





ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**KANTEMİROĞLU VE NÂSİR DEDE NAZARÎ
ANLAYIŞLARININ KARŞILAŞTIRILARAK
İNCELENMESİ**

İlknur SAKOĞLU RUNA

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU**

**YÜKSEK LİSANS
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

EKİM-2019

**KANTEMİROĞLU VE NÂSİR DEDE NAZARÎ
ANLAYIŞLARININ KARŞILAŞTIRILARAK
İNCELENMESİ**

İlknur SAKOĞLU RUNA

**YÜKSEK LİSANS
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

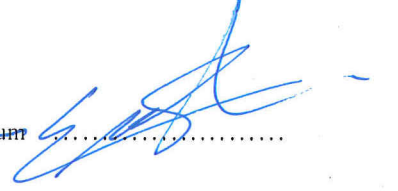
EKİM-2019

İlknur SAKOĞLU RUNA tarafından hazırlanan “KANTEMİROĞLU VE NÂSİR DEDE NAZARÎ ANLAYIŞLARININ KARŞILAŞTIRILARAK İNCELENMESİ” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk müziği Anabilim Dalında Türk müziği Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU

Müzik Teorisi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Beste ESEN BİÇER

Türk Müziği, Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Tolga OTER

İcra Sanatları, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Tez Savunma Tarihi: 23./10/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....
Prof. Dr. Figen ZAİF
Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.


İlknur SAKOĞLU RUNA

23.10.2019

KANTEMİROĞLU VE NÂSİR DEDE NAZARÎ ANLAYIŞLARININ
KARŞILAŞTIRILARAK İNCELENMESİ (Yüksek Lisans Tezi)

İlknur SAKOĞLU RUNA

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2019

ÖZET

Mûsikîmiz ile ilgili ilk nazari bilgileri Safiyyüddin (13.yy) zamanında belirginleşmiş ve Merâgî (15.yy) dönemi ile birlikte belli bir olgunluğa erişmiştir. Fakat bu dönemde yaşanan gelişmelerden sonra, müziğin icrâsında ilerlemeler devam etmesine rağmen, teorik açıdan durumun böyle olmadığı, kaynakların süregelen belirli bir konu sıralaması ve düzen içerisinde birbirinin tekrarı niteliğinde içeriklerle aktarıldığı görülmektedir. Bu tarihi akış içerisinde geçirilen dönemler, yaşanan olaylar, ortaya çıkan farklı görüşler, Türk mûsikîsi nazariyesinin tanımlanması ve anlaşılması konusunda farklılıklara maruz kalmasına neden olmuştur. Ancak 17. yy da Kantemiroğlu'nun farklı bakış açısı mûsikî nazariyesi hakkında yeni konuları alışılmadık dışında bir şekilde ele alması, kendine ait bir nota yazımı geliştirmesi ve bilgilerini edvârda yazması önemli bir adım olmuş ve müziğimize teori anlamında yeni kazanımlar sağlamıştır. Kantemiroğlu'ndan sonra 18. yy da Abdûlbâki Nâsır Dede'nin de aynı yaklaşımla Tedkîk'i yazdığını ve içeriklerinde yer alan bilgilerin, konuların oldukça benzer bir bakış açısı ile işlenmesi dikkat çekmektedir. Bu çalışmada, Türk mûsikîsinde yeni bir anlayışa girilmesinde sebep olan Kantemiroğlu ve sonrasında Türk mûsikîsinin altın çağı olarak kabul edilen ve Sultan III. Selim döneminde yaşamış olan Abdûlbâki Nâsır Dede nazari anlayışlarının arasındaki fark ve benzerliklerin ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu araştırmanın evrenini, Kantemiroğlu ve eseri "Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vechi'l Hurûfât" ile Abdûlbâki Nâsır Dede'nin eseri olan "Tedkîk u Tâhkîk" in incelenmesi olup, araştırma evrende yapılacağı için örneklem grubu oluşturulmamıştır. Sonuç olarak, mûsikîmizin temel konularından olan; makam kavramı, perde, makam sınıflandırması, uyum ve uyumsuzluk gibi konulara açıklık getirmeye çalışan farklı dönemlerde yazılan ve farklı noktalara dikkat çeken Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin eserleri incelendiğinde bazı konularda bilgi farklılıkları görülsede, nazari anlayışlarının temelde aynı olduğu görüşüne ulaşılmıştır.

Bilim Kodu : 40101
Anahtar Kelimeler : Kantemiroğlu, Abdûlbâki Nâsır Dede, Nazariyât, Türk Mûsikîsi, Makam, Perde, Usûl
Sayfa Adedi : 113
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU

A COMPARATIVE INVESTIGATION OF KANTEMİROĞLU AND NÂSİR DEDE'S
UNDERSTANDING OF THEORY

(M.Sc. Thesis)

İlknur SAKOĞLU RUNA

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL FOR ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

August 2019

ABSTRACT

The first theoretical information about our music became apparent during Safiyyüddin (13th century) and reached a certain maturity with Merâgî (15th century) period. But, after the developments in this period, despite the progress in the performance of music, it is seen that this is not the case in theoretical terms and that the sources are conveyed with content that repeats each other in a certain order. The periods, events, and different opinions that have emerged in this historical flow have led to differences in the definition and understanding of our theory and music. However, in the 17th century, Kantemiroğlu's new perspective on music theory was discussed in an unusual way, developing his musical note writing and writing his knowledge in edvâr was an important step and provided new gains in terms of theory to music. It is noteworthy that in the 18th century, after Kantemiroğlu, Abdülbâki Nâsır Dede wrote Tedkîk with the same approach, and the information contained in the contents worked with a very similar perspective. In this study, it is aimed to reveal the differences and similarities between Kantemiroğlu, who led to a new understanding in Turkish music and Abdülbâkî Nâsır Dede, who was accepted as the golden age of Turkish music and later lived in the time of Sultan III. Selim. The universe of this research, Kantemiroğlu and work " Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vechi'l Hurûfât " Abdülbaki Nasir Dede's work which " Tedkîk u Tâhkîk " is to be examined in, it did not generate the sample group to be made in research universe. As a result, one of the basic issues of our music; When the works of Kantemiroğlu and Nâsır Dede, which were written in different periods and tried to clarify issues such as maqam concept, pitch, maqam classification, harmony and disharmony, were examined, it was found that although the differences in information were seen in some subjects, their theoretical understanding was fundamentally the same.

Science Code : 40101
Key Words : Kantemiroğlu, Abdülbâki Nâsır Dede, Theory, Turkish Music, Maqam, Pitch, Usûl
Page Number : 113
Supervisor : Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU

TEŞEKKÜR

Araştırmanın her aşamasında yardım ve desteklerini esirgemeyen, bilgi ve fikirlerini benimle paylaşarak bana yol gsteren, kıymetli hocam ve danışmanım Doç. Dr. Emrah HATIPOĞLU'na;

Tezin yazım sürecinde fikirlerine danıştığım Arş. Gör. Hüseyin Cem ESEN'e;

Beni yetiştiren, ilgi ve manevî desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen aileme;

Çalışmam esnasında yardımlarını, ilgi ve sabrını esirgemeyen eşim Metin RUNA'ya;

Varlığı ile bana şevk veren ve çalışmamın başında geçirdiğim uzun zamanlarda buna tahammül eden canım oğlum Mehmed Emin RUNA'ya;

Teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	ix
RESİMLERİN LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR	xii
1. GİRİŞ.....	1
2. YÖNTEM	7
2.1. Araştırmanın Modeli.....	7
2.2. Evren ve Örneklem	7
2.3. Veri Toplama Teknikleri.....	7
2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması.....	7
3. KANTEMİROĞLU ve ABDÜLBÂKİ NÂSİR DEDE	9
3.1. Kantemiroğlu'nun Hayatı	9
3.2. Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vechi'l Hurûfât Hakkında.....	11
3.3. Abdülbâki Nâsır Dede'nin Hayatı.....	13
3.4. Tedkîk u Tahkîk Hakkında	15
4. KİTAPLARIN İNCELENMESİ.....	19
4.1. Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vechi'l Hurûfât'daki Birinci Bölümün Kısımları. 19	
4.2. Tedkîk u Tâhkîk'in Bölümleri	21
4.3. Kitaplarda Bulunan Konu Başlıklarının Karşılaştırılması	22
5. PERDE ANLAYIŞI.....	25
5.1. Perde, Nağme Tarifleri.....	25
5.2. Perde Sayıları ve İsimleri.....	28

6. MAKAM.....	31
6.1. Makam Tarifi ve Sayıları	31
6.2. Makam İsimleri ve Tarifleri.....	35
7. MAKAM ve PERDELERİN UYUM VE UYUMSUZLUĞU HAKKINDA	41
7.1. Perdelerin Birbiriyle Uyum ve Uyumsuzluğu Hakkında.....	41
7.2. Makamların Birbiriyle Uyum ve Uyumsuzluğu Hakkında.....	43
8. TERKİB	51
8.1. Terkib Tarifleri.....	51
8.2. Terkiblerin İsim ve Sayıları	52
8.3. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’de Makam-Terkib Kıyaslanması	55
9. USÛL.....	63
9.1. Usûl Tarifleri.....	63
9.2. Usûlü Meydana Getiren Temel Unsurlar	64
9.3. Mertebe Anlayışları	64
9.4. Usûllerin Sınıflandırılması ve Sayıları.....	68
10. MUSİKİ NAZARİYÂTI ve UYGULAMASI HAKKINDA KİTAPLARDA BULUNAN UYARILAR, ÖNERİLER VE BAZI HATIRLATMALAR.....	93
11. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	105
KAYNAKLAR	111
ÖZGEÇMİŞ.....	112

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.1. Kitâbu İlmi’l Mûsikî alâ vechi’l Hurûfât’ın bölümleri	20
Çizelge 4.2. Tedkîk u Tâhkîk’in bölümleri	21
Çizelge 4.3. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’ nin kitaplarında bulunan ortak konu başlıkları ..	22
Çizelge 4.4. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’ nin kitaplarında bulunan farklı konu başlıkları ..	23
Çizelge 5.1. Kantemiroğlu’nda tam olan ve tam olmayan (yarım) tüm perde isimleri.....	28
Çizelge 5.2. Abdûlbâki Nâsır Dede’ de perde isimleri	29
Çizelge 6.1. Kantemiroğlu’nda makamlar	36
Çizelge 6.2. Nâsır Dede’ de makamlar	36
Çizelge 6.3. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’ nin kitaplarında kullanılan ortak makamlar	36
Çizelge 6.4. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’ nin kitaplarında kullanılan ortak makamların tariflerinin karşılaştırılmalı olarak gösterilmesi	37
Çizelge 7.1. Kantemiroğlu’na göre perdelerin uyum ve uyumsuzluğu.....	41
Çizelge 7.2. Makamlararası uyuşmanın dereceleri	43
Çizelge 7.3. Yarım perdelerin makamları arasındaki uyum ve uyumsuzluk	46
Çizelge 7.4. Bileşik makamlarda uyum ve uyumsuzluk	47
Çizelge 7.5. Nâsır Dede’ ye göre birbiriyle uyumlu olan makamlar	48
Çizelge 8.1. Kantemiroğlu’nda terkipler.....	52
Çizelge 8.2. Nâsır Dede’de kullanılan terkipler.....	53
Çizelge 8.3. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’de bulunan ortak terkipler.....	55
Çizelge 8.4. Kantemiroğlu’nda terkipler, Nâsır Dede’de makam olanlar.....	55
Çizelge 8.5. Kantemiroğlu’nda makam, Nâsır Dede’de terkipler olanlar.....	55
Çizelge 8.6. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’de kullanılan ortak makamlar	55
Çizelge 8.7. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’de kullanılan ortak terkiplerin karşılaştırılmalı olarak tarifleri	56
Çizelge 8.8. Kantemiroğlu’nda yer alan makamların Nâsır Dede’de hangi sınıfta yer aldığı gösterilmesi	59

Çizelge	Sayfa
Çizelge 8.9. Kantemiroğlu'nda yer alan terkiplerin Nâsır Dede'de hangi sınıfta yer aldığı gösterilmesi	60
Çizelge 8.10. Nasır Dede'de yer alan makamların Kantemiroğlu'nda hangi sınıfta yer aldığı gösterilmesi	60
Çizelge 9.1. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin tariflerini vermiş oldukları usûllerin küçük zamandan büyüğe doğru sıralanması ve karşılaştırılması	76



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 5.1.Kantemiroğlu Edvârı'nda Tanbur resmi ve perdelerin yerleri.....	25
Resim 9.1. Kantemiroğlu Edvârı'nda Darb-ı Fetih usûlü gösterimi	69
Resim 9.2. Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan Darb-ı Fetih usûlü çeviriyazım gösterimi.....	69
Resim 9.3. Kantemiroğlu Edvârı'nda Berevşân, Evsat, Devr-i Kebir, Nîm Devir, Fer-i Muhammes, Devr-i Revân usûllerinin gösterimi	70
Resim 9.4. Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan Berevşân, Evsat, Devr-i Kebir, Nîm Devir, Fer-i Muhammes, Devr-i Revân usûllerinin çeviri yazım gösterimi	70
Resim 9.5. Kantemiroğlu Edvârı'nda Fâhte, Evfer, Sofyân, Düyek, Frenkçîn,Semâi-i Lenk ve Semâi usûllerinin gösterimi.....	71
Resim 9.6. Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan Fâhte, Evfer, Sofyân, Düyek, Frenkçîn, Semâi-i Lenk ve Semâi usûllerinin çeviri yazım gösterimi	71
Resim 9.7. Kantemiroğlu Edvârı'nda Zencîr ve Darbeyn usûllerinin gösterimi	72
Resim 9.8. Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan Zencîr ve Darbeyn usûllerinin çeviri yazım gösterimi	72
Resim 9.9. Kantemiroğlu Edvârı'nda usûllerinin gösterimi Hezeç ve Harîzm usûllerinin gösterimi.	73
Resim 9.10. Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan, Hezeç ve Harîzm usûllerinin gösterimi	73

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
--------------------	--------------------

Ö.	Ölüm
-----------	------

V.	Vefât
-----------	-------

V.b.	Ve benzeri
-------------	------------

Yak.	Yaklaşık
-------------	----------

Yy.	Yüzyıl
------------	--------

1. GİRİŞ

Doğu mûsikîsi ile alâkalı ilk sistematik nazarı bilgileri Safiyüddin (13.yy) zamanında belirginleşmiş ve Merâgî dönemi ile birlikte belli bir olgunluğa erişmiştir. Sonraki dönemlerde ise edvâr geleneğinden kopmalar yaşanmış ve nazariye anlayışı farklı üslup ve ifadelerle meydana çıkmıştır. Makam kavramı, sınıflandırmalar, uyum ve uyumsuzluk hakkında birçok nazariyeci fikirlerini belirtmiş ve farklı görüşler ortaya koyarak mûsikî ilminin aktarılmasına ve geliştirilmesine katkı sağlamışlardır. “İlk Türkçe müzik nazariyatının kuruluş ve oluşum evresi olan 15. yy da ki yazmalarda etkisi en fazla görülen eserler arasında Orta Çağ İslâm dünyasında yazılmış olan El-Kindî, Farâbi ve İbn-i Sinâ’ nın eserleri gelmektedir” (Levendoglu, 2005, s. 256). Dolayısıyla bu tarihî akış içerisinde geçirilen dönemler, yaşanan olaylar, ortaya çıkan farklı görüşler, Türk mûsikîsi nazariyesinin tanımlanması ve anlaşılması konusunda farklılıklara maruz kalmasına neden olmuştur. Yüzyıllar boyunca birçok mûsikî alimi mûsikîmizin gelişimine farklı yönlerden katkı sağlamıştır. İbn-i Sinâ, Fârâbi ile başlayan bu süreç Safiyüddin Abdülmümin Urmevi, Abdülkadir Merâgî, Hızır Bin Abdullah, Kantemiroğlu, Abdülbâki Nâsır Dede, Rauf Yektâ Bey, H.S. Arel, Ekrem Karadeniz, Suphi Ezgi gibi adını yazmadığımız pek çok nazariyeci tarafından ele alınmıştır. Bu aşamada farklı dönemde öne çıkan isimlerden olan ve aralarında 100 yıl kadar bir zaman ve farklı kültür ile yetişmelerine rağmen Türk mûsikîsi nazariyesi ve mûsikîsi hakkında araştırmacılara yol gösterici olabilecek nitelikte eserler bırakmış olan Kantemiroğlu (v.1723) ve eseri Kitâbu İlmi’l Mûsikî alâ vechi’l Hurûfât ile Abdülbâki Nâsır Dede’nin (v.1821) eseri olan Tedkîk u Tâhkîk’i incelenecektir. Çalışmada makam kavramı, perde, makam sınıflandırılması, usûller, perde ve makamlar arası uyum ve uyumsuzluk konuları derinlemesine incelenerek, bununla birlikte alt problemler, araştırmanın amacı, önemi, sınırlılıklar, varsayımlar açıklanmıştır.

Problem Durumu

“Safiyüddin Abdülmümin Urmevî (1217-1294) tarafından kaleme alınan Kitabı’l Edvâr ve Şerefiyye, XV. yüzyıla âit nazarı mûsikî çalışmalarında etkisi en fazla görülen eserler arasında yer almaktadır” (Can, 2001, s.11). Safiyüddin Abdülmümin Urmevî’nin çalışmalarına göre 18 bin âleme-18 Perde,12 Burca -12 Makam, 7

Gezegene- 7 Avâze, 4 Temel Unsur- 4 Şube, 24 Saat-24 Terkibi ifade etmektedir. Eserlerinde makamların yanı sıra aralıklar, uyum-uyumsuzluk, makamların etkileri, cinsler, darplar, ses fiziği ve akord gibi birçok konuyu ele almıştır.

15.yy da Abdülkâdir Merâgî'nin (v.1435), Safiyüddin Abdülmümin Urmevî'nin çalışmalarının izinden gittiği görülmektedir. Merâgî'ye ait olan Şerhu'l Edvâr adlı eser, Safiyüddin Abdülmümin Urmevî'nin Kitâbü'l-Edvâr isimli eserinin şerhidir. Abdülkâdir Merâgî'nin, kitabı üç bölümde ele aldığı görülmektedir. Kitap mukaddime, makale ve hatime kısımlarından oluşmaktadır. İlk bölümde mûsikî kavramının anlamı, ilkeleri ve konuları yer almaktadır. İkinci bölümü olan makale kendi içerisinde ikiye ayrılmış olup; ilk kısmı nağme edvârının şerhi 14 konu başlığından, ikinci kısmı ise 15. konu başlığı altında nota ile usûl ile ilgili örnekler yer almaktadır. Yusuf bin Nizameddîn Kırşehrî; "Risale-i Mûsikî", Lâdikli Mehmet Çelebi; "Zeynü'l-Elhân" ve er-Risâletü'l Fethiyye adlı eserlerinde, seslerin mâhiyeti, tizlik ve pestlik, sesler arasındaki uyum ve oranlar, makamlar ve usûllerin devirleri, ud ve tanbur akordu, transpoze, makamların astroloji ilgisi konularını eserlerinde ele almıştır. 15. yy da, Hızır Bin Abdullah; "Kitâbü'l-Edvâr" ında makam, âvâze, şû'be ve terki konularını kendinden önce Safiyüddin Abdülmümin Urmevî'de olduğu gibi aynı gelenek ve sistemle ele almıştır. Seydî, "El-Matlâ" isimli eserini 15. yy'da aynı gelenekli anlayış ve konularla meydana getirmiştir. Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî adlı eseri ise 15.yy'da oluşturulmuş eserlerden olup; ilk 15 kısmın içeriği kendinden önce yazılmış olanlarla benzer nitelikte, 16. kısmında ise farklı olarak birçok müzik aletinin yapım tekniğini konu almaktadır. 16. yüzyıla geldiğimizde de Kadızâde Tirevî "Risâle-î Mûsikî adlı eserinde, aynı konular anlatılmaya devam edilmiştir.

Anlaşıldığı kadarıyla, 13-16. asırda belirli bir sisteme bağlı kalınmış ve 17. asra kadar aynı yöntem takip edilmiştir. 17 yy. da Kantemiroğlu'nun Kitâbü'l-ilmü'l- Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfat adlı eserinde daha önce yazılmış olan edvârlardan farklı olarak girişte; Besmele, Hâmdele ve Salvele kısımları yer almamış, bunun yerine perde kavramı ve sınıflandırılması anlatılarak başlanmıştır. Eserinde; 7 kısımda incelediği 27 makam, 21 terki ve 25 usûle ait bilgiler yer almaktadır. Bunun yanı sıra 15. ve 16. yüzyıldan farklı olarak eserinde farklı konulara yer vermektedir. Makamları, perde ve makam uyum- uyumsuzluğu, makam seyirlerini ele almış ve bu tür kavramları 9 bölümde

sınıflandırarak incelemiştir. Ayrıca makamları müfred ve müretteb olarak bir sınıflandırmaya ayırmış, terkipleri ayrıca değerlendirmiştir. “Sistemci okulda, 12 makam, 6 veya 7 âvâze, 24 veya 4 şûbe ve terkîbât olarak yapılan sınıflandırma, daha sonraki yıllarda değişmiş, makâm ve terkîb adı altında toplanmıştır” (Hatipoğlu, 2011, s.15) Burada bahsedilen önemli değişim ilk olarak 17. yy Kantemiroğlu ile karşımıza çıkmaktadır. Kısaca "Kantemiroğlu Edvârî" adıyla bilinen eser, Türk mûsikîsi için nazârî olarak yeni konuları içermesi bakımından önemli bir yere sahiptir.

Kantemiroğlu, Türk mûsikî nazariyesinin anlaşılmasında ve aktarılmasında yeni bir anlatım ve ifade tarzı meydana getirmiştir. Ayrıca kendi anlayışına göre yeni bir nota yazımı icâd etmiştir. Geliştirmiş olduğu nota yazımını, perde isimlerini en kolay şekilde temsil edecek harfleri ve rakamları bir araya getirerek oluşturmuştur. “Ebcedî ve adedî” olarak adlandırdığı bu yazım sayesinde mûsikî eserlerinin kaybolmadan nesilden nesile aktarımını sağlamıştır. Kantemiroğlu, ayrıca kendi zamanına kadar yazılan edvârlardan farklı olarak; makam tariflerinde perde ve seyri ön planda tutmuştur. Bunun dışında perdeler ile makamlar arası uyum ve uyumsuzluk konusunda dikkati çeken ifadeleri, kendisinin nazariye konusunda önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

18-19. yy'a gelindiğinde ise Abdülbâki Nâsır Dede'nin "Tedkîk u Tahkîk" adlı eseriyle karşılaşmaktadır. Eser 1794 yılında sultan III. Selim'in isteği üzerine yazılmış olup, eserinde 14 makâm, 136 terki ve 21 usûl hakkında bilgiler verdiği görülmektedir. Eser, içerik ve ifade bakımından; kendisinden 100 yıl kadar önce yaşamış olan Kantemiroğlu ile büyük benzerlikler taşımaktadır. Makamları, perde perde bir seyir kalıbı içinde tarif etmiştir. Kantemiroğlu'ndan farklı olarak sınıflandırmada makâm ve terkîb olmak üzere sadece iki başlık kullanmıştır. Mûsikîmizin temel konularından olan; makam ve terkîb kavramı, perde, makam sınıflandırması, uyum ve uyumsuzluk gibi konulara açıklık getirmeye çalışan farklı dönemlerde yazılan ve farklı noktalara dikkat çeken Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin eserleri incelenerek, bahsedilen temel kavramların geçirdiği süreçler ve farklılıklar araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Buna göre problem cümlemiz şudur;

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'de nazâriyat anlayışı nasıldır?

Alt Problemler

1. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'de konu başlıkları nelerdir ve sıralama tercihi nasıldır?
2. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'de perde anlayışı nasıldır? Farklılıkları ve benzerlikleri nedir?
3. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin makam ve terki b anlayışı nasıldır? Farklılıkları ve benzerlikleri nedir?
4. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'de makam sınıflandırmaları nasıldır? Farklılıkları ve benzerlikleri nedir?
5. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'de makam ve terki bât sınıfında bulunan isimlerde farklılıklar var mıdır?
6. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'de usûl sınıflandırmaları nasıldır? Farklılıkları ve benzerlikleri nedir?
7. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'de, mûsikînin nazariyesi ve uygulaması ile ilgili öneriler ve dikkat çekici uyarılar bulunmakta mıdır?
8. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede zamanları arasında geçen bir asır içinde nazarı anlayışta ne gibi değişiklikler olmuştur?

Amaç

Bu çalışmada, Türk mûsikîsinde yeni bir anlayışa girilmesine sebep olan Kantemiroğlu ve sonrasında Türk mûsikîsinin altın çağı olarak kabul edilen ve Sultan III. Selîm döneminde yaşamış olan Abdûlbâkî Nâsır Dede nazarı anlayışlarının arasındaki fark ve benzerlikler ortaya konulacaktır.

Araştırmanın Önemi

Özellikle XIX. asırdan itibaren varlığını daha çok hissettirmiş Batı müziğine ait nazarı anlayış, Türk mûsikîsi öğretiminde zamanla büyük bir role sahip olmuştur. Özellikle Arel-Ezgi nazariyesiyle Türk mûsikîsini, batı müziği kurallarıyla anlatma eğilimi bu

anlayışın eğitimde tek bir sistem olarak yer almasına sebep olmuştur. Gelenekli Türk mûsikîsinin geçmişten beri süregelen, asıl karakterinden farklı olan bu nazarî görüş dolayısıyla, zaman zaman makam ve perde kavramlarında; farklı düşünce, ifadelerin oluşmasına neden olmuştur. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede gibi gelenekli sisteme ait önemli bilgiler veren, nazariyecilerin kitaplarını tahlil etmek; geleneğe ait bakış açısının yeniden gözler önüne serilmesi açısından önem arz etmektedir.

Sayıtlılar

Araştırmada kaynak olarak kullanılacak olan çeviri yazısı yapılmış nazariye kitaplarının, doğru ve araştırma için yeterli olduğu varsayılmaktadır.

- Kantemiroğlu ‘Kitâbu İlmi’l Mûsikî alâ vechi’l Hurûfât’
- Abdûlbâki Nâsır Dede ‘Tedkîk u Tahkîk’

Sınırlılıklar

Araştırma, araştırmacının ulaşabildiği çeviri yazısı yapılmış nazariye kitapları ile sınırlıdır. Çalışmada kullanılan bu nazariyat kitapları kronolojik olarak aşağıda sıralanmıştır.

- Safiyüddin Abdülmümin Urmevî ‘Kitabu’l Edvâr’ ve ‘Şerefiyye’
- Merâgi ‘Şerhu’l Edvâr’
- Yusuf bin Nizameddîn Kırşehrî ‘Risale-i Mûsikî’
- Lâdikli Mehmet Çelebi ‘Zeynü’l-Elhân’ ve ‘er-Risâletü’l Fethiyye’
- Hızır Bin Abdullah ‘Kitâbü’l-Edvâr’
- Seydî ‘El-Matlâ’
- Ahmedoğlu Şükrullah ‘Edvâr-ı Mûsikî’
- Kadızâde Tirevî ‘Risâle-î Mûsikî’
- Kantemiroğlu ‘Kitâbu İlmi’l Mûsikî alâ vechi’l Hurûfât’
- Abdûlbâki Nâsır Dede ‘Tedkîk u Tahkîk’

2. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama araçları, verilerin toplanması, verilerin çözümlenmesi ve çözümlemede kullanılan istatistiksel yöntemler açıklanmıştır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada kaynak olarak kullanılacak olan nazariye kitaplarının tespit edilmesi için tarama modeline başvurulmuştur. Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden olan tarama modelinin, boylamsal tarama olan türü ile oluşturulmuştur. "...Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır." Başka bir ifadeyle "...Tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir" (Karasar, 2005, s. 77–79). Araştırmanın temelini oluşturan Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin nazârî anlayışlarının farklı ve benzer yönlerini ortaya koymak amacıyla ise perde, makam, makam ve perdeler arası uyum ve uyumsuzluk, terkiib, usûl konularında vermiş oldukları bilgilerin içerikleri karşılaştırılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Kantemiroğlu ve eseri "Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vechi'l Hurûfât" ile Abdülbâki Nâsır Dede'nin eseri olan "Tedkîk u Tâhkîk" in incelenmesi oluşturacaktır. Araştırma evrende yapılacağı için örneklem grubu oluşturulmamıştır.

2.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın temelini oluşturabilmek ve önceden belirlenen amaçlara ulaşabilmek için, veri toplama tekniklerinden 'literatür taraması, arşiv taraması' yöntemleri kullanılmıştır.

2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Çalışmada kullanılacak olan verilerin uygun yöntemlerle toplanması sonucu Abdülbâki Nâsır Dede ile Kantemiroğlu arasında farklı tanımlama ve sınıflandırmalara sahip olan; perde, makam ve terkiib, usûl, uyum ve uyumsuzluk konularının içerikleri ile ilgili tespitler karşılaştırılmalı olarak çizelge üzerinde gösterilecektir.



3. KANTEMİROĞLU ve ABDÜLBÂKİ NÂSİR DEDE

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin hayatları ve araştırmamızın temelini kaynak olan, Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vechi'l Hurûfât ile Tedkîk u Tâhkîk adlı eserlerin içerikleri hakkında bilgilere bu bölümde yer verilecektir.

3.1. Kantemiroğlu'nun Hayatı

Kantemiroğlu, 26 Ekim 1673'te Bogdan'da doğmuştur. Babası Kantemiroğlu'nu siyasi sebeplerden dolayı ilk olarak 14 yaşında, 1687 yılında İstanbul'a göndermiştir. İstanbul'a olan bu gidiş ve gelişlerinin nedeninin ise babası ve ağabeyi ile ilgili olan siyasi sebeplerden dolayı olduğu görülmüştür. Kantemiroğlu'nun 1687'de başlayan İstanbul'a gelme süreci aralıklarla farklılık gösterip 1700 yılında tekrar İstanbul'a gelmesine kadar sürmüştür. Kantemiroğlu 1700 yılında tekrar İstanbul'a geldiğinde ise en uzun kalışını gerçekleştirmektedir. Kendisinin İstanbul'da yaşamış, 1687-1691 yılları arasında Enderûn'da bulunmuş, Farsça, Arapça, Türk dili ile mûsikîsini öğrenmiş ve İslâm kültürüyle tanışmıştır (Tura,2001, XX).

Kantemiroğlu her gelişinde İstanbul'da farklı deneyimler yaşamış ve burada kültürel ve siyasi anlamda farklılaşmanın etkilerine tanık olmuştur. Türk mûsikîsi alanında çalışmaya başlayan Kantemiroğlu, Tanbur çalmayı öğrenmiştir. On beş yıl boyunca birlikte çalıştığı öğretmenleri; Rum mûsikîşinas, mühtedi Kemanî Ahmed Çelebi (ö.1720) ve asıl adı Rum Angelî olan Tanburî Angelîki (yak. 1615-1690) dir. (Judetz, 2000).

Kantemiroğlu sadece Yunan klasikleri üzerinde çalışmakla yetinmemiş, aynı zamanda Rum hocalardan Latince dersleri alarak bu alanda da kendini yetiştirmiştir. Es'ad Efendi ile matematik ve astronomi, felsefe alanında ise Seydî Efendi ile Türk dili ve İslâm dini üzerine çalışarak yeni bilgiler edinmiştir. (Judetz, 2000). Ayrıca Osmanlı'da bir çevre edinerek bu kişilerden ve hocalardan da istifade etmiştir. Din alimi ve Kur'an müfessiri olan Nefioğlu'ndan Arapça dersleri almıştır (Tura, 2001, s.XXI).

Kantemiroğlu'nun eğitim kurumları hakkında da gözlem yapma imkânı olmuş ve bu gözlemlerini kendi yazmış olduğu Kniga Systima ili Muhammedlykia Religiyi (Muhammed Dininin Sistemi) isimli kitabında anlatmıştır. Kantemiroğlu Mevlevî

tarikâtı içerisinde tıpkı bir okul gibi farklı bilgilerin ve ilmin öğretildiği bu kurumu ait gözlemlerini yazmıştır. Kişilerin genç yaşlardan itibaren bu tarikata girerek; şiir, belagat, nazârî ve amelî mûsikî gibi önemli sanatlar başta olmak üzere, her türlü sanatı öğrenmek için çaba gösterdiklerini görmüştür (Judetz, 2000).

Kantemiroğlu Kindî'den itibaren kullanılan "Ebced" notasına farklı bir yön vererek yeni bir nota yazımını icad etmiştir. Nota yazımını, kaba çârgâh'tan tiz hüseyinî'ye kadar 33 perdeye ait isimlerinin ilk harfleri, ilk heceleri ya da perde içinde geçen bir harfin Arap alfabesinden faydalanılarak işaretlendirilmesi ile meydana getirmiştir. İcad etmiş olduğu bu nota yazımını sayesinde, türk mûsikîsine hizmette bulunarak birçok eseri notaya almıştır (Özalp, 2000, c.II, s.361-362).

Mûsikî yazımını ile ilgili çalışmaları ile ilgili olarak, Rusya'nın İngiltere elçisi olan oğlunun Voltair'e yazdığı mektuplardan birinde bahsedildiği görülmektedir. "Babamın Türk musikisi için icad etmiş olduğu nota sembolleri Fransa'da kullanılanlardan daha çok Yunanlıların kullandıkları işaretlere benzemektedir. Moskova'da babamın bu tür sembollerle yazıp bestelediği mûsikîyle ilgili tamamlanmış bir kitap var, fakat ne yazık ki bu sembollerin cetvelini size veremiyorum" (Judetz, 2000, s.32).

Kantemiroğlu mûsikî konusunda teori ve çözümlere yönelmiş, mûsikî ile ilgili eserler meydana getirerek notaya almıştır. Özellikle gençlik yıllarında uğraştığı Türk mûsikîsi alanında yaptığı ilgi çekici bestelerin bir kısmı günümüze dek unutulmadan gelebilmiştir. Sultani Irak makamında bestelediği Peşrev'in, Irak makamındaki Mevlevî Âyini'nin başına alınmış olması, Kantemiroğlu'nun eserlerinin Osmanlı müzikçileri arasında beğenilip sevildiğinin kanıtıdır" (Tura, 2001, s.XXIII). Ancak bulunduğu konum gereği siyasî hayatı onu çok farklı şekilde etkilemiş ve çeşitli dönemlerde farklı yer ve taraflarda olmasını gerektirmiştir.

Boğdan prensliğinden sonra Osmanlı ile Rus Çarı Petro arasında tercihini Rusya'nın himâyesine girme yönünde kullanmıştır. Savaş sonucu her iki taraf için uygun bir anlaşma ile bitmiş ve Kantemiroğlu Rusya'da yaşamaya başlamış, Petersburg'da "Bilimler Akademisi"ni kurarak, 1714'te Berlin Akademisi'ne üye olarak seçilmiştir. 1716 yılında, üzerinde çok uzun zamandır çalıştığı, Osmanlı Tarihi'ni bitirmiştir. Kantemiroğlu, Çar Petro'nun isteği ile İran ve Kafkasya'ya düzenlenen sefere katılmıştır. Ardından Dimitrievka'ya dönmüş ve 21 Ağustos 1723'te orada vefat etmiştir (Judetz, 2000).

Kantemiroğlu'nun eserleri şunlardır:

1. *Historia Incrementorum atque Decrementorum Aulae Othmanicae (Osmanlıların Yükseliş ve Çöküşünün Tarihi) 1716*: Bu eserinde Romen kültürünü anlatmıştır (Özalp,2000, c.II, s.363).
2. *De Statu Politico Aulae Othomanicae (Osmanlı Saray Düzeni) 1722*.
3. *Divanul Lumii (Dünya Divanı ya da Bilgenin Âlemle Çekişmesi) 1698*.
4. *Vita Constantini Cantemyrii*: Babasının hayatını anlatmıştır.
5. *Kniga Systima ili Muhammedlykia Religyi (Muhammed Dininin Sistemi)1722*
6. *Chronique des Origines des Romano Moldo-Valaques (Romen- Moldav ve Ulahların Kökenlerinin Tarihi)*
7. *Descrierea Moldovei (Moldovya Betimlemesi)*
8. *Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vechi'l Hurûfât (Mûsikîyi Harflerle Tesbî ve İcrâ İlminin Kitabı)*

3.2. Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vechi'l Hurûfât Hakkında

Kantemiroğlu'nun kitabı müziğimiz açısından önemli bilgilere sahip, kendi zamanına kadar yazılmış olan edvârlardan farklı biçimde konuları işleyen nazariye kitabıdır. Verdiği önemli bilgilerin yanı sıra, kendi icâd ettiği mûsikî yazımını da örneklerle tanıtmıştır. Kendine ait olan bu mûsikî yazımında, perdeleri harflerle ifade etmiştir. Kantemiroğlu, kendi nota yazımı sistemini yaşamış olduğu dönemde elinden geldiğince anlatıp kullanmaya çalışmıştır. Ancak bu çabasına karşılık sonucun dilediği gibi olmadığı görülmüştür. (Tura, 2001).

Edvâr geleneğinde; esere Besmele, Hamdele, Salvele ile girilmektedir. Bundan sonra eserin neden yazıldığı ya da kime yazıldığı açıklanmakta, müzik ile ilgili bilgilerle teoriler yazılarak devam edilmektedir. Kantemiroğlu kendinde önce gelen Müslüman nazariyecilerden farklı bir dine inanmaktadır. Kendisi Hristiyan'dır. Onun başlangıçta gelenek haline gelmiş olan; Besmele, Hamdele, Salvele, kitabın içeriği ya da kime hitâben yazıldığı gibi bilgileri içeren kısmı geçip doğrudan işin müzik ve teori kısmını anlatmasının bundan dolayı olabileceğini söyleyebiliriz.

Kantemiroğlu'nun kitabı genel olarak 2 bölümden oluşmaktadır. Bunlardan ilki nazari bilgileri ve teorileri içeren kısımdır. Diğerisi ise çeşitli notalardan oluşmaktadır. "Nazariye" kısmı dokuz "Bâb"dan (bölüm ya da kapı) oluşmaktadır. Nota örnekleri ise, önce, "Pişrevât" (Peşrevler) ve "Semâîyyat" (Saz Semâîleri) şeklinde ikiye

ayrılmışsa da sonradan öğrenilen ya da bestelenen her iki türdeki eserlerin de eklenmesiyle, bu ayırım bozulmuştur” (Tura, 2001, s.XXVII).

Kitabının ilk bölümü 9 kısımdan oluşmaktadır. Bu kısımların başlıkları şu şekildedir:

Edvâr Birinci Bölüm:

- Birinci Kısım: İşaret-i perdehâ-yi mûsikî (Mûsikî perdelerinin işaretleri)
- İkinci Kısım: Dibâce-i ‘ilm-i mûsikî (Mûsikî ilmine giriş)
- Üçüncü Kısım: Edvâr-ı mûsikî ‘aded-ü tesmiye-i makamat ‘alâ kavî-i hakir (Bize göre makamların sayıları ve adları)
- Dördüncü Kısım: Teşrih-i makamat fî perdehâ-yi tîz (İnce sesli perdelerdeki makamların açıklanması)
- Beşinci Kısım: Teşrih-i sureta makam (Görünüşte makamların açıklanması)
- Altıncı Kısım: Teşrih-i terkibât-ı müstamel (Kullanılan terkiplerin açıklanması)
- Yedinci Kısım: Hiss-i ünsiyet zıdd-i ‘arbedet-i mûsikî (Mûsikîde hoşlanıp uyuşma ve ters düşüp çatışma)
- Sekizinci Kısım: Edvâr-ı mûsikî kavî-i kadîm (Eskilere göre mûsikî edvârı)
- Dokuzuncu Kısım: ‘İlm-i usûl-i mûsikî (Vezin ve rakamlara göre usûl ilmi)
- Fasl u icrâ-i mûsikî ‘alâ vech-i nev’: (Türlere göre mûsikî icrâ-ı ve fasıl)
- Peşrevât-ı mevcûd peşrevât-ı nâ mevcûd: (Mevcut olan ve olmayan peşrevlerin listesi)
- Peşrevlerin ait oldukları makam ve usûllerin tablosu
- Yaysız ayaklı kemana ait bir resim görseli
- Ana diziyi oluşturan perdelerin üzerinde gösterildiği tanbur resmi
- Vezin mertebesi, miktarlarının sayılarla tablo şeklinde gösterimi
- Fihrist-i malûmât-ı makamat

Edvâr İkinci Bölüm:

- Bu kısımda saz eserlerine ait notalar bulunmaktadır. Eserlere ait notalarla birlikte, eserin başında eserin hangi makama ait olduğu, usûlü, ait olduğu form ve bestecisinin ismi yer almaktadır. Burada bulunan eser sayısı 350' den fazladır.

3.3.Abdülbâki Nâsır Dede'nin Hayatı

Abdülbâki Nâsır Dede'nin (1765-1820) yaşadığı ortam, Türk müziği ilmi açısından önemli bir yer teşkil etmektedir. Babası, Yenikapı Mevlevihânesi'nde şeyhlik yapmış olan Ebûbekir Dede (1705-1775), ağabeyi Yenikapı Mevlevihânesinde şeyhlik yapmış olan Ali Nutkî Dede (1762-1804), kardeşi ise yine Yenikapı Mevlevihânesi şeyhlerinden Abdürrahim Künhi Dede'dir (1769-1831). Dolayısıyla doğuştan itibaren bu ilmin içerisinde yer almıştır. Yaşamış olduğu çevre ve almış olduğu eğitim birbiriyle yakından ilişkili olduğu görülmektedir.

Nâsır Dede'nin mûsikî ile ilgili kendine ait bir nota yazımı geliştirmiştir. Ancak nota yazımı bir zaman kabul görmüş, sonrasında zamanla ve farklı nedenlerle kullanımı terk edilmiştir. Nota kullanımı kabul görüp, kullanılmaya devam edilseydi, kendimize ait milli bir nota yazımımız olabileceği konusuna dikkat çeken, İbnülemin Mahmut Kemal İnal kitabının Nâsır Dede'yi konu alan kısmında Dede'ye ait olan nota yazımı ile ilgili görüşlerini şu şekilde yazmıştır. "...Şübhe yokdur ki karini kabul olarak isti'mal ve nevakasının ikmaline devam olunsaydı şimdi elimizde mükemmel ve millî bir notamız bulunur idi" (İnal, 1958, s.26)

Nâsır Dede geliştirmiş olduğu nota yazımının yansıra, Türk mûsikîsine 5 adet terkiib (Dilâviz, Ruh efzâ, Gül ruh, Dil dar, Hisar kürdî), Şirin adında kendi meydana getirmiş olduğu bir usûl kazandırmıştır. Bunun yanında pek çok kullanılmayan terkiibi yeniden isimlendirmiştir.

Dede'nin, aynı zamanda dönemin iyi neyzenlerinden olduğu anlaşılmaktadır. Başer, bu konu hakkında şunları yazmıştır: "Böyle bir görevi, İstanbul'un en büyük ve en ünlü mevlevihânelerinden birinde, Yenikapı Mevlevihânesi'nde icra etmek, şüphesiz devrin neyzenleri arasında seçkin bir yere sahip olmayı gerektirir" (Başer, 2013, s. 40).

Nâsır Dede edebî anlamda da iyi bir eğitim almıştır. Nitekim tercüme ettiği eserler, yazmış olduğu gazeller bunu göstermektedir. "Arapça ve Farsça dersleri alan şâirimizin divanındaki Arapça ve Farsça gazeller onun bu dilleri iyi derecede

bildiğinin göstergesidir. Bunun yansira Türkçeyi de sadeliğini ve akıcılığını koruyarak kullanmaya özen göstermiştir” (Bıyık, 1996, s.IX). Nâsır Dede 25 Mart 1821’de vefat etmiştir (Tura, 2001, s.47)

Nâsır Dede kendi ilim dünyasını yansıtan kıymetli eserler meydana getirmiştir. Bu eserlerin içeriklerine ise aşağıda yer verilmiştir.

- *Tercüme-i Menâkıbü’l-Ârifîn (Tercüme-i Eflâkî)*: Eser Ahmet Eflâkî’ye ait “Menâkıbü’l-Ârifîn” adlı Farsça eser, Dede tarafından Türkçe’ye tercüme edilmiştir. Dede 10 fasıla ayırarak incelediği eseri, tercüme ederken birebir tercüme yapmıştır. (Başer, 2013, s. 38)
- *Şerh-i Ta’rib Şâhidî*: Eser Muğlalı İbrahim Şâhidî Dede’ye ait (1468-1550), Mesnevî’nin anlaşılması amacıyla manzum olarak yazılmıştır. Eserin adı Tuhfe-i Şâhidî olup, Farsça-Türkçe bir Mevlevi sözlüğü olarak yazılmış olup, Dede ise bu eseri şerh etmiştir. (Başer, 2013, s. 49). “H.1213-1215/M.1799 yıllarında tamamlanmış, Yenikapı Mevlevihânesi ne vakfedilmiştir” (Bıyık, 1996, s.XII).
- *Defter-i Dervişân*: Eser Yenikapı Mevlevihânesi derviş kayıtlarının tutulduğu defter olup, Ali Nutkî Dede’den sonra 1804 tarihinden itibaren Abdülbâki Nâsır Dede devam etmiştir (Başer, 2013, s. 54). *Tahrîriyye (Tahrîr u Tahrîriyyetü’l-Mûsikî)*: Dede bu eserde kendisinin icâd etmiş olduğu nota yazım sistemini açıklamıştır. Eserin içinde bu nota ile yazılmış olan dört beste bulunmaktadır (Bıyık, 1996, s.XII). Eserin başlıkları ve içeriğine aşağıda yer verilmiştir.
“ŞÜRÛ: Notanın tarifi; Ayîn-i Şerîfi Sûz-i Dilârâ Sultân Selîm-i Sâlisin; Sûz-i Dilârâ Peşrevi Sultân Selîm-i Sâlisin; Sûz-i Dilârâ Saz Semâisi Sultân Selîm-i Sâlis’in; Sûz-i Dilârâ Peşrevi Musâhib Ahmet Ağa’nın; HÎTÂM: Notanın Lüzûmu; Notada Mehârettin Derecât-ı Selâsesi” (Başer, 2013, s. 53).
- *Dîvân-ı Eş’âr*: Dede’nin şiirlerini yazmış olduğu defter olup, 928 beyitten meydana gelmiştir (Başer, 2013, s. 50). Eserin içeriği ise 17 kaside, 12 tarih, 2 tahmis, 1 murabba, (biri Farsça, biri Arapça) 55 gazel, 1 rubai, 4 kıta, 36 müfred beyitten meydana gelmiştir (Bıyık, 1996, s.XII).

- *Acem-Büselik Âyini Bestesi*: Abdülbâki Dede'nin bu bestesi günümüze ulaşan tek bestesi olma özelliğini taşımaktadır. Türk mûsikisinde aktarımının büyük ve önemli bir kısmı talebe ile meşk usûlü olması ve bu sistemde eserlerin hafızaya alınarak aktarılması nedeniyle eserde farklılıklar oluşmasına neden olmuştur (Başer, 2013, s.49).
- *Tedkîk u Tâhkîk ve Zeyl* : Tez konumuzun önemli bir kısmını oluşturan Dede'ye ait bu eser müzik nazariyesine ait kıymetli bilgiler içermektedir. Dönemin padişahı III.Selim'in isteği ile yazılan eser; 14 makam, 125 terkiib ve 21 usûl hakkında bilgiler verilmiştir. III.Selim'in yeni oluşan bileşimlerin kaydedilmesi isteği üzerine Dede Tedkîk'e ek olarak Zeyl'i yazmıştır. Zeyl kısmında yeni eklenen terkiiblerle önceden 125 olan terkiib sayısı 136'ya ulaşmıştır (Başer, 2013, s. 51).

3.4. Tedkîk u Tahkîk Hakkında

Dönemin padişahı olan III. Selim, mûsikîye olan ilgisi ve bu alanda icâd etmiş olduğu makam ve terkiibler, yapmış olduğu besteler ve icracılığıyla bilinmektedir. Tedkîk u Tâhkîk, III. Selim'in isteği üzerine meydana getirilmiştir. 1794 yılında yazımına başlanan eser, bazı yeni terkiiplerin ortaya çıkması sebebi ile Zeyl bölümü eklenerek ancak 1797 yılında tamamlanmıştır.

Nâsır Dede kitabına başlarken, insanoğlunun müziğe olan ilgi ve merakını nesiller boyu sürdürdüğünü, her insanın bir çeşit müzik sevdiğinden ve hoşlandığından bahsetmektedir. Nâsır Dede'nin içinde bulunmuş olduğu tarikat ve inanç, onun ilmini ve mûsikîyi algılama ve anlatma biçimini farklı bir şekilde ifade etmesinde etkili olduğu söylenebilir. Tasavvufta aslında güzeli aramanın, ezelden beri süregelen zaman içerisinde hep var olmakla birlikte, mûsikî ilminde de böyle olmuştur. İslâm dünyasında meydana getirilen eserlerde, edebiyatta, mûsikîde, geleneksel Türk süsleme sanatlarında, mimârîde hemen her alanda tasavvufî düşüncenin etkileri görülmektedir. Nâsır Dede'nin de bu anlayış içerisinde büyüüp yetişmesi ve eserinde de bu noktadan hareket ettiği ve bu düşüncenin getirdiklerini ifade ettiği düşünülebilir. “Adem'den itibaren yavaş yavaş geliştirilen müziğin aynı zamanda tanrısal izler taşıdığı ve kurallarının Fisagor gibi nefis terbiyesi yoluyla bilgeliğe ulaşanlar tarafından konulduğunu ifade etmekte, böylece kendisinin de bağlı bulunduğu kuram geleneğinin başlangıcına atıf yapmaktadır” (Baser, 2013, s.61). Nâsır Dede'nin

kitabında yer alan bu ifadelerden yola çıkarak, bağlı olduğu gelenekli sistemin başlangıcını işaret ettiğini ve bu süreci Adem'den itibaren diyerek insanoğlunun yaratılışından itibaren süregelen zamanın başlangıcını işaret etmesi ve müziğin tanrı izleri taşıdığından bahsetmesi, Nâsır Dede'nin düşüncesinin, müziğe bakış açısının, müziği anlamlandırmasının temelinde dinî düşünce ve duyguların olduğunu söyleyebiliriz. Eserde, toplamda 14 makam, 136 terki ve 21 usûl hakkında bilgiler yer almaktadır.

Eserin kısımları ve içerikleri aşağıda yer almaktadır:

- Mukaddime (Başlangıç).
- BÂB-I EVVEL (I. Bölüm): Mehâric-ı Negamât ve Makâmat (Nağmelerin Çıkışları ve Makamlar)
- Teshîl (Kolaylaştırma): Eczâ-i Elhân olan perdeler (Nağmelerin Parçaları Olan Perdeler)
- Tavzih (Açıklama): Müzeyyinât (Süsleyiciler)
- Tekmil (Olgunlaştırma): Negamât-ı Müzeyyine (Nağmelerin Süsleyicisi), Derece-i Suûd Makamlar Beyninde Mülâyemet (Yükseliş Derecesi, Nağmeler Arasındaki Uyum), Makamların Hassaları (Makamların Dinleyicide Yarattığı Etkiler)
- BÂB-I SÂNİ (II. Bölüm)
- Tenbih (Uyarma)
- Tetimme (Tamamlama)
- BÂB-I SÂLİS (III. Bölüm)
- HÂTİME (Sonuç)
- Temmet (Bitirme)
- ZEYL (Ek): Terkiât ve Kaside (Bileşimler ve Kaside)
- Temmet (Bitirme)

Kitabın içeriğine genel anlamda bakıldığında; Dede'nin nazarî alanda, perdeler, makam, terki, şedd kavramı, perdeler ve makamlar arası uyum ve uyumsuzluk konuları, usûller ile ilgili bilgiler verdiği görülmektedir. Bu bilgileri verirken Dede, sadece kendi zamanına ait bilgileri vermekle kalmamış, kendinden önce bu alanda hizmet etmiş kişilerin görüşlerinden bahsedip karşılaştırma yapmıştır. Bu husus eserin dikkat çeken özelliklerindedir. Bu bakımdan Nâsır Dede'nin özellikle makam ve

terkiblerde meydana gelen çeşitli değişimlere dikkat çekmesi ve bu değişimlerin hangi zamanda gerçekleşmiş olduğunu bahsettiği dönemlerin hangisinde meydana geldiğini özellikle ifade etmesi, makam ve terkiblerin değişim süreçlerini ortaya koyacak şekilde yorum ve değerlendirmelerle birlikte yazması, nazariyatımız ve müzik tarihimiz açısından önem arz etmektedir (Öztürk, 2014, s. 223). Dede zaman içerisinde meydana gelen bu bilgilerin hangi zaman diliminde gerçekleştiğini ifade etmek amacıyla belirli isimler kullanmıştır. Bunlar; Akdemûn, Kudemâ-i Mütেকaddimîn, Kudemâ, Kudemâ-i Mütעהhirîn, Mütעהhirîn, Fî zamânina'dır.

Akdemûn (En Eskiler): Pisagor, Aristo, Fârâbi (950). “Abdülbâki Dede yalnız Pisagor, Aristo ve Fârâbi'nin adını bu bağlamda anmayı yeterli bulmakta, tartışmalı olarak işlediği konularında en eskilerin görüşlerine “en eskilerin nağmeleri düzenleyiş tarzı farklı idi” düşüncesiyle vermemektedir”

Kudemâ-i Mütেকaddimîn (Baştaki Eskiler, yani en eskilerin bir sonraki kuşağı): Urmiyeli Safiyuddin, Hoca Abdülkadir Merâgî ibn-i Gaybî (1360-1435), Kutbittin Şirâzî (1236-1317).

Kudemâ (Eskiler): Amasyalı Ahmedoğlu Şükrullah (1388-1470)

Kudemâ-i Mütעהhirîn (Sonraki Eskiler): Mehmet Ladikî (1450-1494), Seydî (1427), Hızır Bin Abdullah (1441), Abdülaziz Çelebi (1502).

Mütעהhirîn (Sonrakiler): Şeyh Abdülali Efendi (1590)

Fî zamanina (Zamanımızda): “Orijinal söyleşi ile, yazarın devri olan ve günümüzde “III. Selim Okulu” adıyla tanınan XVIII.y.y ikinci yarısı kastedilmektedir” (Baser, 2013, s.62-65).

Tedkîk'teki ikinci sıralama şu şekilde yapılmıştır:

Mütেকaddimîn-i Selef (Bizden Öncekilerin Başındakiler)

Kudemâ-i Selef (Bizden Öncekilerin Eskileri)

Mütעהhirîn-i Selef (Bizden Eskilerin Sonuncuları) (Başer, 2013).



4. KİTAPLARIN İNCELENMESİ

Bu kısımda Kantemiroğlu'nun Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vechi'l Hurûfât adlı eseri ile Abdülbâki Nâsır Dede'nin Tedkîk u Tâhkîk adlı eserinin bölüm ve içerikleri incelenecek, karşılaştırma yapılacaktır.

4.1. Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vechi'l Hurûfât'daki Birinci Bölümün Kısımları

Kantemiroğlu gelenekli sistemden gelen ve Müslüman olan diğer nazariyecilerden farklı bir giriş ile kitabına başlamaktadır. Besmele, Hamdele, Salvele kısımlarını şükür, hamd ve övgü duygularının yer almadığı görülmektedir.

Kendisinin bu kısmı atlayıp perdeleri anlatarak başlaması onun farklı din inancı ve fikirlerinden kaynaklı olduğunu gösterebilir. Ayrıca diğer nazâriye kitaplarında genellikle ana konular; müziğin ve sesin fiziğine ait bilgiler ve ortaya çıkışı, kendi dönemlerine ait bilgileri, hesaplamalarla ortaya çıkan farklı sayı ve rakamlarla ifade edilen mûsikî kavramlarını ve devirleri anlatmaktadır. Sonrasında makam kısmına geçilmiştir. Devamında usûl konusu, mûsikî formları ve eserlerden örnekler, müzik aletleri ile ilgili bilgiler, icra ve mûsikî ile ilgili bilgiler verildikten sonra sonlandırmaktadır.

Kantemiroğlu'nun kitabı 2 bölümden oluşmaktadır. İlk bölümü nazariye ile ilgili olup 9 kısımdan oluşmaktadır. Kitabına, perdeyi anlatarak başlamaktadır. Perdelerin çıkış yerlerini kendisinin de çaldığı Tanbur sazı üzerinden göstermektedir. Perde kavramını tarif ettikten sonra, perde ile ilgili bir sınıflandırma yapmıştır. Perdeleri “tam perde” ve “yarım perde” (nim perde) olarak ikiye ayırmaktadır. Ardından makam, nağme, terkib, şedd gibi önemli kavramların tariflerini vermektedir. Kantemiroğlu bu konularda sadece tarif vermekle yetinmeyerek, önemli uyarılarda da bulunmaktadır. Edvârın ikinci kısmında ise; saz eserlerine ait notalar bulunmaktadır. Eserlere ait notalarla birlikte, eserin başında eserin hangi makama ait olduğu, usûlü, ait olduğu form ve bestecisinin ismi yer almaktadır. Burada bulunan eser sayısı 350' den fazladır.

Edvârın ilk bölümünün içeriğinde yer alan konular ve sıralaması, aşağıda bulunan çizelgede yer almaktadır:

Çizelge 4.1. Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vecî'î Hurûfât'ın bölümleri

Birinci Kısım: Mûsikî perdelerinin işaretleri.
İkinci Kısım: Mûsikî İlmine Giriş
Üçüncü Kısım: Bize Göre, Makamların Sayıları ve Adları
Dördüncü Kısım: İnce Sesli Perdelerdeki Makamların Açıklanışı
Beşinci Kısım: Görünüşte (Sözde) Makamların Açıklanışı
Altıncı Kısım: Kullanılan Terkiblerin Açıklanışı
Yedinci Kısım: Mûsikîde Hoşlanıp Uyuşma ve Ters Düşüp Çatışma
Sekizinci Kısım: Eskilere Göre Mûsikî Edvâr'ı
Dokuzuncu Kısım: Mûsikî'de Usûlün Vezin ve Rakama Göre (Tesbit ve İcrâ'nın) İlmi
Mevcut olan ve olmayan peşrevlerin listesi
Peşrevlerin ait oldukları makam ve usûllerin tablosu
Yaysız ayaklı kemana ait bir resim görseli
Ana diziyi oluşturan perdelerin üzerinde gösterildiği tanbur resmi
Vezin mertebe, miktarlarının sayılarla tablo şeklinde gösterimi
Fihrist-i malûmât-ı makamat

4.2. Tedkîk u Tâhkîk'in Bölümleri

Nâsır Dede geleneğe uyararak mukaddime(başlangıç) bölümüne; besmele, hamdele ve salvele ile başlayıp devamında kitabının yazılış hikayesini anlatmıştır. Ardından, önsöz, 3 bölüm ve sonuç olarak kısımlara ayırmıştır. Kitabının ismini nasıl koyduğunu ve kitabında yer alan bölümleri tanıtır, içerikleri hakkında kısa bilgiler vererek anlatmıştır.

Dede, kitabın isminden de anlaşılacağı üzere inceleme, doğruyu bulma anlamında geçmişten beri süregelen sistemi ve tanımlamaları, aşama aşama zamanlara bölerek bu zamanlar arasında da tarifler ve bilgiler hakkında kendi zamanı ile kıyaslamalar yaparak anlatmaktadır. Dede, bir yönüyle geleneğe bağlı kalmış olsa da kitabında bulunan konular içerikleri, makamı tarif ediş şekli onun temelde sadece geleneğe bağlı kalmayıp, Kantemiroğlu'nda olduğu gibi mûsikînin teknik anlamda yeterliliğinin sağlanması ve teorinin iyi anlaşılıp aktarılması adına yeniliklere açık olduğunu gösterici niteliktedir.

Abdülbâki Nâsır Dede'nin eserinin bölümleri aşağıda çizelgedeki gibidir:

Çizelge 4.2.Tedkîk u Tâhkîk'in bölümleri

Mukaddime (Başlangıç)
BÂB-I EVVEL (I. Bölüm): Mehâric-ı Negamât ve Makâmat (Nağmelerin Çıkışları ve Makamlar)
Teshîl (Kolaylaştırma): Eczâ-i Elhân olan perdeler (Nağmelerin Parçaları Olan Perdeler),
Tavzih (Açıklama): Müzeyyinât (Süsleyiciler)
Tekmil (Olgunlaştırma): Negamât-ı Müzeyyine (Nağmelerin Süsleyicisi), Derece-i Suûd Makamlar Beyninde Mülâyemet (Yükseliş Derecesi, Nağmeler Arasındaki Uyum), Makamların Hassaları (Makamların Dinleyicide Yarattığı Etkiler)
BÂB-I SÂNÎ (II. Bölüm): Terkîbât (Bileşimler)
Tenbih (Uyarma)
Tetimme (Tamamlama)
BÂB-I SÂLÎS (III. Bölüm): Usûlât (Usûller)
HÂTİME (Sonuç)
Temmet (Bitirme)
ZEYL (Ek): Terkîbât ve Kaside (Bileşimler ve Kaside)
Temmet (Bitirme)

4.3. Kitaplarda Bulunan Konu Başlıklarının Karşılaştırılması

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin edvârlarında çeşitli konu başlıkları bulunmaktadır. Bu başlık altında ise edvârlarında yazmış oldukları konuların başlıkları incelenmektedir. Ortak ve farklı olan başlıklar tespit edilerek aşağıda yer alan çizelgelerde gösterilmektedir.

Çizelge 4.3. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede' nin kitaplarında bulunan ortak konu başlıkları

Perde tanımı, perdelerin çıkış yerleri, perdeler ile ilgili sınıflandırmalar, perdelerin sayı ve isimleri
Makam tanımı, tarifleri ve sayıları
Perdelerin birbiriyle uyum ve uyumsuzluğu
Makamların birbiriyle uyum ve uyumsuzluğu
Terkib tanımı, sayıları, terkibler hakkında tespit ve uyarılar
Eskilere göre mûsikî
Usûl tanımı, kullanılan darplar, dereceleri, usûl sayıları ve açıklamaları

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin nazariye açısından perde, makam, terki b, perdelerin ve makamların uyum ve uyumsuzlukları ile ilgili bilgiler, usûl gibi önemli konuları ortak olarak kitaplarında konu edindikleri görülmüştür. Fakat konu başlıkları aynı olsa da içerik bakımından bazı bilgi ve fikir farklılıkları da mevcuttur.

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede nazariye açısından önemli ve temel nitelikte sayılan konuları ortak olarak kitaplarında işlemektedirler. Ancak bazı bölümlerin içeriğinde ikisinin farklı olarak bahsettikleri konular bulunmaktadır. Bu konular; şedd kavramı, göçürme, makamların insan ruhu üzerindeki etkileri, türlere göre mûsikî ve icra ve fasıl olup nazariye açısından önemli ve farklı bilgiler içermektedir.

Çizelge 4.4. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede' nin kitaplarında bulunan farklı konu başlıkları

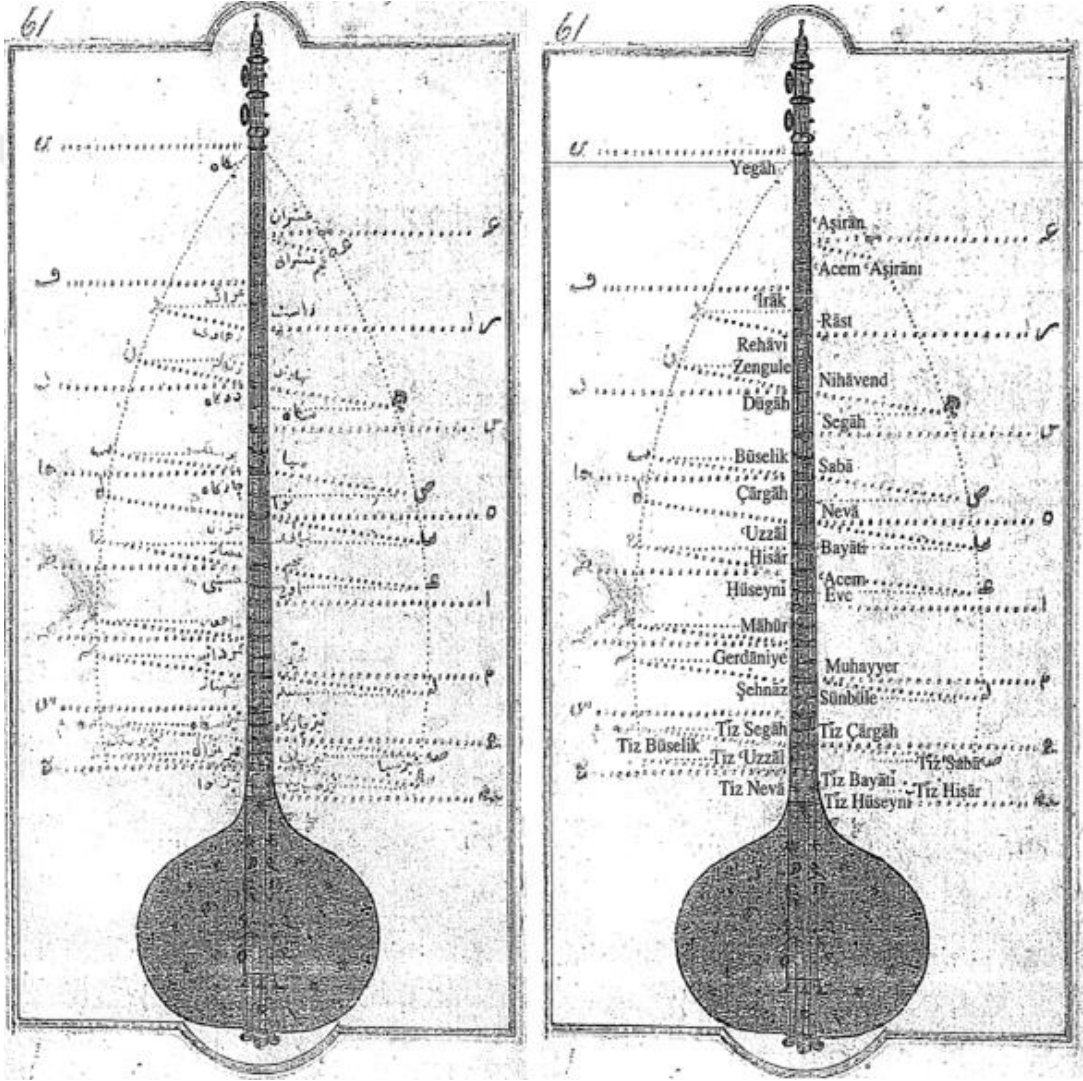
Kantemiroğlu:	Abdülbâki Nâsır Dede:
Türlere göre mûsikî icra ve fasıl	Kitabın giriş kısmı
Makam diye adlandırılan terkipler	Makamların insan ruhu üzerine etkileri
Şedd makam kavramı, şedd yolları	Süsleyici perde tanımı ve sınıflandırması
Makamlara uyan ve tabi olan terkipler ve makamlar	Göçürme ile ilgili bilgi



5. PERDE ANLAYIŞI

5.1. Perde, Nağme Târifleri

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede mûsikî ile ilgili bildiklerini anlatmaya perde tanımı ve perdelerin çıkış yerleri ile isimleri konusuna açıklık getirerek başlamaktadır. Kantemiroğlu perdeyi, sazların en mükemmeli olarak gördüğü Tanbur sazının üzerinde bulunan ve insan sesinin çıkarabildiği ses ve nağmeleri çıkarabilen bir kavram olarak anlatmıştır.



Resim 5.1.Kantemiroğlu Edvârî'nda Tanbur resmi ve perdelerin yerleri

Nâsır Dede ise perdeleri ve çıkış yerlerini Ney sazı üzerinde ifade etmektedir. Perdelerin isimlerini, çıkış yerlerini ve hangi kuvvette ve şekilde üflenerek o perdeye ait sesin çıkarılabileceğini detaylı bir şekilde yazmıştır. Perdeleri Kantemiroğlu'nun tanbur, Nâsır Dede'nin ney sazını tercih etmesinin nedenini ise, kendilerinin bu sazları kullanmalarından ve bu sazlara hakim olduklarından kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz.

Kantemiroğlu perdeyi kitabının birinci bölümünde, Nâsır Dede'de birinci bölüm, "Teshîl" (kolaylaştırma) kısmının içerisinde anlatmaktadır. Nâsır Dede perde tarifini sınıflandırma yapmadan tek bir başlık altında nağme kavramı ile birlikte ele alırken, Kantemiroğlu perdeleri sınıflandırması sebebiyle 2 tür perde olduğunu söyleyerek bunların tanımlarını vermekte ve perdeler konusunda bir sınıflandırma yoluna gitmektedir.

Kantemiroğlu'nun perdelerin ve mûsikî nağmesinin tarifini vermeden önce mûsikînin tarifini verdiği görülmektedir. Tarif şu şekildedir; "Mûsikî, çıkardığımız seslerin, ölçülü bir zamanda, bir usûlün düzenine uyarak hareket edip, belirli bir yerde karar kılıp durması ve işitme gücümüze zevk vermesidir" (Tura, 2001, c.I, s.36).

Kantemiroğlu mûsikî perdesinin tarifi hakkında; tarifinin iki türlü olduğunu, çünkü mûsikî perdelerinin iki çeşit olduğunu söylemektedir. Tam olan ve tam olmayan (nîm) perdeler olarak ayırmaktadır.

Kantemiroğluna göre tam perdelerin hükmü; Tam perdelerde ister tîzden peste, isterse pestten tîze doğru gidilsin hep aynıdır, değişmediğini söylemiştir. Örnek olarak ise, düğâh perdesinden segâh'a çıkılsa ya da çargâh'tan segâh'a inilse aynı segâh perdesi olacağını, segâh'ın değişmeyeceğini ve hangi perdede karar verirse o perdenin hükmüne girileceğini belirtmektedir.

Kantemiroğlu'na göre tam olmayan (nim) perdelerin hükmü; Tam olmayan perdelerde durumun farklı olduğunu ses hareketleri sırasında ister kalından inceye isterse inceden kalına doğru gidildiğinde başka ses ve nağme oluştuğunu söylemektedir. Örnek olarak ise, nevâ perdesinden tîze doğru gidilip ara perdeye basılırsa bayâtî sesi, hüseyni'den pese doğru gelinip ara perdeye basılırsa hisâr perdesi ve ağazesinin bulunduğunu anlatmaktadır (Tura, 2001). Dolayısıyla burada sözü edilen "nim" olma durumu perdenin konumunu bildirmekle birlikte, "nim perde" mutlaka tam perde ilgili ve konum olarak iki tam perde arasında yer almaktadır (Öztürk, 2014, s.15).

Kantemiroğlu 16 adet tam perdeyi 3 bölüme ayırmıştır:

- Nerm (pest sesli) perdeler; yegâh, aşırân, ırâk, rast, düğâh, segâh, çargâh olmak üzere 7 adettir.
- İkinci derecede tiz (ince sesli) perdeler; nevâ, hüseyinî, evc, gerdâniye, muhâyyer, tiz segâh, tiz çargâh olmak üzere 7 adettir.
- Üçüncü derecede tiz (ince sesli) perdeler; tiz nevâ, tiz hüseyinî olmak üzere 2 adettir.

Dolayısıyla Kantemiroğlu çıkardıkları seslerin, pestlik-tizlik olarak farklılık göstermeleri ile tam olan ve olmayan perdeler olarak ayırmıştır.

Dede perde kavramı ile ilgili herhangi bir ayırmada bulunmamış her perdeyi müfred (tek) olarak ele almıştır. Nâsır Dede'de pestden tize doğru olan 37 perdenin isimleri ve yerleri aşağıdaki gibidir:

1. Yegâh, 2. Pes Bâyatî, 3. Pes Hisâr, 4. Aşırân, 5. Acem Aşırân, 6. Irâk, 7. Gevâşt, 8. Rast, 9. Şûrî, 10. Zirgüle, 11. Düğâh, 12. Kürdî, 13. Segâh, 14. Bûselik, 15. Çargâh, 16. Sabâ, 17. Hicâz (Uzzâl), 18. Nevâ, 19. Bayâtî, 20. Hisâr, 21. Hüseyinî, 22. Acem, 23. Evç, 24. Mâhûr, 25. Gerdâniye, 26. Şehnâz, 27. Muhayyer, 28. Sünbüle, 29. Tiz Segâh, 30. Tiz Bûselik, 31. Tiz Çargâh, 32. Tiz Sabâ, 33. Tiz Hicâz, 34. Tiz Nevâ, 35. Tiz Bayâtî, 36. Tiz Hisâr, 37. Tiz Hüseyinî.

Perde konusunda vermiş oldukları bilgilerden yola çıkarak, ikisinin de ortak olarak her perdenin kendine ait bir hükmü ve ses alanı olduğunu ve perdelerin hepsinin tek başına bu alanda kendini ifade ettikleri görülmüştür. Dolayısıyla burada tek bir sestem bahsedilmektedir. Nağme konusunda ise her ikisi de tanım vermiş, mûsikî nağmesinin nasıl meydana geldiğini anlatmışlardır.

Kantemiroğlu'na göre mûsikî nağmesinin tarifi; Bir sestem diğer sese geçme ile oluşan ses hareketi şeklinde tanımlamaktadır. (Tura, 2001, s.39). Ayrıca bu hareket devam ettikçe sona ermedikçe hangi makamın icra edildiğinin anlaşılamayacağı ve dinleyicinin hangi makam olduğuna dair şüphe içinde kalacağını, hareket sona erdiği ve bir perde de karar verdiği zaman bir hangi makamın nağmesi olduğuna dair bir karar verilebileceği konusunda da bilgi vermektedir.

Kantemiroğlu nağme ile ilgili olarak, mûsikî ile uğraşan kişiler arasında nağme sözcüğünün farklı bir anlamda kullanılmakta olduğunu Taksim'e nağme denildiğini söylemektedir. Sonrasında bu türün Taksim nağmesi denilen farklı bir cins nağmeyi tarif ettiğini, istenen ve gerekli olan perdenin ortaya konulması ile bulunup belli edilmesini ifade ettiğini belirtmektedir.

Kudemâ'dan (eskiler) olan Abdülkadir Meragi'nin nağme ile ilgili bazı önemli noktalara dikkat çektiği görülmektedir. Meragi'ye göre nağmenin oluşabilmesi için; sesin devamlılığı, tizlik veya pestlik özelliklerinden birini taşıması, kulakta bir istek meydana getirmesi gerektiğini anlatmaktadır. Ayrıca Meragî birden fazla sesin bir araya gelerek "Bu'd"u, "Bu'd"un sonuna bir nağmenin eklenerek "Cins"i, "Cins"e eklenen bir nağmenin de "Lahn"ı oluşturduğundan bahsetmektedir (Başer, 2013, s.66).

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'de nağmeyi anlatırken ortak olarak bahsettikleri, bir perdeden diğer perdeye pest ya da tiz bir hareketin olmasıdır. Dolayısıyla nağmenin oluşabilmesi için bir ses hareketinden söz edilmesi gerekmektedir. Böylece perde kavramından çok daha farklı bir kavram olduğuna açıklık getirerek, oluşması için gerekli olan şartları da açıklamışlardır.

5.2. Perde Sayıları ve İsimleri

Kantemiroğlu toplamda 33 perde olduğunu ifade etmiştir Tanbur sazında 30 adet perde ismi sıralamıştır. Ancak mûsikî icra edilirken sesler tizden peste, pestden tize hareket edişi esnasında meydana gelen ara perdeler, yarım sesler nedeniyle kullanılacak olan perde ve harflerin sayısının 33 adet olduğunu söylemektedir. Tam olan perdeler 16, tam olmayan perdeler ise 17 tanedir.

Çizelge 5.1. Kantemiroğlu’nda tam olan ve tam olmayan (yarım) tüm perde isimleri

Yegâh (Tam)	Çargâh (Tam)	Şehnâz (Yarım)
Aşîrân (Tam)	Sabâ (Yarım)	Muhayyer (Tam)
Acem Aşîrân (Yarım)	Uzzâl (Yarım)	Sünbüle (Yarım)
Irâk (Tam)	Nevâ (Tam)	Tiz Segâh (Tam)
Rehâvi (Yarım)	Bayatî (Yarım)	Tiz Bûselik (Yarım)
Rast (Tam)	Hisâr (Yarım)	Tiz Çargâh (Tam)
Zirgüle (Yarım)	Hüseynî (Tam)	Tiz Sabâ (Yarım)
Dügâh (Tam)	Acem (Yarım)	Tiz Uzzâl (Yarım)
Nihâvend (Yarım)	Evc (Tam)	Tiz Nevâ (Tam)
Segâh (Tam)	Mâhûr (Yarım)	Tiz Bayatî (Yarım)
Bûselik (Yarım)	Gerdâniye (Tam)	Tiz Hüseynî (Tam)

Nâsır Dede ise kitabında 37 adet perdeye yer vermektedir. Geleneğe bağlı kalarak, 17 li ses sistemini kullanmıştır. “Ancak ikinci sekizlide gerdaniye ile muhayyer arasındaki perde, teke indirildiğinden perde sayısı 16’ya inmektedir. İkinci sekizliden sonra tiz neva dahil olmak üzere tiz hüseyini’ye kadar 4 perde daha eklenmiştir” (Baser, 2013, s.66). Nâsır Dede’de herhangi bir perde sınıflandırılması yapılmamaktadır.

Çizelge 5.2. Abdülbâki Nâsır Dede’ de perde isimleri

Yegâh	Dügâh	Hüseynî	Tiz Çargâh
Pes Bayatî	Kürdî	Acem	Tiz Sabâ
Pes Hisâr	Segâh	Evc	Tiz Hicâz
Aşîrân	Bûselik	Mâhûr	Tiz Nevâ
Acem Aşîrân	Çargâh	Gerdâniye	Tiz Bayatî
Irâk	Sabâ	Şehnâz	Tiz Hisâr
Gevâşt	Hicâz (Uzzâl)	Muhayyer	Tiz Hüseynî
Rast	Nevâ	Sünbüle	
Şûrî	Bayatî	Tiz Segâh	
Zirgüle	Hisâr	Tiz Bûselik	

Nâsır Dede’de, perde sayısı Kantemiroğlu’na göre 4 daha fazladır. Bu perdelerden ikisi yegâh ile aşırân arasında bulunan pes bayatî ve pes hisâr’dır. Diğeri rast ile zirgüle arasında bulunan şûrî, bir diğeri ise tiz bayatî ile tiz hüseyinî arasında bulunan tiz hisâr perdesidir.

Ayrıca Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’de aynı aralıkta bulunan perdelerin farklı isimlerle adlandırıldığı görölmektedir. Bu perdeler; ırâk ile rast arasında bulunan perde Kantemiroğlu’nda; rehâvi, Nâsır Dede’de; gevâşt, düğâh ile segâh arasında bulunan perde Kantemiroğlu’nda; nihâvend, Nâsır Dede’de; kürdî’dir. Bir de sabâ ile nevâ arasındaki perdeyi Nâsır Dede hicaz olarak yazmıştır. Ancak Kantemiroğlu’nun da dediği gibi uzzâl olduğunu da belirtmiştir.

6. MAKAM

6.1. Makam tarifi ve sayıları

Makam tarifine baktığımız zaman Kantemiroğlu, bu konuyu kitabının ikinci kısmında ele almıştır. Perdelerde yaptığı gibi bir sınıflandırma yapmaktadır. Makamı temelde, Müfred (Basit) ve Mürekkeb (Birleşik) Makam olarak iki gruba ayırmaktadır. Kantemiroğlu'nun bu nedenle aslında 15. yy a kadar süregelen anlayıştan farklı olarak, makamlarla ilgili olan sınıflandırmayı temelde farklı bir anlayışla kategorize ettiği görülmektedir. Kantemiroğlu'na kadar makam sınıflandırmasının astronomik, metafizik ve sembolik birtakım kavramlar ile; 12 makamın 12 burçla, 7 avazenin 7gezegenle, 4 şubenin 4 elementle 24 terkîbin ise 24 saatle ilişkilendirildiği görülmektedir. Ancak Kantemiroğlu'nun temelde bu sistem ve yaşantıdan gelmeyişi, belirli bir sistem ya da düşünceyi benimseyip sistemin gereği ondan kopmamak adına aynı şekilde devam etmeyişi, yeniliklere açık oluşu, mûsikî ve birçok alanda ki eğitimi, kendi inanış ve yaşantısına kadar bütün etkenler onun, mûsikî alanının ihtiyaçları doğrultusunda teori ve mantık çerçevesinde yeni bir anlayış ile ele aldığını göstermektedir.

Kantemiroğlu'na göre Basit (Müfred) Makam tarifi; Sekiz tam perdeden herhangi biri kendi bulunmuş olduğu perde alanını kutb olarak aldıktan sonra, ister inceden kalına isterse kalın seslerden ince seslere hareketiyle, kutb olduğu perdenin makamı olduğunu kendi başına gösterebilen, başka makamlardan şüpheye yer vermeyecek şekilde ayrılan, kutbuna bağlı olan diğer terkîbleri kendisine bağlayan, kendi karar yerine geldikten sonra, orada makam tamlaması da yapabileceğini gösteren makam olarak tanımlanmıştır (Tura, 2001, c.I, s.40).

Kantemiroğlu makamın oluşabilmesi için temelde bir tam perde kutb (merkez) perdesi ile üç perdenin seyirde yer alması gerekliliğini vurgulamıştır. Müfred makamlar Kantemiroğlu'na göre kendi gücü olan, kendi başına makam olabilecek yeterliliğe sahip olan makamlardır. Bu makamları; Irâk, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Evc, Gerdâniye, Muhayyer, Kürdî, Sabâ, Bayâti, Acem, Şehnâz, Hisâr, Uzzâl, Bûselik, Zengûle olarak sıralamıştır.

Kantemiroğlu'na göre Bileşik (mürekkeb) Makam tarifi; İki, üç veya dört, yani birden fazla makamın bir araya gelmesinden oluşan ve birkaç makamın perdelerinde karışık gezindikten sonra o makamlardan birinin karar perdesine gelip orada kalan makam

olarak tanımlamıştır (Tura, 2001, c.I, s.41). Kantemiroğlu kitabında mürekkebe makamların, müfred makamlar gibi tek başına makam olabilme gücüne ve yeterliliğine sahip olamadığını, bu nedenle birkaç makamın bir araya gelerek mürekkebe (bileşik) hâle geldiklerini anlatmaktadır. Bu makamlar; Sünbüle, Mâhur, Pençgâh, Nîkrîz, Nişâbûr'dur.

Kantemiroğlu'nun makam ile ilgili olarak kitabının üçüncü kısmında yer alan bilgilere göre, Kantemiroğlu toplamda 27 adet makam ismi vermiş ve bunları makamların seyri ve kullanmış oldukları perdeler ile ilgisinden yola çıkarak 7 başlık altında açıklamıştır. Bunlar;

- Nerm (kalın) sesli tam perdelerin makamları (7 adet)
- Tiz (ince) sesli tam perdelerin makamları (3 adet)
- Nerm (kalın) seslerden tiz (ince) seslere doğru giderken önümüze çıkan ara (yarım) perdelerin makamları (4 adet)
- Tiz (ince) seslere doğru giderken önümüze çıkan ara (yarım) perdelerin makamları (5 adet)
- Bileşik makamlar: Birden fazla makamın biraraya gelerek, makamın perdelerinde karışık gezindikten sonra kullandığı makamlardan birinin karar perdesine gelip orada karar vermesiyle oluşmaktadır. (5 adet)
- Sözde (görünüşte) makamlar: Bir makam başka bir makamın şekline girip o makamın görünüşünü kazanırsa, o makamın perdelerinde başka bir makamda bestelenen bir eser çalındığında dinleyici bunun hangi makam olduğunu kolaylıkla anlayamaz ve bu tür makamlara sözde (görünüşte) makamlar denilmektedir. (2 adet)
- İsmi olup cismi olmayan makam: Bu makam ise ismi olan ama, kendine özel bir perdesi olmayan yalnız seslendiriliş biçiminden ve ses hareketinden anlaşılabilir makamdır. (1 adet)

Kantemiroğlu kitabının dördüncü kısmı olan, ince sesli perdelerdeki makamların açıklanışında, 3 çeşite ayırmış olduğu Evc, Gerdâniye ve Muhâyyer makamlarını anlatmaktadır. Devamında yine bir sınıflandırma ile yarım perdelerin makamların açıklanışının 3 türlü olduğunu ifade etmiştir. Bunlar;

- Nerm (kalın) sesden tiz (ince) sese doğru giderken

- Tiz (ince) sesden, nerm (kalın) sese doğru gelirken (ortaya çıkan yarım perdelerin makamları)
- Bileşik makamlar

Kantemiroğlu makamların farklı perdelerde olan icrasını, kitabında Őed makam başlığı altında aŐıklamıŐtır. Kantemiroğlu'na göre; “Bir makam asıl yerinde değil de dördüncü perdesine gcrlp orada icra edilir ve karar perdesi de böylece başka yere gçerse Şedd makam olur. Dügâh, AŐırn, Segâh, Irâk, rgh, Rast yerine konarak, bir makamda bestelenmiş eser böylece bir dörtlü alta veya üstteki perdede alınır” (Tura, 2001, c.I, s.42). Ayrıca bu tür Şedd makamların hnendelerin okuyuŐundan anlaŐılamayacađını, szendelerin arasında kullanıldığı bilgisini vermektedir. Eskilere göre Şedd yollarının dört Şekli olduğunu söylemiş (Őedd'l-Yehdan, Őedd'l Muhtelif, Őedd-zi'l-Hams, Őedd'l-Asl) bunları da kitabının sekizinci bölümünde aŐıklamıŐtır (Tura, 2001, c.I, s.140). Burada yapılan aÇıklama ve tanımlamaları incelediğimizde eskilere göre de Şedd düşüncesinin temelinde, Kantemiroğlu'nun tanımında olduğu gibi başka bir makamın ortaya çıkması değil, bir makamın başka bir perdeden icra edilmesi söz konusu olduğu görülmektedir. Kantemiroğlu Őeddin hangi perdeler arasında yapılabileceğini aşağıdaki gibi gruplandırarak ile aŐıklamıŐtır.

- Nerm sesli perdelerde, aŐırn ile dügâh, ırâk ile segâh, rast ile rgh, dügâh ile hseyne
- Tiz sesli perdelerde, evc ile segâh, gerdâniye ile rgh, muhayyer ile nevâ,
- Nerm sesli perdelerden sesden tiz sesli perdelerine giderken nim (yarım) perdelerde, nihâvend ile acem, saba ile Şehnâz,
- Tiz sesli perdelerden nerm perdelerine giderken nim (yarım) perdelerde, uzzâl ile Şehnâz arasında Şedd yapılabileceğini acem ile bûselik, uzzâl ile zengûle de onlarla kıyaslanabileceği bilgisini vermektedir (Tura, 2001, c.I, s.98-100).

Kantemiroğlu'nun bu konu ile ilgili tespiti ise sazına hkim olan kişilerin yapabileceği, Acem diyârında Őedlerin kolayca ve sıklıkla yapıldığını, Rûm (Osmanlı) diyârında ise szendelerin bu Şedd yollarını çok fazla bilmediğini varsa da bilenlerin çok az olduğu yönündedir.

Şedd makam konusu Kantemiroğlu'nda ayrıca ele alınıp tanımlanmıştır. Ancak içeriğine bakıldığı zaman Nâsır Dede'nin kitabının ikinci bölümünde terkîbleri

anlattıktan sonra hemen yazdığı tenbîh (uyarı) bölümünün ikinci maddesinde “...makamların tümü için arzu edilen şey, onları kendi yerlerinde değil de, başka bir perde üzerinde icra ederken, (makamı oluşturan sesler arasındaki oranların (korunmasına) dikkat edilmesidir” sözleriyle aslında göçürmeden bahsetmektedir (Başer, 2013, s.141). Buradan bir makamı başka bir perdeden icrâ etmenin onu farklı bir makam yapmayacağını, sadece farklı bir perdeden icrâ edilmiş olacağı sonucunu çıkarabiliriz. Aslında Kantemiroğlu’nun şedd makam tanımı, Nâsır Dede’nin göçürme ile ilgili vermiş olduğu bilgilerle aynıdır. Kantemiroğlu’nun eskilere göre dediği şedd tanım ve yollarında da bunun böyle olduğu görülmüştür. Dolayısıyla Kantemiroğlu’nun şedd makam ve eskilerin şedd yolları, Nâsır Dede’nin göçürme tanımları birbiriyle örtüşen tanımlardır ve hepsinin temelinde de ortak bir fikir olarak şedd kavramının bir makamın kendine has özelliklerini kaybetmeden, aralıkları korunarak sadece başka bir perdeden icrâ edilmesi olduğunu söyleyebiliriz.

Nâsır Dede makam tarifini kitabının birinci bölümünde açıklamıştır. Ayrıca kendisi makam tanımını kudemânın görüşüne tabi olduğunu ve bunun sebebinin ise makam görüşündeki sağlamlığın eskilerin varsayımına göre oluşması olduğunu belirtmiştir.

Nâsır Dede makamı; temel unsurların işitilmesiyle kendine özgü bir bütünlük taşıyan ve başka kısımlara bölünemeyen ezgi olarak tanımlamaktadır (Tura, 2001, s.67).

Makam tanımlamalarını karşılaştırdığımız zaman aslında Kantemiroğlu’nun Basit (müfred) makam târifi ile Nâsır Dede’nin makam tarifinin anlam olarak birbirine benzediği görülmektedir. Kantemiroğlu’nun “...perdenin makamı olduğunu kendi başına gösterebilen, başka makamlardan şüpheyeye yer vermeyecek şekilde ayrılan” ifadesi ile Nâsır Dede’nin “...kendine özgü bir bütünlük taşıyan ve başka kısımlara bölünemeyen ezgidir” ifadesi önemli ifadeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kantemiroğlu kitabında makam açıklamalarını yaparken, başlangıç (ağaze), kutb (merkez) ve karar perdesi vererek tanımlamaktadır. Nâsır Dede ise başlangıç perdesi, diğer perdelere yapmış olduğu hareketler (iniş/çıkış) ile seyir alanı ve son olarak karar perdesini vererek tanımlamaktadır. Ayrıca her ikisinde de ses verme ya da başlangıç perdesi sonrasında yapmış oldukları tanımlamalarda özellikle karar ve başlangıç perdesinin önem kazandığını görmekteyiz.

Böylece makam tanımlamalarını yaparken Kantemiroğlu'nun daha çok başlangıç, kutb ve karar perdesi odaklı olarak ve aynı zamanda makamı veya terkihi oluşturan önemli perdelere olan hareketleri ile, Nâsır Dede'nin ise başlangıç ve karar perdeleri ile birlikte özellikle kalıplaşmış ezgilerden hareketle tanımlamalarını yapmış olduğunu yazabiliriz. Ayrıca Dede'nin, Kantemiroğlu'ndan farklı olarak makamın bulunduğu dönem, bulan kişi, zaman içerisinde oluşan farklılıkları da birlikte vermiş olduğu görülmektedir.

Nâsır Dede ise makam konusunda herhangi bir sınıflandırmaya gitmemiştir. Bahsettiği târife uyan nitelikte 14 adet makamın ismi vermektedir. Geriye kalanları ise terkiib (136 adet) başlığı altında incelemiştir.

Kantemiroğlu makamları müfred ve mürekkebe olarak iki sınıfa ayırıp, toplamda da 27 makam ismi vermiştir. Dede ise makamları herhangi bir sınıflandırmaya tâbi tutmamış 14 makamın ismini vermiştir. Şûbe ve terkiib için birbirinin detayı sayıldığını ve içeriklerini birbirine ekleyerek toplamına terkiib dediğini belirtmiştir. Dolayısıyla Nâsır Dede temelde 14 makamı asıl olarak alıp, geriye kalan bileşim ve şûbeleri ise terkiib başlığı altında toplamıştır. Kantemiroğlu'nda müfred mürekkebe olan sınıflandırma, Dede zamanında makam ve terkiibler halini almıştır.

6.2. Makam isimleri ve târifleri

Kantemiroğlu toplamda 27 adet makam ismi vermektedir. Aşağıda yer alan çizelgede makam sınıflandırmaları isimleri ile birlikte verilmektedir. Kantemiroğlu'nun makamları perdelere göre sınıflandırıp farklı başlıklar altında topladığı görülmektedir. Buradan yola çıkarak Kantemiroğlu'nun temelde perde kavramına ne kadar önem verdiğini ve bunun sonucu olarak mûsikîmiz açısından makam oluşumlarını anlama yolunda daha öz, somut ve kolay düşünülüp ifade edilebilir ve uygulanabilir bir anlatım geliştirdiğini söyleyebiliriz.

Çizelge 6.1. Kantemiroğlu'nda makamlar

Makam sınıflandırmaları:	Makamlar:
Nerm (kalın) sesli tam perdelerin makamları	Irâk, Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî
Tiz (ince) sesli tam perdelerin makamları	Evc, Gerdâniye, Muhayyer
Nerm (kalın) seslerden tiz (ince) seslere doğru giderken önümüze çıkan ara (yarım) perdelerin makamları	Kürdî, Sabâ, Bayâti, Acem
Tiz (ince) seslere doğru giderken önümüze çıkan ara (yarım) perdelerin makamları	Şehnâz, Hisâr, Uzzâl, Bûselik, Zengûle
Bileşik makamlar	Sünbûle, Mâhur, Pençgâh, Nikrîz, Nişâbûr
Sözde (görünüşte) makamlar	Beste-Nigâr, Zir-efken(d)
İsmi olup da cismi olmayan makam	Rehâvî

Nâsır Dede ise makamları bir isim altında herhangi bir sınıflandırmaya tabî tutmamıştır. Yalnız makam ve terkîb olarak ayırmıştır. Dede, 14 adet makam olduğundan söz etmektedir. Bu makamlar aşağıda bulunan çizelgede yer almaktadır.

Çizelge 6.2. Nâsır Dede' de makamlar

Rast	Hüseyinî	Hicâz	Irâk
Segâh	Rehâvî	Sabâ	Uşşâk
Nevâ	Bûselik	Isfahan	
Nişâbur	Sûzidilâra	Nihâvend	

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin ortak olarak makam diye adlandırdıkları makamlar aşağıda bulunan çizelgede verilmektedir. Burada oluşan farklılıkların, makam tanımlamalarında oluşan farklı fikirler ve değişen zamanın etkisi ile meydana geldiğini söyleyebiliriz.

Çizelge 6.3. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede' nin kitaplarında kullanılan ortak makamlar

Irâk	Nevâ	Bûselik
Rast	Hüseyinî	Nişâbur
Segâh	Sabâ	

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’de ortak olarak yer alan toplam 8 adet makam bulunmaktadır. Geriye kalan 19 makam Nâsır Dede’de terki olarak yer almıştır. 18 tanesi aynı isimlerle (Dügâh, Çargâh, Zengûle, Uzzâl, Nikriz (Niyrîz), Hisâr, Kürdî, Acem, Muhayyer, Evç, Gerdâniye, Mâhur, Şehnâz, Bestenigâr, Pençgâh, Sünbüle, Rehâvî, Bayâtî) Nâsır Dede’de terki sınıfında, son bir adet makam ise (Zirefkend) Nâsır Dede’de makam ve terki olan içerisinde bu isimle yer almamaktadır. Fakat Nâsır Dede’nin Sabâ makamının terki ettikten sonra, buna eskilerin Kûçek ve Zirefkend dedikleri bilgisini vermektedir.

Kullanmış oldukları ortak makamların terki ise içeriklerinde yer alan benzerlik ve farklılıkları değerlendirmek açısından aşağıda yer alan çizelgede karşılaştırılmaktadır.

Çizelge 6.4. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’ nin kitaplarında kullanılan ortak makamların terki terki karşılaştırılması olarak gösterilmesi

Makam Adı:	Kantemiroğlu’nda terki:	Nâsır Dede’de terki:
İrâk	Seslendirme hareketine dügâh perdesinden başlayıp, rast perdesine, oradan da ırâk perdesine inerek karar verir. Makamın tiz hüseyinî’ye kadar çıkıp, tekrar ırâk perdesinde karar verir.	Dügâh perdesinden başlayıp, rast ve ırâk perdesine inerek orada karar verir. Dügâh perdesinden yukarı segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî ve evç, aşağı bölgede ise aşirân ve yegâh perdesine kadar seyredebilir.
Rast	Seslendirme hareketine rast perdesi ile başlayıp, inceden kalına ya da kalından inceye üç tam perdeyi gösterip, tekrar kendi perdesinde karar verir. Makamın tam perdeler ile tiz hüseyinî’ye aşağıda ise yegâh’a kadar alanı olduğunu söylemektedir.	Rast perdesinden başlayıp, dügâh, segâh, çargâh perdelerine uğradıktan sonra tekrar rast perdesine gelerek burada karar verir. Yukarıda nevâ, hüseyinî, acem, gerdâniye’ye, aşağıda ise ırâk, aşirân ve yegâh’a kadar inmektedir.
Segâh	Segâh makamı kendi perdesini kutb alıp aşağıdan yukarıya ya da yukarıdan aşağıya üç tam perdeden geçip tekrar kendi perdesine gelerek (Segâh) burada karar verir. Makamın iki karar perdesi olduğunu dügâh’ ta karar verirse Mâye makamı olduğunu söylemektedir. Segâh makamı, yukarıda tiz hüseyinî aşağıda yegâh’a kadar iner.	Segâh perdesinden başlayarak sırasıyla; dügâh, rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ’ya çıkar. Oradan aşağı çargâh, segâh, kürdî perdesine gelip segâh perdesinde karar verir. Nevâdan yukarı hüseyinî, evç, gerdâniyye, muhayyer, tiz segâh’a kadar, aşağıda ise ırâk, aşirân ve yegâh’a kadar inebilir.

Çizelge 6.4. (devamı)

Makam Adı:	Kantemiroğlu'nda tarifi:	Nâsır Dede'de tarifi:
Nevâ	Makam ses verme hareketini kutb (merkez) olarak düğâh perdesinden başlar. Sonra segâh, çargâh, nevâ perdesine gelir. Tiz bölgeden gelinirse üç tam perdeye uğrar ve makam düğâh'ta karar verir. Nevâ makamı tam perdeler de yukarıda tiz hüseyinî aşağıda yegâh'a kadar iner.	Nevâ perdesinden başlayarak hüseyinî, nevâ, hicâz perdesi, tekrar nevâ, çargâh, segâh perdesine uğradıktan sonra düğâh perdesinde karar verir. Makam yukarıda gerdâniyye ve muhayyer aşağıda ise rast perdesine gelebilmektedir.
Hüseyinî	Makam ses verme hareketine düğâh perdesinden başlar. Segâh, çargâh, nevâ perdelerinde gezindikten sonra yine kendi perdesine gelerek (Düğâh) burada karar verir. Yegâh perdesinden tiz hüseyinî'ye kadar hükmü olduğunu söylemektedir.	Hüseyinî perdesinden başlayıp, nevâ, çargâh, segâh, düğâh perdesine gelip burada karar verir. Yukarıda evç, gerdâniyye, muhayyer'e aşağıda ise, rast perdesine kadar gezinebilmektedir.
Sabâ	Seslendirme hareketine düğâh perdesinden başlar. Segâh, çargâh'a gelip çargâh perdesinde biraz kaldıktan sonra, sabâ perdesini gösterir ve buradan aşağıya üç perdeyle düğâh perdesine gelip burada karar kılmaktadır. Makam sabâ perdesine kadar çıktıktan sonra nevâ, hüseyinî oradan da tam perdelerle tiz hüseyinî'ye kadar çıkmaktadır.	Çargâh perdesinden başlayarak, sabâ perdesine oradan da çargâh, segâh, düğâh perdesine gelerek bu perdede karar verir. Sabâ perdesinden yukarıya doğru hüseyinî, acem, gerdâniyye, muhayyer perdesine, aşağıda ise rast perdesine kadar inebilmektedir.
Bûselik	Ses verme hareketine düğâh perdesinden başlayıp, bûselik perdesine oradan da çargâh perdesine çıkar. Yukarı doğru Hüseyinî makamı gibi hareket edebilir, düğâh'ta karar verir.	Hüseyinî'den başlayarak nevâ, çargâh, bûselik, düğâh, zirgüle sonra tekrar düğâh'a gelerek burada karar verir. Yukarıda acem, gerdâniyye, muhayyer'e kadar çıkabilmektedir.
Nişâbur	Hareketine bûselik'ten başlar. Oradan uzzâl, nevâ, hüseyinî, acem'e oradan yukarı sünbüle'ye kadar çıkabilir. Dönüşte aynı yoldan dönerek bûselik'te karar verir.	Nevâ perdesinden başlayarak hüseyinî, nevâ, hicâz oradan bûselik perdesinde karar eder. Yukarıda acem, gerdâniyye, muhayyer, tiz segâh, tiz bûselik'e çıkar, aşağıda ise düğâh'a kadar inebilir.

Kantemiroğlu ve Dede'nin yapmış oldukları ortak makam tanımlamalarında başlangıç perdelerini farklı yerlerden başlatmış oldukları makamlar olsa da karar perdeleri her ikisinde de aynıdır. Tanımlamalar incelenirken ikisinde de yer alan bazı ifadeler makam kavramı açısından önem arz etmektedir. Bu ifadeler; Kantemiroğlu'nda ses verme hareketine başladığı yer, perdelerin isimlerini vererek bahsedilen makamın o perdelerle olan hareketi ve makam oluşumunda özellikle bahsettiği üç perdeden meydana gelme unsuru ve târif içerisinde bahsetmiş olduğu perdelerin isimlerinin verilmesi, makamların seyir alanı içerisinde çıkıp inebileceği en üst perdeden en alt perdeye kadar her makam için verilmiş olması, makamların çıkış noktası olarak gördüğü merkez (kutb) perdesini vermesi ve son olarak karar perdesi ifadeleridir.

Nâsır Dede'de ise bu ifadeler; makamların seyre başladığı perde (ağaz), makamın diğer perdelerle olan ezgili seyir hareketlerini tarif eden ifadeler (inme, çıkma, bazı perde isimlerini vererek oralarda gezinme hareketi, bir makamın yürüyüş şekli, edâsı gibi...), makamın seyir alanı içerisinde yer alan çıkabildiği veya inemediği diğer perdeler ve karar perdesi ifadeleridir. Ayrıca Nâsır Dede'nin makam tariflerinde makamların asıl perdeleri dışında başka perdeleri de kullanmış olduğu görülebilmektedir. Dede bu perdeleri süsleyici olarak kullanmakta olup, bu konu ile ilgili bilgileri kitabının birinci bölümünün içinde "Tavzîh" (açıklama) kısmının içerisinde yer vermektedir. Nâsır Dede süsleyici perdeleri temelde "Müzeyyin-i lâzım" (gerekli olan) eserlerde öncelikli eklenmesi gereken, makamın parçası niteliğinde olan süsleyiciler ve "Gayr-ı lâzım" (gerekli olmayan) bestelerin bazılarında ihtiyaç halinde eklenen süsleyiciler olmak üzere ikiye ayırmıştır. Gerekli olmayan süsleyicileri ise kendi içinde, "Karîb-i lâzım" (hemen gerekenler) eserlerde çok kullanılan perdeler ve "Bâid-i lâzım (hemen gerekmeyenler) eserlerde az kullanılan süsleyici perdeler olarak ayırmaktadır (Başer, 2013, s.109-111)

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin makam tanımlarında kullanmış oldukları ifadelerin genel olarak ortak olduğunu, amacın ise makamın başlangıç ve karar perdesi çerçevesinde hangi perdeleri kullanarak nasıl bir ezgi ve seyirle makamı işlediğini açıkça tarif ettikleri görülmüştür. Buradan yola çıkarak, makam tanımlamaların özellikle önemli iki unsur etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz. Bu unsurlar perde ve ezgi (seyir)'dir. Böylece makamlara bakış açısını daha yalın ve belirli ifadelerle akılda kalıcı, karakteristik yönleriyle perde ve ezgiyi ön planda tutarak târif etmişlerdir.



7. MAKAM ve PERDELERİN UYUM VE UYUMSUZLUĞU HAKKINDA

7.1. Perdelerin birbiriyle uyum ve uyumsuzluğu hakkında

Kantemiroğlu uyum-uyumsuzluk konusuna, kitabının yedinci kısımda, “Mûsikîde Hoşlanıp Uyuşma ve Ters Düşüp Çatışma” başlığı altında yer vermektedir. Perdelerin birbirleriyle uyum ve uyumsuzluğunu anlatırken ilk olarak bu konunun, mûsikî ilminde gerek okuyan gerek saz çalan kişinin mûsikî bilgi ve becerisini taksim yaparken ortaya koyduğunu söylemektedir. Ayrıca mûsikî ile uğraşan kişilerin bilgi ve becerilerini gösterirken bir makamdan başka bir makama geçerken en ufak bir soğukluk veya çatışma meydana getirmemeye dikkat etmeleri gerektiğini, çatışmaları ise birbiriyle bağdaştırıp, mûsikî kurallarına uygun hale getirmek gerektiğini anlatmaktadır (Tura, 2001).

Kantemiroğlu kendi tâbiri ile uyum ve uyumsuzluğu, uyuşma ile ters düşüp çatışma olarak ifade etmektedir. Kendisi tam perdelerin birbiriyle uyuştuğunu; ayrıca tam perdelerin bazı yarım perdeler ile de anlaşabildiklerini söyleyerek bunları tek tek bu perdeler üzerinden açıklamıştır. Bu perdeler hakkında uyum ve uyumsuzluk bilgisi aşağıda bulunan çizelgede verilmektedir.

Çizelge 7.1. Kantemiroğlu’na göre perdelerin uyum ve uyumsuzluğu

Perde İsimleri:	Uyuşma:	Ters Düşüp Çatışma:
Aşîrân	Bütün yarım perdeler	Sadece hisar perdesi
Irâk	Altındaki yarım perde (acem aşîrânı), nihâvend, sabâ, uzzâl, acem, şehnâz	rehâvi, zengûle, bûselik, bayâti, hisar, şehnâz
Rast	rehâvi, bûselik, nihâvend, uzzâl, acem, mâhûr, sünbûle	zengûle, sabâ, bayâti, hisar, şehnâz
Dügâh	Bütün yarım perdeler	Yoktur
Segâh	nihâvend, rehâvi, sabâ, uzzâl, bayâti, acem, şehnâz, sünbûle	acem aşîrânı, zengûle, bûselik, hisar, mâhur
Çârgâh	bûselik, nihâvend, acem aşîrânı, rehâvi, sabâ, bayâti, hisar, acem, mâhûr, sünbûle	zengûle, şehnâz
Nevâ	uzzâl, nihâvend, rehâvi, acem aşîrânı, acem, bayâti, mâhûr, sünbûle	sabâ, bûselik, zengûle, hisar
Hüseynî	hisar, uzzâl, bûselik, nihâvend, sabâ, acem aşîrânı, şehnâz, sünbûle	bayâti, zengûle, rehâvi, mâhûr

Kantemiroğlu çizelgede (Bkz. Çizelge 7.1) göstermiş olduğumuz perdelerden, geriye kalanların tiz sesli perdeler olduğunu ve hepsinin kendi pest sesi (alt sekizlisi) olan perdenin hükmüne uyduğunu, dolayısıyla, pest sesi olan perde hangi yarım perdelerle uyuşup geçiniyorsa tiz sesinin de onlarla uyuşup anlaştığını, pest sesinin hangi yarım perdelerle geçinemiyorsa tiz sesinin de o yarım perdelerle geçinemeyip çatışacağını söylemektedir. Nâsır Dede’de mûsikîşinaslar açısından önem taşıyan bu konuya kitabının birinci bölümünde, “Teshîl” (kolaylaştırma) kısmının içinde yer vermektedir. Dede uyum ve uyumsuzluk konusu ile ilgili önemli ve yol gösterici nitelikte bilgiler vermiştir. Yegâh’dan tiz hüseyni’ye kadar aynı düzenle sıralanan perdelerin aralarındaki mesafenin çok dar olduğunu, bir perde eklenmesiyle bile perdeler arasındaki farkın hissedilemeyecek kadar azalacağını, bûselik ve segâh perdesinde olduğu gibi, bir de yeni bağlanan perdelerin taşımış olduğu oranların diğerleri ile tam bir uyum içerisinde olamayacağını söyleyerek başlamıştır. Nâsır Dede perdeler arası uyum ve uyumsuzluk konusunda her perdenin tam bir uyum içinde olduğu perdelerin yerlerini vererek açıklamaktadır. Uyum konusunda nevâ’dan tiz hicâz’a kadar sıralanan perdelerin, yegâh’dan hicâz’a kadar birbirinin karşılıkları olduğunu, tiz nevâ’dan tiz hüseyni’ye kadar onların ikinci basamağını oluşturduğunu ve ezgi bestelenmesinde birbirlerinin yerine kullanılabileceklerini söylemektedir. Her perdenin tam bir uyum içinde olduğu perdelerin yerleri ise aşağıda yer almaktadır. Bunlar:

- Üçüncüsü
- Dördüncüsü
- Beşincisi
- Altıncısı
- Onbirincisi
- Onsekizincisi
- Yirmibeşincisi
- Yirmi sekizincisi

Perdelerin uyumu konusunda perde isimleri yerine, perde yerleri vermesinden dolayı, Nâsır Dede’nin kitabında yer alan perdelerin isim ve sıralaması da önem arz etmektedir. Nâsır Dede’nin uyum konusunda vermiş olduğu perde yerlerine

baktığımızda, aynı zamanda ney sazının aynı delikten farklı kuvvet ve üfleyişte meydana gelen perdeleri olduğu görülmüştür.

7.2. Makamların birbiriyle uyum ve uyumsuzluğu hakkında

Kantemiroğlu kitabında makamlar arasında meydana gelen uyum ve uyumsuzluk konusunu “Mûsikîde hoşlanıp uyuşma ve ters düşüp çatışma” şeklinde isimlendirmektedir. Makamlar arasındaki uyum ile ilgili târifi ise şöyle vermektedir; “Perdelerin, makamların ve terkiblerin birbiriyle kaynaşıp anlaşmalarına ve aralarında zıtlık, ayrılık, çatışma bulunmamasına, makamlardaki uyuşma ve anlaşma kabiliyeti denir” (Tura, 2001, s. 112). Kantemiroğlu’nun makamlar arasında meydana gelen uyuşmayı derecelendirdiğini ve makamlar arasındaki uyuşmanın derecelerinin 5 derece olduğunu belirttiği görülmektedir.

Çizelge 7.2. Makamlararası uyuşmanın dereceleri

Makamlararası Uyuşmanın Dereceleri:	Açıklamalar:	Birbiriyle uyumlu olan perde örnekleri:
Birinci Derecede Uyuşma	Birbirlerinin sekizlisi olan perdeler arasında ortaya çıkar. Bu perdeler arasında tam bir uyum vardır.	Tam Perdelerde; Yegâh ile nevâ, aşîrân ile hüseyni, ırâk ile evc, rast ile gerdâniye, düğâh ile muhayyer, segâh ile tiz segâh gibi... Yarım Perdelerde; Acem aşîrânı ile acem, rehâvî ile mâhur, zengûle ile şehnâz, kürdî ile sünbûle, bûselik ile tiz bûselik gibi...
İkinci Derecede Uyuşma	Birbirlerinin dörtlüsü olan perdeler arasındaki uyuşmadır. Kantemiroğlu düğâhı perdelerin kutbu olduğu için dört perde yerine beş perde sayıldığını, bu nedenle dört yerine beşli aralığı aldığını söylemektedir.	Tam perdelerde; aşîrân ile düğâh, ırâk ile segâh, rast ile çârgâh. Düğâh perdesinden sonra; düğâh ile hüseynî, segâh ile evc, çârgâh ile gerdâniye, nevâ ile muhayyer gibi... Yarım perdelerde; acem aşîrânı ile kürdî, rehâvi ile bûselik, uzzâl ile zengûle, hisâr ile nihâvend, acem ile kürdî gibi...
Üçüncü Derecede Uyuşma	Bütün tam perdeler arasındaki uyuşma olduğunu, yarım perdeleri araya katmadan tam perdeler arasında ses tizden peste, pestten tize gezinirken güzel bir bileşim oluşturduğunu söylemektedir.	Sadece tam perdeler; yegâh, aşîran, ırâk, rast, düğâh, segâh, çârgâh, nevâ, hüseyni, evc, gerdâniyye, muhayyer, tiz segâh, tiz çârgâh, tiz nevâ, tiz hüseynî arasında geçerlidir.

Çizelge 7.2. (devamı)

Dördüncü Derecede Uyuşma	Bazı yarım ve tam perdeler arasındaki uyuşma olduğunu, bu perdelerle ulaşmak için bir tam bir de yarım perdeye bastıktan sonra sıradaki tam perdeyi atlayıp bir sonrakine gitmek gerektiğini belirtmiştir.	Örneğin; nevâ ve uzzâl perdelerine bastıktan sonra, çârgâh'ı atlayıp segâh perdesine gitmek gerektiği gibi...
Beşinci Derecede Uyuşma	Aynı makamda bestelenmiş bütün beste, kâr, nakış, peşrev ve semâi formları arasında meydana gelen uyuşmadır.	İçerisinde nağme, terkipler farklılıkları gösterebilir de aynı makam hükmüne uyarlar, aynı yerde karar kılarlar. Burada bir takım içinde kullanılan formların nağmece birbirleriyle uyumundan bahsetmektedir.

Kantemiroğlu'nun yukarıda yer alan çizelgeye bakıldığında uyuşmanın dereceleri ile ilgili olarak sadece tam, yarım perdelerin makamları hakkında değil aynı zaman da genel olarak aynı makamda bestelenmiş farklı formların arasında meydana gelen uyumu da açıkladığı görülmektedir.

Kantemiroğlu makamlar arasında meydana gelen uyumsuzlukta beş dereceden oluştuğunu ifade etmektedir. Uyumsuzluk durumunu açıklarken konuyu; icra, âhenkleme, perde sıralaması ve geçki açısından ele almış, bunları derecelendirmiştir. Bunlar;

- *Birinci derece terslik ve çatışma;* Bütün perdelerin birbiriyle uyuşmama halini, bu halin icracının sesinin ahenksizliğinden, bilgisizliğinden ya da gereken perdeden başlamayıp, gereken yerde karar kılmamasından kaynaklı olduğunu, terkiplerin nağmesinin bir sıra ve düzen içerisinde olması gerektiğini, uyulmadığı takdirde terslik ortaya çıkacağını söylemektedir.
- *İkinci derecede terslik ve çatışma;* İcra, nağmenin ve terkiplerin gerektirdiği şekilde hareket etmiş olsa bile, sazının perdeleri gereken yerlere bağlanmamışsa, ahenksiz seslerin ortaya çıkacağını söylemektedir.
- *Üçüncü derecede terslik ve çatışma;* Sesin hareketi esnasında tam ve yarım perdeleri ard arda ve Dügâh, Nihâvend, Segâh, Bûselik, Çârgâh, Uzzâl, Nevâ, Bayatî ve Hüseyinî perdeleri üzerinde inip çıkmasından doğduğunu yazmıştır.

- *Dördüncü derecede terslik ve çatışma*; Sazlarda meydana geldiğini, sebebinin ise, sazın tellerinin kurallara uygun bir şekilde düzenlenmemesi ya da birkaç sazın birlikte icrasında ahenksiz ve garip sesler ortaya çıkmasından dolayı olduğunu söylemektedir.
- *Beşinci derecede terslik ve çatışma*; Birbirlerinin alt ya da üst sekizlisi olan tam perdelerin makamları dışında kalan tüm makamların arasında ortaya çıktığını ve icracının bilgisizliği ile de ilişkili olduğunu, bir makamın hükmünden çıkıp birdenbire başka makama girer veya düzensiz bir şekilde atlamalar yaparsa terslik ve çatışmanın ortaya çıkacağını anlatmaktadır.

Kantemiroğlu, uyumsuzluğun (ters düşüp çatışma) tanımını ise; perdelerin, makamların ve terkiplerin birbirleri ile uyuşamayıp ters düşmesi şeklinde yapmıştır (Tura, 2001, s. 115). Burada da tam ve nim (yarım) perdelerle uyumsuzluk konusunu ayrı ayrı anlatmıştır. Ayrıca bileşik makamları ve sözde (görünüşte) makamları da bu bölümde anlatmaktadır.

Tam perde makamlarının uyum ve uyumsuzluğu hakkında; perde sahibi olan makamların esas perdesi hangi makamın perdeleriyle uyuşuyorsa makamında o perdelerle uyuşup, anlaştığını yazarak perde sahibi olan makamları kendi perdelerine havale ettiği görülmektedir. Çünkü Kantemiroğlu tam perdelerin makamlarının temelde üç tam perdeden oluşmakta olup, kendi başına makam olabilme özelliği ve yeterliliğine sahip olabildiği bilgisini kitabında vermektedir. Dolayısıyla tam perdelerin makamları Kantemiroğlu'na göre tam perde sahibi olan makamların makamın asıl perdesinin uyduğu makamlarla uyumlu olduğunu, fakat bazı nim (yarım) perdelerle çatıştığını yazmaktadır. Buna göre tam perde makamlarından olan; Irâk, Rast, Dügâh, Segâh, Çârgâh, Nevâ, Hüseyinî, Evc, Gerdâniye, Muhayyer' in tam perde sahibi makamlar olması nedeniyle uyum-uyumsuzluk konusunda da kendi perdesine havale edilmiştir.

Kantemiroğlu, yarım (nim) perdelerin makamlarının ise bazı yarım ve tam perdelerle uyumlu, bazılarının ise uyumsuz olmasından dolayı hepsini tek tek ele alarak açıklama gereği duymuştur. Bu makamlar; Kürdî, Nihâvend, Sabâ, Bayâti, Acem, Acem Aşîrânî, Şehnâz, Hisâr, Bûselik, Bûselik Aşîrânî, Zengûle, Sünbûle, Mâhur, Pençgâh, Nîkrîz ve Nişâbur'dur.

Çizelge 7.3. Yarım perdelerin makamları arasındaki uyum ve uyumsuzluk

Makam Adı:	Ters Düşüp Çatışma:	Uyuşma:
Kürdî	Segâh, Bûselik, Hisâr, Evc, Mâhur.	Geriye kalanlarla anlaşır.
Nihâvend	Kürdî makamına bağlı olduğundan, tabiatının Kürdî gibi olduğunu söylemektedir.	Rast'la çok iyi anlaşmış olduğunu belirtir. Sebebi ise makamın karar perdesinin Rast olmasıdır.
Sabâ	Bûselik, Nevâ, Bayâti, Evc, Mâhur	Geriye kalanlarla anlaşır.
Bayâti	Bûselik, Uzzâl, Hisâr, Mâhur, Şehnâz	Geriye kalanlarla anlaşır.
Acem	Hisâr, Mâhur, Evc	Başkalarıyla anlaşır.
Acem Aşîrânî	Acem makamına bağlı olduğu için tabiatının da Acem makamı gibi olduğunu söylemektedir. Buna göre; Hisâr, Mâhur, Evc' le çatışır.	Başkalarıyla anlaşır.
Şehnâz	Sünbûle, Gerdâniye, Mâhur	Başkalarıyla uyuşur.
Hisâr	Gerdâniye, Mâhur, Acem, Nevâ, Bayâti, Uzzâl, Bûselik, Rast, Irak	Geriye kalanlarla anlaşır.
Bûselik	Segâh, Uzzâl, Hisâr, Şehnâz	Geriye kalanlarla anlaşır.
Bûselik Aşîrânî	Bûselik makamına tabi olduğundan onun tabiatına göre hareket ettiğini belirtmektedir. Buna göre; Segâh, Uzzâl, Hisâr, Şehnâz ile çatışır.	Geriye kalanlarla anlaşır.
Zengûle	Hisâr, Rast, Çargâh	Geriye kalanlarla Uzzâl nedeniyle uyuşur.

Çizelge 7.4. Bileşik makamlarda uyum ve uyumsuzluk

Makam Adı:	Ters Düşüp Çatışma:	Uyuşma:
Sünbüle	Uzzâl, Hisâr, Şehnâz, Bûselik, Mâhur	Başkalarıyla anlaşır.
Mâhur	Hisâr, Şehnâz, Evc, Uzzâl, Segâh	Geriye kalanlarla anlaşır.
Pençgâh	Şehnâz, Mâhur, Bayâti, Evc, Hisâr, Segâh, Çargâh, Sabâ	Geriye kalanlarla anlaşır.
Nikrîz	Hisâr, Sabâ, Çargâh, Bûselik	Ötekilerle Rast ve Uzzâl ile anlaştığı şekilde olduğunu söylemektedir.
Nişâbur	Şehnâz, Mâhur, Bayâti, Evc, Hisâr, Segâh, Çargâh, Sabâ	Geriye kalanlarla anlaşır.

Bileşik makamlarda, Pençgâh ve Nişâbur'un uyuşup anlaştığı ve ters düşüp çatıştığı perdelerin aynı olduğu görülmektedir.

Sözde (Görünüşte) makamların uyuşma ve ters düşüp çatışması hususunda, Bestenigâr ve Zir-efkend makamlarını bu sınıfta açıklamaktadır.

Beste-Nigâr makamı Acem, Hisâr, Uzzâl, Bûselik, Nihâvend, Rast, Rehâvi, Irâk, Mâhur, Acem Aşîrânı, Aşîrân ile çatışmaktadır.

Zir-efken(d) makamı; Kantemiroğlu makamın iki türlü açıklanışı olduğundan bahsetmektedir. Bazı kişilerin makamın muhayyer perdesinden başlayıp aşîrân'da karar kıldığını, bazılarının ise tîz hüseyinî'den başlayıp düğâh perdesinde karar

kıldığını ileri sürmekte olduğunu söylemektedir. Makamının eğer muhayyer'den başlayıp tam perdelerle aşağı inip çârgâh'a buradan bûselik perdesine bastıktan sonra, rast ve ırâk perdesine oradan da karar yeri olan aşîrân perdesine geldiğini anlatmaktadır. Makam eğer bu anlatımında olduğu gibi bûselik perdesiyle seyir hareketine başlayıp aşîrân perdesinde karar kılırsa Bûselik Aşîrânı'nın görünüşüne girdiğini, bundan dolayı, onun uyuşup anlaşıklarıyla anlaşıp, anlaşamadıklarıyla ters düşeceğini söylemektedir. Bu nedenle makamın; Segâh, Uzzâl, Hisâr, Şehnâz ile çatışacağını söyleyebiliriz.

Fakat, Sünbüle görünüşüne girer ve acem perdesi ile hareket edip, düğâh'ta karar kıldığında ise makamın Sünbüle makamına uyduğunu, uyuşma ve çatışma hususunda aynı davranacaklarını anlatmaktadır. Bu tanımdan yola çıkarak; Uzzâl, Hisâr, Şehnâz, Bûselik, Mâhur ile çatışacağını söyleyebiliriz.

İsmi var cismi yok makamların uyuşma ve ters düşüp çatışması konusunda, sadece Rehâvi makamı vardır. Rehâvi makamını tanıması; makam ses verme hareketine rast perdesinden başlayıp tiz ve pest seslere doğru tam perdelerle Rast makamı gibi hareket edip rast perdesinde karar kılmaktadır. Bu nedenle Rehâvi'yi Rast'tan ayıran hemen hemen hiçbir farklılık olmadığını, tek farkın Rehâvi'nin Frenk'lerin trompetinin nağmesinin yürüyüş biçimini taklid ettiğini söylemektedir. Kantemiroğlu Rehâvi için bütün tam perdelerle anlaşıp, bütün yarım perdelerle arasında soğukluk olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla makam Rast makamı karakterinde olduğu için bu nedenle uyum ve uyumsuzluk konusunda da onun gibi davrandığı söylenebilir.

Nâsır Dede ise Tedkîk u Tahkîk'in ilk bölümünde olgunlaştırma başlığı altında makamların uyumu konusunda bilgi vermektedir. Dede her bir makamın kendi yerinde kullanılması durumunda, makamların birbirine uygunluk gösterdiğini ifade ederek birbirleriyle uyumunun mükemmel olduğunu düşündüğü makamları sıralamıştır. Ters düşme ya da çatışma konusunda burada özellikle bir görüş bildirmediği görülmektedir.

Çizelge 7.5. Nâsır Dede' ye göre birbiriyle uyumlu olan makamlar

Makam Adı	Uyumlu Olduğu Makamlar
Rast	Sûz-i Dilâra, Nevâ, Râhevi, Segâh, Nihâvend
Hüseyni	Isfahân, Nevâ, Bûselik
Isfahân	Sabâ, Hicâz
Nevâ	Nihâvend, Nişâbur

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin uyum konusunda ortak olarak bahsettikleri makamlar Rast, Hüseynî, Nevâ'dır. Bu makamları Kantemiroğlu perde sahibi olan makamlarla ilişkilendirmiştir. Fakat Abdûlbâkî Nâsır Dede Rast makamını; Sûz-i Dilâra, Nevâ, Râhevi, Segâh, Nihâvend ile, Hüseynî makamını; Isfahân, Nevâ, Bûselik ile, Nevâ makamını; Nihâvend, Nişâbur ile ilişkilendirmiştir. Dolayısıyla makamlar arasındaki uyum konusuna baktığımız zaman farklı makamlarla ilişkilendirmiş oldukları görölmektedir.





8. TERKİB

8.1. Târif

Kantemirođlu terkib tarifini kendi yapmış olduğu makam sınıflandırmalarıyla birlikte kitabının ikinci kısmında, kendisine göre yanlışlıkla makam olarak değerlendirildiğini dűşündüđu terkib sayı ve isimlerini ise üçüncü kısmında vermektedir.

Kantemirođlu'na göre műsikű terkibinin tarifi řu şekildedir; “Çıkarılan sesler, birkaç perde üzerinde gezinip birkaç makama uğradıktan sonra, bu makamlardan birinin karar perdesine varır ve orada karar verirse, o makamın terkibi veya o makama tâbi olan, uyan bir terkib meydana gelir” (Tura, 2001, s. 40). Kantemirođlu makamlarda yapmış olduğu gibi terkib konusunda herhangi bir sınıflandırma yapma yoluna gitmemiştir.

Abdükbaki Násır Dede ise terkibleri (bileşim) kitabının ikinci bölümünde açıklamaktadır. Dede'ye göre terkib (bileşim); “İki ya da daha fazla asıl makamdan, perde ilavesi yoluyla veya bileşimlerden kendine yeni bir takım edinen ezgidir. Buna göre “Şube” (takım) denilmesi daha doğru olur. Bileşim de iki çeşittir; Biri eklemeli (İzâfi), diğeri Karma (Meczű) bileşim” (Başer, 2013, s.133)

Eklemeli (İzâfi): Ses dizileri birbirlerinden farklı tabakalarda bulunan birden fazla makamın biri önde, sonda ve ortada olarak eklemeli bir şekilde düzenlenmesiyle ya da bir makamın üzerine perde ekleyip özel bir seyir oluşturup, bu özel seyre yine bir makam veya perde eklenmesine denilmektedir. Ayrıca eklenen parça ortada veya sonda kullanılırsa, sűsleyicisiz olarak, aslı gibi yer alacağını, sűsleyici eklenmesinin ise eklenen parçanın başta olmasına bağlı olduğu bilgisini vermektedir (Başer, 2013, s.139).

Karma (Meczű): Aynı kullanım alanlarına sahip olan birden fazla makam ve terkib (bileşim) birbirleriyle farklı bir şekilde birinci veya ikinci olacak şekilde icrű edilmek üzere belirlenmesi ile meydana getirilmektedir.

Kantemirođlu ve Násır Dede terkibi tanımlarına bakıldığında ortak olarak bahsetmiş oldukları noktalar vardır. Terkib tanımı için her ikisinde de birden fazla makam olması, farklı perdeler ya da makamlarda gezinmesi ve ortaya çıkan seyrin farklı olması gerektiğini özellikle ifade ettikleri görűlműştür.

8.2. Terkiblerin isim ve sayıları

Terkiblerin Kantemiroğlu ve Dede'de sayı olarak kıyaslandıklarında aralarında çok fazla fark olduğu görölmektedir. Kantemiroğlu 20 adet terki b ismi verirken, Nâsır Dede'ye baktığımızda terki b sayısı kitabın Zeyl kısmında yeni eklenen terki blerle birlikte 136'ya ulaşmaktadır.

Kantemiroğlu kitabının üçüncü bölümünde kullanılan terki blerin isimlerini ve sayılarını, altıncı kısımda da bu terki blerin açıklanışını ile terki bler hakkında bazı bilgiler vermektedir. Terki bler ile ilgili olarak, ses bileşimlerinin sonu olmadığından, bazı terki blerin diğer terki blerden daha fazla yer bulması ve kullanılmasından dolayı, mûsikî ile uğraşan kişiler tarafından yanlış olarak makam diye adlandırıldığından ve bu kullanım yanlışının bu şekilde yaygınlaştığını söylemektedir. Ayrıca mûsikî ilminin bir bakıma sınırsız olmasını, makamlar açısından sınırlı olmasına rağmen terki bler açısından sınırsız olmasına bağlamaktadır.

Terki bler ile ilgili diğer önemli bir hususun ise, bazı terki blerin, hanendelerin aşırılıkları ve kullanımını nedeniyle bestelenmiş beste ya da nakış var sanılıp makam diye adlandırılmalarına sebep olduğunu ve her terki bin kendi tanımıyla ulu bir makama bağlı olduğunun inkâr edilemeyeceğini ifade etmiştir. Kantemiroğlu'nda 20 adet kullanılan terki b bulunmaktadır.

Çizelge 8.1. Kantemiroğlu'nda terki bler

İsfahân	Selmek	Hüzzâm	Hûzî- Bûselik
Büzürg	Mâye	Nihâvend	Rahatü'l-ervâh
Hicâz	Acem Aşîrânı	Nühüft	Muhâlif-i Irâk
Geveşt	Bûselik Aşîrânı	Horosânî	Sultânî- Irâk
Hüseynî	Rûy-i Irâk	Arazbâr	Baba Tâhir

Nâsır Dede ise terki b tanım ve sayılarını kitabının ikinci bölümünde konu almıştır. Dede 125 terki bin ismini bu bölümde, sonradan eklenen 11 terki bin ismini ise Tedkîk'in Zeyl bölümünde vermektedir. Nâsır Dede terki blerin kullanımını ile ilgili bir

uyarıda (tenbih) bulunmaktadır. “Eklemeli bileşimde (izâfi) eklenen parça sonda veya ortada kullanılırsa, Süsleyicisiz olarak, aslı gibi (yer alır). Süsleyici (Müzeyyin) eklenmesi ise (eklenen parçanın) başta olmasına bağlıdır. Ancak Karma bileşimde (Mezcî) bileşenler zaten aynı ses sahasında bulunduğundan, durum bunun tersinedir” (Başer, 2013, s.139). Bu uyarı ve içeriğinde bahsedilen süsleyici perde kavramları, tezimizde Kantemiroğlu ve Dede'nin farklı konularda vermiş olduğu bilgiler başlığı altında detaylı olarak yer alacaktır.

Çizelge 8.2. Nâsır Dede'de kullanılan terkipler

Pençgâh-1 asl	Uzzâl	Vech-i arazbâr	Dügâh-1 kadîm
Pençgâh-1 zâid	Müsteâr	Dilküşâ	Dügâh
Nîyrîz	Acemaşîrân	Şevkâver	Çârgâh
Mâhur-1 sagîr	Hisâr-1 kadîm	Sûzdil	Bestenigâr-1 kadîm
Mâhur-1 kebîr	Hisâr	Sünbüle-i kadîm	Bestenigâr-1 atîk
Selmek	Hisârek	Sünbüle	Bestenigâr
Gerdâniyye	Beste-i Hisâr	Muhayyer-sünbüle	Büzürk
Tâhir-i sagîr	Hüzzâm-1 kadîm	Sünbüle-nihâvend	İsfahânek
Tâhir-i kebîr	Hüzzâm	Nühüft-i kadîm	Beste-i İsfahân
Arazbâr	Arabân	Nühüft	Nihâvend-i sagîr
Acem	Şedd-i arabân	Hüseynî-Aşîrân	Nihâvend-i rûmî
Nevrûz	Hüzzâm-1 cedîd	Bûselik-Aşîrân	Nihâvend-i cedîd
Nevrûz-i Acem	Evçârâ	Kürdî	Gülizâr
Aşîrân	Dilârâ	Zâvil	Şehnâz
Kûçek	Ferahfezâ	Yegâh	Gerdâniyye-Bûselik

Çizelge 8.2. (devamı)

Şehnâz- bûselik	Bayâtî	Mâhurek	Anberefşân
Acem- bûselik	Mâverâu'n-nehr	Mâhur-ı kebîr-i kadîm	Dilâviz
Evç-bûselik	Evç	Râmişcân	Ruhefzâ
Hisâr-bûselik	Dilkeşhâverân	Meşkûye	Gülruh
Nigâr	Sebzender-i sebz-i kadîm	Gülzâr	Dildâr
Nigârnik	Sebzender-i sebz	Meclisfrûz	Isfahânek
Zemzeme	Rûy-i ırâk	Safâ	Hicâzeyn
Hicâz-zemzeme	Muberka	Dilnişîn	Şevk-i dil
Isfahân-zemzeme	Hûzî	Şevk-i dil	Nevâ-bûselik
Arazbâr-zemzeme	Hicâz-ı muhâlif	Nâzenîn	Arazbâr-bûselik
Kûçek-zemzeme	Muhâlefe	Şehnâz	Nevâ-kürdî
Aşîrân- zemzeme	Sabâ-uşşâk	Şevkengîz	Gerdâniyye-kürdî
Hümâyûn	Sultânî-ırâk	Bezmârâ	Hüseynî-kürdî
Rahatfezâ	Sazkâr	Nâz	Hisâr-kürdî
Muhayyer	Râhatülevâh	Niyâz	Evç-nihâvend
Nişâbürek	Zengûle	Ferahzâr	Nevrûz-ı sultânî
Şîrâz	Türkî-hicâz	Gonca-i rânâ	
Mâye	Rehâvî	Cânfezâ	
Mâye-i atîk	Bayâtî-arabân	Lâleruh	
Aşîrân-mâye	Sûznâk	Dilrübâ	

8.3. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’de Makam-Terkib Kıyaslanması

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’nin makam ve terkipler ile ilgili verdikleri bilgileri değerlendirdiğimizde, bazı makamların terkiplerin ise makam olarak ikisinin kitaplarında farklı başlıklar altında olduğu görülmektedir. Kantemiroğlu’nun terkipler olarak saymış olduğu bileşimi, Dede makam olarak ele aldığı, aynı şekilde Dede’nin terkipler olarak adlandırdığı bileşimleri Kantemiroğlu makam olarak anlatmaktadır. Kantemiroğlu yanlış olarak herkes tarafından makam diye bilinen terkiplerin isimlerini vermiştir. Bunlar kitabında açıklamış olduğu 20 terkiptir. Bu nedenle her ikisinin kitabında yer alan terkipler kıyaslanarak ortak olanlar tespit edilmiştir.

Çizelge 8.3. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’de bulunan ortak terkipler

Acem Aşırânı	Büzürg	Nühüft	Selmek
Arazbâr	Hüzzâm	Rahat’l-ervâh	Sultânî-İrâk
Bûselik Aşırânı	Mâye	Ry-i İrâk	

Çizelge 8.4. Kantemiroğlu’nda terkipler, Nâsır Dede’de makam olanlar

İsfahan	Hüseynî	Nihâvend
---------	---------	----------

Çizelge 8.5. Kantemiroğlu’nda makam, Nâsır Dede’de terkipler olanlar

Uzzâl	Hisâr	Kürdî	Acem
Snble	Muhayyer	Rehâvî	Bayâtî
Ev	Gerdâniye	Mâhur	Dügâh
şehnâz	Bestenigâr	Pençgâh	argâh
Zengûle			

Çizelge 8.6. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’de kullanılan ortak makamlar

İrâk	Nevâ	Bûselik
Rast	Hüseynî	Nişâbur
Segâh	Sabâ	

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’nin ortak olarak terkipler başlığı altında yer alan bileşimlerin içerikleri aşağıda yer alan çizelgede yer almaktadır. Çizelgeden faydalanarak, terkipler olarak ortak bahsedilmelerine rağmen tanımlamalarda zaman içerisinde bir değişim ya da farklılık olup olmadığı görülecektir.

Çizelge 8.7. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’de kullanılan ortak terkiplerin karşılaştırılması olarak tarifleri

Terkibin Adı:	Kantemiroğlu’nda tarifi:	Nâsır Dede’de Tarifi:
Acem Aşîrânı	Acem makamının terkîbi olduğunu, ince veya kalın sesli perdelerde Acem makamı gibi gezindikten sonra acem aşîrânı perdesine gelerek burada karar vermekte olan terkidir.	Acem makamı icra ederek düğâh perdesine oradan rast’a indikten sonra, ırâk perdesine inmeden acem aşîrân perdesini alarak orada karar veren terkipler olarak tanımlanmaktadır.
Arazbâr	Arazbâr’ın ses verme hareketine gerdâniye perdesinden başlayıp, aşağı inerken acem ile bayâtî perdelerini okşayarak geçtikten sonra segâh perdesinde biraz kalıp, düğâh ve rast perdesinde indiğini ve rast’tan geri dönerken ise Bayâtî gibi hareket edip düğâh perdesiyle karar vermesiyle oluşmaktadır.	Muhayyer perdesinden başlayıp Pençâh-ı asl terkipler icrasının devamında nevâ perdesine gelip burada biraz kaldıktan sonra sırasıyla, hüseynî, acem, gerdâniye, acem, hüseynî perdelerini gösterdikten sonra Uşşâk makamı gibi karar vermektedir.
Bûselik Aşîrânı	Terkib pest ve tiz seslerde Bûselik makamı gibi hareket ettikten sonra, aşîrân perdesine gelip orada karar verir.	Bûselik icra ettikten sonra, aşîrân perdesinde karar vermesiyle oluşur. Bu terkipler için sonrakilerin buluşu olduğunu ve Hûzi dediklerini belirtmektedir.
Büzürg	Ses verme hareketine Bûselik yüzünden başlayıp, düğâh’a ve aşîrân’a inip oradan geri dönüp Rehâvî yüzünden, rast perdesinde karar kılmakta olduğunu söylemektedir.	Sabâ makamını gösterdikten sonra, ırâk perdesine gelerek burada karar vermesiyle oluştuğunu, bizden öncekilerin eskilerin (Kudemâ-i Selef) dediği zamanda ise makam olarak kabul edildiğini anlatmaktadır.

Çizelge 8.7. (devamı)

Terkibin Adı:	Kantemiroğlu'nda tarifi:	Nâsır Dede'de Tarifi:
Hüzzâm	Ses verme hareketine Hicâz gibi önce nevâ perdesinden hareket ederek hüseyinî'ye çıkar. Sırasıyla acem, hüseyinî, nevâ perdelerini gösterip, uzzâl perdesinde karar eden terki olarak açıklamaktadır. Bir de terki arasında yarım perdede karar eden Hüzzâm'dan başka bir terki olmadığını söylemektedir.	Gerdâniye perdesinden Hicâz-1 Kudemâ edip, nevâ perdesinde geldiğinde buradan segâh perdesine Irâk çeşniyle seyrederek karar verir demektir. Bu bileşim için sonrakilerin buluşu olduğunu söyler.
Mâye	Seslenme hareketine rast perdesinden başlayıp düğâh perdesini atlayıp, nihâvend perdesini kullanarak segâh'a gelip, buradan yukarıda Segâh makamı gibi hareket ettiğini ve aynı yoldan geri dönüp düğâh'ta karar kıldığını söylemektedir.	Segâh icra ettikten sonra düğâh perdesinde karar vermesiyle oluştuğunu, baştaki eskilerin (Kudemâ-i mütekaddimîn) buluşu olduğunu söyler.
Nühüft	Nühüft hakkında mûsikîşinaslar arasında görüş farklılıkları olduğunu söyleyerek birkaç örnek vermiştir. Neva perdesinden, Rehâvi hareketiyle aşîrân'da karar kılmak olduğu bilgisini aktarmaktadır.	Nevâ gösterip aşîrân perdesinde karar etmesiyle oluşan bu bileşimin sonrakilerin (Müteahhirîn) buluşu olduğunu, eskiden Nevâ-acem, Nevâ-aşîrân diye adlandırdıklarını söyler.
Rahatü'l-ervâh	Ses verme hareketine evc perdesinden başlayıp, Hicâz yüzünden, uzzâl perdesi ile aşağıya iner ve rast perdesinde biraz durup düğâh ve segâh perdesine çıkar. Segâh perdesinden yine düğâh'a inerek birden irâk perdesine gelip karar kıldığını söylemektedir.	Hicâz gösterip, Irak karar veren, sonraki eskilere (Kudemâ-i müteahhirîn) buluşu olan bir bileşimdir.

Çizelge 8.7. (devamı)

Terkibin Adı:	Kantemiroğlu'nda tarifi:	Nâsır Dede'de Tarifi:
Rûy-i Irâk	Segâh perdesinden ses verme hareketine başlayıp, ince ve kalın sesli perdelerde, tamamen Segâh makamı gibi gezindikten sonra, tam perdeleri kullanarak aşağıya inip Irâk perdesinde karar verdiğini söylemektedir.	Segâh makamının icrasıyla başlayıp, Irak karar verdiğini, fakat Dede kendi zamanında (fî zamanında) kullanılmamakta olduğunu söylemektedir.
Selmek	Rast makamının terkipleri arasında yer almakta olduğunu, ses verme hareketine nevâ perdesinden başlayıp ve Rast yüzünden, tam perdelerle aşağıya inerek rast perdesinde karar verdiğini, yukarıya çıktığında uzzâl ve mâhur perdelerini kullandığını ve yine aynı yoldan geri dönerek rast perdesine gelip orada karar kıldığını anlatmaktadır.	Dügâh perdesinin eklenmesi ya da ondan başlanması ile Nişâbur makamını icra edip rast perdesinde karar vermekte olan Kudemâ buluşu bir bileşim olup, bileşimi oluşturan parçaların Pençgâh-ı zâidden açıkça ayrıldığını ifade etmektedir.
Sultânî-Irâk	Ses verme hareketine Isfahân şeklinde başlayıp devam ederek tam perdelerle irak perdesine kadar indikten sonra, geri dönüp, tekrar tam perdelerle yukarı çıkıp dügâh perdesinde karar kılmaktadır.	Başlangıçta Isfahan yürüyüş biçimiyle Nühüft icra edip, karar yeri olan aşiran perdesine geldiğinde, bir yegâh perdesi gösterip, Isfahân karar veren, sonrakilerin (Müteahhirîn) buluşu olan bir bileşimdir.

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin ortak olarak vermiş oldukları terkiplerin tanımlamalarına baktığımız zaman birbiriyle örtüşükleri görülmektedir. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin makam ve terkiplerle ilgili yapmış oldukları sınıflandırmaları değerlendirdiğimizde ise farklılıklar görülmektedir. Birinin makam dediğine, diğeri terhib demiştir.

Kantemiroğlu'nda yer alan 27 makamın; 8 tanesi (Irâk, Rast, Segâh, Nevâ, Hüseyinî, Sabâ, Bûselik, Nişâbur) ortak olarak Nâsır Dede'de makam grubunda, 18 tanesi (Dügâh, Çargâh, Zengûle, Uzzâl, Nikriz (Niyrîz), Hisâr, Kürdî, Acem, Muhayyer, Evç, Gerdâniye, Mâhur, Şehnâz, Bestenigâr, Pençgâh, Sünbüle, Rehâvî, Bayâtî) Nâsır Dede'de terhib sınıfında, son bir adet makam ise (Zirefkend) Nâsır Dede'de makam ve terkiplerin içerisinde bu isimle yer almamaktadır. Fakat Nâsır Dede'nin Sabâ

makamının tarif ettikten sonra, buna eskilerin Kûçek ve Zirefkend dedikleri bilgisini vermektedir.

Çizelge 8.8. Kantemiroğlu'nda yer alan makamların Nâsır Dede'de hangi sınıfta yer aldığı gösterilmesi

Kantemiroğlu'nda makamlar	Makam	Terkib
Irâk	X	
Rast	X	
Segâh	X	
Nevâ	X	
Hüseyinî	X	
Sabâ	X	
Bûselik	X	
Nişâbur	X	
Dügâh		X
Çargâh		X
Zengûle		X
Uzzâl		X
Nikriz (Niyrîz)		X
Hisâr		X
Kürdî		X
Acem		X
Muhayyer		X
Evç		X
Gerdâniye		X
Mâhur		X
Şehnâz		X
Bestenigâr		X
Pençgâh		X
Sünbüle		X
Rehâvî		X
Bayâtî		X
Zirefkend		X

Kantemiroğlu'nda yer alan 20 terkinin; 3 tanesi (Hüseyinî, İsfahan, Nihâvend) Nâsır Dede'de makam Kantemiroğlu'nda terkin olarak, bir tanesi (Hicaz) Kantemiroğlu'nda terkin Dede'de makam olarak, 10'u (Acem Aşîrânı, Arazbâr, Bûselik Aşîrânı, Büzürg, Hüzzâm, Mâye, Nühüft, Rahatü'l-ervâh, Rûy-i Irâk, Selmek, Sultânî-Irâk) her ikisinde de terkin olarak yer almaktadır. Geriye kalan 6 adet terkin, aynı isimle Nâsır Dede'nin kitabında makam veya terkin olarak yer almamaktadır. Bu bileşimlerin ise, Nâsır Dede zamanına kadar değişip başka bir isimle anılmış olabileceği veya zamanla kullanılmadığı için Dede'nin kitabında yer almadığı söylenebilir.

Çizelge 8.9. Kantemiroğlu'nda yer alan terkiplerin Nâsır Dede'de hangi sınıfta yer aldığı gösterilmesi

Kantemiroğlu'nda terkipler	Makam	Terkib
Hüseyinî	X	
İsfahan	X	
Nihâvend	X	
Hicâz	X	
Acem Aşîrânı		X
Arazbâr		X
Bûselik Aşîrânı		X
Büzürg		X
Hüzzâm		X
Mâye		X
Nühüft		X
Rahatü'l-ervâh,		X
Rûy-i Irâk		X
Selmek		X
Sultânî-Irâk		X

Nâsır Dede açısından baktığımız zaman, Dede'de yer alan 14 makamın; 8 tanesi (Irâk, Rast, Segâh, Nevâ, Hüseyinî, Sabâ, Bûselik, Nişâbur) ortak olarak Kantemiroğlu'nda da makam olarak, bir tanesi (Hicaz) Dede'de makam Kantemiroğlu'nda terkipler olarak, 3 tanesi (Hüseyinî, İsfahan, Nihâvend) Dede'de makam Kantemiroğlu'nda terkipler olarak yer almaktadır. Geriye kalan iki makamdaki Sûzidilâra makamı III. Selim' in icadı olan bir makam olması nedeniyle, aynı isimle terkipler veya makam olarak Kantemiroğlu'nda yer almamaktadır.

Çizelge 8.10. Nâsır Dede'de yer alan makamların Kantemiroğlu'nda hangi sınıfta yer aldığı gösterilmesi

Nâsır Dede'de makamlar	Makam	Terkib
Irâk	X	
Rast	X	
Segâh	X	
Nevâ	X	
Hüseyinî	X	
Sabâ	X	
Bûselik	X	
Nişâbur	X	
Hicâz		X
Hüseyinî		X
İsfahan		X
Nihâvend		X

Uşşak makamı ise Nâsır Dede'nin kitabında 14 makamın arasında yer almaktadır. Fakat Kantemiroğlu'na göre Uşşak makamı Dügâh perdesinden ortaya çıkan makam (Dügâh'tan doğan) olarak Dügâh makamının açıklanışının içerisinde yer almaktadır. Dede ise Uşşak makamını temelde 14 makamın içerisinde, Dügâh'ı ise terkiplerin (bileşim) arasında yer vermektedir. Burada aradan geçen zaman içerisinde makamların terkipler, terkiplerin de makam olarak anılmış olduğu görülmektedir. Bu noktadan hareketle Kantemiroğlu'nda Dügâh, Dede'de Uşşak makamlarının tarifleri karşılaştırılacaktır.

Kantemiroğlu Uşşak makamı tarifini Dügâh makamı ile vermektedir. Bu nedenle Kantemiroğlu'nun Dügâh makamı tarifini incelediğimiz zaman; müfred makam tarifine uyarak Dügâh makamının, sekiz perdelik dairenin kutbu (merkez) olarak dügâh perdesinin alınıp, tizden peste ve pestten tiz seslere hareket ettikten sonra tekrar kutb perdeye gelip karar vermesiyle Uşşâk makamının icra edilmiş olacağını, başka bir makamdaki şüphelenmek için hiçbir sebep olmadığını ve bunu herkesin açıkça görebileceğini ifade eden görüşlerini bildirdiği görülmektedir. Ayrıca bu makamın başka bir şey olduğunu düşünüp, yorumlayan kişilerin ise Uşşâk makamının ismini yanlış anlamda kullandıklarını ya da başka türlü yorumladıklarını belirtip Dügâh makamının Uşşak makamı olmadığını söyleyen kişilere ise o zaman Uşşak diye adlandırdığı makamın tarifinin ne olduğunu anlatmasını isteyeceğinden bahsetmektedir. "...Biz, Uşşak'ın Dügâh'dan başka bir şey olmadığını, Dügâh perdesinin üzerine kurulan ve orada icrâ edilen makamın da Uşşak olduğunu sağlam delillerle isbat ettik. O da, Dügâh'ın Uşşâk ve Uşşâk'ın Dügâh olmadığını gösterdikten sonra, Uşşâk nedir? Dügâh nedir? İsbat edip ortaya koysun" (Tura, 2001, s.52). Kantemiroğlu Hüseyinî makamında bütün makamları biraraya toplayan taksim nağmesini anlatırken, burada da Uşşak makamı tarifini vermiştir. Makam için, ses verme hareketine taksim geçişi esnasında Baba Tâhir terkiplerini icra ettikten sonra, rast perdesinden başlayıp dügâh, segâh, çargâh perdesine kadar çıktuktan sonra tekrar aynı yol izlenerek dügâh perdesine gelerek orada karar verir demiştir. Ayrıca Kantemiroğlu kitabının sekizinci kısmında eski edvara göre yaptığı tariflerde de Uşşak 12 makam içerisinde yer almaktadır. Orada bulunan tarifte farklı olarak makamın karar perdesinin Rast olduğunu yazmaktadır.

Nâsır Dede'ye göre Uşşak makamı tarifi; Dede'de makamı anlatmaya başlamadan önce bu makamın Uşşak ismiyle anılmasını bir delile dayandırmak istemiştir ve delil

olarak ise Mi'raciyye sahibi dedesi Nâyî Osmân Dede'nin Uşşâk adı vermiş olduğu Âyîn-i Şerîf'ini göstermiştir. Makamın ses hareketine nevâ perdesinden başlayarak çârgâh, segâh ve dügâh perdesine inerek burada karar verdiğini, makamın Nevâ perdesinden tiz bölgeye doğru hüseynî, acem, gerdâniyye ve muhayyer perdesine kadar çıktığını açıklamaktadır. Dede zaman içerisinde makam ile ilgili olan anlaşmazlık konularını da dile getirmektedir. Uşşak makamı için sonraki eskilerin (Kudemâ-i müteahhirîn) Nevâ makamı, eskilerin (Kudemâ) ise Nevrûz-ı asl dediği avâze olarak bilindiğini ve dâire konusundaki anlaşmazlığın bu makamda da olduğunu söylemiştir (Başer, 2013).

Kantemiroğlu'nun Uşşak makamının Dügâh makamından başka bir makam olmadığını savunmasından ve Dede ile karşılaştığımızda aralarında fikir ayrılığı oluşmasından dolayı Nâsır Dede'nin Dügâh tanımı incelenecektir. Nâsır Dede'ye göre Dügâh terkipler (bileşimler) içerisinde yer alan; dügâh perdesinden başlayıp, zengûle ve ırâk perdesine inen oradan tekrar zirgûle ve dügâh perdesine çıkıp, dügâh perdesinden yükselip alçalarak Sabâ makamını gösterip, karara giderken tekrar zirgûle ve ırâk perdesini gösterdikten sonra dügâh perdesinde karar vermesiyle ortaya çıkan terkiptir. Bu terkipten sonrakilere (Müteahhirîn) buluşu olduğunu belirtmektedir. Karşılaştırmalara baktığımızda Kantemiroğlu'nun Dügâh makamı ile Nâsır Dede'nin Dügâh tanımının birbirinden farklı olduğu görülmektedir. Kantemiroğlu'nun Dügâh makamı tanımı ise Nâsır Dede'nin Uşşak makamı tanımı ile aynıdır. Dolayısıyla Kantemiroğlu kendi görüşü olarak ortaya koyduğu Dügâh Uşşak, Uşşak'ta Dügâh makamından farklı olmadığı konusunda Nâsır Dede'nin Uşşak ve Dügâhı ayrı ayrı tanımladığını ve ikisinin farklı olduğunu, Dede'nin kitabında Uşşak'ın makam Dügâh'ın ise terkipten oluştuğunu belirtmektedir.

9. USÛL

Usûl mûsikî ilminde, mûsikînin oluşumunu sağlayan temel unsurlardan biri olup, ölçü olarak zaman ve farklı ritmik özellikler, farklı kuvvetlerde olan vuruşların belirli kurallar ve düzen çerçevesinde sıralanması ile ortaya çıkan bir kavramdır. Tanım olarak;“Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar hâlindeki sayı ve vuruş gruplarına usûl denir” (Özkan, 2007, s.606).

Usûl konusunu Kantemiroğlu kitabının dokuzuncu bölümünde, Nâsır Dede ise “Bâb-ı Sâlis” üçüncü bölüm içerisinde anlatmaktadır. Usûl kavramının önemini anlaşılması için, konuyu anlatmaya başlamadan önce bu kavramın mûsikî açısından önemini anlatmaktadır. “Mûsikî İlmi’nde her şeyden çok gerekli olan, usûl bilgisidir; zirâ, mûsikîsinden anlıyanların söylediklerine göre, usûlsüz nağme, musiki nağmesi değildir. Nitekim, vezinsiz beyt’in şiirden sayılmayacağı, ancak acemi şâir işi olacağı, gün gibi açıktır” (Tura, 2001, c.I, s.158). Böylece usûl ile vezin ve mûsikî arasında oluşan ilişki mûsikînin oluşumu ve işitilmesinde önemli bir etkiye sahip olmaktadır.

9.1. Târif

Kantemiroğlu kitabında usûlün tarifini şu şekilde vermektedir: “Usûl musikinin terâzisi ve endâzesi (tartısı ve ölçüsü)dür. Öyle ki, usûl gücü ile nağme kâfiyelenişinin, gerekenden fazla ya da eksik olmaması sağlanmalıdır” (Tura, 2001, c.I, s.158).

Abdülbâki Nâsır Dede kitabında usûlün tarifini şu şekilde vermektedir: “Düzgün nağmelerin ölçüsü olan vuruşların belirli bir sayıyla özel bir grup oluşturmamasından ibarettir” (Başer, 2013, s. 225)

Usûl kavramı hakkında yapılan bu tanımlamaların içeriğine bakıldığında ölçü, terazi, sayı gibi matematikle ilgili kavramların kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla buradan yola çıkarak müziğin matematik ile önemli bir ilişkisinin olduğunu ve müziğin etkisini ve şeklini değiştirebileceğini söyleyebiliriz. Bu nedenle usûl kavramının doğru anlaşılması, uygulanması ve aktarılması mûsikîmiz açısından önem arz etmektedir.

9.2. Usûlü Meydana Getiren Temel Unsurlar

Usûl temelde darplar ile ifade edilmekte olup, usûlün vurulan her bir parçasını temsil etmektedir. Darpların çeşitli şekilde, kuvvetli ve zayıf olarak, farklı bir düzen içerisinde sıralanması ile farklı usûller meydana geldiği görülmektedir. “Kuvvetli ve zayıf vuruşların ve zamanların değişik şekilde sıralanması ve bu vuruşların kıymetlerinin değişik olması usûller arasında farklılaşmayı meydana getirmiştir” (Özkan, 2007, s.606).

Kantemiroğlu’na göre usûlü meydana getiren unsurlar dört farklı şekildedir. Bunlar, DÛM; TEK; TE-KE; TE-KE TE-KE şeklindedir.

Nâsır Dede’ye göre ise vuruşlar (darplar), vurmali çalgılardan çıkan seslerin niteliğine göre; DÛM, TEK, TE-KE, TEK-KÂ (ince, zayıf, mat, kalın, gür...vb.) gibi farklı isimlerle ifade edilmektedir. Nâsır Dede kitabında usûllerin 4 farklı sözcükle ifade ettiğini söylemektedir. Bu sözcükler; ince sesler için TEK, kalın sesler için DÛM olarak yazılmıştır. TE-KE darbı ise TEK sözcüğünün sonunda yer alan K harfinin açık heceye dönüştürülmesi ile, TEK-KÂ darbı iki TEK süresi kadar zamanın yerini tutması için K harfinin iki defa tekrarlanmasından oluşmuştur.

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede’nin usûlü ifade ettikleri sözcükler (darplar), vuruşun ifade etmiş olduğu kuvvet ve anlam itibariyle benzetilmektedir. Fakat, Kantemiroğlu zamanında kullanılan TE-KE TE-KE darbı, Dede zamanında ise TEK-KÂ darbı farklı kullanımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede zamanında vuruşların isimleri ve ifade edilişlerinde farklılık olduğu görülmektedir.

9.3. Mertebe Anlayışları

Kantemiroğlu’nun usûl konusuna da çok önem verdiğini, yazılı bir biçimde dönemin usûl anlayışını ve uygulamalarını aktarmaya çalıştığını söyleyebiliriz. “Mûsikî İlmi’nde her şeyden çok gerekli olan, usûl bilgisidir; Nitekim, vezinsiz beyt’in şiiirden sayılamayacağı, ancak acemi şâir işi olacağı gün gibi açıktır” (Tura, 2001, c.I, s.158). Kendisi usûlleri darplar ile birlikte vermiş, usûlü oluşturan darpların sürelerini ise mızrabın vuruluş süreleri ile ilişkilendirmiştir.

Veziinleri ise sabit ve arizî vezin olarak ikiye ayıran Kantemiroğlu, sabit vezni gök çarkının dönüşünden zamanın dakikalarının meydana gelişi gibi sürekli ve eşit olduğuna benzetmektedir. Mızrabın sürekli ve eşit bir biçimde vurulması ile *sabit*

(değişmez) vezinin meydana geldiğini, bu vezinde her perdeye bir mızrab vurulması ve bu mızrab hareket ve süresinin eşit olmasının yanısıra iki mızrab arasında başka bir mızrab vurulmayacak kadar yürük bir şekilde olması gerektiğini vurgulamakta, sabit vezinde bir perdeye bir mızrap vurulmakta olduğunu söylemektedir.

Kantemiroğlu'na göre sabit vezin üç çeşittir. Bunlar,

- Büyük vezin
- Küçük vezin
- En küçük vezin (küçüğün küçüğü)

Büyük vezin, vakit ve hareketi ağır olan vezin olarak yer almaktadır. Bu vezinde tüm mızrabların yarısı oranda mızraba vurulduğunu söylemektedir. Örneğin; iki yerine bir, altı yerine üç, sekiz yerine dört mızrab vurulmaktadır. Yalnız bu veznin icra edilemediğini söylemekte ve icra edilememesinin üç nedenini açıklamaktadır.

Kantemiroğlu büyük vezinle bestekârın şart koştuğu bir biçimde terkinin incelikleri yerine getirilemeyeceğinden dolayı mükemmel bir mûsikî icra etmenin mümkün olmadığını anlatmaktadır.

Küçük veznin hükmü ise büyük vezinin yarısı kadar olduğunu, her perdeye bir mızrab gelecek şekilde, mızrabsız perde perdesiz de mızrab olmaması gerektiğini söylemektedir.

En küçük veznin (küçüğün küçüğü) hükmü ise, tıpkı küçük veznin büyük vezni böldüğü gibi, en küçük veznin de küçük vezni aynı şekilde bölmeye meydana gelmektedir.

Kantemiroğlu ârizîliği (değişken) olma durumunu kitabında da vermiş olduğu güneşin hareketinin burçlar içinde dereceli bir şekilde çıkıp inmesi ile dünya çevresinde meydana gelen hava değişimi oluşturduğunu, ârizî vezini de (değişken vezin) örnekte ifade ettiği gibi bir farklılaşma, bir değişiklik meydana getirme olarak gördüğünü ve bu nedenle ârizî şeklinde ifade ettiğini söyleyebiliriz. Bu değişikliğin sabit vezin içinde bir perdeye bir mızrap vurduktan sonra iki, üç, dört, beş, altı, yedi veya sekiz mızrab süresince durup beklenildiği zamanda sabit vezinde bir değişiklik meydana gelmiş olduğunu ve bu şekilde oluştuğunu anlatmaktadır. Ayrıca küllî ve husûsî ağaze tanımlarını da devamında vermektedir.

Küllî ağazenin, sürekli ve devam eden nitelikte olduğunu söylemekte, güneşin hareketini, durmadan sürekli dönen gök cisimlerini ve sonsuza kadar kesilmeden devam eden bir çizgiye benzetmektedir.

Husûsî ağazenin, küllî ağazeden meydana gelmekte olduğunu ve gök cisimlerinde meydana gelen hareketlerden dolayı alemin nizamı doğarsa, husûsî ağazenin akışından da nağme nizamının geldiğini söylemektedir. Vurulan mızrabın süresine göre farklılık göstermesi ile nağmelerin seslendirilmesi ile oluşup, usûl ile birlikte bestekârın bestelediği şekliyle çalıp, okunulmaktadır.

Kantemiroğlu kitabında mûsikî vezinlerinin rakamlarının hükmü başlığı altında vezinleri ve onları ifade eden rakamları şu şekilde sıralamıştır:

- Büyük veznin rakamları, birden dörde kadar
- Küçük veznin rakamları, birden sekize kadar
- En küçük vezin ise birden on altıya kadar

Sabit veznin rakamı yalnız (1) birliktir. Hangi harfin altında görülürse o perdeye bir mızrab vurmak ve terkib ne kadar yürük olursa olsun, mızrabı her birlik rakamına bir denk gelecek ölçüde hızlı bir şekilde yetiştirmek gerekmektedir.

Ârizî veznin rakamı, sabit veznin iki rakamı (birleşerek) ârizî veznin bir rakamı olduğunu, diğerlerinin de bu şekilde üçten bir, dörtten bir, beşten bir, altıdan bir, yediden bir, sekizden bir şeklinde olacağını söyler. Çünkü ârizî vezinde harfin altında hangi rakam görülürse görülmüş olsun o rakamın sayısı kadar mızrab vurulmaz. Sadece bir mızrab vurulduktan sonra orada görülen sayı kadar mızrab süresi beklenir. Ayrıca en küçük vezin hükmünde bu sayı on altıya kadar çıksa bile her harfin altında en fazla sekiz yazılabileceğini, fazlası yazılacaksa aynı harften iki tane yazılarak o on altı rakamının ikiye bölüştürüleceğini açıklamaktadır. Kantemiroğlu tüm bu bilgileri örnekleriyle birlikte kitabında anlattığı tanımlamaları destekler nitelikte örnekler üzerinde uygulamaktadır. Ayrıca son olarak yine bu bilgileri uygularken başarılı olmak isteniliyorsa, iyi bilenden dinleyip öğrenmek gerektiğini vurgulamaktadır. Bu cümle mûsikîmizde meşk sisteminin, usta- çırak ilişkisinin uygulama açısından ne kadar önemli olduğu hususunu aklımıza getirmektedir.

Abdülbâki Nâsır Dede' de ise usûlün yavaş veya hızlı icra edilme durumunun derecelerle ifade edilmiş olduğu görülmektedir. Dede üç derece şeklinde sınıflandırmıştır. Bunlar:

Birinci derecede hızlı (Hafif-i Evvel); “İlki hareketlendirilmiş, ikincisi sakin olan iki harfin teleaffuz süresi kadardır” (Başer, 2013, s.225).

İkinci (orta) derecede hızlı (Hafif-i Sâni); Birinci dereceden daha ağır olan derecedir.

Üçüncü derece (Sâkil); Ağır olan bu derecede ikinci derece olan Hafif-i Sâni'den daha ağır olan derecedir. Bu derecenin söyleyiş süresi aşırıya kaçmamak suretiyle icra eden kişiye bırakılmıştır.

Nâsır Dede bu derecelendirmeleri İslâm nazariyecilerinin yapmış olduğu gibi üç merteye ile ifade ettiği görülmektedir. “Eski müzikçiler bir usulün en yürük mertebesine Hafif-i Evvel, orta ağırlıkta olanına Hafif-i Sâni ve en ağır mertebesine de Sakil derlerdi” (Özkan, 2007, s.607). Nâsır Dede'nin merteye anlayışında yapmış olduğu sınıflandırma ve açıklamalardan yola çıkarak; birinci derecede hızlı (Hafif-i Evvel) olan mertebeye 8'lik değer verirsek, ikinci (orta) derecede hızlı (Hafif-i Sâni) olan merteye 4'lük, üçüncü derece (Sâkil) olan mertebeye 2'lik değer verebiliriz.

Kantemiroğlu'na bakıldığında ise onun da bu üç mertebeye karşılık olarak büyük, küçük ve en küçük vezin şeklinde bir derecelendirme yoluna gittiği görülmektedir. Ancak bu aşamada usûlün hızı ile ilgili vermiş olduğu tartım bilgileri, vezin derecelendirmeleri ve ezgi ile ilişkisinin yeterli bir açıklıkta anlaşılamadığı görülmektedir. Ayrıca kitabında usûllerin ismini verdikten sonra söylemiş olduğu sözlerde; usûlü vezin ve rakama bakarak uygulamak isteyen kişiye o yolda ustalaşmış biriyle çalışması tavsiyesi, usûlün veznini sadece yazıdan öğrenip bulmanın kendisince de zor olduğunu ifade etmesi yaşamış olduğu zorluğu destekleyici nitelikte sözler olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz (Tura, 2001, c.I, s.161).

Dolayısıyla Kantemiroğlu'nda büyük, küçük ve en küçük vezin şeklinde yapılan derecelendirme, Nâsır Dede'de İslâm nazariyecilerinin yapmış olduğu gibi üç merteye olup, Hafif-i Evvel, Hafif-i Sâni ve Sakil olarak sıralanmıştır. İkisinin yapmış olduğu dereceleri karşılaştırdığımızda; Kantemiroğlu'nda “Büyük vezin” Nâsır Dede'de “Sakil” (ağır) mertebesine, Kantemiroğlu'nda “Küçük vezin” Nâsır Dede'de “Hafif-i Sâni” (orta derece hızlı) mertebesine, Kantemiroğlu'nda “En küçük vezin” ise “Hafif-

i Evvel” (birinci derece hızlı) en yürük mertebesine karşılık gelmekte olduğunu söyleyebiliriz.

9.4. Sınıflandırma ve Sayı

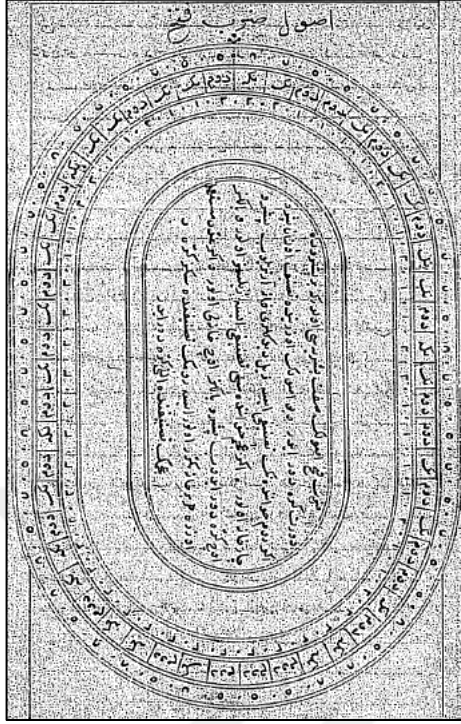
Kantemiroğlu'nun usûlleri belirli bir zamandan önce ya da sonra, hızlarına, büyüklük veya küçüklüklerine göre, basit veya bileşik olma durumuna göre herhangi bir konu ve özellikten yola çıkarak bir sınıflandırmaya tâbî tutmadığı görülmektedir. Fakat Nâsır Dede usûlleri yapmış olduğu meretebe derecelendirmeleri ile birlikte vermiştir. Buradan yola çıkarak, usûlleri mertebeleri açısından bir sınıflandırmaya tâbî tutmuş olduğunu yazabiliriz. Dede'nin usûlleri bu şekilde sınıflandırması, eserin hangi hızda icra edileceğinin tam olarak anlaşılması açısından önem teşkil etmektedir.

Usûllerin sayı olarak karşılaştırılmasına baktığımızda ise, Kantemiroğlu kitabında 27 adet usûlün ismini verirken, Abdûlbâki Nâsır Dede'nin 21 adet usûl ismini verdiği görülmektedir.

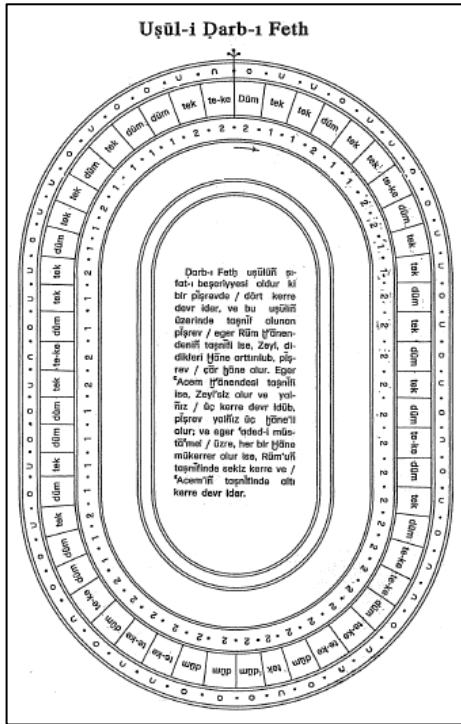
Kantemiroğlu'nun kitabında yer alan 27 adet usûlün isimleri şu şekildedir;

- | | |
|--------------------|------------------|
| 1) Darb-ı Fetih | 19) Sofyân |
| 2) Hâvi | 20) Frenkçîn |
| 3) Sakîl | 21) Darbeyn |
| 4) Hafîf | 22) Zencîr |
| 5) Türkî Darb | 23) Semâî |
| 6) Çenber | 24) Semâî-i Lenk |
| 7) Nîm Sakîl | 25) Hezeç |
| 8) Remel | 26) Hârizm |
| 9) Muhammes | 27) Yek-Darb |
| 10) Berevşân | |
| 11) Evsat | |
| 12) Devr-i Kebir | |
| 13) Nîm Devir | |
| 14) Fer-i Muhammes | |
| 15) Devr-i Revân | |
| 16) Fahte | |
| 17) Evfer | |
| 18) Düyek | |

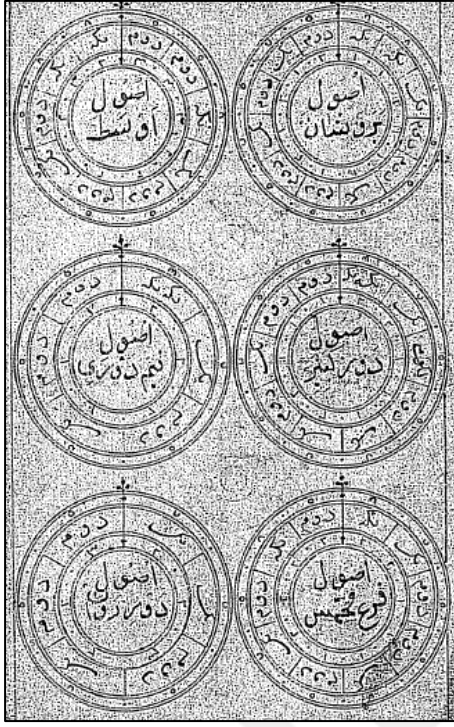
Kantemiroğlu'nun edvârında usûlleri dairelerle ifade ettiği görülmektedir.



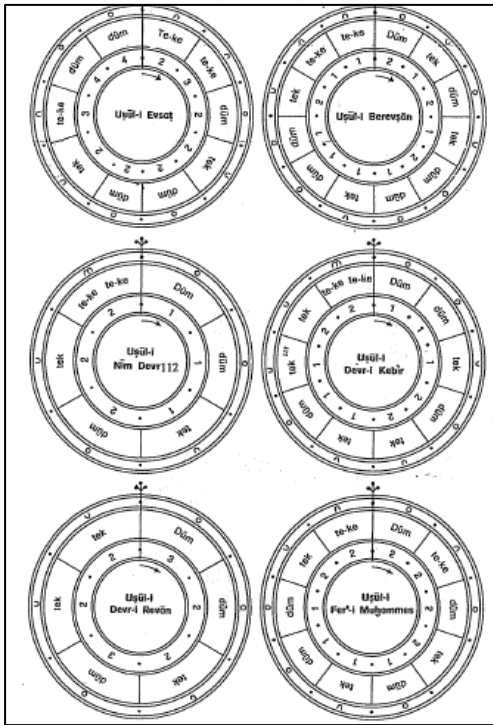
Resim 9.1. Kantemiroğlu Edvârı'nda Darb-ı Fetih usûlü gösterimi



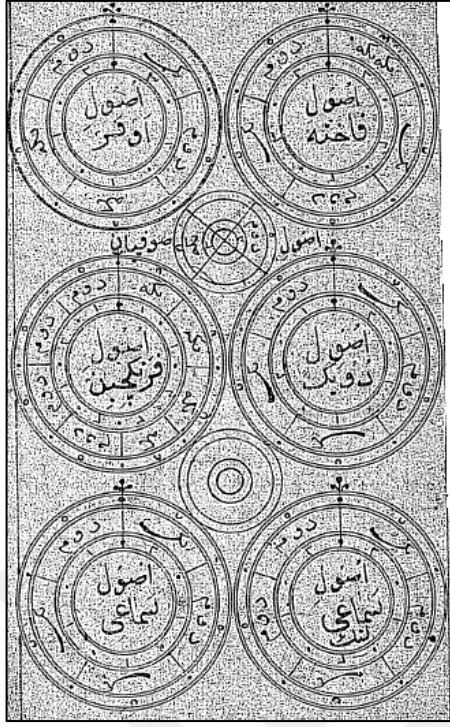
Resim 9.2. Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan Darb-ı Fetih usûlü çevriyazım gösterimi, çev. Yalçın TURA



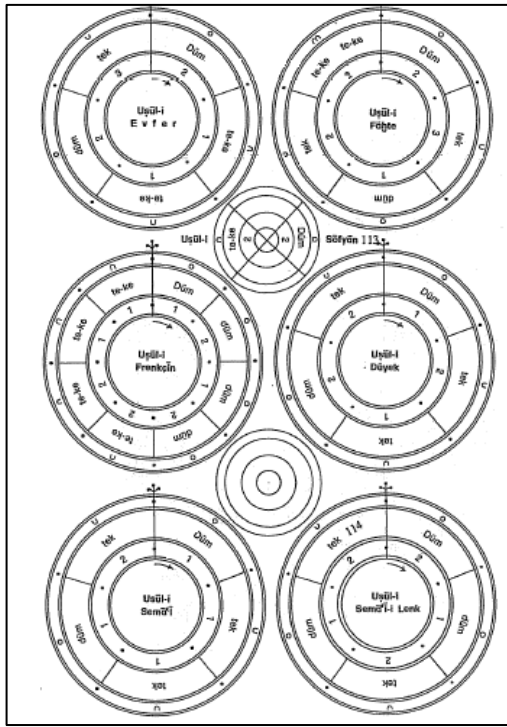
Resim 9.3. Kantemiroğlu Edvârî’nda Berekşân, Evsat, Devr-i Kebir, Nîm Devir, Fer-i Muhammes, Devr-i Revân usûllerinin gösterimi



Resim 9.4. Kantemiroğlu Edvârî’nda yer alan Berekşân, Evsat, Devr-i Kebir, Nîm Devir, Fer-i Muhammes, Devr-i Revân usûllerinin çeviri yazım gösterimi, çev. Yalçın TURA



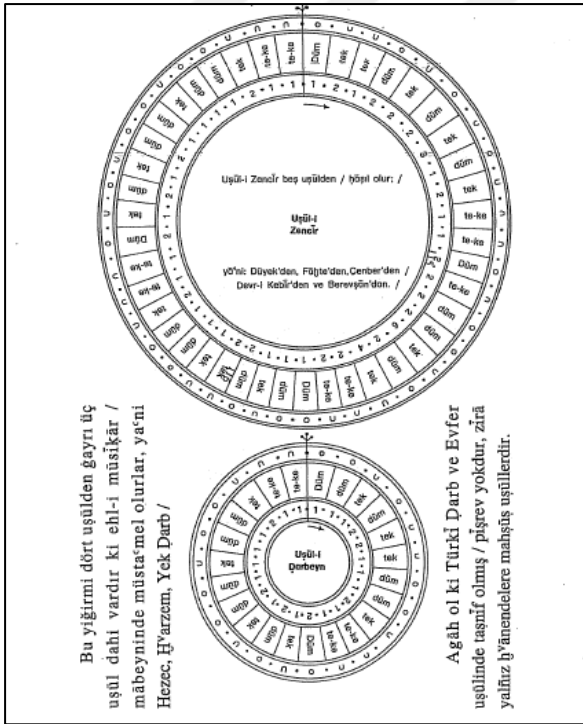
Resim 9.5. Kantemiroğlu Edvârı'nda Fâhte, Evfer, Sofyân, Düyek, Frenkçîn, Semâ-i Lenk ve Semâi usûllerinin gösterimi.



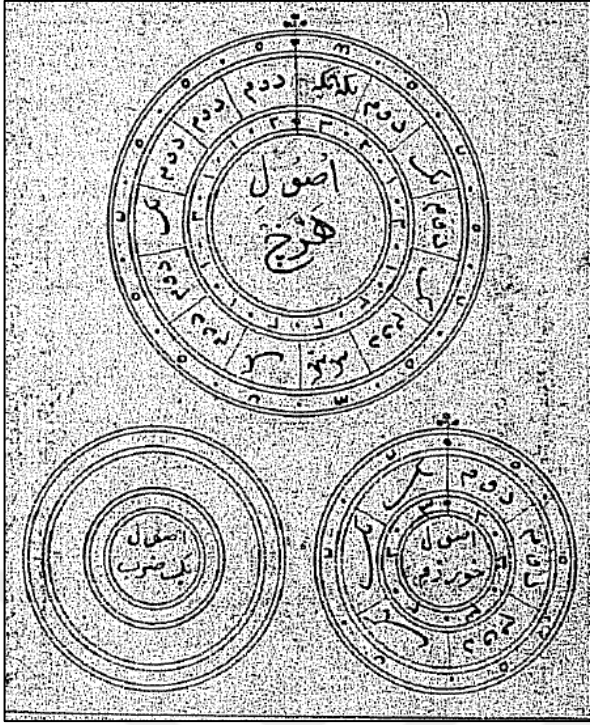
Resim 9.6. Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan Fâhte, Evfer, Sofyân, Düyek, Frenkçîn, Semâ-i Lenk ve Semâi usûllerinin çeviri yazım gösterimi, çev. Yalçın TURA



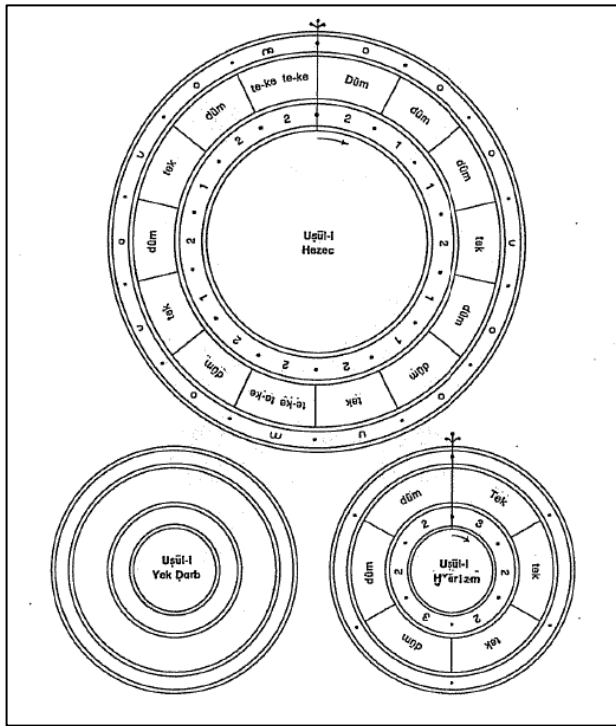
Resim 9.7. Kantemiroğlu Edvârî'nda Zencîr ve Darbeyn usûllerinin gösterimi



Resim 9.8. Kantemiroğlu Edvârî'nda yer alan Zencîr ve Darbeyn usûllerinin çeviri yazım gösterimi, çev. Yalçın TURA



Resim 9.9. Kantemiroğlu Edvârı'nda usûllerinin gösterimi Hezeç ve Harîzm usûllerinin gösterimi, Yek-Darb usûlünün dâiresi boş bırakılmıştır.



Resim 9.10. Kantemiroğlu Edvârı'nda yer alan, Hezeç ve Harîzm usûllerinin gösterimi, Yek-Darb usûlünün dâiresi boş bırakılmıştır, çev. Yalçın TURA

Abdülbâki Nâsır Dede'nin kitabında yer alan usûllerin sayısı 21 olup, isimleri şu şekildedir;

- 1) Semâî
- 2) Sofyân
- 3) Sâde düyek
- 4) Aksak semâî
- 5) Fahte
- 6) Çenber
- 7) Muhammes
- 8) Devr-i revân-ı Hindî
- 9) Frenkçin
- 10) Çifte Düyek
- 11) Evfer
- 12) Evsat
- 13) Devr-i Kebîr
- 14) Bereşân
- 15) Remel
- 16) Darb-ı Hüner
- 17) Hafîf
- 18) Sakîl
- 19) Darb-ı fetih
- 20) Şarkı düyeği
- 21) Şirîn

Kantemiroğlu ve Dede'nin vermiş olduğu usûl isimlerinin ve sayılarının arasında farklılıklar vardır. Bu nedenle ortak isim altında verdikleri usûlleri incelenmiştir. Bu usûller aşağıda yer almaktadır.

- 1) Darb-ı Fetih
- 2) Sakîl
- 3) Çenber
- 4) Remel
- 5) Muhammes
- 6) Berefşân
- 7) Evsat
- 8) Devr-i Kebîr
- 9) Fahte
- 10) Evfer
- 11) Sofyan
- 12) Frenkçîn
- 13) Semâi

Kantemiroğlu kitabında usûl tariflerini verirken vuruş ve darpların haricinde mertebe ile ilgili özel bir bilgi vermediği gör÷lmektedir. Bu nedenle yazmış olduğu notalarda da usûlün gider veya mertebesine ait bir bilginin bulunmaması, kendisinin mertebe ile ilgili fikrini her ne kadar vezinler ile açıklamaya çalışmış olsa da uygulama aşamasında bu durum net olarak ortaya konulamamıştır.

Nâsır Dede'nin eserine baktığımızda ise usûlleri isim, vuruş ve hangi mertebe ile icrâ edilecekleri ile ilgili tüm bilgileri vermiş olduğu gör÷lmektedir. Burada Nâsır Dede'nin usûlleri dereceleri ile vermesi oldukça önemlidir. Böylece usûlün mertebesi hakkında bilgi vermesi daha anlaşılır ve uygulanabilir olmasını sağlamıştır.

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin tariflerini ve vuruş sayılarını vermiş olduğu usûlleri, küçük zamandan büyüğe doğru sınıflandırarak aşağıda yer alan çizelge oluşturulmuştur.

Çizelge 9.1. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin tariflerini vermiş oldukları usûllerin küçük zamandan büyüğe doğru sıralanması ve karşılaştırılması

Usûlün zamanı	Kantemiroğlu	Nâsır Dede
3 zamanlı	_____	Semâî
4 zamanlı	Sofyân	Sofyân
5 zamanlı	_____	Şarkı Düyeği
6 zamanlı	Semâî	_____
8 zamanlı	Düyek Semâî Lenk	Sade Düyek Çifte Düyek
9 zamanlı	Evfer Nim Devir	Evfer
10 zamanlı	Fahte	Fahte Aksak Semâî
12 zamanlı	Frenkçin	Frenkçin Çenber
14 zamanlı	Devr-i Revân Devr-i Kebîr Harizm	Devr-i revân-ı Hindî
16 zamanlı	Berevşân Fer-i Muhammes	Berevşân Muhammes
19 zamanlı	_____	Darb-ı Hüner
22 zamanlı	Hezeç	Şirîn
26 zamanlı	Evsât	Evsât Remel
28 zamanlı	_____	Devr-i Kebîr
30 zamanlı	Darbeyn	_____
32 zamanlı	_____	Hafif
48 zamanlı	_____	Sakîl
72 zamanlı	Zencîr	_____
88 zamanlı	Darb-ı Fetih	Darb-ı Fetih

Ayrıca edvârında 27 adet usûlün ismini vermiştir. Ancak bu usûllerin 18'inin içeriği yer almaktadır. Çünkü edvârın 81. ve 82. nci sayfaları yoktur (Tura, 2001, c.I, s.164). Kantemiroğlu ve Dede'nin vermiş oldukları usûllerin küçükten büyük zamana doğru karşılaştırmalı içerikleri ise şu şekildedir;

- 3 zamanlı usûller;

Kantemiroğlu, 3 zamanlı bir usûl tanımını vermemektedir.

Nâsır Dede, Semâî usûlünü vermiştir. Birinci derecede hızlı (Hâfif-i Evvel) ile üç vuruştan meydana gelen usûldür.

Şekli budur:

Düm Tek Tek

1 1 1

(Başer, 2013, s.229)

- 4 zamanlı usûller;

Kantemiroğlu, Sofyân usûlünü vermiştir. 4 zamanlı ve 3 darptan meydana gelen bir usûldür.

Usûlün târifi:

Düm te-ke

2 2

(Tura,2001,c.I, s.166)

Nâsır Dede, Sofyân usûlünü vermiştir. İkinci derecede hızlı (Hâfif-i Sâni) ile üç vuruştan meydana gelen usûldür.

Şekli budur:

Düm Tek-kâ

2 2

(Başer, 2013, s.229)

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin 4 zaman ve 3 darp olarak verdikleri usûl tanımının Sofyan usûlünün zaman ve darp sayısı olarak aynı olduğunu ama sonda yer alan Kantemiroğlun'da te-ke, Dede'de ise tek-kâ olarak yazıldığı görülmektedir.

- 5 zamanlı usûller

Kantemiroğlu, 5 zamanlı bir usûl tarifi vermemektedir.

Nâsır Dede, Şarkı Düyeği usûlünü vermiştir. Birinci derecede hızlı (Hâfif-i Evvel) ile beş vuruştan meydana gelen usûldür. Dede bu usûlün ismini bilmediğinden dolayı, bu isimle yazdığını kitabında bildirmiştir.

Şekli budur:

Düm Tek Düm Tek-kâ

1 1 1 2 (Başer, 2013, s.229)

- 6 zamanlı usûller

Kantemiroğlu, Semâî usûlü tarifini vermiştir. Usûl 6 zaman ve 5 darptan meydana gelmektedir.

Usûlün târifi:

Düm tek tek düm tek

1 1 1 1 2 (Tura,2001,c.I, s.167)

Nâsır Dede, 6 zamanlı bir usûl tarifi vermemiştir.

- 8 zamanlı usûller

Kantemiroğlu, Semâ-i Lenk ve Düyek adlı usûlleri vermektedir.

Kantemiroğlu Semâ-i Lenk usûlünü, 8 zamanlı ve 5 darplı bir usûl olarak vermiştir.

Usûlün târifi:

Düm düm tek düm tek

2 1 2 2 1 (Tura,2001,c.I, s.167)

Kantemiroğlu, Düyek usûlünün tarifini 8 zamanlı 5 darplı bir usûl olarak vermektedir. Eserin tıpkıbasım, çeviriyazımı olan Yalçın TURA'nın kitabında açıklama kısmında usûlün zamanı 7 darpları da yer değiştirmiştir. Bu durum

kitabın basımı ile ilgili oluşan bir sıkıntı olabilir. Çünkü usûlün çeviri yazımının yer aldığı daire şeklindeki tarif doğru ve eksiksizdir. Aşağıda yer alan târif daire şeklinde olan tanımından faydalanılarak yazılmıştır.

Usûlün târifi:

Düm tek tek düm tek

1 2 1 2 2 (Tura,2001,c.I, s.166)

Nâsır Dede ise 8 zamanlı usûl olarak, Sade Düyek ve Çifte Düyek usûllerini vermiştir. Sade Düyek usûlünü, birinci derecede hızlı (Hâfif-i Evvel) ile sekiz vuruştan meydana gelen usûl olarak vermektedir.

Şekli budur:

Düm tek tek düm tek

1 2 1 2 2 (Başer, 2013, s.229)

Burada Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu Düyek usûlü ile Dede'nin tarif ettiği Sade Düyek usûlünün darp sayısı ve kullanılan darplar açısından değerlendirildiğinde birebir uyumlu olduğu görülmektedir.

Çifte Düyek usûlünü ise Dede, ikinci derecede hızlı (Hâfif-i Sâni) ile sekiz vuruş olarak vermektedir.

Şekli budur:

Düm tek tek düm düm tek te-ke

1 2 1 1 1 1 1 (Başer, 2013, s.231)

- 9 zamanlı usûller

Kantemiroğlu, Evfer ve Nim Devir adlı usûlleri vermektedir.

Kantemiroğlu Evfer usûlünün tarifini 9 vuruş, 7 darptan oluşan usûl olarak vermektedir.

Usûlün târifî:

Düm te-ke te-ke düm tek

2 1 1 2 3

(Tura,2001,c.I, s.166)

Kantemiroğlu Nim Devir usûlünü ise 9 vuruş, 9 darptan oluşan bir usûl olarak vermektedir.

Usûlün târifî:

Düm düm tek düm tek te-ke te-ke

1 1 1 2 2 2

(Tura,2001,c.I, s.165)

Nâsır Dede, 9 zamanlı usûl olarak Evfer usûlünü vermektedir. Dede usûlün târifini ikinci derecede hızlı (Hâff-i Sâni) ile 9 vuruş ve 8 darptan oluşan bir usûl olarak vermektedir.

Şekli budur:

Düm tek tek düm düm tek te-kâ

1 1 1 1 1 1 3

(Başer, 2013, s.231)

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin 9 zamanlı olarak ortak tarif vermiş oldukları Evfer usûlünün birbirinden kullanılan darplar ve darpların sayısı olarak farklı oldukları, kuvvetli ve zayıf zamanların farklılıkları dikkat çekmektedir.

- 10 zamanlı usûller,

Kantemiroğlu, Fahte usûlünü vermektedir. Usûl 10 zaman ve 8 darptan oluşmaktadır.

Usûlün târifî:

Düm tek düm tek te-ke te-ke

2 3 1 2 2

(Tura,2001,c.I, s.166)

Nâsır Dede, Fahte ve Aksak Semâî usûllerini vermektedir.

Dede, Fahte usûlünü üçüncü derece Ağır (Sakîl) ile 10 vuruş ve 10 darptan oluşan bir usûl olarak vermektedir.

Şekli budur:

Düm düm tek tek tek düm tek düm tek-kâ tek-kâ

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 (Başer, 2013, s.229)

Kantemiroğlu ve Dede'nin vermiş oldukları Fahte usûlü içeriğinde ise kuvvetli zayıf zamanların, usûlün terkinde kullanılan darpların ve sayılarının farklı oldukları görülmektedir.

Dede, Aksak Semâî usûlünü ise birinci derecede hızlı (Hâfif-i Evvel) ile 10 vuruş ve 5 darp şeklinde vermektedir.

Şekli budur:

Düm te-kâ düm tek

2 3 2 3 (Başer, 2013, s.229)

- 12 zamanlı usûller,

Kantemiroğlu Frenkçin usûlünü vermiştir. Usûl 12 zamanlı ve 12 darptan oluşmaktadır.

Usûlün târifi:

Düm düm düm düm te-ke te-ke te-ke te-ke

1 2 1 2 2 2 1 1 (Tura,2001,c.I, s.167)

Nâsır Dede ise Frenkçin ve Çenber usûlünü vermiştir.

Dede, Frenkçin usûlünü ikinci derecede hızlı (Hâff-i Sâni) ile 12 zaman ve 12 darp şeklinde vermektedir.

Şekli budur:

Düm düm düm düm tek-kâ tek-kâ te-ke te-ke

1 2 1 2 2 2 1 1 (Başer, 2013, s.231)

12 zamanlı usûllerde Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin usûlün darp sayısı ve usûl içerisinde genel olarak kuvvetli zayıf zamanları ifade ederken aynı darpları kullanmış oldukları görülmektedir. Sadece farklılık olarak Kantemiroğlu'nun 2 vuruş değerindeki te-ke darpları Sofyan usûlünde de olduğu gibi Dede'de tek-kâ olarak ifade edildiği görülmektedir.

Dede Çenber usûlünü ise üçüncü derece Ağır (Sakîl) ile 10 vuruş ve 12 darp şeklinde vermiştir.

Şekli budur:

Düm tek-kâ düm düm tek tek tek düm tek düm tek-kâ tek-kâ

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 (Başer, 2013, s.229)

- 14 zamanlı usûller

Kantemiroğlu, Devr-i Revân, Devr-i Kebîr ve Harîzm usûllerini vermektedir.

Kantemiroğlu, Devr-i Revân usûlünü 14 zaman ve 6 darp şeklinde vermektedir.

Usûlün târifi:

Düm düm tek düm tek tek

3 2 2 3 2 2 (Tura,2001,c.I, s.165)

Devr-i Kebîr usûlünü 14 zamanlı ve 13 darp şeklinde vermektedir.

Usûlün tarifi:

Düm düm tek düm tek tek düm tek tek te-ke te-ke

1 1 1 2 2 1 1 1 2 2 (Tura,2001,c.I, s.164)

Harîzm usûlünü 14 zamanlı ve 6 darp olarak vermektedir.

Usûlün târifi:

Tek tek tek düm düm düm

3 2 2 3 2 2 (Tura,2001,c.I, s.171)

Nâsır Dede, Devr-i Revân-ı Hindî usûlünü vermektedir. Birinci derecede hızlı (Hâfif-i Evvel) ile 14 zamanlı ve 8 darplı bir usûl olarak vermektedir.

Şekli budur:

Düm düm tek düm tek-kâ tek-kâ

3 2 2 3 2 2 (Başer, 2013, s.231)

Kantemiroğlu ve Dede'nin 14 zamanlı usûllerden saymış oldukları Devr-i Revân (Kantemiroğlu), Devr-i Revân-ı Hindî (Nâsır Dede) usûlleri, usûlün düzümü itibariyle aynıdır. Baştan 10 zamanının darpları da birebir aynı olmakla birlikte, son 4 zamanın darpları farklılık göstermektedir.

- 16 zamanlı usûller

Kantemiroğlu Berevşân ve Fer-i Muhammes'i vermektedir.

Kantemiroğlu, Berevşân usûlünü 16 zamanlı ve 14 darplı bir usûl olarak vermektedir.

Usûlün târifi:

Düm tek düm tek düm düm tek düm düm tek te-ke te-ke

2 1 2 1 2 1 1 1 1 2 1 1 (Tura,2001,c.I, s.164)

Fer-i Muhammes usûlünü ise 16 zamanlı ve 12 darplı bir usûl olarak vermektedir.

Usûlün tarifi:

Düm te-ke düm tek düm tek düm düm tek te-ke

2 2 2 2 1 1 1 1 2 2 (Tura,2001,c.I, s.165)

Nâsır Dede, Muhammes ve Berefşân usûllerini vermektedir.

Dede Muhammes usûlünü ikinci derecede hızlı (Hâff-i Sâni) ile 16 zamanlı ve 20 darp olarak vermektedir.

Şekli budur:

Düm tek-kâ düm tek düm düm tek tek-kâ düm tek tek-kâ düm tek tek-kâ tek-kâ

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1

(Başer, 2013, s.231)

Dede Berefşân usûlünü ikinci derecede hızlı (Hâff-i Sâni) ile 16 zamanlı ve 14 darp olarak vermektedir.

Şekli budur:

Düm tek düm tek düm düm tek düm düm tek te-ke te-ke

2 1 2 1 2 1 1 1 1 2 1 1 (Başer, 2013, s.233)

16 zamanlı usûllerde Kantemiroğlu ve Dede'nin Muhammes ve Fer-i Muhammes (Kantemiroğlu) usûlleri düzum, kuvvetli zayıf zamanlar açısından oldukça farklı şekilde oluşturuldukları görülmektedir. Ancak Berevşân (Kantemiroğlu) ve Berefşân (Dede) usûlü tanımlarının düzum ve kuvvetli zayıf zaman, darplar açısından bakıldığında birebir aynısı olduğu görülmüştür.

- 19 zamanlı usûller

Kantemiroğlu, kitabında 19 zamanlı bir usûl tanımı vermemiştir.

Nâsır Dede Darb-ı Hüner usûlünü vermektedir. Usûl birinci derecede hızlı (Hâff-i Evvel) ile 19 zaman ve 19 darptan meydana gelmiştir.

Şekli budur:

Düm tek düm tek düm te-ke düm tek düm düm tek düm tek düm te-ke te-ke

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 3 1 2 1 1

(Başer, 2013, s.233)

- 22 zamanlı usûller

Kantemiroğlu, Hezeç usûlünü vermektedir. Usûl 22 zaman ve 13 darptan oluşmaktadır.

Usûlün târifi:

Düm düm düm tek düm düm tek te-ke te-ke düm tek

2 1 1 2 1 1 2 2 2 2 1 (Tura,2001,c.I, s.165)

Nâsır Dede, kendi bulmuş olduğu Şîrin usûlünü ikinci derecede hızlı (Hâfif-i Sâni) ile 22 zaman ve 22 darptan oluşan usûl olarak vermektedir.

Şekli budur:

Düm te-ke te-ke düm tek tek tek-kâ tek-kâ düm te-ke düm düm tek tek-kâ tek-kâ

3 1 1 1 1 2 2 2 1 1 1 1 2 2 2

(Başer, 2013, s.235)

22 zamanlı olarak bir usûl tanımı vermişlerdir. Zaten Şîrin usûlü Nâsır Dede'nin buluşu olan bir usûl olması nedeniyle, Kantemiroğlu zamanında bu isim ve şekli ile yoktur.

- 26 zamanlı usûller

Kantemiroğlu, Evsat usûlünü vermektedir. 26 zamanlı ve 13 darptan oluşan bir usûldür.

Usûlün tarifi:

Te-ke te-ke düm tek düm düm tek te-ke düm düm

2 3 2 2 2 2 2 3 4 4 (Tura,2001,c.I, s.164)

Nâsır Dede, Evsat ve Remel usûlünü vermektedir.

Dede, Evsat usûlünü birinci derecede hızlı (Hâfif-i Evvel) ile 26 zamanlı ve 13 darptan olarak anlatmaktadır. Şekli budur:

Te-ke te-kâ düm tek düm düm tek te-kâ düm düm

2 3 2 2 2 2 2 3 4 4 (Başer, 2013, s.231)

Remel usûlünü ise, ikinci derecede hızlı (Hâfif-i Sâni) ile 26 zamanlı ve 23 darp olarak vermiştir.

Şekli budur:

Düm tek-kâ düm tek-kâ tek-kâ düm tek-kâ düm tek düm tek düm düm tek te-ke te-ke

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1

(Başer, 2013, s.233)

Kantemiroğlu ve Dede'nin 26 zamanlı usûllerde ortak olarak bahsetmiş oldukları Evsat usûlü incelendiğinde, usûlün düzum ve darpların kuvvetli zayıf zamanların sıralanışı açısından aynı olduğu, fakat daha önce de Sofyan ve Frenkçin usûllerinde olduğu gibi Kantemiroğlu'nun 3 vuruş değerindeki te-ke darpları, Dede'de tek-kâ olarak ifade edildiği görülmektedir.

- 28 zamanlı usûller

Kantemiroğlu, 28 zamanlı bir usûl tanımına yer vermemiştir.

Nâsır Dede, Devr-i Kebîr usûlünü ikinci derecede hızlı (Hâfif-i Sâni) ile 28 zamanlı ve 17 darplı olarak vermektedir.

Şekli budur:

Düm düm tek düm tek te-ke düm tek tek düm tek düm tek-kâ tek-kâ

2 2 2 1 1 1 1 4 4 2 2 2 2

(Başer, 2013, s.231)

- 30 zamanlı usûller

Kantemiroğlu, Darbeyn usûlünü vermektedir. Usûl 30 zaman ve 27 darptan meydana gelmektedir.

Usûlün târifi:

Düm düm tek düm tek tek düm düm tek te-ke te-ke düm tek düm

1 1 1 2 2 1 1 1 2 1 1 2 1 2

tek düm düm tek düm düm tek te-ke te-ke

1 2 1 1 1 1 2 1 1 (Tura,2001,c.I, s.169)

Dede, 30 zamanlı bir usûl târifi vermemiştir.

- 32 zamanlı usûller

Kantemiroğlu, 32 zamanlı bir usûl târifi vermemiştir.

Nâsır Dede, 32 zamanlı Hafif usûlünü ikinci derecede hızlı (Hâfif-i Sâni) ile 32 zamanlı ve 30 darp olarak vermiştir.

Şekli budur:

Düm tek tek düm tek tek düm tek-kâ düm tek tek düm tek-kâ düm

1 1 2 1 1 2 2 2 1 1 2 2 2 1

düm tek te-ke düm tek te-ke düm tek te-ke te-ke

1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 (Başer, 2013, s.233)

- 48 zamanlı usûller

Kantemiroğlu, 48 zamanlı bir usûl târifi vermemiştir.

Nâsır Dede, 48 zamanlı usûl olarak Sakîl usûlünü ikinci derecede hızlı (Hâfif-i Sâni) ile 48 zaman ve 38 darp olarak vermektedir.

Şekli budur:

Düm tek-kâ düm tek-kâ tek-kâ düm tek-kâ düm tek tek düm düm tek

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

Düm tek tek düm tek-kâ düm düm tek te-ke düm tek te-ke düm tek

2 2 2 2 2 1 1 1 1 2 1 1 2 1

Te-ke te-ke

1 1

(Başer, 2013, s.233)

- 72 zamanlı usûller

Kantemiroğlu 5 usûlün (Düyek, Fahte, Çenber, Devr-i Kebîr, Berevşân) birleşmesinden meydana gelen Zencîr usûlünün tanımını vermektedir. Usûl 72 zamanlı ve 52 darptan meydana gelmektedir.

Usûlün târifi:

Düm tek tek düm tek düm tek düm tek te-ke te-ke

1 2 1 2 2 2 3 1 2 1 1

Düm te-ke düm düm tek düm tek te-ke te-ke

2 2 2 2 6 2 4 2 2

Düm düm tek düm tek tek düm düm tek te-ke te-ke

1 1 1 2 2 1 1 1 2 1 1

Düm tek düm tek düm düm tek düm düm tek te-ke te-ke

2 1 2 1 2 1 1 1 1 2 1 1

(Tura, 2001, c.I, s.169)

Nâsır Dede, 72 zamanlı bir usûl tarifi vermemiştir.

- 88 zamanlı usûller

Kantemiroğlu 88 zamanlı usûl olarak Darb-ı Fetih usûlünü vermiştir. Usûl 88 zaman ve 65 darptan oluşmaktadır.

Usûlün târifi:

Düm tek tek düm tek tek te-ke düm tek tek

2 1 1 2 1 1 2 2 1 1

Düm tek düm tek düm te-ke düm tek düm te-ke te-ke

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

Düm te-ke te-ke düm tek düm düm düm te-ke te-ke

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

Düm te-ke düm düm tek düm tek düm düm tek te-ke

2 2 1 1 2 1 1 1 1 2 2

Düm tek tek düm tek tek düm tek düm düm tek te-ke

1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 2 2

(Tura,2001,c.I, s.162)

Kantemiroğlu usûlle ilgili açıklamada da bulunmaktadır. Bir peşrevde 4 kez tekrar etmesinin bu usûlün bir özelliği olduğunu, bu usûlde Rum diyarı hânende ve bestekârları tarafından bestelenen bir peşrevin Zeyl adı verilen bir hane eklenmesiyle dört hane olup usûlün dört defa devrettiğini, Acem diyarı hânende ve bestekârları tarafından bestelenen peşrevin ise üç hane olup usûlün üç defa devrettiğini anlatmaktadır.

Ayrıca her hâne birer defa daha tekrar ederse Rum diyârının sanatkârları tarafından bestelenen eserde usûl 8, Acem diyârının sanatkârları tarafından bestelenen eserde ise 6 kere tekrar edeceğinin bilgisini vermektedir (Tura, 2001, c.I, s.163).

Nâsır Dede'de, 88 zamanlı usûlolarak kitabında Darb-ı Fetih usûlünü vermiştir. Usûlü ikinci derecede hızlı (Hâff-i Sâni) ile 88 zaman ve 73 darp şeklinde vermektedir.

Şekli budur:

Düm	tek	tek	düm	tek	tek	tek-kâ	düm	tek	tek		
2	1	1	2	1	1	2	2	1	1		
Düm	tek	düm	tek	düm	tek-kâ	düm	tek	düm	tek-kâ	tek-kâ	
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
Düm	tek-kâ	tek-kâ	düm	tek	düm	düm	düm	tek-kâ	tek-kâ		
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2		
Düm	tek-kâ	düm	düm	tek	te-ke	düm	tek	te-ke	düm	tek	te-ke
2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1
Te-ke	düm	tek	tek	düm	tek	tek	düm	tek	te-ke	te-ke	
1	1	1	2	1	1	2	1	1	1	2	1

(Başer, 2013, s.235)

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede 88 zamanlı olarak verdikleri Darb-ı Fetih usûlünde 63 üncü zamana denk gelen tek darbu da dahil olmak üzere usûl kuvvetli zayıf zaman, düzüm olarak aynıdır. Sadece daha önce Sofyan, Frenkçin ve Evsat usûllerinde olduğu gibi Kantemiroğlu'nun 2 vuruş değerindeki te-ke darpları, Dede'de tek-kâ olarak ifade edildiği görülmektedir.

Dolayısıyla genel olarak her ikisinin hem tanım hem isimlerini vermiş olduğu usûlleri zaman sıralaması içinde ele aldığımızda, sadece Semâi usûlünü farklı zamanlar içerisinde aynı isim altında tarif ettikleri görülmüştür. Kantemiroğlu Semâi usûlünü 6 zamanlı 5 darptan meydana gelen bir usûl olarak tanımlarken, Nâsır Dede 3 zamanlı ve 3 darptan oluşan bir usûl olarak yer verdiği görülmektedir. Bunun haricinde aynı isimde bahsetmiş oldukları usûlleri, darpları, kuvvetli zayıf zamanları, usûlün düzümü ya da darp sayıları farklılıklar gösterebilir bu usûllerin zamanlarının aynı olduğu

görülmüştür. Bahsettiğimiz bu farklılıklar birdenbire değil, Nâsır Dede'ye kadar geçen zaman içerisinde çeşitli etkenler ve farklılıklar sonucu oluşmuştur. Nitekim, on sekizinci yüzyılın ilk yarısına ait geniş bir saz eserleri repertuvarını içeren 'Kevserî Mecmuası' adıyla anılan tek nüshalı el yazması eser bu açıdan yol gösterici ve fikir yürütmemizi sağlayacak nitelikte önemli bir eserdir (Oter, 2016, s.7). 'Kevserî Mecmuası' adlı eserde bulunan usûl darpları ve düzümleri ile Kantemiroğlu'nun Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vechi'l Hurûfât adlı incelemiş olduğumuz eserinin usûlleri karşılaştırıldığında, usûllerde yer alan darpların düzümlerinde karşılaşılan farklılıklar bunu göstermektedir.

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin tariflerini vermiş oldukları usûllerden, 6 adet usûlün, zaman içerik, düzüm bakımından aynı olduğu görülmekle birlikte, sadece Kantemiroğlu'nun tek-kâ ve te-ke darplarını sadece te-ke olarak adlandırmış olduğu ve Dede'de bu darpların yerine denk gelen darpların karşılığının tek-kâ olarak yer aldığı tespit edilmiştir. Kantemiroğlu te-ke darplarını kullanmış olduğu zamanlara bakıldığında hem birbirine eşit olan iki kısa zamanı, hem de önce bir kısa sonrasında bir uzun zamanın, sonra iki uzun zamanın olduğu durumların hepsinde aynı, darbı kullandığı görülmektedir (Argın, 2018, s.45). Nâsır Dede ise usûllerde meydana gelen bu farklı durumlarda hepsini te-ke darbıyla ifade etmek yerine, ilki kısa ikincisi uzun olan tek-kâ darbı ifadesini kullanmıştır. Bu usûllerin isimleri ve zamanları aşağıda yer almaktadır:

- 4 zamanlı Sofyân
- 8 zamanlı (Kantemiroğlu) Düyek, (Nâsır Dede) Sade Düyek
- 12 zamanlı Frenkçin
- 14 zamanlı (Kantemiroğlu) Devr-i Revân, (Nâsır Dede) Devr-i Revân-ı Hindî
- 16 zamanlı (Kantemiroğlu) Berevşân ve (Nâsır Dede) Berefşân
- 26 zamanlı Evsat



10. MÛSİKÎ NAZARİYESİ ve UYGULAMASI HAKKINDA KİTAPLARDA BULUNAN UYARILAR, ÖNERİLER VE BAZI HATIRLATMALAR

Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin kitaplarında bazı uyarı ve tavsiyelerde bulunmuş oldukları dikkat çekmektedir. Bu uyarı ve tavsiyelerin, nazariye, bunlarla ilgili olan uygulamalar ve mûsikîye ilişkin görüşleri ile ilgili olan konular hakkında olduğu görülmektedir.

İlk olarak Kantemiroğlu'nun kitabının birçok yerinde özellikle uygulama ile ilgili olan konularda okuyucunun kafasında oluşabilecek sorulara yanıt olarak ayrıntılı bir şekilde tanımlama, hatta ispat etme ve varsa konu ile ilgili delil oluşturacak şekilde örnek gösterme yoluna gittiği görülmektedir.

Uyarı ve tespit niteliği taşıyan bu cümleleri konuları anlatırken ve tarifleri verirken kullanmış olduğu, ayrıca bir başlık altında toplamamıştır. Kantemiroğlu'nun kitabında geçen çeşitli konularda yazmış olduğu uyarı cümleleri aşağıda yer almaktadır.

Perde ile ilgili olanlar:

- Kitabının başlangıcında yer alan perde konusu ile ilgili, tam perdelerin hükmü gereğince ister nermden tize isterse de tizden nerme hareket etsin, hangi perdede durulup karar verirse o perdenin hükmüne girileceğini, yarım perdelerde durumun bu şekilde olmadığını inceden kalına ya da kalından inceye perdenin hareketi esnasında farklı seslerin ortaya çıkacağını söyler (Tura, 2001, c.I, s.6-7).
- Yeden kavramı ile ilgili bir bilgi ortaya koyduğu görülmektedir. Kendisinin temmime (tamlama) olarak ortaya çıkardığı bu tanımlamaya göre, bir perdede karar verirken o perdeyi iyice belli etmek amacıyla perdenin altında yer alan ve ona çok yakın başka bir perdeye basılmasıdır. Böylece karar perdesi bir bakıma kendisinin altında yer alan perde ile desteklenerek daha da belirginleşir ve böylece karar hissiyatının uyandırılması ve arttırılmasında önemli bir rol oynar (Tura, 2001, c.I, s. XXXII-8).
- Kantemiroğlu'nun düğâh perdesine ayrıca bir önem verdiği görülmektedir. Düğâh perdesi için "...öylesine açık sözlü ve meydan sahibi, güçlü bir perdedir ki güzel ve tatlı sesiyle, sâdece gârîb ve acâyîb terkîbleri kendine bağlamakla kalmaz, daha nice ünlü ve ulu makâmın, karar vermek için koşup geldiği

sığınak ve barınak olur” demiştir (Tura, 2001, c.I, s.53). Dügah perdesini bütün ana perdelerin kutb perdesi olduğunu, karar perdesi bulunmayan bir makamın ise perdelerin kutbu olan düğâh'ta karar vermesi gerektiğini söylemektedir. Ayrıca düğâh perdesini mûsikînin giriş kapısı ve ölçü yeri olarak nitelendiren Kantemiroğlu, hanendelerin nağmeyi seslendirmeye başlamadan kendi sesinin sınırını, nefesinin gücünü okumaya başlarken tüm perdelerin kutbu olan düğâh perdesini arayıp bulduklarını ifade etmektedir.

- Neva makamının aşîrân perdesinde karar vermesiyle kendi zamanında Nühüft denilen terkinin meydana geldiği söylene de kendisi eskilerin görüşüne katılarak Nühüft değil, Nevâ Aşîrânı adı verilen terkinin meydana gelmiş olacağı görüşünü özellikle ifade etmektedir. 61 Ayrıca kitabının altıncı kısmında Nühüf terkinin târifine yer verdiği görülmektedir. Burada Nühüft ile ilgili görüş ayrılıkları ve kişilerin fikirlerini vermiş kendine de en doğru ve başka makamdan şüphelenmeye yer bırakmayacak tanımlamanın Ali Hoca'nın dediği gibi Rehâvi hareketiyle aşîrân'da karar kılmak olduğu bilgisini aktarmaktadır (Tura, 2001, c.I, s.107).

Makam ile ilgili olanlar:

- Kantemiroğlu kendi dönemine kadar makam açıklamalarını ve mûsikî edvârını ortaya koyanların sadece tatbikâtı gördüklerinden ve bu konular hakkında bir şey yazmadıklarını eleştirmiştir. Bu durumun sebebinin ise inkâr ya da ihmâlden kaynaklanmış olabileceği düşüncesini dile getirdiği görülmektedir. Bu nedenle kendisi mûsikî ilmini her yönüyle, kanun ve kurallar çerçevesinde ortaya koyacağını yazmıştır (Tura, 2001, c.I, s.33-35).
- Makam tanımlarını verirken ses vermeye başladığı perde (ağaze), diğer perdelerle olan hareketi ve karar perdesi çerçevesinde vermektedir. Ayrıca makam tanımlamaları sırasında kullandığı ifadelerinden yola çıkarak kendisinin bir terkinin bağlı olduğu makamı karar perdesinden anlaşılabiliriz. Çünkü terkinlerle ilgili verdiği tanımlarda ses verme hareketini farklı bir perdeden başlasa bile o terkinin kesin olarak karar kıldığı perdenin makamına bağlı olduğunu bildirmektedir (Tura, 2001, c.I, s.49).

- Hüseyinî makamının hükmünden bahsederken onun diğer bütün makamlardan ne kadar yetkili, kuvvetli ve güçlü bir makam olduğunu, bunun sebebinin ise aşîran perdesinin üst sekizlisinin hüseyinî perdesi olduğunu aşîran'ın altında yegâh'tan başka perde bulunmamasına bağlamaktadır. Ayrıca yarım perdelerden çıkan tüm makamların Hüseyinî makamından doğduğu bilgisini vermektedir (Tura, 2001, c.I, s.64-65).
- Evc makamı için özellikle makamın ırâk perdesinde karar verirse Evc makamı olacağını, yoksa Evc perdesinde karar verirse ince seslerde gezinen bir Irâk makamı olacağını söylemektedir. Ayrıca Evc makamının hüseyinî perdesini bırakıp, acem perdesini kullanarak icra etmesinin Evc makamının nağmesini Irâk makamından ayırt etmeye yaradığı bilgisini paylaşmaktadır (Tura, 2001, c.I, s.67).
- Muhayyer makamının Neva makamının şeddi sayılabileceğini anlatmaktadır. "...Zîra, seslendirilmeye Dügâh perdesinden başlansa ve Nevâ'ya çıkılsa; sonra oradan dönülüp, Aşîrân perdesinde karar kılınsa, Nevâ makamı ('nın şeddi) icrâ edilmiş olur" (Tura, 2001, c.I, s.69). Burada yaptığı değerlendirme sonrası lâkin diye devam eden Kantemiroğlu Muhayyer makamını diğer makamlardan ayırt eden iki husus olan, ses verme hareketinin hüseyinî'den başlaması, çok kere nevâ'yı aşîp çargâh'a düşme ve Saba perdesini okşadıktan sonra karara gelmesi özelliklerinden bahsetmektedir. Dolayısıyla her ne kadar şeddi olabileceğini düşünse Muhayyer makamını Muhayyer makamı yapan diğer makamlardan ayıran özelliklerini bilhassa ifade etmekten geri durmamış, makamı yine kendine has özellikleriyle tanımlama yoluna gitmiştir. Çünkü Kantemiroğlu şedd makam kavramını kendine başına var olan değil makamda bestelenmiş eserin dört perde yukarıdan veya aşağıdan çalınarak karar perdesinin değişmesi ile oluştuğu şeklinde tanımlamaktadır (Tura, 2001, c.I, s.98).
- Hisâr makamını anlatımı esnasında şehnâz perdesini özellikle vurgulayan Kantemiroğlu şehnâz'sız Hisâr olmaz diyerek makam için önemli bir ayrıntıyı paylaşmaktadır (Tura, 2001, c.I, s.79).
- Tiz (ince) seslerde Şehnâz nerm (kalın) seslerde ise Zengûle makamının şedd yoluyla Uzzâl makamına akraba olduğundan ve onunla aynı karakterde oldukları bilgisini vermektedir (Tura, 2001, c.I, s.80).

Terkibler ile ilgili yapmış olduğu hatırlatma, uyarı ve öneriler:

- Terkibler ile ilgili ise görüşü terkiplerin sonu olmadığı yönündedir. Mûsikî ilmi için sonsuz demesinin sebebini de makamların sınırlı, terkiplerin ise sınırsız olduğu yönünde ki görüşüne bağlamaktadır. Ayrıca bazı terkiplerin çokça kullanılmasından dolayı onların makam olarak anılmaya başladıklarını bildirmektedir (Tura, 2001, c.I, s.33).
- Terkiplerin çoğunun iki karara sahip olan makamlardan oluştuğunu ve makam adıyla anılmalarının yanlış olduğunu söyleyen Kantemiroğlu bu konuda Kürdî makamını örnek vermiştir. Kürdî makamı düğâh'ta karar verirse Kürdî makamı, rast'ta karar verirse Nihâvend terkîbinin ortaya çıkmış olacağını söylemektedir (Tura, 2001, c.I, s.72).

Usûl ile ilgili olanlar:

- Mûsikî harflerinin ilmüne giriş adlı bölümünde ise, terkiplerin inceliğini, mûsikî nağmelerinin kural ve şartlarını uygulama konusunda mükemmelliğe ulaşmanın usûl ve vezin ilişkisi ile sağlanabileceğini dile getirmektedir (Tura, 2001, c.I, s.11).
- Usûller ile ilgili ise saymış olduğu usûlleri bir vezin veya rakama bakarak gerçekleştirmenin zor olduğunu, bu konuda usta bir kişi ile çalışmak gerektiğini söylemektedir (Tura, 2001, c.I, s.161).

Uyum ve uyumsuzluk ile ilgili olanlar:

- Kantemiroğlu kitabının yedinci kısmında uyum ve uyumsuzluk ilgili bilgileri verdikten sonra sanatında usta olan kişilerin perdeler arasında meydana gelen uyumsuzluk ve soğukluğu ortadan kaldırıp onları uyumlu hâle getirebileceğini söyleyerek, Hüseyini makamında bütün makamları bir araya toplayan (Taksîm-i Küllî) taksim tarifini vermektedir (Tura, 2001, c.I, s.127-134).
- Taksîm hakkında fikirlerinin ise sazında usta ilim gücü yüksek kişilerin güzel bir düzen içerisinde nağmeleri sıralayabileceğini ve yapılan her taksîm nağmesinin kişiye özel olarak ortaya çıkmış olacağını belirttiğini söyleyebiliriz. Burada en önemli ayrıntı ise kişi istediği şekilde makamları bir araya getirebilir, fakat makamlardan birinden diğerine geçiş esnasında bir soğukluk ortaya çıkmamasına özen gösterilmesidir. Ayrıca Pers diyârında

taksim nağmesinin peşrev şeklinde bestelendiğini fakat, Rûm diyârında ise mûsikîşinasların tâksim nağmesini bir beste ya da kalıpla değil yeni bir nağme ortaya çıkaracak şekil ve farklılıkta ortaya koyduğunu makbul olanında bu olduğu bilgisini vermektedir (Tura, 2001, c.I, s.134-135).

Kantemiroğlu'nun kitabında uyarılar bu şekilde konu anlatımları içerisinde öneri ve uyarı niteliğinde yer almaktadır.

Ancak Nâsır Dede'nin kitabında uyarılarla ilgili olan durum biraz farklıdır. Dede'nin kitabında özellikle bazı konular üzerinde oluşan çelişkileri ortadan kaldırmak, yanlış kullanımlar ve hatalar oluşmasını önleyerek en doğru bilgiyi vermek adına hem tenbîh (uyarı) hem de kitabın sonsözünde kural dediği beş madde sıraladığı görülmektedir. Bunların haricinde Dede'nin de kitabında konuları anlatırken yapmış olduğu uyarı ve dikkat çekici önemli bilgiler içeren cümleler bulunmaktadır. Önce tenbîh (uyarı), sonra sonsözde yer alan beş kural ve kitabın içeriğinde geçen diğer yol gösterici uyarılar aşağıda yer almaktadır.

Uyarı (Tenbîh):

- Kitabının ilk bölümünde dile getirdiği gibi bütün makamların başlangıç perdelerinden karar perdelerine kadar belirlen bir seyir oluşturduğunu, özellikle Rast makamı için başlangıç ve karar perdesinin aynı olmasından dolayı iniş-çıkışlara ihtiyacı olduğunu belirtmektedir. Fakat İzâfi Bileşimde (Eklemeli) ve bazen de kendi yerinde bulunduğu zaman bile çârgâh perdesinden aşağıya doğru bir iniş hareketi uygulanmasının gerektiği bilgisini vermektedir (Başer, 2013, s.141).
- İkinci uyarısı ise göçürme ile ilgilidir. Tüm makamların kendi yerleri dışında icrâ edilmesinin arzu edildiğini fakat bunun gerçekleştirilirken esas olarak perdeler arasında ki oranların korunmasına dikkat etmek gerektiğini söyleyerek bu konuda bir de örnek vermiştir. "...Meselâ, Muhayyer perdesinden Hicâz (makamı) denildiğinde; Muhayyer, Şehnâz, Evç ve Hüseyinî perdeleri anlaşılmalıdır. Nitekim bu seslerin arasındaki oran, Hicaz makamının sesleri arasındaki oranla aynıdır" (Başer, 2013, s.141). Örnekte bahsedilen Hicâz makamı sesleri denildiğinde anlaşılması gereken perdeler, bugünkü anlamıyla hüseyinî üzerinde Hicâz dörtlüsüdür.

- Üçüncü olarak ise çoğu makam ve bazı bileşimler ilgilidir. Bunların isimlerinin perde isimleriyle aynı olmasından dolayı karışıklık oluşmaması için, bahsedilen perde ise “perde” kelimesiyle, makam ya da terkeb ise bu durumun mutlaka belirtilmesi gerektiği konusunda uyarılmaktadır (Başer, 2013, s.141-143).
- Dördüncü uyarısı ise; bir perdeden başlamayı ifade eden kelimenin başlangıç (âğâz), bir makamın ya da bileşimin (terkîb) icrâsını ifade etmek için ise icrâ (âğâze) kelimesinin olduğu bilgisini vermektedir (Başer, 2013, s.143).

Sonsöz kısmında yer alan kurallar aşağıda verilmiştir.

- Makam ve bileşimlerin belirli bir seyir başlangıçlarının olduğunu fakat, bu durumun sadece oradan başlanacağı başka bir yerden başlanamayacağı anlamına gelmediğini, belirlenmiş olan başlangıcın altından, üstünden veya daha fazla eklenmiş olan nağmelerden başlayabileceğini ve bu eklenmiş olan nağmelerin de süsleyicisi olarak makamın veya bileşimin aslından sayılacağını bildirmiştir. Konu ile ilgili bir de örnek vermiştir. “Uşşâk, Bayâtî ve Hüzzâm’da başlangıç sesi olan Nevâ perdesinden önce Segâh ve Çârgâh perdeleriyle başlamak gibi” (Başer, 2013, s.237).
- Mûsikî icrâsında ölçülü olmanın gerekliliğini dile getiren Dede, Taksîm, Peşrev ve gerek Beste ve buna benzer biçimlerin seyrinde ne ağır ne de hızlı olamamak gerektiğini belirli bir ölçü ve seviyede olmak gerektiğini, bunların fazlalığının mûsikîyi bozacağı konusunda uyarılmaktadır (Başer, 2013, s.237).
- Beste ve beste gibi diğer mûsiki çeşitlerinin, bestelenmesinde kullanılan güftelerin anlamlı olması gerektiğini, çünkü anlamlı ve güzel sözün etkili olacağını ve bestenin etkisini arttıracığını söyler (Başer, 2013, s.237).
- Beste yapılırken, güftenin içeriği ile uyumlu olmasına dikkat edilmesi gerektiğini söyler. (Başer, 2013, s.237).
- Nâsır Dede son kural olarak ise ezgi ile güfte arasında ki ilişki hakkında yazmaktadır. Dede, özlem ve yakarış için; yumuşaklık ve merhamet uyandıran ezgiler, övgü vb. konularda ise ferahlık uyandıran ezgileri kullanmak gerektiğini söylemektedir (Başer, 2013, s.237).

Uyarı (tenbîh) ve sonsöz kısmında yer alan kısımların haricinde eser içinde farklı yerlerde yapmış olduğu hatırlatma, uyarı ve önerilere ise aşağıda yer almaktadır.

Perde ile ilgili olanlar:

- Fazla ve gereksiz olarak eklenen perdeler hakkında fikirlerini aktaran Dede'nin tanburda bûselik perdesinin altına nişâbur perdesinin bağlanmasını da bu şekilde gereksiz olduğunu söylemektedir. Bunun nedeninin ise yegâhtan tiz hüseyñîye kadar aynı düzenle sıralanan perdelerin aralarının zaten dar olduğunu ve başka bir perde eklense bile perdeler arası farkın hissedilmeyecek kadar az olmasından kaynaklandığını anlatmaktadır (Başer, 2013, s.103-105).
- Dede süsleyici perdelerin gerektiği zaman kullanılmasını, çok fazla kullanılmaması konusunda uyarılmaktadır (Başer, 2013, s.129).

Makamlar ile ilgili olan:

- Pençgâh-ı asl makamının Rast makamına benzemesinden sakınıldığı için hüseyñî perdesinden başka süsleyici perde kullanmamak gerektiğini ve başlangıç perdesi ile Rast makamından ayrıldığını belirtmektedir (Başer, 2013, s.143)

Terkibler ile ilgili olanlar:

- Mâhûr-ı kebîr eskilerle sonraki eskilerin Gerdâniyye dedikleri bileşim olduğu bilgisini vermektedir. (Başer, 2013, s.145).
- Nevrûz-ı Acem terkîbinin Acem terkîbinden ayrılması için seyri sık sık sünbûle perdesine yönlendirip arada bir çârgâh perdesinde kalışlar göstermek gerektiğini söylemektedir. (Başer, 2013, s.151).
- Dede kendi zamanında Nühüft adıyla anılan bileşimin, sonrakilere buluşu olduğunu ve onların zamanında Nevâ-acem ve Nevâ-aşîrân adlarıyla anıldığını aktarmaktadır (Başer, 2013, s.171).
- Hüseyñî-aşîrân'ın ise bizden öncekilerin sonuncularına (müteahhirîn-i selef) ait olup o zaman Vech-i Hüseyñî dedikleri bileşim olduğunu, bu bileşimde özellikle bûselik perdesi kullanımına izin olmadığını sebebinin ise, Bûselik-aşîrân bileşiminden ayırt etmek için olduğu bilgisini vermektedir (Başer, 2013, s.171).
- Bûselik-aşîrân terkibinin ise sonrakilere (müteahhirîn) buluşu olup Hûzi ismiyle anıldığını belirtmektedir. Burada Dede bir konuya daha açıklık getirmektedir. Çoğu bileşimin adlandırılmasında karşımıza çıkan bu durum,

terkibin isminin Bûselik-aşîrân değil de Bûselikli Aşîrân olarak adlandırılmasının daha doğru olacağını aktarmaktadır. Çünkü terkibin tarifine de baktığımızda Bûselik icrasıyla başlayıp Aşîrân karar verdiğini ve Aşîrân'a farklı nitelik kazandırmanın başlangıçta yer alan Bûselik icrâsı olduğu görülmektedir. Dede'de bu durumdan dolayı "Bûselikli Aşîrân" ifadesinin daha yerinde olduğunu söylemektedir (Başer, 2013, s.171).

- Bileşimlerin uygulanması ile ilgili bir diğer kural ise Dügâh-ı kadîm için olup sadece tarif vermeyip, icrâlardan işittiği bilgiyi paylaşan Dede bu bileşimin yegâh, rast ve dügâh perdesine ek olarak Hüseyinî makamının da eklendiğini bildirmektedir. Ancak segâh, çargâh ve nevâ perdelerinde seyir çokça, geri kalan kısmında gerektiği kadar yapılmasını, iniş seyri esnasında ise nevâ yerine sabâ perdesinin kullanılmasının adetten olduğunu fakat az kullanmak gerektiği bilgisini vermektedir. Bu bileşimin icrâsında en önemli kuralın başlangıçta, ara ve karar aşamasında dügâh denilen perdeden ve diğer iki ses grubunun birbiri ardı tekrar edilmesi olduğunu özellikle belirtmektedir (Başer, 2013, s.175).
- Dügâh bileşimi icrâ ederken, icrânın arasında dügâh, zirgüle ve irak perdelerinin gösterilmesinin bu bileşimin kuralı olduğunu söylemektedir (Başer, 2013, s.177).
- Bestenigâr-ı atîk bileşiminin ise eskilerin (kudemâ) Nihâvend dediği bileşim olduğunu eskilerce terkedildiğini fakat Dede'den önce olan bizden öncekilerin sonuncuları dediği grubun tanıdığı bir bileşim olduğunu söylemektedir (Başer, 2013, s.179).
- Büzürg adı verilen bileşimin ise Kudemâ-i selef (bizden öncekilerin eskilerinin) makam kabul ettiklerini bildirmiştir (Başer, 2013, s.179).
- Beste-i Isfahân bileşiminin ise eskilerin ve sonraki eskilerin Isfahânek dedikleri bilgisini vermiştir (Başer, 2013, s.179).
- Dede Gül'izâr, Aşîrân mâye, Nişâburek, Kûçek zemzeme ve kitapta adı geçen bazı bileşimlerinde sadece ait olduğu zaman grubunu verip bulan kişiyi ya da edvâr sahibini açıklamaya gerek duymadığını belirtmektedir (Başer, 2013, s.181-191).
- Dede'nin zamanında Şehnâz olarak bilinen bileşimin ise, bileşimi bulan sonraki eskilerin (Kudemâ-i müteahhirîn) Nihâvend-i kebîr olarak adlandırdıkları bilgisini aktarmaktadır (Başer, 2013, s.181).

- Nâsır Dede'nin iki isimden meydana gelen bileşimler ile ilgili özellikle yaptığı açıklamalardan biri ise, bileşimin asıl olan parçası kısmına ait olan ismin parça durumunda olan ikinci isimden sonra kullanılması konusundadır. Bu konu ile ilgili kitapta yer alan kendi verdiği örneklerden, Gerdâniye-bûselik yerine icrada asıl olan Gerdâniye kısmının sonda ona sonradan eklenen Bûselik kısmının ise ismin başında olması, bir diğer benzer örnek Şehnâz-bûselik icra ve bileşimde asıl olan Şehnâz'ın isminin sonda ona eklenen Bûselik kısmının adının ise başta yer alarak Bûselik Şehnâz olarak adlandırılmasının daha yerinde olduğu görüşündedir (Başer, 2013, s.181-183).
- Nâsır Dede sonrakilerin (Müteahhirîn) buluşu Sabâ Zemzeme, kendi zamanında ise Zemzeme adıyla tanınan bileşimin tarifini verdikten sonra Zemzeme'nin aslında bir karar veriş biçimi olduğu bilgisini paylaşmakta, oradan sonra sonunda Zemzeme adı ile anılan bileşimlerin böyle olduğunu bildirmektedir. Bu bileşimler ise, Hicâz-zemzeme, Isfahân-zemzeme, Arazbâr-zemzeme, Kûçek-zemzeme, Aşîrân-zemzeme (Başer, 2013, s.185-187).
- Nâsır Dede'nin Bayâti terkibi hakkında ise Nevâ ile Uşşâk'ın bileşiminden meydana gelen bu terkîbin icrasında, hicâz perdesi kullanımını iyice azaltıp, bayâti perdesinin ise nevâ perdesine eklenerek yeterli sıklıkta birlikte kullanımının bu bileşimin kuralı olduğunu söylemektedir (Başer, 2013, s.193).
- Evç bileşimi için Dede'nin kural olarak, hicâz perdesinin eklenmesi, bazen hüseyinî'nin yerine acem perdesinin kullanılması ve evç perdesinden nevâ'ya acem perdesi ile gelmesi gerektiğini söylemektedir (Başer, 2013, s.195).
- Nâsır Dede bazı bileşimlerin kendi zamanında çok fazla şöhretinin olmadığını bazılarının ise karışık olduğunu ve elinden gelen en doğru tarifi vermeye çalıştığını söylediği görülmektedir. Bu durumlara örnek verdiği bileşimlerden Dede'nin zamanında şöhreti az olanlardan bazılarını Şîrâz, Hicâz-ı Muhâlif, Mâverâü'n-nehr, karışık olarak nitelendirdiğini ise Sebzender-i sebz-i kadîm olarak söyleyebiliriz (Başer, 2013, s.189-199).
- Sabâ-uşşâk bileşiminin, Sabâ ve Uşşâk makamının birleşmesinden oluştuğunu fakat, Uşşâk'ın Hûzi'nin gidiş seyrinde olup, başlangıçta Uşşâksı girişin bu bileşimin kurallarından olduğu bilgisini vermektedir (Başer, 2013, s.199).
- Nâsır Dede'in Sultânî-ı Irak bileşimini tarif ederken, başlangıcında Isfahân yürüyüş biçimiyle Nühüft icrası yapılması gerektiğini, Sazkâr bileşimi

tarifinde de Mâye'ye benzer bir yürüyüş göstermesinin kural olduğunu söylemektedir. Nâsır Dede'nin tariflerinde vermiş olduğu bu önemli kural niteliğinde ki kelimelerin ezgi ile ilgili olması bileşim ya da makamın iniş veya çıkış nasıl bir hareket izlemesi gerektiği, yukarıda adı geçen bileşimlerde bahsetmiş olduğu yürüyüş ile ilgili ayrıca vermiş olduğu bilgiler onun sadece perde ve tarif değil, ezginin nasıl ve ne şekilde hareket edeceğini de açık bir şekilde ortaya koyma çabaları olarak görüldüğünü söyleyebiliriz (Başer, 2013, s.199-201).

- Rehâvî bileşimi için ise Rast makamının özel bir yürüyüş uslûbu ve tarz ile icra edilmesinden ibaret olduğunu, bu bileşimde çoğunlukla karar perdesinden yegâh perdesine kadar süsleyici olan nağmeleri asıl tutup, çoğunlukla yegâh perdesine iniş ve çıkışlar yapıp, icranın meyan kısmında ise özellikle rast, dügâh, segâh ve yegâh perdelerini sıklıkla göstermenin bu bileşimin kurallarından olduğu bilgisini vermektedir (Başer, 2013, s.203).
- Nâsır Dede Sûznâk bileşimi ile ilgili ise bu bileşimin edvârlarda görülmediği ve bestelerde de duyulmadığını dolayısıyla yeni olduğunu fakat, bazılarının bu bileşime Hisârek yakıştırması yapmasının haksız olduğunu bu bileşimlerin karar yerlerinin bile farklı olduğunu, bir benzerlik aranıyorsa bu bileşimin Beste-i hisâr ile yüzeysel, Sebzender-i sebz-i cedîd ile açık bir benzerliği olduğunu belirtmektedir. Buradan hareketle Nâsır Dede önemli bir konuya daha açıklık getirmektedir. Nağme adlarının değişiminin toplumun adetlerinden olduğunu kitabının başında da belirten Dede bu bileşimde durumun böyle olmadığına özellikle dikkat çekerek nağme adlarının değişimi ile ilgili önemli iki cümle söylemektedir. Bunlardan ilki, topluca insanların üzerinde anlaştığı ve herkes tarafından bilinen bileşimin adını başka bir bileşim için kullanmanın, ikincisi ise nağme isimlerindeki değişikliklerin kararlaştırılmamış ve belli bir kasta bağlı olmaksızın gerçekleştirilebileceğini vurgulamaktadır (Başer, 2013, s.203-205).
- Dede Râmişcan adı verilen bileşimin aslında Mâye-i atik olduğunu ancak çok ender kullanıldığı ve onun hakkındaki düşünceden uzak kalındığı için, bu seyir kaydının Râmişcan ismini aldığı bilgisini vermektedir vurgulamaktadır. Bu bileşim ile ilgili sonrakilerin Segâha Mâye dediklerini fakat Dede bu şekilde

yazarsa Segâh Mâyê anlaşılabilceği için yapısı unutulmuş ezgi adlarından Râmişcan adıyla kitabında yazmayı uygun görmüştür (Başer, 2013, s.207).

- Meşkûye ise bizden öncekilerin sonuncuları dediği zamanın buluşu olup, Segâh-ı acem dedikleri bileşim, Gülzâr bileşimininde bizden öncekilerin sonuncuları dediği zamanın buluşu olup Rast mâye dedikleri bileşim, Dilnişîn adı verilen bileşiminde eskiler ve sonraki eskilerin buluşu olup Aşîran dedikleri bileşim olduklarını aktarmaktadır (Başer, 2013, s.209).
- Ayrıca Nâsır Dede'nin eskiden seyirlerde kullanılan ama unutulmuş seyir isimlerini bazı bileşimlere yeni bir isim olarak verdiği görülmektedir. Bunun nedeninin ise kimi zaman karışıklık oluşmaması, yanlış anlaşılmalardan kaçınmak ya da icra esnasında bir besteden işitilip adı bilinmediğinden dolayı yeni bir isim koyması gerektiğinden dolayı çeşitli açıklamalarda bulunmaktadır. Bu bileşimler; Râmişcan, Meşkûye, Gülzâr, Dilnişîn, Şevk-i dil, Nâzenîn, Şerhnâz, Bezmâra, Şevkengîz, Nâz, Niyâz, Ferâhâr, Meclis-efrûz, Safâ, Gonca-i ranâ, Canfezâ, Lâle-ruh olarak yeniden isimlendirilmiştir. Son olarak tamamlama kısmında da ezgi yapısı bilinip ismi bilinmeyen, ismi ve ezgi yapısı bilinmeyen, yeni bulunan ya da tanınan tüm bileşimleri, ismi bilinmeyeni belirli bir isim ile kaydetmek, ismi ve yapısı kaybolmuş olanları ise yeniden ismi ve yapısıyla mevcut hale getirmeye çalıştığını bildirmektedir (Başer, 2013, s.207-223).

Usûller ile ilgili olan:

- Usûllerin uygulanması konusunda da Dede'nin saymış olduğu üç mertebeden hangisi ile icra edileceğini her usûl için ayrıca yazmış olduğu görülmektedir. Kitabında Şarkı düyeği adıyla yazılan usûlü ise ismini bilmediği için bu isimle yazdığını özellikle belirtmektedir (Başer, 2013, s.225-235).

Makamların insan ruhu üzerine etkileri ile ilgili olan:

- Makamların insan ruhu üzerinde çeşitli etkilerinden söz eden Nâsır Dede Rast, Nevâ, Nişâbûr, Hüseyinî, Bûselik ve Sûz-i Dilârâ makamlarının gönül genişliği ve sevinç gibi duygular uyandırdığı, Hicâz, Sabâ, Isfahân, Nihâvend, Irâk ve Uşşâk makamlarının ise yürek yumuşaklığı ve incelik verdiğini fakat, burada

dinleyicinin ruh hâli ve dinlemiş olduğu icrann uygunluğunun etkisinin olduğunu anlatmaktadır (Başer, 2013, s.131-133).



11. SONUÇ VE ÖNERİLER

Temelde Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin nazâri anlayışlarının nasıl olduğunu benzer ve farklı yönleri ile ortaya koymak amaçlı olarak yapılan bu çalışmada, Kantemiroğlu'nun Kitâbu İlmi'l Mûsikî alâ vechi'l Hurûfât'ı ile Nâsır Dede'nin Tedkîk u Tâhkîk isimli eserlerinin incelenmesi ile şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Kantemiroğlu ve Dede'nin ilk olarak kitaplarında yapmış oldukları konu sıralaması açısından aynı olduklarını söyleyebiliriz. Sadece Kantemiroğlu'nun kendi dönemine kadar süregelen Edvâr geleneğinden farklı olarak, Besmele, Hamdele, Salvele, kitabın içeriği ya da kime hitaben yazıldığı gibi bilgileri içeren kısmı geçip doğrudan işin müzik ve teori kısmını anlattığı görülmüştür.
- Her ikisi de kitaplarında ilk önce perde kavramını anlatmayı tercih etmişlerdir. Eserler incelendiğinde perde kavramının onlar için çok önemli olduğunu makamların perdelerden doğmuş olduğu düşüncesini vurguladıklarını görmekteyiz.
- Kantemiroğlu ve Nâsır Dede mûsikî ile ilgili bildiklerini anlatmaya ortak olarak perde tanımı ve perdelerin çıkış yerleri ile isimleri konusuna açıklık getirerek başlamaktadır.
- Kantemiroğlu perdeleri ve çıkış yerlerini Tanbur, Nâsır Dede Ney üzerinden göstermektedir. Her ikisinin de kendi kullanmış oldukları sazı tercih ettiklerini söyleyebiliriz.
- Kantemiroğlu 33 Nâsır Dede'de ise perde sayısı 37'dir.
- Perde konusunda Kantemiroğlu çıkardıkları seslerin, pestlik-tizlik olarak farklılık göstermeleri ile tam olan ve olmayan perdeler olarak ayırmıştır. Dede herhangi bir ayırmada bulunmamış her perdeyi müfred (tek) olarak ele almıştır. Ancak her ikisinin de ortak noktaları her perdenin kendine ait bir hükmü ve ses alanı olduğunu ve perdelerin hepsinin tek başına bu alanda kendini ifade ettiklerini, dolayısıyla tek bir sestem bahsedildiği özellikle anlatılmıştır.
- Nağme konusunda ise her ikisi de tanım vermiş, mûsikî nağmesinin nasıl meydana geldiğini anlatmışlardır. Kantemiroğlu'da, Nâsır Dede' de nağmeyi anlatırken ortak olarak bahsettikleri bir perdeden diğer perdeye pest ya da tiz bir hareketin olması söz konusudur. Dolayısıyla nağmenin oluşabilmesi için bir ses hareketinden söz edilmesi gerekmektedir. Böylece perde kavramından çok daha farklı bir kavram olduğuna açıklık getirerek, oluşması için gerekli

olan şartları da açıkladıkları görülmüştür. Her ikisinin de nağme ve perdenin karıştırılmaması hususuna özellikle dikkat ettiği görülmektedir.

- Makamların Kantemiroğlu'nda 27, Dede 14 olduğu görülmektedir. Ancak Dede'de makam olarak yer alan Kantemiroğlu'nda terhib, Dede'de terhib olanın Kantemiroğlu'nda makam olarak karşımıza çıktığı görülmüştür. Nâsır Dede'nin de kitabında bahsettiği gibi bunların bir yenilik niteliğinde olduğu her alanda olduğu gibi mûsikînin de bazı noktalarda yeniliklerle devam ettiği, dolayısıyla değişen zaman ve şartlar ile birlikte bu farklılıkların oluşabileceği sonucuna varılmıştır.
- Makam tanımlamalarında, makamın oluşumunda her ikisinin de özellikle perde ve seyir unsurunu ön planda tuttukları görülmektedir.
- Kantemiroğlu perde sınıflandırmasından yola çıkarak (tam ve nim perdeler) yaptığı ayrımlara göre bilgi verirken, Nâsır Dede'nin kalıplaşmış lahinleri makam olarak yazdığı görülmektedir.
- Kantemiroğlu ve Dede'nin makamların ayrımı konusunda ise yine benzer bir yol izledikleri görülmektedir. İlk defa Kantemiroğlu'nda makam müfred ve mürekkeb olarak ayrılmış, Nâsır Dede'de ise bu ayrım makam ve terhib ayrımı şeklinde karşımıza çıkmaktadır.
- Kantemiroğlu'nun makam tanımlamalarını daha çok başlangıç, kutb ve karar perdesi odaklı olarak ve aynı zamanda makamı veya terhibi oluşturan önemli perdelerle olan hareketleri ile, Nâsır Dede'nin ise başlangıç ve karar perdeleri ile birlikte özellikle kalıplaşmış ezgilerden hareketle tanımlamalarını yapmış olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
- Nâsır Dede'nin makam tariflerinde kendisinin yapmış olduğu dönemlere ait değerlendirmeler, makamları bulan kişi, tarifin geçirmiş olduğu farklılıklar, bahsedilen makam veya terhib hakkında ki fikir çatışmaları da dahil tarihi bir akış içerisinde sunmasıyla, Kantemiroğlu'ndan daha açıklayıcı ve detaycı bir anlatımla ayrılarak karşımıza çıkmıştır.
- Kantemiroğlu'nun şedd makam, Nasır Dede'nin ise göçürme kavramlarından bahsettikleri görülmüş olup, bu kavramlar değerlendirildiğinde temelde Nâsır Dede'nin göçürme tanımı ile birbiriyle örtüşen tanımlar olduğu, hepsinin temelinde de ortak bir fikir olarak şedd kavramının bir makamın kendine has özelliklerini kaybetmeden, aralıkları korunarak sadece başka bir perdeden icrâ

edilmesi olduğunu, bu durumun onu farklı bir makam haline getirmeyeceğini özellikle ifade ettikleri görülmüştür.

- Kitaplarında uyum ve uyumsuzluk konusu hakkında bilgiler verdikleri görülmektedir. Bu konu yine Kantemiroğlu ile ilk olarak perdelerde ve makamlarda ayrı olarak detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Nâsır Dede' de ise Kantemiroğlu kadar detaylandırılmasa da benzer anlayışla makamların uyum ve uyumsuzluğu üzerinde durularak bilgiler verilmiştir. Her ikisinin bu konuda uyum ve uyumsuzluğu farklı makamlarla ilişkilendirdiği görülse de Dede'nin her bir makamın kendi yerinde kullanılması durumunda, makamların birbirine uygunluk gösterdiğini ifade etmesi, Kantemiroğlu'nunda makamlar arasındaki çatışmanın uyuma dönüştürülebileceğini belirtmesi temelde ikisinin de makamlar duruma uygun, karakterleri düşünülerek kullanıldıklarında uyumsuzluk değil uyum oluşacağı, düşüncesine ulaştığını söyleyebiliriz
- Kantemiroğlu'nun makam ve terhib tanımlamalarını vermiş olmasının haricinde, Hüseyinî makamında tüm makamları bir araya toplayan taksim nağmesinin (Taksîm-i Küllî) tarifini vererek, aslında bir makamdan başka bir makama nasıl geçileceği konusuna bir anlamda örnek vermiştir. Bu yönüyle makamlar arasında geçkinin nasıl yapılacağı konusuna ilişkin önemli ipuçları içerdiğini söyleyebiliriz.
- Terhib konusunda ise sayı olarak aralarında çok fazla fark olduğu görülmektedir. Kantemiroğlu 20 adet terhib ismi verirken, Nâsır Dede'ye baktığımızda terhib sayısı kitabın Zeyl kısmında yeni eklenen terhiblerle birlikte 136'ya ulaşmaktadır. Ayrıca Dede terhibleri eklemeli (İzâfi), karma (Meczî) olarak tanımlamıştır. Tanımlarına bakıldığında ise ortak düşüncede oldukları sonucuna varılmıştır. Terhib tanımı için her ikisinde de birden fazla makam olması, farklı perdeler ya da makamlarda gezinmesi ve ortaya çıkan seyrin farklı olması gerektiğini özellikle ifade ettikleri görülmüştür.
- Kantemiroğlu'nda bulunan terhiblerin sayısının 20, Dede'de 136 olmasının nedeninin ise, Nâsır Dede'nin 14 makamın dışında kalanları, önceden var olup ismi unutulmaları ve bir icra esnasında işitilen nağmeyi, yeni bir kalıplaşmış ve duyum farkı oluşturulan ezgileri yeni isimlerle karşımıza çıkarmasından kaynaklı olduğu sonucuna varılmıştır.

- Usûl konusunda ise Kantemiroğlu'nun 27 Nâsır Dede'nin 21 adet usûlün isimlerini verdikleri görülmüştür. Bu usûller içerik olarak karşılaştırıldığında 6 usûlün (Sofyân, Düyek, Frenkçin, (Kantemiroğlu) Devr-i Revân, (Nâsır Dede) Devr-i Revân-ı Hindî, Berefşân, Evsat) birbiriyle tam olarak uyumlu olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca bu usûller karşılaştırılırken, Kantemiroğlu'nun tek-kâ ve te-ke darplarını sadece te-ke olarak adlandırmış olduğu ve Dede'de bu darpların yerine denk gelen darpların karşılığının bir uzun bir kısa zaman ifadesi olarak tek-kâ şeklinde yer aldığı tesbit edilmiştir.
- Kantemiroğlu'nun Dede'den farklı olarak, edvârında usûlleri dairelerle ifade ettiği görülmektedir.
- Kantemiroğlu'nun usûlleri belirli bir zamandan önce ya da sonra, hızlarına, büyüklük veya küçüklüklerine göre, basit veya bileşik olma durumuna göre herhangi bir konu ve özellikten yola çıkarak bir sınıflandırmaya tâbî tutmadığı görülmektedir. Fakat Nâsır Dede usûlleri yapmış olduğu mertebe derecelendirmeleri ile birlikte vermiştir. Buradan yola çıkarak Dede'nin, usûlleri mertebeleri açısından bir sınıflandırmaya tâbî tutmuş olduğunu söyleyebiliriz. Dede'nin usûlleri bu şekilde sınıflandırması, eserin hangi hızda icra edileceğinin tam olarak anlaşılması açısından önem teşkil etmektedir.
- Kitaplarda Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin 13 yy da başlayıp, 15-16. yy a kadar süregelen ve birbirini tekrar eden anlayıştan farklı bir düşünceye sahip olmaları, müziği sadece icra değil teori ve yazılı kaynak olarakta güçlü tutma ve aktarma düşünceleri, sadece bir geleneğe ya da anlayışa bağlı kalmadan teori anlamında müziğin ihtiyaçlarına yönelik yenilikçi bir anlayışa sahip olmaları onları farklı kılmakla birlikte, kendinden önce gelen sürecin eksikliklerini bir noktada eleştirmelerine de neden olmuştur.
- Kantemiroğlu'nun müzik ile ilgili yenilikleri temelde belirli bir sistem ve yaşantıdan gelmeyişi, yeniliklere açık oluşu, mûsikî ve birçok alanda ki eğitimi, kendi inaniş ve yaşantısına kadar bütün etkenler onun, mûsikî alanının ihtiyaçları doğrultusunda teori ve mantık çerçevesinde yeni bir anlayış meydana getirmesinde etken olmuştur. Nâsır Dede'de ise yeniliklere açık oluşu, III. Selim gibi mûsikî alanında hizmete ve yeniliklere önem vermiş ve kendisi de bu alana katkı sağlamış bir padişahın himayesi altında olması ve

padişah tarafından bizzat teşvik edilmesi onu böyle yenilikçi bir anlayış ve farklı bir bakış açısına yönelmesinde etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

- Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin kitaplarında okuyucuya birebir olarak bazı uyarı ve tavsiyelerde bulunmuş oldukları dikkat çekmektedir. Bu uyarı ve tavsiyelerin, nazariye, bunlarla ilgili olan uygulamalar ve mûsikîye ilişkin görüşleri ile ilgili olan konular hakkında olduğu görülmektedir.
- Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin kitaplar ve konuların içerikleri incelenip karşılaştırıldığında nazârî anlayışlarının temelde aynı olduğu sonucuna varılmıştır.

Kantemiroğlu ile birlikte önemli farklılıklarla kendini gösteren mûsikî nazariyemizdeki bu yeni ifade biçimi ve farklılıklar, aradan 100 yıllık bir zaman geçmesine rağmen Nâsır Dede zamanında da genel çerçevede aynı anlayışla devamlılığını sürdürmüştür. Dolayısıyla mûsikîmizi daha iyi anlamak adına geçmişte uzunca bir zaman tercih edilen bu ekol ve nazârî anlayışın günümüz eğitim kurumlarından olan Türk müziği konservatuvarlarında sadece Arel- Ezgi nazariyesinin değil, gelenekli sistemle birlikte sağlam köklere dayanan nazârî anlayışımızı temsil eden ve yapmış oldukları yeniliklerle mûsikîmize büyük katkılar sağlamış olan, Kantemiroğlu ve Abdûlbâki Nâsır Dede'nin nazariyesinin de anlatılması ve yeni oluşturulacak nazariye kitaplarına kaynak olması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

Argın, M. (2018). *Kantemiroğlu Edvârî 'ndaki Usûllerin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Başer, F.A. (2013). *Türk Mûsikisinde Abdülbâkî Nâsır Dede*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bıyık, M. (1996). *Abdülbâkî Nâsır Dede Divânı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Can, C. (2001). *XV. yüzyıl Türk musikisi nazariyatı: Ses sistemi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Hatipoğlu, E. (2011). *Mevlevî Ayinleri: Makamlar ve Geçkiler*. İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayınları.

İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sadâ*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Judetz, E. P. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir*. (S. Alimdar, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Levendoğlu, O. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü.

Oter, T. (2016). *Kevserî Mecmuası'nda Bulunan Büyük Usûllü Peşrevlerin Transkripsiyonu ve İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi (Cilt II)*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.

Özkan, İ.H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri - Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı :SAKOĞLU RUNA, İlknur
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 08.08.1989, Altındağ
Medeni hali : Evli
Telefon : -
Faks : -
e-mail : i-sakoglu@hotmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Anabilim Dalı	Devam Ediyor
Lisans	Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Sağlık Yönetimi	Devam Ediyor
Lisans	Gazi Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konsevatuarı, Çalgı Eğitimi (Ney)	2016
Ön Lisans	Hacettepe Üniversitesi, Sağlık Hizmetleri Meslek Yüksekokulu, Radyoloji	2009
Lise	Etimesgut Mustafa Kemal Sağlık Meslek Lisesi, Radyoloji Teknisyenliği	2007

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2009- Devam Ediyor	Ankara Üniversitesi, Radyoloji AD	Radyoloji Teknikeri

Yabancı Dil

İngilizce

Ulusal ve Uluslararası Kongrelerde Konuşmacı

1. SAKOĞLU RUNA, İ. “Müzik Terapi”. 12. Uluslararası Katılımlı Radyoteknoloji Kongresi ve Mesleki Eğitim Seminerleri, 23-26 Nisan 2017, Antalya (Konuşmacı).

Katıldığı Kurs ve Kongreler

1. 9. Ulusal Radyoteknoloji Kongresi ve Mesleki Eğitim Seminerleri, 7-9 Ekim 2011, İzmir.
2. 10. Ulusal Radyoteknoloji Kongresi ve Mesleki Eğitim Semineri, 20-23 Nisan 2013, Antalya.
3. 12. Uluslararası Katılımlı Radyoteknoloji Kongresi ve Mesleki Eğitim Seminerleri, 23-26 Nisan 2017, Antalya.

Hobiler

- Geleneksek Türk Süsleme Sanatları (Tezhip, Çini)
- Rekreatif Aktiviteler (Kayak, Buz Pateni)

