

**AZERBAIJAN MUĞAM MÜZİĞİ VE TÜRK MAKAM  
MÜZİĞİ İÇİNDE ‘HÜMÂYUN’ MAKAMININ  
KARŞILAŞTIRILMASI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

*A Study on the Comparison of “Humayun” Maqams in Azerbaijan  
Mugam Music and Turkish Maqam Music*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2021.46

**Oğuz KARAKAYA<sup>1</sup>  
Kamran AHMADOV<sup>2</sup>**

**Özet**

*Azerbaycan Muğam Müziği ve Türk Makam Müziği ses sisteminin, XIII. yüzyılda yaşamış teorisyen ve icracı olan Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi tarafından kurulan ve sistemci okul olarak da adlandırılan bir temele dayandığı bilinmektedir. Bununla birlikte, XIV. yüzyılın ikinci yarısında Azerbaycan'ın Maraga şehrinde doğan ve XV. yüzyılın önemli bir teorisyeni ve icracısı olan Abdülkâdir Merâgî'nin bu sistemi sağlam bir temel oturttuğu, geliştirdiği, Câmî'l-Elhan ve Makâsîdü'l-Elhan adlı eserleri ile bu sistemi Türkiye coğrafyasına taşıdığı da bilinmektedir. Merâgî'nin eserleri, bu konuda Urmevi ile birlikte ana kaynak niteliğindedir. Bu sebeple, Türk Makam Müziği ve Azerbaycan Muğam Müziği'nin aynı kaynaktan beslenen bir yapıdan doğduğu söylenebilir. Ayrıca, her iki ülkenin tarihsel süreç içinde sosyal, siyasal, eğitsel, kültürel ve sanatsal alanda yaşamış olduğu değişim ve etkileşimlerin müziklerine icrâ ve üslup farklılığı olarak yansıtıldığı, buna bağlı olarak da iki ülkenin makam müzikleri içinde aynı adlı makam olsa da ilgili makamın icra ve oluşum (seyir) özelliğinin farklı özellikler taşıdığı da ifade edilebilir.*

*Bu araştırmada, Azerbaycan Muğam Müziği ve Türk Makam Müziği içinde yer alan Hümâyun Makamı'nın dizi ve seyir özelliklerinin iki ülkede nasıl kullanıldığını ve bu makamın icra biçiminin tarihsel süreç içinde hangi yönde gelişip değişime uğradığını ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, her iki makam müziği içinde Hümâyun Makamı'na ait seyir özelliklerini belirleyebilmek için Tarama Modeli kullanılmış, Azerbaycan ve Türkiye Makam Müziği'ne ait örnek Hümâyun eserler üzerinde betimsel analiz yapılmıştır.*

*Bu araştırmanın sonucunda; Hümâyun muğamındaki eserlerin Batı Müziği terminolojisi ile ifade edildiği, ayrıca, icra esnasında bu perdelerin*

<sup>1</sup> Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği ASD, oguzkarakaya1@gmail.com

<sup>2</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Türk Sanat Müziği Sanat Dalı, kamranahmadov004@gmail.com

*Batı Müziği anlayışı içinde değil, Tar'daki on yedili perde düzeni içinde seslendirilmeye devam edildiği, Hümâyün seyirinin çıkıcı başladığı, tam aralıkla DO veya LA perdesinde yedenli biçimde karar ettiği, Türk Makam Müziğinde ise inici-çıkıcı bir seyir yapısına sahip olduğu, seyir içinde Nişâbur geçki yapıldığı, 18.yüzyıl ve öncesinde Rast yedenli veya yedensiz tam karar ederken 18.yüzyıldan sonra Nim Zirgüle perdesinin de yeden olarak kullanılabilirdiği sonuçlarına ulaşılmıştır.*

**Anahtar kelimeler:** *Türk Müziği, Muğam, Makam, Makam Müziği, Hümâyün.*

### **Abstract**

*It is known that the sound system of Azerbaijan Mugam Music and Turkish Maqam Music is based on a foundation founded by the theorist and performer Safiyyuddin Abdulmumin Urmevi, who lived in the 13th century and is also called systemic school. However, Abdulkadir Meragi, who was born in the city of Maraga in Azerbaijan in the second half of the XIV century and who was an important theorist and performer of the 15th century, established and developed this system in his works named Cami'l-Elhan and Makasidu'l-Elhan. with this system it is known to carry the geography of Turkey. The works of Meragi are the main sources together with Urmevi on this subject. For this reason, it can be said that Turkish Maqam Music and Azerbaijani Mugam Music were born from a structure that is fed from the same source. In addition, the changes and interactions that both countries have experienced in the historical process in the social, political, educational, cultural and artistic fields are reflected in their music as a difference in performance and style. It can also be stated that the (melodic course) feature has different features.*

*In this study, it was aimed to reveal how the sequence and performance features of Humayun Maqam, which is included in Azerbaijan Mugam Music and Turkish Maqam Music, were used in the two countries and in which direction the performance of this makam developed and changed in the historical process. For this purpose, the scan model was used to determine the course of music in both authorities Humayun Authority properties, Azerbaijan and Turkey monuments of the descriptive analysis on the sample Humayun Maqam has made music.*

*As a result of this research; The works in Hümâyün Mugam are expressed with Western Music terminology, and also, during the performance, these tones continued to be performed within the seventeen fret order in Tar, not within the understanding of Western Music, the performance of the Humayun began, and it is finished completely on the tone of DO or LA, In Turkish Maqam Music, on the other hand, it is concluded that Nim Zirgüle could be used as a rule after the 18th century, while Rast made a complete decision with or without a 17th in the 18th century and before.*

**Keywords:** *Turkis Music, Mugam, Maqam, Maqam Music, Humayun.*

## GİRİŞ

İnsanoğlunun Müzik sanatına dair ilk icralarının doğadaki sesleri içeren ve doğaçlama temelindeki örnekler olduğu bilinmektedir. Duygu ve düşüncelerini çeşitli araç-gereçlerle ya da sadece kendi sesini (acapella) kullanarak doğaçlama icralar yapan insanoğlu zamanla bu sanatı gerek ses /perde ve araç-gereç gerekse ses sistemi ve müzik yazısı (nota) bakımından geliştirme ihtiyacı duymuştur denilebilir. Müzik sanatının ilk önemli ses sistemi çalışmalarının Pythagoras (MÖ. 570 – MÖ. 495) tarafından yapıldığı söylenebilir. Pythagoras, ‘müziksel uyumu matematik formülleriyle dile getirmiş, bir oktav aralığının 2:1 orana, beşli aralığının 3:2 orana, dördlünün 4:3 orana ve tam notaların 9:8’e eşdeğer olduğunu kanıtlamıştır’ (İlyasoğlu, 2001 :6). Bu değerlerin günümüzde dahi geçerliliğini koruduğu bilinmektedir. Milattan sonra IX. ve X.yüzyıllarda yaşamış olan Fârâbî, (870-950), ‘eski Grek felsefesini yorumlayarak geliştirmiş, İslamiyetle Platon (Eflatun) ve Aristo felsefelerini bağdaştırmaya çalışmıştır. Kitâbü’l Musikâl Kebîr adlı eseriyle Ortaçağda müzik teorisi üzerine yazılmış olan Arapça kitapların en ayrıntılı ve sistemli’ (Akt. Can, 2001: 9) örneğini kaleme almıştır. ‘XIII. yüzyılda Safiyyüddin Abdülmümin Urmevî, bir oktavı on yedi aralığa bölerek on iki ana makam ve altı âvâze’ (Uygun, 1999: 58-216-217) temeline dayanan, sistematik nazariyeyi ortaya koymuştur. ‘XV. yüzyılda Abdülkâdir Merâgî, Urmevî tarafından kurulan on yedili ses sistemi içinde on iki ana makam ve altı âvâze’ye yirmi dört şûbe’ (Bardakçı, 1986:64) kavramını eklemesi sebebiyle sistemi geliştirdiği söylenebilir. Ayrıca, yazma eserleriyle bu sistemi Türkiye coğrafyasına ulaştırmıştır. Urmevî ve Merâgî’ye ait yazma eserlerin, Türkiye coğrafyasında yaşamış olan teorisyen ve icracılara ana kaynak teşkil ettiği bilinmektedir. Bu sebeple, Azerbaycan ve Türkiye’nin, Makam Müziği konusunda, aynı kaynaktan beslenen bir yapının farklı icra ve üslup örneklerini içermesi bakımından benzerlikler yanında farklılıkları da bünyesinde barındırmasının doğal karşılanması gerektiği söylenebilir.

### Muğam – Makam İlişkisi

Axundov (2015: 14), muğam’ın, “İran’da destgâh; Azerbaycan’da muğam, destgâh; Arabistan’da ve Türkiye’de makam; Kuzey Afrika’da Cezayir, Tunus ve Fas’ta istihbar, nuva; Hindistan’da raqa; Pakistan’da heyyal; Tacikistan’da makom, Kazakistan’da kyüi” (Axundov, 2015: 4) olarak adlandırıldığını

belirtmektedir. Ayrıca, XV. yüzyıl teorisyeni Merâgî'nin, on iki ana makam altı âvâze ve yirmi dört şube temelindeki ses sisteminin makam, âvâze ve şûbe olarak günümüzde varlığını sürdürmekle birlikte, zaman içinde bu yapıların değişime uğradığı da Azerbaycan yazılı kaynaklarında görülebilmektedir. Bu konuya bir örnek olarak Axundov (2015: 14), Avâze konusunda şu bilgiyi vermektedir: “muğam icracılığında altı âvâze olan Nevruz, Selmek, Gerdaniyye, Geveşt, Maye ve Şehnaz muasır icracılık sanatında öz fonksiyonundan değişerek, Azerbaycan'da Şehnaz, küçük hacimli muğam gibi, diğerleri ise şube ve guşe gibi muğam destgâhlarına dahil olmuştur” (Axundov, 2015: 14). Merâgî'nin Câmî'ül-Elhân ve Makâsîd'ül-Elhân adlı eserlerindeki altı âvâzeye, ‘XV. yüzyılda Türkiye coğrafyasında ‘Hisar’ eklenerek âvâze sayısı yediye ulaşmıştır’ (Doğrusöz, 2012: 44). Azerbaycan coğrafyasında olduğu gibi Türkiye coğrafyasında da makam âvâze ve şube yapısında zamanla değişimler olmuş ve bu yapılar ilerleyen yüzyıllar içinde müstakil olarak makam sınıfında ele alınmıştır.

Türk Müziği içinde makam teriminin kullanımı ve sözlük anlamı konusunda Tanrıkorur (2003: 139), şu bilgileri vermektedir: ‘Kâme-Yekûmu’: kalkma, ayakta durma fiil kökünden yapılmış olan maqam veya maqame kelimesi, ‘durulan yer anlamındadır ve tarihte ilk Kur’ân okuyucularının Kur’ân okurken durdukları yer için kullanılmıştır. Sonra sohbet ve mûsikî yapılmak üzere toplanılıp eğlenilen yere de ‘makam’ denmiştir.” (2003: 139). Türkiye Türkçesi'nin yanı sıra Başkurt, Kazak, Kırgız, Özbek gibi Türk topluluklarında da makâm tâbirine rastlanılmaktadır. Makam kelime anlamı bakımından ayağın bastığı yer, pozisyon, durum, rütbe, gibi mânâlara gelmektedir. Makâm önceleri bu mânâlara uygun olarak bir müzik parçasında, üzerlerinde daha uzun kalışların yapıldığı perdeler için kullanılmıştır (Can, 1993: 1).

Rauf Yekta Bey, makam tanımını şu şekilde yapmaktadır: “... Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nispetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vassfını belli eden mûsikî sıkalasının hususi bir şeklidir” (1986: 67).

Ekrem Karadeniz, makam tanımını şu şekilde yapmaktadır: “Türk mûsikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim (kulağa hoş gelen ses / aralık) seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir” (1983: 64).

Gülçin Yahya Kaçar, makam tarifini şu şekilde yapmaktadır: “...Kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen müzik dizilerinin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır” (2009: 53).

Yukarıdaki tarif ve tanımlardan, Türk Müziği’nde makamın, kendine özgü perde, aralık ve seyir kuralı olan özel ezgi / nağme dolaşımı olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, Azerbaycan coğrafyasında Muğam teriminin, Türkiye coğrafyasında olduğu gibi Arapça kökenli Makam terimi ile aynı anlamda kullanıldığı, kökeninin ve sınıflanma biçiminin 15. Yüzyıl teorisyeni ve icracısı Merâgî’ye dayandığı görülmektedir. Buna karşın, Türkiye coğrafyasındaki makam sınıflaması ile Azerbaycan coğrafyasındaki muğam / makam sınıflamasının 15.yüzyıldan sonra önemli değişimler yaşadığı da anlaşılmaktadır.

### **Araştırmanın Amacı**

Aynı kaynaktan beslenen Azerbaycan Muğam Müziği ve Türk Makam Müziği içinde yer alan Hümâyun Makamı’nın farklı coğrafyalar üzerindeki icra biçimini ve seyir özelliklerini ortaya çıkarmak bu araştırmanın ana amacını oluşturmaktadır. Bu kapsamda, Hümâyun Makamı’nın Azerbaycan ve Türkiye coğrafyasındaki icrasına yönelik benzerlik ve farklılıkların ortaya çıkarılması da araştırmanın amacı kapsamında yer almaktadır.

### **YÖNTEM**

Bu çalışmada; Tarama modeli kullanılmıştır. Konuya yönelik yazılı kaynaklar üzerinde doküman analizi yapılmıştır. Ayrıca, Azerbaycan muğam müziğine ve Türk makam müziğine örnek olarak Hümâyun eserlerin seyir özelliklerini ortaya çıkarabilmek için eserler üzerinde betimsel analiz yapılarak her iki icra biçimi üzerinde karşılaştırmalı analiz edilmiştir.

### **Azerbaycan Halk Müziği**

Azerbaycan Halk Müziği’nin esasını oluşturan yedi makamın (Rast, Şûr, Segâh, Şüşter, Çargâh, Bayâtî-Şiraz, Hümâyun) ses sıraları, çeşitli birleşim şekillerinden ibaret olan beş tetrakordan meydana gelir. Bu beş tetrakodun dördü tam (Esas tetrakord ‘1-1-0.5’,

Orta yarım tonlu ilave tetrakord '1-0.5-1', Başlangıçta yarım tonlu ilave tetrakord '0.5-1-1', artırılmış sekondalı tetrakord '1-1.5-1), biri ise eksiltilmiş (eksiltilmiş tetrakord '0.5-1-0.5') dörtlüdür. Esas makamların ses sırası (dizisi), bu tetrakordların çeşitli şekillerde birleştirilmelerinden (zincirli birleşme, yakın birleşme, orta yarım ton vasıtasıyla birleşme, orta ton vasıtasıyla birleşme) meydana gelir. Bu birleşmelerle Azerbaycan Halk Müziği'nin makam dizileri meydana gelir (Gerçek, 1998:17). Günümüzde Azerbaycan'da hanende ve sazandeler muğamı üçe ayırmışlardır: 1) Esas muğamlar; 2) Küçük muğamlar; 3) Zerbi muğamlar. Bundan başka «Rast» ailesine (Mahur-hindi, Orta Mahur, Bayatı-Gacar, Dügah) ve Segah'ın değişik biçimlerine (Zabul Segâh, Segâh Zabul, Mirze Hüseyin Segah'ı, Haric Segâh vb.) dahil olmuş muğamlar da vardır (Axundov, 2015: 7).

Sovyet döneminden sonra (1920'de Bakü'yü işgal etmesiyle) başlayan müzikde batılılaşma politikası, Batı Müziği merkezli yeni bir dönemi başlatmıştır (Soysal, 2012: 20). Bununla birlikte, ses sisteminin Sovyet işgali döneminde tahrif edilerek çeşitli değişikliklere uğradığı (Akt. Soysal, 2012: 24) bilinmektedir. Üzeyir Hacıbeyli, dönemin şartlarına göre Azerbaycan'ın öz musikisinin tamamen yasaklanması tehlikesini sezmiş, uzlaşmacı politika izleyerek memleketinin musiki kültürünü çeşitli yollara başvurarak yaşatmaya çalışmıştır (Soysal, 2012: 24).

Avrupa müziğinde olduğu gibi, Azerbaycan müziğinde de oktav yedi diatonik, on iki kromatik sestem ibarettir. Fakat Üzeyir Hacıbeyli'ye göre Avrupa (Batı) müziğinde oktavda sesler muntazam, Azerbaycan müziğinde ise gayri muntazam tampere olunmuştur. Buna göre tampere sisteme uygun enstrümanlarda (piano) Azerbaycan müziği icra edildiğinde üçlü ve altılı aralıklarda bazı uygunsuzluklar ortaya çıkmaktadır. Örneğin: Azerbaycan müziğinde büyük üçlü aralığı, tampere büyük üçlüsüne nisbeten pes, küçük üçlü ise tampere küçük üçlüsüne nisbeten tizdir (Akt. Şen, 2010: 109). Azerbaycan Halk Müziğinin icrasında ve özellikle Tar'da koma sesler kullanılmaktadır. Türk Halk Müziğinin ana enstrümanı olan bağlamadaki Sib2 (Si bemol 2) sesi (ve bunun gibi diğer sesler), Tar'da Reb2 (Re bemol 2) sesine karşılık gelmektedir. Azerbaycan Müziğinin ses sistemi nazari olarak ifade edilirken bu sesler notaya yazılmaz. Fakat, icra sırasında enstrüman çalan ya da okuyan kişi bu perdelerden faydalanarak icrasını tamamlar (Şen, 2010: 109-110). Azerbaycan mûsikisinde, Segâh (Türk Mûsikisi'nde) perdesine tekabül eden perdelerin varlığı şeklen görünmese de Tar'da muğam

perdeleri adıyla başka perdelerin aralarında korunmakta olan perdeler mevcuttur (Soysal, 2012: 148).

13.yüzyılda Safiyyüddin Abdülmümin Urmevî'nin ortaya koyduğu on yedi aralıklı ses sistemi, on iki ana makam ve altı âvâze (Uygun, 1999:146-216), Abdülkâdir tarafından geliştirilmiş on iki ana makam, altı âvâze ve yirmi dört şûbe (Bardakçı, 1986:64) üzerine temellendirilmiştir. Bu sistem içindeki ana makam, âvâze ve şûbe isimlerinin günümüzde (ismen de olsa) varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Ancak, Sovyet döneminden sonra yaşanan sosyal-siyasal-kültürel-sanatsal dönüşüm içinde Azerbaycan Halk Müziğine, sanatına ve kültürel varlıklarına yönelik uygulanan politikalar neticesinde halkın geçmiş ile olan yazılı-sözlü bağlantısının koparılmaya çalışıldığı söylenebilir. Bu süreçte, Üzeyir Hacıbeyli ve Müslüm Makamayev gibi teorisyen, icracı ve bestekarların, yazılı-basılı eserleriyle sonraki kuşaklara adeta ana kaynak niteliği taşıdıkları da ifade edilebilir. Azerbaycanlı teorisyen, icracı ve bestekârların genel olarak Üzeyir Hacıbeyli'nin yazmış olduğu 'Azerbaycan Halk Mûsikisinin Esasları' isimli eserini kaynak gösterdiği ve dayanak olarak bu eserden alıntı yaptığı görülmektedir.

### **Türk Makam Müziği**

Türk Makam Müziği ses sisteminin temelini XIII. Yüzyılda Safiyyüddin Abdülmümin Urmevî tarafından kurulan ve sisteme dayandığı bilinmektedir. Urmevî, bir oktavı birbirine eşit olmayan on yedi aralığa bölmüş ve sistemi on iki ana makam üzerine kurmuştur (Uygun, 1999: 216-217). Merâgî'nin bu sistemi geliştirdiği ve on iki ana makama ilave olarak altı âvâze ve yirmi dört şûbe eklediği (Bardakçı, 1986: 75) bilinmektedir. Hümâyun, şubeler içinde yer almaktadır.

Urmevî ve Merâgî'nin eserlerini ana kaynak olarak alan Türkiye coğrafyasında yaşamış olan teorisyenler, 15.yüzyıldan 18.yüzyıla kadar 'bir oktavı birbirine eşit olmayan on yedi aralığa bölmüş, on iki ana makam, yedi âvâze' (Doğrusöz, 2012: 46) temelinde sistemi oluşturmuşlardır. 18.yüzyıl teorisyenlerinden Abdülbâkî Nâsır Dede, 'on iki ana makamdan Zengüle, Zirefkend ve Büzürg'ü çıkararak, bunların yerine Nihâvend, Nişâbur, Segâh, Sabâ ve Sûzidilârâ makamlarını koymuş, esas sıralamayı değiştirmiş ve edvâr-ı meşhurenin adedini de on dört olarak tespit etmiştir. (Kutluğ, 2000: 39). 20.yüzyıl başlarında R. Yektâ Bey, H. S. Arel ve Dr. S.

Ezgi, ‘bir oktavı birbirine eşit olmayan yirmi dört aralığa bölen’ (Tura, 2017: 322) sistemi geliştirmişlerdir. Bu dönemden itibaren makam sınıflamasını Arel-Ezgi genel olarak, ‘Basit Makamlar, Bileşik Makamlar ve Şed Makamlar’ (Kutluğ, 2000: 107) olarak ele almıştır.

### Azerbaycan Halk Müziği’nde Hümâyun

Yedi esas muğam’dan sonuncusu olan ‘Hümâyun’un (Farsca Cennet Kuşu, sadakatlı) M.M. Nevvab’ın ‘Vüzuhtül-Ergam’ risâlesinde yirmi dört şubeden yirminci şube olarak geçmiştir. ‘Hümâyun’un, dinleyicilerde Şüşter’e nisbetle daha derin keder hissi verdiği (Akt. Axundov, 2015: 66) belirtilmektedir.

‘Do’ ve ‘La’ mayeli / kararlı Hümâyun Lad’ının (dizisinin) ses dizilişi:

#### Nota 1. (T. Seyidov, C. Hesnova, A. İbrahimova, 2015: 110)



Hümâyun makamı dizisinin iki türü vardır ki, bunlardan birinci türün dizisi,  $\frac{1}{2}$ , 1,5,  $\frac{1}{2}$ , formülü iki tetrakordun orta ton vasıtası ile birleşmesinden ibaret olup dokuz (pille) perdedir. Dizinin IV. ve VII. perdeler makamın (mayesi) karar perdesidir. Hümâyun makamının ikinci tür kuruluşu,  $\frac{1}{2}$ , 1,  $\frac{1}{2}$ , ton fomüllü iki tetrakordun artırılmış ikili vasıtasıyla birleşmesinden ibarettir (Akt. Axundov, 2015:66). Bu muğamın ses dizisinde iki maye / karar vardır. Birincisi ‘do’ alt tetrakordun dördüncü perdesi, ikincisi ise ‘la’ üst tetrakordun dördüncü perdesini oluşturmaktadır. Melodinin oluşması için ise alt tetrakordun bir oktav tize doğru çıkarılmasını gerektirir. Bu durumda ses dizisi aşağıda görüldüğü gibidir. Bu dizi, ‘la’ ve ‘do’ mayeli/kararlı iki tamamlanmamış ‘Şüşter’ ses dizisinden oluşmaktadır (Akt. Seyidov, 2010: 24).

#### Nota 2. (T. Seyidov, C. Hesnova, A. İbrahimova, 2015: 110)



M. F. Rızayev’in cetvelinde ‘Hümâyun’ destgâhı 17 şûbe ve gûşeden oluşmuştur: Neva-Nişabur, Hümâyun, Bayatı-feli, Suzi-



güdaz, Terkip, Bidad, Bahtiyari, Uzzal, Nevruzi, Güneş, Revendi, Mesnevi, Pehlevi, Mölevi. Müalif, Uzzal, Hümayun. (Axundov, 2015: 66). Günümüzde icra edilen Hümayun destgâhının, 1925 yılında oluşturulan düzenleme ile aynı olmakla birlikte çok az değişiklikler ve ilaveler olunmuştur. Günümüzde Hümayun, bu şube ve guşelerle icra olunur: Mayeyi-Hümayun, Feli, Şüşter, Terkip, Bidad (Uzzal), Küçük Mesnevi, Hümayuna geçiş (Axundov, 2015: 67).

**Destgâh:** Destgâh, Farsça kökenli olup, komplekt makam ve mevki demektir. Herhangi bir muğamın terkbine dahil olan şâheleri, şube ve redifleri, renkleri tasnifleri özünde birleştiren (Axundov, 2015: 8) bir bütündür.

Üzeyir Hacıbeyov esas muğam destgahlarının psikolojik-duygusal tesirinden bahsederken şöyle vurgulamıştır; ‘Rast’-dinleyicilerde mertlik ve enerjili olmak hissi, ‘Şur’-şen, lirik hissi, ‘Segâh’-sevgi hissi, ‘Şüşter’-derin keder, ‘Çargâh’-heyecan ve ihtiras, ‘Bayatı-Şiraz’-gam hissi, ‘Hümayun’ ise ‘Şüşter’ le karşılaştırsak daha derin bir keder hissi oluşturuyor. (Axundov, 2015: 7).

Aşağıda Hümayun muğamı dizisinde (Lad’ında) bestelenen melodiye bir örnek verilmiştir.

Mayeyi-Hümayun (‘la’ mayeli / kararlı birinci ‘Şüşter’)

*Nota 3. (Seyidov, 2010: 24)*

*Terkip (‘do’ mayeli ikinci (‘Şüşter’) 1 Terkip) (Seyidov, 2010: 24)*



**Nota 4. (Seyidov, 2010: 24)**



**Türk Makam Müziği Ses Sistemi ve Hümâyün Makamı**

Merâgî'den sonra Türkiye coğrafyasında yaşamış olan Türk Müziği teorisyenleri ile sistemci okulun on yedi aralıklı ses sistemi, on iki ana makam, yedi âvâze ve dört şube olarak XVIII. yüzyıla kadar gelmiştir. Bu yüzyılda Abdülbâkî Nâsır Dede, 'ana makam sayısını Tedkîk-ü Tahkîk adlı eserinde on dört'e' (Tura, 2006: 17) çıkarmıştır. Günümüzde Hümâyün makamı, Hicaz ailesi olarak adlandırılan (Hicaz-Hümâyün-Uzzal-Zirgüleli Hicaz) bir yapı içinde ele alınmakta olup, Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi içinde 'Dügâh perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsüne, Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi eklenmesi ile' (Kutluğ, 2000: 181) oluşan bir diziyeye sahip olduğu görülmektedir. *Bu makama Hicaz Hümâyün makamı da denilmektedir.*

Hümâyün Makamı'nın karar perdesi Dügâh'tır. İnici-çıkıcı bir seyir yapısına sahip olduğundan, Nevâ perdesi civarından seyre başlar. Seyir içinde Nişâbur geçkiye yer verilir. Yeden perdesi (Klasik dönem öncesi) Rast iken, 19.yüzyıldan itibaren bakiye diyezli Sol (Nim Zirgüle) perdesi de kullanılır (Kutluğ, 2000: 181-182).

**Hümâyün Makamı Seyri**

Hümâyün makamı, inici-çıkıcı bir seyir yapısına sahip olduğundan, seyre genellikle Güçlü sesi Nevâ perdesi civarından başlanır. Dügâh perdesinde Hicaz dörtlüsüne Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisinden oluşan sesler üzerinde hareket ederek Neva

perdesinde asma kalış yapılır. İlk seyirlerde Acem perdesi kullanılır. Evç perdesi makamın ana dizisinde yer almaz. Hümâyün makamının karakteristik özelliği olarak çoğunlukla Nişâbur geçkisine yer verilir. İkinci geçki ise Bahr-i Nâzik geçkisidir. Bu geçki, diğer Hicaz türlerinde nadiren görülür. Hümayun makamı, genel olarak, Dügâh ve Muhayyer perdeleri arasındaki sekizli içinde seyir yaptığı ve Nevâ perdesi etrafında hareket ettiği görülür (Kutluğ, 2000: 181-182) Tam karara, 18.yüzyıla kadar olan eserlerde Rast perdesi ile; 18.yüzyılda Rast ve Nim Zirgûle perdesi kullanılarak, 19.yüzyıldan itibaren de genellikle Nim Zirgûle perdesi ile gidildiği görülmektedir (Kutluğ, 2000: 182).

Azərbaycan ‘Hümayun’ Muğamı için Örnek Eser

Nota 5. ‘Alibaba Memmedov’un Təsnifləri Bakı 2007, ‘Hümayun’ makamının eser örneği (Memmedov, 2007: 108)

Andante  $\text{♩} = 100$  **Hümayun muğamı**

*mf*  
Mə - ni can - dan u - san - dır - dı, cə - fə - dan yar  
Ansambl.  
*tr*  
u - san - maz - mı?

Mə - ni can - dan u - san - dır - dı, cə - fə - dan yar u - san - maz - mı?  
*tr*

Fə - lək - lər yan - dı a - him - dən, mu - ra - dım şə - mi yan - maz - mı?  
*tr*

Qa - mu bi - ma - ri - nə ca - nan, də - va - yi - dörd e - dər eh - san,  
*tr*

Ne - çin qıl - maz mə - nə dər - man, mə - ni bi - ma - ri san - maz - mı?  
Ansambl.

*f* (*p*)  
*mf*  
Qo - mim pün - han tu - tar - dım mən, de - di - lər ya - rə qıl röv - şən,  
Ansambl.  
*f* *tr*

**Nota 5.1: ‘Alibaba Memmedov’ un Tesnipleri Bakı 2007,  
‘Hümayun’ makamının eser örneği Mamadov (2007: 109)**

*mf* Qə-mim pün-han tu - tar - dım mən, de - di - lər ya - rə qıl röv - şən,  
*tr*  
De - səm, ol bi - və - fa bil - mən, i - na - nar - mı, i - nan - maz - mı?  
*tr*  
De - səm, ol bi - və - fa bil - mən, i - na - nar - mı, i - nan - maz - mı?  
Ansambl.  
*f (p)*  
Fü - zu - li rin - dü - şey - da - dır, hə - mi - şə xəl - qə rüs - va - dır.  
Ansambl.  
*mf*  
Fü - zu - li rin - dü şey - da - dır, hə - mi - şə xəl - qə rüs - va - dır.  
So - run kim, bu nə sev - da - dır, bu sev - da - dan u - san - maz - mı?  
*rit.*  
So - run kim, bu nə sev - da - dır, bu sev - da - dan u - san - maz - mı?  
eh... (eh...)  
dəl... a...

### **Hümâyun Eserin Analizi**

Do kararlı (mâyeli) Hümâyun eserin çıkıcı bir seyir içinde karar perdesi civarından (dizinin ikinci derecesi REb sesinden) seyir hareketine başladığı ve önemli bir asma karar perdesi rolü üstlendiği dikkati çekmektedir. İlk seyirler çıkıcı nitelikte olup, alt dörtlüde (kvarta) gerçekleşmektedir. Eserin, 4/4'ük bir ölçü ile 'Andante' olarak yazıldığı ve değiştirme işaretlerinin Batı Müziği ses sistemi temelinde gerçekleştiği görülmektedir. DO sesi üzerinde oluşan Hicaz aralığının '0.5 + 1.5 + 0.5' şeklinde 'Artırılmış Sekondalı Tetrakord' olarak icra edilebilecek biçimde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, dizinin (Lad'ın) altıncı dercesinin LAB olarak seslendirildiği görülmektedir. Ayrıca, Türk Makam Müziği içinde de altıncı derece Acem perdesidir. Dolayısıyla, her iki yapıda da beşinci ve altıncı dereceler arası benzer niteliktedir denilebilir. Karar perdesi etrafında oluşturulan melodik yapının ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Eserin karar perdesi olan DO sesinin altında Sİb (Sİ bemol) perdesi kullanılmaktadır ki, bu durum, karar perdesi ile yeden arasında tam (Türk Müziği'nde Tanini) aralık ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Eserin tam karar hareketine bakıldığında da Sİb yedeni alarak DO perdesinde karar ettiği görülmektedir.

**Türk Makam Müziği'nde Hümayun Makamında Örnek Eser**

**Nota 6. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Türk Sanat müziği No: 7833**

T R T MÜZİK DAİRESİ  
BAŞKANLIĞI YAYINLARI

TSM Repertuar No : 7833

**HİCÂZ YÜRÜK SEMÂİ**  
NİDEYİM SAHN-I ÇEMEN SEYRİNİ CÂNANIM YOK

USÛLÜ : Yürük Semâi

MÜZİK : Hacı Sâdullah Ağa  
SÖZ : Enveri

AH Nİ DE YİM SAH Nİ ÇE MEN SEY Rİ Nİ CÂ  
NÂ NİM YOK  
AH BİR YA NİM CA SA LI NIR SER Vİ Hİ RÂ  
MÂ MÂ NİM YOK  
YÂR YÂR KUR BÂ NİN O LAM  
YÂR DOST DOST  
HAY RÂ NİN O LAM DOST YEL LEL Lİ YE LE LÂ  
LÂ LÂ LÂ  
ÖM RÜM YE LE LÂ Lİ TE REL Lİ YE LE LÂ

LA LA LA  
ÖM RÜM YE LE LÂ LI AH BİR YA NİM  
CA SA LI NIR SER Vİ HI RÂ MÂ  
MÂ NİM YOK (SON)

### Hümâyün Eserin Analizi

Bestesi Hacı Sadullah Ağa'ya ait olan Hicaz Hümâyün Yürük Semâî eserin Türk Müziği ses sistemi içinde Arel-Ezgi nota yazım biçimi ile yazıldığı, Azerbaycan Halk Müziği ses sisteminden farklı olarak bakiye Sîb ve bakiye DO # değiştirme işaretleri ile donanımın oluşturulduğu görülmektedir. Ayrıca, eserin inici-çıkıcı bir seyir yapısına sahip olduğu dikkati çekmektedir. Nağme hareketi, güçlü perdesi olan Nevâ perdesinden seyre başlamış, Nim Hicaz (DO#) ve Hüseyinî perdelerine de değinerek Dügâh perdesi üzerindeki Hicaz dörtlüsüne yönelmiş, Dügâh ve Nim Hicaz perdelerinde kısa asma kalışın ardından ikinci satırda Nişâbur geçkisine yer vermiştir. Eser inici-çıkıcı bir seyre sahip olduğundan ağırlıklı asma karar perdesi olarak dördüncü derece Nevâ perdesini kullanmıştır. Eserin beşinci satırında Müstear ve ardından Segâh çeşnili asma karar yapıldığı görülmektedir. Eser son olarak Dügâh perdesi üzerinde yedensiz biçimde tam karar etmektedir.

### SONUÇ

Azerbaycan Halk Müziği ve Türk Makam Müziği ses sistemleri incelenmiş ve Hümâyün makamına ait örnek eserler çerçevesinde analiz yapılmış ve aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

1. Azerbaycan Halk Müziği ses sisteminin 1920 yılından sonra Batı Müziği ses sistemi ile ifade edildiği, Bununla birlikte, Tar'da on yedi aralıklı perde sisteminin mevcut olduğu,



2. Hümâyün muğamındaki eserlerin Batı Müziği terminolojisi ile ifade edildiği, ayrıca, icra esnasında bu perdelerin Batı Müziği anlayışı içinde değil, Tar'daki on yedili perde düzeni içinde seslendirilmeye devam ettirildiği,
3. Azerbaycan Halk Müziğindeki Hümâyün dizisinin (Lad'ının) artırılmış sekondalı tetrakord ( tampere aralığı 0.5-1.5-0.5 / Türk Müziğinde S-A12-S aralığı) olarak adlandırılabilir iki tetrakoddan oluştuğu, DO ve LA kararlı (Mâyeli) yapıya sahip olduğu, ayrıca, çıkıcı bir seyir yapısı içinde karar perdesi civarından seyre başladığı, tam aralıkla yedenli biçimde karar ettiği,
4. Türk Makam Müziğinde Hümâyün Makamının, Dügâh perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsüne dördüncü derece Nevâ perdesi üzerinde Bûselik beşlisi eklenmesi ile dizisinin oluştuğu, makamın inici-çıkıcı bir seyir yapısına sahip olduğu ve Nevâ perdesi civarından seyre başladığı,
5. Türk Makam Müziğinde Hümâyün makam seyri içinde Nişâbur ve Bahr-i Nazik makamlarına geçki yapıldığı, 18.yüzyıl ve öncesinde Rast yedenli veya yedensiz tam karar ederken 18.yüzyıldan sonra Nim Zirgüle perdesinin de yeden olarak kullanılabilirdiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

#### KAYNAKÇA

- Axundov, İ. (2015). Azərbycan Muğamları. Bakı, Mütercim. (Çev. Nebili. H. B.)
- Bardakçı, M. (1986). Maragalı Abdülkadir. İstanbul. Pan Yayıncılık.
- Can, M.C. (1993). Türk Müziğinde Makam Kavramı Üzerine Bir İnceleme. Kayseri. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Can, M.C. (2001) XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı (Ses Sistemi), İstanbul. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Doğrusöz, N. (2012). Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi. Kırşehir. Kırşehir Valiliği Kültür Hizmeti Yayın No: 36.
- Gerçek, İ. H. (1998). Üzeyir Hacıbeyov'un Azerbaycan Halk Mûsikisinin Esasları Üzerine Bir İnceleme. Erzurum. Atatürk

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

İlyasoğlu, E. (2001). Zaman İçinde Müzik Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları – 411.

Karadeniz, E. (1983). Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları. Ankara. İş Bankası Yayınları.

Kutluğ, Y.F. (2000). Türk Müsîkîsinde Makamlar. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

Mammadov A. (2007). Alibaba Mammadovun Tesnifleri, Bakı

Seyidov, T. (2010). Üzeyir Hacıbeyli – Azerbaycan Xalq Musiqisinin Esasları, Bakı

Seyidov T. Hesenova C. İbrahimova A. (2015). Azerbaycan Ladlarının Tedrisine dair Müntexabat II hisse, Bakı, “Təhsil”

Sezikli, U. (2000). Kırşehirli Nizâmeddin İbnYûsuf’un Risâle-i Müsîkî Müsîkî Adlı Eseri. İstanbul. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Türk Din Müsîkîsi Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Soysal, F. (2012). Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı. İstanbul. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Ana Bilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Şen, Y. (2010). Azerbaycan’ın Müzik Yapısı ve Ses Sistemi Üzerine Bir Araştırma. Erzurum. Sanat Dergisi, Sayı:1, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Tanrıkorur, C. (2003). Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi. İstanbul. Dergâh Yayınları.

Tura, Y. (2017). Türk Müsîkîsinin Mes’eleleri. İstanbul. İz Yayıncılık: 999.

Tura, Y. (2006). Tedkîk’ü Tahkîk İnceleme ve Gerçeği Araştırma Nâsır Abdülbâkî Dede. İstanbul. Pan Yayıncılık.

Uygun, M.N. (1999). Safiyyüddin Abdülmümin Urmevî ve Kitâbü’l-Edvârı. İstanbul. Kubbealtı Neşriyatı.

- Yahya Kaçar, G. (2009). Türk Mûsikîsi Rehberi. Ankara. Maya Akademi Yayın Dağıtım.
- Yekta, R. (1986). Türk Mûsikîsi-Çev. Orhan Nasuhioğlu. İstanbul. Pan Yayıncılık.