

## KLASİK TÜRK MUSİKİSİNDE TERKİPLER VE YENİLENME

Compounds and Renewal in Turkish Classical Music

### Muhammed Cahid YILMAZ

Ar. Gör., Hakkari Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Hakkâri/Türkiye  
Res. Asst., Hakkari University, Faculty of Theology, Department of Islamic History and Arts, Hakkâri, Türkiye  
mcahidyilmaz@hakkari.edu.tr  
orcid.org/0000-0002-7695-6434

### Türkan UYMAZ

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, İzmir/Türkiye  
Assoc. Prof. Dr., Dokuz Eylül University, Faculty of Theology, Department of Islamic History and Arts,  
İzmir/Türkiye  
turkan.uymaz@deu.edu.tr  
orcid.org/0000-0002-9501-6798

### Makale Bilgisi/Article Information

**Makale Türü/Article Type:** Araştırma Makalesi/Research Article

**Geliş Tarihi/Received:** 7 Mayıs / May 2025

**Kabul Tarihi/Accepted:** 17 Haziran / June 2025

**Yayın Tarihi/Published:** Haziran / June 2025

**Atıf/Cite as:** Yılmaz, Muhammed Cahid – Uymaz, Türkan. “Klasik Türk Musikisinde Terkipler ve Yenilenme”. *Bartın Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi* 23 (Haziran 2025), 83-105.  
<https://doi.org/10.59536/buiifd.1694644>

**İntihal/Plagiarism:** Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

\* Bu çalışma, devam eden “Cumhuriyet Döneminde Terkip Edilen Makamlar ve Usûller” adlı doktora tezi kapsamında hazırlanmıştır.

## ÖZ

Türk musikisi teorisini şekillendiren en önemli etmen uygulamadır. Musiki teorisi üzerine yazılan eserlerde, zaman zaman, teori ile uygulamanın çatıştığı ifade edilmiş, benimsenen farklı yaklaşımlarla teorinin uygulamayı en iyi şekilde ifade etmesi amaçlanmıştır. Musikinin icra ile nazariyesini kusursuz bir şekilde uzlaştırmaya çalışan arayışlar yalnızca eski dönemlere has olmayıp bugün de güncelliğini korumaktadır. Değişen ortam, şart ve zevklere göre değişen uygulama, nazari sistemlerin de sürekli bir dinamizm içinde olmasına sebep olmuştur. Türk musikisinde formlar, usuller, çalgılar, makam yapıları değişim ve yenilenmenin önemli araçlarından olmuştur. 13. yüzyıldan itibaren sistemli bir şekilde ele alınmaya başlanan musiki nazariyatını konu alan ve edvar adı verilen eserlerde makam, âvâze, şube ve terkip şeklinde bir tasnif sistemi benimsenmiştir. Bu sınıflandırmada âvâze ve şubeler zamanla önemini yitirse de terkipler varlığını sürdürmüştür. Bir makamın bir veya daha fazla makam ya da âvâze ile birleştirilmesiyle oluşan yapılara terkip adı verilmiştir. Makam, âvâze, şube ve terkiplerin bir kısmının isimlerinde belirgin bir değişiklik göze çarpmazken, yapılarında zamanla değişimler meydana gelmiştir. Erken dönem klasik edvarlarda tarif ve yapılarında kesin bir fikir birliği bulunmayan terkipler, makam yapıları içinde sayıları en çok olan gruptur. Sayılarının çok olması, yenileri üretilirken bir kısmının kullanımının terk edilmesi gibi sebeplerle musiki tarihimizde yoğun denilebilecek bir terkip dolaşımı oluşmuş, büyük çoğunluğu günümüze ulaşamayarak edvar kitaplarının sayfalarında kalmıştır. Bugün terkip kelimesi terk edilmiş olup, terkipler bileşik makam ya da yalnızca makam olarak adlandırılmaktadır. Bu çalışma, makam kavramı altında ele alınan terkiplerin Türk musikisinin yenilenme ve değişim sürecine sağladığı katkıyı ve oynadığı rolü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış, veriler literatür tarama ve doküman inceleme teknikleri kullanılarak elde edilmiş ve bu veriler üzerinde betimsel analiz yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Musikisi, Edvar, Makam, Şube, Âvâze, Terkip.

## ABSTRACT

The most important factor shaping the theory of Turkish music is practice. In the works written on the theory of music, it has been stated from time to time that theory and practice are in conflict, and it has been aimed that the theory expresses the practice in the best way with the different approaches adopted. The search for a perfect reconciliation between the theory and the performance of music is not unique to ancient times, but is still current today. Changing practice according to the changing environment, conditions, and tastes has caused theoretical systems to be in a state of constant dynamism. In Turkish music, forms, methods, instruments and maqam structures have been important tools of change and renewal. From the 13th century onwards, a classification system of maqām, āvāze, branch and composition was adopted in the works called edwār, which dealt with the theory of music. Although āvāze and branches lost their importance over time in this classification, compounds continued to exist. The structures formed by combining a maqām with one or more maqāms or āvāze are called terkip. While the names of some of the maqāms, āvāze, branches and compounds have not changed significantly, their structures have changed over time. The compounds, whose definitions and structures are not agreed upon in the early classical edwārs, constitute the most numerous group among the maqām structures. Due to the large number of compounds and the fact that some of them were lost over time while new ones were being produced, there was an intense circulation of compounds in the history of our music, and most of them did not survive to the present day and have remained only on the pages of edwār books. Today, the word compound has been abandoned and compounds are referred to as compound maqām or just maqām. This study aims to reveal the contribution and role of the compounds under the concept of maqām to the process of renewal and change in Turkish music. The qualitative research method was used in the study, the data were obtained using literature review and document analysis techniques and descriptive analysis was performed on these data.

**Keywords:** Turkish Music, Edwār, Maqām, Branch, Āvāze, Compound.

## Giriş

Kültürel yapıyı meydana getiren unsurların sürekli değişim ve dönüşüm içinde olması, kültürün doğasının bir gereğidir. Bu değişim ve dönüşüm sürecine katılamayan kültürel öğelerin canlılığını yitireceğini ve zamanla arkaik hale geleceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bir kültür ögesi olan müzik için de durum kuşkusuz böyledir. Geçmişten devralınan müzik mirasını koruma, geliştirme ve bugünün anlayışıyla yeniden yoğurarak geleceğe aktarma düşüncesi, müziğin canlılığını sürdürmesinde mühim bir rol oynamaktadır. Ne var ki müzik, hem icra/pratik, hem de nazariyat/teori yönü bulunması ve bu bakımdan hem bilim hem de sanat olma özelliği taşıması sebebiyle, farklı bir gelişim ve değişim sürecine sahiptir. En azından klasik Türk musikisi için durum böyledir. Klasik Türk musikisinin tarihsel gelişim süreci, eldeki kaynaklara bakılarak izlenmeye çalışıldığında, teori ile pratiğin/nazariyat ile icranın zaman zaman farklı seyirler izlediği görülmektedir.<sup>1</sup> Bu durum, zaman içinde farklı kuramcılarının, teori ile icra alışkanlıklarının birbirine paralel ilerlemediğini fark ederek ortaya çıkan yeni durum karşısında yeni teorik eserler vermesi sonucunu doğurmuştur. Bu teorik eserler, ileride değinileceği üzere farklı karakterleri yansıtmaktadır.

Yakın zamana kadar Türk musikisinde geleneksel eğitim ve aktarım metodu olarak *meşk* sisteminin benimsenmesi<sup>2</sup> ve bunun sonucu olarak musiki eserlerinin kayda alınması, öğretilmesi ve aktarılması sorumluluğunun insan hafızasına yüklenmiş olması, bu eserlerin notaya alınmasının yakın denebilecek bir zaman diliminde yaygınlaşmaya başlamış olması sonucunu doğurmuştur. Bugün Türk musikisi pratiğinin nasıl bir tarihsel dönüşüm seyrine sahip olduğunu kesintisiz bir şekilde izlemek, ortaya koymak ve bu seyrin tarihini yazmak eldeki mevcut belge ve imkânlarla belki de olanaksıza yakındır.

Değişim ve yenilenme bakımından diğer kültürel öğeler hakkında geçerli olan bir husus, Türk musikisi için de dile getirilebilir. Türk musikisinin gelişimi, değişimi ve yenilenmesi; yalnızca müziğin kendi iç dinamiği olarak ortaya çıkmaktan ziyade ekonomik, sosyolojik, siyasi<sup>3</sup> ve hatta ideolojik<sup>4</sup> etmenlerin etkisiyle de gerçekleşmiştir.

<sup>1</sup> Eugenia Popescu-Judet, *A Summary Catalogue of the Turkish Makams* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2010), 70.

<sup>2</sup> Meşk sistemi ve Türk müzik geleneğinin üretim, öğretim ve aktarım sürecindeki rolü hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019).

<sup>3</sup> Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş* (İstanbul: İthaki Yayınları, 2023), 179.

<sup>4</sup> Gönül Paçacı, "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", *Cumhuriyet'in Sesleri*, ed. Gönül Paçacı (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), 24.

Klasik Türk musikisi; gelişim, değişim ve yenilenme sürecinde çeşitli vasıtalarla başvurmuştur. Tabiidir ki bu vasıtaları tespit edebilmek büyük ölçüde süreç içerisinde meydana getirilen yazılı kaynakların elde olanlarına ve özellikle daha erken dönemlerdeki örneklerine ulaşmanın zor hatta imkânsız olduğu musiki eserlerine bağlıdır. Türk musikisinin yenilenme süreci yeni formların oluşturulması, var olan formların değişimi, usûllerin oluşturulması ya da zamanla değişimi, müzik icrasında kullanılan çalgıların değişimi gibi vasıtalar aracılığıyla gerçekleşmiştir.<sup>5</sup> Klasik Türk musikisinde kullanılan makamlar; değişim, dönüşüm ve üretimleri bakımından bu araçlar arasında belki de en önemli fonksiyona sahip olanları olarak değerlendirilebilir.<sup>6</sup>

Bu çalışma, bugün makam kavramı altında ele alınan fakat tarihsel süreçte makam kavramının günümüzdeki anlamının dışında değerlendirilen *terkiplerin* Türk musikisinin yenilenme ve değişim sürecinde oynadığı rolü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Nitel araştırma yöntemi ile hazırlanan bu çalışmada veriler literatür tarama ve doküman inceleme teknikleriyle elde edilmiş, Türk musikisi nazariyatına dair yazılmış olan edvarlar başlıca kaynak olarak kullanılmış; çalışma, klasik edvar kitaplarında ortaya konmuş olan makam anlayışıyla sınırlı tutulmuştur. Terkiplerin günümüz musiki nazariyatındaki karşılığı olarak görülebilecek olan bileşik makamların edvar nazariyatçılığından sonraki durumu ve gelişimi bu çalışmanın kapsamına dâhil edilmemiştir. Klasik edvarlardan yararlanılarak hazırlanan ikincil kaynakların yanı sıra Türk musikisi hakkında farklı yaklaşımları esas alan ve genellikle güncel teori anlayışlarını benimseyen eserlere de yer yer müracaat edilmiştir. Elde edilen veriler betimsel içerik analizi metoduyla değerlendirilmiştir.

Yazıldığı dönem ve anlayışa göre ilim erbabı ve iş erbabı olarak ikiye ayrılan musiki nazariyatçıları tarafından yazılan edvar kitapları farklı konuları işlemektedir. İlim erbabı olarak nitelendirilen teorisyenler müziğin felsefesi, sesin oluşumu, aralıkların elde edilmesi, dörtlülerin ve beşlilerin oluşturulması, cinslerin oluşumu gibi konuları işlemiş, müziği matematik ilimler arasında ele almıştır.<sup>7</sup> İş erbabı ise müziği daha çok uygulamayı ön plana çıkaran bir bakış açısıyla değerlendirmiştir.<sup>8</sup> Hangi ekole mensup müelliflerce yazılmış, hangi bakış açısını esas alarak ele alınmış ve hangi anlayışla izah edilmeye çalışılmış olursa olsun, edvar kitaplarında yer alan en önemli konulardan biri makam kavramıdır. Türk musikisinde

<sup>5</sup> Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Leiden: Brill, 2024), 14.

<sup>6</sup> Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 168.

<sup>7</sup> Mehmet Tıraşçı, *Türk Müsikisi Nazariyatı Tarihi* (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2019), 21-30.

<sup>8</sup> Tıraşçı, *Türk Müsikisi Nazariyatı Tarihi*, 131.

sahip olduğu önemli yere istinaden makam kavramı ve tarihsel gelişimine değinme gereği duyuyoruz.

### 1. Türk Musikisinde Makam

Klasik Türk musikisi nazariyat çalışmaları tarihinde akla gelen en önemli isim kuşkusuz Safiyyüddin-i Urmevî'dir (ö. 693/1294). Bununla beraber, ondan önce müzik teorisine dair önemli öncü çalışmalar yapıldığının altını çizmek gerekir. Daha öncesinde Yunus el-Kâtib (ö. 135/752?) ve İshak el-Mevsilî (ö. 235/850) gibi müzik teorisine ilişkin çalışmalar yapan nazariyatçılar olsa da<sup>9</sup> Kindî (ö. 252/866?), Grekçe müzik eserlerinin tercüme ve neşirleriyle desteklediği bu teori çalışmalarının önemli öncülerinden biri olarak görülmektedir.<sup>10</sup> Kindî'nin kendinden önceki nazariyatçılardan en önemli farkı, İslâm musikisinin kaidelerini ortaya koymuş olması ve kendinden sonraki çalışmalara yön vermiş olmasıdır.<sup>11</sup> Kindî'nin bu çalışmaları yapmasında, nazariyatın uygulama karşısında yetersiz kalmış olduğunu düşünmesinin etkili olması ihtimal dahilindedir.

Kindî'den sonra müzik teorisine dair çalışma yapanlar arasında Fârâbî (ö. 339/950) ve İbn Sînâ (ö. 428/1037) gibi önemli düşünürler de zikredilmelidir.<sup>12</sup> İyi bir icracı olarak bilinen Fârâbî, icracı kimliğinin ve *Kitâbü'l-Mûsîka'l-kebir* gibi müzik teorisine dair eserlerinin yanı sıra müzik fiziği hakkında yapmış olduğu çalışmalarla *muallim-i evvel* olarak anılagelmiştir.<sup>13</sup> Kindî'yi birçok konuda eleştiren Fârâbî, ortaya koyduğu on yedili ses sistemiyle Türk musikisinde sistemci okulun temel kaynağı olmuştur.<sup>14</sup> İbn Sînâ ise Fârâbî'nin musiki sistemini kendi düşünceleriyle zenginleştirerek sistematikleştirmiş, musikiyi fizik ve matematikle doğrudan ilişkilendirmiş, *eş-Şifâ'* adlı eserinde musiki hakkındaki görüşlerine geniş şekilde yer vermiştir. İbn Sînâ, ritmi musikinin vazgeçilmez bir unsuru olarak değerlendirerek eserlerinde bu konuyu özel bölümler altında ele almıştır.<sup>15</sup>

<sup>9</sup> Henry George Farmer, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* (New York: Arno Press Inc., 1978), 27.

<sup>10</sup> Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century* (London: Luzac & Co., 1929), 151.

<sup>11</sup> Ahmet Hakkı Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996), 67.

<sup>12</sup> Farmer, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, 27.

<sup>13</sup> Alaeddin Jebrini, "Fârâbî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1995), 12/162.

<sup>14</sup> Tıraşçı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi*, 75.

<sup>15</sup> Ahmet Hakkı Turabi, "İbn-i Sînâ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 20/336-337.

Kindî ve Fârâbî ile İbn Sînâ arasında geçen dönemin en önemli müzik kaynaklarından biri de *İhvân-ı Safâ Risâleleri*'nin beşincisidir.<sup>16</sup> İhvân-ı Safâ, musikiye kozmolojik bir bakış açısıyla bakmış, batıl bir inanç olduğu gerekçesiyle bu bakış açısı eleştirilse de<sup>17</sup>, özellikle musiki felsefesi alanında önemli bir katkı sağlamıştır.

Nazarî oluşum dönemi olarak nitelendirilen dönemin benzer anlayışa sahip bu önemli temsilcileri, müzik teorisi alanında Greklerin düşüncelerinden etkilenmiş, bu dönemde ortaya konulan nazarî yaklaşımlar ise Safiyyüddin-i Urmevî'den itibaren farklı bir anlayışla ele alınmış ve Türk musikisi tarihinde sistemci okul olarak bilinen ekol ortaya çıkmıştır.<sup>18</sup>

Daha çok yaşayan musiki üzerinde duran Safiyyüddin-i Urmevî'nin, musiki teorisi alanında *Kitâbü'l-Edvâr* ve *er-Risâletü's-şerefiyye* adıyla telif ettiği iki eserinin, 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar Türk musikisi nazariyatı çalışmalarının temel dayanağını teşkil ettiği ifade edilmektedir.<sup>19</sup> Musiki tarihindeki bu özel ve müstesna konumunun, kendinden sonra gelen musiki nazariyatçılarının eserlerinin en önemli kaynağı olmasının, on yedili ses dizisini tertip etmesinin ve musikiye dair hemen her konuyu açık ve anlaşılır bir üslupla ele almasının yanı sıra Safiyyüddin-i Urmevî'nin önemli bir diğer özelliği, makamları sistemli bir şekilde ele alması ve isimlendirmesidir. O, *er-Risâletü's-şerefiyye* adlı eserinde 63 dizi tertip etmiştir.<sup>20</sup>

Safiyyüddin-i Urmevî, makam terimini kullanmamış olsa da uzun süre geçerliliğini koruyacak bir makam anlayışı ortaya koymuştur. Safiyyüddin-i Urmevî, on iki makamı, bir dörtlüye, bu dörtlünün çeşitli yerlerine eklediği bir tanini ilâvesiyle oluşturduğu beşliyi ilave ederek oluşturmuştur. Ona göre bir makamın sayılan on iki makamdan biri olabilmesi, bir dörtlüye kendi cinsinden olan bir beşli eklenmesiyle oluşmasına bağlıdır.<sup>21</sup> Safiyyüddin-i Urmevî'nin makam kavramına karşılık kullandığı devir ifadesi, musiki nazariyatını konu alan kitaplara, devir kelimesinin çoğulu olan edvar adı verilmesine sebep olmuştur. Onun musiki nazariyatı alanındaki haklı şöhretinin ve bu alandaki eserlerinden birinin *Kitâbü'l-Edvâr* adını taşımasının da bu isimlendirmede etkili olduğunu düşünmek mümkündür.

<sup>16</sup> Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2014), 79.

<sup>17</sup> Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, 81.

<sup>18</sup> Tıraşçı, *Türk Müsikisi Nazariyatı Tarihi*, 74-75.

<sup>19</sup> Mehmet Nuri Uygun, "Safiyyüddin el-Urmevî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2008), 35/479.

<sup>20</sup> Fazlı Arslan, *Safiyyüddin-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2017), 387-389.

<sup>21</sup> Safiyyüddin Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, nşr. Mehmet Nuri Uygun (İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları, 2019), 312-326.

Kutbüddîn-i Şîrâzî (ö. 1311) Safiyyüddin-i Urmevî ile yakın dönemlerde yaşamış ve onunla tanışan bir ilim adamıdır.<sup>22</sup> Telif ettiği ve çeşitli ilim dallarını ele aldığı *Dürretü't-tâc li-gurreti'd-dîbâc* adlı eserinin dördüncü bölümünü musikiye ayırmıştır. Bu eserin Safiyyüddin-i Urmevî'nin ve daha önceki musiki nazariyatçılarının anlayışlarına karşı eleştirel bir yaklaşımla yazıldığı ifade edilmekte, müellifi sistemci okula mensup kabul edilse de Safiyyüddin-i Urmevî'yi şerh eden bir eser olduğu yönündeki görüşlere ihtiyatla yaklaşmaktadır.<sup>23</sup>

Makam kavramını ilk kullanan musiki nazariyatçısının Kutbüddîn-i Şîrâzî olduğu düşünülmektedir:

“(...) Şîrâzî'nin kendinden öncekilerde teşhis edilene kadar ilk kez bu kavramı kullanan âlim olduğunu görüyoruz. Yalnız burada makamın kavramsal olarak Şîrâzî'nin hangi anlamda kullandığına değinmekte fayda vardır. Şîrâzî, edvar-ı meşhûre olarak bilinen ve ilk kez Urmevî tarafından ortaya konulan 12 makamı ifade etmek maksadıyla bu kavramı ilk kez kullanmıştır.”<sup>24</sup>

Arslan, bu görüşe de ihtiyatlı yaklaşmakta ve bu kavramın, Kutbüddîn-i Şîrâzî'nin yanı sıra, onunla hemen hemen aynı dönemde yaşamış Emir Hüsrev'in (ö. 1325) *İ'caz-ı Hüsvî* adlı risâlesinde de geçtiğini belirtmektedir. Bu açıdan kavramı ilk kullananın o olduğunu düşünmek de mümkündür.<sup>25</sup>

Musiki nazariyatı tarihinin en önemli kuramcılarında biri hiç kuşkusuz Abdülkadir-i Merâgî'dir (ö. 838/1435). Musiki alanında önemli eserler vermiş olan Abdülkadir-i Merâgî, esasen Safiyyüddin-i Urmevî'den etkilenmiş olup onun nazariyat sistemine önemli katkılarda bulunmuştur. Musikinin amelî yönüne de üst düzeyde vâkıf olan Abdülkadir-i Merâgî, on iki makam, altı âvâze ve yirmi dört şubeyi ihtiva eden 91 daire tespit etmiş, yeni usûller meydana getirmiştir. Abdülkadir-i Merâgî'nin edvar-ı meşhûre tabir ettiği on iki makam Safiyyüddin-i Urmevî'ninkilerle isim ve daire olarak aynıdır.<sup>26</sup>

Türk musikisinde makam kelimesinin, ilk kez 15. yy'da Abdülkadir-i Merâgî tarafından kullanıldığını ifade edenler bulunsa da<sup>27</sup> yukarıda verilen bilgiler ışığında bu görüşü doğru kabul etmek mümkün değildir. Zira onun eserlerinde zaman zaman makam

<sup>22</sup> Sema Dinç, *Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki Mûsikî Bölümünün İncelenmesi* (Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021), 17.

<sup>23</sup> Dinç, *Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki Mûsikî Bölümünün İncelenmesi*, 21-24.

<sup>24</sup> Dinç, *Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki Mûsikî Bölümünün İncelenmesi*, 13-14.

<sup>25</sup> Fazlı Arslan, *İslâm Medeniyetinde Mûsikî* (İstanbul: Beyan Yayınları, 2017), 304.

<sup>26</sup> Tıraşçı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi*, 101-103.

<sup>27</sup> Gülçin Yahya Kaçar, “Türk Mûsikîsinde Makam”, *İSTEM* 11 (Aralık 2008), 148.

kavramı kullanılsa da çoğunlukla devir ve bazen de perde kelimesi aynı kavramı karşılamak için kullanılmıştır.<sup>28</sup> Ayrıca aşağıdaki ifadeler Abdülkadir-i Merâgî'nin, *Câmiu'l-elhân* adlı eserinde geçmektedir:

“Daha önce de söylendiği gibi sanatkârlar Arapların şudûd dediği ve her birine özel bir isim verdiği 12 makama 12 perde derler. Uşşâk, nevâ, bûselik, rast, hüseyinî, hicâzî, râhevî, zengûle, ısfahân, ırak, zîrefkend ve büzürg. Bu dâirelerin geri kalanları olup başlangıç farklarından dolayı mevzilerinden farklı yerlerde kullanılırlar. Bu meşhur dâirelere eskiler şudûd da demişlerdir. Sonrakiler makamlar veya köşeler demişlerdir.”<sup>29</sup>

Bu ifadelerden, makam kavramının Abdülkadir-i Merâgî'den önce ya da onun döneminde kullanımda olduğu ve onun bu kavramı bildiği anlaşılmaktadır. Kanaatimizce Abdülkadir-i Merâgî'nin bu kavramı Kutbüddîn-i Şîrâzî'den almış olması kuvvetli bir ihtimaldir çünkü o, *Makâsıdu'l-elhân* adlı eserinde Kutbüddîn-i Şîrâzî'nin görüşlerinden alıntılar yaparak yer yer onu eleştirmektedir.<sup>30</sup>

Makam kelimesi ilk kez kim tarafından kullanılmış olursa olsun, kelimenin ifade ettiği anlamın aynı dönemin ürünü olduğu ve dönemin farklı nazariyatçılarının bu kavrama yaklaşım biçiminin -aralarında çeşitli farklılıklar olsa da- benzer olduğu ifade edilebilir.

Makam (Ar. مقام), kelime anlamı olarak durulan yer demek olup, Arapça kâme fiilinden türemiştir. Musikideki terminolojik anlamıyla makam, belli aralık düzenlerine sahip müzik dizilerinin kendilerine özgü belli seyir tiplerine göre kullanılmasıyla oluşan ezgi dolaşım kalıbını ifade etmektedir.<sup>31</sup> Bir makamın oluşmasında, seyir kavramının yanı sıra karakteristik müzikal motifler, ses alanı, seyir yönü ve tipik geçkiler gibi birtakım özelliklerin de belirleyici rol oynadığı ifade edilmektedir.<sup>32</sup>

Türk musikisinin kendine özgü özellikleri arasında akla gelen ilk kavramlar makam ve usûldür. Türk musikisinde, musiki eserini oluşturan ritim kalıpları usûl kavramının kapsamı içinde değerlendirilirken, melodik yapısı makam kavramı ile ilişkilidir. Türk musikisi içinde, herhangi bir usûle bağlı olmayan formlar ve türlerin önemli bir yeri olmasına rağmen bir eserin makamsal özelliklerden bağımsız ele alınması mümkün değildir.

<sup>28</sup> Bk. Recep Uslu, *Meragi'den II. Murad'a Müziğin Maksatları Makâsıdu'l-Elhân* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2015), 45.

<sup>29</sup> Ubeydullah Sezikli, *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-elhân'ı* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007), 170.

<sup>30</sup> Ayrıntılı bilgi için bk. Uslu, *Meragi'den II. Murad'a Müziğin Maksatları Makâsıdu'l-Elhân*.

<sup>31</sup> Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Müsiki* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011), 140.

<sup>32</sup> Yalçın Tura, *Türk Müsikişinin Mes'eleleri* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2017), 268.



### 1.1. Makam Tasnifi ve Sıralamaları

Klasik edvar kitaplarında zaman içinde makam, şube, âvâze ve terkip şeklinde bir sınıflandırmanın yaygınlaştığı görülmektedir. Bu kavramların ifade ettiği müzikal yapıların sayısı, muhtevası ve tarifleri zamanla değişse de tasnif yakın denilebilecek dönemlere kadar hemen hemen aynı kalmıştır. Edvar kitaplarındaki bu sınıflandırma biçimi, Safiyyüddin-i Urmevî'ye dayanmaktadır. Safiyyüddin-i Urmevî, on iki makamı (kendi eserlerindeki ifadesiyle devri), bir dörtlüye, bu dörtlünün çeşitli yerlerine eklediği bir tanini ilâvesiyle oluşturduğu beşliyi ilave ederek oluşturmuştur. Yukarıda da zikredildiği gibi, ona göre bir makamın sayılan on iki makamdaki biri olabilmesi, bir dörtlüye kendi cinsinden olan bir beşli eklenmesiyle oluşmasına bağlıdır.<sup>33</sup>

Safiyyüddin-i Urmevî *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eserinde on iki devir (bugünkü kullanılan ismiyle makam) zikretmektedir. Bunlar sırasıyla uşşâk, nevâ, bûselik, rast, ısfahan, zîrefkend, büzürg, zengûle, râhevî, hüseyinî ve hicâzîdir.<sup>34</sup> Ana makam olarak değerlendirilen bu makamların listesi, çeşitli edvar kitaplarında ve zamanla küçük değişiklikler gösterse de sayıları çoğunlukla aynı kalmıştır. Sözelimi, *Ma'rifet-i Mûsikî* adlı eserde 12 makam, 6 âvâze ve 48 terkip şeklinde bir sınıflandırma yer almaktadır. On iki makam, rast, uşşâk, nevâ, bûselik, hüseyinî, zengûle, rehâvî, büzürg, kûçek, mâye ve ısfahân olarak belirtilmiştir.<sup>35</sup>

Popescu-Judetz, 15. yüzyıldan itibaren yazılmış önemli yirmi yedi edvarı esas alarak yapmış olduğu çalışmada, ana makam olarak değerlendirilen makamların bir listesini vermiştir. Buna göre, edvar kitaplarında ve bunlardan bazılarının farklı nüshalarında 33 farklı makamın ana makam olarak yer aldığı görülmektedir. Listede adı geçen makamlardan en çok kullanılan ilk on iki tanesi hüseyinî (27), nevâ (27), rast (26), irak (24), uşşâk (24), bûselik (24), rehâvî (24), hicâz (23), ısfahân (23), büzürg (22), zirgûle (21) ve kûçek (8) makamlarıdır. Zirefkend-i kûçek yedi; zirefkend ve segâh beş; çargâh, dügâh, aşîrân, muhayyer, eviç ve sabâ üç; pençgâh ve acem iki; babatâhir, gerdâniye, hüzzâm, nihâvend, nişâbur, nühüft, sûzidilârâ, uzzâl, yegâh ve zîrikûçek ise bir edvarda ana makam olarak anılmıştır.<sup>36</sup> Aynı eserde kûçek, zirefkend-i kûçek ve zirefkend adı verilen makamların tanımlarındaki farklılıklardan ve birbirleriyle ilişkilerinden söz edilmekte, makamın oldukça esnek tanımlarına dayanarak bu makamların hemen hemen aynı makamı tanımlayan farklı

<sup>33</sup> Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, 312-326.

<sup>34</sup> Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, 182.

<sup>35</sup> Recep Uslu, *Marifet-i Musiki Edvarı - 1385? (Hasan Hüsnü - 618)* (Ankara: Akademisyen Kitabevi, 2021), 26.

<sup>36</sup> Popescu-Judetz, *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*, 130.

isimler olduğu öne sürülmektedir.<sup>37</sup> Bu üç makam ise toplam 20 kez ana makam olarak kabul edilmiştir. Bu verilere göre, ana makam olarak kabul edilen makamlar üzerinde edvar kitaplarının büyük ölçüde fikir birliğine vardığı sonucuna ulaşmak mümkündür.

Klasik edvar kitaplarında zikredilen -az sayıdaki bazı eserde bu sayının değiştiği görülse de- 12 ana makamla ilgili olarak göz önünde tutulması gereken önemli bir nokta, makamların durağan bir yapıya sahip olmayıp zamanla değiştikleridir. Bir başka ifadeyle, edvar kitaplarının üzerinde büyük ölçüde fikir birliğine vardığı husus makamların yapılarından ziyade isimleridir, denilebilir. Örneğin, günümüzde Arel-Ezgi sisteminde TTBT aralıklarıyla ifade edilen *çargâh* beşlisi klasik edvar kitaplarında *uşşak* şeklinde isimlendirilirken, yine Arel-Ezgi sisteminde *buselik* beşlisi olarak adlandırılan TBTT aralığı klasik edvar kitaplarında *nevâ* adıyla karşımıza çıkmaktadır.<sup>38</sup> Oysa Safiyyüddin-i Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr*'ında *buselik* olarak adlandırdığı BTTT aralığı günümüzde *kürdî* beşlisi olarak anılmakta ve kullanılmaktadır.<sup>39</sup>

Klasik edvar kitaplarında makamlarla ilgili sınıflandırmada yer alan bir diğer kavram olan şube, “nağme seyirlerinin başlangıç ve bitiş sesleri dikkate alınarak sıralanan dört ana perde” olarak tarif edilmektedir. Bunlar yegâh, dügâh, segâh ve çargâh şubeleridir.<sup>40</sup> Şubeler, Abdülkadir-i Merâgî ve takipçileri tarafından farklı bir anlayışla ele alınmış ve sayıları 24'e kadar çıkarılmıştır. Sistemci okul mensupları genellikle 24 şubeden bahsederken, yukarıda iş erbabı olarak zikrettiğimiz, diğer bir ifadesiyle Anadolu okulu mensuplarında şube sayısının tekrar dörde indiği görülmektedir.<sup>41</sup> 24 şubenin isimlerinin ise makamlarda olduğundan daha fazla değişkenlik arz ettiğini ifade etmek mümkündür.<sup>42</sup>

Âvâze, klasik edvarlardaki melodik yapıların tasnifinde yer alan diğer bir kavramdır. Makamlara göre daha dar bir çerçeveye sahip nağme yapıları olarak tarif edilmektedir.<sup>43</sup> Safiyyüddin-i Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*'da altı âvâzeyi geveşt, gerdâniye, nevrûz, selmek, mâye ve şehnâz olarak belirtmektedir.<sup>44</sup> Bu âvâzelerin sayısı hisar'ın eklenmesiyle yediye

<sup>37</sup> Popescu-Judet, *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*, 76-78.

<sup>38</sup> Tura, *Türk Müsîkîsinin Mes'eleleri*, 265.

<sup>39</sup> Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, 320.

<sup>40</sup> Tura, *Türk Müsîkîsinin Mes'eleleri*, 329. Tura, yegâh perdesinin günümüzdeki rast perdesine tekabül ettiğini ifade etmektedir.

<sup>41</sup> Tıraşçı, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Tarihi*, 102,136.

<sup>42</sup> Popescu-Judet, *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*, 312.

<sup>43</sup> Tura, *Türk Müsîkîsinin Mes'eleleri*, 329.

<sup>44</sup> Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, 380.

çıkarılmıştır. Âvâzelerin isimleri hakkında edvarların, şubelerin aksine ve makamlara nazaran daha güçlü bir fikir birliğine vardığı söylenebilir.<sup>45</sup>

Edvar kitaplarında yer alan tasniflerle ilgili üzerinde durulması gereken diğer önemli bir nokta, sınıflandırmanın astrolojik ve kozmolojik dayanaklarıdır.<sup>46</sup> Özellikle, sistemci okulun etkisini yitirmeye başladığı ve Anadolu ekolünün daha çok ön plana çıkmaya başladığı dönemle birlikte, musikinin pratik yönünün daha çok ağırlık kazandığı, bunun yanı sıra musiki ile astrolojinin etkileşimine yapılan vurgunun daha fazla güçlendiği göze çarpmaktadır. 12 ana makamı on iki burçla, 4 şubeyi dört ana unsurla (anâsır-ı erba‘a), 24 terkibi günün yirmi dört saatiyle ilişkilendiren bu astrolojik temelli anlayışın doğal bir sonucu olarak, yedi gezegeni temsil edebilmesi için âvâze sayısının altıdan yediye çıkarılması gerekmiştir.

Eski Yunan düşüncesinin, dizileri oluşturan seslerin gök cisimlerinin dönüşüyle oluştuğunu düşünen Pythagoras ve öğrencilerinin, astroloji ve anâsır-ı erba‘a ile müziğin ilişkisinde etkileri olduğunu düşünmek mümkündür. İslam musiki bilginleri ayrıca müziğin ruhsal etkileri üzerinde de durmuşlardır.<sup>47</sup>

Çalışmamız açısından taşıdığı önem bakımından klasik tasniflerde yer alan dördüncü grup olan terkipler ayrı bir başlık altında ele alınacaktır.

## 2. Türk Musikisinde Terkip

Türk musikisinde terkiplerin tarifi konusunda ilk dönemlerde kesin bir çerçeve çizilmiş değildir. Safiyyüddin-i Urmevî *Kitâbü'l-Edvâr*'ında “Meşhur devirler hakkında” başlığı altında, musiki bilginlerine göre on iki devir olduğunu ifade etmekte ve yukarıda geçtiği şekliyle bu devirlerin isimlerini vermekte ve her devrin kaçınıcı daire olduğunu belirtmektedir. Göstermiş olduğu 84 devrin 12'sini bunlar, 6'sını âvâze olarak adlandırdıkları oluşturmaktadır. Bunlar dışında kalan devirler için Safiyyüddin-i Urmevî herhangi bir ayırt edici kategori ismi kullanmamaktadır.<sup>48</sup> Dolayısıyla Safiyyüddin-i Urmevî'nin eserlerinde yer alan makam tasniflerine ilişkin şube ve terkip gibi kavramlar yer almamakla beraber, 12 devir ve 6 âvâze dışında kalan devirlerin terkiplerin ilk örnekleri olabileceği

<sup>45</sup> Popescu-Judetș, *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*, 131.

<sup>46</sup> Popescu-Judetș, *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*, 24.

<sup>47</sup> Tura, *Türk Müsıkisinin Mes'eleleri*, 161.

<sup>48</sup> Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, 378-382.

değerlendirilmektedir.<sup>49</sup> Ayrıca o, *Kitâbü'l-Edvâr*'da kendinden önceki musiki nazariyatçılarının terkip tanımını eleştirirken terkiplerin varlığını kabul etmiş olmaktadır.<sup>50</sup>

Terkip kavramının Kutbüddîn-i Şîrâzî tarafından makam tasnifine dahil edildiğini görmekteyiz. O *Dürretü't-tâc*'da 12 makam, 9 şube, 5 âvâze ve 4 terkip tanımlamıştır.<sup>51</sup> Buna rağmen terkip kavramının neyi ifade ettiği konusunda açık bir tarif *Dürretü't-tâc*'da yer almamaktadır. Hatta o, eserinde şubeler arasında zikrettiği *şehnâz*dan söz ederken şube ve terkip gibi kavramlar arasındaki farkın anlaşılmasının kolay olmadığından da söz etmektedir:

“Aynı şekilde *şehnâz* ve ondaki sınıflandırmalar yanlıştır. Bunun için de biz, her ikisini dizilerden saydık ve perde olarak kabul ettik. Amel erbabları arasında, terkipleri ve şu‘beleri hakkında ihtilaf çoktur. Bunun da nedeni, bunların arasındaki farkın anlaşılmasının zafiyetidir.”<sup>52</sup>

Bu ifadelerine rağmen Kutbüddîn-i Şîrâzî'nin bu kavramlar arasındaki farkı açıkça izah etmemiş olması dikkat çekicidir.

Terkiplerin tarifî konusunun Abdülkadir-i Merâgî'de daha belirgin olduğu görülmektedir. *Zevâid-i Fevâid-i Aşere* adlı eserinde o, müfred ve mürekkeb icra şeklinde yaptığı ayrımı izah ederken, müfred icranın yalnız bir dairede, şube de ya da âvâzede yapılabileceğini ifade ederken, mürekkeb icranın bir makam ya da perdede başlayıp buna başka makam, şube ya da âvâzelerin birinin ya da birkaçının eklenmesiyle yapılabileceğini dile getirmekte, devamında usta ve bilgili bir icracının devirleri ve dizileri birbirine karıştırarak çok farklı terkipler yapabileceğini belirtmektedir.<sup>53</sup> Bununla birlikte o, terkiplerin isimlerini zikrederek tasnif etmemiştir. Oğlu Abdülaziz-i Merâgî (ö. 1503'ten önce) *Nekâvetü'l-edvar* adlı eserinde babasında olduğu gibi 12 makam, 6 âvâze tasnifine sadık kalmış, ikisini kendisinin icat ettiği 27 şube zikretmiş, terkiplerden söz etmemiştir.<sup>54</sup>

15. yüzyılın ilk yarısında Hızır b. Abdullah tarafından kaleme alınan *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eserde 204 terkiplerin tarifî yer almaktadır. Bu terkiplerin 144'ünü Hızır b. Abdullah'ın kendisinin oluşturduğu ve aynı yüzyılın diğer edvarlarında bulunmayan terkipler olduğu ifade

<sup>49</sup> Tıraşçı, *Türk Müsiki Nazariyatı Tarihi*, 89.

<sup>50</sup> Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, 190.

<sup>51</sup> Dinç, *Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki Müsiki Bölümünün İncelenmesi*, 198.

<sup>52</sup> Dinç, *Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki Müsiki Bölümünün İncelenmesi*, 288.

<sup>53</sup> Recep Uslu, *Merâgî'nin Son Müzik Eseri: Zevâid-i Fevâid-i Aşere* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2018), 85.

<sup>54</sup> Ferdi Koç, *Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâgî ve Nekâvetü'l-Edvâr'ı* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2017), 97-108. Aynı eserde Abdülaziz Merâgî'nin bu şubeleri 24 şube başlığı altında ele aldığı belirtilmektedir.

edilmektedir.<sup>55</sup> Bu, diğer örneklerini az sonra göreceğimiz 15. yüzyıl edvarları arasında en çok terkip ihtiva eden edvardır.

Musiki nazariyatına dair 15. yüzyıl başlarına tarihlenen önemli edvar kitaplarından biri, Fahreddîn-i Müstevfî tarafından telif edildiğine dair güçlü işaretlerin bulunduğu Farsça eserdir. Bu eser bir isim taşımayıp, yakın dönemde keşfedilen kitaba ilişkin yapılan kapsamlı çalışmada, eserin bir nüshasında müstensih tarafından kaydedilmiş bulunan “*Kitâb-ı Fârsî fi fenni'l-elhân*” ibaresi, eseri isimlendirmekte kullanılmıştır.<sup>56</sup> Fahreddîn-i Müstevfî eserinde, o döneme ait başka eserlerde de olduğu üzere *Kitâbü'l-Edvâr* merkezli olarak musiki nazariyatına dair bazı meseleleri detaylı bir şekilde ele almış, Abdülkadir-i Merâgî’yi yer yer eleştirmiştir. Eserde cem, âvâze, şube, terkip, daire gibi musiki kavramları kapsamlı olarak incelenmiş; bir kısmı Safiyyüddin-i Urmevî ve Abdülkadir-i Merâgî’nin eserlerinde bulunmayan, dörtlü ve beşlilerin terkipleriyle oluşturulan 133 devri gösteren cetvellere yer verilmiştir.<sup>57</sup>

İlk Türkçe musiki edvarını kaleme alan ve bu eserde çoğunlukla Safiyyüddin-i Urmevî’nin *Kitâbü'l-Edvâr*’ından ve *Kenzü't-tuhâf* adlı eserden tercümeler yapan Ahmed oğlu Şükrullah,<sup>58</sup> yazmış olduğu risâlenin otuz dördüncü faslında 56 terkinin adını vermekte, otuz beşinci faslında ise bunların makamlardan oluştuğunu belirtmektedir.

15. yüzyılın sonlarına doğru, sistemci okul mensupları arasında zikredilen Lâdikli Mehmed Çelebi, *er-Risâletü'l-fethiyye* adlı eserinde 30 terkinin ismini ve dizisini vermektedir. O, terkiplerin sayılamayacak kadar çok olduğunu ve verdiği terkiplerin kendi döneminin en çok kullanılanları olduğunu aktarmaktadır. Bir başka önemli nokta, onun makam dizilerinde çıkıcı ve inici gibi seyir belirten ifadeler kullanmasıdır.<sup>59</sup> Lâdikli Mehmed Çelebi, kendi döneminde makamların artık dört sınıfta ele alınmakta olduğunu şu ifadelerle dile getirir:

“Şunu biliniz ki, bir grup eski bilginler kendi zamanlarındaki çok bilinen bestelerin bir grubunu makâm, bir grubunu âvâz, bir grubunu da şu'be diye adlandırıyorlardı. Bu durumlarda

<sup>55</sup> Binnaz Başar Çelik, *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2001), 11.

<sup>56</sup> Seyed Mohammadtaghi Hosseini, *Kitâb-ı Fârsî fi fenni'l-elhân ve 15.yy Mûsikî Nazariyatındaki Yeri ve Önemi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021), 36-39.

<sup>57</sup> Hosseini, *Kitâb-ı Fârsî fi fenni'l-elhân*, 104, 403.

<sup>58</sup> Bardakçı, Ahmed oğlu Şükrullah’ın ölüm tarihi ile ilgili kesin bir tarih vermezken, Tıraşçı ölüm tarihini 1476 olarak vermektedir. Bk. Murat Bardakçı, *Ahmed Oğlu Şükrullah Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008).; Tıraşçı, *Türk Mûsikisi Nazariyatı Tarihi*, 107.

<sup>59</sup> Hakkı Tekin, *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si* (Niğde: Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1999), 194-202.

ve terimlerde herhangi bir tartışma yoktur. Yeni bilginler kendi zamanlarındaki uyumlu toplulukların bir grubunu makâm, bir grubunu âvâz, bir grubunu şu'be ve bir grubunu da terkîb diye adlandırıyorlar.”<sup>60</sup>

Naklettiğimiz ifadelerinden Lâdikli Mehmed Çelebi'nin, kendinden önceki dönemlerde terkip olarak adlandırılan bir sınıf olmadığına altını çizdiği anlaşılmaktadır. Kendisinin 15. yüzyılda yaşadığı ve bu yüzyılın ilk yarısında terkiplerin makam tasniflerinde yer aldığı yukarıda belirtildiğine göre “eski bilginler” ifadesiyle 15. yüzyıldan daha önceki bir dönemi ifade etmiş olması muhtemeldir.

15. yüzyıldan itibaren makamların hem dizilerle hem de seyir yapılarıyla ifade edildiği eserler telif edilmeye başlanmıştır. Bununla beraber, sistemci ekolün etkisini kaybedip yerini yavaş yavaş musikinin amelî yönünü ön plana çıkaran Anadolu ekolüne bıraktığı süreçte, makam tariflerinin artık dizilerle değil, perdelerle yapıldığı ve makam seyrine daha çok önem verildiği, terkiplerin de aynı anlayışla ifade edilmeye başlandığı görülmektedir.<sup>61</sup>

Nazariyatın 14. yüzyıldan itibaren sistematikleşmeye başlamasıyla 15. yüzyılda hız kazanan edvar telif faaliyetlerinin Anadolu'da 16. yüzyılda gerileme gösterdiği, bu dönemde müziğin icra yönünün daha çok ön plana çıktığı ifade edilmektedir.<sup>62</sup> Feldman bu dönemi, Osmanlı toplumunun kendine özgü yapısını kazanmaya başladığı, dolayısıyla bu yüzyılın sonlarıyla 17. yüzyıl başının müzik uygulamalarında ve türlerin tanımlarında değişimlerin olduğu bir zamanı olarak tanımlamaktadır.<sup>63</sup> Değişimin yansımaları makamlarda ve makam anlayışında da kendini göstermekte, bu dönemde makamlar, Abdülkadir-i Merâgî tarafından yapılan tasnif ve tariflerden farklı bir kimliğe bürünmekte, yeniden tanımlanmakta ve sınıflandırılmaktadır.<sup>64</sup>

16. yüzyılın bu ilgi çekici durumuna dikkat çeken Feldman, Kantemiroğlu döneminde Türk musiki geleneğinin, arada büyük bir öneme sahip hiçbir şey olmamış gibi, on beşinci yüzyılın başlarından on yedinci yüzyılın başlarına sıçradığını ifade ederek; 17. yüzyılda musikinin, durumunu *Orta Çağ Büyük Geleneği*'nin sonuyla ilişkilendirmek için neredeyse iki yüzyıl atladığı ve böylece duraksamayı ortadan kaldırdığı tespitini yapmaktadır.<sup>65</sup>

<sup>60</sup> Tekin, *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*, 156-157.

<sup>61</sup> Tıraşçı, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Tarihi*, 185.

<sup>62</sup> Feldman, *Music of the Ottoman Court*, 16.

<sup>63</sup> Feldman, *Music of the Ottoman Court*, 11.

<sup>64</sup> Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 168.

<sup>65</sup> Feldman, *Music of the Ottoman Court*, 37.

17. yüzyılın sonları ile 18. yüzyıl başlarında yaşamış olan Kantemiroğlu'nun dönemine gelindiğinde ise ona göre artık yalnızca iki grup müzikal yapı sınıfı bulunmaktadır: makamlar ve terkipler. Müfred makam, “sekiz tam perdeden birini kutup olarak alıp pestten tize ve tizden peste hareket ederek kutup edindiği perdenin makamı olduğunu gösteren, başka makamlardan kesin olarak ayrılabilen ve kutbuna bağlı öteki terkipleri kendine bağlayan (...)”<sup>66</sup> makam olarak tanımlanmaktadır. Terkiplere gelince bir veya daha fazla makamın birleşmesiyle meydana gelen ve bu makamlardan birinin karar perdesiyle karar veren yapılarıdır.<sup>67</sup> Kantemiroğlu, yaygın olarak kullanılan bazı terkiplerin zamanla makam adı ile anıldığını belirtmektedir: “Âgâh ol ki bazı terkîbâtın ziyâdece meydanı olmakla makâm nâmı ile tesmiye olunmak mu'tad olundu ve bazı ehl-i mûsikâr dahi ol makûle terkîbâta makâm nâmını vermek câiz görmüşler.”<sup>68</sup> Bu ifadeler, makam anlayışının zaman içinde değişip dönüştüğünü ifade etmesi bakımından da anlamlıdır. Ayrıca aynı zamanda popülerlik vasfının bir terkinin makam sınıfında değerlendirilmesine dayanak sağladığına da işaret etmektedir. Bununla beraber Kantemiroğlu terkiplerin sayısının çok olmasını nitelikli müzisyenler yetişmesinin önünde bir engel olarak gördüğünü ifade ederken, terkiplerin makam üretimindeki rolünü şu ifadelerle tespit etmektedir: “Mükemmel musikişinasların bu kadar az olmasının sebebi Arapların terkip adını verdikleri musikinin kısımlarının hepsini anlamının zorluğudur. Nitekim Hoca Mûsîkar Batlamyus'a dayanarak ‘Ammâ ki terkiyata nihayet yok’ demiştir.”<sup>69</sup> Sonuç olarak Kantemiroğlu, 17. yüzyılda gelişen Türk musikisi için bir teori ortaya koymuş, yeni olan ve üretken olacak unsurları vurgulamıştır.<sup>70</sup>

17. yüzyıl, Türk musikisi repertuarının nota aracılığıyla kayda geçirilmesine yönelik faaliyetlerin başladığı bir dönem olması bakımından musiki tarihimizde özel bir öneme sahiptir.<sup>71</sup> Bu alanda öncü çalışmalar Kantemiroğlu ve Ali Ufkî Bey tarafından yapılmıştır. Her iki musiki bilginin notaya aldıkları eserlerde terkiplerle yapılmış bestelere oldukça az yer vermiş olmaları dikkat çekicidir.<sup>72</sup>

Terkiplerin üretiminin daha sağlıklı ve daha az kesintiyle izlenebildiği bir sürecin önemli bir başlangıç noktasını oluşturması sebebiyle Abdülbâkî Nâsır Dede'nin (ö. 1821)

<sup>66</sup> Yalçın Tura, *Kitābu İlmi'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât: Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), 1/40-41.

<sup>67</sup> Tura, *Kitābu İlmi'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât*, 1/41.

<sup>68</sup> Tura, *Kitābu İlmi'l-Mûsikî alâ vechi'l-Hurûfât*, 1/43.

<sup>69</sup> Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), 192.

<sup>70</sup> Feldman, *Music of the Ottoman Court*, 22.

<sup>71</sup> Feldman, *Music of the Ottoman Court*, IX.

<sup>72</sup> Feldman, *Music of the Ottoman Court*, 237.

Türk musikisi tarihi açısından özel bir önemi olduğu söylenebilir. Telif ettiği *Tedkik ü Tahkik* adlı eserinde Abdülbâkî Nâsır Dede, ana makamların sayısını 14'e çıkarırken, eserinde seyir özellikleriyle tarif ettiği 125 terkihi zikretmiş, esere yazmış olduğu zeylde ilâve ettiği 11 makamla birlikte bu sayıyı 136'ya çıkarmıştır. Onun eserinde, terkiplerin meydana getirildiği zamanı ifade etmeye önem veren bir dönemlendirme anlayışının yer aldığı da dikkati çekmektedir.<sup>73</sup>

Popescu-Judet, yukarıda sözünü ettiğimiz klasik edvar kitaplarından hareketle hazırladığı eserinde, bu edvarlarda yer alan 615 makam ismi tespit etmiştir.<sup>74</sup> Yukarıda da belirtildiği gibi bunların 33 tanesi çeşitli edvarlarda ana makam olarak geçmekte, 15 tanesi âvâze olarak belirtilmektedir. Bunlardan altısı üzerinde neredeyse bütün edvar kitapları hemfikirdir ve sadece birkaç edvarda geçen farklı isimler sebebiyle bu sayıya ulaşılmaktadır. Şube olarak nitelendirilen makamlar da hesaba katıldığında, bu eserlerde yer alan 615 makamın büyük bir çoğunluğunun terkipler sınıfı içinde değerlendirildiği sonucuna ulaşılabilir.

Terkip kelimesinin özellikle erken dönem edvarlarında olmak üzere, çoğunlukla belirgin bir tanıma sahip olmadığı ve başka kavramlarla birbirinin yerine kullanıldığına rastlanmaktadır. Örneğin 48 terkihin adının ve 45 terkihin tanımının verildiği *Ma'rifet-i Mûsiki Edvârı* adlı eserde 12 makam ve 6 âvâze dışında kalan makamlar için terkip ve şube olarak iki ayrı kavram kullanılmışken, bunlara dair açıklamaların yer aldığı kısımda tamamı için terkip adının kullanıldığı ifade edilmektedir.<sup>75</sup>

Türk musikisi nazariyatını ele alırken musikiye bâtını bir anlam yükleyen Anadolu ekolünde makamlar burçlarla, şubeler dört ana unsurla ya da günün yirmi dört saatiyle, âvâzeler yedi gezegenle ilişkilendirilirken terkiplere de zamanla ilgili anlamlar yüklendiği görülmektedir. Yirmi dört ya da kırk sekiz saat, ayın otuz günü ya da yılın elli iki haftası gibi zaman birimlerinin terkiplerin sayısı ile eşleştirildiği, zamanla terkiplerin sayısının sınırlanmasının mümkün olmadığını anlaşılmasıyla bu yaklaşımdan vazgeçildiği ifade edilmektedir.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Nâsır Abdülbâkî Dede, *Tedkik ü Tahkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma*, çev. Yalçın Tura (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006).

<sup>74</sup> Popescu-Judet, *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*, 99-114.

<sup>75</sup> Uslu, *Marifet-i Musiki Edvarı - 1385? (Hasan Hüsnü - 618)*, 53.

<sup>76</sup> Okan Murat Öztürk, "Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkip: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcun 'Kürelerin Uyumu/Musikisi' Anlayışının Temsili", *Rast Müzikoloji Dergisi* 2/1 (2014), 38.



Terkiplerle ilgili değinilmesi gereken önemli bir nokta, günümüzde artık bu kavramın kullanımının neredeyse tamamen terk edilmiş olmasıdır. İstilahî olarak terkip kavramı yerini bileşik/mürekkep makam kavramına bırakmış olsa da günümüzde makam kelimesi yaygın olarak makam, şed makam ve mürekkep makam kavramlarının tamamını birden karşılamak için kullanılmaktadır.

### 3. Terkipler ve Musikinin Değişimi

Müzik tarihi yazımıyla ilgili belirsizliklerin devam ettiği günümüzde, bu tarihe dair yazılabilecek kesin bilgilerden biri, müziğin sürekli bir değişim içinde olduğudur. Nazariyat anlayışının değişmesinin yanı sıra uygulama anlayışının değişmesi; sosyal hayatın değişik yönlerinde ortaya çıkan değişikliklerin müziğe yansması, farklı kültürel etkileşimlerin tesirleri gibi birçok farklı nedenle müziğin değişimi kesintisiz devam etmiştir.

Şark musikisinde uygulamanın teori üzerinde önemli bir etkisi vardır. Nazarî sistemler uygulamaya dayanmaktadır.<sup>77</sup> Uygulamanın değişimi sürekli devam ettiği için teorinin de sürekli değiştirilip var olan yeni duruma uyarlanması gerekmiştir. Nazarî sistem ile icra pratiğini uzlaştırmaya yönelik bu çabaların günümüzde hâlâ tüm canlılığıyla devam ettiğini rahatlıkla ifade edebiliriz. Dolayısıyla bu durum, eski anlayış ve yeni anlayış arasında sürekli bir gerilim ve uzlaşma sürecini doğuran bir denge sistemi olarak görülebilir. Bu sistemde eski ve yeni anlayış ayrımının ortaya çıkması sürecin kaçınılmaz bir sonucudur. Edvarlarda bu ayrımı vurgulayan ifadeler rastlanması bu düşünceyi desteklemektedir.

Popescu-Judetz, Hızır b. Abdullah'ın 15. yüzyılın ilk yarısında mütekaddimler olarak adlandırılan eskiler ile müteahhirler olarak adlandırılan modernler arasındaki karşıtlığı açıkça dile getiren ilk Türk nazariyatçısı olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre Hızır b. Abdullah, kültürel farklılaşmaya neden olan sosyolojik durumun ve zaman faktörünün farkındadır ve dikkate alınması gereken karşıt görüşleri fark etmiştir. Hızır b. Abdullah, birkaç örnekte mütekaddimler ve müteahhirler arasındaki anlayış farklılıklarını tartışmakta ve eski ustalardan kadim üstadlar genel terimiyle bahsetmektedir. Örneğin, haleflerin makamları seleflerinden farklı yıldızlarla ilişkilendirdiğini fark etmiştir.<sup>78</sup>

Kantemiroğlu, eski edvar kitapları ile kendi zamanındaki güncel musiki uygulamasının aynı olmadığını farkında olan bir diğer musiki âlimidir. Kantemiroğlu'nun nazarî yaklaşımı daha radikal bir anlayışı temsil etmektedir. Yukarıda sözü edildiği üzere o,

<sup>77</sup> Bardakçı, *Ahmed Oğlu Şükrullah Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı*, XXXIII.

<sup>78</sup> Popescu-Judetz, *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*, 70-71.

makam tasnifini makamlar ve terkipler olmak üzere iki gruba indirmiş, yine de belki eskilere olan saygının bir ifadesi olarak kendi edvarında “*Edvar-ı musiki alâ kavî-i kadîm*” başlığını taşıyan bir bölümde nakil ve izah etme gereği duymuştur.<sup>79</sup> Güncel olanla eski olanı kesin çizgilerle ayıran bu yaklaşımda, eski olanın artık bir yana konulması gerektiğini ifade etmeye çalışan bir anlayış sezilmek mümkündür.

Kantemiroğlu’ndan daha sonra gelen Abdülbâkî Nâsır Dede de bu ayrımı fark etmiş görünmektedir. O da değişen musiki anlayışının bilincinde ve eskilerin musiki nazariyatının güncel durumu izah etmekte yetersiz kaldığının farkındadır. Eserindeki dönemlendirme anlayışında “eskiler”in bütününe kapsamaya çalıştığı söylenebilir. Nazarî anlayışını eskilerle ilişkilendirmeye yönelik özel çabasının yanında, yeni terkipler oluşturarak musikinin yenilenmesine katkı sağlamaya önem vermiştir. Bu bakımdan Kantemiroğlu’nun radikal tavrına karşılık daha uzlaşmacı bir yaklaşımı benimsediğini ifade etmek mümkündür.<sup>80</sup>

19. yüzyılda nazariyat alanındaki boşluğu fark ederek bir edvar kaleme alan Haşim Bey’in temel kaynakları, Kantemiroğlu ve Abdülbâkî Nâsır Dede olmuş, fakat o aynı zamanda eserinde zaman zaman Batı müziği dizileri ile benzerlikler kurarak farklı bir yol izlemiştir. Seyir tarifleri verirken “*der ta’rif-i makâm-ı...*” şeklindeki başlıklarında yalnızca makam tabirini kullanmış, terkip şeklinde bir ayrıma gitmemiş, *tarzinevin* adını verdiği kendi buluşu olan bir makamın tarifini de eserinde zikretmiştir.<sup>81</sup> Bununla beraber Haşim Bey terkiplerin musikinin yenilenmesindeki rolü hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Mütেকaddimînin asırlarında ilâ yevminâ hazâ nağâmât teceddüd idüb, terkîb-i cedîd yapılmakta olmakla dimek olur ki, erbâb-ı mûsikî dilerse yeniden bir terkiib yapmak emr-i âşikârdır bununla beraber terkîbâtın çoğalmasından bunların seyr ve hareketlerini teşrih ve ta’rif lâzım (...).”<sup>82</sup>

Makamların değişimi sadece yeni bileşimler icat edilmesiyle sağlanmıştır, denemez. Bir makamın farklı dönemlerde farklı anlayışlarla icra edilebildiği gözden kaçırılmaması gereken önemli bir noktadır. Örneğin Levendoğlu, makamların yapılarında meydana gelen değişimlerin 15. ile 17. yüzyıllarda belirgin bir biçimde ortaya çıktığını ve günümüze en yakın

<sup>79</sup> Tura, *Kitâbu İlmi’l-Mûsikî alâ vechi’l-Hurûfât*, 1/137.

<sup>80</sup> Abdülbâkî Nâsır Dede’nin mûsikî tarihi açısından sahip olduğu konumu kapsamlı bir şekilde inceleyen bir çalışma için bk. Cem Behar, *Kadîm ile Cedîd Arasında III. Selim Döneminde Bir Mevlevî Şeyhi: Abdülbâkî Nâsır Dede’nin Musiki Yazmaları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022).

<sup>81</sup> Gökhan Yalçın, *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Haşim Bey Mecmuası: Edvâr* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2016).

<sup>82</sup> Yalçın, *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Haşim Bey Mecmuası: Edvâr*, 199.

makam tariflerinin 17. yüzyıldan itibaren verilmeye başladığını tespit etmiştir.<sup>83</sup> Buna karşın Behar, on yedinci yüzyılda ve günümüzde aynı dizi ve isimlere sahip olan makamların önemli ölçüde farklı anlayışlarla icra edildiğini dile getirmektedir.<sup>84</sup> Makamlarda olduğuna benzer şekilde, önceki dönemlerde kullanılan formların zamanla terk edilip yerlerine yenilerinin yerleşmesi de yenilenmenin yollarından biridir.<sup>85</sup> Yenilik ve değişim, kendisini usûl anlayışlarında da göstermektedir.

Türk musikisinin tarihinde değişen sadece makamlar ya da formlar da değildir, mevcut olan eserlerde bile değişim süreci devam etmiştir. Notanın kullanılmaya başlandığı dönemlerde bile bir eserin notaya alınmak suretiyle zaptedilmiş olması eserin değişimine engel olmamış, çeşitli sebeplerle eserlerin yeni versiyonlarının üretimi sürmüştür.<sup>86</sup>

Türk musikisinde son beş asırda binden fazla makamın icat edildiği ve kullanıldığı dile getirilmiştir. Bazı makamların adlarının değiştiği, adları aynı kalan bazı makamların ise yapı ve tanımının farklılaştığı, bir kısmının da rağbet görmediği için unutulmuş olduğu görülmektedir.<sup>87</sup> Tüm bunlara rağmen, kaynaklarda adı mevcut bulunan makamların - birçoğunun kapsamını bilmek mümkün olmasa da- kalabalık bir yekûn tutması, Türk musikisinin değişim ve yenilenme sürecinin en önemli araçlarından birinin terkipler olduğunu göstermektedir.

## Sonuç

Bir kültür alanında zamana ve değişen ihtiyaçların yanında çok çeşitli ve farklı başka etkenlere bağlı olarak değişimlerin olması neredeyse kaçınılmazdır. Bu değişimde ve yenilenmede her kültür alanının kendine özgü yapısının gerektirdiği yöntemlerin kullanılması da tabiidir. Musikimizin gelişmesinde ve yenilenmesinde makamların yapısının değişmesi, formların ve usûllerin çeşitlenmesi ve değişmesi önemli rol oynamıştır. Bugün genel anlamda bileşik makam adı verilen terkiplerin ise, yukarıda geçen ve “terkîbâta nihayet yoktur” şeklinde aktarılan cümlede ifade bulduğu üzere müzikal üretimin ve yapının yenilenmesinde, değişmesinde ve gelişmesinde rol oynayan faktörlerin belki de en başında geldiğini söylemek mümkündür.

<sup>83</sup> Oya Levendoğlu, “XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makamlar ve Değişim Çizgileri”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1/17 (2004), 136.

<sup>84</sup> Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 179.

<sup>85</sup> Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 168.

<sup>86</sup> Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 170.

<sup>87</sup> Cem Behar, *Orada bir musiki var uzakta... XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021), 157.

Türk musikisinde sistemci okul geleneğinin kurucusu kabul edilen Safiyyüddîn-i Urmevî'den başlayarak uzun bir dönem boyunca makam tabir edilen ezgisel kalıpların tasnifinde bazı küçük değişikliklere rastlanmakla birlikte 12 makam, 4 şube, 6 âvâze ve 24 terkip şeklinde bir kategorizasyona sadık kalınmıştır. İlerleyen dönemlerde makam, âvâze ve şubelerin sayısı neredeyse hiç değişmezken terkip olarak ifade edilen musiki yapılarının sayısının oldukça farklılaştığı ve arttığı görülmektedir. Günümüze kadar kullanılan makamların sayısı ise oldukça fazladır.

Makam, şube, âvâze gibi yapıların sayısının bugün adı ve/veya yapısı bilinen ve artık yaygın olarak hepsine birden makam adı verilen musiki yapılarının toplam sayısına nazaran oldukça az olması, musikinin yenilenme, değişim ve dönüşümünün önemli ölçüde terkipler tarafından üstlenildiğine işaret eden önemli bir göstergedir. Türk musikisinde makam üretiminin büyük ölçüde terkiplerle yapıldığı ileri sürülebilir.

Terkiplerin tanımında görülen kapalılığın ve belirsizliğin, daha kesin tanımlara sahip olan makam, âvâze ve şube gibi kavramlara nazaran müzikal üretim sürecine katkı sağlayan sanatkârlara daha özgür ve geniş bir hareket alanı sağladığı düşünülebilir. Bunun yanı sıra terkip oluşturmada kullanılan yöntemlerin sonsuz sayıda terkip oluşturmaya imkan verebilmesi de bir başka neden olarak değerlendirilebilir.

Musikinin kendini yenileme ve dönüştürme sürecinde geleneğe bağlılığın önemli bir değer olarak görüldüğünü söylemek ve bu kadim sanatın zamanla sabitleşmiş ve genel kabul görmüş olması hasebiyle değişime nispeten daha kapalı olan teorik alanlarını muhafaza etme gayretinin yenilik arayışlarına meşruiyet ve dayanak sağlamak için kullanıldığını düşünmek mümkündür. Bunun bir sonucu olarak eski musiki nazariyatçılarının ortaya koyduğu tasniflere -adeta- dokunmadan, onların ortaya koyduğu sınıflandırmaya saygı göstererek ve bu saygıyı gelenekle bağlantı kurmaya yarayan bir araç olarak görerek musikide yenilenmenin ve dönüşümün sağlanmasında terkiplere (ya da bugün kullanılan adıyla bileşik/mürekkep makamlara) başvurulduğu ileri sürülebilir.

### **Kaynakça**

Arslan, Fazlı. *İslâm Medeniyetinde Mûsikî*. İstanbul: Beyan Yayınları, 2. Baskı., 2017.

Arslan, Fazlı. *Safiyyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2. Baskı., 2017.

- Ayas, Güneş. *Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2. Baskı., 2023.
- Bardakçı, Murat. *Ahmed Oğlu Şükrullah Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008.
- Behar, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 7. Baskı., 2019.
- Behar, Cem. *Kadîm ile Cedîd Arasında III. Selim Döneminde Bir Mevlevî Şeyhi: Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Musiki Yazmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.
- Behar, Cem. *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Behar, Cem. *Orada bir musiki var uzakta... XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, 2021.
- Behar, Cem. *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, 2019.
- Çelik, Binnaz Başar. *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2001.
- Çetinkaya, Yalçın. *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları, 3. Basım, 2014.
- Dinç, Sema. *Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki Mûsikî Bölümünün İncelenmesi*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.
- Farmer, Henry George. *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. London: Luzac & Co., 1929.
- Farmer, Henry George. *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*. New York: Arno Press Inc., Reprint Edition., 1978.
- Feldman, Walter. *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Leiden: Brill, 2024.
- Hosseini, Seyed Mohammadtaghi. *Kitâb-i Fârsî fî fenni'l-elhân ve 15.yy Mûsikî Nazariyatındaki Yeri ve Önemi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2021.

- Jebrini, Alaeddin. “Fârâbî”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 12/162-163. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.
- Koç, Ferdi. *Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâgî ve Nekâvetü'l-Edvâr'ı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2017.
- Levendoğlu, Oya. “XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makamlar ve Değişim Çizgileri”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1/17 (2004), 131-138.
- Nâsır Abdülbâkî Dede. *Tedkik ü Tahkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. çev. Yalçın Tura. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006.
- Öztürk, Okan Murat. “Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu ‘Kürelerin Uyumu/Musikisi’ Anlayışının Temsili”. *Rast Müzikoloji Dergisi* 2/1 (2014), 1-49.
- Paçacı, Gönül. “Cumhuriyet’in Sesli Serüveni”. *Cumhuriyet’in Sesleri*. ed. Gönül Paçacı. 10-29. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Popescu-Judetz, Eugenia. *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2010.
- Sezikli, Ubeydullah. *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-elhân'ı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007.
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 3. Basım, 2011.
- Tekin, Hakkı. *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*. Niğde: Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1999.
- Tıraşçı, Mehmet. *Türk Müsikîsi Nazariyatı Tarihi*. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2. Baskı., 2019.
- Tura, Yalçın. *Kitābu İlmi'l-Mūsikî alâ vechi'l-Hurūfāt: Mūsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*. 2 Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Tura, Yalçın. *Türk Müsikîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık, 3. Baskı., 2017.
- Turabi, Ahmet Hakkı. *el-Kindî'nin Mūsikî Risâleleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996.

- Turabi, Ahmet Hakkı. “İbn-i Sînâ”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 20/336-337. İstanbul: TDV Yayınları, 1999.
- Urmevî, Safiyyüddîn. *Kitâbü'l-Edvâr*. nşr. Mehmet Nuri Uygun. İstanbul: İbn Haldun Üniversitesi Yayınları, 2. baskı., 2019.
- Uslu, Recep. *Marifet-i Musiki Edvarı - 1385? (Hasan Hüsnü - 618)*. Ankara: Akademisyen Kitabevi, 2021.
- Uslu, Recep. *Meragi'den II. Murad'a Müziğin Maksatları Makāsıdu'l-Elhân*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2015.
- Uslu, Recep. *Merâgî'nin Son Müzik Eseri: Zevâid-i Fevâid-i Aşere*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2018.
- Uygun, Mehmet Nuri. “Safiyyüddin el-Urmevî”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 35/479-480. İstanbul: TDV Yayınları, 2008.
- Yahya Kaçar, Gülçin. “Türk Mûsikisinde Makam”. *İSTEM* 11 (Aralık 2008), 145-158.
- Yalçın, Gökhan. *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Haşim Bey Mecmuası: Edvâr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2016.