

## EDVAR GELENEĞİNDEN GÜNÜMÜZE NİŞÂBÜREK MAKÂMI TAHLİLİ

### Analysis of the *Makâm Nişâbürek* from *Edvar* Tradition to the Modern Day

Sühan İRDEN\*

#### ÖZ

Türk Makâm müziği nazari tarihine bakıldığında 13. yy.dan günümüze kronolojik bir gidişle çeşitli nazari kaynakların kullanıldığı modellerle ulaştığı artık bilinmektedir. dönük bir inceleme yapmak için öncelikle Nişâbürek makâmı Türk makâm müziği nazari tarihinde değişen ve dönüşen birçok makâmdan sadece biridir. Bugün Nişâbürek makâmı Zühtü Suphi Ezgi'nin Nazari ve Ameli Türk Müsikisi kitabında (1935-1953) Râst makâmının düğâh perdesindeki şeddi şeklinde verdiği tanımla bilinir. Benzer tanımları Ekrem Karadeniz (1984), Şefik Gürmeriç (1949?) , İsmail Hakkı Özkan (1984), Yakup Fikret Kutluğ (2000) gibi nazariyecilerin çalışmalarında da görmek mümkündür. Yakup Fikret Kutluğ Türk Müsikisinde Makâmlar (2000) kitabında hocası Hüseyin Sadettin Arel'in "*Râst makâmının şedlerinden hiçbiri bugüne kadar müstakil olarak kullanılmamıştır*" ifadesine yer vererek Arel'in Nişâbürek makâmını Râst makâmının şeddi olarak görmediğini iddia eder. Suphi Ezgi'nin başta böyle bir iddiası olsa da daha sonra onun da görüşünü değiştirdiğini, Nişâbürek makâmının Râst makâmının şeddi olamayacağını, çünkü makâmın düğâh ve bûselik perdelerinde iki ayrı diziden oluştuğunu, bu oluşumun şed makâm karakterine aykırı olduğunu ifade ettiğini dile getirir. Yakup Fikret Kutluğ kendisinin de Nişâbürek makâmını Râst makâmının şeddi olarak görmediğini belirtir fakat bu konuda tezini hangi bilgilere dayandığı konusundaki belirsizlik sadece Kutluğ'da değil kendisinden sonra yayımlanan nazari kaynaklarda da gündemini korumaktadır. Bu makale, ana hatlarıyla bu belirsizliği ortadan kaldıracak birkaç iddiayı ispat etmeye yönelik olarak çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Perde, Makâm, Nişâbürek, Geleneksel Türk Müziği, Makâm Müziği, Edvar Geleneği.

#### ABSTRACT

The makam Nişaburek is only one of many *makams* that have changed and transformed in the history of Turkish makam music theory. Nowadays, Nişaburek Maqam is known with the definition made as the *şed* (transposed) version of the makam rast in *düğâh* pitch by Zühtü Suphi Ezgi (1935-1953) in the book titled *Nazari ve Ameli Türk Müsikisi* (Turkish Music in Theory and Practice). It is also possible to see similar definitions in the studies of theoreticians such as Ekrem Karadeniz (1984), Şefik Gürmeriç, İsmail Hakkı Özkan (1984) and Yakup Fikret Kutluğ (2000). Yakup Fikret Kutluğ included the statement of his teacher, Hüseyin Sadettin Arel, "none of the şeds of rast makam have been used individually until today" in the book titled as *Türk Musikisinde Makamlar* (Makams in Turkish Music) (2000) and claims that he does not consider the makam Nişaburek of Arel as the şed of rast. Although Suphi Ezgi had such a claim, he states that he also changed his view later, that Nişaburek is not the şed of rast because the makam consists of two separate scales on düğâh and *bûselik* pitches, and that this formation is contrary to the character of şed makam. Yakup Fikret Kutluğ states that he also does not consider Nişaburek as the şed of rast maqam, however, the uncertainty about which information he based his thesis on maintains his agenda not only in Kutluğ but also in theoretical resources published after him. In this paper, it was attempted to prove some claims that will generally eliminate this uncertainty.

**Keywords:** Pitch, Makam, Nişaburek, Traditional Turkish Music, Classical Turkish Music.

**Araştırma Makalesi** - Geliş Tarihi/Received Date: 12.11.2018, Kabul Tarihi/Accepted Date: 12.12.2018

\***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü, Kocaeli, Türkiye. [suhan.irden@kocaeli.edu.tr](mailto:suhan.irden@kocaeli.edu.tr). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1254-3243>

**Atf/Citation:** İrden, S. (2018). Edvar geleneğinden günümüze nişâbürek makâmı tahlili. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 1-22.

### Extended Abstract

A review into the theoretical history of Turkish Makâm music reveals various works authored in a chronological order within the title *edvâr* from the 9<sup>th</sup> Century to the modern day. *Edvâr* refers to the plural form of the word *devir* (cycle) and denominates the resources describing *makâms* and *usûls* in the shape of a circle within the context of old theoretical books concerning oriental music. The *edvârs* created by such musicians as El Kindî, Farabî, İbn Sinâ, Safiyüddin, and Maragalı Abdülkadir address various subjects as sound, sound systems, octave divisions in sound, pitches, tones, types, cycles, harmonic cycles, inharmonic cycles, variety of forms, and instruments. *Edvârs* are of significance especially in terms of their connections with fields like mathematics, astronomy, medicine, and astrology. These works generally concern such essential concepts as makâm, composition, sections, *âvâze* and *usûl* but some examples also feature matters as the importance of sound and principles relating to its protection and use. Safiyüddin is considered to be the founder of the systematic school by reason of his role as the author of *Kitabü'l Edvâr*, the work that systematised the existing theoretical knowledge on music for the first time. The Turkish *edvârs* on music authored by Hızır bin Abdullah, Seydî and Yusuf bin Nizâmettin (Yusuf of Kırşehir) in the fifteenth and sixteenth centuries were denominated under the umbrella of *Anatolian edvâr tradition* owing to their interesting common characteristics including the complete abandonment of sound and tone calculations of intense similarity in terms of both their subject-matters and their internal structures. One of the most significant features of these *edvâr* resources from the 15<sup>th</sup> century lies in the fact that *râst* makâm was accepted as the main makâm; every pitch was perceived as a makâm and all makâms were considered to have originated from the pitch order specific to *râst* makâm, while it does not appear absolutely possible today for the current perception dominated by Arel-Ezgi School to allow for the understanding, perception, internalisation and acceptance of the makâm descriptions depicted in Anatolian *edvâr* tradition. Therefore, a specific approach is necessary to look further beyond the currently known theoretical descriptions on makâm and to build a bridge in between with a view to have a better perception. Qualified observations on such works were expressed by musician/scholars as Yalçın Tura, Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, Okan Murat Öztürk, and Sühan İrden whereas significant observations were and are being recorded to the effect that approaches and analyses concerning the concept of makâm being based merely on the teachings of Arel-Ezgi School. Dark, unperceived or forgotten teachings concerning certain makâms are still in existence and the need for their urgent analysis is blatantly obvious. In this respect, *Nişâbürek* makâm is considered to be only one of many makâms that have changed and transformed in the theoretical history of Turkish makâm music. Today, *Nişâbürek* makâm is known to refer to the definition provided by Zühtü Suphi Ezgi in his book on *Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi* (Turkish Music in Theory and Practice) (1935-1953) as the derivative of *Râst* makâm in *dügâh* pitch. Similar definitions may be found also in the works of such theoreticians as Ekrem Karadeniz (1984), Şefik Gürmeriç (1949?), İsmail Hakkı Özkan (1984) and Yakup Fikret Kutluğ (2000). In his book titled as *Türk Müziğinde Makamlar* (Makâms in Turkish Music) (2000) Yakup Fikret Kutluğ argues that his teacher, Hüseyin Sadettin Arel had not considered *Nişâbürek* makâm as a derivative of *Râst* makâm with a reference to his statement that “none of the şeds of the makam rast had been used individually until now”. He goes on to indicate that Suphi Ezgi had initially put forth an argument to the contrary, but changed his opinion in time as evidenced in his statement that *Nişâbürek* makâm could not be a derivative of *Râst* makâm, in fact, the makâm was constituted by two separate scales on *dügâh* and *bûselik* pitches and such constitution was in contradiction to the characteristics of a derivative makâm. Yakup Fikret Kutluğ himself also specifies that he does not consider *Nişâbürek* makâm as a derivative of *Râst* makâm, but vagueness prevails the information he employs to justify his argument to this effect with such vagueness being predominant in not only in Kutluğ’s works, but also other theoretical references published after his time. Current consideration points out to the fact that a preliminary presentation should be prepared on how to bridge current day with the past with a view to establish a means to perceive the concept of makâm in the theoretical history of makâms, thereby revealing a clear perception on *Nişâbürek* makâm. This step should be followed by the identification of various definitions provided in theoretical works extending from Safiyüddin to modern day for *Nişâbürek* makâm and the specification of any

connections or differences between such resources. Once such elements have been identified, significant efforts should be put for to draw conclusions from comparisons between the works created in respective periods with the theoretical literature of the same timeframes and to consider the matter in clear independence from the teachings of Arel-Ezgi School. In fact, a look at the theoretical history of makâms gives way to the understanding that the concept of makâm had been described through the use of cycles or, in a way, of the concept of key from the 13<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> centuries. While the main key, although known as *uşşâk*, had been based on today's definition of Arel-Ezgi School's *çargâh makâm*, which was actually the key of C major as employed in western music. It should be noted in detail that the main key had been from the 15<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> centuries, up until the time of Rauf Yekta Bey; that the concept of an order included sixteen full pitches extending from *yegâh* to high *hüseyni* that *segâh* and *eviç* had been utilised as non-altered pitches; and these are today considered to be altered pitches on the basis of the knowledge from today's Arel-Ezgi School. Various descriptions varying from the past conception of pitch as makâm to point out to the perception of makâms through such concepts as second, third, fourth, fifth, scale, dominant, high tonic, key signature and expansion and to the resultant conclusions are merely a few pieces of data indicating the extent to which the prevailing perception on the concept of makâm has varied from the perception in the past. The present article was written with the aim of proving certain arguments on how makâm has been employed from the edvâr tradition to our modern day within the context of Nişâbürek makâm through eliminating such uncertainties in an outline.

Geleneksel Türk müziği tarihi incelediğinde değişen ve dönüşen birçok makâm olduğu bilinmektedir. Bu makâmlardan bazılarının adları aynı kalsa da içeriklerinin tarihi süreç içinde dönüşüme uğrayarak değiştiği, bazılarının hem adlarının hem de içeriklerinin tamamen ortadan kaybolduğu, çok azının da hiçbir değişim ve dönüşüme uğramadan günümüze kadar gelebildiği görülür. Türk makâm müziği nazariye tarihi kaynakları incelendiğinde Nişâbürek makâmının da zaman içinde adını koruduğu fakat içerik yönünden değişim ve dönüşüm gösteren makâmlardan biri olduğu ortaya çıkmaktadır.

Geleneksel Türk müziği tarihinde Nişâbürek makâmının yaşamış olduğu bu değişim ve dönüşümleri algılayıp kavrayabilmek için bugünkü makâm kavramı bilgilerini unutup bu makâmın geçmişte ne şekilde kullanıldığını algılamak gerektiği düşünülmektedir. Bu yüzden konunun daha sağlıklı bir şekilde algılanabilmesi adına öncelikli olarak geçmiş dönemlerdeki edvârlarda yer alan makâm kavramı algısının ne olduğuna dair bilgilerin açıklanıp algılanması icap etmektedir.

### Geleneksel Türk Müziği Tarihinde Makâm Kavramı

Geleneksel Türk müziği tarihinde Rauf Yekta Bey (1986), Zühtü Suphi Ezgi (1953), Hüseyin Sadettin Arel (1990), Ekrem Karadeniz-Abdülkâdir Töre (1984), Şefik Gürmeriç (1949?), İsmail Hakkı Özkan (1984), Yakup Fikret Kutluğ (2000) gibi nazariyecilerin çalışmaları incelendiğinde makâmların *dizi* kavramı ile açıklandığına tanık olunur.

Geleneksel Türk müziği tarihi 13.yy.da Safiyüddin Urmevî'den günümüze gelene kadar yer alan nazari kaynaklar bazında incelendiğinde ise makâmların sadece dizi kavramı ile açıklanmadıkları görülmektedir.<sup>1</sup>

*Makâm* kavramı bugün;

- a- sistemin belirlediği dörtlü-beşli veya beşli-dörtlülerin birleşimleri sonucunda oluşan,
- b- durak, güçlü ve tiz durak perdeleri/ notaları bulunan,
- c- seyirin sadece durak-güçlü veya güçlü-tiz durak perdeleri/ notaları arasında çıkıp-inen veya inip- çıkan ezgilerle oluşturulabildiği,
- d- durak perdesinin pest tarafında veya tiz durak perdesinin tiz tarafında bulunan dörtlü veya beşlilerle genişleyebilen,
- e- güçlü perdesinde kalış yapılırsa yarım, durak-güçlü dışındaki perdelerde kalış yapılırsa asma, durak perdesinde/ notasında kalış yapılırsa tam kalışların yapıldığı,
- f- dizi olmazsa makâm oluşamazmış gibi bir algı yerleşmiş bulunmaktadır(İrden, 2018, s. 266).

<sup>1</sup> Okan Murat Öztürk'e göre, Türk Müziği Nazariye Modelleri; "1- *Devir/Daire/Şedd Modeli* (Fârabî, İbn-i Sinâ, Urmiyeli Safiyüddin, Kutbeddin Şirazî, Maragalı Abdülkâdir, Abdülaziz Çelebi, Ahmedoğlu Şükrullah, Fethullah Şirvanî, Lâdikli Mehmet Çelebi, Mahmud bin Abdülaziz ve Alişah bin Hacı Büke gibi nazariyeciler), 2- *Bâtınî Sembolizme Bağlı Makâm Modeli* (İhvân-ı Sâfâ, Muhammed Nişaburî, Kutbeddin Şirazî (özellikle makam, âvâze, şube ve terkihi sınıflaması sebebiyle), Safedî, Kırşehirli Yusuf, Bedri Dilşad, Hızır bin Abdullah, Kadzâde Tirevî, Ahizâde Çelebi, Seydî, Makâmî gibi nazariyeciler), 3- *Bestesel Seyire Dayalı Makâm Modeli* (Kantemiroğlu, Nâyî Osman Dede, Tanburî Küçük Artin, Esseyyid Mehmed Emin, Kemanî Hızır Ağa, Abdülbâki Nâsır Dede, Mehmed Hafid gibi nazariyeciler), 4- *Tonaliteye Dayalı Makâm Modeli* (Rauf Yekta, H. Saadeddin Arel, Suphi Ezgi, Abdülkadir Töre, Ekrem Karadeniz, Mildan N. Ayomak, Gültekin Oransay, İsmail H. Özkan, Fikret Kutluğ gibi nazariyeciler). Kronolojiden ziyade yaklaşım tarzı ve muhtevaya vurgu yapan bu tespitin, makâm nazariyesi alanına dönük en önemli katkısı, makâm kavramının, 'tek' bir nazari modele bağlı kalınarak anlaşılması zorunluluğu bulunmadığını ortaya çıkarması ve bu bağlamda 'bilme/ anlama/ açıklama modeller' içinde kavramın kazandığı kavrayış çeşitliliğine dikkat çekmesi olmuştur. Başka bir deyişle, makâm konusu, geçmiş dönemlerde, hep aynı şekilde anlaşılmamış; temelde 'dizi-merkezli' veya 'ezgi-merkezli' modellerle açıklanmıştır"(Öztürk 2015, 5).

Yalçın Tura'nın bu konuda yapmış olduğu tespit çok çarpıcıdır. Tura “...Arel ve Ezgi, bu feci hatayı işlemiş, makâmları, dizilerle bir tutmuş, perdelerle 'güçlü', 'yeden', 'durak üstü' vs. gibi tonal fonction'lar yüklemiş ve böylece, makâm mûsikisinden bir şey anlamadıklarını ortaya koymuşlardır...” demiştir (Tura, 1988, s. 137).

15.yy.'da Kadızâde Tirevî'nin *Mûsikî Risâlesi*'nde (1492) makâm kavramıyla ilgili olarak; “... makâmâtın, avâzelerin, şübelerin ve terkibâtın **âğâzeleri** (başlangıçları) ve **seyirleri ve karârgâhları** vardır. Anları bilmen gerek ve bu fennin ehillerine ve erbâbına ve alimlerine mâlumdur... on iki makâm, yedi ağaze, dört şube ve kırksekiz terkîb bu cümleden onaltı perdenin içinde mevcut olubdur. Ol perdelerin esamisi bunlardır zikrolunur. Evvelki râst hânesidir, ikinci düğâh hânesidir, üçüncü segâh hânesidir, dördüncü çârgâh hânesidir beşinci pençgâh hânesidir, altıncı hüseyinî hânesidir yedinci yine segâh hânesidir, sekizinci tîz râst hânesidir, dokuzuncu tîz düğâh hânesidir, onuncu tîz segâh hânesidir, onbirinci tîz çârgâh hânesidir, onikinci tîz pençgâh, onüçüncü tîz hüseyinî hânesidir. Bu perdeden yukarû perdeye ihtiyaç yoktur ammâki aşağı râst hânesi altında üç perde vardır. Râst hânesi altında segâh hânesine ahenk olur dahi aşağı nerm-i hüseyinî hânesidir yukarı hüseyinî hânesine nerm-i ahenk olur ve dahi aşağı nerm-i pençgâh hânesidir yukarı pençgâh hânesine nerm-i ahenk olur... Bu onaltı perdenin içinde cemi (bütün) havalar bulunur ve ammâ perde arasına perde girmekle veya perde aşırmağile gayri (ayrı, başka, öteki) hevâ olur ...” denmektedir(Uygun 1990, s. 32).

Bu bilgilere göre on altı tam perdede yer alan *segâh* ve *eviç* perdelerinin doğal yani arızasız perde konumunda oldukları açıktır. Oysa yaklaşık seksen yıldan günümüze gelen *Arel-Ezgi Okulu* bilgileriyle bugün *segâh* ve *eviç* perdeleri arızalı perdeler olarak bilinmektedirler(İrden, 2018, s. 267).

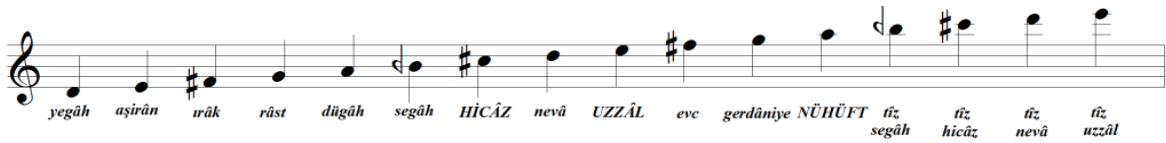
Kadızâde Tirevî'de on altı tam perde olarak verilen Râst makâm perdeleri *Geleneksel Perde Düzeni*<sup>2</sup> olup Türk müziği nazariyesinin temel perde düzenini oluşturmaktadır.



Şekil 1. Râst Perde Düzeni<sup>3</sup>

Râst Perde Düzeni'nde yer alan tam perdelerin arasına girecek olan nîm (ara) perdelerle yeni perde düzenlerinin oluşumunu sağlamak mümkündür(Öztürk 2014, s. 48).

Seydî'nin *El Matla* (1504) edvârında “Dilersen bu Râst düzenin Hicâz düzenin idesin. Çârgâh perdesin yarım perde çek hemen hicâz olur.” denmektedir(Arisoy 1988, s. 93).



Şekil 2. Seydî'nin *El Matla*'sındaki Hicâz Perde Düzeni

<sup>2</sup> Perde Düzenleri, geleneksel perde dizgesinin (GPD) icra edilecek makâma veya makâm ailelerine göre ayarlanması, düzenlenmesi anlamına gelir. Bkz.(Öztürk, 2014, s. 31).

<sup>3</sup> Râst Düzeni'nde normalde segâh ve eviç arza işaretlerini almamaları gerekir. Günümüzde Arel-Ezgi-Uzdilek nota sistemi bilindiği için bu sistem üzerinden anlatım uygun görülmüştür.

Kadızzâde Tirevî'nin Mûsikî Risâlesi'nde (1492) Hicâz makâm tanımında; "... eğer çenk veya kanûn çalarsan çârgâh hânesinin kıllarını bir mikdâr çekesin pençgâh hânesinden ağâz idub düğâh hânesinde karar idesin sahih hicâz olur eğer tanbur çalarsan çârgâh hânesiyle pençgâh hânesinin mâbeynine (arasına) bir perde bağla sahih hicâz olur eğer miskal çalarsan çârgâh perdesinin içine bir pâre mum bırak sahih hicâz olur..." ifadeleriyle perde değişimlerinin nasıl yapılması gerektiğini açıklamaktadır (Uygun 1990, s. 36).

Perde düzenleri değiştiğinde perde düzenini değiştiren perde dışında bazı perdelerinde isimlerinin değiştiği görülür.

Örneğin *Râst Düzeni*, *Hicâz düzeni*'ne döndüğünde ismi değişen tek perdenin *hicâz* perdesi olmadığı Bedr-i Dilşâd'ın *Muradnâmesi*'nde (1426) yer alan *Uzzâl ve Nühüft* terkipleri anlatımlarından anlaşılmaktadır. Uzzâl: "Hüseynî evinden dutarsa Hicâz / Hem anda karâr eylese söz u sâz / Bil anı ki ad ile Uzzâldur / O medlül olup bu ana dâldur"(Ceyhan, 1997, s. 281) şeklinde tarif edilirken Nühüft: "Muhayyerden âğâz ider ise ol/ Duta gide uzzâl yüzüne ol/ Hicâza karâr itsün onun hemân / Nühüft olur adı i(y) şâh-ı zemân" şeklinde açıklanır(Ceyhan 1997, s. 281).

Sonuç olarak *Râst Düzeni*'nde *hüseynî* perdesinin *Hicâz Düzeni*'nde *uzzâl* perdesine, *muhayyer* olan perdenin *nühüft* perdesine dönüştükleri görülmektedir(Öztürk, 2014, s. 180).

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* (İnceleme ve Gerçeği Araştırma) adlı edvârında (1794-1795) makâm; "Asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgi" olarak tanımlanmaktadır(Tura, 2006, s. 35).

Bir makâmın oluşabilmesi için herhangi bir *Perde Düzen*'i içinde var olan perdeler arası gerçekleştirilecek seyahatlerde *âğâz-seyir-karar* üçgenlerinin kurulması gerekir.

*Âğâz* kavramı başlangıç perdesini, *seyir* kavramı düzenlerin içinde âğâz ve karar dışında kullanılan diğer perdeleri, *karargâh* kavramı ise karar yeri perdesini temsil etmektedir (Doğrusöz, 2012, s. 103).

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *makâm* tanımında *asıl unsurlarıyla işitildiğinde* ifadesi ile *herhangi bir Perde Düzen*'i içinde kurulan *âğâz-seyir-karar üçgeni nağmesini* vurguladığı eğer bir tane kullanılırsa müfred (tek, tekil) birden fazla kullanımla birleşirse terkip edilmiş (mürekkap, bileşmiş) makâmları kastettiği açıktır. Dolayısıyla Nâsır Dede'nin *makâm* tanımı yerine *çeşni, küpe, edâ, ezgi çekirdeği, makâmsal ezgi çekirdeği* gibi yeni tanım üretme çabalarından kaçınılmalıdır<sup>4</sup> (İrden, 2018, s. 268).

Tek bir *perde*'nin aslında *makâm*'ı temsil ettiği konusuna en somut örneği 18.yy.da Kantemir'in *Kitâb-ı İlm-i'l Musikî ala Vechi'l-Hurufat* (1700) edvârında görebilmek mümkündür.

Kantemiroğlu Hüseyinî Makâmında, *Bütün Makâmları Biraraya Toplayan Taksim Nağmesi* bölümünde her perdenin aslında makâm olduğunu ispatlayan şu ifadeleri kullanmaktadır:

<sup>4</sup> Çeşni kavramını ilk kullanan kişinin Şefik Gürmeriç olduğu ve ders notlarında kullandığı Ruhi Ayangil'den bir telefon görüşmesinde öğrenilmiş bir bilgi olup Şefik Gürmeriç'in Türk Müziği Ders notları kaynağına ulaşmamızı sağlayan kişi ise Cihan Etiz olmuştur. *Küpe* kavramının Emin Kılıçkale tarafından kullanıldığını biliyoruz. Okan Murat Öztürk *ezgi çekirdeği* kavramını, makâmların bizzat kendileri olma bağlamında kullanan öncü ismin hocası Ertuğrul Bayraktarkatal olduğunu belirtmiştir. Bkz. (Öztürk 2014, s. 60). Makâmsal Ezgi Çekirdeği kavramında ise Okan Murat Öztürk "MEÇ(makâmsal ezgi çekirdeği)'ler belli bir perde düzeni ve merkezleşimi içinde ezgisel olarak ilişkilendirilmiş; kendilerine özgü durma ve hareket özellikleri sergileyen ezgisel perde toplulukları olarak anlaşılmalıdır. Bu nitelikler onları "müfred" (monad=bölünmez) haline getirir... MEÇ'ler makâmların 'kendilikleri'ni ortaya koyan ve böylece başka bir makâma" benzetimlerini sağlayan; kendi ezgisel bütünlükleri gereği 'ayrıştırılma'ları ve başka makâm çekirdekleriyle "karıştırılmaları" mümkün olmayan; bu nitelikleriyle bağlamsal bir ilişki içinde bulunan 'perdesel-ezgisel birlikler/oluşumlar' (associative organizations) demektir. Bu tanımda özellikle vurgulanan 'başka bir makâma benzetim' veya 'başka bir makâmı karıştırılmama' niteliği, somut ifadesini Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* adlı eserinde verdiği makâm arifinde bulur. Burada bu tanımdan, MEÇ'lerin makâmsal ezgi oluşumundaki 'ayrıt edici' özelliklerinin belirtilmesi amacıyla yararlanılmıştır..." ifadelerini kullanmıştır. Bkz.(Öztürk 2014, s. 53).

Önce, düğâh perdesinden ses verme hareketine başlar. Çârgâh'a, Nevâ'ya ve Hüseyinî'ye çıkıp Hüseyinî perdesinde, Hüseyinî makâmını gösterir. Oradan, gerek kalın sesli, gerek ince sesli perdelerde (yani Râst makâm perde düzenindeki perdelerde) Hüseyinî makâmının yürüyüşü ile biraz gezindikten sonra, Düğâh'a gelip bir karar verir. Düğâh perdesinden, Segâh'a ve Nevâ'ya çıkıp, Nevâ perdesinde Nevâ makâmını gösterir. Oradan ince sesli perdelerle yukarı doğru çıkıp Muhayyer perdesinde Muhayyer makâmını gösterir. Muhayyer perdesinden daha tîz (ince sesli) perdelerle çıkıp Sünbüle perdesi ile Sünbüle makâmına girer. Sünbüle perdesinden aşağıya inip Acem perdesi ile Acem makâmını gösterir. Acem makâmını tamamen icrâ ettikten sonra Hüseyinî perdesinden Nevâ perdesini atlayarak, Çârgâh perdesine düşer ve Sabâ perdesi ile Sabâ makâmını icrâ ederek, Sabâ'nın karar yeri olan Düğâh perdesine gelir. Ondan sonra, ince sesli perdelerle yukarı çıkar ve Şehnâz perdesine basarak Şehnâz makâmını gösterir... (Tura, 2001, s. 127-128).

Özetlemek gerekirse makâmlar *Yekta-Arel-Ezgi Okulları*'ndan bize yansıtıldığı gibi karmaşık yapılardan ziyâde daha sade yapılara sahiptirler. Bunun için düşünülmesi gereken tek şey en küçük yapı taşının *perde* olduğu, perde kavramının ancak *perdesel düzenler* içinde var olabileceği, *perdesel düzenlere bağlı âğâz-seyir-karar* üçgeni ile kurulan en küçük ezgi ile *makâm*'ların oluşturulabileceği gerçeğidir (İrden, 2018, s. 270).

## Geleneksel Türk Müziği Tarihinde Kullanılan Nişâbürek Makâm Târifleri

### Bedr-i Dilşâd'da nişâbürek makâm târihi.

Bedri Dilşâd'ın *Muratnâme*'sinde (1427) kırk dokuzuncu terkîb olarak yer alan Nişâbürek makâmı şu şekilde açıklanmıştır: “Eğer kimse Yik-gâh'a âğâz ide, dönüben Hüseyinî evinde gide, karâr itse anda diğil adma, Nişâbürek oldı dise adı ne”(Ceyhan, 1994, s. 283).

### Hızır bin Abdullah'da nişâbürek makâm târihi.

Hızır bin Abdullah'ın *Kitâbü'l Edvâr*'ında (1441) Nişâbürek terkîbler arasında sınıflandırılarak şöyle açıklanmıştır; “... Nişâbürek oldur kim Çârgâh âğâz ide (başlayıp) döne Hüseyinîye baka ine Mâye karar ide”(Özçimi, 1989, s. 207).

### Kırşehirli Yusuf'da nişâbürek makâm târihi.

Yusuf Kırşehrî'nin *Risâle-i Mûsıkî*'sinde (1469) Nişâbürek, yirmi dördüncü terkîb olarak Nişâverek adıyla şöyle açıklanmıştır: “Çârgâh âğâz eder (başlar) Hüseyinî'den iner Mâye gösterip Râst evinde karâr eder” (Doğrusöz, 2012, s. 122).

### Lâdikli Mehmed Çelebi'de nişâbürek makâm târihi.

Lâdikli Mehmet Çelebi'nin *Risâletü'l Fethiyye*'sinde (1484) yirmi dördüncü terkîb olarak verilen Nişâbürek makâmı (bugün kullanılan perdelerle göre) başlangıç perdesi râst, sonrasında düğâh, râst, acemaşîran, kaba dik hisâr ve karar perdesi yegâh şeklinde açıklanmıştır (Tekin, 1999, s. 200-201).

Lâdikli Mehmet Çelebi'nin *Zeyn-ü l-Elhân*'ında (1486) Nişâbürek, yirmi dördüncü terkîb olarak sınıflandırılarak *Fethiyye*'de verilen aynı perdeler ile sıralanmıştır (Dalkıran, 1983, s. 63).

### Kadıızâde Mehmed Tirevî'de nişâbürek makâm târifi.

Kadıızâde Tirevî'nin Mûsikî Risâlesi'nde (1492) ise Nişâbürek makâmı otuz ikinci terkîb olarak verilerek “Nişâbürek oldur ki pençgâh (bugün nevâ) hânesinden Nevâ agâze idub yukaru hüseynî hânesin dahi seyr idub aşğa gidub çârgâh hânesinde Çârgâh yüzün gösterub ve segâh hânesinde Segâh yüzün gösterub inub dügâh hânesinde karar idersin” şeklinde açıklanmıştır(Uygun, 1990, 45).

### Alişah bin Hacı Büke'de nişâbürek makâm târifi.

Alişah bin Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l-Usul eserinde (1500) Nişâbürek makâmı dörtlü ve beşlilerin anlatıldığı bölümde Ebced yazısı ile H(râst)-YA(dügâh)-YD(büselik)-Yh(çârgâh)-YH(nevâ) sırası ile (T-T-B-T) verilmiştir. Bu perdelerin günümüz nota yazısına aktarımı aşağıdaki şekildedir.



Şekil 3. Alişah bin Hacı Büke'de Uşşâk dörtlüsü ve Nişâbürek beşlisi görünümü

Safiyüddin'in edvârlarında ilk cins (dörtlü) A(yegâh)-D(hüseynîaşîrân)-Z(geveşt)-H(râst) nota yazısı ve T-T-B rumuzlarına denk gelerek Uşşâk cinsini (dörtlüsünü) oluşturmaktadır. Bu dörtlü cinsinin sonuna Tanini aralığı (T) eklendiğinde Uşşâk beşlisi oluşmaktadır. Aynı cins Alişah bin Hacı Büke'de râst (H) perdesine transpoze edildiğinde H-YA-YD-Yh aralıklarına denk gelerek (T-B-T) Uşşâk cinsini (dörtlüsünü) oluşturmaktadır. Fakat Alişah bin Hacı Büke Uşşâk dörtlüsünün (cinsinin) sonuna gelen bir Tanini (T) aralığını Nişâbürek beşlisi olarak tanımlamıştır(Çakır, 1999, s. 27-68).

Alişah bin Hacı Büke'de Nişâbürek makâmına ayrıca yirmi birinci şube içinde de yer verildiği görülmektedir. Bu şube içinde altı perdeden oluşan bir tanım verilmiştir. Bu perdeler günümüz Ebced yazısı simgeleriyle A-C-V-T-YA-YC şeklinde olup bugünkü Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi nota yazısına göre yegâh, kaba dik hisâr, ırâk, nim zirgüle, dügâh, segâh şeklinde aktarılabilir(Çakır, 1999, s. 140).



Şekil 5. Alişah bin Hacı Büke'de Nişâbürek şubesi perdeleri

### Seydî'de Nişâbürek makâm târifi.

Seydî'nin El Matlâ'sında (1504) yirmi sekizinci terkîb olarak Nişâbürek ismiyle anılan makâm için verilen tarif şöyle:

“...İde Çârgâh evinden bang âgâz, Hüseynî perdesine âgâz ide sâz, İne Râstun evin idine turak, Niyâz-i zemzemeyle tola âfak” (Arısoy, 1988, s. 143).



### Yazarı bilinmeyen Kitâb-ı Edvâr'da nişâbürek makâm târifî.

Kitâb-ı Edvâr'da Nişâbürek, yirmi sekizinci terkîb olarak Nişâbürek adıyla şöyle açıklanmıştır: “Nişâbürek oldur kim Çârgâh âgâz ide (başlar) Hüseyinî evine çıka ine Râst Mâye karâr ide” (Cevher, 2004a. 13:48).

### Yazarı Bilinmeyen Rûh-Perver'de Nişâbürek Makâm Târifî.

Rûh-perver'de (1530?) Nişâbürek, şûbelerde on sekizinci şûbe, terkîblerde de yirmi üçüncü terkîb olarak yer alarak şu şekilde açıklanmıştır: “Nişâbürek oldur kim Çârgâh âgâz idüp Hüseyinî yüzinden Mâye karâr ide” (Cevher, 2004b: 12, 17, 39).

### Ali Ufkî Bey'de Nişâbürek Makâm Uygulamaları

Ali Ufkî'nin Mecmûa-i Sâz ü Söz'ünde (1650) notaya aldığı eserler içinde Hüseyinî, Muhayyer, Nevâ, Uşşâk, Bayâtî, Acem, Sabâ, Çârgâh, Segâh, Rast, Mâhur, Evç, İrâk, Nihâvend, Uzzal, Nişâbü, Sünbüle, Şehnâz, Nîkrîz, Bûselik, Aşîran-Bûselik, Hisâr Fasıllar mevcut olup bu fasıllarda toplam 544 eser bulunmaktadır (Cevher, 1995). Fasıllar içinde Nişâbürek faslı yoktur ama Nişâbü faslı içinde 10 eser mevcut olup 4 tanesinin düğâh perdesi kararlı oluşu dikkat çekmektedir.<sup>5</sup>

*Mecmû'a-i Sâz ü Söz s.282-2*

### MURABBA'

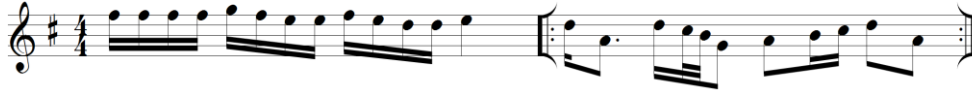
*Der Makâm-ı Mezbûr  
Güfte-i Frenk Mustafâ Almarz*

Ey O lur me lül ü ğa rib e hem lem çe  
Be ni gö rün ki me nim ga rib  
ker mi 'â şık câ nım  
ü hem 'â şık şık  
Dü şür me sa ğa n el  
den şu nar sa kâ se yi 'aş kı  
Ci hân bü tün o da yan sa e lem çe  
ker mi 'â şık şık

Şekil 6. Ali Ufkî Bey'in Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz'ünde Nişâbü faslının 6. sırasında yer alan düğâh perdesi kararlı murabba beste formulu eser (Cevher, 1995, s. 857)<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Notaların daha fazla yer kaplamaması düşüncesiyle üç tanesine yer verilmiştir.

<sup>6</sup> Hakan Cevher'in "Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz" isimli doktora tezinde bu ve örneği verecek diğer iki eserin nota yazımında Sol anahtarının yanında usûl belirtilmemiştir. Biz usûlün belirtilmediği bir nota yazım sistemine sahip olmadığımız eğer varsa da o sistemde yazılabilen bir teknik bilgiye sahip olmadığımız için eserin seyri hakkında fikir sahibi olunabilin diye eserin tezdeki yazımına uygun olan dörtlük sayısını dikkate alarak yazmayı uygun bulduk.

*Mecmû'a-i Sâz ü Söz s.282-3***ESKOÇŞIY**

Şekil 7. Ali Ufkî Bey'in Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz'ünde Nişâbü'r Faslı'nın 7. sırasında yer alan düğâh perdesi kararlı eser (Cevher, 1995, s. 857)

*Mecmû'a-i Sâz ü Söz s.283-1***SEMÂ'İ**

Ne dir bu et di ğin ba na re vâ mı dir yü zü gül şen kü l hân  
 Ci hân gül zâ ri ni ba na ğa min lâ ey le dîn

Be ni bu mül ki ğur bet de tek ü ten hâ ko ya sın sen

vay Ba na et di ğin i ŝi i de mez değ me ki ŝi

Yü rü ey bi ve fâ zâ lim se ni Al la ha ŝal dım ben

Şekil 8. Ali Ufkî Bey'in Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz'ünde Nişâbü'r Faslı'nın 8. sırasında yer alan düğâh perdesi kararlı semâi eser (Cevher, 1995, s. 858)

Eserlerde Nişâbü'r makâm perdelerini oluşturan Nişâbü'r Perde Düzeni'nde (aşağıda düğâh'a kadar inen yukarıda muhayyer'e kadar çıkan) seyirler yapıldıktan sonra düğâh perdesinde karar verildiği görülmektedir. Bu eserlerde nevâ perdesi kutuplanmaları ve yine nevâ üzerinde acem perdeli (nevâ perdesinde Nihâvend makâmı) kullanımlar dikkat çekmektedir. Bugün (Arel-Ezgi Okuluyla) bilinen şekliyle hüseyinî perdesinde râst olduğu iddia edilen dörtlü asla kullanılmamıştır.

Ali Ufkî'nin Mecmû'a-i Sâz ü Söz'ünde yukarıda verilen üç eserdeki seyir uygulamalarının aşağıda Tanburî Küçük Artın (1730), Kemânî Hızır Ağa (1740), Esseyid Mehmed Emin (1760), Abdülbâkî Nâsır Dede (1794) ve Hâşim Bey (1864) Nişâbü'rek makâmı nazari bilgileriyle örtüştüğü bilgiler okunduğunda görülecektir.

yegâh aşırân irak râst düğâh nişâbü'r hicâz ısfahan hüseyinî acem gerdâniye muhayyer sünbüle tiz tiz tiz  
 çargâh nevâ hüseyinî

Şekil 9. Nişâbü'r Perde Düzeni

### Tanburî Küçük Artin'de nişâbürek makâm târifi.

Tanburî Küçük Artin'in Mûsikî Edvâr'ında (1730) Nişâbürek makâmı tarifi “bir mızrab nevâ, bûselik, hicâz, nevâ, hicâz, nevâ, hüseyinî, nevâ, hicâz, bûselik, hicâz, nevâ, hicâz, bûselik, düğâh” şeklinde verilmiştir (Judetz, 2002, s. 42).



Şekil 10. Tanburî Küçük Artin'de Nişâbürek makâmı

Tanburî Küçük Artin'deki makâm târifinin Ali Ufkî'de kullanılan Nişâbürek makâmı eser örnekleriyle örtüştüğü nokta Nişâbürek makâmının Nişâbürek makâmı seyriyle başladıktan sonra düğâh perdesinde karar etmesiyle oluşmasıdır. Yâni Arel-Ezgi-Uzdilek okulunun iddia ettiği gibi düğâhta Rast beşlisi gibi bir oluşum söz konusu bile değildir.

Tanburî Küçük Artin'in Mûsikî Edvâr'ında Nişâbürek makâmı adına en dikkat çekici bilgi Chapter 17 olarak tanımlanan 17.bölümde verilmektedir. Artin “Zira her bir perdenin başka başka adı (var perde) var ki bir adı var, perde var ki beş altı adı var. O bir adı olan perde bunlardır ki yedi ağazedendir: yegâh, aşiran, arak, rast, düğâh, segah, çargâh, neva, hüseyinî, eviç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva, tiz hüseyinî (15.yy.dan gelen kadim bilgi olan Rast Düzeninde yer alan perdeleri Artin'de vermiş). O ki beşer altışar adı var dediğimiz perdelerin adını ki eğer sorarsanız...Nim perdelerin adıdır, hepsini zikir edelim yedi de: şorizen, acemaşiran, geveşt, zirgüle, nihavend, buselik, saba, beyati, acem, mahur, şehnaz, sünbüle, tiz buselik, tiz saba. Kabaca söyleyelim ki talib olan anlasın...altıncı nim ki segâhı ve çargâhın arasındadır. İptida (başlangıç) buselik, ikincisi büzürk, üçüncüsü mâhurek, dördüncüsü zirefkend-i rûmi, beşincisi karadüğâh, altıncısı **nişâbürek**...” demektedir (Judetz, 2002, s. 98-99).

Artin'de Bûselik perdesinin altıncı adının nişâbürek adını almasıyla kastedilen şey Nişâbürek makâmıyla başlayıp düğâh perdesiyle karar eden makâmı bûselik perdesinin nişâbürek ismine dönüşmesidir. Nişâbürek makâmı Tanburî Küçük Artin'de perde adıyla var olan makâm olarak kullanılmıştır.

### Kemânî Hızır Ağa'da nişâbürek makâm târifi.

Kemânî Hızır Ağa'nın (1740) edvârında “Nişâbürek budur ki, nevâ'dan kopup nîm-hicâz ile bûselik-nîmeyn (iki yarım) gösterip düğâh'da karar kılınır” şeklinde açıklanmıştır (Tekin, 2015, s. 167).

### Esseyid Mehmed Emin'de nişâbürek makâm târifi.

Esseyid Mehmed Emin'de (1760) Nişâbürek makâmı “düğâh, bûselik, uzzâl, nevâ, hüseyinî, evç, gerdâniye, muhayyer” perdeleriyle açıklanmaktadır (Daloğlu, 1993, s. 50).

### Abdülbâkî Nâsır Dede'de nişâbürek makâm târifi.

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Tedkîkü Tahkîk (İnceleme ve Gerçeği Araştırma) edvârında (1794) Nişâbürek makâmı “Nişâbürek (Küçük Nişâbürek): Düğâh perdesinin eklenmesiyle ve düğâh perdesinden başlayarak Nişâbürek yapar ve karar verir” şeklinde açıklanmıştır (Tura, 2006, s. 57-58).

### Hâşim Bey'de nişâbürek makâm târifi.

Hâşim Bey'in Mecmuâ-i Kârâh ve Nakşha ve Şarkıyyât edvârında (1853; 1864) Nişâbürek makâmı “İbtida hicâz, nevâ, hüseynî, muhayyer gösterip bi'ayni Nişâbürek makâmı gibi âğâzesini icra ederek şu kadar farkı var ki, bu makâmın karargâhı düğâh perdesinde nişâbürek, bûselik perdesinde karar verir. Batı müziğinde bu makâma da re majör tabir ederler” şeklinde açıklanmaktadır (Yalçın, 2016, s. 161).

### Kâzım Uz'da nişâbürek makâm târifi.

Kâzım Uz'un Musiki Istılahatı kitabında (1894) Nişâbürek makâmı “Nişâbürek (yada nişaverek): Güçlüsü hüseynî, durağı düğâh olan ve çârgâh yerine hicâzlı özaşıtı kullanan makâm. İstimal olunmayan (kullanılmayan) bir makâmıdır” şeklinde tarif edilmiştir (Uz, 1964, s. 51).

### Hüseyin Sadettin Arel'de nişâbürek makâm târifi.

Hüseyin Sadettin Arel'in Türk Müsîkisi Nazariyatı Dersleri kitabında (1941-1948) Nişâbürek makâmı “Düğâh perdesinde Râst beşlisinin tiz tarafına hüseynî perdesindeki bûselik dörtlüsünün eklenmesinden doğmuştur ve inici-çıkıcıdır. Güçlüsü hüseynî perdesidir. Notası yazılırken donanıma "do" için bakiyye diyezi fa için küçük mücenneb diyezi işaretleri konulur. Nişâbürek makâmının seyri: Düğâh perdesindeki rast beşlisiyle ekseriya yedeninde gösterilmesi suretiyle karar verilir. Arada başka geçici geçkiler yapılmasına mâni yoktur. Nasıl ki çok kere hüseynî perdesindeki Bûselik aynı perdedeki rast dörtlüsüne çevrilmek suretiyle orada bir geçki yapılır” şeklinde açıklanmaktadır.



Şekil 11. Hüseyin Sadettin Arel'de Nişâbürek makâm görünümü

Nişâbürek makâmına Tanburî Osman Bey'in Nişâbürek Peşrev'inin birinci hâne ve mülâzimesi, Kassamzâde'nin Nişâbürek Nâkiş Yürük Semâi formundaki eserinin makâmı anlatan kısmı ve Fincanın Orta Göbeği isimli Halk Türküsü'nden örnekler verildiği görülmektedir (Arel, 1993, s. 261-264).

### Zühtü Suphi Ezgi'de nişâbürek makâm târifi.

Zühtü Suphi Ezgi'nin beş ciltlik Nazeri ve Ameli Türk Müsîkisi'nde (1935-1953) Nişâbürek makâmı anlatımına “Râst makâmının şetti, Nişâbürek makâmı” başlığı ile başlayıp tıpkı Hüseyin Sadettin Arel'in verdiği diziyi vererek Nişâbürek makâmını “Dizisi rast beşlisi ile rast dörtlüsünden mürekkeptir; güçlü beşinci sestir; makam saittir, pestteki beşlide rast ya durak ve yahut güçlüden başlar, ya o beşlide, yahut beşli ile dörtlüde karışık bir surette gezinir, güçlü veya üçüncü seste muvakkat (geçici) kalır; icap ederse tiz dörtlüde dahi seyir ettikten sonra avdetle durakta karar eder” şeklinde açıklamakta ve Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek beste formundaki eseri örnek eser olarak verilmektedir (Ezgi, 1935, s. 268).

### Ekrem Karadeniz'de nişâbürek makâm târifi.

Ekrem Karadeniz'in Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları'nda (1984) Nişâbürek makâmı “Bu makâm çıkış ve inişte iki ayrı ıskala kullanır. Nota yazarken eserlerin baş tarafına değişik işaretler konulduğu görülmüşse de en uygun olanı baş tarafa eviç, nim hicâz, nîm zirgüle ve bûselik perdelerine mahsus olan dört diyez işaretini birlikte

yazmaktır...Dügâh-Hüseynî veya Nevâ-Hüseynî veya doğrudan doğruya Hüseynî perdelerinden terennüme başlar. Eviç, Nim Şahnaz ve Muhayyer perdeleriyle seyrettikten sonra Hüseynî perdesi üzerinde kısa duruşlar yaparak ve inişte Nim Şahnaz yerine Gerdâniye perdesini kullanarak Nevâ, Nîm Hicâz, Bûselik perdeleriyle Dügâh perdesinde çokluk Nîm Zengûle perdesini de kullanarak karar verir. Makâmın hususî çeşnisi ıskaladaki perdelerle seyrederken Hüseynî perdesi üzerinde kısa duruşlar yapmak ve inişte Nim Şahnaz perdesini terk ederek onun yerine Gerdâniye perdesi kullanmak ve aralıkları bakımından bir perde pest şeddi olan Rast makamının çeşnisinden kurtulmak için Dügâh perdesi üzerinde, karar nağmesi dışında seyir esnasında fazla durmamak suretiyle meydana getirilir” (Karadeniz, 1984, s. 110).

#### **İsmail Hakkı Özkan'da nişâbürek makâm târifi.**

İsmail Hakkı Özkan'ın Türk Müsikîsi'nin Nazari ve Esasları kitabında (1984) Nişâbürek makâmı Arel ve Ezgi'deki gibi dügâh perdesi üzerinde Râst makâmı dizisi ile açıklanmakta ve Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek beste formundaki eseri örnek eser olarak verilmektedir (Özkan, 1984, s. 380-381).

#### **Yakup Fikret Kutluğ'da nişâbürek makâm târifi.**

Yakup Fikret Kutluğ'un Türk Müsikîsinde Makâmlar'ı kitabında (2000) Kutluğ hocası Hüseyin Sadettin Arel'in “Râst makâmının şedlerinden hiçbiri bugüne kadar müstakil olarak kullanılmamıştır” ifadesine yer vererek Arel'in Nişâbürek makâmını Râst makâmının şeddi olarak görmediğini iddia eder. Suphi Ezgi'nin de başta "*Nişâbürek makâmı Râst makâmının şeddidir*" gibi bir iddiası olsa da daha sonra görüşünü değiştirdiğini, Nişâbürek makâmının Râst makâmının şeddi olamayacağını, çünkü makâmın dügâh ve bûselik perdelerinde iki ayrı diziden oluştuğunu, bu oluşumun şed makâm karakterine aykırı olduğunu ifade ettiğini dile getirmektedir.

Yakup Fikret Kutluğ kendisinin de Nişâbürek makâmını Râst makâmının şeddi olarak görmediğini ifade etmektedir fakat Râst ve Nişâbürek makâmının farklarının neler olduğu konusunda net bir açıklama ortaya koyamayışı da dikkat çekmektedir (Kutluğ, 2000, s. 363-366).

#### **Sühan İrden'de nişâbürek makâm târifi.**

Sühan İrden'in Türk Müsikîsi'nde Makâm Uygulamaları kitabında (2015) Nişâbürek makâmı “nîm hicâz perdesinde yedensiz olarak kullanılan segâh çeşnî kullanımları ile dügâh perdesi üzerinde Pençgâh-ı Asl makâm seyri bileşiminden olur” şeklinde açıklanmıştır (İrden, 2015, s. 100).

Bu noktada Pençgâh Asl makâmının ne olduğuna dair kısaca değinilmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir.

### **Pençgâh-ı Asl Makâmı Hakkında Kısa Bilgi**

#### **Arel Okulu'nda pençgâh makâm târifi.**

*Arel Okulu* Pençgâh'ı diğer bazı dörtlü ve beşliler bölümü içinde aşağıdaki gibi açıklamıştır:

“Pençgâh beşlisi, pestten tize doğru tanini-tanini-büyük mücennep-küçük mücennep yahut tizden peste doğru küçük mücennep-büyük mücennep-tanini-tanini şeklinde sıralanmış aralıklardan mürekkeptir. Remizlerle ifadesi pestten tize doğru T T K S ve tizden peste doğru S K T T' dir.” (Arel 1990, s. 26).



Şekil 12. Hüseyin Sadettin Arel'de Pençgâh beşlisi görünümü

Arel Okulu'nda Pençgâh makâmı ise aşağıdaki gibi tanımlanmıştır:

“İsfahan ve Râst makâmlarının birleştirilmesiyle vücade gelmiştir. İnici-çıkıcıdır. Notası yazılırken donanıma Râst makâmında olduğu gibi si koma bemolü fa bakiyye diyezi işaretleri konulur ve diğer perde değişiklikleri lâhin arasında yapılır. Pençgâh makâmını teşkil eden dizileri karşılaştıralım”:



Şekil 13. Arel'de Pençgâh makâmını terkip eden dizilerin görünümü

“Pençgâh Makâmının Seyri: Ya Beyatî dizisiyle, yahut düğâh perdesindeki Râst dördlüsü ile başlanılır ve bu sebeple karışık olarak dolaşılıp İsfahan makamı gösterilir; sonra râst perdesindeki Râst makâmının beşlisine geçilerek karar verilir. Bu çerçeve içinde başka geçici geçkilerin yapılmasına mâni yoktur.” (Arel 1993: 211).



Şekil 14. Arel Okulu'nda İtrî'ye üit verilen Pençgâh Beste örneği

Arel Okulu'nun Pençgâh-ı Asl makamı eser örneği olarak verdiği İtrî'nin beste formundaki *Pây-i yâre düşmeye ağyardan növbet mi var* eseri makâmı tanıtmak için doğru bir eser örneğidir. İtrî'nin Pençgâh-ı Asl makamı beste formulu *Pây-i yâre düşmeye ağyardan növbet mi var* güfteli eserinde makâm; *Râst düzeni*'nde yer alan nevâ hânesine/evine/perdesine sürekli kutblanıp nevâ hânesindeki Nevâ makâmı hicâz perdesi tamamlayıcı olarak

kullanılarak kalışlar yapılarak duyurulmakta sonrasında hüseyinî perdesi Abdülbâki Nâsır Dede'nin edvârında da belirttiği gibi süsleyici<sup>7</sup> olarak kullanıldıktan sonra nevâ perdesinden râst hânesine/perdesine inilerek orada râst perdesinde kalış yapılarak sonlandırılmaktadır. Fakat *Arel Okulu* makâm kavramını dörtlü-beşli veya beşli-dörtlü birleşimlerine dayalı dizilerle bir tuttuğu için Pençgâh-ı Asl makâmının makâmsal analizini çözümlenemeyerek yanlış tespitler yapmıştır. *Arel Okulu*'nun verdiği yanlış Pençgâh makâmı tanımının günümüzde yeni yazılan kaynaklarda hâlâ devam ettiriliyor oluşu ise aşağıda verilen edvâr bilgilerinden sonra mutlaka yeniden değerlendirilmelidir.

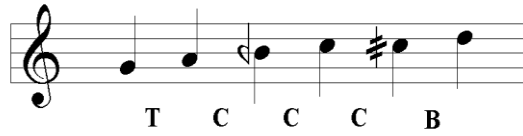
#### Pençgâh makâmının Türk nazariye tarihindeki kısa târifi.

*Maragalı Abdülkadir'in Camiü'l Elhân* (1415) adlı eserinde Pençgâh, yirmi dört şûbe arasında dördüncü olarak verilmiştir. Maragalı Pençgâh şûbesinin iki çeşit dizisi olduğunu belirtmiştir. Birincisine *Pençgâh-ı Asl* ikincisine ise *Pençgâh-ı Zâid* adı verilmiştir. Pençgâh-ı Asl beş perdeden oluşmaktadır (Bardakçı 1986, s. 171).



Şekil 15. *Maragalı Abdülkadir'in Camiü'l Elhân'ında Pençgâh-ı Asl*

Pençgâh-ı Asl bugün Râst beşlisi olarak bilinen beşli olması dikkat çekmektedir. Maragalı'nın ikinci çeşit Pençgâh şûbesi olarak tanımlanan Pençgâh-ı Zâid ise günümüz notasına şu şekilde aktarılabilir (Bardakçı 1986, s.171):



Şekil 16. *Maragalı Abdülkadir'in Camiü'l Elhân'ında Pençgâh-ı Zâid görünümü*

Alişâh bin Hacı Büke'nin *Mukaddimetü'l Usûl* (1500) adlı eserinde Pençgâh, yirmi dört şûbe arasında dördüncü olarak verilmiştir. Öncelikle dörtlü ve beşlileri açıkladığı bölümde *T C C* aralığını oluşturan dörtlüye Rast dörtlüsü bir tanini aralığının eklenmesiyle de oluşan beşliye Rast veya Pençgâh beşlisi adını vermiştir (Çakır 1999, s. 12).



Şekil 17. *Alişâh'ın Mukaddimetü'l Usûl'ünde Pençgâh-ı Asl*

<sup>7</sup> Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik*'inde "Pençgâh-ı asl (Asıl Pençgâh): ..., hüseyinî perdesinden başka süsleyici kullanmaktan kaçınılmalıdır; başlangıç perdesi ile de Râst'tan ayrılır..." denilmektedir (Tura 2006, s. 44).

Hem Maragalı Abdülkadir'de hem de Alişâh bin Hacı Bûke'de Pençgâh makâmı aslında bir beşliden ziyâde *Râst Perde Düzeninde nevâ* perdesinden âğâz edip *çargâh, segâh ve düğâh* perdeleri kullanımları ile *seyri* oluşturulduktan sonra *râst* perdesinde karar veren makâmıdır.



Şekil 18. *Râst Perde Düzeninde Pençgâh-ı Asl Makâmı*

Pençgâh makâmını oluştururken âğâz sadece başlanılan perdeyi değil ilk kutuplanılıp durulması gereken perdeyi de kasteden bir kavram olarak görülmeli *râst, düğâh, segâh, çargâh, nevâ* perdelerinin hangi birinden başlanırsa başlanılsın oluşturulan ilk nağmede mutlaka *nevâ* hânesinde durulsun böylece (*nevâ* hânesinde) *Nevâ* makâmı duyurulsun ki *Nevâ* makâmıyla başlanılıp *Râst* makâmıyla karar edilmiş olunsun demek istendiği anlaşılmalıdır. Bu durumu algılayamayan Kantemiroğlu "Eskiler, *Nevâ* makamı ile *Râst* makamı birleştirilir ve böylece *Pençgâh* makamı icra edilir, derler ve bu açıklanışa uygun düşecek şekilde bestelenmiş birkaç peşrev bulunduğunu söylerlerdi. Fakat, bana kalırsa, bunlar, ismi olup cismi olmayan şeylerden, doğru diye belenmiş yaygın yanlışlardan biridir. Çünkü o tür peşrevlerin tümü de, yenilerin görüşüne göre icrâ edilebilir. Üstelik eskilerin anlattığı *Pençgâh* makamını *Rast* makamından ayırt etmek de pek mümkün değildir. İmdi yenilerin tarifine göre *Pençgâh* makamının açıklanışını görelim" (Tura, 2001, s. 87-89) diyerek 15.yy.dan o güne kadar gelen *Pençgâh-ı Asl* makâm tanımını yok sayarak hata yapmıştır.

Kantemir'in inkâr ettiği eskilerin sözü anlatımına verilebilecek en güzel örneğin *Pençgâh-ı Asl Beste-i Kadîm âyin* olduğu düşünülmektedir.

### PENÇGÂH-I ASL MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎF'İ BİRİNCİ SELÂM

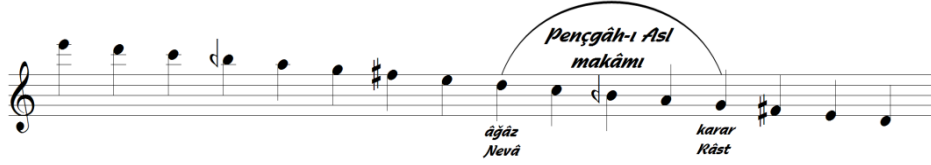
Şekil 19. *Pençgâh-ı Asl makâmındaki âyinde makâmın anlatıldığı bölümünden kesit*

*Pençgâh-ı Asl* Mevlevî Âyin-i Şerîf'inde altı ölçü bütününde değerlendirildiğinde *Râst* ve *Nevâ* makâmı içiçe kullanılarak bütününde *Pençgâh-ı Asl* makâmı oluşturulduğu açıktır. İtrî'nin *Pençgâh-ı Asl* makamı beste formulu *Pây-i yâre düşmeye ağıyardan nöbet mi var*" güfteli eseri de örnek eser konumundadır. Kantemir'in kendi yazdığı edvârında bestesi Şerîf'e (Tura, 2001, s. 6), Hasan Ağa'ya (Tura, 2001, s. 231), Acemler'e (Tura, 2001, s.



242) ve Ağa Mü'min'e (Tura, 2001, s. 242) ait dört tane eserle bestekârları bilinmeyen üç tane farklı semâi (Tura, 2001, s. 455-457-458) olmasına rağmen Kantemir'in neden Pençgâh-ı Asl makâmını yok saydığı anlaşılamamaktadır. Çünkü örneğini verip notaya aldığı Pençgâh eserlerin sayısı topu topu 11 tanedir ve bunların zaten 6 tanesi Pençgâh Asl kalan 5 tanesi ise Pençgâh-ı Zâid makâmındadır.

Kantemiroğlu'ndan bugüne *Pençgâh-ı Asl* makâmı unutulduğu için *Rehâvi*, *Nişâbürek*, *Arazbâr* ve *Selmek* gibi makâmaların seyirlerinde bulunan Pençgâh-ı Asl makâm yapılarının da algılanamadığı düşünülmektedir.<sup>8</sup>



Şekil 20. Râst Perde Düzeni içinde Pençgâh-ı Asl makâm yerleşimi

*Pençgâh-ı Asl* makâmı Râst Düzen'inde 5.derecesi nevâ perdesine yapılan kutuplanmalarla doğup 1. derecesi râst perdesinde karar verilerek sonlanan arada zaman zaman 3. derecesi segâh perdesinde de duruşlar yapabilen bir makâm seyirini temsil etmektedir. Bu seyir râst perdesi üzerindeyken düğâh perdesi üzerine alınıp Nişâbürek makâm adına dönüştürülmüştür. Bu uygulamaya en güzel örneklerin Enfi Hasan Ağa'nın Murabba Beste formulu "Küşâde sinesi bilmem ki bir sehâsi mı var" güfteli ve Ağır Semâi formulu "Câme-i sürh ile sanma lâl-gûn olmuş gelir" güfteli eserlerinin olduğu düşünülmektedir.

### Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek Murabba Bestesi'nin Makâmsal Analizi

**Nişâbürek Beste**  
"Küşâde sinesi bilmem ki bir sehâsi mı var"

Usûlü: Zencîr Beste: Enfi Hasan Ağa

Şekil 21. Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek bestesinde makâmının anlatıldığı bölümden kesit

<sup>8</sup> Bkz. Sühan İrden, "Pençgâh Makâmı", *Uluslararası İdil Sanat ve Dil Dergisi*, c. 4, S. 15, 2015, s. 111-130.

Enfi Hasan Ağa'nın (?-1729) Nişâbürek Murabba Beste formulu "Küşâde sinesi bilmem ki bir sehâsı mı var" güfteli eserinde Ali Ufkî'deki eserler gibi Nişâbürek Düzeni'nde Nişâbürek makâmıyla başlayıp düğâh perdesinde karar veren seyrin terk edildiği dikkat çekmektedir. Eserde, Çifte Düyek (16/4) usûlünün ilk üç ölçüsünde 1.dereceden (düğâh) 5. dereceye (hüseynî) atlayış sonrası Pençgâh-ı Asl makâm seyriyle başlanılmıştır. Sonrasında Çifte Düyek (16/4) usûlünün son ölçüsünde yine 1.dereceden (düğâh) 5. dereceye (hüseynî) atlayış sonrası Fahte usûlünün (20/4) son ölçüsüne kadar 5.dereceden 1.dereceye inip karar eden bir Pençgâh-ı Asl makâm seyri kullanılmıştır. Bu seyri râst perdesine göçürerek yaptığımızda aşağıdaki görünüm oluşacaktır.

**Pençgâh-ı Asl makâmı**

5.derece nevâ'dan âgâz edip 1. derece râst'ta kararla Pençgâh-ı Asl makâm oluşumunu sağlayan bölüm

Şekil 22. Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek Murabba Bestesi'nin râst perdesi üzeri yazımında Pençgâh-ı Asl makâm bölümden kesit

Şekil 21'e dönülüp tekrar incelendiğinde eserin sonunda Berefşan usûlünün (32/4) kullanıldığı bölümde yine 5. dereceden 1.dereceye inip karar eden bir Pençgâh-ı Asl makâm seyri söz konusudur.

### Nişâbürek Ağır Semâî

Câme-i sürh ile sanma lâl-gün olmuş gelir

Beste: Enfi Hasan Ağa

Usûlü: Aksak Semâî

Şekil 23. Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek Ağır Semâî bestesinde makâmının anlatıldığı bölümden kesit

Enfi Hasan Ağa'nın (?-1729) Nişâbürek Ağır Semâî formulu "Câme-i sürh ile sanma lâl-gün olmuş gelir" güfteli eserinde de tıpkı "Küşâde sinesi bilmem ki bir sehâsı mı var" güfteli Murabba Beste formulu eserinde olduğu gibi düğâh perdesine göçürülerek oluşturulan Pençgâh-ı Asl makâm seyirleri görmek mümkündür. Bu seyri râst perdesine göçürerek yaptığımızda aşağıdaki görünüm oluşacaktır.

nevâ perdesine yapılan kutublanmalar  
sonrasında râst perdesine inişle oluşan Pençgâh-ı Asl makâmı

nevâ kutublanmalarla  
oluşan nevâ hânesindeki Nevâ makâmı

Pençgâh-ı Asl makâm kullanımları

segâh hânesinde Segâh makâm kullanımları

tipik bir Pençgâh-ı Asl cümlesi

Pençgâh-ı Asl makâmı

Câ me i sür hi le san

ma lâi gün ol muş ge lir

Ah me le ğim ah gü ze lim

var di le ğim yar me ded ey

Şekil 24. Enfi Hasan Ağa'nın Nişâbürek Ağır Semâi'si'nin râst perdesi üzeri yazımında Pençgâh-ı Asl makâm bölümünden kesit

Bu seyir Türk makâm nazariye tarihinde 15. yy.dan İtrî'nin bestelediği eserlere gelene kadar Pençgâh-ı Asl makâmı olarak kullanılmıştır. Enfi Hasan Ağa ve Kantemiroğlu bestelerinde ise bu seyir düğâh perdesi üzerinde kullanılarak Nişâbürek makâm adını almış ve günümüze kadar bu şekilde gelmiştir.

### Sonuç ve Öneriler

Nişâbürek makâmının Geleneksel Türk müziği tarihindeki nazari ve uygulamalarının incelendiği bu makalade;

1) Nişâbürek makâmının ilk kez Bedr-i Dilşâd'da (1427) Râst düzeni'nde yegâh perdesinden başlayıp hüseyinî perdesine dönüp orda karar veren bir makâm olarak tanımlandığı, Hızır bin Abdullah(1441), Kırşehrî(1469), Kadızâde Tirevî(1492), Seydî(1504), Yazarı bilinmeyen Rûh-Perver gibi edvârlarda karar perdesi farklılıkları dışında Râst perde düzenindeki seyir kullanımını devam ettirdiği, dolayısıyla 15.yy. da Râst perde düzeni içinde anlatılan bir makâm karakterine sahip olduğu,

2) Ali Ufkî'de (1650) Nişâbürek makâmına ait eserlerin Nişâbürek Faslı içinde dört eserle yer alarak Nişâbürek makâmıyla başlayıp düğâh perdesinde karar eden bir seyir şekliyle de kullanıldığı,

3) Tanburî Küçük Artin (1730), Kemânî Hızır Ağa (1740), Esseyid Mehmed Emin (1760), Abdülbâkî Nâsır Dede (1794), Hâşim Bey (1864) edvârlarında Nişâbürek makâm tanımının Nişâbürek makâmıyla başladıktan sonra düğâh perdesinde karar eder şeklinde tarif edildiği dolayısıyla Ali Ufkî'de yer alan dört eserlerde yer alan seyir uygulamalarıyla örtüştüğü,

4) Tanburi Küçük Artin edvârında (1730) Nişâbüür makâmıyla başladıktan sonra düğâh perdesinde kararından dolayı bûselik perdesinin nişâbürek ismine dönüştüğü, yâni Nişâbürek makâmının kendi perde ismiyle var olan bir makâm olarak da makâm nazariye tarihi içinde kullanıldığı,

5) Enfi Hasan Ağa'nın (ö.1729) Nişâbürek eserleri analiz edildiğinde Nişâbürek makâmının sadece adını koruyabildiği fakat seyrinin karakter değiştirerek Pençgâh-ı Asl makâm seyrinin yerini aldığı, dolayısıyla râst perdesinde karar eden Pençgâh-ı Asl makâm seyrinin düğâh perdesinde karar eden Nişâbürek makâmı adına dönüştüğü,

6) Arel-Ezgi Okulu ve daha sonra o okulu benimseyen yazarların çoğunun nazari kaynaklarında makâmın düğâh perdesi üzerinde Râst makâm dizisinin şeddidir şeklinde açıklandığı, Yakup Fikret Kutluğ'un bu tanımlamaya itiraz ettiği ama makâm seyrine dönük olarak tatmin edici bir çözümleme yapmak konusunda da sıkıntı çektiği,

7) Sühan İrden'e göre (bugün düğâh perdesi üzerinde Râst makâm dizisinin şeddidir şeklinde bilinen) Nişâbürek makâm tanımının aslında Pençgâh-ı Asl makâmının düğâh perdesi üzerindeki "*şed seyrinden*" başka bir şey olmadığı,

8) Makâmları, dizilerle bir tutan, perdelere 'güçlü', 'yeden', 'durak üstü' vs. gibi tonal işlevler, görevler yükleyen Arel-Ezgi Okulu öğretilerinin geçmişe dönük eserlerin makâmsal çözümlerinde yetersiz kaldığı tespit edilmiştir.

Bu tespitlere ilişkin olarak; *Makâm* kavramı açısından öncelikli kavramın dizi değil *perde* kavramı olduğu, *perde düzenleri* var olmadan makâmın oluşmalarının mümkün olmadığı, perde düzenlerine bağlı olarak *âgaz-seyir-karar* üçgeni ile oluşturulacak en küçük ezginin *makâm*'ı temsil ettiği algıya geri dönülerek eser ve makâm çözümlerinin yapılması önerilmektedir.

**Kaynakça/References**

- Arel, H. S. (1993). *Türk musikisi nazariyatı dersleri*. Yay. Haz: O. Akduğu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/1347. Kaynak Eserler Dizisi.
- Arısoy, M. (1988). *Seydi'nin, El-Matla adlı eseri üzerine bir çalışma*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkâdir ve Câmîü'l-Elhân adlı eseri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cevher, M. H. (1993). *Tanburi Cemil Bey- rehber-i mûsikî*. İzmir: EÜDTMK Yayınları No: 9.
- (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hazâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz (transkripsiyon, inceleme)*, Ege Üniversitesi, Doktora Tezi, İzmir.
- (2004). *Kitaab-ı Edvâr, inceleme- günümüz Türkçesi- Çeviriyazım ve Esas Metin*. İzmir: Can Basımevi.
- (2004). *Rûh Perver, inceleme- günümüz Türkçesi- Çeviriyazım ve Esas Metin*. İzmir: Sade Matbaacılık Ltd. Şti.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşâd'ın Muradnâmesi I-II*. İstanbul: MEBY.
- Çakır, A. (1999). *Alişah bin Hacı Büke'nin (?-1500) Mukaddimetü'l-Usûl adlı eseri*. Marmara Üniversitesi, Doktor Tezi, İstanbul.
- Dalkıran, N. (1983). *Türkçe Zeyn-ül Elhan*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirli'nin müzik teorisi*. Kırşehir Valililiği Kültür Hizmeti. Kırşehir: Bilge Ajans Yayın.
- Esseyid Mehmed Emin. (2014). *Der Beyân-I Kavâid-I Nağme-I Perde-yi Tanbûr [1760]*. (Y. Daloğlu, Çev.), Ankara: KTBY.
- Ezgi, Z. S. (1935-1953), *Nazarî ameli türk mûsikîsi C. I-V*. İstanbul: Hüsniyat Matbaası.
- İrden, S. (2012). *Türk Mûsikîsi'nde Makâm Uygulamaları*. Konya: Aybil Yayınları.
- (2015). "Pençgâh Makâmı", *Uluslararası İdil Sanat ve Dil Dergisi*, c. 4, S. 15, s. 111-130.
- (2018). "Hüseyin Sadettin Arel'in türk mûsikisi nazariyatı dersleri'ndeki râst makâm kararlı tariflerine yaklaşımlarının (çözümlemelerinin) anadolu edvâr geleneği icrâ ve kuram ilmi hakikâtine uygulanabilirliği", 2017 Arel Sempozyumu Bildirileri (Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu) Kitabı, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Karadeniz, E. (1984). *Türk musikisinin nazariye ve esasları*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Popescu, J. E. (2002). *Tanburi Küçük Artın*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özçimi, S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve kitâbü'l edvâr*. Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (1987). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Doktora Tezi, İstanbul.
- (2015). Halk mûsikisi repertuar incelemelerinin makam nazariyesi araştırmalarına yapacağı katkılar. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 7, 1-27.
- Tekin, A. (2003). *Hızır Ağa'nın 'Mûsikî Risâlesi' isimli yazma eserinin transkripsiyonu ve dönemin edvârları ile mukayesesi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Tekin, H. (1999). *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risaletü'l-Fethiyye'si*. Niğde Üniversitesi, Doktora Tezi. Niğde.

- Tura, Y. (1988), *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*.İstanbul: Pan Yayıncılık.
- 2001. *Kantemiroğlu-Musikiyi harflerle tesbit ve icra ilminin kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- 2006. *Tedkik ü tahkik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadızáde Tirevî ve musiki risâlesi*. Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Uz, K. (1964). *Musiki ıstılahatı*. [1894]. Ed. G. ORANSAY, Ankara: Küğ Yayını.
- Yalçın, G. (2016). *19. yüzyıl Türk mûsikîsinde Haşim Bey mecmuası*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.Araştırma-İnceleme Dizisi:117.