

ORTA ÇAĞ İSLAM DÖNEMİ MÜZİK NAZARİYATININ ANTİK YUNAN DÖNEMİNDEKİ KÖKLERİ

The Roots of Medieval Islamic Music Theory in The Ancient Greek Period

Mesude Elif GÜNGÖR SARIKAYA*
Cenk GÜRAY**

ÖZ

Antik Yunan kültüründe müzik, bilim ve evreni anlamaya yarayan temel unsurlardan biridir. Melodik organizasyonlar ve bunları oluşturan ses malzemeleri; dörtlüler, *oktakordlar*, *heptakordlar*, *harmoniyalar*, *tonoi*, *tropos* yapıları, Antik Yunan müzik teorisinin ve ses sisteminin temelini oluşturur. Çalışmada melodik organizasyonu oluşturan bu kavramlar ele alınmıştır. Antik Yunan Müzik Teorisi'nin temelini oluşturup melodik unsurların yapı taşı olan dörtlüler ve bu dörtlülerin Orta Çağ İslam nazariyatındaki “şûbe”lerle benzerlikleri incelenmiştir. Dörtlü yapılarının bir araya gelmesinden oluşan ses dizisini ele alabilmek için sembolik alanlara gönderme yapan ve döngüsel bir hareketi yansıtan *tropos* yapılarıyla Orta Çağ İslam nazariyatındaki “devir”lerin benzerlikleri tartışılmaktadır. Müzik teorisi ve müzikal anlayışın değişmesiyle Antik Yunan döneminde ortaya koyulan *harmonya* yapıları ve Orta Çağ İslam dönemindeki “tabaka” yapılarının benzerlikleri karşılaştırılırken; iki oktavlık yapıları oluşturan ve Antik Yunan döneminin müzik teorisindeki zirvesini temsil eden, eklemlemeli bir yapıya sahip *tonoi* kavramı ile Orta çağ İslam dönemindeki “âvâze” yapılarının ortaklıkları ele alınmıştır. Antik Yunan müzik kültürünün devamı olan Orta Çağ İslam nazariyatında, günümüz makam yapılarının ilk adımlarının Antik Yunan kuramları üzerinden ele alındığı görülmektedir. İslam nazariyatıyla özdeşleşen “şûbe, tabaka, devir, âvâze” olarak adlandırılan ve “ses sistemi” ile “teoriye” dair kavramlar olarak kullanılan yapıların, Antik Yunan kuramlarındaki *dörtlü*, *tropos*, *harmonya*, *tonoi* yapılarıyla ilişkileri, geleneğin aktarımının kanıtı olarak görülebilir.

Anahtar Kelimeler: Antik Yunan müzik teorisi, tetrakord, tropos, harmonya, tonoi, Orta Çağ İslam nazariyatı, şûbe, tabaka, devir, avaze.

ABSTRACT

The music, science, and understanding of the universe were fundamental elements in Ancient Greek culture. Melodic organizations and the sound materials that constitute them, such as tetrachords, octachords, heptachords, *harmonia*, *tonoi*, and *tropos* structures, form the basis of Ancient Greek music theory and the sound system. This study explores these concepts that make up melodic organization. The tetrachords constitute the foundation of Ancient Greek Music Theory and the building blocks of melodic elements, and their similarities with the “şûbe” in medieval Islamic theory are examined. To discuss the series of sounds formed by the unification of tetrachord structures, similarities are drawn between the *tropos* structures-which refer to symbolic fields and reflect cyclical motion-and the “devir” in medieval Islamic theory. While comparing the similarities between the *harmonia* structures introduced in the Ancient Greek period with the “tabaka” structures in Medieval Islamic times, the commonalities between the *tonoi* concept with articulated structures-representing the peak of Ancient Greek music theory-and the “âvâze” structures in Medieval Islamic times, which form two-octave structures, are discussed. In the continuation of Ancient Greek musical culture in medieval Islamic theory, it can be observed that the initial steps of contemporary makam structures were discussed through Ancient Greek theories. The structures named “şûbe, tabaka, devir, âvâze” which are synonymous with Islamic theory and used as concepts related to the “sound system” and “theory”, can be seen as evidence of the transmission of tradition through their relationships with tetrachord, *tropos*, *harmonia*, and *tonoi* structures in Ancient Greek theories.

Keywords: Ancient Greek music theory, tetrachord, tropos, harmonia, tonoi, Medieval Islamic theory, şûbe, tabaka, devir, avaze.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 24.08.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 18.10.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, elifgungorsarikaya@gmail.com, ORCID : 0000-0001-6330-6910

** Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı, cenk.guray@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9410-725X

EXTENDED ABSTRACT

Music is one of the most important factors in Ancient Greek tradition and is one of the essential elements for understanding the universe and science. As an indispensable element of intellectual life, it finds its place as a field of artistic production. Melodic elements are the most important factor in Ancient Greek music and form the foundation of music. The theorists of this period established their systems based on intervals attributed as "consonants" and "dissonants," and they designed melodies classified as "consonants" according to appropriate pitch series and intervals. In the ancient Greek sound system, the octave, obtained by dividing a tense string in half, the pentatonic scale, obtained by vibrating two-thirds of a tense string, and finally, the tetrachords with a ratio of 3:4, obtained by vibrating three-quarters of a tense string, are the fundamental structures.

Harmonia, which means "harmony" in Greek, is used to describe certain scale systems and to ensure the harmonious arrangement of strings during the ancient Greek period. The "tetrachords," which are the cornerstones of the scale, represent four notes and the three intervals called movable tones. Movable tones can vary according to the color and expression of the music. These structures are referred to as "tetrachords," or "genos". Parallel to the lyre instrument, the combination of these two tetrachord structures led to the creation of series called "systema" (system). While the seven-note series is called a *heptachord*, the eight-note series is called an *octachord*.

The theorists have put forth studies discussing the principles underlying the formation of a scale and how to explain it in Ancient Greek Music Theory. The concepts of *tropos*, *harmonia*, and *tonoi* (*tonos*) stand out, as they also demonstrate the theoretical and semantic changes in music. The concept of *tropos* is synonymous with *harmonia* structures and is also considered as a "melodic cycle" or "cycle." The concept of *harmonia* represents the octave structures formed by the combination of two tetrachords, which are the fundamental building blocks of Ancient Greek music theory. These structures are primarily used to represent seven basic types, which are known as *Mixolydian*, *Lydian*, *Phrygian*, *Dorian*, *Hypolydian*, *Hypophrygian*, and *Hypodorian*. These seven series, reflecting different cultures and melodic styles, are also a way to indicate changes in emotion and mood, in addition to providing theoretical details. *Tonoi* are structures formed by the combination of *harmonia*, resulting in a range of two octaves. They have been transposed to different octaves using the prefixes "hypo" (lower) and "hyper" (higher). Initially twelve, these structures later expanded to fifteen. Thanks to the prefixes they receive, *tonoi* serve as a transposition function that allows a scale to be performed in different tunings without changing its structure. As a result of the arrangements in the 5th century, the series fundamentally deviated from the original and started from a different point, enabling shifts and transitions and constructing the modulation structure.

In the manuscripts of music theory in medieval Islamic thought, the influence of Ancient Greek theory and music theory can be observed. The theorists of that period understood and adapted ancient Greek music theory to their own culture, laying the foundation for the maqam theory that has continued to the present day.

The manuscripts written during the Medieval Islamic Period on "Music Theory" are referred to as "Edvar." It is observed that Edvars present music through narratives based on the concept of "cycle" and described with a "circular perception of time," and they include explanations based on "makam" (mode) and "usul" (rhythm), making them fundamental works in this regard.

In Medieval Islamic music, as in ancient Greece, it is formed by the combination of two tetrachords and one tone (*tanini*). Al-Farabi formulated this understanding with the combination of "tetrachord + pentachord" and used

a 17-pitch system with unequal intervals called "fixed intervals." The representation of the tetrachord groups formed by the string placements on the lyre and harp in ancient Greek tradition was expressed through finger positions on the "oud" instrument during the Early Medieval Period. The ratios known as "niseb-i şerife" indicate the octaves, pentachords, and tetrachords in ancient Greece.

The *genos*/tetrachord structures encountered in Ancient Greece show similarities with the "şûbe" structures in the Medieval Islamic period and are associated with four elements. The cosmological and musical characteristics of şûbes can be seen in sources, and they are considered as patterns defining a characteristic melodic movement. They represent the melodic elements of the *maqam* through the arrangement of pitches.

The transmitted structures that describe the series formed by starting from a different pitch each time are called "layers." While layers define sound organizations consisting of four and five pitches, the section formed by the tetrachords from 1 to 7, depending on the initial symbol, is called the 1st layer, and the structures that start from 8 and involve pentachords are called the 2nd layer. Including seventeen symbols, along with the octave, eighteen different layers are formed. The structures formed by the combination of layers are called "cycles." The remarkable similarity between the system of series in the Medieval Islamic period, where a basic series starts from a different pitch each time and forms a circular structure, and the *harmonia* in Ancient Greece is noteworthy. The structures called "âvâze," which are said to have arisen from the combination of cycles, show similarity to the *tonoi* structures formed by the combination of *harmonia* in Ancient Greece.

The scholars working on Medieval Islamic music theory have based their understanding of the sound system on Ancient Greek music tradition and organized it according to their own experiences. The relationship between the musical characteristics of the concepts "*tetrachord, tropos, harmonia, and tonoi*" in Ancient Greek tradition and the structures of "şûbe, devir, tabaka, and âvâze" in Medieval Islamic thought has been explained. The clear transmission of ancient Greek tradition through Medieval Islamic thought is a noteworthy finding. The purpose of the study is to demonstrate the similarity between the music traditions of these two periods, and the findings clearly illustrate the interaction between these two traditions.

Antik Yunan Müzik Teorisi'nde Dörtlüler, *Tropos*, *Harmonya (Harmoniai)* ve *Tonos (Tonoi)* Kavramlarını Anlamak

Melodik unsurlar, Antik Yunan müziğinin temelini oluşturmaktadır. Bu dönemin teorisyenleri, kendi sistemlerini ve “uyumlu” olarak nitelendirdikleri melodileri bir ses dizilim “alanına” ve bu alanı oluşturan “ses aralıklarına” uygun olarak tasarlamışlardır (Barker, 1989: 11). Antik Yunan’da “uyumlu” (*symphona*) ve “uyumsuz” (*diaphona*) olarak atfedilen aralıklar önemli bir yer tutmaktadır. Antik Yunan ses sisteminde oktav, dörtlü ve beşli aralıklar önemli bir yer tutmaktadır. Oktav; bir telin ortadan ikiye bölünmesiyle ortaya koyulur ve nispeti 2:1’dir. Beşli; gerilmiş bir telin 1:3’ünü bir köprü ile bölüp 2:3’ünü titreştirilmesiyle ortaya çıkar ve nispeti 2:3’dür. Dörtlü ise gerilmiş bir telin 1:4’ünü bir köprü ile kısalttıktan sonra kalan 3:2’sinin titreşmesiyle elde edilir ve nispeti 3:4’tür. Söz konusu aralıklar “uyumlu” olarak sınıflandırırken diğer aralıkların “uyumsuz” olarak kabul edildiği bilinmektedir (West, 1992: 160). *Harmonia/harmonya* (ahenk) “uyum” anlamını verirken söz konusu kavram aynı zamanda dönemin bazı ses dizilerinin anlatılması ve teller arasındaki notaların uyumlu şekilde düzenlenmesi için de kullanılmaktadır. Bu ses dizisinin temel yapıtaşı olan “ses malzemesinin” içinde melodiyi oluşturabilecek en küçük yapılar olarak “dörtlüler” üzerinde durulduğu görülmektedir. Dörtlü yapılar temelde dört sesi ve aralarındaki üç aralığı ifade etmektedir. Bu karakteristik özellik sergileyen yapılara “*tetrakord*”, “dörtlü” ya da “*genos /cins*” adı verilmektedir (Güray, 2017: 30). İcra esnasında kullanılan ve melodilerin üretildiği ses alanını, söz konusu dörtlülerin birbirlerine eklenmesiyle oluşan diziler oluşturmaktadır. Dörtlülerde en pes ve tiz sesler sabittir ve tam dörtlü (T4) aralığı vermektedir. Aristoksenos da bir dörtlünün iki tam bir yarım yani tam dörtlü aralığına eşit olduğunu öne sürmektedir. Aristoksenos’un ortaya koyduğu bu sistem kendinden sonraki teorisyenler için de bir standart oluşturmaktadır (Mathiesen, 1999: 312). En pes ve tiz olan dış seslerin aralığı değişmezken, aradaki “oynak” veya “hareketli” sesler belli sınırlar içerisinde müziğin özel rengine göre değişebilmektedir. Temel dörtlü olarak adlandırılan yapılar diyatonik dörtlü, kromatik dörtlü, enarmonik dörtlü olarak üçe ayrılmaktadır (Can, 2001: 39).

Diyatonik Dörtlü; İki büyük, bir küçük ikiliden oluşmuştur. Bu dörtlü tipinde, en geniş aralığın nispeti diğer iki aralığın toplamlarından fazla değildir. Aristoksenos ise bu dörtlü tipinin barındırdığı aralıklar arasında çok dar aralıkların bulunmadığını, bu nedenle kulağın söz konusu aralıkları çok rahat ayırt etmesi nedeniyle bu dörtlünün en eski ve en yaygın dörtlü olarak değerlendirilebileceğini ve natural aralıkları içerdiğini söylemiş ve dörtlünün içindeki aralıkları 1 ton, 1 ton ve 1/2 ton olarak oranlamıştır (Barker, 1989: 139; Baysal 2014: 75, Mathiesen, 1999: 310).



Görsel 1. (Gergin) Diyatonik Dörtlü

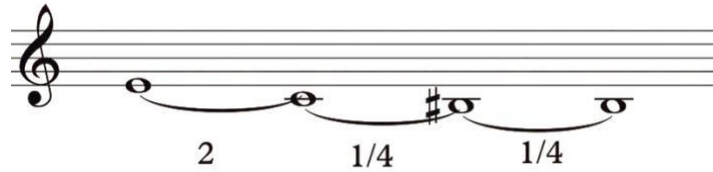
Kromatik Dörtlü; Barındırdıkları aralık nispetleri açısından enarmonik ve diyatonik cinslerin işaret ettiği “nisbi oranların” arasındaki “nisbi oranlara” sahip tüm dörtlüler “kromatik dörtlü” olarak kabul edilmiştir. Aristoksenos kromatik dörtlünün de temel bir dörtlü olduğunu ancak daha yeni ortaya konulmuş bir tür olduğunu ve 1/2 ton, 1/2 ton ve 1,5 ton nispetlerine sahip aralıklardan oluştuğunu söylemiştir. Aristoksenos diyatonik dörtlüden sonra en

bilinen dörtlünün kromatik dörtlü olduğundan da söz etmiştir (Barker, 1989: 139; Baysal 2014: 75, Mathiesen, 1999: 310).



Görsel 2. (Tonik) Kromatik Dörtlü

Enarmonik Dörtlü; İki küçük aralığın alabildikleri en küçük nispetleri alıp, kalan büyük aralığın doğal olarak alabileceği en büyük nispeti aldığı “dörtlü tipine” enarmonik dörtlü denmektedir. Aristoksenos, enarmonik dörtlünün en zor algılanabilen aralıklardan oluşmuş olması dolayısıyla üç dörtlü tipi arasından en “sofistike” dörtlü olduğunu ve 1/4-ton, 1/4- ton, 2-ton nispetlerinde aralıklardan meydana geldiğini söylemiştir (Barker, 1989: 139; Baysal 2014: 75, Mathiesen, 1999: 310).



Görsel 3. Enarmonik Dörtlü

Lir çalgısının tel sayısı ile paralel olarak gelişim gösteren ve “sistem” (*systema*) adı verilen diziler, iki dörtlünün bir araya gelmesiyle meydana gelmiştir (Anderson, 1994: 199). Gelenek tarafından yedi ve sekiz “sesli” olmak üzere iki tür dizinin varlığı bilinmektedir. Yedi sesli diziyeye *heptakord* adı verilirken sekiz sesli diziyeye *oktokord* adı verilmektedir (Tura, 2018: 408). Bu sistem “Ton” (*Tone*) ve “Yarım Ton” (*Semitone*) aralıklarını (diyatonik dörtlüyü) temel alan bir düzen içinde oluşmaktadır. Sekiz sesli olup bir *oktokordu* meydana getiren diziyeye aynı zamanda *Diezeugmenon* (ayrık dörtlü) adı verilmektedir. Söz konusu dizi, ortak ses olmadan iki ayrı dörtlüden meydana gelmektedir. Arada kalan aralığa *Disjunctive (Diazeuxis) Tone / Ayrıcı Ton* adı verilmektedir (Barker, 1989: 12; Monro 1894: 32).

Diezeugmenon (Ayrık Dörtlü)



Görsel 4. Diezeugmenon /Ayrık Dörtlü Dizisi

Diğer dizide ise dörtlülerin birleştikleri noktadaki sesin “ortak” kullanımıyla yedi sesli *heptakord* dizisi meydana getirilmektedir. İki dörtlünün ortak ses ile birbirine bağlanmasıyla oluşan bu birleşik diziyeye aynı zamanda *Synemmenon* (bitişik dörtlü) adı verilmektedir (Barker, 1989: 12).

Synemmenon (Bitişik Dörtlü)



Görsel 5. Synemmenon / Bitişik Dörtlü Dizisi

İki dörtlünün arasına, üstüne veya altına “ton” eklenmesiyle oluşan sekiz sesli *oktokord* veya “ayrık dörtlü” olarak nitelendirilen dizi, Antik Yunan dizisinde çok önemli olarak görülen “oktav” ın inşa edilmesini sağlamaktadır. (West, 1992: 160-161).

Teorisyenler, Antik Yunan Müzik Teorisi’nde önemli bir yere sahip olan “bir ses dizisinin” oluşumunun hangi ilkelere dayanmakta olduğunu ve bu oluşumu açıklayabilmek için sembolik anlamlara da gönderme yapan hangi farklı kavramları kullanmak gerektiğini tartışan çalışmalar ortaya koymuşlardır. Uzun bir zaman diliminde müziğin teorik ve anlamsal olarak değişiminin izlerini de işaret eden bu kavramlar arasında *tropos*, *harmonya* (*harmoniai*) ve *tonos* (*tonoi*) kavramları dikkat çekmektedir. *Harmonya* yapılarıyla özleştirilmiş *tropos* kavramı, Antik Yunan teorisinde “ezgisel devir” veya “döngü” olarak ele alınmakta olan yapıların ifade edilmesinin yanında Bizans teorisinde ortaya koyulan *eko* kavramının tanımlanmasında kullanılmaktadır. *Tropos* müzikal yapıları tanımlamanın yanında daha felsefik anlatılarda da “insan karakterini” tanımlamak için ele alınırken, aynı zamanda bu kelime “döngüsellik” ve “stil” kavramlarını tanımlamak için de kullanılmaktadır. *Harmoniai* (*harmonya*) ise Antik Yunan müzik teorisindeki temel yapı olan dörtlülerden; iki adet dörtlünün araya gelmesiyle bir oktavlık ses malzemesinin oluşturduğu yapıları tanımlarken kullanılmaktadır. Aristoksenos öncesi dönemlerde bir oktavı kapsayan tüm dizileri anlatmak için kullanılan bu kavram, M.Ö. IV. Yüzyıldan itibaren -farklıkları bir kenara bırakarak- temel olarak *Mixolydian*, *Lydian*, *Phrygian*, *Dorian*, *Hypolydian*, *Hypophrygian*, *Hypodorian* olarak adlandırılan yedi temel türü ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Ege’de farklı bölgeler ve kültürlerle ilişkilendirilen Antik Yunan halklarının üslup ve melodik stillerini ortaya koyan bu diziler, bulunduğu bölgelerde yaşayan halkların isimlerini almıştır. Bu da bize *harmonyaların* farklılıklarının bölgesel müzik tercihleri arasındaki temel farkları ortaya koyduğunu göstermektedir. *Harmonya* kavramı, ezgilerdeki teorik detayları belirtmenin yanı sıra bu yapıları işiten insanlardaki “duygu” ve “ruh” hâlindeki değişiklikleri belirtmenin bir yolu olarak da kullanılmaktadır (Güngör Sarıkaya, 2022: 76). *Harmonya* sistemi, bir oktav içindeki belirli bir dizinin döngüsel olarak farklı derecelerden başlanarak yeniden sıralanmasıyla oluşmaktadır. Bahsi geçen yedi *harmonya* “yedi telli lir” sistemi ile de örtüşmekte ve söz konusu “yedi” rakamının yedi gezegenle ilişkisini de ortaya koyarak güçlü bir “kozmetik sembolizmanın” temelini oluşturmaktadır. Antik Yunan’da müziğe ait olan ölçeklerin doruk noktası olan *tonos/ tonoi* sistemi ise ilk olarak M.Ö.375-360 arasında yaşayan Aristoksenos’un “Müzik Öğeleri” eserinde görülmektedir. *Tonoi* hakkında daha önce bir bilgiye rastlanmamış ve bu bilgi eksikliği Antik Yunan döneminde de devam etmiştir. Greko-Roman Dönem’i teorisyenleri *tonoi* hakkında çok daha kapsamlı ipuçları ortaya koymuştur (Çelik, 2008: 118). Bu bilgiler Alypius tarafından kayıt altına alınan ve Antik Yunan antikitesindeki melodileri anlamamıza yardımcı olan sembollere benzemektedir M.Ö. IV. yüzyılda yaşamış olan Alypius’un ortaya koyduğu tablolar vokal ve çalgı olarak iki farklı sistemi kapsamaktadır (Mathiesen, 1999: 530).

Tablo 1. *Alypius'un ortaya koyduğu tablo (Çelik, 2008: 119).*

		54 𐤀 𐤁	33 𐤀 𐤁	12 𐤀 𐤁
		53 𐤀 𐤂	32 𐤀 𐤂	11 𐤀 𐤂
		52 𐤀 𐤃	31 𐤀 𐤃	10 𐤀 𐤃
		51 𐤀 𐤄	30 𐤀 𐤄	9 𐤀 𐤄
		50 𐤀 𐤅	29 𐤀 𐤅	8 𐤀 𐤅
		49 𐤀 𐤆	28 𐤀 𐤆	7 𐤀 𐤆
<i>g''</i>	70 𐤀 𐤇	<i>g'</i>	<i>g</i>	<i>G</i>
69 𐤀 𐤈	48 𐤀 𐤈	27 𐤀 𐤈	6 𐤀 𐤈	
68 𐤀 𐤉	47 𐤀 𐤉	26 𐤀 𐤉	5 𐤀 𐤉	
<i>f''</i>	67 𐤀 𐤊	<i>f'</i>	<i>f</i>	<i>F</i>
66 𐤀 𐤋	45 𐤀 𐤋	24 𐤀 𐤋	3 𐤀 𐤋	
65 𐤀 𐤌	44 𐤀 𐤌	23 𐤀 𐤌	2 𐤀 𐤌	
<i>e''</i>	64 𐤀 𐤍	<i>e'</i>	<i>e</i>	<i>E</i>
63 𐤀 𐤎	42 𐤀 𐤎	21 𐤀 𐤎		
62 𐤀 𐤏	41 𐤀 𐤏	20 𐤀 𐤏		
<i>d''</i>	61 𐤀 𐤐	<i>d'</i>	<i>d</i>	
60 𐤀 𐤑	39 𐤀 𐤑	18 𐤀 𐤑		
59 𐤀 𐤒	38 𐤀 𐤒	17 𐤀 𐤒		
<i>c''</i>	58 𐤀 𐤓	<i>c'</i>	<i>c</i>	
57 𐤀 𐤔	36 𐤀 𐤔	15 𐤀 𐤔		
56 𐤀 𐤕	35 𐤀 𐤕	14 𐤀 𐤕		
<i>b''</i>	55 𐤀 𐤖	<i>b</i>	<i>B</i>	
		34 𐤀 𐤗	13 𐤀 𐤗	
Vocal	Vocal	Vocal	Vocal	
Instr.	Instr.	Instr.	Instr.	

Tonoi harmonyaların bir araya gelmesiyle ortaya koyulan iki oktavlık ses malzemesinin oluşturduğu yapılarıdır. Aristoksenos tonoielerin melodiklerin birbirleriyle ilişkilendirilebildiği bir dizi yapı olarak düşünülmesi gerektiğini vurgular (Mathiesen, 1999: 318). Birbirlerine yakın ilişkide olan *tonoi* yapıları ile eşdeğerleri arasında geçişler kolaylıkla gerçekleşebilmektedir. Antik Yunan teorisyenlerinin temel ton olarak ele aldığı *Dorian*, *Phrygian*, *Lydian* ve *Mixolydian* dizilerinin “hypo” (pes) ve “hyper” (tiz) ön ekleri ile farklı oktavlara taşınması sonucunda on iki tonoi yapısı ortaya koyulmuştur (Güngör Sarıkaya, 2022: 90). Sonrasında “*Hypermixolydian*” eklenerek bu on üç adet olan bu diziler, Büyük Mükemmel Sistem’deki diğer tellerin de birleşiminden oluşan on üç adet *tonoi* yapısını da oluşturmaktadırlar. Aristoksenos’dan sonraki dönemde teorisyenlerin ortaya koyduğu yeni teorilerde *proslambanomenos*’un (eklenmiş tel) ve bir ton’un eklenmesiyle, bu *tonoi* yapılarının on beş adete kadar çıktığı görülmektedir. Bahsi geçen bu “ön ekler” ve *tonoi* sistemi “merkez oktavda” oluşan bir dizinin yapısı değişmeden transpoze edilmesini sağlamaktadır. *Tonoi*, belirlenmiş bir dizinin farklı akortlarla icra edilebilmesi ve farklı dizilerle iletişime girmesini sağlayan bir çeşit “modülasyon/ transpozisyon” işlevi görmektedir (Barker, 1989: 21-22). V. yüzyıla kadar tek sesli olan ve başka bir sistemle değiştirilmesi mümkün olmaya harmonya yapıları V. yüzyıldaki düzenlemeler sonucunda diziler birbirlerinden temelden yapısal olarak farklılaşmış ve ana düzende farklı bir noktadan başlamıştır. Bu ezgiler arasındaki kaymalar ve geçişler mümkün hale gelip melodilerin modüle edilebilme hali olan metabole yani modülasyon olarak adlandırılan bir yapıyı inşa etmiştir (Çelik, 2008: 114; Nowacki, 2020: 26). Her *tonos* referans olarak başladığı nota tiz ya da pes ses alanlara doğru hareket ederek ulaştığı yeni noktayı merkez alan başka bir *tonoi*yi oluşturmasına modülasyon adı verilmiştir. Aralık açısından dizinin orijinal konumuyla benzer aralıklarla farklı bir noktaya taşınması ise transpozisyon olarak isimlendirilmektedir (Güngör Sarıkaya, 2022: 77).

Orta Çağ Müzik Anlayışı ve Antik Yunan Müzik Geleneğiyle İlişkisi

Orta Çağ İslam nazariyatında karşımıza çıkan müzik teorisi yazmalarında, Antik Yunan dönemindeki teori ve ses sisteminin (müzik kuramının) etkileri görülmektedir. IX. ve XI. yüzyıllar arasında yaşayan dönemin önemli bilginleri El Kindî (ö.874), Fârâbî (870–950), İbni Sînâ (980–1037), İhvân-ı Safâ ve Safiyüddin Urmevi (1216-1294) çalışmalarında, Antik Yunan müzik teorisini anlayıp-işleyerek kendi yerel müzik kültürleriyle uyumlu bir hale getirmiştir. Söz konusu bilginler kendilerinden sonra gelecek nesilleri büyük ölçüde etkileyerek günümüze kadar uzanacak olan makam teorisinin temelini de Antik Yunan kuramları üzerinden atmıştır.

VIII. ve X. yüzyıllar arasında Antik Yunan metinlerinin Arapçaya tercüme edilmesi ile ilgili çalışmalar İslam kültürünün müzik teorisi ile ilgili ilk adımlarıdır (Çaylı, 2019: 12). Orta çağ İslam Dönemiyle beraber kaleme alınmış “Müzik Teorisi” yazmalarına “Edvar” adı verilmektedir. Edvarlar, Antik Yunan dönemindeki müzik yazılarında izleri görülen “devir” temelli müzik anlatılarını temel alarak, “dairese zaman algısıyla” müziği anlatan ve içeriğinde “makam ve usûl” temelli anlatımları bulunduran eserlerdir (Güray, 2017: 9). Orta Çağ İslam döneminden günümüze kalan ilk metinler; IX. yüzyılda Kindî (ö.874) tarafından yazılmış ve bir “ekol” olarak değerlendirilebilecek ilk anlayışı ortaya koymuştur. Kindî (ö.874), Pythagorasçıların görüşlerini temel alan öğretilerinde müziğin ruh ve disiplinle alakalı işlevine dikkat çekip, sesler arasındaki ilişkiler doğrultusunda ortaya koyduğu evren tahayyülü ve evrenin insan üzerindeki etkilerini de inceleyen “ezoterik” bir yaklaşımı benimsemiştir. IV./ X. yüzyılda Basra’da ortaya çıkan İslam felsefesi ve ilmîni ele alarak toplamda elli iki risaleden oluşan ansiklopediyi kaleme alan İhvân-ı Safâ topluluğu ise gezegenler ve yıldızların ortaya koyduğu hareketleri müzik ve ritimlerin sağladığını söyleyerek, Kindî’nin müzikle ilgili “ezoterik” temelli fikirlerini desteklemektedir (Güray, 2017: 53). Bu dönemin en önemli temsilcilerinden olan Kindî ve sonrasında söz konusu ekolü zirveye taşıyan Fârâbî (870–950), İbni Sînâ (980–1037) ve İhvân-ı Safâ gibi ilk dönem bilginlerinin eserlerinde ortaya koydukları “konular”, “kavramlar” ve “yaklaşım tarzları”nın Antik Yunan döneminde kullanılmış metinlerden alındığı söylenebilir. Hatta bu metinler arasında Antik Yunan metinlerinden uyarlanarak geliştirilmiş olanlarına ve Antik Yunan dönemi metinleri ile ortaya çıkan güncel uyumsuzluklar açısından farklı başlıklarda sınıflandırılmış olanlarına da rastlanmaktadır (Çaylı, 2019: 12; Güray, 2017: 52).

Antik Yunan teorisyenlerinin ortaya koyduğu “müzik teorisi” sistemini temel olarak kullanan ilk dönem teorisyenlerinin eserleri, günümüze kadar etkisini sürdürmüş ve adeta makam teorisinin temellerinin bu teorisyenlerin çalışmalarında vücut bulmuş olduğu ifade edilebilir (Güray, 2022, Çaylı, 2019: 12). İlk dönem teorisyenleri müzik teorisini ele alış biçimleriyle iki grupta incelenmektedir. İlk grupta El Kindî, İhvân-ı Safâ gibi bilginler müziğin matematiksel yönünü “sayı mistisizmi” üzerinden incelerken, müziği “matematik” temelli bir anlatımı benimseyen Antik Yunan teorisyenleriyle çok benzer şekilde “uyum / ahenk” üzerinden ele alarak daha çok metafizik bağlantılar üzerinden anlamlandırmaya çalışmaktadırlar (Çaylı, 2021: 14; Güray, 2022). İkinci grup içinde ise “matematik” eksenli bir müzik teorisi anlatımıyla sesler arası ilişkilere dair detaylı ve kapsamlı bilgiler verip, müziği daha “bilimsel” denebilecek bir bakış açısıyla ele alan Fârâbî ve İbni Sînâ gibi bilginler yer almaktadır. Bu grup, Aristoksenos’un çalışmalarını¹ hem ses sistemi detayları hem de kısmen müziği işitsel bir tecrübe olarak algılayıp onu sadece sesler arası ilişkiler kapsamında değerlendiren görüşleri doğrultusunda takip

¹ Söz konusu çalışmalar için bkz. Baysal, Ozan (2014). Aristoksenus’un Müzik Bilim Anlayışı. *Akademik Barış Dergisi*, 46: 62-83. ve Güngör Sarıkaya, Mesude Elif (2022). *Antik Yunan Modları ile Makamların Karşılaştırılması İncelenmesi ve Arp İcrası ile Örneklenmesi* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Ankara.

etmektedir. İlke olarak Aristoteles'in ortaya koyduğu "Quadrivium /dört matematik bilimi" olarak adlandırılan "Geometri, Astronomi, Aritmetik ve Müzik" alanlarını merkeze koyan Orta Çağ İslam geleneğinin "meşşai" felsefesini benimsemiş ve "kozmos-müzik" ilişkisini eserlerine matematiksel bir hat üzerinden taşıyan ana ekol olmuştur. Meşşai Okulu'nun takipçileri Fârâbî, İbni Sînâ ve Safiyüddin Urmevî, müziğin sembolik kısmının sunduğu "ezoterik/mistik" anlam dünyasını neredeyse tamamen dışlayarak, müziği "rasyonalist", "duyumcu", "analitik" ve matematiksel ilişkilerine göre değerlendirir (Güray, 2022).

Bu iki farklı yaklaşımın birleştiği temel nokta ise; müzik teorisinin Antik Yunan geleneklerinde olduğu gibi matematik dalı kabul edilmesi olarak öne çıkmaktadır (Çaylı, 2019: 14). Bu bağlamda, söz konusu teorisyenlerin kendi müzik teorisi anlatılarında ses sistemi ilişkilerine dair matematiksel tanımları değişik oranlarda kullandıkları görülmektedir.

Orta Çağ İslam Nazariyatında Perde Kavramı, Aralıklar ve Dizilerin Oluşumu

Bir sesin müzikal ölçekteki titreşimine/frekansına göre bulunduğu konumu belirleyen kavrama "perde" adı verilmektedir (Dağtaşoğlu, 2016: 71). Bir dizininin her bir sesini yansıtan bu kavram, söz konusu ses sisteminin temel unsurudur ve çalgı üzerindeki perdeler, ses sistemi ilgili bilgileri anlatmakta önemli bir yere sahiptir (Güray, 2017: 54). Urmevî öncesi yazılmış müzik teorisi kaynaklarının Antik Yunan teorisyenlerinin yaklaşımıyla ele alınmış olması sebebiyle, Antik Yunan dönemindeki dörtlü yapılarla ortaya koyulan "dörtlü temelli dizi" oluşturma sistemine uygun olarak ilerlemek adına ortaya koyulan perde isimleri Arapçalaştırılarak, Kindî'nin risalelerinden itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Fârâbî, eseri okuyan kişinin daha rahat anlamasını sağlamak için söz konusu perde, tel isimlerini hem Yunanca hem de Arapça olarak ele almıştır.

Tablo 2. Antik Yunan Tel / Perde İsimleri ve Farabi Tarafından Arapçaya Çevrilen Karşılıkları (Öztürk, 2021: 25).

Yunanca Adlandırma	Sıralama	Arapça Adlandırma
<i>Proslambanomenos</i>	A / 1 [1]	<i>Sakiletu'l-mefruzat</i>
<i>Hypate-hypaton</i>	<i>Hypaton</i> B / 2 [2]	<i>Sakiletu'r-reisat</i>
<i>Parhypate-hypaton</i>	C / 3 [3]	<i>Vasitatu'r-reisat</i>
<i>Likhanos-hypaton</i>	D / 4 [4]	<i>Haddetu'r-reisat</i>
<i>Hypate-meson</i>	<i>Meson</i> h / 5 [5]	<i>Sakiletu'l-evsat</i>
<i>Parhypate-meson</i>	V / 6 [6]	<i>Vasitatu'l-evsat</i>
<i>Likhanos-meson</i>	Z / 7 [7]	<i>Haddetu'l-evsat</i>
<i>Mese</i>	H / 8 [8]	<i>Vusta</i>
<i>Paramese</i>	T / 9 [9]	<i>Fasilatu'l-vusta</i>
<i>Trite-diezeugmenon</i>	<i>Diezeugmenon</i> Y / 10 [10]	<i>Sakiletu'l-munfasilat</i>
<i>Paranete-diezeugmenon</i>	K / 20 [11]	<i>Vasitatu'l-munfasilat</i>
<i>Nete-diezeugmenon</i>	L / 30 [12]	<i>Haddetu'l-munfasilat</i>
<i>Trite-hyperbolaion</i>	<i>Hyperbolaion</i> M / 40 [13]	<i>Sakiletu'l-haddat</i>
<i>Paranete-hyperbolaion</i>	N / 50 [14]	<i>Vasitatu'l-haddat</i>
<i>Nete-hyperbolaion</i>	S / 60 [15]	<i>Haddetu'l-haddat</i>

Diziler ise; Antik Yunan teorisyenlerin ortaya koyduğu gibi iki dörtlü ve bir ton'un (tanini) buluşmasıyla oluşturulduğu görülmektedir. XII- XV. Yüzyıllar arasındaki dönemde müzik teorisine matematiksel olarak yaklaşım metafizik bağlantıları kabul etmeyen Fârâbî ve İbni Sînâ'nın izinden giden Safiyüddin Urmevî, ilk temsilcilerinden biri olarak kabul edildiği ve müzik teorisi konusunda ortak bir yaklaşım tarzı benimseyen

teorisyenleri temsil eden “Sistemci Ekol’ün” en baskın temsilcisi olarak değerlendirilmektedir (Çaylı, 2019:15; Güray, 2017: 54). Safiyyüddîn Urmevî’nin “Kitâbü’l-Edvâr fî Marifeti’n-Nağam ve’l-Evtâr” adlı eseri sistemci ekolün teori sisteminin dayandırıldığı önemli bir kaynak olarak kabul edilmektedir. Urmevî’nin eserinde yeni bir yöntem ortaya koymak gibi bir iddia olmasa da yazarın, Antik Yunan teorisinin devamı olarak görülebilecek olan ve iki dörtlü ile bir tonun birleşiminden oluşan dizi anlayışını “dörtlü + beşli” birleşimi ile formüleştirdiği ve eşit aralıklı olmayan on yedi perdelik “sabit aralıklı” bir sistemi (oktav sesiyle on sekiz) kullanıldığı görülmektedir (Çaylı, 2019: 16-17). Antik Yunan teorisinde kullanılan perde isimleri XV. yüzyıl sonuna kadar nazariyatta kendine yer bulmuştur ancak Sistemci Ekol teorisyenlerinin bu perdeleri kullanmadığı dikkati çeken bir detaydır. Eserlerinde bahsi geçen perde isimlerinden söz etmemiş olmaları, zamanla bu geleneğin yok olmasına sebep olmuştur.

Antik Yunan geleneğinde lir veya arptaki tel sıralamalarıyla oluşturulan “dörtlü ses gruplarının” meydana getirdiği dizilerinin gösterimi, Erken Orta Çağ Döneminde “ud” üzerindeki parmak pozisyonları aracılığıyla ifade edilmektedir. Antik Yunan’da olduğu gibi İslam nazariyatında da teorisyenlerin, “Niseb-i şerife” adı verilen oranlara sahip ve Antik Yunan’da Pythagoras’ın ortaya koyduğu; 2:1; “oktav”, 3:2; “beşli” ve 3:4; “dörtlü” aralıkların uyumlu aralıklar olduğu hakkında ortak bir düşünceye sahip olduğu görülmektedir (Can, 2001: 147).

Pythagorasçılığın en temel simgesi olan *tetraktys*’i temsil eden ve dörtlü ses gruplarının dört telli lir veya dört telli ud’un telleriyle bağdaştırılması sonucu elde edilen “şûbe” yapıları, ilgili her telin dört unsurdan birisiyle ve o unsurun karakteriyle özdeşleşmesini de sembolize etmektedir. Bu sembolik işlevinin yanında karakteristik ezgi modellerini de işaret eden “şûbeler”, makamların oluşumundaki temel motifler oluşturan ezgisel çekirdek yapılarını da işaret ettiğinden dolayı Antik Yunan’daki “*genos* (dörtlü)” yapısıyla benzerlik göstermektedir. Dört unsurun yanında dört yaratılış aşaması, dört tabiat, dört temel geometrik yapı vs. gibi yapılarla da temsil edilen “şûbelerin” hem kozmolojik hem de müzikal özellikleri kaynaklardan takip edilebilmektedir (Öztürk, 2014: 18).

Tablo 3. Dört Asıl” Olan “Dört-Şûbe” ve Pythagorasçı Felsefedeki Simgesel Karşılıkları (Öztürk, 2014: 34).

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

Sistemci Okul kuramcılarının ilk anlatılarında şûbe yapısından fazlaca bahsedilmezken sonradan bu sınıflandırmanın anlatılarda önem kazandığı görülmektedir. Sistemci okulu temsil eden elimizdeki tüm kaynaklarda, adlandırılma ve sıralamalarında küçük değişiklikler olsa da temel olarak “yirmi dört saati” temsil ettiği düşünülen “yirmi dört şûbe” ve dört unsura denk gelen “dört şûbe” fikir ortak bir biçimde yansımaktadır (Levendoğlu, 2021: 137). Makamsal yapılarının ezgi kalıplarıyla hareket ettiğini ortaya koyan Şîrâzî’nin “Dürretü’t Tâc” isimli eserinde, Antik Yunan’da ortaya koyular dörtlü yapılarına benzer şekilde; şûbe yapısının da belirli bir makamı içeren kendine has bazı melodik kalıplara bağlı hareket ettiğini ve her makamın kendi temel çekirdek yapısı olduğu fikrini destekleyen bir anlayış içerisinde kullanıldığı ima edilmektedir (Levendoğlu, 2021:

137). Sistemci Ekol teorisyenleri de şube yapısını, karakteristik bir nağme hareketini tanımlayan kalıplar olarak ele almıştır. Şube, makamın ezgisel unsurlarını ortaya koyan perde organizasyonları olarak değerlendirilmektedir. Örneğin; Rast makamında, makamı oluşturan her bir perde ve söz konusu perdelerin aralığı Rast'ın şubeleri olarak ele alınan Yekgâh, Dügâh, Segâh ve Çargâh'ı temsil etmektedir (Öztürk, 2014: 34). Şîrâzî, Sistemci Ekol'ün yirmi dört olarak ele aldığı şube sayısını dokuz adet olarak güncellemiştir. Platon'un Antik Yunan *harmonyalarının* insanları duygusal olarak etkilediğini söylediği gibi Şîrâzî de bazı makam yapılarının (uşşak, neva veya buselik) cesareti arttırdığı için kullanıldığını işaret etmektedir. “Şube” kavramının kuramcılar arasında görüş ayrılığı yaratmış bir kavram olduğu da vurgulanması gereken önemli bir noktadır.

Sistemci Ekolün Dizileri Ele Alması, Tabaka ve Devirlerin Oluşumu ve Tropos, Tonoî Yapılarıyla Benzerlikleri

Diziyi oluşturan sesler üzerinden, her seferinde bir sonraki sesle başlanarak “kurulan dizileri” ifade eden aktarımlı yapılar, Sistemci Ekol teorisyenleri tarafından “tâbakât” (tabakalar) olarak isimlendirilmiştir. Tabaka yapısı dört ve beş sestten oluşan organizasyonu tanımlarken, söz konusu yapıların ud üzerindeki en pes perde olan “A (Elif)” harfi veya “1” sembolü ile temsil edilen perde ile başladığı da görülebilmektedir. Bu yaklaşımda hareket eden, başlangıç sembolüne göre “1-7” arası dörtlülerin oluşturulduğu kısma “1. Tabaka” adı verilirken, “8”den başlayarak hareket eden ve diziyi oluşturan diğer unsur olan beşlileri ele alan yapılara da “2. Tabaka” adı verilmektedir. Bu iki tabaka, oktavda yer alan “on yedi sembol”ün her birini içine alarak hareket eden yapılardan oluştuğu için toplamda (oktav perde ile) on sekiz adet farklı tabaka ortaya koyulmuştur. 1. tabaka aynı zamanda Safiyüddin'in yedi cins olarak ele aldığı yapıları temsil etmektedir.

1.Tabaka

Tablo 4. Birinci Tabakayı Oluşturan Uyumlu Dörtlüler (Çaylı, 2019: 26).

“Dörtlünün kısımları”	Aralıksal yapı	Ebcad notasıyla gösterim
1. Kısım:	T-T-B (<i>Tanini + Tanini + Bakiye</i>)	1-4-7-8
2. Kısım:	T-B-T (<i>Tanini + Bakiye + Tanini</i>)	1-4-5-8
3. Kısım:	B-T-T (<i>Bakiye + Tanini + Tanini</i>)	1-2-5-8
4. Kısım:	T-C-C (<i>Tanini + Mücenneb + Mücenneb</i>)	1-4-6-8
5. Kısım:	C-C-T (<i>Mücenneb + Mücenneb + Tanini</i>)	1-3-5-8
6. Kısım:	C-T-C (<i>Mücenneb + Tanini + Mücenneb</i>)	1-3-6-8
7. Kısım:	C-C-C-B (<i>Mücenneb + Mücenneb + Mücenneb + Bakiye</i>)	1-3-5-7-8

1. tabakadaki yapılara bir “tanini” perdesi eklenmesiyle oluşan “beşliler” ise “2. Tabaka” olarak adlandırılmaktadır. Söz konusu yapılar “dörtlüler”den sonra yazılmaya başlanmakta olup ebcad notasıyla gösteriminde “8” ile başlayıp “18” ile sona ermektedir. Urmevî tarafından on iki tane olarak aktarılan uyumlu beşlilerin, “beşlinin kısımları” olarak adlandırıldığı da görülmektedir:

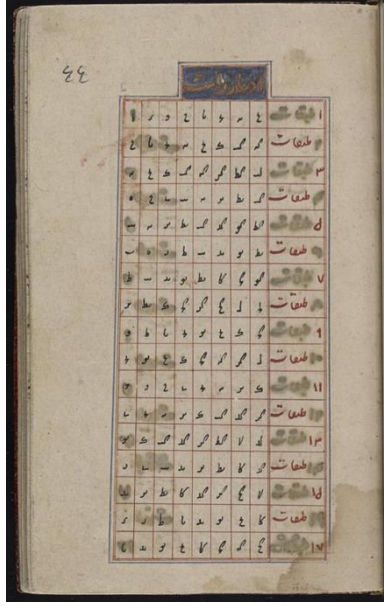
2. Tabaka

Tablo 5. İkinci Tabakayı Oluşturan Uyumlu Beşliler (Çaylı, 2019: 26).

"Beşlinin kısımları"	Aralıksal yapı	Ebced notasıyla gösterim
1. Kısım:	T-T-B-T	8-11-14-15-18
2. Kısım:	T-B-T-T	8-11-12-15-18
3. Kısım:	B-T-T-T	8-9-12-15-18
4. Kısım:	T-C-C-T	8-11-13-15-18
5. Kısım:	C-C-T-T	8-10-12-15-18
6. Kısım:	C-T-C-T	8-10-13-15-18
7. Kısım:	C-C-C-B-T	8-10-12-14-15-18
8. Kısım:	T-C-C-C-B	8-11-13-15-17-18
9. Kısım:	C-T-C-C-B	8-10-13-15-17-18
10. Kısım:	C-B-T-C-C	8-10-11-14-16-18
11. Kısım:	C-C-B-T	8-10-12-13-16-18
12. Kısım:	T-C-T-C	8-11-13-16-18

İslam dönemi müzik teorisi kaynaklarında benzer özellikler taşıyan ses dizilerinin oluşumlarının, Antik Yunan müzik teorisinde büyük önem taşıyan "dörtlü ve beşli" yapıların birleşimini hatırlatan "1. ve 2. tabakaların" birleşimiyle tanımlanması, bize "devir" ve "tropos" yapılarının, Anadolu'nun geç Orta çağ döneminde ortaya koyulan müzik kaynaklarında birbirleriyle iç içe geçtiğini göstermektedir (Güray C., Kişisel Görüşmeler, 2021).

Tabaka yapıları "on yedi sesli sistem" in her bir sembolü üzerinden ele alındığından dolayı on yedi farklı tabaka yapısını ortaya koymaktadır. Tabaka yapısı bir "aktarım" durumunu anlatmasıyla, aslında Antik Yunan'da dizilerin transpoze edilmesi için *tonoi* yapısı ile benzeşmektedir. *Tonoide* olduğu gibi diziler tam dörtlü zinciri üzerinde aktarımı ifade eden "tâbakât" sistemine göre sıralanmıştır. Yani her tabakanın başlangıç noktası bir önceki tabakanın tam dörtlü tizinde yer almaktadır. Aralık sayma prensibi üzerinden düşünüldüğünde, söz konusu sistemdeki "birleşim noktası" başlangıç olarak belirlenen sembole yedi eklenerek bulunmaktadır. Örnekleme gerekirse; 1. tabaka "1" sembolünden başlarken, 2. tabaka ifadesi "1" sembolünün tam dörtlü tizinde yer alan "8" sembolünden başlamaktadır. 3. Tabaka ise "8" sembolünden başlayan 2. Tabakanın tam dörtlü tizindeki "15" sembolünden başlamaktadır. Bu şekilde dörtlü ve beşlilerden oluşan toplamda on yedi tabaka ortaya koyulmaktadır.



Görsel 6. Urmevi'nin Kitabındaki Rast Dizinin (40. Dairenin) 17 Tabaka Üzerine Aktarılması (Çaylı, 2019: 51)

Tablo 6 . 17 Tabaka Üzerinden Aktarılan Rast dizisi (Çaylı, 2019: 46).

	Edvâr-ı Rast							
1. Tabaka	1	4	6	8	11	13	15	18
2. Tabaka	8	11	13	15	18	20	22	25
3. Tabaka	15	18	20	22	25	27	29	32
4. Tabaka	5	8	10	12	15	17	19	22
5. Tabaka	12	15	17	19	22	24	26	29
6. Tabaka	2	5	7	9	12	14	16	19
7. Tabaka	9	12	14	16	19	21	23	26
8. Tabaka	16	19	21	23	26	28	30	33
9. Tabaka	6	9	11	13	16	18	20	23
10. Tabaka	13	16	18	20	23	25	27	30
11. Tabaka	3	6	8	10	13	15	17	20
12. Tabaka	10	13	15	17	20	22	24	27
13. Tabaka	17	20	22	24	27	29	31	34
14. Tabaka	7	10	12	14	17	19	21	24
15. Tabaka	14	17	19	21	24	26	28	31
16. Tabaka	4	7	9	11	14	16	18	21
17. Tabaka	11	14	16	18	21	23	25	28

Sistemci Ekol teorisyenleri, 1.(dörtlü) ve 2. (beşli) tabakaların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yapıları “devir/daire” adı vermiştir. Urmevi, 1. tabakayı oluşturan yedi uyumlu dörtlü ve 2. tabakayı oluşturan on iki uyumlu beşli aralığı sırayla birleştirerek toplamda “seksen dört” adet devir ortaya koymuştur. Beşlilerin sayısının on üçe çıkartılabileceğini söylerken söz konusu 13. kısmı dizi oluştururken ele almamıştır. Urmevi'nin “Kitabı'l-Edvâr” adlı eserini ek açıklamalarla Farsça olarak ele alan Abdülkâdir bin Gaybî el-Merâgî ise “Şerhu'l-Kitabı'l-Edvâr” ismini verdiği kitabında Urmevi'nin 13. Kısım olarak bahsettiği yapıyı “Tanini+Tanini+Mücenneb+Mücenneb (T-T-C-C), [(8-11-14-16-18)]” olarak belirleyip söz konusu beşliyi de kullanarak toplamda “doksan bir” devir ortaya koymuştur (Çaylı, 2019: 28). Urmevi'nin “müfred cins” adıyla ele alıp dört aralığa böldüğü bu yapı, Antik Yunan'da *trite synemmenon* (bitişik dörtlünün üçüncü perdesi) ile *paramese* (*mesenin* yanındaki ses) arasındaki perde değişimini karşılayarak bitişik (*synemmenon*) dizinin özelliğini yansıtmıştır (Öztürk, 2021: 30). Abdülkâdir bin Gaybî el-Merâgî'nin yanında Ladikli Mehmet Çelebi de on üç beşli cins olduğunu söylemektedir. Alishah bin Hacı Büke ise on dokuz tam beşli cins olduğunu ve tüm bu yapıların birleşmesi ile yüz otuz üç dizinin (devrin) ortaya çıktığını öne sürmektedir (Can, 2001: 75).

$$\begin{array}{l}
\text{“Dörtlü”} \\
\underline{1. \text{ Kısım: (T-T-B)}} \\
\underline{2. \text{ Kısım: (T-B-T)}} \\
\underline{3. \text{ Kısım: (B-T-T)}} \\
\underline{4. \text{ Kısım: (T-C-C)}} \\
\underline{5. \text{ Kısım: (C-C-T)}} \\
\underline{6. \text{ Kısım: (C-T-C)}} \\
\underline{7. \text{ Kısım: (C-C-C-B)}}
\end{array}
+ \text{Tanini}
= \text{“Beşli”}
\begin{array}{l}
\underline{1. \text{ Kısım: (T-T-B+T)}} \\
\underline{2. \text{ Kısım: (T-B-T+T)}} \\
\underline{3. \text{ Kısım: (B-T-T+T)}} \\
\underline{4. \text{ Kısım: (T-C-C+T)}} \\
\underline{5. \text{ Kısım: (C-C-T+T)}} \\
\underline{6. \text{ Kısım: (C-T-C+T)}} \\
\underline{7. \text{ Kısım: (C-C-C-B+T)}}
\end{array}$$

$$\begin{array}{l}
\text{“Dörtlü”} \\
4. \text{ Kısım: (T-C-C)} \\
6. \text{ Kısım: (C-T-C)}
\end{array}
+ [\text{mücnep+bakiyye}]
= \text{“Beşli”}
\begin{array}{l}
\underline{8. \text{ Kısım: (T-C-C-C-B)}} \\
\underline{9. \text{ Kısım: (C-T-C-C-B)}}
\end{array}$$

$$\begin{array}{l}
[\text{Mücnep+Bakiyye}] \\
(=\text{tanini}) \\
(C+B) +
\end{array}
+ \text{“Dörtlü”}
= \text{“Beşli”}
\begin{array}{l}
4. \text{ Kısım: (T-C-C)} \\
\underline{10. \text{ Kısım: (C-B-T-C-C)}}
\end{array}$$

$$\begin{array}{l}
\text{Tanini} \\
(T) +
\end{array}
+ \text{“Dörtlü”}
= \text{“Beşli”}
\begin{array}{l}
6. \text{ Kısım: (C-T-C)} \\
4. \text{ Kısım: (T-C-C)} \\
\underline{12. \text{ Kısım: (T-C-T-C)}} \\
\underline{13. \text{ Kısım: (T-T-C-C)}}
\end{array}$$

Görsel 7 . Beşlilerin Oluşumu (Çaylı, 2019: 28-29).

Beşlilerin oluşumu yukarıda verilen tablolarda görülebilmektedir. Sayıları 84-133 arasında değişen devir yapıları, Sistemci Ekol teorisyenleri tarafından 1. devir, 2. devir... 53. devir gibi bir sıralamayla adlandırılmaktadır. Urmevî, ortaya koyduğu toplamda seksen dört devir dizisini kitabında “şudûd (şed’in çoğulu)” olarak isimlendirmiştir (Yılmaz Levendoğlu, 2002: 9). Söz konusu dizilerin listelenmiş hâli şu şekildedir.

Tablo 7. Urmevi'nin Tanımlanmış Olduğu 84 Dizinin Aralıklarla ve Ebced Notasyonu ile Gösterimi (Çaylı, 2019: 35).

Dörtlünün Kısımları	+ Beşlinin Kısımları	Notasyonla temsili	
1. Kısım [T-T-B] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-4-7-8-11-14-15-18	"1. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-4-7-8-11-12-15-18	"2. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-4-7-8-9-12-15-18	"3. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-4-7-8-11-13-15-18	"4. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-4-7-8-10-12-15-18	"5. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-4-7-8-10-13-15-18	"6. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-4-7-8-10-12-14-15-18	"7. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-4-7-8-11-13-15-17-18	"8. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-4-7-8-10-13-15-17-18	"9. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-4-7-8-10-11-14-16-18	"10. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-4-7-8-10-12-13-16-18	"11. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-4-7-8-11-13-16-18	"12. daire"
2. Kısım [T-B-T] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-4-5-8-11-14-15-18	"13. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-4-5-8-11-12-15-18	"14. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-4-5-8-9-12-15-18	"15. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-4-5-8-11-13-15-18	"16. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-4-5-8-10-12-15-18	"17. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-4-5-8-10-13-15-18	"18. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-4-5-8-10-12-14-15-18	"19. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-4-5-8-11-13-15-17-18	"20. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-4-5-8-10-13-15-17-18	"21. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-4-5-8-10-11-14-16-18	"22. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-4-5-8-10-12-13-16-18	"23. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-4-5-8-11-13-16-18	"24. daire"

Tablo 8. Urmevi'nin Tanımlanmış Olduğu 84 Dizinin Araklıklarla ve Ebced Notasyonuyla Gösterimi (Çaylı, 2019: 35)

3. Kısım [B-T-T] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-2-5-8-11-14-15-18	"25. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-2-5-8-11-12-15-18	"26. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-2-5-8-9-12-15-18	"27. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-2-5-8-11-13-15-18	"28. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-2-5-8-10-12-15-18	"29. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-2-5-8-10-13-15-18	"30. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-2-5-8-10-12-14-15-18	"31. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-2-5-8-11-13-15-17-18	"32. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-2-5-8-10-13-15-17-18	"33. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-2-5-8-10-11-14-16-18	"34. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-2-5-8-10-12-13-16-18	"35. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-2-5-8-11-13-16-18	"36. daire"
4. Kısım [T-C-C] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-4-6-8-11-14-15-18	"37. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-4-6-8-11-12-15-18	"38. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-4-6-8-9-12-15-18	"39. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-4-6-8-11-13-15-18	"40. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-4-6-8-10-12-15-18	"41. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-4-6-8-10-13-15-18	"42. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-4-6-8-10-12-14-15-18	"43. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-4-6-8-11-13-15-17-18	"44. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-4-6-8-10-13-15-17-18	"45. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-4-6-8-10-11-14-16-18	"46. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-4-6-8-10-12-13-16-18	"47. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-4-6-8-11-13-16-18	"48. daire"
5. Kısım [C-C-T] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-3-5-8-11-14-15-18	"49. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-3-5-8-11-12-15-18	"50. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-3-5-8-9-12-15-18	"51. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-3-5-8-11-13-15-18	"52. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-3-5-8-10-12-15-18	"53. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-3-5-8-10-13-15-18	"54. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-3-5-8-10-12-14-15-18	"55. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-3-5-8-11-13-15-17-18	"56. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-3-5-8-10-13-15-17-18	"57. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-3-5-8-10-11-14-16-18	"58. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-3-5-8-10-12-13-16-18	"59. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-3-5-8-11-13-16-18	"60. daire"

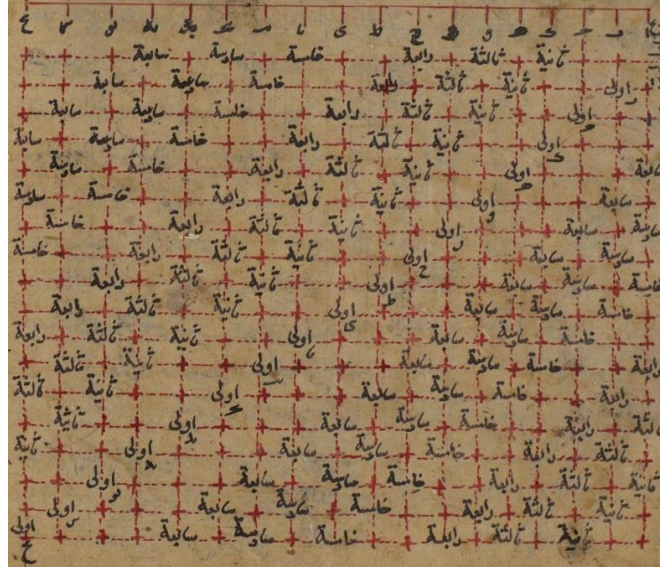
Tablo 9. *Urmevi'nin Tanımlanmış Olduğu 84 Dizinin Araklıkları ve Ebced Notasyonu ile Gösterimi (Çaylı, 2019: 35).*

6. Kısım [C-T-C] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-3-6-8-11-14-15-18	"61. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-3-6-8-11-12-15-18	"62. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-3-6-8-9-12-15-18	"63. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-3-6-8-11-13-15-18	"64. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-3-6-8-10-12-15-18	"65. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-3-6-8-10-13-15-18	"66. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-3-6-8-10-12-14-15-18	"67. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-3-6-8-11-13-15-17-18	"68. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-3-6-8-10-13-15-17-18	"69. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-3-6-8-10-11-14-16-18	"70. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-3-6-8-10-12-13-16-18	"71. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-3-6-8-11-13-16-18	"72. daire"
7. Kısım [C-C-C-B] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-3-5-7-8-11-14-15-18	"73. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-3-5-7-8-11-12-15-18	"74. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-3-5-7-8-9-12-15-18	"75. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-3-5-7-8-11-13-15-18	"76. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-3-5-7-8-10-12-15-18	"77. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-3-5-7-8-10-13-15-18	"78. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-3-5-7-8-10-12-14-15-18	"79. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-3-5-7-8-11-13-15-17-18	"80. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-3-5-7-8-10-13-15-17-18	"81. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-3-5-7-8-10-11-14-16-18	"82. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-3-5-7-8-10-12-13-16-18	"83. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-3-5-7-8-11-13-16-18	"84. daire"

Harmonyalardan Devirlere

Orta Çağ Döneminde karşımıza çıkan İslam Müzik Teorisi kaynaklarında rastlanan "Devir" yapılarının, "daire" sembolünün de getirdiği işlevle beraber felsefe, metafizik, tasavvuf, astronomi ve geometri gibi alanlarla çok yakından ilgi kurduğu dikkati çekmektedir. Antik Yunan geleneğinde Pythagoras ve takipçilerinin ortaya koyduğu "kürelerin müziği/ahengi" inancı, Platon'un "alemin nefsi"yle "küre" şeklinin ilişkisini ve dairesel hareketin tanrısal mükemmelliği temsil ettiğini savunduğu anlayışı ve bu anlayış doğrultusunda yaptığı sınıflandırmanın da "devir" temelli kavramlarla ilişkisi dikkat çekicidir (Öztürk, 2021: 22). Ortaya koyulan diziler Antik Yunan dizilerinde olduğu gibi "devir" adlandırmasını yansıtmak üzere dairesel olarak ele alınmakta, hatta daha önce de ifade edildiği gibi eski dönem kaynaklarında "devir (*tropos*)" olarak betimlenmektedir. Bu gösterimin tam dörtlü ve tam beşlilerin sayısını net bir şekilde ortaya koymak için çok kullanışlı olduğu görülmektedir. 40. Daireye ait olan "Rast" devrinin aralık dizilimi, Urmevi'nin "Kitabü'l-Edvâr"ında aşağıda verilen şekilde gösterilmektedir;

koyduğu sistemdeki “15/1” gösterimi ile benzerlik taşımaktadır. Buradaki tek farklılık Batlamyus’un “iki oktavlık” bir diziyi kendi oluşturduğu “yirmi beş sesli” sistem üzerinden aynı prensip ile ortaya koymuş olmasıdır. Söz konusu iki oktavlık *tonoi* dizilerinin Orta çağ İslam Dönemi’ndeki karşılıklarının da “iki adet” devir yapısının birleşmesiyle oluşan ve sonraki satırlarda detaylandırılacak “âvâzeler” olduğu söylenebilir (Güray, 2017: 83).



Görsel 10. Urmévi'nin “Kitabü'l-Edvâr”ında Rast Dairesinin Aktarımları (Çaylı, 2019: 43).

Tablo 10. Rast Dairesinin Aktarımlarının Türkçeleştirilmiş Hâli (Çaylı, 2019: 45).

	1≡18 (A≡YH)	2 (B)	3 (C)	4 (D)	5 (h)	6 (V)	7 (Z)	8 (H)	9 (T)	10 (Y)	11 (YA)	12 (YB)	13 (YC)	14 (YD)	15 (Yh)	16 (YV)	17 (YZ)
1. satır	Evvel	°	°	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci	°	°
2. satır	°	Evvel	°	°	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci	°
3. satır	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci
4. satır	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	Altıncı	°
5. satır	°	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	Altıncı
6. satır	Altıncı	°	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°	Beşinci	°
7. satır	°	Altıncı	°	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°	Beşinci
8. satır	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°
9. satır	°	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°
10. satır	°	°	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü
11. satır	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	Üçüncü	°
12. satır	°	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	Üçüncü
13. satır	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°
14. satır	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci
15. satır	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci	°	°	Evvel	°	°
16. satır	°	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci	°	°	Evvel	°
17. satır	°	°	İkinci	°	Üçüncü	°	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	Altıncı	°	Yedinci	°	°	Evvel

	0	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												
Mixolydian	12	13	14	15/I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25										
Lydian	13	14	15/I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25											
Phrygian	14	15/I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25												
Dorian	15/I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25													
Hypolydian	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15/I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Hypophrygian	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15/I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
Hypodorian	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15/I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25		

Görsel 11. Plotemy'nin (Batlamyus'un) Tonoı Anlatısı (Güngör Sarıkaya, 2022: 93).

Ud üzerindeki farklı parmaklar ile elde edilen perdelerden oluşturulan diziler (mecralar / yollar) daha önce ifade edilen perde, aralık, dörtlü ve tabaka aşamalarına göre ortaya koyulmakta ve ezgi oluşumunu sağlayan formüllerin ilk gösterimlerinin olası ipuçlarını vermektedir. Boş teller ve parmak pozisyonlarıyla ortaya çıkan perdelerin birleşimi çeşitli aralıkları üretirken, bu aralıkların çeşitli birleşimleri de dörtlüleri oluşturmaktadır. Söz konusu dörtlüler de tabakalar aracılığıyla dizileri oluşturan temel malzemeler olarak da kullanılmaktadır. Aşağıda verilen diziler İbn-el Münecim döneminin önemli icracısı El-İsfahani'nin yazmalarından faydalanılarak yazılmıştır. İlk iki dizi boş telden başlarken, üçüncü ve dördüncü diziler sebbâbe-işaret parmağı ile başlayan (boş telin bir tanini tiz tarafındaki) dizileri vermektedir. Geri kalan diziler de ikişer ikişer vustâ orta parmağı, binsir yüzük parmağı ve hinsir ise serçe parmağından başlatılarak yazılmıştır. (Güray, 2017: 54).

1 Mutlâk fî merâtü'l vustâ

2 Mutlâk fî merâtü'l binsir

3 Sebâbe fî merâtü'l vustâ

4 Sebâbe fî merâtü'l binsir

5 Vustâ fî mecrâha

6 Binsir fî mecrâha

7 Hinsir fî mecrât'ül vustâ

8 Hinsir fî mecrât'ül binsir

Mutlak	Sebbâbe	Vustâ	Hinsir	Sebbâbe (mesles)	Binsir (mesles)	Hinsir (mesles)	Sebbâbe ¹ (mesna)
Tanini		Bakiyye	Tanini	Tanini	Tanini	Bakiyye	Tanini

Görsel 11. Dizilerin Rast Perdesi Üzerinden Günümüz Notasyonunda Gösterimleri (Güray, 2017:55).

Verilen temel bir dizinin her seferinde bir başka sesinden başlayarak hareket edip çember yapısını ortaya koyan bu dizi sisteminin, Antik Yunan *harmonyaları* ile benzerliği dikkat çekicidir.

Mutlâk fî merâtü'l vustâ dizisi, yapısı itibariyle *Phrygian harmonyasına*,

Mutlâk fî merâtü'l vustâ

Görsel 12 Mutlâk fî merâtü'l vustâ dizisi

Phrygian

Görsel 13 Phrygian Harmonyası

Mutlâk fi merâtü'l binsir dizisi ise *Hypophrygian harmony*yla.



Görsel 14 Mutlâk fi merâtü'l binsir dizisi

Hypophrygian



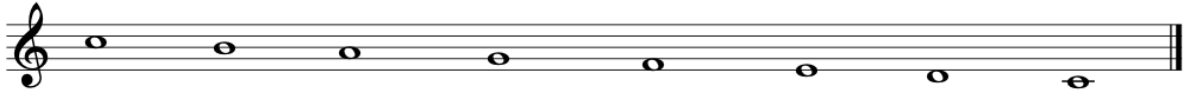
Görsel 15 Hypophrygian harmonyası

Sebâbe fi merâtü'l vustâ dizisinin *Dorian harmony*yla;



Görsel 16 Sebâbe fi merâtü'l vustâ dizisi

Dorian



Görsel 17 Dorian Harmonyası

Sebâbe fi merâtü'l binsir dizisinin *Hypodorian harmony*yla;



Görsel 18 Sebâbe fi merâtü'l binsir dizisi

Hypodorian



Görsel 19 Hypodorian Harmonyası

Vustâ fi mecrâha dizisinin *Hypolydian harmonyasıyla*;



Görsel 20 Vustâ fi mecrâha

Hypolydian



Görsel 21 Hypolydian Harmonyası

Binsir fi mecrâha dizisinin *Mixolydian harmonyasıyla*;



Görsel 22 Binsir fi mecrâha dizisi

Mixolydian



Görsel 23 Mixolydian Dizisi

Hinsir fi mecrât'ül binsir dizisinin ise *Lydian harmonyasıyla* benzerliği dikkat çekmektedir.



Görsel 24 Hinsir fi mecrât'ül binsir dizisi

Lydian



Görsel 25 Lydian Harmonyası

Antik Yunan *harmonyalarının* yedi adet olması nedeniyle Hinsir fi mecrât'ül vustâ dizisinin bir diziyile eşleşmediği görülmektedir.



Görsel 26 Hinsir fi mecrât'ül vustâ dizisi

Antik Yunan *harmonyalarının* yedi adet olması nedeniyle Hinsir fi mecrât'ül vustâ dizisinin bir diziyile eşleşmediği görülmektedir.

Sembolik ve Teknik Açından Âvâze ve Tonoiler

Farsça “âvâz” (ses, seda) kelimesinden gelen âvâze, terimsel olarak “yukarıdan aşağıya doğru (saat yönünde)” bir hareketi tanımlayan burç ve yıldız konumlarını belirtmektedir. Âvâze terimi yedi ana perdeye işaret etmekte olup dünyevi bir anlam taşımaktan ziyade “ilahi sesleri duyulması” ile doğrudan ilişkili bir kavram olarak görülebilir. Bu terim aynı zamanda, ilahi duyusunun yol açtığı ve “duymak, işitmek, dinlemek” anlamına gelen “Semâ etmenin”, “raksla” bütünleşmesi sonucunda oluşan “vecd” hâlinde kendini bulmanın önemli bir göstergesidir. Bu “vecd” hâli de feleklerin harekete geçip “âvâz” etmelerini sağlamaktadır. Bu anlamda sema etmek; gezegenler ve yıldızların güneş etrafındaki dönüşüne benzetilmektedir. Bu dönüş esnasında ortaya çıkan âvâz ise bilge kişilerce duyulabilmektedir. Âvâzelerin bugüne kadar net bir teknik anlatımı bulunamamıştır. Hatta bu yapıların teknik olarak açıklanıp anlaşılmasının mümkün olamayacağı, zira bu yapıların köklü bir inanç felsefesine bağlı olarak gelişen çok güçlü bir sembolizma sonucu ortaya konduğu da söylenebilir (Öztürk, 2014: 30). Bu yapılar, Antik Yunan geleneğinden beri astrolojinin temel bir konusu olan “burçların evleri” olarak ele alındıklarında bir anlamsal tutarlılık gösterdikleri görülebilir. Batlamyus’un burç evi olarak nitelendirdiği yapılar; gök cisimleri ve ait oldukları “ev”ler aşağıdaki tabloda görülmektedir.

Tablo 11. Batlamyus'a Göre Gök Cisimleri ve Hükmettikleri "Ev"ler (Öztürk, 2014: 30).

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 Terazî (Libra)</i>
<i>Merkür</i>	<i>İkizler (Gemini) ve Başak (Virgo)</i>

M.Ö. II. binyılda Batlamyus’un ortaya koyduğu bu yaklaşım daha sonrasında İhvân-ı Safâ ve 500 yıl sonrasında yaşayan Hızır Bin Abdullah’ın ortaya koyduğu kaynaklarda da aşağıdaki benzerlikte yer almaktadır:

Tablo 12. *Âvâzeler, Seyyareler, Makamlar, Unsurlar ve Tabiatlar (Öztürk, 2014:31).*

ÂVÂZE	SEYYARE/ GÖK CİSİM	MAKAM	UNSUR	TABIAT
<i>Geveşt</i>	<i>Zuhal (Satürn)</i>	<i>İsfahan ve Rehâvî</i>	<i>Toprak</i>	<i>Soğuk ve Kuru</i>
<i>Nevrûz</i>	<i>Müşteri (Jüpiter)</i>	<i>Zengûle ve Hicaz</i>	<i>Ateş (Yay)</i> <i>Su (Balık)</i>	<i>Sıcak ve Kuru</i> <i>Soğuk ve Nemli</i>
<i>Selmek</i>	<i>Merih (Mars)</i>	<i>İsfahan ve Rast</i>	<i>Ateş (Koç)</i> <i>Su (Balık)</i>	<i>Sıcak ve Kuru</i> <i>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- Bûselik</i>	<i>Karışık</i>	<i>Değişken</i>
<i>Hisar</i>	<i>Zühre (Venüs)</i>	<i>Büzürg ve Zirefkend</i>	<i>Ateş (Terazi)</i> <i>Toprak (Boğa)</i>	<i>Sıcak ve Kuru</i> <i>Soğuk ve Kuru</i>

Âvâzeler, XV. yüzyıl nazariyat kaynaklarında iki makamın birleşmesinden ortaya çıkmış olarak tanımlanır (Güray, 2017: 83). XV. Yüzyıl kaynaklarındaki “yedi âvâze” ve bu âvâzeler oluşturan makamlar aşağıdaki tabloda verilmiştir (Öztürk, 2014: 32).

Tablo 13 . *Âvâzeler ve Oluşturdukları Makamlar (Öztürk, 2014:32).*

ÂVÂZE	OLUŞTUĞU MAKAMLAR
<i>Geveşt</i>	<i>Hüseyinî ve Rehâvî</i>
<i>Nevruz</i>	<i>Hicaz ve Rehâvî</i>
<i>Selmek</i>	<i>Zengûle 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>

Âvâzeler, kavramsal olarak doğrudan devirlerle eşleştirilebilmekte ve hatta devir yapılarından da daha büyük bileşik yapıları da temsil edebilmektedir. Devirlerin birleşmesinden meydana geldiği söylenen bu yapıların, Antik Yunan’daki *harmonyaların* birleşmesiyle oluşan *tonoi* yapılarıyla benzerliği dikkati çekmektedir. Âvâze yapılarının XV. yüzyılda nasıl ele alındığı “Kırşehir Edvarı” ve aynı dönem yazılmış “Anadolu Okulu Edvarı”ndan detaylıca incelenebilmektedir. Âvâzelerin, inici nağme hareketlerine dayalı olarak tizden pese yönelen “çok merkezli” bir yapıda olduğu görülmektedir. Tiz noktadan başlayan nağme yapıları, tizden pese inici olarak hareket ederken farklı merkezlere yönelip “ezgisel bir karakter” ile sonra eren çekirdek yapılarının bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. “Birleşik” bir yapıyı temsil eden âvâzeler, çok merkezli çekirdeklere sahiptir (Levendoglu, 2021: 157). Orta Çağ İslam döneminde uygulama ve teori arasındaki önemli bağ, teorik yaklaşımların ud telleri üzerinden gösterilmesine sebep olurken âvâzelerin uygulamadaki kullanım yeri de büyük önem taşımaktadır (Levendoglu, 2021: 158).

SONUÇ

Orta Çağ İslam nazariyatı ile ilgili çalışan teorisyenlerin Antik Yunan müzik geleneğini temel alan ve kendi tecrübelerine uygun bir şekilde düzenlediği ses sistemi anlayışının Antik Yunan geleneğindeki “dörtlü (*tetrakord*), *tropos*, *harmonya* ve *tonoi*” kavramlarının müziksel özellikleriyle, Orta Çağ İslam nazariyatındaki “şûbe, devir, tabaka ve âvâze” yapılarının ilişkisi açıklanmıştır. Antik Yunan geleneğinin Orta Çağ İslam Nazariyatı üzerinden aktarımını açıkça ortaya koyması dikkat çekici bir bulgu olarak karşımıza çıkmaktadır. “Şûbe” kavramının dörtlü ile benzer bir temel işlev taşıması; sembolik olarak, öncelikle *tropos* kavramıyla benzerlik gösteren “devir” yapılarının, zaman içinde tecrübe edilen “devirsel” anlatımdan “ezgi temelli” anlatıma geçişin etkisiyle “işlev” açısından da bir dönüşüm geçirdiği ve ezgi yapılarını ses dizileri üzerinden tanımlayan *harmonya* yapıları ile benzerlik taşımaya başladığı, bunun da Orta Çağ İslam nazariyatında “dörtlü ve beşlilerin” bir araya gelmesiyle oluşan tabakalar ile benzerliği göze çarpmaktadır. *Tonoilerin* ortaya koyduğu aktarım ve eklemleme imkanlarının, Orta Çağ İslam Dönemi teori anlayışında da tabakalar ve aynı *tonoiler* gibi iki oktavlık bir ses aralığına sahip olan âvâzeler ile mümkün kılınması da dikkat çekicidir. Söz konusu bulgular iki geleneğin birbiriyle etkileşimini ortaya koyar niteliktedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Anderson, D. W. (1994). *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Barker, A. 1989. *Greek Musical Writings, 2: Harmonics and Acoustics* Cambridge: CUP.
- Baysal, O. (2014). Aristoksenus’un Müzik Bilim Anlayışı. *Akademik Barış Dergisi*, 46, s. 62-83.
- Can, C., M. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı (Ses Sistemi)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilim Enstitüsü, İstanbul.
- Çaylı, F. (2019). *13.- 18. Yüzyıllar Arasında Makamsal Müzik Teorisi Anlayışının Değişimi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Ankara.
- Çelik, S. (2008). *Apollon ve Müzik*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı, İzmir.
- Dağtaoğlu, A., E. (2016). Müzik Tasavvuf ve Felsefe Bağlamında Perde Kavramı. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6(11), 69-94.
- Güngör Sarıkaya, M., E. (2022). *Antik Yunan Modları ile Makamların Karşılaştırılmalı İncelenmesi ve Arp İcrası ile Örneklenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara.
- Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güray, C. (2022). Sounds of Power (Conference Proceedings), *Brill Deutschland GmbH Böhlau Verlag*, Germany, (basımda).
- Levendoglu, O., N. (2021). XV. Yüzyıl ortaçağ İslam dünyası Sistemci okul Kaynaklarında Sınıflama Konusu: Makam, Avaze ve şube Kavramları Üzerine Teknik Bir İzah. Cenk Güray, Murat Salim Tokaç (Ed.) *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası Cilt 1* içinde (127-171 ss.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

- Mathiesen, T., J. (1999). *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London: Universty of Nebraska Press.
- Monro, D., M. (1894). *The Modes of Ancient Greek Music*. London: Oxford University Press.
- Michels, U. ve Vogel G. (2021). *Müzik Atlası*. (Çev. Semih Uçar.). İstanbul: Alfa Basın Yayın Dağıtım. (Orijinal Basım Tarihi 2015).
- Nowacki, E. (2020). The Ancient Harmoniai. In *Greek and Latin Music Theory: Principles and Challenges*, (11-23. ss) UK: Boydell & Brewer. doi:10.1017/9781787449169.003
- Nowacki, E. (2020). The Tonoî. In *Greek and Latin Music Theory: Principles and Challenges*, (24-4. ss.) UK: Boydell & Brewer. doi:10.1017/9781787449169.004
- Öztürk, O., M. (2014). Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcü "Kürelerin Uyumu/Musikisi" Anlayışının Temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 1-49.
- Öztürk, O., M. (2021). Makam Nazariyat Tarihinde Başlıca Gelenek ve Modeller. Cenk Güray, Murat Salim Tokaç (Ed.) *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası Cilt.1* içinde (3-71 ss.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Tura, Y. (2018). "Eski Yunan, Bizans ve Türk Müzik Kuramları Arasındaki İlişkiler." Ç. Adar (Ed.). *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: 10-12 Mayıs 2018 – Kütahya: Müzik Teorileri* (404-422). Afyonkarahisar: Matbaa-i Beka.
- Yılmaz Levendoğlu, O., N. (2002). XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Müzik Eğitimi, Ankara.
- West, M., L. (1992). *Ancient Greek Music*. London: Oxford University Press.