

MAKAMI ANLAMAK: MAKAM NAZARİYE TARİHİNDE BAŞLICA MODELLER

Okan Murat Öztürk¹,
Ş. Şehvar Beşiroğlu²,
M. Ertuğrul Bayraktarkata³

“müzik teorileri gelir ve giderler ve genellikle kullanışlılıklarını kaybetmiş veya daha doğru bir ifadeyle işe yaramaz hale gelmiş olsalar bile varlıklarını sürdürme eğilimini hep taşırlar”
(W. Atcherson, 1970: 326)

Abstract

Understanding Makam: The Major Theoretical Models in the History of Makam Theory

In this article, there is revealed a hermeneutic approach in relation to identifying various models which are effective on the history of makam theory in Turkey. The present approach is based on the idea that the field of makam theory has some different understandings and models about the conception of makam. In order to determine these models in historical context, a research method is followed which is based on four basic criteria. These are: (i) the main concepts of, (ii) explanation styles of, (iii) classifications of, and (iv) main language and terminologies of the models. According to these criteria, the basic theoretical models about the makam conception can be divided into the four classes named as (i) cycle/circle/scale model (CCM) (ii) esoteric symbolism-based makam model (ESM) (iii) compositional direction-based makam model (CDM), and (iv) tonality-based makam model (TM). It is seen that those models are depending on two principal approaches in terms of the basic conceptions: (i) the models of ‘scale-centered approach’, and (ii) the models of ‘melody-centered approach’. It is determined that while CCM and TM have scale-centered approach, ESM and CDM have entirely melody-centered approach. This determination apparently reveals the insufficiency of the conception dealing traditional makam knowledge with only ‘one’ theory in terms of interpretation and understanding.

Makam Nazariye Tarihine Farklı ‘Bilme Modelleri’ Olarak Yaklaşmak

Makam konusunun kavranışı ve sınıflandırılışı açısından yaklaşıldığında makam nazariye tarihi nasıl bir özellik taşıyor? 14. yy.dan bu yana nazariye düzlemde ezgi alanını açıklamakta ve sınıflandırmakta kullanılan temel kavramlardan biri olan makam, hakkında yazılmış eserlerdeki içerik ve yaklaşım tarzları bakımından hep aynı şekilde mi anlaşılmıştır? Yoksa bu tarih, kavrayış ba-

1- Öğr. Gör., Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.
2- Prof., İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.
3- Prof., Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.

kımından, birbirinden farklı içeriklere, kavramlaştırmalara ve kültürel söylem düzenlerine sahip, değişik anlayışlar veya modellerden mi oluşmaktadır?⁴ Bu çerçevede makam nazariye tarihine nasıl yaklaşmak gerekir?

20. yüzyılın önde gelen düşünürleri arasında yer alan ve bir 'düşünce sistemleri tarihçisi' olarak kabul edilen M. Foucault (1926-1984), Avrupa tarihindeki 'episteme' modellerine dönük araştırmalarında kullandığı ve 'arkeoloji' olarak adlandırdığı özgün 'çözümleme' yöntemiyle tanınır (Urhan 2000). *Bilginin Arkeolojisi* adını taşıyan eserinde Foucault, 'arkeolojik çözümleme'yi; 'söylem tarzlarına ilişkin ayırt edici özelliklerin belirlenmesini sağlayan bir yöntem' olarak tanıtır (1999: 178). Foucault'nun yaklaşımında tarih; farklı düşünme, bilme ve kavrama modellerinin egemen olduğu bir alan olarak ele alınır. Bu anlayışta tarih, pozitivist 'ilerleme' fikrinin doğurduğu çizgisel bir 'süreklilik' olarak değil, kopma ve kesintilerden oluşan bir 'süreksizlik'ler alanı olarak değerlendirilir (Urhan 2000). Foucault'nun 'düşünceler tarihi' adını verdiği ve 'içiçe girmeler'den oluştuğunu söylediği bilimsel 'disiplin', düşünce temelinde tarihsel kaynakları kuşatan; belirginleşmelerini, birbirleriyle bağlanmalarını ve olmadıkları her şeyin içinde yer almalarını sağlayan; iç içe geçmiş, aynı merkezli dairelerin betimlenmesinden oluşur (1999: 176). Arkeolojik çözümlemenin uygulandığı 'bilgi' dönemleri, farklı düşünme modellerine bağlı olarak üretilen derinlikli bilginin (episteme) ve bilim anlayışının, hangi nedenlerle ve nasıl ortaya çıktıklarını anlama ve açıklama amacı taşır. Epistemeler, tarih içinde değişim gösterirler ve genellikle bir sonraki episteme, kendinden öncekileri geçersiz kılma eğilimi taşır. Foucault'ya göre Avrupa tarihinde (i) Ortaçağ ve Rönesans (1400-1650), (ii) Klasik (1650-1800) ve (iii) Modern (1800-günümüz) olmak üzere üç karakteristik episteme dönemi gelişme göstermiştir (Foucault 2001).

Foucault'nun düşünce tarihine dönük 'episteme modelleri' yaklaşımının dikkat çekici bir benzeri, bilim tarihi alanıyla ilgili olarak Thomas S. Kuhn (1922-1996) tarafından ortaya konulmuştur. Kuhn, 1962'de yayımladığı *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* başlıklı eserinde, bilim insanlarının belirli 'paradigma'lar içinde öğrenip düşündükleri ve bu paradigmlar dâhilinde bilim yaptıkları tespitinde bulunur. Kuhn (1982)'a göre paradigma; bir bilim topluluğu arasında 'olağan bilim' olarak anlaşılabilir bilim yapma geleneklerini ve bununla ilgili model ve işleyişleri temsil eder. Paradigmaların en önemli özelliği, zaman içinde değişime uğramalarıdır. Kuhn (1982) bu değişimin üç aşamalı bir süreç halinde gelişme gösterdiğini ifade eder. Buna göre önce bilgiyi üreten ve paylaşan çevrelerin sorgulamaksızın benimsediği 'olağan' bir 'bilme anlayışı' ve bilim yapma evresi vardır. Bilim insanları bu olağan model içinde düşünür, öğrenir/öğretir ve yaparlar. Ancak süreç içinde bilme anlayışı açısından bir kriz evresi gelişir. Bu evrede, olağan bilim anlayışı, karşılaşılan çeşitli sorunları çözümlenemekte yetersiz kalmaya başlar. Bilimsel bilgi açısından gözlemlenen veya belirlenen kimi somut durumlar, mevcut bilim anlayışıyla çözümlenemez ve bu durum mevcut paradigmayı açık bir krize sürükler. Böylece bilim insanları mevcut paradigma üzerinde düşünmeye, paradigmayı sorgulamaya başlar; aksayan yanlarını gidermeye çalışırlar.⁵ Bu çabalar yeterli olmadığında, bilgi ve bilim yapma anlayışı bakımından 'yeni' bir paradigma arayışı başlar. Böylece bu süreç, temelde insanların nasıl bildiklerine; bilme ve bilim yapmada hangi referanslardan hareket

4- Türk müziği alanındaki 'tarih' fikri/algısı ve özellikle 'dönemlendirme' yönündeki 'yerleşik' görüşü yansıtan çalışmalar için bkz. Öztuna (1987), Yaman (2007); karşılaştırmalı bir değerlendirme için ayrıca bkz. Karadeniz (2007).

5- Makam nazariyesiyle ilgili olarak Rauf Yekta'yla başlayan ve H.S. Arel ve S. Ezgi tarafından yeniden 'düzenlenen' günümüz nazariyesiyle ilgili olarak Ş. Gürmeriç (Aksoy 1997), İ. H. Özkan (1987) ve Y. F. Kutluğ (2000)'un çalışmaları, bu uygulamanın tipik örnekleri durumundadır.

ettiklerine ve neleri varsaydıklarına bağlı olarak döngüsel tarzda devam eden bir gelişme sergiler.⁶

Model ve anlayış kavramlarının müzik nazariyesi bağlamında dikkat çekici bir değerlendirilmesi Thomas Christensen (1993)'de yer alır. *Müzik Teorisi ve Tarihleri* başlıklı çalışmasında Christensen, hermenötik temelli müzik tarihi anlayışının öncü isimlerinden C. Dahlhaus'tan alıntıyla, tarihin bir 'oyunlar derlemesi' değil, bir 'düşünce tarzı' (*mode of thought*) olarak ele alınması gerekliliğini dile getirir. Bu çerçevede müzik teorisi açısından Batıda ortaya çıkan temel yaklaşımları 'şimdiciler' (*presentists*) ve 'tarihselciler' (*historicists*) olmak üzere iki ana eğilime ayırır (1993: 9-39). Bu iki zıt eğilim arasında çarpıcı ve alternatif bir açıklama anlayışının, 'hermenötik' alandaki yorumlama zenginliğinden gelebileceğini vurgulayan Christensen (1993), özellikle Hans G. Gadamer'in 'gelenek' ve 'ufuk' kavramlarına dikkat çeker. Gadamer'e göre tarihsel açıdan 'anlama' edimi, şimdije ait 'ufuk'la, geçmişe ait ufukun 'kaynaşma'sı suretiyle gerçekleşebilir (Hekman 1999: 135-141). Gadamer'in 'gelenek' açısından temel aldığı ve 'etkili tarihsel-bilinç' olarak adlandırdığı 'süreç', insanın anlama etkinliğinin bütünü oluşturur. Gadamer, başat kavramlarından biri olan 'ufuk' kavramını da 'belirli bir bakış açısından görülebilen her şeyi içine alan vizyon/görüş sahası' olarak tanımlamıştır (Hekman 1999: 141). Christensen (1993), Gadamer'in bu görüşlerinin, 'müzik teorisi tarihi'ne uygulanabileceğini savunur.

Bu öncü yaklaşımlar açısından değerlendirildiğinde, Türkiye'de, makam nazariye tarihi alanında da çeşitli anlayışların, farklı bilme ve anlama modellerinin, farklı 'ufuk'ların gelişme göstermiş oldukları görülür (Öztürk 2012a). Örneğin Maragalı Abdülkadir, Hızır bin Abdullah, Kantemiroğlu ve H.S. Arel, makam nazariyesine farklı 'ufuk'lardan bakmışlar; farklı kültürel söylemler geliştirmişler; farklı paradigmalara bağlı kalmışlardır. Makam kavramı açısından bu 'ufuk' farkı, 'zaman'dan ziyade, 'görüş', 'kavrayış' ve 'söylem'le alakalı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda öncelikle belirtilebilecek olan, makam nazariye tarihinin esas olarak bir 'nazariyeler tarihi' halinde olduğu ve bu nazariyelerin her birinin kendilerine özgü 'ifade biçimleri' ve 'söylem düzenleri' geliştirmiş olduklarıdır.

Konunun çözümlenmesine girmeden önce, müzikoloji alanı içinde makam nazariye tarihinde çeşitli modellerin mevcudiyetine ilişkin bazı öncü çalışmalara da değinilmesi gerekir. Makam konusunun kavranış ve betimleniş açısından önem taşıyan bu çalışmalar, Oransay (1966), Popescu-Judetz (1996) ve Öztürk (2012a) tarafından gerçekleştirilmiştir. Bunlardan Oransay (1966: 82-89), makamların tarif edilme tarzlarını esas alan bir yaklaşımla 'dairesel betimleme', 'satırsal betimleme', 'perdesel betimleme' ve 'aşıtsal betimleme' olarak adlandırdığı dört dönem ayırt eder. Popescu-Judetz (1996: 73-88) ise, 'metinler-arası ilişki' ekseninde ve 'metin modellerinin kurulması' bağlamında ele aldığı nazarî kaynaklarda, nazariyecilerin üç temel 'eğilim' sergilediklerini belirlemiştir. Bu eğilimlerden ilki, 14. yy.da Maragalı Abdülkadir'in metninde ve bu metne bağlı kalan –başta oğlu Abdülaziz ve torunu Mahmud olmak üzere– bazı 15.-16. yy. nazariyecilerinde görülür. İkinci eğilim, Osmanlı dünyasının 15.-16. yy. nazariyecilerince oluşturulan ve kozmoloji, astroloji, tıp, vb. bağlamlarına sahip metinlerde ortaya çıkar. Üçüncü eğilim ise Kantemiroğlu'nun 'yenilikçi' metniyle (18. yy. başı) birlikte gelişme gösterir. Öztürk (2012a: 81-93) ise T. Kuhn'un 'paradigma' ve Foucault'nun 'episteme' kavramlarından hareketle, makam nazariye tarihinin farklı bilme, kavramlaştırma, sınıflandırma ve açıklama modellerine sahip olduğuna dikkat çekmiş; bu çerçevede günümüz açısından da yeni bir makam kavrayışının ortaya konulması gerekliliği üzerin-

6- Makam nazariye tarihiyle bağlantılı bu tür tartışmalar için bkz. Tura (1988), Öztürk (2011, 2012a), Signell (2011).

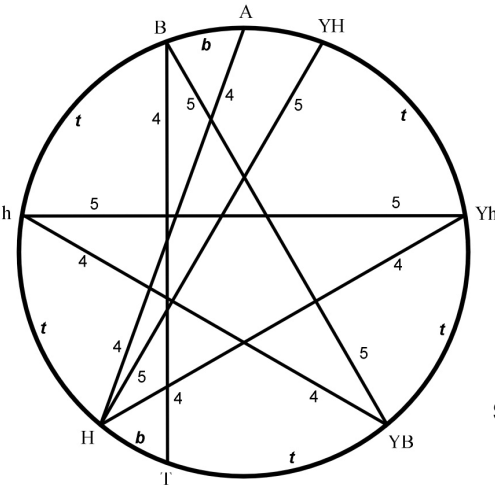
de durmuştur. Bunlara ek olarak Popescu-Judetz (2006; 2010a) ve Öztürk (2011), makam nazariye tarihinde karakteristik şekilde gelişme gösteren ve farklı modellerin belirlenmesi açısından önemli bir kılavuz olma niteliği taşıyan 'eskiler' ('kudema/mütekaddimin') ve 'yeniler' ('müteahhirin') kutuplaşmasına dayalı anlayış değişmelerine de ayrıca dikkat çekmişlerdir. 'Eski-yeni' ayrımına dayalı tarihsel bir değerlendirme için ise Abdülbaki Nasır Dede'nin *Tetkik ü Tahkik* adlı eseri, çok önemli bir kaynak durumundadır (Aksu 1988; ed. Tura 2006).

Bu makalede, yukarıda özetlenen yaklaşımlardan hareketle, makam nazariye tarihinde etkili olmuş anlayış ve modellerin belirlenebilmesinde, dört ana ölçütün temel alınabileceği öngörülmüştür. Modeller açısından bu dört ölçüt: (i) temel kavram, (ii) makamları tarif etme veya açıklama tarzı, (iii) makam sınıflaması ve (iv) dil ve terminolojidir. Bu ölçütler temel alındığında, nazariyat açısından dört ana modelin varlığıyla karşılaşılmaktadır.

Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller

Daire/devir/şedd Modeli (DDŞM)

Bu model açısından Urmiyeli Safiyüddin'in (y. 1224-1294) *Kitâbü'l-Edvâr* (1235) (Wright 1978; Uygun 1999; Arslan 2007; Maalouf 2011) adlı eseri bir başlangıç kabul edildiğinde, nazariyat düzleminde 13. yüzyıldan 16. yüzyıl ortalarına dek çeşitli nazariyecilerce temsil edilmiş nazari bir model olarak gelişme gösterdiği görülür. Bu anlayış Hâce Abdülkâdir Meragî eliyle büyük gelişme kaydetmiş (Bardakçı 1986; Sezikli 2007; Karabaşoğlu 2010); Osmanlı dünyasında da 15. yüzyıl boyunca Ahmedoğlu Şükruallah (Kamiloğlu 2007; Şirinova 2008; Bardakçı 2011), Abdülaziz Çelebi (Koç 2010), Fethullah Şirvanî (Akdoğan 2010), Lâdikli Mehmed Çelebi (Kalender 1982; Tekin 1998; Pekşen 2002) ve Mahmud b. Abdülaziz (Kınık 2011) gibi temsilcilerle varlık göstermiştir. Aslında birbirleriyle eşanlamlı olarak kullanılan üç terim; daire, devir ve şedd, bu modelin adlandırılmasında geçerlilik taşımaktadır. Aralık (*bu'ud*) kavramını temel alan bu modelin, *quadrivium*⁷ açısından tipik imgesini 'daire' sembolü oluşturur (Şekil 1).



Şekil 1. Maragali Abdülkadir'de Bûselik Dairesi.

7- *Quadrivium* ('Dört-yol'): Pisagorcü eğitimin temelini olup, aritmetik, geometri, astronomi ve müzikten oluşan ve aynı zamanda 'matematik/riyazi bilimler', 'akli bilimler' veya 'liberal/özgür bilimler/sanatlar' olarak da anılan dört temel bilgi alanına Ortaçağ Avrupa'sında verilen isim (Dyer 2007).

Daire, Ortaçağ dünyasının 'dört-temel-bilimi' olan aritmetik, geometri, astronomi ve müziği, 'şeklen' temsil eder (Dyer 2007). Dairenin kendisi –aynı zamanda tanrıyı da sembolize eden– temel geometrik elemanlardan biridir. Bu daire üzerinde 'aritmetik' oranlarla ifade edilen dördü (4:3) ve beşliler (3:2), Pisagorcü geleneğinin temel bir anlayışı olarak, aynı zamanda kozmostaki 'uyum'un temsilcileridir (Barker 2001; Kingsley 2002). Nitekim bir daire üzerinde aralık ve nağmelerin yerleşimi ve bunlar arasında gelişen 'uyumlu' aralıkların (dördü ve beşlilerin) adedini belirten 'niseb-i şerife'ler ('yüce oranlar'), bu modelin 'uyum' konusuna verdiği temel önem ve önceliği de simgeler. Daire üzerinde 'niseb-i şerife'lerin birleştirilmeleri suretiyle elde edilen 'yıldız' benzeri şekiller ise astronomik temsili sağlarlar. Sonuç olarak müzik, tüm bunların birleşimi ve kozmostaki uyum ve birliğin en mükemmel temsilcisidir. Matematik temelli bu model, Eski Yunan'da yazıya aktarılmış ve biçimlendirilmiş olunan müzik teorisi anlayışının, Kindî, Farabî ve İbn-i Sina gibi temsilciler aracılığıyla İslam kültürüne aktarılması ve geliştirilmesinin bir ürünüdür (Farmer 1986; Can 2001, 2002a). Nitekim Safiyüddin, bu köklü geleneğin 13. yüzyıldaki en güçlü temsilcilerinden biri olmuş ve Doğu Akdeniz dünyasında, kendinden sonraki nazari çalışmaların da başta gelen referansı haline gelmiştir (Wright 1978; Farmer 1986; Shiloah 2003). H. G. Farmer, Safiyüddin'i, 'Sistemci Okul' olarak bilinen nazariyat okulunun 'kurucusu veya yeniden-düzenleyicisi' (Farmer 1986: 193) olarak anarken, Wright (1978: 1) ve Popescu-Judetz (1996: 76), kurucusu olduğunu belirtirler.

Daire modelinde, ezgi alanını tanımlama ve sınıflandırmada kullanılmak üzere ihtiyaç duyulan daire/devir/şeddleri oluşturmak için, 'aralıksal birlik'ler halinde dördü, beşli ve üçlülerden oluşan temel modüller kullanılır. Safiyüddin'de yedi adet dördü, on iki adet beşli ve iki adet üçlü modül, daire oluşturmada kullanılacak bu temel modüller birimleri meydana getirir. Daire, temelde iki tabakalı bir yapıya sahiptir. Bunlardan kalın (veya alt) taraftaki, 'birinci tabaka' adını alır ve zorunlu olarak tam dördüden oluşur. Bunun ince veya üst tarafında ise 'ikinci tabaka' yer alır ve bu da tam beşliden meydana gelir. Eski Yunan'dan farklı olarak dördü ve beşli, mutlaka 'bitişik nizam'da birleşmek suretiyle daireleri meydana getirirler. Bu sayede her daire, sekizli aralığını ihtiva edecek şekilde düzenlenmiş olur (Şekil 2).

I. Tabaka: (Uşşak-4)				II. Tabaka: (Uşşak-5)			
A	D	Z	H	YA	YD	Yh	YH
[1]	[4]	[7]	[8]	[11]	[14]	[15]	[18]

Uşşak
Devri

Şekil 2. DDŞM için örnek: Safiyüddin'de Uşşak Devri. (Şekildeki yukarı oklu diyez D-Z arasındaki tanini aralığı için kullanılmıştır).

8- Eski Yunan nazariyesi 'tetrakord'lara dayalı olduğundan, 'mod'ların oluşumunda bu dördümler oluşturucu bir nitelik taşımaktaydılar. Bu sistemde oktav, iki adet dördü ve bir tam aralığın 'ayrık' ya da 'bitişik' şekilde birleşiminden oluşuyordu. Bitişik tarzda, iki tetrakord yan yana bulunuyor, sekizlinin tamamlanması için tam aralık sonda ya da başta olmak üzere bunlara ekleniyordu. Ayrık tarzda ise tetrakordlar, aralarında tam aralık bulunacak şekilde birbirlerinden ayrılmış durumdaydılar. Konu hakkında kapsamlı bilgi için bkz. Barker (1984), West (1992), Mathiesen (1999), Hagel (2010).

Bu modelde sekizlide toplam on sekiz adet perde bulunur. Ancak dizge, iki-sekizli genişliğinde, toplam on beş perdeli Eski Yunan geleneğine 'sistem' olarak bağlılığını sürdürür (Can 2001; Andrew 2004; Hagel 2010). Kaldı ki Sistemci Okul adının kaynağında da, Eski Yunan'da 'büyük mükemmel sistem' (*systema teleion*) olarak anılan bu on beş perdeli dizge yer alır (Öztürk 2014). Modelin temel malzemesi aralık olduğundan, bütün sistem farklı müziksel aralıkların geliştirilmesi, ölçülmesi, oranlanması ve birbirleri arasında çeşitli modüler birimler halinde yeniden düzenlenmesi ilkesine dayalıdır. Böylece ezgisel dörtlü aralığı başta olmak üzere çeşitli beşli ve üçlüler meydana getirilmesi, daire/devir veya *şedd* olarak adlandırılan oktav aralığının düzenlenişi için temel bir gereklilik oluşturur. Çeşitli dörtlü ve beşlilerin değişik şekillerde birleştirilerek oktav aralığının teşkili yoluyla da, ezgisel üretime temel alınacak düşünsel daireler/devirler (*edvâr*) veya *şeddler* (*şüdüd/dörtlü dizlimler*) elde edilmiş olur. Aslında bu yöntemin dikkat çekici bir değerlendirmesi, R. Yekta (1986)'da yer almaktadır:

"Eski musiki, bilindiği gibi münhasıran melodi ile meşgul idi; bu sebeple nazariyeciler imkân nisbetinde fazla uyum aramaya ve bunun sayısını çoğaltmaya mecburdular; bu suretle birbirleri ile az çok farklılık arzeden nağmeler elde edilmek ve bunların aralarındaki ince farklar gerçekleştirilmek isteniyordu. ... Sayılarla ve elde edilmiş ilk neticelerle çok meşgul olan bu nazariyeciler araştırmalarına devam ettiler, bu yolda iki türlü hareket edebiliyorlardı:

1) Halkın söylediği nağmeleri doğrudan doğruya inceleyip tahlil etmek ve bundan makamları teşkil eden sesler arasındaki nisbetleri ortaya çıkartmak, sonra bu nisbetleri birbirine bağlayarak bunları musikinin bir riyazî nazariyesi olarak düzenlemek.

2) Evvela dörtlüyü sonra beşliyi nazarı bakımdan mümkün olan bütün kısımlara bölmek ve sonra bu taksimden elde edilmiş olan neticeleri halkın kullandığı nağmelerle mukayese ederek bu neticelerin, musikîşinasların tatbikatında kullanılıp kullanılmadığı hükmüne varmak veya bu yeni neticelerle o zamana kadar bilinmeyen bir makamı tesadüfen meydana çıkartmak hususunda faaliyetlerine devam etmek.

Eski nazariyeciler, yukarıdaki ikinci hareket tarzını her şeyi rakamlara irca eden istidlal doktrinlerine daha uygun buldukları için bunu tercihte tereddüt etmediler." (Yekta 1986: 62)

Yekta (1986)'nın da açık bir şekilde ifade ettiği gibi 'düşüntülü (*speculative*) yöntem', uygulamadan hareket etmez. Aksine düşünsel ve deneysel yoldan üretilen ölçümsel sonuçları, uygulamadakilere karşılaştırmak suretiyle, bir 'eşleştirme' gayesi taşır. Dolayısıyla yöntem, pratikte var olanı ölçmeye değil, öngörülmuş deneysel ölçümlere göre pratiği açıklamayı ve sınıflandırmayı amaçlar. Antik dönemlerden beri benimsenen ve özellikle de Eski Yunan uygarlığının öncü teorisyenlerince kullanılan bu yöntem, İslam kültüründe de Farabî ve İbni Sina gibi *Meşşâ*⁹ geleneğe bağlı nazariyecilerce benimsenmiş ve kullanılmıştır. 13. yüzyılda İslam müzik nazariyesine damga vuran Safiyüddin Abdülmümin de musiki ilmine dair yaptığı çalışmalar için *Meşşâ* geleneğinin izini takip etmiştir. Bu konuda Şerefiyye adlı eserinin girişinde şu ifadeler yer verir: "Bu eser, eskiler tarafından, armonik münasebetler ilmine dair, Yunan filozoflarından alınan esaslarla, ne eski müelliflerde ne de onların daha sonraki takipçilerinde bulunmayan faydalı münakaşaları ihtiva etmektedir"¹⁰ (Yekta 1984: 26).

9- Meşşâ geleneği: İslam kültüründe gelişme gösteren Aristo izleği. Bu izleğin en önemli temsilcileri Farabî, İbni Sina ve İbni Rüşd olmuştur (Hançerlioğlu 2006: 255; Toktaş 2004: 12).

10- Farklı bir çevirisi bkz. Arslan 2007.

Safiyüddin'in, *Kitâbü'l-Edvâr* (1235) ve *Şerefiyye* (1267) adlı eserlerinde iki ayrı yöntem kullandığı ve devirlere ilişkin sınıflandırmayı da iki farklı mantıkla yaptığı görülür. *Kitâbü'l-Edvâr*'da dörtlü ve beşlileri tarif edip, bunların birleşimleriyle sekizliyi elde etme yöntemini *Şerefiyye*'de uygulamamış; aksine, 'eski Yunan filozofları'nın yolunu takip ederek, iki adet dörtlü ile sekizliyi tamamlamak üzere bunlara eklenen veya aralarında yer alan 'fasıla'yı (tam ses aralığını) kullanmak suretiyle devirlerin oluşumunu açıklamıştır. *Şerefiyye*'deki bu çok dikkat çekici uygulama, bu eserin, metodoloji açısından *Kitâbü'l-Edvâr*'dan tümüyle farklı bir mantıkla meydana getirildiğini gösterir. Ayrıca *Şerefiyye*'de, devir oluşumunda kullanılabilir on adet cins tarif eden Safiyüddin, kendi dönemindeki icracıların, bu cinslerin her birine özel bir isim verdiklerini belirtir (Arslan 2007). Safiyüddin'e göre bu on temel cins, şunlardır (Tablo 1):

SIRA	İSİM	ARALIKLAR	NAĞMELER
1	UŞŞAK	TTB	A [1] D [4] Z [7] H [8]
2	NEVÂ	TBT	A [1] D [4] H [5] H [8]
3	EBUSELİK	BTT	A [1] B [2] H [5] H [8]
4	RAST	TCC	A [1] D [4] V [6] H [8]
5	NEVRÛZ	CCT	A [1] C [3] H [5] H [8]
6	IRAK	CTC	A [1] C [3] V [6] H [8]
7	ISFAHAN	CCCB	A [1] C [3] H [5] Z [7] H [8]
8	BÜZÜRG	CTCCB	A [1] C [3] V [6] H [8] Y [1] YA [11]
9	ZİREFKEND	CCB	A [1] C [3] H [5] V [6]
10	RAHEVÎ	CCC	A [1] C [3] H [5] Z [7]

Tablo 1. *Şerefiyye*'ye göre devir oluşumunda kullanılan on temel cins.

Safiyüddin (Arslan 2007) bu on cinsten yedisinin 4:3 [dörtlü (Uşşak, Nevâ, Ebûselik, Rast, Nevrûz, Irak, Isfahan)], birinin 3:2 [beşli (Büzürg)], bir tanesinin 5:4 [büyük üçlü (Rahevî)] ve birinin de 6:5 [küçük üçlü (Zîrefkend/Kûçek)] genişliğinde olduğunu belirtir. Ona göre tam dörtlü değerine sahip olan ilk yedi cinsin, birbirleriyle üç sınıf halinde birleştirilebilmesi mümkündür. Safiyüddin'in burada açıkladığı bu üç sınıf, Eski Yunan'da bitişik ve ayrı diziler oluşturmada kullanılan üç temel seçeneği ifade eder. Buna göre, sekizliyi tamamlamada kullanılacak olan tam ses aralığı (fasıla veya tanini) iki dörtlünün; (i) sonunda [dörtlü+dörtlü+fasıla (*münfasilu'l-eskal*)], (ii) ortasında [dörtlü+fasıla+dörtlü (*münfasilu'l-evsaft*)] veya (iii) başında [fasıla+dörtlü+dörtlü (*münfasilu'l-ehad*)] yer alabilmektedir. Böylece herhangi bir dörtlü cinsi, aynı veya farklı cinslerle, belirtilen üç tip model içinde birleştirmek suretiyle, çok sayıda devir elde etmek mümkün olabilmektedir. Ancak Safiyüddin, geliştirdiği dört adet 'uyumsuzluk kuralı'na bağlı kalındığında, elde edilebilecek devirlerden sadece 'on sekiz' tanesinin tam bir uyum sahibi olabileceğini dile getirir.

Safiyüddin'in iki eseri arasındaki farklar, devirler ve onların adlandırılması bakımından dikkat çekici hususlar ortaya çıkarır. Bunların başında 'bir' devir için kullanılan ismin, 'birden çok' aralık sıralanışını içerebilmesi hususu gelir. İkincisi, düşüntüsel yoldan geliştirilen devirlerin, uygulamada, nazariyecinin ifade ettiğinden 'farklı' olabileceğidir. Başka bir ifadeyle nazariyede 'oktav

bölünüşü" şeklinde gösterilen devirlerin, uygulamada 'tüm nağmeleri'yle birlikte kullanılmalarının gerekemeyebileceğidir. Yani devir adlandırması büyük çapta doğurucu dörtlü, beşli veya üçlülere bağımlı olduğuna göre, nazariyecilerin geleneksel bir idealleştirilmesi olarak ortaya çıkan oktav düzenlemelerinin, müziği uygulayan çevreler açısından bir geçerlilik taşımayabileceği belirginlik kazanmaktadır. Bu konuda Maragalı Abdülkadir (MrgA), *Câmiü'l-Elhân*'da şu değerlendirmeyi yapar: "Perdenin ait olduğu daireyi bilmeyen bazı icracılar onun asıl seslerini kullanırlar" (Sezikli 2007: 173). MrgA'in açık bir şekilde vurguladığı gibi, devir tamamen nazarı bir kavramdır ve uygulamacılar doğal olarak bu kavramı bilmez, ama musikiyi icra ederler. Onların icralarında kullandıkları perdeler, makamsal ezgilerin oluşumu için yeterli sayıda olup, nazariyecilerin devir ve dairelerine esas teşkil ettikleri asıl perdeleri içerir. Örneğin Büzürg beşlisi içinde gelişen bir ezginin, sadece Büzürg'ün aslını meydana getiren bir tam beşli içinde şekillenip, mutlaka oktav aralığı içindeki diğer sesleri de kullanmasına gerek olmadığı, MrgA'in açıklamasında net olarak ifadesini bulmaktadır. Bu yüzden özellikle halk müziği repertuarında üç, dört veya beş perde içinde şekillenen ve kavramsal açıdan tamamen makam özelliği taşıyan ezgilerde kullanılan perdelerin, nazariyecilerin devir ve dairelerine temel teşkil ettiği açıklık kazanmış oluyor. Benzer durum, *Şerefiyye*'de sayılan on temel cins açısından da geçerlilik taşımaktadır. Nitekim Safiyüddin sonrası süreçte bu okul geleneğini takip eden çeşitli nazariyatçılar, Safiyüddin'de bulunmayan pek çok hususu DDŞMye eklemiş ve kimi haklı itirazlara da eserlerinde yer vermişlerdir. Örneğin geleneğin 16. yüzyıl başlarındaki güçlü temsilcilerinden Alişah bin Hacı Büke, oktav içinde düzenlenen çeşitli devirler için şu değerlendirmeye yer verir:

"... Rast ve Zengüle makamları, Uşşak ve Nevâ, Bûselik ve Irak, Zirefkend ve Hicaz, Râhevî ve İsfahan nadiren tüm sesleri ile kullanılırlar. Hüseyinî, Zirefkend, Irak, İsfahan ve Bûselik genellikle tiz taraflarıyla meşhurdurlar ve böyle kullanılırlar. Nevâ makamı ve Büzürg makamı ise sürekli pest tarafı ile Hicazî ve Râhevî genellikle orta tarafı ile kullanılırlar. Büzürgün tiz tarafı terk edilmiştir. Hüseyinî ve İsfahan çoğu zaman iki tabakalarının yer değiştirdiği şekilde kullanılırlar." (Çakır 1999: 32-33)

Aslında bu açıklama, BMMnin dayandığı makam modelinin, Alişah'ın değerlendirmelerine uygun nitelikteki bir anlayışa sahip olduğunu açıkça gösterir. Aşağıda daha ayrıntılı olarak görüleceği gibi, bätini sembolizme bağlı nazariyecilerce temsil edilen modelde makamlar, tıpkı Alişah'ın kast ettiği anlamda az sayıda perde ile ve mutlaka bir ezgisel hareket şeklinde anlaşılmalı ve açıklanmıştır. Alişah'ın burada daire açısından ses bölgeleri halinde tarif ettiği özellikler, aslında makamlaşma sürecinde, her makamın kendine özgü sınırlı ses alanı ile geleneksel perde dizgesi içine yerleşiminin de anahtarı olmuş görünmektedir. Örneğin Râhevî'nin 'sadece orta bölgesi' itibarıyla kullanılması ifadesi, devri oluşturan Hicaz ve Hüseyinî cinslerinin birleşim noktasında yer alan üç adet 'c' aralığına karşılık gelir ki bunu Safiyüddin, 'orta müfred cins (ccc)' adıyla zaten tanımlamıştır. Daha önce açıklandığı gibi devir olarak 'ctc+cctt' birleşimiyle gösterilen Râhevî'nin asıl çekirdeğini, iki tabakanın ortasında yer alan 'ccc' aralıkları oluşturur. Bu yüzden bu aralık dizilişini gerçekte 'ct+ccc+tt' şeklinde anlamak gerekir. Ancak daire modelinde devirlerin mutlaka *zû'l-küll* denilen sekizli aralığı içinde tanımlanmaları 'zorunlu' bir kural oluşturduğundan, bu modele bağlı nazariyeciler de kaçınılmaz olarak belirtilen makam çekirdeklerini sekizliler içine, -mümkün olan en uygun ihtimali gözeterek- monte etmeye çalışmışlardır. Daire modelinin son temsilcilerinden Alişah'ın gayet açık bir şekilde ifade ettiği gibi, musikinin pratik yanındaki makam algısında asıl etkili olan makamın 'daire'si değil, üzerinde makamsal ezgi çekirdeğinin geliştiği aralıksal birlik (üçlü, dörtlü, beşli, vb) olmaktadır.

Bu yaklaşıma bağlı kalındığında Hüseyinî'nin neden inici bir ezgisel beşli; Nevrûz'un neden inici bir ezgisel dördütlü; Kûçek veya Zîrefkendir de neden inici bir üçlü olarak anlaşılması gerektiği aslında tamamen açıklık kazanmış olmaktadır. Bu konuda dikkat çekici bir ifadeye, Recep Uslu'nun Sûfî Seyyid Ahmed'den yaptığı çeviride rastlanır: "... çünkü bütün şedler ve avazeler üçlü, dördütlü ve beşli diye anlatılır" (2007: 101). Nazarî kaygılar bir yana bırakıldığında, musikin pratik yanındaki makam algısında aslında hep temel dördütlü, beşli veya üçlü makam çekirdeklerinin belirleyici olduğu; adlandırmaların da hep bu esasa bağlı kalınarak gerçekleştirildiği açıklık kazanıyor. Böyle olunca da daireden ziyade makamın, nazarî bir model olarak sekizli aralığına ihtiyaç duymaksızın var olabildiği açıkça ortaya çıkıyor. Bu mantıkla, örneğin 'tam perdeler düzeni' (Rast Düzeni) içindeki konumlanışı bakımından Pençgâh/Nevâ perdesinde nağmeler yapmaya başlayıp Dügâhta karar eden bir ezginin, Nevrûz-ı Asl şûbesi (sonraları Nevâ makamı) olarak tarif edildiği görülüyor.¹¹

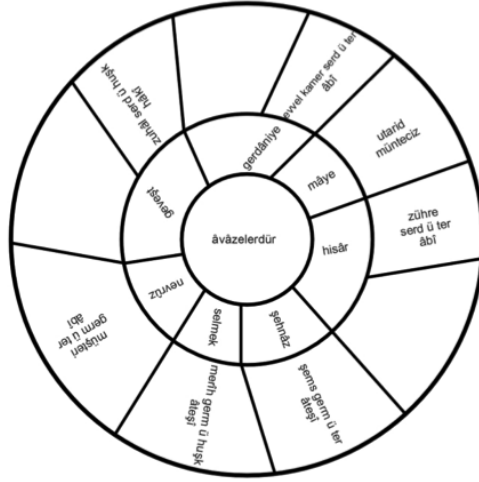
Bu modele bağlı nazariyeciler Urmiyeli Safiyüddin, Maragalı Abdülkadir, Abdülaziz b. Abdülkadir, Mahmud b. Abdülaziz, Lâdikli Mehmed Çelebi, Şirvanlı Fethullah, Alişah b. Hacıbüke'dir. Bu isimler dışında, Şirazlı Kutbeddin (dördütlü ve beşlilerin birleştirilmesi yoluyla devir oluşturma ilkesine bağlılığı nedeniyle), Ahmedoğlu Şükrullah (Safiyüddin'in *Kitâbü'l-Edvâr* çevirisi nedeniyle) gibi isimler de bu model içinde yer alır. Kutbeddin, aynı zamanda bâtinî sembolizmle bağlantılı oluşu nedeniyle, salt DDŞM mensubu olarak değerlendirilemez. Benzer olarak Lâdikli Mehmed Çelebi'nin özellikle *Zeynû'l-Elhân* adlı eseri, 'müteahhirin' olarak andığı bâtinî sembolizme bağlı nazariyecilere ait görüşler doğrultusunda yazılmış olması sebebiyle, iki model arasında bir tür sentez niteliği taşır. Benzer durum, *Fethiyye*'nin 'müteahhirine göre' kısmı için de geçerlidir. Şükrullah'ın terkiplerle ilgili aktardığı bilgi, tümüyle bâtinî sembolizme bağlı nazariyecilerin birikimine dayalıdır. Dolayısıyla bu eserde de iki modele ait bilgilere farklı şekillerde yer verildiği görülür. Fatih Anonimi (Demir 2010) adlı eserdeki muhteva da, bu modele özgüdür.

Bâtinî Sembolizme Bağlı Makam Modeli (BMM)

Bu model, Osmanlı dünyasının hâkim modelini meydana getirir (Öztürk 2014). Modelin bâtinî niteliği, bu modele bağlı nazariyatçıların eserlerinde yansıttıkları 'hikmet' ve 'irfan' kültürüne bağlı; kozmoloji ve astroloji temelli sufi bir kavrayış ve sembolizmden gelir (Yesribi 2010; Morevedge 1992; Öztürk 2012c). 'İlm-i nücüm' ve 'musiki' ilişkisi, özellikle burçlar, gezegenler ve dört-unsur bağlamında, bâtinî gelenek ve sembolizmin en karakteristik yönünü oluşturur.¹² Bu nedenle bu astrolojik ve kozmolojik niteliklerin, bâtinî anlayışta temel bir yer sahibi olan makam kavramı ve terimleşmesi açısından çok doğru anlaşılması gerekir (Şekil 3).

11- Nitekim Anadolu'nun özellikle Doğu ve Güneydoğu bölgelerinden derlenen pek çok halk türküsü veya ezgisinin, bu bağlamda tipik dört perdeli Nevrûz örneklerinden oluşması, makam kültürü bakımından son derece dikkat çekicidir. Aynı durum, Hicaz dördütlüsü gibi diğer bazı örnekler açısından da geçerlidir.

12- İslam felsefesi, bâtinî gelenek ve müzik ilişkileri hakkındaki önemli çalışmalar için bkz. Farmer (1986), Nasr (1985), Godwin (1993), Shiloah (1993), Shehadi (1995), Pacholczyk (1996), Uludağ (1999), Vicente (2007), Wright (2010), Yesribi (2010).



Şekil 3. Bâtınî gelenekteki daire sembolizmi, önceki modelin 'quadrivium' içeriğine değil, burç, seyyare, dört-unsur bileşenlerine sahip tümüyle gizemci/ezoterik bir içeriğe sahiptir. Buradaki örnek, Kırşehirli Yusuf'un risâlesindeki 'âvâzeler' dairesine aittir.

Bugüne dek çeşitli yazarlarca bu modelin kozmoloji ve astrolojiyle olan bağlantılarına değinilmişse de, modelin 'başat' niteliğini oluşturması üzerinde yeterince durulmadığı görülür. Bu nedenle bu makalede modelin adlandırılışında bu niteliğe özel bir vurgu yapılmaktadır.¹³ 15. yy. ile 18. yy. Osmanlı dünyası nazariyatçılarının önemli bölümü, müziğe yaklaşımları ve temel anlayışları bakımından tümüyle bâtinî geleneğe mensuptur. Lâdikli'nin, *Zeynü'l-elhân* (Kalender 1982; Pekşen 2002) ve *Fethiyye* (Tekin 1999)'de *mûteahhirin* (sonrakiler/yeniler) olarak andığı nazariyecilerin, bâtinî geleneğe mensup nazariyeciler oldukları açıktır. Bu anlayışta mûsikî, âlemdeki ilâhî nizâmı en iyi yansıtan unsur olarak görülmüştür (Nasr 1985; Morevedge 1992; Shehadi 1995). Tanrının, kâinata verdiği yaratışsal 'nizam'da (*cosmos*), 'yılı ay olarak bölen' 12 adet burç/ev/hâne/makam/yer vardır ve bunlar bu yüzden müzikte 'on iki makam'la temsil edilir.

Tanrı 'yedi' adet 'seyyâre/kevâkib/gezegen' (*celestial/heavenly bodies*) yaratmıştır ve bunlar da bâtinî modelde 'yedi âvâze' ile ilişkilendirilmiştir. Bu 'âvâzlar/sesler', köklerini 'Pisagorcu gelenek'te¹⁴ bulurlar ve seyyârelerin dönüşleri esnasında çıkardıkları 'ilâhî sesler'in ancak 'bilge' (hakîm) kişilerce duyulabildiği 'kürelerin/âlemlerin uyumu/müziği' (*music/harmony of the spheres*) (Godwin 1993; James 1993) inancını temsil ederler (Öztürk 2013; 2014). Nitekim Osmanlı dünyasında Bedr-i Dilşâd (Ceyhan 1997), Kırşehrî (çev. Sezikli 2014; Kamiloğlu 1998; Sezikli 2000; Cevher 2004a; Doğrusöz 2007, 2012a, 2012b), Hızır bin Abdullah (Özçimi 1988; Çelik 2001), Kadızâde Tirevî (Uygun 1990; Keskiner 2004), Seydî (Arısoy 1988; Popescu-Judet 2004), Nâyî Osman Dede (çev. Erguner 2014; Hariri ve Akdoğu 1992), Tanburî Küçük Artin (Po-

13- Can (2001, 2002a), Doğrusöz (2007, 2012a, 2012b), Popescu-Judet (2007), Uslu (2009) gibi araştırmacılarda müziğin, kozmoloji-astroloji ekseninde kavranmasına yönelik tespit ve atıflar bulunsa da, bunun makam anlayışı bakımından bâtinî karakterde bir 'nazarî model' olarak ele alınıp adlandırılması, tümüyle bu çalışmaya özgüdür.

14- Müzik nazariye tarihinde köklü ve derin etkiye sahip 'Pisagorcu gelenek' hakkında bkz. Barker (1984, 2001), Guthrie (1987), Berghaus (1992), Godwin (1993), Christensen (ed. 2002), Creese (2002), Wuidar (2010).

pescu-Judet 2002) ve Kemanî Hızır Ağa (çev. Daloğlu 2014; Tekin 2003; Uslu 2009) gibi temsilcileriyle 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar var olmuş bâtinî gelenek nazariyatçıları, kendilerinden önce gelişmiş bu 'İdrisî' (*Hermes Trimegistos*'a özgü, *hermetic*) ve gizemci (*esoteric/occult*) geleneğe uyararak, musiki ilminin İdris Peygamber¹⁵ (hermetik gelenekte 'üç-kere büyük Hermes', *Hermes Trimegistos*) (Özbudun 2003; Kılıç 2010) ve 'hakîm Fisagores' (*Pythagoras*) tarafından bulunduğunu eserlerinde açıkça beyan ederler (Öztürk 2013). Bedr-i Dilşâd'a (1425) göre musiki ilmi: "ilm-i İdris'dir" (Ceyhan II 1997: 723). Ahmedoğlu Şükrullah, bu konuda şunları aktarır (Kamiloğlu 2007: 43; Şirinova 2008: 147; Bardakçı 2011: 9): "bu ilmi evvel tasnif eden hakim-i ilahi Fisagoresdür ki şakirdlerine eydürmüş ki 'ben bu nağmelerin bazısını felekler hareketinden işidürem, andan ki ben eyüdürem." Hızır b. Abdullah (Özçimi 1988: 165-166; Çelik 2001: 246), eserinin "âvâze-i eflak" (feleklerin sesleri/kürelerin müziği) başlıklı bölümünde: "Bilgil ki zaman-ı mütekaddemde Fisagoris hakim-ü riyazi ilmleri gayetince bilürdi ve anı ilham ve riyazat ile malum itmişdi bazıları ana İdris Peygamber dirler aleyhisselam ve bu ilmi alemde ol zahir itmişdür ve dirler eflakün âvâzesin işitmişdür ve andan ahz itmişdür". Nâyî Osman Dede (çev. Erguner 2014; Hariri ve Akdoğu 1992) ise 1720'de, İdris Peygamber ve Pisagor için şu atıflarda bulunur: "Evvela İdris peygamber ki u / Hikmet-amuz-ı cihan şod su-be-su [Önce İdris Peygamber ki O / Cihanın dört bir yanına hikmeti öğretendir] ... Hazret-i İdris ü Fisagoresem / Her devir-ra hasiyet danend hem [Hz. İdris ve Pisagor, her ikisi de / devirlerin tüm hususiyetlerini bilenlerdir]." 18. yüzyıl nazariyatçılarından Tanburi Küçük Artin (1730): "bu ilm-i musiki felekiyatlardan hariç değildir" (Popescu-Judet 2002: 93) diyerek bâtinî bilginin 18. yüzyıldaki mevcudiyet ve geçerliliğini açıkça ortaya koyar. Artin'e göre taksim yapmak isteyen bir musikici aynı zamanda yıldız bilgisine de sahip olmalıdır:

"Bunlar bu şeref, hübut, evci dediğimiz ehl-i nücüm olmalı ve sazende olmalı ki zevkiyatın ola. Bunların birisini bilip birisini bilmese zevkiyat olmaz. Zira yedi feleğin ki gökyüzünde onlar biri birisin evinden nice ki o şerefi alırlarsa, o şeref aldıkları yer, felekiyatların taksim yeridir. ... Musikide hübut pes demektir, ehl-i nücümde alçak demektir. Evc nedir dersen musikide dik demektir, ehl-i nücümde yüksek demektir." (Popescu-Judet 2002: 93)

'Nizam-ı âlem' (*cosmos*), 'toprak-su-hava-ateş'ten oluşan dört-unsur ile 'sıcak-soğuk-kuru-yaş' şeklindeki 'dört-tabiat/nitelik'ten (*nature/character/quality*) meydana gelmiştir. Bu dört unsur ve tabiat, bâtinî modelde "dört-şûbe'yle temsil edilir.¹⁶ Bâtinî modelde kozmosun bir diğer unsuru olan zaman boyutunun da 'saat' temelinde 'terkib'lerle temsil edildiği görülür. Başlangıçta zamanı ölçmeye yarayan 24 saatle özdeşleştirilmiş olsa da süreç içinde zamanın sonsuz akışına atıfta bulunmak üzere 'terkibata nihayet yoktur' noktasına gelindiği, yine bu kaynaklardan açıkça takip edilebilmektedir.

Bâtinî anlayışın makam kavramına yaklaşımı, tamamen 'pratik' esaslıdır.¹⁷ Bu yüzden bu modelde matematiksel hesaplamalarla hemen hiç ilgilenilmeyip, uygulamada geçerlilik taşıyan

15- Hermetik gelenek hakkında derinlemesine bilgi verip, bu geleneğin kültürler-üstü niteliğini ortaya koyan çalışmalar için bkz. Yates (1991), Özbudun (2003), Kılıç (2010).

16- Gerçi ilk dört rakam, ezoterik geleneklerde başka birçok sembolik anlamla yüklü olmakla birlikte, Osmanlı bâtinî makam paradigmasında 'dört-şube' sembolizmi bakımından esaslı bir rol üstlenmiştir. Bunun ayrıntıları ilgili başlık altında ayrıca irdelenecektir.

17- Seyyid Yahya Yesribi (2010: 29), İrfan Felsefesi adlı eserinde, 'irfan' konusunda şunları vurgular: "Bu mektepte sadece bilgiye dayanılmaz. Aksine işin asıl ve esası pratiktir. Bilgi ise pratiğin sonucu ve ürünüdür."

konulara bakılır. Bu nedenle bu modele özgü dile de, pratik alanı ifadeye elverişli terimler ege-
men olmuştur. Bu terimler, zamanı şekillendiren güneş hareketlerinin ifade edildiği, 'seyahat' veya
'güzergâh tarif eden terimlerdir. Bu modelde çeşitli üçlü ve dörtlüler ile çoğunlukla bir 'bileşim/ter-
kib' halinde değerlendirilmiş olan beşliler, makamların asılları olarak nitelendirilmektedir. Bu konu-
da en dikkat çekici nazariyelerin başında Lâdikli Mehmed Çelebi gelir. DDŞM ile BMM arasında
ilginç bir sentez yaratan Lâdikli, makam açıklamalarında sadece perdesel bir sıralanış vermekle
yetinmeyip, makamsal hareketin başlangıç (*mebde*) ve bitiş (*mahatt*) noktaları ile hareketin çıkıcı
(*suûd*) ve inici (*hübût*) istikametlerini de mutlaka belirtmiştir. Notalama halinde verdiği tüm makam
açıklamaları, birer ezgisel hareket içerir (Şekil 4).

The musical notation for Zengüle Makamı is as follows:

(âgâz)					(seyir)					(karar)		
mebde	s	h	s	s	h	suud	---	---	hübüt	---	mahatt	
A	C	A	C	D	C	D	V	Y	YA	Y	V	D
[1]	[3]	[1]	[3]	[4]	[3]	[4]	[6]	[10]	[11]	[10]	[6]	[4]
{Rat}	{Rat?}	{Rat}	{Rat?}	{Dgh}	{Rat?}	{Dgh}	{Sgh 4}	{Cgh?}	{Nva}	{Çgh?}	{Sgh 4}	{Dgh}
c	c	c	b	b	b	c	h	b	b	h	c	

Şekil 4. BMM için DDŞM notalamasına dayalı ezgisel bir örnek: Lâdikli Mehmed Çelebi'ye göre Zengüle Makamı.

Bu modelde makamların başlangıcı için 'âgâz', 'mahrec' (veya 'hurûc etme'), 'mebde', 'doğma', 'çıkma', 'zuhur etme', 'kopma' gibi sözcükler kullanılır. Ancak bunlar arasından özellikle âgâzın, kullanım bakımından daha çok tercih edildiği; bu nedenle de makamsal başlangıcı simgeleyen bir terim haline geldiği görülmektedir. 'Seyir', esas olarak, âgâzı takiben ortaya çıkan ezgisel hareket ve bunun 'karar'a yönelme tarzını ifade etmek için kullanılır. Bu yüzden bu modeldeki seyir, günümüz anlayışından hemen tümüyle farklıdır ve esas olarak da başlangıç (potansiyel durma noktası) ile bitiş (sonlanmanın gerçekleştiği durma noktası) arasındaki 'hareket' kesitini tanımlar. Karar ise, bitişin, sonlanışın ifadesi olup, aynı zamanda hareket açısından varılmak istenen noktayı belirler. Nitekim Kadızâde'de (Uygun 1990; Keskiner 2006) pek güzel ifade edildiği gibi, belli bir varış noktasından yoksun bir hareketin, doğmasına da sebep olmadığı düşünülmü.

Bu modelde 'perde dizgesi', dizgenin ana sesleri konumundaki 'tam perdeler' üzerinden anlaşılmakta ve temelde on altı tam perde [iki-sekizli (15)+1] içermektedir. Kadızâde bu dizge için: "bu on altı perdenin içinde cemi havalar bulunur ve amma perde arasına perde girmekle veya perde aşırmağile gayri heva olur" (Uygun 1990: 32; Keskiner 2006: 36) diyerek, tam ve nim perde konusunun nasıl anlaşıldığını açık bir şekilde ortaya koyar. Bu dönem kaynaklarında 'nim perde'lerin mevcudiyetleri bilinmelerine ve özellikle makam icraları için, 'düzenler' başlığı altında uygun perde düzenlenişlerinin yapımı şeklinde açıklanmalarına karşın, geleneksel perde dizgesinde 'perde adedi' olarak sayılmadıkları, belirtilmedikleri görülür. Bu anlayış, bir sonraki modelde çok daha teknik bir özellik kazanarak, artık nim perdelerin de geleneksel dizge içinde "adet" olarak sayıldığı bir niteliğe doğru evrilecektir.

BMMnin makam kavrayışı açısından bir başka ve çok önemli unsurunu 'makamsal perde düzenleri' olarak anlaşılması gereken 'düzen' bahsi oluşturur. Düzenler, icra edilecek makamlara

uygun olarak geleneksel dizgede yapılması gereken ayarlamaları, perdesel konum değişikliklerini ifade eder. Bu konu üzerinde daha ayrıntılı durulacak olmakla birlikte, düzen anlayışının, 'makam' ve 'makamsal yerleşim' veya 'makamsal konumlanış' konusunu anlamakta 'anahtar' bir nitelik taşıdığı vurgulanmalıdır. Bugüne dek 'modal-tonal' etkilerle 'makam dizeleri' şeklinde ortaya konulan 'eksik değerlendirme'nin, esasta bu 'düzen' bahsinin makam konusundaki önemli ve belirleyici vasfının gözden kaçırılmasından kaynaklandığı, ilgili kısımda ayrıntılarıyla ortaya konulacaktır.

Osmanlı 15. ve 16. yy.larında eser yazmış hemen tüm nazariyeciler, bu modele mensuplar: Kırşehirli Yusuf, Bedr-i Dilşad, Hızır b. Abdullah, Kadızâde Tirevî, Seydî, Makamî (Tekin 2003) ve *Ruhperver* (Cevher 2004b, Agayeva ve Uslu 2008) adlı eserin yazarı, bu modeli temsil eden nazariyecilerdir. Bunlara ilaveten Şükrullah'ın *Kenzü't-Tuhaftan* aktardığı özellikle terkiblerle ilgili kısımlar ile Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *Zeynü'l-Elhan'ı* ve *Fethiyye*'nin 'müteahhirin'e ilişkin kısımları, yine bu modele özgü kavrayışı temsil eden metinlerdir.

Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli (BSM)

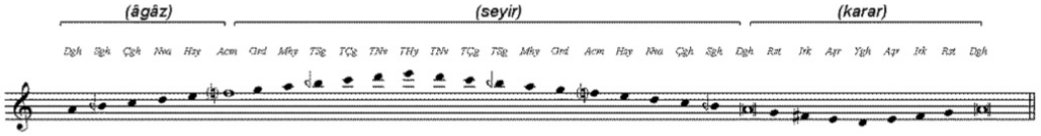
Tipik olarak 18. yüzyıl başlarında ortaya çıkıp, özellikle 'nağme yapma' ve nağme yapmaya özgü 'seyir' kavramına dönük yeni anlayışıyla günümüze kadar etkisini sürdürmüş olan modeldir. Bu yeni modelde, makam kavramı için yeni ve daha teknik bir sınıflandırmaya, yeni terim ve açıklamalara yer verilmesi; gelişkin bir 'adlandırılmış perde dizgesi'yle karşılaşılması ve seyir kavramının, bestelemeye yönelik bir içerikle donatılmış olması dikkat çekicidir. BSMnin merkezinde, özelde karar perdesi olmak üzere, genelde geleneksel dizge içindeki tüm adlandırılmış perdeler ve seyir kavramının yer aldığı görülür. 18. yüzyıl itibarıyla makamların sınıflandırılışları artık kesin surette 'karar perdesi-merkezli' bir çerçeveye oturtulmuş; önceki dönemde hareketin başlangıcını temsil etmesi nedeniyle büyük önem taşıyan 'âgâz' işlevi, kompozisyon fikrindeki gelişme nedeniyle önem ve belirleyiciliğini yitirmeye başlamıştır. Tipik kavramlarını 'karar perdesi' ve 'bestesel seyir' oluşturur. Bu modele bağlı kimi nazariyecilerce (örneğin Kemanî Hızır Ağa) -felsefi olarak olmasa da en azından bir gelenek olarak- bâtinî modelin etki ve izlerinin önemli ölçüde korunduğu görülür. Ancak makam kavrayışında karar perdesi, merkezî bir önem kazanmış ve ayrıca seyir kavramı da temel bir nitelik ve anlam genişlemesine uğrayarak, 'makama özgü' olmaktan çıkıp, 'besteye özgü'lük taşıyan bir dönüşüm geçirmiştir. Bu modelin seyir kavramına yüklediği bu geniş anlam, makam tariflerinin de bu yönde gelişmesi ve genişlemesine yol açmıştır. Bu anlayışta özellikle 'ezgi oluşturma/nağme yapma' olgusunun, model açısından merkezî bir nitelik kazandığı görülür. 'Rast edasıyla', 'Saba gibi nağme ederek', 'Hicaz tavrıyla', 'Hüseyni revîşiyile' gibi ifadeler, bu modeldeki seyir anlayışının, ezgi üretimi ve nağme yapımıyla ilgili yönünü açıkça ortaya koymaktadır. Böylece bâtinî modeldeki yalın ve ilkesel içerikten uzak ve daha teknik, daha ayrıntıca bir anlayışın, bu modeldeki makam kavrayışına egemen kılındığı görülür. Kantemiroğlu'yla güçlü bir şekilde temsil edilen bu yeni modelin diğer önemli temsilcileri Tanburî Küçük Artin, Nâyî Osman Dede, Kemânî Hızır Ağa, Mehmed Hafid Efendi, Esseyid Mehmed Emin ve Abdülbâki Nasır Dede olmuşlardır. Bunlardan Nâyî Osman Dede, Tanburî Artin ve Hızır Ağa'da, bâtinî geleneğin çeşitli iz ve etkilerine rastlanmakla birlikte, karar perdesi ve ezgisel seyir odaklı makam kavrayışı ve sınıflandırmasının, bu nazariyatçılarda da temel durumda olduğu görülür. Bu modelde makamların tümü, temel olarak karar perdeleri esas alınmak suretiyle sınıflandırılır. Karar perdesi için Kantemiroğlu (2001), 'kutb-ı perdeha-yı daire' (perde dairesinin merkezi) ifadesini kullanır. Bu konuda Artin'in şu ifadesi de çok iyi bir örnek durumundadır: "Musiki ilminde neyedir itibar dersin eğer taksimde, eğer peşrevde,

eğer bestede de kopuşulan karardır ihtibar” (Popescu-Judet 1992: 27). Bu yüzyılda geleneksel perde dizgesinin, artık salt tam perdeleri değil, nim perdeleri de isim ve konum bakımından ihtiva edecek tarzda anlaşıldığı ve çoğu günümüze dek ulaşan ‘adlandırma’ niteliğini de önemli ölçüde kazanmış olduğu görülür (Oransay 1966, Atalay 1989, Feldman 1996). Dolayısıyla makam-perde ilişkisi ve giderek özdeşliği, bu modelde temel bir özellik kazanmıştır. Konunun önemine dikkat çeken Nâyî Osman Dede (çev. Erguner 2014; Hariri ve Akdoğu 1992) şunları söyler: “*Bâyedem eknûn icrâ her makâm / Perdehâ bâyed merâ bâ nâm-ı tâm / Her ki dâned perdehâyeş yek-be-yek / Dâned icrâ kerden ân bî-rey ü şek* [Şimdi her makamı icra etmem gerektiğinde / [öncelikle] bütün perdelerin adlarını bilmem gerekir / Her kim perdeleri birer birer bilirse / Şüphesiz nasıl icra edileceklerini de bilmiş olur]”.¹⁸

Burada makam-perde ilişkisinin, aynı zamanda ezgi-makam ilişkisi açısından da anahtar bir rol üstlendiğini görüyoruz. ‘Perdeleşme’ olarak anılan ve geleneksel dizge içindeki seslerin ‘isim kazanmaları’ ile ilgili süreçte makam adlarının özellikle etkili oldukları görülüyor. Bu yoldan makam adı ile anılan perde de ‘doğrudan’ makamsal yerleşim ve bağlamı gösteren, çok önemli bir nitelik kazanmış olmaktadır. Bu döneme dek, ‘aynı perde’ için, ‘birden çok’ isim kullanılması, aslında makam, perde ve makamsal yerleşim bakımlarından çok önemli bir gösterge oluşturmaktadır. Tanburi Küçük Artin, bu hususu, aslında daha 18. yüzyılda dikkat çekici şekilde ifade etmiştir: “her bir perdenin başka başka adı var, perde var ki bir adı var, perde var ki beş altı adı var ... o ki beşer altışar adı var dediğimiz perdelerin adını ki eğer sorarsanız nim perdelerin adıdır” (Judetz 2002: 98-99). Perde adlandırmasında izlenen yolların doğru anlaşılmasının, makam araştırmaları bakımından büyük önem taşıdığı bir gerçektir. Çünkü geleneksel dizgede belirli perdeleri kullanan ezgiler, o perdeler üzerinden, bağlı buldukları makamların konum/yer itibarıyla tanınmalarını sağlarlar. Makamların dizge içindeki konumlarının zaman içinde nasıl değiştiğinin anlaşılmasında, perde konumlarıyla ilgili bilgiler çok önemli bir veri oluşturmaktadır. Bu yönüyle perde-ezgi ilişkisi, aynı zamanda ezgi-makam ilişkisinin de anahtarlarından biri haline gelmiş olur. Bu bağlamda Kan-temir (2001)’in ‘müfred makam’ tarifinde ‘perdenin makamı’ ifadesine yer vermiş olması da gayet manidar görünür: “Müfred makam oldur ki sekiz tamam perdelerin ortasında olan perdeyi kutb-ı daire-i perdeha [perde dairesinin merkezi] idüb gerek tizden nerme gerek nermden tize varılsa kutb-ı mezkurda [anılan merkezde] ol perdenin makamı olduğunu bizzat gösterir ve sair makamlardan bilaşüphe [kuşkuya yer bırakmayacak şekilde] fasl ve tefrik olunur [ayrılmış ve ayırt edilmiş olur].” (ed. Tura 2001: 41)

Bu dönemlerden başlayarak seyir kavramının, anlam bakımından önemli bir genişlemeye uğratılarak, ezgi yapımı bakımından bestelemeye izlenebilecek stratejileri kast edecek bir içerikle yüklenmeye başladığı görülür. Bâtınî modelde belirli sayıda perde üzerinde tipik bir ‘kontur’ halinde tarif edilen makamlar, bu yeni modelde çok daha geniş bir ses alanı içinde ve çok sayıda ‘makam merkezi’yle ilişkiye sahip bir tarzda ele alınmakta ve açıklanmaktadır (Şekil 5).

18- Buradaki çeviri için, Prof. Dr. Mehmet Kalpaklı hocama, katkılarından ötürü teşekkür ederim.



Şekil 5. BSM için örnek: Kantemir'de Acem Makamı.

Önceki modelde makamsal unsurların ayrımında başat bir rol sahibi olan âgâz perdesinin, bu modelde önemini büyük ölçüde kaybetmeye başladığı, bunun yerine de karar perdesinin gerek sınıflandırma ve gerekse de makam tariflerinde yegâne belirleyici unsur haline geldiği görülür. Önceki modelde makam, temelde karakteristik bir 'ezgi çizgisi' olarak anlaşılırken, bu modelde açıkça beste açısından 'makamsal ezgi' yapımına odaklanılmıştır. Bu yüzden 'seyir' anlayışı, makamsal hareketi tanımlayan işlevsel bir kesit olmaktan çıkıp, kompozisyona dönük bir içerikle yüklenmiştir. Böylece seyir, bir bestede makam kullanımı açısından ortaya konulabilecek ezgisel olanakların bütününe kapsayan bir tür kılavuz ve hatta yönerge haline getirilmiştir.

Bu model, makam sınıflaması açısından da önemli bir değişime kaynaklık eder. Önceki modelde bâtinî sembolizm gereği dört kategori halinde yapılan sınıflamanın, bu modelde müziğin teknik ihtiyaçları dolayısıyla yalın olarak 'makam ve terki', 'makam ve şube' veya 'makam/şube/nim' şeklinde yapıldığı görülür. Chalatzoglou (Popescu-Judetz ve Sirli 2000), Marmarinos (Popescu-Judetz ve Sirli 2000), Kiltzanidis (Pappas 1997), Konstas (Pappas 2007) ve Artin (Popescu-Judetz 2002) gibi Rum ve Ermeni kaynakları sınıflama açısından şubelerden bahsederken, Kantemiroğlu ve Nasır Dede, yalın olarak makam ve terki sınıflamasına yer verirler. Nâyî Osman Dede ve Kemanî Hızır Ağa'da terki ve şube kategorilerinin bâtinî geleneğin bir izi olarak bir arada kullanılmaya devam edildiği görülür. Makam ve terki arasında gözlenen bu teknik ayrımın, Haşim Bey (Tırışkan 2000), Kazım Uz (ed. Oransay 1964), Tanburî Cemil Bey (ed. Cevher 1993) gibi 19. yüzyıl kaynaklarında giderek daha da sadeleştiği ve tüm kategorik unsurların makam olarak anlaşılması ve değerlendirilmesi eğilimini güçlendirdiği anlaşılıyor. DDŞM mirasının, Osmanlı 18. yüzyılında hemen hiç izi olmadığı gibi, 15.-16. yüzyılların bâtinî sembolizmi ve sınıflandırmasının da –Nâyî Osman Dede, Tanburi Küçük Artin, Kemanî Hızır Ağa gibi istisnalar dışında– bu modele bağlı nazariyeciler üzerinde herhangi bir izine rastlanmaz.

Tonaliteye Dayalı Makam Modeli (TDM)

Makamın, Batı müziğinin temelini oluşturan tonaliteye özgü bir anlayışla ele alınıp açıklandığı modeldir. 19. ve 20. yüzyıllar, Osmanlı dünyasının Avrupaî değerler, modern bilim, pozitivizm, 'tekâmül', sosyal Darvencilik gibi temel felsefe, bilim ve hayat tarzıyla yoğun şekilde etkileşim içine girdiği; bu düşüncelerin Osmanlı aydın çevrelerince benimsendiği ve egemen değerler haline geldiği; siyasal, sosyal, kültürel anlamda köklü değişim ve dönüşümlerin yaşandığı yüzyıllardır (Aksoy 1985; Ortaylı 2000; Shaw 2000; Palmer 2002; Öztürk 2012a). TDMde genel anlamda musiki nazariyatı alanına, tamamen Avrupalı kavram ve terimlerin egemen olduğu görülür: ton, tonalite, gam, dizi, derece, skala/ıskala, tonik/durak, dominant/güçlü, subdominant/alt-güçlü, sansible/yeden, mod, modülasyon/geçki, transpozisyon/şed, vb. Pozitivizmin etkisi, somut olarak müzik teorisi ile uygulaması arasında 'mutlak' bir 'uyum' sağlanması ihtiyacını belirginleştirir ve 'ses sistemi' konusu, temel bir 'problem' olarak ele alınır. Böylece oktavda 25 perde bulunduran bir ses sistemi,

bilimsel temellere sahip 'Türk Müziği ses sistemi' olarak tanıtılır. Makam, dörtlü ve beşli birleşmelere sahip ve tonal fonksiyonlarla yüklü bir 'dizi' olarak anlaşılır (Şekil 6).

Şekil 6, H. S. Arel'e göre Çargâh Makamı'nın TDM için tipik bir örneğini göstermektedir. Müzik notasyonu, iki makamı göstermektedir: I: Çargâh-5 ve I: Çargâh-4. Notlar, fonksiyonları ve ritimleri aşağıdaki gibidir: KÇg (durak), Ygh (t), HsA (t), AcA (b), Rst (güçlü, t), Dgh (t), Bal (yeden, t), Çgh (tiz durak, b).

Şekil 6. TDM için tipik bir örnek: H. S. Arel'e göre Çargâh Makamı.

Bu modelde makamlar, tonal kutuplaşma ve fonksiyonlara sahip diziler/gamlar olarak ele alınmaya başlanmıştır. Makamın kullandığı perdeler, armonik tonaliteye özgü 'dizi dereceleri' haline getirilmiş; bunlara majör ve minör dizilerde olduğu gibi 'tonik' ve 'dominant' fonksiyonları yüklenmiştir. Bu yoldan, tonaliteye özgü akrabalıklar ile polifoni ve armoni unsurlarının da teorik altyapısının oluşturulmasına çalışılmıştır. Çünkü bu model R. Yekta (çev. Nasuhioğlu 1986), H. S. Arel (ed. Akdoğan 1993) ve M. S. Ezgi (1935-53) gibi 'Garpçı' ve doğal olarak 'tekâmül' kavrayışına sahip nazariyecilerce geliştirilmiş durumdadır ve hemen hepsi, polifonik ve armonik bileşenlere sahip bir makam müziği meydana getirme idealini ilke olarak benimsemiş görünürler. Bu dönemde musiki nazariyatına eğilen teorisyenlerin birçoğunun, makam konusu açısından tarihsel kaynakları incelemeye 'öncelikli' veya 'ağırlıklı' bir ilgi göstermemiş olmaları dikkat çekicidir. Aksine yapılmak istenen, müziğe, Avrupaî tarzda ve pozitivist manada, modern bilimin gereklilikleri doğrultusunda çağdaş ve kesin surette ilmî bir düzen verilmesidir. Bu çerçevede kimi mukayeseleriyle Haşim Bey'de bazı izleri görülen ama gerçek niteliğini Rauf Yekta Bey'de bulan bu yeni modelin en önemli temsilcileri Hüseyin Saadeddin Arel, Suphi Ezgi, Abdülkadir Töre, Mildan Niyazi Ayomak, Ekrem Karadeniz, vb. olmuşlardır. Bu yeni anlayışta ortaya konulan modern yaklaşımların tümünde temel referansın Garp olduğu açıkça görülür.

Karl Signell, Türkiye ve Japonya'daki modernleşme süreçlerini karşılaştırdığı makalesinin başında (1976: 72) "modernleşme Avrupalılaşmayla aynı şey midir?" diye sormakta ve "müziksel olarak söylemek gerekirse, modernleşme ve Avrupalılaşma aynı şey değildir" (1976: 88) diye de yanıtlamaktadır. Osmanlı döneminde 18. yüzyıl sonlarında başlayan modernleşme çabalarının 19. yüzyılda açık bir Avrupa kültürüne öykünmeye dönüştüğü bilinmektedir. Özellikle padişah Abdülmecid dönemi, Osmanlı hanedanının takındığı tutum açısından tam anlamıyla bir Avrupalılaşma dönemi olmuştur (Ortaylı 2000). Bruno Nettl, Batı müziği etkisinin Batı-dışı kültürler üzerindeki etkilerini tartıştığı ünlü makalesinde müziksel açıdan Batılılaşma'yı: "Batı müziğinin merkezî özelliklerinin uyarlanması suretiyle Batı sisteminin bir parçası haline gelme" olarak tanımlamaktadır (Nettl 1986: 366). Bu bakımdan makam kavramı açısından 19. yüzyılı Avrupa müziğinin merkezî bir konum kazandığı ve tonalite ile makamlar arasında karşılaştırmaların yapıldığı farklı bir model olarak ele almak mümkündür. Osmanlı hanedanının, devleti ve Osmanlı elitlerini Avrupalılaştırma

yönündeki girişimleri, Avrupa müziğinin bu çevreler nezdinde merkezî bir konum kazanmasını sağlamıştır. Nitekim Muzika-yı Hümayun'un 1826'da kurulmasıyla birlikte Osmanlı seçkinlerinin Avrupa müziğine yönelik ilgilerini perçinleyen çabaların da önü açılmış olur (Aksoy 1985). Bu kurdandan yetişen ve aslında bir geleneksel müzik bestecisi, eğitimcisi ve icracısı olan Haşim Bey tarafından kaleme alınan 'mecmu'a'da (Haşim Bey Edvarı olarak da bilinmektedir) geleneksel makam tariflerinin Avrupa Müziğindeki tonalitelerle karşılaştırılması, yeni ve farklı bir modelin gelişimine işaret eder. Bu yüzyıl, Avrupa notası ve teorisinin saray çevresinden başlayarak İstanbul müzisyenleri arasında yaygınlaşmaya başlamasının da ilk aşamasını oluşturur.

Ayangil (2007, 2008)'in ayrıntılı olarak göstermiş olduğu gibi Avrupa notasının yaygınlaşmasıyla birlikte Avrupa'dan teori, bilgi, kavram, terim ve kural ithali de gerçekleşmiştir. Avrupa müziği ve teorisi açısından bu merkezileşme, geleneksel müzik açısından adeta bir çift-dillilik (*bilinguality*) geliştirmiş ve süreçte geleneksel müzisyenler giderek 'çift-müzik dilli' (*bimusical*) hale gelmeye başlamışlardır (Öztürk 2006a). Rauf Yekta'nın, makamı, 'özel bir müzik dizisi' olarak tarif etmesi, makamın 'dizi-merkezli' olarak ele alınması anlayışının öncüsü olur (1986: 67). Yekta, bir makamda bulunması lazım gelen bazı temel gereklilikler arasında 'oluşturucu unsurlar' olarak dördü ve beşlileri, '*ambitus*' ifadesiyle makamın 'ses genişliği'ni; başlangıç, güçlü ve karar perdelerini ve seyir ile tam kararı anar. Rauf Yekta, tıpkı Haşim Bey gibi, Türk müziği makamlarını Batı'daki örnekleriyle karşılaştırarak örneğin Rast makamı için: "Avrupa musikisinin Sol Majör tonundan başka bir şey değildir" değerlendirmesini yapar (1986: 69).

TDM açısından Cumhuriyet dönemindeki başlıca gelişmeler

Bu dönem, 'Türk Halk Müziği (THM)' ve 'Türk Sanat Müziği (TSM)' açılarından iki alt başlık halinde ele almak gerekmektedir. Çünkü bu dönem, aslında Türk müziğinin nazariye alanında sadece tarihten kopma değil, müziksel bütünlüğünden de ayrılma sürecini temsil eder. Özellikle halk müziği alanında makam nazariyesi alanının nasıl bir dışlama süreci halinde geliştiğinin doğru anlaşılması, bu dönemin öncekilerle olan temel farklılığını anlamak bakımından da büyük önem taşımaktadır.

Cumhuriyet, Türkiye'de 'millî' esaslara dayalı bir 'çağdaşlaşma projesi' olarak ortaya konulmuştur. Sürecin gelişimine müzik ekseninden bakıldığında çağdaşlaşma idealinin temelde yine Batılılaşma fikri üzerine kurulu olduğu görülür (Aksoy 1985; Behar 1987; Öztürk 2006b, 2009; Can 2008). Bu anlayış Türkiye'deki Batı müziği ve geleneksel müzik eğitimi bakımlarından sancılı bir sürecin gelişmesine de yol açmıştır (Öztürk 2009). Öyle ki günümüz Türkiye'sinde bir yanda Batı Müziği eğitimi veren Devlet Konservatuarları, diğer yanda da Türk Müziği eğitimi veren Türk Musikisi Devlet Konservatuarları yer almaktadır. Bu kurumlar, günümüzde hemen tümüyle Batılı çerçevede bir konservatuar örgütlenmesi, YÖK'e tabi bir akademik programlamaya ve geleneksel üstadlığın yitirmeye yüz tuttuğu bir dönemde üstadlığı neredeyse dışlayan bir eğitim anlayışına sahiptir. İlk elli yıl içinde Batı müziğini destekleme ve merkezî konumda bulundurma yönündeki girişimler sonucu geleneksel müzik eğitimi ve icrası önemli bürokratik engelleme ve yönlendirmelerle karşılaşmıştır. 1940'ların sonlarından itibaren bu süreç, geleneği temsil misyonu üstlenmiş çevrelerin teori, icra ve hatta 'gelecek algısı' düzlemlerinde Batılılaşmanın tüm göstergeleriyle donanmış olmalarına yol açar. 1950'lerden itibaren Türkiye'de eğitimi verilen ve icra edilen Türk Müziği, aslında nazariye planında 'Avrupalılaştırılmış' bir Türk Müziği haline gelmiştir (Öztürk 2009, 2012a). Bugün Türk Müziği ile ilgili çeşitli eğitsel başvuru kaynakları tarandığında, özellikle de makam konusu bakımından Batılılaşmanın nasıl bir etkiye sahip olduğu sırf kullanılan terminoloji

üzerinden bile çok açık bir şekilde görülebilir. Sürecin Türk Müziği üzerindeki başlıca etkileri şunlar olmuştur:

- a.) makam seçiminde tanperemana uygunluk gözetilir olmuştur;
- b.) armoni eşliği yaygınlaşmıştır;
- c.) Batı teorisine ait kavram ve terimler makam teorisine eklenmiştir;
- d.) Batı notası kullanımı yaygınlaşmıştır;
- e.) çalgı virtüözlüğü anlayışı gelişmiş ve bu nitelik, akorlar, arpejler, kromatik pasajlar ve 'hızlı' gamlar çalabilmeye ilişkin hale gelmiştir;
- f.) geleneksel ezgi dokusunda az görülen ve daha çok Batı'yı karakterize eden üçlü ve altılı aralık atlamaları, kromatik ilerleyişler ve tonal kadans ilişkileri, makam tariflerine enjekte edilmiştir.

Özellikle Cumhuriyet kuşağı bestecilerinin, Hicaz, Nihavend, Mahur, Bûselik, Kürdilihicazkar, Hicazkar gibi makamları temel 'tonik-dominant' karşıtlıkları içinde ele aldıkları ve eser verdikleri görülür (Oransay 1983; Durmaz 1991). Bu süreçte Batı teorisi bilme; nota öğrenme; majör ve minör dizileri esas alma ve geleneksel makamları bu yapılarla karşılaştırma; makam ve terkibleri tonal fonksiyonlarla yüklenmiş (tonik/durak - dominant/güçlü - subdominant/alt güçlü) diziler halinde anlama ve açıklama gibi daha pek çok unsur, Batılılaşmanın Türk Müziği üzerindeki dönüştürücü etkilerinin sadece bir bölümünü oluşturur (Öztürk 2005, 2006b, 2009). Makamların bu tarzda açıklanması çabasının 'uç' bir örneği ise, İsmail H. Özkan'ın Sûzidilârâ tarifinde yer alır:

"Sûzidilârâ makamının ana yapısı biri Çargâh'ta, diğeri Rast'ta olmak üzere iki Çargâh dizisinden meydana gelmiştir. Çargâh dizisi ise Batı müziği bakımından tamamen Majör'dür. Bu duruma göre Sûzidilârâ makamı Do Majör ve Sol Majör dizilerinin birbirine karıştırılmasından oluşmuştur. Bilindiği gibi herhangi bir Majör ve Minör dizinin bir takım yakın komşuları vardır ve o Majör veya Minör dizi seyir esnasında bu ilgili tonlara geçip kalıplar yapar. Bu komşu tonlar: Herhangi bir Majör veya Minör'ün ilgili Majör veya Minör'ü; o Majör veya Minör'ün bir işaret fazla ve bir işaret eksik yakın komşuları; bu komşuların da ilgili Majör veya Minör'üdür. Böylece Batı müziğinde her tonun beş komşusu vardır. Sûzidilârâ makamı da iki Majör dizisinden meydana geldiğine göre, seyir sırasında bahsi geçen bu komşularına geçip, asma kararlar yapar. Esasen makamı meydana getiren iki dizi de komşu tonlardır. ... (Majör dizilerin Türk musikisinde Çargâh, Minör dizilerin ise Bûselik dizisi olduğunu tekrar hatırlatalım.) ... Görüldüğü gibi makam, tamamen Majör-Minör ilişkisi ve tonların komşuluğu esası üzerine kurulmuştur." (Özkan 1987: 426-427)

Türk Müziği'nin Batı müziğinin bir koluymuşçasına muamele edildiği bu süreçte makam, 'dizi-merkezli' ve tonal işlevlerle donanmış bir anlayışla ele alınır olmuştur. Bu anlayışta makamın merkezine tonal dizi kavramı yerleştirilmiştir. Günümüz teorisinin kurucularından Arel ve Ezgi, makamı, durak ve güçlü perdeleri arasındaki ilişkiden doğan bir dizi olarak ele alırlar (Ezgi 1935; Arel 1993). Aslında sadece Arel ve Ezgi değil, Cumhuriyet döneminin Türk Müziği alanındaki öncü kuramcılarının neredeyse tümü, geleneğe Batılı bir gözlemlerle bakmaktan uzak duramamışlardır. Ekrem Karadeniz, Mildan Niyazi Ayomak, Kemal İlerici, Şefik Gürmeriç, İsmail Hakkı Özkan, Gültekin Oransay, Onur Akdoğu, Yakup Fikret Kutluğ gibi isimler, makamı dizi, aşit, skala veya gam merkezli olarak anlamayı sürdürmüşlerdir (Aksoy 1985; Öztürk 2006b, 2009). Bu eğilimin güç ve etkinliğini günümüz koşullarında daha da arttırarak sürdürmekte olduğu bir gerçektir (bkz. Yavuzoğlu 2008; Yarman 2010). Arel ve Ezgi tarafından geliştirilen tonalite esaslı model, etkinlik, yaygınlık ve kurumsallaşma bakımından benzer temele sahip diğer nazariyelere göre yaygınlaşma

açısından sağladığı üstünlükle¹⁹, günümüz makam nazariyesinin hemen tek geçerli modeli halini almıştır. Bu nedenle TDM denildiğinde ister istemez bu model, büyük çapta Arel-Ezgi nazariyesiy-le temsil edilir olmuştur. Bu yönüyle günümüz teorisine temel teşkil eden Arel-Ezgi nazariyesine bakıldığında bu teorinin içerdiği çeşitli bileşenler sebebiyle 'eklektik' bir yapıda olduğu görülür. Bu yönüyle de geleneksel Türk Müziği ile Batı Müziği teorilerine ait çeşitli unsurların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir tür 'yamalı bohça' görünümündedir. Arel-Ezgi teorisindeki makam oluşturucu dörtlü ve beşliler, temelde 'Sistemci Okul' geleneğinden esinlenilerek oluşturulmuşlardır. Ezgisel aralıklarda Sistemci Okulun tanini, mücenneb (sagır/küçük ve kebir/büyük) ve bakiye aralıklarından yararlanılmıştır. Tanini ile bakiye aralığının birleşiminden oluşan ve gelenekte özel bir isim taşımayan aralık, 'artık ikili' olarak adlandırılmıştır.²⁰ Basit, bileşik ve şed makam ayrımlarında Kantemiroğlu'ndan esinlenilmiştir. Her ne kadar Kantemiroğlu 'şed' konusunun 'haneneden ziyade sazendeğe özgü' bir konu olduğunu dile getirmiş olsa da, Arel-Ezgi Okulu, şed makamları transpozisyona dayalı, ayrı bir makam kategorisi olarak değerlendirmeyi uygun görmüştür. Konuya ilişkin Tanırkorur'un şu değerlendirmesi dikkat çekicidir: "Türk musikisinde şed icra vardır, ama şed makam yoktur" (2004: 28). Makamlarla majör-minör modların karşılaştırılması anlayışında Haşim Bey'den başlayan gelenek (Wright, 1990), yukarıda verilen örnekte olduğu gibi, TDMnin tipik temsilcisi olan Arel-Ezgi teorisinde de takip edilmiştir. Teorinin içerik ve diline tümüyle Avrupalı terimler hakim kılınmıştır: ton, aralık, çevrim, dizi, fonksiyon, tonik, dominant, subdominant, sansible, modülasyon, transpozisyon, artık ikili gibi kavram ve terimler, günümüz Türk Müziği teorisi olarak kullanılan Arel-Ezgi teorisinin hem konu başlıklarını, hem de teoride bağlı bulunmayı tercih ettikleri Batılı dil ve terminolojiyi temsil eder.

Sonuç

Makam nazariye tarihinde etkili olan farklı anlayışların belirlenmesine yönelik bu araştırma, dört önemli modelin varlığını somut olarak ortaya çıkarmıştır. Temel kavram, tarif tarzı, sınıflandırma anlayışı ve temel dil ve terminoloji ölçütleri üzerinden yapılan araştırmada, bu dönemler sırasıyla: (i) Devir/daire/şedd modeli (DDŞM), (ii) Bâtınî sembolizme bağlı makam modeli (BMM), (iii) Bes-tesel seyire dayalı makam modeli (BSM) ve (iv) Tonaliteye dayalı makam modeli (TDM) olarak adlandırılmıştır. Bunlardan DDŞM ve TDMnin 'dizi-merkezli', BMM ve BSMnin de 'ezgi-merkezli' yaklaşımla oluşturuldukları belirlenmiştir. Bu belirleme, makam nazariye tarihine yaklaşım konusunda, modeller açısından ortaya çıkan ifade biçimi süreksizlikleri, değişme ve dönüşümlerin doğru değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya çıkarmakta ve bir makam hakkındaki 'nazari' araştırmanın, farklı bilme ve açıklama modellerini dikkate alan bir bakışla yapılması gerekliliğine özellikle dikkat çekmektedir. Makam nazariye tarihi, esas itibarıyla bir 'nazariyeler tarihi' halinde ve belirli 'bilme modelleri'ne bağlı olarak gelişme göstermiştir. Bu durum, makam kavramının 'tek' bir nazariye içinde anlaşılması zorunluluğu bulunmadığını açığa çıkarmakta; yorumlama açısından, modellere dayalı bir anlayışın, makam araştırmaları alanında etkin kılınması gerekliliğini özellikle vurgulamaktadır. Böylece makam nazariye tarihinde modeller açısından geliştiği görülen terim, kavram,

19- Bu 'yaygınlaştırma' sürecinde 1947 Kasım'ında yayın hayatına başlayan *Türk Musikisi Dergisi'nin oynadığı rolün*, özellikle dikkate alınması gerekir.

20- Bu aralık, LMÇ'de A-h ile gösterilen ve 'tanini+bakiye' genişliğindeki bir aralık olup, tipik olarak Hicaz makamında kullanıldığı belirtilir. LMÇ, bu aralığın 'ezgi oluşturucu aralıklar'dan biri olduğunu ısrarla belirtmekte ve buna karşı çıkanları bilgisizlikle suçlamaktadır (bkz. Tekin, 1993).

açıklama, sınıflandırma gibi söylem veya anlayış farklılıklarının, süreklilik/süreksizlik, devamlılık/kesintililik, geleneksellik/yenileşme, eski/yeni, vb. kutuplaşmalar bağlamında uğradığı değişim ve dönüşümlerin daha tutarlı şekilde ele alınıp araştırılmaları ve yorumlanmaları da olanaklı hale gelmektedir. Makalede tanımlanan nazari modellerle ilgili olarak Tablo 2’de verilen karşılaştırma, ulaşılan sonucun somut bir ifadesidir.

Nazarî Model	Temel Kavram	Tarif Tarzı	Sınıflama Tarzı	Dil (başlıca)	Terminoloji (başlıca)
DDŞM	aralık (bu'ud)	dörtlü(ler) (zî'l erbua) beşli(ler) (zî'l hams) sekizli (zî'l küll)	a) devir (12) âvâze (6) b) devir (12) âvâze (6) şûbe (2+)	Arapça Farsça	<i>bûud, nağme, lâhî, ehan, nâsîbî şerîf, cîns, re'sat, ensat, muhâsabat, hâddat, zî'l-küll, zî'l-küllî, merâzîyye, niyyet, miimkeleeb, habr, tabaka, dâre/ devr/ câhur, şâd, âbâze, şûbe, tanînî, bakîye, mücenneh, mülyemet, mütââfîret, vb.</i>
BMM	perde	âğâz/ mebde/ mahrec seyir karar/ karargâh düzen	makam (12) âvâze (7) şûbe (4) terkib (sınırsız)	Farsça Osmanlıca / Türkçe	<i>perde/ en/ bâne/ âvâze/ âğâz/ mebdâ/ mahrec; nerm, tîz, makam, âbâze, şûbe, terkib; karar/ karargâh/ mahad; tam/ tamam/ lîr perde; nîm/ yarım/ buğak/ nîsf/ eksiik perde; âğâz, "nerm etmek"; "şûbe etmek/ tîz çekmek", "seyr/ lark, vb.</i>
BSM	bestesel seyir	seyir (reviş/ eda/ tarz/ üslup) karar nağme âğâze	a) makam (değişik sayıda) terkib (değişik sayıda) b) makam (değişik sayıda) şûbe (değişik sayıda) c) makam (değişik sayıda)	Osmanlıca / Türkçe Yunanca (Ermenni harfli)	<i>perde/ âğâze; nerm, tîz; seyir/ revîş/ edâ/ tarz/ üslûb; makam, şûbe, terkib; karar/ karargâh; tam/ tamam/ lîr perde; nîm/ tamamı/ yarım/ nîsf perde; âğâz etmek, "karar etmek", "kâst gibi nağme etmek", "şûbe revîşle", vb.</i>
TDM	tonal dizi	dizi/ gam/ aşır/ skala durak/ tonik/ karar güçlü/ dominant yeden/ sansible geçki/ modülasyon seyir	a) basit makam bileşik makam şed makam b) basit makam bileşik makam	Türkçe Avrupa dilleri (İtalyanca, Fransızca, vb.)	<i>tonik/ durak, dominant/ güçlü, subdominant/ alt güçlü, sancılı/ yeden, modülasyon/ geçki, dördü, beşli, sekizli, şerîf, ses sistemi, ana makam, şed makam, tîz makam, seyir, vb.</i>

Tablo 2. Makalede belirlenen dört temel nazarı model.

Referanslar

- Abdülhakî Nasır Dede. 2006. *Tetkîk ü Tahkîk [1794]*. ed. Yalçın Tura, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Agayeva, Surayya ve Recep Uslu. 2008. *Rûhperver*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Akdoğan, Bayram. 2009. *Fethullah Şirvanî ve Mûsikî Risalesi: Mecelletun fi'l-Mûsika*. Ankara: Bilge Ajans ve Matbaa.
- Aksoy, Bülent. 1985. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, ed. Murat. Belge: 1212-1236. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, Bülent. 1997. "Towards the Definition of the Makam", *The Structure and Idea of Maqam Historical Approaches*, ed. Jürgen Elsner: 7-25. Tanpere: DFT Publ.
[Türkçe çev.: K. Ağartan. 2000. "Makamın Tanımına Doğru" *Musikişinas*, 4: 70-87.]
- Aksu, Fatma. A. 1988. "Abdülhakî Nasır Dede ve Tedkîk ü Tahkîk" Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Arel, H. Saadeddin. 1993. *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. ed. Onur. Akdoğan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arısoy, Mithat. 1988. "Seydî'nin El-Matlâ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Arslan, Fazlı. 2008. *Urmiyeli Safiyüddin ve Şerefiyye Adlı Eseri*. Ankara: ADK Yayınları.
- Atcherson, Walter T. 1970. "Theory Accommodates Practice: 'Confinalis' Theory in Renaissance Music Treatises", *Journal of American Musicological Society*, 23 (2): 326-330.
- Ayangil, Ruhi. 2007. "Western Notation: A Debatable Matter in Turkish Makam Music Contributed by Guiseppe Donizetti Pasha", *Giuseppe Donizetti Pasha Musical and Historical Trajectories Between Italy and Turkey*, ed. Federiko Spinetti: 39-58. Bergamo: Fondazione Donizetti Publication.
- Ayangil, Ruhi. 2008. "Western Notation in Turkish Music" *Journal of Royal Asiatic Society*, 18 (4): 401-447.
- Bardakçı, Murat. 1986. *Maragalı Abdülkâdir ve Câmiü'l-Elhân Adlı Eseri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, Murat. 2000. "Derviş Es-Seyyid Mehmet Emin'in Tanbur Perdeleri Risâlesi" *Musikişinas*, 4: 6-39.
- Bardakçı, Murat. 2008. *The Treatise of Ahmedoglu Şükrullah and Theory of Oriental Music in the 15th Century*. Boston: Harvard University Press.
[Türkçe çev. M. Bardakçı. 2011. *Ahmedoğlu Şükrullah*. İstanbul: Pan Yayıncılık.]
- Barker, Andrew. 1984. *Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory*. Port Chester: Cambridge University Press.
- Başer, Fatma A. 1996. "Türk Musikisinde Abdülhakî Nasır Dede (1765-1821)" Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Behar, Cem. 1987. *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Berghaus, Günter. 1992. "Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory" *Journal of the Society for Dance Research*, 10 (2), 43-70.
- Can, Cihat M. 2001. "XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı (Ses Sistemi)" Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Can, Cihat M. 2002. "Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi", *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22 (2): 133-143.

- Cevher, Hakan. 2004a. *Kitâb-ı Edvâr*. İzmir: Can Basımevi.
- Cevher, Hakan. 2004b. *Ruh-perver*. İzmir: Sade Matbaacılık.
- Ceyhan, Adem. 1997. *Bedr-i Dilşâd'ın Muradnâmesi I-II*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Christensen, Thomas. 1993. "Music Theory and Its Histories" *Music Theory and The Exploration of The Past*. ed. C. Hatch & D. W. Bernstein: 9-39. Chicago: The University of Chicago Press.
- Çakır, Ahmet. 1999. "Alışah bin Hacı Büke'nin (?-1500) Mukaddimetü'l-Usul Adlı Eseri" Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Çelik, Binnaz B. 2001. "Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvâr'ında Makamlar" Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Çetinkaya, Yalçın. 1995. İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Daloğlu, Yavuz. 1985. "Hızır Ağa, Tefhîmü'l-Makamât fi Tevlidi'n-Nağamât (1765?)" Lisans Bitirme Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi: İzmir: Türkiye.
- Daloğlu, Yavuz. 1993. "Yazarı Bilinmeyen Bir Musiki Risâlesinde Anılan Perdeler ve Makamlar" Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Demir, Arif. 2010. "Osmanlı Padişahı II. Mehmet'e Sunulan Mûsikî Risâlesi (Fatih Anonimi)" Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi.
- Derviş Esseyid Mehmed Emin. 2014. *Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-i Tanbûr [1760?]*. çev. Yavuz Daloğlu. Ankara: KTB yayınları (e-kitap, baskıda).
- Doğrusöz, Nilgün. 2007. "Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi" Doktora Tezi, İTÜ, İstanbul: Türkiye.
- Doğrusöz, Nilgün. 2012a. *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir: T.C. Kırşehir Valiliği Yayını.
- Doğrusöz, Nilgün. 2012b. *Musiki Risâleleri*. İstanbul: Biksad Yayınları.
- Durmaz, Serhat. 1991. "1750'den Günümüze Geleneksel Türk Sanat Musikisinin Makam Dağarındaki Değişmeler" Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Durmaz, Serhat ve Yavuz Daloğlu (ed). 1990. "Gültekin Oransay Derlemesi I." *Bellekten Türk Küğ Araştırmaları*, İzmir: DD Yayını.
- Dyer, Joseph. 2007. "The Place of Musica in Medieval Classifications of Knowledge." *The Journal of Musicology*, 24 (1): 3-71.
- Ekinci, M. Uğur. 2012. "The Kevserî Mecmûası Unveiled: Exploring an Eighteenth-Century Collection of Ottoman Music." *Journal of Royal Asiatic Society*, 22 (2): 199-205.
- Esseyid Mehmen Emin. 2014. *Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-yi Tanbûr [1760?]*. çev. Yavuz Daloğlu. Ankara: KTB Yayınları (e-kitap, baskıda).
- Evrensel Basım Yayın, (der.) 2013. *Pozitivizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Ezgi, Suphi. 1935-53. *Nazari Ameli Türk Musikisi C. I-V*. İstanbul: Hüsnitabat Matbaası.
- Fallahzadeh, Mehrdad. 2005. *Persian Writings on Music: A Study of Persian Musical Literature from 1000 to 1500 AD*. Upsala: Upsala Universitet Press.
- Farhat, Hormoz. 2004. *The Dastgâh Concept in Persian Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Farmer, Henry G. 1925. "The Influence of Music from Arabic Sources." *Proceedings of the Musical Association*, 52: 89-124.
- Farmer, Henry George 1986. *Studies in Oriental Music I*. Frankfurt am Main: IGAIW Publication.
- Feldman, Walter. 1996. *Music of the Ottoman Court*. Berlin: VWB.
- Ferguson, Kitty. 2008. *Pythagoras: His Live and the Legacy of a Rational Universe*. New York: Walker Publishing.

- [Türkçe çev. S. Arslanlıoğlu. 2012. *Kadim Pythagoras Kardeşliği: Pythagoras'ın Yaşamı ve Bize Miras Olarak Bıraktığı Evren Anlayışı*. İstanbul: Ayna Yayınevi.]
- Fonton, Charles. 18. *Yüzyılda Türk Müziği*. ed. Cem Behar. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Foucault, Michel. 1999. *Bilginin Arkeolojisi*. çev. V. Urhan. Ankara: Birey Yayıncılık.
- Foucault, Michel. 2001. *Kelimeler ve Şeyler*. Mehmet Ali Kılıçbay, ÇAnkara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Gadamer, Hans G. 2006. *Truth and Method*. London: Continuum.
- [Türkçe çev. V. Urhan. 2009. *Hakikat ve Yöntem II*. İstanbul: Paradigma Yayınları.]
- Godwin, Joscelyn. 1993. *The Harmony of the Spheres: A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*. Rochester: Inner Traditions Press.
- Guthrie, K. Sylvan. 1987. *The Pythagorean Sourcebook and Library*. Michigan: Phanes Press.
- Hagel, Stefan. 2010. *Ancient Greek Music: A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hekman, Susan. 1999. "Gadamer'in Hermeneutiği ve Sosyal Bilimlerin Metodolojisi" *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik*, Hüsamettin Arslan ve Bekir Balkız, Çev.: 125-207, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- İsmail Hakkı Bey, Muallim. (tarihsiz). *Türk Musikisi Nota, Usul, Makamat ve Solfej Metodu*. İstanbul: İskender Kutmani Müzikkevi Yayınları.
- James, Jamie. 1993. *The Music of the Spheres*. New York: Grove Press.
- Kalender, Ruhi. 1982. "XV. Yüzyılda Musiki Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynü'l-Elhân fi İlmi't-Te'lif ve'l-Evzân" Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi.
- Kamiloğlu, Ramazan. 1998. "Şehir Kırşehri el-Mevlevi Yusuf ibn Nizameddin ibn Yusuf Rumi'nin Risâle-i Musiki'sinin Transkribe ve Değerlendirilmesi" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi.
- Kamiloğlu, Ramazan. 2007. "Ahmedoğlu Şükrullâh ve 'Edvârı Musiki' Adlı Eseri" Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi.
- Kantemir, Dimitrie. 1998. *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi C. I-II [1716]*. Özdemir Çobanoğlu, Ç İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Kantemir, Dimitrie. 2001. *Kitâbu İlmi'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurufât [1700]*. ed. Yalçın Tura. İstanbul: YKY.
- Karabaşoğlu, Cemal. 2010. "Abdülkadir-i Merâğî'nin Makasidu'l-Elhân Adlı Eseri" Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Karadeniz, Ekrem. 1984. *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Karadeniz, Şirin. 2007. "Türk Müziğinde Dönem Anlayışı" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İTÜ.
- Kemânî Hızır Ağa. 2014. *Tefhîmü'l-makâmât fî tevliidi'n-nagamât [1761?]*. Yavuz Daloğlu, ÇAnkara: KTB Yayınları (e-kitap, baskıda).
- Keskiner, Bora çev. 2006. "Risâle-i Edvâr" *Musikişinas*, 8: 33-46.
- Kılıç, M. Erol. 2010. *Hermesler Hermes: İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kınık, Muhammet Z. 2011. "Mahmud bin Abdülaziz'in 'Makâsidü'l-Edvâr'Adlı Eseri" Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Kırşehirli Yusuf. 2014. *Risâle-i Mûsikî [1411]*. Ubeydullah Sezikli, Ç Ankara: KTB yayınları (e-kitap, baskıda).
- Kingsley, Peter. 2002. *Antik Felsefe, Gizem ve Büyü: Pythagoras ve Empedokles Geleneği*. Kenan Kalyon, Ç İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

- Koç, Ferdi. 2010. "Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâği ve 'Nekâvetü'l-Edvâr' İsimli Eserinin XV. Yy. Musiki Nazariyatındaki Yeri" Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi.
- Kuhn, S. Thomas. 1982. *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. Nilüfer Kuyaş, Ç İstanbul: Alan Yayınevi.
- Ladikli Mehmed Çelebi. 2014. *Zeynü'l-Elhan [1484]*. Ruhi Kalender, Ç Ankara: KTB Yayınları (e-kitap, baskıda)
- Maalouf, Shireen. 2011. *History of Arabic Music Theory*. Shelbyville: Wasteland Press.
- Morewedge, Parviz. 1992. *Neoplatonism and Islamic Thought*. Albany: State University of New York Press.
- Nasr, Seyyed Hussein. 1978. *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*. Londra: Thames ve Hudson.
- [Türkçe çev. N. Şişman. 1985. İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş. İstanbul: İnsan Yayınları.]
- Nâyî Osman Dede. 2014. *Rabî-ı Ta'birât-ı Mûsikî [1724]*. Süleyman Erguner, ÇAnkara: KTB Yayınları (e-kitap, baskıda)
- Nettl, Bruno. 1986. "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence" *Acta Musicologica*, 58 (2): 360-373.
- Oransay, Gültekin. 1966. *Die Melodische Linie und Der Begriff Makam*. Ankara: Küğ Yayınları. [Türkçe çev. Gültekin. Oransay. (tarihsiz). *Geleneksel Türk Musikisi Ders Notları*]
- Oransay, Gültekin. 1977. "Geleneksel Türk Sanat Musikisi." *Mûzik Tarihi*: 105-160. Ankara: YYK Yayınları.
- Oransay, Gültekin. 1983. "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz." *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi C. 6*: 1496-1509. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ortaylı, İlber. 2000. İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbudun, Sibel. 2003. *Hermes'ten İdris'e: Bir Dinsel Geleneğin Dönüşüm Dinamikleri*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özçimi, Sadreddin. 1989. "Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.
- Özkan, İsmail H. 1987. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz. 1987. *Türk Musikisi: Teknik ve Tarih*. İstanbul: Petrol Vakfı.
- Öztürk, Okan Murat. 2005. "Geleneksel Müziklerin Westernizasyonu" Bildiri, *Genel Müzik Eğitimiinde Geleneksel Müziklerimiz Sempozyumu*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Öztürk, Okan Murat. 2006a. "Benzerlikler ve Farklılıklar: Bütünlük Bir 'Geleneksel Anadolu Müziği' Yaklaşımına Doğru." *20. Yıl Pan'a Armağan*. s. 151-188. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öztürk, Okan Murat. 2006b. "Osmanlı Musikisinde Modernleşme ve Başkalaşım" Bildiri, *Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu*, Nilüfer Belediyesi, Bursa.
- Öztürk, Okan Murat. 2009. "Türkiye'de Müzik Olgusunun 'Müzik' Olarak Anlaşılmasında ve Eğitim Alanındaki Önyargıların Aşılmasında Bütüncül Yaklaşım Gerekliliği Üzerine Tespit ve Öneriler" *üleyman*, ed., 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, ed.: s. 2-20. Ankara: OMÜ Yayınları.
- Öztürk, Okan Murat. 2011. "Osmanlı Musiki Kültüründe Teorinin Temsili Niteliği" *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*. 1 (2): 283-292.
- Öztürk, Okan Murat. 2012a. "Türk Müziğinde Yeni Bir Paradigma İhtiyacı" *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*. 3 (4): 81-93.

- Öztürk, Okan Murat. 2012b. "Zıtların Birliğini Temsil İçin Etkili Bir Araç: Milliyetçilik ve Etnik Kimlik Bağlamlarında Türkiye'de Halk Müziği Konusunun İdeolojik Gelişimi" *Uluslararası Osmanlı Musikisi Tarihini Yazmak Sempozyumu*. (baskıda)
- Öztürk, Okan Murat. 2012c. "15. Yüzyıl Osmanlı Müziğinde Şûbe Kavramı ve Hermetik Gelenek" *Doğu Batı Dergisi*. 62: 115-140.
- Öztürk, Okan Murat. 2012d. "The Concept of Şûbe ('Branch') as a Tetrachordal Classification Method in the 15th Century Ottoman Makam Theory" ürgen, ed., *Maqam: Historical Traces and Present Practice in Southern European Music*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing (baskıda).
- Öztürk, Okan Murat. 2012e. "Hızır bin Abdullah'ta Saz Düzenleri ve Yansıttığı Ses Sistemi Üzerine Tespitler" *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 3 (2): 109-128.
- Öztürk, Okan Murat. 2013a. "Reconstruction of the 15th Century Ottoman Makam Theory" Bildiri, *The ICTM 42nd World Conference*, Shanghai: Çin.
- Öztürk, Okan Murat. 2013b. "Kurucu İdeoloji ve Kimlik Bağlamında Türkiye'de Halk Müziği ve Bağlama", Bildiri, *Erstes Bağlama Symposium in Deutschland (2. Internationales Bağlama-Symposium) Inter- und transkulturelle Praxis im Schnittpunkt Türkei-Europa*, Universität der Künste, Berlin: Almanya.
- Öztürk, Okan Murat. 2014. "Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu Kürelerin Uyumu/Musikisi Anlayışının Temsili" *Rast Müzikoloji Dergisi*. 2 (1): 1-49.
- Pacholczyk, Jozef. 1996. "Music and Astronomy in the Muslim World" *Leonardo*. 129 (2): 145-150.
- Palmer, Alan. 2002. *Son Üç Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu: Bir Çöküşün Tarihi*. Belkıs Çorakçı Dışbudak, Ç. İstanbul: İşbank Kültür Yayınları.
- Pappas, Miltiadis. 1997. "Kiltzanidis'in Kitabı" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İTÜ.
- Pappas, Miltiadis. 2007. "Apostolos Konstas'ın Nazariyat Kitabı" Yayınlanmamış Doktora Tezi. İTÜ.
- Pekşen, Ahmet. 2002. "Zeynü'l-Eihan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Ladikli Mehmed Çelebi)" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi.
- Popescu-Judetz, Eugenia. 1996. *Türk Musikî Kültürünün Anlamları*. Bülent Aksoy, Ç. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, Eugenia. 1998. *Kevserî Mecmuası*. Bülent Aksoy, Ç. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, Eugenia. 2000. *Dimitrie Cantemir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, Eugenia. 2002. *Tanburî Küçük Artin*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, Eugenia. 2004. *Seydî's Book on Music*. Frankfurt am Main: IGAIW.
- Popescu-Judetz, Eugenia. 2006. "The Semantics of 'Old' and 'New' in Turkish Musical Thought" *20. Yıl Pan'a Armağan*. s. 189-204. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, Eugenia. 2010a. *Three Comparative Essays on Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, Eugenia. 2010b. *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, Eugenia ve A. Ababi Sirlî. 2000. *Sources of 18th Century Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sayan, Erol. 2011. *Ulusal Müziğimiz*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Sezikli, Ubeydullah. 2000. "Kırşehirli Nizameddin ibn Yusuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.

- Sezikli, Ubeydullah. 2007. "Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu'l-Elhân'ı" Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi.
- Shaw, Stanford. 2000. *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye I-II*. İstanbul: E Yayınları.
- Shehadi, Fadlou. 1995. *Philosophies of Music in Medieval Islam*. Leiden: Brill Publications.
- Shiloah, Amnon. 1979. *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900) [V. I]*. Münih: G. Henle Verlag.
- Shiloah, Amnon. 2003. *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900) V. II*. Münih: G. Henle Verlag.
- Signell, Karl. 1976. "The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese" *Asian Music*. 7 (2): 72-102.
- Signell, Karl. 1986. *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. New York: Da Capo Press [Türkçe çev. İ. Gökçen. 2006. *Makam: Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.]
- Signell, Karl. 2011. "Re-vitalizing Turkish Theory" *Türk Müziği'nde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı*. s. 183-204. İstanbul: Kültür AŞ Yayınları.
- Şirinova, Zümrüt. 2008. "Şükrullah'ın İlmü'l-Edvâr'ı" Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi.
- Tanburi Cemil Bey. 1993. *Rehber-i Musiki [1913]*. Hakan Cevher, İzmir: Ege Üniversitesi TMDK Yayınları.
- Tanrıkorur, Cinuçen. 2003. *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tansuğ, Feza. 2006. "Gültekin Oransay's Contribution in the Field of Makam Theory" ürgenisa, ed. *Maqam Traditions of Turkic Peoples*. s. 216-234. Berlin: Trafo Verlag.
- Tarasti, Eero. 1986. "Music Models Through Ages: A Semiotic Interpretation" *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 17 (1): 3-28.
- Tekin, Abdülkadir. 2003. "Hızır Ağa'nın 'Musiki Risâlesi' İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvarları İle Mukayesesi" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Tekin, Demet. 2003. "Yavuz Sultan Selim'e Yazılan Bir Kitâb-ı Edvâr" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İTÜ.
- Tekin, Erhan. 2007. "Safedî'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İTÜ.
- Tekin, Hakkı. 1999. "Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si" Yayınlanmamış Doktora Tezi. Niğde Üniversitesi.
- Tırışkan, A. Gürsel. 2000. "Haşim Bey'in Edvârı" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İTÜ.
- Toktaş, Fatih. 2004. *Meşşâî Felsefe*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Ural, Şafak. 2012. *Pozitivist Felsefe*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Urhan, Veli. 2000. *Michel Foucault ve Arkeolojik Çözümleme*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Urhan, Veli. 2002. *Foucault ve Bilginin Arkeolojisi*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Uslu, Recep. 2001. *Mehmed Hafid Efendi ve Mûsikî*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Uslu, Recep. 2007. *Fâtiḥ Sultan Mehmed Döneminde Mûsikî ve Şems-i Rûmî'nin Mecmua-i Güfte'si*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayını.
- Uslu, Recep. 2009. *Saraydaki Kemancı: Hızır Ağa ve Müzik Teorisi*. İstanbul: [kişisel basım].

- Uygun, M. Nuri. 1990. "Kadızzâde Tirevî ve Musiki Risâlesi" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.
- Uygun, M. Nuri. 1996. *Safiyüddin-i Urmevî ve Kitab-ı Edvâr*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Uz, Kazım. 1964. *Musiki İstilahatı [1893]*. Gültekin. Oransay, , Ankara: Küğ Yayınları.
- Wright, Owen. 1978. *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. (1250–1300)*. Oxford: Oxford University Press.
- Wright, Owen. 1990. "Çargâh in Turkish Classical Music: History versus Theory" *BSOAS*, 53 (2): 224-244.
- Wright, Owen. 1992. *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations Volume 1: Text*. London: SOAS Publications.
- Wright, Owen. 1992. *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations Volume 2: Commentary*. London: SOAS Publications.
- Wright, Owen. 2010. *Epistles of the Brethren of Purity: On Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Yaman, Berat G. 2007. "Türk Müziği'nin Devirleri" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi.
- Yarman, Ozan. 2010. *Ses Dünyamızda Yeni Ufuklar*. İstanbul: Artes Yayınları.
- Yavuzoğlu, Nail. 2008. *21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yekta, Rauf. 1986. *Türk Musikisi [1922]*. Orhan Nasuhioğlu. Ç İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yesribi, Seyyid Y. 2010. *İrfan Felsefesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Yılmaz, Oya L. 2002. "XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri" Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi.