

OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİNDE 15. YÜZYIL: MURÂDNAME 34. BÂB İNCELEMESİ*

15TH CENTURY IN OTTOMAN/TURKISH MUSIC: MURÂDNAME 34. BÂB REVIEW

DEMET AKTEPE**

Öz

Bu makalede, Bedr-i Dilşâd tarafından kaleme alınan Murad-nâme'nin müzikle ilgili bölümü incelenmektedir. 1082 yılında Keykavus b. İskender tarafından yazılan Kabus-nâme'nin tercümesi ve şerhi olan eserde, müzik de olmak üzere, birçok bölüm genişletilerek yazılmıştır. Murad-nâme'nin 34. bâbında yer alan müzik bölümü incelendiğinde; 15. yüzyılın nazari anlayışını temsil eden "Bâtınî Geleneğe Bağlı Makam Modeli"nin hakim olduğu görülmektedir. Bâtınî Geleneğe Bağlı Makam Modeli'nde sınıflandırma, -ki bu sınıflandırma söz konusu modeli, kendinden önceki ve sonraki diğer modellerden farklı kılar- "makam-âvâze-şûbe-terkib" şeklinde yapılmıştır. Makamsal türlerin kâinattaki belirli unsur ve sayılarla ilişkilendirilmesi ise "makam" kavramının yaygın şekilde kullanıldığı bu modelin diğer bir önemli özelliği olmuştur. Murad-nâme'deki müzik bölümünün, üslup bakımından, Bâtınî Geleneğe Bağlı Makam Modeli'ni tanımlayan en önemli özellikleri yansıttığı görülmektedir. Eserde on iki makamın, yedi âvâzenin, dört şubenin ve elli dört terkibin adına yer verilmiş, aynı zamanda bunların tarifleri yapılmıştır. Bu nazari açıklamaların yanı sıra; musiki fenni, çalgıcılık ve söyleyicilik adabı, müziğin dinleyenler üzerindeki etkileri gibi farklı konulara da yer verilmiştir. Çalışmada, Murad-nâme'deki müzik bölümü örneği üzerinden Türk müziğindeki 15. yüzyıl nazari anlatım üslubunun, Bâtınî Geleneğe Bağlı Makam Modeli ile olan ilişkisi, yorumsamacı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Eserin müzik bölümündeki nazari anlayış bütünü daha iyi görebilmek için tablolar oluşturularak incelenmiştir. Ayrıca bazı tablolarda, 15. yüzyılın sonraki dönemlerle ilişkisini görebilmek amacıyla aynı üslupta yazılmış bir 17. yüzyıl eseri olan Rûh-perver ile karşılaştırmalar yapılmış; yaklaşık bu iki yüz yıllık süreçte makam, âvâze, şûbe ve terkib tanımlamalarındaki benzerlik ve farklılıklar da ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Murad-nâme, Bâtınî, Makam, Âvâze, Şûbe, Terkib.

Abstract

In this article, Murad-Nâme's music is examined by Bedr-i Dilşâd. The book is the translation and commentary of Kabus-nâme which it is written by Keykavus b. İskender in 1082. But many parts in Murad-Nâme are written to be expanded, including music part as well. When Murad-Nâme is examined in the 34th music section; It is seen that the "esoteric symbolism-based makam model" of the 15th Century represents theoretical understanding. This classification -this classification makes the model in question different from the other and next models- is made in the form "makam-âvâze-şûbe-terkib". The concept of "makam" has a fundamental role in this model. And also there has been another important feature of this model that these concepts are associated with horoscopes, planets, four elements and time, with regard to the esoteric nature of model. It is seen that the music section in Murad-Nâme reflects the most important features that describe the "esoteric symbolism-based makam model" in terms of stylipment. The book is included twelve makam, seven âvâze, four şûbe and fifty-four terkib names, also their identification has been made. Besides these in the book musical science, musician and singing rules and the effects of music on listeners etc. are also included. In this article, the 15th century style in Turkish music is examined through the example of Murad-Nâme based on a hermeneutic approach its relationship with esoteric symbolism-based makam model. The theoretical approach in the Music section of the book was examined by creating the tables to better view the whole. In some tables, comparisons with Rûhperver -is a 17th century book written in the same style- in order to see the relationship between the next period of the 15th century; the similarities and differences in the 15th-century definitions of the makam, the âvâze, the şûbe and the terkib is tried to be shown.

Keywords: Turkish Music, Murad-nâme, Bâtınî, Makam, Âvâze, Şûbe, Terkib.

* Geliş Tarihi/Recieved: 08.02.2022, Kabul Tarihi/Accepted: 11.04.2022, DOI: <https://doi.org/10.34189/hbv.103.014>.
** Öğretmen, Milli Savunma Üniversitesi, Bando Astsubay Meslek Yüksekokulu, Üfleme ve Vurmalı Çalgılar Bölümü. demaktepe@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4981-1632>.

Giriş

Aristoteles'in mantıksal ve ontolojik bir işleve sahip olduğunu düşündüğü “kategoriler”, insanoğlu için dünyayı anlamada temel bir rol oynamaktadır. Müziği tanımlayan, bir dizi temel norm esasında müziğe ait kategorilerin oluşumunu da sağlamaktadır. Bu normlar aslında, genellikle bir topluluğun onayladığı ve hem fikir olduğu kümeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamıyla kategoriler, oluşturduğu sınıflandırmalarla müzik tarihinde, kaynağını birbirinden alan ancak bazı yönleri ile birbirinden ayrılabilen süreçleri de yaratmaktadır.

İnsanlık tarihi boyunca siyasi ve sosyal olaylar genellikle, müzik tarihini de etkileyen neden ve sonuçlar oluşturmuştur. Dolayısıyla müzik tarihindeki kıstaslardan birisi olan müzik sanatındaki dönemsel farklılıklar, -ki bu aynı zamanda sanat tarihindeki dönemsel farklılıklardır- toplumların yaşadığı siyasi ve sosyal olaylarla da ilişkili sayılmaktadır. Tarihi çok eskiye dayanan ve geniş bir coğrafyada varlığını sürdürmüş olan Türk müziği, tüm diğer müzikler gibi, Türk tarihindeki siyasi ve sosyal olayların neden ve sonuçları ile yakından ilgili olarak farklı dönemlere sahip olmuştur. Birçok müzik adamı Türk müziği tarihindeki dönemleri, Türk tarihindeki olayları esas alarak oluşturmuştur. Türk müziği dönemleri kategorize edilirken taksonomide; Türklerde İslamiyet'in kabulü öncesi ve sonrası, kurulan Türk devletleri, batılılaşma, Cumhuriyet öncesi ve sonrası gibi siyasi ve sosyal kırılma noktalarına dayanan olgular, ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Bunların dışında bir de oldukça sık kullanılan bir ölçüt türü olarak, “yüzyıllar” ayırımına dayalı müzik tarihi dönemlendirmesi bulunmaktadır. Ancak bütün bu kıstasların, müzikteki değişimi gösterebilmede dönemsel çerçeveyi ne kadar doğru çizebildiği şüpheli görülmektedir.

Bir diğer kategorize etme anlayışı ise müziğin süreçlerini, onun kendine has temel normları ve kavramlarıyla tarif eden özellikleri üzerine kurmaktadır. Bu makalede esas alınan dönemlendirme anlayışı, Öztürk (2014) tarafından ortaya konan bu türlü bir taksonomiye dayanmaktadır. Bu sınıflamada, nazariye tarihi makam kavrayışı bakımından dört karakteristik modelde ele alınmıştır. Bu modellerden “Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli”nin *Murad-nâme*'nin 34. bâbında yer alan müzik bölümündeki nazari üslup ile olan ilişkisi makalenin konusunu oluşturmaktadır.

1. Yöntem

Bu çalışma, kapsam bakımından iki temel alan ve bunlar arasındaki karşılıklı ilişkiyi ele almaktadır. Bu iki temel alan;

- (i) *Murad-nâme*'nin 34. bâbında yer alan müzik bölümü,
- (ii) Bâtınî geleneğe bağlı makam modeli olarak belirlenmiştir.

Bu iki alanda yapılmış çalışmalar incelenerek, elde edilen veriler ışığında (i) ve (ii) hakkındaki ilişki durum betimsel analiz ile ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırmanın alanlarından (i)'yi oluşturan *Murad-nâme*'nin müzik bölümü incelenirken, *Kabus-nâme* ve *Murad-nâme*'nin daha önce yapılmış Türkçe çevirileri esas alınmıştır. *Murad-nâme*'nin 34. bâbında yer alan müzik bölümü tablolar oluşturularak açıklanmıştır. Ayrıca bazı tablolarda, 17. yüzyılın benzer üslupta yazılmış bir eseri olan “*Ruhperver*”deki nazari açıklamalara da yer verilmiştir. Her iki eserdeki nazari açıklamalar karşılaştırılarak, yaklaşık iki yüz yıllık bir süreçte makam, âvâze, şûbe ve terkiib tanımlamalarındaki benzerlikler ve farklılıklar da ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Makalenin diğer bir alanı olan (ii)'de ise Öztürk'ün bu model hakkındaki tanımına bağlı kalınarak bu tanım üzerinden *Murad-nâme*'nin 34. bâbında yer alan müzik bölümü incelenmiştir.

2. *Kabus-nâme* ve *Murad-nâme* Hakkında

Kuhistan hükümdarı Keykavus b. İskender'in 1082 yılında oğlu Gilan Şah için kaleme aldığı nasihatname türünde Farsça bir eser olan *Kabus-nâme*, eski İran nesrinin önemli bir örneğini temsil etmektedir. Eserde; Allah'ın varlığı ve birliği, peygamberlik ve peygamberliğin hikmetleri, anne baba hakkı, kadın-erkek ilişkileri, yaşlılık ile gençliğin getirdikleri ve götürdükleri, aşk ve aşık olma, emanet saklama, satranç, ev ve mülk satın alma, konuk ağırlama gibi birçok farklı alanda bilgiler yer almaktadır (Samuk, 2012, 1383)

Kabus-nâme'nin, eski Anadolu Türkçesine ait, bilinen altı tercümesi bulunmaktadır. Farklı coğrafyalarda ele geçen bu tercümeler şunlardır:

- Mütercimi bilinmeyen ilk çeviri,
- Şeyhoğlu Sadrüddin çevirisi,
- Akkadioğlu çevirisi,
- Bedr-i Dilşâd çevirisi,
- Mercimek Ahmed çevirisi,
- Mütercimi bilinmeyen ikinci çeviri.

Bu çalışmanın konusunu Bedr-i Dilşâd çevirisi olarak bilinen *Murad-nâme* oluşturmaktadır. *Murad-nâme*, *Kabus-nâme*'nin özgün bir telif eser sayılabilecek kadar değiştirilip geliştirilmiş bir manzum tercümesi ve şerhi olmaktadır (Ceyhan, 1997, 6). Eser, Bedr-i Dilşâd tarafından 1427 yılında yazılmış ve padişah 2. Murat'a ithaf edilmiştir.

3. Bâtînî Kavramının Kökleri

Platonculuk, Yeni Platonculuk ve Pisagorculuk akımlarının etkilediği Bâtînî metodun, Mısır, Hint, Mezopotamya gibi birçok eski uygarlığın kültürel yapısında da yer aldığı görülmektedir (Gölpınarlı, 1989, 118; Şelebi, 2004, 101,106; Gündüz, 2005; Macic, 2011, 6).

Bu metodun inanç kaynaklı ritüellerinin en eski izlerinin görüldüğü Mezopotamya uygarlıklarından Sâbiler, Güney Mezopotamya'da yaşamıştır. Farmer'a göre Araplar, müzik-kozmoloji ilişkisini Sâbiler ve Süryaniler'den öğrenmişler (1925, 92-93); Gölpınarlı'ya göre ise Bâtînlilik, Sâbîlik ve Hukemâ felsefesiyle tasavvufa girmiştir (1989, 129). Bedenleri olduğuna inandıkları yedi yıldızla büyük önem veren Sâbîiler; Tanrı, Akıl, Nefs, Mekân ve Halâ'dan (boşluk) oluşan beş cevherin varlık alemini meydana getirdiğini kabul etmişlerdir (Gölpınarlı, 1989, 121).

Kuzey Mezopotamya'da ise Anadolu'da yer alan Urfa (*Edessa*) Nusaybin (*Nasibina*) ve Harran gibi yerleşim merkezleri önemli siyasi ve dini merkezler olmuşlardır. Bu yerlerden temsil ettiği dinsel/kültürel yapı açısından Harran tarihini üç kategoride ele almak gerekmektedir. Harran'da MÖ 3000 ile 4. yüzyıllar arasını kapsayan ilk dönemde, paganizmin egemen olduğu çoktanrıci Asur-Babil geleneği hüküm sürerken; MÖ 4. yüzyılda Büyük İskender'in Anadolu'yu da kapsayan birçok bölgeyi fethetmesiyle başlayan Helenistik etki ikinci dönemi oluşturmuş; Harran'ın yıkılış tarihi olan MS 7. yüzyıldan MS 13. yüzyıla kadar uzanan tarihlerde güçlü İslam etkisinin görüldüğü süreç ise bölgenin üçüncü dönemini teşkil etmiştir (Gündüz,

2005, 27-28). Harran'ın coğrafi yapısı ve döneminin siyasi gelişmeleri, tarihinden yüklendiği Asur-Babil çoktanrılı paganist geleneğini *Helenizm ve Hermetisizm*'in yanı sıra Yahudi ve Hristiyan gelenekleri ile bir araya getirmesine ortam hazırlamıştır. Bâtınlık düşüncesine kaynaklık ettiği düşünülen *Harraniler*, bilinen en eski tarihlerden yıkılışlarına kadar Eski Mezopotamya'nın yıldız-gezegen kültürüne bağlı kalmışlar; her şeyin kendisinden zuhur ettiği üstün varlık inancının yanı sıra; ay, güneş ve diğer gezegenlerin yaratıcı, düzenleyici ve yeryüzü üzerinde yönetici tanrısal varlıklar olduklarını düşünmüşlerdir (Gündüz, 2005, 57-58). 12 burcun kutsal mahiyetine inanan *Harraniler* renkleri, madenleri, iklimleri, sıcak-soğuk/yaş-kuru gibi vasıfları gezegenlerle ilişkilendirmişler ve insan gruplarını bu gezegenler ile nitelendirmişlerdir (Gündüz, 2005, 57-62). MÖ 4. yüzyıldan itibaren *Helenistik* etkinin başladığı Harran'da, İslami geleneğe İdris Peygamber ile özdeşleştirilen *Hermes, Harraniler*'in Tanrısı olmuş; Eski Yunan geleneğinde yer alan *Solon, Platon, Pisagor* gibi birçok şahsiyet ise peygamber olarak görülmüştür (Gündüz, 2005, 74). Anadolu'nun bu zengin kültürü İslamiyet etkisindeki döneminde ise kültürel mirasını büyük oranda devam ettirmiştir.

4. İslam'da ve Anadolu'da “Bâtınî” Kavramı

İslam Dünyası'nda aynı zamanda siyasi oluşumlarla da dikkat çeken 9. ve 10. yüzyıllar, amelî ve fikhî mezheplerle birlikte felsefi akımların da ortaya çıkmaya başladığı dönemler olarak bilinmektedir. İslam tarihinde Bâtınî tefsiri de bu sıralarda Mısır'da ortaya çıkmış ancak Mısırlılara tuhaf ve garip gelmesine rağmen Fatimiler (909-1171) zamanında onlar tarafından yayılmıştır (Şelebi, 2004, 99). Her ne kadar bu yayılma Fatımi Devleti'nin yıkılmasıyla gerilese de, metot Şia gruplarınca varlığını korumuş, aynı zamanda Sünni dünyanın Sufi mistisizminde de karşılık bulmuştur.

Gölpınarlı Bâtınlığı, eski Hint - İran dinleriyle Sâbilîğin ve Yunan felsefesinin alimler sınıfı tarafından İslâmîleşmesi olarak tarif etmektedir (Gölpınarlı, 1989, 118). İslam'ın dini esaslarını felsefi metotlarla açıklamaya çalışan ve aslında İslam'ı savunmak adına yola çıkan Ortaçağ İslam alimleri, büyük oranda Yunan filozoflarının eserlerini de kullanmışlardır. Ancak bunu yaparken birebir naklederek değil, itikadı konularda mutlak ölçütlerde tefsir etme yoluna gitmişlerdir. Bu hareket Yunan felsefesinin öğrenilmesinin yanı sıra ciddi bir şekilde faydalanılmasına da vesile olmuş, bu çalışmalar beraberinde ilmi hareketliliğe ivme kazandırmıştır.

Bu çalışmaların en önemlisi İlhân-ı Safâ Risaleleri olmuştur. İlhân'ın hakikatin her zaman eşsiz bir zâhir ve bâtın birliğinden doğduğuna inanan yöntemleri, dilde kendini “lafız ve manâ” ayırımında göstermiştir. Lafız apaçık ve aynı şekilde algılanabilirken; insandan insana değişebilen anlam durumu ile mana için, avâm ve havâs olmak üzere toplumsal tabakalar anlamında yeni bir ayırım ortaya konmuştur (Macic, 2011, 50). İçeride olan, “dışrak” karşıtı anlamındaki “bâtınî (içrek; esoteric)” kavramı; Batı felsefesinde -özellikle Antik Yunan okullarında-, “sadece öğrencilere özgü kılınan, dışarıya sızdırılmayan öğretim”i belirtirken; Doğu'da, kapalılık ve gizlilikle birlikte, anlamada belli bir yetkinlik düzeyini de dile getirmektedir (Hançerlioğlu, 2000, 16).

Bu durum hikmet ve irfan kültürünün belirgin bir şekilde kendini gösterdiği Bâtınî geleneğe mensup Osmanlı/Türk müziği nazariyecilerince yazılan eserlerde de ayırt edici nitelikte görülmektedir. Geçmişinden getirdiği “irfan” meselesi, Bâtınî geleneğin Anadolu'da karşılık bulmasının en önemli sebeplerinden biri olmuştur.

Anadolu uzun geçmişi boyunca birçok inanç sisteminin ve sayısız farklı kültürün beşiği olmuştur. Bu miras sonraki dönemlerde Anadolu'nun yaygın dinleri olan Hıristiyanlık ve İslam inancında da, halk inançları ve dindarlığı düzleminde yaşatılmaya çalışılmıştır.

Anadolu'daki İslâm yapılanması temel iki ana inanç eksenini etrafında oluşmaktadır. Bunlardan ilki, yaşamlarını daha çok kentli sürdüren ve inanç sistemleri yazılı kültür temelli devam eden gruplar iken; diğeri ağırlıklı kırsal bir yaşam pratiği sürdüren, inanç sistemleri sözlü aktarıma dayanan gruplar olmuştur (Güray, 2012-b, 3). Anadolu'daki inanç sistemlerinin temelinde yer alan ve içinde güçlü simgesellik barındıran Batını gelenek, kültürün aktarım sürecinde önemli rol oynamaktadır (Güray, 2010, 120; Güray, 2012-a, 186). Anadolu'daki inanç sistemleri genel olarak gnostik ve bâtinî temeller üzerinde yapılanmıştır (Güray, 2012-a, 6). Bu temel yapılar Anadolu'daki her inanç sisteminden izler taşıyarak, bir döngü halinde yaşamıştır.

5. Bâtinî Geleneğe Bağlı Makam Modeli

Öztürk (2014), Osmanlı/Türk müziği nazariye tarihini makam kavrayışı bakımından dört karakteristik modelde ele almaktadır. Bu nazari modeller; temel kavramları, tarif tarzları, tasnifleri, dil ve terminolojileri esas alınarak; (i) Devir/Daire/Şedd Modeli, (ii) Bâtinî Sembolizme Bağlı Makam Modeli, (iii) Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli ve (iv) Tonaliteye Dayalı Makam Modeli olarak adlandırılmıştır. Bu dört modelden (i) ve (ii), diğer iki model üzerinde yapacakları kimi etkileri dolayısıyla Öztürk tarafından “kurucu” modeller olarak görülmüştür (Öztürk, 2014b, 210). *Muradname*'nin müzikle ilgili bölümünün, “Bâtinî Geleneğe Bağlı Makam Modeli”ndeki anlayışı yansıtmaması bakımından iyi bir örnek olabileceği düşünülmektedir.

Müziği felsefe ve metafizikle ilişkilendiren 15. yüzyıl Osmanlı/Türk müziği nazari anlatımı, kullandığı alegorik ve metaforik yöntemle Batını geleneğin tarihsel metodunu yansıtmaktadır. Bu yüzyılda oldukça belirginleşen, sonraki yüzyıllarda ise tamamen kaybolmayan Batını söylem, bir bakıma Türk müziğinin sonraki kuşaklara aktarımında önemli bir rol oynamıştır.

Batını metodun oluşumunda Pisagor etkisi belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu etki müzik teorisinde de kendini göstermektedir. Müziğin gerçek önemini matematiksel doğasında arayan Pisagor, sayıları ve oranları her şeyin nihai kaynağı ve onların çalışma prensibi olarak görmekte, ses ve müziğe evrenin ipuçları olarak önemli bir statü kazandırmaktadır (Bowman, 1998, 24-25). Fiziksel sesin arkasındaki nihai gerçekliği akıl ile yakalamayı daha fazla önemseyen Pisagor öğretisi, müziği astronomi, kozmoloji ve numeroloji ile açıklayarak onu bir heteronomi haline getirmekte, eski Doğu kültürleri mitolojisini, rasyonel bir felsefeye dönüştürmektedir (Koytak, 2019, 576).

Ezoterik topluluk ve geleneklerin kendine özgü dili sembol, rumuz veya işaretlere dayanmaktadır ve bu dil usta-öğrenci ilişkisine dayalı belli bir süreç içinde öğrenilebilmektedir (Kılıç, 2011,78; Öztürk, 2014a, 3-4). Bâtinî Geleneğe Bağlı Makam Modeli'nin mistik ve ezoterik bir bakış açısına sahip olduğu, kendine özgü bir dil kullandığı görülmektedir. Modelde müzik aleminin bir temsili olarak kabul edilmekte, müziğe ait unsurlar ile kâinattaki düzen arasında açık bir manevi ilişki kurulmaktadır (Öztürk, 2014a, 3).

Bâtinî Geleneğe Bağlı Makam Modeli (BMM) olarak adlandırılan modelde sınıflandırma, “makam-âvâze-şûbe-terkib” şeklinde olmakta; “makam” kavramı yaygın bir şekilde kullanılmakta ve makamsal türler, kâinattaki belirli “unsur” ve sayılarla ilişkilendirilerek,

“sembolik” bir işlev kazanmaktadır. Ayrıca BMM eserlerinde, üstadlar olarak görülen İdris Peygamber, Farabi ve Pisagor, bazen Urmevi ve Meragi minnetle anılmaktadır.

Murad-nâme’nin 6120. beyiti BMM’nin yukarıda bahsedilen özelliklerini göstermesi bakımından bir örnek teşkil etmektedir. Beyit şu şekildedir:

“*Bil evvelki bu ilm-i İdris’dür / Açuk sözi sanma ki telbîsdür / Anı dört ilimden çıkarmış tamâm / Alup biri birine karmış tamâm / Olar hey’et ü ilm-i hikmet nücûm / Dahi tıbb imiş söz beyânını un / Ki oniki burca oniki makâm / Komuşlar ki seyr eyleyeler müdâm / Yidi yılduza yidi şûbe misâl / Kodılar ki eylenile imtisâl*” (Ceyhan, 1997, 287).

Bu modelin bir başka temsilcisi olan Kırşehirli Yusuf ise *Risâle-i Mûsıkî*’sinde benzer bir beyanda bulunmaktadır:

“*Ve on iki burûcdan on iki makâm tasnîf eyledi / Ve yidi yılduzdan yidi âvâze aldı / Ve dokuz felekden dokuz dürlü darb ve usûl peydâ eyledi / Ve her makâmın aslını âvâzeden fark eyledi / Gördi ki dört nevdür / Bu dört nev’i dört anâsıra mukâbil / Eyledi ki od ü yil ü su ü toprakdur / Ve her birine bir dürlü ad kodı*” (Doğrusöz, 2012, 185).

Bir önceki model olan Devir/Daire/Şedd modelindeki oktavın 17 aralığa bölünüşü, BMM’de yerini tam perde esaslı ve iki sekizliyi bazen aşan bir dizge kavrayışına bırakmıştır (Öztürk, 2014b, 33). Temel kavramın “perde” olduğu bu modelde; makam, âvâze, şûbe ve terkipler bir “ezgi-çizgisi” anlayışı ile tarif edilmiştir. (Öztürk, 2014b, 64). Bu anlayışa göre makam tarifinde temel vurgulama “âgâz, seyir ve karar” şeklinde ve “hareket” odaklı olmuştur. BMM’deki bir diğer özellikte ise makamsal sıralama daima Rast Makamı ile başlamaktadır.

6. *Murad-nâme* 34. Bâb ve *Rûhperver* Karşılaştırması

Bâtınî Geleneğe Bağlı Makam Modeli, 15.-18. yüzyıl Osmanlı nazariyatçılarının önemli bir bölümü tarafından benimsenmiştir. Bu model anlayışında yazılmış eserlerden biri olan *Rûhperver* ilk defa Farmer tarafından bir makalede anılmıştır. *Rûhperver*’in gerek yazarı gerekse yazıldığı tarih bakımından çelişkili bilgiler bulunmaktadır. Ancak eserin 16. yüzyıl sonunda özellikle de 17. yüzyılda yazılmış Anonim bir eser olduğu, Agayeva ve Uslu’nun (2008) çeşitli akademik çalışmalarında sebepleri ile beyan edilmektedir. Aynı zamanda Farmer da nedenlerini açıklamadan eserin 16.-17. yüzyıla ait olduğu yönünde benzer bir tahminde bulunmuştur (Farmer, 1999, 33).

Bu makalede *Murad-nâme*’deki nazari anlatım tablolar halinde incelenirken, konuyu desteklemesi bakımından Tablo 3, 4 ve 5’te, *Murad-nâme* 34. Bâb ve *Rûhperver*’in içerik yönünden karşılaştırması yapılmıştır. Bu iki eserde de astroloji ve kozmoloji temelli bir yaklaşım sergilenmiş, müziğin unsurları hermetik sembolizm ile yoğun bir şekilde ilişkilendirilmiştir. Her iki eserdeki makam tarifleri, “âgâz-seyir-karar” şeklinde ve “pratik” esaslı (Öztürk, 2014b, 208) bir anlayışla yazılmıştır.

Nazari anlatımlarındaki kanonik metinsellikleri ve devam ettirdikleri ezoterik doktrin yönünden, benzer nitelikte iki eser olan *Murad-nâme* ile *Rûhperver*, kullandıkları Batını söylem açısından da BMM için önemli örnekler olarak görülmektedir.

7. *Murad-nâme* 34. Bâb İncelemesi

Konuyu ele almada, bütünü görebilme ve karşılaştırma yapabilme amacıyla daha yararlı olması bakımından *Murad-nâme*’nin 34. bâbında yer alan müzik bölümüne

ait tablolar oluşturulmuştur. Tablo 1’de, *Murad-nâme* ve eserin 34. bâbında yer alan müzik bölümünün bir tanıtımı yer almaktadır. *Murad-nâme*’nin yazarı, yazıldığı tarih, türü ve yazılma sebebinin dışında müzik bölümü, BMM ile ilişkisi yönünden değerlendirilmiştir.

Eserin müzik bölümünde yer alan başlıklar Tablo 2’de yer almaktadır. Bu tablo, 15. yüzyıl müzik yazılarında müziğe ait hangi konuların dile getirildiğini, yazarın hangi konuları seçtiğini ya da BMM takipçilerinin genellikle hangi konulardan bahsettiğini görmek bakımından hazırlanmıştır.

Tablo 3’te ise *Murad-nâme*’deki 12 makam, 7 âvâze ve 4 şûbe ismi *Rûhperver*’de yer alan makam, âvâze ve şûbe isimleri ile karşılaştırmalı olarak verilmiştir.

Kendine özgün dili ve tarifleri ile kavramlar arasında kurduğu ilişkiler, BMM’nin ayırt edici özelliklerinden olmuştur. *Murad-nâme*’nin müzik bölümündeki kavramlar arasında ilgiler oluşturan metinler tespit edilmiş ve bu ilişkiler Tablo 4, Tablo 6, Tablo 8M ve Tablo 8R’de ortaya konmuştur. “Tablo 7”de ise “Usullerin Zamanları İle Darbın ve Remel-i Müseddes’in Açıklanması” bölümü yer almaktadır. Bu bölümde “Darb, Usûl, Asl, Zaman” gibi kavramların açıklaması yapılmış ayrıca darbın çeşitleri anlatılmıştır.

BMM’nin “âgâz, seyir ve karar” şeklindeki makam tarifi üslubunu Tablo 5’te görmek mümkündür ve bu tablo ayrıca karşılaştırma amaçlı *Rûhperver*’deki terkiib tariflerini de içermektedir. Üzerinde makamsal ezgi çekirdeğinin oluştuğu üçlü, dörtlü, beşli, gibi aralıksal birliği önemseyen BMM temsilcilerinde makamlar; az sayıda perde ile ve mutlaka bir ezgisel hareket şeklinde anlaşılması ve açıklanmıştır (Öztürk, 2014b, 195). Bu durum bazı tariflerde sadece “âgâz ve karar”ın belirtilmesi olarak görülürken bazı tariflerde “seyir”den de bahsedilmektedir. Ancak burada bahsi geçen “seyir” kavramı ile, günümüz anlayışından farklı olarak, “âgâzi takiben ortaya çıkan hareket ve bunun karara yönelme tarzı” ifade edilmektedir (Öztürk, 2014b, 209). *Murad-nâme*, *Kırşehri Edvârı* ve *Rûhperver*’den alınan şu metinler BMM’deki bu iki türlü yaklaşıma örnek olabilecek niteliktedir:

Murad-nâme’de; *Sipâhândan agâz idüben i yâr / İnüp Râst ile dutarsa karâr / Ana Pençgâh oldı nâm ü nişan / Gerek ise sözimi kıl imtihan* (Ceyhan, 1997, 280).

Murad-nâme’de; *Dügâhi kaçan tiz agâz ide / Hüseyini yüzünden hoş âvâz ile / Dügâh evine ilte kıla karâr / Muhayyer adın virgil ana yarar* (Ceyhan, 1997, 281).

Kırşehri Edvarı’nda; *Pençgâh oldur kim Isfahan agâz ide ine Râst evinde karâr ide* (Sezikli, 2000, 64; Doğrusöz, 2012, 115).

Kırşehri Edvarı’nda; *Hisârek oldur ki Hüseyini altından bir perde Segâh göstere Isfahan yüzünden Segâh karâr ide* (Sezikli, 2000, 65; Doğrusöz, 2012, 118).

Rûhperver’de; *Bestenigâr oldur ki Râst agâz ide Çârgâh karâr ide* (Cevher, 2004, 38).

Tablo 1: Eserin Tanıtımı

Yazar ve Eser Adı (Yıl)	Bedri Dilşad Muradname (1427)
Bedri Dilşad Hakkında	1404 yılında doğduğu bilinen Bedri Dilşad, dini ilimlerden başka astroloji, şiir, musiki, remil gibi ilimlerle de ilgilenmiştir. Muradname’de kendisini Bedri Dilşad b. Muhammed b. Oruç Gazi adıyla tanıtan şairin aslında Şirvanlı Mahmud b. Muhammed Dilşad olduğu düşünülmektedir (Ceyhan,1994:13).
Eserin Kaynağı (Yıl) ve Dili	Emir Keykavus tarafından yazılan Kabusname’nin (11. yy sonu) Türkçe şerhidir.
Eserin Türü ve Yazılma Sebebi	Çok yönlü bir eser olan Muradnâme, nasihat-nâme türünde bir mesnevi; siyaset-nâme, fütüvvet-nâme ve ansiklopedik eser sayılmaktadır (Ceyhan, 1994:11). Eser Sultan 2. Murat ve onun şahsında bütün Türkler için yazılmıştır.
Müziğe Ait Bölümün Tanıtımı	51 bâbdan oluşan eserin müzikle ilgili bölümü 34. bâbda yer almaktadır. Bölümün başlığı “Bâb-ı Sivüçehârüm Ender Fenn-i Mûsikî ve Âdâb-ı Sâzendegî ve Güyendegî”dir.
Nazari Model Yaklaşımına Ait Bulgular (BMM için ref. Öztürk 2012, 2014a, 2014b)	<u>Nazari Model:</u> Batıni Sembolizme Bağlı Makam Modeli (BMM) <u>Temel Kavram:</u> Perde <u>Tarif Tarzı:</u> Agâz, Seyir, Karar, Düzen <u>Sınıflama Tarzı:</u> Makam (12), Avâze (7), Şube (4), Terkib (55) <u>Dili:</u> Türkçe <u>Terminoloji:</u> âgâz, serâgâz; makam, avâze, şube, terkib; perde, makam; tiz, nerm; tize itmek, nerme kaçmak;...
BMM'yi Esas Alan Yaklaşımına Ait Bulgular (BMM için ref. Öztürk 2012, 2014a, 2014b)	a. İdris Peygamber, Farabi ve Pisagor (6120-6135/6149) minnetle anılmıştır. b. Kozmoloji ve Astroloji temelli, sembollerle doğrudan bağlantılı, dışarıya kapalı (hermetic) ve ezoterik/bâtını içeriğe sahip bir anlatım sergilenmiştir. c. Musiki nazariyesi “makam-âvâze-şube-terkib” şeklindeki dörtlü sınıflandırmadan kaynaklanmaktadır. Dört şube esas alınmış; makam, âvâze veya şubelerin birleştirilmesinden terkipler oluşturulmuştur. ç. Makam tarifleri “âgâz (başlangıç), seyir (gidiş) ve karar (bitiş)” kavramları kullanılarak, “ezgisel hareket” belirtilmek üzere yapılmıştır.

Tablo 2: Murad-nâme'nin Müzikle İlgili 34. Bâbındaki Başlıklar (Ceyhan, 1997)

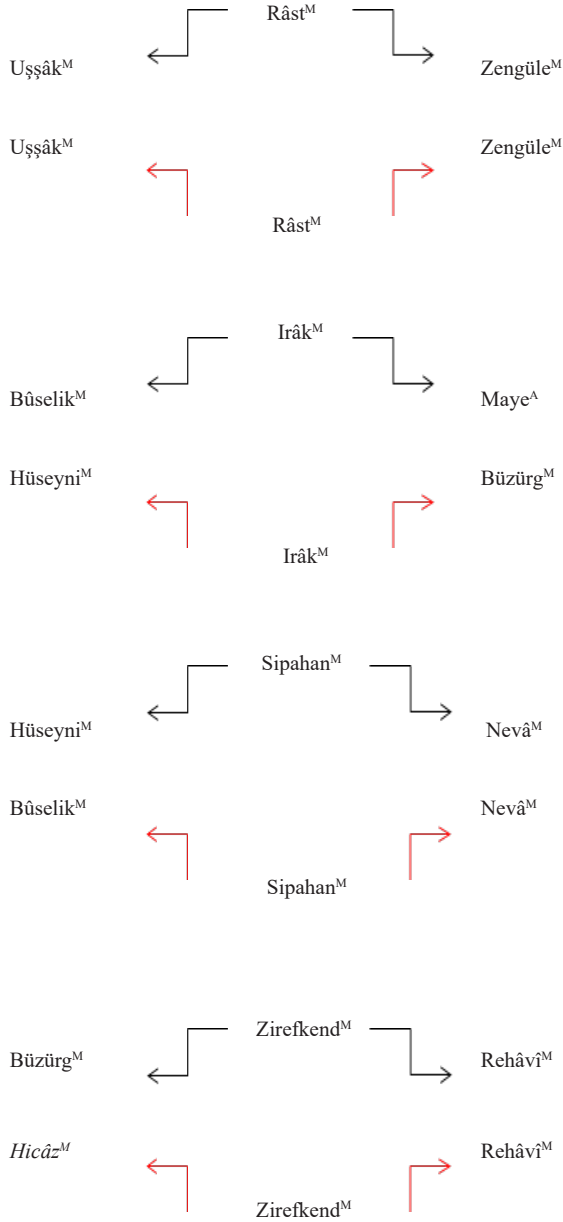
Başlık	Mısra
Bâb-ı Sîvüçehârüm Ender Fenn-i Mûsikî ve Âdâb-ı Sâzendegî ve Gûyendegî <i>Musiki Fenni, Çalgıcılık ve Söyleyicilik Adabı Hikayesi</i>	6113-6456
İbtidây-ı Fenn <i>İlmin Başlangıcı</i>	6120-6157
Ender Nâmhâ-yı Dûvâzdeh Makâm <i>Oniki Makam Adları</i>	6158-6160
Ender Nâmhâ-yı Âvâzehâ-yı Heftegâne <i>Yedi Avaze Adları</i>	6161-6163
Ender Nâmhâ-yı Çehâr Şûbe <i>Dört Şube Adları</i>	6164-6165
Ender Nâmhâ-yı Terâkîb <i>Terkib Adları</i>	6166-6175
Ferd	6176
Âhar	6177-6188
Rubâî	6189-6190
Ender Mebdehâ vü Karârgâhhâ-yı Terâkîb <i>Terkiblerin Başlangıç ve Kararları</i>	6191-6297
Güftâr Ender Beyân-ı Sâ'at-i Perdehâ <i>Perde-Saat İlişkisi Üzerine Sözler</i>	6298-6303
Ferd	6304-6308
Ferd	6309-6317
Güftâr Der Beyân-ı Münâsebet-i Perde Ber Müstemi'ân <i>Perdelerin Dinleyenler Üzerindeki Etkileri</i>	6318-6325
Güftâr Ender Beyân-ı Tiz ü Nerm-i Perdehâ ve Âvâzehâ <i>Perde ve Avazelerde Yumuşak ve Tiz Söylemenin Açıklaması</i>	6326-6343
Rubâî	6344-6350
Ferd	6351-6353
Tetimme	6354-6365
Kıt'a	6366-6371
Güftâr Ender Beyân-ı Darb u Usûl-i Zamân Der Bahr-i Remel-i Müseddes <i>Usullerin Zamanları İle Darbın ve Remel-i Müseddes'in Açıklanması</i>	6372-6390
Güftâr Ender Âdâb-ı Mutribî <i>Mutriblerin Adabı</i>	6391-6393
Hitâb-ı Mutribân-Rubâ'î <i>Mutribanın Hitabları</i>	6394-6453
Hâtîme-i Bâb	6454-6456

Tablo 3: Murad-nâme (Cevher, 2004) ve Rûh-Perver'de (Ceyhan, 1997)
Yer Alan Makamlar, Âvâzeler ve Şübeler Karşılaştırması

Makamlar		Avazeler		Şübeler	
Muradnâme	Rûh-perver	Muradnâme	Rûh-perver	Muradnâme	Rûh-perver
1. Râst	1. Râst	1. Geveşt	1. Geveşt	1. Yegâh	1. Yegâh
2. Irâk	2. Irâk	2. Nevrûz	2. Nevrûz	2. Dügâh	2. Dügâh
3. Zengüle	3. Zengüle	3. Selmek	3. Selmek	3. Segâh	3. Segâh
4. Zir-i Kûçek	4. Zirefkend	4. Şehnâz	4. Şehnâz	4. Çargâh	4. Pençgâh
5. Büzürg	5. Büzürg	5. Mâye	5. Mâye		DİĞER 24 ŞUBE
6. İsfahân	6. İsfahân	6. Gerdâniye	6. Gerdâniye		1. Nühüft
7. Rehâvî	7. Rehâvî	7. Hisâr	7. Hisâr		2. Hisârek
8. Hüseyinî	8. Hüseyinî				3. Nevrûz-ı Acem
9. Hicâz	9. Hicâz				4. Nevrûz-ı Arap
10. Nevâ	10. Nevâ				5. Türki Hicâz
11. Uşşâk	11. Uşşâk				6. Hümâyun
12. Büselik	12. Büselik				7. Müberkâ
					8. Aşîrân
					9. Evc
					10. Muhayyer
					11. Mâhur
					12. Muhâlif
					13. Nîziz
					14. Mürgak
					15. Zevâlî
					16. Rekb
					17. Beynelbahreyn
					18. Nişâvurek
					19. Sabâ
					20. Vech-i Hüseyinî
					21. Zir-keşide
					22. Irâk-Acem
					23. Dügâh-Acem
					24. Uzzâl

Tablo 4: Murad-nâme (Cevher, 2004) ve Rûh-Perver'de (Ceyhan, 1997) “Râst, Irâk, Sîpahan, Zîrefkend Makamlarıyla İlişkilendirilen Makam ve Avazeler” Karşılaştırması

Yazı Tipi Normal: Murâdname; Yazı Tipi Rengi İtalik: Rûhperver, M: Makam / A: Avâze



Tablo 5: Murad-nâme (Cevher, 2004) ve Rûh-Perver'de (Ceyhan, 1997) Yer Alan Karşılaştırmalı Terkib Tarifleri

<i>Muradnâme'de yer alan terkibler ve tarifleri</i>				<i>Rûhperver'de yer alan terkibler ve tarifleri</i>			
Terkib Adı	Âgâz	Seyir	Karâr	Terkib Adı	Âgâz	Seyir	Karâr
1. <i>Bestenigâr</i>	Râst		Çârgâh	2. <i>Bestenigâr</i>	Râst		Çârgâh
2. <i>Nîrizî</i>	Hicâz		Râst	3. <i>Nîzîz</i>	Hicâz		Râst
3. <i>Pençgâh</i>	Sipâhân		Râst	**			
4. <i>Beste-i İsfahân</i>	Sipâhân		Segâh	4. <i>Beste-i İsfahân</i>	Sipâhân		Segâh
5. <i>İsfahâne</i>	Sipâhân		Acem	5. <i>İsfahâne</i>	Sipâhân		Acem
6. <i>Zil-keş-i Hâverân</i>	Hüseyni		İrâk	6. <i>Dil-keşevârân</i>	Hüseyni		İrâk
7. <i>Zîr-keşîde</i>	Hüseyni		Rehâvî	7. <i>Zîr-keşîde</i>	Hüseyni		Rehâvî
8. <i>Aşîrân</i>	Hüseyni		Râst	*			
9. <i>Nigâr</i>	Acem		Rehâvî	10. <i>Nigâr</i>	Acem		Rehâvî
10. <i>Gerdâniye-i Nigâr</i>	Gerdâniye	Çârgâh	Mâye				
11. <i>Gerdâniye-i Büselik</i>	Gerdâniye	Büselik	Râst ^p	29. <i>Büselik</i>	Gerdâniye		Râst
12. <i>Muhayyer</i>	Tiz Dügâh ^p	Hüseyni	Dügâh	30. <i>Muhayyer</i>	Tiz Dügâh ^p	Hüseyni	Dügâh
13. <i>Vech-i Hüseynî</i>	Karçıgâr ¹		Hüseyni	31. <i>Vech-i Hüseynî</i>	Karçıgâr		Hüseyni
14. <i>Karçıgâr</i>	Nevâ	Çârgâh	Dügâh	32. <i>Karçıgâr</i>	Nevrûz	Çârgâh	Dügâh
15. <i>Rûy-ı İrâk</i>	Segâh		İrâk	33. <i>Rûy-ı İrâk</i>	Segâh		İrâk
16. <i>Müstear</i>	İrâk		Segâh	34. <i>Müstear</i>	Tarifi yok		
17. <i>Nühüft</i>	Muhayyer	Uzzâl	Hicaz	35. <i>Nühüft</i>	Muhayyer	Uzzâl [†]	Çârgâh
18. <i>Sipîhr</i>	Muhayyer ^p	Hisâr	Küçek	37. <i>Sipîhr</i>	Muhayyer	Hisâr	Küçek
19. <i>Hüseyni Acem</i>	Muhayyer ^p	Hüseyni	Acem	36. <i>Hüseyni Acem</i>	Hüseyni		Acem
20. <i>Uzzâl</i>	Hüseyni		Hicâz	39. <i>Uzzâl</i>	Hüseyni		Hicâz
21. <i>Nihâvend</i>	Hicâz		Rehâvî				
22. <i>Hümâyûn</i>	Zengüle		Rehâvî	40. <i>Hümâyûn</i>	Zengüle		Rehâvî
23. <i>Bahr-i Nâzûk</i>	Hicâz	Segâh	Dügâh ^p	38. <i>Bahr-i Nâzûk</i>	Dgh ^{1-akl} / Hcz ^{2-akl}		Sgh ^{1-akl} / Sgh ^{2-akl}
24. <i>Hisâr</i>	Hüseyni	Segâh	Küçek	41. <i>Hisâr</i>	Hüseyni	Segâh	Küçek
25. <i>Hisârek</i>	Segâh ²	Sipâhân	Segâh	42. <i>Hisârek</i>	Segâh ²	Sipâhân	Segâh
26. <i>Hicâz-ı Büzürg</i>	Hicâz		Büzürg	44. <i>Hicâz-ı Büzürg</i>	Hicâz		Çârgâh
27. <i>Muhâlifek</i>	Segâh	Uzzâl	Segâh	9. <i>Muhâlifek</i>	Segâh ³	Uzzâl	Segâh
28. <i>Hicâz-ı Muhâlif</i>	Hicâz		Karçıgâr	**			

29. Râhatü'l Ervâh	Hicâz		Irâk	11. Râhatü'l Ervâh	Hicâz		Irâk
30. Nevâ-yı Aşîrân	<u>Nevâ</u>		Karçığâr	13. Nev-Aşîrân	<u>Nevrûz</u>		Karçığâr
31. Irâk-ı Mâye	Irâk		Mâye	12. Irâk-ı Mâye	Irâk		Mâye
32. Zâvî	Segâh		Dügâh	17. Zevâî	Segâh		Dügâh
33. Müberkâ	Çârgâh		Segâh	18. Müberkâ	Çârgâh		Segâh
34. Zemzem	Nevrûz		Rehâvî	19. Zemzem	Nevrûz		Rehâvî
35. Nev-rûz-ı Rûmî	Pençgâh		Dügâh	20. Nev-rûz-ı Rûmî	Pençgâh		Dügâh
36. Rekb	Kûçek	Çârgâh	Dügâh	21. Rekb	Kûçek	Çârgâh	Dügâh
37. Rekb-i Nevrûz	Kûçek		Dügâh				
38. Zîr-efgend	Büzürg ^p	Segâh	Mâye	22. Zîr-efgend	Büzürg ^p	Segâh	Mâye
39. Sâzkâr	Segâh	Mâye	Karçığâr	24. Sâzkâr	Segâh	Mâye	Karçığâr-Rst ^p
40. Nihâvend-i Rûmî	Hicâz		Kûçek-Isf ^p	25. Nihâvend-i Rûmî	Hicâz		Kûçek-Isf ^p
41. Hisâr-ı Evc	Hisâr		<u>Büzürg</u>	43. Evc	Hisâr		<u>Uzzâl-Hicâz</u>
42. Râst-ı Mâye	Râst		Mâye	14. Râst-ı Mâye	Râst		Mâye
43. Nevrûz-ı Acem	Nevrûz		Acem	27. Nevrûz-ı Acem	Nevrûz		Acem
44. Çârgâh-ı Acem	Çârgâh		Acem				
45. Segâh-ı Acem	Segâh		Acem	*			
46. Dügâh-ı Acem	Dügâh		Acem	45. Dügâh-ı Acem	Dügâh		Acem
47. Râst-ı Acem	<u>Acem</u>		Râst	46. Râst-ı Acem	<u>Irâk</u>		Râst
48. Sebz-ender-sebz	Mye-Bzrg-Nhft-Çgh-Rhv-Uzl-Pgh			1. Sebz-ender-sebz	Çgh-Bzrg-Hcz-Mye-Pgh-Rhv-Nhft-Uzl		
49. Nişâvürek	<u>Yekgâh</u>		Hüseynî	23. Nişâbürek	<u>Çârgâh</u>		Hsy Mâye
50. Acem-i Irâk	Irâk		Dügâh	26. Acem	Irâk		Dügâh
51. Hicâz-ı Acem	Hicâz		<u>Acem</u>	47. Hicâz-ı Acem	Hicâz		<u>Mâye</u>
52. Segâh-ı Mâye	Segâh		Mâye	15. Segâh-ı Mâye	Segâh		Mâye
53. Nigârînek	Gerdâniye	Çârgâh	Mâye	28. Nigârînik	Gerdâniye		Çgh ¹ Mâye
54. Uzzâl-i Acem	<u>Uzzâl</u>		Acem	8. Uzzâl-i Acem	<u>Irâk</u>		Acem
				16. Uşşak-Maye	Uşşak		Mâye
				48. Mâhur	Gerdâniye		Uşşak
				49. Matlûb	Hüseynî		Nevrûz
				50. Hûzî	Karçığâr		Sipâhân

İsaret ve Kısaltmalar¹ Hüseynî'nin yarım perde üstünden² Hüseynî'nin üstü bir perdede³ Niziz yüzünden segâh agaz edip...*: Bölüm 12^{de} isim olarak yer almaktadır; **: Bölüm 13^{de} isim olarak yer almaktadır; ^p: Perde

Mye : Mâye / Bzrg : Büzürg / Nhft : Nühüft / Çgh : Çârgâh / Rhv : Rehavi / Uzl : Uzzal / Pgh : Pençgâh

Tablo 6: *Murad-nâme* (Ceyhan, 1997) ve *Rûhperver*'de (Cevher, 2004) Müziğin Diğer Unsurlarla İlişkisi

	<i>Kara Yağız</i>	<i>Buğday Ten</i>	<i>Beyaz Ten</i>	<i>Kızıl yüz gök göz</i>	<i>Esmer Kişi</i>	<i>Kumral Kişi</i>	<i>Sarışın Kişi</i>
Muradname	<i>Yaş</i>	<i>Râst</i>	<i>Yumuşak Perde</i>	<i>Muhâlif Semai</i>			
Ruhperver		<i>Sıcak-Yaş</i> <i>İsfâhân</i>			<i>Sıcak-Kuru</i> <i>Râst</i>	<i>Soğuk-Yaş</i> <i>Küçük</i>	<i>Soğuk-Kuru</i> <i>Râst</i>

Tablo 7: *Murad-nâme* (Ceyhan, 1997) "Güftâr Ender Beyân-ı Darb u Usûl-i Zamân Der Bahr-i Remel-i Müseddes" bölümünde yer alan tanımlar

Darb: "usûl"ün etrafına düşendir.

Usûl: "asl"ın çoğuludur.

Asl: iki vuruş arasında olandır.

Zaman: dört darbı vurduğumuzda iki aslın ortasını tutan yere denir.

Darb'ın altı kısmı (çeşidi): Hafif, Sakil, Revân, Türkî Şâd, Darb-ı Fâhte, Râh-gird.

3 çeşit darb:

Kabl: mutrib kişi önce darbı vurur sonra şarkıyı okur.

Ma': mutrib kişi darbı ve şiiri (şarkıyı) birlikte okur.

Ba'd: mutrib kişi önce beyiti (şarkıyı) okur, sonra darbı vurur.

Tablo 8M: *Murad-nâme* (Ceyhan, 1997) "Güftâr Ender Beyân-ı Sâ'at-i Perdehâ (Perde-Saat İlişkisi Üzerine Sözcükler)" Bölümünde Yer Alan İlgiler (Ceyhan, 1997)

<i>Vakit</i>	<i>Makam</i>	<i>Etkisi</i>
Sabah'a Karşı	<i>Rehâvî</i>	"safâ verir"
Sabah Vakti	<i>Hüseynî</i>	"kararsızlık kalmaz"
Gün Doğarken	<i>Mâye</i>	"nasibin tadını verir"
Kuşluk Vakti	<i>Irâk</i>	"isteği artırır"
Kuşluk ile Öğle Arası	<i>Râst</i>	
Öğle Vakti	<i>Muhâlif-i Râst</i>	"insanları coşturur"
İkinci Vakti	<i>Bûselik</i>	"ölmüş duyguları diriltir"
Gün Batımı	<i>Uşşâk</i>	"safâ verir"
Akşam Vakti	<i>Nevâ</i>	
Yatsı Vakti	<i>Muhâlifek</i>	"ruha gıda verir"
Gece Yarısı	<i>İsfâhân</i>	"hüzün verir"
Gece Yarısını Geçince	<i>Zengüle</i>	"gönüller şenlenir"

Tablo 8R: *Rûh-Perver* 5. Bölüm'de Yer Alan "Vakitler" Konusuna Ait İlgiler (Cevher, 1997)

Yatsı'dan Sabah'a	Sabah'tan Kuşluk Vaktine	Kuşluk'tan İkindi'ye	İkindi'den Yatsı'ya
<i>Râst</i>	<i>Hüseyinî</i>	<i>Irâk</i>	<i>İsfahâne</i>
<i>Büzürg</i>	<i>Uşşâk</i>	<i>Zengüle</i>	<i>Zîr-keşide</i>
<i>Şehnâz</i>	<i>Nevrûz</i>	<i>Güvâşt</i>	<i>Nigâr</i>
<i>Selmek</i>	<i>Dil-keşhevârân</i>	<i>Segâh</i>	<i>Zemzem</i>
<i>Nîzîz</i>	<i>Nişâbürek</i>	<i>Nihâvend</i>	<i>Gerdâniye</i>
<i>Pençgâh</i>	<i>Hisâr</i>	<i>Müstear</i>	<i>Vech-i Hüseyinî</i>
<i>Uzzâl</i>	<i>Rekb</i>	<i>Hümâyûn</i>	<i>Karcığâr</i>
<i>Hicâz-ı Muhâlif</i>	<i>Muhayyer</i>	<i>Irâk</i>	
<i>Nühüft</i>	<i>Acem</i>	<i>Mâye</i>	
<i>Bahr-i Nâzik</i>	<i>Çârgâh</i>	<i>Müberkâ</i>	
<i>Râhatü'l Ervâh</i>	<i>Sipihr</i>	<i>Zevâlî</i>	
<i>Muhâlifek</i>	<i>Mâye</i>	<i>Rûy-ı Irâk</i>	
<i>Türk-i Hicâz¹</i>	<i>Nevâ&Nev-Aşîrân</i>	<i>Sâzkâr</i>	
	<i>Aşîrân&Nev-Aşîrân</i>	<i>Segâh&Segâh-ı Acem</i>	
	<i>Nev-rûz-ı Rûmî</i>	<i>Acem&Segâh-ı Acem</i>	
Seher Vakti	Sabah Vakti	Gün Doğarken	Kuşluk Vakti
<i>Râst</i>	<i>Hüseyinî</i>	<i>Mâye</i>	<i>Irâk</i>
<i>Rehâvî</i>			
Namaz Araları	İkindi Vakti	Gün Batımı	Akşam Vakti
<i>Muhâlifek</i>	<i>Bûselik</i>	<i>Uşşâk</i>	<i>Zengüle</i>
<i>Hicâz</i>			
Yatsıdan Sonra	Geceyarısı'na Yakın	Gece Yarısı'nda	Geceyarısı'ndan Sabah'a Kadar
<i>Muhâlif</i>	<i>Râst</i>	<i>Râst</i>	<i>Zîrefkend</i>

Sonuç

Türk müziği tarihinde 15. yüzyıl kendine has özellikler barındırmaktadır. Bu dönemi diğer dönemlerden güçlü bir şekilde ayırt eden temel nitelik, dönemin nazari anlatım üslubunda görülmektedir. Bu makalenin amacı bu üslubu *Murad-nâme*'nin müzik bölümü örneği üzerinden göstermek olmuştur.

Eserin içeriği tablolar halinde incelenmiştir. Bu tablolar ile eserin rehberliğinde 15. yüzyıl Türk müziği hakkında fikir sahibi olmanın yanı sıra bu dönemin nazari bilgisinin 17. yüzyıldaki durumu da tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tablo 1’de görüldüğü üzere eser incelendiğinde bu dönem nazariyatında BMM’nin hakim olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Dili Türkçe olan eserin kullandığı terminolojide “âgâz, serâgâz; makam, avâze, şube, terkeb; perde, tiz, nerm, tize itmek” gibi BMM’yi işaret eden sözcüklerin varlığı dikkat çekmektedir. Eserdeki bir diğer önemli BMM özelliği ise sınıflamanın “makam, avâze, şube, terkeb” şeklinde yapılması olmuştur. Tablo 3’te *Muradnâme* ve *Rûh-perver*’de yer alan makamlar, âvâzeler ve şubeler incelendiğinde, her iki eserde de 12 makam, 7 âvâze ve 4 şube isminin aynı olduğu ancak *Rûh-perver*’de 4 esas şübeyle 24 şubenin daha eklendiği göze çarpmaktadır.

Müzik-kozmoloji ilişkisinin belirgin şekilde fark edildiği *Murad-nâme*’nin müzik bölümünde, makam tarifi tarzı “âgâz, seyir, karar” şeklinde olmuştur. Tablo 5’te *Muradnâme*’deki makam ve terkeb tarifleri yer almaktadır. Ayrıca bu tabloda 17. yüzyıl eseri olan *Rûh-perver*’deki tanımlara da yer verilmiştir. Yapılan karşılaştırmada *Muradnâme*’de 54 terkebin adı ve tarifi bulunurken, *Rûh-perver*’de 51 terkeb adı ve 50 terkeb tarifi tespit edilmiştir. Tabloya göre *Muradnâme*’de yer alan “Müstear, Pençgâh, Aşîrân, Hicâz-ı Muhâlîf ve Segâh-ı Acem” terkeblerinin *Rûh-perver*’de ismen geçtiği ancak tarifinin yapılmadığı; “Mâhur, Uşşak-Maye, Matlû, Hûzî” terkeblerinin *Rûh-perver*’de varken *Muradnâme*’de yer almadığı; “Gerdâniye-i Niğâr, Nihâvend, Rekb-i Nevruz ve Çârgâh-ı Acem” terkeblerinin ise *Muradnâme*’de varken *Rûh-perver*’de yer almadığı görülmektedir. Makam ve terkeb tariflerinde genel olarak benzerliğin görüldüğü karşılaştırmada, farklılıklar kalın, italik ve altı çizili yazım şekliyle tablo üzerinde belirtilmiştir.

BMM’yi tarif eden bir diğer özellik ise kavramların kendi arasında ya da dört unsur ile ilişkilendirilmesidir. Ezoterik/bâtîni kapalı bir anlatımla yapılan bu ilişkilendirmelerden birisi, her iki eserde de yer alan “Râst, Irâk, Sipahan ve Zirefkend” makamlarının diğer makam ve âvâzelerle olan ilişkisi, Tablo 4’te yer almaktadır. Gerek Tablo 4’te gerekse müziğin diğer unsurlarla ilişkisi hakkındaki beyanların yer aldığı Tablo 8M, Tablo 8R ve Tablo 6’da farklılıklara rastlanmaktadır. Bu durum, BMM’de ilişkiyi oluşturan çerçevenin ilişkiyi belirleyen kurallardan daha önemli olduğunu, kozmoloji ve astroloji temelli bir kapalı (*hermetic*) düşünce sistemi içinde hareket eden ve kanonik metinlerle ele alınan bir müzik nazariyatının var olduğunu ortaya koymaktadır.

Kaynaklar/References

- Agayeva, Süreyya-Uslu, Recep. *Rûhperver*. Ankara: Ürün Yayınları.,2008.
- Agayeva, Süreyya-Uslu, Recep. “Kitab-ı Edvar: Ruhperver (Leiden, Or. 1175)”. *Musiki Dergisi*. Erişim için: <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=153>, 2007.
- Bowman, Wayne D. *Philosophical Perspectives On Music*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Cevher, Hakan. *Rûh-perver*. İzmir: Sade Matbaacılık, 2004.
- Ceyhan, Adem. *Bedr-i Dilşâd’ın Muradnâmesi I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- Doğan, Enfel. *Şeyhoğlu Sadrüddin’in Kabus-nâme Tercümesi (Metin-Sözlük-Dizin-Notlar-Tıpkıbasım)*. İstanbul: Mavi Yayıncılık, 2011.

- Doğrusöz, Nilgün. Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi. Kırşehir: Bilge Ajans Yayın Matbaa, 2012.
- Farmer, Henry George. "The Influence of Music from Arabic Sources", Proceedings of the Musical Association, 52 (1925): 89-124.
- Farmer, Henry George. Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları (Çev. İlhami Gökçen). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. 100 Soruda Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1989.
- Gündüz, Şinasi. Anadolu'da Paganizm. Ankara: Ankara Okulu Yayınları, 2005.
- Güray, Cenk. "Semâ'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir". Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 56 (2010): 119-152.
- Güray, Cenk. "Vahdet-i Mevcut'tan Vahdet-i Vücut'a: Anadolu'da İslam Dönemi Sonrasındaki Tanrı Algısının Semah ve Sema Kavramları Aracılığıyla İncelenmesi". Folklor/Edebiyat, 18/71 (2012-a): 185-200.
- Güray, Cenk. Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2012-b.
- Hançerlioğlu, Orhan. Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.
- Kılıç, Mahmut Erol. Anadolu'nun Ruhü. İstanbul: Sûfi Kitap, 2011.
- Koytak, H. Talha. "The Pythagorean Shift In The Ottoman Musical Writings / Osmanlı Müzik Yazmalarında Pisagorcu Değişim". Turkish Academic Research Review, 4 (2019), 571-596.
- Macic, Harris. İhvân-ı Safâ'da Zâhir ve Bâtın. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2011.
- Öztürk, Okan Murat. "15. Yüzyıl Osmanlı Müziğinde Şûbe Kavramı ve Hermetik Gelenek". Doğu Batı Dergisi 62 (2012). 115-140.
- Öztürk, Okan Murat. "Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu Kürelerin Uyumu/Musikisi Anlayışının Temsili". Rast Müzikoloji Dergisi 2/1 (2014a). 1-49.
- Öztürk, Okan Murat. "Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri". Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2014b.
- Öztürk, Okan Murat, Şehvar Beşiroğlu, Ertuğrul Bayraktarkatal. "Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller". Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, 10 (2014): 9-36.
- Samuk, Oğuz. "Dr. Enfel DOĞAN, Şeyhoğlu Sadrüddin'in Kabus-nâme Tercümesi (Metin-Sözlük-Dizin-Notlar-Tıpkıbasım), Mavi Yayıncılık, İstanbul, 2011, 731 s. ISBN 978-975-8209-94-1". Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic 7/2 (2012): 1367-1370.
- Sezikli, Ubeydullah. Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2000.
- Şelebi, Abdülcelil. "et-Tefsirul Batnî: Neş'etuhu ve Esbabuhu: (Batnî Tefsirin Doğuşu ve Nedenleri)". (çev. Gıyasettin Arslan). Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 9/1 (2004): 99-108.