

# RAST

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

14 Nisan 2014 Cilt II, Sayı 1 Bahar Sayısı

Uluslararası Rast Müzikoloji Dergisi'nin bu sayısı İstanbul Üniversitesi  
Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama Araştırma Merkezi  
(OMAR) ile akademik işbirliği içinde çıkarılmıştır.



**Bahar Sayısı Editörleri**

Yrd. Doç. Dr. Hikmet Toker - Yrd. Doç. Dr. Esra Karaol

Öğr. Gör. Bilen Işıktaş - Arş. Gör. Sami Dural

**Kurucu ve Baş Editör**

Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi: 10.12975

İstanbul, Türkiye

# **RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ**

*Uluslararası Müzikoloji Dergisi*

## **Bahar Sayısı Editörleri**

Yrd. Doç. Dr. Hikmet Toker - Yrd. Doç. Dr. Esra Karaol

Öğr. Gör. Bilen Işıktaş - Arş. Gör. Sami Dural

İstanbul Üniversitesi

Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama Araştırma Merkezi (OMAR)

## **Türk Dili Editörü**

Mustafa Uğurlu Arslan

## **İngilizce Editörü**

Yrd. Doç. Dr. Süleyman Başaran

## **Azerbaycan Türkçesi Editörleri**

Dr. Azer Abdurrahman & Dr. Faiq Ahmedzade

## **Strateji Geliştirme**

Dr. Fikri Soysal

## **Kurucu ve Baş Editör**

Dr. Fikri Soysal

**ISSN:2147-7361**

**e-ISSN: 2147-7531**

**Doi:10.12975**

Cilt II, Sayı 1 (2014), Bahar Sayısı, 14 Nisan 2014

İstanbul, Türkiye

# **RAST MUSICOLOGY JOURNAL**

*International Musicology Journal*

## **Contributing Editors For Spring Issue**

Assist. Prof. Dr. Hikmet Toker - Assist. Prof. Dr. Esra Karaol

Teaching Asst. Bilen Işıktaş - Research Asst. Sami Dural

Istanbul University

Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama Araştırma Merkezi(OMAR)

Performance and Research Center for Ottoman Era Music

**Turkish Language Editor**

Mustafa Uğurlu Arslan

**English Language Editor**

Assist. Prof. Dr. Süleyman Başaran

**Azerbaijan Turkish Language**

Dr. Azer Abdurrahman & Dr. Faiq Ahmedzade

**Editor-In-Chief and Founder**

Dr. Fikri Soysal

**ISSN:2147-7361**

**e-ISSN: 2147-7531**

**Doi:10.12975**

Volume II, Issue 1 (2014), Spring

Istanbul, Turkey

İlkbahar Sayısı Hakkında

Kapak Tasarım: Fatih Akçay (MarAjans, email: info@marajans.org) ve Fikri Soysal  
Websitesi güncelleme, Doi Ataması, İç Tasarım, Kurucu, Baskı,

Kurucu ve Baş Editör: Fikri Soysal

İlkbahar Sayısı Editörleri: Yrd. Doç. Dr. Hikmet Toker -Yrd. Doç. Dr. Esra Karaol-  
Öğr. Gör. Bilen Işıktaş - Arş. Gör. Sami Dural

Bu dergide yayınlanan bütün makaleler birbirinden bağımsız alanının uzmanı üç  
hakem tarafından incelendikten ve en az ikisinin yayınlanabilir raporu alındıktan  
sonra yayına kabul edilmektedirler. Yılda iki kez yayınlanmaktadır. Ancak bu sayı  
Rast Müzikoloji Dergisinin alacağı karar ile artabilir.

Rast Müzikoloji Dergisi üçlü ve gizli değerlendirmeli bir dergidir.

Ön kapakta bulunan resim Rauf Yekta Bey'e, arka kapakta bulunan zahriye sayfası  
ise Fikri Soysal & Mustafa Uğurlu Arslan'ın birlikte çalıştığı (s.68-88) güfte  
mecmuasının makam fihristidir. Bu sayı toplamda 190 sayfadan oluşmuştur.

Website: www.rastmd.com, Yayınlanma Tarihi:14 Nisan 2014, İstanbul, Türkiye,

Telif Hakları Rast Müzikoloji Dergisine Aittir © 2014 Atıf yapılmadan kullanılamaz.

About Spring Issue

Cover Design: Fatih Akçay (MarAjans, email: info@marajans.org) and Fikri Soysal  
Website, Registration of DOIs, Print Editor,

Founder and Editor-In-Chief: Fikri Soysal

Contributing Editors: Assist. Prof. Dr. Hikmet Toker - Assist. Prof. Dr. Esra Karaol-  
Teaching Asst. Bilen Işıktaş - Research Asst. Sami Dural

Submitted papers are examined with respect to originality, concept, academic  
quality, methodology, social benefit, evidence and intellectual framework By  
Reviewers. Triple-blind Journal

Front cover picture belong to Rauf Yekta Bey and back cover picture is related to  
Fikri Soysal & Mustafa Uğurlu Arslan' paper (p.68-88) in which there is a maqam  
index. It is also called "Zahriye" page.

Rast Musicology Journal is published two times for a year (Spring and Fall)

Visit Website: www.rastmd.com, Publication Date:14 April 2014, Istanbul, Turkey

Copyright © 2014 by Rast Musicology Journal

## EDİTÖRÜN KÖŞESİ

Rast Müzikoloji Dergisi'nin cilt 2, sayı 1 (2014, Bahar Sayısı) titiz ve hummalı bir çalışmanın ardından beğenilerinize sunulmaktadır. Kurulduğu günden beri müzikoloji araştırmalarına yeni bir soluk getiren Rast Müzikoloji Dergisi bu sayısını İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama Araştırma Merkezi (OMAR) ile akademik işbirliği içinde çıkarmıştır. Müzikoloji araştırmalarına yeni bir bakış ve heyecan getiren bu iki oluşumun müzikoloji dünyası için önemli faydalar getireceği kanaatindeyiz. Bu sayıda yer alan değerli araştırmacılara ait çalışmaların içeriğinden kısaca bahsederek:

*Mısırlı Ahmet: Toprak Darbuka Tekniği ve İcrâ Analizi* adlı çalışmada, Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz ve Yrd.Doç. Dr. Esra Karaol Mısırlı Ahmet'in geliştirmiş olduğu toprak darbuka tekniğini, yaptıkları kompozisyon analizleri üzerinden çalgıya dair vuruşları tanımlayan özel işaretlerle metodize etmişlerdir. Yrd. Doç. Dr. Fikri Soysal ile Mustafa Uğurlu Aslan, 1774 yılında yazılmış Hâfız Abdülbâki'ye ait bir güfte mecmuası üzerinde çalışarak, tezhipli zahriye sayfasında makam fihristi bulunan ve 328 adet güfte içeren bu el yazmasını günümüz müzikoloji alanına kazandırmışlardır.

Öğretim görevlisi Bilen Işıktaş'ın "*Aydınlan(ma)'dan, Meta'ya*": *Aydınlanmada Birey ve Müzik İlişkisi Üzerine* başlıklı çalışmasında, birey müzik ilişkisi kültür endüstrisi zemininde ele alınmıştır. Genç Müzik araştırmacısı Duygu Tardü'nün, *Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche'nin Program Müziğine Yaklaşımları* adını taşıyan makalesi ise, başlıkta adı geçen bu iki ismin romantik dönem program müziği üzerine tartışmalarına odaklanmıştır.

Türk müzik eğitimi tarihi konusunda araştırmaları bulunan Yrd. Doç. Dr. Erhan Özden, *Osmanlı Maarifinde Müzik Eğitimi -I-* adlı çalışmasında 19. Yüzyılın ikinci yarısında kurulan Osmanlı maarifinde müzik eğitiminin tuttuğu yeri belgeler ışığında gözler önüne sermektedir. Araştırmacı Hüseyin Akbaş da, alanında ilkler arasında gösterilebilecek yazısında *20. Yüzyıl Harezmi makam müziğinin terminoloji sorunları* konusunu ele almış ve incelemiştir.

Ülkemizin önde gelen bağlama sanatçıları arasında da yer alan müzikolog Okan Murat Öztürk *Makam, Avaze, Şube ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagor'cu "Kürelerin Uyumu / Musikisi" Anlayışının Temsili* adı verilen yapıyı ele almış olup, bu modelde perde ve ezgi alanını oluşturan “makam”, “avaze”, “şube” ve “terkib” kavramlarını ve bahsi geçen modeli kadim kaynaklardan yararlanarak çözümlenmiştir. Bu çözümlenmeler ışığında, adı geçen kavramların Pysagor'cu gelenek içinde yer alan “kürelerin uyumu” prensibiyle bağlantılı olduğu gözler önüne serilmektedir.

Bu sayımızın ilgi çekici makaleleri arasında gösterebileceğimiz çalışmada Yrd. Doç. Dr. Rohat Cebe ise, ülkemizde halen yürürlükte olan fikir ve sanat eserleri kanunu hakkında bilgiler vermiş ve bu kanunun eser üreticileri açısından önemini irdelemiştir.

Arş. Gör. Sami Dural da yaptığı çalışmada, birbirini takip eden dönemlerde yaşamış olan Ali Ufki Bey, Kantemiroğlu ve Kevseri'nin kayıt altına almış oldukları “Uzzal Peşrevi”ni analiz etmiş ve her yazım şeklini ayrı ayrı icra etmiştir. Bu analiz ve icralar sonucunda elde edilen bulgularla, dönem içinde Türk mûsikîsi geleneğinin aktarımı, algılanması ve icrâsı açılarından karşılaştırma imkânı yaratılmış olmaktadır.

İçeriğinden kısaca bahsettiğimiz 2014 Bahar sayısının müzikoloji dünyasına faydalı olması dileğiyle, çalışmanın tamamlanmasında emeği geçen tüm yazar ve hakemlerimize teşekkür eder, bu sayının basımını üstlenen İstanbul Üniversitesi'ne şükranlarımızı sunarız.

**Yrd. Doç. Dr. Hikmet Toker**

**Yrd. Doç. Dr. Esra Karaol**

**Öğr. Gör. Bilen Işıktaş**

**Arş. Gör. Sami Dural**

**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ**

**Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama Araştırma Merkezi (OMAR)**

## PREFACE BY EDITORS

We gladly present to you the first (Spring) issue of Rast Musicology Review of 2014 after arduous and meticulous work. We are, as the academic staff of the Performance and Research Center for Ottoman Era Music (OMAR) of Istanbul University, acting as editors for this issue of Rast Musicology Review that, since its foundation, has been adding new perspectives to the musicology research. We believe that these enterprises that bring a breath of fresh air to the musicology research will be of significant service throughout the world of musicology. We would like to briefly mention the contents of this issue published in academic cooperation with the Performance and Research Center for Ottoman Era Music (OMAR) of Istanbul University.

Prof. Nilgün Doğrusöz and Asst. Prof. Esra Karaol in “*Mısırlı Ahmet Technique And Its Performance Analysis On The Clay Darbuka*”, methodize this particular technique through the composition analyses with the help of special symbols defining the strokes made on the instrument. Asst. Prof. Fikri Soysal and Mustafa Uğurlu Aslan have studied on the Hâfız Abdülbâkî’s lyrics journal written in 1774, a handwritten manuscript containing lyrics to 328 musical pieces and a makam index on an illuminated *zahriyepage* and introduce it to the field of musicology.

Teaching Asst. Bilen Işıқтаş in his study “*From (Non)Enlightenment To Commodity*”: *On the Relationship Between Individual and Music During the Enlightenment*, discusses the relationship between individual and music in terms of culture industry. In her study “*Approachment of Arthur Schopenhauer and Friedrich Neitzsche to Programme Music*”, the young musicology researcher Duygu Tardü focuses on the discussions between the two philosophers regarding programme music in the romantic period.

Asst. Prof. Erhan Özden who has a number of studies on the history of Turkish music education focuses in his study “*The Musical Training In Ottoman Educational System -I-*”, on the status of the musical training in Ottoman educational system established in the

second half of 19<sup>th</sup> centuryin thelight of the official documents of the time. Researcher Hüseyin Aktaş, in his study that could be deservedly considered as the very first in its field, tackles the issue of “*Terminological Problems of Harezmi Makam Music in the 20<sup>th</sup> Century*”.

The musicologist Okan Murat Öztürk, who is also one of the most prominent bağlama players of Türkiye, discusses in his study the structure called *Makam, Avaze, Şube ve Terkib: The Representation of Perception of Pythagorean Harmony / Music of the Spheresin Ottoman Musical Doctrines* and analyses the concepts of “makam”, “avaze”, “şube” and “terkib” and the said structurewith the help of ancient transcripts. Through these analyses, he points out that these concepts and the principle of “harmony of the spheres” within the Pythagorean tradition are,in fact, connected.

One of the most interesting articles in this issue is authored by Asst. Prof. Rohat Cebe in which he informs us about the current Law no. 5846 on Intellectual and Artistic Works and explores its significance from the viewpoint of intellectuals and artists.

Research Asst. Sami Dural, in his study, studies the “Uzzal Pishrev” that is notated by Ali Ufkî Bey, Cantemir and Kevserî in their successive periods and performs every notation separately which enables us to make a comparison in terms of transmission, perception and performance of Turkish Music tradition.

Hoping that 2014 Spring issuewill be beneficial for the world of musicology, we would like to express our deepest gratitude to all the authors and referees for their contributions and İstanbul University for undertaking the printing of this issue.

**Asst. Prof. Hikmet Toker**

**Asst. Prof. Esra Karaol**

**Teaching Asst. Bilen Işıktaş**

**Research Asst. Sami Dural**

ISTANBUL UNIVERSITY

Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama Araştırma Merkezi(OMAR)

Performance and Research Center for Ottoman Era Music

Spring Issue - İstanbul – 2014



## RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ YAYIN KURULU

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar  
Prof. Dr. Hakan Cevher  
Prof. Dr. Fırat Kutluk  
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal  
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık  
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu  
Prof. Dr. Ş. Şehvar Beşiroğlu  
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi  
Prof. Dr. Safa Yeprem  
Prof. Dr. Ruhi Ayangil  
Prof. Dr. Nezihe Şentürk  
Prof. Dr. Bülent Alaner  
Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu  
San. Öğr. Elm. Gönül Paçacı

Prof. Dr. Kronig Richard (İsviçre)  
Prof. Dr. Martin Stokes (İngiltere)  
Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunus)  
Prof. Dr. Thomas Solomon (Norveç)  
Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaycan)  
Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaycan)  
Prof. Dr. Ariz Abdulaliyev (Azerbaycan)  
Prof. Dr. Janos Sipos (Macaristan)  
Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaristan)  
Dr. Raziya Sultanova (İngiltere)  
Prof. Dr. Feza Tansuğ  
Doç. Dr. Aida İslam (Makedonya)

### Bahar Sayısı Editörleri

Yrd. Doç. Dr. Hikmet Toker - Yrd. Doç. Dr. Esra Karaol  
Öğr. Gör. Bilen Işıktaş - Arş. Gör. Sami Dural

### Türk Dili Editörü

Mustafa Uğurlu Arslan

### İngilizce Editörü

Yrd. Doç. Dr. Süleyman Başaran

### Azerbaycan Türkçesi Editörleri

Dr. Azer Abdurrahman & Dr. Faiq Ahmedzade

### Kurucu ve Baş Editör

Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Cilt II, Sayı 1 (2014), Bahar Sayısı, İstanbul, Türkiye

## **RAST MUSICOLOGY JOURNAL EXECUTIVE AND ADVISORY BOARD**

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Turkey)      Prof. Dr. Martin Stokes (England)  
Prof. Dr. Hakan Cevher (Turkey)      Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunis)  
Prof. Dr. Fırat Kutluk (Turkey)      Prof. Dr. Kronig Richard (Switzerland)  
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal  
(Turkey)      Prof. Dr. Thomas Solomon (Norway)  
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz Dişiaçık  
(Turkey)      Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaijan)  
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu (Turkey)      Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaijan)  
Prof. Dr. Ş. Şehvar Beşiroğlu (Turkey)      Prof. Dr. Ariz Abdulaliyev (Azerbaijan)  
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi (Turkey)      Prof. Dr. Janos Sipos (Hungary)  
Prof. Dr. Safa Yeprem (Turkey)      Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaria)  
Prof. Dr. Ruhi Ayangil (Turkey)      Prof. Dr. Bülent Alaner (Turkey)  
Prof. Dr. Nezihe Şentürk (Turkey)      Dr. Raziya Sultanova (England)  
Prof. Dr. Feza Tansuğ      Dr. Recep Uslu (Turkey)  
      Dr. Aida İslam (Macedonia)  
      Performer Lecturer Gönül Paçacı (Turkey)

### **Contributing Editors For Autumn Issue**

Asst. Prof. Hikmet Toker - Asst. Prof. Esra Karaol

Teaching Asst. Bilen Işıқтаş - Research Asst. Sami Dural

#### **Turkish Language Editor**

Mustafa Uğurlu Arslan

#### **English Language Editor**

Assist. Prof. Dr. Süleyman Başaran

#### **Azerbaijan Turkish Language**

Dr. Azer Abdurrahman & Dr. Faiq Ahmedzade

#### **Editor-In-Chief and Founder**

Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume II, Issue 1 (2014), Spring

## **RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ ÜÇÜNCÜ SAYI HAKEMLERİ**

Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi ( Marmara Üniversitesi, İstanbul)

Prof. Dr. Feza Tansuğ ( İpek Ünivesitesi, Ankara)

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz ( İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul)

Prof. Dr. Oya Levendoğlu ( Erciyes Üniversitesi, Kayseri)

Prof. Dr. Safa Yeprem ( Marmara Üniversitesi, İstanbul)

Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu (İstanbul Teknik Ünivesrsitesi, İstanbul)

Doç. Dr. Abdullah Akat ( Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon)

Doç. Dr. Ali Tan ( Medeniyet Üniversitesi, İstanbul)

Doç. Dr Alper Maral ( Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul)

Doç. Dr. Ayşegül Komsuoğlu (İstanbul Üniversitesi, İstanbul)

Doç. Dr. Namık Sinan Turan (İstanbul Ünivesritesi, İstanbul)

Yrd. Doç. Dr. Ali Paslı (İstanbul Üniversitesi, İstanbul)

Yrd. Doç. Dr. Ayşe Başak İlhan ( Marmara Üniversitesi, İstanbul)

Yrd. Doç. Dr. Burçin Uçaner ( Gazi Üniversitesi, Ankara)

Yrd. Doç. Dr. Erhan Özden ( İstanbul Üniversitesi, İstanbul)

Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu ( Gazi Üniversitesi, Ankara)

Yrd. Doç. Dr. Ubeydullah Sezikli ( İstanbul Üniversitesi, İstanbul)

Yrd. Doç. Dr. Yeşim Gürer Oymak ( İstanbul Üniversitesi, İstanbul)

Öğr. Gör. Bilen Işıқтаş ( İstanbul Üniversitesi, İstanbul)

San. Öğr. Elm. Gönül Paçacı ( İstanbul Üniversitesi, İstanbul)

Dağhan Baydur ( Müzikotek, İstanbul)

## **RAST MUSICOLOGY JOURNAL REVIEWERS TASK PANEL**

Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi ( Marmara University, İstanbul)

Prof. Dr. Feza Tansuğ ( İpek University, Ankara)

Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz ( ITU, İstanbul)

Prof. Dr. Oya Levendoğlu ( Erciyes University, Kayseri)

Prof. Dr. Safa Yeprem ( Marmara University, İstanbul)

Prof. Dr. Songül Karahasanoglu (ITU, İstanbul)

Associate Prof. Dr. Abdullah Akat ( KTU, Trabzon)

Associate Prof. Dr. Ali Tan ( Medeniyet University, İstanbul)

Associate Prof. Dr. Alper Maral ( YTU, İstanbul)

Associate Prof. Dr. Ayşegül Komsuoğlu (İstanbul University, İstanbul)

Associate Prof. Dr. Namık Sinan Turan (İstanbul University, İstanbul)

Assist. Prof. Dr. Ali Paslı (İstanbul University, İstanbul)

Assist. Prof. Dr. Ayşe Başak İlhan ( Marmara University, İstanbul)

Assist. Prof. Dr. Burçin Uçaner ( Gazi University, Ankara)

Assist. Prof. Dr. Erhan Özden ( İstanbul University, İstanbul)

Assist. Prof. Dr. Recep Uslu ( Gazi University, Ankara)

Assist. Prof. Dr. Ubeydullah Sezikli ( İstanbul University, İstanbul)

Assist. Prof. Dr. Yeşim Gürer Oymak ( İstanbul University, İstanbul)

Lecturer Bilen Işıқтаş ( İstanbul University, İstanbul)

Former Lecturer Gönül Paçacı ( İstanbul University, İstanbul)

Dağhan Baydur ( Müzikotek, İstanbul )

## İÇİNDEKİLER

*Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu  
"Kürelerin Uyumu / Musikisi" Anlayışının Temsili*

Okan Murat Öztürk 1-49

*Mısırlı Ahmet: Toprak Darbuka Tekniği ve İcra Analizi*

Esra Karaol & Nilgün Doğrusöz 50-67

*1774 Tarihli Hâfız Abdülbakî'ye Ait Güfte Mecmuasının İncelenmesi*

Fikri Soysal & Mustafa Uğurlu Arslan 68-88

*Osmanlı Maârifi'nde Mûsikî -I-*

Erhan Özden 89-107

*"Aydınlan(ma)'dan, Meta'ya" Birey ve Müzik İlişkisi Üzerine*

Bilen Işıктаş 108-119

*Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun Kısa Tarifçesi ve Eser Üreticileri  
Açısından Önemi*

Rohat Cebe & Hayrettin Suçin 120- 127

*XX. Yüzyıl Harezmi Makam Müziğinde Terminoloji Sorunları*

Hüseyin Akbaş 128-146

*Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin Müzik Yazılarının Türk Müzik  
Geleneği Bağlamında Uzzal Peşrevi Üzerinden İncelenmesi*

Sami Dural 147-162

*Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche'nin Program Müziğine  
Yaklaşımları*

Duygu Tardü 163-173

## TABLE OF CONTENT

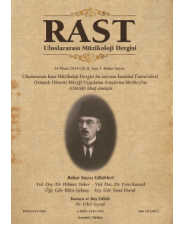
- Makam (Maqam, Melody - Type), Âvâze (Voice), Şûbe (Branch) and Terkib (Compound): Representation of the Pythagorean Concept of Harmony / Music of the Spheres in the Ottoman Music Theory***  
Okan Murat Öztürk 1-49
- Mısırlı Ahmet: The Clay Darbuka Technique and Its Performance Analysis***  
Esra Karaol & Nilgün Doğrusöz 50-67
- An Analysis of the Lyrics Journal (Majmua) by Hâfız Abdûlbakî Dated 1774***  
Fikri Soysal & Mustafa Uğurlu Arslan 68-88
- Music in Ottoman Education -I-***  
Erhan Özden 89-107
- "From (non)Enlightenment to Commodity" on the Relationship between the Individual and Music***  
Bilen Işıktaş 108-119
- Intellectual and Artistic Works Short History of the Law and Its Significance for Work Manufacturers***  
Rohat Cebe & Hayrettin Suçin 120- 127
- Terminology Problems of Khwarezm Maqam Music in XX. Century***  
Hüseyin Akbaş 128-146
- Investigation on the Music Notation System of Alî Ufkî, Kantemiroğlu and Kevserî in the Context of Tradition of Turkish Music on the Example of Uzzal Peşrevi***  
Sami Dural 147-162
- Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche's Approaches on Program Music***  
Duygu Tardü 163-173



RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



## MAKAM, ÂVÂZE, ŞÛBE VE TERKİB: OSMANLI MUSİKİ NAZARİYATINDA PİSAGORCU “KÜRELERİN UYUMU/MUSİKİSİ” ANLAYIŞININ TEMSİLİ

Okan Murat ÖZTÜRK<sup>1</sup>

### ÖZET

Bu makalede 15. yy. itibariyle Osmanlı makam nazariye tarihinde yeni bir modelin ortaya çıkışı ele alınmaktadır. Bu model, burada “Bâtınî Makam Modeli” (BMM) olarak adlandırılmıştır. Bu yeni modelde makam kavramı temel durumdadır. Bu yeni anlayışa göre perde ve ezgi alanı; makam, âvâze, şûbe ve terkiib olmak üzere dört sınıfa ayrılmaktadır. Bu kavramların, burçlar, gezegenler, dört unsur ve zamanla ilişkilendirilmiş olması, yeni modelin “bâtınî” niteliği açısından son derece dikkat çekicidir. Bu dört kavram, yorumsamacı bir yaklaşımla ele alınarak anlam ve işlevleri bakımından burada ilk kez çözümlenmiştir. Bu çözümlenmeler ışığında bu kavramların, simgesel açıdan “Pisagorcucu gelenek”e özgü “kürelerin uyumu/musikisi” anlayışının bir temsilinden ibaret oldukları belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Makam, bâtinî gelenek, kürelerin uyumu/musikisi, Pisagorcucu gelenek.

## MAKAM (MAQAM, MELODY-TYPE), ÂVÂZE (VOICE), ŞÛBE (BRANCH) and TERKİB (COMPOUND): REPRESENTATION OF THE PYTHAGOREAN CONCEPT OF HARMONY/MUSIC OF THE SPHERES IN THE OTTOMAN MUSIC THEORY

### ABSTRACT

In this article, it's discussed that the emergence of a new theoretical model in the history of the Ottoman makam theory from 15<sup>th</sup> century. This new model is called here as “Esoteric Model of *Makam*” (BMM). The concept of “*makam*” (a definitive melody-type) has a fundamental role in this model. According to this new conception, the area of tone and melody is classified into four classes, including “*makam*” (maqam, melody-type), “*âvâze*” (voice/sound), “*şûbe*” (branch), and “*terkiib*” (compound). It's

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Okan Murat ÖZTÜRK, Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı / TÜRKİYE

extremely remarkable that these concepts are associated with horoscopes, planets, four-elements and time, with regard to esoteric nature of model. In terms of conceptual meaning and functions, these concepts are analyzed here for the first time with hermeneutical approach. In light of findings, it's determined that these concepts are composed of representation of the Pythagorean conception of "the harmony/music of the spheres", in point of esoteric symbolism.

**Keywords :** *Makam* (maqam, melody-type), esoteric tradition, harmony/music of the spheres, Pythagorean tradition.

## GİRİŞ

15. yüzyıl, Osmanlı musiki kültüründe "yeni" bir nazari anlayışın ortaya çıkışı bakımından büyük önem arzeder. Bu yüzyıl musiki nazariyesinin "yeni" niteliği, "makam" kavramının yaygın şekilde kullanımından ve daha da önemlisi "makam-âvâze-şûbe-terki" (MAŞT) şeklindeki dörtlü "sınıflandırma"dan kaynaklanır.<sup>2</sup> Model, makamların "tarif" edilme biçimleri ve bu tariflerde bir "ezgisel hareket" belirtmek üzere kullanıldığı görülen "âgâz" (başlangıç), "seyir" (gidiş) ve "karar" (bitiş) kavramlarıyla, yeni bir "anlayış" ortaya koyması bakımından dikkat çekici özellikler sergiler. Bu anlayışın ifadelendirilmesinde kullanılan özgün "dil", kullandığı sözcük ve ifade biçimleriyle, belirtilen yeni anlayışın bütünlüklü bir "nazari model" olarak algılanmasında temel bir göstere meydana getirir. Bu nitelikleriyle de bu yeni model, nazariye bakımından kendinden önceki "Devir/Daire/Şedd Modeli"nden (DDŞM) çok önemli bazı farklar sergiler (Tablo 1).

Tablo 1: Birbirine "zıt" iki anlayışı temsilen DDŞM ve BMMye özgü dil ve terimlerin karşılaştırılması.

DDŞM Terminolojisi (temelde Arapçaya dayalı)	BMM Terminolojisi (temelde Farsça ve Türkçeye dayalı)
<p><i>buud/ebad, uzma, vusta, suğra, nağme, fasıla, lahn/elhan, haşiye, nisbet, nisebi şerif, misl/emsal, cüz/ecza, di'f/edaf, sagir/suğra, kebir/kübra, asgar, muşt, enf, veter/evtar, cins/ecnas, leyyin, rasim, nazım, levni, kavi, muntazam, munfasıl, mütetali, kısım/aksam, sınıf/esnaf, cem/cemaat, zi'l-erbaa (dörtlü), mefruzat, reisat, evsat, munfasilat, haddat, zi'l-hams (beşli), zi'l-küll (sekizli), zi'l küll ve'l-erba (sekizli+dörtlü), zi'l küll ve'l-hams (sekizli+beşli), zi'l küll-i merrateyn (çift sekizli), müfred/ferd, büzürg müfred, kuçek müfred, mürekkeb, bahr, tabaka, daire/devir/edvar, şedd, avaze, şube, tanini, bakiye, fazla, ziyade, irha, mücenneb, ehad, evsat, eskal, mülâyim/mülâyemet (uyumlu/luk), mütenâfir/mütenâferet (uyumsuz/luk), bam, mesles, mesna, zir, hadd, destan/desatin, mutlak, zaid, mücenneb, sebbabe, zelzel vustası, fars vustası/kadim vusta, binsir, hınsir, tenâfir, hafı, intikal</i></p>	<p><i>perde/ev/hâne/âvâz; âgâz/mebde/mahrec; nerm, tiz; seyir/reviş/tarik; karar/karargâh/mahatt; tam/tamam/bir perde; nim/yarım/buçuk/nısf/eksik perde; "nerm etmek" [kalınlaştırmak]; "ziyade etmek/tiz etmek/çekmek" [inceltmek]; "karib etmek" [yaklaştırmak]; "doğmak/başlamak/âgâz etmek/huruc etmek/kopmak"; "seyr etmek/gezmek"; "aşağı gitmek/inmek/hubut etmek", "yukarı gitmek/çıkmaq/suud etmek"; "uğramak"; "dönüp gelmek"; "varmak/durmak"; "karar etmek/eylemek"; "oturmak/kalmak/istirahat etmek"; "kendini beyan etmek/icra etmek/göstermek"; "kendi perdesine/hânesine sahip olmak"; "yerinden âgâz etmek"; eda/tavir/üslub/tarz"</i></p>

<sup>2</sup> Bu yeni nazariye anlayışını Popescu-Judet (2004) "Anadolu okulu" olarak anarken, Agayeva ve Uslu (2008) da "Türk kolu edvarları" olarak adlandırmaktadır.



Lâdikli Mehmed Çelebi (LMÇ), "müteahhirin"e (sonrakiler/yeniler) özgü bu farklılığa, şu sözlerle dikkat çeker:

"bilgikim [bilesin ki] ba'zı cem'-i mülâyimeye [uyumlu perde topluluklarına/ezgilere] makâm deyu ad virdiler ve ba'zısına âvâz dediler ve ba'zısına şu'be didiler ve ba'zısına terkîb dediler ba'zı dahi bulunur ki hiç bir isimle müsemmâ degüldür [bazıları da vardır ki hiçbir isimle adlandırılmış değildir] nitekim muhfi degül [gizli değil] gene bunciley'n [bunun gibi] makamâtndan ve âvâzâtndan ve şu'belerden ve terâkîbden dahi her bir ferde [her birine] bir ismi mahsûs [özel bir isim] ta'yîn etdiler [verdiler] ... andan sonra ba'zı mürtâzîn [seçkinler] bu elhânun tabayiiyle [ezgilerin tabiatlarıyla] burûc [burçlar] ve kevâkib [gezegenler] ve anâsir [dört unsur] tabî'atları arasında münâsebet ve alâka-i ma'neviyye [bağlantı ve manevî ilişki] müşâhade etdiler dahi [gözlemleyerek] anlara mansubdür dediler [onlara bağlı olduklarını söylediler] egerçe vech-i münâsebet gayrihi ma'lûm degülse [meğer ki başka bir bağlantı sebebi bilinmiyor olsun]..." (Kalender, 1982: 93; Pekşen, 2002: 47).

Bu "tarihsel" tanıklık ışığında, musiki nazariyesi bakımından Osmanlı 15. yüzyılında ortaya çıkan "yeni nazârî model"ın ayırt edici vasfını, musikiye ait unsurlar ile kâinattaki düzen (*cosmos*) arasında kurulan "manevî ilişki"nin oluşturduğu açıkça ifade edilmiş olmaktadır. Ancak bu yeni modelin musiki-kozmoloji ilişkisi temeline dayanan ayırt edici yönünü, 1411<sup>3</sup> tarihi itibarıyla Osmanlı'daki "bâtını" nazariyecilerin öncüsü sayılabilecek Kırşehirli Yusuf'un *Risâle-i Mûsiki*'sinden bizzat okumak, kuşkusuz çok daha etkileyici olacaktır:

"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 nev'dür bu dört nev'i dört 'anâsıra mukâbil eyledi ki od ü yil ü su ü toprakdur ve her birine bir dürlü ad kodı" (ed. Öztürk ve çev. Sezikli, 2014: 18; Doğrusöz, 2012a: 185; 2012b: 67; Sezikli, 2000: 41; Kamiloğlu, 1998: 28). Görüldüğü gibi Osmanlı dünyasında "ilk" sayılabilecek bu örnek metin, musikiyi, âlemin bir temsili olarak gören, mistik ve ezoterik bir bakış açısına sahiptir. Nitekim bu modele özgü sınıflandırma ve tariflerde kullanılan isim ve terimler, bu kaynakların "bağlı buldukları gelenek" konusunda çok önemli bilgi ve ipuçları içerir. Musiki nazariyatını açıklamak üzere ortaya konulan bu model, kesin olarak ve tamamen ezoterik/bâtını<sup>4</sup> bir

---

3 Kırşehirli Yusuf'un 1411'de yazmış olduğu musiki ile ilgili risalenin Farsça orijinali kayıp olmakla birlikte, elimizde 1469 yılında Hariri b. Muhammed tarafından yapılmış Türkçe çevirisi bulunmaktadır. bkz. Öztürk (ed.) ve Sezikli (çev.), 2014: 11-14; Doğrusöz, 2012a: 33-41.

4 Ezoterik/bâtını: Sözcük anlamıyla "iç; içe özgü; derüni" gibi anlamlara gelir. Egzoterik (zâhir/dış) ve ezoterik (bâtın/iç) ve ayrımı, evrende var olan her unsurun bir "görünen", bir de "gizli" yanı olduğu düşüncesine dayanır. Ezoterizme göre tüm kâinatta "tek" bir "hakikat" vardır ve bu hakikat "iç"te ve gizlidir. Dışta olan her şey, bu "tek hakikatın farklı görünüşlerinden ibarettir. Dolayısıyla "ezoterizm", evrensel ve değişmez nitelikteki bu "tek hakikat"e ilişkin temel bir felsefî kavrayışı ifade eder. Sözcüğün belirttiği "iç"e özgünlük, herkese "görünen" veya "zahir olan" herhangi bir olgu veya unsurun, herkesçe "görülemez" veya "bilinemeyecek", "gizli", "örtülü", "sırlı" veya "içte olan" yanına ilişkin bir sezme/duyma/bilme hal ve makamını ifade eder. Bir hususun "ezoterik" oluşu, onun mistik ve metafizik boyut veya bağlamlara sahip olduğu anlamına gelir. Bütün ezoterik topluluk ve gelenekler; sembol, rumuz veya işaretlere dayalı özel ve gelişkin bir dile sahiptir ve bu dil ancak üstad-şakird ilişkisine dayalı belli bir

içeriğe sahiptir. Bu niteliğinin kaçınılmaz bir gereği olarak da “dışarıya kapalı” (*hermetic*) “sır gelenekleri”ne (*secret traditions*) özgü “semboller”le doğrudan bağlantılıdır. Bu iki temel özelliği dikkate alınarak Osmanlı 15. yüzyılında ortaya çıkan yeni model burada, “Bâtınî Makam Modeli” (BMM) olarak adlandırılmıştır.

BMMnin perde-ezgi alanını sınıflandırma anlayışı, Oryantalistlerce “Sistemci Okul” (Farmer, 1925; Wright, 1978) olarak anılan kendinden “önceki” modelin yaklaşımından hemen bütünüyle “farklı” bir mantığa dayanır. Bu yeni modelde “perde-ezgi” alanı; (i) on iki “makam”, (ii) yedi “âvâze”, (iii) dört “şûbe” ve (iv) sınırsız sayıda “terkib”e ayrılır. Bu sınıflandırma, başta ilişkilendirildiği kâinat öğeleri olmak üzere, bu öğelerin temsilinde kullanılan “sayısal sembolizm” bakımından da çok önemli mesajlar taşır. Taşıdığı bu mesajların, felsefe ve musiki nazariyatı tarihinde Pisagorcular (*Pythagoreans*) olarak bilinen çok köklü ve etkili, ezoterik ve hermetik bir topluluğa ve bunların temsil ettiği tanrı, âlem ve insan anlayışıyla bağlantılı oluşu ise, konuyu pek çok bakımdan önemli bir ilgi odağı haline getirmektedir. Pisagorcular, kâinat ve kâinattaki “düzen”in (*cosmos*) anlaşılmasında kullanılmak üzere, aralarında musikin de yer aldığı dört temel bilgi alanının, antik dönemlerden beri bilinen en önemli temsilcileri olmuşlardır (Guthrie, 1987, 2011; ed. Christensen, 2002). İslam kültürüne İhvân-ı Sâfâ üyelerinin çalışmalarıyla birlikte eklenen Pisagorcucu geleneğin Osmanlı dünyasındaki rolü ve etkinliği konusu, bugüne dek yeterince araştırılmış ve özellikle de musiki nazariyesi bakımından ortaya konulmuş değildir. Ayrıca BMMye temel oluşturan dörtlü sınıflandırmanın (MAŞT) unsurları arasındaki farkların ne olduğu konusu da önemli belirsizlikler içindedir. Pisagorcucu anlayışın Osmanlı musiki nazariyatı üzerindeki etkileri ile MAŞT sınıflandırmasının sembolik ve teknik yönden analizi, bu makalenin temel konusunu oluşturmaktadır.<sup>5</sup>

## PİSAGOR, PİSAGORCULUK ve “KÜRELERİN UYUMU/MUSİKİSİ” KAVRAMI

Pisagor (İÖ. 580-504) veya Osmanlı kaynaklarındaki söylenişle “Fisagores”, felsefe ve bilim tarihinin olduğu kadar, hermetik kültür tarihinin de en “özgün” isimlerinden birisidir. Kroton’da kurduğu “gizli” tarıkata özgü felsefi-dinsel anlayış Pisagorculuk olarak adlandırılırken, bu tarikat üyeleri de Pisagorcular olarak bilinirler (Guthrie, 1987, 2011). Hançerlioğlu (2006)’na göre Pisagorculuğun temelini Orfizm, Budizm ve Hermetizm gibi “gizem” gelenekleri oluşturur. Buna ek olarak Pisagorculuğun Mısır, Kalde, İran ve Hint ezoterik gelenekleriyle de önemli bağları vardır (Morewedge, 1992; Walbridge, 2001).

---

*inisiyasyon ve irşad süreci içinde öğrenilebilir. Bu nedenle ezoterik cemaatler, “dışarıya kapalı” (hermetic), kendi iç örgütlenme ve hiyerarşilerine sahip özel gruplardan oluşur. Bu gruplara ancak “uygun görülenler”, belli bir inisiyasyon süreci sonunda üye olarak alınırlar. Ezoterik geleneklerde grup içinde verilen eğitim, tümüyle “gizli” ve “sır kültürü”ne dayalı bir eğitimidir. Türkçedeki “içsel/içrek” anlamına gelen “bâtınî” sözcüğü, “zahir x bâtin” (dış/görünen x iç/gizli) ayrımı temelinde ezoterik sözcüğüyle eşanlamlıdır. Bu nedenle buradaki kullanımda bu iki sözcük, belirtilen bağlamda çoğu kez birbiri yerine kullanılmıştır. bkz. Kılıç, 2011.*

<sup>5</sup> Konunun müzikolojik yönü hakkındaki çeşitli değerlendirmeler için bkz. Oransay (1966), Durmaz (1991), Can (2001, 2002), Popescu-Judet (2002, 2010a, 2010b), Uslu (2009).

Aristo'nun bildirdiğine göre Pisagorculukta "sayı" her şeyin esası ve aynı zamanda da ölçüsü idi (Berghaus, 1992). Tüm hermetik geleneklerde görülen "zıtların birliği" ilkesi, Pisagorculukta "birlik-çokluk" kutupsallığıyla temsil edilmiştir. Sayısal ve geometrik sembolizm, Pisagorculuğun "gizli" dilini oluşturur. Bu nedenle gerek "daire" ve "küre" ve gerekse de ilk dört rakam; Pisagorculuğun temel ilkelerini oluşturan "uyum" ve "birlik" kavramlarının kusursuz temsilcileri, anahtarlarıdır. Pisagor'a göre kâinat, tümüyle bir sayı uyumundan ibarettir. "Pythagorasçılara göre bütün kâinat, gezegen ve yıldızlar düzenli hareketleriyle büyük bir müzik enstrümanı gibidir. Bu enstrümanın her bir parçası dünyasal müzikteki oranlara uygun bir düzende akort edilmiştir" (Can, 2001: 144). Bu yüzden Pisagorcular, musikide kullanılan tüm perdeleri, "monokord" (tek-tel) adını verdikleri "nazarî" bir aygıt üzerinde hesaplamışlardır (Guthrie, 1987: 24-28). Bundan amaçları, kâinatındaki her şeyde olduğu gibi musikide de "çok(luk)"un "bir(lik)"ten türediğini göstermektir. Pisagorcunun sembolizmde tanrıyı simgeleyen "bir", "asıl/esas" olması nedeniyle "sayı" olarak kabul edilmez; aksine ilk sayı, "çokluk"u ifade eden 2'dir. Pisagorculara göre tüm "sayı"lar, "bir"den türeyerek çoğalır. Çünkü "1", "bir olan" anlamında Pisagorcunun gelenekte "tanrı" demektir. Bu yüzden Pisagorcunun ezoterik geometride de "bir" -yine tanrıyı simgelemek üzere- "nokta" ile temsil edilir. Geometrik olarak 3, üçgenle; 4 ise kareyle gösterilir ve bunların sayısal toplamı olan 7 de, makrokozmos tanrı ile mikrokozmos insanın bütünlüğünü temsil eder (Heninger, 1961; Hançerlioğlu, 2006; Kingsley, 2002; Guthrie, 2011). Böylece Pisagorculukta -ve genel anlamda hermetizmde- "uyum" ve "birlik", öz olarak "tanrı", "âlem" ve "insan" arasındaki ilişkiyi anlamının anahtar kavramları haline gelir (Berghaus, 1992; Copenhaver, 1992; Walbridge, 2001; Özbudun, 2003; Kılıç, 2010). Bu bağlamda kozmoloji, astroloji, aritmetik, geometri, musiki, hikmet, tıp, simya ve maji gibi "ilimler", tüm hermetik geleneklerde, belirtilen ilişkileri anlamak ve açıklamak üzere ihtiyaç duyulan akli veya sezgisel bilgi birikiminin ana unsurlarını teşkil eder (Shumaker, 1972). "Uyum" ve "birlik" kavramlarının, hermetik köklerle yakından bağlantılı "süfî gelenek"te de son derece önemli bir "tema" oluşu ve tanrı-insan ilişkisi ile tüm kâinat düzeninin bir anahtarı olarak algılanması, bu anlamda çok dikkat çekicidir (Uludağ, 1999).

"Kürelerin uyumu/musikisi"<sup>6</sup> (*harmony of the spheres/music of the spheres*) anlayışına ilişkin ilk önemli bilgiler, Pisagorcular hakkındaki anlatılardan gelir. "İhtiyar" Plinius (M.Ö. 23/24-79), Gerasalı Nikomachus (Nicomachus) (M.Ö. 50-150), İzmirli Teon (Theon) (M.Ö. 115-140) ve Batlamyus (Ptolemaios) (M.Ö. 127-148), bu gizli topluluğun, kâinatındaki düzen, seyyareler ve dönüşleri esnasında çıkardıkları sesleri hesap yöntemleriyle ilgili yazılı ilk bilgileri aktaranlar olmuşlardır (Godwin, 1993). Bu kaynaklara göre seyyarelerin sesleri, dünyaya ve birbirlerine olan uzaklıklarına bağlı

---

6 Günümüzde yaygın olarak "kürelerin uyumu/musikisi" şeklinde bilinen bu Pisagorcunun kavramı, kâinatındaki "uyum", "birlik" ve "düzen"i simgeleyen bir kavramdır. Buradaki "küre", aynı zamanda "âlem", "felek" ve "gök" anlamlarına gelir. Bu nedenle kavram Türkçede "âlemlerin uyumu/musikisi", "feleklerin uyumu/musikisi", "göklerin uyumu/musikisi" şeklinde de ifade edilebilir. Bilindiği gibi antik dünyada kâinatın, iç içe geçmiş küreler/felekler/âlemler/göklerden oluştuğuna inanılıyordu. Musiki ise, aynı zamanda "harmonia" olarak "uyum" demektir.

olarak hesaplanabilmekteydi. Bu anlayış, yüzyıllarca devam edegelen köklü ve derin bir gelenek şeklinde Ortaçağ İslam, Hristiyan ve Yahudi kültürlerinde de varlığını sürdürerek, bir anlamda “dinler-üstü” bir özellik kazanmıştı. Belirtilen kültür ve geleneklerin tümünde musiki, âlemdeki düzenin en mükemmel temsilcisi olarak görülür ve dolayısıyla bu ilâhî düzen, en iyi musiki üzerinden anlaşılabilir. İhvân-ı Sâfâ (10. yy.) üyeleri, ünlü *Risâleler*’inde, konuyu şöyle izah ederler:

“[Kadim] bilgiler, aynı zamanda semâvî cisimlerin görece büyüklükleri arasında çeşitli bakımlardan (aritmetik, geometrik veya musikiyel [aralıklara özgü]) ilişkiler bulunduğunu ve aynı ilişkilerin, o cisimler ile dünya arasında da ... mevcut olduğunu ifade etmişlerdir ... Bu söylediklerimizden kainatın tamamının –tüm felekleri ve her bir seyyaresiyle, dört unsuruyla ve [felekler/küreler halinde] iç içe oluşturulma tarzıyla– zikredilen [uyumlu] oranlar dahilinde belirlendiği, düzenlendiği, tasarlandığı ve yaratıldığı anlaşılmalı oldu ... [Musiki hakkındaki] bu risalenin amaçlarından biri de bu[nun ortaya konulması] idi” (Shiloah, 1993: III: 46; Wright, 2010: 134).

Görüldüğü gibi Pisagorcü gelenekte yaratıcı, kâinat, insan ve düzen kavramları arasındaki “birlik” ve “uyum”, bu hermetik felsefe ekolünün tam anlamıyla esası durumundadır. Bu anlayış, Pisagorcü geleneğin bizzat “kendisi” demek olan ilk dört rakamın (1, 2, 3 ve 4) –ki bunlar *tetraktys* veya *tetrad* olarak adlandırılır– aynı zamanda musikide “en uyumlu” addedilen üç aralığı [oktav (2:1), beşli (3:2) ve dördü (4:3)] oluşturması sebebiyle, Pisagorcü sembolizm açısından çok büyük bir önem taşımaktaydı (Heninger, 1961; Waterfield, 1982). Böylece musikideki uyum ile kâinattaki düzenin bütünüyle “aynı” ilkeler dâhilinde şekillendiği ifade edilmiş oluyordu (Can, 2001).

Hermetik gelenekte Pisagor<sup>7</sup> ve Hermes Trismegistus’un (üç-kere büyük Hermes) (İslam kültüründe İdris Peygamber)<sup>8</sup> “musiki ilmini” ilk bulanlar olduğuna inanılır ve bu yüzden de bu iki isim büyük bir saygıyla anılırlar (Çetinkaya, 1995; Kılıç, 2010). İhvân-ı Sâfâ *Risâleleri*’nde, bu bilgiler ve onların “kürelerin uyumu” konusundaki üstün duyma ve sezme yetileriyle ilgili olarak şu ifadeye yer verilir: “... tıpkı Üç-kere Büyük Hermes’in<sup>9</sup> ruhunun –ki o İdris peygamberdir, Allah’ın selamı üzerine olsun, Hak Teâlâ ‘Biz onu yüce bir makama yükselttik’<sup>10</sup> sözleriyle ona işaret eder– [o makama] yükselip gördüğü ve Fisagores’in ruhunun da işittiği gibi ...” (Shiloah, 1993: III: 57; Wright, 2010: 148).

İhvân-ı Sâfâ’nın İslam kültüründeki rolü konusu, özellikle de burada konu edilen hermetik gelenek bakımından son derece belirgindir. Seyyid H. Nasr (1985), risâlelerin kaynakları konusunda şu değerlendirmeyi yapar:

<sup>7</sup> Pisagor ve Pisagorcülük konuları hakkında kapsamlı çalışmalar için bkz. Guthrie (1987, 2011), Kingsley (2002); müzikte Pisagorcü gelenek konusunda ise bkz. Godwin (1993), James (1993).

<sup>8</sup> Hermes-İdris özdeşliğinin İslam kaynakları itibarıyla derinlemesine bir incelemesi için bkz. Kılıç (2010); farklı kültürlerde karşılaşılan Hermes ve hermetik kültür kavramları için bkz. Özbudun (2003).

<sup>9</sup> *Risâleler*’in Ayrıntı Yayınları tarafından yapılan Türkçe çevirisinde (ed. B. Sönmez) Hermes Trismegistus’un “III. Hermes” olarak çevrilmiş olması, çevirinin bazı kısımlarının güvenilirliği konusunda çeşitli soru işaretlerinin doğmasına yol açmıştır. Bu nedenle risâlelerle ilgili buradaki alıntılarda, Shiloah (1979) ve Wright (2010) esas alınarak, çeviriler tarafından yapılmıştır.

<sup>10</sup> Kur’an-ı Kerim, 19, 57

“... Risâlelerin kozmolojik yönüyle Pisagoryen [Pisagorcun] ve Câbirî<sup>11</sup> kaynaklardan çıktığı konusunda şüphe yoktur. İhvân defalarca özellikle sayıları tabiati anlamada bir anahtar kabul etmeleri ve aritmetik ve geometrinin sembolik ve metafizik yorumları konusunda, Pisagor ve Nikomakus’un öğretilerinin takipçileri olduklarını tekrarlarlar. Bundan başka Pisagor’u kendileri ile birçok bağları bulunan Harranlılar’la<sup>12</sup> bir tutarlar” (Nasr, 1985: 48-49).

Farmer (1925: 92-93) da Arapların, musikinin kozmolojik ve psikolojik yönlerine ilişkin bilgileri Sabiîler ve Süryanîler olmak üzere başlıca iki kanaldan öğrendiklerini belirtir. Farmer (1925)’a göre Pisagorcuların İhvân-ı Sâfâ üzerindeki etkileri de son derece büyük olmuştur. Farmer (1925), *Risâleler*’de yer alan şu ifadeyi, Pisagorcun “kürelerin uyumu” anlayışının tipik bir örneği olarak değerlendirir: “felekler ve yıldızların hareketlerinin, perdeler ve ezgilerin hareketleri gibi olduğu açıktır ... [felekler ve yıldızların] çıkardıkları sesler udun telleri üzerindeki perdeler gibi birbiriyle uyumludur ve ezgileri de ölçülüdür” (Farmer, 1925: 103).

Can (2001: 147)’ın da işaret ettiği gibi Osmanlı kültüründe, bu iki bilgenin, ilim ve sanatların kurucuları olduklarına ilişkin atıflarla değişik yüzyıllara ait kaynaklarda bolca karşılaşılır. Örneğin 15. yy.’ın en önemli bâtinî gelenek mensuplarından Kırşehirli Yusuf’a (KŞY) göre, “ol üstâdlar” musiki ilmini, felsefe (ilm-i hikmet), astronomi (ilm-i heyet), astroloji (ilm-i nücûm) ve tıp (ilm-i tıb)<sup>13</sup> ilimlerinden çıkarmışlardır (ed. Öztürk ve çev. Sezikli, 2014; Doğrusöz, 2011a, 2011b, 2007; Cevher, 2004a; Sezikli, 2000; Kamiloğlu; 1998). Urmiyeli Safiyüddin’in (UrmS) *Kitâbü’l-Edvâr*’ını Türkçeye çeviren tarihçi ve devlet adamı Ahmedoğlu Şükrullah (AŞh), musiki ilmi bilinmeksizin, “Mecisti ilmi”nin (Batlamyus’un astronomi ile ilgili El-Mecisti adlı eseri), “ilm-i hendese”nin (aritmetik), “ilm-i İklidis”in (“Öklid bilimi”, geometri), “ilm-i nücûm”un (astroloji) ve “ilm-i tıb”bın bilinemeyeceğini belirtir (Kamiloğlu, 2007: 42; Şirinova, 2008: 147; Bardakçı, 2008: 8, 2011: 8). Bedr-i Dilşad, musikiyi “ilm-i İdris” (Hz. İdris ilmi) olarak niteler (Ceyhan, 1997: II: 723). Edirne Sarayı’nın “hermetik” icracı ve nazariyecisi Hızır bin Abdullah (HbA) ise, “Fisagoris hakim-i evveldi ... eflakun âvâzın işitti ve bunu tasnif itdi” (Özçimi, 1989: 108; Çelik, 2001: 182) diyerek, yine Pisagor hakkındaki yaygın kanaati dile getirmiş olur.

Neoplatonist<sup>14</sup> ve Neopisagorist<sup>15</sup> öğretilerin İslam kültürüne eklenmesinde El-Kındî ve İhvân-ı Sâfâ’nın öncü bir rol oynadıkları bilinen bir gerçektir (Farmer, 1925;

---

<sup>11</sup> *Câbir ibn-i Hayyan (721-815): İslam bilim tarihinde “kimyanın babası” olarak bilinen, “hermetik külliyyat”la derin bağları bulunan ve aynı zamanda gizli ilimlerden simyayla yakından ilgilenmiş Harranlı (Sabiî) hermetik ve kimyacı. bkz. Kâhya (1995).*

<sup>12</sup> *Harranlılar: Çoğu zaman Sabiîlerle eşanlama gelecek şekilde kullanıldığı görülür. Hermes Trimegistus’u peygamberleri olarak gören ve Hermetik geleneğin en güçlü takipçileri olan topluluk. bkz. Sarıkavak (1997), Gündüz (2006).*

<sup>13</sup> *Bâtinî kaynakların “ayırt edici” özelliklerinden birini, musikinin, aritmetik, geometri ve astronominin yanı sıra “tıp” alanıyla da ilişkilendirmiş olması oluşturur. Konunun bu yönüne aşağıda değinilecektir.*

<sup>14</sup> *Neoplatonizm (Yeni Platonculuk): Akademinin kapatılmasından sonra (M.S. 529), Platoncu felsefe anlayışının Plotinos tarafından bazı Aristocu fikirlerle uzlaştırılarak “yeniden yorumlanması”yla gelişme*

Shehadi, 1995; Çetinkaya, 1995). Pisagor ve Eflatun (Platon), gizemci geleneklerin tümünde düşünsel bakımdan kurucu ve öncü konumundadır (Morewedge, 1992; Walbridge, 2001). Sonuçta Neoplatonculuk ve Neopisagorculuk, öz olarak Platonculuk ve Pisagorculuk öğretilerinin birer yeni yorumundan ibarettir ve bu yeniden yorumlama sürecinde İskenderiye Okulu'nun çok önemli bir rolü vardır; Plotinos, Neoplatonculuğun kurucusu olarak bilinir (Hançerlioğlu, 2006). Bâtınî geleneğe bağlı Osmanlı nazariyatçılarının da özellikle bu gizemci öğreti geleneklerinin musiki alanında üretmiş oldukları bilgi ve sembolizmden büyük çapta etkilenmiş oldukları, eserlerinde ortaya koydukları "içerik"ten anlaşılıyor. Esasen İslam kültüründe öncü ve önemli çok sayıda tarikatlaşmada de bu öğretilerin büyük rolleri olduğu bilinmektedir ki bunun başta gelen örneğini "Şeyhü'l-İşrak" Şihabeddin Suhreverdî (1155-1191) tarafından kurulan İşrakîyye oluşturur (Okudan, 2006). Osmanlı dünyasında bâtinî geleneğin kökleşme ve yaygınlaşmasında Suhreverdî ve onun en güçlü izleyicilerinden İbn-i Arabî (1165-1240)'nin ağırlığı malumdur (Okudan, 2006; Fazlıoğlu, 2011). Anadolu'da sûfî kültürün öncüleri olan Sadreddin Konevî (1210-1274), İbn-i Arabî'nin; Osmanlı medrese sisteminin kurucusu kabul edilen ve "vahdet-i vücûd" ("varlık birliği") anlayışının en güçlü temsilcilerinden olan Davud-ı Kayserî (1258-1350) ise Konevî'nin talebesi olmuştur (Okudan, 2006: 114). Mevlânâ Celâleddin Rûmî (1207-1273), "Şeyh-i Ekber"le tanışmış, görüşlerinden büyük çapta etkilenmiştir (Önder, 1989). Muhammed Nişaburî (ö. 12. yy.ın ikinci yarısı) (Shiloah, 2003; Fallahzade, 2005), Kutbeddin Şirazî (1236-1310) (Wright, 1978; Shiloah, 1979) ve Safedî (13. yy.) (Shiloah, 1979; Fallahzade, 2005; Tekin, 2007) gibi bâtinî geleneğin önde gelen temsilcilerinin, muhteviyat ve tasnif açısından Osmanlı dünyası nazariyecilerine öncülük ettikleri bir gerçektir. Ayrıca "âllâme" Kutbeddin Şirazî'nin, aynı zamanda Konevî'nin öğrencisi olmuş olması da, "bilgi birikimi"nin aktarımı bakımından dikkate alınması gereken bir husus arz eder. Bu bilgi aktarım zincirinin tipik bir örneğini, 10. yy.da İhvân-ı Sâfâ (Shiloah, 1993; Wright, 2010) ve 12. yy.da da Muhammed Nişaburî'ye (Shiloah, 2003; Fallahzade, 2005; Wright) ait eserlerdeki kozmoloji ve astroloji temelli musiki içeriğinin, 15. yy.da Hızır bin Abdullah'ta (HbA) neredeyse aynı şekilde yer alması oluşturur.

Osmanlı bâtinî kaynaklarında MAŞT şeklinde yapılan dörtlü sınıflandırma, gerek içerik ve gerekse de ilişkilendirilmiş olduğu kâinat unsurları nedeniyle dikkat çekici bir sembolizme sahiptir. Herşeyden önce bu sınıflandırma anlayışı musikin "salt" kendi "teknik" özellik ve ihtiyaçlarından kaynaklanmış görünmez. Çünkü açıkça bu türden "teknik" ölçütlere sahip değildir. Bu mantıkla yaklaşıldığında Gerdaniye'nin neden bir "âvâze", Muhayyer'in neden bir "terkib" ve Segâh'ın neden bir "şûbe" olduğunu, sırf perde içerikleri veya DDŞMdeki gibi dörtlü ve beşli cinsleriyle ele alıp açıklamak ve anlamak mümkün değildir. Öyleyse bu "sınıflandırma"nın gerçek mahiyeti nedir? Neden böylesi bir dörtlü sınıflandırmaya ihtiyaç duyulmuştur? Bu soruların yanıtının, musikiye

---

*gösteren felsefe akımı; bir bakıma ezoterik Platonculuk. İskenderiye merkezli olarak gelişme gösteren bu akım, ezoterik ve hermetik gelenekler üzerinde büyük etkiye sahip olmuştur (Hançerlioğlu, 2006).*

<sup>15</sup> *Neopisagorizm (Yeni Pisagorculuk): Pisagorculuğun Platonculukla birlikte yorumlanması çerçevesinde sayı sembolizmine, tanrısal vahye ve ruh-beden zıtlığına dayalı, M.S. 1.-2. yy.larda gelişme gösteren felsefe akımı (Arslan, 2012).*

ait perde, aralık, cins, vb. unsur veya ölçütlerde değil ama tamamen “özdeşleştirildiği” burçlar, seyyareler, dört unsur ve zaman bileşenlerinden kurulu hermetik “sembolizm”le bağlantılı olduğu gayet açıktır. MAŞT sınıflandırmasındaki her bir kategori, sadece “kozmos”u oluşturan unsurları temsil etme özelliği taşır; bu amaçla geliştirilmiştir. İçerik ve kategorileri bakımından bu sembolik sınıflandırma, Pisagorcu felsefede âlemdeki “ilâhî” düzeni simgeleyen “kürelerin uyumu/musikisi” anlayışının, Osmanlı kültüründeki ve sûfi gelenekteki bir yansımasından başka bir şey de değildir. Yukarıda değinildiği gibi kürelerin uyumu/musikisi anlayışı, Pisagorcu geleneğe göre tüm âlemin, “uyumlu musikiyel oranlara göre” yaratılmış ve düzenlenmiş olduğu ilkesine dayanır (Haar, 1980; Godwin, 1993). Buradaki musiki kavramı “dünyevî” manada bilinen musiki olmayıp, “kâinattaki düzene ait” (*cosmological*), “uyum” (*harmony*) ve “birlik” (*unity*) esaslı bir simgeden ibarettir. Bu temel anlayış, Batlamyus’un (2. yy.) *Harmonics* adlı eserinde, musiki alanının “kozmetik uyum” (*cosmic harmony*) ve “fiziksel uyum” (*physical harmony*) olmak üzere ikiye ayrılarak açıklanışında etkili olmuş (Haar, 1980; Barker, 2001); 5. yy.da ise Boethius’un *De musica* adlı önemli eserinde yer alan üçlü sınıflandırmada “*musica mundana*”<sup>16</sup> (“kâinatın musikisi”) adıyla yer almıştır (Randel, 1978; Haar, 1980; Godwin, 1993). *Musica mundana*, tanrı (makrokozmos), insan (mikrokozmos) ve âlem (kozmos) arasındaki “kusursuz” ilişkiyi ve bir anlamda “yukarıda olan, aşağıdaki gibidir” vecizesini temsil eder. Bu “hermetik motto”nun İslamî kültürdeki tipik yansıması ise “Allah, insanı kendi suretinde yarattı”<sup>17</sup> ifadesinde görülür. Felsefî ve inançsal açıdan büyük değer atfedilen “uyum ve birlik” kavramlarının, “Rönesans hümanistleri” üzerindeki derin etkisi de bu dönem sanatçıları ve bilim insanlarının eserlerinde son derece baskın bir karakter taşır (Berghaus,1992; Castelli, 2013). Bu dönemde felsefe, sanat ve bilim alanlarında öne çıkan Avrupalı isimlerin neredeyse tümü, “hermetizm”le, antik hermetik metinlerle (hermetik külliyyat, *corpus hermeticum*) yakından ilgili ve bağlantılıdır. Öyle ki ünlü astronom Kepler, *Harmonices Mundi* (1619) (“Evrensel Uyum” veya “Dünya Düzeni”) adlı eserinde, gezegenlerin hareketleri esnasında çıkardıkları bu “uyumlu nağme”lerin notalarını verir (Godwin, 1993: 234). Böylece “gezegen hareketlerine ilişkin üçüncü yasa”nın kâşifi olup, “modern bilim”in kurucuları arasında yer alma onurunu taşıyan Kepler’in de, aslında astronomi/astroloji ile musiki arasındaki antik hermetik bağlantı fikrinden uzak kalamadığı ortaya çıkar. Kaldı ki “Yeniden-doğuş” döneminin bizzat kendisinin, antik hermetik metinlere en yoğun ilginin gösterildiği bir dönem olması yönüyle Avrupa tarihinin çok özel bir bölümünü oluşturduğu da ayrıca bilinen bir gerçektir (Yates, 1991; Castelli, 2013).

---

<sup>16</sup> Kimi zaman *musica universalis* olarak da anıldığı görülen *musica mundana* dışında sınıflamanın diğer kategorilerini “*musica humana*” (insanda ruh ve beden arasındaki uyumu temsil eden içsel musiki) ve “*musica instrumentalis*” (sazende ve hanendeler tarafından icra edilen musiki) oluşturur (Godwin, 1993: 86).

<sup>17</sup> Bu ifade, Buhârî (İtk, 20) ve Müslim (Bir, 112) tarafından nakledilen hadisler yoluyla İslam kültürüne girmiştir. Çünkü Kur’an-ı Kerim’de, “Hiçbir şey O’na denk ve benzer değildir” (İhlâs suresi, 4) ve “O’nun benzeri yoktur” (Şurâ suresi, 11) şeklinde açık ifadeler yer almasına rağmen bu anlayışın özellikle “sûfi gelenek”te bir “temel taşı” halinde oluşu, konunun “dinler-üstü” bağlamı açısından çok dikkat çekicidir.

## “UYUM” FIKRİNİN KAYNAĞI: MAKROKOZMOS-MİKROKOZMOS İLİŞKİSİ

Hermetik gelenekte makrokozmos olarak nitelendirilen tanrı ile mikrokozmosu simgeleyen insan arasındaki bağı en iyi dile getiren ifadenin “yukarıda olan, aşağıdaki gibidir” şeklindeki vecize olduğu yukarıda belirtilmişti. İslam kültürü içinde karşılaşılan bazı ifadeler, bu hermetik motto açısından oldukça dikkat çekicidir. Bunların başta gelenlerinden biri ise, Anadolu bâtinî geleneğinin öncülerinden İbn-i Arabî’ye atfedilen ve onun da Hz. Muhammed’e ait bir hadis olduğunu belirttiği “nefsini bilen, rabbini bilir” sözüdür (İbn Arabî, 2011). Hem Yunus Emre’ye hem de Hacı Bektaş’a atfedilen, “Her ne arar isen kendinde ara”; Mevlânâ’nın “kendine kendinden seyahat eyle”; Yunus Emre’nin “ilim ilim bilmektir / ilim kendin bilmektir”; Şah Hatai’nin “evvel kendi kendin tanı” dizeleri hep “aynı” bağlama işaret eder. Felsefe tarihinde “kendini bilme” (Yun. “*gnothi seauton*”, Lat. “*nosce te ipsum*”) anlayışının temelde daima “yukarıdaki-aşağıdaki” uyumuna dayalı bu antik hermetik vecizeyle ilişkili olduğu görülür.<sup>18</sup> Sonuç olarak bu anlayışın gücü, etkisi ve oluşturduğu geleneğin zaman ve kültürler ötesi yaygınlığı öylesine dikkat çekicidir ki, örneğin Keykavus’un 11. yy.a ait *Kabusnâme*’si, Aşıkpaşa’nın 14. yy.a ait *Garibnâme*’si veya Erzurumlu İbrahim Hakkı’nın 18. yy.a ait *Marifetnâme*’si okunurken de kendisiyle karşı karşıya gelinir. *Kabusnâme*’de geçen şu bahis, bu anlamda gayet dikkat çekicidir: “Ama eğer Tanrı’yı bilmek istersen hodşinas ol, yani kendini bil, çünkü her kim kendini bildi, Tanrıyı bildi. Bu sözle anlatılmak istenen şudur ki, sen bilinensin o bilicidir, yani sen nakışsın, o nakkaştır. İmdi sen gayret et, kendi nakşın yoluyla düşün O’nu bilmek için, O’nun nakkaşlığı yoluyla düşünme ...” (ed. Özkırımlı, 1975: 79).

Musikideki “uyum” fikrinin esası da tamamen bu “büyük âlem-küçük âlem” ilişkisiyle bağlantılı görünmektedir (Berghaus, 1992). UrmS’in geliştirdiği dizgede aralıkların art arda gelme kurallarına ilişkin getirdiği kimi yasaklar, temelde “kusursuz uyum” anlayış ve ihtiyacının bir “gereği” idi. Bilindiği gibi “bakiye” aralığını Safiyüddin, kökensel olarak “uyumsuz” görüyordu. Bu aralığın “lahni aralıklar” arasında yer almasının yegâne sebebi, onun sadece dörtlüyü “tamamlama” vasfından kaynaklanıyordu (Wright, 1978; Uygun, 1999; Arslan, 2007). Yoksa “kusursuz uyuma sahip ezgiler” yaratılması açısından bakiye aralığı, “uyum” vasfına sahip olmayan, “kusurlu” bir aralıktı. “Bil ki, gerçekte (B) [bakiyye] aralığı uygun aralıklardan değildir. ... Kendisinde mülâyemet (kulağa hoş gelme) olmadığı halde, dörtlü aralığını tamamlayıcısı olması sebebiyle, bu şekilde birleştirilir” (Uygun, 1999: 71). Buna karşılık, aralıksal dizgede, bakiyenin bu kusurlu niteliğini bertaraf etmek üzere “c” ile gösterilen “mücenneb” aralığı yer almaktaydı. Bu aralık; (a.) taniniden bakiye aralığının çıkarılmasıyla veya (b.) iki adet bakiye aralığının toplanmasıyla elde edilebildiğinden, temelde “sagır” ve “kebir” olmak üzere iki farklı aralık genişliğine sahipti. Safiyüddin her ikisini de “c” olarak göstermekle birlikte, devir oluşumlarına ve bahir uygulamalarına bakıldığında, c açısından bu aralıksal farklılık hemen görülmektedir. Böylece devir oluşumu bakımından mücenneb aralığı “uyumlu” addedilmiş ve bakiye aralığını sayıca çok içeren daireler, nazariyede

<sup>18</sup> Değişik dönem, kişi ve kültürlerle ilişkin tüm bu ifadelerin, Delphi Tapınağı’nın girişinde yazan şu cümleyle bağlantılı olduğu görülür: “Kendini bil, bu yolla Tanrılar âlemini de bilirsin”.



“uyumsuz” (“mütenâfir”) görülmüşlerdi. Bâtînî gelenekte örneğün Uşşak[-ı Kadim]<sup>19</sup> (ttb) yerine Rast (tcc); Nevâ[-y1 Kadim] (tbt) yerine Nevrûz[-ı Asl] (cct) ve Bûselik[-i Kadim] (btt) yerine de Irak (ctc) cinslerinin tercih edilmesi ve kullanım bakımından yaygınlıkları, bunun dikkat çekici bir göstergesini oluşturur. Bu durum, bâtinî anlayışta “bakiye” aralığı içeren makamların kullanılmasından adeta “sakınıldığı”nı ima eder. Üstelik bâtinî geleneğün “makam sıralaması”nda, bakiye aralıklı üç makam olan Uşşak, Nevâ ve Buselik’e sıralamada en sonda yer verilmiş olması da ilginçtir (Oransay, 1966<sup>20</sup>; Öztürk, 2012d, 2013). Önceki modelde sıralama açısından “en başta” yer verilen bu üç makam, bâtinî gelenek nazariyecilerince en sona atılmışlardı. Bunu HbA, şöyle anlatır: “... ammâ ihtilâf vardır ... hükemâyile bu fennin üstâdları arasında ki ibtidâ rast perdesinden midür veyahud uşşak perdesindenmidür bazı mütekaddimler uşşak perdesinden ibtida idipdürürler ... müteahhir-i evvel makamı rastdur âhir makam uşşakdur” (Özçimi, 1989: 171-172; Çelik, 2001: 253). Bu açıdan değerlendirildiğinde mesela BMM üyelerinden Kadızâde Tirevî’nin (KdT), Uşşak makamını tarif ederken, bakiye aralığının bulunması gereken Bûselik-Çargâh adımına tarifinde “hiç” yer vermemesiyle ilgili tutumunun, daha anlamlı hale geldiği görülür. Üstelik KşY, HbA gibi bâtinî geleneğün en güçlü iki temsilcisinde, belirtilen makamlarla ilgili tariflere göz atıldığında, bu nazariyecilerin de açıkça “çekingen” bir tutum içinde oldukları hemen sezilir. Rast, Irak, Hüseyinî, Hicaz, İsfahan gibi makamların tariflerinde görülen “berraklık”, Uşşak, Nevâ ve Bûselik söz konusu olduğunda yerini bariz bir “bulanıklığa” terk eder. Buna ek olarak HbA’nın, kendisi tarafından geliştirilen “garib terkipler”in izahında, Uşşak’lı terkiplerin tümünü, tıpkı KdT gibi “bakiyesiz” ve iki tam perdeden oluşacak şekilde tarif etmesi de bu gözlemi pekiştiren önemli bir diğer gösterge oluşturur. Sergilenen bu tutumun kaynağında, bâtinî geleneğün “uyum” fikrine yüklediği “derin” ve “ilkesel” anlamın mutlaka bir etkisi olmalıdır. Öyle ki gerek makam tariflerinde ve gerekse de makamsal sıralamada, bakiye aralıklı makamlara fazlaca itibar edilmediği bâtinî kaynakların hemen tümünde gözlenebilen bir ortak nitelik halindedir.

Bu açıdan, Osmanlı dünyası bâtinî nazariyatçılarının UrmS ve MrgA ile temsil edilen “Sistemci Okul”un “takipçileri” olduğuna ilişkin “yaygın kanı”nın da tam anlamıyla bir “galat-ı meşhûr”dan ibaret olduğu gerçeğiyle yüzyüze gelinir (Öztürk, 2012a, 2012d). Türkiye’de bugüne dek yapılan yayınlarda kaynakların birbirinden adeta

---

<sup>19</sup> Buradaki “kadim” ekleri, Uşşak, Nevâ ve Bûselik’in Safiyüddin tarafından verilen aralık yapılarını belirtmek için kullanılmıştır. Belirtilen makam adları günümüzde tümüyle farklı bir aralık yapısına sahip olduklarından, bu ayrımın yapılması bir zorunluluk doğurmaktadır. Kaldı ki Osmanlı makam kültüründe, pek çok makam açısından, kökleri olasılıkla 17. yy.da bulunan önemli bir muhteva değişim ve dönüşümü yaşandığı anlaşılmaktadır. Bu konuda nazari düzlemdeki kaynak yetersizliğine karşın Ali Ufkî ve Kantemiroğlu nota koleksiyonlarından yansıyan eser içerikleri, yeterince açık bir tarihsel kanıt oluşturmaktadır.

<sup>20</sup> Gültekin Oransay’ın orijinali Almanca olan doktora tezine dayalı olarak kitaplaştırdığı bu kaynağa ait (yine Oransay tarafından yapılmış) ders notları şeklindeki Türkçe çevirileri okuma olanağı sağlayan değerli hocam Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal’a burada şükranlarımı sunmayı bir borç bilirim. Bu vesileyle, yazıldığı dönem itibarıyla öncü niteliklere sahip bu değerli çalışmanın Türkçe olarak yayınlanmasının, ülkemiz müzikoloji çevreleri açısından büyük önem taşıyacağını özellikle vurgulamak isterim.

bir “kes-yapıştır silsilesi” halinde bu yanlış kanının yaygınlaştırılmasına yol açtıkları ve meseleyi “bilimsel” anlamda sorgulamaksızın aktarageldikleri görülüyor. Oysa salt içerik, üslup ve kavramlar üzerinden yapılacak “yalın” bir karşılaştırma bile, bu iki “gelenek” arasındaki bariz farkları ortaya koymaya yeterlidir ve bu alandaki öncü çalışmalardan biri, Öztürk (2011) tarafından yapılmıştır.

## **PİSAGORCULUĞUN İKİ ZIT TEZAHÜRÜ: “DEVİRCİLER” ve “MAKAMCILAR”**

DDŞM temsilcisi olan nazariyecilerin “Sistemci Okul” olarak nitelendirilmesi “geleneği”nin kaynağında Kiesewetter, Collangettes, D’Erlanger, Land gibi Oryantalistlerin çalışmalarının yer aldığı bir gerçektir. Bu konuda özellikle Maalouf (2011), Yekta (1986) ve Arel (1969)’de yer verilen “referans” isimlere bakıldığında, durum açıkça görülür. Farmer (1925: 366), “eski”sinin ne olduğunu tam olarak açıklamamakla birlikte, Safiyüddin’i “yeni” Sistemci Okul’un “kurucu”su olarak anar. Wright (1978), bu adlandırmanın kaynağı hakkında özel bir bilgi vermez ancak, Batılı bilim insanlarının “geleneksel olarak” bu adlandırmayı kullandıklarına değinir. Uygun (1999) da benzer şekilde, Avrupalı müzikologların, Safiyüddin tarafından geliştirilen on yedi aralıklı ses sistemini eserlerinde esas alan daha sonraki musiki nazariyecilerine “Sistemalistler” adını verdiklerini belirtir. Sonuçta bu adın, bu modeli temsil eden nazariyecilere “neden” ve “ne zaman” verilmiş olduğu ve bu adlandırmayı ilk kez “kimin” kullandığı konusu “şimdilik” belirsizdir. Ancak Wright’ın (1978) vurgulamasında olduğu gibi Batılı araştırmacıların, konuyla ilgili yayınlarında bu nazariye okulunu, bu isimle anmayı bir alışkanlık ve gelenek haline getirdikleri de bir gerçektir. Yerli araştırmacılar da bu adlandırmayı “beğenip”, yaptıkları yayınlarda sorgulamaksızın kullanmaya devam etmektedir. Bu konuda Türkiye’deki “yaygın kanı” Safiyüddin’in, kendinden önceki çeşitli bilgileri derleyip toplayıp, yeniden bir düzene sokarak “sistemleştirmesinden” kaynaklandığı yönündedir. Kutluğ (2000)’a göre: “Musikimizi nazariyat alanında ilk defa sistematik bir incelemeye alan okul bu okuldur. Bu okuldan evvel, musikimizde bir nazari sistemin kurulmadığını görüyoruz” (Kutluğ, 2000: 26). Benzer olarak Arslan (2007)’a göre de: “Safiyüddin, Kındî ile başlayan Ortaçağ İslam dünyası musiki nazariyatını sistemleştirdiği için ‘Sistemciler’ olarak nitelendirilen yazarların öncüsü veya ‘Sistemci Okul’un kurucusu olarak kabul edilir” (Arslan, 2007: 1). Aynı konuda Agayeva ve Uslu (2008: 44): “XIII. yüzyılda (Farabî’den yaklaşık 300 sene sonra) Urmevî, 12 daire (edvâr, makam kelimesi henüz yok) ve 6 âvâzeyi (avazı) tertip ederek adlarını ve dizilerini ilk kez bir sistem şeklinde açıklamıştır. Sırf bunun için Urmevî, ‘sistemciler ekolünün kurucusu’ sayılır” demektedir. Oysa bu şerefin, Safiyüddin’den çok daha önce, *Kitâb-ı Musiki ü’l-Kebir* gibi seçkin ve öncü bir eser ortaya çıkarması sebebiyle Farabî’ye ait olması gerektiği bilinen bir gerçektir (Farmer, 1925; Can, 2001). Çünkü Farabî’yle birlikte Pisagorcu “kürelerin musikisi” anlayışı sahneden çekilmek zorunda kalmış ve yerine Farabî’yle temsil edilen Aristocu çizgideki “sorgulayıcı” bilimsel araştırma anlayışı etkinlik kazanmıştır (Tarasti, 1994; Nasr ve Leaman, 2007). Can (2001), *Kitâb-ı Musiki ü’l-Kebir* hakkında şu değerlendirmeye yer verir:

“Müzik teorisinin bu önemli eseri, Ortaçağ dünyasında geniş tesirler uyandırmış, Paris, Salamanca ve Bağdat gibi yerlerde okunmuştur. Kitapta aralıklar, tetrakortlar ve diziler gibi ses sistemine yönelik konulara geniş yer ayrılmıştır. Skala sistemi Greklerin büyük mükemmel sistemi’ne benzemektedir. Cinslerin çoğu çeşitli Grek teorisyenleri tarafından tarif edilen tetrakortlarla aynı olmakla birlikte sınıflanış ve düzenlenişleri farklıdır. Farabî’nin tetrakort sistemi daha çok kuramsal nitelikte olup, uygulamada ne ölçüde kullanılmış olduğu şüphelidir. ... Eserde söz edilen telli sazlar arasında ud, şahrud, Horasan ve Bağdat tanburları yer almaktadır. Farabî bu sazların perde bağları ve akort sistemleri hakkında ayrıntılı bilgiler vermiştir” (Can, 2001: 10).

İhsanoğlu (ed. 2003)’na göre de Farabî; “Greklerin musiki konusundaki eksik bilgilerini tamamlamak için yazılmıştır. Bu eser İslam musiki nazariyesine dair yazılan en mühim kitaptır. ... al-Farabî ses ve müziğin fizik ve fizyolojik esaslarını incelemede Grekleri çok aşmış, musiki aletleri hakkında ilk geniş incelemeyi yapmıştır. ... musiki aletlerini iyi tanıdığı ve iyi çaldığı için münakaşalarında pratiğe önemli ölçüde yer vermiştir. Ses fiziğinin temellerini atmış, fizyolojik ses ilmine önemli katkı yapmıştır” (İhsanoğlu, ed. 2003: XXXIV).

Nitekim Farabî’nin çalışmaları bu öncü niteliğiyle İbn-i Sina’ya da yansımış ve İslam felsefe tarihinde “Meşşâiler”<sup>21</sup> (Nasr ve Leaman, 2007; Nasr, 2008) olarak tanınan bu dev isimlerin çalışmalarıyla İslam bilimi, çok önemli gelişmeler kaydetmiştir. İbn-i Sina (çev. Turabi, 2004), izinden gittiği Farabî (Farmer, 1925; Agayeva ve Uslu, 2008) gibi, Pisagorcu “kürelerin uyumu” fikrini tümüyle anlamsız bulur. Nitekim aşağıdaki eleştirisi, “Meşşâi” geleneğin musiki konusuna yaklaşımını anlamak bakımından büyük önem taşır:

“... burada gök cisimleri ve insan nefsinin huyları ... ile musikal ses aralıkları arasında kurulan benzerliklere iltifat etmeyeceğiz. Zira ... bu görüş; ilimlerin konularını birbirinden ayırt edemeyen, asli olanla olmayanı birbirinden farklı görmeyen, felsefeleri eskimiş bir grubun yoludur. Bu görüşleri ayıklamaksızın miras olarak almışlardır. İşlenerek kusursuz hale getirilmiş bir felsefeye ulaşmaktan ve farklı konuları birbirinden ayırmaktan aciz kişiler de bunlara uymuştur. Gerçekten de nice hata ve gafletin sebebi, bir başkasının yolundan gitmektir. Pek çok yanlış, eskilere hüsn-i zan beslemek ve onlara ait olanı derhal ... kabul etmek sebebiyle doğmuştur. ... Biz ... tüm gayretimizle gerçeğin kendisini bizzat bulmaya; gücümüz elverdiği ölçüde geleneklere ... ait düşüncelere doğrudan ... katılmamaya gayret ettik” (İbn Sina, 2004: 1-2).

Bu tarihsel değerlendirme, Pisagorcu felsefeye yöneltilecek ağır bir eleştiri niteliğindedir ve bir bakıma Safiyüddin öncesi “bilimsel çabalar”ın temel vasfını göstermesi bakımından da büyük bir değer taşır. Sonuçta Safiyüddin’in, düşünsel planda Farabî ve İbn-i Sina’ya ait çalışmaların mirasçısı olduğu bir gerçektir (Can, 2004). Bu hususa dikkat çeken İhsanoğlu (ed. 2003: XXXV), Sistemci Okul nazariyesinin buraya

---

<sup>21</sup> *Meşşâiler ve Meşşâilik: İslam kültüründe Farabî, İbn-i Sina ve İbn-i Rüşd gibi isimlerin çalışmalarıyla tanınan ve Aristoculuk temelinde gelişme gösteren bilim ve felsefe anlayışına verilen isimdir. Meşşâi adı, Aristo’nun ders yapma tarzını nitelemek üzere “yürüyen” anlamına gelen Yunanca “peripatetik” sözünün Arapça çevirisinden gelmektedir.*

dayandığını vurgulamıştır. Kaldı ki *Şerefiyye*'de, ses hakkındaki çeşitli görüşlerini doğrudan alıntılıyıp çeşitli yönleriyle eleştirdiği Farabî'yi "âlim", "önder", "sonrakilerin en faziletlisi" ve "üstad" (Arslan, 2007) olarak anması, Safiyüddin'in kendi referanslarını yansıtması bakımından çok önemli bir gösterge oluşturur. Bu nedenle musiki nazariyesi alanında Safiyüddin'e kadar bir "sistemsizlik" içinde bulunduğu fikri kabul edilebilir görünmemektedir. Ayrıca Safiyüddin'in "tanini", "dörtlü" ve "oktav" aralıklarının "bölünüşünde", nazari açıdan Farabî'deki çeşitliliğin çok gerisinde kaldığı ve üstelik bu bölünüşü model olarak "tek"e indirgeyen bir mantık güttüğü de son derece açıktır. Bu çerçevede konunun derinlemesine bir araştırmaya büyük ihtiyaç gösterdiği belirgin şekilde açığa çıkıyor. Ancak şimdiki haliyle "sistemci" adlandırmasının kaynağında musiki teorisinin Safiyüddin tarafından "sistemleştirilmesi" düşüncesinin yer aldığı görülüyor.

Aslında, konuya adlandırmanın çağrıştırdığı "sistem" kavramı ve bu nazariye okulunun temel bir model olarak doğrudan ilişkili olduğu Eski Yunan nazariyat geleneği açısından yaklaşıldığında, "sistemci" nitelemesinin ancak kullanılan, açıklanan ve hesap edilen çift-oktav esaslı "ses sistemi"nden kaynaklanmış olacağı açıkça görülür. Özellikle bu konuda, Arel (1969: 28)'in Kiesewetter'dan aktardığı şu değerlendirmeye dikkat etmek gerekir: "Farabî kendisinden evvelki Arap musikicilerinin yanlışlarını düzeltmek ve Yunanlıların nazariyatını Araplar arasında sokmak istedi. ... Onun tarif ettiği musiki sistemi Yunanlıların kabul etmiş oldukları *Systema perfectum*'dur". Kiesewetter'in bu görüşünü benimsediğini vurgulayan Arel, kendi düşüncesini de şöyle dile getirir: "Büyük Farabî ses sistemindeki nağmelere Yunanlılar tarafından verilen isimlerle bu isimler için kendi koyduğu mukabilleri kitabında uzun uzun izah etmektedir" (Arel, 1969: 28). Aynı hususa, Rauf Yekta (1986) da dikkat çeker ve eserinde, Farabî tarafından yapılan bu dizgesel eşleştirmeye, çizelge halinde yer verir (Yekta, 1986: 30).

Burada kısaca Eski Yunan'daki "*systema*" üzerinde durmakta yarar vardır. Bilindiği gibi Sistemci Okul üyeleri, nazariyelerinin temellenişinde on beş perdeli "çift-oktav" ("*ellezi bi'l-küll merrateyn*") sistemini kullanmışlardır (Arslan, 2007; Sezikli, 2007; Bardakçı, 1986). Bu çift-oktav sistemi (*systema teleion*), aslında Eski Yunan'da "büyük mükemmel sistem" (*systema teleion meizon*) veya "değişmez sistem"<sup>22</sup> (*systema ametabolon*) olarak biliniyordu (Landels, 1999: 89-90; Hagel, 2009: 4-7). "büyük mükemmel sistem"ın esasını, dört adet tetrakordun (inceden kalına doğru *hyperbolaion*, *diezeugmenon*, *meson*, *hypaton*) inici bir sırayla birbirine bitişik-ayrık-bitişik sırada eklenilerek ve en altta "ekleme" anlamında "*proslambanamos*" adı verilen en kalın perdenin de ilavesiyle çift-oktav genişliğine ulaşılması oluşturur (Barker, 1984). Eski Yunan'da bu temel sistemin "daha dar" bir diğer şekli "oktav+dörtlü"den oluşturuluyor ve buna da "küçük mükemmel sistem"<sup>23</sup> adı veriliyordu. Bu sistemde *hyperbolaion*, *diezeugmenon* terakordları yer almıyor, buna karşılık *hypaton* ve *meson* tetrakordlarına tiz tarafta "bitişik" olarak "*synemmenon*" adlı tetrakord ekleniyordu (Anderson, 1994: 199-

<sup>22</sup> bkz. Yekta (1986); Hagel (2009).

<sup>23</sup> Bu sistemin bir benzeri, DDŞM'de "zi'l küll ve'l erbaa" (Kalender, 1982; Uygun, 1999; Pekşen, 2002) adıyla kullanılmıştır.

201). Bu değişim nedeniyle de bu sistem, “değiştirilmiş sistem” (*systema metabolon*) olarak adlandırılıyordu (Hagel, 2009: 4-7).

Sonuç olarak İslam dünyasının öncü nazariyecileri ve “Sistemci Okul” mensupları, Eski Yunan’daki çift-oktava dayalı “büyük mükemmel sistem”de ilkesel açıdan herhangi bir değişiklik yapmamışlar ve sistemi bu temel vasfıyla aynen benimsemişlerdir. Nitekim UrmS, *Şerefiyye*’de, Farabî’den alıntılanarak<sup>24</sup> aynı on beş perdeli çift sekizli sistemindeki her bir perdenin aldığı Eski Yunanca adları, Arapça karşılıklarıyla birlikte sıralar.<sup>25</sup> Bu uygulamaya, Safiyüddin sonrası süreçte örneğin Maragalı’nın *Camiü’l-Elhân*’ında (Bardakçı, 1986; Sezikli, 2007), LMÇ’nin *Fethiyye*’sinde (Tekin, 1999) ve hatta Seydî’nin *El-Matla*’sında (Arısoy, 1988; Popescu-Judet, 2004) da aynen rastlanır. Bu temel tutum, “sistemci” niteliğinin dayandığı mantık açısından “somut” bir gösterge oluşturmaktadır. Konunun bu yönüne, bugüne dek gereken ilginin gösterilmemiş olması gerçekten ilginçtir. Araştırmacıların, oktavin on yedi aralığa bölünmesine gösterdikleri büyük ilginin, “sistem” ve “sistemcilik” kavramları açısından benzer bir hassasiyete sahip olamadığı anlaşılıyor.<sup>26</sup> Oysa özellikle *Şerefiyye* adlı eserinde Safiyüddin bizzat kendi ifadeleriyle “Eski Yunan üstadlarının yolu”ndan gittiğini açıkça beyan etmekteydi (Wright, 1978; Yekta, 1986; Arslan, 2007). Bu çift-oktav sisteminin, yazılı kaynaklar itibarıyla Eski Yunan’dan beri musiki alanına temel teşkil ettiği ve Avrupa ve özellikle Doğu Akdeniz dünyası musiki kültürlerinin temel ses sistemini oluşturma vasfını halen korumaya devam ettiği de bir gerçektir.<sup>27</sup> Nitekim Osmanlı bâtinî nazariyatçıların, oktavin on yedi aralığa bölünmesi “mesele”siyle neredeyse hiç ilgilenmezlerken, ismen saydıkları ve tariflerinde kullandıkları “tam perdeler” bakımından bu on beş perdeli dizgeye ilkesel düzeyde bağlı kalmayı sürdürmüş olmaları da son derece dikkat çekicidir.<sup>28</sup> Konunun bu yönü ve niteliğinin, makam nazariye tarihi ve ses sistemi tartışmaları bakımından ayrıca hayatî bir önem taşıdığı aşikârdır. Türkiye’de geleneksel musiki uygulamalarının temel olarak hâlâ bu dizge içinde şekillenmeyi sürdürüyor olması göz önüne alındığında, konunun önemi çok daha iyi anlaşılır.

Burada bir hususa daha dikkat çekilmesinde yarar vardır. Kullandıkları kavramlar, öncelik ve tercihleri bakımından değerlendirildiğinde DDŞM üyeleriyle BMM üyeleri arasındaki “niteliksel ayrım”, Pisagorcunun gelenekteki “*mathematikoî*” (“matematikçiler”) ile “*akousmatikoî*” (“sözlü öğretileri dinleyenler”) (Guthrie, 1987: 30-31; 2011: 202-204) arasındaki ayrıma çok önemli benzerlikler taşımaktadır. “Sözlü öğretiler” anlamına gelen “*acousmata*”, aynı zamanda “sırlar” (*symbola*) olarak da biliniyordu ve Pisagorcunun bu kolu, tarikatın “ezoterik” yönünün en güçlü ve en

<sup>24</sup> bkz. Yekta (1986: 30-31); Maalouf (2011: 131-134).

<sup>25</sup> bkz. Arel (1969: 28); Yekta (1986: 30); Arslan (2007: 316-317).

<sup>26</sup> Bu konuda özellikle Wright (1978)’in tümüyle “oktav düzenlenişi” üzerinde yoğunlaşmış olması tipik bir örnek oluşturur.

<sup>27</sup> Çift-oktav sisteminin Avrupa müzik tarihindeki yeri konusunda bkz. Christensen (ed. 2002: 109-192).

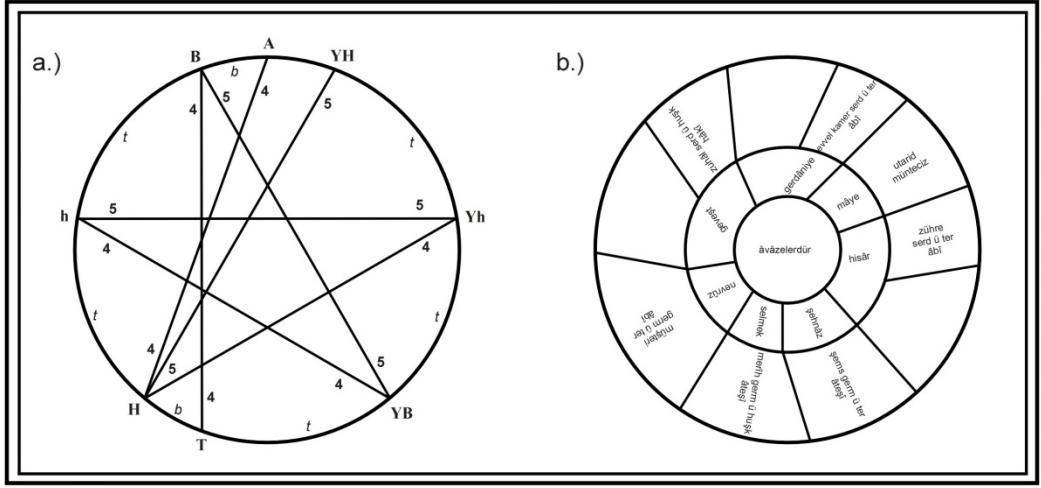
<sup>28</sup> Kimi kaynaklarda “on altı” veya “on üç” perde olarak verilen sistemler de ilkesel olarak çift-oktav sisteminin birer versiyonu durumundadır. bkz. Can (2001: 150-169).

muhafazakâr temsilcileri durumundaydılar.<sup>29</sup> Buradaki “dinleme” vasfının, sırf sözcük anlamıyla bile yaklaşıldığında “semâ etmek” kavramıyla olan yakınlığı elbette dikkat çekicidir. Sonuçta *akousmatikoi* üyelerinin, sözlü gelenek yoluyla hermetik kültürün sırlarının/gizemlerinin taşıyıcıları oldukları gerçeği açığa çıkıyor ki sûfî gelenek bakımından bu hususun özellikle dikkate alınması gerektiği ortadadır. Bu gurubun üyeleri tümüyle “sembolik” bir dil kullanıyorlar; “sır”ları ancak belli bir inisiyasyon/erginleme süreci sonunda ve aşamalar halinde yeni üyelere açıklıyorlardı. Daha da önemlisi, sırları temsil eden semboller, “saklama” ve “açıklama” işlevlerinin her ikisini birden yerine getirdiklerinden (Cassirer, 2011), kullandıkları simgesel dil, bu çerçevede büyük önem taşımaktaydı.<sup>30</sup> Bâtınî gelenek temsilcilerinin temel vasıflarından birinin bu “sır” kültürü olduğu ve “rumuzların”, “semboller”in bu kültürde de “belirleyici” bir rol sahibi olduğunu burada özellikle hatırlamak gerekir. Mesela KşY, musiki risalesinde: “İmdi bunlar rumûzlardur [gizli işaretler] ki bu rumûzların altında künûzlar [hazinelere] vardır. Bu rumûzlar, bu künûzlar bu ilmde gizlidir. Bu ilmde kâvî [sağlam/kuvvetli] üstad gerektür ki bu işâretleri fehm eyleye [anlaya]” (ed. Öztürk ve çev. Sezikli, 2014: 57) demektedir. 1504’te yazdığı *El-Matlâ* adlı eserinde yer alan şu ifadeler, Seydî’nin de benzer bir “sır kültürü” içinde yetişmiş olduğunu açık biçimde ortaya koyar: “... işbu esrâr-ı hafıyyedendür [bu gizli sırlardandır]... Bu düzeni ifşa itmemeklik [açıklamamak] üstazlardan vasiyettür [üstazların vasiyetidir]. Anın çün zikretmedik [O yüzden anmadık]” (Arısoy, 1988: 96-97; Popescu-Judet, 2004: 155). Seydî’nin “üstad-şakird” temelli bir “sır”, “sadakat” ve “liyakat” kültüründen geldiği; o kültür içinde yetiştirildiği son derece açıktır. Bu kültürün temel özelliğini yazılı kaynaklardan ziyade usta-çırak ilişkisi ve bu geleneğe özgü sözlü aktarım oluşturur. Nitekim Osmanlı bâtınî geleneğini temsil eden nazariyecilerin hemen hepsi, Fisagores, Farabî, İbn-i Sina, Safiyüddin gibi “referans” isimleri eserleri üzerinden değil, haklarında aktarılan efsaneleşmiş hikâyelerden tanınırlar. Örneğin Seydî, eserinde, Safiyüddin’in musiki ilmine “*ilm-i esrâr*” (“sırlar bilimi”) (Arısoy, 1988: 22; Popescu-Judet, 2004: 29) adını verdiğini dile getirir ki bunun tümüyle “sözlü gelenek”e dayalı “aktarma” bir bilgi olduğu açıktır. Yine Seydî’nin, perdelerle ilgili olarak verdiği şekle “*kenzü’l-esrâr*” (“gizli sırlar hazinesi”) (Arısoy, 1988: 74; Popescu-Judet, 2004: 109) başlığını vermesi de ayrıca dikkat çekicidir.

Sistemciler ile bâtınî gelenek mensupları arasındaki ilişki, “daire sembolizmi” üzerinden, Pisagorculuk bağlamında dikkat çekici bir analiz yapılmasına imkân tanımaktadır. Sistemcilerin temel kavramı olan “devir”in, daire olarak “temsil”i ve bu dairenin “gösterdikleri” ile bâtınî geleneğe bağlı olanları arasında yapılacak yalın bir karşılaştırma, yukarıdaki tespit bakımından açık bir kanıt oluşturabilir. Bunun için DDŞMye özgü bir daire (burada Bûselik dairesi) ile örneğin KşY’deki “âvâzeler” dairesini yanyana görmek ve “içerikleri” itibarıyla “gösterdikleri”ni karşılaştırmak son derece yararlı olacaktır (Şekil 1):

<sup>29</sup> Porphyry gibi bazı kaynaklar, akusmatikçilerin, “yüzeysel” bir eğitimden geçtiklerini belirtmekteydiler. Onlara göre matematikçiler, Pisagorculuğun “gerçek” temsilcileriydiler. bkz. Guthrie (1987: 123-135).

<sup>30</sup> Sembol/simgе kavramının mistik bir analizi için bkz. Cassirer (2011); kültürel ve iletişimsel boyut ve işlevleri için bkz. Fontana (1994).



Şekil 1: DDŞMye özgü Buselik daireesi ile BMM temsilcilerinden Kırşehirli Yusuf'a ait "âvâzeler" daireesinin karşılaştırılması. Soldaki daire (a) "quadrivium"un, sağdaki (b) ise ezoterik Pisagorculuğun tipik unsurlarını içermektedir.

Dairenin bizzat kendisinin tanrısı ("bir") simgelediği yukarıda belirtilmişti. Ayrıca Pisagorculara göre en "mükemmel" şeklin "daire", en mükemmel hareketin de "daireysel hareket" olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda her iki "daire" temsilinin öncelikle, Pisagorculuğa özgü bu temel anlayışı yansıttıkları bir gerçektir. Bu iki dairenin "gösterdikleri" veya "içerdikleri"ne bakıldığında ise şunlar görülür: "a" ile gösterilen ilk daire, Ortaçağ'da "quadrivium" ("dört-yol") olarak adlandırılan ve Pisagorculukta dört temel bilgi alanını oluşturan aritmetik-geometri-astronomi-musiki ilimlerini içerecek şekilde düzenlenmiştir. Burada dairenin kendisi geometriyi; "b" (256:243) ve "t" rumuzları (9:8) sayısal oranlar itibariyle aritmetiği; Pisagorculara göre musikideki en uyumlu aralıklardan olan dörtlü (4) ve beşlilerin (5) birleştirilmesiyle elde edilen "yıldız" benzeri hatlar astronomiyi temsil eder. Musiki ise, belirtilen ilimlerin tümünü "içermesi" bakımından, kâinat bilgisinin en mükemmel temsilini gerçekleştirmiş olur. Bu "yalın" göstergesel tercihin, "sembolik" bağlam itibariyle aslında bütün bir "Pisagorcun felsefe"yi ("evren sayıdır") temsil ettiği gayet açıktır. Bu "algısal ve ifadesel üslup", açıkça "matematikçiler"e (*mathematikoi*) özgüdür. Bu açıdan yaklaşıldığında DDŞMye bağlı nazariyecilerin (devirciler), "matematikçiler"e önemli benzerlikler sergiledikleri bir gerçektir. İkinci daire (b) ise, Pisagorcun kozmoloji temelinde burçlar/makamlar, seyyareler/âvâzeler, şubeler/dört-unsur ve dört-tabiat arasındaki "uyum" ve "birlik" bağını vurgulayan, tamamen ezoterik bir muhtevaya sahiptir. Görüldüğü gibi bu dairenin "içerik" ve "temsil" itibariyle gösterdikleri, diğerinden bütünüyle farklıdır. Bu dairede; "görünenin ötesi"ne, "derûn"a bakmakla ilgili temel bir sezgi ve ifade ediş yer almaktadır. Başka bir ifadeyle buradaki "simgesellik", "sır kültürü"nü bir yansımasıdır.

Bu nitelik, ikinci tip dairesel temsilin, öz olarak “gizli sırları taşıyan/aktaran” nazariyecilere (makamcılar), dolayısıyla bir bakıma “akusmatik” Pisagorculara (*akousmatikoi*) özgü olduğunu göstermektedir. Sonuçta bu iki “daire” anlayışının, Pisagorculuğun biri “pozitivist” (*matematikçilere özgü*), diğeri ise “ezoterik” (*akusmatikçilere özgü*) nitelikteki iki “zıt” yönünü yansıttıkları açığa çıkmaktadır. Bu tespitte eklenmesi gereken bir diğer husus da, özellikle ezoterik anlayışta, musikinin aritmetik, geometri ve astronomiye ek olarak “ilm-i tıp”la da ilişkilendirilmiş olmasıdır. İnsan vücudundaki “dört” salgı, ezoterik anlayışta musiki-tıp ilişkisinin esasını temsil etmekte idi. Bu ilişkiye matematikçilerde rastlanmaması dikkat çekicidir. Ayrıca ezoterik anlayışın, “astronomi”den ziyade “astroloji”yle ilgili oluşu da, iki “anlayış” arasındaki temel farklılıklardan bir diğerini oluşturur. Matematikçilerin sayılara verdiği pozitif önem, akusmatikçilerde sayıların sembolik ve ezoterik anlamlarına verilen öneme dönüşmüştür.

### **BÂTİNÎ MAKAM MODELİ (BMM): TEMSİL, SINIFLANDIRMA ve SÜREÇLER**

Bâtînî makam modelindeki her bir kategori, öz olarak Pisagorcu kozmolojinin unsurlarıyla temsili bir ilişki içindedir. Hermetik geleneklerde büyük önemi olan astroloji ve musiki ilişkisi, bu kozmoloji anlayışının adeta omurgasını teşkil eder. Dörtlü sınıflandırmada makam, astrolojide zodyak demektir. Âvâze kategorisi, yedi gök cismini temsilen ortaya konulmuştur. Şûbe, Pisagorculuğun en temel simgesi olan *tetraktys*'i temsil eder. Bu yüzden dörtlüler halinde sınıflandırılan hemen her kozmolojik unsur, esas olarak şubelerle ilişkilidir. Temelde yaratılıştaki dört aşama (tanrı-akıl-ruh-madde), dört unsur (toprak-su-hava-ateş), dört tabiat (sıcak-soğuk-kuru-yaş), ezoterik geometrideki dört unsur (nokta-çizgi-yüzey-cisim), dört temel gezegen açısı ( $60^{\circ}$ - $90^{\circ}$ - $120^{\circ}$ - $180^{\circ}/0^{\circ}$ ), ezoterik tıpta insan bedenindeki dört sıvı/hilt (kan-balgam-sevda-safra), dört yön (kuzey-güney-doğu-batı), dört mevsim (ilkbahar-yaz-sonbahar- kış), vb.<sup>31</sup> Terkibler ise doğrudan zamanla ilişkilidir ve bu yüzden, önceleri ay ve güneşin çeşitli hareket birim ve periyodlarıyla ilişkilendirilerek, sayıca sınırlandırılmışlardır: 24 saat, 30 gün, 52 hafta, vb. Ancak süreç içinde sayısal sınırlandırmalardan vaz geçilmiş ve “terkibata nihayet yoktur” denilmiştir. Aşağıda, belirtilen kategorilerin simgesel yönleri ve musiki bakımından da teknik nitelikleri ayrıntılı şekilde ele alınmaktadır.

#### **Burçların Temsili: On İki Makam ve Astroloji-Musiki İlişkisi**

BMMde “temel” durumdaki “makam” sözcüğü, kaynaklarda aynı anlama gelen “mevki”, “mahal”, “yer” gibi sözcüklerle birlikte kullanılmıştır. Arapça bir sözcük olan makam da diğerleri gibi “yer, konum, durum, hâl” bildiren bir sözcüktür. Gültekin Oransay, sözcüğün anlam bakımından sekiz farklı bağlamda kullanıldığını göstermiştir (ed. Durmaz ve Daloğlu, 1990: 56-58). Durmaz ise, makam, âvâze ve şûbe ayrımının, tümüyle İslam dinine özgü “yaratılış” ve yaratılışa ait “yasalar” ile “düzen” anlayış ve inancına bağlı olduğunu ileri sürmüştür. Durmaz (1991: 3)’a göre: “İlk bakışta Ortaçağ’ın dört temel biliminden biri olarak musikinın ... astronomi ile bağıntı kurması doğaldır.

<sup>31</sup> Dörtlü sınıflandırmalarla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Sönmez (ed. 2012: 154-156).



Ancak bu yaklaşımın islam çevresine girdiği anda ... islamın görüşleri doğrultusunda yeniden biçimlendirilmesi kaçınılmazdır”.

Belirtilen dörtlü sınıflandırmanın, kozmolojik, astrolojik yönlerine ve çeşitli “gizemli sayılar”la olan bağlantılarına, yukarıda zikredilen çeşitli kaynaklarca değinilmiş; ancak belirtilen ilişkilerin kapsamlı bir çözümlemesi ortaya konulamamıştır. Bu nedenle burada, makam sözcüğünün çok farklı bir yönüne dikkat çekilerek, belirtilen kategorilerin tümü açısından, konunun simgesel yönü ve felsefi temelleri üzerinde durulmaktadır.

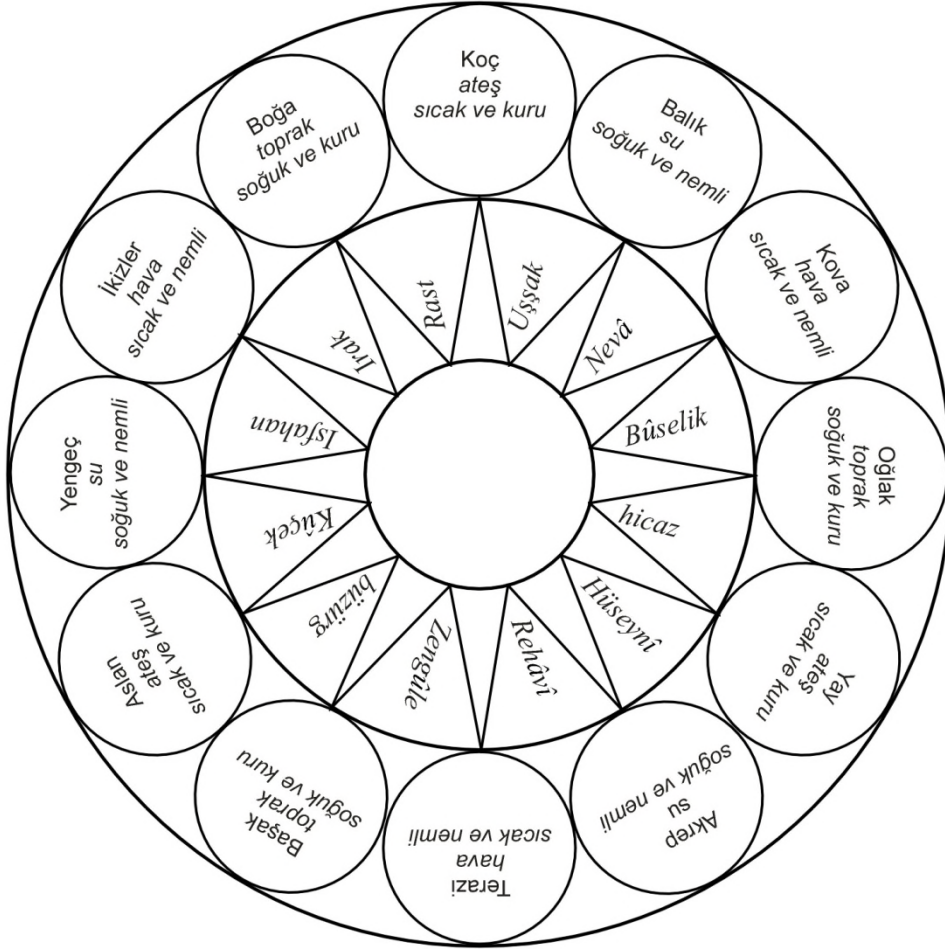
BMM, makam kavramını “burç”la özdeş görür ve sembolizm kaynaklı musiki nazariyesine de zodyaktaki on iki burca karşılık gelen “on iki makam”ı temel alır. Bu nedenle, Osmanlı bâtinî kaynaklarında perde/ev/hâne terimleriyle birlikte kullanılan makam sözcüğünün, kaynağını musikiden ziyade astrolojiden ve esas olarak da zodyaktan aldığı bir gerçektir. Bu konuda Durmaz (1991: 4), şu tespite yer verir: “... on iki ayrı oluşumun (burc) oturduğu-oturtulduğu, durduğu yer (karar-gâh) bu oniki burcun değışmez orunlarını (=makâm) oluşturur. Birbirinden ayrı yapıda bu oniki burcun karşılığı olarak, aşitsal farklılıklar gösteren oniki ayrı kural (=12 makâm) belirlenir. Giderek 12 burc’a 12 makâm yakıştırması yerleşir”.

Astroloji ve musiki ilişkisi, sembolizm açısından, ezoterik geleneklerde çok önemli ve öncelikli bir yer tutar (Pingree, 1973; Pacholczyk, 1996). Osmanlı’da bâtinî geleneğe bağlı nazariyecilerin astroloji-musiki ilişkisi konusundaki bilgilerinin kaynağında İhvân-ı Sâfâ’nın; İhvân’ın kaynağında Batlamyus’un; Batlamyus’un kaynağında ise Eski Yunan’da geliştirilen ezoterik anlayışın yer aldığı bilinen bir gerçektir. İslam dünyasında Kindî’nin ilk çevirileri de, astroloji-kozmoloji-musiki ilişkileri bakımından öncü bir rol oynamıştır (Farmer, 1925; Godwin, 1993). Tipik bir örnek olması nedeniyle HbA tarafından eserinin girişinde özellikle de burçlar, seyyareler ve dört elementle ilgili olarak aktarılan bilgilerin, açık bir şekilde bu kaynak silsilesinin bir ürünü olduğu görülür. Bu konuda Osmanlı 15.-16. yy. kaynaklarına şöyle bir bakıldığında, musiki ve astroloji alanlarının gerek konu içerikleri ve gerekse de terminolojileri bakımından çok önemli ortaklıklar sergiledikleri hemen fark edilir. “Hâne/ev/burç/makam”, “evc x hazîz”, “seyir”, “doğma/çıkma/zuhur etme x batma/inme”, “suud x hübut”, “yücelme x alçalma”, vb. terimler, her iki alan tarafından “ortak” bir şekilde kullanılır. Örneğin musikide “evc” en tiz perdeyi gösterirken, astrolojide bir yıldızın en yüksek konumunu ifade eder.<sup>32</sup> Hâne/ev/burç/makam sözcükleri musikide “perde”yi, astrolojide ise zodyak üzerindeki burç yerleşimini gösterir. Seyir, yıldızların birbirlerinin evlerini ziyaret etmesi anlamıyla astrolojide kullanılırken, musikide de âgâz edilen perdeden karar edilecek perdeye doğru gerçekleşen hareketi ifade eder. Doğma/çıkma/zuhur etme astrolojide yıldızın görünmeye başlamasını, musikide de ses vermeye başlangıcı ifade eder. Benzer olarak inme/hübut/alçalma da astrolojide yıldızın batışını, musikide ise karar edişi belirtir. Sonuçta bu iki alan, “temelden” birbirleriyle bağlantılı durumdadır. Nitekim 18. yy. nazariyecilerinden Tanburî Küçük Artin (TKA), yazdığı risâlede açıkça şu ifadelere yer verir:

---

<sup>32</sup> HbA’ın astrolojik bağlamda “evc” terimi için “yücelmen”, karşıtı olan “hazîz” için ise “inmen” terimlerini kullanmış olması, tarihsel Türkçe kullanımı bakımından son derece dikkat çekicidir.

“... bu şeref hübut evci dediğimiz ehl-i nücûm [astrolog] olmalı ve sazende olmalı ... birisini bilib, birisini bilmese zevkiyat olmaz. Zira yedi feleğin ki gökyüzünde onlar biri birisin evinden nice ki o şerefi alırlarsa. O şeref aldıkları yer, felekiyatların taksim yeridir ... ilm-i nücûmda da nice ki bir felek bir burcdan, o bir burca gider türlü türlü zuhuratlar olduğu gibi bizim musikimizde de hüseyni agazesi buselik uğrayub aşiran karar ederse, ona buselik-aşiran derler. Musikide ilm-i nücûm budur” (Popescu-Judetz, 2002: 93-94).



Şekil 2: Hızır bin Abdullah'ta burçlar, makamlar, dört-unsur ve dört-tabiat ilişkisi.

Zodyak üzerinde 30 derece mesafedeki her “alan”, burçlara ait “hâne”leri; yani burçların “yerlerini” belirler (Hoskin, 1997; Encausse, 1999). Bu yerler aynı zamanda burçların “ev”leri, “hâne”leri ve “makam”larıdır. Burç ile hâne/ev/makam özdeşliğinin musiki nazariyatındaki yansımalarının “on iki makam” kavramını oluşturduğu gayet açıktır. Bu ifade, zodyak “dairesi”ndeki on iki “ev/hâne/makam/mevki/mahal/yer” demektir. Böylece aslında hepsi de benzer anlamlara sahip çeşitli sözcüklerin, birbirleri yerine kullanılabildikleri görülür. Ancak “terimleşme” sürecinde “makam” sözcüğünün,

diğerleri arasından sıyrılarak öne çıktığı ve yaygınlaştığı anlaşılmaktadır. HbA'ta (Özçimi, 1989: 143; Çelik, 2001: 218) yer alan ve hermetik sembolizmde tanrıyı simgeleyen “güneş”, “daire” ve hatta “göz” şeklindeki şu diyagram, burç-makam-tabiat-dört unsur ilişkisinin tipik bir “özeti” halindedir (Şekil 2).

Diyagramda yer verilen ilişkiler, Osmanlı bâtinî kaynaklarının hemen tümünde benzer bir anlayışla yer almıştır. Bu ilişkilerin tablo halinde düzenlenmesi, ilişkilerin çok daha açık bir şekilde görülmesini sağlayacaktır (Tablo 2).

Tablo 2: BMMde makamlar, burçlar, dört-unsur ve dört-tabiat.

<b>Makam</b>	<b>Burç</b>	<b>Unsur</b>	<b>Tabiat</b>
<i>Rast</i>	<i>Hamel (Koç)</i>	<i>Ateş</i>	<i>Sıcak ve kuru</i>
<i>Irak</i>	<i>Sevr (Boğa)</i>	<i>Toprak</i>	<i>Soğuk ve kuru</i>
<i>İsfahan</i>	<i>Cevza (İkizler)</i>	<i>Hava</i>	<i>Sıcak ve nemli</i>
<i>Zirefkend-i Küçek</i>	<i>Seretan (Yengeç)</i>	<i>Su</i>	<i>Soğuk ve nemli</i>
<i>Büzürg</i>	<i>Esed (Aslan)</i>	<i>Ateş</i>	<i>Sıcak ve kuru</i>
<i>Zengüle</i>	<i>Sünbüle (Başak)</i>	<i>Toprak</i>	<i>Soğuk ve kuru</i>
<i>Rehâvî</i>	<i>Mizan (Terazi)</i>	<i>Hava</i>	<i>Sıcak ve nemli</i>
<i>Hüseynî</i>	<i>Akreb (Akrep)</i>	<i>Su</i>	<i>Soğuk ve nemli</i>
<i>Hicaz</i>	<i>Kavs (Yay)</i>	<i>Ateş</i>	<i>Sıcak ve kuru</i>
<i>Bûselik</i>	<i>Cedi (Oğlak)</i>	<i>Toprak</i>	<i>Soğuk ve kuru</i>
<i>Nevâ</i>	<i>Delv (Kova)</i>	<i>Hava</i>	<i>Sıcak ve nemli</i>
<i>Uşşak</i>	<i>Hut (Balık)</i>	<i>Su</i>	<i>Soğuk ve nemli</i>

Burada makam sözcüğü açısından bir noktaya daha dikkat çekilmesinde yarar vardır. Bilindiği gibi makam sözcüğü, aynı zamanda dinsel ve özellikle de bâtinî anlamdaki “yüce” ve “ilâhî” nitelikteki “yer” ve “hâl”lerin ifade edilmesinde de kullanılır. Bu durum, özellikle bâtinî gelenek mensuplarının, sözcüğün yaygın şekilde kullanılması sürecinin öncüleri olduğunu da açıkça ortaya çıkarır. Nitekim özellikle sûfî kültür içinde yazılmış çok sayıda eserde, makam sözcüğüne “ulvî” bir anlam verildiği görülmektedir.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Bu çerçevede “dört kapı, kırk makam”, “hâller ve makamlar”, “makam-ı İbrahim”, “makam-ı Mahmud”, vb. ifadeler, makam sözcüğünün dinsel, inançsal ve özellikle de tasavvufî bağlamdaki kullanımlarının tipik örneklerini oluşturur. Ayrıca bkz. Oransay, 1990 (ed. Durmaz ve Daloğlu).

Kavramın musikide kazandığı anlam ve işleve bakıldığında, aslında yine özelleşmiş bir “yer” anlamıyla karşılaşılmaktadır. Çünkü makam, teknik bir terim olarak musikide, geleneksel perde dizgesinde (GPD) “merkez” niteliği kazanmış “perde”lere; bu perdelerin “konum” ve “yerleşim”lerine işaret etmektedir. Makam, sonuçta hafıza ve hatırlama kültürünün, sözel yoldan aktarılan ve şekillendirilen bir geleneğin ürünüdür. Yazıdan ziyade duysal/sözel ve görsel olarak şekillenen bir pratiğin ifadesi olan makam, aynı zamanda da özel bir hafıza tekniği olma özelliği taşır. Temel işlevi perde-ezgi ilişkisini açıklamak olan makam, bir hafıza tekniği olarak ezgilerin sınıflandırılmasını ve hatırlanmasını sağlar. Bu nedenle makam kavramını “öncelikle” sınıflandırıcı ve hatırlamaya yardımcı özel bir hafıza tekniği olarak anlamak isabetli bir başlangıç olacaktır. 15.-16. yy. kaynaklarında makam kavramının “nağme, lahin, ezgi” şeklinde algılanması, perdeler arasında gelişen bir ezgisel hareket, yani “seyir” olarak kavrandığını açık bir şekilde ortaya koyar. Bu yüzyıl nazariyecileri, makamları, başlangıç, gidiş/yönelim ve bitişleri itibarıyla GPD içinde konumlanan farklı birer “ezgisel hareket” veya “davranış” olarak kavramışlar; bu yüzden de harekete odaklanan ve açıkça “ezgisel hat” (*melodic contour*) niteliğinde tarifler vermişlerdir.

Makamın 20. yy.da “dönüştürülerek” açıklanmaya çalışıldığı süreçte “dizi” olarak ele alınmaya başlanması, makam nazariye tarihinde “gelenek” açısından tam anlamıyla bir kopuş ve kırılmaya işaret eder. Bu tür bir “yaklaşım”, esasta makamın “mod” olarak anlaşılması demektir. Mod ise Avrupa musikine özgü ve “dizi” ve “ezgi tipi” olmak üzere başlıca iki niteliğe sahip nazari bir kavramdır. Bu açıdan bakıldığında makam kavramının, “mod”un dizisel vasfıyla değil ama “ezgi tipi” (*melody type*) vasfıyla bazı “benzerlikler” taşıdığı ileri sürülebilir (Wienpahl, 1971; Powers, 1980). Avrupa musiki nazariyatı tarihi içinde modlar, ele alınmış ve içerikleri bakımından çeşitli dönemlerde farklı anlam ve işlevler kazanmışlardır (Powers, 1980; McAlpine, 2004). Özellikle polifoni öncesi mod anlayışı, “*initial*” (başlangıç), “*final/finalis*” (bitiş), “*medial*” (ara duruş) ve “*confinalis*” (yardımcı durak sesi) gibi kavramlar etrafında şekillenen ezgisel bağlam ve muhtevasıyla (McAlpine, 2004), makam kavramının sahip olduğu özellikler bakımından dikkat çekici benzerlikler sergiler.<sup>34</sup> Ancak özellikle polifonik süreç içinde kazandığı farklı nazari içerik, modların tonal dizilere dönüşmesine yol açmıştır. Böylece modlar, tıpkı DDŞMdeki “devirler” gibi “oktav aralığı” içinde şekillenen birer “oktav bölünüşü” (*octave division*) halinde anlaşılır olmuştur (Christensen, 2002; McAlpine, 2004).

Mod kavramı açısından açık bir zaruret teşkil eden “oktav” içinde düzenlenme özelliği, “makam” açısından bu tip bir zorunluluk göstermez. En yalın haliyle bir makam, belli bir merkezî perde etrafında ve çoğunlukla o merkezin alt ve üstünde yer alan birkaç perde içinde gelişen bir ezgisel hareketle tanınabilir durumdadır. Bu nedenle makamları dizi, devir, mod gibi kavramlarla bir tutmak, nazari bakımdan açıkça hatalı bir yaklaşımdır. Böyle bir yaklaşımla makamların kendilerine özgü işlevleri bakımından doğru şekilde anlaşılmaları mümkün değildir. Dizi-merkezli yaklaşım, sahip olduğu “tonal hiyerarşi” bağlamı nedeniyle ezgilerde yer alan perdeleri “tonik-dominant”

<sup>34</sup> Bu kavramların makam nazariyesinde kullanılan “âgâz”, “karar”, “geçici/ara/muvakkat/asma karar” gibi kavramlar açısından benzerliği dikkat çekicidir.

kutupsallığı içinde ele alma ve anlama eğilimindedir. Oysa “makam”, yalın olarak “âgâz”, “seyir” ve “karar” kavram ve işlevleri etrafında varlık gösterir. Bu bağlamda bâtinî gelenek mensuplarının, makamları, ezgiyle ilgili olarak ve değişen sayılarda perdelerden oluşan “asıllar” halinde anlamış ve açıklamış olmaları son derece anlamlı görünür (Öztürk, 2012b, 2012c, 2012d, 2013). Nitekim halk musikisi derlemelerinde öyle örneklerle karşılaşılır ki meselâ ezginin bütünü sadece üç perde içinde gelişme gösterir. Bâtinî nazariyeye göre üç perde, “makam” oluşumu açısından açıkça “yeterlilik” taşıyan temel bir ezgisel birliktir ve halk geleneğinde bu anlayışa uyan sayısız örnekle karşılaşılması bu açıdan dikkat çekicidir. BMMde Irak, Segâh[-ı Kadim]<sup>35</sup>, Rehâvî[-yi Kadim], Bestenigâr[-ı Kadim], Kûçek[-i Kadim], Çargâh-ı Rekb, Zavil-i Segâh gibi MAŞTlerin, “üç-perde” içinde tarif edilmiş olmaları son derece manidardır. Oysa DDŞMde “devir”ler, mutlaka oktav aralığı içinde, sekiz veya dokuz perde içerecek şekilde düzenlenmek zorunda idiler. Nitekim “geleneksel” makam kavramını yeni bir nazariye içinde açıklamak üzere 20. yy.da yüzlerini Avrupa’ya çeviren “modern teorisyenler”in, DDŞM ile “tonalite” arasında bir tür “yakınlık” kurmalarında, bu etkenin çok önemli bir rol oynadığı anlaşılıyor. Bu teorisyenler, döneme damgasını vuran “Avrupaî pozitivizm”den güçlü şekilde etkilenmiş bakış açılarıyla bu yoldan, gelenek ile moderlik arasında “kolaylıkla” bir sentez kurabileceklerini varsaymışlardır. Geleneği temsilen Osmanlı nazariye kaynaklarından ziyade Safiyüddin’e yönelmişler; bu kaynaktan devir oluşturucu birimler olarak gördükleri muhtelif dörtlü ve beşlileri “seçerek”, bunları makam “dizileri”nin oluşum ve açıklamasında kullanmışlardır. Bu sayede ortaya çıkan “geleneksel” makam dizilerinin, “aynı zamanda” tıpkı Avrupa nazariyesinde olduğu gibi “tonal fonksiyon”lara sahip diziler olarak ele alınmalarının mümkün olabileceğini düşünmüşlerdir.<sup>36</sup>

Makam kavramının musikide kazandığı “teknik” anlamın gelişiminde tarihsel açıdan üç önemli sürecin bir arada gelişme gösterdiği tespit edilebilmektedir. Kavramsal açıdan bu süreçler burada, “perdeleşme”, “makamlaşma” ve “terkibleşme” olarak adlandırılmıştır.

**Perdeleşme:** Geleneksel perde dizgesinde yer alan seslerin, “isimlendirilmesi” veya “isim sahibi olması”yla ilgili süreci tanımlar. Osmanlı 15. yüzyıl kaynakları, GPDde yer alan perdelerin bir kısmını “tamam”, bir kısmını ise “nim” olarak ikiye ayırmıştır. Bu niteliksel ayırım, perde-makam ilişkisinin anlaşılmasında temel bir önem taşır. Çünkü perdeleşme sürecinde perdelerin adlandırılmasının, öncelikle “tamam perde”lerle ilişkili olduğu görülür. İsimlendirme bakımından kimi zaman perdelerin “yer ve konum”larını belirleyen “sıra-sayısal” adlar aldıkları görülürken, çoğu zaman da ilişkili oldukları

---

<sup>35</sup> Burada çeşitli makam adları sonuna eklenen “kadim” takısı, ilgili makamın 18. yy. öncesi durumuna ilişkin bir atıf içermektedir. Musiki nazariyatı ve özellikle makam kültürü açısından 18. yy. bariz bir değişim yüzyılı olmuş ve bu süreçte, pek çok makam açısından açık bir “cedid x kadim” karşıtlığı ortaya çıkmıştır. Konunun bu yönleriyle de kapsamlı çalışmalara ihtiyaç duyduğu bir gerçektir. Ancak bu tür değişimleri çeşitli yönleriyle ele alan çalışmalar açısından bkz. Oransay (1966), Yılmaz (2001), Durmaz (1993), Öztürk (2008, 2009), Can (2011).

<sup>36</sup> Bu anlayışın önde gelen temsilcileri ve sahip oldukları anlayış açısından bkz. Ezgi (1940), Karadeniz (1984), Yekta (1986), Arel (1993).

makam veya düzenlere bağlı kalınarak adlandırıldıkları görülür. Son derece dinamik bir halde gelişme gösteren bu süreç, çeşitli dönemler ve hatta kaynaklar bakımından dikkat çekici farklılıklar sunar. Sadece 15. yüzyılda bile bu süreçte önemli değişimler yaşandığı; bir bakıma sürecin yüzyıl boyunca “işlemeye devam ettiği” görülür. Sürecin en dikkat çekici yönünü ise, kaynaklarda izlenen yöntem ve tercihler bakımından eşzamanlı farklılıklar içermesi oluşturur. Tipik bir örnek olması bakımından 1441’de yazdığı *Kitâbü'l-Edvâr*’da (KE) HbA’nın, perdelerin adlandırılmasında üç farklı yöntem kullandığı görülür. Bunlardan ilkini, sekizlide yer alan sekiz tamam perde için, sıralanış ve konumlarını ifade eden sıra-sayısal adlandırma oluşturur (Oransay, 1966; Atalay, 1989; Öztürk, 2012b): “Yekgâh” (birinci yer), “Dügâh” (ikinci yer), “Segâh” (üçüncü yer), “Çargâh” (dördüncü yer), “Pençgâh” (beşinci), “Şeşgâh” (altıncı yer), “Heftgâh” (yedinci yer), “Heştgâh” (sekizinci yer). Feldman (1996)’ın da işaret etmiş olduğu gibi bu adlandırma tarzı, “eski” Acem makam/perde dizgesinin bir ürünüdür ve buna ilişkin çok önemli bir tanıklık, 18. yy.da TKA’in risâlesinde yer alır: “Bizim rast dediğimiz Acem yegâh der, ... ikinci vurubuna dügâh deriz ki Acemde dügâh derler. Üçüncü vurubuna segâh deriz ki Acemde segâh derler. O dördüncü vurubuna çargâh deriz ki Acemde çargâh derler. Beşinci vurubuna neva deriz ki Acem pençgâh derler, altıncı vurubuna hüseyini deriz ki Acem şeşgâh der, yedinci vurubuna eviç deriz ki Acem heftgâh der, sekizinci vurubuna gerdaniye deriz ki Acem haştgah der” (Popescu-Judetz, 2002: 101).

Diğer yöntem, sıra-sayısal sıralanıştaki ilk dört ismin “asıl” olarak nitelendirildiği “asıllar” veya “dört-şûbe” yöntemidir (Öztürk, 2012b, 2012c, 2013). Bu yöntemde dizge içinde yer alan tamam ve nim perdelerin tümü, dört asıl perdeye göre “sınıflandırılmış”, “ilişkilendirilmiş” ve “birlik” fikri üzerinden de “türdeşleştirilmiş” olur. Bu yöntem, esas olarak Pisagorculukta “dört-esas”ı simgeleyen “*tetraktys*” temelindeki “uyum” ve “birlik” anlayışının, tipik bir uyarlaması görünümündedir. Dört-perde esaslı adlandırmada her bir şûbe adı, GPD içinde, “kendi sınıflarına mensup” birçok perdeyi “ima” edebilir. Örneğin Yekgâh ifadesi, bugün anlaşıldığı gibi tek “bir” perde için kullanılmaz; aksine Yekgâh, GPDdeki Rast, Çargâh, Pençgâh ve Gerdaniye (Tiz Çargâh, Tiz Pençgâh, Nerm Çargâh) gibi “türdeş” veya “soydaş” perdelerin tümünü ifade etme özelliği taşır. Başka bir ifadeyle GPD içinde “türdeşlik” bakımından çok sayıda “şûbe” bulunur. Bu şûbeler, asıllara tabi durumdadır. Nitekim KşY ve HbA’da “Yekgâh Isfahan evi”, “Segâh Kûçek evi”, “Dügâh Nühüft evi” gibi tipik örnekleri görülen bu yöntem, dönemin diğer bâtinî kaynaklarında da varlığını gösterir. Bu yöntemin, Bizans’ta ve Karolenj dönemi *Enchiriadis* (Holladay, 1977; Phillips, 1984; Erickson ve Palisca, 1995; Boynton, 1999) metinlerinde kullanılan dört farklı tetrakorddaki “*Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus*” sınıflarıyla ve ayrıca Arezzolu Guido’nun “solmileme”de geliştirdiği “*A la mi re*” yöntemiyle (Russo, 1997; Christensen, 2002; Mengozzi, 2010) önemli benzerlikler taşıması ise karşılaştırmalı nazariye tarihi çalışmaları bakımından çok dikkat çekicidir (Öztürk, 2012b, 2012c).

Şûbelere dayalı yöntemin “adlandırma” açısından sahip olduğu çok önemli bir “sorun”a da burada işaret etmek gerekir. Perde açısından kullanılan şûbe adının günümüzde olduğu gibi tek bir perde olarak anlaşılması durumunun, tarihsel kaynaklarda

MAŞT için bu yöntemle verilen tariflerin neredeyse tamamının “yanlış” anlaşılmasına yol açacağı kesindir.<sup>37</sup> Çünkü bu dört şûbe, “kendi yerleri” anlamında sahip oldukları “makam”lardan farklı konumlardaki perdeler için de kullanılabilir durumdadır ve bu nedenle, belirtilen kaynaklardaki perde-adı temelli tariflerin, “hangi perdeyi ima ettiği” anlamında, çok dikkatli bir gözle yorumlanması gerekir.

Dikkat çekici bir başka yöntem ise perdelerle, “makamlaşma” süreciyle eşzamanlı olarak, perdenin makama özgü ezgi çekirdeklerine “merkez” oluşturma veya ilgili makam tarafından kullanılma yönüyle verilen isimlerdir. Örneğin Muhayyer, aslında Tiz Dügâh perdesidir ve Muhayyer çekirdekli ezgiler, seyirlerine bu perdeyi merkez alarak başlarlar. Bu “makamsal âgâz” özelliği, “tam perdeler” arasında Tiz Dügâh perdesinin “Muhayyer” olarak da anılmasını sağlamıştır. KŞY, HbA gibi kaynaklara bakıldığında aynı perdenin, “Hicaz-Düzeni”nde yer alan Nühüft [Nühüft-i Kadim] terkininin “âgâz”ı olarak kullanıldığında, bu kez “Nühüft perdesi” olarak anıldığı görülür. Bu olgu, burada “bağlamsal adlandırma” olarak nitelendirilen ve makam-perde ilişkisi açısından yaşamsal önem taşıyan bir özelliğin mevcudiyetini açığa çıkarır. Bu uygulamalarda “makam adı”, makamsal hareketin “başlangıcını” oluşturan merkezdeki “perde”ye (âgâz perdesi) isim olarak verilmiş olmaktadır ki makam anlayışı ve ayrımı açısından son derece “temel” nitelikteki bu ölçütün, sonraki dönemlerde ayırt edici olma vasfını önemli ölçüde kaybedeceği görülür. Makam ve âgâz perdesi arasındaki bu “somut” ilişki, sıra-sayısal adlandırmada Şeşgâh olarak anılan altıncı tam perdenin, “Rast-Düzeni”nde (“tam perdeler düzeni”) Hüseyinî; Hicaz-Düzeni’nde ise Uzzâl olarak adlandırılmasında da görülür. Böylece, adlandırma açısından:

- (i) âgâz ve karar merkezleşmelerine dayalı “merkezî perdeler yöntemi”;
- (ii) “dört-asıl perde” veya “dört-şûbe yöntemi”;
- (iii) tam perdeler bazında “sıra-sayısal yöntem”;
- (iv) makam tarafından kullanılışa dayalı (nim perdeler için de geçerli olan) “bağlamsal yöntem”;
- (v) GPDnin makama göre ayarlanışına bağlı “düzensel yöntem” olmak üzere beş farklı yöntemin kullanıldığı tespit edilmektedir. Aşağıdaki şekil, GPDye temel oluşturan on beş “tam perde”nin adlandırılışını, belirtilen yöntemler açısından karşılaştırmalı olarak göstermektedir (Şekil 3):

(i)	<i>TPgh</i>	<i>TÇgh</i>	<i>Evc</i>	<i>Mhy</i>	<i>Grđ</i>	<i>Hsr</i>	<i>Hsy</i>	<i>Pgh/İsf</i>	<i>Çgh</i>	<i>Sgh</i>	<i>Dgh</i>	<i>Rst</i>	<i>İrk</i>	<i>Acm</i>	<i>Mye</i>
(ii)	<i>Ykgh</i>	<i>Çgh</i>	<i>Sgh</i>	<i>Dgh</i>	<i>Ykgh Çgh</i>	<i>Sgh</i>	<i>Dgh</i>	<i>Ykgh</i>	<i>Çgh</i>	<i>Sgh</i>	<i>Dgh</i>	<i>Ykgh</i>	<i>Sgh</i>	<i>Dgh</i>	<i>Ykgh</i>
(iii)					<i>Hsgh</i>	<i>Hfgh</i>	<i>Şgh</i>	<i>P'gh</i>	<i>Çgh</i>	<i>Sgh</i>	<i>Dgh</i>	<i>Ykgh</i>			
(iv)	<i>TNva</i>	<i>TÇgh</i>	<i>TSgh</i>	<i>TDgh</i>	<i>TRst</i>	<i>Evc</i>	<i>Hsy</i>	<i>Nva</i>	<i>Çgh</i>	<i>Sgh</i>	<i>NMhy</i>	<i>NGrđ</i>	<i>NHsr</i>	<i>NHsy</i>	<i>Ygh</i>
(v)				<i>Nfi</i>			<i>Uzz</i>	<i>YkghHcz</i>							

Şekil 3: BMMye göre geleneksel perde dizgesinde yer alan tam perdelerin farklı yöntemlerle adlandırılmasıyla ilgili karşılaştırmalar (açıklama için metne bakınız).

<sup>37</sup> Bu tür değerlendirme yanlışları açısından bkz. Çelik (2001), Doğrusöz (2007, 2012a).

**Makamlaşma:** Teknik bir süreç olarak, Abdülbâki Nâsır Dede'nin (Aksu, 1988; ed. Tura, 2006) nitelemesiyle “kendine özgü bir bütünlük taşıyan” ve “başkalarıyla karıştırılması mümkün olmayan” belirli ezgiler veya ezgi tiplerinin, GPD içindeki kendi özgün “yer”lerine sahip olup, “konumlanış”larıyla ilgilidir. Bu konumlanışta ezginin merkezi olma niteliği taşıyan perde veya perdeler, makam sözcüğünün ve makamlaşmanın tam da kast ettiği özelliği temsil ederler. Makamlaşmada GPDdeki herhangi bir perde, özellikle de makamın âgâz merkezi olma vasfıyla, adlandırmada başat bir rol oynar. Örneğin Şeşgâh perdesinden âgâz edip, tam perdelerle Dügâh'a inen ve burada karar eyleyen makamsal ezgilerin, Hüseyinî olarak tarif edildikleri ve başladıkları perdenin de Hüseyinî olarak adlandırıldığı görülür. Aynı perde Hicaz-Düzeni'nde âgâz merkezi olarak kullanılıp, diğer tüm özelliklerini koruduğunda, bu kez “Uzzâl perdesi”<sup>38</sup> olarak adlandırılır.

Bağlamsal adlandırma açısından en dikkat çekici örneklerden birini, sıra-sayısal adlandırma beşinci sırada yer alan Pençgâh perdesi oluşturur. Bu perde, makamsal âgâz veya bağlama göre (i) Pençgâh, (ii) Nevâ, (iii) Nevrûz, (iv) Isfahan ve (v) “Yekgâh Hicaz evi” olarak anılabilmektedir. LMÇ, perde adlandırması ve aralık düzenlenişi bakımından Nevrûz[-ı Asl] ile “yeni” Nevâ arasındaki ilişkiyi gayet açık bir şekilde izah eder (Kalender, 1982; Pekşen, 2002). KşY ve HbA'da aynı perdenin “Yekgâh-Hicaz evi” olarak anılması, perdelerin adlandırılışında makamsal ve düzensel bağlamların, dört-şûbe yöntemiyle birlikte kullanılabilirliğini göstermesi bakımından çok özel bir örnek oluşturur. Pençgâh örneğinde olduğu gibi bu süreçte mesela sıra-sayısal adlandırmadaki Yekgâh, Rast ile; Dügâh, Uşşak ile; Pençgâh, Nevâ ile; Şeşgâh, Hüseyinî ile; Heftgâh, önce Hisar, sonra Evc ile ve Heştgâh da Gerdaniye ile eşleşmiştir. Segâh ve Çargâh ise, istisnai olarak sıra-sayısal adlarını korumuşlardır. Tüm bu örnekler, “makamsal bağlam” ve özellikle makamsal hareketin başlangıcını ifade eden “âgâz” konumunun, “perdelerin adlandırılması” sürecindeki rolünü çarpıcı şekilde ortaya çıkarmış oluyor. Bu bağlamda adlandırma açısından makam-perde ilişkisinin şekillenmesinde ve makamlaşma sürecinde, “âgâz işlevi”nin önem, öncelik ve belirleyicilik taşıdığı hususu da açıklık kazanıyor. Böylece, geleneksel sıra-sayısal adlandırılışta beşinci sıradaki “tamam perde” olan Pençgâhın, “makamsal bağlam” ve özellikle de “âgâz” işlevine bağlı olarak Pençgâh terkinde Pençgâh; Nevrûz terkinde Nevrûz; Nevâ makamında Nevâ; Isfahan makamında Isfahan ve Hicaz makamında ise “Yekgâh Hicaz evi” şeklinde adlandırılabilirdiği görülüyor. Bu nokta, makamlaşma süreci açısından son derece önemlidir. Çünkü bu süreçte, perdelerin adlandırılışında, temel bir ilke olarak makamsal ezgilerin “başlangıç” konumlarının, başlanılan perdeye isim olarak verilmesi gibi geleneksel bir uygulamanın varlığı belirlenebiliyor.

Bir perdenin, makamsal bağlam ve âgâz işlevi nedeniyle çeşitli isimler alabilmesiyle ilgili sürecin, Osmanlı kültüründe 18. yüzyıl sonlarına dek etkinliğini sürdürdüğü, bu dönem kaynaklarında verilen çeşitli referanslar üzerinden açıkça takip edilebilmektedir. Bu konuda özellikle Kantemiroğlu ve TKA'nde yer alan ifadeler, “perde adlandırılması” konusunun tamamen makamsal uygulama ve bağlamla ilgili

<sup>38</sup> 18. yy.da bu anlayış değişecek ve “makamsal bağlam” açısından Uzzâl perdesi, Hicaz perdesinin yerini alacaktır.



olduğunu kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde ortaya koyar. Örneğin Kantemir'e göre Bûselik perdesi, Nişabur ve Rehâvî-yi atik perdeleriyle hemen hemen aynı konumdadır (ed. Tura, 2001; Wright, 1992, 2001). TKA ise şu ifadeleriyle konuyu tüm çıplaklığı ile gözler önüne serer: "Dahi ziyade adları vardır bu buselik perdenin amma onları komadık niçin dersin buselik lafzı çoğu vardır ... Nişabur buselik karar etti, amma nişaburdur ismi, nice ki bir perdenin adına saba dendi, hicaz dendi, nikriz dendi, hüzzam dendi" (Popescu-Judet, 2002: 99).

20. yy.da perde adlarının "standartlaştırılması" anlayışı, geleneksel anlamda makam-perde ilişkilerinin çok temel bazı yönleri bakımından "yitirilmesine" yol açmıştır. Yukarıdaki örneklere bakıldığında her şeyden önce anlaşılması gereken husus, makamların GPDdeki konumlanışlarının, perde adlandırmasında oynadığı temel roldür. Böylece aslında "aynı" perdenin, kullanıldığı makama göre adlandırıldığı olgusu ortaya çıkıyor ki işte bu "nitelik", makam, perde ve makamsal ezgi arasındaki ilişkilerin anlaşılması bakımından tam anlamıyla bir anahtar durumundadır. Perde adlarındaki standartlaştırmanın, tarihsel araştırmalar bakımından yol açtığı en önemli problem ise, tarihsel metinlerde rastlanan isimlerin, günümüzdekilerle "aynı" oldukları "zannına" yol açmış olmasıdır. Bu alanda yapılan çeşitli çalışmalarda, belirtilen farklı yöntemlerin doğru anlaşılmasından kaynaklanan çok önemli yorumlama hatalarıyla karşılaşıldığı; bugünü geçmişle bir tutmanın ise tarih bilimini ve tarihsel metodolojiyi açıkça hiçe saymak anlamına geldiği görülmektedir. Bu nedenle perde-makam ilişkisi, adlandırmada izlenen yöntemler açısından büyük önem arz eden bir konu olarak anlaşılmalı ve özellikle de tarihsel metinlerde yer verilen isimlere, bu açıdan büyük bir dikkat ve özenle yaklaşılmalıdır. Konunun önemine, TKA'deki şu alıntıyla dikkat çekmek, vurgulama bakımından "yeterince" anlamlı olacaktır: "... her bir perdenin başka başka adı <var perde> var ki bir adı var, perde var ki beş altı adı var ... işte görür ki bir perdenin kaç adı olur. ... altı türlü şûbe icra olmasından, altı türlü adı oldu ..." (Popescu-Judet, 2002: 98-99).

### **Seyyârelerin/Gök Cisimlerinin Temsili: Yedi Âvâze**

Pisagorculuğa özgü "kürelerin uyumu/musikisi" anlayışı açısından Osmanlı batınî kaynaklarındaki en tipik konuyu kuşkusuz ki "âvâze"ler oluşturur. Âvâze, Farsça "âvâz" kelimesinden gelmekte olup "ses/sadâ" demektir. Farhat (1990: 3)'a göre Acem musiki tarihinde "Hüsrevânî" olarak adlandırılan makam dizgesi, yedi temel makama sahipti. Bu makamlar hakkında ayrıntılı bilgiler mevcut değilse de, Osmanlı 18. yy.nda Nâyî Osman Dede (ed. Kalpaklı ve çev. Erguner, 2014), bu yedi makamlı dizgeye Acemlerin "*heftigâne*" ("yedi perde") dediklerini belirtir. Ayrıca yukarıda verildiği üzere TKA da, Acem kültüründeki temel perde/makam adlandırma dizgesine yine 18. yy. itibarıyla tanıklık etmiştir (Popescu-Judet, 2002). Böylece "âvâz" veya "âvâze"nin, Farsçada, yedi ana perdeye işaret ettiği açıklık kazanmış olur ki "yedi seyâyere" ve onlar tarafından çıkarılan "ses"ler bakımından bu husus, büyük önem arz eder.

Âvâze ile temsil edilen "sadâ", aslında "dünyevî" olmaktan ziyade "ilâhî" bir nitelik taşır. Bilindiği gibi tasavvuf geleneğindeki "semâ" kavramı, bu "ilâhî sesleri duyma" hassası ve vasfıyla doğrudan ilgilidir. "Semâ etmek",

“duymak/işitmek/dinlemek” anlamındadır ve “raksla” bütünleşmesi de bu ilâhî duyuşun yol açtığı “vecd” halinin somut bir ifadesidir. Semâ eden kişi, bir vecd, esrime, aşkınlaşma ve “kendini bulma” hâleti içindedir (Uludağ, 1999). Bu manada gerçekleştirdiği hareketler, ilhamını “seyyâre”lerin “hareketleri”nden alır. KşY’un, âlemin yaratılışı ve “feleklerin” harekete gelip âvâz çıkarmaları sürecine ilişkin anlatımının, ezoterik kültürün temel kaynaklarından birini oluşturan Platon’un *Timaeus* adlı diyaloguna dayalı olduğu (Can, 2001: 144) gayet açıktır:

“tengri tebâreke ve teâlâ celle celâluhu çunki eflâk [felekler] ve encümi [yıldızlar] yarattı ve emt itdi harekete geldiler anlarun hareketinden âvâzeler<sup>39</sup> zâhir oldı ve ol âvâzelere âgâniyi ruhânî [ruhânî şarkılar] ad kodılar ve ilm-i musiki dahi andan peyda oldı ve bu ilmün iştikakı [türeyişi] ol âgâniyi ruhâniyyedendir [o ruhânî şarkılardandır] Pes bu ilm ruhânîdir ve hükemâyâ [bilgelere] bu ilm riyazetile [nefs terbiyesi ve tefekkürle] keşf olmışdur ... ezeli âzâlde [ezeller ezeline/başlangıcı olmayan zamanlarda] ol âvâze-i ruhânîyi [ruhânî sesi] cemi’i canlar işidüp tururlardı ve anınla üns üdüp [alışkın/hemdem olup] tururlarını şimdi dahi eger nâgâh [ansızın] bir hoş âvâz işideler ... canlar ol evvel ezeli âzâlde işitdüğü âvâzeyi ki egâni-i ruhânî [ruhânî şarkılar] dirlerdi yâd ider [hatırlar] eger cünbişe [kımıldanır] ve harekete gelür niçün anıniçün canlarun ol âvâzeyile ezelden sâyıkası [sebebi] ve bilişligi varidi amma bazı ervâh [ruhlar] ol âvâzeyi işitmemişidi şimdi bunda işitseler inkâr iderler eger anda işitmiş olalar idi bunda dahi zevke ve şevke ve cünbişe ve harekete geleleridi ve hoş vakt olalardı” (ed. Öztürk ve çev. Sezikli, 2014: 17-18; Doğrusöz, 2012a: 184-185; 2012b: 66-67; 2007: 174; Cevher, 2004a: 30; Sezikli, 2000: 40-42; Kamiloğlu, 1998: 27-28).

İslam kültüründe özellikle sûfilerce musikinin “semâ” olarak anlaşılması ve bu şekilde adlandırılması, “derin duyma hassası” açısından çok önemli bir gösterge meydana getirir. Bu konuda Uludağ (1999), şu bilgileri aktarır:

“... sûfiler musiki (gınâ) kelimesi yerine semâ sözünü kullanmakla o devirde yaygın bulunan keyf ve nefis ehli ile karıştırılmaktan sakınmak istemişlerdi. ... Mistik muhayyile tabiatta işitilen bütün seslerde lahûfî bir ahenk görmüştür, adeta tabiattaki nizamı bir musiki ahengi olarak anlamıştır. Kâinatı bütün ile Allah’ın bir tecellisi olarak gören mutasavvıfların bütün seslerde bir musiki ahengi görmeleri şaşılacak bir şey değildir, mistisizmin mantığına göre bu çok tabiidir. Onun için tasavvufta semâ demek, musiki demek değildir, ondan çok daha şumüllü bir şeydir. ... tasavvufta sesle hiç ilgisi bulunmayan manevî hakikatlar, sırlar, hikmetler, rüyetler ve müşahedeler de bir musiki (semâ)dır. ... sûfiler ... tamamen ruhânî sırlara manevî gerçeklere ve iç alemlerinde duydukları ulvi seslere de sema adını vermişlerdir” (Uludağ, 1999: 228-232).

Tasavvuf kültüründe son derece derin ve önemli bir yeri bulunan semâ ve vecd konularında, Gazzalî’den bu yana önde gelen tüm sûfilerin dikkate değer bir edebiyat oluşturdukları bilinmektedir. Shiloah (1979, 2003)’ya göre musiki hakkında yazılan risâle ve edvârların ağırlıklı bir bölümü tamamen semâ ve vecd hakkındadır. Bu durum,

<sup>39</sup> Burada geçen “âvâze” teriminin, “ses, sadâ” anlamına geldiği; MAŞT sınıflamasında ikinci temel kategoriye oluşturduğu; eski Acem sınıflamasında, Yekgâhtan Heftgâha dek sıralanan yedi ana perdeyi meydana getirdiği ve o dönemlerde “perde”nin, aynı zamanda “makam” demek olduğuna özellikle çok dikkat etmek gerekmektedir.

Pisagorcu gelenekten İslam kültürüne sızan “ilâhî sesleri duyma” hassasısın, sûfilerce nasıl benimsenip İslamî bir boyut kazandığını da açıklamaktadır. Uludağ (1999)’a göre:

“Sûfiler kendilerini bu konuda [semâ] tenkit etmek bahis konusu olunca, semâ kelimesindeki geniş şumûl ve elastikiyetten faydalanarak bu tabir ile Allah’tan ve Resul’ünden semâ-ı kastettiklerini sık sık ifade etmişlerdir. ... Kur’an dinlemekle musiki dinlemeyi aynı isim altında toplamakla hem musikiye dinî bir renk vererek onu Kur’an dinlemekle bir tutmuşlar, hem de muhaliflerinin yerme ve kötülemelerinden kurtulmaya gayret etmişlerdir. Tenkit edildiklerinde: ‘Bizim semamız Allah ve Resulünder, sahabe de böyle semâ ederdi’ demek suretiyle hem kendilerini müdafaa etmiş, hem de muhaliflerini şaşırtmış oluyorlardı” (Uludağ, 1999: 231-232).

Temelde hangi “görünüş” altında olursa olsun hermetik gelenekte ve İslam kültüründe şekillenen bâtnî cemaatlerde, “ilâhî sesler”in temsili, seyyareler ve onların hareketleriyle ilişkilendirilmiştir. Nitekim Mevlevî semâ’ı da “gezegenler ve yıldızların güneş çevresindeki dönüşleri”ne (Önder, 1998: 120-122) benzetilir. Seyyarelerin dönüşleri esnasında çıkardıkları “âvâz”lar, ancak Pisagor gibi “bilge”, “hakîm”, “arif” veya “hikmet sahibi” kişilerce duyulabilir. Ahmedoğlu Şükrullâh’a göre “bu ilmi evvel tasnif iden hakîm-i ilâhî Fisagoresdür ki şakirdlerine eydürmüş ki ‘Ben bu nağmelerin bazısını felekler hareketinden işidürem, andan ki ben eydürem’ (Bardakçı, 2008: , 2011: 9; Şirinova, 2008: 147; Kamiloğlu, 2007: 43). Nitekim İhvân-ı Sâfâ Risâleleri’nde de benzer olarak şu ifade yer alır:

“Denilir ki hakîm Pisagor, ruh cevherinin safiyeti ve kalp gözünün açıklığıyla âlemlerin ve seyyarelerin hareketlerinden çıkan nağmeleri işitmeye muktedir ve üstün nitelikteki düşünce gücüyle de musikinin temel ilkelerini ve perdeler arasındaki ilişkileri idrak edip ortaya çıkardı. O, bu ilimden söz eden ve bu sırrı öğreten bilgelerin ilki olmuş ve onun ardından da Nikomakus, Batlamyus, Öklid ve diğer bilgiler gelmiştir” (Shiloah, 1993: III: 38; Wright, 2010: 121).

Tasavvuf kültüründe semânın kaynağına ilişkin olarak ileri sürülen nazariyelerden birinin Fisagores’e ait oluşu (Uludağ, 1999), burada dile getirilen hermetik bağ açısından son derece önemlidir. Bu konuda İslam kültüründe ve Osmanlı kaynaklarında görülen atıfların çokluk ve sıklığı, meselenin salt İslam ve Osmanlı kültürü içinden görülemeyeceğini ve konunun çok daha şumüllü olduğunu gösterir. Uludağ (1999), Kâtip Çelebi’den alıntıyla, Fisagores hakkındaki nazariyeyi şöyle aktarır<sup>40</sup>:

“Musikinin mucidi Süleyman (A.S.)ın talebelerinden Fisagor’dur. Bir şahıs Fisagor’a üç gün üst üste rüyasında şöyle demişti: Kalk, falan denizin sahiline git, orada garib (orijinal) bir ilim tahsil edeceksin. O da kalkıp oraya gitmiş, fakat orada kimseyi bulamamış, bu rüyanın zahiri manasının kastedilmediğine hükmetmiş ve burada demircileri toplayıp tenasüplü ve ahenkli bir şekilde çekiçleri vurmalarını emretmiş, kendisi de bu sesler üzerinde derin derin düşünmeye başlamış, sonra dönüşte sesler arasındaki nisbetlerin neveleri üzerinde düşünmüş, uzun düşünce, ilâhî feyz ve Rabbanî ilham eseri olarak gayesine varmış, bir alet yapmış, üzerine ibrişim bağlamış, sonra

---

<sup>40</sup> Aynı hikâyenin LMC’deki versiyonu için bkz. Tekin (1999: 55-56).

tevhide dair inşad ettiği şiirleri [münacât] söylemeğe başlamış, halkı ahretle ilgili işlere teşvik eden ilâhîler okumuş, bu şekilde birçok kimsenin dünyadan el-etek çekip ahret işleri ile meşgul olmasını temin etmiş. Ondandır bu adet hükema arasında aziz olmuştur. Fisagor kısa süre içinde, saf bir cevhere sahip olduğu için riyazât ilminde muhakkik bir hâkim olmuş, ruhların yurduna, ufukları geniş olan semalara vasıl olmuştur. ‘Feleklerin hareketlerinden hâsıl olan cazib (şehiyye) nağmeleri ve güzel besteler işitiyorum, bu terennümler muhayyileme ve hafızama yerleşmiştir’ diyen Fisagor buna dayanarak bu ilmin kaidelerini ortaya koymuştur” (Uludağ, 1999: 347-348).<sup>41</sup>

Bu hikâyenin Ortaçağ Avrupa’sında da aynen bilindiğinin ve Franchino Gaffurio (1492, *Theorica musice, liber primus*) gibi dönemin çeşitli teorisyenlerince “çizime” dönüştürüldüğünün görülmesi (Christensen, 2002), konunun yukarıda belirtilen “dinler-üstü” mahiyeti açısından önemli olsa gerektir. Bilindiği gibi Kâtip Çelebi (1609-1657), 17. yüzyılın en önemli bilim adamıdır. Coğrafya, tarih, bibliyografya gibi alanlarda yaptığı çok değerli çalışmaları yanında *Keşfü’z-Zünûn* ve *Cihânnümâ* gibi önemli eserlerin de sahibi olan Kâtip Çelebi’nin, musikinin kökenine ilişkin “bilgi kaynağı”nı Pisagor’a dayandırması elbette sözü edilen hermetik “geleneğin” gücü ve binlerce yıllık etkinliği bakımından son derece dikkat çekicidir. Öyle ki esasen bu kültür, Osmanlı’daki varlığını 19. yüzyılın sonlarına dek sürdürmeye de devam edebilmiştir.

Konumuz olan 15. yüzyıla dönüldüğünde, Osmanlı bâtinî kaynaklarında âvâzelerin seyyarelerle ilişkilendirilmiş olma sebebi, bu noktada bütün çıplaklığıyla ortaya çıkmış oluyor. Âvâzeler, bugüne dek konuya değinen çeşitli kaynaklardaki kısıtlı veya yetersiz ifadelerden de gayet iyi bir şekilde anlaşılacağı üzere, musikinin “teknik” ölçütleri üzerinden açıklanabilecek veya anlaşılabilir bir konu değildir. Cumhuriyet döneminin temel kaynakları arasında yer alan Suphi Ezgi’nin *Nazarî Ameli Türk Mûsikîsi* adlı eserinde yer alan şu ifadelerin, belirtilen yaklaşım açısından tipik bir örnek olarak değerlendirilmesi mümkündür:

“...âvâze ismi sekiz, beş, altı sestene husule gelenlere konulmuştur; misal olarak bu müellifler [eski nazariyeciler] bizim bu günkü rast dizimizi gerdaniye namile âvâzeler arasında yazmışlardır; mülayim ve müstakil olan bu diziyi on iki makamları sırasında söylemeyüpte âvâzeler arasında bahsedişlerinden onların indinde makam ile âvâzenin hususiyetleri olmadığı anlaşılıyor ...” (Ezgi, 1940: IV: 189).<sup>42</sup>

Bu “sıra dışı” değerlendirme, “sözde” musikiyel ölçütlerle “tarih” alanına yaklaşmaya kalkışmanın, konuyu “anlama” ekseninden nasıl uzak kalınmasına yol açtığını göstermesi bakımından elbette çok önemli bir örnek teşkil eder. Ayrıca bu “yargılayıcı” üslubun, genelde Cumhuriyet dönemi boyunca Türk musiki tarihine yönelik kaynaklara model oluşturduğu da bir gerçektir.<sup>43</sup> Eski kaynaklarda felsefî

<sup>41</sup> Mevlânâ hakkında anlatılan Kuyumcu Selahaddin’in çekiş seslerini duyarak vecde gelip semâ etmesiyle ilgili hikâyenin tamamen bir “Fisagores” uyarlaması olduğu açıktır.

<sup>42</sup> Modern Türk musikisinin kurucularından Suphi Ezgi’nin sadece bu ifadesi bile, “modernleşme” çizgisindeki bu nazariyatçıların, makam konusunu geleneksellik bağlamında kavramaktan ne kadar uzak olduklarının; meseleye nasıl önyargılı ve kısıtlı bir çerçeveden yaklaştıklarının tipik bir örneği durumundadır. Bu “dar görüşlülüğün” günümüz makam nazariyesine “yön vermiş” olması ise her bakımdan düşündürücüdür.

<sup>43</sup> Ezgi’nin tarihsel kaynaklara yönelik “inanılması güç” yargılamaları için bkz. Ezgi (1940: 189-196).

anlamda “kâinatın temsili” işlevini üstlenmiş olan “âvâze” konusunu sadece “dizi” olarak ele alma “dar-görüşlülüğü”, bu “sığ” ölçütün kaçınılmaz sonucu olarak açık bir “anlayışsızlığın” doğmasına yol açmıştır. Bu çerçevede Kutluğ (2000)’un, âvâzeler konusundaki “yakın tarihli” şu değerlendirmesi de dikkat çekicidir:

“Âvâzeler, bir makam niteliği taşımazlar. Lahnî yapıları makamlara göre eksik ve dar bir şematik şekil gösterir. ... sistemci okul bestekârları, âvâzeleri makamlar gibi başlı başına beste yapılabilecek seviye ve nitelikte görmüşler, düşünce ve görüşlerinde genişliğe yer vermişlerdir ... Âvâzelerin bir bölümünün ... dizileri incelenecek olursa anlaşılması güç, küçük dizilerin varlığı görülür” (Kutluğ, 2000: 39, 41).

Bu değerlendirmelerin, Türkiye’de özellikle “âvâze, şûbe ve terkib” kategorileri açısından tam anlamıyla bir “bilgi kirliliği” doğurduğu bir gerçektir. Konunun “anlaşılma düzlemi” öylesine sığlaştırılmıştır ki, tümüyle felsefî ve sembolik bir bağlama sahip olan bu konuların, son derece “basit” ve “dizi-temelli” bir yaklaşımla izahının mümkün olabileceği sanılmaktadır. Buradaki çözümlemede ortaya konulduğu üzere “âvâzeler”, musikinin “teknik gereksinimleri” veya unsurlarına özgü nazârî bir konu olarak ortaya çıkmamışlardır. Bu kategori, tümüyle “kürelerin musikisi” olarak adlandırılan köklü bir inanç felsefesinin ve buna bağlı çok güçlü bir sembolizmin ürünüydü. Ancak bugüne dek hep “musiki-içinde” kalınarak anlaşılmaya çalışıldığı için, bu kategorinin nazariye alanında neden mevcut olduğu bile bir türlü anlaşılamadı. Müzikolojik literatürde rastlanan kırık-dökük ve “yakıştırma” değerlendirmelerin de, âvâzeleri “ikincil diziler” (Feldman, 1996; Kutluğ, 2000) olarak görmekten öte bir açıklama ortaya koyamadığı görülmektedir.

Kürelerin musikisi anlayışı bakımından âvâzelerle ilgili en dikkat çekici hususu, âvâzelerin “makamlardan doğdukları”na ilişkin tarihsel anlayış oluşturur. Aslında “yine” sadece “teknik” ölçütlerle yaklaşıldığında makam birleşimleri açısından çoğunlukla “anlamsız” ve “ilişkisiz” görünen bu açıklamanın, ancak antik kaynaklardan bu yana astrolojinin temel bir konusunu oluşturan “burçların evleri/hâneleri/makamları” olarak ele alındıklarında “anlam” kazandıkları görülür ki konunun bu yönü, buradaki çözümlemenin de temel referanslarından birini oluşturur (Tablo 3).

Astrolojide her bir burç, kendine ait bir “ev/hâne”ye sahiptir (Hoskin, 1997; Encausse, 1999). Ancak burçlar, diğer burçlara ait “ev/hâne”lerde “en yüksek” (evc/yücelmen) (*exaltation*) ve “en alçak” (hadid/inmen) (*depression*) konumlara sahip olurlar (Nasr, 1975: 186). İşte burçların en yüksek ve en alçak konumlarının gerçekleştiği bu hâneler, bâtinî nazariyede “makam birleşmeleri” olarak açıklanan âvâzelerin de izahını oluşturur. Aslında sembolizm ve bunun çözümlenmesi bakımından aradaki ilişki ve yöntem gayet açıktır. Musikide âvâzelerin doğumunu sağlayan makam adlarının yerine ilgili burç adları, âvâzelerin yerine de ilgili seyyare adları yazıldığında, Batlamyus’un 2. yy.da yazmış olduğu Tetrabiblos’dan bu yana yazılı kaynaklarda aktarılagelen “kadim” bir astrolojik ilkenin musiki nazariyesindeki karşılığı tüm boyutlarıyla açığa çıkar. Bu astrolojik bilginin, İhvân-ı Sâfâ (ed. Sönmez, 2012) tarafından, risâlelerde aynen aktarılmış ve “gezegen evleri” başlığıyla ele alınmış olması, şaşırtıcı olmasa gerektir.

Batlamyus'un (2. yy.) astrolojiyle ilgili *Tetrabiblos* adlı, dört kitaptan oluşan eserinde yer alan başlıklar, İhvân ve İhvân'dan beş yüzyıl sonra ise Hızır b. Abdullah'da "aynen" yer alır. Bu nedenle *Tetrabiblos*'ta "gezegen evleri" (*houses of the planets*) başlığıyla yer alan konunun, tüm içeriğiyle Osmanlı bâtinî kaynaklarında da yer alıyor olması, elbette hermetik geleneğin güç ve etkinliği bakımından hayranlık uyandırıcıdır. Batlamyus'a göre gezegenlerin hükmettikleri "ev"ler (Clark, 2006: 29), Tablo 4'te gösterilmiştir.

Tablo 3: BMMde âvâzeler, seyyareler, makamlar, unsurlar ve tabiatlar.

Âvâze	Seyyare/Gök Cismi	Makam	Unsur	Tabiat
<i>Geveşt</i>	<i>Zuhal (Satürn)</i>	<i>İsfahan ve Rehâvî</i>	<i>Toprak</i>	<i>Soğuk ve kuru</i>
<i>Nevrüz</i>	<i>Müşteri (Jüpiter)</i>	<i>Zengüle ve Hicaz</i>	<i>Ateş (Yay) Su (Balık)</i>	<i>Sıcak ve kuru Soğuk ve nemli</i>
<i>Selmek</i>	<i>Merih (Mars)</i>	<i>İsfahan ve Rast</i>	<i>Ateş (Koç) Su (Balık)</i>	<i>Sıcak ve kuru Soğuk ve nemli</i>
<i>Şehnaz</i>	<i>Şems (Güneş)</i>	<i>Büzürg ve Zirefkend</i>	<i>Ateş</i>	<i>Sıcak ve kuru</i>
<i>Gerdaniye</i>	<i>Kamer (Ay)</i>	<i>Rast ve Hüseyinî</i>	<i>Hava</i>	<i>Sıcak ve nemli</i>
<i>Mâye</i>	<i>Utarid (Merkür)</i>	<i>Uşşak-Nevâ-Büselik</i>	<i>karışık</i>	<i>değişken</i>
<i>Hisar</i>	<i>Zühre (Venüs)</i>	<i>Büzürg ve Zirefkend</i>	<i>Ateş (Terazi) Toprak (Boğa)</i>	<i>Sıcak ve kuru Soğuk ve kuru</i>

Tablo 4: Batlamyus'a göre gök cisimleri ve hükmettikleri "ev"ler.

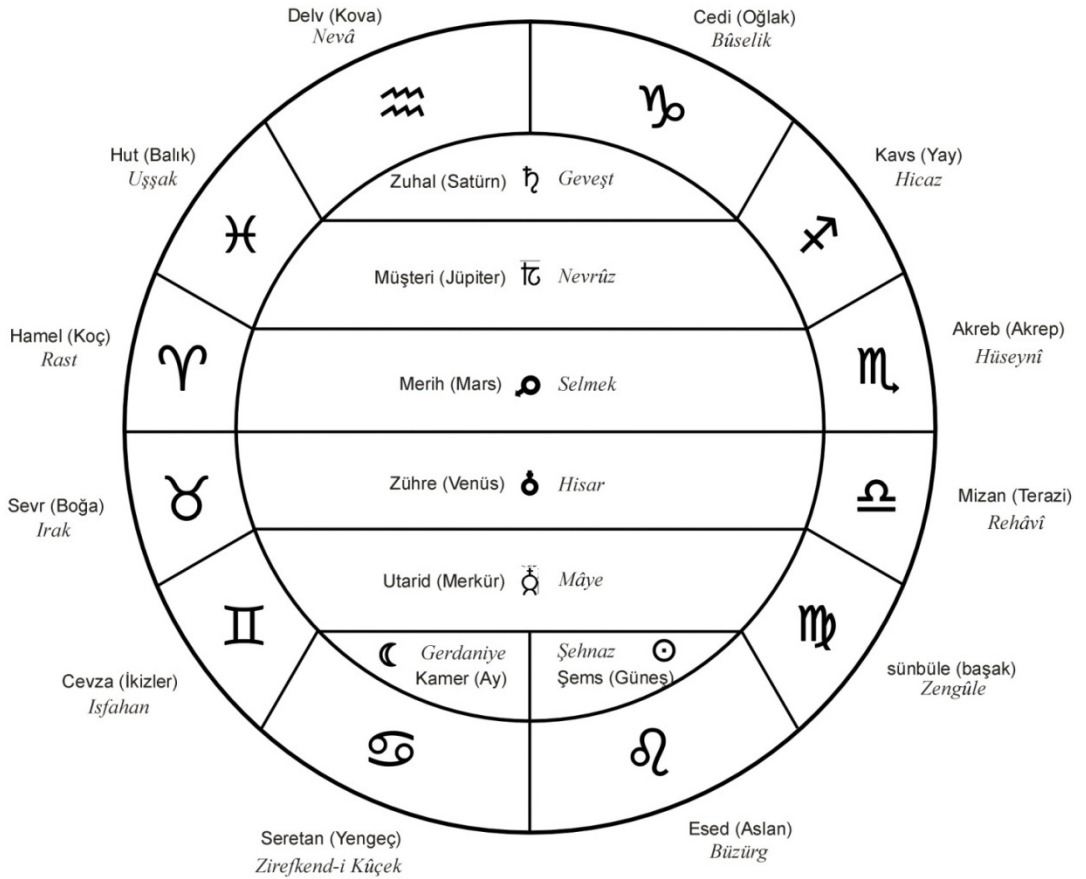
Gök cismi	Burç(lar) ve "ev"leri
<i>Güneş</i>	<i>Aslan (Leo)</i>
<i>Ay</i>	<i>Yengeç (Cancer)</i>
<i>Satürn</i>	<i>Kova (Aquarius) ve Oğlak (Capricorn)</i>
<i>Jüpiter</i>	<i>Yay (Sagittarius) ve Balık (Pisces)</i>
<i>Mars</i>	<i>Koç (Aries) ve Akrep (Scorpio)</i>
<i>Venüs</i>	<i>Boğa (Taurus) ve Terazi (Libra)</i>
<i>Merkür</i>	<i>İkizler (Gemini) ve Başak (Virgo)</i>

Tablo 5: BMM nazariyecilerine göre âvâzeler ve oluştukları makamlar.

Âvâze	Oluştugu Makamlar
<i>Geveşt</i>	<i>Hüseyinî ve Rehâvî</i>
<i>Nevrüz</i>	<i>Hicaz ve Rehâvî</i>
<i>Selmek</i>	<i>Zengüle ve Büzürg</i>
<i>Şehnaz</i>	<i>Hicaz ve Kûçek</i>
<i>Hisar</i>	<i>Rast ve Büzürg</i>
<i>Gerdaniye</i>	<i>Hüseyinî ve Rast</i>
<i>Mâye</i>	<i>Irak ve Rast</i>

Aynı bilgi, İhvân-ı Sâfâ'nın astrolojiyle ilgili risâlesinde, yine aynı şekil ve sırada yer alır (Sönmez, 2012: 87). Nihayet 15. yy. Osmanlı bâtinî nazariyecilerine gelindiğinde, -15. yy. sonları itibariyle- Kadızâde Tirevî örneğinden hareketle, makam ve âvâze ilişkisinin Tablo 5'teki gibi açıklandığı görülür.

Kuşkusuz sözlü aktarıma dayalı bâtinî gelenekte, belirtilen astrolojik burç adlarının makam karşılıkları anlamında zaman içinde çeşitli karışıklıklara yol açtığı görülmektedir. Başka bir ifadeyle burada verilen makam-âvâze ilişkisi, yine musikinin "somut" gereksinimlerinin bir ürünü olmadığından, sonuçta bilgi aktarım silsilesinde, kaçınılmaz farklılıklar gelişmiştir. Ancak meselenin aslının astrolojik bilgi ve ilişkiye dayalı olduğu bir gerçektir. Nitekim BMM'ye bağlı nazariyecilerin, âvâzeler konusunda görünüşte farklı bilgiler aktarmalarının sebebi de budur. Aşağıdaki şekil, öz olarak konunun astrolojik bağlamından hareketle oluşturulmuştur (Şekil 4).<sup>44</sup>



Şekil 4: BMM nazariyecilerindeki âvâze-makam ilişkisinin astrolojik kaynağı: seyyareler ve burçları.

<sup>44</sup> Bu şekil aracılığıyla burç-makam ve gezegen-âvâze ilişkisinin, "kürelerin musikisi" anlayışıyla bağlantısı anlamında çözümlenişinin, bir ilk oluşturduğu burada özellikle vurgulanmalıdır.

### “Dört Asıl”ın (*Tetraktys*) Temsili: Dört Şûbe

Bâtînî sınıflandırmanın üçüncü kategorisini meydana getiren “dört şûbe”, Pisagorcucu sembolizmde her şeyin aslı/esası ve dolayısıyla kozmostaki tüm dörtlü sınıflamalar/gruplandırmalar demek olan “*tetraktys*”i temsil eder. Bu kategorinin Pisagorcucu felsefeye esas teşkil eden yaratılışın dört evresi, dört unsur, dört tabiat, ezoterik geometrinin dört temel unsuru, ezoterik astrolojide çok önemli bir yere sahip olan dört gezegen açısıyla olan ilişkilerini daha iyi anlayabilmek için, aşağıdaki “ilişkiler/karşılıklıklar” tablosuna bakmak yararlı olacaktır (Tablo 6).

Tablo 6: BMMye göre "dört asıl" olan "dört-şûbe" ve Pisagorcucu felsefedeki simgesel karşılıkları.

Şûbeler	Sayı/Sıra	Yaratılış	Unsur	Tabiat	Geometri	Gezegen Açısı
<i>Yekgâh</i>	1/birinci	<i>Tanrı</i>	<i>Toprak</i>	<i>Soğuk ve kuru</i>	<i>Nokta</i>	120°
<i>Dügâh</i>	2/ikinci	<i>Akıl</i>	<i>Su</i>	<i>Soğuk ve nemli</i>	<i>Çizgi</i>	60°
<i>Segâh</i>	3/üçüncü	<i>Ruh</i>	<i>Hava</i>	<i>Sıcak ve nemli</i>	<i>Yüzey</i>	90°
<i>Çargâh</i>	4/dördüncü	<i>Madde</i>	<i>Ateş</i>	<i>Sıcak ve kuru</i>	<i>Cisim</i>	180°-0°

Teknik açıdan ele alındığında, günümüze dek yeterince anlaşılmamış veya yanlış anlaşılmış olan bu konu, aslında makam nazariyesi açısından çok temel bir önem ve işleve sahiptir. Şûbe, Arapçada; “dal”, “kısım”, “cüz”, “parça”, “bölüm”, “bileşen” gibi anlamlara gelir. Buna göre şûbe, bir bütünün parçaları veya bir gövdeden ayrılan kol ve dallardır. Bir sınıflandırma elemanı olarak şûbe, aslında tümüyle “ağaç-yapılı” (*dendritic*) bir model oluşturma özelliği taşır. Ağaç-yapılı modellerde “yan” unsurlar, “asıl” veya “temel” olandan “dal”lanarak çoğalırlar. Böylece her bir şûbe, bir bütün veya organizasyonun parçası, kısmı veya bileşeni haline gelir. Bu “kavramsal” nitelik, “şûbe” konusunun makam nazariyesi içindeki teknik yer ve işlevinin doğru anlaşılmasında ilk önemli adımı oluşturur.

Makam açısından yaklaşıldığında şûbe, makamın “kısımlarını” veya “bileşenlerini” meydana getiren perdeler demektir. Mesela bir dörtlüyle ifade edilen Rast makamında, makamı oluşturan her bir perde ve bu perdenin sahip olduğu aralık, Rast’ın şûbeleri olan Rast (*Yekgâh*), *Dügâh*, *Segâh* ve *Çargâh*’ı temsil eder. Bu konuda gerek DDSM, gerekse BMM içinde yer verilen açıklamalar birarada değerlendirildiğinde, şûbe kavramının içerik ve işlevi belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda tarihsel bakımdan şûbe konusundaki en dikkat çekici açıklamalardan birine, LMÇ’nin *Zeynü’l-Elhân* [1483] adlı eserinde rastlanır:

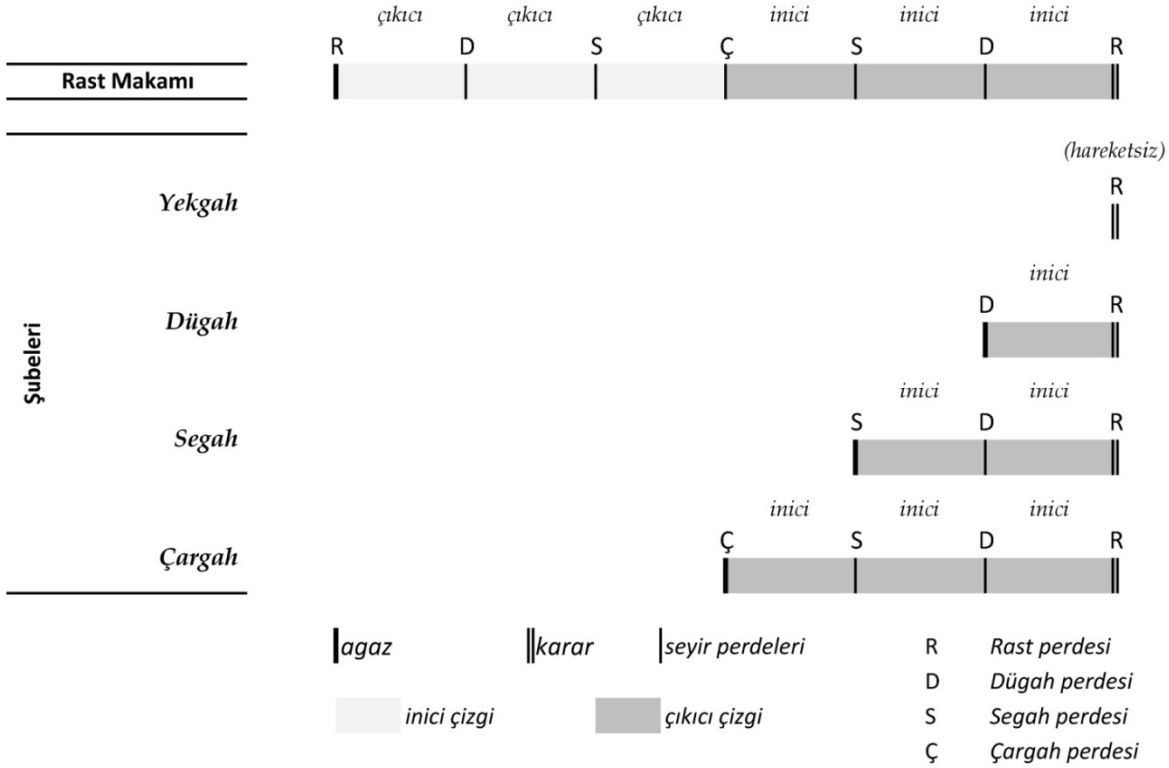
“şu’beyi ba’zı kudamâ [eskiler] şöyle tefsîr eylediler [açıkladılar] kim ... şu’be şol cem-i mülâyimdür [uyumlu perdeler] ki nağamât-ı makâmdan me’hûz ola [makam perdelerinden alınmış olsun] müteahhîrîn [sonrakiler] katında terkîbden dahi murâd [terkible kastedilen de] budur. Pes ikisi [böylece bu iki sözcük] lafzayn-i müterâdifeyn beyne’t-tâ’ifeteyn [aynı anlama gelen ve birbiri yerine kullanılan sözcükler] oldılar. Lîkin [ancak] mecmû’-ı müteahhîrîn [sonrakilerin tümü] katında şu’beden murâd [şûbeyle kast



edilen] dört emirdür ki dört ‘anâsıra [unsura] nisbet etdiler [karşılık getirdiler]” (Kalender, 1982: 98; Pekşen, 2002: 54).

Bu son derece değerli açıklama, şûbe konusunun “teknik” yönü ile “sembolik” yönü arasındaki ayrımı mükemmel şekilde ortaya çıkarmaktadır. Buna göre teknik açıdan şûbe, bir makamın içerdiği perdeler bakımından ayrılabilirdiği “kısm”lardır. Bâtinî nazariyecilerin simgesel sınıflamasına göre ise şûbenin ilişkili olduğu konular, yukarıdaki tabloda gösterilmiştir.

Bâtinî kaynaklarda Yekgâh/Rast perdesiyle birlikte ezgisel bakımdan dört perdeyle ilişkili olarak açıklanan Rast makamı, hareket itibariyle çıkıcı-inici bir makam konturuna sahiptir. Rast makamının ezgisel hareketi içinde çıkıcı ve inici olarak sırasıyla Rast (/Yekgâh), Dügâh, Segâh ve Çargâh perdeleri yer alır. Böylece Rast’ın bizzat kendisi başlanılan “nokta”yı göstermek üzere kısımlarına ayrılmak istendiğinde sırasıyla Dügâh, Segâh ve Çargâh “şûbe”leri elde edilir (Şekil 5).



Şekil 5: Ezgisel hareket ve bu hareketin “kısmımları” anlamında Rast makamı ile Yekgâh, Dügâh, Segâh ve Çargâh şûbelerinin karşılaştırılması.

DDŞMde Rast ve Çargâh “dörtlülere”nin esasta “bir” ve “aynı” oldukları belirtilir. Bu konuda özellikle LMÇ’nin (Kalender, 1982; Tekin, 1998; Pekşen, 2002)

ifadeleri son derece dikkat çekicidir. Bu yapısal aynılığa karşın aralarındaki fark, “ezgisel hareketleri” sebebiyle ortaya çıkar. Buna göre Rast makamı “çıkıcı-inici” tarzda devinirken, Çargâh “şûbe”si sadece “inici” olarak hareket eder. Başka bir ifadeyle Rast makamının âgâzı ve kararı Rast perdesi iken, Çargâh şûbesinin âgâzı Çargâh, kararı ise Rast perdesi olmaktadır. İşte bu tipik örnek bile DDŞM ile BMM arasındaki “niteliksel ayırım”ı çok net biçimde ortaya çıkarır. DDŞM açısından bakıldığında Rast ve Çargâh dörtlüleri arasında hiçbir fark yoktur<sup>45</sup>; ikisi de aynı perde ve aralıkları içerirler. Bu yönüyle DDŞMnin, “ayrı” özellikteki “ezgisel hareket”leri, aralık-dizi temelli “indirgeme” mantığı nedeniyle “aynılaştırdığı” açıktır. Oysa BMM, aynı perde içeriğine sahip ezgisel birliklerin, “makamsal hareket” veya “ezgisel davranış/üslup/reviş/tarz/eda” açısından nasıl farklılaşabildiklerini incelikli bir ayrımla ortaya koyar. Çünkü BMM, esas olarak “uygulama”ya ve özellikle de “hareket”e odaklıdır. BMMdeki MAŞT tariflerinin tamamı ezgisel hareketin başlangıç (“âgâz”), gidiş (“seyir”) ve bitişinin (“karar”) açıklanmasına dayalıdır. Bu yönüyle de BMM, makam açısından “çizgisel” nitelikte bir “hareket tarifi” ortaya koyar ki makamın temel işlevlerinden biri olan “hafıza ve hatırlama” açısından bu çizgisel nitelik, ayrıca büyük önem arz eder.

Tarihsel kaynaklara bakıldığında, şûbe konusunun birkaç bakımdan değerlendirilebildiği görülmektedir. Örneğin bu kaynakların bir kısmı, şûbeleri, bir bütünün parçaları olarak anladıkları gibi, ilgili bütüne eklenen parçalarla elde edilen yeni “bileşimleri” de şûbe olarak kabul etmişlerdir. Bu durum özellikle Maragalı sınıflandırmasındaki “24-şûbe” anlayışına bağlı DDŞM kaynaklarında açıkça görülür. Bu anlayışa göre örneğin inici karakterdeki Çargâh dörtlüsüne tiz taraftan bir tanini eklendiğinde -ki bu yeni eklenen aralık bu dizgede “Dügâh şûbesi” demektir- ve makamsal harekete de eklenen bu perdeden başladığında, inici karakterdeki “Pençgâh[-1 Asl] şûbesi” elde edilmiş olmaktadır. Bu ikinci model, aslında “usûl” (“asıllar”) ile “fûrû”nun (“ferler”), yani esas ile kollarının “ekleme” yoluyla elde edilen yeni “birleşimleri” demektir ki bu birleşimler sebebiyle bunlara aynı zamanda neden “terkib” denildiği de böylece ortaya çıkmış olmaktadır. Bu nokta nazârî açıdan son derece önemlidir. Çünkü bu yoldan şûbe kavramının; (i) makamların “kısım”ları ve (ii) bu kısımların, aynı veya farklı makamlara eklenmeleri suretiyle ortaya çıkan yeni bileşim veya karışımlar oldukları açıklık kazanmaktadır. Bu yüzden makam nazariye tarihinde gerek farklı modeller içinde ve gerekse de nazariyecilerin bakış açıları doğrultusunda, şûbe ve terkib konularının birbirleriyle eş-anlam ve işleve sahip olacak şekilde kavrandıkları görülüyor. Konunun “terkib” ile ilgili yönü, ilgili başlık altında ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

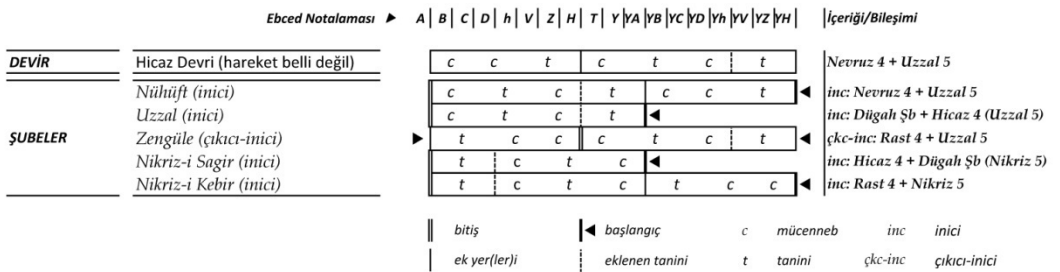
Bâtınî gelenekte şûbe konusu “dört asıl” olarak anlaşılması sebebiyle ayrı ve özgün bir kategori olarak şekillenmiştir. İlkesel olarak her terkib bir şûbedir; ancak her şûbe, bir terkib değildir ve olamaz. Bu temel özelliği nedeniyle bâtinî kaynaklarda örneğin Pençgâh, bir şûbe olarak değil, bir “terkib” olarak yer almıştır. Oysa DDŞM, Pençgâhı, “oluşumu” açısından bir “şûbe” olarak görür ve öyle değerlendirir. İşte bu temel ayırım, makam ile “kısımları” veya makama yapılan “eklemeler” bağlamında

<sup>45</sup> Nitekim 20. yy.ın modernleşmeci teorisyenlerinin de makam ayırımında “dizi”yi esas almaları, “ezgisel hareket” ölçütünün ayırt edici niteliğinin, bu teorisyenlerce fark edilememiş olduğunu göstermektedir.

“şûbe” ile “terkib” kavramlarının anlam ve işlevlerinin birbirinden ayırt edilmesini sağlar. Eğer bir perde-ezgi birliği, olduğu perdesel alan içinde, tanınan/bilinen bir başka “bütün”ün “içinde” yer alıyorsa, bu birlik açıkça bir “şûbe” oluşturur. Bunun aksine eğer bu ezgisel birlik, “başka” bir ezgisel birliğe “ekleniyorsa”, ilkesel olarak bu yeni ezgisel bütün de bir “terkib” meydana getirir.

Eklemelere dikkat edildiğinde, örneğin Pençgâh için bakıldığında, Dügâh şûbesinin aslında bir tam perde aralığını temsil ettiği; dolayısıyla Rast’ın tiz tarafına tam perde eklenmesinin Rast’ın şûbelerinden olan Dügâh’ın, yeniden “asıl” olan Rast’a tiz taraftan ilavesi anlamına geldiği anlaşılır. Aşîrân[-ı Kadim] için bakıldığında, yeni elde edilen Pençgâh şûbesine yine bir Dügâh şûbesinin daha eklendiği görülür. Bu anlamda şûbeler, makamların kısımları olarak “oluşturucu parçalar” haline gelmekte ve “birleştirmeler” yoluyla yeni ses alanlarına sahip “terkib”lerin oluşmasını sağlamaktadır. Burada kavramın analizinin ortaya çıkardığı temel ilişki ise terkiblerin, makamların asıl seslerine yapılan “şûbe”, “makam” veya “âvâze” eklemeleriyle ortaya çıktıklarıdır. Nitekim şûbe ve terkib kavramları, oluşturucu ve sınıflandırıcı kavramlar olarak kaynaklar arasında çoğu kez eş-işlevli bir kullanıma sahip olmuş görünmektedir.

Bir makamın bünyesinde değişik sayıda “perde” yer alır. Her makamın ezgisel bir birlik meydana getiren perdelerden oluşan bir “aslı” vardır. Eskiler bu asılları çoğunlukla dördü (Rast, Çargâh, İsfahan, Nevruz, Nevâ, vb.), üçlü (Irak, Segâh, Kûçek, Rehâvî, Çargâh-ı Rekb, Bestenigâr, vb.), beşli (Hüseynî, Uzzâl, Bûselik, Büzürg, vb.) ve ikililer (Dügâh, Müberkâ, Zâvil, vb.) halinde tarif etmişlerdir. DDŞMdeki 24 şûbe incelendiğinde, bunların hep belli bir asıla bağlı, ancak farklı ses genişlikleri içindeki kısım veya parçalardan oluştuğu görülür. Bu anlamda şûbe, bir asıla ilave edilen yeni aralık ve dolayısıyla perdelerin oluşturduğu yeni ses alanını göstermektedir. Aşağıdaki şekil, bu tespitleri açık bir şekilde yansıtmaktadır (Şekil 6).



Şekil 6: DDŞMde şûbe kavramının Hicaz Devri örneği üzerinden oluşum ve içerik bakımından çözümlenmesi.

Şûbe kavramı açısından şekildeki model analiz edildiğinde, aslında “terkib” kavramına neden ihtiyaç duyulduğu da hemen anlaşılmaktadır. Terkib, “iki asıl”ın birleşim veya karışımını ifade etmektedir. Nitekim şûbelerin bir bölümü yukarıda tarif edildiği anlamda “parça/kısım” özelliği taşıırken, diğer bir bölümü de açık bir şekilde “birleşim” veya “karışım” özelliği sergilemektedir. Örneğin Nühüft; Uzzâl ile Nevruz’un birleşiminden elde edildiği için esasen bir “terkib”dir. Oysa Segâh, Rast’ın kısımlarından

biri olduğu için şûbedir. İşte bu süreçte şûbe ile terkinin “kavramsal” olarak iç-içe bulunduğu ve birbirinin yerine kullanılabilirdiği, ancak zaman içinde giderek birbirinden ayrıştırıldığı anlaşılmaktadır. Yazılı kaynakların bir kısmında “şûbe” olarak yer alan bir isim, bir diğerinde “terkin” kategorisinde yer alabiliyor. Bu belirsizlik, özellikle 14.-16. yy. kaynaklarından açıkça takip edilebiliyor. 18. yy.a gelindiğinde ise tamamen “makam-terkin” (ed. Tura, 2006) veya “makam-şûbe” (Popescu-Judet, 2000b, 2002) esaslı bir sınıflandırma anlayışının egemenliği ile karşılaşılıyor. Bu durum her şeyden önce belirtilen kategorizasyonun gerçekleşmesinde, “sembolik temsil”in önemini yitirdiğini ve musikinin kendi içinde gelişme gösteren teknik ölçütleri ile bilme açısından duyulan “kesinlik” ihtiyacının daha belirleyici bir konuma geldiğini açıkça göstermektedir. Başka bir deyişle musikiyel ihtiyaç ve gereklilikler, MAŞT şeklindeki bâtinî temsilin, müzisyen çevrelerindeki egemenliğini yitirmeye başladığını ve daha teknik ölçütler üzerinden yapılan yalın bir “makam-terkin” (Abdülbâkî Nâsır Dede’de); “makam-şûbe” (Tanburî Küçük Artin’de ve Marmarinos’ta) ve hatta tümüyle “makam” (Hâşim Bey’de) şeklindeki bir algılamının geliştiğini ortaya koymaktadır. Sürece dikkatle bakıldığında örneğin Maragalı dizgesinde bir kısmı terkinlerden oluşan 24 şûbe yer alırken, Osmanlı bâtinî kaynaklarında da bir kısmı şûbelerden oluşan 30, 48, 53, 56 -ve hatta Hızır bin Abdullah’ta kendi geliştirdiği “garib terkinler” yoluyla 200 civarında- terkinbe yer verilebildiği görülmüştür.

### **Zamanın Temsili: “Terkinde Nihayet Yoktur”<sup>46</sup>**

Terkinlerin Pisagorcu kozmolojide “zaman” unsurunu temsil ettiğine yukarıda değinilmişti. Bu çerçevede bâtinî nazariyecilerin terkinleri “zaman”la ilişkilendirmiş olmaları dikkat çekicidir. Çünkü Pisagorcu düşüncede “zaman” konusu, “durağan fiziksel dünya”nın “hareket” halinde olmasını sağlar; sonsuzluktan gelip, sonsuzluğa gider (Berghaus, 1992). BMMde değişik dönemlerde, temelde ay ve güneşin hareketlerine bakılarak zamanı ölçmede kullanılan farklı birimlerin, terkinler için sınırlayıcı sayılar olarak verildiği görülür. Örneğin 24 saate karşılık 24 terkin, 30 güne karşılık 30 terkin, 48 saate karşılık 48 terkin veya 52 haftaya karşılık 52 terkin, vb. Ancak zamanla, terkinlerin sayısal bakımdan sınıflandırılmayacağı görülerek bu sınırlamalar bir kenara bırakılmıştır. Böylece terkinler, periyodik zamana ilişkin sembolik anlamlarını süreç içinde kaybetmişler; buna karşılık, musikinin teknik yönünde önemli bir unsur haline gelmişler ve bir bakıma da astrolojideki burç ve gezegen ilişkileri ile simyaya özgü “karışım” konularına benzer şekilde ele alınmaya başlanmışlardır. Konunun bu yönüne ilişkin dikkat çekici bir açıklama, Tanburî Küçük Artin’de yer alır:

“Beyaz boya kırmızı boya renkleri kendilerine mahsusdur, beyaza kırmızı denmez, kırmızıya beyaz denmez. Bunların ikisi bir tarz da olsa ikisini bir yere karıştırsan pembe zuhur eder. Asıldan ikisi, biri birinden ayrı iken pembe ismi yoğudu, ikisi bir yere gelmesi için pembe zuhur etti. Ya bu boyanın ikisini, üçünü, dördünü bir yere karıştırsan türlü ve türlü renkler zuhur eder. Anın gibi bizim şûbe<sup>47</sup> dediğimiz de yedi ağazenin ve yedi nimin diki ve pesi biri birlerine karışmaları için şûbe

<sup>46</sup> bkz. Cevher (2004b: 33), Agayeva ve Uslu (2008: 86).

<sup>47</sup> Tanburî Küçük Artin’deki şûbe kategorisinin, “terkin”le aynı anlama geldiğini hatırlamak gerekir.

zuhur eder. Bir nim karışır hicaz olur, iki nim karışır pençgâh olur, üç nim karışır şuri olur” (Popescu-Judetz, 2002: 27).

BMMde “yeni” bir “terkib yapma”, Osmanlı bâtinî kaynaklarında “üstadlığa” ait bir “pâye” olarak algılanıp, takdirle karşılanan ve hatta teşvik edilen bir nitelik taşır. Bu anlamda yeni terkibler yapabilmek, üstadlığın ayırt edici vasıflarından birini oluşturur. KŞY’un şu sözleri, bu açıdan son derece anlamlıdır: “bundan sonra te‘akkül idesin kendü fehm ve idrâkinden [kendi anlayış ve kavrayışınla düşünüp akıl edesin] iki perdeyi, yâ iki âvâzeyi, yâ iki şûbeyi birbirine cem’ idüp [birleştirip], fûlan perdeye, fûlan âvâzeye, fûlan şûbe diyû ad viresin, tâ üstâdlar katında makbûl olasun” (ed. Öztürk, 2014: 44).

Üstadların, farklı ezgisel unsurları birbiriyle birleştirmek, birbirine eklemek veya karıştırmak suretiyle, hiç kullanılmamış “nev icad” terkibler meydana getirebilmesinin, “üstadlıklarının bir gereği” olduğu, bâtinî kaynaklarda çeşitli şekillerde ifade edilmiştir. Bu bağlamda HbA’nın, “kendi buluşu” olarak ortaya koyduğu ve önce makamlarla âvâzelerin, sonra da âvâzelerle makamların “birleştirilmesine” dayalı “garib” terkibler, bu yaklaşımın tipik bir örneğini oluşturur.<sup>48</sup>

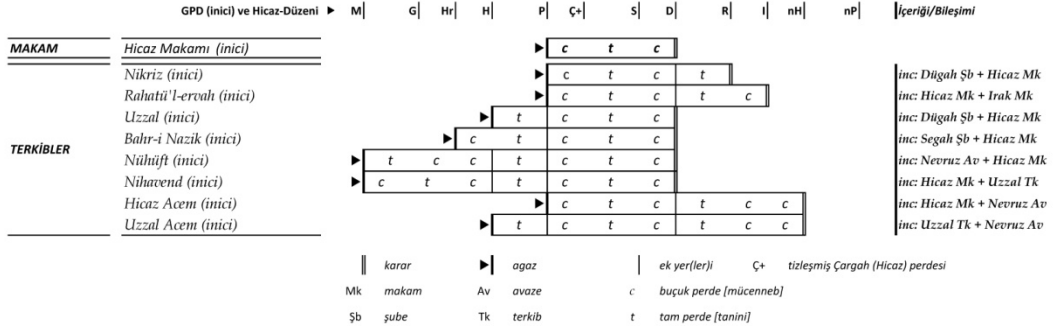
Yukarıda da değinildiği gibi terkibler, Osmanlı bâtinî kaynaklarında makam, âvâze ve şûbelerin birleşim veya karışımları olarak izah etmişlerdir (Şekil 7). Maragali’nin 24 şûbe olarak saydığı ve içlerinden bir kısmının aslında birleştirmelerle elde edilmiş terkibler halinde olduğu görülen birleşik ezgi oluşturucu perde birlikleri, bâtinî kaynaklarda doğrudan terkib olarak anılır. Çünkü bâtinî nazariyeciler için şûbe, dört unsur ve dört tabiat/karakter demektir ve bu şûbelerin, DDŞMdeki şûbe anlayışıyla bir ilişkisi yoktur.

Terkib, bir “keşif” alanıdır. Doğası gereği “bileşimsel” veya “karışimsal”dır. Bu nedenle bir “karıştırma”, “birleştirme” veya “katıştırma”nın ürünüdür. Terkibler, kendilerini oluşturan parça/kısım veya bileşenlere “ayrıştırılabilir” özelliğindedir. Ayrıca her terkib, oluşumunda yer alan “asıl” bileşenler açısından aynı zamanda bir “kol/dal”, yani bir “şûbe” olma vasfı taşır.

Öz olarak ele alındığında terkib unsurunun, GPDnin “yaratıcı” şekilde kullanılması anlayış ve ihtiyacına karşılık verdiği görülür. Herhangi bir perdesel merkezde gelişen bir ezgisel koza, bir diğer merkez ve kozayla eklenerek, eser açısından nihai kararın gerçekleşeceği merkeze ulaşır ve böylece terkib ezgisi de tamamlanmış olur. 15.-16. yy. kaynaklarının terkibleri, genelde bir makamsal tür (makam, âvâze, şûbe) olarak başlayıp, başka bir makamsal tür halinde karar etme olarak açıklamış olmaları, bu tespitle birebir örtüşür. Gelenekte, “perdeleşme” ve “makamlaşma”nın yanında bir de “terkibleşme” olarak adlandırılacak bir sürecin daha

---

<sup>48</sup> Gerek Öztuna (1987) ve gerekse Kutluğ (2000)’ün terkib meydana getirmekle ilgili bu geleneksel uygulamayı, “makam furyası” olarak değerlendirmelerine yol açan bakış açıları, konunun önem ve işlevinin bu yazarlarca gereği gibi “anlaşılamamış” olduğunu açık bir şekilde göstermektedir. Öztuna, padişah II. Murad’ın “yüzlerce mürekkep makam yaptırıp, her tür terkibi tecrübe ettirmiş” olduğunu ifade eder (1987: 76). Kaynağa bakılırsa Padişah, HbA’dan bir edvar yazmasını istemiş, ama özel olarak “yeni terkibler yapılınsın” şeklinde bir buyruğu olmamıştır. Dolayısıyla tarihçiliği yanında, Arel okuluna bağlı bir olan Öztuna’nın, HbA tarafından geliştirilen terkibler konusunda II. Murad’la ilgili olarak vardığı bu “yargı”, tarih fikri yönünden dikkat çekicidir.



Şekil 7: BMM'de "terkeb" yapmak, ilkesel olarak makam, âvâze ve şübelerin birbirlerine karıştırılması veya eklenmesi mantığına dayandırılmıştır. Şekil, DDŞMdeki "yapısal" mantıkla da karşılaştırılması açısından Hicaz Makamı örneğinde, ilgili terkeblerin nasıl düzenlendiği ve oluşturulduğuna ilişkin bir model içermektedir. Bu çizimde, DDŞMdeki "tanini" ve "mücenneb" aralıklarını singeleleyen "t" ve "c"ler, BMMde "tam perde" ve "buçuk perde"ye karşılık olarak alınmıştır.

belirlenebildiğine yukarıda değinilmişti. Bu kısımda, terkeb meydana getirme olgusu, bir "süreç" olarak ele alınıp, incelenecektir.

**Terkibleşme:** Bu süreç, özellikle 18. yy.dan itibaren gelişen "makam" fikrine temel oluşturmuştur. Bu yüzyılda gerçekleşen makamsal ezgi anlayışında GPDnin "çok-merkezli" tarzındaki kullanımının, bir anlamda terkibleleşmiş ezgilere daha fazla eğilim gösterildiğini; bunun bir taksim veya besteleme tekniği olarak daha çok benimsendiğini ortaya koymaktadır. Halk türkülerinde görülen makamsal ezgi karakterleriyle bestecilik kültürüne dayalı ezgiler arasında görülen bazı temel teknik farklılıkların, bu anlayış değişimi süreciyle yakından ilgili olduğu ileri sürülebilir. Halk türkülerindeki makamsal karakteristikler -istisnaları olmakla birlikte- büyük çapta makamların "yalın" ezgi tipleri şeklindeki icrasına örnek teşkil eder. Buna karşılık bestecilik kültürü, özellikle de 19. yy. başlarından sonra, terkibleleşmelere daha fazla itibar eder olmuştur. Bu da günümüz repertuarında belli bir makam ismi altında sınıflandırılan ezgilerin, çoğu kez makamın bilinen özellikleri açısından taşıması gereken niteliklere sahip olmaması ve bir anlamda makam sınıflaması açısından da çeşitli "problemlî" durumların gelişimine yol açmıştır. Terkibleşme, pratik düzeyde geliştirilen makamsal ezgi üretim ve eklenmelerinin, çoğu kez nazari düzlemde birebir karşılık bulmamasında da rol oynamış görünmektedir.

Terkib yapmada rol oynayan iki temel yöntem, 18. yy.da Abdülbâki Nâsır Dede (AND) tarafından mükemmel şekilde açıklanmıştır (Aksu, 1988, 1996; ed. Tura, 2006). Bunlardan ilki, iki farklı merkez veya tabakadaki makamsal ezgi çekirdeklerinin, önce biri sonra diğeri şeklinde icra edilmesinden oluşur. Örneğin Muhayyer perdesi üzerinde Muhayyer çekirdeğiyle başlayan makamsal ezgi, Hüseyinî değil de, Bûselik makamı şeklinde karar ettiğinde, Muhayyer-Bûselik adını alan terkeb yapılmış olur. Kaldı ki aslında Muhayyer'in bizzat kendisi de bir terkebidir ve Muhayyer merkezindeki Nevrûz çekirdeğine, kararda Hüseyinî makamının eklenmesinden oluşur. Böylece terkibleleşmenin, çok çeşitli makamsal ezgi çekirdekleri ve bunların bağlı bulunduğu merkezî perdelerle bağlantılı oldukları hususu da açıklık kazanmış olmaktadır.

Diğer terkib yönteminde esasen aynı merkezî perde etrafında “perdesel düzen değiştirme” yoluyla “bileşimsel ezgi”ler geliştirildiği görülür. Bu yöntemde önce bir perde düzeni içindeki perdesel merkez ve çekirdekler kullanılırken sonra perdesel düzen değişimiyle aynı merkezlerde bu kez yeni düzene özgü ezgi çekirdeklerinin kullanıldığı görülür. Bu çözümlemedeki “perdesel düzen” kavramı, esasen makamsal bağlamın bir ürünü olarak anlaşılmalıdır. Örneğin tam perde düzeninde Nevruz olarak başlayan ezgi, sonrasında “Hicaz-Düzeni”ne özgü Uzzâl veya “Büzürg-Düzeni”ne özgü Sabâ ezgi çekirdeği ile karar eder. Makamsal ezgilerde “düzen değişimi” şeklinde ortaya çıkan perdesel kullanımın, bâtinî kaynaklarda “İsfahan” olarak adlandırılmış olması ise çok dikkat çekicidir (Öztürk, 2008, 2010). Sonraki yüzyıllarda bu durumun, tümüyle perde ve makamsal bağlama endekslendiği ve entonasyon değişimlerinin, makamsal ezgi kesitlerinin belirlenmesinde, -musikide teknik bakımdan ihtiyaç duyulan ölçütler sebebiyle- daha belirleyici bir rol oynadığı görülür. Örneğin önceki dönemlerde Segâh perdesiyle açıklanan Pençgâh, Nişabur, Rehâvî ve hatta Hicaz gibi makamların, sonraki dönemlerde Büselik veya Kürdî perdeleri üzerinden tarif edilmeleri, bu tespitin tipik örneğini oluşturur. Nitekim İsfahanın terkibsel içeriğinde de entonasyon etkeni giderek güç kazanmış ve bu yoldan “Nişabur” ezgi çekirdekleri de İsfahan bünyesine dâhil olmuşlardır. Başka bir deyişle önceki kaynaklarda Hicaz bağlamı içinde gelişen bir ezgisel çekirdek, sonraki kaynaklarda icra estetiği açısından Nişabur entonasyonuna sahip hale gelmiştir.

Günümüz makam pratiği büyük çapta “terkibleşme” sürecinin bir ürünüdür. Bu süreçte 18. yüzyıl çok önemli değişim ve dönüşümlere sahne olur (Öztuna, 1987; Aksu, 1988; Başer, 1996). Ancak bestecilik ve “yeni” bir “makamsal ezgi” anlayışının gelişimi açısından Sultan III. Selim döneminin çok özel bir önem taşıdığı da bir gerçektir. Kendisi de usta bir neyzen, tanburî ve bestekâr olan Sultan III. Selim’in yeni terkibler geliştirdiği ve bu terkiblerden eserler meydana getirdiği ve hatta getirilmesini teşvik ettiği bilinmektedir (Aksu, 1988; Başer, 1996). Bu süreçte, makamsal ezgi anlayışı bakımından terkibleşmeye özel bir önem verildiği görülür. Sultan III. Selim, Suzîdilârâ, Pesendîde, Şevkefzâ (Koç, 2011) gibi bizzat kendisi tarafından geliştirilen terkiblerde, bu yeni anlayışın tipik örneklerini vermiştir. Böylece ortaya yeni bir makam kavrayışı çıktığı gibi, bestecilik ve eser bakımından da yeni bir “ezgi” anlayışı da eşlik etmiş; bu anlayış, “patronaj” anlamında yeni bir “beğeni” ve “takdir” kültürü doğurmuştur. Henüz çeşitli boyutlarıyla incelenmemiş olsa da eldeki mevcut bilgiler, III. Selim döneminin günümüz pratiğinin gelişiminde büyük bir rol oynadığını göstermektedir. Bu süreçte bariz olarak gözlenen husus, ezgilerin “sık” ve “çok sayıda” terkib ihtiva edecek bir anlayışla meydana getirilmeleridir. Ali Ufkî (Cevher, 1995, 2003) ve Kantemiroğlu (ed. Wright, 1992, 2001; ed. Tura, 2001) nota koleksiyonlarına bakıldığında, bu yeni anlayışa ait ezgilerde gözlenen terkib yoğunluğu dikkat çekicidir. Böylece bir makam olarak başlayıp başka bir makam şeklinde “bitme” anlayışına dayalı temel terkib yapma stratejisinin, makamsal ezgi eklemlemelerinde daha çok sayıda terkibleşmeye yer vermeye doğru dönem estetiği bakımından önemli bir değişime uğradığı anlaşılıyor.

## SONUÇ

Osmanlı 15. yüzyılı, makam kavramı ve sınıflandırması açısından bâtinî karakterde yeni bir nazarî anlayışın ortaya çıktığı bir yüzyıldır. Ancak Osmanlı kültürü açısından bu “yeni” model, aslında köklü bir hermetik anlayış ve sembolizmin sadece yeni bir “tezâhür”ünden ibarettir. Nitekim yeni modelin dayandırıldığı “makam-âvâze-şube-terkib” (MAŞT) şeklindeki dörtlü sınıflandırma, sahip olduğu simgesel ilişkiler nedeniyle ilkesel düzeyde tarihte bilinen en etkili hermetik örgütlenmelerden birini oluşturan Pisagorcucu gelenek ve anlayışla açık bir bağlantı içindedir. Burada “bâtinî makam modeli” (BMM) olarak adlandırılan bu yeni modelin temelinde hareket esaslı bir “makam” anlayışı yer almaktadır. Model, bâtinî karakteri nedeniyle derin bir sembolizmle yüklüdür. Osmanlı bâtinî geleneğinin kaynağında, İslam kültürü içinde gelişen ezoterik akım ve anlayışların önemli bir yeri bulunmaktadır. Kindî’den başlayarak gelişen Neoplatonist ve Neopisagorcucu karakterdeki ezoterik kültürün, BMM nazariyecileri üzerindeki derin etkileri, özellikle MAŞT sınıflaması üzerinden açıklıkla belirlenebilmektedir. Bu sınıflandırma, tamamen, Pisagorculuğa özgü “kürelerin uyumu/musikisi” anlayışının Osmanlı musiki nazariyesindeki temsilidir. Osmanlı bâtinî geleneğine bağlı musiki nazariyatçıları, gerek makam anlayışları, gerek tarif etme üslupları ve gerekse de sınıflandırma tarzlarıyla “kesin olarak”, kendilerinden önceki DDŞMyi takip etmemişlerdir. Nitekim iki model arasında dil ve terminoloji bakımlarından çok ciddi farklar vardır. DDŞMnin temelde Arapça, BMMnin ise Farsça ve Türkçe temelinde şekillenmiş olması; birinin “yapı”ya, diğerinin ise “hareket”e odaklı oluşu, iki model arasındaki ayrımların temelini meydana getirmektedir. DDŞMye bağlı nazariyeciler için Oryantalistlerce kullanılan “sistemci okul” nitelemesi, Eski Yunan’daki iki oktav esaslı *systema teleion meizon*’dan kaynaklanmıştır. Gerek DDŞM ve gerekse BMMde, on beş perde ve iki sekizli esaslı bu perde dizgesi, nazariyenin dayandırıldığı temel dizge olma vasfını günümüze dek korumuştur. Osmanlı BMM nazariyecileri, kendilerinden önceki modelin statik aralık ve dizi-temelli soyut anlayışlarına karşılık “hareket” esaslı ve ezgi-temelli somut bir anlayış ortaya koymuşlardır. Bu nedenle DDŞM ve BMM, ezgi alanında olup bitenlerin izahı anlamında birbirine zıt iki nazarî model oluşturmaktadır. BMMye temel oluşturan makam kavrayışı, kesin surette işlevsel perdeler arasında gelişen ezgisel harekete odaklıdır. Bu nedenle DDŞMnin ezgi oluşumu açısından “belirsiz” niteliği, makam kavrayışının “somutlaştırıcı” yönüyle ortadan kaldırılmış; bu sayede ezgi alanında meydana gelen karakteristik “çizgiler”, makamsal tarif ve sınıflandırma yoluyla belirgin tarzda açıklanır olmuştur. BMMdeki makam anlayışının gelişiminde, burada “perdeleşme”, “makamlaşma” ve “terkibleşme” olarak adlandırılan üç önemli süreç etkili olmuştur. Makam, bu kaynaklarda, “tanınabilen” ezgi çizgileri veya tipik bir ezgisel davranış olarak anlaşılmıştır. Kavramsal ve işlevsel açıdan makam, BMMde; (i) makam karakteri taşıyan ezgileri “sınıflandırıcı” bir “model”; (ii) âgâz-seyir-karar ilişkileri temelinde benzer belirliliklere sahip “yeni” besteler açısından “oluşturucu” bir “ilke” ve (iii) mevcut repertuarın “hatırlanmasına yardımcı konturlar” anlamında da özel bir “hafıza tekniği” olarak değerlendirilmiştir.



## KAYNAKÇA

- Abdülbâki Nâsır Dede. 2006. *Tetkik ü Tahkik [1794]*. ed. Y. Tura. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Agayeva, Suraya ve R. Uslu. 2008. *Ruhperver: Bir XVII. Yüzyıl Müzik Teorisi Kitabı*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Aksu, F. Adile. 1988. "Abdülbâki Nâsır Dede ve Tedkik ü Tahkik", YLT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Ali Ufkî. 2003. *Hâzâ Mecmua-i Sâz ü Söz*. (ed. H. Cevher). İzmir: Meta Basım.
- Anderson, Warren D. 1994. *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press.
- Arel, H. Sadettin. 1969. *Türk Musikisi Kimidir*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arısoy, Mithat. 1988. "Seydî'nin El-Matlâ Adlı eseri Üzerine Bir Çalışma", YLT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Arslan, Fazlı. 2007. *Urmiyeli Safiyüddin ve Şerefiyye Adlı Eseri*. Ankara: ADK Yayınları.
- Arslan, Ahmet. 2012. *İlkçağ Felsefe Tarihi 5*. İstanbul. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Atalay, Adnan. 1989. "Geleneksel Türk Sanat Mûsikisinde Perde Dizgeleri", YLT, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir: Türkiye.
- Bardakçı, Murat. 1986. *Maragalı Abdülkâdir ve Câmîü'l-Elhân Adlı Eseri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- . 2008. *The Treatise of Ahmedoglu Şükrullah and Theory of Oriental Music in the 15th Century*. Boston: Harvard University Press. [Türkçe çevirisi: 2011. *Ahmedoğlu Şükrullah*. çev. M. Bardakçı. İstanbul: Pan Yayıncılık.]
- Barker, Andrew. 1984. *Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory*. Port Chester: Cambridge University Press.
- . 2006. *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*. Port Chester: Cambridge University Press.
- Başer, F. Adile. 1996. "Türk Mûsikisinde Abdülbâki Nâsır Dede (1765–1821)", DT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Berghaus, Günter. 1992. "Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory", *The Journal of the Society for Dance Research*, 10 (2), 43–70.
- Boynton, Susan. 1999. "The Sources and Significance of the Orpheus Myth in 'Musica Enchiriadis' and Regino of Prüm's 'Epistola de harmonica institutione'", *Early Music History*, 18, 47–74.
- Can, Cihat M. 2001. "XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı", DT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.

- . 2002. “Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Mûsikî Yazmalarında Etkisi”, *GÜGEF Dergisi*, 22 (2): 133-143.
- Can, Neşe. 2004. “Osmanlı Dönemi Türkçe Müzik Yazmalarında Ünlü Türk Bilgini Fârâbî”, *GÜGEF Dergisi*, 24 (2): 203-215.
- Cassirer, Ernst. 2011. *Sembol Kavramının Doğası*. çev. Milay Köktürk. Ankara: Hece Yayınları.
- Castelli, Patrizia. 2013. *Rönesans Estetiği*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cevher, Hakan. 1995. “Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmua-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)”, DT, Ege Üniversitesi, İzmir: Türkiye.
- . 2004a. *Kitâb-ı Edvâr*. İzmir: Can Basımevi.
- . 2004b. *Ruhperver*. İzmir: Sade Matbaacılık.
- Ceyhan, Adem. 1997. *Bedr-i Dilşâd'ın Muradnâmesi I-II*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Christensen, Thomas, ed. 2002. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clark, Peter, J. ed. *Cladius Ptolemy: Tetrabiblos*. Londra: Davis and Dickson.
- Copenhaver, Brian P. 1992. *Hermetica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Çelik, Binnaz B. 2001. “Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvâr'ında Makamlar” DT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Çetinkaya, Yalçın. 1995. *İhvân-ı Sâfâ'da Mûsikî Düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Doğrusöz, Nilgün. 2007. “Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi”, DT, İTÜ, İstanbul: Türkiye.
- . 2012a. *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir: T.C. Kırşehir Valiliği Yayını.
- . 2012b. *Mûsikî Risâleleri*. İstanbul: Biksad Yayınları.
- Durmaz, Serhat. 1991. “Son İki Yüzyılda Geleneksel Türk Sanat Musikisinin Makam Dağarındaki Değişmeler”, DT, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir: Türkiye.
- Durmaz, Serhat ve Yavuz Daloğlu ed. 1990. *Gültekin Oransay Derlemesi I: Belleten Türk Küğ Araştırmaları*, İzmir: DD Yayını.
- Encausse, Gerard. 1999. *İnsiyeler için Astroloji: Batılı Gizemci Geleneğin Astrolojik Sırları*. çev. Ercan Arısoy. İzmir: Ege Meta Yayınları.
- Erickson, Raymond ve C. Palisca. 1995. *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*. London: Yale University Press.
- Ezgi, Suphi. 1940. *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi IV*. İstanbul: Hüsniyat Matbaası.
- Fallahzadeh, Mehrdad. 2005. *Persian Writings on Music: A Study of Persian Musical Literature from 1000 to 1500 AD*. Upsala: Upsala Universitet Press.
- Farmer, Henry G. 1925. “The Influence of Music from Arabic Sources”, *Proceedings of the Musical Association*, 52: 89-124.

- Fazlıoğlu, İhsan. 2011. "Osmanlı Coğrafyasında İlmî Hayatın Teşekkülü ve Davud el-Kayserî", *İbn Arabî Geleneği ve Davud el-Kayserî*. ed. T. Koç: 17-43. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Fontana, David. 1994. *The Secret Language of Symbols*. San Francisco: Chronicle Books.
- Godwin, Joscelyn. 1993. *The Harmony of the Spheres: A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*. Rochester: Inner Traditions.
- Guthrie, Kenneth S. 1987. *The Pythagorean Sourcebook and Library*. Michigan: Phanes Press.
- . 2011. *Yunan Felsefe Tarihi 1: Sokrates Öncesi İlk Filozoflar ve Pythagorasçılar*. çev. E. Akça. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gündüz, Şinasi. 2006. *Sabiiler*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Haar, James. 1980. "Music of the Spheres". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 12*. ed. S. Sadie: 835-836. Londra: MacMillan.
- Hagel, Stefan. 2010. *Ancient Greek Music: A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hançerlioğlu, Orhan. 2006. *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Heninger, S. K. Jr. 1961. "Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad". *Studies in the Renaissance*, 8: 7-35.
- Holladay, Richard Le. 1977. "The Musica Enchiriadis and Scholia Enchiriadis: A Translation and Commentary", DT, Ohio State University, Ohio: ABD.
- Hoskin, Michael, ed. 1997. *The Cambridge Illustrated History of Astronomy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- İbn Arabî. 2011. *Nefsini Bilen Rabbini Bilir*. İstanbul: Hayy Kitap.
- İlnitchi, Gabriela. 1997. "Arabo's De Musica: Music Theory in the Cross-Current of Medieval Learning", DT, New York Üniversitesi, New York: ABD.
- İbn Sina. 2004. *Mûsikî [11. Yy.]*. çev. A. H. Turabi. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- İhsanoğlu, Ekmeleddin. 2003. *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*. İstanbul. IRCICA Yayını.
- James, Jamie. 1993. *The Music of the Spheres*. New York: Grove Press.
- Kâhya, Esin. 1995. *Modern Kimyanın Kurucusu Cabir b. Hayyan*. Ankara: TDV Yayınları.
- Kalender, Ruhi. 1982. "XV. Yüzyılda Mûsikî Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynû'l-Elhân fî İlmî't-Te'lif ve'l-Evzân", DT, Ankara Üniversitesi, Ankara: Türkiye.
- Kamiloğlu, Ramazan. 1998. "Şehri Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf ibn Nizameddin ibn Yusuf Rumî'nin Risâle-i Musiki'sinin Transkribe ve Değerlendirilmesi" YLT, İnönü Üniversitesi, Malatya: Türkiye.
- . 2007. "Ahmedoğlu Şükrullâh ve 'Edvâr-ı Mûsikî' Adlı Eseri" DT, Ankara Üniversitesi, Ankara: Türkiye.

- Kantemir, Dimitrie. 2001. *Kitâbu İlmi'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurufât [1700]*. ed. Yalçın Tura. İstanbul: YKY.
- Keskiner, Bora çev. 2006. "Risâle-i Edvâr", *Musikişinas*, 8: 33–46.
- Keykavus. 1975. *Kabusnâme 1*. çev. Mercimek Ahmed, ed. A. Özkırımlı. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Kılıç, M. Erol. 2010. *Hermesler Hermes'i: İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kılıç, M. Erol. 2011. *Anadolu'nun Ruhü*. İstanbul: Sûfi Kitap.
- Kırşehirli Yusuf. 2014. *Risâle-i Mûsikî*. ed. O. M. Öztürk, çev. U. Sezikli. Ankara: KTB Yayını (e-kitap, yayıma hazır).
- Kingsley, Peter. 2002. *Antik Felsefe, Gizem ve Büyü: Pythagoras ve Empedokles Geleneği*. çev. Kenan Kalyon. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Koç, Ferdi. 2011. "Sultan III. Selim Hân'ın Terkîb Ettiği Türk Mûsikîsi Makamlarının İncelenmesi", *Ankyra*, 2 (2): 79-100.
- Kutluğ, Y. Fikret. 2000. *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Landels, John G. 1999. *Music in Ancient Greece and Rome*. Londra: Routledge.
- Maalouf, Shireen. 2011. *History of Arabic Music Theory*. Shelbyville: Wasteland Press.
- Mathiesen, Thomas J. 1999. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- McAlpine, Fiona. 2004. "Beginnings and Endings: Defining the Mode in a Medieval Chant". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 45 (1/2): 165–177.
- Mengozzi, Stefano. 2010. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo Between Myth and History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morewedge, Parwiz. 1992. *Neoplatonism and Islamic Thought*. Albany: State University of New York Press.
- Nasr, Seyyid H. 1985. *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş*. çev. N. Şişman. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, Seyyid H. 2011. *İslam'da Bilim ve Medeniyet*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, Seyyid H. ve O. Leaman. 2007. *İslam Felsefesi Tarihi*. çev. Ş. Öçal ve H.T. Başoğlu. İstanbul: Açılım Kitap.
- Nâyî Osman Dede. 2014. *Rabî-ı Tabirât-ı Mûsikî*. ed. M. Kalpaklı, çev. S. Erguner. Ankara: KTB Yayını (e-kitap, yayıma hazır).
- Okudan, Rifat. 2006. *Sühreverdi Maktul ve İsrakiliğin Dili*. Isparta: Fakülte Kitapevi.
- Oransay, Gültekin. 1966. *Die Melodische Linie und Der Begriff Makam*. Ankara: Küğ Yayınları.
- , 1990. "Makam Kelimesinin Sekiz Küğsel Anlamı", *Gültekin Oransay Derlemesi 1: Belleten Türk Küğ Araştırmaları*. ed. S. Durmaz ve Y. Daloğlu: 56-58. İzmir: DD Yayını.

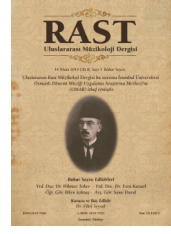
- Özbudun, Sibel. 2003. *Hermes'ten İdris'e: Bir Dinsel Geleneğin Dönüşüm Dinamikleri*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özçimi, Sadreddin. 1989. "Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr" YLT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Öztuna, Yılmaz. 1987. *Türk Mûsikisi: Teknik ve Tarih*. İstanbul: TPV Yayını.
- Öztürk, Okan Murat. 2008. "Büzürg Makamı: Geleneksel Türk Musikisi'nde Bütüncül Kuram İhtiyacı İçin Analitik Bir Model". *Türk Musikisi'nde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı*: 89-137. İstanbul: Kültür AŞ Yayınları.
- . 2010. "İsfahan Cinsi Bağlamında Geleneksel Teoriye Analitik ve Bütüncül Bakış." *İzmir Ulusal Musiki Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. ed. U. Bora: 279-294. İzmir.
- . 2011. "Osmanlı Musiki Kültüründe Teorinin Temsili Niteliği" *Porte Akademik*, 1 (2): 283-292.
- . 2012a. "Türk Musikisinde Yeni Bir Paradigma İhtiyacı" *Porte Akademik*, 4: 24-59.
- . 2012b. "15. Yüzyıl Osmanlı Musikisinde Şûbe Kavramı ve Hermetik Gelenek" *Doğu Batı Dergisi*, 62: 115-140.
- . 2012c. "The Concept of Şûbe ('Branch') as a Tetrachordal Classification Method in the 15th Century Ottoman Makam Theory." *Maqam: Historical Traces and Present Practice in Southern European Music* (baskıda). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- . 2012d. "Hızır bin Abdullah'ta Saz Düzenleri ve Yansıttığı Ses Sistemi Üzerine Tespitler." *Porte Akademik*, 3 (2): 109-128.
- . 2013. "Reconstruction of the 15<sup>th</sup> Century Ottoman Makam Theory", Bildiri, 42. *World Conference of the ICTM*, Şangay: Çin.
- Pacholczyk, Jozef. 1996. "Music and Astronomy in the Muslim World", *Leonardo*, 129 (2): 145-150.
- Pekşen, Ahmet. 2002. "Zeynü'l-Elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Lâdikli Mehmed Çelebi)", YLT, İstanbul Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Randel, Don M. 1978. *Harvard Concise Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press.
- Phillips, Nancy C. 1984. "Musica and Scolica Enchriadis: The Literary, Theoretical and Musical Sources", DT, New York Üniversitesi, New York: ABD.
- Pingree, David. 1973. "The Greek Influence on Early Islamic Mathematical Astronomy", *Journal of American Oriental Studies*, 93 (1), 32-43.
- Popescu-Judet, Eugenia. 2000a. *Dimitrie Cantemir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- . 2000b. *Sources Of 18th Century Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- . 2002. *Tanburi Küçük Artin*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- . 2004. *Seydi's Book on Music*. Frankfurt am Main: IGAIW.
- . 2010a. *Three Comparative Essays on Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- . 2010b. *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Powers, Harold. 1980. "Mode". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 12. ed. S. Sadie: 376-450. Londra: MacMillan.
- Rowell, Lewis. 1981. "Early Indian Musical Speculation and the Theory of Melody" *Journal of Music Theory*, 25 (2): 217-244.
- Russo, Maria M. 1997. "Hexachordal Theory in the Late Thirteenth Century", DT, Michigan State University, Michigan: ABD.
- Sarıkavak, Kazım. 1997. *Düşünce Tarihinde Urfa ve Harran*. Ankara: TDV Yayınları.
- Sezikli, Ubeydullah. 2000. "Kırşehirli Nizameddin ibn Yusuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri", YLT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- . 2007. "Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu'l-Elhân'ı" DT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Shehadi, Fadlou. 1995. *Philosophies of Music in Medieval Islam*. Leiden: Brill Publications.
- Shiloah, Amnon. 1979. *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900) [V. I]*. Münih: G. Henle Verlag.
- . 1993. *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*. Hampshire: Variorum Ashgate Publishing.
- Shiloah, Amnon. 2003. *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900) V. II*. Münih: G. Henle Verlag.
- Shumaker, Wayne. 1972. *The Occult Sciences in the Renaissance: A Study in Intellectual Patterns*. Berkeley: University of California Press.
- Sönmez, Burak, ed. *İhvân-ı Sâfâ Risâleleri I*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şirinova, Zümrüt. 2008. "Şükrullâh'ın İlmü'l-Edvâr'ı" DT, İstanbul Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Tarasti, Eero. 1986. "Music Models Through Ages: A Semiotic Interpretation." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17 (1): 3-28.
- Tekin, Hakkı. 1999. "Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si", DT, Niğde Üniversitesi, Niğde: Türkiye.
- Tekin, Erhan. 2007. "Safedî'nin Musiki Teorisinin İncelenmesi" YLT, İTÜ, İstanbul: Türkiye.
- Uludağ, Süleyman. 1999. *İslam Açısından Mûsikî ve Semâ*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Uslu, Recep. 2009. *Saraydaki Kemancı: Hızır Ağa ve Müzik Teorisi*. İstanbul: (yayınevi yok).

- Uygun, M. Nuri. 1990. "Kadıızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi" YLT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- . 1996. *Safiyüddin-i Urmevî ve Kitâb-ı Edvâr*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Walbridge, John. 2001. *The Wisdom of the Mystic East: Suhrawardi and Platonic Orientalism*. New York: State University of New York Press.
- Waterfield, Robin, çev. 1988. *The Theology of Arithmetic*. Michigan: Phanes Press.
- Wienpahl, Robert W. 1971. "Modality, Monality and Tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Music & Letters*, 52 (4): 407–417.
- Wright, Owen. 1978. *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250–1300*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1992. *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations V. 1: Text*. Londra: SOAS Publication.
- . 2001. *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations V. 2: Commentary*. Londra: Ashgate.
- . 2010. *Epistles of the Brethren of Purity: On Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Yates, A. Frances. 1991. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago: Chicago University Press.
- Yekta, Rauf. 1986. *Türk Mûsikîsi*. çev. O. Nasuhioğlu. İstanbul: Pan Yayıncılık.



**RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ**  
**Uluslararası Müzikoloji Dergisi**  
[www.rastmd.com](http://www.rastmd.com)



## **MISIRLI AHMET: THE CLAY DARBUKA TECHNIQUE AND ITS PERFORMANCE ANALYSIS**

**Esra Karaol<sup>1</sup>**  
**Nilgün Doğrusöz<sup>2</sup>**

### **ABSTRACT**

Although its roots are seen in ancient times and despite the fact that it plays a huge role in the historical developments of Turkish and world music, the darbuka and its performance have not been extensively taken under musicological studies. This article is about the performance analysis of the darbuka techniques developed by Misirli Ahmet and studied under the light of the fact that the existing musical discourse has been transferred from teacher to student through ages orally. Parallel to the cultural changes, the advancement of civilizations throughout the course of history, the emergence of the instrument has shown differences. Therefore the material of the clay darbuka has been the most important factor affecting the different techniques of playing the instrument. The reason why we emphasize on the performance analysis is that it is of fundamental importance to make observations and decipher its characteristics within the discipline of musical theory.

**Keywords:** Mısırlı (Egyptian) Ahmet, clay darbuka, split finger technique.

## **MISIRLI AHMET: TOPRAK DARBUKA TEKNİĞİ VE İCRA ANALİZİ**

### **ÖZET**

Kökleri antik çağlara kadar dayandırılmasına, günümüze kadar Türk ve dünya müziklerinin tarihsel sürecinde önemli rolü olmasına rağmen, darbuka ve icrası müzikoloji çalışmalarında kapsamlı ele alınmamıştır. Müzikal tekniğin ustadan çırağa sözlü aktarım ve görsel öğrenim geleneği ile iletilmiş olduğu tespit edilmiştir. Toprak darbuka çalgısı üzerinde şekillenen, darbuka icracısı Mısırlı Ahmet'in geliştirdiği tekniğin icra

<sup>1</sup> Yardımcı Doçent Doktor, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mirgün Köşkü-Emirgan & Türkiye, [esra.karaol@istanbul.edu.tr](mailto:esra.karaol@istanbul.edu.tr)

<sup>2</sup> Profesör Doktor, İstanbul Teknik Üniversitesi, TMDK-Maçka & Türkiye, [dogrusozn@itu.edu.tr](mailto:dogrusozn@itu.edu.tr)



bağlamında analiz edildiği kısımlar vurgulanmaktadır. Tarihsel süreç içerisindeki kültürel değişimler ve uygarlıkların gelişmesine paralel olarak, çalgının ortaya çıkış süreci değişim göstermiştir. Materyali, icra tekniğinin değişimine etki eden en önemli faktör olmuştur. İcra analizine vurgu yapılmasının sebebi, toprak darbuka ile Mısırlı Ahmet tekniği arasındaki bağın önemi ile icra yapısıdır. Müzik teorisi disiplini düzleminde inceleme ve değerlendirme yapılması çalışmanın temel amaçları arasındadır. Çalışmanın belirleyici öğelerinden biri, darbuka icracısı olarak tekniği dünyada “split- finger technique” olarak bilinen, darbuka çalgısının icrasında yepyeni bir sayfa açan tekniğin analitik olarak incelenmesidir. Tekniğe dair hareketleri belirlemeye hizmet eden sembolik işaretlerle, standart tespit oluşturulması hedeflenmiştir. İncelenen metodik yaklaşımlarda herhangi modern notalama sistemine göre oluşturulmuş kapsamlı notasyona rastlanmadığından, tekniğe özgü vuruş ve hareketlerin oluşturduğu ritmik motiflerin notaya alınmasında tanımlayıcı ifadeler kullanılarak, teknik çerçevesinde çalgının nasıl icra edildiğini tanımlayan özel işaretlere başvurulmuştur. Çalgıya dair vuruşlardan türemiş ritimler yaygın geleneksel gösterimlerinden faydalanılarak, Mısırlı Ahmet tekniğinin etkileri ile birlikte analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Mısırlı Ahmet, toprak darbuka, Mısırlı Ahmet tekniği (split finger technique).

## INTRODUCTION

It is considered that the oldest examples of instruments date from 4000 BC from Mesopotamia. “After humanity first discovered music through the voice, the rhythm was incorporated with the help of the first example of the drum, made of wood and with skins attached to the both ends of its round shaped edges (Dinçol, 1999: passim).” It is seen that these instruments have largely been made of clay in different cultures. Especially besides Asia Minor and Near Asia, clay is known to be used by the Central and South America, Africa and Australia. Percussion instruments are known to form an important part of the most ancient instruments. As with almost all instruments belonging to the family of percussion from past to present, the drums seen in Anatolia (until around 1100 BC in the Babel civilization), Central Asia and North Africa are considered to be precursors to darbuka. Roman (Gypsy) musicians are largely responsible as a force in the spread of this instrument in the Middle East and East Europe. In ancient times we can also see wide drums and other forms of drums that could be forefathers of the goblet shaped drums. In ancient inscriptions goblet shaped drums can also be seen in figures. “A drum with a monolithic skin found in central Europe in the late Neolithic and early Bronze ages, within the context of modern drums seems to bear a striking resemblance to the Egyptian tabla which is played with hands and has gained popularity in North Africa, Middle East, Turkey, Andalucía and Balkans under different names (Aiano, 2006: 96-105).” Darbuka is considered to be a restructured Hittite instrument though certainly used much before Hittites as well. Also, Assyrian archeological remains also show that this instrument can be dated back to 1700 BC. Finally it should not be overlooked that since these artifacts are only remnants without any writing document value and that these should only be seen as wordless pieces of evidence. “While different nomenclatures have been applied to this instrument in different countries, the most common used terms are dümbek, darbuka and tabla. But the word tabla used here

must not be confused with the vessel drum of India (Hall, 2006:36).” Darbuka is an instrument used in theatric and classical music’s of some Middle East countries and also being extensively used in these countries’ popular music whereas it is most associated with belly dancing.

“Despite the fact that darbuka actually can reproduce all the time cycles, their variants, all forms of their melismas and many other things which the Ottoman-Turkish classical music writers have put into account, somehow this instrument is ignored in relation to kudüm, whereas it far surpasses it with its tonality and other possibilities and has largely been considered as being lowly, as an instrument appealing to popular music of the undistinguishable masses.” (Behar, 2008: 104) Darbuka has largely been named as dümbelek in the Turkish history and was not considered any further than a simple folk instrument due to its fragile body and tuning problems. Although it took a more mature standard shape in passing ages, it still was not used in Turkish classical music due to its sharp sound, over embellished playing methods and long resonations. Darbuka has only started gaining a place in Turkish music with the onset of 20th century but due to reasons we have given it found a more solid place within Turkish folk music. In the late 19th and early 20th centuries darbuka was also given space in some western classical music pieces. For example, one of the first pieces of music that the goblet shaped drums were being used was Hector Berlioz’ *The Trojans* (1869) where darbuka was played in the part of the Nubian Slaves’ Dance. “Darbuka has been a very popular instrument in Istanbul’s popular city music since 1930s. In Turkish classical music it was also used until the end of 16th century (Özalp, 2000: 161).” The instrument was first widely introduced to the professional musicians’ circles with Hasan Tahsin Parsadan (1900-1954) in the republic period. The clay darbuka form has initially been used in Arabic countries but with musical interactions it has also started gaining popularity among Turkish musicians since 1980s.

At first it was not met with much enthusiasm as it was almost impossible to play it with the resident technique of playing the copper Turkish darbuka. But after Misirli Ahmet has discovered his new playing technique which was a perfect fit for this instrument and as he elevated it up to worldwide level with impeccable virtuosity having his name heard internationally besides Egypt and Turkey, the instrument regained popularity and actually sidelined the copper darbuka. Darbuka actually has gained importance with the rise of the ethnic music’s especially since the 90s and with the spreading of Misirli Ahmet’s technique, the Egyptian clay darbukas came to be in demand in Turkey.

This technique is very different than the “fiske” technique that was being used before because the curvy rim of the clay darbuka (known as tabla in Arabic countries which also is the name given generally to drums and also as dümbek) is radically different than the copper darbukas but with Misirli Ahmet’s technique its practice has been accepted and popularized. We have previously stated that despite the fact that this technique has such an indelible effect over the darbuka instrument and its practitioners, there has not been any extensive research on this issue before. This is mostly because this instrument has been overlooked and looked down upon by the academic music circles and also by a part of the public despite the fact that it has been for many ages all along. With this study, the darbuka instrument and issues concerning its practice have been aimed to be opened to academical discussions. In this research, practical and theoretical musicology, sociological and anthropological music theory and field research methods have been applied in order to

form the conceptual structure of the study in conjunction with the integrative aspects of different disciplines.

## **METHODOLOGY (PRACTICAL AND THEORETICAL)**

Fieldwork+participant observation (anthropology): These are made up of an arrangement of ethnographical texts which have been derived from the data emanated from the visual and aural recordings done in various fields of research. The analyzed subject which is the main instrument that Mısırlı Ahmet's technique has been developed, the "clay darbuka", has been studied under the tutelage of Mısırlı Ahmet himself, therefore the research has been done with the "learning by doing" methodology. Musical analysis=descriptive notation+performance characteristics (music theory): As there are no comprehensive notation system within today's readily available methodic approaches that would match the needs of Mısırlı Ahmet's technique, it has been indispensable to come up with new special symbols in order to express the different strokes of the finger. The movements and strokes connected specifically with this instrument, its performing properties and the rhythms that were derived have all been analyzed both under traditional and Mısırlı Ahmet's styles. Qualitative research (sociology and anthropology): As the purpose of qualitative research is to understand and establish the true results of the study as they exactly are, the applicability of the notes and symbols which were devised in order to understand and enunciate the stroke properties of the technique have been tested within the performance analysis. Comprehension: Conceptual structure that includes inductive hypothesizes in the element of integrated factors of various fields.

## **THE BRIEF HISTORY OF DARBUKA**

It is still observed in many different cultures that some drums are made of clay based materials. Especially in Asia Minor and Anatolia, as well as Central and South America, Africa and Australia continents, clay is known to be used in the construction of percussion instruments. In this context, the oldest known family of instruments is percussion instruments. It is seen that in the Dionysian tragedy plays, various forms of drums, such as dümbelek and tambourines have been used in the Sardes province of Manisa and we understand that these are instruments of Anatolian origin. Dionysus himself has taught the Indians how to celebrate the deities by playing cymbals and dümbelek. According to the information obtained from different sources, the term we use in today's Turkish "malak gibi yatıyor" (to lie like a malak) actually is a transfigured version of the expression "balak gibi yatıyor". Balak was a huge drum of gargantuan size, almost impossible to move from its stand, used way back in the Sumerian civilization, utilized in temples for various religious ceremonies. The word "Du-Bala" has transformed into "dümbelek" today. Therefore drum and dümbelek are instruments of Asian traditional origins. (Formerly, in ancient times, Anatolia was simply referred as "Asia" but in time as the rest of Asia came to be better known, Anatolia was henceforth named as "Little Asia" (Asia Minor).

The prehistoric wide drums and some other Mesopotamian rooted goblet shaped-like prototypical drums were drawn as goblet shaped drums in ancient inscriptions. Darbuka's root is based on antiquity. In Bohemia (old Czechoslovakia region) two large size clay-based goblet shaped drums were discovered and one of the most interesting things about

them was how the skins were attached to the drum heads. The skin was attached by ropes, hooked and affixed over protrusions of clay or the drum head was tied to the body with ropes or was fused with the body. "Even today, a similar technique can be seen in Africa and elsewhere on the percussions made of wood (Hall, 2006: 32)." Essentially, darbuka is a member of the goblet shaped family of drums from Northern Africa which some other widely known percussion instruments such as dunun (commonly named as the talking drum) and djembe also belong to. When these instruments crossed the Sahara over to the Mediterranean coast of North Africa and reached the countries of Morocco, Tunisia, Libya and Algeria (the group of countries commonly called as the Maghreb) their goblet shape has turned into the vase shape. Although their body figure and the overall height (variable from 14 to 46 cm.) is quite diverse, they all feature a hollow body clay based goblet shape. This little model was generalized by the Arabs. While these drums are now extinct in Western Europe, they are the main drum of the Islamic world today.

Today's modern darbuka of North Africa and the Near East, from Morocco to Iran, even as far north as Bulgaria, is made of metal or clay. Ceramic goblet shaped drums are extremely popular in Middle East and North Africa. For example, the small size ceramic darbukas of Tunisia named the "findık (walnut) darbuka" are cooked at a high temperature giving way to a harder end product, with a camel skin attached and is 3 to 5 cm. smaller than the "solo darbuka". Goblet-shaped drums are also seen outside of the Middle East but rather than clay these are usually made of wood or metal. With varying conditions of natural ingredients, the playing techniques of these instruments have also changed. Social status, historical and cross-cultural use, different multicultural pluralistic perspectives and characters and the fact that these interactions cover a wide range of time period makes it difficult to draw a cultural map. When concentrating on rhythmical structure which is one of the basic elements of music, as styles of performance on this instrument differ from musician to musician, we should perceive these differences in attitude as stylistic richness's instead of producing strict patterns of understanding.

Darbuka is the modern Turkish equivalent of the word "darbuka" used in Arabic-speaking countries. It is thought to be coming from the word "darb" which means "to hit" in the old Ottoman-Turkish and it is considered as a foreign word despite its use in the modern day Egyptian Arabic and it does not appear to be a very old word in Arabic language. It also seems to be also more likely to be derived from the Arabic word "darba". "This 'pounding' action of the fingers on the skin may come from the Arabic 'darba' which means "repeated blows" (Thomas, 2009: 48)." "It has been named as dümbek, dümbelek, dönbet, tömbelek, deblek, deplek in various sources and also with such names as darbeki and debulak by the Azeri Turks (Özalp, 2000: 161)."



Figure 1: Dümbelek (Turkey)

According to Farmer, such modern words like dümbek and (ku)dümbelek remind us "dunbalak" which also comes in the form of some percussive like the metal bodied davul, timbale, kös (kettle drum) in the famous diaries of Evliya Çelebi (17th

century) and Evliya Çelebi has specifically mentioned clay pot dümbelek (timbale). It has been first written by him that earthenware style of percussion making had been done in Egypt. “Clay pot dümbelek has been invented in Egypt and the “Mahmil” guards of the pilgrimage convoys play it as they are progressing towards Mecca. Turks call it as dumbek along with another type of nakkare (Farmer, 1999: 16-7).” Although copper based darbukas are widely being used by the musicians in Istanbul, the dümbelek which can be observed in figure 1 is still widely seen in the rest of Turkey, mainly except Eastern Black Sea, and it is being manufactured by many local artisans all over Turkey, especially in central Anatolia.

## Dimensions of Clay Darbukas

The family of clay darbukas can be observed under three main categories named as “solo”, “sumbati” and “dehollo” from the smallest size to biggest. Today personally preferred sizes can surely be ordered but the dimensions of three main forms of darbukas are stated below. The smallest one, solo clay darbuka’s height is around 44-45 cm. from the tail to the neck with a rim diameter of 29-30 cm. and skin diameter of 22-23 cm. The mid range bass darbuka is called the sumbati and its height is 52-53 cm. with rim diameter of 35 cm. and skin diameter of 24-26 cm. The big size bass darbuka, the dehollo has a height of 57-58 cm. Its rim diameter is 38-40 cm. and skin diameter of 27-29 cm. Figure 2 and 3 showcase these dimensions in order.



Figure 4: Tuning lamp



Figure 2: Three sizes of clay darbukas (Egypt)

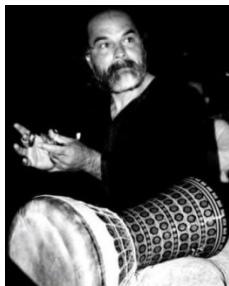


Figure 5: Misirli Ahmet and clay darbuka

	Solo	Sumbati	Dehollo
Height	44-	52-53	57-58
Rim diameter	29-	3	38-40
Skin diameter	22-	24-26	27-29

Figure 3: Dimensions of three clay darbuka sizes

Clay darbukas are formed when four basic elements of earth, water, fire and air are combined successfully. The earth is kneaded with water, and then the shaped body is dried in the air and heated under fire. Natural skin (goat etc.) is used and explained previously, it is tied tightly over the rim. In humid air as the skin lets itself down the darbuka gives a lower register of sound and in dry air, the exact opposite. Tuning of the clay darbuka is very different compared with metal bodied darbukas and is being done either with a tuning lamp or the sun itself. The changes in tuning due to facts like changes of temperature in weather and humidity is a problem and the lamps developed by the Egyptian clay darbuka manufacturer's attempts to solve this problem. As seen in figure 4, this apparatus is made up of a tripod holding up a socket holder with the lamp on top. When the lamp of the apparatus is turned on the heat generated by it dries the humidity inside and this low heat also helps the skin to stretch to higher tones. Lowering the light inside with a controller unit or completely switching it off will bring back a lower register. Surely a very high powered may damage the skin therefore a 45 watt lamp is usually recommended. The earthenware nature of the clay darbuka and its natural skin definitely makes it give a more natural sound and tonality. Also, the fact that even the body of the darbuka excluding the skin care can offer different tonalities provides a very wide range of tones.

## **THE MISIRLI AHMET TECHNIQUE ON CLAY DARBUKA**

The flexible approach taken in the learning process of Misirli Ahmet's technique and the pieces of music which are added occasionally resulting from improvisation act as a parallel and result in adding further richness of free expression. In order to objectify the study, style and phrasing differences of performance have been overlooked and envisaged logically. Misirli Ahmet's technique is a vehicle of transformation in a broad sense as well as being a school of interpretation because the expression of the artistic creativity is the essential factor in determining the immaculateness of the technique's usage. The fact that the existent technique originally does not need a particular system may be understood as totally alien to learning and transference disciplines, it is quite important even only to construct a base and carry it to a textural plane. Misirli Ahmet (seen in figure 5) commits his music only to memory and teaches the student in the same way, therefore our effort here should only be seen as a symbolic transference.

In this study, the Misirli Ahmet technique has been symbolized with various signs in order to visualize the special strokes and figures in clay darbuka performance. Truly deserving a solid analysis, Misirli Ahmet's technique which he conceptualized single handedly with a qualitative free will, surpasses the already evident Turkish and Arabic playing styles and has been analyzed technically here for the first time. This study is also aimed as an academic approval of the Misirli Ahmet technique which has surpassed the older styles standing as the sole alternative to them opening up a brand new age in Turkey and the world with its experimental approach. This method employs the index and ring fingers of the left hand (if the use is right handed. Reverse is possible for left handed players) and can be considered as a school in itself as it has greatly enhanced the vocabulary of expression by incorporating both the fingers and the wrist of the hands giving way to previously unthinkable speeds in performance. Misirli Ahmet developed this technique thinking that an instrument would never capture freedom if it keeps playing already know memorized patterns. The nub of this technique is the fact that these two fingers facilitate various

melismas. As the technique features the splitting of the fingers when playing it has known to become as “the split finger technique” in other parts of the world. Today a huge part of the clay darbuka players use Mısırlı Ahmet’s technique. This technique has vastly enriched the expression range to the basic sounds of “düm” and “tek” maintaining an impressive position to the performer. Düm sound is maintained by hitting the very middle of the skin with the palm and tek is produced by a single finger stroke over the rim at the top of the skin. The first mentioned sound provides the base and is played by striking the middle. The second sound(s) is/are usually used for embellishments. The index and ring fingers have a key role in this technique which Mısırlı Ahmet’s been continuously trying to give more depth.

The opposite movements of the fingers maintain a harmonic balance which gives way to forming the rhythms themselves. In order to explore new sounds Mısırlı Ahmet uses various hand and finger movements and frequency cutting techniques. Especially, as a darbuka player his use of hand and finger movements independent of one another is very impressive. As sometimes the movements of the fingers resemble a butterfly flapping its wings, this technique also is named as the butterfly technique mostly by the Roman (Gypsy) musicians. The aspects which must be evident in writing down music are creating specific signs and maintaining a relationship and consistency between them. If there has not been any need for some signs that would indicate unique to the technique, it doesn’t mean that they will not be of use anymore neither it is expected of them to be perfect. The aim here is not to interfere with the established education style of this instrument in its improvisational context but is to set a standard determination in the beginning. But while stressing that the interpretation would never be standardized, it should be objectified over the compositions without narrowing freedom of expression. “One of the fundamental duties of the science of music is to find out and tell what do the notes mean within the time frame they were written and have them transferred into understandable symbols. Naturally the science of music serves the performing and applying musician in this way. Performing a musical piece and academic research are two aspects of the same search.” (Barzun, 1992: 8)

## **DISPLAYS OF STROKES**

The beats and strokes on the clay darbuka along with the rhythms developed according to the Mısırlı Ahmet technique have been analyzed both by traditional methods of playing and affects of Mısırlı Ahmet's way of playing. For showing the strokes, a two lined percussion stave has been preferred. The notations are done for the right-handed performer (displays must be perfectly reciprocated for the left-handed player). For the strokes done by the right hand, the branches of the notes have been shown downwards and around the lower line; for the strokes done by the left hand, the notes' branches have been shown upwards, around the upper line. The symbols L and R are used to indicate which hands do the movements (again, from a right-handed perspective. Must be reciprocated for the left-handed person). Some classical western notation symbols (as in glissando), some embellishment notations and some other symbols used in other percussion instruments' notations (like "slap") have all been incorporated for a better quality of display. When some other variants of a major stroke are in question, these have been notated with abbreviations (like D1, D2 etc. for variants of the "düm" sound). Movements and strokes that belong only to the Mısırlı Ahmet technique have been shown with some appropriate letters, numerical symbols and abbreviations for an easier understanding. Letters symbolizing strokes over the

notes (e.g. "T" letter for the "tek" stroke), symbols for how the sound must be produced (e.g. a "+" if the stroke is of closed) and/or numbers for which fingers must be used have all been used.

### The “Düm” Strokes

In learning to play darbuka initially and also listening to it in the very first time the most striking sound happens to be the bass sound named as “düm” (the “ü” sound, “u” with an umlaut, is one of the letters of modern Turkish alphabet and its sound is pronounced like the word “über” in German). It has been shown at the below scale and with its tail looking down since it symbolizes a bass sound. It’s played on the darbuka with the right hand’s palm with all fingers firmly closed with each other. It’s shown with capital D and stated with an (O) (open) to indicate the desired sound to reverberate. Other than this standardized version, other düm’s discovered by Misirli Ahmet have been shown with (+) (close) symbol. As examples, such moves like only right hand being open left and right hands separately closed and both hands closed together have been shown in figure 6.

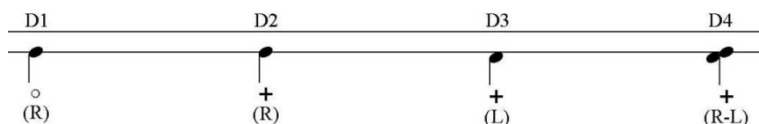


Figure 6: Düms

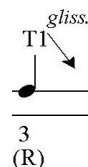


Figure 8: Meow tek

### The “Tek” Strokes

Second striking fundamental sound after düm is the sharp “tek”, produced by finger strokes and represented on the upper scale with their tails looking upwards. On the right hand tek stroke, one should strike over such that the middle finger (3) comes over the rim where the skin meets the edge. On this move actually all three fingers (index (2), middle (3), ring (4) of the right hand touches the instrument. Misirli Ahmet’s tek strikes are shown with a T, done with the index and ring fingers. These are used especially to do trills (also named as “trr” in Misirli Ahmet’s jargon). Figure 7 shows six different variations of tek strokes with right hands 2nd, 3rd and 4th fingers and left hand’s index and ring fingers.

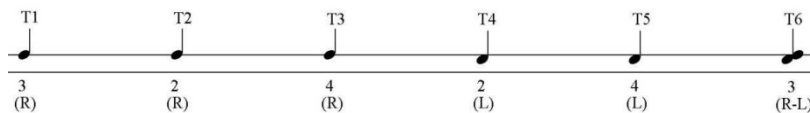


Figure 7: Teks



Figure 9: Slap

Other than these, Misirli Ahmet produces a glissando sound which is produced by striking the very meeting point of the rim and skin with the middle finger of the right hand and just gliding the finger without intervening. This sound, when the move is



done properly, produces an effect rather like a cat’s cry of “meow”, hence named as “miyav” (meow), symbolized in figure 8.

### The Slap Stroke

This move has been stated just over the below line in order to differentiate from düm. It’s played with the palm of the right hand with closed fingers giving the thumb a slight curve hitting the skin as if slapping it. It’s represented with capital (S) and the X symbol, shown in figure 9.

### The “Cutting” Stroke

This has been shown on the middle of the below and down lines and it’s produced by using both hands. This is done to instantly cut the frequency done by the left hand’s tek, with the sudden intervention of the right hand. Represented with small (k) and symbolized with (-), this move is shown in figure 10.

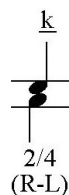


Figure 10: Cutting



Figure 11: Kik



Figure 12a: Sweeping



Figure 12b: Sweeping

### The “Kik” Stroke

This is a very sharp sound produced by a sudden and hard hit right over the rim of the instrument done at a roughly 45 degree angle in this technique. This has been represented with capital (K) and shown with a dash over the above line at figure 11.

### The “Sweeping” Movement

Rather than being a stroke, this actually is an effect sound produced by either sweeping the tips or the nails of the fingers over the skin. To represent this we have chosen

to use the lying S (~) symbol and symbolized with a dash at the below part of the down line and note with a dash on seen at figure 12.

## **PERFORMANCE ANALYSIS**

Mısırlı Ahmet embodies a musical attitude where he has amalgamated all the influences he has been under in a unique musical style of his own firstly through internalizing his country's cultural heritage, then discovering new personal dynamics where he has successfully fused traditionality and originality concepts. While concentrating on the rhythmic structure which is one of the basic aspects of music, rather than coming up with standard patterns, a need to decipher different rhythmic sentences which found a body with the performance analysis and evaluate the interpretation and style differences as musical richness imposed itself. The importance of the finger movements and strokes which utilize a very clear and effective usage on long improvisations and ornamentations as well as its importance on the off beats are essential in understanding Mısırlı Ahmet's performance technique and this has been put forth in detail with this analysis.

### **Performance Analysis of the Misirli Ahmet Technique**

Darbuka's social status, its historical and intercultural usage and the fact that a long period of time is covered within a multicultural character of pluralist perspective makes it hard to map it out culturally. While being concentrated on the rhythmic structure which is one of the fundamental elements of music, as the performance recordings differ from musician to musician, it's important to decipher the different rhythm sentences with the thought in mind that these are actually richness's of attitude and phrasing. Composition and performance examples composed by Misirli Ahmet have been examined in this study and as a result new formations and musical changes have been determined. While these determinations are taking place, we have stressed on several differences and taking down the notes on paper have been done with these in mind. Here music, as the subject which defines the cultural richness has been the vehicle to express thoughts and emotions of its composer Misirli Ahmet appearing to him as instantaneous inspirations of rhythm sentences will eventually either change or vanish with the end of time and performance. This study has been taken in order to remember and transfer the musical formation towards the future throughout its historical process. Presently the darbuka repertoire is carried merely on memory, therefore, as the music history also shows, this brings many difficulties and we tried to overcome this with the present methods. The difficulty we have tried to overcome is to bring different perspectives for the conceptual structure since the present methods meet the needs only partially. In the Misirli Ahmet technique's performance analysis, the similarity method has been preferred rather than comparison method and it reached its shape through determining the truth rather than correctness. It should be observed in its unique and independent way. When taking down the performance analysis to notation, it has been decided that the notation system used for percussion should meet the needs and that it should be written throughout in the same system. Generally the variations of Turkish, Arabic, Indian, Latin and Spanish rhythms which gave direction to Misirli Ahmet's music career along with Misirli Ahmet's compositions in 4/4 and 9/4 time signatures have been taken as basis. Rhythms are explained with the strokes and movements which are defined with their

proper notes and symbols. Therefore, despite the subtleties related to learning the instrument on a one to one basis is partially lost, we tried to give a solid idea about Misirli Ahmet’s performance analysis.

### Vahde Rhythm

This is one of the Arabic rhythms and takes its name from the Arabic word “wahed” this simply means “one”. The main reason this name is given to this rhythm is that it’s considered and ordered as the very first rhythm in Arabic music. This rhythm is frequently heard in Egypt and the Levant today (Racy, 2010: passim) and has several versions ranging from simple to extensively embellished styles. Figure 13 shows how it is performed in the Misirli Ahmet technique.

The musical score for Vahde rhythm is presented in 4/4 time. It is divided into three sections: **Başlangıç** (beginning), **Orta** (middle), and **İleri** (end). The notation includes rhythmic patterns with fingerings (T2, T4, T5) and dynamics (mf, f). The **Başlangıç** section starts with a D1 note and a 2 (R) 2 (L) pattern. The **Orta** section features a 2 (L) 4 (L) 2 (L) pattern. The **İleri** section includes a 2 (L) 2 (L) 4 (L) pattern and ends with a S (R) note.

Figure 13: Vahde

### “Sıkısık-ta” Rhythm

One of the unique rhythms by Misirli Ahmet, the name was given by his students taking inspiration from the sweeping sound effect applied when playing. Figure 14 shows how it is performed in the Misirli Ahmet technique.

The musical score for Sıkısık-ta rhythm is presented in 4/4 time. It features complex rhythmic patterns with fingerings (T1, T4, T5) and dynamics (mf, f). The notation includes a D1 note, a 3 (R) 2 (L) pattern, and a 2 (L) 4 (R) pattern. The **İleri** section includes a S (R) note and a 3 (R) 2 (L) pattern. The score is characterized by dense rhythmic textures and sweeping sounds.

Figure 14: Sıkısık-ta

## Rumba Rhythm

One of the examples from the Latin rhythm family, its root goes back to Cuba with many enjoyable rhythms connotating many dances. It's a Latin American rhythm applied either in 2/4 or 4/4 time. Within 4/4, its fourth beat is punctuated. Figure 15 shows how it is performed in the Misirli Ahmet technique.

The figure displays three variations of Rumba rhythm in 4/4 time, written for a piano. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. Fingerings and articulation are indicated with letters like K, T5, T4, T2, T1, D2, D3, D4, and T6, along with numbers 2, 3, 4, and 6. Pedal points are marked with 'p' and 's'. The variations are as follows:

- Varyasyon 1:** Starts with a piano introduction marked *mf*. The first measure has a piano part with notes on 4 (L) and 2 (L), and a right-hand part with notes on 4 (L) and 2 (L). The second measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The third measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The fourth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The fifth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The sixth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The seventh measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The eighth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The ninth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The tenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The eleventh measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The twelfth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The thirteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The fourteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The fifteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The sixteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The seventeenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The eighteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The nineteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat. The twentieth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands, with a right-hand accent on the second beat.
- Varyasyon 2:** Starts with a piano introduction marked *mf*. The first measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The second measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The third measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The fourth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The fifth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The sixth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The seventh measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The eighth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The ninth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The tenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The eleventh measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The twelfth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The thirteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The fourteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The fifteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The sixteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The seventeenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The eighteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The nineteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The twentieth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands.
- Varyasyon 3:** Starts with a piano introduction marked *mf*. The first measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The second measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The third measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The fourth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The fifth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The sixth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The seventh measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The eighth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The ninth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The tenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The eleventh measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The twelfth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The thirteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The fourteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The fifteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The sixteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The seventeenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The eighteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The nineteenth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands. The twentieth measure has notes on 4 (L) and 2 (L) in both hands.

Figure 15: Rumba

## “Tihai” Rhythm

A tihai is a form of short cyclical rhythm structures, almost like very short compositions extensively used in Indian classical music. Although they don't have very rigid and unchangeable structures they actually follow a route. Besides being easily employed as bridges between other percussion instruments or other instruments within compositions or improvisations, it can also stand on its own as 'composed flow of rhythms'. They mainly feature rhythmic figures which are repeated triple and they may showcase a flow like an introduction, development and conclusion. As soon as its concept is settled in the mind, tihai's can be used in any percussion music. Its roots are in India but it doesn't necessarily have to belong only in Indian music (Saxena, 2008: passim). Tihai is played usually three times being either at the beginning or at the end of the cyclical rhythm base of "tala" (Bailey, 2001: passim). In its simplest form it's a triple repeat of a melodic, rhythmic and text material (when accompanied with vocal music). It's a variant of one or many of the differentials which are commonly seen in performance. This variation, when improvised tihai's are in question, also includes the rhythmic group itself so that it may conclude at the

correct time. For instance it may be easily used in relation with some melodies and may feature syncopations. There's a general variant which is attained by sliding the punctuations of the second units to the unpunctuated notes and a return to the main beat on the third. Usage of silent notes between units is also another factor. There may be different techniques and styles employed by different musicians varying with their own technical performance capabilities. Tihai's are widespread in syllabic styles. But a syllabic style doesn't necessarily have to be used as a tihai. Tihai is a very common form used in percussion instruments. A tihai form showcases an example of improvisation. Skipping of syllables work as a conjunction (Clayton, 2000: passim). Figure 16 shows how a tihai is performed in the Misirli Ahmet technique.



Figure 16: Tihai

### “Çiftetelli” Rhythm

It's widely known that this rhythm is much more used by Turks and Greeks rather than Arabs. There's no definite information on whether it's an Arabic rhythm or not. It is also considered that the Greeks have borrowed this rhythm from Turks since the main three rhythms used in Greek traditional music which are Tsiftetelli (çiftetelli), hasapiko (kasap havası) and zeybekkiko (zeybek) and their associated dances are also within the common ground of Turkish and Greek music and the names of the rhythms are linguistically Turkish rooted. Çiftetelli (meaning “the twin stringed”) takes its name more from the melodic tradition as in the past it was usually played with the twin stringed violin. There are variations of çiftetelli played with different percussion settings. It's usually used as a basis over modal vocal improvisations but Misirli Ahmet uses the rhythm itself for its own sake and performs it as seen in figure 17.

### “Bulerias” Rhythm

Bulerias is chosen as one example from the Spanish rhythm form being a fast paced Flamenco dance rhythm. Traditionally it's a rhythm in the time signature of 6/8 but as seen in figure 18, it has been interpreted in 9/4 time signature by Misirli Ahmet.

### “Final” Rhythm

When analyzed with respect to the 16th beats on the left hand, it has been grouped as 9+7+9+11 and is performed as seen in figure 19.

The musical score for Çiftetelli is presented in two systems. Each system consists of a piano part (D1, D2) and a guitar part. The piano part is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), along with articulation like accents and slurs. The guitar part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, and includes technical markings for fretting (T1, T4, T5), picking (k), and string muting (X). The score is divided into two main sections, labeled '1' and '2', each with repeat signs.

Figure 17: Çiftetelli

The musical score for Bulerias is in 9/4 time. It features a piano part (D1, D2) and a guitar part. The piano part includes dynamic markings like *f* and *p*, and articulation such as accents and slurs. The guitar part has technical markings for fretting (T1, T4) and includes rhythmic patterns with accents. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Figure 18: Bulerias

Figure 19: Final

## CONCLUSION

This work has been assembled by using field research and musical analysis techniques in order to determine the effects of Misirli Ahmet's technique over the clay darbuka. The emerging point of this work has been to conjure up methods of sociological and anthropological research methods and include new fields of study to this research with contributions from different disciplines. As some of the borrowed research methods have been rooted in sociology, anthropology with the study case being within the field of musicology, some of the differences that come naturally in application, have been shaped according to the case at hand. During the course of this work, under the light of all this information, some dynamics parallel to music have also been utilized. There also has been an effort to as a small step to open a debate on the possibilities of carrying the training of the darbuka instrument to academic education and find itself a new ground academically.

The studied case of clay darbuka has also gained a new dimension with the new social changes over its social status especially under the fact that Misirli Ahmet's technique has been shaped exclusively on this instrument. Therefore an analytic study has been put forth which links technique to its reflection on performance after an observation of inevitably limited number of other studies had been done, bordered by the most definitive properties of Misirli Ahmet's idiosyncratic clay darbuka technique. So henceforth new studies would be realized in order to determine frequencies with the help of a register chart as each timbre attribute would be determined acoustically with spectral analysis and its initiations. Although the study's aim is not to come up with a new instrumental method, it's important to showcase an approach that would support the improvisational nature of the technique as to sustain the basic qualifications of the verbal transference tradition, to preserve and also to keep it away from disappearing. Therefore, different and new methodic approaches were taken to determine the strokes unique to this technique.

Darbuka playing, as well as its history has always been verbal with no written documents behind, some performances have been take down as sheet music with the help of musical analysis methods from the view of performance technique observations. Symbols placed above and underneath notes have been devised to help define some subtleties unique to the instrument's performance technique. Finally, all resultant analysis has been put forward with their evaluations. The methods used in the study have been supported with

music theory and all resultant information and arrived determinations have been evaluated on this base. Besides the fact that a serious change has been happening all the while and has kept its continuity should be handled separately, the dynamic nature of Misirli Ahmet's technique depends on its improvisational nature. The written notation displayed here is not the essence or the very self of Misirli Ahmet's music but rather merely an action determining the boundaries of the performance besides the area of freedom brought about by musical practice.

Field research which is one of the sociological and anthropological qualitative methods and research techniques and musicology's music theory analysis methods have been the articulated methods under the framework of the performance analysis of the clay darbuka performance technique developed by Misirli Ahmet. The binding essence of all these methods has been taken as a basis in this research. All findings have been processed within this context and the theoretical basis of the research has taken shape according to it. Briefly, this work is a beginning aimed at opening up important perspectives along with many discussion topics as per the relation between musicology and its related disciplines as this instrument has been neglected for ages and no serious observation has been done despite its undeniable importance throughout the Turkish and world music history. The study also showcases the change that has taken place in the social status of darbuka in Turkey due to Misirli Ahmet's efforts. All aspects concerning the instrument have been evaluated with several differentials like performance etc. under the subject of clay darbuka and Misirli Ahmet who has been the biggest source of acceleration in its change. Therefore the theoretical framework of the study has been formed with an analytical approach in the field of musicology.

## **BIBLIOGRAPHY**

Lynda Aiano. (2006) Resonators and Receptacles: A summary of an acoustic enquiry into Late Neolithic pottery goblet drums from Europe. (*Excapedes*, 1 (2): 96-105.

Derek Bailey. (2001) *Doğaçlama*. Istanbul: Pan Yay.

Werner Bachmann. (1998) *Music Archaeology of Anatolian Prehistory-Sound-generating instruments from Anatolia made of clay - drum, rattle and analogies from Europe*.

Jacques Barzun and Henry F. Graff. (1992) *Modern Araştırmacı*. İstanbul: Tübitak Yay.

Cem Behar. (2008) *Saklı Mecmua*. İstanbul: YKY.

Martin Clayton. (2000) *Time in Indian Music*. Oxford Uni. Press.

Virginia Danielson. (2008) *Mısır'ın Sesi: Ümmü Gülsüm, Arap Şarkısı ve Yirminci Yüzyılda Mısır Toplumunu*. İstanbul: Bağlam Yay.

Belkıs Dinçol. (1999) *Eski Ön Asya ve Mısır'da Müzik*. İstanbul: Ege Yay.

Henry George Farmer. (1999) *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*. T.C. Kültür Bakanlığı.



Evliya Çelebi. (2006) Seyahatname. Istanbul: YKY.

Barry Hall. (2006) From Mud to Music. The American Ceramic Society.

Nazmi Özalp. (2000) Türk Musikisi Tarihi, I. Cilt. Istanbul: MEB Yay.

E. R Lawrence Picken. (1975) Folk Musical Instruments of Turkey. Oxford Uni. Press.

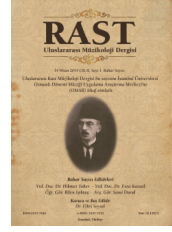
Ali Jihad Racy and Jack Logan. (2010) Arap müziği nedir? Musiki Dergisi.

Sudhir Kumar Saxena. (2008) The Art of Tabla Rhythm-Essentials, Tradition and Creativity. New Delhi.

Kenne Thomas. (2009) Dumbek Dance - Rhythms and Variations of the Middle East. Kenzongs Music Pub.



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ  
Uluslararası Müzikoloji Dergisi  
www.rastmd.com



## 1774 TARİHLİ HÂFİZ ABDÜLBAKÎ'YE AİT GÜFTE MECMUASININ İNCELENMESİ

Yrd. Doç. Dr. Fikri Soysal<sup>1</sup>  
Okt. Mustafa Uğurlu Arslan<sup>2</sup>

### ÖZET

Güfte mecmuaları, müzikolojinin önemli kaynakları arasında yer almaktadır. Güfte Mecmualarının incelenmesi tarihi belge niteliği taşıması münasebetiyle Tarihsel Müzikoloji, nazari konuları içermesi yönüyle Sistematik Müzikoloji'nin ve manzum metinler içermesi yönüyle de klâsik edebiyatın çalışma alanlarına girmekte ve böylece disiplinler arası bir çalışma hüviyeti kazanmaktadır. Mecmua'nın kelime manası farklı hacimlerde değişik tür metinlerden seçilmiş, bir araya getirilmiş (cem edilmiş) eserlerdir. Mecmua adıyla anılan manzum ve mensur pek çok nazım şekli ve türünün yer aldığı yazma mecmuaların bir kısmı araştırmacılar tarafından çalışılmış, bir kısmı ise kütüphanelerin tozlu raflarında çalışılmayı beklemektedir. Güfte mecmualarının sayısı araştırmacıların aktardığına göre yüzlerce'dir. Bu inceleme, araştırılmayı bekleyen önemli mecmulardan birisini ele almaktadır. Çalışılan mecmua Mevlâna Müzesi Kütüphanesi Gölpınarlı Yazmaları 81 numarada kayıtlıdır. İnceleme yapılan eser, rast makamı ile başlar ve hüzzam ile sona erer. 1774 tarihli eserde İtrî'den Hâfız'a Bekir Ağa'dan Müezzîn Çelebi'ye kadar pek çok bestekârın besteleri yer almaktadır. Bu yönüyle eser sahanın araştırmacıları için önemli bir kaynak ve yapılan inceleme ise, eserin literatüre kazandırılması adına önemli bir adım olarak düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Mecmua, Müzikoloji, Güfte, 18.yy., İtrî.

### AN ANALYSIS OF THE LYRICS JOURNAL (MAJMUA) BY HÂFİZ ABDÜLBAKÎ DATED 1774

### ABSTRACT

The lyrics journals (majmuas) are one of the most important references in Musicology. Lyrics majmuas are included in the classical literature study areas because from one perspective they represent historical musicology and they have the attributes of being

<sup>1</sup> Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölüm Başkanı. [fikrisoysall@gmail.com](mailto:fikrisoysall@gmail.com)

<sup>2</sup> Dicle Üniversitesi BMYO akademik personeli. [mustafaugurlum@gmail.com](mailto:mustafaugurlum@gmail.com)

historical documents. From another perspective they contain theoretical subjects and poetic texts as part of systematic musicology and thus assume the identity of inter-disciplinary study. The word majmua means works of different sizes and from different texts that have been put together (compiled). Some of these majmuas which contain verse and prose articles have been studied by researchers while there is another section that is still awaiting attention of researchers on the dusty shelves of libraries. Researchers have stated that the number of lyric majmuas amounts to hundreds. This research investigates one of the important majmuas waiting for the attention of researchers. The majmua in question is in the Mevlâna Museum Library, Gölpınarlı Manuscripts, Number 81. The work studied starts with the Rast Makam and ends with Hüzam. The work contains compositions of many composers from İtrî, Hâfız and Bekir Ağa to Müezzîn Çelebi. It is considered that this aspect of the work represents an important reference for researchers in this field and that a study of this work is an important step in bringing the work to the focus of contemporary literature.

**Keywords:** Majmua, Musicology , İtrî, Lyric, 18th Century.

## GİRİŞ

Mecmua'nın kelime manası farklı hacimlerde değişik tür metinlerden seçilmiş, bir araya getirilmiş (cem edilmiş) eser demektir. Mecmua adıyla anılan ve kütüphanelerin tozlu raflarında çalışılmayı bekleyen birçok eser bulunduğu bilinmektedir. Mecmualarda ihtiyaçlara binaen; âyetler, hadisler, fetvalar, dualar, hutbeler, nasihatler, mektuplar, latifeler, ilaç tarifleri (Uzun, 2003), faydalı bilgiler, notlar, tarihi belgelere ek olarak, şarkılar ve türküler de bulunmaktadır. Güfte mecmuaları bu yönüyle Türk Mûsikî Tarihi açısından mühimdir. *Mecmua*, *Mecmuatü'n-Nezâir*<sup>3</sup>, *Mecmua-i Eş'âr*<sup>4</sup>, *Mecmua-i İlahî*, *İlahiler Mecmuası*, *Güfteler Antolojisi*, *Güfte Mecmuası*, *Beste Mecmuası*, *Beste ve Semai Mecmuası*, *Bestelenmiş Eş'ar-ı Müntehabe*, *Cönk*, *Gazeliyyat Mecmuası*, *Gazel ve Şarkı Mecmuası*, *Hânende Mecmuası*, *Haşim Bey Mecmuası* vb. şeklinde isimlendirilmiş farklı mecmua çeşitleri bulunmaktadır. Bibliyografik çalışma veya başkaca kaynaklarda değerlendirme yapan araştırmacıların aktardığına göre kütüphanelerde bulunan el yazması güfte mecmuası sayısı yüzlercedir (Akdoğan, 1989); (Behar, 1992); (Özcan, 1982); (Uslu, 2006); (Üngör, 1981).

Mecmualar; şarkılar, türküler, bestekârlar, bir takım nazârî bilgiler o dönemin olaylarıyla ilgili notlar içermesi münasebetiyle müzikolojinin kaynakları arasında yer alır (Uslu, 2006). Güfte mecmuaları hangi dönemde hangi şarkılara rağbet olduğunu, hangi makamların daha çok kullanıldığı, dönemin bestekârlarının ve şairlerinin kimler olduğunu aktarmaktadır. Türk Müzikolojisinde ilk güfte mecmuası incelemesi “edebiyat metodolojisi” uygulanarak Nilgün Doğrusöz tarafından çalışılmıştır (Doğrusöz, Hafız Post Güfte Mecmuası, 1993). Güfte mecmuası çalışan müzikoloji alanındaki araştırmacılara rehberlik etmesi adına, karşılaşılan problemler ve çözümleri için Recep Uslu tarafından hazırlanmış “*Türk Müziği Eğitim Tarihinde Güfte Mecmuaları ve İnceleme Esasları Üzerine Tespitler*” başlıklı bildiri, çalışmamızda benimsediğimiz inceleme metodunun ana hattını oluşturmuştur (Uslu, 2001). Güfte Mecmuaları yazıldığı dönemin bestekârları ve tarihsel olayları hakkında

<sup>3</sup> Bir şairin şiirlerine başka bir şair tarafından aynı vezin ve kaftiye ile benzer şiirler yazılmasıdır.

<sup>4</sup> Şiirler Mecmuası.

belge niteliği taşıyan bilgiler içerebileceği ihtimalinden dolayı öncelikle Tarihsel Müzikoloji, nazari meseleleri, dönemin beğeni ve sanat özelliklerini ortaya koyması bakımından ise Sistematik Müzikoloji'nin alanlarına kaynak teşkil eder. Şair ve şiirle ilgili olması yönüyle edebiyat, sayfa tasarımları, süslemeler, minyatür ve tezhip gibi konuları içermesi yönüyle resim, mürekkep, yazı, kâğıt ve kapak yönüyle günümüzde matbaa ve grafik tasarımcılarının alanlarına giren güfte mecmuaları, disiplinler arası çalışmalara uygun bir kaynak olarak değerlendirilebilir.

Güfte Mecmualarının düzen ve tertibi sunulduğu kişinin önemine göre değişebilmektedir. Örneğin: önemli birine sunulan bir mecmuanın cilt ve tezhibiyle birlikte usta bir hattatın elinden çıkmış olması gerekmektedir. Mecmualarda değişik yazı çeşitlerine rastlanabilmektedir. Şahıslara ait olan bazı mecmualar, kendileri tarafından bitirilememiş ve daha sonra intikal ettikleri şahıslarca bitirilmiş olabilmektedir. Bu durumda yazı çeşitlerine bakmak gerekmektedir. Eğer farklı hat örneği var ise müellif veya müstensihlerde değişiklik meydana geldiği düşünülebilir. Bir mecmuada, eserin müellifi, müstensihi, ferağ kaydı, mecmua içinde geçen tarihler ve isimler, şair ve besteciler, makamlar fihristinin bulunduğu tezhipli zahriye, usul bilgisi, mühürler, haşiye notları, minyatürler, tezhip ve cilt özellikleri çok önemlidir (Al-Muneccid, 1966); (Ateş, 1945); (Çetin, 1991). Yapraklarda yırtılma, kopma, kesilme, mürekkep dökülmesi, silinme, ıslanma ve özellikle ilk ve son varakların kopması durumunda mecmua incelemeleri zorlaşmaktadır. Güfte mecmualarında diğer yazmalarda olduğu gibi mukaddime kısmı, müellifin adı, niçin yazıldığı, yazım tarihi, ithaf edilen kişi gibi bir takım bilgilerin verilmesine dikkat edilmediği aktarılmaktadır (Uslu, 2001). Bu hususlarında güfte mecmuası çalışmalarında doğru tespitleri elde etmeyi zorlaştıran unsurlar olarak sayılması gerektiği kanaatindeyiz.

Müellif eseri bitirip istinsah edilmesi için müstensihe teslim eder. Müstensihin istinsahını bitirdikten sonra eserin sonunda giderek daralan bir üçgen şeklinde ferağ kaydını vermesi gerekmektedir. Bazen müstensih ferağ kaydı düşmeyi unutabilmektedir (Çetin, 1991). Hatta eski ferağ kaydı ile kalabilmektedir. Bu da yeni yazılmış bir eserin eski tarihli bir eser gibi algılanmasına neden olabilmektedir. Eğer böyle bir durumdan şüphe ediliyorsa eserin cilt, kâğıt, yazı, mürekkep özelliklerine bakılması faydalı olacaktır. Bunlara ek olarak eserde kıraat ve semâ kaydı olup olmadığına da bakılması eserin değerini artıracak gibi tavsif işlemini de kolaylaştıracaktır. Güfte mecmuaları kapakları, divanlar ve şiir mecmualarında olduğu gibi yandan açılır şekilde dizayn edilmektedir ancak alttan yukarı doğru açılanlarına da rastlanmıştır (Çıpan, 2010). Uslu'nun belirttiğine göre mecmua sahibi bestekâr ise kendi bestesini bir mahlas ile örneğin: "fakir"<sup>5</sup> kaydedebilmektedir. Bazı güfte mecmuaları form açısından genellikle kârlar, nâkışlar, semâiler sırasıyla dizilirken makam açısından da rast makamı ile başlanılmasının da adet haline geldiği görülmektedir. Her güftenin başında bestekârı, makamı, usûlü verilmektedir (Uslu, 2001).

## Eserin tanıtımı

Çalışılan Mecmua Mevlâna Müzesi Kütüphanesi Gölpınarlı Yazmaları 81 numarada kayıtlıdır. Başta iki sayfadan oluşan, Semâî ile başlayıp Darb-ı Feth ile biten yirmi çeşit usul

<sup>5</sup> Fakir: Bu kelime tarikat ehli yada alim kişilerce bir tevazu ifadesi olarak kullanılmaktadır. Örneğin: Fuzuli gibi.

ve darplarının ne olduğunu gösteren bilgiler bulunmaktadır. Usul bilgilerinin hemen bittiği yerde (vr. 2a) “sahib-i hafız 1187 fi gurre zi” (Miladi 1774) tarihi ve Abdülbâki tarafından bitirildiği anlamını taşıyan “temmet-ül usûlât Abdülbâki” yazısı bulunmaktadır. Binaenaleyh Hafız Abdülbâki'nin hicri 1187 senesinde eseri yazdığı ve müellifi olduğu söylenebilir. Müellifin vr. 106a'da “1196 senesinde 3 zilhicce cumartesi” günü oğlu Şerif Ahmed'in doğum kaydı mevcuttur. Ayrıca vr. 103a'da “Rıfat Necib 1255” tarihli mühüre rastlanmıştır. Müellifin Mevlevî geleneğinden olduğu iç kapak ve başkaca yerlerde bulunan Mevlevî tarikatının başlığı olan sikke şeklinin içinde yazan “Mevlânâ Hazreti Kıtırmir Cenab-ı Abdülbâki (...)” ifadesinden anlaşılıyor. Kapak yandan açılmakta, bestekâr, terennüm, makam ve usul bilgilerinin kırmızı mürekkep ile yazıldığı görülmektedir. Vr. 3a'da besmele ile başlayıp dua ile biten bir tılsım, vr. 3b'de zahriye sayfasında makam fihristi bulunmaktadır. Fihrist Rast Makamı ile başlayıp ve Hüzam ile sona ermektedir. Eserin fihristinin önceden hazırlandığı ve fihriste göre içeriğin düzenlendiği düşünülmektedir. Eserin içinde ki bazı boş sayfalar bundan dolayı boş bırakılmış olmalıdır. Her makamın hangi sayfalarda olduğu hemen makam altlarına sayfa numaraları yazılarak gösterilmiştir. Eserde İtrî'den Hâfız'a Bekir Ağa'dan Müezzin Çelebi'ye kadar pek çok bestekârın besteleri yer almaktadır. Mecmuanın zahriye sayfasında beş yapraklı (Penç-berk) ve iki dilimli çiçeklerin kuşbakışı ser levhada tanzim edildiği görülüyor. Tâc tezhibinde üçlü tığ ve tığ aralarında bahar dallı desenler kullanılmıştır (Özkeçeci, 1992). Varakların bir kısmı yeni güfte ilaveleri yapabilmek için boş bırakılmış olmalıdır. Bazı varaklar çeşitli sebeplerden dolayı okunamayacak durumdadır.

## METODOLOJİ VE SINIRLAMALAR

Yapılan çalışmanın bir güfte mecmuası tanıtımı olması münasebetiyle günümüz araştırmacılarının kolaylıkla istifade edebilmeleri için transkripsiyon işaretleri kullanılmamıştır. Zira müzikoloji araştırmalarında ortaya çıkan bilgileri sistematik biçimde ortaya koyarak günümüz araştırmacılarının anlayacağı kolaylıkta sunulması önemlidir (Doğrusöz, 2001). Şiirlerin veya bestelerin mukayeseleri yapılmadığı gibi bestekârlar hakkında biyografik bilgi, mısraların vezinleri makalenin hacmini büyütmemesi için verilmemiştir. Güfte başlarında ki bestekâr, usul ve makam bilgi tamlamaları olduğu gibi verilmiş olup çözümlene yapılmamıştır. Güftelerin ilk satırı, makamı, bestekârı ve usûl bilgisi güfte adına göre alfabetik olarak verilmiştir. Güftelerin başka bestekârlar tarafından bestelenmiş olup olmadığına incelenmesi bu makaleye dâhil edilmemiştir. Varakların a yüzü ön, b yüzü ise sayfanın arka yüzünü ifade etmektedir. Okunamayan kelimeler (...) şeklinde iki parantez içinde nokta nokta işaretleriyle belirtilerek boş bırakılmıştır. İç kapakta Mevlevî geleneğine tabi olduğu, vr. 2a'da temmet ve tarih kaydı bulunduğundan eserin müellifini ve yazım tarihini belirlemek için kullanılan tekniklere başvurmaya ihtiyaç olmamıştır. Arapça ve Farsça güfteler ve mûsikîşinaslar için inceleme bu makaleye dâhil edilmemiştir. Makam fihristinde bulunan ancak metin içinde hiç adı geçmediği gibi hiç örneği de bulunmayan makamlar bulunuyordu. Bu yüzden makam fihristinde her ne kadar hangi makamın hangi sayfada olduğu bildirilmiş olsada metin içinde açılan makam fasıllarını esas alarak güftelerin makamını tayin ettik.

Usul olduğuna emin olmadığımız (örneğin: semâî) “Usuleş” ifadeleri olmadığı müddetçe usul listesine koymadık. Ancak “Beste-i İtrî” gibi bestekâr olduğu kesin olan isimlere ek olarak bestekâr olduğunu düşündüğümüz isimleri de bestekâr olarak istatistiklere

dâhil ettik. Unutulmuş veya eksik kaydedilmiş olabileceği ihtimaline karşı bazı yerlerde bestekâr olarak geçen bir isim (örneğin vr. 68b Beste-i Haffafzâde), başkaca yerlerde sadece isim olarak bulunmaktadır (örneğin vr. 69a Semâi/Haffafzâde). Dolayısıyla Haffafzâde'nin bir bestekâr olduğunu kesin olarak öğrenmiş olduğumuzdan bu isimlerin geçtiği eserleri de bu bestekâra ait olma ihtimalinden dolayı istatistiklere dahil ettik. Tespit edebildiğimiz ve üstesinden gelebildiğimiz ölçüde makam fihristi ile metin içinde örtüşmeyen bilgileri bilinen nazârî bilgiler çerçevesinde düzelterek yazmaya çalıştık. Örneğin: Fihristte Sabâ Makamı ifadesi bulunurken metin içinde Sabâh Makamı yazılmıştır (vr. 62b). Aralara yanlışlıkla karışan makamlar olduğu görülmüştür ve öylece yazıldıkları yerde incelenmişlerdir. Tespit edilemeyen usul ve makam adları okunabildiği ölçüde olduğu gibi verilmiştir. Bunların detaylı incelemelerini ne anlamlara geldiklerini bu makaleye dâhil etmedik. Fihristte bulunan necdî makamının necdî hüseyini olması gerektiği için (Popescu - Judetz, 2007) düzeltilmiş ve parantez içinde verilmiştir.

### BULGULAR VE ANALİZ

Mecmuada elde edilen bilgiler dönemin özelliklerini göstermesi açısından istatistik metotlarıyla ortaya koyulmuştur. Önce zahriye sayfasında bulunan fihrist, daha sonra bestekâr, makam ve usul sayılarına göre grafikler oluşturularak istatistiksel bilgiler verilmiştir.

**Tablo 1:**Zahriye sayfasında bulunan 48 makam adı ve buldukları sayfa numaralarıyla birlikte verilen fihrist(bkz. Ek 1).

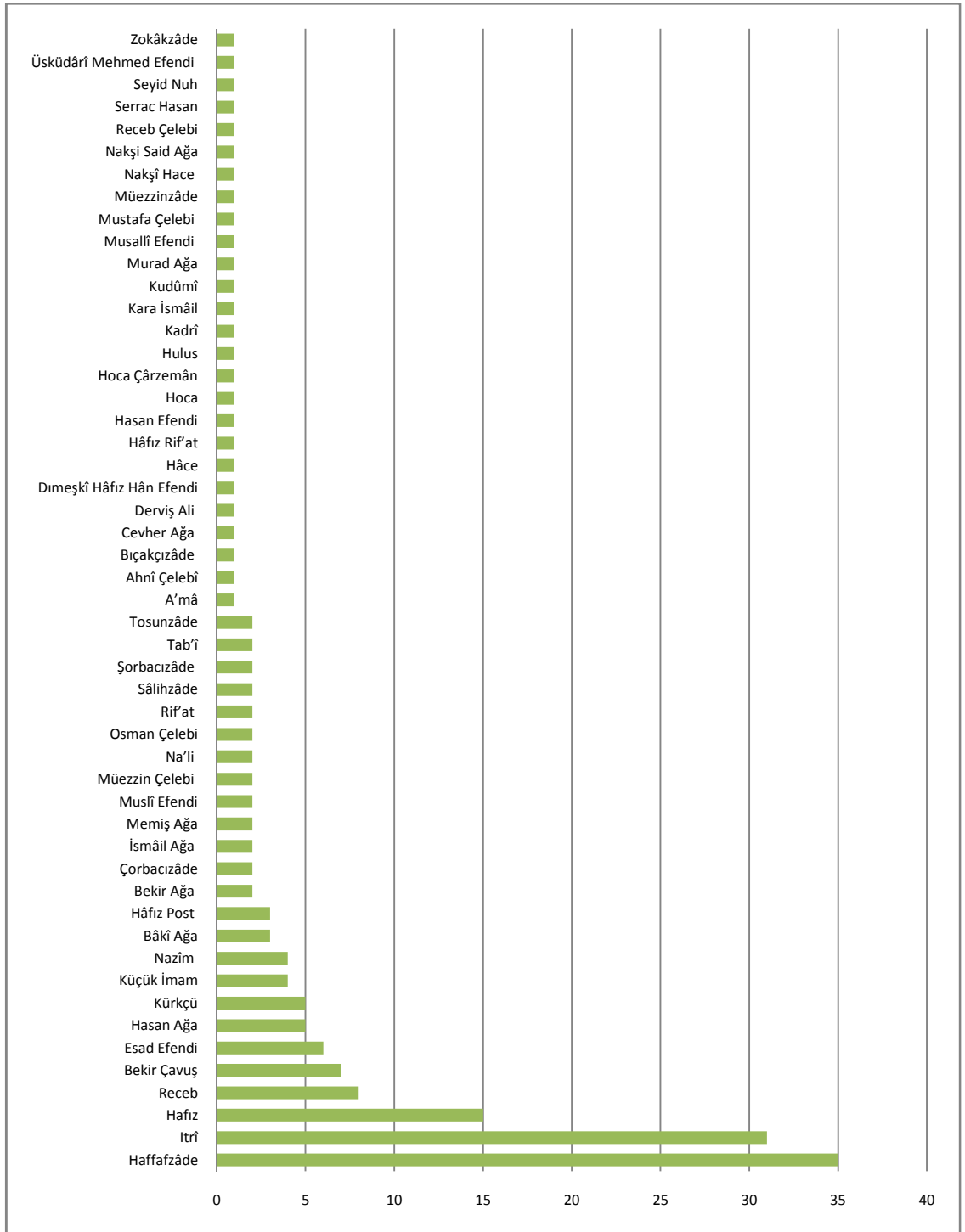
3b

Rast 5	Sazkâr Müberkâ	Yegâh	Rehâvî 9
Pençgâh 12	Nikriz 14	İsfahan 18	Nişâbüri 22
Mahur 23	Selmek	Zavil	Sümbüle Nevâ 26
Uşşak 31	Nevrûz	Şûrî Arap	Bayâtî 37

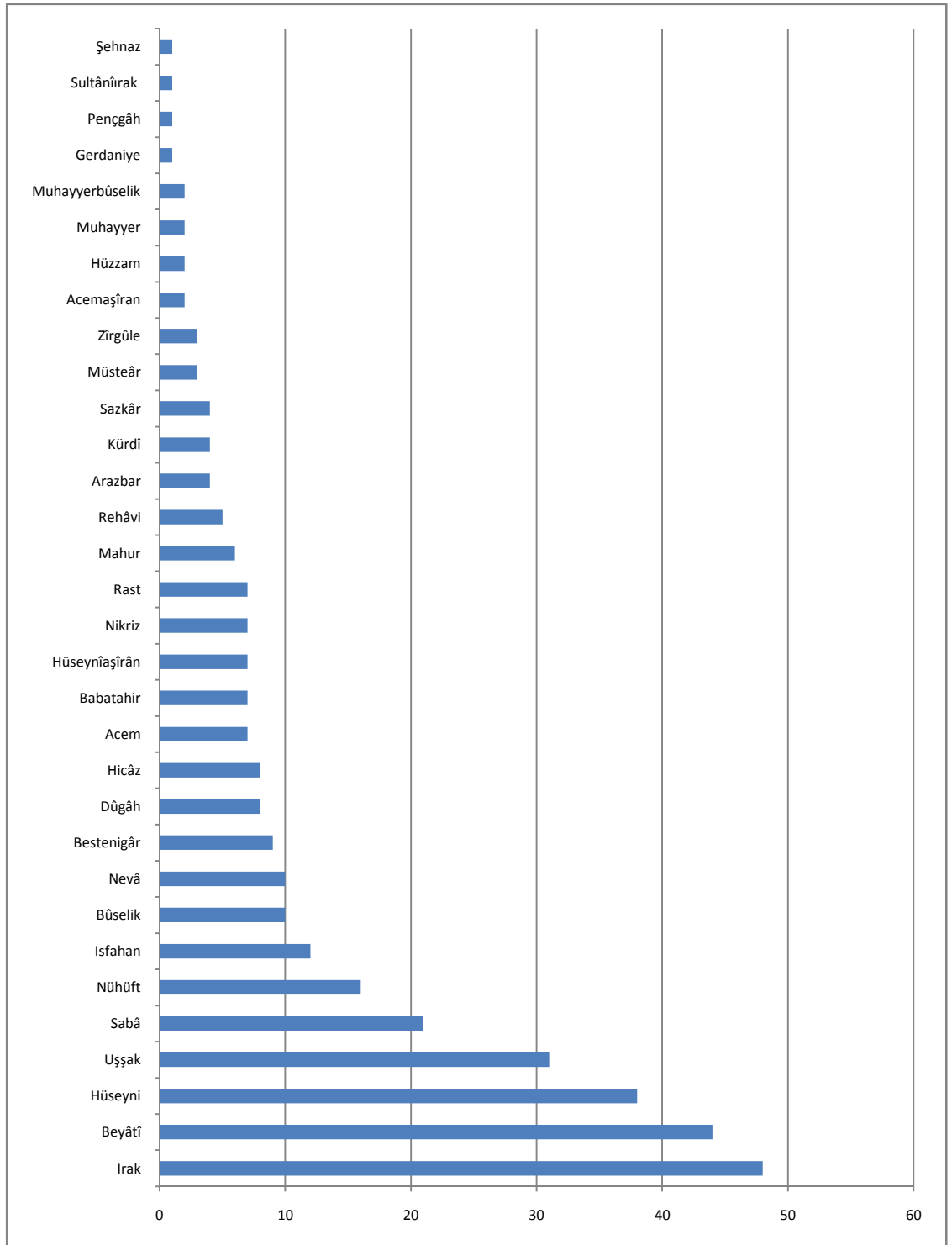
4a

Nühüft 42	Hümâyûn	Nevrûz	Acem 47
Acemaşîran 51	Nihâvend 53	Arazbar 54	Babatahir 57
Dûgâh 61	Kûçek	Necdî (Hüseynî)	Sabâ 63
Çargâh 68	Zîrgüle 69	Hüseynî - Horasan	Bûselik Büzürg 75
Hüseyniaşîran 79	Kürdî 81	Hisâr 83	Hicaz Arabânî 83
Uzzal 82	Şehnâz 87	Gerdaniyye - Zirefkend 88	Muhayyer- Sünbüle 89
Muhayyer – Bûselik 91	Irak 92	Segâh Karcigâr-ı Sultanî 95	Müstear 100
Bestenigâr 101	Râhatülvâh 102	Evic 104	Hüzzâm 108

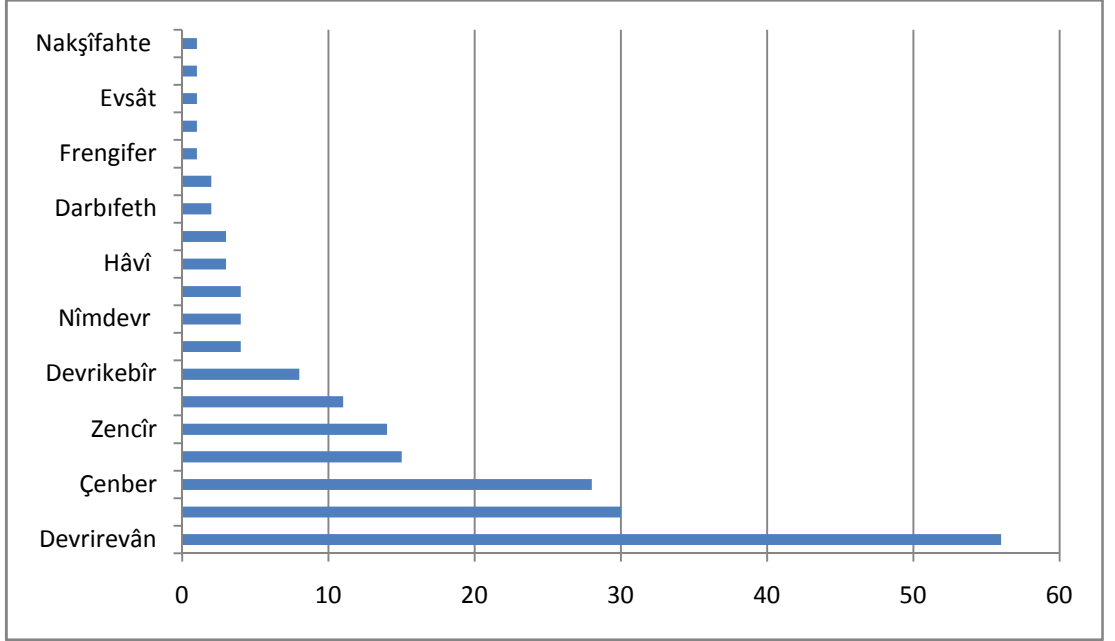
**Tablo 2:** Bestekârların beste sayılarına göre istatistik.





**Tablo 3:**Güfte örnekleri bulunan ve en çok kullanılan makam listesi.

**Tablo 4:**Çeşitli usullerin ne kadar kullanıldıklarını gösteren tablo.



**Tablo 5:**Güfteye göre alfabetik liste.

Güfte Adı	Makam	Bestekâr	Usul	Vr.
Aceb ol çeşm-i mahmûrum ele meclisde cam alamaz	Uşşak	Bıçakçızâde	Çenber	32a
Aceb ol şuh-ı mümtâzım visâle kâil olmaz mı	Beyâtî			40a
Açıldı gonce-i gülşen niçe gönlüm açılmazsın	Sabâ	Haffafzâde	Devrîrevân	65a
Ah cânım belî yar belî dús belî mîr men	Nikriz	Nakşî Hâce	Muhammes	13b
Âh elinden zülf-i kemendim benim	İsfahan		Devrîrevân	19b
Âh o kim ol bakışla aklıma verdi helâl	Nühüft		Devrîrevân	44b
Aklım tağılur zülf-i siyah-kârına baksam	Sabâ	Osman Çelebi	Remel	64a
Âlem oldu şâd senden ben esîr-i gam henüz	Beyâtî	Hâfiz	Çenber	37a
Âlemi açdı safâ verdi yine zevk-i gül	Irak	Itrî	Hafif	92a
Alma ey gül andelîbin eşk-i çeşm-i pür-nemin	Hüseynî	Hâfiz	Çenber	70b
Âmed Nesim-i subh-dem	Rast		Düyek	5a
Ârızın vâsf eylerken Gülşen içre gül gele	Hicâz	Ahnî Çelebî	Zencîr	83a
Arz etmedigim yâre meger yâre mi kaldı	Hüseynî	Zokâkzâde	Hafif	70a
Arzetmedigim yâre meger yâre mi kaldı	Rehâvî		Frengifer	10a
Arzu etsem aceb mi zülf-i yâri şâne-veş	Acem	Receb	Çenber	47a
Âşık oldum bin cân ile	Sazkâr	Itrî		7b
Âşık-ı miskin turur çeşm-i cânân ağıladır	Irak	Itrî	Hafif	92a

Âşıkım feryâd-ı âhım âteşin demdir benim	Beyâtî	Nazım	Çenber	37a
Âşiyân-ı murg-ı dil zûlf-i perişânındadır	Irak		Hafif	97a
Aşk ehline âlemde dilâ râm bulunmaz	Kürdî			82a
Aşk elinden âşık-ı câm ile sahba söyledir	Nikriz	Receb	Muhammes	14b
Aşkın alubdur yanımı kurtara bilsem canımı	Irak			99b
Aşkın dil-i âşuftemi sevdâya düşürdü	Rehâvi	Hâfiz	Remel	9b
Âteş-i hasretle pür-dâğ oldu cânâ sinemiz	Büselik	Haffafzâde	Çenber	77a
Bahar geçdi yine seyr-i Gülşen eyledin	Uşşak	Itrî	Zencîr	31a
Bahâr olsa yine sahra serâpâ lâlezâr olsa	Babatahir			59b
Bahâr-ı bağ ise maksûd hüsn-i yârî görek	Uşşak	Receb Çelebi		34a
Bakmasam rûy-ı ırkına güneş-i dil yetrelez	Beyâtî	Bâkî Ağa		41a
Başlar kesilür Zûlf-i perişânım ucundan	Irak			94a
Be dergâh-i hudâ mi elem emşeb-i vârem	Beyâtî	Muslî Efendi		40b
Ben 'âşık-ı mahzun-ı perişân unutmâ	İsfahan	Hâfiz	Hafif	18b
Ben âşüfte eyledi üftâde kanarya	Irak			98b
Benden o şûha arz-ı hulûs cihân cihân	Nühüft	Hasan Ağa	Hafif	43a
Beni hicrânınla şâyân yeter etdiğin yeter ettiğin	Babatahir			59b
Beni men' eyleme zâhit yürü cânânımdan	Nikriz	Itrî	Hafif	14b
Beni terk etti sultanım kiminle yâr olur şimdi	Uşşak			33a
Beni zincir-i zûlfün bir aceb sevdâya uğratdı	Sabâ	Haffafzâde	Sakîl	63b
Benim âfet-i cihânım yoluna fedâ bu cânım	Babatahir			60a
Benim ey şâh-i devrânım bağışla cürm-i isyanım	Irak	Haffafzâde	Devrirevân	93b
Bezm ehline sâkî bu gün âmâde mi geldin	Hüseynî	Itrî	Muhammes	70a
Bezmime gel sâkî câm ol bana	Kürdî			82a
Bilmem bu benim derdime bir çâre mi yokdur	Uşşak	Haffafzâde		34b
Bîmar-ı aşkın oldu gönül hiç bilir misin	Mahur	Receb	Hafif	23a
Bir âşikem vuslat-ı cânâ ermedim	Uşşak	Haffafzâde	Frenkçin	31b
Bir âh etsem âteşimle yandırdım âlemi	Beyâtî		Devrirevân	39a
Bir dermân bir yâr-i hem-dem mihibânım var idi	Uşşak	Haffafzâde	Havi	31b
Bir dil ki senin kâkülüne beste degildir	Arazbar			56a
Bir fitne ki var gamze-i çeşm-i siyehinde	Acemaşîran	Itrî	Remel	51a
Bir kahraman-ı sûz-ı dil-i cânım mı cânânım mıdır	Arazbar		Devrirevân	54a
Bir kerre iltifatın ile hurrem olmadık	Sabâ	Itrî	Darbifeth	63b
Bir lahza seni kavline sâdik göremem hiç	Nühüft	Haffafzâde	Hafif	43a
Bir lahza seni kuluna sâdik göremem hiç	Hicâz	Hâfiz	Remel	83a
Bir serâmed tâze sevdim yeter müjgâni yamân	Irak		Devrirevân	98b
Bir şûha aşıkam bana bin mekr u âl eder	Acem	Rif'at	Hafif	47a
Bir tâzeye dil ver kim olub elifte sâlih	Nikriz			15b

Biz âlüde-i sagâr-ı bâdeyüz yâr	Sazkâr			8a
Bu alem ise rûz-i acep gülistân olur	Rast	Itrî	Haffif	5b
Bu gün bir dilber-i tannâz eder uşşâkına bin nâz	Acem			48b
Bu gün şâdım ki yâr ağlar benim için	Acem			49b
Bu gün şâdım ki yâr ağlar benimçün	Beyâtî			39b
Bu şeb-i 'uşşâkdan olma ...nihân tutmuş	Bestenigâr	Nakşî Said Ağa	Devrirevân	102b
Buldum peyâm-ı lutfile yârin nişânesin	Nühüft	Bekir Çavuş	Haffif	43a
Bülbül dili gül-i ra'nâsınmındır sen benim	Hüseyni			73a
Bülbül terennümde bahâr erdi deyu çün dem be dem	Hicâz	Hâfiz Rif'at		84a
Câm-ı gam nûş etmege bir yâr-i hem-dem bulmadık	Sabâ	Itrî	Devrikebîr	63b
Cânâ bakamam hüsnüne gâyet hazerimden	Beyâtî	Haffafzâde		41b
Cânâna figân-ı dil meyyâl gerekmez	Büselik			76b
Cefâ gördün o şuh nâz verürdün vefâdarken	Hüseyni	Hâfiz	Devrirevân	70b
Cefâdan yüz çevirmiş derd-i gamdan lezzet almışdır	Nevâ			29a
Cevher-i aşkın değil ey dilber pîr-hen	Hüseyni	Hâfiz Post	Çenber	71a
Cevr idüb 'uşşâk-ı râza ey meh-i mihrîbân	Hüseyni		Devrirevân	72b
Cevrinle helâl oldı tenim âh acımazsın	Sabâ			66a
Cism-i yârî pîrehen aldıkça تنها koynuna	Büselik	Itrî	Haffif	75a
Coş sen seyl-i ser-şikem nev-bahâr olsun da gör	Beyâtî	Çorbacızâde	Devrikebîr	37b
Cüdâ etdi beni devrân o şuh-ı nâzeninimden	Nühüft	Haffafzâde	Havi	43a
Çekemem el bebek cevri ederse ol beni bidâtdan	Arazbar	Haffafzâde	Devrirevân	55a
Çemende sünbül zülf-i nigâra benzettim	Uşşak	A'mâ	Zencîr	31a
Çeşmi merdüm küşe-i meyhâne değildir nedir	Irak			94b
Çeşm-i meygûnun ki bezm-i meyde cânân dönderir	Irak	Kürkcü	Çenber	96b
Çeşmin gibi mest olmağ için cânâ mı düşdün	Nühüft	Itrî	Remel	43b
Çıkageldi bizim ıyşa o büt-i siyah kâkül	Hüseyni	Hâfiz		74a
Çıkarma gönülden ben derd-mendi	Beyâtî			39b
Çıkmaz devûn-ı dilden akdem-i muhabbetin	Beyâtî	Itrî		40b
Çin-i zülfün müşke benzetdim hitâsın bilmedim	Hüseyni	Itrî	Devrirevân	70b
Çözme zülfün bendeki diller perişân olmasun	Beyâtî	Haffafzâde	Devrikebîr	37b
Çün illet bîmârî-i mâmeydânî	Uşşak	Nazîm		33b
Dağıtma ey sabâ giysü-yı yârî	Sabâ	Dimeşki Hâfiz Hân Efendi (Şam)	Düyek	62b
Dâmânına yüz sürmege dil-teşne gedâyım	Uşşak			34b
Dehr olur süzında âhi âteşinimden benim	Acem	Sâlihizâde	Devrirevân	47b
Der yemini piş u menî piş u menî der yemini	Dügâh	Bekir Çavuş		62a
Dil aldı kasd-ı cân eyler	Beyâtî			39b
Dil hüsnüne bin cân ile âşıkdır efendim	Uşşak			33b
Dil nâr-ı firâka yine yansın mı efendim	Zirgüle	Haffafzâde		69a

Dil o şuh-ı bî-vefâdan vuslat ümmidindedir	Irak	Haffafzâde	Devrikebîr	93a
Dil verenler sana ey şuh âkibet serden geçer	Beyâtî		Devrirevân	39a
Dil vermeye bir dilber-i ra'na bulamam hiç	Irak	Haffafzâde		94b
Dil zevk-i gam- ı aşkı tamâm eylemek ister	Beyâtî	İsmâil Ağa	Remel	38a
Dilâ-cünem dilâ-cünem dilâ-cün	Uşşak	Hâce		35a
Dil-i âşufte kim ol anberîn giysuya bağlanmış	Irak	Hâfız	Nimdevr	92b
Dil-i biçâreyi özlerine ol bî-emân gözler	Irak			94b
Dil-i rûyına bakmaktan usansın mı efendim	Hüseyini			72b
Dil-rübâlardan degildir böyle nâlân olduğum	Bestenigâr	Müezzinzâde	Muhammes	103a
Dimâğ-ı câna büyü kâkül anber-şemim aldım	Hüseyini		Devrirevân	71b
Dinle sözümlü sana derim özge edâdır	Irak		Devrirevân	98a
Durmaz işler tâ çiğerde hançerinin yarası	Rast	Itrî	Devrirevân	6a
Duyunca sarılsam sana pîrâhenin olsam	Irak			99b
Düşmesin miskin gönüller zülf-i anber yollara	Hicâz	Kürkçü	Çenber	83a
Düşün gerekse hâne-i dil-i aks-i yârdan	Irak	Itrî	Haff	97a
Efendi fasl-ı bahâr oldu lâlezâra buyur	Irak	Esad Efendi	Zencîr	92a
Egletme ben garibini düşmen şen olmasun	Rast		Haff	6a
Ekşim dökülür hasretle çeşm-i terimden	Hüseyini		(...)	71a
Elem irmezindeyim âh o büyü şimşâda	Hüseyini	Itrî	Muhammes	70b
Emşeb hevesi dil-i hüznüm bikerfet	Hüseyini			73b
Etmezem ikrâr aşkı saklaram cânım gibi	Sazkâr	Itrî		8a
Evvel aldı oğlan	Sabâ			66a
Ey lebleri gonca yüzi gül serv-i bülendim	Beyâtî			40a
Ey nesîmi sihri ki anda yerin var senin	İsfahan	Esad Efendi		20b
Ey peri ruhsâr bilmem ülfetin kimlerledir	Sultânîrâk		Çenber	93a
Ey seher yeli benimçün yâre ağlar diyestün	Irak		Devrirevân	97b
Fenâya verdi bülbül zâr ile gül-zârı duymazsın	Irak		Havi	96b
Figân u zârıma bir gül'izâdır bâis	Uşşak	Haffafzâde	Zencîr	31b
Figânım cevriye zan etme lâyk olduğumdandır	Hüseyini		Çenber	71a
Fikr-i rûhunla hâlimi sorma amân amân	Nühüft	Rif'at	Haff	43a
Gamdan halâs olup dil-i hurerem görür müyüz	Bestenigâr	Haffafzâde	Haff	103a
Gamınla dolmak âlemde çeşmi-ter mi kalmışdır	Babatahir	Hasan Ağa	Devrirevân	58b
Gamze ki keşfederim râzıyım ... olsun	Hüseyini			72b
Gamzen dil-i âşık gibi mest-i ezelidir	Kürdî			82a
Gel ey gül-i ra'na cemâlin gülîstân olsun	Hüseyini			72b
Gel ey nesim-i saba hattı yârdan ne haber	İsfahan	Itrî	Zencîr	18b
Gel gitme dilâ dilber-i ra'nâ öper iken	Beyâtî			38b
Gel külbe-i ahrânıma ey serv-i revânım	Sabâ			65a

Gevher gibi reyân olayım böyle gerekdir	Irak	Itrî		94b
Gitti zülf-i hevâsiyle mekânın kim bilir	Mahur	Haffafzâde	Çenber	23a
Gönlüm hevesi zülf-i perişâne düşürdüm	Nikriz	Cevher Ağa	Muhammes	14b
Gönül bir pâdişâhın çehre-sâyi âsitânıdır	Hüseyni		Devrirevân	72a
Gönül dâğ-ı gamınla sînede bir şem' uyandırmış	Uşşak		Çenber	32a
Gönül o turre-i meşkin kemende düşmüşümdür	Büselik	Itrî	Zencîr	75a
Gönül ol şuh meh-i ruhsârımı gördün dîdeler Rûşen	Hüseyniaşîrân			79b
Gör tali'ni bahtını bil eyleme sevda	İsfahan	Kürkçü		20b
Görsem bir lahza ey serv-i hırâmanım seni	Müsteâr			101a
Görüp Meclisde yârımı reşkden dili dâğ dâğ olmuş	Bestenigâr	Mustafa Çelebi	Zencîr	103a
Gözlerim yaşına meyl etse nola ol gülzâr	Irak	Receb	Devrirevân	97b
Gözümden ayn-ı güllendir hezârân gülîstân olana	Büselik		Devrirevân	77a
Güş itmiş çemende hezârın terânesin	Dügâh	Tab'î	Haff	60b
Güş-ı girân nâza erişmez figânım	Uşşak	Derviş Ali	Zencîr	31a
Gül goncelerin yine bahar indi keşûde	İsfahan	Serrac Hasan		21a
Gül yüzlülerin şevkine gel nûş edelim mey	Nevâ	Receb		28b
Gül yüzün seyr eyleyen âlemde bir yâr istemez	Muhayyer		Devrirevân	89b
Gül-deste-i nâzım gel nazın çemenimden	Nühüft	Çorbacızâde	Haff	43a
Gül-i gonca gibidir meh yüzün olma cefâ-cû	Irak		Haff	97a
Gün gibi gösterdi rûyın bir melek-sîmâ güzel	Hüseyni	Müezzîn Çelebi		71b
Günden güne derd-i dilim efzûn edersin	Hüseyni	Tosunzâde		73b
Çamzen ki ola sâkî-i çeşm-i siyeh mest	Bestenigâr	Itrî	Darbıfeth	101b
Hak nazarım tâ beş ruhsarda kaldı	Nevâ	Haffafzâde		29a
Hâk-i kadem geligelürse gözüm üzre	Sabâ			66a
Hâk-i kademin isteyüben yollara düşdüm	Beyâtî			41b
Hâl-i dil-i nâlânıma ey mâh açmaz mısın	Hüseyni			74a
Halk-ı âlem gül seveydi kâşki bülbül gibi	Hüseyni		Devrirevân	71b
Hançer-i cevrinle oldum sîne-çâk	Beyâtî		Devrirevân	38b
Handâne-i terahham dil-i hurrem bilebilmez	Uşşak		Fer'	31a
Hasret hümayâze olmuş helâlin kaşına	Büselik		Muhammes	77a
Hasret-i şive-i refârınla	Beyâtî		Devrirevân	38b
Hasretinle gülşeni bezm olsun mu âfitâb	Hüseyni		Devrirevân	72a
Hasretinle yakdı cânım süz-ı âhi Yusuf'un	Hüseyniaşîrân	Kürkçü		79b
Hasretinle zâr u nâlân oldu gam bilmez misin	Irak			94a
Hata ey tâze döküldükte bu hüсне bahâ kalmaz	Uşşak		Nimdevr	31b
Hatt-ı izârımı görse senin bu hâletle	Beyâtî	Musallî Efendi	Frenkçin	37b
Hayrân mest tal'at-ı âlem-pesendikem	Irak			94b
Helâk etdi beni gamzen a zâlim	Uşşak	Haffafzâde	Devrirevân	33a

Hem esir-i dâm-ı zülfün hâl-i hattındır gönül	Hüseyini		Çenber	70a
Hemîşe dilde suhan elde sazkarımdır	Sazkâr		Zencir	6b
Her gördüğü periye gönül mübtelâ olur	Büselik	Itrî	Haff	75a
Her gören ayb etti âb-i dîde-i giryânımı	Rast	Hâfız Post	Evfer	5b
Her kaçan câm-ı mey alsam elime rindâne	Bestenigâr		Çenber	101b
Her kâkûle sad-pâre gönül şânelik eyler	Uşşak	Hâfız	Sakil / Remel	31b
Her lahza işim nale ü âh olsun mu	İsfahan	Küçük İmam		21a
Her sohbeti dildar ile mesur eyledin evvel	Pençgâh	Itrî	Fer'	12a
Herkes mihr ü vefâ 'uşşaka nâz etmek neden	Hüzzam		Muhammes	104b
Hey ağalar çeşmim cellâd	Beyâtî			39b
Hiç anmazsın beni yârim utandin mı utandin mı	Uşşak	Haffazâde	Devrrevân	33a
Hüsündeki bu şeb-i ahsen	Dügâh			61a
Hüsünü gördüm sevdim begendim	Beyâtî	Bâkî Ağa		41a
Hüsünü gördüm sevdim begendim	Beyâtî	Bâkî Ağa		39b
Iyd-gâha çık salın nâz ile ey serv-i revân	Beyâtî	Haffazâde	Devrrevân	38b
Iyd-ı ekberdir cemâlin nice cân kurbân olur	Sabâ			66a
Iyş eylevelim bu gece cânâne bizimdir	İsfahan	Memiş Ağa		17a
İç kanımı gözünle şarab istemez misin	Irak	Hâfız Post	Haff	93a
İnâr-ı pây-e-i çeşm-i cihân cihân müstâk	Nühüft	Esad Efendi		45b
İncimce cevriye dâhi olma tâzedir	Uşşak	Hâfız		34a
İste maksûdun külfemden zebânın duymasun	Irak		Devrrevân	97a
İzârın gül gül olmuş büseden dil-dâğ-ı dağındır	Sabâ	Esad Efendi	Çenber	64a
Jâle-veş bir gonca-i rânâya düştü gönümüz	Rast	Kadrî	Haff	5b
Kadindeki hâlet hele tûbâda bulunmaz	Gerdaniye			88a
Kâkülün arz eyledin sevdâlara saldın beni	Hüseyini	Haffazâde	Devrrevân	72a
Kaldı nakş-ı kâkülün bu çeşm-i hasret pîşede	Hicâz	Osman Çelebi	Çenber	83a
Kâme meykend hû riyâkî tene nî tânâ tel lel len	Sabâ	Hoca Çarzemân		65b
Kân eylemeden ol gözi hûni hadr itmez	Irak	Haffazâde	Remel	97a
Kâr etti gamın cânıma sultânım efendim	Irak	Haffazâde		94a
Karanfil çeşm-i nergiz zülf-i gül-i ruh ya semendir ten	Rehâvi			11a
Karar itmez ebed bir dem bu cism-i nâtuvan sensin	Beyâtî		Devrrevân	37b
Ki bana ki ol hançer-i berrâne bakarsın	Beyâtî			41b
Kicâ mey nahûrem niklet ne yârem	Beyâtî			40b
Kim vermez idi cânı sana vuslat olaydı	Acem			49b
Kimin cânânesisin söyle bezm-i işretin kimdir	Beyâtî		Çenber	37a
Kimin koynundasın sine-be-sine hem-demin kimdir	Beyâtî		Devrrevân	37b
Kimlerle meyân-ı beste-i âğûş-ı merâ mıdır	Nühüft	Kara İsmâil		45b
Ko ne derlerse desünler yine bir yâr buldum	Nühüft			46a

Kurbanım olam bakma sakın sinemede çâke	İsfahan	Seyid Nuh		21a
Küyunda gönlü yâr gül endâmını buldı	Hüseyni		Evsât	70a
Küyunda çıkup nâz ile cânâne salındı	Rehâvi	Nazım	Remel	9b
Lâleler bezm-i çemende câm-ı işret gösterir	Beyâtî		Devrikebîr	37b
Lisân-ı ehl-i dilde aşk-ı gülzâr ile derler	Uşşak	Hâfiz	Çenber	32a
Mâh-ı noksan irdi hüsnün şu'le tâ benden senin	Hüseyni		Çenber	70a
Matrab ele al sâzını kıl nağme-i dem-sâz	Hüseyni			73a
Meclisde öpüp lalini rindâne doyurma	Irak	Nazım	Remel	96b
Mesrûr olur kaçan ki kapundan sabâ gelür	Beyâtî	Bekir Çavuş	Haffif	37a
Mest olub gülgün açılmışın bu fettanlık nedir	Muhayyer			90a
Mestâne ber u nâme hurşidimiz ez hâne	Hüseyniâşîrân			80a
Mevla nasip edüb yine yâri görür müyüz	Arazbar			55a
Mey ile gelmişken ırk-ı yârin ruh-ı zîbâsına	Beyâtî	Sâlihzâde	Devrirevân	38b
Mir'at-ı dile hüsmile cânâne bakarsın	Beyâtî		Remel	37a
Muhabbetin dilimi dâğ dâğ eder bir gün	Beyâtî	Haffafzâde	Çenber	37a
Murg-ı cân ideyim âteş-i gamda püryân	Irak	Hasan Ağa	Muhammes	92b
Murg-ı dili der-i çenber hicrân eyler	Bestenigâr	Hulus	Çenber	101b
Müjde-i çeşm-i elem dide ol âfet geldi	Hüseyni	Bekir Çavuş	Devrirevân	72a
Müşkil gam imiş gam-ı firâkın	Beyâtî			39b
Müşkil işler dil-rübâ tıfl oldil-şân ola	Hicâz			84a
Nâr-ı hicrânınla ey şuh-ı cihân	Müsteâr		Devrirevân	100b
Nâz edüb ben âşık-zâre sorarsın beni	Muhayyerbüselik		Devrirevân	75a
Nâz idüben âşık-ı zâre sor dersin beni	Muhayyerbüselik	Kudûmî	Devrirevân	90b
Ne âfet dil-rübâsın kim senin aşkın beni aldı	Irak			99a
Ne âl eder bilindi mi o gül'izâr bana	Sabâ	Tosunzâde	Haffif	63b
Ne dem ki kasd-ı dile tîg-i hun-feşân çekilür	Nevâ	Memiş Ağa	Zencîr	26b
Ne gözde eşk demâdem ne dilde zârım olaydı	Irak		Frenkçin	93a
Ne hâlim ey sabâ varır gül-handâne söylersin	Zîrgüle	Haffafzâde	Çenber	68b
Ne meşrebsin behey zâlim ki sormaz benim hâlim	Nevâ		Devrirevân	30b
Ne meyl-i nahl-i gül eyler ne seyr-i gülistân ister	Irak	Hâfiz	Nîmdevr	92b
Ne mümkündür dolaşmak zülf-i yarini şaddan sonra				2b
Ne serve meyl eder tab'im ne ar'ar seyr eder cânım	Zîrgüle		Devrirevân	68b
Nedem ki gül-i rûhuna baksâ dil-i şükufe bulur	Nühüft	Tab'î		45b
Nedir bu handeler bu işveler bu nâz u istiğnâ	Nevâ	Küçük İmam		29a
Nevbâhâr geldi bize azm-i gülistân görünür	Sabâ		Devrirevân	64a
Neyleyem sağâr-ı zîbi kefi yâr olmayacak	Nühüft	Haffafzâde		45b
Neyleyem sahn-ı çemen seyrini cânânım yok	Acem		Devrikebîr	47a
Nicedir nice görem sen gül-i nâzın bedeni	Uşşak	Receb		34b



Niçe doyanca görem sen gibi nârin bedeni	Beyâtî	Na'li		41b
Nigâh hayr olunur çeşm-i âfitâb sana	Dûgâh	Esad Efendi	Hafif	60b
Nihâl-i tâzedir kaddin dehânın gonce rûyun gül	Babatahir	Müezzîn Çelebi	Çenber	57a
Niyaz-nâme-i dil yâre bizbân okunur	Büselik			76b
Nûş etmedik gönül dahi mest-i harâb olur	Uşşak	Haffafzâde	Sakil	32a
Nuş eylediğim aşk ile hûn-ciğer olsun	Nikriz	Receb		15b
O çarsûdaki nakd-i niyâza bakmazlar	Uşşak	Hâfız	Muhammes	31a
O mehin gamze-i hu-fâşına kurbân olayım	Büselik	Hasan Efendi	Çenber	77a
O mehveş yine yâd-ı uh ile âh etdim	Irak		Zencir	92b
O nühüfte gamzelerden bunı kim ricâ ederdi	Irak			94a
O şah hüsnüne dem nâme-i firâk okunur	Irak	Itrî	Hafif	92a
O şuh olursa bana Mihribân muradıma	Nühüft	Bekir Çavuş	Zencir	43b
O tıf- ı nûre siyeh gözlümlle cân olur giderek	Hüseyni			74a
Ol ganca femin cümleden endâmı güzeldir	Hüzzam		Remel	
Ol mehin olsam nedenlü mübtelâ-yı fırkatı	Irak	Haffafzâde	Muhammes	92b
Olmuş hüsnün dil ârâz-ı nihânın kim bilir	Sabâ	Itrî		66a
Olsun trâş-ı hatt-ı rûhun sâye salmasun	Sabâ			66a
Olub duşnâma mazhar o şuhun dil eğninden	Nevâ	Hâfız	Devrirevân	26b
Öldü bu gönül dolaşalı zülfüne şeydâ	Hüseyniâşîrân		Muhammes	79a
Öldürdü beni derd-i gamın çâre kerem kıl	Irak	Haffafzâde		93b
Ömrüm hey beded vay belî nâzenin zâlim hey	Büselik	Murad Ağa		74b
Pârelendi pençe-i cevrinle dâmânım benim yeter	Acemaşîran		Devrirevân	51b
Perişân turesin yârin gören levh-i cebinin üzre	Sabâ			66a
Pîr oldı gönül bir nev-restecik olsa	Irak			99a
Pür safâ cuyar imişsin bilmedim	Isfahan			21a
Püster-i hecrinde bilmez hâb râhat ne düğün	Uşşak	Hâfız	Devrikebîr	31a
Rakkâs safâ- kâmet mevzûn ile uyanır	Irak			99b
Revnâk-ı bezm ola dâire-i çiğânemiz	Isfahan	İsmâil Ağa		20b
Ruhların kıldık temâşa zülf-i 'anber fâme dek	Müsteâr	Şorbacızâde	Çenber	100b
Ruhsârına hatt-ı anber-efşân	Irak			93b
Ruhun bir câmile ey şâh hüsnün gül gül olmuşdur	Sabâ		Çenber	63b
Sabah oldu tan yelleri artıyor	Mahur		Devrirevân	24a
Sabr-ı sâmânım harâb itdikde istiğnâları	Hüseyni		Hafif	70a
Sad devletle niyyet-i teşrîf o dem ettin	Nühüft	Bekir Çavuş		46a
Sad nâle edersem dahî ol mâh uyanmaz	Beyâtî	Kürkcü		41a
Sahbâ-yı lebin bâde-i hamrâya değışmem	Babatahir	Haffafzâde		60a
Sakin tâb-ı nigehten rûyına zülfün nikâb iteme	Uşşak		Devrirevân	32a
Sakiyâ meclise gel cismime gelsün cânım	Mahur		Devrirevân	24a

Sana benden efendim tuhfe-i cânım selâm olsun	Hüseyini		Devrrevân	71b
Sana mâil gencineler dilberâ serden geçer	Bestenigâr		Devrrevân	102a
Sanma ki muğân zâhîde peymâne sunarlar	Bestenigâr	Şorbacızâde		102a
Sanma ol gül-çehre ey dil hüsnüne mağrurdur	Irak	Itrî	Muhammes	96b
Sayd eder bin dilî bir damla zülf-i siyâhın	Dügâh	Esad Efendi		62a
Sen benim hiç bilir misin nemsin	Mahur			25a
Senin gibi bana şivekâr olmaz	Nevâ	Haffafzâde	Devrrevân	27b
Senin mahzunun olmak bana şâdân olmadan yegdir				2b
Seninçün hâb-ı râhat çeşm-i giryânımla düşmandır	Hüseyini	Bekir Çavuş	Zencir	71a
Sensiz safâ-yı ehl-i muhabbet revâ mıdır	Hüseyinîşîrân	Itrî		79b
Serimde sinede dilde cigerde dâğ olsun	Irak		Hafff	93a
Seyr-i gül-i Gülşen bi tevahirâ mest	Rast			4b
Sinemde tâze şerhâların reşk-i bâğ olur	Dügâh	Bekir Ağa	Sakîl	60b
Siyah kâküllerin ol düşmen-i gaddâra çözdürme	Rehâvi	Na'li	Düyek	9b
Sûz-ı cânlar bağışlar cânâ bir cânânımız vardır	Nühüft	Hasan Ağa		45b
Sünbül sünbül siyeh cânım hey hey hey	Hicâz	Itrî		82b
Sünbülî hey sünbülî siyeh belî belî sünbülî	Beyâtî			36b
Şem'-i rûhuna cism-i pervâne düşdüm	Irak		Devrrevân	98a
Şemmedir matlabımız zülf-i semen boyundan	Uşşak	Bekir Ağa	Hafff	32a
Şerâr-ı âteş-i dâğ-ı muhabbet cânımı yakdı	Babatahir		Devrrevân	57b
Şimdi gönül âşk-ı dâvânedir	Beyâtî	Muslî Efendi		40b
Şimdi meyli gönülümün bir serv-i hoş-reftâredir	Hicâz	Haffafzâde	Devrikebîr	83a
Şu âlemede bî-vefâ yâr elinden	Beyâtî		Devrrevân	39a
Şu gelen atlı mıdır cânım canânımın	Beyâtî			41a
Şu gelen atlı mıdır canımın canânımın	Beyâtî			40a
Tahammul mülkünü yakdın hele günhan mısın ey kâfir	Hüseyinîşîrân			79a
Ten-i nâdir nâ deredelli tânî ü denî tû dânî	Nikriz		Düyek	13b
Tiğ-i ebrû-yı siyeh-kârma kurbân olayım	Hüseyini			72b
Tîr-i müjgân sinede şerha u yâre bir midir	Irak	Itrî		99a
Tûl-i emelde kaldı gönül zülf-i yâr ile	Hüseyini			73b
Tûtî-sıfât ol câme-i sebzî giye cânâ	Nevâ	Küçük İmam		29a
Uşşak senin hüsnüne hayran olsun	Mahur	Hasan Ağa		25a
Vârım haberin söyle müddâyı dil-i şeydâ	Şehnaz			86b
Vasf-ı safâ câm-ı gam gûş ider miyüz	Hüseyini		Muhammes	71a
Yâ Rab nideyim bu dil-i süzânıma bilmem	Uşşak	Haffafzâde		34b
Yakub-ı beytû'l-hüznü ben bilürim	Hüseyini			73a
Yamandır herinle hâlim bana yâr olmadın gîtdin	Irak		Devrrevân	98b
Yârelendi pençe-i cevrinle dâmağım yeter	Hüseyinîşîrân		Devrrevân	79a

Yârim gibi bir gonca-i handanı kimin var	Irak		Devrirevân	97b
Yeter firkahtinle oldum âvâre	Beyâtî			40a
Yıkarsın hâtırın her dem sebebsiz bî-mürüvvetsin	Hüseyini	Küçük İmam	Nimdevr	71a
Yürü ey sabâ haberim ilet benim âfet-i dil-i cânıma	Nevâ		Hezec	26b
Yüz vechile yâr ise tecelli haberim yok	Uşşak	Receb		34a
Zülfüne dil vermeyen hatır-perişan olmadı	İsfahan	İtrî	Muhammes	18b
Zülfünü görsem izârın üzre ey hûri cemil	Uşşak	Üsküdârî Mehmet Efendi	Çenber	31b

## SONUÇ

Güfte Mecmuaları Müzikolojinin alt dalları olan Tarihsel Müzikoloji ve Sistemik Müzikolojinin önemli kaynakları arasındadır. Bazen devrinin bestekârları, makamları, sık kullanılan usulleri gibi bilgileri verirken, diğer taraftan edebî metin yönüyle devrinin şairleri, şiirleri, edebî kültür seviyesi, sanat anlayışı hakkında da bilgiler vermektedir. Eser incelenirken dönemin eserlerinin ne olduğu, nazarı bilgilerin verilip verilmediği, en çok eser veren bestekârların kimler olduğu, hangi makamları ve usulleri kullandıkları gibi meseleler üzerinde durulmuştur.

İlk inceleme ve latinize çalışmasının ardından eser içinde birlikte yukarıda alfabetik listesi verilmiş 328 tane güfte, acem, acemaşiran, arazbar, babatahir, bestenigâr, bayati, bûselik, düğâh, gerdaniye, hicaz, hüseyini, hüseyinaşiran, hüzzam, irak, ısfahan, kürdi, mahur, muhayyer, muhayyer buselik, müstear, neva, nikriz, nühüft, pençgah, rast, rehavi, saba, sazkar, sultani irak, şehnaz, uşşak, zirgüle olmak üzere 33 farklı makam, frengifer, havi, çenber, darbıfeth, devrikebir, devrirevan, düyek, evfer, evsat, fer', frenkçin, hafif, hezec, muhammes, nakşi fahte, nimdevr, remel, sakil ve zencir olmak üzere 19 farklı usul, A'ma, Ahnî Çelebî, Bâki Ağa, Bekir Çavuş, Bıçakçızâde, Cevher Ağa, Çorbacızâde, Derviş Ali, Dimeşkî Hâfız Hân Efendi, Esad Efendi, Hâce, Haffafzâde, Hafız, Hafız Post, Hâfız Rif'at, Hasan Ağa, Hasan Efendi, Hoca, Hoca Çarzemân, Hulus, İtrî, İsmâil Ağa, Kadri, Kara İsmail, Kudûmî, Küçük İmam, Kürkçü, Memiş Ağa, Murat Ağa, Musallî Efendi, Muslî Efendi, Mustafa Çelebi, Müezzin Çelebi, Müezzinzâde, Na'li, Nakşî Hacı, Nakşî Said Ağa, Nazîm, Osman Çelebi, Receb, Receb Çelebi, Rif'at, Sâlihizâde, Serrac Hasan, Seyid Nuh, Şorbacızâde, Tab'i, Tosunzâde, Üsküdârî Mehmet Efendi, Zokakzâde ile birlikte 51 farklı bestekâr, şarkı, beste, kâr-ı nâtık, taksim, yürük semâî 5 farklı müzik formuna rastlanmıştır. Bunlara ek olarak fihristte bulunmayan sultanî irak (vr.93a) makamı görülmüştür. Fihristte bulunan necdî makamı, necdî hüseyini olmalıdır.

En çok beste yapan bestekârın Haffafzâde ikinci olarak İtrî, en çok kullanılan usûlün Devrirevan, en çok kullanılan makamın da Irak ikinci olarak Beyâtî olduğu yukarıdaki istatistiklerde belirtilmiştir. Eserin girişinde verilen usul bilgilerinde bulunan usullerin sadece bir kısmı için örnekler mevcut iken bereşan için hiç örnek verilmemiştir. Fihristte bulunan müberka, yegâh, selmek, zâvil, sümbüle, nevrüz, şurîrap, hümâyun, kûçek, necdî hüseyini, büzürg, evic makamları ile ilgili metin içinde hiç fasıl açılmadığı gibi, fasıl açılan nişâbûr, çargâh, kürdî, uzzal makamlarına da hiç örnek eser verilmemiştir. Bundan dolayı metin içinde ki makam fasılları dikkate alınarak güftelerin makamları belirlenmiştir. Fihrist rast makamı ile başlayıp hüzzam ile bitmekte, usul

bilgileride darplarını da vermek suretiyle semaî ile başlayıp darbıfeth ile sonlanmaktadır. Eserin fihristinin önceden hazırlandığı ve fihriste göre içeriğin düzenlendiği görünmektedir. Her makamın hangi sayfalarda olduğu hemen makam altlarına sayfa numaraları yazılarak gösterilmiştir. Eserin müellifi ve yazım tarihi belirlenmiştir. Eser Mevlevî geleneğinden olan Hafız Abdülbakî tarafından 1774 (h.1187) senesinde yazıldığı anlaşılmaktadır.

Eserin incelenmesinin ardından ortaya çıkan yeni verilerin; alanın uzmanlarınca yeniden değerlendirilmesi, hiç bilinmeyen bestekârlar hakkında biyografilerin oluşturulması, bilinen bestekârların bilinmeyen yönlerinin olup olmadığına bakılması, usul ve makam bilgilerinde de aynı metodun takip edilmesiyle Türk Mûsikîsi tarihi ve nazariyesi adına önemli kazanımlar elde edileceği kanaatindeyiz. Biz bu çalışmamıza saydıklarımızı dâhil edemedik, takdir edilmesi gerekir ki bilinmeyen bir bestekârın biyografisini oluşturmak bile tek başına yoğunlaşılması gereken bir konudur. Özetle; güfte mecmualarının çalışılması, tez konuları olarak önerilmesi, bu mecmualarda verilen nazari ve tarihî bilgilerin alanının uzmanlarınca değerlendirilmesi faydalı olacaktır. Güfte mecmuaları Müzikolojinin kaynaklarından biri olduğu için bu alanda eksik nazari ve tarihî bilgileri tamamlama olasılığı bulunmaktadır. Ayrıca repertuar tespiti, eserlerde değişiklik ve çeşitlerinin ortaya çıkması gibi hususiyetleri de ortaya koyması açısından önemlidir. Sadece Türkiye kütüphaneleri değil bütün Osmanlı coğrafyası kütüphanelerinin taranması literatüre hâkimiyet ve farklı detayları ortaya koyması adına iyi olacaktır. Örneğin: Sarayevu Kütüphaneleri'nde Hamdi Hasan tarafından yapılan araştırma bu konunun önemini ortaya koyması açısından güzel bir örnek teşkil etmektedir.

#### KAYNAKÇA

Akdoğu, O. (1989). *Türk Müziği Bilbliyografyası 9.yy-1928*. İzmir: Ege Üniversitesi DTMK Yay. No:89.

Al-Muneccid, S. (1966). Arabça Yazmaların Neşir Kâideleri. *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XIV, 245-262 Çeviren: Mehmet Hatipoğlu.

Ateş, A. (1945). Metin Tenkidi Hakkında. *Türkiyat Mecmuası*, VII, 253-267.

Behar, C. (1992). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: Afa Yayınları.

Çetin, N. M. (1991). Yazma Eserlerin Tanınması. *İlim ve Sanat* (30), 59-64.

Çıpan, M. (2010). *Derviş Avnî Güfte ve Şiir Mecmuası*. Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müd. Yayınları - 24.

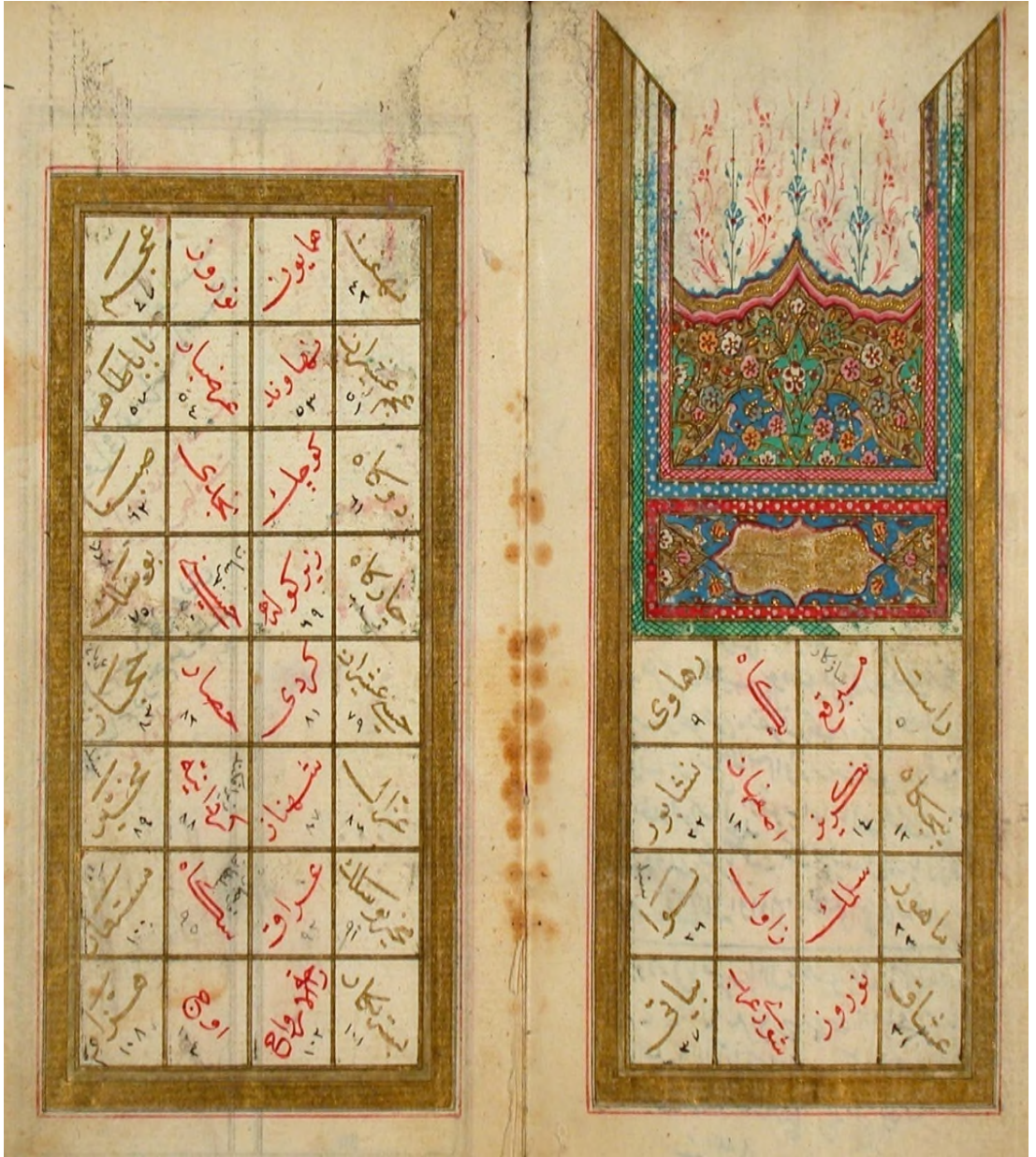
Çıpan, M. (1999). Osmanlı Dönemi Güfte Mecmuaları Üzerine Bir Değerlendirme. *Osmanlı Dünyasında Şiir Uluslararası Sempozyumu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Doğrusöz, N. (1993). *Hafız Post Güfte Mecmuası*. İstanbul: İTÜ Yüksek Lisans Tezi.

Doğrusöz, N. (2001). Hafız Post Mecmuasının Türk Müziği Eğitimi Tarihine Getirdikleri. *Müzikte 2000 Sempozyumu*, (s. 139-147). Ankara.

- Hasan, H. (1987). *Saray-Bosna Kütüphanelerindeki Türkçe Yazmalarda Türküler*. Ankara .
- Özcan, N. (1982). *XVIII. Asırda Osmanlılarda Dinî Müsikî*. İstanbul: (Basılmamış Doktora Tezi), Marmara Üniv. Sosyal Bilimler Enst.
- Özkeçeci, İ. (1992). *Türk Tezhib Sanatı ve Tezyini Motifleri*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayın No:15.
- Popescu - Judetz, E. (2007). *A summary catalogue of the Turkish makams*. İstanbul: Pan.
- Uslu, R. (2007). *Fâtiḥ Sultan Mehmed Döneminde Müsikî ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfte'si*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Uslu, R. (2006). *Muzikolojinin Kaynakları*. İstanbul: İTÜ Vakfı.
- Uslu, R. (2001). Türk Müziği Eğitim Tarihinde Güfte Mecmuaları ve İnceleme Esasları Üzerine Tespitler. *Müzikte 2000 Sempozyumu* (s. 158-165). Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Uzun, M. (2003). Mecmua. *Diyanet İslam Ansiklopedisi* (Cilt 28, s. 265-268). içinde Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Üngör, E. R. (1981). *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi* (Cilt I-II). İstanbul: Eren Yayınları.

EK 1: Güfte Mecmuasının zahriye sayfasında bulunan makam fihristi.

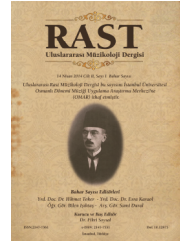




RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



## OSMANLI MAÂRİFİ'NDE MÛSİKÎ -I-

Dr. Erhan Özden<sup>1</sup>

### ÖZET

Başta Enderûn olmak üzere Mehter, Mevlevihâneler ve Mızıkâyı Hümâyûn Osmanlı'da mûsikî eğitiminin verildiği resmi kurumlardır. Tanzimat'tan sonra bu kurumlar arasına maârife bağlı okulların da girdiği görülmektedir. Sıbyan mektepleri, rüşdiye, idâdî, sultânî ve yüksek öğrenim mekteplerinde XIX. asrın sonlarına doğru mûsikî eğitimi verilmeye başlanmıştır. Yeni eğitim sisteminde yetişen mûsikî muallimleri meşk sistemine dayalı mûsikî öğrenimini artık çağın gerektirdiği plan, program ve imtihan düzenine göre vermektedirler. Bunun sonucunda yeni ders araç gereçleri, kaynaklar ve öğretim modelleri ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmanın amacı Osmanlı Maârif teşkilatının mûsikî politikasını incelemek ve okullarda verilen mûsikî eğitiminin özetini sunmaktır. Tanzimat'ın ilanından sonra tedrisata girmeye başlayan modern eğitim anlayışı okullardaki mûsikî derslerine eskisinden daha çok önem vermektedir. Bu döneme ait arşiv belgeleri dönemin mûsikî eğitimi hakkında önemli bilgiler içermektedir. Bu bilgiler ışığında imtihan, ders programları, tedrisat cetvelleri, muallim maaşları ve mûsikî araç-gereçleriyle ilgili belge okumaya yönelik tarihsel müzikoloji yönteminin kullanılarak Osmanlı Maârifi'nde mûsikînin serüvenini aktarmaya çalışacağız.

**Anahtar Kelimeler:**Maârif Nezâreti, Gına, Mûlahazat, Mûsikî Muallimi, Mûsikî Talimatnamesi.

## MUSIC IN OTTOMAN EDUCATION -I-

### ABSTRACT

Especially special school in the Ottoman Palace Janissary Band, lodge used by mevlevi dervishes and harmonica imperial are the institutions, in which music education is given in Ottoman Empire. schools connected to education take place between these institutions after the political reforms made in the ottoman state in 1839. Ottoman elementary –primary school, ottoman junior high school, high school and sultânîc and higher

<sup>1</sup> Yrd. Doç Dr. İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Müsikîsi Anabilim Dalı.

education schools started to give musical education towards the end of the 19th century. Music teachers educated in the new education system trained, the musical education dependent practice system, according to the logics of age plans ,programs and exam system anymore. So, it appears new lesson equipments, sources and educational models.

The purpose of this study is analyzing the musical politics of ottoman education organization and surveying as a summary musical education continued throughout 6th century. The modern education perceptive started to take place in schooling after the political reforms made in the ottoman state in 1839 place emphasis on art lessons and music more than older time. The accessible archive records belonging to that time give important informations about musical education of age. So we try to narrate the adventure of music in ottoman education system with documents based on exam, curriculums, school programs, teachers assignment and payments and musical equipments and materials.

**Keywords:** Ministry of Education, Gına, Mülâhazat, Music Teacher, Music Ordinance.

## GİRİŞ

Sultân Abdülmecid Hân'ın (1839-1861) 1839 yılında Tanzîmât'ı ilân etmesiyle beraber Osmanlı Devleti yeni bir döneme girmiş ve batılı anlamda çeşitli reformlar gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu reformların en önemlisi eğitim ve öğretim alanlarında olmuştur. Modern Batı dünyasının yöntem ve metotlarının esas alındığı bu eğitim sistemi günümüz eğitim modelinin bir nevi temelini oluşturmaktadır. Tanzîmât'la beraber açılan yeni okullar Osmanlı'da uzunca bir süre hakim olan medrese eğitimine paralel olarak Anadolu'nun merkezi şehir ve kasabalarına dağılmaya başlamıştır. Artık öğrenciler sıbyan mekteplerini bitirdikten sonra rüşdiyye, idâdî ve sonrasında mülkiye mekteplerinde öğrenim görmeye devam etmektedirler. Gerçekleştirilen tüm köklü değişimlerde olduğu gibi Selçuklu'dan bu yana devam eden medrese eğitiminden modern anlamdaki okullara geçiş sürecinin çeşitli sıkıntılar doğurduğu muhakkaktır. Ancak Osmanlı reformlarına bakıldığında karşımıza zamana yayılmış bir değişim süreci çıkar. Yani köklü değişiklikler ani bir reaksiyonla işe koyulmazlar. Açılan yeni okulların yanında medreseler de varlıklarını sürdürmüşlerdir. Ağırlıklı olarak din eğitiminin verildiği medreseler Osmanlı'nın sonuna kadar varlığını muhafaza etmiştir.

Osmanlı Maârif Meclisi'nin kurulmasının ardından (1845) okullar tek bir yapıdan denetim altına alınmaya başlanmıştır. Bununla beraber derslere ait içerik, isim, imtihan, muallim ve mülâhazât gibi konular da zaman içinde belli kurallara bağlanmıştır. Maârifte bağlı mûsikî dersleri XIX. Y.y.'ın sonlarına kadar Osmanlı mûsikî eğitiminin temelini oluşturan meşk yoluyla yapılmaktadır. Yani tamamen eser icrasına yönelik bir uygulama söz konusudur. Eser seçimi ve ders içeriği muallimin tercihinine bırakılmaktadır. Mûsikî derslerinin bu ilk yıllardaki işlenme şekli çeşitli tartışmalara sebep olmuştur. Bu dönemde mûsikî muallimi olan Zati Bey (Arca) derslerin pedagojik bakımdan yetersiz muallimlerle ve iptidâî bir içerikle yapıldığını belirten bir istidâ yazarak maârif meclisine sunmuştur. İstidânın tam metnini vermek yerine önemli kısımlarını maddeler halinde aktarmayı uygun görmekteyiz. Zati Bey aşağıdaki düzenlemelerin yapılmasını büyük bir titizlikle kaleme almıştır:

- *Mûsikî hançere-i beşerde mevcut esvâtın derecâtına sahip ve sabit olarak okumak ve yazmakla tahsil edilebilen bir fendir.*



- Mûsikî bir lisân-ı umûmî gibidir. Her devlette ayrı isim ve ayrı savt ile kabul olunmuş nota namında bir elifbası vardır. Bu nota milli terakki meyanında tarz-ı vâhid üzere okunduğundan mûsikî büyük terakkiyata mazhar olmuştur. Vakıa hesap, hendese vesair fûnûnda her devlette okunuyorsa da her fûnûn kendi lisanına tercüme olunduktan ve kendi harfiyle yazıldıktan sonra okunuyor.
- Amerika'da telif edilen bir mûsikî parçasının Berlin'de aynen okunması temin ediliyor. Ve bu suretle her kavim ve her memleket yek diğerinin nağamatındaki san'atından istifade ediyor.
- İstanbul'da Dersaadet'te okunmak üzere nezâret celilelerinin emriyle telif ettiğim Dârülfünûn marşını bizim talebemize ancak birinci kısmını okutabildiğimiz halde bunu Bulgar talebe ve talebatından ekserisi marşın tekrarına teşebbüs olunduğu zaman o anda kendilerine tevzi olunan marş notalarını ellerine alarak marşın bas ve tenor kısımlarından herkes kendisine ait olan kısımları Türkçe bilmediklerinden dolayı yalnız güftesiz olarak nota sözleriyle adeta birer saz gibi okudukları, talebelerimizin son dereceden hayretlerini mucip olduğu halde her nedense o zamanda notanın bu fazileti maârifimizin nazarı dikkatini celb edemedi.
- Gerek kız gerek erkek olsun kendi sadâsının vasatı dahilinde bugün mekteplerde okunan şarkıların hiç birisi kaideye mutabık yazılmış değildir.
- Mekteplerde muallimlerin pek çokları ancak bildikleri şarkıların haricine çıkamayacakları için derslerinde kendi iktidarlari haricine çıkmayı arzu etmeyeceklerine hiç şüphe yoktur. Bestekârların ise fennî âhenge vâkif olmadıklarından ahenk dahilinde yazılmış âsârın cümlesinin âlisinde bulunurlar. Bu zevat pek çokları muhtelif kısımlarla muhtelif sadâda bir eser yazmak değil hatta muhtelif sadâ üzerine yazılmış bir eserin icrası zamanında kusuru iştirip sahibini ihtâr etmek iktidarına malik değildirler. İşte anın için bu zevatlar kendi iktidârlarının fevkine nezâret celilesi tarafından kabul olunan programı itiraz ettirirler.
- Mektep muallimlerinin bu suretle çalışmaları veya taraf-ı âlilerinden çalıştırılmalarına mani bulunduğu arz olunur.
- Mektep müdürlerinin mûsikî bilmedikleri halde tedrisata müdahale eylemeleri de (دن یب) bir mani teşkil ettiği ayrıca arz olunur efendim.

Zati

(BOA, MF. TLY, 497/40)

Yukarıda görüldüğü gibi mûsikî derslerinin başladığı ilk yıllarda en önemli sorunlardan biri muallimlerin pedagojik eksiklikleridir. Osmanlı'nın geleneksel mûsikî anlayışı düşünüldüğünde Zati Bey'in nota ve Batı mûsikîsiyle ilgili eleştirileri tartışılabilir. Bulgar talebelerinin daha küçük yaşlardan itibaren kendi mûsikîleri ile büyümeleri göz ardı edilerek Türk çocuklarının henüz yabancı oldukları bir mûsikîyi onlarla aynı ölçüde seslendirmelerinin istenmesi idealist ve biraz da Batı mûsikîsi ideolojisinin tasavvuru olduğu görüşünü taşımaktayız. Bu eleştirinin bizce haklı olan tarafı mûsikî müfredatının Batı mûsikîsinin temel alınarak hazırlanmasındadır. Sonraki yıllarda da maârifin mûsikî politikaları Batı mûsikîsi temelinde hareket edeceğinden muallimler, ders içerikleri ve özellikle talebeye öğretilecek eser seçimleri bu minvalde düzenlenmiştir. Bu makalede araştırmaya çalıştığımız konu Osmanlı Maârif teşkilatında mûsikî derslerinin uygulanma esasları ve metodolojik yanlarıdır. Bu nedenle o dönemde mûsikî üzerinde uygulanan politik

davranışları konumuz dışında tutmayı daha uygun görmekteyiz.

## Osmanlı Maârif Teşkilatının Kurulması

Maârif teşkilatının inkişafında özellikle II. Mahmud'un gayretleri takdire şayandır. II. Mahmud maârife verdiği önemi daha 1824'te yayınladığı fermanında göstermektedir. Bu fermanla ilk mektep tahsili zorunlu kılınmıştır. Bununla beraber Osmanlı'da ilkokul eğitimi zorunlu hale gelmektedir (Atuf, 1930, s. 55). Tanzîmât'ın ardından başlayan yenilikçi düzenlemeler sağlam bir eğitim düzeninin oturmasından sonra devamlılık kazanacağından ilk başta eğitim işlerine önem verilmiştir. Mektebi Tıbbiye, Mektebi Harbiye, Mektebi Maârif Adliye kurulduktan sonra bu okullardan sorumlu bir "Mekatibi Umûmiye Nazırı"<sup>2</sup> atanmış buna bağlı olarak bir de Mekatib-i Umûmiye Müdürlüğü kurulmuştur. Bu döneme kadar Maârif işlerinden sorumlu birkaç teşkilat vardır. Bunlar "Mekatib-i Rüşdiyye Nazırlığı" ve "Meclis-i Umûr-u Nafiâ, Divan-ı Ahkâm-ı Adliye, Dâr-ı Şûrâyı Bâb-ı Âlî"<sup>3</sup>dir.<sup>3</sup> Daha sonra bu işlerin yönetileceği bir meclis açılmıştır. (1845). Meclis-i Maârif adıyla göreve başlayan bu geçici meclisin ilk reisi Emin Paşa'dır (Atuf, 1930, s. 90). Bu meclis bir yıl sonra yerini "Meclis-i Maârif-i Umûmiye"ye bırakmıştır. Uzun yıllar Maârif işleri bu meclis nezâretinde yürütülmüştür. Sonraki yıllarda artan okul sayısı ve getirilen yeni düzenlemeler meclisin yetkisini aşınca maârif işleri için bir nezâret kurulmasına karar verilmiştir. Bunda Babıali'nin meclis üzerindeki etkisi de önemlidir. Lütfi Efendi Maârif Meclisi'nin ilk yetki ve teşkilat yapısını anlatmaya şu sözlerle başlamıştır:

*Maârif-i Umûmiye Meclisi şubesi olmak üzere Dâr'ül-saltanatü's-seniye'de ayda bir ledeliktiza on beş günde bir kere in'ikâd etmek üzere (encümen-i dâniş) namıyla fevkalade bir Maârif Meclisi teşkil olundu. Bu meclisin âzâyı dahiliyesi kırk adet münhasır olup harici âzâsı mahdud değil idi. Vazifesi terbiye-i umûmiyye ve izâle-i cehl tebayı muidi kütüb ve risail ve evrâk-ı matbuann sehlü'lifade ?lisan sade ile telif ve tercüme ve neşri esbab-ı tahsiliyeden ibaret idi (Lütfi Efendi, 1926, s. 302).*

Maârif Nezâreti 1857'de kurulmuş ilk Nazırlığa ise Abdurrahman Sami Paşa getirilmiştir (Kuneralp, 1999, s. 52). Nezâret ilk yıllarda Osmanlı'daki tüm okullar üzerinde bir otorite sağlayamamıştır. Yukarıda adlarını verdiğimiz umûmî okullar ve diğer askeri ve mesleki okullar resmîyette bu nezârete bağlı olsalar bile tedrisat ve muallim ihtiyaçlarını kendi insiyatifleri dahilinde karşılamaktaydılar. Kısacası Maârif Nezâreti'nin denetleme ve yürütme yetkileri çok sınırlıydı. Bu durum Maârif-i Umûmiye Nizamnamesi yayınlanana kadar devam etmiştir (Erdoğan, 1996, s. 260).

Başta İstanbul olmak üzere memaliki Osmaniye'de mevcut bütün mekteplerin ıslahına yönelik bir nizamnameye çoktan beri ihtiyaç duyulmaktaydı. Bu layihada sıbyan mektepleri ve rüşdiyyelerin zamanın ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde modern müfredatla yeniden tanzim edilmeleri gerektiği belirtilmektedir

Tanzîmât'ın ardından maârif konularında yapılan başlıca çalışmaları özetlersek:

- Sıbyan mekteplerinin ıslahına yönelik çalışmalar
- Rüşdiyye mekteplerinin artırılması ve düzenlenmesi
- Muallim Mektebinin (Dârü'l-muallim) açılması

<sup>2</sup>Bu nazırlık daha sonraları "Maârif Umûmiye Nazırlığı"na dönüşecektir.

<sup>3</sup>Maârif işleri önce Meclis-i Umuru Nafiâ'da görüşülmekte ardından Divan-ı Ahkâm-ı Adliye ve Dâr-ı Şûrâyı Bâb-ı Âlî'de tetkik edildikten sonra karara bağlanmaktadır.

- Dârü'l-maârif, Mekteb-i Sultânî ve Galatasaray Sultânîsi gibi orta mekteplerin açılması
- Dârü'l-fünûn (fen fakültesi) ve Encümen-i Dâniş'in<sup>4</sup> kurulması.

## Sınırlar ve Metodoloji

Çalışmada Osmanlı Maârihi'nin kurumsal olarak tesis edilmesinin ardından mûsikî derslerinin okullara girmesi ve geçirdiği tarihi serüvene yer verilmektedir. Maârif Nezâreti'ne bağlı okullarda okutulan gınâ ya da mûsikî dersleri uygulama olarak günümüz okullarındaki derslerin temelini oluşturmaktadır. Musiki derslerinin günümüze kadar geçirdiği evreyi görmek açısından Osmanlı'nın son dönemine denk gelen bu derslere ait arşiv vesikaları önemlidir. Bu nedenle çalışmada 20. Yüzyılın sonlarından Cumhuriyet'e kadar olan süreçte Maârif'e bağlı mûsikî derslerine ait bilgiler verilmektedir. Metodoloji olarak, elde edilen vesikaların okunmasına yönelik tarihsel müzikoloji yöntemi uygulanmaktadır.

## MAÂRİFE BAĞLI OKULLAR VE MÛSİKÎ DERSLERİ

Osmanlı'da özellikle Tanzîmât'tan sonra açılmış olan okullar modern eğitimin yapıldığı ilk yerler olmaları bakımından önemlidir. Köklü bir medrese eğitiminin hakim olduğu ülkede talebelerin yeni okullar, muallimler ve yeni müfredata hemen uyum sağlamaları mümkün olmayacaktır. Bu nedenle maârifyetkilileri işe sıbyan mekteplerinin modernize edilmesinden başlamışlardır. Okulların teşkilat yapısı, sıbyan mektebi, rüşdiyye, idâdî, darülmaârif, darülfünûn ve askeri mektepler olarak belirlenmiştir. Ayrıca bu okullara bağlı olarak inas (kız) okulları ve iptidâî (hazırlık) gibi mekteplerde kurulmuştur.<sup>5</sup> Maârif teşkilatının oturması için okulların bulunduğu şehir ve kasabalardaki ekonomik ve sosyal şartlar ayrı bir önem taşımaktadır.

## Sıbyan mektepleri

Osmanlı'da ilköğretimin görüldüğü bu okullar aynı zamanda mahalle mektepleriydi. Bunlar maârife bağlı olmakla beraber hayır sahipleri tarafından yaptırılıp vakfiyelerin yönetimine bırakılmakta idiler. Genelde cami ve mescit yanlarına inşa edildiklerinden talebelerin dini usullerle beraber okul müfredatını görmeleri mümkün olmaktadır. Zaten yukarıda da belirtildiği gibi muallimler genelde medreselerden yetişen mollalar idi. Dolayısıyla ağırlıklı bir din eğitimi söz konusuydu.<sup>6</sup> Bu okullara dört yaşından itibaren başlandığından bir nevi anaokulu mahiyeti de taşımaktaydılar. Kur'ân-ı Kerîm ve diğer din derslerinin yanında yazı ve hesap dersleri öğretilmekteydi. Maârif teşkilatı kurulana kadar bu mektepler Evkaf Nezâretine (Vakıflar Genel Müdürlüğü) bağlıydılar. Meclis-i Maârif-i Umûmiye tarafından 1847'de yazılan bir layiha ile öğrenim süresi dört yıl olarak belirlenmiştir. Ayrıca talebelerin derslerde okka, divit ve kalem bulundurmaları zorunlu hale getirilmiştir. Bunların yanı sıra sınıfta bir taş tahta kullanılacaktır (Karal, 1988, s. 171). Bu

<sup>4</sup>Maârif meclisine bağlı olarak kurulan bu birim bir akademi şeklinde tesis edilmiştir. İlmî konuların görüşüldüğü ayrıca tedrisatla ilgili sorunların çözüldüğü bir cemiyettir. Ayrıntılı bilgi için bkz; Fatma Aliye, *Ahmet Cevdet Paşa ve Zamanı*, Bedir Yayınevi, İstanbul 1995, s. 62.

<sup>5</sup>Bu okullar da kendi içlerinde çeşitli şubelere ayrılmaktadır.

<sup>6</sup>Tanzîmât'ın ardından müfredatlar çağa uygun bir hale getirilmeye çalışılmışsa da halkın geleneksel sosyal hayatı sıbyan mekteplerindeki öğrenim şeklini pek fazla değiştirmemiştir.

dönemdeki sıbyan mekteplerinin cami avlularında inşa edilmiş büyükçe bir salondan ibaret olduklarından her okula bir tahta düşmektedir.

Sıbyan mekteplerinde kız ve erkek çocukları karma olarak öğrenim görmekteydiler. Yan yana oturdukları gibi kızlar kızlarla, oğlanlar oğlanlarla oturtulabiliyorlardı. Kız ve erkeklerin ayrı eğitim gördükleri sıbyan mektepleri de bulunmaktaydı. Sevk ve idareleri ile bizzat muallimler ve bağlı oldukları vakfiye tarafından yapılmaktaydı. Bu durum Maârif teşkilatı kurulana kadar devam etmiştir. Okullarda sıkı bir disiplin uygulanmakta, gerektiğinde dayak ve falaka gibi cezalarda verilmekteydi. Sabahları erken saatlerde başlayan dersler ikinci vaktine kadar devam etmekteydi (Atuf, 1930, s. 30).

Osmanlı'da mektebe yeni başlayacaklar için düzenlenen bir takım ritüeller vardı. Mektep zamanı gelen çocuklar yeni kıyafetlerle ve çeşitli hediyelerle ödüllendirilirdi. Mektebin ilk günü okula başlayacak çocuğun evine gelen bir mektep görevlisi ve beraberindeki diğer talebelerin kapı önünde durmalarıyla seremoni başlardı. Hoca efendi bir dua okuduktan sonra hep bir ağızdan amin denilirdi. Ardından çeşitli ilâhiler okunurdu. Bundan dolayı bu topluluğa “amin alayı” denmektedir. Mektep çocuğu amin alayının getirdiği midilli ata bindirilerek okula kadar götürülürdü (Yüksel, 1969, s. 15). Mektebe giden her talebe okulda görevli bir hademe tarafından sabahları evin önünden alınarak diğer talebelerle beraber tek sıra halinde okula giderdi. Akşam tekrar aynı şekilde talebeleri evlerine götüren bu görevlilere aileler belli miktarlarda para öderlerdi.

### **Sıbyan Mektepleri'nde Mûsikî Eğitimi**

Sıbyan mekteplerinde okutulan müfredat içerisinde resmi olarak mûsikî ya da gınâ ismiyle bir ders bulunmamakla beraber talebelere dini mûsikî tâlimi yaptırıldığı bilinmektedir. Din derslerinin yanında dini mûsikî pratik manada uygulanmakta idi. Talebelere okutulan eserler ilâhi, şüğl ve daha basit melodilere sahip milli marşlardan oluşmaktadır. Ahmet Rasim'in “Falaka” adlı eserinde talebelerin ilâhi okuduklarından bahsedilmektedir (Yüksel, s. 15).

Yukarıda ifade ettiğimiz gibi sıbyan mekteplerinin resmi müfredatı içinde gınâ yada mûsikî dersi yer almamaktadır. İlk mekteplerin bir nevi hazırlık şubesi sayılan sıbyan mekteplerinde ilâhi ve benzer formlardaki basit ezgilerin öğretildiği görülmektedir. Amin alaylarında talebelerin koro halinde ilâhi okumaları okulda düzenli olarak teganni derslerinin yapıldığını göstermektedir. Zira 5-6 yaşındaki çocukların basitte olsa koro halinde bir eser okumaları ciddi bir eğitim gerektirmektedir. XIX Y.y. sonlarına doğru sayıları hızla artan modern iptidâi okullarda haftada bir ya da iki saat olarak mûsikî dersleri verilmektedir.

### **Rüşdiyye Mektepleri**

Sultân II. Mahmud dönemine kadar sıbyan mektepleri ile medrese ve askeri mektepler arasında bulunan bir okul yoktu. Bu okullar yüksek ihtisasın yapıldığı yerlerdi ve mesleki derslerden başka Arapça, Farsça ve Fransızca gibi dersler okutulmaktaydı. Sıbyan mektebini bitirdikten sonra belirli bir yaşa gelen talebeler bu okullara geldiklerinde öncelikli olarak temel eğitim görmek zorunda idiler. Bu eğitimde öncelikli olarak hesap dersleri ve Türkçe dersi bulunmaktaydı. Bu durum okullardaki eğitim kalitesini olumsuz yönde etkilediğinden sıbyan mektebinden sonra ara bir eğitim kurumunun tesis edilmesi zarureti

doğmuştur (Ergin, 1977, s. 383). 1838 yılında alınan bir karar ile “rüşdiyye”<sup>7</sup> adıyla bazı orta mektepleri kurulmuştur. Bu kararın ardından İstanbul’da iki rüşdiyye açılmıştır. Bunlar “Mekteb-i Ulûmî Edebiye” ve “Mektebi Maârif-i Adliye”dir. 1847 yılına kadar bu iki okuldan başka rüşdiyye açılmamıştır. Sıbyan mekteplerine gönderilen kızların sayısı az olduğundan bu dönemde gazeteler aracılığıyla halkın kız çocuklarını okula göndermeleri teşvik edilmiştir. Buna paralel olarak 1858 yılında bir adet kız rüşdiyyesi açılmıştır (Karal, s.172).

Bu mekteplerde tedrisat, idadîler açılana kadar beş yıl sürmekte ve talebeler girişte imtihana tabi tutulmaktaydılar. Bazı sıbyan mekteplerinin rüşdiyyeye dönüştürülerek ilk eğitimin bu okullarda başlaması Maârif Meclisi’nin önemli uygulamalarındandır (Pilehvarian, 1999, s. 3). Ancak açılan rüşdiyye sayısı bunun için yeterli olmamıştır. Rüşdiyyelerde Türkçe ve matematik dersleri yoğun bir şekilde yer almaktaydı. İlk rüşdiyye mekteplerinde okutulan dersler aşağıdaki gibidir:

- Akaiden Birgivî Risalesi
- Arapça sarf ve nahîv ilim kitapları
- Sülûs ve nesîh yazı
- Hesap
- Kur’ân-ı Kerîm (Sungu, 1938, s. 403).

Yukarıda görüldüğü gibi coğrafya, tarih ve eşya dersleri gibi Avrupa’da ilk mekteplerde okutulan temel dersler henüz müfredata girmemiştir. İkinci Meşrûtiyet döneminde örnek rüşdiyyeler açılmış ve müfredatları geliştirilerek diğer okullar için model alınmıştır. Bu örnek rüşdiyyeler için hazırlanan layihada okul müdürlerinin Belçika’dan getirtileceği belirtilmektedir (Ergün, 1996, s. 210).

## Rüşdiyye Mektepleri’nde Mûsikî Eğitimi

On dokuzuncu asrın sonlarına doğru diğer okullarda olduğu gibi rüşdiyye mekteplerinin müfredatına yeni dersler eklenmiştir. Din derslerinin yanı sıra fen dersleri ve sosyal dersler müfredatı girmiştir. Bunlardan başka sanat ve spor dersleri de verilmeye başlanmıştır. Mûsikî, resim ve terbiyeyi bedeniyeye bunların başında gelmektedir. Elimizde bulunan husûsi bir rüşdiyyeye ait imtihan cetvelinde derslerin iki yıllık eğitimin tamamında okutulduğu görülmektedir. Mûsikî hocası not konusunda oldukça cömert davranmıştır (BOA, MF. HUS, 21/59).

Tespit edilen vesikalardan yola çıkarak rüşdiyye mekteplerinde (husûsiler hariç) mûsikî derslerinin çok önemsenmediği söylenebilir. Ders cetvellerinde gınâ ya da mûsikî derslerine ait satırlarda yer yer boşluklar vardır. İdadîlerle ya da yüksek öğretimde verilen derslerle karşılaştığımızda rüşdiyyelerdeki mûsikî dersleri çok az sayıdadır. Dârü’l-eytâmı ve benzeri orta dereceli mektepleri saymazsak karşımıza çok zayıf bir mûsikî müfredatı çıkmaktadır. Maârif teşkilatının zamanla daha kurumsal bir kimlik kazanması ilk orta ve yüksek öğrenimde okutulan mûsikî derslerinin saat ve kalitesini artıracaktır. Mûsikî derslerinin Osmanlı’nın ilk ve orta mekteplerine geç girme nedenlerini iki maddede ele alabiliriz:

- 1) Yukarıda adı geçen “Birgivî Risalesi” fevkalâde müteassıp bir bakışla kaleme alınmıştır. Birgivî Mehmet Efendi tarafından 1562 yılında yazılmış olan eserde her

<sup>7</sup>Rüşdiyye: (A.s.) Reşit olan, ergenliğe yakın anlamında kullanılmaktadır.

türlü dünya zevkinden uzak durulması gerektiği vurgulanmaktadır. Zevkin sadece cennette olacağına hüküm veren Birgivi, dünyada kesinlikle nefsâni duygularla hareket edilmemesini savunmaktadır. Bu zevklerin başında da mûsikî gelmektedir. Mûsikîyi katî olarak yasaklayan risâlede aynen şu ifadeler yer almaktadır:

*“Ve nefis arzusuna tâbi olmadan ki ol ne isterse gönül yiyecekten ve giyecekten dünyadan ve avrattan tahsiline sâyetektir... Kulaklarını sakınalar saz dinlemeden, şeştar ve zurna ve tabil ve tanbura ve kopuz ve çeng ve kanun ve ney gibi.”* (Sungu, s. 403)

Mûsikîyi kesin olarak yasaklayan bir zihniyetle kaleme alınmış olan bu eser rüşdiyyelerin ilk yıllarında ağırlıklı olarak okutulmakta idi. Akâid kurallarına ters gelen bir sanatın ders olarak okutulması öyle zannediyoruz ki bu risalenin müfredattan çıkartılmasından sonra gerçekleşebilmiştir.<sup>8</sup>

2) Osmanlı’da muallim mektepleri açılana kadar okullarda ciddi bir öğretmen yetersizliği vardı. Ayrıca yukarıda mûsikî muallim Zati Bey’in de ifade ettiği gibi bu hocaların pedagojik eksikliği tedrisata olumsuz yönde yansımaktaydı. Okullardaki mûsikî derslerinin ilk yıllarda resim, hüsn-ü hat ya da terbiyeyi bedeniye gibi derslerin hocaları tarafından okutuldukları, vesikalarda sıkça karşılaşılan bir durumdur. Muallim mekteplerinin ardından mûsikîde ciddi bir tedrisatın başladığını görmekteyiz. Ayrıca Avrupa’da konservatuar ve sanat akademilerinde eğitim görmüş olan mûsikî hocaları da eğitime zamanla önemli katkı sağlamışlardır.

## Dârü’l Eytâmlar

Osmanlı’da fakir ve kimsesiz çocukların öğrenim gördüğü rüşdiyye mekteplerine dârü’l-eytâm adı verilmektedir. Bu okullar yatılı olup talebelerin her türlü ihtiyaçlarının karşılandığı eğitim kurumlarıdır. Mektebe kabul edilen talebeler belli bir yaşa gelinceye kadar her türlü bakımı ve ihtiyacı buradan karşılanmaktadır. Mektebe alımlarda sıbyan mektebi ya da diğer rüşdiyyelerde görülen yaş sınırı uygulanmamaktadır. Okullara anne babasını kaybetmiş ya da geçim sıkıntısı çekmekte olan ailelerin çocukları belli bir yaş sınırı gözetilmeksizin kabul edilmektedirler. Ancak mektep yaşını geçen talebeler okullara alınmamaktadır. Maârif Nezâreti’nin kurulmasının ardından düzenlenen okul teşkilatına kadar dârü’l-eytâmları rüşdiyye kabilinden okullar olarak kabul etmek gerekir. Zira bu okullardaki yaş sınırı çocuklukla gençlik arasındaki bir dönemi kapsamaktadır.

## Dârü’l Eytâmlarda Mûsikî Eğitimi

Bazı arşiv vesikalarında dârü’l-eytâmlarla ilgili önemli bir durum göze çarpmaktadır. Oda bu okullarda uygulanan ders müfredatıdır. Dârü’l-eytâm ders müfredatlarında yoğun bir mûsikî programı uygulanmaktadır. Bu durum ne iptidaî (sıbyan mektepleri ve Tanzîmât sonrası açılan ilk mektepler) okullarda ne de rüşdiyye mekteplerinde görülmemektedir. Mûsikî dersleri, muallim sayısı, araç-gereç ve konser gibi konular Maârif evrakı içinde oldukça fazladır. Dârü’l eytâmlardaki ders ve imtihan cetvelleri, gnâ mülâhazâtı ve muallimlerle ilgili bahse geçmeden önce mûsikînin bu okullarda neden bu kadar önemli olduğunu belirtmekte fayda var.

Yetim ve fakir çocukların okudukları okullara ilave mûsikî dersleri koyulması bu

<sup>8</sup>Bu risale mûsikî konusunda olumsuz beyanlar vermiş olsa da on altıncı yüzyıla ait temel sazları zikretmesi bakımından önemlidir.

çocukların sosyal hayata daha sağlıklı bireyler olarak atılmalarını sağlayacaktır. Avrupa'da özellikle XVI asırdan itibaren mûsikî eğitim kurumlarında bu politika uygulanmıştır. İlk konservatuar XVI. asırda Napoli'de kurulmuştur. Bu konservatuarın kurulma amacı Napoli'deki yetim ve kimsesiz çocukların sokaklardan kurtarılması ve korunmalarıdır (Arnold, 1965, s. 73). Mûsikî okullarına Konservatuar (korumak, muhafaza etmek) denilmesinin nedeni budur. Bu çocukların konservatuarlarda sanatçı olarak yetişmeleri ve memlekete bu şekilde hizmet etmeleri arzu edilmektedir. Bu yıllarda sanatla ilgilenmek için insanların ya zengin olmaları ya da hayatlarını büsbütün bu işe adanmaları gerekmektedir. İkinci durum tam kimsesiz çocuklara göredir. Bir ailesi ve sosyal hayatı olmayan çocuklar konservatuarlarda günlerinin büyük kısmını mûsikî çalışarak geçirmektedirler. Konservatuarlara 6 ile 11 yaşları arasında alınan çocuklar ekseriyetle soğuk ve açlıktan ölen milletlerin çocuklarından seçilmekteydiler. Burada yetişen çocuklar kiliselerde, cenaze törenlerinde, eğlence yerlerinde ve tiyatrolarda mûsikî icra ederlerdi. Bu dönemde Napoli konservatuarında bir çok ünlü bestekâr ve icracı yetişmiştir (Gazimihal, 1928, s. 1738).<sup>9</sup>

Dâü'l-eytâmın kurulma amacı tamamen mûsikî olmasa da ders müfredatında önemli bir yer tutmaktadır. Osmanlı'da yetim, fakir ve ayrıca küçük çocuklara mûsikî eğitimi veren başka okullar da vardı. Bunlar; Dârü'laceze, Bahriye ve saraydaki Enderûn mektebidir. Bahriye zabıtları Sabri Bey ve çocukluğunu Bulgaristan'ın bir köyünde çobanlık yaparak geçiren İzmir Marşı bestekârı İsmail Zühdü Bey Dârü'l-eytâmlardan yetişen başlıca müzik adamlarıdır. Savaş yıllarında talebelerin ve özellikle yetim talebelerin mûsikî eğitimleri önemsenmediğinden bu okullardaki mûsikî dersleri zamanla kaldırılmıştır. Dersler yalnızca Dârüşşafaka'da okutulmaya devam etmiştir. Darüelhan encümen reisi Yusuf Ziya Bey Dârü'l-eytâm ve Dârü'l-aceze kurumlarını iyi bildiğinden buralara yönelik bazı düzenlemeler yapmıştır. Dârü'l-acezenin bir bölümünü mûsikî şubesi yaparak 13 ve 16 yaşları arasındaki 50 talebeye mûsikî eğitimi verilmesini sağlamıştır. Bu gençler bir ana bir de yardımcı olmak üzere iki enstrüman öğrenmekteydiler. Ayrıca nazariyat, kompozisyon ve lisan dersleri de müfredat dahilindeydi (Gazimihal, s. 1740).

Maârif evrakı içinde Bahriye'den Bebek Dârü'l-eytâmına gönderilen 1912 tarihli bir dilekçede Bahriye Mûsikî Mektebi'ne Dârü'l-eytâm talebeleri arasından 8 kişinin alınacağı belirtilmektedir. Bu talebelerin 12-15 yaşları arasında iyi tahsil görmüş olanlardan seçilmeleri gerekmektedir. Bahriye'den gelecek heyetin bir imtihan şeklinde bu talebeleri seçeceği ayrıca belirtilmektedir (BOA, MF. EYT, 19/78). Bu yıllarda Bebek Dârü'l-eytâmı'nın mûsikî muallimliğini Hafız Ömer Cemal adında biri yapmaktadır. Maârif Umûm müdürlüğünden Bebek Darüleytâmına gönderilen resmi bir evrakta bu muallimin görevini layıkıyla yapmadığından ve derslere itina göstermediğinden dolayı görevinden azledildiğine dair bir bilgi vardır (BOA, MF. EYT,13/124). Buna benzer görevden uzaklaştırma emirleri o yıllarda oldukça sık görülmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi savaş yıllarının getirdiği şartlar eğitimi olumsuz yönde etkilemektedir. Verilen tabloda Bebek Dârü'l-eytâmının mûsikî muallimleri ve hangi tarihte bu görevde oldukları belirtilmektedir (BOA, MF. EYT, 12/163, 19/134).

<sup>9</sup>Bu makalede muhtemelen bir hata sonucu ilk konservatuarın XVIII. yüzyılda kurulduğu belirtilmektedir.

Matmazel Nümbli (?) Hanım	1910	Bebek Dârü'l-eytâmı
Hafız Ömer Cemal	1920	Bebek Dârü'l-eytâmı
Muallim Hulûsi Bey	1920	Bebek Dârü'l-eytâmı

Şekil 1: Bebek Dârü'l-eytâmı mûsikî muallimleri

## İdâdî ve Sultânî Mektepleri

Tanzîmât'tan sonra Osmanlı yüksek öğreniminin verildiği askeri ve sivil mekteplere hazırlık amacı ile kurulan bu okullar günümüz lise dengi okullarıdır. Askeri ve mülkiye mekteplerine başlayan talebe bir ya da iki sene kadar hazırlık okumakta idiler. Rüşdiyye mekteplerinin dahî buna benzer hazırlık bölümleri vardı. İdâdî bölümleri maârif nizamnamesinden sonra rüşdiyyelerden sonra gelen orta öğrenim mektepleri olarak eğitim hayatına girmişlerdir (Çiçekler, 2004, s. 86). Avrupa'da yaygın olan idâdîler tıpkı rüşdiyyeler gibi kendi içlerinde faklı isimler alan okullara sahiptirler. Bunlardan ilki Meclis-i Maârifî Umûmiye'nin aldığı kararla 1850'de derslerin başladığı "Dârü'l-maârif"tir. İdâdîlerin kurulması resmi olarak henüz gerçekleşmemişse de bu okul yapı ve teknoloji bakımından idâdî düzeyindeki ilk okuldur. İstanbul'da kurulan bu lise Abdülmecid'in annesi Bezmiâlem Sultân tarafından Sultân Mahmud Türbesi yanında yaptırılmıştır. Kuruluş gayesi Darülfünûna öğrenci, Saray ve Bâbiâli'ye memur yetiştirmek olan mektep uzun yıllar eğitim vermişse de istenilen düzeyde bir tedrisat uygulanamamıştır (Pilehvarian, s. 7).

Maârif Nezâreti 1873 yılında ilk resmi idâdîlerin kurulmasına karar vermiştir. Darüлмаârif mektebi yapısal olarak idâdîye uygun olduğundan Osmanlı'nın ilk resmi idâdîsi olmuştur. Bu okuldan başka Osmanlı'da pek çok idâdî mektebi açılmıştır. Bunların başında Galatasaray İdâdîsi gelmektedir. Darüлмаârif'ten sonra açılan en önemli idâdî Galatasaray İdâdîsi'dir. Fransız eğitim ekolünün örnek alındığı okul dönemin en gelişmiş teknik cihazları ile donatılmıştır. Sultân Abdülaziz'in bizzat desteği ile kurulan okulun resmi açılışı 1868 yılında gerçekleşmiştir. Okulun açılmasında Sultân Abdülaziz Hân'ın Fransa ziyareti etkili olmuştur. Fransa eğitim bakanı Victor Duruy'un Osmanlı eğitimi için hazırladığı projeyi inceleyen sultân İstanbul'a dönünce okulun açılması için gerekli girişimleri yapmıştır (Kodaman, 1988, s. 134). Halk arasında "Mektebi Sultânî" olarak bilinen okulun adı Maârif evraklarında genelde "Galatasaray Sultânîsi" şeklinde geçmektedir. Bu okulun ardından özellikle İstanbul'da açılan idâdîlere de Sultânî denmiştir. Galatasaray Sultânîsi'nden 5-6 yıllık bir eğitimin ardından mezun olan talebe umûmî kurumlarda memur olabildiği gibi askeri ve sivil yüksek okullara da gidebilmekteydi. Fakir ve kimsesiz başarılı talebeler burs imkanları ile kabul edilmekteydiler. Fiziki yapısı, teknik özellikleri ve muallim seçiminde hassasiyet gösterilen mektepte mûsikî ve sanat derslerine de büyük özen gösterilmiştir. Maârif Nezâreti'nce hazırlanan "Sultânî ve İdâdîlere Kabul Tâlîmatnamesi"ne göre buralarda okuyacak talebenin aşağıdaki kuralları yerine getirmesi gerekmektedir:

- Bir rüşdiyye mektebini bitirmiş olmaları
- Yatılı okuyacak olan talebelerin fakir ve muhtaç olmaları.
- Kontenjanı aşan durumlarda okula imtihan ile kabul edilmeleri (BOA, MF. TLY 673/105).



## İdâdî ve Sultânîlerde Mûsikî Eğitimi

Osmanlı maârifindeki mûsikî eğitimi boyunca derslerin içerik, mülâhazât ve muallim gibi konularına ait en ayrıntılı bilgiler sultânîlere ait vesikalarda görülmektedir. Sultânîlerde dersler mûsikî, gınâ, piyano ve keman başlığında okutulmaktadır. Özellikle gınâ ve mûsikî isimlerinin belli bir düzen dışında karşımıza çıkmış olması okul idarelerinin Maârif nezâretinden bağımsız olarak hareket ettiklerini göstermektedir. Okulların muallim atamalarında ve diğer konularda bağımsız olarak karar verdikleri bilinmektedir. Özellikle ders isimlerinin bazen mûsikî bazen de gınâ olarak cetvellerde işlenmesi yaygındır. Dersler aynı dönemde bir okulda gınâ adıyla verilmekteyken başka bir okulda mûsikî olarak okutulmaktadır. Örneğin Vefa Sultânîsi'nde mûsikî olarak karşımıza çıkan ders Valide Sultân Sultânîsi'nde gınâ adıyla cetvellere işlenmiştir. Okulların bu gibi konularda Maâriften bağımsız hareket etmeleri 1923 yılında ilan edilen Tevhidi Tedrisat kanûnuna kadar devam etmektedir.

İdâdî ve sultânîlerin mûsikî ders cetvellerinde bulunan mülâhazât kısımları derslerin işleniş şekilleri hakkında önemli bilgiler vermektedir. Bu bilgiler ışığında Maârifte uygulanan mûsikî dersleri hakkında yorum yapma şansı bulmaktayız. Ancak mülâhazâlar belli bir disiplini takip ederek kaleme alınmamışlardır. Dağınık olarak yazılan bu tedrisat bilgileri dersin verilmiş biçiminden ziyade hangi eserlerin geçildiğine ve nazari derslerde ne anlatıldığı hakkında malumat vermektedir. Eğer okuldaki mûsikî derslerine resim, terbiyeyi bedeniye (beden eğitimi) ya da başka bir muallim girmiyor ise mülâhazât kısımlarının daha açıklayıcı bir biçimde yazıldığı görülmektedir. Aşağıdaki tabloda Maârif evrakı içerisinde tespit edilen sultânîlere ait mûsikî ders bilgileri yer almaktadır:

Okul Adı	Ders Adı	Yılı	Muallimi	Mülâhazât
Selçuk Hâtûn Kız Sanayi Sultânîyesi	Gınâ Mûsikî	1913	Matmazel فوزى لى دى ن Hanım Nadide Hanım	Yok
Adile Sultân Sultânîsi	Mûsikî	1920	Halil Bey	Var
Amerikan Kız Koleji	Mûsikî Teganniyat Piyano	1914	Hatice Zakir	Yok
Bezm-i Alem İnas Sultânîyesi	Mûsikî Piyano	1922	Madam Melek	Var
Çamlıca İdâdîsi	Mûsikî	1922	Mesud Talat Efendi	Var
Gazi Osman Paşa Sultânîsi	Gınâ	1922	Osman Tahir Bey	Var
İstanbul Sultânîsi	Mûsikî	1912	İzzet Bey	var
Kabataş Sultânîsi	Gınâ	1922	Kâzım Bey	Var

			İzzeddin Bey	
Cezayir İdâdîsi	Mûsikî	1910		
Galatasaray Sultânîsi	Gınâ Piyano	1921		Var
Nişantaşı Sultânîsi	Gınâ Mûsikî	1922	Cevdet Bey	Var
Rize İdâdîsi	Gınâ	1922		
Üsküdar İnas Sultânîsi	Mûsikî	1922	Süreyya Bey Madam Rak'el Makbule Hanım Şahende Hanım Sirgiyan Hanım	Var
Üsküdar Sultânîsi	Gınâ	1920	İzzeddin Bey Cemil Bey	Var
Vefa Sultânîsi	Gınâ	1920	Kazım Bey (Uz)	
Çamlıca Sultânîsi	Mûsikî	1922	Zati Bey (Arca) Seher Hanım Halil Bey Fadime Hanım Mediha Hanım	Var
Mercan Sultânîsi	Mûsikî	1921	Nureddin Bey	Var
Selçuk Hâtûn Kız Sanayi Sultânîyesi	Mûsikî	1921		Var
Erenköy Sultânîsi	Mûsikî	1921	Rauf Yekta Bey Muzaffer Hanım Hafız Tevfik	Var
Sivas İdâdîsi	Gınâ	1915	Cevdet Bey	Var
Amasya İdâdîsi	Gınâ	1915	AsımBey (Giriftzen)	Yok
Trablus Sultânîsi	Gınâ	1915	Şeyh Ali Mustafa Bey	Var
İzmit Sultânîsi	Gınâ	1916	Arif Bey Emin Kemal Bey	Var
Davud Paşa Sultânîsi	Gınâ	1922	İzzeddin Efendi Hakkı Efendi	Var
Şam Sultânîsi	Gınâ	1916	Ömer Efendi	Var

Beyrut Sultânîsi	Gınâ	1917	Ali Rıza Efendi	Var
İzmir Sultânîsi	Gınâ	1916	Hüsni Bey	Yok
Hayriye Sultân Sultânîsi	Gınâ	1922	Hayriye Leman Hanım	Var
Bağdat İdâdîsi	Mûsikî	1916		Var
Giresun İdâdîsi	Gınâ	1916		Var

Şekil 2: Sultânîlere ait ders bilgileri(BOA, MF. TLY, 1/30, 498/40, 499/59, 498/ 54, 498/46, 498/94, 496/50, 497/73, 500/107, 668/117, 686/58, 686/ 49, 687/ 111, 688/27, 688/85, 688/64, 689/1, 689/18, 689/49, 689/15, 688/95, 690/42, 690/87, MF. MGM, 8/77).

Yukarıdaki muallimler farklı okul listelerinde de karşımıza çıkmaktadır. Mesela Zati Bey, İzzeddin Efendi, Muzaffer Hanım ve Kâzım Bey farklı okullarda da ders ve imtihanlara girmişlerdir. Cetvellerde imtihan yapılacak okulda birden fazla mûsikî hocasının olduğunu görüyoruz. Mesela Gazi Osman Paşa Sultânîsinde yapılan mûsikî imtihanına dersin muallimi Osman Tahir Bey'in yanı sıra Kabataş Sultânîsi gınâ muallimi İzzeddin Bey'de katılmıştır (BOA, MF. TLY, 690/87). Mülâhazât bölümlerinin doldurulmuş olması bu okullarda yapılan mûsikî dersleri hakkında bir fikir edinmemizi sağlamaktadır. Mülâhazâlar genel olarak “program işlendi, program ikmal edildi, nota ile marşlar okundu” şeklinde kaleme alınmış olup ayrıca muhtelif konulara dair bilgiler de vermektedir. Ancak ayrıntılı bir mülâhazât bölümü her okulda mevcut değildir. Daha çok bir ya da iki cümleden oluşan bu bilgiler muallimin dersi hangi ciddiyetle işlediğini gösterdiğinden muallimlerin pedagojik durumları hakkında da ipucu vermektedir. Bazı okulların mülâhazâları daha geniş olmakla beraber muallimlerin kendi bestelerini okuttukları ve farklı etkinlikler yaptıkları görülmektedir.

Muallimlere ait maaş kayıtları, atama emirleri ve çeşitli resmi yazılar maârif evrakı içerisinde oldukça fazladır. Maârif dosya envanterinde bulunan yaklaşık 2000 dosya da bu tür belgeler yer almaktadır. Çalışmanın konu ve amacı bir esami listesi sunmaya müsait olmadığından bu bölümde okullarda adına en sık rastladığımız muallimlere yer verilmektedir. Muallim kayıtlarına dair ileride yapılacak titiz bir çalışma daha ayrıntılı bir liste çıkmasını sağlayabilir.

Bazı idadî ve sultânîler kendi içlerinde bölümlere ayrılmaktadır. Özellikle tedrisatın daha yoğun olduğu sultânîler ve bazı özel orta öğrenim mekteplerinde hazırlık sınıfları vardır. Bu okullara başlayan talebe önce temel eğitimin verildiği hazırlık bölümünü okuduktan sonra diğer bölümlere geçiş yapabilmektedir. Ağırlıklı olarak medrese eğitiminin verildiği sıbyan okulu ve rüşdiyyelerden yetişen talebenin bahsedilen sultânî ve özel idadîlerdeki müfredata ayak uyduramamaları böyle bir uygulamayı doğurmuştur. Sıbyan mektebi ve rüşdiyyeler II. Meşrûtiyet'e kadar tam anlamıyla Maârif çatısı altına girememiştir. Yani ilk orta ve lise öğrenimi çok başlı bir sistemle yürütülmektedir.

Askeri okullarda başlayan modernleşme hareketleri sıbyan mekteplerinde ve rüşdiyyelerde istenilen başarıyı getirememiştir. En azından I. Meşrûtiyet'e kadar durum bu şekildedir. Bunda ilk tahsilin görüldüğü sıbyan mektepleri ve rüşdiyyelerdeki tedrisatın hala medrese uleması elinde olmasının etkisi vardır. Medrese ve diğer okullar uzun yıllar boyunca bir arada eğitim verdiklerinden Maârif'te bir uyum sağlanamamıştır. Öte yandan sıbyan

mektepleri ve askeri rüşdiyyelerin II. Meşrûtiyet'ten sonra tam anlamıyla Maârif Nezâreti'ne bağlanmış olmaları da maârifteki otorite sıkıntısını göstermektedir. Vesikalardaki tarihlerin genel olarak II. Meşrûtiyet sonrasını göstermesinin muhtemel sebebi budur. Meşrûtiyet öncesinde yapılan mûsikî ders kayıtlarını Maârif evrakı yerine müstakil kaynaklardaki vesikalarda buluyor olmamız da bu nedenledir. İdâdîlerde okutulan mûsikî derslerinin sağlıklı bir şekilde değerlendirilebilmek için hususi okullar ve “Dârüşşafaka” gibi farklı yapıdaki okulların müfredatlarını incelemek gerekmektedir.

## Dârüşşafaka

Dârü'leytâmlarda istenilen sonuç alınamayınca fakir ve kimsesiz çocuklarında eğitiminin karşılanacağı bir orta öğretim mektebi kurulmuştur. “Darüşşafakat'ül İslamiye” adıyla kurulan mektep “Cemiyet-i Tedrisiye-i İslamiye”nin eseridir. Bu cemiyet Kapalıçarşı önündeki esnaf ve çırakları eğitmek amacıyla kurulmuş bir örgüttür. “Halkçı Cemiyet” olarak ta bilinir. Darüşşafakat'ül İslamiye'nin kurulması Paris elçiliği görevinde bulunmuş ve sonrasında yurda dönmüş olan Sakızlı Esat Paşa'nın önerisiyle gerçekleşmiştir. Esat Paşa Paris'te bulunan Prytanêe Militarie de la Flêche adlı okulun plan, program ve talebe kıyafatlerine varıncaya kadar İstanbul'a getirmiştir. Prytanêe yetenekli ve yoksul çocukların eğitim gördüğü bir okuldur. Darüşşafakat'ül İslamiye'nin teşkilat yapısı adı geçen Fransız okulundan esinlenilerek kurulmuştur. Darüşşafaka binasının yapımı 1868'de başlamış ancak 1873 yılında tamamlanmıştır. 28 Haziran 1873 tarihinde öğretime başlanmıştır. İlk eğitim kadrosunda askeri okul muallimleri çoğunluktadır. Okul kendi adına çeşitli ders kitapları yazdırıp ayrıca çeviriler yaptıran ilk okuldur. İlk mezunlarını 1881 yılında vermiştir. Abdülhamid döneminde okulun yönetimi bir süreliğine Cemiyet-i İslamiye'den alınıp Maârif Nezâreti'ne devredilmiş olsadâ bir kaç yıl sonra tekrar cemiyete bağlanmıştır (Soydan, 2003, s. 249).

Osmanlı 1860'lı yıllarda iktisadi ve siyasi açıdan çok zor bir durumdaydı. Balkanlarda başlayan isyanlar ve Mısır sorununun çözülememesi Osmanlı Devleti'nin tarihindeki en zor günlerini yaşamasına sebep olmaktaydı. Bu şartlarda müslüman fakir ve kimsesiz çocukların eğitimlerinin karşılanacağı bir okul kurma gayreti çok anlamlıdır.

Darüşşafaka kendi içinde bölümlere ayrılmıştır. Bu bölümler sırasıyla Sınıf-ı İbtidâiye, Sınıf-ı Rüşdiyye, Sınıf-ı İdadîye ve Sınıf-ı Âliye'dir. Bölümlerde okutulan dersler aşağıdaki gibidir:

## Dârüşşafaka'da Mûsikî Eğitimi

Yukarıda da ifade edildiği gibi Darüşşafaka kimsesiz ve fakir çocukların eğitim görmeleri için açılmış bir okuldur. Kurulduğu ilk yıldan ölümüne kadar mektebin mûsikî muallimliğini meşhur bestekâr Mehmed Zekâi Dede yapmıştır. İlk yıllarda fahri olarak bu görevi sürdürmüş 1876 yılında ise resmen atanmıştır. Zekâi Dede'nin Dârüşşafaka'da mûsikî derslerine girmesi Türk Mûsikîsi'nin Maârif'e bağlı bir okul kanalıyla genç kuşaklara aktarılması anlamına gelmektedir. Diğer okullarda uygulanan mûsikî tedrisatı Batı temelli bir anlayışla verilmekteydi. Ayrıca muallimlerin çoğu yine Batı mûsikîsi eğitimi almış kişilerden oluşmaktadır. Aşağıdaki paragraf Darüşşafaka'da verilen mûsikî eğitimi ile ilgilidir.

*“Darüşşafaka'ya her sene yeni talebe alındığı zaman bunlar bir araya getirilerek kendilerine*

*bir şey ve ez cümle bir süre-i Kuraniyye okutulur ve sesleri iyi olanlarla mûsikî kabiliyet-i bedeniyyesi görülenler tefrik edilip yalnız bunlara mûsikî dersi gösterilirdi. Yani Darüşşafaka'da mûsikî tedrisatı ibtidalarda umûmî değil bu suretle hususi idi.” (İzzet, Esat, Nuri, Kami, 1927)*

Dârüşşafaka klasik Türk mûsikîsi eğitiminin verildiği ilk lise dengi okuldur. Bu nedenle ayrı bir öneme sahiptir. Zekâî Dede'nin vefatından (1897) sonra yerine oğlu Hâfız Ahmet Efendi (Irsoy) muallim olarak atanmıştır. Hâfız Ahmet Efendi aynı zamanda okulun Kur'ân-ı Kerîm hocasıdır. Ayrıca Muallim Kâzım Bey (Uz) ve Abdülkadir Töre gibi sanatkârlarda bu okulda muallimlik yapmışlardır. 1924 yılında ilan edilen Tevhîd-i Tedrisât'a kadar okulda Türk Mûsikîsi eğitimi verilmiştir. Tevhîd-i Tedrisât'ın tercihini Batı mûsikîsi eğitiminden yana kullanması ile Türk mûsikîsi dersleri kaldırılmıştır (Paçacı, 1999, s. 16).

## İbtidâî Mekteplerde Mûsikî Eğitimi

Sultânî ve Dârüşşafaka gibi okulların kendi bünyelerinde ibtidâî, rüşdi ve idadî okulları bulunduğu yukarıda ifade edilmişti. Özellikle sultânîlerde sık görülen bu okullar bir zincirin halkası şeklinde işlemektedir. Sıbyan mektebi ve diğer nezâretlere bağlı rüşdi mekteplerde bir birlik sağlanamadığından hemen hemen bütün sultânîlerde hazırlık sınıfından başlayan ve seviyesi giderek artan bir müfredat uygulanmaktadır. Sıbyan mekteplerinde karşılaşılmayan resmi mûsikî dersleri bu okulların müfredatlarında yer almaktadır. Ayrıca derslerin içeriklerine dair pek çok mülâhazât talebelerin mûsikî eğitimine verilen önemi göstermektedir. Bu mekteplere dair hazırlanan tâlimatnamelerde bile mûsikîye yer ayrıldığını görmekteyiz. Ayrıca ders programları belirli bir düzen içinde verilmektedir.

Maârif Nezâreti'nin kurulmasından sonra açılan modern anlamdaki ibtidâî mekteplerine ait vesikalar maârif evrakı içerisinde yer almaktadır. Aşağıdaki belge Maârif-i Umûmiye Nezâreti'nin 1915'te yayınladığı ibtidâî mekteplere ait mûsikî ders programıdır.

### MAÂRİF UMÛMİYE NEZÂRETİ

#### Mekâtib-i İbtidâiyeye Mahsus Mûsikî Programı

#### Mekâtib- Husûsiyeye Ait Ders Programı

*Ders saati her ne kadar olursa olsun dersler haftada ikiden aşağı olmamak muktezidir. Çünkü haftada bir ders ile talebenin istifade edemediği bi'l tecrübe tahkik etmiştir.*

#### Devre-i Evvel

#### Birinci Sene- (Haftada Bir Ders)

*Muallim evvela talebenin vaziyetini ve sadânın ne yolda çıkacağını talebeye anlatmalı, sonra sol anahtarıyla ikinci hadda sol sadâsının kendi sadâsıyla talebeye işittirmeli, talebe muallim sadâsına kendi sadâsını tatbik ettikten sonra (muallim) fa, mi, re, do sadâlarında (yani ikinci haddan, hududun tahtındaki birinci had manzûmedeki doya kadar) talebeye defaat ile tâlim ettikten sonra (Bu notalar için te'cil etmek lazım değildir. Sadâlar ile talebenin iyice ülfet emesi elzemdir) birinci seneye mahsus mezkûr beşsadâdan ibaret olan mektep şarkılarını (talebeye çok bağdırmamak şartı ile) okuturmaya başlayacaktır (Mutlaka birinci seneye mahsus şarkılar olmalı, talebe o tarz şarkıların haricine çıkmamalı).*

*Talebe mezkûr sadâlarla ülfet ettiği sırada muallim mezkûr notaların mevkilerini bazı defa parmaklar üzerinde bazı defada tahtaya çizilmiş olan hudud üzerinde talebeye ezberletmelidir. Bu kâide tahtında talebeye hududun tahtındaki do dan itibaren üstteki beyazda bulunan sol notasına kadar olan notaların mevkilerini ezberletmeli<sup>10</sup>. Fakat sadâ dersinde talebeye dördüncü hududdaki*

<sup>10</sup>Kalın do notasından birinci oktavdaki sol perdesine kadar olan bölgeden bahsedilmektedir.

(re) perdesinden yukarıya (yani mi, fa, sol) perdelerine kadar çıkarmak câiz değildir. Her derste talebeye (do) sırasını defaat ile tekrar ettirmek lazımdır. Sonra yavaş yavaş mümkün olduğu kadar notaların muhtelif şekillerini tanıttırmak mezkûr şekillerin kıymetlerini, isimlerini öğretmek kâfidir.

Devre-i Evvel

İkinci Sene (Haftada Bir Ders)

İkinci senede talebe hududun dahilindeki notaları hududun tahtında ve fevkindeki notaları ve notaların muhtelif kıymetlerini ezberledikten sonra usûl ile notaları (aynı sadâda olmak şartı ile) kıraata başlayacaktır. Her ders esnasında talebeye biraz teganni dersi de ayrıca verilmeli. Talebe, birlik, ikilik, dörülük notaları usulüne ve darblara (vuruş) tatbiken okumaya başladıktan sonra mezkûr kıymetlerle yazılmış şarkılara başlamalıdır. Bu şarkılar dahilinde talebeyi sestem şarkılara alıştırmak için mutlaka (kanûn) tabir olunan şarkılarda olmalı. Senenin bidayetinde (başlangıç) talebeye on altılık notalarla hiç meşgul etmemeli. Telebe sekizlik kıymetlerle ayrıca ülfet ettikten sonra sene nihayetine doğru talebede kabiliyet görülür ise on altılık kıymetlerle olan tâlimlere başlamalı. Bu meyanda talebeye notaların isimlerini beyan ederek birazda (imlayı mûsiki) yazdırmalı. Her derste talebeye bir şarkı söylemeye vakit ayırmak lazımdır. Bu şarkı da dersin nihayetinde okunmalıdır.

Devre-i Mütevasıt

Birinci Sene- (Haftada Bir Ders)

Talebe diyaz ve bemol yani arızaların notalar üzerindeki tesirini ve noktalı notaları bağ vasıtasıyla yekdiğerine rabt edilen notaların derslerini gördükten sonra notaların nüans, fırka, aksan, harekeye zinet notalarına (hareketli süslü notalar, kontrpuan), notaların ihtisâr kısmına kâide üzerinde derse devam edecektir (tedrisatın ve tâlim-i kıraatın ikinci kısımları tevsi olunur). Sonra mürekkep usuller ve üçlük notalar ile ülfet etmek ve bu meyanda gösterilen derslere temas eden şarkılarda tâlimine devam edecektir. Fakat bu şarkıların mutlaka iki ses üzerine olması meşrudur. Üçüncü senenin bidayetinden nihayetine kadarküçük cümleler ile talebeye imla yazdırmak lazımdır. Fakat imla ile talebeyi çok meşgul etmek ve talebenin yazamayacağı derecede imlalar söylemek talebeye sıkıntı vereceğinden bu cihete dikkat etmek lazımdır. Sene bidayetinden nihayetine kadar teganni dersine devam edilmelidir.

Devre-i Mütevasıt

İkinci Sene- (Haftada Bir Ders)

Her dersten kıraata devam etmek biraz imla yazdırmak muhtelif gamlardan yani sıralardan bir kaç adedini okutmak ve sürelerin notaları beyanındaki bir veya yarım perdelerin hangi notalar olduğunu talebeden sual etmek bu notaların isimlerini okumak şartıyla iki ses üzerine yazılmış teganniye mahsus olan eserleri piyanoya tatbiken okumak lazımdır. Sene ibtidasında talebeye anahtarların şekillerini ve nevelerini notalar üzerinde hükm-ü tesirlerini anlattıktan sonra her dersten birazda (fa) anahtarıyla kıraata devam etmeli. Bu meyanda usûlleri beyan eden kelimelerden ve metronomdan bahsetmek mümkündür.

Talebe şimdiye kadar ameli gördükleri derslerin hem daha mufassalını hem de nazariyatını anlayıp ta mükemmel nota fennine agâh olmak için (nazariyatı mûsikînin) birinci kısmını ikmal etmelidir. Bu meyanda alaturkamızdaki aksak olarak müstakil olan usulü meleke ve mûmarese etmek ve her nevi alaturka usullerden mürekkeplere mahsus olan şarkıları okumak lazımdır.

Devre-i Âliye

Birinci Sene-(Haftada Bir Ders)

Talebe şimdiye kadar gördüğü dersleri şarkılar üzerinde tatbik etmekle beraber (do) anahtarları üzerinde tâlime başlayacaktır. Makamları tahlil, makamların cihâr (dört) sadâlarını bilmek<sup>11</sup> yazılmış bir eserin muhtelif makamlara transpozisyon (yani takdim ve tehirini) yapmak. Okudukları şarkıların hangi makamdan olduğunu tahlil etmek. Anahtarların (yani savt zâtilerini) ve anahtarların diyapazonunu (yani gâyelerini) tanımak, bir nağmenin kelimelerini, icrâyı cümlelerini tefrik etmek.

<sup>11</sup>Bir makamı dört ses üzerinde seslendirmekten bahsediyor olmalı.

Devre-i Âliye

İkinci Sene-(Haftada Bir Ders)

*Diğer senelerden ikmale muhtaç olan dersleri ikmal etmekle beraber akorların nevilerini mümkün olduğu kadar tefrik etmek. Avrupa müelliflerinin asâr-ı güzidelерinden dört ses üzerine şarkılar okumak. Okunan şarkıların üzerinde talebeye şimdîye kadar gördükleri dersleri derecesinde izahat vermek.*

Matbaâi Âmire

İstanbul-1914

(Maârif-i Umûmiye Nezâreti,

Mekâtib-i İbtidâiyye Mahsus Mûsikî

Matbaayı Âmire, İstanbul 1914.)

Programı,

## SONUÇ

Osmanlı Maârif Teşkilatı kurulana kadar mûsikî dersleri yukarıda da ifade edildiği gibi yalnızca belli başlı kurumlarda verilmekteydi. Mûsikînin Maârife bağlı okullarda okutulmaya başlamasıyla beraber talebeler çok küçük yaşlardan itibaren bu sanatla tanışma imkanı bulmuşlardır. Sıbyan mekteplerinde ilâhi okumakla başlayan mûsikî eğitimi artık yüksek öğrenim kurumlarında bile görülebilmektedir. Bu eğitimin tüm okullarda verilebilmesi ilk yıllarda mümkün olmamıştır. Bunun başlıca sebepleri arasında mûsikî muallim mekteplerinin eksikliği ve maârif teşkilatının tam anlamıyla oturmamış olması gösterilebilir. Ancak tüm bu olumsuzluklara rağmen mûsikî eğitimi on dokuzuncu asrın sonlarına doğru Osmanlı Maârifi'ne bağlı hemen her okulda verilmeye başlamıştır. Mûsikî derslerinin yüksek öğretime kadar olan serüveni ve ortaya çıkan sonuçları aşağıda maddeler halinde verilmektedir.

- Sıbyan mektebine başlayacak çocuklar için düzenlenen amin alaylarında talebenin koro halinde ilâhi okuması bu mekteplerde mûsikî meşkinin yapıldığını göstermektedir.
- Rüşdiyye mekteplerinde mûsikî eğitimi daha çok hususi okullarda ve kimsesiz çocukların okuduğu Dârü'l-eytâmlarda verilmektedir. Osmanlı'da dârü'leytâm konusu mûsikî açısından çok önemlidir. Bu okullar yetim ve kimsesiz çocukları sanat derslerine yönlendirerek topluma kazandırmak için açılmıştır. Batılı anlamdaki konservatuar modelinden yola çıkılarak kurulmuş olan dârü'leytâmlarda ilk başta yoğun bir mûsikî eğitimi verilmiş ancak bir süre sonra dersler kaldırılmıştır.
- İdâdî ve sultânî mekteplerinin mûsikî müfredatları oldukça zengindir. Özellikle sultânîlere ait imtihan, mûlahaza ve program bilgileri bu okullarda mûsikî derslerine büyük önem verildiğini göstermektedir.
- Dârüşşafaka Türk mûsikîsi eğitiminin verildiği yegâne okuldur. Zekâi Dede, Zekâizâde Hafız Ahmet Bey (Irsoy), Muallim Kâzım Bey (Uz), Abdülkadir Töre gibi Türk mûsikîsinin önde gelen sanatkârlarının muallimlik yaptığı mektepte yaklaşık olarak 40-50 yıllık bir Türk mûsikîsi tedrisatı uygulanmıştır. Buradan pek çok mûsikîşinas yetişmiştir.
- Maârife bağlı okullardaki en büyük sorun kalifiye mûsikî muallimi eksikliğidir. "Mûsikî Muallim Mektebi"nin açılması 1924'te gerçekleşmiştir. Bu nedenle Osmanlı'daki mûsikî muallimleri Avrupa'da mûsikî eğitimi görmüş kişilerden, hususi ders alarak kendini yetiştirenlerden ya da okuduğu sultânî, muallim mektebi ya da başka bir okulda mûsikî dersi almış kişilerden oluşmakta idi. Bu durum beraberinde ciddi bir

pedagojik sorunu getiriyordu. Ayrıca tedrisat birliğini sağlamak ta güçleşmekte idi. Gerçi bu diğer derslerde de görülen bir sıkıntıydı ancak Tanzîmât sonrası mûsikîde, gelenekselci anlayış ile Batı mûsikîsi eğilimindeki zümre arasında ciddi bir çekişme söz konusudur. Bu durum derslere de yansımaktaydı.

- Okullarda ağırlıklı olarak Batı mûsikîsi eğitimi verilmektedir. Tedrisatta enstruman olarak sadece keman ve piyano derslerinin yer aldığı görülmektedir.

## KAYNAKLAR

Ahmed Rasim. *Falaka*. Düzenleyen Sedit Yüksel. Ankara: Devlet Kitapları, 1969.

Aliye, Fatma, *Ahmet Cevdet Paşa ve Zamanı*, İstanbul: Bedir Yayınevi, 1995.

Antel, Sadrettin Celal. «Tanzimat Maârifî.» *Tanzimat*, İstanbul: Maârif Matbaası, 1940, 441-463.

Arnold, Denis, Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatoires, *The Galpin Society Journal*, vol. 18, Mar. 1965.

Atuf, Nafi. *Türkiye Maârif Tarihi Hakkında Bir Deneme*. Cilt I. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1930.

Çiçekler, Mustafa. «Tanzimat Sonrası Türkiye'de Farsça Eğitimi.» *Name-i Aşina*, sy. 15-16, (Ankara 2004), 85-102.

Erdoğdu, Teyfur. «Maârif-i Umûmiye Nezâreti Teşkilatı.» *Ankara Üniversitesai Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, C.51, (Ankara 1996), 247-285.

Ergin, Osman. *Maârif Tarihi*. İstanbul: Eser Matbaası, 1977.

Ergün, Mustafa, *II. Meşrutiyet Devrinde Eğitim Hareketleri*, Ankara: Ocak Yayınları, 1996.

Gazimihal, M. Ragıp. «Dârü'l-eytamlar ve Mûsikî İstikbâlimiz.» *Milli Mecmua* 9, no. 108: 1737-1740, 1928.

Kodaman, Bayram, *Abdülhamid Devri Eğitim Sistemi*, Ankara: T.T.K. Yayınları, 1988.

Kuneralp, Sinan. *Son Dönem Osmanlı Erkân ve Ricali*. İstanbul: İsis Yayınları, 1999.

Karal, Enver Ziya. *Osmanlı Tarihi*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.

Lütfi Efendi. «Türkiye Maârif Tarihi.» *Türk Tarihi Encümeni Mecmuası* 17, no. 93 (1926): 302.

Kuneralp, Sinan. *Son Dönem Osmanlı Erkân ve Ricali*. İstanbul: İsis Yayınları, 1999.

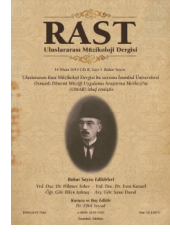
Karal, Enver Ziya. *Osmanlı Tarihi*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.



- Lütfî Efendi. «Türkiye Maârif Tarihi.» *Türk Tarihi Encümeni Mecmuası* 17, no. 93 (1926): 302.
- Mehmet İzzet, Mehmet Esat, Osman Nuri, Ali Kami. *Darüşşafaka Türkiye'de İlk Halk Mektebi*, Evkaf-i İslamiye Matbaası, İstanbul 1927.
- Maârif-i Umûmiye Nezâreti. *Mekatib-i İbtidaiyeye Mahsus Mûsikî Programı*. İstanbul: Matbaayı Âmire, 1914.
- Paçacı, Gönül. *Hoca Zekâi Dede*. İstanbul: Boyut Yayınları, 1999.
- Pilevharian, Nuran Kara. «Osmanlı Devleti'nin İlk Sivil Lisesi.» *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art*. Netherland: Utrecht Press, 1999. 1-15.
- Soydan, Aynur. «Darüşşafaka Tarihinden Kesitler.» *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi* (İstanbul Üniv. Yayınları), 2003: 249-268.
- Sungu, İhsan. «Tevhidi Tedrisat.» *Belleten* (Türk Tarih Kurumu Basımevi) II, no. 7/8 (1938): 397-431.



**RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ**  
**Uluslararası Müzikoloji Dergisi**  
[www.rastmd.com](http://www.rastmd.com)



## **“AYDINLAN(MA)’DAN, META’YA” BİREY VE MÜZİK İLİŞKİSİ ÜZERİNE**

**Bilen İŞIKTAŞ\***

### **ÖZET**

Özgürleştirici olduğunu kabul ettiğimiz dönemin yani akıl çağının, aklın düzenine - hizmetine girerek, insanların benliklerini ve fikirlerini köleleştirici, köreltici, yok sayıcı olduğuna inanılan önyargı, mit ve din (örneğin Roma Katolik Kilisesi) gibi eski düzen kavramlarını yenileriyle değiştirdiğini görmekteyiz. Aydınlanmayla birlikte bir taraftan düşüncenin bilimle gelişmesi, yeni şeyler söylenmeye başlanması, bir taraftan da özgürleşen düşüncenin yönlendirilebilir hale gelmesi, özne pozisyonundaki bireyin kültür endüstrisiyle kendinden daha da uzaklaşan bir malzemeye dönüşmesi; bireyin hem kendine yabancılaşmasını sağlamış hem de küresel pazar içinde sermayenin kullanılabilir bir meta durumuna dönüştürülmesine yardımcı olmuştur. Bu makalede tüm bu süreçler aydınlanma ve kültür endüstrisi zemininde tartışılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Aydınlanma, akıl çağı, kültür endüstrisi

## **"FROM (NON)ENLIGHTENMENT TO COMMODITY": ON THE RELATIONSHIP BETWEEN THE INDIVIDUAL AND MUSIC**

### **ABSTRACT**

The Age of Reason is widely agreed to be the period of liberalization. It is during this period that we witness the replacement of old order concepts with new ones, including prejudice, myth and religion (i.e., The Roman Catholic Church), which are believed to enslave, dull and deny individuality. The Enlightenment not only enabled the development of individual ideals through science, or the emergence of new discourses, it also brought the possibility of inducing liberated ideas, and the estrangement of the self, which has hitherto been in the subject position, into something of a material through culture industry. This process has not only led to the alienation of the individual from self, but has also helped the

\* Öğr. Gör., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, [bilen.isiktas@istanbul.edu.tr](mailto:bilen.isiktas@istanbul.edu.tr)

individual's transformation into a commodity for the use of capital in the global market. This article discusses these processes within the framework of enlightenment and culture industry.

**Key Words:** Enlightenment, Age of Enlightenment, Culture Industry

## GİRİŞ

İnsan, kendi beğenisini, duygusunu ortaya çıkarabilecek, bunu sunabilecek kadar özgür hissettiği zaman düzlemine ve karşısına çıkan temel sorunsalı yani her türlü iktidarın egemenliğinden kurtulma anını ve bunu müzikal olarak söylem içerisine sokabilme cesaretini kimi dönemler gösterebilmiş kimi dönemler ise başarısız olmuştur.

Bugünden bakıldığında aydınlanma sürecinin başlangıcından itibaren ve sonra, insanların toplumsal düşünce anlayışının – paylaşımının değiştiğini görüyoruz. Bu düşünce ikliminin ertesinde, herkesin aslında kendisinin birimi olmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Birey yüzyıllara göre eylemlerinin aktif rol oynayıcısı konumundan çıkmış bilgi, irade ve erk yer yer el değiştirmiştir. İnsanın bir bakıma temel sorunsalı, özgür bir bilincin, kendisine ait olmayan bir iradenin iktidar araçlarını kullanarak bireye kendi görüntüsü ve varlığı altında baskı kurabilmesidir. Hele ki sanatın değerinin ve ürünlerinin anlamının, sanatsal açıdan sorgulanması ve ortaya konması aydınlanma çağında ne kadar mümkündü? Peki, sanatın gayesi topluma hizmet etmek miydi? Bu da sanatın hedeflerinden biriydi elbette; lakin bunu ekonomik çıkarların aracı haline gelerek ortaya koyuyordu.

Sihirli sözcük 'Aydınlanma' artık anlamını ispat etmeye hazırды. Aydınlanma'dan beklenen, üretene özgürleştirerek besteciyi, toprağın gerçek sahibini, emeği değerli kılmayıydı. Bununla birlikte diyalektik biçimde "şey"leşerek (güçten bağımsız hareket edememe anlamında) asırların ardından gelen araçsallaştırıcı kültür endüstrisinden kendini koruyamamış, buna direnemeyerek boyun eğmek zorunda kalmıştı.

Yüzyıllar önce otarşik toplum yapısında (kapalı tarım toplumu) toprağın işlenmesiyle geçinen insan, sanayi çağının ve devrimlerin ardından bireysel kimlik arayışını, modern çağın bir getirisi olarak görmede zorluk çekmekteydi. Geleneksel kültür kodları arasında bireyden bahsetmek mümkün değilken, modernleşmenin ortaya çıkışıyla birey özne durumuna geçmeye başlamıştı. İktisadi üretkenliğin kontrolsüzce artması, bir yandan yaşanılabilir eşit bir zemin için ihtiyaç duyulan şartları oluştururken bir yandan da kişiler, ekonomik erkler karşısında maalesef etkisizleştirilmekteydi. Tecrübelerinin birikiminden kültürü meydana getiren birey, Aydınlanma çağında geleneksel olanın yok edilmesinin aracı olarak bilimi kullanmaya başlamıştı.<sup>1</sup> Amacı daha rasyonel bir düşünce ve yaşam alanı oluşturabilmektir. Oysa gelişmeler beklenenin aksine onu ve biriktirdiklerini iktidarın nesnesi haline dönüştürecek ve kültürel alanda da bunun izleri çok geçmeden kendisini ortaya koyacaktı.

Bu çalışmada aydınlanma hareketinden yola çıkarak, Avrupa'da düşünsel, kültürel ve müzik yaşamı üzerine etkileri bireyle olan etkileşimi dikkate alınarak incelenecektir. Bu süreçte müzik sosyolojisinin modernleşme ve kültür endüstrisi tartışmaları dikkate alınacaktır.

<sup>1</sup>*Ancak burada kimine göre çelişik gelebilecek durumlar vardı. Voltaire "rezili ezin" derken aslında dine değil, onu araçsallaştırarak iktidar sahibi olan yozlaşmış kiliseye meydan okuyordu. Aydınlanmacılar deist düşüncüler olarak Tanrı'nın insanın iradesi konusunda onu serbest bıraktığına inanıyorlardı.*

## Aydınlanma Çağı

Aydınlanma Immanuel Kant'ın sıkça tekrarlanan veciz ifadesiyle, "insanın kendi hatasıyla içine düştüğü aklını kullanamama" durumundan kurtulmasıdır. Aydınlanmanın vatani Fransa gibi düşünülse de bu hareketin başlangıcının İngiltere'ye uzandığı gözlenmektedir. Newton, Descartes gibi pozitif bilimcilerin geleneksel bilgi kalıplarını sarsıcı buluşları, Locke'ın insan zihni üzerine tespitleri, Hume'un tezleri yeni bir bilim anlayışının doğuşuna hizmet etmiştir. Aydınlanma düşüncesi bilimsel ve felsefi sonuçlarıyla, kanıksanmış ezberleri bozmakta; dönemin İngiliz şairi Alexander Pope (ö.1744) "*Doğa ve yasaları karanlıkta gizliydi/Tanrı, "Newton olsun"! dedi ve her şey aydınlandı*" derken bu duruma işaret etmekteydi.

Aydınlanmanın kökleri ya da insanın kendi akli ve deneyimleriyle din ve geleneğin desteği olmaksızın hayatı aydınlatma çabaları, 18. yüzyılda birden bire ortaya çıkmamıştır şüphesiz. Aydınlanmanın kökeninin Antik Yunan'da doğanın bir düzeni olduğu ve bunun da bir akıl tarafından yönetildiği şeklindeki düşünceye kadar uzandığı söylenebilir. (Çiğdem, 2013, s. 60-61)<sup>2</sup> Sokrates başta olmak üzere Yunan düşünürlerinin insan ve onun düşünce gücüne verdikleri önem 18. yüzyıl aydınlanmacılarının hareket noktası olmuştur. Nitekim 1784'te, Kant "*Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt*" başlıklı yazısında bu noktaya dikkat çekmektedir: "Dogmalar ve kurallar, insanın doğal yetilerinin akla uygun kullanımının ya da daha doğru bir deyişle kötüye kullanılmasının bu mekanik araçları, erginleşme ve olgunlaşma için sürekli bir ayak bağı olurlar." (Kant, 1983).

Aydınlanmanın iki temel kaynağı Newton ve Locke İngiliz kökenliydi, ancak bu akımın bayraktarlığı Fransızlarca üstlenildi. Fransa'da kamuoyunu yönlendirme gücünü kendisinde bulan filozoflar aracılığıyla Paris'teki "salon"lar aydınlanmanın merkezleri haline gelirken, *Encyclopedie* aydınlanma düşüncesinin geniş kitlelere yayılmasını sağladı (Tunçay, 2004, s. 295-449 ve Şenel, 1986, s. 425-463).<sup>3</sup> İlk cildi 1751'de yayımlanan *Encyclopedie*'nin yayın kurulunda Denis Diderot, Montesquieu, Rousseau, Concordet, Turqot gibi isimler yer almıştı ve yazarların amacı nesnel, tarafsız bilgi üretmek değildi; bilakis içinde yaşadıkları yüzyılın batıl inanç ve hoşgörüsüzlüğünü gözler önüne sermek istiyorlardı (Çiğdem, 2013, s. 32-34). Bu yazarlar düşüncelerini kitleler arasında yaymayı hedeflerken hümanistlerden ayrılıyorlardı; bilim ve edebiyatın dar bir seçkinler grubu içinde kalmasını tercih eden Hümanistler matbaanın gelişmesine karşı çıkmışlardı, oysa aydınlanmacılar için halka ulaşmak önem taşıymaktaydı.

Aydınlanma hareketi coğrafi olarak bir ülke ve kıtaya özgü de değildi. Sonuçları açısından uzun zamana dayalı olmakla birlikte, oldukça yaygındı. Sadece Batı için değil bir bütün olarak insanlık tarihi için de bireyin daha kendine güvenen ve özgür dünya vatandaşı olmasını sağlayan, din hükümlerinin baskıcı, zorlayıcı, biat ettirici tahakkümünden insanları

<sup>2</sup> *Aydınlanma şüphesiz Rönesans'la başlayan sürecin sonucunda ulaşılan bir doruk noktası olmuştur. Rönesans ölümünden sonraki yaşama ağırlık veren transcendant dünya görüşünden mutluluğu yaşadığımız dünyada arayan ve buna önem veren immanent dünya görüşüne geçişin başlangıcıydı. Bunun yansımalarını felsefe, siyaset, matematik, fizik gibi konularda görmek mümkündür. Aydınlanma düşüncesinin ortaya çıkmasında Hobbes, Descartes, Spinoza felsefeleri etkili olmuşsa da bu akımın asıl başlatıcısı Isaac Newton (1642-1727) ve John Locke (1632-1704) olmuştur. Ünlü eseri Doğa Felsefesinin Matematiksel İlkeleri'ni 1687'de yayımlayan Newton, evrensel çekim kanununun matematiksel kanıtını ortaya koyuyordu.*

<sup>3</sup> *Aydınlanma filozofları 17. yüzyıl filozofları gibi matematikle değil, epistemolojiyle ilgilendiler. Daha çok bilginin kaynakları, sınırları, doğrulama yöntemleriyle uğraştılar.*

kurtarmayı hedefleyen daha barışçı ve özgürlük temelli bir gelişmeydi. Özgürlüğün anlamı zihnin her türlü tahakküm aracından bağımsız kılınmasıyla açıklanabilirdi ve geleneksel dünya artık bir daha eskisi gibi olmamak üzere değişiyordu.

17. yüzyıl başları yeni bir dünyanın ilk izlerinin ortaya çıktığı, bunun kültürel yansımalarının edebiyatta, felsefi düşüncede, sosyal kurumlarda ve tabii müzikte de yeni ifade tarzları inşa ettiği bir tarihsel kesittir (Lee, 2004, s. 252-259). Bu yüzyıl birçok alanda araştırmalar, girişimler ve serüvenler çağıdır. Ortaçağ kurumları sahneden çekilirken, Papa'nın siyasi gücü zayıflamakta, Voltaire'in tabiriyle gerçekte "*ne kutsallık ne de Roma ile ilgisi olmayan*" Kutsal Roma-Cermen İmparatorluğu'nun egemenliği sarsılmakta, ulusal krallıklar sarsılan bu egemenlik alanındaki boşlukları doldurmaktadır. Ticaretin insanın gündelik yaşamı üzerindeki belirleyiciliği artmakta ve bunun sonucunda denizaşırı ülkelere yönelen devletler, sömürgeciliğin altyapısını oluşturmaktadır. Newton'un yerçekimi yasası, Galileo'nun teleskop üzerinde çalışmaları, Locke, Hobbes, Milton'un gelecek yüzyılların düşünce hayatını etkileyecek şekilde inşa ettikleri bu gelişmeler, yeni toplumun altyapısını hazırlamaktadır. Ulusal diller gelişmekte olup, ticaret ve kültürel etkileşimin artması karşılıklı sözlük çalışmalarını gündeme getirmektedir. Bu süreçte Latincenin üstünlüğü sarsılırken, ulusal dillerde yazınsal türler gelişmektedir. Hamlet'i yazan Shakespeare'i bu denli İngiliz yapan, Don Quijote'yi kaleme alan Cervantes'i bu kadar İspanya ruhuna ait kılan bu sıra dışı gelişmelerdir (Çiğdem, 2013, s. 62, ayrıca Jusdanis, 1999, s. 76-68).

Bu dönemde iki şeyin daha öne çıktığını gözlemlemekteyiz: Çağın matematiği ve doğa bilimleri. Konusunu doğal gerçekliklerden alan doğa bilimleri, rasyonalist çalışma ya da yasaların doğal kurallarından oluşur. Fizik başta olmak üzere, kimya, biyoloji, astronomi ve yerbilim gibi doğa bilimlerinin alt dallarını oluşturur. Bundan sonra sorgulanabilir bilgi ve insan aklını temel almak önemli hale gelir. Eksen değişir ve artık dinin ana düzenleyici olmadığı bir dünya ortaya çıkmaya başlar; doğal olarak birey de eylemlerinden sorumlu olduğu bir durumdadır.

### **Aydınlanma, Toplumsal Dönüşümler ve Ulusal Müzik**

Akıl çağında müzikte de değişimlerin göze çarptığı, Kilise makamların yerlerini majör ve minör dizilere bıraktığı görülür. Kontrapunto düzenine bir tepki olarak "*tek sesli evrimi*" belirir ve kontrapuntunun yerini armonik müzik, dikey yazı almaya başlar. Müzikal türlerdeki yenilikler de bir başka dönemsel özellik yansıtmaktadır: Opera ve oratoryonun ortaya çıkışı; çalgı yapımındaki ilerlemeler ve çalgı müziğinin ses müziğinin yerini almaya başlaması bu alanda yeni biçimleri yaratır. Virtüöz çalgıcı ve şarkıcılar, Avrupa'nın müzik hayatının önemli kişileri olmaya başlarlar (Mimaroglu, 2012, s. 37).

19. yüzyıla gelindiğinde, modern dünyanın şekillenmesinde, sosyo-ekonomik dönüşümlerin ivme kazanımında en önemli paya sahip olduğu bir yapıya geçilmiştir. Birey bu yüzyılda kendi kaderine hükmetme mücadelesi verirken toplumsal bilinç gelişmekte ve geleneksel iktidar ilişkilerini yerle bir etmektedir (Horkheimer, 2010, s. 145).

Devrimler Avrupa'nın yalnızca geleneksel toplumsal yapısını değil kadim haritasını da değiştirmekteydi. Fransız Devrimi ve artçı sarsıntılar olan 1830 ve 1848 devrimleri, üretim araçları üzerindeki mülkiyet ilişkilerini ve sınıfsal mücadeleyi dönüştürmüştü. Altyapı kurumlarındaki dönüşüm kültürel üst yapı kurumlarını da şekillendirdi. Fransız Devriminin etkileriyle müzikte demokratlaşma olarak da tanımlanabilecek bir süreç başladı. Devrimler çağında daha önce sarayların ve egemenlerin yaşam alanlarının içine saklanmış olan müzik halkla buluştu. Ulusal şarkılar, dindışı kantatlar ve bunları icra eden korolar,

kamu duygularının sembollerine dönüştüler. Bu süreç elbette müzisyenler arasında yeni tavırlar geliştirilmesine yol açacaktı. François-Joseph Gossec gibi isimleri devrim öncesinde aristokrasinin hizmetindeyken devrim sonrasında devrim ilkelerini yapmacıklı bir müziksel temsili haline dönüştüren bu tavır değişikliği idi. Devrimlerin sonucunda ulusçuluğun ideolojik bir araç olarak güç kazanmasına kültürel destek edebiyatın yanında müzikten geldi. 19. yüzyılda müzik artık halk ezgilerine başvurmak yoluyla ulusal duyguların ifadesine hizmet ediyordu. Önceki dönemlerde yüksek müzikal çevreler folk müziğe mesafeli yaklaşırken bu aşamadan sonra Liszt örneğinde olduğu gibi, besteciler farklı yerlerden gelen öğrencilerine ülkelerinin halk müziğiyle uğraşmalarını öğütüyorlardı (Finkelstein, 1995, s. 32-35).

Fransa'da *Ars gallica* sloganıyla çalışmalarına başlayan *Société Nationale de Musique*'nin kurucuları arasında yer alan Franck, Massenet, Duparc, Fauré gibi isimler, Fransız sanatını savunma iddiasını temsil ediyorlardı. Glinka ulusal Rus müziğinin ilk yaratıcısı olarak anılırken, Napolyon savaşlarının sonucunda uyanan ulusal bilinç edebiyatta Puşkin, Dostoyevski, Gogol ve Turgenyev ile karşılık buluyordu. Müzikte Glinka ve Dargomiyski'nin açtığı yolu Rus Beşleri izledi. Ulusal müzik Bohemya'da Smetana ile özgün bir forma bürünürken, İspanya'da Pedrell bütün yerel formları baştanbaşa tarayarak İspanyol bestecilerinin yararlanacağı bir dağar oluşturdu. Bilinçli ulusalcılık kuzeyde Norveçli Grieg'in müziğinde en etkileyici ifadelerinden birini buldu. Grieg çapında bir besteci yetiştirememiş bile olsa İsveç'te Hallen bu akımın Wagner etkisindeki en önemli temsilcisiydi. Müzik eğleyici bir araç olmaktan çıkmış toplumsal devrimlerle sarsılan, milliyetçilik rüzgarının Avrupa haritasını yeniden şekillendirdiği bir dönemin seslerle ifadesi haline gelmişti. İtalyan Birliği'ni kitleler arasında operalarıyla canlı tutan isim olarak Verdi, şüphesiz bir besteciden daha ötesiydi İtalyan milliyetçileri için (Mimaroglu, s. 105-114, Finkelstein, s. 30-35, Anderson, 1993, s. 116). Eserlerinde tematik biçimde olmasa bile müzikal içerik olarak Puccini'ye de aynı anlam atfedilebilir (Wilson, 2007, s. 125-155, White and Murphy, 2001, s. 190-191).

Aydınlanma sonrası müzik, toplumu ve toplumun siyasal dönüşümünü ifade eden bir araçtır. 19.yüzyılda da özellikle milliyetçilik ideolojik olarak ulus devleti inşa ederken ona ait kültürel kodları, edebiyatı ve müziği biçimlendirmiştir. Müzik aynı zamanda, toplumsal dinamikleri manipüle etmede milliyetçiliğin kullandığı araçlardandır. Tektipleştirici, homojen bir toplum yaratma iddiasındaki modernleşme, 20. yüzyılın sanayi toplumlarının egemenleri için de müziği toplumu ortak bir hedefe yönlendirmede kullanılan unsurlardan biri haline dönüştürmüştür. Bu konuda özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası örgütlenen Toplumsal Araştırma Enstitüsü, özgün yorumlar geliştirecektir.

## **Kültür Endüstrisi**

Kapitalizmde fikirler pazarlanabilecek ve belirli bir kazanç karşılığında satılabilecek metalara dönüştürülürken kültür, sanatsal bir ifadeden yeni bir kitle endüstrisine araç haline gelmekteydi. Kitleleri eğlendirerek oyalayacak, modern işin ve hayatın gerçeklikleri ve yabancılaşmasından uzaklaştıracak bir boş zaman endüstrisi yaratılıyordu. Aydınlanma Çağında insanı hayatın zorlukları ve yüklerinden özgürleştirme aracı olarak kullanılan bilim, zamanla kar amaçlı, sosyal kontroller ve bürokrasiyi artırmaya yarayan bir başka kapitalist endüstriye dönüşmüştü. Akıl, kapitalizm tarafından kitle kültürünü geliştiren ve kitlesel

uyumu artıran bir kitle toplumunda “tek boyutlu bir insan” yaratılarak ele geçirilmiştir (Slattery, 2008, s. 209).

1923'te Frankfurt Üniversitesi bünyesinde kurulan Toplumsal Araştırma Enstitüsü daha sonra Frankfurt Okulu adını alır ve kitle kültürü eleştirilerinin önemli bir bölümü burada oluşur. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse, Leo Lowenthal, Walter Benjamin, Friedrich Pollock bu okulun en önemli isimleri arasındadır. Frankfurt okulunun kitle toplumu kuramlarından ve “Kültür Endüstrisi” kavramından söz edildiğinde Adorno ve Horkheimer ön plana çıkmaktadır (Bottomore, 2013, s. 13-26, Slat, 1998). Bu kavram ilk kez 1944'te Aydınlanmanın Diyalektiği (*Dialektik der Aufklärung*) adlı çalışmada kullanılmıştır (Adorno-Horkheimer, 2010, s. 162-222). Kültür endüstrisi kavramı “20. yüzyıl başlarında Amerika ve Avrupa'da yükselen eğlence endüstrisinin, kültürel biçimleri alınıp satılan bir mal haline getirmesi anlamına geliyordu.” (Ayhan, 2009, s. 35). Adorno ve Horkheimer'in kavramı kullanışı rastlantısal olmaktan çok uzak, son derece bilinçli bir tercihtir. Kitlelere yukarıdan ve görünmeden sunulmuş olan, tümüyle birbirinden kopuk, uyumsuz öğelerden yapılmış sentetik bir alaşım olarak görülen “Kitle Kültürü”, kitleyi sıkı bir yönetim ve denetim altına alma durumuydu. Bu elbette çok planlı bir süreç olarak görülmüyordu ancak, kesinlikle belirli bir yönde işleyen kültürel bir tahakkümün olduğu savunulmaktaydı. Söz konusu nedenle popüler kültür ya da kitle kültürü yerine, kültür endüstrisi teriminin kullanımı tercih edilmekteydi (Jay, 2001, s. 163-164).

Kitlenin yönlendirilerek aldatılmasında, kültür endüstrisinin temel bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Kültür endüstrisi içinde, mevcut tüm kültür biçimleri, toplumsal eleştiriden yoksun bir eğlence tarzına ve reklamcılık sektörü aracılığıyla tüketiciyi yeni bir kontrol etme biçimine dönüştürülür. Edebiyat, sanat ve müzik gibi kültürel formları analiz etmeye çalışan Adorno'nun amacı, geçmişteki büyük çalışmaların aksine, modern kültürün artık günümüzün eleştirel bir analizini yapmadığını veya bir gelecek vizyonu sunmadığını göstermektir. Ona göre ortaya çıkan ya da sunulan eserler bireysel yetenek ve yaratıcılığı yansıtmadığı gibi piyasada satılmak, kitleleri eğlendirip kontrol altında tutmak niyetiyle kitlesel olarak üretilmişlerdir. Buradan hareket eden Marcuse da kültür endüstrisinin tekeli sermayeye yeni pazarlar sağlama, tüketimi, maddiyatçılığı sürdürme ve kapitalizme karşı eleştiri ve hoşnutsuzlukları engelleme aracı olarak ‘yanlış ihtiyaçlar’ yaratma, bu yanlış ihtiyaçları doyurma biçimlerini aydınlatmaya çalışır (Slattery, 2008, s. 207).

Frankfurt Okulunun düşünce ve yöntem açısından yapı taşı, eleştiri kuramı yani eleştirel teori oluşturmaktadır. Okul başlangıçta söylemlerini Marksizmin ekonomik temelli yaklaşımı üzerine kurarken, sonraki dönemlerde Marksizm dahil diğer düşünsel sistemlere tepki gösterilmiştir. Okulun eleştirisi Marksizmin kimi zaman eksik bıraktığı psikolojik, bireysel ve katılımcı olamama durumunadır; diyalektik eleştiri esas yöntem olmuş, farklı disiplinleri bir araya getirme, ideoloji eleştirisi ve teori-pratik birlikteliği öne çıkmıştır. Frankfurt Okulu tümel karşısında tikeli, nesne karşısında da özneyi koruyarak, her türlü iktidar karşısında pasifleştirilmeye çalışılan bireyi edilgenlikten kurtarıp etken hale gelmesi için çaba gösterir. Kitle toplumu kuramında Frankfurt Okulunun özellikle ortaya koyduğu iki tema mevcuttur:

1. "Yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumlarının zayıflaması
2. İnsanın emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan nesnelere insan kontrolünün dışında görünen bağımsız, özerk güçlere dönüştüğü kültürün artan somutlaşması" (Ayhan, 2009, s. 34).

## Metalaşan Birey ve Müzik

Aydınlanma fikriyle benimsenen durum, özgürlüğüne kavuşarak yeni şeyler söylemeye hazırlanan bireyin tüm baskılardan kurtulabilmesiydi. Frankfurt Okulunun söylemi bu anlayışı destekler nitelikteydi. Eleştirel teorinin amacı modern toplumdaki bireyi özgürleştirmek olup, bu da onlara göre söz konusu baskıcı güçleri eleştirel analize tâbi tutup zayıflıklarını teşhir etmekle ve böylece bu ideolojik şartlanma konusunda bir sınıf bilinci yaratmakla mümkündü (Slattery, 2008, s. 205). Aydınlanma ve modernleşme bireyi zihinsel olarak dönüştürürken, dünyaya bakışını daha rasyonel kılmıştı. Bu ona daha evrensel düzeyde düşünme pratikleri kazandırıyor. Giyim kuşamdan, gündelik yaşamın beğeni ve tercihlerine kadar daha türdeş bir toplum doğmaktaydı. Yerellik ve yerel kültür olarak da tanımlanabilecek geleneksel toplumun yerine modernleşme, zamanla aynı koşulları paylaşan bireyler yaratan bir süreç inşa etmişti (Oktay, 2007, s. 240). Tüm bu gelişmeler kitlesel üretim ve piyasa koşullarını meydana getirmekteydi. Kapitalist ilişkiler ağı üretim sürecini biçimlendirirken, insanın ihtiyaçlarını ve bunlara karşı üretilecek metanın niteliğini de belirliyordu. Böylelikle kapitalist üretim biçimi kültürel alanı da kendi denetleyebileceği ve yönetebileceği bir içeriğe büründürmüştü oluyordu.

Kültür etkileşen bir alandır ve insanın doğa dışında yarattığı her şeydir. Bir başka ifadeyle kültür insanın doğayı dönüştürme, kendisine ait kılma arayışında elde ettiği maddi ve manevi kazanımlardır. Bu aynı zamanda insanın kendi varlığını anlamlandırabilme sürecidir. Kültür toplum içerisindeki üretim ilişkilerinden doğrudan etkilenerek biçimlenir. Bir diğer ifadeyle üretim ilişkisinden bağımsız değildir. Adorno kültürün belirlenebilir olduğunu söyler. Frankfurt Okulunun söylemini esas alırsak; artık hükmetme Marksizm'in ekonomi temelli yaklaşımı gibi sadece ve doğrudan doğruya ekonomiyle değil kültür üzerinden de olmaktadır. Burada müzik, hükmetmede kullanılan kültürel araçlardan biri işlevini kazanmaktadır. Adorno, üretilen müziğin sanat yerine önceden belirlenmiş komutları ve hedefleri olduğunu ve kitlelere sunulurken temel karakteristik kodlarının bir standardizasyondan geçerek piyasaya sunulduğunu belirtir.

Adorno genelde müzik üretim sürecini ikiye ayırmaktadır. Birinci bölümde besteci, icracı ve dinleyici; ikinci bölümdeyse üretici, yeniden üretici, tüketici yer almaktadır. İkinci bölümde teknoloji eserin yeniden üretilmesinde ve tüketiciye erişiminde büyük rol üstlenir (Blomster, 2010, s. 504).<sup>4</sup> Özellikle 20. Yüzyıl, çoğaltma - yayma araçlarının, iletişim alanlarının gelişmesiyle müziğin sınırlı çevreler içinde kalmayarak yeryüzünün dört bir tarafına yayılma imkanına kavuştuğu bir çağdır. Müzik, onunla ilgili her kişinin evinin içerisinde yer almaktadır. Teknoloji hiçbir çağda olmadığı kadar müziğin kitlelere ulaşabilmesini sağlamıştır (Mimaroglu, s. 124). Bunun yanı sıra, bu sanat ürününün ve onu üreten gücün metalaşmasına da neden olacaktır. Televizyonu, kültür endüstrisinin en belirgin örneği olarak ele alarak, sonra onun metalarının (ya da metinlerinin) birbirine koşut, yarı özerk iki ekonomi içindeki üretilip dağıtılması sürecinin izini sürelim: "Bu ekonomiler, mali (serveti iki alt sistemde dolaşıma sokan) ve kültürel (anlamları ve hazları dolaşıma sokan) olarak adlandırılabilir ve şöyle modelleştirilebilirler:

<sup>4</sup> Müzik sosyolojisinde Adorno'nun çalışması bakımından temel olan, birbiriyle ilişkili üç müzik alanının, üretim, yeniden üretim ve kavranma alanlarını betimlemesidir. Her ne kadar her birinde müzik ve toplum karşı karşıya gelse de, çatışmanın en iyi görüldüğü yer, yeniden üretim -müziğin icrası ve yorumlanması- alanıdır. İşte burada müzik diğer hiçbir sanatsal ifade biçimiyle karşılaştırılmayacak ölçüde aracılık etme zemini olarak en açık şekilde işlev görür.



<b>Mali Ekonomi</b>		<b>Kültürel Ekonomi</b>	
<b>I</b>		<b>II</b>	
Üretici:	üretim stüdyosu	program	izlerkitle
Meta:	program	izlerkitle	anlamlar/hazlar
Tüketici:	dağıtımıcı	reklamcı	kendisi”
		(Fiske, 2009, s. 38)	

Adorno, kitle eğlencelerinin ve müzikal oyunların, insanların daha değerli ve insani etkilerden alıkoyduğunu söylemekteydi. Kültür endüstrisi hızlı bir şekilde, vaat ettiği şeylerle tüketicisini durmaksızın aldatıp, haz duyulan her anın içine özne konumundan nesne durumuna düşürdüğü sahte hisleri dinleyene, izleyene benimsetmişti. Adorno, müzikte duygusal tepkileri de düşünen bir sosyolog olarak, müzikal algının zihinsel modlarını daha yatkın düşüncelerle de renklendiren bir yaklaşıma sahipti. Bu, onun oluşturduğu müzik düşünceleri içinde, müzikal davranış biçimlerinin hiyerarşik düzeni olarak görülebilir. Bunlar:

- Bilinçli müzik dinleyicileri. (Müziğin bileşenlerini düşünen uzman dinleyiciler).
- İyi dinleyiciler.(Müzikal ayrıntıların ötesini gören, yapısal formunu bilmek yerine bilinçaltında onun mantığını bilenler).
- Kültür tüketicileri.(Plak, cd, dvd, albüm koleksiyonları yapanlar).
- Duygusal dinleyiciler. (Müziğin nasıl bir şey olduğunun, nasıl meydana geldiğinin bilincinde olmayanlar).
- Eğlence dinleyicileri.(Adorno’ya göre en önemli grup olup,kültür endüstrisi bu dinleyiciler için yaratılmıştır ve aynı zamanda sayıca en fazla olan dinleyiciler bu gruptadır).
- Müzik ile ilgilenmeyen ve müziğe karşı bir tavır sergileyenler.

Adorno, müzik yapımcılarıyla müzik tüketicileri arasındaki ilişkiyi irdeleyen sosyo-müzikal düşünce üzerine çalışmaktaydı. Kültür tüketicisi, eğlence dinleyicisi ve duygusal dinleyiciler çoğunluğu oluşturur hale gelerek müzik zihinsel bir eylem olmaktan çıkmıştı. Bir bakıma fetişçe dikkat dağıtıcı ya da düşün’ü ortadan kaldıran, icat edilerek üretilmiş sanat eseri alt sınıfı neyle uğraştığını idrak ettirmeden eğlenceye teslim etmişti. Yüksek sınıf ise onu kendi ait olduğu kimliğin ideolojik ve kültürel kodlarından biri olarak değerlendirmekteydi. Burada üzerinde durulması gereken bir nokta vardır ki; müzik sosyoloğu Ali Ergur’un da belirttiği gibi, müzik, tek başına doğal ya da yapay seslerin “bestecinin yaratıcı iradesinin ve hayal gücünün ürünü olarak bir araya gelişiyle” oluşmuş değildir. Toplumsal örgütlenme ve üretim ilişkilerinin düzenlenişini simgesel göndermelerle müzik üzerinden okumak mümkündür (Ergur, 2002, s. 40). Bu durumda her toplumsal düzen kaçınılmaz biçimde kendi sınıfsal yapısı içinde bir müzik üretecek ve buna göre talep oluşturacaktır.<sup>5</sup> Adorno’ya göre, bir müzik eserinin toplumsal yorumu, bestecinin bireysel bilinciyle ilgili olmayıp, daha çok eserinin (icra edilmesinin) toplumsal işlevi üzerinde durularak açıklanabilecek bir olgudur (Oskay, 2001, s. 134). Müzik tarihine bakıldığında söz konusu olgunun doğrulanabilir olduğu görülmektedir.

<sup>5</sup> 1960'lara kadar sanayi sonrası toplumun belirginleşmeye başlamasıyla sınıfsal yapı belirlenmeye yetiyordu. Operaya belli insanlar, halk müziğini ya da klasik müziği dinlemeye belirli insanlar gider ve insanlar toplumda ona göre sınıflanırdı. Yüksek kültür, popüler kültür veya alt kültür gibi.

Müziğin Ortaçağda üretimi (beste), yeniden üretimi (icra) ve hatta tüketimi dahi hiyerarşik kalıplar içinde gerçekleşmektedir. Müziğin bütüncül yapı içindeki misyonu, başlıca amacı ilahîdir. İlahî mükemmeliyeti tanımak ve insanı ona ulaştırmakamacını üstlenen müziğin durumunu, J. S. Bach son derece veciz biçimde özetlemiştir. Öyle ya! Tanrı evreni mükemmel biçimde yarattı, o halde onun kulu Bach da müziği o mükemmeliyete yaraşır biçimde yaratacaktır. Bach gibi Itri'nin yaşamında da aynı sorunsal yer alır. Oysa modern çağa gelindiğinde tüketim toplumu müzisyenin işlevi artık bu değildir (Öğün, 2000, s. 434-435). Modern öncesi toplumsal koşullarda, sözgelimi, Ortaçağın başındaki doğal ekonomide sınıflar arasındaki toplumsal ilişkiler (toprak sahibi ile köylü, alıcı ve el sanatçısı) insanların kendi kişisel ilişkileri olarak görünür. "Meta üreten gelişmiş bir toplumda ise bunlar nesnelere, yani emek ürünleri arasındaki toplumsal ilişkiler olarak gizlenir. Bir el sanatçısı belli bir nesneyi belli bir alıcı için yapar. Oysa bir fabrika sahibinin gözünde fabrikasının kimin için ne yaptığı önemli değildir; onun için her ürün yalnızca bir kazanç aracıdır." (Fischer, 2010, s. 80-81).

Müziğin kaynağı makro-kozmostan mikro-kozmosa dönüşürken, besteci de hiçbir devirde ve ortamda olmadığı kadar bireyselleşecektir. Kitle kültürü çağında müzisyen, kapitalist üretim ilişkilerinin belirlediği pazara uygun bir müziğin üretimine adayacaktır kendisini. Bu durum müziğin icra platformlarını da etkileyecek ve önceki yüzyıllarda şatolarda, karnavallarda, kilise ve sarayda icra edilen müzik, işlevinin değişimiyle satışa sunulan bir meta haline gelecektir. Konserler, plak kayıtları bu metalaşma ve kültür endüstrisinin en bariz yansıma yerleridir. Osmanlı dünyasının Neyzen Aziz Dede'ye atfedilen hikayesi modern müzisyenin algılamasına çok uzak olup, bu hadisenin anlatıldığı anekdot şu şekildedir: "Bir gün Aziz Dede İskelede vapur beklerken Boğazın büyüleyici manzarası karşısında içinden gelen duyguya yenik düşer ve ney üfler. Rivayet o ki bu kendinden geçmişlik hali çevredekiler üzerinde bir esrim duygusu yarattığından icranın sonunda hararetle kutlanır. Oysa bu onun meşrebince arzulan bir durum değildir. Kendisini Tanrı için müzik yapmak yerine gösterişe kaçan, insanların takdirini kazanmak için ney üfleyen bir adam durumuna düşürmüş olduğunu düşünerek nefisine yenik düşmenin öfkesiyle günlerce Mevlevihaneye kapanır." (Öğün, 2000, s. 443)

Kapitalist toplumda kültürün bir unsuru olarak müzik satışa yönelik üretilen, konser salonlarında temsil edilen, işitsel olmanın ötesinde izlenen bir hal almıştır. Bu durum sanat eserini "şey"leştirerek, bir müze parçası haline ya da eğer bir zümrenin üyesiyseniz kaçırmamanız gereken bir toplantı aracına dönüştürür. Söz konusu durum Horkheimer'in ifadesiyle sanat yapıtının bir anlatım olarak işlevinin dolaysız, kendiliğinden kavranışını engeller. Yapıtın bütünlüğünü, bir zamanlık doğruluk adının verildiği şeyin bir imgesi olarak duymak ve yaşamak mümkün değildir. Sanat yapıtını kültürel metalara dönüştüren bu süreç, tüketimlerini de gerçek amaç ve niyetlerden kopuk, rastgele, düzensiz bir duygular dizisine dönüştürür. "Şey"leşmenin kökleri örgütlenmiş toplumun ilk kuruluşuna ve aletlerin ilk kullanımına kadar götürülebilecek bir süreç olmakla birlikte, insan faaliyetinin bütün ürünlerinin metaya dönüşmesi ancak sanayi toplumunun doğuşuyla gerçekleşmiştir (Horkheimer, 2010, s. 81)

Kültür alışverişi dünyada oluşmaya başlar başlamaz endüstrisi de başlamaktadır. Burada kültür endüstrisi ve kültürel olguları bir arada değerlendirmek gerekiyor. Aynı duygular, davranışlar ve toplumsal uzlaşılan anlamlarla öznel olanın (sadece öznedeki olan) alışverişi müziği anlamlı kılmaktadır, kısacası tamamen bireysel anlam yoktur. Duyguları laboratuvar şartlarında incelemek zordur. Duygular elbette yaşanan tecrübelerle şekillenir,

lakın küreselleşmeyle standarda oturtulan müzikte neyin haz vereceği bile kolektif olarak belirlenen ölçüler içinde çizilmektedir (Hünler, 1998, s. 149-153). Bu durum elbette siyasal projeler için de müziğin kullanım alanını geliştirmektedir. Müzik milli kimlik inşasında, ya da ideolojik bir söylemin aktarımında tıpkı kartografik ya da plastik öğeler gibi taşıyıcılardan biri oluyor. Enformasyon ve görüntülerin akışı, giderek daha fazla elektronik medyanın hakimiyeti altına girdikçe (ve böylece okuma-yazma becerisinden bağımsızlaştıkça) ve bu sayede medya giderek daha fazla üretici ve dinleyici/izleyiciyi milli sınırların üzerinden bağladıkça, Appadurai'nin verdiği isimle bir "duygu cemaati"nin, birlikte tahayyül eden ve hisseden bir grubun oluşumuna tanık olunuyor. Appadurai, kitle medyasının kolektif deneyimlemesinin "tapınma" ve "karizma" cemaatleri yaratabileceğine işaret eder (Özkırımlı, 2010, s. 141). Kültür endüstrisinin hizmetindeki kitle medyası ortak hareket edebilen bu topluluğun beğenisini biçimlendirerek ona bir müzik de yaratacaktır. Söz konusu müzik de, her şeyin metalaştığı, popüler kültür unsuru haline geldiği bir dünyaya uygun niteliklere sahip olacaktır.

Günümüzde kitle kültürünün sanat eserini metalaştırarak içeriğinin boşaltıldığına yönelik teze karşı, bu sürecin diğer bir yanıyla sanat adına yeni sahalar yarattığı, sanatı 19. yüzyıldan bu yana müze, sergi ve fuar gibi teşhir alanları sayesinde belirli mekan ve kişilerin tekelinden çıkıp kitlelere yaydığı tezini ileri süren yaklaşımlar da vardır (Aracı-Çalıcı-Çatalçam, 2011, s. 38). Birmingham Okulu ya da İngiliz Kültürel Çalışmaları olarak bilinen bir diğer ekol, Frankfurt Okulu'nun söylemi dışında hem kültüre hem de Marksizme daha farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Stuart Hall, Richard Hoggard ve Raymond Williams'ın temsilciliğini yaptığı bu okula göre izleyiciler, Frankfurt Okulu yaklaşımındaki iddiamın aksine daha aktif role sahiptir. Kendi düşünceleri olan, kendi anlamlarını ve hislerini yaratan, bireysel tercih ve seçimlerini oluşturan insanın seçme özgürlüğüne işaret etmektedirler. Bireyler bir araya gelerek kitleyi oluştururken yine kendi tercihleri doğrultusunda seçimlerini yapabilirler. Oysa bu ve benzeri savunma biçimleri, Frankfurt Okulu'nun eleştirilerini karşılamakta yeterli gelmemektedir. Gerçekte söz konusu yaklaşım dahî, Adorno ve takipçilerinin ileri sürdüğü tezi destekler niteliktedir. Unutmamak gerekir ki kültürün önemli ölçüde kültür endüstrisi tarafından belirlendiği, ortaya çıkan ürünlerin standart nitelikli ve tektipleştiği, üslupların çoğullaşmadığı bir dönemde Adorno, eleştirilerini ortaya koymuştur. Müzik hem kullanılan hem de denetim altına alınan bir güçtür; aynı zamanda müziğin organize edilebilir, toplum ve müzik arasında arabuluculuk altyapısı kurmaya yarayan siyasal bir işlevi de vardır. Bugün büyük sermayenin ticari mekanlar yapıyor olmasının yanında, sanat için yeni teşhir ve sunum imkanları yaratması, aslında metalaşan eseri kitleye iletmek adına pazar değeri ve değişim değeri içerisinde de yorumlanabiliyor.

## SONUÇ

Aydınlanma bireyin kimliğini kazanmasında önemli bir merhaledir. Bununla birlikte Aydınlanma ve ardından gelen modernleşme süreci yaşam kalıplarının standartlaştığı, yerelliğin bu standartlaşma karşısında kaybolduğu bir dünya yaratmaktadır. Aydınlanmanın yarattığı bireyselleşme, sanat eserinde de kendisini göstermektedir. Bireyselleşme özgür sanat eserini oluştururken, ilhamla yaratılan eserler yerini modern toplumun inşa ettiği yaşam standartlarının dayattığı koşullara hizmet eden araçlara dönüştürmüştür. Başka bir ifadeyle sanat eseri, kültür endüstrisi olarak tanımlanan bir süreçte kökeninde kâr güdüsü

yatan bu endüstrinin metaı haline gelmiştir. Kültür endüstrisi Adorno'nun tespitiyle kitleleri kitlelere dönüştürmede, olgunlaşma ve özgürleşmelerini engellemede en az devrin üretim güçleri kadar etkilidir. Kültür endüstrisinin asıl etkisi aydınlanma karşıtlığında kendini göstermektedir ve doğa üstünde artan teknik egemenlik olarak Aydınlanma, Horkheimer'la Adorno'nun daha önce ileri sürdükleri gibi, kitleleri aldatma haline, bilinci zincire vurma yöntemine dönüşmektedir (Adorno, 2003, s. 83)

Doğaya egemen olmaya çalışan insan fark etmiştir ki insan da doğanın bir parçasıdır ve egemen olma anlayışını insan üzerinde bir mülkiyet hakkı doğururcasına eyleme geçirmiştir. Egemenlik altına alınmaya ve aynı eksende sabitlenilmeye çalışılan kitle kültürü üyesi, toplumsal ve kültürel güçlerin aracı haline gelerek kendi iradesiyle ve rızasıyla tercihlerinin kontrolünü kaybedebilmektedir. Sıradan, dışarıdan ithal edilme bir kültür bile kitlelere hazır giysi gibi satılabilmektedir. Küreselleşme başlayınca bireyin kimliği de kültürden kopuyor. Kendine yabancılaşmış bir yığın haline getirilen kitlenin unsuru kılıyor. Kitle kültürü, sanatı eğlencenin sıradan unsuru haline dönüştürürken onun yenilikçi gücüne zarar veriyor, eleştirel niteliğinden yoksun bırakıyor.

## KAYNAKÇA

Adorno-Theodor W.-Max Horkheimer, (2010), *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı

Adorno, Theodor W.; (Yaz 2003), "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", çev. Bülent O. Doğan, , sayı 36, s. 76–83, İstanbul: YKY

Anderson, Benedict; (1993), *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis

Aracı, Evren-Çalıcı, Can-Çatalçam, Eda; (2011) "Bir Tüketim Biçimi Olarak Sanat ve Kitle Kültürü", *Konservatoryum Dergisi*, c. I, sayı 2, s. 29–39, İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayını

Blomster, W.V.; (2010), "Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi", *Frankfurt Okulu*, Ed. H. Emre Bağçe, Ankara: Doğu Batı Yayınları

Bottomore, Tom; (2013), *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*, İstanbul.

Çiğdem, Ahmet; (2013), *Aydınlanma Düşüncesi*, İstanbul: İletişim Yayınları

Ergur, Ali; (2002), *Portedeki Hayalet Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları

Erol, Ayhan; (2009), *Popüler Müziği Anlamak*, İstanbul: Bağlam Yayınları

Finkelstein, Sidney; (1995), *Besteci ve Ulus*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Pencere Yayınları

Fischer,Ernst; (2010), *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınları

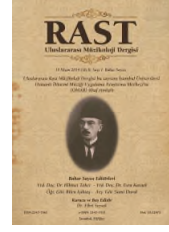
Fiske, John; (1999), *Popüler Kültürü Anlamak*, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Ark Yayınları

Horkheimer, Max; (2010), *Akil Tutulması*, çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları

- Hünler, Hakkı; (1998), *Estetik'in Kısa Tarihi Modern Kültür ve Sanat Üzerine Felsefi Bir Tartışma*, İstanbul: Paradigma Yayınları
- Jay, Martin; (2001), *Adorno*, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Der Yayınları
- Jusdanis, Greorgy; (1999), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları
- Kant, Immanuel; (1983), "Aydınlanma Nedir? 1784", *Felsefe Yazıları 6. Kitap*, çev. Nejat Bozkurt, İstanbul
- Lee, Stephan; (2004), *Avrupa Tarihinden Kesitler*, Ankara: Dost Yayınevi, c. I.
- Mimaroğlu, İlhan; (2012), *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları
- Oktay, Cemil; (2007), *Siyaset Bilimi İncelemeleri*, İstanbul: Alfa Yayınları
- Oskay, Ünsal; (2001), *Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*, İstanbul: Der Yayınları
- Öğün, Süleyman Seyfi; (2000), "Türk Musikisinde Bireyselleşme ve Tanburi Cemil Bey'in Virtüözitesi", *Türk Politik Kültürü*, İstanbul: Alfa Yayınları
- Özkırmılı, Umut; (2010), *Milliyetçilik Üzerine Güncel Tartışmalar, Eleştirel Bir Müdahale*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Slater, Phil; (1998), *Frankfurt Okulu Kökeni ve Önemi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Slattery, Martin; (2008), *Sosyolojide Temel Fikirler*, Ankara: Sentez Yayınları
- Şenel, Alaeddin; (1986), *Siyasal Düşünceler Tarihi*, Ankara: Teori Yayınları
- Tunçay, Mete; (Der), (2004), *Batı'da Siyasal Düşünceler Tarihi*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, c. II.
- White, Harry and Murphy, Michael (Ed.), (2001), *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*, Cork University Press
- Wilson, Alexandra; (2007), *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge University Press



**RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ**  
**Uluslararası Müzikoloji Dergisi**  
[www.rastmd.com](http://www.rastmd.com)



## **FİKİR VE SANAT ESERLERİ KANUNUNUN KISA TARİHÇESİ VE ESER ÜRETİCİLERİ AÇISINDAN ÖNEMİ**

**Yrd.Doç. Rohat CEBE<sup>1</sup>**  
**Av. Hayrettin SUÇİN<sup>2</sup>**

### **ÖZET**

Kendisinin olan bir şeyi yasa çerçevesinde kullanabilme hakkına mülkiyet, bireysel ya da kurumsal olarak sahip olunan fikirlerin bir ürün ya da eser üzerinde somutlaştırılmış biçimine ise "fikri mülkiyet" denir. Mülkiyet; Taşınabilir, taşınmaz ve fikri mülkiyet olmak üzere üç türe ayrılır. Fikri mülkiyet hakkı; sanai, bilimsel, edebi ve sanatsal alanlardaki yaratıcılık üretiminden doğan yasal haklar olarak tanımlanabilir. Bu açıdan fikri mülkiyet hakları, maddi varlığa sahip olmama, cisimleştiği eşyadan farklı olma gibi özellikleriyle maddi mülkiyet haklarından ayrılmaktadır. Fikri mülkiyet; telif hakları ve sanai mülkiyet hakları olmak üzere iki dala ayrılır. Sanat eseri üreticileri açısından oldukça önemli olan telif hakları 5846 sayılı Fikir ve Sanat eserleri kanununda şu şekilde ifade edilmektedir.

Telif hakkı; insan yaratılarından olan şiir, roman, müzik, resim, fotoğraf, film gibi edebi ve güzel sanatların konusu olan eserler, bilimsel eserler, bilgisayar yazılımları gibi alt kategorilerden oluşmaktadır. Telif hakları, eserin meydana getirilmesiyle kendiliğinden doğar. Koruma, eserin kamuya sunulduğu ile kendiliğinden sağlanmaktadır. Bunun için bildirim ya da tescil gibi bir prosedüre ihtiyaç bulunmamaktadır. Telif haklarının sağladığı koruma sanai mülkiyet hakları gibi belli süreler ile sınırlıdır. Bu süre eser sahibinin yaşam süresi ve ayrıca ölümünden sonra 70 yılı kapsamaktadır. Yine aynı kanunun birinci maddesinde: Bu Kanunun amacı, fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan icracı sanatçıların, seslerin ilk tespitini yapan fonogram (plak) yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını belirlemek, korumak, bu ürünlerden yararlanma şartlarını düzenlemek, öngörülen esas ve usullere aykırı yararlanma halinde yaptırımları tespit etmektir.

<sup>1</sup> Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, email: rohat.cebe@batman.edu.tr

<sup>2</sup> Email: avsucin@gmail.com

Bu çalışma fikir ve sanat eserleri kanununun eser üreticileri açısından önemini, tarihsel süreçteki gelişimini ve kanunca tanınan haklar ile bu hakların kullanımını açıklama amacını gütmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, Fikri Mülkiyet, Telif hakları, Sanat Eseri, Sanatçı.

## **INTELLECTUAL AND ARTISTIC WORKS SHORT HISTORY OF THE LAW AND ITS SIGNIFICANCE FOR WORK MANUFACTURERS**

### **ABSTRACT**

He uses something that the right to property under the law, individual or corporate ownership of the ideas embodied on a product or work of art form is called the "intellectual property". Ownership: Portable, including real property and intellectual property are divided into three types. Intellectual property rights; industrial, scientific, literary or artistic production in the fields of creativity can be defined as legal rights arising from. In this respect intellectual property rights, to have tangible assets, with features such as incarnation is different from the goods are removed from tangible property rights. Intellectual property; industrial property rights, including copyright and is divided into two branches. Manufacturers work of art which is very important in terms of copyright law in 5846, and works of art is expressed in the following way.

Copyright; of human creation poetry, novels, music, painting, photography, film and fine art, such as being the subject of literary works, scientific works, including computer software consists of sub-categories. Copyright law, a work formed by the self is born. Protection is provided automatically by the presentation of the work to the public. For this notification or registration is not required in such a procedure. The protection afforded by copyright law such as intellectual property rights are limited to a certain period. This time the lifetime of the author and also covers 70 years after his death. Of the same law in the first article of this Act the purpose, ideas and works of art that make up the work with the owners of these works who perform or review the performer, sound of the first fixation that phonogram (record) producer with the first fixation of films him and the producer of the radio and television organizations products on to determine the moral and financial rights, protect, regulate the conditions to benefit from these products, contrary to the principles and procedures prescribed form of benefit sanctions is to identify.

This study of works of art and idea makers the importance of law, and development in the historical process with the rights recognized by law are intended to explain the use of these rights.

**Keywords:** Law on Intellectual and Artistic Works, Intellectual Property, Copyrights, Artwork, Artist.

## **GİRİŞ**

1948 tarihli Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nda kabul edilen İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nin 27. maddesinde; Herkes toplumun kültürel faaliyetlerine serbestçe katılma, güzel sanatlardan yararlanma, bilimsel gelişmeye katılma ve bundan yararlanma hakkına sahiptir. Herkes yaratıcısı olduğu bilim, edebiyat ve sanat ürünlerinden doğan maddi ve manevi çıkarlarının korunmasına hakkı vardır, denmektedir (TBMM, 2013 : 207).

Bu açıdan fikri hakların korunması temel insan haklarından biridir. Fikri mülkiyet kavramı, insan aklının yaratmış olduğu; buluşları, edebi ve sanatsal çalışmaları, sembolleri, isimleri, şekilleri ve ticari amaçlı kullanılan tasarımları kapsamaktadır. Eğer fikri mülkiyet kavramı insan aklının bir ürünü olarak tanımlanırsa, fikri mülkiyet hakları da söz konusu insan aklının yaratmış olduğu ürünler üzerinde yaptırımında bulunabilmeyi sağlayan haklar olarak tanımlanabilir (Dijk, 1994 : 4). Fikri mülkiyet hakları devlet otoritesi tarafından sağlanır. Fikri mülkiyet politikasını iki amaç arasındaki bir dengenin bileşimi olarak görmek mümkündür; yenilikte bulunan mucitleri ve yaratıcıları ödüllendirmek ya da bunlara karşılığını vermek; bilim teknoloji ve kültüre geniş bir katılımın sağlanmasında kamu ve özel sektör aktörlerinin ilgisini çekebilmektir (OECD, 1997 : 5). Fikri mülkiyet hakları: Sınai mülkiyet hakkı ve telif hakkı olmak üzere ikiye ayrılır. Eser üreticileri açısından telif hakları önemlidir. Bu haklar eserin üretilmesiyle birlikte başlar. Bu açıdan telif hakkının doğması için tescile gerek yoktur. 1952 yılında Profesör Ernst Hirsch tarafından hazırlanmış 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu telif haklarını belirleyerek eser üreticilerinin anayasal olarak korunmasını sağlamıştır. Bu kanuna göre bir fikir ve sanat ürününün eser olarak kabul edilip koruma altına alınabilmesi için; fikri bir çabanın ürünü olması, sahibinin hususiyetini taşıması, şekillenmiş olması ve kanunda sayılan eser türlerinden birine girmesi gerekmektedir.

## **Fikri Mülkiyet Haklarının Tarihsel Gelişimi**

İlk ve Ortaçağ dönemlerinde fikri ürünlerin korunması; "Bir şeyin aslına sahip olan kimse, onun teferruatına da sahip olur" ilkesiyle sağlanmaktaydı. Eseri üretenin, maddi veya manevi yönden korunmasına gerek duyulmuyordu. Fikri hakların gelişiminin dönüm noktası modern matbaanın 15. yüzyılda bulunması olarak kabul edilir. Bu sayede, üretilen eserler sayısız olarak çoğaltılmaya başlanmış, bu yolla kazanç elde eden girişimci bir sınıf doğmuş, bunun sonucunda da fikri haklar alanında hukuki koruma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. İlk kanuni düzenlemeler idari otoritelerin emirleriyle verilen basım imtiyazları şeklinde olmuştur. Bu, eser sahibinin haklarının korunmasından öte yayınevlerinin korunmasına yönelik imtiyazlardır. Eser sahiplerini koruyan ilk kanun 1709'da İngiliz Parlamentosu tarafından kabul edilen "Kraliçe Anne Kanunu" (The Statute of Anne) adını taşıyan kanundur. 1883 yılında " Sınai Mülkiyetin Himayesine Mahsus Milletlerarası Birlik Oluşturulması Hakkında Paris Sözleşmesi'nin" imzalanmasıyla başlayan ilk Uluslararası sözleşmeden üç yıl sonra Edebi ve Sanatsal Eserlerin Korunması hakkındaki Bern Sözleşmesi imzalandı, 1886. İsviçre'nin Bern şehrinde Paris ve Bern Sözleşmelerinin yürütülmesi için 1893 yılında kurulan " Fikri Mülkiyetin Korunması için Birleşik Uluslararası Büro (BIRPI) kuruldu. Bu büro 1960 yılında Birleşmiş Milletler Teşkilatına yakın olabilmesi için Cenevre'ye taşınmış ve 1973 yılında tüm dünyada fikri ve sınai mülkiyet haklarının korunmasını sağlamak için kurulan Dünya Fikir Mülkiyet Örgütü (WIPO) kuruluş sözleşmesinin yürürlüğe girmesiyle



yeni isim ve yapıya kavuşmuştur. 1961 yılında imzalanıp 1964 yılında altı ülkenin onaylamasıyla yürürlüğe giren ve 58 ülkenin üye olduğu "İcracı sanatçılar, Fonogram üreticileri ve yayın kuruluşlarının korunması hakkındaki Roma Sözleşmesi" sonucunda, anılan bu kuruluşlara yönelik düzenlemeler yapılmış ve sözleşmenin yürütülmesinden WIPO, Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO) ve Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) sorumlu tutulmuştur". Dünya Fikri Mülkiyet Teşkilatı İcracı Sanatçı ve Fonogramlar Anlaşması 1996 yılında 50 ülke tarafından imzalanmasından sonran sonraki süreçte 26 Nisan 2001 tarihinden itibaren her yılın Nisan ayının 26. günü "Dünya Fikir ve Mülkiyet Günü" olarak kutlanmaktadır.

Ülkemizde ise, İlk Türk matbaasının 1727'de kurulmuş olması, telif haklarının gelişmesini yaklaşık 300 yıl gecikmeyle sürdürülebilmesini sağlamıştır. Telif haklarıyla ilgili ilk hukuksal düzenleme 1850 tarihli Encümen-i Daniş Nizamnamesi'dir. Bu Mizamnameye göre, eserin incelenmesinden sonra, telif hakkı ödenmekteydi. İlk düzenlemeden yedi yıl sonra 1857 tarihinde Telif Nizamnamesi çıktı. Bu nizamname, yazara hayat boyu imtiyaz tanımakta ve basan ile anlaşmak ve satmakla ilgili konular düzenlenmekteydi. 1872 yılında yapılan bir ekle, yazarın kitabı için koruma süresi 45 yıl, tercüme eserlerin koruma süresi ise 20 yıl olarak belirlenmiştir. Gerçek anlamda ilk fikir ve sanat eserleri kanunu 8 Mayıs 1910 tarihinde çıkarılmış Hakkı Telif Kanunu'dur. Bu kanun 1 Ocak 1952 tarihine kadar yürürlükte kalmış, Milli Eğitim Bakanlığı'nın talebi ve İstanbul Hukuk Fakültesi'nin de talimatıyla Profesör Ernst Hirsch tarafından 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hazırlanmıştır. Bu kanun 1952 yılında yürürlüğe girmiştir. 1983, 1995, 2001, 2004 ve 2007 ve 2008 tarihlerinde değişikliklere uğrayan bu kanun hala yürürlüktedir.

## Eser Sahibinin Hakları ve Korunması

Fikri mülkiyet; telif hakları ve sınai mülkiyet hakları olmak üzere iki dala ayrılır. Sanat eseri üreticileri açısından oldukça önemli olan telif haklarının niteliğini açıklayan farklı teoriler vardır. Bu teoriler; fikri mülkiyet teorisi, tekeli hak teorisi, şahsiyet hakkı teorisi ve eser sahipliği teorisidir. Fikri mülkiyet teorisine göre, şahısların kendi fikri emek ürünleri üzerinde mülkiyet hakkı gibi doğal hakları bulunduğu kabul edilmiştir (Ayiter, 1981 : 33). Tekelci hak teorisine göre, telif hakları bir taraftan yaratıcı dışındaki şahısların yetki ve müdahale imkanları bakımından diğer taraftan da bizzat yaratıcının topluma karşı sorumluluk ve yükümlülükleri itibarıyla fikir ürünü üzerindeki yetkilerin sınırlandırılmış olduğu ve eser sahibine tekeli yetkiler sağlayan bir hak kategorisidir (Erel, 1998 : 6). Şahsiyet hakkı teorisine göre, telif hakları şahsiyet haklarının bir parçasıdır (Çakmak, 2007 : 193). Eser sahipliği teorisine göre, telif hakkı, yaratıcı ile yaratılmış eser arasında meydana gelen objektif bir hukuki durumdur. Bu teoriye göre eser sahipliği, malvarlığına ve şahsiyete dair çeşitli hak ve yetkilerin doğurduğu hukuki bir durumdur (Duman ve Karyağdı, 2000 : 16).

Telif hakları 5846 sayılı Fikir ve Sanat eserleri kanununda şu şekilde ifade edilmektedir. Telif hakkı; insan yaratılarından olan şiir, roman, müzik, resim, fotoğraf, film gibi edebi ve güzel sanatların konusu olan eserler, bilimsel eserler, bilgisayar yazılımları gibi alt kategorilerden oluşmaktadır. Telif hakları, eserin meydana getirilmesiyle kendiliğinden doğar. Koruma, eserin kamuya sunulduğu ile kendiliğinden sağlanmaktadır. Bunun için bildirim ya da tescil gibi bir prosedüre ihtiyaç bulunmamaktadır. Telif haklarının sağladığı koruma sınai mülkiyet hakları gibi belli süreler ile sınırlıdır. Bu süre eser sahibinin yaşam

süresi ve ayrıca ölümünden sonra 70 yılı kapsamaktadır. Yine aynı kanunun birinci maddesinde: Bu Kanunun amacı, fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan icracı sanatçıların, seslerin ilk tespitini yapan fonogram (plak) yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını belirlemek, korumak, bu ürünlerden yararlanma şartlarını düzenlemek, öngörülen esas ve usullere aykırı yararlanma halinde yaptırımları tespit etmektir (5846 Fikri ve Sanat Eserleri Kanunu Madde 1-Değişik: 21/2/2001 -4630/2md).

5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda telif hakları; eser, eser sahibi, eser sahibinin hakları, koruma süreleri, eser sahibinin haklarına ilişkin istisna ve kısaltmalar, meslek birlikleri, hakların devri (sözleşmeler), bağlantı haklar, ihlal ve yaptırımları düzenlemektedir. Eser: Sahibinin hususiyetini taşıyan ve ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar veya sinema eserleri olarak sayılan her nevi fikir ve sanat mahsülleridir (5846 Fikri ve Sanat Eserleri Kanunu Madde 1/B-a-Değişik: 21/2/2001 -4630/2md). Yine kanunumuza göre bir fikir ve sanat ürününün eser olarak kabul edilip koruma altına alınabilmesi için; fikri çabanın ürünü olması, sahibinin hususiyetini taşıması, şekillenmiş olması kanunda sayılan eser türlerinden birine girmesi, gerekmektedir. Eser çeşitleri ise; İlim ve edebiyat eserleri, musiki eserleri, güzel sanatlar eserleri, sinema eserleri, işlenme ve derlemelerdir.

Eser sahibi bir eseri meydana getiren kişidir. Bir eserin birden fazla sahibi olabilir. Bir işlemenin veya derlemenin sahibi, asıl eser sahibinin hakları saklı kalmak kaydıyla onu işleyendir. Sinema eserlerinde; yönetmen, özgün müzik bestecisi, senaryo yazarı eserin birlikte sahibidir. Ayrıca çizgi filmlerde animatör de eser sahipleri arasında sayılmıştır. Eser sahibinin hakları 5846 sayılı kanunda mali ve manevi haklar olarak sınıflandırılmıştır.

Mali haklar şunlardır:

- a) İşleme Hakkı: Başka bir eserden yararlanmak suretiyle bu esere oranla bağımsız olmayan ve işleyenin hususiyetini taşıyan fikir ve sanat ürünleri meydana getirme hakkı,
- b) Çoğaltma Hakkı: Bir eserin aslını veya kopyalarını, herhangi bir şekil veya yöntemle, tamamen veya kısmen, doğrudan veya dolaylı, geçici veya sürekli olarak nüshasının veya nüshalarının çıkarılması,
- c) Yayma Hakkı: Bir eserin aslını veya çoğaltılmış fiziki nüshalarını kiralamak, ödünç vermek, satışı çıkarmak veya diğer yollarla dağıtmak hakkı,
- d) Temsil Hakkı: Bir eserden, doğrudan doğruya yahut işaret, ses veya resim nakline yarayan aletlerle umumi mahallerde okumak, çalmak, oynamak ve göstermek gibi temsil suretiyle faydalanma hakkı,
- e) Umuma İletim Hakkı: Bir eserin aslının veya çoğaltılmış nüshalarının radyo-Tv, uydu ve kablo gibi telli veya telsiz yayın yapan kuruluşlar vasıtasıyla veya dijital iletim de dahil olmak üzere işaret ses ve/veya görüntü nakline yarayan araçlarla yayınlanması
- f) Pay ve takip hakkı, şeklindedir.

Manevi haklar şunlardır:

- a) Eseri kamuya sunma hakkı (umuma arz hakkı),
- b) Eserin sahibi olarak tanıtılma hakkı (adın belirtilmesi yetkisi),
- c) Eserde değişiklik yapılmasını önleme hakkı (men etme yetkisi),
- d) Eserin aslına ulaşma yetkisi (eser sahibinin malik ve zilyede karşı haklar) hakkıdır.

Eser sahipleri veya mirasçıları mali haklarını bir başkasına yazılı bir sözleşmeyle, karşılıklı veya karşılıksız, süreli veya süresiz olarak devredebileceği gibi bu hakların kullanım (lisans-ruhsat) hakkı da başkasına bırakılabilir.

Eser sahibi ve bağlantılı hak sahipleri şu durumlarda ceza davası açabilir.

Bir eseri, icrayı, fonogramı veya yapımı hak sahibi kişilerin yazılı izni olmaksızın işleme, temsil etme, çoğaltma, değiştirme, dağıtma, her türlü işaret, ses veya görüntü nakline yarayan araçlarla iletme ve yayımlama durumunda, hukuka aykırı olarak işlenen veya çoğaltılan eserleri satışa arz etme, satma, kiralamak veya ödünç vermek suretiyle ya da sair şekilde yayma, ticari amaçla satın alma, ithal veya ihraç etme, kişisel kullanım amacı dışında elinde bulundurma ya da depolama durumunda, başkasına ait esere, kendi eseri olarak ad koyma durumunda, bir eserden kaynak göstermeksizin iktibasta bulunma durumunda, hak sahibi kişilerin izni olmaksızın, alenileşmemiş bir eserin muhtevası hakkında kamuya açıklamada bulunma durumunda, bir eserle ilgili olarak yetersiz, yanlış veya aldatıcı mahiyette kaynak gösterme durumunda, bir eseri, icrayı, fonogramı veya yapımı, tanınmış bir başkasının adını kullanarak çoğaltma, dağıtma, yayma veya yayımlama durumunda, bir bilgisayar programının hukuka aykırı olarak çoğaltılmasının önüne geçmek amacıyla oluşturulmuş ilave programları etkisiz kılmaya yönelik program veya teknik donanımları üretme, satışa arz etme, satan veya kişisel kullanım amacı dışında elinde bulundurma durumunda, Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun 81. maddesinde ayrıntıları ile sayılan bantrolerle ilişkin kurallara aykırı hareket etme durumunda ve kanunun ek 4. maddesi uyarınca, dijital iletim de dahil olmak üzere işaret, ses ve/veya görüntü nakline yarayan araçlarla servis ve bilgi içerik sağlayıcılar tarafından eser sahipleri ile bağlantılı hak sahiplerinin bu Kanunda tanınmış haklarının ihlali halinde, hak sahiplerinin başvuruları üzerine ihlale konu eserlerin üç gün içinde içerikten çıkarılması ihtar edilir. Söz konusu istemin yerine getirilmemesi halinde Cumhuriyet savcısına yapılan başvuru üzerine, üç gün içinde servis sağlayıcıdan ihale devam eden bilgi içerik sağlayıcısına verilen hizmetin durdurulması istenir. İhlalin durdurulması halinde bilgi içerik sağlayıcısına yeniden servis sağlanır. Ancak ihlalin durdurulması halinde bilgi içerik sağlayıcısının söz konusu fiili Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca suç teşkil eder (<http://www.telifhaklari.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=397>). Eser sahibinin haklarına bir tecavüz olduğunda hak sahibi hukuk ve ceza davaları açmaya yetkilidir. Tecavüz halinde üç katı tazminat, üç aydan altı yıla kadar hapis cezası, yüksek miktarda para cezaları ve korsan ürünlerin imhası gibi yaptırımlar kanunca öngörülmüştür.

5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu bu kişilere tanıdığı hakların idaresini ve takibini, alınacak ücretleri tahsilini ve hak sahiplerine dağıtımını sağlamak amacıyla, kanunda belirtilmiş alanlarda birlikler kurulmuştur. Türkiye'de toplu ve bireysel hak yönetiminden sorumlu meslek birlikleri, gelişmiş ülkelerle karşılaştırıldığında oldukça geç bir tarih olan 1986 yılında kurulmaya başlamışlardır. Bu birlikler en genel anlamıyla hak sahiplerinin haklarını yasal çerçeve içerisinde korunmasını sağlamak için kurulmuşlardır. Ülkemizde bu konuyla ilgili birçok meslek birliği kurulmuştur. Müzik eseri sahipleri için ülkemizde dört farklı meslek birliği vardır. Bunlar; 08.12.1986 tarihinde bu yana faaliyetlerini sürdüren, müzik eseri sahiplerinin; besteci, söz yazarı, aranjör ve editörlerin 5846 sayılı kanunumuz ile tanınmış haklarının idaresini ve takibini, alınacak ücretlerin tahsilini ve hak sahiplerine dağıtımını sağlamak amacıyla faaliyette bulunmakta olan Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM), 02.08.1999 yılında Kültür Bakanlığı tarafından resmi kuruluşu onaylanan, kendisine üye olan eser sahiplerinin; besteci, söz

yazarı, aranjör ve yayımcıların eserleri için müzik kullanıcılarına izni ve lisans yetkisini veren, mali haklarını toplayan ve toplanan telifleri üyesi eser sahiplerine dağıtan bir meslek kuruluşu olan Müzik Eserleri Sahipleri Meslek Birliği (MSG), 03.08.2000 yılında Kültür Bakanlığı'nın makam onayı ile tüzel kişilik kazanmış Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği MÜ-YAP ve 19.04.2000 tarihinde yine Kültür Bakanlığı'nın onayı ile tüzel kişilik kazanmış olan Müzik Yorumcuları Meslek Birliği'dir (MÜYORBİR) . Telif haklarının gözetildiği her ülkede MESAM, MSG, MÜ-YAP ve MÜYORBİR gibi telif haklarını toplayıp bunların dağıtımını yapan kurumlar bulunmaktadır. Her ülkenin ve her kuruluşun bu meslek birliklerinde olduğu gibi kendi yasaları ve kuralları vardır. Bu meslek birlikleri, ülkemizdeki yasal hakların takibinin yanında yaptığı uluslararası sözleşmeler sayesinde farklı ülkelerdeki hak ihlallerinin takibinde yapmaktadır. Gücünü eser sahiplerinin bölünmez bütünlüğünden alan, üyeleri arasında ve uygulamalarında din, dil, ırk ve müzik türü ayrımı yapmayan, tüm uygulamalarında, yasalar çerçevesinde, gelişmiş meslek birliklerinin ilkelerini izleyen, uygulamalarında şeffaflık ilkesinin esas olduğu ve eser sahiplerinin yasal çıkarlarını en etkin şekilde korumayı amaçlayan MESAM 1989'dan beri müzik, sinema, edebiyat, tiyatro ve plastik sanatlar alanında faaliyet gösteren eser sahiplerini temsil eden Uluslararası Telif Birlikleri Konfederasyonu CISAS'ında üyesidir. Bu meslek grupları üye olmak şartıyla, eser sahiplerinin ve bağlantılı hak sahiplerinin ortak çıkarlarını korumak amacıyla kurulmuş birliklerdir.

## **SONUÇ VE DEĞERLENDİRME**

Fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan icracı sanatçıların, seslerin ilk tespitini yapan fonograf yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını belirlemek, korumak, bu ürünlerden yararlanma şartlarını düzenlemek, öngörülen esas ve usullere aykırı yararlanma halinde yaptırımlar getirmek suretiyle ilgili kişileri cezalandırmak ve yapıt sahiplerini korumak ve gözetlemek fikir ve sanat eserleri kanunuyla mümkün kılınmıştır. Ülkemizde toplu ve bireysel hak yönetiminden sorumlu meslek birliklerinin 1986 yılından itibaren kurulmaya başlamış olması, gelişmiş ülkelerle karşılaştırıldığında oldukça geç bir tarihtedir. Bu sebeplerden dolayı telif hakları konusu ne yazık ki 90'lı yıllardan itibaren önem arz etmeye başlamıştır. Sanat eseri üreticilerinin haklarının korunması amacı ile kurulmuş olan bu birliklerin çoğalması, yasalar çerçevesinde hakların korunmasını da arttıracaktır. Bunun yanında telif hakları konusunun yasal bir hak olduğu, sanat eserlerinin istenildiği gibi çoğaltılamayacağı gerçeklerinin topluma kabullendirilmesi gerekmektedir. Bilinçli bir toplum illegal kullanımın azalmasını sağlayacaktır. Bu açıdan başta eser üreticileri olmak üzere bizlerin daha sonra illegal kullanımı önleyebilmek için toplumun konu ile ilgili yasal düzenlemeleri bilmeleri gerekmektedir.

## KAYNAKLAR

AYİTER, Nuşin (1972), "Hukukta Fikir ve Sanat Ürünleri", Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları.

ÇAKMAK, Diren (2007), "Osmanlı Telif Hukuku İle İlgili Mevzuat", <http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s21/cakmak.pdf>, Erişim Tarihi: 12.11.2013.

DIJK, Theon Van (1994), "The Economic Theory of Patents: A Survey", Merit Research Memorandum 2/94-017, <http://www.merit.unu.edu/publications/rmpdf/1994/rm1994-017.pdf>, Erişim Tarihi: 12.11.2013.

DUMAN, Ömer., KARYAĞDI, Nazmi (2000), "Telif Kazançlarının Hukuki Mahiyeti ve Vergilendirilmesi", Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

EREL, Şafak N. (1998), Türk Fikir ve Sanat Hukuku, Ankara: İmaj Yayınevi.

TBMM (2013), "İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi", <http://www.tbmm.gov.tr/komisyon/insanhaklari/pdf01/203-208.pdf>, Erişim Tarihi: 12.11.2013.

MESAM (2013), [http://www.mesam.org.tr/mesam-hakkinda\\_2\\_4](http://www.mesam.org.tr/mesam-hakkinda_2_4), Erişim Tarihi: 12.11.2013.

MSG (2013), <http://www.msg.org.tr/tr-TR/Aboutus.msg>, Erişim Tarihi: 12.11.2013.

MÜ-YAP (2014), <http://www.mu-yap.org/index.asp>, Erişim Tarihi: 05.04.2014.

MÜYORBİR (2014), <http://www.muyorbir.org.tr/>, Erişim Tarihi: 05.04.2014.

OESD (1997), "Patents and Innovation in International Context", OECD/ GD (97) 210, Paris.

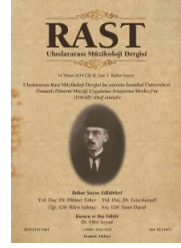
WIPO (2013), <http://www.wipo.int>, Erişim Tarihi: 12.11.2013.



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



## XX. YÜZYIL HAREZM MAKAM MÜZİĞİNDE TERMINOLOJİ SORUNLARI<sup>1</sup>

Hüseyin AKBAŞ<sup>2</sup>

### ÖZET

Özbek Türkleri makam müziğinin temelleri; Farabî, İbni Sina, Safiyüddin Urmevî, Abdülkadir Meragî gibi daha birçok müzikbilimci tarafından atılmış ve VIII. yüzyıldan günümüze kadar çeşitli evrelerden geçerek bir sistem haline gelmiştir. Bugün Özbek Türkleri makam müziğini; Fergana-Taşkent, Buhara-Semerkant ve Harezmi makamları olmak üzere üç ayrı grupta incelemek mümkündür. Doğu halklarının makam müziği temelini oluşturan şeş-makam ve on iki makam sistemleri, bu makamların temelini oluşturmaktadır. XIX. yüzyıl Hive hanlığı döneminde müzikbilimle ilgili çalışmalar Harezmi bilim adamları aracılığıyla artmıştır. Keşifler devam ederken müziğin bilimine olan ilgi oldukça artmış; bunun sonucunda ise yeni kitaplar ve görüşler ortaya atılmıştır. Dolayısıyla; Harezmi makam müziğinde bir gelişme çağı başlamış, akabinde ise terminolojik çalışmalar hız kazanmıştır. Makalede, XX. yüzyıldaki Harezmi makam müziğinin gelişmesiyle ortaya çıkan terminolojik sorunlar, Özbek Türkleri makam müziği çalışmaları ekseninde incelenmiştir. Tespit edilen sorunlar ise; günümüz Özbek Türkleri makam müziği nazariyesi göz önünde bulundurularak çözüm yolları aranmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** terminoloji sorunları, makam, şeş-makam, Harezmi makamları, Özbek müziği

<sup>1</sup> İşbu makale 6-7 Kasım 2013 tarihleri arasında Gazi Üniversitesi tarafından düzenlenen I. Genç Akademisyenler Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur.

<sup>2</sup> Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü, Türk Halk Müziği Ana Sanat Dalı, akbashus@gmail.com

## TERMINOLOGY PROBLEMS OF KHWAREZM MAQAM MUSIC IN XX. CENTURY

### ABSTRACT

Laying the foundations of music of Uzbek Turkics' in by many musicologists as Al-Farabi, Avicenna, Safiyuddin Urmevi, Abd al-Qadir Maraghi from 8<sup>th</sup> century to the present day has become a system through various stages. Today, it is possible to study Uzbek Turkics' maqam music divided in three different groups. They are Fergana-Tashkent, Bukhara-Samarkand and Khwarezm maqams. Eastern peoples who make up the traditional shashmaqam and twelve maqam music systems lay the basis of the maqams aforementioned. The period of Khiva khanate in the 19<sup>th</sup> century has seen increased studies about the scientific aspects of music by Khwarezmian scientists. These discoveries continue to increase interest in the science of music; new books and opinions have emerged as a result. Thus, thereafter, began an epoch of development of maqam music in Khwarezm and subsequently, the terminological studies gained momentum. This is examined problems of terminology emerged in the 20<sup>th</sup> century with development of Khwarezm maqam music in axis of the studies of Uzbek Turkics' maqam music in this article. The problems identified are take into consideration the present-day Uzbek Turkics' maqam music theory their solution was sought.

**Key words:** terminology problems, maqam, shashmaqam, Khwarezm maqams, Uzbek music

### GİRİŞ

Özbek Türkleri makam müziğinin temelleri; Farabî, İbni Sina, Safiyüddin Urmevî, Abdülkadir Meragi, Abdurahman Camî, Necmettin Kevkebî gibi daha birçok müzikbilimci tarafından atılmış ve VIII. yüzyıldan günümüze kadar çeşitli evrelerden geçerek bir sistem haline gelmiştir. 20. yüzyılda makam müziğinin öğrenilmesi ve yaygınlaşması için birçok metot geliştirilerek; diziler, perdeler, türler, çalgılar ve nota yazımlarıyla ilgili çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Yapılan bu çalışmalar, bugünkü makam müziğinin temelini oluşturmuştur. Bugün, şark müziğinin temel yapı taşlarını oluşturan makam müziği; Orta ve Güney Asya, Orta Doğu ve Türkiye’de yaygın olarak icra edilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde yapılan seferler sonucunda ise makam müziği daha da geniş bir alana yayılarak, Kuzey Afrika ve Avrupa’ya kadar ulaşmıştır.

Dünya üzerinde temel anlamıyla “makam” sözü çeşitli adlarla anılmaktadır. Örneğin, Türkiye, Balkan Türkleri ve Araplarda makam (Shiloah, 2001: 115), Özbek Türkleri ve Tacikler arasında makom (Abdulahitov, 2003: 341), Farslarda destgâh (Abdoli, 2011: 275), Azerbaycan Türklerinde muğam (Kuşoğlu, 2007: 496), Türkmen ve Uygur Türklerinde mukam (Baskakov vd. 1968: 458) ve Hintlerde ise rak (Fitrat, 1927: 6) ya da raga (Kerimov, 2013: 110) olarak adlandırılmaktadır.

Günümüz Türkiye kaynaklarında “makam” sözü; “bir dizide, bir ya da birden fazla sesin/perdenin güçlendirilmesiyle oluşan ezgi veya ezgiler demetinin belirli bir sesle bitmesiyle var olan işitsel etki” (Akdoğu, 2003: 12) için kullanılmaktadır. Diğer yandan makam:

Kâzım Uz'a göre; "belirli bir yada birkaç aşıt üzerinde belirli bir gidiş (seyir)." (Uz, 1964: 42)

Mehmet Özbek'e göre; "belirli köklerin oluşturduğu dizi içinde başlangıç, güçlü, geçici durak ve durak seslerinin önemini belirterek, bir kurala dayalı olarak yapılan gezinmeyle oluşan ezgi kalıbı." (Özbek, 1998: 129).

Yılmaz Öztuna'ya göre; "bir durak ile bir güçlüünün etrafında onlara bağlı olarak biraraya gelmiş seslerin umumî hey'eti." (Öztuna, 2000: 228)

Ahmet Say'a göre; "Geleneksel sanat müziğimizde seslerin durak ve ikinci durak(lar) çerçevesindeki seyri ve örgüsü." (Say, 2010: 405).

Sultonali Mannopov'a göre; "makam sözünün leksik anlamı Arapçadan gelmektedir ve "yer", "mekân" anlamları taşımaktadır. Müzikal anlamda ise; sesin olduğu yer veya tam anlamıyla perde manasını taşımaktadır." (Mannopov, 2004: 23).

Al-Fârâbî ve İbn-i Sina da dâhil olmak üzere, tüm Orta Asya müzik nazariyatçıları "makam" sözünü, tam anlamıyla bir lad<sup>3</sup>, yani dizi manasında kullanmışlardır. (Akbarov, 1987: 194–195). Makam musikisinin köken olarak eski Yunan müziğine dayandığıyla ilgili birçok kaynakta not düşülmüştür. Örneğin, Erol Sayan, "Müziğimize Dair – Görüşler, Analizler, Öneriler" adlı kitabında Ziya Gökalp'ten bir alıntı yaparak: Avrupa Musıkîsi girmeden evvel, memleketimizde iki çeşit musıkî vardı. Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans'tan alınan Şark Musıkîsi, diğeri eski Türk Musıkîsinin devamı olan halk melodilerinden ibaretti. Şark Musıkîsi de, Garp Musıkîsi gibi eski Yunan Musıkîsinden doğmuştu (Sayan, 2003: 3) demiştir.

## TÜRKİYE ve ÖZBEKİSTAN EKSENİNDE "MAKAM"

Makam müziği şüphesiz kendini her dönemde zenginleşirmiş ve en değerli somut olmayan kültürel miras öğelerimizden birisi olmuştur. Tarihte yaşanan savaş, göç, ölüm gibi hayatın gerçekleri yüzünden makam müziği zaman zaman gerilemiş ya da bunun aksi olarak gelişmiştir. Bazı fikir ve düşünceler kaleme alınarak sonsuzlaştırılmış, bazılarıysa bilginleri tarafından aktarılamadan -ölüm ya da istilalar sebebiyle- yok olup gitmiştir.

Hicrî VIII. asırda (13. yüzyılın sonları) meşhur Emir Timur'un kanlı savaşları Asya ülkelerini alt üst ediyordu. Emir Timur hangi ülkeyi alsa; oradaki büyük âlimleri, ustaları, şairleri ve sanatkârları Semerkant'a getirirdi. Bu yolla kendi başkentini dünyanın en büyük şehri yapmaya çalışırdı. Zübdetü-l-Edvâr ve Makâsidü-l-Elhân isimli musiki kitaplarını yazan Abdulkadir Meragi ile Şerefiyye isimli musiki kitabını yazmış olan Safiyüddin Urmevî bu getirilenler içerisindeydi. (Fıtrat, 1993: 38–39).

Özbek makam müziğinin kurucularından olan ve aynı zamanda "sistemci okul" mensupları olarak da anılan Safiyüddin Urmevî ve Abdulkadir Meragi, Semerkant şehrinde musiki adına büyük çalışmalar yürüten yazarlarımızdandır. Emir Timur'un bugünkü İran'ın Urmiye ve Marağa şehirlerinden olan bu iki âlimi Semerkant'a getirmesiyle; makam müziğinin merkezi adeta bu şehir olmuş, bu yolla Orta Asya'ya yayılmış ve âlimlerin yaptıkları çalışmalarla gelecek nesillere musikimizle alakadar belgeler miras kalmıştır. 20. yüzyılda şark medeniyetine mensup tüm halklarda Arap ve Fars kültürünün tesiri aşikârdır. Bundan olsa gerek, birçok musiki âlimi Arap ya da Fars olarak bilinirdi. Bunun böyle

<sup>3</sup> Farklı frekanstaki seslerin birleşimi (Dolzhanskiy, 2000: 142).



olmadığıyla ilgili Sadeddin Nüzhet ERGUN, Türk Musikisi Antolojisi adlı kitabında şöyle demiştir:

“Farabi (vefatı: 339–950)’den başlayarak, İbni Sina (vefatı: 428–1036), Meragalı Abdülkadir (vefatı: 838–1439)...gibi Türk nazariyatçılarının Arapça, Acemce yazdıkları bu yanlış fikirlere sebep olmuştur. İran’da, Hindistan’da, Azerbaycan’da, Bağdad’da, hülâsa Türklerin yayıldıkları bir çok İslâm memleketlerinde yetişen değerli musiki üstadlarının tamamile Türk ırkına mensub olduklarını görüyoruz.” (Ergun, 1942: 7).

Bugün geleneksel Türk müziğinde yaklaşık olarak 500 makam bulunmaktadır. Bunların birçoğu günümüzde kullanılmamakta olup unutulmaya yüz tutmuştur. Ülkemizde kullanılmayan bu makamların örneklerine Türkiye dışı makam musikisi içerisinde rastlamak mümkündür; fakat bu makamlar icra ve usul yönünden farklılıklar içermektedir. Türk sanat musikisinde makam icracılığı nazariye ve uygulamada farklılık göstermektedir. Örneğin, Uşşak makamında seğâh perdesi, teoride bir koma bemol gözüktüğü halde, uygulamada bu perde bir-iki koma kadar pes basılır (Ergöz, 2007: 99). Özbek Türkleri makam müziğinde ise icralar bazı dönemlerde farklılaşmıştır. Örneğin, 1958 yılında neşredilen nota yazılarında Neva makamının karar sesi *do* gösterilmiştir; fakat daha sonradan karar ses olarak *mi bemol* belirlenmiştir. 1980 yıllarında yeniden neşredilen nota yazılarında ise bu karmaşıklık onarılmaya çalışılmış ve Neva makamının karar sesi *fa* olarak belirlenmiştir (Rajabov, 2006: 401).

Özbek makamları XIX. yüzyılın başlarına doğru notaya alınmaya başlamıştır (Mamadjanova, 2011: 34). Özbek makamları notaya alınmadan önce tıpkı Türk halk ve Türk sanat müziğindeki gibi meşk yoluyla ağızdan ağza aktarılmıştır. Notaya alındıktan sonra da meşk geleneği sürdürülmüş ve günümüze kadar gelmiştir. Bu zamana kadar aktarılan makamlar; icracıları tarafından -istemedi de olsa- birçok değişikliğe uğratılmış ve bu yolla birçok makamsal eserlerde varyantlar açığa çıkmıştır. Özbek makam müziğini oluşturan en önemli unsurların başında makamla icra edilecek olan sözler yer alır. Güftesi güçlü olmayan eserleri, Özbek Türkleri makam müziği içerisinde bulmak neredeyse imkânsızdır. Genellikle makam güfteleri; *Lütfî*, *Babur*, *Meşrep*, *Nevaî*, *Mukumî*, *Furkat*, *Huveyda* gibi büyük şairlerin gazellerinden seçilmektedir. 20. yüzyılda bestelenen makamsal eserlerin usullü sözde gizli olan aruz ölçüsüyle belirlenmektedir. Özbek makam müziğinde usul darpları eski zamanlardan bu yana iki türlü seslendirilmiştir. İlk olarak *ten-tene-tenenen* şeklindeki seslendiriş, daha çok Özbekistan’ın Harezmi vilayeti dışında kalan vilayet ve illerde kullanılmıştır. Harezmi’de ise bu seslendirme; *tak-taka-taka-gub* şeklinde olmuştur. Sözünü ettiğimiz bu usul darpları, genellikle güftenin kelimelerine sentaktik ve semantik prozodiye uygun olarak icra etme hususunda yardımcı olmaktadır.

XVII. yüzyılın sonlarına doğru Harezmi makam müziği hâlâ meşk usulüyle geleneğini sürdürüyordu. Bu devirde; Hiveli musikişinas Niyazcan Hoca, Buhara’ya gitmiş ve orada bir müddet yaşamıştır. Bu süre içerisinde şeş-makam küyelerini öğrenerek memleketine geri dönmüştür. II. Muhammed Rehim Han zamanında musiki oldukça gelişmiş ve ilerlemiştir. Hanın kendisi de ayrıca musikiyle ilgilendiği için yaptığı beste ve küyeler Özbek makam müziği literatürüne girmiştir. Muhammed Emin Han zamanında “Kamil” mahlaslı Pehlevanniyaz Mirzabaşı makamlar üzerine araştırmalar yapmış ve bu konuda kendini geliştirmiştir. Mirzabaşı, II. Muhammed Rehim Han zamanında yeni bir müzikal notasyon hazırlama yolunu aramıştır. Kendisi tanbur sazını iyi icra ettiği için, bu çalgıyı temel alarak

bir nota sistemi hazırlamış ve bunun sayesinde şeş-makamı notaya almışlardır. Bu işlemi aynı şekilde halk küyleri üzerinde de uygulama çabaları olmuştur; fakat bunu gerçekleştirmek öyle kolay olmamıştır. Küylerdeki usul ve ahenk farklılıkları sebebiyle uygun bir şekilde notalama sağlanamadığı için bu işten vazgeçilmiştir.

Özbek makamları günümüz nota sistemine aktarılmadan önce, Kâmil mahlaslı Pehlevanniyaz Mirzabaşı tarafından bulunan “Harezmi çizigi” isimli nota sistemi kullanılmaktaydı. Bu nota sistemi sayesinde şeş-makamın tasnif<sup>4</sup> ve müşkülât kısımları notaya alınmıştır. Pehlevanniyaz Mirzabaşı’nın bulduğu bu nota sistemi; kendi oğlu ve öğrencisi olan Muhammed Resul Mirzabaşı’nın çabalarıyla halk arasında yayılmış ve birçok kişi bu kitaplar aracılığıyla şeş-makam küylerini öğrenmiştir. (Hamidov vd. 2006: 12–13).

Sovyetler birliği döneminde Özbekistan’da çalgı aletlerini yeniden yapılandırarak perde düzenini tampere sisteme uygun hale getirme çabası, yani çalgıların Avrupa ses sistemine göre uyarlanması 1930’larda başlamış ve bu uygulamanın neticesinde Özbek makam müziğinin ana yapısı olan makam dizileri ciddi derecede hasar görmüştür. Bu dönemde Özbek çalgı aletlerinin tekdüze bir tampere sisteme dayandırılmasıyla birlikte makam müziğinin aslı yapısı bozulmuştur. (Zufarov, 2013). Yapılan bu tür uygulamalar Özbek makam müziğinin temel yapısını teoride bozmuştur; fakat usta musikişinasların öğrencilerine meşk yoluyla makam bilgisi ve eserlerini aktarmasıyla esas yapı korunmuştur.

Bugünkü Özbekistan, coğrafi konum itibarıyla dil ve müzik açısından; Oğuz, Kıpçak ve Karluk öğelerini barındırmaktadır. Özbekistan’da makam müziği doğudan batıya doğru; *Andican, Fergana, Nemengen, Taşkent, Semerkant, Buhara ve Harezmi*’de yaygın olarak kullanılmaktadır. Mezkûr iller dışında kalan bölgelerde ise ağırlıkta halk müziği icra edilmektedir.

## ÖZBEKİSTAN’DA MAKAM MÜZİĞİ

Özbek Türkleri makam müziği, doğu halklarının makam müziği temelini oluşturan şeş-makam ve on iki makam sistemlerini içerisinde barındıran bir yapıya sahiptir. Geçmiş uzun yıllara dayanan bu makam sistemleri, günümüze kadar çeşitli değişimlere uğrayarak gelmiştir. Temel dizilere ilave olarak bazı şubeler eklenmiş ve bu tür özelliğe sahip olan yapılar çeşitli usullerle seslendirilmiştir. Eklenen şubelerin çoğunun eski zamanlarda bestekârlar tarafından oluşturulduğu bilinmektedir. Günümüzde ise bu bestekârların kim olduğu bilinmediği için zaman içerisinde bazı makam küyleri anonim hale gelmiştir. Özbek Türkleri makam müziği yapılarını üslûp yönünden tasnifleyecek olursak; Semerkant-Buhara, Fergana-Taşkent ve Harezmi Makamları olmak üzere üç ayrı grupta incelemek mümkündür.

“Semerkant-Buhara” makamları şeş-makam dizileri üzerinde işlenen makamsal yapıları içermektedir. Şeş-makam dizileri saray ortamında tamamıyla XVIII. yüzyılda gelişimini tamamlamıştır. Toplamda altı makamdan oluşmaktadır: *Büzürk, Rast, Neva, Dügâh, Segâh ve Irak*. “Harezmi” makam dizileri biraz farklı yapılara sahip olmakla birlikte; *Büzürk, Rast, Neva, Dügâh, Segâh, Irak ve Pençgâh* makamlarından ibarettir. “Fergana-Taşkent” makam dizileri, diğer bölgelerin makamları gibi belirli bir başlık altında toplanamadığı için bu yönüyle kendini belli etmektedir. Fergana-Taşkent makamları; *Gülyâr-Şehnaz, Beyat, Dügâh Hüseyinî, Çargâh, Nesrullâyi, Miskin, Acem, Segâh, Münacat* gibi makamlardan oluşmaktadır. (Yunusov, 2001).

<sup>4</sup> Şeş-makamın müşkülât kısmının başında yer alan küydür.

Coğrafi yapı itibariyle çeşitli halklara ev sahipliği yapan Buhara ve Semerkant şehirleri çok kültürlü bir yapıyı da bünyesinde barındırmaktadır. Sınırları keskin bir şekilde şeş-makam ile çizilmiş olan bu coğrafyadaki çok kültürlülüğü müzikal yapılarda da hissetmek oldukça mümkündür. Harezmi makamları; diğer bölgelerin makam icralarına göre biraz farklı olmakla birlikte, eser icralarında kullanılan çalgı aletlerinin aynı zamanda halk müziği icralarında da kullanıldığı görülmektedir. Harezmi, konumu itibariyle Türkmen ve Karakalpak müziği özelliklerini de taşımaktadır. Bir geçiş bölgesi olan Harezmi, bugün çoğunlukta Türk-Oğuz grubunun yaşadığı bir bölgedir. Makam müziklerinin icralarında - bizim çalgılarımız arasında da yer alan- tar ve sipsi gibi çalgıları görmek mümkündür. Bunun yanı sıra, Harezmi müziklerinde bol ahenk ve hareketliliğin var oluşu kaçınılmazdır. Bu yapıyla diğer bölgelerden kolaylıkla ayırt edilebilmektedir.

Andican, Nemengen, Fergana ve Taşkent'i içine alan Fergana-Taşkent makamları, makam kaidelerine bağlı kalınarak icra edilmektedir. İçerisinde keskin bir çizgisinin bulunmaması; bölgenin şeş-makam, on iki makam gibi sistemlerden beslendiği ve Güney Asya ile Orta Asya arasında bir köprü vazifesi gördüğü -komşu ülkelerin makam müzikleriyle karşılaştırıldığında- çok iyi anlaşılmaktadır. Bu bölgede "aşule" adını taşıyan ve aynı zamanda Anadolu Türk halk müziği geleneğimizde de "asula" adıyla anılan bir alttür vardır. Ne yazık ki, Türkiye sahasında yapılan çalışmalarda bu alttürle ilgili sözlük kaynaklarından başka bir kaynak bulmak neredeyse imkânsızdır.

Diğer yandan Özbekistan sahası içerisinde bu türle ilgili birçok görüş ve tanım bulunmaktadır. "Aşule"yi kaynaklar ışığında tanımlayacak olursak; özlük duyguları coşkun bir dille anlatan gazel veya şiirler zemininden oluşan, makamsal kaideler doğrultusunda kendine özgü; karar, durak, asma kalış ve genişlemeleri bulunan, bir veya birden fazla kişi ile seslendirilebilen eserlerdir, diyebiliriz. (Akbaş, 2012: 2). Aşuleden türetilerek geliştirilmiş bir alttür daha vardır ki bunun adı; kette aşuledir. Kette aşuleler, makamların tüm özelliklerini içeren bir yapıya sahiptir. Özbek toylarının vazgeçilmezlerinden olan ve sabahın erken saatlerinde yapılan "nahorgi aş" adı verilen merasimlerde sıklıkla icra edilmektedir. Bugün, Özbek Türkleri makam müziğinin önemini ve gelişim sürecini belirtmek amacıyla Ferganalı hafızlar ve sazandeler; "makamların gövdesi, Harezmi'de; dalları, Buhara'da; meyvesi ise Fergana'dadır" (Hayitova, 2009: 9) demişlerdir. Özbekistan'da var olan makamla ilgili çalışmaların, XX. yüzyılın 70'li yıllarında büyük hız kazandığını görmek mümkündür. Bu konuda onlarca eserlerin ünlü besteciler tarafından sahnelenmesi, çeşitli bilgi şöleni ve kongrelerin oluşturulması çalışmaların arttığını göstermektedir. XX. yüzyıl Özbek makam müziğiyle ilgili yapılan çalışmalar hakkında "Özbekistan Milli Ansiklopedisi" aşğıdaki malumatları vermiştir:

*"XX. yüzyıldan bugüne kadar Özbek bestekârlar makamlardan esinlenmiştir. Hacı Abdulaziz, Hafız Sadirhan, Yunus Recebî, F. Sadıkov, K. Cabbarov, S. Kalanov, Arifhan Hatemov, Fettahhan Memedaliyev gibi birçok bestekâr makam müziği temelinde eserler bestelemişlerdir. Makam temelinde bestelenen bazı eserler: V. Uspenskiy'nin Ferhat ve Şirin; R. Gliyer ve T. Sadıkov'un Leyla ile Mecnun; Muhtar Eşrefi'nin Dilaram Operası; Mutel Burhanov'un Ali Şir Nevai'ye Kaside; M. Mahmudov'un Neva ve M. Taciyev'in 3. Senfoni, 9. Senfoni, 11. Senfoni. Makam sanatını genç nesillere daha iyi aktarmak için Özbekistan'da 1983'ten beri her dört yılda bir icracılar buluşması organize edilmektedir. 1993, 1996 ve 1999 yıllarında düzenlenen "Recebihanlık" isimli kongre ve bilgi şölenleri, 1978, 1983, 1987 ve 2001 yıllarında Semerkant'ta düzenlenen Uluslararası Müzikbilimciler Sempozyumu, 1988*

*yılında Berlin, 1996 yılında Finlandiya ve 1999 yılında İstanbul'da düzenlenen bu etkinlikler makamla ilgili gerçekleştirilen bazı çalışmalardır. 1987 yılından beri UNESCO bünyesinde "makam" adlı bir bilimsel topluluk ayrıca faaliyetler yürütmektedir." (Abdulahitov vd. 2003: 544).*

## **HAREZM MAKAMLARI**

Semerkant'a getirilen tüm büyük âlimler, ustalar, şairler ve sanatkârlar sayesinde Semerkant XIV. yüzyılın makam müziği merkezi olmuştur. Bu bilim adamları sayesinde Semerkant dünya sanat merkezi haline getirmiş ve bu dönemde müzik nazariyesi üzerindeki çalışmaların sistemleştirilmeye başlandığı görülmüştür. IX. yüzyılda El-Kindi'nin keşfettiği ebced notasının bulunmasından XIX. yüzyıla kadar ilerleyen süreç içerisinde, nazari çalışmalar makam müziği açısından büyük gelişmeleri beraberinde getirmiştir. XIX. yüzyılda Kâmil Harezmi tarafından bulunan tanbur çiziği adlı nota sistemi, dönemde müzik adına gerçekleştirilen en büyük buluşlardan sayılabilmektedir. Tanbur çiziğinin bulunmasından sonra; şeş-makam küyleri Kamil Harezmi'nin oğlu Muhammed Resul Mirza tarafından notaya alınmış ve bu nota sistemi sayesinde dönemin makam müziği günümüze kadar ulaştırılmıştır. (ayr. bkz.: Nota 1).

Makam müziği, batı müziği gibi tampere bir düzene sahip olmadığı için notasyonda kullanılan değiştirici işaretler, kimi zaman nota değerlerini göstermemektedir. Bu sorun, makam müziğindeki ses yapısını tam anlamıyla bilmeyen bir müzisyenin -nota yardımı dahi olsa- icrayı aslından uzak seslendirebilme ihtimalini ortaya koymaktadır. Bu yolla elbette ki makam müziğini tam anlamıyla öğrenmek mümkün değildir. Notalama hususunda var olan problemler hâlâ Özbek müziğinde devam etmekte olup çeşitli çözüm yolları bazı müzikologların önerileriyle telafi edilmektedir. Örneğin, bu sorunları çözmek amaçlı Özbekistan Devlet Konservatuvarı öğretim görevlileri ve öğrencilerinden oluşan Omnibus Müzik Topluluğu, "Makamat" isimli bir proje başlatmışlardır. Bu proje sayesinde, şeş-makam küyleri yeniden notaya alınmaya başlamıştır. Notalama tekniği olarak batı müziği nota sistemi ele alınmıştır; fakat koma sesleri göstermek için ayrıca bir değiştirici işaret kullanmak yerine -daha açıklayıcı olsun diye- icradaki çertiş<sup>5</sup> biçimini ve ses tutuşlarını gösteren bir mikroskobik tablo eklemiştir. (ayr. bkz.: Nota 2, 4 sayfa).

Eski zamanlarda musikişinas ve birçok Özbek hanının çabalarıyla makamlara yeni küyler eklenmiştir. Örneğin, II. Muhammed Rehim Han'ın iyi bir şair, sazende, bestekâr ve hafız olduğu herkesçe bilinmekteydi. Eski makam küyleri doğrultusunda; Neva, Segâh, Dügâh gibi makamlara küyler bestelediği ve Firuz I, Firuz II, Firuz III gibi icralarının halk arasında meşhur olduğu bilinmektedir. Hatta döneminde Harezmi makamlarını halkın manevî mirası olarak kabul etmiş ve makamları küçümseyen ya da bozarak icra edenlerin sert bir şekilde cezalandırılması için bir ferman çıkarttığı kaynaklarda açıkça belirtilmiştir. (Mannopov, 2004: 38).

---

<sup>5</sup> Çertmek, parmaklarla çalgı aletinin tellerine vurarak yapılan bir tür icra şekli. (Marufov vd. 1981: 364)

**Nota 1:** Harezmi "tanbur çizigi" notasına aktarılan segâh makamından bir "peşrev" ve günümüz nota yazısındaki karşılığı.

*Мухаммедаи ушшак*

♩ = 48

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

**Nota 2:** Omnibus Müzik Topluluğunun notaya aldığı “Muhammes-i Uşşak” makamının notası sayfa 1.

25

mp mf f mf f>mf mp mf mp

31

mf f>mf f>mf f>mf

37

mp f>mf f>mf f mp mf

43

f mf f>mf mp mf mp

**Nota 3:** Omnibus Müzik Topluluğunun notaya aldığı “Muhannes-i Uşşak” makamının notası sayfa 2.

**Nota 4:** Omnibus Müzik Topluluğunun notaya aldığı “Muhammes-i Uşşak” makamının notası sayfa 3.



The musical score is handwritten and consists of five systems of music. The first system (measures 72-77) features a melodic line with triplets and dynamic markings of *mp*, *mf*, *f*, and *mf*. The second system (measures 78-82) includes dynamic markings of *mp*, *mf*, and *f>p*. The third system (measures 83-88) shows dynamic markings of *mp*, *mf*, and *f*. The fourth system (measures 89-94) includes dynamic markings of *mp*, *mf*, and *f*. The fifth system (measures 95-98) features dynamic markings of *mp* and *mf*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and diagrams above the staff, including circled numbers (7, 4, 5, 6) and letters (a, b, c, d, e, h) with musical symbols and intervals like +60+25, +50+25+70+50, +70+50, +60+25, and +50+25+70+50.

**Nota 5:** Omnibus Müzik Topluluğunun notaya aldığı “Muhammes-i Uşşak” makamının notası sayfa 4.

II. Muhammed Rehim Han'ın şiirdeki mahlası "Firuz" (Ismoilova, 1991: 57) idi. Bahsettiğimiz; *Firuz I*, *Firuz II* ve *Firuz III* küyelerinin hana ait olduğunu bu yolla kısmen de olsa anlaşılabilir. II. Muhammed Rehim Han'ın şes-makama kattığı on üç tane küyün olduğu da çeşitli kaynaklarda yazmaktadır. Han'ın şes-makama eklediği küyeler aşağıdaki gibidir:

Rast makamına: *Muhammes-i Cedid-i Feruz* ve *Müseddes-i Cedid-i Feruz*

Neva makamına: *Sakîl-i Feruzşahî* ve *Çar Usûl-i Feruz*

Dügâh makamına: *Peşrev-i Feruz IV* ve *Sakîl-i Feruzşahî*

Segâh makamına: *Sakîl-i Feruzşahî*, *Se Usûl-i Feruzşahî* ve *Çar Usûl-i Feruz*

Büzürk makamına: *Muhammes-i Feruz*

Irak makamına: *Muhammes-i Feruzşahî I* ve *Muhammes-i Feruzşahî II*

Pençgâh makamına: *Sakîl-i Feruzşahî* küyünü ekleyerek toplamda 13 küye tamamlamıştır. (Hamidov vd. 2006: 28–29).

Özbek makam müziğinin saray etrafında sıklıkla kullanıldığını göz önünde bulunduracak olursak, tıpkı sanat müziğimizdeki gibi bir gelişim sürecinden geçtiği kolaylıkla gözlenebilmektedir. XIX. yüzyılda Harezmi makam müziğinin bilimine olan ilginin artmasıyla birlikte; yeni kitaplar ve görüşler ortaya atılmıştır. Dolayısıyla; Harezmi makam müziğinde bir gelişme çağı başlamış, akabinde ise terminolojik çalışmalar bu dönemde hız kazanmıştır.

Harezmi makamları, birçok âlim tarafından eserlerde farklı şekilde kaydedildiği de görülmüştür. Örneğin, Muhammed Yusuf Beyani'nin yeniden neşrettiği "Tanbur Çizgi" adlı eserde makamlar; *Dügâh*, *Rast*, *Neva*, *Irak*, *Segâh*, *Büzürk* gibi sıralanmış olup "şes-makam" tertibine, yani *Büzürk*, *Rast*, *Neva*, *Dügâh*, *Segâh*, *Irak* dizilişine denk gelmemektedir. I. Akbarov'un editörlüğünde neşredilen "Harezmi Makamları" adlı eserde ise; *Rast*, *Büzürk*, *Neva*, *Dügâh*, *Segâh*, *Irak* şeklinde düzene alınmıştır. Metniyaz Yusupov'un 1980 yılında yayımladığı 5 ciltlik "Harezmi Makamları" adlı kitabında ise; *Rast*, *Büzürk*, *Neva*, *Dügâh*, *Segâh*, *Irak* ve *Pençgâh* şeklinde sıralanmıştır. (Mannopov, 2004: 40). Bugünkü Özbek makam müziğindeki tertibî ve tasnifi yapılar Metniyaz Yusupov'un eserlerinde yer aldığı gibidir. Her bir makamın bünyesinde çeşitli terane, peşrev, nakış, ufar gibi kısımlar mevcuttur. Bunlar zaman zaman makam icralarında devre dışı bırakılmış olan kısımlardır. Makamın nirengi noktalarını gösteren bu kısımlar, süreç içerisinde gelişimi tamamlayarak günümüze kadar ulaşmıştır. (ayr. bkz: Tablo 1).

Pençgâh makamıyla ilgili olarak tarihte birçok kez tartışma yaşanmıştır. Tartışmalara sebebiyet verecek olan ilk eser; Harezmi edebiyatçı Mulla Bekcan Rahmanoğlu (1900–1939) ve sazende Muhammed Yusuf Devanzade (1881–1952) tarafından, 1925 yılında Moskova Kooperatif Neşriyatı aracılığıyla yayımlanan "Harezmi Müzik Tarihi" adlı kitapçıktır. Bu kitapçıkta Harezmi makamları, yedi makam olarak gösterilmiştir. Oysaki bu görüş atılmadan önce Harezmi'de şes-makam tertibi kullanılmaktaydı. Anlaşıyor ki o dönem "pençgâh makamı" da ayrı bir makam sayılarak; şes-makam, "haft makam" haline getirilmiştir. Kitapçıkta sözü edilen yedi makam; mensur ve manzum olmak üzere iki ayrı kısma bölünerek tasniflenmiştir. Bu tasnifleme kimi musikişinaslar tarafından uygun görülse de birçok kişi tarafından kabul edilememiştir.

**Tablo 1:** Rast Makamı

Harezmi «Tanbur Çizgi» adlı esere göre	«Harezmi Müzik Tarihine Dair Makaleler» kitabında verilen bilgiye göre	Metnyakub Harrat'ın 1934 yılında yazdığı nüsha	Metniyaz Yusupov'un 1958 yılında yazdığı neşri	Metniyaz Yusupov'un 1980 yılında yazdığı neşri
<b>Çalgı Bölümü (Çertim Üslubu)</b>				
Makam-ı Rast	Makam-ı Rast	Makam-ı Rast	Makam-ı Rast	Teni Makam
Terceh	Terceh	Terceh	Terceh	Terceh
Peşrev-i Gerdün	Peşrev-i Gerdün	Peşrev-i Gerdün	Peşrev-i Gerdün	Peşrev-i Gerdün
-	Mürebbe-i Kâmil	Mürebbe-i Kâmil	-	Mürebbe-i Kâmil
Muhammes	Muhammes-i Cedid	Muhammes	Muhammes	Muhammes
-	-	-	-	Peşrev I
Muhammes-i Pençgâh	Muhammes-i Cedid Firuz	Muhammes-i Cedid Firuz	Muhammes	Muhammes-i Firuz
-	-	-	-	Peşrev II
-	-	-	-	Peşrev III
Muhammesi Uşşak	Muhammes	-	Muhammes-i Uşşak	Muhammes-i Uşşak
Pençgâh	-	-	-	Peşrev IV
-	Mürebbe-i Rast	Mürebbe-i Rast Mirza	-	Mürebbe-i Rast
-	Mürebbe-i Rast	-	-	Муцаббаи Рост
Sakîl-i Vezmin	Sakîl-i Mirza Rast	Sakîl-i Rast	Sakîl-i Vezmin	Sakîl-i Mirza
Sakîl	Sakîl Mühürken	Sakîl Mühürken	-	Sakîl Mühürken
-	Ufar	Ufar Rast	Ufar	Ufar I
-	-	-	-	Ufar II
-	-	-	-	Gülufar
<b>Birinci Aşule Bölümü (Birinci Aytım Üslubu)</b>				
Makam-ı Rast	Makam-ı Rast	-	Makam-ı Rast	Ten-i Makam
Terane	Terane	-	Terane	Terane I
-	-	-	-	Terane II
-	-	-	-	Terane III
-	-	-	-	Terane IV
Süvare	Süvare	-	Süvare	Süvare
Nakş	Nakş	-	Nakş	Nakş
Talkin	Talkin	-	Talkin	Talkin
-	-	-	-	Mukadime
Nesr-i Uşşak	Nesr-i Uşşak	-	Feryad	Feryad Nesr-i Uşşak
Nesr-i Seba	Nesr-i Seba	-	Seba	Seba
Ufar	Ufar	-	Ufar	Ufar
Rast makamının ikinci aytım üslupları belirlenmiş olup aşağıda not edilmiştir:				
1. Kette Süvare. 2. Sevt-i Süvare, 3. Ufar-ı Süvare, 4. Gülufar-ı Süvare, 5. Firuz I, 6. Firuz II, 7. Sevt-i Firuz I, 8. Sevt-i Firuz II, 9. Terane I, 10. Terane II, 11. Müstezad, 12. Gülufar.				

Mensur; manzum olmayan yazı anlamını taşımaktadır. Bu kelimenin müzikal anlamı; şeş-makama başlarken müzik topluluğunun çaldığı “sözsüz” kısımdır. Bu kısımda eser yalnızca müzik ile icra edilmektedir. Manzum ise; şiir biçiminde yazılmış, düzenli, muntazam gibi manaları taşımaktadır. Şeş-makam içerisindeki müzikal anlamı ise; şeş-makamda müzik topluluğunun “çalgi ve koşuk” eşliğinde, yani sözlü olarak eseri icra ettikleri kısımdır.

Bu dönemdeki ilk terminolojik yaklaşımlar -elde ettiğimiz kaynaklara göre- mezkûr kitapçık zamanında başlamıştır. Yazarlar; “pençgâh makamı”nı ilk olarak “yarım makam” olarak yola çıktığını, sonrasında ise Muhammed Resul Mirzabaşı tarafından bu makama eklenen birkaç küy sayesinde “tam makam” niteliği kazandığını not edilmiştir. (Hamidov vd. 2006: 13).

Abduruf Fıtrat, 1927 yılında Özbekistan Devlet Neşriyatı aracılığıyla Semerkant’ta yayımladığı “Özbek Klasik Müziği ve Tarihi” isimli kitabında ise bu konuya dikkat çekerek; tasniflendirmenin yanlış olduğunu ve makam olarak kabul edilecek bir dizinin ne gibi özelliklere sahip olması gerektiğini çeşitli tarihi kaynaklarla anlatmıştır. Ayrıca yazar kitabında makamları tasniflendirme yoluna da gitmiştir. A. Fıtrat makamları; müşkülât, nesir ve ufar olmak üzere üç ayrı dala ayırmıştır. Müşkülât, makamın yalnız çalgıyla icra edilen “sözsüz” kısmı; nesir, makamın çalgı ve koşukla icra edilen “sözlü” kısmı; ufar ise, makamın çalgı, koşuk, oyun ya da çalgı ve oyun ile icra edilen kısmıdır. Pençgâh makamıyla ilgili olarak Prof. Abduruf Fıtrat kitabında:

*“Bana göre pençgâhi yarım makam veya bir buçuk makam sayarak şeş-makamı yediye çıkartmak yersizdir; çünkü Harezmi Musiki Tarihçesi’nin 27. sayfasında pençgâh makamı olarak gösterilen küylerin hepsi müşkülattır. Nesir kısmı yoktur. Hâlbuki bunun beşinci bir makam olabilmesi için nesir ve terane bölümüne sahip olması gerekmektedir. Pençgâh makamından sayılan sekiz küyün hepsi Hive’de ortaya çıkmamıştır. Muhammes-i Uşşak ve Sakil-i Vezmin eskiden beri vardır. Bunlar rast makamının küylerinden sayılmıştır ve rast perdesinden çalınmaktadır. Özellikle, Muhammes-i Uşşak’ın rast makamından olduğuna şüphe yoktur; çünkü uşşak makamının nesri, rast küylerinden biridir ve bu perdeden çalınır.” (Fıtrat, 1927: 13-14)*

Günümüzde Harezmi makam müziği yedi makam olarak icra edilmekte olup; *Rast, Neva, Segâh, Dügâh, Büzürk, Irak* ve *Pençgâh* makamlarından ibarettir. Sultanali Mannapov’un Özbek müzik kültürüyle ilgili kitabında verdiği tasnif şeması, Pençgâh makamının geçirdiği evreyi anlamamıza yardımcı olacaktır. (bkz.: Tablo 2).

Abduruf Fıtrat’ın görüşleri Özbek makam müziğinin daha anlaşılır olmasını sağlar niteliktedir. Yazarımızın söylediklerinden yola çıkarak, Özbek şeş-makam geleneğinin, Türk Sanat Musikisindeki “fasıl” geleneğiyle büyük benzerlik taşıdığını görmek mümkündür. Fasıl geleneğimizdeki icra sırası şöyledir: Herhangi bir sazla baş taksimi, Peşrev, I. Beste veya Kâr, II. Beste, Ağır Semâî, çeşitli şarkılar, Yürük Semâî, Saz Semâîsi, istenilirse bir de Oyun Havası. (Öztuna, 2000: 119). Şayet şeş-makamın üç bölümünü “fasıl” geleneğimizdeki bölümlere göre tasnifleyecek olursak, müşkülât kısmı: baş taksim, peşrev; nesir kısmı: I. beste veya kâr, II. beste, ağır semai, çeşitli şarkılar, yürük semai; ufar kısmı: saz semai ve oyun havası, şeklinde olacaktır. Döneminde yapılan üç kısımlı makam tasniflemesi, günümüz Türk sanat müziğindeki “fasıl” türünün içeriğine oldukça benzemektedir. Bu

sınıflandırma, gelecekte yapılabilecek karşılaştırmalı Özbek-Türk makam müziği çalışmaları için kolaylık sağlayabilecek bir yapıdadır.

**Tablo 2:** Pençgâh Makamı

Harezmi «Tanbur Çizgi» adlı esere göre	«Harezmi Müzik Tarihine Dair Makaleler» kitabında verilen bilgiye göre	Metyakub Harrat'ın 1934 yılında yazdığı nüsha	Metniyaz Yusupov'un 1958 yılında yazdığı neşri	Metniyaz Yusupov'un 1980 yılında yazdığı neşri
<b>Çalgı Bölümü (Çertim Üslubu)</b>				
-	-	Makam-ı Pençgâh	-	Teni Makam
-	-	-	-	Terceh
-	-	-	-	Terceh II
-	-	-	-	Peşrev I
-	-	-	-	Peşrev II
-	-	-	-	Peşrev III
-	-	-	-	Peşrev IV
-	-	Muhammes-i Pençgâh	-	Muhammes I
-	-	Muhammes-i Uşşak	-	Muhammes II
-	-	Sakîl-i Vezmin	-	Sakîl I
-	-	-	-	Sakîl II
-	-	-	-	Ufar I
-	-	-	-	Ufar II
-	-	-	-	ГулUfar
-	-	-	-	Muhammes-i Destan
-	-	-	-	Karadeli
-	-	-	-	Rehmeyla
-	-	-	-	Narim Narim Ufarı
-	-	-	-	Narim Narim Ufarı
-	-	-	-	Bertevîl
<b>Aşule Bölümü (Aytm Üslubu)</b>				
-	-	-	-	Talkin
-	-	-	-	Müstezad
-	-	-	-	Talkin
-	-	-	-	Müstezad
-	-	-	-	Sevt-i Süvare
-	-	-	-	Gülufar I
-	-	-	-	Gülufar II

## SONUÇ

Özbek Türkleri makam müziği nazariyatı içerisinde, makamların tam bir makam olabilmeleri için üç ayrı kısımdan oluşmaları gerekmektedir. Bunlar; müşkülât, nesir ve ufar kısımlarıdır. 1925 yılında karşılaşılan mensur ve manzum tasniflemesiyle, günümüz Özbek makam müziği nazariyesinin boşluklarını doldurmak ne yazık ki imkânsızdır. Bu konuda, Abdurauf Fıtrat'ın görüşleri daha uygundur.

Şeş-makama sonradan eklenen “pençgâh makamı” aynı zamanda “on iki makam” sisteminin beşinci makamıdır. Döneminde pençgâh makamı Harezmi musikişinaslar tarafından kullanılmaya başlandığında, içerik bakımından şubelerin azlığı dolayısıyla “yarım makam” niteliği kazanmış ve “tam makam” niteliğini kazanması içinse birkaç küyün eklenmesi öngörülmüştür. Bunun yanı sıra, makamlar çoğu kez yarım makam, tam makam veya bir buçuk makam olarak adlandırılmaya doğru gitmiştir. Bu niteleyişin neye göre ve nasıl olduysa bir muamma.

Özbek Türkleri makam müziğinin sağlıklı bir şekilde gelecek nesillere aktarılabilmesi için makamların terminolojik açıdan karmaşıklığa uğramaması gerekmektedir. Bugüne kadar pençgâh makamına yeni küyler eklenerek -diğer Harezmi makamları gibi- tam bir makam niteliği taşıması amaçlanmıştır; ancak döneminde kullanılan ve bugün de Özbek Türkleri makam müziği nazariyatı içerisinde zikrettiğimiz “tam makam” terimi uygun değildir. Şayet makamlar eşit ve sistemli bir biçimde onarılarak yeniden düzene sokulursa; terminolojik karmaşıklıkların çözüme ulaşacağı ve makamlarınsa sağlam bir sisteme sahip olacağı muhtemeldir.

## KAYNAKÇA

Abdoli S., (2011), “Iranian Traditional Music Dastgah Classification”, *12th International Society for Music Information Retrieval Conference, ISMIR 2011, Anssi Klapuri, Colby Leider (Ed.), (Miami (Florida), 24–28 Ekim 2011), <http://ismir2011.ismir.net/papers/PS2-18.pdf> (Erişim Tarihi: 18.10.2013, 23:25)*

Abdulahitov A., (ve diğerleri), (2003), *O'zbekiston Milliy Entsiklopediyası*, Cilt 6, Toshkent, ISBN: 5-89890-076-4, Davlat Ilmiy Nashriyoti,

Akbarov I. A., (1987), *Muzika Lug'ati*, G'afur G'ulom nomidagi Adabiyot va San'at Nashriyoti, Toshkent

Akbaş H., “Türk ve Özbek Müzik Terminolojisinin Müşterek Sorunları: Aşule ve Mâni Terimleri”, V. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu (Pamukkale Üniversitesi, 19–22 Aralık 2012, Denizli), Sunulmuş Bildiri.

Akdoğu O., (2003), *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir, ISBN: 975-95066-0-2, Meta Basım.

Baskakov N.A., Garriyev B.A., Hamzayev M.Ya. (ed.), (1968), *Turkmenko-Russkij Slovar'*: Türkmençe-Ruşça Sözlük, Sovetskaja Enciklopedija Neshriyati, Moskva

- Dolzanskiy A.N., (2000), *Kratkij Muzykal'nyj Slovar'*, Sankt-Peterburg, ISBN: 5-8114-0231-7, Izdatel'stvo "Lan",
- Ergöz H. S., (2007), *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji Uygulama Kitabı: Basit Makamlar, Şed Makamlar*, Sakarya, ISBN: 9789756267936, Değişim Yayınları, II. Baskı,
- Ergun S. N., (1942), *Türk Musikisi Antolojisi: Dinî Eserler*, Cilt 1, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul
- Fıtrat A., (1927), *O'zbek Klasik Musiqasi va Uning Tarixi*, O'zbekiston Davlat Nashriyoti, Semerkant
- Fıtrat A., (1993), *O'zbek Klasik Musiqasi va Uning Tarixi*, "Fan" Nashriyoti, Toshkent
- Hamidov H., Hakimjonov A., (2006), *Mulla Bekjon Rahmon o'g'li, Muhammad Yusuf Devonzoda o'g'lining 'Xorazm Musiqiy Tarixchasi' Risolasi Haqida*, Istiqlol Nashriyoti, Toshkent
- Hayitova O., (2009), *Xorazm Qo'shiqchilik San'ati Durdonalari*, Toshkent, ISBN: 978-9943-353-12-1, Nosir Nashriyoti,
- Ismoilova G., (1991), *Boqiy Satrlar: Muhammad Rahimxon Feruz, Ne Bo'ldi, Yorim Kelmadi*, Toshkent, ISBN: 5-635-01108-X, G'afur G'ulom Nomidagi Nashriyot-Mambaa Birlashmasi.
- İnayet A., (2007) "Uygur On İki Makamı ve Edebiyatı", *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2/2, Bahar
- Kerimov R., (2013), "Geleneksel Hint Müziği Üzerine Bir Değerlendirme", *İdil Dergisi*, Cilt 2, Sayı 8
- Kuşoğlu M. O., (2007), Rafiq Hüseyin Oğlu İmrani'nin Yayımladığı Azerbaycan Muğam Janrının Yaranması ve İnkişaf Tarihi Adlı Eser, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Gülşen ALIŞIK, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı)
- Mamadjanova E., (2011), Uzbek "Makoms" in the 21st Century, *Journal of Literature and Art Studies*, Cilt: 1, No: 1, Temmuz
- Mannopov S., (2004), *O'zbek Xalq Musiqa Madaniyati*, Toshkent, ISBN: 5-633-00222-9, Yangi Asr Avlodi.
- Marufov Z.M. (ed.), (1981), *O'zbek Tilining Izohli Lug'ati*, II. Cilt, Moskova, ISBN: 5-89890-132-9, "Rus Tili" Nashriyoti.

Özbek M., (1998), *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*, Ankara, ISBN: 975-16-1067-2, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları

Öztuna Y., (2000), *Türk Müsiki Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara, ISBN: 9751615011, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Rajabov I., (2006), *Maqomlar*, Toshkent, ISBN: 978-9943-322-05-9, San'at Nashriyoti.

Say A., (2010), *Müzik Ansiklopedisi*, 2. Cilt, Ankara, ISBN: 9757436294, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sayan E., (2003), *Müziğimize Dair – Görüşler, Analizler, Öneriler*, Ankara, ISBN: 9757064661, ODTÜ Yayıncılık "METU PRESS".

Shiloah A., (2001), *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*, Detroit-Michigan, ISBN: 0-8143-2970-5, Wayne State University Press.

Uz K., (1964), *Musiki Istulâhatı*, Ankara, Küğ Yayını.

Yunusov R., (2013), O'zbek Xalq Musiqa Merosi, (Erişim Tarihi: 27.10.2013 22:38), <http://www.konservatoriya.uz/resources/nasledie.htm>

Zufarov A., (2013), Asil Ohangni Izlab, (Erişim Tarihi: 22.10.2013, 22:53), <http://www.classicmusic.uz/asil%20ohangni%20izlab.htm>

Ek-Tablo 1: Mannopov S., *O'zbek Xalq Musiqa Madaniyati (O'quv Qo'llanma)*, Toshkent, ISBN: 5-633-00222-9, Yangi Asr Avlodi, 2004, s. 41–42

Ek-Tablo 2: Mannopov S., *O'zbek Xalq Musiqa Madaniyati (O'quv Qo'llanma)*, Toshkent, ISBN: 5-633-00222-9, Yangi Asr Avlodi, 2004, s. 47–48

Ek-Nota 1: Harezmi "Tanbur Çiziği"

Ek-Nota 2: Omnibus Müzik Topluluğu, Muhammes-i Uşşak

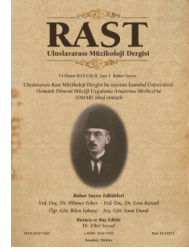




RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



## ALİ UFKÎ, KANTEMİROĞLU VE KEVSERÎ'NİN MÜZİK YAZILARININ TÜRK MÜZİK GELENEĞİ BAĞLAMINDA UZZAL PEŞREVİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Sami DURAL<sup>1</sup>

### ÖZET

Türk müzik geleneği, kendine has aktarım özellikleriyle, nesilden nesile aktarılmıştır. Bu aktarımın, daha çok sözlü olarak gerçekleşmiş olduğu ve halen de bu şekilde sürdüğü rahatlıkla söylenebilir. Ayrıca Türk müziğinin yazılı olarak kâğıda aktarılması bakımından da, 17. yüzyıldan itibaren önemli adımlar atılmaya başlandığı görülür. Bu adımlar arasında sayabileceğimiz, birbirini takip eden dönemlerde yaşamış ve eser vermiş olan Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin müzik yazıları, Türk müzik geleneği açısından önemli kaynaklar olarak karşımıza çıkar. Çalışmamızda bu üç müzik adamının kaydettiği ve çevriyazısını yaptığımız *uzzal peşrevi* müzik yazılarını; form özellikleri, akort, tempo- usul ve makam başlıkları altında karşılaştırarak ve icra ederek, Türk müzik geleneği bağlamında değerlendirmeye çalışacağız.

**Anahtar Kelimeler:** Uzzal Peşrevi, Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Kevserî, Müzik Yazısı, Türk Müzik Geleneği

## INVESTIGATION ON THE MUSIC NOTATION SYSTEM OF ALÎ UFKÎ, DEMETRIUS CANTEMİR AND KEVSERÎ IN THE CONTEXT OF TRADITION OF TURKISH MUSIC ON THE EXAMPLE OF UZZAL PEŞREVİ

### ABSTRACT

Turkish music tradition has been passed down with its own transfer properties. We can obviously state that this transfer has been carried out via verbal methods even now as it

<sup>1</sup>Araştırma Görevlisi, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi, sami.dural@istanbul.edu.tr

used to be. Besides, as of the 17<sup>th</sup> century important steps have been taken in terms of written transfer of Turkish music tradition. Among these steps, the musical articles of Ali Ufkî, Demetrius Cantemir, and Kevserî -who lived in successive eras and produced several work of art- can be deemed as important sources in terms of the future of Turkish music tradition. In our study we shall try to evaluate the transcriptions of *uzzal peşrevi* musical articles recorded by these three musicians; comparing and performing them under form properties, chord, beat-method and mode titles, within the context of Turkish music tradition.

**Keywords:** Uzzal Peşrevi, Ali Ufkî, *Demetrius Cantemir*, Kevserî, Musical Article, Turkish Music Tradition

## GİRİŞ

Türk müzik geleneği repertuarını, icra tekniklerini analiz etme ve yorumlama sürecinde 17. ve 18. Yüzyıllarda şekillenmiş olan müzik eserleri, bu eserlerde kullanılmış olan müzik yazıları büyük önem arz etmektedirler. Bu müzik eserleri (müzik yazıları), yazıldıkları dönemlerin ve aktarım süreciyle birlikte günümüzün toplumsal örgütlenmelerinin kültürel kodları hakkında önemli çözümler yapılmasına olanak sağlamaktadırlar. Bu bağlamda çalışmamıza bu müzik eserlerini kaleme alan müzik adamlarının kısa biyografileriyle başlamanın uygun olacağı düşüncesindeyiz.

1610 yılında doğmuş olabileceği düşünülen Polonya asıllı Albert Bobowski (Ali Ufkî) 1632- 1643 yılları arasında saraya girmiş, 1651- 1662 yılları arasında saraydan çıkmış, 1672- 1679 yılları arasında ölmüş, 19 yıl boyunca sarayda yaşamıştır.<sup>2</sup> Ali Ufkî saraya girdikten sonra sazendeler arasına katılmış, Türk müziğini ve santur çalmayı öğrenmiş, “Santurî Ali Bey” olarak anılmış, yeteneklerinden dolayı Enderun meşkhânesine erbaşı tayin edilmiştir (Behar, 2005, s.18). Bu bahsettiğimiz donanımlara sahip olan Ali Ufkî; sözlü gelenek olarak nesilden nesile aktarılan Türk müziğini Avrupa müzik yazısını kullanmak sûretiyle yazılı olarak da kaydedip, döneminde icra edilen söz (güfteleriyle birlikte) ve saz eserleri repertuarını, 1650’li yıllarda kaleme aldığı “Mecmuâ- ı Sâz ü Söz” adlı eserinde notaya almıştır. Sonuçta Türk müziğinin 17. Yüzyılda icra edilen önemli bir repertuarını günümüze taşıyan bu eser, elimizdeki ilk nota koleksiyonu olması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Ali Ufkî’den sonraki yıllarda yine önemli bir müzik yazmasını günümüze bırakmış olan Kantemiroğlu, Boğdan’ın başkenti Yaş’ta 1673’te doğmuştur. İstanbul’a ilk kez 1687’de geldiği, 4 yıl süreyle Enderun’da bulunduğu ve burada Türk müziği dersleri aldığı, Kemânî Ahmed ve Tanbûrî Angeli’yle çalışma imkânı bulduğu kaydedilmektedir. Ardından 2 yıl süreyle İstanbul’dan ayrılan Kantemiroğlu 1693’te tekrar İstanbul’a gelmiş, burada 1700’e kadar kalmıştır; yine bir süreliğine İstanbul’dan ayrılan Kantemiroğlu son olarak İstanbul’a döndüğünde de 9 yıl kadar kalmıştır. Yaklaşık 1722 yılında Petersburg’a geçen ve

<sup>2</sup>Ali Ufkî hakkında başka kaynaklar da bulunmakla birlikte, bu tarihllemeyi farklı kaynaklardan yararlanarak Cem Behar’ın yaptığı görüyoruz. Bkz. Cem Behar, *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, Pan Yayıncılık, (İstanbul, 1990)., Cem Behar, *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, Yapı Kredi Yayınları, (İstanbul, 2005)., Cem Behar, *Saklı Mecmua*, Yapı Kredi Yayınları, (İstanbul, 2008).

Rus Çarı'yla birlikte İran seferine katılan Kantemiroğlu'nun bu seferden sonra, 1723 yılında öldüğü bilinmektedir.<sup>3</sup> Kantemiroğlu İstanbul'a ilk gelişinde 1691 yılında (Ali Ufkî'nin Mecmuâ- ı Sâz ü Söz'ü yazdığı tarihten yaklaşık 40 yıl kadar sonra) Enderun'da edindiği Türk müziği birikiminin katkısıyla bir harf müzik yazısı kullanarak dönemindeki eserleri kaydetmiş ve içerisinde Türk müziği nazariyatının tanbur üzerinden anlatıldığı Türkçe bir müzik kitabı yazmıştır.

Kantemiroğlu'ndan sonraki yıllara geçişi temsil eden, 1770 dolaylarında öldüğü tahmin edilen Kevserî ise, Kantemiroğlu edvârıyla bağlantılı bir mecmua kaleme almıştır. Kevserî bu mecmuada Kantemiroğlu edvârının ikinci bölümündeki eserlerin tamamını kopya etmekle birlikte yeni eserler de eklemiştir. Çalışmamıza konu olan uzzal peşrev, nota karşılaştırmamızdan da anlaşılacağı üzere, Kevserî'nin kopya ettiği eserler arasında yer almaktadır. Kevserî nazariyatı anlattığı bölümlerde tanbura ek olarak ney sazını da kullanmıştır (Judetz, 1998, s. 13).

Edvâr yazarlarının, müzik yazısı kullanımı ve nazari yaklaşımalarını dikkate aldığımızda, müziği öğrendikleri hocalarının üslûplarının- icra tekniklerinin ve buna bağlı olarak çaldıkları enstrümanların, etken bir rol üstlendikleri sonucuna varırız. Çalışmamızda görüleceği üzere Kantemiroğlu müzik yazısının birim zaman vuruşlarını tanburun mızrabı üzerinden anlatmıştır. Buna ek olarak Kantemiroğlu'nun nazariyat bölümlerinde perde gösterimleri tanbur, Kevserî'de ise tanbur ve ney üzerinden yapılmıştır.

Yukarıdaki bilgilerde de görüldüğü gibi bu üç müzik adamı, eserlerini birbirini takip eden yıllar içerisinde yazmışlardır. Çalışmamızda, bu üç müzik eserinde de ortak olarak mevcut olan "Der Makam-ı Uzzal, Bostan, Düyek, Acemlerin" başlıklı saz eserinin günümüz notasına çeviri-yazımını yaparak, müzik yazılarını form özellikleri, akort, tempo- usûl ve makam başlıkları altında karşılaştırıp Türk müzik geleneği bağlamında icra etmeye çalıştık. Çeviri- yazımını yaptığımız eserin orijinal yazımını; Şükrü Elçin'in Ali Ufkî hakkındaki (Elçin, 2000) ve Yalçın Tura'nın Kantemiroğlu hakkındaki kitaplarından (Tura, 2000), Nilgün Doğrusöz'ün müzik yazılarını konu eden bir çalışmasından (Doğrusöz- Uslu, 2009) elde ettik.

Aşağıdaki nota karşılaştırmalı bir çeviri-yazım olarak, yukarıdaki çalışmalardan hareketle yapılmış ve notlanmış olup aşağıda bahsedeceğimiz hususları bir arada görmek amacıyla ilk kez yayınlanmaktadır:

---

<sup>3</sup> Hakkında başka tarihi kaynaklarda da bilgi bulunabilecek Kantemiroğlu'nun müziğinden bahseden şu çalışmalara bkz. Yalçın Tura, *Kantemiroğlu, Musikiyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı, İnceleme- Edvar, cilt 1, Yapı Kredi Yayınları, (İstanbul, 2000)* ve Eugenia Judetz, *Prens Dimitrie Cantemir Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı*, Pan Yayıncılık, çev. Selçuk Alimdar (İstanbul, 2000).

## Der Makam-ı Uzzal, Bostan, Düyek, Acemlerin

Kantemiroğlu Serhâne ve lehû

Kevserî ve lehû

Ali Ufkî Serhâne

Kantemiroğlu Mülâzime

Kevserî Mülâzime

Ali Ufkî Mülâzime \*1

Parantezin içindeki ezgi (usûle göre bir dörtlük fazladır) birinci dolap, diğer ezgi ise ikinci dolaptır.

Kantemiroğlu

Kevserî

Ali Ufkî \*2

Kantemiroğlu

Kevserî

Ali Ufkî

1

Nota 1: Karşılaştırmalı bir çeviri-yazım olarak yukarıdaki çalışmalardan hareketle yapılmış ve notlanmış nota örneği sayfa 1.

*Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevseri'nin Müzik Yazılarının  
Türk Müzik Geleneği Bağlamında Uzzal Peşrevi Üzerinden İncelenmesi*

Kantemiroğlu  
Kevseri  
Ali Ufkî

Kantemiroğlu  
Kevseri  
Ali Ufkî

Kantemiroğlu 3  
Kevseri ve lehü  
Ali Ufkî

Kantemiroğlu  
Kevseri  
Ali Ufkî

2

Nota 2: Karşılaştırmalı bir çeviri-yazım olarak yukarıdaki çalışmalardan hareketle yapılmış ve notlanmış nota örneği sayfa 2.

25

Kantemiroğlu

Kevseri

Ali Ufki ----- Temmet

29

Kantemiroğlu Hâne-i Sâni

Kevseri Hâne-i Sâni \*4

Ali Ufki Hâne-i Sâni \*5

33

Kantemiroğlu ve lehû

Kevseri ve lehû

Ali Ufki ----- \*6 -----

36

Kantemiroğlu ve lehû

Kevseri ve lehû

Ali Ufki ----- \*7 -----

Nota 3: Karşılaştırmalı bir çeviri-yazım olarak yukarıdaki çalışmalardan hareketle yapılmış ve notlanmış nota örneği sayfa 3.

Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin Müzik Yazılarının  
Türk Müzik Geleneği Bağlamında Uzzal Peşrevi Üzerinden İncelenmesi

Kantemiroğlu \*8

Kevserî

Ali Ufkî

42 Kantemiroğlu Hâne-i Sâlis

Kevserî Hâne-i Sâlis

Ali Ufkî \*10 Mh Hâne-i Sâlis

46 Kantemiroğlu

Kevserî

Ali Ufkî

50 Kantemiroğlu

Kevserî

Ali Ufkî Mh

4

Nota 4: Karşılaştırmalı bir çeviri-yazım olarak yukarıdaki çalışmalardan hareketle yapılmış ve notlanmış nota örneği sayfa 4.



Nota 5: Karşılaştırmalı bir çeviri-yazım olarak yukarıdaki çalışmalardan hareketle yapılmış ve notlanmış nota örneği sayfa 5.

## METODOLOJİ

Müzik yazılarını karşılaştırmada kolaylık sağlaması açısından; Ali Ufkî'nin müzik yazısında usûlün tamamlanmadığı yerleri, Kantemiroğlu ve Kevserî'deki ezgi yapısını referans alarak, köşeli parantez içerisinde notalar ve müzik cümleleri ekleyerek tamamladık. Ayrıca Ali Ufkî'nin Kantemiroğlu ve Kevserî'den farklı yazdığı yerleri, ezgilerin üstüne (---) şeklinde çizgiler çekerek belirttik.

\*1 5. Ölçünün ikinci dolabında, Ali Ufkî'nin sayısal değer olarak eksik kalan müzik cümlesini, köşeli parantez içindeki nota birimiyle tamamladık.

\*2 Köşeli parantez içinde bulunan müzik cümleleri Ali Ufkî'de yoktur. Ancak Ali Ufkî'de bu iki ölçünün öncesi ve sonrası Kantemiroğlu ve Kevserî'yle aynı şekildedir. Bu sebeple eserin melodik seyrini göz önünde bulundurarak, Kantemiroğlu ve Kevserî'deki müzik cümlelerini buraya ekledik.

\*3 Kantemiroğlu ve Kevserî'nin yazılarında burada evc perdesini simgeleyen “elif” ve hüseyinî perdesini simgeleyen “ha” harfleri vardır, Yalçın Tura çevriyazısında bu perdeleri muhayyer ve gerdaniye olarak çevirmiştir (Tura, 2000, s. 62- 63). Ali Ufkî'de de bu notalar fa ve mi notalarıdır.

\*4 Kantemiroğlu'nun sayfanın kenarına ek olarak yazıp, işaret koyduğu yerdeki müzik cümlesine (hâne-i sâninin 3. ölçüsü) eklenmesini istediği evc, şehnaz, evc perdelerini Kevserî müzik cümlesinin içinde yazmıştır (Doğrusöz- Uslu, 2009, s. 14).

\*5 Üç müzik yazısında da bu müzik cümlesinin 3. ve 5. ölçüsü aynı nağmeleri içermektedir. Bu sebeple biz 4. Ölçünün başında, Kantemiroğlu'nun ek olarak yazdığı evc, şehnaz, evc perdelerini Ali Ufkî'ye de ekleyerek yazmayı tercih ettik.

\*6 34. ölçüde Ali Ufkî'nin sayısal değer olarak eksik kalan müzik cümlesini, Ali Ufkî'nin yazdığı birimi yarısı kadar daha arttırarak, köşeli parantez içindeki şekliyle tamamladık.



\*7 Ali Ufkî'nin müzik yazısında 37 ve 38'inci ölçülerdeki müzik cümlesi sayısal değer olarak fazla çıkmaktadır. Bu müzik cümlesi 37. ölçünün sonunda Ali Ufkî'deki si ve la notaları dışında üç müzik yazısında da aynıdır. Buradan hareketle Ali Ufkî'deki si ve la notalarını yazmayarak müzik cümlesini usûlün içerisinde bitirmeyi tercih ettik.

\*8 Kantemiroğlu burada üstten iki kuyruklu sülüs he simgesiyle gösterdiği tiz nevâ perdesini kullanmıştır. Portede ek çizgiler kullanılmadığı için Ali Ufkî'de bu notanın hangi nota olduğu belli değildir. Yalçın Tura çevriyazısında bu simgeyi tiz çargâh perdesi olarak çevirmiştir. Hakan Cevher de tiz nevâ perdesi olarak yazmıştır.

\*9 41. ölçüde Ali Ufkî'nin sayısal değer olarak eksik kalan müzik cümlesini, Ali Ufkî'nin yazdığı birimi 4 katı kadar daha arttırarak, köşeli parantez içindeki şekliyle tamamladık.

\*1042. ölçüde Ali Ufkî'nin sayısal değer olarak eksik kalan müzik cümlesini, köşeli parantez içindeki nota birimiyle tamamladık.

### **Form Özellikleri Açısından Karşılaştırma**

Kantemiroğlu'nun "Pişrevat-ı Mevcud" (Mevcut Peşrevler) diye zikrettiği eserler arasında yer alan "Der Makam-ı Uzzal, Bostan, Düyek, Acemlerin" başlıklı eserin bölümleri şu şekildedir:

- 1) Serhâne (Kantemir ve Ali Ufkî'de yazılı, Kevserî'de mevcut değil)
- 2) Mülâzime (Üç müzik yazısında da mevcut)
- 3) Hâne-i Sâni (Üç müzik yazısında da mevcut)
- 4) Hâne-i Sâlis (Üç müzik yazısında da mevcut)

Kantemiroğlu ve Kevserî'de bazen bir müzik cümlesinden diğer müzik cümlesine geçerken kelime manası "bu da onun için, ona ait" olan "ve lehû" tabiri kullanılmıştır.<sup>4</sup> "Ve lehû" terimindeki "hû" müzekker zamiri, vurguladığı şahsa ait bir sözden veya şiiirden yine o şahsa ait başka bir söze veya şiiire geçerken bu arada kullanılan, geçilen sözün veya şiiirin de aynı kişiye ait olduğunu belirten bir kavram olarak dini ve edebi literatürde de kullanılmaktadır. Bu zamiri *uzzal peşrevde* serhânenin ikinci ölçüsünde serhâneye, mülâzimenin ikinci kez çalındıktan sonraki son ölçüsünde mülâzimeye, hâne-i sâninin beşinci ve onuncu ölçülerinde hâne-i sâniye bağlarsak, bu bölümlere ait olan müzikal cümlelerin kastediliyor olabileceğini

---

<sup>4</sup>Yalçın Tura; *Kantemiroğlu ve Kevserî'de "ve lehû" tabiriyle aynı noktalarda Ali Ufkî'de tekrarlamaların görülmesi, fakat buradan genelleme yaparak her "ve lehû" tabiri görülen yerde bunu tekrarlamaya uyarısı saymanın yanlış olduğunu; zira Kantemiroğlu'nun, tekrarlanmasını istediği müzik cümlelerini ya olduğu gibi yeniden yazdığını ya da "mükerrer" sözcüğüyle açıkça belirttiğini (uzzal peşrev müzik yazısında hiç kullanılmamıştır) hatta cümle sonu farklı bittiğinde bu değişimleri ya "teslim" sözcüğüyle (uzzal peşrev müzik yazısında hiç kullanılmamıştır), ya da ok başı ve benzeri özel bir imden (uzzal peşrev müzik yazısında hiç kullanılmamıştır) sonra, değişikliğin notasını yazarak gösterdiğini belirtmektedir (Tura, age, s. XLVII). Çeviri-yazımızda, Ali Ufkî'nin müzik yazısına göre 2., 5., 9., 14., 20., 25., 33., 36., 42. ve 50. ölçülerde röpriz işareti koymamız gerekirdi. Ancak karşılaştırma yaparken müzik cümlelerini rahat algılayabilmek için bu röprizleri notada yazmadık. Bununla beraber, Ali Ufkî'nin uzzal peşrevi müzik yazısını röprizlere göre "Kayıt 3"de ayrıca icra ettik.*

düşünebiliriz. Müzik yazılarından görüleceği üzere mülâzime, hâne-i sâni ve hâne-i sâlis gibi bölümlere “ve lehû” terimiyle gösterilen müzik cümlelerinin bitmesiyle geçilmesi, bu düşüncemizi destekler niteliktedir.

Peşrevin tamamlandığına dair “temme” terimi Kantemiroğlu ve Kevserî’de hâne-i sâlisde kullanılmışken, Ali Ufkî’de mülâzimenin sonunda kullanılmıştır. Son olarak Ali Ufkî’de hâne-i sâninin ve sâlisin sonlarında mim ve he harflerinden oluşan bir simge kullanıldığı görülmektedir.<sup>5</sup>

### Akort Açısından Karşılaştırma

Yalçın Tura’nın kitabında görüldüğü üzere Kantemiroğlu, harf müzik yazısında kullandığı perdelerin Avrupa müziği notasındaki karşılıklarını gösterdiği belgesinde, yegâh perdesini Avrupa müzik yazısındaki la notası olarak kabul etmiştir. Bu bakımdan *uzzal peşrevinin* karar sesi olan düğâh perdesi de Avrupa müzik yazısındaki mi notasına karşılık gelmektedir ve Yalçın Tura eseri mi notası üzerinden yazmıştır (Tura, 2000, s. 62- 63). Ayrıca Kantemiroğlu mecmuasındaki müzik eserlerini çevirerek yayınlamış olan Owen Wright’ın ise, aynı eseri la notası üzerinden çevirmeyi tercih ettiğini görüyoruz (Wright, 2001, s. 68). Bugünkü Türk müzik icra geleneği pratiğinde bu frekans la notası üzerinden yazılıp icra edilmekte ve bolâhenk ney akordu<sup>6</sup> ifadesiyle isimlendirilmektedir.

Döneminin müzik eserlerini Avrupa müzik yazısıyla kaydetmiş olan Ali Ufkî, anahtar olarak 1. çizgiye “cim” harfi koymuştur. Avrupa müziğinde 1. Çizgideki anahtar do anahtarı olduğu için Ali Ufkî’nin *uzzal peşrevini* Avrupa müzik yazısındaki re notası üzerinden yazmış olduğu düşünülebilir. Bugünkü Türk müzik icra geleneği pratiğinde bu frekans sol notası üzerinden yazılıp icra edilmekte ve süpürde ney akordu<sup>7</sup> ifadesiyle isimlendirilmektedir. Yukarıdaki notayı, müzik yazılarının günümüz Türk müzik geleneği bağlamında icrası ve incelenmesi açısından kolaylık sağlayacağı düşüncesiyle la notası üzerinden yazmayı tercih ettik.

### Tempo- Usûl Açısından Karşılaştırma

Kantemiroğlu’nun, tartımları açıklamak için mızrap vuruşlarını referans aldığını görmekteyiz. Bu çıkarıma aşağıdaki hususlardan hareketle varmak mümkün olacaktır: Kantemiroğlu, musikideki sâbit (değişmez) veznin zamanın dakikaları gibi mızrabın sürekli ve eşit olarak vuruluşundan meydana geldiğini söylemiştir. Bu vezinde hızın, sürekli ve eşit olarak vurulan iki mızrap arasına başka bir mızrap vurulmasının mümkün olmayacağı derecede olmasının gerektiğini söylemiştir. Daha sonra ârîzî (değişken) vezni; sâbit (değişmez) veznin içinde bir perdeye bir mızrap vurduktan sonra başka bir mızrap vurmada

<sup>5</sup>Hakan Cevher bu simgeyi mülâzimeye dönüş olarak değerlendirip “mü” olarak okunabileceğini belirtmektedir, Hakan Cevher, *Ali Ufkî Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz (Çeviri- yazım- İnceleme)*, s. 33, (İzmir, 2003).

<sup>6</sup>Frekans olarak Mansur ney akordundan yazılan Türk müziği sesleri, günümüz Türk müziği icra geleneğinde bir tam dördütlü aşağıdaki sesleriyle isimlendirilirler. Bu sebeple günümüz Türk müziği icracıları arasında bolâhenk ney akordu referans alınarak yapılan icra için “yerinden çalmak” tabiri kullanılır.

<sup>7</sup>Günümüz Türk müziği icracıları arasında süpürde ney akordu referans alınarak yapılan icra için “bir sestene çalmak” tabiri kullanılır.

iki, üç, dört, beş, altı, yedi veya sekiz mızrap süresi kadar durup beklendiğinde sâbit (değişmez) vezindeki meydana gelen değişiklik olarak tanımlamıştır.

Bu ifadelerden buradaki sâbit (değişmez) vezin ifadesinden, zamanın eşit olarak en küçük parçalara ayırmanın anlatıldığı anlaşılmaktadır. Ârızî (değişken) vezin ifadesinden ise yine en küçük parçalar referans alınarak, bu sefer her bir küçük parçaya mızrap vurmada, sürenin kullanılması anlaşılmaktadır.

Büyük veznin rakamı (1) den (4) e, küçük veznin rakamı (1) den (8) e, en küçük veznin rakamı ise (1) den (16) ya kadardır. Kantemiroğlu en küçük vezinde rakam her ne kadar (16) ya kadar çıksa da bir harfin altına sekizden fazla yazılmayacağını, gerekirse bir harf yerine aynı harften iki tane kullanılabileceğini söylemiştir.

Daha sonra Kantemiroğlu “Vezn-i Kebîr” (büyük), “Vezn-i Sagîr” (küçük), Vezn-i Asgaru’s Sagîr” (en küçük) vezinlerden oluşan “Sâbit Vezin” ve “Ârızî Vezin” sınıflandırması yapmıştır. Bu sınıflandırmaya göre:

- a) Büyük veznin vakit ve hareketi ağırdır. Bu vezinde, iki mızrap yerine bir, dört mızrap yerine iki, altı mızrap yerine üç ve sekiz mızrap yerine dört mızrap vurulur.
- b) Küçük vezin büyük veznin yarısı kadardır. Her perdeye bir mızrap vurulmalı, iki perdeye bir mızrap vurmada zorunda kalınmamalı, terkinin nağmesi ne kadar yürük olursa olsun, mızrabsız perde ve perdesiz mızrap bulunmamalıdır.
- c) Bazı nağmelerin terkinin ve hareketi çok yürüktür, küçük veznin bir mızrabı da ikiye bölünmesi gerekir. En küçük vezin de küçük vezni ikiye böler.

Başlangıçta zamanın eşit olarak en küçük parçalara ayrılması olarak anlatılan sâbit (değişmez) vezin kavramı, anladığımız kadarıyla burada birim zamanın sınıflandırılması olarak karşımıza çıkmaktadır.

a) Kantemiroğlu sâbit olan veznin rakamının yalnız (1) birlik rakam olduğunu ve bu rakama sâbit veznin rakamı dendiğini, terkinin nağmesi ne kadar yürük olursa olsun altında (1) bir rakamı bulunan perdeye mutlaka (1) bir mızrap vurulması gerektiğini söylemiştir. Kantemiroğlu daha sonra harflerin sâbit büyük vezin rakamına göre kullanılışını örneklerken altında (1) bir rakamı bulunan her perdeye bir mızrap vurup, “fazla beklemeden” gibi muğlak bir ifade kullanarak öteki perdeye geçilmesi gerektiğini söylemiştir. Kantemiroğlu, ârızî veznin rakamının sâbit veznin rakamından meydana gelmekle birlikte, sâbit veznin iki rakamının birleşerek ârızî veznin bir rakamını oluşturduğunu söylemiştir. Daha sonra da ârızî veznin ikilik rakamının kullanılışını örneklerken, altında (2) iki rakamının yazılı olduğu perdelere sâbit vezne göre icra edilirse ikişer mızrap vurulması, ârızî vezne göre hareket edildiği takdirde ise bir mızrap vurulup sâbit vezne göre iki mızrap vurma vakti kadar beklenilmesi gerektiğini söylemiştir.

b) Kantemiroğlu harflerin sâbit küçük vezne göre kullanımını anlatırken de her harfin altına (1) bir rakamı koymuş, her perdeye bir mızrap vurulacağını, ancak mızrapların hareketinin çabuk olması gerektiğini ifade etmiş, bu veznin iki mızrabının büyük veznin bir mızrabına denk düşmesi gerektiğini söylemiştir. Avrupa müzik yazısında kullanılan 2 tane 8’lik notanın bir 4’ük notaya eşit olması Kantemiroğlu’nun bu ifadesine örnek olarak gösterilebilir.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>Bu noktada Kantemiroğlu, rast makamında ve düyek usûlünde olan örnek bir eseri hem büyük vezne göre hem de küçük vezne göre yazmış ve yukarıdaki sınıflandırmada bahsettiği durumları eser üzerinde anlatmıştır. Büyük

c) Kantemiroğlu harflerin en küçük veznin sâbit haline göre kullanımını anlatırken de bazı terkiblerde usûlün ağır ağır icra edildiğini öyle ki yürük icra edildiğinde iki kere devr olunan bir usûlün, ağırdan alınca ancak bir kere devr ettiğini söylemiştir. Bunun üzerine yürük icra edilmek üzere bestelenmiş terkiblerin ve peşrevlerin büyük vezin ya da küçük vezinle yazılması gerektiğini, ağır icra edilmek üzere bestelenen terkiblerin ve peşrevlerin ise en küçük vezinle yazılması gerektiğini söylemiştir.

Yukarıdaki cümlelerden anladığımız kadarıyla Kantemiroğlu sâbit ve ârızî vezni, mızrap vuruşlarını, büyük, küçük, en küçük vezinlerin birbirlerine nisbetle durumlarını tanımlasa bile eserlerin hızlarını belirleyen bir ifade kullanmamıştır.

Bu konuda Popescu- Judetz bir eserin çeviri- yazımını, nota yazarının ölçü birimi ve onun işareti konusundaki seçiminin belirlediğini, icracının gerçek süreyi veznin görece mertebesine (büyük veya küçük) uygulamak zorunda olduğunu, bunun da sürelerin birbirine nisbetini değiştirmedeğini, böylece uygulamada bu üç mertebe arasındaki ayırımın görece olduğunu söylemektedir (Judetz, 2000, s. 47). M. Uğur Ekinci de; Kantemiroğlu'nun küçük vezinle yazdığı peşrevlerin, irak peşrevi gibi, on yedinci yüzyıl Ali Ufkî yazımıyla farklı olmayan Kevserî'deki daha sade yazımıyla kıyaslandığında Kantemiroğlu'nun küçük vezinde notalara döktüğü her parçanın diğerlerine göre daha ağır bir tempoda çalındığını iddia etmenin mümkün olmayacağını söylemiştir. Bunun müziğin biçiminin değişmesi yerine muhtemelen onun, daha öncekilerden farklı olarak hız yerine detaya öncelik vermesinden kaynaklandığı kanaatindedir. Ekinci makalesinde birim zaman olarak dörtlük notaya göre çeviri- yazım yapmıştır (Ekinci, 2012, s. 220).

Yalçın Tura ise Kantemiroğlu'nun süre ve birim zamanları hakkında net bir bilgi vermediğini, kitabında ve notalarında bu konuda pek çok çelişki bulunduğunu ileri sürmüştür. Bu konuda Ali Ufkî'nin saptamalarını referans almayı tercih ettiğini söyleyen Yalçın Tura uzzal peşrevde, Ali Ufkî birim zamanı ikilik nota olarak yazarken, Kantemiroğlu'nun müzik yazısını Avrupa müzik yazısına birim zamanı dörtlük nota olarak çevirmiştir. Kullanılan vezinleri hız konusunu belirleyen unsurlar olarak gören Yalçın Tura, Kantemiroğlu'nun müzik yazısını günümüz Avrupa müzik yazısına çevirirken usûlleri günümüzde kullanılan biçimleriyle yazmanın ve buna bağlı olarak da süreler için çok küçük değerler kullanmanın, Owen Wright'ın uzzal peşrevi birim zaman olarak 8'lik notaya göre yazması gibi, gerek tempo gerekse usûl bakımından yanlış değerlendirmelere sebep olacağı kanaatindedir. Bu nedenle Yalçın Tura uzzal peşrevi, birim zaman olarak 4'lük notaya göre yazmıştır (Tura, 2000, s. 62- 63).

Tura, Ali Ufkî'nin genellikle bir 1'lik yuvarlağı birim olarak gösterdiğini ve düyek usûlünü 2 1'likolarak şekillendirdiğini söylemektedir. Hakan Cevher ise Ali Ufkî'de bu usûlün 2+2+2+2 düzeninde bir gidişi olduğunu söylemiştir. Ancak üç müzik yazısında da düyek usûl kalıbını eşit olarak gösterecek şekilde müzik cümlelerini bölen ölçü imleri

---

*vezinde yazarken nağme çok yürük olduğunda her perdeye birer mızrap vurulmasına usûlün müsaade etmeyeceğini; böyle nağmelerde küçük vezne göre hareket edildiğinden dolayı, bu durumda (1) bir rakamın iki harfin arasına konup, bu iki harfin bir mızrapta çalınacağını belirtmiştir. Ayrıca büyük vezinde bir harfin altında (2) iki rakamı varsa ya sâbit vezin icabı iki mızrap vurulacağını ya da arzı veznin vakti kadar beklenebileceğini belirtmiştir. Ve buna ek olarak da büyük vezinle nağmelerin bütün inceliklerini icra edebilmenin ve musikinin bütün güzelliğini ortaya koyabilmenin mümkün olmadığını söylemiştir. Bununla beraber aynı nağmeleri küçük vezinde yazarken bu iki harfin ortasına (1) bir rakamı koymamış, bu harflerin altına birer (1) rakamı koymuş ve bunlarda mızrap vurulacağını belirtmiştir.*

mevcut değildir. Ali Ufkî'nin *Mecmua- ı Saz ü Söz*' de eserleri ağırlıklı olarak 2'lik ve 4'lük birimlerle kaydetmiş olmasında ise, kanaatimizce 16. yüzyıl Avrupa'sında 2'lik birimlerle müzik yazısı yazan Avrupalı müzik adamlarının (William Byrd, Andrea Gabrieli v.b.)<sup>9</sup> ve bu şekilde oluşan repertuarın etkisi vardır. Ancak yine de eserin hangi hızda çalınacağına dair kesin bir yargı vermek mümkün gözükmemektedir.

Ali Ufkî'nin kaydettiği *uzzal peşrevde* müzik cümlesinin (dolabın) sonunda birim zaman bazen fazla, bazen de eksik çıkmaktadır. Kantemiroğlu ve Kevserî'de ise usûlde herhangi bir artma veya eksilme görülmektedir. Ali Ufkî Avrupa müzik yazısındaki röpriz ve dolap işaretlerini kullanması sebebiyle aynı ezgileri tekrar yazmamışken, Kantemiroğlu ve Kevserî tekrar işaretleri kullanmayarak aynı ezgileri tekrar yazmışlardır. Çalışmamızda müzik yazılarındaki ezgi hareketlerini karşılaştırırken, kolaylık olması bakımından Ali Ufkî'de usûlün eksik ya da fazla olan yerlerini Kantemiroğlu ve Kevserî'ye göre düzenledik. Ali Ufkî'nin *uzzal peşrevi* müzik yazısını bu yazım şekline göre "Kayıt 1"de, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin *uzzal peşrevi* müzik yazılarını ise "Kayıt 2"de icra ettik. Bununla beraber, Ali Ufkî'nin *uzzal peşrevi* müzik yazısının sayısal değerleri eksik ya da fazla olan şeklini de aynen koruyarak icra edip "Kayıt 3" linkiyle araştırmamıza ekledik.<sup>10</sup> *Uzzal peşrevini* icra ederken de, bu peşrevdeki kalıplarla büyük vezinde anlatılan kalıplar birbirine uygunluk gösterdiğinden dolayı, Kantemiroğlu'nun (sâbit ve ârızî vezindeki mızrap vuruş şekillerini ve alternatiflerini de dikkate alarak) büyük vezine göre çalmayı tercih ettik. Kendisinin büyük birim zamanlarla yazılan nağmelerin yürük çalınacağı doğrultusundaki görüşünü de göz önünde bulundurarak (ki büyük vezinde yazdığı aynı nağmeyi küçük vezinde de yazarak daha detaylı icra edilebileceğini belirttiğini dikkate alırsak, bu vezin meselesinin sadece hızla değil, tartım ve nağme bağlamında üslûbla da alakalı olduğu anlaşılmaktadır) birim zaman olarak 4'lük notaya göre çeviri- yazım yapıp, tempo olarak peşrev formunun günümüz Türk müziği icra geleneğinde çalınabilecek hızını referans almaya çalıştık.



Burada "çalıştık" denilmesinin sebebi, günümüz Türk müziği icra geleneğinde aynı peşrevin tek başına veya birden fazla enstrümanla icra edildiğindeki hızı bir klasik koro topluluğu enstrümanlarıyla icra edildiğindeki hızıyla farklılık arz edebilmesinden dolayıdır. Bu farklılık sadece enstrüman sayısı değil peşrevin icra edildiği mekân ve bağlamla da ilişkilidir. Bu durum nasıl günümüz Türk müziği icra geleneği için geçerliyse, nesilden nesile aktarılarak gelmiş olan, Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin yaşadığı dönemdeki Türk müziği icra geleneği için de geçerli olmalıdır. Bu üç müzik adamının bu peşrevi, hangi enstrümanlardan dinleyerek, hangi mekânda ve bağlamda notaya aldığı, bu peşrev için değişmez bir tempo anlayışının olup olmadığı, eserin hızında değişkenlik oluşturabilecek parametrelerdir. Bu nedenle, diğer meselelerde olduğu gibi tempo meselesinde de olabildiğince kesin çıkarımlar yapmamayı daha uygun buluyoruz.

<sup>9</sup>Bu müzik yazılarının bulunduğu kaynaklar için bkz. <http://www.loc.gov/exhibits/vatican/music.html>

<sup>10</sup>Yazılımı bulunan (android gibi) telefonlardan barkod okuyucu vasıtasıyla yandaki barkodu okutarak kayıtları telefonunuza indirebilirsiniz.

Ayrıca [www.rastmd.com](http://www.rastmd.com) websitesi üzerinden ulaşılacağı gibi direk aşağıdaki linkten de ulaşabilirler. <http://www.rastmd.com/?pnun=26&pt=Cilt%202%20Say%C4%B1%201%20-%20Volume%202%20Issue%201%202014%20Bahar%20-Spring>

## Makam Açısından Karşılaştırma

Diğer hususlarda olduğu gibi makamsal açıdan da, Türk müzik geleneğinin hem yazılı hem sözlü olarak nesilden nesile aktarılıyor ve bu anlayışla yaşamaya devam ediyor olmasından dolayı sadece yazılı kaynakların referans alınmasıyla, icra hakkında sonuçlara varmanın yeterli olmayacağı kanısındayız. Bu bakımdan çalışmamızda *uzzal peşrevi* müzik yazılarını günümüz Türk müziği icra geleneğini de dikkate alarak değerlendirip icra etmeyi tercih etmiş bulunmaktayız. Ali Ufkî’de *uzzal* sesleri için, Avrupa müzik yazısı arıza işaretlerinden fa için diyez, do için diyez ve diğer sesler naturel kullanılırken; Kantemiroğlu’nda Türk müziği perdelerini göstermek üzere, perdelerin isimlerindeki harflerden seçilen rast için r, zengüle için ze, düğâh için dal, segâh için dişsiz sin rik’a sin, *uzzal* için lam, nevâ için güzel he, hüseyinî için ha, evc için elif, gerdaniye için kef, muhayyer için mim, tiz segâh için dişli sin nesih sini, tiz çargâh için alttan iki kuyruklu he, tiz nevâ için üstten iki kuyruklu sülüs hesi harf simgeleri kullanılmıştır.

Ali Ufkî ve Kantemiroğlu’nun kaydettiği *uzzal peşrevi* müzik yazılarının aynı seyir yapısını içermesinden dolayı, bu eserin perde aralıklarının icra olarak da Kantemiroğlu’nun zamanına aktarıldığını düşünerek, Ali Ufkî’deki *uzzal peşrevi* müzik yazısı, tarafımızdan Kantemiroğlu’nun Türk müziği aralıklarının daha net ifade edebilecek simgeleri referans alınarak analiz edilmiş ve seslendirilmiştir.

Kantemiroğlu ve Kevserî’nin müzik yazılarında *uzzal* makamının mücenneb bölgeleri için sin harfi ve elif harfi kullanılmıştır. Yalçın Tura mücenneb bölgesindeki sin harfi ve şehnazlı müzik cümleleri için günümüz Türk müziği geleneğine uygun aralıkları gösterecek perdeleri kullanıp bunları ölçü içinde göstermeyi; Owen Wright mücenneb bölgesindeki sin harfi için hem segâh perdesini hem de parantez içinde dik kürdi perdesini, şehnazlı müzik cümlelerinde yine parantez içinde günümüz Türk müziği geleneğinde kullanılan perdeleri donanımda göstermeyi; M. Uğur Ekinci çeviri- yazımını yaptığı *uzzal* eserlerde ise mücenneb bölgesindeki sin harfi için segâh lam harfi için hicaz perdelerini donanımda göstermeyi tercih etmiştir. Biz günümüz Türk müzik geleneği bağlamında; bu bölgelerden sin harfi için şehnazlı ve segâhlı müzik cümlelerinde segâh, onun dışında diğer yerlerde dik kürdi, elif harfi için şehnazlı müzik cümlelerinde dik acem, onun dışında diğer yerlerde evc perdelerini kullandık. Müzik yazılarını karşılaştırmada kolaylık sağlaması bakımından da arıza işaretlerini donanıma koymayıp ölçü içerisinde göstermeyi tercih ettik. Eseri bölümlerine göre ele alacak olursak:

Serhâne, günümüz makam anlayışına göre *uzzal* makamının güçlüsü olan Hüseyinî perdesini vurgulayan bir müzik cümlesiyle başlamıştır. Serhânenin ikinci ölçüsünde Kantemiroğlu ve Kevserî’nin cümleyi yine hüseyinî perdesinde bitirmesine karşın, Ali Ufkî’nin bu cümleyi nevâ perdesinde bitirdiğini görmekteyiz. Serhâne her üç müzik yazısında da hicaz nağmeleriyle düğâh perdesinde sona ermiştir.

Mülâzimedede düğâh, segâh ve *uzzal* perdeleri etrafında dönen müzik cümleleri, hüseyinî ve nevâ perdelerinde kalışlar yaptıktan sonra hüseyinî perdesinde sonlanmış ve bu müzik cümleleri tekrar kullanılıp düğâh perdesinde kalış yapılmıştır.

Kantemiroğlu ince seslerde şehnaz makamının *uzzal* makamına akraba olduğunu söylemiştir. Şehnaz makamı tanımında da makamın harekete muhayyer perdesinden başlayıp, şehnaz perdesine indiğini, gerdaniye perdesini atlayıp evce düştüğünü belirtmektedir. Yine Kantemiroğlu ile aynı dönemde yaşamış olan Nâyî Osman Dede de

“Rab-tı Tâbirât-ı Mûsıkî” adlı eserinde makamlar arasında gösterdiği uzzalde, şubeler arasında gösterdiği hicaz ve şehnaz ile inilmesi gerektiğini dile getirmiştir (Akdoğu, 1991, s. 17). Buradan hâne-i sâninin ilk beş ölçüsündeki müzik cümlesinde şehnaz makamına ait aralıkların kullanıldığı düşünülebilir. Melodik seyre dikkat edilirse hâne-i sâniye irak perdesinde segâhlı bir kalış yapılarak devam edilmiştir.<sup>11</sup> Hâne-i sâni, Kantemiroğlu'nun uzzal makamı tanımında da belirttiği gibi, nevâya hüseyinîye ve evce çıkmış sonra gerdaniye perdesine, tiz uzzale ve tiz hüseyinîye dek uzanarak muhayyer ve nevâ perdelerini vurgulamış, oradan da gene aynı yolla dönüp düğâh perdesinde durmuş ve karar vermiştir.

Hâne-i sâlisin ilk üç ölçüsünde düğâh, segâh, uzzal, nevâ, hüseyinî ve evc perdeleri kullanıldıktan sonra dördüncü ölçüde, Kantemiroğlu'nun bazen gerdaniye perdesinin, bazen de şehnaz perdesinin kullanılabilceğini belirtmesi doğrultusunda, şehnaz perdesi tercih edilmiş ve muhayyer perdesinden düğâha kadar şehnazlı iniş yapılmıştır. Aynı müzik cümlelerini tekrar ederek devam eden hâne-i sâlis, Kantemiroğlu'nun kalın seslerde uzzal makamına akraba olan makam olarak andığı zengûle makamının perdelerinden olan zengûle perdesini de kullanarak düğâh perdesinde karar etmiştir.

## SONUÇ

Türk müzik geleneği özellikle sözlü olarak- icra edilerek aktarılmış bir gelenektir. Bu gelenekte birbirinden farklı enstrüman ve vokal icracıları, bir eseri kendi hocasından öğrendikten sonra, bu üslûba göre yorumlamış ve kendilerinden sonraki nesle aktarmışlardır. Günümüzde önemli Türk müziği icracılarının aktarım silsileleri takip edildiğinde geçmiş yüzyıllara kadar uzandıkları görülebilmektedir. Bu nedenle icracının üslûbunun sadece kendi dönemini temsil ettiğini söyleyemeyiz. Aynı şekilde, geçmişte de bu müziğin üslûbsuz, iptidai bir şekilde icra edildiğini söylemenin uygun olmadığı kanaatindeyiz.

Bilindiği gibi nesilden nesile aktarılan üslûblar, tarzlar sonucunda bir müzik eserinin birbirinden farklı yazımı ve icraları oluşabilmektedir. Bu Türk müziği geleneğinin kendini yenileyerek, ifade zenginliği sağladığını söyleyebileceğimiz bir özelliğidir. Yazılı kaynaklar üzerinden değerlendirme yaparken bu aktarım özelliğini dikkate almamanın, eksik bir değerlendirme doğuracağını düşünmekteyiz. Bu sebeple çalışmamızda *uzzal peşrevinin* birbirini takip eden dönemler içerisinde, üç farklı müzik adamı tarafından yazılmış şekillerini günümüz Türk müzik geleneği bağlamında icra ederek karşılaştırmış bulunuyoruz.

Bu karşılaştırma dâhilinde; Türk müzik geleneğinin aktarım mantığı içinde *uzzal peşrevi*, değişken etmenler olarak sayabileceğimiz aşağıdaki hususlar dâhilinde ele alınmıştır:

Eserin dönemselsel olarak farklı akortlardan çalınmış olması, temposunun farklı olabilme ihtimali, kullanılan müzik yazılarının farklılığından kaynaklanan, perdeleri gösterirken oluşabilen değişiklikler. Bunlara ek olarak, Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevseri'nin müziği öğrendikleri hocalarının üslûblarındaki - icra tekniklerindeki farklılıklar, eserin notaya alındığı mekânlar ve enstrümanlardan kaynaklanabilecek nota kullanımındaki sayısal farklılıklar gibi etmenler de bu değişikliklere yol açmış olmalıdır.

<sup>11</sup>35. ve 36. ölçülerde Kantemiroğlu ve Kevseri'nin kullandığı perdeler, “Kayıt 2”de icra esnasında segâh aralıklarına göre çalınmıştır.

*Uzzal peşrevi* örneğinde izlediğimiz metodolojiden hareketle, her ne kadar bu müzik yazmaları haricinde pek çoğu sözel kanallarla günümüze ulaşmamış olsalar dahi, bu yazmalarda mevcut olan eserlerin, bugünkü müzikolojik anlayışla ve geçmişle mukayesesi yapılarak, Türk müzik geleneği kaynakları içerisinde yerini alabileceği sonucuna varmış bulunuyoruz.

Bu ve benzeri yaklaşımlarla yapılarak günümüz repertuarına dâhil edilecek icralar, müziğimizin yüzyıllar öncesinden kaydedilmiş eserlerinin dolaşıma girmesi açısından çok önemlidir. Bu makaleye eklenmiş olan ve notanın altında ilgili linklerden ulaşılacak kayıtlardan birinci ve ikinci versiyon icra, yukarıda belirttiğimiz hassasiyetler dâhilinde değerlendirilmeli ve bu iki ses kaydının da, müziğimizin zengin ifade biçimleri içinde aynı sahilikte olduğunun en baştan teslim edilmesi gerekmektedir.

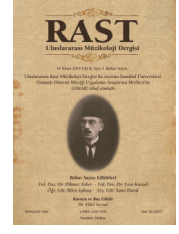
## KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1991), *Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî*, İzmir:trans. Dr. Fares Harîrî
- Behar, C. (1990), *Ali Ufkî ve Mezmurlar*, İstanbul:Pan Yayıncılık
- Behar, C. (2005), *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları
- Behar, C. (2008), *Saklı Mecmua*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları
- Cevher, H. (2003), *Ali Ufkî Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz (Çeviri- yazım- İnceleme)*, İzmir
- Doğrusöz, N. Uslu R. (2009), *Abdülbaki Nasır Dede'nin Müzik Yazısı- Tahririye*, İstanbul:İTÜ TMDK Yayınları
- Ekinci, M. U. (2012), *The Kevserî Mecmuası Unveiled: Exploring an Eighteenth-Century Collection of Ottoman Music*, Journal of the Royal Asiatic Society, Volume 22, Issue 02, pp 199-225
- Elçin, Ş. (2000), *Ali Ufkî- Mecmua-i Saz ü Söz*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı
- Judetz, E. P. (2000), *Kevserî Mecmuası*, İstanbul: Pan Yayıncılık, çev. Bülent Aksoy
- Judetz, E. P. (2000), *Prens Dimitrie Cantemir Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı*, İstanbul:Pan Yayıncılık, çev. Selçuk Alimdar
- Wright, O. (2001), *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations*, Volume 2: Commentary
- Tura, Y. (2000), *Kantemiroğlu- Musikiyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı, İnceleme-Edvar*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınlar





**RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ**  
**Uluslararası Müzikoloji Dergisi**  
[www.rastmd.com](http://www.rastmd.com)



## **ARTHUR SCHOPENHAUER VE FRIEDRICH NIETZSCHE’NİN PROGRAM MÜZİĞİNE YAKLAŞIMLARI**

**Duygu Tardü<sup>1</sup>**

### **ÖZET**

Bu çalışmada, Arthur Schopenhauer’un ve onun düşüncelerinden etkilenen Friedrich Nietzsche’nin, müzik üzerine düşüncelerini değerlendirerek, ‘Program Müziği’ne bakış açılarını sorgulamak amaçlanmıştır. Program Müziği tartışması, Romantik dönemden başlayarak, programlı müzik ile salt müzik takipçileri arasındaki, süre gelen tartışmayı belirtir. Bunun yanı sıra, Program Müziğinin ne olduğu hakkında da görüş ayrılıkları vardır. Bu nedenle, Romantik dönemde sivrilen müzik araştırmacılarının ve çeşitli bestecilerin, Program Müziği üzerine düşünceleri, temel noktalarıyla incelenmiştir. Ayrıca Schopenhauer ve Nietzsche’nin müzik üzerine düşüncelerine geçmeden önce, dönemin müzisyenlerinin, Program Müziği tartışmasında nerede durdukları belirlenmiştir. Bu çalışma, Schopenhauer ve Nietzsche’nin, Program Müziği başlığı altında belirttikleri düşünceleri olmadığından, genel olarak onların müzik düşünceleri üzerinden şekillendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Program Müziği, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Romantik Dönem Müzikal Düşüncesi

## **ARTHUR SCHOPENHAUER AND FRIEDRICH NIETZSCHE’S APPROACHES ON PROGRAM MUSIC**

### **ABSTRACT**

In this study, Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche who influenced by his ideas, evaluating their thoughts on music, aims to research their perspectives on Program Music. Debate of Program Music is debate which continues between the followers of Program Music and absolute music, starting from the Romantic era. In addition there are also differences of opinion about what Program Music is. Therefore the thoughts on Program Music have been investigated of the music researchers and various composers who were manifested in Romantic era, with their basic points. Also before moving on to the musical thoughts of Schopenhauer and Nietzsche, have been specified

<sup>1</sup> *İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi.*

the positions of the musicians of the era on the debate of Program music. This study generally has formed by their musical thoughts because there is no main topic which includes Schopenhauer and Nietzsche's thoughts on Program Music.

**Keywords:** Programme Music, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Musical Thought of Romantic Era

## GİRİŞ

Program Müziği tartışması, enstrümental müziğin, konu, söz, kostüm, dekor gibi yardımcı öğelere ihtiyaç duyup duymadığı üzerine bir tartışmadır. Tartışmanın temelinde iki karşıt görüş bulunur: Programlı müziğin her anlamda müziği en üst noktaya taşıyan bir yapı olduğu görüşü ve salt enstrümental müziğin, diğer öğelerle çevrelendiğinde, kendi karakterinden ödün verdiği görüşü. Program müziğine karşı bir duruş sergileyenler, enstrümental müziğe zorunlu eşlik eden öğenin, müziği örselediğini iddia ederler. Diğer görüş ise, birbirinden bağımsız sanatları birlikte icra etmenin, en iyi sanatı doğurduğu görüşüdür. Tartışma, sözle müziğin birlikteliğini tartıştığı gibi, sözlerden yararlanmasa da herhangi bir temaya bağlı kalan müziği de kapsar.

Araştırmanın hareket ettirici nedeni, Program Müziği ile salt müzik arasındaki tartışmanın yüzyıllar boyunca bitmeyerek, devam eden bir tartışma olmasıdır. Yine de kuşkusuz tartışmanın en gündemde olduğu dönem Romantik dönemdir. Romantik dönemde, müziğe sözle eşlik edilip edilmemesi gerektiği tartışılırken, günümüzde, sözlerin egemen olduğu müzik popülerliğini ilan etmiştir.

Hem Schopenhauer hem de Nietzsche'nin, salt müziğe verdikleri değer, müzik üzerine düşüncelerinde kendini açıkça sergiler. Bu bağlamda, günümüzdeki oluşumları da göz önünde bulundurarak, Program Müziği tartışmasının temellerine ve farklı yönelimlerine göz atarak, Schopenhauer'in ve Nietzsche'nin Program Müziğine karşı duruşlarını incelemek önemlidir. Bu şekilde, tartışmaların, günümüzdekenden ne kadar farklı boyutta olduğu da, daha net görülebilecektir.

Program Müziği türü, kendini ilk olarak, Franz Liszt'nin Senfonik Şiir türünde gösterse de; aslında tartışmanın merkezinde yer alan isim, Richard Wagner olmuştur. Wagner ve onun geliştirdiği Gesamtkunstwerk kavramı, Wagner'e birçok yandaş sağladığı gibi, karşıt fikirli büyük bir grubu da beraberinde getirir. Yaratılarıyla bu kadar ses getirmesi, doğrusu yanlışı bir yana bırakılarak; Wagner'in, döneminin müzikal yaşantısında bir devrimci olduğu gerçeğini ortaya koyar.

## SINIRLAR ve METODOLOJİ

Çalışma, Romantik dönem bestecilerinin Program Müziği tartışmasındaki konularını belirleyerek, Schopenhauer ve Nietzsche'nin Program Müziği üzerine düşüncelerini yazmış oldukları kaynakların incelenmesini ve konunun değerlendirilmesini kapsar.

Bu araştırmada, literatür araştırması metodu kullanılmıştır. Bu bağlamda, temel alınan eserler, Arthur Schopenhauer'un “ İsteme ve Tasarım Olarak Dünya” (Die Welt als Wille und Vorstellung) ve “Güzelin Metafizigi” (Parerga und Paralipomena ) adlı eserleri ve Friedrich Nietzsche'nin “Tragedyanın Doğuşu” (Die Geburt der Tragödie) adlı eseridir.

## **PROGRAM MÜZİĞİ TANIMI**

Program Müziği kavramı, ilk olarak XIX. yüzyılın başlarında kullanılan, belirli bir konuyu esas alarak bestelenmiş eserleri kapsayan bir kavramdır. Program müziği kavramının karşıtı olarak ise, kendi dışında bir dayanağı olmadan, bağımsızca var olan, salt (absolute) müzik kavramı yer alır. Bir anlatı olan ya da açıklayıcı öğeler taşıyan müzik türlerinin tümüne, Program Müziği adı verilir. “Terim, sık sık, eşlik eden kelimelere başvursun ya da vurmasın, ekstra-müzikal kavramları temsil etmeye çalışan tüm müzik türlerini kapsar” ( Program Müziği, www.oxfordmusiconline.com: 2014). Program Müziği kavramının ne olduğu üzerine, genelde iki farklı görüş bulunur. İlki, Program Müziğinin, bir konuyu tamamlayan ve anlatan sade enstrümantal müzik olduğunu; diğeri ise, müzik dışı diğer öğelerle desteklenmiş, konu tasvirli çalışmalar bütünü (ekstra-müzikal) olduğunu, öne sürer. Bu iki görüşün, her durumda zıt oldukları söylenemez; birbirlerini kapsadıkları örnekler de bulunur.

Romantik dönem sanatçıları, özellikle de müzisyenleri, genel olarak, çeşitli sanat dallarını aynı çatı altında toplama eğilimi içindelerdir (Fubini, 2006: 110). Romantizm akımı, sanatta özgürlüğün ve duygusallığın ön plana çıkmasına yol açarken, bir sanat eserinin etkileştiği duyguların ve duyumsamaların sınırsızlığı düşüncesini de beraberinde getirir. Böylece yeni oluşumlar için, diğer sanat dallarıyla işbirliği yapma ön plana çıkar. Sanatın, mümkün oldukça çok duyuya, aynı anda etki etmesi düşüncesi yücelir. Bütün bunların ışığında, müzik, Avrupa sosyal yapısını daha çok etkilemeye başlar.

Alman müzikolog Carl Dahlhaus'a göre, salt müzik, bağımsız enstrümantal müzik olarak da tanımlayabileceğimiz müzik; müziğin amaç, kavram ve objeden bağımsız olması nedeniyle, müziğin doğasını daha iyi ifade eder. (Beard, 2005: 4) Dahlhaus ayrıca, salt müzik ile program müziği arasındaki tartışmanın, XIV. yüzyıl Alman müzik kültürü içerisindeki temel estetik sorun halini aldığını belirtir (Beard, 2005: 123). E.T.A. Hoffmann ise, bağımsız bir sanat olarak müzikten bahsettiğimizde; sadece enstrümantal müziği, tüm yardımları reddedip, anlatımdan kaçınmış haliyle, ele almamızın uygunluğunu belirtir (Beard, 2005: 4). Program müzik terimi, sadece hikâyeli müziğe uygulanmaz; ayrıca bir karakterin sunumunu da tasarlar (Richard Strauss - Don Juan and Don Quixote) ya da bir sahneyi, olguyu (Claude Debussy - La mer) tanımlar. (Program Müziği, www.oxfordmusiconline.com: 2014)

## **DÖNEMİNDEKİ GÖRÜŞLER ÜZERİNDEN KISA BİR PROGRAM MÜZİĞİ TARTIŞMASI**

Şüphesiz Ludwig van Beethoven, program müzik tartışmasında önemli bir duraktır. Çünkü gerek Pastoral Senfonisindeki isimlendirmeleri, gerekse, IX.

Senfonisindeki koro kısmıyla, kendi takipçilerine ve araştırmacılarına, tartışma başlıkları miras bırakmış olur. Beethoven'ın besteleme yöntemi, oldukça farklıdır. Beethoven, en küçük bir motifi bile defalarca çeşitleyerek geliştirir. Onun eserlerinin temelini, müzikal düşünce oluşturur. Bu, şu demektir; ona göre müzik, tamamıyla insanın kişisel deneyimleri ve düşünceleriyle oluşmuş, bilinçaltındakilerin ve duygularının dışı yansımasıdır. Yani insan, belirli bir talep üzerine bestelediği bir eserde de, kendi içindekinden bağımsız bir etki yaratamayacaktır. “Temelini Beethoven'ın attığı müzik dünyası sadece, sözsüz müzik fikrini geliştirmekle kalmadı; aynı zamanda, çelişkili bir şekilde, günümüzde sözle müzik ilişkisinde temel olarak benimsediğimiz modeli de belirledi: Söz, müziği açıklamalı” (Cook, 1999: 59). Bu modelin belirlenmesi, müziğin açıklanmak için, söze gereksinimi olduğu düşüncesini doğurur. Meydana gelen tartışma, müziğin birlikte kullanılacağı sözü açıklama gibi bir kaygı taşıyıp taşıyımaması üzerine yoğunlaşır.

Franz Liszt, programlı müziğin en belirgin örneklerine rastlayacağımız, yepyeni bir form geliştirir: Senfonik Şiir. Liszt, bir konu, metin ya da şiirsel temel üzerine bestelenmiş orkestral form olan, Senfonik Şiirin, ilk örneklerini besteler. Liszt'in Senfonik Şiir tarzı, Hector Berlioz'da olduğu gibi, konuyla birebir hareket etmektense; daha çok, konuya paralel olarak ilerler. Liszt'in senfonik şiirleri, programlı müziğin boyutlarını genişletir. Betimsel dürtüyü, biçim ve işlev beklentilerinden uzaklaştırıp, özgürleştirir (Griffiths, 2010: 187).

Dönemin Rusya'daki müzik eserlerine baktığımızda, Senfonik Şiirin ve izlenimci simgelerle birlikte gelen programlı müziğin etkileri görülür. Rus besteci Modest Petroviç Musorgski'yi, izlenimciler, kendi öncüleri olarak benimserler. Musorgski, enstrümental müzik alanında çok fazla örnek bırakmamışsa da, 'Bir Sergiden Tablolar' adlı eseri, bu alanda önemli bir yere sahiptir. Musorgski'nin bestesi, bir sergideki on adet tablounun üzerine bestelenmiştir. Bu eserde, her tablo Promenade adı taşıyan, her gelişte aynı kalan bir temayla birbirinden ayrılır (Sachs, 1965: 235). Nikolay Rimski-Korsakof ise, Rus Senfonik Şiirinin önderidir. Orkestra eserleri ve operalarında Berlioz, Liszt ve Wagner etkisi görülür.

Johannes Brahms, Program Müziğine tam bir karşı duruş sergiler. Brahms, müzik dışı düşüncelerin, hatta şiirin bile müziğe egemen olmasına izin vermez; armoni ve orkestra renklerini gözeterek değil, bestelerini belirli çizgiler ve ritimlerle kurar (Sachs, 1965: 234). O, kuşkusuz Wagner'in yarattığı ve döneme egemen olan, 'ekstra-müzikal' yapının dışındaki yerini alır. Arnold Schönberg'in deyişiyle, “Brahms'ın düzene aykırı asimetrik cümle yapıları, dramatik bir besteciliğin sonucudur. Wagner'in asimetrik cümlelerinden farklı olan Brahms'ın eşit olmayan müzik cümleleri, coşkun bir hayal gücünün açık seçik bir dünya görüşüne dönüşerek müzikle ifade edilmesidir ( Pamir, 2000: 203).

Richard Wagner'e göre, salt müzik eksik ve güçsüzdür. Richard Wagner'in, müzik tarihine en önemli etkilerinden biri, birleşik sanat eseri kavramı olan, Gesamtkunstwerk'ı ortaya çıkarmasıdır. Gesamtkunstwerk hakkında, ünlü müzisyen Igor Stravinsky şöyle der:

“Ne kadar güçlüymüş bu adam! Özünde müzikal olan bir biçimi öyle bir enerjiyle yıkmış ki ölümünden elli yıl sonra hala müzikal dramın süprüntü ve yaveleri altında debelenip duruyoruz. Zira Gesamtkunstwerk'in prestiji hala canlı” ( Stravinsky, 2011: 40). “Sağlıklı kafalar Gesamtkunstwerk cennetine zaten hiçbir zaman inanmamış, onun cazibesine her zaman gerçek değeri vermiştir” (Stravinsky, 2011: 50).

Wagner, uzun ve kesintisiz müziği, belirlenmiş müzik temalarının bağlantı olarak kullanılmasıyla sağlar. Bu tema kavramlarına, leitmotif adını verir. Wagner'in eserlerinde kullandığı yoğun kromatizm, birbirine ortak öge kullanımıyla bağlanarak kesintisiz devam ediyor gibi duyulan melodi yapısı ve leitmotif kavramları, XIX. yüzyılın başlarında bestecilerin ve müzikologların en çok ilgisini çeken konular arasında yer alır. (Boran, 2010: 197). Aynı zamanda Wagner, müziğe getirdiği yeni kavramlarla, özellikle büyük Alman düşünürlerinin ilgi odağı haline gelir.

Igor Stravinsky, Wagner'in müzikal söylemini; devamlı olarak, kendi ortaya attığı düzensizlikleri engellemeye çalışan döngüler olarak tanımlar. Bu döngüleri birbirine bağlı kılmak için, yaratılmış en zekice ve kolay yol da leitmotif'tir. “Bitmesinin hiçbir nedeni olmadığı gibi başlamasının da hiçbir nedeni olmayan bir müziğin aralıksız oluşumudur bu. Bu durumda sonsuz melodi, uyumlu bir cümlelerin müzikal seslendirilişi olduğunu söylediğimiz melodinin saygınlığına ve tam da işlevine bir hakaret sayılır” ( Stravinsky, 2011: 52) diyerek Wagner'i eleştirir. Hatta daha da ileriye gider ve müziğin, Wagner sayesinde, melodik gülümseyişini yitirdiğini dile getirir. (Stravinsky, 2011: 53).

Döneminde, Wagner büyük bir yenilikçi olarak adlandırılırken, Brahms klasikçi kategorisindeki yerini alır. Brahms tıpkı, Johann Sebastian Bach ve Ludwig van Beethoven gibi, sağlam kontrpuan temelinin üzerine motifsel çeşitlemeleri uygulayarak, romantik dönemin tekrarlı motiflerinden uzaklaşır. Müzik dokusunun yoğunluğuyla, Brahms, popüler müziği engellemeyi amaçlar. ( Pamir, 2000: 202).

Eduard Hanslick, Beethoven'in IX. Senfonisinin finalini bile sırf “devasa bir bedeninin uçsuz bucaksız gölgesi” olarak eleştirmeye hazırdır. (Griffiths, 2010: 200). Aksine Wagner ise, Beethoven'in IX. Senfonisinin finalinde müziğin son noktasına geldiğini ve artık yeni bir sayfa açıldığını açıkça ortaya koyar. Bu yeni sayfa, müzikal drama, Wagner'de müzik ve metnin beraber hareket etmesi ile ortaya çıkacaktır. Wagner, Beethoven'in IX. Senfonisinin, senfoninin ölüm fermanı olduğunu öne sürerek, tüm sanatları tek bir çatı altında toplamanın, en büyük sanat olduğunu düşünür.

## **SCHOPENHAUER'UN ESTETİK ANLAYIŞI ÇERÇEVESİNDE PROGRAM MÜZİĞİ İNCELEMESİ**

Schopenhauer'un, formalist<sup>2</sup> ya da referentialist<sup>3</sup> yaklaşımlardan, hangisini benimsemiş olduğunu anlamak için, onun metafiziksel sisteminde, müziği nasıl

---

<sup>2</sup> *Formalist yaklaşım, program müziği tartışmasında, salt (absolute) müziğin önemliliğini vurgulayan düşünce.*

<sup>3</sup> *Referentialist yaklaşım, program müziği tartışmasında, programlı müziğin önemliliğini vurgulayan düşünce.*

tanımlandırıldığına bakmamız gereklidir. Schopenhauer'un metafizik anlayışının en önemli noktalarını, onun estetik ve ahlak anlayışı oluşturur. Metafiziksel yaklaşımı bağlamında, estetik araştırmalarına bakıldığında, Platoncu idea'lar<sup>4</sup> dünyasına ve mimesis<sup>5</sup> kavramına başvurduğu görülür. Ona göre, "müzikte dünyadaki yaratıkların idea'sının taklidini, yeniden üretimini saptamayız" (Schopenhauer, 2009: 194). Yani müzik, bize insandaki bir duygu durumu yerine duygunun kendisini verecektir. Ama diğer sanat dallarında, herhangi bir andaki duyguya rastlarız.

Schopenhauer, müziğin yapısını, insan doğasına benzetir. Her nasıl ki, insan istemi (iradesi), yapısı gereği sürekli olarak istediğini elde etme, elde ettiğinde ise, yeni bir isteğe yönelme döngüsü içindeyse; müziğin de isteği, hep tonik notaya ulaşmaktır. Ama bir kere toniğe ulaşmak, müziği tatmin etmez ve bir sonraki nota, tekrardan toniğe ulaşma arzusunu beraberinde getirecektir. Bu bağlamda, insanın ruhu gibi, müzik de devamlı olarak isteğine ulaşma ve kaybetme döngüsünde var olacaktır. Bu nedenden dolayı da, Schopenhauer, müziği diğer sanat dallarından ayrı tutarak, onun bütün görüngülerin özünü sunduğunu dile getirir.

Schopenhaurcu bakış, müziği akılla kavranılabilir olmaktan uzaklaştırır. Öyle ki, akılla kavranılabilir besteler, taklit olmaktan öteye gidemezler. Bu açıdan, Program Müziği, Schopenhaurcu yaklaşıma göre, taklit olmaktan öteye gidemeyecektir diyebiliriz. Doğanın bir parçası olan müzik, dünyanın özünü dile getiren müzik, akılcılıktan uzak müziktir. Bununla birlikte Schopenhauer, duygunun soyutluğunu veren özsel müziğin, kendi bestecisi tarafından bile anlamlandırılmadığını öne sürer. "Besteci, dünyanın iç özünü göz önüne seren en derin bilgeliği dile getirir. O, dünyanın iç doğasını, kendi anlama yetisinin anlamadığı bir dilde dile getirir" (Schopenhauer, 2009: 200)

Schopenhauer'a göre, müzik, diğer sanat dalları gibi, bir duyguyu ya da bir düşünceyi simgelemez. "Tersine müzik, sevincin, üzüntünün, acının, ürküntünün, hazzın, şenliğin, erincin kendisini, bir ölçüde soyut olarak dile getirir." Müzik, doğrudan o duygu ve düşüncenin kendini, bize sunar. Schopenhauer için müzik, insanın içindeki doğayı, bir ölçüde soyut olarak meydana getirir. Bu nedenledir ki, müziğin, diğer sanatlardan da farklı ve daha evrensel bir dili olduğunu düşünür. Evrensel dil, en nihayetinde diğer sanat dallarıyla da ilişki içerisinde olabilir. Ama bu ilişki de, müziğin kendi kendinde olan özünün önüne geçemez. Bu yaklaşımı şu satırlarda görürüz:

"Biz bir şiiri besteleyebiliriz ya da görsel bir betimlemeyi bir pantomim olarak ya da ikisini birden bir opera olarak besteleyebiliriz. Müziğin evrensel diline yerleştirilen insan yaşamına ilişkin bu resimler müziğe zorunlulukla bağlı değildir ya da zorunlulukla müzikle örtüşmezler. Müzikle onlar arasında daha çok genel bir kavramın rastgele bir örnek olgu ile kurduğu ilişki vardır olsa olsa. Onlar müziğin saf biçimin evrenselliğinde anlattığını gerçekliğin bağları içinde temsil ederler" (Schopenhauer, 2009: 203).

Ona göre müzik, salt olup, sözlerden bağımsızken de duyguyu yansıtmalıdır. Yine de söz eşikli müziğe tamamen karşı çıkmaz. Herhangi bir şiir için bestelenen bir melodi, şiirdeki evrenselin başka karşılıklarına da aynı ölçüde uyum sağlayacaktır.

<sup>4</sup> *Idea*, Platon felsefesinde, gerçekliğin bilgisine ulaşmaya yarayan kavramların genel adıdır.

<sup>5</sup> *Mimesis*, Yun., taklit, öykünme gibi anlamlar taşır.

Müziğin kendisi, eşlik ettiği sözlere muhtaç değildir. Müziğin kendisi, tüm benzer anlamlı sözlerin üstündedir ve onları kapsar.

Schopenhauer'a göre müzik, herhangi bir duygunun, kişinin ya da olayın bir simgesi haline getirildiğinde, özünden uzaklaşmış olur. Bağımsız bir sanat dalı olan müzik, başka anlatım olanaklarıyla desteklendiğinde; yani bir duygunun, kişinin ya da durumun temsilini ortaya koyduğunda, gerçeklikten uzaklaşır. Hatta ona göre; “seslerin duygusal yorumunun, ancak anlatımı eksik ve belirsiz kalmış olaylara ve sahnelere, bunlara daha geniş düş gücü bırakmak için, daha uygun olduğu söylenebilir” (Laserre, 2007: 27).

Schopenhauer'cu yaklaşımda, eğer müzik, algılanır kavramlar tarafından bilinçli bir şekilde oluşturulan bir yaratım halini alırsa, bu durum, onu taklit kılmaktan öteye götürmez. Akıl ve benzetme yoluyla bestelenen müzik, doğanın bir parçası olmaktan uzaklaşarak, doğanın taklidi halini alır. Schopenhauer, Haydn'in Mevsimler (Le Stagioni) ve Yaradılış (La Creazione) Oratoryolarını, taklit olan müziğe örnek olarak gösterir. Bunları, insan algısının simgelerini belirtmeyi amaçlayan, tutsak müzikler olarak kabul eder ve bu tarz müziğin tamamen bir yana atılması gerektiğini belirtir ( Schopenhauer, 2009: 204). Oysaki ona göre, doğanın müziğini en rahatlıkla Gioacchino Rossini'nin bestelerinde görürüz. Rossini'nin operaları, enstrümantal olarak dinlendiğinde, tam etkisini gösterir. Onun müziği, kelimelere gerek duymaksızın, bizi, duygunun soyutlamasına ulaştırır.

Onun, Program Müziği tartışmasındaki tutumunu; belki de, en iyi şu sözleri anlatır: “Sanat, bütün amaç ve hedeflerin üzerindedir; hiçbir yere ulaşmak istemez” Schopenhauer, 2004: 140).

## **NIETZSCHE'NİN ESTETİK ANLAYIŞI ÇERÇEVESİNDE PROGRAM MÜZİĞİ İNCELEMESİ**

Nietzsche'nin müzik hakkındaki düşüncelerini incelerken, Schopenhauer felsefesinden bağımsız hareket etmek olanaksızdır. “Nietzsche, Schopenhauer'in kuramının bütününe kabul etmekle övünmektedir; onu öylesine kabul etmiştir ki onu son noktasına dek belki sağlam biçimde ama delicesine bir serüven içinde götürür, Schopenhauer'in bile onaylamayacağı biçimde kuşkusuz” (Laserre, 2007: 29). Schopenhauer, müziği, diğer sanatlardan ayrı bir yere koyar. Müzik, insani duyguların özel ifadesidir. Müziğe, ‘duygu ifadesi’ tanımını yapan Schopenhauer, diğer sanat dallarını da, duyguların temsilleri, hatta taklitleri olarak tanımlar. Aynı ayırım, Nietzsche'de de vardır. Nietzsche, müziği bir üst-sanat olarak adlandırır. “Nietzsche'de de müzik estetik spekülasyonun merkezini temsil eder; müzik, mükemmel sanattır, tüm diğer sanatların kökenidir” ( Fubini, 2006: 111). Schopenhauer'e göre, müzik belli bir neşeyi ya da acıyı anlatmaz, neşenin ve acının ne olduğunu, özünü anlatır. Nietzsche ise, Schopenhauer'un düşüncesinden yola çıkarak, müziğin, saf heyecanı anlattığını dile getirir.

Nietzsche'ye göre, bir besteci, bir temaya ya da sözlere bağlı kalarak bestelemeye kalsa bile, ona ilhamı verenin, bu tema ya da sözler olmayacağı görüşündedir. “Nietzsche

gerçek müziğin arı müzik olduğunu, onun salt müzik esiniyle beslendiğini, müzikten tat almanın üst düzeyde ve sanatkârcasına yolu müziği salt müzik olarak görmek olduğunu söylüyor” (Laserre, 2007: 33). Nietzsche, diğer sanat dallarını yok saymaz ya da önemsiz kabul etmez. Ama müziği, diğer sanat dallarından ayrı bir yere koyar. Nietzsche’ye göre müzik, evrenin duyular-üstü özünü ortaya çıkarmalıdır. (Laserre, 2007: 38).

Program Müziği tartışmasını, Nietzscheci bir bakış açısıyla incelemeye kalkarsak, onun salt müzikten yana olduğunu görürüz. Müzik, imgelerden ve sözlerden bağımsız, tek başına olmalıdır. Şiirle müziğin birlikte olması, ikisinin de yeterince iyi algılanmamasına neden olur ve eğer müzik, Dionysosçu<sup>6</sup> bir müzikse, o zaman büyük ihtimalle şiiri öldürecektir (Laserre, 2007: 60). Şiir, tek başına güzeldir ama şiire müzik eklendiğinde, müziğin heyecanı sözleri anlamak için çaba sarf etmeye engel olur.

Nietzsche, Beethoven’in Pastoral Senfoni’sindeki bölümleri, ‘dere kenarındaki sahne’ ya da ‘köylülerin neşeli biraradalığı’ olarak tanımlamasının sonradan yapılan bir eylem olduğu görüşündedir. Öyle ki ona göre, besteci bu konular üzerine bestelememiş, isimleri sonradan onda bıraktığı etki gereği ve de biraz da dönem havasına küçük bir eleştiri gereği koymuştur. Nietzsche’nin bu düşüncesini, onun şu satırlarından anlarız: “Besteci, bir beste hakkında imgelerle konuştuysa, örneğin senfoniye pastoral olarak, bir müzik cümlesini ‘dere kenarındaki sahne’ olarak, bir başkasını ‘köylülerin neşeli biraradalığı’ olarak tanımlıyorsa, bunlar da yine, yalnızca benzetme tarzında, müzikten doğmuş tasarımlardır -müziğin taklit edilmiş nesnelere değil- müziğin Dionysosçu içeriği hakkında bize hiçbir yönden bilgi vermeyecek olan, diğer imgelerin yanında özel bir değerleri bulunmayan tasarımlardır” (Nietzsche, 2005: 51).

Nietzsche’nin müzikal yaklaşımının temelinde, Apolloncu<sup>7</sup> ve Dionysosçu müzik ayrımı yer almaktadır. İlham aldıkları nokta Antik Yunan mitolojisi olan, iki zıt müzikal görüş, özsel olan ve olmayan müziği birbirinden ayırır niteliktedir. Nietzsche, Dionysosçu müziği, salt müzikle eşleştirir. Apolloncu müzik ise, Nietzsche’nin çerçevesinde, Antik Yunan tragedyası ve ondan esinlenen opera türü ile ilişkilendirilir. Apolloncu müzik, genel saygıyı üstlenmiştir ve Nietzsche’ye göre bunu hak etmektedir. Ama sözlerine Dionysos olmasıydı Apollon’un da olmayacağını ekler. Ona göre, müziğin her iki karakteri de, dengeli bir şekilde birlikte yer almalıdır: “Dionysosçu güçlerin, yaşantıladığımız gibi böyle deli dolu yükseldikleri yerde, Apollon’un da, bir buluta gizlenerek yanımıza inmiş olması gerekir; onun bereketli güzellik etkilerine elbette bizden sonraki kuşak bakacaktır” (Nietzsche, 2005: 157).

Kuşkusuz Nietzsche’nin besteciler arasında en çok ilgilendiği Wagner’dur. Wagner’i, opera türünün devrimcisi olarak ele aldığı gibi, aynı zamanda, operanın sonunu getirdiğini de belirtir. Öte yandan, Friedrich Nietzsche opera türünü şöyle yorumlar; “Aynı dönemde ve aynı halkın içinde, Palestrina’nın armonilerinin yanına, tüm bir

<sup>6</sup> Dionysosçu müzik, Friedrich Nietzsche’ye göre; iki zıt karaktere sahip müziğin, Antik Yunan tanrısı Dionysos ile ilişkilendirmiş olduğu, tutku, arzu, aşırılık barındıran karakteridir. Ona göre, Dionysosçu müzik karakteri; müziğin, bireysel düşünceye uygun ve özgür halini belirtir.

<sup>7</sup> Apolloncu müzik, Friedrich Nietzsche’ye göre; iki zıt karaktere sahip müziğin, Antik Yunan tanrısı Apollon ile ilişkilendirmiş olduğu, akla uygunluk ve ölçülülük barındıran karakteridir. Ona göre, Apolloncu müzik karakteri; müziğin, toplumsal düşünceye uygun ve sabit halini belirtir.



Hıristiyan Ortaçağ'ın ek yapıları kurduğu kubbeli yapısının yanı başında, yarı müziksel bir konuşma tarzına yönelik tutkunun doğmuş olmasını, resitatifin özünde etkili olan sanat dışı bir eğilim” (Nietzsche, 2005: 123). Nietzsche'ye göre opera, bir nevi müziğin ölümüdür. Operanın doğuşunu, aristokrasinin müziksel boşalma dürtüsüne bağlar. “Opera kuramcı insanın, eleştirel sıradan insanın doğuşudur, sanatçının değil: tüm sanatların tarihindeki en tuhaf olgulardan birisidir” (Nietzsche, 2005: 125).

## SONUÇ

Program Müziği ve salt müzik arasındaki tartışmanın temelleri, Romantik döneme dayanır. Kavramlar üzerindeki tartışmanın başlamasının nedenlerinin başında, ekstra-müzikal kavramı ortaya çıkartan Wagner'in müziğinin, iki zıt tepkiyi de aynı anda ve fazlasıyla üzerine çekmiş olmasındandır. Wagner'in, müziği, diğer sanatlarla birleştirerek üst-sanat yaratma düşüncesi; birçoklarını çok memnun ederken, birçokları tarafından da beğenilmemiştir. Yeni birleşik sanat kavramının doğması, müziğin özerkliğini sorgulamaya yönlendirir.

Program Müziğinin iki farklı biçimi vardır. Schubert, Schumann ve Wolf'un liedlerinde, müzik ve söz birlikteliğinden dolayı program varken, Berlioz, Dvoşak ve Liszt'te söz olmamasına rağmen, belirli bir konuya bağlı besteleden dolayı Programlı Müzik olarak adlandırılırlar. Brahms, bu listenin dışında yer alarak Program Müziğine karşı bir duruş sergiler. Romantik dönem bestecileri tarafından oldukça tercih edilen Program Müziğine karşı duruşu, tutucu ve klasik olarak adlandırılmasının başlıca nedenlerindedir.

Schopenhauer'in müziğe yaklaşımıyla Nietzsche'nin müziğe yaklaşımını, birbirlerinden ayırmak pek doğru olmaz. Nietzsche, her ne kadar, kendi düşünceleriyle geliştirmiş olsa da, müzikal düşüncesinin temellerini Schopenhauer düşüncesi oluşturur. Nietzsche, müzik hakkındaki düşüncelerini, ilk kitabı olan *Tragedyanın Doğuşu*'nda ileri sürmüş ve aradan geçen yıllardan sonra, yazdıkları ona oldukça keskin ve amatörce gelmiştir. Yine de düşüncelerinin geneli değişmez.

Schopenhauer, müzik, duygusal olarak birçok şey söylerken, akılsal olarak hiçbir şey söylemez. Akıl yoluyla kavranmaz, sadece hissedilebilir. Bu yönüyle de diğer sanat dallarından ayrılır. Schopenhauer, müziği, temsil olarak değil; ifade olarak ele alır. Müzik, bir duygunun ifadesidir; o duygunun, bir anının temsili değildir. Ona göre, “saf ve katıksız müzik hazzını sadece ayin müziği ve senfoni sunar, hâlbuki operada sığ drama ve onun sözde şiiriyle müziğe işkence edilir ve kendisine dışarıdan zorla yüklenen yabancı bir yükte elinden gelenin en iyisine ulaşmaya çalışır” (Schopenhauer, 2010: 55).

Nietzsche, program müziği tartışmasındaki en belirgin karşı duruşunu Wagner ve opera türü üzerinden gösterir. Sözlerin ya da dekorların, müziği zenginleştirmekten ziyade, dikkat dağılmasına yol açtığını dile getirir. Ona göre, müzik, saf ve tek olmalıdır. Böylece müziğin anlattığı duyguyla tanışmak mümkün olabilir. Opera bu bağlamda, müziği doğallığından uzaklaştırır: “Operanın ön koşulu, sanatsal süreç hakkında yanlış bir inançtır ve bu, aslında her duyarlı insanın sanatçı olduğuna ilişkin pastoral inançtır. Bu

inanç bakımından opera, yasalarını kuramcı insanın neşeli iyimserliğiyle dayatan sıradan insanlığın sanattaki anlatımıdır” (Nietzsche, 2005: 126).

Müziğin saflık sorunsalı, günümüzde de çözümlenmiş değildir. Müziğin bir konuyu açıklama amacı taşıması ya da müziğe sözlerle eşlik edilmesinin müziğe etkisi üzerine hala düşünülür. Ama tabii ki biçimini oldukça değiştirmiş olarak: Reklam müzikleri, Program Müziğinin belli bir konuya bağlı olan tematik kısmına, popüler müzik şarkıları da sözle müziğin birlikteliğinden oluşan kısma örnek gösterilebilir. Günümüzde, radyoda, televizyonda ya da girdiğimiz bir dükkânda duyup; belki de tüm gün mırıldandığımız tematik müzik, yaşantımızın her yerindedir. Günümüz popüler müziğinin, “sözsüz müzik dinlemem” diyebilecek dinleyiciler oluşturduğunu göz önünde bulundurursak, kimilerince, söz ve müziğin, bir bütün olarak düşünüldükleri de aşıkardır. Bu örnekler ışığında, tartışmanın nasıl boyut değiştirdiği daha net görülebilir.

## KAYNAKÇA

### Yazılı Kaynaklar

Beard, David - Kenneth Gloag.(2005) Musicology: The Key Concepts. New York: Taylor&Francis Group.

Boran, İlke - Kıvılcım Yıldız Şenürkmez.(2010) Kültürel Tarih Işığında-Çok Sesli Batı Müziği. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cook, Nicholas.(1999) Müziğin ABC'si. Çev.: Turan Doğan. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Fubini, Enrico. (2006) Müzikte Estetik. Çev.: Fırat Genç. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Griffiths, Paul. (2010) Batı Müziğinin Kısa Tarihi. Çev.: M.Halim Spatar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Laserre, Pierre.(2007) Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri. Çev.: İlhan Usmanbaş. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Nietzsche, Friedrich.(2005) Tragedyanın Doğuşu. Çev.: Mustafa Tüzel. İstanbul: İthaki Yayınları.

Pamir, Leyla. (2000) Müzikte Geniş Soluklar. İstanbul: Boyut Kitapları.

Sachs, Curt.(1965) Kısa Dünya Musikisi Tarihi. Çev.: İlhan Usmanbaş. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Schopenhauer, Arthur.(2009) İsteme ve Tasarım Olarak Dünya. Çev.: Levent Özşar, İstanbul: Biblos Kitabevi.

Shopenhauer, Arthur.(2010) Güzelin Metafizikliği-Sanatın ve Güzelin Sırları. İstanbul: Say Yayınları.

Shopenhauer, Arthur. (2004) Varolmanın Acısı. İstanbul: DonKişot Yayınları.

Stravinsky, Igor. (2011) Müziğin Poetikası. Çev.: Cem Taylan. İstanbul: Pan Yayıncılık.

### **Online Kaynaklar**

4 Ocak 2014 tarihinde çevrimiçi; [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), Oxford Music Online, Article of Programme Music.

# RAST MAKALE BİBLİYOGRAFYASI

## RAST MUSICOLOGY JOURNAL PAPER LIST

### Cilt II Sayı 1 (2014) Makaleleri (ilkbahar Sayısı, Nisan 2014) Volume II Issue 1 (2014) Papers (Spring 2014)

Akbaş, H. (2014). XX. Yüzyıl Harezm Makam Müziğinde Terminoloji Sorunları. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 2 (1), 128-146.

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00025">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00025</a>
--------------	---

Cebe, R., & Suçin, H. (2014). Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun Kısa Tarifçesi ve Eser Üreticileri Açısından Önemi. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 2 (1), 120-127.

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00024">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00024</a>
--------------	---

Dural, S. (2014). Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Kevserî'nin Müzik Yazılarının Türk Müzik Geleneği Bağlamında Uzzal Peşrevi Üzerinden İncelenmesi. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 2 (1), 147-162.

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00026">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00026</a>
--------------	---

Işıқтаş, B. (2014). "Aydınlan(ma)'dan, Meta'ya" Birey ve Müzik İlişkisi Üzerine. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 2 (1), 108-119.

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00023">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00023</a>
--------------	---

Karaol, E., & Doğrusöz, N. (2014). Mısırlı Ahmet: The Clay Darbuka Technique and Its Performance Analysis. *Rast Musicology Journal* , 2 (1), 50-67.

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00020">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00020</a>
--------------	---

Özden, E. (2014). Osmanlı Maârifinde Mûsikî -I-. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 2 (1), 89-107.

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00022">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00022</a>
--------------	---

Öztürk, O. M. (2014). Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu "Kürelerin Uyumunu / Musikisi" Anlayışının Temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 2 (1), 1-49.

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00019">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00019</a>
--------------	---

Soysal, F., & Arslan, M. U. (2014). 1774 Tarihli Hâfız Abdülbakî'ye Ait Güfte Mecmuasının İncelenmesi. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 2 (1), 68-88.

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00021">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00021</a>
--------------	---

Tardü, D. (2014). Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche'nin Program Müziğine Yaklaşımları. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 2 (1), 163-17.

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00027">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00027</a>
--------------	---

**Cilt I Sayı 2 (2013) Makaleleri (Sonbahar Sayısı, Ekim 2013)**  
**Volume I Issue 2 (2013) Papers (Fall 2013 )**

Günalçin, S. (2013). Kanunda Ses Sistemi Sorunları Üzerine Bir Araştırma. *Rast Müzikoloji Dergisi , I (2), 75-113.*

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00017">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00017</a>
--------------	---

Özdek, A. (2013). Konya Türkü Metinlerinde Mevlana ve Mevlevilik Üzerine Bir Araştırma. *Rast Müzikoloji Dergisi , I (2), 30-46.*

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00014">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00014</a>
--------------	---

Özden, E. (2013). Osmanlı'nın Musiki Okulları. *Rast Müzikoloji Dergisi , I (2), 17-33.*

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00013">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00013</a>
--------------	---

Şenalp, T. (2013). Müzikte Ulusal Rotamız Ne Olmalıdır? Bir Sözlü Tarih Projesinin Ardından Çözüm Önerileri. *Rast Müzikoloji Dergisi , I (2), 58-74.*

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00016">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00016</a>
--------------	---

Toker, H., & Özden, E. (2013). Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar. *Rast Müzikoloji Dergisi , I (2), 114-135.*

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018</a>
--------------	---

Vural, T. (2013). Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal'in Ekekon Gazetesinde Yayınlanan Konya'da Müzik Konulu Makaleleri. *Rast Müzikoloji Dergisi , I (2), 47-57.*

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00015">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00015</a>
--------------	---

Yalçın, G. (2013). Hüseyin Sadettin Arel'in Armoni Kitaplarındaki Armonik ve Terminolojik Yaklaşımları. *Rast Müzikoloji Dergisi , I (2), 1-17.*

DOI Numarası	<a href="http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00012">http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00012</a>
--------------	---

## Cilt I Sayı 1 (2013) Makaleleri (ilkbahar Sayısı, Nisan 2013)

### Volume I Issue 1 (2013) Papers (Spring 2013)

- Akat, A. (2013). The Influences and Changes of the Crimean Tatars Music in the Process. *Rast Musicology Journal* , 1 (1), 1-7, Doi:<http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0001>.
- Çınar, S. (2013). Female Representatives of Traditional Folk Instruments (Saz): in The Representation of Sipsili, Uyguncaklı Dūdük, Delbek and Bağlama. *Rast Musicology Journal* , 1 (1), 236-257, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0010>.
- Harmancı, B. İ. (2013). Şed Makam mı Şed İcra mı? *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 22-77, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0003>.
- Harmancı, B. İ. (2013). Türk Din Mûsikîsi'nde Salâ (Salât) Formu ve Salâ Besteleri. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 154-195, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0007>.
- İsmayılov, Ş. (2013). Muğam Tonallılıklarının Transpozisiya Problemleri. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 131-153, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0006>.
- Jelen, B. (2013). Türkiye'de Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sürecinde Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 258-285, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0011>.
- Jones, C. S. (2013). Yeniçeri Müziği ve Batı Müziği Üzerindeki Türk Etkileri. (B. Uçaner, Dü.) *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 196-222, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0008>.
- Özden, E. (2013). Osmanlı Maârihi'nde Okutulan Mûsikî Kitapları. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 78-104, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0004>.
- Özden, E. (2013). Osmanlı'nın Gayrimüslim Mûsikî Cemiyetleri. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 223-235, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0009>.
- Toker, H., & Aydemir, M. (2013). Başbakanlık Osmanlı Arşivi Mâbeyn-i Hümâyûn Evrakları Dosya Tasnifinde Bulunan İki Saz Eseri. *Rast Müzikoloji Dergisi* , 1 (1), 105-130, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0005>.
- Uçaner, B. (2013). Therapy-Related Views of Patients with Headache Undergoing Therapy with Turkish Music. *Rast Musicology Journal* , 1 (1), 8-21, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0002>.

