

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MUSİKİSİ PROGRAMI

KEMÂNİ HIZIR AĞA VE

*Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nağamât*

ÇEVİRİSİNDEKİ PERDELERİN, DÖNEMİ EDVÂRLARI  
İLE MUKAYESESİ

YÜKSEK LİSANS DÖNEM PROJESİ

Hazırlayan  
Haluk YÜCEL

Danışmanı  
Öğr. Gör. Enver Mete ASLAN

İstanbul – 2012

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No

KISALTMALAR LİSTESİ.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	v
TABLolar LİSTESİ.....	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT .....	ix
1. GİRİŞ .....	1
2.KEMÂNİ HIZIR AĞA VE MÜZİSYEN KİŞİLİĞİ.....	5
2.1. Hızır Ağa'nın Hayatı .....	5
2.2. Hızır Ağa'nın Öğrencileri .....	7
2.3. Hızır Ağa'nın Terkîb Ettiği Makamlar ve Usûller .....	8
2.2.1. Vechiarazbar Makâmı .....	8
2.2.2. Müsebbâ Usûlü .....	9
2.4. Hızır Ağa'nın Besteleri .....	11
2.5. Hızır Ağa'nın Müzik Teorisi Eseri .....	13
2.5.1. Eserin Yazılış Amacı ve Yazılış Tarihi.....	13
2.5.2. Dış ve İç Özellikler .....	15
2.5.3. Nüshaları.....	16
2.5.4. Eser Üzerine Yapılmış Çalışmalar .....	17
2.5.5. Eserde Geçen İsimler .....	18
2.6 Hızır Ağa'nın, müziğin diğer unsurları ile ilgili çalışmaları.....	19
2.6.1. Hızır Ağa'nın musiki Çevresi ve Döneminin Müzik Anlayışı.....	19
2.6.2. Kozmoloji (Yıldızlar) .....	22
2.6.3. Hızır Ağa ve Batılılaşma Üzerine .....	26

2.6.4. Hızır Ağa'ya göre Müziğin Psikolojik Etkileri.....	27
<b>3. 18. YÜZYILDA YAZILAN MÛSİKÎ EDVARLARI.....</b>	<b>29</b>
3.1. Kantemiroğlu ve Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât .....	29
3.1.1. Mûsikî Edvârınının içeriği .....	31
3.2. Abdülbâkî Nâsır Dede ve Tedkîk u Tahkîk.....	32
3.2.1. Mûsikî Kitabının İçeriği .....	34
<b>4. TEFHÎMÜ'L-MÂKÂMÂT Fİ TEVLÎDÎ'N-NÂĞAMÂT ÇEVİRİSİNDEKİ PERDELERİN DÖNEMİN EDVÂRLARIYLA MUKAYESESİ .....</b>	<b>36</b>
4.1. Perde'nin Târifi ve Sistemci Okul .....	36
4.2. Kemani Hızır Ağa ve Perdeler .....	38
4.3. Kantemiroğlu ve Perdeler .....	44
4.4. Abdülbâkî Nâsır Dede ve Perdeler .....	46
4.5. Genel Perdeler Tablosu .....	48
<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>50</b>
<b>6. KAYNAKLAR .....</b>	<b>56</b>
<b>7. ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>61</b>

## KISALTMALAR

- a.g.** : Adı geçen eser  
**BTMA** : Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi  
**c.** : cilt  
**DİA** : Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi  
**h.** : hicri  
**İÜ KO Y** : İstanbul Üniversitesi Konservatuvarı Yazmaları  
**Ktp.** : Kütüphanesi  
**Nr.** :Numara  
**Ö.** : ölümü  
**s.** : sayfa  
**salt.** : saltanat  
**sy.** : sayı  
**TMA** : Türk Musikisi Ansiklopedisi  
**TSMA** : Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi  
**TSMK** : Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi  
**Vr.** : varak  
**y.y** : yüzyıl

## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa No

Şekil 1.1. :On iki makam, burçlar, aylar, hayvanlar ve doğadaki dört ana unsur.....	24
Şekil 2.1. :Yedi agaze, yıldızlar, dört element ve madenler.....	25
Şekil 3.1. :Dört şube, dört unsur, burçlar, mevsimler .....	25
Şekil 4.1. :Keman ve Bozuk Minyatürleri.....	40
Şekil 5.1. :Ayaklı Keman Minyatürü .....	41
Şekil 6.1. :Olyon Minyatürü.....	42
Şekil 7.1. :Hızır Ağa'nın kullanmış olduğu perdeler, (Arel –Ezgi Uzdilek ses sistemine göre) .....	44

## TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
<b>Tablo 1.1. :Hızır Ağa'nın Perde Tablosu .....</b>	<b>44</b>
<b>Tablo 2.1. :Perdelerin Kıyaslanması .....</b>	<b>48</b>

## GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Haluk Yücel  
Anabilim Dalı : Türk Mûsikîsi  
Programı : Türk Mûsikîsi Ana Sanat Dalı  
Tez Danışmanı : Öğr. Gör. Enver Mete Aslan  
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Ocak 2013

### KEMÂNİ HIZIR AĞA VE

#### *Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nağamât*

### ÇEVİRİSİNDEKİ PERDELERİN, DÖNEMİ EDVÂRLARI İLE MUKAYESESİ

## ÖZET

Bu çalışma Türk müziği tarihinin yazılı kaynakları arasında yer alan Hızır Ağa'nın *Tefhîmü'l-makâmât fî tevlîdi'n-nagamât* ( Nağmelerin Doğuşunda Makamların Açıklanması) adını taşıyan osmanlıca musiki el yazması konu edilmektedir. Hızır Ağa 18. yüzyıl müzikolog ve bestecilerinden olduğu kadar Osmanlı sarayı defterinde kemani olarak kayıtlı bir müzisyendi. Sultan III. Selim'in müsahipliğini yapmış, makam ve usul icad etmiş bir besteci olan Hızır Ağa'nın bu "Musiki Risalesi" sayesinde 18. Yüzyıl Osmanlı müzik anlayışını anlayabilmekte, kendinden önceki edvar geleneği ve çağdaşları ile farklılığını perdeler düzleminde kıyas yapılabilmektedir.

Çalışmanın ilk bölümü Hızır Ağa'nın yaşamı, müzisyenliği, müzik çevresi, öğrencileri konularından oluşmakta; ikinci bölümde *Tefhîmü'l-makâmât fî tevlîdi'n-nagamât*'ta yer alan perdeler üzerinde durulmaktadır. Hızır Ağa ses sistemi konusunda Safiyyüddin Abdülmümin'in 17 perdeli sistemden etkilenmiş ve geleneği devam ettirmiştir. Eskilerin ana perdesi olan rast perdesini ifade ederken kendi dönemindeki en çok makam türetilen perde olan düğâh perdesi olduğunu da belirtmektedir. Makamlar konusunda vermiş olduğu bilgiler ve makamların tarifleri incelendiğinde düğâh perdesinde karar kılan makamların sayısının çok olduğu dikkat çekmektedir.

Bu bölümün sonunda 18.yy'ın müzikologlarından Kantemiroğlu'nun "*Kitabu Ilmi'l Musiki ala Vech'i Hurafat*" ve Abdülbaki Nasır Dede'nin "*Tedkik u Tahkik*" isimli eserlerindeki perdeler mevzu ele alınmıştır.

Sonuç bölümünde ise Arel-Ezgi Uzdilek sistemi kullanılarak her üç müzikoloğun kullandıkları perdeler belirlenip farklılıklar gösterilmiştir.

Çalışma boyunca mümkün olduğu kadar çok sayıda 18. Yüzyıl eserleri incelenerek çalışmanın zenginleştirilmesi sağlanmıştır. Böylelikle perdeler konusunda bir dönemin nasıl bir düzlem kurduğuna dair fikir sahibi olunmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** perde, makam, Hızır Ağa



## GENERAL KNOWLEDGE (12 pt.)

Name and Surname : Haluk Yücel  
Field : Turkish Music  
Program : Turkish Music Main Arts  
Supervisor : Research Assistant Enver Mete ASLAN  
Degree Awarded and Date : Master – January 2013

### THE COMPARISON OF THE PERDE IN VIOLINIST HIZIR AGA AND

*Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nağamât*

### TRANSLATION WITH ITS CONTEMPORARY EDVARS

#### ABSTRACT

This study is about Hızır Ağa's *Tefhîmü'l-makâmât fî tevlîdi'n-nagamât*, which is an Ottoman music(al) manuscript and which is documented in sources of Turkish music history. Hızır Ağa is one of the musicologists and composer of the 18<sup>th</sup> century as well as a violinist registered in the ottoman palace. In addition, he is a müsahip (confabulation on the same table) of Sultan III.Selim and a composer who has invented Makam and Usul. Owing to Hızır Ağa's "Music(al) tract the contemporaries of the 18<sup>th</sup> century are able to comprehend Ottoman music understanding and they have the chance to compare differences between "edvar" tradition and contemporaries.

The first part of the study is about Hızır Ağa's life in general and his life as a musician as well as his music fellows and his students; in the second part the "perdelar" in the *Tefhîmü'l-makâmât fî tevlîdi'n-nagamât* is analyzed. Concerning voice system Hızır Ağa is influenced by Safiyyüddin Abdülmümin's system with "17 perde" so he continues the tradition. While he expresses the main "perde" "rast perde" of the past, he stresses that "dügah perde" is the "perde" which the most makam are reproduced with. While analyzing the descriptions of the makams and because of his transferred information we can point out that there is a considerable number of makams which prefer "dügah perde". In addition, this part analyzes the "perdes" in "Kitabu İlmi'l Musıki ala Vech'i Hurafat "by Kantemiroğlu and in

*“Tedkik u Tahkik”* by Nasır Dede. The conclusion part deals with the “perdes” which these three musicologists use and emphasizes the differences between them by using Arel note.

To enrich our study, we tried to analyze as many works as possible which belong to the 18<sup>th</sup> century. So, we learned how a certain period established a plane concerning “perde”.

**Keywords:** Perde, Makam, Hızır Ağa

## 1. GİRİŞ

Türk müziği nazariyatının başlıca konuları olan perde, makam ve usullerle ilgili bilgilere, arşivlerde bulunan "kitâb-ı edvâr", "musiki risalesi" adı verilen eserlerin incelenmesi sonucu ulaşılabilmektedir. Bu kaynaklar bizlere bir yandan teori bilgileri sunmakta, diğer yandan da eserin yazıldığı dönemin musiki anlayışının nasıl olduğunu anlamamıza fırsat tanımaktadır.

Klasik Türk Mûsikîsi ile ilgili ilk bilgilere el Fârâbî'nin (873-950) yazdığı, "*Kitâbü'l Mûsikî'ül Kebir*" adlı edvarda bulmaktayız. Fârâbî'nin hemen ardından, İbn-i Sînâ'nın (980-1037) mûsikî çalışmaları; Safiyüddin Urmevî'nin (1216-1294) perde, makam ve usulleri açıklayan "*Kitâbü'l Edvar*"; akabinde Kutbettin Şîrâzî'nin (1236-1311) eseri ve çok sayıda eser kaleme almış Abdülkâdir Merâgî (1360-1435) dikkat çekmektedir. Abdülkâdir Merâgî 'nin başlıca eserleri şunlardır: "*Cami'ül Elhan*", "*Telhis-i Cami'ül Elhan*", "*Kenzü'l Elhan*", "*Zudbetü'l Elhan*", "*Şerhü'l Kitâbü'l Edvar*", "*Makâsidü'l Elhan*", "*Ruh Perver*", "*Zikrü'l Negam Usûlha*" ve "*Feva'id-i Âşere*".

"*Edvâr-ı Mûsikî*"siyle Hızır bin Abdullah'ın; Amasyalı Şükrullah'ın (1388-1464) , Bedr-i Dilşad'ın yaptığı çalışmalar klasik musikinin kaynakları arasında yer almaktadır.

Lâdikli Mehmet Çelebi'nin, "*El Fethiyye fi'l Mûsikî*" adlı bir eserini Fâtih Sultan Mehmet'e (1432-1481) ithaf ettiği, "*Zeynü'l Elhan*" adlı eserini 1483'te II. Bâyezid'e (1447-1512) sunduğu bilinmektedir. Aynı dönemde "*Makâsidü'l Edvar*" isimli eseri kaleme alan Mahmut Çelebi'dir.

Lâle devrine (1711-1730) ise, Mevlevî Şeyhi Nâyî Osman Dede (1652-1730) ve Türk müziğinde Kantemiroğlu olarak tanıdığımız Prens Dimitri Kantemir (1673-1723), nota yazısı ve musiki nazariyatı üzerine çalışmalar yapmışlardır.

"*Tehfîmü'l Makâmat fi Tevlîdi'n Nagâmat*" adlı eserini kaleme alan Kemânî Hızır Ağa (ö. 1760), Hızır Ağa'nın bestekâr oğulları Vardakosta Seyyid Ahmet Ağa (1730-1794) ve Küçük Mehmet Ağa (ö. 1803) mevlevî bestekârlar Ali Nutkî Dede (1762-1804), Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821) yaşadıkları dönemin bestekâr ve musiki nazariyatçılarıdır.

Bu çalışmada, 18. Yüzyılda yazılan edvar kitaplarından biri olan Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesine,1793 numara ile kayıtlı, Hızır Ağa'nın *Tefhîmü'l-makamât fî tevlîdi'n-nagamât* ( Nağmelerin Doğuşunda Makamların Açıklanması) adını taşıyan osmanlıca musiki el yazması konu edilmektedir. Çalışmada, *Tefhîmü'l-makamât fî tevlîdi'n-nagamât*'ın tanıtılmasının ardından eserin içeriği ve diğer yazmaları konusuna değinilip, perdeler konusu, 18.yüzyıl edvarları ile çapraz kıyaslama yolu ile incelenmeye çalışılmıştır..

*Tefhîmü'l-makamât fî tevlîdi'n-nagamât* (Nağmelerin Doğuşunda Makamların Açıklanması) iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Hızır Ağa, kendinden evvelki nazariyatçıların eserlerinde olduğu gibi Allah'a hamd cümleleri ile başlangıç yaptıktan sonra eserin yazılma nedenini, makamla alakadar unsurları (12 makam, 7 agaze, 4 şube ve bunların 12 burç, 7 gökcismi, 4 ana unsur ile olan ilişkileri, terkipler), makamların insan ruhunda bıraktığı etkileri ve insan tabiatına göre icra edilmesi gereken makamların ve gün içerisindeki vakitleri belirlemiş ve son olarak usuller ile bilgiler vermektedir. Eserin ikinci bölümü ise tıpkı eserin yazım tarihinde olduğu gibi, ne zaman ve kim tarafından çizildiği belli olmayan saz minyatürlerinin oluşmaktadır.

İncelediğimiz eserde, Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki nüshasının sonunda bir tambur çalan erkek sazende ile sırasıyla Ayaklı Keman (21b), Keman ve Bozuk (22a), Santur (22b), Kanun (23a), Ud (23b), Çeng (24a), Organon (24b), Olyon (25a), Klavseng (25b), Kitare (26a), Firengî Nay, Düdük, Zurna, Çığirtma, Nefîr (26b), Dünbelek/ Kudüm (27a), tek telli Kıptî Kemanı (27b), Arabî Kemanı,(Kemançe ve Rebap) (28a) çalgıların minyatürleri ve bu sazların bazılarının üzerlerine yazılmış perde isimleri görülmektedir.

Bu çalışmadaki ana amaç "*Tefhîmü'l-makamât fî tevlîdi'n-nagamât*" hakkında verilen genel bilgilerin sunulmasından sonra, saz minyatürleri üzerinde gösterilen perdelerin de yardımıyla Hızır Ağa'nın kullandığı perdeler üzerine bir değerlendirme yapabilmektir. Hızır Ağa, perde isimlerinin Safiyyüddin Abdülmümin'den beri değişikliğe uğradığını, çalışmasının başlangıcındaki dibâçe bölümünde belirtmektedir.

Hızır Ağa perde mevzûnda "yegâhtan, tiznevaya on beş ümmehât perdelerinin her iki perde beynine dü nîm itibar olunub" diyerek toplam onbeş ana

perde olduğunu ve her perde arasında iki yarım perde olduğunu söylemektedir. Ayrıca bu tespitine “lakin tiz perdeler mâ-beyni teng olmanın nîmü'n-nîm perdesi bağlanmayıp” notunu ekleyerek tiz perdelerin arasının dar olmasından dolayı o aralığa “yarımın yarısı” perdeler bağlanmaz diyerek şehnaz ve mahur perdelerinin birer nim perde olduğunu dile getirir. Kendinden evvelki nazariyatçılardan bir farklılık olarak çalışmasında yer verdiği dairelerde, eskilerin rast perdesine “seperde” denilmesine karşın o kendi dönemindeki sık kullanılması sebebiyle ana perdeyi “dügah” perdesi kabul etmiştir.

Bu çalışmada 18.yy'ın müzikologlarından Kantemiroğlu'nun eseri "*Kitabu Ilmi'l Musiki ala Vech'i Hurafat* " ve yine aynı dönemde musiki eseri kaleme alan Abdülbaki Nasır Dede tarafından yazılan "*Tedkik u Tahkik*" isimli eserler incelenerek metinler arası bir bağlantı kurulmaya gayret gösterilmiştir. Böylelikle 18.yüzyıl teorisi de bu vesile ile tekrar gözden geçirilmiş olmakla birlikte, müzik teorisinin başlıca teması olan perdeler, kıyaslanarak analiz edilmiş olacaktır.

Bu çalışmamızın ilk inceleme alanı Hızır Ağa'nın hayatı ve müzisyen kişiliği başlıklarını taşımaktadır.

Elimizde bulunan kaynaklarda Hızır Ağa'nın hayatı hakkındaki ilk bilgileri Suphi Ezgi'de bulmaktayız. „Mehter Musikisi „isimli eseriyle Haydar Sanal, „Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi“ eseriyle Yılmaz Öztuna, daha çok tahminleri doğrultusunda Hızır Ağa'nın hayatı ile ilgili bilgilere yer vermektedir.Yine Yavuz Daloğlu'nun bitirme tezi ve Nuri Özcan'nın „İslam Ansiklopedisi“nde yer alan bilgisi ile „Osmanlılar Ansiklopedisi“deki Mehmet Güntekin'in yazdığı bilgileri dışında belki de Hızır Ağa konusunda en detaylı bilgiye Recep Uslu'nun „Saraydaki Kemancı“ isimli çalışmasında bulmaktayız.

Yukarıda yer alan eserler dışında çok sayıda 18. yüzyıl musiki konulu eserler incelenip, içlerinde Hızır Ağa'nın geçtiği bölümleri titizlikle seçildi. Böylelikle elde edilen bilgiler sınıflandırma tekniği ile bir araya toplandı. Böylelikle musiki tarihçilerinin ve müzikologların tahminlerle işaret ettikleri kısımlara ışık tutmaya çalışılmış olundu. Hızır Ağa'nın nerede ve ne zaman doğduğu, müzik kimliği ve icadı olan makam ve usul, öğrencileri ile müzik çevresi hakkında bilgiler, "*Tefhîmü'l-makamât fi tevlîdi'n-nagamât*"ın yazım tarihi, eserin içeriği,

perdeler, makamların insan üzerindeki etkileri ile devam eden bu bölüm ile eserinin ikinci kısmına ulaşıldı.

Çalışmanın ikinci bölümünde 18. Yüzyılda yazılmış ve musiki nazariyatımız kaynak eserlerinden olan iki musiki edvarına yer verildi. İlk olarak Kantemiroğlu ve „*Kitab-ı İlmi 'l-Mûsiki âlâ Vechi 'l-Hurûfât*“ eseri ele alındı ve bu musiki edvarınının içeriği ile çalışmalar yapıldı . Yalçın Tura'nın çeviriyazısı ve öngörüleri ile incelenilen diğer eser, Abdülbâkî Nâsır Dede'nin „*Tedkîk u Tahkîk*“ çalışması oldu. Her iki eserin gerek içeriği gerekse ana konu olan Hızır Ağa'nın kullandığı perdelerle bağlantısını bulunmaya çalışıldı.

*Tefhîmü 'l-Makâmât fi Tevlîdi 'n-Nağamât* Çevirisindeki Perdelerin Dönemi Edvarlarıyla Mukayesesi başlığını taşıyan üçüncü bölümde sırasıyla Sistemci Okul olarak bilinen Safiyyüddin Abdülmümin ve *Maragalı Abdülkadir'in öngörüleri doğrultusunda: Perde'nin Târifî* ve Sistemci Okul izah edilmeye çalışıldı. Ardından Kemani Hızır Ağa ve Perdeler, Kantemiroğlu ve Perdeler, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Perdeler başlıkları altında Perde konusu işlendi. Ayrıca hazırlamış olduğumuz tablo yardımıyla her üç müzikoloğun kullanmış oldukları perdeler hakkında mukayese yöntemi ile sonuç kısmına geçildi.

Sonuç bölümde birebir Dimitri Kantemir ve Abdülbaki Nasır Dede ile Hızır Ağa'nın kullandıkları perdelerin farklılıkları Arel-Ezgi Uzdilek ses sistemine göre notaya alındı.

## 2. KEMÂNİ HIZIR AĞA VE MÜZİSYEN KİŞİLİĞİ

### 2.1. Hızır Ağa'nın Hayatı

Hızır Ağa'nın hayatı hakkında elimizde çok fazla bilgi olmamakla birlikte varolan bu bilgilerde araştırmacılar arasında tahminlere dayalı büyük çelişkilerin olduğunu görmekteyiz. Araştırdığımız kaynaklardaki bilgilere göre Hızır Ağa'nın Şam asıllı bir aileye mensup olduğu ve Halep'te doğduğu bilinmektedir. (Ata,1299: III, 23) Henüz daha küçük yaşlarındayken İstanbul'a getirilip Enderun'da eğitim almıştır. (Öztuna, 1990: I, 342) Enderun atama sistemi içerisinde Hazine Koğuşu'ndan Hasoda'ya oradan çavuş mülazımı ve çavuş rütbesine ve ardından devlet memurluğu olan „nanpare“ konumuna yine oradan padişahla sohbet etmeye hak kazanan „muhasipliğe“ ve son derecesi olan „ Ağa“ rütbesine ulaşabilmiştir. (Uslu, 2009: 15) Hızır Ağa'nın sarayda „sinekeman“ çalmasındaki ustalığı neticesinde „kemani Hızır Ağa“ olarak ün yaptığı yine incelediğimiz kaynaklarda yer almaktadır. (Özalp,2000: I, 32, 465)

Hızır Ağa'nın adını duyurduğu dönem I. Mahmud (salt. 1730–1754) zamanıdır. Hızır Ağa müzisyenliğe başladıktan sonra, eserinde verdiği bilgiden de anlaşıldığına göre kendi icadı olan “Vech-i arazbar” makamında ve “müsebba ” usulündeki peşrevini I. Mahmud'un huzurunda icra etmiştir. Bu sıralarda Mehmed Said Paşa da 1741'de elçi olarak Paris'te bulunmuş ve saraya gelirken beraberinde hediye edilen bazı batı sazlarını yanında getirmiştir. Paris'e org öğrenmesi için gönderilen içoğlanlardan pek çok müzisyeni de sarayda org eğitimi versin diye getirmişti. Bu bilgiye ek olarak Hammer, org eğitiminin sarayda pek rağbet görmediğini de belirtir. (Hammer, 1832: 42-43)

Hızır Ağa, gösterdiği bu makam ve usul icat etme hüneri sayesinde, I. Mahmud'tan bir avuç altın almıştır.

Sultan I. Mahmud'un ölümü sonrası Hızır Ağa, III. Osman (salt. 1754–1757) döneminde Mehter Takımı'yla (Mehter-i Hakani/ Mehter-i Humayun) ilgilenmiş ve

mehter besteleri yapmıştır. Nitekim 1757’lerde yazılmış olması muhtemel Abdülaziz Efendi’nin eserinde “hicaz mehter” bestesi kayıtlıdır. Bütün bunlara rağmen 1750’de ölen Saray musahiplerinden ve müzisyen Ahmed Refi’in 1745’den önce yazmış olduğu eserinde Hızır Ağa’dan söz etmemesi, Hızır Ağa’nın eser yazıldığı sırada henüz şöhretler listesinde tam yerini alamadığını desteklemektedir. (Uslu, 2009: 17)

Abdülbâki Nâsır Dede’nin “*Tedkîk u Tahkîk*” eserinden anladığımız kadarıyla Hızır Ağa’nın Sultan III. Selim (salt. 1789–1808) zamanında da sarayda bulunmaktaydı. Bu varsayımızı destekleyen kanıtımız *Tedkîk u Tahkîk*’te yer alan “halen (yani bugünlerde) padişah musahibi olan Hızır Ağa” cümlesi olmuştur.<sup>1</sup> (Tura, 2006: 50) Hızır Ağa’nın adı III. Selim dönemine ait arşiv belgelerinde görülen “sakallı musahipler” arasında “Kemanî Hızır Ağa” olarak geçmektedir. (Uzunçarşılı, 108)

Hızır Ağa’nın ölüm tarihi herhangi bir kayıta belirtilmemiş olması araştırmacıların tahminleri ile bir tarih göstermelerine imkân sağlamıştır. Pekçok araştırmacının yazılarında Hızır Ağa’nın “1760” yılında İstanbul’da öldüğü düşüncesi çoğunluk sağlamaktadır. (Özalp, I, 465; 2003: 108; Jager, 1996: 92; Behar, 2006: 75) Hızır Ağa’nın ölüm tarihini aydınlatacak bilgiler Abdülbâki Nâsır Dede’nin yazdıklarında bulunmaktadır. Abdülbâki Nâsır Dede (ö. 1821), *Tedkîk u Tahkîk* adlı eserinde vechiarazbarı anlatırken “hâlen musâhib-i Hazret-i Şehriyâri Hızır Ağa” demekle, “halen” kelimesinin işaret ettiği gibi, eserin yazıldığı 1794’de Hızır Ağa’nın yaşadığını göstermektedir. Abdülbâki Nâsır Dede’nin eserinin diğer nüshasını yazdığı 1796 tarihinde de “halen musahib” ifadesini değiştirmedigine, “merhum” olarak anmadığına göre Hızır Ağa’nın 1796’dan sonra ölmüş olabileceği tahmin edilebilir.

Yeni tespit edilen Abdülbâki Nâsır Dede’nin eserindeki bilgi bu tahminleri doğrulayan önemli bir delildir. Dönemin en önemli buluşma mekânlarından biri olan Yenikapı Mevlevihanesi kayıtlarını tutan Ali Nutki Dede’nin *Defter-i Dervisan*’ında Hızır Ağa’nın adı yer almadığına göre defter kayıtlarının tutulmaya başladığı 1799’dan (h. 1213) önce vefat etmiş olmalıdır. Bu durumda Hızır Ağa’nın vefatı 1796-1799 arasındaki bir tarihte gerçekleşmiş olmalıdır. (Uslu, 2009: 22)

---

<sup>1</sup> Abdülbâki Nâsır Dede, 1804 yılında Yenikapı Mevlevihanesine şeyh olmuş ve 23 Şubat 1821 (1236)’da 56 yaşında ölmüştür.



## 2.2. Hızır Ağa'nın Öğrencileri

Hızır Ağa başta oğlu Küçük Mehmed Ârif Ağa (yakl. ö. 1800?), olmak üzere Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa (ö. 1794) ve Hafız Ahmed Kamilî Efendiyi (ö. 1819) müzik alanında yetiştirmiştir.

### **Küçük Mehmed Ârif Ağa (yakl. ö. 1800?)**

Hızır Ağa'nın oğludur. Enderun'da öğrenim görmüştür. Abdülbâkî Dede Dil-küşâ (Tedkik, 23-a,b, 180.) ve Şevk-aver (Tedkik 23-b, 180) terkîblerinin Arif Mehmed Ağa'ya âit olduğunu bildirmektedir. Hızır Ağa-zâde Küçük Mehmed Ağa diye tanınan bu bestekar adının başında bir de Ârif'i olduğunu, *Tedkik*'i ve *Haşim Bey Edvârî*'ni kaynak göstererek söyleyebiliriz. (Haşim Bey, 78.) Düşüncelerimize göre “Küçük” takma adı, babası Hızır Ağa ile birlikte aynı zamanda III. Selim'in müsahibliğini yapmalarından kaynaklanıyor olabilir. Ezgi, Küçük Mehmed Ağa'nın yüzü geçkin sözlü eserini mecmualarda gördüğünü, fakat bugün elimizde ancak yirmiye aşkın bestesinin bulunduğunu ifade etmektedir. (Ezgi I, 201.)

III. Selim'in musahibi oldu, güfte mecmualarında 100 civarında sözlü ve 6 tane saz eserinin bulunduğu, yaklaşık 40–42 kadarının günümüze ulaştığı, belirtilir.(Özalp, I: 479; Üngör, II: 875). Küçük Mehmed Ağa, Dilküşâ ve Şevk-i âverin makamını terkîb etmiştir.

### **Vardakosta Seyyid Ahmed Ağa (ö. 1794)**

Amasyalı'dır, Enderun'da yetişmiştir. 1784 ve 1786 yıllarında başarılarından dolayı I. Abdülhamid tarafından ödüllendirildi. Müezzinbası olduğu III. Selim dönemi bestekarı olarak değerlendirilir, III. Selim'in musahibi oldu, Mevlevî idi, saz ve söz eserleri günümüze kadar gelmiştir. Hicaz Mevlevî ayini, nihavendkebir peşrevi ünlüdür. (Uslu, 2009: 24)

III. Selim'in suzidılara ayininin Mevlevî tekkelerinde icra edilmesini sağlamıştır.(Uzunçarşılı, 1977: 98) Amasya'da doğmuş olan Vardakosta Ahmed



gösterib perde-i segâhta karar ve yine gerdâniye kopup arazbar tariki üzere inip segâh eylemekle olur” şeklindedir. (Uslu, 2001: 35)

Abdülbâkî Dede bu terkîbi şöyle târif etmektedir: “Arazbâr âgâze idüb, Segâh perdesinde karar ider. Ammâ kararda Bayâtî perdesi ahzı kaidesindedir” (*Tedkik*, 23-a, 180.) Abdülbâkî Dede Arazbâr terkîbini, Nevâda Bayâtî yerine Uşşak dizisi esas olmak üzere Hüseyinîde Uşşak, Nevâda Pençgâh-ı Asl, Nevâda Bûselik olarak îzah etmişti. (*Tedkik*, 19-a, 174.) Oysa Hızır Ağa, makamın seyrinde bayatî perdesinden hiç bahsetmemektedir. Buna ilâve olarak Segâhta Segâh çeşnişiyle karar önerilmektedir. Bayâtî perdesinin işâret edilmesi ise, bugünkü Vech-i Arazbâr anlayışımıza uygun olarak, Nevâ üzerindeki Uşşak, Çargâh perdesindeki Rastı ifade ediyor olmalıdır.

Bu ifadelerde makamın özelliği olan Nevâ üzerindeki Uşşak ile Çargâh perdesindeki Rast çeşnileri çok daha açık bir şekilde vurgulanmıştır. Nitekim Suphi Ezgi de bu terkîbin, Çargâh üzerindeki Rasta yerindeki Segâh çeşnisinin eklenmesiyle meydana geldiğini söylemektedir. (Ezgi IV, 240.)

Bu makamın başka bir tanımına Haşim Bey Mecmuasında da karşılaşmaktayız. Haşim Bey eserinde vechiarazbar makamı için “halen kullanılan makamlar” arasında belirtir ve “arazbar usulü üzere agaze edüp nevaya kadar badehu neva, suri ile hüzzam gibi segâh da karar” şeklinde bildirir. (Haşim Bey, 1864: 38)

Haydar Sanal, “I. Mahmud’un bu makamda beste yaptığı”nı belirtir ve *Tefhîmü’l-makamât*’ın Muallim Cevdet nüshasını (Sanal, :258) kaynak olarak göstermektedir. Aslında TSMK, Süleymaniye Ktp. ve Atatürk Kitaplığı Muallim Cevdet nüshalarında böyle bir bilgi yer almamaktadır. Büyük bir ihtimalle Hızır Ağa’nın “hazret-i veliyyü’n-niam” diyerek başladığı padişaha dua cümlesi “amin” diye bittikten ve kendi icadı olan usul anlatıldıktan sonra gelen “vechiarazbarda ve nagam-ı sabada iki peşrev-i cedîd ma’al-usul tertip icad kılınmıştır“ cümlesi yanlış değerlendirilmiş olmalıdır. Aslında burada Hızır Ağa kendisini kastemiş görünmektedir. (Uslu, 2009: 31) Bu makamda yapılmış besteleri yine 18. bestekârlarından Tanburi İshak’da ve Vardakosta Ahmet Ağa’da görmekteyiz.

### 2.3.2. Müsebbâ Usulü

Hızır Ağa'nın icat ettiğini belirttiği müsebbâ' usulü "yedi vuruşlu ve yirmi altı zamanlı" bir usuldür: Açıklamasını yaparken cüzlerinin yedi olması sebebi ile bu ismi vermiştir. "ecza-yı asliyye ve seb'iyyesi itibariyle" Kitabının sonundaki usuller tablosundan anladığımız kadarıyla Müsebbâ' usulü "darb-ı evveli"nin (yc:) 13, "darb-ı sanisi"nin 26 dır.

İncelediğimiz nota arşivlerindeki besteler arasında müsebbâ' usulünde günümüze herhangi bir eserle karşılaşmamaktayız. Oysa müzik tarihçisi Yılmaz Öztuna 1969'da yayınladığı ansiklopedide *Tedkîk ü Tahkîk* ve Hâşim Bey'i kaynak göstererek usulü "12 darpli ve 26 zamanlı büyük usul" şeklinde belirtmiştir. (Öztuna, 2000:284) , Çelişki şudur ki araştırmacı Hızır Ağa'yı anlattığı aynı eserde müsebbâ' usulünü "7 darpli ve 26 zamanlı" olarak kaydeder.( Öztuna, 2000: 260) Kaynakça olarak belirttiği Abdülbaki Nasır Dede'nin *Tedkîk ü Tahkîk*'inde de bu usulden hiç söz edilmemektedir.

Diğer kaynak olan Hâşim Bey'de müsebbâ' usulünü 13 darb-ı evvelle ve bir daire olarak belirtir. (Haşim Bey, 1864: 11) Şeref Çakar örneği gelmemiş usullerden saydığı müsebbâ' usulünü "14 birim zamanlı ve 12 vuruşlu" olarak "küçük ve birleşik usul" sayar, usulü notalarla gösterir. (Çakar, 1996:369)

Hızır Ağa ile yakın zamanda yaşamış olan Abdülbâki Nâsır Dede, Panayiotos Halaçoğlu ve Kirillos Marmarinos yazdıkları müzik risalelerinde Hızır Ağa'nın icad ettiği bu usule dair bir not düşmemişlerdir.

### 2.4. Hızır Ağa'nın Besteleri

Hızır Ağa eserinde kendi icadı olan usulü anlattıktan sonra "vechiarazbarda ve nagam-ı sabada iki peşrev-i cedîd ma'al-usul tertîp icad kılınmıştır" diyerek vechiarazbar ve saba makamlarında iki bestesini sultanın huzurunda icra ettiğinden bahseder. Elimizdeki koleksiyonlara incelediğimizde bu bestelerin notası günümüze gelmemiştir.

Hızır Ağa'nın bestelerinin sayısını Öztuna yayınladığı ansiklopedinin ilk baskısında önceleri sadece dört olarak verirken, daha sonraki baskısında onaltı olarak verir, Öztuna'ya görebestelerinin on beşi saz eseri (peşrev ve saz semaisi), biri şarkıdır. (Öztuna, 342) Hızır Ağa'nın besteleri Hamparsum Limonciyan başta olmak üzere neyzen Baba Raşid Efendi'nin, neyzen Ali Dede'nin ve yazarı bilinmeyen XIX. Yüzyıl başlarına ait, muhtemelen en erken 1815, bazı yazmalarda Hamparsum müzik yazısıyla kaydedilmiştir. (Jaeger, 1996: 55-56)

Hızır Ağa'nın bestelerinin listesi:

1) Bayatî saat peşrevi, ağır düyek:

Neyzen Ali Dede nota mecmuasında bulunan Hamparsum notasının tıpkıbasımı ilk defa M. R. Gazimihal, Batı notasıyla ilk defa Suphi Ezgi tarafından yayınlanmıştır. Haydar Sanal, bu bestenin mehter takımı için bestelenmiş olduğunu belirtir. Besteleri kısmında Ezgi ve Yavaşca koleksiyonundan iki notası yer almaktadır.(Gazimihal, 1939: 20; Ezgi, VI: 109-110)

2) Hicaz karabatak peşrevi, sakil:

İlk defa XIX. Yüzyıl başlarında Hamparsum müzik yazısıyla kaydedilmiştir. “Zirgüleli Hicaz Karabatak peşrevi” olarak da bahsedilen peşrevi Haydar Sanal, mehter takımında “dört solo zurna” için bestelenmiş olduğunu söyler. (Sanal,1964: 258)

3) Segâh karabatak peşrevi, sakil:

XIX. Yüzyıl başlarına ait kitaplarda Hamparsum müzik yazılı yazmalarda kaydedilmiştir. Tespit edilen müzik yazısı kaynakları: *Mecmua-yı Hamparsum*, Milli Kütüphane, Yazmalar, nr. Y2.A.4994, s. 117; Neyzen Ali Dede, *Mecmua-yı Hamparsum*, İÜ KO Y.211/9, s. 66; Anonim, *Mecmua-yı Hamparsum*, İÜ KO Y.207/5, s. 17; Anonim, *Mecmua-yı Hamparsum*, MS-İÜKO Y.205/3, s. 98; Rasid Efendi, *Mecmua-yı Hamparsum*, İÜKO Y.212/10b, s. 87; Ezgi, *Nazari Ameli*, III, s.

35-37'den Sanal, s. 268-270; 2. Yavaşca, *Türk Musikisinde Kompozisyon*, s. 54-55;  
3. Karadeniz, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, s. 635)

4) Segah sazsemaisi, aksaksemai:

Anonim, *Mecmua-yı Hamparsum*, İÜKO Y.218/16b

5) İsfahan sazsemaisi, aksaksemai:

1757 tarihli Hekimbaşı'nın güfte mecmuasında anılan sazsemai (Hekimbaşı, *Mecmua-i Güfte*, vr. 388b), XIX. Yüzyıl başlarında Hamparsum müzik yazısıyla kaydedilmiştir: Hamparsum, *Mecmua-yı Hamparsum*, İÜ KO Y.203/1, s. 12/1; Ali Dede, *Mecmua-yı Hamparsum*, İÜKO Y.211/9, s. 227. (*Dârülelhan: Türk Musikisi Klasikleri*, nr. 81/2)

6) Rast sazsemaisi:

(İsmail Hakkı Bey koleksiyonundan)

7) Rastaşiran peşrev, devrikebir:

(1 ve 2 İsmail Hakkı Bey koleksiyonundan)

8) Rastaşiran sazsemaisi, aksaksemai:

(1 ve 2 İsmail Hakkı Bey koleksiyonundan)

9) Rehavi peşrev, çiftedüyek:

(İsmail Hakkı Bey koleksiyonundan Ferit Sıdal (F.S.) imzalı nota)

10) Rehavi sazsemaisi, aksaksemai:

(İsmail Hakkı Bey koleksiyonundan Ferit Sıdal (F.S.) imzalı nota)

## 2.5.Hızır Ağa'nın Müzik Teorisi Eseri

Hızır Ağa'nın yazdığı ve “Hızır Ağa Edvarı” olarak da bilinen “*Tefhîmü'l-makamât fî tevlîdi'n-nagamât*”ın (Nağmelerin Doğuşunda Makamların Açıklanması) elimizde birkaç nüshası bulunmaktadır. En eski yazma olarak TSMK nüshası veya Süleymaniye Kütüphanesi nüshası düşünülmektedir.

### 2.5.1. Eserin Yazılış Amacı ve Yazılış Tarihi

Hızır Ağa eserinin yazım tarihini belirtmemesinden dolayı araştırmacılar tarafından günümüze değin çok sayıda farklı tarihlendirmeler yapılmıştır. “*Tefhîmü'l-makamât fî tevlîdi'n-nagamât*”ın 1740'larda yazıldığı (Oransay,1964: 42; Judetz. 2000: 11-12), yine 1749'da kaleme alındığı (Ezgi, I: 72; Öztuna, 1969: 260) ya da 1761'de (Uslu, 2002: 443-448) yahut 1765-70'de (Feldman, 1996: 34; Daloğlu, 1985:32) yazıldığı söylenmektedir. Arşivlerde bulunan nüshaların içinde yalnızca TSMK nüshasının renkli minyatürleri vardır.

Minyatürleri olmayan, bu nedenle hep “eksik” olduğu söylenen Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki nüshanın h. 1162/1748 tarihli bir mühüre sahip olduğu iddiasından hareket edilerek, ele geçen en eski nüsha (Ezgi, I, 72; Öztuna, “Hızır Ağa”, TA, XIX: 217) olduğu düşünülmüştür.

Minyatürlerin TSMK nüshasına ileriki zamanlarda ilave edilmiş olması ihtimali var ancak eserle ilgilenen araştırmacıların gözünden kaçmış olan *Tefhîmü'l-makamât*'taki bir ifade konuya açıklık getirmektedir. Hızır Ağa'nın eserinin bir yerinde edvar konusuna ilave olarak sazların “tasvir”inin de olacağını söylemesi, minyatürlerin sonradan ilave edilmiş olması ihtimalini tamamen ortadan kaldırmaktadır. (Uslu, 2009: 42)

Diğer taraftan eserin III. Selim'in saltanata geçtiği 1789'dan önce yazıldığını, III. Selim'in icadı olan “suzidilara, eviçara, dilara” gibi makamlardan söz etmemesinden anlayabiliyoruz. Aynı şekilde oğlu Küçük Mehmed Ârif Ağa'nın icat

ettiği “dilkeş” ve “şevkaver”; Seyyid Ahmed Ağa'nın (ö. 1794) icat ettiği “ferahfeza” makamı ve “darbhüner” usulünden; Abdülhalim Ağa'nın (ö. 1789) “suzidil”; Abdürrahim Dede'nin “anbereşan”; Abdülbâki Nâsır Dede'nin (ö. 1821) icat ettiği “dilâviz, hisarkürdi” makamlarından da söz edilmemekte oluşu, bu makamların eserin yazıldığı tarihten sonra icat edildiklerini göstermektedir.

*Tefhîmü'l-makamât* yukarıdaki deliller doğrultusunda 1761-1777 yılları arasında yazılmış olma ihtimali daha gerçekçidir.

Hızır Ağa, eserinin dibâçesinde hem Arapça cümlelerle “kellemenî ve sevekanî men hüve min uluvvi'l-elbâb ve min ceyyidi'l- ahbâb en ecmea risâleten ve zukira fî-hâ el-makâmât bi-nisbetihâ ve's- suab ve't- terâkib biesâmihâ” hem de Türkçe “akl u rüsd sahibi bazı ahbâb bir risâle te'lîf ve cemine teşvik ve teklif” (TKSM, *Tefhîmü'l-makamât*, 2b)diyerek yüksek derecedeki dostlarının “teşvik ve mükellef” tutmaları sonucunda makamlardan bahseden bir risale yazdığını açıklamaktadır.

Eserini kaleme alış nedeni olarak dostlarının teşvik etmesi bir yana bırakılırsa makamların doğru anlaşılmasını amaçladığı ortaya çıkmaktadır.

Hızır Ağa eserini yazmaktaki amacını şöyle ifade etmektedir: “âcizâne zamirine lâyih olduğu zamanın saz u sözüne göre muvafik ibarât ile ta'bîr ve nagamât-ı musikînin mâ-lâ yefhem olan ta'rîfin tagyir edip musikînin terâkib u makamâtını ve suab u agâzelerini ale't- tertîb yazub nagamât-ı mektûme ve terâkib-i nâ-mefhûmenin bir miktarının serh u ta'rîfiyle iktifa ve bakiyye-i nagamât ile makamât-ı meshûre serh ve beyanından ihtisar” (TSMK, *Tefhîmü'l-makamât*, 2b)

Buna göre Hızır Ağa eserinde amacının kendi zamanının müzik anlayışını yansıtmak, o günlerin müzik terimlerini kullanmak, eskiden beri anılmış anlaşılmayan tarifleri ve anlatımı bir kenara bırakmak, müziğin terkiplerini ve makamlarını, şubelerini ve avazelerini belirli bir düzenle yazıp, unutulmuş makamların ve anlaşılmayan terkiplerin bir kısmını açıklamakla yetinmek, geriye kalan ve o güne kadar gelmiş nağmeleri ve meşhur makamları açıklamakla oluşan özet” bir eser yazmak olduğunu belirtir.



### 2.5.2. Dış ve İç Özellikler

Tefhîmü'l Makamât fî Tevlîdi'n Nagamât musiki nazariyatı kitabıdır ve belli bir düzen içerisinde yazılmıştır. İlk bölüm "Dibaçe" ile başlayıp ve besmele ve hamdele ile devam etmektedir. Devamında perde ve makamları ve bölüm sonunda usullere yer vermektedir. Bu bölümde makamları yıldızlarla ve burçlarla bağlantı kurmuş ve insan psikolojisi üzerindeki etkilerinden bahsetmiştir. İkinci bölüm ise minyatürlerden oluşmaktadır. İlk olarak tambur (21a) Ayaklı Keman (21b), Keman ve Bozuk (22a), Santur (22b), Kanun (23a), Ud (23b), Çeng (24a), Organon (24b), Olyon (25a), Klavseng (25b), Gitare-Kitare (26a), Firengî Nay (13), Düdük (14), Zurna (15), Çığırma (16), Nefir (26b), Dümbelek / Kudüm (27a), Kıptî Kemanı (27b), Kemançe ve Rebab da denen Arabî Kemanı (28a) minyatürleri bulunmaktadır.

*Nagamât'in* bölümleri şunlardan meydana gelmektedir :

- Beytler (*Tefhîm*: 2-b,5-b)
- Dibaçe: Sunuş ve ithaf (*Tefhîm*:5-b, 15-a)
- Tesabih-i acibe:Tabelalar ve Daireler (*Tefhîm*:5-b, 9-a)
- Der Beyani Tar'ifül-makamat (*Tefhîm*:9-a, 13-b)
- Tercüme-i Nev Usul: (*Tefhîm*:13-b, 15-a)
- Der Beyan-I Usulat (Usullerin Açıklanışı) (*Tefhîm*:18-a- 20b)
- Minyatürler

### 2.5.3. Nüshaları

Hızır Ağa'nın *Tefhîmü'l- makamât* adlı eserinin varsayılan yazım tarihlerine göre yazmaları:

**1- TSMK, Hazine, nr. 1793:**

Harekesiz nesih yazı, 17 satır, 28 vr. daire çizimlerinin aralarına çiçek motifleri bulunmaktadır ve sonunda tamburî ve sazların renkli minyatürleri vardır. Minyatürlerden birinde yazılan “merhum Said Paşa” ifadesi eserin 1761’den sonra yazıldığına işaret etmektedir.

TSMK’daki nüshanın sonunda bir tambur çalan erkek sazende tamburî minyatüründen dışında sırasıyla Ayaklı Keman (21b), Keman ve Bozuk (22a), Santur (22b), Kanun (23a), Ud (23b), Çeng (24a), Organon (24b), Olyon (25a), Klavseng (25b), Kitare (26a), Firengî Nay, Düdük, Zurna, Çığırtma, Nefir (26b), Dünbelek/ Kudüm (27a), yayla çalınan tek telli Kıptî Kemanı (27b), Arabî Kemanı, Kemançe ve Rebap da denir (28a) sazlarının minyatürleri mevcuttur. *Tefhîm*’deki minyatürlerin ressamı ne minyatürler üzerinde ne de eserde belirtilmiştir.

## **2- Paris Bibliotheque nationale, ms. Suppl. Turc. 1495:**

40 varaktır ve E. Popescue-judet, bu eseri 1760’larda yazılmış bir *Risale-i Musiki* olarak belirtiyor. (*Judet, 2000: 202*). Buna karşılık Cem Behar bu yazmanın gerçekte Hızır Ağa’ya ait ve “son bölümü eksik” bir nüsha olduğunu açıklıyor. (Behar, 2002: 231)

## **3- Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet, nr. K177 vr. 27a-50b:**

İçinde bulunduğu 210x155, 150x85 mm ölçülerindeki mecmuanın 110 tamamı 50 vr.

olup, talik yazıdır. Mecmuanın baş tarafında bir mühür üstünde “sene 1233”/1818 (ve vr.3a’da 1218/1803) tarihi görülen mevlevi ayinleri kayıtlı bir mecmuadır. Mecmuanın vr. 27b’sinden sonra *Tefhîmü’l-makamât*’ın bir nüshası yer almaktadır.

## **4- Süleymaniye Ktp., Hafid Efendi, nr. 291:**

Nesih olarak yazılmıştır. Basında kitabın adı “Risale-i Edvar-ı Hızır Ağa der Musiki” (: Musiki Hakkında Hızır Ağa’nın Risale-i Edvarı) olarak kaydedilmiş olan

bu nüsha 20 vr.dir. İç kapak üzerinde üç mühür vardır. Bu nüshanın TSMK nüshasına göre minyatürler kısmı ve makamların anlatımında tesirlerini içeren cümleler yoktur.

“*Tefhîmü’l-makamât fî tevlîdi’n-nagamât*”ın yukarda sıraladıklarımızın dışında başka kopya nüshaları da vardır.

-Wien (Viyana), Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Ms. nr. 390

-Erzurum Atatürk Üniversitesi Kitaplığı’nda (Satın alınan, nr. 218/1, nesih, 17 vr.)

-Süleymaniye Kütüphanesi, Ekrem Karadeniz koleksiyonu

-Atatürk Kitaplığı, Laika Karabey (nr. G 005) koleksiyonu

#### **2.5.4. Eser Üzerine Yapılmış Çalışmalar**

Yaptığımız araştırmada “ed-Dürerü’l- müntehabât” isimli sözlük çalışmasını hazırlayan Mehmed Hafid Efendi eserinde Hızır Ağa’nın edvarını kaynak göstermemesine rağmen bilhassa makam analizleri ile tam örtüşen notlar düşmektedir.

Hızır Ağa’nın makam ve perde hususunda öngörülerini çalışmalarına yer veren araştırmacılar arasında Hafid Efendi, Haşim Bey, Muallim Kazım Uz, Rauf Yekta, Suphi Ezgi, Recep Uslu, Yavuz Daloğlu, İ. Hakkı Uzunçarçılı, Bülent Aksoy, Süleyman Erguner, Yakup Fikret Kutlug, E. Popescue-judetz, W. Feldman, Chalathzoglou and K. Marmarinos, Onur Akdoğu bulunmaktadır. (Uzunçarşılı, XLI, I: 79-114; Uslu, 2009: 51) Hızır Ağa’nın eserinde verdiği makam bilgilerinden ve çalgılar minyatürlerinden yararlanmışlardır.

#### **2.5.5. Eserde Geçen İsimler**

Hızır Ağa Edvarı herşeyden önce yazarın müziğe bakış açısını yaşadığı dönemin anlayışına göre değerlendirmesinden dolayı önemli bir çalışmadır. Hızır Ağa eserinde herhangi bir kaynağa bağlı kalmadan kaleme almıştır ve bu yüzden orjinaldir. Biz bu bölümde müellifimizin eseri içinde kullandığı isimler rehberliğinde bir kanıya varmaya çalışmaktayız.

Hızır Ağa çalışmasının kimi yerinde kendinden bahsederken “fakir” kelimesini kullanmaktadır. Başlangıç bölümü olan “dibaçesinde” perdeler konusunda Safiyyüddin Abdülmümin’in ve “şeyh-i musikar” isimlerini zikreder. Zaman içerisinde perde adlarının değiştiğini ifade etmektedir. Kozmaloji yani yıldızlar hakkında bilgi verirken Batlamyus ismini kullanır. Rahmetle andığı Gazi Mahmud Han’ın adını, huzurunda icat ettiği makam ve usul olayını anlatmak için kullanmaktadır. Eserin sonunda vermiş olduğu alıntıda *Serhu’l-Makasid*’dan bir hikâyeden dolayı Hazreti Süleyman’ın öğrencisi Pisagores’i anmaktadır.

Son olarak kim için edildiği tam bilinmeyen bir dua cümlesi bulunmaktadır. Bu dua padişaha yapılacağı gibi sarayda önemli konumda bulunan bir idareci de olabilir. :“hazreti veliyyü’n-niâm-ı âlem sevketlü mehabetlü efendimiz ki hakk sübhâne ve teala hazretleri vucûd-i serîflerin hatalardan emin ve umurlarında tevfikin refik ve hazreti çaresâz bî-enbâz gam-ı nevâle her tedbirlerin takdire muvaffak eyleye.”(Telfim, 2-a)

## **2.6. Hızır Ağa’nın, müziğin diğer unsurları ile ilgili çalışmaları**

### **2.6.1. Hızır Ağa’nın musiki Çevresi ve Döneminin Müzik Anlayışı**

Hızır Ağa’nın yaşadığı zaman dilimi olarak 1720-1796 tarihlerindeki Osmanlı dönemi müzik hayatına kısa bir göz atmakta fayda vardır. 18. Yüzyıl geleneksel Türk müziğinin zirveye yükseldiği bir dönemdir. Bu dönemin ilk Osmanlı padişahı Sultan II. Mustafa’dır. (1695-1703). Onun hemen ardından gelen Sultan III. Ahmet (1703-1730) döneminin ikinci yarısına Lale Devri (1718-1730)<sup>2</sup> denilir. III. Ahmet

---

<sup>2</sup> Lale Devri, Osmanlı Devletinde, 1718 yılında Avusturya ile imzalanan Pasarofça Antlaşması ile başlayıp, 1730 yılındaki Patrona Halil İsyanı ile sona eren dönemdir. Bu dönemin padişahı III. Ahmet,

“Necip” mahlasıyla şiirler yazan ve musiki ile yakından ilgilenen kişiliğe sahip bir padişahı. Kurmuş olduğu gerek saz takımı (Akkoç, 1967: 9-10) gerekse şehzadeler için yapılan düğün ve şenlikleri döneminin önemli olayları arasında yer almaktadır. Sultan III. Ahmet’in 1720 yılındaki şehzadelerin sünnet düğünleri ve 1724 yılında kızlarının düğünleri hakkında yazılmış çeşitli kaynaklar bulunmaktadır. (And, Metin, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Ankara, 1982, rs.90-93; Mehmed Hazin , Surname, Beyazıt Devlet Ktp.,Nureddin Paşa, nr.10267 ; Seyyid Vehbi Hüseyin,Surname,İstanbul Üniversitesi Ktp.,Türkçe Yazmaları, nr.3035 ; Anonim, Mecmua, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, nr.1432, vr.1b-47b)

Lale Devri’ndeki sanat, kültür ve müzik alanında yaşanan gelişmeler Sultan I.Mahmud (1730-1754) döneminde de devam eder. ( Öztuna, 1987:88) Sultan I. Mahmud kabiliyet sahibi büyük bir musikişinastı.<sup>( Yekta, 1986:52)</sup> Onun ardından tahta kardeşi III. Osman (1754-1757) geçmiştir. Sanata çok fazla ilgisi olmadığı görülen III. Osman’ın sarayda bulunan müzisyenleri dağıttığı bilinir.<sup>( Uzunçarşılı, 98)</sup>

18.Yüzyılın son padişahı III. Selim’dir (1789-1807). Türk müziğinde bir ekol olarak ismini duyuran mevlevi, neyzen ve tanburi Sultan III. Selim, yazdığı şiirler, yapmış olduğu besteler<sup>(Ergüner, 1999:160-170)</sup>ve icadı olan makamlarının dışında musiki iliminde nota yazımı ihtiyacını duyarak Şeyh Abdülbaki Nasır Dede’ye (1756-1812) (Abdülbaki Nasır Dede, „Tedkik ve Tahkik“, Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Yazmaları, 1242, I-II) ve Hamparsum Limonciyan’a (1768-1839) nota yazısı icad ettirmiş ve eserleri kaydettirmiştir<sup>3</sup>. Bizzat kendisi başta “Suzidilara, Eviçara ve Dilara” olmak üzere 14 makamı icad etmiş olan Sultan III. Selim, birçok besteciye sarayında yer vererek musikinin gelişimine imkân sağlamıştır.

Çizmiş olduğu sazende minyatürleri ile 18.yüzyıl müzik hayatını resimleyen Levni (İrepoğlu, 1999: 35) ve edebiyat alanında ismini duyuran Nedim ( 1681 ?-1730) ve Şeyh Galip ( 1757-1799) dönemin önemli şahsiyetleridir.

---

sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'dır. Adını, o dönemde İstanbul'da yetiştirilen ve zamanla ünü dünyaya yayılan lale çiçeklerinden alır.

<sup>3</sup> Abdülbaki Nasır Dede'nin kaydettiği eserlerin üçü Sultan III. Selim'e ait olup diğer eser Seyyid Ahmed Ağa'nındır.Bu nota yazısı arap harflerinden oluşmaktaydı.

Bu yüzyıl içerisinde Buhurizade Mustafa Itri (öl.1711), Eyyubi Ebu Bekir Ağa (öl.1759), Tab'i Mustafa Efendi (öl.1770?), Tanburi Zahara (öl.1740?), Dilhayat Kalfa (öl.1780?), Kutb'i Nayi Osman Dede (öl.1729) Kadızade Tanburi Aşık Mustafa Çavuş (öl.1745), Ali Nutki Dede (öl.1804), Tanburi İshak (öl.1814), Vardakosta Ahmet Ağa (öl.1794), Hacı Sadullah Ağa (öl.1801) ve Sermüezzin Emin ağa (öl.1814) olmak üzere pek çok bestekar yetişmiştir.

18.Yüzyılda çok sayıda musiki eseri ve güfte mecmuası muhtelif araştırmacılar tarafından kaleme alınmıştır. “Rabt-ı Tabirat-ı Musıki” eserini Farsça yazan Nayi Osman Dede (1652-1730), ayrıca bir nota yazısı icad etmiş ve “Miraciyye”<sup>4</sup> formunda yapmış olduğu bestesi de döneminde çok rağbet görmüştür. Gevrekzade Hafız Hasan Efendi (1727-1801), 1794 tarihinde yazmış olduğu “Musiki Risalesi” isimli eserinde müzikle tedavi konusunu ele almakta ve makamların insan üzerindeki etkisi izah edilmektedir. (Turabi, 2005: 316)Bu bağlamda gerek burçlarla gerekse elementlerle musiki arasında bağ kurup çalışmasında yer vermiştir.

Bu yüzyılın diğer önemli musiki eserini Kantemiroğlu (öl.1723) kaleme almıştır. ” *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî 'alâ vech-i Hurâfât* (Tura:2001) “ isimli eserinde kuram bilgilerinin ardından kendi icadı olan nota sistemiyle 350 eserin notasını eklemiştir.

Şair ve müzisyenlerin hayatları hakkında bilgiler bulunan “*Atrâbu'l-Asar*”, Şeyhülislam Esad Efendi tarafından; “*Ed-Dürerü'l-müntehâbâtü'l-mensûre fi islâhi'l-galatati'l -meşhûre*” ( Uslu 2001)Mehmed Hafid Efendi (öl.1811) tarafından 1783 yılında kaleme alınmıştır.

Osmanlı Devleti'nde din ve ırk ayrımı yapılmaksızın Rum, Ermeni ve Yahudi gibi pek çok topluluk bir arada, yan yana yaşamış ve Osmanlı müzik kültürünün gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır. 1730 yılında Ermenice yazdığı risalesinde Tanburi Küçük Artin; makam dizileri, şedler ve usuller hakkında bilgiler verirken, eserinde Ermeni alfabesinden seçilmiş harflerin gösterdiği nota sistemini kullanmıştır. Artin'in bu notalama yöntemi neum'ları ve alfabe işaretlerini Türk

---

<sup>4</sup> Miraciye, Miraç Kandillerinde okunan, dini musikinin en zor ve en ihtişamlı eseridir. Bu beste formu farklı makamlarda bestelenmiş bölümlerden oluşur ve her bölüme „Bahir“ adı verilir. Nayi Osman Dede'nin bestelediği eseri altı bölümden oluşur ve sırasıyla şu makamlardadır: Segah, Müstera, Dügah,Neva,Saba ve Hüseyni.

müziği kuralları temelinde birleştiren karma bir yöntemi andırır. (Judetz:2002; 27-107)

18.Yüzyıl eserleri arasında Rumlar tarafından yazılan musiki eserleri de bulunmaktadır. Panayotis Halacoğlu 1728 yılında yazdığı eseri ve Kirilos Marmarinos'un çalışması Türk müziğinin ses sistemi üzerine bilgi vermektedir. (Judetz:2000;)

Marmarinos, çalışmasının sonuna bir bölüm ekleyerek Türk müziği sistemini nota örnekleriyle tanıtmıştır. Bu durum, Türk müzik kültürü ile Rum müzik kültürü arasındaki etkileşimlerin açık bir göstergesidir. (Judetz:2000; 87-124)

Yüzyılın sonuna doğru Sultan III. Selim'in isteği üzerine Abdülbaki Nasır Dede tarafından yazılan *Tahririyye-Tahrir-i fi'l-Mûsikî* ve *Tedkik u Tahkik*<sup>5</sup> son derece önemli musiki eserleridir. Abdülbaki Nasır Dede yazmış olduğu eserlerinde eski fikirler ile yeni fikirler arasında bir sentez kurmaya çalışmıştır.

Diğer taraftan Batı ile temaslarımız sonucu Batıyı etkileyen bir askeri müzik anlayışı sürerken, Avrupa'da 1767 tarihinde yayınlanan M. De Blainville'nin Fransızca müzik tarihinde "Yeniçeri marsı" diye bir parçayı Batı notasında ilk defa yer vermiştir (bk.

Aksoy, s. 390). Osmanlı sarayına gelen Batı müziği çalgılarıyla Türk müziğinin icrası için denemeler yapılmış, çoğu zaman olmasa da keman çalgısında görüldüğü gibi bazı olumlu sonuçlar vermiştir.

## 2.6.2. Kozmoloji (Yıldızlar)

Hızır Ağa edvarında kendinden önceki müzik teorisyenlerinde olduğu gibi makamların yıldızlar üzerindeki etkisini araştırmıştır. Bunun için Safiyyüddin Abdülmümin ve seyh-i musikar'dan aldığını belirttiği yedi agaze, oniki makamın burçlarla ilgili olarak şöyle demektedir:

---

<sup>5</sup> Tura, Yalçın, "Abdülbaki Nasır Dede-Tedkik u Tahkik", İstanbul, Pan Yayıncılık, 2006

“Batlamyus râsîd ve gurûh-ı müneccimîn ve ashâb-ı neyyireyn hesab-ı müstakillelerin on iki burûca ve hükema-yı gurgânın tebâyi’-i devr-i felegi bidevâmihâ on iki aded hayvana hasr ve ehl-i rûmun dakîkadânları kezâlik hareket-i eczâ-yı semsî on iki sehre (on iki aya) zabt ve itibarları gibi perdesinâs-ı makamât-ı mûsikî dahi asl-ı zavâbıt-ı havâiyyeyi on iki asla tertîbleri min-ciheti’l-aded-i münasibi’l-ecza olmanın bi-müfredâtihâ derûn-ı cedâvile mertebe-i vaz’iyyeleri üzere işaret ü tesbîh olunur”. (*Tefhimül, 4-a*)

Makamların burçlarla bağlantısını, on iki makamın on iki burca, her burcun da temsil ettiği hayvana göre karşılaştırılmasını tablolar halinde yapmaktadır. Makamların oniki makam, yedi agaze ve dört şube sınıflandırmasını eserin girişinde özellikle makamların burçlarla, dört unsurla, hayvanlarla, aylarla, yıldızlarla, madenlerle ve mevsimlerle ilişkisini yazarken ifade etmektedir.

Makamların burçlarla ilişkisini, on iki makamın on iki burca, her burcun da temsil ettiği hayvana göre karşılaştırılmasını Batlamyus’tan bugüne kadar gelen bir bilgi gibi sunmaktadır. Aslında bütün bunlar onikileme, yedileme, dörtleme, dairelerle anlatım, müzikte kozmolojinin etkisinden söz etmesi aynı zamanda eski Mezopotamya ve Yunandan gelen bir felsefenin izlerine işaret etmektedir.

Burçlardaki hayvanlar dışında, “on iki hayvanlı takvimi” hatırlatan on iki “muteberat-ı gurganiye” adı verilmektedir: hut (balık), murg (tavuk), seg (köpek), kesku (tilki, kurt, canavar), neheng (timsah, ejder), maymun, gusfend (koyun), gav (sığır, öküz), mar (yılan, ejder), hargus (tavsan, kirpi), pars, esb (at).

Güneş takvimine göre on iki ay, burç ve makam karşılıklarıyla birlikte bir tablo halinde verilmektedir.

Yıldızların etkisinde olan makamlar için hisar, nevrûz, sultanîirak, şehnaz; burcların etkisinde olan makamlar için besteisfahan, müstear, râhatülervah, segâh, yegâh makamlarının tariflerine bakılabilir.





Şekil 1 (Tefhîmü'l-makamât fî tevlîdi'n-nagamât 4-b)

MAKAMAT	EBRAC	ANASIR	TEBAYİ	HESAB-I ŞEMS	MU'TEB ERAT-I GÜRGAN
Rast	Hamel	nar	Har-1 yabis	Azer	Hut
Irak	Serv	Türab	Barid-i yabis	Nisan	Murg
Isfahan	Cevza	Nar	Har-1 yabis	Mayıs	Seg
Küçek	Seratan	Mai	Har-1 ratib	Hazirn	Keskü
Büzürg	Esed	Nar	Har-1 yabis	Temmuz	Neheng
Zirgüle	Sünbüle	Hava	Har-1 ratib	Ağustos	Maymun
Rehavi	Mizan	Türab	Barid-i yabis	Eylül	Gusfend
Hüseyini	Akreb	Hava	Har-1 yabis	Teşrinievvel	Gav
Hicaz	Kavs	Nar	Har-1 ratib	Teşrinnisani	Mar
Buselik	Cediy	Türab	Barid-i yabis	Kanunievvel	Harguş
Neva	Delv	Delv	Barid-i yabis	Kanunisani	Pars
Uşşak	hut	hut	Har-1 ratib	Şubat	Esb

Yukarıda on iki makam, burçlar, aylar, hayvanlar ve doğadaki dört ana unsur belirtilmiştir.

تعمیریه وسبعة ستاره به شبیه اولان هفتا آغازه بونلرد  
کواکب سبعة ستاره معادن سبعة به مرتی و عمارتی اولوق  
اعتباریله هفتا آغازه معادن سبعة به منجمه القلاد تشبیه  
اولسه سزاوار و طریق موضوعه لرکا و ذره تشبیه و اشکار ترتیب  
اولندیکه بونلردور

آغازات	کواکب	عناصر	طبایع	معادن
گواشت	زحل	تراب	بارد یابیس	رصاص
نوروز	مشتری	هوا	حار و رطب	قنزور
سلک	مریخ	نار	حار یابیس	حدید
شهنواز	شمس	نار	حار یابیس	ذهب
حصار	زهرة	ماء	بارد رطب	نحاس
سگامایه	عطارد	ممتزج	منقلب	زریق
گردانیه	قمر	ماء	بارد رطب	فضه

چار عناصره دخی تشبیه اولشان شعبا ربعة بونلردور که فصول  
اربعة عناصر ربعة دن عبارت و عناصر ربعة اوتساد  
اربعة دن کایتا اولغین شعبا ربعة اوتاد اربعة به شبیه  
و فصول اربعة به دخی تشبیه اولندیکه بونلردور

(Tefhîmü'l-makamât fî tevlîdi'n-nagamât 5-a)

AGAZAT	KEVAKİP	ANASIR	TEBAYİP	MEADİN
Güvaşt	Zuhal	Türab	Barid-i yabis	Rasas
Nevruz	Müşteri	Hava	Har-1 ratib	Kazdir
Selam	Merih	Nar	Har-1 yabis	Hadid
Şehnaz	Şems	Nar	Har-1 yabis	Zehep
Hisar	Zühre	Mai	Barid-i Ratib	Nuhas
Segahmaye	Utarid	Mümtezic	munkalip	Zihab
Gerdaniye	Kamer	mai	Barid-i Ratip	fidda

Şekil 2 Yukarıda yedi agaze, yıldızlar, dört element ve madenler gösterilmiştir.



batıya dönme kabiliyeti ile saray sazlarında da bazı yenilikler görülmüş olması kaçınılmazdı. Öyleki Hızır Ağa bir Batı çalgısı olan sinekemanı sarayda icra ediyordu. Yine 1741 yılında Osmanlı sarayına getirilen bir Klavseng vardı ve yanındaki notta: “Merhum Said Paşa sadrazam olmazdan evvel Sultan Mahmud aleyhi rahmeten li’llah hazretlerinin zamanında elçilikle Fransa’ya varıp avdetlerinde beraber istishab ve ihda olunan Frengî ve müessir sazlardandır” yazmaktaydı. (Teflim 26-a)

Diğer taraftan 1757’lerde Halifezade Tahir Efendi’nin, Klarnetçi Nuri Ağa’nın sözlerini bir şiiri, padişaha culusname/tebrikname olarak bestelediğinin görülmesi, sarayda 1750’lerden sonra Avrupa’da orkestraya kabul edilen klarnetin, kısa sürede Osmanlı sarayına da getirildiği ve bunu icra edecek bir müzisyenin kadroda bulunduğunu göstermektedir. Yine aynı yıllarda Hızır Ağa da kemanî olarak adını duyuruyordu. (Uslu, 2009: 55)

Hızır Ağa edvarının sonunda yer verdiği saz minyatürleri arasında olyon ve klavseng çalgısı için “Frengî” kelimesini kullanmaktadır. Bu dönemde Avrupa ile kültürel anlamda büyük etkileşimler olmuştur. Avrupa’da zaten 17. asır ortalarında Türk mehteri yaygınlaşmış, Türk konularını işleyen çok sayıda operalar bestelenmişti. Avrupada Türk sazları olarak bilinen davul, çevgan ve zil artık orkestralarda kendine yer bulmuştu. C. W. Gluck, W. A. Mozart, F. J. Haydn ve L. Beethoven başta olmak üzere pekçok besteci mehter müziğinden etkilenmişlerdir. Sarayda kadrolu sinekamani ve klarnet çalanın olması bu sazların saray yönetimince beğenildiğini ve sazandeler aracılığı ile rağbet gördüğünün bir kanıtıdır.

#### **2.6.4. Hızır Ağa’ya göre Müziğin Psikolojik Etkileri**

Makamların insan psikolojisi üzerindeki etkileri pek çok müzikolog tarafından araştırılan bir konudur. Hatta bu yöntem kimi araştırmacılar tarafından çok iddialı bir boyuta taşınarak psikolojik durumların ötesinde hastalıklara şifa

verebileceğine kadar gitmiştir. Çalışma konumuz olan Hızır Ağa, makamlar konusunu ele alırken onların kimi etkilerinden de söz etmektedir. Ancak Hızır Ağa, hastalıklara şifa verir gibi bir tutum izlemeyip, makamların sadece olumlu ya da olumsuz etkilerini, sabah ve ikindi vakitlerine göre belirtir. Sabahları dinlemek daha müessir, etkileciyi dediği bestenigâr, saba, düğâh makamları veya hüzünlenmek istenmiyorsa sabahları da olsa “saba” makamını dinlememek gerekir diye belirttiği saba makamı gibi. Çünkü Hızır Ağa’ya göre “saba şol hazin nağmedir”. (Telfim, 17-a) Eviçmuhâlif makamını ikindi vaktinden sonra dinlemek iyidir, o zaman kişiye etkili olup “letaifi” canlandırır demektir.

Bu yazdığımız örneklerin dışında Hızır Ağa’nın makamlara göre yaptığı tespitleri şöyledir.

#### **Olumlu etkileri olan makamlar:**

Makamların insan üzerindeki olumlu etkilerin başında neşelenmek ve ferahlamak gelir.

Buselikaşîran hayvani ruhu neşelendirir.

Düğâh özellikle sürekli sınırlı ve gamlı kişileri gevşetir.

Eviçbuselik sevda mizaçlı olanlarda kalp yumuşaklığı, safâ ve iç genişliği oluşturur.

Eviçmuhâlif, huzi gıdâ-yı ruhtur.

Hüzzam şevk ve neşelenmeye sebeptir.

Nihavendkebîr hayvanî ruha ferahlık verir.

Nihavendrûmî ferahlık vericidir.

Nişabur gizli olan aşkı ortaya çıkarıp ferahlamayı sağlar.

Nişâbürek oynatıcı bir makamdır, dinlendiğinde zihni açar, neşelendirir.

Rahatfeza rahatlatıcı ve safa vericidir.

Zîrefkendkuçek şevk ve ferahlık vericidir.

Bayati, hüseyinî, uşşak, nisâbur ve segâh insan ruhuna etkili nağmelerdendir.

Acem makamının dinlenilmesinde çok büyük bir etkisi olduğu için, sazende veya hanende dışında çok yoğun insanların olmadığı bir yerde acem makamı icra ederse o mahalde serinletici bir rüzgâr ortaya çıkar, defalarca denenmiştir denir.

Nihaventsagîr dinlendiğinde istihayı arttırır, defalarca denenmiştir, mücerrebdir.

Rahatülervah irfan ehli ve latife sevenler için ilaç sayılır, onların bu özelliklerini arttırır. Pençgah âşıklar için olumsuz yönü olsa da akıllıları düşünmeye sevkeder.

Segâh cesaret verici, cesareti güçlendiricidir.

Şehnaz makamı hem ferahlık hem cömertlik hissi verir, öyle ki şehnazın mensup olduğu burç güneş, güneşin mensup olduğu maden altındır; şehnaz makamının padişahta uyandırdığı cömertlik sonucu altın ihsan edilmesine sebep olur.

Şehnazbuselik öyle bir “levendâne” yani yiğitçe bir terkiptir ki dinleyene etki eder ve dinleyenin cömertlik duygularını kabartır.

Hümayun makamı “nağmetü’l-mulûk” yani “kralların nağmesi”dir; kralların, devlet idaresindeki kişilerin, kâmil ve akıllı insanların dinlemesi halinde onları cömertlik ve af duygularına sevkeder.

Vechiarazbar makamı da cömertliği teşvik edicidir.

Muhayyerbuselik makamında eserleri sürekli söylemek hanende için zor ise de bu makam dinleyenlerin konuşma arzularını uyandırır.

Hisar makamının dinlenmesinde de ülfet ve sohbet duygularının canlanmasına sebep olur.

### **Olumsuz etkileri olan makamlar:**

Arabân makamının dinlenilmesi kişide geçmiş zamanları hatırlatır, kişiyi geçmiş günlerini düşünmeye yani karamsarlığa veya tatlı hatıraları anmaya sevkeder.

Saba “hazîn nağmedir”, hüznülendirir.

Babatahir makamını dinlemek de insanı düşündürür ama rahatlatıcı özelliğinden dolayı dinleyende uyku getirir, uyutan bir terkiptir.

Nevaaşîran dinlemek insana sakinlik verir, suskunluğa ve sessizliğe gömülmesine yol açar, melankolik yapar.

Arazbar makamının icrasında sazandeler için güçlük varsa da hanendeler için kolay icra edilen bir makamdır.

Şehnaz makamı söyleyenlerde zorluk duygusu uyandırır, sesini detone eder ve dinleyenlerin hanendeye gülmelerine sebep olur.

Pençgâh, kendisini dinleyen âşıkların aşklarını tazeler, onları heyecanlandırır, heyecanlarını harekete geçirir.

Zîrgûle makamı dinleyenlerde gurbette olma hissi verir ve gariblik duygusunu canlandırır.

### 3. Onsekizinci Yüzyılda Yazılan Musiki Edvarları

#### 3.1. Kantemiroğlu ve Kitab-ı İlmi‘l-Mûsikî âlâ Vechi‘l-Hurûfât

Kantemiroğlu ya da Avrupalıların kullandığı isimle Romen Prens Dimitrie Cantemir (1673-1727), küçük yaşlarda İstanbul‘a getirilip, Enderun‘da eğitim görmüştür. Kantemiroğlu‘nun belirttiğine göre soyu „Timur Emir“ ,den gelmektedir ancak bu günümüz Romen yazarlarınca inandırıcı bulunmamaktadır. (Berza, 1975: 50) Dimitri, 1687‘den 1691‘e kadar istanbul‘da kalır. Dört yıl süren bu kalış sırasında, Topkapı Sarayı‘nda hizmet edecek gençlerin yetiştirildiği Enderun‘a alınarak orada talim ve terbiye görmüş, Türk dilini, Türk musikisini, Arapça ve Farsça‘yı öğrenmeye çalışmış, İşlam kültürü ile tanışmış, ayrıca, Patrikhane‘deki Akademiye de devam ederek, Grek ve Latin kültürünü, Rönesans döneminin ürünü hümanizma anlayışını da tanımıştır. Türkçe ve matematik öğretmeni Sadi Efendi, musiki öğretmenleri Kemani Ahmed ve Fener‘li bir Rum olan Tanburi Angeli‘dir. (Tura, 2001: XX)

Kantemiroğlu, Enderun eğitimi sırasında ebced notasını geliştirerek kendine özgü bir nota yazısı bulmuştur. Kantemiroğlu‘nun saz çalıyor olmasının kazandırdığı bilgilerle, Türk müziğinin nazari konularında da kendini geliştirdi. Bestekarlığı ile de tanınan Kantemiroğlu‘nun 21 peşrevi, 8 saz semaisi, 2 aksak semai ve 1 bestesi günümüze ulaşmıştır. Müzisyen kişiliğinin dışında gerek tarih konularında gerekse felsefi, edebi konularda çok sayıda eserler kaleme almıştır.

Dimirti Kantemiroğlu ilerici bir eğitim anlayışı ile öğretim yapan Padua Üniversitesi ile de bağlantı sağlamış, başta Fransa elçisi olmak üzere, Batılı diplomatlar ve Müşlüman Osmanlı çevrelerindeki yetkili ve soylu kişilerden pek çoğu ile dostluk kurmuştur. Bunların arasında, hocası Sadi Efendi, şair ve musikışinas Rami Mehmed Paşa, Kur‘an yorumcusu Nefioğlu, nakkaş Levni Efendi, Es‘ad Efendi gibi kişiler bulunmaktadır. Doğuştan bilim ve sanata düşkün kültürlü biri olduğundan, konağı sanatçıların ve bilginlerin toplantı yerine dönüşmüştür. Vaktini hiç boşa geçirmemekte, yaşadığı ülkenin adet ve törenlerini gözlemlemeye, öğrenmeye çalışmakta ve yazmayı tasarladığı kitaplar için notlar almaktadır. (Yekta, 1328: 72-73)

“Kantemirloğlu Edvarı” diye anılan, Kitab-ı İlmü’l-Müsiki ala Vechi’l-Hurûfat adlı iki ana bölümünden oluşur. Birinci bölümde Türk müziğinin nazari kısımları olan makamlar, perdeler, usuller hakkında bilgiler yer almaktadır. İkinci bölümde ise, peşrev, saz semaisi ve bestelerden oluşan 16.-17. yüzyıla ait toplam 349 eserin notasını verir. (Osmanlı Ansk., 1993, C.3:247) O dönemin Osmanlıca’sı ile yazılmış ve Edvar, II. Ahmed’e sunulmuştur.

### **Diğer Eserleri:**

**Historia Incrementorum atque Decrementorum aulae Othmanicae:** Latince olarak 1716 tarihinde kaleme alınmıştır. Osmanlı tarihi hakkında bilgiler verilmektedir.

**Descriptio Maldevia:** 1717 yılında yazılmıştır.

**Divanu’l Lumii:** Ramence ve Yuananca olarak yazılan bir felsefi eserdir.

**Historia Hieroglypica:** Edebi bir eserdir

**Konstantin Kantemir’in Hayatı:** Babasının hayatını kaleme aldığı ve latince yazdığı bir eserdir.

**Moldav-Valak Kroniki:** Romen halkı üzerine 1710 yılında yazdığı bir tarihi konulu eserdir.

### **3.1.1. Musiki Edvarınının İçeriği**

Kitab-ı İlmü’l-Mûsikî âlâ Vechi’l-Hurûfât, ilk kısmı nazari bilgiler ve ikinci kısmı nota örneklerinden olmak üzere iki ana bölümünden oluşmaktadır. Kendinden önceki „edvar“ çalışmalarını bakımından belirgin farklılıklar bulunmaktadır. İslam



nazeriyatçıları eserlerinde Besmele ile giriş kısmına başlayıp, Allah'a hamd ve Peygamberimize salavatı takiben, eserin yazılış sebebi izah edilir daha sonra ses ve fizik olayı hakkında bahsedilir, dönemi aydınlarının adı zikredilir ve ardından sırasıyla perde, avaze, makam, devirler ve sonunda da usuller hakkında bilgiler verilir. Bazen de musiki sazları hakkında bilgilere yer verilir. Bu sıralama incelediğimiz eserler içerisinde böyle olmakta yahut en fazla sıralamada yer değişiklikleri görülmektedir. Oysa Kantemiroğlu'nun Edvarı yukarıda da belirttiğimiz gibi iki ana kısımdan meydana gelmektedir. Nazari kısım dokuz bölümdür ve nota örnekleri de peşrevler ve saz semailerleri olarak ikiye ayrılmaktadır.

Eserin ilk kısmında perdeler konusu incelenmektedir. Perdeleri gösterebilmek için, Kantemiroğlu, perde adlarını göz önüne almış ve Arap alfabesinden yararlanarak, her adı çağrıştıracak en önemli harfi ya da harf bileşimini o perdenin işareti, notası saymıştır. Bunu yaparken „Ebced“ sıralamasına ya da Batıda kullanılan alfabe düzenine uymamıştır. (Tura, 2001: XXVIII) Musikinin tanımını yaptığı, nağme, agaze ve terkipleri izah etmesinden sonra makamlar konusunu ele alıyor.

Kantemiroğlu Makam sınıflandırmasını ise eserinde 7 tür halinde sıralıyor. Sınıflandırmanın ardından „Tiz Perdelerin Makamlarının İncelenmesi „ başlığı ile evç, gerdaniye ve muhayyer makamlarını anlatıyor. Yine aynı konu içerisinde „Yarım Perdelerin Makamları“ başlığında Kürdi, Saba, Bayati ve Acem makamlarını açıklıyor. „Bileşik Makam“ başlığında ise Sünbüle, Mahur, Pençgah, Nikriz ve Nişabur makamları incelenmektedir.

Sistemci Okul'dan sonra gelen tüm nazeriyatçılar makam sınıflandırmalarını 12 makam, altı ya da yedi avaze, dört şube ve yirmi dört terkeb olarak belirlemektedir. İlerleyen dönemler içerisinde „terkibata sınır olmaz“ denilerek bu terkiplerin sayısı kırk sekize çıkartılmıştır. Yine ana makam konusunda eskilerin ana makam dedikleri Uşşak dizisi (Arslan, 2007: 84) zamanla yerini Rast makamına bırakırken, Rast makamı perdeleri de ana perdeler olarak sayılmıştır. Kantemiroğlu'da her ne kadar ana perdeler olarak belirttiği perdelerde Rast makamını işaret etse de, eserinde ne bu makama ne de başka bir makama bu makama „ana makam“ olarak belirtmemektedir.

Kantemiroğlu eserinde makam olarak bilinen bileşimlerden de bahsetmektedir. Bunlar Isfahan, Büzürg, Hicaz, Geveşt, Selmek, Maye, Hüzzam, Buselik Aşiran,

Acem Aşiran, Nihavend, Nühüft, Horasani Hüseyini, Huzi-Buselik, Muhalif-i Irak, Sultan-ı Irak, Arazbar ve Baba Tahirdir.

Kantemiroğlu eserinin son bölümde „Usül“ konusunu ele alıyor. Usullerin her vezinde kaç rakam içerdiğini bir cetvelde göstermektedir ve böylelikle bir usulün, vezinlere göre kaç rakam içerdiği kolaylıkla bilinmektedir.

### 3.2. Abdülbâkî Nâsır Dede ve Tedkîk u Tahkîk

1179/1765 te doğan Abdülbâkî Nâsır Dede'nin babası Kütahyalı Seyyid Ebûbekir Dede, Yenîkâpı Mevlevîhânesi'nin 13. şeyhidir. İhtifalci Ziyâ Bey'in bildirdiğine göre Ebûbekir Dede'nin âile yolu Halvetiye büyüklerinden Seyyid Nureddin Efendi'ye dayanmaktadır. Ebûbekir Dede, mevlevîlik yolunda Mustafa Sakıp Dede'den feyz alarak Ebûbekir b. Arif Çelebi tarafından Yenîkâpı Mevlevîhânesi'ne şeyh tâyin edilmiştir. (Hüseyin Vassaf, *Sefîne-i Evliyâ*, Sül. Küt. Yazma Bağışlar No.2309, 20b.)

Abdülbâkî Nâsır Dede mevlevî kültürü içinde yaşadığı *Defter-i Dervîşân* daki kayıtlardan anlaşılmaktadır. O devirlerde Arapça ve Farsça öğrenimine gösterilen ilgi dolayısıyla, Abdülbâkî Nâsır Dede de bu sâhâlâra eğilmiştir. Nitekim Ahmed Eflâkî'nin *Menâkıbü'l-Ârifîn* isimli Farsça eserini Türkçeye tercüme etmiş olması, tahsilinin verimini ortaya koyabilmesi bakımından dikkat çekicidir. (*Tercüme-i Menakkübü'l- Arifîn*, Sül. Küt. Nâfiz Paşa No. 112b.)

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Mûsıkî hayatı, içinde bulunduğu devrin mûsıkî merkezlerinden biri olan mevlevîhânedede tamâmladığı düşünülebilir. Abdülbâkî Dede'nin *Tedkîk-u Tahkik* daki söyleyişinden, önce mûsıkîyi icrâ yoluyla öğrenip, sonra nazarîyesine ilgi duyduğu anlaşılmaktadır. Nitekim nazarîyata dâir bilgilerini eline geçirdiği eserleri incelemek sûretiyle geliştirmiş, kendi tâbiriyle “muallim-i gaybî” (Tetkik, 2-b)den öğrenmiştir. Ancak dikkat ve titizlikle yazdığı mûsıkî eserleri, bugün bizim kendisine, zamanının en iyi nazarîyatçısı diyebileceğimiz bir seviyeyi göstermektedir. Şüphesiz bu seviye onun aynı zamanda iyi icrâcılığının da bir sonucudur.

Abdülbâkî Nsr Dede, ağabeyi Ali Nutkî Dede'nin veftndan sonra Şeyh oluŐ tarihini Şu ibareyle kaydetmiştir. "El-fakr el-hakr Şeyh Seyyid Abdülbâkî Şeyh-i Mevlevhne-i Bab-ı Cedîd hâlen 1219 cemzi'l-evvel 16" (*Defter I, 2.*) (24 AĞustos 1804) Abdülbâkî Nsr Dede sanat ve kültür haytnda devrinin en önemli rol oynayan mevlevhnelerinden birinin Şeyhi olarak dolu dolu yaşadığı 66 seneden sonra hayta ved etmiştir.

### **Diğer Eserleri:**

**Tercüme-i Menkb'l-rifn** ; Abdülbâkî Dede, Ahmed Eflâkî'ye it olan bu eseri Farsçadan Türkçeye çevirerek bu çalıŐmasına "Tercüme-i Menkb'l-rifn" veyâ "Tercüme-i Eflâkî" adını vermiştir. Bugün Sleymniye Ktphnesi, Nâfiz Paşa yazmaları 1126 numarada kayıtlı bulunan bu eser 670 varaktr.

**Őerh-i Ta'rib-i Őhdi**; *Tuhfe-i Őhdi* isimli manzum Farsça-Türkçe lgatn, Yenkp Mevlevîhânesi Őeyhlerinden Ms Dede tarafından Arapçaya tercümesi olan *Ta'rib-i Őhdi* ye müellifimizin 1799 trihinde yazdığı Őerhtir.(zcan, 1998: 199) Bu eserin tek nüshası Sleymniye Ktphnesi Nâfiz Paşa yazmaları 1483 numarada kayıtlıdır. 249 varaktr.

**Dvan-ı EŐ'r**; Nasr Dede, msknin yanında edebiyat ve Őiire de kayıtsız kalmayarak genç yaşında bir de divan sahibi olmuştur. 1209/1794 trihinden îtibâren kaleme almaya başladığı Őiirlerini bir *Defter*de toplayarak "Dvan-ı EŐ'ar" ismini vermiştir. Müellifimizin Nasr mahlsnı kullandığı bu Őiir *Defter*inde yaklaşık 3000 beyit yer almaktadır. Tek nüsha Sleymniye Ktphnesi, Nâfiz Paşa Yazmaları 941 numarada kayıtlıdır. 66 varaktr. Talk yazı tercih edilmiştir. *Defter*'de Şiirler kadar muhtelif vesilelerle düŐürülmüŐ bulunan trihler de mevcuttur.

**Defter-i DerviŐn I**; Bu eser Ali Nutkî Dede tarafından, onun zamanında dergha gelen, ile çıkarmak üzere matbaha giren, ilesini bitirip hücreye çıkan derviŐlerle, bizzat Şeyh eliyle arkiyye giyen muhibbann isim ve trihlerinin yazldĞı bir nevi kayıt *Defter*idir. Bu sebeple *Defter-i DerviŐn* olarak adlandırlmŐtir. Ali Nutkî Dede'nin veftndan sonra derghn Şeyhi olan Abdülbâkî Nsr Dede aynı tasnife riyet ederek *Deftere* devâm etmiştir. Tek nüshadır. Sleymniye Ktphnesi Nâfiz Paşa Yazmaları 1194 numarada kayıtlıdır. 73 sayfa olup talk yazı kullanlmŐtir.

**Defter-i Dervişan II;** Bu eser I. *Defter*'in devâmı mâhiyetindedir. Abdülbâkî Dede 1231/1815 den vefâtına kadar dervişlerin kaydını bu *Deftere* tutmuş, vefât haberlerini özellikle kaydetmiştir. Müellifimizin, *Defterin* başına yazdığı ibare dikkat çekicidir. “Bu mecmuayı bu hangah-ı Bâb-ı Cedîde vakf eyledim ve şöyle şart eyledim ki hangah-ı mezkur kapusundan ihraç olunmaya fi 23 rebiyü’l ahır 1231 (24 Mart 1815)” (*Defter* II, 1-a.)

### 3.2.1. Musiki Kitabının İçeriği

Tedkîk u Tahkîk başlangıç bölümünün ardından önsöz, nazari bölüm, son söz ve en sonunda da birkaç yıl sonra eklenen bir ek bölümden oluşmaktadır.

Başlangıç bölümü Bismele, Hamdele, Salvaleden sonra eserin yazılış sebebi ve yazar hakkında bilgiden oluşmaktadır. Eserin Önsöz kısmından ise müzik hakkında genele bilgiler, müziğin sınıflandırılması izah edilmektedir. Nazari kısımların ilk bölümü perdeler konusunu ele almaktadır. Ayrıca ney sazının üzerinde perdelerin nasıl elde edilebileceği anlatılmaktadır.

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin verdiği perdelere göre bir sekizlide, tekrarlanan başlangıç sesiyle birlikte, 18 ses olduğunu görüyoruz. (Tedkik 5-b, 6-a.) Yalçın Tura “*Horasan Tanburunun Perdeleri ve Türk Mûsikîsi Ses Sistemi*” isimli çalışmasında Safiyuddin Abdülmümin tarafından ortaya konulan bu 17 sesli sistemin ondan üç asır önce Fârâbî tarafından ifade edildiğini söylemektedir. (Tura, 173) Bununla birlikte sistemleşmesi Safiyuddin Abdülmümin ile olabilmıştır.

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin “Edvâr-ı Meşhûre” ismiyle de tanınan 12 makamı 14'e çıkarması dikkat çekicidir. Ancak genel itibariyle, devrinin mûsikî anlayışını mümkün olduğu kadar pratik ifadeler kullanarak aktarma eğiliminde olan Nasır Dede'nin verdiği 14 makam, kendi orijinal fikri değil, o devir mûsikîşinaslarının kabulleri de olabilir. Meselâ Büzürk'ü terkipler arasında anlatırken buna eskilerin makam dediğini belirtmektedir. (Tedkik 26-b, 184.) O halde bu durum bir bilgi eksikliği olarak yorumlanamaz. Bununla birlikte Nasır Dede'nin listesi 4. makam dışında geleneksel 12 makamları uyuşmaktadır. Farklı olan bu 4 makam Segâh Nişâbûr, Suzidilârâ ve Nihâvend'dir.

Eserin ikinci kısmı bileşimler üzerine hazırlanmıştır. Bu bölümde 125 bileşimin isimleri yazılmış, süslemeler ve seyir hakkında bilgiler verilmiştir.

Abdülbâkî Dede, eserinin üçüncü bölümünü usûl bahsine ayırmıştır. Burada Usûl, Darb, Hafif-i Evvel, Hafif-i Sani, Sakil, Özel Darb isimleri ve en çok kullanılan 21 usûlün şekil ve zamanları bildirilmiştir.(Tedkik, 38-a, 40-b.)

Zeyl (İlâve)kısmında yine hamd ve salevattan sonra Abdülbâkî Dede, *Tedkik u Tahkik*'i III. Selim'e takdim ettiğini ve Pâdişâhın: "Biraz terkîbler dahi ihtirâ' olunup onlar dahi tahrir olunsun" (Tedkik 44-a, 211-212.) (Biraz daha yeni terkîbler vücuda getirilip onlar da yazılsın) şeklindeki emriyle, kendisinin de katkısıyla 11 terkîbi ilâve ettiğini anlatmaktadır. Bu terkîbler şunlardır; Isfanek-i Cedîd, Hicâzeyn, Şevk-i Dil, Nevâ-Bûselik, Arazbâr-Bûselik, Nevâ-Kürdî, Gerdâniye-Kürdî, Hüseyinî-Kürdî, Hisâr-Kürdî, Evc-i Nihâvendi, Nevrûz-i Sultânî. Verilen bu terkîblerden ilk altı tanesi III. Selim'in buluşu olarak kaydedilmiştir.

#### **4. *Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nağamât* ÇEVİRİSİNDEKİ PERDELERİN DÖNEMİ EDVARLARIYLA MUKAYESESİ**

##### **4.1. Perde'nin Târifi, Nağme ve Sistemci Okul**

Sistemci okul kurucularından olan Abdülkadir Merâgî, hissedilebilecek kadar bir zaman süresi içinde devâm eden sesin nağme olduğunu, fakat bir sesin nağme özelliği taşıyabilmesi için; o sesin belli bir süre devâm etmesi gerektiğini ve tizlik pestlik özelliklerinden birini taşıması gerektiğini belirtmekle beraber o sesin kulakta bir istek ve zevk bırakması gerekliliğini vurgulamaktadır. (*Merâgî, 1986: 55*)

Safiyuddin, nağmenin; netlik, yumuşaklık, tatlılık, kuvvet, ve ğunne<sup>6</sup> gibi özelliklerinden bahseder. Ona göre insan bazen hüzünlü olur, bazen korkar ve bu durumlar insan hisleri üzerinde etkili olur. Bunlar nağmenin arızı özellikleridir. İnsanların bazı zor harfleri ve bunların içlerinde bulunduğu kelimeleri güzel teleffuz edememeleri de nağmeyi kötü etkiler. (Arslan, 2007: 50)

Safiyuddin'den itibâren nazarîyatçılar, sesi büyötmeye yarayan bir sandukanın veyâ bir sazın üzerine gerilen telin, çeşitli şekillerde bölünmesiyle elde edilen sesleri, “mutlak-ı vitir” denen temsîli bir çizgi üzerinde gösteriyordu. (*Merâgî, 1968: 55.*) Bu işaretlemeler Ebced denilen bir harf notası ile yapılıyordu. Sistemci Okul tarafından belirlenen 17 sesli sistemin bitişik derece nisbetleri, küçük, orta ve büyük olmak üzere üç tane idi. Bunlara Bakiye, Mücennep, Tanini deniyordu. Ancak Mücennep bölgesinin sâdece cim harfiyle gösterilmesine rağmen, uygulamada bu aralığın farklı şekillerde kullanıldığı biliniyor. (*Merâgî, 1968:60.*)

Incelediğimiz eserlerde Yalçın Tura “*Horasan Tanburunun Perdeleri ve Türk Mûsikîsi Ses Sistemi*” isimli çalışmasında Safiyuddin Abdülmümin tarafından ortaya konulan 17 sesli sistemin ondan üç asır önce Fârâbî tarafından ifade edildiğini söylemektedir. (Tura, s.173) Bununla birlikte sistemleşmesi Safiyuddin Abdülmümin ile olabilmıştır. (Tura, s.182)

Dikkat edilirse nağme, öncelikle ahenkli bir sesi ifade ettiği gibi aynı zamanda öncesi ve sonrası bulunabilen hareket halindeki bir sadâyı, yani belli bir frekans bandı mânâsını da yüklenmiştir. Geleneksel nazarîyatımızda işlenen bâzı mûsikî unsurlarının zamanla birleşerek bir tek terim altında toplanabildiğine şahid oluyoruz. Suphi Ezgi ve Rauf Yektâ'nın nağmeyi bugün anladığımız ezgi anlamında değil de aslî mânâsına yakın olarak perde karşılığında kullanmaktadır. (Rauf Yektâ, 1987:63.)

---

<sup>6</sup> Havanın biraz burundan biraz ağızdan çıkarılması.

Sistemci Okul bir sekizliği, birbirine eşit olmayan 17 aralığına bölerek ortaya koymaktaydı. Sistemci Okul'un ses sistemini kapatmak için, birer bölge olarak tâyin ettiği seslerde, gerektiğinde bir kaç koma oynayabilen kaydırmaların (Ezgi, 1953: IV, 21b.), *zamânâ*, mekâna hattâ bölge halklarının zevklerine göre tâyin edilebildiğini söylemektedir. Kimi perde isimlerinin Hicâz, Nişâbûr, Irak, Nihâvend gibi yer isimleri yada Bayâtî, Kürdî, Acem gibi kavim adlarının kullanılmasında olduğu gibi. Zira Türk mûsikîsi, geniş bir coğrafi alana yayılmış, bir çok farklı kültür ve medeniyetlerle içiçe yaşayarak zenginliğini kazanmıştır.

Makam veyaut perde isimlerinin değişikliğine bir kaç örnek vermek gerekirse: Hızır b. Abdullah Pençgâh perdesinin yanına “Yegâh Pençgâh-Dügâh Pençgâh” (Hızır b. Abdullah 98-b, 182.) demektedir. Oysa bu ikinci dizideki Pençgâhın eski Yegâhın oktavı olduğu görülmektedir. Yeni dizinin Dügâh perdesi ise, eskinin Pençgâhına isâbet etmektedir. Şeşgâh altıncı perde, eski diziye göre Dügâh-ı Sani yani Dügâhın oktavı, Heftgâh yedinci perde, eski Segâhın oktavı yani Segâh-ı Sani dir.

Yine Hızır b. Abdullah'ın Edvârından Hüseyinî ve Gerdâniye isimlerinin kullanılmaya başlandığını öğrendiğimiz gibi daha sonraki yıllarda yavaş yavaş perdelere yeni isimler verildiğine şahit oluyoruz. Meselâ Nâyî Osman Dede Pençgâhın yani beşinci perdenin artık Nevâ olduğunu söylemektedir. (Rabt-ı Ta'birat, 138.)

Hızır b. Abdullah'tan yaklaşık 300 sene sonra araştırmamızın temel kitabını yazan Kemani Hızır Ağa 7. perde için aynı şeyleri söylemektedir : “Edvâr-ı kadîmede Evç perdesine dahî tiz Segâh ıtlak olup, fî zamâninâ tiz Segâh deyu asıl Segâhın ikinci katına derler.” (Telfim, 3-a, 17.)Bu ifadeden 7. perde olan Heftgâha artık Evç isminin verildiğini ve Evç perdesinin, eski şekle göre Segâh perdesinin ikinci katına yani oktavına isâbet ettiğini anlıyoruz. Hızır Ağa, bu perdeye tiz Segâh isminin verildiği, fakat tiz Segâh denilince yeni dizideki Segâhın oktavının anlaşıldığını söylemektedir.

Yine başka bir örnekte, Abdülbâkî Dede devrinde Segâh ile Bûselik perdesi arasına yeni bir perde bağlanıp bağlanmaması konusunda şunları söylemektedir: “Tanburda Bûselik perdesi tahtına Nişâbûr nâmı ile meşdûd olan perdenin mahsı abes olduğu bi-lâ iştibah mahsüstür. Zira Bûselik ile Segâh mâbeyni kezâlik

Yegâhtan tiz Hüseyînîye dek ale't-tertib mâbeynleri akalli mesâfe olduğundan bir perde dahi ihdâs olursa tarafeynin farkı be-gâyet hafî olur” (*Tedkik 7-b, 8-a, 155, 15b.*) Yani Bûselik perdesinin altına bağlanan Nişâbûr perdesinin gereksizliğini, hattâ Yegâhtan tiz Hüseyînîye kadar uzanan perdeler arasındaki açıklığın zâten dar olduğunu, dolayısıyla başka perdeler bağlamanın lüzumsuz olacağını, bağlanırsa yakın sesler arasındaki farkın pek anlaşılamayacağını ifade etmektedir. (*Tedkik 8-b, 15b.*)

#### 4.2. Kemani Hızır Ağa ve Perdeler

Kemani Hızır Ağa perde isimlerinin Safiyüddin Abdülmümin zamanından beri değişikliklere uğradığını çalışmasının dibacesinde belirtmektedir. (*Telfim 2-b*) Yegâh perdesinden tiz nevaya kadar onbeş ümmühat perde bulunduğunu ve her iki perde arasında yarım perdeler yer aldığını söylemektedir. (*Telfim 3-b*) Ancak yine bir ekleme yaparak tiz perdelerin aralıklarının dar olmasından dolayı yarımın yarısı yani çeyrek perdeler bağlanmaz diyerek hatırlatmada bulunmaktadır. Yani şehnaz ve mahur perdelerinin birer yarım, nim perde olduğunu ve de hicaz ile çargâh perdeleri arasında ve de buselik ve segâh perdeleri arasında yarım perde bulunduğundan söz etmektedir. Hızır Ağa eserinde kullanmış olduğu perdelerin tamamını bir dairede ve yahut tablo halinde göstermemesine karşın biz o perdeleri eserin içinde yer alan bilgiler, saz minyatürleri üzerindeki yazılan perde notlarını bir araya toplayıp liste haline getirdik.

Hızır Ağa ses sistemi konusunda Safiyüddin Abdülmümin’in 17 perdeli sistemden etkilenmiş ve geleneği devam ettirmiştir. Eskilerin ana perdesi olan rast perdesini ifade ederken kendi dönemindeki en çok makam türetilen perde olan dügâh perdesi olduğunu da belirtmektedir. Makamlar konusunda vermiş olduğu bilgiler ve makamların tarifleri incelendiğinde dügâh perdesinde karar kılan makamların sayısının çok olduğu dikkat çekmektedir.

Hızır Ağa eserinde perdelerin isimlerini verirken tam kelimesini kullanmamaktadır. Buna rağmen yarım perdeler için kelime başına ya da sonuna nim kelimesini koymaktadır. Bunun en güzel örneğini hicaz perdesinde görmek mümkündür. Zaman zaman hicaz nîmi ya da nim hicaz kelimesi kullanılmıştır.



Hızır Ağa günümüzde oktav olarak kullanılan kelimeyi çalışmasında „şebih“ olarak ifade etmektedir. Yegâhtan başlayarak çargâha kadar yedi perde olduğunu, ardından gelen “neva”nın yegâhın “şebîh”i demektir. Yine şebih ile alakalı olarak düğah perdesinin oktavı olan muhayyer perdesi için Hızır Ağa bir yerde tiz düğah demektir.

Perdeler hususunda dikkatimizi çeken diğer perde ise „acem niminin kabasıyla aşiran“ tanımında olduğu gibi aşiran ile irak perdeleri arasında yer alan acemaşiran perde ismidir. Hızır Ağanın perdelerini listeleyenlerin verdikleri „geveşt, rehavi, nihavent, hüzzam, sünbüle“ kelimeleri sadece makam adı olarak geçmekte, „uzzal ve bayati“ kelimeleri hiç heçmemektedir. Eviç perdesinden söz ederken dibaçesinde „edvar-ı kadimede evc perdesine dahi tiz segah ıtlak olunup fi-zamanına tiz segah deyu asıl segahın ikinci katına dersler“ cümlesi yer alır. (Uslu, 2009:89) Hızır Ağa'nın bu noktada belirttiği durum kısaca; kendinden önceki edvarlarda eviç perdesine „tizsegah“ denilmekte ancak kendi zamanında „tizsegah“ için „segah“ perdesinin oktavı olarak düşünüldüğüdür.

Irak ve rast perdeleri arasında bulunan yarım perde için „geveşt ve rehavi“ demektir. Hızır Ağa yine rast ve düğah tam perdeleri arasında yer alan yarım perdeye „zirgüle ve de rasta karib olan nim“ demektir.

Hızır Ağa'nın perde isimlerindeki bir diğer dikkat çekici husus da segah ve çargah perdeleri arasındadır. Bu iki perde arasında iki yarım perde olduğunu belirten Hızır Ağa, ilkinde „nimünüm segah ve nim buselik arasındaki ara perde „diğetine de buselik ara perdesi demektir.

Çargah ve neva perdeleri arasında ise saba (çargah ve hicaz arasındaki nim) ve hicaz perdeleri bulunmaktadır.

Kemani Hızır Ağa Eserinin son bölümünde verdiği Minyatürler üzerinde perdelerin isimlerini de belirtmiştir. Aşağıda bozuk ve keman sazının üzerinde perdeler gösterilmektedir. Perdelerin üzerinde de şöyle bir beyit yer almaktadır:

“Meclis-i sevk ve tarabda düzülürken bozuk  
Tel kırıp dilberefşan oldu bu meclis bozuk”

Bozuk sazındaki perdeler: düğah, segah, çargah, neva, hüseyini, eviç, gerdaniye,

muhayyer und tiz-segah.

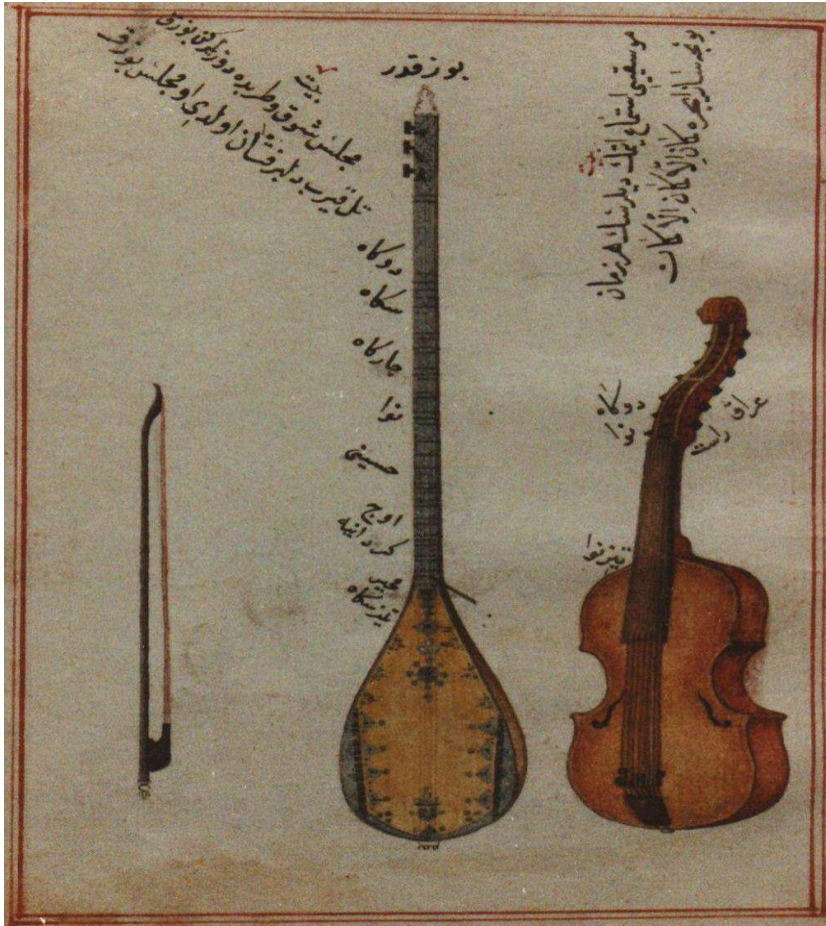
Keman sazındaki beyt:

“Musiki istima’ etmek dilersen her zaman

Bunca saz içre keman illâ keman illâ

Keman”.

Keman sazındaki perdeler; sağ tarafta gösterilen ırak ve rast ile düğah, sol tarafta ise neva ve tiz neva perdeleridir.

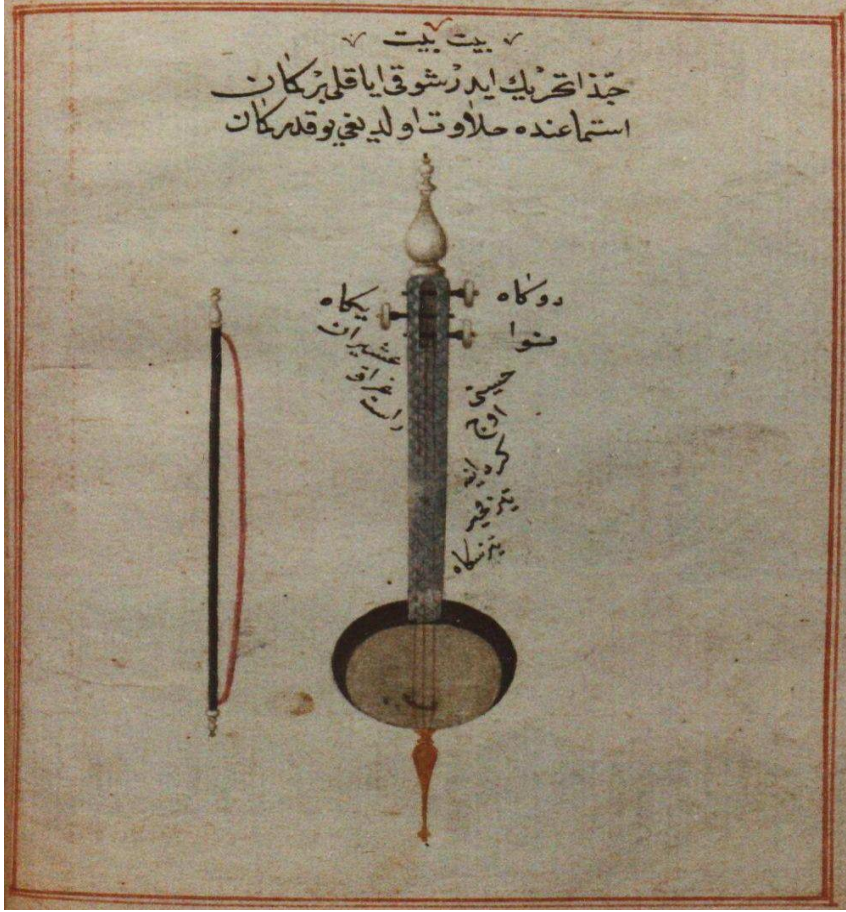


(*Tefhîmü 'l-makamât fi tevlîdi 'n-nagamât*, 22-b)

Şekil 4

Keman ve Bozuk Minyatürleri

Bir başka minyatür ise ayaklı keman sazıdır. Perdeler burada da gösterilmektedir.



(*Tefhîmü'l-makamât fi tevlîdi'n-nagamât*, 22-a)

Şekil 5

Ayaklı Keman Minyatürü

Minyatürün üzerinde şöyle bir beyt yer almaktadır:

Ayaklı Keman

“Ceyyid tahrîk eder şevki ayaklı keman

İstimâında halavet olduğu yoktur güman

Sol tarafta gösterilen perdeler: yegah, aşiran, irak ve rast.

Sağ tarafta gösterilen perdeler: düğah, neva, hüseyni, evic, gerdaniye, muhayyer, tiz segah

Olyon sazının Avrupa sazı olduğunu belirttiği minyatürde de Hızır Ağa perdeleri göstermektedir.



(*Tefhîmü 'l-makamât fî tevlîdi 'n-nagamât*, 25-b)

Şekil 6

Olyon Münaytüri

Minyatür üzerinde yazılı olan beyit:

“Bir frenki sazdır ismine derler Olyon,  
Belki ir gün ola matlub olunur bu Olyon

Vakti istimalde zencir ile beline kuşanıp

Baade mızrap ile çalınır garip ve frenk sazlardandır.”

Olyon sazi üzerinde gösterilen perdeler şunlardır: rast, düğah, neva ve gerdaniye.

**Hızır Ağa'nın Kullandığı Perdeler**

<b><u>Tam Perde</u></b>	<b><u>Yarım Perde</u></b>
<b>Yegah</b>	
<b>Aşiran</b>	
	<b>Acem niminin kabasıyla Aşiran</b>
<b>Irak</b>	
	<b>Ara perde Rast ve Irak // Geveşt ya da Rehavi</b>
<b>Rast</b>	
	<b>Zirgüle (Rasta karib olan Nim)</b>
<b>Dügah</b>	
	<b>Kürdi</b>
<b>Segah</b>	
	<b>Segah ve Buselik (nim'ü-nim) Buselik</b>
<b>Çargah</b>	
	<b>Saba (Çargah ve Hicaz arasında) Hicaz</b>
<b>Neva</b>	
	<b>Hisar</b>
<b>Hüseyni</b>	
	<b>Acem</b>
<b>Eviç</b>	
	<b>Mahur (Ara perde Gerdaniye ve Eviç)</b>
<b>Gerdaniye</b>	
	<b>Şehnaz</b>
<b>Muhayyer (Tizdügah)</b>	
	<b>Tizkürdi//</b>
<b>Tizsegah</b>	
<b>Tizçargah</b>	

Tablo 3

Hızır Ağa'nın Kullandığı Perdeler



Şekil 7

Yukarıda Hızır Ağa'nın kullanmış olduğu perdeler, Arel sistemine göre gösterilmektedir.

### 4.3. Kantemiroğlu ve Perdeler

Kantemiroğlu eserinde perdeleri göstermek için Arap alfabesini kullanmış ve her perdenin en önemli harfini o perdenin notası olarak kabul etmiştir. Böylelikle kullanmış olduğu her perde için otuz üç harf ya da bileşim kullanmıştır. Kantemiroğlu perdeleri tam perde ve yarım perde olarak sınıflandırmaktadır. Bu tam perdeleri de yer aldıkları kata göre sınıflandırır. Yarım perdeleri ise de inceden kalına seslere doğru ya da kalın sestem ince seslere doğru sınıflandırır.

Kantemiroğlu'nun kullandığı perdeler şunlardır:

1- Yegah	ye
2- Aşiran	ayn
3- Acem Aşiran	ayn-he
4- Irak	fe
5- Rehavi	re
6- Rast	re ( baş tarafı uzayılmış)
7- Zirgüle	nun
8- Düğah	Dal
9- Nihavend	he
10- Segah	sin ( düz)
11- Buselik	he
12- Çargah	Ha-elif
13- Saba	sad
14- Uzzal	lam
15- Neva	he
16- Bayati	be-elif noktasız
17- Hisar	ha
18- Hüseyini	bitirişik ha
19- Acem	Ayn
20- Evc	elif
21- Mahur	mim-elif
22- Gerdaniyye	kef
23- Şehnaz	sin ( bitişik )
24- Muhayyer	mim
25- Sünbüle	Lam-he
26- Tiz Segah	sin
27- Tiz Buselik	Be-he ( noktasız)
28- Tiz Çargah	Ha
29- Tiz Saba	sad, he
30- Tiz Uzzal	lam, he
31- Tiz Neva	Lam,elif
32- Tiz Bayati	sin, he

### 33- Tiz Hüseyni ha,he<sup>7</sup>

#### 4.4. Abdülbâkî Nâsır Dede ve Perdeler

Abdülbâkî Dede, Safıyyüddin'in sistemindeki sayısal değeri olan simgeler fikrini alıp Kantemiroğlu'nun yöntemindeki gibi kullanır, yegâhtan tiz hüseyñiye kadar iki sekizli ile bir tam sestem oluşan Türk dizisindeki perde sayısını ise arttırır. Yegâh ile aşiran arasına iki perde, rast ile zirgüle arasına bir perde, tiz nevâ ile tiz hisar arasına da bir perde ekler” (Judetz 1998: 43).

- Yegâh
- Pest Bayati
- Pest Hisar
- Aşiran
- Acem aşiran
- Irak
- Geveşt
- Rast
- Şuri
- Zirgüle
- Dügâh
- Kürdi
- Segâh
- Buselik
- Çargâh
- Saba
- Hicâz
- Neva
- Bayati
- Hisar

---

<sup>7</sup> Kantemiroğlu, Kitabü İlmi'l Musiki ala Vechi'l Hurufat, Yalçın Tura s. 3 ; W. Feldman, W., *Music of the Ottoman court*, Berlin 1996, s.201-204



- Hüseyni
- Acem
- Evc
- Mahur
- Gerdaniyye
- Şehnaz
- Muhayyer
- Sünbüle
- Tiz Segah
- Tiz Buselik
- Tiz Çargah
- Tiz Saba
- Tiz Hicaz
- Tiz Bayati
- Tiz Hisar
- Tiz Hüseyni

#### 4.5. Genel Perdeler Tablosu

HIZIR AĞA	KANTEMİROĞLU	ABDÜLBAKİ NASIR DEDE
-----------	--------------	----------------------

YEGÂH	YEGÂH	YEGÂH
AŞİRAN	AŞİRAN	PES BAYATİ
Acem niminin kabasıyla Aşiran	ACEM AŞİRAN	PES HİSAR
IRAK	IRAK	AŞİRAN
REHAVİ (GEVEŞT)	REHAVİ	ACEM AŞİRAN
RAST	RAST	IRAK
ZİRGÜLE	ZİRGÜLE	GEBEŞT
DÜGÂH	DÜGÂH	RAST
KÜRDİ	NİHAVEND	ŞÛRİ
SEGÂH	SEGÂH	ZİRGÜLE
Ara Perde SEGÂH ve BUSELİK	BUSELİK	DÜGÂH
BUSELİK	ÇARGÂH	KÜRDİ
ÇARGÂH	SABA	SEGÂH
Ara Perde ÇARGÂH ve HİCAZ	NEVA	BUSELİK
HİCAZ	BAYATİ	ÇARGÂH
SABA	HÜSEYNİ	SABA
NEVA	ACEM	NEVA
HİSAR	EVC	BAYATİ

BAYATİ	MAHUR	HİSAR
HÜSEYİNİ	GERDANİYYE	HÜSEYİNİ
ACEM	ŞEHNAZ	ACEM
EVC	MUHAYYER	EVC
MAHUR	SÜNBÜLE	MAHUR
GERDANİYYE	TİZ SEGÂH	GERDANİYYE
ŞEHNAZ	TİZ BUSELİK	ŞEHNAZ
MUHAYYER ya da TİZ DÜGÂH	TİZ ÇARGÂH	MUHAYYER
TİZ SEGÂH	TİZ SABA	SÜNBÜLE
TİZ ÇARGÂH	TİZ NEVA	TİZ SEGÂH
TİZ NEVA	TİZ BAYATİ	TİZ BUSELİK
	TİZ HÜSEYİNİ	TİZ ÇARGÂH
		TİZ SABA
		TİZ HİCAZ
		TİZ BAYATİ
		TİZ HİSAR
		TİZ HÜSEYİNİ

## 5. SONUÇ

Hızır Ağa'nın *Tefhîmü'l-makamât fi tevlîdi'n-nagamât*'ının incelenmesi sonucu eserin içeriği bakımından geleneksel edvarlar ile arasında bir paralellik olduğu tesbit edilmiştir. Eserde, astronomi, yıldızlar ve burçlar tablolar halinde musiki ile bağlantı kurularak ifade edilmiştir. Bu tür tablolar Hızır Ağa'dan önceki edvarlarında da yer almaktadır. Makamları anlattığı bölümde ise makamların insan üzerindeki etkilerinden de bahsetmekte ama bunları sadece psikolojik etkiler içerisinde sınırlamaktadır. Zira bu konularda yazılan edvarlarda müziğin hastalıklara şifa verdiği gibi, ağrılara iyi geldiği ya da iç organ rahatsızlıklarını tedavi ettiklerinden de bahsetmektedir.

Safiyuddin Abdülmümin ile başlayan edvarlarda ana makam olarak hep rast perdesi kabul edilmiş bu 18. Yüzyıl kuramcılarınca da böyle kabul görmüştür. Ancak Hızır Ağa, ana makamın karar perdesini düğâh perdesi olarak belirterek, bir farklı bir görüş belirtmiştir. Eserinde Kemani Hızır Ağa, perde isimlerinin Safiyuddin Abdülmümin zamanından beri değişikliklere uğradığını belirtmektedir. (Telfim 2-b) Yegâh perdesinden tiz nevaya kadar onbeş ümmühat perde bulunduğunu ve her iki perde arasında yarım perdeler yer aldığını söylemektedir. (Telfim 3-b) Ancak yine bir ekleme yaparak tiz perdelerin aralıklarının dar olmasından dolayı yarımın yarısı yani çeyrek perdeler bağlanmaz diyerek hatırlatmada bulunmaktadır. O dönemde kullanılan sazların tarifi ve perdeler mevzuunda perde isimlerine yer verilmiştir.

Yukarıda da gösterildiği gibi gerek bozuk sazında gerekse olyon ve keman sazlarında yarım perdeler ve yarımın yarısı diye bahsedilen perdeler görülmektedir. Buna en iyi örnek segâh ve çargâh perdeleri arasında bulunan perdedir. Bu iki perde arasında iki yarım perde olduğunu belirten Hızır Ağa, ilkinde „nimüünüm segah ve nim buselik arasındaki ara perde „ diğerine de buselik ara perdesi demektedir.

Bu çalışmada verdiğimiz tablodan da anlaşılacağı gibi Hızır Ağa, Abdülbaki Nasır Dede ve Kantemiroğlu'nun kullandıkları perdeler arasında genel anlamda ciddi bir uyumluluk bulunmaktadır. Sistemci Okul'un perdeleri birer ses bölgesi olarak kabul etmesi, zaman zaman iki perde arasına bâzı yeni perdelerin ilâve edilmesine sebep olmuştur. Bu, zamanın müzik anlayışına ve zevkine bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Perdeler verilen isim değişikliklerini de bu şekilde yorumlamak yanlış

olmaz kanaatındayız. Meselâ Hicâz ve Uzzâl perdelerinin birbirlerinin yerine kullanılması, bu perdenin önemli vazîfe aldığı Hicâz ve Uzzâl makamlarının zevk itibariyle birbirlerine tercih edilmelerinden kaynaklanıyor olabilir.(Başer,1998: 83) Yukarıda isimleri verilen perdeler belli bir frekanstaki sesi ifade etmezler, bunlar ses bölgeleridir. Nitekim belli dönemlerde sevilerek kullanılan bâzı makamların icrâsı için ortaya bir takım yeni ara perdelerin çıkması, bu sebeple olmalıdır. Hızır Ağa'nın Sazkâr, Mâye ve Rekb makamları için Bûselik ile Segâh arasında yeni bir perdeye işâret etmesini (Hızır Ağa, 3-b, 18.) buna örnek gösterebiliriz.

Kullanılan perde farklılığındaki bir başka neden ise, nazariyatçıların kullandıkları sazların perde düzenleridir. Hızır Ağa Osmanlı sarayında kemani ve tanburi olarak görevlendirilip, isim yapmış olmasına karşın, Nasır Dede neyzen idi. Eserlerinde verdikleri perde isimlerindeki farklılıkların bir sebebinin de bu olduğu düşünülmektedir.

Hızır Ağa, Abdülbaki Nasır Dede ve Kantemiroğlu'nun kullandıkları perdeleri birbirleri ile kıyası Yavuz Daloğlu tarafından bitirme tezi olarak çalışılmış, ancak kimi noktada yer alan farklılıkları da perde konusunu izah ederken bu çalışmada yer verilmiştir.

Sonuç olarak Hızır Ağa, Abdülbaki Nasır Dede ve Kantemiroğlu'nun perde düzenlerini kıyasladığımızda:

1- Kantemiroğlu ve Hızır Ağa, yegah ve aşiran perdeleri arasında bir ara perde kullanmazken, Abdülbaki Nasır Dede bu iki perde arasında pest bayati ve pest hisar ara perdeleri kullanmaktadır.



Hızır Ağa

Kantemiroğlu

Abdülbaki Nasır Dede

2- Her üç müzikolog ırak ve rast perdeleri arasında bir perde olduğunu belirtmiştir. Bu perdeye Hızır Ağa rehaviyye ve hümayun makamı içerisinde de rast ve ırak





Hızır Ağa

Kantemiroğlu

Abdülbaki Nasır Dede

6- Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nasır Dede çargâh und neva perdeleri arasında iki ara perde kullanmışlardır. Hızır Ağa ise çargâh ve hicâz arasında bir ara perde daha eklemektedir.



Kantemiroğlu

Abdülbaki Nasır Dede

7-Abdülbaki Nasır Dede ve Kantemiroğlu muhayyer ve tiz segâh perdeleri arasında sünbüle perdesinin olduğunu belirtir Hızır Ağa ise bir ara perdeden bahsetmemektedir.



Kantemiroğlu Abdülbaki Nasır Dede

8-Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nasır Dede tiz segâh ve çargâh perdeleri arasındaki perdeye tiz buselik derken Hızır Ağa bu iki perde arasında yeni bir ara perde eklememektedir..



Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nasır Dede Hızır Ağa

9-Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nasır Dede tiz çargâh ve tiz neva arasında iki ara perde kullanmışlardır.. Kantemiroğlu bu perdelere tiz saba tiz uzal, Abdülbaki Nasır Dede tiz saba ve tiz hicâz perdesi demektedir. Hızır Ağa ara perde kullanmamaktadır.



Kantemiroğlu

Abdülbaki Nasır Dede

Hızır Ağa

Hızır Ağa'nın *Tefhîmü'l-makamât fi tevlîdi'n-nagamât*'ındaki perdeleri aynı yüzyılda yazılmış diğer edvarlardaki perdeler ile kıyaslandığında, perde isimlerinin bazı farklılıkların dışında büyük benzerlik gösterdiği pek belirgindir.

Perde isimlerindeki farklılıklar ya da yeni perde kullanmaları devirlere, zevke göre bâzı seslerin kaydırılmak sûretiyle bir takım değişiklikler arz etmesi doğal karşılanmıştır. Esasen bu farklılıklar, aynı frekans bandı içinde bulunan seslerin zamâna ve ihtiyaca göre seçilip isimlendirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Örnek vermek gerekirse, Abdülbâkî Dede devrinde Segâh ile Bûselik perdesi arasına yeni bir perde bağlanıp bağlanmaması konusunda Abdülbâkî Dede(1765-1821), Bûselik perdesinin altına bağlanan Nişâbûr perdesinin gereksizliğini, hattâ yegâhtan tiz hüseyîne kadar uzanan perdeler arasındaki açıklığın zâten dar olduğunu, dolayısıyla başka perdeler bağlamanın lüzumsuz olacağını, bağlanırsa yakın sesler arasındaki farkın pek anlaşılamayacağı görüşünü ifade etmektedir. Bununla beraber kendisinden kırk yaş



ilerde bulunan Hızır Ağa, adını vermemekle berâber Sazkâr, Mâye, Rekb gibi makamlarda kullanıldığını söylediği Segâh ile Bûselik perdesi arasındaki bir perdeden bahsedebilmektedir. (Başer, 1996: 385)

Her üç müzikoloğun da farklı yaklaşımlarla değindikleri Segâh bölgesi bu farkındalık için yerinde bir örnektir. Kantemiroğlu, Hızır Ağa ve Abdülbaki Nasır Dede düğâh ve segâh perdeleri arasında bir ara perde kullanmışlardır. Kantemiroğlu bu perdeye nihavend derken, Hızır Ağa ve Abdülbaki Nasır Dede bu perdeye kürdi demişlerdir. Yine Hızır Ağa segâh ve buselik perdeleri arasında bir ara perde olduğunu belirtir. Segah ve Buselik (nim'ü-nim) ismini vermektedir. Kantemiroğlu ve Nasır Dede'de bu iki perde arasında herhangi bir ara perde bulunmamaktadır.

Esasta daîmâ 17 li ses sistemini muhafaza eden Sistemci Okul eserlerindeki bu perde değişkenlikleri dikkatle incelendiğinde, bunların aynı sistemin çeşitli tezahürleri olduğunu görülmektedir. Sistemci Okul'un sistemini anlatmak için, birer bölge olarak tâyin ettiği seslerde, gerektiğinde bir kaç koma oynayabilen kaydırmaların zamâna, mekâna hattâ bölge halklarının zevklerine göre tâyin edilebildiğini söylemiştik. Bu düşünceden hareketle perde isimlerinde Hicâz, Nişâbûr, Irak, Nihâvend gibi yer isimleri yanında Bayâtî, Kürdî, Acem gibi kavim adlarının kullanılmasını da dikkat çekici buluyor ve perdelerin folklorik unsurları da hesaba katan bir ilim anlayışıyla ayrıca araştırılması gerektiğini düşünüyoruz. Çünkü Türk mûsikîsi, başlangıcından îtibâren geniş coğrafyalarda kendine yer edinebilip, değişik toplulukları rahatlıkla bünyesine almayı başarabilen bir milletin mûsikîsi olarak en temel ürünlerini bilhassa Selçuklu ve Osmanlı İmparatorlukları döneminde vermiştir. (Başer,1998: 385)

## 6. KAYNAKLAR

Abdülbâkî Nâsır Dede *Tedkîk u Tahkik*, Sül. Küt. Nâfiz Paşa no: 1242/1; Topkapı Saray Küt. Emânet Hazînesi no: 2069; Edisyon-Kritikli Metin; Fatma Adile Aksu (Başer), M.Ü. Sos. Bil. Ens., İstanbul 1988.

Abdülbâkî Nâsır Dede *Tahrîriyye*, Sül. Küt. Nâfiz Paşa no: 1242/1; Sül. Küt. Esat Efendi no: 2998.

Abdülbâkî Nâsır Dede *Defter-i Dervîşân I*, Sül. Küt. Nâfiz Paşa no: 1194

Abdülbâkî Nâsır Dede *Defter-i Dervîşân II*, Abdülbâkî Nâsır Baykara Özel Kütüphanesi

Akdoğu, O. (1994). *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır? Türk Müziğinde Perdeler*, Ankara

Akkoç, A.(1967). *Sultan Ahmed'in Saz Takımı*, Musiki Mecmuası, sy.227

And, M.(1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara,

Anonim, *Mecmua*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, nr.1432, vr.1b-47b

Aktunç, A. (1955). *Merhum Rauf Yektâ'nın Kütüphanesi, Mûsikî Mecmuası*, S. 41, İstanbul

Arel,H.S. (1948). *Türk Mûsikîsinin Târihine Dâir*, *Mûsikî Mecmuası*, S. 4, İstanbul

Arel,H.S. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, Haz. Onur Akdoğu, Ankara

Arısoy, M. (1988). *Seydi'nin el-Matla' Adlı Eseri Üzerine BiR Çalışma*, M.Ü. Sos. Bil. Ens. Basılmamış Y. Lisans Tezi, İstanbul

Akkoç, A.(1967). *III. Sultan Ahmed'in Saz Takımı*, Musiki Mecmuası, sy.227,1967

Bardakçı, M. (1986). *Meragalı Abdülkâdir*, İstanbul Pan Yayınları

Bardakçı, M. (1993). *Fener Beyler'ine Türk Şarkıları*, İstanbul Pan Yayınları

Behar, C. (1987). *Klâsik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Pan yayınları

Daloğlu, Y. (1985). *Tefhimü'l-Makamat fi Tevidi'n-Negamât*, 9 Eylül Üniv. Basılmamış Lisans Tezi, İzmir Ezgi, S. (1933-1953). *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*", I-V, İstanbul

Ergüner, S. (1999). *Mahlası İlhami, Kendi Padişah*, Sanat Dünyamız, İstanbul

Judetz, E. (2000). *Sources of 18th Century Music* (Panayiotos Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos Comparative Treatises on Secular Music), İstanbul Pan Yayıncılık,

Feldmann, W.(1996). *Music of the Ottoman Court*, Berlin

Hazin, M., *Surname*, Beyazıt Devlet Ktp.Nureddin Paşa, nr.10267

Farmen, G.(1929). Greek Theorits of Music in Arabic Translation" *Isis*, 13.

Fonton, C. (1987). *XVIII. Yüzyılda Türk Müziğ* (Denemeler) Çev : Cem Behar, İstanbul

Haşim Bey (1280/1805 ). *Hâşim Bey Edvârı*, İstanbul

Hızır Ağa. *Tehîmü'l-Makamat fi Tevhidi'n-Nagamât*; Topkapı Saray Küt. Hazîne no. 1793; Sül. Küt. Hafid Efendi no. 291; Atatürk Küt. Muallim Cevdet Yazm. K:177,

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

İrepoğlu, G. (1999), *Levni*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,

- Jäger, R.M.(1996). *Katalog der Hamparsum Notası*, Germany Eisenach 1996
- Jäger, R.M.(1996). *Kültürler Arasında Müzik; XVI.Yüzyıldan XVIII: Yüzyılın Sonuna Kadar*, Osmanlılar, Ankara
- Jäger, R.M. (1996). *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert* (=Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 7, hrsg. von Klaus Hortschansky) , Eisenach: Wagner
- Judetz, E.P. (2000). *Türk Musikisi Kültürünün Anlamları*, Çeviren: Bülent Aksoy, İstanbul :Pan Yayıncılık
- Judetz, E.P. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir*, Çeviren:Selçuk Alimdar, İstanbul :Pan Yayıncılık
- Judetz, E.P. – ADRIANA A.S. (2000) *Sources of 18th Century Music: Panayiotos Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises on Secular Music*, İstanbul: Pan Yayıncılık
- Kantemiroğlu *Kitâbu'l-İlmi'l-Mûsikî alâ' Vechi'l-Hurûfât*,Transkripsiyon ve Sâdeleştirme : Yalçın Tura, İstanbul 1976
- Karadeniz, E. (1984). *Türk Mûsikîsinin Nazarîye ve Esasları*, İstanbul
- Ladikli M.Ç. *Zeynü'l-Elhân fi İlmi't-Te'lîf ve'l-Evzân*; Nuruosmâniye Küt. no.: 3655; İst. Üniv. Küt. no:4380; Konya Müze Kat. no: 133 Edisyon Kritikli Metin : Dr. Rûhi Kalender, Ank. Üniv. Ankara 1982
- Oransay, G. (1996). *Die Melodische Linie und der Begriff Makam*, Ankara:Türk Tarih Kurumu
- Oransay, G. (1996). *Kazım Uz ve Musiki Istılahatı*, İstanbul
- Özcan, Nûri(1988). *Abdûlbâkî Nâsır Dede*”, *İslâm Ansiklopedisi*, C I, İstanbul

Özkan, İ.H. (1987) . *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı ve Usûller*, İstanbul

Öztuna, Y. (1987.) *Türk Musikisi-Teknik ve Tarih*, İstanbul : Kent Basımevi

Öztuna, Y. (2000.) *Türk Musikisi Kavram ve Terimler Ansiklopedisi*, Ankara :Atatürk Kültür Merkezi Yayınları

Öztuna, Y. (1974). *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* , I-II, İstanbul

Raşid Efendi, *Mecmua-yı Hamparsum*, İÜKO Y.212/10b,

Sanal, H. (1964) *Mehter Musikisi*, İstanbul

Seyyid, V.H. *Surname*, İstanbul Üniversitesi Ktp.,Türkçe Yazmaları, nr.3035

Seydi *el-Matla' fî Beyâni'l-Edvâr ve'l-Makamat ve fî İlmi'l-Esrîr ve'r-Riyâzât*;  
Topkapı Yazmaları no: 3459, Transkripsiyonlu Metin : Mithat Arısoy, M.Ü. Sos. Bil.  
Ens. İstanbul 1988

Tayyarzade, A. (1292). *Tarih*, İstanbul

Tirevi Kadızade *Risâle-i Mûsikîye*“; Bayazıd Devlet Küt. Veliyyuddîn Efendi no: 3181; Köprülü Küt. Fâzıl Ahmed Paşa no: 275; Sül. Küt. Nâfiz Paşa no: 1503; Atatürk Küt. Muallim Cevdet Yazmaları no: K:442; Süleymân Erguner Özel Küt; Edisyon-Kritikli Metin : Nûri Uygun, M.Ü. Sos. Bil. Ens. İstanbul 1990

Tura, Y.(1979). *Kantemiroğlu, İlmü'l-Mûsikî alâ' Vechi'l-Hurûfât*“; Arel Küt. Notalı Tek Nüshadan Transkripsiyon ve Sâdeleştirme : Yalçın Tura, İstanbul YKY

Tura, Y.(1989). *Türk Mûsikîsinin Meseleleri*“, İstanbul

Uslu R. (2001). *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*, İstanbul : Pan Yayıncılık

Uslu, R. (2009). *Saraydaki Kemancı*, İstanbul: İTÜ Yayınları

Uslu, R. (2002). “Osmanlıdan Cumhuriyete Müzik Teorileri”, *Türkler*, Ankara

Uslu,R. *Hasan Efendi, Gevrekzade*“,Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi : İstanbul

Usbeck, H. (1967). *Türklerde Musiki Aletleri*,( mezuniyet) İÜ Ed.Fak., İstanbul

Uzunçarşılı, H. *Osmanlılar Zamanında*, Türk Tarih Kurumu, Beletten, XLI, İstanbul

Üngör. E.R. (1965). *Türk Marşları*, Ankara

Yekta, R. (1987). *Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık,

Yekta, R. (1987). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*“, İstanbul 1343/1924

Yücel, H. (2007). *Türkiye’de Din ve Din Dışı Müziklerinin Karşılaştırmalı Araştırması*, İstanbul: Yöntem Yayınları

Yavaşca, A. (2000) *Türk Musikisinde Kompozisyon*, İstanbul

Wright, O. (1978). *The System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300*. Londra: Oxford University Press.

## **7. ÖZGEÇMİŞ**

1979 yılında Merzifon/ Amasya'da doğu. İlk ve orta eğitimini Merzifon'da tamamladı. 2003 Yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Müzik Öğretmenliği bölümünden mezun oldu. 2006 yılında Almanya Münster Üniversitesinde müzik bilimlerinde eğitime devam etti. 2010 yılından beri Frankfurt Goethe Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.