

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI  
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI**

**KANTEMİROĞLU EDVÂRI'NDAKİ SEGÂH MAKAMI  
ESERLERİNİN TÜRK MAKAM MÜZİĞİ NAZARİYATI TARİHİ  
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Hasan Ozan ÖZÇELİK**

**KOCAELİ 2023**

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI  
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI

KANTEMİROĞLU EDVÂRI'NDAKİ SEGÂH MAKAMI  
ESERLERİNİN TÜRK MAKAM MÜZİĞİ NAZARİYATI TARİHİ  
AÇISINDAN İNCELENMESİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Hasan Ozan ÖZÇELİK

Prof. Dr. Sühan İRDEN

KOCAELİ 2023

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI  
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI**

**KANTEMİROĞLU EDVÂRI'NDAKİ SEGÂH MAKAMI  
ESERLERİNİN TÜRK MAKAM MÜZİĞİ NAZARİYATI TARİHİ  
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Tezi Hazırlayan: Hasan Ozan ÖZÇELİK  
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 17/01/2023/3**

**KOCAELİ 2023**

## ÖNSÖZ

“*Kantemiroğlu Edvârı ’ndaki Segâh Makamı Eserlerinin Türk Makam Müziği Nazarıyatı Tarihi Açısından İncelenmesi*”ni amaçlayan yüksek lisans tez çalışması ve araştırma sürecinde bana her daim yardımcı olup ışık tutan, yol gösteren akademik bakış açısı ve görüşleriyle beni aydınlatan danışmanım sayın Prof. Dr. Sühan İRDEN’e, yüksek lisans ders dönemi boyunca yine akademik bakış açısı ve görüşleriyle beni aydınlatan sayın Prof. Enver Mete ASLAN ve Prof. Nesibe Özgöl TURGAY’a, nota yazımında yardımlarını esirgemeyen değerli arkadaşım Arş. Gör. Hasan Zahid YURDAGÜL’e, desteği sevgisi, sabrı ile her an yanımda olan sevgili eşim Elif ÖZÇELİK’e ve ilk günden beri maddi ve manevi olarak beni hiç yalnız bırakmayan değerli aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Hasan Ozan Özçelik  
10.02.2023, Kocaeli

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER .....	I
ÖZET.....	VI
ABSTRACT .....	VII
TABLO LİSTESİ .....	VIII
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	IX
GRAFİKLER LİSTESİ.....	X
GİRİŞ .....	1
Veri Toplama Tekniği.....	7
BİRİNCİ BÖLÜM.....	8
1. KANTEMİROĞLU'NUN HAYATI VE TANIMLAR.....	8
1.1. KANTEMİROĞLU'NUN HAYATI.....	8
1.2. KANTEMİROĞLU'NUN YAZDIĞI KİTAPLAR.....	10
1.2.1. Kitabu İlmi'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât / Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı .....	10
1.2.2. Historia Incrementorum atque Decrementorum Aulae Othmanicae / Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükselişi ve Çöküşü Tarihi .....	10
1.2.3. Divanul Lumii / Dünya Divanı ya da Bilgenin Âlemle Çekişmesi .....	10
1.2.4. Kniga Systmima İli Mubammedlykia Religyi / Muhammed Dininin Sistemi.....	10
1.2.5. De Statu Politico Aulae Othomanicae / Osmanlı Saray Düzeni.....	11
1.2.6. Vita Constantini Cantemyrii.....	11
1.2.7. Chronique des Origines des Romano Moldo-Valaques / Romen Moldav ve Ulahların Kökenlerinin Tarihi .....	11
1.2.8. Hiyeroglifik Tarih .....	11
1.2.9. Sacrosanctae Scientiae Indepingibilis Imago .....	11
1.2.10. Descrierea Moldovei / Moldavya Betimlemesi .....	11
1.3. KANTEMİROĞLU'NUN BESTELERİ.....	11
1.4. GELENEKSEL PERDE DÜZENİ .....	17
1.5. PERDELER.....	18
1.5.1. Tam (Arızasız, Doğal, Naturel, Organik) Perdeler .....	18
1.5.2. Yarım (Arızalı, Nîm, Doğal Olmayan, Organik Olmayan) Perdeler ..	18
1.6. MAKAM KAVRAMI VE TARİFLERİ .....	18
1.6.1. Kantemir'e (1705?) Göre Makam .....	18

1.6.2. Abdülbâkî Nâsır Dede'ye (1794) Göre Makam .....	19
1.6.3. Rauf Yekta Bey'e (1913) Göre Makam .....	19
1.6.4. Hüseyin Sadettin Arel'e (1941-1948) Göre Makam .....	19
1.6.5. Suphi Ezgi'ye (1933-1953) Göre Makam .....	19
1.6.6. Ekrem Karadeniz'e (1984) Göre Makam .....	19
1.6.7. İsmail Hakkı Özkan'a (1984) Göre Makam .....	20
1.6.8. Yalçın Tura'ya (1984) Göre Makam .....	20
1.6.9. Gülçin Yahya Kaçar'a (2012) Göre Makam .....	21
1.6.10. Hatice Selen Tekin'e (2004 ve 2007) Göre Makam .....	21
1.6.11. Okan Murat Öztürk'e (2014) Göre Makam.....	21
1.6.12. Emrah Hatipoğlu'na Göre (2019) Makam .....	22
1.6.13. Sühan İrden'e Göre (2020) Makam .....	22
<b>1.7. TERKÎB (BİLEŞİK / MÜREKKEB MAKAM) KAVRAMI VE TARİFLERİ .....</b>	<b>23</b>
1.7.1. Kantemir'e (1705?) Göre Terkîb.....	23
1.7.2. Tanburi Küçük Artin'e (1730) Göre Terkîb .....	23
1.7.3. Abdülbâkî Nâsır Dede'ye (1794) Göre Terkîb .....	23
1.7.4. Rauf Yekta Bey'e (1913) Göre Bileşik / Mürekkep Makam .....	23
1.7.5. Hüseyin Sadettin Arel'e (1941-1948) Bileşik / Mürekkep Makam .....	23
1.7.6. Suphi Ezgi'ye (1933-1953) Göre Bileşik / Mürekkep Makam.....	24
1.7.7. Ekrem Karadeniz'e (1984) Göre Bileşik / Mürekkep Makam.....	24
1.7.8. İsmail Hakkı Özkan'a (1984) Göre Bileşik / Mürekkep Makam.....	24
1.7.9. Gülçin Yahya Kaçar'a (2012) Göre Bileşik / Mürekkep Makam.....	24
1.7.10. Hatice Selen Tekin'e (2004 ve 2007) Göre Makam .....	24
1.7.11. Okan Murat Öztürk'e (2014) Göre Terkîb .....	24
1.7.12. Emrah Hatipoğlu'na (2019) Göre Terkîb .....	25
1.7.13. Sühan İrden'e (2022) Göre Terkîb .....	25
<b>İKİNCİ BÖLÜM .....</b>	<b>26</b>
<b>2. XIII. YÜZYIL'DAN GÜNÜMÜZE SEGÂH MAKAMI TARİFLERİ.....</b>	<b>26</b>
2.1. Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi'de Segâh Makamı .....	26
2.2. Maragalı Abdülkadir Merâgi'de Segâh Makamı.....	26
2.3. Bedri Dilşâd'da Segâh Makamı .....	26
2.4. Ahmedoğlu Şükrullah'da Segâh Makamı.....	26
2.5. Hızır bin Abdullah'da Segâh Makamı .....	27
2.6. Şirvanlı Fethullah'da Segâh Makamı .....	27

2.7. Yusuf Bin Nizâmeddin Kırşehirî’de Segâh Makamı .....	27
2.8. Lâdikli Mehmed Çelebi’de Segâh Makamı .....	27
2.9. Kadızâde Tirevî’de Segâh Makamı .....	27
2.10. Bükeoğlu Alişâh’da Segâh Makamı .....	27
2.11. Seydî’de Segâh Makamı .....	28
2.12. Yazarı bilinmeyen Kitâb-ı Edvâr’da Segâh Makamı .....	28
2.13. Yazarı bilinmeyen Rûhperver’de Segâh Makamı.....	28
2.14. Dimitri Kantemiroğlu’nda Segâh Makamı.....	28
2.15. Nâyî Osman Dede’de Segâh Makamı.....	28
2.16. Tanburi Küçük Artin’de Segâh Makamı.....	29
2.17. Kemanî Hızır Ağa’da Segâh Makamı .....	29
2.18. Abdülbâki Nasır Dede’de Segâh Makamı .....	29
2.19. Haşim Bey’de Segâh Makamı .....	29
2.20. Tanburi Cemil Bey’de Segâh Makamı.....	30
2.21. Rauf Yekta’da Segâh Makamı.....	31
2.22. Hüseyin Sadettin Arel’de Segâh Makamı.....	31
2.23. Dr. Suphi Ezgi’de Segâh Makamı .....	32
2.24. Ekrem Karadeniz’de Segâh Makamı .....	32
2.25. İsmail Hakkı Özkan’da Segâh Makamı.....	32
2.26. Yakup Fikret Kutluğ’da Segâh Makamı .....	33
2.27. Gülçin Yahya Kaçar’da Segâh Makamı .....	33
2.28. Hatice Selen Tekin’de (2004 ve 2007) Segâh Makamı.....	34
2.29. Murat Aydemir’de Segâh Makamı.....	34
2.30. Emrah Hatipoğlu’nda Segâh Makamı .....	34
2.31. Sühan İrden’de Segâh Makamı .....	35
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	36
<b>3. KANTEMİROĞLU EDVÂR’INDAKİ SEGÂH ESERLERİN MAKAM ANALİZLERİ.....</b>	<b>36</b>
3.1. Birinci Segâh Eserin Makam Analizi .....	37
3.2. İkinci Segâh Eserin Makam Analizi.....	38
3.3. Üçüncü Segâh Eserin Makam Analizi.....	40
3.4. Dördüncü Segâh Eserin Makam Analizi .....	41
3.5. Beşinci Segâh Eserin Makam Analizi.....	42
3.6. Altıncı Segâh Eserin Makam Analizi .....	44
3.7. Yedinci Segâh Eserin Makam Analizi.....	46

3.8. Sekizinci Segâh Eserin Makam Analizi .....	47
3.9. Dokuzuncu Segâh Eserin Makam Analizi .....	48
3.10. Onuncu Segâh Eserin Makam Analizi .....	49
3.11. On Birinci Segâh Eserin Makam Analizi.....	50
3.12. On İkinci Segâh Eserin Makam Analizi .....	51
3.13. On Üçüncü Segâh Eserin Makam Analizi .....	52
3.14. On Dördüncü Segâh Eserin Makam Analizi .....	53
3.15. On Beşinci Segâh Eserin Makam Analizi .....	54
3.16. On Altıncı Segâh Eserin Makam Analizi.....	55
3.17. On Yedinci Segâh Eserin Makam Analizi .....	56
3.18. On Sekizinci Segâh Eserin Makam Analizi .....	57
3.19. On Dokuzuncu Segâh Eserin Makam Analizi.....	58
3.20. Yirminci Segâh Eserin Makam Analizi .....	59
3.21. Yirmi Birinci Segâh Eserin Makam Analizi.....	60
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	61
KAYNAKÇA .....	64
EKLER.....	66
Ek 1. Birinci Segâh Peşrev .....	66
Ek 2. İkinci Segâh Peşrev .....	68
Ek 3. Üçüncü Segâh Peşrev .....	70
Ek 4. Dördüncü Segâh Peşrev .....	71
Ek 5. Beşinci Segâh Peşrev .....	73
Ek 6. Altıncı Segâh Peşrev .....	75
Ek 7. Yedinci Segâh Peşrev .....	77
Ek 8. Sekizinci Segâh Peşrev .....	79
Ek 9. Dokuzuncu Segâh Peşrev .....	80
Ek 10. Onuncu Segâh Peşrev .....	82
Ek 11. On Birinci Segâh Peşrev .....	84
Ek 12. On İkinci Segâh Peşrev .....	85
Ek 13. On Üçüncü Segâh Peşrev .....	87
Ek 14. On Dördüncü Segâh Peşrev.....	88
Ek 15. On Beşinci Segâh semai .....	89
Ek 16. On Altıncı Segâh Semai .....	90
Ek 17. On Yedinci Segâh Semai.....	91

<b>Ek 18. On Sekizinci Segâh Peşrev.....</b>	<b>92</b>
<b>Ek 19. On Dokuzuncu Segâh Peşrev .....</b>	<b>94</b>
<b>Ek 20. Yirminci Segâh Peşrev .....</b>	<b>96</b>
<b>Ek 21. Yirmi Birinci Segâh Peşrev .....</b>	<b>98</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>100</b>



## ÖZET

“Kantemiroğlu Edvarı’ndaki Segâh Makamı Eserlerinin Türk Makam Müziği Nazarîyatı Tarihi Açısından İncelenmesi”ni amaçlayan bu çalışma nitel verilere dayalı karma tarama modelinde ve ilişkisel tarama modelinde bir araştırmadır.

Araştırmada Kantemiroğlu’nun hayatı, eserleri ve makam kavramı anlayışı hakkında bilgilere yer verilmiş, *Kitab-ı İlmi’l-Mûsikî âlâ Vechi’l-Hurûfât* (1705?) adlı eserinde yer alan yirmi bir Segâh makamındaki eserin makam analizleri yapılmıştır. Kantemir’in eserinde yer alan Segâh makamındaki eserler ve Segâh makam kavramı anlayışının sağlıklı bir şekilde tespit edilebilmesi için hem kendi döneminden önce, hem kendi döneminde, hem de kendi döneminden sonraki tarifler ve uygulamalar birbirleriyle karşılaştırılarak geçerli ve güvenilir tespitler elde edilmesi amaçlanmıştır.

Kantemir’in eserinde yer alan Segâh eserler, Türk makam müziği nazarîyatı tarihinde yer alan edvâr ve mûsikî risâlelerindeki Segâh makamı tarifleriyle kıyaslanarak sonuçlar elde edildiğinde, Segâh makamının; Rauf Yekta ve Arel-Ezgi-Uzdilek sistemlerinde anlatıldığı gibi Segâh beşlisi ve Segâh makamı dizi kullanımlarıyla (segâh perdesinde segâh beşlisine eviç perdesi üzerinde bir hicâz dörtlüsü birleşiminin) bugün Segâh makamında yazılmış olan eserlerin portelerinin yanında yazan donanımlarında dik hisar (arazbar) ve kürdî perdeleri olarak kullanılan perdelerin Rauf Yekta Bey döneminden önceki hiçbir nazarî kaynakta kullanılmadığı gibi önemli sonuçlara ulaşılmıştır.

Bu araştırma, Türk makam müziği nazarî ve amelî (uygulama) tarihi açısından Segâh makamı tarifinin krolonojik bir perspektiften değerlendirilmesi gereğini ortaya koyması sebebiyle alana kaynak olacak niteliktedir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Müziği, Kantemiroğlu, Edvâr, Makam, Segâh

## ABSTRACT

This study, which aims to examine the Segâh works in the ancient era of Kantemiroğlu in terms of the history of Turkish theme music theory, is a research in the mixed screening model and relational screening model based on qualitative data.

In the research, information about Kantemiroğlu's life, his works, and his understanding of the concept of theme were given, and the theme analyzes of twenty-one Segâh works in his era named Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât (1705?) were made. In order to determine the understanding of Segâh works and the concept of Segâh theme in the Kantemir era in a healthy way, it is aimed to obtain valid and reliable determinations by comparing the recipes and practices both before and after his period and in his period.

When the results are obtained by comparing the Segâh works in Kantemir's work with the Segâh maqam descriptions in the edvâr and musical treatises in the history of Turkish maqam music theory, important results have been achieved as Segâh maqam has not been used in any theoretical source before the period of Rauf Yekta Bey, as described in the Rauf Yekta and Arel Ezgi Uzdilek systems, with the use of the Segâh quintet and the Segâh maqam scales (the combination of a hicâz quartet on the segâh quintet and summit fret in the segâh pitch), besides the portraits of the works written in Segâh mode today, the pitches used as upright hisar (arazbar) and kurdî pitches in their writing equipment.

This research is a source for the field since it reveals the necessity of evaluating the Segâh maqam description from a chronological perspective in terms of the theoretical history of Turkish maqam music.

**Keywords:** Turkish Music, Kantemiroğlu, Edvâr, Maqam, Segâh

## TABLO LİSTESİ

<b>Tablo 1. Makam kavramı ve Segâh makamı tarifini karşılaştırma ve yorumlama açısından bilgi derlemesi yapılan nazari kaynaklar .....</b>	<b>6</b>
<b>Tablo 2. Kantemiroğlu edvârında yer alan Segâh makamındaki eserlerin listesi .....</b>	<b>36</b>



## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Rast perde düzeni .....	17
Şekil 2. Günümüz nota yazısı ile Segâh şûbe .....	26
Şekil 3. Bükeoğlu Alişâh'da Segâh şube.....	28
Şekil 4. Tanburi Küçük Artin'de Segâh görünümü.....	29
Şekil 5. Tanburi Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî adlı eserinde Segâh makamına örnek olarak gösterilen Tanburî Osman Bey'in Segâh Peşrevi .....	30
Şekil 6. Türk Mûsikîsi adlı eserde Segâh makamı dizisi .....	31
Şekil 7. Türk Mûsikîsi adlı eserde yer alan Segâh seyri .....	31
Şekil 8. Arel'de Segâh makamı dizisi .....	32
Şekil 9. Suphi Ezgi'de Rast'ta Segâh görünümü.....	32
Şekil 10. İsmail Hakkı Özkan'da Segâh makamı dizisi.....	33
Şekil 11. Gülçin Yahya Kaçar'da Segâh makamı dizisi .....	33
Şekil 12. Murat Aydemir'de Segâh makamı dizisi.....	34
Şekil 13. 5. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	37
Şekil 14. 6. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	38
Şekil 15. 111. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hânesi .....	40
Şekil 16. 174. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	41
Şekil 17. 175. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne, mülâzime ve teslimi .....	42
Şekil 18. 176. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	44
Şekil 19. 177. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	46
Şekil 20. 178. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	47
Şekil 21. 179. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	48
Şekil 22. 180. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	49
Şekil 23. 181. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	50
Şekil 24. 182. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	51
Şekil 25. 183. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	52
Şekil 26. 216. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	53
Şekil 27. 247. sıradaki Segâh Saz Semâîsi'nin 1. hâne ve mülâzimesi.....	54
Şekil 28. 248. sıradaki Segâh Saz Semâîsi'nin 1. hâne ve mülâzimesi.....	55
Şekil 29. 249. sıradaki Segâh Saz Semâîsi'nin 1. hâne ve mülâzimesi.....	56
Şekil 30. 275. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	57
Şekil 31. 293. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	58
Şekil 32. 317. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	59
Şekil 33. 318. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi.....	60

## GRAFİKLER LİSTESİ

<b>Grafik 1. Segâh makamındaki eserlerde kullanılan perde sayıları.....</b>	<b>61</b>
<b>Grafik 1. Analiz edilen eserlerde kullanılan makam geçkileri .....</b>	<b>62</b>



## GİRİŞ

Kadim medeniyetlerden günümüze kadar varlığını sürdüren Türk makam müziği, gerek Antik Yunan medeniyetine ait felsefe ve müzik kaynakları ile birlikte kaleme alınan ilk Türk mûsikî nazarîyatı eserlerinden başlamak suretiyle gerekse ameli uygulamalarıyla sürekli gelişim ve değişim süreçleri göstermiş, Türk Dünyasını da kapsayan geniş bir coğrafyada kullanılmıştır.

Türk makam müziğinde “makam” kavramı Arap, Acem, Hind gibi dünya müzikleriyle sistem ve müzikal yapı açısından benzerlik gösterse de sadece Arap ve Türk müziklerinde “makam” kelimesi ortaklaşa kullanılmaktadır (Tanrıkorur, 2019; s.139). Bu ortak kullanım “makam” kavramına belirleyici bir unsur olma önemini kazandırması yanında farklı kelimelerle ifade edilse bile IX. yüzyıldan beri mûsikî bilimi içerisinde yerini almıştır.

Mûsikî bilimi içerisinde, kuram hakkında çeşitli bilgilerin günümüze aktarılmasını sağlayan kaynaklara “edvâr” adı verilmiştir. Günümüzde kullanılmakta olan makamların tarihsel geri planı ve bu süreç içerisinde ne gibi etkileşimlerde veya değişimlerde bulunulduğuna dair bilgilere, eski dönemlerden bu yana müzik bilimcileri tarafından yazılan kaynaklar referans alınarak ulaşılmaktadır. Edvâr adı verilen el yazması kaynaklar, mûsikînin gerek makamsal gerekse usûl sistematiği gibi konular hakkında bilgilerin günümüze gelmesini sağlamıştır.

Devirler, asırlar, zamanlar anlamına gelen “edvâr” kelimesi, Arapça devir kelimesinin çoğuludur. Müzik kuramı üzerine yapılan çalışmalar IX. yüzyılda El-Kındî ile başlamış, ardından X. yüzyılda Farâbî, XI. yüzyılda İbn-i Sînâ ile ilerlemiş, XIII. yüzyılda Safiyüddin Urmevî ile devam etmiştir (Küçükgökçe, 2010: s.1).

Urmevî'nin yazdığı *Kitabü'l-Edvâr-ı* (1235) ve *er-Risâletü's-Şerefiyye fi'n-Nisebi't-Te'lifiyye (Şerefiyye Risâlesi)* (1267) adlı çalışmaların kendisinden sonra gelen kuramcılarını bir hayli etkilediği görülmektedir. Bu edvârlara ilave olarak makam hakkında önemli bilgileri günümüze aktaran diğer bir kaynaklar Maragalı Abdülkadir Merâî'nin yazmış olduğu *Câmiü'l-Elhân* (1415), *Makâsidü'l-Elhân* (1415) ve *Şerhü'l-Edvâr [1435'ten önce]* 'dır (Uslu, 2015: s.25). Merâî'den sonra gelen Bedri

Dilşâd-*Muradnâme* (1426), Ahmedoğlu Şükrullah-*Risâle min İlmi'l-Edvâr* (1429), Abdülâziz bin Abdülkâdir-*Nekâvetü'l-Edvâr* (1435?), Hızır bin Abdullah-*Kitâbü'l-Edvâr* (1441), Fethullah Şirvani-*Mecelletün Fi'l-Musika* (1453?), Yusuf Bin Nizameddin Kırşehirli-*Risâle-i Mûsikî* (1411) / [*Kitâb-ı Edvâr (Leiden)*] (Hâriri bin Muhammed çevirisi: 1469), Ladikli Mehmed Çelebi-*Fethiyye* (1484) ve *Zeynü'l-Elhân* (1486), Kadızâde Mehmed Tirevî-*Risâle-i Musikî* (1492), Alişah bin Hacı Büke-*Mukaddimetü'l-Usul* (1500), Seydî-*El-Matlâ* (1504) ve Yazarı belli olmayan *Ruhperver* (1531?) gibi çoğu kuramcılar makam, avâze, şûbe ve terkîb konularında benzer anlatımlarda bulunmuşlardır.

Boğdan (Moldova) prensi Kantemiroğlu (1673-1723) *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât / Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı* (1705?) adlı eseriyle geleneksel makam, avâze, şûbe, terkîb kavramı sınıflamasına son vererek, avâze ve şûbe kavramlarını makam kavramı içine alıp, makam ve terkîb kavramları üzerinden bir kuram kurmuş, sadece saz eserlerini kapsasada üç yüzden fazla dönem eserlerine de yer vererek dönemin anlaşılması adına çok önemli bir kaynak inşa etmiştir (Tura, 2006: s.38). Kantemir bunu yaparken “eski edvâr” ismiyle yazarının ismini belirtmediği bir edvârın makam tariflerine de yer vermiştir ki Sühan İrden’e göre bu kaynak Kadızâde Mehmed Tirevî-*Risâle-i Musikî* (1492) eseriyle kıyaslandığında aynı açıklamaları barındırması sebebiyle önem arz etmektedir. İrden, edvârlara dayalı nazarî anlatımlarını yaptığı “Türk Mûsikisinde Düzen Perde Makam Terkîb Uygulamaları” kitabının giriş bölümünde Abdülbâkî Nâsır Dede, Kantemir ve Tirevî arasında köprü kurmasının sebeplerinden birinin de buna dayandığını ifade etmiştir (İrden,2020: s.13-14). Bu çalışmalarını takiben diğer önemli bir kuram, Tanburî Küçük Artin’in hazırladığı *Mûsikî Risâlesi* (1730) olduğu bilinmelidir. Özellikle perde isimlerinin adlarının neden değiştğine dair verdiği bilgiler ve geçmiş dönemlerde yazılan edvarlar iyi idrak edildiğinde nağmelere göre perde kullanımlarının isimlerinin dönüşebilme ilkesinin birbirleriyle olan bağlantılarını anlama adına çok önemlidir (Judetz, 2002: s.98-99-100).

Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1820) tarafından yazılan *Tetkik ü Tahkik / İnceleme ve gerçeği Araştırma* (1794-97) adlı eser ana perde düzeni olarak Kantemiroğlu edvârı çizgisinde kalması ve Rast perde düzenini temel alması yanında makam ve terkîb

kavramları anlayışları sebebiyle önemli bir kaynak olma özelliğini korumaya devam etmektedir (Tura,2006: s.32-35-41-74).

*“Bilindiği gibi, bin yıla yakın bir zamandan beri bir sekizli içinde 17 farklı bölge (perde) kullanan bir ses sistemi, mûsikîmizin nazarî ve tatbikî temelini teşkil etmekte iken, asrımızın başından günümüze gelince yedek, bu sistem bir yana bırakılmış ve önce Rauf Yektâ Bey’in ileri sürdüğü, sonra da Dr. Suphi Ezgi ile H. Sadeddin Arel’in kabul ettikleri, bir sekizliyi 24 gayrı mûsâvi aralığa bölen ses sistemi nazarîyatı hakim olmuştur; fakat bu nazarîyatla tatbikat arasındaki farklar giderilememiştir”* (Tura, 1988: s. 57).

Rauf Yekta Bey ve sonraki nazarîyecilerin yazdıkları nazarî bilgilere ve kitaplara bakıldığında ses sistemi ve makam tariflerinin değiştiği görülmektedir. Bu değişikliklerden kaynaklı kuramcılar ve icracılar arasında fikir ayrılıkları ortaya çıkmıştır. Yeni sistemde makamlar dörtlü, beşli gibi terimlerin yanı sıra güçlü, durak ve yeden gibi kavramlar kullanılarak tarif edilmiştir.

*“Ana dizi meselesinde anlaşma olmadığı gibi, makamların yapısında, tariflerinde hattâ, makam fikrinde dahî tam bir anlaşma bulunmamaktadır. Eskilerin, makam, şu’be, âvâze, terkîb şeklinde tasnifleri bir kenara bırakılmıştır. Makamların bir kısmının ta’rifi ile icrası tamamen farklıdır. Bir kısım tarifler yanlıştır”* (Tura, 1988: s. 59).

Bahsi geçen bu anlaşmazlıkların geçmişten günümüze kadar kullanılan Segâh makamı anlatımlarında, özellikle Dimitri Kantemir’in (1673-1723) *Kitab-ı İlmi’l-Mûsikî âlâ Vechi’l-Hurûfât / Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı* (1705?) adlı eserinde yer alan yirmi bir Segâh eserde var olduğu görülmüş, Segâh makamı tarifine kronolojik bir perspektiften yaklaşılarak değerlendirilmesi gereği düşünülmüş ve “Kantemiroğlu Edvârî’ndaki Segâh Makamı Eserlerinin Türk Makam Müziğinin Nazarîyatı Tarihi Açısından İncelenmesi” adlı çalışmanın, konusu, amacı, önemi ve yöntemi şu şekilde belirlenmiştir.

### **Araştırmanın Konusu**

“Kantemiroğlu Edvârî’ndaki Segâh Makamı Eserlerinin Türk Makam Müziğinin Nazarîyatı Tarihi Açısından İncelenmesi” adlı bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, Kantemiroğlu’nun hayatı, kitapları, besteleri, makam,

terkîb ve perde düzeni gibi kavramlar hakkında bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümünde, XIII. yüzyıldan günümüze kadar yazılan çeşitli Segâh makamı tanımlarını tespit ederek, makam hakkındaki bilgileri netleştirmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölümde Türk makam müziği tarihsel sürecinde Kantemiroğlu makam anlayışı baz alınarak Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât / Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı* isimli edvârında (1705?) yer alan yirmi bir Segâh eserin makam analizleri yapılmıştır. Çalışmada yer alan Segâh eserler Yalçın Tura'nın çevirisinden alınıp günümüz notasına aktarılmıştır. İncelenen eserlerde birinci hâne ve teslim bölümü Segâh makamını tarif eder nitelikte olduğu için sadece bu bölümler analize dahil edilmiştir.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu çalışma, Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât / Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı* isimli edvârında (1705?) yer alan makam ve terkîb kavramları anlayışıyla, Segâh makamı nazarî tanımı ve edvârda yer verilen yirmi bir Segâh eserin makam analizlerine yer vererek, hem Kantemir'in kendi dönemi, hem kendinden önceki dönemi, hem de kendinden sonraki döneminde yer alan yazılı kaynaklardaki Segâh makamı tariflerine yer vererek, XIII. yüzyıldan günümüze kadar kesintisiz olarak varlığını gösteren Segâh makamının nazarî yönden ne gibi değişimlere uğradığını ortaya çıkararak bugün nasıl anlaşılması gerektiği konusunda ilmi bir veri elde edip en doğru şekilde kullanılmasını amaçlamaktadır.

### **Araştırmanın Önemi**

Araştırma, Türk makam müziği nazarîyatı tarihi açısından Segâh makamı tarifinin kronolojik bir perspektiften değerlendirilmesi gereğini ortaya koyması sebebiyle önem arz etmektedir.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Bu çalışmada, nitel verilere dayalı, ilişkisel tarama, doküman analizi, literatür tarama ve kaynak tarama yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmada yer alan Segâh makamındaki eserler Kantemiroğlu edvarı makam anlayışıyla incelenmiştir. Dönem eserlerinin dönem nazarîyatlarıyla incelenmesi önem arz etmektedir. İncelemelerin sonucunda tespit edilen Segâh makamındaki benzerlik ve farklılıklar, sonuç bölümünde ortaya konmuştur.

İncelenen Segâh makamındaki yirmi bir eserin orijinal nüshasında değiştirici işaretler eser içerisinde yer almaktadır. Daha anlaşılabilir olması amacı ile bu tez çalışmasındaki notalar Arel-Ezgi-Uzdilek nota sistemine uyarlanmış ve değiştirici işaretler donanıma eklenmiştir. Eserlerin 1.hâne ve mülâzime bölümünde geçen farklı makamların daha net anlaşılabilir olması için geçki yapılan bölümler renklendirilerek belirtilmiştir. Analiz edilen eserler, Yalçın Tura'nın çevirisinden alınıp günümüz notasına aktarılmıştır. Bu tez çalışmasında, analiz edilen eserlerin 1. hâne ve mülâzime bölümü Segâh makamını tarif eder nitelikte olduğu için sadece bu bölümler analize dahil edilmiştir. Eserlerin tam hali ekler bölümünde yer almaktadır. Ayrıca bu tez çalışmasında makam isimleri büyük harfler ile “*Segâh makamı, Irâk makamı, Rast makamı*” ve benzeri şekilde, perde isimleri ise “*segâh perdesi, irâk perdesi, rast perdesi*” ve benzeri şekilde kullanılmıştır. Dizi kavramları ile anlatılan makam anlatımlarında beşliler ve dörtlüler tanımlanırken yine küçük harfler kullanılarak “*segâh perdesine segâh beşlisi veya eviç perdesinde hicâz dörtlüsüne*” ve benzeri ifadelerle açıklanmıştır.

### **Kuramsal ereve**

Çalışmada ilk aşamada Kantemiroğlu'nun dönem geleneğinin makam kavramı anlayışı ile Segâh makamı nazarî anlayışı ve Segâh makamında yazılmış yirmi bir eserin Segâh makamını işleyen I. hâne ve mülâzime veya teslim bölümlerinde makam anlayışı açıklığa kavuşturulmuştur. Bununla beraber Kantemir döneminde, Kantemir döneminden önce ve Kantemir döneminden sonra yazılmış olan yazılı kaynaklar analiz edilerek Türk makam mûsikîsi nazarî tarihinde Segâh makamı nağme anlayışları kronolojik çizgisinin neler olduğu tespit edilmiştir.

### **Varsayımlar**

Kaynakların incelenmesinde, ulaşılabildiği noktada orijinal nüshaları kullanılmış, ulaşılamadığı durumlarda ise daha önce bu kaynakların incelenerek Türkçe evirilerinin yapıldığı lisansüstü tezlerden istifade edilmiş yayımlanmış kitaplardan faydalanılmıştır.

### **Kapsam ve Sınırlılıklar**

Çalışmada makam kavramı ve Segâh makamı tarifini karşılaştırma ve yorumlama açısından bilgi derlemesi yapılan nazarî kaynaklar aşağıda verilmiştir.

**Tablo 1. Makam kavramı ve Segâh makamı tarifini karşılaştırma ve yorumlama açısından bilgi derlemesi yapılan nazarı kaynaklar**

Yazar, Eser Adı, Yıl	Kaynaklar
Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî Kitabû'l Edvâr (1235)	Uygun, 1999
Maragalı Abdülkadir Makâsidü'l-Elhân (1415)	Uslu, 2015
Bedr-i Dilşâd Murâdname (1426)	Ceyhan, 1997
Ahmed Oğlu Şükrullah Risâle min İlmi'l-Edvâr (1429)	Kamiloğlu, 2007
Hızır Bin Abdullah Kitâbü'l Edvâr (1441)	Özçimi, 1989
Fethullah Şirvani Mecelletün Fi'l-Musika (1453?)	Akdoğan, 2009
Yusuf Bin Nizâmeddin Kırşehri Risâle-i Mûsikî (1469)	Kamiloğlu, 1998
Lâdikli Mehmed Çelebi Fethiyye (1484)	Tekin, 1999
Kadıızâde Mehmed Tirevî Risâle-i Musikî (1492)	Uygun, 1990
Bükeoğlu Alişah Mukaddimetü'l-Usul (1500)	Çakır, 1999
Seydî El-Matlâ (1504)	Arısoy, 1988
? Ruhperver (1531?)	Cevher, 2004
Kantemiroğlu Kitâb-ı İlmi'l-Musikî ala Vechi'l-Hurufat (1700)	Tura, 2001
Nâyi Osman Dede Rabt-ı Tabirât-ı Mûsikî (1720)	Erguner, 2014
Tanburî Küçük Artin Mûsikî Risâlesi (1730)	Popescu-Judet, 2002
Kemanî Hızır Ağa Tefhîmü'l-Makamât fi Tevlîdi'n Nağamât (1761-1777?)	Tekin, 2003
Abdülbâki Nâsır Dede Tetik ü Tahkik (1794)	Tura, 2006
Hâşim Bey Mecmuâ-i Kârâ ve Nâleşhâ ve Şarkıyyât (1864)	Tırışkan, 2000
Tanburî Cemil Bey Rehberi Mûsikî (1901)	Cevher, 1993
Rauf Yekta Bey Türk Mûsikîsi (1913)	Nasuhioğlu, 1986
Hüseyin Saadeddin Arel Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri (1941-1948)	Akdoğu, 1993
M. Suphi Ezgi Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi (1935-1953)	Ezgi, 1935-1953
Ekrem Karadeniz Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları (1984)	Karadeniz, 1984
İ. Hakkı Özkan Türk Mûsikîsi (1987)	Özkan, 1987
Y. Fikret Kutluğ Türk Mûsikîsinde Makamlar	Kutluğ, 2000
Gülçin Yahya Kaçar Türk Mûsikîsi Rehberi (2012)	Kaçar, 2012
Hatice Selen Tekin Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji I-II	Tekin, 2007 ve 2014
Murat Aydemir Türk Müziği Makam Rehberi (2014)	Aydemir, 2014
Emrah Hatipoğlu Makamlar ve Terkîbler (2019)	Hatipoğlu, 2019
Sühan İrden Türk Mûsikîsinde Düzen-Perde-Makam-Terkip Uygulamaları (2020)	İrden, 2020

### **Veri Toplama Tekniği**

Bu çalışmanın tarihsel bir araştırma olması sebebiyle çalışmanın gerçekleştirilmesinde kullanılan veri toplama teknikleri, literatür tarama ve doküman incelemesi olmuştur.

### **Verilerin Analizi**

Bu çalışmada, literatür tarama ve doküman incelemesi teknikleriyle tespit edilen bilgiler, yukarıda bahsedilen metot ile tarihsel dönemlere ve içeriklerine göre sınıflandırılmış; elde edilen veriler, birbirleriyle ilişkilendirilmış ve neden sonuç ilişkisi kurulmak suretiyle yorumlanarak, bir bütünlük arz edecek şekilde bir araya getirilmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. KANTEMİROĞLU'NUN HAYATI VE TANIMLAR

#### 1.1. KANTEMİROĞLU'NUN HAYATI

Dimitri Kantemir, 26 Ekim 1673 tarihinde Boğdan'ın başkenti Yaş'ta doğmuştur. Constantin Kantemir'in iki oğlunun küçüğüdür. Nogay Tatarları soyundan gelir. Hayatının büyük bir bölümünü II. Süleyman (1687-1691), II. Ahmet (1691-1695), II. Mustafa (1695-1703) ve III. Ahmed (1703-1730) hükümdarlıkları döneminde İstanbul'da geçirmiştir (Judetz, 2000: s. 13). Babası iyi bir eğitim görmesine önem verir. Yunan ve latin dilleri öğrenmeye küçük yaşlarda saraya dışarıdan getirilen öğretmenlerden öğrenmeye başlamıştır (Tuncel, 1975: s. 35).

İlk müzik eğitimini, pek çok lisan bilen, Giritli bir bilginden, Yeremia Kakavellas'dan almıştır. Babası Constantin Cantemir, Beyliğe atanmasından bir süre sonra, 1687'de küçük oğlu Dimitri'yi İstanbul'a göndermiştir. O zamanlar henüz 14 yaşında olan Kantemir'in İstanbul'a ilk gelişi. O dönemde Osmanlı hükümdarı Kanunî Sultan Süleyman'dır. Kantemir, 1687-1691 tarihleri arasında İstanbul'da kalmıştır. Bu süre zarfında Enderûn'da terbiye ve talim görmüş, Türk mûsikîsini, Türk dilini, Farsça ve Arapçayı öğrenmeye çalışmıştır. Mûsikî öğretmenleri Kemânî Ahmed ve Tanbûrî Angel olmuştur. 1692'de babası ölünce onun yerine Prens seçilir fakat Osmanlı İmparatorluğu bu seçimi onaylamamıştır. Kantemir, 1700 yılında ağabeyinin Boğdan beyliğine atanması sebebiyle, onunla ülkesine geri dönmüştür. Orada, Şerban Kantakuzen'in kızı Kassandra ile evlenmiş ve bir kızı dünyaya gelmiştir. Ağabeyinin beylik görevinden azad edilmesiyle birlikte üçüncü ve son kez İstanbul'a geri dönmüştür. Bu dönemde vaktini boş geçirmeyen Kantemir, yaşadığı ülkenin âdet, törelerini gözlemlemeye, öğrenmeye çalışmakta ve yazmaya başladığı kitaplar için notlar almaktadır. Enderun'da iken öğrendiği mûsikî bilgisini geliştirmiş ve Türk mûsikîsinin nazarîyatını en ince detayına kadar öğrenmiş olduğu için ustalıklı tanbur ve ney çalmaktadır. O dönem İstanbul'un en tanınmış mûsikîşinasları mûsikî konusunda kendisine danıştıkları, pek çok sorunun çözümüne yardımcı olmuştur (Tura, 2001: s. 9).

Virtüozlük derecesinde tanbur icra etmesinin yanı sıra kemençe dersleri de almıştır. Kantemiroğlu'nun sözlü mûsikîye veya hânendeliğe karşı bir ilgisi ve yatkınlığı olduğuna dair bilgi bulunmamaktadır (Judetz, 2000: s.16).

XVII. yüzyılda ezgileri repertuara katılmış çok sayıda bestekâr vardır. Birçok mehter bestesi Ali Ufkî ve Kantemiroğlu tarafından notaya alınmıştır. Kantemir mecmuasındaki peşrevlerin yarısı mehter repertuarından gelmektedir (Judetz, 2000: s.24).

Dönemin en yetkin mûsikî meraklılarından Hazîne-i Hümâyûn Kethüdası İsmail Efendi İle Saray-ı Hümâyûn Hazinedarı Latîf Çelebi'nin yöreklendirmeleri üzerine 1700 yılı civarında Kantemir, *Kitâbı İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât / Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı* adlı Türkçe bir eser yazmış ve II. Ahmed'e sunmuştur (Tura, 2001: s. XXIII).

Bu kitap iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm nazarîyat ikincisi ise 350'nin üzerinde peşrev ve semâilerin notalarına yer vermiştir. Meşk sisteminin yaygın bir şekilde kullanıldığı bu dönemde, Kantemiroğlu harfler ve sayılarla yazılan bir nota sistemini de geliştirmiştir (Tura, 2001: s. XXVII).

Bu nota sistemi ilgili dönemde yayılmayı çok başaramasa da eserinde yer verdiği peşrev ve semâileri kendi icadı olan notayla yazarak eserlerin günümüze kadar değişmeden gelebilmelerini sağlamıştır.

1710 yılında, Rusya İmparatoru Büyük (Deli) Petro'nun, Osmanlı devletine savaş açması sonucu Türkler Boğdan'da güvenilir bir hükümdar istiyorlardı. Bunun üzerine Kırım Hanı Devlet Giray Han'ın da araya girmesiyle 1710 yılında Kantemiroğlu Boğdan tahtına getirilmiştir. Osmanlıya bağlılığını göstereceği Kantemiroğlu göreve atandıktan kısa süre sonra görevi bırakmıştır (Yeprem, 2007: s. 6). Kantemiroğlu, 1721-1722 yıllarında Petersburg'a geçmiştir. Çarın emriyle İran seferine katılmıştır. Bu seferden ve yolculuklardan bitkin düşen Kantemir, Harkov'a dönmüş, çekmekte olduğu şeker hastalığından dolayı yaşı henüz elliye gelmeden, 21 Ağustos 1723'te orada ölmüştür (Tura, 2001: s. XXIII).

## 1.2. KANTEMİROĞLU'NUN YAZDIĞI KİTAPLAR

### 1.2.1. Kitabu İlmi'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât / Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı

Kitap iki bölümden oluşmaktadır. Nota ve musıkî kitabıdır. Birinci bölümde nazarîyat, ikinci bölümde ise harf notasıyla yazılmış olan saz eserleri mecmuası yer almaktadır. Risalenin asıl nüshası İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphânesi'nde muhafaza edilmektedir (Judetz, 2000: s.36).

### 1.2.2. Historia Incrementorum atque Decrementorum Aulae Othmanicae / Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükselişi ve Çöküşü Tarihi

1698'de yazmaya başlanan kitap Latince kaleme alınmış ve 1716'da tamamlanmıştır. Osmanlı vakayiname ve tarih modelleri örnek alınarak savaş hikayeleriyle anekdotların birleşmesiyle yazılmıştır. Dimitri'nin oğlu ve Çariçe Katera'nın Londra temsilcisi olan Antioch Kantemir tarafından İngiltere'ye görülen el yazması, N. Tindal tarafından İngilizceye çevrilmiş ve Londra'da yayımlanmıştır. Fransızca çevirisi Joncquieres tarafından yapılmış 1743'te basılmıştır. T.C. Kültür Bakanlığı tarafından bastırılan çevirisi (Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş. Tarihi, Çev. Özdemir Çobanoğlu, 3 cilt, Ankara, 1979) yayımlanmış, Diyanet İşleri Başkanlığı Din İşleri Yüksek Kurulu'nun şikâyeti üzerine Bakanlıkça toplatılmıştır. Aynı çeviri 1998 Haziran'ında İstanbul'da Cumhuriyet Kitapları arasında iki cilt olarak yeniden yayımlanmıştır (Tura, 2001: s. XXIV).

### 1.2.3. Divanul Lumii / Dünya Divanı ya da Bilgenin Âlemle Çekişmesi

1698. Felsefe ile ilgili bir eserdir. Rumence ve Yunanca iki farklı metin olarak yazılmıştır (Tura, 2001: s. XXIV).

### 1.2.4. Kniga Systmima İli Mubammedlykia Religyi / Muhammed Dininin Sistemi

Petersburg, 1722. Rus Çarı Petro'nun isteği üzerine Rusça yazılıp basılmıştır. İslam inançlarını ve geleneklerini Hıristiyan bir bakış açısıyla yansıtan bir eserdir (Tura, 2001: s. XXIV).

### **1.2.5. De Statu Politico Aulae Othomanicae / Osmanlı Saray Düzeni**

1714'te yazmaya başlamıştır. 1722'de Kafkas Seferi'nde Hazar Denizi'nde batan gemiyle kaybolmuştur (Tura, 2001: s. XXIV).

### **1.2.6. Vita Constantini Cantemyrii**

Babası Konstantin Kantemir'in hayatını ele alan bir eserdir (Tura, 2001: s. XXIV).

### **1.2.7. Chronique des Origines des Romano Moldo-Valaques / Romen Moldav ve Ulahların Kökenlerinin Tarihi**

Rumence'ye çevirisi, 1901(Tura, 2001: s. XXIV).

### **1.2.8. Hiyeroglifik Tarih**

(Latince), İngilizce'ye çevirisi, 1734 (Tura, 2001: s. XXIV).

### **1.2.9. Sacrosanctae Scientiae Indepingibilis Imago**

Metafizik konusunda yazılmıştır. Romanya basımı, 1928(Tura, 2001: s.XXIV).

### **1.2.10. Descrierea Moldovei / Moldavya Betimlemesi**

Moldova halkı üzerine gözlemlere dayanan doğruluğu yüksek ve geniş bilgilere yer verilen önemli bir eserdir. Berlin Akademisi'nin isteği üzerine yazılmıştır. Petre Pandrea'nın Rumence çevirisi 1973'te yayımlanmıştır (Tura, 2001: s.XXIV).

## **1.3. KANTEMİROĞLU'NUN BESTELERİ**

Kantemir'in çok sayıda eseri olduğu günümüze kadar ulaşan yazılı ve sözlü kaynaklarda yer almaktadır. Yalçın Tura kitabında Kantemiroğlu'nun otuz dört eseri olduğunu, Eugenia Popescu-Judetzi ise Prens Dimitrie Kantemir'in hayatını yazdığı kitabında eser sayısının elli eser olduğunu yazmıştır. Etem Ruhi Üngör Müsiki Mecmuasındaki bir makalesinde Kantemir'in günümüze kadar ulaşan elli beş eseri olduğunu belirtirken, İsmail Baha Sürelsan'ın Kantemiroğlu ve Türk Müsiki isimli

makalesinde Kantemir'in otuz dört eseri olduğu bilgisi vermiştir (Yeprem, 2007: s. 13).

Eugenia Popescu-Judetz'in, Prens Dimitrie Cantemir adlı kitabında Kantemir'e ait elli eser ismi ve kaynakları aşağıda yer almaktadır.

#### **1- “Subh-i Seher” Hüseyinî Peşrev / Sakîl Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 105-7 ve Kevserî Mecmuası; Popescu-Judetz (8) 321-22; Wright (198) 421-22. Edvâr I 110'da diğer Sakîl -i Cedîd olarak kayıtlı.

#### **2- Rast Peşrev / Berefşân Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 120 ve Kevserî Mecmuası; Popescu-Judetz (14) 334-35; Wright (227) 477. Edvâr I 106'da Berefşân-i Cedîd olarak kayıtlı.

#### **3- Hüseyinî Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 137 ve Kevserî Mecmuası, Wright (267) 536-37. Edvâr I 136'da diğer küçük semai olarak kayıtlı.

#### **4- Bûselik-Aşîrân Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 138-9 ve Kevserî; Karadeniz Kol. 17: 245; Arel TM bir kısmı 141'de; Wright (271) 546-47; Jager MS-I Uko Y. 204/2. 16. Edvâr I 139'da semai-i hâkir olarak kayıtlı.

#### **5- “Nazire” İsfahan Peşrev / Remel Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 142-43 ve Kevserî; Popescu-Judetz (9) 322-42; Wright (278)559-60; Jager MS-IUko Y. 203/1. 11/3. Edvâr I 124 ve 135'te nazire-i remel-i cedîd ve nazîre-i remel olarak kayıtlı.

#### **6- Bûselik-Aşîrân Peşrev / Berefşân Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 143-4 ve Kevserî; Karadeniz Kol. 15: 116-67; Burada 69-75; Popescu-Judetz (5) 312-17; Wright (271) 561-64; Jager MS-UI- ko Y. 204/2. 15. Edvâr I 113 ve 139'da berevşan-i cedîd ve berevşan-i hakîr olarak kayıtlı.

#### **7- Geveşt Peşrev / Sakîl Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 145 ve Kevserî; Popescu-Judetz (7) 319-21; Wright (280) 564-67. Edvâr I 124 ve 141'de sakil-i cedîd ve sakil-i hakîr olarak kayıtlı.

### **8- Beste-Nigâr Peşrev / Berefşân Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 145 ve Kevserî; Karadeniz kol.32: 294-95; Popescu-Judetiz (3) 308-1; Wright (281) 568-69. Edvâr I 115 ve 141’de Berefşân-i cedîd ve Berefşân-i hakîr olarak kayıtlı.

### **9- Geveşt Saz Semâisi / Aksak Semâî**

Kaynaklar: Edvâr II 147-48; Popescu-Judetiz (20) 345-47; Wright (284) 574-46. Edvâr I 141’de semai-i hakîr olarak kayıtlı.

### **10- Muhayyer Peşrev / Muhammes Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 148-49 ve Kevserî; Popescu-Judetiz (11) 327-29; Wright (285/577-78. Edvâr I 113’te Muhammes-i Cedîd olarak kayıtlı.

### **11- Mâhûr Peşrev / Darbeyn (Remel + Berefşân) Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 151-52 ve Kevserî, Popescu-Judetiz (10) 324-25; Wright. (289) 586-87. Edvâr I 120’de darbeyn-i cedîd olarak kayıtlı.

### **12- Sultânî Irak Peşrev / Devr-i Kebîr Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 152-53 ve Kevserî; Burada 65-68; Popescu-Judetiz (17) 339-41; Wright (290) 589-90; Jager MS-IUko Y. 203/1. 1/2. Edvâr I 124’te devr’i kebîr’i cedîd olarak kayıtlı.

### **13- Zengûle Peşrev / Devr-i Kebîr Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 163 ve Kevserî; Ezgi 4: 217; Popescu-Judetiz (19) 343-45; Wright (302) 625-26; Süreksan 92-94. Edvâr I 115’te devr-i kebir-i cedîd olarak kayıtlı.

### **14- “Meve-i Derya” Rast Peşrev / Düyek Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 167-78 ve Kevserî; Hamparsum-Mandoli 130; Popescu-Judetiz (15) 335-37; Wright (310) 640-41. Edvâr I 132’de düyek “Meviç-i Derya” olarak kayıtlı.

### **15- “Hûrî” Pençgâh Peşrev / Devr-i Kebîr Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 174-75 ve Kevserî; bir kısmı Ezgi 5; 527’de; Popescu-Judetiz (13) 333-34; Wright (321) 666-67; Jager MS-UIko Y. 205/3. 48, Y. 211/9. 106. Edvâr I 123’te devr-i kebir-i cedîd olarak kayıtlı.

### **16- Uşşâk-Aşîrân Peşrev / Darb-ı Fetih Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 176 ve Kevserî; Popescu-Judetz (18) 341-43; Wright (323) 670-71. Uşşak-aşiran makamına eşsiz bir örnek. Edvâr I 124'te darb-ı fetih-i cedîd olarak kayıtlı.

### **17- “Gam-fersâ” Bayatî Peşrev / Çenber Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 180-81 ve Kevserî; Popescu-Judetz (2) 307-8; Wright (331) 686-87. Edvâr I 117'de Çenber-i Cedîd olarak kayıtlı.

### **18- Büzürg Peşrev / Darbeyn-i Cedîd (Devr-i Kebir+Berefşân) Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 181-2 ve Kevserî Arel SH 12: 236; Popescu-Judetz (6) 317-19; Wright (332) 688-89.

### **19- Bûselik Peşrev / Devr-i Revân Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 183 ve Kevserî; Karadeniz Kol. 15:114 Popescu-Judetz (4) 310-2; Wright (335) 694-95. Edvâr I 121'de devr-i revan-ı cedid olarak kayıtlı.

### **20- Sîpihr Peşrev / Fer'-i Muhammes Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 183-4 ve Kevserî; bir kısmı Arel TM bir kısmı 376'da; Popescu-Judetz (16) 337-39; Wright (336) 696-97. Edvâr I 115'te fer'-i muhammes-i cedid olarak kayıtlı.

### **21- Acemli Yegâh Peşrev / Berefşân Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 185-6 ve Kevserî (yegâh/berefşan); Yekta SH11: 211 ve Arel TM 273'te bir kısmı; Ezgi 5: 527'de bir kısmı; Popescu-Judetz (1) 305-6 Wright (339) 702-3. Edvâr I 115'te kayıtlı.

### **22- “Gam-fersâ” Bayatî Peşrev / Çenber Usûlü**

Kaynaklar: Edvâr II 205; Wright (351) 750-31. Edvâr I 117'de çenber-i cedid olarak kayıtlı.

### **23- Acem Tarâb Peşrev / Darb-ı Fetih Usûlü**

Kaynaklar: Karadeniz Kol. 13:120-1; Burada 104-8; Popescu-Judetz (41) 401-4; Karadeniz (153) 434-35.

### **24- Acem Tarâb Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: Karadeniz Kol. 32:291; Burada 108-10; Popescu-Judetiz (42) 404 5

**25- Bûselik-Aşîrân Peşrev / Berefşân Usûlü**

Kaynaklar: Burada 93-96; Popescu-Judetiz (21) 348-49; Jager MS-IUKo Y. 218/16b. 12.

**26- Bûselik-Aşîrân Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: Burada 93-96; Popescu-Judetiz (30) 385-87 Jager MS-IUKo Y. 218/16 b. 34.

**27- Bûselik-Aşîrân Peşrev / Berefşân Usûlü**

Kaynaklar: Halil Can Koleksiyonu; Popescu-Judetiz (22) 349-57.

**28- Bûselik-Aşîrân Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: Halil Can Koleksiyonu; Popescu-Judetiz (31) 385-87

**29- Irâk Peşrev / Düyek Usûlü**

Kaynaklar: Şamlı Selim 102-4, aslen devr-i kebir olarak yazılmış.

**30- Irâk Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: Şamlı Selim 105.

**31- Isfahân-ı Cedîd Peşrev / Remel Usûlü**

Kaynaklar: Burada 75-86; Popescu-Judetiz (23) 357-59.

**32- Nevâ Peşrev / Fahte Usûlü**

Kaynaklar: Hamparsum-Mandoli 221; MM 236: 14-15, Halil Can tarafından notaya alınmıştır; Popescu-Judetiz (24) 363-66.

**33- Nevâ Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: Hamparsum Mandoli 223 ve 231; Burada 62-65; IKN 35; Popescu-Judetiz (32) 389-90; Jager MS-IUKo Y. 205/3. 29, Y. 207/5. 34 ve Y. 211/9/61.

**34- Nihâvend Peşrev / Devr-i Kebîr Usûlü**

Kaynaklar: Kevseri'de notaya alınmış; Yekta RM 5: 119-21; Burada 45-52; Popescu-Judetiz (12) 329-32; Sürelsan 95-101; Jager MS-IUKo Y. 207/5.5 ve Y. 211/9.5.

**35- Nihâvend Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: Burada 53-55; Popescu-Judetz (33) 390-391; Jager MS-IUko Y. 205/3.3.

**36- Peçgâh Peşrev / Devr-i Kebîr Usûlü**

Kaynaklar: IKN 171; Burada 3-42; Popescu-Judetz (25) 366-69.

**37- Peçgâh Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: Burada 96-99; Popescu-Judetz (34) 391-93.

**38- Peçgâh Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: IKN 171; Popescu-Judetz (35) 393-94.

**39- Peçgâh Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Şamlı Selim 20; Karadeniz Kol. 8: 9.

**40- Rast Peşrev / Düyek Usûlü**

Kaynaklar: İsmail Hakkı 5-7; Karadeniz Kol. 12: 34-35; IKN (1954); MM 236: 16-17, Halil Can tarafından notaya alınmıştır; Popescu-Judetz (26) 370-72; Jager MS-IUko Y. 212/10-87.

**41- Rast Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: Hamparsum-Mandoli 132; İsmail Hakkı 7-9; Karadeniz Kol. 12: 36; MM 236: 18, Halil Can tarafından notaya alınmıştır; Popescu-Judetz (36) 395-96; Jager MS-IUko Y. 212/10-90.

**42- “Tereşüd” Rast Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: Hamparsum-Mandoli 34.

**43- Rehâvî Peşrev / Sakîl Usûlü**

Kaynaklar: IKN 1:1-4; Popescu-Judetz (27) 372-9; Jager MS-IUko Y. 207/5.19.

**44- Rehâvî Saz Semâîsi / Aksak Semâî Usûlü**

Kaynaklar: IKN 1:18; Popescu-Judetz (37) 396-7.

**45- Sazkâr Peşrev / Hâvî Usûlü**

Kaynaklar: Şamlı Selim 10-11; TMK 1:1-3; Popescu-Judetz (28) 379-81.

#### 46- Uşşâk Peşrev / Darb-ı Fetih Usûlü

Kaynaklar: Kevserîde; Burada 86-93; Popescu-Judetiz (29) 382-85; Jager MS-IUko Y. 205/3. 31.

#### 47- “Nâdîde” Uşşâk Saz semâisi / Aksak Semâî Usûlü

Kaynaklar: Kevserî’de; Yekta SH 48:473; Popescu-Judetiz (38) 398-9; Jager MS-IUko Y. 205/3-21.

#### 48- Nihâvend Beste / Aksak Semâî Usûlü

Kaynaklar: Burada 30-32; Popescu-Judetiz (40) 400-1.

#### 49- Nihâvend Beste / Muhammes Usûlü

Kaynaklar: Burada 32-34; Popescu-Judetiz (39) 399-400.

#### 50- Air de Cantimir (Segâh Peşrev / Düyek Usûlü)

Kaynaklar: Fonton 137-8; Burada 99-103; Popescu-Judetiz (43) 405-6.

### 1.4. GELENEKSEL PERDE DÜZENİ

Türk makam mûsikîsi ilminde “makam”ların ve “terkîb”lerin oluşturulabilmesi için tam (arızasız, doğal, naturel, organik) ve yarım (arızalı, nîm, doğal olmayan, organik olmayan) perdelerin (seslerin, notaların) harekete başlayıp (başlangıç) seyahat edebilecekleri (seyir) ve karara varabilecekleri perde yollarına ihtiyaç vardır. Bu perde yollarına “Perde Düzenleri” denir (İrden, 2020: s.16).

Düzen ilkesi, Hızır bin Abdullah-*Kitâbü'l-Edvâr*-1441(Çelik, 2001), Kadızâde Mehmed Tirevî-*Risâle-i Musikî*-1492 (Uygun, 1990) ve Seydî-*El-Matlâ*-1504 (Arısoy, 1988) nazari kaynaklarında yer almaktadır. Tarihte ulaşılabilen en detaylı perde düzeni açıklamasına Seydî’nin *El Matlâ*-1504 edvârında yer almaktadır (Gürel, 2021: s.1379).



Şekil 1. Rast perde düzeni

## 1.5. PERDELER

Geleneksel Türk Makam Mûsikîsinde iki çeşit perde vardır;

### 1.5.1. Tam (Arızasız, Doğal, Naturel, Organik) Perdeler

Türk Makam Mûsikîsinde Rast perde düzeninde yer alan perdeler tam, arızasız, doğal, naturel, organik olan perdelerdir. Başka bir deyişle yegâh, âşîran, ırâk, rast, düğâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyînî, eviç, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz nevâ, tiz hüseyînî perdelerini (notalarını, seslerini) kapsayan on altı perde tam, arızasız, doğal, naturel, organik olan perdelerdir (İrden, 2020: s.20).

### 1.5.2. Yarım (Arızalı, Nîm, Doğal Olmayan, Organik Olmayan) Perdeler

Rast perde düzeni içerisinde yer alan doğal perdelerin arasına başka ara perdelerin girmesi durumu diğer perdeleri yarım perde yapar.

## 1.6. MAKAM KAVRAMI VE TARİFLERİ

Arapça kökenli olan makam kelimesi, kâme fiilinden gelmekte ve ayak üstünde durmak, kalkmak, dikilmek, yükselmek, kaldırmak gibi anlamlar taşımaktadır. Makam kelime anlamı bakımından ayağın bastığı yer, pozisyon, durum, rütbe, gibi mânâlara gelmektedir. Bu mânâlara uygun olarak bir müzik parçasında, üzerlerinde daha uzun kalışların yapıldığı perdeler için de kullanılmıştır. Osmanlı döneminde müzik nazariyatı ile ilgili ilk Türkçe eserlerde görülen terim en az XIV. yüzyıldan bu yana Türkiye Türkçesi'nde kullanılmaktadır (Can, 1993: s.1).

Aşağıda Kantemir döneminden başlamak üzere günümüze kadar kullanılan farklı dönem makam tanımlarına yer verilmiştir.

### 1.6.1. Kantemir'e (1705?) Göre Makam

Makam iki türlüdür: Bir türüne basit makam, öbürüne bileşik (terkîb/mürekkep) makam denir. Sekiz tam (arızasız, organik) perde arasından herhangi birini kendi perde çemberine kutb olarak alıp, gerekince seslerden kalınlara, gerek kalın seslerden incelere doğru hareketiyle, kutb edindiği perdenin makamı olduğunu kendi başına gösteren, başka makamlardan şüpheye yer bırakmayacak şekilde ayrılan, kutbuna

bağlı öteki terkîbleri kendine bağlayan, kendi karar yerine geldikten sonra, orada makam tanımlaması da yapabileceğini gösteren makama basit makam denir (Tura, 2001: s.40-41).

### **1.6.2. Abdülbâkî Nâsır Dede'ye (1794) Göre Makam**

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Tedkîk ü Tahkîk (İnceleme ve Gerçeği Araştırma) adlı edvârında (1794-1795) makam; “*Asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (Başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir*” (Tura, 2006: s.35).

### **1.6.3. Rauf Yekta Bey'e (1913) Göre Makam**

Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların düzenlenmesi ile vafını belli eden mûsikî skalasının hususî bir şeklidir (Yekta, 1913: s.67).

### **1.6.4. Hüseyin Sadettin Arel'e (1941-1948) Göre Makam**

Hüseyin Saadettin Arel'in *Türk Mûsikîsi Nazarîyatı Dersleri* (1941-1948) tarifine göre makam; “Dizide veya lahinde seslerin durak ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete denir. Şu hâlde makam bir durak ile bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur” (Kutluğ, 2000: s.76).

### **1.6.5. Suphi Ezgi'ye (1933-1953) Göre Makam**

Durak ve güçlü nağmeleri ile birlikte mülâyim ve müstâkil dizilere verilen addır (Kutluğ, 2000: s. 115).

### **1.6.6. Ekrem Karadeniz'e (1984) Göre Makam**

Türk mûsikîsinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülâyim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye denir (Karadeniz, 1984: s.64).

### 1.6.7. İsmail Hakkı Özkan'a (1984) Göre Makam

Bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirleyecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir (Özkan, 2000: s.93)

### 1.6.8. Yalçın Tura'ya (1984) Göre Makam

Türkiye'de halk ezgilerinin incelenmesi ve sınıflandırılması açısından yapılmış olan en özgün ve kayda değer çalışmalar Yalçın Tura tarafından 1987 yılında III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresinde sunulan "Türk Halk Müsıkisindeki Makam Hususiyetleri Ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi" ve 1997 yılında V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirilerinde sunulan "Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi Ve Sınıflandırılması" isimli bildirilerdir. Tura, bu bildirilerinin "aralık" kavramı açıklamalarını Safiyüddin'in *Kitabü'l Edvarı* (1235) ve *Şereffiyeye Risalesi*'ne (1267), "makam" kavramı açıklamalarını ise Kantemiroğlu'nun *Kitâbı 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfat* (Mûsikîyi Harflerle Tespit Ve İcra İlminin Kitabı-1705?) ve Abdülbaki Nasır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* (İnceleme ve Gerçeği Araştırma-1794) edvarlarına dayandırarak yaparken; Türk halk ezgilerini, sadece makam dizilerine göre sınıflandırmanın yeterli olmayacağını, dizilerin üzerlerinde gezinmek gerektiğini, bu hareketlerin başlangıç yönü, hareket sırasında belli bir takım perdelerde duraklamalar ve hareketin son bulduğu noktanın ezgi oluşumunda son derece önem taşıdığını, çok kere dizi içine farklı seslerin karıştığını ve bu sapmaların da önemli olduğunu, T.H.M. (Türk halk müziği) ezgilerinin de tıpkı T.S.M. (Türk sanat müziği) ezgileri gibi "seyir" denen kavramla göz önüne alınarak sınıflandırılması ve incelenmesi gerektiğini, T.R.T. Türk halk müziği (THM) repertuarında bulunan 1000 eser incelendiğinde içinde belli bir makamın veya bilinen bileşimlerin alışılmış biçimde kullanım oranlarının %96,88 gibi ezici bir çoğunlukta olduğunu, bütün bu parametreler değerlendirildiğinde karşımıza "makam" kavramının çıktığını, dolayısıyla da tıpkı T.S.M. deki gibi T.H.M.de de makam kavramı bulunduğunu bildirmiştir (Tura, 1987 ve 1997).

### 1.6.9. Gülçin Yahya Kaçar'a (2012) Göre Makam

Kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen müzik dizilerinin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır (Kaçar, 2012: s.53).

### 1.6.10. Hatice Selen Tekin'e (2004 ve 2007) Göre Makam

*Türk Müziği Nazarıyatı ve Solfej-I* (2007) adlı kitapta makam: “Bir beşli ile bir dördlünün veya bir dördlü ile beşlinin birleşmesinden meydana gelir. Makam; tam karar, yarım karar ve asma karar gibi önemli dereceler arasındaki ilişkilerin vurgunması” şeklinde tanımlanmıştır (Tekin, 2007: s.37).

### 1.6.11. Okan Murat Öztürk'e (2014) Göre Makam

*Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdeği* (2014) doktora tezinde makam: “Belirli özelliklere sahip bir perde veya ezginin, Geleneksel perde düzeni / Rast perde düzeni içindeki yer, konum ve durumunu belirtir. Makam müziğinde başta tam, arızasız, doğal, naturel, organik perdeler olan Geleneksel perde düzeni'nde / Rast perde düzeni'nde yer alan perdeler olmak üzere, “üzerlerinde” belirli ezgiler gelişmesine olanak tanır. Böylece ezgi açısından bazı perdelerin, diğerlerine göre “merkezî” bir nitelik kazanması ve diğerleri açısından da “bağlam” yaratması mümkün hale gelir. Makam, bu perdesel merkezlenişlerle; merkezler etrafında gelişme gösteren ezgisel oluşumlarla ve merkezlerin ezgi aracılığıyla birbirleriyle ilişkili hale gelişleriyle ilgilidir. Ayrıca tüm bu merkezleşme ve ilişkileneşlerin, başlangıç ve bitişleri itibariyle Geleneksel Perde düzeni / Rast Perde düzeni içindeki konumlanma ve yerleşimleri de “makam” sözcüğünün esas olarak gösterdiği temel özelliği ortaya koyar. Bir makam “müfred” (fert, tek, tekil, yalnız, yegâne) karakterde bir perde-ezgi birliğidir ve bu “tek” veya “tekil” olma niteliğiyle, tamamen “kendine özgü”lük taşır” ifadeleriyle açıklanmıştır (Öztürk, 2014: s.17-18).

Öztürk'ün makamsal ezgi çekirdeği adını verdiği yeni olduğunu iddia ettiği bir kavramı tanımlarken “Belli bir düzene tâbi makamsal ezgideki tipik bir perdesel merkezleşme ve bu merkez etrafında gelişen ezgisel “çekirdek” veya “koza” oluşumlarını ifade eder. “Bir” MEÇ(makamsal ezgi çekirdeği), belli bir makamsal ezgi içinde şekillenmiş, duyuş veya izlenim olarak “bir makam”ın belirginleşmesini ve

*anlaşılmasını sağlayan ezgisel bir motif, yürüyüş, çizgi veya örgü demektir. MEÇ(makamsal ezgi çekirdeği), bir makamın kendiliğini ve ezgisel kodlanışını ortaya koyar ve ilgili makamı temsil eder/gösterir. Bu nedenle her bir MEÇ, “ayrıştırılmaz” ve “başka” bir MEÇ’e “benzetilemez” veya diğer bir MEÇ’le “karıştırılmaz” nitelikler taşır. Bu nitelikler, MEÇlerin “tekil”, “yalın”, “katışmamış”, “karışmamış” ve “fert halinde” (müfred), özgül “perde-ezgi birlikleri” olduklarını gösterir.” ifadelerini kullandığı görülmektedir (Öztürk, 2014, s.19).*

Öztürk’ün yeni bir kavram olarak ortaya attığı “makamsal ezgi çekirdeği” kavramının Abdülbâkî Nasır Dede’nin verdiği “makam” kavramından başka bir şey olmadığı dolayısıyla yeni bir kavram yaratma iddiasının da hakikatı yansıtmadığı düşünülmektedir.

#### **1.6.12. Emrah Hatipoğlu’na Göre (2019) Makam**

Makam “perde” ve “seyir” kavramlarıyla kendini inşa etmektedir. Her makamın kendine mahsus perdelerin yanında yine kendine has bir edâsı, nağmesi veya revîşi bulunur (Hatipoğlu, 2019: s.52).

#### **1.6.13. Sühan İrden’e Göre (2020) Makam**

Herhangi bir perdesel düzende başlangıç-seyir-karar üçgeniyle (asıl unsurlarıyla) işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi, başka şeye benzetilmesi mümkün olmayan en küçük ezgiye nağmeye makam /asıl makam denir. Bu durumda “çeşni”, “küpe”, “palamut”, “eda”, “çekirdek”, “ezgi çekirdeği”, makamsal ezgi çekirdeği” ve benzeri bütün kavramların hepsinin aslının Abdülbaki Nasır Dede’nin “Tedkîk ü Tahkîk” adlı edvarında (1794) yer alan makam kavramı olduğu için başka bir kavram ismiyle ifade edilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır (İrden, 2022: s.23).

Tüm bu makam tariflerinin ışığında makam kavramı; herhangi bir perde düzeni üzerinde başlangıç-seyir-karar sistematiğine göre başka bir şeye benzemeyen, parçalanmayan, bölünmeyen nağme bütünlüğü olarak tanımlanabilir.

## 1.7. TERKÎB (BİLEŞİK / MÜREKKEB MAKAM) KAVRAMI VE TARİFLERİ

### 1.7.1. Kantemir'e (1705?) Göre Terkîb

İki, üç veya dört makamın bir araya gelmesinden doğar. Birkaç makamın perdelerini birbirine karıştırarak gezindikten sonra, o makamlardan birinin karar perdesine gelip orada kalır (Tura, 2001: s. 41).

### 1.7.2. Tanburi Küçük Artin'e (1730) Göre Terkîb

*“Size bir teşbihçik edeyim. Beyaz boya kırmızı boya renkleri kendilerine mahsustur, beyaza kırmızı denmez, kırmızıya beyaz denmez. Bunların ikisi bir tarz da olsa ikisini bir yere karıştırırsan pembe zuhur eder. Aslından ikisi, biri birinden ayrı iken pembe ismi yoğudu, ikisi bir yere gelmesi için pembe zuhur etti. Ya bu boyanın ikisini, üçünü, dördünü bir yere karıştırırsan türlü ve türlü renkler zuhur eder...”* şeklinde bir tarif verir (Popescu-Judetz 2002: 27).

### 1.7.3. Abdülbâkî Nâsır Dede'ye (1794) Göre Terkîb

İki ya da daha fazla asıl makamın birleşmesinden, bir makama başka bir ezgi eklenmesinden ya da bileşimlerden oluşarak ayrı bir kol meydana getiren ezgilere bileşim (terkîb) denir (Tura, 2006: s. 41).

### 1.7.4. Rauf Yekta Bey'e (1913) Göre Bileşik / Mürekkep Makam

Muhtelif tarzlarla gerçekleştirilmiş nağme karışımlarından meydana gelen renk farklarıdır (Yekta, 1913: s. 82).

### 1.7.5. Hüseyin Sadettin Arel'e (1941-1948) Bileşik / Mürekkep Makam

*“Bir tam dörtlü ile bir tam beşlinin veya tersine bir tam beşli ile bir tam dörtlünün birleşmesinden hasıl olup da güçlüsü ek yerinde görünen ve birinci-dördüncü dereceleri arasında tam dörtlü nisbeti bulunmakla beraber kalışı da tam bir istiharat duygusu veren dizilerin makamları “basit” sayılır. Bu vasıfları haiz olmayan dizilerin makamları ‘mürekkeptir’ tir”* şeklinde açıklanmıştır (Akdoğan, 1993: s. 33).

### **1.7.6. Suphi Ezgi'ye (1933-1953) Göre Bileşik / Mürekkep Makam**

“Bir şeyle ilgisi olan, bir şeye bağlılığı bulunan ve karibi (çok yakın, uzak olmayan) olan iki, üç veya daha ziyade makamların birleşmesinden doğan bir durumdur” şeklinde tarif edilmiştir (Kutluğ, 2000: s.119).

### **1.7.7. Ekrem Karadeniz'e (1984) Göre Bileşik / Mürekkep Makam**

Ekrem Karadeniz'in *Türk Müsikîsinin Nazarîye ve Esasları* (1984) adlı kitabında “İki ve daha fazla makamın birlikte kullanılması ile meydana gelen makamlara ‘birleşik makam’ denir” şeklinde bahsedilmiştir (Karadeniz, 1984: s. 116).

### **1.7.8. İsmail Hakkı Özkan'a (1984) Göre Bileşik / Mürekkep Makam**

*Türk Müsikîsi Nazarîyatı ve Usûlleri* (1984) adlı kitabında “Değişik çeşni ve dizilerin birbirine geçkisinden ve bu geçkilerin özel kalıplar hâlinde tesbitinden, yâni bir kişilik kazanıp makam olarak kabûl edilmesinden mürekkep (bileşik) makamlar doğmuştur” şeklinde açıklanmıştır (Özkan, 1984: s. 271).

### **1.7.9. Gülçin Yahya Kaçar'a (2012) Göre Bileşik / Mürekkep Makam**

*Türk Müsikîsi Rehberi* (2012) adlı kitabında “En az iki veya daha fazla basit makam dizisinin ya da makam dizisine ilâveten dörtlü ve beşlilerin bir araya gelmesiyle oluşan makamlardır. Mürekkep makamlar olarak da adlandırılmaktadır” şeklinde ifade edilmiştir (Kaçar, 2012: s.107).

### **1.7.10. Hatice Selen Tekin'e (2004 ve 2007) Göre Makam**

*Türk Müziği Nazarîyatı ve Solfej-I* (2007) adlı eserde makam: “Birden fazla dörtlü ve beşlinin veya birden fazla makam dizisinin bir araya gelmesiyle oluşan makamlardır. Segâh, Sabâ, Eviç makamları gibi” şeklinde tarif edilmiştir (Tekin, 2007: s.39).

### **1.7.11. Okan Murat Öztürk'e (2014) Göre Terkîb**

*Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdeği* (2014) doktora tezinde terkîb: “Farklı Makamsal Ezgi Çekirdeği, Ezgisel Yaklaşım,

*Makamsal Çizgi veya merkezi perdelerin, “eklemlenme”, “birleşme”, “karışım” veya “aşılama” gibi yollarla, “aynı” makamsal ezgi içinde yer alabildiği “bileşimsel” ezgilerdir. Terkîb, “birden çok” makam içermesi nedeniyle hem perdesel, hem makamsal, hem de bilişimsel merkezleşmeler açısından çok sayıda Makamsal Ezgi Çekirdeğini aynı ezgi içinde, birarada bulunuşu demektir” şeklinde tanımlanmıştır (Öztürk, 2014: s. 21).*

#### **1.7.12. Emrah Hatipoğlu'na (2019) Göre Terkîb**

İki veya daha fazla makamın veya bir makama başka nağmelerin eklenmesiyle oluşan seyirdir. Terkîb'in seyrinde makama ait yürüyüşler makamın asıl yerinde veya dışında farklı perdelerde meydana gelirler (Hatipoğlu, 2019: s.52).

#### **1.7.13. Sühan İrden'e (2022) Göre Terkîb**

Sühan İrden'in *Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkîbler* (2022) adlı kitabında terkîb kavramı; *“parçalanarak başka şeye bölünmesi ve benzetilmesi mümkün olan nağmeyi açıklar ve başka bir deyişle nağmede / ezgide ‘çokluğu, çoğulluğu’ vurgulamaktadır”* şeklinde açıklanmıştır (İrden, 2022: s.14).

Tüm bu tariflerin ışığında terkîb kavramı; Tanburî Artin (1730) ve Nasır Dede'nin (1794) ifade ettiği gibi iki ya da daha fazla asıl makamın birleşmesinden, bir asıl nağmenin veya makamın başka bir asıl nağmeye veya makama eklenilerek yeni bir nağme yaratması halinin terkîb (bileşik makam / mürekkep makam) kavramını var edeceği şekilde açıklanabilir.

## İKİNCİ BÖLÜM

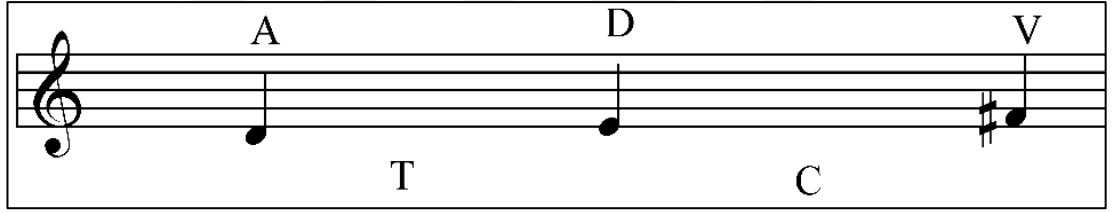
### 2. XIII. YÜZYIL'DAN GÜNÜMÜZE SEGÂH MAKAMI TARİFLERİ

#### 2.1. Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi'de Segâh Makamı

Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi'nin *Kitâbü'l Edvâr*'ında (1235) Segâh sadece perde ismi olarak kullanılmaktadır (Uygun, 2010: s.57).

#### 2.2. Maragalı Abdülkadir Merâgi'de Segâh Makamı

Merâgi'nin XV. yüzyılda yazdığı *Makâsidü'l-Elhân* (1415) adlı eserlerinde Segâh makamı, yirmidört şûbe arasında ikinci sırada verilmiştir ve üç perdeden oluşmuştur (Uslu, 2015: s.144).



Şekil 2. Günümüz nota yazısı ile Segâh şûbe

#### 2.3. Bedri Dilşâd'da Segâh Makamı

*Muradnâme* (1426) adlı eserde dört şûbe arasından üçüncü olarak yer verilmiştir. Makamın perdelerine dair bir bilgi yer almamaktadır (Ceyhan, 1994: s.279).

#### 2.4. Ahmedoğlu Şükrullah'da Segâh Makamı

*Risâle min İlmi'l-Edvâr* (1429) adlı eserde makamın perdelerine dair bir bilgiye rastlanmayıp dört âvaze arasından üçüncü olarak verilmiştir. Terkîblerin bildirildiği bölümde ise kırk altıncı sırada yer almıştır (Kamiloğlu, 2007: s.166,167).

## 2.5. Hızır bin Abdullah'da Segâh Makamı

*Kitâbü'l-Edvâr* (1441) adlı eserde Segâh makamı dört şûbe arasından üçüncü sırada yer almıştır. Perdelerine ve tarifine dair bir bilgi bulunamamıştır (Özçimi, 1989: s.23).

## 2.6. Şirvanlı Fethullah'da Segâh Makamı

*Mecelletün Fi'l-Mûsika* (1453?) adlı eserde Segâh makamı, yirmi dört şûbe arasından ikinci olarak yer almıştır. Makamın seyrine ve perdelerine dair bir bilgi görülmemektedir (Akdoğan, 1996: s.226).

## 2.7. Yusuf Bin Nizâmeddin Kırşehri'de Segâh Makamı

*Risâle-i Mûsikî (Hâriri bin Muhammed çevirisi: 1469)* adlı eserinde dört şûbe arasından üçüncü olarak Segâh şûbesi yer almaktadır. Segâh şûbesinin perdeleriyle ilgili herhangi bir açıklama yer almamaktadır (Kamiloğlu, 1998: s.22).

## 2.8. Lâdikli Mehmed Çelebi'de Segâh Makamı

*Fethiyye* (1484) adlı eserde yirmidört şûbeye yer verilmiştir. Segâh şûbesi ikinci sırada yer almaktadır ve Merâgî'de yer alan perdelerle aynıdır. Şûbenin pest taraftan kullanıldığı, tizden kullanılırsa Türkî hicâz adı alacağı söylenmiştir (Tekin, 1999: s.161).

## 2.9. Kadızâde Tirevî'de Segâh Makamı

*Risâle-i Musikî* (1492) adlı eserde Segâh makamı tarifi; kendi hânesinden (perdesinden) başlayıp düğâh hânesinden aşağı inip rast hânesinde (perdesinde) karar eder. Kendi perdesinden yukarı ise çargâh ve pençgâh hânelerine hareket eder (Uygun, s.1990: 40).

## 2.10. Bükeoğlu Alişâh'da Segâh Makamı

*Mukaddimetü'l-Usûl* (1500) adlı eserde Segâh, yirmi dört şûbe arasında ikinci sırada yer almaktadır. Şûbeleri ise kimisi özellik taşımayan ve iki sestten meydana gelen şekilde tanımlamıştır (Çakır, 1999: s.133).



Şekil 3. Bukeoğlu Alişâh'da Segâh şube

### 2.11. Seydî'de Segâh Makamı

*El Matlâ* (1504) adlı eserinde üçüncü şûbe olarak yerini alan Segâh hakkında yapılan açıklama; kendi perdesinden başlayıp, rast perdesinde karar verir şeklinde yazılmıştır (Arısoy, 1988: s.122).

### 2.12. Yazarı bilinmeyen Kitâb-ı Edvâr'da Segâh Makamı

Üç şûbe arasında üçüncü olarak yer verilmiştir. Perdelerine dair herhangi bir açıklama olmadığı görülmüştür (Küçükgökçe, s.2010: s.367).

### 2.13. Yazarı bilinmeyen Rûhperver'de Segâh Makamı

Yazarı bilinmeyen Rûhperver (1531?) adlı eserde, üç şûbe arasında üçüncü olarak yer verilmiştir. Perdelerine dair herhangi bir açıklama olmadığı görülmüştür (Cevher, 2004: s.12).

### 2.14. Dimitri Kantemiroğlu'nda Segâh Makamı

*Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât / Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı* (1705?) adlı eserde Segâh makamı tam perdeli makamlardandır. Kendi perdesini merkez alıp, kalından inceye ya da inceden kalına dolaşarak kendi evinde karar verir. Tam perdeleri kullanarak tiz hüseyinî, aşağı doğru yegâh perdesine kadar gidebileceği söylenmiştir. Makamın birinci karar perdesi kendi perdesi, ikinci karar perdesi düğâh perdesinde karar ederse de Mâye makamı olacağına değinilmiştir (Tura, 2001: s.58).

### 2.15. Nâyî Osman Dede'de Segâh Makamı

*Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî* (1720) adlı eserde “Bundan sonra benim için segâh gelsin isterim. Evvelâ edâ ile perde-i segâh geldi. Sonra düğâh ve rast, tekrar düğâh ve sonra segâh ile tamam olur” şeklinde bahsedilmiştir (Erguner, 1991: s.69).

## 2.16. Tanburi Küçük Artin’de Segâh Makamı

*Mûsıkî Risâlesi* (1730) adlı eserde; “*Segâh oldur ki bir mızrab segâh, çargâh, segâh, Nevâ, çargâh, segâh, düğâh, rast, düğâh, segâh, çargâh, nevâ, segâh, çargâh, düğâh, segâh*” (Judetz, 2002: s.39).



Şekil 4. Tanburi Küçük Artin’de Segâh görünümü

## 2.17. Kemanî Hızır Ağa’da Segâh Makamı

*Tefhîmü'l-Makamât fî Tevlîdî'n-Nağamât* (1761-1777?) adlı eserde Segâh makamı; “*Segâh şu şu’bedir ki Eviç’den kopup bütün perdelerle inip Çâr-gâh gösterip Segâh perdesinde karar kıla*” şeklinde tarif edilmiştir (Tekin, 2003: s.137).

Kemanî Hızır Ağa’da verilen Segâh tarifinin Kantemir edvarında yer alan Bestenigâr tarifi olduğu dikkatten kaçmamalıdır.

## 2.18. Abdülbâki Nasır Dede’de Segâh Makamı

*Tedkîk-u Tahkîk / İnceleme ve Gerçeği Araştırma* (1794) adlı eserde on dört ana makam arasından Segâh makamı ikinci sırada yer almıştır. Segâh makamının tarifi şu şekilde yapılmış; “*Segâh perdesinden başlayıp düğâh ve râst perdesine iner; dönüp düğâh, segâh, çargâh ve nevâ perdesine çıkar; sonra, nevâ’dan çargâh, segâh ve kürdî perdesine inip kürdî perdesinden dönüp segâh ve kürdî perdesini gösterip orada karar verir. Ama, nevâ perdesinden yukarı hüseyinî, eviç, gerdâniye, muhayyer ve tiz segâh perdesine dek çıkabildiği gibi, râst perdesinden aşağı, ırâk, aşîrân ve yegâh perdesine dek de inebilir. Bu makam konusunda, bizden öncekiler (eslâf) arasında, segâh, düğâh ve râst perdelerinin asıl mı şu’be mi olduğu husûsunda görüş ayrılığı bulunmaktadır*” (Tura, 2006: s.36).

## 2.19. Haşim Bey’de Segâh Makamı

*Haşim Bey* edvârında (1864) Segâh makamı; kürdî perdesini göstererek segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî, gerdâniye perdelerini kullanıp, tekrar aynı perdeleri kullanarak aşağı iner. Rast, kürdî, segâh, çargâh, nevâ ve hüseyinî perdelerini kullanıp kürdî

perdesini göstererek segâh perdesinde karar verildiği tespit edilmiştir (Tırışkan, 2000: s.33).

## 2.20. Tanburi Cemil Bey’de Segâh Makamı

*Rehber-i Mûsikî* (1901) adlı eserde; “segâh, kürdî, rast perdeleriyle başlayıp, rast ile gerdaniye arasında dolaşır. Meyanda ise gerdâniye, segâh ya da tiz segâh-nevâ arasında seyredip acem ve hisâr seslerini kullanarak gerdâniye-rast arasında icra edip segâh perdesinde karar verir.” *Rehber-i Mûsikî* adlı eserde Segâh makamına örnek olarak Tanburî Osman Bey’in Segâh Peşrevi gösterilmiştir (Cevher, 1992: s.53).

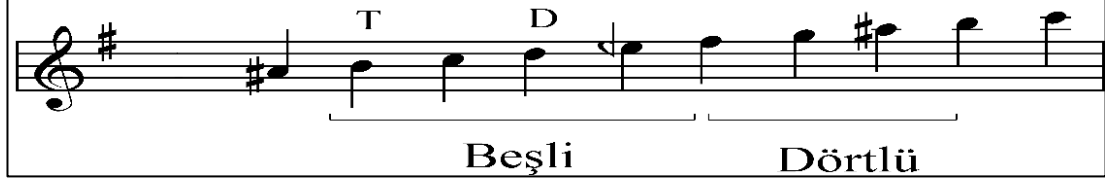
Segâh Pişrevi

Teslim

**Şekil 5. Tanburi Cemil Bey’in Rehber-i Mûsikî adlı eserinde Segâh makamına örnek olarak gösterilen Tanburî Osman Bey’in Segâh Peşrevi**

## 2.21. Rauf Yekta'da Segâh Makamı

Rauf Yekta Bey'in *Türk Mûsikîsi* (1913) adlı eserinde Segâh makamı dizisi;



Şekil 6. Türk Mûsikîsi adlı eserde Segâh makamı dizisi

Rauf Yekta Bey'de Segâh makamı; segâh perdesindeki beşli üzerine eviç perdesinde dörtlü eklenmesiyle oluştuğu görülmektedir. Makamın karar sesi segâh, güçlü perdesi nevâ perdesidir (Yekta, 1986: s.72).

**Önemli not:** Şekil 6'da verilen Segâh makamı dizisindeki si naturel (Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi notasyonu bakış açısıyla) bûselik perdesi olarak görünen perdenin Rauf Yekta Bey nazarî anlayışına göre segâh perdesini temsil ettiği unutulmamalıdır. Rauf Yekta Bey'in nazarîyatında segâh perdesi (notası, sesi) doğal, arızasız, naturel, organik perdedir.



Şekil 7. Türk Mûsikîsi adlı eserde yer alan Segâh seyri

## 2.22. Hüseyin Sadettin Arel'de Segâh Makamı

*Türk Mûsikîsi Nazarîyatı Dersleri* (1941-1948) adlı eserde Segâh Makamı; “durak veya güçlü perdesinden başlayarak dizi seslerinde dolaşıktan sonra segâh perdesinde karar verir.” Bazı durumlarda segâh beşlisinden yukarı çıkıldığında hicaz dörtlüsünün yerine rast dörtlüsü ve beşlisinin geldiği görülmüştür (Akdoğan, 1993: s.294).



Şekil 8. Arel'de Segâh makamı dizisi

### 2.23. Dr. Suphi Ezgi'de Segâh Makamı

*Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi* (1935-1953) adlı eserde Segâh makamından iki şekilde bahsedilmiştir. İlk olarak verilen dizi Arel'de verilen dizi ile örtüşmektedir fakat ikinci dizi rast perdesine aktarılmış Yegâh dizisi ile tiz bölgede hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur. Bu oluşumu rastta segâh olarak tarif etmiştir (Kutluğ, 2000: s.410).



Şekil 9. Suphi Ezgi'de Rast'ta Segâh görünümü

### 2.24. Ekrem Karadeniz'de Segâh Makamı

*Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları* adlı eserde (1984) Segâh makamı; "Segâh veya makamın uygun başka perdesinden terennüme başlayarak çargâh, nevâ, hisârek (Arel-Ezgi sistemindeki dik hisar perdesi), eviç, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve bazen tiz çargâh perdelerine seyrederek. Dönüşte eviç perdesi yerine acem perdesi kullanılarak segâh perdesinde karar eder" şeklinde tarif edilmiştir" (Karadeniz, 1984: s.111-112).

### 2.25. İsmail Hakkı Özkan'da Segâh Makamı

*Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri-Kudüm Velveleleri* (1987) adlı eserde Segâh makamı; yerinde segâh beşlisine eviç perdesinde hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Durağı segâh perdesi, güçlüsü nevâ, seyri ise çıkıcı olarak tarif edilmiştir. Fakat bazı eserlerde acem perdesinin kullanılmasıyla eksik segâh beşlisinin oluştuğundan bahsedilmiştir. Acem perdesinin kullanılmasıyla hisâr perdesinin de hüseyinî perdesine dönüştüğünden bahsedilmiştir (Özkan, 2000: s.276).

Bu anlatıma göre verilen iki dizi şu şekilde;

Yerinde tam segah Beşlisi

Eviç de Hicâz Dörtlüsü

S t K T S A13 B

Nevada Uşşak Dörtlüsü

Gerdaniye'de Buselik Beşlisi

Eksik Segâh Beşlisi

Neva'da Uşşak-Beyâti Dizisi

K S T T B T T

Şekil 10. İsmail Hakkı Özkan'da Segâh makamı dizisi

## 2.26. Yakup Fikret Kutluğ'da Segâh Makamı

*Türk Mûsikisinde Makamlar (2000) adlı eserde "Segâh makamı; çıkıcı bir seyir özelliği göstermektedir. Segâh perdesinden ya da civarından seyre başlar. Makamın güçlüsü nevâ perdesidir. Söz konusu makam seyrini rast ve gerdâniye perdeleri arasında yapar. Tiz seslere çıkılması genellikle makamın meyan bölümünde kullanılır. Kürdi ve düğâh perdesi makamın kullanımında yer almaktadır. Rast ve düğâh perdeleri asma kalış perdeleri arasındadır. Rast perdesinde kullanılan kalışlar Rast makamı sesleri ile yapılır. Düğâh perdesinde yapılan kısa duruşlar, Düğâh mâye makamı olarak adlandırılabilir. Eviç ve hisâr perdesi bazı durumlarda acem ve hüseyinî perdeleri ile değişiklik gösterebilmektedir. Segâh makamı donanımında segâh, dik hisâr ve eviç perdeleri yer alır" şeklinde açıklanmaktadır (Kutluğ, 2000: s.411).*

## 2.27. Gülçin Yahya Kaçar'da Segâh Makamı

Beşli

Dörtlü

Şekil 11. Gülçin Yahya Kaçar'da Segâh makamı dizisi

*Türk Mûsikîsi Rehberi (2012) adlı eserde Segâh makamı; "dizisi segâh perdesinde segâh beşlisi ile eviç perdesinde hicâz dörtlüsünün eklenmesi şeklinde anlatılmıştır. Makamın durak perdesi segâh, güçlüsü nevâ, yedeni kürdî perdesidir. Makamın asma karar perdeleri nevâ perdesinde bûselik, düğâh perdesinde uşşâk ve*

*rast dörtlüsü, segâh perdesinde eksik segâh, eksik ferahnâk ve tam ferahnâk beşlileri, rast perdesinde rast beşlisi makamın asma karar perdelerindedir. Çıkıcı bir makamdır. Durak perdesi civarından seyre başlayıp segâh beşlisi seslerinde dolaşp nevâ perdesinde yarım karar verilir. Makamın asma kalış yerleri gösterilerek segâh perdesinde karar verir” (Kaçar, 2012: s.246).*

## 2.28. Hatice Selen Tekin’de (2004 ve 2007) Segâh Makamı

*Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji-II (2007) adlı eserde Segâh makamı dizisi segâh perdesinde segâh beşlisi ile eviç perdesinde hicâz dörtlüsünün, nevâ perdesinde uşşâk-bayâti makamı dizisinin, yerinde eksik segâh beşlisinin, segâh perdesinde eksik ve tam ferahnâk beşlisinin, nevâ perdesinde bûselik dörtlüsünün veya dizisinin birbirine eklenmesi ve karışık olarak kullanılmasıdır (Tekin, 2007: s.53).*

## 2.29. Murat Aydemir’de Segâh Makamı

*Türk Müziği Makam Rehberi (2014) adlı eserde Segâh makamı dizisi Şu Şekilde tarif edilmiştir;*



Şekil 12. Murat Aydemir’de Segâh makamı dizisi

*“Makamın durak perdesi segâh, güçlüsü nevâ, yedeni krdi perdesidir. Yerinde segâh beşlisine eviç perdesi üzerinde hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Çıkıcı bir makamdır.” Neyzen Osman Dede’nin Segâh Saz Semâisi Segâh makamına örnek eser olarak gösterilmiştir (Aydemir, 2014; s.59).*

## 2.30. Emrah Hatipoğlu’nda Segâh Makamı

*Makâmlar ve Terkibler (2019) adlı eserde Segâh makamı; “Makâm genel itibariyle Segâh veya civarından seyre başlamaktadır. Acem perdesi de alınarak tam perdelerde dolaşıldıktan sonra Segâh perdesinde karâr verilmektedir” (Hatipoğlu, 2019: s.156).*

### 2.31. Sühan İrden'de Segâh Makamı

*Türk Mûsikîsinde Düzen-Perde-Makam-Terkip Uygulamaları (2020) adlı eserde Segâh makamı; “Rast perde düzeninde kendi evi olan segâh perdesinden başlayıp herhangi bir perde evinde durmadan seyir ettikten sonra tekrar kendi perde evi olan segâh perdesine gelip orada karar verir. Segâh makamının aslı budur. Segâh âğâz edip (başlayıp) kürdî, segâh, çargâh, segâh, kürdi seyir ettikten sonra segâh karar eden nağme de Segâh asıl makamını temsil etmektedir. Kürdî perdesinin Segâh asıl makamının içine girişi XVIII. yüzyıla dayanır. Bu durumda “Rast perde düzeni” kullanımına kürdî perdesi ilave edildiği için “Giriftli Rast perde düzeni” kullanılmış olduğu bilinmelidir” ifadeleriyle açıklanmıştır (İrden, 2020: s.29).*

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. KANTEMİROĞLU EDVÂR'INDAKİ SEGÂH ESERLERİN MAKAM ANALİZLERİ

İncelenecek eserler, Yalçın Tura'nın çevirisinden alınmıştır ve günümüz notasına aktarılmıştır. *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'da yer alan tüm eserler arasında Segâh makamındaki eserlerin numarası, sırası ve bazı bilgilerine aşağıdaki tabloda yer verilmiştir.

**Tablo 2. Kantemiroğlu edvârında yer alan Segâh makamındaki eserlerin listesi**

TEZ NO	EDVAR NO	USÛLÜ	BESTEKÂRI	ADI
1	5	Darb-ı Fetih	Muzaffer	
2	6	Darb-ı Fetih	Şerîf	
3	111	Zencir	Şerîf	
4	174	Devr-i Kebir		Kabâk Devri
5	175	Devr-i Kebir		
6	176	Düyek		Gıda-yı Rûh
7	177	Düyek		Beste-Nigâr
8	178	(Aksak) Fahte		Fahte-i kebir
9	179	Hâvî	Solakzade	
10	180	Sakîl		Sakîl
11	181	Çenber	Şerîf	
12	182	Düyek		Ruhbân
13	183	Düyek		Segâh-ı kebir
14	216	Devr-i Revan	Eyüblü Mehmed Çelebi	
15	247	Semâi		
16	248	Semâi	Ahmed Çelebi	
17	249	Semâi		
18	275	Darb-ı Fetih		
19	293	Düyek		Sancak
20	317	Sakîl		Câmûs Sakîl'i
21	318	Düyek	Zülf-i Nigâr	

### 3.1. Birinci Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan ilk Segâh eser Darb-ı Fetih usûlünde Muzaffer'e ait 5. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

The image displays a musical score for 'Segah Peşrev' in Darb-ı Fetih style. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It is divided into two main sections: '1. Hane' and 'Mülazime'. The '1. Hane' section consists of four staves of music, starting with a '5' in the first measure. The 'Mülazime' section follows, marked with a '%' symbol, and consists of four staves of music. The score is attributed to 'Muzaffer'.

Şekil 13. 5. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Muzaffer'e ait 5. sıradaki Segâh Peşrev'in hem birinci hânesinde hem de mülâzime bölümünde Rast perde düzeninde Segâh *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilerek tekrar Segâh *karar* verildiği görülmektedir.

Muzaffer'in Segâh Peşrev'inde kullandığı makamsal anlayışın Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artın'de (1730) verilen Segâh tariflerinin birbirleriyle örtüştüğü düşünülmektedir.

### 3.2. İkinci Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan ikinci Segâh eser Darb-ı Fetih usûlünde Şerif'e ait 6. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

Şekil 14. 6. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Şerif'e ait 6. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde Segâh *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilerek tekrar Segâh *karar* verildiği görülmektedir. Eserin mülâzime bölümünde ilk üç satırda Rast perde düzeninde rast perdesinden *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilip tekrar rast perdesinde *karar* verilir gibi yapıldığı fakat son satırda eviç perdesinden başlanarak segâh perdesi kararıyla Bestenigâr-ı Kadîm (Eski Bestenigâr)<sup>1</sup> terkîbi şeklinde sonlandırıldığı dikkat çekmektedir.

<sup>1</sup> Kantemir'de "Beste-Nigâr: Ses verme hareketine gerdâniye perdesinden başlayıp oradan aşağıya tam perdelerde seyir ettikten sonra segâh perdesinde karar kılar" şeklinde tanımlanır (Tura, 2001: s.92).

Şerif'in Segâh Peşrev'inde özellikle 1. Hâne'de yer alan Segâh anlayışının Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh tarifleriyle örtüştüğü düşünülmektedir.

Eserin 1. hâne ve mülâzime bölümleri bütün halinde düşünüldüğünde Segâh asıl makamıyla başlanıp Rast asıl makamıyla seyir edildiği ve Bestenigâr-ı Kadîm (Eski Bestenigâr=Eviç asıl makamı+Segâh asıl makamı) terkîbi ile karar verildiği ve bütünde Segâh terkîbi uygulandığı ifade edilebilir.



---

Kantemir'in Berefşân usûlünde Bestenigâr Peşrev formulu eserinde ise Rast perde düzeninde eviç perdesinden başlayıp diğer perdelerde seyir edip segâh perdesinde karar verdiği görülmektedir (Kantemir, 2001: s.519).

### 3.3. Üçüncü Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan üçüncü Segâh eser Zencir usûlünde Şerif'e ait 111. sıradaki Segâh Peşrev'dir. Bu peşrevin mülâzime bölümü olmadığı için sadece birinci hâne analize dahil edilmiştir.

Şekil 15. 111. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hânesi

Şerif'e ait 111. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde *Rast perde düzeninde* Segâh *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilerek tekrar Segâh *karar* verildiği görülmektedir.

Şerif'in Segâh Peşrev'inde kullanılan makamsal anlayışın Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh tarifleriyle örtüştüğü düşünülmektedir.

### 3.4. Dördüncü Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan dördüncü Segâh eser Devr-i Kebîr usûlünde anonim 174. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

Segah Peşrev

Devr-i Kebir

1. Hane

Anonim

174

Mülazime

Mâye

Şekil 16. 174. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Anonim olan 174. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde *Rast perde düzeninde* Segâh başlanıp diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilip tekrar Segâh karar verildiği görülmektedir. Mülâzime bölümünün ilk dört portesinde Mâye-i<sup>2</sup> Rast terkihiyle başlanıp, mülâzimenin son portesinde Segâh karar verildiği görülmektedir.

Anonim olan 174. sıradaki Segâh Peşrev'in makamsal anlayışının Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh tarifleriyle örtüştüğü düşünülmektedir.

<sup>2</sup> Mâye: Segâh makamı işleyip Uşşâk makamı karar veren bir terki (İrden, 2020: s.30).

### 3.5. Beşinci Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan beşinci eser Devr-i Kebîr usûlünde anonim 175. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

Anonim olan bu peşrev formunda Segâh makamdaki eserin I. hâne'den sonra hem mülâzime hem de teslim adında bölümlere yer verilmesi form kullanımını açısından dikkat çekicidir.

Devr-i Kebîr  
1. Hane  
Anonim  
175  
Mülazime  
Pencgâh-ı asl  
Teslim

Şekil 17. 175. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne, mülâzime ve teslimi

Anonim olan 175. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde *Rast perde düzeninde* Segâh perdesinden *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilip tekrar Segâh *karar* verildiği görülmektedir. Eserin mülâzime bölümünün

ilk iki portesinde Segâh makamıyla *başlanıp* üçüncü portesinde Pençgâh-1 asıl<sup>3</sup> terkîbiyle *seyir* edilip tekrar segâh perdesinde *karar* verildiği görülmektedir.

Anonim olan 175. sıradaki Segâh Peşrev'indeki makamsal anlayışının özellikle 1. hâne ve teslim bölümlerindeki nağme kullanım yapılarında Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh makam tarifleriyle örtüştüğü düşünülmektedir.



---

<sup>3</sup> Rast perde düzeninde nevâ perdesinden başlayıp çargâh, segâh, düğâh perdelerinde seyir ettikten sonra rast perdesine gelip orada karar verir (İrden, 2020: s.35).



Bu eserde de özellikle 1. hâne’de yer alan Segâh asıl makamı anlayışının Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin’de (1730) verilen Segâh tarifleriyle örtüştüğü düşünülmektedir.

**Önemli Not:** İki türlü Pençgâh-ı asıl terkîbi vardır. Birinci tür Pençgâh-ı asıl: Rast perde düzeninde rast perdesinden *başlayıp* diğer perdelerde durmadan *seyir* ettikten sonra pençgâh perdesinde veya Nevruz terkîbi (Nevâ asıl makamı+Uşşâk asıl makamı) *başlayıp* pençgâh perdesinde karar verir. Bugün Arel-Ezgi sisteminde nevâ perdesinden rast perdesine inen ezginin/nağmenin Rast beşlisi, nevâ perdesinden düğâh perdesine inen ezginin/nağmenin ise Uşşâk dörtlüsü olduğu bilgisi yanlış bilgidir. Nevâ+Uşşâk inen ezgide/nağmede nevâ perdesi uşşâk perdesiyle düğâh perdesine inip bileştiği için “nevrûz perdesi” adına dönüşür ve ezgi/nağme “Nevrûz terkîbi” adını alır. Nevâ+Rast inen ezgide/nağmede ise nevâ perdesi, Rast’la bileştiği için nevâ perdesi “pençgâh perdesi” adına dönüşür ve ezgi “Pençgâh-ı asıl terkîbi” adını alır. İkinci tür Pençgâh-ı asıl: Rast perde düzeninde pençgâh perdesi kutup alınarak başlayıp diğer perdelerde durmadan seyir ettikten sonra rast perdesinde karar verir. Başka bir deyişle “pençgâh perdesi” denildiğinde birinci perdenin rast perdesi olduğu, “nevâ perdesi” dendiğinde ise birinci perdenin düğâh perdesi olması gerektiği unutulmamalıdır. Rast perde düzenindeki nevâ perdesi kurulan nağmeye göre, pençgâh ya da nevruz perdesine dönüşebilir. Perdelerin ve makamların adlarını kurulan ezgiler (melodiler, nağmeler) belirler. İkinci tür Pençgâh-ı asıl nağmesinin içinde Nevrûz terkîbi olduğu unutulmamalıdır. Çünkü bugün makamları Arel-Ezgi sistemi ile öğrenip yorumlayan birçok insan için bu nağme yapısının Uşşâk dörtlüsünü temsil ettiği düşünülmekte ise de bu bilginin doğru bilinen yanlış bir bilgi olduğu bilinmelidir (İrden, 2022: s.37-38).

### 3.7. Yedinci Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan yedinci eser Düyek usûlünde anonim 177. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

**Segah Peşrev**

Ustil: Düyek

1. Hane Anonim

177

Mülâzime Rast

Şekil 19. 177. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Anonim olan 177. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde Segâh perdesinden başlanıp diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilerek tekrar Segâh karar verildiği görülmektedir. Eserin mülâzime bölümünün üç portresinde Rast asıl makamı başlanıp, devamında Segâh makamıyla karar verildiği tespit edilmiştir. Anonim Segâh Peşrev'inde kullanılan Segâh anlayışının Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh tarifleriyle örtüştüğü düşünülmektedir.

### 3.8. Sekizinci Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan sekizinci eser Fahte usûlünde anonim 178. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

Segah Peşrev

Fahte

1. Hane

Anonim

178

Mülazime Pençgâh-ı asıl

Şekil 20. 178. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Anonim olan 178. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde Segâh perdesinden *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilerek tekrar Segâh *karar* verildiği, mülâzime bölümünde ise Pençgâh-ı asıl (Rast asıl makamı+Nevâ asıl makamı) terkîbi *başlanıp*, Segâh asıl makamı ile *karar* verildiği görülmektedir.

Eserin 1. hâne ve mülâzime bölümleri bütün halinde düşünüldüğünde Segâh asıl makamıyla *başlanıp* Pençgâh-ı asıl terkîbiyle *seyir* edildiği ve Segâh asıl makamıyla *karar* verildiği ve bütünde Segâh terkîbi uygulandığı düşünülmektedir.

Anonim olan 178. sıradaki Segâh Peşrev'in makamının Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh makam tarifleriyle örtüşmekte olduğu düşünülmektedir. Diğer eserlerden farklı olarak acem perdesinin süsleyici perde olarak kullanıldığı görülmektedir.

### 3.9. Dokuzuncu Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan dokuzuncu eser Hâvi usûlünde Solakzâde'ye ait 179. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

The image displays a musical score for the 179th piece, Segâh Peşrev, in the Hâvi style. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It is divided into two main sections: the first hane and the mülâzime. The first hane is marked '1. Hane' and 'Solakzâde'. The mülâzime section is marked 'Mülâzime Neva' and 'Neva'. The score consists of eight staves of music, with the first hane occupying the first four staves and the mülâzime occupying the remaining four staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals, typical of Ottoman classical music notation.

Şekil 21. 179. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Solakzâde'ye ait 179. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde Segâh *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilerek tekrar Segâh karar verildiği görülmektedir. Eserin mülâzime bölümünde ise ilk iki portrede Nevâ asıl makamı *başlanıp*, ardından Nevâ-Segâh terkîbi *seyir* edilerek son portrede Segâh asıl makamıyla *karar* verildiği görülmekte olup eserin birinci hâne ve mülâzime bölümleri bütünde Segâh terkîbi uygulandığı düşünülmektedir.

Solakzâde'nin Segâh Peşrev'inde kullandığı özellikle 1. hâne'de yer alan makamsal anlayışın Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh tarifleriyle örtüşmekte olduğu düşünülmektedir.

### 3.10. Onuncu Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan onuncu eser Sakîl usûlünde anonim 180. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

Sakil  
Segah Peşrev  
180  
1. Hane Pençgâh-ı asl  
Anonim  
Mülazime

Şekil 22. 180. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Anonim olan 180. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde Nevâ *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan Pençgâh-ı asıl (Nevâ asıl makamı+Rast asıl makamı) terkibiyle *seyir* edilerek Segâh *karar* verildiği görülmektedir. Eserin mülâzime bölümünde Rast perde düzeninde Segâh *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilerek Segâh *karar* verildiği görülmektedir.

Bu eserde kullanılan Segâh makamı anlayışının Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh tarifleriyle örtüşmekte olduğu düşünülmektedir.

### 3.11. On Birinci Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan on birinci eser Çenber usûlünde Şerif'e ait 181. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

The image shows a musical score for the 181st line of the Segâh Peşrev. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The first line is labeled '1. Hane' and 'Şerif'. The second line is labeled 'Mülâzime' and 'Pencgâh-ı asl'. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 2/4. The second staff continues the melody. The third staff is marked with a double bar line and a section symbol (§), indicating the start of the mülâzime section. The score is enclosed in a rectangular box.

Şekil 23. 181. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Şerif'e ait 181. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde Segâh *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilerek tekrar Segâh karar verdiği görülmektedir. Mülâzime bölümünde Pencgâh-ı asıl (Nevâ asıl makamı+Rast asıl makamı) terkîbi başlanıp segâh perdesinde Segâh asıl makamı ile *karar* verildiği görülmektedir.

Şerif'in Segâh Peşrev'inde kullandığı Segâh makamı anlayışı ile Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh makam tarifleriyle örtüştüğü düşünülmektedir.

### 3.12. On İkinci Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan on ikinci eser Düyek usûlünde anonim 182. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

**Segah Peşrev**

1. Hane *Irak* anonim

Mülâzime *Neva*

*Nevruz*

Şekil 24. 182. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Anonim olan 182. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde Segâh *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan Irâk *seyir* edilerek Segâh *karar* verildiği görülmektedir. Mülâzime bölümünün ilk üç portresinde Nevâ asıl makamı, dördüncü portrede Nevrûz (Nevâ+Uşşâk) terkîbi *seyir* edilip son portrede Rast asıl makamıyla karar verildiği görülmektedir.

Anonim olan 182. sıradaki Segâh Peşrev'de kullanılan makamsal anlayışın Kadızâde Tirevî'de (1492) verilen Segâh makamı tarifıyla örtüştüğü düşünülmektedir.

### 3.13. On Üçüncü Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan on üçüncü eser Düyek usûlünde anonim 183. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

**Segah Peşrev**

1. Hane Anonim

183

Mülazime

The image shows a musical score for 'Segah Peşrev'. It consists of four staves of music. The first staff is labeled '1. Hane' and 'Anonim'. The second staff is labeled 'Mülazime'. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Şekil 25. 183. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Anonim olan 183. sıradaki Segâh Peşrev'in hem birinci hânesinde hem de mülâzime bölümünde Rast perde düzeninde Segâh *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilip tekrar Segâh *karar* verildiği görülmektedir.

Bu eserde kullanılan Segâh makamı anlayışının Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh makam tarifleriyle örtüşmekte olduğu düşünülmektedir.

### 3.14. On Dördüncü Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan on dördüncü eser Devr-i Revân usûlünde Eyüblü Muhammed Çelebi'ye ait 216. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

The image displays a musical score for 'Segah Peşrev' in the 'Devr-i Revân' style. The score is written in a single system with five staves. The first staff is labeled 'Ser Hâne (1. Hane)' and 'Eyüblü Muhammed Çelebi'. The second staff is labeled 'Mülâzime' and 'Nevâ'. The third staff is labeled 'Müsteâr'. The fourth and fifth staves continue the melody. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Şekil 26. 216. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Eyüblü Muhammed Çelebi'ye ait 216. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde Segâh *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilerek Segâh *karar* verdiği görülmektedir. Eserin mülâzime bölümünde Nevâ *başlanıp* Müsteâr terkîbiyle seyir edildikten sonra Segâh *karar karar* verilmiştir. Son iki satırda bu zamana kadar incelenmiş eserlerde rastlanmayan kürdi/nihavend ve nim hicaz perdelerine rastlanmıştır. Peşrev'de kullanılan bu nağme yapısının Müsteâr terkîbi olduğu görülmüştür. Eserin son iki satırında Segâh ve Müsteâr makamı iç içe kullanılmıştır. Başka bir deyişle Eyüblü Muhammed Çelebi'nin Segâh Peşrev'inde kullandığı Segâh makamı anlayışının, Abdülbâkî Nâsır Dede'de eserinde (1794) verilen Segâh makamı tarifıyla örtüşmekte olduğu düşünülmektedir.

### 3.15. On Beşinci Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan on beşinci eser Semâî usûlünde anonim 247. sıradaki Segâh Saz Semaîsî'dir.

**Segâh Semaî**

247 1. Hane :Anonim

Mülâzime Bestenigâr-ı kadim

Şekil 27. 247. sıradaki Segâh Saz Semaîsî'nin 1. hâne ve mülâzimesi

Anonim olan 247. sıradaki Segâh Saz Semaîsî'nin birinci hânesinde Rast perde düzeninde Segâh *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilerek tekrar Segâh *karar* verdiği görülmektedir. Eserin mülâzime bölümünde Bestenigar-ı Kadim (Eviç+Segâh) terkîbiyle *başlanıp* Pençgâh-ı asıl (Nevâ+Rast) ve Rast-ı Gerdâniye (Gerdâniye asıl başlanıp Rast karar veren terkîb) *seyir* edildikten sonra Segâh *karar* verildiği görülmektedir.

Anonim olan 247. sıradaki Segâh Saz Semaîsî'nin özellikle 1. hâne'sinde yer alan makmasal anlayışının Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh tarifleriyle örtüştüğü düşünülmektedir.

### 3.16. On Altıncı Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan on altıncı eser Semai usûlünde Ahmed Çelebi'ye ait 248. sıradaki Segâh Saz Semâisi'dir.



Şekil 28. 248. sıradaki Segâh Saz Semâisi'nin 1. hâne ve mülâzimesi

Ahmed Çelebi'ye ait 248. sıradaki Segâh Saz Semâisi'nin birinci hânesinde Rast perde düzeninde Pençgâh-ı asıl terkîbiyle *başlanıp* Segâh asıl makamıyla *karar* verildiği görülmüştür. Eserin mülâzime bölümünde Rast perde düzeninde Segâh *başlanıp* acem ve beyatî gibi ara perdeleri kullanarak Hüzzâm-ı rûmî (bayati perdeli Segâh) terkîbi *karar* verildiği görülmektedir. Diğer eserlerden farklı olarak eski ismiyle beyâtî perdesi kullanarak karara gitmiştir.

Ahmed Çelebi'ye ait 248. sıradaki Segâh Saz Semâisi kararında Tanburî Küçük Artin (1730) edvârında 44. sırada yer alan yer alan Hüzzâm-ı rûmî (Judetz, 2002: 39) tarifi nağmesine benzerliğinin dikkat çekici olduğu düşünülmektedir.

### 3.17. On Yedinci Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan on yedinci eser Semai usûlünde Anonim 249. sıradaki Segâh Saz Semâisi'dir.

**Segah Semâi**

The image shows a musical score for 'Segah Semâi'. It is in 6/8 time and G major. The first hane is marked '1. Hane' and 'Anonim'. The mülâzime section is marked 'Mülâzime' and 'Pençgâh-ı Asıl'. The score consists of six staves of music. The first hane is a single line of music. The mülâzime section is a multi-measure rest followed by a line of music. The score is in a single system.

**Şekil 29. 249. sıradaki Segâh Saz Semâisi'nin 1. hâne ve mülâzimesi**

Anonim olan 249. sıradaki Segâh Saz Semâisi'nin birinci hânesinde Rast perde düzeninde Segâh *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilerek tekrar Segâh karar verildiği görülmektedir. Eserin mülâzime bölümünde Pençgâh-ı Asıl *başlanıp* son portrede Segâh asıl makamıyla karar verildiği tespit edilmiştir. Eserin 1. hâne ve mülâzime bölümleri bütün halinde düşünüldüğünde Segâh asıl makamıyla *başlanıp* Pençgâh-ı Asıl (Nevâ+Rast) terkîbiyle *seyredip*, Segâh asıl makamıyla karar verildiği ve bütünde Segâh terkîbi uygulandığı düşünülmektedir.

Bu eserde özellikle 1. hâne'deki Segâh makam kullanımının Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh tarifleriyle örtüşmekte olduğu düşünülmektedir.

### 3.18. On Sekizinci Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan on sekizinci eser Darb-ı Fetih usûlünde Anonim 275. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

The image shows a musical score for a Segâh Peşrev. The title is "Segah Peşrev" and the rhythm is "Darb-ı feth". The score is in 3/4 time and G major. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled "1. Hane" and "275". The second staff is labeled "Mülazime" and "Pençgâh-ı asl". The score consists of seven staves of music. The first four staves are the 1. Hane, and the last three staves are the Mülazime section. The Mülazime section is further divided into Pençgâh-ı asl. The score is written on seven staves.

Şekil 30. 275. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Anonim 275. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde Segâh başlanıp diğer perdelerde durmadan seyir edilip Segâh karar vermek üzereyken nevâ perdesine kutuplanılarak mülâzîme bölümüne geçildiği görülmektedir. Mülâzime bölümünde Pençgâh-ı Asıl terkîbi seyir edilip Segâh asıl makamıyla karar verildiği görülmektedir. Bu eserde özellikle 1. hâne'de kullanılan makamsal anlayışın Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh tarifleriyle örtüşmekte olduğu düşünülmektedir.

### 3.19. On Dokuzuncu Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan on dokuzuncu eser Düyek usûlünde Anonim 293. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

**Segah Peşrev**

Usûl: Düyek

1. Hane Anonim

293

§ Mülazime

Pençgâh-ı Asıl

Şekil 31. 293. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Anonim olan 293. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde Segâh *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilip tekrar Segâh *karar* vermek üzereyken rast perdesine kutuplanılarak mülâzime bölümüne geçildiği görülmüştür. Mülâzime bölümünde Segâh *başlanıp* Pençgâh-ı Asıl terkîbiyle *seyir* edilip Segâh *karar* verildiği tespit edilmiştir.

Eserin bütününde Segâh başlangıç ve karar edişlerden ziyade seyir bölgesinde sürekli Pençgâh-ı asıl ve Rast kullanımlar dikkat çekmektedir.

### 3.20. Yirminci Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan yirminci eser Sakîl usûlünde Anonim 317. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

The image shows a musical score for a piece titled 'Segâh Peşrev'. The score is written in a single system with seven staves. The first staff is labeled 'Sakîl' and '1. Hane'. The second staff is labeled 'Anonim'. The third staff is labeled 'Mülâzime' and 'Pençgâh-ı Asıl'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Şekil 32. 317. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Anonim olan 317. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde Segâh başlangıç yapılıp diğer perdelerde durmadan *seyir* edilip dördüncü portrede Segâh asıl makamıyla *karar* verilmiştir. Eserin mülâzime bölümünde Pençgâh-ı Asıl terkîbi *başlanıp* Segâh asıl makamıyla *karar* verildiği görülmüştür.

Bu eserde diğerbenzereserlerde olduğu gibi özellikle I. hâne'deki makamsal kullanımın Kantemir (1705?), Nâyî Osman Dede (1720) ve Tanburî Küçük Artin'de (1730) verilen Segâh makam tarifleriyle örtüştüğü düşünülmektedir.

### 3.21. Yirmi Birinci Segâh Eserin Makam Analizi

Kantemiroğlu'nun *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât*'ını (1705?) çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınıp günümüz notasına aktarılan Düyek usûlünde Anonim 318. sıradaki Segâh Peşrev'dir.

**Segah Peşrev**

Usûl: Düyek

1. Hane Anonim

318

Mülazime

Pençgâh-ı Asıl

Nevruz

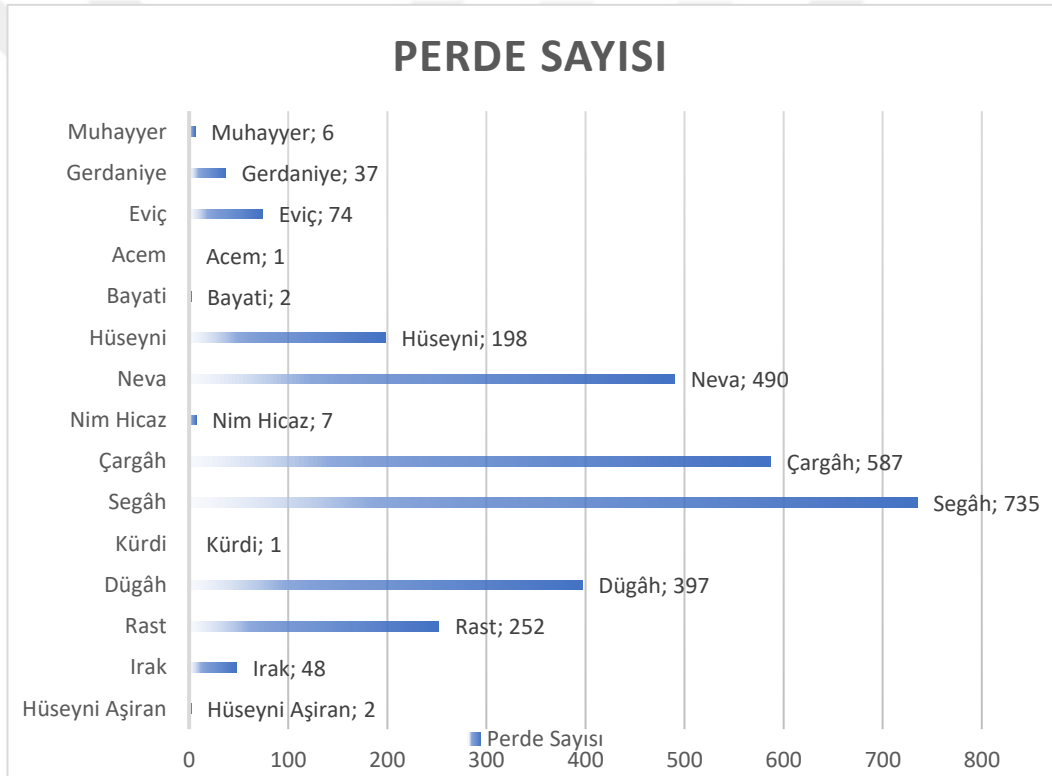
Şekil 33. 318. sıradaki Segâh Peşrev'in 1. hâne ve mülâzimesi

Anonim olan 318. sıradaki Segâh Peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde Rast *başlanıp* diğer perdelerin herhangi birinde durmadan *seyir* edilip Segâh *karar* verildiği görülmektedir. Mülâzime bölümünde Segâh *başlanıp* Müberkâ (Çargâh+Segâh), Pençgâh-ı asıl (Nevâ+Rast) ve Nevruz (Nevâ+Uşşak) terkîbleriyle *seyir* edilip Segâh asıl makamıyla karar verilmiştir.

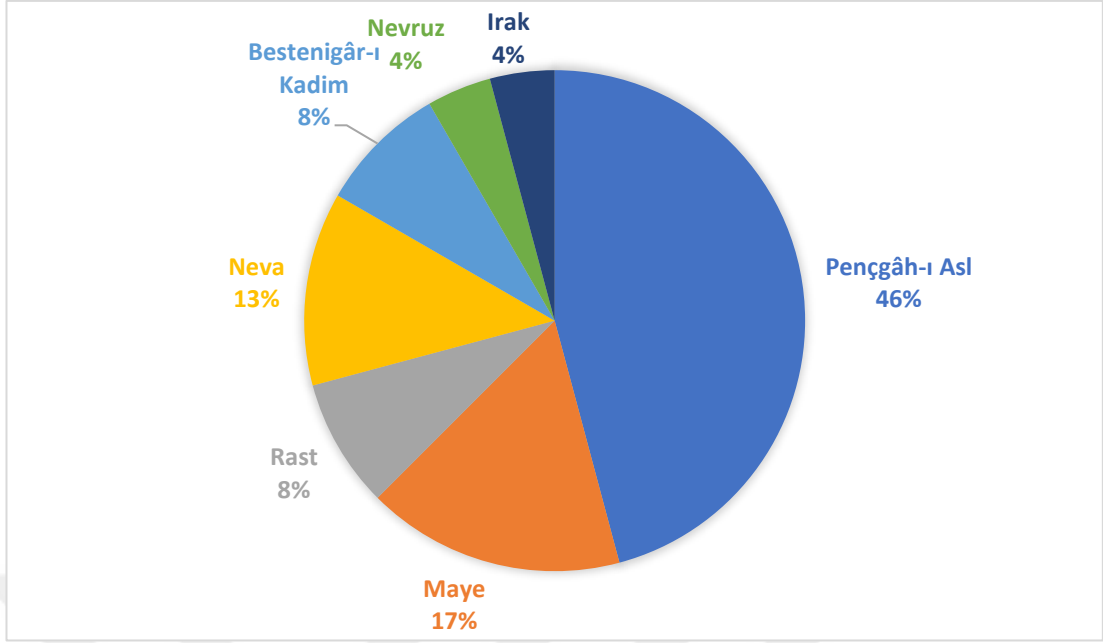
## SONUÇ ve ÖNERİLER

“Kantemiroğlu Edvârı’ndaki Segâh Makamı Eserlerinin Türk Makam Müziği Nazarîyatı Tarihi Açısından İncelenmesi” adlı yapılan bu tez çalışması Türk makam nazarî tarihinde kullanılan kaynaklardan elde edilen bulgulara göre çok önemli tespitler yapılmasına olanak sağlamıştır. Elde edilen bilgilere göre:

- 1) Kantemiroğlu’nun Edvârı’ndaki Segâh makamı eserlerinde kullanılan perdelerin ve makam geçkilerinin aşağıdaki grafiklerde görüldüğü gibi olduğu,



**Grafik 1. Segâh makamındaki eserlerde kullanılan perde sayıları**



**Grafik 2. Analiz edilen eserlerde kullanılan makam geçkileri**

- 2) Kantemir döneminde kullanılan makam kavramının perdesel düzen içinde başlangıç-seyir-karar üçgeni ilkesine göre oluşturulan nağmenin, makam olma ilkesine bağlı olduğu,
- 3) Kantemir döneminde kullanılan ana perde düzeninin Rast perde düzeni olduğu, dolayısıyla segâh ve eviç perdesi ile bu perdelerin oktavlarını temsil eden ırâk, eviç, tiz segâh perdelerinin de tam, doğal, naturel, organik, arızasız perdeler olarak kullanıldığı,
- 4) Kantemir döneminde dizi kavramının hiç kullanılmadığı, bu kavramın Rauf Yekta Bey ile kullanılmaya başlandığı,
- 5) Kantemir döneminde Segâh'ın hem bir perde hem de asıl makam olduğu ve Rast perde düzeninde kendi perdesinden başlayıp diğer perdelerde durmadan seyir yapıldıktan sonra tekrar segâh perdesine gelip orada karar vererek oluştuğu,
- 6) Kantemir edvâr'ında yazılmış olan yirmi eserde bugün Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyesinde mi bir koma bemol=dik hisar perdesi olarak bilinen arazbâr perdesinin hiç kullanılmadığı,
- 7) Kantemir edvâr'ında yazılmış olan yirmi eserde bugün Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyesinde la dört koma diyez=kürdî perdesi olarak bilinen nihâvend perdesinin sadece bir eserde (o da Müsteâr terkîbi olan nağme yapısı içinde) kullanılıp diğer yirmi eserde hiç bulunmadığı,

- 8) Kantemiroğlu edvâr'ında yer alan yirmi bir segâh eserin bir tanesinin rast perdesi kararlı olup segâh başlar düğâh seyreder rast karar eder şeklindeki Kadizâde Tirevî'de yer alan Segâh tarifıyla örtüştüğü,
- 9) Bugün Rauf Yekta Bey ve Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyelerinde segâh perdesi üzerinde segâh beşlisine, eviç perdesi üzerinde hicâz perdesinin eklemlenmesi ile oluştugu iddia edilen Segâh makamı dizisinin Türk makam müsikîsi nazari tarihinde Rauf Yekta Bey'den önce hiç kullanılmadığı,

Tüm bu bilgilerin ışığında, dönem eserlerini ve nazariyatını doğru analiz ederek çözümleyebilmek için gelenekte yazılmış dönem nazari bilgileri ilkelerine bağılı olarak hareket edilmesinin hayati derecede önemli olduğu, makamları asıl kıyafetleriyle algılayıp anlatabilmek ve geleceğe en doğru bilgileri aktarabilmek için Rauf Yekta Bey ile başlayıp sonraki nazariyeciler ile devam eden *dizi merkezli makam anlatım modeli*'nden ivedi vazgeçilmesi gerektiği önerilmektedir.

## KAYNAKÇA

### 1. Kitaplar

- Akdođu, Onur (1991). Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri. Ankara: Kùltür Bakanlığı Yayınları.
- Aydemir, Murat (2014). Türk Müziği Makam Rehberi. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cevher, M. Hakan (2004). Rûh-Perver İnceleme-Günümüz Türkçesi. İzmir: Sade Matbaacılık.
- Ergöz, Hatice Selen (2004). Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji Uygulama Kitabı I. 1. baskı, İstanbul: Değişim Yayınları.
- İrden, Sühan (2020). Türk Mûsikîsinde Düzen-Perde-Makam-Terkîb Uygulamaları. 1. Baskı, Konya: Eğitim Yayınevi.
- İrden, Sühan (2022). Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkîbler. 1. Baskı Konya: Eğitim Yayınevi.
- Judetz, Popescu (2000). Prens Dimitrie Cantemir. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Judetz, Popescu (2002). Tanburi Küçük Artin. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kaçar, Gülçin Yahya (2012). Türk Mûsikîsi Rehberi. Ankara: Maya Akademi.
- Karadeniz, Ekrem (1984). Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları. İstanbul: İş Bankası Kùltür Yayınları.
- Kutluğ, Yakup Fikret (2000). Türk Mûsikîsinde Makamlar. Yapı Kredi Yayınları.
- Özkan, İsmail Hakkı (2000). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tekin, Hatice Selen (2014). Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej- II. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Tuncel, Bedrettin (1975). Dimitrie Cantemir. Ankara: Kalite Basımevi.
- Tura, Yalçın (1988). Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Yalçın (2001). Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî'alâ Vechi'l-Hurûfât. 1. Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Yalçın (2006). İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkîk ü Tahkik). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, Recep (2015). Meragi'den II.Murad'a Müziđin Maksatları (Makâsıdu'l-Elhân). Ankara: Atatürk Kùltür Merkezi.
- Yekta, Rauf (1986). Türk Mûsikîsi. İstanbul: Pan Yayıncılık.

### 1. Makaleler, Bildiriler ve Diğer Basılı Yayınlar

- Akdoğan, Bayram (1996). Fethullah Şirvânî ve "Mecelletun Fi'l-Mûsîka" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Arısoy, Mithat (1988). Seydi'nin, El-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Can, Cihat (2001) XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi Nazarîyâtı. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.
- Cevher, Hakan (1992). Tanbûrî Cemil Bey ve "Rehber-i Müsîki". Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ceyhan, Adem (1994). Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-Nâme'si. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çakır, Ahmet (1999). Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erguner, Süleyman (1991). Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'bîrât-ı Müsîkî. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kamiloğlu, Ramazan (1998). Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumî'nin Risale-i Müsîkî'sinin Transkribe ve Değerlendirmesi. Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Kamiloğlu, Ramazan (2007). Ahmed Oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Müsîkî" Adlı Eseri. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Küçükgökçe, Özgen (2010). XV. Yüzyılda Makâmlar. Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Özçimi, Sadrettin (1989). Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, Okan Murat (2014). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tekin, Abdülkadir (2003). Hızır Ağa'nın "Müsîkî Risâlesi" İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Tekin, Hakkı (1999). Ladikli Mehmet Çelebi ve Risâletü'l- Fethiyye'si. Doktora Tezi. Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.
- Tırışkan, Ahmet Gürsel (2000). Hâşim Bey'in Edvârı. Yüksek Lisans. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uygun, Mehmet Nuri (1990). Kadızâde Tirevî ve Musikî Risalesi. Yüksek Lisans. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uygun, Mehmet Nuri (1996). Safiyyuddin Abdulmu'min Urmevi ve "Kitâbu'l-Edvâr"ı. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yeprem, Gönül (2007). Dimitri Cantemir Edvarı'nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

### **3. Elektronik Kaynaklar**

- Hatipoğlu, E. (2019). Makamlar Ve Terkîbler. Google Play Books. [https://books.google.com.tr/books?id=MnGqDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_vpt\\_read#v=onepage&q&f=false/11.12.202](https://books.google.com.tr/books?id=MnGqDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_vpt_read#v=onepage&q&f=false/11.12.202)

## EKLER

### Ek 1. Birinci Segâh Peşrev

Darb-1 feth

Segah Peşrev

1. Hane

Muzaffer

5

88

§ Mülazime

2. Hane

§

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score is divided into two main sections: the first section is labeled '1. Hane' and 'Muzaffer', and the second section is labeled '2. Hane'. The first section starts with a 5-measure rest followed by a series of notes. The second section starts with a § symbol and continues with more notes. The score ends with a § symbol.

Zeyl

Musical notation for Zeyl, consisting of four staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody with some notes beamed together. The third staff features several notes with slurs. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a repeat sign.

3. Hane

Musical notation for 3. Hane, consisting of four staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody with some notes beamed together. The third staff features several notes with slurs. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a repeat sign.

## Ek 2. İkinci Segâh Peşrev

Darb-1 feth

### Segah Peşrev

6

1. Hane

Şerif

Mülazime

2. Hane

88

Zeyl

The first system of musical notation for 'Zeyl' consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff features a half note followed by a whole note with a slur above it. The third staff continues with a half note, a quarter note, and another half note with a slur. The fourth staff concludes with a quarter note, an eighth-note triplet, and a final quarter note, ending with a double bar line and a repeat sign.

3. Hane

The second system of musical notation for '3. Hane' also consists of four staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a half note, a quarter note, and a half note with a slur. The second staff continues with a quarter note, a half note, and a quarter note. The third staff features a half note, a quarter note, and a half note with a slur. The fourth staff concludes with a quarter note, an eighth-note triplet, and a final quarter note, ending with a double bar line and a repeat sign.

### Ek 3. Üçüncü Segâh Peşrev

#### Segah Peşrev

Zencir

1. Hane



## Ek 4. Dördüncü Segâh Peşrev

### Segah Peşrev

Devr-i Kebîr

1. Hane

Anonim



2. Hane



3. Hane

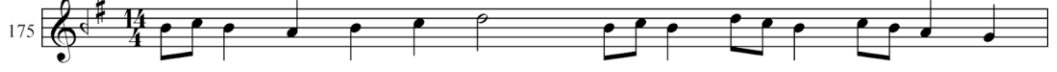
## Ek 5. Beşinci Segâh Peşrev

Devr-i Kebîr

### Segah Peşrev

1. Hane

Anonim



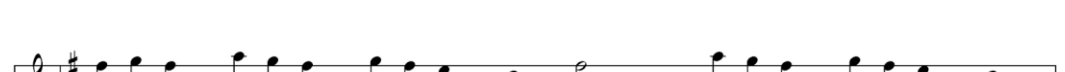
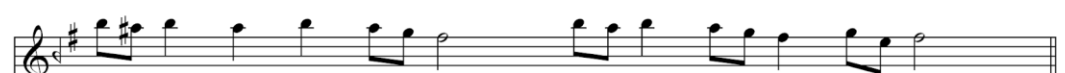
Mülazime



Teslim



2. Hane



3. Hane

## Ek 6. Altıncı Segâh Peşrev

### Segah Peşrev

Usül: Düyek

1. Hane

Anonim





## Ek 7. Yedinci Segâh Peşrev

### Segah Peşrev

Usül: Düyek

1. Hane

Anonim



3. Hane



## Ek 8. Sekizinci Segâh Peşrev

### Segah Peşrev

Fahte

1. Hane

Anonim



## Ek 9. Dokuzuncu Segâh Peşrev

Hâvi

### Segah Peşrev

179

1. Hane

Solakzâde

§ Mülazime

2. Hane

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. It consists of two Hane sections and a Mülazime section. The first Hane section (1. Hane) is marked 'Solakzâde' and contains 12 measures. The Mülazime section is marked with a double bar line and a section symbol (§) and contains 12 measures. The second Hane section (2. Hane) contains 12 measures. The score is divided into two systems of six staves each. The first system contains the first Hane section, and the second system contains the Mülazime section and the second Hane section.

3. Hane

## Ek 10. Onuncu Segâh Peşrev

Sakil

### Segah Peşrev

1. Hane

Anonim



2. Hane



3. Hane

The image shows a musical score for a piece titled "3. Hane". It consists of four staves of music, all in treble clef and G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody with some phrasing slurs. The third staff also continues the melody. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a fermata symbol. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some longer note values and slurs indicating phrasing.

## Ek 11. On Birinci Segâh Peşrev

Çenber

Segah Peşrev

181

1. Hane

Şerif

Mülazime

2. Hane

3. Hane

## Ek 12. On İkinci Segâh Peşrev

### Segah Peşrev

1. Hane Anonim

182

Mülazime

2. Hane

§

3. Hane

The musical score for '3. Hane' is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff contains 8 measures, the second staff contains 8 measures, and the third staff contains 8 measures, ending with a double bar line and a repeat sign (⌘).

## Ek 13. On Üçüncü Segâh Peşrev

### Segah Peşrev

1. Hane Anonim

183

Mülazime

2. Hane

3. Hane

## Ek 14. On Dördüncü Segâh Peşrev

### Segah Peşrev

Devr-i Revân

Ser Hâne (1. Hane)

Eyüblü Muhammed Çelebi



## Ek 15. On Beşinci Segâh semai

### Segâh Semai

1. Hane :Anonim

247

Mülazime

2. Hane

3. Hane

## Ek 16. On Altıncı Segâh Semai

### Segah Semâi

1. Hane

Ahmed Çelebi



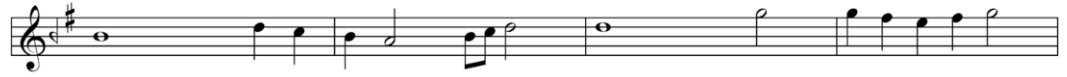
Mülazime



2. Hane



3. Hane



## Ek 17. On Yedinci Segâh Semai

### Segah Semâi

1. Hane Anonim

249

2. Hane

3. Hane

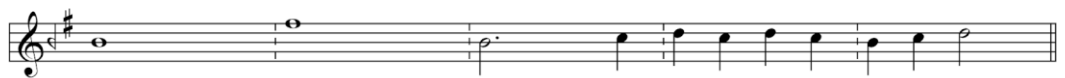
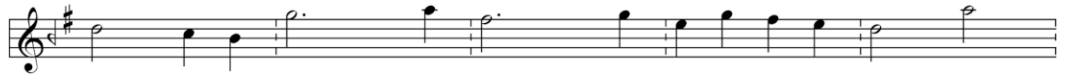
Mülazime

91

## Ek 18. On Sekizinci Segâh Peşrev

Darb-1 feth

### Segah Peşrev



Zeyl

Musical notation for the piece 'Zeyl'. It consists of four staves of music in G major (one sharp). The notation includes various note values such as quarter notes, eighth notes, and half notes, with some notes beamed together. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line.

3. Hane

Musical notation for the piece '3. Hane'. It consists of four staves of music in G major (one sharp). The notation includes various note values such as quarter notes, eighth notes, and half notes, with some notes beamed together. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line.

## Ek 19. On Dokuzuncu Segâh Peşrev

### Segah Peşrev

Usül: Düyek

1. Hane

Anonim



♩ Mülazime



2. Hane



3. Hane





4. Hane



## Ek 20. Yirminci Segâh Peşrev

### Segah Peşrev

Sakil

Anonim

1. Hane

317

2. Hane

§ Mülazime

Musical score consisting of seven staves of music in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The score is divided into sections by repeat signs (§). The fourth staff is marked with the instruction "3 Hane".





3. Hane



## ÖZGEÇMİŞ

İlk ve orta öğrenimini Konya'da, Lise eğitimini Karaman Güzel Sanatlar Lisesinde tamamlamıştır. Eğitim sürecinde Kanun, Piyano ve Şan dersleri almış, çeşitli konserlerde kanunî ve korist olarak görev almıştır. 2015 yılında Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümünü kazanmış, Türk müziği ve Kanun eğitimine burada devam etmiştir. 2019 yılında OMAR VI. Uluslararası Yaz Okulunda Prof. Erol Deran'dan Kanun dersi almış, aynı yıl Kültür Bakanlığı Kanun sanatçısı Turgut Özüfler'den de Kanun dersleri almıştır. 2020 yılında Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Tezli Yüksek Lisans Programı'nı kazanmıştır. 2021 yılından beri Konya Büyükşehir Belediyesi Bando ve Mehter takımında çalışmaya başlamış ve hâlen görevine devam etmektedir.