



Konservatoryum Conservatorium

Başvuru | Submitted 03.09.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 15.11.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 23.12.2025
Kabul | Accepted 23.12.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

🔓 Açık Erişim | Open Access

Kantemiroğlu'nun Makam Anlayışı Bağlamında Segâh Makamının Tarihsel Süreci

The Historical Process of the Segah Maqam in the Context of Cantemir Understanding
of Maqam



Hasan Ozan Özçelik¹ & Sühan İrden²

¹ Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Sivas, Türkiye,

² Kocaeli Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü, Kocaeli, Türkiye

Öz

Bu çalışmada, Kantemiroğlu'nun Kitâb-ı 'İlmu'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât adlı edvarında Segâh makamına ilişkin sunduğu kuramsal çerçeve ve örnek repertuar, dönemin öncesine ve sonrasına ait nazari kaynaklarla karşılaştırılmalı olarak değerlendirilmiş böylece Segâh makam anlayışının tarihsel süreklilik ve dönüşüm içindeki yeri analiz edilmiştir. Bu kapsamda, Kantemiroğlu'nun edvarında yer alan Segâh makamındaki beş eser nazari ve pratik yönleriyle analiz edilmiştir. Araştırmada nitel yöntemlere dayalı ilişkisel tarama, doküman ve içerik analizi teknikleri kullanılmıştır. Bulgulara göre: Segâh makamı, XIII. ile XVII. yüzyıllar arasında çoğunlukla bir şube veya perde olarak tanımlanmıştır. Kantemiroğlu, Segâh'ı tam perdeli (Rast düzeninde) bir makam olarak tarif etmiş ve eser örneklerinde makamın segâh perdesinden başlayıp tam perdelerde dolaşarak tekrar Segâh'ta karar ettiğini göstermiştir. Bu yapı, dönemindeki diğer nazari anlayışlarla da örtüşmektedir. XVIII. yüzyılda Nasır Dede de Segâh makamını benzer şekilde tarif etmiş, ancak karar sürecine kürdî perdesini eklemiştir. Segâh makamının tarihsel süreci içerisinde dizi merkezli anlatım modelinin ilk kez Rauf Yekta Bey tarafından tanımlandığı ve daha önceki kaynaklarda bu tür bir tanıma yer verilmediği tespit edilmiştir.

Abstract

In this study, the theoretical framework and sample repertoire presented by Cantemir regarding the Segah maqam in his edvar titled Kitâb-ı 'İlmu'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât are comparatively evaluated with theoretical sources from before and after the period, thus analyzing the place of the Segah maqam concept within the historical continuity and transformation. In this context, five works in the Segah maqam included in Cantemir edvar are analyzed from their theoretical and practical aspects. The research utilizes qualitative methods, including relational scanning, document analysis, and content analysis techniques. Findings indicate that between the 13th and 17th centuries, the Segah maqam was most often defined as a şube or pitch. Cantemir described the Segah as a full-pitched makam (in the Rast order), and in his works, he demonstrates that the maqam begins on the Segah pitch, progresses through the full pitches, and then accomplish on the Segah. This structure also coincide with other theoretical understandings of the time. In the 18th century, Nasır Dede described Segah maqam in a similar way, but added the Kürdî pitch to the ending. It has been determined that, within the historical development of the Segâh maqam, the scale-centered explanatory model was first defined by Rauf Yekta Bey, and that no such description appears in earlier sources.

Anahtar Kelimeler Segâh Makamı • Dimitri Kantemiroğlu • Türk Müziği



“ Atf | Citation: Özçelik, H. O. & İrden, S. (2025). Kantemiroğlu'nun Makam Anlayışı Bağlamında Segâh Makamının Tarihsel Süreci. *Konservatoryum–Conservatorium*, 12(2), 873–891. <https://doi.org/10.26650/CONS2025-1777405>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Özçelik, H. O. & İrden, S.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Hasan Ozan Özçelik ozankanuni@gmail.com



Keywords

Segah Maqam • Dimitrie Cantemir • Turkish Music

Extended Summary

Turkish music has existed as an inseparable whole with the phenomenon of maqam since ancient civilizations until today. Throughout this existence, some inconsistencies have emerged in the practical and theoretical interpretations of many makams that have survived to the present day. To understand these inconsistencies, a comparative analysis of edvar studies with those of period composers is necessary. This method will pave the way for a clearer understanding of the evolution of maqams throughout history and to resolve contradictions between theory and practice. It is believed that the Segah maqam has survived to the present day with some contradictions in terms of theory and practice. When the historical process of the Segah maqam is examined, it is evident that the definitions found in literature have undergone considerable change from the 18th century to the present. A review of the theoretical information and works conveyed by Rauf Yekta Bey and theorists who followed him reveals that the tone system and maqam definitions have undergone changes. As a result of these changes, disagreements have emerged between theorists and performers. In the new system, maqams; In addition to terms such as tetrachord and pentachord, it is defined using concepts such as güçlü, durak, and yeden. This study aims to evaluate the theoretical framework and sample repertoire presented by Cantemir regarding the Segah maqam in his edvar titled *Kitâb-ı 'İlmu'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât* (1705?) in comparison with theoretical sources from before and after the period. The study analyzes the place of the Segah maqam concept within the historical continuity and transformation. This study is significant because it evaluates the historical process of the Segah maqam from a chronological perspective. In this context, five of the twenty-one Segah maqam pieces in Cantemir edvar were selected through purposeful sampling and analyzed from both theoretical and practical perspectives. Maqam analyses were conducted in line with Cantemir understanding of maqam. The analyzed works were taken from Yalçın Tura's translation and transcribed into present notation using the Final notation program. Modifying signs found in the rast pitch system were added to the translated works. Qualitative methods were used in the data collection process of the research, including relational scanning and document analysis. The obtained data were analyzed using content analysis. According to the findings, the maqam Segah appeared as a pitch name in Safiyyuddin Urmevî. Theorists such as Maragalı Abdülkadir Merâgî, Bedr-i Dilşâd, Ahmedoğlu Şükrullah, Hızır bin Abdullah, Şirvanlı Fethullah, Yusuf bin Nizâmeddin Kırşehirî and Ladikli Mehmed Çelebi, Bükeoğlu Alişâh were also named as şube. Towards the end of the 15th century, Kadızâde Tirevî and Seydi provided the first information on the Segah scale. However, unlike other theorists, it was said that the maqam was finished in the rast pitch. The first detailed explanations of the Segah maqam appear in Cantemir edvar. Cantemir described the Segah maqam as a full-pitched makam (in the Rast scale) and, in his examples, demonstrated that the maqam begins on the Segah pitch, progresses through the full pitch, and then settles back on the Segah. This structure is consistent with other theoretical understandings of his time. In the 18th century, Nasır Dede also described the Segah maqam in a similar manner, but added the Kürdi pitch to the decision process. Similarly, important 18th-century theorists Nâyî Osman Dede and Tanbûrî Küçük Artin also described the Segah maqam in the Rast scale. It is particularly noteworthy that prominent 18th-century theorists offered quite similar explanations of the Segah maqam. It has been determined that, within the historical development of the Segâh maqam, the scale-centered explanatory model was first defined by Rauf Yekta Bey, and that no such description appears in earlier sources.

Kantemiroğlu'nun Makam Anlayışı Bağlamında Segâh Makamının Tarihsel Süreci

Kökenleri kadim medeniyetlere dayanan Türk makam müziği, günümüze dek süreklilik arz eden köklü bir müzik sistemine sahiptir. Türk makam müziği, tarihsel süreç içerisinde Antik Yunan medeniyeti ve müzik kuramıyla etkileşim hâlinde olmuştur.

Antik Yunan müzik kuramı ve Pythagoras'tan etkilenen sistemin temelini, Fârâbî ile İbn Sînâ'nın tel bölünmesi ve aralıklar ile ilgili yaklaşımları oluşturmuştur. Bu yaklaşımları, XIII. yüzyıl'da kendi görüşleriyle zenginleştiren Safiyyüddin, perde ve aralık sistemini temellendirilmesiyle bilinmektedir (Güray, 2017, s. 50-61). Bu süreçle birlikte makamlar, Türk dünyasını da kapsayan geniş bir coğrafyada icra edilerek kültürel aktarımını sürdürmüştür. Söz konusu aktarım sürecinde en çok değişime uğrayan unsurlardan birinin ise "makam" kavramı olduğu düşünülmektedir.

Türk makam müziğinde "makam" kavramı Arap, Acem, Hind gibi dünya müzikleriyle sistem ve müzikal yapı açısından benzerlik gösterse de sadece Arap ve Türk müziklerinde "makam" kelimesi ortaklaşa kullanılmaktadır (Tanrıkorur, 2019, s. 9). Türk mûsikîsi tarihi sürecinde makamların hem tarif hem de sınıflandırma bilgilerine, edvar adı verilen kuramsal kaynaklar aracılığıyla ulaşılmıştır (Güray, 2017, s. 101).

"Edvar" kelimesi, "devir", "asır" ve "zaman" anlamlarına gelen ve Arapça kökenli "devir" kelimesinin çoğuludur. Türkçe, Farsça ve Arapça mûsikî nazariyat kitaplarına bu ad verilmiştir (Öztuna, 2006, s. 256). Müzik teorisi alanındaki sistematik çalışmalar, IX. yüzyılda El-Kindî ile başlamış; X. yüzyılda Farâbî, XI. yüzyılda İbn Sînâ ve XIII. yüzyılda Safiyyüddin Urmevî'nin katkılarıyla teorik temelleri gelişerek devam etmiştir (Küçükgökçe, 2010, s. 1). Bu bağlamda, XVIII. yüzyılın başlarında kaleme alınan ve Türk mûsikîsi nazariyat tarihinin önemli kaynakları arasında yer aldığı düşünülen Kantemiroğlu'nun eseri, kendisinden önceki nazari kaynaklardan bazı yönleriyle ayrıldığı düşünülmektedir.

Kantemiroğlu (1673-1723) Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât / Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı adlı eseriyle geleneksel makam, avâze, şube, terkîb kavramı sınıflamasına son vererek, avâze ve şube kavramlarını makam kavramı içine alıp, makam ve terkîb kavramları üzerinden bir kuram kurmuştur. Yalnızca saz eserlerinden oluşan üç yüzden fazla dönem eserine yer vererek dönemin anlaşılması adına çok önemli bir kaynak inşa etmiştir (Tura, 2001a, s. 38). Kantemiroğlu'nun hem nazari hem de icraya dayalı müzik bilgisini bir araya getiren öncü bir isim olarak öne çıktığı düşünülmektedir. *Kitâb-ı 'İlmu'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Hurûfât* adlı eseri, yalnızca yazılı nota geleneğinin ilk örneklerinden biri olmasıyla değil, aynı zamanda döneminin makam tariflerini ayrıntılı biçimde sunmasıyla da Türk mûsikîsi nazariyatı tarihi açısından özgün bir kaynak niteliğinde olduğunu değerlendirmektediriz.

Kantemiroğlu'nun sisteminde yer verdiği Segâh makamının, XIII. yüzyıldan günümüze uzanan süreçte hem teorik tanımları hem de seyir özellikleri bakımından farklılaşan bir yapıya sahip midir? sorusu çalışmanın problem cümlesini oluşturmaktadır. Bu çalışmada, Segâh makamının tarihsel süreç içindeki değişimini anlamlandırmak amacıyla, Kantemiroğlu dönemi makam anlayışı merkezde tutularak bu makamın tarifleri, perde dizilimleri ve seyrine ilişkin veriler karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır. Böylelikle, hem Kantemiroğlu'nun nazari katkıları yeniden değerlendirilmekte hem de Segâh makamının geçirdiği evrim üzerine özgün bir perspektif sunulmaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışma, Kantemiroğlu'nun Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât / Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı isimli edvarında yer alan makam kavramı anlayışıyla, edvarda yer verilen yirmi bir eserin beş tanesinin makam analizlerini ele almayı amaçlamaktadır. Segâh makamının doğru algılanabilmesi için

Kantemiroğlu'nun kendi dönemi, kendinden önceki dönem ve kendinden sonraki dönemde yer alan yazılı kaynaklardaki Segâh makamı tarifleri incelenmektedir. Bu çerçevede, Segâh makamının nazarî ve uygulama yönünden ne gibi değişimlere uğradığının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu araştırma, Türk makam müziği nazariyatının tarihsel gelişimi açısından Segâh makamının kronolojik bir perspektiften ele alınması ve elde edilen verilerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi yoluyla, ilgili makamın geçirdiği değişim süreçlerini ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.

Yöntem

Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden ilişkisel tarama ve doküman analizi kullanılmıştır. İlişkisel tarama; iki veya daha fazla değişken arasında birlikte değişimin bulunup bulunmadığını ve bu değişimin derecesini belirlemeyi amaçlayan bir araştırma modelidir (Karasar, 2023, s. 114). Doküman incelemesi, araştırma kapsamında ele alınan olgu ya da olgulara ilişkin bilgi barındıran yazılı kaynakların sistematik biçimde çözümlenmesini içeren bir yöntemdir (Yıldırım & Şimşek, 2021, s. 189).

Çalışmada elde edilen veriler, içerik analizi yöntemiyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Segâh makamındaki eserler, Kantemiroğlu Edvarı'ndaki makam anlayışı doğrultusunda analiz edilmiştir. İncelenen eserler, Yalçın Tura'nın çevirisinden alınarak günümüz nota sistemine uygun şekilde Finale Nota yazım programında yazılmıştır. Kantemiroğlu Edvarı'nda yirmi bir adet Segâh makamında eser yer almaktadır. Bu eserlerden beş adeti amaçlı örneklem yoluyla makaleye dahil edilmiştir.

“Amaçsal (amaçlı) örnekleme, olasılı olmayan, seçkisiz olmayan bir örnekleme yaklaşımıdır. Amaçsal örnekleme, çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırmasına olanak tanır” (Büyüköztürk vd., 2023, s. 92).

Çalışmaya dahil olan eserlerin birinci hane ve mülâzime bölümleri Segâh makamını tarif eder nitelikte olduğu için bu bölümlerin makam analizi yapılmıştır. İncelenen Segâh makamındaki beş eserin orijinal nüshasında değiştirici işaretler eser içerisinde yer almaktadır. Daha anlaşılabilir olması amacıyla notalar Arel-Ezgi-Uzdilek nota sistemine uyarlanmış ve değiştirici işaretler donanıma eklenmiştir. Ayrıca bu makalede, makam isimleri büyük harfler ile “Segâh makamı, Irâk makamı, Rast makamı” ve benzeri şekilde, perde isimleri ise “segâh perdesi, irâk perdesi, rast perdesi” ve benzeri şekilde kullanılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde perde düzenleri, XIII. yüzyıl'dan günümüze Segâh makamı tariflerine ve Kantemiroğlu'nun Kitâb-ı ‘İlmu’l-Mûsikî ‘alâ Vechi’l-Hurûfât adlı edvarında yer alan beş adet eserin makam analizlerine yer verilmiştir.

Perde Düzenleri;¹

İcra edilecek makam veya terkîbleri meydana getiren perdelerin düzenlemesi anlamına gelir (Öztürk, 2014, s. 31).

Sühan İrden (2020) perde düzenlerini; *“Türk makam musıkisi ilminde “makam”ların ve “terkib”lerin oluşturulabilmesi için tam ve yarım perdelerin (seslerin, notaların) harekete başlayıp seyahat edebilecekleri (gezebilecekleri) ve karara varabilecekleri perde yollarına ihtiyaç vardır. Bu perde yollarına “Perde Düzenleri” denir”* şeklinde açıklamıştır (İrden, 2020, s. 16).

¹Her ne kadar perde düzenleri kavramı köken itibarıyla 15. yüzyıla kadar uzansa da, 21. yüzyılda bu kavramın teorik çerçevesini detaylı biçimde ortaya koyan ve yeniden hatırlatan kişi, bu alandaki doktora çalışmasıyla Okan Murat Öztürk olmuştur. Öztürk, perde düzenlerinin nazarî sistem içindeki yerini ve işlevini kapsamlı bir şekilde açıklayarak Türk müzik teorisi literatürüne önemli bir katkı sağlamıştır.

Düzen ilkesi, Hızır bin Abdullah (Çelik, 2001) ve Kadızade Mehmed Tirevi (Uygun, 1990) edvarlarında yer alan en detaylı anlatımına Seydi (Arısoy, 1988) Edvarı'nda ulaşılan bir kavramdır (Gürel, 2021, s. 1379).

Şekil 1

Rast perde düzeni görünümü



Kaynak:(İrden, 2024, s. 20).

Geleneksel Türk müziğinde iki çeşit perde vardır; tam perdeler ve yarım perdeler. Yukarıda görseli verilen Rast perde düzeninde (Şekil 1) yer alan; nerm pençgâh/yegâh, aşîrân, ırâk, rast, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh/nevâ, hüseyî, eviç, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz pençgâh/tiz nevâ, tiz hüseyî perdeleri, tam perdelerdir. Rast perde düzeni içerisinde yer alan bu tam perdelerin arasına başka ara perdelerin dahil olmasıyla oluşacak perdelere ise yarım perdeler denilmektedir. Kantemiroğlu Edvarı'nda tam ve nim (yarım) perdeler şu şekilde açıklanmıştır:

Tam perdeler: İster ince seslerden kalın seslere, ister kalın seslerden ince seslere doğru gidilsin, her iki durumda da aynı ses elde edilir ve aynı makam ile aynı düzeni gösterir (Tura, 2001a, s. 38)

Yarım perdeler: Kalın sestten ince sese doğru gidilirken farklı, ince sestten kalın sese doğru gidilirken ise başka türlü bir ses oluşur ve bu durum farklı makamların meydana gelmesine yol açar (Tura, 2001a, s. 39). Nim (yarım) perdeler günümüzde yaygın olarak kullanılan Arel-Ezgi sisteminde iki tam perde arasında kalan 9 komadan herhangi bir ara perde olarak düşünülebilir.

XIII. Yüzyıl'dan Günümüze Segâh Makamı Tarifleri

Çalışmanın bu bölümünde, Kantemiroğlu dönemi Segâh makamı tarifinin sağlıklı algılanabilmesi için önceki ve sonraki dönemlere ait yazılı kaynaklarda yer alan Segâh makamı tariflerine yer verilmiştir.

Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi'ye Göre Segâh Makamı

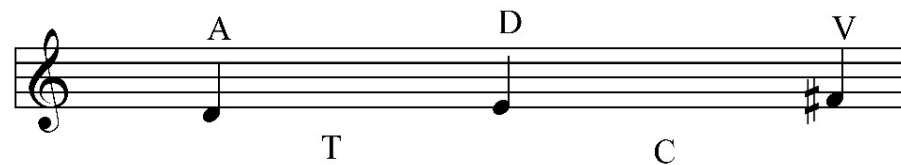
Kitâbü'l Edvar (1235) adlı eserde Segâh: sadece perde ismi olarak varlık göstermiştir (Uygun, 1996, s. 59).

Abdülkadir Merâî'ye Göre Segâh Makamı

Makâsidü'l-Elhân (1415) adlı eserde Segâh'tan makam olarak değil şube olarak bahsedilmiştir. Segâh'ın ilk defa şube olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Yirmi dört şubeden biri olarak, ikinci sırada açıklanmıştır. Segâh şubesinin üç perdeden oluştuğu, aralık ve nota rumuzları (Şekil 2) ile ilgili bilgilere yer verildiği görülmektedir (Uslu, 2015, s. 144).

Şekil 2

Günümüz nota yazısıyla Segâh şubesi



Kaynak:(Uslu, 2015, s. 144).

Bedri Dilşâd'a Göre Segâh Makamı

Muradnâme (1426) adlı eserde Segâh'tan makam olarak değil şube olarak bahsedilmiştir. Dört şubeden biri olarak, üçüncü sırada açıklanmıştır. Şubenin detaylı özellikleri hakkında bir bilgiye rastlanamamıştır (Ceyhan, 1994, s. 279).

Ahmedoğlu Şükrullah'a Göre Segâh Makamı

Risâle min İlmi'l-Edvar (1429) adlı eserde Segâh'tan makam olarak değil şube olarak bahsedilmiştir. Perdelerine dair bir bilgiye rastlanmayıp, dört şubeden biri olarak üçüncü sırada açıklanmıştır (Kamiloğlu, 2007, s. 166-167).

Hızır bin Abdullah'a Göre Segâh Makamı

Kitâbü'l-Edvar (1441) adlı eserde Segâh'tan makam olarak değil şube olarak bahsedilmiştir. Dört şubeden biri olarak, üçüncü sırada açıklanmıştır. Şubenin diğer bilgilerine değinilmemiştir (Özçimi, 1989, s. 23).

Fethullah Şîrvânî'ye Göre Segâh Makamı

Mecelletün Fi'l-Mûsîka adlı eserde Segâh'tan makam olarak değil şube olarak bahsedilmiştir. Yirmi dört şubeden biri olarak, ikinci sırada açıklanmıştır (Akdoğan, 1996, s. 226).

Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'a Göre Segâh Makamı

Risâle-i Mûsikî (Hâriri bin Muhammed çevirisi: 1469) adlı eserde Segâh'tan makam olarak değil şube olarak bahsedilmiştir. Yirmi dört şubeden biri olarak, ikinci sırada açıklanmıştır. Şubenin perdeleri ve özelliklerine dair bir bilgiye rastlanmamıştır (Kamiloğlu, 1998, s. 22).

Ladikli Mehmed Çelebi'ye Göre Segâh Makamı

Fethiyye (1484) adlı eserde Segâh'tan makam olarak değil şube olarak bahsedilmiştir. Yirmi dört şubeden biri olarak, ikinci sırada açıklanmıştır. Eserde yer alan perdelerin Merâğî'de yer alan perdelerle aynı olması dikkat çekmektedir (şekil 2). Şubenin pest taraftan kullanıldığı, tizden kullanılırsa "Türkî Hicâz" adını alacağından bahsedilmiştir (H. Tekin, 1999, s. 161).

Kadızaâde Tîrevî'ye Göre Segâh Makamı

Risâle-i Musikî (1492) adlı eserde Segâh makamı: kendi hânesinden (perdesinden) başlayıp düğâh hânesinden aşağı inip rast hânesinde karar verir. Segâh perdesinden yukarı ise çargâh ve pençgâh hânelerine hareket eder. XIII. yüzyıldan günümüze bakıldığında ilk kez Tîrevî'nin tarifinde Segâh makamının seyri hakkında daha açıklayıcı bilgilere ulaşılmaktadır. Tîrevî makamın karar perdesinin birçok kuramcıdan farklı olarak rast perdesi olduğunu işaret etmiştir (Uygun, 1990, s. 40).

Bükeoğlu Alişâh'a Göre Segâh Makamı

Mukaddimetü'l-Usûl (1500) adlı eserde Segâh'tan makam olarak değil şube olarak bahsedilmiştir. Yirmi dört şubeden biri olarak, ikinci sırada açıklanmıştır (Çakır, 1999, s. 133).

Seydi'ye Göre Segâh Makamı

El Matlâ (1504) adlı eserde Segâh'tan makam olarak değil şube olarak bahsedilmiştir. Dört şubeden biri olarak, üçüncü sırada açıklanmıştır. Segâh makamı hakkında verilen seyir: kendi perdesinden başlayıp, rast perdesinde karar verir. Seydi'nin vermiş olduğu Segâh makamı seyri ile Kadızaâde Tîrevî'de yer alan seyir özelliklerinin birbiri ile benzerlik taşıdığı görülmektedir (Arısoy, 1988, s. 122).



Yazarı Bilinmeyen Kitâb-ı Edvar'a Göre Segâh Makamı

Kitâb-ı Edvar adlı eserde Segâh'tan makam olarak değil şube olarak bahsedilmiştir. Dört şubeden biri olarak, üçüncü sırada açıklanmaktadır. Şubenin perdelerine dair herhangi bir bilgi olmadığı görülmektedir (Küçükgökçe, 2010, s. 367).

Yazarı Bilinmeyen Rûhperver'e Göre Segâh Makamı

Rûhperver (1531?) adlı eserde Segâh'tan makam olarak değil şube olarak bahsedilmiştir. Üç şubeden biri olarak, üçüncü sırada açıklanmıştır (Cevher, 2004, s. 12).

Kantemiroğlu'na Göre Segâh Makamı.

Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât adlı eserde Segâh makamı: makamla ilgili ilk açıklayıcı bilgilere rastlanmaktadır. Kantemiroğlu Segâh makamına tam perdeli makamların arasında yer vermiştir. Kendi perdesini merkez alıp, kalından inceye ya da inceden kalına tam perdelerde dolaşarak kendi evinde karar verir. Tam perdeleri kullanarak tiz hüseyinî, aşağı doğru yegâh perdesine kadar gidilebileceğini, iki karargâhı olduğunu, biri kendi perdesi olup karar verdiği zaman sadece ve yalnız Segâh makamını icra etmiş olduğunu, ikinci karargâhının düğâh perdesi olup orada karar kıldığında Mâye diye adlandırılan terkîb icra edilmiş olduğunu söylenmiştir (Tura, 2001a, s. 58).

Nâyî Osman Dede'ye Göre Segâh Makamı

Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî adlı eserde Segâh makamı: “Bundan sonra benim için Segâh gelsin isterim. Evvelâ edâ ile perde-i segâh geldi. Sonra düğâh ve rast, tekrar düğâh ve sonra segâh ile tamam olur” şeklinde bahsedilmiştir (Şekil 3). Nâyî Osman Dede'nin tarifine bakıldığında zaman Segâh makamının yine Rast perde düzeninde kullanıldığı görülmektedir (Erguner, 1991, s. 69).

Şekil 3

Nâyî Osman Dede'ye göre Segâh makamı tarifi görünümü



Kaynak:(Öztürk, 2014, s. 71).

Nâyî Osman Dede'ye göre Segâh makamı tarifi görünümü

Tanburi Küçük Artin'e Göre Segâh Makamı

Mûsikî Risâlesi adlı eserde Segâh makamı: “Segâh oldur ki bir mızrab segâh, nevâ, çargâh, segâh, düğâh, rast, düğâh, segâh çargâh, nevâ, segâh, çargâh, düğâh, segâh” şeklinde açıklanmıştır (Judetz, 2002, s. 39).

Şekil 4

Tanburi Artin'e göre Segâh makamı tarifi görünümü



Kaynak:(Judetz, 2002, s. 39).

Artin'in Segâh makamı tarifi (Şekil 4) incelendiğinde makamın tam perdeli makamlar arasında yerini aldığı görülmektedir.

perdenin, aslında Yekta Bey nazarî anlayışına göre segâh perdesini temsil ettiği unutulmamalıdır (Yekta, 1986, s. 72).

Şekil 6

Türk musikisi adlı eserde yer alan Segâh seyir



Kaynak:(Yekta, 1986, s. 72).

İsmail Hakkı Bey'e Göre Segâh Makamı

Mûsikî Tekâmül Dersleri (1926) adlı eserde Segâh makamı:

“Segâh perdesinde karar eden bu makam evvelâ segâh perdesinden başlayıp çargâh, nevâ, çargâh, segâh, kürdî, rast, ırak, rast, kürdî, segâh, çargâh, nevâ, hüseyini, acem perdesinden dönüp bu üslup üzere segâh perdesinde karar eder” şeklinde tarif edilmiştir (Kaygusuz, 2006, s. 114).

Hüseyin Sadettin Arel'e Göre Segâh Makamı

Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri (1941-1948) adlı eserde makamı: durak veya güçlü perdesinden başlayarak dizi seslerinde (Şekil 7) dolaştıktan sonra segâh perdesinde karar verir. Segâh beşlisinden yukarı çıkıldığı takdirde hicaz dörtlüsünün yerine rast dörtlüsü ve beşlisi kullanıldığı görülmektedir (Akdoğan, 1991, s. 294).

Şekil 7

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Segâh makamı perde dizilimi görünümü



Kaynak:(Arel, 1986, s. 294).

Dr. Suphi Ezgi'ye Göre Segâh Makamı

Nazari ve Ameli Türk Musikisi (1935-1953) adlı eserde Segâh makamı: iki farklı yapıda anlatılmıştır. Birincisi, yerinde segâh beşlisine eviçte hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur. İkincisi ise yerinde segâh dörtlüsüne dik hisar perdesi üzerine ferahnâk beşlisinin ilavesinden oluştuğu görülmektedir. Makamın kararı segâh, güçlüsü nevâ, yedeni kürdî perdesidir. Seyrine durak veya güçlü perdesinden başlayıp, pest tarafta segâh dörtlü veya beşlisinde seyir ile durak veya güçlü perdesinde kalış yapar, gerekirse tiz taraftaki hicaz dörtlüsü veya ferahnâk beşlisinde seyir ederek karar perdesinde yedenli veya yedensiz karar verir (Ezgi, 1933, s. 87).

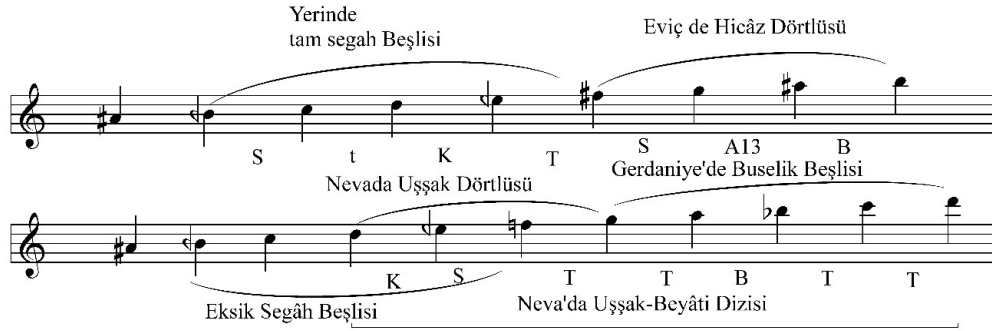
Ekrem Karadeniz'e Göre Segâh Makamı

Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları adlı eserde (1984) Segâh makamı tarifi:

“Segâh veya makamın uygun başka perdesinden terennüme başlayarak çargâh, nevâ, hisârek (Arel-Ezgi sistemindeki dik hisar perdesi), eviç, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve bazen tiz çargâh perdelerine seyrederek. Dönüşte eviç perdesi yerine acem perdesi kullanılarak segâh perdesinde karar eder” şeklinde tarif edilmiştir (Karadeniz, 1984, s. 111-112).

İsmail Hakkı Özkan’a Göre Segâh Makamı

Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri-Kudüm Velveleleri (1987) adlı eserde Segâh makamı: yerinde segâh beşlisine eviç perdesinde hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur (Şekil 8). Durak perdesi segâh, güçlüsü nevâ, seyri ise çıkıcı olarak tarif edilmiştir. Dizide acem perdesinin kullanılabileceği bu sebeple hisâr perdesinin de hüseyinî perdesine dönüşebileceğinden bahsedilmiştir (Özkan, 2000, s. 276).

Şekil 8*İsmail Hakkı Özkan'a göre Segâh makamı perde dizilimi görünümü***Kaynak:**(Özkan, 2000, s. 276).**Yakup Fikret Kutluğ'a Göre Segâh Makamı**

Türk Musikisinde Makamlar (2000) adlı eserde Segâh makamı: çıkıcı bir seyir yapısı içerisindedir. Segâh perdesinden ya da civar perdelerden seyre başlamaktadır. Makamın güçlüsü nevâ perdesidir. Makamın seyir bölgesi rast ile gerdaniye perdeleri arasındadır. Tiz perdelerle genellikle makamın meyan bölümlerinde çıkılmaktadır. Hem kürdî hem de düğâh perdesi kullanımı makamın içerisinde yer alır. Rast ve düğâh perdeleri asma kalış perdeleri arasında yer almaktadır. Rast perdesinde yapılan kalışlar Rast makamı sesleri ile gerçekleştirilir. Düğâh perdesinde yapılan kısa kalışlar Düğâh Maye makamı olarak adlandırılabilir. Eviç ve hisâr perdesi kullanımı bazı durumlarda acem ve hüseyini perdeleri ile değişiklik gösterebilmektedir. Segâh makamı donanımında segâh, dik hisâr, eviç perdelerini almaktadır (Kutluğ, 2000, s. 411).

Gülçin Yahya Kaçar'a Göre Segâh Makamı

Türk Mûsikîsi Rehberi (2012) adlı eserde Segâh makamı: “Dizisi segâh perdesinde segâh beşlisi ile eviç perdesinde hicâz dörtlüsünün eklenmesi şeklinde anlatılmıştır. Makamın durak perdesi segâh, güçlüsü nevâ, yedeni kürdî perdesidir. Makamın asma karar perdeleri nevâ perdesinde bûselik, düğâh perdesinde uşşâk ve rast dörtlüsü, segâh perdesinde eksik segâh, eksik ferahnâk ve tam ferahnâk beşlileri, rast perdesinde rast beşlisi makamın asma karar perdelerindendir. Çıkıcı bir makamdır. Durak perdesi civarından seyre başlayıp segâh beşlisi seslerinde dolaşıp nevâ perdesinde yarım karar verilir. Makamın asma kalış yerleri gösterilerek segâh perdesinde karar verir” şeklinde açıklanmıştır (Kaçar, 2012, s. 2446).

Hatice Selen Tekin'e Göre Segâh Makamı

Türk Müziği Nazarîyatı ve Solfejî-II (2007) adlı eserde Segâh makamı: segâh perdesinde segâh beşlisi ile eviç perdesinde hicâz dörtlüsünün, nevâ perdesinde uşşâk-bayâtî makamı dizisinin, yerinde eksik segâh beşlisinin, segâh perdesinde eksik ve tam ferahnâk beşlisinin, nevâ perdesinde bûselik dörtlüsünün veya dizisinin birbirine eklenmesi ve karışık şekilde kullanılması şeklinde tarif edilmiştir (H. S. Tekin, 2014, s. 53).

Murat Aydemir'e Göre Segâh Makamı

Türk Müziği Makam Rehberi (2014) adlı eserde Segâh makamı:

“Makamın durak perdesi segâh, güçlüsü nevâ, yedeni kürdî perdesidir. Yerinde segâh beşlisine eviç perdesi üzerinde hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Çıkıcı bir makamdır” şeklinde tarif edilmiştir (Aydemir, 2014, s. 59). Neyzen Osman Dede'nin Segâh saz semâîsi Segâh makamına örnek eser olarak gösterilmiştir

Emrah Hatipoğlu'na Göre Segâh Makamı

Makâmîlar ve Terkîbler (2019) adlı eserde Segâh makamı: “*Makâm genel itibariyle Segâh veya civarından seyre başlamaktadır. Acem perdesi de alınarak tam perdelerde dolaşıldıktan sonra Segâh perdesinde karâr verilmektedir*” şeklinde tarif edilmiştir (Hatipoğlu, 2019, s. 156).

Mehmet Gönül'e Göre Segâh Makamı

Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırıcıları (2023) adlı eserde Segâh makamı: temel makamlar arasında altıncı sırada yer almaktadır. Segâh makamının Rast dizisi sesleriyle doğal olarak icra edildiği belirtilmektedir. Segâh perdesi odağında rast perdesinin de duyurulduğu ve kürdî perdesi kullanılarak seyre başlandığı; nevâ'da rast seslerinin, eviç üzerinde segâh'ın, gerdâniye'de rast seslerinin ve tiz segâh perdesi üzerinde Segâh makamı geçkilerinin sıklıkla kullanıldığı ifade edilmektedir. Makamın seyir sonunda eviç perdesinin acem'e çevrilerek segâh perdesinde tam yedenli biçimde karar verdiği görülmektedir (Gönül, 2023, s. 307).

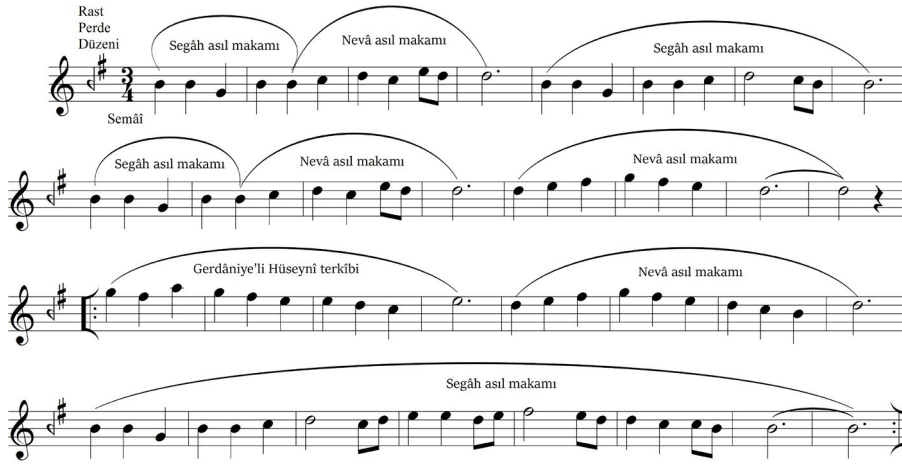
Sühan İrden'e Göre Segâh Makamı

Türk Müziğinde Makam Uygulamaları (2024) adlı eserde Segâh makamı:

“*Rast perde düzeninde; kendi evi olan segâh perdesinden başlayıp herhangi bir perde evinde durmadan seyir ettikten sonra tekrar kendi perde evi olan segâh perdesine gelip orada karar veren ezgiler Segâh asıl makamı adını alır. Segâh asıl makamıyla başlayıp birden fazla farklı makam veya terkîb ile seyir ettikten sonra tekrar Segâh asıl makamıyla karar veren ezgiler Segâh terkîbi (bileşimi) adını alır*” şeklinde tarif edilmiştir (İrden, 2024, s. 20). Sühan İrden'in örnek verdiği seyir (Şekil 9) incelendiğinde, Segâh makamı içerisinde Rast perde düzeninde yer alan farklı makam veya terkîblerin kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 9

Sühan İrden'e göre Segâh makamı seyir örneği



Kaynak: (İrden, 2024, s. 21).

Kantemiroğlu Edvarı'ndaki Segâh Eserler ve Makam Analizleri

Bu bölümde incelenen eserler Kantemiroğlu'nun Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât'ını çeviren Yalçın Tura'nın eserinden (2001) alınarak günümüz notasına çevrilmiştir. Eserler edvar numaralarıyla adlandırılmıştır.

5 Numaralı Segâh Eserin Makam Analizi

Şekil 10

Kantemiroğlu Edvarı 5 numaralı Segâh eseri notası

Segah Peşrev

Darb-ı fetih

1. Hane

Muzaffer

Mülazime

Kaynak: (Tura, 2001b, s. 15).

Muzaffer'e ait 5 numaralı Segâh peşrev'in birinci hane ve mülâzime bölümünde Rast perde düzeninde (Şekil 9) segâh perdesinden başlanıp tam perdelerde seyrettikten sonra tekrar segâh perdesinde karar verdiği görülmektedir (Şekil 10). Eserin donanımında segâh ve eviç perdeleri yer almaktadır. Bugün Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyesinde dik hisâr (mi 1 koma bemol) perdesi olarak bilinen hisâr³ perdesiyle kürdî (la dört koma diyez) nihavend⁴ perdesinin kullanılmadığı görülmektedir.

³Arel-Ezgi nazariyatında dik hisâr (mi bir koma bemol) olarak tanımlanan perde Kantemiroğlu Edvar'ında hisâr perdesi olarak geçmektedir (Tura, 2001a, s. 3)

⁴Arel-Ezgi nazariyatında kürdî (la dört koma diyez) olarak tanımlanan perde Kantemiroğlu Edvar'ında nihavend perdesi olarak geçmektedir (Tura, 2001a, s. 9).

6 Numaralı Segâh Eserin Makam Analizi

Şekil 11

Kantemiroğlu Edvarı 10 numaralı Segâh eseri notası

Kaynak:(Tura, 2001b, s. 24).

Şerif'e ait 6 numaralı Segâh peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde segâh perdesiyle başlanıp diğer perdelerde durmadan seyir edilerek Segâh perdesinde karar verildiği görülmektedir. Eserin mülâzime bölümünde ilk üç satırda Rast perde düzeninde rast perdesinden başlanıp diğer perdelerde durmadan seyir edilip tekrar rast perdesinde karar verilir gibi yapıldığı fakat son satırda eviç perdesinden başlanarak segâh perdesi kararıyla Bestenigâr-ı Kadîm (Eski Bestenigar) terkîbi şeklinde sonlandırıldığı dikkat çekmektedir (Şekil 11). Eserin 1. hâne ve mülâzime bölümleri bütün halinde düşünüldüğünde Segâh asıl makamıyla başlanıp Rast asıl makamıyla seyir edildiği ve Bestenigâr-ı Kadîm⁵ terkîbi ile karar verildiği ve bütünde Segâh terkîbi uygulandığı ifade edilebilir.

⁵Seyir hareketine gerdâniye perdesinden başlar ve oradan aşağıya inip tam perdelerde seyir ederek segâh perdesinde karar verir (Tura, 2001a, s. 92)

174 numaralı Segâh Eserin Makam Analizi

Şekil 12

Kantemiroğlu Edvarı 174 numaralı Segâh eseri notası

Segah Peşrev

Devr-i Kebir

1. Hane

Anonim

Kaynak: (Tura, 2001b, s. 150).

Anonim olan 174 numaralı Segâh peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde segâh perdesinden başlanıp diğer perdelerin herhangi birinde durmadan seyir edilip tekrar segâh perdesinde karar verildiği görülmektedir (Şekil 12). Mülâzime bölümünün ilk dört portesinde Segâh makamıyla başlayıp Uşşâk makamıyla seyir ettikten sonra Segâh makamı ile karar verdiği için Mâye-i Rast⁶ terkîbiyle başlanıp, mülâzimenin son portesinde Segâh makamı karar verildiği görülmektedir.

216 Numaralı Segâh Eserin Makam Analizi

Şekil 13

Kantemiroğlu Edvarı 216 numaralı Segâh eseri notası

Segah Peşrev

Devr-i Revân

Ser Hâne (1. Hane)

Eyüblü Muhammed Çelebi

Kaynak: (Tura, 2001b, s. 186).

Eyüblü Muhammed Çelebi'ye ait Segâh peşrev'in birinci hânesinde Rast perde düzeninde segâh perdesinden başlanıp diğer perdelerde durmadan seyir edilip tekrar segâh perdesinde karar verildiği görülmektedir.

⁶Segâh makamıyla başlayıp Uşşâk makamıyla seyir ettikten sonra Segâh makamıyla karar verir (İrden, 2020, s. 30).

Eserin mülâzime bölümünde Nevâ makamı başlanıp Müsteâr terkîbiyle seyir edildikten sonra Segâh makamı karar verilmiştir (Şekil 13). Son iki satırda bu zamana kadar incelenmiş eserlerde rastlanmayan kürdî (nihavend) ve nim hicâz perdelerine rastlanmıştır. Peşrev'de kullanılan bu nağme yapısının Müsteâr⁷ terkîbi olduğu düşünülmektedir. Eserin son iki satırında Segâh ve Müsteâr makamı iç içe kullanılmıştır. Başka bir deyişle Eyüblü Muhammed Çelebi'nin Segâh Peşrev'inde kullandığı Segâh makamı anlayışının, Abdülbâkî Nâsır Dede'nin eserinde (1794) verilen Segâh makamı tarifıyla örtüşmekte olduğu düşünülmektedir.

249 Numaralı Segâh Eserin Makam Analizi

Şekil 14

Kantemiroğlu Edvarı 249 numaralı Segâh eseri notası

Segah Semâi



Kaynak:(Tura, 2001b, s. 213).

Anonim olan 249. sıradaki Segâh saz semâisi'nin birinci hânesinde Rast perde düzeninde segâh perdesinden başlanıp diğer perdelerin herhangi birinde durmadan seyir edilerek tekrar segâh perdesinde karar verildiği görülmektedir. Eserin mülâzime bölümünde Pencgâh-ı Asıl (Nevâ+Rast) terkîbiyle başlanıp son portrede Segâh asıl makamıyla karar verildiği tespit edilmiştir (Şekil 14). Eserin 1. hâne ve mülâzime bölümleri bütün halinde düşünüldüğünde Segâh asıl makamıyla başlanıp Pencgâh-ı Asıl terkîbiyle seyredip, Segâh asıl makamıyla karar verildiği ve bütünde Segâh terkîbi uygulandığı düşünülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada, Segâh makamının tarihsel süreciyle ilgili elde edilen bulgular neticesinde; Segâh'ın, Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi'nin Kitâb'ül Edvar'ında sadece perde ismi olarak geçtiği, Abdülkadir Merâî, Bedri Dilşâd, Ahmedoğlu Şükrullah, Hızır bin Abdullah, Fetullah Şîrvânî, Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'a, Ladikli Mehmed Çelebi, Bükeoğlu Alişâh ve Seydi gibi kuramcılarının Segâh'ı bir şube olarak ele aldığı tespit edilmiştir.

⁷Hicaz perdesinden başlayıp, segâh perdesinde karar verir. Bestelenmiş eserlerde segâh perdesinin yanına kürdî perdesinin de katıldığı görülmektedir (Tura, 2006, s. 47).

Segâh makamının ilk seyir bilgilerine Kadızâde Tirevî'de rastlanmış olup, Risâle-i Musîkî adlı eserde günümüz Segâh makamı anlayışından farklı olarak makamın karar perdesinin rast perdesi olduğuna işaret edilmektedir. Segâh makamının ilk detaylı tanımına Kantemiroğlu Edvarı'nda ulaşıldığı, Nâyî Osman Dede, Tanburi Küçük Artin ve Abdülbâki Nâsır Dede (1794) gibi ilgili dönemin kuramcıları tarafından yapılan Segâh makamı tanımlarının birbiriyle örtüştüğü, çalışma kapsamında ortaya çıkmıştır. Segâh makamı tanımları içerisinde dik hisar (mi bir koma bemol) perdesi ilk defa Tanburi Cemil Bey tarafından, kürdî (la dört koma diyez) perdesi ise Abdülbâki Nâsır Dede tarafından verilen tariflerle kullanılmaya başlamıştır. Segâh makamının tarihsel sürecinde, dizi merkezli anlatım modeli ise ilk defa Rauf Yekta Bey tarafından kullanılmıştır. Günümüzde Segâh makamı ile ilgili tanımları bulunan Hatipoğlu (2019), Gönül (2023), İrden (2024) gibi kuramcıların vermiş olduğu tanımların Kantemiroğlu, Nâyî Osman Dede, Tanburi Küçük Artin, Abdülbâki Nâsır Dede (1794) gibi XVIII. yüzyıl'ın kuramcılarıyla örtüştüğü bulgular doğrultusunda belirlenmiştir.

Çalışmanın son bölümünde, Kantemiroğlu Edvarı'nda yer alan Segâh makamında beş eserin makam analizi yapılmıştır. Makam analizlerinde elde edilen bulguların sonucuna göre; 6 numaralı eserin içerisinde Segâh makamı yapısı haricinde Rast makamı, Pençgâh-ı asl terkîbi ve Bestenigâr-ı Kadîm terkîbinin kullanıldığı görülmektedir. 174 numaralı eserin içerisinde Segâh makamı yapısı haricinde Mây-e Rast terkîbi, 216 numaralı eserin içerisinde Neva makamı ve Müsteâr terkîbi, 249 numaralı eserde ise Pençgâh-ı asl terkîbinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Çalışmada yer alan Yekta (1913), İsmail Hakkı (1926), Arel (1941-1978), Ezgi (1935-1953), Karadeniz (1984), Özkan (1987), Kutluğ (2000), Kaçar (2012), Tekin (2014), Aydemir (2019), Gönül (2023) gibi kuramcılar tarafından kullanılan kürdî (la dört koma diyez) perdesi olarak bilinen nihâvend perdesinin, analiz edilen beş eserden yalnızca 216 numaralı eserde (o da müsteâr terkîbi olan nağme yapısı içerisinde) kullanıldığı; diğer Segâh nağme yapılı olan eserlerin hiçbirinde yer almadığı görülmüştür.

Analiz edilen eserlerde yer alan Segâh makamı yapısının Kantemiroğlu, Nâyî Osman Dede, Tanburi Küçük Artin, Abdülbâki Nâsır Dede (1794) gibi ilgili dönemin kuramcılarıyla örtüştüğü görülmektedir.

Tüm bu bilgilerin ışığında, Türk mûsikisinde kullanılan diğer makamların da geleneğin taşıdığı izler doğrultusunda ele alınması ve bu makamların hangi dönemlerde, ne şekilde tanımlandıklarının ortaya konulması önerilmektedir.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Yazar Katkısı	Çalışma Konsepti/Tasarım – H.O.Ö.; Veri Toplama: H.O.Ö. ; Veri Analizi/Yorumlama – H.O.Ö., S.İ.; Yazı Taslağı – H.O.Ö., S.İ.; Son Onay ve Sorumluluk – H.O.Ö., S.İ.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek	Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Author Contributions	Concept/Design – H.O.Ö.; Data Collection: H.O.Ö.; Data Analysis/Interpretation – H.O.Ö., S.İ.; Drafting Manuscript – H.O.Ö., S.İ.; Final Approval and Accountability – H.O.Ö., S.İ.
Conflict of Interest	The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support	The authors declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri

Author Details

Hasan Ozan Özçelik

¹ Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Sivas, Türkiye,

 0000-0002-2265-0173  ozankanuni@gmail.com



Sühan İrden

² Kocaeli Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü, Kocaeli, Türkiye

0000-0003-4335-5648

Kaynakça | References

- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şîrvânî ve "Mecelletun Fî'l-Mûsîka" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri* (Tez No: 51498) [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Akdoğan, O. (1991). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin, El-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma* (Tez No: 5112) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Aydemir, M. (2014). *Türk Müziği Makam Rehberi*. Pan Yayıncılık.
- Büyükoztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2023). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (34. baskı). Pegem Akademi.
- Cevher, H. (1992). *Tanbûrî Cemil Bey ve "Rehber-i Mûsikî"* (Tez No: 36962) [Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Cevher, H. (2004). *Rûh-Perver İnceleme-Günümüz Türkçesi*. Sade Matbaacılık.
- Ceyhan, A. (1994). *Bedr-i Dilşad'ın Murad-Name'si* (Tez No: 28552190) [Ph.D.]. <https://www.proquest.com/pqdtglobal/docview/2616678477/abstract/7B6E5969E4A44B24PQ/1>
- Çakır, A. (1999). *Alışah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri* (Tez No: 87882) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî* (Tez No: 428799) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Ezgi, M. S. (1933). *Nazarî, Amelî Türk Musîkîsi: C. Cilt III*. Hüsnitabat Matbaası.
- Gönül, M. (2023). *Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırmaları*. NEÜ Yayınları.
- Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği* (2. Baskı). Pan Yayıncılık.
- Gürel, M. (2021). The Fundamental Principles And Elements Constituting Of The Makam Concept With The Anatolian Edvar Tradition, The Thirty-Seven Makams Arising From Hıcaz Gamut. *Idil Journal of Art and Language*, 10(85). <https://doi.org/10.7816/idil-10-85-09>
- Hatipoğlu, E. (2019). *Makamlar ve Terkibler—Sipürde: Sipürde Ahenk—Yeni İşaretlerle*. Emrah Hatipoğlu. <https://books.google.com.tr/books?id=MnGqDwAAQBAJ>
- İrden, S. (2020). *Türk Mûsikîsinde Düzen-Perde-Makam-Terkîb Uygulamaları* (1. baskı). Eğitim Yayınevi.
- İrden, S. (2024). *Türk Müziğinde Makam Uygulamaları* (1. baskı). Eğitim Yayınevi.
- Judetz, P. (2002). *Tanburi Küçük Artın*. Pan Yayıncılık.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk Mûsikîsi Rehberi*. Maya Akademi.
- Kamiloğlu, R. (1998). *Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumî'nin Risale-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirmesi* (Tez No: 92586) [Yüksek Lisans Tezi, İlnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmed Oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Mûsikî" Adlı Eseri* (Tez No: 218317) [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Karadeniz, E. (1984). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karasar, N. (2023). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler* (38. baskı). Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık.
- Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri* (1. Baskı). İTÜ Vakfı Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Mûsikîsinde Makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Küçüköğkeç, Ö. (2010). *XV. yüzyılda makâmalar* (Tez No: 253790) [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı / İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Özçimi, S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr* (Tez No: 9112) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (2006). *TÜRK MÛSİKİSİ Akademik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü: C. 1.Cilt*. Orient Yayınları.

- Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri* (Tez No: 381924) [Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Müzikoloji ve Müzik Teorisi Ana Bilim Dalı]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Tanrıkorur, C. (2019). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi* (5. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Tekin, A. (2003). *Hızır Ağa'nın "Mûsikî Risâlesi" isimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi* (Tez No: 130275) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve Risâletü'l- Fethiyye'si* (Tez No: 87226) [Doktora Tezi, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Tekin, H. S. (2014). *Türk Müziği Nazarîyatı ve Solfej- II*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Tura, Y. (2001a). . *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî'alâ Vechi'l-Hurûfât: C. 1. Cilt*. Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2001b). . *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî'alâ Vechi'l-Hurûfât: C. 2. Cilt*. Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2006). *İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkîk ü Tahkîk)* (1. Baskı). Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. (2015). *Meragî'den II.Murad'a Müziğin Maksatları (Makâsıdu'l-Elhân)*. Atatürk Kültür Merkezi.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadızaâde Tirevî ve Musikî Risalesi* (Tez No: 14968) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyuddin Abdulmu'Min Urmevi Ve "Kitab'Ul-Edvar"* (Tez No: 28527313) [Ph.D.]. <https://www.proquest.com/pqdtglobal/docview/2581746203/abstract/FD4D3CDFD0174A98PQ/8>
- Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası: Edvar* (1. Baskı). Atatürk Kültür Merkezi.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi* (1. Baskı). Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (12. baskı). Seçkin Yayıncılık.

