

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

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

e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
 Geliş Tarihi / Date Received : 20.04.2025
 Kabul Tarihi / Date Accepted : 01.06.2025
 Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
 DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1649295>
 e-ISSN : 2792-0178

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

TARİHSEL SÜREÇLERE GÖRE UŞŞAK MAKAMI

İRDEN, Sühan¹

ÖZ

Türk Müziği'nin teorik ve pratik tarihinde Uşşak makamı için teorik bir alt yapı bulunmamaktadır. Bu durum, Uşşak kavramının en doğru bilgilerle açıklanması ve öğrenilmesinde “ön bilgi eksikliği” ve “kavram yanılgısı/yanlış anlama” gibi sorunlara yol açmaktadır. Uşşak makamının, tarihi süreç içerisinde müzik teorisiyle ilgili çeşitli kaynaklarda *cins*, *tabaka*, *dörtlü*, *beşli*, *daire*, *perde* ve *makam* gibi kavramlarla birlikte kullanıldığı bilinmektedir. Safiyüddin Abdülmü'mîn Urmevî (1216-1294) Uşşak'ı 13. yüzyıldan itibaren önce Tanînî-Tanînî-Bakiyye (TTB) aralıklarından oluşan bir *cins*, *tabaka*, *dörtlü*, sonra da bir *daire* olarak tanımlamıştır. 15. yüzyıldan sonra yazılan edvâr ve risâlelerde bu işlevler terk edilmiş; zamanla 13. yüzyılda “Nevrûz”, 15. yüzyılda “Rekb/Çargâh-ı Rekb”, 18. yüzyılda “Dügâh-ı Kadîm” ve “Hûzî” makamlarının “Uşşak” makamı olarak kullanıldığı ve günümüze kadar ulaştığı tespit edilmiştir. Yani Uşşak ismi asırlar boyunca aynı kalsa da melodik yapısının sürekli değişip dönüşerek günümüze kadar ulaştığı anlaşılmaktadır. Bu çalışmada, kuramsal kaynaklardan elde edilen bulgular doğrultusunda Uşşak makamının tarihsel değişim sürecini ortaya koymak amacıyla nitel veri tabanlı, ilişkisel tarama, doküman analizi ve literatür taraması yöntemleri kullanılmıştır. Bu yöntemle, teorisyenlerin Uşşak makamını açıklarken kullandıkları yaklaşım ve

¹ Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Geleneksel Türk Müziği ASD, irdensuhan46@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4335-5648>

sınıflandırmalar ile bestecilerin pratik uygulamaları esas alınarak makama ilişkin doğrular tespit edilmiş ve açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Uşşak, Musiki, Edvâr, Osmanlı, Eğitim.

UŞŞAK MAKAM ACCORDING TO HISTORICAL PROCESSES

ABSTRACT

There is no theoretical infrastructure for the Uşşak makam in the theoretical and practical history of Turkish Music. This situation causes problems such as "lack of prior knowledge" and "misconceptions" in explaining and learning the concept of Uşşak with the most accurate information. It is known that Uşşak makam has been used with concepts such as gender, layer, fourth, fifth, circle, fret and maqam in various sources related to music theory throughout the historical process. Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî (1216-1294) defined Uşşak as a layer, quadruple consisting of Tanîni-Tanîni-Bakiyye (TTB) intervals, and then as a circle, starting from the 13th century. These functions were abandoned in the edvârs and treatises written after the 15th century, and over time it was determined that the makams "Nevrûz" in the 13th century, "Rekb/Çargâh-ı Rekb" in the 15th century, "Dügâh-ı Kadîm" and "Hûzî" were used as the makam "Uşşak" in the 18th century and have survived to the present day. In other words, although the name Uşşak has remained the same for centuries, it is understood that its melodic structure has constantly changed and transformed, reaching the present day. In this study, qualitative data-based, relational scanning, document analysis and literature review methods were used in order to reveal the historical change process of Uşşak makam in line with the findings obtained from theoretical sources. With this method, the truths about the makam were determined and explained based on the approaches and classifications used by theorists while explaining the Uşşak makam and the practical applications of the composers.

Keywords: Uşşak, Music, Edvâr, Ottoman, Education.

GİRİŞ

Bilimin başlangıcı, bir insanın başkaları için sıradan sayılabilecek bir şeye farklı bir anlayışla yaklaşması, şaşırması ve ona ilgi göstermesiyle ilişkilendirilir (Porzig, 2011: 7).

“Kavrambilim”, kavramların yapı ve özelliklerine göre nasıl adlandırılması gerektiğini ve

kavramlar arasındaki ilişkileri mantık çerçevesinde inceleyen bilim dalıdır (Cabr , 1999: 42).

Batı dillerinde “concept” ve “notion” sözcükleriyle birlikte kullanılan “kavram” sözcüğü, Arapçada “fikir, anlam, yargı ve değer” anlamlarına gelmekte, Türkçe’de ise “zihni çalıştıran anahtar sözcükler” olarak değerlendirilmektedir (Tural, 2002: 62).

Kavram ve kavramsal alan, dünya bilgisi ile doğru orantılıdır ve kişinin bilgisi arttıkça değişir ve bu değişim bazen kavramın anlamının genişlemesine, bazen farklı bir anlama, hatta yanlış anlaşılma a yol açabilir. Bu noktada çözüm yanlış bilginin düzeltilmesi olabilir (  zlem, 2004: 68).

Kavramların açıklanmasında ve öğrenilmesinde gerek geçmiş kullanımlarla gerekse günlük kullanımlarla bağlantı kurulamaması nedeniyle “ n bilgi eksikliği/yetersizliği” ve “kavram yanlışsı/yanlış anlama” gibi çeşitli güçlüklerle karşılaşılmaktadır (Köksal, 2006: 477).

“Alternatif anlama” olarak da tanımlanan “kavram yanlışsı/yanlış anlama”, öğrenilen kavramların zihinde yeterince oluşmamasına ve bilimsel anlamının dışında kullanılmasına neden olmakta ve “kavram yanlışsı/yanlış anlama” edinmiş bireyler genellikle hatalarını fark etmekte ve düzeltmekte zorlanmakta, hata yaptıkları konusunda uyarıldıklarında ise bu yanlış anlamamanın düzeltilmesine direnç göstererek hemen savunma mekanizmalarını harekete geçirmektedirler. Dolayısıyla “kavram yanlışsı/yanlış anlama” olan bireylere, kavramların ilk   retildi i dönemden günümüze kadar olan tarihsel süreç hakkında bilgi vermenin, doğru bildikleriyle ilgili yanlışlarını düzeltmelerine önemli katkı sağlayacağı açıktır (Bahçeci ve Kaya, 2010: 30).

Bu makalenin araştırma konusu, Uşşak makamının Türk müziğinin tarihsel sürecinde nasıl kullanıldığdır. Araştırmada Uşşak kavramının ilk olarak nasıl ortaya çıktığı, nasıl kullanıldığı, neye dönüştüğü, günümüzde nasıl algılandığı ve aslında nasıl algılanması gerektiği gibi konular incelenmiştir.

Türk Müziği’nin teorik ve pratik tarihinde Uşşak makamının nasıl kullanıldığına dair Türkçe literatürde teorik bir altyapının olmaması, Uşşak kavramının en doğru bilgilerle anlatılması ve öğrenilmesinde “ n bilgi eksikliği” ve “kavram yanlışsı/yanlış anlama” gibi sorunlara yol açmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, Türk makam müziği terminolojisinde “Uşşak” kavramına ilişkin “ n bilgi eksikliği” ve “kavram yanlışsı/yanlış anlama”dan kaynaklanan hatalara dikkat çekmek ve Uşşak makamının kullanıldığı dönemlere ait tanım ve uygulamaların teorik bir bütünlük içerisinde algılanmasını sağlamaktır.

YÖNTEM

Çalışmada, nitel veri tabanlı, ilişkisel tarama, doküman analizi, literatür taraması ve kaynak tarama yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmada makamlarla ilgili ilk sistemli çalışmalara girişen Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî'nin (1216-1294) *Kitâbü'l-Edvâr fî Ma'rifeti'n-Negami ve'l-Edvâr (Kitabü'l Edvâr)* adlı eserinden (1235) başlayarak günümüze kadar verilen Uşşak tarifleri ve ezgi yapıları kendi dönemlerinde yer alan eserler üzerinden ele alınmış, incelemelerin sonucunda tespit edilen değişimler, dönüşümler, benzerlik ve farklılıklar sonuç bölümünde ortaya konmuş, seçilmiş bazı yayınlarda kullanılan melodik anlayış ve uygulamalar bilimsel olarak tespit edilmiştir.

Kaynaklar incelenirken mümkün olan yerlerde orijinallerden, ulaşılamayan yerlerde ise daha önce bu kaynakların incelenip Türkçeye çevrildiği yüksek lisans, doktora tezleri ile yayımlanmış kitaplardan yararlanılmıştır.

Çalışmada makam kavramı ve Uşşak makamı hakkında bilgi derlemesi yapılan nazari kaynaklar aşağıda verilmiştir.

Yazar ve Eser adı	Kaynakların Yazarları
1. Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî Kitabü'l Edvâr (1235) ve Şerefiyye Risâlesi (1267)	Uygun, 1999; Arslan, 2007
2. Yusuf Bin Nizâmeddîn Kırşehirî Risâle-i Mûsikî (1411)	Kamiloğlu, 1998; Doğrusöz, 2012
3. Maragalı Abdülkâdir Camiü'l-Elhan (1415), Makâsidü'l Elhan (1415) ve Şerhü'l Edvâr (1435?)	Bardakçı, 1986; Karabaşoğlu, 2010;
4. Bedr-i Dîlşâd Muradnâme (1426)	Ceyhan, 1997
5. Ahmedoğlu Şükrullah Risâle min İlmi'l-Edvâr (1429)	Kamiloğlu, 2007
6. Abdülâziz bin Abdülkâdir Nekâvet'ül-Edvâr (1435?)	Koç, 2010
7. Hızır bin Abdullah Kitâbü'l Edvâr (1441)	Özçimi, 1989
8. Fethullah Şîrvanî Mecelletün Fi'l-Musika (1453?)	Akdoğan, 2009
9. Lâdikli Mehmed Çelebi Fethiyye (1484)	Tekin, 1999
10. Kadızâde Mehmed Tirevî Risâle-i Musikî (1492)	Uygun, 1990
11. Alişah bin Hacı Büke Mukaddimetü'l-Usul (1500)	Çakır, 1999
12. Seydî El-Matlâ (1504)	Arisoy, 1988
13.? Rûh-perver (1531?)	Cevher, 2004
14. Ali Ufki Bey Haza Mecmû'a-i Saz ü Söz (1650?)	Cevher, 1995
15. Kantemiroğlu Kitâb-ı İlmi'l Musikî ala Vechi'l-Hurufat (1700?)	Tura, 2001

16. Nâyi Osman Dede Rabt-ı Tabirât-ı Mûsikî (1720)	Erguner, 2014
17. Tanburî Küçük Artin Mûsikî Risâlesi (1730)	Popescu-Judet, 2002
18. Mehmed Hafîd Efendi Ed-Dürer (1783)	Uslu, 2001
19. Abdülbâki Nâsır Dede Tedkîk ü Tahkîk (1794)	Tura, 2006
20. Hâşim Bey Mecmuâ-i Kârâ ve Nâkşâ ve Şarkıyyât (1864)	Tırışkan, 2000
21. Kâzım Uz Musikî Istılahatı (1894)	Oransay, 1964
22. Tanburî Cemil Bey Rehber-i Mûsikî (1901)	Cevher, 1993
23. Rauf Yekta Bey Türk Mûsikîsi (1913)	Nasuhioğlu, 1986
24. Muallim İsmail Hakkı Bey Mûsikî Tekâmül Dersleri (1926)	Kaygusuz, 2006
25. Hüseyin Sadettin Arel Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri (1941-1948)	Akdoğu, 1993
26. M. Suphi Ezgi Nazari ve Ameli Türk Mûsikîsi (1935-1953)	Ezgi, 1935-1953
27. Ekrem Karadeniz Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları (1984)	Karadeniz, 1984
28. İsmail Hakkı Özkan Türk Mûsikîsi (1987)	Özkan, 1987
29. Yakup Fikret Kutluğ Türk Musikisinde Makamlar	Kutluğ, 2000
30. Emrah Hatipoğlu Makamlar ve Terkipler (2019)	Hatipoğlu, 2019
31. Sühan İrden Türk Musikisinde Düzen-Perde-Makam-Terkip Uygulamaları (2020) Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkipler (2022) Türk Müziğinde Makam Uygulamaları (2024)	İrden, 2020; 2022; 2024

Tablo 1. Makam kavramı ve Uşşak makamı tanımlarının karşılaştırılması ve yorumlanması açısından derlenen nazari kaynakların görünümü.

Bu çalışmada, tespit edilen bilgiler, tarihsel dönemlere ve içeriklerine göre sınıflandırılmış, elde edilen veriler birbirleriyle ilişkilendirilmiş ve neden sonuç ilişkisi kurulmak suretiyle yorumlanarak, kuramsal bir bütünlük arz edecek şekilde bir araya getirilmiştir.

Araştırma, Uşşak kavramının teorik ve pratik bir bütünlük içerisinde, kronolojik bir bakış açısıyla dikkate alınarak değerlendirilmesinin gerekliliğini ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.

Müzikte Teori

Müzik teorisi, icra pratiğini bilimsel bir temele oturtma çabasıdır. Bu bağlamda en başarılı teori, icra pratiğini en kapsamlı ve tutarlı biçimde yansıtan teoridir.

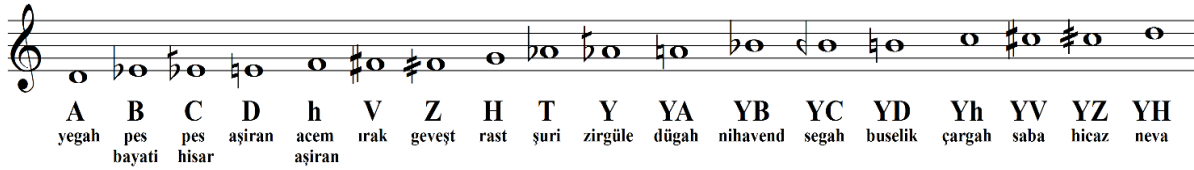
Müzik teorileri, zamanla geçerliliğini kaybetse bile varlıklarını sürdürme eğilimindedir (Atcherson, 1970: 326).

9. ve 13. yüzyıllar arasında İslam dünyasında Arapça ve Farsça pek çok teori müzik eseri

yazılmıştır. Bunlardan bazıları *El Kindi Risâlesi* (801-873), Fârâbî'nin (870-950) *Kitabü'l-Musika'l-Kebîr*, *Kitabü İhsai'l-lkaat* ve *Kitab fi'l-İkaat*, İbn-i Sînâ'nın (980-1037) *Kitabu'ş-Şifa*, *İhvanu's-Safa Risâlesi* ve Urmiyeli Safiyüddîn'in (1217-1295) *Kitabü'l-Edvâr* (1235) ve *Şerefiyye'sidir* (1267).

Bu kaynaklarda ilk dikkat çeken nokta, Fârâbî'nin (870-950), *Kitâbü 'l-mûsıkî-i 'l-kebîr* (Büyük Müzik Kitabı) adlı eserinin müzik aletlerine ayırdığı II. kısmının 2. bölümünde “Horasan Tanburu”nu anlatmasıdır.² Tanbur’da yer alan perdelerin bir sekizlinin eşit olmayan 17 aralığa bölünüp, sekizlide (ilk sesin üst sekizlisiyle) 18 perde bulunduğu bir anlayışı ortaya koymuş olması dikkat çekmektedir³ (Tura, 2017: 151-344).

Fârâbî'nin 9. yüzyılda yazdığı "Horasan Tanburu"ndaki perde sistemini Safiyüddîn *Kitabü'l-Edvâr'ında* (1235) yaklaşık üç buçuk asır sonra sistemleştiren ve bugün “sistemci okul” olarak bilinen okulun kurucusu olmuştur. Bunu da bugün bildiğimiz yegâh, aşîrân, rast, düğâh vs. gibi özel isimlerle değil, Arap alfabesinin özel bir Perde Dizilimi olan "Ebced notası" ⁴ ile yapmıştır (Bardakçı, 1986: 56; Can, 2001: 81-93; Çaylı, 2019: 21).



Perde Dizilimi 1. Ebced notasyonundaki “elif” sembolünün “A=yegâh” perdesi olarak kabul edilmesi sonucunda bir sekizli içinde birbirine eşit olmayan perdelerin (Rast perde düzenindeki organik olan ve organik olmayan perdelerin) görünümeleri.

Kısaca özetlemek gerekirse, Batı dünyası bir telin en düşük sesi olan Do⁵ üzerine 12 “tam beşli

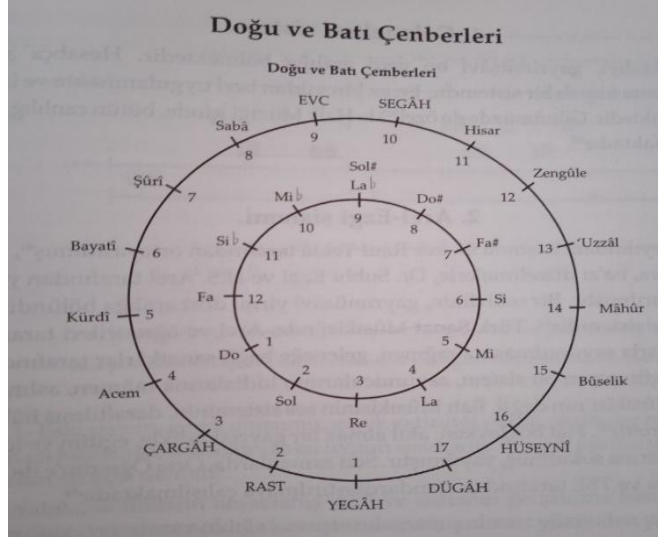
² Fârâbî’den Rauf Yekta’ya gelene kadar bir Tanini aralığı ancak üç aralığa ayrılabilir: Tanini (T), Mücenneb (C) ve Bakiyye (B).

³ Yalçın Tura’ya göre bugün bağlamaların sapında rastlanılan perde dizilimi ile Fârâbî’deki Horasan Tanburunun perde dizilimi arasında bir uzlaşma var olup Horasan Tanburu perde sistemi günümüzde özellikle Halk müziği içinde, bütün canlılığıyla yaşamaktadır. Ancak kanaatimizce Tura’nın yaptığı bu tespiti özellikle Cumhuriyet dönemi müzik politikaları sebebiyle olsa gerek TRT bağlamalarında sekteye uğramıştır. Çünkü TRT bağlamalarının perde dizilimi incelendiğinde gelenekte kullanılan Rast perde düzeni diziliminin takip edilmediği ortaya çıkmaktadır. Örneğin segâh (si bemol 1) perdesi olması gereken perde bir koma yukarı kaydırılarak bûselik (si natürel) perdesine çekilmiş, yine evîç (fa diyez 4) perdesi olması gereken perde bir koma yukarı kaydırılarak mâhûr (fa diyez 5) perdesine çekilerek değiştirilmiş, başka bir deyişle Rast perde düzeni dizilimine müdahale edilerek rast perdesi üzerinde Do majör aralıkları olan rast=sol, düğâh=la, bûselik (si natürel), çargâh=do, pençgâh/nevâ=re, hüseyinî=mi, mâhûr=fa diyez 5, gerdâniye perdeleri dizilimine dönüştürülmüş ve geleneğe bilinçli bir müdahalede bulunulmuştur. Başka bir ifadeyle TRT Halk Müziği icralarının yaklaşık seksen beş yıldır Geleneksel Halk Müziği icralarından çok uzak olduğu ifade edilmelidir (İrden, 2020: 28; İrden, 2022: 25).

⁴ Ebced notası temel olarak Arap alfabesinin harf sembolleri üzerine kurulmuş bir nota sistemidir (Çaylı, 2019:18).

⁵ İlk sese en fazla yaklaşılan ilk noktanın 13. beşli oluşu, “beşliler çenberi”nin o noktada kapatılması için yapılan çalışmaları hızlandırmış ve oranda karşılaşılan 22.46 cent’lik fazlalığın (pisagor koması), on ikiye bölünüp her beşliden eşit miktarda indirilmesi suretiyle, sekizlinin 12 eşit aralıktan ibaret sayılacağı tampereman dizi

(Tam+Tam+Yarım+Tam)” aralığı ekleyerek “Batı Çenberi”ni oluşturup “Do majör gamı”nı elde ederek bir oktavı 12 eşit aralığa bölen “eşit tampere sistemi”⁶ kullanırken, Doğu dünyası bir telin en alt sesi olan elif (yegâh) harfinin üzerine 17 adet “Uşşâk (TTB) dörtlüsü” aralığı ekleyerek “Doğu Çenberi”ni oluşturup “Rast perde düzenini” elde ederek bir oktavı 17 eşit olmayan aralığa bölen⁷ sistemi kullanmıştır.



Görsel 1. Doğu ve Batı Çenberleri (Tura, 2024: 343).



Perde Dizilimi 2. Rast perde düzenindeki doğal perdeler görünümü⁸

15. yüzyıldan itibaren Osmanlı ülkesinde Kırşehirli Nizameddin'in *Mûsikî Risâle*'si (1411), Bedri Dilşad'ın *Muradnâme*'si (1426), Ahmedoğlu Şükrullah'ın *Risâle min İlmi'l Edvâr*'ı (1429), Hızır bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvâr*'ı (1441), Fettullah Şîrvânî'nin *Mecelletün Fi'l-Musika*'sı (1453),

gerçekleşebilmiştir (Tura, 2017: 340).

⁶ “Eşit tampere sistem”, basitçe, bir sekizli aralığın 12 eşit parçaya bölünerek her bir aralığın birbirine eşit uzaklıkta olduğu sistem olarak tanımlanabilir (Lindley, 2001).

⁷ Hareket noktasından sonra gelen on yedinci basamakta, 66,77 cent'lik (yaklaşık 3 koma) kocaman ortaya çıkan fark açık bir sistem değil, belli kaydırmalarla açıklığı ortadan kaldırılmış kapalı bir sistemdir (Tura, 2017: 341).

⁸ Kadızade Tirevî'nin verdiği perdelerden anlıyoruz ki bizim bugün bildiğimiz nevâ yerine pençgâh, yegâh yerine nerm pençgâh, tiz nevâ yerine tiz pençgâh isimleri kullanılmalıdır. Çünkü rast perdesine göre 5. yerdeki perdeye nevâ değil penç=5, gâh = yer denmelidir. Başka bir deyişle 15. yüzyıldan beri rast ismi 1. yer = yek-gâh'ı devraldığı için 5. yerin adı nevâ olmamalıdır. Nevâ ismi sadece rast perdesi duyulmadığında veya rast perdesinde kısa da olsa bir kalış yapılmadığı sürece kullanılabilir. Eğer düğâh perdesi makamın karar perdesi olarak kabul ediliyorsa, perde dizilimindeki dördüncü sesin adının yalnızca nevâ olabileceği artık açık bir şekilde anlaşılmalıdır.

Lâdikli Mehmet Çelebi'nin *Fethiyye'si* (1484) ve *Zeynü'l-Elhân*'ı (1486), Kadızâde Tirevî'nin *Risâle-i Musîkî'si* (1492), Alişah Hacı bin Büke'nin *Mukaddimetü'l-Usûl'ü* (1500?), Seydî'nin *El Matlâ'sı* (1504) gibi eserler yazıldığından, 15. yüzyılı Türk müzik nazariyesinin ilk kuruluş ve şekillenme dönemi olarak kabul etmek mümkündür.⁹

13. ve 15. yüzyıl Türk musıkisi nazariyatı edvâr ve risâlelerinin ortak özelliği, makam ve usûllerin kuramsal olarak dairelerle aktarılmasıdır. 15. yüzyıldan Rauf Yekta Bey'e kadar olan dönemde yazılan Türk müziği nazariyatı edvâr ve risâlelerinin ortak özelliği ise makamların veya terkîblerin Rast perdesi düzeni veya diğer perde düzenlerinin üzerinde başlangıç-seyir-karar üçgeni bütününe dayalı olarak aktarılması olmuştur.

Rauf Yekta Bey, Safiyüddîn'in (1235) dörtlü, beşli ve devir anlayışına benzer bir anlayışı, Batı müziği nazariyatının gam anlayışıyla birleştirmiş, Türk müziğinin nazariyat tarihinde daha önce hiç kullanılmamış güçlü ve ambitus (genişleme) gibi kavramları da ekleyerek yeni bir Türk müzik nazariyatı ortaya koymuştur. Rauf Yekta Bey, Lübnanlı nazariyatçı Mihail Meşakka'dan¹⁰ [1800-1889] etkilenecek yaklaşık bin yıldır kullanılan 17 perdeli sistem yapısını, bir oktavı birbirine eşit olmayan 24 perdeli bir sisteme dönüştürmüştür. Yekta ayrıca eviç perdesini doğal olmayan (arızalı) bir perde olarak konumlandırarak acem perdesini doğal bir perdeymiş gibi değerlendirmiş, Rast makamının Avrupa müziğinin Sol Majör tonundan başka bir şey olmadığını belirtmiş¹¹ ve 15. yüzyıldan beri Türk müziğinde “Ümmü'l makamât” (makamların anası) olarak kabul edilen Rast perde düzeninin¹² kullanımına müdahale eden ilk müzikolog olmuştur (İrden, 2020: 12).

⁹ Hızır bin Abdullah, Seydî ve Yusuf bin Nizâmettin'in (Kırşehirli Yusuf) on beş ve on altıncı yüzyılda kaleme aldıkları Türkçe musîki edvârlarında gerek konuları gerekse iç yapıları itibarıyla birbirine çok benzeyen ses ve aralık hesaplamalarını tamamen bir kenara bırakmış olmak gibi bazı ilginç ortak özellikleri sebebiyle Popescu Judetz tarafından *Anadolu Edvar Geleneği* olarak tanımlanmışlardır. Bkz. Cem Behar *Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının Sıra Dışı Müzikal Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 61.

¹⁰ Murat Bardakçı “Müzik Sistemimizi Bu Lübnanlı'dan Öğrendik” isimli yazısında Meşakka'nın (Risâle-i Şihâbiyye) bir sekizliyi çok basit bir şekilde söylemek gerekirse ‘kalın do-ince do’ arasını 24 eşit parçaya böldüğünü, Yekta'nın Türk musıkisinin ses sistemini yazarken Meşakka'nın 24'lü ses sitemini benimseyip bazı sesleri değiştirerek ortaya koyduğunu ileri sürmüştür (Bardakçı, 2023).

¹¹ Yekta, 1986: 69.

¹² Başta Farsça sıra sayısal olarak yegâh (1. yer), dügâh (2. yer), segâh (3. yer), çargâh (4. yer), pençgâh (5. yer), şeşgâh (6. yer), heftgâh (7. yer) adlarıyla ifade edilen perde adları zamanla dönüşmüş, bir sekizli içindeki 17 (ilk sesin sekizlisiyle 18), iki sekizli içinde 34 (ilk sesin on beşincisiyle 35, tiz hüseyinin eklenmesiyle 36) ses, Rast perde düzeni içindeki tam ve nim (ara) seslerin perde adları olarak kullanılmış ve Tirevî (1492), Seydî (1504), Kantemir (1700?) ve Nâsır Dede'ye (1794) ait edvâr veya risâlelerde yer almışlardır. Rauf Yekta Türk müziği nazariyat ve pratik tarihi boyunca 16 perdeden oluşan Rast perde düzenini yok sayarak 8 sesli Rast dizisine indirgeyip eviç perdesini de doğal ses iken doğal olmayan ses grubuna almış ve Türk müziği nazari tarihinde kullanıma adeta bilinçli bir müdahalede bulunmuştur.

Türk Müziği Ses Sistemi Diye Öğretilen “Meşakka”, “Yekta” ve “Arel-Ezgi-Uzdilek”¹³ Sistemleri

Bugün Türk müziği ses sistemi olduğu iddia edilerek ortaokul ve liselerde, Müzik Eğitimi Fakültelerinde, Batı müziği ve Türk müziği konservatuvarlarında okutulan, çeşitli kurumlarda uygulanmaya çalışılan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi, ilk olarak Rauf Yekta Bey tarafından ortaya atılan, Yekta’nın etkisiyle avukat Hüseyin Sadettin Arel ve hekim Suphi Zühtü Ezgi tarafından benimsenen, daha sonra Prof. Salih Murat Uzdilek tarafından desteklenip yaygınlaştırılan sahte bir sistemdir (Tura, 2017: 305-306-344-386).

Suphi Ezgi’nin *Nazari ve Ameli Türk Müziği* adlı eserinin 4. cildinin 186. sayfasında itiraf ettiği gibi Arel ve Ezgi, Rauf Yekta’nın önerdiği sistemi inceleyip kabul etmişler ancak Rast¹⁴ makamını tahtından indirip yerine Batı müziğinden gelen ve bugün Do majör olarak bilinen Pisagor dizisini koymuşlar, böylece Türk müzik teori ve icra tarihinin hiçbir döneminde uygulanmamış sahte bir Çargâh ana makam dizisi ortaya çıkarmışlardır (Tura, 2017: 320).

Zaman içerisinde bu sisteme eleştiriler yöneltilmiş ve farklı öneriler ortaya koyulmuş Gültekin Oransay’ın 29 perdeli, Abdülkadir Töre ve Ekrem Karadeniz’in 41 perdeli, Kemal İlerici’nin ise 53 perdeli ses sistemi önerileri dikkat çekmiştir fakat ortaya koyulan bu sistemlerle ilgili kabul ve kullanımına yönelik ortak bir fikir birliğine varılamamıştır (Sağlam ve Özgür, 2024: 1676).

Arel-Ezgi sisteminin yanlışları, gün geçtikçe, daha açık biçimde ortaya çıkmakta, ileri sürülen bu uyduruk sistemin, Türk Müziği ses sistemi olmadığı, tabiattan alınmadığı, hele mükemmellikle hiç ilgisi bulunmadığı, daha çok kişi tarafından fark edilmektedir. Bu sakat sistemin doğruluğu ispatlanmış bilimsel bir gerçekmiş gibi gösterilmeye çalışılmasını, birtakım hokkabazlıklarla hatta zorla, okullarda, konservatuvarlarda öğretilmeye devam edilmesini bilimle, bilimsellikle bağdaştırmak mümkün değildir. İyi niyetle de olsa, bu nazariye ile bu sistemle Türk Müziği öğretmeye ve öğrenmeye çalışmak emek ve zaman ziyanından başka bir şey değildir. Çünkü bu nazariye Türk Müziği nazariyesi değildir. Geçmişe ait olmadığı, bugüne olumlu bir katkıda

¹³ Bu konuda Yalçın Tura’nın Türk Mûsikîsinin Mes’eleleri kitabında “Türk Ses Sistemi Diye Öğretilen Şey”, “Bir Ses Sistemi Nasıl Uyduruldu” ve “Türk Mûsikîsi Nazariyatına Giriş” isimli üç makale yazısı bulunmaktadır (Tura, 2017: 305).

¹⁴ Arel-Ezgi olarak adlandırılan sistem, rast perdesi üzerinde Rast beşlisine nevâ perdesi üzerinde Rast dörtlüsü birleşiminden oluşan yapıyı “Rast dizisi” olarak tanımlarken, Rauf Yekta Bey “Pençgâh dizisi” olarak tanımlanmıştır. Rauf Yekta’daki “Rast dizisi” rast, dügâh segâh, çargâh perdelerinden oluşan bir dörtlünün üzerine çargâh, nevâ, hüseyinî, eviç, gerdâniye perdelerinden oluşan bir beşlinin bir birleşimi olarak açıklanmıştır (Yekta, 1986: 69). Bunun sebebi bütün edvârlarda Rast makamının çargâh perdesinden dönerek açıklanıyor olması olsa gerektir. Başka bir deyişle Arel-Ezgi olarak adlandırılan sistem dışında rastı beşliyle açıklayan edvâr veya risâle yoktur.

bulunmadığı gibi, yarına da bir ufuk açması mümkün değildir, zira bir ses sisteminde bulunması gereken normlardan yoksundur. Gözünü açıp bakan, merak edip okuyan, araştıran mutlaka yanlışın yerine geçmesi gereken doğruyu bulacaktır. Ama bunun için önce, yanlışın yanlış olduğunu kabul etmek gerekir (Tura, 2017: 294).

Tarihsel Süreçte Makam Kavramı

Makam, Arapça kâme fiiline dayalı bir kelime olup ayakta durmak, dikilmek, durulacak yer, durak anlamlarına gelmektedir. Müzik terimi olarak düşünüldüğünde makam, Anadolu ve çevresiyle birlikte Orta Asya, Hind, Fars, Orta Doğu, Kuzey Afrika gibi geniş bir coğrafyayı içine alan, kökleri Eski Mezopotamya ve Antik Yunan’a kadar uzanabilen derin bir tarihsel geçmişe dayanmaktadır (İrden, 2024: 9).

Türk Müziği nazari tarihine bakıldığında makam kelimesinin müzik nazariyesi içindeki ilk kullanımının Şirazi, Safedi ve Maragalı Abdülkâdir’de kullanıldığı görülmektedir (Öztürk, 2014: 124).

Herhangi bir perdesel düzende başlangıç-seyir-karar üçgeni bütünüyle (asıl unsurlarıyla) işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan en küçük ezgiye makam / asıl makam denir. Bu tanım Abdülbâkî Nâsır Dede’nin *Tedkîk ü Tahkîk* (İnceleme ve Gerçeği Araştırma) edvârında (1794) verdiği makam tarifinden başka bir şey değildir (İrden, 2020: 23).

15. yüzyıl kaynaklarında Hızır bin Abdullah (1441), Tirevî (1492) ve Seydî’ye (1504) göre Rast perde düzeni Türk müziğinde “Ümmü’l makamat” (makamların anası) olarak kabul edilmiş, bu düzende yer alan perdelerin arasına giren perdelerle diğer makam düzenleri oluşmuş, ezgiler bu perde düzenlerinde var olmuş, en az iki asıl makamdan oluşan ezgilere “terkîb”¹⁵ adı verilmiştir (İrden, 2022: 14).

¹⁵ Bugünün bileşik veya mürekkep makamı.

yegâh aşîrân ırâk rast düğâh segâh çargâh pençgâh nevâ nevruz hüseyî eviç gerdâniye muhayyer tiz segâh tiz çargâh tiz nevâ tiz hüseyî

yegâh aşîrân ırâk rast düğâh bûselik çargâh nevâ hüseyî evc gerdâniye muhayyer tiz bûselik tiz çargâh tiz nevâ tiz hüseyî

yegâh aşîrân ırâk rast düğâh segâh çargâh sabâ küçek / hüseyî acem gerdâniye muhayyer tizsegâh / tiz tiz tiz tiz sünbûle çargâh nevâ hüseyî

yegâh aşîrân ırâk rast düğâh segâh hicâz nevâ ızzâl eviç gerdâniye nûhtûft tiz tiz tiz tiz veyâ hümâyûn segâh çargâh nevâ hüseyî

Perde Dizilimi 3. Rast, Bûselik, Sabâ, Hicâz perde düzenleri görünüşleri.

Tarihsel Süreçte Uşşak ile İlgili Teorik ve Pratik Kullanımları

Safiyüddîn'de (1235) Uşşak

Günümüzde bilinen en önemli yanılığlardan biri Tanînî+Tanînî+Bakiyye (TTB) aralığından oluşan dörtlünün Çargâh dörtlüsü olduğu varsayımdır. Zira bundan yaklaşık sekiz yüz yıl önce makamların ilk sistematik tasnif denemesini yapan Safiyüddîn'in *Kitabü'l Edvâr*'ında

Safiyüddîn Kitabü'l Edvârı 1. Kısım/Tabaka/Cins/Dörtlü: Uşşak				
Ebcet harf sembolleri:	ا	د	ز	ح
Türkçe okunuşları:	Elif	Dal	Ze	Ha
Harf sembolleri:	A	D	Z	H
Perde isimleri	Yegâh	Aşîrân	Rehâvî/Geveşt	Rast

Tablo 2. Safiyüddîn'in Kitabü'l Edvâr'ındaki Uşşak (Çaylı, 2019: 2).



Perde Dizilim 4. Safiyüddîn 'in Kitabü'l Edvâr 'ında Uşşak 'ın Latin harf ve perde görünümü (Uygun 1999: 157.)

Safiyüddîn *Kitabü'l Edvâr* (1235) ve *Şerefiyye* (1267) adlı iki müzik kuramı kitabı yazmış, dörtlüleri I. Tabaka, beşlileri ise II. Tabaka olarak isimlendirmiştir. I. Tabakadaki dörtlüler; Uşşak (TTB), Nevâ (TBT), Bûselik (BTT), Rast (TCC), Nevrûz (CCT), Irak (CTC) ve Isfahan (CCCB) olmak üzere 7 adettir. II. Tabakadaki beşliler; Uşşak (TTBT), Nevâ (TBTT), Bûselik (BTBT), Rast (TCCT), Nevrûz (CCTT), Irak (CTCT), Rehâvî (CCCBT), Büzürg (CTCCB), Zirefkend (CCBTC) ve adlandırılmamış 3 adet beşli (TCCCB), (CBTCC), (TCTC) ile toplam 12 adettir. Safiyüddîn her bir dörtlüyü 12 adet beşli ile birleştirerek toplam (7x12=) 84 devir elde etmiştir (Uygun, 1999:157-160; Tura, 2017: 328; Küçükçökçe, 2010: 14).

Safiyüddîn'de I. Tabaka Dörtlüler		
1-Uşşak	T-T-B	AEU'te Çargâh
2-Nevâ	T-B-T	AEU'te Bûselik
3-Bûselik	B-T-T	AEU'te Kürdî
4-Rast	T-C-C	AEU'te Rast
5-Nevrûz	C-C-T	AEU'te Uşşak
6-Irak	C-T-C	AEU'te Hicâz
7-Isfahan	C-C-C-B	-

Tablo 3. Safiyüddîn 'de 84 Devir 'in oluşumunda tanımladığı I. Tabaka Dörtlüler ve bunların Arel-Ezgi-Uzdilek olarak adlandırılan sistemdeki kullanımları.

Safiyüddin'de I. Tabaka Dörtlüler		
1-Uşşak	T-T-B	AEU'te Çargâh
2-Nevâ	T-B-T	AEU'te Bûselik
3-Bûselik	B-T-T	AEU'te Kürdî
4-Rast	T-C-C	AEU'te Rast
5-Nevrûz	C-C-T	AEU'te Uşşak
6-İrak	C-T-C	AEU'te Hicâz
7-İsfahan	C-C-C-B	-
8-Adlandırılmamış beşli	T-C-C-C-B	-
9-Büzürg	C-T-C-C-B	-
10-Adlandırılmamış beşli	C-B-T-C-C	-
11-Zirefkend	C-C-B-T-C	-
12-Adlandırılmamış beşli	T-C-T-C	AEU'te Nikrîz

Tablo 4. Safiyüddin'de 84 Devir'in oluşumunda tanımladığı II. Tabaka Beşliler ve bunların Arel-Ezgi-Uzdilek olarak adlandırılan sistemdeki kullanımları.

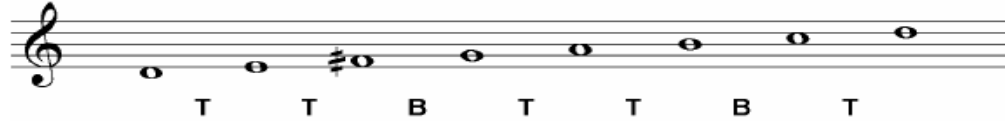
Safiyüddin eserlerinde İsfahan dörtlüsü (CCCB) beş ses dört aralıktan, Rehâvî (CCCBT), Büzürg (CTCCB), Zirefkend (CCBTC) ve adlandırılmamış iki tane beşli (TCCCB, CBTCC) altı ses beş aralıktan oluşmuştur. Safiyüddin, beşlilerin sayısının 13'e çıkartılabileceğini de belirtmiş, fakat 13. kısmı devir oluşturmakta kullanmamıştır. Abdülkâdir Merâgî *Şerhü'l-Edvâr* isimli eserinde söz konusu 13. kısmı "Tanînî+Tanînî+Mücenneb+Mücenneb (T-T-C-C), [(8-11-14-16-18)]" olarak belirlemiş ve bu beşliyi hesaba katarak ($7 \times 13 = 91$) toplamda 91 adet devir tanımlamıştır. Alishah bin Hacı Büke *Mukaddimetü'l-Usûl* (1500) isimli eserinde beşlilerin sayısını 19'a çıkartarak ($7 \times 19 = 133$) toplamda 133 adet devir tanımlanmıştır. Urnevî, Merâgî gibi teorisyenlerin devir anlayışı, bilindiği üzere, o dönemde henüz mevcut olmayan "perde" yaklaşımına değil, "Ebced harfi" ve "Ebced harfleri arası aralık" yaklaşımına dayanmaktadır

(Çaylı, 2019: 25-27-39).

“Daireler/Devirler” bilimsel anlamda ilk kez *Kitabü'l Edvâr* (1235) adlı eserinde Safiyüddîn tarafından tasnif edilmiştir. Safiyüddîn, Ebced notasyonuna göre elif harfi üzerine iki adet Uşşak dörtlüsü ekleyip son harfe bir tanini aralığı daha ekleyerek “Uşşak Dairesi/Devri”ni oluşturmuştur. “Uşşak Dairesi/Devri”, Safiyüddîn’in oluşturduğu 84 adet devrin birincisi olma özelliğini taşır (Bardakçı, 1986: 63; Uygun, 1999: 157; Küçükgökçe, 2010: 397).

Safiyüddin Kitabü'l Edvâr'ında 1. Daire/Devir (Uşşak)								
Harf sembolleri:	ا	د	ز	ح	پا	ي	په	په
Türkçe okunuşları:	Elif	Dal	Ze	Ha	Ye-Elif	Ye-Dal	Ye-he	Ye-Ha
Türkçe harf sembolleri	A	D	Z	H	YA	YD	Yh	YH
Söz konusu sembollerin karşılık geldiği perde isimleri	yegâh	aşîran	rehâvî/geveşt	rast	dügâh	bûselik	çargâh	pençgâh/nevâ

Tablo 5. Safiyüddîn Kitabü'l Edvâr'ında 1. Daire/Devir: Uşşak (Uygun, 1999: 171; Çaylı, 2019: 2).



Perde Dizilimi 5. Safiyüddîn'in Kitabü'l Edvârında (1235) Uşşak Daire/Devrinin perde görünümü.

Safiyüddîn'in koyduğu kurala göre, devirler iki katmanlı bir yapıdan oluşur ve alt katman mutlaka “dörtlü” üst katman ise mutlaka “beşli” olmalıdır. Sistemci ekol teorisyenlerinin “daire, devir, çenber” kavramlarını bugün varsayılan “dizi” kavramıyla düşünmek yanlıştır. Çünkü Safiyüddîn'in belirlediği 84 dairede/devirde Rauf Yekta, Arel, Ezgi olarak adlandırılan sistemlerde kullanılan “güçlü” veya “genişleme” gibi kavramlar yoktur. Bu yüzden her çağ kendi teorik kurallarına göre değerlendirmek gerekir. Safiyüddîn'in anlatım modelini "aralık-daire/devir merkezli makam anlatım modeli" olarak tanımlamak mümkündür.

Kırşehirli Yusuf'ta (1411) Uşşak¹⁶

¹⁶ Nilgün Doğrusöz Kırşehrî edvârı üzerinde yapılmış çalışmalarda çelişkili değerlendirmelerde bulunulduğunu, Ankara 131 nolu yazma üzerinde çalışan araştırmacının yaptığı tespitlerin (Kamiloğlu, 1998: 18-19) Ankara'daki eserde 131/2 nolu risalenin 18. yüzyıl başlarında Kantemiroğlu tarafından yazılan Kitabül İlmül Musiki Alâ vechil Hurufat adlı eserinden özetlendiğini ve Der Beyan adlı eserdeki makamları tarihsel süreçte inceleyebilseydi, eserin bütününe 18. yüzyıl başlarına ait olduğunu anlayabilirdi ifadeleriyle eleştirdiği görülmektedir. Aynı şekilde (Demir, 1985) ve (Akkaynak, 2005: 58) kaynaklarında da çelişkili ifadelerin olduğunu fakat asıllarının (Agayeva ve Uslu, 2008: 4-8) kaynaklarında açıklandığını ifade ettiği görülmektedir (Doğrusöz, 2012: 24,25).

Kırşehirli Yusuf'un *Risâle-i Mûsikî* (1411) eserinde Uşşak;

“evvel yegâh evi rast, düğâh hemen, düğâh evi irak, segâh hemen, çargâh hemen, düğâh evi irak, tize giden bunlardır; hüseyini nerm düğâh, hisar nerm segâh, ısfahan nerm yekgâh”

şeklinde aktarılmaktadır (Doğrusöz; 2012: 109).

Abdülkâdir Merâği'de (1415) Uşşak

Abdülkâdir Merâği'nin *Camii'l-Elhan* (1415), *Makâsidü'l Elhân* (1415) ve *Şerhü'l Edvâr* (1435?) adlı eserlerinde Uşşak cinsi ve Uşşak Dairesi/Devri Safiyyüddin'in eserlerinde olduğu gibi tanımlanmıştır (Bardakçı, 1986: 61-62-64; Sezikli, 2007: 60-63-68; Karabaşoğlu, 2010: 50, 54, 59; Kolukırık, 2012: 70,71).

Bedri Dilşâd'da (1426) Uşşak

Bedri Dilşâd'ın *Muradnâme* (1426) adlı eserinde “Uşşak, düğâh perdesinden başlar ve irak perdesinde karar ider” şeklinde tanımlanmıştır (Ceyhan, 1997: 727; Kutluğ, 2000: 165; Küçükçökçe, 2010: 399).

Bedri Dilşâd'ın Uşşak tanımının Kırşehirî Uşşak tanımıyla ile benzer olması dikkat çekmektedir.

Ahmedoğlu Şükrullah'da (1429) Uşşak

Ahmedoğlu Şükrullah'ın *Risâle min İlmi'l Edvâr* (1429) adlı eserinde Uşşak, Safiyyüddin'in ve Abdülkadir Merâği'nin eserlerinde olduğu gibi tanımlanmıştır (Kamiloğlu, 2007: 126).

Abdülâziz bin Abdülkâdir'de (1435?) Uşşak

Abdülâziz bin Abdülkâdir'in *Nekâvet'ül-Edvâr* (1435?) adlı eserinde Uşşak, Safiyyüddin'de verilen dörtlü cins olarak tarif edilmiştir (Koç, 2010: 117).

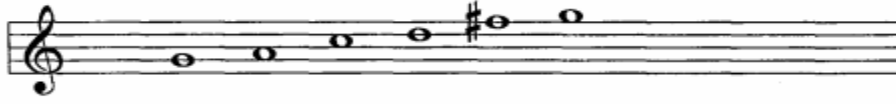
Hızır bin Abdullah'ta (1441) Uşşak

Hızır bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvâr* (1441) adlı eserinde

“Yekgâh hemân, düğâh hemân, düğâh uşşâk evi,¹⁷ yekgâh çargâh evi, yekgâh ısfahân evi, düğâh nevâ evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniyye evi”

şeklinde tanımlanmıştır (Özçimi, 1989: 153; Çelik, 2001: 37; Kutluğ, 2000: 300).

¹⁷ Bu ifade ile uşşak'ın sadece makam olarak değil perde olarak da var olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Hızır bin Abdullah edvarının çeşitli bölümlerinde “...*Amma bazı üstadlar şöyle diyü bildürdi ki uşşak perdesi evveldir*” (Özçimi, 1989: 169) veya “...*Üç perde yazdur. Ve üç perde yâydur. Ve üç perde güzdir. Ve üç perde kışdur... Uşşak ve nevâ ve bûselik bu üç perde yazundur...*” (Özçimi, 1989: 194) gibi bilgiler bize uşşak'ın o dönemde sadece bir makam değil bir perde olarak da kullanıldığını göstermektedir. Ancak bu perde si natürel mi, bir koma si bemolü mü yoksa başka bir perdeyi mi temsil ettiği konusunda bir belirsizlik söz konusudur.



Perde Dizilimi 6. Hızır bin Abdullah'ta (1441) Uşşak görünümü.

Fettullah Şirvânî'de (1453?) Uşşak

Fettullah Şirvânî'nin *Mecelletün Fi'l Musika* (1453?) adlı eserinde Uşşak, Safiyüddîn'de verilen Uşşak Dairesi/Devri ile tarif edilmiştir (Akdoğan, 2009: 230).

Lâdikli Mehmet Çelebi'de (1484) Uşşak

Lâdikli Mehmet Çelebi'nin *Fethiyye* (1484) adlı eserinde Uşşak;

“Onikincisi Uşşak'tır. O balık burcuna bağlıdır ve su karakterindedir. Görüş birliğiyle bunun tiz yönden başlaması gerekir. O, zü'l- erba'a (dörtlü) aralığının ilk bölümüne girer ve aşağıdaki dizilişteki gibi üç aralığı kapsayan dört nağmeden oluşur”

şeklinde açıklandığı tespit edilmiştir (Tekin, 1999:146,190,191).



Perde Dizilimi 7. Lâdikli'nin Fethiyye (1484) eserinde Uşşak görünümü.

Lâdikli'nin Uşşak tarifinde ezginin tizden başlaması gerektiği yönündeki (4. perdeden başlayıp 1. perdede karar vereceği şeklindeki) açıklaması ile Safiyüddîn'den o döneme kadar gelmiş olan "aralık-daire/devir merkezli makam anlatım modeli"nden “ezgiye dayalı anlatım modeli”ne geçişin kanıtlarından biri olma özelliği taşıdığı ortadadır.

Kadıẓâde Tirevî'de (1492) Uşşak

Kadıẓâde Tirevînin *Risâle-i Musikî* (1492) adlı eserinde Uşşak;

“Uşşak oldur ki ağaz hanesi puselik için çargâha karib olan segâh hanesinden¹⁸ ağaze idub aşağı gidub düğâh hanesinden inub rast hanesinde karar ider işte uşşakın dahi seyri böylece olur”

¹⁸ Yani bûselik perdesinden başlayıp düğâh perdesine seyir edip rast perdesinde karar veren ezgi Tirevî'de Uşşak olarak

şeklinde tarif edilmiştir (Uygun, 1990: 37).

Alişah bin Hacı Büke’de (1500?) Uşşak

Alişah bin Hacı Büke *Mukaddimetü’l Usûl* (1500?) adlı eserinde Safiyyüddîn’den itibaren kabul gören Uşşak dörtlü ve beşlisini benimsenmiştir. Ancak Uşşak beşlisine Nişâbürek beşlisi adının da verilebileceğini belirtmiştir. Alişah’ın birinci devir olarak verdiği Uşşak makamı devri / dairesi de yine Safiyyüddin’den itibaren tanımlanan daire /devir ile aynıdır (Çakır, 1999: 123).



Perde Dizilimi 8. Alişah bin Hacı Büke’de (1484) Uşşak görünümü.

Seydî’de (1504) Uşşak

Seydî’nin *El-Matla* (1504) adlı eserinde Uşşak on ikinci makam olarak yer verilmiş ve şu şekilde açıklanmıştır;

“Dügâhun perdesinden eyle âğâz
Irakun perdesinde in karar it” (Arisoy, 1988: 111).

Seydî’de Uşşak makamı tarifinin düğâh perdesinden başlayıp ırak perdesinde karar ettiği anlatılmaktadır. Bu tarifi Bedri Dilşad’ın *Muradnâme* (1426) adlı eserinde verdiği Uşşak tarifiyle birebir aynı olduğu görülmektedir.

Rûh-perver’de (1531?) Uşşak

Yazarı belli olmayan Rûh-perver (1531?) adlı eserde Uşşak beşinci makam olarak ismen bahsedilmiş fakat tarifi verilmemiştir (Cevher, 2004: 32).

Ali Ufkî Bey’de (1650?) Uşşak

Ali Ufkî Bey’in *Hâzâ Mecmû’a-i Sâz ü Söz* (1650?) eserinde Faslı Uşşak makamı bölümünde Peşrev, Varsağı, Murabba, Semâî, Raksiye, Oyun gibi çeşitli formlarda 34 civarı eserde kullanılan ezgilerde Rast perde düzeninde neva perdesinden başlayıp çargâh, segâh perdeleriyle seyir ettikten sonra düğâh perdesinde karar veren Nevruz terkîbi kullanımlarının Uşşak Faslı adıyla kullanıldığı

tespit edilmiştir¹⁹ (Cevher, 1995: 453-501).

PİŞREV-İ SOLÂKZÂDE

Der Makâm-ı Mezbur

Uşûleş Şâkil



Nota 1. Ali Ufkî Bey'in Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz eserinde Uşşak Faslı içindeki örnek bir eser.²⁰

Kantemir'de (1700?) Uşşak

Kantemiroğlu Kitabı İlmi'l-Musîki âla vechi'l-Hurufat (1700?) eserinde Uşşak makamını

“Mûsikî ile uğraşanlar, bugüne değin Dügâh makamını hangi fasla koyacaklarını münakaşa edip dururlar ve bu makamın ne olduğunu da açıklayıp gösteremezler. Bazısı, Dügâh makamı yoktur der; bazısı da maddesiz bir şubedir, çok dar olduğundan, bu perde ve makamda bestelenmiş bir şey yoktur, buyurur. İmdi, sözünü ettiğimiz makamın özünü ve niteliğini bilmek isteyen, onun tarifini güzelce araştırıp soruşturması, musîki kanunu hükmünce nasıl açıklandığını görüp seslenmeye nereden başladığını, nasıl hareket ettiğini ve nasıl karar verdiğini öğrendikten sonra, o şekilde hareketle ve o türlü kararlar hangi makamın meydana geldiğini ve icra edildiğini anlaması gerekir.

¹⁹ Sadece Nevruz (Nevâ+Uşşak) terkîbi ezgileri değil Rast perde düzeninde düğâh perdesinden başlayıp diğer perdelerde seyir edip tekrar düğâh perdesinde karar veren Düğâh-ı Kadîm asıl makamı ezgileri de Uşşak Faslı adıyla kullanılmaya başlanmıştır.

²⁰ Eser notasyonunda segâh perdesi doğal perde olarak kabul edildiği için si bir koma bemol işareti kullanılmadığı dikkat çekmektedir.

Bu durumda, basit makam tarifinin şartlarına uyarak, düğâh perdesinden hangi makamın ortaya çıktığını bir görelim... Yukarıda söylenen şekilde, sekiz perdelik daireye kutb olarak düğâh perdesi alınıp seslendirildiği ve gerek kalından inceye gerek inceden kalına doğru hareket ettikten sonra belirttiğimiz kutba gelinip karar verildiği takdirde Uşşak makamının meydana geleceği ve icra edilmiş olacağı gün gibi açıktır. Öyle ki, başka bir makamdan şüphelenmek için en ufak bir ihtimal yoktur. Düğâh perdesinin, bu ana değin bilinmeyen ve tanınmayan makamının Uşşak makamı olduğunu inkâr eden kimse çıkarsa onun akıl gözünün görmediğini, gören gözden mahrum körler bile görür. Biz, Uşşak'ın Düğâh 'tan başka bir şey olmadığını, düğâh perdesinin üzerine kurulan ve orada icra edilen makamın da Uşşak olduğunu sağlam delillerle ispat ettik"

ifadeleriyle açıklamaktadır (Tura, 2001: 52).

Der maḳām-ı 'Uşşāk uşūleṣ Devr-i kebīr **Şolāḳzāde**

Ser Hāne

201

Nota 2. Kantemir'in Kitabı 'İlmi'l-Musiki 'āla vechi'l-Hurūfat'ta Uşşak makamına örnek bir eser.

Nâyi Osman Dede'de (1720) Uşşak

Nâyi Osman Dede *Rabṭ-ı Tabirat-ı Musiki* (1720) eserinde Uşşak makamını

"Biz size onun Uşşakının Düğâh olduğunu söyledik / Ayrıca onun edvarında Pençgâh, Nevâ oldu / ...O işaretleri yapan Meragî, neticede ona Uşşak adını o vermiştir / Onun o işaretlerini bu zamanda yaptık, onun neticesi Düğâh gelir; biz bunu yaptık / Bundan ortaya çıktı ki, o zaman Uşşak olanın adı bu devirde Düğâh gelir"

şeklinde açıklamıştır (Akdoğan ve Hariri, 1992: 27).

UŞŞAK MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎF'İ

BİRİNCİ SELÂM

Devr-i Revân Nâyî Osman Dede

AH AH A KÜ TEŞ TEH NE NE ZE NED KÜ NED DER Dİ Zİ

Lİ MA Lİ MA İL LA İL LA HU HU

HEY YAR HEY RA NA YI MEN VAY (Saz)

Nota 3. Nâyî Osman Dede'nin Uşşak Mevlevî âyininin başlangıç kesiti.

Yalçın Tura

“Abdülbâki Nâsır Dede'nin yazdıklarına göre, Nâyî Osman Dede, 'Nevrûz' makamında bestelediği Mevlevî ayinine 'Uşşak' adını vermiş. Eskiden bestekarlar eserlerine birtakım adlar da koymuş. Bu eser çok sevilince, Nevrûz'a Uşşak denmeye başlanmış. Bugün Uşşak makamı dediğimiz makam aslına eskilerin Nevrûz dedikleri ağaze imiş”

ifadelerini kullanmıştır (Tura, 2017: 291).

Tanburî Küçük Artin'de (1730) Uşşak

Tanburî Küçük Artin *Musîki Edvârı* (1730) eserinde Uşşak makamı tarifi “bir mızrap geveşt, rast, dügâh, rast, dügâh, rast, dügâh, geveşt, rast, acem, hüseyinî, nevâ, hüseyinî, nevâ, çargâh, segâh, dügâh, rast, çargâh, segâh, dügâh, segâh, rast, dügâh” şeklinde verilmiştir (Judetz, 2002: 43).



26). Fakat Hûzî makamı tarifi dikkat çekmektedir. Mehmet Hafîd Efendi'nin *Ed-Dürer* (1783) eserinde Hûzî

“Nevâdan iptidâ ile çargâh ve segâh'tan düğâh'a varmaksızın Rast gösterüb perdehâ Düğâh'ta karardır” (Hafîd, 1878: 15).



Perde Dizilimi 10. Mehmed Hafîd 'in Ed-Dürer'inde Uşşak tarifi görümü.

Mehmet Hafîd Efendi'nin verdiği Hûzî tarifi ve ona benzer olan ezgiler bugün artık Uşşak makamı olarak bilinmektedir.

Abdûlbâki Nâsır Dede'de (1794) Uşşak

Abdûlbâki Nâsır Dede *Tedkîk ü Tahkîk* (1794) adlı eserinde

“Uşşak: Nevâ perdesinden başlayıp çargâh, segâh ve düğâh perdesine iner ve orada karar verir; ama, nevâ perdesinden yukarı hüseyinî, acem, gerdaniye ve muhayyer perdesine dek çıkabilir. Bu makam, aslında, sonrakilerin eskilerinin Nevâ dedikleri makam, eskilerinse Nevruz dedikleri âvâzedir. Daire konusunda da görüş ayrılıkları vardır”

şeklinde açıkladıktan sonra dip not olarak

“Bu makamın Uşşak adıyla anılmasının sebebi, atalarımın Nâyi Osman Efendi'nin bu makamda bestelediği ayin-i şerife Uşşak adını vermiş olmasıdır”

ifadelerini kullanmıştır (Tura, 2006: 39).

Abdûlbâki Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* (1794) adlı eserinde Hûzî, Düğâh-ı Kadîm ve Düğâh makamı tarifleri dikkat çekmektedir. Nâsır Dede Hûzî için

“Gerekli süsleyicileriyle beraber Rast yapmaya başlayıp onun karar yeri olan rast perdesine gelince düğâh perdesi gösterip düğâh perdesinde karar verir. Bu bileşim bizden öncekilerin buluşudur ve zamanımızda bu adla tanınmaktadır ve bu bileşime bu adın verildiği herkesçe bilinmektedir”

tanımını vermiştir (Tura, 2006: 60).

Düğâh-ı Kadîm için

“Gecikenlere²¹ ve eskilere²² göre yegâh gibi, iki perdeden yani rast perdesinden sonra düğâh perdesi gösterilmesinden oluşmuştur; fakat dinlenen eserlerde buna birde Hüseyinî makamının eklendiği işitilmektedir; ama bu eklentide segâh, çargâh, nevâ perdelerinde sıkça dolaşılır, geri kalan perdeler de gerektiğinde eklenir ve inişte bazen nevâ perdesi yerine sabâ perdesi kullanılması da adettendir; ama bunun az kullanılması şarttır ve de (bu bileşimin) en önemli parçası, başlangıçta olsun, ortada ve kararda olsun, o iki perdeden oluşan birimi (nağme parçasını) birbiri ardısıra tekrardan ibarettir. Günümüzün müzikhâncileri tarafından

²¹ Gecikenler, Kûdema-i Mûteahhirîn yani Eskilerden sonrakiler yani II. Murad ve Fatih dönemi kuramcıları.

²² Eskiler, Kûdema yani Safiyüddin ve izleyicileri kuramcıları.

kullanılmakta fakat, güümüüzdeki uygulayıcıların dilinde rastlanmamakta olduğundan, nazariyat kitaplarından incelenip yazıldı”

tanımını vermiştir (Tura, 2006: 53).

Kantemiroğlu edvârında bahsedilen Dügâh-ı Kadîm (Eski Dügâh) makamının Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* (1794) adlı eserinde de bahsedilmesi elbette tesadüf değildir. Buna tek örnek Beste-i Kadîm ayinlerinden biri olan Dügâh Mevlevî ayinidir.

DÜĞÂH MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎF'İ BİRİNCİ SELÂM



Nota 4. Bestekârı bilinmeyen Dügâh Mevlevî âyininin başlangıç kesiti.

Dügâh Mevlevî âyininde kullanılan ezgilerin Nâsır Dede Dügâh-ı Kadîm makamı tarifi gibi rast-dügâh perdeleriyle başlangıç yapması ve Hüseyinî perdesi-makamı kullanımı dikkat çekmektedir.

Nâsır Dügâh için

“Dügâh perdesinden başlayıp zîrgüle ve düğâh perdesine, oradan yine zîrgüle'ye inip ve düğâh'a çıkıp ve sonra düğâh perdesinden çıkarak ve inerek Sabâ yaparak sonra, kararında yine zîrgüle ve ırâk perdesi gösterdikten sonra düğâh perdesine gelip karar verir; fakat, bu gezintinin arasında düğâh gösterip oradan zîrgüle ve ırâk perdesine gidip gezinilmesi şarttır. Bu bileşim gecikenlerin (müteahhirin) buluşudur” (Tura, 2006: 53).

Nâsır Dede'nin bu tanımlarından anlaşılmaktadır ki eskilerin Nevruz terkîbi ve Dügâh-ı Kadîm asıl makamı 18. yüzyılda artık Uşşak makamı olarak bilinir olmuştur.

Hâşim Bey'de (1864) Uşşak

Hâşim Bey *Mecmua-i Kârâh ve Nâkşâ ve Şarkıyyât* (1864) eserinde Uşşak makamını

“İbtidâ rast, düğâh, segâh, çârgâh, nevâ, hüseyinî perdeleriyle ağaze ederek rasta kadar inip, ba'dehu gerdâniye, 'acem, hüseyinî, nevâ, çârgâh, segâh, düğâh, rast açarak düğâhta karar eder. Ancak, bu makamın nevadan yukarısı bayâtî ve aşağısı uezâl perdesiyle ağaza olunur ise de düğâh makamına müşabeheti cihetiyle, fakir bu makama ne bayati ve ne düğâh diyebiliyorum, Müsterek olduğu cihetle düğâh makamına ziyade meyyal olduğu cihetiyle düğâh dahi utlak olunabilir ve bu

makama alafrangada her ne kadar la kalırsa da yine sol tonaya müşabeheti olduğundan sol ton tabir olunur”

şeklinde açıklamıştır (Tırışkan. 2000: 23).

Hâşim Bey’in Uşşak tarifinin, eskilerin Dügâh-ı Kadîm ve Hûzî olarak tanımlanan tariflerine benzediği dikkat çekmektedir.

Kâzım Uz’da (1894) Uşşak

Kâzım Uz *Musiki Istilahatı* (1894) eserinde Uşşak makamını

“Evvela nevâ başlar, sonra çargâh, segâh, düğâh perdelerini aşikâr ederek rast ile düğâhta karar eder bir makamdır. Makamı-ı mezkurun muhayyere ve belki tiz çargâh ve tiz nevâ’ya kadar genişlemesi ca’iz olduğu gibi rast, düğâh perdelerinden başlaması da heman kaide-yi makamdandır”

şeklinde açıklamıştır (Oransay, 1964: 72).

Kâzım Uz’un Uşşak tanımı eskilerin Nevruz terkibi başlangıcıdır. Kararın rast ve düğâh perdeleriyle yapılması da eskilerin Dügâh-ı Kadîm tanımından başka bir şey değildir Fakat bugün artık Uşşak olarak bilinmektedir.

Tanburî Cemil Bey’de (1901) Uşşak

Tanburî Cemil Bey *Rehber-i Musiki* (1901) eserinde Uşşak makamını

“Uşşak, Bayâtî, Hüseyinî makamları düğâh karargâhındadırlar. Esvat-ı tabîyyeden müteşekkil olduklarından, semâmeleri tağyir işâretini muhtevi değildir. Ancak bu makâmın menşei olan fihrist-ül elhânın ikinci fâsılasındaki segâh perdesi, Segâh tabîi olmayıp, bununla Kürdî perdesi arasındaki vâka ve birincisine karîb olan, nîm segâh komasındadır ki, notada segâh tabîi gibi yazılabilir. Uşşak makâmının zemîni; medhalde rast, düğâh perdeleriyle gerdâniye, rast veyâhud gerdâniye yegâh fâsılasında miyânî, eviş perdesi ile nevâ tiz nevâ oktavında kararı dahî; muhayyer ile rast perdeleri arasındadır”

şeklinde açıklamıştır (Cevher, 1992: 47).

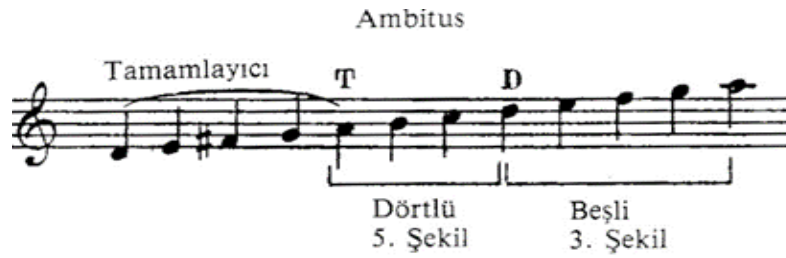


Nota 5. Rehber-i Mûsikî adlı eserde verilen Uşşak peşrev.

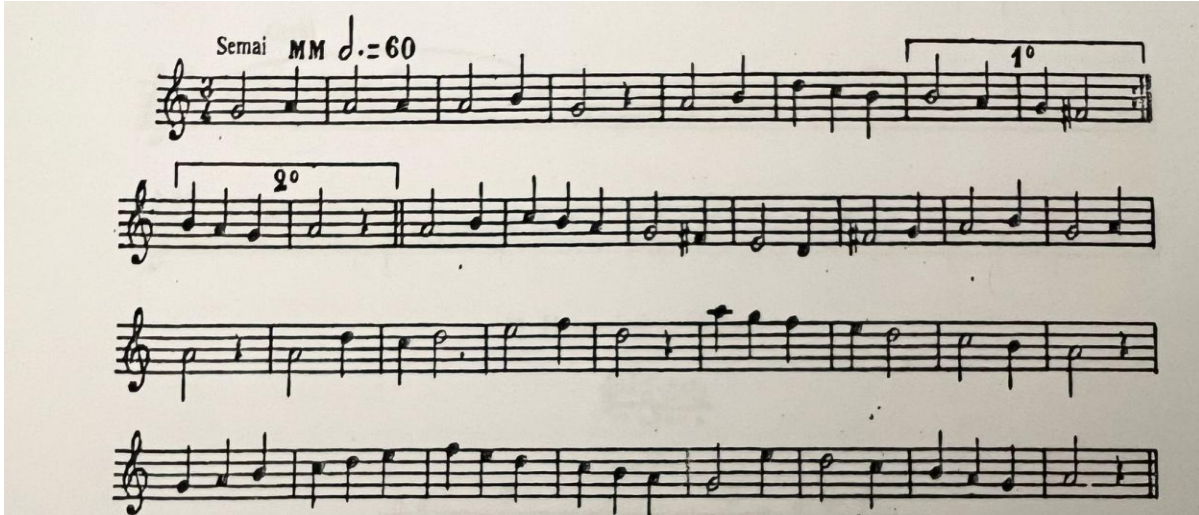
Tanburî Cemil Bey'in verdiği Uşşak peşrev ezgileri eskilerin Hûzî tarifinden başka bir şey değildir.

Rauf Yekta Bey'de (1913) Uşşak

Rauf Yekta Bey'de Uşşak "Tamamlayıcı perdeler: yegâh, aşîran, ırak, rast ve dügâh. 5. şekil dörtlü: dügâh, (tonik=durak, karar), segâh, çargâh, nevâ. 3. şekli beşli: nevâ, hüseyinî, acem, gerdâniye, muhayyer" perdeleriyle açıklanmıştır ancak Semai usûlüyle Uşşak bir etüd sunduğu da görülmektedir (Yekta, 1986: 73).



Perde Dizilimi 11. Rauf Yekta Bey'de Uşşak tarifi görünümü.



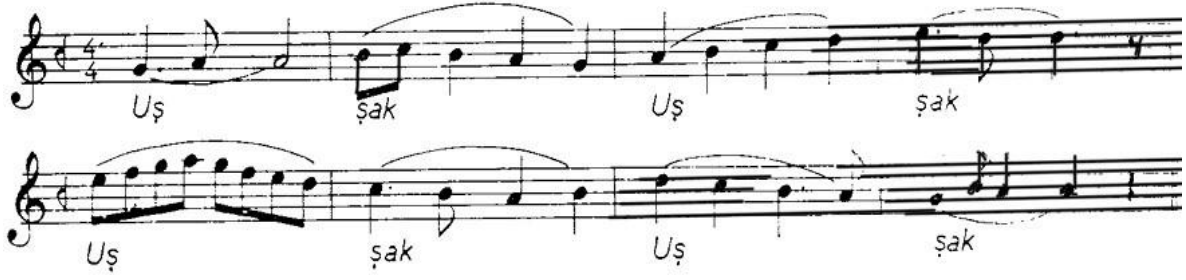
Nota 6. Rauf Yekta Bey'in Semâi usûlü Uşşak makamında sunduğu etüd görünümü.

Rauf Yekta Bey'in verdiği Uşşak ezgileri eskilerin Hûzî tarifinden başka bir şey değildir.

Muallim İsmail Hakkı Bey'de (1926) Uşşak

Muallim İsmail Hakkı Bey'in *Mûsikî Tekâmül Dersleri* (1926) eserinde Uşşak;

Perde Dizilimi 12. Hüseyin Saadettin Arel'e göre Uşşak makamı dizisi görünümü.



Nota 8. Hüseyin Saadettin Arel'e göre Uşşak makamı seyir örneği.

Hüseyin Sadettin Arel'in verdiği Uşşak ezgileri eskilerin Hûzî tarifine benzemektedir.

Suphi Ezgi'de (1935-1953) Uşşak

Suphi Ezgi'nin 5 ciltlik *Nazari ve Ameli Türk Musikisi* (1935-1953) eserinde Uşşak;

"Pest tarafta bir uşşak tam dörtlüsüne tiz tarafta bir bûselik tam beşlisinin inzımamından tevellüt etmiştir. Bu makam saittir. Bünyesine göre güçlü, dördüncü derece olan (nevâ-re) sesidir. İptida ekseriya karargah ve bazen dördüncü güçlü nağmesinden icra edilir. Pestteki uşşak dörtlüsünde kendisini gösterir, ya durak veya güçlüde muvakkat bir karar yapar. Sonra tizdeki beşlide dahi seyir ederek durakta yedenli ve yahut yedensiz kalır. Bu makamda yeden sesi bir tanini aralığında olan (rast - sol)dür. Eğer makam nazil bir halde, bûselik beşlisi ile uşşak dörtlüsünde karışık olarak seyrederse ona (bayâtî) denilir. Bayâtî ise dördüncü (neva-re) sesi durak derecesinde hükümlüdür. Bayâtînin uşşaktan başka bir mahiyeti yoktur. Kadîm ve cedid bestekarlardan bazıları nevâ'da bir hicâz geçkisi yapmışlardır. Bu makam tebdili beyatının mürekkep olduğunu ispat etmez"

şeklinde tarif edilmiştir (Ezgi, 1935: 57).

Ekrem Karadeniz'de (1935-1953) Uşşak

Ekrem Karadeniz'in *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* (1984) kitabında Uşşak;

"Bu makam çıkışta ve inişte iki ayrı ıskala kullanır. Rast, düğâh bazen de çargâh, nevâ perdelerinden terennüme başlayıp ıskaladaki perdelerle seyrederek nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapar ve inişte eviç yerine acem, segâh yerine de uşşak perdesi kullanılarak düğâh perdesinde karar verir. Makamın çeşnisi düğâh perdesi üzerinde yaptığı belirli duruşlarla ve inişte uşşak perdesini kullanmak suretiyle meydana getirilir"

şeklinde tarif edilmiştir (Karadeniz, 1984: 94).

Çıkış ıskaladaki perdeler	düğâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî, eviç, gerdâniye, muhayyer
İniş ıskaladaki perdeler	muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyinî, nevâ, çargâh, uşşak, düğâh

Tablo 6. Karadeniz-Töre olarak adlandırılan sistemin Uşşak makamında kullandığı perdeler.

UŞŞAK Makamının İskalaları

Perde Dizilimi 13. Karadeniz-Töre olarak adlandırılan sistemde Uşşak makamının iskalaları.²³

Görsel 1. Karadeniz-Töre olarak adlandırılan sistemde uşşak perdesi için önerilen koma bemolü.

İsmail Hakkı Özkan'da (1935-1953) Uşşak

İsmail Hakkı Özkan'ın Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri (1987) kitabında Uşşak makamının Arel-Ezgi olarak adlandırılan sisteme göre tarifinin yapıldığı görülmektedir. Dügâh perdesinde Uşşak dörtlüsüne (K-S-T) nevâ perdesinde Bûselik beşlisinin (T-B-T-T) eklenmesiyle oluştuğu ve güçlü perdesinin nevâ perdesi olduğu yazılan makamın asma karar perdesinin segâh perdesi olduğu vurgulanmaktadır.



Perde Dizilimi 14. İsmail Hakkı Özkan'da Uşşak makamı dizisi.

Segâh perdesi üzerinde eksik Ferahnâk beşlisi (S-T-T-B) ile Ferahnâk, eksik Segâh beşlisi (S-T-K-S) ile Segâh; seyir esnasında rast perdesine gelinmesiyle rast perdesi üzerinde Rast beşlisi (T-K-S-T) ile rast çeşnisinin oluştuğu ifade edilmektedir.

Perde Dizilimi 15. İsmail Hakkı Özkan'a göre segâh perdesinde Eksik Ferahnâk²⁴ ve Eksik Segâh²⁵ beşlileri.

Bûselik perdesinin doğal perde kabul edildiği kitapta Uşşak makamındaki segâh perdesi için koma bemolü kullanılmış, icra esnasında basılan segâh perdesi için şu ifadeler yer verildiği

²³ Karadeniz-Töre olarak adlandırılan sistemde segâh perdesi, tıpkı Ruf Yekta Bey olarak adlandırılan sistemde olduğu gibi doğal, organik ve arızasız perde olduğu için notasyonda herhangi bir işaret kullanılmadığı görülmektedir.

²⁴ İsmail Hakkı Özkan'ın Eksik Ferahnâk olarak verdiği beşli Türk müziği nazari tarihi boyunca hiç kullanılmamış uydurma bir beşlidir.

²⁵ İsmail Hakkı Özkan'ın Eksik Segâh olarak verdiği beşli Türk müziği nazari tarihi boyunca hiç kullanılmamış uydurma bir beşlidir. Rast perde düzeninde 3. yer anlamı taşıyan segâh (se=3, gâh=yer) perdesi üzerinde 1 koma mi bemolü Yekta-Arel-Ezgi olarak adlandırılan sistemlerde dik hisar perdesi olarak tanımlanmaktadır. Fakat bilinmelidir ki o perde arazbar perdesini temsil etmektedir. Rast perde düzeninde arazbar perdesinin olması perde düzeninin adını da değiştiren bir husustur. Bu yüzden arazbar perdesi Türk müziği nazari tarihinde hiç kullanılmamıştır.

görülmüştür:

“...inici nağmelerde iniş câzibesıyla bu perde segâh'tan 1-2 koma daha pest basılır. Bu hâl makama ayrı bir özellik ve kişilik kazandırır. 2-3 komalık değiştirme işareti olmadığı için yazıda bu perde yine segâh olarak gösterilir. İcrada daha pest basılır” (Özkan,1987: 143).

İcrada pestleşen segâh perdesinin farklı bir işaretle gösterilmediğinin sebebi ise

“Uşşak makamına özgü bu bir durum olarak kabul edilen bu hâl, doğruyu söylemek gerekir ki, birçok yerde kendini hissettirir. Türk MüsİKisi sistemine bu aralığın alınması, bir bakıma doğru ise de, zaten sayıca fazla olan aralıklarımızı ve buna bağlı olarak değiştirme işaretlerini de çok artıracığından, kullandığımız Türk MüsİKisi Saadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi tarafından sistem dışı bırakılmıştır. Fazla işaret ve aralığın icrâ bakımından büyük sakıncaları olduğu söz getirmez”

cümleleri ile açıklanmaktadır (Özkan, 1987: 144).

Yegâh perdesinde Rast beşlisi (T-K-S-T) makamın genişleme bölgesi olarak gösterilmektedir. Seyre dügâh perdesi ile civarından başlanıp genişleme bölgesi gösterildikten sonra karar edilmesi gerektiği söylenmektedir.



Perde Dizilimi 16. İsmail Hakkı Özkan'da Uşşak makamının yegâh'ta rast'lı genişleme bölgesi.

Makam çıkıcı bir özellik gösterdiği için tiz durak olarak bahsedilen Muhayyer perdesi ve üstündeki perdelerin kullanılmaması, aksi durumda Uşşak makamına yakın olan Bayâtî makamına benzeyebileceği belirtilmektedir. Tiz bölgedeki genişleme alanının teoride olduğu belirtilmiş; teoride de olsa muhayyer perdesi üstünde uşşak dörtlüsü (K-S-T) ve kürdî dörtlüsü (B-T-T) olmak üzere iki farklı dörtlüden oluşabilen alanlar şu şekilde gösterilmiştir:



Perde Dizilimi 17. İsmail Hakkı Özkan'da Uşşak makamının muhayyer'de uşşak'lı genişleme bölgesi



Perde Dizilimi 18. İsmail Hakkı Özkan'da Uşşak makamının muhayyer'de kürdi'li genişleme bölgesi

Yakup Fikret Kutluğ'da (1935-1953) Uşşak

Yakup Fikret Kutluğ; *Türk Musikisinde Makamlar*(2000) kitabında Uşşak makamını

“...Bütün bu tetkiklerimiz bizi şu tespitlere götürmüştür: 1-Eski Uşşak makamı (Safiyüddin, Maragalı Abdülkadir gibi) çok evvel terkedilmiş, ancak Nevruz makamının (Safiyüddin' deki Nevruz cinsi) etkisi tamamen kaybolmamıştır. Başka bir deyişle Eski Uşşak unutulmuş ve eserleri günümüze gelmemiştir ancak yeni Uşşak makamı da tamamen tanınmamıştır. 2-Nevrûz makamı ve bu makamdan Nevrûz-ı Rumi, Nevrûz-ı Acem, Nevrûz-ı Kûçek gibi değişik türler üretilmesine rağmen, rağbetten düşerek bir müddet sonra unutulmaya başlanmış, yerini yeni bir makam olan Uşşak makamına bırakmıştır...Uşşak makamı çıkıcı bir nitelik gösterir. Makam yeden perdesi olan rast perdesini göstererek düğâh açar. Seyir sırasında rast perdesinde ve kısa asma kararlar verilir. Bu kararların uzun sürmesi makam seyri açısından doğru olmaz. Çünkü Hûzî ve Rast Mâyâ makamlarının seyrine doğru bir meyil görülebilir. Yegâh üzerinde Rast göstermek adeta bir gelenek durumuna gelmiştir. Dügâh'tan tize yapılan ezgilerde neva perdesi kullanımı sıkça gösterilir ve düğâh perdesine inerken segâh perdesindeki vurgulamalar ve pestleşmeler de görülür. Bu asma kararlarda kürdi perdesi yeden olarak kullanılmaz. Nevâ güçlü perdesidir ve üzerinde buselik beşlisi içinde olmasına rağmen Buselik makamının özelliklerini göstermez. Nevâ üzerinde hicaz ve çargâh üzerinde nikriz geçkileri Uşşak'ta çok az kullanılan önemsiz geçkilerdir. Bu geçkiler Bayati makamının özelliklerini taşırlar... Uşşak makamının en göze çarpan özelliklerinden biri de rast perdesini vurgulamak sureti ile verdiği kararlardır ... Uşşak rast perdesini göstererek düğâh açtığı gibi, kararında da rast perdesini göstererek karar veren tek makamdır...”

gibi ifadelerle açıklamıştır (Kutluğ, 2000: 164-170).

Emrah Hatipoğlu'nda (2019) Uşşak

Emrah Hatipoğlu, *Makamlar ve Terkibler* (2019) adlı eserinde Uşşak tarifine, Kantemiroğlu Edvarı'ndan günümüze gelen Uşşak tariflerine yer vererek başlamış ve Uşşak için

“Uşşak veya Dügâh-ı Kadîm makamı, seyrine genel olarak düğâh perdesini kendine merkez alarak başlar. Nevâ perdesi civarından başlayan eserlerde elimizde mevcuttur. Çoğunlukla seyrini karar perdesi civarında oluşturur. Tam perdelerle²⁶ dolaşırken, nevâ ve çargâh perdelerinde kalışları da tercih eder. Makam gelenekli tam perdeleri kullanmasının yanında tize doğru genişlemelerde Acem perdesini de alır. En sonunda düğâh'ta karar verir”

şeklinde açıklama getirmiştir (Hatipoğlu, 2019: 116-118).

Sühan İrden'de (2020-2024) Uşşak

Sühan İrden; *Türk Musikisinde Düzen-Perde-Makam-Terkib Uygulamaları* (2020) kitabında Uşşak'ı perdesiyle var olan bir asıl makam olarak tanımlarken

“Rast perde düzeninde düğâh veya nevâ perdesinden başlayıp herhangi bir perde evinde durmadan seyir edip uşşak perdesini duyurduktan sonra düğâh perdesine gelip orada karar verir. Uşşak makamı birden fazla farklı makam veya terkeb ile bileşirse Uşşak terkebi oluşur”

şeklinde açıklamıştır (İrden, 2020: 28).

²⁶ Tam perdeler ifadesi Rast perde düzeninde kullanılan perdeler içindir.

Sühan İrden *Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkibler* (2022) kitabında ise Uşşak için

“Türk Halk müziğinde si bemol 2 ile gösterilen perde uşşak perdesi olup, Rast perde düzeninde si bemol 1 = segâh perdesinin hemen altında yer alan ara, arızalı, organik olmayan bir perdedir. Bugün, TRT saz / bağlamaların sap klavyelerinde si bemol 1 = segâh, si bemol 1/2 veya 1,5 = dik uşşak, si bemol 3 = pest uşşak, si bemol 4 = dik kürdi perdelerinin bulunmamaları perdelerin sağlıklı algılanamaması adına büyük bir problemdir. Burada anlatılmak istenen asıl mesele Tanbur ve Kanun enstrümanlarında var olan bu perdelerin bugün TRT’de icra edilen Saz/Bağlama enstrümanında yer almayışı ve bu durumun diğer enstrümanlarla toplu yapılacak olan icralarda perdelerin birbirleriyle tutmadığı için hakikatten uzak yapılan veya yapılacak olan icraların getirmiş olacağı sıkıntılardır aslında. Bu karışık gibi görünen durumun siz değerli okuyucular nezdinde daha iyi anlaşılması için Türk makam müziğinde kürdi ile bûselik perdeleri arasında var olan perdelerin bağlama, tanbur ve kanun sazlarında ne şekilde yer aldığına ya da almadığına aşağıda yer verilmiştir. Okuyucuda analitik bir düşünce oluşturabilmek için tablolarda açıklanmaya çalışılan perdelerle ilgili olarak; asıl olanın uygulayıcı olan icracılar oldukları ve bu perdelerle ilgili gerekli çarpma ve kaydırmaları ustalıkla icra etmedikleri sürece işitmenin de mümkün olamayacağının unutulmaması gerektiği unutulmamalıdır”

ifadelerine yer vermiştir (İrden, 2022: 24-25).

Tanbur’da Kürdi ile Bûselik Perdeleri Arasındaki Perde Görünümü						
Kürdi = Si b5	Dik kürdi= Si b4	Pest Uşşak= Si b3	Uşşak= Si b2	Dik Uşşak= Si b1,5	Segâh= Si b1	Bûselik Si Natürel
6. perde aralığı	5. perde aralığı	4. perde aralığı	3. perde aralığı	2 ve 3. perde-ri ayıran bağın üzerinde işitilir	2. perde aralığı	1. perde aralığı
Kanun’da Kürdi ile Bûselik Perdeleri Arasındaki Perde Mandal Görünümü						
Kürdi Si b5	Dik kürdi Si b4	Pest Uşşak Si b3	Uşşak Si b2	Dik Uşşak Si b1,5	Segâh Si b1	Bûselik Si Natürel
6 mandal indirildi-ğinde işitilir	5 mandal indirildi-ğinde işitilir	4 mandal indirildi-ğinde işitilir	3 mandal indirildiğinde işitilir	2 mandal indirildiğinde işitilir	1 mandal indirildiğinde işitilir	
UŞŞAK BÖLGESİ						
TRT Bağlama / Saz’ da Kürdi ile Bûselik Perdeleri Arasındaki Perde Görünümü						
Kürdi Si b5	Dik kürdi Si b4	Pest Uşşak Si b3	Uşşak Si b2	Dik Uşşak Si b1,5	Segâh Si b1	Bûselik Si Natürel
Bu perde bağlamada VAR	Bu perde bağlamada YOK	Bu perde bağlamada YOK	Bu perde bağlamada VAR	Bu perde bağlamada YOK	Bu perde bağlamada YOK	Bu perde bağlamada VAR
UŞŞAK BÖLGESİ						

Tablo 6. Sühan İrden’de *Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkibler* kitabında Tanbur, Kanun ve Bağlama sazlarındaki kürdi ile Bûselik perdeleri arasında kullanılan perde görünümleri.

Sühan İrden’in *Türk Müziğinde Makam Uygulamaları* (2024) eserinde Uşşak

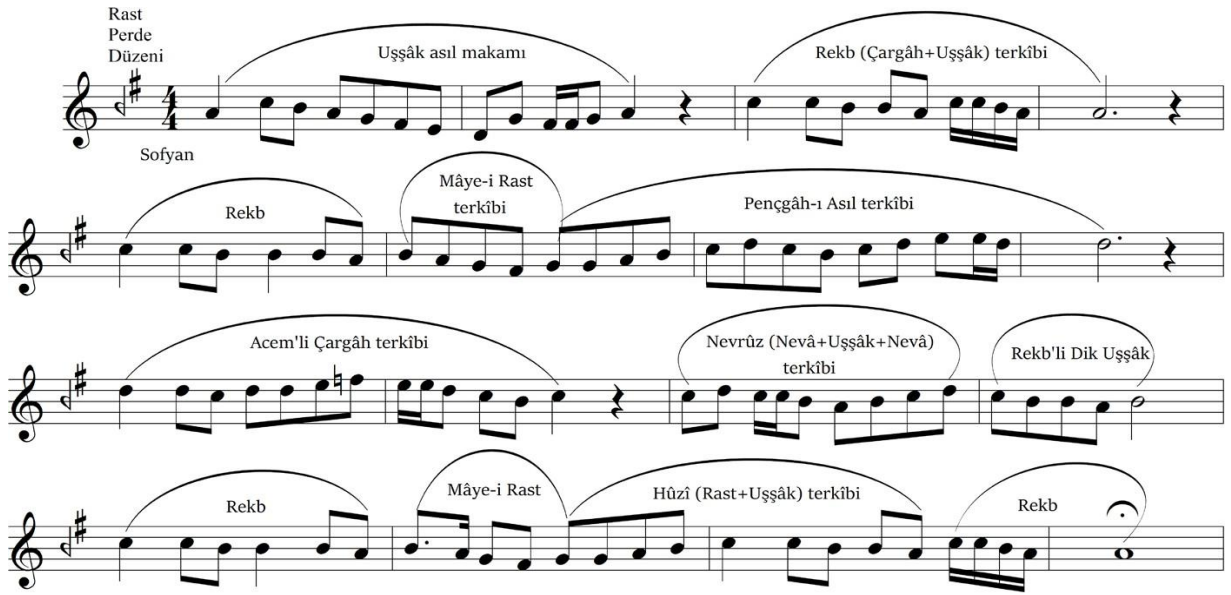
“Rast perde düzeninde; dügâh perdesinden başlayıp çıkarken dik uşşak (si bemol 1,5), çargah karara giderken uşşak (si bemol 2) perdeleriyle seyir ettikten sonra dügâh perdesine gelip orada karar veren ezgiler Uşşak asıl makamı adını alır. Türk Müziği nazari tarihinde Rekb / Çargâh-ı Rekb (Çargah+Uşşak), Nevruz (Nevâ+Uşşak), Hûzî (Rast+Uşşak) terkibi olarak açıklanan ezgiler bugün Uşşak makamı olarak bilinirler”



Perde Dizilimi 19. Sühan İrden'in Türk Müziğinde Makam Uygulamaları kitabında Uşşak perdeleri görünümü.

“Uşşak asıl makamıyla başlayıp birden fazla farklı makam veya terkîb ile seyir ettikten sonra tekrar Uşşak veya Rekb / Çargâh-ı Rekb veya Nevrûz veya Hûzî karar veren ezgiler Uşşak terkîbi (bileşimi) adını alır”

şeklinde tarif edilmiştir (İrden, 2024: 18).



Nota 10. Sühan İrden'in Türk Müziğinde Makam Uygulamaları kitabındaki Uşşak örnek.

İrden, dik kürdî ile segâh arasında bulunan perdeler uşşak bölgesi adını verip tek tek perde isimlerini açıklamış bunları uşşak bölgesi perdelerinin dik uşşak (si bemol 1,5), uşşak (si bemol 2-2,5), pest uşşak (si bemol 3-3,5) perdelerinden oluşması yanında bu perdelerin bağlama, kanun, tanbur sazlarındaki kullanım şekillerini açıklamış, Uşşak'ın hem kendi asıl makamını hem de terkîbini yarattığını iddia etmiş ve geçmişte Düğâh asıl makamı, Rekb/Çargâh-ı Rekb terkîbi, Nevrûz terkîbi ve Hûzî terkîbinin artık günümüzde Uşşak makamı olarak kullanıldığına dair tespitlerini ortaya koymuştur.

SONUÇ VE ÖNERİLER

“Tarihsel Süreçlere Göre Uşşak Makamı”nın çalışıldığı bu makalede Uşşak tarifleri ve ezgi

yapıları kendi dönemlerinde yer alan eserler üzerinden ele alınmış, incelemelerin sonucunda tespit edilen değişimler, dönüşümler, benzerlik ve farklılıklar ortaya konmuş, tarihsel süreçte kullanılan melodik anlayış ve uygulamalar bilimsel olarak tespit edilmiştir.

Buna göre;

- 1) Uşşak, Türk Müziği nazari tarihinde ilk kez Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî'nin Kitâbü'l Edvârı'nda (1235) Tanîni-Tanîni-Bakiyye (TTB) aralıklarından oluşan Uşşak cinsi/tabakası/dörtlüsü (TTB) olarak kullanılmıştır.
- 2) Safiyüddîn'de Uşşak dörtlüsü olarak kullanılan T-T-B yaklaşık sekiz yüz yıl sonra Arel-Ezgi olarak adlandırılan sistemde tarihsel karşılığı olmayan bir Çargâh dörtlüsü ismine dönüştürülmüştür.
- 3) Safiyüddîn'in *Kitabü'l Edvâr* (1235) ve *Şerefiyye* (1267) eserlerinde açıklanan Uşşak tarifleri Abdülkâdir Merâgî'nin *Camii'l-Elhan* (1415), *Makâsidü'l Elhân* (1415) ve *Şerhü'l Edvâr* (1435?), Ahmedoğlu Şükrullah'ın *Risâle min İlmi'l Edvâr* (1429), Abdülâziz bin Abdülkâdir'in *Nekâvet'ül-Edvâr* (1435?), Fettullah Şirvânî'nin *Mecelletün Fi'l Musika* (1453?), Alişah bin Hacı Büke *Mukaddimetü'l Usûl* (1500?) eserlerinde aynen kullanılmıştır.
- 4) Kırşehirli Yusuf'un *Risâle-i Mûsikî* (1411), Bedri Dilşâd'ın *Muradnâme* (1426), Hızır bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvâr* (1441) ve Seydî'nin *El-Matla* (1504) eserlerindeki Uşşak tanımlarının Safiyüddîn'de kullanılan Uşşak tarifleriyle ilgisi yoktur.
- 5) Bedri Dilşâd (1426) ve Seydî'de (1504) verilen Uşşak tarifleri aynıdır ve düğâh perdesi ile başlayıp ırâk perdesinde karar vermiştir.
- 6) Ali Ufkî Bey'de (1650) yer alan 34 Uşşak Faslı eserinden çoğu Safiyüddîn'in verdiği Nevruz, Maragalı Abdülkadir'in verdiği Rekb/Çargâh-ı Rekb tariflerindeki ezgilere benzemektedir.
- 7) Kantemiroğlu *Kitabu İlmi'l-Musiki âla vechi'l-Hurufat* (1700?) eserinde Uşşak makamının Düğâh makamından başka bir şey olmadığını ifade etmiştir.
- 8) Abdülbâki Nâsır Dede *Tedkîk ü Tahkîk* (1794) adlı eserinde atalarından Nâyî Osman Efendi'nin bu makamda bestelediği âyin-i şerife Uşşak adını vermiş olduğu için Uşşak olarak tanımladığını fakat eskilerin o ezgiye Nevruz dediklerini belirtmiştir.
- 9) 13. yüzyılda Safiyüddîn'deki Nevruz (Nevâ+Uşşak), 15. yüzyılda Abdülkâdir Merâgî'deki Rekb / Çargâh-ı Rekb (Çargâh+Uşşak), 18. yüzyılda Kantemiroğlu'ndaki Düğâh-ı Kadîm

ve Abdülbâki Nâsır Dede'deki Hûzî (Rast+Uşşak) günümüzde artık Uşşak adıyla bilinir, tanınır ve kullanılır olmuştur.

- 10) Türk Müziği nazari ve uygulama tarihinde Uşşak'ı sadece makam adı değil de perde adı olarak da kullanan ilk kaynak Hızır bin Abdullah'ın *Kitabü'l Edvar* (1441) adlı eseri gibi görünse de o perdenin bugün hangi perdeyi temsil ettiği anlaşılamamıştır.
- 11) Muallim İsmail Hakkı Bey Uşşak makamını bugünkü uşşak perdesiyle anlatan ilk kişidir.
- 12) Abdülkadir Töre/Ekrem Karadeniz Uşşak makamında uşşak perdesinin sadece inici ezgilerde kullanıldığını ve notasının farklı olması gerektiğini belirtmiştir.
- 13) Sühan İrden, Uşşak olan icralarda asla segâh (si bemol 1) perdesinin kullanılmaması gerektiğini, dügâh perdesinden çıkan çıkıcı ezgilerde dügâh, dik uşşak (si bemol 1,5) çargâh ve orda durmadan dönerken inici olan ezgilerde dik uşşak'tan uşşak (si bemol 2-2,5) perdesine yapılan kayma (glissando) ile icra edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Uşşak'ın (kullanılan ezgilere göre) hem bir asıl makam hem de bir terkîb olduğunu, Uşşak asıl makamıyla başlandıktan sonra farklı makam veya terkîblerle seyir yapıp tekrar Uşşak makamı ile karar veren ezgilerin Uşşak terkîbini temsil ettiğini açıklamıştır.
- 14) Emrah Hatipoğlu ve Sühan İrden'in çalışmalarında aralıkları ve dizileri temel alan makam anlatım modellerini terk ederek perde düzenlerini ve ezgileri temel alan makam anlatım modelini benimsedikleri bir nevi 15. yüzyıl ile Rauf Yekta Bey'e kadar olan dönem arasında yaklaşık beş yüzyıl boyunca kullanılan anlayışa dönüş yaptıkları anlaşılmıştır.

Herhangi bir makamla ilgili araştırma yapıldığında öncelikli konunun perde kavramı olduğu, perde düzenleri var olmadan makamların oluşmalarının mümkün olamayacağı, perde düzenine bağlı olarak başlangıç-seyir-karar üçgeni/ekseni ile oluşturulacak olan en küçük ezginin “asıl makamı veya makamı”, en az iki asıl makam ile oluşan ezginin “terkîbi” temsil ettiği dolayısıyla Abdülbâki Nâsır Dede'nin tanımına itibar edilmesi gerektiği, Kantemiroğlu'nun ifade ettiği gibi makamları asıl kıyafetleriyle algılayıp anlatabilmek ve geleceğe en doğru bilgileri aktarabilmek için “dizi merkezli makam anlatım modeli” olan Yekta ve Arel-Ezgi sistemleriyle yapılan makam açıklamalarından ivedilikle vazgeçilmesi gerektiği aksi taktirde “ön bilgi eksikliği/yetersizliği” ve “kavram yanılgısı/yanlış anlama” gibi çeşitli güçlüklerin hiçbir zaman aşılamayacağı ve konuların hakikatine de ulaşamayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Arel, H. S. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri (Hızl. Onur Akdoğan)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akdoğan, B. (2009). “*Fethullah Şîrvânî ve Mecelletun Fi’l-Mûsîka adlı eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*”. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî’nin, El-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arslan, F. (2004). *Safîyyüddîn Abdülmümin el-Urmevî er-Risâleyü’s- Şerefiyye’si*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi İslam Tarihi ve Sanatları, Ankara.
- Atcherson, W. T. (1970). Theory accommodates practice: “Confinalis” theory in Renaissance music treatises. *Journal of American Musicological Society*.
- Bahçeci, D., Kaya, V. H. (2010). *Kavramsal algılamalar ve kavram yanılgıları. Bilim ve Teknik Dergisi*.
- Behar, C. (2017). *Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr’ının Sıra Dışı Müzikal Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkâdir ve Câmîü’l-Elhân Adlı Eseri*, PanYayıncılık, İstanbul.
- Cabré, M. T. (1999). *Terminology: Theory, Methods and Applications*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- Can, C. M. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı (Ses Sistemi)*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Cevher, H. (1992). *Tanburî Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Cevher, H. (1995). *Ali Ufkî Bey ve hâzâ mecmuâ-i sâz ü söz (transkripsiyon, inceleme)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Cevher, H. (2004). *Rûh-perver*. İzmir: Sade Matbaacılık.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşâd’ın Muradnâmesi I-II*. İstanbul: MEBY.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır Bin Abdullah’ın Kitâbü’l Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çakır, A. (1999). *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)’nin Mukaddimetü’l-Usûl Adlı Eseri*,

- (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çaylı, F. (2019). *13.-18. Yüzyıllar Arasında Makamsal Müzik Teorisi Anlayışının Değişimi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Erguner, S. (2003). *Rauf Yekta Bey*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Ezgi, S. (1935-1953). *Nazarî Amelî Türk Musikisi C. I-V*, HüsnitabatMatbaası, İstanbul.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir: T.C. Kırşehir Valiliği Yayını.
- Hafid Efendi, M. (1783). *ed-Dürerü'l-müntebahâtü'l-mesûre fî ıslâhi'l-galatâtî'l-meşhûre*, Ankara İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi, kayıt no: 792583, 15, Ankara.
- İrden, S. (2018). *Hüseyin Sadettin Arel'in Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri'ndeki Rast Makam Kararlı Tariflerine Yaklaşımlarının (Çözümlemelerinin) Anadolu Edvar Geleneği İcra ve Kuram İlmi Hakikatine Uygulanabilirliği*, 2017 Arel Sempozyumu Bildirileri (Uluslararası Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu) Kitabı, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen-Perde-Makam-Terkib Uygulamaları*, Eğitim Yayınevi, Konya.
- İrden, S. (2022). *Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkibler*, Eğitim Yayınevi, Konya.
- İrden, S. (2024). *Türk Müziğinde Makam Uygulamaları*, Eğitim Yayınevi, Ankara.
- Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidul-Elhân Adlı Eseri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karadeniz, E. (1984). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, İş BankasıYayınları, Ankara.
- Kamiloğlu, R. (1998). *Şehri Kırşehirî el-Mevlevi Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumî'nin Risale-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirilmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmed Oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Mûsikî" Adlı Eseri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey Mûsikî Tekâmül Dersleri*, İTÜ Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Koç, F. (2010). *Abdulaziz B. Abdülkâdir Meragî ve 'Nekâvetü'l-Edvâr' İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Kolukıncık, K. (2009). *Abdülkâdir Merâgî ve “Şerhu'l-Edvâr” Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Köksal, M. S. (2006). *Kavram öğretimi ve çoklu zeka teorisi*, Kastamonu Eğitim Dergisi.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, Yayın Yeri: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Küçükçökçe, Ö. (2010). *XV. Yüzyılda Makâmlar*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Lindley, M. (2001). Temperaments, [https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630 .article.27643](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27643).
- Oransay, G. (1964). *Musiki İstılahatı*, Küğ Yayınları, Ankara.
- Özçimi, S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (1987). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Özlem, D. (2004). *Mantık: Klasik/Sembolik Mantık, Mantık Felsefesi*. İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. (Yayınlanmamış Doktora tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Popescu-Judetz, E. (2002). *Tanburi Küçük Artın*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Porzig, W. (2003). *Dil Denen Mucize*, çev. Vural Ülkü, Ankara: TDK. Yay.
- Sağlam, G.E. & Ö., Ü. (2024). *Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına İlişkin Örnek Bir Uygulama*, *International Journal of Eurasia Social Sciences (IJOESS)*.
- Sezikli, U. (2000). *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı.*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Tekin, H. (1999). *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risaletü'l-Fethiyye'si*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Niğde Üniversitesi, Niğde.
- Tekin, E. (2007). *Safedî'nin müzik teorisinin incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans

- Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tural, S. K. (2002). *Kavramlar ve Terimler Ortak Düşününüşün Ürünü ve Anahtarlarıdır, Türk Dili, Özel Sayı: TDK'nin 70. Yılı*, TDK Yay, Ankara.
- Tırıışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in edvârı*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu-Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tura, Y. (2006). *Nasır Abdülbaki Dede, Tedkik ü Tahkik (İnceleme ve Gerçeği Araştırma)*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Tura, Y. (2017). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İz Yayıncılık, İstanbul.
- Uslu, R. (2001). *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*, Pan Yayıncılık, (Eserin orijinali 1783 yılında basılmıştır), İstanbul.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadıẓâde Tirevî ve Musikî Risalesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyüddin-i Urmevî ve Kitâb-ı Edvâr*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi [1922]*. (O. Nasuhioğlu, Çev.), Pan Yayıncılık, İstanbul.

Web Kaynakları

- Bardakçı, M. (2023). *Müzik Sistemimizi Bu Lübnanlı'dan Öğrendik*. [Hürriyet Gazetesi]. (Erişim adresi: <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/murat-bardakci/>), (Erişim tarihi: 20.03.2023).
- Hatipoğlu, E. (2019). Makamlar ve Terkibler. Ankara. [Google]. (Erişim adresi: https://www.google.com.tr/books/edition/Makamlar_ve_Terkibler/DnGqDwAAQBAJ?hl=tr&gbpv=1&printsec=frontcover), (Erişim tarihi: 04.02.2025).

EXTENDED ABSTRACTS

INTRODUCTION

The genesis of science is often associated with an individual approaching something considered mundane by others with a distinct understanding, expressing surprise, and demonstrating interest in it (Porzig, 2011: 7). 'Conceptology' (*Kavrambilim*) is the branch of science that examines, within a logical framework, how concepts should be named according to their structure and properties, and the relationships between concepts (Cabr  , 1999: 42). The word 'kavram,' used alongside

'concept' and 'notion' in Western languages, corresponds to 'idea, meaning, judgment, and value' in Arabic, while in Turkish, it is regarded as 'key words that activate the mind' (Tural, 2002: 62). Concepts and conceptual fields are directly proportional to world knowledge; as an individual's knowledge increases, these can change. This change may sometimes lead to an expansion of the concept's meaning, sometimes to a different meaning, or even to misunderstanding. At this juncture, the solution may lie in correcting the erroneous information (Özlem, 2004: 68). In the explanation and learning of concepts, various difficulties such as 'lack/insufficiency of prior knowledge' and 'conceptual errors/misconceptions' are encountered due to the inability to establish connections with either past usages or daily applications (Köksal, 2006: 477). 'Conceptual error/misconception,' also defined as 'alternative understanding,' leads to the inadequate formation of learned concepts in the mind and their use outside their scientific meaning. Individuals holding such misconceptions generally struggle to recognize and correct their errors; when alerted to their mistakes, they often resist the correction of this misunderstanding and immediately activate defense mechanisms. Therefore, providing individuals with misconceptions information about the historical process of concepts, from their initial teaching period to the present day, clearly offers a significant contribution towards correcting the fallacies related to what they believe to be correct (Bahçeci & Kaya, 2010: 30).

The research subject of this article is how the Uşşak makam has been utilized throughout the historical process of Turkish Music. The investigation examines issues such as how the concept of Uşşak first emerged, how it was used, what it transformed into, how it is perceived today, and how it should ideally be understood. The absence of a theoretical infrastructure within the Turkish literature regarding the usage of the Uşşak makam in the theoretical and practical history of Turkish Music leads to problems such as 'lack of prior knowledge' and 'conceptual errors/misconceptions' in the explanation and learning of the Uşşak concept with the most accurate information. Consequently, the aim of this study is to draw attention to the errors stemming from 'lack of prior knowledge' and 'conceptual errors/misconceptions' related to the concept of 'uşşak' in Turkish makam music terminology, and to facilitate the perception of definitions and practices pertaining to the periods when the Uşşak makam was used within a theoretically coherent framework.

METHOD

The study employs qualitative data-based methods, including relational scanning, document analysis, literature review, and source scanning. The research examines the definitions and melodic structures of Uşşak provided from the time of Safi al-Din al-Urmawi's (1216-1294) *Kitāb al-Adwār fī Ma'rifat al-Nağham wa-l-Adwār* (Book of Cycles Regarding Knowledge of Melodies and Cycles) (c. 1235), which initiated the first systematic studies on makams, up to the present day, analyzing them through works belonging to their respective periods. The changes, transformations, similarities, and differences identified as a result of these examinations are presented in the conclusion section. Furthermore, the melodic understanding and practices used in selected publications have been scientifically identified. In examining the sources, originals were utilized wherever possible; where originals were inaccessible, master's and doctoral theses, as well as published books in which these sources were previously examined and translated into Turkish, were consulted.

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

In this article, which studies the “Uşşak Makam According to Historical Processes,” the definitions and melodic structures of Uşşak have been addressed through works from their respective periods. The changes, transformations, similarities, and differences identified as a result of these examinations have been presented, and the melodic understanding and practices employed throughout the historical process have been scientifically determined.

It is concluded that when researching any makam, the primary focus must be the concept of pitch (*perde*), as makams cannot form without pre-existing pitch arrangements (*perde düzenleri*). Based on the pitch arrangement, the smallest melody formed by the start-progression-conclusion triangle/axis represents the 'principal makam' or 'makam,' while a melody formed from at least two principal makams represents a 'compound' (*terkîb*). Therefore, credence should be given to Abdülbâkî Nâsır Dede's definitions. To perceive and explain makams in their 'original attire,' as Kantemiroğlu expressed, and to transmit the most accurate information to the future, it is recommended that explanations of makams made through the 'scale-centric makam description models' of the Yekta and Arel-Ezgi systems should be urgently abandoned. Otherwise, it is believed that difficulties such as 'lack/insufficiency of prior knowledge' and 'conceptual errors/misconceptions' will never be overcome, and the true nature of these subjects will remain