

**MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY'İN  
NEVRÛZ ESERLERİNİN MAKÂM  
YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

Özlem ELİTAŞ  
Sanatta Yeterlik Tezi  
Danışman: Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN  
Haziran, 2022  
Afyonkarahisar

T.C.  
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ

MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY'İN NEVRÛZ  
ESERLERİNİN MAKÂM YÖNÜNDEN  
İNCELENMESİ

Hazırlayan  
Özlem ELİTAŞ

Danışman  
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN

AFYONKARAHİSAR 2022

## YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “**Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nevrûz Eserlerinin Makâm Yönünden İncelenmesi**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

28/06/2022

İmza

Özlem ELİTAş

T.C.  
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

<b>Öğrencinin</b>	<b>Adı- Soyadı</b>	Özlem ELİTAŞ
	<b>Numarası</b>	180656108
	<b>Anasanat Dalı</b>	Müzik
	<b>Programı</b>	Müzik
	<b>Program Düzeyi</b>	<input type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input checked="" type="checkbox"/> Sanatta Yeterlik
<b>Tezin Başlığı</b>	Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz Eserlerinin Makâm Yönünden İncelenmesi	
<b>Tez Savunma Sınav Tarihi</b>	28.06.2022	
<b>Tez Savunma Sınav Saati</b>	13.00	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek oy birliği – oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

**Prof. Dr. Elbeyi PELİT**

**MÜDÜR**



## ÖZET

### MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY'İN NEVRÛZ ESERLERİNİN MAKÂM YÖNÜNDE İNCELENMESİ

Özlem ELİTAŞ

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI

Haziran, 2022

**Danışman: Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN**

Geleneğin izini sürebilmek için gelenekle bağ kurulabilmesi gerekmektedir. Kurulan bağlar zayıfladıkça geçmişteki uygulamaları anlamak güçleşir. Bu anlama faaliyeti tek yönlü bir bakış açısıyla değil konuyu farklı açılardan değerlendirebilmekle mümkün olacaktır. Bu tez çalışması, 13. yüzyıldan itibaren literatürde yer alan Nevrûz makâmı ile makâmın değişim ve dönüşüm izlerini Muallim İsmâil Hakkı Bey'in eserleri üzerinden anlamayı amaçlamaktadır. Özellikle günümüz uygulamalarında Nevrûz makâmının yeterince tanınmadığı ve başka makâmlarla karıştırıldığı açıktır. Çalışmada elde edilen bulgu ve tespitler, Nevrûz makâmının yanı sıra başka makâm ve perdeler hakkında da yeni bilgiler edinilmesini sağlamıştır. Günümüz araştırmacı ve icrâcılarının alışkanlıkları dikkate alınarak çalışmada yer alan eserlerin analiz notaları, eksikliklerine rağmen tanınırlığı ve yaygınlığı sebebiyle Arel sisteminde mevcut bulunan işaretler kullanılarak yazılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Nevrûz makâmı, Muallim İsmâil Hakkı Bey, makâm, perde, Nevrûz perdesi.

## ABSTRACT

### AN EXAMINATION OF MUALLIM ISMAIL HAKKI BEY'S NEVRUZ COMPOSITIONS BY THEIR MAKAMS

Özlem ELİTAŞ

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY  
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES  
DEPARTMENT OF MUSIC

June, 2022

**Advisor: Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN**

In order to follow the tradition, it is necessary to establish a connection with the tradition. As the established bonds weaken, it becomes challenging to understand past practices. This understanding activity will be possible by evaluating the subject from different perspectives, not from a one-way point of view. This thesis study aims to understand the Nevruz makam, which has been in the literature since the 13th century, and the traces of change and transformation of the makam through the compositions of Muallim İsmâil Hakkı Bey. It is clear that, especially in today's practices, the makam of Nevruz is not well known and confused with other makams. Therefore, findings and determinations obtained in the study provided new information about Nevruz makam and other makams and pitches. Analysis notes of the compositions in the study are using signs available in the Arel system due to their recognition and prevalence despite their deficiencies considering the habits of today's researchers and performers.

**Keywords:** Nevruz makam, Muallim İsmâil Hakkı Bey, makam, pitch, Nevruz pitch.

*Geleneğin büyük temsilcisi Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in  
azîz rûhuna...*

## ÖN SÖZ

Tez çalışmasında bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan danışmanım Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN'e, katkılarından ötürü Prof. Dr. Zafer KURTASLAN'a, Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN'a, Doç. Dr. Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY'a ve Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI'ya, tez yazım aşamasında desteklerini esirgemeyen Şehriban KOLUAÇIK'a ve Filiz YILDIZ'a teşekkür ederim.

Klâsik Türk Müziği alanında çalışmalar yapmaya beni teşvik eden, Nevrûz makâmına ve Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in eserlerine dikkat çekerek tez konusunu öneren, tezin her aşamasında katkıları ve desteği bulunan Hocam ve meslektaşım Burak KAYNARCA'ya ne kadar teşekkür etsem azdır.

Her daim yanımda olan aileme minnettârim.

Çalışmanın ilgililere faydalı olmasını dileğiyle...

Özlem ELİTAŞ  
2022, Afyonkarahisar

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
ENSTİTÜ ONAYI .....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
ÖN SÖZ .....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar LİSTESİ .....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	xii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

1. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE NEVRÛZ MAKÂMI .....	4
1.1. NEVRÛZ .....	4
1.2. NEVRÛZ YAPILARI .....	7
1.2.1. Nevrûz Cinsi.....	8
1.2.2. Nevrûz Perdesi .....	10
1.3. MAKÂM, ÂVÂZE, ŞÛBE, TERKİB .....	12
1.3.1. Makâm .....	12
1.3.2. Âvâze.....	14
1.3.3. Şûbe.....	16
1.3.4. Terkîb .....	18
2. XIII. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE KADAR BAZI KAYNAKLARDA YER ALAN NEVRÛZ MAKÂMI TARİFLERİ .....	19
2.1. HALK MÜZİĞİ DAĞARINDA NEVRÛZ MAKÂMI .....	34
2.2. NEVRÛZ MAKÂMINDAKİ ESERLER.....	37
2.3. MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY'İN NEVRÛZ ESERLERİ .....	41
3. MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY'İN HAYATI.....	43
3.1. SANATI.....	46
3.2. BESTEKÂRLIĞI.....	48
3.2.1. Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Bestecilik Anlayışında "Takım Tamamlama" .....	55
3.3. MUALLİMLİĞİ .....	56
3.3.1. Mûsikî-i Osmânî Mektebi .....	57
3.3.2. Nazariyat Alanındaki Eserleri.....	60
3.3.3. Terkîb Ettiği Makâmlar ve Usûller .....	63
3.3.4. Arşivi.....	64
3.3.5. Nota Yayınları.....	65
4. MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY'İN NEVRÛZ ESERLERİNDE KULLANILAN FORMLAR VE USÛLLER.....	68
4.1. FORMLAR.....	68
4.1.1. Peşrev .....	68
4.1.2. Sazsemâîsi.....	69

4.1.3. Kâr .....	69
4.1.4. Murabba' .....	70
4.1.5. Nakış Aksaksemâî.....	72
4.1.6. Yürüksemâî .....	72
4.1.7. Şarkı.....	73
4.1.8. İlâhî .....	73
4.2. USÛLLER .....	73
4.2.1. Fahte .....	73
4.2.2. Devrirevân .....	74
4.2.3. Hafif .....	74
4.2.4. Aksaksemâî.....	74
4.2.5. Yürüksemâî .....	75
4.2.6. Aksak .....	75
4.2.7. Curcuna .....	75
4.2.8. Düyek .....	75

## İKİNCİ BÖLÜM

### İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

1. NEVRÛZ MAKÂMI İLE İLGİLİ YAPILMIŞ ÇALIŞMALAR.....	76
2. MUALLİM İSMÂÎL HAKKI BEY İLE İLGİLİ YAPILMIŞ ÇALIŞMALAR. 78	
3. MAKÂMSAL ANALİZ İLE İLGİLİ YAPILMIŞ ÇALIŞMALAR.....	80

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### MUALLİM İSMÂÎL HAKKI BEY'İN NEVRÛZ ESERLERİNİN MAKÂM YÖNÜNDE İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ.....	82
2. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ.....	82
3. ARAŞTIRMANIN AMACI .....	82
4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ .....	82
5. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI VE HİPOTEZ.....	82
6. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI.....	83
7. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	83
7.1. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ.....	85
7.2. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ.....	85
7.3. VERİ ANALİZ YÖNTEMİ.....	85
7.3.1. Makâmsal Analiz .....	85
7.3.2. Makâmsal Analiz Kriterleri .....	88
8. BULGULAR VE YORUM.....	90
8.1. MUALLİM İSMÂÎL HAKKI BEY'İN NEVRÛZ ESERLERİNİN MAKÂM YÖNÜNDE İNCELENMESİ .....	90
8.1.1. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz Perdesi Tarifi.....	91
8.1.2. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz Makâmı Tarifi .....	96
8.2. İLGİLİ NEVRÛZ TARİFLERİ.....	98
8.2.1. Kadızâde Tirevî'de Nevrûz İzleri.....	98
8.2.2. Nâsır Abdülbâkî Dede'nin Nevrûz Makâmı Tarifi .....	101
8.2.3. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'de Bûselik Perdesi.....	105

8.2.4. Nihâvend Makâmı'nın İkinci Derecesi .....	107
8.2.5. Tanbûrî Cemîl Bey Örneği .....	108
8.2.6. Nihâvend Makâmı'nın Üçüncü Derecesi .....	109
8.2.7. Nihâvend Makâmı'nın Altıncı Derecesi .....	111
8.2.8. Nevâ Perdesi Üzerinde Nihâvend Yapısı .....	112
8.2.9. Nevrûz mu Nevrûz-ı Acem mi? .....	112
8.2.10. Nevrûz-ı Arab .....	114
8.2.11. Nevrûz Perdesinin Hüseyinî Perdesine ve Sepher Perdesinin Acem Perdesine Dönüşümleri.....	116
8.2.12. Çârgâh Perdesi Hakkında Küçük Bir Not .....	118
8.2.13. Analiz Notalarının Yazımı Hakkında .....	118
8.3. MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY'İN NEVRÛZ ESERLERİNİN MAKÂMSAL ANALİZLERİ.....	119
8.3.1. Nevrûz Fahte Peşrev.....	119
8.3.2. Nevrûz Kâr-ı Cumhûriyet.....	124
8.3.3. Nevrûz Murabba' .....	127
8.3.4. Nevrûz Nakış Aksaksemâî .....	129
8.3.5. Nevrûz Aksak Şarkı.....	131
8.3.6. Nevrûz Curcuna Şarkı .....	133
8.3.7. Nevrûz Yürüksemâî Şarkı .....	134
8.3.8. Nevrûz Yürüksemâî.....	137
8.3.9. Nevrûz Sazsemâîsi .....	139
8.3.10. Nevrûz İlâhî.....	141
SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	143
KAYNAKÇA.....	147
EKLER .....	155

## TABLULAR LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
<b>Tablo 1.</b> Nevrûz Makâmında Bestelenmiş Eserler .....	38
<b>Tablo 2.</b> Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz Eserleri.....	41
<b>Tablo 3.</b> Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Bestelediği Operetler.....	51
<b>Tablo 4.</b> Nevrûz Makâmının Seyir Bölgesinde Yer Alan Perdeler .....	94
<b>Tablo 5.</b> Nevrûz Fahte Peşrev Perde Oranları .....	120
<b>Tablo 6.</b> Nevrûz Kâr-1 Cumhûriyet Perde Oranları.....	126
<b>Tablo 7.</b> Nevrûz Murabba' Perde Oranları .....	128
<b>Tablo 8.</b> Nevrûz Nakış Aksaksemâî Perde Oranları .....	130
<b>Tablo 9.</b> Nevrûz Aksak Şarkı Perde Oranları .....	132
<b>Tablo 10.</b> Nevrûz Curcuna Şarkı Perde Oranları .....	133
<b>Tablo 11.</b> Nevrûz Yürüksemâî Şarkı Perde Oranları .....	135
<b>Tablo 12.</b> Nevrûz Yürüksemâî Perde Oranları .....	138
<b>Tablo 13.</b> Nevrûz Sazsemâîsi Perde Oranları .....	140
<b>Tablo 14.</b> Nevrûz İlâhî Perde Oranları.....	142



## ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Nevrûz Cinsi.....	9
Şekil 2. Arel Ezgi Sisteminde Uşşâk Dörtlüsü.....	9
Şekil 3. Safiyyüddîn’de Nevrûz Âvâzesi Perdeleri.....	19
Şekil 4. Safiyyüddîn’in YA Perdesi Üzerinde Nevrûz Perdeleri .....	20
Şekil 5. Nevrûz Remel Tarîka .....	20
Şekil 6. Nevrûz Remel Savt .....	21
Şekil 7. Lâdikli’de Nevrûz Âvâzesi Perdeleri.....	25
Şekil 8. Alişâh bin Hacı Büke Nevrûz-1 Asl Âvâzesi.....	26
Şekil 9. Kantemiroğlu’nda Nevrûz Âvâzesi Perdeleri .....	27
Şekil 10. Hızır Ağa’da Nevrûz Perdeleri.....	28
Şekil 11. Nevrûz Makâmına Örnek Eser.....	36
Şekil 12. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Râst Makâmındaki İstiklâl Marşı.....	54
Şekil 13. Başlangıç Perdesi .....	89
Şekil 14. Geçici Karar Perdesi .....	89
Şekil 15. Tam Karar Perdesi.....	89
Şekil 16. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Mâhûr Makâmı Seyir Örneği.....	92
Şekil 17. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Bayâtî Makâmı Seyir Örneği.....	93
Şekil 18. Tirevî’nin Rehâvî Makâmı Seyir Örneği .....	99
Şekil 19. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Perde Tablosu .....	106
Şekil 20. Nihâvend Makâmının İlk Üç Perdesi.....	110
Şekil 21. Nevâ Perdesi Üzerindeki Nihâvend Makâmının İlk Üç Perdesi.....	110
Şekil 22. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nihâvend Makâmı .....	112
Şekil 23. Nevâ Perdesi Üzerinde Nihâvend Makâmı .....	112
Şekil 24. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Kendi El Yazısıyla Yazdığı Devrirevân Kâr’ın Başındaki Terennüm Bölümü.....	113
Şekil 25. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevrûz Makâmı .....	114
Şekil 26. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevrûz-1 Arab Marşı.....	116
Şekil 27. Ârızî İşaretler .....	117
Şekil 28. Nevrûz Fahte Peşrev Analiz Notası .....	119
Şekil 29. Nevrûz Fahte Peşrev Ses Alanı .....	120
Şekil 30. Nevrûz Fahte Peşrev Perde Oranları .....	120
Şekil 31. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nihâvend Peşrevi “Hürriyet”.....	122
Şekil 32. Nevrûz Kâr-1 Cumhûriyet Analiz Notası .....	124
Şekil 33. Nevrûz Kâr-1 Cumhûriyet Ses Alanı .....	126
Şekil 34. Nevrûz Kâr-1 Cumhûriyet Perde Oranları .....	126
Şekil 35. Nevrûz Murabba’ Analiz Notası .....	127
Şekil 36. Nevrûz Murabba’ Ses Alanı.....	128
Şekil 37. Nevrûz Murabba’ Perde Oranları.....	128
Şekil 38. Nevrûz Nakış Aksaksemâî Analiz Notası .....	129
Şekil 39. Nevrûz Nakış Aksaksemâî Ses Alanı.....	130
Şekil 40. Nevrûz Nakış Aksaksemâî Perde Oranları.....	130
Şekil 41. Nevrûz Aksak Şarkı Analiz Notası .....	131
Şekil 42. Nevrûz Aksak Şarkı Ses Alanı .....	132
Şekil 43. Nevrûz Aksak Şarkı Perde Oranları.....	132
Şekil 44. Nevrûz Curcuna Şarkı Analiz Notası.....	133
Şekil 45. Nevrûz Curcuna Şarkı Ses Alanı.....	134
Şekil 46. Nevrûz Curcuna Şarkı Perde Oranları.....	134

<b>Şekil 47.</b> Nevrûz Yürüksemâî Şarkı Analiz Notası.....	134
<b>Şekil 48.</b> Nevrûz Yürüksemâî Şarkı Ses Alanı.....	136
<b>Şekil 49.</b> Nevrûz Yürüksemâî Şarkı Perde Oranları.....	136
<b>Şekil 50.</b> Nevrûz Yürüksemâî Analiz Notası .....	137
<b>Şekil 51.</b> Nevrûz Yürüksemâî Ses Alanı .....	138
<b>Şekil 52.</b> Nevrûz Yürüksemâî Perde Oranları .....	139
<b>Şekil 53.</b> Nevrûz Sazsemâîsi Analiz Notası .....	139
<b>Şekil 54.</b> Nevrûz Sazsemâîsi Ses Alanı.....	140
<b>Şekil 55.</b> Nevrûz Sazsemâîsi Perde Oranları.....	141
<b>Şekil 56.</b> Nevrûz İlâhî Analiz Notası.....	141
<b>Şekil 57.</b> Nevrûz İlâhî Ses Alanı .....	142
<b>Şekil 58.</b> Nevrûz İlâhî Perde Oranları .....	142

## SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

**%:** Yüzde

**Bkz.:** Bakınız

**DABOA:** Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi

**T.C.:** Türkiye Cumhuriyeti

**TRT:** Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

**TRT.MD.d:** Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Müzik Dairesi defterleri

## GİRİŞ

Tarihî seyir içerisinde Anadolu topraklarında farklı isimlerle binlerce yıldır varlığını sürdüren makâm kavramı, günümüze gelene kadar pek çok değişim sürecinden geçmiştir. Zaman içerisinde farklılıklara uğrayan birçok makâmın değişim izlerini teori alanında yapılan çalışmalarda ve bestelenen eserlerde görebilmek mümkündür.

Antik Yunan'daki müzik teorisi ve felsefesine dair çalışmaların tercüme edildiği 8. yüzyıl İslâm coğrafyasından itibaren pek çok nazariyatçı, teori alanına dair önemli eserler yazmışlardır. Zaman içerisinde günümüz müzik nazariyatını da etkisi altına alacak olan çalışmalarla Anadolu edvâr geleneğinin hatları belirginleşmeye başlamış, oluşan farklı ekoller ve okulların katkıları sonucunda müzik teorisi alanına dair elde edilen bilgiler zenginleşmiştir.

Günümüzdeki makâm kavramı, 15. yüzyılda *makâm*, *âvâze*, *şûbe* ve *terkîb* olarak çeşitli özelliklere göre sınıflandırılmış ve sayısal sembollerle ifade edilmiştir. Edvârlarda müzik, sadece teknik anlamda ele alınmamış, felsefî yönüyle değerlendirilerek “ilm-i mûsikî olarak tanımlanmıştır. Hava, su, ateş, toprak, gezegenler, burçlar, salgılar gibi pek çok unsurla eşleştirilen müzik ile kâinatın nizâmı arasında bağlar kurulmuştur. 18. yüzyıldan itibaren makâmın tariflerinde ve işleyişinde köklü değişimlerin yaşandığı bilinmektedir. 19. yüzyılda on iki burcu simgeleyen *makâmlar*, yedi gezegene işaret eden *âvâzeler* ve dört unsuru temsil eden *şûbe* anlayışı terk edilmiş, yerine *makâm ve terkîb* kavramlarının kullanıldığı yeni bir anlayış hâkim olmuştur.

Çalışmanın konusu olan Nevrûz makâmı, günümüzde az kullanılan makâmın arasında yer almaktadır. Ulaşılabilen kaynaklara göre Nevrûz makâmı, 13. yüzyıldan günümüze kadar pek çok değişikliğe uğramıştır. Safiyyüddîn Urmevî'nin edvârında ebced notasıyla yer alan ve müzik yazısıyla tespit edilmiş iki eserden biri olan Arapça güfteli ve Remel usûlündeki Savt örneğinin Nevrûz makâmında olması, Nevrûz makâmının 13. yüzyıldaki tanınırlığı açısından dikkat çekicidir.

Osmanlı'nın son dönemleriyle Cumhuriyet'in ilk yıllarına tanıklık eden, muallim, bestekâr, fasıl şefi, müzikolog İsmâil Hakkı Bey, kendisinden önceki bazı bestekârların da yaptığı gibi, yaşadığı dönemde az kullanıldığını fark ettiği makâmlardan yeni eserler üreterek bu makâmın unutulmaması hususunda gayret göstermiştir. Geleneksel unsurları göz ardı etmeyerek, yenilikçi yaklaşımlarla son derece nitelikli eserler bestelemiştir.

Binin üzerinde eser bestelemiş olduğu aktarılan Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in, eserlerinde özellikle az kullanılan makâmlara yer vermiş olması, gelenekle olan bağının güçlü bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Çalışmada incelenen Nevrûz makâmındaki eserler, bestekârın geleneğe bağlı kalmak suretiyle geliştirdiği yenilikçi müzikal bakış açısının çarpıcı örnekleri arasında yer almaktadır.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz makâmındaki eserlerinin makâm yönünden incelendiği bu çalışmada, bestekârın Nevrûz makâmı anlayışı ve işleyişindeki tespitlere ulaşabilmek için makâmın geçtiği tarihsel süzgecin doğru kaynaklardan tespit edilebilmesi ve eserlerindeki makâmsal özelliklerin bu tespitlerle bağlantılı olarak incelenmesi hedeflenmiştir.

Bu çalışma, 13. yüzyıldan itibaren literatürde yer alan Nevrûz makâmını Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in eserleri üzerinden anlamayı amaçlamaktadır. Özellikle günümüz uygulamalarında Nevrûz makâmının yeterince tanınmadığı ve başka makâmlarla karıştırıldığı görülmektedir. Çalışmada, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz eserlerinin makâmsal analizlerinin gerçekleştirilerek yorumlanması ve Nevrûz makâmının tarihsel süreç içerisindeki değişim ve dönüşüm izlerinin ortaya konulması hedeflenmiştir. Nevrûz makâmının tarihsel değişim ve dönüşüm sürecinin aktarılmasının, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz makâmını işleyişindeki makâmsal unsurların ve bestekârın yaşadığı dönemdeki müzikal anlayışın ortaya konulması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde, Nevrûz yapısının kullanıldığı makâm, âvâze, şûbe ve terkîb kavramları üzerinde durulmuştur. 13. yüzyıldan itibaren nazarî kaynaklarda yer alan Nevrûz tariflerine yer verilmiş, bu tarifler üzerinden Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz anlayışı değerlendirilmiştir. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz eserlerindeki makâmsal anlayışın ortaya konulabilmesi için bestekârın yaşadığı dönem ve almış olduğu eğitim göz önünde tutularak yaptığı çalışmalar incelenmiştir.

İkinci bölümde, Nevrûz makâmının tarihsel değişim süreci, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in hayatı, sanatı, çalışmaları ve makâmsal analiz konusunda yapılmış çalışmalar ile ilgili kitap, makale, tez ve bildiri gibi tez konusuyla yakından ilişkili olan kaynaklara yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde ise, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz eserleri makâm yönünden incelenmiş, bestekârın Nevrûz makâmı anlayışı ile ilgili bulgulara ulaşılmıştır.

Araştırmanın temelini oluşturan bu çalışmaların yürütülmesinde betimsel araştırma modeli kullanılmış, literatür taraması yapılmış, tarihsel ve makâmsal analiz yöntemlerinden faydalanılmıştır. Makâmsal analiz yönteminde çalışmaya özgü analiz kriterleri belirlenmiş ve bu kriterler uygulanarak eserler analiz edilmiştir. Analizlerden elde edilen sonuçlara dayanarak Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevruz makâmı işleyişi ile ilgili bulgular ortaya konulmuş ve yorumlanmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

#### 1. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE NEVRÛZ MAKÂMI

##### 1.1. NEVRÛZ

Nevrûz, Farsça'da “nev” (yeni) ve “rûz” (gün) kelimelerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Antik dönemlerden günümüze kadar çeşitli coğrafyalarda Nevrûz ile ilgili mitolojik ve kozmolojik geleneklerle ilişkili pek çok belge bulunmaktadır. Tarihî kaynaklarda “yeni yıl”, “yeni gün” gibi çeşitli isimlerle anılmış, baharın başlangıcı ve tabiatın uyanışı ile ilişkilendirilmiştir. Nevrûz, Anadolu'da ve Orta Asya'daki Türk topluluklarında “baharın başlangıcı” ve “bahar bayramı” olarak kutlanmaktadır.

İran'da yılbaşı olarak kabul edilen Nevrûz, Milâdî takvime göre 22 Mart, Rûmî takvime göre ise 9 Mart'a karşılık gelen, güneşin Koç (Hamel) burcuna girdiği ve gece ile gündüzün eşit olduğu gündür. Türklerde ise 21 Mart olarak kutlanmaktadır (Çay, 1988: 17-18; Pakalın, 1993: 686). Nevrûz'un eski İran takvimine göre dört yılda bir gün kayarak çeşitli mevsimlere rastladığı, İran'da yılbaşı olarak 21 Mart'ın kabul edilmesinin ise Selçuklu Hükümdarı Melik Şah ile başladığı aktarılmaktadır (Pirverdioğlu, 2009: 261).

Farklı bir görüşe göre, Nevrûz'un, Eski Türkler aracılığıyla Avrasya'ya yayıldığı ve Eski Doğu geleneklerinin devamı olarak kutlandığı ifade edilmektedir. Çin kaynaklarına göre Hun Türkleri'nde bahar şenlikleri 21 Mart'ta kutlanmış, aynı gelenekler Uygurlar'da da görülmüştür.

İranlılarda Ferverdîn ayının ve yeni yılın ilk günü olarak kabul edilen ve bayram olarak kutlanan Nevrûz'un ortaya çıkışı ile ilgili çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Efsanevî İran hükümdarı Cemşîd'in Azerbaycan'a geldiği günün Nevrûz olduğu ya da ateşin Cemşîd tarafından keşfinin Nevrûz gününde yapılmış olduğu bu rivayetler arasında sayılmaktadır (Çay, 1988: 17-18; Pakalın, 1993: 686). Firdevsî'nin Şehnâmesi'nde Cemşîd ile ilgili efsane şöyle anlatılmıştır: “Buyruk sâhibi padişah o tahtın üzerinde, havanın ortasında parlayan güneş gibi oturdu. Herkes tahtının etrafına toplandı. Dünya onun talihindeki parlaklığa hayran oldu. Cemşîd'in üzerine mücevherler saçtılar ve bugüne Nevrûz adını verdiler.” Dîvan Edebiyatında, “cem” (topluluk, toplanma) ile “şîd” (ışık) kelimelerinden oluşan “Cemşîd” ile güneş ve ilkbahar arasında ilişki kurulmuştur.

Güneşin Koç burcuna girmesiyle başlayan yeni yıl, Cemşîd'in tahta oturmasına benzetilmiştir. Bu anlayışın Bâbil'de Nisan ayının ilk haftasında kutlanan ve “Akitu” adını alan “yeni yıl” festivalleriyle yakından ilişkili olduğu da aktarılmaktadır (Tekin, 1992: 129, 446-447).

Nevrûz geleneğinin binlerce yıl öncesine dayandığı ve dilimizdeki kullanımının oldukça eski olduğu bilinmektedir. Bu geleneğin tarihî kaynaklardaki kullanımıyla ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Nevrûz'un, M.Ö. 2000 yılından beri Sümerler tarafından “yeni yıl bayramı” olarak kutlandığı ifade edilmektedir. Ayrıca M.Ö. 3000'li yıllarda yazılmış olan Gılgamış Destanı'nda kutlanan “yeni yıl şenliği” de Nevrûz ile ilişkilendirilmektedir (Elibeyzade, 1996: 150). Nevrûz'un, M.Ö. 3. yüzyıldan, Mete Hân döneminden beri Hun Türkleri tarafından bir bayram olarak kutlandığı belirtilmektedir (Filiz, 2000: 204). Nevrûz ile ilgili bilgilere 11. yüzyılda yaşamış olan Firdevsî, El-Bîrûnî, Nizâmü'l-Mülk ve Kâşgarlı Mahmud'un eserlerinde yer verilmektedir (Pirverdioğlu, 2000: 259).

Nevrûz kavramının mitolojiyle olan ilişkisine ilk olarak Sümerlerde rastlanmaktadır. Sümer mitolojisine göre aşk tanrıçası İnanna (İştâr) ve çoban tanrısı Dumuzi'nin (Tammuz) kutsal evlilikleri bolluk ve bereket getirmiş böylelikle bahar gelmiştir. Bu sebeple İnanna ve Dumuzi'nin evlendiği gün Nevrûz ile ilişkilendirilmektedir (Çığ, 2016: 906).

Türkler'de görülen rivayetlerin en önemlisi ise Nevrûz'un bir kurtuluş günü olarak kabul edilmesidir. Türkler 400 yıl Ergenekon'da kaldıktan sonra Nevrûz günü oradan çıkabilmişler ve eski yerlerini tekrar ele geçirmişlerdir. Bu tarih 21 Mart'a tekabül etmekte ve Ergenekon Bayramı olarak kutlanmaktadır (Hey'et, 2000: 158).

Nevrûz, Osmanlı kültüründe de önemli bir yere sahiptir. Nevrûz'un 21 Mart günü gerek sarayda gerekse halk arasında çeşitli törenlerle kutlandığı, bu törenlere padişahın da katılarak Nevrûz tebriklerini kabul ettiği ve halkın Nevrûz'unu kutladığı ifade edilmektedir. Günlerce süren kutlamalarla birlikte padişahın katıldığı bu özel güne, Nevrûz-ı Sultânî<sup>1</sup> adı verilmiştir (Kılıç, 2000: 205). Nevrûz, “Nevrûz-ı Sultânî”nin yanısıra “Sultân Nevrûz” ya da Orta Asya Türk topluluklarında olduğu gibi “Sultân Navrız” gibi isimlerle kutlanmıştır (Çay, 1988: 70-72).

---

<sup>1</sup> Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* adlı eserinde “Nevrûz-ı Sultânî” adında bir terkîbin tarifi yer almaktadır (Tura, 2006: 77).



Anadolu'da kutlanan Hıdırellez Şenlikleri de Nevrûz ile ilişkilendirilmektedir. Hızır ile İlyas Peygamberin buluşması olarak algılanan Hıdırellez gecesinde, iki yıldızın birleşmesinin beklendiği ve bu iki yıldızın Dumuzi'yi simgeleyen Çoban Yıldızı ile tanrıça İnanna'yı simgeleyen Venüs Yıldızı olduğu belirtilmektedir. "Dumuzi" adı, takvimimizdeki "Temmuz", Türkmenistan'da ise yaz ayları anlamına gelen "Tomuz" olarak aktarılmaktadır (Çığ, 2016: 906).

Sâsânîler, Abbasîler, Büyük Selçuklular, Moğollar, Safevîler ve Osmanlılar devirlerinde İran'dan Mısır'a kadar bütün Ön Asya halkları Nevrûz gününü ve onu izleyen haftayı bayram olarak kutladıkları, Anadolu ve Rumeli'de ise sonraları Hıdırellez olarak kutlanmaya başladığı aktarılmaktadır (Unat, 2013: 361).

Zamanla İslâmî bir mâhiyet kazanan İran geleneğinde Nevrûz ile ilgili çeşitli rivayetler ortaya çıkmıştır. Dünyanın ve evrenin Nevrûz'da yaratıldığı, evrendeki bütün yıldızların Hamel (Koç) burcunda toplandığı ve bütün yıldızlara kendi feleklerinde dönmeleri emrinin Nevrûz'da verildiği, Hz. Ali'nin doğum günü ve halife olarak ilan edildiği günün Nevrûz olduğu, Hz. Nuh'un tufandan sonra Nevrûz'da karaya ayak basmış olduğu gibi inanışlar kayıtlıdır (Çay, 1988: 22-23).

Türk boyları arasında "yangı kün/ yeni gün", "ulusun ulu günü", "yıl başı", "mart dokuzu" gibi özel günler Nevrûz ile ortak anlamda kullanılmış, kış aylarının sona ermesi, yeni yılın başlangıcı ve baharın gelişi ile ilişkilendirilmiştir. Nevrûz, Türk lehçe, şive ve ağızlarının hemen hepsinde kullanılmıştır. Azerbaycan Türkçesiyle *novrûz/nôruz/noyruz/nuhruz*; Uygur Türkçesiyle *norûz*; Kazak Türkçesiyle *navruz/navrûz*; Başkurt Türkçesiyle *nauruz*; Özbek Türkçesiyle *nevroz*; Tatar Türkçesiyle *novruz* ve Türkmen Türkçesiyle *novruz* olarak aktarılmaktadır (Alyılmaz, 2009: 38).

Nevrûz, Dîvan edebiyatında da oldukça önemli bir yer tutar. Nevrûz'un Dîvan şiirlerinde hem yeni yıl ve bahar bayramı hem de müzikteki makâm adı olarak kullanımlarına rastlanmaktadır. Dîvan şairlerinin, Nevrûz gününün önemini vurgulayan, tabiatın güzelliklerinin tasvir edildiği ve başta padişâh olmak üzere ileri gelen devlet erkânına methiyeler içeren "nevrûziyye"leri bulunmaktadır. Dîvan şiirinde Bahâriye'lerde birer teşbih ve mecaz unsuru olarak kullanılan Nevrûz'un, aynı zamanda müzikte bir makâm olması sebebiyle diğer makâmlarla birlikte tevriyeli olarak kullanıldığı aktarılmaktadır (Kılıç, 2000: 209).

Baharın başlangıcı, bolluk ve bereketin artması ve baharla birlikte hayatın yeniden canlanması ile ilişkilendirilerek birçok kültürde çeşitli isimlerle kutlanan ve binlerce yıl öncesine dayanan Nevruz geleneği gerek Anadolu'da gerekse Orta Asya'daki Türk topluluklarında 21 Mart günü kutlanmaya devam etmektedir.

Nevruz'un müzikte makâm adı olarak kullanımı da oldukça eskidir. Nazarî kaynaklarda farklı tariflerine rastladığımız Nevruz makâmı, barındırdığı çeşitli yapılarla birçok makâmın temel yapı taşı olmuş ve tarihsel süreç içerisinde farklı kimliklere bürünerek günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

## 1.2. NEVRUZ YAPILARI

Türk müziği nazariyatı üzerine yazılmış “edvârlar”, *devir*, *makâm*, *âvâze*, *şûbe*, *terkib* gibi müziğin temel kavramlarını ortaya koyan ve Türk müziği araştırmacılarına ışık tutan önemli kaynaklardır. Tarih boyunca yazılmış birçok nazarî eser, mûsikî nazariyatçıların da katkısıyla varlığını koruyabilmiş ve günümüze kadar gelebilmiştir.

Antik Yunan müzik kuramını konu alan kitapların çevirilerinin yapıldığı 8. yüzyıl İslâm coğrafyasında Yunûs el-Kâtîp, İshâk el-Mavsîlî, İhvânu's Safâ, el-Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ gibi kuramcıların Aristoxenus, Ouintillianus ve Batlamyus gibi pek çok filozofun eserleri ile Ptythagoras'ın fikirlerinden faydalanarak oluşturdukları yeni kuramlar yazılmıştır (Güray, 2012: 10).

Sistemci okul temsilcileri olarak anılan Safiyyüddîn Urmevî ve Kutbüddîn Şirâzî'nin çalışmaları 15. yüzyıl Anadolu kökenli kuram çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Mûsikî nazariyatçısı Lâdikli Mehmed Çelebi, sistemci okul nazariyatçıları ikiye ayırarak kategorize etmiştir.

Lâdikli Mehmed Çelebi, Abdülkâdir Merâgî, Alişâh bin Hacı Büke gibi isimler Osmanlı dünyasındaki “ilim erbâbı” okulunu oluşturmuş, Yûsuf bin Nizâmeddin Kırşehrî, Hızır bin Abdullâh, Bedri Dilşâd, Seydî ve Kadızâde Tirevî gibi isimler ise “iş erbâbı” okulunu temsil etmişlerdir. İlim erbâbı yazarları, müzik matematiği konusuna önem vermiş, sekizlinin bölünüşü, ses sistemleri ve aralıklar gibi müzik matematiğinin temel konularını irdelemişlerdir. İş erbâbı yazarları ise perde, âgâz, seyir, karar, makâm gibi kavramlara bağlı olarak müziğin uygulamasını öne çıkaran bir anlayışı temsil etmişlerdir (Öztürk, 2010: 282-283).

İş erbâblarının perdeler ile devirler arasında doğrudan ilişki kurduğu, ilim erbâblarınca perdelerin, perde, aralık, cins, tabaka ve devir sıralamasıyla açıklandığı; Safiyyüddîn, Alişâh bin Hacı Büke, Lâdikli Mehmed Çelebi, Fethullah Şirvânî ve Abdülkâdir Merâgî tarafından kullanılan yedi adet “cins” olduğu aktarılmıştır (Güray, 2012: 66-71).

### 1.2.1. Nevrûz Cinsi

Cinsler, bir dörtlüyü ve beşliyi oluşturan aralıklardan meydana gelen ve bir araya geldiklerinde de makâm dizilerini oluşturan yapılardır. Üç küçük aralığa bölünmüş bir dörtlüye “cins” isminin verildiği, cinslerin yan yana getirilerek makâmların dizilerini meydana getirdikleri düşünülmektedir (Uygun, 2019: 378). Safiyyüddîn ve Merâgî’ye göre dörtlülere bir tanînî eklendiğinde beşlilerin oluştuğu, fakat ilk dört sesin diğer dörtlülerle ilgisi olmayan bağımsız beşlilerin de bulunduğu ve “beşli” deyiminin beş adet sestem oluştuğu anlamına gelmediği, bazılarının kromatik aralıklardan da oluşabileceği belirtilmektedir (Bardakçı, 1986: 61-62).

Safiyyüddîn’in cinsleri Leyyin ve Kavî olmak üzere iki şekilde açıkladığı, dörtlü içerisindeki aralıklarından en büyüğünün oranının diğer ikisinin toplamından büyük olduğunda *Leyyin cins* dendiği, bunun dışındakilerin hepsinin *Kavî cins* olduğu aktarılmaktadır (Arslan, 2017: 60).

Lâdikli’de benzer ifadeler rastlanmaktadır. Zü’l erba’a (dörtlü)’nin üç aralıktan ve dört nağmeden oluştuğu, ortada bulunan iki nağmenin cinslerin değişmesiyle değişkenlik gösterdiği aktarılmaktadır. Bu üç aralıktan biri diğerlerinin oluşumunda en büyük olduğunda Zü’l erba’a (dörtlü)’ya cins olarak Leyyinen (yumuşak cins) adının verildiği, fakat bu üç aralıktan biri en büyük olmazsa güçlü uyumundan dolayı buna kaviyen (güçlü cins) adının verildiği ifade edilmektedir (Tekin, 1999: 112).

Safiyyüddîn, 1. Tabaka adını verdiği cinsleri;

Tanînî-Tanînî-Bakiyye TTB (Uşşâk cinsi), Tanînî-Bakiyye-Tanînî TBT (Nevâ cinsi), Bakiyye-Tanînî-Tanînî BTT (Bûselik cinsi), Tanînî-Mücenneb-Mücenneb TCC (Râst cinsi), Mücenneb-Mücenneb-Tanînî CCT (Nevrûz cinsi), Mücenneb-Tanînî-Mücenneb CTC (Irâk cinsi), Mücenneb-Mücenneb-Mücenneb-Bakiyye CCCB (İsfahân cinsi) olarak adlandırmıştır. Daha sonra bu cinslere;

Mücenneb-Tanînî-Mücenneb-Mücenneb-Bakiyye CTCCB (Büzürg),

Mücenneb-Mücenneb-Bakiyye CCB (Zirefkend)

Mücenneb-Mücenneb-Mücenneb CCC (Rehâvî) cinslerini de eklemiştir (Arslan, 2017: 83; Uygun, 2019: 313-325, 378).

Safiyüddîn'in, I. Tabaka adını verdiği cinslerin sonuna bir tanînî ekleyerek II. Tabaka olarak tanımladığı beşlileri bulduğu, bu iki tabakanın değişik şekillerde kaynaşmasından devirleri elde ettiği, cinslerin yan yana gelerek devirleri, devirlerin ise makâmların kullandıkları ses malzemelerini ifade ettiği belirtilmiştir (Güray, 2012: 60-68). Safiyüddîn'in I. Tabaka (dörtlü) ile II. Tabaka “beşli”nin seslerini kendi çeşidi ile bir diğer çeşidinin eklendiğinde 84 daire “ses dizisi”nin meydana geleceği aktarılmıştır (Uygun 2019: 326). Safiyüddîn'in, elde ettiği 84 devirden en sık kullanılan 12 tanesini (Uşşâk, Bûselik, Nevâ, Rast, Hüseyinî, Rehavî, Zengüle, Irâk, Isfahân, Zirefkend, Hicâzi/Hicâz, Büzürg) on yedi tabaka halinde her perdeye göçürerek gösterdiği ve her tabakada bir önceki dizinin ikinci dörtlüsünün başlangıç sesinden başladığı belirtilmektedir (Arslan, 2017: 87).

Safiyüddîn tarafından (A C h H) ebced harfleriyle ve (C-C-T) aralıklarıyla gösterilen “Nevrûz cinsi” günümüzde “Uşşâk dörtlüsü” olarak isimlendirilmekte ve “Arel-Ezgi” sisteminde (K-S-T) aralıkları ile açıklanmaktadır. Nevrûz cinsine bir tanînî eklenmesiyle oluşan beşlinin (C-C-T-T) günümüzde Uşşâk beşlisi olarak isimlendirilebileceği ve “Arel-Ezgi” sisteminde Hüseyinî beşlisi olarak adlandırıldığı ve (K-S-T-T) aralıklarıyla gösterildiği belirtilmektedir (Uygun, 2019: 315-316).

C-C-T aralıklarıyla gösterilen Nevrûz cinsinin ve K-S-T aralıklarıyla gösterilen “Arel-Ezgi” sistemindeki Uşşâk dörtlüsünün dizek üzerine aktarımı şu şekildedir:

*Şekil 1. Nevrûz Cinsi*



**Kaynak:** Bardakçı, 1986: 61.

*Şekil 2. Arel Ezgi Sisteminde Uşşâk Dörtlüsü*



**Kaynak:** Uygun, 2019: 316.

Nevrûz cinsinden üretilen yeni cins yapılarının yeni devirlerin oluşumuna katkıda bulunduğu belirtilmektedir. Safiyüddîn, Lâdikli ve Alişâh gibi nazariyatçılarda dikkat çeken Hicâz devrinin, tanînîden büyük aralıkları bünyesinde barındıran Hicâz yapısının

oluşumuyla ilgili olarak bu devrin Nevruz cinsinden üretilmiş olma ihtimali üzerinde durulduğu düşünülmektedir. Hicaz devrini oluşturan aralıkların Mücenneb (C)- Tanîni (T) – Mücenneb (C) – Mücenneb (C) – Tanîni (T) – Mücenneb (C) – Tanîni (T) olduğunu, devri oluşturan ilk cinsin (C-T-C aralıklarından oluşan dörtlü yapının) Nevruz cinsinden üretilmiş olduğu ihtimaline dikkat çekilmektedir. Ayrıca, Nevruz cinsinin günümüzde sıkça kullanılan çoğu makâmı bünyesinde barındıran Hüseyinî ailesi makâmlarının temel taşı olduğu, bunun yanı sıra diatonik bir cins olduğu, Antik Yunan döneminden beri gelen tanıma göre, bu dörtlü tipinde en geniş aralığın nispetinin diğer iki aralığın toplamlarından fazla olmaması gerektiği, iki mücenneb ve bir tanînidenden oluşan Nevruz yapısının da buna uygun olduğu belirtilmektedir (Güray 2012: 60, 88- 89).

Verilen bilgiler özetlendiğinde, Safiyyüddin'in içerisinde Nevruz cinsinin de bulunduğu 10 adet cins örneği verdiği, cinslerden oluşturduğu tabakalardan 84 devir elde ederek dizilerin ortaya çıktığı ve cinslerin bir araya gelerek devirleri, devirlerin ise makâmı ortaya koyan sesleri ifade ettiği anlaşılmaktadır. Nevruz cinsinin günümüzde kullandığımız ve içerisinde Hüseyinî ailesini barındıran makâmlarla ve yine bu cinsin günümüzde Uşşak dörtlüsü olarak adlandırdığımız diziyle örtüştüğü ve Arel sisteminde ise K-S-T aralıklarıyla ifade edilebileceği görülmektedir. Bunun yanı sıra Hicaz devrinin oluşumunda Nevruz cinsinden türetilmiş cins yapılarının katkısının olabileceği düşünülmüştür.

Nevruz'un kullanıldığı diğer yapılardan biri de *perde* olarak kullanımındadır. Nevruz'un perde adı olarak kullanımını 15. yüzyıl nazariyat kaynaklarında görebilmekteyiz.

### 1.2.2. Nevruz Perdesi

15. yüzyılda kuramcıların *perde*, *aralık*, *cins*, *dörtlü*, *beşli*, *tabaka* gibi kavramlara farklı anlamlar yüklediği gözlemlenerek, perde isimlerinin, Eski Mezopotamya ve Antik Yunan'dan kalan bir gelenek olan "ebced" sistemine dayandırılan isimlendirme yöntemi yerine her perdeye özel isim verilmesi şekline dönüştüğü bilgisi verilmiştir. Artık perdeler özel işlevler yüklenerek, perdelerin birbirlerine eşdeğer oldukları ve kullanılan ses dizisi içerisinde perdeler arası bir hiyerarşi bulunduğu düşünülmüştür (Güray, 2012: 70).

Perdelere verilen isimlerin Safiyyüddin'den sonraki yazarlar tarafından ortaya çıkarıldığı bilinmektedir. Safiyyüddin, Merâgi, Lâdikli Mehmed Çelebî gibi

nazariyatçıların isimleri belirtmeden sadece ebced harfleriyle sesleri sıraladıkları, perde isimlerini ise ilk olarak Hızır bin Abdullâh'ın kullandığı aktarılmaktadır (Uygun, 2019: 288). Hızır bin Abdullâh tarafından perde konusunun detaylı olarak incelendiğini fakat Yûsûf bin Nizâmeddin Kırşehrî'nin 1411 yılında yazmış olduğu eserdeki perde adlarının, Hızır bin Abdullâh'ın kullanmış olduğu perde adlarına oldukça benzediği ve bu isimlerin Hızır bin Abdullâh'dan daha önce Kırşehrî'de var olduğu aktarılmaktadır (Doğrusöz, 2007: 159). Kırşehrî'ye göre perdelerin ana ve ara, yarım perdeler olarak değerlendirildiği, *tam perdelerin* Yegâh, nerm Hüseyinî, Hisâr/İrâk, Rast, Dügâh, Segâh, Çârgâh, İsfahan/Pençgâh, Hüseyinî, Hisâr, Gerdâniye ve Muhayyer, *ara, yarım perdelerin* ise Rehavî, Zengüle, Bûselik, Hicâz/Uzzâl ve Nevrûz/Kûçek olduğu kaydedilmektedir. Kırşehrî Nevrûz perdesini “eğer dilersen ki makâm dahi düzesin, ırâk vezni tururken pençgâhı yarım perde nerm it, nevrûz olur. Asıl nevrûz budur.” şeklinde tarif etmiştir. Kırşehrî'de, Çârgâh ve Pençgâh perdesi arasında yer alan Nevrûz perdesinin, pençgâh perdesinin yarım perde pestleştirilerek elde edildiği ve çeng sazında İsfahan düzeninde altıncı perde olduğu aktarılmaktadır. Seydî'nin, Kırşehrî ile benzer tarifi verdiği görülmektedir (Arısoy, 1988: 113).

Tirevî'de ise Nevrûz perdesinin tanımlanmadığı belirtilmiştir (Doğrusöz, 2007: 81; Doğrusöz vd., 2007: 20). Ancak Tirevî'nin Mûsikî Risâlesi'nde yer alan Nevrûz-ı Acem tarifinde “Hüseyinî perdesi ile Segâh perdesi mabeyni” olarak konumlandırılan perdenin, Nevrûz perdesi olabileceğini düşünmekteyiz.

18. yüzyıl yazarlarından Tanbûrî Küçük Artin tanbûrun yirmi dokuz perdesini aktarırken bazı perdelerin birden fazla adı olduğunu belirtmiş, “sekizinci, Nim Hüseyinî ve Evc'in arasındadır, iptida Acem derler, ikincisi Hümâyûn, üçüncüsü Mâye, dördüncüsü Nevrûz” şeklinde açıklamıştır (Popescu-Judetz, 2002: 100).

19. yüzyıla gelindiğinde Raûf Yektâ Bey, 45 perdeye yer verdiği tabloda Nevrûz perdesini Acem-Nevrûz-Evc sıralamasıyla Acem ve Evc perdesinin arasında göstermiş, bir oktav pestindeki sesi ise Sûzidîl perdesi olarak belirtmiştir. Raûf Yektâ Bey'in sonraki yıllarda vermiş olduğu tabloda ise Nevrûz perdesi yer almamakta, perde sıralaması Acem-Dik Acem-Evc şeklinde gösterilmektedir (Tura, 2017: 163-164).

A. Avni Konuk'un “Hânende” isimli güfte mecmuâsında Nevrûz perdesi Raûf Yektâ Bey'in ilk tablosunda aktarmış olduğu şekilde, Acem perdesi ve Evc perdesi

arasında gösterilmiş, bir oktav pestinde yer alan ses yine Sûzidîl perdesi olarak belirtilmiştir (Toz, 1999: 24; Paçacı, 2019: 107).

Öztuna, Ahmet Avni Konuk'un Dik Acem (bir koma diyez fa) perdesine Nevrûz adını verdiğini ifade etmektedir (1990: 116).

M. Ekrem Karadeniz (2013: 22), hocası Abdülkadir Töre'nin fikirlerine dayanarak yazmış olduğu nazariyat kitabında, Nevrûz perdesi ile ilgili benzer bir görüş ifade etmektedir. Karadeniz, Nevrûz perdesini Acem perdesinden bir irha aralığı daha tiz olan bir perde olarak aktarmıştır. 42 sesin yer aldığı tabloda, Nevrûz perdesini Acem-Nevrûz-Dikçe Nevrûz-Evc sıralamasında göstererek Nevrûz perdesinin yanısıra "Dikçe Nevrûz" perdesini de kullanmıştır.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey "Mûsikî Tekâmül Dersleri" adlı kitabında Mahûr makâmı seyrini anlatırken, "Nevrûz perdesi, yani dikçe Hüseyinî perdesi" ifadesini kullanmıştır (Kaygusuz, 2006: 51). İsmâîl Hakkı Bey (1930: 62-63), birinci kitabı olarak aktarılan ve sonradan Latin harfleriyle basılan "Türk Musikisi Nota, Usul, Makamat ve Solfej Metodu" adlı kitabında perde isimlerini gösterdiği tabloda, Nevrûz perdesini göstermemiş, tabloda göstermediği perdeler için "bu perdelerin maada diğer çeyrek sesler dahi mevcut olup, makamat sırasında gösterilecektir" ifadesiyle tabloda yer almayan seslerin makâmın içerisinde gösterileceğini belirtmiştir.

Yukarıdaki bilgilerden Nevrûz perdesinin, perdeler arasındaki farklı konumlanışı ve süreç içerisindeki değişimi açıkça görülmektedir. Tarihsel süreçteki bu değişim ve dönüşümü Nevrûz'un kullanıldığı diğer yapılar olan makâm, âvâze, şûbe ve terkîb yapılarında da görmek mümkündür.

### 1.3. MAKÂM, ÂVÂZE, ŞÛBE, TERKÎB

#### 1.3.1. Makâm

Kelime anlamı olarak "kıyâm edilen, durulan, durulacak yer; durak" (Devellioğlu, 2015: 661) anlamına gelen ve Arapça bir sözcük olan *makâm* sözcüğünün müzik terimi olarak Safiyyüddîn'den çok sonraları kullanıldığı bilinmektedir.

Safiyyüddîn'le birlikte aktarılan 12 devir sıralamasının giderek değiştiği ve 18. yüzyıldan itibaren farklı anlatımlarla aktarılmaya başlandığı görülmektedir. Makâm tariflerine bakıldığında, 18. yüzyıl nazariyatçılarından Kantemiroğlu, basit makâmı "sekiz tam perde arasından herhangi birini kendi perde çemberine kutb olarak alıp, gerek

ince seslerden kalınlara gerek kalınlardan incelere doğru hareketiyle, kutb edindiği perdenin makâmı olduğunu kendi başına gösteren, başka makâmlardan, şüpheye yer bırakmayacak şekilde ayrılan, kutbuna bağlı öteki terkîbleri kendine bağlayan, kendi karar yerine geldikten sonra, orada makâm tamlaması da yapabileceğini gösteren makâm” olarak açıklamış, müfred (basit) ve (mürekkeb) bileşik makâmlar olmak üzere ikiye ayırmıştır (Tura, 2001: 40-41).

Abdülbâki Nâsır Dede makâmın kendine özgü karakteristik yapısının önemine dikkat çekmiş, şu önemli tarifi vermiştir: “Makâm, asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi mümkün olmayan (başka şeye benzetilmesi) ezgidir” (Tura, 2006: 35).

Kantemiroğlu ve Abdülbâki Nâsır Dede’nin makâm tariflerine bakıldığında, kendine özgü bir karakteri olan ve bu özelliğiyle başka makâmlardan ayrılan yapılar olduğu göze çarpmaktadır.

Raûf Yektâ makâmı, “kendisini teşkil eden çeşitli nispetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vasfını belli eden mûsikî skalasının hususî bir şekli, bir oluş tarzı” olarak ifade etmiştir (1986: 67).

H. Sadeddin Arel, makâm kavramını “dizide veya lâhinde seslerin duraklar ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete “makâm” denilir. Şu hâlde makâm bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumî durumudur” şeklinde ifade etmiştir (1991: 32). Ezgi, makâmın çoğunluğunda dizilerin kökleri olduğunu, pest taraftaki “dörtlü veya beşlilerin” duyurulmasıyla makâmın tanıtılabileceğini ifade etmiştir (1935: 9).

Arel ve Ezgi, geliştirdikleri makâm teorisini dörtlü ve beşlilere dayalı bir teori üzerinden ele almaktadır. Makâmın içerdiği perdeler ezgisel dörtlü ve beşlilere bağlı bir unsur olarak görülmektedir.

Oransay, “küğ” terimi olarak makâm kelimesinin “başlangıçta ezginin üzerinde durduğu perde (bugünkü terimlerle durak ya da güçlü perdeleri), genel ifadeyle çatkılar” anlamında kullanıldığı anlaşılıyor. Bu kavram kısa sürede genişletilmiş ve “ezgisel çığır”ın yalnız çatkı perdelerini değil, tümünü kapsayan bir kavrama dönüştürülmüş fakat ancak 12 ana çığır için kullanılmıştır. 16 ve 17. yüzyıllarda 12 makam-6 âvâz(e)-4 (ya 24) şu’be- belirsiz sayıda (ya 48) terkîb ayrımı giderek silinmiş, en son makam terkîb



ayrımı da 18. yüzyıl sonlarında kalkınca makam terimi doğrudan “ezgisel çığır” anlamına gelir olmuştur” şeklinde ifade etmiştir (1990: 56).

Tanrıkörur makâmı, “belli aralık düzenlerine göre teşkil edilmiş olan müzik dizilerinin, keyfi değil, kalıplaşmış ezgi dolaşım (seyir) tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünü” şeklinde ifade etmektedir (2016: 140).

Oransay, makâmı “ezgisel çığır” olarak ifade etmiş, Tanrıkörur, makâm içerisindeki seyir kavramının önemine dikkat çekmiştir.

### 1.3.2. Âvâze

13. yüzyıldan itibaren Safiyyüddîn’le birlikte kullanımına rastladığımız “âvâze” kavramı, sözcük anlamı olarak ses, sadâ, nâra, yüksek ses, şöhret anlamına gelmektedir.

Uygun’un aktarımına göre, Safiyyüddîn’in vermiş olduğu on iki makâma (devir) çeşitli ezgi örneklerinden meydana gelen âvâzeler eklenmiş ve 6 âvâze gösterilmiştir (2019: 378). Leiden’deki Or. 1175 numaralı Merâgî’nin çevirmiş olduğu kaydedilen Safiyyüddîn’in Kitâb-ı Edvâr’ında âvâze ile ilgili şöyle denmektedir: “Fî zikr-i âvâziha, âvâze aslı altıdır ve illâ yidi yılduza muvafık olmağıçün yidi eylediler. Ol yidi budur: Evvel Geveşt, ikinci Nevrûz, üçüncü Selmek, dördüncü Şehnâz, beşinci Mâye (Nevâ), altıncı Gerdâniye, yedinci Hisâr.” İki makâm karşılığındaki âvâzeler şöyle sıralanmaktadır: “Gerdâniye: Râst ve Uşşâk, Geveşt: Nevâ ve Hicâz, Mâye (Nevâ): Haçek ve Irâk, Nevrûz: Bûselik ve Hüseyinî, Selmak: Zengûle ve Isfahân, Şehnâz: Rehavî ve Büzürgî” (Tekin, 1992: 455-456).

Merâgî âvâze ile ilgili; “icrâcılar bazı toplulukları âvâz diye adlandırır, bunlar altı tanedir...icrâcıların pek çoğu makâmı tiz taraftan başlatmışlardır” açıklamasını yapmıştır (Sezikli, 2007: 71-72). Merâgî makâm ve âvâze yapısını şu şekilde aktarmıştır: “eskilerce makâmı birer şehir ise, âvâzlar birer vilâyettir” (Tekin, 1992: 456).

Ahmetoğlu Şükrullâh “İlmü’l Edvâr” adlı eserinde âvâzeleri açıklarken bazılarını mürekkebin adının verildiğinden bahsetmiş, “...bunlardan gayri nice dahi vardır ki âvâz dirlir. Ve bazısı dahi vardır ki anların başka adları yoktur ammâ mürekkebin diyü ad virürler ve dirlir ki fülân perde fülân perdeden mürekkebdür” şeklinde açıklamıştır. Altı âvâzeyi tarif ederek, Mâye âvâzesini “ve bu âvâz nağmeleri takdim ve tehir itmekden hâsıl olur. Zî râ ki nağmeler ve âvâzlar bem tarafından zîr tarafına meyl ider”, Şehnâz âvâzesini ise “şöyle ki bem tarafından zî re nakl olına, andan zî rden rücu ideler” şeklinde

anlatmıştır (Bardakçı, 2011: 65). Bu anlatımdan Mâye'nin pest taraftan tiz bölgeye doğru ezgisel seyrinin olduğu, Şehnâz'ın ise tizden peste doğru bir ezgisel seyrinin olduğu anlaşılmaktadır.

Âvâze yapısı tam bir dizi olmayan, ikinci derece dizi sayılan, özel adları olan ve genellikle makâm dizileriyle birleştirilen yapılar olarak aktarılmaktadır (Bardakçı, 1986: 64). Tura, âvâzelerle ilgili benzer bir ifadeyle, “12 ana makâma ilaveten, daha dar bir saha içinde yer alan ezgi numuneleri” tanımını yapmıştır (Tura, 2017: 328). Kutluğ (2000: 39-41), âvâzeleri “anlaşılması güç küçük diziler” olarak ifade etmiş ve âvâzelerin makâm özelliği taşımayan, lahni yapıları makâmlara göre eksik ve dar bir şematik yapıdan oluşan yapılar olarak ifade etmiş, bunun yanısıra sistemci okul bestekârlarının âvâzeleri makâmlar gibi başlı başına beste yapabilecek nitelikte ve seviyede gördüklerini aktarmıştır.

Âvâze kavramının, XV. yüzyıldan itibaren kozmoloji ve müzik arasında bağ kurularak sayısal sembollerle ifade edildiği, 7 gezegen-7 âvâze (önceleri 6) gibi eşleştirmelerle tarif edilen bir anlayışla aktarıldığı görülmektedir.

Öztürk, makâm, âvâze, şûbe ve terkîb kavramlarını ele aldığı çalışmasında, âvâze ile temsil edilen sadânın, ilâhi bir nitelik taşıdığından söz etmektedir. Öztürk, Kırşehir'in “âlemin yaradılışı ve feleklerin harekete gelip âvâz çıkarmaları” ile ilgili anlatımının, ezoterik kültürün temel kaynaklarından birini oluşturan Platon'un *Timaeus* adlı diyaloguna dayandığına dikkat çekmektedir. Acem mûsikî tarihinde “Hüsrevânî” olarak adlandırılan makâm dizgesinin yedi temel makâma sahip olduğundan ve Nâyi Osman Dede'nin bu yedi makâmlı dizgeye Acemlerin hefgâne (yedi perde) adını verdiğinden söz eden Öztürk, âvâzenin Farsça'da yedi ana perdeye işaret ettiğini belirtmiştir. Bu bilginin yanısıra âvâzenin mûsikînin teknik ölçütleri üzerinden açıklanamayacağını, “burçların evleri/hâneleri/makâmları” gibi astrolojinin temel konularını oluşturan kavramlarla ele alınması gerektiğini eklemiştir (2014a: 27,31).

Bazı nazariyatçılarca âvâze ve şûbe isimlerinin birbirinin yerine kullanıldığı ifade edilmektedir. Aynı zamanda iki yapının birleştirildiğinden de söz edilmektedir.

Şirvânî, her iki ismin birbirinin yerine kullanılmasıyla ilgili “şûbe olarak isimlendirilmesinin makâmdan şûbelere ayrıldığı için, makâmın nağmeleri üzerine şûbe olarak intikal eden bir durum olduğundandır” açıklamasını yapmış, âvâzelerin de aynı zamanda şûbe olarak isimlendirildiğini ekleyerek şu bilgiyi vermiştir:

“Altı şûbe ki, altı âvâz olarak isimlendirilmiştir,

Kapılar on iki makâma açıktır,

Gerdâniye ve Geveşt ve diğeri Nevrûz,

Sonra Mâye, Selmek ve diğeri Şehnâz’dır”

(Akdoğan, 1996: 225-226).

Bedri Dilşâd makâm, âvâze, şûbe ve terkîb sıralamasını şöyle aktarmaktadır: “bu ilmi fikir denizinden süzerek Fârâbî derlemiştir, bize ulaşan on iki makâmı, yedi âvâzeyi ve dört şu’beyi o düzenlemiştir. Sonra da kalanları birleştirerek terkîbler haline getirmiştir. Onun ardından gelen bütün üstatlar, hüner sahipleri ile yüz yüze oldular. Âvâze ile şûbeyi ölçülü bir şekilde birleştirdiler” şeklinde ifade etmiştir (Sezikli, 2017: 130).

### 1.3.3. Şûbe

Sözcük olarak “takım, kol” anlamına gelen *şûbe* kavramı, *makâm* ve *âvâzelerle* birleşerek yeni *terkîbleri* oluşturan, tek başına bir makâmı ifade etmeyen yapılarıdır.

Evrendeki dört ana unsur (ateş-hava-su-toprak) eşleştirilen bir yapı olarak ifade edilen şûbe, “Yegâh, Segâh, Dügâh ve Çârgâh”dan oluşan bir sınıflandırmayı temel almaktadır (Güray, 2012: 84-85). Hızır Ağa’nın “Tefhîmü’l Makâmât” adlı eserinde mûsikî ile uğraşan bilginlerin, tabiatın dört unsuruna (anasır-ı erbaa) paralel olarak ve sazların dört teline göre sesleri dört kısma ayırdıkları ve buna *şûbe* dedikleri aktarılmaktadır. Her bir şûbenin edvârlarda değişik olarak bir burca, bir mevsime, bir mizaca ve anasır-ı erbaadan birine tekabül ettiği ifade edilmektedir. Şûbelerden, Yegâh: Hamel burcuna, ateşe, sıcak ve kuru mizaca, yaz mevsimine; Dügâh: Seratân (yengeç) burcuna, soğuk ve neme, suya, güz mevsimine; Sigâh: Akrep burcuna, kış mevsimine, sıcak ve rutubete, havaya; Çârgâh: Delv (kova) burcuna, ilk bahara, soğuk ve kuruluğa, toprağa tekabül ettiği belirtilmektedir (Tekin, 1992: 445).

Öztürk (2014a: 18,34), şûbeyi temsil eden “tetraktsy” den söz ederek, Pisagorculuğun temel simgesi olan bu dörtlü sınıflandırmadaki (makâm, âvâze, şûbe, terkîb) her kozmolojik unsurun şûbe ile bağlantılı olduğuna dikkat çekmektedir. Öztürk, Arapça’da dal, kısım, parça, bölüm, bir bütünü parçaları, bir gövdeden ayrılan kol ve dallar olarak ifade edilen şûbenin, makâmın bileşenlerini veya kısımlarını oluşturan perdeler anlamına geldiğini, bir dörtlüyle anlatılan Rast makâmında, makâmı oluşturan

her perdenin ve aralığın, Rast'ın şûbeleri olan Rast (Yekgâh), Dügâh, Segâh ve Çârgâh'ı temsil ettiğini, “eğer bir perde-ezgi birliği, olduğu perdesel alanda, tanınan/bilinen bir başka bütünün içinde yer alıyorsa bu birliğin bir şûbe oluşturduğu”nu ifade etmiştir.

Nazariyat yazarları arasında aktarılan şûbe sayılarının farklılık gösterdiği görülmektedir. Örneğin, Şükrullâh, Bedri Dilşâd, Hızır bin Abdullâh, Kırşehirî, Tirevî, Seydî ve Hızır Ağa gibi isimler şûbe sayılarını 4 olarak göstermektedir. Merâgî, Abdülaziz bin Abdülkâdir, Şirvânî, Alişah b. Hacı Büke, Lâdikli, Mahmud bin Abdülaziz bin Abdülkâdir, Nâyi Osman Dede gibi nazariyatçılar ise şûbe sayılarını 24, Tanbûri Küçük Artin'de ise şûbe sayısı 168 olarak aktarılmaktadır. Nazarî kaynaklarda, Nevrûz-ı Arab, Nevrûz-ı Hâra, Nevrûz-ı Acem, Nevrûz-ı Bayâtî, Nevrûz-ı Sabâ gibi şûbe adları görülmektedir. Şûbelerin bir kısmı daha sonra terkîbler arasında gösterilmiştir.

Safıyyuddîn'in Behçet-ür-ruh adlı eserinde şûbeler ile ilgili, her makâmdan tiz ve bem olmak üzere iki şûbenin meydana geldiği ve on iki makâmdan yirmi dört şûbenin olduğu aktarılmaktadır. Şûbeler arasında Nevrûz-ı Acem, Nevrûz-ı Irak, Nevrûz-ı Hârâ, Nevrûz-ı Sabâ yer almaktadır (Tekin, 1992: 455).

Şûbelerin, “bir cinse ya da devre bağlı olarak hareket eden, doğrusal ve çift” merkeze sahip olan yapılar olduğu, şûbe sınıfındaki nağme yapılarının bu tip bir seyir ile var oldukları ifade edilmiştir. Bir nağmenin şûbe sınıfında olabilmesi için bir devire bağlı olması gerektiği ve bu devrin, meşhur on iki makâmın içinden ya da sayıca az olmakla birlikte meşhur olmayan diğer devirler içinden de olabileceği aktarılmıştır. Şûbe yapılarının bir devire ya da cinse bağlı olarak hareket ederken, bu devrin ya da cinsin karar perdeleri ile aralarında doğrusal bir merkez oluşturdukları ve ait oldukları devre de bu yönleriyle bir dal ya da şûbe olarak bağlı oldukları ayrıca bu yapıların kendilerini gerçekleştirdiği perdelerin önemli bir kısmının aynı zamanda o şûbeye adını veren perdeler olduğuna dikkat çekilmiştir (Levendoglu, 2021: 149-154).

Şûbeler ile ilgili başlangıç ve karar perdeleri göz önüne alınarak uygulanan ezgi seyirleri olduğu belirtilmiştir (Uygun, 2019: 379). Şûbenin Pisagorculuğun en temel simgesi olan *tetraktys*'i temsil ettiği, bu yüzden dörtlüler halinde sınıflandırılan hemen her kozmolojik unsurun şûbelerle ilişkili olduğu, yaratılıştaki dört aşamayı (tanrı-akıl-ruh-madde), dört unsuru (toprak-su-hava-ateş), dört mevsimi (ilkbahar- yaz- sonbahar-kış) vb. ifade ettiği kaydedilmektedir (Öztürk, 2014a: 18).

Yukarıdaki bilgilerden dört ana unsur ve şûbeler arasında sembolik bir bağlantı kurulduğu ve şûbelerin makâm ve âvâzelerin birleşiminden oluşan terkîbler olarak ifade edildiği, başlangıç ve karar perdesinin dikkate alınarak uygulandığı ezgi seyirleri olduğu söylenebilir.

#### 1.3.4. Terkîb

*Makâm, âvâze ve şûbe* yapılarının değişik şekillerde birleşmesiyle oluşan yapılara “terkîb” denilmektedir. Bazı kaynaklarda günün 24 saati ile eşleştirilerek 24 adet olduğu, fakat Kırşehirî'nin şu ifadesiyle bir üst sınırının olmadığı aktarılmaktadır: “Asıl on iki makâmıdır ve yedi âvâzedir ve dört şûbedir kalanı terkîblerdir ve her üstad ki geldi kuvvetleri yittikçe iki makâmı veya iki âvâzeyi veya iki şubeyi birbirine terkîb eylediler bir ad kodılar bir terkîb oldu...” (Sezikli, 2000: 47; Güray, 2012: 87).

Kantemiroğlu'nun terkîb tanımı ise “çıkarılan sesler birkaç perdede gezinip birkaç makâma uğradıktan sonra, bu makâmlardan birinin karar perdesine varır ve orada karar verirse o makâmın terkîbi veya o makâma tâbî olan, uyan bir terkîb meydana gelir” şeklindedir (Tura, 2001: 40).

Nâsır Dede makâmı, makâm ve terkîbler olmak üzere iki grup halinde sınıflandırmıştır. Nâsır Dede, terkîb kavramını açıklarken, âvâze, şûbe ve terkîb birbirlerinin kolu, dalı sayılarak, hepsine bileşim (terkîb) denmiştir; zî'râ, herkes, makâmı asıl, diğerlerini kol saymakta birleşmektedir” (Tura, 2006: 31,41).

Öztürk, “eğer bir perde-ezgi birliği, olduğu perdesel alanda, tanınan/bilinen bir başka bütünün içinde yer alıyorsa bu birliğin bir şûbe oluşturduğunu”, “eğer bu ezgisel birlik başka bir ezgisel birliğe ekleniyorsa ilkesel olarak bu yeni ezgisel bütünün de bir terkîb meydana getirdiğini” ifade etmektedir. Öztürk, bâtinî makâm modelinde (BMM) değişik dönemlerde, temelde ay ve güneşin hareketlerine bakılarak zamanı ölçmede kullanılan farklı birimlerin terkîbler için sınırlayıcı sayılar olarak verildiğini belirtmiş, 24 saate karşılık 24 terkîbin, 30 güne karşılık 30, 48 saate karşılık 48 terkîbin veya 52 haftaya karşılık 52 terkîbin örneğini vermiştir. Ayrıca bu sayıların zamanla sayısal olarak sınıflandırılmayacağını gördüğünü ve bu sınırlamaların bir kenara bırakıldığını aktarmıştır (2014a: 37-38).

Terkîb, makâm, âvâze ve şûbe yapılarının birleşiminden meydana gelen, sayısal sembollerle örneklendirilen ve zamanla ilişkilendirilen yapılar olarak anlaşılmalı ve daha sonra sayı sınırlandırılmasının kaldırıldığı görülmektedir.

Nazarî kaynaklarda Nevrûz-1 Acem, Nevrûz-1 Rûmî, Rekb-i Nevrûz, Terkîb-i Zemzeme, Terkîb-i Sabâ, Nevrûz-1 Bûselik, Nevrûz-1 Bûzürg, Nevrûz-1 Hicâz, Nevrûz-1 Hüseyinî, Nevrûz-1 Irâk, Nevrûz-1 Isfahân, Nevrûz-1 Kûçek, Nevrûz-1 Nevâ, Nevrûz-1 Râst, Nevrûz-1 Rehâvî, Nevrûz-1 Uşşâk, Nevrûz-1 Zengüle, Nevrûz-1 Arab ve Nevrûz-1 Bayâtî gibi Nevrûz terkîblere rastlanmaktadır.

Nevrûz, tarihsel süreç içerisinde perde, cins, âvâze, şûbe, terkîb ve makâm gibi birçok yapı içerisinde kullanılmış, çeşitli makâmların oluşumunda rol oynamış ve süreç içerisinde değişime uğrayarak günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

## 2. XIII. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE KADAR BAZI KAYNAKLARDA YER ALAN NEVRÛZ MAKÂMI TARİFLERİ

13. yüzyılda yaşayan Safiyyüddîn Urmevî'nin "Kitabü'l-Edvâr" (1235) adlı eseri, kendisinden sonraki nazariyatçılara yol gösteren bir kaynak niteliği taşımaktadır. Safiyyüddîn bu eserinde, seksen dört devrin dizisini vererek, makâmları "şudud" (şed kelimesinin çoğulu) olarak isimlendirmiş, on iki makâmdan ve altı âvâzeden söz etmiştir.

Makâmlar;

1-Uşşâk, 2-Nevâ, 3-Bûselik, 4-Rast, 5-Irâk, 6-Isfahân, 7-Zîrefkend, 8-Bûzürg, 9-Zengüle, 10-Râhevî, 11-Hüseyinî ve 12-Hicâzî

Âvâzeler;

1-Geveşt, 2-Gerdâniye, 3-Selmek, 4-Nevrûz, 5-Mâye, 6-Şehnâz

Safiyyüddîn, Nevrûz'u altı âvâzeden biri olarak tarif etmiş, Nevrûz âvâzesini "Hüseyinî'dir, ondan YH (Gerdâniye) sesi çıkarılmıştır" şeklinde açıklamıştır. Nevrûz, (A C h H Y YB Yh) ebced harfleriyle ve (C-C-T-C-C-T) aralıklarıyla gösterilmiş, Safiyyüddîn'in 53. Devir olarak gösterdiği, Hüseyinî ve Nevrûz adını verdiği dizilerin bugünkü Hüseyinî Aşîrân dizisi olarak görüldüğü aktarılmıştır (Uygun, 1996: 195; 2019: 190).

Nevrûz âvâzesinin dizek üzerine aktarılmış şekli aşağıda verilmektedir:

*Şekil 3. Safiyyüddîn 'de Nevrûz Âvâzesi Perdeleri*



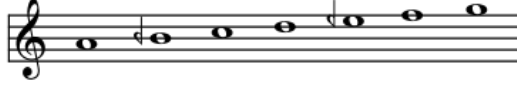
**Kaynak:** Bardakçı, 1986: 68.

Safiyyüddîn Nevrûz'u ud telleri üzerinde şu şekilde açıklamıştır:

Sebâbe Zelzel Mutlak Sebâbe Zelzel Mutlak Sebâbe  
Mesles Mesles Mesnâ Mesnâ Mesnâ Zîr Zîr

Safiyüddîn'in ud telleri üzerinde açıkladığı YA perdesi üzerinde (YA YC Yh YH K KB Kh) ebced harfleriyle ve (C-C-T-C-C-T) aralıklarıyla gösterilen Nevrûz perdelerinin dizek üzerine aktarılmış şekli aşağıda verilmektedir:

*Şekil 4. Safiyüddîn'in YA Perdesi Üzerinde Nevrûz Perdeleri*



**Kaynak:** Levendoğlu, 2002: 142.

Yukarıda Safiyüddîn'in A perdesi üzerinde vermiş olduğu dizinin YA perdesi üzerine aktarılmış şekli yer almaktadır.

Türk müziğinde elimizde bulunan en eski beste örneği Safiyüddîn Urmevî'nin kitabına ebced notası ile yazdığı Arapça güfteli ve Remel usûlündeki Nevrûz Savt'ıdır. Safiyüddîn'in Remel usûlündeki eserinde Nevrûz makâmının edvârda 53. devir olarak kaydedildiği belirtilmektedir. Safiyüddîn, Kitabü'l- Edvâr'ında Nevrûz Savt dışında Remel usûlündeki Nevrûz Tarîka'ya yer vermektedir (Uygun, 2019: 413-414).

Safiyüddîn'in Kitabü'l- Edvâr'ında yer alan ve (Yh-YB-Y-YB-Y-H) ebced harflerinden oluşan Nevrûz Tarîka ezgi örneğinin günümüz notasıyla gösterimi şu şekildedir:

*Şekil 5. Nevrûz Remel Tarîka*



**Kaynak:** Öztürk, 2014b: 233.

Kantremiroğlu'nun Kitâbu 'İlmi'i-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât adlı eserinde yer alan Nevrûz Remel Savt'ın notası aşağıda verilmektedir:

Şekil 6. Nevruz Remel Savt

Nevruz der çarb-ı Remel

353



'A-lâ şab-bi - kûm yâ hâ - ki-mûn te-raf - fa-ķû  
Ve min vaş - li - kûm yevmen 'a-ley hi ta-şad - da-ķû  
Ve lâ tut - li - fû - hû bîş - şu - dû - di fe-in - ne-hu  
Yu-hâ - zi-ru an yeş - ku i-ley-kûm fe-teş - fa-ķû

Kaynak: Tura, 2001: 681.

14. yüzyılda Kutbüddîn Mahmûd Şîrâzî (ö. 1311), Dürretü't Tâc li Gurreti'd-Dibâc adlı eserinde bir bölümü mûsikîye ayırmıştır. Çakır (2014: 77-94), eserde yer alan cem, devir ve cem-i kâmil kavramlarına yer vererek devirleri aktarmıştır. Şîrâzî'nin bu eserinde perde, âvâze, terkîb ve şûbe kavramlarının kullanıldığı 8. fasıldan söz edilmektedir (Bardakçı, 2011: 132). Şîrâzî'nin Nevruz dizisini verdiği ve bu dizinin Safiyyüddîn'in dizisiyle aynı olduğu aktarılmaktadır (Wright, 1978'den akt. Levendoğlu, 2002: 142).

Abdülkâdir Merâgî, 6 âvâze arasında Nevruz'u göstermiştir (Bardakçı, 1986: 64-68). Merâgî, Câmiu'l-Elhân (1415), Makasıdü'l-Elhân (1415) ve Şerhü'l-Edvâr (1435 öncesi) adlı eserlerinde 6 âvâze arasında yer alan Nevruz-ı Asl-ı Sağır ve Nevruz-ı Kebîr'i ebced notalarıyla açıklamış, "Bu, tiz tarafından taninî aralığı ayrılmış Hüseyinî dairesidir" tarifiyle Safiyyüddîn ile benzer ifadeyi kullanmıştır (Sezikli, 2007: 72-78; Kolukırık, 2009: 74; Karabaşoğlu, 2010: 64; Öztürk, 2014b: 309-311). Merâgî'nin "Zavâid-i Fevâid-i Aşere" (1424-1432) adlı eserinde Nevruz, mûsikî icrâcıları arasında (ehl-i amel) 5, kimi icrâcılara göre 6 çeşit olarak (Nevruz-ı Arap, Nevruz-ı Hâra, Nevruz-ı Acem, Nevruz-ı Bayati, Nevruz-ı Sabâ) gösterilmiştir. Bunların arasında Nevruz-ı Arab'ın âvâze olarak gösterildiği, Acem icrâcılar arasında ise Nevruz-ı Asl'ın altı âvâzelerden biri olarak görüldüğü, bazı icrâcıların ise Nevruz-ı Acem'i altı âvâze arasında gösterdiği aktarılmaktadır. Fakat ilmin ehline göre Nevruz-ı Asl'ın âvâzelerden olduğu, geri kalanın ise şûbe olduğu aktarılmaktadır (Uslu, 2018: 93).



Şîrâzî ve Merâgî'nin Nevruz tariflerine bakıldığında Safiyyüddîn'le aynı tarifi verdikleri görülmektedir.

Tekin (1992: 456), Ahmed-i Daî'nin (1350?-1425?) Çengnâme mesnevîsinde şairin Nevruz'u 6 âvâze arasında gösterdiğini, Nevruz-ı Acem'i ise 24 şûbe arasında gösterdiğini aktarmaktadır. Çengnâmede 24 şûbe ile çengin 24 teline de işaret edilmektedir. Ahmed Daî, 6 âvâze anlatımıyla Safiyyüddîn ve Merâgî'nin geleneğini eserlerinde devam ettirmiştir.

Bedri Dilşâd'a ait "Muradnâme" (1426) adlı eserinin müzik ile ilgili bölümünde Nevruz, yedi âvâze arasında ikinci olarak gösterilmiş fakat tarifi verilmemiştir. Eserin bir bölümünde ise, Râst'ın tizinin Nevruz olduğundan ve gönül parlaticı bir âvâze olduğundan söz edilmiştir. Vermiş olduğu terkîbler arasında, Nevruz-ı Rûmî "eğer kim âgâz ide Pençgâh, karâr eylemekliğe ide Dügâh, Rekb-i Nevruz "eğer küçek âgâz idüben şehâ, Dügâh'ı iderse ana müntehâ", Nevruz-ı Acem "ser-âgâzitse Nevruz sonunda, Acem otursa Nevruz-ı Acem'dür" yer almaktadır (Ceyhan, 1997: 727-739; Sezikli, 2017: 131-144).

Dilşâd, Safiyyüddîn ve ardından Merâgî'nin 6 âvâze anlatımının dışında 7 âvâzeden söz etmiş, Nevruz âvâzesinin tarifini detaylı olarak vermese de Râst'ın tizi olduğunu belirtmiştir.

Ahmetoğlu Şükrullâh "İlmü'l Edvâr" (1429) adlı eserinde Nevruz'u 6 âvâze arasında dördüncü sırada göstermiş, "Şol vakt ki YH nağmesini gidereler, Hüseyinî olur" tarifini vermiştir. Terkîbler arasında ise Nevruz-ı Rûmî "Pençgâh başlana ve Dügâh karâr ide", "Rekb oldur ki Küçek yüzinden Çehârgâh başlana ve Dügâh karâr ide. Ammâ bazı üstâdlar dimişlerdür ki Nevruz'un evvelinden yarım âvâz eksük eydürler ise Rekb olur. Rekb-i Nevruz oldur ki Rekb başlana, Nevruz karâr ide" ve "Nevruz-ı Acem oldur ki Nevruz başlana ve Acem karâr ide" tariflerini vererek terkîbleri aktarmıştır (Kamiloğlu, 2007: 94-95,169; Şirinova, 2008: 199,264; Bardakçı, 2011: 65,139).

Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî, "Nekâvetü'l Edvâr"ında (1435 sonrası), Merâgî ile benzer ifadeleri kullanmıştır. Esas olarak kullanılanın Nevruz-ı Asl olduğu, diğerlerinin ise şûbe olduğu aktarılmıştır. Şûbeler arasında Nevruz-ı Acem, Nevruz-ı Arab, Nevruz-ı Hârâ, Nevruz-ı Bayâtî, Nevruz-ı Sâbâ yer almaktadır (Koç, 2017: 44). Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî'nin vermiş olduğu şûbe isimleri Merâgî ile aynıdır.

Ahmetoğlu Őukrullâh ve Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâĝî Nevruz-1 Asl âvâzesi ile ilgili ifadeleri Safiyyüddîn ve Merâĝî'nin tarifleriyle benzetmektedir.

“Kitâbü'l Edvâr” (1441) adlı eserinde Hızır bin Abdullâh, âvâzeler arasında ikinci olarak Nevruz'u göstererek, “Nevruz oldur kim yerinden Kûçek âĝâz ide, ine Dügâh'dan nerm Hüseyinî Nevruz karar ide” tarifini vermiş, “Segâh (evvel) Dügâh evi, Segâh hemân, Segâh (Yekgâh) Çarhgâh evi, Segâh Kûçek evi, Segâh (Yekgâh) Isfahan evi, Segâh (Dügâh) Hüseyinî evi, Segâh Hisâr evi, Çârgâh Gerdâniye (evi), Dügâh Muhayyer (evi) şeklinde aktarmıştır. Terkîbler arasında “Nevruz-1 Rûmî oldur kim Pençgâh âĝâz ide, ine Dügâh evinde karâr ide”, Rekb-1 Nevruz Kûçek âĝâz ide, ine Dügâh göstere ine Kûçek karâr ide”, Nevruz-1 Acem oldur ki Nevruz-1 Rûmî göstere Irâk yüzünden Dügâh karâr ide” tariflerine yer verilmiştir (Özçimi, 1989: 60,155; Çelik, 2001: 40, 64-66, 80).

Fethullah Şirvânî, “Mecelletün Fi'l-Mûsîka” (1453?) adlı eserinde Nevruz'u altı âvâze arasında üçüncü olarak göstermiş, “âvâzların Nevruz'una “Nevruz-1 Asl” dendiğini belirtmiş fakat tarifini vermemiştir. 24 Őube arasında ise Nevruz-1 Arab, Nevruz-1 Hârâ ve Nevruz-1 Bayâtî'yi göstermiştir (Akdoğan, 1996: 225-226). Şirvânî'nin diğer bir eseri olarak anılan “Fatih Anonimi” (1453 sonrası) adlı mûsikî risâlesinde Nevruz, altı âvâze arasında gösterilmiş, Safiyyüddîn ile aynı tarif verilmiştir. Asıl Nevruz olarak aktarılan Nevruz-1 Asl dışındakilerin Nevruz-1 Acem, Nevruz-1 Hârâ, Nevruz-1 Bâyatî ve Nevruz-1 Arab olarak Őubelerin arasında yer aldığı aktarılmaktadır (Demir, 2010: 387-388).

Şirvânî'nin eserlerinde âvâze sayısının Safiyyüddîn, Merâĝî, Ahmetoğlu Őukrullâh'daki gibi altı olduğu ve Safiyyüddîn'in Nevruz tarifi verildiği görülmektedir.

Yûsûf bin Nizâmeddin Kırşehrî'nin “Risâle-i Mûsikî” (Kitâb-1 Edvâr Leiden: 1411), (Harîrî bin Muhammed çevirisi 1469) adlı eserinde, on iki makâm-on iki burç, yedi âvâze-yedi yıldız, dört Őube- dört ana unsur gibi konulara değindiği, Nevruz'u yedi âvâze arasında gösterdiği ve âvâzenin her makâmın tabiatıyla aynı olduğu bilgisi kaydedilmektedir (Can, 2001: 20-21). Öztürk editörlüğünü yapmış olduğu Kırşehrî'nin “Risâle-i Mûsikî” adlı eserinde, on iki makâm, dört Őube, yedi âvâze -tarifi verilen- elli üç (ancak ismen zikredilen elli yedi) terkîb ve on dokuz usûl hakkında bilgi veren Kırşehrî'nin, dört unsurcu ve bâtinî karakterde bir nazari anlayışa bağlı kaldığını ifade etmiştir. Bu nedenle Kırşehrî'nin oluşturduğu metnin, Safiyyüddîn'le temsil edilen Sistemci Okul geleneğinden farklı bir geleneğe bağlılık gösterdiğini ifade etmiştir (Kırşehirli, 2014: 13). Önceleri altı olan âvâze sayısının Kırşehrî'den itibaren Hisâr

âvâzesinin eklenmesiyle yediye çıkarılmıştır. Kırşehirî Nevruz'u "evvel Dügâh hemân, Segâh hemân, Çârgâh hemân, Segâh kûçek evi, Dügâh evi Irâk, Segâh evi Karcigâr, Çârgâh evi Gerdâniyye, Dügâh evi muhayyer, tizye giden bunlardır" şeklinde tarif etmiştir. Ayrıca Terkîb-i Nevruz yada Rekb-i Nevruz "Kûçek âgâze eder, Dügâh gösterip yine Kûçek karâr eder", Nevruz-i Acem "Nevruz-ı Rûmî gösterip, Irâk yüzünden Dügâh karâr eder" tariflerine yer vermiştir. Nevruz-i Rûmî terkîbinin ismi yer almakta fakat açıklaması bulunmamaktadır (Doğrusöz, 1997: 145-147; 2007: 90; Kamiloğlu, 1998: 35-41; Sezikli, 2000: 57-67; Kırşehirî, 2014: 32-42). Kırşehirî'de terkîblerle ilgili Bedri Dilşâd ile benzer bir anlatıma rastlanmaktadır. Kırşehirî'nin vermiş olduğu Nevruz âvâzesinin tarifinin (diğer pek çok örnekte olduğu gibi) Hızır bin Abdullâh ile benzer olduğu da görülmektedir.

Lâdikli Mehmed Çelebî, "er- Risâletü'l- Fethiyye" (1484) ve "Zeynü'l Elhân" (1486) adlı eserlerinde Nevruz'u altı âvâze arasında ikinci sırada göstermiştir (Tekin, 1999: 157; Pekşen, 2002: 52; Dalkıran, 1983'den akt. Küçükgökçe, 2010: 276). Lâdikli Nevruz'u, Nevruz Asl-ı Sağır ve Nevruz-ı Kebîr olmak üzere ikiye ayırmıştır. Eski bilginlere göre Nevruz Asl-ı Sağır için "üç aralığı kapsayan ve dört nağmeden oluşan sestir, yedi gruptan beşincisidir. Buna Nevruz Asl-ı Sağır adını verirler" ifadesi kullanılmış ve eski bilginlerce Nevâ makâmının Nevruz Asl-ı Sağır olarak adlandırıldığı aktarılmıştır. "Nevruz-ı Kebîr için "bunlardan ikincisi altı aralığı kapsayan yedi nağmesi olan nağme çeşididir. Bu Nevruz-ı Kebîr diye isimlendirilir ve beşincinin yine kendisine katlanmasından ortaya çıkar. Bunun hâşîye aralığı zü'l-erba'a (dörtlü aralığı)nın katlama oranına göre meydana gelir. Bu aralık bir eş değer sayıyla yedi geniş sayı orantısındadır" ifadesiyle altı aralığı kapsadığı ve yedi nağmeden oluştuğu belirtilmiştir. Lâdikli vermiş olduğu 24 şûbe arasında altıncı sırada Nevruz-ı Arab "beş aralığı içine alır altı nağmeden oluşur", sekizinci sırada Nevruz-ı Hârâ "beş aralığı kapsar altı nağmeden oluşur" ve dokuzuncu sırada Nevruz-ı Bayâtî "tiz yönde bulunan birinci nağme YC, ikinci nağme Yh, üçüncü nağme YC ve YB nağmeleri arasında çıkarılan nağmedir. Dördüncü nağme Y, beşinci nağme H'dır" ifadesiyle açıklamıştır. Ayrıca onyedinci sırada yer alan Sabâ şûbesi için, "bilginler buna Nevruz-ı Arab derler, bitiş noktasının Segâh olduğunu söylerler. Bunun iki ucunun aralığı AT'dir. Bu az kullanılan uyumlu aralıklardandır" açıklamasını yapmıştır (Tekin, 1999: 157-191). Lâdikli, Nevâ makâmını "bu kısmı hâmisdur zi'l-erba'dan. Ammâ buna kudemâ Nevâ dimezler. Belki anların katında Nevâ kısm-ı sâni-yi zi'l-erbâ'dur" şeklinde tarif etmiştir. Tarihsel süreç içerisinde

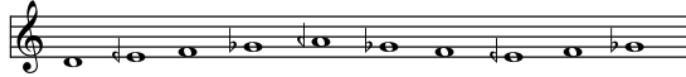
Nevâ makâmının Nevrûz'un yerine geçmesi, Lâdikli'nin Nevâ makâmını aktarırken vermiş olduğu “buna eskiler Nevâ demezler, belki onların katında Nevâ, dörtlünün ikinci kısmıdır” ifadesinden anlaşılmaktadır (Pekşen, 2002: 51; Kalender, 1982'den akt. Öztürk, 2014b). Nevrûz yerine Nevâ isminin geçmesinin 17. yüzyıl ortalarından sonra kesinleştiği, Nevâ makâmının eski kaynaklarda başka bir düzendeki farklı bir nağmeyi ifade ederken, bu yüzyıldan sonra Nevrûz-ı Asl ya da Nevrûz-ı Sagîr olarak bilinen tamperdeler-düzenindeki nağmeye isim haline geldiği aktarılmaktadır (Öztürk, 2022: 75).

Lâdikli, yeni bilginlerce yedi olan âvâzeler arasında Nevrûz'u ikinci olarak göstermiş, “İkincisi Nevrûz'dur. Bu mensûbdur Müşteri'ye. Pes tabi'atı dört nâridür. Kavsıla ve mâ'idür Hüt'de ve on nağmedür ki tokuz bu'udı müştemil ola hâkezâ me'a l-ihtilâf” açıklamasını yapmıştır (Pekşen, 2002: 52).

Lâdikli, Nevrûz'un Jupiter gezegenine bağlı olduğunu ve ateş karakterinde olduğunu belirtmiş, dokuz aralığı kapsayan ve on nağmeden oluşan Nevrûz'u (A-C-h-V-Y-V-h-C-h-V) ebced harfleriyle ve (C-C-B-Ah-Ah-B-C-C-B) aralıklarıyla göstermiştir. Başlangıç noktası vav “V” perdesi ve bitiş noktası elif “A” perdesi olarak aktarılmaktadır (Tekin, 1999: 190-191; Pekşen, 2002: 52).

Lâdikli'deki Nevrûz perdelerinin dizek üzerinde gösterimi aşağıda verilmektedir:

*Şekil 7. Lâdikli'de Nevrûz Âvâzesi Perdeleri*



**Kaynak:** Levendoğlu, 2002: 143.

Kadızaâde Mehmed Tirevî, “Risâle-i Edvâr” (1492) adlı eserinde yedi âvâze arasında gösterdiği Nevrûz ile ilgili “nevrûz oldur ki hicâz ile rehâvî'den hâsıl olur, ibtidâ âgâze geveşt için tâbir olan pençgâh hânesinden âgâze idub çârgâh ve segâh hânelerin seyr idub inub hânesinde karâr idersin” tarifini vermiştir. Terkîbler arasında gösterdiği Nevrûz-ı Rûmî için “Nevrûz-ı Rûmî oldur ki ısfahân yüzünden hicâz âgâze idub inub dügâh hânesinde karâr idersin.” Nevrûz-ı Acem'i ise “Nevrûz-ı Acem oldur ki hüseynî hânesi üstündeki segâh hânesiyle hüseynî hânesinin mabeynine bir perde girer, tiz dügâh ve tiz rast ve segâh hâneleriyle ol perdeye gelince nevrûz olur aşağı gidub acem karâr idersin” tarifini açıklamıştır (Uygun, 1990: 38-42; 2021: 62, 66-67). Levendoğlu (2002: 144), Tirevî'nin Nevrûz tarifindeki “Hicâz ve Rehâvî'den oluşur” ifadesinden yola çıkarak Safiyyüddîn, Kutbüddîn ve Merâgî'nin vermiş olduğu Nevrûz dizisinin Tirevî'nin ifade ettiği gibi Hicâz ve Rehâvî makâmlarının karışımı olan perdelerden meydana

geldiğini aktarmış ve ortaya çıkan bu karışımı ebced harfleriyle A-C-h-H-Y-YB-Yh şeklinde göstermiştir.

Mahmud bin Abdülaziz bin Abdülkâdir, “Makâsîdü'l-Edvâr” (15. yy. sonları) adlı eserinde âvâzelerle ilgili “bazı âvâzelerin üzerinde cem’ tam olarak vardır bazılarında cem’ eksiktir. Üzerlerinde cem’in noksan olduğu âvâzeler dörttür. Selmek, Nevrûz, Şehnâz, Mâye. Cem üzerinde dörtlü tiz Nevrûz nağmeleri bulunur. Buna noksan cem derler. O aralığa büyük uç denir ve bu yedi küçük uç genişliğindedir. Yani bunlar A ve Yh olmak üzere iki uçtur. YC nağmesi kaldırılır” açıklamasını yapmıştır.

Mahmud bin Abdülaziz bin Abdülkâdir, Nevrûz’u altı âvâze arasında göstererek, altı çeşit olduğunu belirtmiştir. “Nevrûzun altı çeşit olduğunu bil. Nevrûz-ı asıl, Nevrûz-ı hârâ, Nevrûz-ı acem, Nevrûz-ı arab, Nevrûz-ı sabâ ve Nevrûz-ı bayâtî. Ancak asıl olan Nevrûz-ı Asl’dır. O altı âvâzeden biridir geriye kalanlar ise şübelerdir” ifadesiye bu isimler arasında asıl olanın Nevrûz-ı Asl olduğunu, diğerlerinin 24 şûbe arasında yer aldığını ifade etmiştir (Kanık, 2011: 70). Mahmud bin Abdülaziz bin Abdülkâdir’in Nevrûz ifadeleri, Merâgî’nin tarifleriyle aynıdır.

Çakır’ın verdiği bilgilere göre, Alişâh bin Hacı Büke “Evbehî Mukaddimetü'l Usûl” (1500) adlı eserinde Safiyyüddîn’in 84 olarak kabul ettiği devirlerin sayısını 133’e çıkarmıştır. Bir oktav (tam sekizli) olarak kabul edilen devirlerin 12 tanesine makâm adını vermiştir. “Tam sekizli özelliği taşımayan, sekizliden daha eksik olan dizilere eksik cem (cem-i nâkıs) denir. Bunlar da âvâze ve şübelerdir.” Alişâh’a göre âvâzeler şunlardır: “Selmek, gerdâniye, gevâşt, nevrûz-ı asl, mâye, şehnâz.” Nevrûz-ı Asl “yedi sesli eksik bir dizidir. Bugünkü eksik nevâ veya eksik Hüseyinî dizisine benzemektedir” şeklinde ifade edilmiştir. Şübeler arasında ise Nevrûz-ı Arab (Nevrûz-ı Asl), Nevrûz-ı Hârâ (bugünkü Uşşâk dizisinin altı sesine sahiptir) ve Nevrûz-ı Bayâtî’yi (bugünkü Hüseyinî beşlisinin karşılığı) gösterilmiştir (1999: 131-136).

Alişâh bin Hacı Büke’nin Nevrûz perdeleri şu şekilde aktarılmaktadır:

**Şekil 8.** Alişâh bin Hacı Büke Nevrûz-ı Asl Âvâzesi



**Kaynak:** Çakır, 1999: 131.

Seydî “El-Matla” (1504) adlı eserinde ikinci âvâze olan Nevrûz’u “Bunun bil mahrecidür nısf-ı Pençgâh, Mehattı perdesidür bang-i Dügâh” olarak aktarmış, terkîbler

arasında gösterdiği Nevrûz-1 Rûmî'yi: “İderler âhı Pençgâh'ın yüzünden Dügâh evini mesken idinürler”, Rekb-1 Nevrûz terkîbini: “Gerekdir idesün Kûçek'den âgâz, Dügâh evinde inüb eylesin sâz”, Nevrûz-1 Acem terkîbini ise “Temâm Nevrûz-1 Rûmî gösterü vâr, dönüb Rûy-1 Irâkdan yine iy yâr, Dügâhun hânesinde it karârı, bilesin bunu gide şekki gubârı” tarifıyla açıklamıştır (Arısoy, 1988: 113,141-160). Seydî'nin tarifine bakıldığında Nevâ perdesinden başlayan ve Dügâh perdesine inen ezgisel bir hareketten söz edilmektedir.

Yazarı belirtilmeyen “Ruhperver” (1531 sonrası) adlı eserde, Nevrûz yedi âvâzeden ikincisi olarak gösterilmiş, “yıldızı müşteri tabiatı âbî germ-terdir” ifadesiyle elementi ve karakteri belirtilmiştir. Nevrûz âvâzesi için “İsfahân ile rehâvîden nevrûz hâsıl olur” tarifi verilmektedir. Şûbeler arasında Nevrûz-1 Arab<sup>2</sup> (tarifi verilmemiş), Nevrûz-1 Acem ve Nevrûz-1 Rûmî gösterilmiş, “Nevrûz-i Acem oldur ki Nevrûz âgâz idüb Acem karâr eyleye”, Nevrûz-1 Rûmî “oldur kin Pençgâh âgâz idüb Dügâh karar ide” tarifleri verilmiştir (Agayeva ve Uslu, 2008). Eserde, Nevrûz tarifinde yer alan İsfahân yapısı dikkat çekmektedir.

Kantemiroğlu, “Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî alâ vechi’l-Hurûfât” (1700) adlı eserinde eski edvâra göre yedi âvâze arasında Nevrûz'u göstermiş, “Rehâvî ve Hicâz makâmlarından mürekkeb olur. Hicâz gibi hareket idüb, Rehâvî yüzünden karâr kılar, Dügâh perdesinde” tarifıyla açıklamıştır. Kendi sınıflamasında Nevrûz görülmemektedir. Aktardığı 24 terkîb arasında yer alan Nevrûz-1 Acem için “Tiz Dügâh'dan hareket idüb Acem perdesinde karâr kılar”, Nevrûz-1 Rûmî için “İsfahân gibi hareket idüb Dügâh karâr kılar” açıklamasını yapmıştır (Tura, 2001: 146-150).

Kantemiroğlu'nun Nevrûz perdeleri şu şekilde gösterilmektedir:

**Şekil 9.** Kantemiroğlu'nda Nevrûz Âvâzesi Perdeleri



**Kaynak:** Levendoğlu, 2002: 145.

15. yüzyıldan itibaren Nevrûz tarifleriyle ilgili alternatif bilgilere rastlanmaktadır. Tirevî ve Kantemiroğlu, Nevrûz'u, Hicâz ve Rehâvî ya da Rehâvî ve Hicâz birleşimi olarak tarif etmiş, Ruhperver adlı eserde ise Nevrûz, İsfahân ve Rehâvî birleşimi olarak tarif edilmiştir.

<sup>2</sup> Çalışmada, Nevrûz-1 Arab ile ilgili “metinde Nevrûz-1 Acem yazılmış olmakla birlikte biraz sonra Nevrûz-1 Arab demesi burada izafet olduğunu göstermektedir” notu yer almaktadır (Agayeva ve Uslu, 2008).

“Rabt-ı Ta’bîrât-ı Mûsikî” (1720) de Nâyi Osman Dede, Nevrûz ile ilgili müstakil bir tarif vermemiştir. Eserinde, terkîbler arasında Nevrûz-ı Arab, Nevrûz-ı Acem ve Nevrûz-ı Rûmî’nin isimleri yer almaktadır (Erguner, 1991: 71; Akdoğu, 1992:33-34).

Eserinde (1730) 168 şûbe ismi veren Tanbûrî Küçük Artin, Nevâ âgâzesi hükmünde olan şûbeler arasında gösterdiği Nevrûz-ı Acem için “bir mızrab Acem, Gerdâniye, Acem, Gerdâniye, Acem, Hüseyinî, Nevâ, Çârgâh, Beyâti, Nevâ, Çârgâh, Segâh, Dügâh, Segâh, Sabâ, Çârgâh, Segâh ve Dügâh” tarifini vermiş, Hüseyinî âgâzesi hükmünde olan şûbeler arasında ise Nevrûz-ı Rûmî’yi göstererek “bir mızrab Hüseyinî, Hisâr, Hicâz, Hicâz, Beyâti, Hüseyinî, Hisâr, Hicâz, Segâh, Dügâh, Dügâh, Segâh, Hicâz, Dügâh, Segâh, Zirgüle, Dügâh” ifadeleriyle açıklamıştır (Popescu-Judet, 2002: 44-48).

Kyrillos Marmarinos, mûsikî risâlesinde (1749) Nevrûz-ı Acem ve Nevrûz-ı Rûmî makâmlarının tarifini vermektedir. Nevrûz-ı Acem makâmının tarifi, Dügâh perdesinden başlayarak Gerdâniye perdesine çıktığı daha sonra Acem perdesi yolu ile Çârgâh perdesine inerek, Nevâ perdesinden Bayâtî perdesine kadar çıktığı ve Dügâh perdesinde karar ettiği şeklindedir. Nevrûz-ı Rûmî makâmı ise Hicâz yolu ile Isfahân başlayarak Dügâh perdesinde karar eden bir makâm olarak tarif edilmiştir (Popescu-Judet ve Sirlî, 2000: 112,121).

Kemanî Hızır Ağa “Tefhîmü’l-Makâmat fî Tevlîd’in-Nağâmât” (1761-1777?) adlı eserinde yedi gezegen yıldızına paralel olarak Nevrûz’u yedi âvâze arasında göstermiş, “nevrûz şol âgâzedir ki segâh kopup çârgâh ve nevâ ile nîm hisârı gösterüb, ba’dehû nevâ ile çârgâh gösterüb, çârgâh’tan hisâr-ı nîmeyn gösterüb ba’dehû yine nevâ ile çârgâh ve segâhı göstere ve perde-i dügâh’ta karar ide” tarifini vermiştir (Kutluğ, 2000: 388; Tekin, 2003: 112). Hızır Ağa’nın Nevrûz tarifinde Hicâz perdesinin hiç geçmediği ancak, makâma yeni bir perde (Nîm Hisâr) eklendiği aktarılmaktadır (Levendoglu, 2002: 145).

Hızır Ağa’da Nevrûz perdeleri şu şekilde gösterilmektedir:

*Şekil 10. Hızır Ağa’da Nevrûz Perdeleri*



**Kaynak:** Levendoglu, 2002: 145.

Mehmet Hafid Efendi, “ed-Dürer” (1783) adlı eserinde 7 değişik âgâze adı vermiş, “Dügâh’tan doğanlar” başlığı altında Nevrûz’u “Segâh’dan başlayıp Çârgâh, Nevâ ile Nîmhisâr gösterip ardından Nevâ ile Çârgâh gösterip Çârgâh’tan Hisâr-nîm’in ve ardından yine Nevâ ile Çârgâh ve Segâh gösterip Dügâh perdesinde karar ile olur” şeklinde tarif

etmiştir (Uslu, 2001: 50). Mehmet Hafid Efendi'nin vermiş olduğu Nevrûz tarifi Hızır Ağa ile aynıdır.

Abdülbâkî Nâsır Dede, “Tedkîk ü Tahkîk” (1794) adlı eserinde Uşşâk makâmını aktarırken “Nevâ perdesinden âgâz idüb Çârgâh ve Segâh ve Dügâh perdesine hübût ve anda karâr ider. Ammâ Nevâ perdesinden yukarı Hüseyinî ve Acem ve Gerdâniye ve Muhayyer perdesine dek şu'ûd ider. Bu makâmın aslı kudemâ-i müteahhirînin (eskilerden sonrakilerin) Nevâ dediği makâm ve kudemânın (eskilerin) Nevrûz-ı asl dediği âvâzedir. Ve ihtilâfî dâirenin bunda dahî cereyânı vardır” tarifini vermiş, “Bu makâmın Uşşâk ismi ile müsemmâ olmasına sened-i ceddîm sâhib-i mi'râciyye Nâyî Osman Dede Efendi'nin bunda Uşşâk namı ile te'lîf eylediği Âyîn-i Şerîfdir” açıklamasını yapmıştır (Aksu, 1988: 163; Tura, 2006: 39). Bu önemli bilgiden eskilerin Nevrûz-ı Asl dediği âvâzenin daha sonra Nevâ makâmı olarak varlığını sürdürdüğü, Nâyî Osman Dede'nin bestelemiş olduğu Âyîn-i Şerîf'ine Uşşâk “Âşıklar” adını vermesinden dolayı sonrasında Uşşâk makâmı olarak anıldığı anlaşılmaktadır.

Nâsır Dede Nevrûz'u, Nevrûz ve Nevrûz-ı Acem (Acem Nevrûz'u) olmak üzere iki şekilde aktarmaktadır. Terkîbler başlığı altında yüz yirmi beş terkîb içerisinde yer alan Nevrûz terkîbini “Nevâ perdesine dek su'ûdan ve hübûtan Nihâvend âgâze idüb ba'dehû bir Hüseyinî ve Acem perdesi gösterüb Acem perdesinde karâr ider. Nevâ perdesinden sonra Çârgâh perdesi ve Muhayyer perdesinden sonra Sünbüle perdesi dahî ba'zı mahalde zammolunsa münâsibdir. Bu terkîb müteahhirîn te'lîfinden bir edvârda terkîb arasından müstefâddır” şeklinde tarif etmiştir. Nevrûz-ı Acem terkîbini ise “Nevrûz âgâze idüb, Acem karâr ider. Bu terkîb müteahhirîn-i selefden birinin edvârında böylece görülmüştür. Ve müteahhirîn ihtirâ'ı olması mülâyimdir. Lâkin Acem'den fark-ı küllî için Sünbüle perdesinde ziyadece seyr ve Çârgâh perdesinde gâhîce meks münâsibdir” tarifıyla anlatmıştır. Nâsır Dede, aktarmış olduğu terkîblere yenilerini eklemiş, eklediği on bir terkîb ile bu sayıyı yüz otuz altıya çıkarmıştır. Bu terkîbler arasında yer alan Nevrûz-ı Sultânî'yi, “Muhayyer perdesinden âgâz ile Nevrûz-azem âgâze eyleyüb, karârgâhı olan Dügâh perdesine geldikde, Râst perdesi gösterüb Râst perdesinde karâr ider.” Nâsır Dede, bu terkîbin eski ve tanınmış bir eserde yer aldığını fakat isminin bilinmediğinden dolayı Nevrûz-ı Sultânî ismini uygun gördüklerini belirtmiştir (Aksu, 1988: 174-175,214; Tura, 2006: 46,77).

Hâşim Bey, “Mecmûa-i Kârhâ ve Nakşhâ ve Şarkıyyât” (1853;1864) adlı eserinde “Kullanılmayan Makâmılar” başlığı altında Nevrûz makâmını, “Nevâ perdesinden



Muhayyer perdesine dek su'ûden ve hûbûten Nihâvend âgâze edip, ba'dehu bir Hüseyinî ve bir Acem perdesi gösterip yine Acem'de karar eder. Nevâ'dan sonra Çargâh, Muhayyer'den sonra Sünbüle basılsa dahî beis yoktur” tarifini vermiştir. Nevrûz- Sultânî makâmını ise “İbtidâ Muhayyer perdesinden Nevrûz-ı Acem âgâze edip, karargâhı olan Dügâh perdesine geldikde bir Rast gösterip, karâr eder. Bu terkîb dahî selefin ihtirâ'larıdır” tarifiyle açıklamıştır (Tırışkan, 2000: 64-69; Yalçın, 2016: 257-271). Hâşim Bey, Nâsır Dede'nin Nevrûz tariflerini vermiştir.

Panayiotis Kiltzanidis, eserinde (1881) makâm ve şûbe sınıflamasını kullanmış, makâmları 12 ana makâm olarak göstermiş, diğerlerini ise şûbe olarak tanımlamıştır. Şûbeleri, ana şûbeler ve yan dallar (katahristikos) şeklinde ikiye bölmüştür. Ana şûbelerin sayıca 13, “katahristikos şûbe” lerin (nîm/yarım perdeler) ise 90'dan fazla olduğunu aktarmıştır. Kiltzanidis, Nevrûz ve Nevrûz-ı Acem'i katahristikos şûbeler arasında göstermiş, Nevrûz'u şu şekilde tarif etmiştir: “Nevrûz, Dügâh'dan meydana gelir ve Segâh'dan başlar, Beyati'ye kadar çıkıp ve Çargâh'a inerek, ki burden yine Beyati'ye çıkar, Dügâh'a kadar inerek ise ve atlayarak veya tek-tek sesle Hüseyini'ye çıkararak döner ve yine Dügâh'da karar verir.” Nevrûz-ı Acem tarifini ise şu şekilde açıklamıştır: “Nevrûz Acem, Çargâh'dan meydana gelir; Nim Acem'den başlar ve Çargâh'a kadar inerek, yine Nim Acem'e çıkar; Gerdaniye'yi basarak, Nim Sünbüle'yi gösterir ve Neva'ya iner; Hüseyini'yi basarak, Çargâh'a ve Dügâh'a kadar döner; Nim Beyati'ye atlar ve iner ve Dügâh'da karar verir” (Pappas, 1997: 35,49).

Kâzım Uz, “Musiki Istılâhatı” (1894) adlı kitabında Nevrûz ile ilgili “hem Arab ve hem de Acemistan'da müstamel olan bir makâm ismidir” bilgisini vermiştir (Oransay, 1964: 49). Tanbûrî Cemîl Bey'in Rehber-i Mûsikî (1901) adlı eserinde Nevrûz makâmı ile ilgili herhangi bir bilgi verilmemiştir (Cevher, 1992). Raûf Yektâ'nın “Türk Musikisi” (1913-1922) adlı eserinde Nevrûz makâmı ile ilgili bilgi yer almamaktadır (Nasuhioğlu, 1986).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey, “Mûsikî Tekâmül Dersleri” (1926) adlı kitabında, gelenekte olduğu gibi 12 makâm, 7 âvâze ve 4 şûbe kavramlarına yer vermiş, Nevrûz'u âvâzeler arasında göstermiş fakat açıklamasını yapmamıştır (Kaygusuz, 2006: 20-22).

Onur Akdoğu (1991) tarafından kitap haline getirilen, Hüseyin Saadeddin Arel'e ait “Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri” (1941-1948) adlı eseri ve Suphi Ezgi'nin “Nazari

ve Amelî Türk Musikisi” (1935-1953) adlı beş ciltlik eserinde Nevrûz makâmı ile ilgili bir bilgiye ulaşamamıştır.

Ekrem Karadeniz (2013: 136), “Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları” adlı kitabında, “Dügâh Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar” başlığı altında yer alan Nevrûz makâmını “Nevrûz Acem ve Hüseyinî makâmalarının birleşmesinden meydana gelmiştir” şeklinde tarif etmiştir. Karadeniz’in, bestekârların Nevrûz makâmını nasıl kullandıkları ile ilgili değerlendirmeleri şu şekildedir: “Bazı bestekârlar, Hüseyinî perdesinden başlayıp Acem makâmı gibi bir seyir kullanmış ve Nevâ perdesine indikten sonra Hüseyinî makâmına geçerek, bu makâmın seyrini de iniş ıskalasındaki perdelerle icrâ ederek Dügâh perdesinde karar vermişlerdir. Bazıları da Acem perdesinden başlayıp Acem makâmının seyrini icra ettikten sonra Hüseyinî makâmına geçmişlerdir ki bu seyir makâm çeşnisine daha uygundur.” Karadeniz, birinci şekilde aktarılan seyrin Necid Hüseyinî makâmının seyrine benzediğini, bu makâma Nevrûz yerine “Acem- renk Hüseyinî” denilmesinin daha uygun olduğunu ifade etmiştir. Karadeniz Nevrûz makâmı ile ilgili son olarak şu yorumu yapmıştır: “Nevrûz adına ragmen seyir esnasında Acem perdesinden bir irha aralığı daha tiz olan Nevrûz perdesi hiç kullanılmamaktadır; yani makamın adı ile kullanıldığı perdeler arasında bir bağ yoktur.” İsmail Hakkı Özkan’ın “Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri” (1987) adlı kitabında, Nevrûz makâmı ile ilgili bir bilgiye yer verilmemiştir.

Yılmaz Öztuna (1990: 115-116), “Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi” nde Nevrûz makâmı ile ilgili, “Tiz durakta yani Acem perdesinde kalan Acem Aşîrân makamına (binâenaleyh basit bir şed makam) bu ismin verilmiştir” tarifini vermiştir. Öztuna, 20. yüzyılda Muallim İsmâil Hakkı Bey’in bu makâmı canlandırmak için Dügâh perdesinde kalarak kullandığını aktarmış, Nevrûz makâmı ile ilgili: “İsmâil Hakkı Bey ve arkadaşları eserlerinde, Kantemir’in (73) Rehâvî + Dügâh makâmına dayanmışlardır” ifadesini kullanmıştır. Öztuna, Nevrûz-1 Asl’ın Nevrûz’un diğer bir adı olduğunu belirtmiş, Nevrûz-1 Acem terkîbini şöyle açıklamıştır: “Makam Acem perdesinde kalmaktadır, onun için asıl Nevrûz makamının diğer bir adı olması muhtemeldir.” Mürekkep makâmı arasında “Nevrûz-Beyâtî, Nevrûz-Bûselik, Nevrûz Büzürg, Nevrûz-Hicâz, Nevrûz-Hüseyinî, Nevrûz-Acem, Nevrûz-1 Arab, Nevrûz-1 Asıl (Nevrûz’un diğer bir adı), Nevrûz-1 Hârâ, Nevrûz-1 Irâk, Nevrûz-1 Râst, Nevrûz-1 Rûmî, Nevrûz-1 Isfahân, Nevrûz-1 Sultânî, Nevrûz-Kûçek, Nevrûz-Nevâ, Nevrûz-Rehâvî, Nevrûz-Sabâ, Nevrûz-Uşşâk, Nevrûz-Zengûle” gibi makâmı aktarılmıştır.

Yakup Fikret Kutluğ (2000: 390), “Türk Mûsikîsinde Makâmılar” adlı eserinde “Dügâh Perdesinde Karar Veren Mürekkep Makâmılar” başlığı altında tarifini vermiş olduğu Nevrûz makâmı ile ilgili, “makam daha çok inici bir seyir göstermektedir. Acem aarak başlayan makamda Çargâh ve Muhayyer arasında ve Acem perdesi etrafında seyirler görülür. Acem perdesi aynı zamanda önemli bir asma karar perdesi olmaktadır. Hüseyinî perdesi açıldıkta makamda gösterilen Acem perdesi kadar Hüseyinî perdesinde durulmaz ve karara doğru bir seyrin başladığı görülür. Bu arada Çargâh ve Segâh perdelerinde asma kararlar verilir ve Dügâhta Hüseyinî çeşniyle karara varılır” ifadelerine yer vermiştir. Kutluğ, makâmın günümüzde unutulduğunu, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in unutulmuş makâmıları yeniden tanıtmak amacı ile bu makâmlardan peşrev, kâr, beste gibi klâsik eserler bestelediğini ifade etmiştir.

Feyzioğlu (2004: 70-71)’nin çalışmasında Nevrûz ve mûsikî ilişkisi araştırılmış, Nevrûz makâmı farklı türden ele alınmıştır. Çalışmada, günümüzde Çargâh makâmı dizisinin Acem Aşîrân perdesine transpozisi ile oluşan ve Acemaşîrân adı verilen Nevrûz makâmı dizisi olarak kullanıldığı aktarılmış, Dîvan şiiirlerinden örnekler verilerek eski Nevrûz diziler ile akraba diziler arasındaki sistemli bağa dikkat çekilmiştir.

Çalışmada, Ahmed Paşa’ya ait olan bir beyit örnek olarak verilmiştir:

“Bir mutrib-i hoş nağme havasındaki uşşâk

Nevrûz-ı Humâyûn’da ola ana hemâvâ”

Feyzioğlu çalışmasında yer verdiği Şeyhülislâm Yahya Efendi’nin IV. Murad’ın Nevrûz gazeline yazdığı, daha sonra Sultân Ahmed’e sunduğu nazirede yer alan beyitte, Sabâ, Nevâ ve Nevrûz’un birlikte kullanılmasının yalnızca edebî sanat kaygısı ile açıklanmaması gerektiği aktarmış, Nevrûz, Nevâ ve Uşşâk arasında tarihî bir ilişkinin olduğuna dikkat çekmiştir:

“Goncenün açsın yine kalbin sabâ nevrûzdur

Bülbül-i zâr eylesün bir hoş nevâ nevrûzdur”

Çalışmada ayrıca, Ahmed Paşa’nın Fatih Sultân Mehmed’e yazdığı bahariyye örneğindeki beyitte Nevrûz, Uşşâk, Muhayyer ve Râst’ın tenasüp dışında Türk mûsikîsindeki makâmsal özelliklerinin dikkate alınarak kullanıldığı, bu makâmıların aralıkları itibariyle akraba makâmılar olduğu ifade edilmiştir:

“Hüsn nevrûzunda uşşâkı muhayyer eyleyen

Rast ol serv-i dil-cûnun gül-i handânıdır”

Aynı çalışmada Nevruz’un Harput yöresinde Karcıgar makâmı olarak karşımıza çıktığı, Karcıgar’ın tarihteki (CCT-Nevruz) cinsiyle uyumlu olmasının makâmlar arasındaki sağlam ve sistemli ilişkiyi teyid etmesi açısından oldukça önemli olduğu vurgulanmıştır (2004: 70-71).

Öztürk, doktora tez çalışmasında makâmsal ezgi çekirdeği (MEÇ) yaklaşımıyla Nevruz’u, yapmış olduğu analizlere dayanarak Rast düzeni içinde Nevâ/Pençgâh perdesini merkez alan ve bu perdelerle Dügâh perdesi arasında yerleşen bir MEÇ olarak ifade etmektedir. Bu MEÇ karakteristik olarak makâmsal hareketine Nevâ/Pençgâh perdesinden başlamakta, tam perdelerle Dügâh perdesine inerek burada karar etmektedir. Nevruz-1 Asl olarak anılan âvâzeyi, kendine özgü bir MEÇ özelliği taşımasından ve 15. yüzyıldan itibaren önceleri Nevâ ve sonrasında Uşşak, Bayâtî gibi makâmların içerisinde MEÇ olarak yer almasından dolayı makâm niteliği taşıdığını aktarmakta ve makâm olarak ele almaktadır. Önceleri Nevruz, sonra Nevâ ve günümüzde ise Uşşak olarak bilinen Nevruz makâmsal ezgi çekirdeğinin, geleneksel makâm kültüründe en eski makâmsal ezgi çekirdeklerinden biri olduğunu belirtmektedir. Nevruz MEÇ’inin Uşşak, Bayâtî, Karcıgar, Hüseyinî, Tâhir, gibi makâmlara ait bir ezgi tarafından kullanılmasının sonucu değiştirmeyeceğini, her durumda Nevruz’un MEÇ olma vasfını koruyacağını ifade etmektedir. Öztürk, Nevruz şübelerinin (Nevruz-1 Acem, Nevruz-1 Arab, Nevruz-1 Sabâ, Nevruz-1 Hârâ, Nevruz-1 Bayâtî) neredeyse tamamının sonraları “müstakil” makâm veya terkîbler haline geldiğini, bu süreçte Nevruz-1 Acem’in makâm, perde adı ve özel bir karar ediş olarak Acem adıyla bilinir hale gelirken, benzer durumun Sabâ ve Bayâtî için de geçerli olduğunu, Hârâ ve Arab şübelerinin de sonraki dönemlere özgü Arabân dönüşümüne uğramış olmalarının ihtimal dahilinde olduğunu aktarmaktadır. Çalışmasında, Safiyyüddîn’in Nevruz Remel Tarîka ve Savt örneklerine yer veren Öztürk, Nevruz MEÇlerinin makâm kültürü içinde yüzyıllardır korunduğuna dikkat çekmektedir. (2014b: 231-233).

Dügâh makâmı ile ilgili yapılan bir çalışmada ise Nevruz makâmının Uşşak makâmı ile eş tutulduğu, bununla birlikte Uşşak makâmının daha önce Nevruz olarak adlandırıldığı ve Uşşak adı verilen dizinin ise Arel-Ezgi sistemindeki Çârgâh dizisine benzediği kaydedilmektedir (Konan ve Karadeniz, 2014).

Çolakoğlu, “Bir Bayram ve Bir Makam: Nevrûz” adlı çalışmasında Nevrûz makâmındaki eserleri incelemiş ve Nevrûz makâmının seyrine Acem perdesi ile başladığını, Acem makâmı ile yerinde Uşşâk ve Hüseyinî’de Kürdî çeşnisi gösterilen Acem’li Hüseyinî dizilerinin birleştiği bir makâm olduğunu belirtmiştir (2019: 113),

Bayraktarkatal ve Güray’ın kaleme aldığı “Makâmın Yapı Taşı” başlıklı çalışmada, Uşşâk makâmına olası eklemleme yollarından birinin Nevâ perdesi üzerinde ikinci bir Uşşâk ezgi çekirdeğinin eklenmesi olduğu ifade edilmekte, ortaya çıkan “Nîm Hisâr” perdesini Hüseyinî perdesiyle yer değiştirerek kullanma alışkanlığının kadîm Nevrûz makâmına ait bir uygulama olduğuna dikkat çekilmektedir. Nevrûz makâmının önce Hüseyinî, Segâh ve Çârgâh perdelerinin desteğiyle “Nevâ” perdesinden âgâz edip, sonrasında da Dügâh perdesinde karar veren Nevrûz ezgi çekirdeği olduğu ifade edilmektedir. Ayrıca Lâdikli’nin Nevrûz’u, saġîr ve kebîr olmak üzere ikiye ayırdığı, Nevrûz-ı Asl-ı Saġîr’in Nevâ perdesinden başlayarak Çârgâh, Segâh ve Dügâh perdelerini kullanarak ezgi ürettiği, Nevrûz-ı Kebîr’in ise aynı ezgisel hattı Hüseyinî perdesinden başlayarak takip ettiği aktarılmıştır (2021: 1015-1016).

## 2.1. HALK MÜZİĞİ DAĞARINDA NEVRÛZ MAKÂMI

Nevrûz’un, halk müziği dağarında özellikle Elazığ/Harput, Şanlıurfa ve Diyarbakır yörelerinde makâm olarak kullanımına rastlanmaktadır.

Sunguroğlu, Nevrûz makâmını: “Harput yöresinde Karcıġar makâmına Nevrûz denir” şeklinde tanımlamaktadır. Nevrûz faslı, Hüseyinî, Uşşâk ve Bayâtî fasıllarıyla yakından ilişkili görülmekte, Nevrûz faslına “Sabahın seher vaktinde” adlı türküyle başlandığı, ya da bir Dîvan ve ardından bir Tecnîs veya Nevrûz makâmında Gazel örneklerinden birinin icrâ edildiği, gazelin ardından Tatvana geçildiği ve sırasıyla “Yarin kolunda şeve ve Kemer ağır kalkmıyor” gibi türküler icrâ edildikten sonra “Kekliġim şeker ağlar” adlı türküyle faslın sonlandırıldığı belirtilmektedir (1958: 56-57).

Memişoġlu’na göre, “bu makâmı Karcıġar gibi makâmlara benzetmek yersizdir.” Yazar, bu makâmın Lâle Devri’nde raġbet bulduğunu, Harput’da ise Artukoġulları’ndan beri bu adla anıldığını aktarmaktadır. “Nevrûz Gazel”, “Nevrûz Tatvan”, “Evleri”, “Sabahın seher vaktinde”, “Bahçeye indim ki”, “Kemer” ve “Puşu” gibi türküler Nevrûz makâmına verilen örnekler arasındadır (1966: 123-127).

Elazığ/Harput'da, Nevrûz makâmında icra edilen eserlerin Karcığâr makâmının yanı sıra Nevâ ve Nikriz makâmının seyir özelliklerini de gösterdiği aktarılmaktadır (Ekici, 2009: 43).

Özbek, Nevrûz makâmını, “Elazığ ve Şanlıurfa yörelerinde okunan birleşik bir halk makâmı” olarak tanımlamaktadır (Özbek 1998’den akt. Köroğlu ve Pelikoğlu, 2021: 201). Ayrıca Nevrûz makâmının, Hicâz, Isfahân, Tâhir, İbrahimî ve icrâcının tercihine göre Elezber şûbelerinden oluştuğu belirtmektedir (Özbek, 2014’den akt. Budak, 2021: 150).

Diyarbakır, Elazığ ve Şanlıurfa’daki makâmsal müzik geleneklerine ilişkin yapılan bir yüksek lisans tezinde, Diyarbakır yöresinde icrâ edilen ve Celâl Güzelses’den kaydedilen “Nevrûz Gazel”in Nevrûz makâmını ortaya koyduğu ifade edilmektedir. Nevrûz Gazel’in analizi yapılarak Hüzâm-Hicâz çekirdeği ile yapılan başlangıçlarda sıklıkla Segâh perdesinde durulduğu ve en son karar hareketinin Nevrûz ezgi çekirdeğiyle (Nevâ, Çârgâh, Segâh, Dügâh) ortaya çıktığı ve söz konusu makâm yapısının Hüzâm ve Nevrûz katmanlarının birleşimiyle oluştuğu belirtilmiştir. Elazığ/Harput yöresinde de benzer bir anlayışın olduğu, bazı türkülerde, Nevrûz ezgi çekirdeğinin Hisâr perdesiyle genişletildiği kaydedilmiştir (Budak, 2021: 151).

Bayraktarkatal ve Güray, çalışmasında Nevrûz makâmının önce Hüseyinî, Segâh ve Çârgâh perdelerinin desteğiyle Nevâ perdesinden âgâz edip, sonrasında da Dügâh perdesinde karar eden Nevrûz ezgi çekirdeği olduğunu belirtmiş, Sivas’ta derlenen bir “oyun havası”nın Nevrûz ezgi çekirdeğini örneklediğini ifade etmiştir (2021: 1015).

Öztürk, Nevrûz makâmını, tam perdeler düzeni içinde Neva/Pençgâh perdesini merkez alan ve bu perdelerle Dügâh perdesi arasında yerleşen bir makâmsal ezgi çekirdeği (MEÇ) olarak tarif etmektedir. Geleneksel makâm kültüründe kullanılan en eski makâmsal ezgi çekirdeklerinden biri olan Nevrûz’un, günümüzde halk müziği kaynaklarında ve yerel müzik geleneklerinde özellikle Elazığ, Urfa ve Gaziantep gibi yörelerde kullanıldığını belirtmektedir (2014b: 231-235). Öztürk, “pençgâh perdesinden agaz eder, dügâhta karar eder” şeklinde ifade ettiği Nevrûz’un, çift-merkezli makâm nağmelerinden biri olduğunu ve Hüseyinî gibi halk müziği dağarında en yaygın görülen makâmlardan birini oluşturduğunu aktarmaktadır. Bunun yanı sıra özdeşleştiği nağme tarzı ve havalardan birini “Sümmanî-ağzı” türkü ve deyişlerinin oluşturduğunu, ayrıca Elazığ/Harput yöresinde bir makâm adı olarak yöre dağarının sınıflandırılmasında

kullanılmaya devam ettiğini ve bunun tipik bir tarifinin Hızır Ağa'nın risâlesinde yer aldığını ifade etmektedir (2022: 75). Öztürk, Nevrûz makâmına örnek olarak aşağıdaki türküyü vermektedir:

**Şekil 11. Nevrûz Makâmına Örnek Eser**  
**Nevrûz<sub>asıl</sub> / Neva<sub>cedîd</sub> Türkü**  
**Al Yeşil Giyinmiş Geline Bakın**

Usûl: Çifte Sofyan Yöre: Malatya

**Kaynak: Öztürk, 2022: 76.**

Halk müziği repertuarına dair eserlerden de anlaşılabilceği üzere tek tip Nevrûz yapısından söz etmek mümkün görülmemektedir. Nevrûz makâmının tarihsel süreci incelendiğinde, makâmın geçirdiği değişim süreci açıkça fark edilmektedir. Nevrûz, Safiyyüddîn'den itibaren dörtlü dizi (Nevrûz cinsi) olarak karşımıza çıkmış, içerisinde Nevrûz cinsinin yer aldığı ve başka cinslerle bir araya gelerek farklı makâmları oluşturduğundan söz edilmiştir. Nevrûz cinsinden türediği düşünülen Hicâz yapısından bahsedilmiş, devir yapılarıyla yeni terkîblerin oluştuğu belirtilmiştir.

Abdülkâdir Merâgî, Fethullah Şîrvânî, Lâdikli Mehmet Çelebi, Alişâh bin Hacı Bûke gibi nazariyatçılar Safiyyüddîn'in sistemini takip etmiş, makâm sınıflandırmaları 12 makâm, 6 âvâze ve 24 şûbe olarak anlatılmıştır. Nevrûz, 6 âvâze arasında gösterilmiş, daha sonra 6 âvâzeye Hisâr âvâzesi eklenerek bu sayı Lâdikli'nin "yeni bilginler" aktarımıyla 7'ye çıkarılmıştır. Giderek, kozmik eşleştirmeler, sayısal semboller yerine terkîb ve makâmlar üzerinde durulmuştur.

Nevrûz makâmı, tarihsel değişim ve dönüşüm sürecinde, benzer pek çok makâmda olduğu gibi 17-18. yüzyıllara kadar âvâze, şûbe ve terkîb olarak anılmış, 18. yüzyıldan itibaren ise sadece makâm olarak tanımlanmıştır. Safiyyüddîn'den itibaren çeşitli nazariyatçıların farklı Nevrûz tanımlamaları görülmekte, Abdülbâkî Nâsır Dede ile

birlikte Nevrûz'un tarifinin oldukça değiştiği fark edilmektedir. Son dönem nazariyatçıların tariflerinde ise Nâsır Dede'den farklı olarak Nevrûz'un Acem dizisiyle anlatılmaya başlandığı yada Acem ve Hüseyini/Necid Hüseyini makâmının birleşimi olarak aktarıldığı görölmektedir. Benzer değişimlere Nevrûz perdesinin tariflerinde de rastlanmakta, perdeler arasındaki konumlanışı nazariyatçıların ifadelerine göre farklılık göstermektedir.

Nevrûz'un tarihsel sürecindeki değişim çizgisinde, bazı makâmın temelinin oluşturan bir yapıda olduğu ve giderek aynı adla anılan farklı bir makâmsal yapıya büründüğu görölmektedir. Aynı zamanda birçok makâmın içerisinde barındırdığı Nevrûz-1 Asl yapısındaki karakteristik nağmenin, yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmesi dikkat çekicidir.

Safiyüddîn'den bu yana Nevrûz makâmı ile bestelenmiş eserlere bakıldığında sayıca az olduğu dikkat çekmektedir. Nazariyat kaynaklarında makâmı ilgili çok fazla tarifin yer almaması ve son dönem bestekârlarının makâmı yeterince tanımamalarından dolayı Nevrûz makâmında az sayıda eser bestelendiği düşünölmektedir.

## 2.2. NEVRÛZ MAKÂMINDAKİ ESERLER

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı'na kayıtlı Osmanlı Arşivi TRT Müzik Dairesi Defterleri (DABOA TRT.MD.d)'ne aktarılan Muallim İsmâil Hakkı Bey'in kişisel arşivi ile TRT Repertuarı'nda tespit edebildiğimiz, Muallim İsmâil Hakkı Bey'e ait Nevrûz eserler dışında Nevrûz ve Nevrûz-1 Rûmî makâmlarından toplam 47 eser bulunmaktadır. Bu eserlerin bestekârları ve güfte şairleri aşağıdaki tabloda verilmektedir.



**Tablo 1. Nevrûz Makâmında Bestelenmiş Eserler**

Bestekâr	Güfte Şairi	Usûl/Form	İlk Mısra
Safiyüddîn Urmevî (?-1293)		Remel Savt	Alâ şabbiküm yâ hâkimün teraffakû
Hacı Bayram Velî (1430)	Hacı Bayram Velî	Tevşih	Çalab'ım bir şar yaratmış iki cihân aresinde
Tanbûri Yahyâ Çelebî (?-1660?)		Haffî Peşrev	
		Sazsemâisi	
Ali Şirüganî (1635?-1714)	Abbaszâde Hüseyin	İlâhî	Cürm ile isyân, zulm ile tuğyân
Tosunzâde Abdullah Efendi (?-1715)	Hilmî	İlâhî	Kalmışız deryâ-yı gaflet içre
Şikârizâde Ahmed Efendi (ö.1831)	İbrâhim Hakkî Erzurûmî	Düyek İlâhî	Hak şerleri hayreyler
Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (1778-1846)	Sultân II. Mustafâ (İkbâlî)	Nîm Evsat İlâhî	Şermsâr etme Hudâ'ya rûz-ı mahşerde benî
Çilingirzâde Ahmed Ağa (1790?-1835?)		Fahte Peşrev	
Sermüezzîn Miralay Rif'at Bey (1820-1888)	Zekâî Efendi (Şeyh Sünbûlî)	Düyek İlâhî	Hâk-i pâ-y-i Mustafâ'ya yüz süren mesrûr olur
Dede Mehmed Zekâî Efendi (1824-1897)		Düyek İlâhî	Aldanma dünyâ vârina
Şeyh Ali Rızâ Efendi (1904)	Yûnus Emre	Düyek İlâhî	Bir şâha kul olmak gerek
		Ağır Düyek Şarkı	Erdi nevrûz-u bahârın
		Ağır Aksak Şarkı	Faslı nevrûz-u küşâde etti üstâd-ı şehir
		Aksak Şarkı	İşte geldi nevrûz-ı bahâr
		Devrikebîr Beste	Nevrûz-i bahar erdi nahl-i gül gonce döker
İzzeddîn Hümâyî Elçioğlu (1876-1950)		Raks Aksağı Şarkı	Cân sevdi ey dilber seni
		Devrihindî Şarkı	Geldi cânânım hayâlî gönlüme
		Sengînsenâî Şarkı	Kaldı yine nâlede gönül küşe-i gamda
		Aksak Şarkı	Neş'e buldum hâlet-î sevdâ-fezâ-yı nağmeden
Ali Rıza Şengel (1878-1953)	İsâ Mahvî Efendi	Düyek Tevşih	Derd-mendim mücrimim dermâne geldim yâ Resûl
Şeyh Seyyid Efendi (19.yy)	Azîz Mahmûd Hüdâî Hz.	Nîm Evsat Tevşih/İlâhî	Kudûmun rahmet-î zevk-û safâdır yâ Resûlallah
Tosunzâde Mustafâ Efendi (?)	Fâizî	Nîm Evsat İlâhî	Kaçan kim makdemi pâkinle âlem muhterem oldu
-	Mevlânâ	Evsat Cumhur İlâhî	Olursa devletim hem-dem kılar sa taliim yâri
-	Ömer Rûşenî	Düyek Tevşih	Çün doğup tuttu cihân yüzünü hüsnün güneşi
-	Gafûrî (Mahmûd)	Durak	Çün bahar erip seçerler sebz ü revnâk-gîr olur
-	-	Düyek Şuğul	Abdülkâdirü'l-Geylânî zü't-tasrif ve fi'l-ekvânî
-	-	Düyek Şuğul	Teyakkazû teyakkazû ya neyâmû
-	-	Nîm Sofyân Şuğul	Maruhu'l âşık ya seydfî illâ min yevm
-	Yûnus Emre	Evsat Cumhur İlâhî	İdelim cevân kılalım seyrân
-	Yûnus Emre	Düyek İlâhî	Kapısı yok bacası yok
-	-	Âyin-i Şerîf	Ey kavm be-hacc rev ne kucayi
-	-	Sazsemâisi	
Fârâbî (870/950)		Nevrûz-ı Rûmî Sakîl Peşrev	
		Sazsemâisi	
Lavtacî Andon Efendi (?- ö.1925?)		Nevrûz-ı Rûmî Çenber Peşrev	
		Sazsemâisi	

**Tablo 1. (Devam) Nevrûz Makâmında Bestelenmiş Eserler**

Bestekâr	Güfte Şairi	Usûl/Form	İlk Mısra
Gâzi Giray Han (1554-1607)		Nevrûz-1 Rûmî Haffif Peşrev	
		Sazsemâîsi	
Said Efendi (Çengi) (ö. 1650)		Nevrûz-1 Rûmî Devrikebîr Peşrev	
		Sazsemâîsi	
İbrahim Ağa (ö. 1723)		Nevrûz-1 Rûmî Muhammes Peşrev	
		Sazsemâîsi	
Handân Ağa (ö. 1590)		Nevrûz-1 Rûmî Düyek Peşrev	
		Sazsemâîsi	
Çilingirzâde Ahmed Ağa (1790-1835)		Nevrûz-1 Rûmî Fahte Peşrev	
		Sazsemâîsi	

Tablo 1’de yer alan Safiyyüddîn Urmevî’nin Remel Savt’ının notası Kantemiroğlu Edvârî’ndan alınmıştır. Devlet Arşivleri’nde yer alan, bestesi ve güftesi Hacı Bayram Velî’ye ait olan Nim Evsat Tevşîh, TRT repertuarında İlâhî olarak Acem ve Nevrûz olmak üzere iki makâmda kayıtlıdır. Şikârîzâde Ahmed Efendi’nin Düyek İlâhî’si Devlet Arşivleri’nde yer almakta, TRT repertuarında ise Acem ve Nevrûz olmak üzere iki farklı makâmda kayıtlı bulunmaktadır.

Ali Şîrûganî ve Tosunzâde Abdullah Efendi’ye ait iki İlâhî, Etem Ruhi Üngör’ün “Nevrûz Eserler Listesi”nde yer almaktadır (Üngör, 1987: 23).

Tanbûrî Yahyâ Çelebî’nin Nevrûz Peşrev ve Sazsemâîsi, Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi’nin Nevrûz Nim Evsat İlâhî’si, Çilingirzâde Ahmed Ağa’nın Nevrûz Fahte Peşrev’i ve Rif’at Bey’in Düyek İlâhî’si hem TRT repertuarında hem de Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in kendi arşivinde kayıtlıdır.

Dede Mehmed Zekâî Efendi’nin Düyek İlâhî’si, Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in arşivinde yer almakta fakat notası bulunmamaktadır. TRT repertuarında ise bu eser Acem makâmında kayıtlıdır.

Alî Rızâ Efendi’ye ait Düyek İlâhî ve Ağır Düyek Şarkı, TRT repertuarında ve Muallim İsmâîl Hakkı Bey arşivinde yer almaktadır. Alî Rızâ Efendi’nin TRT repertuarında bulunan Ağır Aksak, Aksak Şarkı’ları ve Devrihindî Beste’si, bestekârı Eyyûbî Rızâ Bey (Şeyh) olarak arşivde kayıtlı bulunmakta ve Ağır Aksak Şarkı’nın usûlü ise Ağır Evfer olarak belirtilmektedir. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in arşivinde yer alan Ali Rızâ Bey (Eyyûbî)’in Düyek usûlündeki Tevşîh’i, TRT repertuarında Alî Rızâ Şengel adına ve Acemaşîrân makâmında kayıtlıdır.

İzzeddîn Hümâyi Elçioğlu'nun Raks Aksağı, Devrihindî, Senginsemâi ve Aksak şarkıları TRT repertuarında ve Devlet Arşivleri'nde yer almaktadır. Aksak usûlündeki şarkı Devlet Arşivleri'nde Evfer usûlünde kayıtlıdır.

TRT repertuarında Şeyh Seyyîd Efendi'ye ait olan Nîm Evsat Tevşîh, diğer nüshâsında İlâhî olarak yer almaktadır. Muallim İsmâil Hakkı Bey'in arşivinde ise Evsat Cumhur İlâhî olarak kayıtlıdır.

TRT repertuarında Tosunzâde Mustafâ Efendi'ye ait olan Nîm Evsat İlâhî Nevrûz (Bayâtî) olarak yer almaktadır. Devlet Arşivleri'nde ise Nevrûz ve Nevâ olmak üzere iki ayrı şekilde Evsat Cumhur İlâhî olarak kayıtlıdır.

Güftesi Mevlânâ'ya ait olan ve bestekârı bilinmeyen Evsat Cumhur İlâhî, Muallim İsmâil Hakkı Bey'in arşivinde Nevrûz olarak kayıtlıdır. TRT repertuarında ise bestekârı Çâlâkzâde Mustafa Efendi olduğu belirtilmekte ve Bayâtî makâmında kayıtlı bulunmaktadır.

Arşivde kayıtlı olan ve güftesinin Ömer Rûşenî'ye ait olduğu Düyek Tevşîh, TRT repertuarında Acem ve Nevrûz makâmalarında yer almaktadır. Güftesinin Gafûrî (Mahmûd)'a ait olduğu Durak, Devlet Arşivleri'nde yer almakta, TRT repertuarında Acem makâmında kayıtlı bulunmaktadır.

Bestekârının ve güfte şairinin bilinmediği iki Düyek Şuğul eserinden birincisi Muallim İsmâil Hakkı Bey'in arşivinde Nevrûz ve "Acem (Nevrûz)" olmak üzere iki şekilde kayıtlı bulunmakta, TRT repertuarında ise Uşşâk makâmında yer almaktadır. Diğer Düyek Şuğul Devlet Arşivleri'nde ve TRT repertuarında Nevrûz ve Acem olmak üzere iki farklı makâmında kayıtlı bulunmaktadır. Acem olarak kayıtlı olan eserin bestekârının Zekâi Dede olduğu belirtilmektedir.

TRT repertuarında kayıtlı olan, bestekârının ve güfte şairinin bilinmediği Nîm Sofyân Şuğul, Devlet Arşivleri'nde Düyek Şuğul olarak yer almakta, Nevrûz ve "Uşşâk (Nevrûz)" olmak üzere iki şekilde kayıtlı bulunmaktadır.

Devlet Arşivleri'nde güftesi Yûnus Emre'ye ait olan Evsat Cumhûr İlâhî ve Düyek İlâhî olarak iki eser bulunmaktadır. Cumhûr İlâhî TRT repertuarında Nevrûz ve Hüseyinî makâmında olmak üzere iki şekilde kayıtlı bulunmaktadır. Düyek İlâhî ise TRT repertuarında Bayâtî makâmında kayıtlıdır.

Bestekârının ve güfte şairinin bilinmediği Âyîn-i Şerif Muallim İsmâil Hakkı Bey'in arşivinde Semâi usûlünde ve 5. İlâhî olarak yer almakta, TRT repertuarında ise bulunmamaktadır.

Bestekârı bilinmeyen Nevrûz Sazsemâisi, Muallim İsmâil Hakkı Bey'in arşivinde ve Etem Ruhi Üngör'ün aktardığı Nevruz Eserler Listesi'nde yer almaktadır.

Tabloda yer alan Fârâbî, Andon Efendi (Lavtacı), İbrahim Ağa, Gâzi Giray Han (Tatar), Said Efendi, Handân Ağa ve Ahmed Ağa (Çilingirzâde) gibi bestekârlara ait Nevrûz-ı Rûmî terkîbinden bestelenmiş eserler Devlet Arşivleri'nde ve TRT repertuarında kayıtlıdır.

### 2.3. MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY'İN NEVRÛZ ESERLERİ

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e ait notalarına ulaşabildiğimiz Nevrûz makâmından 10 eser, Nevrûz-ı Arab makâmından ise 1 eser bulunmaktadır. DABOA TRT.MD.d 139/3 (M-01-01-1927) künyesiyle kayıtlı olan ve Muallim İsmâil Hakkı Bey'in kendi el yazısıyla yazdığı "Nevrûz Faslı"ndaki eserler sırasıyla tabloda verilmektedir. Nevrûz makâmındaki İlâhî'nin elimizdeki notası ise müellif nüshâsı olmayıp TRT Repertuarı'ndan alınmıştır.

*Tablo 2. Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz Eserleri*

1.	Nevrûz Fahte Peşrev
2.	Nevrûz Devrirevân Kâr "Kâr-ı Cumhûriyet" "Ey dehâsı kudreti azmiyle kudretler yapan"
3.	Nevrûz Murabba' "Yâreler açmaktadır her bir nigâhın cânıma"
4.	Nevrûz Nakış Aksaksemâî "Safâlar vaktidir mîrim efendim gel safâ eyle"
5.	Nevrûz Aksak Şarkı "Zevkim bu idi zevk ile eyyâmı geçirmek"
6.	Nevrûz Curcuna Şarkı "Söz yokdur ol sîmin tene"
7.	Nevrûz Yürüksemâî Şarkı "Esmerliği yıldız dolu bir yaz gecesiydi"
8.	Nevrûz Yürüksemâî Feryâdımız ol yâre de ağyâre de kalmaz
9.	Nevrûz Sazsemâisi
10.	Nevrûz İlâhî Ey olanlar tâlib-i gencine-i esrâr-ı Hû

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in tablo 2'de bulunan Nevrûz eserleri arasında Peşrev, Kâr, Murabba', Nakış Aksaksemâî, Şarkı (Aksak, Curcuna ve Yürüksemâî), Yürüksemâî, Sazsemâisi ve İlâhî bulunmaktadır.

Devlet Arşivleri'nde Devrihindî usûlünde ve Kâr formunda “Ey fûrûğ-i şevketiyle taht-ı şîma fer veren” (Nevrûz Kâr-ı Şâhî) ile “Ey Şehenşâh-î mu’azzam” (Nevrûz Kâr-ı Şâhî) olmak üzere iki eser yer almaktadır. Notalarının aynı fakat güftelerinin farklı olduğu bu eserlerin sözleri daha sonra Mustafa Kemal Atatürk’e uyarlanmış, Nevrûz Kâr-ı Cumhûriyet “Ey dehâsı kudreti azmiyle kudretler yapan” adıyla Muallim İsmâil Hakkı Bey’in arşivinde ve TRT repertuarında yer almıştır. Değiştirilen güftenin sahibi Neş’et Bey’dir. Öztuna, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in “Ey Şehenşâh-î mu’azzam, hâdim-î şer’-î mübîn” adlı Devrihindî Kâr’ından söz etmiş ve II. Abdülhamid için bestelediğini aktarmıştır. Öztuna’nın vermiş olduğu Nevrûz eserler arasında “Kâr-ı Cumhuriyet” yer almamaktadır (1990: 408).

Yürüksemâî formundaki eser, bu çalışmayla Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Çıpan tarafından günümüz Türkçesine çevrilmiştir. Farklı kaynaklardan yaptığımız araştırma sonucunda güftenin Es’ad-zâde Seyyîd Abdurrahîm Fâ’iz Efendi’ye ait olan bir gazel olduğu tespit edilmiştir. İnce (2005)’nin, çalışmasında aktarmış olduğu gazel aşağıda verilmektedir:

“Feryâdımız ol yâre de ağyâre de kalmaz  
Âh-ı dil-i bülbül güle de hâre de kalmaz  
  
Tîğ-i nîgehin kim tokuna bir dil-i zâre  
Sad-pâre de olmazsa o yek-pâre de kalmaz  
  
Evrâk-ı kitâb-ı emelim etdi perîşân  
Cem’iyyet-i dil çarh-ı sitemkâre de kalmaz  
  
Zülfünden anın oldu nice murg-i dil âzâd  
Ol dâmda kebg-i dil-i âvâre de kalmaz  
  
Elbette gelir yoluna etdikleri Fâ’iz  
Hûn-i dilimiz gamze-i hûn-hâre de kalmaz”

(İnce, 2005: 528-529; Kesik, 2014).

Çalışmanın bu bölümünde, Nevrûz makâmındaki eserlerini incelediğimiz bestekâr, muallim ve fasıl şefî olan Muallim İsmâil Hakkı Bey’e yer verilmiştir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nevrûz eserlerindeki makâmsal anlayışın ortaya konulması için öncelikle bestekârın yaşadığı dönemin ve almış olduğu eğitimin analiz edilmesi, sanat ve eğitim alanlarındaki çalışmaları hakkında fikir edinilmesi gerekmektedir.

### 3. MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY'İN HAYATI

Muallim İsmâil Hakkı Bey, 1908 Meşrûtiyetiyle Osmanlı dönemindeki Batılılaşma serüveninin siyasi ve kültürel anlamda etkin olduğu bir dönemde yaşamış ve Cumhuriyet döneminde uygulanan müzik politikalarına kısa süre de olsa tanıklık etmiş, muallim, müzikolog, fasıl şefi ve bestekârdır. Doğum yılı bazı kaynaklarda 1865 (Say, 1997: 511; Özalp, 1986: 67; İnal, 2019: 213) bazı kaynaklarda ise 1866 olarak aktarılmaktadır (Öztuna, 1990: 402; Özcan, 2001: 102; Kaygusuz, 2006: 2; Güntekin, 2010: 69). Genç yaşlarda Mızıka-yı Hümâyûn'a alınmasıyla hem Avrupa müziğini hem de henüz Enderûn okulu işlevini yitirmediği için Türk müziğini öğrenmiş, döneminin iyi hocalarından istifade etmiştir. Sarayda padişah müezzini ve serhânende olarak fasıl heyetlerini yönetmiştir.

İstanbul'da Balat'ın Molla-aşki mahallesinde doğan İsmâil Hakkı Bey İdâre-i Mahsûsa'da memur olan Hânende Râşid Efendi'nin oğludur (Öztuna, 1990: 402). 1879 yılında (on üç yaşlarında) Mızıka-yı Hümâyûn'a öğrenci olarak alınmıştır (İbnülemin, 2019: 213). Aynı dönemlerde Enderûn henüz kapatılmadığı için Suyolcu Latif Ağa ile mûsikî meşk etmiş aynı zamanda Mızıka-yı Hümâyûn'da orkestra şefi olan M. Zati Bey'den ve kısa bir süre Guatelli Paşa'dan Avrupa müziğini ve notayı öğrenmiştir. Aynı zamanda Hamparsum notasını da bilmektedir (Özalp, 1986: 34). Udi Yafalı Selim (?-1939)'den istifâde etmiştir (Kohen, 2000: 103). 1880-1890 yılları arasında Eyüp Bahariye Mevlevîhânesi'nde dergâhın şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede ve kudümzenbaşısı Zekâî Dede ile meşk etmiştir (Behar, 2019: 60).

İsmâil Hakkı Bey, eğitimini bitirdikten sonra kısa sürede hünkâr müezzinliği yapmış, ser-hânende ünvanıyla saray fasıl heyetinin başına geçerek Mızıka-yı Hümâyûn'nda kaymakamlığa (yarbaylığa) kadar yükselmiştir. 1908 meşrutiyetinin ilanında 42 yaşındayken tanınan bir bestekâr ve fasıl şefi olmuştur (Öztuna, 1990: 402). İsmâil Hakkı Bey, çalışma ve öğrenme gayreti içinde sanatını geliştirerek kısa sürede “sersâzende” olmuş (Özalp, 1986: 34), daha sonra kolağası rütbesi ile “sermüezzin-i şehriyarî”liğe (müezzinbaşı) terfi ettirilmiştir (Türkan, 2014: 13).

İsmâil Hakkı Bey hem Avrupa müziği hem de Türk müziği eğitimi alarak her iki alanda da yetkin olmuş ve aynı zamanda müezzinbaşı olarak dîni mûsikî içerisinde de yer almıştır. 42 yaşındayken hem askeri okulda hem de saray fasıl heyetlerinde

gerçekleştirdiği başarılarla ve tanınan bir bestekâr olmasıyla dikkat çekmiştir. Yaşadığı dönemde çok fazla öğrenci yetiştirmesi sebebiyle “muallim” olarak anılmıştır.

İsmâîl Hakkı Bey, Muzıkay-ı Hümâyûn’da Müezzinan’da Hamamîzâde İsmâîl Dede Efendi, Dellâlzâde İsmâîl Efendi, Rıfat Bey, Hâşim Bey, Lâtif Ağa gibi isimlerin bulunduğu Faslı-ı Atık Heyeti ile “yenilikçiler” olarak belirtilen Faslı Cedîd heyetinde yer almıştır (Gazimihal, 2019:109-110). Sultan Reşâd ve Vahdeddin saraylarında sermüezzinlik yapmış ve pek çok hânendeler yetiştirmiştir (Cemil, 2016: 116).

İsmâîl Hakkı Bey, yazmış olduğu ve günümüze ulaşmayan ilk eseri Mahzen-i Esrâr-ı Mûsikî yahut Teganniyât-ı Osmânî’dir. Bu eser daha sonra “Sahib-i Mahzen-i Esrâr-ı Mûsikî” olarak anılmıştır. Birinci kitabı Usulât, Solfej, Makamât ve İlaveli Nota Dersleri ve ikinci kitabı ise Mûsikî Tekâmül Dersleri’dir. Bu eserler dışında çeşitli derlemeleri, güfte mecmuası ve çok sayıda nota yayını olmuştur.

İsmâîl Hakkı Bey yaşadığı dönemde çağdaşları gibi Türk tiyatrosu ve müzik kültürüne önemli katkılarda bulunmuş, millî operet çalışmalarında yer almıştır.

İsmâîl Hakkı Bey, Maaliye nezaretindeki baş veznedarlık görevinin dışında, 1902-1905 yılları arasında Kadıköy’de Belediye Caddesinde eğitim veren Dârü’l-irfan Mektebi’nde, sonrasında Dârülmûsikî-i Osmânî Cemiyeti’nde muallimlik görevlerinde bulunmuştur. 1909 yılında Mûsikî Osmânî Cemiyeti ve ardından 1910 yılında Mûsikî-i Osmânî Mektebi’ni kurmuştur (Güçtekin, 2014: 2-4). 1917 yılında Dârü’l-elhân’da Alaturka Mûsikî Tasnif ve Tespit Heyeti’nde ve muallimlik görevinde bulunmuştur (Özalp, 1986: 34). 1919 yılında Yeni Ferah Tiyatrosu’nda kurulan İstanbul Operet Heyeti’nin kurucuları arasında yer almıştır (Aksoy, 1985: 1234).

İsmâîl Hakkı Bey, 1908-1918 yılları arasında halka açık konserler düzenlemiş, icrâcılarının kıyafetinden sahnedeki dizilişine kadar farklı uygulamalar deneyerek 30-40 kişilik topluluk yönetmiştir (Kaygusuz, 2006: 4).

Bir geçiş dönemi bestekârı olan İsmâîl Hakkı Bey hem geleneksel hem de yenilikçi yaklaşımıyla bestelediği eserlerde çeşitli formlara yer vermiş, bunun yanında az kullanıldığını fark ettiği makâmlardan çokca eser besteleyerek geleneğin sürdürülmesi hususunda gayret göstermiştir. Bestelediği eser sayısının 1000’in üzerinde olduğu kaydedilmektedir (Yenigün, 1971: 13).

İsmâîl Hakkı Bey 1927 yılında geçirdiği kalp krizi sonucu 61 yaşında vefat etmiştir. İsmâîl Hakkı Bey'in vefatından önceki durumunu Osman Şevki Uludağ'ın aktardığı bilgilerden öğrenmekteyiz. Uludağ, sohbet esnasında İsmâîl Hakkı Bey'in rahatsızlandığını, kendisini hastaneye götürmeyi teklif etmesine ragmen bunu kabul etmediğini ve ertelediğini anlatmaktadır. Aynı gün İsmâîl Hakkı Bey'in Dârü'l-elhân'dan Bebek'teki evine giderken tramvayda fenalaşıp vefat ettiğini aktaran Uludağ, İsmâîl Hakkı Bey'in vefatından bir ay önce verem hastalığı sebebiyle oğlunu kaybetmiş olduğunu belirtmiştir. İsmâîl Hakkı Bey'in cenazesi Fatih Camii'ne kaldırılmış, sinagog müezzinleriyle yüksek sesle ve intizamlı hem Türkçe hem de İbranice ilâhiler okunarak Eğrikapı mezarlığına götürülmüştür (Yıldızeli, 2009: 220-221).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Cumhuriyet Gazetesi'ndeki 11 Kânunievvel 1927 vefat haberi şu şekilde aktarılmaktadır:

“...İsmâîl Hakkı Bey Füceten Vefât Etti..

İstanbul Konservatuvarı müdürü İsmâîl Hakkı Bey'in dün akşamüzeri evine giderken tramvayda füceten vefat ettiği kemâl-I te'essürle haber alınmıştır. Merhumun vefâtı ile mûsikî âlemi büyük bir zâyî'a uğramıştır. İsmâîl Hakkı Bey'in cenâzesi bugün evinden kaldırılacaktır” (Konan, 2020: 67).

Özalp, İsmâîl Hakkı Bey'in “Soyadı Kanunu” ndan sonra “Aksoy” soyadını aldığını, 30 Aralık 1927 yılında kalp krizi geçirerek hayatını kaybettiğini belirtmiş (1986: 34), Aksüt ise İsmâîl Hakkı Bey'in 11 Aralık 1927'de vefat ettiğini ve 14 Aralık'ta Eğrikapı Mezarlığı'na Bektaşî'den Saka Baba'nın yanına defnedildiğini aktarmıştır (1993: 278). Ayrıca Akbaba dergisinin 15 Aralık 1927 tarihinde yayımlanan sayısında Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in cenaze töreni resmedilmiştir (Bardakçı, 2017'den akt. Konan, 2020: 69).

Birçok kaynak tarafından Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in ölüm tarihi 30 Aralık 1927 olarak aktarılmaktadır. Fakat Akbaba Dergisi'ndeki tarih göz önünde bulundurulduğunda Aksüt'ün de verdiği bilgilerin doğru olabileceği tahmin edilmektedir. Bu bilgilere dayanarak Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in 15 Aralık tarihinden önce vefat etmiş olduğu bilgisine ulaşılmaktadır.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in naaşının Chopin'in cenaze marşı, hafızların Kur'an ve hahamların mersiye okuyuşları eşliğinde taşınmasını Gazimihal, “bando eşliğinde mezara götürülen ilk Türk müziği bestekârı” olarak değerlendirmiştir (Kaygusuz, 2006:



6). İsmâîl Hakkı Bey'i Bektâşî dostu olarak anlatan Aksüt (1993: 279-280), beş erkek evladı olduğunu, oğlu Ahmed Aksoy'un müziği babasından öğrendiğini ve iyi bir tavır ile ud çaldığını, İzmir Mûsikî Cemiyeti'nde pek çok öğrenci yetiştirdiğini ifade etmiştir.

Vefatından üç ay kadar sonra İsmâîl Hakkı Bey'in anısına bir konser verilmiş, 5 Mart 1928 tarihli Tiyatro ve Mûsikî Mecmuası'nda Hakkı Sühâ (Gezgin) İsmâîl Hakkı Bey ve konser hakkında şu değerlendirmeyi yapmıştır:

“Memlekette mûsikîye uzaktan yakından en küçük bir alakası olanlar bile onu gönüllerinde derin bir muhabbet ve hürmet çarpıntısıyla anarlar. Mûsikî aleminde biraz daha malumat ile hülul edenler ise, dudaklarında onun adını pek aziz bir şükranla telaffuz ederlerdi. Çok yakın bir mazide kara topraklara bıraktığımız İsmâîl Hakkı Bey, işte böyle bir adam, bu kıratda bir üstad idi...” (Konan, 2020: 69).

Bu bilgiler doğrultusunda Muallim İsmâîl Hakkı Bey:

1866 yılında doğmuştur.

1879 yılında Mızıka-yı Hümâyûn'a öğrenci olarak alınmıştır.

1902-1905 yılları arasında Dârü'l-irfan Mektebi'nde müzik öğretmeni olarak görev yapmıştır.

1908 yılında 42 yaşında tanınan bir bestekâr olmuştur.

1909 yılında Mûsikî-i Osmânî Cemiyeti'ni kurmuştur.

1910 yılında Mûsikî-i Osmânî Mektebi'ni kurmuştur.

1917 yılında Dârü'l-elhân'da tasnif ve tespit heyetinde ve muallimlik görevinde bulunmuştur.

1919 yılında İstanbul Operet Heyeti kurucuları arasında yer almıştır.

1927 yılında vefât etmiştir.

### 3.1. SANATI

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in geleneksel unsurlarla gerçekleştirmiş olduğu konser etkinlikleri, fasıl yöneticiliği, bestelediği eserlerdeki makâmsal anlayış, bunun yanı sıra eserlerindeki hem geleneksel hem de yenilikçi bakış açısı Türk müziği alanında çok yönlü çalışmalar gerçekleştirmesinde etkili olmuştur. Muallim İsmâîl Hakkı Bey, Şehnâz, Bûselik, Hisâr, Nişâburek, Mâhûr, Yegâh, Acem Kürdî, Ferahfezâ, Neveser, Evcârâ,

Tarz-ı Nevin gibi makâmın fasıllarını icrâ ederek bu makâmlardan saz ve söz eserlerinin eksik olanlarını yeniden bestelemiştir. Böylelikle icrâ edilmeyen makâmları hatırlatmaya yönelik çalışmalarda bulunmuştur (Özalp, 1986: 35).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey idare ettiği fasıl heyetlerinde Türk müziğinde uygulanan geleneksel yöntemleri uygulamış ve bu bakış açısıyla müzik topluluklarını yönetmiştir. Geleneksel Türk Müziği icrâlarında ayakta “şef”lik yapmamış, konserlerinde icrâcıları geleneksel biçimde oturtarak elindeki def ile icrâyı yönetmiştir (Behar, 1993: 122). Kamsoy “Mûsikî ve Nota” adlı dergideki yazısında büyük topluluklarda icrâ birliğini sağlamak için iyi bir yönetmene ihtiyaç duyulduğuna değinmiş, Türk müziğinin ilk yönetmeni olarak Muallim İsmâîl Hakkı Bey’i göstermiştir (1971: 24).

Bardakçı (2004), köşe yazısında Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in 12 Aralık 1919 tarihinde verdiği bir konserin kadın ve erkek müzisyenlerin birlikte sahneye çıkmış olduğundan ötürü eleştirildiğini, dönemin Şeyhülislam’ı Haydarizâde İbrahim Efendi’nin “İslâmi terbiye ile bağdaşmayan bu gibi konserlerin önlenmesi” ile ilgili yasak getirildiğini aktarmıştır. Bu yasağa, 1. Dünya savaşının halkta yarattığı üzüntü ve bu gibi konserlerin dîne ters düştüğü gibi gerekçeler de gösterilmiştir.

İsmâîl Hakkı Bey, seyirlik oyunlar ile müzik ve müzisyenlerin bir arada olduğu Dârülbendî-i Osmânî okulunun tiyatro kısmında Mınakyan Ahmet Fehim, Rızâ Tefvik, Muhsin Ertuğrul gibi isimlerin yanı sıra Ali Rıfat Çağatay, Zekâizâde Ahmet Efendi (Irsoy), Raûf Yektâ Bey, Leon Hancıyan, Suphi Ezgi gibi Türk müziğinin önemli isimleri arasında yer almıştır (Şener, 1999: 37). Gazimihal, İsmâîl Hakkı Bey’in saraydaki Garp mûsikîsi hatıralarından mülhem ve marş adını verdiği bazı meşrutiyet devri havaları ile şarkılı oyun havalarının olduğu İstanbul halk şarkılarından söz etmiştir (2017: 74).

Ünlü, İstanbul’da “Millî Operet Heyeti” adı altında kurulan toplulukla doruğa ulaşan Millî Operet akımının felsefesini “ulusalcılık” görüşünden aldığını, Türk bestecilerin bestelediği operetleri, Türk operet sanatçılarına söyletmeyi amaçlayan bu toplulukta, Musâhipzâde Celal’in konularını tarihten alan oyunlarına müzikler yazan, aralarında Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in de bulunduğu bestekârlardan söz etmiştir (2016: 327).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in 1919 tarihinde Yeni Ferah Tiyatrosu’nda kurulan ve amacının “Garp mûsikîsi”nin tekniğinden yararlanarak ‘incesaz’ düzeninde

bestelenmiş, Türk mûsikîsi bestelerinde yazılan opera ve operetler bestelemek” olan İstanbul Operet Heyeti’nin yönetiminde yer aldığı aktarılmaktadır (Aksoy, 1985: 1234). Gazimihal (1928), Millî Mecmua’daki yazısında İsmâil Hakkı Bey’in ince saz topluluğuyla operet yazma konusundaki çalışmalarını yakından takip ettiğini, "operet" ismi yerine “şarkılı oyun” isminin kullanıldığını aktarmıştır (Duran, 2001: 184-185).

İstanbul Operet Heyeti ilk temsilini 15 Eylül 1920 tarihinde Şehzadebaşı’ndaki “Ferah Tiyatrosu”nda Leon Hancıyan’ın bestelediği “İstanbul Efendisi” adlı opereti sahneye koymuş ve bu operetin orkestra şefi Muallim İsmâil Hakkı Bey olmuştur. Dârülmûsikî-i Osmânî’nin pek çok üyesi bu cemiyete girmiştir (Özalp, 1986: 104).

Türk müziğindeki batılılaşma süreci o dönemdeki sanatsal faaliyetlere de yön vermiş, buna karşılık olarak millî kültürün tanıtılması ve ön planda tutulması amacıyla ulusalcı görüşlerin etkili olduğu çalışmalar yapılmıştır. Özellikle toplumda karşılık bulacak ve topluma yön verecek sanatsal faaliyetlere yer verilmiş, konusunu kendi tarihinden alan oyunlar ve bu oyunlar için Türk müziği unsurlarını içinde barındıran müzikler bestelenmiştir. Bu müzikler Türk müziği ince saz topluluklarıyla icrâ edilmiş, Avrupa müziği tekniğinden faydalanılarak geleneksel müzik unsurlarının göz ardı edilmediği uygulamalarla aktarılmıştır. Muallim İsmâil Hakkı Bey, Türk operet tarihinde yapmış olduğu çalışmalarla Türk müziğinin sahne müziği olarak kullanılmasına öncülük etmiştir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey’in bu görüşle kurucuları arasında bulunduğu İstanbul Operet Heyeti gibi uygulamaların günümüzde varlığından söz etmek pek mümkün görülmemektedir. Bu çalışmaların tespit edilmesi ayrı bir araştırma konusu olarak önerilmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey’in eserlerinde geleneksel üslûbun yanı sıra modern bir anlayış kullanması hem form hem de makâmsal çeşitliliğine önem vermesi ve döneminin az kullanılan makâmalarının üzerinde yeni eserler bestelemiş olması son derece önemlidir.

### 3.2. BESTEKÂRLIĞI

Muallim İsmâil Hakkı Bey’in yaşadığı dönem oldukça kritik bir dönem olarak ifade edilebilir. Osmanlı dönemindeki batılılaşma hareketleri, Meşrutiyet dönemi ve Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında özellikle kültür-sanat hayatında yaşanan belirsizliklerin izlerine Muallim İsmâil Hakkı Bey’in bestelerinde rastlamak mümkündür.

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'ne aktarılan kişisel arşivinde 17883 eserin kayıt altına alındığı, bu eserler arasında kendisine ait olan eser sayısının ise 3348 olduğu aktarılmaktadır. Eserler formlarına göre;

“13 Kâr, 12 Kâr-ı Natık, 15 Nakış Beste, 168 Beste, 72 Nakış Ağır Semâî, 77 Yürük Semâî, 117 Ağır Nakış Semâî, , 1411 Şarkı, 150 Nakış Yürük Semâî, 2 Müstezad Yürük Semâî, 4 Müstezâd, 12 Türkü, 7 Ninni, 92 İlâhi, 8 Duanâme, 1 Nefes, 1 Methiye, 27 Tevşih, 2 Şuğul, 1 Münacaat, 4 Durak, 1 Aksak Semâî, 30 Fantezi, 335 Marş, 72 Operet, 11 Kanto, 159 Peşrev, 220 Saz Semâîsi, 22 Zeybek, 27 Longa, 4 Semâî, 14 Sirto, 1 Taksim, 18 Köçek, 11 Koşma, 1 Mani, 4 Mandıra, 11 Oyun Havası, 5 Mazurka, 2 Raksan, 7 Polka, 39 Vals, 6 Bale, 1 Bahariye, 1 Tango, 4 Dans, 3 Dagi, 4 Çengi, 1 Atlı” olarak kaydedilmekte ve hangi forma ait olduğu bilinmeyen 137 adet eserden söz edilmektedir (Konan ve Doğrusöz, 2017: 134; Konan, 2020: 36).

Muallim İsmâil Hakkı Bey, pek çok unutulmuş makâmı ortaya çıkartarak tanıtmış ve notasını yayınlamıştır (Kamsoy, 1971: 24).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in, yaşadığı dönemde pek kullanılmayan ve unutilan makâmları tanıtmak amacıyla bilinmeyen makâmlardan eserler besteleme gayretini Öztuna, “bir takım ölü makâmları diriltmek gibi sanatla ilgisi olmayan bir çabaya girerek, ölü makâmlardan bir sürü eser yapmıştır” şeklinde değerlendirmiştir. Öte yandan yüzlerce gence meşk etmesinin, İstanbul Opereti'ni kurmasının ve konserler vererek notalar yayınlamasının Türk müziğine çok büyük hizmet olduğunu ve büyük bir bestekâr olduğunu aktarmıştır (1990: 403).

Öztuna (1990: 403-412), Muallim İsmâil Hakkı Bey'in eserlerinde kullandığı makâmları şu şekilde aktarmıştır:

“Acem, Acem-Aşîrân, Acem-Bûselik, Acem-Kürdî, Acem-Zemzeme, Arazbâr, Arabân, Arazbâr-Bûselik, Beyâti, Beyâti-Arabân, Beyâti-Arabân-Bûselik, Beste-İsfahân, Bestenigâr, Bûselik, Büzürg, Cânfezâ, Çârgâh, Çârgâh'da Bûselik, Çârgâh'da Rast, Dilefrûz, Dilkeş-Hâverân, Dilnişîn, Dügâh, Evc, Evcârâ, Evc-Bûselik, Evc-Hûzî, Evc-Mâye, Ferahfezâ, Ferahnâk, Gerdâniye, Gerdâniye-Bûselik, Gerdâniye-Kürdî, Gül'izâr, Hicâz, Hicâz-Aşîrân, Hicâz-Bûselik, Hicâzî Irâk, Hicâzkâr, Hicâz-Zemzeme, Hisâr-Bûselik, Hûzi, Hümâyûn, Hüseyinî, Hüseyinî-Aşîrân, Hüseyinî-Zemzeme, Hûzzâm, Irâk, İsfahân, İsfahâne, Karcıgar, Kûçek, Kürdî, Kürdî'li Hicâzkâr, Mâhûr, Mâhûr-hân, Mâye, Muhâlif-i Irâk, Muhayyer, Muhayyer-Bûselik, Muhayyer-Kürdî, Muhayyer-Sünbüle, Müsteâr, Nârefte, Nevâ, Nevâ-Bûselik, Nevâ-Kürdî, Nevâ'da Uşşak, Nev-ecer, Nevrûz, Nihâvend, Nihâvend'i Kebîr, Nîkrîz, Nişâbûr, Nişâbürek, Nühüft, Pençgâh, Pesendîde, Râhatfezâ, Râhatü'l-Ervâh, Râst, Râst-ı Cedîd, Rehâvî, Sabâ, Sabâ-Bûselik, Sabâ-Zemzeme, Sâzkâr, Segâh, Segâh-Arabân, Selmek, Sipîhr, Sultânî-Hûzzâm, Sultânî-Irâk, Sultânî-Yegâh, Sûz-i Dil, Sûz-i Dilârâ, Sûznâk ve Zengûle'li Sûznâk, Sünbüle, Şedd-i Arabân, Şehnâz, Şehnâz-Bûselik, Şevk-âver,

Şevk-efzâ, Şevk-ı Cedîd, Şevk-ı Dil, Şevk-u Tarab, Tâhir, Tâhir-Bûselik, Tarz-ı Nevîn, Tebrîz, Uşşâk, Uzzâl, Vech-i Arazbâr, Yegâh, Zâvil, Zevk-u Tarab ve Zîrkeşîde.”

Verilen makâm adlarına bakıldığında günümüzde az kullanılan hatta bilinmeyen makâmaların çokca yer aldığı görülmektedir.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in bestelediği eserleri Öztuna, “7 kâr, 1 kâr-ı natık, 38 beste, 48 ağır semâî, 48 yürük semâî, 505 şarkı (kanto, köçekçe, türkü, fantezi), 42 marş, 21 tevşih, 1 şuşul, 33 ilâhi, 1 nefes, 1 durak ve 15 operet, 34 peşrev, 69 saz semâîsi, 1 medhal ve 75 oyun havası olmak üzere 940 eser” şeklinde aktarmıştır (1990: 412). TRT Repertuarı incelendiğinde Muallim İsmâîl Hakkı Bey’a ait hemen her formda olmak üzere 971 eser bulunmaktadır.

İsmâîl Hakkı Bey ömrünün sonuna kadar çalışarak birçok öğrenci yetiştirmiş, Türk müziği ilgililerine örnek olmuş ve büyük hizmet vermiştir. Rona, Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in sanatındaki konumunu anlatırken “hocalığı ve eserleri” olarak iki şekilde ele alınması gerektiğine dikkat çekmiştir (1970: 89). Aksoy, geleneği zorlamadan Batı müziğinden küçük motifler kullanan bestecilerin eserlerinde gözlenmiş olan Batı müziği unsurlarının Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleri bestecilerinin eserlerinde daha çok yoğunlaştığını ifade etmiştir. Tanbûrî Cemîl Bey, Lem’i Atlı, Muallim İsmâîl Hakkı Bey, Ali Rifat Çağatay, Fahri Kopuz gibi çok sayıda bestecinin eserlerindeki Batı unsurlarının geleneksel kulağı yadırgamayacağı türden olduğunu aktarmıştır (2016: 218).

İsmâîl Hakkı Bey aynı zamanda iyi bir notist olarak bir takım dînî eserlerin yanı sıra, Müsevîler tarafından Havralarda okunmak üzere kendisine verilen İbrânice güfteleri de bestelemiştir (Yenigün, 1971: 13). Jackson, Yahudilerin çoğunlukta olduğu Balat semtinde yaşayan ve Yahudi dînî repertuarı hakkında bilgi sahibi olan İsmâîl Hakkı Bey’in aynı semtte yaşayan Haham ve bestekâr Nesim Sevilya (1856-1949)’nın hocası olduğunu aktarmıştır (2013: 60).

Gazimihal, İsmâîl Hakkı Bey’in fasıl mûsikîşinası olmasının yanı sıra halk mûsikîsini de iyi bildiğini, “vatanî şarkı” melodilerinin sade cümleleri hakkında kulak dolgunluğunun olduğunu ve Mızıkâ-yı Hümâyûn’da bulunmasının da bunda etkisi olduğunu aktarmıştır. Aynı zamanda çıkarmış olduğu nota kitabından batı tonalitesini iyi bildiğinin anlaşılacağını ifade etmiştir (2019: 201).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey, yapmış olduğu derleme çalışmalarıyla halk müziği alanını iyi tanıyan bir sanatkâr olarak da bilinmektedir.

Bestelediği dînî eserlerin yanı sıra farklı milletlerin güftelerinden de dînî eserler besteleyerek çok yönlü müzikal kişiliğini ortaya koymuştur.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey, 1914 yılında Müze-i Askerî-i Osmânî müdürü olan Ahmed Muhtar Paşa tarafından gerçekleştirilen ve Mehterhâne-i Hakanî adı altında kurulan takım için güftelerinde Türklüğü anlatan yeni mehter havaları bestelemiştir (Aksoy, 1985: 1234). Mızıka-yı Hümâyûn'da yetişmesinin, bu alanda bestelemiş olduğu eserlerdeki başarısında etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Türk operet tarihinde dikkate değer çabaları da olan İsmâîl Hakkı Bey'in bestelediği 15 operet, Türk operet tarihinin en önemli eserleri arasında yer almıştır (Güntekin (2010: 71). Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde kayıtlı olan operetleri metin yazarlarıyla birlikte aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

**Tablo 3. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Bestelediği Operetler**

Eser Adı	Müellifi
Lâle Devri	Musâhibzâde Celâl
Kaşıkçılar	Musâhibzâde Celâl
Yedekçi	Musâhibzâde Celâl
Nuru's-Sabâh	Sezâî Bey
Emel	Fâik Bey
Gazanfer	Enver Bey
İyi Saatte Olsunlar	Enver Bey
Tutkun	Enver Kemâl Bey
Gelin Kaynana	Aram Efendi
Kiracılar	Muazzez Bey
Falcı	Nâhid Bey
Bülbül	-
Binbir Direk	-
Şebnem	-
Ve Mine'l-Garâîb	-
Damad İbrahim Paşa	-

Tablo 3'de, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in kişisel arşivinde kendisinin bestelemiş olduğu 16 operet gösterilmektedir. Bazı kaynaklarda Lâle Devri Opereti'nin bestekârı Suphi Ezgi olarak aktarılmakta (Öztuna, 1990: 160; Ünlü, 2000: 9), Devlet Arşivleri'nde ise hem Muallim İsmâîl Hakkı Bey hem de Suphi Ezgi adıyla iki operet kayıtlı bulunmaktadır. Bülbül, Binbir Direk ve Şebnem operetlerinin metin yazarlarına Devlet Arşivleri'nde ulaşılamamakta, Bülbül Opereti'nin farklı kaynaklardaki bilgilere göre metin yazarının Musahibzâde Celâl olduğu aynı zamanda Atlı Ases operetinin bestekârının da Muallim İsmâîl Hakkı Bey olduğu aktarılmaktadır (Kaygusuz, 2006: 12). Özalp, Atlı Ases operetinin bestekârını Fahri Kopuz olarak aktarmaktadır (1986: 105).

Devlet Arşivleri'nde farklı bestekârlara ait olan Cinci Hoca (Hocazâde Zeki Aksoy), Macun Hokkası (Ali Rıza Bey), Leblebici Horhor (Dikran Çuhacıyan), Atlı Ases (Fahri Bey) ve Büyük Ateş (M. Sabahaddin Bey) İstanbul'un Efendisi (Leon Hancıyan) gibi operetler de kayıtlıdır.

Muallim İsmâil Hakkı Bey lirik bir üslûp kullandığı eserlerin yanısıra halk ağzını ustalıkla kullandığı ve pastoral bir kimlikle ortaya koyduğu eserler de bestelemiştir. Aynı zamanda hamasi duyguları ifade eden marşları ve Sultân II. Abdülhamid'e sunduğu "methiye"leriyle bu türün önde gelen temsilcisi olmuş, "besteli dua" tarzını da denemiştir (Güntekin, 2010: 69-70). "Türk Mûsikîsi'nde Duânâme Formu ve Eserleri" adlı çalışmada Türk askerî mûsikîsi ve Türk din mûsikîsinin ortak bir formu olan duanâme formunun II. Abdülhamid öncesine kadar var olmadığı, ulaşılan 21 duanâmenin Sultan II. Abdülhamid döneminde bestelendiği ve bu eserler arasında 8 duanâmenin ise Muallim İsmâil Hakkı Bey'e ait olduğu aktarılmıştır (Tıraşçı, 2014: 298-304). Muallim İsmâil Hakkı Bey'in dînî mûsikî formlarındaki eserlerinin incelendiği bir çalışmada 6 duanâmeden söz edilmektedir (Konan, 2020: 72).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in gelenekle bağını kopmaması amacıyla bestelemiş olduğu bazı eserlere geçmiş yüzyıllarda yaşayan ve çok tanınan bazı bestekârların isimlerini verdiği bilinmektedir.

Bu konuyla ilgili Behar, (2019: 163), çeşitli dönemlerde farklı sebeplerden ötürü kendi isimlerini yaymak istemeyen bazı bestecilerin eserlerini anonim olarak değil, bazı çok tanınmış veya "mitolojik" müzisyenlerin isimleriyle gizleyerek yayma yolunu tercih ettiklerinden söz etmiştir. Bunun yanı sıra bestecisi bilinmeyen ya da unutulmuş eserlere bir besteci adı yakıştırmak yoluna gidildiğini ve gelenekte bunun örneklerinin çok olduğunu ve buna müzikoloji terminolojisinde *pseudographia* adının verildiğini ifade etmiştir. Buna örnek olarak İsmâil Hakkı Bey'in Fârâbî'ye<sup>3</sup> hediye ederek onun adına yaydığı birkaç saz eserini vermiştir. Behar ayrıca 16. yüzyıldan önce yaşamış olan herhangi bir bestecinin bestelediği eserin bestelendiği şekliyle bugüne gelebilmesinin mümkün olamayacağını, Fârâbî, Merâgî, Sultân Veled gibi bestecilere atfedilen eserlerin hayâli bir besteciye sonradan atfedilmiş birer eser (*pseudographia*) olduğunu, ayrıca on altıncı yüzyılda yaşayan Gazi Giray Han'ın saz eserlerinin çoğunluğunun bu şekilde

<sup>3</sup> Behar, Fârâbî'ye atfedilen en az dört eserin TRT repertuarında kayıtlı olduğunu ve bunlara bir tür "resmiyet" kazandırıldığını aktarmıştır (2019: 163).

olduğunu belirtmiştir. Behar, bu *pseudographicaların* birçoğunun İsmâîl Hakkı Bey tarafından bestelendiğini aktarmaktadır (2019: 5).

Bestekârın büyük formdaki eserlerinde yaşadığı geçiş döneminin etkisini görebilmek mümkündür. Kendine özgü ve modern bir üslûpla bestelediği klâsik eserlerin yanı sıra halk ağzını ustalıklı yansıtan eserler de bestelemiştir. Eserlerinde modern bir üslûbun yanı sıra geleneğe bağlılık dikkat çekmektedir.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in bestelemiş olduğu formlar arasında çok sayıda marş türüne rastlanmaktadır. E. Ruhi Üngör “fevkalade melodik” beste yapan marş bestekârları içinde Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in marşlarını “bir numaralı” olarak tanımlamıştır (Kaygusuz, 2006: 11). Muallim İsmâîl Hakkı Bey yaşadığı dönemde tahta çıkan Osmanlı Sultânı Mehmed Reşat için “culûsiyye” bestelemiş, “Ey esir bir milleti yoktan vâ ededen” mısrayla başlayan Teşrifiyye Marşı'nı Atatürk'ün İstanbul'a gelişi şerefine yazmıştır (Güntekin, 2010: 70). Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in en bilinen marşlarının, güftesinin Ahmed Muhtar Paşa'ya ait olan Mâhûr makâmındaki Mehterhâne-i Hâkaanî marşı ve Râst makâmında bestelediği güftesi Mehmed Akif Ersoy'a ait olan İstiklâl Marşı olduğu aktarılmıştır (Aksüt, 1993: 279).

12 Mart 1921 tarihinde Gazi Mustafa Kemal Paşa başkanlığındaki T.B.M.M.'de Mehmet Akif Ersoy'un şiirinin Millî Marş olarak seçilmesinden sonra bestelenmesi için açılan yarışmaya katılan bestekârlar arasında, Râst makâmındaki İstiklâl Marşı bestesiyle Muallim İsmâîl Hakkı Bey'de yer almıştır. 24 eserin katıldığı yarışma bir sonuca ulaşamamış, 1924 yılında Maarif Vekâleti'nin oluşturduğu kurulda yarışmacılar arasında bulunan Ali Rıfat Çağatay'ın bestesi resmî marş olarak kabul edilmiştir (Çetin, 2014: 36). Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in kendi el yazısıyla yazdığı Râst makâmındaki İstiklâl Marşı'nın notası aşağıda yer almaktadır.



Şekil 12. Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Râst Makâmındaki İstiklâl Marşı

İsmâil Hakkı Bey

59

استقلال عثمان مایش کفن من محمد عارف بعلک بته سر معلم استیلا حضرت

No

نشاد

Korkma sönmez lû safatında yüzen al saucak

Kork ma sön mez lû sa fat lar da yü zen al sau cak al sau cak

کتابخانه

شامل سلیم - وز به جیلده نومرو ۷۳

Kaynak: DABOA MD.d 187/4 M-01-01-1927.

Birçok formda eseri olan Muallim İsmâil Hakkı Bey, az kullanılan makâmlardan çok sayıda eser bestelemiştir. İsmâil Hakkı Bey'in özellikle az kullanılan makâmlardan

bestelenmiş klâsik takımların tamamlanmasına yönelik çalışmaları da oldukça önemlidir.

### 3.2.1. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Bestecilik Anlayışında “Takım Tamamlama”

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in az kullanılan makâmlardan pek çok sayıda eser bestelemiş olmasını bestecilikle ilgili kişisel bir tercih olarak nitelendirmenin eksik bir değerlendirme olacaktır. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in bestecilik anlayışında öncelenen konunun müziğe ilişkin kültürel hafızanın kesintiye uğramadan aktarılmasıdır. Bu sebepten ötürü Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in, icrânın sürdürülebilmesi için gerekli olan eserlerin kimler tarafından bestelendiğinden ziyâde repertuarda ilgili makâmlardan eksik eser bırakmamak için özellikle az kullanılan makâmlardan yeni besteler yapmış olduğunu tahmin ediyoruz. Gelenekte, bu yaklaşım türüne çok benzeyen bir “tamamlama” faaliyetine, Mevlevî Âyinlerinde rastlamak mümkündür.

Mevlevî geleneğinde âyinler, semâ mukâbelesi için özel olarak bestelenmiş eserlerdir ve pek çok âyin bestekârı, yeni besteleyeceği bir âyin için (şayet makâm, usûl ve güfte uygunluğu söz konusu ise) kendisinden önce bestelenmiş başka bir âyinden bazı bölümleri kendi eserine adapte etmekte sakınca görmemişlerdir. Çünkü Mevlevî bestekârlar için aslanan Hz. Mevlânâ öğretileri üzerinden hakîkatin aranmasıdır. Dolayısıyla Mevlevîler için mukâbele esnasında icrâ edilen müziğin kimin tarafından bestelenmiş olduğundan ziyâde semâ ile aktarılacak hikmetli mesajların, lâyük oldukları güzellikte sergilenmesi önemlidir. Benlik duygusunun ötelendiği bu tutum, Mevlevîlerin genel anlayışlarıyla paralel olarak merkezinde çoğulculuğun yer aldığı bir dünya görüşünü de ortaya koymaktadır. Pek çok Mevlevî bestekârı, âyinlerde yer alan peşrev, son peşrev ve son yürüksemâî bölümlerini kendileri bestelememiştir. İlgili bölümler için ya başka bestekârların mevcut olan eserlerini kullanmışlar ya da bir bestekâra bu bölümleri bestelemesi için sipariş vermişlerdir. Örneğin, Dede Mehmed Zekâî Efendi'nin Sûzidîl makâmındaki mevlevî âyininin son peşrevi Raûf Yektâ Bey tarafından, Celâleddin Dede'nin Dügâh makâmındaki âyininin başındaki peşrev ise Hüseyin Fahreddîn Dede tarafından bestelenmiştir.

Benzer bir yaklaşımla “tamamlanan” klâsik fasıllar da bulunmaktadır. Tarih boyunca meşk yoluyla aktarım esnasında unutulduğu için pek çok klâsik takım eksik kalmış, dolayısıyla icrâ edilemez hâle geldiği için bir bestecinin klâsik faslındaki bazı

kayıp eserler, bir başka besteci tarafından -orijinal hâline benzer bir üslûpla- bestelenerek ilgili faslın icrâ edilmesi sağlanmıştır.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in eserleri incelendiğinde bu anlayışla pek çok eksik faslın tamamlandığı görülmektedir. Özellikle az kullanılan makâmlarda olan takımları tamamlamaya önem verdiği anlaşılan Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in başka bir besteciye ait olan bir klâsik faslın eksik kalan eserlerini bestelemek suretiyle takımın tamamlanmasını sağladığı örnekler olduğu gibi hâli hazırda var olan bir eser üzerine eserler besteleyerek yeni bir takımın oluşmasını sağladığı örnekler de bulunmaktadır.<sup>4</sup> Özalp (1986: 35)'in Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in bilinmeyen makâmlardaki fasılları tanıtmak amacıyla o makâmdaki saz ve söz eserlerinden eksik olanları besteleyerek tamamladığından söz etmesi de tahminlerimizi doğrular niteliktedir.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in geleneğin aktarılabilmesi için yapmış olduğu bu çalışmalar, yaşadığı dönemde müzik câmiasında takdir görmüş, günümüzde ise yapılan birçok çalışmaya ilham vererek yol gösterici olmuştur.

### 3.3. MUALLİMLİĞİ

Bir alanın eğitimini vermek o alana derinlemesine hâkim olmakla mümkündür. Türk müziğinin eğitimi ve öğretilmesi meselesi uzun yıllar geleneksel usûllerle devam ederken günümüzde eğitim bilimin sağladığı kolaylıklarla verilen Türk müziği eğitiminin niteliği arttırılmaya çalışılmaktadır. Özellikle 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyıl boyunca geliştirilen öğretim yöntem ve yaklaşımlarının Türk müziği alanında da uygulandığı bilinmektedir. Bu uygulamaların Avrupa notasyonu ile yazılmış Türk müziği eserlerinin öğrenilebilmesi için solfej ve teori kitapları yazan Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in çalışmalarına da yansımış olduğu söylenebilir.

Yapılandırmacı öğrenme modeline uygun olarak bilgilerin sadece transfer edilmesi değil aynı zamanda anlamlandırılmak suretiyle kalıcılığının sağlandığı öğrenci merkezli yaklaşımların başarılı olduğu bilinmektedir (Türkmen ve Yağcı, 2012: 65). Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in de benzer bir yaklaşım içerisinde bulunduğu anlaşılmaktadır. Zira Türk mûsikîsi alanında yetişen ve önde gelen isimler arasında yer alan birçok sanatkar Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in öğrencisi olmuştur. Kendisine, fazla

---

<sup>4</sup> Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Haham Nesim Sevilya'ya ait bir yürüksemâi bulunduğu için murabba' ve aksaksemâi formunda eserler besteleyerek Tebrîz makâmından bir fasıl tamamladığı ya da yürüksemâi formundaki eseri bestelemeyerek öğrencisi Haham Nesim Sevilya'ya bu eseri bestelemesi yönünde teşvik etmiş olduğu tahmin edilmektedir.

sayıda öğrenci yetiştirmiş olmasından ötürü “Muallim” sıfatının verilmiş olduğu bilinmektedir.

Hâfız Yaşar Okur, Hasan Tahsin Parsadan, Âmâ Nâzım Bey, Nûri Halil Poyraz, Alî Rızâ Şengel, Sâdi Işılay, İzzeddîn Hümâyî Elçioğlu, İsmâîl Hakkı Nebioğlu, Fehmi Tekçe, Hayri Yenigün, Nigâr Gâlib Ulusoy, Fahri Kopuz, İhsân Azîz Bey, Fâize Ergin, Vecihe Daryal, Zekî Ârif Ataergin, Ekrem Bey, Rûşen Ferit Kam, Fâruk Arîfi, Nezahat Adula, Mehmet Münir Kökten, Memduh İmre, İbrahim Efendi (Avram Levi), Ahmed Nûri Canaydın, Hâfız Burhan, Alî İçinger, Fâik Mis, Sâdi Erden, Mustafa Sunar ve Alî Rızâ Sağman gibi isimler Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in öğrencileri arasında yer almıştır (Güntekin, 2010: 71; Öner, 2019: 223). Hâfız Yaşar Okur (1886-1966), anılarında Mûsikî-i Osmânî Cemiyeti’nde Muallim İsmâîl Hakkı Bey’den yirmi fasıl meşkettiğini yazmaktadır. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in öğrencisi olan Alî Rızâ Şengel (1880-1935), hocasıyla anısını şöyle anlatmaktadır: “Hocam... bana Türk Aksağı usûlünü öğretmekle beraber nihavent makamında yeni yaptığı bir şarkıyı da meşk etti. On beş dakika geçmeden şarkıyı öğrendim. Üstad memnun olarak beni halka-yı tedrisine kabul etti. Hocamın derslerini devama başladım” (Behar, 2019: 43,49). Kanûnî ve hânende Vitali Bey’in de Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in öğrencisi olduğu, Mûsikî-i Osmânî Mektebi’nde öğrenci olan Gazimihal’in ise anılarında Muallim İsmâîl Hakkı Bey’den “Hocamız” diye söz ettiği ve bu okulda yetişen öğrencilerin daha sonra “muhtelif” gruplara ayrılarak Dârü’t-tâlim, Kadıköy Mûsikî Mektebi ve Terakki-i Mûsikî Mektebi gibi isimlerle müzik kursları açtıkları aktarılmaktadır. Ayrıca Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in öğrencisi olan ûdî Alî Salâhî Bey’in Hocasız Ud Öğrenmek Usulu (İstanbul: Mukosyan matb. 1326/1910, 80 s.) adlı kitabında İsmâîl Hakkı Bey’in etkisinde kaldığı ifade edilmektedir (Kaygusuz, 2006: 14-15).

### **3.3.1. Mûsikî-i Osmânî Mektebi**

1908 Meşrutiyeti döneminde Dârülmûsikî-i Osmânî Cemiyeti kurucuları arasında yer alan ve aynı zamanda müdürlük de yapan Muallim İsmâîl Hakkı Bey, sonrasında bu cemiyetten ayrılarak, 1909 yılı Mart ayında Fevziye Kırathânesi’nde Mûsikî-i Osmânî Cemiyeti’ni kurmuş ve bu cemiyetin müdürü olmuştur. Daha sonra aynı binada 5 Ocak 1910 tarihinde ilk özel müzik okulu olan Mûsikî-i Osmânî Mektebi’ni kurmuş, eğitim süreci 1920 yılına kadar devam etmiştir. Bu mektebin ilk müdürü hukuk öğrencilerinden İsmâîl Aysi Bey olmuş, 24 Nisan 1910 tarihinden sonra İsmâîl Hakkı Bey müdür olmuştur. Mûsikî-i Osmânî Cemiyeti ambleminin üzerindeki “cemiyeti” ibaresinin üstü

çizilerek “mektebi” ibaresi yazılmıştır. Cemiyet, def, keman gibi enstrümanların kullanıldığı bir amblem ve kanun sazı şeklinde bir mühür kullanmış, aynı amblem ve mühür daha sonra Mûsikî-i Osmânî Mektebi tarafından kullanılmıştır. Bu okulun kuruluş amacı, mûsikîyi yayma ve duyurma yoluyla mûsikî-i milliye hizmet etmek ve Mûsikî-i Osmânî Mektebi aracılığıyla Osmânî Mûsikîsinin ilerlemesine ve geliştirilmesine katkı sağlamak olmuştur. Mûsikî-i Osmânî Mektebi’nin ilk faaliyeti 8 Şubat 1910 tarihinde Selanik’te gerçekleştirilmiştir (Güçtekin, 2014: 2-7).

Mûsikî-i Osmânî Mektebi’nin idari ve ders kadrosu aşağıdaki gibidir:

“Ders Nazırı: Mûsikî-i Hümayun ve Mûsikî-i Osmanî Mektebi öğretmeni Muallim İsmâil Hakkı Bey  
Müdür: Mektebi Hukuk öğrencilerinden İsmail Aysi Bey  
Doktor: Hadımköy Hastanesi memuru Yüzbaşı Zihni Bey  
Ud: Harbiye Dairesi evrak memuru Fahri Bey, Şevki Bey ve Kemal Bey  
Kanun: Ahmed Nazım Bey  
Neyzen: İhsan Efendi  
Kemani: Tefiraki Efendi, Necabeddin Bey, Bahriye Nezareti ketebesinden Mustafa Bey ve Davud Efendi  
Zevatında: Dersaadet Dâhiliye kâtibi Ahmed Bey, Telgraf Nezareti sevk kalemi ketebesinden Nezie Bey, Hafız İbrahim Efendi, Postahane ketebesinden Vital Efendi, Feshane fabrikası ketebesinden Mehmed Cemaleddin Efendi, Hafız Yaşar Bey, Mahmud Bey, Dersaadet yolcu salonu ketebesinden Hafız Osman Efendi, Hafız Yakub Efendi, Müze-i Humâyun’dan Cemil Efendi, Divan-ı Hümayun komiserlik kalemi ketebesinden Refik Bey ve Reşad Beylerdir.  
Bu listeye dâhil edilmeyen Ziraat memurlarından Aziz ve Dâhiliye tahrirat kalemi Garaldine, Adliye Nezareti’nden emekli piyanist Ahmed ve Maliye keebesinden Nuri ve Şehremaneti ketebesinden Ekrem Bey’de bulunmaktadır” (Güçtekin, 2013: 9).

Mûsikî-i Osmânî Mektebi kurulan ilk özel müzik okulu olarak ayrıca önem taşımaktadır. Muallim İsmâil Hakkı Bey bu okulda Cumhuriyet Dönemi Türk müziğinin gelişiminde önemli rol oynayan talebeler yetiştirmiş, bu talebeler arasında yer alan İzzeddîn Hümayî Bey (Elçioğlu) Muallim İsmâil Hakkı Bey’in okulda yardımcısı olmuştur.

Mûsikî-i Osmânî Mektebi’nin İkdâm gazetesi haberlerine göre birçok faaliyette bulunduğu aktarılmaktadır. Mûsikî-i Osmânî Mektebi’nde 03.09.1909 Cuma günü Sarıyer’de Hidayet’in Bağı’ndaki Yeni Tiyatro’da gündüz hanımlara ve gece erkeklere konser verilmiş, 02.10.1909 tarihinden sonra ise İsmâil Hakkı Bey şefliğinde Şehzâdebaşı’ndaki tiyatrodaki her gece konser verileceği ilan edilmiştir. 29 Nisan 1910 Cuma günü Kadıköy Kuşdili’ndeki Hasan Efendi Tiyatrosu’nda erkeklere, 1 Mayıs 1910 Pazar günü ise hanımlara konser düzenlenmiş, 2 Temmuz 1910 Cumartesi günü Göztepe Mama Mesiresi’nde 20 kişilik ince saz takımıyla hanımlara konser verilmiştir. 29 Temmuz 1910 Cuma günü Boğaziçi Anadolu Hisarı Göksu’daki Tahtırevan mahallinde konser düzenlenmiştir. 20 Eylül 1912 Cuma gününden itibaren her Cuma günü okul

ihtiyaçlarının karşılanması için konser verilmiş, bunu dışında Rehber-i İttihâd-ı Osmâniye Mektebi bahçesinde her gece hanımlara 15 kişilik saz ekibiyle konser dzenlenmiştir. 1914 yılının Ocak-Mart ayları arasında ise Suzinâk, şevkefza ve Yegâh fasılları konserleri gerçekleştirilmiştir (Kalender, 1978'den akt. Güçtekin, 2014: 10).

Mûsikî-i Osmânî Mektebi'nin kurucusu, müdürü ve ders nazırı, bestekâr ve aynı zamanda Mûsikî-i Osmânî Cemiyeti'nin reisi ve müdürü olan yüzbaşı İsmâil Hakkı Bey'in, Osmanlıda 1890 yılından itibaren verilmeye başlanan sivil ve askerî madalyalardan biri olan Liyakat madalyasının yanı sıra Sanayi madalyası, Yunan Harbi madalyası ve 21 Mayıs 1910 tarihinde dördüncü Mecidiye nişanı aldığı aktarılmaktadır (Güçtekin, 2013: 282).

Muallim İsmâil Hakkı Bey 1917'de Ziya Paşa nezaretinde açılan Dârü'l-elhân'ın şark Mûsikîsi Bölümü'nde "Tasnif ve Tespit Heyeti" yeliğinde bulunmuş, "Fasıl şefliği" yapmış ve iyi derecede nota bildiği için "Solfej Muallimliği" görevinde bulunmuştur (zalp, 1986: 34). Dârü'l-elhân'ın kurulduğu dönemde, aynı zamanda Dârü'l-elhân İnâs (Bayanlar) Kısımı'nın 1921 yılındaki ğretmen kadrosunda da "Sermuallim" olarak görev yapmıştır (zden, 2018: 107). Muallim İsmâil Hakkı Bey, Tâlim ve Terbiye Dairesi Sanâyi-i Encümeni'nin 9 Aralık 1926 tarihli kararıyla Dârü'l-elhân şark Mûsikîsi Bölümü'nün lağvedilmesi üzerine kurulan Tarihî Türk Mûsikîsi Eserlerini Tasnif ve Tespit Heyeti yeliğine tayin edilmiştir (Güçtekin, 2014: 5).

1926 yılında Sanâyi-i Nefise Encümeni Dârü'l-elhân'ın Alaturka kısmının lağvedilmesi ve Türkiye dahilindeki bütün okullarda müzik eğitiminin Batı usûlüne göre yapılması kararı alması, toplumun bazı kesimlerinde kabul görmüş bazı kesimlerinde ise tepkiyle karşılanmıştır. Bu tartışmalar "Alaturka-Alafranga Mûsikî Mnâkaşası" başlığı ile Yeni Ses gazetesi sütunlarına taşınmıştır. 29 Eylül 1926 tarihli Yeni Ses gazetesinde Türk Mûsikî Cemiyeti Reisi İsmâil Hakkı Bey ve Ekrem Besim Bey'in (Tektaş) görüşlerine yer verilmiştir. İsmâil Hakkı Bey (1926, s.1), Sanâyi-i Nefise Encümeni'nin azalarının msikîşinâs olmadıkları ve ne Batı müziği ne de Türk müziğinden anladıklarını ayrıca şark ve Garp müziğinin ayırımının yanlış olduğunu, müziğin bir olduğunu sadece farklı tarzların olduğunu vurgulamıştır. İsmâil Hakkı Bey, Alaturka mûsikînin kaldırılıp yerine Alafranga mûsikînin konulmasını hiç doğru bulmadığını ve halkın Alafranga mûsikîyi anlayamayacağını söylemiştir. rnek olarak, dönemin önde gelen konser salonu olan Union Francaise konser salonunda Dârü'l-elhân tarafından aynı gün hem Alaturka hem de Alafranga konser dzenlendiğinden ve halkın Alafranga konseri dinlemediğinden

fakat Alaturkaya çok rağbet ettiklerinden söz etmiştir. Bunun yanısıra encümenin bu kararı verirken müzik konusunda yetkin kişilerle görüşmediğinden yakınmış, herkesin Türk müziğine ihtiyacı olduğunu vurgulamıştır. Alaturka mûsikî cephesinde Muallim İsmâîl Hakkı Bey, Dürrü Tûran Bey, Zekâizâde Ahmet Irsoy, Tanbûrî Refik Fersan ve Raûf Yektâ Bey gibi isimler Alaturka mûsikînin kaldırılmasını “cinâyet” olarak değerlendirmiş, nazarî ve amelî yönden bazı eksikliklerinin giderilmesi için çalışmalar yapılabileceği ile ilgili fikirleriyle ön plana çıkmış, bu isimlerin karşısında yer alan Halil Bedî Yönetken, Osman Zeki Üngör, Mesud Cemil, Musa Süreyyâ ve Cemal Reşit Rey gibi isimler ise Alafranga mûsikîyi savunmuş, ekseriyetle Türk mûsikîsinin halk şarkılarına doğru gitmesi gerektiğini, Türk kompozitörlerin halk şarkılarının temlerini Garp tekniğiyle işleyerek millî bir Türk mûsikî ekolü yaratılabileceğini düşünmüşlerdir (Deniz, 2018: 494-508).

Refik Fersan bir anısında, Dârü'l-elhân Küme Faslı Hey'eti'nin terfi imtihanında mümeyyiz olarak bulunan Münir Nûreddin Selçuk'un, kendisinin bestesini heyet huzurunda okumaya başladığında çok etkilendiklerini ve İsmâîl Hakkı Bey'in kimseye hissettirmeden gözyaşları içinde dinlediğinden söz etmektedir (Bardakçı, 2012: 141).

İyi bir notist olan Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in, farklı milletlerden kişilerin de içinde bulunduğu bir mûsikî çevresine sahip olduğu bilinmektedir. Farklı dilde bestelenmiş eserleri derlemiş, notaya almış ve nota defterleri yayınlamıştır. İsmâîl Hakkı Bey nota yazımı, müzik bilgisi ve yeteneği sayesinde her duyduğunu kayıt altına almış, eski tarz sinagog mûsikîsi onun emeği ile tespit edilmiştir (Gâzimihal, 1928'den akt. Tebiş ve Kahraman, 2014: 259).

### **3.3.2. Nazariyat Alanındaki Eserleri**

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk müziğinde kullanılan perde dizgelerindeki ilk köklü değişikliğin Muallim İsmâîl Hakkı Bey'le gerçekleştirildiği, Batı notasının temel işaretlerinden olan bemol ve diyez işaretlerinin geniş anlamda ilk kez Muallim İsmâîl Hakkı Bey tarafından kullanıldığı aktarılmıştır. Usûlât, Solfej, Makâmât, İlâveli Nota Dersleri adlı eserinde perde dizgesi içinde bu işaretleri kullandığı, genel olarak kromatik esasa göre dizgeyi oluşturduğu ve dizge içerisinde sesleri hangi makâmın içinde kullanıyorsa o makâmın adını gözeterek adlandırdığı belirtilmiştir (Akdoğan, 1999: 21). Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in el yazısı ile yazmış olduğu binlerce nota eserin, başka hiçbir yerde bulunmayan defterler halindeki koleksiyonunun Türkiye Radyo ve

Televizyon Kurumu Müzik Dairesi'nde bulunduğu kaydedilmektedir (Öztuna, 1990: 402-403). Bu notaların günümüzde Devlet Arşivleri'ne aktarılmış bulunduğu ancak hâlâ kapsamlı bir fihristinin oluşturulmamış olduğu anlaşılmaktadır.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in bugün tam olarak ulaşılamayan Mahzen-i Esrâr-ı Mûsikî yâhud Teganniyât-ı Osmanî (İstanbul 1313/1895) adlı eserin, 184 sayfalık ve seri halinde yayınlandığı, Râst, Isfahân ve Evc makâmlarında 90 adet nota içerdiği aktarılmaktadır. Ayrıca daha sonra yayınlanan nazariyatla ilgili iki kitabının daha bulunduğu, ilk kitapta usûl ve solfej, ikincisinde ise Türk müziği makâm ve seyirlerinin anlatıldığı belirtilmiştir (Kaygusuz, 2006: 17).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in "Müezzinan-ı Hazret-i Şehriyâri'den İsmail Hakkı" imzasıyla yer alan ve ilk yayınlarından olan Mahzen-i Esrâr-ı Mûsikî Yâhud Teganniyât-ı Osmanî adlı yayının bir derleme olduğu ve Maârif Nezaret-i Celilesi'nin 1313 (1897) tarihli ruhsatnamesiyle basıldığı aktarılmıştır. Burada yer alan yüz yirmi makâmdan "bিরer pişrev, birer sazsemâîsi ve kâr ve nakış ve beste ve semâiyyât ve şarkıyyât ve sırası mucibince köçekçe ve dağıyyât ve çengiler gibi birtakım âsâr eslafın notaları" yayımlandığı, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in bu eserlerin notayla yaygınlaşmasını amaçladığı ifade edilmiştir. Sözlü eserlerin güftelerinin de yer aldığı bu yayının, Râst makâmından iki kadim fasılla başladığı ve ardından şarkılarla devam ettiği belirtilmiştir. Ayrıca farklı boyutlarda basılmış 16 sayfalık zeylinin bulunduğu, burada ise kadim dönemlerden İsmâîl Hakkı Bey'in dönemine kadar bestelenmiş Râst makâmından peşrev ve sazsemâîlerinin yer aldığı aktarılmıştır (Tunçay, 2019: 329-331).

Usûlât, Solfej, Makâmât ve İlaveli Nota Dersleri (ed. Kazmanizâde Şamlı İskender), İstanbul: Haşim matb. 1341/1925, 158 s.

Bu kitap, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in vefatından sonra Şamlı İskender tarafından Latin harfleriyle yeniden bastırılmıştır. Gönül Paçacı Tunçay'ın aktarımına göre, Kudmânîzâde Şamlı İskender'in 1341 yılında yayımlamış olduğu bu kitabın "Notada İsti'mâl Olunan Hurûfâtın Tarifi" başlığıyla en temel solfej bilgilerinin verildiği ifade edilmektedir. Tamamen Türk mûsikîsi usûl ve makâmlarının anlatılması için kurgulanmış olan bu eserin 148 sayfa olduğu belirtilmekte, solfeji yapılmak üzere basılmış olan son parçanın ise "ihtisâr işareti ile yazılan notaların icrâsı" için olduğu aktarılmaktadır. Kitapta "notanın kerrâtı, esler ve noktalı esler, batutalar, tiril-titreme, notaya mahsus ibârâtın ihtisârı" gibi temel müzik kavramları, nota değerleri, diyez ve



bemol kavramları, dizilerdeki sıralamaları, “Ta’rîf-i Evsât ve Her Notanın Naturel, Diyez, Bemollerinin Türkçe İsimleri” başlığıyla Türk mûsikîsi perdelerinin Batı notasındaki yerleri ve yedi temel nota üzerinde Râst ve Acemaşîran makâmlarının, Bûselik ve Nihâvend makâmlarının transpozisyonları, farklı akort sistemlerine göre değişen perde isimleri, usûl-darb ve vezin tarifi ve nota bağları, tempo ve nüans işaretleri anlatılmıştır (2019: 202).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Usûlât, Solfej, Makâmât ve İlaveli Nota Dersleri adlı kitabında, nota yazımında kullandığı işaretlerin Nota Muallimi Hacı Mehmed Emin Bey’in kullandığı değiştirici işaretleriyle benzerlik gösterdiği ifade edilmektedir (Yalçın, 2014: 62).

Mûsikî Tekâmül Dersleri (ed. Kazmanizâde Şamlı İskender), İstanbul: Galata Feniks matb.1926, 50 s.

Kitabın üzerindeki uzunca ismin “Mahzen-i Esrâr-ı Mûsikî Sahibi Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Mûsikî Tekâmül Dersleri” olduğu kaydedilmektedir. Nermin Kaygusuz tarafından günümüz Türkçesine çevrilerek yayınlanan bu eserde, 4 şûbe, 12 makâm, 7 âvâze ayırımı vurgulanmış ve Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in kendi anlayışına göre Türk müziği makâmlarının tarifleri, usûlleri ve Batı notasıyla seyirleri anlatılmıştır. İsmâîl Hakkı Bey “Mûsikî Tekâmül Dersleri” kitabının önsözünde ve sonunda yine “Mûsikî Tekâmül Dersleri” adlı üçüncü kitabını neşredeceğini belirtmiş fakat yayınlamamıştır.

Kitapta sırasıyla açıklaması yapılan 98 makâm şunlardır:

“Râst, Rehâvî, Sazkâr, Sûz-i Dilârâ, Nîkrîz, Pençgâh, Râst-ı Cedîd, Nihâven-i Kebîr, Nihâvend, Nev’ eser, Bezm-i Tarab, Sûznâk, Pesendîde, Büzürg (Yegâh kolundan), Mâhûr, Zâvil, Şevk-i Dil, Tarz-ı Nevîn, Hicâzkâr, Kürdîlîhicâzkâr, Dügâh, Sabâ, Uşşâk, (Dügâh şubesinden alınmıştır), Bayâtî, Karcıgâr, Isfahân, Isfahanek, Hicâz, Hümâyûn, Nişâbur, Nişâburek, Nevâ (Yegâh kolundan alınmıştır), Sultânî Irak, Hüseyînî, Hisâr (âvâze), Acem, Zirgüle (Dügâh kolundan alınmıştır), Gülizâr, Kûçek (Dügâh kolundan alınmıştır), Gerdâniye (âvâze), Arazbar, Tâhir, Sipîhr, Şehnâz (âvâze), Bayâtî Araban, Muhayyer, Muhayyer Sünbûle, Araban, Bûselik (Çârgâh kolundan alınmıştır), Sabâ Bûselik, Hicâz Bûselik, Nevâ Bûselik, Hisar Bûselik, Acem Bûselik, Bayâtî Bûselik, Bayâtî Araban Bûselik, Arazbar Bûselik, Gerdâniye Bûselik, Mâhur Bûselik, Tâhîr Bûselik, Şehnâz Bûselik, Evc Bûselik, Muhayyer Bûselik, Kürdî, Sabâ Zemzeme, Nevâ Kürdî, Acem Kürdî, Zevk-i Tarab, Muhayyerkürdi, Segâh (makâm), Müstear, Vech-i Arazbar, Segâh Mâye (âvâze), Hûzzâm, Revnaknümâ, Beste Isfahân, Irak (Segâh kolundan alınmıştır), Bestenigâr, Rahatülervâh, Dilkeşhâverân, Evc, Ecvârâ, Ferahnâk, Bûselik-Aşîrân, Hüseyînâşîrân, Acemaşîrân, Şevk u Tarab, Şevkefzâ, Şevkâver, Nühüft, Sûz-i Dil, Tarz-ı Cedîd, Ferahfezâ, Dilkeşîde, Şedarabân, Yegâh ve Sultânîyegâh” (Kaygusuz, 2006: 17-19).

Tunçay, Mûsikî Tekâmül Dersleri kitabının içeriğinde Râst’la başlayan ve geleneksel ifade tarzıyla özetlenen makâm tanımlarının, mevcut makâm bilgisinin hatırlatma notları olarak, Sultânîyegâh seyriyle sonuçlandığını aktarmıştır. Tunçay,

notayla seyri verilen tüm perde ve makâmın Batı müziği notasıyla yazıldığını aktarmış ve geleneksel müzik ilgililerince bu önemli ayrıntının ihmal edilmesinin, İsmâîl Hakkı Bey'in müziğin teoride eksik kalan yanlarının pratikte telafi edilebileceğine dair inancına bağlanabileceğine dikkat çekmiş, İsmâîl Hakkı Bey'in çokça nota yazılıp yayınlanmasına daha önem verdiğini ifade etmiştir. Ayrıca Türk müziğinin ana dizisini Yegâh perdesinden başlatan ve Irak perdesini portede gösteren İsmâîl Hakkı Bey'in naturel si perdesinden biraz daha pest olan Segâh perdesini doğal kabul ettiğini, gerektiğinde si perdesine bir komalık diyez koyduğunu aktarmıştır (2019: 210-212).

İsmâîl Hakkı Bey'in İskender Kutmani tarafından Latin harfleriyle yayımlanan Türk Mûsikîsi Nota, Usûl, Makâmât ve Solfej Metodu adlı kitabın içeriğinde kişinin kendi kendine nota, solfej ve usûl öğrenmesine yardımcı olan bilgiler yer almaktadır. Kitap 144 sayfadır. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in bu kitabı, Türk müziğini öğrenmek isteyenlerin kolay bir şekilde anlayabilmelerini sağlayan bir rehber niteliği taşımaktadır (1930).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in yazmış olduğu nazariyat kitapları sırasıyla şu şekilde aktarılabilir:

Mahzen-i Esrâr-ı Mûsikî Yâhud Teganniyât-ı Osmanî (İstanbul 1313/1895-97).

Usûlât, Solfej, Makâmât ve İlaveli Nota Dersleri (ed. Kazmanizâde Şamlı İskender), İstanbul: Haşim matb. (1341/1925).

Mûsikî Tekâmül Dersleri (ed. Kazmanizâde Şamlı İskender), İstanbul: Galata Feniks matb. (1926).

Türk Mûsikîsi Nota, Usûl, Makâmât ve Solfej Metodu (Latin Harfleriyle) (1930).

### 3.3.3. Terkîb Ettiği Makâmlar ve Usûller

Muallim İsmâîl Hakkı Bey, "Mâhûrhân"<sup>5</sup> adında bir makâm terkîb etmiş ve bu makâmdan klâsik takım bestelemiştir. Akdoğu, "Dilefrûz" makâmını da Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in bulduğundan söz etmektedir (1993: 81). Öztuna ise Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in az kullanılan makâmlara yönelik çalışmalarına yine bir eleştiri getirmiş ve Tebrîz makâmı için "Acem makâmından pek farklı olmadığı için hiçbir hususiyeti yoktur. Uşşâk makamına Acem-Aşîrân dizisinden bir parçanın eklenmesiyle yapılmıştır. Bu makâm,

---

<sup>5</sup> TRT Repertuarında Mâhûrhân makâmında 7 eser kayıtlıdır. Bu eserlerin tümü Muallim İsmâîl Hakkı Bey'e aittir.

XIX. asır sonlarında, mûsikî nazariyâtını iyi bilmeyen İsmâîl Hakkı Bey tarafından canlandırılmıştır” şeklindeki şaşırtıcı ifadeleri kullanabilmiştir (2000: 474).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey, “Türk Musikisi Nota, Usûl, Makâmât ve Solfej Metodu (1930)” adlı kitabında usûllere geniş bir yer vermiştir. Usûl ve vezin örneklerini anlattığı bölümde 36 usûl bulunmaktadır.

Bu usûller arasında yer alan “Ağırlama (9 zamanlı usûl), Devr-i Kürdî (14 zamanlı usûl), Kazancılar Düyeği (4 zamanlı usûl), Mevlevî Evferi (9 zamanlı usûl), Nazlı Düyek (12 zamanlı usûl), Raks Semâî (18 zamanlı usûl)” adlı usûlleri Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in terkîb ettiği aktarılmaktadır (Kaygusuz, 2006: 27-29).

### 3.3.4. Arşivi

Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in zengin bir arşivi bulunmaktadır. Farklı türden halk müziği örneklerine yer vermesi onun halk ezgileri derleme alanında çalışmalar yaptığını da göstermektedir.

Kaygusuz, Gazimihal’in Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in derleme çalışmalarını anlatırken, Dârü’l-elhân’dan önce kendi çabalarıyla çok sayıda “halk şarkısı toplamasını” göz önünde bulundurarak onu “Türk folklor derlemeciliğinin öncüsü” olarak değerlendirdiğini, oysa İsmâîl Hakkı Bey’in bu yönüyle hemen hiç tanınmamasına rağmen bıraktığı defterlerde Milli Anadolu fasılları, Azerbaycan, Bulgar, Türk, Zeybek, Laz havaları, Müsevî, Hristiyan, Müslüman ilâhileri gibi çeşitli derlemelerin notalarına rastlandığını aktarmaktadır (2006: 15). Benzer bir ifadeyle Akdoğu, Muallim İsmâîl Hakkı Bey’i halk müziği derleme çalışmaları ile ilgili “ilk ciddi derlemeyi yapan kişi” olarak belirtmiştir (1999: 10).

Bardakçı, 20 Aralık 2009 tarihli Habertürk Gazetesi’ndeki köşe yazısında, Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in 30 eserinin yer aldığı defterden söz etmektedir. Bütün ulusların dillerinden bestelediği şarkıları bu defterde topladığını, her eserin üzerinde hangi dilden olduğuna dair kayıtların olduğunu aktarmaktadır. Defterde Türkçe’den Rumca’ya, Arnavutça’dan Ulahça’ya, Çingenece’den, Çerkesce’den, Ermenice’ye, Lazca’ya ve Kürtçe’ye kadar farklı dillerde eserlerin yer aldığını belirtmektedir. Bardakçı, Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in bu defterinin imparatorluklardaki çok-ulusluluk kuralının gözler önüne serilmesi konusunda örnek teşkil ettiğine dikkat çekmektedir.

Bardakçı, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in el yazısı ile yazdığı "mücâvir şarkılar" defterini konu alan 3 Mart 2019 tarihli Habertürk'teki bir başka yazısında, İsmâîl Hakkı Bey'in Osmanlı İmparatorluğu'nu teşkil eden milletler ve bu milletlerin yaşadıkları bölgeler anlamında kullandığı "mücâvir" sözünü "birbirleriyle komşu" olarak nitelediğini, komşu milletlerin dillerindeki güftelerden bestelediği Türkçe, Arapça, Kürtçe, Lâzca, Farsça, Rumca, Ermenice Boşnakça, Ulahça, Yahudice ve daha başka dillerde olan eserlerin yer aldığı defterden söz ederek, güftelerin başka dillerde ve eski harflerle yazıldığını aktarmıştır (Bardakçı, 2019).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in farklı milletlerin güftelerinden oluşan birçok eseri bestelemesinin yanısıra fasiküller halinde notalar, el yazması defterler ve güfte mecmuaları yayınlamıştır.

### 3.3.5. Nota Yayınları

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in kendi eserlerini fasiküller halinde yayınlamak istediği ancak 4 fasikül çıkarabildiği kaydedilmektedir. Bunların dışında birçok kitap, nota mecmuası ve binlerce nota yazdığı, kütüphanede el yazması 5 defterin bulunduğu, Câmîü'l Elhân adını taşıyan 1086 sayfadan oluşan güfteler mecmuasının da yayınların arasında olduğu aktarılmaktadır (Aksüt, 1993: 279). Judetz, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in (1866-1827) yıllarında bazı fasıllar yayınladığını, 1897 yılı ve sonrasında ise mûsikî dersi kitaplarında porteli notayı tanıttığını aktarmaktadır (1996: 54). Duanâme formu ile ilgili bir çalışmada, bu formdaki eserlerin çoğunun İsmâîl Hakkı Bey'in nota arşivinde bulunduğu, halen TRT Müzik Dairesi Müzik Arşivi'nde yer aldığı ve henüz tam olarak kayıt altına alınmadıkları ifade edilmektedir (Tıraşçı, 2014: 298).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Mûsikî-i Osmânî Nota Yayınları (1907), Askerî Mızıka Bando Notaları (1331/1912), Müze-i Askerî Nota Yayınları daha sonra Mehterhâne-i Hakânî Notaları (İstanbul 1334/1915-16) adını alan serilerle yayınladığı nota yaprakları ve defterlerinden söz edilmektedir (Kaygusuz, 2006: 14).

Tunçay, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in "Mûsikî-i Osmanî Nota Yayınları" başlıklı yazısında İsmâîl Hakkı Bey'in kurucuları arasında bulunduğu, İkinci Meşrutiyet yıllarında kurulan ve en eski müzik cemiyeti olarak aktarılan Dârülmûsikî-i Osmânî Cemiyeti'nden 1909 yılının Mart ayında ayrılarak Mûsikî-i Osmânî Cemiyeti'ni kurmasının bu iki kuruluşun çoğu yayında karıştırılmasına sebep olduğunu aktarmıştır. Mûsikî-i Osmânî Cemiyeti'nin yayınladığı fasıllar arasında Şehnâz, Bûselik, Karcığar ve

Nihâvend fasıllarının yer aldığı, bu fasılların ön kapaklarında “Reis: Mahzen-i Esrâr-ı Mûsikî Mürettibi İsmâil Hakkı, Müessis ve Müdür: İsmâil” isimlerinin bulunduğu ifade edilmektedir. Şehnâz faslındaki eserlerin donanımında arıza bulunmadığı, tüm değişikliklerin eserlerin içerisinde görüldüğü, Bûselik faslında ise notalarda dikkat çeken hususun nazariyatın bugünkünden farklı olarak Segâh perdesinin tabî kabul edilmesi nedeniyle Bûselik perdesinin si notasına bir komalık diyez işaretiyle gösterilmesi olduğu ifade edilmiştir. Karcıgar faslında, eserlerin bağlı yazıldığı ve donanıma yalnızca fa diyez işareti konulduğu, Nihâvend faslındaki eserlerde ise baştan sona Nihâvend makâmının günümüzdeki donanımının kullanıldığı aktarılmıştır. Bu fasılların dışında Muallim İsmâil Hakkı Bey’in (1326/1910) tarihli, eserlerin geleneksel tarzda ve aralık vermeden birbirine bağlı ara nağmelerle eklenmiş olan Kürdîlîhicâzkâr faslından, Fasl-ı Lale ve Fasl-ı Bahar ve Rast-ı Cedîd isimli fasıllardan söz edilmektedir (367-375).

İsmâil Hakkı Bey’in “Zeybek Oyun Havaları” (yayımlayan Şamlı İskender) adlı iki nota mecmuasının ve “Câmiü’l Elhân” (yayımlayan Şamlı İskender İst./1909) adlı iki yayınının daha bulunduğu aktarılmaktadır. Câmiü’l Elhân’da “terfibleyen ve tashîh eden” olarak İsmâil Hakkı Bey’in adının verilmesinden dolayı kendisine ait olduğunun düşünüldüğü kaydedilmektedir (Kaygusuz, 2006: 19).

Tunçay, Câmiü’l Elhân adlı güfte mecmuasında, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in nâdir makâmlara olan merakından dolayı mecmuanın muhtevasının çok genişlediğini aktarmaktadır. Bir yandan geleneği sürdürmek isteyen Muallim İsmâil Hakkı Bey’in bu kitabı, güfte mecmualarında sıklıkla yer alan “İbtidâ Rast ile buldu nizâm” sözüyle başlayan güfteye göre tertiplelediği, önceleri 63 olan makâm sayısının Muallim İsmâil Hakkı Bey’in dönemine gelene kadar arttığı ve farklı mısraların eklenerek bu sayının 116’ya çıktığı, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in bazı mısraları basitleştirerek ve kısaltarak değiştirdiği ifade edilmektedir (2019:98).

Muallim İsmâil Hakkı Bey’e ait olan ve 48 sayfadan oluşan el yazması defterden söz edilmektedir. Defterin giriş sayfasında “Amelî ve Nazarî ibaresi ile yer alan yazı şu şekildedir:

“28 Kânun-ı evvel 325 tarih ve 674 numaralı irade-i seniyye hazret-i padişahi ile memleketimizde ilk defa olarak küşad olunan Mûsikî-i Osmanî Mektebi’nde tedris edilmekte olan işbu eser-i cesim Mûsikî-i Osmanî Mektebi Ders Nâzırı ve heyet-i

umumiye muallim-i muhteremi İsmâil Hakkı Bey tarafından tanzim olunmuştur. Bircümle mekâtib talebesine nafidir.”

Dersaadet: 10.11.1329 tarihli ve Hânende Mehmed Cemal imzası bulunan cönk tipi taşbaskı defterin, solfej bilgileri, nota yerleri ve değerleri gibi konuları içerdiği, kısa bölümlerle ve ardından her bölüme verilen örneklerle devam ettiği aktarılmaktadır (Tunçay, 2019: 180).

Muallim İsmâil Hakkı Bey’in nota arşivinin sadece Türk müziği eserlerinden değil, farklı dillerdeki eserlerin de notalarını kapsayan geniş bir arşivden oluştuğu görülmektedir.

Gazimihal, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in her duyduğunu notaya alma yeteneğinden bahsederek, Konservatuar’ın halk şarkılarının toplanmasında mühim hizmetlerinin olduğunu ifade etmiştir. Mûsikî-i Osmânî Mektebi’nin notaları arasında sahibi bilinmeyen Mûsevî, Çerkez, Rum ve Kürt halk şarkısı yayınladığını aktarmıştır (2017: 74). Güntekin, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in günümüze ulaşan ve binlerce eseri içeren elyazması nota koleksiyonunun Türk mûsikîsinin önde gelen repertuar kaynaklarından biri olduğuna dikkat çekmiştir (2010: 71).

Muallim İsmâil Hakkı Bey’in, fasiküller halinde notaları, el yazması defterleri ve güfte mecmualarının dışında döneminin mûsikî mecmualarında yayımlanan yazılarıyla da bilinmektedir. 1910 yılında “Musavver Hâle”<sup>6</sup> mecmuasına göndermiş olduğu bir yazı Raûf Yektâ Bey ile aralarında karşılıklı bir polemğin başlamasına sebep olmuştur (Uymaz, 2005: 31).

Muallim İsmâil Hakkı Bey, Türk müzik kültürünü derinden etkileyen kritik bir dönemin bestekârı olarak önemli bir yerde durmaktadır. Almış olduğu müzik eğitimi, onu hem icrâcılık hem bestekârlık hem de muallimlik alanlarında başarılı çalışmalara imza atmasına katkı sağlamıştır. Yönettiği fasıl heyetleri ve gerçekleştirdiği konser uygulamalarıyla, toplumun bakış açısına yeni yönler kazandırmış, toplumun bazı kesimlerini de rahatsız etmiştir. Yapmış olduğu derleme çalışmalarıyla farklı kültürlerin ezgilerinin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Muallim İsmâil Hakkı Bey’in bestelemiş olduğu eserlerde yaşadığı dönemin etkisini görmek mümkündür. Osmanlının son dönemleri, Meşrûtiyet Dönemi ve bu

---

<sup>6</sup> II. Meşrutiyet döneminde Kânûnevvel 1325/1909-Şubat 1325/1910 tarihleri arasında İstanbul’da toplam 3 sayı olarak yayımlanan mûsikî, edebiyat, moda ve tiyatro alanlarında yazılan bir dergidir (Polat ve Yaygın, 2019).

süreçteki kültürel değişimin Türk müziği üzerindeki etkisi, bestekârın eserlerinin besteleniş üslûbunda da etkili olmuştur. Türk müziğinin hemen her formunda eser besteleyen Muallim İsmâil Hakkı Bey, eserlerini geleneksel unsurları göz ardı etmeksizin modern bir üslûp ve anlayışla bestelemiştir.

#### **4. MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY'İN NEVRÛZ ESERLERİNDE KULLANILAN FORMLAR VE USÛLLER**

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in "Nevrûz Faslı" olarak adlandırdığı eserler arasında Peşrev, Kâr, Murabba', Nakış Aksaksemâî, üç adet Şarkı, Yürüksemâî, Sazsemâîsi ve İlâhî yer almaktadır. Bestekârın, Nevrûz eserlerinde kullanılan formlar ve usûller ile ilgili çeşitli kaynaklardan derlenen bilgiler aşağıda yer almaktadır.

##### **4.1. FORMLAR**

###### **4.1.1. Peşrev**

Farsça pîş (ön), rev (giden) sözcüklerinden oluşan ve "önde giden" anlamına gelen "pîşrev", Türk müziğinin en büyük saz eseri formudur. Dört hâne ve bir teslimden oluşan, büyük usûllerle bestelenen ve çok eski bir form olan peşrev, klâsik takımda eğer taksim yer almıyorsa en başta icrâ edilmektedir. Peşrev formunun bazı kaynaklarda 890-950 yıllarında yaşamış olan Fârâbî'ye ait üç, Sultan Veled'in (1226-1312) iki peşrevi olduğu aktarılmışsa da kaynaklarda en eski peşrev örneği Sultan II. Bayezid'in (1450-1512) olduğu belirtilmektedir (Yavaşca, 2002: 45)

Peşrevlerin, birinci hânedeki makâmın adıyla anıldığı, diğer hânelerde farklı makâmlara geçkilerin yapılarak teslim bölümünde yine aynı makâma dönüldüğü ifade edilmiştir. Bazı peşrevlerin bir saz ile bütün sazların karşılıklı soru-cevap şeklinde olanlarına Batak veya Karabatak adı verildiği belirtilmiştir (Özkan, 2006: 98). Tanrıkorur, peşrevin, fasılda baş taksimden sonra ve büyük usûllerle bestelenerek usûl değişikliği yapılmadan icrâ edildiğini, hâne adı verilen dört bölümden oluştuğunu ve bölüm sonlarında eskiden mülâzime, son zamanlarda ise teslim'in yer aldığını belirtilmiştir. Bir nevi saz kâr-ı nâlık olarak ifade edilen ve çeşitli makâmların melodik tariflerinin belli bir sıra içinde verildiği peşrevlere "fihrist peşrev" denildiğini ifade etmiştir. Melodik kuruluşunda 1 hâne ve teslimin, adına bağlandığı makâmın melodik tarifine, 2 ve 4. hânelerin yakın perdelerde seyreden komşu makâmlara, 3. hânenin uzak (tiz) perdelerde seyreden makâmlara yapılan meyân geçkisine tahsis edildiğini aktarmıştır.

Peşrevin şematik kuruluşu şöyledir:

A+a, B+a, C+a, D+a

(Tanrıkorur, 2016: 51).

#### 4.1.2. Sazsemâîsi

Sazsemâîsi formu klâsik fasıllarda en son icrâ edilmektedir. Bu formun çok eski bir form olduğu bilinmektedir. Sultan Veled' e atfedilen Sazsemâîsi eserinin 12. yüzyılın sonlarına ait olduğu aktarılmaktadır. Sazsemâîsinin önceleri Senginsemâî, Yürüksemâî ve Curcuna usulleriyle ölçüldüğü, daha sonraları Aksaksemâî usûlüyle ölçüldüğü ifade edilmektedir (Şensoy, 1992: 30). Sazsemâîsi klâsik takımda Yürüksemâî'den sonra icrâ edilmekte, Peşrev gibi 4 hâne ve mülâzime içermektedir. Peşrev'den farklı olarak ilk 3 hânesi Aksaksemâî (10/8) usûlünde, 4. hânesi ise değişik küçük usûllerle (çoğunlukla Yürüksemâî, 6/4 veya 6/8) bestelenmektedir (Tanrıkorur, 2016: 51). Sazsemâîsinin klâsik takımın en sonunda icrâ edildiği, 4. hânedeki usûl geçkisinin yapılmadığı sazsemâîlerinin de olduğu aktarılmaktadır.

Sazsemâîsinin şematik kuruluşu şöyledir:

- |         |   |
|---------|---|
| 1. Hâne | A |
| Teslim  | B |
| 2. Hâne | C |
| Teslim  | B |
| 3. Hâne | D |
| Teslim  | B |
| 4. Hâne | E |
| Teslim  | B |

(Özkan, 2006: 99).

#### 4.1.3. Kâr

Klâsik takımda Peşrev'den sonra icrâ edilmektedir. Güfteleri Farsça'dır. Büyük ve küçük usûllerle bestelenerek içerisinde usûl değişikliği yapılmakta ve uzun bir terennümle başlamaktadır (Tanrıkorur, 2016: 49). 18. yüzyıl sonlarına doğru bu formun giderek daha az bestelendiğine dikkat çeken Özalp, eski küme fasıllarında Peşrev'den



sonra sözlü eserlere Kâr ile girildiğini, beste yapılarının genel olarak (Bend, Miyân-hâne, Terennüm) denilen kısımlara ayrıldığını aktarmıştır. Müsikî tarihimiz boyunca bestelenmiş Kâr'ların, güfte arasında geçen ya da ifade edilmek istenileni en iyi şekilde anlatan bir kelime ile adlandırıldığını (Kâr-Lâlezar, Kâr-ı Ceyhûn), aynı zamanda bestelendiği makâma göre adlandırılan (Râst Kâr-ı Nev) ve sözlerinin ilk kelimesi ile anılan Kâr örneklerinin olduğunu belirtmiştir (1986: 40). Kâr formu genellikle büyük, bazen aksak olmayan küçük usûllerle ölçülmüştür. İçerisinde usûl geçkisi olan Kâr'lara Kâr-ı Murassa denmektedir. Farsça'nın yanısıra güftesi Türkçe olan Kâr'lar da bulunmaktadır. Kâr'lar genellikle Terennüm'le başlamaktadır. Terennüm'le başlamayan Kâr örnekleri de mevcuttur.

İki şekilde aktarılmaktadır:

Birinci şekil:

- 1- İkaî Terennüm A + 1. mısra B + Lâfzî Terennüm C
- 2- İkaî Terennüm A + 2. mısra B + Lâfzî Terennüm C
- 3- 3. mısra D + İkaî Terennüm E
- 4- İkaî Terennüm A + 4. mısra B + Lâfzî Terennüm C

İkinci şekil:

- 1- Terennüm A + 1.,2. mısra B + Terennüm C
- 2- Terennüm A + 3.,4. mısra B + Terennüm C
- 3- Terennüm D + 5.,6. mısra E + Terennüm F + Terennümün son bölümü C

(Özkan, 2006: 103-104).

#### 4.1.4. Murabba'

Murabba' Türk müziğinde günümüzde çoğunlukla "Beste" adı ile anılan formdur. Kelime anlamı "dörtlük" olan Murabba', dörder mısralı bentlerden meydana gelen bir şiir türüdür. Dört mısradan oluşan ve her mısradan sonra terennümün yer aldığı Murabba'nın, büyük usûllerle bestelendiği, Zemîn, Miyân gibi bölümlerden meydana geldiği, geçkilerin daha çok miyânlarda yapıldığı ve Kâr formunda olduğu gibi girişte terennümün bulunmadığı, bazı örneklerde terennümün hiç bulunmadığı Murabba'ların da olduğu aktarılmıştır (Özalp, 1986: 40-41). Murabba' formunda bulunan ve günümüzde "zemîn" denilen birinci mısraın ezgisi, makâmın karakterini göstermektedir. Murabba' eski formlardan "amel" formunun yapısına benzetilmektedir. Bu sebeple birinci mısraın ezgisi

Matla' olarak adlandırılmaktadır. Beste terennümlü ise Matla' birinci mısradan sonra terennüm bölümünü de içine alır. Daha sonra ikinci mısraya geçilir ve birinci mısranın ezgisi ile okunur ve terennümlü ise terennüm icrâ edilir. Bu bölüme “zamân” denir. Amel'de ise “Cedvel” adı verilmektedir. Üçüncü mısradaki farklı ezgi ile “Miyân-hâne” yer alır. Makâm geçkisi ya da mevcut makâmın genişlemesi yer alır. Terennümlü ise terennüm bölümü genellikle ayrı ezgiyle bestelenmekle birlikte diğer terennümlerle aynı olduğu da görülür. 4. mısra, 1 ve 2. mısraların ezgisiyle icrâ edilir. Amel'de “Teşî” olarak adlandırılır (Tura, 1985'den akt. Şensoy, 1992: 29-30).

Tanrıkorur, bu formun klâsik fasılda Kâr'dan sonra, yoksa Peşrev'den sonra okunduğunu ifade etmektedir. Gazel formunda bir klâsik şiirin Fer (16/4), Çenber (24/4), Remel (28/4), Devrikebîr (28/4), Hafif (32/4), Muhammes (32/4), Bereşşan (32/4), Sakîl (48 /2), Hâvî (64/4), Darbıfetiğ (88/4), Zencîr (120/4) veya Darbeyn denilen birleşik büyük usûller kullanılarak, birinci, ikinci ve dördüncü mısraların aynı, üçüncü (miyân) mısranın ayrı ezgi ile ve mısra sonlarına Terennüm kısmı eklenerek bestelendiğini, terennümler her iki mısradaki bir uzunca tutulmuş ise formun adına “nakış” kelimesinin eklendiğini belirtmiştir (2016: 49).

Murabba' şekli itibariyle aşağıda verilmektedir:

Terennümsüz Murabba'

- |                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| 1. Mısrâ (Matla)                      | A |
| 2. Mısrâ (Cedvel)                     | A |
| 3. Mısrâ (Savtü'l-vasat) (Miyân-hâne) | B |
| 4. Mısrâ (Teşî')                      | A |

Her hânesi aynı terennümlü Murabba'

- |                         |       |   |
|-------------------------|-------|---|
| 1. Mısrâ A + Terennüm B | (A+B) | A |
| 2. Mısrâ A + Terennüm B | (A+B) | A |
| 3. Mısrâ C + Terennüm B | (C+B) | B |
| 4. Mısrâ A + Terennüm B | (A+B) | A |

Miyân-hânenin terennümü farklı olan Murabba'

- |                         |       |   |
|-------------------------|-------|---|
| 1. Mısrâ A + Terennüm B | (A+B) | A |
| 2. Mısrâ A + Terennüm B | (A+B) | A |
| 3. Mısrâ C + Terennüm D | (C+D) | D |

4. Mısrâ A + Terennüm B (A+B) A

(Öney, 1993: 26).

#### 4.1.5. Nakış Aksaksemâî

Aksaksemâî, klâsik takımda Murabba'dan sonra icrâ edilir. Günümüzde sıklıkla "Ağırsemâî" olarak adlandırılan formdur. Semâî formunun birinci şekli olarak aktarılır. Çoğunlukla Aksaksemâî usûlünün 10/4 ve 10/8 mertebelerinin, seyrek olarak Senginsemâî usûlünün 6/2 ve 6/4 mertebeleriyle bestelenmektedir. Sözleri dört mısra (murabba')dır (Özalp, 1992: 17). Tanrıkorur, çoğunlukla Arûzun 4 Mefâilün'lü vezinlerinde yazılan gazellerin iki (bazen bir) beytinin Aksak Semâî (10/8), Ağır Aksak Semâî (10/4) veya Ağır Sengin Semâî (6/2) usûlleriyle, birinci, ikinci ve dördüncü mısranın aynı, üçüncü mısranın ayrı ezgiyle bestelendiğini, mısra sonlarına terennüm kısmının eklendiğini, terennümlerin her iki mısradan bir uzunca tutulduğunda ise formun adına "nakış" kelimesinin eklendiğini belirtmiştir (2016: 50). Özalp dört mısradan oluşan bu formun beste yapısı itibariyle 13-14 türü olduğunu aktarmıştır.

Şekil itibariyle şöyledir:

AB : Birinci mısra ve lâzime

AB : İkinci mısra ve lâzime

CB : Üçüncü mısra ve lâzime

AB . Dördüncü mısra ve lâzime

(1986: 41; 1992: 17).

#### 4.1.6. Yürüksemâî

Yürüksemâî, klâsik takımın son sözlü eseridir. Tanrıkorur, arûzun Hezec bahrine ait vezinlerde yazılan gazellerin iki beytinin Yürüksemâî (6/4) usûlüyle terennümlü olarak bestelendiğini, Ağırsemâî'deki gibi terennümlerin her iki mısradan bir uzunca tutulduğunda ise formun adına "nakış" kelimesinin ilave edildiğini belirtmiştir (2016: 50). Yürüksemâîlerin bazılarının meyanısız olduğu, bazılarında terennümün vezinli kafiyeli olduğu aktarılmış, bunların daha çok nakış yürüksemâîlerde görüldüğü belirtilmiştir (Özkan, 2006: 107). Yürüksemâîlerin sözlerinin dört mısra (murabba') olduğu, semâî usûlünün (6/4 ve 6/8) mertebeleri ile kullanıldığı ifade edilmiştir. Her mısradan sonra terennümün geldiği, 1., 2., ve 4. mısraların bestesinin aynı, 3. mısranın

(miyân) farklı makâm geçkileri kullanıldığı için diğer mısralardan farklı bestelendiği aktarılmıştır.

#### 4.1.7. Şarkı

Şarkı formu; zemîn, zamân, meyân ve nakarat olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Birinci mısra zemîn (murabba'ların birinci mısra'ına denk gelir), ikinci mısra zamân, üçüncü mısra makâm geçkilerinin yer aldığı meyân bölümü ve son mısra nakarat bölümüdür. Zamân ve nakarat bölümündeki mısraın nağmeleri aynıdır. Şarkı formunda dörtlü (Murabba'), beşli (Muhammes), altılı (Müseddes), yedili (Müsebba') ve sekizli (Müsemmen) şiirlerle yapılmış örnekler mevcuttur (Özalp, 1986: 44). Fasılarda Yürüksemâî'den önce icrâ edilmektedir. Şarkı formunun 18. yüzyıldan sonra yaygınlaştığı, “a a b a” kafiye düzeninde dört mısralı ve çoğunlukla Aruzun Hezec, Remel ve Recez bahirlerine ait vezinlerde yazıldığı aktarılmaktadır. Bu güfteler çoğunlukla Aksak ve Curcuna olmak üzere küçük usûllerde bestelenmektedir (Tanrıkorur, 2016: 50).

#### 4.1.8. İlâhî

Dînî mûsikîde en fazla kullanılan, kısa, kolayca akılda kalabilen en parlak beste formudur. Gelenekte tasavvufî şiirlerden seçilen ilâhîler, her makâmda ve usûlde bestelenmekte hem câmilerde hem de tekkelerde okunmuştur (Özalp, 1986: 28). İlâhî bestekârları eserlerine söz olarak başta Yûnus Emre olmak üzere, Niyâzi Mısrî, Nasûhî, Osmân Şems, Dervîş Osmân, Eşrefoğlu, Hüdâyî, İbrahim Hakkî, Seyfullâh gibi tasavvuf şairlerin eserlerini seçmişlerdir Beste tekniği açısından birçok yönden şarkıya benzetilmektedir. Solo ya da toplu (cumhûr) olarak okunmaktadır. Diğer ilâhîler büyük ve küçük usûllerin hepsi ile bestelendiği halde cumhûr ilâhîlerde genellikle Evsat usûlü kullanılmaktadır (Öztuna, 1990: 385).

## 4.2. USÛLLER

Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevruz eserlerinde kullanılan Fahte, Devrirevân, Hafif, Aksaksemâî, Yürüksemâî, Aksak, Curcuna ve Düyek usûlleri hakkında bilgiler aşağıda yer almaktadır.

#### 4.2.1. Fahte

Türk müziğinin büyük usûlleri içerisinde en çok kullanılan usûllerden biridir. Fahte usûlü yirmi zamanlıdır. Peşrev, ilâhî ve murabba' gibi formlar bestelenirken bu usûlden çok faydalanılmaktadır. Kelime anlamı itibariyle “güvercin” anlamına gelen

Fâhte usûlü, bir Sofyân iki Yürüksemâî ve yine bir Sofyân'dan oluşmaktadır. Fahte usûlünün üç şekli vardır ve birbirilerine benzemektedir. Baştaki üç adet “düm” darbı, aynı değerde iki adet “düm”e indirerek “ta-hek” vurgusu yerine “tek” konulması ile “tek” darbının kaldırılarak “ta-hek” vurgusunun kabul edilmesi gibi farklardan oluşmaktadır. Fahte, Zencir usûlünün ikinci halkasını oluşturmaktadır (Ungay, 1981: 139; Özkan, 2006: 724).

#### 4.2.2. Devrirevân

Devrirevân usûlü, 14 zamanlı ve altı darplıdır. (3+2+2) dizilişinde 7 zamanlı Devrihindî'nin ard arda (3+2+2) + (3+2+2) dizilişindeki 14 zamanlı usûle Devrirevân denmektedir. Bu usûle, Mevlevî Âyinleri'nin I. Selâmlarında sıklıkla kullanıldığından “Mevlevî Devrirevânı” adı verilmektedir. Birinci mertebesi 14/8'lik, ikinci mertebesi ise 14/4'lük kullanılmaktadır. Devrirevân usûlünün repertuarda çoğunlukla 8'lik nâdiren 16'lık mertebeleriyle bestelenmiş örnekleri bulunmaktadır (Ungay, 1981: 101; Özkan, 2006: 700; Çevikoğlu, 2010: 23).

#### 4.2.3. Hafif

Hafif usûlü, 32 zamanlı üç usûlün içinde en çok kullanılan usûldür. Baştan on altı zamanlıya kadar olan darpların aynı, ikinci on altı zamanlının darplarının değişik olduğu ikinci bir şekli de vardır (Ungay, 1981: 199). Bu usûlün 32/2'lik üçüncü mertebesi ile birinci, 32/4'lük ikinci mertebesi ile ikinci bestenin ölçülmüş, XV. veya XVI. yüzyılda icâd edilmiştir. Sekiz tane 4 zamandan oluşmaktadır (4+4+4+4+4+4+4+4=32). Peşrev, Kâr, Beste, İlâhî, Tevşih gibi formlarda kullanılmıştır (Özkan, 2006: 769).

#### 4.2.4. Aksaksemâî

Aksaksemâî usûlü, 10 zamanlı ve altı vurguludur. Türk müziğinde çok kullanılan usûllerdendir. Dînî mûsikîde Mevlevî Âyinleri'nde kullanılmıştır. Sazsemâîleri, dördüncü hâne haricinde bu usûlle bestelenmiştir. Klâsik fasılda bestelerden sonra icrâ edilen Ağırsemâîler çoğunlukla bu usûlle bestelenmiştir (Ungay, 1981: 66; Özkan, 2006: 660).

Aksaksemâî usûlü, Mevlevî Âyinlerinin III. Selâmlarının ikinci bölümlerinde yer almaktadır. Birinci bölümlerdeki Devrikebîr, Frençin, Çifte Düyek veya Evsat usûlleriyle üçüncü bölümlerdeki Yürüksemâî usûlü arasındaki bağlantıyı sağladığı aktarılmaktadır. On zamanlı bu usûl (2+1+2) + (2+2+1) dizilişindedir. Aksaksemâî

usûlüyle bestelenmiş bölümler, çoğunlukla III. Selâmların ilk bölümlerinin son heceleriyle başlayan sözsüz terennümlerdir (Çevikoğlu, 2010: 39).

#### **4.2.5. Yürüksemâî**

Yürüksemâî usûlü, altı zamanlı ve beş vurguludur. Türk müziğinin hemen her formunda kullanılmıştır. Mevlevî Âyinlerinin III. Selâmlarının ikinci yarısı, ilâhîler ve klâsik faslın son sözlü eseri olan Yürüksemâîler de bu usûlle bestelenmiştir. 6/8'lik mertebeye Yürüksemâî, 6/4'lük mertebeye Senginsemâî, 6/2'lik mertebeye ise Ağır Senginsemâî denmektedir (Ungay, 1981: 25; Özkan, 2006: 621).

Âyîn-i Şerîflerde, Aksaksemâî terennümlerden sonra yine bu usûlle bestelenmiş saz terennümleriyle birbirine bağlanan sözlü bölümler, III. Selâmın sonuna kadar hızlanarak devam etmektedir. (3+3) dizilişinde olan Yürüksemâî usûlü, vezin gerektirdiğinde (2+2+2)'ye de dönüşebilmektedir (Çevikoğlu, 2010: 45).

#### **4.2.6. Aksak**

Aksak usûlü, dokuz zamanlı ve altı vurguludur. Bir Sofyân ve bir Türk Aksağı'ndan meydana gelmiştir. 9/8'lik ve 9/4'lük mertebeleri kullanılmıştır. Çok kullanılan bir usûldür. Şarkı, ilâhî, türkü, oyun havası, köçekçe gibi formlardaki eserlerde kullanılmaktadır (Ungay, 1981: 46; Özkan, 2006: 639).

#### **4.2.7. Curcuna**

Curcuna usûlü, Aksaksemâî usûlünün 10/16 ile gösterilen mertebesine verilen addır. “Düm” (5), “te” (2), “kâ” (3) kalıbı kullanılmıştır. Şarkı, türkü, ilâhî, oyun havası ve sazsemâîlerinin dördüncü hânelerinde kullanılmaktadır (Ungay, 1981: 66; Özkan, 2006: 658).

#### **4.2.8. Düyek**

Düyek usûlü, sekiz zamanlı ve beş vurgulu bir usûldür. İki Sofyân usûlünden oluşmaktadır. 8/8'lik ve 8/4'lük mertebeleri kullanılmıştır. 8/4'lük mertebesine Ağır Düyek adı verilir. 8/4'lük mertebesi peşrev, beste, şarkı, ilâhî gibi genellikle büyük bazen de küçük formlarda kullanılmıştır (Özkan, 2006: 633).

Âyîn-i Şerîflerin Son Peşrevlerinde genellikle Düyek'in 8'lik mertebesinin kullanıldığı, Son Peşrevlerin birçoğunun başka usûllerde bestelenmiş peşrevlerden, Mevlevîler tarafından Düyek usûlüne dönüştürülerek icrâ edilen bölümler olduğu aktarılmaktadır (Çevikoğlu, 2010: 32).

## İKİNCİ BÖLÜM

### İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, Nevrûz makâmının tarihsel değişim süreci, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in hayatı, sanatı, çalışmaları ve makâmsal analiz konusunda yapılmış çalışmalar ile ilgili kitap, makale, tez ve bildiri içeriklerine yer verilmiştir. Tez konusu ile yakından ilişkili olan ve ulaşılabilen kaynaklar, Nevrûz makâmı, Muallim İsmâîl Hakkı Bey ve makâmsal analiz olmak üzere üç başlık altında toplanmaktadır.

#### 1. NEVRÛZ MAKÂMI İLE İLGİLİ YAPILMIŞ ÇALIŞMALAR

Nevrûz makâmı ile ilgili yazılmış az sayıda çalışma bulunmaktadır. İçeriğinde Nevrûz makâmı ve Nevrûz yapılarının yer aldığı kaynaklar aşağıda verilmektedir:

Tura, Y. (2006), “*Nâsır Abdûlbâkî Dede, İnceleme ve Gerçeği Araştırma, Tedkîk ü Tahkîk*” adlı kitapta, on dört makâm ve yüz otuz altı terkîbin açıklaması yapılmış, usûller aktarılmıştır. Nâsır Dede'nin anlatmış olduğu yüz otuz altı terkîb arasında tez çalışması ile yakından ilişkili olan Nevrûz ve Nevrûz-1 Acem tarifleri de yer almıştır. Bu kitap, tez çalışmasının bulgularına yön vermesi açısından oldukça önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Levendoğlu, N. O. (2002), “*XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*” doktora tez çalışmasında, Safiyyüddîn'in Kitâb-ı Edvâr'ından itibaren mûsikî nazariyatına ait yazılmış kitaplar, makâm tarifleri ve sınıflamaları açısından incelenmiş, günümüze kadar varlığını sürdüren makâmaların değişim çizgileri incelenerek ortaya konulmuştur. Nevrûz makâmının da yer aldığı bu çalışmada, yirmi iki makâmın değişim çizgileri incelenmiş, nazarî kaynaklardan aktarılan makâm tariflerine yer verilmiştir.

Güray, C. (2012), “*Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*”, Anadolu'daki tarihsel müzik geleneğinin birikimini tutarlı ve bütüncül bir şekilde aktarabilecek bir müzik kuramının ön çalışması olarak aktarılan bu kitapta, kadim geleneğin günümüze taşıdığı müziksel özellikler analiz edilmiş, Anadolu'daki müzik geleneğinin tarihsel kökleriyle ilgili fikir yürütülerek sonuç çıkarılmaya çalışılmıştır. Kitapta, Ortaçağ İslam Dünya'sındaki müzik kuramlarının anlatıldığı bölümde, Safiyyüddîn'den itibaren “cins” olarak aktarılan Nevrûz yapısına değinilmiş, günümüzde sıkça kullanılan Hüseyinî ailesi makâmalarının temel taşı olarak değerlendirilmiştir.

Öztürk, O.M. (2014), *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*” adlı doktora tez çalışmasında, makâm kavramının dizi-merkezli yaklaşımlardaki “statik bir yapı” öneren nazarî bir kavram olmadığını, makâmların ezgilerle, ezgilerdeki tipik hareketlerle ilişkilendirildiğini, kendine özgü, başka bir makâmıla karıştırılmayan ve benzersiz bir nitelikte olan makâmsal ezgi çekirdekleriyle mevcudiyet kazandığını ifade etmiştir. Makâmın perde düzenleri içinde konumlanan ve belirli merkezleşme ve yönelimlerle şekillenen makâmsal ezgi çekirdeği olduğunu aktarmıştır. Öztürk, çalışmasında Nevrûz-ı Asl olarak anılan âvâzenin kendine özgü bir makâmsal ezgi çekirdeğine sahip olduğunu aktarmış ve makâm olarak değerlendirmiştir. Nevrûz makâmının nazarî kaynaklar ışığında tarihsel değişim sürecini aktarmış, şarkı ve türkü örneklerinin analizlerinden elde ettiği sonuçlara dayanarak Nevrûz makâmı ile ilgili tespitlerde bulunmuştur. Çalışmada, Nevrûz makâmsal ezgi çekirdeğinin makâm kültürü içerisinde yüzyıllardır korunduğuna dikkat çekilmektedir.

Çolakoğlu Sarı, G. (2019), “*Bir Bayram ve Bir Makam: Nevrûz*” adlı makalesinde, Nevrûz makâmını Ortaçağ İslam Coğrafyası/Sistemci Okul, 15. yüzyıl Osmanlı-Anadolu Okulu, 17-19 yüzyıllar ve 20. yüzyıl çalışmaları olmak üzere 4 dönem içerisinde incelemiş ve bu dönemlerdeki kaynaklar üzerinden ele almıştır. Çalışmada Nevrûz makâmı karşılaştırılmalı olarak incelenmiş ve repertuarda yer alan Nevrûz makâmındaki eserler değerlendirilmiştir. Tarihsel ve makâmsal analiz yönteminin uygulandığı bu çalışmada, makâmın yüzyıllar içerisinde ismi aynı kalsa da içerik ve seyir olarak farklılaşabileceği ve unutulabileceği aktarılmıştır. Nevrûz makâmının, Acem’li Hüseyini dizilerinin birleştiği bir makâm olarak ifade edildiği, Abdülbâkî Nâsır Dede’nin *Tedkik ü Tahkik* adlı eseri ile tanımının farklılaştığı, makâmın Acem dizisi olarak tanımlandığı ve bestelenmiş eserlerden çıkan sonucun da bu yönde olduğu aktarılmıştır.

Bayraktarkatal ve Güray (2021), “*Makamın Yapı Taşı*” adlı makalede makâm kavramının yapısal özelliklere dayalı olarak açıklanması fikrinin altı çizilmiştir. Bu çalışmada, bir makâmın ezgisel karakterinin üç ya da dört perdenin birbirleriyle kurdukları işlevsel ilişkiler aracılığıyla oluşan perde kümesini kullanan ezgi çekirdekleri aracılığıyla ortaya çıktığına işaret edilmiştir. Bir makâmın diğer makâmdan ayırt edilebilmesini sağlayan ezgisel kodun, bu ezgi çekirdekleri içindeki perdelerin işlevleri aracılığıyla ortaya çıktıkları ifade edilmiştir. Çalışmada, Hüseyinî makâmının bitişi için olası seçeneklerden birini oluşturan Nevrûz makâmının, Safiyyüddin tarafından kadim



bir “cins” olduğu, Dügâh perdesinden âgâze ederek Segâh, Çârgâh ve Nevâ perdeleri ile hareketine devam eden bir yapı olduğu aktarılmıştır. Yazarlar, Nevrûz makâmı ile ilgili olarak ayrıca: “Uşşâk makamına olası eklemleme yollarından biri de nevâ perdesi üzerine ikinci bir Uşşâk ezgi çekirdeğinin eklemlemesidir. Bu durumda ortaya çıkan “nim hisâr” perdesini hüseyinî perdesiyle yer değıştirerek kullanma alışkanlığı kadim Nevrûz makamına ait bir uygulama olarak dikkat çekmektedir” ifâdesini kullanmışlardır.

## 2. MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY İLE İLGİLİ YAPILMIŞ ÇALIŞMALAR

Bu bölümde Muallim İsmâil Hakkı Bey’in hayatı ile ilgili ulaşılabilen biyografik çalışmalar taranmış ve az sayıda kaynağı rastlanmıştır.

Muallim İsmâil Hakkı Bey ile ilgili yazılan tek kitap Kaygusuz (2006)’un “Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri” adlı çalışmasıdır. Muallim İsmâil Hakkı Bey’in 1926 yılında eski Türkçe olarak yayımladığı ve Kaygusuz tarafından günümüz Türkçesine çevrilerek yayımlanan bu kitapta, İsmâil Hakkı Bey’in hayatı, sanatsal çalışmaları, muallimliği, eserleri ve arşivine yer verilmiştir. Kitapta Muallim İsmâil Hakkı Bey, geleneğı uygun olarak 4 şûbe, 12 makâm, 7 âvâze isimlerini belirtmiştir. 98 makâm seyrine yer vermiş, 80 terkîb, 4 âvâze ve 14 makâm olarak sınıflanmıştır. Şûbeleri, “Yegâh kolundan”, “Segâh kolundan”, “Dügâh kolundan”, “Çârgâh kolundan” şeklinde ifadelendirmiş, bazılarında ise “şûbeden” ifadesini kullanmıştır. Çalışmada Kaygusuz tarafından makâm seyirleri incelenerek yorumlanmış, İsmâil Hakkı Bey’in makâm yaklaşımı ve aktarımı ile ilgili değıerlendirmeler yapılmıştır.

Başara, E. (2008), “*Saz ve Söz Dergisinde Yayınlanan İsmail Hakkı Bey’in Kur’a Marşı Ve Nevâ’da Rast Makamı*” adlı yazıda “Asker oluyorum ben işte” mısraıyla başlayan marşın makalede yayınlanan notasında âgâz ve karar perdelerinin Gerdâniye perdesi olduğı ve aranağmesinin Râst perdesinde karar ettiğı görülmektedir. Yazar makalesinin sonuç bölümünde, eserin “İkinci Şekil Nevâ’da Rast Makamı” olarak nitelendirilebileceğini belirtmiştir.

Karaduman, İ. (2010), “*Muallim İsmail Hakkı Bey’in Bestecilik Yönü ve Ferahfeza Peşrevinin İncelenmesi*” başlıklı yazıda, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Ferahfezâ tarifine yer verilmeksizin Ferahfezâ makâmı, yer yer tonal müziklerle benzerlikler kurularak genel hatlarıyla dizi temelli bir anlayışla açıklanmış, ardından Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Ferahfezâ Peşrevi, sözel bir anlatımla analiz başlığı altında yorumlanmıştır. Yazar makalesinin sonuç bölümünde, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in

“ferahfeza ile sultanîyegâh makamlarının ayrımını yaptığını ve bunun bilinci içinde olduğunu” ifâde etmiştir.

Güçtekin (2014), “*İsmail Hakkı Bey ve Osmanlı Devleti’nde İlk Özel Mûsikî Okulu: Mûsikî-i Osmânî Mektebi (1910-1920)*” adlı makalede, Mûsikî-i Osmânî Mektebi aracılığıyla Türk mûsikîsinin gelişmesi ve yayılması adına yapılan faaliyetlere dikkat çekilmiştir. Osmanlı Devleti’nde ilk özel mûsikî okulu olma özelliği taşıyan bu mektebin kurucusu olan İsmâîl Hakkı Bey’in, II. Meşrutiyet Dönemi Türk mûsikîsinde birçok ilklere damga vurduğu ve önemli hizmetlerde bulunduğu aktarılmıştır. Çalışma, İsmâîl Hakkı Bey’in Türk mûsikîsinin gelişmesi ve yayılması adına yapmış olduğu çalışmalar ve yetiştirdiği öğrenciler bakımından “muallim” sıfatını nasıl kazandığı ile ilgili bizlere ipucu vermektedir.

Konan ve Doğrusöz (2017), “*Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Esâtiz-i Elhânımızın Ser-Firâzı: İsmail Hakkı Bey*” adlı bildiri çalışmasında Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş sürecindeki etkilerin o dönemin bestekârlarını etkilediği gibi İsmâîl Hakkı Bey’i de etkilediği ve bu yönde eserler verdiği aktarılmaktadır. Çalışmada, İsmâîl Hakkı Bey’in besteci kimliği ve bu dönemde nasıl bir duruş sergilediği noktasına dikkat çekilmiştir. İsmâîl Hakkı Bey’in derlemeci yönünün, 18000 eserden oluşan kişisel arşivinin, geleneği ve yeniliği kucaklayan bestecilik anlayışının Osmanlı/Türk müziği üzerine yapılacak olan birçok çalışmaya zemin sağlayacağı aktarılmıştır.

Konan, S. D. (2020), “*Muallim İsmâîl Hakkı Bey; Hayatı ve Dini Musiki Formlarındaki Eserleri Üzerine Bir İnceleme*” adlı doktora tez çalışmasında, geçiş dönemi bestekâri olan Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in yaşamı, tarihi belge ve kanıtlar üzerinden irdelenmiş ve bestekârın diğer eserlerine kıyasla daha az bilinen örnekleri incelenmiştir. Bestekârın el yazması notasyonundaki verilere dayanarak analizler yapılmış, dînî mûsikî formlarındaki tür, makâm, usûl ve güfte tercihleri ortaya konulmuştur. Çalışmanın, İsmâîl Hakkı Bey’in kendi bestelerinin dışında arşivinin tamamının kompozisyon ve stil analizleriyle ilgili çalışmalar için önemli olduğu aktarılmış, bestekârın repertuara kazandırdığı ve arşivinde bulunan diğer eserlerinin incelenmesinin, Osmanlı/Türk müziğinin önemli bir bölümünün değerlendirilmesi için yazılı kaynak imkânı sunacağına dikkat çekilmiştir. Çalışma, Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in arşivine ve bazı tarihî belgelere ulaşılması açısından çalışmaya katkı sağlamıştır.

Taşır, H. (2021), “*Muallim İsmail Hakkı Bey’in Rast Kararlı Saz Semaillerinin Makamsal Açından İncelenmesi*” isimli Yüksek Lisans Tezi’nin birinci bölümü; “Türk Musikisi Tarihi”, “Türk Musikisinde Dönemler”, “Türk Musikisi Formları” ve “Türk Musikisi Bestekarları” başlıklarına ayrılmıştır. İkinci bölümde Muallim İsmâil Hakkı Bey’in hayatı, bestekârlığı, muallimliği, öğrencileri, yaşadığı dönemin bestekarlığı üzerine etkileri, nazariyata bakış açısı, saz mûsikîsine ait eserleri ile ilgili yayın ve araştırmaları hakkında bilgiler verilmiştir. Üçüncü bölümün üst başlığı ise “Muallim İsmail Hakkı Bey’in Rast perdesi kararlı saz semaillerinin makamsal açıdan incelenmesi”dir.

Yazar, çalışmanın Arel nazariyatı ile açıklandığını, ayrıca Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Mûsikî Tekâmül Dersleri kitabındaki makâm donanımları ve seyir tariflerine de yer verilerek bu iki görüş üzerinden çıkarımlarda bulunulduğunu belirtmiştir. Ancak çalışmanın ilgili bölümünde, örneğin Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nihâvend makâmı için yaptığı tarif göz ardı edilmiş, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nihâvend makâmı için tercih ettiği perdelerin hangileri olduğu irdelenmemiştir. Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nihâvend makâmı seyir örneği için yazmış olduğu notadaki donanım işaretleri, yazar tarafından Arel sistemindeki Kürdî ve Nîm Hisâr perdeleriyle eş tutulmuş böylelikle Muallim İsmâil Hakkı Bey’in notasyonun Arel sistemiyle uyduğu iddia edilmiştir. Aynı şekilde Mâhûr makâmı da dahil olmak üzere çalışmada ele alınan Muallim İsmâil Hakkı Bey’e ait makâm tariflerinin yeterince irdelenmediği, sadece bu tariflerin notasyon bakımından Arel sistemine benzeyip benzemediklerinin belirtildiği görülmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey’in notasyonu irdelendiğinde, Nihâvend makâmının donanımındaki gibi, ilk bakışta Arel sistemiyle aynıymış gibi görünen bazı teknik detayların aslında Muallim İsmâil Hakkı Bey’de oldukça farklı kullanılıyor olduğu açıktır.

### **3. MAKÂMSAL ANALİZ İLE İLGİLİ YAPILMIŞ ÇALIŞMALAR**

Bu bölümde, tez çalışmasıyla ilişkili olan makâmsal analiz çalışmalarının gerçekleştirildiği kaynaklara yer verilmiştir.

Ezgi (1935), “*Bir Ezgide Makâm Tahlili*” başlıklı yazısındaki eser analizi yönteminde, bir makâmın inici, çıkıcı ya da inici-çıkıcı şekilde icrâ edildiğini aktarmıştır. Ezginin pest ya da tiz duraktan güçlüye ve sonrasında tekrar durağa giderek diziyi oluşturan dörtlü ve beşlilerin duyurulduğunu, makâmların çoğunluğunda dizilerin kökleri

olduğunu ifade ettiği pest taraftaki “dörtlü veya beşlilerin” duyurulmasıyla makâmların tanıtılabileceğini ifade etmiştir.

İlerici (1970), “*Türk Müziği ve Armonisi*” adlı kitabında ana dizi olarak seçtiği Hüseyinî makâmı dizisi üzerinde durmuş, makâmı, bir dizinin işleniş biçimi olarak ifade ederek dizi ve dereceler üzerinden eserleri incelemiştir. Eserleri incelerken duruculuk ve yürüyücülük kavramlarını kullanmış, içerisinde geçki barındıran makâmlardaki durucu ve yürüyücü seslerin, istenilen sayı ve uzunlukta kullanıldığında ezgisel müzik dilinin örgüsünün kurulabileceğini aktarmıştır.

Akdoğu (1993), “*Eser Analizleri*” kitabında makâm ve usûl geçkisi, çeşni, motif, kalıp motif, biçim, ezgisel gidiş, ezgisel köprü, seyir, bunun yanısıra cümle ve cümlecik gibi kavramlar kullanılarak bir analiz yöntemi uygulanmıştır.

Signell (2006), “*Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması*” adlı kitabında makâmsal ezgileri inceleme üzerine beş ölçüt geliştirmiş, aralık (dizi), makâm özeklerinin sıralanışı (ezgisel yön-seyir yönü), karakteristik geçkiler ve kalıplaşmış ezgiler gibi ölçütlerle iki makâm arasındaki farkın açıklanabileceğini belirtmiştir.

Öztürk (2014), “*Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*” adlı doktora tez çalışmasında, makâm kavramının dizi merkezli yaklaşımlardaki statik yapıyı öneren nazarî bir kavram olmadığı, makâmların doğrudan ezgilerle, ezgilerdeki tipik hareket ve davranışlarla ilişkili olduklarını ortaya koyulmuştur. Makâmların, kendine özgü ve başka bir makâmı karıştırılmalarına imkân bulunmayan, benzersiz nitelikteki makâmsal ezgi çekirdekleriyle mevcudiyet kazandığı aktarılmıştır.

Kaçar (2020: 4), “*Türk Müsîkisinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri*” adlı kitapta Türk müsîkisinde kullanılan tahlil yöntemlerinin, Batı müsîkisinde kullanılan yöntemlerin Türk müsîkisine adapte edilmesine dayalı olduğuna dikkat çekilmiştir. Kitapta, “Gülçin Yahya Tahlîl Yöntemleri” adını verilen tahlil yöntemi uygulanmış, icrâ ve eser tahlili olarak iki ana başlık altında sınıflandırılmıştır. Çalışmada, makâm unsurları ve kullanımı, form ve biçim özellikleri, üslûp ve tavır özellikleri, teknik özellikler ve kültürel özellikler olmak üzere beş farklı başlıkta ele alınmıştır. Tahlil yönteminde uygulanan perdeler, ses alanı tespiti, pestlik-tizlik açısından perdelerin tespiti, makâm çeşnileri ve geçkilerin tahlili gibi unsurlar göz önünde bulundurulmuştur.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY'İN NEVRÛZ ESERLERİNİN MAKÂM YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

#### 1. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz eserlerinin makâmsal özellikleri nelerdir? Sorusu araştırmanın problemi oluşturmaktadır.

#### 2. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

1) Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz makâmının kullanımına yönelik yaklaşımı nasıldır?

2) Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz makâmı anlayışı ile örtüşen başka nazariyatçılar var mıdır?

3) Muallim İsmâil Hakkı Bey'in nevrûz eserlerinin makâmsal analizi nasıldır? Soruları araştırmanın alt problemlerini oluşturmaktadır.

#### 3. ARAŞTIRMANIN AMACI

Çalışmada, 13. yüzyıldan itibaren literatürde yer alan ve günümüzde az kullanılan makâmlardan olan Nevrûz makâmının değişim ve dönüşüm izlerinin ortaya konulması, bestekâr, muallim ve fasıl şefi olan Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz makâmındaki eserlerinin incelenerek makâmsal analizlerinin yapılması ve yorumlanması, böylelikle bestekârın Nevrûz makâmı anlayışının ortaya konulması amaçlanmıştır.

#### 4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Nevrûz makâmının tarihsel değişim ve dönüşüm sürecinin aktarılmasının, Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz makâmını işleyişindeki makâmsal unsurların ve bestekârın yaşadığı dönemdeki müzikal anlayışın ortaya konulması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Araştırmanın, günümüzde pek bilinmeyen Nevrûz makâmındaki eserlerin tanıtılmasına, seslendirilmesine ve eğitim materyali olarak kullanılmasına yönelik çalışmalara olanak sağlanacağına inanılmaktadır.

#### 5. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI VE HİPOTEZ

1. Örneklem bölümündeki eserlerin Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz makâmı anlayışını detaylı bir şekilde ortaya koyduğu,

2. Araştırmada kullanılan literatür tarama, doküman analizi ve makâmsal analiz yöntemlerinde verilere ulaşma ve bu verileri değerlendirme konusunda sağlıklı ve yeterli bilgiye ulaşıldığı,

3. Nevrûz-ı Acem terkîbinin, Ahmetoğlu Şükrullâh, Kırşehirî, Bedri Dilşâd, Hızır bin Abdullâh, Seydî, Tanbûrî Küçük Artin, Marmarinos, Kiltzanidis'in eserlerinde ve Ruhperver adlı eserde kullanıldığı,

4. Araştırmada kullanılan yöntemin araştırmanın içeriğine ve amacına uygun olduğu sayıltılarından hareket edilmiştir.

Araştırmaya yönelik olarak, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz makâmı anlayışının Kadızâde Tirevî ve Abdülbâki Nâsır Dede'nin Nevrûz-ı Acem terkîbinin tarifiyle benzerlik gösterdiği ve Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz makâmı anlayışının son dönem nazariyatçıların Nevrûz makâmı anlayışı ile örtüşmediği hipotezleri öne sürülebilir.

## **6. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI**

Çalışma, Nevrûz makâmının geçmişten günümüze ulaşan çeşitli nazari bilgilerin derlendiği tarihsel bir araştırmayı ve Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz makâmındaki eserlerinin makâmsal analizlerini kapsamaktadır. Çalışmada Nevrûz eserlerin notalarının analitik olarak incelenmesi ve makâmsal yapısının irdelenmesi üzerinde durulmuştur. Bulgular değerlendirilerek yorumlanmış, betimsel bir araştırmaya dayalı, nitel bir araştırma gerçekleştirilmiştir.

Bu araştırma, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz eserlerinin makâmsal analizlerinin yapılması ve makâmsal özelliklerin ortaya konulması çalışmalarını kapsamakta olup, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz makâmındaki eserleri ve ulaşılabilen yazılı kaynaklarla sınırlandırılmıştır.

## **7. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ**

Çalışma betimsel araştırma yöntemlerine dayalı olan nitel bir araştırmadır. Maxwell'e göre "nitel yöntemlerin güçlü yönü tümevarım anlayışını benimsemesi, belirli insanlar ve olaylar üzerinde yoğunlaşması ve sayılar yerine sözcükler üzerine odaklanmasıdır" şeklinde tanımlanır (Maxwell, 2005'den akt. Böke, 2010: 288). Betimleme yöntemi aynı zamanda "olayların, olguların, nesnelerin, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerinin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemidir" (Cebeci, 2010: 7'den akt. Atılgan Sökezoğlu, 2018: 254).

Çalışmada veri toplama yöntemi olarak “araştırma probleminin seçilerek anlaşılmasına ve araştırmanın tarihsel bir perspektife oturtulmasına yardımcı olan” literatür tarama yöntemi kullanılmıştır (Karasar, 1994: 183). Literatür taraması aynı zamanda “alanda konuyla ilgili bugüne kadar hangi türde çalışmaların yapıldığını, önceki çalışmaların bulgularını, kullanmış oldukları yöntemleri, alana katkılarını, henüz araştırılmamış noktaları anlamamızı sağlayan” bir araştırma yöntemidir (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015: 21).

Çalışmada “her türlü sözel ve yazılı verinin araştırma problemini aydınlatacak şekilde sınıflandırılması, özetlenmesi, veriler içerisindeki belirli değişkenlerin veya kavramlarının ölçülerek anlamlandırılması amacıyla kategorilere ayrılması” olarak tanımlanan “içerik analizi” uygulanmıştır (Arık, 1992’den akt. Böke, 2010: 344). Ayrıca, tezin birinci bölümünde kullanılan terimlere ilişkin yazım kuralları, örneğin “makâm”, “âvâze” gibi sözcüklerde kullanılan uzatma ve inceltme işaretleri Prof. Dr. Yalçın Tura gibi Türk müziği üzerine kuramsal çalışmalar yapan bazı müzikologların genel olarak kullandıkları yazım kuralları dikkate alınarak kullanılmıştır.

Çalışmanın makâmsal analiz bölümünde, farklı nazari modellere dayalı makâmsal analiz yöntemlerinin ışığında, analize temel teşkil edecek yöntem ve tanımlar belirlenmiş, örneklem eserlerin analizi yapılmıştır. Bu analizden elde edilen bulgular nitel ve istatistiksel veriler haline dönüştürülerek eserlerin teknik ve müzikal yönleri ayrıntılı bir şekilde ortaya konulmuş ve yorumlanmıştır.

Makâmsal analiz aşamasında seçilen eserlerin, kaynak notalardan alınarak tashihleri yapılmış ve bilgisayar ortamına aktarılarak Mus2 nota yazım programında yeniden yazılmıştır. Eserlerin notalarındaki arıza işaretleri Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre yazılmıştır. Müzikal unsurları oluşturan öğeler açıklanarak bulgular bölümünde detaylı bir şekilde ortaya konulmuştur. Ayrıca, eski Türkçe yazılmış bazı güfteler günümüz Türkçesine çevrilerek anlaşılması sağlanmış, eser içerisinde ise orijinaline sâdik kalınarak eserin ana özelliklerinin korunması ve bozulmamasına özen gösterilmiştir.

Türk müziğinde az kullanılan makâmlar arasında yer alan Nevrûz makâmının tarihsel süreç içerisindeki değişimi ve özellikleri, tarihin önemli nazariyatçılarının bilgisi ışığında aktarılmış ve eserlerin makâmsal özellikleri üzerinde çalışılarak, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nevrûz makâmı anlayışı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

## 7.1. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

Araştırmanın çalışma evrenini Nevrûz makâmında yazılmış eserler, TRT repertuarına kayıtlı olan Nevrûz makâmındaki eserler ve bestekârları oluşturmaktadır. Bu çalışma evreninin, detaylı bir şekilde ortaya koyarak temsil edeceği düşünülen çalışma örneklemini ise Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in nazari modeller ışığında oluşturulan yöntemlerle makâmsal analizlerinin gerçekleştirildiği Nevrûz eserleri oluşturmaktadır.

## 7.2. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ

Çalışmada Nevrûz makâmının tarihsel süreç içerisindeki değişiminin ve Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz makâmı işleyişindeki müzikal unsurların ortaya konulmasında nazarî kaynaklar, kitaplar, tezler, makale ve bildiri metinleri, gazete ve dergi gibi dökümanlardan faydalanılmıştır. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz eserlerindeki makâmsal özelliklerin ortaya konulması amacıyla eserlerde yer alan makâmsal unsurlar, farklı kaynaklardan yararlanılarak incelenmiş ve aralarındaki ilişkilerin irdelenmesiyle bir analiz çalışması yapılmıştır. Bu analizler ve yapılan literatür taraması çalışmalarıyla veriler elde edilmiştir.

## 7.3. VERİ ANALİZ YÖNTEMİ

Çalışmada örneklem eserlerin makâmsal açıdan incelenmesi ve yorumlanması için “makâmsal analiz yöntemi” uygulanmıştır. Makâmsal analiz yönteminde uygulanmak üzere analiz kriterleri belirlenmiştir.

### 7.3.1. Makâmsal Analiz

Çalışmada, nazarî modeller ışığında farklı analiz yöntemlerinden faydalanılarak makâmsal analiz yöntemi uygulanması amaçlanmıştır. Öztürk (2014b: 21), “makâmsal ezgi analizi” konusunda önem taşıyan kaynakların isimlerini vermiş, analize dönük özel bir kavramlaştırma ve notalama tekniğine sahip olan araştırmacıların, Gültekin Oransay, Kemal İlerici, Owen Wright ve Karl Signell olduğuna dikkat çekmiştir. Gültekin Oransay'ın yönteminin “aşıt” kavramını temel alan ve diziye dayalı bir yöntem olduğu, taşıl bezek, ezgi çizgisi ve çatkı perdeleri gibi özgün terminolojiler kullandığı aktarılmaktadır. Aşıt, “komşu seslerinin aralığı ikili olan inici ya da çıkıcı ses dizisi” olarak tanımlanmaktadır (Uz, 1964: 9). Bu yöntemde çatkı perdelerini yalnızca dörtlü ve beşli olarak ele almadığı, makâm aşıtlarının üçlü, dörtlü ve beşliler halinde şekillendiği vurgulanmaktadır. Oransay'ın, halk müziği repertuarında yer alan ve birbirilerinin varyasyonu olduklarını tespit ettiği bazı ezgilerin temelde “çekirdek ezgi”ye sahip



oldukları, “taşıl bezekler” adını verdiği süsleyici ezgisel ve ritmik unsurların ezgiden ayıklanmasına dayalı bir yöntem geliştirdiği ve aynı ezginin farklı “başkanti”larından ortalama ezgi elde ederek çekirdek ezgiyle karşılaştırdığı aktarılmış, çekirdek ezgiyi “önceden var olan ezgi” olarak kavradığına dikkat çekilmiştir. Ayrıca makâmların kendilerine özgü temel bir ezgi tipine sahip oldukları, geleneksel müzik icracılarının, bu ezgi tipi ve ezgisel kalıplara bağlı kalarak, yalın ezgiyi çeşitleme, süsleme, usûl ve zengin bir ritim kullanımı gibi tekniklerle muhtelif şekillere dönüştürdüğü aktarılmıştır (Öztürk, 2014b: 21-23).

Kemal İlerici “Türk Müziği ve Armonisi” adlı kitabında ana dizi olarak seçtiği Hüseyinî makâmı dizisi üzerinde durmuş, makâmı, bir dizinin işleniş biçimi olarak ifade ederek dizi ve dereceler üzerinde kurulan eserleri incelemiştir. İncelenen eserlerde duruculuk ve yürüyücülük kavramlarını kullanmış, içerisinde geçki barındıran makâmlardaki “durucu” ve “yürüyücü” seslerin, istenilen sayı ve uzunlukta kullanıldığında ezgisel müzik dilinin örgüsünün kurulacağını aktarmıştır. İlerici makâmda geçki konusuna değinmiş, “doğuşsal geçki/diyatonik geçki” ve “yapma geçki/kromatik geçki” olarak ikiye ayırmıştır (1970: 1-27,158,168). Bayraktarkatal, besteci ve teorisyen İlerici’nin makâmsal armonik bağlanışları anlatmak için “durucu ve yürüyücü embriyo” ifadesini kullandığını aktarmaktadır (Öztürk, 2014b: 59). İlerici’nin, bu anlayışla Türk müziğinin geleneksel öğelerini kullanarak geliştirdiği “Dörtlü Sistem”, çokseslilik uygulamalarında Türk müziğine özgü yapılan en tutarlı ve ayrıntılı bir kuram olarak değerlendirilmiştir (Gedikli, 1996: 63’den akt. Kurtaslan, 2010: 30).

Karl Signell “Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulamaları” adlı kitabında makâmsal ezgileri inceleme üzerine beş ölçüt geliştirmiş, aralık (dizi), makâm özeklerinin sıralanışı (ezgisel yön-seyir yönü), karakteristik geçkiler ve kalıplaşmış ezgiler gibi ölçütlerle iki makâm arasındaki farkın açıklanabileceğini belirtmiştir (2006: 141). Signell’in bu kitabının makâmsal ezgi incelemesi bakımından perdesel veya makâmsal merkezler (tonal centers) kavramını ilk kullanan kaynaklardan biri olduğu ifade edilmektedir. Wright (2002)’in, makâm müziği alanında yapmış olduğu analiz çalışmasında geliştirmiş olduğu özgün notalamada, “önemli/öne çıkan (prominence) perdesel merkezleşmeleri ve bu merkezleşmeler ile makâm arasındaki ilişkiyi incelediği aktarılmakta, çekirdek unsurlar olarak belirttiği dörtlü ve beşlilere dayalı olan Pisagorcucu anlayışı kullandığı belirtilmektedir (Öztürk, 2014b: 21-22).

Arel, incelemiş olduğu eserlerde, dizileri oluşturan dörtlü ve beşliler üzerinden makâmları tarif etmiş ve makâm seyirlerini aktararak geçki kavramına yer vermiştir. (1991: 127-128). Ezgi (1935: 9), “Bir ezgide makâm tahlili” başlıklı yazısındaki eser analizi yönteminde, bir makâmın inici, çıkıcı ya da inici-çıkıcı şekilde icrâ edildiğini, ezginin pest ya da tiz duraktan güçlüye ve sonrasında tekrar durağa giderek diziyi oluşturan dörtlü ve beşlilerin duyurulduğunu aktarmış, makâmların çoğunluğunda dizilerin kökleri olduğunu ifade ettiği pest taraftaki “dörtlü veya beşlilerin” duyurulmasıyla makâmların tanıtılabileceğini ifade etmiştir. Arel ile ortak analiz yöntemi uygulayan Ezgi, geçki kavramına da değinerek, farklı bir başlık altında uzak ve yakın makâmlara geçkileri açıklamıştır. Öztürk, Ezgi’nin makâmsal ezgi analizini, Arel ile birlikte geliştirmiş oldukları dörtlü ve beşlilere dayalı teori üzerinden ele aldığını ifade etmektedir. Bu yöntemde, perdelerin tekil olarak değil, belirli ezgisel dörtlü veya beşliler içerisinde ele alınan birer unsur olarak uygulandığını ve dizi esaslı bir yöntem olduğunu aktarmaktadır (2014b: 23-24).

Akdoğu (1993), “Eser Analizleri” kitabında makâm ve usûl geçkisi, çeşni, motif, kalıp motif, biçim, ezgisel gidiş, ezgisel köprü, seyir, bunun yanısıra cümle ve cümlecik gibi kavramlar üzerinden bir analiz yöntemi uygulayarak eserleri incelemiştir. Tura (1987,1997)’nin ezgisel analiz konusuyla ilgili “aralıksal ilişki” temeline dayalı, halk müziğinde yer alan karakteristik ezgi çizgilerini, edvâr geleneğindeki çeşitli aralık yapılarıyla karşılaştırarak sınıflandırdığı aktarılmakta ve temelde yeni bir yaklaşım ortaya koyduğu fakat analiz yöntemi olarak ayrıntılı bilgi vermediği ifade edilmektedir. Makâm konusunda dörtlü ve beşliler yerine cinslere dayalı bir yaklaşımla öncü bir inceleme gerçekleştirdiği belirtilmektedir (Öztürk, 2014b: 22).

Tura makâm kavramını, “belli perdelerden oluşan, belli cinsler üzerinde, belli sahalardan başlamak, belli sahalarda, belli istikametlerde gezinmek, belli perdelerde duralamak ve belli bir perdede karar vermek suretiyle ortaya konan melodi kalıbı” şeklinde tarif etmiştir (1987: 293).

Karadeniz, makâmı, “Türk mûsikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşni” olarak ifade etmiştir. Makâm anlatımlarında, giriş ve karar perdeleri, ıskala, seyir ve çeşni gibi kavramlar kullanmıştır (2012: 64).

Özalp (1992), Türk mûsikîsindeki beste formlarını aktarırken, makâmdaki karakteristik sesleri, melodik seyirleri, çeşitli makâm geçkileri kavramlarıyla ele almış, güfte ve beste uygunluğuna, melodik yapı ile şiirin anlamı arasındaki ifade bütünlüğünün önemine değinmiştir.

Kaçar (2020: 4), kitabında kendi adını verdiği tahlil yöntemlerine yer vermiş ve örneklerle açıklamıştır. “Makâm Unsurları Açısından Eser Tahlili” başlıklı bölümde perdeler, ses alanı tespiti, pestlik-tizlik açısından perdelerin tespiti, makâm ve seyir özellikleri, makâm çeşnileri ve geçkilerin tahlili gibi unsurlar göz önünde bulundurulmuştur.

### 7.3.2. Makâmsal Analiz Kriterleri

Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nevrûz eserlerini makâmsal açıdan incelerken izleyeceğimiz yöntem aşağıda özetlenmiştir:

#### a) Perde Sayıları ve Oranlarının Tespiti

Sözlü eserlerin meyân hâne, saz eserlerinin ise ikinci hanelerine kadar<sup>7</sup> kullanılan tüm perdelerin sayılarak birbirleriyle oranlarının tespit edilmesidir. Çalışmadaki perde sayıları, 16’lık nota değerine göre belirlenmiştir.

#### b) Nağmelerin Açış Motiflerinin Tespiti

Yeni bir müzik cümlesinin başlamasını sağlayan, karakteristik yapıları sebebiyle çoğu zaman makâmların özgün kimliklerinin oluşumuna katkı sağlayan müzik cümleciklerinin belirlenmesidir. Nota üzerinde “AçşM” kısaltması ile gösterilir.

#### c) Nağmelerin Kalış Motiflerinin Tespiti

Bir müzik cümlesini sonlandıran, karakteristik yapıları sebebiyle çoğu zaman makâmların özgün kimliklerinin oluşumuna katkı sağlayan müzik cümleciklerinin belirlenmesidir. Nota üzerinde “KlşM” kısaltması ile gösterilir.

#### d) Makâmın Başlangıç Perdesinin Belirlenmesi

Makâmın başlangıcını belirleyen melodik unsurların merkezinde yer alan perdenin tespitidir. Başlangıç perdesi, *terkîblerde*, birleşen her makâmın başında yer alan

---

<sup>7</sup> Makâmsal analiz işlemi, eserlerde makâm geçkilerinin yapılmadığı bölümlerde gerçekleştirilir. Sözlü eserlerin meyân hanelerine, peşrev ve sazsemâilerinin ise ikinci hanelerine kadar olan bölümler için makâmsal analiz yapılması, eserin kimliğini belirleyen makâm hakkında katışıksız bilgi edinilmesini sağlayacaktır.

merkezî perdeyi ifade eder ve nota üzerinde aşağıdaki sembolle gösterilir:

*Şekil 13. Başlangıç Perdesi*



e) Makâmın Ara Karar Perdesinin Tespiti

Tam karar perdesinin dışında kalan geçici karar perdesinin belirtilmesidir. Terkîblerde, tam kararın yapıldığı makâm dışındaki bileşenlerin her birinin sona erdiği perdeyi ifade eder ve nota üzerinde aşağıdaki sembolle gösterilir:

*Şekil 14. Ara Karar Perdesi*



f) Makâmın Tam Karar Perdesinin Tespiti

Makâmın sonlandırıldığı perdenin belirtilmesidir. Terkîblerde, birleşen son makâmın karar perdesidir ve nota üzerinde aşağıdaki sembolle gösterilir:

*Şekil 15. Tam Karar Perdesi*



g) Geniş Aralıkların Belirlenmesi

Üçlü<sup>8</sup> ve üzerindeki perde aralıklarının tespit edilmesidir. Nota üzerinde aralığın genişliğini belirten rakam ile tîzlik/pestlik yönünü belirten oklarla gösterilir.

h) Geçkilerin Belirlenmesi

Makâmın genel yapısı içerisinde yer almayan, terkîbi oluşturan makâm bileşimlerinin dışında kalan geçkilerin tespit edilmesidir.

i) Melodik Seyrin Yorumlanması

Makâmın izlediği melodik seyrin makâmsal açıdan yorumlanmasıdır.

j) Ses Alanının Belirlenmesi

Eserde kullanılan en pest perde ile en tîz perdenin sınırlarını oluşturduğu alanın porte üzerinde belirtilmesidir.

---

<sup>8</sup> İncelenilen Nevrûz makâmındaki eserlerin yapısı gereğince tez çalışmasında üçlü aralık ve üzeri “geniş aralık” olarak kabul edilmiştir.

## 8. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, çalışmada elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Araştırma, “Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevrûz eserlerinin makâmsal özellikleri nasıldır?” problemi çerçevesinde ele alınmış, bu probleme bağlı olarak oluşturulan alt problemlere ilişkin bulgular ortaya konularak yorumlanmıştır.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevrûz makâmının kullanımına yönelik yaklaşımı nasıldır? biçiminde belirlenen birinci alt probleme ilişkin bulgular, “8.1. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevrûz Eserlerinin Makâm Yönünden İncelenmesi” başlığı altında detaylı bir şekilde verilmeye çalışılmıştır.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevrûz makâmı anlayışı ile örtüşen başka nazariyatçılar var mıdır? biçiminde belirlenen ikinci alt probleme ilişkin bulgular, “8.2. Kadızâde Tirevî’de Nevrûz İzleri” ve “8.2.1. Nâsır Abdülbâkî Dede’nin Nevrûz Makâmı Tarifi” başlıkları altında yer almaktadır.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in nevrûz eserlerinin makâmsal analizi nasıldır? biçiminde belirlenen üçüncü alt probleme ilişkin bulgulara ise “8.3. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevrûz Eserlerinin Makâmsal Analizleri” başlığı altında yer verilmektedir.

### 8.1. MUALLİM İSMÂÎL HAKKI BEY’İN NEVRÛZ ESERLERİNİN MAKÂM YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Muallim İsmâîl Hakkı Bey, Türk müziğinin geleneğe bağlı en önemli temsilcileri arasında yer almaktadır. Bestelediği eserler, yazdığı kitaplar, gerçekleştirdiği konserler ve yetiştirdiği öğrenciler bir yandan geleneğe son derece bağlı, öte yandan yenilikleri kucaklayan bir anlayışın temsilcileridirler. Yahya Kemâl’in belirttiği bu “kökü mâzîde olan âfî” olma durumu Muallim İsmâîl Hakkı Bey’i anlama noktasında son derece kıymetlidir.

Hoca, bestekâr, notist, nazariyatçı ve icrâcı gibi sıfatların yakıştırılabileceği Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in doğru anlaşılabilmesi için bu çok yönlü sanatkârın eserlerini farklı açılardan değerlendirerek incelemek gerekmektedir.

Örneğin Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevrûz makâmı anlayışını kavrayabilmek için kendisine ait Nevrûz eserleri incelemek yeterli olmayacaktır. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in nota yazımında tercih ettiği yöntemler, yazılı olarak yaptığı makâm tarifleri ve geleneğe bağlılığı münasebetiyle kendinden önce yaşamış üstâtlardan aktarılan yazılı

makâm tarifleri araştırılmadan yapılacak çalışmaların yetersiz kalacağı açıktır. Özellikle müziğin teorisi, eğitimi ve aktarımına yönelik belirsizliklerin yoğun olarak hissedildiği, Türk müziği tarihinin kritik denilebilecek bir döneminde yaşamış olan Muallim İsmâil Hakkı Bey'in hayatı ve eserleri bütünüyle anlaşılmadan bestelerinin analizlerinin isabetli yapılabilmesi mümkün olmasa gerektir.

Bir diğer önemli husus ise Muallim İsmâil Hakkı Bey ile ilgili yapılan akademik çalışmalarda tercih edilen yöntemlerdir. Günümüzde çoğunlukla kullanılmasına karşın Muallim İsmâil Hakkı Bey'in yaşadığı yıllarda tanınmayan<sup>9</sup> ve Muallim İsmâil Hakkı Bey tarafından da kullanılmamış bir müzik teorisi olan “dizi temelli - Arel sistemi” yaklaşımının günümüzde İsmâil Hakkı Bey eserleri ile ilgili yapılan bilimsel yayınlarda tercih ediliyor olması, araştırmacıları farklı sonuçlara götürebilmektedir. Muallim İsmâil Hakkı Bey'in eserlerinin incelendiği bu tür çalışmalara sıklıkla Arel sistemi gözlüğüyle bakılması sebebiyle ilgili eserler gerektiği kadar anlaşılammış<sup>10</sup> hatta Muallim İsmâil Hakkı Bey'in ifadeleri “çelişkili” ya da “eksik” olarak tanımlanabilmiştir.<sup>11</sup>

### 8.1.1. Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz Perdesi Tarifi

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in “Türk Musikisi Nota, Usul, Makamat ve Solfej Metodu” adlı kitabının (1930) “Her bir notanın Natürel, Diyez ve Bemollara nazaran isimleri ile Sedanın Notaya tatbiki” başlığı altındaki perde tablosunda Nevrûz perdesine yer verilmemiştir. Ancak tablonun altında yer alan notta “Bu perdelerden maada diğer çeyrek sesler dahi mevcut olup makamat sırasında gösterilecektir” ifâdesi bulunmaktadır.

Muallim İsmâil Hakkı Bey, kendi yazdığı “Mûsikî Tekâmül Dersleri” adlı kitabında Nevrûz makâmının<sup>12</sup> tarifini vermediği için Nevrûz perdesinin izini başka makâmın tariflerinde aramak gerekmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey, Nevrûz perdesinin tarifini Mâhûr makâmını anlattığı bölümde açıkça belirtmiştir. *Terkîb* sınıflandırmasıyla yapılan Mâhûr makâmının tarifi şöyledir:

“Rast perdesinde karar eden bu makam evvelâ gerdaniye perdesi üzerinde rast makamının icrası esnasında nevrûz perdesi yani dikçe hüseyini perdesi üzerinde nişabur

<sup>9</sup> Arel teorisinin inşası üzerine tespitler için Bkz. (Öztürk, 2020). Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Tarihçe.

<sup>10</sup> Bkz. (Taşır, 2021). Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Rast Kararlı Saz Semaillerinin Makamsal Açından İncelenmesi.

<sup>11</sup> Bkz. (Kaygusuz, 2006: 52, 62, 74-75). Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri.

<sup>12</sup> Muallim İsmâil Hakkı Bey, Nevrûz'u edvârlardaki sınıflandırmalarda yapıldığı gibi “âvâze” olarak tanımlamıştır.

makamı seyri ile perde-i gerdaniyede asma karardan sonra tebriz makamının seyri ile rast makamının dahi karar seyri ile rast perdesinde karar eder” (Kaygusuz 2006: 51).

Muallim İsmâil Hakkı Bey’in “dikçe hüseyinî perdesi” olarak tanımladığı Nevruz perdesi, Bayâtî makâmının seyrini tarif ettiği bölümde de geçmektedir.

“Dügâh perdesinde karar eden bu makam evvela çargâh perdesinden bede’ ile neva, hüseyini, acem, gerdaniye, muhayyer perdeleriyle dönüp neva ve çargâh perdelerinde şûrî perdesi ile asma karardan sonra gerdaniye, acem, nevrûz, hüseyini, neva, çargâh perdeleri ile dügâh perdesinde karar eder” (Kaygusuz 2006: 62).

Fark edileceği üzere Bayâtî makâmının seyrinin son bölümünde Gerdâniye perdesinden karar perdesine kadar inici olarak sıralanan perdeler arasında yer alan Nevruz, Acem perdesinden pest, Hüseyinî perdesinden dik bir perde olarak konumlandırılmıştır.

Nevruz perdesini tanımlayabilmek için bu konumlanışı nota üzerinde de belirtebilmek amacıyla Muallim İsmâil Hakkı Bey hem Mâhûr hem de Bayâtî makâmı için yaptığı seyir örneklerinde Arel sistemine göre mi notasının önüne (Arel sisteminde bir koma olarak tanımlanan) diyez işareti koymuştur.

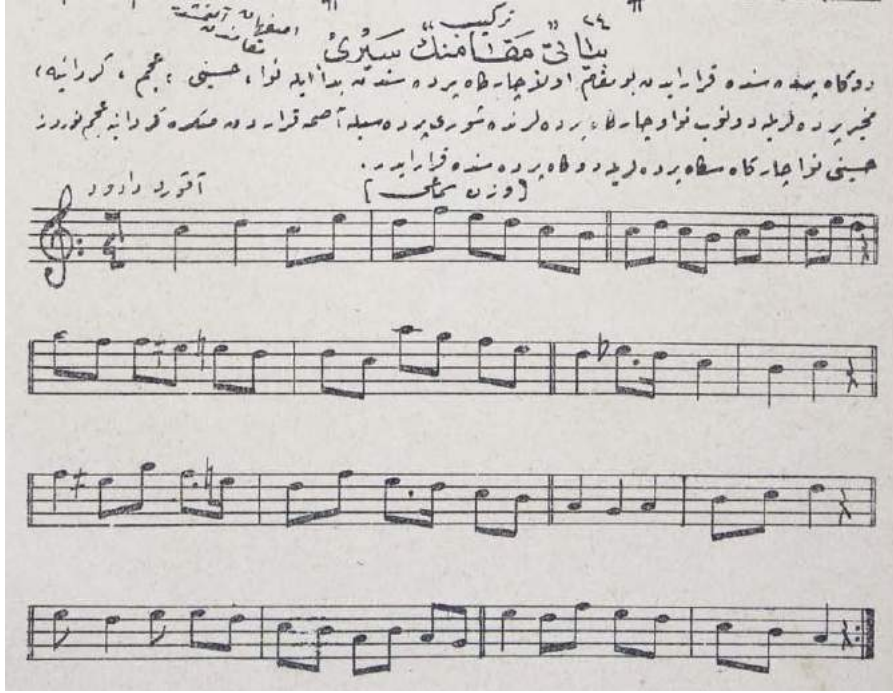
Mâhûr makâmı ve Bayâtî makâmı seyir örnekleri aşağıda verilmektedir:

**Şekil 16.** Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Mâhûr Makâmı Seyir Örneği

**Kaynak:** Muallim İsmâil Hakkı Bey, Mûsikî Tekâmül Dersleri, DABOA TRT.MD.d 387/1

M-30-12-1926.

**Şekil 17. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Bayâtî Makâmı Seyir Örneği**



**Kaynak:** Muallim İsmâîl Hakkı Bey, Müsîkî Tekâmül Dersleri, DABOA TRT.MD.d 387/1  
M-30-12-1926.

Bu noktada Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in nota yazımında kullandığı yöntem dikkat edilmesi gerekmektedir. Günümüzde kullanılan Arel sistemindeki arıza işaretleri ile Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in nota yazımını değerlendirmek önemli yanırlara yol açacaktır. Örneğin Muallim İsmâîl Hakkı Bey, Segâh perdesi için Arel sistemindeki gibi bir koma bemol işareti kullanmamakta, notayı natürel olarak yazmaktadır.<sup>13</sup> Şayet Segâh perdesini biraz dikleştirmek isterse (Nişâbûr örneğinde olduğu gibi) önüne (Arel sisteminde bir koma olarak tanımlanan) diyez işaretini koymaktadır. Benzer şekilde Segâh perdesinin tam dörtlüsü olan Hüseyinî perdesini de natürel olarak yazmakta, şayet (Nevrûz makâmı örneğinde olduğu gibi) bu perdeyi dikleştirmek isterse önüne yine aynı diyez işaretini koymaktadır.

Nevrûz makâmını doğrudan ilgilendiren perdelerin konumlanışlarını tespit edebilmek için makâmın seyir bölgesinde yer alan perdeleri belirtmekte fayda vardır.

*Dügâh* perdesinden *Sepher* perdesine ve karar sesinin bir dörtlü tiz tarafındaki *Nevâ* perdesinden *Nârefte* perdesine kadar olan Nevrûz makâmında kullanılan tüm

<sup>13</sup> Bu tercihin (Raûf Yektâ Bey'de de görüldüğü üzere) Râst düzeni içerisinde Segâh perdesinin ana ses olarak kabul edilmesine bağlı olduğu açıktır.



perdeler, “Mûsikî Tekâmül Dersleri”nde yer alan tablonun çözümlenmesi sonucunda aşağıdaki gibi sıralanmıştır:

**Tablo 4. Nevrûz Makâmının Seyir Bölgesinde Yer Alan Perdeler**

Dügâh	Kürdî	Nihâvend	Segâh	Nişâbûr	Bûselik	Çargâh	-	Nevâ	Hüseynî	Sepher
Nevâ	Hisâr	Şûrî	Hüseynî	Nevrûz	Arabân	Acem	Sepher	Gerdâniye	Muhayyer	Nârefte

Tablo 4’de yer alan tam dörtlü perdeler arasındaki münasebetlere bakılacak olursa Segâh perdesinin karşılığında yer alan Hüseynî perdesinin, “hüseynî perdesinden dikçe” olan Nevrûz perdesi ile Nişâbûr perdesinin ve Çargâh perdesine yaklaşmış olan Bûselik perdesinin konumları özellikle dikkat çekmektedir. Muallim İsmâîl Hakkı Bey, Segâh perdesi için natürel, Nişâbûr perdesi için (Arel sistemindeki bir komalık) küçük diyez, Bûselik perdesi için ise (Arel sistemindeki beş komalık) do bemol işaretlerini kullanmıştır. Dolayısıyla Muallim İsmâîl Hakkı Bey’e göre Bûselik perdesi, Segâh’tan dikçe olan Nişâbûr perdesinden de daha dik bir konumlanışa sahiptir. Bu sebepten ötürü Muallim İsmâîl Hakkı Bey, Bûselik perdesini si diyez ile değil, do bemol ile göstermektedir.

Günümüzde kullanılan Arel sisteminden farklı isimlendirmelere ve konumlanışlara sahip olan Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in tanımladığı bu perdelerin kendi aralarındaki uzaklıkların da Arel sisteminden farklı değerlendirilmesi gerekmektedir. Arel sisteminden alışık olunduğu üzere, her bir perdenin bir sonrakine nispetle birer, dörder, beşer, sekizer koma tizleşerek konumlanmış oldukları düşünülmemelidir. Burada asıl olan perdeleri birer nokta olarak değil birer bölge/frekans bandı olarak düşünmek ve perdelerin konumlanışlarını belirleyen en önemli unsurun bağlı buldukları “nağmeler” olduğunu gözden kaçırmamaktır.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey sâde bir nota yazım şeklini tercih etmiş, arıza işaretlerini çoğunlukla sadece dikkat çekmek istediği yerlerde kullanmıştır. Çünkü yaşadığı dönemde de müzik notası hatırlatıcı bir unsur olarak değerlendirilmekte, asıl öğrenme yönteminin meşk sistemi olduğu iyi bilinmektedir. Örneğin Kürdî makâmının seyrinde karara giderken Arel sistemindeki dört komalık bemol işaretini kullanmayı tercih eden Muallim İsmâîl Hakkı Bey, Acemkürdî, Nevâkürdî ya da Muhayyerkürdî makâmının tariflerinde “kürdî makamının karar seyri ile dügah perdesinde karar eder” ifadesini kullanmasına rağmen nota yazımında Kürdî perdesinin önüne Arel sistemindeki dört değil beş komalık bemol işaretini koymaktadır. Günümüzde bir çelişki olarak

nitelendirilen<sup>14</sup> bu yaklaşımı farklı açılardan değerlendirmek gerekmektedir. Kürdî makâmında kullanılması gereken perdenin “pestçe basılan bir Uşşâk perdesi” olduğu bilinmektedir<sup>15</sup>. Arel sisteminde kullanılan beş komalık bemol ile Kürdî makâmının oluşamayacağı gerek eski bestelerin incelenmesinden gerekse Tanbûrî Cemîl Bey gibi gelenekten gelen pek çok sanatkârın icrâlarından anlaşılmaktadır<sup>16</sup>. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Kürdî makâmının tarifinde konumlanış olarak Arel sistemindeki beş koma yerine dört komalık bemol işaretini tercih etmesinin nedeni Kürdî makâmında bu perdenin çok pest basılmaması gerektiğine dikkat çekmek içindir. “Mûsikî Tekâmül Dersleri” adlı eserinde bu hususa dikkat çekerek Kürdî makâmının tarifini yaptıktan sonra anlattığı Nevâkürdî, Acemkürdî ya da Muhayyerkürdî gibi makâmlarda artık dört komalık bemol kullanmak yerine (muhtemelen nota üzerinde fazla arıza işareti kullanmamak için) Batı müziğinde de yer alan beş komalık bemol işaretini kullanmayı tercih etmiştir. Bu durumu sadece Muallim İsmâîl Hakkı Bey özelinde değerlendirmemek gerekir. Avrupa nota yazımının Türk müziği eserlerindeki uygulamasının henüz yeni başladığı 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında (Avrupa nota yazısındaki gibi) tek bemol ve tek diyezle<sup>17</sup> nota yazan müelliflerin sayısı az değildir.

Benimsenen bu yöntem, aslında kadîm edvârlarda da karşılaşılabileceği gibi, mûsikîyle ilgili herhangi bir bilgisi olmayana değil “bilene anlatma” ya da “bilene hatırlatma” olarak düşünülmesi gereken bir yaklaşımın devamı niteliğindedir. Bu “bilme” hâli, zaten o dönemde de güncelliğini koruyarak kullanılan meşk sistemi ile gerçekleştirilmektedir<sup>18</sup>.

Daha önce de belirtildiği üzere Muallim İsmâîl Hakkı Bey, “Mûsikî Tekâmül Dersleri”nde yer verdiği tabloda Nevrûz perdesini göstermemiş, Mâhûr ve Bayâtî makâmlarının tariflerinde bu perdeyi açıklamıştır. “Dikçe Hüseyinî” perdesi olarak tanımladığı Nevrûz, Şekil.13’te (Arel sistemindeki bir komalık) küçük diyezle gösterdiği

<sup>14</sup> Bkz. (Kaygusuz, 2006: 108).

<sup>15</sup> Pestçe basılan bu Uşşâk perdesinin Nihâvend makâmında kullanılan ve Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in “Nihâvend” olarak adlandırdığı perde olabileceğini düşünmekteyiz. Nâsır Abdülbâkî Dede, Kürdî makâmını şöyle tarif eder: “Nevrûz yaparak başlayıp Çargah perdesine gelince, dönüp Nihâvend yapmaya başlayıp onun karar yeri olan Rast perdesine geldiğinde bir Dügâh perdesi gösterip orada karar verir. Bunun da sonrakilerin buluşu olması uygundur” (Tura, 2006: 52).

<sup>16</sup> Bkz. (Günalçin, 2019: 187).

<sup>17</sup> Bkz. (Soylu ve Doğrusöz, 2020). Tek Diyez ve Tek Bemolle Yazılan Türk Müziği Eserlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek Sisteminde Yeniden Yazılmaları İçin Bir Yöntem.

<sup>18</sup> Kırşehirli Yusuf bin Nizâmeddîn el-Mevlevî, 1411 yılında Farsça olarak kaleme aldığı Risâle’sinde sadece edvârları okuyarak mûsikî ilminin öğrenilemeyeceğini, mutlaka bir üstâddan mûsikînin uygulamasının (ameliyesinin) öğrenilmesi gerektiğini, aksi taktirde bu ilmin adının bilinip tadının bilinemeyeceğini açıkça ifade etmiştir (Kırşehirli, 2014). Türk Müzik Kültürünün Tarihsel Kaynakları Olarak Edvârlar Yayın Dizisi-Risâle-i Mûsikî Kırşehirli Yusuf bin Nizameddîn (Çev: U. Sezikli).

Nişâbûr perdesinin bir dörtlü üzerinde konumlanmaktadır. Hüseyinî perdesinin tıpkı Segâh perdesi gibi günümüzdeki anlayıştan biraz daha pest konumlanması gerektiği düşünüldüğünde Nişâbûr ve Nevrûz perdelerinin de bugün Arel sisteminde Bûselik ve Hüseyinî olarak tanımlanan natürel seslere karşılık gelebileceği düşünülebilir. Nişâbûr ile Nevrûz perdelerinin bir dörtlü aralık farkıyla benzer konumlanışları, Nişâbûr makâmının yapısına dikkat çekmektedir. Bilindiği üzere gelenekte belirli makâmlarda özellik arz eden perdeler, o makâmın isimleriyle anılmışlardır. Nişâbûr makâmı da içerisinde kullandığı karakteristik özelliğe sahip Nişâbûr perdesiyle isimlendirilmiştir. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Mâhûr makâmı tanımında da görüleceği üzere Mâhûr makâmının oluşabilmesi için evvelâ Nişâbûr yapısının kendi yerinden bir dörtlü tize taşınması gerekmektedir. Nişâbûr perdesinin tam dörtlü tizi üzerinde Nişâbûr makâmı yapıldığında bu makâmın karar perdesi, artık Nişâbûr makâmının kendi karar yerindeki Nişâbûr perdesi olarak değil Hüseyinî perdesinden dikçe olan Nevrûz perdesi olarak isimlendirilmiştir. Mâhûr makâmı seyrinin girişindeki bu kritik özellik, gelenekte pek çok besteci tarafından da kullanılmıştır. Örneğin Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi'nin Mâhûr makâmındaki “Yine zevrak-i derûnum kırılıp kenâre düştü” adlı eserinin girişinde ya da Tanbûrî Cemîl Bey'in Mâhûr Peşrev'inin başında bu Nişâbûr'lu başlangıca rastlanmaktadır. İşte Mâhûr makâmının girişinde yer alan Nişâbûr makâmının karar perdesi, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in “Dikçe Hüseyinî” olarak tanımladığı Nevrûz perdesidir.

### 8.1.2. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz Makâmı Tarifi

Muallim İsmâîl Hakkı Bey, Nevrûz makâmında bir klâsik takım, bir düyek ilâhî ve çeşitli usûllerde şarkılar bestelemiş olmasına rağmen “Mûsikî Tekâmül Dersleri” adlı eserinde tarifini yaptığı 98 makâm arasında Nevrûz'a yer vermemiştir. Kitabında, kadîm edvârlarda yapılan sınıflandırmaya riayet ederek *makâm*, *şûbe*, *âvâze* ve *terkîb*'leri belirtmiş, Nevrûz'u gelenekte olduğu *gibi âvâzeler* arasında göstermiştir.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey tarafından perdesi tanımlanan ancak makâm olarak tarif edilmeyen Nevrûz hakkında elimizdeki en önemli bulgular, hiç şüphesiz Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in bestelediği Nevrûz makâmındaki eserler olacaktır. Bestecinin kendi el yazısıyla yazdığı notalarda donanım da dahil olmak üzere (alt oktavındaki Segâh/Uşşâk perdesinden ayrılabilmesi için üst oktavdaki si sesine koyduğu bemol işareti -Nârefte perdesi- dışında) arıza işareti kullanılmamıştır. Arel sistemine uygun olarak günümüz anlayışıyla bu notaların doğrudan icrâ edilmesi, Nevrûz makâmı hakkında fikir

edinebilmeyi zorlaştırmaktadır. İlk bakışta “Acem makâmı”na benzetilebilecek ancak içerdiği nağmeler incelendiğinde Acem, Uşşâk, Acemaşîrân ya da Ferahfezâ gibi makâmlardan oldukça farklı olduğu anlaşılan Nevruz makâmı için daha kapsamlı bir araştırma faaliyeti içerisinde bulunmak gerekmektedir. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevruz perdesi tarifi ile kendi el yazısıyla yazdığı arıza işareti bulunmayan bestelerinin notaları dışında elimizde başka bir bulgu bulunmamaktadır. Kaldı ki arıza kullanmadan yazdığı notalardaki hangi Hüseyinî perdelerinin dikleştirilerek Nevruz perdesi hâline dönüştürülmesi gerektiği de meçhûldür. Dolayısıyla araştırmaya Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in besteleri dışındaki Nevruz eserleri inceleyerek devam etmek gerekmektedir.

Repertuarda notalarına ulaşabildiğimiz Nevruz makâmındaki eserleri incelediğimizde pek çoğunun Nevruz değil Acem makâmında bestelenmiş olduğunu fark etmekteyiz. Bu tespitimizi destekleyen bir husus da Acem olduğunu düşündüğümüz bazı Nevruz eserlerin notalarının farklı nüshalarında makâmın Acem olarak yazılmış olması, bazı nüshalarda ise hem Nevruz hem de Acem olarak kaydedilmiş olmasıdır<sup>19</sup>. Nevruz makâmının yeterince irdelenmemesinden kaynaklandığını tahmin ettiğimiz bu durum, Nevruz’un çoğunlukla Acem ve hatta Uşşâk makâmlarıyla karıştırılmasına neden olmuştur<sup>20</sup>.

Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevruz anlayışıyla paralellik gösteren İzzeddîn Hümâyî Elçioğlu ve Neyzen Alî Rızâ Efendi’nin eserleri dikkat çekmektedir.

Kayıtlarda Nevruz eser bestelediği belirtilen İzzeddîn Hümâyî Elçioğlu, hocası Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in izinden giderek ya da bizzat hocasının teşvikiyle Nevruz makâmından eser bestelemiş olabilir. Dolayısıyla bestelediği eserlerde hocasının üslûbuna, nota yazım tekniğine ve Nevruz anlayışına rastlanmaktadır.

Neyzen Alî Rızâ Efendi’nin (1864-1904) az kullanılan makâmlarda eser besteleme zevkinin olduğu belirtilmektedir<sup>21</sup>. Alî Rızâ Efendi’ye kayıtlı bazı eserlerin notalarının (yine arızasız olarak) bizzat Muallim İsmâîl Hakkı Bey tarafından yazılmış olduğunu tahmin ediyoruz. Az kullanılan makâmların gelecek kuşaklara aktarılmasına özel bir önem verdiğini ve kendisinin de nâdir makâmlardan çok sayıda eser bestelediğini bildiğimiz Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in, kendisinin çağdaşı olan bir bestekârın<sup>22</sup> Nevruz

<sup>19</sup> Bkz. Dede Efendi’ye kayıtlı nîm evsât ilâhî “Şerm-sâr etme Hudâ’ya rûz-ı mahşerde beni”, Rif’at Bey’e kayıtlı Düyek İlâhî “Hâk-i pâ-y-i Mustafâ’ya yüz süren mesrûr olur”.

<sup>20</sup> Bkz. Alî Rızâ Efendi’ye kayıtlı düyek ilâhî “Bir şâha kul olmak gerek”.

<sup>21</sup> Bkz. (Öztuna, 1990: 52). Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi I.

<sup>22</sup> (Öztuna, 1990: 52), Alî Rızâ Efendi’nin Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in arkadaşı olduğunu belirtmektedir.

makâmındaki eserlerini notaya almış olması kuvvetle muhtemeldir. Alî Rızâ Efendi'ye ait Nevrûz eserlerde de (teknik anlamda makâmı kullanım biçimi açısından) Muallim İsmâîl Hakkı Bey'e çok uzak olmayan bir anlayış görülebilmektedir.

Dolayısıyla bu aşamaya kadar Nevrûz makâmının çözümlenebilmesi için elimizde hala yeterince bulgu bulunmamaktadır. Makâmı anlayabilmek için notalarına ulaşabildiğimiz Nevrûz eserlerin en güçlü olanları yine Muallim İsmâîl Hakkı Bey'e ait olanlardır ancak onlarda da (daha önce de belirtildiği üzere) herhangi bir arıza işareti kullanılmadığı için bu aşamada Nevrûz makâmı bizler için gizemini korumaya devam etmektedir.

Bu durumda yapılması gereken ulaşabildiğimiz en eski edvârlardan itibaren Nevrûz makâmının tariflerini tarayarak Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in eserleriyle en çok uyumlu olan tarifin hangisi olduğunun tespiti olmalıdır.

Çalışmanın önceki bölümlerinde Nevrûz makâmının literatürdeki tariflerine yer verilmişti. Bu bölümde ise ilgili tariflerden Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz eserlerine en uygun olanları üzerinde durulacaktır.

## 8.2. İLGİLİ NEVRÛZ TARİFLERİ

### 8.2.1. Kadızâde Tirevî'de Nevrûz İzleri

Yahya Kemâl'in "kökü mâzîde olan âti" ifâdesine son derece uygun örnek bir şahsiyet olduğunu düşündüğümüz Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in bestelerindeki yenilikçi yaklaşımların köklerinde geleneğin derin izlerine rastlanmaktadır. Bu izlerin bazılarını 15. yüzyılın önemli âlimlerinden Kadızâde Tirevî'nin "Mûsikî Risâlesi"nde yer alan Nevrûz ile ilgili bazı detaylarda bulmak mümkündür.

Risâle'deki Nevrûz makâmı tarifi şöyledir:

"Nevrûz oldur ki hicâz ile rehâvîden nevrûz hâsıl olur ibtidâ agâze geveşt içun ta'bîr olan pençgâh hânesinden agâze îdûb çargâh ve segâh hânelerîn seyr îdûb înûb hânesinde karâr idersin..." (Uygun, 1990: 38).

Tirevî'nin "geveşt içun ta'bîr olan pençgâh hânesinden agâze îdûb" ifâdesindeki agâz perdesi, Nevrûz makâmından hemen önce (Hüseynî ile Rehâvî'nin birleşimi olarak

açıkladığı) Geveşt makâmı perde düzeni içerisinde “çârgâh hânesiyle pençgâh hânesinin mabeynine bir perde bağla” olarak açıkladığı perdedir<sup>23</sup>.

Tirevî’ye göre Nevruz makâmının bileşenlerinden biri olan Hicâz makâmının tarifi Risâle’de şöyle açıklanmıştır:

“Hicâz oldur ki, agâze hânesi pençgâh hânesidir ve karârgâhı düğâh hânesidir tarîki budur ki çârgâh hânesin pençgâh hânesine karîb idûb pençgâh hânesinden agâz idûb aşağı gidûb ol perdeye uğrayûb andan segâh hânesinden inûb düğâh hânesinde karâr idesin sahih hicâz olur...” (Uygun, 1990: 36). Tirevî’nin Hicâz makâmı tarifinin günümüzdeki Hicâz anlayışından farkı olmadığı açıkça görülmektedir.

Risâle’deki tanıma göre Nevruz bileşenlerinden ikincisi olan Rehâvî makâmı ise şöyle tarif edilmiştir:

“Rehâvî oldur ki ibtidâ agâz hânesin zengule içün çârgâha garîb olan pençgâh hânesinden agâze idûb aşağı gidûb çârgâh segâh hânelerin seyr idûb inûb düğâh hânesinde karâr ider ammâ düğâh hânesinden aşağı seyr idûb düğâh hânesiyle râst hânesinin mabeynine bir perde (girer dahî ol perdeyi) ve râst hânesin seyr idûb çıkûb düğâh hânesinde karâr ider (azîz sen) eger çenk yâ kânûn çalarsan râst hânesi altında olan nerm-i segâh hânesinin kılların râst hânesiyle bu hânenin mabeynine çekesin sahih rehâvî olur eger miskâl çalarsan râst hânesi altında olan nerm-i segâh hânesinin içine mûm koyûb râst hânesine berâber gidesin ve râst hânesine dahî bir mikdâr mûm koyûb düğâh hânesiyle bu ikisinin mâbeyninde eyle sahih rehâvî olur eger tanbûr çalarsan râst hânesiyle düğâh hânesinin mabeynine bas sahih rehâvî olur eger ehl-i nefes isen ehline mürâcaat eyle tâki ma’lûmun ola” (Uygun, 1990: 35).

Tirevî’nin Rehâvî tarifinden anladığımız seyir örneğini Arel sistemine göre yazacak olursak:

*Şekil 18. Tirevî’nin Rehâvî Makâmı Seyir Örneği*



Tirevî’nin Nevruz makâmının bileşenleri olarak gösterdiği Hicâz ve özellikle Rehâvî makâmının tariflerinde günümüzdeki “Nişâbûr” nağmesiyle bağlantı kurulabilecek ipuçlarına rastlanmaktadır. Nevruz’a ilişkin olarak yapılan tariflerde<sup>24</sup> ve Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nevruz perdesine ilişkin tespitinde de “Nişâbûr” duyumuna dair izler olabileceğini düşünmekteyiz. Bu aşamada, Nevruz makâmı için Tirevî’nin Risâle’inde ipuçları aramaya devam etmek gerekmektedir. Risâle’de yer alan Nevruz-1 Acem tarifi<sup>25</sup>, tez çalışması açısından önemli bilgiler içermektedir.

<sup>23</sup> Bu perdenin, Arel sistemine göre “Nim Hicâz” perdesine yakın bir konumda olduğu söylenebilir.

<sup>24</sup> Örneğin Ruhperver’de Nevruz âvâzesi için içerisinde Nişâbûr nağmeleri barındıran “İsfahân ve rehâviden nevruz hâsıl olur” ifadesi kullanılmaktadır. Bkz. (Agayeva ve Uslu, 2008).

<sup>25</sup> Edvâr geleneğinde Bedri Dilşâd, Ahmedoğlu Şükrullâh ve Ruhperver’de Nevruz-1 Acem, Nevruz başlayıp Acem karar edilen bir makâm olarak tanımlanmaktadır.

Tirevî'nin 6 asır önce yazdığı son derece dikkat çeken ifâdeleri şöyledir:

“Nevrûzecem oldur ki hüseyñî hânesi üstündeki segâh hânesiyle hüseyñî hânesinin mâbeynine bir perde girer tîz düğâh ve tîz râst ve segâh hâneleriyle ol perdeye gelince nevrûz olur aşâğı gidub acem karar idersin bu sözü ehli bilur niceler vardır ki acem firûdâşt iderler dahî nevrûzecem budur dirler bilmediklerinden” (Uygun, 1990: 42-43).

Tirevî'nin Nevrûz-1 Acem terkîbini açıkladığı bu bölümde sadece Nevrûz-1 Acem tarif edilmez, Nevrûz makâmının kısa bir seyri ile Nevrûz perdesinin konumu hakkında da ipuçları verilir. Öte yandan metinde, üzerinden yaklaşık 600 yıl geçmesine rağmen günümüzde de sıklıkla rastlanılan bir yanlışlığa dikkat çekilmektedir.

Tirevî, Nevrûz-1 Acem yapabilmek için evvela bir perde eklenmesi gerektiğini belirtmektedir. “Nevrûzecem oldur ki hüseyñî hânesi üstündeki segâh hânesiyle hüseyñî hânesinin mâbeynine bir perde girer...” (Uygun, 1990: 42-43).

Makâmın icrâ edilmesinden önce yapılması gereken perde ayarları (düzen) gereği Tirevî, “hüseyñî hânesi üstündeki segâh hânesiyle hüseyñî hânesinin mâbeynine bir perde” ekler. Bu perdenin, Nevrûz makâmının oluşumunu sağlayan Nevrûz perdesi olduğu kanaatindeyiz. Konum olarak Hüseyñî perdesi ile üst sınırının (günümüzde bilinen ismiyle) Evc perdesi olduğu bölgede yer almaktadır<sup>26</sup>. Tirevî tarafından iki perde arasını tarif etmek için kullanılan “mâbeyn” ifâdesinden “iki sesin tam ortası”nın kastedilmiş olduğu şüphelidir. Nitekim gelenekdeki anlayışa göre perde konumlarının günümüzde olduğu gibi noktasal bir yeri değil, bir frekans bandına işaret edebilecek bir bölgeyi tanımlayabildikleri bilinmektedir.

Dolayısıyla Tirevî'nin Hüseyñî hânesi ile Segâh hânesi arasında tanımladığı perde, Muallim İsmâil Hakkı Bey'in “Dikçe Hüseyñî” olarak belirtmiş olduğu perde ile aynı konumda olabilir<sup>27</sup>. Tirevî, Nevrûz perdesine işaret ettikten sonra kısa bir seyir örneğiyle Nevrûz makâmını tanımlamaktadır: “...hüseyñî hânesi üstündeki segâh

<sup>26</sup> “Segâh hânesi” tam olarak günümüzdeki Evc perdesinin karşılığı olmak durumunda değildir. Tirevî bu ifâdesiyle, Nevrûz makâmı için eklenecek perdenin konumunu tarif ederken bu perdenin Hüseyñî perdesinden dik olması gerektiğini, üst sınırının ise Acem perdesini aşabileceğini kastetmiş olmalıdır. Belki de bu tanım gereği Raûf Yektâ Bey, Töre ve Karadeniz ve A. Avni Konuk Nevrûz perdesini Arel sistemindeki “Dik Acem” perdesine karşılık gelebilecek bir bölgede konumlandırmışlardır Bkz. (Toz, 1999: 24; Karadeniz, 2013: 22; Tura, 2017: 163-164) Tanbûrî Küçük Artin ise “Acem” perdesine; “Nevruz”, “Mâye” ya da “Hümâyûn” isimlerinin verilebildiğini belirtmektedir. Bkz. (Popescu-Judetz, 2002: 100).

<sup>27</sup> Tirevî'nin çağdaşları olan Kırşehrî ve Seydî ise Nevrûz perdesinin konumu için “pençgâh perdesinin bir pâre nerm edilmesi” gerektiğini belirtmişlerdir. Bkz. (Doğrusöz, Beşiroğlu ve Uslu, 2007: 20).

hânesiyle hüseyinî hânesinin mâbeynine bir perde girer tîz düğâh ve tîz râst ve segâh hâneleriyle ol perdeye gelince nevrûz olur...” (Uygun, 1990: 42-43).

Tirevî'nin bu kısa tarifi, bu çalışma için önemli bir ipucu taşımaktadır. Tarifteki gibi sırasıyla Tîz Düğâh (Muhayyer), Tîz Râst (Gerdâniye), Segâh (Evc) ve Nevrûz perdelerinin seslendirilerek Nevrûz perdesinde kalınması bizde Nevrûz perdesi üzerinde gerçekleşen bir “Nişâbûr” izlenimi bırakmakta ve Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Mâhur makâmındaki Nevrûz perdesini tanımlamak için yaptığı tarifi hatırlatmaktadır.

“...nevrûz perdesi yani dikçe hüseyinî perdesi üzerinde nişabur makamı seyri ile...” (Kaygusuz 2006: 51).

Tirevî, tarifinin devamında:

“...ol perdeye gelince nevrûz olur aşağı gidub acem karar idersin...” (Uygun, 1990: 42-43).

Açıkça anlaşılabilceği üzere Tirevî, Nevrûz yapıp Acem makâmıyla karar edilmesi durumunda Nevrûz-1 Acem terkîbinin/makâmının oluşacağını belirtmiştir. Nevrûz-1 Acem tarifinin son kısmında ise oldukça çarpıcı bir açıklama yapmaktadır.

“...bu sözü ehli bilir niceler vardır ki acem firûdâşt<sup>28</sup> iderler dahî nevrûzecem budur dirler bilmediklerinden” (Uygun, 42-43).

Tirevî, günümüzden altı asır önce Nevrûz-1 Acem makâmının Acem makâmı ile karıştırıldığını belirtmiş, bunun nedenini ise bilgi eksikliğine dayandırmıştır. Nitekim tez çalışmasının ilgili bölümlerinde de ifade edildiği üzere günümüzde TRT repertuarında yer alan ve Acem makâmı olarak kayıtlı bulunan eserlerin bazıları Nevrûz ve Nevrûz-1 Acem makâmındadır. Tirevî'ye göre “bilgisizlikten” kaynaklanan bu hatanın, üzerinden 600 yıl geçmesine rağmen günümüzde hala sürdürülüyor olması son derece düşündürücüdür.

## 8.2.2. Nâsır Abdülbâkî Dede'nin Nevrûz Makâmı Tarifi

Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Nâsır Abdülbâkî Dede'nin *Tedkik u Tahkik* adlı eseri, Türk müziği araştırmacıları ve icrâcıları açısından oldukça kıymetli bir eserdir. 150

<sup>28</sup> Fîrûdâşt: (inen, sona eren) Abdülkâdir-i Merâgî'den önceki son dönemde nevbet-i mürettebin son bölümü olup kavle benzer ve güftesi Arapça'dır. Bkz. İslâm Ansiklopedisi “Nebbet-i Müretteb” maddesi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nevbet-i-muretteb>



makâm ve 21 usûlün tariflerinin yapıldığı eserde Nevruz makâmına ilişkin Nevruz, Nevruz-1 Acem ve Nevruz-1 Sultânî olmak üzere üç terkîb açıklanmaktadır.

Eserde Nevruz makâmının tarifi şöyle yapılmıştır:

“Nevâ perdesine dek su’ûdan ve hûbûtan Nihâvend âgâze idüb ba’dehû bir Hüseyî ve Acem perdesi gösterüb Acem perdesinde karâr ider. Nevâ perdesinden sonra Çârgâh perdesi ve Muhayyer perdesinden sonra Sünbüle perdesi dahî ba’zı mahalde zammolunsa münâsibdir. Bu terkîb müteahhîrîn te’lifinden bir edvârda terkîb arasından müstefâddır” (Aksu, 1988: 175).

“Nevâ perdesinden Muhayyer perdesinedek çıkıcı ve inici şekilde Nihâvend yapmaya başlayıp sonra, bir Hüseyî ve Acem göstererek Acem perdesinde karar verir. Bazı yerde, Nevâ perdesinden sonra Çârgâh perdesinin ve Muhayyer perdesinden sonra da Sünbüle perdesinin eklenmesi uygun düşer. Bu bileşim tanımı, sonrakilerden birinin yazdığı bir nazariyat kitabında görülen bileşim tanımından yararlanılarak yapılmıştır” (Tura, 2006: 46).

Nevruz-1 Acem tarifi şöyledir:

“Nevruz âgâze idüb, Acem karâr ider. Bu terkîb müteahhîrîn-i selefden birinin edvârında böylece görülmüştür. Ve müteahhîrîn ihtirâ’ı olması mülâyimdir. Lâkin Acem’den fark-ı küllî için Sünbüle perdesinde ziyadece seyr ve Çârgâh perdesinde gâhîce meks münâsibdir” (Aksu, 1988: 175)

“Nevruz gösterip Acem şeklinde karar verir. Bu bileşim, bizden öncekilerin sonrakilerinden (müteahhîrîn-i selef) birinin nazariyat kitabında bu şekilde görülüp oradan yazılmıştır ve sonrakilerin (müteahhîrîn) buluşu olması akla daha yakın gelmektedir; lâkin, Acem bileşiminden tam tamına ayırdedilebilmesi için Sünbüle perdesinde biraz çokça dolaşmak ve arasına Çârgâh perdesinde biraz durmak uygun düşer” (Tura, 2006: 46).

Nevruz-1 Sultânî tarifi ise şöyledir:

“Muhayyer perdesinden âgâz ile Nevruz-1 acem âgâze eyleyüb, karârgâhı olan Dügâh perdesine geldikde, Râst perdesi gösterüb Râst perdesinde karâr ider. Bu tekîb dahî bir telîf-i kadîme-i meşhûrede mevcûd olub ismi nâ-malûm olmağla bu nam ile tesmiye münâsib görüleb tahrîr olundu” (Aksu, 1988: 214).

“Muhayyer perdesinden başlayarak Nevrûz-ı Acem bileşimini gerçekleştirdikten sonra, onun karar perdesi olan Dügâh perdesine gelindiğinde Râst perdesini gösterip Râst perdesinde karar eder. Bu bileşim de eski ve tanınmış bir eserde yer aldığı halde adı bilinmediğinden, ona bu adı uygun gördük ve yazdık” (Tura, 2006: 77).

Nâsır Abdülbâkî Dede'nin Nevrûz tarifine göre, Nevrûz yapabilmek için öncelikle Nevâ perdesinden Muhayyer perdesine kadar olan bölge içerisinde Nihâvend makâmı icrâ edilmelidir. Bu seyir aralığı Nihâvend makâmının karar sesi olan rast perdesi ile güçlüsü olan Nevâ perdesi aralığındaki sahaya tekabül eder. “Nevâ perdesinden Muhayyer perdesinedek çıkıcı ve inici şekilde Nihâvend yapmaya başlayıp...” ifâdesi gereği öncelikle Nâsır Abdülbâkî Dede'nin Nihâvend makâmını nasıl târif ettiğini belirtmek gerekmektedir.

Tedkîk u Tahkîk adlı eserinde Nâsır Abdülbâkî Dede'nin Nihâvend makâmı tarifî şöyle yapılmıştır:

“Nevâ perdesinden âgâz ve Çârgâh ve Nihâvend ve Dügâh ve Râst perdesine hûbût idub anda karâr ider. Ammâ Nevâ perdesinden yukarı Beyâtî ve Hüseyînî ve Acem ve Gerdâniye perdesine dek su'ûdu vardır. Bunda hilâf-ı daireden başka aslı kudemânın Nevâ dediğidir” (Aksu, 1988: 163).

“Nevâ perdesinden başlayıp Çârgâh'a, Nihâvend'e, Dügâh'a ve Râst perdesine inip, orada karar verir. Nevâ'dan yukarı, Bayatî, Hüseyînî, Acem ve Gerdâniye perdesinedek uzanabilir. Bunda da daire konusundan başka, bir de ad konusunda görüş ayrılığı vardır. Bu makam aslında, eskilerin Nevâ dediği makamdır” (Tura, 2006: 39).

Görüldüğü üzere Nâsır Dede, Nihâvend'in tarifini yaparken makâmın seyrini ve ilgili perdelerinin isimlerini vermekle yetinmiştir. Burada bu çalışma açısından dikkat çekici olabilecek hususlardan biri Nâsır Dede'nin tanımladığı Nihâvend makâmı seyrinde Çârgâh perdesi ile Dügâh perdesi arasında yer alan perdenin isminin “Nihâvend” oluşudur. Perde, aynı konumuyla Kantemiroğlu Edvârı'nda da “Nihâvend” ismiyle geçmektedir.<sup>29</sup> Bu perde, “Kürdî perdesi”nden dik bir perde olarak konumlandırılmak suretiyle Muallim İsmâil Hakkı Bey'in perde tablosunda da aynı isimle, “Nihâvend perdesi” olarak yer almaktadır.

---

<sup>29</sup> Bkz. (Tura, 2001: 71).

Nâsır Dede'nin Nevrûz makâmı tarifindeki “Nihâvend” makâmını daha iyi anlayabilmek için Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nihâvend makâmı tarifine de bakmak gerekmektedir. “Mûsikî Tekâmül Dersleri” adlı eserinde Muallim İsmâil Hakkı Bey, Nihâvend makâmını terkîbler arasında göstererek şöyle tanımlamaktadır:

“Rast perdesinde karar eden bu makam dört şubeden biri olan düğâh kolundan buselik makamını rast perdesinde icra etmekle olur. Lâkin buselik makamının çâr yek perdelerden farklı olduğundan buselik makamı sırasına müracaat oluna” (Kaygusuz, 2006: 45).

Muallim İsmâil Hakkı Bey, Bûselik makâmının Râst perdesinde icrâ edilmesiyle Nihâvend makâmının oluşabileceğini ifade etmektedir. Bu noktada akıllara Arel sisteminden alışık olunan, bir makâmı kendi karar perdesinden farklı bir perdeye göçürmek suretiyle oluşan diziyeye yeni bir makâm isminin verildiği “şed makâm” anlayışı gelebilir. Oysa herhangi bir makâmın, kendi âgâz ve karar seslerinden farklı bir perdeye göçürüldüğünde yeni bir makâm oluşturmadığı, sadece o makâmın farklı bir perdedeki tatbikinin gerçekleşmiş olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla o makâmın hissiyatı ve etkisi göçürüldüğü farklı perdede de tıpkı kendi karar perdesinde olduğu gibidir. Nitekim bu konuya 18. yüzyılın başlarında dikkat çeken Dimitrie Cantemir, “Kantemiroğlu Edvârı” olarak bilinen eserinde şed makâmın tarifini şöyle yapmaktadır:

“Bir makâm, asıl yerinde değil de dördüncü perdesine göçürülüp orada icrâ edilir ve karar perdesi de böylece başka yere göçerse, şedd makâm olur. Düğâh, Aşîrân, Segâh, Irâk, Çârgâh Râst yerine konarak, bir makâmda bestelenmiş eser böylece bir dörtlü alta veya üstteki perdede çalınır. Fakat, bilmiş ol ki bu tür şedd makâmlar hânendelerin okuyuşundan anlaşılmaz, ancak sâzendeler tarafından, arasıra kullanılır” (Tura, 2001: 42).

Gelenekteki şed makâm algısı ile Arel sistemindeki şed makâm anlayışı farklıdır. Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nihâvend ve Bûselik makâmlarının tanımlarının altındaki örnek seyirler incelendiğinde Arel sistemindeki şed makâm anlayışı ile Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nihâvend makâmının tanımı için kullandığı “Bûselik makâmını Râst perdesinde icra etmekle olur” ifadesinin aynı şeyler olmadıkları anlaşılacaktır.

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in, Nihâvend açıklamasının sonundaki uyarısı ise tez çalışması için önemli bir hususu belirlemektedir:

“... Lâkin buselik makamının çâr yek perdelerden farklı olduğundan buselik makamı sırasına müracaat oluna” (Kaygusuz, 2006: 45).

“Çâr yek perdeler” (dörtte bir, çeyrek perdeler) ifâdesi ile özellikle Bûselik makâmının ikinci derecesi olan “Bûselik perdesi” ve bu perdenin değişmesinden etkilenen üçüncü derecesinin kastedildiğini düşünmekteyiz. Bu durumda Nihâvend makâmını anlayabilmek için Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in işaret ettiği gibi “Bûselik makâmına müracaat” etmek gerekmektedir.

“Dügâh perdesinde karar eden bu makam evvelâ çargâh perdesinde acem makamının seyrini icra ile çargâh perdesine geldikte nevâ, şûrî, evc, gerdaniye perdeleriyle dönüp buselik, dügâh, rast perdesi açarak tekrar çargâh, buselik, dügâh, zirgüle perdesiyle dügâh perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006: 92).

Muallim İsmâîl Hakkı Bey’e göre Bûselik makâmı iki bölümden oluşmaktadır. İkinci bölümde ilk olarak Nevâ perdesi üzerinde Hicâz denilebilecek bir yapı kullanılır. Daha sonra bu yapı, Rast ve Çargâh perdelerinin ard arda seslendirilmesiyle değişir ve mutlaka Bûselik perdesi kullanmak suretiyle yedenli (Zirgüle perdesi) olarak Dügâh perdesinde karar edilir. Nevrûz makâmı için Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Bûselik makâmı tarifinin birinci bölümü bu çalışma açısından önemlidir. Bûselik makâmı tarifinde ilk yapılması gereken “Çargâh perdesinde Acem makâmının seyri”dir. Bu ifade, Çargâh perdesini Acem perdesi kabul etmek anlamını taşır. Bu durumda Çargâh perdesinin önündeki Bûselik perdesi, Acem perdesinin önündeki perdeyle aynı nisbette olmak durumundadır. Bu perdeler arasındaki ilişki ile Nevrûz makâmıyla bağlantı kurmadan önce Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in tanımladığı ve Nevrûz makâmı için oldukça kritik bir perde olan “Bûselik perdesi”nin de açıklanması gerekmektedir.

### **8.2.3. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’de Bûselik Perdesi**

Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in tanımladığı Bûselik perdesi konumu ile kendisinden yaklaşık beş asır önce yaşayan Kadızâde Tirevî’nin Bûselik perdesi için işaret ettiği konum büyük benzerlik göstermektedir. Mûsikî Risâlesi’nde Tirevî, Bûselik perdesinin konumunu Uşşâk makâmını anlatırken izah etmektedir:

“Uşşâk oldurki agâz hânesi pûselik için çargâha karîb olan segâh hânesinden agâze idûb aşığâ gidûb dügâh hânesinden inûb râst hânesinde karâr îder işte uşşâkın dahî seyri böylece olûr” (Uygun, 1990: 37).

Tarıftan anlaşılacağı üzere Tirevî, bûselik perdesi için “Çârgâh perdesine yakın olan Segâh perdesi” ifadesini kullanmıştır. Bu ifade aynı zamanda Çârgâh perdesine yakın olan perdenin Bûselik perdesi olduğunu belirtmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey’in “Mûsikî Tekâmül Dersleri” adlı eserinde yer alan perde tablosunda ise Segâh perdesi arızasız, Nişâbur perdesi küçük diyez (Arel sisteminde bir koma), Bûselik perdesi ise do büyük bemol işareti (Arel sisteminde beş komalık) ile gösterilmiştir. Buna göre ilgili perdeler, pestten tize doğru şu şekilde sıralanmaktadır:

Segâh (pest)	Nişâbur (dikçe)	Bûselik (dik)
--------------	-----------------	---------------

Muallim İsmâil Hakkı Bey’e göre Bûselik perdesi, tıpkı Tirevî’nin tanımladığı gibi, Çârgâh perdesine en yakın olan perde konumundadır. Nişâbur perdesi ise Segâh perdesine en yakın olan perdedir. Bu sebepten ötürü Muallim İsmâil Hakkı Bey, Nişâbur perdesini si diyez, Bûselik perdesini ise do bemol ile yazmayı tercih etmiştir.

**Şekil 19.** Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Perde Tablosu

**Kaynak:** Muallim İsmail Hakkı Bey, 1930.

Kolaylıkla fark edileceği üzere Muallim İsmâil Hakkı Bey’in perdelerin konumları ve adlandırmaları ile Arel sistemindeki yapı birbirlerinden farklıdır ve bu farklılardan bazıları kısaca şöyle özetlenebilir:

a) Muallim İsmâil Hakkı Bey’de Segâh perdesi arızasız, Arel sisteminde bir koma bemol işareti ile gösterilmektedir.

b) Muallim İsmâil Hakkı Bey’de Nişâbur perdesinin konumu Arel sistemindeki natürel si sesi olarak tanımlanan ve “Bûselik perdesi” olarak adlandırılan perdeye tekâbül etmektedir.

c) Muallim İsmâil Hakkı Bey’de Bûselik perdesi, Arel sisteminde “Dik Bûselik” olarak tanımlanan ancak uygulamalarda kullanılmadığı ifâde edilen perdedir.<sup>30</sup>

#### 8.2.4. Nihâvend Makâmı’nın İkinci Derecesi

Nâsır Abdülbâkî Dede’nin “Nevâ perdesinden Muhayyer perdesinedek çıkıcı ve inici şekilde Nihâvend yapmaya başlayıp sonra, bir Hüseyinî ve Acem göstererek Acem perdesinde karar verir” ifadesiyle tanımladığı Nevrûz makâmı tarifine dönecek olursak makâmın, Nevâ perdesi üzerinde Nihâvend yapması gerektiği açıktır. Nâsır Dede’nin Nihâvend makâmı tarifinde sadece makâmın seyrine ve kullanılan perdelere işaret edildiği için Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nihâvend makâmı tarifine başvurmak gerekmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey Nihâvend makâmını “buselik makamını rast perdesinde icra etmekle olur” şeklinde tanımlamıştır. Karar sesi Dügâh perdesi olan Bûselik makâmının ikinci derecesi, “Bûselik” perdesi ismiyle Muallim İsmâil Hakkı Bey tarafından Segâh perdesinden dikçe basılması gereken Nişâbûr perdesinden de dik bir perde olarak konumlandırılmıştır. Nihâvend makâmı için Râst perdesi üzerinde Bûselik yapıldığında ise Nihâvend makâmının ikinci derecesi olan Dügâh perdesi, (Dügâh üzerindeki Bûselik makâmının ikinci derecesi olan Bûselik perdesinin tizleşmesi sebebiyle) dikleşmek durumundadır. Nevâ perdesi üzerinde yapılacak olan Nihâvend makâmında ise tizleşmesi gereken perde, Nevâ üzerindeki Bûselik’in ikinci derecesi olan Hüseyinî perdesi olacaktır. İşte Nevrûz makâmındaki bu yapıdan ötürü farklılaşan “Dikçe Hüseyinî” perdesine Muallim İsmâil Hakkı Bey “Nevrûz perdesi” demektedir<sup>31</sup>. Benzer şekilde “Bûselik perdesi”nin de Bûselik makâmındaki özel konumundan ötürü makâmın kendi adıyla tanımlanmış olduğu kuvvetle muhtemeldir.

<sup>30</sup> Bkz. (Can, 2002: 175-181).

<sup>31</sup> Karadeniz-Töre sistemine göre nevrûz perdesi, acem ile eviç perdeleri arasında konumlanmaktadır. Pesten tize doğru; Acem-Nevrûz-Dikçe Nevrûz-Eviç... Bkz. (Karadeniz, 2013: 26).

### 8.2.5. Tanbûrî Cemîl Bey Örneği

Nihâvend makâmında ikinci derecenin tizleşmesi<sup>32</sup> Tanbûrî Cemîl Bey icrâlarında da gözlemlenmektedir. Cemîl Bey'in çeşitli taksimlerinin perde ve aralıklarının ölçülerek cent cinsiyle ortaya konulduğu bir çalışmada Cemîl Bey'in Nihâvend taksimlerinde tercih ettiği perdeler için şu ifâdeler yer almaktadır:

“TBT-1: Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Bûselik dörtlüsü olarak adlandırılan dörtlüdür. Dörtlünün bu tür kullanımında ikinci perde daha tiz icrâ edilerek Bakıyye aralığı daraltılmıştır. Bu perdenin dördüncü perdeyle oluşturduğu aralık da 6/7 oranındaki doğal üçlü aralığa dönüşmektedir. Aralık yapısı 7/8-27/28-8/9 (231,17-62,96-203,91) şeklindedir” (Günelçin, 2019:185).

Çalışmada Tanbûrî Cemîl Bey'in Nihâvend taksîmi üzerine şu tespitlerde bulunmaktadır:

Şekil 4.74'te yer alan Nihâvend Tanbur taksîmi TBT-1 kullanımına örnek oluşturmaktadır. Bu bölümde nevâ perdesi etrafında başlayan seyir rast perdesinde Bûselik dörtlüsü içerisinde son bulmaktadır. Bu seyir içerisinde düğâh perdesi yerine daha dik bir perdeye yer verilerek kürdî ve bûselik perdeleri arasındaki Bakıyye aralığının dar, rast ve düğâh perdeleri arasındaki Tanîni aralığının geniş icrâ edilmesiyle rast perdesindeki Bûselik diziliminin “7/8-27/28-8/9” oranlarındaki cinse yaklaştığı görülmektedir” (Günelçin, 2019:185).

Nevrûz makâmının izlerini aramak için Cemîl Bey'in Nihâvend makâmının Nevâ perdesi üzerine aktarılmış makâmlarda yapmış olduğu taksimleri de incelemek gerekmektedir.

Örneğin Cemîl Bey'in Ferahfezâ taksîmi için Günelçin'in çalışmasında şu ifâdeler yer almaktadır:

“...Cemil Bey'in Hüseyinî perdesi yerine daha dik bir perde icrâ ederek Hüseyinî ve Acem perdelerinin arasındaki Bakıyye aralığını daralttığı, Nevâ ve Hüseyinî perdeleri arasındaki Tanini aralığını ise genişlettiği görülmektedir” (Günelçin, 2019: 140). Cemîl Bey'in Ferahfezâ taksîmi için kullanılan bu ifâdelerle Nihâvend makâmı arasında bağlantı kurabilmek için Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Ferahfezâ tanımına bakmak gerekir. “Yegâh perdesinde karar eden bu makam evvelâ nihavend-i kebir makamının seyri ile

<sup>32</sup> Tıpkı Bûselik makâmında olduğu gibi.

neva perdesinde asma karardan sonra hicaz makamının seyri ile düğâh perdesine geldikte yegâh perdesinde nihavend makamının karar seyri ile yegâh perdesinde karar eder” (Kaygusuz 2006: 140).

Tarife göre Ferahfezâ makâmı öncelikle Nihâvend-i kebîr makâmının seyri ile Nevâ perdesinde kalmalıdır. Dolayısıyla Ferahfezâ makâmını daha iyi anlayabilmek için Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nihâvend-i kebîr tarifine bakmak gerekmektedir.

“Rast perdesinde karar eden bu makam aynı nihavend makamı gibi olup neva perdesini rast perdesi ittihaz ederek neva perdesi üzerinde dahi aynı nihavend makamını icra edip yine makam-ı nihavend’in seyri ile perde-i rastta karar eder” (Kaygusuz 2006: 44).

Tanımdan anlaşılacağı üzere Ferahfezâ makâmının girişinde Nevâ perdesini Râst perdesi kabul ederek Nevâ perdesi üzerinde Nihâvend makâmı icrâ edilmelidir. Bu tarif, Nevrûz makâmının girişindeki seyir örneği ile birebir aynıdır. Buna göre Nevrûz ve Ferahfezâ makâmının seyir başlangıçlarında Nevâ üzerinde Nihâvend yapılması gerektiği açıktır.

Bu sebepten ötürü Tanbûrî Cemîl Bey, Ferâhfezâ taksiminin girişinde Nevâ üzerinde Nihâvend yapması gerektiği için ikinci derecede bulunan Hüseyinî perdesini dikçe kullanmaktadır<sup>33</sup>. Böylelikle (Günalçin’in tespitindeki gibi) birinci derece ile ikinci derece arasındaki Tanînî aralığı genişlemektedir. Nihâvend makâmında ikinci derecenin dikleşmesinin Bûselik makâmından kaynaklanmaktadır. Bu durumda dikleşmesi gereken ikinci dereceler; Bûselik makâmı için Segâh, Nihâvend makâmı için Düğâh, Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend makâmı için ise Hüseyinî perdeleri olacaktır.

### **8.2.6. Nihâvend Makâmı’nın Üçüncü Derecesi**

Muallim İsmâil Hakkı Bey, Nihâvend makâmının üçüncü derecesi olarak “Kürdî” değil “Nihâvend” perdesini kullanmaktadır.<sup>34</sup> Bu adlandırmanın da Bûselik ve Nevrûz perdelerindeki adlandırmayla benzer sebeplerden ötürü tercih edilmiş olabileceğini düşünmekteyiz. Dolayısıyla Nihâvend makâmının üçüncü derecesi olan perde (Arel sistemindeki gibi beş koma bemol işaretiyle gösterilen) “Kürdî perdesi” ile değil Kürdî

<sup>33</sup> Tanbûrî Cemîl Bey’in dikçe bastığı Hüseyinî perdesini Muallim İsmâil Hakkı Bey’in “Nevrûz perdesi” olarak tanımladığı anlaşılmaktadır.

<sup>34</sup> Muallim İsmâil Hakkı Bey tarafından kaleme alınan “Türk Musikisi Nota, Usul, Makamat ve Solfej Metodu” adlı eserde, porte üzerinde yazılan örnek bir seyir üzerinden Kürdî perdesi ile Nihâvend perdesinin karşılaştırması açıkça yapılmaktadır (1930: 75).



perdesinden dik olan (yaklaşık olarak Arel sistemindeki dört komalık “Dik Kürdî” perdesine karşılık gelen) ve makâmın ismi ile anılan “Nihâvend” perdesidir.

Bu durumda makâmın ilk üç sesi Arel sistemine göre şu şekilde gösterilebilir:

*Şekil 20. Nihâvend Makâmının İlk Üç Perdesi*



Bu aralıklar Nevâ perdesi üzerine taşındığında ise:

*Şekil 21. Nevâ Perdesi Üzerindeki Nihâvend Makâmının İlk Üç Perdesi*



Muallim İsmâil Bey’e göre Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend makâmının ilk üç perdesinin isimleri şöyledir:

Nevâ	Nevrûz	Sepher <sup>35</sup>
------	--------	----------------------

Nihâvend makâmının üçüncü derecesinin tizleşmesi durumuna yine Cemîl Bey’in icrâlarında rastlamak mümkündür.

“TBT-3: Bûselik dörtlüsünün bu tip kullanımında üçüncü perde yerine daha tiz bir perde icrâ edilerek Bakıyye aralığın genişlemesiyle bu dörtlü Tanîni, Küçük Mücenneb ve Büyük Mücenneb aralıklarından oluşan dörtlüye dönüşmektedir. Bu perdenin karar perdesiyle oluşturduğu aralık da 5/6 oranındaki doğal üçlü aralığa dönüşmektedir. Aralık yapısı 8/9-15/16 9/10 (203,91-111,73-180,40) şeklindedir.”

Çalışmada Tanbûrî Cemîl Bey’in yaylı tanbûr ile yapmış olduğu Nihâvend taksîmi üzerine şu tespitlerde bulunmaktadır:

“Şekil 4.78’de Nihâvend Yaylı Tanbur taksiminde rast perdesi üzerindeki makam seyrinde çargâh ve rast perdesi üzerindeki Bûselik dörtlüsü içerisinde bu kullanımın örnekleri görülmektedir. Nim hisar ve ve kürdî perdeleri daha tiz perdeler kullanılarak “8/9-15/16-9/10” oranlarındaki cinsin değerlerine yaklaşılmaktadır.”

Analizin devamında ise şu ifâdelere yer verilmektedir:

<sup>35</sup> Muallim İsmâil Hakkı Bey’in “Türk Musikisi Nota, Usul, Makamat ve Solfej Metodu” adlı eserinde, porte üzerinde yazılan örnek bir seyir üzerinden Acem perdesi ile Sepher perdesinin karşılaştırması açıkça yapılmaktadır. Ayrıca Muallim İsmâil Hakkı Bey, porte üzerinde Sepher perdesini (tıpkı tez çalışmasının analiz notalarında tercih ettiğimiz gibi) fa notasının önüne koyduğu küçük diyez (Arel sistemindeki 1 komalık diyez) işaretiyle konumlandırmaktadır (1930: 74).

“Şekil 4.79.’da aynı taksimın başka bir bölümünde aynı perde anlayışına örnek bir kullanıma rastlanmaktadır. Bu örnekte karara giderken kürdî perdesi yerine daha tiz bir perde seslendirilerek “8/9-15/16-9/10” oranlarındaki cinsin içerisindeki iki doğal üçlü aralığa (4/5 ve 5/6 oranındaki üçlüler) yaklaşılmaktadır. Bu anlayışla rast ve kürdi perdeleri arasında 5/6, nevâ ve kürdî perdeleri arasında ise 4/5 oranındaki aralık oluşmaktadır.”

Çalışmada Tanbûrî Cemîl Bey’in tanbûr ile yapmış olduğu Isfahân taksiminde de benzer tespitler yer almaktadır:

“Benzer bir perde anlayışına Isfahan Tanbur taksiminde rastlanmıştır (Şekil 4.80). Bu taksimın girişinde nevâ perdesi üzerinde yapılan seyirde acem perdesinin yerine daha tiz perdenin seslendirilerek hüseyinî ve acem perdeleri arasında 15/16 (111,73 s.) oranındaki “Doğal Küçük Mücenneb” aralığının oluşturulduğu görülmektedir” (Günalçin, 2019: 187-188).

#### **8.2.7. Nihâvend Makâmı’nın Altıncı Derecesi**

Muallim İsmâil Hakkı Bey, Nihâvend makâmının altıncı derecesi olarak “Hisâr” değil “Şûrî” perdesi kullanılması gerektiğini “Mûsikî Tekâmül Dersleri” adlı eserindeki Bezm-i Tarab tanımında ifade etmektedir.

“Rast perdesinde karar eden bu makam aynı nihavend makamı gibi olup farkı ise neva perdesi yerine saba ve şûrî perdesi yerine hüseyinî perdeleri kullanarak yine makam-ı nihavendin seyri ile perde-i rastta karar eder” (Kaygusuz, 2006: 47).

Nevrûz makâmını oluşturabilmek için Nevâ perdesi üzerine taşınan Nihâvend makâmının altıncı derecesi ise Muallim İsmâil Hakkı Bey’in “Nârefte” olarak adlandırdığı perdedir. Bu perde, Kürdî perdesinin bir oktav üzerindeki Sünbüle perdesinden dik olarak konumlanan, “Nihâvend perdesi”nin bir sekizli üzerindeki perdedir.

Nihâvend makâmında Kürdî perdesi yerine Nihâvend perdesi, Hisâr perdesi<sup>36</sup> yerine ise Şûrî perdesi kullanılması durumu Cemîl Bey’in taksimlerinde de gözlemlenmektedir.

---

<sup>36</sup> Arel sistemindeki Nîm Hisâr perdesi.

“Şekil 4.78’de Nihâvend Yaylı Tanbur taksimini içerisinde rast perdesi üzerindeki makam seyrinde çargâh ve rast perdesi üzerindeki Bûselik dörtlüsü içerisinde bu kullanımın örnekleri görülmektedir. Nim hisar ve kürdî perdeleri daha tiz perdeler kullanılarak “8/9-15/16-9/10” oranlarındaki cinsin değerlerine yaklaşılmaktadır” (Günelçin, 2019:187).

### 8.2.8. Nevâ Perdesi Üzerinde Nihâvend Yapısı

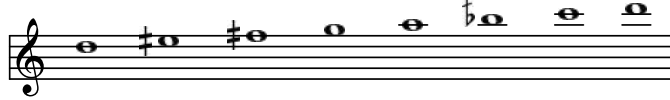
Bu bilgilere dayanarak Muallim İsmâil Hakkı Bey’in işaret ettiği perdeler doğrultusunda Nihâvend makâmının Arel sisteminde kullanılan arızî işaretlerle gösterimi aşağıdaki gibidir:

*Şekil 22. Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nihâvend Makâmı*



Nâsır Dede’nin Nevrûz makâmı tarifindeki “Nevâ perdesinden Muhayyer perdesinedek çıkıcı ve inici şekilde Nihâvend yapmaya başlayıp...” ifâdesine ve Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nihâvend makâmında kullandığı perdelere dayanarak Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend makâmının Arel sistemi arızî işaretleriyle gösterimi ise şu şekilde olmalıdır:

*Şekil 23. Nevâ Perdesi Üzerinde Nihâvend Makâmı*



Muallim İsmâil Bey’e göre Nevâ perdesi üzerine taşınan Nihâvend makâmının perdelerinin isimleri şöyledir:

Nevâ	Nevrûz	Sepher	Gerdâniye	Muhayyer	Nârefte	Tiz Çargâh	Tiz Nevâ
------	--------	--------	-----------	----------	---------	---------------	----------

### 8.2.9. Nevrûz mu Nevrûz-ı Acem mi?

Nâsır Dede’nin Nevrûz tarifine göre<sup>37</sup> makâmın karar sesi Acem perdesidir. Muallim İsmâil Bey’in Nevrûz eserlerinde ise makâmın karar sesi Dügâh perdesidir. Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Devrîrevân Kâr’ının girişindeki terennüm bölümünde, bestekârın benimsemiş olduğu Nevrûz makâmı anlayışını görebilmek mümkündür.

<sup>37</sup> “Nevâ perdesinden Muhayyer perdesinedek çıkıcı ve inici şekilde Nihâvend yapmaya başlayıp sonra, bir Hüseyinî ve Acem göstererek Acem perdesinde karar verir” (Tura, 2006: 46).

**Şekil 24. Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Kendi El Yazısıyla Yazdığı Devrîrevân Kâr'ın Başındaki Terennüm Bölümü**



**Kaynak:** DABOA TRT.MD.d 139/3 M-01-01-1927.

Çalışmanın bu aşamasına kadar edinilen bilgiler doğrultusunda Şekil 21’de gösterilen bölüm kısaca analiz edildiğine, eserin birinci satırında Nevâ üzerinde Nihâvend makâmının yapıldığı, Acem perdesiyle<sup>38</sup> başlayan ikinci satırda ise Hüseyinî perdesi<sup>39</sup> kullanılarak Dügâh üzerinde Uşşâk’lı<sup>40</sup> karar edildiği anlaşılmaktadır. Bu analize Nâsır Dede’nin Nevrûz makâmı tarifinin uygun olmadığı açıktır. Nâsır Dede’nin “Nevrûz gösterip Acem karar verir” olarak tanımladığı Nevrûz-ı Acem tarifini<sup>41</sup> belirginleştirebilmek için kendisinin Nevrûz ve Acem tariflerini alt alta yazmak gerekmektedir.

“Nevâ perdesinden Muhayyer perdesinedek çıkıcı ve inici şekilde Nihâvend yapmaya başlayıp sonra, bir Hüseyinî ve Acem göstererek Acem perdesinde karar verir” (Tura, 2006: 46).

<sup>38</sup> Bu perde ilk satırdaki aynı nota ile gösterilen sestem daha peştir.

<sup>39</sup> Bu perde ilk satırda daha dikçe basılan Nevrûz perdesidir.

<sup>40</sup> Muallim İsmâil Hakkı Bey’in, kritik gördüğü durumlar haricinde Uşşâk karar eden eserlerde Segâh perdesine herhangi bir işaret koymadığını daha önce belirtmiştik.

<sup>41</sup> “Nevrûz gösterip Acem şeklinde karar verir. Bu bileşim, bizden öncekilerin sonrakilerinden (müteahhirin-i selef) birinin nazariyat kitabında bu şekilde görülüp oradan yazılmıştır ve sonrakilerin (müteahhirin) buluşu olması akla daha yakın gelmektedir; lâkin, Acem bileşiminden tam tamına ayırdedilebilmesi için Sünbüle perdesinde biraz çokça dolaşmak ve arasına Çârgâh perdesinde biraz durmak uygun düşer” (Tura, 2006: 46).

“Gerdâniye perdesinden Nihâvend yapmaya başlayıp Çargâh perdesine gelince dönüp Uşşâk karar verir. Bu bileşimin bizden önceliklerin (selef) buluşu olduğu düşünülebilir” (Tura, 2006: 46).

Bu tariflerden hareketle Nevrûz-ı Acem makâmının Nevâ perdesi üzerinde Nihâvend yaptıktan sonra Acem, Hüseyinî ve Çargâh perdeleri kullanarak Dügâh perdesinde Uşşâk’lı karar eden bir makâm olduğunu söylemek mümkündür.

Bu tarif, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nevrûz bestelerinin tamamında kullanılan yapı ile uyuşmaktadır. Dolayısıyla Nâsır Dede’nin “Nevrûz-ı Acem” olarak isimlendirdiği terkîbin, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in “Nevrûz” olarak tanımladığı makâm olduğu anlaşılmaktadır.

Muallim İsmâil Hakkı Bey’in (Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend’li yapı ile Dügâh perdesi üzerindeki Uşşâk’lı kalış) Nevrûz makâmının Arel sistemi arızî işaretleriyle gösterimi şu şekildedir:

*Şekil 25. Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nevrûz Makâmı*



#### 8.2.10. Nevrûz-ı Arab

Abdülkâdir Merâgî, Abdülazîz bin Abdülkâdir Merâgî, Fethullâh Şirvânî ve Mahmud bin Abdülazîz bin Abdülkâdir, Lâdikli ve Alişâh bin Hacı Büke’ye ait edvârlarda *şûbe* sınıflaması altında yer alan Nevrûz-ı Arab, Nâyî Osmân Dede’de *terkîb* olarak belirtilmektedir.

Alişâh bin Hacı Büke’nin, şübeler arasında gösterdiği Nevrûz-ı Arab, Nevrûz-ı Asl’ın diğer bir adı olarak kaydedilmiş, yedi sestem oluşan eksik Nevâ ya da Hüseyinî dizisi şeklinde aktarılmıştır (Çakır, 1999: 135).

Lâdikli, şübeler arasında altıncı sırada gösterdiği Nevrûz-ı Arab için “beş aralığı içine alır altı nağmeden oluşur” tarifini vermiş, onyedinci sırada yer alan Sabâ şûbesi için, “bilginler buna Nevrûz-ı Arab derler, bitiş noktasının Segâh olduğunu söylerler. Bunun iki ucunun aralığı AT’dır. Bu az kullanılan uyumlu aralıklardandır” açıklamasını yapmıştır (Tekin, 1999: 163,169).

Nevrûz-1 Arab ile ilgili T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri'nde<sup>42</sup> Muallim İsmâil Hakkı Bey'e kayıtlı bir notaya ulaşılmıştır. Devlet Arşivlerinde Darb-ı Yek usûlünde, Nevrûz-1 Arab makâmında, marş formunda künyelenmiş eserin ilk mısraı: “Padişahım çok yaşa devletinle milletinle askerinle çok yaşa” olarak kayıtlıdır.

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz-1 Arab makâmındaki ulaşabildiğimiz bu tek eseri makâmsal olarak incelendiğinde, buradaki Nevrûz-1 Arab anlayışının, Nâsır Dede'nin Tedkîk u Tahkîk adlı eserindeki Nevrûz tanımına<sup>43</sup> uygun olduğu anlaşılmaktadır.

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz-1 Arab marşı, Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend, Hüseyinî ve Acem perdelerinin kullanımıyla Çârgâh perdesi üzerindeki kısa bir kalış ile başlamış ardından Nârefte perdesine kadar uzanmak suretiyle bu yapı tekrarlanmıştır. Devamında tıpkı tarifteki gibi Hüseyinî ve Acem (perdelerini) göstererek Acem perdesinde karar verilmiştir.

Ardından Nevâ üzerindeki Nihâvend ile Nârefte perdesine kadar genişleme gösterildikten sonra kullanılan Acem ve Hüseyinî perdeleriyle Çârgâh perdesi üzerinde Râst'lı bir kalış gerçekleşmiştir.

Nevâ üzerindeki Nihâvend'in ardından Hüseyinî ve Acem perdelerinin ard arda kullanıldığı benzer yapı korunmuş ve Acem perdesinde tam karar yapılarak eser tamamlanmıştır.

---

<sup>42</sup> T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi, TRT Müzik Dairesi Defterleri (DABOA TRT.MD.d) 63/41 (M-01-01-1927).

<sup>43</sup> “Nevâ perdesinden Muhayyer perdesinedek çıkıcı ve inici şekilde Nihâvend yapmaya başlayıp sonra, bir Hüseyinî ve Acem göstererek Acem perdesinde karar verir” (Tura, 2006: 46)

Şekil 26. Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz-ı Arab Marşı

Kaynak: DABOA TRT.MD.d 63/41 M-01-01-1927.

### 8.2.11. Nevrûz Perdesinin Hüseyinî Perdesine ve Sepher Perdesinin Acem Perdesine Dönüşümleri

Nâsır Dede'nin Nevrûz-ı Acem, Muallim İsmâil Hakkı Bey'in ise Nevrûz olarak açıkladığı makâmın öncelikle Nevâ perdesi üzerinde Nihâvend, ardından Acem, Hüseyinî

ve Çârgâh perdeleri kullanarak Dügâh perdesinde Uşşâk makâmının karar sesleriyle tam karar yapmaktadır. Buna göre Nevrûz makâmı iki ayrı bölümden oluşmuş, birinci bölümdeki Nihâvend makâmına dair sesler ile ikinci bölümdeki Acem makâmına ait sesler aynı notalarla arızasız olarak gösterilmiştir. Dolayısıyla Nevrûz makâmının ilk bölümünde Nevrûz perdesi, ikinci bölümünde ise Hüseyinî perdesi kullanılmaktadır. Bu durum arızasız olarak yazılan bir notada Nevrûz ve Hüseyinî perdelerinin her ikisinin de Arel sistemine göre porte üzerinde natürel mi olarak yazılmasına sebep olmuştur. Muallim İsmâil Hakkı Bey'in nota yazımında da ilgili perdelerde herhangi bir ârizî işaret bulunmadığı için (Arel sistemine göre) Nevâ perdesi üzerindeki mi sesi (Nevrûz perdesi) ve fa sesi (Sepher perdesi) ile Acem makâmına geçildikten sonra kullanılması gereken mi (Hüseyinî perdesi) ve fa (Acem perdesi) seslerinin nota üzerindeki görünüşleri aynıdır.

Bu durumun, günümüzde Nevrûz makâmının anlaşılmasının önündeki en önemli güçlüklerden biri olduğu açıktır.

Buna göre Arel sisteminde kullanılan ârizî işaretlerle bu perdelerin gösterimi aşağıdaki gibidir:

*Şekil 27. Ârizî İşaretler*



Bu noktada Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Segâh perdesi için bemol işareti kullanmadığı gibi Segâh perdesinin tam dörtlü tizinde konumlanan Hüseyinî perdesi için de herhangi bir ârizî işaret kullanmadığını belirtmek gerekmektedir. Edvârlarda<sup>44</sup>, gelenekteki uygulamalarda ve ilgili eserler üzerinde yapılan analizlerde tespit edilebileceği üzere Hüseyinî perdesi, Arel sistemindeki natürel mi sesinden daha pest bir perde olarak konumlanmaktadır. Hüseyinî perdesinin bu konumlanışının genelgeçer bir bilgi olmasından ötürü Muallim İsmâil Hakkı Bey'in, (tıpkı Segâh perdesinde yaptığı gibi) ârizî bir işaretle Hüseyinî perdesini ayrıca tanımlamaya gerek duymadığı tahmin edilmektedir.

<sup>44</sup> Örneğin Safiyyüddîn'in "Kitâbü'l Edvâr"ında Hüseyinî ve Nevrûz makâmına ait perdeler gösterilirken Hüseyinî perdesi, günümüzdekinden daha pest bir konumda yer almaktadır.



### 8.2.12. Çârgâh Perdesi Hakkında Küçük Bir Not

Nevrûz makâmında Nevâ perdesi üzerinde Nihâvend yapılırken karar perdesinin bir tam ses pest tarafındaki Çârgâh perdesinin, Nihâvend makâmının üçüncü derecesinin dikçe basılmasından ve Çârgâh perdesinin de bu dikçe basılan perdenin tam dörtlü pest tarafında bulunmasından ötürü uygulamada (Nihâvend'in üçüncüsü derecesinin tizliği miktarınca) dikçe basılması gerektiği kanaatindeyiz. Çârgâh perdesi Nevâ üzerindeki Nihâvend icrâsında dikçe kullanılırken makâmın Acem perdesini kullanan Uşşak'lı yapıya dönüşmesiyle birlikte Dügâh perdesinde Uşşak'lı kalınacağı için bu sefer Çârgâh perdesinin pestleşmesi söz konusu olacaktır. Nitekim uygulamada Dügâh perdesi üzerindeki Uşşak'lı kalıplarda Çârgâh perdesinin bir miktar pestleşmesi gerektiği bilinmektedir. Ancak bu tahminimizi Muallim İsmâil Hakkı Bey'in ilgili makâm tariflerinden ve seyir örneklerinden aradığımız bulgularla ispatlayamadık. Nihâvend makâmının ikinci, üçüncü ve altıncı derecelerinin bir miktar tizleşmesi gerektiği ile ilgili kanıtlarımızı yedinci derece (Nevâ üzerindeki Nihâvend'de Çârgâh perdesi) için sunamamaktayız. Dolayısıyla Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz eserlerini makâmsal açıdan analiz ederken Nevrûz makâmının başındaki Nihâvend bölüm ile Acem makâmının işlendiği ikinci bölümde yer alan tüm “do” seslerini, herhangi bir arıza işareti koymadan “Çârgâh perdesi” olarak değerlendirmek durumundayız.

### 8.2.13. Analiz Notalarının Yazımı Hakkında

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz makâmındaki eserlerini makâmsal açıdan inceleyebilmek amacıyla bu çalışma için hazırlanan notalar, Arel sistemine göre yazılmıştır. Ancak Arel sisteminde mevcut olmayan bazı perdeler, Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz makâmı anlayışının ortaya konulabilmesi için Arel sisteminde kullanılan ârizî işaretlerle gösterilmiştir.

Pek çok konuda Türk müziğinin ifade gücünü kısıtlaması bakımından haklı eleştirilere maruz kalan Arel sistemi, bu çalışmada göz ardı edilebilirdi. Nihayetinde bir “teori” olan Arel sisteminin Türk müziğinin aktarılmasındaki yegâne yöntem olmadığı açıktır. Öte yandan, TRT repertuarında yer alan tüm eserlerin bu teorinin kurallarıyla yazılmış olduğu, hemen her müzik eğitim kurumunda yer alan nazariyat derslerinin yine Arel sistemine göre anlatıldığı ve Türk müziği eğitimi almış hemen her bireyin bu sisteme olan aşinalığı göz ardı edilemez. Çalışmada yer alan eserlerin analiz notaları, eksikliklerine rağmen tanınırlığı sebebiyle, Arel sistemi notasyonu ile yazılmıştır. Bu

çalışmada, Arel sistemi sebebiyle günümüzde yeterince anlaşılamadığı fark edilen Nevrûz makâmı, yine Arel sisteminde kullanılan işaretler üzerinden açıklanmaktadır.

### 8.3. MUALLİM İSMÂİL HAKKI BEY'İN NEVRÛZ ESERLERİNİN MAKÂMSAL ANALİZLERİ

#### 8.3.1. Nevrûz Fahte Peşrev

Şekil 28. Nevrûz Fahte Peşrev Analiz Notası

#### Nevrûz Peşrev

Fahte Muallim İsmâil Hakki Bey

1. Hâne

1. Hâne

2.

3.

4.

5.

6.

7. Mülâzime

8.

**Tablo 5. Nevrûz Fahte Peşrev Perde Oranları**

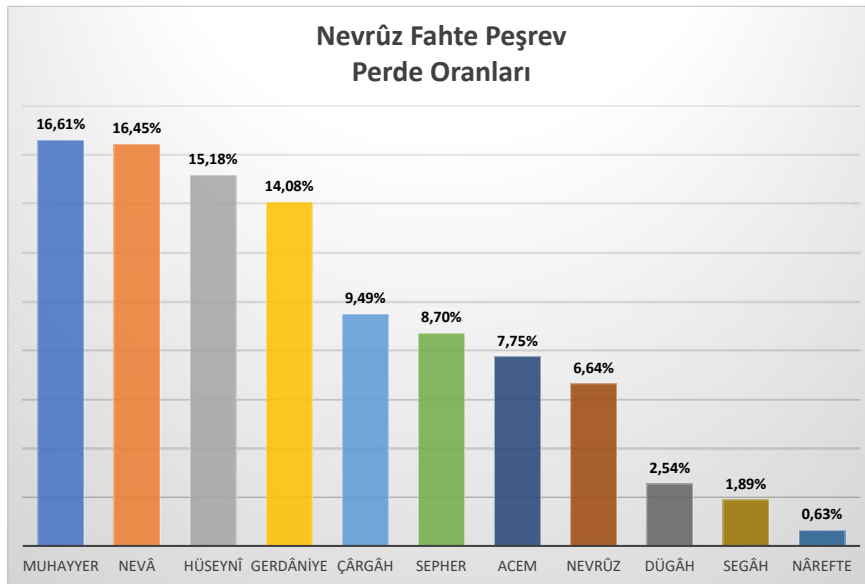
Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Muhayyer	52,5	16,61
Nevâ	52	16,45
Hüseynî	48	15,18
Gerdâniye	44,5	14,08
Çârgâh	30	9,49
Sepher	27,5	8,70
Acem	24,5	7,75
Nevrûz	21	6,64
Dügâh	8	2,54
Segâh	6	1,89
Nârefte	2	0,63
TOPLAM	316	100

Tablo 5 incelendiğinde<sup>45</sup>, Nevrûz Peşrev’de en fazla kullanılan perdenin %16,61 oranla Muhayyer perdesi olduğu görülmektedir. Ardından sırasıyla %16,45 oranla Nevâ perdesi, üçüncü olarak %15,18 oranla Hüseynî perdesi takip etmektedir. En az kullanılan perde %0,63 oranla Nârefte perdesidir.

**Şekil 29. Nevrûz Fahte Peşrev Ses Alanı**



**Şekil 30. Nevrûz Fahte Peşrev Perde Oranları**



Nevrûz Fahte Peşrev, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Nevrûz eserleri arasında makâmın en iyi anlaşılabilceği eserdir. Eserin seyrine, Nevâ perdesi üzerindeki

<sup>45</sup> Çalışmanın bu bölümünde yer alan perde tabloları ile grafikler, Muallim İsmâil Hakkı Bey’in “Mûsikî Tekâmül Dersleri” adlı kitabındaki perde isimleri esas alınarak hazırlanmıştır.

Nihâvend makâmının üçüncü derecesi ile başlanmış, birinci portenin sonunda Nevâ perdesi üzerinde Nihâvend makâmının güçlüsü konumunda olan Muhayyer perdesinde kalış yapılmıştır. İkinci portede tıpkı Tirevî'nin “hüseyî hânesi üstündeki segâh hânesiyle hüseyî hânesinin mâbeynine bir perde girer tîz dügâh ve tîz râst ve segâh hâneleriyle ol perdeye gelince nevrûz olur” tarifindeki gibi Muhayyer perdesinden ikinci portenin sonundaki Dikçe Hüseyî yani Nevrûz perdesinde kalış yapılmıştır.

Eserin üçüncü ve dördüncü portelerinde eksiksiz denilebilecek bir Nihâvend makâmı seyri yer almaktadır. Bu pasajın Muallim İsmâil Hakkı Bey için karakteristik bir Nihâvend yapısı olduğu, bestekârın “Hürriyet” isimli Nihâvend Peşrev'inin Mülâzime bölümünün ikinci yarısında kullandığı benzer nağmelerden anlaşılmaktadır.

Şekil 31. Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nihâvend Peşrevi "Hürriyet"

T. Hakkı Bey Nihavend (Hürriyet) Peşrevi

TRT Müzik Dairesi TSM

نادیر خیرتیشروی اصل حقیقتك اصولی رویك

276/10

3

Kaynak: DABOA TRT.MD.d 380/75 M-30-12-1909.

Böylelikle Nevrûz Fahte Peşrev'in ilk dört portesinde Nevrûz makâmının ilk bölümündeki Nihâvend makâmını tamamlayan Muallim İsmâil Hakkı Bey, beşinci porteden itibaren Mülâzime'nin sonuna kadar Acem perdesini kullanmak suretiyle Nevrûz makâmının ikinci bölümüne başlamıştır.

Beşinci portedeki Çârgâh-Gerdâniye perdelerini duyurup (Arel sistemine kıyasla pestçe mi sesi olan) Hüseyinî perdesine temas ederek altıncı portenin sonunda (ikinci satırın sonunda kalış yapılan Dikçe Hüseyinî yani Nevrûz perdesinden pest olan) Hüseyinî perdesinde kalış yapmıştır. Böylelikle makâmın kararında kullanılacak Uşşâk'lı kalış için zemîn hazırlanmış olmaktadır.

Eserin Mülâzime bölümünün başladığı yedinci portede Acem perdesiyle<sup>46</sup> başlayan ve Nevâ perdesi üzerindeki Uşşâk kalışın ardından Hüseyinî perdesindeki bir kalışla sekizinci satırın (Mülâzime'nin) sonunda Dügâh perdesi üzerinde Uşşâk'lı tam karar yapılmış, böylelikle Nevrûz makâmı mükemmelen tamamlanmıştır.

Nevrûz Fahte Peşrev'in ilk dört portesinde Nihâvend makâmı gösterilmiş, ikinci dört portede ise Nihâvend makâmı terk edilerek Acem ve Hüseyinî perdelerinde yapılan kısa kalışların ardından Uşşâk'lı nağmelerle Dügâh perdesinde karar edilmiştir.

Eserin ikinci hânesine Nevâ/Bayâtî nağmeleriyle başlanmış, Nevâ üzerindeki Nihâvend seslerinin kullanımına geçilmiş ardından ikinci hânenin dördüncü portesinde Çârgâh perdesi üzerinde önce Râst ardından Nîkrîz'li kalışlar gerçekleştirilmiştir. Nîkrîz'li kalış, Bûselik makâmı sesleriyle bozularak hâne sonundaki Hüseyinî perdesi üzerindeki bir kalışla Mülâzime bölümüne geçilmiştir.

Üçüncü hâneye Nevâ perdesinde gerçekleşen Nihâvend makâmının Muhayyer perdesi üzerindeki seyriyle başlanmıştır. Ardından Gerdâniye perdesi üzerinde Hicâz ve Acem perdesi üzerinde Nîkrîz geçkileri yapılmıştır. Hâne sonunda yine Hüseyinî perdesi üzerindeki bir kalışla Mülâzime bölümüne geçilmiştir.

Dördüncü hâneye Çârgâh perdesi üzerinde Râst makâmının seslendirilmesiyle başlanmış, dördüncü hânenin ikinci portesinin sonunda Nevâ perdesi üzerinde Bûselik nağmesiyle kalış yapılmıştır. Dördüncü hânenin üçüncü portesinden altıncı portesinin yarısına kadarki bölümde Bûselik makâmı seyri devam etmiş, Hüseyinî perdesindeki kalışla birlikte Mülâzime'ye geçiş sağlanmıştır.

---

<sup>46</sup> Şayet Nevâ üzerinde yapılan Uşşâk'lı kalışı Dügâh perdesi üzerine taşınacak olursa, Acem perdesi Çârgâh perdesi olacağından ve uygulamada Uşşâk'lı kararlarda Çârgâh perdesinin pestçe basılmasından dolayı eserin Mülâzime bölümünün ilk sesi olan Acem perdesinin de biraz pest basılması gerekmektedir. Bu pestlik, Nevrûz makâmının Nihâvend kısmında kullanılan ve dikçe basılan Acem perdesinden ayrılmaktadır. Bu ayırmadan ötürü Muallim İsmâil Hakkı Bey bu perdeyi Acem değil "Sepher" olarak tanımlamaktadır. Bu ayırım, Nevrûz makâmının birinci bölümü olan Nihâvend yapısı ile ikinci bölümündeki Acem perdesi kullanılarak Uşşâk'lı karar eden yapının sınırlarını da belirliyor olmasından ötürü ayrıca önem arz etmektedir.

### 8.3.2. Nevruz Kâr-ı Cumhûriyet

Şekil 32. Nevruz Kâr-ı Cumhûriyet Analiz Notası

#### Nevruz Kâr-ı Cumhûriyet

Devrîrevân Neş'et Bey / Muallim İsmâil Hakkı Bey

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Devrîrevân usûlünde bestelediği Kâr'ın ilk terennümü Nevruz makâmının tarifinin yapıldığı bölüm olarak düşünülebilir. Eserin ilk portede Nevruz makâmının ilk bileşeni olan Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend makâmı gösterilmiş, ikinci portede ise Acem ve Hüseyinî perdeleri kullanılarak Dügâh perdesi üzerinde Uşşâk'lı karar etmek suretiyle Nevruz makâmı tamamlanmıştır.

Üçüncü portede Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend makâmının beşinci derecesiyle (güçlüsü) başlatılan nağmeler, porte sonundaki üçüncü derece üzerinde yapılan ara kalışla sona ermiştir.

Dördüncü portede Nevruz perdesinin pestleştirilmesiyle elde edilen Hüseyinî perdesinden sonra Nevâ perdesi üzerinde yapılan kısa bir Râst nağmesinin ardından Hüseyinî makâmında sıkça yapılan Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşâk'lı kalış

gerçekleştirilmiştir. Dördüncü portenin sonunda, Nevruz perdesiyle karıştırılmaması için parantez içerisine aldığımız Dik Acem perdesi, Hüseyinî perdesi üzerinde gerçekleşen Uşşâk nağmesinin Segâh perdesine denk gelen perdesidir ve Hüseyinî perdesi üzerindeki Uşşâk nağmesinde bu perde Acem ve Evc perdeleri arasında konumlanmaktadır.

Beşinci porteden altıncı portenin birinci ölçüsünde tekrar işlenen Nevâ üzerindeki Nihâvend makâmının ardından altıncı portenin ikinci ölçüsünden yedinci portenin sonuna kadar Nevruz makâmının ikinci bileşeni gerçekleştirilerek tam karar yapılmıştır.

Yedinci portenin son ölçüsündeki Nevruz makâmını tam karara götüren nağme, tıpkı Nevâ makâmının karakteristik dörtlü atlaması olan Nevâ-Dügâh perdelerinin duyurulduğu aralıktır. Muallim İsmâil Hakkı Bey'in bu tercihinin eski edvârlardaki Nevruz tarifıyla ilişkili olabileceğini tahmin etmekteyiz. Bu çalışmanın önceki bölümünde de belirtildiği üzere bazı edvârlarda Nevruz makâmı (âvâzesi), günümüzdeki Nevâ makâmına benzetilebilir. Abdülbâkî Nâsır Dede, Tedkîk u Tahkîk adlı eserinin Uşşâk makâmını açıkladığı bölümünde bu hususla ilgili şunları aktarmıştır:

“Nevâ perdesinden başlayıp Çargâh, Segâh ve Dügâh perdesine iner ve orada karar verir; ama, Nevâ perdesinden yukarı Hüseyinî, Acem, Gerdâniye ve Muhayyer perdesinedek çıkabilir. Bu makam, aslında, sonrakilerin eskilerinin Nevâ dedikleri makam, eskilerinse Nevruz dedikleri âvâzedir. Dairesi konusunda da görüş ayrılıkları vardır. (Bu makamın Uşşak adıyla anılmasının sebebi, atalarımın Mirâciyye sahibi Nâyî Osman Dede Efendi'nin bu makamda bestelediği âyîn-i şerîfe Uşşak adını vermiş olmasıdır)” (Tura, 2006: 39).

Muallim İsmâil Hakkı Bey, Nevruz makâmındaki eserlerinin kâr, aksaksemâî, yürüksemâî, sazsemâîsi ve iki şarkısında (“Esmerliği yıldız dolu bir yaz gecesiydi” ve “Zevkim bu idi zevk ile eyyâmı geçirmek) bu nağme tipini kullanarak makâmı karar ettirmiştir.

Yürüksemâî'nin meyân bölümünde Hicâz makâmına geçki yapılmış ardından Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend sesleriyle terrenüm bölümüne geçilmiştir.



**Tablo 6. Nevrûz Kâr-ı Cumhûriyet Perde Oranları**

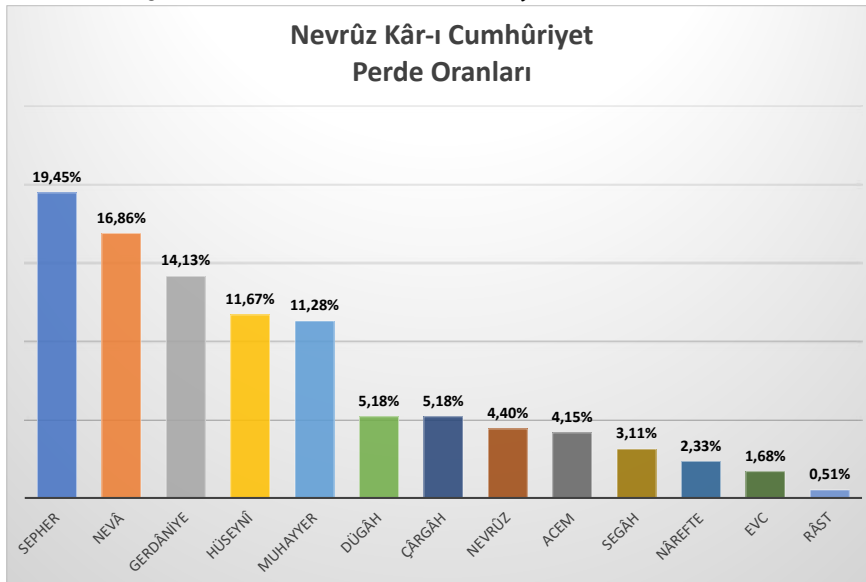
Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Sepher	75	19,45
Nevâ	65	16,86
Gerdâniye	54,5	14,13
Hüseynî	45	11,67
Muhayyer	43,5	11,28
Dügâh	20	5,18
Çârgâh	20	5,18
Nevrûz	17	4,40
Acem	16	4,15
Segâh	12	3,11
Nârefte	9	2,33
Evc	6,5	1,68
Râst	2	0,51
TOPLAM	385,5	100

Tablo 6 incelendiğinde Nevrûz Kâr'da en fazla kullanılan perdenin %19,45 oranla Sepher perdesi olduğu görülmektedir. İkinci sırada %16,86 oranla Nevâ perdesi, üçüncü olarak 14,13 oranla Gerdâniye perdesi olduğu fark edilmektedir. Eserde en az kullanılan perdelerin %0,51 oranla Râst perdesi olduğu görülmektedir.

**Şekil 33. Nevrûz Kâr-ı Cumhûriyet Ses Alanı**



**Şekil 34. Nevrûz Kâr-ı Cumhûriyet Perde Oranları**



### 8.3.3. Nevruz Murabba'

Şekil 35. Nevruz Murabba' Analiz Notası

#### Nevruz Murabba'

Hafif Muallim İsmâil Hakkı Bey

1. *AçşM* 3↑ 5↑ 3↑ *KışM* *AçşM*

2. 3↑ *KışM* *AçşM* 5↑ *KışM*

3. *AçşM* 3↑ *AçşM* 3↑ *AçşM* 3↓ 4↑ *KışM*

4. *AçşM* *AçşM* 3↑ 3↑ *KışM*

Hafif usûlündeki murabba' eserin ilk portesinin yarısında yer alan Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend makâmının hemen ardından Acem ve Hüseyinî perdelerinin kullanımıyla Çârgâh perdesi üzerinde kısa bir Râst'lı kalış yapılmıştır. Ardından Hüseyinî ve Segâh perdeleri üzerindeki kalışlarla ikinci portenin sonunda Nevâ perdesinde Bayâtî'li bir kalış gerçekleştirilmiştir.

Üçüncü portenin başındaki Nihâvend yapı Hüseyinî ve Acem perdeleriyle bozularak Nevâ perdesi üzerinde Uşşâk'lı bir kalışa dönüşmüştür. Dördüncü portenin sonuna kadar devam eden bu dönüşüm, Nevâ, Acem ve Hüseyinî perdelerinin kullanımları neticesinde Bayâtî makâmını andıran bir yapı ile eserin Uşşâk'lı tam karar etmesini sağlamıştır.

Eserin meyânhanesine Çârgâh perdesiyle başlanmış, Dügâh perdesi üzerinde Bûselik makâmı gösterilmiştir. Ardından Arel sistemindeki Nîm Hicâz perdesinde kısa bir kalıştan sonra Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşâk'lı karar edilmiştir. Acem ve Hüseyinî perdelerinin kullanımıyla Nevâ perdesi üzerinde bir kalış yapılarak Terennüm bölümüne geçilmiştir.

**Tablo 7. Nevrûz Murabba' Perde Oranları**

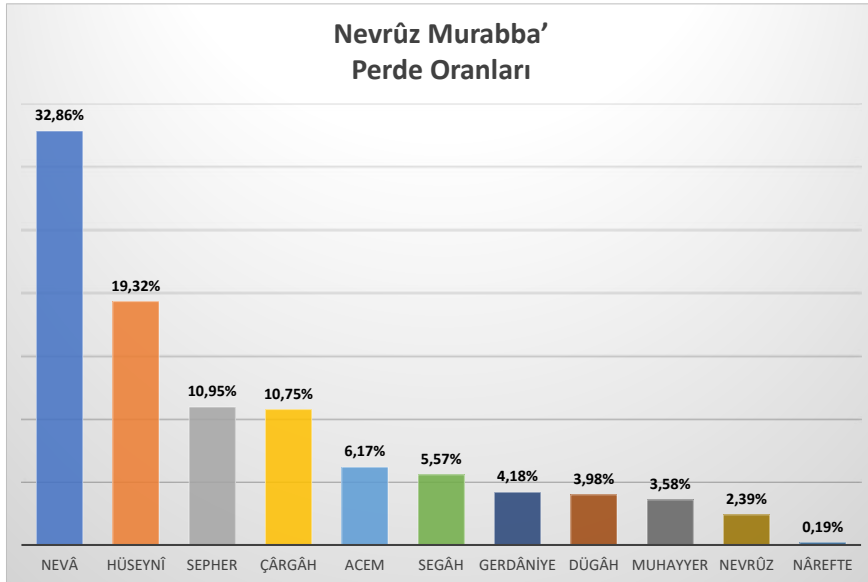
Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Nevâ	82,5	32,86
Hüseyinî	48,5	19,32
Sepher	27,5	10,95
Çârgâh	27	10,75
Acem	15,5	6,17
Segâh	14	5,57
Gerdâniye	10,5	4,18
Dügâh	10	3,98
Muhayyer	9	3,58
Nevrûz	6	2,39
Nârefte	0,5	0,19
TOPLAM	251	100

Tablo 7’de Nevrûz Murabba’da en fazla kullanılan perdenin %32,86 oranla Nevâ perdesi olduğu görülmektedir. Ardından ikinci sırada %19,32 oranla Hüseyinî perdesi olduğu, üçüncü olarak %10,95 oranla Sepher perdesi olduğu dikkat çekmektedir. Eserde en az kullanılan perde ise %0,19 oranla Nârefte perdesidir.

**Şekil 36. Nevrûz Murabba' Ses Alanı**



**Şekil 37. Nevrûz Murabba' Perde Oranları**



### 8.3.4. Nevrûz Nakış Aksaksemâî

Şekil 38. Nevrûz Nakış Aksaksemâî Analiz Notası

#### Nevrûz Nakış Aksaksemâî

Aksaksemâî Muallim İsmâîl Hakkı Bey

The musical score is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 10/8. The score consists of six staves (1-6) with various musical notations including notes, rests, and ornaments. The notation includes 'AçşM' (Açış Makâmı) and 'KışM' (Kış Makâmı) markings, along with rhythmic indicators like '3↑' and '4↓'. The score is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Aksaksemâî'nin girişindeki Nevâ perdesi üzerinde gerçekleştirilen Nihâvend makâmı, ilk usûl tamamlanmadan Acem ve Hüseyinî perdeleriyle oluşturulan Bayâtî nağmesiyle bozulmakta ve ardından Nevrûz makâmının Uşşâk'lı ikinci yarısı, Nevâ ve Segâh perdelerindeki kısa kalışlarla ikinci portenin başındaki Hüseyinî perdesine kadar devam etmektedir. Hüseyinî perdesinin hemen ardından Nevrûz perdesi kullanmak suretiyle Nihâvend makâmına geri dönmüş, Nihâvend makâmı üçüncü portenin başında yer alan Nevrûz perdesine kadar sürdürülmüştür. Tekrar Hüseyinî ve Acem perdeleriyle oluşturulan Uşşâk'lı yapı üçüncü portenin sonuna kadar devam etmekte ardından Nevrûz perdesi kullanımıyla tekrar Nihâvend makâmına geçilmiştir. Sonrasında ise Nevâ perdesi kuvvetlendirilerek bazı edvârlardaki Nevrûz makâmına işaret eden günümüzdeki Nevâ makâmının karakteristik aralığı olan Nevâ-Dügâh dörtlüsünün duyurulmasıyla tam karar yapılmıştır.

Eserin Meyân bölümü Nevâ/Bayâtî sesleriyle başlamakta ardından zaman zaman Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend'li kalışların ardından Nevâ-Dügâh atlamasıyla Nevrûz makâmının ikinci yarısı tamamlanmıştır.

**Tablo 8. Nevrûz Nakış Aksaksemâi Perde Oranları**

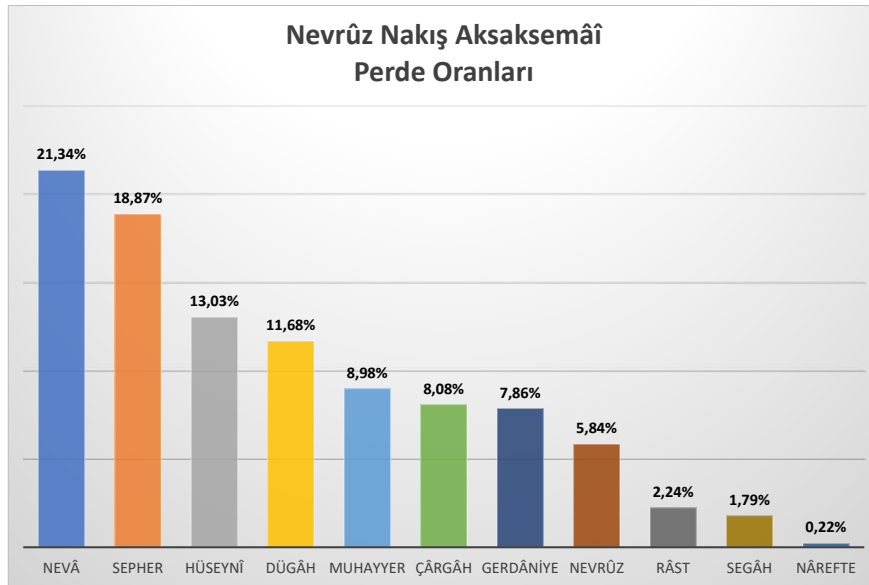
Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Nevâ	47,5	21,34
Sepher	42	18,87
Hüseynî	29	13,03
Dügâh	26	11,68
Muhayyer	20	8,98
Çârgâh	18	8,08
Gerdâniye	17,5	7,86
Nevrûz	13	5,84
Râst	5	2,24
Segâh	4	1,79
Nârefte	0,5	0,22
TOPLAM	222,5	100

Tablo 8’de, Nevrûz Nakış Aksaksemâi’de en sık kullanılan perdenin %21,34 oranla Nevâ perdesi olduğu görülmektedir. Nevâ perdesini %18,87 oranla Sepher perdesi takip etmektedir. Üçüncü sırada ise %13,03 oranla Hüseynî perdesi yer almaktadır. Eserde en az kullanılan perdenin %0,22 oranla Nârefte perdesi olduğu görülmektedir.

**Şekil 39. Nevrûz Nakış Aksaksemâi Ses Alanı**



**Şekil 40. Nevrûz Nakış Aksaksemâi Perde Oranları**



### 8.3.5. Nevrûz Aksak Şarkı

Şekil 41. Nevrûz Aksak Şarkı Analiz Notası  
Nevrûz Şarkı

Aksak Muallim İsmâîl Hakkı Bey

The musical score is written in 9/8 time and consists of six staves. The key signature has one sharp (F#). The score is annotated with various ornaments and rhythmic markings. The first staff starts with a 3↑ ornament. The second staff has a 6↑ ornament. The third staff has a 3↑ ornament. The fourth staff has a 3↑ ornament and a 5↑ ornament. The fifth staff has a 3↑ ornament. The sixth staff has a 3↑ ornament. The score is divided into sections labeled 'AçşM' and 'KışM'. The 'AçşM' sections are marked with a 3↑ ornament, and the 'KışM' sections are marked with a 4↓ ornament. The score ends with a double bar line.

Şarkının Zemîn bölümünün tümü ile Zamân bölümünün ilk yarısında Nevâ perdesi üzerinde Nihâvend yapılmıştır. Zamân ve Nakarat bölümlerinin ikinci yarısında ise Nevrûz makâmı karara yine Nevâ-Dügâh atlamasıyla götürülmüştür.

Meyân bölümünde kısa bir Sabâ nağmesinin duyurulmasının ardından tekrar Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend'li yapıya geçilmiştir.

Şarkının Aranağmesinin ilk iki ölçüsünde Nevâ üzerindeki Nihâvend'li yapı korunmuş, sonraki iki ölçüsünde Dügâh perdesi üzerinde Uşşâk'lı kalıpla tam karar yapılmıştır. Aranağmenin kararında kullanılan yapı, Zamân ve Nakarat bölümlerinde kullanılan Nevâ-Dügâh atlamasından farklı olarak Nevâ perdesinden Dügâh perdesine sıra sesler kullanılmak suretiyle gerçekleştirilmiştir.

**Tablo 9.** *Nevrûz Aksak Şarkı Perde Oranları*

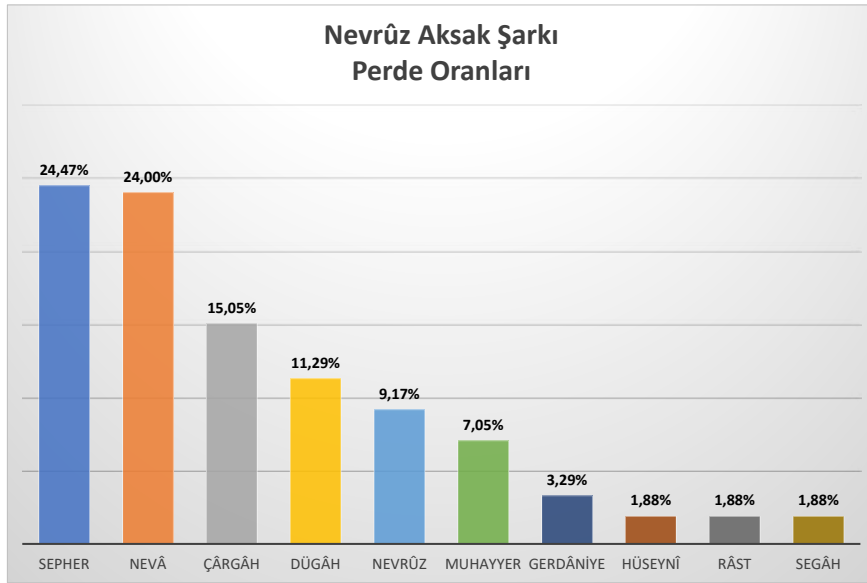
Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Sepher	52	24,47
Nevâ	51	24
Çârgâh	32	15,05
Dügâh	24	11,29
Nevrûz	19,5	9,17
Muhayyer	15	7,05
Gerdâniye	7	3,29
Hüseynî	4	1,88
Râst	4	1,88
Segâh	4	1,88
TOPLAM	212,5	100

Tablo 9 incelendiğinde Nevrûz Aksak Şarkı’da en fazla kullanılan perdenin %24,47 oranla Sepher perdesi olduğu görülmektedir. İkinci sırada %24 oranla Nevâ perdesi ve üçüncü sırada %15,05 oranla Çârgâh perdesi takip etmektedir. Eserde an az kullanılan perdeler %1,88 oranla Hüseynî, Râst ve Segâh perdeleridir.

**Şekil 42.** *Nevrûz Aksak Şarkı Ses Alanı*



**Şekil 43.** *Nevrûz Aksak Şarkı Perde Oranları*



### 8.3.6. Nevrûz Curcuna Şarkı

Şekil 44. Nevrûz Curcuna Şarkı Analiz Notası

#### Nevrûz Şarkı

Curcuna

Muallim İsmâil Hakkı Bey

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz Curcuna Şarkısı, Nevrûz makâmına dair adeta bir prototip olma vasfı taşımaktadır. Meyân bölümünün yer almadığı şarkının ilk iki mısraında<sup>47</sup> Nevrûz makâmının ilk bileşeni olan Nevâ perdesi üzerinde Nihâvend yapılmış, üçüncü ve dördüncü mısra da ise<sup>48</sup> Hüseyinî, Acem ve Nevâ perdelerinin kullanımıyla Nevrûz'un ikinci bileşeni olan Dügâh perdesi üzerindeki Uşşâk'lı tam karar gerçekleştirilmiştir. Aranağmesinde de aynı yapının korunduğu bu kısa ve oldukça estetik melodilerle örülen şarkının, Nevrûz makâmının anlaşılmasına katkı sağladığı açıktır.

Tablo 10. Nevrûz Curcuna Şarkı Perde Oranları

Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Nevâ	72	24,82
Sepher	60	20,68
Nevrûz	48	16,55
Dügâh	40	13,79
Çârgâh	26	8,96
Segâh	16	5,51
Muhayyer	12	4,13
Gerdâniye	10	3,44
Hüseyinî	6	2,06
TOPLAM	290	100

<sup>47</sup> Analiz notasında 4. portenin ilk ölçüsüne kadar olan bölüm.

<sup>48</sup> Analiz notasında 4. portenin ikinci ölçüsünden 5. portenin sonuna kadar olan bölüm.

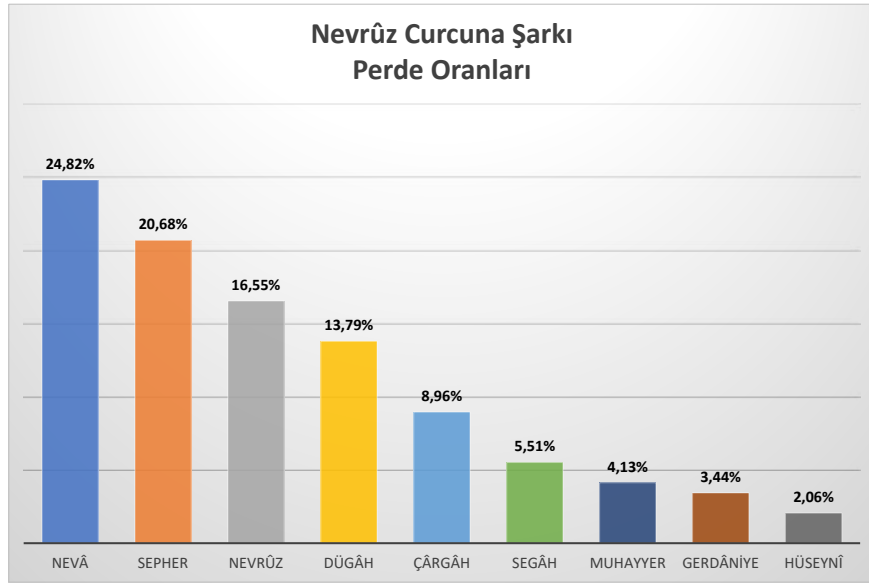


Tablo 10’da Nevrûz Curcuna Şarkı’da en fazla kullanılan perdenin %24,82 oranla Nevâ perdesi olduğu görülmektedir. İkinci sırada %20,68 oranla Sepher perdesi ve üçüncü sırada %16,55 oranla Nevrûz perdesi takip etmektedir. Eserde an az kullanılan perde %2,06 oranla Hüseyinî perdesidir.

Şekil 45. Nevrûz Curcuna Şarkı Ses Alanı



Şekil 46. Nevrûz Curcuna Şarkı Perde Oranları



### 8.3.7. Nevrûz Yürüksemâî Şarkı

Şekil 47. Nevrûz Yürüksemâî Şarkı Analiz Notası

**Nevrûz Şarkı**  
Yürüksemâî Hüseyin Avnî Bey / Muallim İsmâil Hakkı Bey

Muallim İsmâil Hakkı Bey, diğer Nevrûz eserlerinin tümünden farklı olarak bu eserde Dügâh perdesi üzerindeki kalış nağmesinde Uşşâk perdesini pestçe kullanmıştır. Tercih ettiği perdenin kendi el yazısıyla yazdığı Arel sistemindeki beş komalık bemol ile gösterilen Muallim İsmâil Hakkı Bey'in "Kürdî perdesi" olarak tanımladığı perdeden dikçe olduğu açıktır<sup>49</sup>. Bu perdeyi daha iyi açıklayabilmek için Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Nevrûz Yürüksemâî şarkısında tercih ettiği perdenin, Kürdî makâmında kullanılan "pestçe Uşşâk perdesi" olduğu söylenebilir.

Bu hususun dışında şarkıdaki genel yapı, bestekârın diğer Nevrûz eserlerinden farklı değildir. Eserde, Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend kurgusu ile Hüseyinî ve Nevâ perdelerinin kullanımıyla Uşşâk kararın oluşturulduğu ve tam kararda tercih edilen karakteristik Nevâ-Dügâh atlamasıyla Nevrûz makâmının tamamlandığı bir yapı göze çarpmaktadır.

Arañağmenin ilk portesinde Nevrûz makâmının ilk bileşeni, ikinci portesinde ise ikinci bileşeni gösterilerek tam karar yapılmıştır.

**Tablo 11.** *Nevrûz Yürüksemâî Şarkı Perde Oranları*

Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Sepher	96	26,37
Çârgâh	82	22,52
Dügâh	78	21,42
Nevâ	46	12,63
Hüseyinî	24	6,59
Nevrûz	14	3,84
Nihâvend	12	3,29
Râst	6	1,64
Segâh	4	1,09
Gerdâniye	2	0,54
TOPLAM	364	100

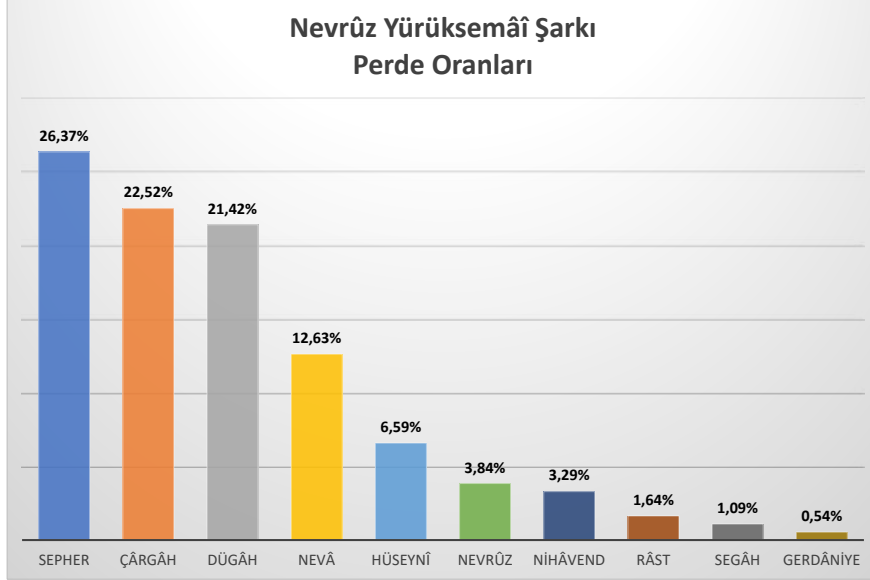
Tablo 11 incelendiğinde Nevrûz Yürüksemâî Şarkı'da en fazla kullanılan perdenin %26,37 oranla Sepher perdesi olduğu görülmektedir. İkinci sırada ise %22,52 oranla Çârgâh perdesi yer almaktadır. Tabloda yer alan perdeler arasında üçüncü sırada %21,42 oranla Dügâh perdesi bulunmaktadır. Tabloda fark edildiği üzere ilk üç perdenin kullanılma oranlarının birbirine yakın olduğu görülmektedir. Eserde an az kullanılan perdenin %0,54 oranla Gerdâniye perdesi olduğu dikkat çekerken, ona en yakın perdenin ise %1,09 oranla Segâh perdesi olduğu görülmektedir.

<sup>49</sup> Muallim İsmâil Hakkı Bey'in "Kürdî" ve "Nihâvend" perdelerinin kullanımıyla ilgili bilgileri yukarıda paylaşmıştık.

Şekil 48. Nevrûz Yürüksemâî Şarkı Ses Alanı



Şekil 49. Nevrûz Yürüksemâî Şarkı Perde Oranları



### 8.3.8. Nevrûz Yürüksemâî

Şekil 50. Nevrûz Yürüksemâî Analiz Notası

#### Nevrûz Yürüksemâî

Yürüksemâî

Fâ'iz Efendi / Muallim İsmâîl Hakkı Bey

The musical score for Nevrûz Yürüksemâî is presented in 11 staves. The notation is in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is annotated with various markings: 'AçşM' (Acem) and 'KlşM' (Hüseynî) are placed above the notes, often with dashed lines indicating the span of the marking. Rhythmic symbols are also present: '4↑' (four eighth notes up), '5↓' (five eighth notes down), and '3↓' (three eighth notes down). The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and ornaments. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Yürüksemâî'nin ilk altı portesinde Nevâ perdesi üzerinde Nihâvend makâmı gerçekleştirilmiştir. Yedinci portenin başında kullanılan Acem ve Hüseyinî perdeleriyle Nevâ perdesi üzerindeki Bayatî'li bir kalışın ardından sekizinci portenin başında Nihâvend makâmına kısa bir giriş yapılmış ardından Acem ve Hüseyinî perdelerini

kullanarak Çargâh perdesi üzerinde Râst'lı asma kararlar gerçekleştirilerek tekrar Nevâ'da Nihâvend'e dönülmüştür. Nihâvend makâmının üçüncü derecesinde kısa bir kalışın ardından 10. porteden itibaren kullanılan Acem ve Hüseyinî perdeleriyle Nevâ perdesi üzerinde Bayâtî'li kalışlar gerçekleştirilmiş, 11. portede kullanılan karakteristik Nevâ-Dügâh atlamalarıyla Nevrûz makâmı tamamlanmıştır.

Eserin Meyânhânesinde ise tîz bölgedeki Nârefte perdesinin de kullanımıyla Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend yapısı görülmektedir.

**Tablo 12.** *Nevrûz Yürüksemâî Perde Oranları*

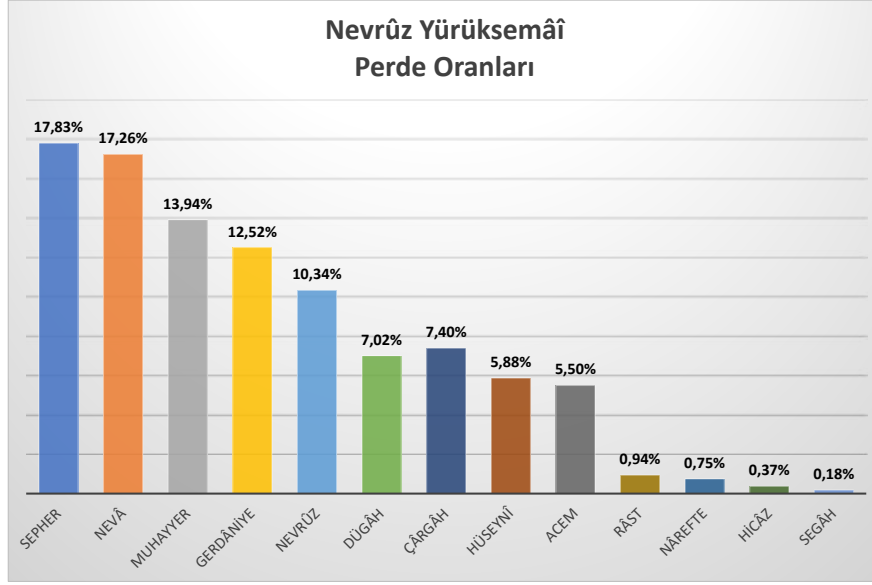
Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Sepher	94	17,83
Nevâ	91	17,26
Muhayyer	73,5	13,94
Gerdâniye	66	12,52
Nevrûz	54,5	10,34
Çargâh	39	7,40
Dügâh	37	7,02
Hüseyinî	31	5,88
Acem	29	5,50
Râst	5	0,94
Nârefte	4	0,75
Hicâz	2	0,37
Segâh	1	0,18
TOPLAM	527	100

Tablo 12 incelendiğinde Nevrûz Yürüksemâî'de en fazla kullanılan perdenin %17,83 oranla Sepher perdesi olduğu görülmektedir. İkinci sırada %17,26 oranla Nevâ perdesi ve Nevâ perdesini üçüncü sırada %13,94 oranla Muhayyer perdesinin takip ettiği görülmektedir. Eserde an az kullanılan perdenin %0,18 oranla Segâh perdesi olduğu dikkat çekmektedir.

**Şekil 51.** *Nevrûz Yürüksemâî Ses Alanı*



Şekil 52. Nevrûz Yürüksemâî Perde Oranları



### 8.3.9. Nevrûz Sazsemâîsi

Şekil 53. Nevrûz Sazsemâîsi Analiz Notası

#### Nevrûz Sâzsemâîsi

Aksaksemâî Muallim İsmâîl Hakkı Bey

1. Aksaksemâî: AçşM, KışM, 3↑

2. Müllâzime: AçşM, KışM

3. Müllâzime: AçşM, KışM, 5↑, 3↓

4. Müllâzime: 3↑, 5↑, 4↓, AçşM, KışM

Sazsemâîsi'nin birinci hânesinde, Nâreffe perdesinin üst sınır olarak kullanıldığı Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend makâmı gerçekleştirilmiştir. Müllâzime bölümünün başındaki Çârgâh-Gerdâniye atlamasıyla Nevrûz makâmının ikinci yarısı işlenmeye başlanmış, üçüncü portenin ilk ölçüsünün sonunda Çârgâh perdesinde Râst'lı, ikinci ölçüsünün sonunda ise Nevâ perdesinde Uşşâk'lı kalıplar gerçekleştirilmiştir. Müllâzime bölümünün sonunda ise yine karakteristik Nevâ-Düğâh aralığı kullanılarak makâm tam karar ettirilmiştir.

Sazsemâîsi'nin ikinci hânesinin başladığı beşinci porte, eserin birinci portesinde yer alan ilk hânesinin tam dörtlü pesti olan Çârgâh perdesi üzerine göçürülmüş hâlidir.

İkinci hânenin sonunda yer alan Hüseyinî perdesi üzerindeki kalışla eser Mülâzime bölümüne geçmektedir.

Üçüncü hânedeki Muhayyer perdesi üzerindeki kalışlar, aslında Râst perdesi üzerindeki Nihâvend makâmının Nevâ perdesi üzerinde yaptığı seyirden ibârettir. Ardından tıpkı ikinci hânenin sonunda yapıldığı gibi eser, Hüseyinî perdesi üzerindeki kalışla Mülâzime bölümüne geçmektedir.

Dördüncü hânenin ilk üç ölçüsünde Nevâ perdesi üzerinde yer alan Nihâvend kullanımı, hânenin sonuna kadar olan bölümde yerini Nevrûz makâmının ikinci bileşimine bırakmaktadır. Hânenin sonundaki tam kararı sağlayan yapı yine karakteristik Nevâ-Dügâh atlamasıyla sağlanmıştır.

**Tablo 13. Nevrûz Sazsemâisi Perde Oranları**

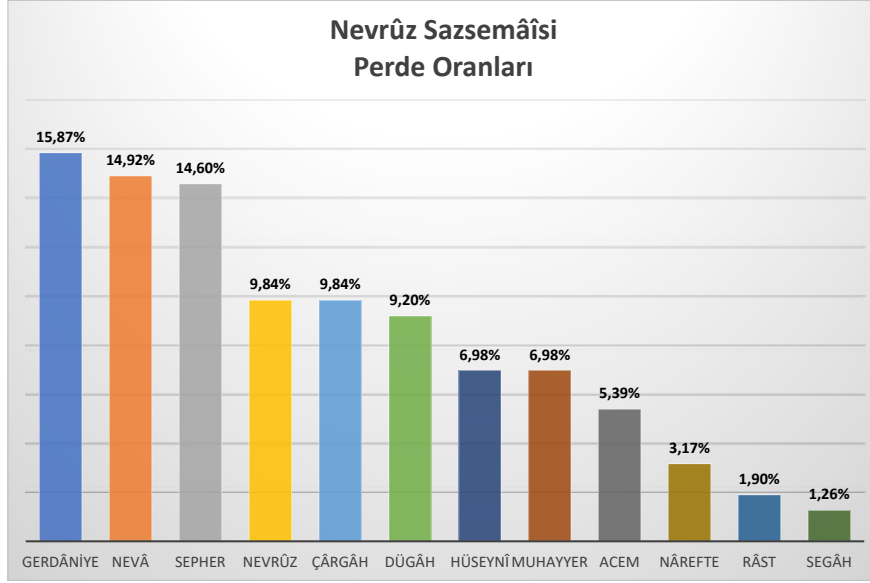
Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Gerdâniye	25	15,87
Nevâ	23,5	14,92
Sepher	23	14,60
Nevrûz	15,5	9,84
Çârgâh	15,5	9,84
Dügâh	14,5	9,20
Hüseyinî	11	6,98
Muhayyer	11	6,98
Acem	8,5	5,39
Nârefte	5	3,17
Râst	3	1,90
Segâh	2	1,26
TOPLAM	157,5	100

Tablo 13 incelendiğinde Nevrûz Sazsemâisi'nde en fazla kullanılan perdenin %15,87 oranla Gerdâniye perdesi olduğu görülmektedir. %14,92 oranla Nevâ perdesinin ikinci sırada olduğu, %14,60 oranla Sepher perdesinin üçüncü sırada takip ettiği görülmektedir. Eserde en az kullanılan perdeler ise 1,26 oranla Dik Çârgâh ve Segâh perdesidir.

**Şekil 54. Nevrûz Sazsemâisi Ses Alanı**



Şekil 55. Nevrûz Sazsemâisi Perde Oranları



### 8.3.10. Nevrûz İlâhî

Şekil 56. Nevrûz İlâhî Analiz Notası  
Nevrûz İlâhî

Düyek Muallim İsmâîl Hakkı Bey

1. Staff: A dashed line labeled 'AçşM' spans the first two measures. A '3↑' marking is above the first measure, and a '3↓' marking is above the second measure. A 'KışM' marking is above the last measure.

2. Staff: A 'KışM' marking is above the last measure. A '3↑' marking is above the second measure.

3. Staff: A 'KışM' marking is above the last measure.

4. Staff: Two 'KışM' markings are above the last two measures.

Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend ile Dügâh perdesi üzerindeki Uşşâk'lı yapının karışık olarak kullanıldığı ilk iki porteden sonra kullanılan Hüseyînî ve Acem perdelerinin ardından üçüncü portenin sonunda Çârgâh perdesi üzerinde kısa bir Râst'lı kalış gerçekleştirilmiş, dördüncü portenin sonunda ise Dügâh perdesi üzerinde Uşşâk'lı tam karar yapılmıştır.

İlâhînin Meyânhânesine Nârefte perdesi ile başlanarak Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend seyir gösterilmiş, portenin sonunda Acem ve Hüseyînî perdeleri kullanılarak



Çârgâh perdesi üzerinde Râst'lı kalış yapılmıştır. Son portede ise tekrar Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend seslerine geçilerek Meyânhâne tamamlanmıştır.

**Tablo 14. Nevrûz İlâhî Perde Oranları**

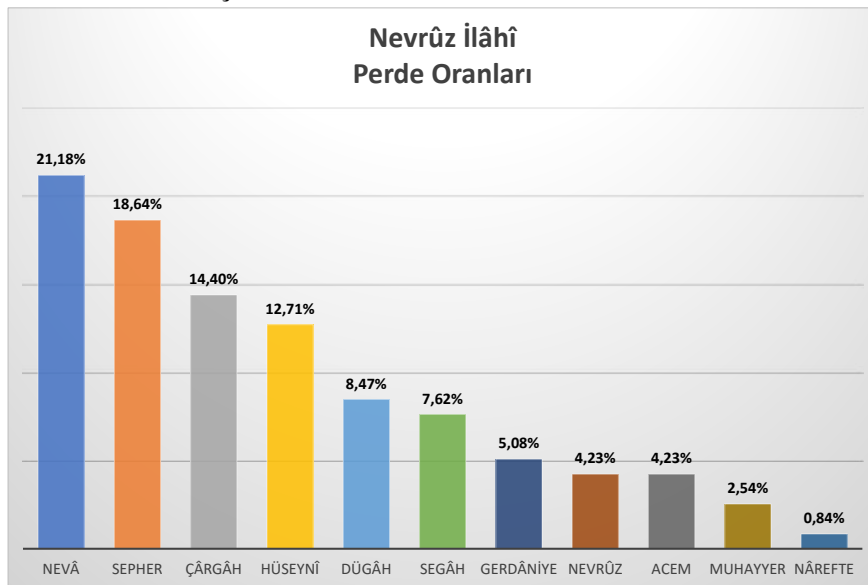
Perde Adı	Adedi	Yüzdesi
Nevâ	25	21,18
Sepher	22	18,64
Çârgâh	17	14,40
Hüseyinî	15	12,71
Dügâh	10	8,47
Segâh	9	7,62
Gerdâniye	6	5,08
Nevrûz	5	4,23
Acem	5	4,23
Muhayyer	3	2,54
Nârefte	1	0,84
TOPLAM	118	100

Tablo 14'de Nevrûz İlâhî'de en fazla kullanılan perdenin %21,18 oranla Nevâ perdesi olduğu görülmektedir. İkinci sırada %18,64 oranla Sepher perdesi ve üçüncü sırada %14,40 oranla Çârgâh perdesi takip etmektedir. Eserde an az kullanılan perdenin %0,84 oranla Nârefte perdesi olduğu dikkat çekmektedir.

**Şekil 57. Nevrûz İlâhî Ses Alanı**



**Şekil 58. Nevrûz İlâhî Perde Oranları**



## SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu tez çalışması, Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz eserleri üzerinde yapılan makâmsal analizler sonucunda Türk müziği tarihinin en eski makâmlarından biri olan, günümüzde az kullanılan makâmlar arasında yer almasına rağmen sıklıkla kullanılan pek çok makâmın içerisinde mevcut bulunduğu fark edilen Nevrûz makâmının daha iyi anlaşılabilmesine olanak sağlamıştır. Çalışmada, Nevrûz makâmından başka Nihâvend, Bûselik, Acem, Hüseyinî, Kürdî, Uşşâk, Nişâbûr, Ferahfezâ gibi pek çok makâmla ve bu makâmlarda kullanılan özel perdelerle doğrudan ilgili tamamlayıcı bilgiler elde edilmiştir. Ayrıca çalışmada incelenen Nevrûz eserler üzerinden Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in gelenekle kurduğu bağı yaşadığı döneme yansıtma biçimi üzerine düşünme ve anlama faaliyeti gerçekleştirilmiştir. Çalışmadan elde edilen tespit ve bulgular şunlardır:

1- Pek çok edvârda Nevrûz makâmı, günümüzde kullanılan Nevâ / Bayâtî / Hüseyinî / Uşşâk yapılarıyla uyumlu görünmektedir. Ancak 15. yüzyılda Kadızâde Tirevî, 19. yüzyılın başlarında Abdülbâkî Nâsır Dede ve 20. yüzyılda Muallim İsmâîl Hakkı Bey'den elde ettiğimiz bilgiler doğrultusunda Nevrûz makâmı hakkında farklı bilgiler ulaşmak da mümkündür. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in eserlerinde yansıttığı Nevrûz makâmı, Kadızâde Tirevî ve Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Nevrûz-1 Acem tarifleriyle uyumludur. Buna göre Nevrûz makâmı, Tirevî'deki gibi Nişâbûr'lu bir yapı ile Nâsır Dede'deki gibi Nevâ perdesi üzerinde Nihâvend'li bir yapı barındırmaktadır.

2- Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in anlayışına göre Nevrûz makâmı, seyrine Nevâ perdesi üzerinde Nihâvend yaparak başlamaktadır. Tiz bölgede Nârefte perdesini de kullanmak suretiyle Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend'i tamamladıktan sonra Nevrûz perdesi yerine Hüseyinî ve Sepher perdesi yerine Acem perdesi kullanarak Nevâ/Bayâtî nağmeleriyle Dügâh perdesi üzerinde Uşşâk'lı tam karar yapmaktadır. Makâm içerisinde kullanılan Nevrûz ve Hüseyinî perdelerinin ayırt edilememesinden ötürü Tirevî'den bu yana Nevrûz-1 Acem (ve günümüzde Nevrûz) makâmının Acem makâmıyla karıştırılmakta olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebepten ötürü pek çok Nevrûz ya da Nevrûz-1 Acem eserin TRT repertuarında Acem makâmında kayıtlı olduğu görülmektedir.

3- Pek çok araştırmada Tirevî'de yer almadığı düşünülen Nevrûz perdesi, Tirevî'nin Nevrûz-1 Acem makâmı için yaptığı "...hüseyinî hânesi üstündeki segâh hânesiyle hüseyinî hânesinin mâbeynine bir perde girer..." (Uygun, 1990: 42-43), tarifindeki ismi doğrudan belirtilmemiş olan perdedir.

4- Günümüzde pek çok makâmında kullanılan ve yaygın biçimde “Hüseynî” perdesi olarak adlandırılan çoğu perdenin Nevrûz perdesi olduğu anlaşılmaktadır. Konum itibariyle pestçe düşünülmesi gereken Hüseynî perdesi ile dikçe düşünülmesi gereken Nevrûz perdeleri günümüz uygulamalarında ara bir konuma yerleştirilerek her iki perde de “Hüseynî” olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla günümüz uygulamalarında Hüseynî perdesinin kendi konumundan dikçe, Nevrûz perdesinin ise kendi konumuna nazaran pestçe kullanılıyor olduğu anlaşılmaktadır.

5- Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in konumunu “Dikçe Hüseynî” perdesi olarak açıkça belirttiği Nevrûz perdesi, özellikle Mâhûr makâmı seyrinin başlangıcında yer alan Nişâbûr nağmesinin karar etmesi gereken perdedir. Bu perde aynı zamanda Nevâ perdesi üzerindeki Nihâvend’in ikinci derecesiyle aynı konumdadır.

6- Nihâvend makâmının ikinci, üçüncü ve altıncı derecelerinin Arel sisteminde kullanılan perdelere göre daha dik kullanılması gerektiği ve Nihâvend ve Bûselik makâmının ilk aralığının (Nevrûz ve Bûselik perdelerinin konumlarından ötürü) tanîn aralığından daha geniş olduğu gerek Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in verdiği bilgiler ve bestelediği eserlerden, gerekse Tanbûrî Cemîl Bey’in uygulamalarından edinilen teknik verilerden anlaşılmaktadır.

7- Benzer olarak Arel sistemi gereği günümüzde kullanılan Bûselik perdesinin de olması gerekenden daha pest kullanıldığı görülmektedir. Dügâh perdesi üzerindeki Bûselik makâmında kullanılan Bûselik perdesi, Tirevî tarafından “Çargâha karîb olan Segâh” şeklinde tanımlanmaktadır. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in bu perdeyi Segâh perdesinden dikçe olan (si diyez ile gösterdiği) Nişâbûr perdesinden de daha dik olarak (do bemol ile) konumlandığı dolayısıyla Bûselik perdesinin konumunun Arel sisteminin Bûselik perdesi olarak tanımladığı perde ile değil, ancak Arel sistemindeki Dik Bûselik perdesiyle karşılanabileceği anlaşılmaktadır.

8- Devlet Arşivleri’nde kayıtlı bulunan Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevrûz-1 Arab marşı incelendiğinde, Nevrûz-1 Arab makâmının Nâsır Dede’nin tarifini yaptığı Nevrûz makâmıyla uyumlu olduğu anlaşılmaktadır.

9- Bu çalışmada incelenen Nevrûz eserler arasında özellikle Peşrev ve Curcuna Şarkı, Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevrûz anlayışının en belirgin örnekleri arasında yer almaktadır. Muallim İsmâîl Hakkı Bey’in Nevrûz eserlerinde, makâm hakkında geçmişten bu yana yapılmış pek çok tarifî içerisinde barındıran bir melodik kurgunun

hâkim olduğu görülmektedir. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in Nevrûz eserlerinde başat rol oynayan ve müzikal anlamda gelenekle geleceği birbirine bağlayan bu özel üslûp hem kaybolmuş bir makâmın hatırlanması hem de ilgili makâmın gelecek kuşaklara aktarılması noktasında son derece önemli bir işlevi yerine getirmektedir.

10- Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in kendi döneminde az kullanıldığını fark ettiği makâmlardan eserler bestelediği, beste yapan öğrencilerini de bu yönde teşvîk ettiği anlaşılmaktadır. Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in az kullanılan makâmın tekrar rağbet görebilmesi için gerek eksik eserleri bulunan mevcut takımları tamamlama çalışmaları gerekse ilgili makâmlardan yeni takımlar besteleme gayreti gösterdiği açıktır. Tıpkı Dede Mehmed Zekâî Efendi'nin kendi döneminde Sipihr makâmı için yaptığı gibi Muallim İsmâîl Hakkı Bey de yaşadığı dönemde unutulmaya başlanan bazı makâmı hatırlatmak maksadıyla yeni besteler üretmiştir. Yılmaz Öztuna'nın kaleme aldığı ansiklopedide, unutulmuş makâmı hatırlatmak suretiyle makâm zenginliğine önemli katkılarda bulunan Muallim İsmâîl Hakkı Bey için "bir takım ölü makamları diriltmek gibi sanatla ilgisi olmayan bir çabaya girerek, ölü makamlardan bir sürü eser yapmıştır" ya da Tebrîz makâmı için "bu makâm, XIX. asır sonlarında, mûsikî nazariyatını iyi bilmeyen İsmâîl Hakkı Bey tarafından canlandırılmıştır" şeklinde ifâdelerin kullanılmış olması, hem Muallim İsmâîl Hakkı Bey'in hakkının teslim edilmediğinin hem de meselenin doğru kavranılmamış olduğunun itirafıdır.

Bu çalışmada, Türk müziğine dair pek çok perdenin isimlendirmeleri ve konuları, pek çok makâmın tarifi ve bileşenleri ile ilgili sadece günümüzde yapılan bilimsel yayınları değil uygulama sahasına yansıyan icrâları da doğrudan etkileyen problemler tespit edilmiştir.

Çalışmanın sonucunda elde edilen bulgulardan da anlaşılacağı üzere 13. yüzyıldan günümüze kadar aktarılmış mûsikîye dair tüm bilgileri Arel sistemi üzerinden açıklamaya gayret etmek Türk müziği ile ilgili pek çok konunun yeterince anlaşılmasına yol açmaktadır. Teoriler kesin kurallar bütünü olmayıp geliştirilebilir ve değiştirilebilir fikirlerdir. Arel sisteminin (pek çok konuda olduğu gibi) notasyon üzerindeki açmazları, Nevrûz makâmı örneğindeki gibi çoğu makâmın günümüzde yeterince tanınmamasına neden olmaktadır. Sistem tartışmaları uzun yıllardır süre gelmektedir. Günümüzde radikal kararlarla Arel sisteminin topyekûn kaldırılmasına yönelik çalışmalar olduğu gibi eksiklerine vurgu yapmak suretiyle sistemi onarıcı anlayışlar da benimsenmektedir. Bunlardan hangisinin tercih edilmesi gerektiği hususu

bu çalışmanın konusu değildir. Ancak Türk müziği eğitim kurumlarında artık (nihayetinde bir teori olan) Arel sisteminin “uyulması şart olan kurallar bütünü” olarak görülmemesi, bunun yerine öncelikle Arel teorisinin eksiklerinin fark edilip en azından bu farkındalık içerisinde öğretime devam edilmesi gerekmektedir. Cumhuriyet döneminden günümüze kadar geçen süre zarfında Arel sistemi üzerine yapılmış bilimsel yayınlar, düzenlenmiş sempozyumlar, paneller ve konferanslar mevcut iken ve Türk müziği alanında çok sayıda akademik unvan sahibi uzman bulunmasına rağmen bu konunun hala çözüme kavuşturulamamış olması ise düşündürücüdür.

Sadece dörtlü-beşlilerin birleşimiyle oluşturulan diziler üzerinden müziği anlamaya ve anlatmaya çalışmanın yeterli olamayacağı, alanda yapılan pek çok bilimsel yayında vurgulanmaktadır. Dolayısıyla Nevrûz makâmı gibi günümüzde az kullanıldığı düşünülen pek çok makâm için Arel teorisi ile sınırlı kalınmadan yapılacak sorgulayıcı ve yorumsamacı bilimsel çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır.

Nevrûz makâmının anlaşılabilmesine katkı sağlayan bu tez çalışmasının günümüz bestecileri tarafından ele alınarak Nevrûz makâmından yeni bestelerin yapılmasına ve böylelikle (tıpkı Muallim İsmâil Hakkı Bey’in amaçladığı gibi) makâmın yaygın olarak kullanılabilmesine imkân sağlaması ümîd edilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Agayeva, S. (2007). Nevbet-i Müretteb. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 33, 41-43. İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.  
<https://islamansiklopedisi.org.tr/nevbet-i-muretteb> (Erişim Tarihi: 15. 05. 2022).
- Agayeva, S. ve Uslu, R. (2008). *Kitab-ı Edvar: Ruhperver (Leiden, Or. 1175)*.  
<http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=153> (Erişim Tarihi: 10.01.2022).
- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şirvânî ve “Mecelletun Fi'l-Mûsikî” Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Akdoğu, O. (1992). *Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî* (Çev: F. Harîrî). İzmir.
- Akdoğu, O. (1993). *Türk Müziğinde Eser Analizleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı Yayını.
- Akdoğu, O. (1999). *Türk Müziğinde Perdeler*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Ansiklopedisi*, 5, 1212-1227. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, B. (2016). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksu, F. A. (1988). *Abdülbâki Nâsır Dede Tetkik ü Tahkik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aksüt, S. (1993). *Türk Musikisininin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Alyılmaz, S. (2009). Maslenitsa ve Nevruz Bayramları Arasındaki İlişki. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(7), 30-54.
- Arel, H. S. (1991). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. (Ed: O. Akdoğu). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arısoy, M. (1988). *Seydi'nin El Matla Eseri Üzerine Bir Çalışma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arslan, F. (2017). *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi* (İkinci Baskı). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları: Ankara.
- Atılğan Sökezoğlu, D. (2018). Aile ve Öğretmen Görüşlerine Göre Amatör Çalgıcılar Festivali. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(11), 247-266.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkâdir ve Câmîü'l Elhân Adlı Eseri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (2004). Osmanlı'nın Popstar'ını Polis Marifetiyle Yasaklamıştık. *Hürriyet*.  
<https://www.hurriyet.com.tr/osmanlinin-popstarini-polis-marifetiyle-yasaklamistik-193628> (Erişim Tarihi: 17.09.2020).
- Bardakçı, M. (2009). İmparatorluğun Farklı Dillerinde Bestelenmiş 30 Adet Azınlık Şarkısı. *Habertürk*.  
<https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/224001-impatorlugun-farkli-dillerinde-bestelenmis-30-adet-azinlik-sarkisi> (Erişim Tarihi: 17.09.2020).
- Bardakçı, M. (2011). *Ahmedoğlu Şükrullah*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (2012). *Refik Fersan ve Hatıraları* (İkinci Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (2019). Osmanlı İmparatorluğunu Teşkil Eden Milletler İçin Yapılmış Ama Hiç Çalınmamış Besteler Albümü. *Habertürk*.  
<https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2390800-osmanli-impatorlugunu-teskil-eden-milletler-icin-yapilmis-ama-hic-calinmamis-bir-besteler-albumu> (Erişim Tarihi: 17.09.2020).
- Bayraktarkatal, E. M. ve Güray, C. (2021). Makâmın Yapı Taşı. İçinde; *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* (Ed: M. S. Tokaç ve C. Güray), ss. 989-1027. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.

- Behar, C. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (Yedinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2019). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Böke, K. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri* (İkinci Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Budak, M. A. (2021). *Diyarbakır-Elâzığ-Şanlıurfa Kentli Makamsal Müzik Geleneklerine Tarihsel ve Analitik Bir Bakış*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Can, M. C. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Müsikişî Nazariyatı (Ses Sistemi)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Can, M. C. (2002). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi ve Uygulamada Kullanılmayan Bazı Perdeler. *G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(1), 175-181.
- Cemil, M. (2016). *Tanbûrî Cemil Bey'in Hayatı* (Dördüncü Baskı) (Haz: Uğur Derman). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Cevher, M. H. (1992). *Tanbûrî Cemil ve Rehber-i Mûsikî*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşad'ın Murâd-Nâmesi II*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Çakır, A. (1999). *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü-l -Usûl Adlı Eseri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çakır, A. (2014). Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretüt-Tâc'ında Devir ve Cem'i-Kâmiller. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (37), 75-96.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâb'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çay, A. (1988). *Türk Ergenekon Bayramı: Nevruz* (İkinci Baskı). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Çetin, N. (2014). İstiklâl Marşı'mızı Anlamak. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 21(2), 25-92.
- Çevikoğlu, T. (2010). *Mevlevîhânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş Mevlevî Âyinlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Çığ, M. İ. (2016). Nevruz ve Sumer Bereket Kültü Aynı Kaynak Değil mi?. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5(2), 904-907.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2019). Bir Bayram ve Bir Makam: Nevruz. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(68), 105-114.
- Demir, A. (2010). *Osmanlı Padişahı II. Mehmet'e Sunulan Mûsikî Risalesi (Fatih Anonimi)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Deniz, Ü. (2018). Musikinin "Yenises'i": Alaturka Musikinin Kaldırılması Doğru Mudur, Değil Midir?. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi/The Journal of International Social Research*, 11(59), 492-510.
- Devellioğlu, F. (2015). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (Otuz Birinci Baskı). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Doğrusöz, N. (1997). *Akg 131 Numarada Kayıtlı Risâle-i Mûsikîdeki Makaleler*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Doğrusöz, N. (2007). *Harîrî bin Muhammed'in Kırşehirî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğrusöz, N., Beşiroğlu, Ş.Ş. ve Uslu, R. (2007). Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvar çevirisinde perdeler adlı çalışması. *İTÜ Dergisi*, 4(1), 13-22.
- Ekici, S. (2009). *Elâzığ Harput Müziği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Elibeyzade, E. (1996). Nevruz ve Kurban Bayramının Geçmiş 1200 Yıl (Çev: M. Kalkan). *Nevruz ve Renkler, Türk Dünyasında Nevruz İkinci Bilgi Şöleni Bildirileri*, 19-21 Mart, Ankara, Türkiye, ss. 147-154.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ezgi, S. (1935). *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*. İstanbul: Bankalar Basımevi.
- Feyzioğlu, N. (2004). Nevruz ve Mûsikî. *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 16(61), 68-71.
- Gazimihal, M. R. (2017). *Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz* (Haz: M. Özarslan) (İkinci Baskı). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Gazimihal, M. R. (2019). *Türk Askerî Muzikaları Tarihi* (Haz: M. Özarslan). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Güçtekin, N. (2013). İstanbul'daki Müslim Özlem Mektepleri (1873-1922). (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul.
- Güçtekin, N. (2014). İsmail Hakkı Bey ve Osmanlı Devleti'nde İlk Özel Mûsikî Okulu: Mûsikî Osmanî Mektebi (1910-1920). *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(2), 1-18.
- Günelçin, S. (2019). *Kanun'un Mandal Düzenine Türk Mûsikîsi Perde Anlayışına Uyarlanabilirliği*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Güntekin, M. (2010). *İstanbul'un 100 Musikişinası-17*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası Makamı, Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hey'et, C. (2000). Eski Türklerde Takvim ve Nevruz Bayramı. *III. Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri: Türk Dünyasında Nevruz, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Kitabı*, 18-20 Mart 1999, Elâzığ, Türkiye, ss. 157-159.
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- İnal, İ. M. K. (2019). *Hoş Sadâ, Son Asır Türk Musikişinasları*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- İnce, A. (2005). *Tezkiretü'ş-Şu'arâ Sâlim Efendi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- İsmail Hakkı Bey. (1930). *Türk Musikisi Nota, Usul, Makamat ve Solfej Metodu*. (Ed: İ. Kutmani). İstanbul: İskender Kutmani Müzik Evi.
- Jackson, M. (2013). *Mixing Musics Turkish Jewry and the Urban Landscape of a Sacred Song*. Stanford California: Stanford University Press.
- Kaçar Yahya, G. (2020). *Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlili Yöntemleri (Kavramlar-Semboller ve Örnekleriyle)*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kamiloğlu, R. (1998). *Şehrî Kırşehirî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumî'nin Risale-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.



- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmed Oğlu Şükrullah ve “Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri”*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kamsoy, M. M. (1971). Muallim İsmail Hakkı Bey'e Dâir. *Musiki ve Nota*, 24.
- Kanık, M. Z. (2011). *Mahmud Bin Abdülaziz'in “Makasidü'l-Edvar” Adlı Eseri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaduman, İ. (2010). Muallim İsmail Hakkı Bey'in Bestecilik Yönü ve Ferahfeza Peşrevinin İncelenmesi. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14(1), 345-354).
- Karahasanoglu, S. ve Yavuz, E. D. (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Karasar, N. (1994). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd.
- Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Kesik, B. (2014). Es'ad-zâde Seyyid Abdurrahîm Fâ'iz Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/faiz-esadzade-seyyid-abdurrahim> (Erişim Tarihi: 16.06.2021).
- Kılıç, F. (2000). Osmanlı Geleneği'nde Klasik Edebiyatımızda Nevrûz. *III. Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri: Türk Dünyasında Nevrûz, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Kitabı*, 18-20 Mart 1999, Elâzığ, Türkiye, ss. 203-214.
- Kırşehirli Yusuf. (2014). Risâle-i Mûsikî (1411) (Çev: U. Sezikli). İçinde; *Türk Müzik Kültürünün Tarihsel Kaynakları Olarak Edvârlar Yayın Dizisi* (Ed: O. M. Öztürk), ss. 16-74. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Koç, F. (2017). *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve “Nekâvetü'l-Edvâr”ı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Kohen, A. (2000). Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluş Yıllarından Günümüze Yahudi Dini Musikisi. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 6(21), 81-114.
- Kolukırık, K. (2009). *Abdülkâdir Merâgî ve “Şerhu'l Edvâr” Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, Ankara.
- Konan, D. ve Karadeniz, Ş. (2014). Tarihsel Süreç İçinde Dügah Makamı. *Theory In Music*, (10), 37-46).
- Konan, D. ve Doğrusöz, N. (2017). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Esâtiz-i Elhânımızın Ser-Firâzı: İsmail Hakkı Bey. *Uluslararası Cumhuriyet Sanat Günleri Sempozyum Tam Metin Kitabı*, 18-20 Nisan 2017, Sivas, Türkiye, ss. 132-138.
- Konan, S. D. (2020). *Muallim İsmâil Hakkı Bey; Hayatı ve Dini Musikî Formlarındaki Eserleri Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, İstanbul.
- Koroğlu, H. İ. ve Pelikoğlu, M.C. (2021). Elâzığ-Harput Müziğinde Kullanılan Yöresel Makamların Türk Müziği Makam Geleneği Açısından Değerlendirilmesi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 194-209.
- Kurtaslan, Z. (2010). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Eğitiminde Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanılma Durumuna İkişkin Öğretim Elemanı*

- Görüşleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Küçükgökçe, Ö. (2010). *XV. Yüzyılda Makâmlar*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Levendoğlu, N. O. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Levendoğlu, N. O. (2021). XV. Yüzyıl Ortaçağ İslâm Dünyası Sistemci Okul Kaynaklarında Sınıflama Konusu: Makam, Âvâze ve Şûbe Kavramları Üzerine Teknik Bir İzâh. İçinde; *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* (Ed: M. S. Tokaç ve C. Güray), ss. 127-170. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Memişoğlu, F. (1966). *Harput Ahengi*. İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Bakımevi.
- Öner, O. (2019). *Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e İstanbullu Müzisyenlerin Sosyal Profil Analizi: Sosyal Ağlar ve Bir "Meslek" Olarak Müzik*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Şehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öney, A. F. (1993). *Lenkfahte Bestelerin Ayırıcı Özellikleri*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özalp, M. N. (1986). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Özalp, M. N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*. Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.
- Özcan, N. (2001). *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özçimi, M. S. (1989). *Hızır Bin Abdullah ve Kitâbu'l Edvâr*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özden, E. (2018). Arşiv Belgeleriyle Dârülelhan. *Konservatoryum- Conservatorium*, 5(1), 97-130.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri* (On Sekizinci Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2010). Osmanlı Musiki Kültüründe Teorinin Temsili Niteliği. *Müzikte Temsil & Müziksel Temsil II Sempozyumu*, 19-22 Ekim 2010, İstanbul, Türkiye, ss. 281-290.
- Öztürk, O. M. (2014a). Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkiib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu "Kürelerin Uyumunu/Musikisi" Anlayışının Temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 1-49.
- Öztürk, O. M. (2014b). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2020). Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Tarihçe. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 171-125.
- Öztürk, O. M. (2022). *Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Pappas, M. (1997). *Kiltzanidis'in Kitabı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pekşen, A. (2002). *Zeynü'l-Elhan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması: Ladikli Mehmet Çelebi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pirverdioğlu, A. (2000). Türklerde Yılbaşı ve Bahar Geleneği Nevruz. *III. Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri: Türk Dünyasında Nevruz, Kongre ve Sempozyum Bildirileri Kitabı*, 18-20 Mart 1999, Elâzığ, Türkiye, ss. 259-263.
- Polat, N. H. ve Yaygın, E. Ö. (2019). Musavver Hâle Dergisi Üzerine Bir İnceleme. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, (45), 173-198.
- Popescu-Judetz, E. (1996). *Türk Müsiki Kültürünün Anlamları* (Çev: B. Aksoy). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, E. (2002). *Tanburî Küçük Artın*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Rona, M. (1970). *Yirminci Yüzyıl Türk Müsiki*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sezikli, U. (2000). *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Edvâr'ı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sezikli, U. (2017). Fihrist Bir Eser Murad-Nâme'de Mûsikî. *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, 8(26), 126-149.
- Signell, K. L. (2006). *Türk Sanat Müsikiinde Makam Uygulaması* (Çev: İ. Gökçen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Soylu, E. ve Doğrusöz, N. (2020). Tek Diyez ve Tek Bemolle Yazılan Türk Müziği Eserlerinin Arel-Ezgi-Uzdilek Sisteminde Yeniden Yazılmaları İçin Bir Yöntem. *Eurasian Studies Journal/Avrasya Araştırmaları Dergisi*, (12), 24-35.
- Sunguroğlu, İ. (1958). *Harput Yollarında*. İstanbul: Elâzığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları No:2.
- Şener, S. (1999). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şensoy, A. H. (1992). *Karşılaştırmalı Olarak 17. ve 20. yy'lar Arasında Türk Müziğinde ve Avrupa Kökenli Müzikte Kullanılan Formların Birbirlerine Benzerlikleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şirinova, Z. (2008). *Şükrullah'ın İlmü'l-Edvâr'ı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Müsiki* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tebiş, C. ve Kahraman, B. (2014). *Mahmut Râgıp Gâzimihal'den Seçme Müzik Makaleleri-I*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Tekin Alpaz, G. (1992). *Çengnâme Ahmed Dâ'î*. Cambridge: Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri.
- Tekin, A. (2003). *Hızır Ağa'nın "Mûsikî Risâlesi" İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.

- Tekin, H. (2017). Osmanlılar Dönemi'nde Amasya Sancağı ve Çevresinde Yapılan Nazarî Mûsikî Çalışmaları. *Geçmişten Günümüze Dinî Mûsikî Sempozyumu*, 03-04 Kasım 2017, Amasya, Türkiye, ss. 473-481.
- Tıraşçı, M. (2014). Türk Mûsikisinde Duânâme Formu ve Eserleri. *Dicle Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16(2), 295-325.
- Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tunçay Paçacı, G. (2019). *Neşriyat-ı Mûsikî: Osmanlı Müziğini Okumak 1-2*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Tura, Y. (1987). Türk Halk Musikisindeki Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi. *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara, Türkiye, ss. 293-361.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu, Kitâbu 'İlmi'-i-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât, Mûsikîyi Harflerle Tesbî ve İcrâ İlminin Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede, İnceleme ve Gerçeği Araştırma, Tedkik ü Tahkik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2017). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Türkan, H. (2014). *Türkiye'nin Birikimleri-3 "Müziyenler"*. İstanbul: İlke Yayıncılık.
- Türkmen, E. F. ve Yağcı, S. (2012). Mevlevilikte Eğitim Anlayışı ve Davranış Kazandırma Yaklaşımları. 2. *Uluslararası Sultan Dîvânî ve Mevlevîlik Sempozyumu Tam Metin Kitabı*, 1-2 Haziran 2012, Afyon, ss. 79-89.
- Unat, Y. (2013). *İlkçağlardan Günümüze Astronomi Tarihi* (İkinci Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Ungay, H. (1981). *Türk Mûsikisinde Usûller ve Kudûm*. İstanbul: Türk Musikisi Vakfı Yayınları.
- Uslu, R. (2001). *Mehmet Hafid Efendi ve Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. (2018). *Merâgî'nin Son Müzik Eseri: Zevâid-i Fevâid-i Aşere*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadıızâde Tirevî ve Musikî Risalesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyudîn Abdulmu'min Urmevî ve Kitâbu'l-Edvâr'ı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uygun, M. N. (2019). *Kitâbü'l-Edvâr* (İkinci Baskı). İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.
- Uygun, M. N. (2021). *Tirevi'nin Mûsikî Risalesi* (İkinci Baskı). İstanbul: DMKİtap.
- Uymaz, B. (2005). *Şehbâl'de Mûsikî Yazıları Transkripsiyon ve Yorum (1-50 Sayılar)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Uz, K. (1964). *Musiki Istılâhatı* (1894). (Ed: G. Oransay). Ankara: Küğ Yayıncılık.
- Üngör, E. R. (1987). Türk Musikisinde Nevruz Makamında Eser Var mı?. *Musiki Mecmuası*, 40(417), 21-27.
- Ünlü, C. (2000). *Bir Operetti Yaşamak-Taş Plaklardan Seçmeler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ünlü, C. (2016). *Git Zaman Gel Zaman* (İkinci Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yalçın, G. (2014). Türk Müzik Eğitimi Tarihinde Notacı Hacı Emin Bey'in "Nota Muallimi" Kitabının Yeri ve Önemi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(2), 43-69.
- Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası-Birinci Bölüm: Edvâr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

- Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîsi 'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Yekta, R. (1986). *Türk Mûsikîsi* (Çev: O. Nasuhioğlu). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yenigün, H. (1971). İsmail Hakkı Bey (Muallim). *Musiki ve Nota*, 13.
- Yıldızeli, İ. E. (2009). *Bir Kültür Savaşçısı Dr. Osman Şevki Uludağ Musiki Yazıları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

## EKLER

### Ek 1: Muallim İsmâîl Hakkı Bey'e Ait Nevrûz Makâmındaki Eserlerin Bilgisayar Ortamında Tarafımızdan Yazılan İcrâ Notaları\*

Nevrûz Peşrev

**Nevrûz Peşrev**

Fahte

Muallim İsmâîl Hakkı Bey

Mülâzime

İkinci Hâne

\* Peşrev, Kâr, Aksaksemâî, Yürüksemâî ve Sazsemâisi'ndeki nota ve güfte bağları, güfte tashihleri ve hece yerleşimleri Dr. Timuçin Çevikoğlu'nun yazmış olduğu notalardan; Aksak, Yürüksemâî ve Curcuna usüllerindeki Şarkılar, Cüneyd Kosal'ın yazmış olduğu notalardan; İlâhî ise Yusuf Ömürlü'nün yazmış olduğu notadan faydalanılarak yazılmıştır. Yazdığımız notalardaki perdelerin konumları, icrâya kolaylık sağlaması ümidiyle Arel sistemindeki işaretler kullanılarak tarafımızdan tâyin edilmiştir.

Ek 1 (Devam): Nevrûz Peşrev-2

Nevrûz Fahte Peşrev / Muallim İsmâil Hakkı Bey / 2



Mülâzime



Üçüncü Hâne



Mülâzime



Ek 1 (Devam): Nevrûz Peşrev-3

Nevrûz Fahte Peşrev / Muallim İsmâil Hakkı Bey / 3



Dördüncü Hâne



Mülâzime



*Ölen*

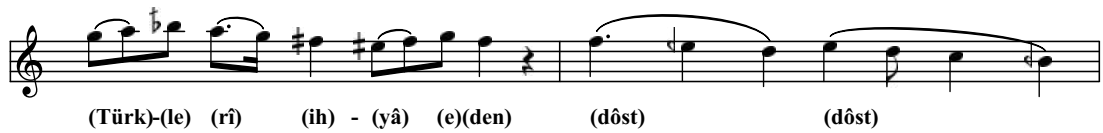


Ek 1 (Devam): Nevrûz Kâr-1 Cumhûriyet

Nevrûz Kâr-1 Cumhûriyet

Devrîrevân

Neş'et Bey / Muallim İsmâil Hakkı Bey



## Ek 1 (Devam): Nevrûz Kâr-ı Cumhûriyet-2

Nevrûz Kâr-ı Cumhûriyet / Neş'et Bey / Muallim İsmâil Hakkı Bey / 2

(tâ) (nen) - (nî) (tâ) (nen) - (nî) (ten) (te) - (nen) (nâ) (dir) (ten)

(tâ) (nen) - (nî) (tâ) (nen) - (nî) (ten) (ne)(nen) (nâ) (dir) (ten) (SÂZ)

(tâ) (nen) - (nî) (tâ) (nen) - (nî) (ten) (te) - (nen) (nâ) (dir) (ten)

(tâ) (nen) - (nî) (tâ) (nen) - (nî) (ten) (ne) (nen) (nâ) (dir) (ten)

Hep se - nin şî - râ - ne az - min î - le kur - tul - dú va - tan

Ey Ke - mâl kalp - ler - de sen - sin en bü - yük taht - lar ku - ran

(yâr) (yâr) (Mîl) - (let) (î) (İs) - (lâm) (î) (çin) - (dê)

(Türk) - (le) (rî) (ih) - (yâ) (e)(den) (dôst) (dôst)

(Mil) - (let) (î) (İs) - (lâm) (î) - (çin) - (dê) Türk - (le) (rî) (ih) - (yâ) (e) (den) *Ölen*

Ey dehâsî, kudretî, azmiyle kudretler yapan  
Hak yolundâ uğraşan, Hakk'î seven, Hakk'â tapan  
Hep senin, şîrâne azmin île kurtuldû vatan  
Ey Kemâl, kalplerde sensin en büyük tahtlar kuran  
(Millet-i İslâm içindê Türklerî ihyâ eden)  
*Remel, fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün*

Ek 1 (Devam): Nevrûz Murabba'

Nevrûz Murabba'

Hafif

Muallim İsmâil Hakkı Bey

Yâ-re - ler aç - mak - da - dır her  
Gir-mek is - ter gâ - li - bâ çeşm-  
Ol-sa - bin câ - nım fe - dâ ol -  
bir ni - gâ - hın câ - nı - mâ  
î si - yâ - hın kâ - nı - mâ  
sun de - rim câ - nâ - nı - mâ  
(ten)-(ne) (nen) - (nâ) (dir) (ten) - (nâ) te ne (ni) (tâ)-(nâ) (yen)(tir)-(lâ)  
(yâ) - (lâ) (yel) - (le) - (lel) - (lâ) (be)-(lî) (yâr) - (i) (men)  
Ol - ma - sâ bir ser - med - î en -  
dî - şe - (y)î hic - rân e - ğer  
(ten)-(ne) (nen) - (nâ) (dir) (ten) - (nâ) (te) (ne)-(ni)(tâ)-(nâ)(yen)(tir)-(lâ)  
(yâ) - (lâ) (yel) - (le) - (lel) - (lâ) (be) - (lî) (yâr) - (i) (men)

Yâreler açmaktadır her bir nigâhın cânımâ  
Girmek ister gâlibâ çeşm-î siyâhın kânımâ  
Olmasâ bir sermed-î endîşe-(y)î hicrân\_eğer  
Olsa bin cânım fedâ olsun derim cânânımâ  
*Remel, fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün*

Ek 1 (Devam): Nevrûz Nakış Aksaksemâî

Nevrûz Nakış Aksaksemâî

Aksaksemâî

Muallim İsmâil Hakkı Bey

(âh) Sa - fâ - lar vak - ti - dir - mî - rim  
e - fen - dim gül sa - fâ ey - lê ( SÂZ  
..) Be - nim gül yüz - lü mâ - hum gel  
e - fen - dim gül sa - fâ ey - lê  
(âh) (dir) (dir) (ten) - (nâ) (te) (nen) (nen) - (nâ)  
(dir) (dir) (ten) - (nâ) (te) (nen) (nen) - (nâ) (SON)  
(âh) Gö - ğüs ver - miş ne - şat â - bâd  
e - ser dâ - im mü - bâ - rek bâd (SÂZ  
..) Ko ol - sun düş - ma - nın nâ - şâd  
e - fen - dim gül sa - fâ ey - lê

Safâlar vaktidir mîrim efendim gül safâ eylê  
Benim gül yüzlü mâhım gel efendim gül safâ eylê  
Göğüs vermiş neşat-âbâd eser dâim mübârek bâd  
Ko olsun düşmanın nâ-şâd efendim gül safâ eylê  
*Hezec, mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün*

## Ek 1 (Devam): Nevrûz Aksak Şarkı

### Nevrûz Şarkı

Aksak

Muallim İsmâil Hakkı Bey



Özlem

Zevkim bu idi zevk ile eyyâmı geçirmek  
Hem-meclis olup sevdiğime bâde içirmek  
Sevdiklerimin ekserîsi söyledi ammâ  
Kasdım bu imiş sineciğim hâke düşürmek  
Tanbûru çalıp nağmesine eyler idim âh  
(Mahvetti benim sine-i pûlâdımı eyvâh)

Ek 1 (Devam): Nevrûz Curcuna Şarkı

Nevrûz Şarkı

Curcuna

Muallim İsmâîl Hakkı Bey

Söz yok - dur ol sî - min - te - ne il - le o bil -  
lûr ger - de - ne ( SÂZ ) ( SÂZ )  
İz - nin o - lur - sa ben - de - ne Lâ' - li le - bin -  
den bû - se - ne vay (SON)

Aranağme

*Ö. L. M.*

Söz yokdur ol sîmin-tene  
İlle o billûr gerdene  
İznin olursa bendene  
Lâ'l-i lebinden büsene

Ek 1 (Devam): Nevrûz Yürüksemâî Şarkı

Nevrûz Şarkı

Yürüksemâî

Hüseyn Avnî Bey / Muallim İsmâîl Hakkı Bey



Es - mer li - ği yıl - dız do - lu bir yaz ge - ce - siy - di



Çam - lık bi - ze bir kuy - tu mu - hab bet ka - fe - siy - di



Çam - lık bi - ze bir kuy - tu mu - hab - bet ka - fe - siy - di



Hep duy - du - ğu - muz kal - bi - mi - zin giz - li se - siy - di ( SÂZ )



Hep duy - du - ğu - muz kal - bi - mi - zin giz - li se - siy - di



Çam - lık bi - ze bir kuy - tu mu - hab - bet kö - şe - siy - di



Çam - lık bi - ze bir kuy - tu mu - hab - bet kö - şe - siy - di (SON)

Aranâğme



*Özlem*

Esmerliği yıldız dolu bir yaz gecesiydi  
Çamlık bize bir kuytu muhabbet kafesiydi  
Hep duyduğumuz kalbimizin gizli sesiydi  
Çamlık bize bir kuytu muhabbet köşesiydi

Ek 1 (Devam): Nevrûz Yürüksemâî


Nevrûz Yürüksemâî

Yürüksemâî


Fâ'iz Efendi / Muallim İsmâil Hakkı Bey




Fer - yâ - dı - mız ol yâ - re de ağ -  
Âh - î dil - i bül - bül gü - le dê  
Mû - hab - bet - i dil çerh - i si - tem -



yâ (yâ)  
hâ (hâ)  
kâ - (kâ)




(yâ) - re de kal - maz ( SÂZ )  
(hâ) - re de kal - maz  
(kâ) - re de kal - maz



(yâr) (yâr)



dil - (de) (ni) - (hâ) - (nım) ( SÂZ )



(dôst) (dôst)



(kâ) - (şı) (ke) - (mâ) - (nım) ( SÂZ )



(ten) (nen) - (ni) (ten) (ni) - (ten) (ni) - (ten)

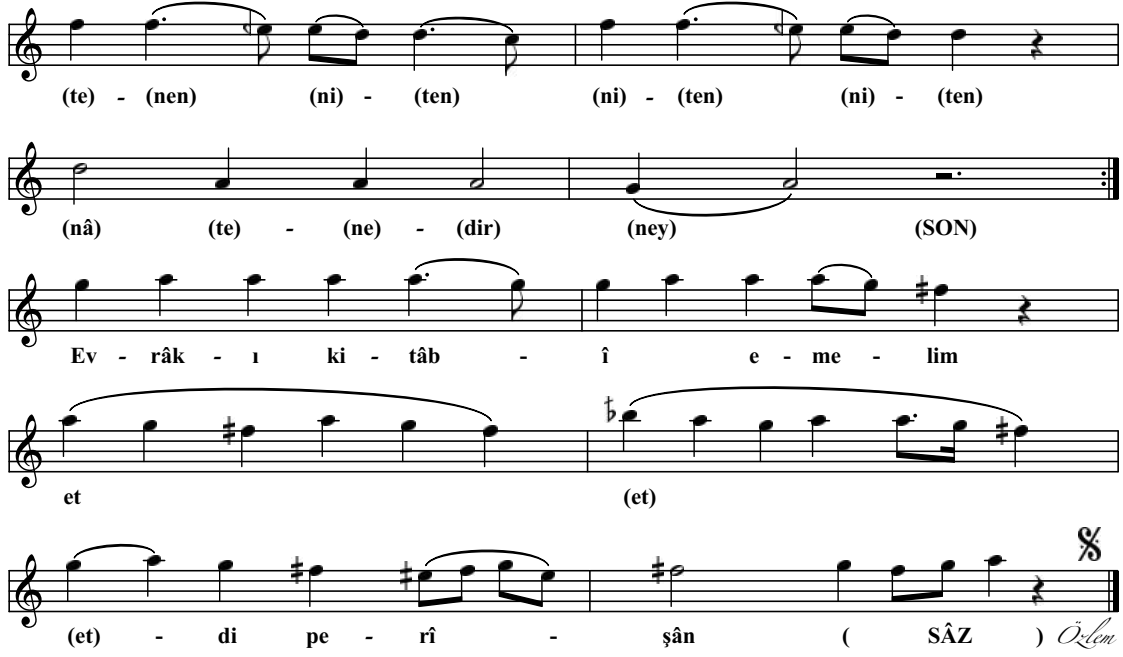


(nâ) (te) - (ne) (dir) (ney)



## Ek 1 (Devam): Nevrûz Yürüksemâî-2

Nevrûz Yürüksemâî / Muallim İsmâîl Hakkı Bey / 2



(te) - (nen) (ni) - (ten) (ni) - (ten) (ni) - (ten)

(nâ) (te) - (ne) - (dir) (ney) (SON)

Ev - râk - ı ki - tâb - î e - me - lim

et (et)

(et) - di pe - rî - şân ( SÂZ ) Özlüm

Feryâdımız ol yâre de ağyâre de kalmaz  
Âh-î dil-i bülbül güle dê hâre de kalmaz  
Evrâk-ı kitâb-î emelim etdi perîşân  
Mûhabbet-i dil çerh-i sitemkâre de kalmaz  
Hezec, mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

Ek 1 (Devam): Nevrûz Sazsemâîsi

Nevrûz Sâzsemâîsi

Aksaksemâî

Muallim İsmâîl Hakkı Bey



Mülâzime



İkinci Hâne



Mülâzime



Üçüncü Hâne



Mülâzime



Ek 1 (Devam): Nevrûz Sazsemâisi-2

Nevrûz Sazsemâisi / Muallim İsmâil Hakkı Bey / 2



Dördüncü Hâne



Mülâzime



*Ölen*

Ek 1 (Devam): Nevrûz Îlâhî

Nevrûz Îlâhî

Düyek

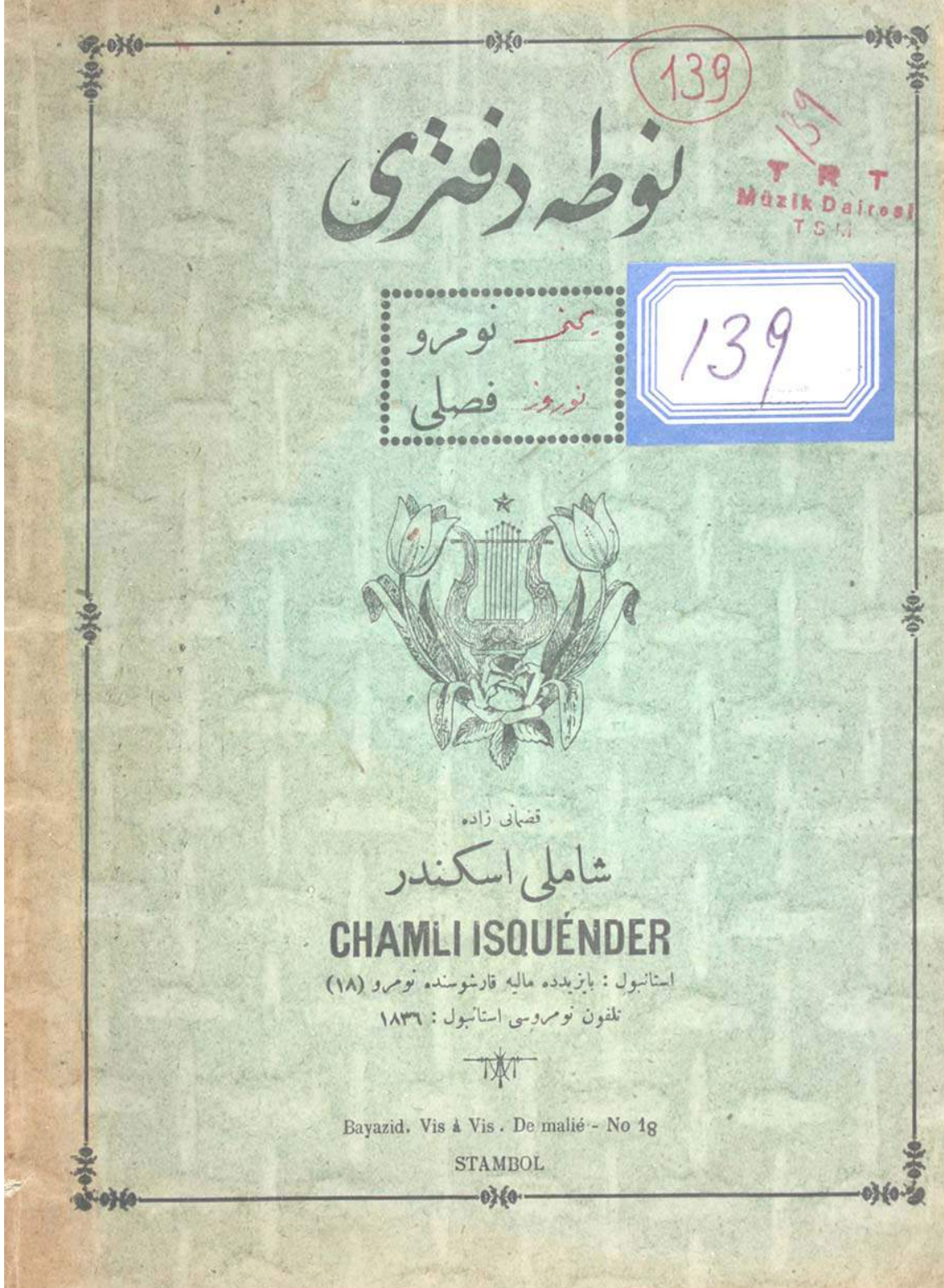
Muallim İsmâîl Hakkı Bey

Ey o - lan - lar tâ - li - bi gen -  
cî - ne - i es - râ - rı Hû  
Giz - le - di vî - râ - ne - i dil -  
Gâ - li - ye en dâ - zı mülk - i  
de o - nu set - tâ - rı Hû  
cân o - lup gül - zâ - rı Hû SON  
Nev - ba - hâ - rı aşk - i - le aç -  
tı te - cel - lî gül - le - ri

Ey olanlar tâlib-i gencine-i esrâr-ı Hû  
Gizledi vîrâne-i dilde onu settâr-ı Hû  
Nev-bahâr-î aşk ile açtı tecelli gülleri  
Gâliye-endâz-ı mülk-i cân olup gülzâr-ı Hû

Ek 2: Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Arşivinde DABOA TRT.MD.d. 139/3 (M-01-01-1927) Künyesi ile Kayıtlı "Nevrûz Faslı"

Defterinin Ön Kapağı





Ek 2 (Devam): Defterin Ön Kapağı-2

T R T  
Tuzik Dairesi  
T S M

محرم مشربلریزه نومه یازمق ایچون متوع بوش دفترک طول و عرضی تعیین و قالینقزیه کوره فیاتلرک تخلفی آیدهن جدولدن اتباس ایدهبیلرسکز.

مقارهمزده موجود عودلرک بهربنک قیالی

نومرو	غروش	جنس	طول سانتیمتره	عرض سانتیمتره	لیرا	نومرو
۱	۱۸۰	سزین جلدی قفیس باقرالی	۳۳	۲۵	۲۰۰	۱
۲	۱۱۵	» » » »	۳۳	۲۵	۱۰۰	۲
۳	۱۰۰	» » » »	۳۳	۲۵	۸۰	۳
۴	۲۰	» » » »	۲۸	۲۰	۹۶	۴
۵	۶۰	» » » »	۲۸	۲۰	۸۰	۵
۶	۴۰	» » » »	۲۸	۲۰	۸۰	۶
۷	۱۰۰	» » » »	۲۵	۱۷	۲۰۰	۷
۸	۶۵	» » » »	۲۵	۱۷	۱۰۰	۸
۹	۶۰	» » » »	۳۰	۱۴	۲۰۰	۹
۱۰	۴۰	» » » »	۲۰	۱۴	۱۰۰	۱۰
۱۱	۵۰	» » » »	۲۷	۱۷	۱۰۰	۱۱
۱۲	۳۰	» » » »	۱۵	۱۰	۲۰۰	۱۲
۱۳	۲۵	» » » »	۱۵	۱۰	۱۱۶	۱۳
۱۴	۱۵	بوشاق قایل	۱۵	۱۰	۱۰۰	۱۴
۱۵	۲۰	» » » »	۲۰	۱۴	۶۴	۱۵
۱۶	۲۵	» » » »	۲۰	۱۴	۹۶	۱۶
۱۷	۴۰	» » » »	۲۰	۱۴	۱۶۰	۱۷
۱۸	۶	» » » »	۲۵	۱۷	۱۶	۱۸
۱۹	۴۰	» » » »	۲۸	۲۰	۹۶	۱۹
۲۰	۶۰	» » » »	۲۸	۲۰	۲۰۰	۲۰
۲۱	۱۲۵	» » » »	۲۸	۲۰	۴۰۰	۲۱
۲۲	۲۰	» » » »	۲۰	۱۴	۳۲	۲۲
۲۳	۳۰	» » » »	۲۰	۱۴	۱۶	۲۳
۲۴	۲۵	» » » »	۲۸	۲۰	۴۸	۲۴
۲۵	۳۰	» » » »	۱۵	۱۰	۳۰۰	۲۵
۲۶	۸۰	سزین جلدی	۳۳	۲۵	۸۰	۲۶
۲۷	۲۰	بوشاق قایل	۳۳	۲۵	۲۰	۲۷
۲۸	۲۰	» » » »	۳۳	۲۵	۴۰	۲۸
<p>امون فیاتله مجدد ومستمل هود وکان دخی موجوددر .</p> <p>عودی : قیالی زاده شامل اسکندر</p> <p>استانبول - بازیده مالیه قارشونده نومرو ۱۸</p>						

Ek 2 (Devam): Nevrûz Kâr-1 Cumhûriyet

13

Şifre: Nesret Bey *کفر زشتت کجک*

Z. Halik Bey Nevrûz, Kâr-1 Cumhûriyet

*بیت سی معلی اصلاحی کجک* *اصولی مولوی دور رواف* *جمهوریت*

*Ey dehanı kudretü aşırıyla kudretin goparı*

تت ته ده ده نا نتا ته ده نا نتا تن تن

ساز تن ته ده ده نا نتا تن ته ده ده تن

تت تن ته ده

یا نه یا لر تیت قود له مس عزتی ره قود سپ ها ره ام

*Ey de han sı*

صه و تم سی حانه شاه را ادغ ره لونه بو صه

ل مل با با ترغیم باه طا ته

رت اس یا ایج بی قورل ره بیه لام ایس تی

ره بیه ای لام ایس تی ل مل

دوست دوست

رت اس یا ایج بی ل تول

بازیده نوسو : 18 دانی اسکندر







Ek 2 (Devam): Nevrûz Murabba'

15

E. Vakkı Bey

Hafız

Nevrûz Beste

علم اسرار حق بكلمة

اصول صغیر

نوروز بته

Yâreleri azermetadur her tûni nîpâkum camîna

یا ره یا

او

ما فی جا

تا فی نه نه تا تن تا تن

لا لا لا یلا یا لا تر بن تا

من یا لی به

ما اول بیتانه

کره

تتمتع

شاملی اسکندر

بایزیده نوسو : ۱۸

Ek 2 (Devam): Nevrûz Nakış Aksaksemâî

16

I Halke Fiq Ak. Semai Nevruz Ağı Semai

صلعم اسمايل صفى بيك اصول افشار نوروز افسوس

Safular melhidi mitem...

فامه آه

بج م در تی

فامه

کول اول

لو یوز

فامه

نا ننا ننا ننا

فامه

کوس کو آه

بار آ سالنه

اول قور

دوش سوته

نکده

فامه

کول

فامه

نسرغ

CHAMLI İSKENDER No 18



Ek 2 (Devam): Nevrûz Aksak Şarkı

18  
نوروز شرق  
امبولی اوغری  
سالم اسیر علی قاضی بیلگه  
I. Habab Rey  
Zevküm bu idi gerek ile oryânu geçürmele  
Nevruz Şarkı

اسی له اس زونه  
اسی له اس زونه  
اسی له اس زونه  
اسی له اس زونه  
اسی له اس زونه  
اسی له اس زونه  
اسی له اس زونه  
اسی له اس زونه  
اسی له اس زونه  
اسی له اس زونه

نقبات  
قوره

T R T  
Müzik Dalı  
T S M  
CHAMLI İSKENDER  
No 18





Ek 2 (Devam): Nevrûz Curcuna Şarkı

19

I. Habla Boy

[ < ]

Curcuna

نوروز شرقی

اصول صوفیه

معلم اسماعیل صفی بیک

Söz yal-ha ol simin tene

لا ایل نه سینه بیگ س اول دور یوم سوز

بله او نه ده کر لو بله او

ساز

بو ده بله ل ل ل نه ده بن س لو او تک این

وار نه

توره

شامی اسکندر

بازیده نوسو : ۱۸

The image shows a handwritten musical score on a page numbered 19. At the top left, it is titled "I. Habla Boy". In the center, there is a red bracketed symbol "[ < ]" above the word "Curcuna". To the right, it says "Nevrûz Şarkı" and "نوروز شرقی". Below these, there are two lines of text: "اصول صوفیه" and "معلم اسماعیل صفی بیک". The score itself consists of several staves of music written in blue ink. The first staff has a treble clef and a time signature of 10/8. The lyrics are written in Persian and are color-coded in red. There are several musical annotations in red, including "ساز" (saz) and "توره" (tura). The music is a single melodic line. At the bottom right, there is a signature "شامی اسکندر" and at the bottom left, a note "بازیده نوسو : ۱۸".



Ek 2 (Devam): Nevrûz Sazsemâisi

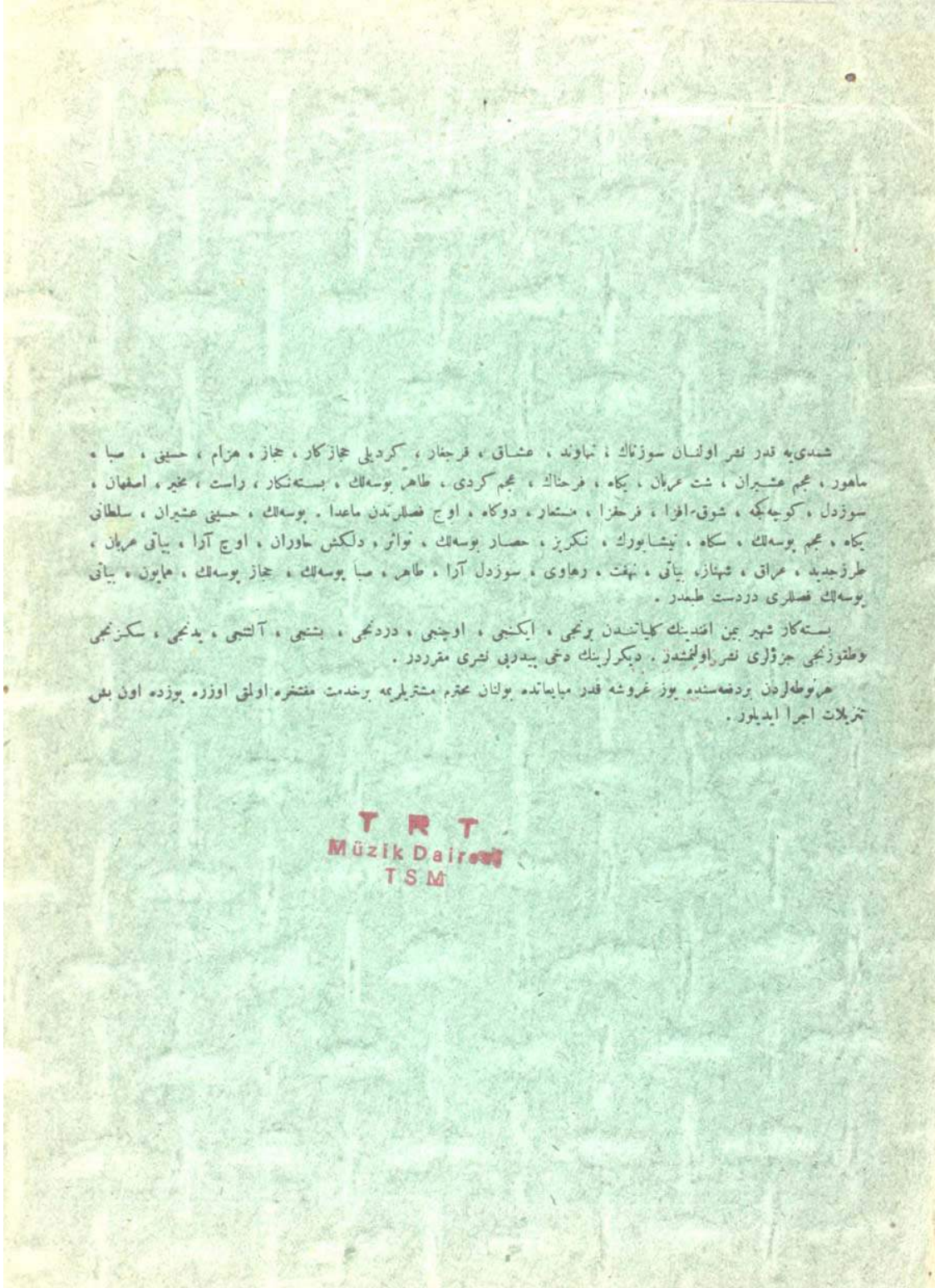
Handwritten musical score for Nevrûz Sazsemâisi. The score is written on ten staves of music. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The score is annotated with red handwritten text and markings:

- Staff 1: **خانه** (Khaneh) on the left; **اصولی آقشاه** (Asvuli Aqshah) in the center; **نوروز ساز سیم** (Nevruz Saz Sem) on the right.
- Staff 2: **نیم** (Nim) on the left.
- Staff 3: **نیم** (Nim) on the left.
- Staff 4: **نیم** (Nim) on the left.
- Staff 5: **نیم** (Nim) on the left.
- Staff 6: **نیم** (Nim) on the left.
- Staff 7: **نیم** (Nim) on the left.
- Staff 8: **نیم** (Nim) on the left.
- Staff 9: **نیم** (Nim) on the left.
- Staff 10: **نیم** (Nim) on the left.

At the bottom left, there is a printed note: **باز کرده نوسرو : ۱۸** and **CHAMI İSSENDER**. At the bottom right, there is a printed note: **شاملی اسکندر** and **No 18**.



Ek 2 (Devam): Defterin Arka Kapağı





**موزیک دایره‌سی**

آرژو ایدیلر تلیر بیره جاریم ایدیلر  
Notre téléphone est libéré  
à la conversation

تلون نوسروسی استانبول : ۱۸۷۶  
Samboul téléphone  
№ 1886

اقاده

۱ - معازره من محترم مشتریلردن کوردیکی رعیتنه بناه بوکره اسانیذ معتبره تک تألیف کرده لری اولوق اوزره هر فصلی محتوی وسبو وخطادن سالم برطرزده هر هفته منتظماً پیشرو وساز سماعیسی ، شرقی و ققطولری فورمه فورمه نشر ایتمکده در .

۲ - هر نوع ساز ایچون منتضی تل و کریش و مختلف بویده بوش نوبه دفترلری وساز سازلوازی معازره مزندن اوجوز فثانه نذارک ایدله بیله چی کی اعمال اولنان آلات موسیقیه تک آهنگ ، مئانت و طرافتی هرجهتله مشکفل اولقله برابر محتاج تعمیر اولان هر نوع سازلرده آهون و مکمل صورتده تعمیر و هر نوع مستعمل ساز اشترقا و مساده اولنور . طلب و قوغنده مستقیم و اهل صنعت معلم و معلم لر توشیه اولنور . معازره مزنده درس خانه دخی موجود در .

۳ - محترم مشتریلر بمزه بر سهولت اولوق اوزره یکیدن طبع و نشر اوله حق نوبه لر ایچون آبونه اصولی احداث اولمشدر . بوسته واسطه بیله کرک طشره و کرک استانبول و جوارینه کوندیرلک اوزره بهر یوز فورمه سی ۲۵۰ ، معازره مزندن آلتوق شرطیه ۱۷۵ عروشددر . آرژو ایدیلر منابع مزبوری پیشیناً کوندیرمکه برابر موضح آدرسلری بیسلر برملری لازمدر . آبونه اولان ذوات تام فصللردن

استفاده ایدله جکلرددر . فهرست مجاناً وریلور .

فہات	
میزین جلدلی نخبه الحان پیشرو وساز سماعی لری ۱۷۵ عروش	شویله که بوسته ابله کوندیریله جک تام فصللردن بوسته
» ۱۵۰ » / » » میوشاق قابل	اجرتی آرانلیوب بهر فصلک قیمت حاضره سی اولان فرق
» ۴۰ » هر مقامدن تام بر فصل	عروش کوندیرلدیکی تقدیرده همان ناملرینه ارسال اولنور .
» ۴۰ » اسماعیل حق بیک کلیاتی بهر جزوی	نوبه لر بمز مقتدر موسیقی استادلری طرفندن بعد التصحیح
» ۵۰ » براکنده پیشرو وساز سماعیسی	طبع اولتمشدر . فروخت ایدلمکده اولان بالجمله
» ۱۰۰ » فورمه برآزاده مجلد منتخبات مجموعه سی	نوبه لر مزنی محتوی فهرستمز مجاناً تقدیم ایدیلور .
» ۲۵ » اوپرت چاره سازم	
» ۲۰ » بین اقتدینک کلیاتی بهر جزوی	
» ۲۰ » یلا غام اقتدینک کلیاتی بهر جزوی	
» ۱۰۰ » منتخبات شرقی ، فنطو و سائره	

ارکاف اسلامیہ مطبعہ سی

Ek 2 (Devam): Nevrûz İlâhî

NEVRÛZ  
(İlâhî)

DUYEK İSMÂİL HAKKI BEY

Ey o lan lar ta lî bî gen  
cî ne i - es râ rî HÛ  
Giz le di vî en râ ne i dil kl  
Ga li ye en dâ zi mül kl  
de o nu set tâ ri HÛ  
cân olup gül za ri HÛ  
Nev ba hâ rı aş ki le aç  
tı te cel li gül le ri Y.Ö.

Ey olanlar tâlib-i gencine-i esrâr-ı HÛ  
Gizledi vîrâne-i dilde onu settâr-ı HÛ  
Nev-bahâr-ı aşk ile açtı tecellî gülleri  
Gâliye-endâz-ı mülk-i cân olup gülzâr-ı HÛ (1)