

# Makamların dönüşümünün tarihsel ve kuramsal izleri: Zirefkend'in Kûçek'e dönüşümü<sup>1</sup>

Esra Berkman\*

Duygu Taşdelen\*\*

\*Sorumlu Yazar, Doç., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Eskişehir, Türkiye.  
Email: esraberkm@anadolu.edu.tr ORCID: 0000-0001-9008-572X

\*\*Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Eskişehir, Türkiye.  
Email: duygutasdelen@anadolu.edu.tr ORCID: 0000-0001-5296-2701

DOI 10.12975/rastmd.20231133 Submitted June 22, 2023 Accepted September 26, 2023

## Öz

Bu çalışmada incelenen iki makamdan biri olan Zirefkend, az kullanılan / nadir makam kategorisinde olup, elimizdeki eser örneği altıdır. Diğer taraftan yüzyıllar içinde Zirefkend'in dönüştüğünü varsaydığımız Kûçek makamı dağarda 16 eser ile temsil edilmektedir. Repertuvarda karşılaşılan söz konusu durum, bu çalışmanın başlıca bir motivasyonunu oluşturmaktadır. Kültürel belleğimizin önemli bir kısmını oluşturan Türk makam müziğinin yozlaşmaması ve bu geleneğin yeni kuşaklara özgün biçimde aktarılabilmesi için, hem geçmişten günümüze makamların kuramsal bağlamda netlikle ortaya konmaları hem elde edilen kuramsal bilgilerle eserlerin makam analizinin düzgün yapılması önem arz etmektedir. Bu bağlamda, günümüzde kullanılan Pithagoryen makamsal kuramın en erken dayanaklarından biri olan Urmevi'nin Kitâbü'l Edvâr'ı ile Şerefiyye Risâlesi'nden seçilen ve günümüze az eser örneği ulaşan Zirefkend makamının nasıl olup da Kûçek makamına dönüşmüş olabileceği araştırılmıştır. Nitekim seçilen iki makamdaki eserlerin makam analizleri yapıp, bu analizlere dayanarak, yaşanmış olması muhtemel dönüşüm ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede, Safiyyüddin'den günümüze makam kuramının anlatılmaya çalışıldığı yazmalar üzerinde yapılan incelemeler zemininde, bahsi geçen makamlar irdelenmiştir ve bunlar kuram bilgilerimizin temelini oluşturmuştur. Nitel yönetime dayalı olarak yaptığımız makamsal analiz, Anadolu edvar ekolü itibarıyla kullanılagelen ve bestesel seyre dayalı olan yaklaşımdan, Safiyyüddin'den aldıkları bilgileri Batı porteli tonal düzleme uyarlayan Yekta'nın ve Arel-Ezgi-Uzdilek'in (AEU) ortaya koydukları yaygın yaklaşıma dek, pek çok modele atıfla desteklenmiştir. Sonuç olarak, edvar kitaplarının en erken nüshaları ile daha sonraki istinsahları arasında bir karşılaştırma dahi adı geçen makamın adının Zirefkend'den, Zirefkend-i Kûçek ya da Kûçek'e evrildiğini birkaç örnekte tespit etmemizi sağlamaktadır. Yine de makam analizi çerçevesinde birkaç çıkarsama yapılabilmekle birlikte, eser sayısının azlığı bilimsel bir sonuca varmayı engelleyecek niceliktedir. 20. Yüzyıl makam müziği bestecilerinin ise söz konusu makamlardaki eserlerini, AEU sistemince ele alınan makam tarifleri uyarınca besteledikleri netlikle görülmüştür.

## Anahtar Kelimeler

*Kûçek, makam, nadir makamlar, Türk müziği, Zirefkend*

## Giriş

Günümüzde yaklaşık 30.000 eser içeren TRT Türk Müziği Repertuarı üzerine yapılmış bir nota arşivi incelemesinde (Çevikoğlu, 2005:14-19), eser örneği bulunan makam sayısı 286, eser örneği bulunmayan makam sayısı ise 300'den fazla olarak verilmiş ve repertuarın %72'sinin sadece 20 makamda

bestelendiği görülmüştür. Bu 20 makam dışında eser örneği bulunan 266 makamın eser toplamının tüm repertuarın %28'ine denk geldiği, buna ek olarak 10'dan az eser örneği bulunan makam sayısının ise 167 ile repertuarın %1,97'sini oluşturduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmada incelenen iki makamdan biri olan Zirefkend, az kullanılan / nadir makam kategorisinde olup, elimizdeki eser örneği altıdır. Diğer taraftan, yüzyıllar içinde Zirefkend'in dönüştüğünü varsaydığımız Kûçek makamı dağarda 16 eser ile temsil edilmektedir.

<sup>1</sup> Bu makale, Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri birimi tarafından 2201E005 numara ve "Zirefkend Makamının Kûçek'e ve Rehavi'nin Sâbâ-Zemzeme'ye Dönüşümü Bağlamında Makamların Evrimi" başlığı altında Şubat 2022- Aralık 2022 tarihleri arasında desteklenmiş projenin bir çıktısıdır.

Bu çalışmamızda, makamların tarih boyunca başkalaşımı bağlamında Zirefkend makamının Kûçek makamına nasıl evrilmiş olabileceği irdelenecektir. Urmevî tarafından açıklandığı şekilde bir Zirefkend'in günümüzde Kûçek olarak yaşadığına dair saptama, İngilizce literatürde “*Türk makam müziği üzerine çeşitli teorik modellerin perde ölçüleriyle karşılaştırılarak tartılması*” Türkçe başlığı üzerinden özetlenebilecek biçimde bir çalışmada zaten yer almaktadır (Bozkurt vd., 2009: 49) ve kaldı ki, adigeçen yayınlarında Bozkurt ve diğerleri, ilgilenen araştırmacılarca kadim edvar ile sonraki makamlar arasındaki benzerliklerin ele alınmasını önermektedirler. Bu makale de söz konusu öneri dikkate alınarak, mevcut konuya biraz daha geniş bir perspektiften boyut kazandırılmasına yönelik bir uğraşmayı kapsamaktadır. Konuya dikkatimizi çeken ve altını çizdiğimiz öneriyi yapan Bozkurt ve diğerlerinin (2009: 48-49) çalışmasında, Türk makam müziği dağarında az esere sahip Kûçek makamının öncül biçiminin, 13. Yüzyıl makam müziği kuramının en önemli bilginlerinden olan Safiyyüddin Urmevî tarafından ortaya konan Zirefkend makamı olduğu belirtilmiştir.

Zirefkend makamının kuramsal tanımına Urmevî'nin risalelerinde rastlanmakla birlikte, aslen makamın ilk görüldüğü ve adının geçtiği kaynağın Farâbî'nin *Büyük Müzik Kitabı (Kitâbü'l Mûsika'l-Kebir)* olduğu bilgisi, Süheyl Ünver'den alıntılarla Etem Ruhi Üngör'ün makalesinde yer almaktadır (Ünver, 1948; akt. Üngör, 1990: 65, 66, 68). Ladikli de bu doğrultuda Farâbî'deki benzer anlatımları aktarmıştır (Tekin, 1999: 205).

Bunların yanı sıra, yakın tarihte yazılan ve farklı yaklaşımlar ile makam olgusunu ele alan makam kuramı kitapları da göz önüne alınacak olmakla birlikte (Kutluğ, 2000; Yavuzoğlu, 2009; Güray, 2017; Öztürk, 2014; Hatipoğlu, 2019; İrden, 2020; Gürel, 2021), asli olarak AEU sistemi yaklaşımı ve bestesel seyre dayalı olarak Nasır Dede ve onun günümüzdeki takipçileri olan Öztürk, Hatipoğlu, Gürel ve İrden yaklaşımı üzerinden

bir analiz gerçekleştirilecektir. Diğer taraftan, Zirefkend ve Kûçek makamlarının Batı notası ile ifadesinde AEU sisteminin yetersiz kaldığı durumlarda, Ozan Yarman'ın bildik Türk müziği arzi işaretlerine dayalı olarak önerdiği, Yarman-24/31 olarak tanınan alternatif sistemden yararlanılacaktır (Yarman, 2018).

Literatürden elde edilen bilgiler ışığında bulunan toplam altı Zirefkend ile 16 Kûçek eserin, yıllar içinde, edvar kitaplarında tarif edildiği üzere, Zirefkend-i Kûçek olarak anıldığı da göz önüne alındığında, inceleme konusu yaptığımız makamların birbirine evrildiği anlaşılmaktadır. Ancak, eser azlığından, bunun makam analizi ile netlikle kanıtlanmasının güç olduğu bir kez daha vurgulanmalıdır.

Zirefkend ve Kûçek makamları arasında yaşandığı düşünülen evrimsel ilişkiyi kuramsal kaynaklardan faydalanarak ve makam analizi ile ortaya koymak bu araştırmanın hedefidir. Ayrıca, bu çalışmanın bir diğer önemi, makamlara dair bilgi eksikliğinden kaynaklanan nadir makamları icra etmeme yönündeki olumsuz alışkanlığı kırıp, bu tür makamların da günümüzde duyurulmasına aracı olmaktır.

Alanyazın itibarıyla, günümüz kaynaklarının ele alınış biçimiyle söz konusu makamlar gözden geçirilmiş olup, “Tarihsel İzler” başlıklı bölümde edvar tarihten kronolojik saptamalarımıza ayrıca yer verilmiştir.

Alanyazın incelendiğinde, Arel'e göre Zirefkend makamı günümüzde “Sünbüle” makamına benzemekte, Kûçek makamı ise çok daha değişik bir biçimde uygulanmaktadır (Arel, 1968:96; Ezgi, 1933: 165). Arel'de ve Ezgi'de görülen tarif ile aslında Kûçek makamında yaşanan değişim kanıtlanmış olmakta ve evrimsel olarak bu makamın nasıl bir yoldan dönüştüğünün izlenmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Hatipoğlu, Sünbüle makamındaki eserlerin, bunların yanı sıra günümüzdeki İkinci Nev'i Muhayyer-Kürdi olarak geçen eserlerin, aslında Muhayyer-Sünbüle olması

gerektiği görüşünü savunurken, makamların evrimine dair bir diğer örneği dikkate taşımış olmaktadır. Nitekim, Emrah Hatipoğlu'nun *Mevlevi Ayinleri - Makamlar ve Geçkiler* (2019) kitabında, Sâbâ-Zemzeme ve Kûçek makamları örneklemeleri yapılırken, diğer makamlara da değinmeler olduğundan, bu eserdeki saptamalar ayrıca önem taşımaktadır.

Recep Uslu'nun (2011) *Selçuklu Topraklarında Müzik* kitabı da Kûçek ve Zirefkend makamlarının çeşitli edvarlardaki görünümüne yer veren bir derleme olması nedeniyle önem arz etmektedir. Böyle olmakla birlikte, bu çalışmada daha ziyade Uslu'nun yararlandığı kaynaklar derinlemesine ele alınacaktır.

Zirefkend makamı / terimi edvarlarda müstakil olarak görülmeyle birlikte, örneğin Hızır b. Abdullah ve Ali Şah b. Hacı Büke gibi kimi nazariyatçılarca Zirefkend-i Kûçek diye bir adlandırma yapıldığı görülür. Zirefkend-i Büzürg kullanımı ise Hızır b. Abdullah ve Seydî gibi nazariyatçıların yazmalarında daha farklı bir makam tanımıyla karşımıza çıkar.

Yöntem olarak bakıldığında, bu makalede betimsel yöntemle makamların yüzyıllar içerisindeki dönüşümü saptanmaya çalışılmış ve bu amaçla, elimizde bulunan en eski örneklerden olan Safiyyüddin'in risalelerinden itibaren, makamların tarihsel süreçteki dönüşümü ele alınmıştır. Bununla birlikte, bu yazmaların hem müellif nüshaları hem de ulaşılabilen istinsahları üzerinden aynı yazmanın farklı yüzyıllara izafe edilmiş hallerindeki makam anlatımları ayrıca bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Zirefkend makamındaki dört eser ve Kûçek makamındaki 15 eser Zeki Atkoşar nota arşivinden çıkarılmıştır (Tablo 5 - Tablo 6). Divan Makam web sitesinden indirilen iki eser daha Zirefkend listesine eklenerek toplam altı Zirefkend eser çözümlenmiştir (www.divanmakam.com). Bir Kûçek eser de TRT arşivinden bulunmuş ve toplam 16 Kûçek eser analiz edilmiştir. Nitel araştırma

yöntemi dahilinde değerlendirilebilecek olan buradaki makam analizi yöntemi, nasıl evrim geçirmiş olabileceği araştırılan Zirefkend ve Kûçek makamlarına dönük gerçekleştirilmiş ve tüm analizlere "Bulgular" kısmında yer verilmiştir.

### Zirefkend Makamının Tarihsel İzleri

Zirefkend makamı, literatürümüzde yer ettiği kadarıyla, ilk kez Safiyyüddin Abdülmü'min el-Urmevî'nin eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Safiyyüddin'in (1216-1294) *Kitab'ül Edvar* adlı eserinde bu makam elli dokuzuncu daire olarak verilmiş ve o dönemin yaygın Ebced müzik yazısı (yani rakamsal karşılıklarıyla 1.,3.,5.,8.,10.,12.,13.,16.,18. derece) perdeleri ile aktarılmıştır (Uygun, 1999: 92, 107). *Şerefiyye* başlıklı eserinde de Urmevî bu makamı yine aynı ebced sembollerini kullanarak tarif etmektedir (Arslan, 2017: 364).

Safiyyüddin Urmevî'nin *Kitabü'l Edvarı*'nın Mehmet Nuri Uygun tarafından yapılan çevirisinde, Zirefkend makamı, az önce ifade ettiğimiz gibi, 59. daire olup (Uygun, 1999: 217), makamın açıklamasında bu makama gizli tenâfür (kısmi uyumsuz) işareti konulmuştur. Uygun'un çevirisinde ele aldığı nüshalar hakkındaki bilgiler doğrultusunda, bu daire Nuruosmaniye Kütüphanesi No.3653/1 (kaleme alınışı: Safiyyüddin devrinde) ve Ragıp Paşa Kütüphanesi no.919 (kaleme alınışı: 1472) altında kayıtlı nüshalarda Zirefkend; Atıf Efendi Kütüphanesi No.1598'de (kaleme alınışı: 1615) Kûçek kaydıyla verilmiştir (Uygun, 1999: 200). Eserin Topkapı Sarayı Kütüphanesi A.2130 no'lu (kaleme alınışı: 1325) nüshasında ise, bu daire Zirefkend Kûçek ismiyle kaydedilmiştir (Uygun, 1999: 107).

Tablo 1'de görüldüğü gibi kronolojik olarak sıralandığında, muhtemel müellif nüshasının ardından yazılan 1325 tarihli nüshada makamın Zirefkend Kûçek olarak kaydedildiği görülmektedir. Ancak üçüncü nüsha olan 1472 tarihli nüshada, muhtemel müellif nüshasında olduğu gibi sadece

Zirefkend olarak anılmaktadır. Bu da üçüncü nüshanın, en eski nüshaya sadık kalınarak yazıldığını düşündürmektedir. 1615 tarihli en son nüshada ise aynı makam Kûçek adıyla verilmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda, makamın evrimi, makamın adının geçtiği en

erken ilgili nüshalarda dahi izlenebilmektedir. Bununla birlikte, Safiyyüddin'in eserinin diğer nüshaları/şerhleri araştırmacılar tarafından çalışıldığı takdirde, farklı çıkarsamaların yapılabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Tablo 1. Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin *Kitabü'l Edvar* eserinin nüshalarında makamın ismi

Yazmada Geçen Makam İsmi	Yazılış Tarihi	Bulunduğu Yer ve Kayıtlı Olduğu Numara
Zirefkend	Muhtemel Müellif Nüshası	Nuruosmanîye Kütüphanesi Nüshası No.3653/1
Zirefkend Kûçek	1325	Topkapı Sarayı Kütüphanesi Nüshası A.2130
Zirefkend	1472	Ragıp Paşa Kütüphanesi No.919
Kûçek	1615	Atıf Efendi Kütüphanesi No.1598

Owen Wright, 6:5 oranındaki minör üçlülere ilk örnek olarak Zirefkend-i Kûçek çeşnisini/ cinsini vermektedir; Wright, bu cinsin temel olarak Zirefkend ya da Kûçek biçiminde isimlendirildiğini ve ayrıca "Mukhalifak" olarak da anıldığını belirtmiştir ve Safiyyüddin'in *Şerefiyye* eserinde görülen aralıklardan yola çıkarak portede bu çeşniyi göstermiştir (Wright, 1978-2018:77).

1296-1363 yılları arasında yaşamış olan dönemin edvar yazarlarından Safedi, Tekin'in aktardığına göre, *Risale fi İlmi'l Musiki* adlı eserinde "Müzikle İlgilenenlerin Görüşleri ve Müziğin Ortaya Konmasındaki Amaç" başlığını taşıyan beşinci kısımda, kendinden önceki teorisyenlerin yaklaşımını anlatırken Zirefkend'i dördüncü makam olarak 12 makamın içinde ve yengeç burcu ile ilişkilendirerek kaleme almıştır (2007: 98-99). Bununla birlikte, kendi özgün metninde makamları perdeleriyle açıklarken yine 12 makamdan bahsetmiş ancak Zirefkend'e bu makamlar arasında yer vermemiştir (2007: 104-106).

Abdülkadir Merâgî'nin *Câmiü'l Elhân* eserinde de Zirefkend makamı Safiyyüddin'in belirttiği perdelerle ve C-C-T-C-C-B-T-C aralıkları ile açıklanmıştır (Sezikli, 2007: 71). Abdülaziz

bin Abdülkadir Merâgî'nin *Nekâvet'ül Edvarı*'nda Zirefkend, Safiyyüddin Urmevî ile aynı aralıklar ve perdeler üzerinden açıklandığından mada (Koç, 2017: 42), Şirvânî de bu makamı, aynı perdeleri ve aralıkları içerecek tarzda yazmıştır (Akdoğan, 1996: 233).

15. Yüzyıla gelindiğinde, Safiyyüddin'in öncülerinden biri olduğu kabul edilen sistemci ekolün benimsediği Antik Yunan Pithagoryen müzik kuramı yaklaşımı, bir grup nazariyatçı tarafından sürdürülürken, başka bir grubun ise yeni bir makam açıklama anlayışı geliştirdiği görülür. Bu iki yaklaşımdan ilki "ilim erbapları", ikincisi ise "iş erbapları" olarak nazariyat tarihimizde irdelenmektedir. Bu sınıflamada geçen "ilim erbapları"nın yaklaşımını, Antik Yunan'da müziği matematiksel temellere oturtan Pisagor (MÖ. VI.yy) ile takipçilerinin yaklaşımına (Güray, 2017: 28; İbn Sina, 2013: 1, çev. A. H. Turabi), "iş erbapları"nın yaklaşımını ise Aristoxenes'in (MÖ.IV. yy) müziğin duyuş ve algılanışının çözümlenmesine yönelik "uygulamanın öncelikli addedilmesini" öneren yaklaşımına (Güray, 2017: 30; İbn Sina, 2013: 2, çev. A. H. Turabi), benzetebiliriz.

Birinci grupta yer alan Abdülkadir Merâgî (1353-1435), Fethullah Şîrvânî (1417-1486), Ladikli Mehmet Çelebi (ö.1494), Ahmedoğlu Şükrullah, (1388-1489?), Alîşah bin Hacı Büke gibi yazarların kaleme aldığı eserlerin Orta çağ İslam dünyasının müzik kuramcılarının etkisinde kaldığı görülmektedir. Bu anılan isimler, El-Kindî, Farâbî ve İbn-i Sînâ gibi kuramcılarının ardından sistematik biçimde ve Antik Yunan’da ilk kez karşılaşılan tel bölünmelerini kullanarak makamları ve usûlleri ele alan Safiyyüddin Abdülmü’min Urmevî’nin yaklaşımının takipçisi olmuşlardır. Nitekim Ladikli, bu ekolü ‘ilim erbapları’ olarak isimlendirmiştir (Tıraşçı, 2019: 131).

15. Yüzyıldaki bir diğer makam anlatımı yaklaşımı ise ‘iş erbapları’ olarak isimlendirilen ekole aittir. Bu grup, makam anlatımını matematiksel yönden netleştirilmemiş perdeler üzerinden gerçekleştiren nazariyatçılardan oluşturmaktadır. Yusuf bin Nizameddin Kırşehrî, Hızır bin Abdullah, Bedr-i Dilşad, Seydî gibi yazarların eserleri, bu anlayışla yeni bir makam anlatımı geleneğini oluşturmaktadır. İlk Türkçe müzik nazariyatı kitapları, gelişen bu yeni üslupla, yine 15. Yüzyıldan itibaren yazılmaya başlanmıştır. 15. Yüzyılda yazılan söz konusu eserlerde, makam dizilerinin Ebced sembolleriyle gösterilmesi sona ermiş, bu tür semboller yerine perdelere verilen günümüzdekine yakın isimler üzerinden makamlar, dizi ve aralıklarla değil, perde adlarıyla tanımlanmaya başlamıştır. Yıldız’a göre, ilk perde isimlerinin geçtiği edvar, Hasan Kâşânî’nin *Kenzü’t Tuhaf*’ıdır (Yıldız, 2011: 88). Bununla birlikte 13. Yüzyılda yaşadığı tahmin edilen Safedi’nin de makamları perde isimleriyle andığı hatırlatılmalıdır (Tekin, 2007: 104-106).

15. Yüzyılda yaşamış olan ve *Fethiyye* adlı eserinde eski ve yeni alimlerin fikirleri arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları belirleme noktasından hareket ettiğini belirten Ladikli (Tekin, 1999: 184), Zirefkend makamını 63. daire olarak belirtip, yukarıda zikrettiğimiz aynı perdeleri ve aralıkları

kullanarak, bu makamın dizisini yine C-C-T-C-C-B-T-C olarak vermektedir (Tekin, 1999: 147). Bununla birlikte, aynı kitapta Zirefkend makamını 4. makam olarak sınıflandıran Ladikli, bir grubun buna Kûçek, bir başka grup olan “Arapça güzel şiir söyleyenler”in de bu makama *muhabbetü’l-enğam* (nağmelerin sevgilisi) dediğini belirtmiştir. Ayrıca Ladikli, makamı yengeç burcuyla ilişkilendirip karakterini suya benzetmiştir (Tekin, 1999: 186).

Alîşah b. Hacı Büke de aynı makamı bahsi geçen perdeler ve aralıklarla 59. Devir olarak anlatmaktadır (Çakır, 1999: 38). Ahmedoğlu Şükrullah’ta da makam benzer şekilde aktarılmıştır (Bardakçı, 2012: 62-63).

Sistemci okulun kurucusu olarak bilinen Safiyyüddin Urmevî’de adı geçen makamlara ilişkin perdeler hem Ebced müzik yazısı (Arslan, 2017:364) ile hem sembolleştirilerek Tablo 2’deki gibi verilmiştir. Şerefiye’de Zirefkend cinsi C-C-B lahni aralıkları ile verilmişken bir dizi bütünlüğüne rastlanmamıştır (Arslan, 2017:338). Merâgî ile birlikte aralıkların anılan harfsel karşılıkları verilmiş ve onun ardından gelen Abdülaziz, Şîrvânî, Ladikli ve Alîşah bin Hacı Büke’de aynı biçimde tekrarlanmıştır. Yalnızca Ahmedoğlu Şükrullah’ta, Zirefkend ve Kûçek makamları Urmevî’deki gibi verilirken, bunlara tabakalar bölümünde dahi yer verilmemiştir (Bardakçı, 2012: 73).

Tablo 2. Sistemci okul ve takipçilerinin Zirefkend perdeleri ve aralıkları

	Zirefkend	Zirefkend ve Kûçek
Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî	A-C-h-H-Y-YB-YC C-C-B	x
Merâgî	A-C-h-H-Y-YB-YC C-C-T-C-C-B-T-C	x
Abdülaziz	A-C-h-H-Y-YB-YC C-C-T-C-C-B-T-C	x
Şirvânî	A-C-h-H-Y-YB-YC C-C-T-C-C-B-T-C	x
Ahmedoğlu Şükrullah	A-C-h-H-Y-YB-YC-YV-YH	x
Ladikli	A-C-h-H-Y-YB-YCYV-YH C-C-T-C-C-B-T-C	x
Alışah bin Hacı Büke	x	A-C-h-H-Y-YB-YC YV-YH C-C-T-C-C-B-T-C

Tablo 2'de görüldüğü üzere, Sistemci okulun takipçileri tarafından anılan perdeler ve aralıklar Zirefkend olarak isimlendirilmişken, bu ekoldeki tek istisna olarak Alışah bin Hacı Büke aynı perdeleri ve aralıkları Zirefkend ve Kûçek olarak isimlendirmiştir.

Safiyüddin ve takipçilerinin ele aldığı Ebced müzik yazısından, günümüzde yaygın olarak kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek müzik yazısına çeviriyazım yaptığımızda, Zirefkend makamının Figür 1'deki gibi oluştuğu görülmektedir:



Figür 1a. Zirefkend'in Sistemci okuldaki biçiminin AEU sisteminde görünümü

Burada bazı mücenneb aralıklarının hakkıyla yansıtılabileceği kaygısıyla, aynı diziyi Yarman-24/31 perde sisteminde de

göstermek yararlı olacaktır ve buna göre, verilen aralıklardan yorumlanan Zirefkend, Figür 1b'de sunulmuştur:

Yarman-24/31cc sisteminde Zirefkend

CCTCCBTC Yarman-24 perde düzeninde MANSUR NEY Ahenginde

♩ = 40

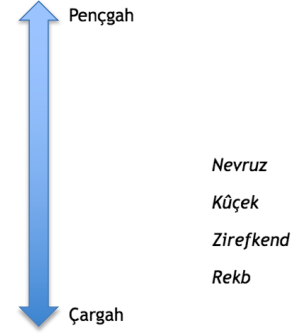
ZİREFKEND

Figür 1b. Zirefkend'in Sistemci okuldaki biçiminin Yarman-24/31cc sistemindeki görünümü

İlim erbaplarında geçen anlatımların ardından, iş erbapları olarak anılan teorisyen grubunun makam açıklamalarına geçmeden

önce; bu teorisyenlerin perdeleri nasıl ele aldığına değinilmesi, konunun daha net anlaşılması adına önem taşımaktadır.

Kırşehirî, nevrüz perdesinin, pençgah perdesini yarım perde pestleştirmekle elde edileceğini yazmaktadır. Seydî, aynı perdenin, pençgahı bir pare nerm ederek (gevşeterek) oluşacağını belirtmekte ve böylelikle Kırşehirî ile benzer bir anlatım sunmaktadır (Doğrusöz, 2012: 100). Seydî, Kûçek perdesinin nevrüz'dan daha nerm bir perde olduğunu, biraz daha pest olursa zirefkend, biraz daha da pest olursa rekb perdelerinin bulunacağını aktarmaktadır (Arısoy, 1988: 93). Hızır bin Abdullah nr. 120a'da segâh perdesinin hisar<sup>2</sup> gibi, kûçek perdesinin de mukabili yani karşılığı olduğunu belirtir (Doğrusöz, 2012: 101). Bu açıklamadan bizim çıkarımımız, segâh perdesinin ilgili referans perdeden pestlik nispetinin aynısının hem hisar (yani eviç) hem kûçek perdesinde görülmesidir. Figür 2'de adı geçen perdelerin birbirlerine göre pestlik durumu görülebilir.



Figür 2. Pençgâh ve çargâh arasındaki ara perdelerin birbirlerine göre pestlik durumu

Bu noktada, iş erbapları arasında sayılan Hızır bin Abdullah'ın, makamı Zirefkend-i Kûçek biçiminde anan ilk kişi olduğunu vurgulamak gerekir. Şöyle ki; makamı 4. makam olarak<sup>3</sup> belirtip 'evvel dügâh, heman segâh, heman segâh çargâh evi segâh Kûçek evi, hüseyni, hisar evi, gerdâniye' perdeleri ile açıklamıştır (bkz. Tablo 3) (Özçimi, 1989: 141).

Tablo 3. Hızır bin Abdullah'ın *Kitâbü'l Edvârı*'nın nüshalarında makamın adının dönüşümü

Zirefkend-i Kûçek	1441	Topkapı Revan Yazmaları Kütüphanesi n. 1728
Kûçek	1731	Berlin
Kûçek	Belirsiz	Paris
Kûçek	1763-64	Konya

Hızır bin Abdullah, muhtemel müellif nüshasında makamın adını Zirefkend-i Kûçek olarak yazdığı halde, takip eden yüzyıllarda, yazmayı istinsah eden kişilerce makamın adının aynen kullanılmayıp Kûçek biçimine dönüştürülerek yazılması, bu iki makamın evrimine tarihsel bir başka kanıt olarak da görülmelidir. Daha önce irdelediğimiz Urmevî'nin *Kitabü'l Edvârı*'nın çeşitli nüshalarında, makamda görülen isim değişimlerine Tablo 1'de dikkati çekmiştik. İkinci defa olarak Hızır bin Abdullah'ın eserinin farklı tarihlerde yazılmış nüshalarında, makamın dönüşümünün gerçekleştiğine ve

yıllar içinde isminin farklı şekilde anıldığına, ilk kez burada altı çizildiği üzere, tanıklık etmek mümkündür.

Kırşehirî'de de Zirefkend-i Kûçek makamının perdelerinin aynı şekilde aktarıldığı görülmekle birlikte (Doğrusöz, 2012: 106), Alishah b. Hacı Büke oluşan bu makamı 'Kûçek ve Zirefkend' olarak isimlendirerek, aynı Hızır bin Abdullah gibi, bu iki makamın bağlantılı olduğunu düşünenlerden olmuştur. Kutluğ ise bugün Sâbâ dörtlüsü olarak bilinen eksik dörtlüye, eskilerin 'Zirefkend Kûçek' adını verdiğini aktarmaktadır (2000: 241).

<sup>2</sup> Hızır bin Abdullah'taki perde anlatımlarında segâh-ı sani (ikinci segâh) olarak da adlandırdığı hisar perdesi, rast'ın yedinci derecesi (yedeni) olarak tarif edilmiştir. Günümüzde eviç perdesi olan bu perdenin, Hızır bin Abdullah'ta evc olarak anıldığı da görülmektedir (Doğrusöz, 2012, 102).

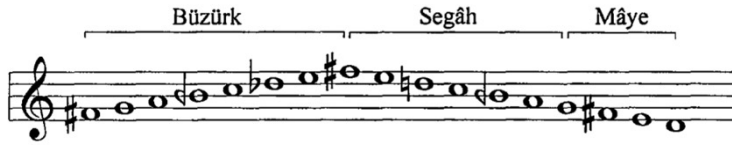
<sup>3</sup> İstanbul Topkapı Revan Yazmaları Kütüphanesi 1728 numarada kayıtlı nüshada (1441), söz konusu makam Zirefkend-i Kûçek adıyla geçmekte, ancak Konya (1763-64), Berlin (1731) ve Paris (?) nüshalarında aynı makam Kûçek olarak isimlendirilmektedir. (Çelik, 2001: 6). Bkz. Tablo 2.

Makamları perdeler üzerinden anlatan ve iş erbapları olarak isimlendirilen (Tıraşçı, 2019: 131) - ayrıca Öztürk tarafından önerilmiş makam anlatımı kategorisinde “batınî sembolizme bağlı makam modeli” (Öztürk, 2014: 205) kullananlar olarak geçen - 15. Yüzyıl nazariyecilerinin anlatımlarında, Zirefkend makamının seyirsel özellikleri hakkında bilgiler bulunmaktadır.

Örneğin Bedr-i Dilşad, Muradname (1427) eserinde, Zirefkend makamını

“Rubâ’i Zîr-efgend,  
Büzrüg evinden ser-âgâz eyleyüp,  
Gösterür ise Sigâhı Mâye’de,  
Di karâr itsün ki Zîr-efgend ola,  
Key müessir düşe halka vâyede.” (Ceyhan, 1994)

şeklinde açıklamış; Hızır bin Abdullah ise - Zirefkend-i Kûçek makamının yanı sıra - Zirefkend-i Büzrüg ismi ile anlattığı makâmı “Büzrüg yüzünden segâh göstere, ine mâye karâr ide” cümlesi ile açıklamıştır. Her iki anlatımda da makamın Büzrüg ile başlayıp, Segâh devam edip, Mâye ile sonlandığı bilgisi aktarılmaktadır. Dolayısıyla Bedr-i Dilşad’ın nazım biçiminde aktardığı Zirefkend anlatımı Hızır bin Abdullah’taki Zirefkend-i Büzrüg anlatımı ile örtüşmektedir. Zirefkend makamının Hızır bin Abdullah’daki görünümünün, yine kendisinin Zirefkend-i Büzrüg anlatımından farklı olduğu, AEU notasyonu ile yazılmış olan aşağıdaki şekilde görülebilir (Bkz. Figür 3a).



Figür 3a. Seydî/Bedr-i Dilşad ve Hızır bin Abdullah’taki Zirefkend’in AEU’daki görünümü (Çelik, 2001: 67)

Mücenneb aralıklarının aslına daha uygun yorumlanması için, Yarman-24/31 anlayışı

çerçevesinde bir diğer notasyon Figür 3b’de sunulmuştur.

Yarman-24/31cc sisteminde Zirefkend

CTCC CTC dönüş CTTCCCT CCT Yarman-24 perde düzeninde MANSUR NEY Ahenginde

o = 40

BÜZÜRG

->116 ->208 ->166 ->128 ->144 ->272 ->166 sent

<sup>2</sup>

->166 ->211 ->204 ->128 ->166 ->208 ->116 ->166 -116 sent

Figür 3b. Seydi /Bedr-i Dilşad ve Hızır bin Abdullah’taki Zirefkend’in Yarman-24/31cc sistemindeki görünümü

Seydî’nin, *El Matla* (1504) adlı eserinde, Zirefkend’i terkip, Zirefkend-i Kûçek’i ise makam olarak açıkladığı görülür. Zirefkend terkibi edebi bir dille şu beyitlerle anlatılmaktadır:

“Sigâh agâz iden Büzrüg yüzünden,  
Uğurlar zührenin kühlin gözünden.

İdinür Mâye evini mesken u dâr,  
Yaşınur görmesin çün bun-ı agyâr.

Bu terkîbe Zirefkend didi üstâz,  
Düriş üstâzdan idesin bunu yâd.” (Arısoy, 1988: 46)



Bu anlatımın Bedr-i Dilşad'ın Zirefkend anlatımı ve Hızır bin Abdullah'taki Zirefkend-i Büzürg anlatımı ile örtüştüğü görülmektedir. Seydî, Bedr-i Dilşad ve Hızır bin Abdullah'ın anlattığı bu dizinin Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi üzerinde gösterimi yukarıdaki Figür 3a'da, Yarman-24/31 sisteminde gösterimi ise Figür 3b'de verilmiştir.

Seydî'de ise Zirefkend-i Kûçek Makamı, 4. makam olarak, şu beyitlerle açıklamaktadır:

“Çü dördüncü oldı Zirefkend-i Kûçek,  
Bulunır 'afkile istense der çeng.

Zirefkend'ün işitgil menşe'ini,  
Niredendür mehatt u ma'bedini.

Buçuk perde aşağı in nevrüz kılından,  
Hemân agâz id ol perde yolundan (kılından).”  
(Arisoy, 1988: 25).

Zirefkend-i Kûçek için Seydî, “kaynağını işit ki hem başlangıç hem karar perdesi nerededir anla” manasında bir beyitten sonra, Nevruz agâzesi ile ilişkili bir biçimde makam tarifi yapmıştır.

Tîrevî (ö. 1494) ise Zirefkend Kûçek makamını, 1676 tarihli Beyazid Devlet Kitaplığı nüshasında, 12 makam içinde saymakta ve makamın perdeleri ile ilgili bilgi vermektedir. Tîrevî, Zirefkend Kûçek makamı ile ilgili, kararı ve başlangıcı düğâh

perdesi olan, segâh, çargâh ve pençgâh perdelerine uğramadan hüseyni perdesine varıp ondan yukarı segâh (evîç) ve tiz rast (gerdaniye) hanelerinde seyrederek aşağı gidip, pençgâh perdesini aştıktan (sâbâ perdesine dokunduktan) sonra çargâh ve segâh perdelerini gösteren ve düğâh hanesinde karar veren bir makam olduğu bilgisini vermiştir (Uygun, 1990: 34). Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet Kitapları bölümünde K.442 numarası altında kayıtlı olan ve Hicri 1189 (Miladi 1775-76) tarihli nüshada, kenarlara kaydedilmiş makam seyirleri arasında Zirefkend-i Kûçek için, “gerdâniye ve evç, hüseyni ve nim sâbâ, sonra segâh gösterip, tekrar sâbâ üslubu üzere düğâh karar eder” açıklaması vardır (Uygun, 1990: 48).

Yine 15. Yüzyılda yazılmış olduğu düşünülen Ruhperver'de, Zirefkend hem makamlar hem de terkipler içinde anlatılmıştır. Zirefkend makamı 12 makamın dördüncüsü olarak verilmiş ve soğuk-kuru makamlar arasında anılmıştır; Hicaz ve Rehâvi'ye karşılık geldiği belirtilmiştir (Cevher, 2004: 10). Bu makam anlatımının ardından, Zirefkend terkipler arasında tekrar anlatılmıştır. Terkip olarak anlatılan Zirefkend ise- tıpkı diğer 15. Yüzyıl iş erbaplarında aktarıldığı gibi- büzürg perdesinde segâh gösterip Mâyeli karar eden bir terkip olarak tanımlanmıştır (bkz. Tablo 4) (Cevher, 2004: 17).

Tablo 4. İş erbaplarında makamların perdeleri ve aralıkları

15. yy Makam Anlatımlarında			
	Zirefkend-i Kûçek (Kûçek ve Zirefkend)	Zirefkend	Zirefkend-i Büzürg
Kırşehirî (1411) + Harîrî bin Muhammed (1469)	✓	x	x
Bedr-i Dilşad Muradname (1427)	x	Büzürg üzerinden ve Mâyeli bir anlatım	x
Hızır bin Abdullah (1441)	En eski tarihli nüsha (istinsahlarda Kûçek)	x	Büzürg üzerinden ve Mâyeli bir anlatım
Seydî (1504)	Nevruz perdesi ile bağlantılı bir makam	Büzürg üzerinden ve Mâyeli bir anlatım	x
Tîrevî	Derkenarda sâbâ perdesinin kullanıldığı bir anlatım	✓	x
Ruhperver	x	Büzürg üzerinden ve Mâyeli bir anlatım	x

Kırşehir'de bu makam, Hariri bin Muhammed'in çevirisinde (1469) Zirefkend-i Kûçek adıyla geçmektedir. Hızır bin Abdullah edvarının en eski tarihli nüshasında söz konusu makam, tıpkı Kırşehir'deki gibi, Zirefkend-i Kûçek adıyla tanımlanmıştır. İlginç olan nokta şudur ki, Hızır bin Abdullah'ın istinsah edilen üç nüshasında, aynı makam Kûçek adına dönüşmüştür. Aynı zamanda, Hızır bin Abdullah'ta Zirefkend-i Büzürg adıyla Büzürg üzerinden ve Mayeli anlatımla işlenen bir makam bulunmaktadır. Bu makam tarifinin aynısının Bedr-i Dilşah, Seydî ve *Ruhperver* yazmasında Zirefkend makamı anlatımı şeklinde verildiği görülmektedir. Bu da aynı tarifin farklı makam isimleri ile karşımıza çıktığına örnek olarak ele alınabilir ve Zirefkend'in kendi içerisindeki dönüşümüne yönelik bir başka kanıt niteliğinde değerlendirilmektedir.

Bunlar dışında Tîrevî'nin, 1676 tarihli nüshada, Zirefkend'i Sâbâ'lı olarak tarif ettiği çıkarsanabilir. Ek olarak, 1775/76 nüshasında Zirefkend-i Kûçek anlatımının olduğu sayfadaki derkenarda, makamın bugünkü kullanımında olduğu gibi Sâbâ'lı bir biçimde açıklandığı görülmektedir. Seydî ise Zirefkend-i Kûçek makamını nevrüz perdesi ile alâka kurarak anlatmıştır. Nevrüz perdesinin<sup>4</sup> günümüzde kullandığımız sâbâ perdesi ile ilişkili olduğu önkabulünden hareketle, Tîrevî'nin 1775/6 tarihli nüshasında, derkanarı yazan kişinin Zirefkend-i Kûçek'i Sâbâ'lı açıklaması ve Seydî'nin anlatımının buna koşut oluşu çarpıcıdır.

Öte yandan Dimitri Kantemir (1673-1723), *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'Alâ Vechi'l-Hurûfât* eserinde Zirefkend makamını "sûretâ [görünüşte (sözde)]" biçiminde sınıflandırarak, bu makamlarla ilgili kendinden önceki nazariyatçılardan farklı bir tasnif yapmıştır. Bundan başka Kantemir, yaptığı makam tarifi itibarıyla da diğer nazariyatçılardan ayrılmaktadır. Kantemir,

<sup>4</sup> Doğrusöz'ün hazırladığı Kırşehir perde dizgesinde, nevrüz/kûçek perdeleri porteli yazımda dördüncü çizgideki Re bemol olarak simgeleştirilmiştir (2012, 102). Bu da günümüzde kullandığımız sâbâ perdesine tekabül etmektedir.

Zirefkend makamı ile ilgili iki farklı uygulama olduğundan bahsetmektedir; bazı icracılara göre makamın muhayyer'den başlayarak Aşiran kararlı olduğunu, bazı icracıların ise makamı tiz hüseyini'den başlatıp düğâh'ta karar verdiklerini aktarmaktadır. Ancak ona göre gerçek Zirefkend'in aşiran kararlı olan uygulama olduğunun da altını çizmektedir. Bu iki uygulama ile ilgili ayrıntılar ise şöyledir. Kantemir, birinci uygulamadaki açıklamasına özgü Zirefkend makamını Bûselik-Aşiran makamına benzetir; aralarındaki farkı ise Zirefkend'in aşiran'a doğru karara giderken düğâh perdesine uğramaması, diğer taraftan Bûselik Aşiran'ın bûselik perdesinden itibaren tüm tamam (natürel) perdelere uğrayarak karara varması olarak aktarmaktadır. İkinci uygulamada, makamın tiz hüseyini'den başladığını, sünbüle yüzünden gerdâniye'ye inip eviç'i atlayarak acem perdesine vardığı, oradan peste doğru hüseyini, nevâ, çargâh ve segâh'tan geçerek nihayet düğâh perdesinde karar kıldığını belirtir. Böylelikle acem perdesinin bûselik perdesinin şeddi haline geldiğini ve hüseyini'de bir Bûselik üçlüsünün icra edildiğini, düğâh perdesinin de aşiran perdesinin kılığına girdiğini vurgular (Tura, 2001: 93-95). Kantemir- açıklamasının başında da belirttiği gibi "görünüşte makam" olarak sınıflandırıp iki türlü ele aldığı- Zirefkend makamı ile ilgili olarak, bir makamın perdeleri ile hareket ederken başka bir makamın nağmesini ve sesini ortaya çıkaran bir makam olduğunun altını çizmektedir (Tura, 2001: 95).

Nayi Osman Dede'nin (1652-1729) *Râbt-ı Tâbirât-ı Mûsikî* eserinde ise bu makam ile ilgili herhangi bir tarif yapılmamış, yalnızca makamın ismi terkipler arasında geçmiştir (Erguner, 1991: 107).

Mehmed Hafid Efendi ile devam edecek olursak, *ed-Dürer* adlı yazmasında Hafid Efendi, Zirefkend-i Kûçek makamı için, başlangıç itibarıyla gerdâniye, evc ve hüseyini ile nim sâbâ, sonrasında segâh gösterip, ardından düğâh perdesinde Sâbâ üslûbu ile karar eder bilgisini vermektedir (Uslu, 2001: 32). Hafid Efendi'nin bu açıklaması,

Seydî'deki Nevruz'lu (Sâbâ içeren) anlatım ve Tîrevî'nin 1775-76 tarihli nüshasındaki derkenarındaki Sâbâ'lı makam tarifi ile benzeşmektedir.

Tanburi Küçük Artin ise Zirefkend makamını Dügâh ağâzesinin hükmünde olan şûbeler arasında sayıp; muhayyer, tiz nevâ, tiz çargâh, sünbüle, muhayyer, gerdâniye, mâhur, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, bûselik, dügâh, çargâh, bûselik, dügâh, zirgüle, dügâh perdelerini seslendiren bir makam olarak tarif etmektedir (Popescu-Judetz, 2002: 33). Artin, adı geçen makamı mâhur perdesiyle açıklamasıyla diğer nazariyatçılardan ayrılır. Bununla birlikte sâbâ perdesinin kullanılmaması ilginçtir. Bununla birlikte Artin'de ayrıca Zirefkend-i Rûmî adında, incelemiş olduğumuz makamlarla ilişkisi olmayan bir makamın adı da geçmektedir (2002:30).

Kemani Hızır Ağa, Zirefkend'i dügahtan doğan makamlar arasında ele almıştır. Zirefkend-i Kûçek'i ise şevk ve ferahlık veren, olumlu etkileri olan makamlar arasında saymıştır. Ancak bu makamlar hakkında teorik ya da seyirsel başka bir bilgi vermemiştir.

Marmarinos, Zirefkend makamını muhayyer, tiz çargâh, sünbüle, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, bûselik, dügâh, zirgüle, dügâh perdeleri üzerinden anlatmaktadır (Popescu-Judetz & Sırlı, 2000: 120). Marmarinos'un da bu makamı mâhur ve sâbâ perdeleri kullanmadan ele alması dikkat çekicidir.

Chalathzoglou'nda ise düzensiz şûbelerin içinde Zirefkend-i Atik ve Zirefkend-i Cedit şubelerinde iki makam ismi geçmektedir (Popescu-Judetz & Sırlı, 2000: 39). Makamın eski ve yeni olarak isimlendirilmesi, Kantemir'in makamı iki şekilde ele alması ve buradan iki farklı uygulamayı işaret etmesi ile benzeştiği düşünülebilir.

Ezgi, Zirefkend makamını 'Zirefken' olarak isimlendirmiştir. Makamın tarifini ise öncelikle muhayyer üzerinde bir Bûselik,

sonra yerinde Mâhur, ardından hüseyini perdesinde Bûselik, sonra çargâh ve çargâh'ta Nikriz ve nihayet hüseyini aşiran üzerinde Sâbâ dizilerini vererek yapmaktadır (Ezgi, 1933 :181). Bu anlatımda, Tanburi Küçük Artin ile başlayan Mâhur'lu anlatımın devam ettirilmesi ve daha önceki kaynaklarda görülen sâbâ perdesi kullanımının yeniden karşımıza çıkması önem taşımaktadır.

Arel, Zirefkend makamını 'Aşiran perdesinde duran mürekkebek makamlar'ın arasında saymaktadır. Zirefkend makamını, hüseyini perdesindeki Bûselik makamının, gerdâniye perdesindeki Çargâh makamının, kendi mevkisindeki Çargâh makamının ve Aşiran perdesindeki Sâbâ makamının birbirine eklenmesi ile oluşur biçiminde açıklamaktadır. Makamın seyri ile ilgili olarak da, hüseyini perdesindeki Bûselik makamı ile gerdâniye perdesindeki Çargâh makamının dizilerinde gezindikten sonra, kendi mevkisindeki Çargâh makamına gelinir ve aşiran perdesindeki Sâbâ makamının dizisinde gezinilerek aşiran perdesinde karar verilir bilgisini vermiş ve bu çerçevede içinde başka geçkilerin yapılmasında sakınca yoktur bilgisini eklemiştir (Arel, 1991:166-167).

### Kûçek Makamının Tarihsel İzleri

14. Yüzyıl edvar yazarlarından Safedi'nin, *Risale fi Ilmi'l Musiki* adlı eserinde Kûçek makamı 12 makam arasındaki beşinci makam olarak belirtilir. Tekin'in çevirisinde Kûçek makamı tarifi şöyledir: Asıl dügâh perdesinden başlanarak aradaki perdeler atlanıp direkt olarak hüseyini perdesine çıkılır. Sonra pençgâh perdesi atlanarak çargâh perdesine inilir. Ardından yarım pençgâh perdesine çıkılır. Devamında çargâh perdesine inilir. Sonra segâh ve dügâh perdelerine inilir ve durak yeri burasıdır. Kûçek makamı dört mutlak ve bir ara bağlantı perdesinden ve yedi sestem mürekkep olarak oluşur (Tekin, 2007: 105). Bu anlatımın porteli yazıdaki karşılığı Tekin tarafından verilmiştir (2007:44). Burada irdelenen edvar Muhammed Tebrisâni (1810) tarafından yazılan nüshadır.

Kûçek makamının adının Bedr-i Dilşad'ın *Muradname* eserinde geçtiği görülmektedir (Ceyhan, 1994: 279). Seydî ise Kûçek'i Muhammed Reyây ile Kemal Tebrîzî'nin saydığı 12 makamın içinde ve beşinci makam olarak bildirmektedir (Arısoy, 1988: 82). Hızır bin Abdullah, Kûçek makamını şu şekilde anlatmaktadır: “Evvel düğâh hemân, segâh hemân, segâh çargâh evi, segâh hisâr (kûçek) evi serâgaz, düğâh hüseyni evi, segâh hisar evi, yekgâh gerdâniye evi, düğâh muhayyer evi” (Çelik, 2001: 225).

Kutluğ, Ladikli Mehmet Çelebi'de geçen Sünbüle isimli iki farklı diziden birinin bugün kullanılan Kûçek makamına- Re bemol kullanımı itibarıyla- ufak bir farkla benzediğini belirtmektedir (2000: 340).

Kantemir, Kûçek'i gerdâniye perdesinden hareket edip evç ve hüseyni gösteren, nevâ perdesini atlayıp çargâh'a düşen ve oradan Sâbâ ile hareket edip, düğâh'ta karar veren bir terkip olarak tarif etmektedir (Tura, 2001: 110). Subhi Ezgi ve Saadettin Arel'in benimsediği makam tarifi, ilk kez 18. Yüzyılda Kantemir'in anlatısında karşımıza çıkmaktadır. Kantemir'in edvarında Kûçek terkibi Hüseyni'den doğan ve kullanılmayan terkipler arasında sayılmakta ve terkinin kullanılışının, gösterdiği değişim nedeniyle, farklılaştığı ve bu nedenle önceki edvarlardan farklı bir şekilde tarif edildiği aktarılmaktadır. Burada, makamdaki dönüşümün nazari anlatıma da açıkça yansımış olması dikkat çekicidir. Tüm bunlarla birlikte, Kantemir bu terkibi “birazcık fazla hareket edilse, hemen başka bir makamın nağmesi haline gelecek olan” terkiplere örnek olarak vermektedir<sup>5</sup> (Tura, 2001: 109). Kantemir tarafından Kûçek'in kendi zamanındaki tariflerinin verildiği ve dönüşümüne dikkat çekildiği bölümde, eskilere göre makam tarifleri başlıklı bölümde bu terkinin eski edvarlardaki açıklamasına yer verileceği aktarılmıştır. Ancak, bu bölüme bakıldığında, Kûçek başlıklı bir terkip bulunmamakta ve Zirefkend(d)-i

<sup>5</sup> Kantemir'in Kûçek terkinin başka terkiplerle (Sünbüle/Muhayyer-Sünbüle) iç içe geçişine örnek olmak üzere, Müsi'nin Kûçek Peşrevi ve Saz semaisi ile Mümîn Dede'nin Kûçek Peşrevi analizleri verilebilir.

Kûçek makamına yer verilmektedir (Tura, 2001: 142). Buradan Kantemir'in kendi açıkladığı Kûçek terkinini, eskilerce Zirefkend(d)-i Kûçek olarak isimlendirilen makamın dönüşüme uğramış ve değişmiş hali olarak algıladığı anlaşılabilir. Kantemir ile benzer dönemde yaşayan Nâyi Osman Dede ise eserinde Kûçek'in adını terkipler arasında geçirmekte ancak makamla ilgili bir tarif yapmamaktadır (Erguner, 1991: 105).

Abdülbâki Nâsır Dede, *Tedkik ü Tahkik* (2006: 47, çev. Yalçın Tura) adlı eserinde Kûçek makamı ile ilgili “hüseyni perdesinden muhayyer'e kadar çıkıcı ve inici olarak Uşşak gezinmeye başlar ve Sâbâ karar verir” tarifini yapmıştır. Böyle bir tarifte birlikte, Abdülbâki Nâsır Dede makamın uygulanışında görüş ayrılıkları olduğunu belirtmektedir. Konu dahilinde aykırı bakışlar büyük bir önem taşıyor olsa da, söz konusu görüşler hakkında Abdülbâki Nâsır Dede tarafından ayrıntılı bir bilgi verilmemiştir; Kantemir'in anlattıklarıyla örtüşecek tarzda, Hüseyni ve Sâbâ makamlarının birleşimi ile Kûçek makamının oluştuğu tekrarlanmaktadır.

Haşim Bey Mecmuası'nda Kûçek, gerdaniye, evç, hüseyni perdesi ile başlayıp, düğâh perdesinde- nevâ perdesine basmayarak- Sâbâ ile karar veren bir makam olarak açıklamış ve Batı müziğinde kullanılmadığı ek bilgisi verilmiştir (Yalçın, 2016: 64,165). Bununla birlikte Kûçek, Hüseyni makamına bağlı fakat kullanılmayan terkipler arasında sayılan Vech-i Hüseyni ve Necd-i Hüseyni ile birlikte verilmektedir (Yalçın, 2016: 219).

Tanburi Küçük Artin, Kûçek makamını düğâh ağâzesinin hükmünde olan şûbelerden biri olarak sınıflandırmış ve makamın seyrini gerdâniye, evç, hüseyni, gerdâniye, evç, hüseyni, acem, hüseyni, çargâh, segâh, düğâh, segâh, düğâh perdeleri ile açıklamıştır (Popescu-Judetz, 2002: 34). Artin'in bu makam tarifinin kendinden önceki tarifler ve Kantemir'in makam tarifi ile örtüşmediği görülmektedir. Hatipoğlu, Kûçek makamının asıl Artin'in eserindeki Vecd-i Hüseyni şûbesinde geçtiğini belirtmektedir (2019: 936). Artin, seyrisel olarak Vecd-i Hüseyni

şûbesini hüseyini, nevâ, hüseyini, gerdâniye, eviç, hüseyini, nevâ, çargâh, segâh, düğâh perdeleri ile Hüseyini makamı seyrini tamamlayacak şekilde verdikten sonra, ardından hüseyini, sâbâ, çargâh, segâh, sâbâ, çargâh, segâh, düğâh perdeleri ile Sâbâ seyrine dayalı biçimde karara ulaşmıştır (Popescu-Judet, 2002: 48).

Marmarinos, Kûçek makamının seyrini “hüseyini’den başlar, gerdâniye’ye çıkar, buradan perde perde çargâh’a gelir ve tekrar hüseyini’ye çıkıp, çargâh’a gelir, segâh gösterip düğâh’ta karar verir” diye açıklamıştır (Popescu-Judet & Sırlı, 2000: 109). Marmarinos’un tüm perdeleri anıp perde perde çargâh’a gelir demesiyle birlikte ne sâbâ ne nevâ perdelerini anması ilginçtir.

Ezgi, Kûçek makamının Sâbâ dizisine hüseyini’den tize doğru bir bir Uşşak dörtlüsünün eklenmesi ile oluştuğunu aktarmaktadır (Ezgi, 1933: 165).

Arel, mürekkeb makam olarak sınıfladığı Kûçek makamının hüseyini perdesindeki Uşşak dizisinin bir kısmı ile düğâh perdesindeki Sâbâ dizisinin birbirine eklenmesi ile oluştuğunu aktarmaktadır. Makamın seyrini ise hüseyini perdesindeki Uşşak dizisinin bir kısmından ya da düğâh perdesindeki Sâbâ dizisinden başlatıp, yekdiğerine geçildikten sonra Sâbâ makamı ile karar verildiğini vurgular (Arel, 1991: 237).

## Yöntem

Makam kavramı Abdülbâki Nâsır Dede’de “*Esas unsurlarıyla işitildiğinde başka kısımlara bölünemeyecek derecede kendine has bir bütünlüğü bulunan nağmelerdir*” biçiminde açıklanır (Başer, 2013: 107; Çev. Tura, 2006: 35). Yalçın Tura’nın bildirdiğine göre, 1765 İstanbul doğumlu Mevlevi şeyh, şair, neyzen, bestekar ve müzik kuramcısı Nasır Dede’nin (2006: 9) kendine özgü bir Ebced harf müzik yazısı biçiminde mütalaa edilen notasyonu mevcut olup, bu notasyonla yazdığı eserler *Tahririye* eserinde kayıtlıdır (Uslu & Doğrusöz Dişiaçık, 2008). Nasır Dede *Tedkik u Tahkik* adlı eserinde, makam müziği kuramına dönük sistemci okul gibi bir yol

izlemek yerine, Dimitri Kantemir’de ilk kez görüldüğü biçimde makamları ve terkipleri perdelerine göre sınıflayıp, başlangıç, seyir, dereceler, genişleme ve kararı kapsayan ezgi hareketleri biçiminde bunları tarif etmiştir (Tura, 2006:13-15). Bu yaklaşımı Okan Murat Öztürk “bestesel seyre dayalı makam modeli” biçiminde adlandırmaktadır (Öztürk, 2014).

Rauf Yekta Bey ise, bir makamda bulunması lazım gelen esas şartları altı maddede sıralar: Teşkil edici unsurlar, vüs’at / ambitus / ses sahası / genişlik, başlangıç, güçlü, karar perdesi, seyir ve tam karar perdesi (Yekta, 1922/1986: 68).

Makam, dizi / düzen perdeleri üzerinde belirli bir bölgede belirli bir merkez perdesiyle seyre başlayan, bu düzen seslerinde çeşitli kalıplar gerçekleştirerek seyrettikten sonra karara (bitişe) belirli bir cins (trikort, tetrakort, pentakort) ve müstakil perde ile ulaşan müziktir.

Türk müziğinde makam konsepti ve olguları, seyir, çeşni, dizi, düzen, karar, merkez perde ve diğer kavramlar ve çeşitli yaklaşımlar üzerinden Bozkurt, Ayangil ve Holzapfel tarafından irdelenmiştir (Bozkurt ve diğerleri, 2014).

Bu çalışmada kullanılan makam analizi biçimi şöyledir;

- Bir eserin ses sahasındaki başlangıç bölgesi ve perdesi tespit edilip bu perdeye hangi cins ile geldiği belirtilir.
- Bu cinslerin hem AEU’daki adları verilir hem bestesel seyre dayalı bir ilişkiler ağı içinde cinsler kalış perdeleri bazlı ele alınır.
- Ardından devam eden tüm kalış perdeleri tespit edilip tüm bu perdelere hangi cinsler ile geldiği yazılır.
- Bunu takiben kalış bölgesi cinsi ve perdesi not edilerek analiz bitirilir.

Saz eserlerinin sadece Birinci Haneleri ve Mülazime kısımları analiz edilmiştir. Sözlü eserlerin ise tümü analize tabi tutulmuştur.

## Bulgular

### Türk Makam Müziği Dağarında Bulunan Zirefkend Eserler ve Analizleri

Bugün elimizde Zirefkend makamında bulunan eser sayısı, Zeki Atkoşar arşivinden edindiğimiz dört eser ile [www.divanmakam.com](http://www.divanmakam.com)

adresinden edindiğimiz iki eser bir araya getirildiğinde, Tablo 5'te görüldüğü gibi toplam altı eserdir. Bu eserlerin tümü çalgısal formlardadır. Çalgısal biçemlerdeki eserler çözümlenirken, yalnızca makamın sergilendiği kısımlar olan I. Hane ve Mülazime bölümleri analiz edilmiştir.

Tablo 5. Zirefkend makamındaki eser dağılımı

	Zeki Atkoşar Nota Nr.	Eser Adı	Bestekârı	Türü	Biçemi	Usûlü	Bestecisi Doğum - Ölüm Yılları	Kalış cinsi
1	10057	Zirefkend Peşrev	Gazi Giray Han	Saz Eseri	Peşrev	Darb-ı Fetih	1554/1607	Hüseyinaşiran'da Sâbâ'lı
2	10058	Zirefkend Saz Semaisi	Gazi Giray Han	Saz Eseri	Saz Semaisi	Yürük Semai	1554/1607	Hüseyinaşiran'da Sâbâ'lı
3	10059	Zirefkend Saz Semaisi	Aydın Oran	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	1937/2018	Hüseyinaşiran'da Sâbâ'lı
4	10060	Zirefkend Saz Semaisi	Nezahat Soysev	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	1915/2005	Hüseyinaşiran'da Sâbâ'lı
5	web 1	Zirefkend Peşrev	?	Saz Eseri	Peşrev	Hafif	(Kantemir Edvarı'ndan)	Hüseyinaşiran'da Sâbâ'lı
6	web 1	Zirefkend Saz Semaisi	Rifat Kayakök	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai		Kaba düğâh perdesinde Sâbâ'lı

Gazi Giray Han'a (1554-1607) ait Darb-ı Fetih usûlündeki Zirefkend Peşrev'in donanımına mâhur perdesini temsilen fa küçük mücennep diyezi konmuştur. Peşrev formu henüz standartlaşmadığı için Mülazime bölümü yoktur. Her Hane sonu tekrar edilen Teslim / Mülazime denilen bölüm olmadığından, Haneler peş peşe çalınır. Buna ek olarak, dört değil beş haneli bir yapı ile karşılaşılr. Bu nedenle sadece I. Hane'nin çözümlenmesi yapılacaktır. AEU sisteminde tarif edilen ve Kutluğ'da da tekrarlanıp özetlenen haliyle bir Zirefkend makamı işlenişi ile karşılaşılr. İlk ölçüde gerdâniye ile Muhayyer açış yapılır ve 3. ölçüde şehnaz yedeni ile muhayyer'de Bûselik cinsi oluşturur. 4. ve 5. ölçülerde gerdâniye'de oluşturulan ve Kutluğ'un

(2000: 301) "Nigâr cinsi" dediği Çargâh cinsiyle Mâhur makamı andırışı olur. 6. ölçü itibarıyla önce muhayyer, sonraki ölçüde gerdâniye, ardından mâhur perdesi kalışları yapılr, 11. ölçüde hüseyni perdesine Bûselik cinsiyle varılır. 12. ölçüde ezgi, nevâ'dan gerdâniye'ye Nigâr cinsiyle ulaşır. 13. ölçüde ise parça tiz çargâhta merkezlenip muhayyer'de Bûselik'li kalır. 14. ölçüde yine hüseyni perdesine Bûselik'li düşülür. 15. ölçüde nevâ'dan gerdâniye'ye Nigâr cinsi ile dizisel ulaşılır ve eviç yerine acem perdesi alınır. 16. ölçüde hisar perdesi ile çargâh'a Bûselikli ulaşır. 17. ölçüde hisar'a ek olarak eviç de perdelere dahil olur ve 18. ölçüdeki çargâh perdesine Nikriz'li olarak ulaşır. Bu özellik de AEU sisteminde verilmiş bir niteliktir (Kutluğ, 2000: 241). Bitiş cinsi olan hüseyni aşiran'daki Sâbâ cinsinin III. derecesindeki merkez perdesi olan rast perdesi, gerçekte Sâbâ makamının III.

<sup>6</sup> Bu çalışmada analiz edilen Zirefkend ve Kûçek makamındaki toplam 22 eserin, mus2 programıyla Yusuf Daşkın tarafından yazılmış notaları [data.mendeley.com](http://data.mendeley.com)'da bulunmaktadır (Berkman & Daşkın, 2023).

derecesi olan çargâh perdesi gibi güçlü işlevi gördüğünden, zirgüle ile birlikte kullanılarak karakteristik Sâbâ makamı duyusunu yansıtır. Bestekâr 22. ölçüde Sâbâ cinsini duyurup, ardından 23. ölçüde karar sesi olan hüseyini aşiran'da karar eder.

I. Hanesi Yürük Semai usûlünde olan Gazi Giray Han'a (1554-1607) ait Zirefkend Saz Semaisi'nde, bu formun Aksak Semai usûlüyle ölçülerek standartlaşacağı zamanlara henüz ulaşılmadığı ve formun son halini henüz almadığı bir dönemin söz konusu olduğu netlikle gözlemlenir. Eserin Mülazimesi Curcuna usûlüyle, 2. Hanesi Aksak Semai usûlüyle ve 3. Hanesi yine Yürük Semai usûlüyle ölçülmüştür. I. Hane'nin ilk altı ölçüsü boyunca muhayyer perdesi merkezli olarak tize doğru ardışık üçlü ve dörtlü dizi sesleriyle muhayyer'de Bûselik cinsi duyurulur. 7. ölçüdeki tiz Nevâ'dan 8. ölçüdeki gerdâniye'ye Nigâr cinsiyle ulaşılır. 9. ölçüde hüseyini perdesinde Bûselik cinsiyle kalış yapılır ve 10. ölçüde gerdâniye perdesine Mâhur'lu ulaşılır. Mülazime'ye gelindiğinde bir usûl kalıbı boyunca Curcuna usûlüyle hareketlenmesi istenen ezgiler 1. ölçüden 11. ölçüye değin tiz çargâh, gerdâniye, muhayyer ve tiz bûselik perdelerini ardı ardınca tınlatır. 12. ölçüde nevâ'da Segâh cinsi andırması, hisar ve tiz hicaz perdeleri kullanılarak yapılır. 13. ve 21. ölçüler arası, Mâhur makamı perdeleri kullanılarak tiz bûselik perdesinde kalış, ardından bir oktav peste ilerleyişle önce Bûselik sonra Çargâh kalışlar yapılır ve rast'ta Mâhur makamı kalışı gerçekleşir. 20. ölçüde acem perdesi alınıp (ki yerinde Sâbâ makamında sünbüle perdesi kullanımına tekabül etmektedir) peste doğru hüseyini aşiran'da Sâbâ makamı sesleriyle karar edilir.

Bestecisi belli olmayan Hafif usûlündeki Zirefkend Peşrev'in Kantemir Edvarı'ndan alındığı bilgisi nota üzerinde yazılmıştır. Eser, [www.divanmakam.com](http://www.divanmakam.com) nota arşivinden edinilmiştir. Bununla birlikte, eseri Kantemir'in edvarını çeviriyazım yapan Yalçın Tura da incelemiştir ve burada Peşrev'in kaba bûselik üzerinden çevirisinin

yapılması nedeniyle çıkabilecek güçlükler karşısında, analizin ve anlatımın kolaylaşması adına, tarafımızdan aşiran perdesi üzerine transpozisyon yapılmak ve birim zaman dört dörtlük seçilmek suretiyle yol alınmıştır. Eserin Kantemir'in yaşadığı 1673-1723 dönemi arasında bilindiği anlaşılmaktadır. Ancak, Zirefkend makamının bitiş cinsi olan hüseyini aşiran'da Sâbâ cinsi hiçbir şekilde kullanılmamıştır. Diğer bir deyişle, ezgi cümleleri her seferinde hüseyini aşiran'da Uşşak'lı bitmiştir. Eser porteli yazıya çevirilirken, donanıma eviç perdesi için fa bakiye diyezi konmuştur. I. Hane, karar sesi ve muhayyer perdesi atlayışıyla başlar ve hüseyini perdesine dizisel olarak, aradaki perdenin mâhur olması gerektiği varsayılmak suretiyle, Bûselik'li inilir. 2. ölçüde de aynı perdede aynı cinsle ezgi üretilir ve 3. ölçüde acem alınıp çargâh perdesine Nigâr (AEU'da Çargâh) cinsiyle ulaşılır. Bu iki hareket de Zirefkend makamının özellikleri içindedir. 5., 6. ve 7. ölçülerde III. derece rast cazibesi, yerinde Uşşak ya da Sâbâ cinsinin cazibe merkezi gibidir. Ancak burada beklenildiği gibi Sâbâ perdesi karşılığı olan zirgüle perdesi alınmaz; hüseyini aşiran'da Uşşak'lı karar edilir. Bu eser, Sâbâ cinsli bitmeyen elimizdeki tek eserdir. Ancak, eserin alındığı kaynak olan Kantemir Edvarı'nda, makam Sâbâ perdesi ve kararda Sâbâ cinsi içermeden anlatılmaktadır. Anılan kaynakta, Zirefkend makamı ile ilgili iki farklı uygulama olduğundan bahsedilmiştir. Bu kaynaktaki bilgiye göre eser, Kantemir'in bahsettiği ve 'gerçek Zirefkend' olarak nitelendirdiği ilk uygulama olan 'makamın muhayyer'den başlayıp, Aşiran karar etmesi' doğrultusunda, bestelenmiş görülmektedir.

Aksak Semai usûlünde Nezahat Soysev'in (1915-2005) bestelediği Zirefkend Saz Semaisi'nin donanımına mâhur perdesi konmuştur. Hüseyini ile başlayan ezgi, hisar yedeni alıp, tekrar hüseyini ile mâhur perdesine ulaşır. Ezgi, 2. ve 3. ölçülerde de hüseyini perdesi cazibesindedir ve yine yedenli olarak hüseyini'de Bûselik cinsi duyumu meydana getirir. 4. ölçüde Nevâ perdesinden tiz çargâh'a dek Mâhur makamı

perdelinde ilerleyen eser, tiz bûselik'ten pestteki gerdâniye'ye Nigâr cinsiyle ulaşır ve böylelikle Mâhur makamını duyurur. 5. ölçüde tiz çargâh'tan hüseyini perdesine Mâhur sesleri ile Bûselik'li erişen ezgi, 6. ve son ölçüde acem alıp çargâh'a Nigâr cinsiyle erişir. Mülazime'ye geldiğinde, acem perdesi kullanımı ile çargâh'ta Nigâr duyumu yine elde edildikten sonra, acem'den düğah'a Bûselik cinsiyle varılır. 2. ölçüde çargâh'a doğru hareketlenen ezgi, 3. ölçüde hüseyini aşıran'daki Sâbâ makamı seslerinden olan ve bu cinsin III. derecesindeki çargâh mukabili rast perdesinde bir kalışın ardından, yerinde Sâbâ makamındaki bu kez şehnaz perdesi karşılığı olan hisar perdesini gösterir. 4. ölçüde eviç ve hisar perdelerinden dolayı hareketlenen ezgi, çargâh perdesine Nikriz cinsiyle düşer. 5. ölçüde hisar perdesinden peste doğru giden eser, tamamı Sâbâ teşkil eden perdelerle hüseyini aşıran perdesinde karar eder. Yapılan analiz neticesinde, dönemin en bilinen makam kuramı olan AEU'nun iki kurucu isminin, yani Arel ve Ezgi'nin, makam tarifleri ile örtüşüldüğü anlaşılmaktadır.

Aksak Semai usûlünde bestelenmiş Aydın Oran'a (1937-2018) ait Zirefkend Saz Semaisi'nin donanımına mâhur perdesini temsilen fa küçük mücennep diyezi konmuş bulunmaktadır. Bu tercih de bir 20. Yüzyıl bestecisi olan Aydın Oran'ın AEU sistemince makamı ele aldığını ele vermektedir. I. Hane'nin birinci ölçüsünde hüseyini perdesiyle bir başlangıç yapıлып, yine hüseyini'de hisar yedenli olarak Bûselik'li kalış yapıldığı görülmüştür. Gerdâniye perdesine hüseyini'den tize, Mâhur makamı üzere varılır. 3. ölçüde acem perdesi alınıp gerdâniye'den nevâ'ya dizisel olarak Bûselik'li inilir ve ezgi çargâh'a Nigâr cinsiyle erişir. Bu özellik de Zirefkend makamının özellikleri arasında sayılır (Kutluğ 2000: 241). Sonra, 4. Hane'nin son ölçüsünde, hüseyini aşıran perdesi üzerindeki Sâbâ makamının cazibe / güçlü perdesi olarak, rast perdesinde Sâbâ cinsi ile kalış yapılır. Mülazime yine rast ile sâbâ perdesinin buradaki muadili olan zirgüle perdeleri üzerinden bûselik perdesine ilerler.

Eser 2. ölçüde hüseyini aşıran'da Sâbâ'lı karar eder. 3. ölçüde ise çargâh perdesinde Nigâr cinsiyle (acem'i alarak) muhayyer'e kadar uzanıp, pest bölgeye doğru hisarı aldıktan sonra, çargâh perdesine bûselik'li ulaşır. 4. ve son ölçüde, hisar'a eviç de eklenir ve gerdâniye'den çargâh'a Nikriz'li, bûselik'ten hüseyini aşıran perdesine ise Sâbâ'lı kararını gerçekleştirir.

Aksak Semai usûlündeki Rıfat Kayakök'e (1937-2018) ait Zirefkend Saz Semaisi'nin yegâh perdesinde yazıldığı bilgisi notanın üzerinde belirtilmiştir. Nota incelendiğinde, karar perdesinin kaba düğah perdesi olduğu ve donanımda dik kürdi ile sâbâ perdelerinin belirtildiği görülmektedir. Eğer Sâbâ makamı yerinde gözüksün diye böyle bir aktarım işlemi yapıldıysa, neden segâh değil de dik kürdi'nin donanıma konduğu anlaşılamamaktadır. Bu durum acaba hüseyini aşıran perdesi üzerindeki Sâbâ yapısını tanımamaktan mı ileri geliyor, emin olunamamıştır. Gelgelelim, bu şekilde yazıldığında, eser- eğer dik kürdi yerine segâh alınırsa- gerçekten de Sipürde ahengi üzerine ötelenip duyurulmuş oluyor ve biz de analizimizi dik kürdinin aslında segâh perdesi alınması gerektiği kabulüyle yapacağız. I. Hane'de makamın yerinde iken gerdâniye sesine tekabül eden çargâh sesinde Nigâr cinsiyle ezgi yürüyüşüne başladığı ve muhayyer karşılığı olan nevâ perdesine Bûselik cinsiyle vardığı görülmektedir. 2. ölçüde düğah'taki Bûselik'li kalış da makam yerindeyken hüseyini'de yapılan Bûselik kalışına tekabül etmektedir. 3. ölçüde muhayyer perdesine denk gelen nevâ, nevâ perdesine denk gelen rast perdesine Bûselik cinsiyle inip ardından çargâh perdesine Nigâr cinsiyle erişmektedir. Yani, böylece Zirefkend'in bünyesindeki Mâhur makamı oluşmaktadır. 4. ölçüde makamın yerinde iken VI. derecesine tekabül eden çargâh perdesinde oluşması adet olan Nikriz cinsi ile kaba düğah'ın VI. derecesindeki acem aşıran perdesinde karşılaşılmıştır. Bahsi geçen yerinde Mâhur ve çargâh'ta Nikriz cinsi kullanımları Subhi Ezgi'nin tarif ettiği biçimde makamın ele alındığını göstermektedir. Hane'nin son ölçüsünde



çargâh'a tekabül eden acem aşiran perdesine Sâbâ'lı cinsle kaba çargâh perdesinden başlayarak dizisel yürüyüş (kaba çargâh- kaba sâbâ- hüseyinaşiran- acemaşiran) üzerinden ulaşılır. Makamın yerindeki eşdeğer perdeleri ise rast- zirgüle - buselik - çargah- bûselik-çargâh olmaktadır. Mülazime yine VI. derecedeki çargâh'a tekabül eden acem aşiran'da Sâbâ melodileriyle açılır. Ardından III. derece cazibe perdesi rast'a tekabül eden kaba çargâh'ta Sâbâ melodileriyle eser hareketlenir. Sonunda, makamın yerinde düğah perdesine tekabül eden yegâh perdesinin alınıp, peste doğru ezgi üretimiyle kaba düğah'ta Sâbâ cinsi üzerinden, karar

edilir. Bu analize göre, aktarılmış dahi olsa, eserin Subhi Ezgi'nin anlattığı Zirefkend makamı özelliklerinin tümünü yansıttığı görülmüştür.

### Türk Makam Müziği Dağarında Bulunan Kûçek Eserler ve Analizleri

Günümüze ulaşan toplam 16 adet Kûçek eser Tablo 6'da listelenmiştir ve bunların tamamı makamsal analize tabi tutulmuştur. Çalgısal biçemlerdeki eserler çözümlenirken, yalnızca makamın sergilendiği kısımlar olan I. Hane ve Mülazime bölümleri analiz edilmiştir. Sözlü türlerin ise bütün bölümleri analiz edilmiştir.

Tablo 6. Kûçek makamındaki eser dağıtı

	Zeki Atkoşar Nota Nr.	Eser Adı	Bestekârı	Türü	Biçemi	Usûlü	Bestecisi Doğum - Ölüm Yılları	Kalış Cinsi
1	8121	Gel ey saki, kesbetsin kudumundan tarab meclis	Faik Bey (Hacı)	Sözlü Eser	Ağır Semai	Ağır Aksak Semai	1831/1891	Düğâh'ta Sâbâ'lı
2	8122	Ol Yusuf-u sani kim güzeller güzelidir	Faik Bey (Hacı)	Sözlü Eser	Yürük Semai	Yürük Semai	1831/1891	Düğâh'ta Sâbâ'lı
3	10037	Ben değil meftun-i hüsnün, müptela alem sana	Faik Bey (Hacı)	Sözlü Eser	Beste	Hafif	1831/191	Düğâh'ta Sâbâ'lı
4	10071	Kûçek Peşrev	Mü'min Dede	Saz Eseri	Peşrev	Bereşşan	D.1650 olabilir	Düğâh'ta Sâbâ'lı
5	10072	Kûçek Saz Semaisi	Corci (Kemani)	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	D?/1805	Düğâh'ta Sâbâ'lı
6	10073	Kûçek Saz Semaisi	Aydın Oran	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	1937/2018	Düğâh'ta Sâbâ'lı
7	10525	Hayran olurum hüsnünü ettikçe temaşa	İsmail Hakkı Bey (Muallim)	Sözlü Eser	Beste	Hafif	1866/1927	Düğâh'ta Sâbâ'lı
8	10526	Gel ey sâbâ yine ol gül'izardan ne haber	Faik Bey (Hacı)	Sözlü Eser	Beste	Zencir	1831/1891	Düğâh'ta Sâbâ'lı
9	11638	Kûçek Peşrev	Musi	Saz Eseri	Peşrev	Muhammes	D?/1770	Düğâh'ta Sâbâ'lı
10	11639	Kûçek Saz Semaisi	Musi	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	D?/1770	Düğâh'ta Sâbâ'lı
11	14429	Biz hatm-i hace eyleriz	Zekai Dede	Tasavvuf	İlahi	Düyek	1825/1897	Düğâh'ta Uşşak'lı
12	18350	Kûçek Saz Semaisi	Mü'min Dede	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	D.1650 olabilir	Düğâh'ta Sâbâ'lı
13	18351	Kûçek Peşrevi	?	Saz Eseri	Peşrev	Düyek	?	Düğâh'ta Sâbâ'lı

14	18352	Kûçek Saz Semaisi	?	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	?	Dügâh'ta Sâbâ'lı ve Uşşak'lı
15	18353	Gel gidelim senin ile lale sünbül bahçesine	İsmail Hakkı Bey (Muallim)	Sözlü Eser	Şarkı	Sengin Semai	1866/1927	Dügâh'ta Sâbâ'lı
16	TRT rep. no.20739	Yanalım aşkına pervaneleşip	Sadettin Çevik	Sözlü eser	Şarkı	Aksak	?	Dügâh'ta Sâbâ'lı

Düyek usûlünde bestecisi belli olmayan Kûçek Peşrev'in donanımına segâh için si komma bemolü ve eviç için de fa bakiye diyezi işareti konmuştur. Zeki Atkoşar, notanın üzerine "Ulvi Erguner'den alınmış bir notadan aktarıldı ve eser Farâbî'ye atfolunmakta" notunu düşmüştür. Bununla birlikte, Sâbâ perdesi donanıma konmamıştır. İlk 15 ölçü boyunca rast-dügah açışları ile Uşşak makamı başlangıç bölgesi vurgusu yapılmakta ve Rast makamı düzen seslerinde ezgi üretilmektedir. 17. ölçü itibariyle acem perdesi alınmak suretiyle hüseyni perdesinde kalış gerçekleşir. Bu, gelenekte Necd-i Hüseyni denilen ve Acem'li Hüseyni olarak tanımlayabileceğimiz makam tarifi ile örtüşür (Kutluğ, 2000: 173; İrden, 2015: 65). 19. ve 20. ölçüde acem alınmak suretiyle nevâ'da Bûselik cinsi oluşmuştur. 21. ölçüde ezgi ayrıca sünbüle alarak pes bölgede nevâ'ya ulaşmaktadır ve bu yürüyüşle nevâ'da Nihavend makamı aralıkları oluşmuştur [müteselsilen (art arda) sünbüle-muhayyer-gerdâniye-acem-hüseyni-nevâ]. 23. ve 30 ölçüler arasında Acem'li Rast düzen seslerine dokunan ezgi, rast perdesine kadar inip 30. ölçüde kendini gerdâniye'ye taşır. Mülazime kısmı da gerdâniye perdesiyle açılır. 2. ölçüde gerdâniye üzerinde sünbüle perdesi de alarak peste doğru ilerleyen eser, Acem'li Rast düzen sesleriyle rast perdesine dek iner ve hemen 4. ölçüde Çargâh'ı- ki AEU tarafından Çargâh beşlisi denilen yapı, Kutluğ tarafından Nigâr cinsi denilen ile eş anlamlıdır- merkezine alır. Çargâh perdesinde gerçekleşen bu yapının Zirefkend'in de taşıdığı bir özellik olduğu hatırlatılmalıdır. Bu çargâh perdesinin, Sâbâ makamının cazibe merkezi olmaliğiyla da ezgiyi Sâbâ makamına götürmek için kullanıldığı aşikardır. Gerçekten de ezgi, 5. ölçüden 12. ölçü sonuna dek Sâbâ makamı sesleriyle ezgi

üretim dügah'ta karar eder. Arel ve Ezgi'nin tanımladığı biçimde hüseyni'de Uşşak cinsi kullanımı yerine, acem perdesi alınarak Hüseyni'de kalış yapılan bir yapı tercih edilmiştir. Bu tercih de gelenekteki Necd-i Hüseyni makamına örnek teşkil etmektedir (Kutluğ, 2000: 173; İrden, 2015: 65). Necd-i Hüseyni makamı işlendikten sonra, eser bu makamın ikinci merkez perdesi olan çargâh'a oturur. Çargâh perdesi aynı zamanda Sâbâ makamının cazibe merkezidir. Bu ortak perde aracılığıyla Sâbâ makamına geçilmesi kolaylaşmaktadır. Sâbâ cinsindeki ezgi tasarımları ile eser Mülazime'ye geldiğinde dügah'ta karar eder.

Aksak Semai usûlündeki bestecisi belli olmayan Kûçek Saz Semaisi'nin donanımına segâh için si komma bemolü ve eviç için de fa bakiye diyezi işareti konmuştur. Bu eserde de Sâbâ perdesi donanıma eklenmemiştir. Zeki Atkoşar, notanın üzerine "Ulvi Erguner'den Cüneyt Kosal'ın aldığı bir notadan aktarıldı ve eser Farâbî'ye atfolunmakta ancak bu bilgi şüpheli" notunu düşmüştür. Daha önce analiz edilen Peşrev'de olduğu gibi, 1. ölçü rast-çargâh tam dörtlü atlamasıyla başlamaktadır ve üç ölçü boyunca Rast düzen sesleriyle çargâh merkezli bir Rast makam ezgiselliği ile gerdâniye'ye ulaşılmaktadır. Mülazime'nin ilk ölçüsünde gerdâniye'den tize doğru sünbüle'yi göstererek Bûselik cinsinde bir ezgi üretiminin ardından, 2. ölçü sonunda acem perdesi alınarak rast perdesine dek inen bir ezgi oluşumundan sonra, hüseyni perdesine ulaşılmıştır. 3. ölçüde, eserde ilk defa sâbâ perdesi ile, peş peşe iki kez olmak üzere, karşılaşılmaktadır ve son ölçüde eser Uşşak'lı karar etmektedir. Tıpkı önceki Peşrev'de olduğu gibi, ezgi tasarımının önce Necd-i Hüseyni, ardından Sâbâ makamı işleniş biçiminde olduğu görülmektedir.

Ağır Aksak Semai usûlündeki ve *Gel ey sâki* sözüyle başlayan Hacı Faik Bey'e (1831-1891) ait Kûçek Ağır Semai'nin başlangıç perdesi muhayyerdir. Eserin girişte muhayyer-sünbüle-tiz çargâh perdeleriyle oluşturduğu ezgi ile Sünbüle makamı, 3. ölçü başında asma karar alınan yine muhayyer perdesine perçinlenir. Eser muhayyer'den sonra ikinci olarak merkezini acem perdesine taşır. Acem-gerdâniye-muhayyer-sünbüle perdeleriyle tizde yaratılan ezgi ve buradan dönülüp asma karar olarak acem'de kalınması, Acem makamının gösterilmek istendiğine delalet eder. 7. ölçü itibariyle cazibe merkezi, Acem makamından çargâh perdesine taşınmak suretiyle, eser Sâbâ makamı işleyişine geçer. 9. ölçüde yani Nakarat'ın sondan ikinci ölçüsünde eser, kürdi perdesini tek bir seferlik gösterip, 10. ölçüde (yani Nakarat'ın son ölçüsünde) yerinde Sâbâ makamı perdeleriyle (dügah-segâh-çargâh-sâbâ) karar eder. 11-14. ölçüler arası ele alınmış olan Meyân bölümünde çargâh perdesi merkezli açılan ezgi, 13. ölçüde kürdi perdesinin alınmasıyla Sâbâ-Zemzeme görünümü kazanır. Ancak, 14. ölçüde acemaşiran perdesine Çargâh cinsiyle ya da Kutluğ'un (2000: 301) deyişle Nigâr cinsiyle ulaşıncâ, Şevkutarab makamı geçkisi yapıldığı anlaşılır. Analize göre, Kûçek denilen makamın edvarlarda görüldüğü şekline uygun ve kabaca 'Hüseyni makamı gösterir ve Sâbâ makamıyla sona erer' tanımından çok uzak bir Kûçek işleniş görülür. Eserin Sünbüle- Muhayyer-Sünbüle makamları benzeri bir ezgi ile açılıp, Acem makamı geçkisi ardından çargâh perdesinin cazibe merkezi kılınması suretiyle Sâbâ'lı bitmesi, bu makamlarla da ilişkisini ortaya koyar. Yine de parça, başlı başına bir Hüseyni makamı işlenişinden uzaktır.

Yürük Semai usûlündeki ve *Ol Yusuf-u sani* sözüyle başlayan Hacı Faik Bey'e (1831-1891) ait Kûçek Yürük Semai'nin başlangıç perdesi gerdâniye olup, ilk kalışını 1. ölçünün son vuruşunda acem perdesinde ve acem-gerdâniye-şehnaz-tiz segâh perdeleriyle duyurur. 2. ölçüde makamın merkez perdesi hüseyni'de Kürdi cinsiyle kalınır. Bu, Nasır Dede'nin (İrden, 2015: 65) Necd-i Hüseyni

makamı tanımıyla örtüşür. 4. ölçüde yine acem'de aynı perdelerle ezgi üretiminin ardından gerdâniye'de kalış yapılır. Sâbâ makamının cazibe merkezi çargâh perdesi üzerinde oluşan aralıkların aynısı, gerdâniye üzerinde de kullanılır. Yani, eserin Sâbâ makamı ses evreninde bulunduğu aşıkardır. 7. ölçüde tiz çargâh merkeziyle Sâbâ makamı bir oktav tize taşınır. 10. ölçüde ezgi, gerdâniye'de Hicaz cinsiyle ya da seyrisel ve perdesel yaklaşıma göre aslında Sâbâ makamının VIII. derecesindeki (yerinde Sâbâ perdesinin bir tam beşli tizindeki) şehnaz perdesini alarak asma karar yapar. 12. ölçüde acem'i merkez edinen ve Sünbüle makamı açan ezgi, 14. ölçüde gerdâniye'de Büselik cinsi gösterir. Eser 15. ölçüde Sâbâ makamı seslerine dönüp 16. ölçüde acem'de kalış yapar. Yani, Sâbâ makamı sesleri kullanılır fakat acem perdesine sıklıkla uğranır. 19. ölçüde asıl Sâbâ makamının özelliği olarak çargâh perdesi cazibe merkezi alınır ve 24. ölçüde dügah'ta Sâbâ cinsiyle karar edilir. Meyân kısmında Hacı Faik Bey, geçki olarak- aslında eserin Zemin ya da Terennüm kısımlarında beklenen makam olan- Hüseyni makamını işler. Hüseyni makamını işlemek için öncelikle Sâbâ perdesini nevâ perdesine dönüştürür ve nevâ perdesi desteğiyle 25. ölçüde hüseyni perdesi açar. 30. ölçüye dek eviç perdesini de kullanarak hüseyni'de Uşşak cinsli kalışlar yapan bestekâr, Hüseyni'yi yetkinlikle duyurur. Ardından, 31. ölçüde eviç aracılığıyla gerdâniye'ye yerleşilir ve 32. ölçüde nevâ'ya Rast cinsiyle ulaşılar. 34. ölçüde nevâ aracılığıyla Hüseyni açılır. Buradan itibaren, eviçten kurtulup acem perdesini esas alan ezgisel yapı, 40. ölçüde çargâh'a yerleşir. Sâbâ makamının cazibe merkezi olan bu perdeden sonra, Sâbâ makamı perdelerine geçilmek suretiyle, 48. ölçüde yerinde Sâbâ cinsiyle kalış gerçekleşir.

Hafif usûlündeki ve *Ben değil meftun-i hüsnün* sözüyle başlayan Hacı Faik Bey'e (1831-1891) ait Kûçek Beste'nin başlangıç perdesi dik hisar ve ilk merkez perdesi gerdâniye'dir. Ezgi üretilen perdeler sıralandığında (müteselsilen dik hisar- acem-gerdâniye- şehnaz- tiz segâh- tiz çargâh ve tiz

nevâ) dik hisar'da Hüzzam makamı aralıkları ile karşılaştırılır. Ardından, yerinde Hüzzam makamının Rast düzenine dönüşü gibi, çargâh perdesine 8. ölçüde gelinir. Çargâh perdesi Acem makamının da cazibe merkezi olmaliğundan ötürü, ezgisel yapı acem perdesine bu makamın perdeleriyle (çargâh-nevâ-hüseyini-acem yürüyüşüyle) 11. ölçünün birinci vuruşunda varmaktadır. Diğer vuruş sesleriyle Sâbâ makamı perdelerine geçilip, 16. ölçüde yerinde Sâbâ'lı karar kılınmıştır. Meyân kısmında, 17. ölçü itibariyle muhayyer perdesinin cazibe merkezi alınması suretiyle, Sünbüle makamı açılmıştır. 21. ölçüde acem perdesine ve ardından gerdâniye perdesine Bûselik'li varılmıştır. 23. ölçüde nevâ perdesi kullanılarak nevâ'da Bûselik'in yarım yedenli (hicaz perdesi ile) gösterilmesiyle acem'e ulaşan eser, 24. ölçüden 27. ölçü başına kadar acem merkezli ezgilerini işleyip, buradan itibaren çargâh perdesi ile başlayarak, Sâbâ makamı perdeleriyle düğah'ta karar etmektedir.

Zencir usûlündeki ve *Gel ey sâbâ* sözüyle başlayan Hacı Faik Bey'e (1831-1891) ait Kûçek Beste'nin başlangıç perdesi acem olup, ilk kalışını 1. ölçüde şehnaz göstererek gerdâniye'de yapar. Çifte düyek ve Fahte usûlleri boyunca gerdâniye merkezli ve Sâbâ perdelerinde üretilen ezgi, Çember usûlünün son ölçüsünde merkezini acem perdesine taşır. Devr-i Kebir usûlü boyunca acem perdesi merkezli ve Sâbâ perdeleriyle ezgi üretilir. Berefşan usûlünün 2. ölçüsü itibariyle acem bölgesi terkedilip- bu kısım aynı zamanda karar bölgesi de olduğundan-Sâbâ eksik dörtlüsü cinsi içinde ezgiler gösterilerek sona varılır. Eser'i Meyân'a taşıyan perde ise, Kûçek'ten beklendiği üzere, bu ana dek ilk kez görülen hüseyini'dir. Zencir usûlünün ikinci kalıbının başladığı Meyân kısmında, usûlün Çifte Düyek ve Fahte kısmı baştan sona Hüseyini makamı ile ele alınmış, bu nedenle Sâbâ perdesine hiç yer verilmemiş ve nevâ kullanılmıştır. Fahte'nin ilk ölçüsünde nevâ'da Rast kalışı ve ikinci ölçüsünde eviç üzerinde kalış, 4. ölçüsünde nevâ'da Rast kalışı ve nevâ aracılığıyla yine hüseyini perdesi üzerinde

kalış sağlanmıştıdır. Çenber usûlünün 2. ölçüsü itibariyle Sâbâ perdesine dönülmüş ve geri kalan ezgi tamamıyla Sâbâ makamı sesleri içinde, genellikle çargâh perdesinin cazibe merkezi alınması odağında, tasarlanmıştıdır. Analize göre, makamın aslı yapısına Zemin ve Nakarat kısımlarında, yani bitiş kısmında rastlanılması gerekirken, bu eserde geçki yapılması olası olan Meyân kısmında Hüseyini makamına yer verilmiş olması ilginçtir.

Mü'min Dede'ye (d.17.yy sonu?) ait Berefşan usûlündeki Kûçek Peşrev'in yalnızca-makamın sergilendiği kısımlar olan- I. Hanesi ve Mülazime bölümü analiz edilmiştir. I. Hane düğah perdesi ile Uşşak makamı tarzında başlar ve Hüseyini makamı düzen sesleriyle muhayyer'e çıkıcı bir ezgi ile 5. ölçüde ulaşılır. 6. ölçüde sünbüle perdesini gösteren ezgi Sünbüle makamını andırır ve ardından 13. ölçüdeki düğah perdesine dek Sâbâ makamı perdeleriyle inici bir yapı sunulur. 13. ölçüdeki aynı düğah perdesi, 16. ölçüde varılacak olan gerdâniye perdesine dek, çıkıcı olarak Hüseyini düzen seslerini (müteselsilen düğah-seğâh-çargâh-nevâ-hüseyini-eviç-gerdâniye) kullanır. Mülazime kısmı açışı ise eviç ile yapılip gerdâniye'ye varılır. Bu bölümün 2. ölçüsündeki hüseyini-muhayyer-hüseyini atlamaları Hüseyini-Muhayyer makamlarını netlikle duyurur. Ardından eser, 3.ölçüden 8. ölçüdeki Sâbâ kararına dek, Sâbâ makamı perdeleriyle ezgisini duyurur ve karar kılar. Analize göre, Hüseyini makamının Mülazime'de gösterilmesi, Kantemir tarafından edvarlara yönelik verilmiş tanımlarla netlikle örtüşmektedir. Bu eserde geçen Muhayyer-Sünbüle makamı benzeri bir kullanım için dipnot 5'te sözü edilen ve Kantemir'in aktardığı terkip, "birazcık fazla hareket edilse, hemen başka bir makamın nağmesi haline gelecek olması" durumunu netlikle örnekler (Tura, 2001: 109).

Aksak Semai usûlündeki yine Mümin Dede'ye (d. 1650?) ait Kûçek Saz Semaisi'nin I. Hane'sinin başlangıcı, Uşşak makamı biçiminde, düğah perdesi ve civarından yapılır. Eser 2. ölçüde hüseyini perdesine

ulaştıktan sonra, eviç perdesini alıp muhayyer'e Hüseyini makamı sesleriyle ulaşır. Eser dönüşünde ise en tizde sünbüle perdesi alınıp, rast perdesine dizisel olarak Sâbâ makamı perdeleriyle inilir. Bu geçişel yapı Muhayyer-Sünbüle makamını andırır. Ardından, 4. ölçüde yine ikinci ölçüdeki Hüseyini makamı perdeleriyle dizisel olarak düğah'tan gerdâniye'ye ulaşılır. Mülazime gerdâniye'den hüseyini perdesine Uşşak'lı bir şekilde yola çıkıp, ardından acem perdesinin alınmasıyla nevâ'da Bûselik tınlatır. 2. ölçüde Sâbâ makamı seslerine geçildikten sonra, bu makam üzere ezgi tasarımları 4. ölçüde düğah'ta karara ulaşır. Eserin geneline bakıldığında, Kantemir'in ileri sürdüğü Kûçek makamı tanımı ile örtüşüldüğü görülmektedir.

Muhammes usûlündeki Musi'ye (d.? -1770) ait Kûçek Peşrev'in I. Hane'si, başlangıcını Uşşak makamı biçiminde düğah perdesi merkezli olarak pest bölgede yapar. 3. ölçüde, başladığı tiz bölge yönlü ezgi üretimini önce Uşşak makamının düzen seslerinde, ardından Hüseyini makamının eviç perdesi dahil olmak üzere tüm perdelerine uğrayarak, 6. ölçüde muhayyer'e kadar vardırır. 7. ölçüde muhayyer üstü sünbüle perdesi de alıp acem perdesine döner, fakat buradaki kalışı uzatmadan Sâbâ makamı perdelerine dönüp 10. ölçüdeki cazibe merkezi olan çargâh sesine ulaşır. Kantemir'in- daha önce de dikkate getirdiğimiz üzere- "birazcık fazla hareket edilse, hemen başka bir makamın nağmesi haline gelir" ifadesiyle aktardığı durum, bu eserde de yine Muhayyer-Sünbüle makamı benzerliği biçiminde karşımıza çıkmaktadır. 13. ölçüde Sâbâ perdesi atılıp nevâ alınır ve 14. ölçüde düğah'tan 15. ölçüde gerdâniye'ye dizisel yürüyüşle erişilip, 16. ölçüde tiz bûselik'ten hüseyini'ye Hüseyini beşlisi ile kalış yapılır. Mülazime kısmı ise gerdâniye perdesiyle açılır ve eviç kullanılarak hüseyini'de Uşşak cinsi gösterilir; sonra eviç kalış da yapılarak bu bölümün 4. ve 5. ölçülerinde nevâ'ya Rast cinsiyile ulaşılır. 5. ölçünün ikinci yarısından sonra Sâbâ makamı perdeleri kullanımı ile eser düğah'ta karar eder. Analize bakarak, 18. Yüzyıl bestecisi

olarak Musi'nin, Kantemir'in kendinden önceki edvar kitaplarından hareketle ileri sürdüğü Kûçek tarifıyla uyumlu biçimde eserini kurguladığı söylenmelidir.

Aksak Semai usûlündeki yine Musi'ye (d.? -1770) ait Kûçek Saz Semaisi'nin I. Hane'si, başlangıcını Uşşak makamı perdeleri ile düğah perdesi merkezli olarak, tıpkı yukarıda ele alınan Peşrevi'nde olduğu gibi, pest bölgede yapar. 3. ölçünün ikinci yarısında, eser, tekrar Uşşak makamı perdeleriyle tiz yönlü dizisel ilerleyişini 4. ölçüde muhayyer'e vardırır. Tiz bölgede sünbüle perdesi aldıktan sonra pest yönlü ilerleyişini bu defa Sâbâ perdesiyle taçlandırarak, 5. ölçüdeki Sâbâ makamının cazibe merkezi olan çargâh'a ulaşır. Bu kısımlar eserin Muhayyer-Sünbüle ya da Sünbüle makamlarıyla ortaklık sergilediği noktalar olarak da görülebilir. 5. ve 6. ölçüler Sâbâ eksik dörtlüsü içinde ezgiyi düğah'ta karara götüren bölütlerdir. Görüleceği üzere, Saz Semaisi formu henüz standartlaşmadığından, eser, ayrı bir Mülazime kısmı içermemektedir; Mülazime bölümü aynı zamanda 2. Hane olmaktadır. Bu bölümde, ilk ölçü boyunca düğah'tan hüseyini perdesine dek beşli yürüyüşü üzerinden Hüseyini cinsi gösterilir. 3. ölçüde ise ezgi tize doğru acem alarak muhayyer'e erişir. 4. ölçüde sünbüle'yi kullanıp peste doğru acem'e ve onun ardından nevâ sesine ulaşan eser, 5. ve 6. ölçülerde Sâbâ perdesi alınıp Sâbâ makamı cinsi üzerinden karar edilmesiyle biter. Bu ezgisel hareketlerin Kantemir'de karşılaşılan Kûçek makamı tarifinden farklılaşması ve Muhayyer-Sünbüle makamı ile benzerlik kesbetmesi dikkat çekicidir.

Aksak Semai usûlündeki Kemani Corci'ye (d.? -1805) ait Kûçek Saz Semaisinin I. Hane'si, 1. ölçüde düğah-gerdâniye atlamasıyla başlayıp, hemen hüseyini'de Uşşak yapılmak suretiyle ikinci ölçü başında hüseyini perdesinde kalınması şeklinde devam eder ve bu da Hüseyini makamını doğrular. 2. ölçüde beliren, Sâbâ perdesiyle Sâbâ makamı gösterimi, bu makamın cazibe merkezi olan çargâh perdesinde bir kalışa

dek, yani dördüncü ölçüye değin, sürer. 5. ölçüde, birinci ölçüdeki Hüseyni makamı açışı tekrarlanır ve altıncı ölçü itibariyle alınan Sâbâ perdesi ve perdeleriyle hanenin sonuna dek Sâbâ makamı üzere, ezgi üretilip, düğah'ta karar edilir. Mülazime kısmının birinci ölçüsü müteselsilen gerdâniye-eviç-hüseyni-eviç-gerdâniye-muhayyer gösterip, ikinci ölçü başındaki hüseyni perdesine muhayyer-hüseyni atlaması ile varılır. Bu tam dörtlü atlayışı karakteristik bir Hüseyni makam hareketi olarak görülmektedir. Mülazime'nin 2. ölçüsü itibariyle, Sâbâ perdesinin ve dizinin diğer seslerinin kullanımı uzantısında, dördüncü ölçüde cazibe merkezi olan çargâh perdesine geçilir. Birinci ölçüdeki Hüseyni makamı kullanımı 5. ölçüde aynı şekilde tekrarlanır ve 6. ölçü itibariyle Sâbâ makamı perdeleriyle üretilen ezgi düğah'ta bu makam üzere karar eder. Analize göre, 1700'lerde yaşamış olması muhtemel Corci zamanında Kûçek makamı, Kantemir'in ilk kez tarif ettiği ve sonradan gelen nazariyatçılarca takip edilen yönergeyle hayli uyumlu durmaktadır.

Düyek usûlündeki ve *Biz hatm-i hace eyleriz* sözüyle başlayan Zekai Dede'ye (1825-1897) ait Kûçek İlahi, başlangıcını rast yüzünden düğah merkezli yapar. 2. ölçü itibariyle yerinde Rast dörtlüsü gösterilir; 3. ölçüde ise Irak perdesi yeden alınarak 4. ölçüde Rast makamı gösterimi tamamlanır. 4. ilâ 7 ölçüler arası, eser, merkezini düğah perdesine kaydırıp Uşşak makamı ile ezgilerini üretir. 9. ölçüde nevâ perdesi alınmak ve hüseyni perdesi gösterilmek suretiyle Hüseyni makamına geçilir. Ancak eviç değil acem perdesiyle gösterildiğinden, makamın Necd-i Hüseyni olarak adlandırması daha uygun düşer. 12. ölçüde düğah perdesi kararına Necd-i Hüseyni makamı perdeleri ve ezgi üretimleriyle ulaşılır. 13. ilâ 16. ve 17. ilâ 20. ölçüler arası Uşşak makamı perdeleri üzerinden ilk dörtlü boyunca ezgi üretilir ve düğah perdesinde Uşşak'lı karar edilir. Bu eserin Kûçek olduğunun bir nişanesi olarak donanımda da yer verilmiş ne bir sâbâ perdesi ne bir Sâbâ cinsi ne de Sâbâ makamına dair en ufak bir andırım

hiçbir şekilde kullanılmamış ve eser içinde işlenmemiştir. Bir başka deyişle, bu eserin nazari anlatımlarda geçen makam tarifi ile ilişkisi ne seyirsel ne de dizisel bağlamda kurulabilmektedir.

Hafif usûlündeki *Hayran olurum* sözüyle başlayan Muallim İsmail Hakkı Bey'e (1866-1927) ait Kûçek Beste'nin başlangıcı, Uşşak makamı biçiminde, düğah ve çevresinden olmuş, 2. ölçüde Irak perdesine uğramak dışında, 5. ölçüye dek Uşşak üçlü içinde hareket edilmiştir. 5. ölçüde ilk kez Sâbâ perdesi kullanılmış ve Zemin sonu olan 8. ölçüdeki gerdâniye kalısına dek tiz bölgeye doğru Sâbâ sesleriyle ezgi üretilmiştir. 9. ölçüde başlayan Nakarat kısmında, ezgi, tiz bölgedeki sünbüle perdesi alınarak gerdâniye üstü Bûselik cinsini göstermiş ve hemen 10. ölçüde eviç kullanımıyla, hüseyni'de Uşşak cinsi sergilenmiştir. Ardından, ezgi yürüyüşüyle tekrar gerdâniye'ye dönülüp, bu sefer Sâbâ makamının cazibe merkezi olan çargâh perdesine değin Sâbâ makamı perdeleriyle, 12. ölçüye erişilmektedir. Nakarat'ın son dört ölçüsü tamamlandığında, Sâbâ cinsi içinde düğah'ta karar verilir. 17-24. ölçüler arasındaki Meyân kısmı, yine tiz bölgede gerdâniye aracılığıyla, Muhayyer makamı açılışı ile başlar. 17. ölçüde Muhayyer makamı açılışı yapıldıktan sonra, 20. ölçüde nevâ'da Rast cinsi gösterilip gerdâniye kalışı sağlanır. 23. ölçüde hüseyni'de Uşşak cinsi gösterildikten sonra ise, tekrar gerdâniye kalışıla, Nakarat'a bağlanılır.

Sengin Semai usûlündeki ve *Gel gidelim senin ile* sözüyle başlayan Muallim İsmail Hakkı Bey'e (1866-1927) ait Kûçek Şarkı'nın başlangıcı, Rast düzen seslerinde 2. ölçüde Rast gösterip üçüncü ölçüde Uşşak makamına ulaşmaktadır. Donanımda ise Sâbâ perdesi kullanılmamıştır; yalnızca segâh perdesini gösteren si komma bemolü işareti bulunmaktadır. 4. ölçüde acem'den tize doğru, sünbüle perdesini de alarak, önce acem perdesinde kaçamak kalışlar ile Acem makamı hissettirilir; sonra, bunu çok uzatmadan, pestte düğah perdesine Uşşak'lı biçimde inici bir ezgiyle ulaşılır. Sâbâ makamı

ile ilk defa 7. ölçüde karşılaşılmaktadır ve çargâh perdesi burada cazibe merkezi olmaktadır. 8. ölçüde Acem kalıslı acem-gerdâniye ve şehnaz perdeleri ile Sâbâ makamının tizdeki perdeleri kullanılmıştır. 10. ölçüye dek Sâbâ makamı perdeleri ile ezgi yürüyüşü gerçekleştikten sonra, bu makamda ezgi üretilip düğah'ta karar kılınmıştır. Esere Kûçek havasını verecek olan Hüseyini'nin, en önemli özellik olmasına karşın, hiç kullanılmaması dikkat çekicidir.

Aksak Semai usûlündeki Aydın Oran'a (1937-2018) ait Kûçek Saz Semaisinin 1. Hanesinin 1. ölçüsü, düğah-gerdâniye atlamasıyla başlayıp, Eviç kullanılan bir ezginin ardından, hüseyini'de Acem ile yani Necd-i Hüseyini ile bir kalış yapmaktadır. 2. ölçüde ise sâbâ perdesi alınıp, Sâbâ ezgisiyle güçlü hüviyeti kazanan çargâh perdesinde kalacak şekilde devam edilmektedir. 3. ölçüde müteselsilen hüseyini-eviç-gerdâniye-muhayyer yürüyüşüyle Muhayyer açılmıştır. Ardından, muhayyer'den peste doğru eviç'ten kurtulup acem alınarak, Sâbâ düzen sesleriyle çargâh'ta kalış yapılmıştır. Mülazime'nin ilk ölçüsüne gelindiğinde, Sâbâ bir ezgi açılıp, ardından gerdâniye-eviç-muhayyer sesleri ile Hüseyini'de durulurken, bir taraftan acem'e basılmaktadır. Eviç-acem değişimleri sık görünse de aslında Hüseyini makamı ister otantik ister Necd haliyle, kesinlikle eserde mevcuttur. Mülazime yine Sâbâ perdeleriyle düğah'ta noktalanmaktadır. Bu eserin de bir 20. Yüzyıl bestecisi olan Aydın Oran tarafından bir Kemani Corci eseri görülmüş olarak, bestelendiği kuvvetle muhtemeldir. İkisi arasında özellikle, ilk olarak Hüseyini açılıp Sâbâ ezgisiyle kalış yapılması bakımından, hayli benzerlikler vardır. Bununla birlikte, Arel ile Ezgi'nin nazari anlatımlarının bestecinin besteleme anlayışını şekillendirdiği sonucuna da varılabilmektedir.

Aksak usûlündeki ve *Yanalım aşkına pervaneleşip nâr olalım* sözüyle başlayan Sadettin Çevik'e ait Kûçek Şarkı'da, donanımda si komma bemol ile re bakıyye bemolü, yani segâh ve sâbâ perdeleri

kullanılmıştır; ancak notada kimi belirsizlikler mevcuttur. Mesela, hep sâbâ perdesi mi kullanılmış, belli değildir; zira, özellikle 2., 3. ve 4. ölçülerde denk gelinen eviç perdesi ile birlikte sâbâ perdesi yerine duyum olarak nevâ'nın da kullanılmış olabileceği ve böylelikle aslen Hüseyini makamının kastedildiği öngörülmektedir. Öte yandan, bestekâr hiç nevâ perdesi yazmamaktadır. Donanıma dikkat edilince de Sâbâ basılması gerekliliği ortaya çıkıyor. Özellikle 4. ölçü olan ilk dolapta, ezgi düğah perdesine, makamın gereği olarak, Hüseyini cinsiyle iniyor olmalıdır. Birinci dizeden sonra açılan Nakarat kısmında ise, hem Hüseyini makamının ikinci merkezi diyebileceğimiz hem Sâbâ makamının güçlüsü olan, çargâh perdesi baskın bir ezgi tasarımı ile Sâbâ makamı işlenmektedir. Nakarat'ın ikinci dolabında ise, eser, muhayyer perdesi merkez kabul edilip, eviç ve gerdâniye aracılığıyla Meyân kısmını Muhayyer'li açmaktadır. Her halükârda eviç perdesi hep kullanılıyor ve böylelikle hüseyini perdesinde kalışlar da Uşşak'lı gerçekleşmiş oluyor. Keza, Meyân'ın 3. ve 4. ölçülerinde Sâbâ değil de nevâ perdesi olması muhtemel bir ezgi tasarımı görülüyor; çünkü işlenen ezgi Muhayyer-Hüseyini makamı eksenli görünmektedir. Ardından bir segno atlanarak, tamamıyla Sâbâ makamı işlenen Nakarat kısmı ile eser sona eriyor. Sadettin Çevik'in de AEU sistemince kabul gördüğü biçimiyle bu bestesini işlediği gözlerden kaçmamaktadır.

### Sonuç

Bu çalışmanın evreni, literatürümüzde yer ettiği kadarıyla ilk kez Safiyyüddin Urmevî'de görülerek, günümüze çok az sayıda da olsa eser örneği ulaşabilen Zirefkend makamının, Kûçek makamına evrilip evrilmediği sorunsalıdır. Zirefkend makamında 6 çalgısal eser analize tabi tutulmuştur. Kûçek makamındaki eser sayısı 16 olup, tamamı makamsal analize tabi tutulmuştur. Bu makam için nazari olarak anlatılagelen Hüseyini makamı merkezliyeti ve Sâbâ ile sona erme gerekliliği pek çok eserde acem perdesini vurgulama eğilimine evrilmiştir. Özellikle Hacı Faik Bey'in

eserlerinde bu durum netlikle görülmektedir. Hüseyini merkezli olan eserler de kimi zaman bu özelliğe Meyân gibi geçki yapılan kısımlarda yer vermektedir. Örneğin, Yürük Semai usûlündeki ve *Ol Yusuf-u sani* sözüyle başlayan Hacı Faik Bey'e (1831-1891) ait Kûçek Yürük Semai'nin geçki yapılması beklenen Meyân'nda, ilk kez makamın ana öğesi olan Hüseyini ile karşılaşılr.

Zirefkend makamına ilişkin olarak, eserlerin ikisi Gazi Giray Han'a ait olup, bunlar elimizdeki en erken iki örneği teşkil eder. Özellikle AEU sisteminde ele alınan tüm dizi ve cinsleri bu iki eser içermektedir. Bu o kadar böyledir ki, Arel ile Ezgi'nin AEU nazariyatını bu eserler üzerine kurguladıkları düşünülebilir. Diğer dört eserin üçü 20. Yüzyıl bestecilerine ait olmaktadır, ki buradan söz konusu bestecilerin AEU sisteminin açıkladığı tanıma uygun bir şekilde eserlerini kaleme aldıkları çıkarılabilir. Bunlar arasında, Rifat Kayakök'ün eserini yegâh perdesine aktarmak suretiyle yazmasından ötürü, göçürümlü bir notanın analizi yapılmak gerekmiştir. Bu nedenle, yegâh perdesinde kaba düğah kararlı bir Zirefkend işleniş ile karşılaşılmıştır. Adıgeçen bestecinin eserini transpoze yazmasının sebebinin, az esere sahip olan ve bilinmeyen makamlardan olan Zirefkend'i, icracıların tanıdıkları ve seslendirmekte zorlanmayacakları yerinde Sâbâ gösterimine taşımak olduğu düşünülmektedir.

Bestecisi bilinmeyen, ancak Kantemir Edvarı'ndan alınmış olan, dolayısıyla bestenin Kantemir'in eserini yazdığı sırada bilindiğinin kanıtlandığı saz eseri, diğer Zirefkend eserlerden şu yönüyle farklılaşır. Eserin karar cinsi Sâbâ değil Uşşak olarak karşımıza çıkmaktadır. İlginç bir şekilde, tüm eser boyunca kararlarda bu cins kullanılmış, ancak Sâbâ'ya hiç yer verilmemiştir. Bu durum da Zirefkend makamını Sâbâ cinsi olmadan tanımlayan Kantemir'in icra üzerinden nazari yaklaşımına bir örnek olması bakımından önem taşımaktadır.

Zirefkend makamının Sâbâ perdesi ve Sâbâ cinsi içeren tarifi, 15. Yüzyıl iş erbapları ile

18. Yüzyıl ve ardılı çeşitli edvar yazarlarının tariflerinde geçmektedir. Bu perde ve cins ile karşılaşmadığımız en başat örnek ise Kantemir olup, Küçük Artin ve Marmarinos'un eserlerinde de aynı durum görülmektedir. Bununla birlikte, 20. Yüzyıla gelindiğinde, Arel ile Ezgi gibi nazariyatçıların hem Sâbâ perdesi hem de Sâbâ makamı ile ilişkili olarak bu makamı ele aldıkları görülmüştür. 20. Yüzyıl bestecilerinin, dönemlerinde en çok takip edilen makam kuramcıları olan bu isimlerin makam tariflerini göz önünde bulundurarak, bu makamdaki eserlerini besteledikleri, analiz sonuçları ile açıkça gözlemlenmektedir. Bunun en büyük sonucu olarak, döneme ait nazari çalışmaların dönemin ses dünyası tasarımı olan bestelemeyi etkilediği, dolayısıyla nazariyatın uygulamayı dönem dönem yönlendirdiği anlaşılmaktadır.

Tüm bu bilgiler ışığında- yeterli sayıda eser günümüze ulaşmamış olsa da- elimizdeki bestelerden ve nazariyat anlatımlarından, bu iki makamın ortak evriminin izleri açıkça gözlemlenebilmektedir. Ancak, yine anılan sebepten ötürü, bu dönüşümün kanıtlanabilir bir düzeyde olmadığı da söylenebilir. Gelgelelim, her halükârda Sâbâ gibi genel-geçer bir cinsin kullanıldığı aşikâr durmaktadır.

Bu da bize gösteriyor ki, Türk müzik tarihinin estetik dünyasında az da olsa yer bulmuş söz konusu iki makam, ya halk nezdinde en çok esere sahip diğer 20 makam kadar beğeni toplamadığından yaygınlaşmamış olabilir, ya da Kûçek makamı, özellikle de Muhayyer-Sünbüle'ye benzeyen varyantları, adıgeçen makam olarak işlenmeye devam edilmiş olabilir. Örneğin, Hacı Faik Bey'in *Gel Ey Sâki* adlı Kûçek eseri, edvarlardaki Hüseyini ve Sâbâ makamı işlenişine yer vermez. Bilakis, Muhayyer-Sünbüle makamı ile ortak noktalarının çokluğu nedeniyle, aslında bu makam olduğu iddia edilebilir. Bu nedenle, Kûçek ve Muhayyer-Sünbüle repertuarının tamamının ele alınıp irdelenmesi, gelecek çalışmalar için önerilmektedir.



Tüm bunlara ek olarak, bu makalenin inceleme konusu olan makamların yüzyıllar içinde nazariyat kitaplarındaki isim dönüşümleri tahtında birbirlerine evrildikleri yönünde kanıtlara da varılmıştır. Hem Hızır bin Abdullah'ın hem de Safiyyüddin'in eserlerinin en eski tarihli nüshaları ile istinsahlarının birebir karşılaştırılması sonucu, makam isminin zamanla Zirefkend ya da Zirefkend-i Kûçek'ten Kûçek'e dönüşmüş olması ve aynı bir yazmanın farklı tarihsel dönemlerde adıgeçen makamı farklı isimle aktarmış olması, bu evrim sürecinin bir diğer kanıtı olmaktadır.

## Kaynaklar

- Abdülbâkî Nâsır Dede, (2006). *Tedkîk ü tahkîk* (Çev: Yalçın Tura), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şirvânî ve Mecelletûn Fi'l-Mûsikâ adlı eserinin XV. yüzyıl Türk musikisi nazariyatındaki yeri*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi. Ankara.
- Arel, H.S. (1968). *Türk Mûsikîsi nazariyatı dersleri*, İstanbul: Hüsnütabiat Mat.
- Arel, H.S. (1991). *Türk Mûsikîsi nazariyatı dersleri*, (Hazırlayan, Onur Akdoğu). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin el-Matla' adlı eseri üzerine bir çalışma*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Arslan, F. (2007). *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Bardakçı, M. (2012). *Ahmed Oğlu Şükrullah*. Pan Yayıncılık.
- Başer, F.A., (2013). *Türk Mûsikîsinde Abdülbâkî Nâsır Dede*. Fatih Üniversitesi Konservatuvar Müdürlüğü Yayınları 1.
- Berkman, Esra; Daşkın, Yusuf (2023), "Musical Notes of Zirefkend and Kuçek Pieces Written in Mus2", Mendeley Data, V2, doi: 10.17632/v4zz2s3ffm.2
- Bozkurt, B., Ayangil, R., & Holzapfel, A. (2014). Computational analysis of Turkish makam music: Review of state-of-the-art and challenges. *Journal of New Music Research*, 43(1), 3-23.
- Bozkurt, B., Yarman, O., Karaosmanoğlu, M. K., & Akkoç, C. (2009). Weighing diverse theoretical models on Turkish maqam music against pitch measurements: A comparison of peaks automatically derived from frequency histograms with proposed scale tones. *Journal of New Music Research*, 38(1), 45-70.
- Cevher, M. H. (2004). *Ruh-perver: inceleme, günümüz Türkçesi, çeviriyazım ve esas metin*. Sade Matbaacılık.
- Ceyhan, A. (1994). *Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâme'si*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Çakır, A. (1999). "Alişah bin Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl adlı eseri". Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve makamların incelenmesi*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çevikoğlu, T. (2005). *Klasik Türk Müziğinde az kullanılan makamlar*. Türksoy Dergisi. Ankara. sf. (14-19).
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehrî'nin müzik teorisi*. Kırşehir Valiliği.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-i Nâyi Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Ezgi, S. (1933). *Nazârî ve Amelî Türk Mûsikîsi*. Milli Mecmua Matbaası, c. 1.
- Güray, C. (2017). *Bin yılın mirası makamı var eden döngü: edvar geleneği*. Pan Yayıncılık.
- Gürel, M. (2021). Anadolu edvar geleneği yaklaşımıyla makamı oluşturan temel ilke ve öğeler, hicaz perde düzeninden doğan otuz yedi makam. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 10(85), 1376-1409.
- Hatipoğlu, E. (2019). *Mevlevî Ayinleri-Makamlar ve Geçkiler*. e-Book, e-ISBN: 978-605-83937-1-4
- İbn-Sina (2013). *Musiki*, (Çev. A.H. Turabi). Litera Yayıncılık.
- İrden, S. (2015). *Türk Müziğinde makam uygulamaları*. Konya.
- İrden, S. (2020). *Türk musikisinde düzen perde makam terkiib uygulamaları*. Eğitim Yayınevi.

- Koç, F. (2017). *Abdülaziz b. Abdülkadir Merâgî ve Nekavetü'l Edvar'ı*. Ankara
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoglu, N. O. (2002). *XIII. yüzyıldan bugüne kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Özçimi, S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri*. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul
- Popescu, J. E. (2002). *Tanburî Küçük Artın*. Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. ve Sirlı, A.A. (2000), *Sources of 18th century music*. Pan Yayıncılık.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkadir Merâgî ve Câmîü'l-Elhân'ı*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Tekin, H. (1999), *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi*. Doktora Tezi. Niğde Üniversitesi, Niğde.
- Tekin, E. (2007). *Safedi'nin müzik teorisinin incelenmesi*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul.
- Tıraşçı, Mehmet (2019). *Türk Musikisi nazariyatı tarihi*. Pan yayıncılık.
- Tura, Y. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'Alâ Vechi'l-Hurûfât*, c. 1, İstanbul.
- Uslu, R. (2011). *Selçuklu topraklarında müzik*. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Uslu, R., ve Doğrusöz Dişiaçık, N. (2008). *Abdülbâki Nâsır Dede'nin müzik yazısı "Tahririye"*. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.
- Uslu, R. (2001). *Mehmed Hafîd Efendi ve musiki*. Pan Yayıncılık.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadızzâde Tîrevî ve musiki risalesi*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Uygun, N. (1999). *Safıyyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvâr'ı*. Kubbealtı Neşriyatı.
- Ünver, S. (1948). *Farâbî, musiki ve makamları hakkında*. Türk Mûsikisi Dergisi, Nr. 3.
- Üngör, E. R. (1990). *Farâbî'nin musiki yönü. Uluslararası İbn Türk, Harizmi, Farabi, İbn Sîna Sempozyumu Bildirileri*, 9-12 Eylül 1985, Ankara.
- Wright, O. (1978). *The modal system of Arab and Persian music, A.D 1250-1300*, Oxford University Press.
- Yalçın, G. (2016). *Haşim bey mecmuası- 19. yüzyıl Türk Musikisinde: birinci bölüm - edvar*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Yarman, O. (2018). *Meşk'e kılavuz, Arel-Ezgi-Uzdilek'e alternatif, 24 perdeli bir notalama; 2018*, Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Darü'l-Elhan'a Armağan, Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (ed.) & Murat Altan Erik (red.), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, Ankara: 143-166.
- Yavuzoğlu, N. (2009). *Türk Müziğinde makamlar ve seyir özellikleri*. Pan Yayıncılık.
- Yekta, R. (1922 / 1986). *Türk Mûsikîsi*. çev. O. Nasuhioğlu. Pan Yayıncılık.
- Yıldız, Z. (2011). 14. yüzyılda musiki tasavvuru: Hasan Kâşânî'nin "Kenzü't-Tuhaf" adlı eseri. *İnsan ve Toplum*, 1(2), 87-110.

### Web siteleri

web 1. [www.divanmakam.com](http://www.divanmakam.com)

## **Historical and theoretical traces of the transformation of makams: the evolution of Zirefkend to Kûçek**

### **Extended Abstract**

This In a score archive investigation conducted on the TRT Turkish Music Repertoire that comprises approximately 30,000 works today, the number of makams with musical compositions was seen to be 286, the number of makams without any musical compositions is given as more than 300, and it was seen that 72% of the repertoire was composed in only 20 makams. Apart from these 20 makams, it was determined that the total of 266 makams with examples of works corresponds to 28% of the entire repertory, and, in addition, the number of makams with less than 10 works of art constitutes 1.97% of the repertoire with a tally of 167 pieces. Zirefkend, one of the two makams examined in this study, falls to the category of rarely used / rare makams and comprises 6 works. The makam Kûçek, which we assume has evolved from Zirefkend over the centuries, is represented by only 16 works in the repertoire. The situation encountered in the repertory constitutes one of the motivations of this study. Besides, the previously made determination with respect to the fact that Safi al-din Urmevi's (d. 1294) Zirefkend lives as Kûçek today has already entered into the English literature, and it was suggested therein that interested researchers should investigate the similarities between ancient edvar and later makams in future research. Said determination and suggestion constitutes another motivation of this article. In order to prevent the degeneracy of Turkish makam music, which constitutes a significant part of our cultural memory, and for this tradition to be authentically passed on to newer generations, it remains important to both clearly reveal the makams in question within the context of makam theory from the past to the present, and to achieve the proper makam analysis of works through the theoretical information obtained. In this context, the possible transformation of Zirefkend to Kûçek --- with Zirefkend being selected from the Kitâbü'l Edvâr and the Şerefiyye Treatise of Safi al-din Urmevi (d. 1294) as constituting one of the earliest examples on which the Pythagorean makam music theory we use today is based --- will be investigated. The makam analyses of the works in the two selected makams were thus made, and we tried to substantiate the aforementioned possible transformation contingent upon these analyses. Based on our examination of manuscripts from Safi al-din to the present, where the theory of makam was tried to be explained, the aforementioned makams were investigated, whereby such a research formed the foundation of our theoretical knowledge. The said makam analysis, which falls under the qualitative method, is supported by references to several models ranging from the approach used from the beginning of the Anatolian edvar school that utilizes compositional seyir (melodic progression) to the widespread approaches that were introduced by Yekta and Arel-Ezgi-Uzdilek, who adapted the knowledge they received from Safi al-din to Western staff notation featuring the idiom of tonality. As a result, it was possible for us to determine in a few examples, by examining the earliest edvar books and their subsequent hand-made copies, that the name of the makam in question evolved from Zirefkend to Zirefkend-i Kûçek or Kûçek. Even so, while a few inferences can be made in terms of makam analysis, the scarcity of the number of works prevents to draw a scientific conclusion. On the other hand, it was seen that 20th Century makam music composers have composed their pieces in the said makams according to the makam definitions under the AEU system.

### **Keywords**

*Kûçek, makam, rare makams, Turkish music, Zirefkend*

## Yazarın Biyografisi



Esra Berkman, 2004 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümünden Ruhi Ayangil'in kanun öğrencisi olarak mezun oldu. Aynı üniversitede 2007 yılında Yüksek Lisans, 2012 yılında Sanatta Yeterlik Programlarını tamamladı. 2018 yılında Klasik Türk Müziği alanında Doçent unvanı aldı. Profesyonel kanun icracısı olan Berkman, çeşitli çağdaş müzik topluluklarıyla yurt içi ve yurt dışında yeni eserlerin seslendirilmesine yönelik çalışmalarına devam ediyor. Türk makam müziğinin nadir yapıtlarını seslendirmeye yönelik olarak kurduğu "Anadolu Makam" topluluğuyla Kûçek ve Saba-Zemzeme Eserler albümünü yayımlayan Berkman, 2017 yılından bu yana Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümünde görev yapmaktadır.

**Web sitesi:** <https://anadolumakam.anadolu.edu.tr/>

**Üniversite Akademik Bilgi Ağı:** <https://avesis.anadolu.edu.tr/esraberkmn>



Duygu Taşdelen, 2010 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'nden mezun olmuştur. Aynı yıl başladığı İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği programından yüksek lisans derecesini almıştır. Doktora eğitimini İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi programında 2021 yılında tamamlamıştır. Arşiv çalışmaları ve makam teorisi tarihi alanlarında çeşitli projelerde araştırmacı olarak görev yapmıştır. 2013 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlamış ve 2023 yılında aynı bölüme Dr. Öğretim Üyesi olarak atanmıştır. Bu kurumda Temel müzik tarihi, Türk müziğinin yazılı kaynakları, müzik sosyoloji alanlarında dersler yürütmektedir. Çalışmalarını ağırlıklı olarak tarihsel müzikoloji alanında sürdürmektedir.

**Üniversite Akademik Bilgi Ağı:** <https://avesis.anadolu.edu.tr/duygutasdelen>

