

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 25.04.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 05.06.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1683595>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

HAMMÂMÎZÂDE İSMAİL DEDE EFENDİ’NİN SULTÂNÎYEGÂH ESERLERİNDE NİHÂVEND-İ KEBÎR KULLANIMININ TAHLİLİ

TUNCEL, Emrah¹

ÖZ

Klasik Türk Müziği’ni oluşturan temel unsurların başında makamlar ve söz konusu makamların en önemli bileşenleri olan perdeler gelmektedir. Bu iki önemli husus bir arada doğru ve olması gerektiği gibi kullanılmadığı takdirde, icrası yapılmaya çalışılan eserlerde aksaklıklar oluşmaya başlamaktadır. İcra ile son bulan bu sürecin estetik şekilde ilerlemesi birtakım kurallara bağlıdır. Bu kurallar, tarihsel süreç içinde yazılmış teori kitapları ve meşk ile aktarılan eğitim sistemi ile varlığını sürdürmektedir. Belirli bir makam, Klasik Türk Müziği’nde tek başına, müstakil olarak değerlendirilmesi mümkün olan bir husus değildir. Anlaşılması çok “basit” (AEU sistemindeki basit makamlar kastedilmektedir) olarak görülen bir makam bile, birçok bileşene ve bunları oluşturan perdelerin bilgisine sahip olunması suretiyle algılanabilir. Bu bilgilere ulaşılacak yol ise icracının repertuarında çok sayıda eserin olmasından geçer. Bu çalışmada, Klasik Türk Müziği’nde önemli bir yere sahip olan Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi’nin kendi terkihi olan Sultânîyegâh makamında bestelediği klasik takımının içinde yer alan ve çalışma kapsamında belirlenen

¹ Öğr. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitimi Bölümü, emrah.tuncel@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1984-3054>

eserlerdeki Nihâvend-i Kebîr makamıyla olan ilişki, Sultânîyegâh makamının bir bileşeni olması bağlamında tahlilleri yapılarak yorumlanmıştır. Çalışmada, Dede Efendi'nin makamları eserlerine uygulamasında, besteciliğindeki sadelik ve minimalist tavrın aksine; bir o kadar karmaşık ve bilgi gerektiren aynı zamanda kendinden önceki dönemlerde var olan müziği çok iyi analiz etmiş olmaya dayalı bir yaklaşım sergilediği anlaşılmıştır. Yapılan tahliller sonucunda, Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamında bestelediği eserlerinde, Nihâvend-i Kebîr makamını bir bileşen olarak ustalıkla kullandığı, açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Nihâvend-i Kebîr makamının tamamıyla değil belirli bir kısmı ile, Sultânîyegâh makamının ayrılmaz bir parçası olarak önemli bir bileşeni ve söz konusu makamın varlık nedeni niteliğinde olduğu kanaatine varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, Sultânîyegâh, Nihâvend-i kebîr, klasik Türk müziği, makam.

ANALYSIS OF THE USE OF NİHÂVEND-İ KEBÎR IN HAMMÂMÎZÂDE İSMAİL DEDE EFENDİ'S SULTÂNÎYEGÂH WORKS

ABSTRACT

The main elements that make up Classical Turkish Music are the maqams and their pitches, which are the most important components of these maqams. If these two important facets are not used together correctly and as they should be, problems begin to occur in the works that are tried to be performed. The qualified progress of this process, which ends with performance, depends on several rules. These rules continue to exist through theory books written in the historical process and the education system transmitted through meşk. A particular makam is not an issue that can be evaluated independently in Classical Turkish Music. Even a makam that is considered very “simple” to understand (referring to the simple maqams in the AEU system) can be learned by knowing of its many components and the pitches that make them up. The way to reach this information is to have a large number of works in the performer's repertoire. In this study, the relationship between the Nihavend-i Kebîr makam in the works determined within the scope of the study and the Sultânîyegâh makam, composed by Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi himself, who has an important place in Classical Turkish Music, was interpreted through analysis in the context of being a component of the Sultânîyegâh makam. In the study, it was understood that Dede Efendi's application of maqams to his works, contrary to the simplicity and minimalist attitude of

his compositions, was complex and demanded knowledge, and was also based on having analyzed the music of his predecessors very well. As a result of the analysis, it became clear that Dede Efendi skillfully used the Nihâvend-i Kebîr maqam as a component in his works composed in the Sultânîyegâh maqam. It was concluded that not the entire the Nihâvend-i Kebir maqam, but a specific segment of it, is an important component of the Sultânîyegâh maqam as an inseparable part and the raison d'être of the said maqam.

Keywords: Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, Sultânîyegâh, Nihâvend-i Kebîr, classical Turkish music, maqam.

GİRİŞ

Klasik Türk Müziği'nde makam kavramı, tarihsel süreç içinde farklı birçok nazariyatçı, icracı, konuya meraklı araştırmacı tarafından yazılmış; çeşitli teoriler ortaya konularak irdelenmiş ve irdelenmeye de devam edilecektir. Bu araştırmalar, makam teorisi alanına önemli katkılar sunmanın yanında fikir ayrılıklarını da beraberinde getirerek, alana temelde bir zenginlik ve farklı bakış açıları kazandırması yönüyle önemlidir.

Edvar geleneği ile yazılmış eserler, Cumhuriyet sonrası yazılan geleneksel nazariyat aktarım yönteminden ayrılan fikirler ve metotlar, günümüzde halen yazılmaya devam eden teori kitapları, bu zenginliğe katkı sağlamakla birlikte, Klasik Türk Müziği'ni oluşturan en önemli unsur olan “makam” kavramını yapılan araştırmalar bağlamında diri tutmaktadır. Bu çalışmaların millî müziğimizin gelişimi ve dünya müzik bilimindeki yeri bakımından önemli ve değerli olmalarıyla birlikte, desteklenmeleri de zaruridir.

Söz konusu araştırmalar yapılırken, Türk müziğini ve teorisini bağlamından koparmadan, tarihsel köklerine sahip çıkarak, geçmişle kurulacak köprüleri bilimin ışığında sağlam temellere oturtmak suretiyle, müzik kültürümüzü oluşturan unsurları görmezden gelmeden, araştırma süreçlerini bir bütünlük çerçevesinde değerlendirebilmek hayati ve mecburidir. Bugünün penceresinden bakarak dünün fikirlerini anlamaya çalışmanın sağlıklı ve objektif sonuçlar vermeyeceği tartışılmaz bir gerçektir. Böyle bir çaba, bilimin temel kurallarına da aykırı olmakla birlikte, araştırmacıya rasyonel bir bakış açısı da sunmayacaktır.

Makamları anlama, icra edebilme, makamları oluşturan temel yapı taşları perdeleri doğru kullanma, seyir özelliklerini aktarabilme, eserler bağlamında doğru bir tahlil kabiliyeti geliştirebilme konuları, ayrı ayrı başlıklar gibi görünse de hepsinin ortak noktası, icra ve icra

pratiklerini doğru anlama üzerine kurulmuş bir sistemin içinde öğrenilen alışkanlıklar bütünüdür. Geleneğimizde bunun adı “meşk” olarak adlandırılmıştır. Meşk, dünya üzerinde diğer müziklerin ve kültürlerinin aktarımında da başvurulan yöntemlerin başında gelen, kendi içinde çok verimli çalışan bir eğitim ve öğretim sistemidir.

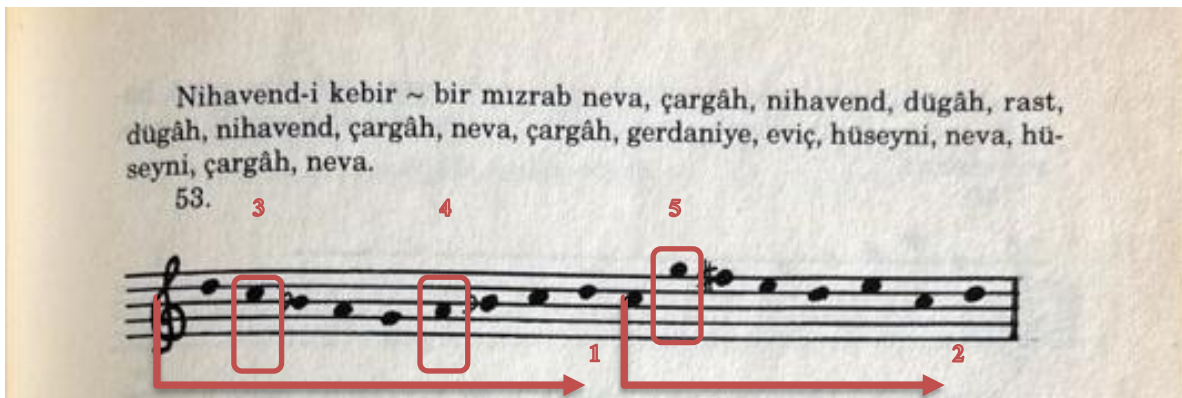
Çalışmada konuya bu bağlamda yaklaşılmış ve bahsi geçen makamlar ve eserler, öncelikli olarak icra ve icra pratiklerinin sonucunda oluşan fikirler doğrultusunda değerlendirilmek suretiyle incelenmiştir. İncelemelere geçilmeden önce Sultânîyegâh² ve Nihavend-i Kebîr makamlarına dair görüşlerin ele alınmasının sağlıklı bir sonuç ortaya koyabilmek adına önemli olduğu düşünülmektedir.

Kadıızâde Tirevî’de Nihâvend-i Kebîr Makamı

“Nihâvend-i Kebîr oldur ki tîz düğâh hânesinden agâze idûp hüseyînî hânesinden inup aşağı hicâz karâr idersin” (Uygun, 1990:44). Tirevî makam seyrini de şu şekilde vermiştir: “Hicaz hüseyînî nîm acem gerdâniye ve yine acem hüseyînî ve nevâ çargâh nîm kürdî ile rast badehu nevâda karâr ide” (Uygun, 1990:50).

Tanburî Küçük Artin’de Nihâvend-i Kebîr Makamı

Tanburî Küçük Artin Nihâvend-i kebîr makamını “bir mızrab neva, çargâh, nihavend, düğâh, rast, düğâh, nihavend, çargâh, neva, çargâh, gerdaniye, eviç, hüseyîni, neva, hüseyîni, çargâh, neva” (Popescu-Judet, 2002:41) şeklinde açıklamaktadır.



Görsel 1. Tanburî Küçük Artin’de Nihâvend-i Kebîr Makamı (Popescu-Judet, 2002:41).

² Sultânîyegâh makamı Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin terkibidir (Özkan, 2009:522).

Artin'in tarfindeki görsel 1'de 2 numaralı kısımda yer alan, 5 numaralı bölümde görülen eviç perdesi, Dede Efendi'nin Sultânîyegâh takımının zencîr murabbâ bestesinin girişinde görülen seyir anlayışı ile örtüşmektedir. Bestenin hemen girişinde eviç perdesini tercih etmesinin nedeni olarak, makamın içinde bu perdenin var olduğunun kanıtı olarak Artin'in tarifi verilebilir. Görsel 1'de 3 ve 4 rakamlarıyla işaretlenmiş, Artin'in nihâvend olarak adlandırdığı perde, AEU sisteminde kürdi olarak geçen perdedir. Tura'ya göre nihâvend perdesi şeklindeki adlandırmaya, Abdülbâki Nâsır Dede'de de rastlanmaktadır (Tura, 2006:39).



Nota 1. Sultânîyegâh Zencîr Beste 1 (Nota kaynağı, Dar'ül Elhân Külliyyâtı, 115.Fasikül).

“Müzik, hep teorisyenlerin kurgularına bigâne kalarak hayatîyetini devam ettire gelmiştir. Teorik anlamda kurguların âkıbeti ise, istisnasız, soyut ve tabiri cizse “havada” kalmak, dolayısıyla da zamanla müzik düşüncesi tarihinde hak ettikleri yeri almak olmuştur” (Behar, 2017:121). Sultânîyegâh zencîr bestenin söz konusu kısmında kullanılan eviç perdesi, kullanıldığı yer itibarıyla eserin giriş bölümünde yer alması bakımından, Tanburî Küçük Artin ve Hâşim Bey'in tarifleri dışında makamın yapılmış diğer tariflerinde yer almamakla birlikte, anlamlandırılmayan bir seyir hareketi olarak görünüyorsa da müzik, teorisyenlerin kurgularına sıkıştırılmayacak ya da sınırlandırılmayacak kadar güçlü bir dil olmaya devam edecek ve değişip dönüşecektir. Dolayısıyla konunun herhangi bir teori kitabında yer alıp almaması durumu, bestecinin kıymeti ve değerinden bir şey kaybettirmeyecektir. Bu duruma örnek olarak verilebilecek bir diğer görüş ise yine Behar'ın “her halükârda bir makamsal müzik teorisi inşa etmeye soyunan fakat aynı zamanda inşa ettiği makam tanımı ve tasniflerine fiiliyatta bir miktar istisnânın varlığını açıkça kabullenip bunu neredeyse olağan karşılayan ilk edvâr sahibi Kantemiroğlu olsa gerekir” ifadeleridir. Bu bağlamda makamlar keskin teori kurallarıyla tabiri caizse yasalarla yönetilen bir kuramlar bütünü değildir. Orada var olan, icrayı önceleyen, icracıların icra sırasında tasarruflarıyla belirlenmiş kurallar bütünüdür ve bunlar bazen yazılamayacak kadar hassas, belki de musikînin bir kurala bağlanmaması gereken zenginlikleridir.

Hâşim Bey'de Nihâvend-i Kebîr Makamı

“İptidâ hicâz, nevâ, hüseyinî, acem, gerdâniye, muhayyer sühbüle basarak ba'de dönüp bu üslup üzere nevâ'ya kadar inip tekrar neva'dan ev'ç, şûrî yine nevâ, çargâh, kürdî, dügâh açarak rast karar eder” (Tırışkan, 2000:23).

Ekrem Karadeniz'de Nihâvend-i Kebîr Makamı

Nihâvend-i Kebîr makamını Karadeniz şu şekilde tarif eder:

“Çoğunlukla Nevâ ve Hisârek perdelerinden terennüme başlanıp Acem, Hisârek, Nevâ ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapılır. Çıkış ıskalasındaki perdelerle Nim Sünbüle perdesine kadar çıkılır. Muhayyer perdesi üzerinde kısa bir duruştan sonra neva perdesine kadar inilir. Bundan sonra iniş ıskalasındaki perdeler kullanılmak suretiyle, yani aynen Nihavend makamı gibi seyrederek, Rast perdesinde Nihavend gibi karar verilir” (Karadeniz, 2013:89).

Hüseyin Sadettin Arel'de Nihâvend-i Kebîr Makamı

“Nevâ perdesindeki Buselik³ dizisine rast perdesindeki Buselik dizisinin eklenmesinden hasıl olmuştur inici-çıkıcıdır” (Akdoğan, 1993:185).

İrden'de Nihavâvend-i Kebîr Makamı

“Rast perdesi üzerinde Nihâvend asıl makamıyla nevâ perdesi üzerine aktarılmış Nihâvend asıl makamının birleşiminden oluşur” (İrden, 2021:75).

Ekrem Karadeniz'de Sultânîyegâh Makamı

Karadeniz makamı şu şekilde tarif eder:

“Çoğunlukla nevâ Perdesinden terenüme başlayıp Muhayyer perdesine kadar çıkıp aynı şekilde Nevâ perdesine iner ve burada kısa bir duruştan sonra Nim Hicaz ne Nim Kürdi perdeleriyle Dügâh perdesine kadar inerek burada biraz kalır. Sonra Nevâ, Çargâh, Nim Kürdi perdeleriyle karara iner ve karar sırasında Pest Nim Hicaz perdesini de kullanır” (Karadeniz, 2013:77).

Rauf Yekta'da Sultânîyegâh Makamı

Rauf Yekta Bey, makamı, nota.²⁴'deki gibi Sultânîyegâh makamına örnek bir seyirle açıklamıştır.

³ Arel tarifini Buselik makamı üzerinden vermiş olsa da açıklamanın yer aldığı sayfada verdiği 43 numaralı dipnotta, makamın hem nevâ hem de rast perdesi üzerinde yer Nihâvend makamından oluştuğunu belirtmiştir.

⁴ Rauf Yekta Bey, nota'da geçen Ambitus kelimesini “pestten tize kadar bir makamın kuruluşu içerisine giren seslerin tamamını ifade ediyoruz” şeklinde açıklamaktadır (Yekta, 1986:67).

29. Sultanî Yegâh Makamı

سُلْطَانِي يَغَاه

Ambitus



Nota 2. Rauf Yekta Bey'in "Türk Musikisi" adlı ansiklopedi maddesi'nden alınan Sultânîyegâh makamı (Yekta, 1986:81).

Hüseyin Sadettin Arel'de Sultânîyegâh Makamı

Arel, Sultânîyegâh makamını Buselik makamının yegâh perdesindeki şeddi olarak açıklar (Akdoğan, 1993:288).

İrden'de Sultânîyegâh Makamı

Sühan İrden Sultânîyegâh makamını şu şekilde tarif eder: "Nihavend-i Kebîr yapmaya başlayıp, yegâh perdesinde Şed Sultânîyegâh karar verir" (İrden, 2021:76). İrden'in bu tarifi, çalışmanın şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir ve bu durum çalışmanın farklı bölümlerinde ayrıca irdelenmiştir. Sultânîyegâh ile Nihavend-i Kebir makamları arasındaki ilişkiyi ele alan ilk nazariyatçı olması yönüyle İrden'in makam tarifi önemli bir yere sahiptir.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'ye ait Sultânîyegâh makamında eserlerin içindeki Nihavend-i Kebîr makamı kullanımlarını yapılacak tahlillerle ortaya koyarak, bu makamın, Sultânîyegâh makamının seyrinde önemli bir bileşen olduğuna dikkat çekmektir.

Problem Durumu

Sultânîyegâh makamını oluşturan bir unsur olarak Nihavend-i Kebîr makamının, Dede Efendi’nin eserlerinin hangi bölümlerinde ve makam seyri bağlamında teknik olarak hangi aşamada devreye girdiği sorgulanmaktadır. Dede Efendi’ye ait, çalışmaya konu olan Sultânîyegâh eserlerin tamamında bu anlayışı görmenin mümkün olup olmadığına dair sorulara yanıtlar aranmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, Dede Efendi’nin Sultânîyegâh makamındaki klasik takımına dahil eserler ile sınırlandırılmıştır. İkinci beste ile birinci bestenin makamsal yapısı, çalışmanın sonuçlarına etkisi bakımında bir farklılık oluşturmayaacağından dolayı, birinci beste tahlillerin yapıldığı bölüme dahil edilmemiştir.

Tahlili yapılacak eserler şu şekildedir:

- Murabbâ beste, *Cân-ü dilimiz lûtf-i keremkâr ile ma’mûr.*
- Ağır semâî, *Nihân ettim seni sînemde ey mehpâre cânımsın.*
- Yürük semâî, *Şâd eyledi cân-ü dilimi rûh-i revânım.*

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Çalışma nitel araştırma çerçevesinde, betimsel model kullanılarak hazırlanmıştır. Dede Efendi’ye ait Sultânîyegâh makamında eserler makamsal yönleriyle incelenip tahlili yapılarak söz konusu eserlerde Nihavend-i Kebir makamına dair izler aranmak suretiyle bir yöntem izlenmiştir. Çalışma kapsamında makam isimleri büyük harfle başlanarak yazılmış, perde isimleri ise küçük harflerle yazılmıştır. Çalışmada geçen Dede Efendi kısaltması ile kastedilen Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi’dir.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada literatür taraması yapılmıştır. Doküman incelemesi ve arşiv taraması teknikleri kullanılarak veriler toplanmıştır. Notalar Dârü’l-elhân Külliyyâtı’ndan alınmıştır. Sesli kaynaklar dijital mecralardan kullanılmıştır.

BULGULAR

Hafîf Murabbâ Beste'nin Tahlili

Eser tahlillerinin ilki, Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamında bestelediği hafif usulünde ve takımın ikinci bestesi olan, *Cân-ü dilimiz lûtf-i keremkâr ile ma'mûr* güfteli eseridir. Dede Efendi'nin takımında ikinci beste olarak sıralamada yer alan bu eserin, çalışmanın konusu olan Sultânîyegâh makamında Nihâvend-i Kebîr makamı kullanımını, nazari bakımdan açıklayıcı ve öğretici bir nitelikte olduğunu ayrıca belirtmek gerekir.

Bir diğer önemli durum ise bestecinin Nihâvend-i Kebîr makamında ve yürük semâî formunda, *Rencîde olma sakın nigâh eylediğimden ey rûhleri mâhûm* güftesi ile başlayan eserinin, çalışmanın en önemli dayanağı olma özelliğini taşımasıdır. Bu eser ile olan karşılaştırmalara makalenin diğer bölümlerinde de sıklıkla değinilecektir.

Sultanîyegâh makâmında murabba'

(Beste): Dede Efendi'nin

Nota 3. Sultânîyegâh Hafîf Beste 1 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyyâtı, 116.Fasikül).

Murabba bestenin giriş bölümünde, nevâ, acem, hüseyinî, nim hicâz perdesi ile tekrar nevâ perdeleri çevresinde oluşan seyir, nevâ perdesi üzerinde bir Nihâvend makamıdır. 1 ve 2 şeklinde numaralandırılmış kısımda, işaretlenmiş nevâ perdesi ile biten cümleye kadar olan bölüm, Nihâvend makamı seyri özelliklerini göstermekte olup, bu seyrin nevâ perdesi üzerinde olduğu

görülmektedir. Bu durumun Nihâvend-i Kebîr makamının seyir özellikleriyle benzeştiği ve Dede Efendi'ye ait yürük semai formunda yazılmış eser ile de seyir bakımından büyük bir uyum sağladığı görülmektedir.

Nihâvend-i kebîr makâmında yürüksemâ'î (Beste): Dede Efendi'nin

Ren cî de sa kın ol ma ni gâh

ey le di ğim den ey rûh le ri mâ

Nota 4. Nihâvendi-i Kebir Yürük Semai 1 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyyâtı, 107.Fasikül).

Nota 4'te Dede Efendi'nin Nihâvend-i Kebîr makamında bestelediği yürük semâî formunda eserin giriş bölümü yer almaktadır. Burada işaretli kısımlara bakıldığında murabbâ bestenin girişinde görülmekte olan seyir özelliklerini görmek mümkün olacaktır. 1 ve 2 numaralı kısmın sonunda, işaretlenmiş nevâ perdesine kadar olan bölümde, nota 3'te görülen Nihâvend makamına ait seyir özelliklerine rastlanmaktadır.

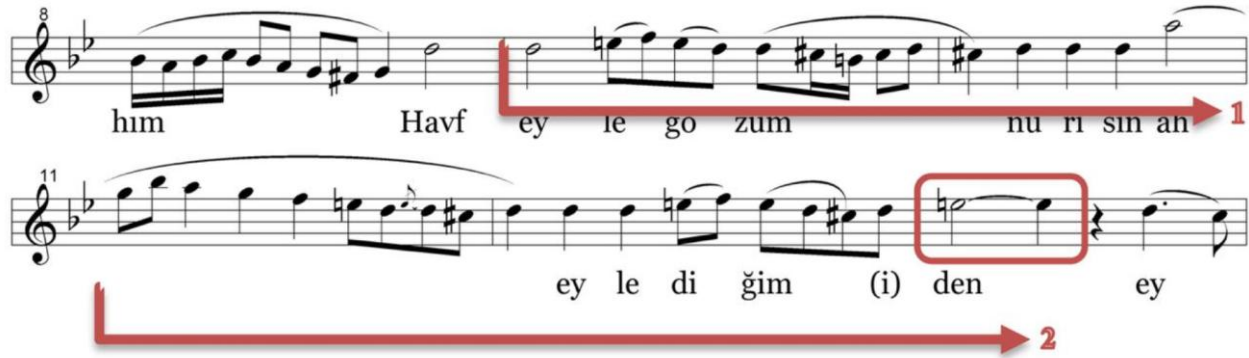
li mi zi lût fi ke

şe ke ri han dı

rem kâr i le ma' mûr

Nota 5. Sultânîyegâh Hafif Beste 2 (Nota kaynağı, Dar'ü-Elhân Külliyyâtı, 116.Fasikül).

Nota 5'te 1 ve 2 şeklinde murabbâ bestenin numaralandırılmış kısımlarında görülen seyir yine Nihâvend-i Kebîr makamında olduğu gibi, nevâ perdesi üzerinde bir Nihâvend makamıdır ancak burada Dede Efendi'nin Sultânîyegâh eserlerinde sıklıkla görülen bir husus daha vardır. İrden bu durumun makamın nevâ ve sünbûle perdeleri arasında seyrederken yaptığı geçici hüseyinî perdesi kararları olduğunu (İrden, 2021:76) belirtmektedir. Bu seyir hareketi aynı şekilde bestecinin Nihâvend-i Kebîr makamında bestelediği eserlerde de görülmektedir.



Nota 6. Nihâvend-i Kebîr Yürük Semai 2 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyyâtı, 107.Fasikül).

Nota 6'da görülmekte olan seyir, bestecinin Sultânîyegâh makamında murabbâ bestede yaptığı seyir hareketi ile aynıdır. Dede Efendi, Hüseyinî perdesinde yaptığı geçici kararı aynı şekilde Nihâvend-i Kebîr eserde de uygulamaktadır.



Nota 7. Sultânîyegâh Hafîf Beste 3 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyyâtı, 116.Fasikül)

Nota 7'de Sultânîyegâh bestenin karar bölümünde görülen durum, giriş bölümünde olduğu gibi bir Nihâvend yapısıdır. 1 numara ile işaretlenmiş kısımdan itibaren arabânlı⁵ bir seyir ile gelip, 2 numaralı kısımda Nihâvend karar ettiği görülmektedir. 2 numara ile işaretlenmiş karar kısmında bestecinin kullandığı makam seyri, bestenin girişinde görülen Nihâvend-i Kebîr yapı ile benzer özellikleri göstermektedir ve bu durum ayrıca dikkate değer bir niteliktedir.

⁵ Arabân, AEU sisteminde nevâ perdesi üzerinde Hicâz olarak adlandırılan yapısıdır. Bu durum Nihâvend makamında yazılmış birçok eserde sıklıkla karşılaşılan bir seyir özelliğidir. Şedarabân, Bayatîarabân gibi makamların içinde de aynı yapı mevcuttur ve sonlarına gelen -arabân ekinin söz konusu makamlara kattığı seyir özellikleri de aynıdır. Sultânîyegâh makamında söz konusu Arabânlı durum Sühan İrden ile yapılan görüşmede kendisi tarafından aktarılmıştır (Kişisel görüşme, İrden, 2025, Nisan 06).

Ağır Semâî'nin Tahlîli

Eser tahlillerinin ikincisi Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamında ağır semâî formunda, *Nihân ettim seni sînemde ey mehpâre cânımsın* güfteli eseridir. Bestecinin en çok icra edilen eserleri arasında yer alan ağır semâîsi, makama örnek teşkil eden eserler içinde de başta gelmektedir. Dede Efendi'nin bestelediği takımlar arasında Sultânîyegâh takım, önde gelenlerden biri olmakla birlikte, takımın içinde ağır semâî ise özellikle ilgi görmektedir. Çalışmanın konusu olan Nihâvend-i Kebîr makamı ile olan ilişki bağlamında da dikkat çekici bir örnek teşkil etmektedir.

Sultânîyegâh makâmında ağırsemâî (Beste): Dede Efendi'nin

Âh Ni hân it dim se ni sî nem de ey meh pâ
" Be nim râ zı de rû nim sev di ğim dil ber
" Be nim câ nü ci hâ nim rû zü şeb vir di

Nota 8. Sultânîyegâh Ağır Semâî 1 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyyâtı, 117.Fasikül).

Nota 8'de eserin girişinde yer alan işaretlenmiş kısımda, nevâ, gerdâniye, hüseyinî, nîm hicâz ve tekrar nevâ perdesinde kalış yapan seyir, Nihâvend-i Kebîr makamında sıklıkla görülen nevâ perdesi üzerinde bir Nihâvend⁶ makamıdır.

Âh Ni hân it dim se ni sî nem de ey meh pâ
" Be nim râ zı de rû nim sev di ğim dil ber
" Be nim câ nü ci hâ nim rû zü şeb vir di

İkâ'ı
Aksaksemâî

re câ nim sin Câ nim ye le lel le lel le lel li
ni na nim sin
ze bâ nim sin

Nota 9. Sultânîyegâh Ağır Semâî 2 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyyâtı, 117.Fasikül)

⁶ Bkz. Nota 4'te 1 ve 2 numaralı kısımlarda yer alan Nihâvend yapısı.

Sultânîyegâh ağır semâînin, nota 9'da 1 ve 2 numaralarıyla işaretletilenmiş kısımlarına bakıldığında karşılaşılan durum, Karadeniz'in "çıkış ıskalasındaki perdelerle Nim Sünbüle perdesine kadar çıkılır. Muhayyer perdesi üzerinde kısa bir duruştan sonra neva perdesine kadar inilir" (Karadeniz, 2013:89) şeklinde yaptığı Nihâvend-i Kebîr tarifini akıllara getirmektedir. 1 ve 2 numaralı bölümlerin sonunda 3 numara ile işaretlenmiş nevâ perdesine kadar görülen makam seyri, bestecinin hem Sultânîyegâh murabbâ beste hem de Nihâvend-i Kebîr yürük semâîsinde kullandığı giriş cümlelerinde yer alan seyir anlayışı ile aynıdır.

7 mĩ rim te re lel le lel le lel li a mĩn a mĩn a 1

10 mĩn a mĩn a be li ya 2 rim va yi ca nim rim va yi ca nim

Nota 10. Sultânîyegâh Ağır Semâî 3 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyyâtı, 117.Fasikül).

Nota 10'da, 1 ve 2 numaralarla işaretlenen bölümlerde, eserin girişinde görülen makam yapısına benzer bir duruma rastlanılmaktadır. Giriş bölümünde nevâ perdesinde karşılaşılan Nihâvend yapısı, olduğu gibi yegâh perdesi üzerinde de görülmektedir. Aynı durum bestecinin klasik takımının ikinci bestesinde⁷ yine bu şekilde yer almaktadır.

re ni câ nim sin Câ nim ye le lel le lel le lel li

Nota 11. Sultânîyegâh Ağır Semâî 4 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyyâtı, 117.Fasikül).

Nota 11’de işaretli bölümde hüseyinî perdesindeki kalış, bestecinin aynı makamda bestelediği diğer eserinde olduğu gibi ağır semâîsinde de görülmektedir.

Yürük Semâînin Tahlili

Tahlili yapılan üçüncü eser, Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamında yürük semâi formunda, *Şâdeyledi cân-ü dilimi rûh-i revânım* güfteli eseridir. Bestecinin, yürük semâide kullandığı makam yapısına bakıldığında, tahlili yapılan diğer iki eser olan Sultânîyegâh murabbâ beste ve ağır semâide olduğu gibi Nihâvend-i Kebîr bir yapı ile girdiği görülmektedir. Yürük semâinin cümle

⁷ Bkz. çalışmada Sultânîyegah murabba bestenin tahlilinin yapıldığı bölüm.

yapısının, kompozisyon bakımından ağır semâî ile birçok yönden benzeşmesi de ayrıca dikkate değerdir.

Sultanîyegâh makâmında nakış yürüksemâ'î

(Beste): Dede Efendi'nin

Şâd ey le di ca nü di li mi rû
[Bend-i sâni] İh sâ nı na mûm kin mi te şek kü
rû hi re vâ nım S A Z Kur

Nota 12. Sultanîyegâh Yürük Semâî 1 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyyâtı, 117.Fasikül).

Nota 12'nin giriş kısmında 1 numara ile işaretlenmiş bölümde, Nihâvend-i Kebîr girişi görülmektedir.

Ren cî de sa kın ol ma ni gâh
İkâ'ı Yürüksemâ'î

Nota 13. Nihâvend-i Kebir Yürük Semai 3 (Nota kaynağı, Dar'ül-Elhân Külliyyâtı, 107.Fasikül).

Nota 12'de 1 ve 2 şeklinde numaralandırılmış bölümler ile Nota 13'ün A ve B harfleri ile işaretlenmiş kısımları, melodi yapısı ve seyir anlayışı bakımında benzerlikler göstermektedir. Nota

12’de Sultânîyegâh yürük semâînin girişi, Nota 13’te ise Nihâvend-i Kebîr yürük semâînin girişi verilmektedir. Dede Efendi tarafından bestelenmiş iki eserin ilgili bölümleri, makam anlayışları bakımından birbirleriyle tutarlı bir seyir yaklaşımı göstermektedirler.

Yapılan Tahlillere Dair

“Sözlü kültürlerin ürettiği, sanat ve insanlık değerleri açısından son derece üstün sözel edinimler, insan ruhuna yazının taht kurmasıyla yiter ve bir daha yaratılamaz. Buna karşılık, yazı olmadan insan bilinci gizli gücünden istediği gibi yararlanamaz, bazı başka güzel ve güçlü yapıtlar üretemez. Bu bağlamda sözlü kültür, yazı üretmek zorundadır ve üretecektir de” (Ong, 2014:27,28).

Çalışmanın konusu olan eserler, bizzat bestecinin kendi elinden çıkmış; notası ya da ses kaydı olmayan, tabiri caizse tamamen ezoterik bir sistemle belirli süreçleri aşarak, notanın kullanılmaya başlanmasıyla yazıya dökülmüş ve günümüze kadar bir şekilde ulaşmış yapıtlardır. Böyle bir süreç sonunda günümüze gelebilmiş müziklerle, bu sürece şahitlik etmiş teorisyenler için durum aynı değildir. Tarihsel süreç içinde müziğin teorisi ile ilgilenmiş, döneminin ya da kendinden önceki dönemlerin müziklerini incelemiş birçok araştırmacı, müziği üretenlerin aksine, yazıyı kullanarak duyduklarını, şahit olduklarını yorumlayıp, teorilerini oluşturmaya başlamışlardır. Bugün yapılmış ve yapılmakta olan konu ile ilgili tüm çalışmalarda, geçmişte yazılmış söz konusu teori kitaplarının katkısı yadsınamaz derecede önemlidir. Sözlü kültüre dayalı bir gelenekle bin seneyi aşkın süredir aktarılagelen müzik, kendi yazılı kültürünü oluşturmuştur. Bu geleneğin müzikal unsurları bugünkü anlamda ayrıntısıyla yazılamasa da teorisi en ince detaylarıyla kayda geçirilebilmiştir. Günümüze kadar ortaya çıkarılmış ve çevrilmiş eserler azımsanamayacak sayılara ulaşmış ve araştırmacıların kütüphanelerine girmiş durumdadır. Eğer teorinin olmadığı bir müzik ile bugünlere gelmiş olsaydı, bestelenmiş eserlere yapılan yorum ve analizlerin yönünün oldukça farklı noktalara gidebileceğinin bir gerçek olduğunu da kabul etmek yanlış bir bakış açısı olmayacaktır.

Çalışmada Sultânîyegâh Zencîr bestenin giriş kısmında görülen eviç perdesi kullanımına uygun mantıklı bir açıklamaya Tanburî Küçük Artin’in teorisinde rastlanmış olması, bu duruma en güzel örnek ve kanıttır. Bu bağlamda, “müzikte makam kavramının rolü, işleyişi, seyri ve bestecinin besteleme tarzı nedir?” sorularına aranacak cevapların büyük bir bölümü, müziği yorumlayabilmenin yanında, yazılmış teori kitaplarını da aynı şekilde yorumlayabilmekten geçmektedir. Fakat teori kitaplarını sağlıklı yorumlayabilmenin ön şartı ise müziği bilmekten ve biriktirmekten geçmektedir. Buradaki biriktirme, fiziki anlamda değil, hafızaya alma ve maruz

kalmaya dayalı bir durumu karşılamaktadır. Çalışma kapsamında yapılmış tüm tahliller ve yorumlar, temelde bu minvalde oluşturulmuş ve yazılmıştır.

Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin Besteciliği Üzerine

“Çok yönlü bir sanatkârdır Dede; verimli ve çok-yönlü...Âyin-i Şerîf’ten ilâhî’ye, en tantanalı kâr’dan en basit şarkı’ya klâsik fasıl’dan köçekçe’ye dek hemen her çeşit eseri, aynı ustalıkla meydana getirebilmiştir. Onun renk renk çiçekler açan gönül bahçesinde sadece güller, lâleler, sümbüller değil, çiğdemler, gelincikler, menekşeler, hattâ begonyalar, glayöller, mügeler bile bulmak mümkündür” (Tura, 2017:97).

Müzikte ifade kavramı, türlere kimlik kazandıran ses sistemlerinden daha öte bir konudur (Özgen, 2009:116). Dede Efendi’nin besteciliğinde de kendine özgü bir ifade, stil ve besteleme tekniği vardır. Bütün bu unsurlar Dede Efendi’nin diğer besteciler arasında farklı bir yere konulmasını gerektirir. Müzikseverlerin profesyonel olmayanlarının, bu müziği Dede Efendi ile özdeşleştirmekte olduklarına sıklıkla rastlamak mümkündür. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin diğer makam müziği bestecilerinin arasında ayrı bir yerde olmasının en temel nedeni, yenilikçi bir bestecilik tekniğine sahip olmasıyla birlikte, köklerine de bir o kadar bağlı kalabilmesidir. “Dede Efendi, değeri takdir edilmekle birlikte, benimsenen kültürel-ideolojik konuma göre fazla yenilikçi ya da fazla muhafazakâr olarak değerlendirilebilir” (Ergur, 2024:216). Besteci, tam da bu yönüyle tabiri caizse birtakım taşları yerinden oynatmış, bestecilik tarzıyla yeni bir çıkış açmıştır. Dede Efendi söz konusu bestecilik özellikleriyle, “her geçiş dönemi figüründe olduğu gibi yenilikçi ve gelenekçi eğilimleri buluşturmaya hedefleyen bir müzikal anlayış benimsemiştir” (Ergur, 2024:222).

Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin eserlerine bakıldığında; Hicaz yürük semâide, döneminde görülmemiş bir tarz ve modülasyonlarla ortaya koyduğu yenilikçi tavrı, Mahûr yürük semâide birçok icracının hala tartışageldiği, eserin girişinde kullandığı sümbüle perdesi ile kendinden önceki müziğe bağlılığı ve yaptığı atıflar, Hûzzâm Mevlevî Âyîn-i Şerîf’i’nin birinci selamında, Şedarabân⁸ makamına yaptığı geçkiler, O’nun besteciliğine dair örnekleri çoğaltılabilecek hususlardan bazılarıdır.

⁸ Hûzzâm Mevlevî Âyîn-i Şerîf’i’nde yaptığı Şedarabân geçkilerle ilgili bilgi, “Rauf Yekta Bey’in Esatiz-i Elhân Adlı Eseri ve İncelemesi” adlı çalışmadan (Yüksel, 2001:360) aktarılmıştır.

Dede Efendi'nin sanatı, günümüzde fazlaca ve içi boş olarak, hatta bir ağız alışkanlığı haline gelmiş olan, amacına hizmet etmeyen ve yanlış kullanılan “gelenek” ve “yenilik” kavramlarının, müzik sanatındaki doğru kullanımına verilebilecek vücut bulmuş, nadir ve gerçek bir örnektir.

SONUÇLAR

Dede Efendi, minimalist, anlaşılabilir fakat geleneksel öğeleri içselleştirerek eserlerine derinlemesine aktarabilen bestecilik kimliği ile hem kendi döneminin hem de sonraki dönemlerin kudretli bir sembolü olarak müzik tarihinde yerini almış bir müzik adamıdır. Eserlerinde görülen sadeliğin arka planında var olan, son derece karmaşık, anlaşılabilmesi için büyük bir birikim ve yorum gereken, uygulaması zor bestecilik tarzı, bir nevi Dede Efendi'nin imzası ve kimliği niteliğindedir. Dinleyiciyi kendine hayran bırakan, araştırmacıları da bir o kadar derin bir okyanusun ulaşılması güç noktalarına iten müziğiyle Dede Efendi'nin dâhi sayılabilecek bir figür olarak tarihte yerini aldığı kabul edilmelidir.

Çalışmada, Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamında bestelediği eserlerde kullandığı makam yapısının içinde, Nihâvend-i Kebîr makamının varlığı ve Sultânîyegâh'ın seyrindeki önemi araştırılmış olup, söz konusu iki makamın birbirleriyle olan ilişkisi irdelenmiştir. Sultânîyegâh takımının içinde yer alan hafîf murabbâ (ikinci) beste, ağır semâî ve yürük semâî formlarında eserlerin tahlilleri, söz konusu iki makamın ilişkisi bağlamında yapılmıştır. Bahsi geçen eserler, yapılan tahlillerde kullanılan başlıca kaynaklar olan edvârlarda yer alan bilgi ve tanımlar bağlamında incelenmiş, ortaya çıkan tespitler bu doğrultuda yorumlanmıştır.

Çalışmanın sonucunda, Dede Efendi'nin Sultânîyegâh makamında bestelediği ve çalışma kapsamında incelenen eserlerin tamamında, çalışmaya konu olan makamlar bakımından tutarlı bir yapı sergilendiği saptanmıştır. Yapılan tahliller sonucunda, meyan hariç eserlerin giriş kısımlarında, form gereği birinci, ikinci ve dördüncü mısraların olduğu bölümlerde, Sultânîyegâh makamına, Nihâvend-i Kebîr makamı gibi başlandığı tespit edilmiştir. Nihâvend-i Kebîr makamının nevâ perdesi ile başlayan ve muhayyer perdesi ile devam eden, sünbüle perdesini de zaman zaman içine alıp tekrar nevâ perdesine dönen, nim hicâz perdesini yeden (tamamlayıcı) olarak kullandıktan sonra nevâ'da geçici karar eden kısmının, Dede Efendi tarafından Sultânîyegâh makamının oluşabilmesi için makamın kimliğini oluşturan ana unsur olarak kullanıldığı ve bu durumun değişmez bir yapı oluşturduğu belirlenmiştir.

Bu çalışmada ulaşılan sonuçlardan bir diğeri de eserlerin giriş bölümlerinde kullanılan Nihâvend-i Kebir yapısının, Sultânîyegâh eserlerin son bölümleri, yani karar kısımlarında da aynı şekilde kullanılmış olmasıdır. Nihâvend-i Kebîr kullanımlarının eserlerin hem giriş hem de karara giden bölümlerinde benzer şekilde yer alıyor olması, Dede Efendi'nin besteciliğindeki denge, simetri ve muntazamlığa örnek teşkil etmektedir.

Çalışmanın sonucunda yapılan tespitlere bağlı olarak, Sultânîyegâh ve Nihâvend-i Kebîr makamları arasında doğrudan bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O., (1993). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Behar, C., (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları Kantemiroğlu (1673-1723) ve edvâr'ının sıra dışı müzik serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ergur, A. (2024). Yeni Bir Dünyanın Eşiğinde Öncü Bir Figür Olarak Dede Efendi. *Sosyoloji Dergisi*, 48, 215-229, <https://doi.org/10.59572/sosder.1537315>
- İrden, S., (2021). *Makamlar Maqams Albümleri Nota Kitabı*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- İrden, S., (2025, Nisan 06). Telefon görüşmesi, Ankara.
- Karadeniz, M.E., (2013). *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ong, W.J., (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi*. (Çev. S.P. Banon). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi, 1982)
- Özgen, İ., (2009). *Sanatı Yaşamak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özkan, İ.H., (1989), *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Cilt 37)*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Popescu-Judet, E., (2002). *Tanburî Küçük Artın*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Tırıışkan, A.Y., (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tura, Y., (2006). *Nâsır Abdülbâki Dede İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkîk ü Tahîk)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y., (2017). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Uygun, M.N., (1990). *Kadızaâde Tirevî ve Musikî Risalesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yekta, R., (1986). *Türk Musiki Rauf Yekta Bey*. (Çev. O. Nasuhioğlu). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yüksel, H.İ., (2001). *Rauf Yekta Bey'in 'Esatiz-i Elhân' Adlı Eseri ve İncelemesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı, İzmir.

EXTENDED ABSTRACT

One of the main elements that are decisive in the formation of Classical Turkish Music is the maqams and the pitches that form the building blocks of these maqams. The relationship between maqam and pitch is indispensable for the required functioning of both the theoretical foundations of music and its performance practices. If these two concepts are not used together, correctly and appropriately, meaning shifts and technical problems related to music may occur in the works that are being performed. The consistency and continuity of this process, which ends with performance, are shaped within the framework of certain rules. These rules have been transmitted to the present day through theoretical sources written in the historical process and the meşk system based on the master-apprentice relationship.

One of the main elements that play a decisive role in the historical development process and aesthetic structuring of Classical Turkish Music is the maqam system and the pitches that assume an indispensable function in the construction of this system. Maqams, as the frameworks that establish and direct the melodic structure, are the basic elements that directly affect both the theoretical structure and the way music is performed. The smallest and most meaningful unit of this structure, the pitches, form the internal dynamics of the maqams and determine the character of the melodic courses. In this context, the relationship between maqam and pitch is of critical importance for both the theoretical basis and the practical aspects of Classical Turkish Music.

Using these two concepts together and correctly is a factor that directly affects the integrity of meaning and the quality of performance. Otherwise, technical glitches and shifts in meaning that may arise especially in the performances of the work may damage the original structure of the work. Therefore, the performing dimension of music should be evaluated not only in terms of individual competencies but also within an understanding shaped by a set of rules. These rules have been systematized through the theoretical texts formed in the historical process, and have also been passed down from generation to generation through the traditional transmission model based on

the meşk system. These two forms of transmission make it possible to experience the theoretical and practical aspects of music in a holistic way.

Understanding a maqam in Classical Turkish Music is not possible only by treating it as an abstract and isolated structure. On the contrary, each maqam has a multi-layered structure consisting of many components that determine its character, such as its scale, course, strong and decisive pitches. Even a very “basic” (referring to the basic authorities in the AEU system) authority has an intrinsically complex internal structure, which requires practical as well as theoretical knowledge to comprehend. This acquisition is directly related to the performer having a rich repertoire, that is, having performed and digested a large number of works.

In this study, the works in the classical ensemble composed by Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, who has an exceptional position in the Classical Turkish Music repertoire with both his composer and innovative approaches, in Sultânîyegâh maqam, which is his own composition, are analyzed. In these works, the relationship between the Sultânîyegâh maqam and the Nihâvend-i Kebîr maqam, which plays an important role in shaping its melodic structure, has been discussed in detail. The function of Nihâvend-i Kebîr maqam within Sultânîyegâh maqam was analyzed within the framework of its characteristics of course and pitch usage; in line with these analyses, the interaction between maqams was interpreted in a musical context. Thus, it is aimed to contribute to a deeper understanding of the internal structure of Sultânîyegâh maqam and to reveal Dede Efendi's unique approach to the use of maqam.

In this study, when Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi's application of maqams to his works is examined, it is seen that behind the simplicity felt on the surface and his compositional approach, which can sometimes be considered minimalist, there is an extremely in-depth, complex and knowledge-based approach. Dede Efendi's approach was based not only on technical knowledge, but also on the fact that he had analyzed the musical background of his predecessors very well. This attitude, which is characterized by his mastery and consistency in the course structures, shows that he is a composer who can develop original interpretations while remaining faithful to the classical understanding of form. This reveals that his works blend tradition and individual creativity in a balanced way.

As a result of the analysis and comparative analysis, it has been clearly revealed that the Nihâvend-i Kebîr maqam is clearly included in the structure of Dede Efendi's works composed in the

Sultânîyegâh maqam and that this use is not accidental. In this context, although Nihâvend-i Kebîr maqam is not completely included in Sultânîyegâh maqam, it stands out with its characteristic scale and course features in certain passages and appears as one of the defining elements of Sultânîyegâh maqam. It shows that the Nihâvend-i Kebîr maqam is a functional component of Sultânîyegâh, especially with its characteristics of course and pitch usage. This reveals Dede Efendi's command of the maqam structure and how he transformed traditional structures with his individual style. In conclusion, it may be asserted that the maqam Nihâvend-i Kebîr should be considered not as an independent modal entity, but rather as a complementary and integrative component within the structural framework of the maqam Sultânîyegâh. The interrelationship between these two maqams necessitates a more nuanced and comprehensive analytical approach, particularly in terms of their historical development, modal transformation, and compositional function. From this perspective, the presence of Nihâvend-i Kebîr can be interpreted as one of the underlying factors contributing to the formation and distinct identity of the Sultânîyegâh maqam. Further scholarly inquiry into this relationship has the potential to enrich our understanding of modal synthesis in Classical Turkish Music and illuminate broader principles of makam evolution and interaction.