

## 18. YÜZYIL MAKAM TARİFLERİNDE NİM PERDELER

### Half -Pitches in 18<sup>th</sup> Century Makam Descriptions

Mehmet Alişan BUDAK \*

#### ÖZ

Kantemir tarafından kurumsallaşan *tam perde* ve *nim perde* şeklindeki perde sınıflandırması, 18. yüzyıl teorik yaklaşımının ses malzemesini ikiye böldüğüne işaret etmektedir. Dönem kaynaklarında *tam perdeler* konusunda *tam* bir uyum varken *nim* perdelerin sayıları ve isimleri değişkenlik göstermektedir. Komşu iki *nim* perde çiftinin oluşturduğu *nim perde bölgeleri* bu manada dikkat çekicidir. Dahası Ali Ufki ve Kantemir'in nota derlemelerinden günümüze doğru geldikçe *nim* perdelerin kullanım çeşitliliğinde ve makamsal geçkilerde artış gözlemlenmektedir. Bu durum *nim* perdelerin ezgi üretimi çeşitliliği sağlamak adına fonksiyonel görev üstlendiklerinin göstergesidir. Bu çalışma Kantemir, Nayi Osman Dede, Halaçoğlu, Marmarinos, Tanburi Artin, Kemani Hızır Ağa ve Abdülbaki Nasır Dede gibi 18. yüzyıl teorisyenlerinin *nim* perde bölgelerine yaklaşımlarındaki farklılıklar veya ortaklıklara odaklanmaktadır. Bu çerçevede 18. yüzyıldan bu yana, makamsal ezgi üretimindeki değişim ve geçki kavramı hususlarında *nim* perdelerin taşıdıkları ipuçlarını ifade edebilmek amaçlanmaktadır. Dönem kaynaklarını *nim* perdeler çatısı altında inceleyebilmek adına betimsel analiz yöntemi tercih edilmiştir. Netice olarak 18. yüzyıl kaynaklarında *nim* perdelerin seyir içerisinde hareket halinde olup farklı isimler alabildikleri gözlemlenmiştir. Öte yandan günümüz teori ve icra yaklaşımına göre hareketli perdeler olan *segâh* ve *eviç* perdelerinin hareketliliklerine dair 18. yüzyıl kaynaklarında herhangi bir ibare bulunmamaktadır. Son olarak *sırf makamlar* da konuya dahil edilerek teori/icra perspektifinde makam ve geçki kavramları tartışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Makam teorisi, Kantemir, Sırf makamlar, Nim perde, Tam perde.

#### ABSTRACT

Cantemir's classification of pitches as *tam* (main) pitch and *nim* (half) pitch indicates that the theoretical approach of the eighteenth century basically divided the sound material into two. In the sources of the period, while there is a complete agreement on the *main pitches*, the number and titles of the *half pitches* vary. The *half pitch regions* formed by two neighboring pairs of half pitches are noteworthy in this sense. Moreover, as we move from Ali Ufki and Cantemir's notation compilations to the present day, we observe an increase in the variety of uses of half pitches and *makam* transitions. This is an indication that half pitches have a functional role in providing diversity in melody production. This study focuses on the differences or commonalities in the approaches of 18<sup>th</sup> century theorists such as Cantemir, Nayi Osman Dede, Halaçoğlu, Marmarinos, Tanburi Artin, Kemani Hızır Ağa and Abdülbaki Nasır Dede to *half pitch regions*. In this framework, it is aimed to express the clues carried by half pitches in terms of the change in makam melody production and the concept of makam transition since the 18<sup>th</sup> century. To examine 18<sup>th</sup> century sources under the concept of half pitches, the descriptive analysis method has been preferred. As a result, it has been observed that in 18<sup>th</sup> century sources, half pitches are movable within the melody and can take different names. On the other hand, there is no mention in 18<sup>th</sup> century sources about the mobility of the pitches *segâh* and *eviç*, which are movable pitches according to today's theory and performance approach. Finally, *sırf makams* were also included in the subject and the concepts of makam and transition were discussed in the perspective of theory/performance.

**Keywords:** Maqam theory, Cantemir, Sırf makams, Half pitch, Main pitch.

**Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date:** 05.07.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 27.12.2023

\* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Öğr. Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, alisanbudak@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5412-0233

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

In the history of makam music theory, the eighteenth century represents a period that began with Cantemir and was carried to a different level by Abdalbaki Nasır Dede, where melodic motion-oriented makam descriptions were preferred. In the sources written in this century, the motion characteristics of melodic structures, which are expressed with different terms such as makam, sube or terkib, are conveyed in detail by means of pitches. Unlike many sources written in the fifteenth century and earlier, none of the eighteenth-century sources contain any mathematical data on the intervals between pitches. In these sources, only the names of the pitches and their order from low to high are given (For example, Cantemir preferred to show the pitches on the tanbur outline). Cantemir's classification of pitches as *tam* (main) pitch and *nim* (half) pitch indicates that the theoretical approach of the period basically divided the sound material into two.

### Methodology

Examining the theoretical sources of the eighteenth century in relation to each other within a specific theme can offer new insights into eighteenth-century makam music theory. This study explores the *half pitches* in the works of eighteenth-century theorists such as Cantemir, Nayi Osman Dede, Halaçoğlu, Marmarinos, Tanburi Artin, Kemani Hizir Aga and Abdalbaki Nasir Dede, and their use in makam descriptions. What kind of clues these theorists offer about the evolution of half pitches within the framework of the differences or commonalities in their approaches to *half pitch zone* is discussed.

### Discussion and Results

There is a perfect consensus about main pitches (yegâh, aşîran, irak, rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyîni, eviç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva) in eighteenth-century sources, but there is no information that these pitches move in the melodic progression. On the other hand, while it is stated that the pitches under the title of half (nim) pitches can be movable, it is observed that these pitches are subjected to a different interpretation in terms of quantity, quality, and nomenclature in each source. For example, in many of the sources examined, two half pitches are defined between two main pitches, thus actually creating a *half pitch zone*. In addition, in the descriptions of some makam structures, it is possible to come across situations where both pair of pitches in the half pitch zone are used. Therefore, it has been described that in some makams a certain half pitch is used according to the direction of the melody's movement. Moreover, as can be seen from Ali Ufkî and Cantemir's scores, there is a significant increase in the diversity of the use of half pitches and the frequency of modulations from the seventeenth century to the present day. This is a concrete indication that *half pitches* have assumed a functional role in the process in order to ensure the diversity of makam melody production and especially makam transitions.

Towards the nineteenth century, makam transition's role gradually assumed an important role in melody production. This can be observed especially in Nasır Abdalbaki Dede calls *terkib* in which he collected structures other than the fourteen main makams. According to Nasir Dede, there are various makam transitions within each terkib. Considering the fact that Nasir Dede explained 14 makams and 136 terkibs, it can be determined that 136 of the 150 makam organizations that were written had at least one makam transition. This is an indication that by

the end of the eighteenth century the makam transitions were well established in the melody production model of makam music. Making transitions within a makam has become so commonplace that it is necessary to dwell on the term *Sırf*, which appears in front of some makam names in sources such as Ayvazian and Kiltzanides in the nineteenth century and even in the early twentieth century. The word *sırf* means *only* in Turkish. When the descriptions of these makam structures, which can be called *Sırf Makams* are examined, it is seen that the makam is described without any transition or expansion other than its main feature.

Segâh and Eviç pitches have always been given importance in sources aiming to explain makam music practices of the twentieth century. The two pitches mentioned have a very characteristic importance in terms of the Uşşak, Bayati, Hüseyini, Muhayyer makams and many other similar makams, which occupy a wide place in the repertoire. Therefore, it would not be wrong to say that the most decisive pitches in terms of the makam structures used both in Anatolian makam music traditions and in the Istanbul-based classical tradition are segâh and eviç. In makam music education, it is often emphasized that these two pitches move in the melodic progression - these movements serve to create the most characteristic melodies of makam music. However, in the theoretical sources of the eighteenth century, there is no statement that indicates the mobility of segâh and eviç pitches during performance. Segâh and eviç, which were the *main* pitches of the eighteenth century, were mostly symbolized with various sharp and flat signs in the notation of the twentieth century, and visually they almost became *half* pitches.

As a result, the emergence of *sırf* makams in the nineteenth century are an indication that the technique of makam transition has penetrated every makam in performance practices. In the theoretical perspective of the twentieth century, while each makam structure is described, possible transitions and how these transitions are integrated into the makam are often mentioned. Similarly, even in a taksim or composition to be performed with a relatively simple makam, certain characteristic transitions have become expected. Although we expect it to be easier in terms of performance, it is very difficult for today's musicians to perform taksims with creative and original melodies in a makam for a certain period without leaving the main skeleton of a makam, in other words, to perform taksims like *sırf makam*. Therefore, even in terms of contemporary makam music performance, half pitches maintain their importance in terms of makam melody production, sometimes with their presence and sometimes with their absence.

18. yüzyılın başlarında Kantemir'in yenilikçi yaklaşımıyla başlayıp Abdülbaki Nasır Dede ile nihayete eren süreç, makam müziği teori tarihinde perde tasnifi ve seyir odaklı makam tariflerinin yoğunlukla tercih edildiği bir döneme işaret etmektedir. Bu yüzyıl içerisinde kaleme alınmış kaynaklarda makam, şube veya terkip gibi birbirinden farklı terimler ile ifade edilmiş ezgisel organizasyonlara ait seyir özellikleri, perdeler vasıtası ile detaylandırılarak aktarılmıştır. Diğer yandan yazıya dökülmüş müzik eserlerine bakıldığında Ali Ufkî ve Kantemir'in derlemelerinden de görülebileceği üzere gerek saz eserleri gerekse sözlü esere ait repertuvarda, 17. yüzyıldan sonra eserler içerisindeki makamsal geçki kullanımı gittikçe sıklaşmaktadır. Bu çerçevede müzik pratiklerindeki ezgisel üretim çeşitliliği ve zamanla daha kompleks hale gelen makam yapılarının kullanılması teori kaynaklarında da zorunlu olarak bir dönüşüme neden olmuştur. Bu dönüşümün en somut örneği Kantemir'in kaleme aldığı *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât* adlı çalışmadır. Popescu-Judet, melodiler arası bağlantı, üretkenlik, karmaşıklığa erişme mücadelesi ve bunun sonucunda yaşanan melodik dönüşüm gibi teknik argümanlara dayanan makamsal sınıflandırma modelini *transformatif* olarak tanımlamıştır ve ona göre Kantemir'in makam müziği teori tarihindeki özgün yaklaşımları (özellikle de *taksim-i külli külliyyat* başlığıyla aktardığı ve birçok makamsal geçki içeren taksim örneği) bu kavramın prototipini oluşturmaktadır (Popescu-Judet, 2010b: 13-15). Popescu-Judet'in işaret ettiği melodik karmaşıklığa erişme mücadelesi, geçkiye dayalı makam yapılarının sayılarının zaman içerisinde giderek artması ve buna paralel olarak geçki yapmaya müsait olan çalgıların giderek daha çok tercih edilmesi ile de gözlemlenebilir. Karakaya'ya göre Osmanlı Musikisindeki yeni makamların çoğu (İranî musikinin aksine) mevcut makamlardan en az ikisinin birleştirilmesiyle oluşur ve böylelikle Osmanlı Musikisinde 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geçkinin önemi artarken, çeng, kanun, santur gibi makam geçkisine elverişli olmayan çalgılar gözden düşerek terk edilmiştir (Karakaya, 2017: 380). Diğer yandan 17. yüzyıldan itibaren söz konusu makamsal ezgi üretkenliğinin ve dönüşümün büyük oranda nim perdeler aracılığıyla sağlandığını söylemek yanlış olmayacaktır<sup>1</sup>. Çünkü makam müziğinde yaratıcılığın en incelikli yöntemlerinden biri olan geçki sanatı, çoğunlukla nim perdeler vasıtası ile yapılabilmektedir.

Bu manada Kantemir, Nayi Osman Dede, Halaçoğlu, Marmarinos, Tanburi Artin, Kemani Hızır Ağa ve Abdülbaki Nasır Dede gibi öne çıkan teorisyenlerin metinlerini nim perdeler çerçevesinde birbirleriyle ilişkilendirerek ele almak, gerek 18. yüzyıl gerekse sonraki dönem makam müziği teori ve uygulamalarına dair yeni çıkarımlar elde etmemiz açısından önemlidir. Bu çalışmada, adı geçen teorisyenlerin *nim perde* yaklaşımlarındaki farklılıklar veya ortaklıklar çerçevesinde, nim perdelerin evrimini ve makamsal ezgi üretimindeki değişime (bilhassa geçki kavramına) dair taşıdıkları ipuçlarını açıklayabilmek amaçlanmaktadır. Dönem kaynaklarını nim perdeler çatısı altında inceleyebilmek adına betimsel analiz yöntemi tercih edilmiştir. Bu hususta Popescu-Judet'in farklı teorik kaynaklar arasında metinler arası ilişki kurma ile ilgili görüşleri şu şekildedir: “Musiki kaynaklarındaki metinler arası ilişki bir anlam zenginliği açığa çıkaran bir süreçtir. Birbirinden farklı amaçlar metindeki motiflerde, metne verilen düzende iç içe geçer. Yeniden formüllendirilen fikirler geçmiş ile bugün arasındaki, bir yazarla başka yazar arasındaki çelişkileri yansıtır” (Popescu-Judet, 2007: 88). Bu çalışmada söz konusu metinler arası ilişki nim perde kavramı çerçevesinde ve adı geçen 18. yüzyıl makam müziği kaynakları ile sınırlı tutularak oluşturmaya çalışılmıştır.

<sup>1</sup> 18. yüzyıldaki nim perdeler ve bu perdelerin etkisindeki makamları Kevseri'nin kaleme aldığı saz eserleri üzerinden değerlendiren Yalçın'a göre nim perdeler, makamlar açısından belirleyici bir unsur olarak göze çarpmaktadır bkz. (Yalçın, 2019).

## Nim Perdeler

Öztürk, Bayraktarkatal ve Beşiroğlu'na göre 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadarki teori kaynaklarında nim perdeler, bilinmelerine ve de çeşitli makamlar için perde düzenlenişlerinin yapımı biçiminde açıklanmalarına karşın, perde sistematigi içerisinde yer almamaktadırlar (Öztürk, Bayraktarkatal ve Beşiroğlu, 2014: 20). 18. yüzyılın başlarında Kantemir'in de tesiri ile kurumsallaşan *tam perde* ve *nim perde* kavramları, ses malzemesinin dönemin teorik yaklaşımıyla temel olarak ikiye ayrıldığına işaret etmektedir<sup>2</sup>. *Tam perdeler* konusunda kaynaklar arasında neredeyse *tam* bir uyum vardır (yegâh, aşîran, ırak, rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyini, eviç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva). Bununla birlikte makamsal seyir içerisinde tam perdelerin tiz ya da pest yönde hareket ettiklerine dair dönem kaynakları içerisinde herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Diğer taraftan sayıları ve isimleri konusunda mutabakat olmayan *nim perdeler* başlığı altındaki perdelerin, seyir içerisinde hareket edebildikleri ve böylelikle farklı isimler alabildikleri sık sık vurgulanmıştır. Özellikle komşu iki nim perdenin oluşturduğu *nim perde bölgeleri* bu manada kritik bir işlev görmektedirler.

18. yüzyılın ortalarında Osmanlı kentlerinde dragoman olarak görev yapmış Fonton'un nim perdeler ile ilgili aktardığı bilgiler şu şekildedir: "Nim, Farsça yarım demektir. Bu sözcük genel bir biçimde hem diyez hem de bemoller için kullanılır. Ancak bu perdeler de buldukları ses aralıklarına göre özel adlar alırlar" (Fonton, 1987: 64), "...Onları ne bilir ne de kullanırız. Ancak Şark musikisine özgün karakterini veren de bu seslerdir." (Fonton, 1987: 65), "Tam perdelerin adları büyük harflerle belirtilmiştir. Bu adlar değişmez, ancak yarım perdelerin adları iniş ve çıkışta farklıdır" (Fonton, 1987: 83).

Dönemin makam teorisi kaynaklarında nim perdeler ile ilgili nicelik ve nitelik bakımından birbirinden farklı bilgilerin yer aldığını da belirtmek gerekmektedir. Çalışmamızın devam eden bölümünde sırasıyla Kantemir, Nayi Osman Dede, Halaçoğlu, Marmarinos, Tanburi Artin, Kemani Hızır Ağa ve Abdülbaki Nasır Dede gibi yüzyılın önde gelen teorisyenlerinin metinlerinde tanımladıkları nim perdeler ve bu perdelerin makamsal seyir tarifleri içerisindeki kullanımları ele alınacaktır.

## Kantemir Edvarı'nda Nim Perdeler

Dimitri Kantemir, okuyucusuna ses malzemesini (perdeleri) tanıtırken yegâh ve aşîrân arasında herhangi bir nim perde tanımlamamıştır. Eserde, bazı tam perdeler arasında tek bir nim perde işaret edilirken, diğer tam perde aralıklarında ise iki adet nim perde adı zikredilmiştir. Kantemir'in aktardığı nim perdeler pesten tize doğru şu şekildedir: Acemaşîrân, rehâvi, zengüle, nihavend, buselik, sabâ, uzzal, beyati, hisar, acem, mahur, şehnaz, sünbüle, tiz buselik, tiz sabâ, tiz uzzal.

Bu sıralamada sabâ-uzzal ve beyati-hisar perdelerinin bulunduğu *nim perde bölgesi* dikkat çekicidir. Kantemir, nim perde bölgelerindeki farklı adlandırmalar ile ilgili üç duruma dikkat çekmiştir. Bunlardan ilki nim perdelerin belirli makam yapılarının içerisinde ve ezgisel hareketlerin yönüne göre sabâ/uzzal veya beyati/hisar gibi farklı isimler alabilmeleridir. Örneğin sabâ perdesi makam tarifleri içerisinde her zaman çargâh perdesiyle birlikte zikredilirken (Sabâ veya Kûçek gibi yapılarda), uzzal perdesi ise segâh veya buselik perdeleri ile yer almaktadır (Nikriz, Pençgâh, Uzzal vs. gibi makamlarda). İkinci önemli husus da belirli bir perdedeki ezgisel merkezleşme

<sup>2</sup> 18. yüzyıl kaynaklarının hiçbirinde perdeler arası açıklıklar ile ilgili herhangi bir matematiksel veri bulunmadığını hatırlatmakta yarar vardır.

esnasında bu ezgi merkezini destekleyen perdede yaşanan isim değişikliği ile ilgilidir. Kantemir'in tetimme (tamamlama) olarak tanımladığı bu perdeler, ezgi içerisinde üstlendikleri tamamlayıcı fonksiyon gereği farklı bir isim ile anılmak durumundadırlar<sup>3</sup>. Üçüncü bir husus da şudur ki bazı karakteristik ezgi kalıpları içerisinde yer alan nim perdeler, anımsattıkları makamsal yapılara göre isim değişikliğine uğrayabilirler. Zengüle/şeddi sabâ, buselik/nişabur<sup>4</sup> ve nihavend/mâye gibi perde ismi değişiklikleri bahsi geçen üçüncü hususa örnek olarak değerlendirilebilir<sup>5</sup>.

### Nayî Osman Dede'de Nim Perdeler

Rabt'ı Tabirât-ı Mûsikî'de belirtilen nim perdeler pesten tize doğru şu şekildedir: Nerm hisar, nerm acem, rehâvi, zirgüle, nihavend, buselik, sabâ, hisar, acem, mahur, şehnaz, sünbüle, tiz buselik, tiz sabâ, tiz hisar ve tiz acem (Hariri ve Akdoğu, 1991: 35). Nayî Osman Dede, Kantemir'den farklı olarak çargâh-nevâ ve nevâ-hüseyni perdeleri arasında birer nim perde tanımlarken (sabâ ve hisar), yegâh ve aşirân perdeleri arasında nerm hisar perdesini yerleştirdiği tespit edilmektedir. Buna karşın Osman Dede, Pençgâh makamı tarifinde *hicaz* perdesini zikretmektedir (Erguner, 1991: 120). Makam tarifleri ile ilgili çok az sayıda beyit (on dört) içeren bu eser içerisinde nim perde bölgesi içerisinde farklı adlandırmaların bulunması dikkat çekici bir durumdur.

### Halaçoğlu ve Marmarinos'ta Nim Perdeler

18. yüzyılın başlarında Fener Rum Patrikhanesi'nin baş mugannisi olan Panayiotos Halaçoğlu, Ortodoks kiliselerinde görevli mugannileri bilgilendirmek amacıyla *ikhos* ve makam kavramlarının karşılaştırılması esasına dayanan bir yazma eser kaleme almıştır. Bizans kilise müziği ile doğu dünyasına ait seküler makamsal müzik kültürlerinin karşılaştırılmasına odaklanan bu çalışma, diğer Rum müzisyenlerinin teorik çalışmalarına da öncü olma niteliğindedir. Söz konusu eserdeki perde sistemi Kantemir'in perdeleri ile tam bir uyum içerisinde.

Halaçoğlu'nun çalışması makamsal yapılar için detaylı tarifler içermezken öğrencisi Kyrillos Marmarinos'un karşılaştırmaya dayalı benzer bir yaklaşım ile kaleme aldığı teorik kaynak hem perde sistematiği hem de makamsal organizasyonların tarifleri bakımından çeşitlilik barındırmaktadır. Çıkıcı ve inici yönde farklı nim perdeler içeren iki ayrı perde dizisi listeleyen Marmarinos'a göre nim perdeler şu şekilde sıralanmaktadır: Pes bayati, pes hisar, pes acem, acem aşiran, rehâvi, geveşt, zirgüle, hümayun, zemzeme, nihavend, karadüğah, buselik, sabâ, hicaz, bayati, hisar, acem, hüzzam, mahur, zâvil, zirefken, şehnaz, sünbüle, tiz nihavend, tiz karadüğah, tiz buselik, tiz sabâ, tiz hicaz, tiz bayati ve tiz hisar (Popescu&Judetz ve Sirli, 2000: 92).

Bu sıralamaya dikkat edilecek olursa, her nim perde bölgesi içerisinde düzenli olarak iki farklı nim perde adı tanımlandığı anlaşılmaktadır. Marmarinos, her ne kadar eserin girişinde belirli bir perde listesi oluşturmuşsa dahi, makam tarifleri içerisinde kimi zaman kürdi ve uzal gibi bu listede yer almayan nim perdelerden de

<sup>3</sup> Kantemir bu duruma örnek olarak irak perdesinde karar kılınırken yeden olarak kullanılan perdenin acemâşiran değil de irak perdesinin tamamlayıcısı olarak adlandırılması gerektiğini açıklamıştır (Tura, 2001: 8).

<sup>4</sup> Kantemir'e göre çargâh perdesinin pest komşusu olan buselik perdesine uzal perdesinden inilince bu perde nişabur adını almaktadır (Tura, 2001: 9).

<sup>5</sup> Kantemir'in çalışmasındaki edvâr kısmının girişinde yer alan perde açıklamaları için bkz. (Tura, 2001: 2-11), (Wright, 2000: 15-22).

faydalanmaktan çekinmemiştir<sup>6</sup>. Diğer yandan bazı makam tariflerinde ezgisel harekete göre değişecek şekilde ilgili nim perde bölgesine ait her iki nim perde isminin de yer aldığı gözlemlenmektedir (bkz. Nikriz, Mahur, Karcıgar, Dügâh, Karadügâh, Zemzeme, Hüzzam, Araban, Şûri, Bayzan Kürdi ve Hisar tarifleri). Bu teorik yaklaşım, makamsal ezgi üretiminde ve seyir esnasında nim perdelerin *nim perde bölgeleri* içerisindeki hareketliliğini somut olarak göstermesi açısından kritiktir.

### Tanburi Küçük Artin’de Nim Perdeler

Artin’in İstanbul’dan Hindistan’a uzanan ve yaklaşık yedi yıl süren seyahatleri esnasında farklı müzik kültürlerini deneyimleme fırsatı bulması, makam müziği ile ilgili kültürlerarası karşılaştırma öğelerinden de faydalanabildiği bir *edvâr* kaleme almasını sağlamıştır. Edvârın on yedinci bölümünde Artin’in sıraladığı nim perde isimleri şu şekildedir: Şorizen, acemaşiran, geveşt, zirgüle, nihavend, buselik, sabâ, beyati, acem, mahur, şehnaz, sünbüle, tiz buselik ve tiz sabâ (Popescu-Judet, 2002: 99-100).

Dikkat edilirse Artin her tam perde arasında tek bir nim perde tanımlamıştır. Makam yerine *şube* teriminin kullanan Artin’in seyir tarifleri, kendi tabiri ile *mızrab be mızrab* perde adları sıralanarak oluşturulmuştur ve bu tariflerde farklı nim perde adlarına rastlamak da mümkündür. Zira on yedinci bölümün devamında her nim perde bölgesinin, belirli şube yapıları içerisinde *farklı* isimler ile anılabileceği belirtilmiştir<sup>7</sup>. Artin’in nim perde isimleri ile ilişkilendirdiği şubeler şu şekildedir:

**Tablo.1** Artin’de nim perdeler ve şubeleri (Popescu-Judet, 2002: 99-100).

| Nim Perdeler         | İlişkili Oldukları Şubeler                              |
|----------------------|---|
| şorizen <sup>8</sup> | Nihavendinek, Araban                                    |
| acemaşiran           | Müberka-i rumi, Aşirankürdi                             |
| geveşt               | Müberka   |
| zirgüle              | Dügâh-i rumi, Suzidil, Suzinak, Aşirane, Sipih          |
| nihavend             | Kürdi, Zemzeme, Rehâvi                                  |
| buselik              | Büzürk, Mahurek, Zirefkend-i rumi, Karadügâh, Nişaburek |
| sabâ                 | Hicaz, Nikriz, Hüzzam                                   |
| beyati               | Rekb, Hisar, Araban, Arazbar                            |
| acem                 | Hümayun, Mâye, Nevruz                                   |
| mahur                | Serenk, Şûri, Zavil                                     |
| şehnaz               | Suzidil, Isfahanek                                      |
| sünbüle              | Zirefkend   |

Artin’in her nim perde bölgesini belirli şubeler ile ilişkilendirmesi fikri Kantemir’in *nim perdelerin makamları* sınıflandırmasına (Tura, 2000: 70-95) ve Halaçoğlu’nun perde diyagramlarında nim perdelerin yanına iliştiirdiği şubeleri anımsatmaktadır (Popescu-Judet ve Sirlı, 2000: 47).

Metin içerisinde, her ne kadar nim perdelerin ilişkilendirildikleri şube isimleri ile adlandırılabilceği belirtilmiş olsa da seyir örneklerinde şube isimlerinin çok azı nim perde adı olarak kullanılmıştır. Eserdeki seyir tariflerinde nim perdeler ile ilişkili şubelerden yalnızca Kürdi, Hicaz ve Hisar terimleri aynı zamanda nim perde olarak

<sup>6</sup> Marmarinos, Nihavend makamının tarifinde kürdi perdesi, Kürdi makamının tarifinde nihavend perdesi ve Zâvil makamının tarifinde ise zemzeme perdesi kullanmıştır. Ayrıca birçok makam tarifinde hicaz perdesi yerine uzzal perdesi yer almaktadır (Popescu&Judetz ve Sirlı, 2000: 95-120).

<sup>7</sup> Örnek olarak çıkıcı seyirde çargâh perdesine komşu olan nim perdenin ismi sabâ olurken, inici seyirde nevâ perdesine komşu olan nim ise hicaz olarak adlandırılmıştır. Benzer biçimde bu nim perdeye bağlı dört farklı ezgi organizasyonu daha tarif eden Artin, nim perdelerdeki isim çeşitliliğini, o perdenin yol açtığı özgün makamsal yapı ile ilişkilendirmesi dikkat çekicidir.

<sup>8</sup> Makam müziği teorisi kaynaklarında ilk olarak Artin tarafından zikredilen şorizen perdesi, 19. yüzyıl Rum müelliflerinden Apostolos Konostas’ta da görülmektedir (Pappas, 2007: 24).

kullanılmıştır. Nihavend/kürdi, sabâ/hicaz ve bayati/hisar nim perde gruplarının Zemzeme, Saba-i Muharrik, Sipîhr, Isfahan, Nevruz-i Rumi ve Rahat'ül Ervah-ı Necidi gibi bazı şube tarifleri içerisinde ezgisel hat boyunca değişmeli olarak kullanıldığı da gözlemlenmektedir (Popescu-Judet, 2002: 34, 35, 40, 48, 56).

### Kemani Hızır Ağa'da Nim Perdeler

Hızır Ağa'nın yazma eserinde perde isimlerinin ayrıca sıralandığı bir bölüm bulunmamaktadır. Ancak Hızır Ağa, eserin giriş bölümünde *ümmehât-ı musiki* terimini kullanarak yegâh ve tiz nevâ arasında on beş asıl perde bulunduğunu, söz konusu asıl perdelerin arasına ikişer adet nim perde bağlanıldığını lâkin tiz bölgelerde perdeler arası mesafe darlığı sebebiyle birer adet nim perde bağlanması gerektiğini belirtmiştir. Nim perde bölgesi içerisinde yer alan ikinci nim perde için *nîmü'n nim* tanımını kullanan Hızır Ağa, bu perdeler örnek olarak buselik ile segâh arasına bağlanan perdeyi ve hicaz ile çargâh arasına bağlanan perdeyi örnek göstermektedir (Tekin, 2015: 119). Eser içerisindeki makam tariflerinde geçen nim perde isimleri şu şekildedir: Acemaşiran, geveşt, zirgüle, kürdi, segâh ile buselik arasındaki nim, buselik, sabâ, hicaz, hisar, acem, mahur, şehnâz ve tiz kürdi (Yücel, 2012: 43). 18. yüzyıldaki diğer teorik kaynaklara kıyasla daha az nim perde ismi zikreden Hızır Ağa'nın diğer taraftan buselik ve segâh perdeleri arasındaki ikinci bir nim perdeye işaret etmesi şaşırtıcıdır. Aynı zamanda eserdeki Arazbar makamı tarifinde yer alan "...hüseyini'yi biraz pesle gösterdikten sonra..." açıklaması, bir nim perde bölgesinin, komşu "tam" perde ile ilişkilendirilerek anlatılması bakımından oldukça dikkat çekicidir (Tekin, 2015: 167).

### Nasır Abdalbaki Dede'de Nim Perdeler

*Tedkik ü Tahkik*'in ilk bölümünde perdelerin tasnifi ile on dört ana makamın tarifleri bulunmaktadır. Ana makamlar haricinde kalan makamsal yapılar *terkib* olarak adlandırılmaktadır. Yegâh ve tiz hüseyini perdeleri arasında toplam otuz yedi perde ismi sayan Nasır Dede, bu bölümde tüm perdelerin ney üzerinde hangi deliklere tekabül ettiği ve çalım teknikleri de açıklanmıştır. Nasır Dede nim perdeleri şu şekilde sıralamıştır: Pes beyati, pes hisar, acemaşiran, gevaşt, şûri<sup>9</sup>, zirgüle, kürdi, buselik, sabâ, hicaz/uzzal, bayati, hisar, acem, şehnaz, sünbüle, tiz buselik, tiz sabâ, tiz hicaz, tiz bayati ve tiz hisar (Tura, 2006: 32-36).

Nasır Dede, tam ve nim perde sınıflandırmasına ilave olarak, perdelerin makam veya terkipler içerisinde belirli fonksiyonlar üstlendiğini belirtirken gerekli olan (lâzım) ve gerekli olmayan (gayrı lâzım) süsleyici (müzeyyin) perdeler şeklinde özgün bir yaklaşım da geliştirmiştir<sup>10</sup>.

Makam veya terkib açıklamalarının içerisinde yukarıda listelenmiş nim perdelerin haricinde nihavend ve uzal perdelerinin de yer aldığı görülmektedir. Artin veya Marmarinos gibi teorisyenlerin aksine Nasır Dede'de nim perdeler üzerinde çok fazla durulmadığı gözlemlenmektedir. Nasır Dede'nin on dört ana makamı tarif ederken seyir içerisindeki perdeleri bir nebze de olsa detaylı bir biçimde aktardığı görülmektedir. Diğer yandan terkipleri

<sup>9</sup> Nim perdeler arasında listelenen şûri perdesi makam ve terkib tariflerinde kullanılmamıştır. Şûri terimi Esseyid Mehmed Emin ve Haşım Bey'de bir perde ismi olarak kullanılmış, Tanburi Küçük Artin ise Şûri terimini bir şube (makam) olarak tarif etmiştir (Popescu-Judet, CD içerisinde, 2010a).

<sup>10</sup> Bu yaklaşım, perdelerin *tam* ya da *nim* olarak nitelendirilmelerinden bağımsız olarak, her makam ya da terkib içerisinde özel roller (örneğin süsleyici) üstlendiklerine işaret etmektedir. Nasır Dede'nin *müzeyyin* perde çeşitleri ile ilgili detaylı bir açıklama için bkz. (Behar, 2022: 246-248).



tarif ederken kullanılan perdeleri detaylandırmadan, *Hicaz yapmak*, *Sabâ yapmak*, *Rast yapmak* vs. şeklinde daha önceden açıkladığı makamlar (nadiren terkipler) aracılığıyla anlatım yapmayı tercih etmiştir (Başer, 1996: 145-216).

### **Nim Perdelerin Makamları, Nim Perde Bölgeleri, Makamsal Geçkiler ve *Sırf* Makamlar**

Dimitri Kantemir'in ve ondan etkilenen Halaçoğlu-Marmarinos gibi diğer bazı müelliflerin, perdeler için yapılan tam ve nim sınıflandırmasının bir benzerini makam yapıları için de oluşturdukları gözlemlenmektedir. Bu müelliflerin ezgisel organizasyonlar için tam perdelerin makamları ve nim perdelerin makamları şeklinde temel bir sınıflandırma modeli oluşturduklarından söz edilebilir. Artin'de makamsal sınıflandırma *yedi ana perdenin hükmü* çerçevesine modellenmekle birlikte, eserin devam eden bölümlerinde nim perdeler ve ilişkili oldukları şubelerin ayrıca belirtildiği gözlemlenmektedir.

Dikkat çeken bir diğer husus ise incelenen kaynakların birçoğunda iki tam perdenin arasında iki adet nim perdenin tanımlanmış olması ve böylelikle bir *nim perde bölgesi* oluşturulmasıdır. Ayrıca bazı makamsal yapıların tariflerinde söz konusu nim perde bölgesindeki perde çiftinin her ikisinin de kullanıldığı durumlara rastlamak mümkündür. Özellikle Marmarinos ve Artin gibi seyir tariflerini perde perde aktaran teorisyenlerin kaleminde, makamsal seyir içerisinde nim perde bölgesindeki her iki perdenin de zikredildiği örnekler görülmektedir. Bu duruma örnek olarak Artin'in Nevruz-i Rumî tarifini verebiliriz: “Bir mızrap hüseyni, hisar, hicaz, hicaz, beyati, hüseyni, hisar, hicaz, segâh, düğah, düğah, segâh, hicaz, düğâh, segâh, zirgüle, düğâh” (Popescu-Judet, 2002: 48). Görüldüğü üzere bu tarifte aynı nim perde bölgesi içerisinde yer alan komşu iki perde (hem hisar hem de beyati perdesi) kullanılmıştır.

19. yüzyıla doğru gelindiğinde, makam geçkilerinin gitgide ezgi üretimi içerisinde olağan bir durum haline geldiği gözlemlenmektedir. Bu durum özellikle Nasır Abdülbaki Dede'nin on dört ana makam dışında kalan yapıları topladığı *terkipler* içerisinde gözlemlenebilir. Örnek olarak Nasır Dede'nin Zâvil tarifini ele alabiliriz: “Gerdaniye perdesinden Rast yapmaya başlayıp sonra, Hicaz yapıp düğâh perdesine gelindiğinde çargâh perdesini gösterip Rast şeklinde karar verir” (Tura, 2006: 52). Nasır Dede'nin 14 ana makam dışında 136 adet terkipler açıkladığı düşünülürse, kaleme alınan 150 adet makamsal organizasyonun 136 tanesinde en az bir tane makamsal geçkinin söz konusu olduğu tespit edilebilir. Bu durum makam-terkipler-şube adı her ne olursa olsun, 18. yüzyıl sonunda makam müziğinin ezgi üretim modeli içerisinde *geçki* unsurunun iyice yerleştiğinin bir göstergesidir.

Buradan hareketle 19. yüzyıl ve hatta 20. yüzyılın başlarındaki Ayvazian ve Kiltzanides gibi kaynaklarda bazı makam adlarının önünde bulunan *Sırf*<sup>11</sup> terimi üzerinde durmak gerekmektedir. *Sırf Makamlar*<sup>12</sup> olarak tabir edilebilecek bu makam yapılarının tarifleri incelendiği takdirde bu makamların, ana hususiyetlerinin dışında herhangi bir geçki veya genişlemeye mahal verilmeden tarif edildikleri görülmektedir. Ayvazian'da Sırf Acem ve

<sup>11</sup> Bu terime ilk olarak Kemani Hızır Ağa'nın Mahur-aşîran tarifi içerisinde rastlamaktayız. “Mahur-aşîran şudur ki, olduğu gibi, sırf Mahur fakat düğâha varınca, Buselik münasebetiyle Rast ve Irak'ı açıkladıktan sonra ahengi gereği aşîran perdesinde karar kılınır” (Tekin, 2015: 161).

<sup>12</sup> Söz konusu *sırf* makamlara örnek bir taksim kaydı da mevcuttur. 19. yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu kentlerinden (bilhassa Diyarbakır ve Harput) Amerika'ya göç etmiş Ermeni müzisyenlerin Amerika'da kaydettikleri plaklardan Ara Dinkjian'ın seçkisiyle bir arşiv serisi yayımlayan Kalan Müzik'in bu çalışmasında Gabris Bakirgian isimli bir kanun icracısının kaydettiği *Sırf Hijazkîar* taksim kaydı mevcuttur. Kayıt dikkatli dinlendiği takdirde, icracının ezgi üretiminin Hicazkar makamının ana ses dizisinin sınırlarının dışına çıkmamaya ve fazla geçki yapmamaya özen gösterildiği anlaşılacaktır (Bakirgian, 2021: CD3).

Sırf Suzinak, Kiltzanides'te ise Sırf Araban, Sırf Aşiran, Sırf Buselik ve Sırf Hicaz makamlarına ait tarifler bulunmaktadır (Popescu-Judet, CD içerisinde, 2010a), (Pappas, 1997: 53, 64, 72, 78).

## SONUÇ

### 18. Yüzyılın Teorik Yaklaşımlarından Günümüze Bakmak

20. yüzyıla ait makamsal müzik pratiklerini açıklama gayesi taşıyan (özellikle Arel-Ezgi haricinde kalan teorik yaklaşımlar) kaynaklarda iki perdenin önemi sık sık zikredilir; *segâh ve eviç*. Repertuvar içerisinde geniş bir yer kaplayan Uşşak, Bayati, Hüseyini, Muhayyer, Tahir ve bu makamlara yakın görünen daha birçok makam açısından adı geçen iki perde oldukça karakteristik bir önem taşır. Dolayısıyla gerek Anadolu makam müziği geleneklerinde gerekse İstanbul merkezli klasik gelenek içerisinde kullanılan makamsal yapılar açısından en belirleyici perdelerin *segâh* ve *eviç* olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır<sup>13</sup>. Geleneksel müzikler ile ilgili eğitim pratiklerimizin ilk safhalarında da söz konusu iki perdenin makamsal seyir içerisinde tizleşip-pesleşmeleri üzerine odaklanır -ki bu hareketler makam müziğinin en karakteristik nağmelerini oluşturmaya yararlar. Keza 20. yüzyılın başlarında ses kayıt teknolojilerinin gelişimi sayesinde plak doldurmuş usta müzisyenlerin (Tanburi Cemil, Hafız Kemal ve benzeri) icralarındaki perde kullanımları da yukarıda bahsedilen görüşü destekler niteliktedirler<sup>14</sup>.

Ne var ki çalışmamızın odaklandığı 18. yüzyıla ait teori kaynaklarında *tam perde* olarak kabul edilen *segâh* ve *eviç* perdelerinin icra esnasında tizleşme ya da pesleşme gösterdiklerine dair hiçbir ibare bulunmamaktadır. Bir başka deyişle 18. yüzyıl kaynaklarında, günümüzde tarif edildiği şekliyle ezgisel hat içerisinde hareketli bir *segâh bölgesi* ya da *eviç bölgesi* yoktur. Diğer yandan nim perde bölgelerinde yer alan komşu iki perdenin ise seyir içerisinde değişmeli olarak kullanılabilirdiği 18. yüzyıla ait birçok farklı kaynaktan gözlemlenmiştir. Ayrıca Kantemir'in tanımladığı *tetimme* kavramı da nim perdelerin tizleşme hareketinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir<sup>15</sup>.

Netice olarak 18. yüzyılın *tam* perdelerinden olan *segâh* ve *eviç*, bazı istisnalar haricinde 20. yüzyılın genel anlayışı ve notasyonu içerisinde çeşitli diyez ve bemol işaretleri ile sembolize edilmişler, görsel olarak adeta birer *nim* perde konumuna düşmüşlerdir. Yaşanan tüm bu değişimin 18. ve 20. yüzyıl müzik icra pratikleri arasındaki farklılıklarından kaynaklanması ihtimal dahilindedir ve icra pratiklerindeki bu olası değişimin teori kaynaklarına da yansımış olması şaşırtıcı olmayacaktır.

19. yüzyıldaki *sırf* ön adlı makam tarifleri, henüz teorik düzlemde olmasa dahi, icra pratiklerinde makamsal geçki tekniğinin artık her makamın içerisine nüfuz ettiğinin bir göstergesi niteliğindedir. 20. yüzyılda kaleme alınmış teori kaynaklarında yer alan makam tariflerinde ise, geçki konusu artık olağan, hatta çoğu zaman beklenen bir olgu olarak göze çarpmaktadır. 20. yüzyılın teorik bakış açısında basit ya da mürekkeb, her bir makam yapısı tarif edilirken, olası geçkilerden ve bu geçkilerin makama nasıl eklemelendiğinden de sıklıkla söz

<sup>13</sup> Örneğin makamları *perde düzenleri* başlığı altında sınıflandıran güncel bir kaynaktan tarif edilen yüz elli makam ve terkipten kırk beş tanesi (yaklaşık üçte biri), porte üzerinde *segâh* ve *eviç* perdeleri ile sembolize edilen *Rast Perde Düzeni* içerisinde (İrden, 2020: 27).

<sup>14</sup> *Segâh* ve *eviç* perdelerinin seyir içerisindeki hareketlilikleri ile ilgili Ekrem Karadeniz'in teorik odaklı (2013: 93 ve 97) ve Mutlu Torun'un uygulama odaklı (2000: 166 ve 173) çalışmalarındaki Uşşak ve Hüseyini makamları tariflerine bakılabilir.

<sup>15</sup> *Kitap ve İçeriği* başlıklı giriş bölümünde konuya değinen Tura'ya göre bu durum batı müziğindeki *sensibilisation* kavramının bir karşılığı niteliğindedir (Tura, 2001).

edilir. Benzer biçimde, oldukça basit gibi görünen bir makam ile yapılacak icra (örneğin taksim) ya da kompozisyonda bile karakteristik olarak belirli geçkilerin yapılması beklenir hale gelmiştir. Buna paralel olarak bir makamın ana iskeletinden ayrılmamak suretiyle, o makamda yaratıcı ve özgün nağmeler ile belirli bir süre taksim yapabilmek, yani *sırf makam* şeklinde taksim icrası günümüz müzisyenleri için oldukça güç bir hal almıştır. Görünen o ki nim perdeler, kimi zaman varlıkları kimi zaman da yoklukları ile makamsal ezgi üretimi için kritik roller üstlenmişlerdir.

#### KAYNAKÇA/REFERENCES

- Bakirgian, G. (2021). *Surf Hijazkiar Taksim, Armenians In America*. (Haz. Ara Diknjian) (CD). İstanbul: Kalan Müzik.
- Başer, F.A. (1996). *Türk Müsîkisinde Abdülbâki Nâsır Dede:(1765-1821)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.
- Behar, Cem. (2022). *Kadîm ile Cedîd Arasında- III. Selim Döneminde Bir Mevlevî Şeyhi: Abdülbâki Nasır Dede'nin Musiki Yazmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fonton, Chales. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (Çev. C. Behar). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hariri, F. & Akdoğu, O. (1991). *Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Müsîkî*. İzmir: Akademi Kitabevi Yayınları.
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen, Perde, Makam, Terkib, Uygulamaları*. Konya: Eğitim Yayınevi
- Karadeniz, M.E. (2013). *Türk Müsîkisinin Nazariye ve Esasları*, Tıpkıbasım, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karakaya, F. (2017). Osmanlı Musikisinde Geleneğin Kendini Yenileme Gücü. *İstanbul University Journal of Sociology*, 37 (2), 379-391.
- Öztürk, O. M.; Beşiroğlu, Ş.; Bayraktarkatal, M. E. (2014). Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 10, 9-36.
- Pappas, Miltiadis. (1997). *Kiltzanidis'in Kitabı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pappas, Miltiadis. (2007). *Apostolos Konstas'ın Nazariyat Kitabı* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Popescu-Judet, E. & Sirlı, A. A. (2000). *Sources of 18th Century Music: Panayiotos Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises on Secular Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları* (Çev. B. Aksoy), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2010a). *A Summary Catalogue Of The Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2010b). *Three Comparative Essays on Turkish Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Tekin, A. (2015). *Türk Müsîkisinde Nağmeler ve Makamlar: Kemâni Hızır Ağa'nın Tefhîmü'l Makâmât fî Tevlîdi'n Nağamât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Müsîkisi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Torun, M. (2000). *Ud Metodu "Gelenekten Geleceğe"*. İstanbul: Çağlar Yayınları
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu: Kitābu 'İlmi'l-Mūsîkî' alā vechi'l Hurūfāt-Mūsîkîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede: Tedkîk ü Tahkîk-İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Wright, O. (2000). *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary*. Aldershot: Ashgate Publishing.
- Yalçın, G. (2019) 18. yy Osmanlı/Türk Musikisinde Nim Perdeler ve Makamları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Cilt:12, Sayı: 65, 506-521*.
- Yücel, H. (2012). *Kemâni Hızır Ağa ve Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nağamât Çevirisindeki Perdelerin, Dönemi Edvârları ile Mukayesesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul.