

53914

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TÂRİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

TÜRK MÛSİKÎSİNDE
ABDÜLBÂKİ NÂSİR DEDE
(1765 - 1821)

"Doktora Tezi"

53914

Fatma Âdile BAŞER

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM
DOKÜMANTASYON

Danışman : Prof. Dr. Mustafa FAYDA

İstanbul 1996

*Bu tezi, hayâtım boyunca her türlü maddî ve mânevî himâyesini üzerimden
eksik etmeyen canım anneciğim Işık Sûkan'a ithaf ediyorum.....*

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	VIII
KISALTMALAR	XII
GİRİŞ	1

I.BÖLÜM

ABDÜLBÂKÎ NÂSİR DEDE’NİN HAYÂTI VE ESERLERİ

A- HAYÂTI.....	6
B- EDEBÎ VE TASAVVUFÎ ESERLERİ.....	11
1- Dîvân-ı Eş'âr	11
2- Menâkıbü'l- Ârifîn.....	12
3- Şerh-i Ta'rib-i Şâhidî	13
4- Defter-i Dervîşân I-II.....	14
C- MÛSİKÎ ESERLERİ	16
1- Acem-Bûselik Âyini.....	16
a-Âyin'in Melodik Analizi	21
2- Tahrîriyye.....	31
a-Abdûlbâkî Dede'nin Notası.....	39
3- Tedkîk u Tahkîk	55

II. BÖLÜM

ABDÜLBÂKÎ DEDE'YE GÖRE MÛSİKÎ NAZARİYÂTI

A- ESKİ NAZARİYATTA MÛSİKÎ DÜŞÜNCESİ.....	58
B- ESKİ NAZARİYÂTA BAKIŞ.....	65

C- MÛSİKÎ NAZARÎYÂTININ DÖNEMLERİ	75
1- Akdemûn (En Eskiler)	75
2- Kudemâ (Eskiler)	77
3- Müteahhîrîn (Sonrakiler)	81
4-Selef ve Müteahhîrîn-i Selef (Öncekiler ve öncekilerin sonrasındakiler)	89
5- Fî zamâninâ (Günümüz,yani kendi dönemi).....	91
D- PERDENİN TÂRİFİ. 37 PERDE VE SES SİSTEMİ.....	94
E- MAKAM ANLAYIŞI.....	111
1- Makamın Târifi.....	111
2- Makam Anlatımlarında Kullandığı Başlıca Terim ve Deyimler	118
F- TERKİB ANLAYIŞI	123
1- Terkibin Târifi ve Adı Geçen Terkibler	123
G- USÛL ANLAYIŞI	133
1- Usûlün Târifi ve Adı Geçen Usûller	133

III.BÖLÜM

ABDÜLBÂKİ DEDE'YE GÖRE 14 MAKAM

VE

KENDİ ZAMÂNINDA KULLANILAN TERKİBLER

A- 14 MAKAM	145
1- Rast Makamı	146
2- Segâh Makamı	148
3- Nevâ Makamı	149
4- Nişâbur Makamı	150
5- Hüseyinî Makamı	152
6- Râhevî Makamı	153
7- Bûselik Makamı	154
8- Sûz-i dilârâ Makamı	156

9- Hicaz Makamı	157
10- Sabâ Makamı.....	158
11- Isfahan Makamı	160
12- Nihâvend Makamı	160
13- Irak Makamı.....	161
14- Uşşak Makamı.....	163
B- ABDÜLBÂKİ DEDE'NİN ZAMÂNINDA KULLANILAN TERKİBLER	165
1- Pençgâh-ı asl	165
2- Pençgâh-ı zâid	166
3- Niyrîz	167
4- Mâhur-ı kebîr	167
5- Selmek	169
6- Gerdâniye.....	170
7- Tâhir-i sagîr ve kebîr	171
8- Arazbâr	172
9- Acem	173
10- Uzzal	174
11- Müstear	175
12- Acemaşîrân.....	176
13- Hisar	177
14- Hüzzam.....	178
15- Arabân	179
16- Şedd-i arabân	180
17- Sünbûle	182
18- Nühüft.....	183
19- Hüseyinî-aşîrân.....	185
20- Bûselik - aşîrân.....	186
21- Kürdî.....	187
22- Zâvil.....	189
23- Yegâh	189

24- Dügâh	191
25- Çargâh	191
26- Beste-nigâr ve Büzürk	193
27- Beste-Isfahan.....	195
28- Şehnaz	195
29- Gerdâniye-bûselik.....	197
30- Şehnaz- bûselik	198
31- Zemzeme.....	199
32- Hümâyûn.....	200
33- Rahat-Fezâ	202
34- Muhayyer	203
35- Mâye.....	204
36- Bayâti.....	205
37- Evc	206
38- Dilkeş-Hâverân.....	208
39- Hûzi	209
40- Muhâlifek	210
41- Sultânî-irak.....	211
42- Saz-kâr.....	213
43- Râhatü'l-ervah	214
44- Zengûle	214
45- Rehâvî.....	215
46- Hüseyinî kürdî	215
47- Gül-zâr.....	216

IV.BÖLÜM
TEDKİK'DE GEÇEN TERKİB SÂHİBİ
BESTEKÂRLAR VE YENİ TERKİBLERİ

A- DÖNEMİN TERKİB SÂHİBİ BESTEKÂRLARI.....	219
1- III. Sultan Selim (1761-1808) ve Yeni Terkîbleri	219
a- Hüzzâm-ı cedîd.....	221
b- Evcârâ.....	222
c- Dilârâ	223
d- Isfahânek-i cedîd	224
e- Hicâzeyn	225
f- Sevk-i dil	226
g- Nevâ-bûselik	226
h- Arazbar- bûselik	227
ı- Nevâ-kürdî	228
2- “İhtirâ’ında Beyâna Hâcet Yok” İbâreli Terkîbler III. Selim’in midir?	228
a- Gül’izâr	229
b- Muhayyer-Sünbûle	230
c- Kûçek-zemzeme.....	230
d- Nişâburek	231
e- Aşîran-mâye	232
f- Bayâtî-araban.....	232
g-Gerdâniye-kürdî	233
3-Musâhib-i Şerhiyârî Seyyid Ahmed Ağa (1728-1794) ve Terkîbi	234
a- Ferah-fezâ	235
4- Musâhib-i Şehriyârî Hızır Ağa ‘1725-1795) veTerkîbi	237
a- Vech-i Arazbâr	237
5- Musâhib-i Şehriyârî Ârif Mehmed Ağa (Hızır Ağa-zâde- Küçük) (1800) ve Terkîbleri	239
a- Dil-küşâ ve Şevkâver	240
6- Musâhib-i Şehriyârî Sâdullah Ağa (1801) ve Terkîbi	242
a- Aşîran-zemzeme.....	243
7- Ser Musâhib-i Şehriyârî Abdülhalim Ağa (1727-1729) ve Terkîbi	243
a- Sûz-dil.....	244

8- Abdürrahim Künhî Dede (1769-1831) ve Terkîbi	245
a- Anberefşân	245
9- Sâhibi Bilinmeyen Yeni Terkîbler	246
a- Sünbûle-nihâvend	247
b- Nihâvend-i cedid	248
c- Sabâ-uşşak	248
d- Sûz-nâk	249
e- Acem-bûselik	250
f- Evc-bûselik	251
g- Hisar-bûselik	251
h-Hicaz zemzeme	252
i- Isfahan zemzeme	252
j- Arazbar zemzeme	252
SONUÇ	253
BİBLİYOGRAFYA	259

ÖNSÖZ

Türk mûsikîsi nazariyâtı ve dayandığı dünya görüşünün ortaya konabilmesi, şüphesiz bu sahadaki tarihi malzemenin toplanıp değerlendirilmesiyle mümkün olabilecektir. Kaynakları ortaya çıkarmak, önemli mûsikî şahsiyetlerinin hayatlarını, eserlerini, içinde yaşadıkları muhitleri, bestelerinin hangi ruh hallerinden doğduğunu ve bunların kimlere hangi cemiyete hitabettiğini yeni baştan keşfetmek mecburiyetindeyiz.

İşte bu düşüncelerden hareketle lisans üstü çalışmalarımıza başlarken yüksek lisans ve doktora safhalarını bir arada mutalaa ederek değerli hocamız Prof Dr. Mustafa Fayda'nın tavsiyesiyle birbirinin devamı olan tezler hazırlamayı kararlaştırmıştık. Elinizdeki çalışma 1988'de tamamladığımız "Abdûlbâkî Nâsır Dede ve *Tedkik u Tahkik*" adlı yüksek lisans tezimizin ikinci adımını teşkil etmektedir. İlk çalışmamızda Yenikapı Mevlevîhanesi şeyhi Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin (1765-1821) mûsikî nazariyâtına dâir kaleme aldığı *Tedkik u Tahkik* adlı eserinin edisyon-kritiğini yapmış ve eserdeki usûl bahsini incelemiştik. Fakat eser sadece usûl hakkında değil, makamlar ve terkipler hakkında da geleneksel mantalitesi içinde değerlendirmeler yapmaktaydı. Doktora çalışmamızda da *Tedkik u Tahkik*'i yeniden eksen alalım, Dede'nin görüşlerini daha etraflıca ortaya çıkarmak maksadına yöneliktir.

Yukarıda kullandığımız geleneksel mantalite tabiri üzerinde biraz durmak gerekiyor. Özellikle 19.yüzyıl sonlarına doğru başlayıp hâlen devam eden modern anlayış çerçevesindeki izahlar, müsikimizde sonu gelmez tartışmaların da zeminin teşkil

etmektedir. Bu güne kadar kaynaklarımıza tatminkar biçimde eğilemediğimizden münâkaşaları sona erdirecek, mûsıkîmizi en azından teorik planda kendi temelleri üzerinde yeniden kurup anlamamızı sağlayacak, polemik konusu yapılmayacak bilgilere de ulaşamıyoruz.

Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin *Tedkik u Tahkik*'i anılan boşluğu doldurabilecek önemli kaynaklardandır. Çünkü Dede, Türk mûsıkîsini ve onun içinden doğduğu mantaliteyi yaşayarak bilen bir müzisyendir. Araştırmamızın ilerleyen bölümlerinde görüleceği gibi, mûsıkî tarihimizin bilinen ilk zamanlarından dönemine kadar geleneksel çizginin terminolojisi ve safahatı hakkında değerli bilgilere sahiptir. Nitekim açıkladığı her makam ve terkibi kendisinden önceki dönemlerdeki halleriyle izah etmekte, isim değişikliği olmuşsa bunu özellikle zikretmektedir. Bu yönüyle Abdûlbâkî Dede Türk mûsıkîsi nazariyat tarihinin iyi anlaşılmasını sağlayacak önemli kaynak şahıslardan biridir. Gerek usul, gerek nota, nazariyat, makam, terkeb konularıyla ilgili bilgi ve görüşleri, pekçok problemin çözülmesini ; böylece, kaynak diliyle polemiklerin dışında kalarak Türk mûsıkîsini anlamak yolunda mesâfe alınmasını sağlamaktadır.

Yukarıda söylediğimiz gibi Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin mûsıkî nazariyâtına dâir görüşlerini tesbit etmek üzere öncelikle *Tedkik u Tahkik* ve *Tahrîriye*'sinden yararlandık.

Mukayese ve değerlendirme maksadıyla kullandığımız kaynakların bir kısmını M.Ü. İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Ana-bilim dalınca hazırlatılan bazı temel edvarların edisyon-kritikleri ile, diğer metin neşirleri teşkil etmektedir. Dr. Suphi Ezgi, Rauf Yektâ, H.Sâdetin Arel, Ekrem Karadeniz, günümüz nazariyatçılarından İ.Hakkı Özkan ve diğer araştırmacıların eserlerinden de yararlandık. Nota konusunda ise Süleymâniye Kütüphânesindeki Abdülkadir Töre koleksiyonu çalışmalarımıza ışık tutmuştur. Burada Dârü'l-Elhân nota külliyyâtı ve İstanbul Konservatuarı Mevlevî Âyinleri neşriyyâtı gibi kaynaklardan da yararlanılmıştır. Bu arada varlığından tezimizi hazırlarken haberdâr olduğumuz Abdûlbâkî Nâsır Dede'ye âit *II.Deft-i Dervîşân*'ı özel kütüphânesindeki tek el yazması nüshadan fotokopisini yaptırarak bize vermek lütfunda bulunan Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin torunlarından Doç.Dr. Abdûlbâkî Nâsır Baykara Beyefendi'ye şükran borcumuzu dile getirmek isteriz.

Yukarıda zikredilen kaynaklar değerlendirilirken özellikle mûsikî târihindeki bütünlüğü, geçiş ve değişiklikleri tesbit etmeye yarayacak bir anlayışla hareket ettik. Kaynaklara kendi devirlerinin anlayışıyla nüfûz etmeye, kullanılan orijinal terminolojiyi koruyarak, analiz ve izahlarla günümüz için anlaşılır hâle getirmeye çalıştık.

Müellifimizin mûsikî nazariyâtına dâir düşüncelerini içermesi bakımından eksenimiz, başta da belirttiğimiz gibi *Tedkik u Tahkik* olmuştur. Fakat onu, kendinden önceki bilinen önemli nazariyatçılar ve eserleri kadar bunlar üzerinde sonradan yapılan araştırmaları da dikkate alarak değerlendirdik.

Tezimizde Abdûlbâkî Nâsır Dedenin hayâtı ve eserleri hakkında bilgi verdiğimiz ilk bölümde, müellifimizin günümüze ulaşan tek bestesi Acem-bûselik âyini üzerinde bir analiz denememiz oldu. Bunu, elde edebildiğimiz iki el yazması nüshadan yararlanarak yaptık.

Bilindiği gibi Abdûlbâkî Nâsır Dede geliştirdiği ebced notasıyla da ünlüdür. Bu bakımdan çalışmamızın I. Bölümünde müellifin ebced notasını anlattığı *Tahririyye* adlı eseri üzerinde ayrıca durularak sözkonusu nota izah edilmiştir.

II. Bölüm tamâmiyle müellifimizin nazarî görüşlerine ayrılmıştır. Öncelikle onun Türk mûsikîsi târihiyle ilgili yaptığı sınıflandırma anlaşılır kılınmaya çalışılmıştır. Ayrıca mevcut yazma hâlindeki diğer edvar kitapları da onun tasnîfine göre değerlendirildiğinde daha açıkve anlaşılır hâle gelmektedir. Yine bu bölümde en önemli mûsikî unsurları olan perde, makam, terkip ve usul ana başlıkları içinde Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin görüşleri işlenmiştir. Tesbit ettiğimiz anlayışa bağlı olarak III. Bölümde, müellifimizin üzerinde durduğu makam, terkip ve usüller tek tek ele alınmak sûretiyle dönemin mûsikî nazariyâtı yine onun gözüyle sunulmuştur. Dönemin nazariyâtı diyoruz, çünkü Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin izahını yaptığı 136 terkip içinde, kendi devrinde bilindiği ve kullanıldığını söylediği terkipler üzerinde durmayı tercih ettik. Esas itibâriyle "ameliyyesini nazariyesi üzre takdim" yani mûsikî pratiğini nazariyâtın önüne alma şîârıyla hareket eden

müellifimiz üzerinde yapılacak bir çalışmada öncelik, onun edvarlardan öğrenerek değil, bizzat uygulamasını bilerek naklettiği terkiplerde olmalıydı. Bu sebeple Abdülbâkî Nâsır Dede'nin döneminde bilinen ve kullanılan 82 terkinin izahı yapılmıştır. Ancak Dede'nin "ihtirâ-ı cedîde" olarak nitelediği, kendi döneminde tertip edilmiş bulunan 37 terkin bu gruptan ayrılarak müstakil bir bölümde incelenmesi uygun görülmüştür. Böylece bir yandan dönemin yeni terkipleri daha belirgin bir şekilde sunulurken, diğer yandan müellifimizin aktardığı terkin sâhibi bestekârlar, yine onun verdiği bilgiler sâyesinde daha doğru değerlendirilebilmişlerdir.

Tezimizin yukarıda zikrettiğimiz unsurlarıyla ortaya çıkması muhterem hocalarımın teşvikleri yanında, ilmî ve fikrî katkıları sâyesinde mümkün olmuştur. Bu sebeple bölümünde Türk mûsikîsi târihine dâir Yüksek Lisans ve Doktora çalışmalarını başlatan M.Ü. İlâhiyat Fakültesi İslâm Târihi ve Sanatları Bölüm Başkanı muhterem Prof. Dr. Mustafa Fayda'ya, Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı Başkanı Yard. Doç. Dr. Nuri Özcan'a, tezimizle ayrıca ilgilenmek lûtfunda blunan I.T.Ü. Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölüm Başkanı Doç. Yalçın Tura'ya şükran borcumuz vardır.

Fatma Âdile Başer

17.12.1996

KISALTMALAR

Tedkîk	: Tedkîk u Tahkîk
Defter I-II	: Defter-i Dervîşân I-II
Hızır b. Abdullah	: Kitâbü'l-Edvâr
Seydî	: El-Matla'
Hızır Ağa	: Hızır Ağa Edvârı
Tirevî	: Mûsikî Risâlesi
Lâdikli	: Zeynü'l-Elhân
Rabt-ı Ta'birât	: Nâyî Osman Dede, Rabt-ı Ta'birât
Kantemiroğlu	: Kantemiroğlu Edvârı
Hâşim Bey	: Hâşim Bey Edvârı
Merâgî	: M. Bardakçı, Merâgalı Abdülkadir
Ezgi	: Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîbi I-V
E. Karadeniz	: Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları
H.S.Arel T. M. Nazariyatı	: Türk Mûsikîsi Nazariyatı
İ. H. Özkan	: Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûller
Tura	: Türk Mûsikîsinin Meseleleri
Yektâ, T.M. Nazariyatı	: Rauf Yektâ, Türk Mûsikîsi Nazariyatı
Çetinkaya, İhvân	: Y. Çetinkaya, İhvân-ı Safâ'da Mûsikî Düşüncesi
Kılıç, Hermes	: E. Kılıç, İslâm Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce

GİRİŞ

Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin yaşadığı tarihlerde (1765-1821) Osmanlı Devleti bir yandan taassub ve cehâlete teslim olmuş medrese, diğer yandan fonksiyonunu kaybetmiş Yeniçeri Ocağı ve devletteki genel gerileme halleri dolayısıyla dünyadaki gelişmelere tezat teşkil ediyor, memleket her sahada acı mağlubiyetler tadıyordu.

III. Ahmet, III. Mustafa gibi gidişatın kötülüğünü gören sultanların gayretleri, dev bünyeyi uyandırmaya yetmiyordu. Müellifimizin çağdaşı olan III. Selim de ıslahatçı pâdişahlar kategorisindeydi. Devri (1789-1808) büyük iç ve dış gâilelerle geçmiştir. Akıllı ve uyanık pâdişah eğitim, askeriye ve adliyede yoğunlaşan çalışmaları yanında sanatta, bilhassa mûsikîde canlanmaya da büyük önem veriyordu. Bilindiği gibi kendisi aynı zamanda bir mevlevî muhibbi ve büyük bir bestekârdı. Onun devrinde zikredilen diğer alanlardaki hamleleri kendi çağında muvaffak olmamakla birlikte, sonraki dönemlere (II. Mahmut, Sultan Abdülmecid) fikrî ve psikolojik zemin hazırlaması bakımından bile çok önemlidir. Ancak mûsikî alanındaki himâye ve katkılarının oluşturduğu atmosfer semerelerini hemen vermiştir. Gerek Enderun gerek dergâhlarda oluşan mûsikî mahfilleri II. Mahmut zamanında da devam eden verimli mûsikî çalışmalarına sahne olmuştur.

Nitekim geçmişten günümüze doğru bestekâr ve icrâcılarımızı en fazla III Selim ekolü diye bilinen dönemde tanımaya başlıyoruz. Abdûlbâkî Nâsır Dede' nin *Tedkîk u Tahkîk*' inde, başta III Selim olmak üzere bu okulun en önemli temsilcilerinin isimlerine rastlanmaktadır. Musâhib-i Şehriyârî Seyyid Ahmed Ağa (1728-1794), Musâhib-i Şehriyârî Hızır Ağa (1725-1795), Musâhib-i Şehriyârî Ârif Mehmet Ağa (?-1800), Musâhib-i Şehriyârî Sâdullah Ağa (?-1801), Musâhib-i Şehriyârî Abdülhalim Ağa (1727-?). Buldukları yeni terkib ve usûller dolayısıyla *Tedkîk*' de bahsi geçen bu şahsiyetler, mûsikîye kâh yeni bileşimler kazandırarak, kâh unutulmuş bir takım Terkib ve kalıpları kullanarak meydana getirdikleri eserlerle, bugün "klâsik" denilen repertuarı büyük ölçüde oluşturmuşlardır denilebilir. III Selim' le birlikte yukarıda sıralanan

bestekârların yüksek bir himâye ile Enderûn' da biraraya gelmeleriyle, tesiri 19. yüzyılın ortalarına kadar devam edecek çekirdek bir kadro oluşmuştu. Bu kadroya Belki, ortak bestelenen fasıllardaki birbirinden güzel eserlere imza atan III Selim' in tanbur hocası Tanbûrî Isak (1747-1814) ile Dilhayat Kalfa' yı da (1710 ?-1780 ?)ilâve etmek mümkündür.

Kendilerinden "ekol" olarak bahsettiren bu şahsiyetlerin, devrin en önemli mûsikî kaynağı vasfı taşıyan *Tedkik u Tahkik*'de de ön plana çıktıkları görülür. Bu onların eserin yazıldığı 1797 tarihinde kültür çevrelerince ve mûsikîşinaslar nazarında üstad bestekârlar olarak tanındıkları anlamına gelmektedir. "Musâhib-i Şehriyârî" sıfatı taşımaları da ayrıca dikkat çekicidir. Pâdişaha dostluk ve yârenlik vazifesini ihtivâ eden "Musâhiplik" pâyesi, hem hak edilen takdîri, hem himâyenin derecesini ifâde etmesi bakımından önemlidir. Şüphesiz yüksek bir sanat ve kültür şuurunun oluşturduğu zemin, değişik mûsikî mahfillerinde pekçok değerli mûsikîşinasın doğmasına sebep teşkil etmiştir. Yukarıda isimlerini saydığımız Enderun'da merkezlenen kadronun, kendi dönemlerinde yine sarayda bulunan çok yetenekli fakat genç veya tecrübesiz müzisyenlere büyük ölçüde tesir ettiğini söylemek gerekir. Bu sebeple II.Mahmud dönemi, bu okulun devamı olarak görülmüştür. Tanbûrî Emin Ağa (1750-1814), Nûman Ağa (1750-1834), Osman Ağa (? - 1805) Kemeçevî Tâhir Ağa (? - 1825), Şâkir Ağa (1779-1840), Kemânî Ali Ağa (1770-1830), Mustafa Ağa (? - 1840), Kömürcüzâde Mehmed Efendi (? - 1835), Kemânî Rızâ Efendi (1780 - 1850) gibi nice isim, okul'un devam eden mümessilleridirler. Aynı dönemde, Harem-i hümayûndaki verimli mûsikî çalışmalarının en güzel göstergesi olarak tanıdığımız kadın bestekâr Dilhayat Kalfa'nın (1710 ?-1780 ?) ardından yetişen Gülfer Kalfa (?-1825 ?) ile Tarab-sâz Kalfa'yı (? - 1828) da ilâve etmemiz gerekir. Fakat bütün bu isimler arasında III. Selim tarafından saraya alınan ve II. Mahmut döneminde Musâhiblik ve Ser-müezzinlik pâyeleri alan İsmâil Dede (1777-1846), sâdece Selim ekolünün değil, mûsikî târihinin sönmeyecek bir yıldızı olarak parlamıştır. Bu parlamışı Enderundaki yapılaşma desteklemekle birlikte o, asıl gücünü mûsikîyi ilâhî bir vâsıta olarak dervişlerin eğitiminde kullanan mevlevî ve dergah kültüründen almıştır.

Esas itibâriyle II. Selim ve musâhibi Seyyid Ahmed Ağa'nın hatta II. Mahmud'un birer mevlevî muhibbi oldukları hatırlanırsa, bu mûsikî cereyânına meydan ve imkân veren mevlevî kültürüyle yeniden karşılaşırız. III. Selim devrinin en önemli sîmâlarından, Şeyh Gâlib'in ve İsmâil Dede'nin Şeyhi Ali Nutkî Dede (1762-1804) aynı zamanda müellifimiz Abdülbâkî Nâsır (1765 - 1821) ve Abdürrahim Künhî (1769 - 1831) Dedelerin ağabeyi ve şeyhidir. O devirde Yenikapı Mevlevîhânesi'nde Şeyh Ali Nutkî Dede, Galata Mevlevîhâne'sinde Şeyh Gâlib, mûsikînin ve kültürün derûnî tarafını işleyenlerin başında gelmişlerdir. Böylece dergahlarda mûsikî bakımından önemli çalışmalara sahne olduğu gibi buralardan pek çok usta icrâcî ve bestekârlar çıkmıştır. III. Selim devrinde mevlevî müziğine katkıda bulunanlar başta Süz-i dilara Ayiniyle III. Selim olmak üzere, Nihâvend ve Hicaz âyiniyle Musâhib Seyyid Ahmed Ağa, Irak âyinle Kudümzenbaşı Hâfız Abdürrahim Dede "Hâfız Şeydâ" (1732 - 1800) Şevk u Tarab âyiniyle Ali Nutkî Dede (1762-1804), Acem - Bûselik âyinle Abdülbâkî Nâsır Dede (1765 - 1821) ve Hicaz âyiniyle Abdürrahim Künhî (1769-1831) Dede, devrin unutulmaz sîmâlarıdır.

Tezimizin konusu olan Nâsır Dede, işte bu muhit içinde yetişip kıvâmını bulmuş bir şahsiyettir. Sonraki nesillere ışık tutacak mâhiyette mûsikî eserleri kaleme alması, onun en takdire değer özelliğidir. II. Bölüm'de izah edileceği gibi XVI. yüzyıldan itibaren gitgide ilimden uzaklaşan Osmanlı, mûsikîsini de teorik bakımdan çoktan ihmal etmiş durumdaydı. Zamanın şartları içinde bir aydın olarak yetişen Nâsır Dede kültür hayatının içinde bulunduğu durumun güçlüklerini bizzat yaşayarak değerlendirmiş olmalıydı. Nitekim *Tedkîk u Tahkîk*'in girişinde mûsikî ilmini "muallim-i gaybî" den öğrendiğini söylemektedir ki, değerli ilim adamı Doç. Yalçın Tura bu sözü iki ayrı cephesiyle değerlendirmektedir. O, bu söz için dış manasıyla mûsikî bakımından üstad yokluğunu yediğini, iç manasıyla da "Hâce" sıfatlı mûsikî nazariyatında büyük iz bırakan İbn-i Gaybî Abdülkadir Merâgî'ye atıfta bulunduğunu söylemektedir. Abdülbaki Dede her iki şıkta da dönemindeki gerçek öğretmen noksanlığına işâret etmekle nazârî bakımdan ne derece önemli bir eksikliğin içinde yaşandığını söylemektedir. Asırlardır süregelen bu teorik çalışma ihmâlkârlığına çâre olmak gayreti, belki onun en değerli tarafıdır. Çünkü yazılı

ifâdeden uzak kalan mûsıkî nazariyâtının unsurlarını yerli yerine koymak, bunları tasnif etmek önemli bir iştir.

Abdûlbâkî Dede şifâhî karakterli kültürü mevlevîhânedeki teferruatıyla yaşamış ve yaşatmakla mükellef bir mutasavvıftı. Yazdıklarının değeri de kuşaktan kuşağa nakledilen geleneksel değerleri teneffüs eden, yaşayan bir insan olmasından ileri gelmiştir. Kaldı ki, Mevlevî şeyhliği makamı, o değerler sisteminin oluşturduğu piramidin zirvelerinde dolaşan insanlara mahsustur. Kültürümüzün bilhassa mûsıkîmizin önemli ölçüde dergâhlarda oluşması ve gelişmesi sebebiyle de Nâsır Dede'nin konumu stratejik bir değer kazanmaktadır.

Böylece Nâsır Dede'nin verdiği bilgiler, emsalleriyle bütünleştikçe, çağdaş mûsıkî araştırmacıları ve mûsıkîşinasların, bu sanatı yeniden anlama ve inşâ etmelerine zemin verecektir. Türk mûsıkîsinin gelişmesi yolunda bu tür kaynaklara olan ihtiyaç aşîkârdır. İşte bu tezle biz, o ilmi zeminin oluşmasına mütevazı bir katkıda bulunmak noktasındayız.

Türk mûsıkîsi kaynaklarının sağlam ve güvenilir metodlarla ilgililere bir an evvel arz edilmesi, zamanımızda yaşanan kaotik ortamı sâkinleştirecektir ümidindeyiz.

I. BÖLÜM

ABDÜLBÂKÎ NÂSIR DEDE'NİN
HAYÂTI VE ESERLERİ

A - HAYÂTI *

1179/1765 te doğan Abdülbâkî Nâsır Dede'nin babası Kütahyalı Seyyid Ebûbekir Dede, Yenikapı Mevlevîhânesi'nin 13. şeyhidir. İhtifalci Ziyâ Bey'in bildirdiğine göre Ebûbekir Dede'nin âile yolu Halvetiye büyüklerinden Seyyid Nûreddin Efendi'ye dayanmaktadır. Onun oğlu Seyyid Hüseyin Efendi, torunu Seyyid Ahmet Efendi ve torununun oğlu Seyyid Ebûbekir Dede'dir (1117/1705).¹ Ebûbekir Dede, mevlevîlik yolunda Mustafa Sâkib Dede'den feyz alarak Ebûbekir b. Ârif Çelebi tarafından Yenikapı Mevlevîhânesi'ne şeyh tâyin edilmiştir.²

Ebûbekir Dede burada, daha sonra Abdülbâkî Nâsır Dede'nin “ ceddîm sâhib-i mi'raciye Nâyî Osman Dede....”³ şeklinde iftiharla bahsedeceği Osman Dede'nin (1729) torunu ve halasının kızı Saide Hanım'la evlenerek Galata Mevlevîhânesi Şeyhi Sırrî Abdülbâkî Dede'ye damat olmuştur.⁴

Şeyh Seyyid Ebûbekir Dede ve Şerife Saide Hanımın üç oğlu Ali Nutkî, Abdülbâkî Nâsır ve Abdurrahim Künhî Dedelerdir. Abdülbâkî Nâsır Dede'nin gerek anne gerek baba tarafının tamâmîyle mevlevî kültürü içinde bulunan insanlar oldukları bilhassa *Defter-i Dervîşân* daki kayıtlardan anlaşılmaktadır. Meselâ amcaları Osman Dede, Ömer Dede ve onların çocukları Sahih Ahmed Dede, Kudretullah Dede, Tarikatçı Mehmet Dede⁵, baba tarafından dayıları Antalya Mevlevîhânesi Şeyhi Hasan Dede, Türbedâr Mûsâ Dede ve onların çocukları⁶, teyzeleri, anne tarafından dayıları Şeyh Gavsî Efendi⁷ hep aynı kültürün ve çevrenin tanınmış sîmâlarıdır.

* Abdülbâkî Nâsır Dede'nin hayâtı ve eserleriyle ilgili daha geniş bilgi bizim “*Abdülbâkî Nâsır Dede ve Tedkik-u Tahkik*” adlı Yüksek Lisans tezimizde bulunabilir, M.Ü. Sosyal. B ilimler.Enstitüsü.İstanbul 1988. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

¹ İhtifalci Ziyâ Bey, *Yenikapı Mevlevîhânesi* İstanbul 1329/1911, 142.

² Hüseyin Vassaf, *Sefîne-i Evliyâ*, Sül. Küt. Yazma Bağışlar No.2309, 20b.

³ Abdülbâkî Nâsır Dede, *Tedkik -u Tahkik*, Sül. Küt. Nâfiz Paşa. No.1242, 13-b.

⁴ Esrar Dede, *Esrar Dede Tezkiresi*, Fâtih Millet Küt. Ali Emiri Türkçe Yazmalar No.756, 378.

⁵ Abdülbâkî Nâsır Dede, *Defter-i Dervîşân I*, Sül. Küt. Nâfiz paşa 1194, 45.

⁶ Abdülbâkî Nâsır Dede, *Defter-i Dervîşân II*, Abdülbâkî Nâsır Baykara Özel Küt. 61-a.

⁷ *Defter II*, 39.

Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin babası Ebûbekir Dede 2 Eylül 1775 târihinde çocukları henüz küçük yaşlarda iken vefât etmiştir. İhtifalci Ziyâ Bey'in ifadesine göre kendisine halîfe olarak tâyin ettiği büyük oğlu Şeyh Ali Nutkî Dede'yi, mânevî evlâdı ve kardeşi Ömer Dede'nin oğlu Sahih Ahmed Dede'ye emânet etmiştir. Bundan sonra Sahih Ahmed Dede bir yandan küçük şeyhin tahsil ve terbiyesiyle bir yandan da dergâhın işleriyle meşgul olmuştur.

Ali Nutkî Dede 1189/1775 târihinde daha ondört yaşının içindeyken Konya Çelebisi Ebûbekir b. Ârif tarafından resmen Yenikapı Dergâhının Şeyhliğine tâyin edilmiştir.⁸ Faziletleri ve yüksek şahsiyetiyle temâyüz eden Ali Nutkî Dede, yetiştirdiği onlarca insanın yanında en çok, kültür târihimizin unutulmaz sîmâları olan Şeyh Galip ve Hammâmî-zâde İsmâil Dede'nin şeyhi olmakla tanınır.⁹ Ali Nutkî Dede'nin şeyhliği esnâsında Yenikapı Mevlevîhânesinin büsbütün bir sanat ve kültür merkezine dönüştüğünü kayıtlardan anlamak zor değildir.¹⁰ İşte böyle bir vasat üzerinde yetişme imkânı bulan Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin, sâdece muhiti gözönüne alınsa bile iyi bir tahsil dönemi geçirdiği anlaşılabılır. Fakat en çok, hem ağabeyi hem şeyhi olan Ali Nutkî Dede'nin onun üzerinde tesiri vardır. Ayrıca, babaları Ebûbekir Dede'nin çocuklarına hâmî olarak bıraktığı Sahih Ahmed Dede'nin önemi de göz ardı edilmemelidir. Buna bağlı olarak Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin, mevlevî adap ve erkânı, dînî ilimler ve tasavvufa dâir mâlûmâtını Ahmed Dede'den aldığı düşünülebilir.

O devirlerde Arapça ve Farsça öğrenimine gösterilen ilgi dolayısıyla, Abdûlbâkî Nâsır Dede de bu sâhalara eğilmiştir. Nitekim Ahmed Eflâkî'nin *Menâkıbü'l-Ârifin* isimli Farsça eserini Türkçeye tercüme etmiş olması, tahsilinin verimini ortaya koyabilmesi bakımından dikkat çekicidir.¹¹ Arapça ve Farsça ile ilgilendiğini şu sözleriyle belli etmektedir. “Bi-kadri't-taka fenn-i zeban-Farisisi amuhte ve fûnûn-ı lisan-ı Arabbiyyede

⁸ Yenîkâpı, 144.

⁹ Saadettin Nüzhet Ergun, *Türk Mûsikîsi Antolojisi* II, İstanbul 1943, 414.

¹⁰ *Defter-i Dervîşân* I.

¹¹ Abdûlbâkî Nâsır Dede, *Tercüme-i Menâkıbü'l-Ârifin*, Sül. Küt. Nâfiz Paşa No. 112b.

geveşt niha olup ve saim miktarınca tahsil esnâsında...”¹² (acizane, takatimin yettiği kadar Fars dilini öğrendikten sonra , Arap lisanını tahsilim esnâsında...)

Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin Arapça hocasının Milâs müftüsünün oğlu Halil Efendi olduğunu biliyoruz.¹³ Ayrıca *Defter-i Dervîşân* da kaydedildiğine göre Nakşibendi Tarikatına mensup Bolulu Mustafa Efendi isminde bir zâta umûmî dersler için bir süre devâm etmiştir.¹⁴

Mûsikî tahsilini ise, bizzat içinde bulunduğu devrin mûsikî merkezlerinden biri olan mevlevîhânedede tamâmladığı düşünülebilir. Haftanın belli günlerinde okunan mukabeleler ve bütün hafta süren mûsikî meşkleriyle dergâha gelip giden üstadların icrâlarını dinlemek, tabiatıyla onun mûsikî zevk ve olgunluğunu kazanmasında en mühim faktördü.

Abdûlbâkî Dede'nin *Tedkik-u Tahkik* deki söyleyişinden, önce mûsikîyi icrâ yoluyla öğrenip, sonra nazarîyesine ilgi duyduğu anlaşılmaktadır. Nitekim nazarîyata dâir bilgilerini eline geçirdiği eserleri incelemek sûretiyle geliştirmiş, kendi tâbiriyle “muallim-i gaybî”¹⁵ den öğrenmiştir. Ancak dikkat ve titizlikle yazdığı mûsikî eserleri, bugün bizim kendisine, zamanının en iyi nazariyatçısı diyebileceğimiz bir seviyeyi göstermektedir. Şüphesiz bu seviye onun aynı zamanda iyi icrâcılığının da bir sonucudur. Ağabeyi Ali Nutkî Dede zamanında neyzenbaşı olarak dergâhta vazîfe yapması¹⁶ onun mûsikî icrâsını idâre edecek ve yönlendirecek kadar mûsikîye hakim olduğunu gösterir. Üstelik o devrin şartlarında İstanbul'un en büyük mevlevîhânelerinden Yenikapı Dergâhı'nın neyzenbaşılığı görevini üstlenmek pek de kolay bir iş değildir.

Mevlevîhânelerin belli kuralları içinde, dergâhta neyzenbaşı, kudümzenbaşı gibi üstâd mûsikîşinas olarak vazîfe yapanlar, haftanın belli günlerinde kabiliyetli dervişleri

¹² *Menâkıbû'l-Ârifin*, 1-b.

¹³ Davut Fatih Efendi, *Tezkiretü 'ş-Şuarâ*, İstanbul 1271/1854,389.

¹⁴ *Defter-i Dervîşân* II, 39-a.

¹⁵ *Tedkik*, 2-b..

¹⁶ Sefine, 20-b.

mûsikî bakımından yetiştirmeye çalışırlardı. ¹⁷ Bu bakımdan Abdülbâkî Dede'nin de mûsikî öğretimiyle meşgul olması muhtemeldir. Nitekim Hammâmî-zâde İsmâil Dede'ye bir süre ney meşkettiği kaynaklarda yazılıdır. ¹⁸

Abdülbâkî Nâsır Dede, ağabeyi Ali Nutkî Dede'nin vefâtından sonra şeyh oluş tarihini şu ibareyle kaydetmiştir. “El-fakîr el-hakîr Şeyh Seyyid Abdülbâkî Şeyh-i Mevlevîhâne-i Bâb-ı Cedîd hâlen 1219 cemâzîü'l-evvel 16” ¹⁹ (24 Ağustos 1804)

Şeyh olduktan yaklaşık on sene sonra 1229/1814 târihinde Kazasker Mekkevî-zâde Âsım Efendi tarafından dergâhın vakıf işlerine bakmak vazîfesi de müellifimize verildi. ²⁰ Yenikapı Mevlevîhânesi en mühim tâmirlerinden birini Abdülbâkî Nâsır Dede'nin zamanında geçirmiştir. Ayvansarâyî Hüseyin b. İsmâil *Hadîkatü'l-Cevâmî* adlı eserinde dergâhın baştan başa tâmir görerek yenilendiğini ve 1232/1816 senesinde okunan bir mevlit ile tekrar hizmete açıldığını ve Pâdişâh II. Mahmud'un tebdîl-i kıyafetle, zamanın bütün şeyhlerinin dâvetli olduğu bu mühim açılışa bulunduğunu kaydediyor. ²¹

Abdülbâkî Nâsır Dede sanat ve kültür hayâtında devrinin en önemli rol oynayan mevlevîhânelerinden birinin şeyhi olarak dolu dolu yaşadığı 66 seneden sonra hayâta vedâ etmiştir. Fakat zannediyoruz en çok mûsikîye yaptığı hizmetler ve bıraktığı eserleriyle, ismi gibi baki olacaktır. Oğlu Hüseyin Receb Dede, *Defter-i Dervîşân'a* babasının vefâtını şu ibâreyle kaydetmiştir :

“Vefât-ı pederim velînimetim Seyyid Şeyh Abdülbâkî Dede Efendi. Nevverallâhü hakkan merkadehu amin 20 cemâzîü'l evvel 1236 yevmü'l - cuma Şubat Cuma

¹⁷ Adûlbaki Gölpinarlı, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul 1953, 399.

¹⁸ Rauf Yektâ, Dede Efendi, *Esatiz-i Elhân*, İstanbul 1341/1925, 133.

¹⁹ *Defter* I, 2.

²⁰ Yenîkâpı, 149.

²¹ Ayvansarâyî Hüseyin b. İsmâil, *Hadîkatü'l-Cevâmî*, İstanbul 1281/1864, II, 228.

gecesi saat 5'te intikâl-i dar-ı bekâ buyurmuşlardır. Hak teala hazretleri ruhaniyet-i aliyyelerini sâyeaban eyleye. Âmin.

es-Seyyid Hüseyin
Receb el Hüsni
el-Mevlevî²²

Abdûlbâkî Nâsır Dede 1209/1794 târihinde ²³ Şerife Fatma Hanım'la evlenmiştir.²⁴ Bilhassa II. *Defter*'den tesbât ettiğimize göre yedi evlâdı dünyâya gelmiş; fakat bunlardan dördü çeşitli sebeplerle fazla yaşamamışlardır. Onu en çok üzen vefâtlardan biri 1228/1813 de henüz onbeş yaşında iken hummâdan yitirdiği oğlu Ebûbekir Şaban Efendi'dir.²⁵ Sağ kalan çocukları Hüseyin Receb el-Hüsni, Ayşe Sıdika ve Osman Selahaddin Efendi'dir.

Hüseyin Receb Dede, Abdûlbâkî Dede'den sonra bir müddet posta oturmuş fakat kısa bir müddet sonra 1245/1829 da vereme yakalanarak vefât etmiştir.²⁶

Ayşe Sıdika Hanım 1227/1812 de doğmuştur.²⁷ Abdûlbâkî Dede, *Defter-i Dervîşân*'a kızını dergâhın hücrenişinlerinden Hacı Mehmet Ârif Dede ile 1244/1828 târihinde evlendirdiğini kaydetmiştir.²⁸ Nüzhet Ergun bu izdivaçtan *Râhatü'l-Ervâh Âyini* bestekârı Ahmed Hüsameddin Dede'nin doğduğunu söylemektedir.²⁹ Yenikapı Mevlevîhânesinde Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin soyunu devâm ettiren Osman Selahaddin Dede olmuştur.

²² *Defter* II, 66-a.

²³ İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, İstanbul 1958, 24.

²⁴ *Defter* II, 99-b.

²⁵ *Defter* II, 36-a.

²⁶ *Yenikapı*, 159.

²⁷ *Defter* I, 45.

²⁸ *Defter* II, 69.

²⁹ Saadettin Nüzhet Ergun, *Türk Mûsikisi Antolojisi* II, İstanbul 1943, 494.

B- EDEBÎ VE TASAVVUFÎ ESERLERİ

Abdûlbâkî Nâsır Dede yetiştigi mevlevî dergâhı ve onun etrafında meydana gelen kültür muhitlerinin tesiriyle kabiliyetlerini geliştirmiş, devrinin örnek bir şahsiyeti olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar arkasında bıraktığı iki mühim mûsikî eseri, adının daima mûsikîşinaslar arasında zikredilmesine sebep olmuşsa da, tasavvûfî ve edebî çalışmaları onun Dede'lik vasfını daha berrak hâle getiren unsurlardır diyebiliriz. Bu eserler yazılış sırasıyla şunlardır.

1- *Dîvan-ı Eşâr* (1209-1224 / 1795-1809)

2- *Tercüme-i Menâkibu'l-Ârifin* (1212 / 1797)

3- *Şerh-i Ta'rib-i Şâhidî* (1215 / 1800)

4- *Defter-i Dervîşân* (2 ayrı defter) (1219-1236 / 1804-1821)

1- Dîvan-ı Eşâr :

Müellifimiz, mûsikînin yanında edebiyat ve şiire de kayıtsız kalmayarak genç yaşında bir dîvan sâhibi olmuştur. 1209 / 1795 senesinden itibaren kaleme almaya başladığı şiirlerini "*Dîvan-ı Eşâr*" adını verdiği defterde toplamıştır.³⁰ Yaklaşık olarak 3000 beyti ihtivâ eden bu esere, bilinen divanların şiir tasniflerinden farklı bir muhtevaya sahip olduğu için şiirler divânı isminin uygun görüldüğü anlaşılmaktadır.

Müellifimizin bu eserinde gerek III. Sultan Selim ve gerek II. Mahmut için muhtelif vesilelerle yazdığı kasideler ve bilhassa âile çerçevesindeki doğum ve ölümler için düşürdüğü tarihler mühim bir yer tutar.

Birçok kaynakta kendisinden divânı olması dolayısıyla "şâir" diye söz ettiren Abdûlbâkî Dede'nin mahlası Nâsır'dır. Fakat Nâsır takma adı dâima onun asıl ismiymiş

³⁰ Abdûlbâkî Nâsır Dede, *Divân-ı Eş'ar*, Süleymâniye Küt. Nâfiz Paşa No:1483,1-a

gibi itibâr görmüş ve zihinlerde Abdülbâkî Nâsır veya Nâsır Abdülbâkî olarak iz bırakmıştır.

Saadettin Nuzhet Ergun, müellifimiz şiirlerinin nazım seviyesinde kaldığını ve hiçbir fevkalâdeliği olmadığını söylemektedir.³¹ Bununla birlikte bu divanı kendisine akademik çalışma konusu olarak seçecek edebiyat araştırmacılarının eser hakkında ulaşacağı sonuç, daha net bilgilere ulaşmamızı sağlayacaktır.

2. Tercüme-i Menâkibu'l-Ârifîn

Bilindiği gibi, Ulu Ârif Çelebi'ye intisâb ettiği için "Ârifî" diye anılan Ahmet Eflâkî (vef. 1360) yazdığı *Menâkibu'l-Ârifîn* (Âriflerin Menkıbeleri) isimli eseriyle mevlevî tarikatı ve o devrin tarihi hakkında bilgi veren başlıca kaynaklardan biridir. Bu yönüyle bilhassa mevlevîler arasında büyük rağbet görmüş ve birçok kişi tarafından türkçeye tercüme edilmiştir. Bunlardan biri de Nâsır Dede'nin *Tercüme-i Menâkibu'l-Ârifîn* isimli tercümesidir. Ancak kendisine kadar yapılan pek çok tercüme ve şerh çalışmalarına rağmen Nâsır Dede'nin eserin orijinaline dönerek yeniden onun üzerinde durması, bilgiyi aslından tahkik etme prensibinden hareket ettiğinin göstergesi olarak dikkat çekicidir.

Müellifimiz Farsca olan bu eseri, biri Arapça diğeri yine Farsca yazılmış iki başlangıç metni ile birlikte tercüme ettiğini ve çalışmasına *Tercüme-i Menâkibu'l-Ârifîn* veya "*Tercüme-i Eflâkî*" ismini verdiğini şu sözlerle anlatmaktadır. "... Ve kitâb-ı şerîfin biri Arabî ve biri Fârisi, iki dibâcesi olub teberrüken ve teyemmünen onları dahî tercüme idüb, *Tercüme-i Menâkibu'l-Ârifîn* ve *Tercüme-i Eflâkî* tesmiyeleri ile tesmiye kıldım"³²

³¹ Saadettin Nurhet Ergun *Türk Musikisi Antolojisi II*, İstanbul 1943,417

³² Abdülbâkî Nâsır Dede, *Tercüme-i Menâkibu'l-Ârifîn* Süleymaniye küt, Nafiz Paşa, No:1126, 4-a

Nâsır Dede, babası Ebübekir Dede'nin vefatından sonra kendisinin ve kardeşlerinin tahsilinde en büyük payı olan ve Ali Nutkî Dede büyüyene kadar dergâhı çekip çeviren Sahih Ahmet Dede'nin teşvikiyle bu eseri tercüme etmiştir.³³ Kendi ifadesine göre eserin özelliği, tercüme esnasında mânânın değişmemesi için âzamî gayretin gösterilmesi ve kendi zamanında kullanılan Türkçe ile kaleme alınmış olmasıdır. Nitekim Helmut Ritter *Menakıb* tercümeleri üzerinde yaptığı araştırmada, Nâsır Dede'nin bu dikkatini vurgulamakta ve *Tercüme-i Menâkibu'l-Ârifin'nin* motomot bir Türkçe çeviri olduğunu ifade etmektedir.³⁴

Tercüme 1208 / 1793 de başlanılıp 1212 / 1797 tarihinde bitirilerek III.Sultan Selim'e takdim edilmiştir. Bu gün müellif müşhası Süleymâniye Kütüphanesi, Nâfiz Paşa bölümü 1126 numarada kayıtlıdır. 670 varaklı, tâlik hatla yazılmış, koyu kahverengi meşin cildlidir.

3- Şerh-i Ta'rib-i Şâhidî

Tuhfe-i Şâhidî isimli manzum Farsca-Türkçe Lugat, Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhlerinden Mûsâ Dede* (1681-1744) tarafından Arapçaya tercüme edilerek adına "*Ta'ribü Şâhidî*"denmiştir.³⁵ *Şerh-i Ta'ribü Şâhidî* Nâsır Dede'nin *Tuhfe-i Şâhidî* tercümesine yani *Ta'rib-i Şâhidî*'ye yazdığı şerhtir. Muellifimiz bu şerhe 1213 / 1798 tarihinde başlayıp³⁶ 1215 /1800'de tamamlamış³⁷ ve Yenikapı Mevlevîhane'sine vakfetmiştir.

³³ *Menâkıb*, 2-a

³⁴ Helmut Ritter, "Mevlânâ C.Rumi ve Etrafindakiler", *Türkiyat Mecmuası VII-VIII Cüz I*, İstanbul 1942, 279

* Trablus Şam dergahı şeyhi, Atina'lı Celal Ali Dede'nin oğludur. Babasının vefatından sonra Şam'a gelen Mûsâ Dede, Arapça, Farsça, Edebiyat ve Abdülğani Nablusi'den Hadis-i şerif okumuştur. 1120 /1708 de Halep Mevlevîhânesine, 1136 / 1723 de Kasımpaşa dergahına, 1144 /1731 de de Yenikapı Mevlevîhânesine Şeyh olmuştur.

Van kalu lugatı onun tashihinden geçmiştir. Ayrıca Erenze-i Cedide ve Hümezzahir risaleleri meşhurdur.

³⁵ Nuri Özcan, "Abdülbâki Nâsır Dede", *T.D.V. İslam Ansiklopedisi I*, İstanbul 1988, 199

³⁶ *Menakıb*, 2-a

³⁷ *Menakıb*, 1-a

Nâsır Dede'nin ağabeyi Şeyh Ali Nutkî Dede, Derviş Defteri'ne *Şerh-i Ta'rib-i Şâhidî*'nin bitiş tarihini şu ibarelerle kaydetmiştir. "Tamâm-ı Tasvir *Şerh-i Ta'rib-i Şâhidî*, Şeyh Musa Efendi el-Mevlevî, biraderim Seyyid Abdülbâki Dede şerh eylemiştir. 12 Teşrinievvel 1215"³⁸ . Bu eserin müellif nüshası Süleymâniye Kütüphânesi, Nâfız Paşa 1483 numarada kayıtlıdır. 249 varaklı, tâlık yazılı, kırmızı meşin ciltlidir.

4- Defter-i Dervîşân I-II

Bu eser, Ali Nutkî Dede tarafından tutulmaya başlanan onun zamanında dergâha gelen, çile çıkarmak üzere matbaha giren, çilesini bitirip hücreye çıkan dervişlerle, bizzat şeyh eliyle arakiye giyen muhibbânın isim ve tarihlerinin yazıldığı bir nevi kayıt defteridir. Bu sebeple, *Defter-i Dervîşân* olarak adlandırılmıştır. Ali Nutki Dede'nin vefatından sonra dergahın şeyhi olan Abdülbaki Nâsır Dede 1219/1804'den itibaren aynı tasnife riayet ederek Defter'e devam etmiştir. Birinci Defter'deki en eski kaydın 1190 / 1776³⁹ senesine ait olmasına bakılırsa, Ali Nutki Dede, şeyh oluşunun birinci yılından sonra defter disiplinini başlatmış ve bu disiplin Osman Selahattin Dede'ye kadar sürmüştür.

Abdülbaki Dede'nin kayıtları birinci defterin ikinci yarısıyla, ikinci defterin ilk yarısını işgal eder. Birinci Defter Süleymâniye Kütüphanesi, Nafız Paşa 1194 numarada kayıtlıdır.

Müellifimiz II. Defter'e 1231 / 1815 tarihinde başlamış ve vefatına kadar 1236 / 1821 devam etmiştir. Bundan sonra meşihat sırasıyla Receb Hüseyin Hüsnü Dede, Abdürrahim Künhi Dede ve Osman Selahaddin Dedeler dervişlerini işte bu ikinci deftere kaydetmişlerdir.

Gerek adı geçen şahısların tarihi önemleri, gerek Yenikapı Mevlevîhanesi'nin kesintisiz derviş kayıtlarını ihtiva etmesi, Mevlevî tarikatı mensublarının biyografi

³⁸ *Defter-i Dervîşân I*, 13

³⁹ *Defter I*, 3

alışmaları bakımından kaynak vasfı taşımasına sebep olduğu kadar diğerk tarikatlara mensup şeyh veya müntesiblerin dergaha geliş gidişleri ve kişilerin vasıflarını bildirir detaylı vefat haberleri vermesiyle de önemlidir. Ayrıca "vekal-i sene ..." ana başlıkları etrafında sıralanan senenin mühim olayları yanında çeşitli bilmeceler ve reçeteler ihtiva etmesi, eseri folklorik bakımdan da zenginleştirmektedir.

Eserin bu ikinci cildi Abdülbaki Nâsır Dede'nin torunu Doç.Dr.Abdülbâkî Nâsır Baykara'nın özel kütüphânesinde bulunmakta olup tâlik yazı ile 100 varaktır.



C. MÛSİKÎ ESERLERİ

1. Acem-Bûselik Âyini

İstanbul mevlevîhânelerinin en önemlilerinden biri olan Yenikapı Mevlevîhânesi'nde doğup büyüyen Abdülbâkî Nâsır Dede, aynı zamanda dergâh şeyhinin oğlu olma mesuliyetini de hissederek, mevlevî âdâbını bütünüyle hazmetmiş ve kendisi o kültürün bir parçası olmuştur. Bu kültürün en önemli unsurlarından biri işe şüphesiz mûsikîdir. Diğer pek çok tarik gibi, mûsikîyi tekke terbiyesinin tabîî bir parçası sayan mevlevîler onun insan rûhunu incelterek asıl cevherini ortaya çıkartan gücünü çoktan farketmişlerdi. İşte bu farkedişi nesilden nesile aktaran geleneğin bir halkası mevlevî-muşikişinas olarak Abdülbâkî Nâsır Dede'nin mevlevî Âyini formuna öncelik tanıdığı muhakkaktır. Nitekim İsfahân ve Acem-Bûselik makamlarında iki Âyin-i şerif bestelediğini biliyoruz.

Yenikapı Mevlevîhânesi'nde yetişen mevlevî şâir Esrar Dede (1211/1796), *Tezkiretü 'ş-Şuarâ-yı Mevlevîye* isimli tezkiresinde gerek İsfahân, gerek Acem-Bûselik Âyinlerinin mevlevî mukabelelerinde okunduğunu söylemektedir.⁴⁰ Daha sonraları bu Âyinin okunmaya devâm ettiğini Davud Fatin Efendi'nin "... Acem-Bûselik ve İsfahân makamlarından iki adet Âyin-i tavîle bir nevi beste-i ber-cesta terkîb ve tertib etmiştir ki mukabele günleri hankâh-ı mevlevîde kıraat olunmaktadır"⁴¹ şeklindeki ifadelerinden anlıyoruz. *Osmanlı Müellifleri* isimli eserde de her iki Âyin için "el yevm dergâhta okunmaktadır"⁴² kaydı yer almaktadır. Bu ifadelere göre yüzyılımızın başlarına kadar mevlevîhânelerde okunduğu anlaşılan İsfahân Âyini, maalesef günümüze kadar gelememiştir. Nitekim bugün elimizde bulunmayan Âyin Mecmuası'ndaki Celâleddin Efendi'nin notunda bu Âyinin yaygınlaşamayıp kaybolduğu söylenmektedir.⁴³

⁴⁰ Esrar Dede, *Tezkiretü 'ş-Şuarâ-yı Mevlevîye*, Fâtih Millet Küt. Ali Emiri Yazmaları, No.756, s.378.

⁴¹ Davud Fatin Efendi, *Tezkiretü 'ş-Şuarâ*, İstanbul 1271/1853, 389.

⁴² Bursalı Mehmed Tâhir, *Osmanlı Müellifleri*, İstanbul 1333/1914, I, 130.

⁴³ Ergun II, 637.

Bâzı kaynaklar Ali Nutkî ve İsmâil Dedelere atfedilen Şevk u Tarab Âyininin de Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin eseri olduğunu söylemekle berâber ⁴⁴ , Rauf Yektâ Bey'in *İsmâil Dede* isimli eserinde konu ile ilgili *Âyin Mecmuası*'ndan yaptığı nakiller ⁴⁵ sözkonusu eserin Abdûlbâkî Dede'ye âit olamayacağını açıkça göstermektedir.

Acem-Bûselik Âyini ise Abdûlbâkî Dede'nin yegâne bestesi olarak bu gün elimizdedir. Ne var ki eserlerin intikâl ettirilmesinde, tamâmiyle meşk yönteminin tercih edilmesi, onların aslından gitgide uzaklaşmasına sebep olduğu gibi, farklı kaynaklara, yani üstad mûsikîşinaslara dayalı birbirinden değişik nüshalar da ister istemez karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla elimizdeki en eski notanın yüz senelik olduğunu farzetsek bile, yine de eserin aslından bir asır uzaktayız demektir ki, Acem-Bûselik Âyini'nin emsallerinin akıbetine uğramadığını kimse söyleyemez. Elimizdeki notaların doğruluğuna veyâ yanlışlığına hükmetmek, gerçeğin ortaya çıkmasını sağlayamayacağından bizce bir değer taşımaz. Çünkü bu nüshaların her biri devrin mûsikî anlayışını ve repertuarını yansıtmaları dolayısıyla orijinaldir.

Tespit ettiğimiz dört Acem-Bûselik Âyini nüshadan ikisi matbu olarak mûsikîşinaslarımızın istifadesine sunulmuştur. Bunlardan ilki 1935'te İstanbul Konservatuarı vasıtasıyla yayınlanan *Mevlevî Âyinleri'nin* beşinci fasikülüdür. İstanbul Konservatuarı Darü'l-Elhân'ın bir devâmı olarak kurduğu tasnif hey'eti ile çalışmalarını sürdürmüştür. Acem-Bûselik Âyini'nin basıldığı sıralarda muhtemelen Ali Rifat Çağatay (1867-1935), Zekâî-zâde Ahmed Efendi (1869-1943) Mes'ud Cemil (1902-1963) ve Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) tasnif hey'etinde bulunuyordu. Hey'et üyelerinin her biri devirlerinin en iyi üstadlarından yetişmiş, Hâfızalarındaki eserler yanında, ayrıca kıymetli nota koleksiyonlarına sahip mûsikîşinaslarımızdır. Ancak dinî mûsikî ve Âyin repertuarı açısından Zekâî Dede'nin oğlu Zekâî-zâde Ahmed Efendi ve yine Zekâî Dede'nin öğrencisi Dr. Suphi Ezgi ⁴⁶ önemli isimlerdir.

⁴⁴ Mehmet Ziyâ, *Yenikapı Mevlevihânesi*, İstanbul 1329/1913, 148.

⁴⁵ Rauf Yektâ, *Dede Efendi*, İstanbul 1341/1922,

⁴⁶ Ezgi I, 3.

Neyzen Halil Can'ın (1905-1973) koleksiyonlarla ilgili bir röportajda şunları söylemektedir; “İtrî mektebinin muakkiplerinin sonuncusu olan Zekâî Dede'nin repertuarı pek geniştir. Zekâî Dede ne kadar mahfûzâtı varsa oğlu Hâfız Ahmed Efendi'ye meşketmiştir. Ahmed Efendi de bunların çoğunu notaya alarak İstanbul Konservatuarının neşriyatı meyânına ithâl ettirdi.”⁴⁷ Aynı görüşmede Ethem Üngör, Zekâî-zâde koleksiyonu ile ilgili şu hatırasını nakleder; “... kitapçı Nizamettin Bey, beni çağırarak Zekâî Dede'nin notalarının geldiğini bildirdi, bunlar dükkanın ortasında yığılı duran bir takım nota *Defter*leri ve nota kağıtlarından ibâretti ki, yerden yüksekliği bir metre kadar bir yığın. Çoğu konservatuar yayınları arasında basılmış eserler idi.”⁴⁸ İyi bir koleksiyoncu olduğu bilinen Dr. Suphi Bey, kendi ifadesine göre, üstadı Zekâî Dede Efendi tarafından tanbur meşk etmek üzere Tanbûrî Halim Efendi'ye gönderilmiştir.⁴⁹ Kozyatağı Rifâî Şeyhi Tanbûrî Halim Efendi (1824-1897), III. Selim'in tanbur hocası Tanbûrî İsak'ın öğrencisi Oskiyam'dan tanburu öğrenmiştir. Bu bakımdan Dr. Suphi'nin meşk yoluyla III. Selim devri eserlerini en sağlıklı biçimde bildiği ve notaya geçirdiği düşünülebilir. Nitekim “İsak ve Ostiyam'dan menkûlen Halim Efendi'den geçtiğim peşrev ve semâileri Necip Paşa'nın⁵⁰ *Defter*lerinden yazdıklarımla mukabele ve *Tedkik* sayesinde gizli Hamparsum notasının anahtarını bulmaya muvaffak oldum. Bu mütalâa ile Selîm-i Sâlis'ten sonra gelmiş olan bestekârların telif ettikleri peşrev ve semâilerin ekserisinin asıllarını buldum...”⁵¹ demektedir.

İşte konservatuarın Abdûlbâkî Nâsır Dede'ye âit olan Acem-Bûselik Âyin'in neşrini gerçekleştiren bu iki zat, müellifimizi ilgilendiren yönüyle, yani III. Selim devri eserleri ve Âyin repertuarı açısından mühim referanslara sahiptirler. Ancak Dr. Ezgi'nin eserin aslını bulmak gayretiyle kendi tâbiriyle : “Ölçülü nağmeler arasından muvâfıkını

⁴⁷ Ethem Üngör, “Türk Müsîkîsi Repertuarı ve Koleksiyonlar Hakkında Sayın Halil Can ile Bir Konuşma” *Mûsîkî Mecmuası*, S.220, İstanbul 1966, 107.

⁴⁸ a.g.e., 107.

⁴⁹ Ezgi I, 4.

⁵⁰ Necip Paşa (1800?-1883), Kazasker Mustafa İzzettin Efendi'nin oğludur. Mızıka-i Hümâyûn Nâzırı olup, Batı notasının Türk müsîkîsini ifade etmekte eksik kaldığını görünce yaygınlaşamayan bir nota icâd ettiği söylenmektedir. Büyük bir nota koleksiyoncusu olan Paşa'nın bâzı *Defter*leri Saadettin Arel tarafından toplanmıştır.

⁵¹ Ezgi I, 5.

bulup, bozuk nağmelerin yerlerine onları koymak..."⁵² şeklinde izah ettiği eser restorasyonunun, ne derece isâbet gösterdiği bizi zaman zaman düşündürmektedir. Şahsen biz, birkaç farklı nüshadan yola çıkarak ortalama bir nüsha meydana getirmeyi, müzikolojik açıdan doğru bulmuyoruz. Böyle bir nüsha ancak edisyon-kritik çalışmalarında yapıldığı gibi nüsha farkları gösterilmek sûretiyle oluşturulmalıdır veya nüshalar tek başına, mutlaka kaynağı gösterilerek kaydedilmelidir.

Acem-Bûselik Âyini'nin ikinci matbû nüshası Saadettin Heper tarafından 1979 da neşre hazırlanan *Mevlevî Âyinleri* arasındadır. Saadettin Heper, yararlandığı kaynakları beş grupta sıralar. "1- Bahariye ve Yenikapı Mevlevîhâneleri Kudümzenbaşı Zekâî Dede-zâde Hâfız Ahmed Efendi 2- Yenikapı Mevlevîhânesi Neyzenbaşı Rauf Yektâ Bey 3- Galata Mevlevîhânesi Neyzenbaşı Hacı Emin Efendi 4- Âyin-i şerif bestekârlarından Ahmed Avni Bey 5- Yukarıda yazılı üstadlardan yapmış olduğum meşkler"⁵³ Ancak Heper'in de diğer matbû nüshadan yapıldığı gibi farklılıkları birleştirmeye yönelik bir tavırla esere müdâhale ettiği anlaşılmaktadır. "Böylece âyin-i şerîflerdeki bazı ufak üslûb ve nağme değişikliklerini birleştirmek sûretiyle notalarını yazdığım âyin-i şerîflerin en iyi bir şekil almış olduğu inancındayım."⁵⁴

Görülüyor ki, gerek konservatuarın gerek Heper'in neşrettiği Âyinler, belli belirsiz oranlardaki müdâhaleler neticesinde notaya alınmıştır. Dolayısıyla, eski olması bakımından bugün daha fazla rağbet gören konservatuar neşriyatının hazırlanış mantığı itibarıyla Heper'in neşrinden farkı yoktur. Gönül isterdi ki, konservatuar, Zekâî Dede'den meşk edildiği haliyle, Heper de neyzenbaşı Emin Dede'den meşk ettiği şekliyle Acem-Bûselik Âyini'ni kaydetmiş olsun. Böylece, eserin orijini hakkında daha çok söz söyleme imkânı bulabilir, hattâ belki mevlevîhâneler arasında mûsikî açısından bir üslup farkı bulunup bulunmadığına dâir fikir edinebilirdik. Bunu yapabilmek için halâ ümidimiz vardır. Ancak bunun için yukarıda arzettiğimiz sahhaf dükkanlarından birinin ortasına

⁵² a.g.e., 5.

⁵³ Saadettin Heper, *Mevlevî Âyinleri*, Konya 1979, 3.

⁵⁴ a.g.e..

yığılan bir metre yüksekliğindeki Zekâî-zâde koleksiyonu ve maalesef aynı akıbete uğrayan emsallerinin yeniden keşfedilip toparlanması zarûreti vardır.

Abdûlbâkî Dede'nin Acem-Bûselik Âyini'nin iki el yazması nüshasını, Süleymâniye Kütüphânesi Ekrem Karadeniz Koleksiyonu'nda tesbit ettik. Birincisi Ekrem Karadeniz Kitapları 4 numaradaki *Defterin* 47 ilâ 53.cü sayfalarında yer almaktadır. Batı notasıyla îtinâsız olarak yazılmış bulunan bu *Defterden* Ferahnâk Âyini dolayısıyla yararlanan Bülend Alaner, yazının kime âit olabileceğini tahkîk ettiğini, fakat sonuç alamadığını söylemektedir.⁵⁵

İkinci yazma nota aynı koleksiyonun 15 numarada kayıtlı *Defterinin* 62 ilâ 71.ci sayfaları arasında bulunmaktadır. Batı notasıyla îtinâlı ve düzgün bir tarzda kaleme alınmış, güfteler kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Halil Can, Abdülkâdir Töre Koleksiyonu'nun, Töre'nin vefâtından sonra değerli öğrencilerinden sahhaf kitapçı Ekrem Karadeniz tarafından satın alındığını ve dinî kısmın fihristini yapma işini, bizzat kendisinin üstlendiğini söylemektedir. Buna ilâve olarak koleksiyondaki eserlerin sıhhatini belirtmek üzere, şu ifadeleri kullanmıştır; "... kendileriyle tanışmak şerefine nâil olmuştum. Kendisi hakiki bir müzisyen olduğundan, eserleri daîmâ birkaç defâ okutarak ve inceleyerek tesbit etmiştir. Hele dinî mûsıkî koleksiyonu zengindi. Bir çok durağı ondan yazdım."⁵⁶ Söz konusu nüshanın, yazının îtinâsı da gözönünde bulundurulursa bu konuda titiz davranan Abdülkâdir Töre'den (1873-1946) intikâl eden notalar olduğu düşünülebilir. Gerek eserin doğru tesbit edilmesinde âzamî dikkatin gösterilmesi, gerek düzeltme, onarma vs. gibi endişelerle besteye müdâhale edilmemesi gibi unsurlar bu nüshanın önemini ve değerini arttırmaktadır.

⁵⁵ Bülent Alaner, *Sermüezzîn Rýfat Bey'in Ferahnâk Mevlevî Ayini*, Ýstanbul 1992, 17.

⁵⁶ Ethem Üngör, "Türk Mûsýkîsi Repertuarý ve Koleksiyonlar Hakkýnda Sayýn Halil Can Ýle Bir Konuşma", *Mûsýkî Mecmuasý*, S.220, Ýstanbul 1966, 108.

a. Âyin'in Melodik Analizi

Abdûlbâkî Dede, Âyin-i şeriflerin birinci selâmlarında yaygın olarak yer alması dolayısıyla Mevlevî Devr-i Revânı veyâ Devr-i Revân dediğimiz usûlü, diğer pek çok melevî mûsikîşinas gibi, Âyini birinci selâmında kullanmayı tercih etmiştir. Ancak müellifimiz bu usûlü “*Devr-i Revân-ı Hindî*”⁵⁷ Adıyla tanıtmaktadır. Zaman sıralaması ve vurguları bugün bildiğimiz şekille aynıdır. Bizce bu usûlün besteleme yönünden karakterinin olgunlaştığını göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Müellifimiz, “Fî zamâninâ ihtirâ’ olunan terakib-i cedîdedendir”⁵⁸ dediği Acem-Bûselik terkîbini şöyle târif etmektedir. “Acem âgâze idüb, Çargâh perdesine geldikte dönüp Bûselik karar ider.”⁵⁹ Ancak bu târifi daha açıklığa kavuşturmak için Acem’in îzahına baktığımızda şu ibarelerle karşılaşıyoruz; “Gerdâniye perdesinden Nihâvend âgâze idüb, Çargâh perdesine geldikte dönüp Uşşak karar ider.”⁶⁰ Bu ifadeler Nevâ perdesindeki Bûselik ve Çargâhta Çargâhın önemini ortaya koymaktadır. Dügâh üzerinde Acem makamının bir netîcesi olarak, zaman zaman Uşşak çeşnisinin de gösterilebileceği, fakat makam karakterinin, yerinde Bûselik çeşnisi ile ortaya konabileceğini ifade etmektedir.

Gerçekten de Abdûlbâkî Dede Âyinin birinci selâmına Gerdâniye perdesinden başlayarak inici bir seyirle Çargâhı belirtmiştir. Acem makamındaki yerinde Uşşak çeşnisinin bir devâmı olarak Bayâtî dizisi kendisini göstermiş ve bu dizi Nevâ perdesinde soluklanmış ve hemen arkasından yerinde Bûselikle karar verilerek, adeta makam özetlenmiştir.

⁵⁷ *Tedkik*, 108.

⁵⁸ *Tedkik*, 27-b, 187.

⁵⁹ *Tedkik*, 27-b, 187.

⁶⁰ *Tedkik*, 19-a, 174.

İkinci müzik cümlesi de Acemde Çargâh, Gerdâniyede Bûselik, Nevâda Bûselik gösterildikten sonra, Acemdeki kalışla, üçüncü mısranın lafzî terennümüyle son bulmuştur. Buradan tekrar birinci cümleye dönülerek karar verilmiştir.

Lafzî terennümlerle devâm eden yeni müzik cümlesine geçildiğinde, birinci cümledeki çeşniler yeniden ele alınmıştır.

“İmrûz lebi nûşed” diye başlayan Âyin-i şerifin ikinci dörtlüğü Hüseyinî perdesiyle seyre girip bu perdeyi vurgulayarak Çargâhta Çargâh, yerinde Bûselikle, Bûselik makamı hatırlatılmıştır. İkinci dörtlüğün üçüncü mısrasına geçildiğinde yine Hüseyinî perdesi vurgulanmış ancak bu defâ Hüseyinî makamı Dügâhtaki kararıyla birlikte gösterilerek, Hüseyinî perdesinde Hisârımcı bir edâyma Hicâz yapılmıştır. Bundan sonra, tekrar dörtlüğün başındaki Bûselik makamına dönmüştür.

“Hey hey” lafzî terennümüyle başlayan üçüncü dörtlüğün ilk mısrasından îtibâren Evç gösterilmeye başlanmış ve ancak dördüncü mısrada yerinde Bûselik gösterilip, birinci selâmın başındaki melodiler kullanılmak sûretiyle Acem-Bûselik makamına dönmüştür.

Aynı usûlle devâm eden saz terennümüne, Muhayyer perdesiyle başlanıp, Gerdâniye ve Acem perdelerinde Bûselik ve Çargâh çeşnileriyle bezeli melodilerden sonra, Bûselikle karar verebilmek için Hüseyinî perdesi vurgulanmıştır. Birinci selâmın güftesi üzerinde müzik cümlelerini şu harflerle göstermek mümkündür;

BİRİNCİ SELÂM

I

A- Ankeski türâ dâred ez işi çikem dâred (yâr)

a- Yâr-i hey sultân-ı menî dost

A- Van keski türâbined ey mâhî çigâm dâred (yâr)

a- Yâr-i hey sultân-ı menî dost

B- Bes âşık-ı âşüfte âsûde vü hoş hufte (yâr)

a- Yâr-i hey sultân-ı menî dost

A- Der sâye-i an zülfi kû halkavü ham dâred yâr

a- Yâr-i hey sultân-ı menî dost

C- Yâr-i yâr yâr-i yâr hey hey ihsân meded

Dost dost dost dost hey hey gufrân meded

II

D- İmrûz cemâl-i tû simâ-yı diger dâred

b- Hey dost hey yâr

D- İmrûz lebî nûşed hallvâ-yı diger dâred

b- Hey dost hey yâr

E- İmrûz gülî lâ'let ez şâh-ı digir reste

c- Hey dost hey yâr

D- İmrûz kadî servet bâlâ-yı diger dâred

b- Hey dost hey yâr

III

F- (Hey hey) Ey ki ez Hurşîd-i bihter rûy-i tû

d- Yâr yâr

F- Men Gulâmî zülfi çün hindû-yi tû

d- Yâr yâr

F- Binem an rûzi ki beşem ey sanem

e- Yâr yâr

G- Ey nihâde mesti berzânı-yi tû

f- Yâr yâr

f- Dost dost yâr

a- Yâr-i hey Sultân-ı men...

TERENNÜM

İkinci selâm bütün mevlevî Âyinlerinde olduğu gibi Evfer usûlünde bestelenmiştir. Ancak müellifimizin *Tedkîk u Tahkîk*'te şeklini verdiği Evfer usûlü şekil itibariyle bugün kullandığımızdan farklıdır. Abdülbâkî Nâsır Dede'nin verdiği Evfer usûlünün zaman ve vurguları şöyledir;

Düm	Tek	Tek	Düm	Düm	Tek	Te-kâ ⁶¹
1	1	1	1	1	1	3

Yapı itibâriyle, günümüz Evfer usûlüyle karşılaştırıldığında doğrusu bizi şaşırtan bu şeklin bir mevlevî mûsikîşînâs tarafından verilmiş olması, o devirde bilinen şeklin bu olduğuna bizi ikna etmektedir. Ancak bu şekil ilk bakışta üçlü gruplardan meydana geldiği intibâhı vermekle berâber, müellifimizin notaya aldığı aynı dönemde bestelenmiş bulunan Sûz-i Dilârâ Âyini'nin ikinci selâmına usûlün son beş darbından girilmesi ⁶², Evferin ikinci yarısında beşli bir grubun olduğunu göstermektedir. Yoksa, üçlü gruplardan oluşan dokuz zamanlı usûlün ayırımı, ancak üçlü veyâ altıyla mümkündür.

Düm	Tek	Tek	Düm	Düm	Tek	Te-kâ
1	1	1		1	1	1
	3			3		3

Sözü geçen eserde ikinci selâm, son beş darbdan başladığına göre verilen kalıbın şu şekilde anlaşılması ve uygulanması doğru olacaktır düşüncesindeyiz.

⁶¹ *Tedkik*, 39-b.

⁶² *Tahririyye*, 59-b.

Düm	Tek	Tek	Düm	Düm	Tek	Te-kâ
1	1	1	1	1	1	3
2		2		2		3

Pençgâh ve Hüseyinî Beste-i Kadîm Âyinler ⁶⁴ ayrıca bestekârı bilinen en eski Âyiniimiz olan Dervîş Köçek Mustafa Dede'nin (1684) Bayâtî Âyini'nde kullanılmıştır. ⁶⁵



Yukarıdaki ölçü de Mustafa Nakşî Dede'nin (1854) Şedaraban Âyini'nden alınmıştır. ⁶⁶



İsmâil Dede Efendi (1778-1846) FerahFezâ Âyini'nde ⁶⁷ Abdülbâkî Dede ile aynı terennümü kullanmayı tercih etmiştir. Bu örneklerden hareketle Acem-Bûselik Âyini terennümlerinin Abdülbâkî Nâsır Dede'ye âit olmadığını, müellifimizden önce ve sonra bestelenen Âyinlerde tercihan kullanılan saz payları olduğunu söylemeliyiz.

İKİNCİ SELÂM

A- (Ah) Sultân-ı menî

A- (Ah) Sultân-ı menî

B- (Ah) Ender dil ü cân

C- (Cân) İmân-ı menî

⁶⁴ Saadettin Heper, *Mevlevî Ayinleri*, Konya 1979, 10,28.

⁶⁵ Heper, 34.

⁶⁶ Heper, 168.

⁶⁷ Heper, 289.

A- (Ah) Der men bî demî

A- (Ah) Men zînde şevem

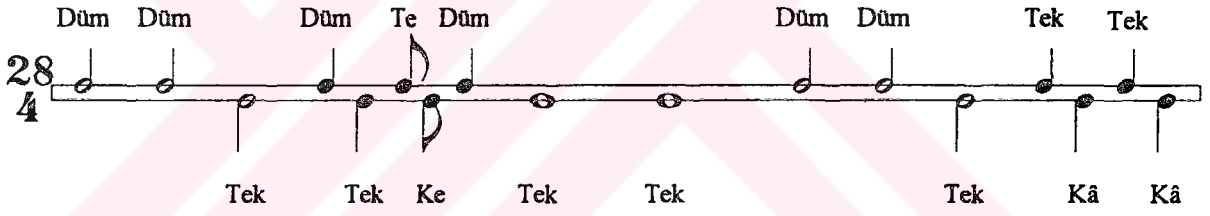
B- (Ah) Yek cân çi şeved

C- (Ved) Sad cân-ı menî

C- (Ah) Îmân-ı menî

TERENNÜM

Acem-Bûselik Âyin-i Şerifi üçüncü selâmı, pek çok Âyinde olduğu gibi Devr-i Kebîr usûlüyle bestelenmiştir. Şüphesiz bu eserin icrâsında Abdülbâkî Dede'nin şeklini verdiği Devr-i Kebîrin uygulanması doğru ve yerinde olacaktır. Müellifimizin verdiği şekil usûl notasıyla şöyledir;⁶⁸



Üçüncü Selâm, Nevâ perdesinin Bûselik çeşnisi ile vurgulanması sûretiyle seyre başlar ve Çargâhlı kalıplar yapmayı da ihmal etmez. Birinci mısraı ihtivâ eden birinci müzik cümlesinde, önce yerinde Uşşak veyâ Bûselik⁶⁹ çeşnisi ile bir asma kalıştan sonra Kürdî çeşnisiyle karar verilmektedir.

Her mısrada simetrik olarak ikişer usûl kullanılması, besteleme tekniği ve düzeni açısından dikkat çekicidir. Üçüncü selâmın Devr-i Kebîr kısmında yer alan dörtlüğün üçüncü mısrasında, yerinde Hicâz çeşnisine kısa bir geçiş yapılarak, Çargâhta Çargâh, yerinde Bûselik ve Kürdî kullanılmıştır. Birinci dörtlüğün son mısrasında ise girişteki

⁶⁸ Tedkik, 39-b, 20b.

⁶⁹ Karadeniz Koleksiyonu 15 no.lu nüshada ve Konservatuar nüshasında arızasız Si perdesi Segah kabul edildiğine göre Uşşak; Heper nüshasında Bûselik.

müzik cümlesine dönülmüş ancak melodi, Bûselik karardan sonra yarıda kesilerek Aksak Semâi usûlündeki terennüme geçilmiştir.

Terennüm Acem-Bûselik makamının tabîî çeşnilerini göstermektedir. Muhayyerde Kürdî, Gerdâniyede Bûselik, Acemde Çargâh, Nevâda Buseliği kullanan terennüm, Acemde yaptığı asma kalışla Yürük Semâi kısmına bağlanmaktadır.

Bu kısımda hemen bütün Âyinlerde tekrarlanan Türkçe “Ey ki hezâr âferin, bû nice Sultân olur” mısraı ile başlayan Ahmed Eflâkî’nin, Sultân Veled hakkındaki kıtası ⁷⁰ yine Acem-Bûselik makamının icrâ edildiği bölüm olarak göze çarpmaktadır.

Üçüncü selâmın ikinci terennümü, tiz Nevâdan seyre başlayarak Muhayyer perdesinde Bûselik, Nevâda Rast çeşnileriyle bu perdelerde asma kalışlar yapmak sûretiyle tekrar sözlü kısma bağlanmaktadır. Bu kısımda kıraat tarzına uygun bir nağmelendirme ile bir solukta, selâmın üçüncü dörtlüğü okunabilmektedir. Hâkim olan çeşni Sabâ geçkili Acem-Aşîrân makamıdır.

Bundan sonra, III. Selim’in de Sûz-i Dilârâ Âyiniinde kullandığı “Ah güzelin aşkına hâlâtına” mısraı ile başlayan dörtlüğün yer aldığı görülür. Nevâ perdesinde Bûselik, Çargâhta Çargâh ve Çargâh kararlı Sabâ, yani klasikk Çargâh makamı geçkisi, bu kısmın özelliğidir. Buraya bağlanan terennümde de klasikk Çargâh makamı kendisini göstermektedir. Terennümün son ölçüsünün sonundan giren, selâmın beşinci kıtası, yine kıraat tarzını hatırlatan bir üslûbla Sabâ geçkileri yapmakta ve yerinde Kürdî çeşnisi ile tekrar Nevâ üzerinde Hicâz çeşnisinin sıklıkla kullanıldığı terennüme bağlanmıştır. “Bâz ez an kûhi” sözleriyle başlayan mısralar, Nevâ üzerindeki Hicâz çeşnilerinden sonra Acem-Aşîrân makamı geçkisi ile sona ermektedir. Bu kısma bağlanan terennüm ve selâmın son dörtlüğü yine Acem-Aşîrân makamıyla işlenerek karar vermektedir. Üçüncü selâmın güftesi üzerinde müzik cümlelerini şu şekilde göstermek mümkündür.;

⁷⁰ Cinuçen Tanrıkorur, “Ayin”, *İslâm Ansiklopedisi* IV, İstanbul 1991, 251.

ÜÇÜNCÜ SELÂM

- A- Aşıkân lâf ez tebârek rabbünel a'lâ zened (hey)
A- Sâdıkân lebbeyki vahyullâhi mâ evhâ zened (hey)
B- Lâ cerem ez âşıkân ü sâdıkân ez sûz-i dil (hey)
A- Darbi hâ ber tabl-ı sübhânellezî esrâ zened (hey)

TERENNÜM

- C- Ey ki hezâr âferin bû nice sultân olur
D- Kulu olan kişiler (ah) hüsrev ü hakân olur
C- Her ki bugün Veled'e inânuben yüz süre
D- Yoksul ise bâý olur (ah) bâý ise sultân olur

TERENNÜM

- Kad eşre katid-dünyâ min nûri hûmeyyânâ
E- El-bedrü gaden sâkî velke'si süreyyânâ
Essafvetü îmâni velhavleti bostânî
Vel-ma'serü ned mâni velverdü muheyyâna

- F- Ah güzelin aşkına hâlâtına
F- Yandı yürek aşk harâretine
F- And içeyim gayrı güzel sevmeyim
G- Tanrıya vü Tanrının âyâtına

TERENNÜM

Tâ arş zi sevdâ-yı rûhaş velvele hast
H- Der sîne zî bâzâr-ı rûhat gulgule hast
Ez bâde o berkef-i cân bûlbûle hast
Ber gerdeni dil zî zülfi o silsile hast

TERENNÜM

I- Bâz ez an kûhi kaf âmedi ankâ-yı aşk
I- Bâz berâmed zî cân nâre-i heybâ-yı aşk
J- Aşk nidâ-yı bülend kerd be âvâz-ı pest
K- Key dili bâlâ niger der kadi bâlâ-yı aşk

TERENNÜM

L- Câme siyeh kerd küfür nûr-i Muhammed resîd
L- Tabl-ı bekâ kûftend milk-i muhalled resîd
L- Ez peyi nâ mahremân kûfû'l-zedem berdiân
M- Hız ilgû mutribân işret-i sermet resîd

Dördüncü selâm, ikinci selâmın melodik bakımdan tekrarı olduğu için sâdece güftesini vermekle yetiniyoruz.

DÖRDÜNCÜ SELÂM

A- (Ah) Sultân-ı menî
A- (Ah) Sultân-ı menî
B- (Ah) Ender dil ü cân
C- (Cân) Îmân-ı menî

A- (Ah) Der men bî demî

A- (Ah) Men zînde şevem

B- (Ah) Yek cân çi şeved

C- (Ved) Sad cân-ı menî

C- (Cân) Îmân-ı menî

2. Tahrîriyye

İslâm dünyâsının benimsediği ilk nota, el-Kindî’de (9.yy) ve Fârâbî’de (10.yy) ilk örnekleri görülen Ebced notasıdır. Bu, mûsikî seslerini Arap harflariyle göstermeyi hedefleyen bir harf notasıdır. İsmi Arapların kendi hece harflerini ezberleyebilmek için meydana getirdikleri sekiz kelimenin ⁷¹birincisi olan Ebced’den almıştır. Ebced notasında sesleri göstermek üzere bu kelimelerin harflerinden yararlanılmıştır.

Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955) tıp târihiyle alâkalı *Tansuknâme-i İlhan der fûnun-ilm-i Hitâi* isimli Farsça risâleden ⁷² yaptığı şu alıntıyla, Hitay Türklerinin XI. yüzyılda bir notaları bulunduğundan bahseder. “Çalgı çalan, öğrenmediği bir şarkı veya bir gazeli sazla çalmak istese, birkaç gün taallüm etmeye ve o besteyi bir lahzada çalacak bir kaide ve usûl icâdına muhtacdır ki, o usûl de şudur ; Her ses için muayyen bir şekil kabul etmişlerdir. O şarkı ve gazeli okuyan üstad her bir sese, müteallimin öğrenmesi için bir şekil kor. Müteallim o şekle bakınca hangi ses olduğunu bilir, sazı ile çalar. Üçüncü defâ çalışta tamâmiyle öğrenmiş olur. Besteyi düzgün yanlışsız ve tereddüdsüz bir sûrette çalar.” ⁷³ Çagatayca başta olmak üzere ayalgu, ayalgı, uyulgu ⁷⁴ benzeri çeşitli

⁷¹ Bu kelimeler; Ebced, Hevvez, Hutti, Kelemen, Sa’fes, Karaşet, Sehaş, Dazıglen.

⁷² Ayasofya Küt. no. 3596 Arel bu eserin A. Gölpınarlı tarafından tercüme edilerek Tıp Târihi Ens. direktör Prof.Dr. Süheyl Ünver’in himmetiyle üniversitede 300 nüsha olarak bastırıldığını ifad etmektedir.

⁷³ H. Saadettin Arel, “Yine Türk Mûsikîsinin Târihine Dâir”, *Mûsikî Mecmuası*, S.4, İstanbul 1948, s.3.

⁷⁴ Martti Rösönem, *Versuch Eines Etymologischen Wörterbuchs der Turksprachen*, Helsinki 1969, 11.

söylenişlerle Türk hehçelerinde yerini alan ilk Türk notası *Ayalgu*'nun günümüze gelen şekliyle bugün hâlâ Çin Turkistanı'nda kullanıldığı söylenilmektedir.⁷⁵

Türk Mûsikîsini sistemli olarak ifade etmesiyle geleneksel nazarîyat okulunun kurucusu sayılan Safiyuddin Abdülmümin (1224?) ebced notasını kullanarak Nevruz remel eserini kağıda döker. Bundan sonra okulun tâkibcileri Ebced notasını çeşitli ilâveler, bazen değişikliklerle kullanmaya devâm etmişlerdir. Bunların başında *Durretu't-Tâc fî İzetti'l-Dibac*⁷⁶ isimli ansiklopedik eserin yazarı Kutbuddin Şirâzi ve *Makâsîdü'l-Elhân, Câmiu'l-Elhân* isimli eserlerinde Ebced notasını kullanan Abdülkâdir Merâgî gelir. 15. yüzyılda Ahmedoğlu Şükrullah da kaleme aldığı Edverinun onbeşinci faslında Ebced notasının kullanımına dâir bilgi vermiş ve bir peşrevi eserine kaydetmiştir.⁷⁷ Rauf Yektâ, bu nazarîyatçılardan sonra Sultân II. Ahmed devrine kadar kimsenin notayla ilgilenmediğini, ancak bu dönemden itibaren mûsikî yazısına yeniden ilgi duyulduğunu ve rivâyete göre bâzı mûsikîşînâslar tarafından bu Pâdişâh döneminde notalı mecmualar tertib edildiğini söylemektedir.⁷⁸ Yalnız şunu özellikle ifade etmekte yarar vardır ki; ezgileri kağıt üzerinde zabtetmek mânâsında nota, hiçbir zaman yaygın olarak kullanılmamışsa da mûsikî nazarîyatına dâir eserlerde perde ve aralıkların îzahında seslerin ebced notasıyla⁷⁹ gösterilmesi kültürün devâmlılığı bakımından dikkat çekicidir.

Nota geçmişimiz sözkonusu olduğunda, çeşitli sebeplerle İstanbul'da uzun süre kalarak, Türk mûsikîsini öğrenip, mevcut repertuarı tesbît etme gayretini gösteren iki mûsikîşinas hemen akla gelmektedir. Bunlar Ali Ufki adıyla tanıdığımız Lehistanlı Wajciech Bobowski (1610-1675) ve Kantemiroğlu diye bildiğimiz Demetrius Cantemir'dir (1673-1723).

Ali Ufkî, mecmuası *Mecmua-i Sâz u Söz* 16. ve 17. yüzyıllara âit, beşyüzden fazla söz ve saz eserini notasıyla içine almaktadır.⁸⁰ Bu eserde Batı notası eski yazı tarzımıza

⁷⁵ Murat Bardakçı, "Notan Kadar Konuş", *Hürriyet Pazar Dergisi*, 27.2.1994, s.50.

⁷⁶ Ayasofya Küt, no 2405.

⁷⁷ Rauf Yektâ, "Kitâbet-i Mûsikî Târihine Bir Nazar 2" *Şehbal* S.11, İstanbul 1909, 211.

⁷⁸ Rauf Yektâ, *Kıraat-ı Mûsikîye Dersleri*, 1335/1916, 5.

⁷⁹ Rûhi Kalender, *XV. Yüzyılda Mûsikî Nazarîyatı ve Zeynü'l-Elhân*, Ank.Üniv. Ankara 1982, Basılmamış Doktora Tezi, 720-94.

⁸⁰ Cem Behar, *Ali Ufki ve Mezmurlar*, İstanbul 1990, 37.

uygun düşecek biçimde sağdan sola doğru kullanılmıştır. İkinci önemli nota külliyyatı, yaklaşık 353 peşrev ve saz semâîsini ihtivâ eder. *Kitâbu ilmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfat* isimli *Kantemiroğlu Edvârı'dır*. Suphi Ezgi bu eserin çeşitli nüshâlârının kütüphânelerde mevcut olduğunu, notalı kısmının ise sâdece Arel'in kütüphânesinde bulunduğunu söylemektedir.⁸¹ Kantemiroğlu'nun Ali Ufkî gibi Batı notası kullanmak yerine, Arap harflerinin yer aldığı Ebced notasına benzer bir nota vücuda getirmesi, onun daha fazla Osmanlı kültürüne nüfuz ettiği kanaatını uyandırmaktadır.

Bununla birlikte kaleme aldığı *Osmanlı Târîhi* adlı kitabında; “Türkler kendilerince malûm olmayan ve benim îcâd etmiş olduğum notayı bana borçludurlar”⁸² şeklindeki ifadeleri haksız bir ithamdır. Çünkü yukarıda ifade ettiğimiz gibi Türkler bilinen târihe göre X. yüzyıldan itibaren notayı tanımışlardı. Ancak Kantemiroğlu'nun, Türklerin notasyon anlayışına uygun düşecek yeni bir harf notası geliştirdiğini söylemek doğru olur. Nitekim kendisinden sonra bu notanın Kevserî isminde bir zat tarafından kullanıldığını biliyoruz. Bu eserden bizi haberdar eden Rauf Yektâ şunları söylemektedir. “Kütüphâne-i acizde kadîm bir nota mecmuası vardır ki târih-i tahriri her halde yüz elli seneden aşağı olmasa gerektir. 500 kadar peşrev ve semâîyi ihtiva eden bu mecmuadaki nota bâzı delail ve karaine nazaran prens Kantemir'in ihtivâ kerdesi olduğu zannedilmektedir.”⁸³

Kantemiroğlu'nun çağdaşı olan Kutb-ı Nâyî Osman Dede de bir nota îcâd ederek Nota-i Türki ismini vermiştir. Osman Dede'nin anılan eserinde bu notanın kurallarını açıkladığı ve muhtelif besteleri bu notayla kaydettiği kaynaklarda yazılıdır.⁸⁴ Ne var ki Osmanlıların son dönemine yetişen mûsikîşinaslarımız dahi bu eserin varlığı dışında bir şey bilmemektedirler. Rauf Yektâ, nota târihimizle ilgili olarak 1909 da yazdığı bir makalede “Bu notanın ne yolda olduğuna dâir hiçbir mâlûmât yoktur”⁸⁵ demektedir.

⁸¹ Dr. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, V, İstanbul 1953, 137.

⁸² Rauf Yektâ, *Türk Mûsikîsi*, İstanbul 1986, 52.

⁸³ Rauf Yektâ, “Kitabet-i Mûsikîye Târihine Bir Nazar”, *Şehbal*, S.11, İstanbul 1909, 211.

⁸⁴ Süleymân Erguner, *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirat-ı Mûsikî*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991.

⁸⁵ Rauf Yektâ, *Türk Mûsikîsi*, İstanbul 1986, 52.

1913 de Albert Lavignac'ın ünlü Müzik Ansiklopedisi'ne yazdığı “*Türk Mûsikîsi*” isimli makalesinde, Nâyî Osman Dede'nin Kantemiroğlu'ndan farklı bir harf notası kullandığını örnekleyerek ifâde etmektedir ki, bugün Osman Dede notasının mâhiyetine dâir elimizdeki tek bilgi budur diyebiliriz. Suphi Ezgi adı geçen eserin Yenikapı Mevlevîhânesi'ne Nâfiz Paşa tarafından vakfedilmiş ve 1246-1247 numaralarda kayıtlı olduğunu, fakat bu nüshâlardan birinin Rauf Yektâ'nın elinde kaldığını, diğerinin de Mevlevîhânenin son şeyhi Abdülbâkî Dede'de bulunduğunu tahmin etmektedir.⁸⁶

Gerçekten de Avni Aktunç *Nota-i Türkî*'yi Rauf Bey'in kütüphânesinde bizzat gördüğünü söylemektedir.⁸⁷ Kasım 1996 TRT 2.kanalında neşredilen "Ney" belgesinde Rauf Yektâ Bey'in oğlu Yavuz Yektay tarafından,sözkonusu eserin kendisinde bulunduğu ifâde edilmiştir. Bu eser maalesef Rauf Bey'in elinde kaldığı müddet içinde de değerlendirilemeyip mûsikîmize dâir pekçok kolleksiyon ve yazma eser gibi kimbilir hangi bilinmeyen köşelerde saklanmışır. Diğer yandan Murat Bardakçı aynı eser için haftalık bir dergide şunları söylemektedir : “ Derken 1980 lerde birden Londra'da ortaya çıkar. Sonra İngilizlerin pek meşhur müzayede salonunda Sotheby'de bizim kültür tanıtma ve turizm müşavirlerinin gözleri önünde en bol sıfırlı parayı bastıran Avrupalı kolleksiyoncunun evine taşınır.”⁸⁸

Şüphesiz, nota târihimiz bakımından elimizdeki en önemli eserlerden biri tezimizin üçüncü bölümünü meydana getiren *Tahrîriyye* dir. Abdülbâkî Dede'nin bu notayı ortaya koyarken dedesi Nâyî Osman Dede'den yararlanıp yararlanmadığını *Nota-i Türkî'nin* elimizde olmaması sebebiyle bugün için bilmiyoruz. Ancak yukarıda arzettiğimiz, Rauf Bey'in Osman Dede notasına dâir verdiği küçük ipucundan hareketle, perdelere tekabül eden harflerin Abdülbâkî Dede'ninkilerden farklı olabileceğini söylemek mümkün görünüyor.

⁸⁶ Ezgi, IV, 137.

⁸⁷ Avni Aktunç, “Merhum Rauf Yektâ'nın Kütüphânesi”, *Mûsikî Mecmuası*, S.41, İstanbul 1951, 22.

⁸⁸ Murat Bardakçı, “Notan Kadar Konuş”, *Hürriyet Pazar*, İstanbul 27.2.1994.50.

Tahrîriyye, öncelikle dönemin mûsikî anlayışını yansıtan ve onun nota ihtiyacına cevap vermek üzere hazırlanmış bir eser olması dolayısıyla önemlidir. Dikkat edilirse III. Selim devrinde mûsikînin bir yandan yeniliklere açılırken, bir yandan da eski unsurlar kullanılarak tekrar terkîb edilmesi sözkonusudur. 15. yüzyılda terkedilmeye başlanan mûsikî ilmine duyulan alâka, III. Selim'in şuurlu teşvikleriyle yeniden kendisini hissettirmiş ve mûsikîşinasları devrin en önemli ihtiyacı olan mûsikî yazısıyla meşgul olmaya da sevketmiştir. Nitekim o târihlerden îtibâren mûsikîşinaslar mûsikî teorisiyle meşgul olmak yerine ortaya çıkan sanat eserlerinin kaydedilmesi için gayret sarfetmişlerdir. Günümüze yaygın olarak gelen Hamparsum notası, Hamparsun tarafından 1813-1815 senelerinde îcâd olunmuştur.⁸⁹ Hemen arkasından 1826 da Vak'a-i Hayriye ile Mehterhâne kaldırılmış ve yerine Mızıkâ-i Hümâyûn'un kurulmasıyla birlikte Batı notası da kullanılmaya başlanmıştır. Yukarıda ifade ettiğimiz şekilde III.Selim devrini çalışmalarıyla en iyi yansıtan Abdûlbaki Dede, *Tedkik u Tahkik* ve *Tahririyesi* ile mûsikîyi yorumlayıp, geliştirdiği ebced notasıyla devrin ihtiyacına en iyi şekilde cevap vermeye çalışmıştır.

Bu bakımdan Mûsikî kütüphanemizde, parmakla sayılacak kadar az olan târihi notamıza dâir yazılmış eserlerin en önemlilerinden biri şüphesiz Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin *Tahrîriyye* isimli risâlesidir. Bu risâle, Batı müziğine ve kültürüne büsbütün kapıları açacağımız günlerin arifesinde, klasik nazariyat ve onun prensiplerinin hâkim olduğu bir anlayışla, devrin ihtiyacına cevap verecek tarzda geliştirilmiş bir nota yazısıdır. Mûsikîmizin geleneksel aktarma metodu olan meşkin yanında, Fârâbî'den îtibâren, sessizce, daîmâ var olan Ebced notası, 800 yıllık bir mâzîden sonra Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin eliyle diğer harf notalarından daha üstün bir ifade gücüne ulaştırılmıştır.

Arel'den naklen L. Karabey şunları söylemektedir; “Abdûlbâkî Dede'nin notası diğer alfabe notalarının hepsinden daha mütekâmilidir.”⁹⁰ Suphi Ezgi ise bu nota için :“Eskiden Kantemiroğlu ve Osman Dede'nin notaları mevcut ise de en iyisi ve

⁸⁹ Ezgi, V, 530.

⁹⁰ H. S. Arel, “Mûsikî Târihinden Parçalar” (Ders Notlarından), *Musiki Mesmuası*, S:27, İstanbul 1950, 19.

kifâyetlisidir”⁹¹ der. İşte Ebced notasını böyle bir yükselişle noktalayan *Tahrîriyye*’nin bugün elimizde iki nüshası mevcuttur. Birincisi Abdülbâkî Dede’nin ilk mûsikî risâlesi olan *Tedkîk u Tahkîk* ve *Zeyl*’nin arkasında yer almaktadır. Süleymâniye Kütüphânesi Nâfiz Paşa Yazmaları 1242/2 numarada kayıtlı bulunan bu eser, 53-b-73-b varakları arasındadır. Temmet târihi 1209/1794 dür. Bizzat Abdülbâkî Dede tarafından tâlik yazı ile 15’erli satır düzenlemesi ile kaleme alınmıştır.

İkinci nüsha yine Süleymâniye Kütüphânesi Esad Efendi kitapları arasında 2898 numarada kayıtlıdır. Temmed târihi 1209/1794 dür. Yine müellif tarafından tâlik yazı ile, 15’erli satır düzenlemesi ile kaleme alınmıştır. 19 varaktır.

Tahrîriyye’nin bugün elimizde bulunan her iki nüshası da müellifimiz tarafından yazılmıştır. Abdülbâkî Dede eserinin başında, *Tedkîk u Tahkîk* isimli eserini Pâdişâha takdim ettikten sonra, nağmelerin kaydedilmesine dâir müstakil bir eser görülmediği ve duyulmadığı için böyle bir risâle yazmaya memur olduğunu ifade eder.⁹² *Tahrîriyye*’nin bitiş târihinin 1209/1794 olduğuna bakılırsa, gerçekten de müellifimiz *Tedkîk u Tahkîk*’i tamâmladıktan sonra, fakat aynı sene içinde *Tahrîriyye*’yi yazıp bitirmiştir. Ancak bu eserini de *Tedkîk* gibi Pâdişâha takdim ettiğine dâir hiçbir ifade kullanmamıştır. 1209/1794 senesinde bitirdiği *Zeyl*’in başında yine “*Tedkîk u Tahkîk*’i Pâdişâha sunduktan sonra”⁹³ diye başlayarak ifade-i merâmına devâm etmiş, *Tahrîriyye*’ye hiçbir atıfta bulunmamıştır. Bu hâl bizde, Abdülbâkî Dede’nin *Tahrîriyye*’yi Pâdişâha takdim etmemiş olabileceği düşüncesini uyandırıyor. Nitekim *Tahrîriyye*’yi ikinci defâ aynı yılda kopya etmesi bunu bir hediye olarak ele almasından kaynaklanıyor olabilir. Aksi halde eserin bir kopyasının da *Tedkîk*’te olduğu gibi Sarayın Emânet Hazinesi kitapları arasında bulunması gerekmez miydi?

Bizde oluşan kanaat, *Tahrîriyye*’nin Pâdişâha takdim edilmediği yönündedir. Her

⁹¹ *Ezgi* V, 429.

⁹² *Tahrîriyye*, Süleymâniye Küt.Nâfiz Paşa no1242/1, 54-a.

⁹³ *Tedkîk*, 43-b, 211.

ne kadar kaynakların hemen hepsi bu eserin Pâdişâhın emriyle yazıldığını söylüyorsa da, Abdülbâkî Dede, III. Selim'in kendisinden böyle bir istekte bulunduğunu açıkça söylememektedir. Bununla beraber Abdülbâkî Dede'nin Pâdişâhın mûsikî çalışmalarına verdiği teşviki kuvvetle hissederek böyle bir risâle yazdığına şüphe yoktur. Zannediyoruz Abdülbâkî Dede notasının mevcut notalar arasında en iyisi olduğu halde yaygınlaşamamasının sebeplerinden biri de onun Mevlevîhâne Kütüphanesi dışına çıkamayarak unutulmaya terkedilmesidir. Bu bakımdan meselâ Cem Behar'ın : “Bir başka deyişle, bizzat III. Selim, Abdülbâkî Nâsır Dede'ye bir nota ısmarlamıştır. Ancak kendisi de büyük bir bestekâr olan Pâdişâhın teşviklerinin bu nota yazısına kazandırdığı “resmiyete” ve “devlet garantisine” rağmen...”⁹⁴ şeklinde devâm eden yorumun haklılığı savunulamaz. Gerçi Türk mûsikîsi öğretiminde ve aktarılmasında meşk adı verilen metodun esas, notanın ise tâlî bir unsur olduğu, târihi bir hakîkattir. Mûsikî ancak iyi bir hocadan makam, usûl ve beste şekilleri gibi pek çok unsurun birlikte öğretildiği gibi eser belleme yoluyla, yani meşkle kavranabilir. Bu mânâda nota, eski mûsikî anlayışına zıt bir karakter taşımaktadır. Nitekim Abdülbâkî Dede *Tahrîriyye*'sinde, mûsikîyi eserler yoluyla bir üstadtan öğrenmeden nota çalışmanın mûsikî tahsiline mani olacağı kanaatindeydi.⁹⁵ O halde bu anlayışa göre, mûsikîde üstad konumunda olanlar notayla ilgilenebilirler. Bu da şüphesiz öğrenci yetiştirmek için değil, ancak eserleri tesbit etme maksadına yönelik olabilir. Fakat anlaşılıyor ki mûsikîde ileri dereceye varanlar da bu işe pek rağbet göstermemişler, o devrin anlayışıyla eserlerin kağıt üzerinde tesbiti yerine bizâtihi mûsikî sanatını zihinlere nakşetmeyi hedef saymışlardır. Bu bakımdan her ne kadar kazanılan yeni bakış açılarıyla nota ihtiyacı kendisini gösterse de, yaygın olarak bunun hissedilmesi zaman almıştır. Mızıkâ-yı Hümâyûn'un kuruluşu Batı müziğinin resmen saraya girmesi, pek çok mûsikîşinasta mûsikînin kültür hazinesi olan eserlerini bir an evvel tesbit etme yoluyla koruma altına alma şuurunu uyandırmıştır. Hızla yayılveren bu Batı müziği modasına bir reaksiyon olarak nota kullanmaya başlayan cemiyet, kaderin bir cilvesidir ki, elinin altında duran Abdülbâkî Dede'nin Ebced notasını değil, Hamparsum isimli bir Ermeni mûsikîşinasın kilise harf notasından yararlanarak icâd ettiği

⁹⁴ Cem Behar, *Klasik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler*, İstanbul 1987, 24.

⁹⁵ *Tahrîriyye*, 71-a.

notayı bulmuştur.⁹⁶ Bu târihlerden îtibâren gerek Hamparsum, gerek Batı notalı pek çok kolleksiyon oluşturulmuştur. Buna ilâve olarak Marmarinu gibi pekçok müzisyenin Bizans notasıyla Türk mûsýkîsi eserlerini kaydedip birtakým rumca mûsýkî risâleleri meydana getirdiklerini biliyoruz. Nitekim bilinen bugünkü mûsîkî repertuarımız bu kolleksiyonların sâdece bir kısmının çözümlmesiyle elde edilmiştir. Daha niceleri de keşfedilmeyi beklemektedir.

Bütün bu nota serencâmımız içinde müellifimizin notası, geleneksel mûsîkî yazımının ulaştığı son nokta olmasıyla dikkat çekicidir. Batılılaşma sürecinin resmen başlamasına tekabül etmesi bakımından 1826 da Mehter'in kaldırılması ve Mızıkâ-yı Hümayûn'un kurulması şüphesiz mûsîkî târihimiz için önemli bir dönemeçtir. Türk mûsîkîşinasları için bu târihten sonra yeni bir dönem başlamaktadır. Abdülbâkî Nâsır Dede ise, bu yeni dönemin arifesinde, gerek *Edvârî* gerek notasıyla bir mûsîkî nazariyatçısı olarak klasîk anlayışları noktalamaktadır. Bu bakımdan Abdülbâkî Dede'yi ve notasını eski mûsîkî anlayış ve kabullerimiz doğrultusunda anlamaya çalışmak daha doğru olur. Notayı tâlî bir mûsîkî unsuru sayan klasîk sistemin temsilcisi Abdülbâkî Nâsır Dede'ye, geliştirdiği notayı kullanarak niçin bir külliyyat hazırlamadığı sorusu bu sebeple belki de hiç sorulmamalıdır. Ancak yine de günümüzün mûsîkî yazısına verdiği önemle mâziye bakarak, bir yandan müellifimizi takdir edip, bir yandan da onun daha fazla eseri kaydetmemesine esef etmekten kendini alamayan Suphi Ezgi'nin şu sözlerini nakletmek istiyoruz; “Abdülbâkî Dede'nin nota kaideleri Kantemiroğlu'nunkine nazaran mükemmeldir. Lâkin ne kadar teessüf edilse yeridir ki... onun yaşadığı zamanda belki beş altı bin adet dinî, lâdinî eser bilen ve besteleyen mûsîkîciler sağ idiler; en az bin eser yazmış olsaydı Türk mûsîkîmize hizmet etmiş olurdu ve o zamanda yaşamış olan mûsîkîcilerimizin notayı öğrenmemek, bilmemek ihmallerini onlara hergün rahmet okumakla berâber ben affedemiyorum.”⁹⁷

⁹⁶ İ. Baha Süreksan, “Nota”, *Mûsîkî ve Nota Dergisi*, S.1, İstanbul 1969, 2.

⁹⁷ Ezgi V, 530.

Dr. Ezgi'nin bu hissî ifâdelerine rağmen Abdülbâkî Dede'nin geliştirdiği notayla hiç değilse kendi eserlerini yazmış olabileceği ihtimâlinin mûsikîşinaslarımız tarafından daîmâ düşünüldüğünü de ifâde etmek isteriz.

Tahrîriyye şu konuları ele almaktadır; ŞÜRÛ' : Notanın târifi ⁹⁸ , III. Sultân Selim'in Sûz-i Dilârâ Âyin-i Şerifi ⁹⁹; III. Sultân Selim'in Sûz-i Dilârâ Düyek Peşrevi ¹⁰⁰; III. Sultân Selim'in Sûz-i Dilârâ Saz Semâisi ¹⁰¹; Musâhib Seyyid Ahmed Ağa'nın Sûz-i Dilârâ Devr-i Kebîr Peşrevi ¹⁰² HİTAM : Nota hakkında tamamlayıcı bilgi.

Abdülbâkî Dede eserinin giriş kısmında, mûsikî yazısına dâir müstakil olarak yazılmış bir risâlenin olmadığından bahisle, nota kurallarına âit yazdığı bu eserinin adını Tahrir u *Tahrîriyye* koyduğunu belirtmektedir. ¹⁰³ Mûsikîşinaslar arasında *Tahrîriyye* ismiyle tanınan bu eser orijinal başlığının gerektirdiği muhtevaya sahiptir. Yazıya dâir yani *Tahrîriyye* bölümünde ortaya konan müzik yazısı târif edilmiş, tahrir kısmında ise açıklaması yapılan nota, Âyin-i şerif, iki peşrev ve bir saz semâisi tatbiki çalışılmıştır. Burada mûsikî târihimizde, bir Âyin-i şerifin ilk defâ notaya alınma şerefine Abdülbâkî Nâsır Dede'ye âit olduğunu söylememiz gerekir.

a- Abdülbâkî Dede'nin Notası

Daha önce ifade edildiği gibi Ebced notasının en gelişmiş Abdülbâkî Dede tarafından ortaya konmuştur. Müellifimizin kısa ifâdeleriyle bu nota yazısının esası şudur; “Tahrir-i lâhn, madde-i evveli olan Negamâtın işâretine mevzû' hurûfu tersîm ve tahtına madde-i sâni olan aded-i durûbu terkîm ile ve elfâz-ı mukarîn ise hassası üzre mezkûrata taksîm ile kitâbettir.”¹⁰⁴ Buna göre müellifimizin notası, üç unsurun birlikte ele alınmasıyla ortaya çıkmaktadır. Birincisi nağmelerin “ses bölgelerinin” işâretleri olan

⁹⁸ *Tahrîriyye*, 54-a-59-a.

⁹⁹ *Tahrîriyye*, 59-a-64-b.

¹⁰⁰ *Tahrîriyye*, 65-a-66-b.

¹⁰¹ *Tahrîriyye*, 66-b-68-a.

¹⁰² *Tahrîriyye*, 68-a-69-a.

¹⁰³ *Tahrîriyye*, 54-a.

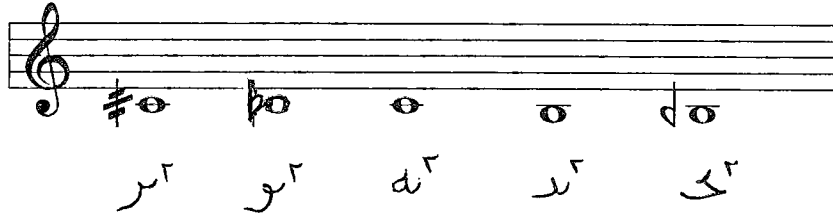
¹⁰⁴ *Tahrîriyye*, 54-a.

harflerin yazılması, ikincisi bu harflerin altına zamanlarının rakamla işâretlenmesi, üçüncüsü ise güftenin her bir nağme için kararlaştırılan hecesinin, doğru olarak nağmelerin üzerlerine taksîm edilmesidir. Böylece her üç unsurun tâkibi kolay bir hâle getirilmektedir. Abdûlbâkî Dede'nin nağme isimleri ve bunlar için uygun gördüğü harfler şunlardır;

Yegâh PesBeyâtî PesHisar Aşîran Acemaşîran Irak Geveşt Rast Şûrî Zîrgüle
ا ب د د و ر ح ط ی
Dûgâh Kürdî Segâh Bûselik Çargâh Sabâ Hicaz Nevâ Beyâtî Hisar
ا ب د د و ر ع ط ک
Hüseynî Acem Evç Mâhur Gerdaniye Şehnâz Muhayyer Sûnbûle TizSegâh TizBuselik
ا ب ک د د و ر ک ط ک
TizÇargâh TizSabâ TizHicaz TizNevâ TizBeyâtî TizHisar
ا ب د د و ر

* Ebced notasından aktardığımız perdeler Arel - Ezgi sistemine göredir. Yoksa Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin kastettiği perdelerin tam olarak bunlar olmadığını belirtmek isteriz.

Abdûlbâkî Dede Yegâhın altında kullanılan sesleri de şöyle işâretlendirmektedir;



Abdûlbâkî Dede'nin perdeler için uygun gördüğü şekiller İslâm kültüründe önemli bir yeri olan Ebced harfleridir. Ebced, Arapçanın hece harflerinin ezberlenebilmesi için oluşturulmuş sekiz kelimenin birincisidir. Bu sekiz kelime şunlardır : Ebced, hevvez, huttî, kelemen, sa'fes, karaşet, sehaz, dazığlen. Bu harflerin her birinin ayrı bir rakama işâret ettiği kabul edilerek, bilhassa Osmanlı kültüründe önemli vak'aları târihi ile tesbit etmek üzere, şiirde bir sanat olarak kullanılmıştır. Bu, bir târihi sözlerle ifade edebilme melekесidir.¹⁰⁵

Eski mûsıkî nazarîyatçılarımız da aynı harfleri mûsıkî perdelerini göstermek için kullanmışlardır. Böylece bin seneyi aşkın bir süre içinde mûsıkîşinaslarımız arasında kullanılan bu sisteme Ebced notası denmiştir. Ancak bu notada Ebced hevvez, huttî kelimeleri, birinci tam beşli arasındaki sesleri ifade etmektedir. İkinci beşli ise Huttînin "Y" harfiyle bağlantılı olarak aynı harfleri tekrar etmek sûretiyle kullanılmıştır. Üçüncü beşli Kelemenin "K" si, dördüncü beşli, Kelemenin "L" si ile başlangıçtaki üç kelime harflerinin bağlanması sûretiyle tamamlanmıştır.

Bu notalama sistemi, bir besteyi kaydetmek maksadını taşıdığı gibi daha ziyâde mûsıkî nazarîyatına dâir eserlerde perde, âvâze, şûbe, makam aralıklarını göstermek için kullanılmıştır.¹⁰⁶ Seydî de yazdığı Edvârda perde ve aralıkları Ebced notasıyla gösterenlerdendir. Ebced notasının sözkonusu hece kelimelerinden seçilen harfler oluşunu şu sözlerle ifade etmektedir; "... bu'de-ı bî'l-küll kısmet idüb her birine bir dürlü ad verdiler. Ve bunların her birine âlâmet için hurûf-i teheccîden bir harf vaz ittiler."¹⁰⁷

¹⁰⁵ Doç.Dr.İsmâil Yakıt, *Ebced Hesabı ve Târih Düşürme*, İstanbul 1992, 23.

¹⁰⁶ Merâgî, 56; Ladikli 42-a, 82.

¹⁰⁷ Seydî, 28-a, 75.

İnceleme imkânı bulabildiğimiz Edvâr kitapları, Abdülbâkî Dede'nin *Tahririyye*'de izah ettiği perdeleme sisteminin, klasik nazariyatın, başlangıçtan itibaren kullandığı Ebced notası olduğunu göstermiştir. Dolayısıyla icâd edilmiş değil, geliştirilmiş bir mûsikî yazısı ile karşı karşıya bulunduğumuzu söylemeliyiz. Nitekim Abdülbâkî Dede de bir takım mûsikî yazılarını incelediğini ve bunlardaki eksiklikleri tesbit ettiğini söylemektedir.¹⁰⁸

Müellifimizin kullandığı perdeler aynen eski Ebced notasında olduğu gibidir. Yalnız Huttînin “H” sı ikinci beşliden itibaren ayın harfine dönmektedir. Sağdan sola doğru beşliler halinde gösterirsek şu şekildedir;

Y	T	H	Z	V	H	D	C	B	E
Zirgüle	Şûrî	Rast	Geveşt	Evç	Acem-Aşîrân	Aşîrân	Pes Hisâr	Pes Bayâtî	Yegâh
ی	ط	ح	ر	و	د	د	ح	ب	ا
K	YT	A	YZ	YV	YH	YD	YC	YB	YE
Hisâr	Bayâtî	Nevâ	Hicâz	Sabâ	Çargâh	Bûselik	Segâh	Kürdî	Dügâh
ك	ط	ع	ر	و	د	د	ح	ب	ا
L	KT	KA	KZ	KV	KH	KD	KC	KB	KE
Tiz	Tiz	Sünbüle	Muhayyer	Şehnâz	Gerdâniye	Mâhur	Evç	Acem	Hüseynî
Bûselik	Segâh								
ل	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك	ك
LZ	LV	LH	LD	LC	LB	LE			
Tiz	Tiz	Tiz	Tiz	Tiz	Tiz	Tiz			
Hüseynî	Hisâr	Bayâtî	Nevâ	Hicâz	Sabâ	Çargâh			
ل	ل	ل	ل	ل	ل	ل			

¹⁰⁸ *Tahririyye*, 68-a. 69-b.

Rauf Yektâ'nın geliştirek ders notları haline getirdiği Ebced notasındaki harflerin aynı zamanda birer nota hecesi olduğunu ifade etmesi dikkat çekicidir. "... nağmelerin bâlâda îzah olunduğu vechile ayrı ayrı isimleri var ise de, bu isimlerin kıraat-ı mûsikîye esnâsında telâffuz ve isti'mâli müşkil olmasına binâen, milel-i sâirede olduğu gibi (ez'ân cümle Hindliler mûsikîlerindeki Negamât-ı tabiiyyeyi; sâ, rî, gâ, mâ, pâ, dâ, nî; Avrupalılar do, re, mi, fa, sol, la, si; Yunanlılar ise pâ, vû, sâ, zî, ke, zû, nî isimleriyle tesmiye etmektedirler...) mûsikîmizde dahi birer hecâdan ibâret esâmi-i mahsûsa vaz edilmiş." ¹⁰⁹ Abdûlbâkî Dede Yegâhın altında kullanılan sesleri de şöyle işâretlendirmektedir :



İleride *Tedkîk u Tahkîk*'in bahislerinde de ifade edeceğimiz gibi müellifimiz, klâsik nazariyatımıza uygun olarak onyedili perde sistemine göre eserlerini kaleme almıştır. Bu bakımdan günümüz notasıyla gösterilmeye çalışılan perdelere, bölge anlayışıyla bakılması doğru olur. Nitekim perde yerine "nağme" teriminin kullanılması bölge mefhumundan kaynaklanmaktadır.* Örnek vermek gerekirse Segâh perdesi, bugün bildiğimiz sestem gerektiğinde yaklaşık üç koma daha pestleşebilen bir karaktere sahiptir.







Abdûlbâkî Dede, harf şekillerini verdiği notaların zamanlarının, daha önce *Tedkîk u Tahkîk*'te îzah ettiği Hafif-i Evvel, Hafif-i Sâni ve Sakîle göre tâyin edileceğini bildirmektedir. ¹¹⁰ Yüksek lisans tezimizde ayrıntılı olarak incelediğimiz usûl bahsinde "Vezn-i Elhân" denilen bu üç zaman tâyin edicinin, bugün mertebe terimi ile karşıladığımız ritm unsuru olduğunu söylemiştik. ¹¹¹ Buna göre sözü edilen üç vezni şu birim zamanlarıyla gösterebiliriz;

¹⁰⁹ Rauf Yektâ, *Türk Notasıyla Kıraat-ı Mûsikîye Dersleri*, İstanbul 1335/1919, 13.

* Bu konu , perde tarifi bahsinde açıklanacaktır.

¹¹⁰ *Tahririyye*, 55-a.

¹¹¹ Fatma Adile Başer, *Abdûlbâkî Nâsır Dede ve Tedkik u Tahkik*, M.Ü. Sos.Bil.Ens., İstanbul 1988, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 74-129.

Hafif-i Evvel : , Hafif-i Sâni : , Sakîl :  Örnek vermek gerekirse; Hafif-i Evvele göre zamanı belirlenmiş bir eserde, seslerden birinin altında 1 rakamı varsa, bunun olduğunu, 2 varsa bunun iki sekizlik miktarı bir zamanı ifâde ettiğini düşünmek gerekir. Hafif-i Sâni'de ise, 1 rakamı bir dörtlüğe , 2 rakamı iki dörtlüğe  tekabül eder. Sakîl için 1 rakamı ikiliği gösterir. 2 ise, iki ikiliğe eşit olan zaman parçasını gösterir. 

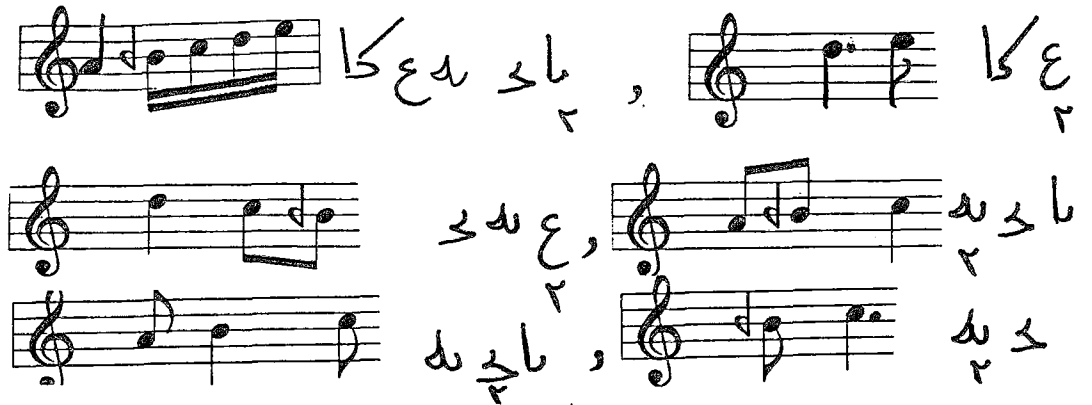
Abdûlbâkî Dede, zamanların seslere taksim edilmesini çeşitli örneklerle izah etmeye çalışır. Buna göre tek nağmenin altına bir zaman süresi yazılırsa o süre müstakil olarak o nağmeye âittir.



Eğer iki nağmenin arasına bir rakam konursa, bu rakamın süresi iki nağme arasında eşit olarak paylaşılır.



Nağme grubunda, nağmelerden biri diğerlerinden daha uzun bir *zamânâ* sahip olacaksa, rakam o nağmenin altına konur. Söz konusu zaman süresi hangi nağmeler arasında paylaşılacaksa bunun daha belirgin olması için nota harflerinin üzerine bir çizgi çizilir. Hafif-i Sâni ile verilen şu örnekler gibi;



Yukarıda örneklendirilen grup seslerinin ritmik özelliklerinin ayrı ayrı izah edilmesi gerçekten dikkat çekicidir. Saadettin Arel diğer Ebced örneklerinde rastlanmayan grup seslerindeki bu ritmik farklılıkların gösterilmesini, Abdülbâkî Dede notasının bir özelliği olarak değerlendirmektedir.¹¹²

Abdülbâkî Dede, üçüncü olarak güftenin nağmeler üzerine nasıl yerleştirileceğini açık bir ifade ile anlatmaktadır. Buna göre, hangi hece hangi nağme veyâ nağmelerin üzerine gelecekse o şekilde yazılır.¹¹³ Abdülbâkî Dede'nin açıklamasını yapmadığı, ancak notasını tatbik ettiği Sûz-i Dilârâ Âyin-i Şerifi'nde sık sık uyguladığı bir hususun üzerinde durmak istiyoruz. Müellifimiz zaman zaman tek nağme üzerine bir kaç hece yerleştirmiştir. Bundan bizim anladığımız, zımnen verilen kural şu olmalıdır. Tek nağme üzerinde yer alan hece grupları, nağmenin süresi hesaba katılarak, uzunluk ve kısalıklarına uygun düşecek tarzda taksim edilirler. Örnek olarak Sûz-i Dilârâ Âyini'nde “restü visâ” hece grubunun altında altı zamanlı bir Hüseyinî perdesi verilmiştir.¹¹⁴ Altı zamanın paylaştırılması uzun hecelere iki, kısa hecelere bir verilmek sûretiyle olabilecektir. Res tû vi sâ

-- . . --
2 1 1 2

Abdülbâkî Dede'nin açıklamaya bile ihtiyaç duymadığı bu özellik gerek güfte olarak seçilen şiirin vezni ile usûl, gerek prozodik anlamda güfte ve nağme uyumunun önemini ortaya koymaktadır. Gerçekten de bugün yüksek lisans ve sanatta yeterlik tezlerine konu olan, vezin ve usûl kültürünün birleşerek nasıl olup da bir takım kaideler halinde eserlere yansıdığı meselesi¹¹⁵ düşünülürse, yukarıda ifade edilen küçük kuralcığın önemi daha iyi anlaşılır. Bu öneme binaen, güftenin nota üzerinde yer alması da bizce dikkat çekicidir. Batı notasına geçildiğinde çoğunlukla güftenin nota üzerine yazılmasının

¹¹² H. S. Arel, “Mûsikî Târihinden Parçalar” (Ders notları), *Mûsikî Mecmuası*, S.27, İstanbul 1950, 19.

¹¹³ *Tahririyye*, 57-b.

¹¹⁴ *Tahririyye*, 59-b.

¹¹⁵ Feridun Öney, *Remel Bestelerde Usûl Güfte Uyuşumu*, İTÜ. Sos. Bil. Ens., İstanbul 1980, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi; Lenk Fahte Bestelerin Ayırıcı Özellikleri, İTÜ. Sos. Bil. Ens. Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul 1993.

tercih edilişı, güfteye verdiğimiz önemin geleneksel bir uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Darü'l-Elhân külliyyâtı ¹¹⁶ başta olmak üzere İstanbul Konservatuarı nota neşriyatının da bu tarza uygun şekilde tertiplenmesi, bu düşüncemizi kuvvetlendirmektedir.

Abdûlbâkî Dede, usûl bitişlerini göstermemekte ancak mısra, beyt, dörtlük gibi bâzı güfte özelliklerine eklenen “Hey dost”, “Hey yâr” gibi bir takım lafzî terennümleri de içine alan müzik cümlelerini, sonuna koyduğu virgüllerle belli etmektedir. ¹¹⁷

Müellifimizin Ebced notasına getirdiği en önemli yeniliklerden biri de “Sus” işâretinin kullanılmasıdır. H. Saadettin Arel de bu konuyu özellikle vurgulamaktadır : “Abdûlbâkî Dede’nin notası diğer alfabe notalarının hepsinden daha mütekâmildir. Meselâ ilk defâ olmak üzere bu notada “sükût” işâretine tesâdüf edilmektedir.” ¹¹⁸ Abdûlbâkî Dede Sus işâretinden şöyle bahsetmektedir; “Hıyn-i edâ-yı lâhnde fî zamâninâ bâzı Ameliye lisânında galat-ı aglât olarak “nutk-ı darb” şöhretiyle meşhûr olan kaidenin, tahrirde dahi ekser işâreti münâsib olmağla bir alâmet ve zât-ı kaideye bir isim vaz olundu... Alâtu zevâtî’n-nefh bir nefes alınmak ve zevâtü’n-nefhin gayrı ise, nefes alınmak misilli bir edâ icrâ olunur. Ve bu kaideye “teneffüs” tesmiye olunup, işâret için bir nokta resmolundu.” ¹¹⁹ Dede’mizin zamanında mûsikî icrâsıyla meşgul olanlar arasında Nutk-ı Darb terimiyle karşılanan “Sus” veyâ “Es” , müellifimiz tarafından nefesli enstrüman çalanların nefes almasına benzetilerek “Teneffüs” adı verilmiştir. Nokta ile gösterilen teneffüs yani sus işâretinin zamanı, nağmelerin kullanımında olduğu gibidir. Ya müstakil olarak altına süresi yazılır veyâ bir nağme grubu içinde ona düşen miktar değerlendirilir. Hafif-i Sâniye göre verdiğimiz şu örneklerdeki gibi;



¹¹⁶ Darü'l-Elhân Külliyyâtı, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul 1922-1927.

¹¹⁷ Tahririyye, 59-a-64-b.

¹¹⁸ H. S. Arel, Mûsikî Târihinden Parçalar, Mûsikî Mecmuası, S.27, İstanbul 1950,19.

¹¹⁹ Tahririyye, 57-b.

Abdûlbâkî Nâsır Dede notasının kurallarını îzah ettikten sonra ilk olarak “eşref ve a’zam-ı te’lîfât”¹²⁰ dediği III. Sultân Selim Han’ın Sûz-i Dilârâ Âyini’nin sözlü kısımlarının notasını vermektedir. Bu eser notaya alınan ilk Âyin-i şerif olma özelliğini taşımaktadır. Ayrıca, hem mevlevî Âyini repertuarına vâkıf bir mevlevî şeyhi, hem de Pâdişâh III. Selim’e yakınlığı bilinen Abdûlbâkî Nâsır Dede tarafından bu eserin notaya alınması, onun tahribata uğramadan kaydedildiği *mânâsına* gelmektedir. Böylece müellifimizin notaya aldığı Sûz-i Dilârâ Âyini, gerek III. Selim’i gerek devrini orjinal üslûbuyla yansıtırken, bir yandan da *Tahrîriyye*’yi bu konudaki en önemli kaynak haline getirmektedir.

Tahrîriyye sâyesinde III. Selim devrinden bir zaman yolculuğu yaparak, olduğu gibi önümüze çıkan bu eser, zannediyoruz araştırmacı mûsikîşinaslarımız için bir defîne mesâbesinde olacaktır. Sûz-i Dilârâ makamı, kullanılan usûller, beste tekniği, Âyin formu, III. Selim ve devri gibi pek çok konuda bize kaynaklık edecek olan bu eser, yazısız intikâl sebebiyle (meşk) bestelerde ne büyük farklar doğduğunun da önemli bir göstergesidir. Kulaktan kulağa oyununda her oyuncunun yalan yanlış duyduklarına yeni şeyler yakıştırmasıyla yepyeni *mânâ* ve mâhiyete bürünen sözcükler gibi, nesilden nesile fısıldanan bu mûsikî eserleri de şüphesiz çok farklı nağme ve üslûblara bürünmüşlerdir. Ne var ki bu farklılaşmayı *Tahrîriyye* misali kaynak eserlerle somut olarak belirleyip sebeplerini soruşturmak ve değişim noktalarını tesbit etmek, bize diğer eserlerin mâzîleri için bir şablon görevi yapacaktır.

“Mûsikî Eserleri Nasıl Bozulur?” isimli makalesinden *Tahrîriyye* ile ilgilendiğini öğrendiğimiz Saadettin Arel, eserlerdeki değişimle ilgili olarak şunları söylemektedir; “Çocukluğumda İzmir’de bulunuyorken üdî şeyh Cemal Efendi’den III. Selim’in Sûz-i Dilârâ Peşrevini yazmıştım. Aradan seneler geçti, aynı peşrevin başka nüshaları da koleksiyonuma ilâve edildi. Neden sonra Türk mûsikîsi nazarîyatı ile iştigâl ettiğim sırada, Abdûlbâkî Dede’nin risâlesinde o peşrevin bir buçuk asır evvelki notasını gördüm

¹²⁰ *Tahrîriyye*, 58-b.

ve bendeki nüshalarla karşılaştırdım. Önüme çıkan vaziyet beni hayrete düşürdü diyemeyeceğim. Çünkü hayret kelimesi o dakıkada duyduğum heyecanın gölgesini bile ifade etmez. Eserlerin bu derece inkılâplar geçireceğine o yaşında asla ihtimal vermediğim için âdetâ göklerden yerlere yuvarlanmış gibi oldum.”¹²¹

Kıymetli müzikologumuzun hissiyatı bir yana, gerçekten de eserlerin nüsha farkları şaşılacak kadar büyüktür. Bugün elimizde matbû olarak üç ayrı Sûz-i Dilârâ Âyini mevcuttur. Bunların en eskisi İstanbul Belediye Konservatuarı’nın neşrettiği Mevlevî Âyinleri¹²² içinde yer alan iki nüshadır. Bu neşriyat için H. Saadettin Arel şu açıklayıcı bilgiyi vermektedir : “1935 senesinde İstanbul Belediye Konservatuarı pek yerinde bir himmetle Mevlevî Âyinleri’ni neşrederken sıra Sûz-i Dilârâ Âyini’ne gelince, bu Âyinin Abdülbâkî Dede notasından şimdi kullandığımız notaya terceme edilmiş şekli bi’l-vâsıta benden istenmişti. İşte o müessese tarafından neşredilen Mevlevî Âyinleri serisinin beşinci fasikülünün ön sözünde anlatıldığı üzere, Sûz-i Dilârâ Âyini’nin mevlevîhânelerce ağızdan ağıza intikâl eden şekli ile *Tahrîriyye* risâlesinden terceme ettiğim şekli alt alta iki satır halinde ve tamâm olarak aynı fasikülde dercolunmuş bulunuyor”¹²³

Arel’in bizzat ifade ettiği gibi, *Tahrîriyye*’den çevirdiği Sûz-i Dilârâ Âyini üstte, o gün bilinen şekli altta olmak üzere Konservatuar Tasnif Hey’eti tarafından neşredilmiştir. Ancak neşredilen nüshayı, bizim çevirdiğimiz notayla karşılaştırdığımızda birinci selâmda ufak tefek farklılıklara ilâve olarak selâm sonundaki Düyek terennümde bâzı ölçülerin eksik yazıldığını¹²⁴, ilerleyen nağmelerde ise perde ve ölçü tertibinde ciddi farklılıklar olduğunu gördük. Bu değişiklikleri gerek Nâfiz Paşa 1242 gerek Esat Efendi 2898 no. lu nüshâlâlarıyla tekrar tekrar kontrol ettik. Ancak bu iki nüsha arasında hemen hiçbir fark olmadığını tesbit ettik.

¹²¹ H. S. Arel, “Mûsikî Eserleri Nasıl Bozulur?”, *Mûsikî Mecmuası*, S:38, İstanbul 1951, 4.

¹²² *Mevlevî Âyinleri*, İstanbul Belediye Konservatuarı V, 1935.

¹²³ H. S. Arel, “Mûsikî Eserleri Nasıl Bozulur?”, 4.

¹²⁴ *Mevlevî Âyinleri* V, İstanbul 1934, 494, Terennümün dördüncü ölçüsünden itibaren eksiktir.

Sonuç olarak karşılaştığımız bu hâl, bize Arel'in bilmediğimiz bir başka *Tahrîriyye* nüshasından yararlanmış olabileceği ihtimâlini düşündürmüştür. Âyinin neşr esnâsında bir takım hatâlara mâruz kaldığı söylenemez. Çünkü Arel eser yayınlandıktan sonra makalesinde "... iki satır halinde ve tamâm olarak..."¹²⁵ şeklindeki ifâdesiyle yayından duyduğu memnuniyeti dile getirmektedir. Bununla beraber Âyinin ön sözünde çeviriyi Arel'in yaptığına dâir bir ibare kayıtlı değildir. "Abdûlbâkî Dede'nin icâd eylediği Türk notasından iki numune" alt başlığı ile Sûz-i Dilârâ Âyini'nin başına konan örnekler¹²⁶ ise tesbitimize göre Nâfiz Paşa 1242 numaralı nüshaya âittir.

Buna göre, ya Arel nota çevirisi konusunda dikkatsiz davranmıştır, ya da bugün bilmediğimiz bir başka nüshadan yararlanmıştır. Arkadaşlarının çalışmasını yayınladıkları halde ismini zikretmeyen tasnif hey'etinin, elleri altındaki risâleden örnek sayfalar koymaları, bir başka nüsha olabileceği ihtimâlini ortadan kaldırmamaktadır. Çeviri notanın altına kaydedilerek, mevlevîhânelerden şifâhî yolla intikâl ettiği söylenen diğer Sûz-i Dilârâ notasının mevlevîhânelerde okunan şekil olduğunun delili, şüphesiz tasnif hey'etinde bulunan Zekâî Dede'nin oğlu kudümzenbaşı Zekâî-zâde Ahmed Efendi'dir. Bu nota ve diğer Sûz-i Dilârâ notaları karşılaştırıldığında, eserlerde gerçekten büyük bir değişim yapıldığı ortaya çıkar. Bu mesele başka başka çalışmaların konusu olacağından daha fazla üstünde durmuyoruz.

Abdûlbâkî Dede'nin ikinci olarak notaya aldığı eser yine III. Selim'in Düyek usûlündeki Sûz-i Dilârâ Peşrevi'dir. Anlaşıldığı kadarıyla bu peşrev, Sûz-i Dilârâ Âyini'ne terennüm olarak bestelenmiştir. Müellifimizin ifâdesine göre "Âyin-i Şerifin bend-i evvelinden sonra Ser-hâne ve mülâzimesi ve Bend-i Sanî'sinden sonra orta hâne ve son hânesi terennüm-i saz dır."¹²⁷

Müellifimizin, Âyinin terennümü olarak kullanılan peşrevi, sözlü kısımdan ayrı kaleme alması, mevlevî Âyinlerinde yer alan terennümlerin birbirlerinden ayrı parçalar

¹²⁵ H.S. Arel, "Musiki Eserleri Nasıl Bozulur?", 4

¹²⁶ *Mevlevî Âyinleri* V, 448.

¹²⁷ *Tahrîriyye*, 65-a.

halinde bestelenmediklerini, bilakis müstakil bir eserin sözlü kısımlar arasına serpiştirilmiş bölümleri olduğunu göstermektedir. Halbuki bugün Âyin-i şerif dört selâmı içine alan müstakil bir form olarak ele alınmakta, Âyinin başında çalınan Devr-i Kebîr peşrevle, dördüncü selâmdan sonraki Düyek usûlüyle icrâ edilen peşrev ve son yürük semâinin, çoğu zaman başka bestekârlar tarafından da bestelenebilen tamamlayıcı unsurlar olduğu düşünülmektedir. Ancak Abdülbâkî Dede'nin Âyin-i şerifi notaya alışı şekli, genel kanaatımızdaki eksikliği bize göstermektedir. Bilhassa Âyinin içindeki terennümlerin başlı başına bestelenmiş saz eserlerinin peyder pey icrâ edilen parçaları olması, gerçekten çok dikkat çekicidir. Bu aynı zamanda bize, terennümlerin her zaman Âyin bestekârı tarafından bestelenmiş kısımlar olamayacağını da göstermektedir.

Üçüncü olarak notaya alınan III. Selim'in Sûz-i Dilârâ Saz Semâisi de, Âyin-i şerifin terennümleri olarak kullanılmaktadır. Müellifimizin ifadesine göre dağılımı şöyle olmuştur : “Âyin-i şerifin beste-i sâlisinde Ser-Hâne ve Mülazimesi, terennüm-ü saz-ı evvel ve ancak Son-Hânesi terennüm-i saz-ı sânidir.”¹²⁸

Abdülbâkî Dede'nin îzahından anlaşıldığına göre, saz semâisinin orta hânesi Âyinin içinde yer almamaktadır. Fakat müellifimiz, eseri kendi bütünlüğü içinde gösterdiğinden Orta-Hâne'yi de kaydetmiştir.¹²⁹ *Tahrîriyye*'den edindiğimiz bakış açısından hareketle, terennümlerin zaman içinde ayrı birer saz eseri olduğu unutulurken, bu eserin Âyin içinde başka, müstakil olarak icrâ edildiklerinde başka bir şekle girdiklerini, sâdece III. Selim'in peşrevine ve saz semâisine bakarak rahatlıkla söyleyebiliriz.

Abdülbâkî Dede'nin *Tahrîriyye*'de notasını kaydettiği son eser III. Selim'in Musâhibi Seyyid Ahmed Ağa'nın Devr-i Kebîr usûlündeki peşrevidir. Âyin-i şerifin başında çalınacağı anlaşılan bu peşrev için müellifimizin notu şöyledir; “Devr-i Sultân-ı Veled' de devr-i şerîf miktarınca edâ olunur.”¹³⁰ Peşrev üç hâne ve mülâzimedan meydana gelmektedir.

¹²⁸ *Tahrîriyye*, 66-b.

¹²⁹ *Tahrîriyye*, 67-a.

¹³⁰ *Tahrîriyye*, 67-a.

Dede'mizin notaya aldığı saz eserleri, müstakil olarak Darü'l-Elhân Külliyyatı 162 numaralı formada neşredilmiştir. Notaların sonunda "İhtâr-ı Mahsus" başlığı altında şunlar söylenmektedir : "Külliyyatımızın bu sayısı ile neşrettiğimiz iki peşrev ile bir saz semâisi Türk mûsikîsinin III. Selim devrindeki asıl üslûbunu gösteren mühim eserlerdir. Tasnif hey'eti bu eserleri o devrin mûsikî müelliflerinden Abdülbâkî Dede tarafından icâd edilmiş bir Türk notası ile yazılmış olarak ele geçirmiş ve bir hayli mesâî sarfindan sonra "deşifre" etmeye muvaffak olmuştur. O notadan aynen tercüme ettiğimiz bu eserler bâzı naşirler tarafından basılan bozuk sûretlerle mukayese edilirse sâzendelerimizin eslâfa âit eserleri tahrifte ne dereceye kadar ileri gittikleri anlaşılmış olur"¹³¹

Tasnif hey'eti tarafından 1926 senelerinde neşredilen bu notalarda, *Tahrîriyye* 'deki eksik ölçüler tamamlanmaya çalışılmıştır.¹³² Ayrıca bir çok yerde Segâh ve Nevâ seslerinin birbirine karıştırıldığı gözlenmektedir.¹³³ 1935 de Arel'in çevirisiyle neşri yapılan Sûz-i Dilârâ Âyini içindeki saz eserleri bir çok yönüyle farklılık arz etmektedir. Bu farklılık daha önce de ifade ettiğimiz gibi başka bir kaynaktan yararlanmanın netîcesi midir, yoksa eseri tâmir etme gayretinden doğan farklılıklar mıdır? Bunu tam olarak hükme bağlamak mümkün değildir. Ancak Sûz-i Dilârâ Âyini'nin birinci terennümünü meydana getiren III. Selim'in Düyek Peşrevi'nin Arel çevirisinde eksik kalan iki ölçünün, Darü'l-Elhân neşrinde de aynı şekilde eksik olması düşündürücüdür.

Hitam, yani bitiş kısmında Abdülbâkî Dede, mûsikî yazısında göstermek üzere bir takım inceliklerin daha bulunduğunu fakat bu inceliklerin bazılarının meşhur bazılarının da indî kabul edildiğini, bu bakımdan fazlaca detayların gösterilmesini lüzumsuz bulunduğunu ifade etmektedir.¹³⁴

¹³¹ *Darü 'l-Elhân Külliyyatı*, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, No.162.

¹³² a.g.e., III. Selim'in Sûz-i Dilârâ Peşrevi 1. ve 2. ölçüler.

¹³³ a.g.e. Mülâzime, 2., 5., 9. ölçüler vs.

¹³⁴ *Tahrîriyye*, 69-a.

Abdûlbâkî Dede yine bu kısımda Ebced harfleri yerine perde isimleri meydana getiren harflerden yararlanılarak oluşturulmuş bâzı mûsikî yazıları gördüğünü söylemektedir ki, bu târif bize Kantemiroğlu notasını hatırlatmaktadır.¹³⁵ Ayrıca üzerlerine birleştirici bir çizgi çizmek sûretiyle, bâzı nağme gruplarını ifâde edebilen notalara rastladığını da ilâve etmektedir. Hattâ bir perde ıskalası üzerinde beste nağmelerinin çizgilerle gösterildiği bir mûsikî yazısının varlığından da bahsetmektedir.¹³⁶ Bu ifadeler müellifimizin mevcut notaları inceledikten sonra, bu notalarda gördüğü eksiklikleri tamamlamak üzere *Tahrîriyye* 'sini kaleme aldığı manasına geleceği gibi, o devirde meydana getirilmiş bir takım nota yazılarının bulunduğunu da gösterir önemli bir delildir.

Yine müellifimizin ifâdelerinden yola çıkarak, onun îzah ettiği notanın büsbütün yeni bir îcâd değil Ebced notasından geliştirilerek ortaya konduğunu söyleyebiliriz. Sonraki nesiller tarafından geliştirilmeye açık bulunan bu notanın değerlendirilemeyişi gerçekten üzücüdür. Bu noktada *Cevâhir ü'z-Zevâhir* müellifine katılmamak elde değildir : “Şüphe yoktur ki, karîn-i kabûl olarak isti'mâl ve nevâkısının ikmâline devâm olunsa idi, şimdi elimizde mükemmel ve milli bir notamız bulunur idi.”¹³⁷

Bu sözler akis bulmuş ve 1919 târihinde Medresetü'l-Hutebâ' da okutulmak üzere Rauf Yektâ'nın geliştirdiği Ebced notası *Milli Notamız ve Kıraat-ı Mûsikî Dersleri* adıyla ders notu olarak basılmıştı. Rauf Bey esere yazdığı giriş yazısında şunları söylüyordu : “Bir çok tefekkür ve mülâhazattan sonra nihâyet yine esâtize-i sâlîfemizin tahrîr-i Negamât için kullandıkları harflerini isti'mâl etmek ve her türlü ihtiyac-ı ilim ve Ameliyyemizde muvâfık gelmekle berâber, kitâbet-i mûsikîyece ezmine-i kadîmeden bugüne kadar memâlik-i Şarkiye ve bilhassa Garbiyede husûle gelen envâ-ı terakkiyât ve tekemmülâtı câmî bir tarzda tertîbi müyesser olan Türk notasını bi-mine'l-kerîm ilk defâ

¹³⁵ Kantemiroğlu II, Fasikül 1.

¹³⁶ *Tahrîriyye*, 69-a.

¹³⁷ M. Siret, N. Ali, *Cevâhürü 'z-Zevâhir* II, İstanbul 1310/1894.

Medresetü'l-Hutebâ talebesine talîm ve nazariyât-ı mûsikîmizin de bu nota ile târif ve izahına ibdâr edilmiştir.”¹³⁸

Rauf Bey'in bu girişiminden hareketle Abdülbâkî Dede'nin Ebced notasının gelişmesine önemli bir kapı açtığını söylemek mümkündür. Müellifimiz sâdece notadan bahsettiği bu risâlesinde nota yazısı tahsîlinin gerekli olmadığını söylemeden edememiştir.¹³⁹ Çünkü konunun başında da ifade ettiğimiz gibi devrin mûsikî anlayışı notayı tâlî bir unsur olarak değerlendirmektedir. Esas olan doğru meşkle eserleri bellek ve bu yolla mûsikîye nüfuz etmektir. Nota ise, eseri Hâfızasının dışında tutmakla eser ile icrâcının bütünleşmesine, dolayısıyla gerçek anlamda yüksek bir doğuş ve hissediş olan, bizatihî sanatın kendisine mani olmaktadır. Resital parçalarını aylar öncesinden hazırlanarak ezberleyen enstrumantistler, orkestra önünde konçertoları gözü kapalı icrâ eden solistler hatırlanacak olursa, notaya önem vermeyen eski mûsikîşinaslarımızın hassasiyeti daha iyi anlaşılacaktır kanaatindeyiz.

Abdülbâkî Dede mûsikî öğrenimi tamâmlanmadan nota ile meşgul olmanın mûsikî tahsiline mani olacağını belirtmektedir.¹⁴⁰ Tabîdîr ki mûsikî kulağa hitap eder ve öncelikle dinlemek sûretiyle öğrenilir. Bu sebeple mûsikîyi öğretecek olan üstad mûsikîşinas, müellifimiz tarafından özellikle vurgulanmaktadır. “Zira üstatdan bi'l-ahz-ı tea'llüm, tea'llüm-i tahsil bundan akdemdir.”¹⁴¹ Bu husus klasik mûsikî anlayışımızın en temel ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. “Eğer bir kişi bu ilmi bi-Kühî'l-hakîka bilmek istese gerektür kim bir üstâz-ı kâmile yetişe ve edeble önünde diz çöküp ciddile öğrenmeye meşgûl ola tâ kim kendüsi dahî üstâz-ı kâmil ola.”¹⁴² Kantemiroğlu iki asır sonra şu sözleri ile Seydî'yi teyid etmektedir : “Bu ilmi, eğer amele bir hoşca götüreyim dîrsen gerektir ki, kâmilinden dinleyüb kendüye mülk idesin. Yoksa yalnız okumağla kemâlâtın bulmak müşkildir.”¹⁴³

¹³⁸ Rauf Yektâ, *Millî Notamız ve Kıraat-ı Mûsikî Dersleri*, İstanbul 1335/1919, 7.

¹³⁹ *Tahririyye*, 71-a.

¹⁴⁰ *Tahririyye*, 71-a.

¹⁴¹ *Tahririyye*, 71-a.

¹⁴² *Seydî*, 7-b, 72.

¹⁴³ *Kantemiroğlu*, 33.

Klasik sistemimizde meşk geleneğini müstakil bir eser halinde inceleyen Cem Behar'ın günümüz mûsikîşinaslarından derlediği düşünceler, klasik anlayışın bir yönüyle devâm ettiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. “Şâyet fem-i muhsin dediğimiz usta bir ağızdan dinleyip ses mefhumlarını kulağa iyice ve sağlıklı bir şekilde yerleştiremezseniz, görülen eğitim nâfiledir... Ancak bir ustanın rahle-i tedrîsinde diz çökmek mecbûriyeti vardır...(B. Sıtkı Sezgin)”, “Mûsikî heyecânının, aşkının, hevesinin ve üstün duygularının ve nihâyet makbul bir tavrın anahtarı ancak ustadan çırağa tevdi edilir. Başka yol mısiki değil, vasıflı veyâ vasıfsız işçiliktir. (Alâaddin Yavaşca)”¹⁴⁴

Sonuç olarak şunu söylemeliyiz ki, gerek meşk dediğimiz, bir eserin tavır ve üslûbunu kavrayarak belleme metodu, gerek eserlerin belli ölçülerde kaydedilmesine yarayan nota, mûsikî sanatımız için gerekli unsurlardır. Bu unsurlardan birini yok saymak veyâ ihmâl zannımızca mûsikîmizi kör, topal bırakmakla eş değer olacaktır. Nitekim klasik sistemimizde, meşk yönteminin ağır basması, yer yer notayı, mûsikî düşmanı ilân edecek kadar ileri giden ihmâl-kârlılıklara sebep olmuştur. Batılılaşmaya büsbütün açıldığımız yıllardan günümüze kadar geçen zaman içinde ise, batılılaşmanın tesiriyle nota şuuru kuvvetlenmiş, ancak bu defâ da modern eğitim sisteminde yeri olmadığı için, meşk yok sayılmıştır ve sayılmaktadır. Böylece mûsikîmiz, bir ihmâlin getirdiği eksiklikleri tamamlayayım derken, bu defâ sanatın iç dinamikleri olan aorijinaliteleri yavaş yavaş yok eden daha büyük bir ihmâlin içine düşmüştür. Bu noktada Nuzhet Ergun'un sözlerini nakletmeden geçemeyeceğiz; “İstanbul Konservatuarının başardığı mühim işlerden biri de dinî ve lâdinî eserlerden muhtelif tipleri plakla tesbit etmek olmuştur. Bu tarz hiç şüphe yok ki, notaya pek çok defâlar müreccaktır (üstündür). Çünkü nota, tavır ve mahallî lehçe farklarını gösterecek mâhiyette değildir. Türk mûsikîsinin üstadları bunun içindir ki, notaya bağlanmamışlardır. Nitekim bu asırda nota ile Türk mûsikîsini öğrenen ve öğretenlerin okudukları ve besteledikleri eserlerde bariz bir donukluk vardır”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, İstanbul 1993 74.

¹⁴⁵ S. Nüzhet Ergun II, 629.

Biz Abdülbâkî Dede'yi meşk ve nota husûsunda kendi içinde denge kurmuş ve cemiyete hizmet yolunda eser vermiş örnek bir şahsiyet olarak değerlendiriyoruz.

Abdübâkî Nâsır Dede son olarak mûsikî yazısı kullanmanın üç aşaması olduğundan bahsetmektedir. Birincisi; kendi bildiği eseri ağır ve dikkatli bir şekilde kaydetmek. İkincisi; bildiğini sür'atle kaydedebilmek ve dinlediği eseri dikkatle ve kontrol ede ede yazmaktır. Üçüncüsü ise gerek bildiğini gerek dinlediğini tereddüt etmeden yazabilmektir. Fakat her üç mertebede de notaya alınacak olan eser sözlü ise, bu güftelerin önceden kaydedilmesi gerektiği vurgulanmaktadır. ¹⁴⁶

3. Tedkîk u Tahkîk

XVIII yüzyılın en önemli mûsikî nazariyat kitaplarından biri olan *Tedkîk u Tahkîk*, devrin bestekar padişahı III.Sultan Selim'in emri ile yazılmıştır. III. Selim gibi mevlevî olan padişahın musâhib ağası, Musâhib Seyyid Ahmed Ağa'nın (1140 -1209 / 1727-1794) Yenikapı Mevlevîhanesi muhitiyle olan ilişkisi, böyle bir eserin yazılmasına dair vukû bulan iradenin muellifimize ulaşmasına vesile olmuştur. ¹⁴⁷

Abdübaki Dede eserini 1209 / 1794 yılında tamamlayarak¹⁴⁸ padişaha takdim eder.¹⁴⁹ III.Selim bir takım yeni terkiplerin vucuda getirildiğini ve onların da bu kitaba eklenmesinin uygun olacağını irade buyurur. ¹⁵⁰ Böylece müellifimiz 1210 /1795 de kaleme aldığı "Zeyl" le eserini tamamlar.¹⁵¹

¹⁴⁶ *Tahririyye*, 72-b.

¹⁴⁷ *Tedkik*, 2-b, 146

¹⁴⁸ *Tedkik*, 1-a, 144

¹⁴⁹ *Tedkik*, 44-a, 211

¹⁵⁰ *Tedkik*, 44-a, 212

¹⁵¹ *Tedkik*, 55-a, 217

Bu gün müellif nüshası Süleymâniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa 1242 numarada kayıtlıdır. Talik, 17 satırla düzenlenmiş 53 varak olan bu nüsha Abbûlbaki Dede tarafından Yenikapı Mevlevîhanesi Kütüphanesine vakfedilmiştir.¹⁵²

Padişah emri ile yazılan bu eser, Saray'ın kütüphanesine konulmak üzere Mîr Hâfız Ahmet İzzet tarafından 1216/1801 de istinsah edilmiştir.¹⁵³ Müellif nüshasının yazılmasından yedi sene sonra Emânet-i Hümayun için kopya edilen bu eser o sıralarda muellifin de hayatta olması dolayısıyla ilk nüsha kadar değerlidir. Bu gün Topkapı Sarayı Emânet Hazinesi 2069 numarada kayıtlı olup, ser-levha müzehhep altın yaldız, sürhlu 25 satırla düzenlenmiş 20 varaktır. Nesih yazı kullanılmıştır.

Bu kıymetli iki nüshadan pekçok istinsah yapıldığı anlaşılmaktadır. Şahsi kütüphanelerde de bulunabilen¹⁵⁴ ikinci üçüncü derecedeki nüshalarından temiz olanları şu ikisidir.

- Üniversite Kütüphanesi, Türkçe yazmalar no 552; yaldızlı yeşil meşin cild, ser-levha altın yaldız, müzehhab 17 şer satır 47 varak, nesih. Müstensih: Mehmet Ârifi, istinsah tarihi yok.

- Üniversite Kütüphanesi, Türkçe yazmalar no:9824; mukavvâ, ebrulu defter, sürhlu 15 er satır 78 sayfa, Nesih. Müstensih adı ve istinsah tarihi yok. Temellük kaydı, Nezâret-i Harbiye : Ali Rıza 1335 / 1916.

Bundan sonraki bölümümüzde, Abdûlbaki Dede'nin mûsikî nazariyatına dair görüşlerini *Tedkik u Tahkik*'i inceleyerek vereceğimizden burada daha fazla detaya girmiyoruz.

¹⁵² *Tedkik*, 1-a, 145

¹⁵³ Abdûlbaki Nâsır Dede. *Tedkik u Tahkik*, Topkapı Saray Küt, Emanet Hazinesi No: 2069, 20-a

¹⁵⁴ İbrülemin Mahmut Kemal, *Hoş Sada*, İstanbul, 1958,25

II. BÖLÜM

ABDÜLBÂKÎ DEDE'YE GÖRE MÛSİKÎ NAZARİYÂTI

A- ESKİ NAZARİYATTA MÛSİKÎ DÜŞÜNCESİ

Türk Mûsikîsi, hangi düşünce, gelenek, zevk ve inanışın eseri olarak şekillenmişti ?

Bu kolaylıkla cevap verebileceğimiz bir sual değildir. Çünkü bunun için kültür ve düşünce târihi desteğiyle ortaya konacak bir mûsikî felsefesi araştırmasına ihtiyaç vardır. Çeşitli merhalelerden geçerek 2500 senedir kullanılan Türk mûsikîsini, esastan anlama yolunun ancak onun hareket mihverlerini iyi kavramakla anlaşılabilirliğini, dolayısıyla bu kabil çalışmalara ne kadar ihtiyaç duyulduğunu söylemeden geçemiyeceğiz.

Biz elimizden geldiği kadar, bu konuda kıymetli birkaç araştırmanın yardımıyla eski nazariyatın fikri dayanaklarını *Tedkik u Tahkik*’teki izleriyle vermeğe çalışacağız.

Türk kelimesi henüz bir ırkın adı haline gelmezden evvel, (Törütgen) Hâlık’ın koyduğu ilâhî nizama Töre ve bu nizama uyan Tanrının yolunda gidenlere Türk deniyordu. Tanrı Töre’yi korumak maksadıyla kendine inananlara Devlet vermektedir. Devletin vazîfesi Töre’yi yani ilâhî nizamı korumak bu sûretle insanlığı huzura kavuşturmaktır. İl (devlet) kelimesi onun için huzur mânâsına gelen bir kelimeydi. “Kü” (Tebliğ-ses) kelimesinden doğan Kûs (Kös) ise devletin istiklal sembolüydü. Kös ancak Töre hakimiyetini temsil eden kıdemli ve büyük Türk devletinden ¹⁵⁵ yeni kurulan devlete icâzet gibi tevdi edilmiştir. Bilinen en eski sazlardan olan Kös’ün ilâhî nizamın korunmasını temsil etmesi ve daha sonra mehter adını olan askeri mûsikî takımının yine Kös esas alınarak teşkilâtlanması dikkat çekicidir. Görülür ki Kös, taşıdığı *mânâ* ve şekliyle birlikte müslüman Türk devletlerine intikâl etmiştir. Türklerin İslâmi yaklaşımlara ters düşmeyen kuvvetli bir düşünce ve geleneğe sahip olması onların diğer sâhâlarda olduğu kadar mûsikîleriyle de müessir olmalarını sağlamıştır. Türkler son din olan İslâmiyeti kabul etmekle hakîkati yani tevhid inancını ispatlayan her düşünce ve görüşü meşru saymış ve ona kucak açmışlardır. Böylece bilhassa 8. yüzyılda başlayan

¹⁵⁵ Sâit Başer, “İlahi Kös”, *Kutatgu Bilig’de Kut ve Töre’den Sevgi Toplumuna*..İstanbul 1995, 202

tercüme faaliyetleriyle artık medeniyetlere âit birçok ilimlerle birlikte mûsikîye âit düşünceler de İslâm dünyâsına ulaşmaya başladı. Grek'lerden çok önce tıp ve matematiğin temellerini atan Mısır ve Mezopotamya'dan ilk tesirleri alan müslümanlar, Grek, Mısır ve Doğu ilimlerinin sentezini yapan Pisagor, Aristo ve Batlamyus gibi isimleri adeta müslüman üstadlarmış gibi daîmâ hürmetle anmışlardır.¹⁵⁶ Kısaca Grek-Helenistik miras İslâm dünyâsına Atina'dan değil İskenderiye'den ulaşmıştı.¹⁵⁷ Mûsikî daîmâ yüksek ilimlerden bir ilim olarak ele alındığı gibi hukemânın hikmeti sâyesinde ortaya çıktığı ve insanların mûsikîyi onlardan öğrendiği savunulmaktadır. Gerek sesler arasındaki ilişki zenginliği ve uyumlu kullanılışı, gerekse insan rûhu üzerinde bıraktığı tesirler, düşünürleri mûsikî hakkında "Kosmos'un bir ifadesi" yorumunu yapmaya yöneltmiştir.¹⁵⁸ Eski edvarlarımızdan sık sık tekrar edilen "Pisagor'un gezegenlerin seslerini duyduğu ve bu ilhamla mûsikîyi icâd ettiği ve kurallarını koyduğu" görüşüne Abdülbâki Dede'de *Tedkik'inde* değinmiştir. "Edvâr-ı ezman Ebû'l hukemâ Fisagoras hakime reşide oldukta, hakim-i mezkûr kuvvet-i riyâziyet ile bu ilm-i mûsikîyi ihtirâ eyleyüb kavanin-i külliye bast eyledi."¹⁵⁹ Bu görüşün açıklamasını Yalçın Çetinkaya'nın "*İhvân-ı Safâda Mûsikî Düşüncesi*" isimli eserinde bulabiliyoruz. Araştırmacı Pisagor'un otuz dört yıl Afrîkâ, Asya , Mısır ve Bâbil'i gezdiğini anlatarak, Mısır'da Menfis mabedine imtihanla kabul edildiğinden ve burada çeşitli ilimlerin yanında "*Kutsal Mûsikî*" yi de öğrendiğini, baş rahibin kendisine Hermes'in vizyonunu anlattığından bahsediyor. Ayrıca Pisagor'un bizzat Hermes'in öğrencisi olduğu veyâ hikmeti Hz. Davud'un oğlu Hz. Süleymân'dan aldığı konusundaki rivâyetleri de naklediyor.¹⁶⁰

Pisagor'un hikmeti öğrendiği hocası Hermes müslümanların İdris peygamberidir. Ona Yunanlılar Hermes, Latinler Harus, Hindliler Buda, Yahudiler Uhnuh, İranlılar Huşeng, Mısırlılar Toth demişlerdir.¹⁶¹ Hazret-i İdris'e göklerin sırlarının açılması ve o

¹⁵⁶ Saadeddin Özçimi, *Hızır b. Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*, M.Ü. Sosyal. Bilimler. Enstitüsü. İstanbul

1989, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, ,

¹⁵⁷ Yalçın Çetinkaya, *İhvânü's-Safâ'da Mûsikî Düşüncesi*, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991, Yüksek Lisans tezi.

¹⁵⁸ Çetinkaya, *İhvan*, 13.

¹⁵⁹ *Tedkik*, 148.

¹⁶⁰ Çetinkaya, *İhvan*, 3b.

¹⁶¹ M. Erol Kılıç, *İslâm Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*, M.Ü. Sosyal Bilimler

diri iken Tanrı'nın onu göğe kaldırması birçok inanış ve kültürün ortak rivâyeti olarak karşımıza çıkıyor. ¹⁶² Sistemci Okul'un önemli örneklerinden biri olan Hızır b. Abdullah'ın *Kitâbü'l Edvâr*'ında Pisagor'la İdris peygamber aynı kişi gibi ele alınmıştır. “Bilgil ki zaman-ı mâ tekaddemde Fisagoris hakîm riyâzî ilimleri gâyetince bilurdi ve ânu riyâziyât ile malûm etmişti. Bâzıları ana İdris Peygamber dirler.... ve dirler ki eflâkûn âvâzesin iştîmiştir ve ondan ahz itmişdür.”¹⁶³ Bu kabil örnekleri çoğaltmak mümkündür. Mısır'lıların Toth veyâ Tahuti dedikleri İdris peygamberin Mısır medeniyetinden önceki ilimleri de ihtivâ eden ve varlığın bütün sırlarının açıklandığı bir kitabının olduğu rivâyet edilmektedir. Ancak bu kitabın ehli olmayan insanların eline geçmemesi, hikmetin kaybolmasından korktuğu için Barâbî ve Ahmîm isimli piramitlerin içine bütün bu ilimlerin formüllerinin kazıldığı rivâyet olunuyor. ¹⁶⁴ Mûsikî edvarlarında zaman zaman karşımıza çıkan “ehli olmayana ilm-i mûsikîyi ayan etmeme” konusunda gösterilen titizlik (ki günümüz müzikologları tarafından fırsat düştükçe yerilmiştir) ¹⁶⁵ işte bu inançlardan kaynaklanıyor olabilir. Çünkü mûsikî hikmete âit ilâhî bir şeydir. Öyleyse gelişigüzel serdedilemez. Nitekim Hermes'e atfedilen külliyyatın I. bölümünde mûsikî gibi hikmete âit bilgilerin tamâmının ancak beden ve rûhun terbiyesi için çile devreleri geçiren ihvâna ifşâ olunabileceği, hakîkâtin akılların derecelerine göre açıklanabileceği, kötü niyetlilerden ise büsbütün saklanması gerektiği anlatılmaktadır. ¹⁶⁶

Nitekim Hicretin ikinci asrından itibaren tasavvufun en önemli özelliklerinden biri haline gelen mûsikî de nefsi tasfiye edip kalbi müşahedeye yani hakîkat idrâkine açan bir ibadet olarak anlaşılmıştır. ¹⁶⁷ Onlar için Allah Tealâ ses içinde tecellî eder, bunun en büyük delili de, Kur'ân-ı Kerîm'dir. Bu sebeple sufiler, beşerî duyguları işleyen eğlence ve oyun müziğinden, içinde *Kur'ân-ı Kerîm*'in de bulunduğu bu hikmet mûsikîsini

Enstitüsü.,

İstanbul 1989, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 1,4,5.

¹⁶² *Kur'ân-ı Kerîm*, Meryem Süresi, 56-57.

¹⁶³ Sadreddin Özçimi *Hızır b. Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*, M.Ü. Sosyal.Bilimler. Enstitüsü., İstanbul 1988, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 165-166.

¹⁶⁴ Kılıç, *Hermes*, 24,4.

¹⁶⁵ Laîkâ Karabey, “Nazariyatı Neden ve Nasıl Sevdim?”, *Mûsikî Mecmuası*, S.11, İstanbul 1949, 10.

¹⁶⁶ Kılıç, *Hermes*, 22.

¹⁶⁷ Süleymân Uludağ, *İslâm'da Mûsikî ve Semâ*, İstanbul 1981, 22b.

“Semâ” tâbiriyle birbirinden ayırmışlardır. ¹⁶⁸ Dolayısıyla mûsikîmizin Hatip Zâkirî Hasan Efendi, İtrî, III. Selim, İsmâil Dede Efendi ve daha niceleri gibi mûsikîye ibâdet nazarıyla bakan ehl-i tarik mûsikîşinaslar mûsikîmizin ideal örneklerini vermesi, bize onun bir hikmet mûsikîsi olduğunu ve büyüklüğünün de burada aranması gerektiğini düşündürüyor. Baştan beri mûsikîye hizmet eden otorite isimlerin daîmâ hikmet ehli kimseler olması da ayrıca dikkate değer. Kaldı ki tezimizin konusu olan Abdûlbâkî Nâsır Dede kendîni bu görüş, inanış ve yaşayış tarzını anlamak ve anlatmakla mesûl hisseden bir Mevlevî Şeyhidir. Yani, yüksek mûsikînin. bilebildiğimiz ilk medeniyetlerden îtibâren (Türk, Hind, Çin, Mısır, Yunan) bir hakikat bilgisine binaen geliştiği anlaşıyor. Nitekim matematiğin kurucusu olan Pisagor bugün hem Doğu hem Batılı araştırmacılar tarafından “müziğin babası” olarak tanınıyor. Rauf Yektâ bunu şöyle yorumluyor “Yunan filozoflarınca îzah edilmiş bulunan nazariye münhasıran ne Doğu’ya ne de Batı’ya âit bulunuyordu. Mûsikî, diğer riyazi ilimler gibi Sâbit ve değişmez kanunları olan bir ilimdir. Onlar bir gün gelip mûsikînin Doğu’da ve Batı’da birbirinden farklı addedilebileceğini hiçbir zaman düşünmemişlerdir.” ¹⁶⁹ Rauf Yektâ bu , ayrımın daha sonra yanlış anlama ve farklı nazari kabullerden kaynaklandığını kitabında anlatmaktadır. İslâm felsefesinin kurucusu Doğu’da ve Batı’da eserleri kaynak olarak kabul edilen Fârâbî mûsikî alanında matematik bilgisini kullanmasını da bilmişti. Aynı zamanda çok mahir bir icrâkâr olduğu, bir mecliste uduyla insanları bir güldürüp bir ağlattığı sonra da hepsini uyutup oradan ayrıldığı, Edvârlarda sıkça nakledilen menkıbelerdendir. Bu sûretle mûsikînin çeşitli sâhâlardaki tesir gücünü pratikle de ortaya koymayı başarmıştır. Günümüz müzikologlarından Yalçın Tura, Fârâbî’nin *Kitâbü’l-Mûsika’l-Kebîr* isimli eserinin II. kısmında anlatılan Horasan Tanburunu incelerken Fârâbî’nin kendi devrinin Orta Asyası’ndan naklettiği terkîbin, daha sonra Safiuddin Abdülmümin tarafından ortaya konulan sistem olduğunu söylemektedir. Fârâbî’nin bu eseri mûsikîmizin köklerini çok daha derinlere götürmekte ve sistem halinde ifade edilişinden çok önceleri icrâcılar arasında yaşadığına bir delil olarak gösterilmektedir. ¹⁷⁰ Nitekim *Tedkîk*’de de Fârâbî ve

¹⁶⁸ a.g.e, 223-224.

¹⁶⁹ Yektâ, *Türk Mûsikîsi*, 28-29.

¹⁷⁰ Yalçın Tura, *Türk Mûsikîsinin Meseleleri*, İstanbul 1988, 173.

Safiyuddin'in isimleri mûsikîye en büyük katkıları yapanlar olarak zikredilmektedir.¹⁷¹

Çok usta bir müzisyen olarak mûsikî pratiğiyle ilgilenen Fârâbî, mûsikînin fizyolojik ve psikolojik etkilerinden de bahsetmiştir. *İhsâ'el-ulûm* (ilimlerin sayımı) eserinde mûsikîyi bütün ilimlerin doğduğu yedi ana ilimden biri olarak değerlendirmiştir. Bunlar alt sınıfı oluşturan (Trivium) gramer belagat ve mantık, üst sınıfı oluşturan (Quadrivium) Riyâziye (matematik), Mûsikî, Hendese (Geometri) ve İlm-i Heyet (Astronomi) idi.¹⁷² Mûsikînin diğer ilimlerle olan münasebeti gözönüne alınarak bazen felsefî bazen de matematik ilimleri içinde bulunması gerektiği düşünülmüş ve tasnif edilmiştir. Ancak yapılan bütün tasniflerde “evâil” yani ilk ilimlerden olma özelliğini muhafaza etmiştir. Mûsikî risâlelerinde, mûsikînin diğer ilimlerle olan alâkaları bazen eserlerin ana konusu gibi işlenebilmiştir. Buna örnek olarak Fâtih döneminde yazılmış Hızır b. Abdullah'ın *Kitâbü'l-Edvâr*'ından küçük bir alıntı yapmak istiyoruz : “Ve dahi bilgil kim bu ilm-i mûsikî ilm-i tıbbın mukaddimesidür. Yani ilm-i tıbbı kemal-i vech üzre bilmek ilm-i mûsikî bilmeyince bilinmez.”¹⁷³ Bu eserde mûsikî nazariyatı, mûsikînin tıp, psikoloji, sosyoloji ve astronomi ilişkisine göre anlatılmaya çalışılmıştır. Bu ilişkiler Sistemci Okul'un tabiî kabulleri olarak önümüze çıkmaktadır. Abdülbâkî Nâsır Dede ise mûsikînin psikolojik tesirlerinden bahsetmiştir. İnsanın fitratından kaynaklanan mûsikî ihtiyacı ve zevkinin derece derece olduğunu belirtmektedir.¹⁷⁴ İslâm mutasavvıfları bunun sebebini Elest Bezmi'ndeki “Elestu bi-Rabbikum?”¹⁷⁵ İlâhî hitabını işitmeğe bağlamaktadırlar. Hazret-i Âdem'in yaratılmasından ve onun zürriyetinden dünyâya gelinmesinden sonra işitilen güzel nağme ve sözler Elest Bezmindeki o zevkli dinleyişi hatırlattığı için insanlara haz verdiğine inanılmaktadır.¹⁷⁶ Elest hitabını işitmiş olma sırrı bütün canlıların fitratında mevcuttur. Onun için herkes kendi tabiatı nisbetinde hisse alır. Yine mutasavvıflara göre üç çeşit mûsikî vardır. Biri bayağı, diğeri elit kesim, sonuncusu ise elitler içindeki elit kesim içindir. Bayağı insanlar tabiatlarının elverdiği

¹⁷¹ *Tedkik*, 148.

¹⁷² Çetinkaya, *İhvan*, 11.

¹⁷³ Hızır b. Abdullah, 138.

¹⁷⁴ *Tedkik*, 147.

¹⁷⁵ *Kur'ân-ı Kerîm*, Araf 172.

¹⁷⁶ S.Uludağ, *Semâ*, 328.

ölçüde dinlerler, bu ise onların mûsikînin batını yönünden yoksun oldukları anlamına gelir. Elit kesim ise kalbi ile dinler. Bu onları tedkîk etmeye yöneltir. Elitler içindeki elit kesim benliği ile dinler, bu onların âşık olduğu anlamına gelir. ¹⁷⁷ Yüksek ilim ve sanat için aşk gereklidir. Öyle ki sanatlarıyla erbâb-ı aşka hakikatlerden haber versin. Abdülbâkî Dede'nin *Tedkîk*'in mukaddemesine ilâve ettiği beyti ihtivâ ettiği mânâ bakımından nakletmek istiyoruz .

Mutribâ esrâr-ı mârâ bâz-gû
Kıssâhay-ı cân Fezâ ra bâz-gû ¹⁷⁸

(Ey mutrib bizim sırlarımızı anlat
Gömül ferâhlatan kıssaları anlat)

Eski mûsikî anlayışının en önem verdiği hususlardan biri de mûsikî vâsıtasıyla insanları hikmete ulaştırmaktır. Çeşitli tarikatlerin mûsikîyi tekkenin vazgeçilmez bir unsuru haline getirmelerinin sebebi de budur. Çünkü insanın gerçek cevherini ortaya çıkarmak onun rûhi inkişafını sağlamak üzere bir bakıma eğitim yapan bu okullar yani tekkeler için mûsikî, en önemli derslerden biri olarak görülmüştür. Hemen hemen geçmiş bütün medeniyetlerde mûsikînin bir rûhi eğitim aracı olarak kullanıldığı bilinen bir gerçektir. Nitekim Sokrat : “Müzik eğitimlerin en üstünüdür” diyor. *Devlet* adlı eserinde Eflâtun Sokrates'ten naklen “... çünkü ritm ve makama rûhun içine işler onu en güçlü biçimde kavrar. İnsan iyi eğitim görmüşse o ritm ve makamlardaki güzellik rûhu da güzelleştirir. Öte yandan tabiatın ya da insanın elinden çıkma eserlerdeki aksaklık ve çirkinlikleri hemen sezer. Bu insan güzel şeyleri sever ve över rûhunu onlarla besler. Böylece kendisi de iyi ve güzel olur” ¹⁷⁹ diyor.

İnsan rûhu üzerindeki tesiri şüphe götürmeyen mûsikî bu mânâda eğitim vasıtası olarak nasıl kullanılmıştı ?

¹⁷⁷ *İhvan-ı Resâil*, I 240 dan naklen Çetinkaya, *İhvân*, 121.

¹⁷⁸ *Tedkîk*, 147.

¹⁷⁹ Eflâtun, *Devlet*, Tercüme, H. Demirhan. İstanbul 1973, 123.

İnsanın tabiatı, meşrebi, sosyal durumu, mevkî, milliyeti, içinde bulunduğu mevsim vs. gibi birçok unsur birlikte düşünülerek mûsîkî ile ona hitap edilmeye çalışılmış, makam, usûl, enstrumanlar buna göre tanzim edilmişti. ¹⁸⁰ Bu türlü kullanım iyi bir icrâkârın yaptığı titiz bir akordu hatırlatıyor. Öyle bir akord ki insanları önce kendisiyle, sonra cemiyetle, cemiyetleri de milletiyle akord edebiliyor ve bu milletler de çıkardıkları doğru sadâlarla yaradılışın onları mecbur ettiği vazîfeleri yerine getirebiliyorlar. Bu düşüncenin en somut örneğini eski mûsîkînin önde gelen temsilcilerinden Meragalı Abdülkâdir'in eserlerinde görmek mümkündür. Merâgî Türk'lerin mizaçlarına en uygun üç makamı esas alarak mûsîkî eserlerini meydana getirdiklerini, senenin günlerine eşit miktarda olan bu eserlerin Kağan tahtının arkasında hergün icrâ edildiğini ve bunların cesâreti arttırdığını söylüyor. ¹⁸¹ En önemli medeniyetlerden birini kurmuş olan Türk'ler bu eski hakikat bilgisinden yani mûsîkîden ve onun tesirlerinden haberdardırlar. Başlangıçta belirtmeğe çalıştığımız gibi "Kü" nün Tanrı'nın sesi ve gücünü de ihtivâ eden "Tebliğ" mânâsına kullanılması ve Kös'ün Tanrı nizamını korumakla görevli bulunan Devlet'in sembolü oluşu bunun en güzel örneğidir. Türkler eldeki kaynaklar esas alınarak yaklaşık 1.500 senelik devlet tecrübesi, kültür ve medeniyet mâzîsiyle İslâmiyete geçmişlerdir. Bu köklü geçmişlerinin ışıyla İslâmi hayâta devrettikleri çeşitli müesseseler (ki mehter teşkilatı bunlardan biridir) devlet anlayışları vs. gibi muhtelif konular, kültür târihçilerimiz tarafından ayrı ayrı çalışılmış, fakat ne yazık ki mûsîkî bundan hak ettiği payını alamamıştır. Sistemci Okul'un kurucusu sayılan Safiuddin Abdülmümin'in ortaya koyduğu sistemin, daha önceleri Fârâbî'nin Horasan Tanburu ile bir icrâ geleneğine bağlanması ve Abdülkâdir Merâgî'nin çeşitli kitaplarında geçen "Kü", "Küy" ya da "Kök" bahisleri ¹⁸² Türk mûsîkîsinin İslâmiyet öncesi hayâtlarından İslâmiyete devredildiği ve yine Türk hakîm mûsîkîşînâşları elinde sisteminin ifadesini bulduğunu gösterir önemli ipuçlarıdır. Yukarıda da örnekler vermeye çalıştığımız gibi İslâmın tevhid anlayışına intibâk eden her türlü ilim, düşünce ve anlayış İslâm indinde makbûl tutulmuştur. Böylece değişik mûsîkîler, ideal kabul edilen *Kur'ân-ı Kerîm*

¹⁸⁰ Hızır b. Abdullah, *Kitâbü'l-Edvâr*.

¹⁸¹ Merâgî, 95.

¹⁸² Merâgî, 94-95-96,

tilâvetine yönlendirilmişir.¹⁸³

Bütün bu hususlar gözönüne alınarak eski nazariyâtçıların ortaya koyduğu sisteme Türk mûsikîsi sistemi olduğu kadar bir İslâm mûsikîsi sistemidir de demek yanlış olmaz. Nitekim bugün dahi İslâmî ülkelerin kullandığı sistem eksik de olsa eski nazariyatın bir bakiyesidir denilebilir.

B- ESKİ NAZARİYÂTA BAKIŞ

Medeniyetler toplumların birbirlerinden aldıkları tesirlerle, ulaştıkları yeni yorumlar sâyesinde gelişmişlerdir. Çeşitli kültür alışverişlerinin yanında gelişen siyâsî ve ekonomik ilişkiler, mûsikî ve onun tekniğiyle ilgili (ses sistemi, aralıklar, enstruman yapımı, kullanımı vs.) bilgilerin de artmasına sebep oldu. Toplumlar öğrendikleri teknikleri, kendi mûsikîlerinin özellikleriyle birleştirerek nazariyat geleneğini başlattılar.

İslâmiyetle doğan yeni medeniyet ikinci ve dördüncü hicret asırları içinde tercüme faaliyetleriyle, Yunan ve Hind medeniyetlerinin kaynaklarından da istifade ederek bunları kendi bünyesinde kaynaştırmaya çalışmıştı. Halîfelik başkenti olması bakımından Bağdat'da başlayan ilim hareketi, öncelikle Çin Türkistanı'ndan Anadolu ve Mısır'a kadar uzanan Türk medreseleri, ikinci olarak Mısır'dan Sicilya ve Endülüs'e kadar uzanan Arap-Berberî medreseleriyle yayıldı. İlk asırlarda birkaç tercüme ve onların şerhlerinden başka birşey bilinmiyordu. Bağdat'da başlayarak Türkistan ve İran'daki Türk devletleri idâresinde gelişen kadastro, jeodezi, takvim, hava rasatları gibi temeller üzerinde İslâm-Türk riyâziyesinin* kurulduğu görülür.¹⁸⁴ Bu riyâziyeciler Batıların daha sonra Arapçadan tercüme ederek Yunanca trigonometri dedikleri müsellesatı ve harflerin yerine rakamları koyarak zihnî hesabı geliştirdiler. Ondalık kesirleri bulan Giyaseddin Cemşid, Hindlilerin işaretler sisteminden faydalanarak Yunan

¹⁸³ Çetinkaya, *İhvan*, 7.

* Riyâziye; Matematik İlimler; Aritmatik, Geometri, Mûsikî, Astronomi.

¹⁸⁴ H.Ziya Ülken, *Uyanış Devirlerinde Tercümelerin Rolü*, İstanbul 1935, 186

ve Hind cebirini birleştiren ve logaritma cetvelini ilk defâ kullanan Harezmi, İbn Türk ve bilhassa astronomi konusunda önemli çalışmaları bulunan Nasıruddin Tûsî, hatırlanması gereken riyâziyecilerin başında gelir.¹⁸⁵ Batılılar tarafından Al-Gorithmi ismiyle tanınan Harezmi'nin, Nâsuriddîn Tûsî'nin ve nicelerinin aynı zamanda birer mûsikî nazarîyatçısı olduklarını söylememiz gerekir. Çünkü bunların mûsikî dair bir takım risâleler meydana getirdikleri bilinmektedir.¹⁸⁶ Fakat ne yazık ki, bu önemli şahsiyetlerin çalışmaları henüz mûsikî bakımından yeterli derecede değerlendirilmemişlerdir.

Yukarıda değindiğimiz gibi 8. yüzyıldan itibaren başlayan tercüme faaliyetlerinden diğer sâhâlarda olduğu kadar, mûsikî dalında da istifâde edilmeye çalışılmıştır. Müzikolog Rauf Yektâ Doğuluların bu tercümelerde çok başarılı olduklarını ve Yunan müelliflerini iyi anladıklarını özellikle vurgulamaktadır.¹⁸⁷

Sümer ve daha ziyâde Mısır medeniyetinin tesiriyle geliştiği için kendilerini "Mısırlıların öğrencileri" olarak vasıflandıran eski Yunanlılar, mûsikî hakkındaki düşünce ve çalışmalarıyla da İslâm dünyasında tanındılar. Pisagor, Eflâtun, Aristo, Oklid, Batlamyus bu isimlerin başlıcalarıdır. Abbasi halîfesi el Me'mun devrinde kurulan *Beytü 'l-hikme* (mütercimler mektebi) sayesinde pekçok mütercim yukarıda adı geçen filozofların eserlerini tercüme ettiler. İngiliz müsteşrik Farmer'a göre bu mütercimlerin mûsikî tercümeleri bakımından en önemlileri; Hüseyin b. İsak (826-8779), El-Kindî (874), Sâbit b. Kurrâ (901) ve Kusta b. Luka (932). İslâm dünyasına tercüme yoluyla tanınan şu mûsikî eserlerini saymak mümkündür.

- Eflatun'nun üç makaleden oluşan ve mûsikî hakkındaki görüşlerini ihtivâ eden eseri *Kitâbu 't-tîmâvus* (*Timeos*), üç makaleden ibârettir. Önce ibn. Batrik (815), sonra Huneyn b. Ishak (873) tarafından tekrar tercüme edilmiştir.

- Aristo'nun 19. kısmı müziğe ayrılan *Problemata*'sı *Kitabü 'l-Mesâil*, ses

¹⁸⁵ a.g.e., 184-187.

¹⁸⁶ H.G. Farmer, *Greek Theorists of Music in Arabic Translation*, *Isis*, 13.1929, 331.

¹⁸⁷ Rauf Yektâ, *Türk Mûsikîsi*, İstanbul 1986, 27.

konusunu işleyen *De Animâ* , *Kitâbü'n-nefs*, *Historia Animalium* ise *Kitâbü'l-Hayvan* adıyla tanınmıştır. Aynı yazarın *Kitabü'r-Rimus* ve *Kitâbü'l-İka'* isimli eserlerinin Yunanca asılları kayıptır.

- Kalinos'un *De voce - Kitâbu's Savt* isimli eseri, mûsikî nazarîyatının fizikî ve felsefî konularına dair en önemli kaynaklardan sayılmaktadır.¹⁸⁸ Dört makaleden meydana gelen bu eser Muhammed b. Abdülmelik için Huneyn tarafından Arapçaya tercüme edilmiştir.¹⁸⁹

- *Kitâbu'n-Nagâm* veyâ *Kitâbü'l-Mûsikî* ile *Kitâbu'l-Kamun* Öklid'e izâfe edilmekte ise de Farmer bu eserinin Yunanca orijinallerinde böyle bir kayıt olmadığından bahsetmektedir.¹⁹⁰

- Nikomatus'ün mûsikî aralıkları ve sesin armoniklerinden bahsettiği eseri *Arithmaticus of Nicomachus* İslâm dünyasında *Kitabü'l Mûsikîye 'l-Kebîr* adıyla pek çok muhtasar risâlesile tanınmıştır.¹⁹¹

- Batlamyus'un eseri Endülüslü müzisyen Ziryab (9.yy) tarafından *Kitabü'l-Mûsikî* ismiyle Arapçaya tercüme edilmiştir. Onu kaynak olarak yaptıkları tedkiklerde büyük ilerlemeler ve yenilikler sağlayan Harezmi, Ebû Hasib, Nâsiruddin Tûsî, gibi büyük nazariyatçıların eserleri 12-13. yüzyıldan itibaren latinceye tercüme edilmek sûretiyle Batı'ya kaynak teşkil etmiştir.¹⁹²

- *İctimâatü'l-felâsife* ve *Nevâdırhum fi'l-Elhân ve'l-mûsikî* isimli eser ise Pisagor, Eflâtun, Aristo, Öklid ve diğerlerinden alıntılar yaparak genişletilen Huneyn b. Isak'ın tercümesidir.¹⁹³

¹⁸⁸ Farmer, a.g.e., 327.

¹⁸⁹ H.Ziyâ Ülken, *Tercüme*, 163.

¹⁹⁰ Farmer, a.g.e., 327.

¹⁹¹ Farmer, a.g.e., 327.

¹⁹² H. Ülken, *Tercüme*, 167.

¹⁹³ Farmer, *Greek Theorists*, 327.

Orijinal Batı kaynaklarına yakınlığı dolayısıyla bu konudaki görüşlerine değer verdiğimiz Farmer, El-Kindî, El-Fârâbî, İhvanu's-Safâ, El-Harezmi, İbn-i Sînâ gibi nazarîyatçıların Aristo, Öklid, Nikomatus ve Batlamyus'a âit eserleri Yunancadan Arapçaya çevirerek onları korumuş oldukları düşünmenin hatâ olacağını, çünkü onların meseleler üzerinde dikkatle durup incelediklerini ve yeni yorumlara gittiklerini ifade etmektedir.¹⁹⁴

Doğu nazarîyecileri kendilerinden öncekilere rağbet etmişler, öğrendikleri bilgileri kendi süzgeçlerinden geçirerek, üzerinde yeniden çalışmalar yapmışlardır. Yukarıda bahsettiğimiz tercümelerden yararlanılarak ortaya konan çalışmalarla, ses sisteminin ve buna bağlı nazarî anlayışın doğduğunu söyleyebiliriz. Bu doğuşu hazırlayanlar olarak elimizde eserleri bulunması itibarıyla El-Kindî (874), Fârâbî (950), İhvânü's-Safâ (X. yy.), El Harezmi (X. yy.), İbn-i Sînâ (1037), İbnü'l-Haytam (1038), İbn-i Zaila (1045) ve nihâyet Safiyuddin Abdülmümin'i (1294) sayabiliriz.

Bu nazarîyatçıların eski Yunan'ın mûsikî literatüründen tercümeler yaparak yeni yorumlara gittiklerini daha önce de ifade etmiştik. Nitekim nazarîyatçılarımızın yeni inceleme ve araştırmalarını ilâve ederek hazırladıkları mûsikî eserleri, eski mûsikî sistemimizin başlangıcı olmuştur. Bu sebeple Farmer'in da tesbît ettiği gibi bu eserler salt tercüme olarak değerlendirilemez.¹⁹⁵ Bununla birlikte yukarıda adı geçen nazarîyatçılarımızı, yararlandıkları kişiler ve eserler bakımından değerlendiresek Farmer'in bu sâhadaki çalışmalarından özetle şunları söyleyebiliriz.

- El-Kindî (874) ; Kindî'nin kaynaklarının orijinal metinler mi yoksa zâten yapılmış bulunan tercümeler mi olduğu tartışılmaktadır.* Kindî çalışmalarından eski Yunan müellifleri gibi savut, ebat, cins, luhun, taninat, intikâl, te'lif gibi konuları işlemiş ancak kaynakları tesbît edilememiştir. Sesin fiziki ve psikolojik yönleri üzerindeki

¹⁹⁴ Farmer, a.g.e., 327.

¹⁹⁵ Farmer, Greek Theorists, 329.

* Ahmet Hakkı Turâbî, *El Kindî'nin Mûsikî Risâleleri* konusunda M.Ü. İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi hazırlamaktadır.

fikirleri ise tamâmiyle orijinaldir.¹⁹⁶

- Fârâbî (870-950) ; Kindî'den daha farklı kaynaklardan yararlandığı aşîkârdır. Meşhur *Kitâbü 'l-Mûsikîye 'l-Kebîr*¹⁹⁷ adlı eserini Yunancadan yapılan tercümeleri yetersiz gördüğü için yazmıştır. Onun kaynak şahısları Euclid, Ptolemy, Themistius'dur. Fakat Yunan teorisinin tartışma düzeni onun baş müellifinin Euclid olduğunu göstermektedir.¹⁹⁸ *

- İhvânü's-Safâ (X. yy) ; Bunlar esasen Aristocudur. Fakat Euclid, Nicomachus ve Ptolemy onlara tesir etmiştir. İhvan'ın teorisi sesin küresel şeklide yayıldığıdır. Halbuki buteori Vitruvius dışında hiçbir kaynakta yoktur.¹⁹⁹

- El-Harezmi (X. yy) ; Farmer, *Mefâtihu 'l-Ulûm* müellifi olan Harezmi'nin de Yunan teorisiyle ilgilendiğini fakat Kindî ve Fârâbî'den daha farklı kaynaklara baş vurduğunu söylemektedir.²⁰⁰

- İbn-Sînâ (1037) ; El-Şifa, el Necat ve diğer mûsikî risâlelerinde, kendisinden öncekilerin işlemediği konular üzerinde durmuştur. Farmer'in verdiği bilgiye göre; Casır'ı-wenrich isimli araştırmacılar, onun Euclid'ten yararlandığını iddiâ etmektedir. W. Fârâbî'nin yazıları üzerinde bağımsız çalışmalar yapan İbn-i Sînâ'nın, Yunan teorisini orijinallerinden okuması da dikkat çekici bir yönü olarak zikredilmektedir.²⁰¹

- İbn- Heysem (1038) ; Ebû Usayb'a göre *Şerhel 'l-Kamun 'un* yazarı Heysem'dir. Bu eser *Euclid Risâleleri 'nden* yararlanılarak yazılmıştır.²⁰²

¹⁹⁶ a.g.e., 330.

¹⁹⁷ a.g.e., 330.

¹⁹⁸ a.g.e., s.331

* Alaaddin Jebrini Fârâbî'nin İhsai'î'l-İkaat konusunda bölümümüzde Yüksek Lisans Tezi hazırlamaktadır.

¹⁹⁹ a.g.e., 331.

²⁰⁰ a.g.e., 331.

²⁰¹ a.g.e., 331.

²⁰² a.g.e., 331.

- İbn Zaila (1048) ; İbn-i Sînâ'nın talebesi olan İbn Zaila *Kitâbü'l-Kafi fi'l-Mûsikî*²⁰³ isimli eseri yazmıştır. Farmer onun Yunan teorisinde hocasını körü körüne tâkib ettiğini, İslâm teorisinde ise serbest davrandığını ifade etmekte ve nota konusunda Nicamachus'tan yararlandığını söylemektedir.²⁰⁴

- Safiyuddin Abdülmümin (1294) ; Eserlerinde Fârâbî ve İbn Sînâ'dan yararlanan Safiyuddin Bağdat kütüphânesindeki görevi dolayısıyla VIII., IX. ve X. yüzyıl orijinal tercümelerini inceleme imkânı bulabilmiştir. Bağdat kütüphânesi, Moğol istilâsıyla büyük zarar görmekle berâber, yine de geriye mûsikîye dâir bâzı bakiyeler kaldığı Şîrâzî (1310), Muhammed b. Murad, Saydavî (16.yy) gibi bâzı nazariyatçıların eserlerinden anlaşılmaktadır.²⁰⁵

Görüldüğü gibi İslâmiyete geçişten itibaren bilhassa ilm-i ri'yâziye denilen hesâb, cebir, hendese, mûsikî ve bu sâhâlara bağlı olarak gelişen astronomi konularında tercümeler yoluyla eski bilgiler sindirilmiş, uzun inceleme ve araştırmaların sonunda da mûsikî, nazari mânâdaki orijinal yorumuna XIII. yüzyılda kavuşmuştur. Dolayısıyla Safiyuddin Abdülmümin (1294) bu yeni nazari anlayışın kurucusu olarak tanınmış ve yaklaşık XVI.yy'a kadar mûsikî nazariyatçıları Safiyuddin'i örnek alarak onun yerleştirdiği müzik prensipleri çerçevesinde, kendi dönemlerinin mûsikîsini "şerhler" vasıtasıyla izah etmeye çalışmışlardır.

Yalnız Türk değil hemen bütün Doğu ülkelerinde geçerlilik kazanmış olan bu sistemi Yalçın Tura'nın araştırmasından ana hatlarıyla aktarmaya çalışalım.

I-Perdeler

1- Türk Mûsikîsinde, bir sekizli, on yedi aralığa bölünmüştür. Bir sekizli'de, böylece, ilk sesin sekizlisi ile birlikte, on sekiz perde bulunur.

²⁰³ Brithish Museum M.S. Or 2361 tek nüsha.

²⁰⁴ Farmer, 352.

²⁰⁵ Farmer, 332.

2- Bu perdelerin bir kısmı **tam** (asl) bir kısmı da yarım (nim veya arızı) sayılmıştır.

3- İnsan sesinin ve aletlerin hududu da göz önüne alınarak, önce, bir sekizli esas tutulmuş, sonraları, bu ana sekizlinin altına ve üstüne taşılacak sureyitle, iki sekizli arasındaki saha ve böylece meydana gelen sistem, tam ve mükemmel sistem addedilmiştir.

4- Önce, parmaklara, basılış noktalarına göre adlandırılan bu perdeler, daha sonra, ana sekizli içinde yer alırken, basamak sayılarına göre adlandırılmış ve ana perde sayılmışlardır:

1- Yegâh (1. yer, 1. basamak) 2- Dügâh(2. yer, 2. basamak) 3-Segâh 4-Çargâh 5-Pengâh 6-Şeşgâh 7-Heftgâh 8-Heştgâh.

5- İlâvelerde, sistemin genişlemesi, bazı perdelerin adlarının veya yerlerinin değişmesine sebep olmuş, böylece, mükemmel sistemin ana perdeleri şu şekilde sıralanmıştır.

1- Yegâh 2-Hüseyinî Aşirânı 3-İrak 4-Rast 5-Dügâh 6-Segâh 7-Çargâh 8-Nevâ 9-Hüseyinî 10-Evc 11-Gerdâniye 12-Muhayyer 13- Tiz Segâh 14-Tiz Çargâh 15-Tiz Nevâ.

6- Ârızı perdelerin de ilâvesiyle, mükemmel sistemin bütün perdeleri şu şekilde dizilmiş ve adlandırılmıştır:

1-Yegâh 2-Pest Bayati 3-Pest Hisâr 4-Hüseyinî Aşirânı 5-Acem Aşirânı 6-İrak 7-Rehâvi 8-Rast 9-Şûri 10-Zengûle 11-Dügâh 12-Kürdi 13-Segâh 14-Bûselik 15-Çargâh 16-Sabâ 17-Uzzâl 18-Nevâ 19-Bayâti 20-Hisâr 21-Hüseyinî 22-Acem 23-Evc 24-Mâhûr 25-Gerdâniye 26- İsimsiz 27-Şehnâz 28-Muhayyer 29-Sünbûle 30-Tiz Segâh 31-Tiz Bûselik 32-Tiz Çargâh 33-Tiz Sabâ 34-Tiz Uzzâl 35-Tiz Nevâ.

7- Bu perdeler, Cümmel (Ebced) sistemine göre, şu harflerle gösterilip yazılmıştır :

1. ا 2. ب 3. ح 4. د 5. ه 6. و 7. ز 8. ح 9. ط 10. ی 11. ل 12. س
13. ع 14. م 15. ن 16. و 17. ر 18. ح 19. ط 20. ك 21. کا 22. کر 23. كح 24. كد
25. كه 26. كو 27. كر 28. كح 29. كط 30. ل 31. لا 32. ل 33. لح 34. لر 35. له

II-Cinsler

8- Üç küçük aralığa bölünmüş bir dörtlüye **cins** adı verilir. Dörtlünün muhtelif şekillerde bölünmesi, muhtelif cins'lerin meydana gelmesine sebep olur.

9- Türk Mûsikîsinde ezgi teşkilinde kullanılan başlıca cins'ler ve bunların ihtiva ettiği aralıklar şunlardır.

1- Uşşâk	T T B	6- Irak	T C C
2- Nevâ	T B T	7- Isfahân	C C C B
3- Bûselik	B T T	8- Büzürg	C T C C B
4- Rast	T C C	9- Zir-efkend	C C B
5- Nevruz	C C T	10- Rehâvi	C C C

10- Bu cinslerin yapısına giren küçük aralıklar, görüldüğü gibi, üç adettir. Bunlara : **Tanini**, **Mecenneb** ve **Bakıyye** adları verilmiştir. (Kısaltmalarda, **T** tanini, **C** mecenneb, **B** bakıyye ma'nasına kullanılmıştır.)

11- Görüldüğü gibi, bazı cins'ler, istisnâi olarak, üç'ten fazla aralıktan meydana gelmekte, bazıları ise, bir tam dörtlü'yü doldurmamakta veya aşmaktadır. Böyle cins'lere: **cins-i müfred** (ecnas-ı müfrede) adı verilmiştir.

III- Makamlar

12- Cnis'ler yanyana gelerek devir'leri (Edvâr'ı) meydana getirir. Aşağı yukarı 700 küsur yıldan beri 12 devir esas alınmış ve bunlara, daha sonra makam adı verilmiştir. Bu 12 makam şunlardır:

1- Uşşâk 2-Nevâ 3-Bûselik 4-Rast 5-Hüseynî 6-Irak 7-Isfahân 8-Büzürg
9-Zir-efkend 10-Rehâvi 11-Zengûle 12-Hicâzi.

IV- Âvâze'ler

13- Bu 12 makama ilâveten, daha dar bir saha içinde yer alan ezgi nümûneler, âvâze adıyla kullanılmıştır. Bunlar önce 6 iken, sonradan sayıları 7'ye çıkmışlardır. Bu âzâzeler şunlardır:

1-Gevâşt 2-Nevrûz 3-Selmek 4-Gerdâniye 5-Mâye 6-Şehnâz 7- Hisâr.

V-Şu'be'ler

14- Ezgi seyirleri, başlangıç veya karar perdeleri göz önüne alınarak, 4 ana perde, 4 şu'be halinde düzenlenmiştir. Bu dört şu'be şunlardır:

1-Yegâh 2- Dügâh 3-Segâh 4-Çârgâh.

VI- Terkib'ler

15- Muhtelif cinsler, avazeler, değişik şekillerde bir araya getirilmek suretiyle, birtakım terkipler (bugünkü ta'birle: bileşik makamlar) meydana getirilmiştir. Bunların sayısı önce 24 iken, sonra 48'e çıkarılmış, daha sonra da, "terkiâtâ nihayet yoktur" denilerek, sayısız terkipler yapılabileceği ifade edilmiştir.

16- Bu ses sistemi, kâinatın temel unsurları ile münâsebetle geçirilmiştir. 18 perde, 18 bin âleme; 12 makam, 12 bürce; 7 âvâze, 7 seyyâreye; 4 şu'be, 4 unsura ve 24 terkipler de 24 saate karşılık gösterilmiştir.²⁰⁶

Yukarıda özetlemeye çalıştığımız anlayışa dayalı olarak yazılan eserlerin yaklaşık XVI. yüzyıla kadar önemli bir yekun oluşturduğu bir sonraki bânımızda görülecektir. Bu asırdan itibaren mûsikî ilmine duyulan alakanın zayıflaması Safiuddin ile başlayan sistemli nazariyat anlayışının da yavaş yavaş terk edilmesine ve unutulmasına sebep

²⁰⁶ Yalçın Tura, "Türk Musikisi Nazariyatına Giriş Türk Musikisi Ses Sistemi", *Türk Musikisinin Meseleleri*, İstanbul 1988, 175-181

olmuştur. Sonraki devirlerde özellikle XVIII. yüzyılda eser veren nazariyatçılar mûsikî ilminde gördükleri ihmale dayalı boşlukları ve onun pratiğe yansıya aksamalarını dâima eleştirmişlerdir.

Nâyî Osman Dede (1642-1729) mûsikî tâbirlerindeki yanlış anlamaları düzeltmek gayretiyle kaleme aldığı *Rabt-ı Ta'birât Mûsikî* isimli eserinde şunları söylemektedir: "Kâh bu'dda kah zirde, kâh bamda bütün nağmelerin ihtilaflarını işittim ki : her zaman insan tab'ını tırmaladı. Böyle uçsuz bucaksız bir ilim denizi yanlış düzenleme ve tabirlerler dolmKantuş. Bu sanata lâıyk bir şey yok".²⁰⁷

XVIII. yüzyıl, mûsikî nazariyatı bakımından toparlanma ve eksikleri tamamlama cabalarının görüldüğü bir dönem olarak karışmıza çıkmaktadır. Örnek vermek gerekirse bu yüzyılın en önemli nazariyatçılarından Kantemiroğlu, edvârında, bir yandan yukarıda özetle değindiğimiz nazari anlayışı "Eskilere göre mûsikî edvarı"²⁰⁸ başlığıyla izah etmekte, bir yandan da kendi tasnif ve anlayışını ifâdeye çalışmaktadır.²⁰⁹ Bu da bize nazariyatçıların artık nazari manada yeni düzenlemeler yapma zorunluluğunu hissettiklerini göstermektedir. Nitekim Abdülbâki Dede'de de aynı yöneliş dikkat çeker. O, eskiyle yeniye bir arada ele almakla hem bir yönüyle ihtilaflara mâni olmak, hem de mûsikî pratiğine yönelerek orataya koyduğu tarif ve tasniflerde anlaşılır olmaya gayret etmektedir. Konumuzu, onun bu yönünün ilerleyen bahislerimizde detaylı olarak ele almak üzere burada kesiyoruz.

²⁰⁷ *Rabt-ı Ta'birat*, 84,85

²⁰⁸ *Kantemiroğlu*, 136

²⁰⁹ *Kantemiroğlu*, 45

C. MÛSİKÎ NAZARÎYÂTININ DÖNEMLERİ

Abdûlbâkî Nasır Dede, ilk bölümümüzde ifâde edilmeye çalışıldığı gibi kültür ve sanat çevreleri içinde yetişmiş, devrinin önemli şahsiyetlerinden biridir. Ancak mûsıkîye dair yazdığı eserler, asırlarca teorik bakımdan ihmale uğramış bulunan bu alanda, onu büsbütün önemli kılmaktadır. Bilhassa *Tedkîk u Tahkik* kendi dönemini en iyi yansıtan eser olması yanında, daha önceki dönemlerin de daha kolay anlaşılmasını sağlayacak ipuçlarını ihtiva etmektedir. Ancak bu ipuçlarını çözmenin birinci adımı olarak, Abdûlbâkî Nasır Dede'nin terimleştirdiği dönem isimlerinin daha belirgin hale getirilmesi büyük önem taşımaktadır. Herne kadar müellifimiz bu dönemlerin hangi tarihler arasında, kimlerin eserleriyle ve ne gibi sebeplere bağlı olarak şekillendiği hakkında açık bilgi vermemekte, sorularımızı cevapsız bırakmaktaysa da, bahsi geçen zaman dilimleri hakkında mümkün olan yaklaşımları kurarak terimleri daha anlaşılır hale getirmeye gayret ettik. Çünkü Abdûlbâkî Nasır Dede konuları, değişik dönemlerin görüşleriyle birlikte işleme özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır.

Müellifimiz, mûsıkî nazariyâtının geçirdiği dönemleri esas olarak kendi dönemi de dahil olmak üzere beşe ayırmaktadır.

- 1- *Akdemûn* (En eskiler)
- 2- *Kudemâ* (Eskiler)
- 3 *Müteahhirîn* (Sonrakiler)
- 4-*Selef ve Müteahhirîn-i Selef* (Öncekiler ve Öncekilerden sonra gelenler)
- 5- *Fî Zamâninâ* (Günümüz, yani müellifin kendi dönemi).

1- Akdemûn (en eskiler)

Akdemûn (en eskiler) kimler olabilir ?

Tedkik u Tahkik'te Akdemûn şu şekilde geçmektedir : “Fisagoras, Aristo, Fârâbî vs. bilge kişiler aynı Safiyuddin Abdülmümin gibi nefislerini terbiye ederek ve fikirlerini geliştirerek mûsikîye katkıda bulundular. Ama Akdemûnun (en eskilerin) nağmeleri düzenleyiş tarzı farklı idi “²¹⁰

Bu ifadelerden Pisagor, Aristo ve Fârâbî'nin Akdemûn terimiyle zikredilen en eskiler olduğunu görmek mümkündür. Ancak Abdülbâkî Dede'nin “... aynı Safiyuddin Abdülmümin gibi mûsikîye katkıda bulundular” ibaresiyle Safiyuddin Abdülmümin'i “Akdemûn” denen gruptan ayırdığını görüyoruz. Bu ifade Safiyuddin Abdülmümin'in (1224-1294) mûsikî nazariyatımıza yeni bir yön vererek sistemleştirdiği düşünülürse, onun Akdemûn'dan ayrı bir gruba dâhil olması gerektiği zehabı uyanmaktadır. Ayrıca Rauf Yektâ Bey de Safiyuddin'in *Şerefiye* isimli eserinin girişindeki “eskilerin” kimler olduğunu soruştururken aynı netîceye varmaktadır.²¹¹

Rauf Yektâ Bey şöyle devâm etmektedir : “Eskiler kimlerdir ? Muhakkak ki evvella Halil'dir, ondan sonra İhvânü's-Safâ (373/934), El Kindi (248/862), Ubeydullah b. Abdullah b. Tâhir (300/912), Fârâbî (339/950)”²¹² Bu en eskiler içinde kendisinden sonra en çok isminden bahsettiren Üstad-ı Sâni olarak da tanınan Fârâbî (950) olmuştur. Kendisinden 8 asır sonra yazılan *Tedkik u Tahkik*'de de Akdemûn'un parlak sîmâsı olarak yine anılmaktadır. Yalnız burada Nasır Dede'nin Akdemûn dönemi diye adlandırdığı sürecin Türklerin İslâmiyetle tanışmaya başlamasından itibaren yine İslâmi bir bakış açısından yeniden yorumladıkları mûsikîlerini sistemleştiren Safiyuddin Abdülmümin'e kadar getirmek mümkündür. Şüpesiz mûsikî târihimiz bakımından çalışılması gereken dönemlerden biri de İslâmiyetten önceki Türk mûsikîsidir. Fakat ne yazık ki, değil İslâmiyet öncesi Türk mûsikîsi, Abdülbâkî Dede'nin Akdemûn dediği dönemdeki Fârâbî ve tâkipçisi İbn-i Sînâ gibi parlak isimler dahi bugün hâlâ nazariyatçılarımız tarafından değerlendirilebilmiş değildir. Abdülbâkî Nâsır Dede *Tedkik u Tahkik*'de Akdemûn

²¹⁰ *Tedkik*, 4-b, 148.

²¹¹ Rauf Yektâ, *Türk Mûsikîsi*, 26-27.

²¹² Yektâ, a.g.e., 27.

üzerinde durmamış, tartışmalı olarak işlediği konularına Akdemûn'un görüşlerini almamıştır. *Tedkik u Tahkik*'de Akdemûn tâbiri sâdece okuyucuya ön bilgi vermek maksadıyla bir tek yerde, mukaddimede geçer. ²¹³

2- Kudemâ (eskiler)

Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin bahsettiği Kudemâ (eskiler) kimler olabilir ?

Akdemûn (en eskiler) yaklaşık olarak tâyin edildikten sonra Kudemâ (eskiler) için tahmin yürütmek zor olmasa gerekir. Kudemâ dönemi için hemen söyleyeceğimiz isim Safiyuddin Abdülmümin'dir. XIII. yüzyıldan itibaren *Şerefîyye* ve *Kitâbü'l-Edvâr* isimli eseri ile kendisinden sonra gelen mûsikî nazariyatçılarına temel teşkil etmektedir. ²¹⁴ Abdûlbâkî Nâsır Dede Kudemâ dediği eskilerin mûsikî unsurlarını oniki makam altı veya yedi âvâze, yirmidört şûbe ve sayısız terkîb olarak tasnif ettiğini söylemektedir. ²¹⁵ Nitekim eski nazariyata en önemli katkıları yapanların başında gelen Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerinde Nâsır Dede'nin söylediği düzen bulunmaktadır. ²¹⁶ Yine Abdûlbâkî Dede'nin, Kudemâ'nın âvâzeyi altı, bir rivâyette de yedi olarak kabul ettiğine dâir verdiği bilgiye, XV. yüzyılın başında Hızır b. Abdullah'ın *Kitâbü'l-Edvâr*'ında da rastlıyoruz. Hızır b. Abdullah konuyla ilgili şunları söylüyor : “Avazlar, şeyh Ebû-Nâsır Fârâbî katında yididür. Ve kalan üstadlar katında altıdır, zira Hisârî âvâzelerden saymazlar.” ²¹⁷ Abdûlbâkî Dede'nin verdiği mâlûmât netîcesinde Kudemâ döneminin Safiyuddin Abdülmümin ile başlayıp Abdülkâdir Merâgî ile biten yaklaşık XIII. yüzyılla XV. yüzyılın ilk yarısını ihtivâ eden bir dönem olduğunu düşünebiliriz. Bu târihler arasında eser veren mûsikî nazarîyatçıları Safiyuddin'in, eserlerinde işlediği unsurları genişleterek katkıda bulunuyorlar, böylece Sistemci Okul'un ilk halkasını oluşturuyorlardı. Öyleyse Kudemâ'nın kimler olabileceğini eserleriyle saymaya çalışalım.

²¹³ *Tedkik* 4-a, 148.

²¹⁴ Merâgî, 53.

²¹⁵ *Tedkik* 4-a, 148.

²¹⁶ Merâgî, 64-77.

²¹⁷ Hızır b. Abdullah, 66-a, 140.

Safiyuddin Abdülmümin Urmevî (1224-1294)

- *Risâletü 'ş-Şerefiyye fi 'n-Nisâbi 't-Te 'lifiye* ²¹⁸

- *Kitâbü 'l-Edvâr fi İlmi 't-Te 'lif* ²¹⁹

Ayrıca Nevruz makamında ve Remel usûlündeki eseri klâsik Türk mûsikîsi beste tarzının ilk örneği olması dolayısıyla mûsikî değerinin yanında, târihi bir değer de taşımaktadır. ²²⁰

Hatib el-Erbilî, Ebû Abdullah Bedreddin Muhammed (1331)

- *Urcûzetü 'l-Engâm* ²²¹ Aynı dönemde bu eserin şerhi olarak kaleme alınan

- *Cevâhirü 'n-Nizâm fi Ma 'rifeti 'l-Engâm* (1329) ²²²

Mardinî Cemâleddin Ebû Muhammed Abdullah b. Ali b. Osman (1378)

- *el-Mukaddime fi İlmi Kavânini 'l-Engâm ve 'l-Elhân* ²²³

- *Urcûzetü fi Şerhi 'n-Negamât* ²²⁴

Kutbuddin Mahmud b. Şirâzî (1236-1317)

²¹⁸ Bilinen en eski nüshası (1492) Paris, Bibliothèque National Fa 2479; Nûruosmaniye Küt. No.3647,3648; Bayazîd Küt. No. 2524; Velîyuddin Efendi Küt. No. 2167; Atıf Efendi Küt. No. 1598; Sül. Küt. Fâtih Yazmaları No. 3661/1; Türkiyat Araştırma Merk. Arel Küt ; ? Berlin No. 5506; Viyana No. 1515-1516; Kahire No.VI/320.

²¹⁹ Süleymâniye Küt. Fâtih Yazmaları No.3662; Nûruosmâniye Küt. No.3653, 3654; Ayasofya Küt. No.2413;Atıf Efendi Küt. No. 1598/5; Fâtih Millet Küt. No.3661; Londra Brititish Museum No.136,160; Oxford Üniv. Ms Marsh No.521; Leiden Üniv Küt. No. 1175; İstanbul Atatürk Küt., No.8.

²²⁰ Prof. Alaeddin Yavaşca "Safiyuddîn Abdülmümin", *Kök Mecmuası*, İstanbul 1982, S.13, 9. Berlin Küt. No.5515.

²²¹ Beyrut Küt. No. 219.

²²² Süleymâniye Küt. İbrahim Efendi Yazmaları No.878/8.

²²³ Süleymâniye Küt. Lâleli Yazmaları No. 1832/3.

- *Durretü 't-Tâc fî Gurreti 'd-Dibâc* ²²⁵

Şemseddin Muhammed b. Mahmud el-Amûli (1349 veyâ 1352)

- *Nefâhisü 'l-Fümûn ve Ârâysisü 'l-Uyûn* ²²⁶

Hasan Kaşanî veyâ Kazerûnî (1355)

- *Kenzü 'l-Tuhaf fî 'l-Mûsikî* ²²⁷

Bu dönemde tamâmiyle Türk bölgeleri olan Semerkant, Buhâra, Şirvan, Horasan gibi merkezlerde yetişmiş pek çok ilim adamı ve sanatkâr bulunduğunu biliyoruz. Ancak bilhassa Batı Türkistan'ın son zamanlara kadar demir perde ülkesi olması, siyâsî bakımdan sosyal ve kültürel alanlarda baskıya sebebiyet vermiş, dolayısıyla bu hâl mûsikîye de yansımıştır. Bu sebeple Batı Türkistan'da Kudemâ döneminde yapılan çalışmalar hakkında elimizde fazla mâlûmât bulunmamaktadır. Bununla birlikte Safiyuddin'in eserini açıklayan Tabib Fahrettin Muhammed Hocendi'nin "*Şerh-i Kitâbü 'l-Edvâr 'i*" ile Lütfullah Semerkandi'nin "*Şerh-i Kitâbü 'l-Edvâr 'i*" nı zikretmeden geçemeyeceğiz. ²²⁸

Abdûlbâkî Dede'nin Kudemâ olarak nitelendirdiği dönemin en önemli şahsiyeti, gerek te'lifâtı gerek besteleriyle tanıdığımız Merâgî'dir.

Abdülkâdir Merâgî b. Gaybî (1360?-1435)

- *Câmiu 'l-Elhân* ²²⁹

²²⁵ Brithish Museum Add. No.7694; Ayasofya Küt. No. 2405

²²⁶ H.S. Arel, "Türk Mûsikîsi Kimindir ?", *Mûsikî Mecmuası*, İstanbul 1949, S.17, 6; M. Nûri Uygun, *Kadızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi*, M.Ü. Sosyal. Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1990, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 7.

²²⁷ Türkiyat Araştırma Merkezi, Arel Küt.: Londra İndia Office Library No. 2763.

²²⁸ Tirevî 8.

²²⁹ Nûruosmâniye Küt. No. 3644-3645; İstanbul Atatürk Küt. No. 57; Oxfort Bodlein Küt. No. 1405.

- *Makâsîdu 'l-Elhân fî İlmi Te 'dibi 'n-Nagâm ve 'l-Evzan* ²³⁰
- *Şerhü 'l-Kitâbü 'l-Edvâr* ²³¹
- *Fevâid-i Aşere* ²³²
- *Zübdetü 'l-Edvâr* ²³³
- *Zikrü 'n-Nagâm ve Usûlha* ²³⁴

Ayrıca Abdülkâdir Merâgî'nin eseri olarak 14 ayrı makamdan 31 parça beste ²³⁵ günümüzde icrâ edilmekte ise de Suphi Ezgi bunlardan sâdece Hüseyinî, Acem ve Segâh Kâr'larla Pençgâh nakşın Merâgî'ye âit olduğunu ²³⁶, Murat Bardakçı ise maalesef bu büyük bestekârın hiçbir bestesinin günümüze gelemediğini ifade etmektedir. ²³⁷ Merâgî'den sonra, klâsik mûsikîmize beste tarzı ile öncü olan Gulam Şadi'nin (1412-1490) Rehâvî ve rastkârı, pençgâh ağır semâisi ile yine Kudemâ dönemine âit **Kırşehirli Nizam oğlu Yusuf Dede (1410)** 'nin *Risâle-i Mûsikîyye* ²³⁸, **Amasyalı Ahmed oğlu Şükrullah (1388-1470)** 'ın *Terceme-i Kitâbü 'l-Edvâr* ²³⁹ isimli eserlerini ilâve edebiliriz.

Abdûlbâkî Nâsır Dede *Tedkik u Tahkik*'de bir defâyâ mahsus olmak üzere "Kudemâ-i Mütেকaddimîn" (eskilerin eskisi) tâbirini kullanmıştır. ²⁴⁰ Mâyê terkîbinin Kudemâ-i Mütেকaddimîn tarafından bulunduğunu söylemektedir ki, gerçekten de Sistemci Okul'un kurucusu Safiuddin Urmevi'nin Edvârında âvâzeler içinde bu terkîbe rastlamaktayız. ²⁴¹ Buna göre Abdûlbâkî Dede'nin Kudemâ dönemini

²³⁰ Müellif Hattı Leiden Küt. Or. No.271; Nûruosmâniye Küt. No. 3656; Topkapı Sarayı Küt. Revan Yazmaları No. 1726; İran Meşhed Razavî Küt. No. 539; Oxford Bodleian Library No. 1843.

²³¹ Müellif Hattı Nûruosmâniye Küt. No. 3651; Topkapı Sarayı Küt. No.3470, Atatürk Küt. No.24; İran Şirâz Dr. Visal Küt. No. 29; Tahran Melik Küt. No. 1647.

²³² Nûruosmâniye Küt. No.3651/2; Atatürk Küt. No. 58.

²³³ Tahran Sipehsalar Küt. No. 565/1.

²³⁴ Amnon Shiloah *Descriptive Catalogue of Manuscripts of Europe and the USA*, Munich 1979, 172 ; Viyana Devlet Küt. No. 829/2; Berlin Devlet Küt.No. 1738; Herzogliche Küt. No. 1350/3.

²³⁵ Berrin Yurdaer *XIV ve XVI. yüzyıl arasında Türk Mûsikîsi Repertuarının Kronolojik Tasnifi*, İTÜ-TMDK İstanbul 1990, L. Tez., 4-7.

²³⁶ Ezgi, I, 235.

²³⁷ Merâgî, 128.

²³⁸ Ankara İİ Halk Küt. No. 131.

²³⁹ Rauf Yektâ Bey, Özel Küt. şimdi İsmâil Baha Süreksan'da.

²⁴⁰ *Tedkik* 29/b, 190.

²⁴¹ Prof. Dr. Gültekin Oransay "Kırşehirli Nizam oğlu Yusuf"tan Günümüze Dek Türk Makam

1- Kudemâ-i Mutekaddimin

2- Kudemâ

olarak ikiye ayırdığı anlaşıyor.

3- Müteahhirin (sonrakiler)

Müellifimiz Kudemâ döneminden sonra Müteahhirin (sonrakiler) olarak adlandırdığı dönemin mûsikî düzeninden şöyle bahsetmektedir. “Müteahhirinin yine oniki makam lakin bâzısını tard ve yerine yine matrudun ismi ile âvâzedden ve kendi muhteralarından ahz ve bakisinde başka itibarlar eylediler ve bu evza üzre yedi âvâze ve dört şûbe ve terkîbat-ı adide itibar ve ihtirâ eylediler.”²⁴² Bu sözlerden anladığımıza göre müteahhirin (sonrakiler) yine oniki makam düzenine uymakla berâber bu makamların bir kısmını atıp, yerine aynı isimle âvâzelerden ve kendi buldukları makamlardan bâzılarını koydular. Geri alanları da daha değişik şekilde değerlendirdiler. Bu durumda yedi âvâze, dört şûbe ve pek çok yeni tertible unsurları değerlendirdiler.

Şimdi düşünelim! Abdûlbâkî Dede’nin Müteahhirin (sonrakiler) hakkında verdiği bu mâlûmâtтан sonra, Müteahhirin kimler olabilir ve hangi târihler Müteahhirin dönemini ifade eder ? Bu soruya cevap olmak üzere müellifimiz, şu iki noktaya dikkatimizi çekmektedir. 1- Kudemâ’nın yirmidört şûbesinin yerine dört şûbenin esas alınması, 2- Oniki makam sıralamasında değişikliklerin vukû bulması. Bu bilgiler ışığında tezimiz çerçevesinde inceleme fırsatı bulduğumuz Edvâr kitaplarında dört şûbenin hemen Abdülkâdir Merâgî’den sonra XV. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başladığını görüyoruz. Ayrıca Ladikli Mehmed Çelebi’nin (1450-1494) *er-Risâletü 'l-Fethiyye fî 'l-Mûsikî* isimli eserinde yirmidört şûbenin eskiler, dört şûbenin ise yeniler tarafından itibar edilen bir

²⁴² Adları Yıl Dizini”, Prof.Dr. Gültekin Oransay Derlemesi, İzmir 1990, 23. Tedkik, 4-a.

düzen olarak nitelendirmesi ²⁴³ Abdülbâkî Dede'nin verdiği bilgileri doğruladığı gibi Ladikli'nin kendisini yeniler safında sayması da *Tedkîk*'de geçen Müteahhurin döneminin Lâdikli'nin yaşadığı XV. yüzyılı ihtivâ etmesi *mânâsına* gelmektedir. Nitekim XV. yüzyıl ve sonrasında yirmidört şûbe yerine dört şûbenin ısrarla kullanıldığını görüyoruz. Fakat istisna olarak tesâdüf ettiğimiz iki eserde yirmidört şûbenin tekrar ele alındığını müşahade ediyoruz. Birincisi Fâtih Sultân Mehmed'e sunulmuş yazarı bilinmeyen bir risâle ²⁴⁴ diğeri Nâyî Osman Dede'nin *Rabt-ı Ta'birât-ı* 'ı ²⁴⁵ dır. İlk eserde geçen yirmidört şûbe cetveli, aynen Kudemâ dönemi nazarîyatçısı Abdülkâdir Merâgî'nin verdiği yirmidört şûbeye sıralamada ufak tefek farklılıklar olmakla berâber intibâk etmektedir. Osman Dede'nin verdiği yirmidört şûbe ise yarıyarıya Kudemâyâ benzemekle birlikte önemli farklılıklar arz etmektedir. Dolayısıyla *Rabt-ı Ta'birât-ı* 'ı Kudemânın devâmı saymak yerine onu kendi döneminin özellikleriyle dikkate alarak, tâbirler konusunda yapılan birtakım hatâları düzeltmek gayretiyle bilhassa yirmidört şûbe düzeniyle eserini kaleme aldığını düşünebiliriz. Çünkü Nâyî Osman Dede XVI. yüzyıldan sonra başlayan ilimdeki gerilemeden kaynaklandığını zannettiğimiz nazarî kopukluklar netîcesinde sürekli olarak, yanlış anlamalardan ve terimlerin hatâlı kullanılmalarından yakınmaktadır.

“195-Sen bu tehalûf (farklılık) nereden geliyor, onun isimleri bazen muhalif (birbirinden farklı) bazen doğrudur. 196- şûbe ve terkîb eğer makam olursa bugünlerde isimleri değişti. 200-dedim “ey aziz can bu zaman devrinde herşey muhtelit olmuştur. Bunu bil!” ²⁴⁶

Ayrıca *Rabt-ı Ta'birât-ı* da verilen mukayeselere bakılırsa onun, daha ziyâde Abdülkâdir Merâgî'nin eserleri incelenerek hazırlanmış olduğunu ve kendi dönemi mûsikî anlayışıyla Merâgî dönemini meczetmeye çalışan bir araştırma niteliği taşıdığı görülür. Dolayısıyla bizce yirmidört şûbe düzeninin değiştiği bir sırada yirmidört şûbeyi değiştiren bu ve benzeri eserler birer istisna olarak değerlendirilmelidir. Çünkü mûsikî târihi

²⁴³ Oransay, a.g.e., 23.

²⁴⁴ Londra Bristish Museum Or. 2361 (Fr. çeviri Erlanger) Gültekin Oransay, a.g.e 23.

²⁴⁵ *Rabt-ı Tâbirat*, 103-107.

²⁴⁶ *Rabt-ı Tâbirat*, 12b.

noktasından önce devrin özelliğini tesbît etmek, sonra istisnalarla onun tenkidîni yapmak daha doğru olur kanaatindeyiz.

Abdûlbâkî Nâsır Dede, Müteahhîrin döneminin ikinci bir özelliği olarak oniki makam sıralamasındaki değişikliklerden bahseder. Ancak biz, elimizdeki kaynak ve araştırmaları bu gözle incelediğimizde makam sıralamalarındaki değişikliğin ufak tefek de olsa Safiyuddin'den itibaren başladığını görüyoruz. Örneğin Safiyuddin'in oniki makam içerisinde onbirinci sırada saydığı Hüseyinî makamı ²⁴⁷, Merâgî tasnifinde beşinci sırada yer almaktadır. ²⁴⁸ Bu kabil farklılıklar daha sonra da devâm etmektedir. Fakat önemli olan makam sıralarının değişmesinden çok mâhiyetinin değişmesidir ki, Nâsır Dede Müteahhîrin'in makamların bir kısmının yerine aynı isimle kendi buldukları makam ve âvâzeleri aldıklarını söylemekle ²⁴⁹ bu değişikliği kasetmiştir. Ancak biz, her devrin yorumuna, zevkine ve yetiştirdiği sanatkârların sanat kudretine göre, makamlarının da bir takım değişikliklere uğramasının tabîi olduğunu düşünüyoruz. Dolayısıyla makamların net olarak değişikliğe uğradığı bir târihi tesbît etmek hem güç, hem de doktora çalışmamızın dışındadır. Biz bu değişikliklerden tesbît edebildiğimiz kadarını makam ve terkîbler kısmında ele almaya çalışacağız.

Abdûlbâkî Dede Kudemâ (eskiler) döneminde olduğu gibi Müteahhîrin (sonrakiler) dönemini de ikiye ayırmıştır.

1- Kudemâ-i Müteahhîrin ²⁵⁰ (sonrakilerin eskisi)

2- Müteahhîrin (sonrakiler)

Yaklaşık olarak XV. yüzyıldan itibaren başladığını zannettiğimiz Müteahhîrin döneminin, hangi târihlere kadar geldiğini tahmin etmek doğrusu güç görülmektedir. Bununla birlikte Osmanlı Devleti'nin yükseliş dönemine tesâdüf eden XV. ve XVI.

²⁴⁷ Oransay, a.g.e., 23.

²⁴⁸ Merâgî, 65.

²⁴⁹ Tedkik 4-a.

²⁵⁰ Tedkik, indeks 229.

yüzyıllar diğerk fikir ve ilim sâhâlarında olduğu kadar mûsikî nazarfıyatı çalışmaları bakımından da en verimli dönemdir diyebiliriz. Mûsikî târihimize en zengin mûsikî kütüphânesini hediye eden XV. yüzyılla, Türk sanatının Fuzûlî'ler, Bâkî'ler ve Mîmâr Sinan'larla zirveye ulaştığı XVI. yüzyıl, ilim ve sanat bakımından birbirini tamâmlamaktadır. XVI. yüzyıl Gâzî Giray Han (1554-1607) ile Abdülkâdir Merâğî'ye nisbet edilerek Hâce-i Sani (ikinci üstad) olarak adlandırılan Şeyh Abdülali Efendi'nin (1590) besteleriyle klasikk mûsikîmizde yeni bir gelişme süreci başlangıcı sayılabilir. Bu sebeple Abdülbâkî Dede'nin bahsettiğı Müteahhirin döneminin ilk yarısı olarak anlayabileceğimiz Kudemâ-i Müteahhirin (sonrakilerin ilkleri) tâbirinin XV. yüzyıl sonu ile XVI. yüzyılı ihtivâ ettiğini düşünebiliriz

Buna göre Kudemâ-i Müteahhirin (sonrakilerin ilkleri) döneminin belli başlı eserlerini saymaya çalışalım :

Seydî (Bedr-i Dilşâd)-

el-Matla fî Beyânî'l-Edvâr ve'l-Makamât ve fî İlmi'l-Esrâr ve'r-Riyazât ²⁵¹
(1427)

Hızır b. Abdullah

- Edvâr-ı Mûsikî ²⁵² (1441)

Ali Şah b. Hacı Büke

- Mukaddimetü'l-Usûl ²⁵³ (1445)

²⁵¹ Topkapı Saray Küt. III. Ahmed Yazmaları, No. 3459; Ankara Milli Küt. Fahri Bilge Kitapları No. 470; Türkiyat Arel Küt.

²⁵² Topkapı Saray Küt. Revan Yazmaları No. 1728.

²⁵³ Süleymâniye Kütüphânesi. Halis Efendi Yazmaları No. 2463.

Fethullah Mümin Şîrvânî

- *er-Risâletü fi İlmi 'l-Mûsikî*²⁵⁴ (1450)

Abdülaziz Çelebi (1502)

- *Nekâvetü 'l-Edvâr*²⁵⁵ (1455)

- *Makâsidü 'l-Edvâr*²⁵⁶

Lâdikli İsrâfil-zâde Abdülmecid Mehmed Efendi (1450-1494)

- *Risâletü 'l-Fehiyye*

- *Zeynü 'l-Elhân fi İlmi 't-Te 'lif ve 'l-Evzân*

Nureddin Abdurrahman Câmî (1414-1492)

- *Risâle-i Mûsikî*²⁵⁷ (1485)

Aydınlı Şemseddin Nahîfî

- *Bereket*²⁵⁸ (1485)

- *Fâtih Anonimi*²⁵⁹

Ahî-zâde Ali Çelebi

- *Risâletü 'l-Mûsikî*²⁶⁰ (1480)

²⁵⁴ Topkapı Saray Küt. III. Ahmed Yazmaları No. 3449.

²⁵⁵ Nûruosmâniye Küt. No.3464.

²⁵⁶ Nûruosmâniye Küt. No.3649-3650; Ayasofya Küt. No. 2413.

²⁵⁷ Sül. Küt. Fâtih Yazmaları No. 4045/6; Sül. Küt. Yenicami Yazmaları No.991/20; İstanbul Atatürk Küt. No. K.5.

²⁵⁸ Sülleymâniye Küt. Bağdatlı Vehbi Efendi Yazmaları No.1002.

²⁵⁹ Londra British Museum Or. No. 2381.

²⁶⁰ Türkiyat Ens. Arel Küt.

Tireli Kadızâde Mehmed (1494)

*-Risâle-i Mûsîkî*²⁶¹

Belli başlı bu eserlerden başka bu döneme âit pek çok müellifi bilinmeyen risâleler mevcuttur. XVI. yüzyıl ise daha önce de söylediğimiz gibi, Şeyh Abdülbâkî (1590), Gâzî Giray Han (1554-1607) gibi büyük bestekârların mûsîkîmize kıymetli besteler kazandırdıkları devirdir. Beste-i Kadîm denilen Dügâh, Hüseyinî ve Pençgâh Âyinlerini de yine bu asrın en önemli mûsîkî eserleri olarak zikretmeliyiz.

Müteahhırın döneminin ikinci yarısını ise mûsîkî sanatının Hâfız Post (1630-1694) ve bilhassa Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'nin (1640-1712) besteleriyle yüksek bir ifade kudretine ulaştığı yeni bir devir olarak nitelemek mümkündür. Fakat XVI. yüzyıldan itibaren mûsîkîdeki fiili hamlelerin nazarîyatçılar tarafından tâkip edilemediğini ve bu sâhada bir boşluk doğduğunu görüyoruz. Nitekim XVI, XVII ve XVIII. yüzyıllarda kaleme alınan eserler gayet sınırlı sayıda olduğu gibi ihâtalari bakımından da daha zayıf eserlerdir. Ancak bunun yanında, aynı yüzyıllarda “nota” dediğimiz mûsîkî yazısının nazarîyatçılar tarafından işlenmeye başlaması doğrusu dikkate değer. Çünkü yukarıda bahsettiğimiz nazarî izahlardaki yetersizlik ve bundan kaynaklanan anlaşmazlıkları gidermenin belki de en iyi yolu perde ve nağmeleri aynen tesbît etmeyi amaçlayan bir mûsîkî yazısı ortaya koymaktı. Zannediyoruz bu sevk-i tabîî ile nazarîyatçılar mûsîkî seviyesi yüksek onca eseri notaya almanın mûsîkî bakımından yapılması gereken en önemli hizmet olduğu düşüncesinde birleşmişlerdi. Bundan hareketle mûsîkîmizin beste bakımından en güzel örneklerini kazandığı XVII. ve XVIII. yüzyıllarda mûsîkî sanatındaki ilerlemenin, nazarîyatla meşgul mûsîkîşinasları nota ile ilgilenmeye mecbur ettiğini düşünebiliriz. Nitekim müellifimiz Abdülbâkî Nâsır Dede de “*Tahrîriyye*” isimli eseri ile devrin nota ihtiyacını eski nazariyatın orijinal çerçevesi içinde çözmeye çalışmıştır.

²⁶¹ Köprülü Küt. No. 275/5; Veliyuddin Efendi Küt. No.3181/12; Atatürk Küt. Muallim Cevdet Yazmaları K. No.442.

Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin kendisine en yakın devir olması bakımından *Tedkîk*'te sıkça bahsettiği Müteahhîrîn (sonrakiler) döneminin XVII. yüzyıldan XVIII. yüzyılın başlarına uzandığını tahmin edebiliriz. Çünkü müellifimizin “fi zamâninâ” dediği *Tedkîk u Tahkîk* 'in yazıldığı târih 1794'tür. Dolayısıyla bu târihin öncesi yani XVIII. yüzyılın başları Müteahhîrîn dönemine dâhil olmalıdır. Müteahhîrîn döneminde yapılan çalışmaları şöylece sıralayabiliriz :

Ali Ufkî (Wojciech/Albert Bobowski) (1610-1672~1679)

- *Mecmua-yi Sâz ü Söz* ²⁶²

Kemânî Manisalı Hasan Efendi (1715)

- *Edvâr* ²⁶³

Kutb-ı Nâyî Osman Dede (1652-1730)

- *Rabî-ı Ta'birât-ı Mûsîkî* ²⁶⁴

- *Nota-i Türki* ²⁶⁵

²⁶² British Library, Sloune No. 3114; Tıpkıbasım Ş. Elçin, *Ali Ufkî Hayâtı Eserleri ve Mecmua-yi Sâz ü Söz*, İstanbul 1976; *Mecmua-yi Sâz ü Söz*'ün müsvetteleri, Bibliothèque Nationale Ms. Turc No. 292.

²⁶³ Türkiyat Enstitüsü Arel Küt.

²⁶⁴ Rauf Yektâ Bey; Abdûlbâkî Efendi; Veled Çelebi İzbudak, Özel Kitaplığı; Veled Çelebi Nüshasından İstinsah Türkiyat Enstitüsü Arel Küt.; Arel Nüshasından Ruşen F. Kam tarafından istinsah edilen nüsha Dr. Nazmi Özalp özel kitaplığı; Tıpkıbasımı Yüksek Lisans Çalışması, Süleyman Erguner, M.Ü. Sos.Bil.Ens., İstanbul 1991.

²⁶⁵ Rauf Yektâ Bey ve Abdûlbâkî Efendi özel kitaplıklarında imiş, ancak bu zatların vefâtlarından sonra akıbeti meçhul.

Kantemiroğlu (Demetrius Cantemir) (1673-1727)

- *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî ala Vechi'l-Hurûfât* ²⁶⁶

Mustafa Kevserî (1770)

- *Kantemiroğlu Edvârına İlâveler* ²⁶⁷

Kemânî Hızır Ağa (1725-1795)

- *Tefhimü'l-Makâmât fî Tevlidi'n-Negamât* ²⁶⁸ (1749)

Bu asırda Gülşenî Şeyhi Ali Şîr-u Gani Efendi (1635-1714), Küçük İmam Mehmed Efendi (1674), Beyatî Âyin-i Şerifin bestekârı Köçek Mustafa Dede (1684) ve Hâfız Post (1630-1694) gibi pek çok kıymetli bestekâr yetişmiştir. Ancak Türk mûsikîsi beste tarz ve üslûbunun en güzel örneklerini vererek mûsikî geleneğimizde bir temel taşı hüviyetini kazanan Buhûrîzâde Mustafa İtrî (1640-1712) olmuştur. Nitekim Neyzenbaşı Halil Can : “İtrî’ye kadar gelen devir, İtrî’den sonra İsmâil Dede’ye kadar olan devir” ²⁶⁹ olarak ayırdığı Mevlevî mûsikîsi’nde İtrî’nin önemi üzerinde özellikle durmaktadır. Abdûlbâkî Dede’nin de Müteahhürîn (sonrakiler) dediği dönemin en önemli bestekârı şüphesiz İtrî’dir. “Fî zamâninâ” (zamanımızda) dediği sürecin en parlak sîmâsı ise İsmâil Dede’dir (1846). Bu noktada Neyzen Halil Can’ın araştırmaları neticesinde Abdûlbâkî Dede ile aynı görüşü paylaştığına şahit oluyoruz.

²⁶⁶ Müellif nüshası; Türkiyat Enstitüsü Arel Küt. No. 2768; İstanbul Üniv. Küt. No. 1856; Sül. Küt. Rıza Paşa Yazmaları No. 26890; Şefik Gürmeriç Özel Kitaplığı; Tıpkıbasım Yalçın Tura, İstanbul 197b.

²⁶⁷ Rauf Yektâ Özel Küt.

²⁶⁸ Süleymâniye. Küt. Halis Efendi No. 291; Atatürk Küt. Muallim Cevdet Yazmaları No. K.177/4, 177/2; Topkapı Hazine No. 1793.

²⁶⁹ Halil Can “Mevlevîlikte Mûsikî ve Mûsikîde Mevlevîler”, *Mûsikî Mecmuası*, S.229, İst.1967,4

4- Selef ve Müteahhirîn-i Selef

Abdûlbâkî Dede mûsikî nazariyatının dönemleri için kullandığı yukarıda izah ettiğimiz tâbirler yanında bir de Seleften (öncekiler) bahsetmektedir. Selefin (öncekiler) kelime mânâsı gözönünde bulundurulduğunda, bunun genel olarak Abdûlbâkî Dede'den önce gelenleri bütünüyle ihtivâ ettiğini düşünebiliriz. Fakat müellifimizin Selefî (öncekiler) “Kudemâ-i Selef”²⁷⁰, “Mütekaddimîn-i Selef”²⁷¹, “Müteahhirin-i Selef!”²⁷² gibi gruplara ayırarak kendi içinde bir tasnife gitmesi ilgi çekiçidir. İncelememiz bize Selefin (öncekiler) yukarıda işlemeye çalıştığımız dönemlerin dışında bir zaman dilimini ifâde etmediğini, belirtilen dönemler içinde daha genel bir anlatım sağlamak için kullanıldığı fikrini vermektedir. Meselâ rehâvî makamı anlatılırken: “Bu makam zamanımızda kullanılmıyor, biz Selefe tâbî olarak onu kitabımıza yazdık”²⁷³ diyor. Bundan Safiyuddin'den beri Edvârlarda rastlanan²⁷⁴ bu makamın genel olarak Abdûlbâkî Dede'ye kadar devâm eden zaman içinde kullanıldığı, ya da rehâvînin ilk defâ Safiyuddin'in eserinde geçtiğinden hareketle Selefin, Kudemâ döneminin ilk yarısı yani “Kudemâ-i mütekaddimin” dönemi olduğunu söylemek mümkündür. Ancak *Tedkik*'te geçen diğer örnekleri bir araya getirdiğimizde, Selef (öncekiler) tâbiriyle yaklaşık olarak Müteahhirin (sonrakiler) dönemine kadar gelen zamânın kastedildiği kuvvetli bir ihtimâldir. Bir kaç örnek vermek gerekirse; *Tedkik*'te Selefin perde isimlerini değişik şekilde isimlendirdiğini söylemektedir.²⁷⁵ Bu değişiklikten ilk defâ bahseden Müteahhirin dönemi nazariyatçılarından Hızır b. Abdullah'tır.²⁷⁶ Dolayısıyla bu değişiklik Müteahhirin döneminden önce yani Kudemâ döneminde XIII. -XV. yüzyılın ilk yarısında meydana gelmiştir. Bir başka yerde; Hüzzâm makamının târifi Hüzzâm-ı kadîm ve Hüzzâm olarak iki çeşit verilmektedir.²⁷⁷ Hüzzâm-ı kadîm bildiğimizden çok farklı

²⁷⁰ *Tedkik* 26-b.

²⁷¹ *Tedkik* 30-b.

²⁷² *Tedkik* 19-a.

²⁷³ *Tedkik* 11-b.

²⁷⁴ Oransay, Makam Dizini, 30.

²⁷⁵ *Tedkik* 8-a.

²⁷⁶ Hızır b. Abdullah, 86-b, 170.

²⁷⁷ *Tedkik* 21-b, 178.

şekilde târif edilmekte ve Selef dönemine âit olduğu söylenmektedir. Hüzûzâm ise tanıdığımız tarzdadır ve Müteahhîrîne âit olduğu bildirilmiştir.²⁷⁸ Elimizdeki en eski Hüzûzâm eserin Gâzî Giray Han'a (1554-1607) âit olduğunu düşünürsek²⁷⁹, *Tedkik*'te söylendiği gibi bu makamın Müteahhîrîn dönemine âit olduğunu doğrulamamız gerekir. Buna göre Hüzûzâm-ı kadîm makamının adından da anlaşılacağı gibi daha kadîm (eski) zamanlara yani Selef'e âit olduğu sonucu çıkmaktadır. Nâyî Osman Dede'nin *Rabt-ı Ta'birat*'ında Selef üstadlar olarak İbn-i Sînâ, Kutb-i Şîrâzî, Hâce Merâgî ve Zâhir (?) i sayması müellifimizin, Selef tâbirini dedesi ile aynı çizgide kullandığını göstermektedir. Bu ve daha önce verdiğimiz benzer örnekler eski nazariyatın kendi târih kronolojisini ifâde etmek üzere kullandığı ortak bir terimolojisi olabileceğinin ipuçları sayılabilir.

Müteahhîrin-i Selef tâbiri ise sıkça kullanılanlar arasındadır. Abdülbâkî Dede bu döneme atfederek kaydettiği makamların bir kısmını, kendi zamanından ayırabilmek maksadıyla Sümbüle-i kadîm, Hîsâr-ı kadîm, Mây-e-i atik²⁸⁰ örneklerindeki gibi "kadîm" ve "atik" tâbirlerini kullanmıştır. Müteahhîrîn-i Selef dönemine âit makamlara baktığımızda, bunların XV. yüzyıldan itibaren Edvârlarda yer aldığını görüyoruz.²⁸¹ Sonuç olarak Abdülbâkî Dede'nin yaklaşık XV. yüzyıldan sonra kendi zamanına kadar gelen süreyi Müteahhîrîn-i Selef adıyla değerlendirdiğini düşünebiliriz. Ayrıca *Tedkik u Tahkik* te Hicâz-ı Muhâlîf²⁸² gibi ilk defâ Kırşehirli Nizamoğlu Yusuf'un (1410) Edvârında geçen bir makamla Hâfız Post'un (1693) güfte mecmuasında gürülmeye başlanan²⁸³ AcemAşîrân makamı Müteahhîrîn-i Selef buluşu olarak değerlendirilmektedir.²⁸⁴ Sonuç olarak Abdülbâkî Dede'nin Müteahhîrîn-i Selef olarak nitelediği kendi selefinin XVIII. yüzyıldan XV. yüzyıla uzanan dönemi ihtivâ ettiğini, XV. yüzyıldan daha öncesinin ise Selef olarak anıldığını düşünebiliriz.

²⁷⁸ *Tedkik* 21-b, 178.

²⁷⁹ Ezgi I,

²⁸⁰ *Tedkik* 29-b, 190.

²⁸¹ Oransay, Makam Dizini, 23.

²⁸² T 31-b, 192.

²⁸³ Ezgi IV, 268, 205, 260.

²⁸⁴ *Tedkik* 20-a, 17b.

Selef , XV. yüzyıla kadar

Müteahhırîn-i Selef, XV. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar

Abdûlbâkî Dede'nin önceki bahislerde işlemeye çalıştığımız mûsikî dönemlerinin tasnifinden ayrı olarak genel bir tasnif yapma ihtiyacının, bâzı makamlardaki târihi mâlûmât eksikliğinden kaynaklandığı kanaatındayız. Çünkü müellifimiz “ Müteahhırîn-i Selef ihtirâi olması münasibtir” ²⁸⁵ , “câizdir” ²⁸⁶ , “evlâdır”²⁸⁷ gibi hüküm vermeyen şüpheli ifadeler kullanmıştır. Halbuki birinci tasnifinde makamı yerleştirdiği dönemlerden emin görünmektedir. Bu sebeple dönemler konusunda detaylı ve daha hüküm verici ifâdeleri tercih etmektedir. ²⁸⁸

edkik

5- Fî Zamâninâ (Günümüz, yani müellifin kendi dönemi).

Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin son olarak “Fî zamâninâ” dediği dönemde acaba eski nazariyatın hangi eserleriyle mûsikîyi ifâde ediyordu ? Doğrusu bu soruyu cevaplandırmak gittikçe güçleşmektedir. Çünkü bilhassa XV. yüzyıldan îtibâren kaybolmaya başlayan mûsikî nazariyatının araştırmacı dinamik yönü, yerini fikrî atâlet ve tekrara bırakmış görünmektedir. Abdûlbâkî Dede'nin Zamânımızda dediği XVIII. yüzyılın ikinci yarısı, III. Selim'in sanata olan sevgisi dolayısıyla mûsikî târihimize III. Selim Ekolü olarak geçmiştir. Mûsikîmizin bu bestekâr Pâdişâh tarafından gördüğü destek ve teşvik, onun XVI. yüzyılın sonlarından îtibâren yükselen sanat grafiğini en üst noktalara ulaştırmıştır. Fakat bir yandan da III. Selim'in gittikçe gerileyen mûsikî ilminin yeniden kendinî bulması ve gerekli çalışmaların yapılması için ne kadar teşvikkâr davrandığını *Tedkik u Tahkik*'i okurken anlıyoruz. ²⁸⁹ Nitekim Abdûlbâkî Dede eserlerini bu teşvikler sâyesinde kaleme almıştır. Fakat III. Selim'in halledilmesiyle onun

²⁸⁵ *Tedkik* 26-b, 185.

²⁸⁶ *Tedkik* 20-a, 17b.

²⁸⁷ *Tedkik* 30-b, 191.

²⁸⁸ *Tedkik*, 20-a, 175, 24-b, 181.

²⁸⁹ *Tedkik* 1-b.

yenilikçi ve ıslâhatçı hamlesinin devâm edemeyişi, eski mûsikînin ilmi anlayış ve yorumu bakımından büsbütün sonu olmuştur diyebiliriz. 1826 da Vak'a-i Hayriye'nin gerçekleşmesi ve buna bağlı olarak Mehter'in kaldırılıp yerine Mızıka-i Hümayûn'un kurulmasıyla Batı mûsikîsi te'siri klâsik değerleri unutturacak derecede kuvvetlenir. Nitekim kıymetli bestekâr Cinuçen Tanrıkorur bu hadiseyi bir "zelzele" olarak vasıflandırmaktadır.²⁹⁰ Hakikaten bütün değerlerin yerinden oynayarak alt üst olduğu bu zelzelede belki de en büyük zarara uğrayan kültür unsuru mûsikîmiz olmuştur. Meselâ bu devrede yetişen Hâşim Bey (1815-1868) makamları Batı tonlarına benzeterek anlatmaya çalışır.²⁹¹ Ancak bu bakış açısı sonraki yıllarda mûsikîşinasları Batı müziği normlarını kullanarak Türk mûsikîsini ifâde etme garâbetine düşürür. Bu sebeple Rauf Yektâ Bey, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı* isimli kitabının mukaddimesinde, Batı mûsikîsi zihnîyeti ile Türk mûsikîsinin îzahına kalkışılmasına şiddetle karşı çıkmaktadır.²⁹²

Abdûlbâkî Dede'nin "Fî zamâninâ" dediği kendi döneminde daha önce de ifade etmeye çalıştığımız gibi mûsikî sanatındaki yükseliş sebebiyle mûsikî çalışmaları daha Ziyâde, eserleri nota ile tesbît etme yönünde olmuştur. Bu dönemin nota ile ilgili iki önemli eseri Abdûlbâkî Dede'nin (1765-1821) *Tahrîriyye*'siyle²⁹³, Baba Hamparsum'un altı defter halinde düzenlediği eserler koleksiyonudur (ki bugün bu *Defter*lerden yalnız iki tanesi elimizdedir).²⁹⁴ *Tedkik u Tahkik* ise Abdûlbâkî Dede'nin Zamânımız dediği dönemin nazarî anlayışını gösterir tek eseri olarak elimizde bulunmaktadır. Böylece eski nazariyâtı kendi sâfiyeti içinde temsil eden son mümessil Abdûlbâkî Nâsır Dede ve onun eseri *Tedkik u Tahkik* olarak görünüyor. Daha sonra mûsikî nazariyatı üzerine eser veren müelliflerde şu veyâ bu ölçüde Batı tesiri bulunduğunu müşâhade etmekteyiz.

Böylece Abdûlbâkî Dede'nin *Tedkik u Tahkik*'te kendince farklı isimlerle birbirinden ayırdığı dönemleri, yaklaşık olarak tesbît etmiş bulunuyoruz. Yaklaşık olarak

²⁹⁰ Cinuçen Tanrıkorur, "İstiklâl Marşımızın Çeşitli Besteleri Dolayısıyla Marş Besteciliğinde Prozodi", *İTÜ-TMDK II. Türk Mûsikîsi Sempozyumu*, İstanbul Nisan 1985.

²⁹¹ Hâşim Bey, *Hâşim Bey Mecmuası*, İstanbul 1864.

²⁹² Rauf Yektâ, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı*,

²⁹³ Topkapı Saray Küt. Emânet Hazinesi No. 2069/3; Sül. Küt. Nâfiz Paşa No. 1242/2.

²⁹⁴ İstanbul Belediye Kons. Küt. No. 1617.

diyoruz, çünkü ilk bakışta gayet muğlak görünen bu tasnifin detaylarını kesin çizgilerle birbirinden ayırmak doğrusu mümkün değildir. Bununla birlikte *Tedkîk u Tahkîk*'i daha iyi anlamak ve yorumlamak bakımından Abdülbâkî Dede'nin ifâdelerinden çıkardığımız tasnifi ana hatlarıyla tekrar aşağıda veriyoruz :

- 1- *Akdemûn* (en eskiler) İslâmiyetin kabulünden îtibâren
- 2-a. *Kudemâ-i Mütekaddimîn* (eskilerin eskisi) XIII. yüzyıl
 - b. *Kudemâ* (eskiler) XIV. yüzyıl ve XV. yüzyılın ilk yarısı
- 3-a. *Kudemâ-i Müteahhirîn* (sonrakilerin ilkleri) XV. yüzyılın ikinci yarısı ve XVI. yüzyıl
 - b. *Müteahhirîn* (sonrakiler) XVII. yüzyıl ve XVIII. yüzyılın başı
- 4- a-*Selef* (XV. yüzyıla kadar)
 - b- *Müteahhirîn-i Selef* (XV. yüzyıldan XVIII. yüzyılın başı
- 5- *Fî zamâninâ* (zamanımızda) XVIII. yüzyılın ikinci yarısı

D- PERDENİN TÂRİFİ, 37 PERDE VE SES SİSTEMİ

Abdûlbâkî Dede *Tedkik u Tahkik'in* ilk kısmında mûsikî dilinin alfabesi konumundaki “Perde” konusunu işlemeyi uygun bulmuştur. Müellifimizin bu konu hakkında verdiği bilgileri incelemeden önce “Perde” yi bir terim olarak nasıl anladığına ve kullandığına dikkat etmenin sâdece sadece müellifimizi doğru anlamak bakımından değil, genel olarak mûsikî terminolojimizin dünü ve bugününü kavramak bakımından da yararlı olacağını düşünüyoruz. Bu konuda, Abdûlbâkî Dede'nin “Perde” ile “Nağme” nin *mânâ* bakımından birbiriyle karıştırılmasını önlemek maksadıyla, düştüğü hâmiş dikkatimizi çekmektedir. “Bu mahalde murad, nağme-i müfrededir ki, perde dahi derler. Ammâ perde ıtlâkı zikr-i mahal irâde-i hâl kabîlindendir. Zirâ perde sazda emâkin-i negam üzerine meşdud olan nesneye derler.”²⁹⁵ Burada söylenmek istenen tek nağmedir ki, buna perde de derler. Ama perde terimi durumu ortaya koyabilmek için verilmiş bir misaldir. Aslında perde belli bir nağmeyi elde etmek için saza bağlanan bağıdır. Bu îzah, her iki terimin ahenkli bir sesi ifâde etmek bakımından aynı mânâda kullanılabilmeyle birlikte, perdenin saza bağlanan bağ mânâsıyla Sâbit bir frekansı, nağmenin ise- ileride perde değişiklikleri bahsinde üzerinde duracağımız bölge anlayışıyla- hareketli bir karakter taşıdığı düşüncesini vermektedir.

Müellifimize göre Kudemâ'dan olan Merâgî, hissedilebilecek kadar bir zaman süresi içinde devâm eden sesin nağme olduğunu, fakat bir sesin nağme özelliği taşıyabilmesi için; 1- Sesin belli bir süre devâm etmesi, 2- Tizlik pestlik özelliklerinden birini taşıması, 3- Kulakta bir istek ve zevk bırakması gerektiğini söylemekte²⁹⁶, buna ilâve olarak birden fazla sesin Bu'du, Bu'dun sonuna ilâve edilen bir nağmenin Cinsi, Cinse eklenen bir nağmenin ise lâhni meydana getirdiğini anlatmaktadır. Fakat daha sonraki dönemlerde Bu'd, Cins gibi unsurların “Nağme” sözcüğünün içinde eridiğini ve onun mânâ bakımından muhtevasının genişlediğini görüyoruz. Meselâ *Kantemiroğlu Edvârı*'nda “çıkarılan seslerin hareket halinin (bir sestten ötekine geçmek sûretiyle

²⁹⁵ *Tedkik* 9-a, 157.

²⁹⁶ Merâgî, 55.

meydana getirilen ses hareketinin) nağme olduğunu söylemekte.”²⁹⁷ Böylece nağme, öncelikle ahenkli bir sesi ifade ettiği gibi aynı zamanda öncesi ve sonrası bulunabilen hareket halindeki bir sadâyı, yani belli bir frekans bandı mânâsını da yüklenmiştir. Dikkat edilirse geleneksel nazariyatımızda işlenen bâzı mûsikî unsurlarının zamanla birleşerek bir tek terim altında toplanabildiğine şahid oluyoruz. Bir zamanlar kudemânın makam, âvâze, şûbe dediği kavramlar, zamanla nasıl makam adı altında toplanmışsa, nağme, bu'd, cins gibi unsurlar da nağme tâbiri ile ifâde edilir hale gelmiştir. Terimlerdeki muhtevanın genişlemesine bugün dahi şahid oluyoruz. Abdûlbâkî Dede döneminde âvâze ve şûbeyi içine alan makam bugün müellifimizin terkîb dediği birleşik makamı da neredeyse içine almış durumdadır. Artık terkîblere de Acem makamı, Evç makamı ... denmektedir. Yine Abdûlbâkî Dede döneminde nağme başlığı altında birleşen nağme, bu'd, cins gibi unsurlara bugün, eskilerin “lâhn” dedikleri, içinde ritmik özellik bulunan ezginin de katıldığını görüyoruz. Ancak 1900 lü yılların başlarında Suphi Ezgi ve Rauf Yektâ'nın nağmeyi bugün anladığımız ezgi anlamında değil de aslî mânâsına yakın olarak perde karşılığında kullanmaları ilginçtir.²⁹⁸

Başlangıçtan itibaren terimlerin muhtevalarını genişletmek sûretiyle, sistemi sürekli olarak detaylardan arındırması eski nazariyatın bir özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Bundan maksat mûsikînin ana hatlarını belirginleştirerek prensiplerini ortaya koyabilmektir. Fazla teferruatın, sanatkarı ana çizgiden ayırması ihtimâli gözönünde bulundurularak bir yandan meseleler kendi içinde sınıflandırılmak sûretiyle bir metod oluşturulmuş, diğer yandan sâdelik elden bırakılmamıştır.

Eski nazariyatın kendi içinde metodlu fakat sâde olmayı tercih ettiği gözlenmektedir. Ulaştırdığı prensiblerin ışığı altında teferruatı, sanatkarın idrak ve irfanına, en önemlisi sanat kapasitesine bırakmıştır. Onun bu yorumunun, ancak sanat ve mûsikî felsefemizin ortaya konmasıyla anlaşılabilceğini düşünüyoruz. Yoksa son dönem mûsikîşinaslarının yaptığı gibi geleneğe dayalı gelişen nazariyat kendi içinde

²⁹⁷ Kantemir, 39.

²⁹⁸ Rauf Yektâ, *Türk Mûsikîi Nazariyatı*, 63.

değerlendirmeden bir takım hükümlere varmanın ²⁹⁹, ne mûsıkî târihimiz, ne de mûsıkî istikbalimiz bakımından hiçbir fayda sağlamayacağı inancındayız.

Yukarıda izah etmeye çalıştığımız gibi “Nağme” teriminin muhtevasının genişlemesi sebebiyle Abdülbâkî Dede’nin sâbit sesleri ifade için “Perde” kelimesini tercih ettiğini görüyoruz. ³⁰⁰ Müellifimiz “Eczâ-i elhân” ³⁰¹ olarak nitelediği Türk mûsıkîsi seslerini ifade için şu 37 perdeyi sıralamaktadır :

Yegâh, PesBeyatî, PesHisar, Aşîran, Acemaşîran, Irak, Geveşt, Rast, Şûrî, Zirgüle, Dügâh, Kürdî, Segâh, Bûselik, Çargâh, Sabâ, Hicaz, Nevâ, Beyatî, Hisar, Hüseyinî, Acem, Evç, Mâhur, Gerdâniye, Şehnâz, Muhayyer, Sünbûle, TizSegâh, TizBûselik, TizÇargâh, TizSabâ, TizHicaz, TizNevâ, TizBayatî, TizHisar, TizHüseyinî

Abdülbâkî Nâsır Dede’nin verdiği perdelere göre bir sekizlide, tekrarlanan başlangıç sesiyle birlikte, 18 ses olduğunu görüyoruz. ³⁰² Yalçın Tura “*Horasan*

²⁹⁹ Ezgi IV, 191, 21b.




³⁰⁰ *Tedkik* 9-a, 157.

³⁰¹ *Tedkik* 5-b, 151.

³⁰² *Tedkik* 5-b, 6-a.

Tanburunun Perdeleri ve Türk Mûsikîsi Ses Sistemi” isimli çalışmasında Safiyuddin Abdülmümin tarafından ortaya konulan bu 17 sesli sistemin ondan üç asır önce Fârâbî tarafından zımnen ifade edildiğini söylemektedir.³⁰³ Bununla birlikte sistemleşmesi Safiyuddin Abdülmümin ile olabilmıştır.³⁰⁴

Eski nazariyatın bir sekizliği, birbirine eşit olmayan 17 aralığa bölen ses sistemi ve buna bağlı olarak perde anlayışı üzerinde duralım.

Safiyuddin’dan itibâren nazariyatçılar, sesi büyötmeye yarayan bir sandukanın veyâ bir sazın üzerine gerilen telin, çeşitli şekillerde bölünmesiyle elde edilen sesleri, “mutlak veter” denen temsîli bir çizgi üzerinde gösteriyordu. Bu işâretlemeler, ileride geniş olarak üzerinde duracağımız Ebced denilen bir harf notası ile yapılyordu. Sistemci Okul tarafından belirlenen 17 sesli sistemin bitişik derece nisbetleri, küçük, orta ve büyük olmak üzere üç tane idi. Bunlara () Bakiye, () Mücennep, () Tanini deniyordu. Ancak Mücennep bölgesinin sâdece cim harfiyle gösterilmesine rağmen, uygulamada bu aralığın farklı şekillerde kullanıldığına dâir Merâgî’nin ifadeleri bulunduğıu söylenmektedir.³⁰⁵ Mücennep bölgesi içinde birkaç ses kullanılmasının nazariyatçıları bu bölgeyi küçüğüne mütemmim (tamâmlayan), büyüğüne tetimme (tamâmlayıcı) isimleriyle ikiye ayırmaya sevkettiğini görüyoruz. Fakat Yalçın Tura’ya göre bu ayırım, sistemi hatâyâ düşürmüştür.

Araştırmacı, Şedd ve Tabakat cetvellerinde ilk perdeden sonra üst üste dörtlüler alınmak sûretiyle onaltı basamak ilerleyince onyedinci basamakta ilk sesin sekizlisine varıldığını, ancak matematik nisbetler incelendiğinde bunun mümkün olmadığını anlatmaktadır. Hangi yönde gidilirse gidilsin, hareket noktasından sonra gelen onyedinci basamakta yaklaşık üç komalık bir açıklık tesbît eden Tura, açık bir sistemle karşı karşıya bulunduğıu halde, nasıl olup da bunun kapalı bir sistem olarak düşünöldüğünü şöyle cevaplamaktadır. “Bu sorunun bir tek cevabı vardır : bu fark, herhangi bir şekilde

³⁰³ Tura, 173.

³⁰⁴ a.g.e., 182.

³⁰⁵ Merâgî, 60.

giderilmekte, yani sistemde düzenleme yapılmaktadır. Bunun için iki yol düşünülebilir :
1- Fark eşit olarak paylaştırılır, yani her dörtlü 66, 77 cents'in (yaklaşık üç koma) 1/17 si kadar (3,927647 cents) küçültülür ya da 2- Belli noktalarda daha büyük sıçramalarla fark eritilir.

Birinci yol, ilk bakışta akla daha yatkın gibi gelse de, kulağın farketmeyeceği kadar küçük bir aralığın, birikme sonucu, tatsız nisbetler doğurması tehlikesini ortadan kaldırmaz. İkinci yol, daha pratik bir çözüm gibi görünmektedir. Safiuddin'in sistemi açık bir sistem değil, belli kaydırmalarla açıklığı ortadan kaldırılmış kapalı bir sistemdir.”

306

Araştırmacı sistemin kapatılmasının, daha önce de işaret edildiği gibi, mücennep bölgesinin uygulamadaki değeri ile anlaşılabilceğini vurgulamakta ve Türk mûsikîsi ses sisteminin hesâbça açık olmakla birlikte, pratikte kapalı bir sisteme dönüştürüldüğünü ifade etmektedir.³⁰⁷ Bunun canlı bir misali olarak Suphi Ezgi, 17 aralık esasıyla kendisine talim yaptıran Zekâî Dede ve Medenî Aziz Efendilerin, geçtikleri eserlerde hiç falso yapmadıklarını, bilmeden bir sekizlide 24 gayr-ı musâvî ses kullandıklarını söylemektedir.³⁰⁸ Tura 17 li ses sisteminde daha fazla ses kullanılmasını şöyle açıklamaktadır. “Eski nazarîyatçıların bir perde bir bölge olarak ifâde ettikleri frekans bandında, günümüz icrâcıları bir kaç farklı perde bulabilirler. Bütün eski nazarîyatçılar, gerek târiflerinde gerek kullandıkları notalamada Hüseyinî ve Hicâz dizilerinin ikinci basamağını, aynı perdeyle gösterdikleri gibi, Rastın üçüncü basamağında da yine o perdeyi “Segâh” ı gösterirler. Günümüzde hemen bütün icrâcılarsa, Hüseyinînin Segâhını Rastinkinden biraz daha pest basar. Hicâzda ise büsbütün pestleşerek onu, yeni tâbirle “Dik Kürdî” haline getirirler. Bundan da anlaşılacağı gibi, Rast makamında Segâh bölgesinin üst ucu, Hüseyinîde göbeği, Hicâzda ise alt ucu kullanılmaktadır.”³⁰⁹

³⁰⁶ Tura, 191, 192.

³⁰⁷ Tura, 194.

³⁰⁸ Ezgi IV, 181.

³⁰⁹ Tura, 202,203.

Bu ifâdelerden, mûsikîşinasların bir bakıma ortaya koydukları yüksek sanat eserleriyle sistemi onardıkları sonucunu çıkarabiliriz. Nitekim Yalçın Tura, 17 li ses sisteminin hesâbça açık görülmekle birlikte bu açıklığın belli kaydırmalarla ortadan kaldırılarak kapalı bir sisteme dönüştürüldüğü düşüncesindedir.³¹⁰ Fakat anlaşılan bu kaydırma, ilk sese beşliler alınmak sûretiyle 13. beşlide ortaya çıkan yaklaşık iki komalık açıklığı, eşit olarak 12 beşliğe bölmek sûretiyle kapatan Batı sistemindeki gibi hesâb yoluyla olmamıştır.³¹¹ Bilâkis sanatkârane bir yaklaşımla, birer bölge olarak mütalaa edilen sesler, makam icrâsının gerektirdiği şekilde ve içinde bulunulan muhitlerin sanat zevki de nazar-ı itibare alınarak kullanılmış ve bu yolla sistem kapatılmaya çalışılmıştır. Böyle olunca 17 bölgeli ses üzerine oturan bu sistemde devre, zevke ve mekâna göre bâzı seslerin kaydırılmak sûretiyle bir takım değişiklikler arz etmesi tabîî karşılanmalıdır. Çünkü bu farklılıklar, aynı frekans bandı içinde bulunan seslerin zamânâ ve ihtiyaca göre seçilip isimlendirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Örnek vermek gerekirse, Abdülbâkî Dede devrinde Segâh ile Bûselik perdesi arasına yeni bir perde bağlanıp bağlanmaması konusunda Abdülbâkî Dede şunları söylemektedir: “Tanburda Bûselik perdesi tahtına Nişâbûr nâmı ile meşdûd olan perdenin mahsı abes olduğu bi-lâ iştibah mahsüstür. Zira Bûselik ile Segâh mâbeyni kezâlik Yegâhtan tiz Hüseyînye dek ale’t-tertib mâbeynleri akallî mesâfe olduğundan bir perde dahi ihdâs olursa tarafeynin farkı be-gâyet hafî olur”³¹² Burada müellifimiz , Bûselik perdesinin altına bağlanan Nişâbûr perdesinin gereksizliğini, hattâ Yegâhtan tiz Hüseyînye kadar uzanan perdeler arasındaki açıklığın zâten dar olduğunu, dolayısıyla başka perdeler bağlamanın lüzumsuz olacağını, bağlanırsa yakın sesler arasındaki farkın pek anlaşılamayacağını ifade etmektedir.³¹³

Fakat kendisinden 40 yaş ilderde bulunan Hızır Ağa (1725-1795), adını vermemekle berâber Sazkâr, Mâyê, Rekb gibi makamlarda kullanıldığını söylediği Segâh ile Bûselik perdesi arasındaki bir perdeden bahseder.³¹⁴

³¹⁰ a.g.e., 191.

³¹¹ H.S. Arel, “Türk Mûsikîsi Sistemi”, *Mûsikî Mecmuası*, S.17, İstanbul 1949, 5.

³¹² *Tedkik* 7-b, 8-a, 155, 15b.

³¹³ *Tedkik* 8-b, 15b.

³¹⁴ Hızır Ağa, 3-a, 18.

Görülüyor ki Segâh bölgesi içinde tesbât edilen sesler ihtiyaca göre kullanılabilmiş, hattâ bu perdelere yeni yeni isimler de verilmiştir. Esasta daîmâ 17 li ses sistemini muhafaza eden eski nazariyatçıların eserlerindeki bu perde değişkenliklerini dikkatle incelediğimizde, bunların aynı sistemin çeşitli tezahürleri olduğunu görüyoruz. Nitekim eski mûsikîşinasların ses sistemini kapatmak için, birer bölge olarak tâyin ettiği seslerde, gerektiğinde bir kaç koma oynayabilen kaydırmaların ³¹⁵, zamânâ, mekâna hattâ bölge halklarının zevklerine göre tâyin edilebildiğini söylemiştik. Bu düşünceden hareketle perde isimlerinde Hicâz, Nişâbûr, Irak, Nihâvend gibi yer isimleri yanında Bayâtî, Kürdî, Acem gibi kavim adlarının kullanılmasını da doğrusu dikkat çekici buluyor ve perdelerimizin folklorik unsurları da hesâba katan bir ilim anlayışıyla ayrıca araştırılması gerektiğini düşünüyoruz. Çünkü Türk mûsikîsi, başlangıcından îtibâren geniş coğrafyalarda at koşturarak, değişik toplulukları rahatlıkla bünyesine almayı başarabilen bir milletin mûsikîsi olarak en güzel ürünlerini bilhassa Selçuklu ve Osmanlı İmparatorlukları döneminde vermiştir. Sanata ve mûsikîye en çok zaman ayırabildiği bu dönemlerde kendi zevk ve yorumunu idâresi altındaki halklara tepeden inmece bir zihnîyetle empoze etmemiş, bilakis insana gösterdiği saygı ve hoşgörü onları Osmanlı sanat ve zevkinde birleştirmiştir. Bugün Arabından Rumuna, Ermenisine kadar göğüslerini gere gere “benim” dedikleri mûsikî, işte bu imparatorluğun mûsikîsidir. Geniş coğrafyalarda yüksek idealleri temsil eden bir devlet anlayışıyla, halkları ve toplulukları kendiliğinden bu ideallere ortak eden Türk yorumunun, aynı prensipleri mûsikîsinde de uyguladığı ortadadır. Dolayısıyla geniş kitleler tarafından uygulanma imkânı bulan Türk mûsikîsinin, yer yer farklı terimlerle ifâde edilmesini tabî görmek gerekir. Nitekim Nâyî Osman Dede *Rab-ı Ta'birat-ı Mûsikî* (Mûsikî Terimlerinin Tesbîti) isimli eserinde :

“Mist mâni ehl râ ism-i hilâf

Çün nizâ-ı lazî âmed ez nişâf”

³¹⁵ Ezgi IV, 21b.

“ismin değişikliği isimli eserinde ehli için bir engel olmamakla birlikte, lafz çekişmesi beyinsizlikten ortaya çıkar” ³¹⁶ diyor. Buna ilâveten kıssadân hisse olmak üzere, üç yol arkadaşı Türk, Rum ve Arabın birlikte bir gümüş para bularak kendi dillerinde üzüm istemeleri, aynı şeyi kasdettikleri halde farklı şeylerden bahsettikleri zannıyla, aralarındaki uzun kavgalar netîcesinde, hepsinin dilini bilen bir hakîm sâyesinde anlaştıklarını anlatan bir mesnevi hikâyesini naklettikten sonra ³¹⁷ “ihtilafın mânâdan değil lafızdan geldiğini, mânâyı gören kişinin ise onun fennine zâten âşına olduğunu” söylemektedir. ³¹⁸ Biz de Osman Dede’nin Mevlânâ’dan naklettiği bu öğüdü hatırlayarak, mûsikî yazmalarımızda işlenen konuların aslında hep aynı mânâyı, devrin zevk anlayış ve idrâkine göre terennüm etmeye çalışan eserler olduğunu pekâlâ görebiliriz. Nitekim ileride vereceğimiz karşılaştırmalardan da anlaşılacağı gibi, dışarıdan kabaca bakışlarla birbirinden farklı gibi görünen perdeler, aslında hep aynı sistemin tezâhürleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

1309/1891 yıllarında 17 li sistem içinde 17 den daha fazla ses bulunduğu ve kullanıldığı dikkati uyanarak Türk mûsikîsi ses sisteminin 24 sesle ifade edilmesi gerektiği düşünölmüştür. Bu fikrin sahipleri Galata Mevlevîhânesi Şeyhi Atâullah Efendi, Yenikapı Mevlevîhânesi Şeyhi Celâleddin Efendi ile Rauf Yektâ Beylerdir. ³¹⁹ Bu düşünce ve mütâlaalardan Rauf Bey sâyesinde 1324/1906 da haberdar olarak bu görüşleri kuvvetle benimsediklerini söyleyen Suphi Ezgi, mûsikîdeki kullanımlardan hareketle bir sekizlinin 24 eşit olmayan aralığa bölünmesini bu üç zatın tesbît ettiğini fakat bunun hakiki ve ilmi sebeplerini 1936-1937 yıllarında Saadettin Arel ile birlikte kendisinin keşfettiğini özellikle vurgulamaktadır. ³²⁰ Bu ifadelerden 1900 lü târihlerin başından itibaren yeni bir Türk mûsikîsi nazariyâtı anlayışının ortaya konduğuna şahid oluyoruz. Bu anlayış, sonraki yıllarda daha te’sirli hale getirilerek kurumlaştırılmış ve mûsikîmize bugüne kadar hâkim olmuştur. Bugün Arel Okulu diye tanıdığımız nazari anlayış, mûsikîmizin birçok unsurlarını tadil ederek düzenlemiş, kavramları modern veyâ Batılı bir sistem anlayışı içinde yeniden târif ve tasnif etmiştir. Nitekim bu yeni okul teklif ettiği ses sisteminin

³¹⁶ *Rab-ı Ta’birat*, 253.

³¹⁷ *Rab-ı Ta’birat*, 138, 142.

³¹⁸ *Rab-ı Ta’birat* 142.

³¹⁹ Ezgi IV, 18b.

³²⁰ Ezgi, 18b.

gereği olarak, perde isimlerinde de değişiklikler yapmış ve kendisine yeni bir ses skalası tâyin etmiştir. Bu sözlerimizi te'yid etmek üzere Suphi Ezgi'nin "eski isimleri tadilen umûmî dizideki nağmelere Şeyh Celâl ve Rauf Yektâ taraflarından yeni adlar konulduğu 1309/1893"³²¹ şeklindeki ara başlığını nakletmemiz yeterli olur sanırız. Bu başlık altındaki açıklamalarda ise "... biz de Saadettin Arel ile o isimleri muvafık bularak aynen kabul ettik 1322/1906"³²² ibareleri kayıtlıdır. Buradan hareketle Arel Okulu'nun yeni terimleri ve târifleriyle, bütünüyle eski sistemi anlamının mümkün olamayacağı ortaya çıkmaktadır. Târihi Türk mûsikîsi nazariyat sistemimiz ancak kendi şartlarının doğurduğu doğruların, buna bağlı terim ve tanımların, yine kendi sistemi içinde değerlendirilmeye tabi tutulmasıyla anlaşılabilir.

Eski nazariyatın belli bir dünyâ görüşünden hareketle mûsikîye aktardığı sistem, günümüzün modern anlayışlarından oldukça farklıdır. Yine perdeler bahsinden buna örnek vermek gerekirse, yukarıda da îzah etmeye çalıştığımız gibi, 17 ses bölgesi anlayışı sebebiyle, zaman zaman isimleri değişebilen perdelerle karşılaşabiliyoruz. Modern bilimin esaslarına uygun olarak³²³ hesâblanmış 24 eşit olmayan sâbit perdeli düzenle mâzîye yani eski nazariyâta baktığımızda mûsikîmiz unsurlarında gördüğümüz seyyaliyet, hareket kabiliyeti son devir teorisyenlerine sürekli rahatsızlık vermiş ve bunu bir zaafmış gibi telâkki etmişlerdir. Halbuki mûsikînin asıl gelişimini sağlayan tekkenin ana düşüncelerinden biri, hiçbir şeyin sâbit olamayacağı, herşeyin hareket hâlinde ve yeni bir tecellinin içinde bulunduğuudur. Nitekim güfteleri bu felsefeyi çok güzel ifâde ettiği için mûsikîşinaslarımızın bestelemekte yarıştıkları şiirlerinden birinde Yunus Emre "*Her dem yeniden doğarız bizden kim usanası*" mısralarıyla bu görüşü en veciz şekilde ifade etmektedir. Mûsikî felsefemiz açısından perdelerimizde gözlenen seyyâliyetin, geleneksel mûsikî sistemimizin dayandığı dünyâ görüşünün tabîî bir tezahürü olarak yorumlamak mümkündür.

Fakat ne olursa olsun maddenin arkasında gördüğü hakîkatı, bir sistem dâhilinde

³²¹ Ezgi IV, 171.

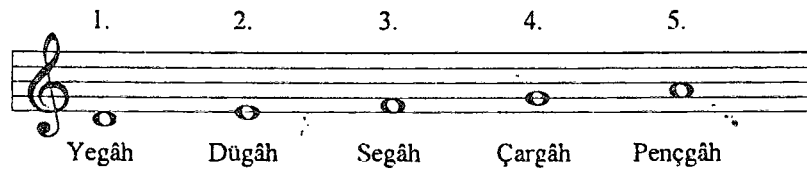
³²² Ezgi., 171.

³²³ Ord. Prof. Salih Murat Uzdilek, *İlim ve Mûsikî*, İstanbul 1977.

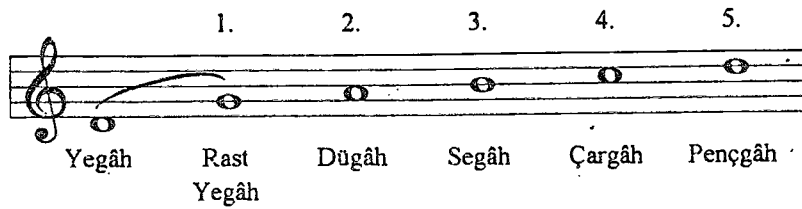
mûsikîsiyle ifâde edebilme kudretine kavuşturan bu zihnîyeti ve dünyâ görüşünü iyi anlamak gerekir. Bu noktada mûsikîye atfedilen zaafıların aslında, Batı'nın da bugün mûsikîsini kurtarmaya çalıştığı mekanik anlayıştan kaynaklandığı kanaatı kuvvetlenmektedir.

Rauf Yektâ'nın *Türk Mûsikîsi Nazariyatı* adlı eserinden öğreğimize göre, Fârâbî ve İbn-i Sînâ döneminde henüz perdelerimiz isimlendirilmiş değildi. Safiuddin ve onu tâkip eden Merâgî'nin eserlerinde perdeler ancak bir takım isimler verildi. bunlar Yegâh, Dügâh, Segâh, Çargâh ve Pençgâh idi. Pençgâhtan sonra tize çıkan nağmelere gelince Yektâ "Bunların birer isimle tesmiye edildiğine dâir te'lifat-ı mezkûrede hiç bir kayda tesâdüf olunamamaktadır" diyor. Gerçekten de bu devirlerde perdelerin, ileride nota bahislerinde îzah edeceğimiz E, B, C gibi bir takım harflerle gösterildiğini biliyoruz. Sâzendeler birinci yani Yegâh, veyâ ikinci yani Dügâh perdeleri üzerinde icrâ ettikleri makamları süslemek için pest tarafa inemiyorlardı. İcrada kolaylık sağlanması bakımından dört ses tize çıkılarak dördüncü perde, yani Çargâh birinci perde kabul edildi.³²⁴ Hızır b. Abdullah "ve ammâ mütekaddimler perdelerin ibtidâsın Rasttan idübdürürler"³²⁵ diyerek yeni şekli bize bildiriyor. Fakat birinci kabul edilen perdeye bâzılarının eskisi gibi Yegâh bâzılarının da Rast ismini vermelerini de bir yandan eleştiriyor. "Bâzı yirlerde çok bahs olunur kim aslı bilmezler ammâ sual iderlerse kim Rast ile Yegâh arasında fark nedir?... Cevap şöyledür kim Rast didigün bir makamdur... Ammâ Yegâh bir noktadır."³²⁶

Eski Şekil



Yeni Şekil



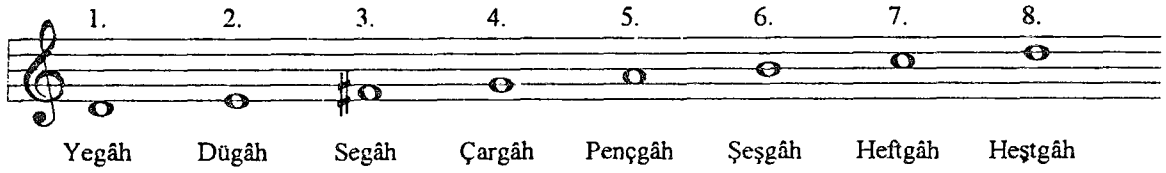
³²⁴ Rauf Yektâ, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, İstanbul 1343/1924, 57,58.

³²⁵ Hızır b. Abdullah 86-b, 170.

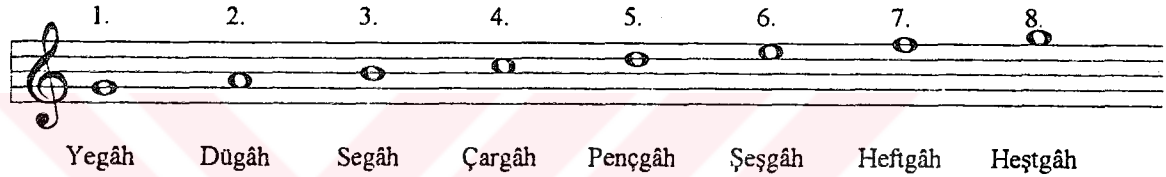
³²⁶ Hızır b. Abdullah 99-a, 183.

Rauf Yektâ, yukarıda bahsettiğimiz değişikliğin Abdülkâdir Merâgî'nin *Fevâid-i Aşere* isimli eserinin ikinci faslında ifade edildiğini söylemektedir.³²⁷ Bu bilgiye göre sözü edilen transpozisyonun XIV. yüzyılın sonlarında veyâ XV. yüzyılın başlarında yapıldığını düşünebiliriz. XV. yüzyıl nazariyatçılarından Hızır b. Abdullah'ın (1441) *Edvâr-ı Mûsikî* isimli eserinde yer alan bu iki perde sıralamasını bugünkü notayla yazalım

Eski Şekil



Yeni Şekil



Hızır b. Abdullah Pençgâh perdesinin yanına “Yegâh Pençgâh-Dügâh Pençgâh”³²⁸ notunu düşmüştür. İki dizi karşılaştırıldığında ikinci dizideki Pençgâhın eski Yegâhın oktavı olduğu görülür. Yeni dizinin Dügâh perdesi ise, eskinin Pençgâhına isâbet etmektedir. Özetle bir kaç örnek daha verirse Şeşgâh altıncı perde, eski diziye göre Dügâh-ı Sani yani Dügâhın oktavı, Heftgâh yedinci perde, eski Segâhın oktavı yani Segâh-ı Sani dir. Yine Hızır b. Abdullah'ın *Edvârından* Hüseyinî ve Gerdâniye isimlerinin kullanılmaya başlandığını öğrendiğimiz gibi³²⁹ daha sonraki yıllarda yavaş yavaş perdelere yeni isimler verildiğine şahit oluyoruz. Meselâ Nâyî Osman Dede Pençgâhın yani beşinci perdenin artık Nevâ olduğunu söylemektedir.³³⁰

Hızır b. Abdullah'tan 300 sene sonra Hızır Ağa 7. perde için aynı şeyleri söylemektedir : “Edvâr-ı kadîmede Evç perdesine dahî tiz Segâh ıtlak olup, fî zamâninâ tiz Segâh deyu asıl Segâhın ikinci katına derler.”³³¹ Bu ifadeden 7. perde olan Heftgâha artık Evç isminin verildiğini ve Evç perdesinin, eski şekle göre Segâh perdesinin ikinci

³²⁷ Yektâ, *T.M.Nazariyatı*, 57.

³²⁸ Hızır b. Abdullah 98-b, 182.

³²⁹ Hızır b. Abdullah, 182.

³³⁰ *Rabî-ı Ta'birat*, 138.

³³¹ Hızır Ağa, 3-a, 17.

katına yani oktavına isâbet ettiğini anlıyoruz. Hızır Ağa, bu perdeye tiz Segâh isminin verildiği, fakat tiz Segâh denilince yeni dizideki Segâhın oktavının anlaşıldığını söylemektedir.

Bununla birlikte aynı müellifin eserinde dikkatimizi çeken bir başka hususu da belirtmek isteriz. Yeni düzenin yaygınlaşıp kullanılmaya başlamasından îtibâren, ifadelerinden ikinci düzenin unutulduğu anlaşılan Nâyî Osman Dede, büyük mûsikî alimi Derviş Ali Şirugani (1635-1714) den bahseder. Ve onun avamın bilgisizce yaptığı münakaşalardan bıktığı için, eski düzene göre perde isimlerini adlandırdığını söyler.³³²

Biz, perdelerden bahseden Nâyî Osman Dede'nin *Rabt-ı Ta'birat-ı Mûsikîsi*, Kantemiroğlu'nun *Mûsikî Edvârı*, Hızır Ağa'nın *Tefhimü'l-Makamâtı* ile 1749 târîhli Marmarinu isimli bir müzisyenin kaleme aldığı 87 varaklık Rumca *Mûsikî Risâlesi'nin* son varaklarında Türk mûsikîsine ayrılan kısımdaki perde sıralamasını³³³ ve 1751 yılında Fransız dışişleri memuru olarak İstanbul'da vazîfe yapmış Charles Fonton'un *Essai sur la Musique Orientale Comparée a la Musique Européenne* (Avrupa Mûsikîsi İle Karşılaştırmalı Şark Mûsikîsi Hakkında Deneme)³³⁴ isimli risâlesindeki perdelerle ilgili bilgileri *Tedkîk u Tahkîk* ile karşılaştırdık. Bkz. Tablo I.

³³² *Rabt-ı Ta'birat*, 132, 134.

³³³ Murat Bardakçı, *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*, İstanbul 1993, 23.

³³⁴ Charles Fonton, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Çeviri : Cem Behar, İstanbul 1987, 81.

Abdülbaki Dede	Nayi Osman Dede	Kantemiroğlu	Hızır Ağa	Marmarinu	Fonton
Yegah	Yegah	Yegah	Yegah	Yegah	Yegah
Pes beyati	-	-	-	Pes beyati	-
Pes hisar	Nerm hisar	-	-	Pes hisar	-
Aşiran	Aşiran	Aşiran	Aşiran	Aşiran	Aşiran
Acem aşiran	Nerm acem	Acem aşiran	Acem aşiran	Acem aşiran	Acem aşiran
Arak	Irak	Irak	Irak	Arak	Arak
Geveşt	Rahevi	Rehavi	Rehavi	Rehavi	Rehavi
Rast	Rast	Rast	Rast	Geveşt Rast	- Perde? Rast
Zirgüle	Zengüle	Zirgüle	Zirgüle	× Zigüle	Zirgüle
Düğah	Düğah	Düğah	Düğah	Hümayun Düğah	Düğah
Kürdi	Nihavend	Nihavend	Kürdi	Zemzeme Nihavend	Nihavend
Segah	Segah	Segah	Segah	Segah	Tetimme-i segah Segah
Buselik	Buselik	Buselik	Ara perde Buselik	Kara Düğah Buselik	Rehavi Buselik
Çargah	Çargah	Çargah	Çargah	Çargah	Çargah
Saba	Saba	Saba	Ara perde Saba	Saba	Saba
Hicaz	-	Uzzal	Hicaz	Hicaz	Uzzal
Neva	Neva	Neva	Neva	Neva	Neva
Bayati	-	Bayati	Bayati	Bayati	Bayati
Hisar	Hisar	Hisar	Hisar	Hisar	Hisar

Abdlbaki Dede	Nayi Osman Dede	Kantemiroğlu	Hızır Ağa	Marmarinu	Fonton
Hüseyini	Hüseyini	Hüseyini	Hüseyini	Hüseyini	Hüseyini
Acem	Acem	Acem	Acem	Acem	Acem
Evc	Evđ	Evc	Evc	Hüzzam Evc	Tetimme-i Evđ Evc
Mahur	Mahur	Mahur	Mahur	Mahur	Mahur
Gerdaniye	Gerdaniye	Gerdaniye	Gerdaniye	Zavil Gerdaniye	Gerdaniye
Ŗehnaz	Ŗehnaz	Ŗehnaz	Ŗehnaz	Zirefkend Ŗehnaz	Ŗehnaz
Muhayyer	Muhayyer	Muhayyer	Muhayyer	Muhayyer	Muhayyer
Snble	Snble	Snble	-	Snble	Snble
Tiz Segah	Tiz Segah	Tiz Segah	Tiz Segah	Tiz Nihavend Tiz Segah	Tetimme-i Tiz Segah Tiz Segah
Tiz Buselik	Tiz Buselik	Tiz Buselik	-	Kara Dgah Tiz Buselik	Tiz Rehavi Tiz Buselik
Tiz Ćargah	Tiz Ćargah	Tiz Ćargah	Tiz Ćargah	Tiz Ćargah	Tiz Ćargah
Tiz Saba	Tiz Saba	Tiz Saba	-	Tiz Saba	-
Tiz Hicaz	-	Tiz Uzzal	-	Tiz Hicaz	Tiz Uzzal
Tiz Neva	Tiz Neva	Tiz Neva	Tiz Neva	Tiz Neva	Tiz Neva
Tiz Beyati	-	Tiz Beyati	-	-	Tiz Beyati
Tiz Hisar	Tiz Hisar	-	-	-	Tiz Hisar
Tiz Hüseyini	Tiz Hüseyini	Tiz Hüseyini	-	-	Tiz Hüseyini
-	Tiz Acem	-	-	-	-
-	Tiz Evđ	-	-	-	-

Verdiğimiz şemadan da anlaşılacağı gibi edvârlarda isimleri verilen perdeler arasında ciddi bir intibâk söz konusudur. Ancak daha önce ifâde ettiğimiz Sistemci Okul'un perdeleri birer ses bölgesi olarak kabul etmesi, zaman zaman iki perde arasına bâzı yeni perdelerin ilâve edilmesine sebep olmuştur. Hızır Ağa'nın Segâhla Bûselik veyâ Çargâhla Sabâ arasına yeni bir perde ilâve edişi gibi.³³⁵ Bu hal sâdece, ses bölgelerindeki bâzı renkleri, zamânın zevkin ve mûsikîdeki yeni oluşumların icabı olarak biraz daha belirginleştirme arzusundan ibârettir. Bu arzu tabîî olarak değişkenlik göstermiştir. İsim değişikliklerini de bu şekilde yorumlamak yanlış olmaz kanaatindeyiz. Meselâ Hicâz ve Uzzâl perdelerinin birbirlerinin yerine kullanılması, bu perdenin önemli vazîfe aldığı Hicâz ve Uzzâl makamlarının zevk itibariyle birbirlerine tercih edilmelerinden kaynaklanıyor olabilir.

Abdûlbâkî Nâsır Dede perdeler konusunda mümkün olduğu kadar sâdelikten yanadır. Hattâ perdeler arasındaki açıklığın zâten dar olduğu dolayısıyla araya başka perdeler bağlanırsa perdeler arasındaki farkın büsbütün anlaşılmaz hale geleceğini düşünmektedir.³³⁶ Böylece mûsikîmizdeki perde inceliğini kullanmayı, mûsikîşinasların bilgi ve maharetine bırakmak yolunu seçmiştir.

Gerçekten de iyi mûsikîşinas olmak, sözü edilen perde inceliklerini, yani makam içinde perdelerin ne kadar tiz veyâ pest basılacağını iyi bilmeye bağlıdır. Ses bölgelerini iyi tanımak ve onun içindeki renkleri yerli yerince kullanmak mûsikîmizin daîmâ püf noktası sayılmış, bu noktada mûsikî eğitimi “fem-i muhsin” denilen üstad mûsikîşinasların icrâlarına emânet edilmiştir. Dolayısıyla makama ve seyrine göre değişen bu perde inceliklerini bilen üstad dediğimiz icrâcılar, mûsikîmizin bütünüyle notayla veyâ nazarı yaklaşımlarla tesbît edilmesini hiçbir zaman mümkün görmemişlerdir. Nitekim yeni sistemde, görünüşte eskisine nazaran daha fazla ses kaydedilmesine rağmen Onur Akdoğu'nun dediği gibi “pest bastın, tiz bastın”³³⁷ münâkaşaları bitmek bilmemektedir.

³³⁵ Hızır Ağa, 3-b, 18.

³³⁶ *Tedkik* 8-b, 15-b.

³³⁷ Onur Akdoğu, *Türk Müziğinde Perdeler*, Ankara 1994, 1b.

Burada önemli olan, Sistemci Okul'un bakış açısının iyi anlaşılmasıdır. Bu nazari gelenekte her bir sesi sâbit bir frekansla kaydetme endişesi mevzu bahis değildir. Nitekim perde karşılaştırması yaptığımız şemada, isimleri verilen perdeler belli bir frekanstaki sesi ifâde etmezler. Daha önce detaylı olarak îzah ettiğimiz gibi, bunlar ses bölgeleridir ve birbirlerine yakın frekanstaki sesleri bünyelerinde barındırırlar. Nitekim belli dönemlerde sevilerek kullanılan bâzı makamların icrâsı için ortaya bir takım yeni ara perdelerin çıkması, bu sebeple olmalıdır. Hızır Ağa'nın Sâzkâr, Mâye ve Rekb makamları için Bûselik ile Segâh arasında yeni bir perdeye işâret etmesini ³³⁸ buna örnek gösterebiliriz.

Batılılaşma dönemlerini tâkip eden Cumhuriyet Devri mûsikî nazariyatçıları kendilerini Batı'nın pozitivist ilim ve metod anlayışıyla yönlendirdikleri için, perdeleri birer bölge değil, belli bir frekans olarak değerlendirmiş ve 17 li ses bölgesinden 24 frekans tesbît etmişlerdir. Suphi Ezgi'nin sık sık "üstadlarım Zekâî ve Medenî Aziz Efendiler bilmeden 24 sesi kullanıyordu" ³³⁹ deyişi bu yüzdendir. Ancak bu 17 bölge içinde daha fazla ses frekansı tesbît edenler de olmuştur. Abdülkâdir Töre'nin çalışmalarını geliştiren Ekrem Karadeniz'in 41 li sistemi... vs. fakat hangi sistem teklifi olursa olsun piano klavyesindeki gibi değişmez bir perde sistemi anlayışının geleneksel mûsikî icrâmızın dışında kalacağını ifâde etmeliyiz. ³⁴⁰ Bizce mevcut sistemde duyulan sıkıntı da buradan kaynaklanmaktadır. Meselâ Dr. Suphi Ezgi'ye göre, Segâh perdesinin Kaba Çargâha göre aralık oranı 4096/2187 olarak sâbit bir frekansla belirlenmektedir. Fakat Segâh ismini taşıyan bu perde, Segâh makamında dik, Uşşak makamında 2-3 koma daha pest basılmakta, böylece Arel-Ezgi ıskalasını ihlale uğramaktadır. Başka türlü söylersek bu yeni sistem Türk mûsikîsinin perde özelliğini tam olarak aksettirememektedir.

Burada maksadımız sistemleri tartışmak değildir kuşkusuz. Tartışmamız gereken şey zihniyettir. Türk mûsikîsi orijinalite bakımından, makamların seyirlerine paralel

³³⁸ Hızır Ağa, 3-b, 18.

³³⁹ Ezgi IV, 216.

³⁴⁰ Cinuçen Tanrıkorur, "Türk Mûsikîsi Ses Sistemi", *İTÜ-TMDK I. Türk Mûsikîsi Sempozyumu*, 4-7 Aralık 1983.

olarak perde baskılarındaki maharet ve hasassiyetle kendîni göstermekte, iyi veyâ kötü icrâ, burada kendîni belli etmektedir. O halde bu özelliğin yansıdığı geleneksel sistem, ilmî olmadığı gerekçesiyle suçlanamaz.³⁴¹

Burada, belli isimleri taşıyan perdelerin (Segâh, Hisâr gibi) makamlara ve seyirlere göre değişik frekanslar ihtivâ ettiğini, icrâcılar üzerinde yaptığı ölçülerle tesbît eden Ortadoğu Teknik Üniversitesi Öğretim Üyesi Dr. Can Akkoç'un görüşlerini vermek isteriz. Türk mûsikîsi perdelerini “kullandıkları yere bağlı olarak sapmalar gösteren dağılımları belirleyen isimler olarak düşünmenin daha isâbetli olacağı görüşündeyiz... Bir mûsikî öğrencisi haklı olarak “peki hocam neden Şûrî perdesini Hicâzkar makamında pest, Tebriz makamında dik basıyoruz?” sorusunu sorduğu zaman usta muhtemelen “kulak böyle ister” şeklinde cevap vermektedir. Kanımızca on asırlık birikime sahip mûsikî kültürümüzün özü işte bu cevapta yatmaktadır. Ustanın “kulak böyle ister” sözü on asırlık bir zaman aralığı içinde oluşmuş bir vâkıayı çok veciz bir biçimde belirlemektedir. O halde yapılacak iş, bu olayı bilimsel bir yaklaşımla anlamaya çalışmaktan ibârettir.”³⁴²

³⁴¹ Ezgi ,IV,216 .

³⁴² Dr. Can Akkoç, “Geleneksel Türk Mûsikîsinin Deterministik Olmayan Ses Sistemi Üzerine Gözlemler”, *İTÜ-TMDK I. Türk Mûsikîsi Sempozyumu*, İstanbul 21-23 Aralık 1983, b.

E - MAKAM ANLAYIŖI

1- Makam'ın Târifi

Abdûlbâkî Nâsır Dede makamı Ŗöyle târif ediyor. “Ammâ makam Mûteahhûrîn ve Kudemâ-i Mûteahhûrîn itibarlarından müstefâd olan veçh-i mûnâsîp ile madde-i asliyesi üzre sem â'ında kendüye mahsus bir hey'et sâhibi olup Ŗunun gibi uhrâyâ inkisâma kabil olmayan lahndır.” (fakat, sonrakiler ve sonrakilerin eskilerinin faydalandığımız görüşlerine göre makam; esas unsurlarıyla iŖitildiğinde baŖka kısımlara bölünemeyecek derecede kendisine mahsus bir bütünlük arzeden nağmelerdir.)³⁴³ Biz bu târifte “... kendüye mahsus bir hey'et ...” sözünün altını çizmek istiyoruz.

Başlangıçta dörtlülerin, beŖlilerin ve diğerk bâzı aralıkların peŖpeŖe eklenmeleri “Devir” adı verilen dizileri meydana getirmektedir.³⁴⁴ Ancak daha sonra devir veyâ Edvâr söyleyiŖinin, makam tâbiriyle yer değıŖtirdiğı gözlenmektedir. Abdûlbâkî Dede'nin makam târifinden sonra düŖtüğü hâŖiye Ŗöyledir : “Târif-i makam, târif-i Cedîddir ve makam itlâkı kudemmaya ittibâandır. Zira sıhhat-ı itlâk-ı makam, Kudemâ itibârına göredir.” (makamın târif edilmesi yenidir. Makamın meydana gelmesi Kudemâyâ âittir. Dolayısıyla makamın sıhhati Kudemânın ölçüsüyle tâyin edilebilir.)³⁴⁵ Abdûlbâkî Dede'nin sözünü ettiğı “makamın kendine mahsus bir hey'ete” ses bütünlüğüne sahip oluşunu, onu meydana getiren aralıkların özelliğine ve bu özelliğın ortaya çıkışını kuvvetlendiren seyir dediğimiz harekete bağlayabiliriz. Bu noktada, öncelikle göze çarpan, aralıklar ve perde hususiyetleri olmalıdır. Makamı bugün anlaşıldığı gibi, en az bir sekizlide cereyan eden diziler olarak düşünmek Türk mûsikî nazariyâtı bakımından

³⁴³ *Tedkik* 8-b, 157.

³⁴⁴ *Tedkik* 8-b, 157.

³⁴⁵ *Tedkik* 8-b, 157.

doğru olmayacaktır. Nitekim Abdülbâkî Dede ilerleyen açıklamalarında “az sonra anlatacağımız gibi bu 14 makam pek az nağmeye sâhib olduğundan...”³⁴⁶ şeklinde devâm etmektedir. Bu sözlerden ana makamların belli aralıklar kümesi esas alınarak kurulduğu sonucu çıkmaktadır. Ancak müellifimiz, “müzeyyin” denilen perdeler sâyesinde makamların ses sâhalarının arttığını ifâde etmektedir. “Pes müzeyyin iki nevidir; biri Lâzım ve biri Gayr-ı Lâzım. Müzeyyin-i Lâzım, evvel izâfe olunucu perdelerdir ki güyâ asıldan cüz gibi ekser evkatte lâzım gele ki, Kudemânın dâire itibârı ile asıl gösterdikleri perdelerdir. Rastta Nevâ ve Uşşakta Acem perdesi gibi”³⁴⁷ Demek ki Güçlü ismini verdiğimiz, aynı zamanda asma kalışların sıkça yapıldığı perdeler Rastta Nevâ, Uşşakta Acem perdeleri gibi, Abdülbâkî Dede’nin Müzeyyin dediği perdelerdir. İleride makam anlatımlarında da görüleceği gibi, perdelerin ve aralıkların belli bir seyre göre ifade edilmesi, makamın özelliği bakımından dikkat çekicidir. Nitekim Abdülbâkî Dede eserinin ikinci bölümünde makam anlayışında seyrin önemini bir kere daha vurgulamak üzere şunları söylemektedir : “Bâb-ı evvelde sebkât eylediği üzre cemî’an makamât âgaz-hânelerinden karargâhlarına dek bir seyr ile hâsıl olur” (Birinci bölümde belirtildiği gibi, bütün makamlar, başlangıç perdesinden karar perdesine karar belli bir seyirle meydana gelirler)³⁴⁸ Makamı Abdülbâkî Dede’nin görüşlerini de içine alacak şekilde daha önceden târif etmiş olan Kantemiroğlu şunları söylemektedir. “Basit makam : Sekiz tam perde arasından herhangi birini kendi perde çenberine kutb olarak alıp, gerek ince seslerden kalınlara, gerek kalınlardan incelere doğru hareketiyle kutb edildiği perdenin makamı olduğunu kendi başına gösteren başka makamlardan şüpheye yer bırakmayacak şekilde ayrılan, kutbuna bağlı öteki tertipleri kendine bağlayan, kendi karar yerine geldikten sonra, orada makam tamlamasını da yapabileceğini gösteren makama Basit makam denir.”³⁴⁹

³⁴⁶ *Tedkik* 9-a, 158.

³⁴⁷ *Tedkik* 9-a, 158.

³⁴⁸ *Tedkik* 17-a, 171.

³⁴⁹ *Kantemiroğlu*, 40-41.

Başlangıçta Şûbe, Âvâze, Makam, Terkîb şeklinde yapılan sınıflandırmanın XVIII. yüzyıldan itibaren makam ve terkîb olarak iki ana gruba ayrıldığını görüyoruz. Nitekim Kantemiroğlu'nun Basit makam, Bileşik makam şeklindeki tasnifi Abdûlbâkî Dede'de Makamat ve Terkîbat başlıklarıyla yerini bulmaktadır.

Başlangıçtan itibaren 12 temel makamı benimseyen eski nazariyatçılar *Tedkîk*'teki 14 makamla görüşünü değiştirmiş izlenimini vermektedir. Gerçekten de *Tedkîk*'e kadar makam sayısının 12 olması nazariyatçıların ittifak ettikleri bir konudur.³⁵⁰ Yararlandığımız kaynaklardaki ana makam dizilerini şema halinde vermek istiyoruz. Bkz. Tablo II.



³⁵⁰ Merâgî, 64.

Abdülhakî	H. b. Abdullah	Seydi	K. Yusuf	Tirevi	Osman Dede	Hızır Ağa	Ladiklı	Merazi	Saifüddin
1 Rast	1 Rast	1 Rast	1 Rast	1 Rast	1 Rast	1 Rast	1 Rast	4 Rast	4 Rast
2 Segah	-	-	-	-	12 Segah	-	-	-	-
3 Neva	10 Neva	11 Neva	11 Neva	12 Neva	3 Neva	11 Neva	11 Neva	2 Neva	2 Neva
4 Nisabur	-	-	-	-	-	-	-	-	-
5 Hüseyinî	8 Hüseyinî	8 Hüseyinî	8 Hüseyinî	9 Hüseyinî	6 Hüseyinî	8 Hüseyinî	8 Hüseyinî	5 Hüseyinî	11 Hüseyinî
6 Râhevî	7 Râhevî	7 Râhevî	7 Râhevî	8 Rehâvî	-	7 Rehâvî	7 Rehâvî	7 Rehavi	10 Rehâvî
7 Buselik	11 Buselik	9 Buselik	10 Buselik	11 Buselik	-	10 Buselik	10 Buselik	3 Buselik	3 Buselik
8 Suzidilâra	-	-	-	-	-	-	-	-	-
9 Hicaz	9 Hicaz	10 Hicaz	9 Hicaz	10 Hicaz	-	9 Hicaz	9 Hicaz	6 Hicaz	12 Hicaz
10 Saba	4 Kuçek Zirefkend	4 Kuçek Zirefkend	4 Zirefkend	4 Kuçek Zirefkend	-	4 Kuçek	4 Zirefkent	11 Zirefken	7 Zirefkent
12 Nihavend	-	-	-	-	-	-	-	-	-
13 Irak	2 Irak	2 Irak	2 Irak	2 Irak	10 Irak	2 Irak	2 Irak	9 Irak	5 Irak
14 Uşşak	12 Uşşak	12 Uşşak	12 Uşşak	5 Uşşak	-	12 Uşşak	12 Uşşak	11 Uşşak	1 Uşşak
	5 Büztürk	5 Büztürk	5 Büztürk	6 Büztürk	-	5 Büztürk	5 Büztürk	12 Büztürk	8 Büztürk
	6 Zengüle	6 Zengüle	6 Zirgüle	7 Zirgüle	-	6 Zirgüle	6 Zirgüle	8 Zirgüle	9 Zengüle
					2 Penggah				
					4 Çargah				
					5 Dügah				
					7 Aşiman				
					8 Acem				
					9 Muhayer				
					11 Uzsal				

Şemada da görüleceği üzere, sistemin kurucusu Safiyuddin'in verdiği 12 makamın kendisinden sonraki mûsikî nazariyatçıları tarafından esas kabul edildiği anlaşılmaktadır. Buna göre klasîk sistemin 12 makamı; Rast, Nevâ, Hüseyinî, Rehâvî, Bûselik, Hicâz, Zirefkend-Kûçek, Isfahân, Irak, Uşşak, Bûzûrk, Zengûle'dir. Ancak bu makamların sıralanışında ufak tefek farklılıklar gözlenmektedir. Meselâ sıralamada en çok ittifâk edilen Rast, 8 eserde birinci, Safiyuddin ve Merâgî'nin eserlerinde dördüncü sırada yer almaktadır. Bunun gibi diğer makamlar için de çeşitli sıra sayıları uygun görülmüştür. Bu sıralamaların, belli bir öneme hâiz olup olmadığı, bu problemi baz alan çalışmalarla ortaya konabileceğinden üzerinde durmuyoruz. Fakat gerek Nâyî Osman Dede'nin, gerek torunu Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin şemada belirtilen makam kabullerinden daha farklı bir tarz sergilemeleri dikkat çekicidir. Nâyî Osman Dede, adı geçen 12 makam içerisinde yalnız Rast, Nevâ, Hüseyinî ve Irak makamlarını benimsemiş, buna ilâve olarak belirtilen 8 yeni makam ismini listesine almıştır. Bu makamlar, gerçekte Sistemci Okul makamlarıyla aynı mâhiyette olup, isimleri mi farklıdır, yoksa bûsbûtün yeni ilâve edilen makamlar mıdır? Her halde bu sorûyu makamlarımız üzerinde yapılacak târihi araştırmalar sonunda cevaplayabileceğiz.

Perde konusunda, görünüşteki ayrılığı Osman Dede'nin açıklamaları sâyesinde daha kolay anladığımız da bir gerçektir. Çünkü Osman Dede *Rabt-ı Ta'birât* isimli eserinde farklılıkların lafzdan geldiğini ³⁵¹ sık sık ifâde etmektedir. Nitekim bir ipucu olarak Acemlerin 12 değil 7 makama itibar ettiklerini söylemekte ve bu makamları 12 makam listesine almaktadır. Osman Dede'de farklı gibi görünen makamların kaynağı burada aranmalıdır. ³⁵²

Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin "Edvâr-ı Meşhûre" ismiyle de tanınan 12 makamı 14'e çıkarması dikkat çekicidir. Ancak genel itibariyle, devrinin mûsikî anlayışını mümkün olduğu kadar pratik ifâdeler kullanarak aktarma eğiliminde olan Nasır Dede'nin verdiği 14 makam, kendi orijinal fikri değil, o devir mûsikîşinaslarının kabulleri de olabilir.

³⁵¹ *Rabt-ı Ta'birât*, 253.

³⁵² *Rabt-ı Ta'birât*, 180.

Meselâ Büzürk'ü tertipler arasında anlatırken buna eskilerin makam dediğini belirtmektedir.³⁵³ O halde bu durum bir bilgi eksikliği olarak yorumlanamaz. Bununla birlikte Nasır Dede'nin listesi 4. makam dışında geleneksel 12 makamla uyuşmaktadır. Farklı olan bu 4 makam Segâh Nişâbûr, SuzîDilârâ ve Nihâvend'dir. İlk bakışta *Tedkik*'in yazılmasını teşvik eden devrin Pâdişâhı III. Selim'in icâdı Sûz-i Dilârâ makamının, Pâdişâha bir medih olarak ana makamlar listesinde yer aldığı düşünülebilir. Ancak daha önce belirttiğimiz gibi bu düşünce, bütün mûsikîşinasların mûsikî hayatındaki teşvik ve canlılığa sebep olan Pâdişâhları için duydukları şükranın bir sonucu da pekala olabilir. Üstelik geride kalan Segâh, Nişâbûr ve Nihâvend makamları için böyle bir mazeret de sözkonusu değildir. O halde bu aşamada Abdülbâkî Dede'nin saydığı 14 ana makamı devrin mûsikî tellakisi olarak kabul etmek doğru olur kanaatindeyiz.

Abdülbâkî Dede'nin gerek makam târifleri, gerek makamları izah ederken seçtiği yol, bize onun makam anlayışıyla ilgili olarak şunları düşündürmektedir; Makam belirli bir perde hiyerarşisine uygun melodik örgülerden meydana gelmiş seyirlerdir. Seyirlerdir diyoruz çünkü dikkat edilirse sesler tâyin edilen iniş veyâ çıkışlara göre verilmektedir. Bu seyirde, perde özelliklerinin kendisini gösterdiği, belki bugün "çeşni" tâbiriyle karşılayabileceğimiz bir takım küçük melodiler, hattâ melodi kalıpları olduğunu söylemeliyiz. Nitekim eski mûsikî nazariyat kitaplarında rastladığımız açıklamaları makamdan çok taksim târifine benzetişimiz bundandır.

Abdülbâkî Dede, makamların pek az sese (perdeye) sahip olduğunu, bu sebeple onların Müzeyyin (süsleyici) denilen bir takım ilâve perdelere ihtiyaç duyduğunu söylemektedir.³⁵⁴ Süsleyiciler iki çeşittir.

1- *Müzeyyin-i lâzım* (gerekli olan süsleyiciler)

2- *Müzeyyin-i gayr-ı lâzım* (gerekli olmayan süsleyiciler)

³⁵³ *Tedkik* 26-b, 184.

³⁵⁴ *Tedkik* 9-a, 158.

1- *Müzeyyin-i lâzım* ; makamda en çok kullanılan veyâ kullanılması gereken perdeler olarak ifade edilmektedir. “Müzeyyin-i lâzım, evvel izâfe olunucu perdelerdir ki güyâ asıldan cüz’ gibi ekser evkatte lâzım gele” ³⁵⁵ Hattâ bu perdeler makamın asıl parçası telakki edilmelidir. Nitekim müellifimiz, bu lâzım perdelerin Kudemâ tarafından makam içine alınarak gösterildiğini ilâve etmektedir. Müzeyyin-i lâzım’a verilen örnekler gözönüne alındığında, bunun bugün makam içinde yapılması gereken asma kalışlar olarak anlamak mümkündür. Rastta Nevâ, Uşşakta Acem perdesi gibi. ³⁵⁶ Böyle anlamak Dede’mizin ifâdelerine ters düşmeyecektir. Çünkü lâzım perdeler makamı oluşturan melodik örgüleri birbirine bağlamak gibi önemli bir görevi de üstlenmektedirler.

2- *Müzeyyin-i gayr-ı lâzım* ; bâzı eserlerde ihtiyaç duyularak kullanılmış çok gerekli olmayan perdelerdir. Bu da kendi içinde ikiye ayrılır. *Karîb-i lâzım*, *Ba’îd-i lâzım*.

Karîb-i lâzım ; bestelerde kullanımı fazla olan perdelerdir. Rast makamında Yegâh perdesine kadar yapılan genişleme gibi. Makam karar perdelerine mukabili perdelerden îtibâren tiz tarafa makam aslına uygun genişlemenin de bu sınıfa gireceği açıklanmaktadır. ³⁵⁷

Ba’îd-i lâzım ; bestelerde az kullanılmış olan perdelerdir. Abdülbâkî Dede’nin Ba’îd-i lâzım’a verdiği örnekler, bunların makam içinde yapılan veyâ yapılması muhtemel geçkileri hatırlatan perdeler olduğu izlenimini vermektedir. Hüseyinîde Acem, Sabâda Nevâ, Nihâvendte Segâh perdesi gibi. ³⁵⁸ Ancak müellifimiz, ana karakterin bozulmaması için bu perdelerin fazlaca kullanılmaması gerektiğini ayrıca îkaz etmektedir. ³⁵⁹

Şunu da ilâve etmeliyiz ki, Abdülbâkî Dede’nin yaptığı sınıflandırma ve kullandığı tâbirler ya kendisinin ya da o günkü nazarîyatçıların belirlediği yeniliklerdendir. Bu

³⁵⁵ *Tedkik 9-a, 158.*

³⁵⁶ *Tedkik 9-a, 158.*

³⁵⁷ *Tedkik 14-a, 164.*

³⁵⁸ *Tedkik 9-b, 158.*

³⁵⁹ *Tedkik 14-a, 164.*

hususu düştüğü hâşîye ile özellikle belirtmektedir. “Taksim-i Müzeyyin ve vaz’ı esmâsı cedîddir.”³⁶⁰

2. Makam Anlatımlarında Kullandığı Başlıca Terim vDeyimler

Edvarlarda makamların değişik şekillerde îzah edildiğini biliyoruz. Araştırmacı Yavuz Daloğlu, Gültekin Oransay’dan naklen geleneksel makam anlatımlarını üç kısma ayırmaktadır.

1- Makamın perde adları bir çenber üzerinde noktalar biçiminde dizilir. Dörtlü, beşli gibi büyük aralıklar kirişlerle gösterilir ve tel boyu türünden ifade edilir.

2- Düz bir satıra makamın perde harfleri dizilir. Komşu perdeler arasındaki aralıklar, aralık harfleriyle belirlenir.

3- Perde harfleri yerine perde adları tam olarak kullanılır. Genellikle nesir bazen de manzum halde makamlar anlatılır.³⁶¹

XV. yüzyıldan sonra makamları, şematik cetveller halinde değil daha ziyâde yukarıdaki 3. sınıfa girecek tarzda tek tek anlatım yoluyla ifade edildiğini görüyoruz. Târihi nazariyat okulumuzun bilhassa son dönemlerinde çokça tercih ettiği bu yol, *Tedkik u Tahkik*’de de benimsenmiştir.

Bu anlatım tarzında dikkati çeken en önemli nokta, tek tek perde isimleri verilmek surtiyle belli bir seyir çizilmesidir. Yani makamın sesleri ve hareketi aynı anda ifade edilmelidir. İşte bu hareket ve sesler dedemizin “kendüye mahsus bir hey’et...”³⁶² dediği özelliklerdir sanırız. *Tedkik*’te ve eski nazariyat eserlerindeki makam târiflerinde

³⁶⁰ *Tedkik* 9-a, 158.

³⁶¹ Yavuz Daloğlu, *Teshîmü ’l-Makamat fî Tevlidi ’n-Negamât*, İzmir 1985, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

³⁶² *Tedkik* 8-b, 157.

verilmek istenen *mânâyı* gayet güzel ifade eden günümüz mûsikî yazarlarından Cem Behar şunları söylemektedir. “Makamı tanımlayıp ona kişilik kazandıran, melodik çizginin seyr-i hareketi ve bu hareketin sonucu olarak oluşan özel perde (ses) hiyerarşisi ve küçük melodi parçacıklarıdır.”³⁶³ Gerçekten de verilmek istenen seyri çizilmiş perdelerle meydana gelen melodik örgüler görünümündedir. Nitekim bir eser icrâ edilmeden önce, o eserin makamının dinleyiciye takdim edilmesi *mânâsına* gelen makam göstermeler veya taksimler, makamın öncelikli seslerinden oluşan çekirdek melodilerin bilinmesiyle yapılabilir.³⁶⁴ Buradan hareketle anlatıma dayanan nazari eserlerde, yapılan makam târiflerinin tamâmiyle icrâyâ yönelik bir bakıma taksimin sözlü ifadesi olduğunu düşünebiliriz. Nitekim Kantemiroğlu taksimin anlatılmış makam seyirlerine uyularak yapılması gerektiğini, ancak bu şekilde güzel ve doğru bir taksimin oluşabileceğini ve dinleyenleri etkileyebileceğini vurgulamaktadır.³⁶⁵ Tekrar tekrar eski nazarıyatta makamın, özel bir ses dokusundan oluşan bir melodik örgü olarak anlaşıldığını ifade etmeliyiz. Bu bakış açısıyla her makam kendi içinde orijinaldir. Yine bu sebeple hiçbir makam sahip olduğu dizinin özelliğine göre değil (dörtlü ve beşlilerden meydana gelmesi, bu dörtlü ve beşlilerin birleştiği yerde güçlü sesin bulunma kaidesi vs)³⁶⁶ bünyesinde makamın rengini veren ana çeşni veya karar perdeleri itibarıyla tasnif edilmiştir.

Abdülbâkî Dede'nin makamları anlatırken kullandığı başlıca terim ve deyimler şunlardır :

Âgâz etmek- Âgâz ; Başlamak, mûsikî başlangıcı. Bu tâbiri Kantemiroğlu şöyle açıklıyor. “Tam ve yarım perdelerden birinin sesi (ağızla veya sazla) başka sese geçmeden, bir müddet devâmlı olarak verilirse, o perde seslendirilmiş **Âgâze** edilmiş olur. Fakat hangi makamın icrâ edildiği belli değildir.”³⁶⁷ Ancak eserinin daha iyi anlaşılması için Abdülbâkî Dede **Âgâz** ve **Âgâze** terimlerini farklı *mânâ*larda kullandığını özellikle ifade etmektedir. “Bir perdeden bidâda **Âgâz** lafzı ve makam ya terkîb-i edâda

³⁶³ Cem Behar, *Deneme*, 67.

³⁶⁴ Onur Akdoğan, *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır?*, İzmir 1989, 9.

³⁶⁵ Kantemiroğlu, 112.

³⁶⁶ H.S. Arel, “Türk Mûsikisinde Makamlar”, *Mûsikî Mecmuası*, S.7, İstanbul 1948, 3.

³⁶⁷ Kantemiroğlu, 39.

hâ-i alâmet ile Âgâze lafzı tahrir olunur”³⁶⁸ Buna göre Âgâz, bir perdeden başlangıcı, Âgâze ise bir makam veyâ terkîbin icrâ edilmesi *mânâsına* gelmektedir. Müellifimiz Âgâze terimini biraz daha açarak şunları ilâve etmektedir. “Biri dahi kezâlik cemi’an makamat halinde bulunmayub icrâsı başka perdeden zikr olundukda, murad-ı Negamâtları beyinde olan nisebdir.” (bir de bütün bir makam halinde bulunmayıp, başka bir perdeden icrâ edildikleri söylenirse bundan o makamı meydana getiren oranlar anlaşılmalıdır)³⁶⁹ Burada dikkatimizi çeken bir başka husus, icrâ edilecek çeşninin zikredilen perdeden yukarıya değil, aşağıya doğru düşünülmesidir. Dede’nin örneğine göre Muhayyer perdesinde Hicâz Âgâze etmek Muhayyerden Hüseyinî perdesine Hicâz çeşniyle düşmek anlamına gelmektedir.

“Uşşak Âgâze idüb, Rast perdesinde karar ider”, “Rasttan Âgâz perdesi ile mefruktur.”³⁷⁰

Âgâz-hâne ; Başlama yeri.

“Ammâ makam-ı rast Âgâz-hânesi ve karargâhı bir olduğunda...”³⁷¹

Âgâz-perdesi ; Başlangıç perdesi

“Rasttan Âgâz-perdesi ile mefruktur”³⁷²

Ahz etmek ; Almak, kabul etmek.

“Evç perdesi yerine Acem perdesi Ahzından gayrı ihtilâf yoktur”³⁷³

Ârâm etmek ; Durma, eğlenme, istirahat etmek.

“Nevâ perdesinde biraz Ârâmdan sonra ...”³⁷⁴

Asl ; Temel, esas.

“Ammâ evvelâ Asl ittihâz idüb...”³⁷⁵

³⁶⁸ Tedkik 17-b, 172.

³⁶⁹ Tedkik 17-b, 171.

³⁷⁰ Tedkik 17-b, 172.

³⁷¹ Tedkik 17-a, 171.

³⁷² Tedkik 17-b, 172.

³⁷³ Tedkik 18-a, 173.

³⁷⁴ Tedkik 19-a, 174.

Âvâze ; Ses, Sadâ, yüksek ses, şöhet ; 12 ana makama ilâveten, daha dar bir sâha içinde yer alan ezgi numuneleri. ³⁷⁶

“... Kudemânın Nevrûz-ı Asl dediği **Âvâze** dir.” ³⁷⁷

Hubût etmek ; Yukarıdan aşağı inmek.

“Bâdehu Nevâdan Çargâh ve Segâh ve Kurdi perdesine **Hubût** idüb...”³⁷⁸

İhtirâ' ; İcad etme, vücuda getirme.

“Müteahhürinin **İhtirâ'** ı olması münâsibdir.” ³⁷⁹

Karar, karâr etmek ; Durma, rahatlama.

“Dügâh perdesinde **karâr** ider.” ³⁸⁰

Karargâh ; Durulacak, dinlenilecek yer.

“... **Karargâhı** olan Segâh perdesine geldikde” ³⁸¹

Meks (ârâm) ; Durma, bekleme.

“Gerdâniye perdesinde biraz **Meks** idüb” ³⁸²

Perde göstermek ; Perde icrâ etmek.

“Acem ve Hüseyinî perdesi **gösterüb**” ³⁸³

Revîş ; Yürüyüş, tarz, geçiş.

“Hisârsı bir **Revîş** cümle-i letâfetindendir.” ³⁸⁴

³⁷⁵ *Tedkik* 36-b, 200.

³⁷⁶ Tura, 180.

³⁷⁷ *Tedkik* 13-b, 163.

³⁷⁸ *Tedkik* 10-a, 159.

³⁷⁹ *Tedkik* 10-b, 160.

³⁸⁰ *Tedkik* 20-b, 17b.

³⁸¹ *Tedkik* 21-a, 177.

³⁸² *Tedkik* 22-b, 179.

³⁸³ *Tedkik* 19-a, 174.

³⁸⁴ *Tedkik* 27-b, 187.

Seyr ; Yürüyüş, gitme, hareket.

“**Seyr-i Rast** âgâze idüb” ³⁸⁵

Suûd, Suûd etmek ; Yukarı çıkma, yükselme.

“Nevâ perdesine dek hübûtan ve **Suûdan** seyr idüb...” ³⁸⁶

Şûbe ; Ezgi seyirleri, başlangıç ve karar perdeleri gözönüne alınarak dört ana perde, dört şûbe halinde düzenlenmiştir. ³⁸⁷

“Bu takdirce **Şûbe** ıtlâkı dahi sahih olur.” ³⁸⁸

Te’lif ; Ülfet, uzlaştırma, beste veyâ kitap, Edvâr.

“Bâzı **Te’lifde** bu âgâze Yegâh terkîbidir.” ³⁸⁹

Abdûlbâkî Nâsır Dede’nin makam anlatımına örnek olmak üzere Rast makamını veriyoruz. “Rast; perde-i Rasttan âgâz idüb, Dügâh ve Segâh ve Çargâh perdesi, dönüp aşağı Segâh ve Dügâh perdesi ile Rast perdesine gelüb anda karâr ider. Ammâ Çargâhtan yukarı Nevâ ve Hüseyinî ve Acem ve Gerdâniye perdesine dek ve Rast perdesinden aşağı Irak ve Aşîrân ve Yegâh perdesine dek seyri vardır.”

(Rast; Rast perdesinden başlayıp, Dügâh Segâh ve Çargâh perdesi, (sonra) aşağı dönüp Segâh ve Dügâh perdesi ile Rast perdesine gelip orada karar verir. Çargâhtan yukarı Nevâ, Hüseyinî, Acem ve Gerdâniye perdesine kadar çıkabilir. Ayrıca Rast perdesinden aşağı Irak, Aşîrân ve Yegâh perdesine dek seyredebilir) ³⁹⁰

Yukarıdaki anlatımdan da anlaşılacağı gibi perdeler belli bir hareket dâiresine göre verilmeye çalışılmıştır. Ancak Abdûlbâkî Dede’nin îzahını verdiği makam ve terkîbleri daha detaylı olarak ilerki bahsimizde inceleyeceğimizden konuyu burada bırakmayı uygun buluyoruz.

³⁸⁵ *Tedkik* 34-b, 197.

³⁸⁶ *Tedkik* 35-a, 198.

³⁸⁷ Tura, 181.

³⁸⁸ *Tedkik* 15-a, 165.

³⁸⁹ *Tedkik* 25-a, 183.

³⁹⁰ *Tedkik* 10-a, 159.

F. TERKÎB ANLAYIŞI

1- Terkîb'in Târifi ve Adı Geçen Terkibler

Abdûlbâkî Nâsır Dede, kendi tâbiriyle “ameliyyesini nazariyyesi üzre takdim idüb”³⁹¹ şeklinde ifade ettiği gibi, eserini yazarken mûsikî pratiğini teoriye tatbik etmeye çalışmıştır. Zannediyoruz yine aynı prensibe bağlı olarak makamları sınıflandırmaktadır. Gerek Kantemiroğlu, gerek Abdûlbâkî Dede’nin eserlerinden anlaşıldığına göre Kudemâ’nın ayrı bir unsur olarak telâkki edip, tasnif ettikleri âvâze ve şûbe XVIII. yüzyılda yavaş yavaş makam ve terkîbe karışarak, eski önemlerini yitirmiş görünmektedirler. Bu bakımdan her iki nazariyatçı da makamları öncelikle iki ana grupta incelemektedir. Buna göre Kantemiroğlu Müfred makam-Mürekkep makam³⁹² derken, Abdûlbâkî Dede Makamat-Terkîbat ismiyle bir ayırma gitmiştir. Bu her ikisinin de devrin özelliğine göre daha açık ve daha kolay anlaşılır olmaya gayret ettiklerini göstermektedir. Bu gayret, Abdûlbâkî Dede’nin de ifade ettiği gibi, uygulamayla teoriyi yakınlaştırmayı hedefleyen önemli bir adım olarak değerlendirilmelidir. Çünkü makam, âvâze ve terkîblerde birbirine geçmeler, bir unsurun bazen şûbe bazen terkîb sayılması gibi bir takım karıştırmalar mevzubahis olabilmıştır.³⁹³ Halbuki makamın basit ve mürekkep olarak ikiye ayrılması, bir takım karışıklıklara mani olabileceği gibi kolay anlaşılabilirliğin sağlanması bakımından da önemlidir.

Abdûlbâkî Dede genel olarak terkîbi şöyle târif etmektedir; “Terkîb iki ya da daha Ziyâde asl makamdan veyâ zamm-ı nağme ile veyâ mürekkebâtan teşâ’ub iden lahndir.”³⁹⁴ Bu îzaha göre terkîb, iki veyâ daha fazla makamın birleşmesinden, makama bir takım yeni perdelerin eklenmesiyle veyâ bu bileşimlerin tekrar birleşmesiyle meydana gelmektedir. Bu târifi genel olarak daha önceki nazariyatçıların da benimsediği

³⁹¹ *Tedkik* 2-b, 14b.

³⁹² *Kantemiroğlu*, 41.

³⁹³ *Merâgî*, 64.

³⁹⁴ *Tedkik* 15-a, 165.

görülmektedir. Örnek olarak Seydî'nin manzum târifinden seçtiğimiz beyitleri takdim ediyoruz.

*Geh ider şû'beyi âvâzeyle terkîb
Makamı geh ider şû'beyle terkîb*

*Geh âvâZeyle cem eyler makamı
Ki nağmeyle ola ter şîrîn kelâmı*

*Gehî terkîb ider âvâzeteyni
Düzer geh şû'beteyni vire zeynî³⁹⁵*

Abdûlbâkî Dede terkîbi genel olarak târif ettikten sonra ikiye ayırır.

- 1- İzâfi Terkîb (ekleme bileşim)
- 2- Meczî Terkîb (karma bileşim)

İzâfi Terkîb; iki veyâ daha fazla makamın birbiri ardınca eklenerek icrâ edilmesi sûretiyle ortaya çıkan veyâ bir makama bir takım perdelerin eklenmesiyle özel bir seyir etrafında teşekkül eden bileşime denir.

Meczî Terkîb ; yine iki veyâ daha fazla makam yâhut terkîb birbirine girift olmuşçasına bir edâ ile kâh önce, kâh sonra icrâ edilerek meydana getirilen terkîbtir.³⁹⁶

Buna ilâve olarak Abdûlbâkî Dede, bir bestenin meyanında veyâ bir Âyin-i şerifin terennümünde rastlayarak teşhis ettiği bir takım tekiblere yeni isimler vererek îzah etmeye çalışır.³⁹⁷ Bu anlatımlar bize Kantemiroğlu'nun “makamü'l-mevcudî'l-ismi ve'l-ma'dûmî'l-cism”³⁹⁸ dediği ismi olup da cismi olmayan makamlar sınıfını

³⁹⁵ Seydî, 35,3b.

³⁹⁶ Tedkik 15-a, 165.

³⁹⁷ Tedkik 34-b, 197.

³⁹⁸ Kantemiroğlu, 43.

hatırlatmaktadır. Bu tip makamların kendilerine mahsus özel bir perdesi yoktur. Ancak seslendiriliş biçiminden, ses hareketinin şeklinden anlaşılır. Kendisinin belirli bir yeri, ses bölgesi yâhut nağmesi olmadığından, başka bir makamın kılığına, cismine bürünmüştür.³⁹⁹ Abdülbâkî Dede verdiği terkîblerin hiçbirini, yukarıda ifâde ettiğimiz başlıklar altında toplamamış, sırasıyla onların anlatımlarını vermekle yetinmiştir.

Nâyî Osman Dede Edvâr kitaplarında 48 terkibin esas alındığına dâir şunları söylüyor ; “Terkîbat dedikleri 48 Elhân ki bâzısını bâzısına ve isimlerini birbirine bağladılar. Gerçi terkîbatın sonu yoktur. Fakat üstadlar bu 48 taneyi söylediler”⁴⁰⁰

Gerçekten de pekçok nazariyatçı eskilerin 48 terkîbine riâyet etmekle birlikte, terkîblerin meydana getirilmesine bir sınır konamayacağını da ayrıca ifade etmektedirler. Nitekim bu görüşün bir netîcesi olarak edvarlarımızda farklı sayılarda terkîblere rastlamak mümkündür. XV. yüzyıl nazariyatçılarından Kadızâde Tîrevî “... ammâ nice nesnelerde terkîbi 48 den Ziyâde buldum. Bir risâlede 56 buldum ve bir risâlede 60 buldum. Diyâr-ı Acem’ de Sultân Üveys’e sunmuşlar. Ol risâlede 64 terkîb buldum. Ammâ ki terkîbatta nihâyet yoktur.”⁴⁰¹ diyor.

Buradan hareketle eski nazariyat anlayışının terkîb yapma konusunda mûsikîşinâslara sınırsız bir özgürlük tanıdığını görüyoruz. Meselâ Hızır b. Abdullah makamla âvâzededen oluşan 132 terkîbe ilâve olarak 54 bileşimin daha tanımlarını vermektedir.⁴⁰²

Abdülbâkî Nâsır Dede, bütün bileşimleri *Terkîbat*⁴⁰³ başlığı altında toplayarak önce 125 terkîbi îzah etmiş, sonra eserinin *Zeyl*⁴⁰⁴ kısmına aldığı 11 yeni terkîble bu

³⁹⁹ Kantemiroğlu, 43.

⁴⁰⁰ Rabt-ı Ta’birat, 104-108.

⁴⁰¹ Tîrevî, 31.

⁴⁰² Hızır b. Abdullah 119-a-131-b, 205-21b.

⁴⁰³ *Tedkik* 15-a, 165.

⁴⁰⁴ *Tedkik* 44-a, 212.

sayısı 136 ya çıkarmıştır. Ancak bu terkîblerin büyük bir kısmının III. Selim dönemine âit olduğunu yine Abdülbâkî Dede'nin ifadelerinden biliyoruz. Hattâ *Tedkîk u Tahkîk*'in *Zeyl*'ine ilâve ettiği 11 terkîbten 8'i *Tedkîk*'i yazdığı 1209/1794 ⁴⁰⁵ den *Zeyl*'in yazıldığı 1212/1797 ⁴⁰⁶ târihleri arasından meydana getirilen, büsbütün yeni terkîblerdir ve III. Selim'in arzusuyla *Tedkîk u Tahkîk*'e kaydedilmişlerdir. "... biraz terkîbler dahi ihtirâ' olunup, anlar dahi tahrir olunsun deyu emr-i Hümayûn oldukta..." ⁴⁰⁷

Yeni terkîbler ve usûller meydana getirme gayreti, III. Selim döneminin en önemli özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bestekârlar, eserlerini bu yeni ürünler üzerinde inşa etmek için adeta yarışmış ve doğrusu bundan en kârlı çıkan mûsıkîmiz olmuştur. Bu teşvikkâr ortam içerisinde meydana gelen terkîblerin çoğu süreklilik arzetmemekle birlikte, büyük bir kısmı mûsıkîmizin nâdide ezgileri olarak dağarcığımıza eklenmiştir.

Abdülbâkî Dede'nin *Tedkîk u Tahkîk*'te ve *Zeyl*'inde verdiği terkîbleri yapılarına göre değil, târihi bir bakış açısıyla o devirde bilinip bilinmediklerine göre ayırıp bir bakıma devrin özelliğini yansıtan yeni terkîblerle kullanılanları ayrıca sıralayacağız. Böylece Abdülbâkî Dede'nin *Tedkîk* ve *Zeyl*'inde verdiği toplam 136 terkîbi dört ana gruba ayırmak mümkün olacaktır.

Bunların birincisi, kendi döneminde unutulmuş olanlar veya çok az bililenlerdir ki, Abdülbâkî Dede bunları bir takım Edvârlarda görüp kaydettiğini yazmaktadır. Şüphesiz başta kendi devrinin mûsıkîşinasları olmak üzere bütün müzisyenlerin faydalanması için derlediği bu terkîbler, pratik anlamda kendi dönemini yansıtmadığı için tezimizin ilerleyen kısımlarında üzerinde durmayacağımız bileşimler olacaktır.

Abdülbâkî Dede'nin zamanında unutulmuş bulunan terkîbler şunlardır ;

⁴⁰⁵ *Tedkîk* 41-a, 209.

⁴⁰⁶ *Tedkîk*, *Zeyl*, 53-a, 217.

⁴⁰⁷ *Tedkîk* 44-a, 211.

- 1- Mâhur-ı Sagîr
- 2- Nevrûz
- 3- Nevrûz-i Acem
- 4- Aşîrân
- 5- Hisâr-ı Kadîm
- 6- Hisârek
- 7- Beste-i Hisâr
- 8- Sünbûle-i Kadîm
- 9- Nühûft-i Kadîm
- 10- Dügâh-ı Kadîm
- 11- Bestenigâr-ı Kadîm
- 12- Bestenigâr-ı Atîk
- 13- Isfahânek
- 14- Nihâvend-i Sagîr
- 15- Nihâvend-i Rûmi
- 16- Gül'izâr
- 17- Nigâr
- 18- Nigârnik
- 19- Şîrâz
- 20- Mâye-i Atîk
- 21- Mâverâü'n-Nehr
- 22- Sebzander-i Sebz-i Kadîm
- 23- Sebzander-i Sebz
- 24- Rûy-i Irak
- 25- Muberka'
- 26- Hicâz-ı Muhâlîf
- 27- Türkî Hicâz
- 28- Mâhur-ı Kebîr-i Kadîm
- 29- Segâh-Mâye (Râmiş-i Can)
- 30- Segâh-ı Acem (Meşkûye)

31- Meclis-Efrûz

32- Safâ

33- Kûçek

34- Hûzzâm-ı Kadîm

Yukarıda isimlerini verdiğimiz terkiplerden bir kısmı Abdûlbâkî Dede tarafından yeniden isimlendirilmiştir. Râmiş--i Can, Meşkûye, Gül'izâr bunlardandır. Abdûlbâkî Dede bazen de büsbütün unutulmuş bir takım makam isimlerini yeniden başka terkîblere ad olarak takmıştır. Meselâ Safâ, Meragalı'nın oğlu Abdülaziz Çelebi'nin Edvârında kendisinin bulduğu şûbeler arasında yer almaktadır.⁴⁰⁸

Bu kabil isim vermelerin, araştırmacılara zorluk yarattığı muhakkaktır. Çünkü aynı isim altında değişik mâhiyete sahip makam ve terkîpleri doğru başlıklar altında toplamak veyâ aynı mâhiyette olduğu halde, başka başka isimler verilmiş bulunanları tesbît etmek gerçekten güç bir iştir.

Ancak öyle zannediyoruz ki, eski nazarîyatçılarımız nota dediğimiz müzik yazısının yaygın olmadığı dönemlerde, çoğunlukla mecburiyet karşısında yeni isim verme yoluna gitmişlerdir. Şifâhî yolla makamının ismi bilinmeden veyâ unutulmuş intikâl eden bir takım bestelerin, ayırdedici olmaları bakımından bir takım nazarîyatçılar tarafından yeniden isimlendirilmeleri doğaldır. Belki çok sonraları bir araştırmacı yeni ad takılan makamın veyâ terkîbin tanımını, daha eski zamanlardan kalma bir Edvâr içinde pekala bulabilir. Böylece ortaya iki isimli bir makam çıkar. Meselâ Arel'in Nâyî Salih Dede'nin Hamparsum notasıyla tesbît ettiği, makamı bilinmeyen isimsiz birkaç esere Gül-deste ismini koyması gibi.⁴⁰⁹ Belki ileride bu makamın orijinal ismi tesbît edilebilecektir. Bu bakımdan mecburiyet karşısında bir takım yeni isimler kullanmak gereğini duyan nazarîyatçılara hoşgörüsüz yaklaşmanın doğru olmayacağını düşünüyoruz. İşte, ikinci grubu oluşturan Abdûlbâkî Dede'nin, bestelerde karşılaşarak yeni isimlerle kaydettiği terkîbler şunlardır ;

⁴⁰⁸ Oransay, 27.

⁴⁰⁹ Ezgi I, 172.

- 1- Mâhurek
- 2- Dil-Nişîn
- 3- Şevk-i Dil
- 4- Nâzenîn
- 5- Şehr-Nâz
- 6- Şevk-Engiz
- 7- Bezm-Arâ
- 8- Nâz
- 9- Niyâz
- 10- Ferah-Zâr
- 11- Gonca-i Ranâ
- 12- Can-Fezâ
- 13- Lale-Râh
- 14- Dil-Rübâ
- 15- Evç-Nihâvend
- 16- Nevrûz-i Sultânî

Görüldüğü gibi Abdülbâkî Dede'nin terkîblere verdiği yeni isimler kulakta gayet hoş intibâlar bırakan sözcüklerdir. Ancak yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, bu kabil ad koymalarda Edvârlardan yararlanarak yaptığımız araştırmada, aynı isim altında farklı mâhiyetlerle karşılaşacağımızdan esasen bu terkîbler üzerinde de fazlaca durmayı tercih etmiyoruz. Üçüncü grup olarak sayabileceğimiz Abdülbâkî Nâsır Dede'nin zamanında tanınan ve kullanılanlar şunlardır ki, üçüncü Bölüm'de bu terkiplerin izahına tek tek yer verilecektir.

- 1- Pençgâh-ı Asl
- 2- Pençgâh-ı Zâid
- 3- Niyârîz
- 4- Mâhur-ı Kebîr

- 5- Selmek
- 6- Gerdâniye
- 7- Tâhir-i Sagîr
- 8- Tâhir-i Kebîr
- 9- Arazbâr
- 10- Acem
- 11- Uzzâl
- 12- Müsteâr
- 13- Acem-Aşîrân
- 14- Hisâr
- 15- Hüzûm
- 16- Araban
- 17- Şedd-i Araban
- 18- Sünbüle
- 19- Nühüft
- 20- Hüseyinî-Aşîrân
- 21- Bûselik-Aşîrân
- 22- Kürdî
- 23- Zâvil
- 24- Yegâh
- 25- Dügâh
- 26- Çargâh
- 27- Beste-Nigâr
- 28- Büzürk
- 29- Beste-İsfahân
- 30- Şehnâz
- 31- Gerdâniye-Bûselik
- 32- Şenhaz-Bûselik
- 33- Zemzeme
- 34- Hümâyûn

- 35- Rahat-Fezâ
- 36- Muhayyer
- 37- Mâye
- 38- Bayâtî
- 39- Evç
- 40- Dilkeş-Hâverân
- 41- Hûzî
- 42- Muhalîfek
- 43- Sultânî-Irak
- 44- Saz-Kâr
- 45- Rahatü'l-Ervâh
- 46- Zengûle
- 47- Rehâvî
- 48- Hüseyinî-Kürdî
- 49- Gül-Zâr

Bu terkîblere ilâve olarak, Abdülbâkî Dede'nin kendi zamanında tertiplenmiş bulunan bileşimleri bir başka grup halinde düşünmek mümkündür. Bu grupta yer alan terkîbleri vücuda getirenlerin çoğu isimleriyle zikredilmiştir.

- 1- Hüzzâm-ı Cedîd
- 2- Evcârâ
- 3- Dilârâ
- 4- Isfahânek-i Cedîd
- 5- Hicâzeyn
- 6- Şevk-i Dil
- 7- Nevâ-Bûselik
- 8- Arazbâr-Bûselik
- 9- Nevâ-Kürdî
- 10- Gerdâniye-Kürdî

- 11- Beyati-Araban
- 12- Muhayyer-Sünbüle
- 13- Nişâbürek
- 14- Kûçek-Zemzeme
- 15- Aşîrân-Mâye
- 16- Vech-i Arazbâr
- 17- Dil-Küşâ
- 18- Şevk-Âver
- 19- Sûz-Dil
- 20- Sünbüle-Nihâvend
- 21- Nihâvend-i Cedîd
- 22- Acem-Bûselik
- 23- Evc-Bûselik
- 24- Hisâr-Bûselik
- 25- Hicâz-Zemzeme
- 26- Isfahân-Zemzeme
- 27- Arazbâr-Zemzeme
- 28- Aşîrân-Zemzeme
- 29- Ferah-Fezâ
- 30- Sabâ-Uşşak
- 31- Sûz-nak
- 32- Anberefşân
- 33- Dilâvîz
- 34- Ruh-Efza
- 35- Gül-Ruh
- 36- Dildâr
- 37- Hisâr-Kürdî

G- USÛL ANLAYIŞI

1- Usûl'ün Târifi

Eski nazariyat anlayışının usûlü bir bakıma yaradılış ritmi, kâinatın ömrü süresince mecbur olduğu düzenin mûsikîdeki yansıması olarak algılandığını söylemek mümkündür. Hızır b. Abdullah “usûl aslın cem'idir... Usûl ol nesne degül kim anı kimse göre. Asl-ı unsur bir nesnedür kim anın cismi yok Allahu tealâ'dan bahşâyışdır”⁴¹⁰ diyor. Yine aynı görüşü teyid etmek üzere İbn-i Sînâ'dan naklen “etibbânın ekseri ve kâmilleri zarb... ilmin öğrenmişdür tâ ki bir hastanın veyâhut mî'zâcı münharif olmuş kişilerin nabzın dutıcak bile ki ol tamerne zarb urur...”⁴¹¹ şeklinde devâm ediyor.

Hayâtiyetin temel disiplini olarak anlaşılan usûl, şüphesiz onun sanatsal ifadesi görünümündeki mûsikî için de, en temel öğedir. Nitekim usûlün çoğu zaman kalp veyâ nabız atışlarına benzetilmesi onun mûsikî içindeki önemini vurgulamak içindir. Kantemiroğlu'nun “ilm-i mûsikîde cümlesinden lâzım olan ilm-i usûldür”⁴¹² deyişi bu sebeptedir. Bilindiği gibi usûlün ana malzemesi zamandır. Matematiğin ve mûsikînin ilk teorisyeni sayılan Pisagor'a göre birinci ilke sayıdır. Nesneler de sayıdır ve sayılardan oluşmuştur.⁴¹³ O halde zamanı oluşturan da sayılardır. Böylece usûl kavramında zamanın önemine paralel olarak onu ölçmeye yarayan bir takım sayılar veyâ sayı grupları da önem kazanmıştır. Her şeyin bir sayısı olduğu prensibi ile kâinatı yorumlayan hikmetşinaslar bu prensibi hayâtın her safhasına tatbik ederek değişik sâhâlâr arasında akrabâlık kurmuşlardır. Mûsikî ile tıp, mûsikî ile fizik, mûsikî ile astronomi, mûsikî ile şiir vb.

⁴¹⁰ Hızır b. Abdullah, 163.

⁴¹¹ Hızır b. Abdullah, 92.

⁴¹² Kantemiroğlu, 158.

⁴¹³ Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Târîhi*, 58.

“Dokuz felekten dokuz türlü darb ve usûl fehmedüb, durub ve usûl bünyâdın vazetti... ve gördü kim feleğin hareketi, hareketi müstedîredir ve kevâkibin dahi bittabî hareketi müstedîredir.”⁴¹⁴ Seydî’nin ifade ettiği gibi dokuz gezegenin dâirevî hareketine benzetilerek meydana getirilen usûller başlangıçta bir takım dâirelerle tasvir ediliyordu. Bu sebeple edvar kitaplarımıza Safiyuddin’dan îtibâren devirler kitabı mânâsında Kitâbü’l-Edvâr denmiştir.⁴¹⁵

Ayrıca Usûl ve Astrnominin ilişkisi yanında, usûllerle vezinler arasında da sıkı bir irtibatlandırma söz konusu olmuştur. Şuarâa’nın kısmı arûzdur, gûyendelerun kısmı nakaratdur”⁴¹⁶, “sulsüz nağme mücedded, mûsıkî nağmesi değildir. Nitekim nâ-mevzûn beyt, ilm-i şiirden olmadığı gibi”⁴¹⁷, “İkâ nev’lerinin adları arûz nevlerinin adları gibidir”⁴¹⁸ Usûl’le ilgili bu ve benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Ancak Abdülbâki Dede *Tedkik*’inde Usûl, Darb, Hafif evvel, Hafif-i Sâni, Sakil, Darb isimleri ve ancak kullanılan yirmi bir Usûlün şekil ve zamanları üzerinde durmakla yetinmiş felsefi ve detaya inen nazari izahlardan kaçınmıştır.

Müellifimize göre usûl "Negamât-ı mevzûne'nin verni olan durûbun aded-i muayyen üzere heyeti mahsusasından ibârettir."⁴¹⁹ (Usûl: nağmelerin düzenini sağlayan darbların, belirli bir sayıyla, özel bir kalıp teşkil etmesidir.) Usûllerle ilgili yalnız bu ibareyi kaydeden Abdülbâki Dede, darb için de şunları söylemektedir. "Darb dahi negamet mevzûne olmada olmada negamatın maddi ve kasrı ve mabeynlerin mikdâr-ı faslı vezn olunan zamandan kiniyedir" (Darb, nağmelerin uzunluk, kısalıklarıyla birbirleri arasındaki mesafe mikdarlarının ölçüldüğü bir verimdir.)

⁴¹⁴ Seydî, 7,8.

⁴¹⁵ Devirler hakkında bilgi için bkz. Merâgî, 84.

⁴¹⁶ Hızır b. Abdullah, 158.

⁴¹⁷ Kantemiroğlu, 158-9.

⁴¹⁸ Hızır b. Abdullah, 111.

⁴¹⁹ *Tedkik* 38-a, 40b

Abdûlbâki Dede'nin "... durûban aded-i muayyen üzre"⁴²⁰ şeklindeki ifadesinden "durub" kelimesinin "zaman" manâsına kullanıldığını anlıyoruz. Çünkü biliyoruz ki usûl kalıplarının zamanları; özel vuruşların adedine göre değil onların toplam sürelerine göre belirlenir. o halde yukarıdaki söyleyişten süresi belirlenmiş zaman parçasını yani ölçü mefhumunu çıkartmamız tabiidir. Ancak tarîfin "... hey'et-i maksûsa.." şeklinde devâm edşinden, bu zaman parçasını meydana getiren, başka zaman parçalarının olduğunu anlıyoruz. Buna göre usûl, sürelerden meydana gelen bir zaman parçasıdır. Sürelerin değişik şekillerde sıralanışıyla, Abdûlbâki Dede'nin söylediği gibi bir "hey'et-i mahsûsa" (özel bir kalıp) meydana geliyor ki, biz buna usûl diyoruz.

Usûllerin özel kalıplardan meydana gelişi, çeşitli zamanlardan bir çok terkipler elde etmemizi sağladığı gibi aynı zaman içinde birbirinden farklı usûllere sahip olmamızı da sağlıyor.

Abdûlbâki Dede Darb'ın nağmelerin uzunluk kısalıklarıyla birbirleri arasındaki mesâfe mikdarlarının ölçüdüğü vezin olarak şu ibârelerle târiflendirmektedir. "Darb dahi negamât-ı mevzne olmada negamâtın meddi ve kasrı ve mabeynlerinin mikdâr-ı fazlı vern olunan zamandan kinâyedir."⁴²¹

Müellifimizin görüşünü daha açıklığı kavuşturabilmek için ana, usûl zamanının belirlenmesinde kullanılan "birim zaman" der diyebiliriz. Dikkat edilecek olursa, Abdûlbâki Dede'nin "negamet-ı mevzûnenin vezni olan durûbun, aded-i muayyen üzre..." şeklinde devam eden târifindeki "durûb" kelimesini "aded-i muayyen" ibâresiyle birleştirerek zaman manasını çıkarmıştık. Tabii burada kullandığımız "zaman" tabiri, usûl terminolojisinde, usûl zamanlarını ifâde etmek için kullandığımız bir terimdir. Yukarıdaki tarîften anlaşılacağı gibi, usul için bir terâzi mevkiinde olan darb, belli bir adetle kümeleştiği zaman "usûl zamanını" meydana getirir. Abdûlbâki Dede'nin Tedkik'de usûl şekillerini verdiği kısımda, bugünkü kullanışımız gibi, filanca usûl şu kadar zamanlıdır, yerine, şu kadar darblıdır dediğine şâhit oluyoruz. Ancak Abdûlbâki Dede'nin "Ammâ

⁴²⁰ *Tedkik*, 38-a, 202

⁴²¹ *Tedkik*, 38-a, 242

mikdâr-ı telaffuz itidâle riâyet ile ehl-i amelin irâdesine mevkuftur"⁴²² söyleyişinden hareketle Darb'ın aynı zamanda değişebilen bir zaman ölçüsü olduğuna dikkat etmemiz gerekiyor. Bugün buna tempo veya gider demek mümkündür ki muellifimizin söylediği gibi mûsikisinin irâdesine bağlıdır.

Abdülbâki Dede'nin birim zaman olarak kullandığı "Darb" Arapça kökenli bir kelime olup "vuruş" manasındadır. Darb deyince bugün, kelime manasına uygun olarak vuruş anlaşılmaktadır. Vuruştan kasıt usûlün "özel vurgularıdır."⁴²³ Eski nazariyatçıların "Darb"ı hem birim zamanı hem usûl vurgularını ifade için kullandıkları düşünülebilir. Fakat muellifimiz yalnız "birim zaman" anlamında bu tabiri ele almış, "vuruş" karşılığı olarak ise "âlât-ı zevâtü'n-nakre"⁴²⁴ (Vurmalı calgılar) örneğindeki gibi "nakre" tabirini tercih etmiştir. Abdülbâki Dede terimleri ayırmak süretiyle, konuyu öz fakat anlaşılır bir şekilde özetlemiştir. Nitekim, "Tarif-i usûl ve darb dahî cedîdir" (Usûl ve darb târifi yenidir)⁴²⁵ şeklinde düştüğü hâşiye bu terimlerin Abdülbâki Dede tarafından yeniden tariflendiğini açıkça göstermektedir. Önceki bahislerde de yeri geldikçe ifade edildiği gibi Abdülbaki Dede'nin uygulamayı yazıya aktarma prensibi onun detaylardan kaçınmasına sebep olmuştur. Böylece onun, neden eski nazariyatçılar gibi ikâ ve onu meydana getiren unsurlardan hiç bahsetmediği anlaşılmış olur.

Abdülbâki Dede'ye göre Darb Hafif-i evvel, Hafif-i sâni ve Sakil darbin çeşitleridirler.⁴²⁶ ve Hafif-i sâni Hafif-i evvelden, Sakil ise Hafif-i sâni'den daha ağırdır.⁴²⁷ Burada dikkat edilecek olan nokta "Darb" denilen birim zamanının üç değişik şekilde düşünülmüş olmasıdır. Bunlar isimlerinden de anlaşılacağı gibi birbirleriyle mukayese edilerek tesbit edilmişlerdir.

Hafif-i evvel . Hafif-i sâni — Sakil —

⁴²² *Tedkik*, 38-b, 203

⁴²³ Hurşit Ungay, *Türk Musikisinde Usûller ve Kudüm*, İstanbul, 1981, 3




⁴²⁴ *Tedkik*, 38-b, 203

⁴²⁵ *Tedkik*, 38-a, 202

⁴²⁶ *Tedkik*, 38-a, 202

⁴²⁷ *Tedkik*, 38-a, 38-b, 202

Bu Darb tabirlerinin mkarşılığı olarak, bugün kullandığımız şu üç nota birimini verebiliriz.

Haff-i evvel  , Haff-i sâni  , Sakîl 

Farklı uzunlukta olan bu zaman birimleri, usûlün hareketini yani hızını ve yavaşlığını da tâyin ediyor. Nitekim Rauf Yekta, Dr. Suphi Ezgi'ye yazdığı 18.03.1926 tarihli mektupta "Azizim bu üç bahir, sırf bir "mauvement" meselesidir. Başka bir deyimle Düyek ika'ını şimdiki notamızla 8/8 Haff-i evvel, 8/4 Haff-i sâni, 8/2 Sakîl tarzlarından biriyle yazmak meselesidir"⁴²⁸ demekle aynı noktaya işâret etmiştir.

Abdûlbâki Dede'nin usûl zamanlarını yukarıda izâha çalıştığımız terimlerle ifade etmesi⁴²⁹ her usûlün kendine mahsus bir hareket sınırı olduğunu göstermektedir. Buna göre usul notasından okunarak ezberlenen bir usûlün, gideri ve eser içindeki tavrı tatbikatla öğrenilmedikçe, o usûlün tam olarak bilindiği söylenemez. Nitekim edvarlarımızın usûl bahislerinde usûl şekilleri verilmekle beraber, mutlaka bir hocadan meşk edilmesi gerektiği hususu ısrarla tekrarlanıyor. "Her kim bu kitabı okusa bi-tamâmîhi, bu kitabı hakikat ile bilmez, belki fi'l-cümle usûlün ve furûğun esâmisin bilür ve eğer bir kişi bu ilmi bi-künhi'l-hakika bilmek istese, gerektür kim bir ustad-ı kamile yetişse ve edeple önünde diz çöküp ciddile öğrenmeye meşgûl ola"⁴³⁰

Abdûlbaki Dede'nin Tedkik'in Hatime kısmında, eserlerin icrası esnasında doğru gider tâyin edilmesi gerekliliğini bir kez daha vurgulaması, konuya verdiği önem bakımından dikkat çekicidir.⁴³¹ Yukarıda Seydi'den verdiğimiz örnek gibi, bütünüyle notalı devre gecilmeyip, metronomla eser giderlerinin tesbit edilmediği o dönemlerde "Meşk" denilen sistemle makam, usul ve form özellikleri, icra edilen eserin bütünlüğünde değerlendirilerek öğrenciye sunuluyordu. Dolayısıyla mûsikînin her bir unsurunun iyi kavranması meşkin sıhhatine bağlıydı. Bu bakımdan Abdûlbaki Dede'nin ikazını iyi ve doğru meşke yönlendirme olarak da yorumlamak mümkündür.

⁴²⁸ İ.Baha Surelsan "Dr. Suphi Ezgi'nin Mektupları" *Musiki ve Nota* S.13, istanbul 1970, 5

⁴²⁹ *Tedkik*, 39-a-40-b, 206

⁴³⁰ *Seydi*, Topkapı Kütüphanesi III.Ahmet No:35459, 7-b

⁴³¹ *Tedkik*, 41-a 208

Hafif-i evvel, Hafif-i sâni ve Sakil terimleri eski usul nazariyatında, usulün birim zamanını belirlemekle, usulün yine en mühim özelliklerinden ibri olan hareketini de tabi olarak belirlemiş bulunduğunu söylemiştik. Şimdi, müellifimizin verdiği usûlleri bu hareket özelliklerine göre sınıflandırarak sıralıyoruz.* **Hafif-i Evvel'e** göre zamanı verilen usûller şunlardır;

- 1- Semâi usûlü
- 2- Sâde Düyek usûlü
- 3- Aksak Semâi usûlü
- 4- Devr-i Revan-ı Hindî usûlü
- 5- Evsat usûlü
- 6- Darb-ı Hüner usûlü
- 7- Şarkı Düyeği usûlü

Hafif-i Evvele yani birinci mertebeye âit olduğu söylenen bu usûller arasında zikredilen Darb-ı Hüner usûlünün Musâhib-i Şehriyârî Seyyid Ahmed Ağa (1727-1794) tarafından bulunduğu kaydedilmiştir. Bundan III. Selim devrinin sâdece terkîb bakımından değil, usûl bakımından da mûsikîmizi zenginleştirdiğini söyleyebiliriz. Ancak bu usûlün kullanıldığı bir eser henüz bilinmemektedir.

Şarkı Düyeği ise terkîbler kısmında Abdülbâkî Dede'nin yeni isimler vermek zorunda kaldığı, adları unutulmuş bileşimler gibidir. **Hafif-i Sâni'**ye göre zamanı verilen usûller şunlardır;

- 1- Sofyan usûlü
- 2- Muhammes usûlü
- 3- Frenkçin usûlü

* Abdülbaki Dede'nin usule dair ele aldığı konular ve zamanları bildirdiği 21 usul, Yüksek Lisans tezimizde detaylı olarak ele alınmıştır. Bkz. Fatma Adile Başer *Abdülbaki Nâsır Dede ve Tedkik u Tahkik* M.Ü. Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1988, 74-129

- 4- Çifte Düyek usûlü
- 5- Evfer usûlü
- 6- Devr-i Kebîr usûlü
- 7- Berefşân usûlü
- 8- Remel usûlü
- 9- Hafîf usûlü
- 10- Sakîl usûlü
- 11- Darb-ı Fetih usûlü

Sakîl'e göre zamanı verilen usûller ise şunlardır;

- 1- Fahte usûlü
- 2- Çenber usûlü

Tedkîk u Tahkîk'te geçen III. Selim bestekârlarının eserlerini usûl yönünden şematize ettik. (Bkz. kısım sonunda Tablo)

Şemamız 7 bestekârın eserleriyle sınırlı olmakla berâber bu eserlerde kullanılan usûller, Abdûlbâkî Dede'nin "En Çok Kullanılan" başlığı altında topladığı usûllere çoğunlukla uygunluk göstermektedir. Fakat günümüz Türk mûsîkîsi repertuarına dayanarak, III. Selim döneminde en çok kullanıldığını bildiğimiz Darbeyn usûllerin *Tedkîk*'te yer almaması ilgi çekicidir. Kaldı ki bizim tesbitimize göre sâdece *Tedkîk*'te geçen bestecilerin, 7 adet Darbeyn bestesi mevcuttur. Zencir usûlü için de aynı şeyleri söylemek mümkündür. Bu usûlü meydana getiren halkalar (Çifte Düyek, Fahte, Çenber, Devr-i Kebîr, Berefşân) tek başına müellifimizin listesinde bulunduğu halde, Zencir usûlünden hiç bahsedilmemektedir ki yine *Tedkîk*'te adı verilen bestecilerin 9 adet Zencir bestesi bilinmektedir.

Hem bestekâr ve nazariyatçı, hem de bir mevlevî olarak hayâtını tabîî mûsîkî ortamları içinde geçiren Abdûlbâkî Dede'nin görüşleri, şüphesiz değerlendirilmesi

gereken kaynak bilgilerdir. Bu bakımdan Darbeyn ve Zencir usûllerinden bahsetmeyişiñi onun dikkatsizliğine yâhut bilgisizliğine bağlamak doğru olmayacaktır.

Bilindiğı gibi III. Selim dönemi, mûsıkîye yeniden bir dinamizm kazandırmak amacıyla eski ve yeni mûsıkî malzemelerinin değerdendirilmeye çalışıldığı bir devirdir. Bu bakımdan Darbeyn ve Zencir usûlleri de bilhassa Pâdişâhın teşvikiyle mûsıkîye yeniden kazandırılmaya çalışılan unsurlar olabilir.

Bu düşüncemizi şöyle bir karşılaştırma ile ifade etmeye çalışalım. Çeşitli teşviklerle günümüzde bestelenen mevlevî Âyini sayısı, eski Âyin repertuarımızı neredeyse ikiye katlamış durumdadır. Ancak bugün en çok kullanılan ve rağbet gören formlar ele alınacak olsa, mevlevî Âyinininden bahis bile edilmeyebilir. İşte bunun gibi, gerçeğın bir ifadesi olarak Abdülbâkî Dede de Zencir ve Darbeyn usûllerini kullanılan usûller listesine almamış olmalıdır. Yine *Tedkik*'te geçen aynı devir bestekârlarının eserlerine baktığımızda Abdülbâkî Dede'nin bahsetmediğı bir iki usûlle daha karşılaşırız. Bunlar Hâvî, Curcuna ve Aksak usûlleridir. Hâvî usûlü, şemamızda da görüldüğü gibi üç eserde yer almakla, gerçekten de az kullanılan bir usûl olduğı intibâını vermektedir. Nitekim bugün elimizdeki Hâvî eserler de sayılıdır.

Verdiğimiz tabloda III. Selim ve Musâhib Ahmed Ağa'nın, Curcuna usûlünü birer defâ kullandıkları görülmektedir. Halbuki bu usûl bilindiğı gibi IX. yüzyıldan sonra sıkça karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle Curcunanın III. Selim devrinde tertiplenen yeni bir usûl olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Nasıl Musâhib Ahmed Ağa'nın bulduğı FerahFezâ terkîbi, kendisinin vefâtından çok sonra İsmâil Dede'nin eserleriyle yaygınlaştıysa, Curcuna da tertiplendikten çok sonra besteciler arasında revaç bulmuş usûllerden olabilir.

Aksak usûlünün bilhassa Lâle Devri olarak adlandırılan XVIII. yüzyıl başında çok kullanıldığını, günümüze gelen eserler vasıtasıyla biliyoruz. Buna sınırlı sayıdaki bestekârların eserlerini gözönüne alarak yaptığımız çalışmadaki 19 eseri de katınca, Abdülbâkî Dede'nin Aksak usûlünü niçin görmezden geldiğini anlamakta güçlük çekiyoruz. Bununla birlikte XVIII. yüzyıl başında, bugün "piyasa" diyebileceğimiz, halkın

rağbet ettiği; fakat sanat değeri düşük bir takım şarkı ve türkülerde bu usûlün fazlaca kullanılmış olması, Abdülbâkî Dede'yi görmezden gelmeye sevk etmiş olabilir. İlave olarak III. Selim dönemi şarkılarda Aksak Semâi usûlünün daha çok tercih edildiğini söylemeliyiz. Şemamızda en çok kullanılan usûlün 69 eserle Aksak Semâi usûlü oluşu dikkat çekicidir. Ağır Aksak Semâileri mertebe farkı göstermeksizin Aksak Semâi başlığı altında topladık. Fakat yine de 69 rakamı toplam eser sayısının dörtte birinden fazladır. Aksak Semâinin bu devirde çok sevilip kullanıldığına bir başka örnekte., III. Selim'in Sûz-i Dilârâ Âyini'nde en eski Âyinlerden itibâren II. Selâmlarda adet olan Evfer usûlü yerine Aksak Semâi usûlünü tercih etmesidir.

Abdülbâkî Dede'nin ismini vermediği ancak şemamızda görünen Türk Aksağı ile bestelenmiş bir tek eser vardır. Bu bizi gerçekten şaşırtmaktadır. Çünkü Türk Aksağı usûlü bu usûlle yapılmış eserlerin en eskilerinin Hacı Arif Bey'e âit olması dolayısıyla, bu bestekârimıza atfedilen bir usûl olarak bilinmektedir.⁴³² Buna göre birkaç alternatif düşünce doğmaktadır; Musâhib Ahmet Ağa'nın Ferahnak şarkısı Dr. Suphi Ezgi'nin tesbit ettiği gibi⁴³³ Türk Aksağı değil, Aksak Semâi ile ölçülmüş olabilir. Nitekim eserin notası altında hemen iki Türk Aksağından birleşen Aksak Semâi usûlü anlatılmıştır.⁴³⁴ İkinci ihtimâl Abdülbâkî Dede'nin ismini bilmediği için Şarkı Düyeği adını verdiği 5 zamanlı usûl⁴³⁵, yukarıda zikredilen eserin gerçek usûlüdür. Veyâ Türk Aksağı usûlü zannedildiği gibi IX. yüzyılda değil, III. Selim döneminde tertiplenmiş bir usûldür.

Kanaatımızca yukarıdaki düşüncelerin hiçbiri doğru değildir. Çünkü esâsen adı geçen Türk Aksağı Ferahnâk Şarkının, Musâhib Ahmed Ağa'ya âit olup olmadığı şüphe götürür bir meseledir. Bilindiği gibi Ferahnak terkîbi Merâgî tarafından bulunup unutulmuş ve nice zaman sonra İsmâil Dede ile Şakir Ağa arasındaki bir mesele neticesinde, Şakir Ağa'nın buluşu olarak 1825 de tekrar gündeme gelmiştir.⁴³⁶ Halbuki

⁴³² Hurşit Ungay, *Türk Müsıkisinde Usûller ve Kudüm*, İstanbul 1981, 20.

⁴³³ Ezgi II, 14.

⁴³⁴ Ezgi, II, 14.

⁴³⁵ *Tedkik*, 40-b.

⁴³⁶ Rauf Yektâ, *Dede Efendi*, 134-135.

Musâhib Seyyid Ahmed Ağa *Tedkik*'in yazılmasından hemen sonra vefât etmiştir (1794).

⁴³⁷ Dolayısıyla Ahmed Ağa'nın Ferahnak bir şarkı bestelemesi mümkün değildir.

Abdûlbâkî Dede'nin, Devr-i Revân-ı Hindî ismiyle tanıttığı 14 zamanlı usûl, bugün Devr-i Revan dediğimiz usûldür. Mevlevî Âyinlerinin birinci selâmlarında yer alması dolayısıyla "Mevlevî Devr-i Revânî" da denilen bu usûl ⁴³⁸, demek ki o târihlerde Devr-i Revân-ı Hindî adıyla tanınıp kullanılıyordu. Bu isim, Devr-i Revan ile Devr-i Hindi usûllerinin birlikte değerlendirildiği intibânı da vermektedir. Çünkü Devr-i Revan zâten iki Devr-i Hindî'nin birleşmesiyle meydana gelmektedir. Dolayısıyla şemamızda ayrı ayrı yer alan Devr-i Hindi ve Devr-i Revan usûlleri o dönemin özelliğine göre tek usûl olarak değerlendirilebilir. Aynı şey Abdûlbâkî Dede'nin verdiği Semâi usûlü için de geçerlidir. Yürük Semâi ve Sengin Semâi, Semâi usûlünün bileşikler olarak anlaşılmıştır. Nitekim klasîk faslımızın son sözlü eserlerine Semâi denmesi burada kullanılan usûllerden kaynaklanmaktadır. Yoksa Abdûlbâkî Dede'nin gerek mevlevî Âyinlerinin gerekse semâilerin vazgeçilmez usûlü olan Yürük Semâiyi tanıtmaması büyük bir garâbet olurdu.

Abdûlbâkî Dede'nin, "Kullanılan Usûller" olarak verdiği fakat şemamızda gösterildiği gibi, eser yapımında kullanılmamış dört usûl mevcuttur. Bunlar Darb-ı Fetih, Evsat, Hüner ve Şirîn usûlleridir. Hüner, daha önce kalıbını verdiğimiz gibi Musâhib Seyyid Ahmed Ağa'nın ⁴³⁹, Şirîn ise Abdûlbâkî Nâsır Dede'nindir. ⁴⁴⁰ Maalesef günümüze bu usûllerle bestelenmiş bir eser gelmemiştir.

Darb-ı Fetih usûlünün, -yine şemamızda görünmemekle birlikte- aynı dönemin bestekârlarından III. Selim'in tanbur hocası Tanbûrî İsak'ın (1745-1814) bestelediği peşrevlerle zamanının sevilerek kullanılan usûllerinden olması muhtemeldir. *Tedkik*'de yeni terkîb veya usûl meydana getirmeleri sebebiyle anılan bestekârlar, Enderûn'da görevli olmaları bakımından daha ziyâde La-dinî mûsikî sâhasında eser vermişlerdir. Bu

⁴³⁷ Ergun II, 432.

⁴³⁸ H. Ungay, 101.

⁴³⁹ *Tedkik*, 40-a, 20b.

⁴⁴⁰ *Tedkik* 40-b, 208.

sebeple Evsat gibi dinî mûsikîde tevşihlerin bestelenmesinde kullanılan bir usûlü değerlendirmemiş olmaları tabiidir. Fakat aynı dönemin Şikârî-zâde Şeyh Ahmed Efendi (1752-1831) benzeri dinî mûsikî bestekârları bu usûlü eserlerinde kullanmışlardır.

	III. Selim	Ahmed Ağa	Halim Ağa	Hızır Ağa	Arif Ağa	Sadullah Ağa	Künhi Dede	Toplam
Sofyan	1	2	-	-	-	-	1	4
Türk Aksağı	-	1	-	-	-	-	-	1
Yürük Semâi	8	5	3	-	8	6	1	31
Sengin Semâi	1	-	-	-	1	1	-	3
Devr-i Hindi	-	-	1	-	-	-	-	1
Düyek	13	2	-	-	-	-	-	15
Aksak	11	3	1	3	-	1	-	19
Evfer	1	1	-	-	-	-	1	3
Aksak Semâi	34	6	6	7	11	5	-	69
Curcuna	1	1	-	-	-	-	-	2
Frenkçin	1	-	-	-	-	-	-	1
Devr-i Revan	-	2	1	-	-	-	1	4
Çifte Düyek	2	-	-	1	-	-	-	3
Nim Devir	-	-	-	-	1	-	-	1
Fahte	4	1	-	-	-	-	-	5
Çenber	5	4	1	-	4	2	-	16
Şarkı Devr-i Revanı	1	2	-	-	-	-	-	3
Devr-i Kebîr	7	5	-	1	1	1	1	16
Remel	1	-	-	-	3	-	-	4
Muhammes	2	2	1	-	1	-	-	6
Hafif	6	2	2	-	9	5	-	24
Berefsân	-	1	-	-	-	-	-	1
Sakil	-	-	-	2	-	-	-	2
Havi	1	-	-	-	2	-	-	3
Darbeyn	2	2	1	-	1	1	-	7
								254

III. BÖLÜM

ABDÜLBÂKÎ DEDE'YE GÖRE 14 MAKAM
VE
KENDİ ZAMÂNINDA KULLANILAN TERKİBLER

A- 14 MAKAM

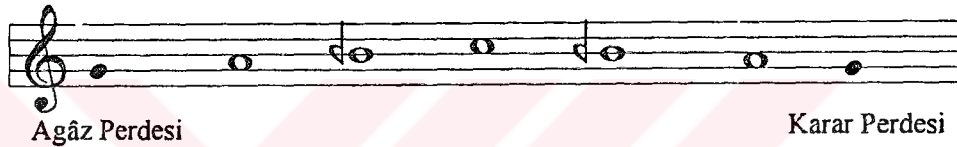
İkinci Bölümümüzde Abdülbaki Dede'nin makam anlayış ve anlatışları üzerinde durmuş ve makamların dizi değil, seyir olarak takdim edildiğini söylemiştik. Biz muellifimizin bu yaklaşımına mümkün olduğu kadar uyum sağlamaya çalışarak, izah yapılan makamları ifadeye gayret edeceğiz. Maksudımız müellifimiz döneminde makamların ne şekilde tanındığını ortaya koyabilmektir. Bu bakımdan inceleme imkanı bulduğumuz diğer edvar kitaplarıyla *Tedkik*'dekilerin karşılaştırmalarını kâh tekrara düşmemek, kâh konumuzu dağıtmamak için vermekten kaçındık. Bu eserlerden daha ziyade müellifimizin bilgi ve düşüncelerinin kaynağını tesbit etmek üzere yararlandık. Yoksa, bir makamın tarih içinde geçirdiği bütün evreler ortaya konulacak olsa, her biri için ayrı tez çalışmaları yapmak icâbeder. Bununla birlikte, yapılacak bu kabil çalışmalara Abdülbaki Dede'nin verdiği ip uçlarının kaynaklık edeceğini hemen söylemeliyiz.

Abdülbaki Nâsır Dede kendisine kadar 12 kabul edilen makam sayısını 14'e çıkarmıştır. Tarifini verdiği makamlar şunlardır.

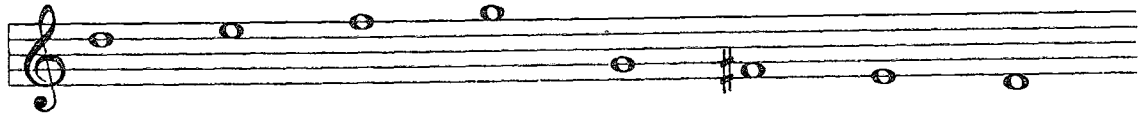
- 1-Rast
- 2-Segâh
- 3-Nevâ
- 4-Nişabur
- 5-Hüseynî
- 6- Râhevî
- 7-Bûselik
- 8- Sûz-i dilârâ
- 9- Hicaz
- 10- Sabâ
- 11- Isfahan
- 12- Nihâvend

14-Uşşak

Bünyesinde Niseb-i Şerife denilen tam dörtlü ve beşlileri barındırması sebebiyle klasik nazarîyatımızda “ümmü’l-makamat” ⁴⁴¹ olarak adlandırılan Rast makamı, *Tedkik*’de de ilk sırayı almıştır. Abdülbâkî Dede’nin Rast makamı için çizdiği seyir ana hatlarıyla şöyledir ; “Rast, perde-i rasttan âgâz idüb, Dügâh ve Segâh ve Çargâh perdesi, dönüp aşağı Segâh ve Dügâh perdesi ile Rast perdesine gelip anda karar ider.” ⁴⁴²



Müellifimizin târifine göre Rast makamının özü, Rast üzerinde bir Rast çeşnisi olarak anlaşılmaktadır. Yine müellifimiz, seyri şu sözlerle açmaktadır ; “Ammâ Çargâhtan yukarı Nevâ ve Hüseyinî ve Acem ve Gerdâniye perdesine dek ve Rast perdesinden aşağı Irak ve Aşîrân ve Yegâh perdesine dek seyri vardır.” ⁴⁴³



Bu seyirden, Rast üzerinde Rast beşlisi seyrin ana karakterini taşıyan perdeler olmak kaydıyla, Nevâ üzerinde Bûselik ve Rast perdesinden aşağıya Rastlı genişleme yapılması gerektiği anlaşılmaktadır. Belirtilen çeşniler makamın genel hatlarını ortaya koymayı hedefleyen bir tarzda ele alınmıştır. Yoksa, verilen perdelerden başkaları kullanılmayacak diye bir kaide, şüphesiz söz konusu olamaz. Nitekim Abdülbâkî Dede,

⁴⁴¹ Mithat Arısoy, *Seydi ve el-Matla'ı*, M.Ü. Sosyal.Bilimler.Enstitüsü., İstanbul 1988, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. 17-b. 23.

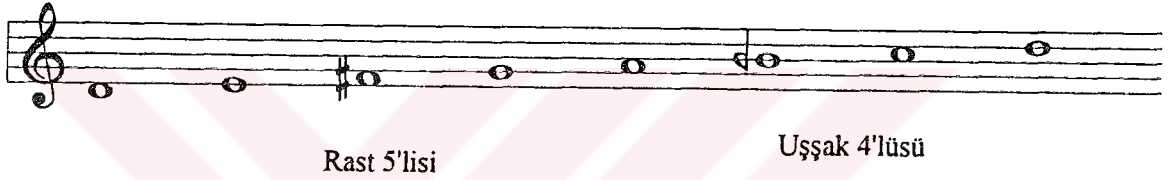
442 *Tedkik 10-a, 15*

443 *Tedkik 10-a, 159.*

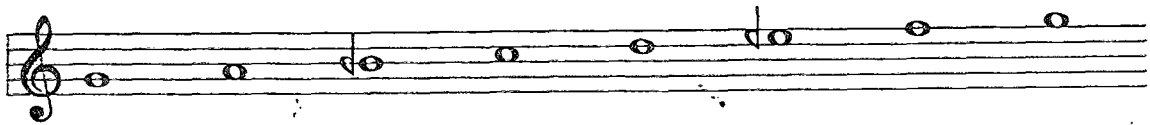
meselâ başlangıç olarak belirlediği perdenin, birkaç perde altından veyâ üstünden başlanabileceğini, böylece eklenen perdelerin, kâh makamın yapısına katılarak, kâh süsleyici olarak makamı renklendireceğini ifade etmektedir.⁴⁴⁴

Her ne kadar bugün Rast makamı, Rast üzerinde Rast beşlisine, Nevâ üzerinde bir Rast dördlüsü olarak biliniyorsa da, eserlerden hareketle Nasır Dede'nin işâret ettiği gibi bu makamın en önemli özelliklerinden birinin Nevâ üzerindeki Bûselik olduğu kabul edilmektedir. Hattâ bu hali ifâde etmek için Suphi Ezgi'den⁴⁴⁵ itibâren "Acemli Rast" söyleyişi yaygınlaşmıştır. Dr. Suphi Ezgi, Rast makamının aslının bugün Yegâh adıyla tanıdığımız makam olduğunu söylemektedir⁴⁴⁶

Yegâh Makamı Dizisi



Bu tesbît, bizce çok şey ifâde etmektedir. Perdeler kısmında perdelerin, birinci mânâsına gelen Yegâhtan başladığını, fakat daha sonra pest tarafa genişleme bahânesiyle bu perdenin bugünkü Rast perdesine, eski adıyla Pençgâh perdesine aktarıldığını izah etmiştik. Bu göçürme esnâsında Yegâh makamının da Rast perdesine taşınmış olması muhtemel görünmektedir.



Fakat Nevâ üzerindeki Uşşak'ın kullanılmayışı bu aktarmadan sonra makamın farklı karakteristik özellikler kazandığının bir göstergesi olabilir. Dr. Suphi Ezgi bu makamın Orta Asya, Türkistan, Irak, İran, Anadolu ve Rumeli'de beş altıbin senelik bir mâzîyle kullanıldığını söylemektedir.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ *Tedkik* 40-b, 208.

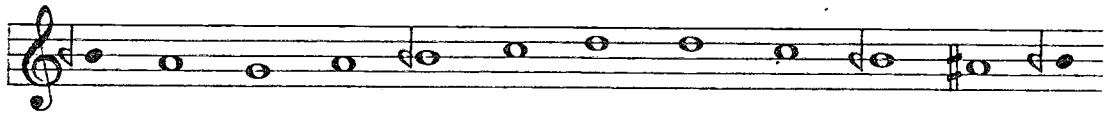
⁴⁴⁵ Ezgi IV, 162.

⁴⁴⁶ Ezgi IV, 190.

⁴⁴⁷ Ezgi IV, 209.

2- Segâh Makamı

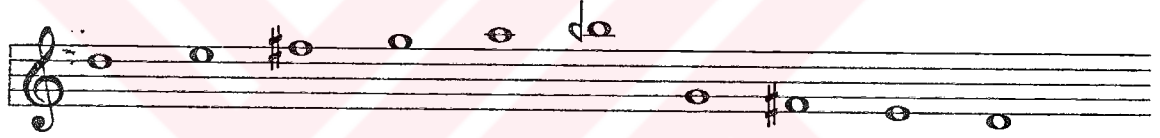
Bu makamın ana çeşnisi şöyle ifade edilmiştir :. “Perde-i Segâhtan âgâz idüb, Dügâh ve Rast perdesi yine avdet idüb, Dügâh ve Segâh ve Çargâh ve Nevâ perdesine suûd, bâdehu Nevâdan Çargâh ve Segâh ve Kürdî perdesine hübut idüb, Kürdî perdesinden döner, Segâh perdesi gösterüb anda karar ider.” ⁴⁴⁸



Agâz Perdesi

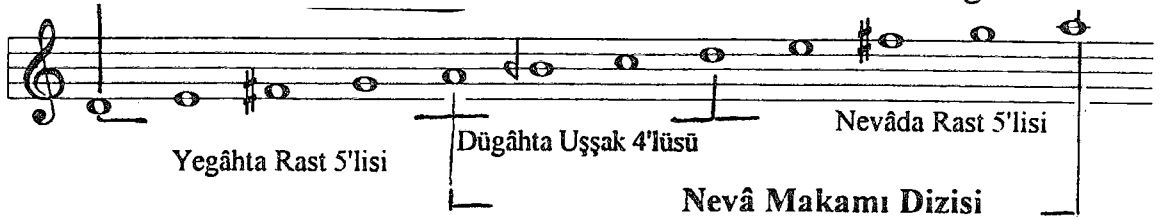
Karar Perdesi

Seyrin devâmını notayla şöyle yazabiliriz ;



Segâh makamının bugün değişik târifleri yapılmaktadır. Ancak bu târiflerin Abdülbâkî Dede'nin anlattıklarına en uygun düşen ve böylece Segâhın bâzı özelliklerini de îzaha imkân veren ifadesi şu olabilir ; Segâh makamı, klasikk makamlarımızdan Yegâh makamın üçüncü derecesinde yer alan bir makamdır.

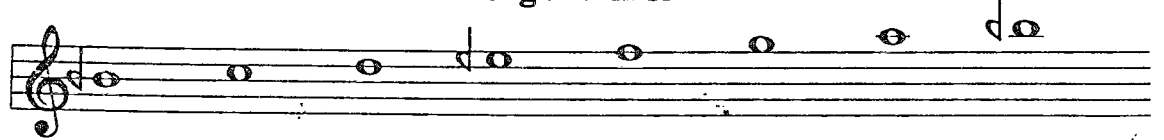
Yegâh Makamı Dizisi



Irak Dizisi



Segâh Dizisi



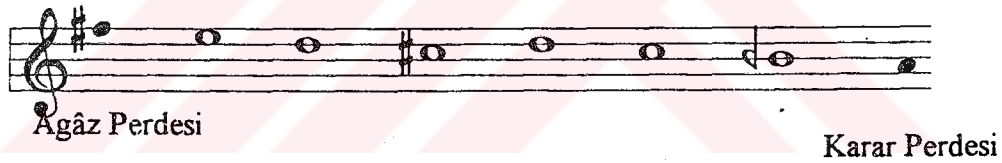
⁴⁴⁸ Tedkik 10-b, 159.

Şekilde görüldüğü gibi yerinde Yegâh dizisinin üçüncü derecesi Irak, Rastta Yegâh dizisinin üçüncü derecesi ise Segâh makamı dizisidir. Nitekim Irak makamı ile Segâh makamının aynı makamlar olduğunu gerek Merâgî'nin *Câmiu 'l-Elhân*'ında gerek Hızır b. Abdullah'ın *Edvâr*'ında görmekteyiz.⁴⁴⁹

Rast makamı üzerinde dururken bu makamın eski Yegâh makamı olduğunu söylemiştik. Buradan hareketle Segâh makamının Rast makamı ile akrabâlığı bahis konusu olabilir. Bugün, Segâh donanımında yer alan Evç perdesi yerine, daha çok Acem perdesinin kullanılıyor olması, belki bu eski târifle daha kolay açıklığa kavuşabilir.

3- Nevâ Makamı

Bu makamı da diğerleri gibi Abdülbâkî Dede'nin seyrini verdiği şekilde⁴⁵⁰ aynen notaya geçirmeye çalışalım.



Abdülbâkî Dede'nin âgâz (başlangıç) perdesinden karar perdesine kadar bir seyir dâhilinde verdiği perdeler, makam bahsinde anlatmaya çalıştığımız gibi makamın “asıl perdeleri” dir. Makamın kararını söyledikten sonra ilâve ettiği perdeler ise “müzeyyin” (süsleyici) dediği perdelerdir.

Bilindiği gibi Nevâ makamında Nevâ perdesi üzerideki Rast çeşnisi önem arz etmektedir. Bu çeşniyi kuvvetlendirmek için yeden olarak Nîm Hicâz perdesi sık sık kullanılır. Zannediyoruz Abdülbâkî Dede de aynı maksatla Nîm Hicâz perdesini işâret

⁴⁴⁹ Ezgi IV, 231.

⁴⁵⁰ *Tedkik* 10-b, 160.



Müellifimizin müzeyyin sesler olarak hem tiz Segâh, hem de tiz Bûselik perdesini birlikte zikretmesi ilginçtir. Bu, Gerdâniye veyâ Muhayyer perdeleri üzerinde iki ayrı çeşni *mânâsına* gelebilir. Ancak bugün eserlerden hareketle çıkarılan sonuç, Nişâbûrun üçüncü derecesi olan Nevâ üzerindeki Bûselik dizisinden kaynaklanan Muhayyerde Kürdî çeşnisidir.⁴⁵⁶ Dolayısıyla tiz Segâh yerine Sünbûle perdesinin söylenmesi uygun olurdu. Ancak o devirde şüphesiz nazarîyat bugün kullandığımız ses sistemine göre îzah edilmiyordu. Dolayısıyla daha önce perdeler kısmında ele aldığımız gibi perdelerin o dönemde birer bölge olarak anlaşıldığını hatırlarsak, müellifimizin îzahlarına belki daha rahat yaklaşabiliriz. Buradan hareketle, tiz Segâhı bir bölge olarak düşünüp, kastedilen sesin Sünbûleye yakın bir pestlikte icrâ edilmesi gerektiğini anlayabiliriz. Sünbûleye yakın diyoruz, çünkü Dede'nin sözünü ettiği perde eğer Sünbûle olsaydı, zâten Segâh demezdi. Demek ki bu ifadelerden, bir seyir inceliği olarak, meselâ Acem üzerinde adet olan Çargâh çeşnisini icrâda, Sünbûle perdesinin biraz daha dik kullanılması gerekliliğini çıkarmak mümkündür.

Sözü geçen perdenin dışında kullanılan sesler bakımından, Nişâbûr makamı bugün bildiğimiz gibidir. Abdülbâkî Dede'nin ilâve ses olarak gösterdiği Dügâh, Nişâbûrun yeden perdesidir.

Nişâbûr makamı, örnekler bakımından az kullanılmış bir makam intibâını vermekle berâber, Hızır Ağa⁴⁵⁷, Hâşim Bey⁴⁵⁸ gibi müellifimize yakın dönemlerde eserlerini kaleme alan nazarîyatçıların târifleri, Abdülbâkî Dede'ninki ile hemen hemen aynıdır. Bu makamın az kullanılmasına rağmen, üzerinde ittifak edildiğini göstermektedir.

Dr. Ezgi, Nişâbûr makamından elimizdeki en eski örneğin Gâzî Giray Han'a

⁴⁵⁶ İ. Hakkı Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, İstanbul 1987, 273.

⁴⁵⁷ Hızır Ağa, 12-a, 39.

⁴⁵⁸ Hâşim Bey, 30.

(1016/1607) âit olduğunu söylemekte ve Abdülbâkî Dede'nin bu makamı, Müteahhırîn adını verdiği döneme atfetmesini de bu sebeple hatâlı bulduğunu yazmaktadır.⁴⁵⁹

Halbuki Müteahhırîn dönemi, Abdülbâkî Dede'nin îzahlarından çıkardığımıza göre, Kudemâ-i Müteahhırîn ve Müteahhırîn olmak üzere iki gruptur. Bizim tahminimize göre ikinci kısım XVII. yüzyıldan XVIII. yüzyılın başına kadar olan zamanı ihtivâ etmektedir ki, zâten Gâzî Giray Han Müteahhırîn dönemi ortasında yani XVI. yüzyılın sonu ile XVII. yüzyılın başında eserlerini vermiştir. Her ne kadar Abdülbâkî Dede dönemler konusunda muğlâk ifadeler kullanıyor izlenimini verse de, kendi içinde çelişkiye düşmemiş olması, terimlerini şuurlu kullandığı kanaatını uyandırmaktadır.

5- Hüseyinî Makamı

Müellifimizin bu makamın seyri için verdiği perdeleri nota ile göstermeye çalışalım ;



Hüseyinî makamının asıl seslerini gösteren bu seyir, inici Hüseyinî çeşnisinin, makamın asıl örgüsünü oluşturduğunu meydana çıkarmaktadır. Diğer çeşniler ve sesler, asıl çeşniye tâbî olarak şekillenmektedirler. Nitekim Abdülbâkî Dede bu anlayışla makamların îzahlarını yapmaktadır. Üzerinde karışık fikirlerin sözkonusu olmadığı bu makamın diğer sesleri şunlardır⁴⁶⁰ ;



⁴⁵⁹ Ezgi IV, 248.

⁴⁶⁰ Tedkik 11-a, 160,161.

Hüseyinî çeşnisine ilâve olarak, Hüseyinî üzerinde Uşşak ve yeden perdesi Rast gösterilmiştir ki, bugün de bildiğimiz Hüseyinî böyledir. Dr. Ezgi, Hüseyinî makamının, eskilerin Hüseyinî-Aşîrân adıyla tanınan makam olduğunu söylemektedir.⁴⁶¹ Ancak biz makamların çok eski târiflerine girmeyi burada uygun bulmuyoruz. Çünkü makamlar kısmında da îzah etmeye çalıştığımız gibi, târih içinde bu kalıplar kâh değişikliklere uğramış, kâh unutulup yeni isimlerle yeniden keşfedilmiş, kâh başka makamların bünyesinde eriyerek o makamın isimsiz bir parçası olmuştur. Bu bakımdan eski târif ve tellâkkileriyle birlikte bir makamı sunmak, o makam hakkında yapılacak ayrı çalışmalarla, ancak mümkün olabilir. Biz burada, olabildiğince Abdülbâkî Dede'nin îzahlarını anlamak için ifadelerini açmaya çalışıyoruz. Böylece onu devrinin bir sözcüsü sıfatıyla görüp, düşüncelerini yakın devirlerdeki diğer nazârîyatçıların fikirleriyle gerektiğinde mukayeseye gayret ediyoruz. Dolayısıyla Safiyyuddin veyâ Merâgî dönemindeki Hüseyinî makamının mâhiyetiyle, Nâsır Dede dönemindeki ortaya konması, konumuzun dışında kaldığından, üzerinde fazlaca durmamayı tercih ediyoruz.

6- Râhevi Makamı

Rehâvî söylenişle tanıdığımız bu makam, *Tedkik*'de Râhevi olarak geçtiğinden biz de ona riâyet ettik. Ayrıca Suphi Ezgi'nin de makamı Râhevi şeklinde kullanışı dikkatimizi çekmiştir.⁴⁶² Bu bize Râhevi ile Rehâvînin başka başka makamlar olduğunu düşündürmektedir. Nitekim Abdülbâkî Dede terkîbler içinde ayrıca Râheviye yer vermiştir.⁴⁶³ Başlangıçtan itibaren 12 makam içinde yer alan Rehâvî makamının XII. yüzyıl şairi Nizâmî'nin Hüsrev-ü Şirîn isimli eserinde Râhuvî makamı olarak geçtiğini biliyoruz.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Ezgi IV, 190.

⁴⁶² Ezgi IV, 191.

⁴⁶³ *Tedkik* 32-b, 194.

⁴⁶⁴ Feridun Öney, "Türk ve İran Şiirinde Mısıkî Metinleri", *İTÜ-TMDK II. Türk Mûsikîsi Sempozyumu*, 16-19 Nisan 1985, 5.

Abdûlbâkî Nâsır Dede, Bûselik makamı üzerindeki tek anlaşmazlığın, Mûteahhırînin Zirgüle perdesini kullanmasıyla ortaya çıktığını söylemektedir. Kıymetli araştırmacı Doç. Fikret Kutluğ'un Bûselik makamında bestelenmiş eserler üzerinde yaptığı çalışma Abdûlbâkî Dede'yi doğrular mâhiyettedir. "III. Sultân Selim devrine gelinceye kadar pek çok eserde yeden perdesi olarak kullandığımız Nim Zirgüle perdesi kullanılmamış ve eserler yedensiz olarak tamâmlanmıştır. III. Sultân Selim Han devrinden sonra Nim Zirgüle perdesi, hemen bütün Bûselik eserlerde kullanılmaya ve kararlar yedenli olarak verilmeye başlanmıştır." ⁴⁶⁹

Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin bahsettiği Zirgüle perdesinden kaynaklanan ihtilâf maallesef günümüzde de yanlış anlaşılmalara sebebiyet vermiştir. Meselâ Arel-Ezgi okulunda aşağıdaki Nim Zirgüle perdesi dizinin içinde düşünülerek onun yukarıdaki aksi Şehnâz perdesi, nazarî olarak makama alınmış. Böylece bu perdenin varlığından kaynaklanan Hüseyinî perdesi üzerinde bir Hicâz çeşnisi ortaya çıkmış ve makam Bûselik beşlisi ile Hicâz dörtlüsünden meydana geliyormuş gibi takdim edilmeye başlanmıştır. ⁴⁷⁰ Ancak Abdûlbâkî Dede'nin Hüseyinî üzerinde Hicâz çeşnisini târif etmediği çok açıktır. Öyle olsa Gerdâniye ⁴⁷¹ perdesini vermezdi.

Doç. Fikret Kutluğ'un tesbîatine göre, elimizdeki en eski Bûselik eser Benli Hasan Ağa'nın (1640) Darb-ı Fetih usûlündeki peşrevi ve saz semâisidir. Araştırmacı bu târihlerden yaklaşık III. Selim devrine kadar makam içindeki Hüseyinî geçkisine çok önem verildiğini fakat daha sonraları, bilhassa İsmâil Dede ile berâber bu geçkiye ilginin azaldığını, hattâ hiç kullanılmadığını belirtiyor. ⁴⁷² Bu noktada Abdûlbâkî Dede'nin Hüseyinî perdesi üzerinde gösterdiği Kürdî çeşnisinin döneminin özelliğini yansıttığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

⁴⁶⁹ Doç. Fikret Kutluğ, "Bûselik Makamı", *İTÜ-TMDK Seminer Metni*, İstanbul Ocak 1994, b.

⁴⁷⁰ H.S.Arel, *Türk Müsîkisi Nazariyatı Dersleri*, Haz. Onur Akdoğu, Ankara 1993, 41.

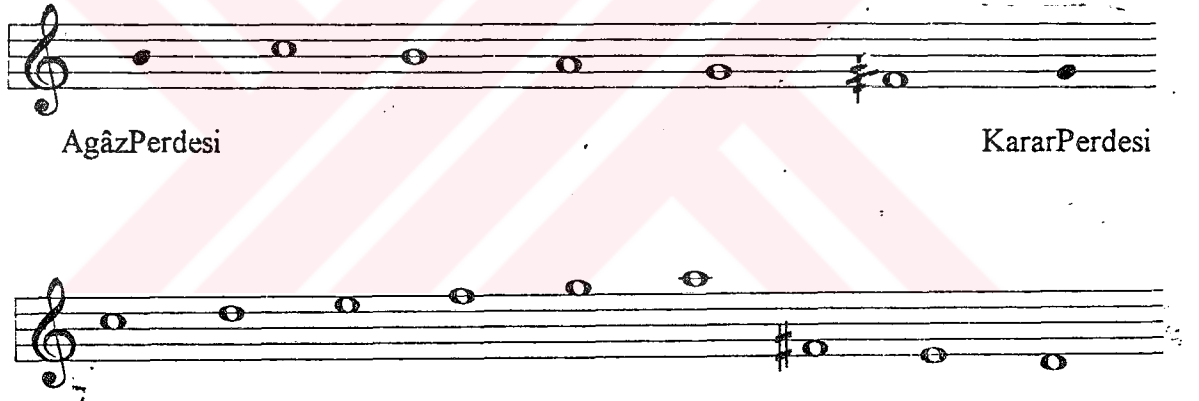
⁴⁷¹ *Tedkik* 11-b, 161.

⁴⁷² F.Kutluğ, Bûselik, 1.2.

8- Sûz-i Dilârâ Makamı

Abdûlbâkî Dede, III. Selim'in buluşu olan Sûz-i Dilârâ için şunları söylemektedir ;
"Bu makam-ı cihan-ârâ bir menba'-ı meyl-i hüner ve me'ârif-i settâda serverin ihtirâ'-ı safâ-bahşlarındandır ki, bağ-ı tab'-ı şeriflerinden bir gonca-i lütuflarıdır." (insan dünyâsını genişleten bu makam, hüner kaynağı, bilgi ve beceride en önde gelen Pâdişâhımızın, şerefli fitratı bahçesinden lûtfettiği bir goncadır) ⁴⁷³

Mâhur dizisinde, bugünkü manâda Arel'in ortaya koyduğu yerinde Çargâh dizisiyle, yerinde Bûselik dizisinin girift olarak kullanıldığı Sûz-i Dilârâ makamı, Pâdişâh buluşu olması bakımından da zamanımızda sevilerek icra edilmiştir. Günümüzde eserlerin çokluğu sebebiyle, ayrıntılarıyla tanınan bir makam olarak bilinmektedir. Abdûlbâkî Dede, devrinin bu en popüler yeni makamını şu seslerle îzah etmektedir.



makamı üzerinde bu kadar duruşumuzun sebebi, bu makamın Büzürk ve Sûz-i Dilârâ makamlarına olan benzerliği ve Bûselik makamı içindeki önemli rolüdür. Mûsikîcilerimiz o kadar ileri gitmişlerdir ki, Nigâr, Büzürk ve Sûz-i Dilârâyı adeta bir makammış gibi görüş ileri sürmüşlerdir....”⁴⁷⁵

9- Hicâz Makamı

Safiyuddin Abdülmümin'den beri asıl makamlar arasında yer alan Hicâz için zaman zaman “Hicâz-ı Kudemâ”⁴⁷⁶ tâbirini kullanan Abdülbâkî Dede bu makamın asıl sesleri ve müzeyyinleri olarak şu perdeleri göstermektedir.



Makamın asıl sesleri olarak gösterilen Dügâh üzerindeki Hicâz çeşnisi içinde sayılan Segâh perdesi, ilk bakışta bize değişik gelmektedir. Ancak Abdülbâkî Dede'nin izahlarını 17 li ses sistemi içinde yaptığını hatırlarsak ona hak veririz. Perdeler kısmında da görüleceği gibi Abdülbâkî Dede Dügâh ile Segâh perdeleri arasına, Segâh ile Kürdî perdelerini yerleştirmiştir. 1906 da Arel-Ezgi ve Yektâ'nın kabul ettiği yeni perde isimlerine göre⁴⁷⁷ bugün Dik Kürdî denilen perdenin, klasikk mûsikî nazarîyatında Segâh bölgesinin en pest noktasında yer aldığı anlaşılmaktadır. Nitekim Neyzen Süleyman Erguner söz konusu perdenin önemine binâen şunları söylemektedir. "Ney'de (segâh yüzünden) Segâh bölgesinin içinde var olan Dik Kürdî'yi bu pozisyonda en pest üfleme ile problemsiz bir Hicâz çeşnisi ortaya çıkmaktadır. Ulvi Erguner, Aka Gündüz Kutbay'ın şifâhî ikazları da böyledir. Eserlerde Segâh perdesinin, günümüzde eskiye oranla gittikçe tizleştiği göz önüne alınırsa, bu perdenin önemi daha fazla ortaya çıkar."⁴⁷⁸ Suphi Ezgi,

⁴⁷⁵ Doç.Fikret Kutluğ, “Bûselik Makamı ve Nigar Makamı”, . *İTÜ-TMDK Seminer Metni Nisan* 1994, 2.

⁴⁷⁶ *Tedkik* 21-b, 177.

⁴⁷⁷ Ezgi IV, 171.

⁴⁷⁸ Süleyman Erguner'le görüşme Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı Haziran 1996

Tedkik'te olduğu gibi Hızır b. Abdullah, Kantemiroğlu ve Kemânî Hızır Ağa Edvârlarında da Hicâz çeşnisi içinde Segâh perdesinin zikredildiğini hattâ üstadları Medenî Aziz ve Zekâî Dede Efendî'nin dahi bu perdeyi Segâh olarak söyleyip, Dik Kürdî icrâ ettiklerini bildirmektedir.⁴⁷⁹ Nazarî ifâdeden kaynaklanan esasda değil görünüşteki bu farklılık dışında Hicâz makamı bugün kullandığımız sesleri ihtivâ etmektedir.

10- Sabâ Makamı

Sabâ makamını *Tedkik*'te verilen asıl sesleri ve müzeyyinleri şunlardır :⁴⁸⁰



Bu gayet sâde târife göre Sabâ makamı, yerinde Uşşak'ın ilk üç sesine Çargâh perdesi üzerinde Hicâz beşlisi ve Muhayyer perdesinin yer aldığına bakılırsa, Gerdâniye üzerinde bir Rast çeşnisinin ilâvesi ile meydana geldiği anlaşılmaktadır. Müzeyyin perdeler arasında yer alan Rast, makamın yedenidir. İcra bakımından makamın en önemli özelliği olan, Hicâz perdesine Sabâ ismiyle makamın karakterini üzerinde toplayan bir perde olarak Hicâz perdesinden ayrı düşünülmesi dikkat çekicidir. Ayrıca bu perde, Abdülbâkî Dede'ye yakın dönemlere âit altı yazma eserde Sabâ olarak geçmektedir.⁴⁸¹

Müellifimiz bu makama eskilerin ve ondan sonrakilerin, Kûçek ve Zirefkend dediklerini, dolayısıyla isimlendirmeden kaynaklanan bir ihtilafın söz konusu olduğunu ifade etmektedir.⁴⁸² Gerçekten de Abdülbâkî Dede'ye kadar 12 ana makam içinde Sabâ yerine Zirefkend-Kûçek, Kûçek veyâ Zirefkend isimleriyle karşılaşıyoruz.⁴⁸³ Hızır b. Abdullah (XV. yüzyılda) Kûçek makamı perdelerini “Dügâh, Segâh, Çargâh, Kûçek evi,

⁴⁷⁹ Ezgi IV, 215, 216.

⁴⁸⁰ *Tedkik* 12-b, 162.

⁴⁸¹ Bkz. Perdeler kısmı.

⁴⁸² *Tedkik* 12-b, 162.

⁴⁸³ Bkz. Makamlar kısmı.

Hüseyinî...”⁴⁸⁴ şeklinde devâm ettirmekle Sabâ dizisini vermektedir. Ayrıca dikkat edilirse, Abdülbâkî Dede ve yakın dönem nazariyatçılarının kullandığı Sabâ perdesi yerine, aynı perde Kûçek evi olarak adlandırılmıştır. Yine XV. yüzyıl nazariyatçılarından Kadızâde Tirevî, Zirefkend-Kûçek makamını şöyle anlatmaktadır : “Zirefkend-Kûçek oldur ki agaz ve karargahı Dügâh hânesidir. Tarîki budur ki; Dügâh hânesinden âgâze idüb Segâh ve Çargâh ve Pençgâh hânesine uğramadan Hüseyinî hânesine varub, andan yukarı Segâh ve tiz Rast hânelerin seyr idüb, aşağı gidüb Pençgâh hânesin aşurub Çargâh ve Segâh hânelerin seyr idüb, inüb aşağı Dügâh hânesinde karar ider. İşte Kûçek seyri böylecedir.”⁴⁸⁵

Dr. Ezgi, Safiyuddin ile ondan sonraki müelliflerin Sabâ dörtlüsüne Zirefkend dediklerini ileri sürmektedir.⁴⁸⁶ Ayrıca Ladikli Mehmed Çelebi’nin *Zeynû’l-Elhân* isimli eserinde ihtilâflı olarak bahsettiği Sünbüle dizilerinden birincisinin Hızır b. Abdullah’ın Kûçek, bugün Sabâ dediğimiz dizi olduğunu da ilâve etmektedir.⁴⁸⁷

Her ne kadar Abdülbâkî Dede’nin söyleyişiyle Zirefkend, Kûçek, Sabâ hattâ Ezgi’nin tesbîatine göre Sünbüle’nin kullanımlarından birinin, hep aynı makam olduğu görüntüsü ortaya çıksa bile, bilhassa XV. yüzyıl kaynaklarında Zirefkend veyâ Kûçek ana makamının yanında, Sabâ’nın terkîb vasfıyla yer alması⁴⁸⁸, eskiden bunların birbirlerinden mustakil olarak düşünüldüğü kanaatini uyandırmaktadır.

Nitekim Abdülbâkî Dede de Kûçek’i terkîbler arasında ayrıca zikretmektedir : “Hüseyinî perdesinden Muhayyer perdesine dek suûdan ve hübütan Uşşak âgâze idüb Sabâ karar eder”⁴⁸⁹ derken, bu makam hakkında görüş ayrılıkları olabileceğini de ilâve eder. Bu târifte, Hüseyinî üzerindeki Uşşak çeşnisinden başka bir değişiklik göze çarpmamaktadır. Buradan hareketle yukarıda adı geçen makamların çeşnileri itibariyle

⁴⁸⁴ Hızır b. Abdullah, 71-a, 150.

⁴⁸⁵ Tirevî, 34.

⁴⁸⁶ Ezgi IV, 242.

⁴⁸⁷ Ezgi IV, 19b.

⁴⁸⁸ Tirevî, 50; Hızır b. Abdullah 121-a, 207; Seydî 14-b, 44.

⁴⁸⁹ *Tedkik* 19-a, 175.

birbirlerine girift geçkiler yapıyor olmaları, zamanla bunların tek makam içinde toplanmasına sebep teşkil edebilir. Sûz-i Dilârâ makamında değindiğimiz tek başına Nigâr makamının unutulup Büzürk ve Sûz-i Dilârâ makamları içinde hayâtiyetine isimsiz olarak devâm etmesi gibi, Zirefkend-Kûçek de unutulmuş bulunan Zirefkend-Kûçek makamını Sabâ'ya benzeterek açıklamaya çalışmaktadır.⁴⁹⁰ Eskiye dâir ipuçları vermesi bakımından burada *Tedkik u Tahkik*'in önemi bir kere daha ortaya çıkmaktadır.

11- Isfahân Makamı

Abdûlbâkî Dede'ye göre Isfahân makamı şöyledir :⁴⁹¹



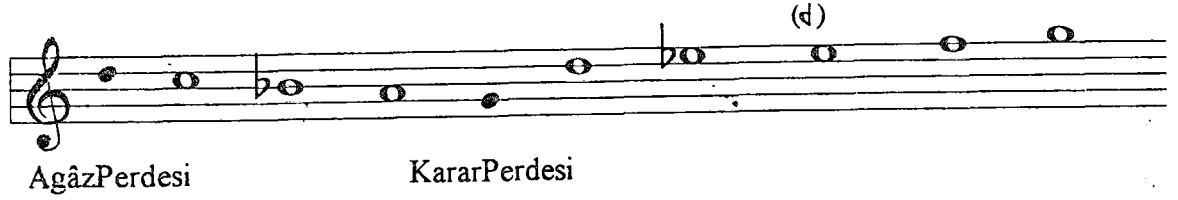
Yukarıda ana hatları verilen Isfahân makamı, bugün bizim basit Isfahân olarak tanıdığımız, yerinde Uşşak veyâ Bayâtî dizisini kullanan makamdır. Yedeni Rasttır. Ancak Abdûlbâkî Dede'nin Hicâz perdesini belirtmesi, Nevâ üzerindeki Bûselîğin genişlemesinden doğan bir Nişâbûr çeşnisinin burada kullanılabileceğini göstermektedir. Bu bakımdan bizim bugün basit ve mürekkep olarak ikiye ayırdığımız Isfahân makamının birlikte sunulduğunu görüyoruz. Abdûlbâkî Dede Isfahân makamı konusunda bir görüş ayrılığı olmadığını da ayrıca bildirmektedir.

12- Nihâvend Makamı

Tedkik'te îzahı yapılan Nihâvend makamının nota ile ifadesi şu şekildedir :

⁴⁹⁰ Hızır Ağa 13-a, 42.

⁴⁹¹ *Tedkik* 13-a, 162.

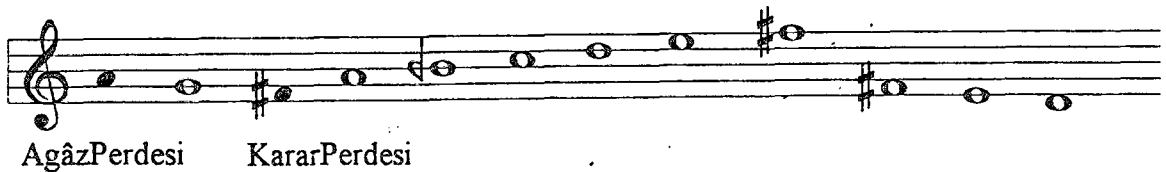


Nasır Dede'nin verdiği perdelere göre Nihâvend makamı, Rast perdesi üzerindeki Bûselik beşlisini, Nevâ üzerinde Kürdî ve yine Nevâ üzerinde Bûselik çeşnilerinin birlikte kullanımıyla ortaya çıkmaktadır. Ancak Nihâvend makamından Nevâ üzerinde Bûselik çeşnisinin kullanılmadığını eserlerden hareketle biliyoruz. Bu bakımdan müzeyyin perdeler arasında yer alan Hüseyinî perdesinin, Uşşak çeşnisinin icrâsına imkân veren pestlikte icrâ edilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır ki Abdülbâkî Dede de Hüseyinî perdesinin bir bölge oluşu sebebiyle aslında bugün bir koma bemolle gösterdiğimiz Dik Hisar sesini kasetmiş olmalıdır.⁴⁹²

Abdülbâkî Dede, Nihâvend makamına kudemmanın (eskilerin) Nevâ ismini verdiğini söylemektedir. Dr. Ezgi, Bûselik dizisine zaman ve mahale göre değişik isimler verildiğini ve Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerinden tesbît ettiğine göre bu dizinin Türkistan, İran, Anadolu ve Rumeli'ndeki milletlerce Nevâ adıyla tanındığından bashsetmektedir.⁴⁹³ Terkîbler kısmında unutulmuş veyâ kullanılan bir çok bileşimin içinde Nihâvend'e rastlamak mümkündür. Sünbûle-Nihâvend, Nihâvend-i Rûmî, Nihâvend-i Sagîr bunlardan birkaçıdır.⁴⁹⁴

13- Irak Makamı

Irak makamı sesleri *Tedkik u Tahkîk* 'te şöyle verilmektedir :

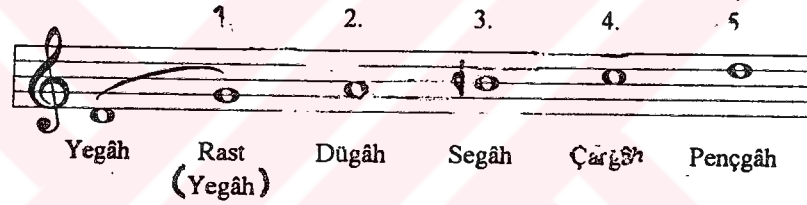
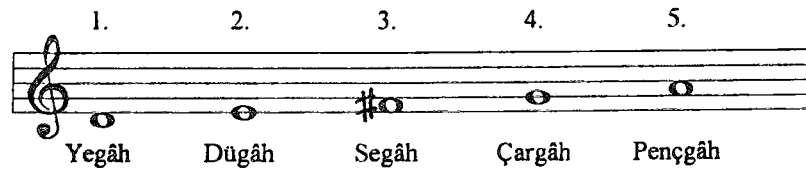


⁴⁹² *Tedkik* 13-a, 163.

⁴⁹³ *Ezgi* IV, 207.

⁴⁹⁴ *Tedkik* 15-b, 168.

Segâh makamını anlatırken Irak dizisinin, Yegâh makamının üçüncü derecesinde yer aldığını söylemiştik. Kullanılan sesler bakımından bugün tanıdığımız Irak dizisiyle aynı olan bu dizinin Segâhtan farkı olmadığı gerek Abdülbâkîr Merâgî, gerek Hızır b. Abdullah tarafından ifade edilmiştir.⁴⁹⁵ Nitekim perdeler kısmında îzaha çalıştığımız gibi Yegâh perdesi bir tam dörtlü tize göçürülerek bu perde birinci ses kabul edilmiş, diğer ikinci ve üçüncü sesler de bu perdeye göre sıralanmışlardır.



Buna göre Segâh üçüncü basamaktır ki, şekilde görüldüğü gibi Irakla Segâh arasında da bir fark yoktur. Nitekim günümüzde meşhur Tekbîr'in Segâh makamından olduğu düşünülürken, Suphi Ezgi bu eseri Irak perdesi üzerinden Irak makamında yazmıştır.⁴⁹⁶ Ancak daha sonraları bu makamın pest seslerde dolaşması itibariyle, kullandığı seslerden kaynaklanan ayrı bir ifade tarzına büründüğünü de gözden kaçırmamak gerekir. Bu noktadan hareketle, Irak perdesi kararlı makamların incelendiği bir yüksek lisans tezindeki şu ifadeleri kaydetmek isteriz : “Irak makamı züht ifade eden bir makamdır. Tasavvûfî hisleri terennüme elverişli makamlardan biridir. Bu makamla yapılmış eserlerde, tiz seslere çıkılmamış, daha çok pest sesler tercih edilmiştir. Bu yüzden makamın karakteri ağır başlı olarak nitelenmiştir...”⁴⁹⁷

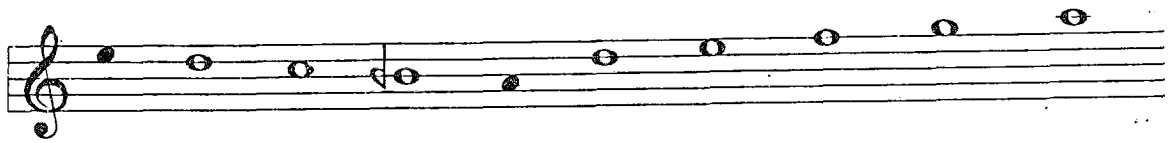
⁴⁹⁵ Ezgi IV, 231.

⁴⁹⁶ Ezgi III, 6b.

⁴⁹⁷ A.Cüneyt Çağlı, *Irak Perdesi Kararlı Mürekkep Makamlar*, İTÜ. Sos. Bil. Ens. İstanbul

14-Uşşak Makamı

Âşıklar makamı anlamına gelen ve bugün de ana makamlarımızdan biri olan Uşşak makamını, Abdülbâkî Dede şöyle târif etmektedir :



AgâzPerdesi

KararPerdesi

Kullanılan sesler itibariyle, bugün bildiğimiz Uşşak dizisinden bir farkı olmayan Uşşak makamı, Abdülbâkî Dede'nin bildirdiğine göre Kudemânın (eskiler) Nevrûz-ı Asl dediği âvâze, Kudemâ-i Müteahhırînin (sonrakilerin eskileri) de Nevâ dediği makam olduğunu söylemektedir.⁴⁹⁸ Gerçekten Kudemâ döneminin en önemli nazarîyatçılarından Abdülkâdir Merâî'nin Nevrûz adıyla verdiği âvâze, bugünkü Uşşakımızdır.⁴⁹⁹

Suphi Ezgi'den naklen 1062/1651-1087/1676 târihleri arasında yazılmış bulunan Ahîzâde Ali Çelebi'nin risâlesinde Uşşak târifi şöyle yapılmaktadır : “Dügâh oldur ki cüz'ü Kûçek ola (yani Sabâ) kendi hânesi Rast üstündedir. Âgâzesi ve karargahı yine kendi perdesidir. Kendi hânesinden aşağı Rast, yukarı Segâh ve Çargâh hânelerini seyreder. İşte Dügâh seyri budur.”⁵⁰⁰ Bu ifadelerden anlaşılacağı gibi Uşşak adı altında bugün Dügâh diye tanıdığımız makamın târifi yapılmaktadır. Nitekim Nâyî Osman Dede de yukarıdaki ifadeleri teyiden, eskiden Uşşak denilen makamı, bugün Dügâh ismiyle tanıdığımız makam, Dügâh makamının ise bugünkü Uşşak makamı olduğunu şu sözlerle vurgulamaktadır. “... onun o işâretlerini bu zamanda yaptık. Onun nefîcesi Dügâh gelir, biz bunu yaptık. Bundan ortaya çıktı ki, o zaman Uşşak olanın adı bu devirde Dügâh gelir”⁵⁰¹ Diğer taraftan bugün elimizde bulunan üç kadîm Âyin-i şeriften birinin Dügâh

1988, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 43.

498 *Teakik* 13-b, 163.

499 Merâgî, 68.

500 Ezgi IV, 212.

501 *Rabt-i Ta'birat*, 138.

Âyin-i şerif diye bilinmekle birlikte, mâhiyetinin Uşşak olduğunu hepimiz biliriz. Nâyî Osman Dede'yi doğrulayan bu örneği de gözönüne aldığımızda Uşşak makamına bir önceki neslin Dügâh ismi verdiği ortaya çıkmaktadır. Ancak Abdülbâkî Dede bundan bahsetmemekte, Uşşak makamını bugünkü mâhiyetiyle isimlendirenin atası Nâyî Osman Dede olduğunu söylemekle yetinmektedir. “Bu makamın “Uşşak” ismiyle müsemmâ olmasına sened-i ceddîm sahib-i Mi'râciye Nâyî Osman Dede Efendi'nin bunda Uşşak namı ile telif eylediği Âyin-i şeriftir”⁵⁰² Aynı doğrultuda kesin ifadeler kullanan Kantemiroğlu'nun sözlerini de nakletmeden geçemeyeceğiz: “Dügâh perdesinin, bu ana değin bilinmeyen ve tanınmayan makamının Uşşak makamı olduğunu inkâr eden kimse çıkarsa, onun akıl gözünün görmediğini, gören gözden mahrum körler bile görür”⁵⁰³ Uşşak makamındaki bilgilerimizi bir araya getirdiğimizde târîh içinde bu makama sırasıyla Nevrûz, Nevâ, Dügâh ve Uşşak denildiğini anlıyoruz. Bu makama önce Nevâ sonra Dügâh denilmesinin sebebi, perdeler kısmında bahsettiğimiz, perdelerin başlangıç sesi olan Yegâhın bir tam dörtlü tize yani Rast perdesine göçürülmesinden kaynaklanıyor olabilir. Buradan hareketle, eski düzene göre Yegâhın beşinci derecesi olan Pençgâh veya Nevâ, yeni düzenin Dügâh perdesine isâbet etmektedir. Dolayısıyla bu perdeyi esas alan bir makam olması itibâriyle, Dügâh veya Nevâ ismi verilmesi tabîî görülmektedir. Hattâ belki bu konu hakkında ileride yapılacak çalışmalar, eski Nevâ bugünkü Dügâh perdelerinin ilk adı olan Pençgâh perdesinden ismini alan Pençgâh makamıyla Uşşak makamı arasında târihi bir bağ olduğunu ortaya koyabilecektir.

⁵⁰² *Tedkik*, 13-b, 163.

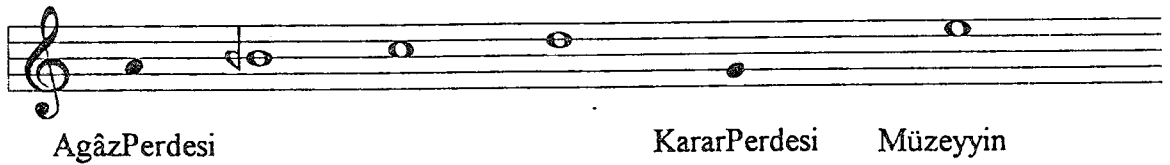
⁵⁰³ *Kantemiroğlu*, 52.

B - ABDÜLBAKİ DEDE'NİN ZAMÂNINDA KULLANILAN TERKİBLER

XVIII. yüzyılın en önemli nazariyatçılarından Abdülbaki Nâsır Dede'nin, mümkün olduğu kadar yazma eserlerden, bestelerden ve mûsikîşinaslardan yararlanarak tesbit edebildiği terkipleri Tedkîku Tahkîk isimli eserine kaydetmeye çalıştığını biliyoruz.⁵⁰⁴ Bu esere yazdığı Zeyl'le birlikte 136 terkinin târifi verilmiştir. Ancak müellifimizin uygulamayı olabildiği kadar nazariyyeye aksettirmek üzere eserini kaleme aldığını söylemesi⁵⁰⁵ bizi yönlendirmiştir. Çünkü, uygulamayı iyi ve en doğru bir şekilde verebilmesi, bizzat o terkiplerin icrasını bilmesine bağlıdır. Bu bakımdan Abdülbaki Dede'nin kendi ifadesine dayanarak o dönemde tanınan 46 terkiiple yeni tertib edilenler üzerinde durmayı uygun bulduk. Böylece hem müellifimizin izahında emin olduğu terkipleri ayırmış, hem de bu vesileyle o dönemin bilinen makamlarını tesbit edebilme şansına kavuşmuş oluyoruz.

1- Pençgâh-ı Asl

Abdülbâkî Dede bu makamda yerinde Uşşak icrâsından sonra Rast perdesinde kalındığını söylemektedir. Buna göre Pençgâhın sesleri şöyledir ;



Müellifimiz, Pençgâh-ı Asl'ın şekil itibariyle Rast makamına benzediğine bu sebeple Hüseyinî perdesinden başka süsleyici perde kullanmanın doğru olmayacağını îkaz etmektedir.⁵⁰⁶ Ayrıca makam üzerinde Kudemâ ve Kudemâ-i Müteahhurînin görüş

⁵⁰⁴ Tedkik 2-a, 145 - 146

⁵⁰⁵ Tedkik 2-b, 146

⁵⁰⁶ Tedkik 17-b, 172.

birliğinde olduklarını söylemesi, Pençgâhın o dönemlerde daha çok kullanıldığının bir göstergesi sayılabilir. Nitekim tesbât ettiğimiz kadarıyla III. Selim döneminde Pençgâh makamından eser bestelenmemiştir. Ancak Pençgâhın eskiden bestelenmiş Pençgâh eserlerin icrâsı sebebiyle tanındığı müellifimizin şu sözlerinden anlaşılmaktadır; “ Ammâ bâzıları inkâr eder ise isti'mâl olunan tasnif, kadîme-i mûtebere isbâtına delil-i kavîdir” ⁵⁰⁷ Abdülbâkî Dede makamın yapısını inkâr edenlere eski ve kıymetli eserlerin delil olacağını söylemektedir.

2- Pençgâh-ı Zâid

Abdülbâkî Dede kendisinden önce böyle bir ayırım yapılmadığı halde Pençgâh terkîbini ikiye ayırmaktadır. Pençgâhın ikinci târifi olan Pençgâh-ı Zâid, yerinde Isfahân makamının icrâsından sonra Rast perdesinde karar vermektedir. ⁵⁰⁸ Bu târifin Edvârlarda rastladığımız târiflerle tam bir intibâk halinde olduğunu söylemeliyiz. ⁵⁰⁹

Hüseyin Saadettin Arel, Pençgâh ile Abdülbâkî Dede'nin buluşu olan Gül-Ruh'un aynı terkîb olduğunu söylemektedir. ⁵¹⁰ Ancak bizim buna katılmamız mümkün değildir. Çünkü mûsikî eserlerini kendisine referans gösteren ⁵¹¹ bir müzisyenin aynı makamı farklı isimlerle îzah etmesi mantıklı görünmemektedir. *Tedkik*'te târifi yapılan Gül-Rûhun, Pençgâh-ı Zâidden bir takım seyir ve çeşni farklılıkları ile ayrıldığını yüksek lisans tezimizde belirttiğimizden ⁵¹² yeniden üzerinde durmuyoruz. Bugün bu terkîbin kullanıldığı bir eser elimize geçmemiştir.

Bestekârı meçhul 43 makamlık bir Kâr-ı Nâtık'ın 3b. bölümünde karşımıza çıkan Gül-Ruh terkîbinde ise Abdülbâkî Dede'nin îzahından farklı çeşniler yer aldığından, bunun aynı isim altında başka bir terkîb olduğu anlaşılmaktadır. ⁵¹³ Abdülbâkî Dede,

⁵⁰⁷ *Tedkik* 17-b, 172.

⁵⁰⁸ *Tedkik* 18-a, 172.

⁵⁰⁹ Hızır Ağa 119-a, 205; Seydî 13-a, 39; Tirevî 41.

⁵¹⁰ H.S.Arel, “Türk Mûsikisinde Makamlar”, *Mûsikî Mecmuası*, S.7, İstanbul 1948, 5.

⁵¹¹ *Tedkik* 17-b, 172.

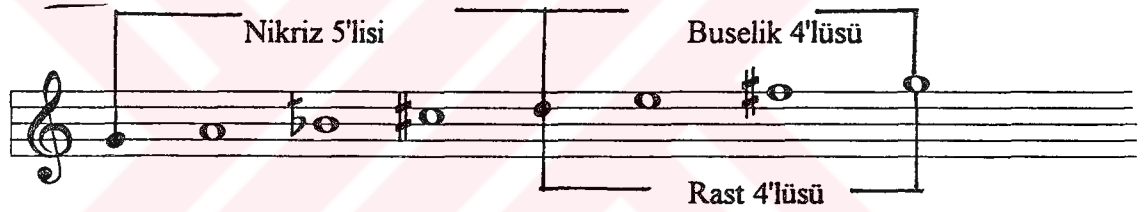
⁵¹² *Tedkik* 53.

⁵¹³ Gönül Gezmiş, *Örneği Az Bulunan Makamlar Üzerine Bir Araştırma*, İTÜ.Sos.Bil.Ens.,

kendi zamanında ve kendine yakın zamanlarda Pençgâh-ı Zâidin Selmek terkîbî ile karıştırıldığını söylemektedir.

3- Niyriz

Abdûlbâkî Dede Niyrizi şöyle târif etmektedir; “Evc perdesini Acem perdesine tahsis ile Hicâz âgâze idüb, Rast perdesinde karar ider”⁵¹⁴ Bu ifadelerden, yerinde Hicâz dörtlüsüne Rast perdesi ilâvesi ile, bugün Nikriz beşlisi diye adlandırdığımız çeşniyle, Nevâ perdesi üzerinde Bûselik veyâ Rast çeşnilerinin birlikte kullanılmasından meydana gelen bir terkîb olduğu anlaşılmaktadır. Kararı Rast perdesidir. Müellifimiz, bu terkîb üzerinde bir görüş ayrılığı bulunmadığını yalnız Mûteahhürînin Evç perdesini Aceme dönüştürdüklerini söylemektedir ki biz bunu kullanılması adet olan Nevâ üzerindeki Rastın Mûteahhürîn tarafından Bûselik çeşnisine dönüştürüldüğü sonucunu çıkarıyoruz.



Bugün tanıdığımız Nikriz makamından bir farkı olmayan Dede'mizin târifini, diğer nazaryatçılar da doğrulamaktadır.⁵¹⁵

4- Mâhur-ı Kebîr

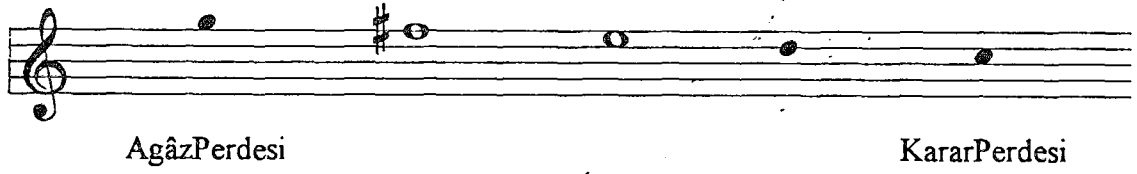
“Mâhur-ı Kebîr, Mâhur-ı Sagîr âgâze idüb, Rast karar ider”⁵¹⁶ şeklindeki târiften yola çıkarak Abdûlbâkî Dede zamanında artık müstakil olarak kullanılmayan Mâhur-ı Sagîr terkîbini tanımaya çalışmak yerinde olur. “Mâhur-ı Sagîr, Gerdâniye perdesinden Rast âgâze idüb Nevâ perdesine geldikde Çargâh perdesini gösterüb anda karar ider”

İstanbul 1988, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 37-38.

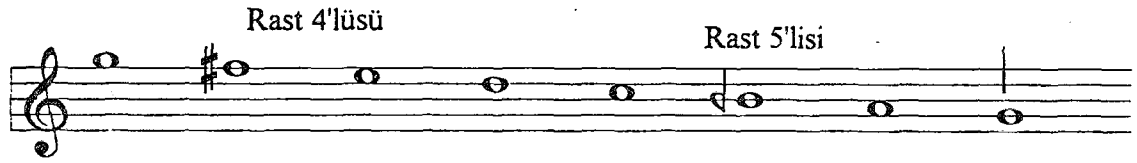
⁵¹⁴ *Tedkik* 18-a, 173.

⁵¹⁵ *Seydî* 13-a, 38; *Hızır b. Abdullah* 119-a, 205.

⁵¹⁶ *Tedkik* 17-b, 172.



Mâhur-ı Kebîr bünyesindeki Mâhur-ı Sagîr ve Rastı bir araya getirdiğimizde terkîbin sesleri ortaya çıkar.



Ancak bu sesler günümüzde Mâhur makamı için verilen dizi seslerinden farklıdır. Arel-Ezgi nazariyâtına göre Mâhur ve Bûselik sesleri dizide olmalıdır.⁵¹⁷ Buna mukabil günümüz Türk Mûsikîsi nazariyatı için Arel-Ezgi'den farklı bir sistem öneren Ekrem Karadeniz'in Mâhur makamı târifi, Abdûlbâkî Dede'ninkine benzemektedir : "Başlangıçta Gerdâniye perdesi çevresinde dolaşarak, bu perde üzerinde fazlaca durduktan sonra, Rast makamı çeşnisiyle karar verir. Rast makamından farklı Rast perdesi yerine, tiz tarafta Gerdâniye perdesi üzerinde fazla durarak makamın hususi çeşnisini meydana getirmek ve Rast makamındaki Evç perdesi yerine Mâhur ve Hüseyinî perdelerini kullanmaktır... Dr. Ezgi'nin kitaplarında bu makamın Segâh yerine Bûselik perdesi kullandığı yazılı ise de bu doğru değildir. Mâhur makamında Segâh perdesine inişte temas etmesi ve Rast ıskalası ile karar vermesi yüzünden Rast makamı gibi Segâh perdesi kullanılır, Bûselik kullanılmaz."⁵¹⁸ Merhum Karadeniz'in ifadeleri, *Tedkik*'i tamâmlamakla birlikte, Abdûlbâkî Dede'nin makamın en önemli özelliği olan Mâhur perdesini zikretmeyişi düşündürücüdür. Çünkü Mâhur perdesi, perdeler kısmında yer almaktadır.⁵¹⁹

⁵¹⁷ H.S.Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, Ankara 1993, 287.

⁵¹⁸ Ekrem Karadeniz, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, Ankara 1984, 8b.

⁵¹⁹ *Tedkik* 6-a, 152.

İlave bilgi olarak müellifimiz Kudemâ ve Kudemâ-i Mûteahhırînin bu makama Gerdâniye ismini verdiğini söylemektedir. Her halde bunun sebebi Karadeniz'in bildirdiği gibi icrâda Gerdâniye perdesinin çokça kullanılıp kalışlar yapılmasıdır.

Ayrıca Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerinde 6 âvâzedden biri olarak geçen Gerdâniye'nin ⁵²⁰ müellifimizin verdiği diziyle benzerliği, onun Mâhur-ı Kebîre daha önceleri Gerdâniye denmesi konusundaki haklılığına delil teşkil etmektedir.

5- Selmek

Abdûlbâkî Dede'nin kendi zamanında Pençgâh-ı Zâidle karıştırıldığını söylediği terkîb, Selmektir. ⁵²¹ Selmekin târifini şu şekilde yapmıştır. “Dügâh perdesi ittisâli ve andan agaz ile Nişâbûr agaz idüb, Rast perdesinde karar ider.” ⁵²² Bu ifadelere göre başlangıç perdesi Dügâh olmak üzere Nişâbûr icrâsından sonra, dönölüp Rast perdesinde karar verilmesi gerekiyor. Gerçekten de yazılı târifte hareket edildiğinde, bu makam, Nişâbûr geçkili Isfahândan sonra, Rast perdesinde karar veren Pençgâh-ı Zâidden farksızmış gibi görünmektedir. Ancak müellifimizin “eczâ-i terkîbden bedîhidir” ⁵²³ şeklinde, terkîbin yapısındaki unsurlara dikkat çekişinden, iki terkîb arasında bir takım ayrıcalıklar olduğu hissedilmektedir.

Yalnız incelediğimiz Edvârlarda Selmek terkîbinin farklı elemanlarla târif edilmesi, hattâ karar perdelerinin farklı söylenmesi dikkat çekicidir. Meselâ, Tirevî risâlesinde Selmek terkîbinin Zürgile ve Büzürkten meydana geldiği, kararının Çargâh perdesi olduğu ve Rast Çargâh aralığının kullanılması gerektiğini söylemektedir. ⁵²⁴ Seydî aynı terkîb için Zürgile başlayıp Rastta karar verilmesini önerir. ⁵²⁵ Kantemiroğlu, Tirevî ile bütünüyle aynı görüştedir. ⁵²⁶ Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak bu konuda

⁵²⁰ Merâgî, 68.

⁵²¹ Tedkik 18-a, 173.

⁵²² Tedkik 18-b, 173.

⁵²³ Tedkik 18-b, 173.

⁵²⁴ Tirevî, 38-39.

⁵²⁵ Seydî 10-b, 31.

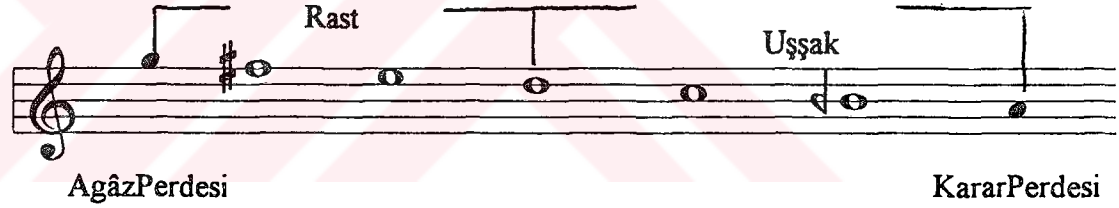
⁵²⁶ Kantemiroğlu, 14b.

eskilerin ortak görüşünün, Selmek terkîbi bünyesinde Zîrgüle çeşnisinin varlığı ile Rast ve Çargâh perdesinin seyirdeki önemidir diyebiliriz.

Fakat nedense Abdülbâkî Dede, yukarıda arzettiğimiz farklılıklardan bahsetmemiştir. Kendi zamanında Selmekin târif ettiği şekliyle bilindiğine şüphe yoktur. Ancak bu terkîbin Pençgâhla karıştığına dâir verdiği bilgi, o devirde Selmekin, artık unutulmaya başladığının bir göstergesi sayılmalıdır. Demek ki bu terkîb, o devirlerden itibâren Abdülbâkî Dede'nin tâbiriyle "ismi olup cismi olmayanlar" arasına katılmıştır.

6- Gerdâniye

Abdülbâkî Dede Gerdâniye târifini gayet kısa tutmuştur. "Perde-i Gerdâniyeden Rast âgâze idüb Uşşak karar ider."⁵²⁷



Müellifimiz Gerdâniye-Bûselik bileşimini anlatırken, Gerdâniyenin iki kısımdan meydana geldiğini, ancak birinci kısmının yani Nevâ üzerindeki Rast dörtlüsünün sonundaki Gerdâniye perdesinde çok gezinildiği için bu terkîbe Gerdâniye dendiğini söylemektedir.⁵²⁸ Gerdâniye terkîbini incelediğimiz Edvârlarda, hemen hemen aynı şekilde ifade edilmiş bulduğumuzdan⁵²⁹ bu bileşim üzerinde genel bir ittifâkın arlığından rahatlıkla söz edebiliriz.

⁵²⁷ *Tedkik* 18-b, 173.

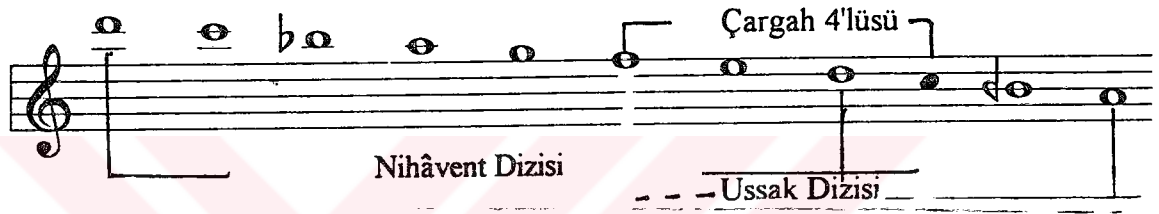
⁵²⁸ *Tedkik* 27-b, 18b.

⁵²⁹ Tirevî 59; Hızır Ağa 13-b, 44-45; Seydî 11-a, 32.

Ağa (1728-1794), Hacı Sâdullah Ağa (?-1801), Hâfız Abdürrahim Şeydâ Efendi (1732-1800) ve Küçük Mehmed Ağa'ya (?-1800) âit olmasından ⁵³⁴, bu makamın III. Selim devrinin başında veyâ ona yakın zamanlarda tertiplendiği sonucunu çıkarabiliriz.

8- Arazbâr

“Muhayyer perdesinden Pençgâh-ı Asl âgâze idüb, Nevâ perdesinde biraz ârâmdan sonra, Hüseyinî ve Acem ve Gerdâniye yine Acem ve Hüseyinî perdesi gösterüb Uşşak karar ider.”⁵³⁵ şeklinde târifi yapılan Arazbâr terkîbinin seslerini Abdülbâkî Dede'nin verdiği şekilde göstermeye çalışalım ;



Bu şekle göre Arazbâr inici bir sûrette Pençgâh-ı Asl icrâ eder. Bu çeşniyi inici olarak düşünüyoruz. Çünkü hatırlanırsa makamların nasıl anlatıldığını incelemeye çalıştığımız kısımda, belli bir perdeden bir çeşninin “âgâze” etmesi o çeşninin, adı verilen perde başlangıç olmak kaydıyla, inici olarak icrâ edilmesi *mânâsına* geliyordu. ⁵³⁶ Bu bakımdan Pençgâh-ı Aslı meydana getiren Uşşak, Muhayyerden Hüseyinîye doğru hareket edip, çeşniyi belirtmek için muhtemel Hüseyinî kalışlar yapıp, Abdülbâkî Dede'nin söylediği gibi Nevâda oyalanarak Pençgâh-ı Aslı göstermiş olacaktır. Bundan sonra, Gerdâniyeyi tepe noktası seçen Nevâ üzerindeki Bûselik, karar perdesi üzerindeki Uşşakla birleşerek, terkîbin ikinci kısmını meydana getiren Uşşak veyâ Bayâtî makamı özellikleriyle Dügâhta karar verecektir. Bu seyre ilâve olarak Hızır Ağa Nevâ üzerinde bir Uşşak veyâ Çargâh üzerinde bir Rast çeşnisinin varlığını da îmâ etmektedir. “... Gerdâniyeden kopup Acem gösterüb ve Hüseyinîyi cüzî pes idüb göstere, bâdehû Hüseyinîden Nevâ ve Çargâhı göstere...” ⁵³⁷ Buna bağlı olarak Suphi Ezgi “Elimizde mevcut Arazbâr eserlerde dahi yaptığımız tahlil netîcesinde, Arazbâr makamının Çargâh

⁵³⁴ Ezgi V, 328.

⁵³⁵ *Tedkik* 19-a, 174.

⁵³⁶ *Tedkik* 17-a, 171.

⁵³⁷ Hızır Ağa 15-a, 49.

sesi üzerine konulmuş Acemli Rast dizisinin pest tarafına, ya bir Uşşak dörtlüsünün veya tam Uşşak dizisinin katılmasından Arazbâr makamının husûle gelmiş olduğunu anladık”⁵³⁸ demektedir.

Suphi Ezgi, kendi kütüphânesinde mevcut bulunan Hamparsum tarafından yazılmış *Defterde Gâzî Giray Han’a* (1554-1607) âit bir Arazbâr peşrevinden bahsetmektedir.⁵³⁹

9- Acem

Günümüzde de kullanılan makamların önemlileri arasında yer alan Acem makamı, Abdülbâkî Dede’nin anlatımıyla şöyle ifade edilmiştir. “Gerdâniye perdesinden Nihâvend âgâze idüb, Çargâh perdesine geldikte dönüb Uşşak karar ider.” İlk bakışta Nihâvend çeşnisinin söylenişi bize pek garip gelmekle birlikte, biraz dikkat edince buradan Nihâvend makamının ilk çeşnisi olan Buûseliğin kasdedildiğini anlamak zor değildir. Nihâvendin ikinci çeşnisi yine bir Bûselik olduğuna göre Gerdâniye perdesinde ikinci bir Bûselik ve Çargâh perdesinde Çargâhı bulmak mümkündür. Çünkü “Çargâh perdesine geldikte” ibaresiyle Çargâh perdesi vurgulanmaktadır. Târife göre, Acem makamının bundan sonraki seyri, Uşşak yaparak Dügâhta karar vermektir.

Günümüz Acem târifinden farklı olmayan Acem makamına ilâve olarak, Kantemiroğlu şunları söylemektedir; “Adı geçen makamın üç karargahı vardır : evvelen Dügâh perdesi ki, bizzat Acem makamını ider. Sâniyen kendü Acem perdesi ki asma karar dînîlür ve gene sâfi Acem makamı icrâ olunur. Sâlisen AcemAşîrân perdesidir ki andan Acemaşîrânı didikleri terkîb icrâ olunur”⁵⁴⁰ Kantemiroğlu, Acem makamının Acem perdesinde karar vereninin yine Acem makamı olacağını söylemekle birlikte, Nasır Dede böyle karar veren bir makamı Nevruz-ı Acem ismiyle ayrıca kaydetmiştir.

⁵³⁸ Ezgi IV, 238.

⁵³⁹ Ezgi, IV, 238.

⁵⁴⁰ Kantemiroğlu , 7b.

Müteahhürin-i Seleften birinin Edvârından gördüğü bu makamın Acemdan farkını, Sünbüle perdesinin seyir esnâsında çokça kullanılması ve Çargâh perdesinde uzun kalışlar yapılması olarak belirtmiştir.⁵⁴¹ Halbuki Ezgi, Acem makamına eskiden Nevrûz-ı Acem dendiğini söylemektedir. Bugün için bu tesbîti doğru kabul etmek gerekir. Çünkü daha önce gördüğümüz örnekler, aralarında küçük seyir farkları bulunan makamların zaman içinde detayları unutulurak, tek makama dönüştüklerini göstermektedir.

10- Uzzâl

Bugün ana makamlarımız içinde yer alan Uzzâl, *Tedkik*'te terkîbler arasındadır. Şu şekilde târif edilmektedir; “Uzzâl; Hüseyinî perdesinden agaz ve Uzzâl perdesinde ekser meks ile Hicâz âgâze idüb karar ider. Ammâ Hüseyinî perdesinden agazda Evç ve Gerdâniye perdesine seyr lâzımdır.”⁵⁴²

Bu açıklamalardan makamın icrâsı için Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak çeşnisinin gösterilmesinden sonra, Uzzâl perdesinde asma kalışlar yapılması ve yerinde Hicâz çeşniyle karar verilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Ancak dikkatimizi çeken nokta, müellifimizin kullanılan 37 perde içinde saymadığı⁵⁴³ Uzzâl perdesini burada zikretmesidir. Çargâh ve Nevâ perdeleri arasındaki iki ses bölgesi Nasır Dede'ye göre Sabâ ve Hicâzken, bu iki bölgenin yanında bir de Uzzâl bölgesi sıkıştırılmıştır. Uzzâl perdesinin, Uzzâl makamının perde orijinalitesini göstermesi bakımından bir ihtiyaç olarak ortaya çıktığı düşünülebilir. Dr. Ezgi, Uzzâl perdesini beş komalık diyezle göstermektedir.⁵⁴⁴ Buna göre, Uzzâl makamında Hicâz perdesinin daha dik olarak icrâ edilmesi, makamın özelliği olmalıdır. Bunun dışında Uzzâl makamı bugün tanıdığımızdan farklı görünmemektedir.

⁵⁴¹ *Tedkik* 19-b, 175.

⁵⁴² *Tedkik* 19-b, 175.

⁵⁴³ *Tedkik* 6-a, 152.

⁵⁴⁴ Ezgi IV; 172.

11- Müsteâr

Günümüzde Segâh makamına benzerliği ile hatırlanan Müsteâr makamının, *Tedkik u Tahkik*'teki târifi gayet kısadır. “Hicâz âgâze idüb, Segâh perdesinde karar ider” ⁵⁴⁵ Son derece kapalı görünen bu târifte, Hicâz çeşnisinin mi, yoksa Hicâz perdesinin mi icrâ edileceği belli değildir. Ancak, gerek Seydî, gerek Tirevî'nin Müsteâr târiflerinde, önce Uzzâl makamını hatırlatıcı bir girizgâhla Hicâz veyâ Uzzâl perdelerinde asma kalışlar yapılması gerekliliği îma edilmektedir. ⁵⁴⁶ *Tedkik*'te îzahı yapılan Uzzâl makamının en önemli özelliği, Hüseyinî perdesi üzerinde vurgulanan Uşşak çeşnili seyrin Uzzâl perdesinde asma kalışlarla tamâmlanması olduğuna göre, aynı seyir Müsteâr makamı için de söz konusu olacaktır. Uzzâl seyrinin bir kısmına Segâh makamının kendi özellikleri de eklenince, Abdülbâkî Dede'nin târifini yaptığı Müsteâr ortaya çıkacaktır.



Doğrusunu söylemek gerekirse Uzzâl makamının üst nahiyesi ile, Segâh makamın birleşmesi olarak yapılan Müsteâr târifi sâdece edvâr kitaplarımızda saklı kalmıştır. Günümüz nazariyecileri makamları bir dizi dizileri de dörtlü ve beşlilerden meydana gelen kalıplar olarak düşüdüklerinden, çoğu zaman değişik makamların iki üç sesi bazen beş sesi vs. ihtivâ eden değişik parçaların bir araya gelmesini kabul etmemişler, bu değişik parçaların bir araya gelmesiyle meydana gelen bütünü, bir takım dörtlü, beşlilerle ayırmaya çalışmışlardır. Zannediyoruz Müsteâr da bunlardan biridir. ⁵⁴⁷

Ekrem Karadeniz de yakıştırma ad veyâ iğreti *mânâsına* gelen Müsteâr makamını, Hicâz perdesi kullanılan İsfahân makamıyla Segâh makamının birleşimi olarak düşünmektedir. ⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ *Tedkik* 20-a, 175.

⁵⁴⁶ Tirevî 46; Seydî 16-b, 50; Ladikli 92-b, 147.

⁵⁴⁷ Arel, *T.M.Nazariyatı*, 262, 263.

⁵⁴⁸ Karadeniz, *T.M. Esasları*, 153, 154.

12- AcemAşîrân

Günümüz sevilen makamlarından biri olan AcemAşîrân makamının îzahı da şöyle yapılmıştır ; “Acem âgâze idüb Dügâh perdesine geldikde Rast perdesine varub, Irak perdesine varmadan AcemAşîrân perdesi gösterüb anda karar ider.”⁵⁴⁹

Târîften, Acem-Aşîrân terkîbinin önemli bir kısmının Acem makamından meydana geldiği anlaşılmaktadır ki eski nazariyatçılarımız bu makamın icrâsında, önce Acem makamının gösterilmesi gerektiğini vurgulamışlardır. “AcemAşîrân oldur ki Acem tamâm agaz idersin...”⁵⁵⁰ Hattâ Kantemiroğlu, Acemle AcemAşîrân makamının sâdece karar perdesinde farklı olduğunu söylemektedir.⁵⁵¹ Ancak Abdülbâkî Dede makamın en kullanılan seslerinden biri olan Kürdî perdesinden hiç bahsetmemektedir. Kendisinden sonraki dönemde Edvârını yazmış bulunan Haşim Bey de Açemaşîrânı anlatırken, sâdece Acem makamını vurgulamakla yetinmiştir. “İbtidâ Hüseyinî, Hüseyinî gösterüb üslûb-ı Acem üzre âgâze iderek kendi mukabili olan Aşîrânda karar ider”⁵⁵² Bunu iki türlü yorumlamak mümkündür. 1- AcemAşîrân makamında meydana gelen Dügâh perdesindeki Kürdî, AcemAşîrân perdesindeki Çargâh çeşnileri, makamın tabîî çeşnileri kabul edilip zikredilme gereği duyulmamıştır. 2- Makamda bahsi geçen çeşniler kullanılmaz. Dügâhta Uşşak icrâ edildikten sonra AcemAşîrânda karar verilir.

Birinci yorumun daha doğru olacağını, Doç. Fikret Kutluğ’un AcemAşîrân makamı üzerinde yaptığı çalışma göstermektedir. Bu çalışma, Arel tarifine göre, bir Çargâh dörtlüsüne bir Çargâh beşlisi ilâvesiyle meydana gelen Nigâr makamının Acem makamı içinde oynadığı önemli rolü ortaya koymakta ve Nigârla Bayâtî makamının Acem bileşiğini oluşturduğunu ifade etmektedir.⁵⁵³ Buradan hareketle Fikret Kutluğ Acem-Aşîrân makamı için şunları söylemektedir; “Kanaatimizce AcemAşîrân makamı, Çargâh

⁵⁴⁹ *Tedkik* 20-a, 17b.

⁵⁵⁰ *Tirevî* 42.

⁵⁵¹ *Kantemiroğlu* 7b.

⁵⁵² *Haşim Bey*, 42.

⁵⁵³ Doç.Fikret Kutluğ, *Acem Makamı, İTÜ-TMDK Seminer Metni* Mart 1994, 4.

makamının AcemAşîrân perdesi üzerindeki şeddi olmayacaktır. Çünkü, Acem makamı Nigâr ve Bayâtî makamlarından oluşmuştur. Acemden bestelenmiş eserlerde bu iki makamın bileşimi ve seyri hakim olmak üzere bestelendiklerini görmekteyiz. AcemAşîrânda da durum aynıdır. Yalnız bir fark vardır. O da karar perdesinin değişmiş olması ve karara giderken, Bayâtî değil Nigâr çeşnisi içinde karar verilmesidir.”⁵⁵⁴



Suphi Ezgi, Acem-Aşîrân makamındaki en eski örneğin Hatip Zâkirî Hasan Efendi'ye (1030/1620) âit bir Acem-Aşîran ilâhî olduğunu söylemektedir.⁵⁵⁵

13- Hisâr

Abdûlbâkî Dede'nin verdiği Hisâr seyrinin notayla ifâdesi şöyledir;⁵⁵⁶



Hisârın verilen seslerinden hareketle bu terkîbin Hüseyinî ve bu perde üzerindeki Zîrgüle dizisinin bir kısmından yararlandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Kullanılan sesler itibariyle bugün bizim bildiğimiz Hisârdan farklı değildir. Bu terkîbten XV. yüzyıl

⁵⁵⁴ a.g.e., 4.

⁵⁵⁵ Ezgi IV, 268.

⁵⁵⁶ Tedkik 20-b, 17b.

nazarîyatçıları olan Hızır b. Abdullah ⁵⁵⁷, Seydî ⁵⁵⁸ ve Tirevî ⁵⁵⁹ bahsetmektedirler. Hızır Ağa'nın târifi şöyledir; "... târifi dahi oldur ki, Hüseyinî gösterüb ve Hisâr nimi ile bî Nevâ Çargâh ile Segâhı beyân ve Dügâhta kararı ayân ide..." ⁵⁶⁰ Elimizdeki en eski Hisâr eser İtrî'ye âittir.

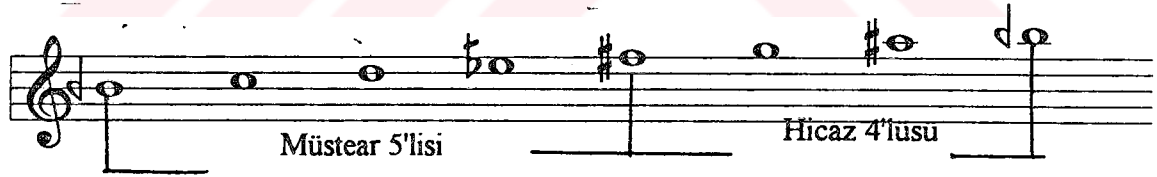
14- Hüzzâm

Günümüzde en sevilen makamlardan Hüzzâmı Nasır Dede şöyle anlatıyor; "Gerdâniye perdesinden Hicâz-ı Kudemâ âgâze idüb, Nevâ perdesine geldikte Nevâ perdesinden Segâh perdesine dek Irak karar ider" ⁵⁶¹

Bu târife göre Nevâ üzerindeki Hicâz makamına, Segâh perdesinde Irak çeşnisinin eklenmesiyle Hüzzâm meydana gelmektedir.



Ancak Arel-Ezgi yeni kurdukları sistemde Hüzzâm makamını daha farklı olarak şematize etmektedirler. ⁵⁶²



Buna göre Segâh ile Evç arasında yeni bir beşli ihdâs olunmuştur. Halbuki Hüzzâm makamı hakkındaki araştırmasında Doç.Fikret Kutluğ, incelediği Hüzzâm eserlerden hareketle şunları söylemektedir; "... Hüzzâm eserlerin seyirleri ve bu seyirlerden doğan çeşniyi, özellikle güçlü perdesi olan Nevâyı gözönüne getirdik ve gördük ki... Evç perdesinden tize doğru kurulu olduğu ileri sürülen Hicâz dörtlüsünün,

⁵⁵⁷ Hızır b. Abdullah 119-b, 206

⁵⁵⁸ Seydî 11a- 33.

⁵⁵⁹ Tirevî 39.

⁵⁶⁰ Hızır Ağa 17-a. 5b.

⁵⁶¹ Tedkik 21-b, 178.

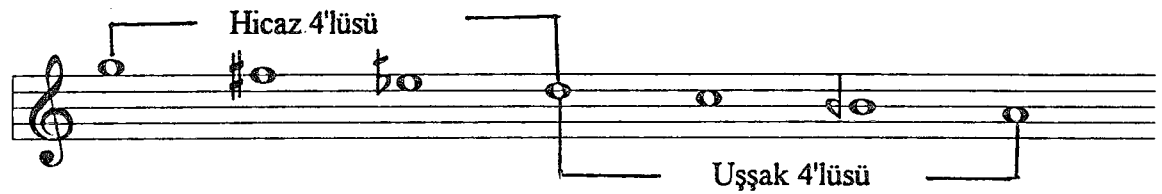
⁵⁶² Arel, T.M. Nazariyatı, 264.

makamın esasında bulunduğunu ancak Evç perdesinde değil Nevâ perdesi üzerinde kurulmuş olduğunu, Nevâ perdesinin güçlü olarak makamın seslerini kendisine doğru en çok çeken perdelerden biri olduğunu ve Nevânın güçlü olmadığı bir Hüzzâm dizisi içinde Hüzzâm makamını ve dolayısıyla çeşnisinin doğamayacağını kesinlikle anlamış olduk... Kaldı ki bütün eski müzikologlar, Hicâzın Nevâ perdesinde kurulu olduğunda ittifak halindedirler...”⁵⁶³ Kutluğ ile Nâsır Dede'nin görüşü de aynı paraleldedir.

Rauf Yektâ Hüzzâm eserler içerisinde ayrı bir yere sâhip bulunan Hüzzâm Âyin-i Şerif'in bestelenme sebebini şöyle hikâye ederek açıklıyor; “Rivâyet olduğuna göre Dede Efendi'ye Hüzzâm makamı pek Ziyâde te'sir edermiş. Hattâ bu makamdan Kömürçüzâde Hâfız Efendi'nin; “*Aldım hayâl-i perçemin ey mâh dîdeme*” güfteli Remel Murabba'ını ilk defâ dinlediği vakit fart-ı teesüründen gözyaşlarını zaptedememiş, hazin hazin ağlamıştır. Bu sebeple Hüzzâmdan bir Âyin-i şerif bestelemeyi kendisi arzu ettiği gibi ...”⁵⁶⁴ Suphi Ezgi de Hüzzâm makamında elimizde olan en eski eserin Gâzî Giray Han'a (1016/1607) âit peşrev ve saz semâisi olduğunu bildirmektedir.

15- Araban

Günümüzde Bayâtî Araban, Şedd-i Araban gibi bileşimlerle birlikte tanınan Araban makamının *Tedkik ı Tahkik*'teki târifi şu şekildedir; “Gerdâniye perdesinde Hicâz âgâze idüb, Uşşak karar ider. Bayâtî ve Acem ve Evç perdesi dahi müstâ'meldir.”⁵⁶⁵



Abdûlbâkî Dede, Araban terkîbini meydana getiren Hicâz ve Uşşak çeşnileri dışında Bayâtî ve Acem perdelerini işâret etmekle, Nevâ üzerinde Uşşak veyâ Bûselik çeşnilerinin de yer alabileceğini dile getirmektedir.

⁵⁶³ Doç.Fikret Kutluğ., Hüzzâm Makamı, *İTÜ-TMDK, Seminer Metni*, İstanbul Aralık 1992, b.

⁵⁶⁴ Rauf Yetka, *Dede Efendi, Esâtiz-i Elhân*, 3. cüz, İstanbul 1341/1925, 149.

⁵⁶⁵ *Tedkik* 21-b, 178.

Bugün tek başına tanınıp kullanılmayan Araban makamı, kullanıldığı tertibler içindeki yeri dolayısıyla târif edilmektedir. Buna göre Araban, Nevâ üzerinde bir Hicâz Zirgüle dizisinden meydana gelmektedir.⁵⁶⁶ Halbuki elimizdeki birkaç Araban eserde de, çok kullnılmış bulunan Bayâtî Araban eserlerde de, Zirgüleli Hicâza tesâdüf etmek zor bir iştir. Buna mukabil Gerdâniye perdesi üzerinde sık sık yer alan Bûselik çeşnisi, Araban makamında Nevâ üzerinde Zirgüle değil Hümâyûn dizisi olduğu zannını uyandırmaktadır. Nitekim Dr. Ezgi, Bayâtî Araban terkîbinin Nevâda Hicâz Hümâyûn ile Bayâtî makamlarından meydana geldiğini kaydetmiştir.⁵⁶⁷ Makam, Abdûlbâkî Dede'nin belirttiği gibi Uşşak çeşnisiyle son bulacaktır.

Gültekin Oransay'a göre Araban makamı, XVI. yüzyıl ortalarında adlandırılmıştır.⁵⁶⁸ Kullanılan sesler bakımından *Tedkik*'teki tanıma en çok benzeyen Hızır Ağa'nın Edvârında karşılaştığımız târifdir. Ancak Hızır Ağa makamın karar perdesini Nevâ olarak göstermektedir.⁵⁶⁹ Bu bize Uşşak çeşnisinin Araban makamına sonradan eklendiğini veyâ küçük seyir farklarıyla Arabandan ayrılan başka bir makamın, zaman içinde Araban makamı ile birleştiğini düşündürmektedir. Nitekim Ekrem Karadeniz, Araban makamından ayrı olarak, Araban-Uşşak adlı *Tedkik*'teki târife benzer bir makamdan bahsetmektedir.⁵⁷⁰ Yine Uşşak ile Bayâtî makamlarının ortak noktaları dolayısıyla Bayâtî Araban makamına Araban dendiğine de şahit oluyoruz.

16- Şedd-i Araban

Abdûlbâkî Nâsır Dede Şedd-i Araban terkîbini bildiklerimizden farklı, fakat düşündürücü bir şekilde târif eder. “Hüzzâm bâdehû Nihâvend âgâze idüb, Rast perdesinden Yegâh perdesine dek Hicâz karar ider.”⁵⁷¹

⁵⁶⁶ Arel, *T.M. Nazariyatı*, 204.

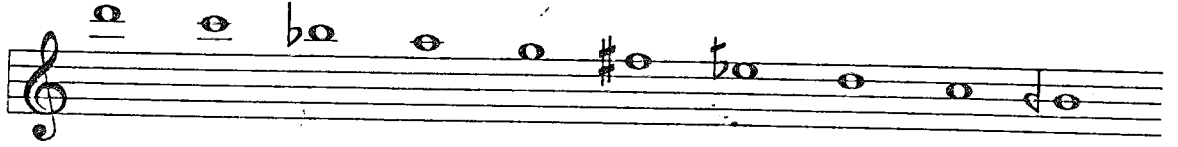
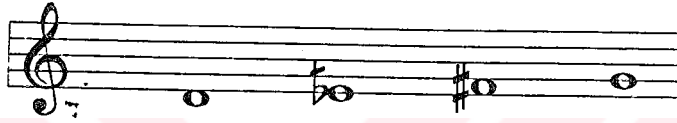
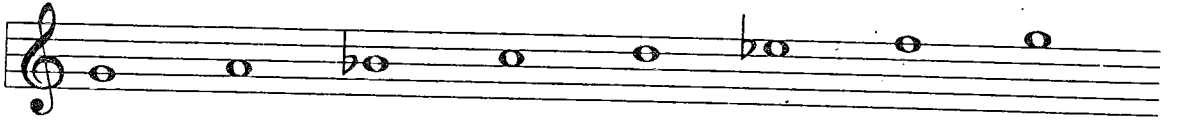
⁵⁶⁷ Ezgi I, 150.

⁵⁶⁸ Oransay, *Dizin*, 29.

⁵⁶⁹ Hızır Ağa, 16-a, 53.

⁵⁷⁰ Ekrem Karadeniz, 142.

⁵⁷¹ *Tedkik* 21-b, 178.

Hüzzâm⁵⁷²Nihâvend⁵⁷³

Hicaz 4'lüsü

Yukarıda müellifimizin daha önce belirttiği ses dizileri Şedd-i Araban terkîbinin sâhasını belirlemektedir. Bize farklı bir bakış açısı kazandıran bu târif doğrultusunda eserlere bakıldığında Abdülbâkî Dede'ye hak vermemek elde değildir. Makamın ismiyle ifade edilen Araban Şeddi Nevâ perdesindeki Arabanın (inici Hümâyûn) Yegâh perdesi üzerine taşınmasıdır. Arel-Ezgi nazariyâtında Zirgüle dizisinin ikinci yarısı kabul edilen Dügâh perdesi üzerindeki Hicâz dörtlüsü, yine müellifimizin târifinden hareketle Nevâ üzerindeki inici Hümâyûnun genişlemesi olarak anlaşılmalıdır. Nitekim bu çeşni kalıcı değildir. Ayrıca Yegâh üzerindeki Araban, Rast perdesinde Bûselik çeşnisini icab ettirir. İ.H.Özkan, bu dizinin Hümâyûn oluşunun en önemli göstergesi olarak Yegâh perdesinde karar verirken yarım yeden kullanılmasını işâret etmekte ve III. Selim dönemi bestekârlarından Tanbûrî İsak ve Sâdullah Ağa'nın eserlerini örnek göstermektedir.⁵⁷⁴ Abdülbâkî Dede'nin Şedd-i Arabanı bileşiklerinden biri olarak tanıttığı Nihâvendin Şeddi-i Arabanın en önemli geçkisi olduğu malumdur.⁵⁷⁵ Bu bakımdan müellifimizin îzahlarının Şedd-i Araban eserlere aykırı düşmediğini belirtmek isteriz.

⁵⁷² *Tedkik* 21-b, 177-178.

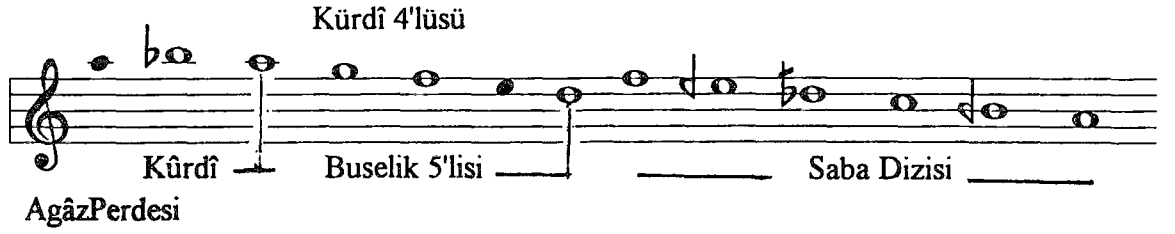
⁵⁷³ *Tedkik* 13-a, 163.

⁵⁷⁴ İ.H.Özkan, *T.M. Nazariyatı*, 257.

⁵⁷⁵ İ.H.Özkan, *T.M. Nazariyatı* 257.

17- Sünbüle

Günümüzde artık fazlaca tanınmayan Sünbüle terkîbinin *Tedkik u Tahkik*'teki târifi şöyledir; “Muhayyer perdesinden ibtidâ idüb Sünbüle perdesi gösterdikten sonra Muhayyer perdesinden Nihâvend şeklinde Hüseyinî perdesine hübut idüb, Sabâ karar



Daha önce asıl makamlar arasında Sabâ makamının ifade etmeye çalışırken, Dr. Ezgi'nin verdiği bilgiye dayanarak, bu makamın eskiden Sünbüle olarak tanındığından bahsetmiştik.⁵⁷⁷ Aynı araştırmacı Ladikli Mehmed Çelebi'nin Zeynü'l-Elhân'ında terkîbler kısmında ihtilâflıdır ibaresiyle Sünbüle bileşiminin iki ayrı diziyile kaydedildiğini ve birinci dizinin Kûçek, Zirefkend ve daha sonra Sabâ ismi verilen dizi olduğunu kaydetmektedir.⁵⁷⁸

Ancak burada târifi verilen Sünbülenin Sabâ çeşnili olmakla berâber farklı bir mâhiyet taşıdığı ortadadır. Nevâ üzerinde kurulu Nihâvend dizisiyle, Dügâh perdesinde Sabâ makamının birleşmesiyle meydana geldiği anlaşılan Sünbüle terkîbi, inici bir karakter taşımaktadır. Daha sonraları bu terkîbin, Abdülbâkî Dede'nin söyleyişiyle “Tiz Çargâh perdesinden Sabâ âgâze idib”⁵⁷⁹ yani Gerdâniye üzerinde Sabâ geçkisi ilâvesiyle Muhayyer-Sünbüle makamıyla zaman içinde birbirine kaynaştığı anlaşılmaktadır. Nitekim Öztuna, Sünbüle maddesinde “Elimizde Sünbüle adı verilmiş eserler Muhayyer-Sünbüle maddesinde tâdâd edilmiştir”⁵⁸⁰ demektedir.

⁵⁷⁶ *Tedkik* 24-a, 181.

⁵⁷⁷ Ezgi IV, 19b.

⁵⁷⁸ Ezgi IV, 232-233.

⁵⁷⁹ *Tedkik* 24-a, 181.

⁵⁸⁰ Yılmaz Öztuna, *Türk Müsıkisi Ansiklopedisi* II, İstanbul 1976, 25b.

Meselâ Nühüft eserlerde Evç, Segâh ve Irak perdelerindeki Segâh (Irak) çeşnili kalışların, Yegâh makamının üçüncü derecesine kurulmuş bulunan Irak dizisinin Aşîrân makamındaki özelliklerden olması mümkün görülmektedir. Ayrıca makamın icrâsında Dügâh perdesi üzerindeki Uşşaklı kalışların önem kazanması, Aşîrân ve Nevâ dizilerinin ortak yönü olmasına da bağlanabilir.

Nühüft terkîbinin daha eski Edvârlarda daha farklı şekillerde ifade edilişi dikkat çekicidir. Hızır b. Abdullah : “Nühüft oldur kim, tiz yirden Dügâh agaz ide, ine Uzzâl yüzünden Hicâz karar ide” ⁵⁸⁶ demekte Seydî şu sözlerle onu teyid etmektedir; “Muhayyer perdesinden itsen agaz, dahî Uzzâl yüzünden eylesen sâz, Hicâzun dârın idüsen karargah, Nühüft dedikleri budur bil iy şâh” ⁵⁸⁷ Dr. Ezgi bu ifadelerin bugünkü Uzzâlimiz olduğu kanaatindedir. ⁵⁸⁸

Nühüft terkîbinin târifindeki bu önemli değişikliğin sebebi Abdülbâkî Dede’nin verdiği bilgiyle ortaya çıkmaktadır. Müellifimiz yakın *zamânâ* kadar bu terkîbe, Nevâ Aşîrân dendiğini, fakat artık kendi zamanında bu terkîbin Nühüft ismiyle tanındığını söylemektedir. ⁵⁸⁹ Kantemiroğlu da hemen hemen aynı ifâdeleri kullanıyor ; “Günümüzün mûsikîşinasları, Nevâ makamı Aşîrânda karar verdiğinde, Nühüft denen terkîb meydana gelir derlerse de, benim görüşüme göre eskilerin Nevâ Aşîrânı dedikleri tertib olur” ⁵⁹⁰ Bizim kanaatimize göre Nevâ Aşîrân terkîbi XVIII. yüzyılda Nühüft olarak adlandırılmış olmalıdır. Çünkü bu yüzyılın en önemli Edvârlarında Nühüft terkîbi Abdülbâkî Dede’nin târif ettiği gibidir.

⁵⁸⁶ Hızır b. Abdullah, 121-a, 207.

⁵⁸⁷ Seydî, 16-b, 50.

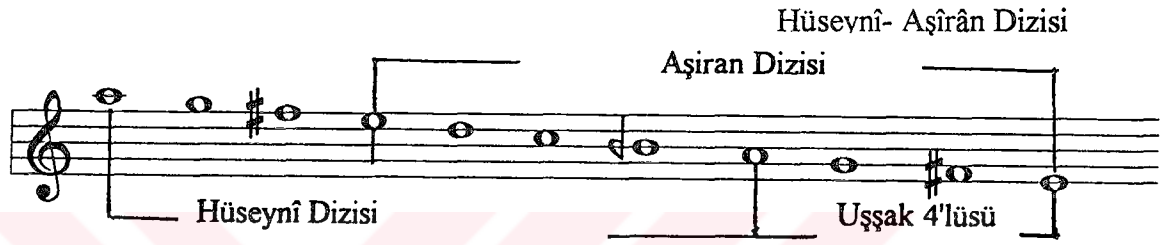
⁵⁸⁸ Ezgi IV, 247.

⁵⁸⁹ *Tedkik* 24-b, 181.

⁵⁹⁰ Kantemiroğlu, 61.

19- Hüseyinî-Aşîrân

Müellifimiz Hüseyinî-Aşîrân terkîbini şu şekilde gayet kısa târif etmiştir. “Hüseyinî âgâze idüb, Aşîrân karar ider”⁵⁹¹ Bu terkîb de yukarıda îzah edilen Nevâ Aşîrân (Nühüft) gibidir. Ancak bu defâ Hüseyinî makamı önem kazanmaktadır. Aşîrânda karar edilmesinden maksat ise, Aşîrân makamının bünyesinde bulunan Irak çeşnisini işâret etmenin yanında, Hüseyinî makamının kararı olan Dügâhtan aşağı Hüseyinî-Aşîrândaki Uşşaklı kararı vurgulamak olmalıdır.



Kantemiroğlu, Aşîrân ile Hüseyinî perdelerinden hareketle bu isimleri taşıyan makamlar arasındaki ilişkiyi şöyle ifade etmektedir; “Aşîrân perdesinin üst sekizlisi olan Hüseyinî perdesi, Aşîrân perdesinin elinden bütün makamlık meziyetini alıp onu açıkta bırakır ve inletir. Aşîrân perdesinin neden bu kadar hor görüldüğünü ve Hüseyinî perdesinin o kadar güç kazanıp ruhsat bulmasının sebebini sorarsan, bilmiş ol ki, basit makam târifi şartına göre, Aşîrân perdesinin makam sahibi olma gücü yoktur. Çünkü altında Yegâh perdesinden başka perde bulunmaz... Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi, Aşîrân perdesi makam sahibi olmadığından, bütün gücünü Hüseyinî perdesine aktarır... Aşîrân perdesi ise, öteki terkîblerin perdeleriyle birleşip bağlanmadıkça, kendi başına bir terkîb meydana getirmez.”⁵⁹² Bu îzaha dayanarak, Aşîrân perdesinin oktavı olan Hüseyinî perdesi ve dolayısıyla Hüseyinî makamıyla bir içiçelik sözkonusu edilebilir. Nitekim Suphi Ezgi, Hüseyinî Aşîrân terkîbinin çoğu zaman Aşîrân ismiyle anıldığını söylemektedir.⁵⁹³ Ancak inceleyebildiğimiz XV. yüzyıl Edvârlarında Aşîrân terkîbi, Hüseyinî icrâsından sonra Rast perdesinde karar verdiği şeklinde ifade edilmektedir.⁵⁹⁴ Halbuki Abdülbâkî

⁵⁹¹ *Tedkik* 24-b, 182.

⁵⁹² *Kantemiroğlu*, 64.

⁵⁹³ *Ezgi* IV, 227.

⁵⁹⁴ *Tirevî* 41; *Seydî* 13-b, 40; *Hızır b. Abdullah* 119-b, 20b.

Dede, kendi zamanında kullanılan Aşîrânın birçok terkîbin içinde yer alması yüzünden, yanlış anlaşılmalara sebebiyet vermeme gerekçesiyle, Hüseyinî makamından sonra Rast perdesinde karar veren bu terkîbi Dilnişîn başlığı altında îzah etmiştir.⁵⁹⁵ Nasır Dede yeni isimle eserine aldığı bu eski terkîbe Kudemâ ve Kudemâ-i Müteahhırînin Aşîrân dediklerini, fakat onun zamanında çoktan unutulmuş bulunduğunu sözlerine eklemektedir.⁵⁹⁶

Müellifimiz târif ettiği Hüseyinî makamından sonra Uşşak çeşnisiyle Hüseyinî-Aşîrân perdesinde kalan Hüseyinî-Aşîrân terkîbinin, sonrakiler tarafından tertiplenmiş Vech-i Hüseyinî makamı olduğunu söylemektedir.⁵⁹⁷ Buradan, Dede'mizin îzah ettiği terkîbe, önce Vech-i Hüseyinî sonra Hüseyinî-Aşîrân dendiğini anlıyoruz. Ancak gerek Seydî, gerek Hızır b. Abdullah'ın risâlesinde karşımıza çıkan Vech-i Hüseyinî terkîbinin, Hüseyinî, Karcıgâr ve Pençgâh makamlarından meydana gelerek, Dügâh perdesinde karar vermesiyle büsbütün farklı bir mâhiyet taşıdığını söylemeliyiz.⁵⁹⁸ Bundan çıkaracağımız sonuç şudur; eski Vech-i Hüseyinî terkîbi zaman içinde unutulmuş, yerine aynı isimle Abdülbâkî Dede'nin târifini verdiği bileşim almış, sonra muhtemelen XVIII. yüzyılda bu terkîb isim değişikliğine uğrayarak Hüseyinî-Aşîrân adıyla günümüze kadar gelmiştir.

Bûselik-Aşîrân

Günümüzde de erbabınca tanınan bu terkîb, şöyle târif edilmektedir. “Bûselik âgâze idüb, Aşîrân karar ider”⁵⁹⁹ Buna göre yerinde Bûselik makamı icrâ edildikten

sonra Aşîrân perdesinde Uşşak çeşnisiyle karar verileceği anlaşılmaktadır.

⁵⁹⁵ *Tedkik* 34-b, 197.

⁵⁹⁶ *Tedkik* 34-b, 197.

⁵⁹⁷ *Tedkik* 24-b, 182.

⁵⁹⁸ *Seydî* 16-b, 49; *Hızır b. Abdullah* 120b-207.

⁵⁹⁹ *Tedkik* 24-b, 182.

The image shows a musical staff with a treble clef. The notes for the Bûselik scale (Bûselik Dizisi) are: B4 (quarter), C#4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). The notes for the Uşşak scale (Uşşak Dizisi) are: C#4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C#4 (quarter). The scales are labeled "Bûselik Dizisi" and "Uşşak Dizisi" respectively.

Abdülbâkî Dede Bûselik-Aşîrânın, Müteahhîrîn tarafından bulunduğunu ve Hûzî adıyla kullanıldığını söylemektedir. ⁶⁰¹ Gerçekten de Hûzîye Müteahhîrîn dönemi içine giren XV. yüzyıl Edvârlarında rastlanmaktadır. Burada Kadızâde Tirevî'nin, müellifimizinkine benzeyen târifini vermek isteriz. “Hûzî oldur ki, Bûselik tamâm âgâze idüb, Acem karar idersin. Bu mezkûrâtın kararları Acem olduğunun vechi oldur ki, Rast hânesi altında olan nerm-i Segâh hânesinin altında olan nerm-i Hüseyî hânesinde karar itmekle Acem olur” ⁶⁰² Burada Tirevî'nin “Rast hânesi altında ...” diye târif ettiği Acem, Aşîrân çeşnisidir. Nitekim Abdülbâkî Dede, unutulmuş terkîblerden saydığı Aşîrâna eskilerin Acem dediğini söylemektedir. ⁶⁰³

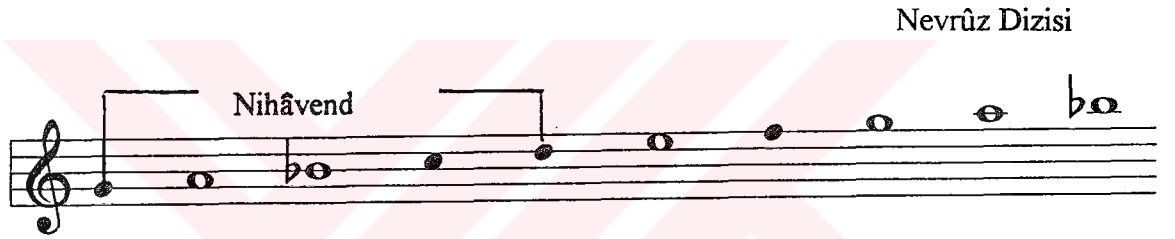
Bugün ana makamlarımız arasında yer alan Kürdînin *Tedkîk u Tahkîk*'teki târifi “Nevrûz âgâze idib, Çargâh perdesine geldikte dönüp Nihâvend âgâze idüb, karargahı olan Rast perdesine geldikte bir Dügâh perdesi gösterib anda karar ider”⁶⁰⁴

604 *Tedkik 24-b, 25-a, 182.*

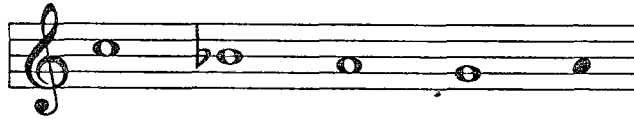
Kürdî bünyesinde bulunduğu söylenen Nevruz, unutulmuş terkîbler arasında bir Edvârdan yararlanılarak *Tedkik*'e ilâve edilmiştir.⁶⁰⁵ Abdûlbâkî Dede'nin bu terkîbi icrâsını bilmediği bir makamla târife çalışması, îzahını yapmaya çalıştığı Kürdî'nin de kendi zamanında kullanılmadığı zannını uyandırmaktadır.

Abdûlbâkî Dede'ye göre Kürdî terkîbini meydana getiren kısımlardan ilki Nevruzdur. Şöyle târif edilmiştir; “Nevâ perdesine dek suûdan ve hubûtan Nihâvend âgâze idib, bâdehu bir Hüseyinî ve Acem perdesi gösterüb, Acem perdesinde karar ider. Nevâ perdesinden sonra Çargâh perdesi ve Muhayyer perdesinden sonra Sünbûle perdesi dahi bâzı mahalde zamm olunsa münâsibdir.”⁶⁰⁶

Bu îzaha göre Nevruz dizisi tiz perdelere doğru Nihâvend dizisi görünümündedir.



Terkîbin ikinci kısmı, îzaha göre Çargâh perdesinden aşağıya doğru yine Nihâvend ihtivâ etmeli, fakat Dügâh perdesinde karar vermelidir.



Abdûlbâkî Dede'nin îzahı bugün tanıdığımız Kürdî makamıyla tamâmen örtüşmektedir. Dr. Suphi Ezgi'nin bu makamın târihçesine dâir verdiği bilgilerin aydınlatıcı olması bakımından buraya naklediyoruz : “En eski târihli olarak Hâfız Post'un kendi el yazılı olan mecmuasında⁶⁰⁷ Basra Valisi Ali Paşa namlarına Kürdî makamında bestelerin güfteleri muharrer olduğuna göre, Hâfız Post'un vefât târihi olan 1102/1690 dan bir hayli evvel, tahminen 350-400 sene kadar önce kendi dizisine Kürdî isminin

⁶⁰⁵ *Tedkik* 19-a. 174.

⁶⁰⁶ *Tedkik* 19-a. 174.

⁶⁰⁷ Topkapı Saray Küt. Revan Yazınaları No.1724.

verilmiş olduğu anlaşıldı... Kürdî dizisi, muhtelif namlarla başka başka mıntikalarda çok eski zamanlardan beri mevcuttur. Abdülkâdir, *Câmiu'l-Elhân* ve *Makasidu'l-Elhân*'ında Türk ve Moğolların makamları faslında, Türklerin Uşşak (yani geçkili Çargâh Nevâ, geçkili Bûselik Ebîselik bugünkü Kürdî) makamlarını çok severek kullandıklarını söylemiştir.”⁶⁰⁸

22- Zâvil

Tedkik'te Zâvilin târifi şu ibarelerle yapılmaktadır. “Gerdâniye perdesinden Rast bâdehû Hicâz âgâze idüb, Dügâh perdesine geldikte Çargâh perdesi gösterüb iner. Rast karar ider”⁶⁰⁹ Bu ifadeler gözönüne alındığında kullanılan dizi ve sesler şöyle olmalıdır.



Bugün Nikriz ve Mâhur dizilerinin bileşiği olarak kabul edilen Zâvil, kullanılan sesler bakımından müellifimizin târifinden farklı değildir.⁶¹⁰ XVIII. yüzyıl nazariyatçılarından Hızır Ağa'nın Edvârında da Zâvil, aynı şekilde îzah edilmiştir : “Zâvil dahi oldur ki, Rast mukabili olan Gerdâniyeden kopub Gerdâniye ile Evç beynindeki nimle Hüseyinî ve Nevâyı beyan idüb Nevâdan dahi Nikriz üslûbu üzre perde-i Rastta karar ide. Nevâdan Rastta dönerken fi'l-cümle Hicâz yerine Çargâh da olur.”⁶¹¹

23- Yegâh

En eski makamlarımızdan biri olan Yegâhın *Tedkik*'teki açıklanışı şu şekildedir : “Nevâ perdesinden agaz idüb Hüseyinî yine Nevâ ve Hicâz ve Çargâh perdesi, bâdehû

⁶⁰⁸ Ezgi IV, 205.

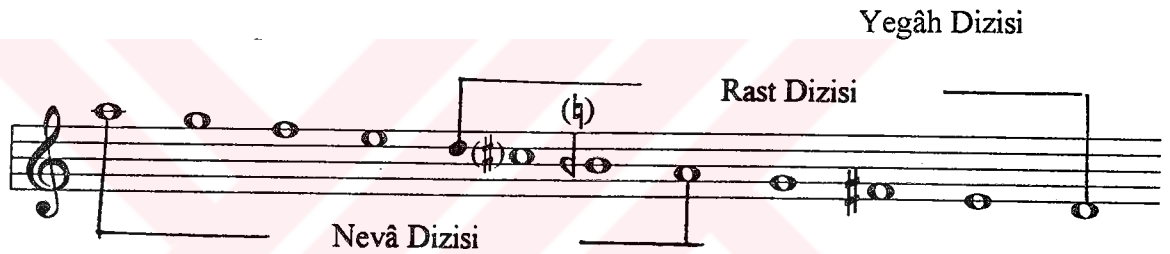
⁶⁰⁹ *Tedkik* 25-a, 182.

⁶¹⁰ İ.H.Özkan, *T.M. Nazariyatı*, 415.

yine Hicâz ve Nevâ perdesine geldikte Dügâh ve Kürdî perdesi bârehû yine Dügâh perdesi gösterüb Aşîrân şeklinde Yegâh perdesine varub anda karar ider.” ⁶¹² Bu târife göre verilen sesleri sırasıyla yazalım :



Verilen seslerden hareketle Yegâh perdesi üzerindeki Rast dizisini teşhis etmek mümkündür. Ancak müellifimizin Segâh yerine Kürdî perdesini zikretmesi düşündürücüdür. Çünkü Yegâh makamının yerinde Nevâ makamı ile Yegâh perdesi üzerindeki Rast beşlisinin birlikte icrâsından meydana geldiği, mûsikîşinaslarca bilinir.



Ancak eski Yegâh dizisinin güçlüsü üzerinde bir Uşşak çeşnisi taşıdığı hatırlanırsa ⁶¹³ Abdülbâkî Dede'nin Kürdî bölgesiyle, Uşşak çeşnisine mahsus, Segâhtan daha pest bir sesi kastedtiği düşünülebilir.

Abdûlbâkî Dede'nin seyir esnâsında dikkat çektiği Nevâ-Dügâh aralığının kullanımı, incelenen Nevâ eserlerde de kendisini gösteren bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Müellifimizin "... bâzı te'lifte bu âgâze Yegâh terkîbidir deyu mesmû'um olduğı bu resm üzredir..."⁶¹⁴ (Yegâh diye adlandırılan bâzı eserlerde dinlediğim terkîb böyledir)

⁶¹¹ Hızır Ağa 13-b, 44.

612 *Tedkik 25-b, 183.*

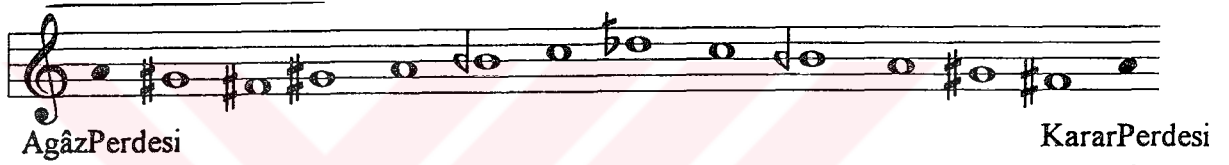
⁶¹³ Ezgi IV, 190.

614 *Tedkik*, 25-b, 183.

şeklindeki ifadelerinden, Yegâh makamının Nasır Dede döneminde fazla bilinen bir terkîb olmadığı kanaatine varıyoruz.

24- Dügâh

Abdûlbâkî Nâsır Dede, Dügâh terkîbini ana makamlarda yaptığı gibi belli bir seyrin dâhilinde vermeye çalışmaktadır. “Perde-i Dügâhtan agaz idüb, Zirgüle ve Irak perdesine hubût yine Zirgüle ve Dügâh perdesine suûd, bâdehû Dügâh perdesinden suûdan ve hubûtan Sabâ âgâze idüb karârında yine Zirgüle ve Irak perdesi, bâdehû Dügâh perdesi gösterüb anda karâr ider.”⁶¹⁵ Verilen sesleri sırasıyla notada gösterelim ;



Seyirde gösterilen seslerden şu çeşnileri tesbît etmek mümkündür.

Ayrıca, Dügâh terkîbinde gösterilen seslerin tiz perdelere doğru çıkmaması, seyrin orta nahiyelede yapılması gerektiğinin bir göstergesidir. XV. yüzyıl nazarîyatçısı Tîrevî de Dügâh makamı için farklı bir şey söylememektedir. “Dügâh oldur ki, cüz-i Kûçek ola. Nev-i âhır kendü hânesin hûd dimiş idik. Rast hânesi üstünde olur. (Pes imdi Dügâhın) âgâzesi ve karargahı yine kendü perdesidir. Kendi hânesinden aşağı Rast seyrederken kendü hânesinden yukarı Segâh ve Çargâh hânelerin seyr idüb, işte Dügâh seyri bu kadardır.”⁶¹⁶

25- Çargâh

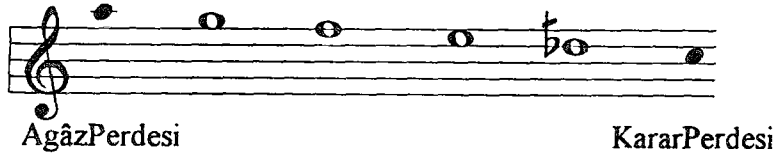
Çargâh makamı, *Tedkik*’te şöyle târif edilmektedir; “Acem ve Gerdâniye ve Muhayyer perdesinde ziyâde seyr ile Saba âgâze idüb, Çargâh perdesinde karâr ider.”⁶¹⁷

⁶¹⁵ *Tedkik*, 26-a. 183-184.

⁶¹⁶ Tîrevî, 40.

⁶¹⁷ *Tedkik*, 26-a. 184.

Bu açıklamaya göre Terkîb'in kullanılan sesleri, esas itibariyle Sabâ makamının sesleridir. Ayrıca Muhayyerden daha tiz perdelerin zikredilmemesi makamın daha ziyâde Çargâh-Muhayyer arasında dolaştığı sonucunu doğurmaktadır.



Çargâh terkîbinin dar bir ses sâhasına sahip olduğunu belirten Kantemiroğlu şunları söylemektedir; “Çargâh... kutb olarak kendi perdesini alır. Gerek kalın perdelerden incelere, gerek ince perdelerden kalınlara doğru gelindiğinde Çargâh perdesinde kendîni gösterir.... çok dar bir makam olduğundan ve terkîblerle hemen hiç uyuşmadığından, üzerine bestelenmiş pek az beste ve peşrev vardır. Tabiatı öyledir ki, ne kendi başka bir makamın karargahına gider, ne de başka bir makamın gelip kendi karar perdesinde karar vermesini kabul eder. O yüzden gerek ullanılan gerek kullanılmayan terkîbler arasında bu makama uyan, bağlanan bir terkîb yoktur.”⁶¹⁸

Abdûlbâkî Dede, Çargâh terkîbi üzerinde topluca görüş birliği olduğunu söylemektedir⁶¹⁹ ki, gerçekten de karşılaştığımız târifler bunu doğrulamaktadır. Meselâ Kadızâde Tirevî (1494) “Çargâh oldur ki cüz’ü Zengûle ola, kendü hânesinden hûd dimiş idik ki Segâh hânesi üstünde olur. Kendü hânesinden âgâze idüb aşağı gidüb Segâh ve Dügâh ve Rast hânelerin seyr idüb yine kendü hânesine çıkar. Kendü hânesinden yukarı Zengûle için Pençgâh hânesi Çargâh hânesine karîb olmuşdı. Ol perdeye uğrayub andan yukarı Hüseyinî hânelerin seyr idüb gelüb yine kendü hânesinde karâr ider. Çargâhın agazı ve karargahı yine kendü hânesidir”⁶²⁰ şeklinde bu terkîbi açıklamıştır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Nâyî Osman Dede’nin (1642-1729) Çargâh Âyin-i Şerif’i makamın en önemli delili olarak elimizdedir.

⁶¹⁸ Kantemiroğlu, 59-60.

⁶¹⁹ Tedkik, 26-a, 184.

⁶²⁰ Tirevî, 41.

Arel-Ezgi'nin klâsik Türk mûsikîsi sistemini yeniden yorumlayarak kurdukları sistemin ana dizisi kabul edilen Çargâh dizisi ise, bilindiği gibi Pisagor sistemine göre kurulmuş bir Do dizisidir. ⁶²¹ Dolayısıyla, makam olma vasfıyla bu diziyi geleneksel çizgide değerlendirmek mümkün değildir. Adı geçen diziyi an'anevî kültür ve zevkle kullanıp değerlendiren eski makamlarımızdan ancak Nigâr makamı, Arel-Ezgi'nin Çargâhına yakınlaştırılabilir. ⁶²²

26- Beste-Nigâr ve Büzürk

Dikkat edilirse, Abdülbâkî Dede'nin mümkün olduğu kadar çeşnileri birbirine benzeyen terkîbleri arka arkaya getirdiği görülür. Beste-Nigâr ve Büzürk terkîbleri de içinde Çargâh çeşnisi taşımaları dolayısıyla Çargâh terkîbinden sonra târif edilmiştir. “Beste-Nigâr; Çargâh âgâze idüb, Irak karar ıder” ⁶²³



Yukarıda çeşnileri verilen Beste-Nigâr, *Tedkik* u *Tahkik*'te üç türlü târif edilmiştir. Ancak yukarıda açıklamaya çalıştığımız Beste-Nigârın dışında kalanlar, Abdülbâkî Dede döneminde çoktan unutulduğu için biri Beste-Nigâr-ı Kadîm, diğeri Beste-Nigâr-ı Atîk ismiyle târif edilmiştir. ⁶²⁴ Unutulduğu söylenen bu iki terkîbin îzahlarına XV. yüzyıl Edvârlarında rastlamak mümkündür. Hızır Ağa'nın Edvârında ise Abdülbâkî Dede'nin Beste-Nigâr açıklamasına benzer bir târif vardır: “Beste-Nigâr dahi şol müessir terkîbdir ki, Çargâh kopub Sabâ nimi ile Çargâhtan Rasta inüb göstere ve perde-i Irâkîde karar ıde. Nevâ yerine Sabâ nimi ve fi'l-cümle Evç yerine Acem nimin göstere” ⁶²⁵ Buradan bugün tanıdığımız Beste-Nigâr makamının XVIII. yüzyıla yakın

⁶²¹ Tura, 118.

⁶²² Doç.Fikret Kutluğ, Nigar Makamı, *İTÜ-TMDK Seminer Metni*, Aralık 1994, 2.

⁶²³ *Tedkik*, 26-b 184.

⁶²⁴ *Tedkik*, 26-a, 26-b. 184.

⁶²⁵ Hızır Ağa, 14-b, 47.

zamanlardan itibâren bu mâhiyeti taşıdığı sonucunu çıkarabiliriz. Suphî Ezgi ise BesteNigâra daha önceki dönemlerde Büzürk dendiğini ifade etmektedir.⁶²⁶

Abdûlbâkî Dede'nin târifiyle Beste-Nigârdan ayırd edilemeyen Büzürk şöyle açıklanmıştır; “Büzürk; Sabâ âgâze idüb Irak karâr ider... Beste-Nigâr ile farkı gâhîce olur.”⁶²⁷ Bu noktada Dr. Ezgi'ye hak vermemek elde değildir. Çünkü Edvârların çoğunda Büzürkün aynı şekilde târif edildiğini görüyoruz. Meselâ Tirevî Büzürkü şöyle açıklamaktadır; “Büzürk oldur ki Çargâh hânesinden agaz idüb, aşağı gidüb Irakta karâr ider. Yani Çargâh hânesinden agaz idüb, aşağı gidüb Segâh ve Dügâh ve Rast hanelerin seyr idüb inüb aşağı nerm-i Segâh hânesinde (Irak) karâr ider.”⁶²⁸ Seydî'nin târifi de buna yakındır.⁶²⁹

Bugün bilinen Büzürkün ise Sabâ çeşnisiyle bir ilgisi olmadığı gibi bambaşka bir mâhiyet taşımaktadır. Kısaca ifade etmek gerekirse, Hüseyinî perdesindeki Hüseyinî beşlisine, Dügâhta Bûselik dizisi ve buna Rast perdesinde Çargâh beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Kararı Rast perdesidir.⁶³⁰ Kemânî Hızır Ağa'nın Büzürk terkîbi açıklaması bu târife uyum sağlamaktadır. “Büzürk dahi ferah-murız oldur ki, Hüseyinîden Dügâha Bûselik nîmi ile inüb ve Dügâhtan Aşîrâna dek gösterüb sonra Dügâhı aşîkâr ve karârı Rast perdesinde itibâr oluna”⁶³¹

Abdûlbâkî Dede'nin Büzürk îzahı, Beste-Nigâr terkîbiyle hemen hemen aynı olmakla berâber, eski mûsikî risâlelerinde bu iki makamın kendi içinde çok değişik târiflerinin bulunması bu konunun müstakil olarak çalışılması gerektiğini büsbütün ortaya koymaktadır.

⁶²⁶ Ezgi IV, 236-237.

⁶²⁷ *Tedkik*, 26-b, 184.

⁶²⁸ Tirevî, 34.

⁶²⁹ Seydî, 9-a, 26..

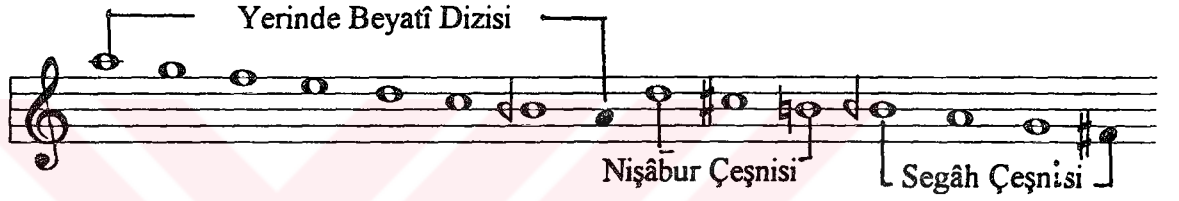
⁶³⁰ İ.H.Özkan, *T.M.Nazarîyatı*, 431.

⁶³¹ Hızır Ağa, 12-a, 39.

27- Beste-İsfahân

“İsfahân âgâze idüb Irak karâr ider”⁶³² şeklinde îzah edilen Beste-İsfahân terkîbini anlamak, bünyesindeki İsfahân dizisini hatırlamakla mümkündür.

İsfahân makamını işlerken belirttiğimiz gibi, Abdülbâkî Dede’nin yaklaşık bir seyir çizerek verdiği İsfahân seslerine göre bu makam bugün Mürekkeb İsfahân ismiyle bildiğimiz terkîbtir. Beste-İsfahân ise bu yapıya Irak üzerinde bir Segâh çeşnisi eklemektedir ki, günümüz nazariyat kitaplarında yer alan Beste-İsfahân terkîbinden farklı değildir.⁶³³



Müellifimiz bu makamın eski adının İsfahâneki olduğunu söylemekte ve İsfahâneki başlığı altında Beste-İsfahân îzahını aynen vermektedir.⁶³⁴ Kadızâde Tirevî’de İsfahâneki târifi ile Abdülbâkî Dede’yi teyid etmektedir. “Ka’ide-i İsfahân icrâ-i tâmdan sonra Segâh (Irak) karâr ide.”⁶³⁵ Günümüzde İsfahâneki makamı ise Mürekkeb İsfahân makamı ile Sabâ çeşnisinin birlikte icrâ edildiği bir terkîb olarak bilinmektedir. Kararı Dügâhtır.⁶³⁶ Ancak bu makam III. Selim’in ihtirâ’ı olarak müellifimiz tarafından İsfahâneki-i Cedîd ismiyle İsfahânekten ayrılmıştır.⁶³⁷

28- Şehnâz

En eski ve en güzel makamlarımızdan biri olan Şehnâzdan, *Tedkik u Tahkik*’te şöyle bahsedilmektedir. “Muhayyer perdesinden Hicâz âgâze idüb Uzzâl karâr ider”⁶³⁸

⁶³² *Tedkik*, 26-b, 185.

⁶³³ İ.H.Özkan, *T.M. Nazariyatı*, 458.

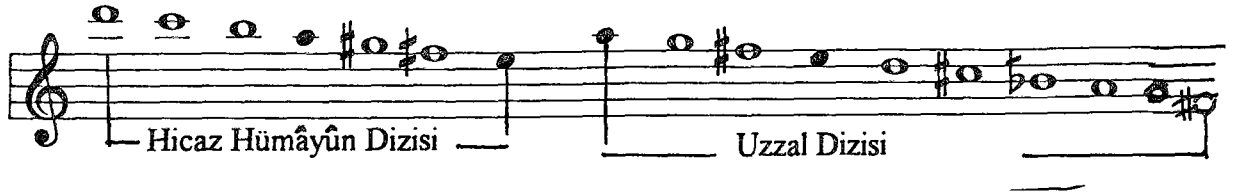
⁶³⁴ *Tedkik*, 26-b, 185.

⁶³⁵ Tirevî, 50.

⁶³⁶ İ.H.Özkan, *T.M. Nazariyatı*, 305.

⁶³⁷ *Tedkik*, 44-a, 44-b, 212-213.

⁶³⁸ *Tedkik*, 27-a, 185.



Abdûlbâkî Dede'nin târif ettiği sesler bugün kullandığımız Şehnâz seslerinden farklı değildir. Yaklaşık XV. yüzyıl sonlarından itibaren müellifimizin Şehnâz târifine yakın ifadelerle karşılaşırız.⁶³⁹ Daha sonra XVIII. yüzyılda daha belirgin ifadelerle Şehnâz terkîbini buluyoruz. Meselâ Kantemiroğlu "Ses verme hareketine Muhayyer perdesinden başlayıp Şehnâz perdesinden Gerdâniye perdesini atlayıp Evçe düşer, oradan Hüseyîne ve Nevâyâ gelip Uzzâl perdesine basar. Uzzâlden Çargâh perdesine atlayıp Segâha düşer oradan da Dügâhta karar kılar."⁶⁴⁰ (Burada belirtilen Segâh, Dik Kürdîyi ifade etmektedir) Yine bir XVIII. yüzyıl nazariyatçısı olan Hızır Ağa, çağdaşlarına benzer şekilde bir târif yapmıştır. "Şehnâzın târifi budur ki, tiz Dügâhtan kopub ve nim Şehnâz ile Nevâyâ inüb, Nevâdan dahi Hicâz ile Segâh göstere bâdehû Dügâh karâr ide."⁶⁴¹

Halbuki XV. yüzyılın ilk yarısında yazılmış nazariyat eserlerinde, Şehnâzın târifi çok farklı şekillerde yapılmıştır.⁶⁴² Bu bakımdan müellifimizin târif ettiği Şehnâzın XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren aynı isim ve mâhiyette devâm ettiğini düşünebiliriz. Nitekim Abdûlbâkî Dede, Şehnâz terkîbinin eski adının Nihâvend-i Kebîr olduğunu söylemektedir⁶⁴³ ki, yine Tirevî'nin Şehnâza benzer tarzda Nihâvend-i Kebîri târif ettiği görülür. "Nihâvend-i Kebîr oldur ki, tiz Dügâh hânesinden âgâze idüb Hüseyî hânesinden inüb aşağı Hicâz karâr idersin"⁶⁴⁴ Bu târifte Hüseyî perdesi üzerindeki çeşniden bahsedilmemekle birlikte Nihâvend-i Kebîrin o târihlerde Şehnâza yakın bir seyri olduğu hissedilmektedir. Tirevî, Şehnâzı ve Nihâvend-i Kebîri ayrı ayrı izah ettiğine göre, başlangıçta bu terkîbler birbirinden farklı olarak mütalaa ediliyordu. Fakat zamanla, diğer birçok makamda da gözlendiği gibi, küçük seyir farklılıkları ile yaklaşık aynı

⁶³⁹ Tirevî, 39.

⁶⁴⁰ Kantemiroğlu, 78.

⁶⁴¹ Hızır Ağa, 16-b, 17-a, 55-5b.

⁶⁴² Seydî, 10-b, 31; Hızır b. Abdullah 124-a, 210.

⁶⁴³ Tedkik, 27-a, 185.

⁶⁴⁴ Tirevî, 144.

çeşnileri kullanan makamların ayrıntıları, zaman içinde unutulmakta ve bu makamlar tek isim altında toplanmaktadırlar. Zannediyoruz adı geçen makamların akıbeti de böyle olmuştur. Târihi akış içinde, mâhiyetini Şehnâza devreden Nihâvend-i Kebîr, içiçe Bûselikler ihtivâ eden yeni yapısıyla Ezgi'nin tesbîatine göre XVII. yüzyılın sonlarından îtibâren eserlerde kullanılmıştır.⁶⁴⁵ Edvâr kitaplarından yararlanmak sûretiyle XV. yüzyılın ikinci yarısından îtibâren Abdûlbâkî Dede'nin târif ettiği mâhiyetiyle bilindiğini tahmin ettiğimiz Şehnâz terkîbinin, elimizdeki en eski örneği Seyyid Mehmed Nuh'un (1714) Çember Bestesidir.⁶⁴⁶

29- Gerdâniye-Bûselik

İsminden Gerdâniye ve Bûselik çeşnilerinden meydana geldiği anlaşılan Gerdâniye-Bûselik, *Tedkik*'te şöyle geçmektedir “Gerdâniye perdesinden hubûtan ve suûdan Rast âgâze idüb bâdehû bir Muhayyer ve bir Gerdâniye perdesi ziyâdesi ile ve Gerdâniye perdesinde gâhîce meksten sonra yine Gerdâniye perdesinden Nevâ perdesine dek hubûtan Rast âgâze idüb, Bûselik karâr ider.”⁶⁴⁷ Müellifimizin verdiği sırayla sesleri notalarla ifade etmeye çalışalım ;



kadar Abdülbâkî Dede'nin îzahına şekil itibariyle benziyor ise de, Hızır b. Abdullah'ın Şehnâzı farklı târif etmesi ⁶⁵⁵ Şehnâz-Buseliğin mâhiyet itibariyle değil, isim bakımından eskiliğini gösterir.

31- Zemzeme

Artık günümüzde kullanılmayan bir makam olan Zemzemeyi Abdülbâkî Dede şöyle târif ediyor. “Sabâ âgâze idüb bâdehû kararında Kürdî ve Çargâh ve Nevâ perdesine suûd ol perdeler ile hubûd idüb, Kürdî şeklinde karâr ider.”⁶⁵⁶ Bu terkîb de yukarıdakiler gibi, Abdülbâkî Dede'nin “izâfî terkîb”⁶⁵⁷ dediği eklemeli bileşimlerdenidir. Yani bir makamın icrâsından sonra ek kısmını teşkil eden çeşni gösterilip karar verilir.

Nâsır Dede Zemzeme makamının diğer isminin Sabâ-Zemzeme olduğunu bildiriyor. Zannediyoruz Sabâ-Zemzeme ismi müellifimizin târifine daha uygundur. Çünkü Zemzeme bileşiminin Müteahhürin buluşu olduğu ⁶⁵⁸ bilgisine dayanarak bu dönemi başlangıç itibariyle içine alan XV. yüzyıl eserlerine baktığımızda Zemzeme terkîbini buluyoruz. Ancak bu Zemzeme îzahlarının, Sabâ rengiyle bir ilgisi olmadığını da rahatlıkla görebiliyoruz Zemzeme, bu devir eserlerinde şöyle târif edilmektedir : “Zemzeme oldur kim Nevruz agaz ide ine, Rehâvî karar ide”⁶⁵⁹, “çıkub Nevruz evinden eylegil râh, Rehâvî hânesine kıl karargah”⁶⁶⁰, “Zemzeme oldur ki Nevruz âgâze idüb Rehâvî karar idersin”⁶⁶¹ XVIII. yüzyıl başında yaşamış olan Kantemiroğlu da Zemzemeyi aynı şekilde târif etmektedir. ⁶⁶² Daha sonraki târihlerde Edvârını yazan Hızır Ağa (1760) ise Zemzemenin unutulmuş terkîblerden olduğunu söylemektedir. ⁶⁶³

⁶⁵⁵ Hızır b. Abdullah, 124-a, 210.

⁶⁵⁶ *Tedkik*, 28-a, 188.

⁶⁵⁷ *Tedkik*, 15-a 165.

⁶⁵⁸ *Tedkik* 28-a, 188.

⁶⁵⁹ Hızır b. Abdullah, 120-a, 206

⁶⁶⁰ Seydî, 15-a, 44.

⁶⁶¹ Tirevî, 43.

⁶⁶² Kantemiroğlu, 151.

⁶⁶³ Hızır Ağa, 7b.

Bütün bu bilgilerden şu sonucu çıkartmak mümkündür. Zemzeme terkîbi, Abdülbâkî Dede'nin işaret ettiği gibi Müteahhürin dönemine âit Nevruz ve Rehâvî bileşimidir. Ancak XVIII. yüzyıl ortasına kadar geçirdiği süreç içinde unutulmuştur. Zemzemenin, Hızır Ağa'nın Edvârını yazdığı 1749 itibariyle gözden düştüğü belli olduğuna göre, Sabâ-Zemzemenin terkîb edilişi, belki de müellifimizin çocukluğuna tesâdüf edecek kadar yakın olmalıdır. Nitekim Hicâz-Zemzeme, Isfahân-Zemzeme, Arazbâr-Zemzeme gibi Zemzemeyi kullanan diğer terkîbler Abdülbâkî Dede'nin "Muhteriat-ı Cedîde"⁶⁶⁴ dediği yeni bileşimlerdir.

32- Hümâyûn

Kutlu,mübârek anlamlarıyla Pâdişâha aidiyeti ifâde eden Hümâyûn, en eski makamlarımızdan birinin adıdır. Abdülbâkî Dede terkîbler içine aldığı bu bileşimi şöyle târif etmektedir; "Isfahân ile Hicâzdan mürekkebirdir. Hicâz ile âmihte Isfahân âgâze idüb, Hicâz karar ider"⁶⁶⁵ Hicâz makamıyla Isfahân makamının karışık olarak kullanılacağı anlaşılan Hümâyûn terkîbinin sesleri şunlardır;



Abdülbâkî Dede'nin ifadesine göre, yukarıda yine onun görüşleri doğrultusunda notayla belirttiğimiz makamların birlikte kullanımı Hümâyûn terkîbini oluşturmaktadır.

⁶⁶⁴ *Tedkik*, 28-b, 188.

⁶⁶⁵ *Tedkik*, 29-a, 189.

⁶⁶⁶ *Tedkik*, 13-a, 162.

⁶⁶⁷ *Tedkik* 12-b, 162.

Hicâz ile İsfahânın karışık olarak icrâ edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. ⁶⁶⁸ Safiuddîn'den itibâren şûbeler arasında yer alan Hümâyûn 7 sestten meydana gelmiştir. Merâgî'de Hümâyûn dizisi şu şekilde verilmiştir. ⁶⁶⁹



Dr. Ezgi'nin Safiuddin ve Ali Şah'tan naklettiği dizi de aynıdır. ⁶⁷⁰ Buna göre pest tarafta Rast dörtlüsüne, dördüncü derece üzerinde bir Uşşak dörtlüsünün eklenmesi sözkonusudur. Bundan yaklaşık 30 sene sonra Seydî : “Eğer Zengüle gösterse, itse itmâm, Rehâvî evinde dönüp itse ârâm, bu terkîbe dimişlerdir Hümâyûn. Bilursen bahtun oldu sa'du meymûn” ⁶⁷¹ şeklinde Hümâyûnu târif etmektedir ki, yüzyılın sonuna kadar nazariyatçılar bu târifi kendi îzahlarıyla teyid etmektedirler. Kuşkusuz o dönemin Hümâyûnunu kavrayabilmek için Zirgüle ve Rehâvîden ne anladıklarını da bilmek lâzımdır. Ancak burada üzerinde durduğumuz şey klâsik nazariyat anlayışı çerçevesinde Abdülbâkî Nâsır Dede'nin makamları nasıl anladığını mümkün olduğu kadar ortaya koyabilmektir. Bu bakımdan konumuzun asıl amacının dışına çıkmamak için, detaylara girmeyi uygun bulmuyoruz. Yine de Hümâyûn makamının zaman içindeki değişimini göstermek bakımından bir örnekleme yapmak istiyoruz.

Tirevî (1494) Hümâyûnu yukarıda belirttiğimiz Seydî'nin târifine benzer şekilde açıklıyor : “Hümâyûn oldur ki Zirgüle tamâm âgâze idüb Rehâvî karar idesin. Bu mezkûrâtın Rehâvî karar itmesi budur ki Rast ve Dügâh hânesinin beynine bir perde girer, dahi ol perdeye ve Rast hânesine uğramak ile Rehâvî olur, yine karargahı Dügâh hânesi olur” ⁶⁷² Aynı eserin 1189/1775 de istinsah edilen nüshasında ⁶⁷³ şöyle bir ilâve

⁶⁶⁸ *Tedkik*, 29-a, 189.

⁶⁶⁹ *Merâgî*, 7b.

⁶⁷⁰ *Ezgi IV*, 21b.

⁶⁷¹ *Seydî*, 19-a, 157.

⁶⁷² *Tirevî*, 43.

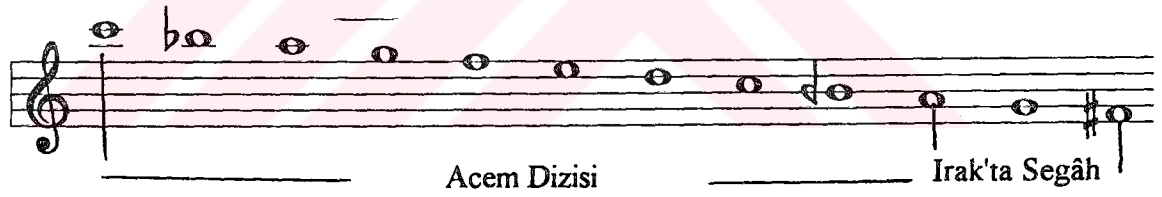
⁶⁷³ Atatürk Küt. Muallim Cevdet Kitapları. K.442.

sözkonusu olmuştur. “Hümâyûn; Nevâdan nim Hicâz ile Rasta inüb ve Rast ile Irak beynindeki nîmi ve Rastı gösterüb perde-i Dügâhta karar ider.”⁶⁷⁴

Şüphesiz birbirinden ayrı gibi görünen bu îzahlar arasında bir bağlantı olmalıdır. Ancak bu bağlantılar, çeşitli dönemlerdeki târifleri ve eserleri yan yana getirmek sûretiyle ortaya çıkarılabilecektir. Abdülbâkî Dede’nin Hicâz ve Isfahân birleşimi olarak anladığı Hümâyûna gelince -ki, kendisinden sonra Haşim Bey de aynı şeyleri söylemiştir-⁶⁷⁵ bugün tanıdığımız Hümâyûndan farklı değildir. Bilhassa Isfahân icrâsındaki Nişâbûr geçkilerinin Hümâyûn makamında bir özellik olarak sık kullanılması bizi bu târife yakınlaştırmaktadır.

33- Rahat-Fezâ

Irak perdesinde kalan makamlardan Rahat-Fezâ *Tedkik u Tahkik*’de şöyle ifade edilmiştir. “Acem âgâze idüb, Irak karar ider”⁶⁷⁶ Bu açıklamayı esas alarak makamın dizi ve seslerinin şunlar olduğunu düşünebiliriz :



Rahat-Fezâ terkîbine Kadızâde Tirevî’nin 1775 târihli nüshasına yapılmış bir ilâve olarak rastlıyoruz : “Rahat-Fezâ; Hüseyinî, Acem, Gerdâniye bâdehû Acem seyr ile Dügâhtan inüb tekrar Çargâhtan Rasta geRûye Irak karar ider.”⁶⁷⁷ Kemânî Hızır Ağa da *Edvâr*’ında yaklaşık aynı açıklamayı yapmaktadır.⁶⁷⁸

Ancak Dr. Ezgi bu terkîbi, “Rahat-Fezâ yâhut Hicâz-Aşîrân makamı” başlığı altında incelemektedir ki, bu iki isim aynı mâhiyeti taşıyan makamlara âitmiş gibi bir intibâ

⁶⁷⁴ Tirevî, 48.

⁶⁷⁵ Haşim Bey, 29.

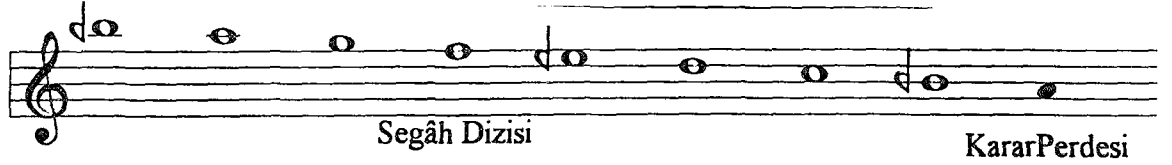
⁶⁷⁶ *Tedkik*, 29-a, 189.

⁶⁷⁷ Tirevî, 47.

⁶⁷⁸ Hızır Ağa, 12-a, 39.

35- Mâye

Çok eskiden beri terkîblerin sonuna gelmek sûretiyle onlara yeni bir çeşni kazandıran bir unsur olarak tanıdığımız Mâyenin, *Tedkik*'teki târifi bir cümleyle ifade edilmiştir : “Segâh âgâze idüb, Dügâh perdesinde karar ider” ⁶⁸⁵



Abdûlbâkî Dede'nin îzahına Kantemiroğlu da katılmaktadır : “Segâh makamının ikinci karargahı Dügâh perdesidir ve orada karar kıldığında, kullanılan terkîblerden Mâye diye adlandırılan terkîb icrâ edilmiş olur.” ⁶⁸⁶

Suphi Ezgi, Haşim Bey'in Mâye târifini eleştirirken Abdûlbâkî Dede gibi düşündüğünü ortaya koymaktadır : “Haşim Bey Edvâr risâlesinde onu şöyle târife çalışmıştır (ibtidâ Nevâdan Bayâtî üslûbu üzre agaz Segâha kadar, bâdehû Rast Kürdî, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem gösterüb dönüp bu siyak üzre Kürdî ile Dügâh açmaksızın Segâh karar ider) Mâye makamı Bayâtî üslûbuyla başlamaz. Mevcut eserlerde böyle bir başlama yoktur... Mâye, Segâh dizisinin sonunda bir Uşşak dörtlüsü ile Dügâhta kalır, yâhut Uşşak dörtlüsünü gösterdikten sonra Segâhta karar eder” ⁶⁸⁷

Hızır b. Abdullah, Mâyeyi kullanan pek çok makamın ismini vermektedir. Bunlar Rast-Mâye, Irak-Mâye, Büzürk-Mâye, Kûçek-Mâye, Rehâvî-Mâye olarak sayılabilir. ⁶⁸⁸

Buna ilâve olarak Mâye-i Isfahân ⁶⁸⁹, Mâye-i Rast ⁶⁹⁰ gibi terkîblerdir.

⁶⁸⁵ *Tedkik*, 29-b, 190.

⁶⁸⁶ Kantemiroğlu, 59.

⁶⁸⁷ Ezgi IV, 23b.

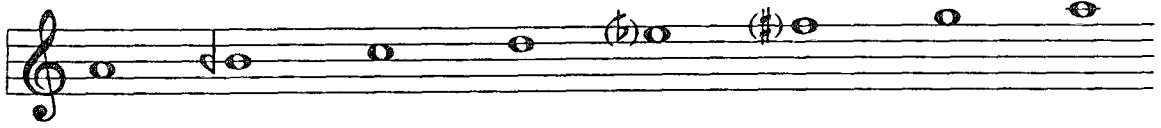
⁶⁸⁸ Hızır b. Abdullah, 125-a, 125-b, 210-211.

⁶⁸⁹ Hızır b. Abdullah, 128-b, 213.

⁶⁹⁰ Hızır b. Abdullah, 127-b, 213.

36- Bayâtî

Oğuzlar'ın en kıdemli boyu sayılan Bayatlar'dan adını alan Bayâtî, *Tedkik u Tahkik*'te terkîbler arasında yer almaktadır. “Nevâ ile Uşşaktan mürekkebtir. Lâkin Nevâdan Hicâz perdesini taklîl eyleyüb, Nevâ perdesine dahi gâhîce Bayâtî perdesini, ittisâlî kaidesinden olup, Nevâ âgâze ve Uşşak karar ider”⁶⁹¹



Yukarıdaki ifadelere göre Nevâ ve Uşşak makamlarının birlikte kullanılmasıyla meydana gelen Bayâtî terkîbi için Abdülbâkî Dede'nin özellikle üzerinde durduğu Hicâz perdesi kullanımının azaltılması, onun yerine arasına Bayâtî perdesinin dizide yer alması hususudur. Müellifimiz, daha önce bahsettiğimiz gibi Nevâ makamı içinde Hicâz perdesini asıl sesler içinde göstermektedir.⁶⁹² Nevâ makamında Hicâz perdesi, Nevâ üzerindeki Rast çeşnisinin yedeni çoğu zamanda yine Nevâ perdesi üzerindeki inici Rasttan (Bûselik) kaynaklanan Nişâbûr geçkisinin bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu perdenin azaltılması, makam içinde Nevânın özelliklerinin azaltılması mânâsına gelebilir. Nitekim Nevâ makamının rengini belli eden Nevâ üzerindeki Rast hemen hiç kullanılmamaktadır. Bu sebeple Nevâ makamının Bayâtînin bileşiği olarak sunulması, günümüz bakış açısıyla bir zorlama olarak görülmektedir. Bununla birlikte Abdülbâkî Dede'nin Bayâtî perdesini işâret etmesi dikkat çekicidir. Makamın ismini paylaşan Bayâtî perdesi, bu yönüyle Bayâtî makamının özelliğini taşıdığı intibâmı vermektedir. Bayâtî eserlerde sıkça kullanılan Nevâ üzerindeki Hicâz gözönüne alındığında bu perdenin Nevâyâ yakın bir perde olduğu düşünülebilir. Nitekim Suphi Ezgi bu perdenin Nevâyâ 4 koma uzaklığı bulunduğunu tahmin etmiştir.⁶⁹³

⁶⁹¹ *Tedkik*, 30-a. 190.

⁶⁹² *Tedkik*, 13-b. 163.

⁶⁹³ Ezgi IV, 172.

Arel nazariyatına göre Bayâtî makamı, Uşşak makamına yakınlığı dolayısıyla, Uşşak makamının bir başka şekli kabul edilip basit makamlar içerisinde sayılarak ayrıca sıra numarası dahi verilmemiştir.⁶⁹⁴ Dolayısıyla Abdülbâkî Dede'ye göre, zâten makamın asıl seslerinden olan Evç perdesi yanına, bir de Bayâtî perdesi ilâve edilince ortaya çıkan Nevâ perdesi üzerindeki Hicâz, bilhassa Ezgi'nin eleştirisine mâruz kalmıştır. “Bu zat (Abdülbâkî Dede) ve Kantemiroğlu Yegâh ve Nevâ perdelerinden sonra bir miktar aralıklı olduğu anlaşılan pest Bayâtî ve Bayâtî perdelerini Edvârlarında söylemişlerdir. Gâhice Bayâtî perdesinin gösterilmesi demek bir Karcığâr geçkisi yapılması demek olduğuna göre, nazariye ile iştigâl etmemiş olan Abdülbâkî Dede ve Kantemir bu meselede hatâ etmiştir.”⁶⁹⁵

Şüphesiz Abdülbâkî Dede ve Kantemiroğlu, Arel-Ezgi nazariyatını bilmedikleri için mazurdurlar. Fakat yeni sistemi esas alarak görüş bildiren nazariyatçıların da Bayâtî makamının en önemli özelliklerinden biri olarak Nevâdaki Hicâzı göstermeleri ilginçtir.⁶⁹⁶

Bayâtî 5 sestten meydana gelmiş bir şûbe olarak Merâgî de⁶⁹⁷ ve II. Mehmed'e sunulmuş yazarı bilinmeyen bir risâlede⁶⁹⁸ yine şûbeler arasında Nevruz-ı Bayâtî adıyla geçmektedir.⁶⁹⁹

37- Evç

Mûsikîmizin en güzel makamlarından biri olan Evç makamını Abdülbâkî Dede şöyle târif etmektedir : “Perde-i Evçden bed'ile Mâhur-ı Sagîr âgâze idüb, Çargâh perdesine geldikte hubûtan Rast âgâze idüb Irak karar ider.”⁷⁰⁰ Müellifimizin, Evç icrâsının başında yer aldığını söylediği Mâhur-ı Sagîr, artık o dönemde tek başına

⁶⁹⁴ Arel, *T.M. Nazariyatı*, 44-45.

⁶⁹⁵ Ezgi IV, 213.

⁶⁹⁶ İ.H. Özkan, *T.M. Nazariyatı*, 126

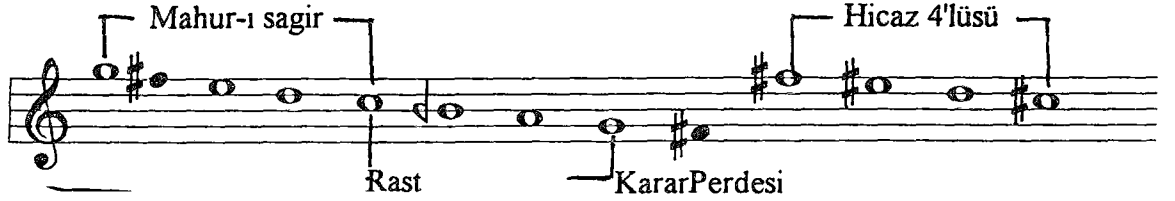
⁶⁹⁷ Merâgî, 73.

⁶⁹⁸ Londra British Museum, Or. 2361.

⁶⁹⁹ Oransay, *Makam Dizini*, 23.

⁷⁰⁰ *Tedkik*, 30-b, 191.

kullanılmayan, unutulmuş bir makamdır. Yine müellifimizin izahına göre, Gerdâniyeden Nevâya doğru seyreden Rast dörtlüsünün Çargâh perdesinde karar vermesiyle meydana gelir.⁷⁰¹ Evç, Mâhur-ı Sagîri gösterdikten sonra, yine inici olarak Rast perdesinde Rast çeşnisini gösterip, Irak perdesinde karar verecektir.



Abdûlbâkî Dede'ye göre Evç terkîbinin iskeleti yukarıdaki gibidir. Ancak bâzı uyarılarla bir takım çeşnileri işâret etmiştir : “Nevâ perdesine Hicâz perdesinin ittisâli ve gâhîce Hüseyinî perdesi yerine Acem perdesini ahz idüb, Evç perdesinden Acem perdesi ile Nevâ perdesine intikâl kaidesindendir.”⁷⁰²

Bu ifadelerle göre, sıkça kullanılması gereken perde, Hüseyinî yerine Acem perdesidir. Böylece makamın güçlüsü ve başlangıç sesi olana Evç perdesi yedenlenmiş olacak ve bu perdeden doğan Segâh çeşnisinin pest tarafa genişlemesi, Hicâz perdesi üzerinde bir Hicâz çeşnisini mümkün kılacaktır. Abdûlbâkî Dede'nin işâret ettiği Mâhur-ı Sagîr, Nevâ perdesindeki Rastlı kalışlar ve Çargâh perdesinin belli edilmesiyle kendîni gösterecektir. Bundan sonraki seyir için müellifimiz “Çargâh perdesine geldikte hubûtan Rast âgâze idüb” diyor. Ancak Evç eserlerde, orta nahiyede Rast perdesinde Rast yerine, Dügâh perdesinde Uşşakın daha çok kullanıldığını görüyoruz. Bu Evç makamının Irak dizisini paylaşmasından kaynaklanıyor olmalıdır.

Şimdiye kadar üzerinde durduğumuz târiflerde, tek tek çeşnilerin ve bunlara bağlı bir takım sebep sonuç ilişkilerinin verilmemesi, okuyucunun zâten bu kaideleri bildiği düşüncesinden kaynaklanıyor olabilir. Belli çeşnilerin belli çeşnilerle kullanılması, bâzı makamlardaki seyir yakınlıkları, makam genişlemelerindeki kurallar vs. Ancak günümüz ilim anlayışında, detayların büyüteç altında büyütülerek ana kaidelerle bir tutulması, gerçek mânâda prensiblerin iyi anlaşılmasına, bu da detaylardaki orijinin gözden

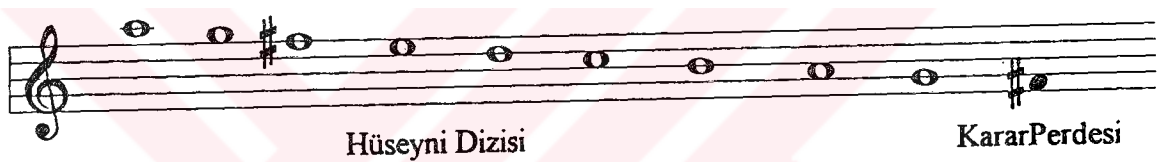
⁷⁰¹ Tedkik, 18-a, 173.

⁷⁰² Tedkik, 30-b, 191.

kaçmasına sebep olmaktadır. Nitekim, bu mûsikînin yıllardır yazılı ve sözlü olarak nesillere aktarılması, onun bu sağlam prensiplerinden kaynaklanmaktadır. Üzerinde çalıştığımız *Tedkik u Tahkik* ise 1000 senedir oturmuş bir mûsikî kültürünün, mûsikî bakımından sembolik ifâdelerinden başka bir şey değildir. Dolayısıyla Abdûlbâkî Nâsır Dede'den her makam için sayfalarca yazı yazması beklenemez. Bize düşen, yerinde bir tek notanın zikredilmesiyle ifade edilen mûsikî unsurlarını kavrayacak şekilde bu sembollerini çözmeye çalışmaktır.

38- Dilkeş-Hâverân

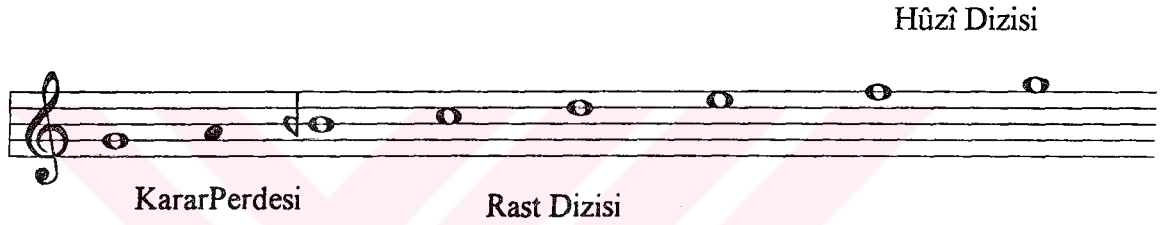
Dilkeş-Hâverân; “ Hüseyinî âgâze idüb Irak karar ider” ⁷⁰³ şeklinde ifade edilmiştir.



Bu terkîbteki en eski ve bilinen eser, Hatip Zâkiri Hasan Efendi'ye (1030/1620) atfolunan Dilkeş-Hâverân Sabâ Salâtı"dır.⁷⁰⁵

39- Hûzî

"Müzeyyin-i lâzımı ile bile Rast âgâze idüb, karargahı olan Rast perdesine geldikte, Dügâh perdesi gösterüb Dügâh perdesinde karar ider"⁷⁰⁶ ibareleriyle târif edilen Hûzî terkîbinin, yerinde Rast makamını gösterip Dügâh perdesinde kaldığı anlaşılmaktadır.



Abdûlbâkî Dede îzahını yaptığı terkîbin kendi zamanında Hûzî söyleyişiyle meşhur olduğunu, şu ifâdeleri kullanarak belirtmektedir : "Fî zamâninâ bu isim ile meşhur ve bu ismin bu terkîbte itlâkı eşherdir." Bu sözlerden, Hûzî adının Abdûlbâkî Dede döneminde bu terkîbe yakıştırılmasının yaygınlaştığı sonucunu çıkarıyoruz. Nitekim müellifimiz Bûselik-Aşîrânî îzah ederken, buna Mûteahhırînin Hûzî ismini verdiğini söylemektedir.⁷⁰⁷ Dolayısıyla yukarıda açıklaması yapılan Hûzî terkîbinin, eski dönemlerdeki Hûzî ile isminden başka bir alâkası kalmadığı ortadadır.

Büyük ölçüde Abdûlbâkî Dede'den faydalanarak bir risâle yazan Hâşim Bey (1815-1868) ise, Hûzî makamını şöyle târif etmektedir : "İbtidâ Rast, Dügâh, Çargah, Segâh, Dügâh açarak Rasta inüb bâdehû Hüseyinî, Acem, Nevâ, Çargâh, Segâh, Dügâh, Rast açarak yine Dügâhta karar ider. Ancak bu makamın Uşşaktan şu kadar farkı olabilir

⁷⁰⁵ Ezgi III, 63-64.

⁷⁰⁶ *Tedkik*, 31-b, 192.

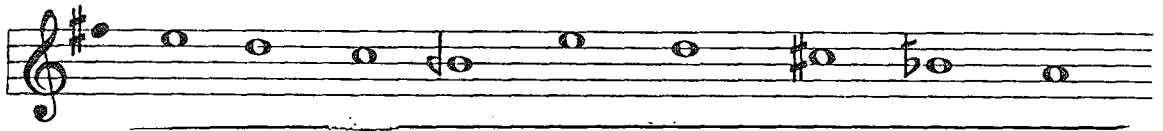
⁷⁰⁷ *Tedkik*, 10-a, 159.

ki Hüseyinî perdesinden perde perde inüb Rasta geldikte bir iki defâ Rast, Çargâh basarak Dügâh karar ider.”⁷⁰⁸ Haşim Bey’in verdiği sesler Abdülbâkî Dede’ninkine uymaktadır. Yalnız diziyi Uşşak olarak algılamaktadır. Fakat dikkat edilirse Nasır Dede’nin Rast dizisi, bugün inici Rast diye adlandırdığımız Nevâ üzerinde Bûselik ihtivâ eden bir dizidir. Daha Ziyâde orta seslerde gezinen ve Dügâhta karar veren bir makam olması dolayısıyla Haşim Bey, eserlerde kullanılan Rast perdesini Uşşakın yedeni olarak düşünüp, terkîbi de Uşşaka benzetmesi doğaldır.

Nitekim yüksek lisans tezinde Tanbûrî Halim Efendi’nin (1824-1897) Hûzî Devr-i Kebîr Peşrevi’ni inceleyen Gönül Gezmiş, eserden hareketle makamı şöyle anlatmaktadır. “Seyir, Uşşak makamının orta bölgelerinde sıkça gezinip, Çargâh ve Nevâ perdelerinde tipik kalıplar yapan bir şekilde kullanılmıştır.”⁷⁰⁹ Hâşim Bey bu makamın daha Ziyâde Arnavut Havalarında kullanıldığını söylemektedir.⁷¹⁰

40- Muhâlifek

Günümüz müzisyenlerinin adına bile yabancı oldukları bu terkîb şöyle târif edilmektedir : “Evç perdesinden agaz ve ekser Segâh perdesinde meks ile Uzzâl âgâze idüb karar ider”⁷¹¹ Evç ve Segâh perdelerinin vurgulanması, bu terkîbin unsurları arasında Segâh çeşnisinin de bulunması anlamına gelebilir. Buna göre Muhalîfekin kullanılan dizi ve sesleri şunlar olabilir;



⁷⁰⁸ Haşim Bey, 28-29.

⁷⁰⁹ Gönül Gezmiş, *Örneği Az Bulunan Makamlar Üzerine Bir Araştırma*, İTÜ Sos. Bil. Ens. İstanbul 1988, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 83.

⁷¹⁰ Haşim Bey, 29.

⁷¹¹ *Tedkik*, 31-b, 192.

XV. yüzyılın başlarından itibaren karşımıza çıkan Muhalîfek ⁷¹², Seydî'nin *Edvârı*'nda : “Ger âgaz itsen Evcinden Sigâhun inüb Uzzâl yüzünden geçse nâhun, Sigâhun perdesin kılın makarrun...” ⁷¹³ şeklinde geçmektedir ki karar perdesi Segâh olarak belirtilmiştir. Tirevî ise : “Muhalîfek oldur ki, Hüseyinî hânesi üstündeki Segâh hânesinden agaz idüb aşağı Hicâz hânesinde karar idersin” ⁷¹⁴ ibaresiyle Abdülbâkî Dede'ye yakın bir târif vermektedir. Kantemiroğlu ise, Uzzâl veyâ Hicâz yerine “Hisâr yüzünden iner Dügâhta karar ider” ⁷¹⁵ demekle yeni bir çeşni ihtimâlini ortaya çıkarmaktadır. Ekrem Karadeniz, unutulmuş makamlar listesine aldığı Muhalîfeki Segâh kararlı olarak göstermektedir. ⁷¹⁶

Yukarıdaki izahlardan hareketle yapacağımız ortalama tahmin, makam ister Hicâzla Dügâhta, ister Segâhla Segâh perdesinde karar versin, Hicâz ve Segâh çeşnilerinin birlikte bu terkîb içinde yer almış olmalarıdır.

41- Sultânî-Irak

Dügâh perdesinde karar verdiği halde, nedense adı Sultânî-Irak olan bu terkîbi Abdülbâkî Dede şöyle açıklamaktadır; “Bed'de Isfahân revîşi ile Nühüft âgâze idüb, karargahı olan Aşîrân perdesine geldikde bir Yegâh perdesi gösterüb, bâdehû Isfahân karar ider.”

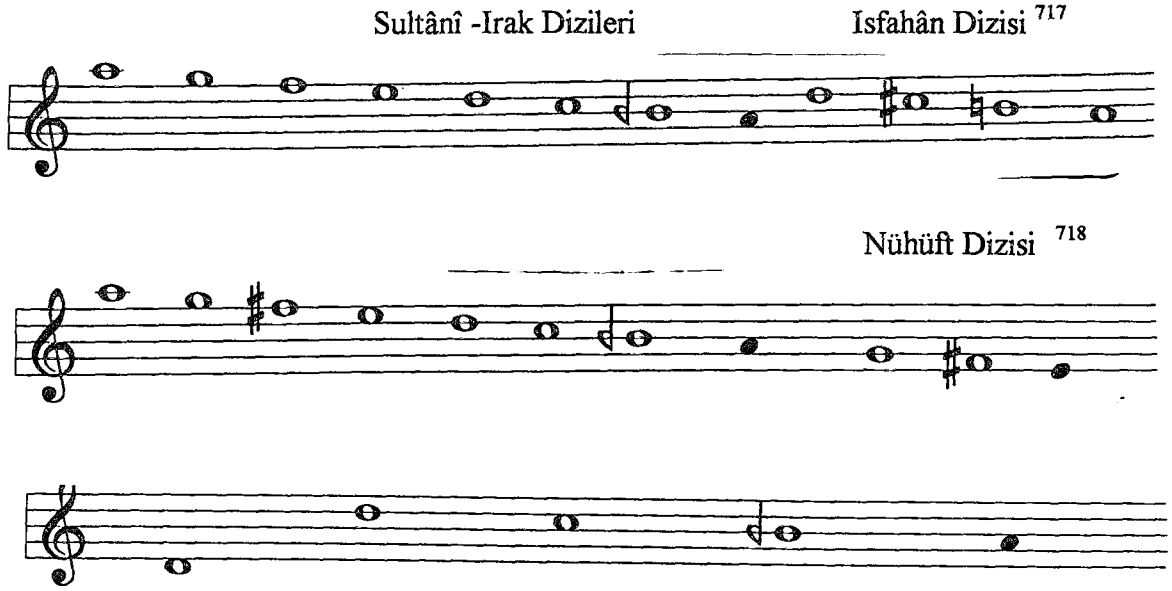
⁷¹² Oransay, *Makam Dizini*, 25.

⁷¹³ Seydî, 13-b. 41.

⁷¹⁴ Tirevî, 45.

⁷¹⁵ Kantemiroğlu, 153.

⁷¹⁶ E. Karadeniz, 67.



Kantemiroğlu'nun açıklaması müellifimize yakındır : "İsfahân yüzünden hareket edip Irak perdesine iner. Oradan geri dönüp Dügâh perdesinde karar verir." ⁷¹⁹ Hızır Ağa'nın îzahı makamın ismiyle münasib görülmektedir : "Şol terkîb-i mülûkîdir ki, bi aynihî Irak makamı gibi, havası ve icrâsı lâkin karargahı Dügâh perdesinde itibar ide." ⁷²⁰

Yukarıdaki dizilere dikkatlice bakıldığında, bu seslerin aynı zamanda Irak dizisini de ihtivâ ettiği görülür. Dolayısıyla makam, ismini bünyesinde bulundurduğu Irak çeşnisinden almış olmalıdır. Ancak Irak makamı daha çok pest seslerde özelliğini belli eden bir karaktere sahiptir. Bu durumda Sultânî-Irak terkîbinin, ses sâhasını açmak için, Irak makamına uyum sağlayacak başka çeşnilere imkân vermesi tabîî karşılanmalıdır. Çeşnilerin daha iyi anlaşılması bakımından Haşim Bey'in târifi daha açıktır. "İbtidâ Hicâz, Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdâniye perdeleriyle İsfahân çeşnisi gibi âgâze iderek Nevâyâ kadar inüb, Nevâdan Çargâh, Segâh, Dügâh, Rast, Irak, Aşîrân perdesiyle Yegâh açıb, tekrar Irak, Rast, Dügâh, Segâh göstererek Uşşak makamı gibi Dügâhta karar ider." ⁷²¹

⁷¹⁷ *Tedkik*, 13-a, 162.

⁷¹⁸ *Tedkik*, 24-b, 181.

⁷¹⁹ Kantemiroğlu, 15b.

⁷²⁰ Hızır Ağa, 14-b, 48.

⁷²¹ Haşim Bey, 30.

42- Saz-Kâr

Farsça saz çalan sanatkar *mânâsına* gelen Sâz-Kâr, en eski makamlarımızdan biridir. Abdülbâkî Dede kendi zamanında Sâz-Kârın nasıl bilindiğini söyle anlatıyor; “Segâh âgâze idüb, Rast perdesinde karar ider. Mâye Revîşi dahî kaidesindendir” ⁷²²

Hatırlanırsa, müellifimizin Mâye dediği, Segâh perdesinde Segâh gösterdikten sonra Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisiyle kalan makamdır. ⁷²³ Sâz-Kârda ise Segâh icrâsından sonra Rast yapılması makamın esasını teşkil ediyor. Buna ilâve olarak müellifimizin îkazı ile Segâh ve Uşşakın bir arada kullanıldığı Mâye, bir renk olarak terkîbe katılıyor.



Edvârlarımızda yer alan Sâz-Kâr îzahlarının hemen hepsi müellifimizi teyid etmektedir. ⁷²⁴ Nitekim bu terkîb günümüzde de aynı şekilde anlaşılmaktadır. Ancak Abdülbâkî Dede'nin III. Sultân Selim'in bulduğu terkîblerden Şevk-i Dili îzah ederken üzerinde durduğu Sâz-Kâr kararı için söylediklerini buraya nakletmek isteriz. “Çargâh perdesi yerinde Bûselik perdesi ile Sâz-Kâr karar ider” ⁷²⁵ Günümüz nazariyatçılarından İ. H. Özkan, Çargâh perdesi yerine Buseliğin kullanılmasını şöyle îzah etmektedir : “... bazen Çargâh perdesi yerine Dik Bûselik perdesi kullanılır ki, bu da Sâz-Kâr makamının özelliğidir... Bu perde bu şekilde kullanıldığı zaman, makama daha hüzünlü ve yumuşak bir hava vererek kişilik kazandırır” ⁷²⁶

⁷²² Tedkik, 32-a, 193.

⁷²³ Tedkik, 29-b, 190.

⁷²⁴ Hızır b. Abdullah, 120-b, 206; Tirevî 41: Hızır Ağa 13-a, 43-44.

⁷²⁵ Tedkik, 45-a, 213.

⁷²⁶ İ. H. Özkan, T.M. Nazariyatı. 437.

43- Rahatü'l-Ervâh

Abdûlbâkî Dede kısaca Râhatü'l-Ervâhı şöyle anlatıyor; “Hicâz âgâze idüb, Irak karar ider” ⁷²⁷ Bu makam da târihi süreci içinde değişikliğe uğramamış nâdir makamlarımızdandır. Suphi Ezgi : “Ladikli Mehmed Çelebi, Abdülkâdir Merâgî ve Safiyyuddin’in eserlerinde Râhatü'l-Ervâh namında bir makam mevcut olmadığından 537 seneden evvel bir Türk Mûsikîci tarafından icâd edilmiş olduğu muhtemeldir” ⁷²⁸ diyor.

44- Zengûle

Zengûlenin târifi şudur; “Rast perdesinden agaz idüb, Zirgûle ve yine Rast perdesi ve yine Zirgûle ve Dügâh perdesi bâdehû yine Zirgûle perdesi gösterdikten sonra suûdan ve hubûtan Hicâz âgâze idüb, karar ider.” ⁷²⁹ Bu açıklamadan, Zirgûle perdesinin vurgulandığı Hicâz makamı gösterilerek anlaşılmaktadır. Diğer târiflerin çoğunda Zirgûle perdesi gösterilerek Hicâz çeşnisi işâret edilmekte, üst nahiye'deki çeşniden bahsedilmemektedir. ⁷³⁰

Suphi Ezgi, eski tanımlarda Zirgûle perdesinin vurgulanmasından yola çıkarak, bu îzahların eksik olmakla berâber 500 küsur sene evvelinden günümüze kadar Zirgûle makamının aynı mâhiyeti muhafaza ettiği görüşündedir. ⁷³¹ Kantemiroğlu, makamın icrâsını biraz daha genişleterek ele almaktadır. “ Zengûle, Dügâhın altında ve Rast perdesinin üstünde olan nim perdeye derler. Hareket âgâzesi Dügâh perdesinden şürû idüb ve kendi perdesine basub andan nim Uzzâle (pest nim Hicâz) dek ine ve o yoldan avdet idüb Dügâhta karar kılıp kendiyü beyan ve icrâ eder. Bu makamın terkîbata hükmü yoktur. Zira kendi perdesinden tize çıksa ve ondan daha tize çıkmak murad eylese cümle terkîbleri Şehnâz makamına tâbî olur” ⁷³²

⁷²⁷ *Tedkik*, 32-a, 193.

⁷²⁸ Ezgi IV, 251.

⁷²⁹ *Tedkik*, 32-a, 193.

⁷³⁰ Seydî, 9-a, 26; Hızır Ağâ, 12-b, 13-a, 42.

⁷³¹ Ezgi IV, 217.

⁷³² Ezgi IV, 217.

Zirgüle günümüzde ana makamlar arasında yer almakta ve gayet iyi bilinmektedir. Müellifimizin de bu bilgilere bir ilâvesi yoktur. Bu sebeple üstünde daha fazla durmuyoruz.

45- Rehâvî

Abdûlbâkî Dede'nin asıl makamlar içine aldığı Râhevîden ayrı olarak terkîbler arasında Rehâvîyi açıklamaktadır. “Mesmû'olduğu üzre makam-ı Rastı revîş-i mahsus ile edâdan ibârettir. Öyle ki karargahı olan Rast perdesinden aşağı, Yegâh perdesine dek müzeyyin olan Negamâtı asıl tutup, ekser Yegâh perdesine hubût ve suûd ve miyân âgâzede Ziyâdece Rast ve Dügâh ve Segâh ve Yegâh perdesi göstermek kaidesindendir.”

⁷³³ Bu makam Abdûlbâkî Dede'ye göre Rast üzerindeki Rast çeşnisi ile Yegâh perdesindeki Rastın sıkça kullanıldığı bir makamdır. Ancak Rehâvî için sözü edilen özellikler bugün Rast makamı için de geçerlidir.

Şunu söylemeden geçemeyeceğiz. Makam ve terkîbleri Abdûlbâkî Dede'nin gözüyle yeniden ele alırken gördük ki, birbirlerine çok yakın seyir ve çeşniler ihtivâ eden makamlar zaman içinde kaynak yapılaşmasına kenetleniyor ve tek başlık altında karşımıza çıkıyorlar. Bu adeta klasikk kültürümüzün bir kaidesi gibidir diyebiliriz. Bugün Rehâvî makamı kullanılmıyor. Fakat şüphesiz Rast makamı içinde yaşıyor.

46- Hüseyinî-Kürdî

Bu terkîbin isimlendirilişi müellifimizin eklemeli dediği, bir makamın bütünüyle icrâsından sonra, ardına eklenen bir çeşniyle karar veren, bileşimlerden olduğunu göstermektedir. Nitekim şu şekilde ifade edilmiştir; “Hüseyinî âgâze idüb Kürdî karar ider.” ⁷³⁴ Hüseyinî makamının icrâsından sonra, yerinde Kürdî çeşnisiyle karar verileceği, mûsikîşinaslarımızca hemen anlaşılacaktır.

⁷³³ *Tedkik*, 32-b, 194.

⁷³⁴ *Tedkik*, 45-a, 214.

Selef tarafından bulunduğu söylenen bu terkîb, Oransay'ın Kırşehirli Nizam oğlu Yusuf'tan günümüze yaptığı makam adları ile ilgili çalışmada, Hüseyinî-Kürdî terkîbi, Hüseyinî-Zemzeme ve Hüseyinî-Şehnâz isimleriyle de geçmektedir.⁷³⁵

47- Gül-Zâr

Gül bahçesi mânâsına gelen Gül-Zâr terkîbinin *Tedkik u Tahkik*'teki târifi şöyledir; “Rast âgâze idüb Aşîrân şekli üzre Yegâh perdesine hubûd idüb anda karar ider”⁷³⁶

Yukarıdaki ifadelere göre Rast ve Aşîrân makamlarının karışımı olduğu anlaşılan Gül-Zâr, Yegâh perdesinde karar vermektedir. Abdülbâkî Dede Aşîrâna: “Irak âgâze idüb Aşîrân perdesinde karar ider”⁷³⁷ dediğine göre makamın kullanılan çeşnileri şunlar olmalıdır;



Müellifimiz bu terkîbin asıl adının Rast-Mâye olduğunu söylemektedir. Nitekim aynı târif Hızır b. Abdullah'ta da mevcuttur : “Zikr-i Rast, Mâye oldur kim, Rast agaz ide, ine Mâye karar ide.”⁷³⁸ Burada dikkatimizi çeken kararın neden Yegâh perdesinde verildiğidir. Daha önce îzah edildiği gibi, Mâyenin Segâh makamı ile sonuna eklenen Uşşak çeşnisinden meydana geldiğini biliyorduk.⁷³⁹ Ancak bu makam târih içinde bazen Uşşak çeşnisiyle Dügâh perdesinde, bazen de Segâh çeşnisiyle Segâh perdesinde karar verecek şekilde kullanılıyordu. Segâh veyâ onun muadili Irak makamını kullanıp, bir tanini aşağıda karar vermesi bakımından Aşîrân ve Mâyenin birbirlerine benzeyen makamlar olduğu düşünülmektedir. O halde yukarıda îzahı yapılan Rast-Mâye (Gül-Zâr) niçin Irak çeşnisini gösterdikten sonra Hüseyinî Aşîrânda değil de Yegâh perdesinde karar vermektedir?

⁷³⁵ Oransay, *Makam Dizini*, 48.

⁷³⁶ *Tedkik*, 34-a, 19b.

⁷³⁷ *Tedkik*, 19-b, 175.

⁷³⁸ Hızır b. Abdullah 125-a, 210-211.

⁷³⁹ *Tedkik*, 29-b, 190.

Zannediyoruz bunun cevabını Abdûlbâkî Dede'nin zamanında unutulmuş olduğu için müellifimizin, Mâye-i Atik diye adlandırdığı eski Mâye makamının târifinde aramak gerekir. “Aşîrân âgâze idüb Yegâh perdesinde karar ider.”⁷⁴⁰ Bu ifâdeye göre Gül-Zâr, eski adıyla Rast-Mâyenin, Rast makamının icrâsından sonra Mâye-i Atik ile karar vereceğı anlaşılmaktadır.



⁷⁴⁰ *Tedkik*, 29-b, 190.

IV. BÖLÜM

DÖNEMİN TERKİB SÂHİBİ BESTEKÂRLARI VE YENİ TERKİBLER

A- DÖNEMİN TERKİB SÂHİBİ BESTEKÂRLARI

Abdûlbaki Dede'nin *Tedkik u Tahkik*'i yazması, III. Sultân Selim (1761-1808) devrindedir. Öyle ki bu, Pâdişâhın sanatkar kişiliğinin, özellikle bestekârlığının icrâatına yansımaları dolayısıyla Osmanlılarda mûsikî hayâtının en çok parladığı ve hareketlendiği zamanlar olarak bilinir. “III. Selim Devri” , gerek yetiştirdiği önemli beskekar ve icrâcılar, gerek mûsikî eserlerindeki zenginlik ve orijinalite bakımından mûsikî târihimiz için daîmâ bir iftihar vesilesi olmuştur. Dolayısıyla müellifimiz, Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin de içinde bulunduğu bu mûsikî ortamı, değişik bakış açılarıyla ele alınacak sayısız doktora çalışmasına imkân verecek derecede zengin malzemeler ihtivâ etmektedir. Ancak biz, tezimizin sınırlarını aşmayarak, dönemin mûsikîşinaslarından sâdece Abdûlbaki Dede'nin *Tedkik u Tahkik*'te bahsettiği yeni terkîb sahiplerini, buldukları terkibleri tanıtarak ele almakla yetineceğiz :

1- III. Sultân Selim (1761-1808) ve Yeni Terkîbleri

Abdûlbâkî Nâsır Dede, himâye ve teşvikleriyle sanatkarların daîmâ minnet dolu sevgiyle andıkları III. Selim Han için, gayet orijinal ve şairâne ifadeler kullanmaktadır. “Hoş edâ sâhibi”, “ma'den-i marifet”, “kân-ı hüner”⁷⁴¹ , “kenz-i hüner”⁷⁴² vs.

Müellifimizin, *Tedkik u Tahkik Zeyl'inin* sonuna ilâve ettiği “hüner” kafiyeli manzume ise, III. Sultân Selim için yazılmış bir kaside'dir.⁷⁴³ Şiirde işlenen konu, Pâdişâhın ilim ve sanat adamlarına gösterdiği alâka teşvik ve yardımın, ilim ve sanat eseri olarak nasıl tekrar cemiyete döndüğü ve bu sûretle toplumun seviye bakımından nasıl kazançlı çıktığı yolundadır. Seçtiğimiz beyti örnek olarak veriyoruz;

⁷⁴¹ *Tedkik*, 22-a, 178.

⁷⁴² *Tedkik*, 44-b, 212.

⁷⁴³ *Tedkik*, 45-a, 52-b, 215-217..

*Menba’-ı cûd-ı inâyet, Hazret-i Sultân Selim
Kim zamânında hünerver gark-ı âlâ-yı hüner*⁷⁴⁴

(Înâyet dağının kaynağı Sultân Selim Hazretleri, senin zamanında hüner sahipleri
hünere gark oldu)

Abdûlbâkî Dede’nin eserlerinde, III. Selim’e olan hayranlığı ve yakınlığını tesbit etmek kolaydır. Zannediyoruz bu yakınlığın kurulmasında, Pâdişâhın melevîliğe duyduğu alâkanın büyük payı vardır. Bilhassa *Tedkîk-u Tahkîk*’in yazıldığı târihlerde Yenikapı Mevlevîhânesi’nin şeyhi olan Nasır Dede’nin ağabeyi Ali Nutkî Dede, III. Selim’in yakın dostu şeyh Gâlib’in, sakalına bile târih düşürdüğü sevgili şeyhi idi.⁷⁴⁵ Yine Pâdişâhın kendisi gibi melevî olan musâhibi Seyyid Ahmed Ağa’nın Yenikapı Dergâhı’ndaki sohbet meclislerinde hazır bulunduğu, nitekim *Tedkîk*’in yazılmasının da o sohbetlerden birinde mevzubahis olduğu, Abdûlbâkî Dede tarafından eserinin başında hikâyeye edilmektedir.⁷⁴⁶ Bu ve benzeri örneklerden hareketle, Abdûlbâkî Dede’nin daha delîkânlılık çağlarından îtibâren saray erkânınca tanınan ve kabiliyetleri takdir edilen bir genç olduğunu tahmin edebiliriz. Şeyh Ali Nutkî Dede’nin *Defter-i Dervîşan*’a düştüğü not, bizi doğrulayacak niteliktedir : “Âmeden-i atıyye-i Hümâyûn berâ-yı Abdûlbâkî Dede, sene 1205/1790”⁷⁴⁷

III. Selim’den ne vesile ile Abdûlbâkî Dede’ye hediye geldiğini bilmiyoruz. Ancak daha sonra, gerek *Tedkîk u Tahkîk*’in gerek *Tahrîriyye*’nin yazılmasını bizzat III. Selim’in teşvik ettiğini biliyoruz.⁷⁴⁸

Abdûlbâkî Dede ile III. Selim arasındaki ilişkiden hareketle *Tedkîk u Tahkîk*’in Pâdişâhla ilgili verdiği bilgiler dolayısıyla da önemli bir kaynak olduğunu söylemeliyiz. Müellifimiz, ana makamlar arasına aldığı Sûz-i Dilârâdan başka -ki makamlar kısmında üzerinde durmuştuk- 9 terkîbin III. Selim’e âit olduğunu açıkça ifade etmektedir. Bu

⁷⁴⁴ *Tedkîk*, 12-a, 161.

⁷⁴⁵ Saadeddin Nuzhet Ergun, *Türk Mûsikîsi Antolojisi*, II, 414.

⁷⁴⁶ *Tedkîk*, 2-b, 14b.

⁷⁴⁷ *Defter*, I, 1b.

⁷⁴⁸ *Tahrîriyye*, Süleymânîye Küt. Nâfiz Paşa Yazmaları, 1242/2, 54-a.

bakımdan aşağıda sıralayacağımız terkîblerin ona âit olduğu kuvvetle muhtemeldir.

- a- Hüzzâm-ı Cedîd
- b- Evcârâ
- c- Dilârâ
- d- Isfahâne-i Cedîd
- e- Hicâzeyn
- f- Şevk-i Dil
- g- Nevâ-Bûselik
- h- Arazbâr-Bûselik
- ı- Nevâ-Kürdî

a- Hüzzâm-ı Cedîd

Hüzzâm-ı Cedîd için Abdülbâkî Dede “İhtirâ’-ı Sûz-i Dilârâ o ma’den -i ma’rifetin ihtirâ’ıdır”⁷⁴⁹ (Sûz-i Dilârâ makamını bulan o marifet madeninin tertibidir) demekle, açıkça bu tertibin III. Sultân Selim’e âit olduğunu belirtmiştir. Terkîbin îzahı şöyledir; “Şedd-i Araban âgâze idüb Rast perdesine geldikde, Dügâh perdesi gösterüb Irak karar ıder”⁷⁵⁰

Hatırlanacağı gibi müellifimiz Şedd-i Araban Hüzzâm ve Nihâvend seslerini kullandıktan sonra Yegâh üzerinde Hicâz çeşnişiyle karar veren bir makam olarak îzah etmişti.⁷⁵¹ Buna göre Hüzzâm-ı Cedîd terkîbi, Hüzzâm makamının seslerinden yararlanan Şedd-i Araban icrâsından sonra, Irak perdesinde Segâh çeşnişiyle kalarak karar veren bir bileşimdir. Günümüzde örneği az makamlardandır diyebiliriz. Abdülbâkî Dede’nin Ser Musâhib-i Şehriyârî olarak tanıttığı⁷⁵² Abdülhalim Ağa’nın (1727-1802) Muhammes Beste’siyle Yürük Semâisi bu terkîbin en güzel örnekleri olarak bilinmektedir.

⁷⁴⁹ *Tedkik*, 21-b, 178.

⁷⁵⁰ *Tedkik*, 21-b, 178.

⁷⁵¹ *Tedkik*, 21-b, 178.

⁷⁵² *Tedkik*, 23-b, 180.

b- Evcârâ

Türk mûsikîsinin en güzel ve orijinal makamlarından biri olan Evcârânın ihtirâ edilişi gerçekten de mûsikîmiz için bir kazanç olmuştur. Abdûlbâkî Dede “Terkîb-i dil pezîr” diye nitelediği bu bileşimin sahibini şu sözlerle açıklamaktadır; “Sahib-i ihtirâ’-ı makam-ı Sûz-i Dilârâ o kânî hünerin ihtirâ’ıdır” ⁷⁵³ (Sûz-i Dilârâ makamının sahibi o hüner kaynağının buluşudur).

Müellifimiz terkîbî şöyle açıklamaktadır; “Evç perdesinden agaz idüb Acem perdesi, andan yine Evç perdesinden Şehnâz ve Muhayyer perdesine dek suûdan ve hubûtan seyrden sonra, Evç perdesinden Sabâ perdesine dek Hicâz âgâze, bâdehû Sabâ perdesini Segâh perdesine ittisâl ile Segâh perdesinden dahi Irak perdesine dek Hicâz âgâze idüb karar ider” ⁷⁵⁴ Müellifimizin çizdiği seyir ve çeşnileri şu şekilde göstermeye çalışalım;



Elimizdeki o döneme âit eserlerden, bu terkîbin Hicâz çeşnisiyle karar verdiğini biliyoruz. Her ne kadar bunun müellifimiz tarafından ifade edilmediği gibi bir izlenim doğsa da, biz çeşniyi Hicâza çevirecek perdenin Segâh perdesiyle işâret edildiği kanaatındayız. Çünkü dikkat edilirse, 17 li ses sistemi içinde meselâ yerinde Hicâz çeşnisinin ikinci derecesi Segâh perdesiyle ifade edilmektedir. ⁷⁵⁵ Daha önce perdeler kısmında îzah etmeye çalıştığımız gibi eski nazariyatçılar perdelere bir ses bölgesi diye

⁷⁵³ *Tedkik*, 22-a, 178-179.

⁷⁵⁴ *Tedkik*, 22-a, 178.

⁷⁵⁵ *Tedkik*, 21-b, 177.

bakarak nazarî ifadesini kurmuş, ancak bu bölgenin içinde kullanılacak çeşni için gerekli olan ses, uygulayıcı tarafından seçilmiştir. Bu bakımdan eski nazarîyata göre Segâh perdesinin bir bölge olarak pest taraftaki sınırı Kürdî perdesidir. Demek ki, Segâh perdesinin bölge olarak Kürdî perdesine yakın bir noktaya kadar pestleşme eğilimi vardır. Buradan hareketle Evcârâ terkîbinde, karar çeşnisi için gerekli perdenin Segâh ile ifade edilen perdede aranması icab eder.

Türk mûsikîsinin en önemli kadın bestekârı Dilhayât Kalfa'nın (1710-1780) bu makamdan bestelediği Peşrev ve Saz Semâisi ⁷⁵⁶ dikkate alınırsa, Evcârânın III. Sultân Selim'in gençlik yıllarında tertiblendiği ortaya çıkar.

c- Dilârâ

Bu terkîb için müellifimiz şöyle bir açıklama yapmaya ihtiyaç duymuştur. “Bu terkîb-i dil-bend Edvârlarda görülmediğinden başka, mesmû' olan tesânîfde dahi mahsûs değildir. Ancak esnâ-yı tahrirden mukaddemce bir şarkıya beste olarak mesmû'dur. Câiz oldu ki, bu dahi Fî zamâninâ bir tab'-ı Selim'in ihtirâ'ı olup, safâ bahş-ı kulûbu âlemyândır. Lâkin bir isim ile mesmû' olmadığından Dilârâ tesmiyesi ile tahriri münâsib görüldü.” ⁷⁵⁷ (Gönül bağlayan bu terkîb ne Edvârlarda ne de dinlemiş olduğum bestelerde duyulmuştur. Ancak bu kitabı yazmamdan önce, onu bir şarkının bestesi olarak dinledim. Bu terkîb zamanımızın âlemin gönlüne safâ bağışlayan, Sultân Selim'in tabiatına uygun bir bileşim olduğunu zann ediyorum. Lâkin adı duyulmamış olduğundan Dilârâ ismiyle kaydetmeyi uygun görüyorum)

Demek ki Abdûlbâkî Dede, III. Selim'e âit olduğunu zannettiği bu terkîbin ismini bizzat kendisi vermiştir. Ancak bu isimle bahsi geçen terkîbin yaygınlaşması şüpheli görülmektedir. Nitekim *Tedkîk*'ten yararlanarak bir Edvâr yazan Haşim Bey, Dil-ârâ için: “Makam demeye şâyeste olmadığından tahrir olunmadı” ⁷⁵⁸ demektedir. Sâdece

⁷⁵⁶ Ezgi I, 250.

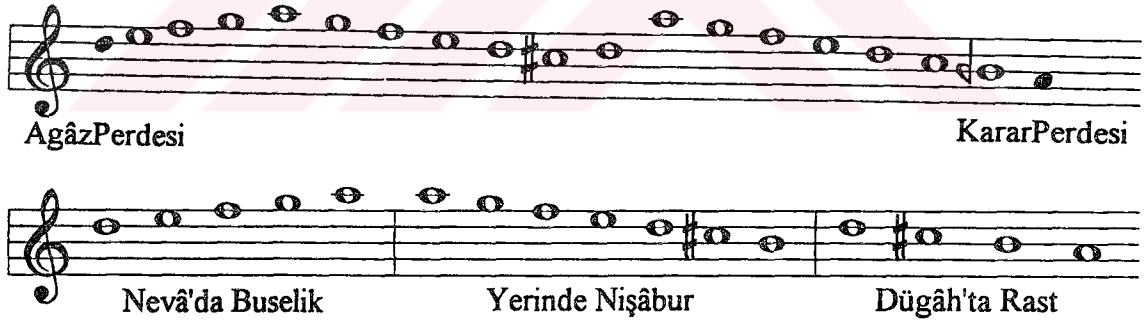
⁷⁵⁷ *Tedkîk*, 22-b, 23-a, 179.

⁷⁵⁸ Haşim Bey, 78.

Tedkik u Tahkik'i ve Haşim Bey'i Bibliyografyasında göstererek Dilârâ terkîbinin Arif Mehmed Ağa'ya âit olduğunu söyleyen Öztuna'nın, bu sonuca nereden vardığını anlayamadık.⁷⁵⁹

d- Isfahânek-i Cedîd

Bu terkîb Abdülbâkî Dede'nin *Tedkik u Tahkik*'i III. Sultân Selim'e sunduktan sonra, yeni birkaç bileşimin daha kaydedilmesi yolundaki emr-i Hümâyûna muhatâb olarak kaleme aldığı *Zeyl*in ilk bileşimidir.⁷⁶⁰ Müellifimiz bu terkîbin Isfahânek ile karışmaması için Isfahanek-i Cedîd ismiyle yaygınlaşmasını uygun görmektedir. Küçük yeni Isfahân mânâsına gelen Isfanek-i Cedîdin târifi şöyledir; "Hicâz perdesinin tebeiiyeti ile Nevâ perdesinden âgâze ve Hüseyinî ve Acem ve Gerdâniye ve Muhayyer perdesine suûd ve andan yine resm-i mezkûr üzre Çargâh perdesine hubûd ve yine tizce Hicâz perdesiyle Nevâ perdesine suûd eyledikten sonra, yine târif-i mezkûr üzre Muhayyer perdesinden Segâh ve Dügâh perdesine Hicâz perdesine uğramaksızın hubût eyleyüb bâdehû Isfahân karar ider." Müellifimizin çizdiği seyri notalarla ifade etmeye çalışalım;



Kullanılan sesler itibariyle Isfahân makamına benzeyen bu terkîbte, daha Ziyâde Nevâ üzerideki Bûselik çeşnisinin önem kazandığı görülmektedir. Nim Hicâz perdesi, Isfahân makamında olduğu gibi Nevâ üzerindeki Bûselik çeşnisinden kaynaklanan Nişâbûr geçkisinin de bir habercisi olabilir.⁷⁶¹ İ.H.Özkan, Isfahânek makamını işlerken, makamın bulucusu III. Selim'in eserlerinde, yukarıda verilen seslerin dışında Sabâ

⁷⁵⁹ Öztuna I, 166.

⁷⁶⁰ *Tedkik*, 43-b, 211.

⁷⁶¹ *Tedkik*, 13-a, 162.

çeşnisinin de kullanılıyor olmasından hareketle, bu terkîbin bileşikleri arasında Sabânın da sayılması gerektiğini söylemektedir.⁷⁶²



e- Hicâzeyn

İsfahâne'yi Cedîd gibi, III. Selim'in arzusu üzerine kaleme alınan⁷⁶³ *Zeyl* kısmında târifi verilen Hicâzeyn, iki Hicâz anlamını taşımaktadır. "Dügâh perdesinden âgâze ve Zîrgüle ve Irak ve yine Zîrgüle ve Dügâh perdelerinde seyirden sonra Hicâz âgâze eyleyüb karargahı olan Dügâh perdesine geldikte Dügâh perdesiden Aşîrân perdesine dek bir Hicâz dahi âgâze eyleyüb Aşîrân perdesinde karar ider."⁷⁶⁴



Verilen seyirden hareketle yerinde Hicâz makamına Hüseyinî Aşîrânda Hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelen bir terkîb olduğu anlaşılan Hicâzeynin karar perdesi Hüseyinî Aşîrândır. Abdülbâkî Dede'den sonra Haşim Bey de bu terkîbi *Tedkîk*'ten aldığı şekliyle Edvârına kaydetmiştir.⁷⁶⁵ Günümüzde unutulmuş makamlar arasında yerini alan Hicâzeynden⁷⁶⁶ Hâfız Şeydâ Dede'nin (1214/1799) bugün elimize ulaşmayan bir Âyin-i Şerifi olduğunu Öztuna'dan öğreniyoruz.⁷⁶⁷

⁷⁶² İ. H. Özkan, *T.M. Nazariyatı*, 305.

⁷⁶³ *Tedkîk*, 43-b, 211.

⁷⁶⁴ *Tedkîk*, 44-b, 213.

⁷⁶⁵ Haşim Bey, 84.

⁷⁶⁶ E. Karadeniz, 66.

⁷⁶⁷ Öztuna I, 263.

f- Şevk-i Dil

Gönlün şevki mânâsına gelen Şevk-i Dilin târifi *Tedkik*'de şöyle verilmiştir; “Gerdâniye âgâze eyleyüb Nevâ perdesine geldikte Bayâtî perdesi gösterüb Çargâh perdesi yerine Bûselik perdesiyle Sâz-Kâr karar ider” ⁷⁶⁸

Gerdâniye perdesinden Nevâya doğru Rast çeşnisi ile seyre başlayan Şevk-i Dil terkîbinin, yine Nevâ perdesi üzerinde bir Hicâz çeşnisi gösterdiğini de söyleyebiliriz. Çünkü Bayâtî perdesiyle Hüseyînden pest bir sesin kasedildiğini biliyoruz. ⁷⁶⁹ Dolayısıyla müellifimizin târifiyle günümüzde Rast makamıyla basit Suzinakın bileşimi olarak yapılan açıklama arasında bir paralellik kurmak mümkün olabilmektedir. Ancak Abdülbâkî Dede'nin : “Çargâh perdesi yerine Bûselik perdesi ile Sâz-Kâr karar ider” sözünü makamın bir özelliği olarak değerlendiriyoruz. Nitekim Sâz-Kâr terkîbi üzerinde dururken ifade etmeye çalıştığımız gibi, Çargâh perdesi yerine, dik Bûselik perdesinin kullanılması Sâz-Kâr terkîbinin özelliğinden kaynaklanmaktadır. ⁷⁷⁰ Müellifimizin îzahı gözönünde bulundurulursa bu özellik, makamı terkîb eden unsurlar arasında sayılmalıdır.

Haşim Bey'in târifi günümüz Şevk-i Dil îzahını yönlendirmiş olmalıdır. Çünkü o da bugün anlaşıldığı gibi terkîbi : “... Suzinak kaidesi üzre Rastta karar ider” ⁷⁷¹ şeklinde netîcelendirmektedir. Halbuki eserlerdeki bitişlerde, müellifimizin îkazıyla Sâz-Kâr üslûbuna dikkat etmek daha doğru olur kanaatindeyiz.

g- Nevâ-Bûselik

Nevâ-Bûselik, Abdülbâkî Dede'nin “İzâfî Terkîb” ⁷⁷² (eklemeli bileşim) ismiyle vasıflandırdığı terkîblerdendir. Şöyle târif edilmektedir; “Nevâ âgâze eyleyüb Hüseyî

⁷⁶⁸ *Tedkik*, 44-b, 45-a, 213.

⁷⁶⁹ Ezgi IV, 172.

⁷⁷⁰ İ. H. Özkan, *T.M. Nazariyatı*, 437.

⁷⁷¹ Haşim Bey, 27.

⁷⁷² *Tedkik*, 15-a, 165.

perdesi imtizâcıyla, Bûselik karar ider” ⁷⁷³ Yani Nevâ makamının icrâsından sonra Hüseyinî perdesini göstererek yerinde Bûselik beşlisi ile karar verir. Nevâ-Buseliğin târifi *Hâşim Bey Edvârı* 'nda da farklı değildir. ⁷⁷⁴

Bugün elimizde III. Selim'in Darbeyn Peşrevi ve Saz Semâisinden başka muhtelif bestekârların eserleri mevcuttur.

h- Arazbâr-Bûselik

Mûsikîmizin pek çok eser kazandığı bu terkîb de eklemeli bileşimlerdenidir. Şöyle târif edilmiştir; “Çargâh perdesine varmaksızın ve Nevâ perdesinde meks ile Arazbâr âgâze eyleyüb, Bûselik karar ider.” ⁷⁷⁵ Nevâ perdesi üzerinde uzun kalışlar yapmak sûretiyle Arazbâr makamı icrâ edilip, yerinde Bûselik çeşnisiyle karar verilir. Abdülbâkî Dede'nin târif ettiği şekliyle Arazbâr terkîbinin seslerini kullanılan makamlar arasında verdiğimizden, bir daha burada göstermiyoruz. Hâşim Bey, Arazbâr-Bûselik terkîbini eklemeli bileşimlerin sunuş özelliği içinde, gayet kısa olarak îzah etmiştir. “Bu dahi Arazbâr makamını bi'l-icrâ Bûselik çeşnisiyle Dügâh karar ider.” ⁷⁷⁶

Makamın bulucusu III. Sultân Selim'in Musâhib-i Şehriyârî Sadullah Ağa'nın (1238/1822) Arazbâr-Bûselik Kâr, Beste, Ağır ve Yürük Semâileri bu terkîbin en güzel örnekleri olarak gösterilmektedir. ⁷⁷⁷ Ancak Süleymân Erguner, Nâyî Osman Dede'ye dâir yaptığı yüksek lisans tezinde, bugün notası Kanunî Cüneyd Kosal' da bulunan Nâyî Osman Dede'ye (1642-1729) âit Arazbâr-Bûselik makamı Devr-i Kebîr usûlündeki bir peşrevden bahsetmektedir. ⁷⁷⁸ Eğer bahsi geçen eser gerçekten Osman Dede'ye âitse, bu terkîbin kullanımı ile ilgili olarak akla iki ihtîmâl gelmektedir. 1- Arazbâr-Bûselik III. Selim'in değil Nâyî Osman Dede'nin ihtirâ'ıdır. 2- Arazbâr-Bûselik daha önceleri başka

⁷⁷³ *Tedkik*, 45-a, 213.

⁷⁷⁴ Hâşim Bey, 34-35.

⁷⁷⁵ *Tedkik*, 45-a, 213.

⁷⁷⁶ Hâşim Bey, 35.

⁷⁷⁷ *Ezgi* I, 224.

⁷⁷⁸ *Rabt-ı Ta'birat*, 41.

bir isimle tanınmış ve unutulmuş bir bileşimken III. Selim tarafından yeni bir isimle yeniden hayâta geçirilmiştir.

1- Nevâ-Kürdî

İki makamın ardarda gelerek meydana getirdikleri eklemeli bileşimlerden oluşan Nevâ-Kürdî de, III. Sultân Selim'in bulduğu terkîblerden biridir. *Tedkîk u Tahkîk*'deki îzahı şöyledir; “Nevâ âgâze eyleyüb bir Hüseyî perdesi ve belki bir de Acem ve Hüseyî perdeleri imtizâcıyla Kürdî karar ider” ⁷⁷⁹ Bu ifadelerden Nevâ makamının icrâsı esnâsında Nevâ perdesi üzerindeki Rast çeşnisinin ve yerinde Kürdî makamının üst nahiyesini oluşturan Nevâ üzerindeki Buseliğin vurgulanarak Dügâh perdesinde Kürdî çeşnili karara varılması gerektiği anlaşılmaktadır. Nitekim Haşim Bey'in îzahı da bu yoldadır : “Bu makam dahi Nevâ makamını bi'l-icrâ Dügâh açtıktan sonra tekrar dönüp Nevâ, Çargâh, Kürdî perdesiyle Dügâhta karar ider” ⁷⁸⁰

2. “İhtirâ'ında Beyâna Hâcet Yok” İbâreli Terkîbler

III. Selim'in midir ?

Abdûlbâkî Dede “İhtirâ'ında Beyâna Hâcet Yok” ⁷⁸¹ ibaresiyle 7 ayrı terkîbten bahsetmektedir. Bu îmalı ifadeler, müellifimizi *Tedkîk u Tahkîk*'i yazmaya teşvik eden ve çeşitli vesîlelerle eserde adı geçen III. Sultân Selim'i akla getirmektedir. Bu terkîbler şunlardır;

- a- Gül'izâr
- b- Muhayyer-Sünbüle
- c- Kûçek-Zemzeme
- d- Nişâbürek
- e- Aşîrân-Mâye

⁷⁷⁹ *Tedkik*, 45-a, 213.

⁷⁸⁰ Haşim Bey, 3b.

⁷⁸¹ *Tedkik*, 45-b, 214.

f- Bayâtî-Araban

g- Gerdâniye-Kürdî

Ancak bu terkîblerin bütünüyle III. Selim’e âit olduğunu söylemek zordur. Bunun sebeplerini adı geçen bileşimleri tek tek gözden geçirirken açıklamaya çalışacağız.

a- Gül’izâr

Abdûlbâkî Dede, Gül’izârın anlatımıyla bir yandan “İhtira’ını beyana hâcet yok” derken bir yandan da “Fî zamâninâ gayr-ı müsta’meldir”⁷⁸² diyebilmektedir. Demek ki Gül’izâr müellifimizden önceki dönemlere âittir ve onun zamanında unutulmuş bulunmaktadır. Ancak Nasır Dede, terkîbi bulan kişinin zâten herkesçe bilindiği kanaatından hareketle îmalı söyleyişi tercih etmiş, isim vermemiştir. Nitekim Gül’izâr, Edvârlarda geçen eski bir terkîb olmakla birlikte⁷⁸³ bugün bildiğimiz mâhiyeti ile en eski eser, neyzen Süleymân Erguner’in, babası neyzen Ulvi Erguner’den (1974) intikâl eden nota mecmuasından tesbit ederek yüksek lisans tezine aksettirdiği Nâyî Osman Dede’ye (1642-1729) âit peşrev ve saz semâisidir.⁷⁸⁴ Bu eserler yeni mâhiyetiyle Gül’izâr makamının III. Selim’in buluşu olmadığını gösteren en önemli delillerdir. Eğer bahsi geçen saz eserleri tesbit edilmiş olmasaydı, III. Selim devrinin en önemli bestekârlarından olan Tanbûrî İsak’ın (1747-1817) bugün elimizde bulunan Gül’izâr faslına bakarak⁷⁸⁵ bu terkîbin III. Selim’in buluşu olduğunu söyleyebilirdik. Bu bakımdan eğer Abdûlbâkî Dede “Beyana hâcet yok” derken, III. Selim’i kasdediyorsa Tanbûrî İsak’ın Gül’izâr faslı onu haklı olarak yanıltmış olmalıdır. Bununla berâber Nasır Dede herkes tarafından bilindiği gerekçesiyle, bu terkîbin öz dedesi Nâyî Osman Dede’ye âit olduğunu da işâret etmiş olabilir.

⁷⁸² *Tedkik*, 27-a, 185.

⁷⁸³ *Tirevî*, 4b.

⁷⁸⁴ *Rabt-ı Ta’birat* 41.

⁷⁸⁵ *Dârü’l-Elhân Neşriyâtı*, No. 28,29,30,36,101.

b- Muhayyer-Sünbüle

Bu terkîb de “ihtirâ’ında beyana hâcet yok”⁷⁸⁶ ibaresiyle kaydedilmiştir. Fakat elimizde bulunan Nâyî Osman Dede’nin Muhayyer Sünbüle Devr-i Kebîr Peşrevi bu terkîbin III. Selim’e âit olamayacağını göstermektedir.⁷⁸⁷ Ancak makam adlarıyla ilgili yaptığı çalışmada adlarını saymaksızın III. Selim’in 18 makam bulduğunu söyleyen Prof.Dr.Gültekin Oransay *Tedkîk*’de bu makamlardan 7 sinin yer aldığını ifade etmekte, geri kalan makamların *Tedkîk*’in yazılışından daha sonra tertip edildiği konusunda yorum yapmaktadır.⁷⁸⁸ Oransay’ın *Tedkîk*’i kaynak göstererek verdiği III. Selim’e âit bileşimler arasında Muhayyer-Sünbüle de bulunmaktadır. Halbuki 1794 de tamâmlanmış bulunan müellif nüshasıyla⁷⁸⁹, 1801 de Mîr Hâfız Ahmed İzzed tarafından müellif nüshasından Emânet-i Hümâyûn için istinsah edilen nüshâlârı kullanarak hazırladığımız karşılaştırmalı metinde, Muhayyer-Sünbülenin III. Selim’e âit olduğuna dâir bir ibare yoktur.⁷⁹⁰ Ayrıca yine Oransay’ın *Tedkîk u Tahkîk*’e dayalı olarak Pâdişâha atfettiği Acem-Bûselik terkîbinin de ona âit olduğu şüphelidir. Çünkü müellifimiz bu bileşim için “bu terkîb dahi Fî zamâninâ ihtirâ’ olunan terakib-i Cedîdedendir”⁷⁹¹ şeklinde sahibini belirtmeyen ifadeler kullanmıştır. Örnekler çoğaltılabilir. Ancak buradan çıkaracağımız sonuç şudur. Oransay, *Tedkîk*’in müellif ve saray nüshâlârını bibliyografyasında vermekle berâber, yalnız Berlin (bugün Marburg’da) Hs.Ms.Or.2330 numaralı nüshadan yararlanmıştır.⁷⁹² Bu bakımdan elindeki nüshadan hareketle vardığı sonuçların bütünüyle doğru olamayacağı tabîdir.

c- Kûçek-Zemzeme

Makamlar bahsinde Sabâ makamını işlerken, bu makamın eski adının Kûçek olduğu belirtmiştik. Dolayısıyla Kûçek-Zemzemeyi Sabâ makamı icrâsından sonra Dügâh

⁷⁸⁶ *Tedkîk*, 24-a, 181.

⁷⁸⁷ Ezgi I, 159.

⁷⁸⁸ Oransay, *Makam Dizini*, 34.

⁷⁸⁹ *Tedkîk u Tahkîk* Sül. Küt. Nâfız Paşa Yazınalari, No. 1242.

⁷⁹⁰ *Tedkîk*, 24-a, 181.

⁷⁹¹ *Tedkîk*, 27-b, 187.

⁷⁹² Oransay, *Makam Dizini*, 54.

perdesinde Kürdî çeşnisiyle kalan bir makam olarak anlamak doğru olur. ⁷⁹³ Bu bakımdan günümüzde bu makamı Kûçek-Zemzeme değil, Sabâ-Zemzeme adıyla bulmak mümkündür. Sabâ-Zemzeme terkibinde elimizdeki en eski eser ise, *Kantemiroğlu Edvârı* sayesinde eserlerini tanıdığımız Şerif Çelebi'ye (1680 civarı) âit Darb-ı Fetih Peşrevi'dir. ⁷⁹⁴ Dolayısıyla bu terkibin de III. Selim'e âit olması mümkün görünmemektedir.

d- Nişâbürek

Küçük Nişâbü'r *mânâsına* gelen Nişâbürek; "Dügâh perdesinin ittisâli ve Dügâh perdesinden agaz ile Nişâbü'r agaz idüb" ⁷⁹⁵ şeklinde ifade edilmektedir. Nişâbü'r makamına sâdece Dügâh perdesinin ilâve edilmesi olarak anlaşılan bu îzah, müellifimizin asıl makamlar içinde ele aldığı Nişâbü'r ile birlikte kullanılan seslerini göstermeye çalışalım;



Nişâbürek ismi XV. yüzyıl Edvârlarında Nişâvurek şeklinde de karşımıza çıkmaktadır. ⁷⁹⁶ Ancak bu eserlerde verilen târifler, Abdülbâkî Dede'ninkinden farklıdır. Eski Nişâbürekin, klasikk Çargâh makamı ile Hüseyinî makamının birleşmesiyle meydana gelen bir terkib olduğu anlaşılmaktadır. "Nişâvurek oldur kim Çargâh agaz ide döne Hüseyinîye baka ine Mâye karar ide" ⁷⁹⁷ Tirevî de aynı şeyleri söylemektedir. ⁷⁹⁸

Ancak XVIII. yüzyıl nazarîyatçılarından Hızır Ağa, müellifimizin târifine yakın bir açıklama yapmıştır : "Nişâbürek dahi oldur ki, Nevâ kopub Hicâz ile Bûselik nîmin dahi gösterüb Dügâh karar ide." ⁷⁹⁹ Gerek Hızır Ağa'nın (1725-1795) açıklaması, gerek

⁷⁹³ *Tedkik*, 28-b, 188.

⁷⁹⁴ *Ezgi* I, 225.

⁷⁹⁵ *Tedkik*, 29-a, 189.

⁷⁹⁶ *Seydî*, 15-b, 4b.

⁷⁹⁷ Hızır b. Abdullah, 120-b, 206-207.

⁷⁹⁸ *Tirevî*, 45.

⁷⁹⁹ Hızır Ağa, 14-b, 49.

Sâdullah Ağa'nın, III. Selim'in gözdelelerinden Mihribân'a duyduğu aşk yüzünden atıldığı hapseste bestelediği Bayâtî-Araban faslı ⁸⁰², onun Pâdişâh tarafından affına ve sevdiği kızla evlenmesine vesîle olmuştur. ⁸⁰³ Bu sebeple Bayâtî-Araban terkîbi, genellikle Sadullah Ağa'nın tertiplelediği bir bileşim olarak hatırlanır. ⁸⁰⁴ Ancak Suphi Ezgi, Gâzî Giray Han'ın Muhammes Peşrevini eserinde neşr etmekle, Bayâtî-Arabanın Sadullah Ağa'ya âit olamayacağını ortaya koymuştur. ⁸⁰⁵ Abdülbâkî Dede Bayâtî-Araban terkîbinin III. Selim devrinde, bilhassa Sâdullah Ağa ile revaç bulmasından hareketle "ihtirâ'ında beyana hâcet yoktur" derken III. Selim'i veyâ Sâdullah Ağa'yı kasetmiş olabilir.

g- Gerdâniye-Kürdî

Gerdâniye makamının icrâsından sonra, yerinde Kürdî çeşnişiyle karar verdiği anlaşılan bu terkîb ⁸⁰⁶ de yukarıdakiler gibi "bulucusunu söylemeye gerek yoktur" ibareleriyle birlikte kaydedilmiştir. Maallesef günümüze Gerdâniye-Kürdîden bir eser gelmemiş, böylece bu bileşim unutulmuştur. Gerdâniye-Kürdî'nin *Tedkik u Tahkik*'den önceki Edvârlarda görülmemesi, bu terkîbin III. Selim devrine âit olduğu kanaatını kuvvetlendirmektedir. Bu görüşten hareketle, araştırmacılar nedense Gerdâniye-Kürdîyi hep III. Selim'in bulduğu makamlar arasında saymışlardır. ⁸⁰⁷

Zannediyoruz bu eğilim, III. Selim'in mûsıkîmize önemli bir katkı olarak değerlendirdiği yeni makam ve terkîblere duyduğu ilgiden kaynaklanmaktadır. Ancak bu terkîb Bayâtî-Arabanda zannedildiği gibi pekâlâ devrin bir başka muktedir mûsıkîşinasına da âit olabilir. "İhtira'ından beyana hâcet duyulmayan" bu 7 terkîbten günümüze gelen eserlerin, III. Selim devrinde yoğunluk kazandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Gül'izâr, Muhayyer-Sünbûle, Bayâtî-Araban fasılları bunun en güzel örneğidir. Bu sebeple

⁸⁰² *Darü'l-Elhân*, No.93-94-95.

⁸⁰³ Lâikâ Karabey, "Asırlar Boyunca Türk Mûsıkîsi" *Mûsıkî Mecmuası*, S.32, İstanbul 1950, 23.

⁸⁰⁴ Oransay, *Makam Dizini*, 33.

⁸⁰⁵ Ezgi I, 151.

⁸⁰⁶ *Tedkik* 44-a, 214.

⁸⁰⁷ Ezgi V,346; Öztuna II, 221.

Abdûlbâkî Dede sözkonusu terkîbleri îmalı bir ifadeyle III. Selim'e atfetmiş olabilir.

3. Musâhib-i Şehriyâri Seyyid Ahmed Ağa (1728-1794) ve Terkîbi

Mûsikîşinas ve mevlevî kişiliğiyle, Pâdişâhın en gözle müsahiblerinden olduğu anlaşılan Musâhib Seyyid Ahmed Ağa, Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin de yakından tanıdığı bir şahsiyet olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim bir mûsikî nazarîyatı eseri yazılması konusundaki Pâdişâh iradesi, Seyyid Ahmed Ağa tarafından Abdûlbâkî Dede'ye iletilmiştir.⁸⁰⁸ S. Nüzhet Ergun, onun Yenikapı ve Galata Mevlevîhânelerine devâm ettiğini, Şeyh Gâlibe olan yakınlığının, III. Selim ile Şeyh Gâlib arasındaki dostluğu pekiştirdiğini söylemektedir.⁸⁰⁹ Ayrıca Musâhib Seyyid Ahmed Ağa'nın bir mevlevî dervişi olarak bestelediği Sabâ-Hicâz ve Nihâvend makamlarındaki Âyin-i Şerifleri Pâdişâhın huzurunda okuması, III. Selim'i yeni bir makam vücuda getirmeye, hattâ bu makamdan bir Âyin-i Şerif bestelemeye teşvik ettiği, Nurullah Pertev Bey tarafından ifade edilmiştir.⁸¹⁰

Seyyid Ahmed Ağa'nın Yenikapı Mevlevîhânesi'ne yaptığı Ziyâretler dolayısıyla o sıralarda postnişîn olan Ali Nutkî Dede ile kardeşleri Abdûlbâkî ve Abdürrahim Dede'lerle de aralarında bir dostluk bulunduğu kuvvetli bir tahmindir. Nitekim Abdûlbâkî Dede, Ahmed Ağa'nın meclisindeki bir sohbetten bahisle, *Tedkik*'in yazılışını hikâye eder.⁸¹¹ III. Selim ve Musâhib Ahmed Ağa'nın yakın dostları Şeyh Gâlib'in, Yenikapı Mevlevîhânesi'nde Şeyh Ali Nutkî Dede'nin dervişi olarak yetişmesi⁸¹² devlet erkânının bu dergâha karşı teveccühünü arttırmasında başlıca sebeplerden biri olarak değerlendirilebilir. Bunun bir göstergesi olarak dergâhta yetişen iyi mûsikîşinasların musâhib tarafından şeyhin izniyle Enderûn'a dâvet edilmelerini gösterebiliriz. Abdürrahim Kûnhî, sonra İsmâil Dede bu dâvetliler arasındadır.⁸¹³ Ayrıca sık sık

⁸⁰⁸ *Tedkik*, 2-b, 14b.

⁸⁰⁹ Ergun, I, 165.

⁸¹⁰ İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, İstanbul 1958, 30.

⁸¹¹ *Tedkik*, 2-b.

⁸¹² *Defter I*,

⁸¹³ *Defter I*, 1b.

dedelere ve dervişlere Pâdişâh tarafından atıyyeler gönderildiği de *Defter-i Dervîşân*'da kayıtlıdır.⁸¹⁴

Dr. Suphi Ezgi, Seyyid Ahmed Ağa'nın Seyyid'liğini belgeleyen 1167/1753 târîhli ilândan onun Amasya'lı olduğunu tesbit etmiştir. Enderûn'da Serheng yani Başkapu-Kethudâlığı vazîfesinde de bulunan Ahmed Ağa'nın, hem hânende hem de sâzendeliği ile mahir bir mûsikîşinas olduğu da bilinmektedir.⁸¹⁵ Fakat onun asıl mahareti, şüphesiz mûsikîmize kazandırdığı kıymetli eserlerdedir. S. N. Ergun, *Esrar Dede Tezkiresi*'nden naklen Seyyid Ahmed Ağa'nın şiir söylemeye ve güzel konuşmaya muktedir bir şahsiyet olduğunu ifade etmektedir.⁸¹⁶ 1209/1794 de vefât eden Seyyid Ahmed Ağa'nın kabri Galata Mevlevîhânesi'ndedir. Vefâtında tekkenin postNişîni olan Şeyh Gâlib, onun için şu târihi düştür.

*Musâhib Seyyid Ahmed ol hüner-mend
Ki olmuştı devirde pîr-i Fârâb*

*Vefâtına dedim târih Gâlib
Musâhib, oldu hâmuşâna ahbâb*⁸¹⁷

a- Ferahfezâ

Abdûlbâkî Nâsır Dede FerahFezâ⁸¹⁸ makamını ve 19 zamanlı Darb-ı Hüner⁸¹⁹ usûlünün, Musâhib-i Şehriyâri Seyyid Ahmed Ağa'ya âit olduğunu söylemektedir. Ahmed Ağa'yı yakından tanıması dolayısıyla, Abdûlbâkî Dede'nin verdiği bu bilgilerin sıhhatinden şüphe etmiyoruz. Ancak yaptığımız repertuar araştırmasında Musâhib Seyyid

⁸¹⁴ *Defter I,*

⁸¹⁵ *Ezgi I, 170.*

⁸¹⁶ *Ergun I, 167.*

⁸¹⁷ *Hoş Sadâ, 30.*

⁸¹⁸ *Tedkik, 23-a.*

⁸¹⁹ *Tedkik 40-a.*

Ahmed Ağa'nın ne FerahFezâ makamında, ne de Darb-ı Hüner usûlünde yapılmış bir eserine tesâdüf edebildik.

Rauf Yektâ, Dede Efendi'nin hayâtını hikâye ettiği eserinde; bir ramazan günü II. Mahmud'un baş îâmâmı Zeynelabidin Efendi'nin, İsmâil Dede'yi Pâdişâhın huzurunda zor duruma düşürmek maksadıyla düzenlediği oyunu anlatır. Buna göre İmam Efendi Acem-Aşîrân makamında *Kur'ân-ı Kerîm* okurken bazen sevk-i tabîî ile Yegâhta karar verir ve yeni bir makam îcâd ettim sanırmış. Bir gece teravihte, son dört rekâtta âdet olan Acem-Aşîrân yerine FerahFezâdan okumaya başlamış ve iki rekâtta da Yegâhta karar vermiş. İsmâil Dede İmamın maksadını hemen anlayarak son iki rekâtın süresi içinde FerahFezâ makamında bir ilâhi bestelemiş ve hiç bozuntuya vermeden namaz biter bitmez ilâhiyi okumuş.

II. Mahmud hemen akabinde Dede'yi huzuruna çağırarak bu yeni makamın ismini sormuş. Dede bu makamın Seyyid Ahmed Ağa tarafından bulunarak adına Ferahfezâ dendiğini, fakat o vakitten beri bu makamın kullanılmadığını arzetmiş.⁸²⁰ Bu hadiseden sonra II. Mahmud'un en sevdiği makam olarak tanınan Ferahfezânın ilk örnekleri Kâr, İkinci Beste, Nakış Ağır Semâi, Yürük Semâi ve üç şarkıdan oluşan İsmâil Dede'nin Ferahfezâ Faslı ile yine aynı bestekârın Pâdişâhın arzusu üzerine bestelediği Ferahfezâ Âyin-i Şerifi olarak bilinir.

Musâhib Seyyid Ahmed Ağa tarafından tertiplendiği halde, kaderin bir cilvesi olarak İsmâil Dede'nin elinde yoğurulan bu terkîb, *Tedkik u Tahkik*'te şöyle îzah edilmiştir; “Acem-Aşîrân âgâze idüb, Acem-Aşîrân perdesine geldikte Yegâh perdesi gösterüb, anda karar ider”⁸²¹ Bu ifadeler yukarıda Rauf Yektâ'nın da hikâye ettiği gibi, Acem-Aşîrân makamının Yegâh perdesinde karar vermesinden başka bir şey değildir. Ancak İsmâil Dede'den başlayarak bu makam kıymetli bestekârların elinde büsbütün orijinal kimliğini bulmuştur diyebiliriz.

⁸²⁰ Rauf Yektâ, *Dede Efendi*, 151.

⁸²¹ *Tedkik*, 23-a, 180.

4. Musâhib-i Şehriyârî Hızır Ağa (1725-1795) ve Terkîbi

Abdûlbâkî Nâsır Dede, bestekâr, nazariyatçı ve Kemânî Hızır Ağa'dan Vech-i Arazbâr terkîbinin bulucusu olarak bahseder.⁸²² Hayâtı hakkında fazla bir bilgi bulunmayan Hızır Ağa'nın *Tedkik u Tahkik*'in yazıldığı târihlerde III. Selim'in musâhibliğini yaptığını söyleyebiliriz. Çünkü müellifimiz Hızır Ağa için, "Hâlen Musâhib-i Hazret-i Şehriyârî"⁸²³ demektedir. Yavuz Daloğlu Hızır Ağa ve Edvârı üzerine yaptığı çalışmada onun 1725-1795 târihleri arasında yaşamış olabileceğini tahmin ederken⁸²⁴ XVIII. yüzyılın en önemli nazariyat kitaplarından biri olan *Hızır Ağa Edvârı*'nın (*Tefhimü 'l-Makamat fi Tevlidi 'n-Negamât*)⁸²⁵ ise 1765-70 yılları arasında kaleme alındığını ifade etmektedir.⁸²⁶

Abdûlbâkî Dede'nin bu eserden istifade edip etmediğini bilmiyoruz. Çünkü müellifimiz maallesef yararlandığı kaynaklara dâir hiçbir ipucu vermemektedir. Ancak devir itibariyle Nasır Dede'nin ona yetişmesi ve *Tedkik*'te onu Vech-i Arazbâr bulucusu olarak tanıtması, Hızır Ağa hakkında bir takım bilgilere sahip bulunduğunu dolayısıyla bu mühim bestekârın bir de Edvâr yazdığından haberi olabileceğini tahmin ediyoruz.

Hem I. Mahmud'un, hem de III. Selim'in müsahibliğini yaptığı anlaşılan⁸²⁷ Hızır Ağa'nın günümüze gelen eserlerinden saz mûsikîsine önem verdiği görülmektedir. Bilhassa Hızır Ağa'nın Mehterhâne için bestelediği Karabatak ve Sa'at Peşrevleri dikkat çekicidir.⁸²⁸

a- Vech-i Arazbâr

Hızır Ağa, kaleme aldığı *Tefhimü 'l-Makamat fi Tevlidi 'n-Negamât* isimli eserinde bilhassa kendisi Vech-i Arazbâr terkîbini bulduğunu ifade eder : Bu terkîb-i mezkûr

⁸²² *Tedkik* 23-a, 180.

⁸²³ *Tedkik* 23-a, 180.

⁸²⁴ Hızır Ağa, 8.

⁸²⁵ Süleymâniye. Küt. Hâfî Efendi Yazmaları, No. 291.

⁸²⁶ Hızır Ağa, 8.

⁸²⁷ Hızır Ağa, 8.

⁸²⁸ Haydar Sanal, *Mehter Mûsikîsi*, İstanbul 1964, 257.

fakîrin îcâdı olup, nekre ve şîrîn bir terkîbtir ki istimâ'ı mûcib-i safâ ü atâdır.”⁸²⁹ Abdülbâkî Dede bu terkîbi şöyle târif etmektedir : “Arazbâr âgâze idüb, Segâh perdesinde karar ider. Ammâ kararda Bayâtî perdesi ahzı kaidesindendir”⁸³⁰ Hatırlanırsa Abdülbâkî Dede Arazbâr terkîbini, Nevâda Bayâtî yerine Uşşak dizisi esas olmak üzere Hüseyinîde Uşşak, Nevâda Pençgâh-ı Asl, Nevâda Bûselik olarak îzah etmişti.⁸³¹ Buna ilâve olarak Segâhta Segâh çeşnisiyle karar önerilmektedir. Bayâtî perdesinin işâret edilmesi ise, bugünkü Vech-i Arazbâr anlayışımıza uygun olarak, Nevâ üzerindeki Uşşak, Çargâh perdesindeki Rastı ifâde ediyor olmalıdır. Burada şüphesiz makam sahibinin ifadeleri önem kazanmaktadır; “Vech-i Arazbâr dahi budur ki, Gerdâniyeden kopub Evçden bî Hüseyinî nim Hisâra inüb ve Nevâ ile Çargâhı göstere ve perde-i Segâhta karar ide ve yine Gerdâniye kopub Arazbâr tarîki üzre inüb Segâh kala”⁸³² Bu ifadelerde makamın özelliği olan Nevâ üzerindeki Uşşak ile Çargâh perdesindeki Rast çeşnileri çok daha açık bir şekilde vurgulanmıştır. Nitekim Suphi Ezgi de bu terkîbin, Çargâh üzerindeki Rasta yerindeki Segâh çeşnisinin eklenmesiyle meydana geldiğini söylemektedir.⁸³³

Maalesef günümüze bu terkîbten hiçbir eseri gelmeyen Hızır Ağa, Vech-i Arazbârdan bestelediği yeni bir peşrev formundaki bestesini Sultân I. Mahmud’un önünde icrâ ettiğini, böylece Pâdişâhın iltifat ve ihsanına muhatâp olduğunu şu sözleriyle hikâye etmektedir : “Fakîr terkîb-i mezkûrda ve Müsebbâ namı usûlde bir pişrev-i Cedîd îcâd idüb, devr-i Gâzî Mahmud Han... eyyâm-ı saltanatlarında, huzur-ı Hümâyûnlarında bâ’de’l-icrâ, ihsân-ı emtiâ’ ve tahsilden sonra bir avuç dolusu altun dahi yedden be yeddin zamîme-i ihsanları hîninde ihsanımızı usûl ile al deyu, zerâfet-i mulûkâne ile bu abd-ı kemterini nâil-i hitâb idüb, sûret-i mulâtâfâta iltifât-ı şâhâneleri mukademe-i şevk-i rûhânî ve tâziyâne-i zevk-i cismânî olmuştur”⁸³⁴

⁸²⁹ Hızır Ağa, 17-a, 57.

⁸³⁰ *Tedkik*, 23-a, 180.

⁸³¹ *Tedkik*, 19-a, 174.

⁸³² Hızır Ağa, 17-a, 57.

⁸³³ Ezgi IV, 240.

⁸³⁴ Hızır Ağa, 17-b, 58.

5. Musâhib-i Şehriyârî Ârif Mehmed Ağa (Hızır Ağa-zâde-küçük) (?-1800)

Abdûlbâkî Dede Dil-küşâ⁸³⁵ ve Şevk-âver⁸³⁶ terkîblerinin Arif Mehmed Ağa'ya âit olduğunu söylemektedir. Kendisinden *Tedkik u Tahkik* yoluyla bahsedildiği 1794 târihinde, musâhibliği hak edecek olgunlukta ve makam icâd edecek derecede mûsikîde üstad olduğu anlaşılan Arif Mehmed Ağa hakkında fazla bilgiye sahip değiliz. Ancak gözden geçirdiğimiz eserlerde Arif Mehmed Ağa'nın Tanbûrî Keçi Arif Mehmed Ağa ile birbirine karıştırıldığını farkettilik.⁸³⁷ Araştırmacı mûsikîşinaslarımız, sâdece Arif Mehmed Ağa'yı biliyorlar, o da yukarıda arzettiğimiz Tanbûrî Keçi lâkabıyla tanınan zattır. Rauf Yektâ'nın ifadesine göre “Ârif Ağa'nın boyu ve kolları gayet kısa olduğundan tanbur çalarken Yegâh perdesine doğru inmek istedikçe yerinden sıçramak mûtâdı imiş ve bu hali kendisine “Keçi” namının verilmesine sebep olmuş.⁸³⁸ Bu eserde Keçi Arif Ağa'ya dâir bu bilgi, İsmâil Dede'nin iki oğlunu da kaybettikten (1225/1810) sonra doğacak üç kızının en büyüğü Hatice Hanım'ın müstakbel zevci oluşu sebebiyle verilmiştir.⁸³⁹

Ancak Rauf Yektâ'nın ifadeleri Musâhib Ârif Mehmed Ağa ile Keçi Ârif Mehmed Ağa'nın aynı kişiler olamayacakları ortaya koymaktadır. Çünkü Abdûlbâkî Dede'nin bahsettiği zat, *Tedkik*'in yazılış târihi itibariyle 1209/1794 de III. Selim'in musâhibidir. İsmâil Dede ise, 1778 doğumlu olduğuna göre o târihlerde 16 yaşlarında bir delîkânlıdır. Dolayısıyla bundan en erken 16 sene sonra doğacak kızını kendisinden de daha büyük bir zatla evlendirmesi pek muhtemel görülmemektedir. Hattâ bu izdivaçtan doğan bestekâr Rıf'at Bey'in yaşadığı târihleri (1820-1888) arası göstermek de büyük bir hatâdır. Çünkü 1810 dan sonra doğan, annesi Hatice Hanım ile arasında 10 yaş olması mümkün değildir. Üstelik Öztuna bir yandan Keçi Ârif Ağa'nın yaşadığı târihler (1794-1843) olarak tahmin etmekte, bir yandan da *Tedkik*'te adı geçen dil-küşâ ve şevk-âverin

⁸³⁵ *Tedkik*, 23-a,b, 180.

⁸³⁶ *Tedkik* 23-b, 180.

⁸³⁷ Oransay, *Makam Dizini*, 34.

⁸³⁸ Rauf Yektâ, *Dede Efendi*, 132.

⁸³⁹ Rauf Yektâ, *Dede Efendi* 132.

ona âit olduğunu söylemektedir ⁸⁴⁰ ki bu bir çelişkidir. Nitekim Keçi Ârif Ağa'nın II. Mahmud Devrinden itibaren parlamış bir müzisyen olduğunu biliyoruz. Ayrıca onun musâhiblik vazîfesinde bulunduğu dâir bir kayıt da yoktur. ⁸⁴¹ Gültekin Oransay ise makam adlarıyla yaptığı çalışmada bir takım eksiklikler bulunduğu anlaşılan *Tedkik* nüshasından yararlanarak, Şevk-Âver makamının 1795 öncesi tertiplenmiş bir bileşim olarak Keçi Ârif Ağa'ya âit olduğunu söylemektedir. Dil-kuşayı ise ancak Haşim Ağa'nın Edvârından tesbit edebilmiş, buna dayanarak da bu terkîbin 1810-1830 târihleri arasında ortaya çıkmış olabileceğini ileri sürmüştür ki, bu da doğru değildir.

Ancak Haşim Bey'in Arif Mehmed Ağa'ya dâir önemli bir ipucu verdiğini söylemeliyiz. Bu ipucu onun Hızır Ağa-zâde ⁸⁴² yani Hızır Ağa'nın oğlu oluşudur. Günümüzde Hızır Ağa-zâde Küçük Mehmed Ağa diye tanınan bu büyük bestekârımızın adının başında bir de Ârif'i olduğunu, *Tedkik*'i ve *Haşim Bey Edvârı*'nı kaynak göstererek söyleyebiliriz. Zannediyoruz “Küçük” takma adı, babası Hızır Ağa ile birlikte aynı zamanda III. Selim'in müsahibliğini yapmalarından kaynaklanıyor olabilir.

Ezgi, Küçük Mehmed Ağa'nın yüzü geçkin sözlü eserini mecmualarda gördüğünü, fakat bugün elimizde ancak yirmiye aşkın bestesinin bulunduğunu ifade etmektedir. ⁸⁴³

a- Dil-Küşâ ve Şevk-Âver

Hızır Ağa-zâde Musâhib Arif Mehmed Ağa'nın tertiplediği terkîblerin birincisi olan Dil-Kuşayı Abdûlbâkî Dede şöyle îzah etmektedir; “Şedd-i Araban âgâze idüb Rast perdesine geldikte anda karar ider” ⁸⁴⁴ Hatırlanırsa Abdûlbâkî Dede'nin Şedd-i Araban terkîbini yerinde Hüzzâm ve Nihâvend makamlarına, Yegâhta Hicâz çeşnisinin bir araya

⁸⁴⁰ Öztuna I, 69.

⁸⁴¹ *Letâif-i Enderûn*, 62-73.

⁸⁴² Haşim Bey, 78.

⁸⁴³ Ezgi I, 201.

⁸⁴⁴ *Tedkik*, 23-a,b,180.

gelmesi olarak târif etmekteydi.⁸⁴⁵ Ancak Dil-Kuşanın hangi çeşni ile karar vereceği yeteri kadar açık görülmemektedir. Bununla birlikte Zekâî Dede'nin Sabâ Kâr-ı Nâtıkının Dil-Küşa bölümü bu konuda bize ipucu vermektedir. Eseri analiz eden Gönül Gezmiş, Nevâ üzerindeki Hicâza karar perdesi olan Rast üzerinde Nikriz çeşnisinin kullanıldığını söylemektedir.⁸⁴⁶ Eserlerden çıkarılan bu sonuç, Kâzım Uz'un târifıyla birleştirildiğinde, müellifimizin ifadesi açıklığa kavuşacaktır. "Rast perdesinde karar iden bir makam olup buna Neveser dahi derler. Mezkûr makama evvela Şedd-Araban kılıklı başlanub sonra Rast perdesinde karar idilür.... Mezkûr makam adeta Nihâvend makamındaki Çargâh perdesinin Hicâz perdesine tebdîliyle hâsıl olur bir makamdır."⁸⁴⁷ Demek ki Dil-Küşâ, daha sonraları Neveser ismiyle kullanılmıştır. Nitekim Gönül Gezmiş bu noktada Avni Konuk'un 119 makamlı Kâr-ı Nâtıkının Neveser bölümündeki güfteye dikkati çekmektedir. "Dinle cânım zevk ile bir Dil-Küşâyı Neveser"⁸⁴⁸ Hâşim Bey Neveser makamının İsmâil Dede'nin buluşu olduğunu söylemektedir.⁸⁴⁹

Şevk-Âverin târifi ise şöyle yapılmıştır; "Arazbâr âgâze idüb Nevâ perdesine geldikte Nihâvend âgâze idüb Acem-Aşîrân perdesinde karar ider."⁸⁵⁰ Bu terkîbin ilk bileşiği Arazbârdır. Abdülbâkî Dede'ye göre Arazbâr daha önce ifade ettiğimiz gibi Nevâ üzerinde Rast ve Bûselik çeşnileriyle yerinde Uşşak makamından meydana gelmektedir. Halbuki bugün biliyoruz ki Arazbâr, Nevâ üzerindeki Bayâtî dizisi ile, yerinde Uşşak makamı seslerini kullanmaktadır. Nitekim Arazbâr terkîbi üzerinde dururken, Hızır Ağa'nın, Nevâ üzerindeki Uşşak ve Çargâh üzerindeki Rastı ifade eden seslerini nakletmiştik.⁸⁵¹ Ancak müellifimizin bu önemli çeşnileri yeteri kadar açıklığa kavuşturmadığı da ortadadır. Bu bakımdan Arazbârlı terkîbleri, Nevâ üzerindeki Bayâtî makamını kullanan bileşimler olarak düşündüğümüzü ilâve edelim. Abdülbâkî Dede, Arazbârdan sonra Nihâvend geçkisi yapıp Acem-Aşîrân perdesinde karar verileceğini söylüyor. Bu îzahlara göre kullanılan çeşnileri portede göstermeye çalışalım :

⁸⁴⁵ *Tedkik* 21-b, 178.

⁸⁴⁶ Gönül Gezmiş, *Örneği Az Makamlar*, 70.

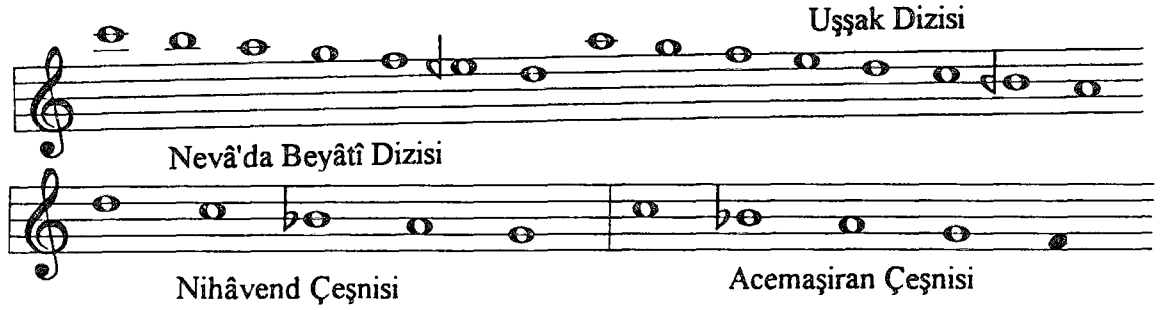
⁸⁴⁷ Kazım Uz, *Mûsîkî Isulâhâtı*, Haz : G.Oransay, Ankara 1964, 19.

⁸⁴⁸ Gönül Gezmiş, *Örneği Az Makamlar*, 171.

⁸⁴⁹ Hâşim Bey, 34.

⁸⁵⁰ *Tedkik*, 23-b, 180.

⁸⁵¹ Hızır Ağa, 15-a, 49.



Sultân II. Mahmud veyâ Abdullah Ağa'ya âit olduğu tahmin edilen Şevk-Âver'saz semâisi müellifimizin târifini teyyid eder mâhiyettedir.⁸⁵² Haşim Bey bu terkîbin zaman içinde iki ayrı icrâ tarzına büründüğünü ifâde etmektedir. Birinci yol Abdûlbâkî Dede'nin îzah ettiği gibidir. İkincisinin ise târifi şöyledir; "İbtidâ Gerdâniye, Muhayyer, Sünbüle, tiz Çargâh basarak dönüp bu uslup üzre cüz'i Sabâ gibi Uzzâl perdesiyle Çargâha inüb, bâdehû Çargâhtan Nevâ, Hüseyînî, Acem basarak tekrar perde perde Yegâha kadar inüb Yegâhtan Aşîrân ile Rast, Zirgüle okşayarak Aşîrânda karar ider"⁸⁵³ Görülüyor ki ikinci târifte Şevk-Âver bambaşka bir makam haline gelmiştir.

6. Musâhib-i Şehriyârî Sadullah Ağa (1801) ve Terkîbi

Abdûlbâkî Dede'nin *Tedkîk*'de "hâlen Musâhib-i Hazret-i Şehriyârî"⁸⁵⁴ dediği Sadullah Ağa da diğerleri gibi en kıymetli bestekârlarımızdan olmasına rağmen hakkında fazla bilgiye sahip olmadığımız değerlerdendir. Dr. Suphi Ezgi aynı dönemde yaşamış dört tane Sadullah Ağa olduğunu ve hepsinin de sarayda bulunduğunu söylemektedir.⁸⁵⁵ Dolayısıyla bugün elimizde birbirine karıştırılmış Sadullah Ağa'ların biyografileri ile yine Sadullah Ağa başlığı altında toplanan bir repertuar mevcuttur. Fakat Abdûlbâkî Dede'nin kasedettiği Sadullah Ağa 1794'te III. Selim'in musâhibi olan ve Aşîrân-Zemzeme terkîbini bulan bestekârdır.

⁸⁵² Gönül Gezmiş, *Örneği Az Makamlar*, 136.

⁸⁵³ Haşim Bey, 41.

⁸⁵⁴ *Tedkik*, 29-a, 189.

⁸⁵⁵ Ezgi I, 224.

a- Aşîrân-Zemzeme

Daha önce müellifimizin eklemeli terkîb olarak nitelendirdiği, bir makamın sonuna bir çeşni eklenmesiyle meydana getirilen bileşimlerden olduğu anlaşılan Aşîrân-Zemzemenin târifi şöyledir; “Segâh perdesini Bûselik perdesine tebdîl ile Hüseyinî- Aşîrân âgâze idüb, Aşîrân perdesine geldikte, Aşîrân perdesinden Acem-Aşîrân ve Rast ve Zirgüle perdesine suûd yine onlar ile Yegâh perdesine hubûd ve yine Aşîrân perdesi göstermekle Zemzeme edâ idüb karar ider” ⁸⁵⁶

Abdûlbâkî Dede'nin târif ettiği Aşîrân “Irak âgâze idüb Aşîrân perdesinde karar ider” ⁸⁵⁷ dediği unutulmuş bir makamdır. Ancak Hüseyinî-Aşîrân ⁸⁵⁸ başta olmak üzere, diğer Aşîrânlı terkîblerin içinde bulunduğu bir unsur olarak kabul edilmiştir, ancak müellifimizin Segâh perdesini Bûselik perdesine dönüştürerek Hüseyinî-Aşîrân yapılmasını söylemesi tuhaftır. Çünkü Segâh perdesi olmaksızın yerinde Hüseyinî yapmak mümkün değildir. O halde kastedilen, güçlüsü Hüseyin olan Bûselik makamının gösterilerek Aşîrân perdesine inilmesi, yani Bûselik-Aşîrân icrâsı olmalıdır. Bundan sonra Yegâh perdesine kadar inen bir Zemzeme târif edilmektedir. Ancak bu Zemzeme bugün bizim bildiğimiz gibi sâdece Kürdî çeşnisi ifâde etmez, içinde Sabâ geçkisi de bulunur. ⁸⁵⁹ Zannediyoruz Zirgüle perdesinin işâret edilmesi bu sebeple olmalıdır. Haşim Bey'in târifi de aynen Abdûlbâkî Dede gibidir. ⁸⁶⁰

7. Ser-Müsahib-i Şehriyârî Abdülhalim Ağa (1727-1789) ve Terkîbi

Abdülhalim Ağa'dan, *Tedkik u Tahkik*'te “Ser-Musâhib” diye bahsedildiğine bakılırsa musâhibler arasında en kıdemli kişi olduğu anlaşılmaktadır. Dr. Suphi Ezgi, güfte mecmuaları üzerinde yaptığı araştırmaları sonucunda bu kıymetli bestekârımızın yaklaşık olarak 1140/1727 ilâ 1204/1789 târihleri arasında yaşadığını kuvvetle tahmin

⁸⁵⁶ Tedkik, 28-b, 29-a, 188-189.

⁸⁵⁷ Tedkik, 19-a, 175.

⁸⁵⁸ Tedkik, 24-b, 182.

⁸⁵⁹ Tedkik, 28-a, 188.

⁸⁶⁰ Haşim Bey, 80.

etmektedir.⁸⁶¹ Vefât târifinin 1204/1789 olduğunu Süleymâniye Kütüphâne Esat Efendi No.3397 de kayıtlı bir ilâhi mecmuasında gördüğünü, eserinin yanlışlar cetvelinde özellikle belirtmiştir.⁸⁶² Abdülbâkî Dede'nin “Sâbık Ser-Musâhib” deyişi de bu târihi doğrulamaktadır. Abdülhalim Ağa İstanbullu olup bugün elimizde Sûz-Dil Peşrev, Saz Semâisi, Sûz-Dil Ağır ve Yürük Semâileri, Sûz-Nak Semâi, Hicâz Hafif Beste ve Müsteâr Hafif Beste mevcuttur.⁸⁶³

a- Sûz-Dil

Gönül yakıcı anlamına gelen Sûz-Dil, Abdülbâkî Dede'nin “Terkîb-i Dilbend” (gönül bağlayan) ifadesiyle vasıflandırdığı bu bileşimi şöyle târif etmektedir; “Hüseyinî perdesinden agaz idüb, Hisâr ve Evç ve Gardaniye perdesini suûdan ve hubûtan Hisâr gûne seyrden sonra, Bûselik şeklinde Dügâh perdesine hubût idüb Zirgüle perdesi ile Aşîrân perdesine dek Hicâz karar ider ve Evç ve Gerdâniye perdesini seyrde, Hüseyinî perdesinden Muhayyer perdesine dek suûdan ve hubûtan Hicâz âgâzesi kaidesindendir.”

⁸⁶⁴

Abdülbâkî Dede terkîbi açıklarken “Hisâr gibi gezinerek” demektedir. Hatırlanırsa müellifimizin Hisâr târifinde Hüseyinî ve Zirgüle sesleri kullanılmaktaydı.⁸⁶⁵ Buna göre seyrin başlangıcında da farkedildiği gibi önce Hüseyinî perdesinde Uşşak ve yine aynı perde üzerinde Hicâz çeşnileri Hisâr perdesiyle birlikte sık sık kullanılacaktır. Sonra Dede'nin söylediği gibi “Bûselik şeklinde Dügâh perdesine hubût idüb” yani yerinde Bûselik çeşnisini gösterüb Hüseyinî-Aşîrân perdesine yine Hicâz çeşnisiyle inerek karar verilecektir. Ezgi bunun bir Hümâyûn karar olduğunu söylemektedir⁸⁶⁶ ki İ. H. Özkan'da aynı kanaati paylaşmaktadır.⁸⁶⁷

⁸⁶¹ Ezgi I, 123.

⁸⁶² Ezgi I, 288.

⁸⁶³ Ezgi I, 124.

⁸⁶⁴ *Tedkik*, 23-b, 180.

⁸⁶⁵ *Tedkik*, 20-b, 17b.

⁸⁶⁶ Ezgi I, 246.

⁸⁶⁷ İ. H. Özkan, 252.

Sûz-Dil, mûsikîşinaslar arasında sevilerek yaygınlık kazanmış bir terkîbtir. Başta Sûz-Dil'i bulan Abdülhalim Ağa'nın peşrev, saz semâisi, Darbeyn Bestesi ve Yürük Semâisi olmak üzere pek çok bestekârın aynı terkîbteki eseri bugün elimizdedir.

8. Abdürrahim Künhi Dede (1769-1831) ve Terkîbi

Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin kendisinden dört yaş küçük olan kardeşi Abdürrahim Künhî Dede, meczub mizaçlı, fakat kendisine devrin Fârâbî-i Sânisî dedirtecek ⁸⁶⁸ kadar mûsikîde usta bir zattı. Uzun zaman Yenikapı Mevlevîhânesi'nin kudümzenbaşılığında bulunduktan sonra 1245/1829 da Mehmed Said Hemdem Çelebi tarafından Yenikapı Mevlevîhânesi'ne şeyh tâyin olunmuştur. Abdürrahim Dede'nin Künhî mahlâsını kullanarak bâzı şiirler yazdığını da biliyoruz. ⁸⁶⁹ Yenikapı Mevlevîhânesi'ndeki sandukasının üzerinde şu kitabe kayıtlıdır;

*Yek sâz kâre düşmüş âgâze-i usûl
Vaktinde feryâd-ı acz ile ebkem olmuş
Bir peşrev çalınmış gûşuna irci'iden
Peyrevlik ol Nevâyâ hakkında elzem olmuş* ⁸⁷⁰

Abdürrahim Künhî Dede'nin sâdece Hicâz Âyin-i Şerîfi bugün elimizdedir.

a- Anberefşân

Bugün unutulmuş makamlarımızdan ⁸⁷¹ biri olan Anberefşânı Nâsır Dede şöyle izah etmektedir; “Nihâvend âgâze idüb, karargahı olan Rast perdesine geldikte Acem-Aşîrân ve Irak bâdehû yine Acem-Aşîrân perdesi ve Yegâh perdesi gösterüb Yegâh perdesinde karar ider” ⁸⁷²

⁸⁶⁸ *Mevlevî Ayinleri* VIII, 483.

⁸⁶⁹ İhtifalci Ziyâ Bey, *Yenikapı Mevlevîhânesi*, İstanbul 1329/1913, 15b.

⁸⁷⁰ *Yenikapı*, 159.

⁸⁷¹ E. Karadeniz, *T.M. Nazariyesi*, 65.

⁸⁷² *Tedkik*, 37-a, 201.

Bu ifadelere göre yerinde Nihâvend makamı, terkîbin esas seslerini meydana getirmektedir. Ancak müellifimiz karara giderken Irak, Acem-Aşîrân ve Yegâh perdelerini işâret ederek, eğer pest nim Hicâz üzerindeki Hicâz çeşnisinin ikinci derecesinde karar veren bir Hicâz rengini gösteriyorsa, bunun hiç de alışık olmadığımız, bitiş hissi vermeyen bir kalış olduğunu söylemeliyiz. O halde Irak perdesi Rast üzerindeki Nihâvendin yedeni olarak düşünölmeli, Acem-Aşîrân perdesi ise Yegâhtaki Buseliğın alâmeti sayılmalıdır. Hâşim Bey'in Edvârında bu terkîb kullanılmayanlar arasındadır.⁸⁷³

*

9. Sâhibi Bilinmeyen Yeni Terkîbler

Tedkik u Tahkik'te tertipleyenin adı verilmeyen ve sâdece yeni terkîb olduğu söylenen 10 bileşim vardır. Bunlardan 7 tanesi, Abdölbâkî Nâsır Dede'nin "İzafî Terkîb"⁸⁷⁴ dediğı birbiri ardınca icrâ edilen makamlara veyâ bir makama bir takım perdelerin eklenmesiyle meydana getirilen bileşimlerdenidir. Mûsıkî târihimiz boyunca bu tip bileşimler epeyce bir yekûn oluşturmaktadır. Aşağıda sayacaklarımız III. Selim döneminden bu yekûna yeni katılanlardır. Saadettin Arel, bu tip eklemeli terkîbler için şunları söylüyor; "Makamların büyücek bir kısmı muhtelif dizi parçalarının birbirine eklenmesiyle vücûda gelmiş, yamalı bohçaya benzer mürekkeb makamlardır. bestekârın... geçki hürriyeti gözönüne getirilince âdî birer geçkiden ibâret olan bu terkîblere bir ihtiyaç bulunmadığı teslim edilir. Liste muhteviyatından geriye kalan bir kısım ise, ağustos böceğinin ağaç dalına yapışık duran boş kılıfı gibi, sessiz birer isim kalıbı halindedirler."⁸⁷⁵

Şüphesiz mûsıkî, kendisini icrâ ile yenileyen bir sanattır. Bu bakımdan mûsıkînin gelişmesi, yeni terkîbler, formlar, usûllerle meydana getirilmiş yeni ürünlerle olabilir. Bu kural dün için olduğu kadar, bugün için de geçerlidir. Sağlam mûsıkî prensipleri üzerinde

⁸⁷³ Haşim Bey, 84.

* Abdölbâkî Nâsır Dede'nin bulduğu makamları yüksek lisans tezimizde detaylı olarak incelediğimizden burada yer vermiyoruz. bkz. *Abdölbâkî Nâsır Dede ve Tedkik u Tahkik*.

⁸⁷⁴ *Tedkik*, 15-a, 165.

⁸⁷⁵ H. S. Arel, "Türk Mûsıkîsi Makamları", *Mûsıkî Mecmuası*, S.7, İstanbul 1948, 4.

yeni ürünlere açık bir cemiyetin seçme şansı artacak, seçilenlerin kalıcılığı daha fazla olacaktır. Nitekim bu devirden kalma unutulmuş bileşimler yanında Evcârâ, Sûz-Dîl, Ferahnak, Suznak, Sûz-i Dilârâ gibi pek çok vazgeçemeyeceğimiz kıymetli terkîbler de günümüze gelmiştir. Abdülbâkî Dede'nin bulucusunu bildirmediği 10 terkîbi sırasıyla yine onun anlayış biçimiyle ifâde etmeye çalışalım.

a- Sünbüle-Nihâvend

Bu terkîbin isminden esas itibariyle Sünbüle ve Nihâvend makamlarından yararlanılan bir bileşim olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Abdülbâkî Dede Sünbüle-Nihâvendi “Sünbüle âgâze idüb Hüseyînî âgâze idüb Hüseyînî perdesine geldikte Nevâ perdesi gösterüb Nihâvend karar ider.”⁸⁷⁶ şeklinde târif etmektedir. Bu îzaha göre Sünbüle terkîbinin üst nahiyesindeki seyir Sünbüle-Nihâvending bmaşlangıç sesleri olacaktır. Müellifimizin târif ettiği Sünbüle bileşimi, Muhayyer ve Sünbüle seslerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı Muhayyer üzerindeki Kürdî çeşnisi, yine Hüseyînîde Kürdîli kalışlar ve Nevâ perdesi üzerindeki Bûselik çeşnileridir.⁸⁷⁷ Sünbüle-Nihâvend terkîbi Sünbülenin bu özelliklerini kullandıktan sonra Rast perdesine Nihâvend çeşnisiyle inerek karar verecektir. Böylece ortaya Bûselik ve Kürdî çeşnilerinden meydana gelen bir dizi çıkacaktır. Ancak Sünbüle terkîbinin ikinci yarısını oluşturan yerinde Sabâ çeşnisi de belki zaman zaman kendisini gösterecektir.

Hâşim Bey Sünbüle-Nihâvendi “ismiyle müsemmâ, Sünbüle âgâze idüb Nihâvend karar ider”⁸⁷⁸ şeklinde kısaca îzah etmekle yetinmiştir. Öztuna bu terkîbten elimizde sâdece Solakzâde Mehmed Hemdem Çelebi'ye (1658) âit Hamparsum *Defterinde* kayıtlı bir peşrev ve saz semâisinden bahsetmektedir.⁸⁷⁹ Ancak bu bilginin doğruluğu halinde Abdülbâkî Dede'nin “Bu terkîb fî zamâninâ ihtirâ' olunan terkîblerdendir” sözlerini

⁸⁷⁶ *Tedkik*, 24-a, 181.

⁸⁷⁷ *Tedkik*, 24-a, 181.

⁸⁷⁸ Hâşim Bey, 79.

⁸⁷⁹ Öztuna II, 246-25b.

sarfetmekle yanıldığı görülecektir. Sünbüle-Nihâvendin pek çok makam ve terkîblerde olduğu gibi, başka başka mâhiyetlerle ele alınma ihtimâli de göz ardı edilmemelidir.

b- Nihâvend-i Cedîd

Yeni Nihâvend *mânâsına* gelen bu terkîb, Abdülbâkî Dede'nin îzahına göre şöyledir; “Acem âgâze idüb Nevâ perdesine geldikte Nihâvend âgâze idüb Irak perdesinde karar ider.”⁸⁸⁰ Terkîbin ilk yarısını meydana getiren Acem, müellifimize göre öncelikle Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvendden yani Bûselik dizisinden sonra, Çargâhta Çargâh ve yerinde Uşşaktan meydana gelmektedir.⁸⁸¹ Ancak Nihâvend-i Cedîdde Acem makamının ilk yarısı ile yani Nevâ perdesindeki Nihâvendle seyre başlanacağı anlaşılmaktadır. Nihâvend-i Cedîdin ikinci yarısı Abdülbâkî Dede'nin “Nevâ perdesine geldikte Nihâvend âgâze idüb” şeklindeki ifadesine göre Rast perdesinde ikinci bir Nihâvendin sözkonusu olduğu görülür. Ancak terkîbin Irak perdesindeki kararı, zannediyoruz Acem makamının ikinci yarısını teşkil eden Uşşak çeşnisinin gösterilmesinden sonra mümkün olacaktır.

Haşim Bey de Nihâvend-i Cedîdi *Tedkik*'den aldığı şekli ile aynen kaydetmiştir.⁸⁸² Dikkatimizi çeken bir başka nokta da bugün elimizde faslı bulunan Nihâvend-i Kebîr terkîbinin *Tedkik*'de, hiç değilse *Zeyl*inde yer almamasıdır. Yukarıdaki îzaha göre Nihâvend-i Cedîdin Rast perdesindeki Nihâvend icrâsından sonra bu perdede karar veren şekli olarak ifâde edebileceğimiz Nihâvend-i Kebîrin, III. Selim döneminde Hâfız Şeydâ, Seyyid Ahmed Ağa gibi bestekârlarca kullanıldığını biliyoruz.⁸⁸³

c- Sabâ-Uşşak

Yine iki makamın arka arkaya icrâsıyla meydana geldiği anlaşılan Sabâ-Uşşakın târifini müellifimiz şöyle yapmaktadır. “Sabâ ile Uşşaktan mürekkebtir. Sabâ âgâze idüb,

⁸⁸⁰ *Tedkik*, 27-a, 185.

⁸⁸¹ *Tedkik*, 19-b, 175.

⁸⁸² Haşim Bey, 79.

⁸⁸³ *Darü'l-Elhân*, No. 104-106-107.

Uşşak karar ider. Ammâ Hûzî revîşinde olup bed'de dahî Uşşaksı duhûl kaidesindendir.”⁸⁸⁴

Bu terkîb, Sabâ ile Uşşak makamının karışımı olmakla berâber, müellifimiz Uşşak makamının vurgulanması gerektiğini özellikle îkaz eder. Çünkü Uşşak çeşnisi Sabâ makamının içinde zâten vardır. Ancak Abdûlbâkî Dede, Uşşak çeşnisinin daha ayrıcalıklı olarak ön plana çıkması için “Hûzî revîşinde” ifadesini kullanır. Hatırlanırsa müellifimizin devrindeki özelliğiyle Hûzî, Rast seslerini kullanıp Dügâh perdesinde karar veren bir terkîbtir.⁸⁸⁵ Hûzî çeşnisinin özelliği olarak Rast-Çargâh aralığının sık sık tekrar edilerek Dügâh perdesindeki Uşşak kararı îkaz eden Haşim Bey ⁸⁸⁶, Sabâ-Uşşak terkîbindeki Uşşak icrâsını da dolaylı olarak aydınlatmış oluyor.

d- Sûz-nâk

Yakan, yakıcı anlamına gelen bu güzel makamımız da *Tedkik* u Tahkîk'de şu anlatımla yer almaktadır. “Hüzzâm âgâze idüb, karargâhı olan Segâh perdesine geldikde, Çargâh perdesinden Rast perdesine dek Hicâz âgâze idüb karar ider” ⁸⁸⁷ Abdûlbâkî Dede Rast perdesinde Zirgüleli Hicâz diye tanıttığımız bu makama değişik bir bakış açısı vermektedir.

Abdûlbâkî Dede, bâzı kimselerin bu bileşime Hisârek dediklerini, ancak bu yakıştırmanın gereksiz ve yanlış olduğunu hattâ karar perdesinin bile birbirini tutmadığını söylemektedir ⁸⁸⁸ ki gerçekten de verdiği Hisârek tanımı büsbütün başkadır. ⁸⁸⁹ Fakat müellifimiz sözlerine şöyle devâm etmektedir : “Eğer müşâbehet aransa dahi Sebzender-i Sebz-i Cedîd ile aşikâr ve Beste-i Hisâr ile min vech vardır.”⁸⁹⁰ (Eğer bir benzerlik aranacaksa Beste-i Hisârı andırdığı Sebzenzer-i Sebz-i Cedîde de benzediği söylenebilir)

⁸⁸⁴ *Tedkik*, 31b, 193.

⁸⁸⁵ *Tedkik*, 31-b, 192.

⁸⁸⁶ Haşim Bey, 28-29.

⁸⁸⁷ *Tedkik*, 32-b, 194.

⁸⁸⁸ *Tedkik*, 33-a, 194.

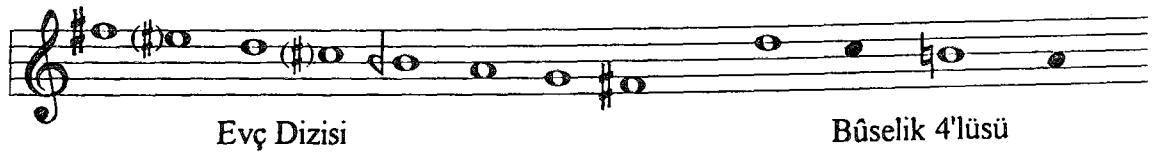
⁸⁸⁹ *Tedkik*, 21-a, 177.

⁸⁹⁰ *Tedkik*, 33-a, 194.

Tezimizde yer vereceğimiz Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Acem-Bûselik Âyini kendi sözlerinin en güzel delilidir. Bu esere bakılması uygun olur.

f- Evç-Bûselik

Evç makamının sonuna Bûselik çeşnisinin eklenmesiyle meydana geldiği anlaşılan Evç-Buseliğin *Tedkik*'deki târifini nakledelim; “Evç âgâze idüb Çargâh perdesine geldikde dönüb Bûselik karar ider” ⁸⁹⁴



Elimizde örnekleri bulunan bu terkîbden Hızır Ağa da aynı şekilde bahsetmektedir. ⁸⁹⁵ Dolayısıyla bu bileşimin *Hızır Ağa Edvârı'nın* yazıldığı 1765 târihine yakın zamanlarda tertiplendiğini düşünebiliriz.

g- Hisâr-Bûselik

Elimizde pek çok örneği bulunan ve son dönem bestekârları tarafından da benimsenerek kullanılmış bulunan bu bileşimi müellifimiz şu şekilde târif etmektedir; “Hisâr âgâze idüb yine Çargâh perdesine geldikde dönüb, Bûselik karar ider” ⁸⁹⁶ Bu terkîbde yukarıdakilerin benzeri bir yapı sergilemektedir. Bu defâ Hisâr makamı seyri sonuna Bûselik çeşnisi eklenecektir. Hatırlanırsa müellifimize göre Hisâr, Hüseyinî ve Zirgüle makamı dizilerini kullanıyordu. ⁸⁹⁷ Hisâr-Bûselik tertibinde ise Hisâr icrâsından sonra Çargâh perdesi vurgulanmak sûretiyle yerinde Bûselik çeşnisiyle karar verileceği söylenmektedir. Nitekim aynı târifi Haşim Bey'in de Edvârında verdiğini görüyoruz. ⁸⁹⁸



⁸⁹⁴ *Tedkik*, 27-b, 187.

⁸⁹⁵ *Hızır Ağa*, 11-b, 41.

⁸⁹⁶ *Tedkik*, 28-a, 187.

⁸⁹⁷ *Tedkik*, 20-b, 176.

⁸⁹⁸ *Haşim Bey*, 35.

Suphi Ezgi. Tanbûrî Mustafa Çavuş'un "Dök zülfünü meydâne gel" ve "Dü çeşminden gitmez aşkın hayâli" şarkılarından hareketle, bu terkîbin Lâle Devri'nde (1718-1730) tertiblendiği kanaatındadır.

h- Hicâz-Zemzeme

Bugün unutilan bileşimlerden biri olan Hicâz-Zemzeme, Hicâz icrâsından sonra Zemzeme yani Kürdî çeşnisiyle karar veren terkîblerdendir. Abdûlbâkî Dede Zemzeme makamının karar kısmını oluşturan Kürdî çeşnisinden hareketle, bu takıyı alan diğer bileşimlere Zemzeme dendiğini söylemektedir. "Zemzeme vâsf olunan karar ıtlâk ile seyrine bu karar izâfe olunup cüz'î terkîb olur" ⁸⁹⁹ Nitekim "bundan sonra zikrolunanlar böyledir" dediği terkîblerin ilki Hicâz-Zemzemedir.

ı- Isfahân-Zemzeme

Abdûlbâkî Dede'nin "Isfahân âgâze idüb Zemzeme karar ider" diye târif ettiği bu makamın da Kürdî çeşnisiyle karar veren Isfahân makamından başka bir şey olmadığı anlaşılmaktadır.

j- Arazbâr-Zemzeme

Bu terkîb de diğer Zemzemeli bileşimler gibi müellifimizin "cüz'î tertib" dediği; bir makama bir karar çeşnisi ilâvesi ile meydana getirilen terkîblerdendir. Arazbâr makamının Kürdî çeşnisiyle karar vermesi, Arazbâr-Zemzemeyi meydana getirir. Nitekim müellifimizin târifi de böyledir; "Arazbâr âgâze idüb Zemzeme karar ider" ⁹⁰⁰

⁸⁹⁹ *Tedkik*, 28-b, 188.

⁹⁰⁰ *Tedkik*, 28-b, 188.

SONUÇ

Adülbaki Dede, mevlevî bir âileye mensub olarak, bir tasavvuf muhitinin içine doğmuştur. Buradan aldığı şifâhî kültürü sanatkâr kimliğiyle bütünleştirerek eserlerini kaleme almıştır. Müellifimizin mûsikî dışındaki eserleri şunlardır: Ahmet Eflâkî'ye ait *Menâkıbu'l- Ârifîn*'in Farsçadan tercümesi olan *Tercüme-i Eflâkî* veya *Tercüme-i Menâkıbu'l-Ârifîn*; Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhlerinden Mûsâ Dede'nin Farsça'dan Arapçaya çevirdiği lugatin açıklaması mâhiyetini taşıyan *Şerh-i Ta'rib-i Şâhidî*; Abdülbâkî Dede'nin "Nâsır" mahlasını kullandığı 3.000 beytlik şiir defteri, *Dîvan-ı Eş'âr*; Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Ali Nutkî Dede tarafından, derviş kayıtlarının, dergâhı ilgilendiren hâdiselerin kaydedildiği ve şeyh olmasından sonra 1229 / 1804 Abdülbâkî Dede'nin devam ettiği *Defter-i Dervîşân*'dır. Buna ilâve olarak tez çalışmamız esnâsında, müellifimizin torunu Doç.Dr.Abdülbâkî Nâsır Baykara Beyefendinin özel kütüphânesinde Abdülbâkî Dede'nin 1231/1815 tarihinden itibaren kayıtlarını sürdürdüğü ikinci bir *Defter-i Dervîşân*'ı tesbit etmiş bulunuyoruz.

Abdülbâkî Dede yukarıda sıralanan çalışmalarına rağmen, târîh içinde, daha çok mûsikîsinaslığı ile belirginleşen önemli bir isimdir. Çünkü o, dünyadaki gelişmelere tezat teşkil eden, devletin kudret asırlarından kalma yaygın rehâvet hallerinin özellikle mûsiki nazariyatında meydana getirdiği boşlukları, sanatının pratik olgunluğunu teoriye aksettirerek doldurmaya gayret etmiştir.

Abdülbâkî Dede'nin günümüze gelen yegâne bestesi *Acem Bûselik Âyini*'dir. Yaptığımız araştırma, diğer mûsikî eserleri gibi bu Âyinin de meşk yoluyla günümüze intikal ettiğini göstermektedir. Bu intikal, farklı kaynaklara (üstat mûsikîsinaslara) dayalı olarak birbirinden değişik nüshalar ihtivâ etmektedir. Tabiidir ki, kaynakları bakımından ortaya çıkan versiyonların doğruluk veya yanlışlığına hükmetmek mümkün değildir. Kaldı ki her bir versiyon ortaya çıktığı devrin mûsikî anlayışını yansıtmaya dolayısıyla orijinal sayılmalıdır. Ancak Acem-Bûselik Âyininin biri Konservatuar tasnif heyeti diğeri

Saadettin Heper tarafından neşrolunmuş nüshalarının her biri üzerinde müdahale yapılarak eserle oynandığı bizzat nâşirlerinin ifâdeleriyle sâbittir. Dolayısıyla, neşri gerçekleştiren müzisyenlerin bütün iyi niyetlerine rağmen bu nüshalar, müzikolojik bakımdan hatalıdır. Süleymâniye Kütüphanesi Abdülkadir Töre koleksiyonundan tesbit ettiğimiz Acem-Bûselik Âyini'nin iki el yazması nüshası, ise, mudahale edilmeksizin kaynak kişinin okuduğu gibi notaya alınmış olması sebebiyle, yaptığımız melodik analizin ana me hazını teşkil etmiştir.

Konuyla ilgili önerimiz, Türk mûsıkîsi eserlerinin meşk kaynağı belirtilerek notaya alınması ve edisyon-kritik çalışmalarında olduğu gibi nüsha farklarının gösterilmesi yoluna gidilmesidir.

Abdûlbâkî Dede'nin Tedkik u Tahkik'inde tarif ettiği Acem-Bûselik terkibi, Âyin gözönünde bulundurulduğunda âzamî derecede anlaşılmaktadır. Acem-Bûselik Âyini gerek form, gerek güfte seçimi, gerek bazı terennümlerin pekçok Âyinde görüldüğü gibi burada da tercih edilmesi bakımından, Âyin geleneğine uygunluk arzetmektedir.

Abdûlbâkî Dede'nin notaya dâir yazdığı risâle "*Tahrîriyye*" ismini taşımaktadır. Bu eserde izah edilen nota, Ebced harfleriyle ortaya konulan harf yazısının, müellifimiz tarafından geliştirilmiş şekildir. Bu bakımdan *Tahrîriyye*'de anılan notanın bütünüyle Abdûlbâkî Dede'nin icadı olduğu söylenemez. Söz konusu nota birinci bölümümüzde izah edilmiştir.

Türk mûsıkîsinde nota tâli bir unsur olarak göze çarpmaktadır. Çünkü, mûsıkînin kişilere, bölgelere, devirlere, türlere göre icrâ imkânı veren seyyâliyetini ifâdeden âciz kalmakta, yapısı gereği bu canlı sanatı statikleştirmektedir. O sadece genel seyirlerin unutulmasına engel olması yönüyle önemli bulunmuştur. Bu sebeple meşk, notadan çok daha önde görülmektedir. Abdûlbâkî Dede, notaya dair bir risâle kaleme almakla birlikte, geleneğin notayla ilgili bu görüşlerini reddetmemektedir. Notanın bir eğitim vasıtası olamayacağını, bilakis mûsıkî öğrenimini tamamlamadan notayla ilgilenmenin mûsıkî

tahsilinin yarım kalmasına sebebiyet vereceğini, notanın ancak mûsikîye vâkıf kimseler için bir tesbit unsuru olarak kullanılması gerektiğini söylemektedir. Bu ifâdeler Türk mûsikîsi geleneğinde notanın konumunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Abdûlbâkî Dede, geleneğin içinden doğmuş, onun ölçüleriyle şahsiyeti şekillenmiş, aldığı klâsik terbiyenin mûsikî şubesinde derinleşip eser verecek, edindiği ölçüleri bize nakledecek olgunluk ve ustalığa ulaşmış Türk kültürünün önemli taşıyıcılarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. O, Batılı anlamda bir sistem kurucu değil, ama geçmişi geleceğe bağlayan, mûsikînin süreliliğini günümüze taşıyan bir nakilcidir. Bu bakımdan tezimizde, nazari görüşlerini tesbit etmekte eksen olarak kullandığımız *Tedkik u Tahkik* onun en önemli eseridir diyebiliriz.

Abdûlbâkî Dede bir yandan devrinin mûsikî anlayış ve yaklaşımlarını ifadeye çalışırken diğer yandan kendinden önceki dönemlerin aynı meselelerdeki görüşlerini söylemekten de geri durmaz. İlâveleri ve yeni yorumları bulunmakla birlikte esas itibarıyla bir toplayıcıdır. Bizim için değeri buradan ileri geliyor. Ne varki, nakilciliğindeki üslup, günümüzün ilmi ve kaynaklı yöntemine uymamaktadır. Genel ve muğlak anlatımı karşısında yardımcı kaynaklara başvurmak, nakillerini kendinden önceki devirlerin otoritelerine doğrulamak mecburiyeti doğmaktadır.

Kültür tarihinde eser ve müessir, iki müstakil parça değildir. Eserde müessiri ve onun şartlarını ihmal etmek, yanıltıcı olmasa bile eksik bilgi edinilmesine yol açmaktadır. Onun için biz, *Tedkik u Tahkik* adlı esere dâima müellifimizin mantalitesini kullanarak yaklaşmış bulunuyoruz.

Metin analizlerimiz esnasında gördük ki, Abdûlbâkî Dede Türk mûsikî tarihini bir takım merhalelere ayırarak değerlendirmektedir. Bu merhaleler ana hatlarıyla şunlardır:

- 1- Akdemûn (en eskiler) : İslâmiyetin kabulünden, itibâren,
- 2- Kudema (eskiler) : XIII. yüzyıldan XV. yüzyılın ilk yarısına kadar,

- 3- Müteahhirin (sonrakiler) : XV. yüzyılın başına kadar,
- 4-Selef (Öncekiler): XVIII. yüzyılın başına kadar,
- 5- Fî zamanına (zamanımızda) XVIII. yüzyılın ikinci yarısı.

Abdûlbâkî Dede'ye göre mûsiki nazariyatı şu unsurlarla meydana gelmektedir.

1-Perde; Türk mûsikisinde bir sekizli 17 aralığa bölünmüştür. İki oktavı aşan bir genişlikle 37 perde kullanılmaktadır. Bunlar sırasıyla Yegâh, Pes Bayâti, Pes Hisâr, Aşîrân, Acemaşîrân, Irak, Geveşt, Rast, Şûrî, Zirgüle, Dûgâh, Kürdî, Segâh, Bûselik, Çargâh, Sabâ, Hicaz, Nevâ, Bayâti, Hisâr, Hüseyinî, Acem, Evç, Mâhur Gerdâniye, Şehnâz, Muhayyer, Sünbûle, Tîz Segâh, Tîz Bûselik, Tîz Çargâh, Tîz Sabâ, Tîz Hicaz, Tîz Nevâ, Tîz Bayâti, Tîz Hisâr, Tîz Hüseyinî'dir.

2- Makam; Kendisine mahsus, bölünemeyen bir ses bütünlüğüne sahiptir. Ses sahaları dardır...

“Müzeyyin” denilen ilâve perdelerle genişleyebilirler. Başlangıç perdesinden karar belli bir seyir takip ederler. Sayıları 14'dür. Rast, Segâh, Nevâ, Nişâbur, Hüseyinî, Râhevî, Bûselik, Sûzidilârâ, Hicaz, Sabâ, Nihâvend, Irak, Uşşâk.

Abdûlbâkî Dede makamları, şematik cedveller halinde değil, daha ziyâde XV. yüzyıllardan sonra yaygınlaşan anlatım yoluyla ifâde etmiştir. Bu yolla makamın sesleri ve hareketi aynı anda verilmekte, böylece seyir dediğimiz, makama kişiliğini kazandıran perde (ses) hiyerarşısı ve çekirdek melodi parçacıkları belirtilmektedir.

Makam anlatımları esnasında Abdûlbâkî Dede'nin kullandığı terim ve deyimler ayrı ayrı tespit edilmiş ve bu şekilde müellifimizin ifâdeleri anlaşılır hâle gelmiştir.

3- Terkib; İki veyâ daha fazla makamın birleşmesinden, bir makama bir takım yeni perdelerin eklenmesinden veya bu bileşimlerin tekrar birleşmesiyle meydana gelmektedir. Terkibler mâhiyet olarak ikiye ayrılır.

a. **İzâfî Terkib** (eklemeli bileşim); Bir makama bir takım perdelerin eklenmesiyle ortaya çıkan veyâ iki yada daha fazla makamın birbirine eklenerek meydana getirdiği bileşimdir.

b. **Meczî Terkib** (karma bileşim); yine iki veyâ daha fazla makamın birbirine girift olmuşcasına bir edâ ile kâh önce kâh sonra icrâ edilerek meydana getirilen bileşimdir.

Abdûlbâkî Dede bütün bileşimleri "Terkibât" başlığı altında toplayarak önce 125 terkibi izah etmiş sonra eserinin "Zeyl" kısmına aldığı 11 yeni terkible bu sayıyı 136 ya çıkarmıştır.

4- Usûl; nağmelerin düzenini sağlayan darbların belirli bir sayıyla özel bir kalıp teşkil etmesidir. Darb, sürelerin ölçüldüğü vezindir (birim zamandır). Darb üçe ayrılır. Hafif-i evvel, Hafif-i sanî, Sakîl. Usûlün gerek zamân adedi gerek seyri bağlı bulunduğu darb cinsine göre tâyin edilir.

Abdûlbâkî Dede en çok kullanıldığını söylediği 21 usûlün zaman ve kalıplarını vermiştir. Tedkik'de adı geçen III. Selim devrinde yaşamış 7 bestekârın tespit ettiğimiz 254 eseri usul yönünden şematize edilmiş, söz konusu 21 usûlün kullanımı, ilgili bölümde araştırılmıştır.

Yukarıda özetlenen mûsikî unsurları tespit edildikten sonra bahsi geçen 14 makam ve müellifimizin zamanında kullanılan terkipler ayrı ayrı incelenmiştir. Terkiplerin zaman içinde uğradığı değişiklikler sonucunda, aralarında küçük geçki veya seyir farkları bulunanlar yavaş yavaş kaynaşarak bütünleşmekte, kendisini meydana getiren unsurlardan birinin adıyla anılmaya devam etmektedir. Diğer unsurlar ise, bir süre unutulduktan sonra aynı isimle fakat yeni bir mahiyetle ortaya çıkmaktadır. Bazı terkipler ise unutulduğu halde, kullanılan başka bileşimler içinde bir geçki unsuru olarak yer almaktadırlar. Abdûlbâkî Dede bunlara "cismi olup da ismi olmayan terkipler" demektedir ki, bu kabil pek çok terkibi tespit ederek onlara yeni isimler koymuştur. Biz bu değişim sürecini mümkün olan ölçüde, incelediğimiz bir terkipten tespit etmiş bulunuyoruz.

Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin, terkipleri meydana getiren unsurlar hakkında verdiği bilgiler, bakış açımızı genişleterek bileşik makamlarımıza farklı bir yorumla bakmamıza sebep olmuştur. Terkibler üzerindeki araştırmamızın bu alana eğilecek araştırmacılara ışık tutacağına inanıyoruz.

Tezimizin IV. Bölümü, Tedkik'de terkeb veyâ usûl sahipleri olmaları dolayısıyla adı geçen, devrin 7 önemli bestekârı ve buldukları terkipler, müellifimizin verdiği bilgiler ışığı altında incelenmiştir. Özellikle III. Selim'e âit olan veya olması muhtemel bulunan terkipler, devrin en önemli kaynağı Albûlbâkî Dede'nin tanıklığıyla tespit edilmiştir. Söz konusu 7 bestekârın tertiplediği terkiplerin çoğunun, yukarıda ifâde ettiğimiz izâfî terkip (eklemeli terkip) sınıfına girmesi dikkat çekmiştir.

Bütün çalışmalarımız boyunca, ulaştığımız ana sonuç Türk mûsıkîsinin sâbitleştirilmiş ses, makam ve icra kalıplarının yeniden gözden geçirilmesi ihtiyacıdır. Bu sanat mutlaka kendi canlılığı ve prensipleri istikametinde anlaşılmalı ve yorumlanmalıdır. Temennîmiz, bu sanatın tarihi, bestekârları, eserleri, felsefesi yanında, usûl, makam, form ve icrâ tekniklerinin de ortaya konulacağı eserlerle, hakkı olan yeri bir an evvel olmasıdır.

BİBLİYOGRAFYA

ABDÜLBÂKÎ NÂSİR DEDE, *Tedkîk u Tahkîk*, Süleymâniye Kütüphâne Nâfîz Paşa no:1242/1; Topkapı Saray Kütüphânesi Emânet Hazînesi no: 2069; Edisyon-Kritikli Metin; Fatma Adile Aksu (Başer), M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1988.

- *Tahrîriyye*, Süleymâniye Kütüphânesi Nâfîz Paşa no: 1242/1; Süleymâniye Kütüphânesi Esat Efendi no: 2998.

- *Defter-i Dervîşân I*, Süleymâniye Kütüphânesi Nâfîz Paşa no: 1194.

- *Defter-i Dervîşân II*, Abdülbâkî Nâsır Baykara Özel Kütüphânesi.

- *Tercüme-i Menâkıbu 'l-Ârifîn*, Süleymâniye Kütüphânesi Nâfîz Paşa, no:1126.

- *Şerh-i Ta'rib-i Şâhidî*, Süleymâniye Kütüphânesi. no, 941.

- *Acem-Bûselik Âyin-i Şerîfi*, Süleymâniye Kütüphânesi Ekrem Karadeniz Koleksiyonu, no: 4, 15.

AKDOĞU, Onur, *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır?* İzmir 1989.

- *Türk Müziğinde Perdeler*, Ankara 1994.

Dr. AKKOÇ, Can, “Geleneksel Türk Mûsikîsinin Deterministik Olmayan Ses Sistemi Üzerine Gözlemler”, İ.T.Ü. Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı *I.Türk Mûsikîsi Sempozyumu*, İstanbul 21-23 Aralık 1983.

AKSU-BAŞER, Fatma Âdile, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Tedkîk u Tahkîk, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Y. Lisans Tezi İstanbul 1988.

AKTUNÇ, Avni, “Merhum Rauf yektâ'nın Kütüphânesi”, *Mûsikî Mecmuası*, S. 41, İstanbul 1951

ALANER, Bülent, *Ser-mü 'ezzin Rıf'at Beyin Ferahnâk Mevlevî Âyini*, İstanbul 1992.

ALİ N-M. SÎRET, *Cevâhirü 'z-Zevâhir*, İstanbul 1310/1892.

AREL, Hüseyin Saadettin, “Türk Mûsikîsinin Târihine Dâir”, *Mûsikî Mecmuası*, S. 4, İstanbul 1948.

- “Türk Mûsikîsinde Makamlar”, *Mûsikî Mecmuası*, S. 7, İstanbul 1948.
- “Türk Mûsikîsi Sistemi”, *Mûsikî Mecmuası*, S. 17, İstanbul 1949.
- “Mûsikî Târihinden Parçalar”, “, *Mûsikî Mecmuası*, S. 27, İstanbul 1950.
- “Mûsikî Eserleri Nasıl Bozulur?”, “, *Mûsikî Mecmuası*, S. 38, İstanbul 1951.
- *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, Haz. Onur Akdoğu, Ankara 1993.
- “Türk Mûsikîsi Kimindir?”, “, *Mûsikî Mecmuası*, S. 17, İstanbul 1949.

ARISOY, Mithat, *Seydi'nin el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Y.Lisans Tezi, İstanbul 1988.

AYVANSARÂYÎ, Hüseyin b.İsmâil, *Hadikatü'l-Cevâmi*, İstanbul 1281/1864.

BARDAKÇI, Murat, *Meragalı Abdülkâdir*, İstanbul 1986.

- *Fener Beyler'ine Türk Şarkıları*, İstanbul 1993.
- “Notan Kadar Konuş”, *Hürriyet-Pazar Dergisi*, İstanbul 27.2.1994.

BAŞER, Sâit, “İlâhî Kös” *Kutadgu Biliğ'de Kut ve Töre'den Sevgi Toplumuna*, İstanbul 1995.

BEHAR, Cem, *Klâsik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler*, İstanbul 1987.

- FONTON, Charles, *XVIII. Yüzyılda Türk Müziği* (Denemeler) Çeviri: Cem Behar, İstanbul 1987.
- *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul 1990.
- *Zaman, Mekân, Müzik*, İstanbul 1993

CAN, Halil, “Mevlevîlikte Mûsikî ve Mûsikîde Mevlevîler”, “, *Mûsikî Mecmuası*, S. 229, İstanbul 1967.

ÇAĞLI, Cüneyt, *Irak Perdesi Kararlı Mürekkebek Makamlar ve Rahat-Fezâ Makamının Gerçek Kimliği*, İ.T.Ü. Sos. Bil. Ens., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988.

ÇETİNKAYA, Yalçın, *İhvân-ı Safâ'da Mûsikî Düşüncesi*, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991.

DALOĞLU, Yavuz, *Tefhimü'l-Makamat fî Tevhidi'n-Negamât*, 9 Eylül Üniversitesi, Basılmamış Lisans Tezi, İzmir 1985.

DÂRÜ'L-ELHÂN NEŞRİYÂTI, *Türk Mûsikîsi Klâsikleri*, İstanbul 1922-1927.

- DAVUD FATİN EFENDİ**, *Tezkire-i Hâtimetü'l-Eş'âr*, İstanbul 1271/1855.
- EFLÂTUN**, *Devlet*, Terc : H. Demirhan, İstanbul 1993.
- ERGUN**, **Saadettin Nüzhet**, *Türk Mûsikîsi Antolojisi* I-II, İstanbul 1942-1945.
- ERGUNER**, **Süleymân**, *Kütb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî*, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1991.
- ESRAR DEDE**, *Tezkiretü's-Şuarâ-yı Mevlevîyye*, Fâtih Millet Kütüphânesi Ali Emîrî no. 756.
- Dr. EZGİ**, **Suphi**, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, I-V, İstanbul 1933-1953.
- FARMER George**, "Greek Theorits of Music in Arabic Translation" *Isis*, 13.1929.
- FONTON**, **Charles**, *XVIII. Yüzyılda Türk Müziği* (Denemeler) Çeviri: Cem Behar, İstanbul 1987.
- GEZMİŞ**, **Gönül**, *Örneği Az Bulunan Makamlar Üzerine Bir Araştırma*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988.
- GÖLPINARLI**, **Abdülbâkî**, *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul 1953.
- HÂFİZ POST**, *Güfte Mecmuası*, Topkapı Kütüphânesi, Revân Yazmaları, no.1724.
- HANÇERLİOĞLU**, **Orhan**, *Düşünce Târîhi*, İstanbul 1974.
- HÂŞİM BEY**, *Hâşim Bey Edvârı*, İstanbul 1280/1864.
- HEPER**, **Saadettin**, *Mevlevî Âyinleri*, Konya 1979.
- HIZIR AĞA**, *Tehîmü'l-Makamat fî Tevhidi'n-Negamât*, Topkapı Saray Kütüphânesi Hazîne no. 1793; Süleymâniye Kütüphânesi Hafid Efendi no. 291; Atatürk Kütüphânesi Muallim Cevdet Yazmaları K:177, Edisyon-Kritikli metin : Yavuz Daloğlu, 9 Eylül Üniversitesi Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 1985.
- HIZIR b. ABDULLAH**, *Kitâbü'l-Edvâr*, Topkapı Saray, Revân Yazmaları no.1728 ve Konya Müze Kütüphânesi Edisyon-Kritikli metin : Sadrettin Özçimi, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1989.
- HÜSEYİN VASSAF**, *Sefîne-i Evliyâ*, Süleymâniye Kütüphânesi Yazma Bağışlar no: 2309
- İBNÜLEMİN**, **Mahmut Kemal (İNAL)**, *Hoş Sadâ*, İstanbul 1958.
- İSTANBUL KONSERVATUARI**, *Mevlevî Âyinleri* VIII, İstanbul 1935.

KANTEMİROĞLU, *Kitâbu'l-İlmi'l-Mûsikî alâ' Vechi'l-Hurûfât*, Transkripsiyon ve Sâdeleştirme : Yalçın Tura, İstanbul 1976.

KARABEY, Lâîkâ, “Nazariyâtı Neden ve Nasıl Sevdim?” *Mûsikî Mecmuası*, S. 11, İstanbul 1949.

- “Asırlar Boyunca Türk Mûsikîsi” *Mûsikî Mecmuası*, S. 32, İstanbul 1950.

KARADENİZ, Ekrem, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, İstanbul 1984.

- *Ekrem Karadeniz Koleksiyonu*, Süleymâniye Kütüphânesi.

KALENDER, Rûhi, *XV. Yüzyılda Mûsikî Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynü'l-Elhân fî İlmi't-Te'lîf ve'l-Evzen*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Basılmamış Doktora Tezi, Ankara 1982.

KILIÇ, Mahmut Erol, *İslâm Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990.

KUTLUĞ, Fikret, “Hüzzâm Makamı”, *İ.T.Ü. Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı-Seminer Metni*, İstanbul Aralık 1992.

- “Bûselik Makamı” *İ.T.Ü.- Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı Seminer Metni*, İstanbul Aralık 1992.

- “Acem Makamı”, *İ.T.Ü.- Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı Seminer Metni*, İstanbul Mart 1994.

- “Nigâr Makamı”, *İ.T.Ü.- Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı Seminer Metni*, İstanbul Aralık 1994.

LADİKLİ MEHMET ÇELEBİ, *Zeynü'l-Elhân fî İlmi't-Te'lîf ve'l-Evzân*; Nûruosmâniye Kütüphânesi no.: 3655; İstanbul Üniversite Kütüphânesi no:4380; Konya Müze Kütüphânesi. no: 133, Edisyon Kritikli Metin : Dr. Rûhi Kalender, Ankara Üniversitesi Ankara 1982.

MEHMET TÂHİR (BURSALI), *Osmanlı Muellifleri I-II*, İstanbul 1333/1914.

ORANSAY, Gültekin, “Kırşehirli Nizamoğlu Yusuf'tan Günümüze Dek Türk Makam Adları Yıl Dizini” *Prof. Dr.Gültekin Oransay Derlemesi*, İzmir 1990.

OSMAN DEDE, KUTB-İ NÂYÎ, *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî*, Dr. Nazmi Özalp Nüshası; Tercüme : Nûrettin Bayburtlugil. Hazırlayan : Süleymân Erguner, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1991.

ÖNEY, Feridun, “Türk ve İran Şiirinde Mûsikî Metinleri”, *İ.T.Ü- Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı.II. Türk Mûsikîsi Sempozyumu* İstanbul 16-19 Nisan 1985.

- *Remel Bestelerde Usûl-Güfte Uyuşumu*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1989.

- *Lenk-Fahte Usûllerin Ayırıcı Özellikleri*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yeterlik Tezi, İstanbul 1993.

ÖZCAN, Nûri, “Abdûlbâkî Nâsır Dede”, *İslâm Ansiklopedisi*, C I, İstanbul 1988.

ÖZÇİMİ, Sadrettin, *Hızır b. Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1989.

ÖZKAN, İsmâil Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı ve Usûller*, İstanbul 1987.

ÖZTUNA, Yılmaz, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, I-II, İstanbul 1974.

RITTER, Helmut, “Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî ve Etrâfindakiler” *Türkiyat Mecmuası*, C VII-VIII, İstanbul 1942.

RÖSÖNEN, Martti, *Versuch Ernes Etymologyischen Wörterbuchs der Turksprachen*, Helsinki 1969.

SANAL, Haydar, *Mehter Mûsikîsi*, İstanbul 1964.

SEYDÎ, el-Matla' *fî Beyânî'l-Edvâr ve'l-Makamat ve fî İlmi'l-Esrîr ve'r-Riyâzât*, Topkapı Yazmaları no: 3459.

- Transkripsiyonlu Metin: Mithat Arısoy, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul 1988.

SHILOAH, Amnon, *The Theory of Music in Arabic Writing*, Munchen 1979.

SÜRELSAN, İsmâil Bahâ, “Nota”, *Mûsikî ve Nota Dergisi*, S.1, İstanbul 1969.

- “Dr. Suphi Ezgi'nin Mektupları” *Mûsikî ve Nota Dergisi*, S.13, İstanbul 1970.

TANRIKORUR, Cinuçen, “Âyin”, *İslâm Ansiklopedisi* IV, İstanbul 1991.

- “Türk Mûsikîsi Ses Sistemi”, *İ.T.Ü.- Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı, I. Türk Mûsikîsi Sempozyumu*, İstanbul Aralık 1983.

- “İstiklâl Destanımızın Çeşitli Besteleri Dolayısıyla Mars Beteciliğinde Prozodî”, *İ.T.Ü.- Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı, II. Türk Mûsikîsi Sempozyumu*, Nisan 1985.

TİREVÎ KADIZÂDE, *Risâle-i Mûsikîye*; Bayazıd Devlet Kütüphânesi Veliyyuddîn Efendi no: 3181; Köprülü Kütüphânesi Fâzıl Ahmed Paşa no: 275; Süleymâniye

Kütüphânesi Nâfiz Paşa no: 1503; Atatürk Kütüphânesi Muallim Cevdet Yazmaları no: K:442; Süleymân Erguner Özel Kütüphânesi; Edisyon-Kritikli Metin : Nûri Uygun, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1990.

TRT, *Sözlü Eserler Repertuarı*, Haz : Tarık Kip, Ankara 1989.

TURA, Yalçın , *Kentemiroğlu, İlmü 'l-Mûsikî alâ' Vechi 'l-Hurûfât*; Arel Kütüphâne Notalı Tek Nüshadan Transkripsiyon ve Sâdeleştirme : Yalçın Tura, İstanbul 1979.

- *Türk Mûsikîsinin Meseleleri*, İstanbul 1989.

ULUDAĞ, Süleymân, *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ*, İstanbul 1981.

UNGAY, Hurşid, *Türk Mûsikîsinde Usûller ve Kudüm*, İstanbul 1981.

UYGUN, Nûri, *Kadızaade Tirevî ve Mûsikî Risâlesi*, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1990.

UZ, Kâzım, *Mûsikî Istılâhatı*, Haz : G. Oransay, Ankara 1964.

UZDİLEK, Sâlih Murat, *İlim ve Mûsikî*, İstanbul 1977.

ÜLKEN, Hilmi Ziyâ, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, İstanbul 1935.

ÜNGÖR, Etem Rûhi, “Türk Mûsikîsi Repertuarı ve Koleksiyonlar Hakkında Sayın Halil Can İle Bir Konuşma”, *Mûsikî Mecmuası*, S. 220, İstanbul 1966.

YAKIT, İsmâil, *Ebcet Hesâbı ve Târih Düşürme*, İstanbul 1992.

YAVAŞÇA, Aleaddin, “Safiyuddin Abdülkûmin” *Kök Mecmuası*, S:13, İstanbul 1982.

YEKTÂ, Rauf, *Kıraat-ı Mûsikîye Dersleri*, İstanbul 1355/1906.

- “Kitâbet-i Mûsikîye târihine Bir Nazar”, *Şehbal*, S.11, İstanbul 1909.

- *Dede Efendi, Esâtîz-i Elhân*, İstanbul 1341/1922.

- *Türk Mûsikîsi Nazarîyâtı*, İstanbul 1343/1924.

- *Şark Mûsikîsi Târîhi*, İstanbul 1343/1925

- *Türk Mûsikîsi*, Çev : Orhan Nasuhioğlu, İstanbul 1986.

YURDAER, Berrin, *XIV ve XVI. Yüzyıllar Arasında Türk Mûsikîsi Repertuarının Kronolojik Tasnifi*, İ.T.Ü. Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Lisans Tezi, İstanbul 1990.

ZİYÂ BEY (İHTİFALCİ), *Yenikapı Mevlevihânesi*, İstanbul 1329/1911.