

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI
TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI

TÜRK MÛSİKÎSİ NAZARİYATINDA KABUL EDİLEN
DOĞAL DİZİNİN YEGÂH'TAN RAST'A
DEĞİŞTİRİLMESİ SÜRECİNİN İNCELENMESİ

NEŞE ATALAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN:
Dr. Öğr. Üyesi ÖZCAN ÇETİK

KONYA- 2025



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Neşe ATALAY		
	Numarası	23813101019		
	Ana Bilim /Bilim Dalı	Türk Müziği Ana Bilim Dalı/Türk Müziği Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	+	
		Doktora		
Tezin Adı	Türk Mûsikîsi Nazariyatında Kabul Edilen Doğal Dizinin Yegâh'tan Rast'a Değiştirilmesi Sürecinin İncelenmesi			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Neşe ATALAY

13.05. 2025

TEŞEKKÜR

Çalışmanın hazırlık sürecinde desteklerini, emeğini, zamanını ve ilgisini her zaman hissettiğim danışmanım sayın Dr. Öğretim Üyesi Özcan ÇETİK hocama, tez öncesi ve tez dönemi sürecinde emeğini ve desteğini daima hissettiğim, Konservatuvar Müdürü ve Türk Müziği Anabilim Dalı Başkanı sayın Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL hocama, literatür çalışması sırasında kütüphanesini paylaşan, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan sınıf arkadaşım olup, şu an Mardin Artuklu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda çalışmakta olan Öğretim Görevlisi Muhammed AYDIN'a, teknik konularda yardım ve desteklerini esirgemeyen Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü'nden Öğretim Görevlisi olan sayın Bünyamin TİLAVEL hocama ve mesai arkadaşlarım İmran TAVUKÇU ile Yunus Yalçın TAŞ'a, yabancı olduğu bir alan olan Arapça kelimeler konusunda yardım eden sınıf arkadaşlarım Esra AKSOY ve Hatice KARABACAK'a, yüksek lisans sürecimde yardımları ve anlayışlı/hoşgörülü tutumları için okul idarecilerim Sibel YAMAK ve Özkan SERT ile tüm mesai arkadaşlarıma, tez süreciyle ilgili karşılaştığım her türlü sorunda yardıma koşan kardeşim Sadık Bilge ATALAY'a, son okumalarda yardımcı olan kardeşim Pelin ATALAY'a, maddi-manevî her zaman desteklerini esirgemeyen aileme ve şimdiye dek üzerimde emeği olan tüm hocalarıma teşekkür ve minnetlerimi borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
TABLOLAR LİSTESİ	viii
TANIMLAR	xii
KISALTMALAR	xiv
1.GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	10
1.1.1. Alt Problemler	10
1.1.2. Araştırmanın Amacı.....	10
1.2. Araştırmanın Önemi	10
1.3. Sayıtlar (Varsayımlar)	11
1.4. Sınırlılıklar.....	11
İlgili Araştırmalar	11
2.YÖNTEM	15
2.1. Araştırmanın Modeli	15
2.2. Evren ve Örneklem.....	15
2.3. Verilerin Toplanması.....	15
2.4. Veri Toplama Araç ve Teknikleri.....	16
2.5. Verilerin Çözümlemesi.....	16
3.BULGULAR ve YORUMLAR	17
3.1. Sistemci Okulda ve Onun Temelinde Yer Alan Urmevî Döneminde Doğal Perde Sistemi Kullanımı	17
3.1.1. Urmevî’ de doğal perde sistemi kullanımı.	17
3.1.1.1. <i>Urmevî’de makam yapıları.</i>	20
3.1.1.2. <i>Urmevî’de perde kullanımı.</i>	33
3.1.1.3. <i>Urmevî’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.</i>	37
3.1.2. Sistemci Okul’da doğal perde sistemi kullanımı.	38
3.1.2.1. <i>Kutbuddin Mahmud Şirâzî’de doğal perde sisteminin kullanımı.</i>	38
3.1.2.1.1. <i>Kutbuddin Mahmud Şirâzî’de makam yapıları.</i>	40
3.1.2.1.2. <i>Kutbuddin Mahmud Şirâzî’de perde kullanımı.</i>	50
3.1.2.1.3. <i>Kutbuddin Mahmud Şirâzî’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.</i>	52
3.1.2.2. <i>Hasan Kâşânî’de doğal perde sistemi kullanımı.</i>	52
3.1.2.2.1. <i>Hasan Kâşânî’de makam yapıları.</i>	54
3.1.2.2.2. <i>Hasan Kâşânî’de perde kullanımı.</i>	56
3.1.2.2.3. <i>Hasan Kâşânî’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.</i>	57
3.1.2.3. <i>Abdülkadir Merâgî’de doğal perde sistemi kullanımı.</i>	57

3.1.2.3.1. Abdülkadir Merâgî’de makam yapıları.	62
3.1.2.3.2. Abdülkadir Merâgî’de perde kullanımı.	72
3.1.2.3.3. Abdülkadir Merâgî’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.	75
3.1.2.4. Abdülaziz bin Abdülkadir’de doğal perde kullanımı.	76
3.1.2.4.1. Abdülaziz bin Abdülkadir’de makam yapıları.	79
3.1.2.4.2. Abdülaziz bin Abdülkadir’de perde kullanımı.	86
3.1.2.4.3. Abdülaziz bin Abdülkadir’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.	87
3.1.2.5. Ahmedoğlu Şükrullah’ta doğal perde sistemi kullanımı.	88
3.1.2.5.1. Ahmedoğlu Şükrullah’ta makam yapıları.	92
3.1.2.5.2. Ahmedoğlu Şükrullah’ta perde kullanımı.	95
3.1.2.5.3. Ahmedoğlu Şükrullah’ta birinci perde ve ana dizi kullanımı.	96
3.1.2.6. Fethullah Şirvânî’de doğal perde sistemi kullanımı.	97
3.1.2.6.1. Fethullah Şirvânî’de makam yapıları.	99
3.1.2.6.2. Fethullah Şirvânî’de perde kullanımı.	103
3.1.2.6.3. Fethullah Şirvânî’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.	104
3.1.2.7. Nureddin Abdurrahman Câmî’ (Molla Câmî)’de doğal perde sistemi kullanımı.	105
3.1.2.7.1. Nureddin Abdurrahman Câmî’de makam yapıları.	107
3.1.2.7.2. Nureddin Abdurrahman Câmî’de perde kullanımı.	109
3.1.2.7.3. Nureddin Abdurrahman Câmî’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.	110
3.1.2.8. Lâdikli Mehmed Çelebi’de doğal perde sistemi kullanımı.	110
3.1.2.8.1. Lâdikli Mehmed Çelebi’de makam yapıları.	115
3.1.2.8.2. Lâdikli Mehmed Çelebi’de perde kullanımı.	132
3.1.2.8.3. Lâdikli Mehmed Çelebi’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.	135
3.1.2.9. Alişah bin Hacı Büke’de doğal perde sistemi kullanımı.	136
3.1.2.9.1. Alişah bin Hacı Büke’de makam yapıları.	138
3.1.2.9.2. Alişah bin Hacı Büke’de perde kullanımı.	151
3.1.2.9.3. Alişah bin Hacı Büke’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.	151
3.1.2.10. Mahmud bin Abdülaziz’de doğal perde sistemi kullanımı.	153
3.1.2.10.1. Mahmud bin Abdülaziz’de makam yapıları.	154
3.1.2.10.2. Mahmud bin Abdülaziz’de perde kullanımı.	164
3.1.2.10.3. Mahmud bin Abdülaziz’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.	165
3.2. Anadolu Okulu ve İş Erbabı Döneminde Doğal Perde Sistemi Kullanımı ...	165
3.2.1. Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin’de doğal perde sistemi kullanımı.	165
3.2.1.1. Kırşehirli’de makam yapıları.	166
3.2.1.2. Kırşehirli’de perde kullanımı.	173
3.2.1.3. Kırşehirli’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.	174
3.2.2. Bedr-i Dilşâd’da doğal perde sistemi kullanımı.	176

3.2.2.1. <i>Bedr-i Dilşad'da makam yapıları.</i>	177
3.2.2.2. <i>Bedr-i Dilşad'da perde kullanımı.</i>	182
3.2.2.3. <i>Bedr-i Dilşad'da birinci perde ve ana dizi kullanımı.</i>	182
3.2.3. Hızır bin Abdullah'ta doğal perde sistemi kullanımı.	182
3.2.3.1. <i>Hızır bin Abdullah'ta makam yapıları.</i>	186
3.2.3.2. <i>Hızır bin Abdullah'ta perde kullanımı.</i>	196
3.2.3.3. <i>Hızır bin Abdullah'ta birinci perde ve ana dizi kullanımı.</i>	199
3.2.4. Kadızâde Mahmud Tirevî'de doğal perde sistemi kullanımı.	200
3.2.4.1. <i>Kadızâde Mahmud Tirevî'de makam yapıları.</i>	200
3.2.4.2. <i>Kadızâde Mahmud Tirevî'de perde kullanımı.</i>	209
3.2.4.3. <i>Kadızâde Mahmud Tirevî'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.</i>	210
3.2.5. Seydî'de doğal perde sistemi kullanımı.	211
3.2.5.1. <i>Seydî'de makam yapıları.</i>	213
3.2.5.2. <i>Seydî'de perde kullanımı.</i>	216
3.2.5.3. <i>Seydî'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.</i>	218
3.2.6. Kantemiroğlu'nda doğal perde sistemi kullanımı.	219
3.2.6.1. <i>Kantemiroğlu'nda makam yapıları.</i>	224
3.2.6.2. <i>Kantemiroğlu'nda perde kullanımı.</i>	229
3.2.6.3. <i>Kantemiroğlu'nda birinci perde ve ana dizi kullanımı.</i>	233
3.2.7. Kutbunnâyî Osman Dede'de doğal perde sistemi kullanımı.	234
3.2.7.1. <i>Kutbunnâyî Osman Dede'de makam yapıları.</i>	236
3.2.7.2. <i>Kutbunnâyî Osman Dede'de perde kullanımı.</i>	243
3.2.7.3. <i>Kutbunnâyî Osman Dede'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.</i>	246
3.2.8. Kemânî Hızır Ağa'da doğal perde sistemi kullanımı.	247
3.2.8.1. <i>Kemânî Hızır Ağa'da makam yapıları.</i>	247
3.2.8.2. <i>Kemânî Hızır Ağa'da perde kullanımı.</i>	249
3.2.8.3. <i>Kemânî Hızır Ağa'da birinci perde ve ana dizi kullanımı.</i>	251
3.2.9. Abdülbâki Nâsır Dede'de doğal perde sistemi kullanımı.	251
3.2.9.1. <i>Abdülbâki Nâsır Dede'de makam yapıları.</i>	257
3.2.9.2. <i>Abdülbâki Nâsır Dede'de perde kullanımı.</i>	268
3.2.9.3. <i>Abdülbâki Nâsır Dede'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.</i>	272
3.2.10. Hâşim Bey'de doğal perde sistemi kullanımı.	272
3.2.10.1. <i>Hâşim Bey'de makam yapıları.</i>	277
3.2.10.2. <i>Hâşim Bey'de perde kullanımı.</i>	279
3.2.10.3. <i>Hâşim Bey'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.</i>	280
3.3. Rauf Yektâ Bey'de Doğal Perde Sistemi Kullanımı	281
3.3.1. Rauf Yektâ Bey'de makam yapıları.	287
3.3.2. Rauf Yektâ Bey'de perde kullanımı.	291
3.3.3. Rauf Yektâ Bey'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.	297

3.4. Arel-Ezgi-Uzdilek' te Doğal Perde Sisteminin Kullanımı	299
3.4.1. Arel-Ezgi-Uzdilek' te makam yapıları.	305
3.4.2. Arel-Ezgi-Uzdilek' te perde kullanımı.	321
3.4.3. Arel-Ezgi-Uzdilek' te birinci perde ve ana dizi kullanımı.	325
3.4.4. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine yöneltilen eleştiriler.	329
4. SONUÇ VE ÖNERİLER	348
4.1. Sonuçlar	348
4.2. Öneriler	353
KAYNAKÇA	356
EKLER	366
EKLER LİSTESİ	377

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Urmevî’de Uşşak dairesi	38
Şekil 2. Merâgî’de 17’li ses sisteminin geleneksel A-M çizgisi üzerinde gösterilişi ve günümüz notası ile gösterimi.	75
Şekil 3. Merâgî’de iki oktav.	75
Şekil 4. “Nekâvetü’l-Edvâr” dan bir sayfa.	78
Şekil 5. Ahmedoğlu Şükrullah’ta Uşşak dairesi.	96
Şekil 6. Alişah’ta Uşşak dairesi.	152
Şekil 7. Kırşehirli’de Râst dairesi.	176
Şekil 8. Nâyî Osman Dede’nin Galata Mevlevîhânesi’ndeki mezarı	236
Şekil 9. Abdülbâkî Nâsır Dede’nin “Tedkîk u Tahkîk” adlı eserinden.	257
Şekil 10. “Hâşim Bey Mecmuası”ndan bir sayfa.	276
Şekil 11. Râuf Yektâ Bey	286
Şekil 12. Hüseyin Sadeddin Arel.	305
Şekil 13. Arel-Ezgi-Uzdilek’te 24 gayri müsâvî (eşit olmayan) aralık	324
Şekil 14. Dr. Suphi Ezgi.	329

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Urmevî’de bulunan perdelerin günümüzdeki karşılıkları.	33
Tablo 2. Şirâzî’de bulunan cem’-i kâmiller ve AEU sistemindeki karşılıkları.	41
Tablo 3. Şirâzî’de bulunan devirler ve AEU sistemindeki karşılıkları.....	42
Tablo 4. Şirâzî’de bulunan dörtlüler ve güncel karşılıkları.	45
Tablo 5.Şirâzî’de bulunan beşlilerin günümüzdeki karşılıkları.....	45
Tablo 6. Urmevî’de ve Kâşâni’de kullanılan perde rumuzlarının karşılıkları.....	56
Tablo 7. Merâgî’de on iki makam, makamların sesleri ve aralıkları.....	67
Tablo 8. Kubilay Kolukırık’ın verdiği Merâgî’de perde kullanımı listesi (A= râst perdesi).	73
Tablo 9. Murat Bardakçı’da yer alan, Merâgî’de perde kullanımı listesi (A= yegâh perd.)......	74
Tablo 10. Merâgî ve Abdülaziz’de kullanılan ebced notaları ve perde karşılıkları. ..	86
Tablo 11. Nureddin Abdurrahman Câmî’de perde rumuzları ve isim karşılıkları. ..	109
Tablo 12. Alişah’ın kullandığı dörtlü ve beşlilerin günümüzdeki karşılıkları.	150
Tablo 13. Mahmud bin Abdülaziz’de dörtlüler.	155
Tablo 14. MbA’da “1. tabakanın kısımlarına 2. tabakanın 14. kısmının eklenmesi” başlığı altında verilen devirler.	162
Tablo 15. Mahmud bin Abdülaziz’de bulunan perdeler.	164
Tablo 16. Kırşehirli’de bulunan terkîblerin karşılaştırmalı listesi.....	168
Tablo 17. Kırşehirli’de bulunan perdelerin AEU sistemindeki karşılıkları.....	173
Tablo 18. Hızır bin Abdullah’ta kullanılan perdeler ve günümüzdeki karşılıkları. .	196
Tablo 19. HbA (ile Kırşehirli, Seydî ve Tirevî’de) tam ve yarım perdeler ile günümüzdeki karşılıkları.	199
Tablo 20. Kantemiroğlu sistemindeki perdelerin AEU sistemindeki karşılıkları. ...	232
Tablo 21. Nâyî Osman Dede’de bulunan 12 makam ve klasik edvârlardaki 12 makam.	237
Tablo 22. Hızır Ağa’da bulunan nim perdeler.....	250
Tablo 23. Rauf Yekta Bey’e göre Türk müziğinde bulunan doğal sesler ve nispetleri.	291
Tablo 24. Rauf Yektâ Bey’in 1899 ve 1913 perde listelerini kapsayan karşılaştırmalı cetvel.....	292

Tablo 25. Rauf Yektâ Bey’de bulunan doğal ve ârızî perdeler.	294
Tablo 26. Arel-Ezgi-Uzdilek’ te perdeler.	321



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



ÖZET

Adı Soyadı	Neşe ATALAY		
Numarası	23813101019		
Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Müziği Ana Bilim Dalı/Türk Müziği Bilim Dalı		
Programı	Tezli Yüksek Lisans	+	
	Doktora		
Tez Danışmanı	Dr. Öğretim Üyesi Özcan ÇETİK		
Tezin Adı	Türk Müsiki Nazariyatında Kabul Edilen Doğal Dizinin Yegâh'tan Râst'a Değiştirilmesi Sürecinin İncelenmesi		

ÖZET

Türk müziğinin gelişiminin XIII. asırdan itibaren incelenmesinde, sistemci okulun kurucusu olan Urmevî'nin ezgisel yapıları gösterdiği dairelerin ve farazî bir telin bölünmesiyle elde edilen perdelerin oluşturduğu 17'lik sistemin, tamamen matematiksel hesaplamalara dayalı olduğu görülmektedir.

XV. yy iş erbabı teorisyenlerinin ilk dönemlerinde ilk perde olan râst, yerini Kantemiroğlu'nda yegâh/çargâh'a, Kutbunnâyî Osman Dede ve sonrasında yegâh perdesine bırakmıştır. Perde dizilişleri de XV. asırda değişmiş, yegâh perdesi râst olarak anılmaya başlanmış, dizi bir 4'lü aşağıya taşınarak yeni sesler elde edilmiştir. Ana dizinin, Urmevî dönemi ve ilim erbabında, Uşşak olduğu görülürken, iş erbabında Râst olduğu, bazı iş erbabı yazarlarının ifadelerinden anlaşılmaktadır. Rauf Yektâ Bey'de ana dizi, "esasî süllem" olarak da andığı Râst dizisiyken, Arel-Ezgi-Uzdilek, kaba çargâh perdesinde kurup Çargâh adını verdikleri diziyi ana dizi olarak kabul etmişlerdir. Arel-Ezgi gerek ana dizi gerekse perdeler ve donanım gibi konulardaki kabulleri nedeniyle eleştirilmişlerdir. Ana dizinin Râst mı, "Arel-Ezgi Çargâh" ı mı olduğu, günümüzde de tartışılmaktadır.

Bu tez çalışmasında, XIII. asırda ilk edvârı yazan Urmevî'den günümüze kadar ki süreçte, makamların karar sesi bağlamında geçirdikleri değişiklikleri, bu süreçteki nazariyat tarihi kapsamında araştırarak ortaya koymak ve böylece, ilgili konuda yapılacak çalışmalara da katkı sağlamak amaçlanmıştır. Ulaşılan bulgular, konuyla ilgili literatürün taranması sonucunda elde edildiğinden, çalışma, "betimsel" bir çalışmadır. Araştırma modeli, nitel araştırma yöntemlerinden belge tarama ve not fişlemedir.

Tez konusuyla ilgili literatür taramalarında, araştırmanın konusuna yakın olan çalışmalar olduğu görülmüştür. Bu çalışmanın konusu ile ilgili yapılan çalışmalar oldukça az sayıda olduğundan, incelenen konunun ilgili alanda literatüre faydalı bir çalışma kazandıracığı düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Türk müziği nazariyatı, ana dizi, perde sistemi



Author's	Name and Surname	Neşe ATALAY		
	Student Number	23813101019		
		Departments of Turkish Music/Turkish Music Science Discipline		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	+	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Özcan ÇETİK		
Title of the Thesis/Dissertation	An Examination of the Process of Changing the Natural Scale Accepted in Turkish Music Theory from Yegâh to Rast			

ABSTRACT

When examining the development of Turkish music from the 13th century onwards, it is seen that the 17-notes system formed by the circles in which Urmevi, the founder of the systematic school, showed melodic structures and the frets obtained by dividing a hypothetical string is completely based on mathematical calculations. In the early periods of the 15th century expert theorists, the first fret, rast, was replaced by yegâh/çargâh in Kantemiroğlu, and later by yegâh with Kutbunnâyî Osman Dede. The fret arrangements also changed in the 15th century, the yegâh fret began to be called rast, and new sounds were obtained by moving the scale down a fourth. While it is seen that the main scale was Uşşak in the Urmevi period and in the scholars, it is understood from the statements of some expert writers that it was Râst in the XV th century expert writers. In Rauf Yekta Bey, the main scale was the Rast scale, which he also called “esasî süllem”, while Arel-Ezgi-Uzdilek accepted the scale they established in the rough Çargâh note and called Çargâh as the main scale. Arel-Ezgi has been criticized for its acceptances on issues such as the main scale, frets and sharp/flat. Whether the main scale is Rast or “Arel-Ezgi Çargâh” is still a matter of debate today. In this thesis, it is aimed to investigate and reveal the changes that the makams have undergone in terms of the decision tone in the process from Urmevî, who wrote the first edvâr in the 13th century, to the present day, within the scope of the theoretical history of this process, and thus to contribute to the studies to be conducted on the relevant subject. Since the findings reached were obtained as a result of scanning the literature on the subject, the study is a “descriptive” study. The research model is document scanning and note-tagging, which are qualitative research methods. In the literature review on the thesis topic, it was seen that there were studies that were close to the subject of the research. Since the studies on the subject of this study are quite few, it is thought that the examined subject will contribute a useful study to the literature in the relevant field.

Key words: Turkish music theory, main scale, note system.

TANIMLAR

Âvâze: 12 makam (“edvâr-ı meşhûre”/meşhûr devirler/meşhûr makamlar) olarak bilinen yapılara göre daha dar bir alan içerisinde yer alan ezgisel yapılardır. Bazı kaynaklarda âvâze, bazı kaynaklarda da âgâze şeklinde görülmektedir. Sayılarının, eski edvârlarda altı olduğu görülürken, Lâdikli Mehmed Çelebi ve sonrasında 7 oldukları göze çarpmaktadır (Tıraşçı, 2019, ss.13-14).

Cem’: Klasik edvârlarda “dizi” anlamında kullanılmaktadır. Herhangi bir sayıda ard arda gelen nağmelerden oluşan tam bir dizi demektir. Eksik cem, tam cem vb. örnekleri varsa da tanımlarının teorisyenlere göre değişebildiği görülmektedir (Tıraşçı, 2019, s. 14).

Cins: Tam bir dizi özelliğine sahip olmayan ve farklı oransal aralıklardan meydana gelen dörtlü dizilerdir (Tıraşçı, 2019, s. 15).

Destgâh: Perde kavramının İran müziğindeki karşılığıdır (Tıraşçı, 2019, s. 15).

Edvâr: Arapça’da “devir” kelimesinin çoğuludur. Zaman geçtikçe mûsikî teorisi üzerine yazılmış eserleri anlatan bir terim hâline gelmiştir. İlk edvâr, Urmevî tarafından yazılan “*Kitâbü’l-Edvâr*” dır ve bu nedenle, Urmevî’den bahsedilirken, zaman zaman “edvâr yazarı” dendiği görülebilmektedir. Sözü edilen nazariyat eserlerinde makamlar, perdeler ve usûller dairesel bir şema üzerinde gösterilerek anlatılmıştır. Edvâr, hem bu daireleri anlatan hem de yer aldıkları kitapları anlatan bir terim hâline gelmiştir. Türk mûsikîsi ile Arap ve İran (Fars) mûsikî teorilerinin ortak temelidir. Müziğin nazariyatı ile icrası arasında hem görsel hem de teorik bağ kurmaktadır (Tıraşçı, 2019, s. 16).

Makam: Arapça “kâme” sözcüğünden türemiştir. “Durulacak yer, durak” anlamına gelir. İlk kez kimin tarafından kullanıldığı tartışmalı olan bu kelime, bugün de kullanılmaktadır. Nazarî anlamda, pek çok tanımı yapılmıştır (Tıraşçı, 2019, s. 17).

Şûbe: Ezgi seyirlerinin başlangıç ve karar seslerinin dikkate alınarak sıralandığı dört ana perdedir. Şûbeler, yaygın olarak dört perde olarak verilmiştir: Yegâh, Dügâh, Segâh, Çargâh. Bununla birlikte daha önceki yıllarda, Merâgî ve takipçileri başta olmak üzere terkîb anlamında da kullanmışlardır (Tıraşçı, 2019, s. 19).

Tabaka: Urnevî, bu terimi, iki oktavlık alan içerisinde oluşturduğu dörtlüler için kullanmıştır. Dörtlüler, sırasıyla birinci tabaka, ikinci tabaka, üçüncü tabaka ve dördüncü tabaka biçiminde sıralanmaktadır. Dört adet dörtlünün iki oktavı tamamlamaya yetmeyeceğinden dolayı fasıla aralığı olarak iki tane tanini aralığı kullanmıştır. Tanini aralığını “fasıla” olarak tanımlayan Urnevî, iki oktavın dört tabaka ve iki fasıladan meydana geldiğini söylemektedir (Tıraşçı, 2019, ss. 19-20).

Terkîb: Sistemci okulda dörtlü ve beşli cinslerin bir araya getirilmesi ile elde edilen dizilerin tamamı için kullanılan bu kavram, XV. asırdan sonra, bilhassa Anadolu okulu edvârlarında on iki makam ve yedi (önceleri altı) âvâzenin bir araya gelmesi ile oluşan birleşik makamlar veya uyumlu olan ve icra edilen bağımsız diziler anlamında kullanılmıştır (Tıraşçı, 2019, s. 20).

KISALTMALAR

- AEU: Arel Ezgi Uzdilek,
- a.g.e.: Adı geçen eser,
- a.g.m: Adı geçen makale,
- akt.: Aktaran,
- A. Őukrullah: Ahmedoğlu Őukrullah,
- b.: bin,
- d: Dik,
- dr/Dr: Doktor,
- HbA: Hızır bin Abdullah,
- Ktp.: Kütüphanesi,
- MbA: Mahmud bin Abdülaziz,
- n: Nim,
- perd.: Perdesi,
- RYB: Rauf Yektâ Bey,
- s.: Sayfa,
- ss. Sayfa aralığı,
- vb.: ve benzeri,
- v

BÖLÜM 1

1.GİRİŞ

Müzik, en eski çağlardan itibaren insanla birlikte doğmuş, büyümüş ve gelişimini sürdürmüş ve bu gelişimi hâlâ sürdürmekte olan bir sanattır. Müzik, insan hayatının doğumdan ölüme kadar bütün safhalarında insanla birlikte var olagelmiştir. Sırası geldiğinde devletin oluşumunda bile rol üstlendiğini, böylelikle siyasi alana etki edecek bir kuvveti olduğu (Sıddique ve Sidal, 2022, s. 94) tarafından belirtilmiştir. Günümüzde de siyasi seçim kampanyalarından doğum günü kutlamalarına, reklam, dizi, sinema, tiyatro gibi görsel işitsel alanlardan çocukları uyutmak için kullanılan ninnilere, askeriyeden eğlence sektörüne kadar birçok alanda insan hayatında yer bulmuştur.

İnsanlığın bugün müziği kullandığı alanların birçoğu, ilk insanlara kadar gitmektedir. İnsanoğlu dünyaya ilk geldiği zamanlarda müzik, doğanın sesleri ile onun yaşamında tezahür etmiştir. Böylece, insanın yaşamında duyduğu ilk müzikal sesler, rüzgâr uğultusu, su sesleri, kuş cıvıltıları olmuştur. İnsanlığın, bu ilk zamanlarda kendi sesini iletişim amacıyla farklı tonlamalarla kullanmıştır. Doğanın insandan çok daha güçlü olduğu bu zamanlarda, gök gürültüsü, fırtına, yanardağ patlaması gibi, kendisinin sınırlı gücüyle baş edemediği, engelleyemediği tanrısal bir fenomen hatta bazen tanrı gibi gördüğü bu olaylar sırasında korkusunu yatıştırmak, kendisini ve aile bireylerini sakinleştirmek, yine kendisini ve ailesini felaketten koruması için inandığı tanrıya veya tanrılara ibadet etmek amacıyla bazen de çıktığı avdan sağ salim ve zaferle döndüğünde, aile fertleri ile bir araya geldiğinde mutluluğunu ve keyfini ifade etmek için, sesini kullanmıştır. Müziğin tanrılara yakarma ve sevincini, şükranını ifade etme aracı olarak kullanılması, müziğin ritüel ve ibadet yönü ile kullanılmasının ilk örnekleri olmuştur.

Oral (2011, s. 22)'a göre, Antik Mısır'da insanlar, tarım ürünlerine zarar veren canlıları kovmak amacıyla vurmaları enstrümanlar geliştirmişler ve böylelikle müzik tarımsal üretimde kullanılma ihtiyacına yönelik olarak kullanılmış ve bunun için ilk enstrümanlar geliştirilmiştir. Günümüzde kullanılan arp, ney, def gibi enstrümanların

ilkel atalarının da tıpkı çalgı gruplarının büyümesi ile ortaya çıkan ilk orkestralar gibi Antik Mısır'da ortaya çıktığı bilinmektedir. Ayrıca ilk ses dizilerinin çıkışı ve ilk terminolojinin meydana getirilişi de bu medeniyetle irtibatlandırılır. Ki bu terimlerin bir kısmının bugün de kullanıldığı belirtilmektedir (Oral, 2011, ss. 23-26). Antik Mısır'da ülkeyi yönetenler aynı zamanda tanrı sayıldığı için gün içinde yapılan tüm eylemler ibadet sayıldığından müziğin de ibadet bağlamında ele alındığı düşünülmelidir (a.g.e., s. 26).

Antik Mısır Uygarlığı'nın ardından, Eski Mezopotamya uygarlıkları gelmektedir. Bu uygarlıklar da müziği öncelikle ibadet bağlamında ele almışlardır. Bundan başka, cenaze ve askeri törenlerde de kullanıldığı bilinmektedir. Böylece defin ve askeriyede de müziğin bir karşılığı olduğu görülmektedir. Bu, günümüzde de süregelen uygulamaların ilk çıkışlardır (a.g.e., ss. 30-31). Müzisyenlerin yaptıkları icraya göre ayrılımlarının bu uygarlıklar zamanında gerçekleştiği, müzisyenlerin bu ayırım çerçevesinde çalgıcı (Zammeru) ve şarkıcı (Nam) olarak isimlendirildikleri, Ur kentinde yapılan kazılar sonucunda anlaşılmıştır (a.g.e., s. 31). Anadolu ve Mezopotamya uygarlıklarının birbirlerine çok yakın, iç içe geçmiş olmasından kaynaklı olarak, kültürel etkileşim had safhada olmuştur. Bu etkileşimin bir örneğini günümüzde icra edilmekte olan İran müziğindeki bazı makamlarla, (destgâh) Türk müziğinde ki makamlar neredeyse isimlerine kadar aynı olmasında görmek mümkündür: "Destgâh-e Homayûn" ana dizisi "Hümâyûn Makamı" dizisini, "Destgâh e-Segâh" Segâh Makamı dizisini andırırken, destgâhlara bağlı olarak oluşturulan ve destgâhlarla benzerlik gösteren "Avâz" isimli yapılar da yine Türk Müziği'ni hatırlatır nitelikler ve isimler barındırır: "Avâz-e Bayat-Tork", "Avaz-e Esfahân" gibi (Raeisi ve Bulut, 2022, s. 323, 327).

Kutlu (2020)'de, anlatıldığı üzere; geniş kapsamlı birçok bilgi birikiminin ortaya çıktığı ve bugüne aktarıldığı medeniyet Antik Yunan uygarlığıdır. Antik Yunan, felsefeden tiyatroya, müzikten devlet yönetimine kadar pek çok yönden günümüze ışık tutmuş, özellikle felsefe konusunda çığır açarak, kendilerinden sonra gelenleri etkisi altına alan filozofların çıkış yeri olmuştur. Bu filozoflardan Platon, müziği öyle bir öneme sahip olarak nitelendirmiştir ki, ona göre hiç kimse toplumun varlığının

sürdürülmesinde müziği önemli görmeyeceğinden, değişimin ve yozlaşmanın sinsice başladığı yer, müzik olacaktır. Bu sebeple müzik konusunda sert önlemlerin alınmasından yanadır. Müzikte yol değiştiği zaman, devletin anayasasının temelinden sarsılacağını dahi iddia etmektedir. Yine Platon, müziğin insan ruhuna doğrudan tesir ettiğinden ve insanın karakter biçimlendirilmesinde başat bir rolü olduğundan söz etmektedir. Etik faydaları başta olmak üzere, müzikten elde edilebilecek tüm kazanımlar için vatandaşların müzik eğitimi almaları gerektiğini söylemiştir. Böylece herkesin etkin katılımıyla icra edilen müzik, vatandaşların eşgüdüm içinde davranmalarına aracılık edecektir (Kutlu, 2020, ss. 123-125). Müzik terimi de Antik Yunan'dan mirastır ve gerek Batı gerekse Doğu dillerine Antik Yunan'dan gelip yerleşmiştir. Müzik, Yunanca'da "mousuke" yani "musaların dili" anlamına gelmektedir. Musalar ise en büyük tanrı sayılan Zeus ve hafıza işlevleriyle ilişkilendirilen Mynemosyne'nin evlatları olup, hem hem hafızayla hem de akıl ve düzenle alâkalı yeteneklerle ilişkilendirilmişlerdir. Musalar'ın sahip oldukları bu yetenekler, şiirden tiyatroya, bilimden felsefeye, dansa kadar oldukça geniş bir yelpazededir ve günümüzdeki bazı yorumculara göre bu yelpazenin kavramı "kültür" kavramını karşılamaktadır. Pythagoras'ın tek bir tel üzerinde yaptığı çalışmalar sonucu aralıkları ve oktavı bulması ise, teori konusunda çok önemli bir dönüm noktası olmuştur (Kutlu, 2020, s. 2, 127-129).

Bu çalışmalar sonucunda Eski Yunanlıların evreni düzenleyen ve çekip çeviren bir unsur olarak gördükleri ve matematikle ilişkilendirdiği "harmonia" kavramı doğmuştur. Pythagoras ve takipçileri bir yandan matematiksel ilişkilerle açıklamaya çalıştıkları kâinatı, diğer yandan da mistik anlamlar yükleyerek açıklamaya çalışmışlardır. Müziğe yüklenen arındırıcı ve tedavi edici işlevler de Pythagoras ekolüne dayanmaktadır (a.g.e., ss. 129-130). Böylece tarihte müzik ile tıbbın ilişkilendirilmesinin ilk örneklerine de bu medeniyette rastlanmaktadır. Türk Mûsikîsi'nde, Kındî, İhvân-ı Safâ ve onlardan etkilenen bilhassa "Anadolu Okulu" nazariyatçılarının benimseyip, edvârlarında sıkça bahsettikleri dört unsur nazariyesinin temelleri de Antik Yunan kökenlidir. Bu öğretinin yansımalarında, çalgı telleri, makam, avâze ve şûbeler ile doğanın dört unsuru olan hava, toprak, ateş ve suyun ilişkilendirildiği görülmektedir. Bizans uygarlığı ise, Yunan ve İslam

uygarlıklarını bağlayan bir köprü işlevi görmüştür. Bizans uygarlığı ve Yunan uygarlığında müzik açısından benzerlikler görülmektedir. İki medeniyette de diyatonik temelli ses dizisi kullanılmıştır ve bu dizi üzerinde kurulan yapının mantığı her iki medeniyette de aynıdır. Lakin, Antik Yunan'da görülen yoğun nazari araştırmalar Bizans'ta, skolastik düşünce zamanına denk geldiği için, görülmemektedir (Güray, 2011, ss. 40-42; Oral, 2011, ss. 74-75).

Antik Yunan müzik nazariyesine ait bilgilerin Ortadoğu coğrafyasına yayılması, Büyük İskender'in Doğu Seferi'ne rastlamaktadır. Bu sefer sırasında kurulan İskenderiye (M.Ö. 332) başta olmak üzere, Antakya, Harran, Urfa gibi yerlerde kurulan Eski Grek bilim merkezlerinin etkisi büyüktür. İslamiyet'in yayılması ile Eski Grekler'e ait olan birçok bilim merkezi, Müslümanların eline geçmiştir (Can, 2002, s. 133, 136-137).

Abbasiler Dönemi'nde Bağdat'ta kurulan Beytü'l Hikme, eski dönem Asya uygarlıklarından edinilen yazılı kültür mirasının, hayatta bulunan son temsilcileri aracılığı ile bir kez daha ele alınıp geliştirilip, eski eserlerin (Yunanca, Süryanice, Pehlevi, Sankristçe, Hindu dilleri, İbranice'den Arapça'ya) tercüme edildiği, Arapça'da karşılığı bulunmayan ilmî terimlere Arapça karşılıklarının bulunduğu bir ilim merkezi hâline gelmiştir. İlmî terimlere Arapça karşılık bulunması sayesinde Arapça zamanla bilim dili hâline gelmiş, daha sonraki dönemlerde Avrupalılar eski medeniyetlerden kalma kitaplara ulaşmak için bu çevirilerden faydalanmışlar, ayrıca bunların dışında edindikleri bilgiyi geliştirerek özgün bilimsel çalışmalar yaparak Beytü'l Hikme'yi herhangi bir saray kütüphanesi veya tercüme merkezi olmaktan çıkararak önemli bir bilim yuvası hâline getirmişlerdir. O dönemde Müslümanlar, kültürel miraslarından faydalandıkları kaynakların ırkına, inancına bakmaksızın kurdukları hoca-talebe bağlantısı ile, akademik-etik ilkeler çerçevesinde eleştirel ve hakkaniyetli bir sistem içerisinde oluşturdukları bilgi birikimini Batı'ya taşıyarak Rönesans'ın oluşumunda önemli bir rol üstlenmişlerdir. İlmî terimlere Arapça karşılıklar bulan ekipte Kindî de bulunmaktadır. Bu sayede Antik Yunan'dan gelen kitaplardan faydalananlardan, eserleri bugüne ulaşan mûsikî kaynaklarını yazan ilk filozof ve teorisyen, Kindî olmuştur. Kindî, bir taraftan da İslâm Mûsikîsi'ni bir

sisteme uygulayan ilk kişidir (Demirci, 2015, ss. 47, 114; Tıraşçı, 2019, s. 50; Uyanık, 2021, s. 47). Kındî kendisinden sonra gelen Farabî ve İbn-i Sinâ'ya, müziği bir sisteme kavuşturması yönüyle yol açmıştır. Diğer yönden Pythagoras ekolüne yakınlığı ile de ileride kendisinden feyz alarak nazari çalışmalar yapan İhvân-ı Safâ topluluğunun ve Anadolu Okulu nazariyatçılarının yollarını açacaktır.

Kındî'den sonra gelen ve mûsikî alanında “muallîm-i evvel” olarak sayılan Farabî, Kındî'nin eserlerini incelemiş, eski uygarlıklardan gelen hatalı bilgileri düzeltmiş, eksik bilgileri tamamlamış, mûsikî teorisiyle ilgili üç eser mevcuda getirmiştir. Mûsikîyi nazari ve amelî olarak iki kısma ayırmıştır. Görüş olarak Pythagoras ekolüne yakın değildir. Dolayısı ile dört unsur nazariyesi fikrine katılmaz. Bu çerçevede Farabî, kendisinden sonra gelen nazariyatçılardan, mûsikîyi ilmi temellere dayalı olarak temellendiren İbn-i Sinâ, Urmevî, Merâgî, Ahmedoğlu Şükrullah gibi isimlerin öncüsü sayılmaktadır. Bir dörtlünün farklı biçimlerde üç aralığa bölünebileceği bilgisini verir ve bunlara “cins” adı vererek bilginin kaynağı olarak kendinden öncekilere atıf gösterir. Oktavın nasıl tamamlanacağı hakkında bilgiler verir. Farabî, ses ve perde ile ilgili kuramını ûd ve Horasan tanburu üzerinde açıklamıştır (Tıraşçı, 2019, ss. 55-61).

İbn-i Sinâ ise kendisinden önce gelen Farabî ve Kındî'nin birikimlerinden faydalanmış ve kendisi de bu bilgi birikimine katkıda bulunmuştur. Sinâ, yazdığı “*Cevâm'ilmî'l-Mûsikî*” kitabında mûsikîyi “nağmelerin uyum-uyumsuzluğu” ve “usüller ve usüllerin nağmelerle ilişkisi” başlıkları ile iki kısımda incelemiştir. Ayrıca aynı kitabın bir bölümü ile “*Kitâbü's Şifâ*”nın “Riyâzî İlimler” bölümünün 12. Faslına mûsikî-matematik ilişkisine ayırarak, mûsikîyi matematiksel ilimlerin içerisinde gördüğünün kanıtlarını sunar. Sinâ, mûsikîyi matematik ilimlerinin içinde sayarak, bir bakıma Pythagoras ekolü takipçilerinin müzik-astroloji ilişkisine katılmadığını göstermiş olmaktadır. Er-Râzî ve Farabî gibi İbn-i Sinâ da müziğin ruhsal hastalıkların tedavisinde kullanımı ile ilgili bilimsel temelleri atan bilim adamlarından birisi olmuştur. Mûsikînin insanın ruhî ve aklî melekelerini kuvvetlendirmek gibi bir etkisi olduğunu, hastalara güzel bir çevre ve sevdiği insanlarla birlikte mûsikî dinletilirse, hastalara iyileşme konusunda cesaret

aşılacağını belirtmiştir. Ses tonundaki değişimlerin insanın ruh hâli hakkında ipucu vereceğini, hangi ses tonunu kullanırsa karşısındaki insanda hangi etkiyi uyandıracığını açıklamıştır. Nağmenin tesirinin de işitme ile değil insanın idraki ile belli olacağını söylemiştir (Ak, 2018, ss. 55-56).

XIII. yüzyılda ise Safiyüddîn Urmevî, Türk Mûsikîsi'nin ilk edvârı olan “*Kitâbü'l-Edvâr*” ı yazmış, böylelikle dizileri ilk kez bir sistem içinde açıkladığından Uslu (2010, s. 183)'ya göre “sistemci okulun önderi”, Ak (2018, s. 60)'a göre “sistematik nazariyenin kurucusu”, Uygun (2019, s. 24)'a göre ise “edvâr sahibi” olarak anılmıştır. Safiyüddîn Urmevî, nazari alanda kendisinden sonra gelen teorisyenlere ışık tutacak birçok çalışma yapmış, kendisinden sonra gelen, özellikle XV. yüzyıl teorisyenleri tarafından, kitaplarının üzerinde çalışılarak, kitaplarına dair birçok şerh yazılmış bir bilim insanıdır. Mûsikî nazariyatı konusunda ileride hakkında “en mükemmel sistem” denilen “17 Perdeli Ses Sistemi” ni oluşturmuştur. Safiyüddîn'de makam yapıları “devir” olarak adlandırılmış ve daire şeklindeki şemalarla gösterilmiştir. Yazdığı kitabın isminin “edvâr” ismini taşıması, “edvâr” kelimesinin, “devir” kelimesinin çoğul hâli olmasından kaynaklanmaktadır. Safiyüddîn Urmevî, aralık, aralık oranları, cinsler, tabakalar ve nihayetinde devirlerle ilgili açıklamalarda bulunmasının yanında notada zaman problemini çözmesi ile de mûsikî nazariyatına büyük katkılarda bulunmuştur. Safiyüddîn, ses yapılarını üd üzerinde anlatmıştır. Urmevî de Farâbî ve İbn-i Sinâ gibi mûsikî astroloji ilişkilerine değinmemiş, musikinin ilmi ve matematiksel yönünü ele almıştır (Arslan, 2017, ss. 115, 124-127; Uygun, 2019, ss. 61-62).

Urmevî ve ondan önceki Kindî, Farabî ve İbn-i Sinâ gibi teorisyenlerde perde isimlendirilmesi yapılmadığı, bunun yerine ebced harfleri ile gösterilmekle yetinildiği bilinmektedir. Perde isimlerinin adlandırılmasına Hızır bin Abdullah döneminde başlanmıştır (Uygun, a.g.e., ss. 80-81). Hızır bin Abdullah, perde sıralamasında “yegâh pençgâh-dügâh-pençgâh” ibaresini kaydetmiştir (Hızır bin Abdullah'tan akt. Uygun, 2019). Eski kullanışa göre ve XV. yüzyıldan sonra kullanışına göre kıyaslayan Uygun (a.g.e., s. 81) eski kullanışını mansur akordu (yegâh, dügâh, segâh, çargâh, pençgâh, şeşgâh, heftgâh ve heştgâh), yeni kullanışını

ise bolahenk akorduna göre (yegâh, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî, evc, gerdaniye) olarak düşünmek gerektiğini belirtmektedir. Makam isminin ilk kullanılışı da XV. yüzyıla dayanmaktadır. Anlam olarak sözlükte (Devellioğlu, 2023, ss. 661-662; Par, 2000, s. 225) “Kıyâm” dan türetilen “kıyâm edilen, durulan, durulacak yer”; “durak”, “memuriyet”, “memurluk yeri”, “büyük memurların yeri”, “ermişlerden birinin mezârı sanılan yer”, “söze giriş için yol” olarak geçen makam kelimesinin, mûsikî terimi olarak karşılığı; “bir durak ile bir güçlünün etrafında, onlara bağlı olarak toplanmış seslerin umûmî heyeti” şeklindedir. Makam tanımını Türk Mûsikîsi’nde ilk kullanan kişinin kim olduğu hakkında: Bu kavramı ilk kullanan kişinin Merâgî olduğunu belirtenler (Tanrıkorur, 2015, s. 127; Kutluğ, 2000, s. 37; İneyet, 2014, s. 37; Yahya Kaçar, 2008, s. 148) yanında, ilk kez Merâgî’den önce Şirâzî ve Emir Hüsrev’in kullandığını söyleyen de (Arslan, a.g.e., s. 304) olduğu görülmektedir.

XV. yüzyıl nazariyesinde daha önceki, müziği matematiksel hesaplarla ve Arapça olarak anlatan Safiyüddin Urmevi, İbn-i Sinâ ve Farâbi’den farklı olarak Türkçe edvârlar yazılmaya başlanmış, bu edvârlarda makamlar sözel seyir şeklinde anlatılmıştır. Makamlar her ne kadar dairelerle de gösterilmiş olsa, bu dönem eserleri, kurgulama metodları ile sistemcilerden, yani ilim erbâbı okulunun eserlerinden farklılaşıyorlardı. Lâdikli Mehmed Çelebi, yeni edvârların ilk örneği sayılan Kırşehirli Yusuf bin Nizamettin tarafından yazılan, ardından Hızır bin Abdullah, Bedr-i Dilşâd, Seydî ve Kadızâde Tirevi gibi, bu yeni tür nazariyat eserleri yazarlarını “iş erbâbı” olarak nitelerken, müziği matematikle ilişkilendirerek yazan Safiyüddîn Urmevî ve onu takip eden Merâgî, Fethullah Şirvâni, Ahmedoğlu Şükrullah, Alişah bin Hacı Büke ve Lâdikli Mehmed Çelebi gibi yazarları da “ilim erbabı” olarak nitelendirmiştir (Güray, 2011, s. 65; Tıraşçı, 2019, s. 78). İş Erbabı okulu, etkisini XV. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar sürdürmüş bir okuldur. XX. yüzyılda bu iki okul birleşmiş, birbirinden oldukça farklı sistemler ortaya çıkmıştır. “İş erbabı okulu”, bugün “Anadolu Okulu” adıyla da anılmaktadır. Türkçe edvârlar ve makamların seyir şeklinde anlatımları dışında iş erbabı okulu edvarlarının bir başka yönü, mûsikîyi astroloji ile ilişkili olarak anlatmaları, yani Pythagoras ekolünü ve onu benimseyen Kındî’yi ve İhvân-ı Safâ’yı takip etmiş olmalarıdır. Bu

edvârlarda mûsikî makamları ile gök cisimleri, insan mizaçları, burçlar ilişkilendirilmiştir. Bu dönemde Urmevî'nin eserlerinin birçok şerhi yapılmış, birçok edvâr yazılmış, ayrıca Türk Mûsikîsi 'nin nazariyatı konusunda yoğun çalışmalar yapılmıştır. Urmevî'de dörtlü ve beşlilerin kombinasyonu ile elde edilen diziler seksen dört adet iken Alişah bin Hacı Büke'de yüz otuz üçe kadar çıkmıştır. Şube, âvâze anlayışı ve sayıları değişmiştir. Merâgî, Şirvânî ve Alişah bin Hacı Büke tarafından yirmi dört olarak açıklanan şûbelerin sayısı, Ladikli'de dörde düşmüştür. Ladikli'de Hisâr'ın eklenmesiyle yediye çıkan âvâze sayısı ise, ondan öncesinde altıdır. On iki makam anlayışında sistemcilerden farklılık gösterir: Râst, Uşşak ve Irâk gibi makamlar sabit olarak kalırken Rehâvî, Zirefkend, Büzürg artık “edvâr-ı meşhûre” diye anılan on iki makam içinde anılmamaya başlar (Tıraşçı, a.g.e., s. 183-186).

On yedili sistemin yerine tam ve nim (yarım) perdelerden söz ederek mûsikînin ilmî yönüne de değinen Kantemiroğlu'na kadar bir nebze de olsa sistemci okulun izlerini taşıyan nazariyat geleneği ondan sonra silikleşmeye başlayacaktır. Sistemci okulun son temsilcisi olarak, edvârında verdiği devir şemalarından dolayı kimi araştırmacılar Muallim İsmail Hakkı Bey'i (Kutluğ, 2000, s. 30), kimisi devir şeması bulunmamasına rağmen, dahası, kendisi de eserlerini “edvâr” olarak bile saymamasına karşın, Abdülbâki Nâsır Dede'yi (Behar, 2022, s. 74), kimisi de Hâşim Bey'le sönmeye yüz tutan bir geleneğin yeniden canlandırılmasını sağladığını söylediği Rauf Yektâ Bey'i (Tıraşçı, a.g.e., s. 186) göstermişlerdir. Kutluğ (a.g.e., s. 25) Rauf Yektâ Bey sistemini, Türk Mûsikîsi'ni bilimsel bir şekilde anlatan bir sistem olarak, Sistemci Okul'dan sonra ikinci sistem olarak belirtmiştir. Safiyüddîn'den itibaren nazariyat kitaplarında bulunan temel sistemi meydana getiren on yedili sistemi biraz gözden geçirmiş, yeni perdeleri eklemiş, eklerken bilimsel açıklamalarını da yapmıştır. Buradan hareketle düşünce bakımından sistemci okulun bilimsel sistemine yakın olduğu söylenebilir. Dolayısı ile Pythagoras ekolü takipçilerinin mûsikî-astroloji ilişkilerine yer vermemiştir. Bununla birlikte Anadolu okulunu da tamamen dışlamamış, bu okulun geleneği olan makamların seyir tarifini verme yöntemini de kullanmış, böylece iki okulun bir sentezini, daha çok riyâzî ve ilmî temellere yakın olarak meydana getirmiştir (Tıraşçı, 2019, ss. 195-199). Rauf

Yekta Bey ile sistemci okulun bir ortak özelliği de ana dizi olarak Râst dizisini kabul etmeleridir. Rauf Yekta Bey, bu dizideki evc perdesini pestleştirerek ana diziyi “Acemli Râst dizisi” olarak tarif etmiştir. O, Acemli Râst dizisinin Türklerin esas süllemine (ana dizi) oluşturduğunu söylemiştir. Ayrıca donanım işaretlerinde de yenilikler getirmiştir (Kutluğ, 2000, ss. 53, 68).

Rauf Yektâ Bey’in ölümünden sonra silikleşmeye başlayan öğretisinin yerini Arel-Ezgi sistemi almıştır. Arel-Ezgi ile nazari anlayışta getirilen diğer bazı değişikliklerin yanında, ana dizi anlayışı da farklılaşmıştır. Arel-Ezgi sisteminde, Türk Mûsikîsi’nin ana dizisi olarak Çargâh makamı dizisi kabul edilmiştir. Arel bu değişikliğin yapılarak Çargâh dizisinin ana dizi olarak uygun görülmesi hakkında; diğer tüm dizilerin oluşturulmasında temel alınabilecek özellikler hususunda en çok bu dizinin uygun olduğu, Çargâh dizisinin sadece tanini ve bakiye aralıklarından meydana geldiği için diğer aralıkları oluşturmada en uygun dizi olduğunu, basit makamların tamamının Çargâh dizisinin perdelerine donanım işaretlerinde karışıklığa mahal vermeden göçürülmesinin mümkün olduğu gibi gerekçeler ileri sürmüştür (Kutluğ, 2000, ss. 66-68). Böylece şed makam denilen, aslında Safiyüddîn’de farklı olan bir makam anlayışı getirmişlerdir. Safiyüddîn’de ise şedd terimi, on iki makamın (devir) ismini ifade etmekteydi. Safiyüddîn’den itibaren Sistemci Okul, Anadolu Okulu ve sonrasında Rauf Yekta Bey ile Arel-Ezgi sisteminde böylece, nazari bakımdan bazı özellikler ortak olarak devam ederken, bazı özellikler ise değişime uğramış, makamların kuruluşu, ana dizileri, karar sesleri, aralıklar, donanım işaretleri, şedd-mürekkab makam anlayışları, perde isimlendirmeleri gibi birçok konuda, yukarıda özet halinde verilen bir dizi değişiklik görülmüştür. Bu çalışmada, ilk edvârı yazarak Türk Mûsikîsi’ni bir sistem içinde anlatan Safiyüddîn Urmevî, sistemci okulun diğer mensupları, Anadolu okulu, Rauf Yektâ Bey ve günümüzde geçerli olarak kullanılan Arel-Ezgi sistemlerini kapsayan bir tarih dilimi içerisinde makamların karar sesi bağlamında uğradığı değişiklikler incelenecektir.

1.1. Problem Durumu

“Türk mûsikîsi nazariyatında geçmişten günümüze doğal perde sisteminin kullanımı nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

1.1.1. Alt Problemler

Belirlenen problem cümlesinden yola çıkılarak aşağıda yer alan alt problemlere cevap aranacaktır:

1. Sistemci okulda ve onun temelinde yer alan Urnevî’de doğal perde sisteminin kullanımı nasıldır?
2. Anadolu Okulu’nda doğal perde sisteminin kullanımı nasıldır?
3. Rauf Yektâ Bey’de doğal perde sisteminin kullanımı nasıldır?
4. Arel-Ezgi-Uzdilek’te doğal perde sisteminin kullanımı nasıldır?

1.1.2. Araştırmanın Amacı

XIII. yüzyılda ilk edvâr çalışmasını kaleme alan Urnevî’den günümüze kadar olan süreçte, makamlar gerek tanım gerekse kategorilendirme, karar sesi, isimlendirme gibi birçok konuda zaman zaman değişime uğramış ve bugünkü şeklini almıştır. Bu çalışmada, makamların karar sesi bağlamında geçirdikleri değişiklikleri, XIII. yüzyıldan bugüne kadar olan süreçteki nazariyat tarihi kapsamında araştırarak ortaya koymak ve böylece ilgili konuda daha sonra yapılacak çalışmalara da katkı sağlamak amaçlanmıştır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Literatürde ana dizi, makamların oluşturuldukları ilk zamanlardan bugüne kadar olan zaman içinde geçirdiği değişiklikler gibi araştırma konusuna yakın çalışmalar bulunmaktadır. Bu araştırmanın konusu hakkında yapılmış bir çalışma ise, literatürde çok az sayıdadır. Bu bakımdan, çalışmada incelenen konunun ilgili alanda literatüre yeni bir çalışma kazandıracığı düşünülmektedir.

1. 3. Sayılılar (Varsayımlar)

Bu tez çalışmasında;

1. Araştırmada kullanılan yöntemin, araştırmanın amacına ve problem cümlelerine cevap verebilir nitelikte olduğu,
2. Araştırma örnekleminin evreni temsil edebilecek özellikte ve yeterlilikte olduğu,
3. Araştırmada kullanılacak veri toplama aracının, araştırma için uygun ve yeterli olduğu,
4. Araştırmada kullanılacak teorik kaynaklardan elde edinilen bilgiler ile araştırma amacının uyumlu olduğu varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırmada;

Türk Müsikîsi'ni ilk kez bilimsel bir sistem çerçevesinde düzenleyen Safiyüddin Urmevî ile, günümüzde hâlâ kullanılmakta olan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemleri arasındaki zaman içerisinde makamların karar sesi bağlamında ele alınıp incelenecektir.

İlgili Araştırmalar

Tez Çalışmaları

Levendoğlu Yılmaz (2002), "XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri" isimli doktora tezi çalışmasında; XIII. yüzyıldan itibaren yazılan önemli edvârların içerdikleri makamlar ve bu makamları tasniflemeleri belirlenerek, ilgili makamlar arasından herhangi bir kesintiye uğramadan bugüne dek gelenlerin zaman içerisinde geçirdikleri değişimleri ele alınmıştır. Çalışmanın başlıca amacının: "XIII. yüzyıldan günümüze kadar kesintisiz olarak varlığını sürdüren makamların, tasnif, dizi ve seyir özellikleri açısından ne gibi değişimlere uğradığını ortaya çıkarmak" olduğu belirtilmiştir (s. 2)

Can (2001), "XV. Yüzyılda Türk Müsikîsî Nazariyatı" isimli doktora tezinde: Nazariyat alanında belirgin bir canlanmanın yaşandığı ve ilk Türkçe eserlerin

verilmeye başlandığı dönem olan XV. yüzyılın Türk mûsikîsi nazariyatı ve dönemin müzikologları, bu döneme kaynaklık eden daha eski dönemlerin nazariyatı ve müzikologları ile, nazariyatın genel anlamda köklerini oluşturan Antik Mısır, Çin, Grek, Ortaçağ Avrupa'sı, IX. ve XIV. yüzyıllar arasındaki İslâm dünyası müzikologları hakkında bilgiler (bazı müzikologların anlatımlarında kullandığı çalgıları da içerecek şekilde) aktarılmıştır. Ardından, XV. yüzyıl nazariyatına temel teşkil eden aralıklar, cinsler, uyum ve uyumsuzluk ile tel bölünmeleri gibi nazari konulara da yer verilmiştir. Çalışmanın amacının; “XV. yüzyılda ortaya çıkan Türkçe mûsikî nazariyatında ağırlıklı yer tutan aralık, oran, uyum ve uyumsuzluk ve tel bölünmeleri gibi ses sistemine ait konuları incelemek ve dayanmış olduğu tarihsel kökleri araştırmak” olduğu belirtilmiştir (s. 2).

Çıplak (2020), “Nazariyat Yazımında Modern Sonrası Eğilimler: Dairenin Sosyogenetiği” isimli doktora tezi çalışmasında; “modernite”, “postmodernlik” gibi kavramların anlatımı yapılmış, daha sonra, nazariyat alanında modern öncesi, modernleşme dönemi, modern sonrası dönem gibi başlıklar ile nazariyat tarihi bu süreçlerin ışığında, bu dönemlerin içinde yer alan yaklaşımlar ve teorisyenler eşliğinde ele alınmış; ana dizi, makamlar, müziğin evrenselliği, halk müziği ve nazariyat ilişkileri gibi konuları da bu dönemlerin içerisinde ele alarak incelenmiş, “daire” denilen ilk makamsal yapının bu dönemler paralelinde geçirdiği evreleri ve dönüşümlerini (teorik evre-pratik evre gibi) ele alınmıştır. Çalışmanın amacının: “Modern sonrasındaki dönüşümlerin genel karakterini analiz ederek, bir başka ifadeyle hem bizde hem de batıda ortak olan modernitenin (bizde modernleşmenin) etkilerini yitirmesiyle birlikte ortaya çıkan ve “salt bize has” eğilimleri ortaya koyarak hem güncel hem de tarihsel bir döneme” yönelik bir analiz ve tanımlama çabası olarak belirtilmiştir (s. 6).

Demirhan (2020), “Türk Müziğinde İcra-Teori Birliğini Sağlama Konusunda Ana Dizi Etkeni” isimli yüksek lisans tez çalışmasında ses dalgaları, sesin gürlüğü, hızı, ses sistemlerinin tarihçesi gibi sesle fiziksel ve tarihi bilgilere yer vermiş, ses dizisi ve doğal dizi kavramlarını ele alarak tanımlamış, doğal dizinin tarihi, temel özellikleri, elde edilişi ve Türk Mûsikîsi sesleri ile ilişkisine değinmiş, icraya temel teşkil ettiği düşünülen başka diziler irdelenmiş, bu konuda doğal dizi oranlarının icraya yansması, konuyla ilgili tartışmalar ve belli başlı icracıların yaptıkları icralar

üzerinden değerlendirmeler yapılmış, simge önerilerinde bulunulmuş, ayrıca benzer müzik kültürlerinde notasyon uygulamaları, nota yazımıyla ilgili doğal dizi sistemini esas alan tavsiyelerde bulunulmuş, Türk Halk Müziği'nin kullandığı notasyon tercihlerinin farklılığının icraya etkisi ile akort ve enstrümanların perdelerinin hesaplanması konuları işlenmiştir. Çalışmanın amacının; “Türk müziği açısından “doğal dizi” kullanımının tarihçesini ve bu dizinin geçmiş kaynaklara yansımaları takip ederek, söz konusu dizinin icra ile ne kadar örtüştüğü sorusuna bir cevap bulabilmek” olduğu belirtilmiştir (s. 7).

Makale Çalışmaları

Özçimen ve İrden (2012), “Türk Mûsikîsinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Çargâh Makamının Karşılaştırılması” isimli makalede Arel-Ezgi-Uzdilek sistemindeki Çargâh makamının yapısına ilişkin, sistemin kurucularının 20. yüzyılın ilk dönemlerinde ileri sürdükleri görüşler ile Sistemci Okul'un yüzyıllarca süren geleneğinde bu makamla ilgili görüş ve yorumlama farklılıklarının tespit edilmesinden yola çıkılarak Çargâh Makamı hakkında bilgiler verilmektedir. Sistemci Okul geleneğinde, Rauf Yektâ Bey sisteminde, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde olmak üzere tarihsel bir sıralamada ele alınmış, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde ana dizi seçilmesine yönelik eleştiriler ve görüşler de eklenmiştir. Çalışmanın amacının Çargâh Makamı hakkında ulaşılan kaynaklardan elde edilen bilgiler ışığında tarafsız bir değerlendirme yapılması ve Türk Mûsikîsi literatürüne yeni bir kaynak kazandırılması olduğu belirtilmiştir.

Levendoğlu Yılmaz (2003), “Klasik Türk Müziğinde Ana Dizi Tartışması ve Çargâh Makamı” adlı makalede; Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde ana dizi olarak belirlenmesi tartışmalara ve eleştirilere neden olan Çargâh makamına uygun hiçbir eser bulunmamasından yola çıkılarak, ana dizi seçilmesi konusunda tartışmalara ve eleştirilere neden olan Çargâh makamının yapısal özellikleri, tarihsel seyri ve repertuarda görülme sıklığı noktalarından ele alınarak incelenmiştir. Çalışmanın amacı ise, konuyla ilgili tartışmalara ışık tutabilmek olarak ifade edilmiştir.

Karaduman (2020), “Edvârlarda Adları Bulunmasına Rağmen Kullanılmayan Türk Müziği Makamları Üzerine Bir Araştırma” isimli makalede, XIII. yüzyıldan günümüze kadar kesintisiz geldiği tespit edilen 22 makam dışında kalan makamların durumu ana problem durumu olarak kabul edilmiş ve buna bağlı olarak sadece belirli

bir dönem için var olmuş olan makamların durumu ile farklı adlarla anılmasına karşın aslında aynı makam olan ya da tanımını değişen makam olup olmadığı incelenmiştir. İnceleme sırasında ise XV. yüzyıl ve sonrasına ait nazari kaynaklardan bazılarında faydalanılmıştır.

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli açıklanmış, çalışılan konuya yönelik verilerin toplanması ve çözümlenmesinde uygulanan yöntem ve teknikler hakkında da alt başlıklar oluşturularak detaylı bir şekilde bilgi verilmiştir,

Araştırma için Sistemci Okul /ilim erbabı ekolünden (Urmevî dışında) on; Anadolu Okulu/ iş erbabı ekolünden de on teorisyen ismi belirlenerek, bu iki ekolün araştırması bu isimler üzerinden gerçekleştirilmiştir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Nitel araştırma yöntemlerinden “belge (dokümanter) tarama” ve fişleme yöntemi kullanılmıştır. Tarama, halihazırdaki durumun aynı şekilde resmedildiği bir modeldir (Karasar, 1998, s. 34). Belge tarama ise, var olan kayıtları ve belgeleri inceleyerek veri toplamadır (Karasar, 2004, s. 183). İki türü vardır: Genel tarama, alinyazın (literatür) tarama da denilen türüdür. Diğeri ise belli bir kitabın, metnin, belgenin belli başlı niteliklerini sayısal hâle getirerek belirleme amaçlı yapılan türüdür ve bu türe de “içerik çözümlemesi” denmektedir (Karasar, 2004, s. 184). Bu çalışmada, belge tarama yöntemlerinden olan “literatür tarama” ve bunların yanında (not) fişleme yöntemi (Karasar, 2004, s. 195) kullanılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni Türk mûsikîsi nazariyatı, örnekleme ise Türk mûsikîsi nazariyatında doğal dizi olarak belirlenmiştir.

2.3. Verilerin Toplanması

Tez konusu ile ilgili kaynak taraması sırasında, eski edvâr çevirileri ve edvârlar üzerinde yapılan tez çalışmaları için YÖKTEZ ve Proquest Dissertations&Theses veritabanlarına; nazariyat, nazariyat tarihi, teorisyenlerin otobiyografik bilgileri konularında basılı ve e kitap formunda eserler ve basılı dergiler için, araştırmacının kişisel arşivi yanında Dr. Öğretim Üyesi Özcan ÇETİK ve Artuklu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Muhammed AYDIN’ın kişisel arşivlerine, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi, Osmangazi Üniversitesi ve Milli Kütüphane’nin internet arşivlerine;

nazariyatla ve nazariyatçılarla ilgili makalelere erişim için Dergipark, Taylor&Francis, Academia gibi çevrim içi veritabanlarında yer alan dergi ve makalelere ve teorisyenlerin bir kısmı hakkında bilgiler için TDV İslâm Ansiklopedisi'nin çevrim içi arşivine ulaşılmıştır.

2.4. Veri Toplama Araç ve Teknikleri

Bu araştırmada arşiv tarama, kaynak tarama, belge inceleme yöntemleri kullanılmıştır. Belirlenen alt problemlere göre 4 temel başlık oluşturulmuştur. İlk alt problem başlığı altında Urmevî ve onu takip eden, sistemci okul/ilim erbabına mensup 10 teorisyende; ikinci alt başlık altında Anadolu okulu olarak da anılan, iş erbabı ekolüne mensup 10 teorisyende konuyla ilgili elde edilen bilgiler; makam yapıları, perde kullanımları, birinci perde ve ana dizi kullanımları alt başlıkları kullanılarak sınıflandırılmıştır. Üçüncü alt başlıkta yine makam yapıları, perde kullanımı ve birinci perde ve ana dizi kullanımı alt başlıkları altında, Rauf Yektâ Bey' le ilgili konu araştırmasında elde edilen bilgiler gruplandırılmıştır. Dördüncü alt problemle ilgili olarak Arel-Ezgi- Uzdilek'le ilgili araştırmada elde edilen bilgiler yine aynı alt başlıklar altında gruplandırılmıştır. Arel- Ezgi- Uzdilek' te yazarların farklı yaklaşımlarını içeren konular, Arel için ayrı, Dr. Ezgi için ayrı olarak ele alınmıştır. Kaynakların kitap, tez, makale, ansiklopedi maddesi gibi farklı gruplar altında saklanması ve erişimini sağlamak için Zotero programı kullanılmıştır. Tablolar için Word programı, ekler bölümünde yer alan dizilerin yazımı için Finale programı kullanılmıştır.

2.5. Verilerin Çözümlemesi

Araştırma sırasında incelenen kaynaklardan elde edilen bilgiler her ana ve alt başlık için makam yapıları, perde kullanımı ve birinci perde ve ana dizi kullanımı alt başlıkları altında gruplandırılmış, aynı alt başlıklardaki bilgiler birbirleri ile karşılaştırılarak, her bir ana başlık için tüme varım yöntemi kullanılmış, bu yolla somut bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır.

3. BULGULAR ve YORUMLAR

3.1. Sistemci Okulda ve Onun Temelinde Yer Alan Urmevî Döneminde Doğal Perde Sistemi Kullanımı

3.1.1. Urmevî' de doğal perde sistemi kullanımı.

Asıl ismi Safiyuddîn Abdulmumîn bin Yusuf bin Fahir Urmevî olan, 1216 senesinde Urûmiye'de doğmuş olan ve mûsikî teorisi alanında nitelikli eserler yazmış olan bu teorisyenin (Arslan, 2007, s. 15; Uygun, 2019, s. 34) ismi, bu tez çalışmasında kısaca "Urmevî" olarak anılacaktır. Mustansırıyye Medresesi'nde birçok ilmi öğrenmiştir. Zamanının en iyi hattatlarından biri ve edebiyatçısı olarak bilinmesinin yanında matematikte ve üd icracılığında da iyi olan Urmevî'nin besteleri yaşadığı zamanlarda, yaşadığı ülkenin sınırlarını aşmış, iki mûsikî aleti icat etmiş, hat ve mûsikî alanlarında talebeler yetiştirmiştir. Nazariyat yönünden üstünlüğü dolayısı ile kendisine "Şarkın Zarlıno'su" denmesine neden olacak 17 perdeli ses sistemi" ni eserlerinden biri olan "*er-Risâletü 'ş-Şerefiyye fi'n-Nisebi't-Te'lfîyye*" (tez çalışmasında literatürde yaygın olarak kullanılan şekliyle "*Şerefiyye*" olarak anılacaktır) adlı eserinde sistemleştirmiştir. Urmevî'nin sözü edilen 17 perdeli bu ses sistemi, bazı yazarlarca en mükemmel sistem olarak görülmüş ve savunulmuştur. Nazariyat alanında eser yazmış biri olarak kendisinden önceki teorisyenlerden en büyük farkı, Uygun'un Şihâbuddîn İbn Fazlullah el-Umerî 'ye ait "*Mesâlikü'l-emsâr fi Memâlikü'l-emsâr*" adlı eserinin (X. 310) sayfasından alıntılarla yer verdiği gibi, iyi bir üd icracısı olmasıdır ve halifeler (Mustansır ve Mus-ta'sım zamanında müzik ve hat sanatçılarının en büyüğü olarak sayıldığı bilgisi Uygun'un Maruf'a ait "*Tarihü Ulemâu'l-Mustansırıyye*" isimli eserinin 1. cildinin 168. sayfasından (Uygun, dipnotta belirttiği bu kaynağın tarihini vermemiştir) aktarması ile öğrenilmektedir (Arslan, a.g.e., 2007, s. 18; Arslan, 2017, s. 115; Uygun, a.g.e., s. 36). Hayatı konusunda fazla detaya girilmeyecek olup burada Uygun'un yine tarihini vermeden yer verdiği şekliyle üç devreden bahsedilecektir. İlk dönem Musta'sım döneminde (1216-1258) arasında geçen hayatıdır. İkinci dönem Moğollar'ın Bağdat'ı işgal ettikleri zamanlarda geçen (1258-1263) hayatıdır. Üçüncü dönem, Cüveynîler dönemine denk gelen hayatıdır (Uygun, a.g.e., s. 36). Birinci evrede Musta'sım'ın

istediği kitapları istinsâh etmesi için görevlendirilen bir hattat iken sonradan bestesinin Musta'sım tarafından duyulup kime ait olduğunu öğrenen halifenin sadece hattatlığını değil, meclislerinde üd çalan bir sanatçı olarak da görev yapmıştır. İkinci evrede ise Hülâgû'nün zamanında hem sanatıyla kendisini Hülâgû'ya sevdirmiş olan bir müzisyen olmuş, hem de Hülâgû tarafından kendisine verilen Irak evkâf bakanlığı görevini yapmıştır. Üçüncü evrede ise, Moğol veziri Cüveynî ve oğullarının hizmetinde bulunmuş, ailenin baş kâtipliğini yapmış, divânın başına gelmiş ve bakanlık yapmıştır. Ayrıca en önemli vazifesi olan eğitimlik görevini de Cüveynî'nin oğulları olan Bahaeddin Muhammed ile Şerâfeddin Harun'un hocalığını yaparak ifâ etmiştir. Eserlerinden biri olan “Şerefiyye”, işte bu öğrencilerden Şerâfeddin adına yazılmıştı (Arslan, 2007, s. 265; Arslan, 2017, ss. 117-118; Uygun, 2019, ss. 36-44). Urmevî'nin ömrü, 1294 senesinde, bir borç yüzünden girdiği hapiste nihayete ermiştir (Arslan, a.g.e., 2017, s. 118).

Müzik alanında yazdığı eserlerinden ilki “*Kitâbü'l-Edvâr*” olarak da bilinip anılan, kendisinin verdiği isimle “*Kitâbü'l-Edvâr fî Ma'rifet'n-negâmî ve'l-edvâr*” (bu tez çalışmasında “*Kitâbü'l-Edvâr*” ya da zaman zaman “*Urmevî'nin edvârî*” olarak anılabilecektir), ikincisi ise daha önce de sözü edilen “*Şerefiyye*” dir. “*Şerefiyye*”yi yazarken Farâbî'den, İbn-i Sinâ'dan faydalandığı, her iki müellifin de ismini sıkça zikretmesinden anlaşılmaktadır. Ayrıca, ismini vermese de Kındî'den de faydalanmış olduğu belirtilmektedir. Başka bir kaynak da İhvân-ı Safâ topluluğunun yazdığı risâlelerdir. Ayrıca Urmevî, zaman zaman “bazıları” ve/veya “bir grup” dediği kimselere de âtîf yapmıştır. “*Kitâbü'l-Edvâr*”da ise Farâbî ve İbn-i Sinâ'nın eserlerine âtıfta bulunduğu gibi, eski Yunan klasik teorisine de yer vermiştir. Yine kaynak olarak kendi dönemindeki mûsikî icrâsını da kullandığı da düşünülmektedir (Arslan, a.g.e., 2007, s. 8-11, 21, 266; Arslan, a.g.e., 2017, s. 119-120; Uygun, a.g.e., s. 46, 48). Urmevî ilk kitabı olan “*Kitâbü'l-Edvâr*” ı, devrinin riyâziye ve fen bilimcisi olan Nasıreddin Tûsî'nin önerisi üzerine kaleme almıştır (Arslan, a.g.e., 2007, s. 7; Uygun, a.g.e., s. 46). Urmevî'den sonra gelen teorisyenlerden, Fethullah Şirvânî, Alişah bin Hacı Büke, Lâdikli Mehmed Çelebi onun kurduğu sistemi takip edenler arasındadırlar (Arslan, a.g.e., 2007, ss. 3-4).

“*Kitâbü'l-Edvâr*” da sesin özellikleri, ses aralıklarının özellikleri, üdun akordu, makamların oluşturulması ve farklı perdelere aktarımı, usûllerin izâh edilmesi,

müziğin insanlar üzerindeki tesirleri gibi konulara değinmiş, sonra uygulamaya dair bilgilere geçmiştir. Urmevî, eserin bu bölümünde “Nevrûz makamında ve Remel” usulünde bestelediği bir eseri ile “Geveşt” makamında ve yine “Remel” usûlünde bestelediği bir eserinin notalarını yazmıştır. Urmevî’nin “*Kitâbü’l-Edvâr*” da verdiği Arapça eser müziğimizin beste formunda ilk örneği olması bakımından tarihî bir öneme de sahiptir (Arslan, 2007, s. 20; Uygun, 2019, s. 47). Urmevî’nin bunlar dışında “*Kitâbü’l-Edvâr*” da 9 tane ezgi örneği notaları, “*Şerefiyye*” de de iki sözsüz eserinin notaları bulunmaktadır ve bu iki eser de mûsikînin en eski örnekleridir (Arslan, 2017, s. 127).

“*Şerefiyye*” de ise kısaca değinmek gerekirse, ses sistemiyle ilgili aralık ve oranlar, uyum ve uyumsuzluk, tel bölünmeleri, cinsler ve cinsleri kullanarak devirlerin oluşturulması ve ikâ ile bestecilik konularını işlemiştir. Ayrıca “*Şerefiyye*” nin mukaddimesinde (hamdele ve salvelenin ardından) söz konusu eserin Yunan filozoflarının metodları üzerine ve ayrıca onların eserlerinde ve onların eserlerinden sonra gelen eserlerde bulamadığı yararlı bilgilere de yer verdiği, müzikal oranlar üzerine yazılmış bir eser olduğunu söyleyerek bir anlamda İslâm âleminde mûsikî üzerine yazılmış tüm eserlerin kökünü belirtmektedir (Arslan, a.g.e., 2007, s. 32; Arslan, a.g.e., 2017, s. 121; Uygun, a.g.e., s. 48). Urmevî, başlangıcı Kindî ile olan Orta çağ zamanı İslâm âleminin mûsikî nazariyatını sistemleştirdiği için “sistemci okul” ya da “sistemciler” denilen grubun kurucusu kabul edilmektedir. Urmevî, müziği sistemleştirme çalışmasını “*Şerefiyye*” de oldukça detaylı olarak ele almış ve anlatmıştır (Arslan, a.g.e., 2007, s. 1). Urmevî’nin müzikle ilgili nitelikleri arasında icracılık, nazariyatçılık ve hocalığının dışında iki tane enstrüman icat etmiş bir saz yapımcısı olması da yer almaktadır. Nüzhe ve Muğnî adındaki sazlar, Urmevî’nin icat ettiği enstrümanlardır (Arslan, a.g.e., 2007, s. 21). Urmevî’nin en çok bilinen iki eseri dışındaki eserleri şunlardır:

- “*Fî’Ulûmi’l-Arûz ve’l-Kavâfi ve’l-Bedi’*”, (Arûzla ilgili)
- “*el-Kâfi Mine’ş-Şâfi’*”,
- “*el-ikâ*”, (“*Şerefiyye*” den alıntı olan bir bölüm olduğunu söyleyenler varsa da “*Şerefiyye*” de anlatılan hiçbir konunun bu risâlede geçmediği gibi, ikâ konusunu da içermediği söylenmektedir (Arslan, a.g.e., 2007, s. 28).

Urmevî, eserlerinde birçok mûsikî edvârı içerikli eserde yapılmış olduğu gibi yapmamış; efsanevi bilgilere, astrolojik tariflere, düzensiz tasniflendirmeye, mûsikî-tıp ve mûsikî-gök cisimleri bağlantılarına, sayıların kutsallığı ve insan üzerinde tesirlerine değinmemiştir. “Şerefiyye” özelinde söylenecek olursa, ilk ve son makaleleri dışında eserin, mûsikînin en çetin, anlaşılması güç konusu olan “aralıklar” konusu üzerine inşa edildiği söylenebilir (Arslan, 2007, s. 31; Arslan, 2017, s. 125).

Urmevî, mûsikîye birçok yenilik getirmiştir. Ortaya koyduğu on yedilik sistemi her iki eserinde de anlatmıştır. Onun bu tespit yöntemi, kendisinden sonraki birçok mûsikî nazariyatçısının eserlerinde izlenmiş ve aynı şekilde kullanılmıştır. Perde adlarını ebced metodunu kullanarak vermiştir (Arslan, a.g.e., 2017, s. 125). Eserleri ile kendisinden sonra gelen birkaç asırlık dönem boyunca mûsikî nazariyatı alanında eser yazan pek çok yazara kaynaklık etmiştir. Özellikle XV. asırda gerçekleşen yoğun mûsikî teorisi çalışmalarında onun eserlerinin şerhleri ve tercümelerinin rolü önemlidir. Urmevî’den sonra gelip onun izinden giden bu nazariyatçılar arasında Şirâzî, Merâgî, Şirvânî, Lâdikli ve Alişah b. Hacı Büke sayılabilir (Arslan, a.g.e., 2017, ss. 115-116). Kendisinin zamanında kullanılmış olan usûlleri bugüne göre farklı bir şekilde açıklamış, bilhassa “darb-ı asl” ismiyle ikinci bir usûl biçiminden söz etmiş fakat, uygulamasını gerçekleştirmemiştir. Urmevî, makamları sekiz sesten ibaret olan dar bir çerçevede hapsedtiği, karar sesi ve makamların seyirleri gibi özellikleri dikkate almaması gerekçesiyle eleştirilmiştir (Uygun, 2019, s. 423).

3.1.1.1. Urmevî’de makam yapıları.

Urmevî, farklı tizlik ve pestlik derecesindeki seslerin iki veya daha fazlasının bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan yapıya “te’lif”, birbirinden farklı iki nağmenin arasındaki her uyumlu “te’lif” in “aralık”; bir aralığa bir aralık daha eklenmesi durumuna, ya da başka bir deyişle düzenlenmiş nağmeler dizisine “cem” denildiğini belirtmiştir. Cem’i meydana getiren nağmelerin uygun ve uyumlu bir şekilde icra edilmeleri durumunda duyulan melodinin “lahn” olduğunu, bundan dolayı her lahn yapısının bir cem’ olduğunu ifade etmiştir. Cem’-i kâmil’in, tizleriyle birlikte tüm nağmeleri kapsayan dizi olduğunu belirtip, iki oktav aralığının cem’-i kâmil tanımını karşıladığını ifade etmiştir (Arslan, a.g.e., 2007, s. 274, 315).

Urmevî, tel bölünmelerini “desâtinin kısımları hakkında” başlığı altında ele almıştır. Bir mutlak veter (boş tel) üzerinde A (cânibu’l enf-pest taraftaki en son yer) ve M (cânibu’l-muş-tiz taraftaki en son yer) uçları varsayılmış, bu uçların arasında gerilmiş olan bu telin titreşimiyle çıkan ilk sesin, perde seslerinin/desâtinin ilk sesi sayılmıştır. Daha sonra çeşitli kurallar ve oranlarla bulunan seslere harf karşılığı olan ebced rumuzlarını isim olarak vermiştir. İlk önce, bulduğu seslere A, B, C, D, h, V, Z, H, T, Y rumuzlarını veren Urmevî, daha sonra verdiği bu 10 harfin başlarına önce (Y), sonrasında yine bu ilk on harfin her birinin başına (K) ve (L) harflerini getirerek bir ebced cetveli oluşturmuştur. Eğer (A) noktasında verilen ses râst olarak kabul edilirse (M) noktasındaki ses “tiz gerdâniye, (YH) noktası ise râst’ın bir oktav tizi olan gerdâniye perdesi olacaktır. “*Kitâbü’l-Edvâr*” da önce oktav, sonra dördü ve beşli gibi bir sırayla oktavı 17 sese bölerken, “*Şerefiyye*” de farklı bir yol izlemiş, en meşhûr ve en mükemmel müzik aleti olarak tanımladığı ûdun üzerinde bulunan bam telinde yer alan ilk dördüdeki perdeleri tespit ederek göstermiş, diğerlerini bulma işlemine yer vermeden sadece bulunan perdelerin rumuzlarını vermiştir (Arslan, 2007, s. 77, 334-337; Uygun, 2019, ss. 98-104, 287-298). Aralıklar konusunda ise, öncelikle aralığın (bu’ud) tarifini “tizlikte ve pestlikte iki değişik nağmenin arasındaki mesafenin toplamı” olarak vermiş, sonra müttefik aralıklar (bu’ud-ı müttefik; “iki tam sesin uyuşması”) ile dördü ve beşli aralıklara değinerek bunların neler olduğunu anlatarak örneklemiş, ardından uyum konusuna değinmiş, uyumun nağmelerin ardışık olarak sıralanmasından oluştuğunu söyleyip nispetleri dahilinde aralıkların neler olduğunu anlatmıştır. Bu konuda 9/8 nispetine sahip olan aralığın “tanini aralığı” olduğunu söylemiş, diğer nispetleri ve hangi sesler arasında hangi oranların bulunduğunu açıklamıştır. Tanini, mücenneb ve bakiyye aralıklarının hangi sesler arasında bulunduğunu örneklemiş (A-D: tanini/A-C: mücenneb/A-B: bakiyye), ayrıca bunların dışında olan aralıkları da örnek vererek izah etmiştir. Aralıklar hususunda büyük, küçük ve orta aralıkları da anlatıp aralık nispetlerini ve hangi aralığın hangi sesler arasında bulunduğunu örneklemiştir. Aralıklar konusunda, aralıklarla yapılan aralıkların toplanması, çıkarılması, bölünmesi ile ilgili matematiksel bilgileri verdikten sonra melodik aralıkları önce ilk dördü içerisinde düzenleyerek, üç aralığı ve dört nağmeyi aşmayan bu dördüleri “cins” diye isimlendirmiştir. Dördünün, aynı nisbî değere sahip üç aralığa bölünmesinin imkân

dahilinde olmadığını belirtmiştir. Dörtlü aralıkları verdikten sonra yaptığı açıklamada bu sesleri dinlemeye kulağı alışmış olan bir kişinin, nağmeleri duyduğu zaman, aralık nispetlerini zevk yoluyla bilmesinin mümkün olduğunu söylemiştir. Uyarı niteliğinde ise, bir kişinin, aralığın önce pest değil de tiz kısmını duyarsa, dörtlü ve beşlileri karıştırabileceğini söylemiş ve nedenlerini örneklerle açıklamıştır (Arslan, 2007, s. 60, 81-82; Uygun, 2019, ss. 104-115, 306).

Urmevî'nin verdiği aralıklar ("*Şerefiyye*" de): Urmevî, aralıklardan "kullanılabilir" olarak gördüklerini adlandırarak isimlerini vermiş, bunların dışındakilerin ise oranları ile tanındığını söylemiştir. Adları ile verdiği aralıklar şunlardır:

- Zü'l-kül merrateyn (iki oktav),
- Zü'l-kül ve'l-hams (oktav ve beşli aralığı),
- Zü'l-kü'l ve'l-erba' (oktav ve dörtlü aralığı),
- Zü'l-kül (oktav aralığı),
- Zü'l-hams (beşli aralığı),
- Zü'l-erba' (dörtlü aralığı).

Bunların dışında kalan aralıkların oranları ile bilindiklerini söylese dahi, Urmevî ayrıca 9/8 oranlı aralığın "tanini", 256/243 oranlı aralığın "bakiyye" olarak bilindiğini de eklemiştir. İsim verdiği aralıkların içinde bir de "taninin dörtte biri" olarak tanımladığı "ırhâ" aralığı vardır (Arslan, a.g.e, s. 53, 278).

Aralıkları ayrıca büyüklüğüne göre: "Büyük-orta-küçük (lahnî/melodik) aralıklar"; küçük (lahnî/melodik) aralıkları ise "büyük lahnî, orta lahnî ve küçük lahnî aralıklar olarak sınıflandırmış, büyük ve küçük aralıkların teorik olarak katlarını alıp ikiye bölme şansı olduğundan dolayı sonsuz sayıda olduğunu, ancak uygulamada telin yarıya bölünmesine devam edildikçe telin kısıklık nedeniyle titreşemeyeceğini ve aynı nedenle beste yapmaya elverişli olmayan bir ses elde edileceğini, pest tarafa gidildiğinde de yine telin boyunun kısalaşması nedeniyle tizlik ve pestlik bakımından sayısal farklılığının anlaşılmasının mümkün olmayacağı bir duruma geleceğini söylemiştir. Ayrıca dört oktavın üstüne de çıkılabileceğini, ama bunun tizlikte aşırıya kaçma olup, tizlikte aşırıya kaçma durumunun da yanlış sayılacağını,

zira bunun olağandan uzaklaşmak anlamına geldiğini ifade etmiştir. Uyumluluk-uyumsuzluk durumuna göre aralıklar:

Uyumlu aralıkları birinci derecede uyumlu, ikinci derecede uyumlu olarak sınıflandırmış, oktav aralığını aralıkların en uyumlu ve en doğal olanı olarak göstermiş, nedenini ise sesin oktavı ile çalındığı zaman aynı nağme ile duyulup, beste yapımında birbirinin yerine kullanılabilir olması olarak açıklamıştır. İkinci derecede uyumlu olarak iki oktav, oktav ve beşli, oktav ve dördü aralıklarını, bunlardan sonra gelen aralıkların “misil ve cüz” oranlı olanlarının en uyumlusunun beşli ve ardından gelenin dördü aralıkları olduğunu, bunların dışında kalan 5/4, 6/5, 7/6 oranlı olan aralıkların “zayıf uyumlu” olan aralıklar olduğunu ifade etmiştir. Küçük aralıkların en uyumlu olanlarının 8/7 ve 9/8 oranlarına sahip olanlar olduğunu, aralığın küçüldükçe uyumun zayıfladığını ifade etmiştir. Uyumlu aralık tabiri ile nağmelerinin düzeni dinleyiciye hoş tesir eden aralıkları; uyumsuz aralık ifadesi ile de dinleyicide hoş bir intibâ bırakmayan aralıkları kastetmiş olduğunu açıklamıştır. Urmevî ayrıca, icracılara göre lahnî aralık sınıfına giren aralıkları:

9/8: En büyük olan aralık olup, 8/7 ve 10/9 yerine kullanıldığını,

14/13: Orta olan aralık olup, bütün orta aralıklar yerine bu oranın kullanıldığını,

Fazla aralığı: Bütün küçük aralıklar yerine kullanılan aralık olduğunu ifade ederek açıklamıştır (Arslan, 2007, ss. 54-56, 275-283).

Tenâfür (kulağa hoş gelmeyen sesler) sebeplerini de ele almış, örneklerle açıklamış ve tenafürü ortaya çıkaran durumların neler olduğu bilirse tenâfürden sakınabilmenin de mümkün olduğunu ifade etmiştir. Urmevî’ye göre uyumsuz aralıkların birbirlerine eklenmesinden oluşan tenâfürün sebepleri dört tanedir. Kısaca yer vermek gerekirse;

İlk dördü aralığının (H) nağmesinden daha tize geçerek gerçekleştirmek olarak vermiş ve bunun açıklamasını da üç tanini (T) bu’udunun ardı sıra getirilmesi durumunda tenâfür olacağını söylemiştir.

“Üç ses bu’udunun arasının dördüde bir araya getirilmesi”,

Bakiyye (B) bu'udunun tiz kısmını mücenneb (C) bu'udunun pest kısmı ile bir araya getirmek,

İki tane bakiyye (B) nispetinde aralığın peş peşe getirilmesi olduğunu ifade etmiştir (Arslan, 2007, s. 275; Uygun, 2019, ss.120-122, 308-310).

Urmevî, tenâfür sebeplerini anlattıktan sonra mülayim (“kulağa hoş gelen”) seslerin, “işitilmesi kulağa hoş gelen sesler” olduğunu belirtmiş, mülayimliğin nasıl elde edileceğine (mülayimlik şartları da denilebilir) de değinmişse de açıklamaların uzunluğu nedeniyle tezin kapsamını aşmamak adına mülayim aralıkların elde edilmesine değindiğini söylemekle yetinilecektir (Uygun, 2019, ss. 122-124, 311).

Urmevî, tenâfür ve mülayimliğin sebepleri konularına değindikten sonra, tabakaların açıklanması kısmına geçmiştir. Urmevî bir sekizli içinde düzenlediği dörtlülere “tabaka” adını vermiştir. Ayrıca oktav aralığından bir dörtlü çıkartılınca kalanın beşli, beşliden de bir dörtlünün çıkartılması ile kalanın tanini aralığı olacağı bilgisini vermiş, ardından birinci dörtlünün “birinci tabaka” ikinci dörtlünün de “ikinci tabaka” olarak adlandırılacağını, tanini aralıklarına ise “fâsıla” denileceğini söylemiştir. Daha sonra sıra numarası ile “birinci tabaka”, “ikinci tabaka”, “üçüncü tabaka”, “dördüncü tabaka” ile tanımlamıştır. Bu tanıma ve tarife göre bir sekizli aralığı iki tabaka ve bir fasıla aralığından, iki sekizli aralığı ise dört tabaka ve iki fasıla aralığından oluşmaktadır. Tabakaları; “fâsıla aralığının pest tarafta olduğu tabakalar”, “fâsıla aralığının tiz tarafta olduğu tabakalar” ve fâsıla aralıklarının ortada olduğu, dörtlülerin pest tarafta, beşlilerin tiz tarafta olduğu tabakalar şeklinde her biri ayrı ayrı üçer sınıftan oluşan üç ayrı sınıftan, toplam dokuz sınıf olarak düzenlemiştir. Tabakaların nasıl elde edileceğini açıkladıktan sonra dörtlülerden oluşan yedi kısmı (birinci tabaka) ve beşlilerden oluşan on iki kısmı (ikinci tabaka) vermiştir.

Buna göre birinci tabaka şu 7 dörtlüden oluşmaktadır:

1. Kısım, aralıkları: T-T-B; sesleri: A-D-Z-H-Urmevî tarafından “Uşşak cinsi” olarak isimlendirmiştir. Bugün Çargâh 4'lüsü adıyla bilinmektedir.
2. Kısım, aralıkları: T-B-T; sesleri: A-D-h-H-Urmevî tarafından “Nevâ cinsi” olarak adlandırmıştır. Bugün “Bûselik 4'lüsü olarak bilinmektedir.
3. Kısım, aralıkları: B-T-T; sesleri: A-B-h-H-Urmevî tarafından “Bûselik cinsi” olarak adlandırmıştır. Bugün “Kürdî 4'lüsü olarak bilinmektedir.

4. Kısım, aralıkları: T-C-C; sesleri: A-D-V-H-Urmevî tarafından “Râst 4'lüsü” olarak adlandırmıştır. Günümüzde aynı isimle ama farklı aralıklarla (T-K-S) bilinmektedir.

5. Kısım, aralıkları: C-C-T; sesleri: A-C-h-H-Urmevî tarafından “Nevrûz cinsi” olarak adlandırmıştır. Bugün “Uşşak dörtlüsü” olarak ve (K-S-T) aralıkları ile kullanılmaktadır.

6. Kısım, aralıkları: C-T-C; sesleri: A-C-V-H-Urmevî tarafından “İrâk cinsi” olarak adlandırılan dörtlü, Lâdikli’de “Hicâzî” günümüzde “Segâh 4'lüsü” olarak anılmaktadır.

7. Kısım, aralıkları: C-C-C-B; sesleri: A-C-h-Z-H şeklindedir. Urmevî tarafından “İsfahân cinsi” olarak anılan bu cinse orta çağ teorisyenleri “Râhevî” demişlerdir. Günümüzde ise “Sabâ” veya “Kûçek” olarak anılmaktadır. Uygun, Dr. Suphi Ezgi’nin dipnotta tarihini belirtmeden gösterdiği kitabı “*Amelî ve Nazarî Türk Mûsikîsi*” eserinden (Ezgi, 1953?, cilt IV, 164’ten akt. Uygun, 2019, s. 314) yaptığı aktarımla, bu dörtlünün günümüzdeki Sabâ dörtlüsünün bakiyelisi olduğu ve eski teorisyenlerin “Bestenigâr şûbesi” olarak andığı bilgisini de vermiştir (Arslan, 2007, s. 67, 309; Uygun, a.g.e, ss. 126-128, 312-318).

Urmevî yedi kısımdan meydana gelen bu birinci tabakanın her bir kısmının dört ses ve üç nağmeden oluştuğunu ifade ettikten sonra, bunlardan bir kısmının beş sestene oluştuğunu ve bunlara “dörtlü” dendiğini, bu aralıkların (dörtlülerin) tam aralığın (sekizlinin) beşliden kalan kısmı olduğunu eklemiştir (Uygun, a.g.e., s. 128).

Urmevî’nin ikinci tabaka kapsamında verdiği on iki adet beşli ise aşağıdaki gibidir:

1. Kısım, aralıkları: T-T-B-T; sesleri: H-YA-YD-Yh-YH. Eski teorisyenlerce “Uşşak 4'lüsü”ne bir tanini eklenerek elde edilen bu beşli, bugün “Çargâh beşlisi” olarak bilinmektedir.

2. Kısım, aralıkları: T-B-T-T; sesleri: H-YA-YB-Yh-YH. Eski teorisyenlerce Nevâ 4'lüsüne bir tanini eklenerek oluşturulan bu beşli, günümüzde “Bûselik 5’lisi” olarak anılmaktadır.

3. Kısım, aralıkları: B-T-T-T; sesleri: H-T-YB-Yh-YH. Urmevî ve eski nazariyecilerce “Bûselik 4'lüsüne bir tanini eklenmesiyle bulunan bu beşli günümüzde “Kürdî beşlisi” olarak anılmaktadır.

4. Kısım, aralıkları: T-C C-T; sesleri: H-YA-YC-Yh-YH. Günümüzde aynı isimle anılan Râst beşlisine karşılık gelen ve eski hâliyle T-C-C-T aralıklarına sahip olan bu beşlinin bugünkü aralıkları, T-K-S-T şeklindedir.
5. Kısım, aralıkları: C-C-T-T; sesleri: H-Y-YB-Yh-YH. Urmevî ve eski teorisyenlerce “Nevrûz beşlisi” olarak C-C-T-T aralıkları ile kullanılan bu beşli günümüzde Arel-Ezgi tarafından “Hüseynî beşlisi” olarak (ismi değiştirilerek) anılmaktadır. Günümüzdeki aralıkları ise K-S-T-T şeklindedir.
6. Kısım, aralıkları: C-T-C-T; sesleri: H-Y-YC-Yh-YH. Urmevî tarafından Irâk cinsine bir tanini eklenmesiyle oluşturulan bu beşli, Arel-Ezgi sisteminde “Segâh 5’lisi” adıyla ve S-T-K-T aralıkları ile anılmaktadır.
7. Kısım, aralıkları: C-C-C-B-T; sesleri: H-Y-YB-YD-Yh-YH. Urmevî tarafından “İsfahan cinsi” ne bir tanini eklenerek oluşturulan bu aralığın farklı bir çeşidi Sabâ eksik dörtlüsünün bir tanini ve bir bakiyye ile tamamlanması ile oluşmuştur. “Râhevî” olarak da anılmaktadır.
8. Kısım, aralıkları: T-C-C-C-B; sesleri: H-YA-YC-Yh-YZ-YH. Urmevî tarafından “Râst cinsi” üzerine bir mücenneb ve bir bakiyye aralığından oluşan tanini aralığının eklenmesiyle bulunmuştur ve bununla birlikte “İsfahan cinsi” ne baş tarafından bir tanini eklenmesiyle de oluştuğu söylenebilir.
9. Kısım, aralıkları: C-T-C-C-B; sesleri: H-Y-YC-Yh-YZ-YH. “Irâk 4’lüsü” üzerine bir mücenneb ve bir de bakiyyeden oluşan tanini aralığının eklenmesiyle oluşturulmuş olan bu kısım “Segâh 5’lisi” olarak anılır. Eski nazariyecilerce “Büzürg” olarak da anılmıştır.
10. Kısım, aralıkları: C-B-T-C-C; sesleri: H-Y-YA-YD-YV-YH. “Râst 4’lüsü” nün pest kısmına bir mücenneb ve bir bakiyyeden meydana gelen tanini aralığı eklenerek elde edilmiştir.
11. Kısım, aralıkları: C-C-B-T-C; sesleri: H-Y-YB-YC-YV-YH. Urmevî tarafından oluşturulmuştur. Bu beşlide de (8., 9. ve 10. kısımlarda da olduğu gibi) başlangıç kısmında, C-C-B aralıklarından oluşan “Zirefkend cinsi” ya da “Irâk cinsi” arasına giren bir tanini aralığı mevcuttur.
12. Kısım, aralıkları: T-C-T-C; sesleri: H-YA-YC-YV-YH şeklindedir. Bu beşli, “Irâk (Segâh) 4’lüsüne, pest taraftan bir tanini aralığı eklenmesiyle meydana

getirilmiştir. “Hicâzî” olarak anılan cinsin baş kısmına bir tanini eklenmesi de diğer çeşidini oluşturmaktadır

(Uygun, 2019, ss. 128-130, 319-325).

Urmevî, iki tabakanın (sekizlinin) seslerinin A-H-Yh-YH olup seslerin ikinci tabakanın dokuz kısmında da bulunduğunu, Yh sesinin 10., 11. ve 12. kısımlarda kaybolduğunu, bu seslerin “sabit”, diğer seslerin ise “değişen” sesler olduğunu ifade etmiştir (Uygun, 2019, s. 132). “Şerefiyye” de Urmevî, risâleyi inceleyen kişilerin kendisinin verdiği cinsler dışında başka birçok cins daha tertip edebileceğini, kendisinin, kitabın özet niteliğinde olmasından dolayı, anlatımı kısa tuttuğunu söylemiştir (Arslan, 2007, s. 65).

Devirlerin oluşturulması konusunda: İkinci tabakanın (beşliler) seslerinin hepsini birinci tabakanın (dörtlüler) seslerinin tümüne, “onun kendi çeşidi ile bir başka çeşidine” eklendiğinde bu birleşim sonucunda bazısı kulağa hoş gelirken, bazısı hoş gelmeyen, bazısında ise gizli hoş olmayan sesleri içeren 84 dizi (daire) elde edileceğini ifade etmiştir. Bunların oluşumunu anlatmadan önce:

-Edvârda meydana gelen tenâfürün sebebinin önceden belirtilen sebeplerin birisinin meydana gelmesini gerektiren, aralıkların aralarının toplanmasından kaynaklandığını;

-Gizli tenâfürün sebebinin, bu seslerin sayısınca oranlarının bulunmasından kaynaklı olduğunu;

-Mülayim seslerin sebebinin de yine bu nağmelerin sayısınca oranlarının bulunmasından kaynaklandığını ifade etmiştir (Uygun, a.g.e., s. 160).

Dairelerin oluşumunda ilk önce 1. tabakadan (dörtlüler) 7. kısmın haricindeki her bir kısmı 2. tabakanın kısımlarına ekleyerek elde edilen altı “devir” i vermiştir. Buna göre:

1. daire: 1. tabakanın 1. kısmına 2. tabakanın 1. kısmının,

2. daire: 1. tabakanın 2. kısmına 2. tabakanın 2. kısmının,

3. daire: 1. tabakanın 3. kısmına 2. tabakanın 3. kısmının,

4. daire: 1. tabakanın 4. kısmına 2. tabakanın 4. kısmının,

5. daire: 1. tabakanın 5. kısmına 2. tabakanın 5. kısmının,

6. daire: 1. tabakanın 6. kısmına 2. tabakanın 6. kısmının eklenmesiyle oluşmaktadır.

Urmevî burada, eğer 1. tabakanın 7. kısmını 2. tabakanın 7. kısmına eklemeye kalkılırsa tenâfûr oluşacağını, zira 1. tabakada tiz tarafta olan B aralığının 2. tabakada pest bölgede olan C aralığı kılınmış olacağını ifade etmiştir. Urmevî daha sonra bu altı daire ve bu dairelerin dışındaki mülayim dairelerin oranlarının farklı olduğunu söyleyerek altı dairedeki oranları vermiştir. Eğer:

Seslerin aralarındaki oranlar seslerden fazla ise mülayimlik;

Nağmelerin arasındaki oranlar sabit ise açık tenâfûrlük;

Oranlar nağme sayısı kadar olursa, tam mülayimlik durumlarının oluşacağını belirtmiştir (Uygun, 2019, ss. 136-140).

Yukarıda verilen kısımların birbirlerine eklenmeleri sonucu ortaya çıkan daireleri isimleri, şekilleri (daire) ve oranları ile vermiştir. Buna göre:

1. daire, 1. kısma 1. kısmın eklenmesi ile oluşan daire: Uşşak,
2. daire, 2. kısma 2. kısmın eklenmesi ile oluşan daire: Nevâ,
3. daire, 3. kısma 3. kısmın eklenmesi ile oluşan daire: Bûselik,
4. daire, 4. kısma 4. kısmın eklenmesi ile oluşan daire: Râst,
5. daire, 5. kısma 5. kısmın eklenmesi ile oluşan daire: Hüseyinî,
6. daire, 6. kısmın 6. kısma eklenmesi ile oluşan daire: Râhevî'dir.

Urmevî, böylece tabakalardan kendi türü ile bir başka türünün birbirine eklenmesiyle 84 daire elde edildiğini, bunlardan bazılarının kulağa hoş geldiğini, bazısında oranı beşten az olan gizli tenâfûr bulunduğunu, bazısında da değişen seslerden dolayı açık tenâfûr olduğunu, bunların da değişen nağmelerden kaynaklandığını, çünkü oranın yalnızca sabit nağmeler arasında olduğunu ifade etmiştir (Uygun, a.g.e., ss. 140-152). Urmevî, kısımların birbirlerine eklenmesi ile oluşan dairelerin isimlerini ve dairelerini verdikten sonra bu dairelerin seslerini cetveller hâlinde vermiştir. Burada her dairenin sadece ilk şekillerinin sesleri verilecek, diğer 11 şeklindeki seslere yer verilmeyecektir.

1. Uşşak dairesi sesleri: A-D-Z-H-YA-YD-Yh-YH,

2. Nevâ dairesi sesleri: A-D-h-H-YA-YD-Yh-YH,

3. Bûselik dairesi sesleri: A-B-h-Z-H-YA-YB-YD-Yh-YH,

4. Râst dairesi sesleri: A-D-V-H-YA-YD-Yh-YH,
5. Hüseyinî dairesi sesleri: A-C-h-H-YA-YD-Yh-YH,
6. Hicâzî dairesi sesleri: A-C-V-H-YA-YD-Yh-YH,
7. Isfahan dairesi sesleri: A-C-h-Z-H-YA-YD-Yh-YH

(Arslan, 2007, s. 83; Uygun, 2019, ss. 156-170).

Urmevî, “*Şerefiyye*” de müzisyenlerce en çok bilinen ve en çok kullanılan 18 diziyi sesleriyle birlikte vermiştir.

- Uşşak: A-D-Z-H-YA-YD-Yh-YH,
- Nevâ: A-D-h-H-YA-YB-Yh-YH,
- Ebûselîk: A-B-h-H-T-YB-Yh-YH,
- Râst: A-D-V-H-YA-YC-Yh-YH,
- Hicâz: A-C-V-H-Y-YC-Yh-YH,
- Nevrûz: A-C-h-H-Y-YB-Yh-YH,
- Isfahan: A-D-V-H-YA-YC-Yh-YH,
- Zengûle: A-D-V-H-Y-YC-Yh-YH,
- Râhevî: A-C-V-H-Y-YB-Yh-T,
- Zirefkend: A-C-h-H-Y-YB-YC-YV-YH,
- Büzürg: A-C-V-H-Y-YA-YD-YV-YH,
- Muhayyer-i Hüseyinî: A-C-h-H-YA-YC-Yh-YH,
- Nühüft: A-C-V-H-Y-YA-YC-Yh-YH,
- Hicâz (başka bir çeşidi): A-C-h-H-Y-YC-Yh-YH,
- Gevaşt: A-C-V-H-Y-YB-YC-YV-YH,
- Gerdâniye: A-D-V-H-Y-YA-YD-YV-YH,
- Hüseyinî: A-C-h-H-YA-YB-Yh-YH,
- Irâk: A-C-V-H-Y-YC-Yh-YZ-YH (Arslan, a.g.e., s. 87, 351-352).

Urmevî, ismini verdiği bu devirlerin hepsini değil, bir kısmını cetvellerle göstermiştir. Cetvellerle gösterdiği devirler şunlardır:

- Uşşak,
- Ebûselik,
- Nevâ,
- Râst,
- Hüseyinî,
- Râhevî,
- Zengûle,
- Irâk,
- Isfahan,
- Zirefkend,
- Hicâzî/Hicâz,
- Büzürg

(Arslan, 2007, s. 87).

Bahirler konusunda, Urmevî bir oktav içindeki bahirlerin toplamına “şedd” demiştir. Bu dizilerin her bir tanesinin “zü’l-kül” adıyla bilinen sekiz nağmeyi içerdiğini, bu sekizli aralığının iki sekizli içinde “nev” ismiyle anılan farklı şekillerde bulunduğunu ifade etmiştir. Konu için örneklendirmeyi “*Kitâbü’l-Edvâr*” da 40. daire olan Râst’in sesleri ile, “*Şerefiyye*” de ise değiştirme işareti almayan seslerle oluşturduğu iki oktav kapsamında yer alan 8 ayrı sekizliyi cetveller halinde göstererek yapmıştır. Buna göre Râst dizisinin “*Kitâbü’l-Edvâr*” da verilen (40. daire) bahirleri şunlardır.

1. Bahr: H-V-D-A,

2. Bahr: YA-H-V-D,

3. Bahr: YC-YA-H-V,

4. Bahr: Yh-Yc-YA-H,

5. Bahr: YH-Yh-Yc-YC (Arslan, a.g.e., s.75, 332; Uygun, 2019, s.170, 374).

Urmevî daha sonra nazari konuların ûd üzerinde anlatılmasına geçmiş, “iki telin hükmü, ûd tellerinin akordu ve seslerin ûddan çıkartılması, tellerin ve perdelerin kullanışlarını detaylarıyla birlikte anlatarak (Uygun, a.g.e., ss. 176-182) meşhur devirler konusunu ele almıştır. Urmevî’de bulunan meşhur on iki devir aşağıdaki gibidir:

- Uşşak; 84 dairenin içinde 1. sıradadır.
- Nevâ, 84 dairenin içinde 14. sıradadır.
- Bûselik, 84 dairenin içinde 27. sıradadır.
- Râst, 84 dairenin içinde 40. sıradadır.
- Irâk, 84 dairenin içinde 69. sıradadır.
- Isfahân, 84 dairenin içinde 44. sıradadır.
- Zirefkend, 84 dairenin içinde 59. sıradadır.
- Büzürg, 84 dairenin içinde 70. sıradadır.
- Zengûle, 84 dairenin içinde 42. sıradadır.
- Râhevî, 84 dairenin içinde 65. sıradadır.
- Hüseyinî, 84 dairenin içinde 53. sıradadır.
- Hicâzî, 84 dairenin içinde 54. sıradadır

(Uygun, 2019, ss. 182, 378-379).

Urmevî, ismi verilen 12 meşhur dairenin mülâyimlerden oluştuğunu, geri kalan dairelerin mütenâfir, yani kulağa hoş gelmeyenlerden olup bu nedenle dikkate alınmadığını ifade etmiştir.

Her dairede bulunan 17 ses noktasına “tabakât” dendiğini söyleyip on bir kısmını vermiş, diğerlerini okuyucuya bırakmıştır. Daha sonra edvârın ud üzerinde gösterimini cetvel ile göstermiştir (Uygun, a.g.e., ss. 182-188).

Urmevî, bazı dairelere âvâze dendiğini, bazılarının ise bir isme bile sahip olmadığını (67. devir gibi) söylemiş ve âvâzelerin 6 adet olduğunu söyleyerek aşağıdaki listeyi ve 84 devir içinde kaçınıcı devire karşılık geldiklerini vermiştir:

- Geveşt, 84 daire içinde 71. sıradadır.
- Gerdâniye, 84 daire içinde 46. sıradadır.
- Selmek: Zengûle’dir.

- Nevrûz: Hüseyinî'dir. Ondan YH (Gerdâniye) sesi çıkartılmıştır.
- Mâye: Uyumlu ve düzenli olmayan nağmelerden oluşmuştur.
- Şehnâz: İcrâ sırasında Mâye gibidir (Uygun, a.g.e., s. 190, 380-382; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 9).

Devirlerin ortak sesleri;

Edvârdaki ilk 3 daire olan Uşşak, Nevâ ve Bûselik'i 1. daire olarak ele almak gerekirse, Nevâ'nın 1. sesi olan D (Dügâh) olarak düşünöldüğünde, Nevâ ile Uşşak dairelerinin merkezlerinin aynı yerde uyuşma sağlayacağını; buna benzer şekilde Uşşak dairesinin 1. sesinin Nevâ dairesinin 7. sesi (Râst) olduğunu söyleyerek örneklendirmelerini sürdürmüş ve bu ortak sesleri de bir devir şeması ve bir cetvel üzerinde göstermiştir (Uygun, 2019, ss. 192-199, 385-386).

İntikal konusunda, nağmelerde intikalin tiz, pest veya en pest ve en tiz nağmelerin arasında bulunan herhangi bir sestten başlanacağı, eğer nağmeye en tizden başlanırsa intikalin muhakkak pest kısma doğru, pest taraftan başlanırsa intikalin tiz kısma doğru yöneleceğini, başlangıç eğer arada bulunan bir sestten yapılırsa intikalin her iki yöne de olacağını ifade etmiştir (Arslan, 2007, ss. 90, 369).

Urmevî, devirlerin kapsadığı tabakalar konusunda, devirlerin başlangıç sesinin, istenildiği takdirde başka bir sestten başlatılabileceğini ifade etmiştir. Daha sonra Uşşak üzerinden örnek vererek, B sesinden başlanması durumundaki Uşşak seslerinin B (şûrî), h (kürdî), Z (bûselik), T (sabâ), YB (bayâtî), YD (hüseyinî), YV (evc), YT (nim şehnâz) olacağını söyleyerek örneklendirmiştir. Ardından, bunun gibi "başka konumda olan devirlerin seslerine" "tabâkât" denildiğini ve bu tabakaların kendi döneminde on yedi tane olduğunu ifade etmiş, bunları listeler ve cetveller hâlinde vermiştir. Urmevî on iki devirin her birini on yedi ayrı basamak durumunda olan dörtlülerin başlangıç seslerinden başlayıp aralıklarını değiştirmeksizin vermiştir. Burada (A) sesini başlangıç olarak dörtlüler sıralanmış, tizden peste doğru giden bir yöntemde gerçekleştirilmiştir (Uygun, a.g.e., ss. 200-227, 388). Tez çalışmasının konusuyla ilgili olarak Urmevî'nin Uşşak olarak gösterdiği ve bugün Acemli Râst dizisine denk gelen devrin doğal dizi olması nedeniyle burada Urmevî'nin verdiği

Uşşak devrinin ilk tabakası verilecek olunursa: A-D-Z-H-YA-YD-Yh-YH şeklindedir (Arslan, a.g.e., s. 354; Uygun, a.g.e., s. 204).

Urmevî daha sonra ûd üzerindeki alışılmamış akordlar, usullere ait devirler, nağmelerin etkileri, uygulamaya dair bilgiler vererek, edvârın 633 senesinde yazıldığını bildiren bir ifade ve dualarla edvârı sonlandırmıştır (Arslan, a.g.e., s. 88, 91-95; Uygun, a.g.e., ss. 228-279, 389-420).

3.1.1.2. Urmevî’de perde kullanımı.

Urmevî’nin sesleri göstermek amacıyla kullandığı ebced sistemi, aslında kendisinden önce de kullanılmış olan bir sistemdir. Urmevî’nin kendisinden öncekilerden alıp geliştirdiği bu sistemde bir sekizli on yedi perdeye ayrılmış ve hesaplamalar sonucu bulunan her bir ses, ebced harflerinin kullanıldığı rumuzlarla gösterilmiştir (Uygun, 2019, s. 80). Aşağıdaki tablo Uygun tarafından düzenlenmiş tablodan alıntı olup, değiştirici işaret almayan “doğal sesler” koyu renkle gösterilmiştir.

Tablo 1. Urmevî’de bulunan perdelerin günümüzdeki karşılıkları.

Harf Notası ile (Urmevî’de)	Perde ismi (günümüzdeki karşılığı)
A	Râst
B	Şûrî (Nim Zirgüle)
C	Zengüle
D	Dügâh
H	Kürdî
V	Segâh
Z	Bûselik

H	Çargâh
T	Sabâ
Y	Uzzâl
YA	Nevâ
YB	Bayâtî
YC	Hisâr
YD	Hüseynî
Yh	Acem
YV	Evc
YZ	Mâhûr
YH	Gerdâniye
YT	Nim Şehnâz
K	Şehnâz
KA	Muhayyer
KB	Sünbüle

KC	Tiz Segâh
KD	Tiz Bûselîk
Kh	Tiz Çargâh
KV	Tiz Sabâ
KZ	Tiz Uzzâl
KH	Tiz Nevâ
KT	Tiz Bâyatî
L	Tiz Hisâr
LA	Tiz Hüseynî
LB	Tiz Acem
LC	Tiz Evc
LD	Tiz Mâhûr
Lh	Tiz Gerdâniye

(Arslan, 2007, s. 80; Uygun, 2019, s. 85-86, 298).

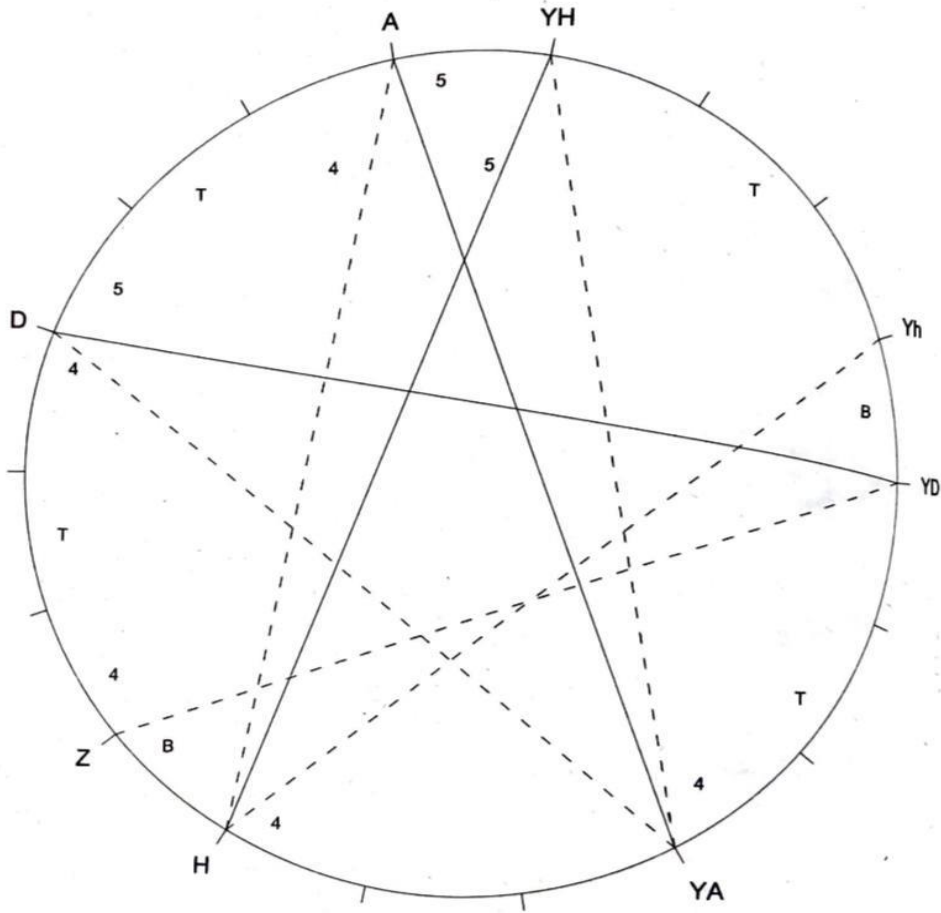
Uygun, ebced harflerinin karşılıklarına yazılan bu perde isimlerinin Urmevî tarafından verilmemiş olduğunu, râst perdesinden başlatılarak yaygın kullanılışa göre kendisi tarafından eklenmiş olduğunu belirtmiştir (Arslan, a.g.e, s. 335; Uygun, a.g.e., s. 300).

Urmevî, ortaya koyduğu dörtlü, beşli ve bunlardan oluşturulan dizilerin tamamını “A” sesinden başlatmıştır. Bununla birlikte “*Kitabü'l-Edvâr*” ın (A) nüshâsı 23. vr. da ûdun akordunu anlatırken eski mûsikî teorisyenlerinin ûdun akordunu, ûdun telleri arasında birer dörtlü aralığı oranları olmak üzere düzenlediklerini söyleyip, daha sonra buna dayanarak teller ile perdelerin isimlerini kullanışlarına göre bir örnek üzerinde açıklayacağını söylemiş, daha sonra A (25b)'deki tabloda ve ardından gelen sayfalarda ezgisel yapıların (makâm, âvâze, şûbe) dizilerini (H) ile başlatmıştır. Yani ûd üzerindeki gösterimlerini (H) harfi üzerinden yapmıştır. Uygun, Urmevî'nin “Uşşak” adı verdiği dizinin “Acemli Rast” dizisi olması nedeniyle ve bu dizinin de XV. asırdan itibaren “makamların anası” olarak görülmesinden dolayı, makam dizilerini ve seyirlerini “râst” perdesini temel aldığını belirterek “A” sesini neden râst'a karşılık gösterdiğini de bu şekilde belirtmiştir. Yukarıda sözü edildiği gibi Urmevî'nin tüm dizilerin gösterimini karar sesine bakmaksızın (A), ûdda ise (H) temel alınarak gösterdiğini açıklayarak, kendi incelemesinde neden dizileri gösterirken (A), ûd üzerinde anlatımlarında (H) sesi üzerinde gösterdiğini açıklamış ve rumuz-perde karşılıkları kısmı bu çalışmaya alınan yukarıdaki karşılaştırmayı vermiştir (Uygun, 2019, ss. 80-81, 84). Urmevî nağmenin tanımını “bir müddet tizlik ve pestlik sınırında duran ve insan tabiatının ondan hoşlandığı sestir” şeklinde vermiştir. “*Şerefîyye*” de nağme için verdiği tarif ise; “tizlik ve pestlik olarak sayısal farklılığı anlaşılabilen ses” şeklindedir. Herhangi bir nağmenin tiz ya da pest olma durumunun başka bir nağmeye göre anlaşılabilceğini ifade etmiştir. Nağmenin özelliklerini; netlik, yumuşaklık, tatlılık, kuvvet ve (dudakların kavuşturularak havanın bir kısmının ağızdan, bir kısmının burundan çıkartılması anlamına gelen) “ğunne” olarak vermiştir. Enstrüman üzerinde düşünülürse, bir telin yarısından işitilen nağmenin, telin bütününden işitilen nağmeye oranla tiz olacağını, yine aynı telin çeyreğinden işitilen nağmenin telin yarısından işitilen nağmeye oranla daha tiz duyulacağını, yine telin çeyreğinden işitilen nağmenin sekizde birinden işitilen nağmeye göre pest duyulacağını söylemiştir. Ek olarak, bahsi edilen dört nağmenin her birinin tek tek benzerleri olduğunu (benzer nağmeleri) ve beste içerisinde bu perdelerden her birinin bir diğerinin yerine kullanılabileceğini ifade etmiştir. Nağmenin tizlik-pestlik sebeplerini enstrüman üzerinde de açıklamıştır. Buna göre pestlik nedenleri telli sazlarda telin boyunun uzunluğu, kalınlığı ve gevşekliği iken,

üflemeli sazlarda enstrümanın delikleri arasında bulunan mesafenin geniş olması, deliklerin ağız kısmına (nefes verilen yer) olan mesafesidir. Tizlik sebepleri ise bunların karşıtıdır: Telin inceliği, gergin olması, kısa olması gibi. Üflemeli sazlar için tizlik sebepleri delikler arasında bulunan mesafenin az olması ve deliklerin ağız kısmına yakın olmasıdır (Arslan, 2007, ss. 49-50, 269-274; Uygun, 2019, ss. 94-98, 285-286).

3.1.1.3. Urmevî’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Urmevî’nin dizilerin hepsini (A) sesiyle başlatıp “*Kitâbü’l-Edvâr*” ın (A) nüshası 23a vr. Numaralı sayfasında ûdun akordu konusunda bilgi verirken eskî müzik teorisyenlerinin ûd tellerini birer dörtlü aralıklarla ayarladıklarını belirtip ud tellerindeki makam, âvâze ve şûbe dizilerini (H) harfi ile başlattığı daha önce belirtilmişti. Nota yazısı kullanarak değiştirici işaretler kullanmaksızın bir dizi yazmak istenildiği zaman, Urmevî’nin “Uşşak” olarak adlandırdığı devirin dizisi alınabilir. Urmevî’nin “Uşşak” olarak adlandırdığı dizi, bugünkü kullanımda Acemli Râst olarak anılan diziyeye karşılık gelmektedir. Urmevî’nin “Râst devri” ise 40. devirde verdiği I. tabaka IV. kısma (Râst cinsi) II. tabaka IV. kısmın (Râst beşlisi) eklenmesiyle oluşan dizi olan Râst dizisidir. Urmevî ûd akordunu ve göçürme işlemlerini bu dizi üzerinde örneklendirerek anlatmıştır. Meşhûr makamlar listesinde ise Râst’ı dördüncü, Uşşak’ı birinci sırada vermiştir. Urmevî’nin “Uşşak dizisi” bir tam dörtlü, iki tanini ve bir bakiyye aralıklarından elde edilen yapıya bir Uşşak 4’lüsü ve bir tanini daha eklenip tamamlanmıştır. Urmevî, bir sekizli, üç tane beşli ve beş tane dörtlü olmak üzere 9 tane uygun oran barındırdığını söylediği bu dizide karar perdesi de belirtmemiştir (Uygun, 2019, s. 83, 182, 327, 351, 378-379). Uşşak dizisinin Urmevî’de karşılığı olan rumuzları: A-D-Z-H-YA-YD-Yh-YH şeklindedir (Arslan, 2007, s. 354; Uygun, 2019, s. 204).



Şekil 1. Urmevî'de Uşşak daresi (Uygun, 2019, s. 142).

3.1.2. Sistemci Okul'da doğal perde sistemi kullanımı.

Kutbuddîn Mahmud Şirâzî, çalışma içerisinde alt başlıklarda “Kutbuddîn Şirâzî, metin içlerinde ise kısaca Şirâzî olarak anılacaktır.

3.1.2.1. Kutbuddîn Mahmud Şirâzî'de doğal perde sisteminin kullanımı.

Şirâzî, mûsikînin ilmî oluşum sürecinin (X-XIII. asırlar) ardından gelişmiş bir yaklaşım olan sistemci okul ve ilim erbâbı döneminin (XIII-XV. asırlar), sistemci okulun kurucusu Urmevî'den sonra gelen temsilcilerinden birisidir. Çok yönlü bir bilim adamı olup, birçok bilim dalına vakıf olması, öğrencileri tarafından “allâme” olarak çağrılmasına neden olmuştur Bu bilgilerin ışığında Şirâzî'nin, eser içerisinde zaman zaman “Sahibü'l Edvâr” ifadesi ile Urmevî'ye ve dolayısı ile Urmevî'nin yazdığı “Kitabü'l-Edvâr” a; “Sahibü's Şerefiyye” ifadesiyle ise, yine Urmevî'nin bir

diğer eseri olan “*Şerefiyye*” ye yaptığı âtıflar yolu ile Urmevî’yi sık sık anmış olması, dolaylı olarak, eserinin mûsikî kısmını yazarken en çok faydalandığı teorisyenin Urmevî olduğunu işaret etmektedir. Şirâzî’nin Urmevî’den sonra sistemci okulu devam ettirmesinden kaynaklı bir durum olarak, “Urmevî’nin şârihi” şeklinde anılmasına neden olmuştur. Şirâzî’nin sadece eser şerh eden bir şârih olmadığı, mûsikîye kendisinin katkısı olan özgün yenilikler kazandıran bir ilim insanı olduğu bilinmektedir. Nitekim Dinç, Şirâzî ile ilgili yazdığı tez çalışmasında, Şirâzî’nin eserini incelediğini, eserin Urmevî’nin eserleri (özellikle “*Şerefiyye*”) ile, konu başlıklarından başlamak üzere epey benzerliği bulunduğunu, lakin Şirâzî’nin eserinin Urmevî’nin eserlerinin şerhi olmadığını, yaptığı incelemeler sonucu Şirâzî tarafından yapılmış olduğunu gördüğü özgün yenilikleri ve konuları ele alışındaki tarzı bakımından da farkları olduğunu belirtmiştir. Öncelikle, kendisini nazârî oluşum sürecinin diğer üyelerinden ayıran en ayırt edici yanı, cinslerden oluşturulan dizilimlerin daireler içinde ifade edilmeye başlanması (edvâr geleneği) ile, bu dizilerin birbirleri arasında var olan ilişkilerin Şirâzî tarafından farklı bir görüşle yorumlanmasıdır. Ayrıca bazı hususlarda Şirâzî, İbn-i Sinâ, Farâbî ve Urmevî’nin eserlerini kaynak olarak kullanma, onların da kanaatlerine yer verip, bu kanaatlere eleştirel cevaplar verme, birbirleri ile karşılaştırma yapma gibi yöntemler izlemiştir (Dinç, 2021, s. 17, 22; 30-41; Dinç ve Çakır, 2022, s. 250). Dinç, Şirâzî’nin Tûsî’den de (ismini açık açık kullanmamış olsa da) faydalandığını ifade etmektedir. Zira Tûsî hem Şirâzî’ye astronomi ve felsefe alanlarında hocalık etmiş, hem de Urmevî’nin “*Kitâb’ül-Edvârı*”nın yazılmasını tavsiye etmiş bir kişiliktir ve bunların sonucu olarak eserde izleri muhakkak olmalıdır (Dinç, 2021, s. 31). Şirâzî’nin mûsikî ilmini riyazî ilimler kapsamında, amelî ve nazârî musiki olarak iki kısımda incelediği eseri “*Dürretü’t Tâc li Gurrati’t-Dibâc*” isminde eseri, Merâgî’nin “*Şerh’ül-Edvâr*” da verdiği bilgiye göre Hükümdar Debbâc’ın isteği üzerine yazılan bir eser olduğu için, eserin günümüzde yanlış olarak kullanılan isminin değiştirilerek, anlamı olan “Hükümdar Debbâc’a Tâcın İncisi”ni kazandıracak şekilde, “dibâc” olan kısmının “Debbâc” olarak yazılması konusunda Dinç ve Çakır, uyarıda bulunmuşlardır (Dinç, 2021, s. 196; Dinç ve Çakır, 2022, s. 253, 259). Eser, çalışma içerisinde bundan sonra günümüzde de kullanıldığı şekilde “*Dürretü’t Tâc*” olarak kısaltılmış biçimiyle anılacaktır. Eserde mûsikînin dışında, mantık, felsefe, pozitif ilimler ile

geometri, astronomi, aritmetik ve dini ilimlerle ilgili yazılar mevcuttur (Şerbetçi, 2002, s. 487-489). Klasik Farsça'nın Derî (Farsî) lehçesiyle yazılmış (ismi ve mûsikî terimleri Arapça) ansiklopedik nitelikte bir eserdir. Şirâzî, mûsikîye, eserin dördüncü bölümünü ayırmıştır (Dinç, 2021. ss. 1, 25; Dinç ve Çakır, 2022, s. 258; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 10; Şerbetçi, 2002, ss. 487-489). Genel bilgiler başlığı altında Şirâzî'nin mûsikî nazariyatına katkıları kısaca ele alınacak, çalışmanın konusu ile doğrudan ilişkisi olan bilgilere ilgili başlık altında tekrar açıklama yapılacaktır. Bu bilgiler doğrultusunda, Şirâzî'nin mûsikîye ve mûsikî nazariyatına yaptığı katkıların ve getirdiği yeniliklerin şu şekilde özetlenmesi mümkündür:

- Kavramlar, terimler türetmek ve bunları izah etmek,
- Yeni aralıklardan söz ederek, bunları çizimleriyle birlikte göstermek,
- İlk kez görülen cinslere, dörtlülere ve beşlilere yer vermek
- Dizileri yeni yöntemler kullanarak oluşturmak,
- Makamsal oluşum ve usûl konularında özgün yapılar kullanmak,
- Bazı hususlarda meselelere pedagojik bir yaklaşım göstermek,
- Beste yapımında, nota yazımında, Batı'da yüzlerce asır önce, tevcîd ilmini mûsikîye uygulamak suretiyle, nüans işaretleri kullanmak,
- “Tazyik” olarak isimlendirdiği şan tekniğini, Batı'da tanımlanmasından asırlar öncesinde ilk açıklayan kişi olmak,
- “Cem” ler ve perde konusunda farklı tanımlamalar yapmak, cem-i kâmil, perde, daire, şedd, kemençe, nakra gibi terimlere yeni anlamlar yüklemek
- Mürekkebe makam denemesini ilk kez yapan kişi olmak,
- “Makam” terimini günümüzdeki anlam karşılığı ile olmasa dahi, aksi yeni ortaya çıkacak bilgi ve belgelerle ispatlanmadıkça, ilk kez kullanan kişi olmak (Dinç, 2021, s. 2, 176, 191, 194).

3.1.2.1.1. Kutbuddin Mahmud Şirâzî'de makam yapıları.

Kutbuddin Mahmud Şirâzî'nin cem'ler ve devirler konularını ele alışı.

Oranları belli olan nağmelerin bir araya gelmesiyle oluşan büyük ve orta aralıklara “(eb'ad)”; bu aralıklar eğer bir oktavdan daha az ise “cem'-i nâkıs”, bir dörtlü+ “bir beşliden oluşuyorsa “devir”, bir oktav+ bir dörtlüden oluşuyorsa “cem'-i kâmil”

adlarını alır. Şîrâzî, burada, devir olgusunu cem’-i tam (tam dizi) terimine başvurmadan ifade etmiştir. Şîrâzî’ye göre, bir dizi bir oktavdan daha az bir aralığa sahip olduğunda cem’-i nâkıs olabiliyorsa, aynı zamanda bir oktavlık bir aralığa sahip olan bir dizi de buna göre tam bir dizi olarak kabul edilebilir demektir. Bu şekilde olan bir diziye ise, “cem’-i tam” adının verildiği görülmüştür. Devirlerin nasıl diziler olduğunu doğrudan ifade etmemekle birlikte, Şîrâzî, bir oktav oluşurken iki cins ve bir Tanini aralığının birleşmesiyle oluşan yapıya devir dendiği belirtmiştir. Bir oktavlık dizilerin yanlarına “cem’i zül’l-küll” notları düşerek, dolaylı olarak bir oktavlık dizilerin karşılığının “cem’i zül’l-küll” olduğunun anlaşılmasını sağlamıştır. Şîrâzî, devirlerin meydana gelmesinde asıl olanın zül’l-küll olan oktav aralığının oluşması olduğunu birden fazla kısımda söylemiştir. İki oktavlık bir aralığın karşılığı, Şîrâzî’de “etemm-i cümû” dur. Anlamı “cemlerin en mükemmeli/en tam olanı” dır. Ayrıca Şîrâzî’nin “züll küll merrateyn” terimini de iki oktavlık aralık için kullandığı görülmüştür, Şîrâzî, “etemm-i cümû” dediği iki oktavlık aralığın seslerinin insan sesi tarafından çıkartılamayacağını belirtmiştir (Çakır, 2014, s. 77, 94; Dinç, 2021, s. 12, 118, 182-186, 200-209). “*Dürretü’t-Tâc*” da on dokuz tane devir ve üç tâne “cem’-i kâmil örneği bulunmaktadır. Bunların içinden on tane devrin (makam dizisi) farklı isimlerle anılan karşılıkları günümüzde de kullanılmaktadır. Bununla birlikte bu dizilerden olan Hicâz, Büzürg (ikinci ve üçüncü şekil dizileri), Zengûle, Hisâr veya Isfahanek, ayrı bir isim vermeyerek “15. Devir” diye andığı dizi, ilk kez Şîrâzî tarafından tertip edilen yapılardır. (Dinç ve Çakır, 2022, s. 259). “Cem’i-Kâmil” olarak tanımladığı bir oktav+ bir dörtlü aralığı, diğer teorisyenlerde yalnızca “büyük aralıklar olarak görünmektedir. Diğer teorisyenlerde iki oktav aralığının karşılığı olarak (iki oktav aralığına Şîrâzî’nin “etemm-i cümû” veya “zü’ll küll merrateyn” dediği yukarıda eklenmiştir) tanımlanan “cem’-i kâmil” ise, Şîrâzî’de farklı bir oluşuma karşılık gelmektedir. (Dinç ve Çakır, 2022, ss. 259-265). İlk örnekleri Şîrâzî’de bulunan cem’i kâmiller ve (mevcut ise) günümüz AEU sistemindeki karşılıkları aşağıda tablo halinde verilmiştir:

Şîrâzî’de	AEU sisteminde
Nühüft-ü Kâmil	(Hicâz 4’lüsü+ Râst 5’lisi) Hicâz makamı dizisinin tiz bölgeden tekrar Hicâz dörtlüsü olarak

Büzürg-ü Kâmil	genişlemiş hâli Günümüzde kullanılan bir makam dizisine sahip değil
Bûselik-i Kâmil	Günümüzde kullanılmamaktadır.

(Çakır, 2014, ss. 92-95).

Şirâzî’de	Tablo 3. Şirâzî’de bulunan devirler ve AEU sistemindeki karşılıkları. AEU sisteminde
Uşşak	Kürdîli Çargâh
Bûselik	Karşılığı bulunmamaktadır.
Nevâ	Bûselik veya Nihavend
Râst	Günümüzde kullanılan bir makam dizisine ait değil
Irâk	1.dizinin karşılığı yok. 2. Dizi bir oktavda 9 ses içerdiği için makam dizisi olma özelliğine sahip değil
Hicâz (Şirâzî’nin ilk kez “h” aralığı /artık ikili aralığı kullanan kişi olmasına yol açan dizi)	Karcığâr makamı dizisi
Hüseyinî	Uşşak makamı dizisi
Gerdaniya	1.dizisi Râst makamı dizisine karşılık gelmektedir. Diğer 4 dizisinin günümüzde karşılığı yok
Büzürg	1.dizi; 1 oktavda 9; 2. dizi bir oktavda 10 ses içerdiği için dizi olma özelliğine sahip değil. 3. dizisi; Zirgüleli Hicâz makamı dizisine benzemektedir.
Zengüle	Karşılığı bulunmamaktadır.
Hisâr	Bir oktavda 9 ses ve 8 aralık içerdiği için makam olma özelliğine sahip değil
Hisâr veya Isfahanek	Bir oktavda 9 ses içerdiği için makam olma özelliğine sahip değil
Muhayyer-i Hüseyinî	1.hem Hüseyinî, hem de Muhayyer (Hüseyinî’nin inici şekli olarak) makamları dizileri.2. dizisi; (“Muhayyer Zirkeş” adıyla andığı dizi) karşılığı bulunmamaktadır.
Nühüft-ü Hicâz	Hicâz makamı dizisine oldukça benzemektedir.
Meşhur olmayan Gerdâniya	Nikriz makamı dizisine oldukça benzemektedir.

16.devir/meşhur olmayan/isimsiz	Basit Suzinâk makamı dizisine oldukça benzetilmektedir.
17. devir /meşhur olmayan/isimsiz	Kürdî Makamı dizisinin muadilidir.
Isfahan	Bir oktav içerisinde 9 ses ve 8 aralık içerdiği için makam olma niteliğine sahip değil
“Hüseynî'nin bir başka türü” (Uşşak 4'lüsü+ Hüseynî 5'lisi)	Karşılığı bulunmamaktadır.

(Çakır, 2014, ss. 78-92).

Yukarıdaki dizilerden Hicâz, Büzürg'ün 2. ve 3. şekli, Zengüle, Hisâr, Hisâr veya Isfahanek adını verdiği dizi, 15. devrin dizileri ilk kez Şirâzî tarafından kullanılmış olan dizilerdir. Hicâz ve üçüncü Büzürg dizileri hariç diğer dizilerin günümüzde muadilleri yoktur (Çakır, a.g.m., s. 95; Dinç, 2021, s.175; Dinç ve Çakır, 2022, s. 259).

Kutbuddin Mahmud Şirâzî'de aralıklar konusu.

Fers/Fars Vustası

Urmevî ilk kez İbn Zeyle'nin kullandığı bir metodu temel alarak ebced hesabı kullanmak suretiyle, her bir aralığa harflerin sırasını değil, rakamsal sıra karşılıklarını vermiştir. Şirâzî'de Urmevî'nin kullandığı yöntemle aynı yöntemi benimsemiş, Araplar'ın mûsikîsine giren Farisî yöntemi kullanmıştır. Bu durumun ise, perdelerin dizi içindeki kullanım yerlerine verilen adlar hususunda günümüzde dahi etkisini göstermekte olduğu düşünülmektedir (Dinç, a.g.e., s. 32) Dinç'in Çakır'la birlikte yazdığı makale çalışmasında ise; birçok konuda Urmevî'nin takipçisi olmasına karşın, Şirâzî'nin mücenneb aralığı konusunda tercih farklılığı gözeterek Urmevî'nin (ve Şirâzî'nin kendisinin ardından gelecek olan nazariyecilerin) kullandığı zelzel vustası (Vasat-i Zelzel) yerine, kendi zamanında daha fazla tercih edildiğini ileri sürdüğü “fers vustası” nı kullandığı söylemektedir (Dinç ve Çakır, 2022, s. 261).

“h” aralığı;

Şirâzî, dörtlüler konusunda ilk kez kendisi tarafından ortaya konulan, günümüzde kullanılan sistemde “A-12 aralığı” olarak karşılık bulan “h” aralığını kullanarak Hicâz dörtlüsünü elde etmiştir. Bu aralık teknik olarak bir taniniye (T) bir bakıyye (B) aralığının eklenmesinden meydana gelmiştir (Dinç, 2021, s. 150, 157, 198; Dinç ve Çakır, 2022, ss. 260-261; Çakır, 2014, s. 75, 82, 94).

“V” aralığı;

Şirâzî, Mâye cinsinde (beşliler arasında) “V” rumuzu ile bir aralık daha vermiştir. Bu aralık da ilk kez Şirâzî’de görülen aralıklardan birisidir. Bu aralığın günümüzdeki koma değeri karşılığı 14-17 komadır. Aralık, günümüzde kullanılmadığı gibi, Şirâzî’nin kendisinin de Mâye dışında bir yerde kullanmadığı bir aralıktır (Dinç, a.g.e., s. 159; Dinç ve Çakır, 2022, s. 261).

Dörtlüler, beşliler ve diğer hususları ile aralık konusu;

Şirâzî, dizileri oluşturduğu esnada dörtlüleri, beşlileri ve diğer aralıkları kullandığı ve pek çok yönden Urmevî’yi izlediği anlaşılmaktadır. Urmevî, Merâgî ve Ladikli, dörtlüleri pest tarafta gösterirken beşlileri tiz tarafta göstermişlerdir. Şirâzî ele aldığı tüm aralıkları (H aralığından başlatan Alişah bin Hacı Büke’den farklı olarak) A perdesinden başlatmıştır. Şirâzî’de ve Urmevî’de bulunan dörtlüler şu şekildedir:

Dörtlü aralıklar

Uşşak, Bûselik, Nevâ, Râst, Nevrûz, Rûy-i Irâk, Hicâz.

Urmevî’de bulunan dörtlüler: Uşşak, Nevâ, Bûselik, Râst, Nevrûz, Irâk (Dinç, 2021, ss. 90-91)

Urmevî, Şirvânî, Merâgî, Ladikli gibi teorisyenler beşlileri “bir sekizliyi tamamlayan unsur olarak görmüş, “H” perdesinden başlatmışlardır. Şirâzî burada farklı bir aralık oluşturma yolu izlemiş, dörtlülere yapılan ekleme ve değişikliklerle bu hususu açıklamıştır. Şirâzî’de tüm beşliler A-YA aralıkları arasında tespit edilmek sureti ile yer almıştır. Ek olarak Urmevî ve diğer teorisyenler bu durumdan dolayı dörtlülere birinci; beşlilere ikinci tabaka demişken, Şirâzî’de bulunan beşli tarifinde bu yönde

bir kullanıma rastlanmamıştır. Aynı zamanda bu tabakalara isim vermeyen Urmevî, Şîrvânî ve Merâgî'nin aksine Alişah bin Hacı Büke ve Şîrâzî isimlendirme yapmayı tercih etmişlerdir.

Tablo 4. Şîrâzî'de bulunan dörtlüler ve güncel karşılıkları.
Şîrâzî'de bulunan dörtlüler Güncel karşılıkları

Uşşak dörtlüsü	Çargâh
Bûselik dörtlüsü	Kürdî
Nevâ dörtlüsü	Bûselik
Râst dörtlüsü	Râst
Nevrûz dörtlüsü	Uşşak
Rûy-i Irâk ile Hicâz	Hicâz
Isfahan	Uşşak 4'lüsünün sonundaki T aralığının C ve B'ye bölünmüş şekli (Dinç, 2021, s. 93).

Tablo 5.Şîrâzî'de bulunan beşlilerin günümüzdeki karşılıkları.
Şîrâzî'de bulunan beşliler Günümüzdeki karşılıkları

Uşşak beşlisi	Çargâh beşlisi
Bûselik beşlisi	Kürdî beşlisi
Râst beşlisi	Râst beşlisi
Irâk beşlisi	Irâk beşlisi
Nirîz beşlisi	Nikriz beşlisi
Hüseynî beşlisi	Hüseynî beşlisi

(Dinç, a.g.e., s. 97).

Aynı şekilde Irâk'a Hicâz beşlisi denebileceği gibi, T T C C aralıklarından oluşan isimsiz beşli de günümüzde Pençgâh beşlisiyle uyum göstermektedir (Dinç, a.g.e., s. 97).

Mürekkebe Makam Denemesi;

Şîrâzî'nin mûsikî nazariyatına yaptığı özgün bir katkısı da ilk kez mürekkebe makam benzeri bir yapıyı denemiş olmasıdır. Şîrâzî bu denemeyi, “Büzürg-i Kâmil” olarak adlandırdığı dizide gerçekleştirmiştir. Şîrâzî, bu diziyi oluştururken Büzürg'ün 2. dizisi olan on perdeli devire, tiz bölgeden bir Hicâz dörtlüsü eklemek sureti ile bu yapıyı oluşturmuştur. Gerek genişlemenin asimetrik olması gerekse ortaya çıkan yeni dizinin, mevcut dizinin yapısına farklı bir dizinin eklenmesiyle oluşmasından dolayı, her ne kadar günümüzde makamsal bir karşılığı olmasa da mürekkebe makam yapısının ilk örneğini teşkil ettiğini söylemek mümkündür (Dinç, 2021, s. 162; Dinç ve Çakır, 2022, s. 260; Çakır, 2014, s. 75).

Dizileri verilen makamlar;

- Bûselîk,
- Büzürg,
- Büzürg-i Kâmil,
- Gerdânîye Nirizî,
- Hicâz,
- Hisâr,
- Hüseyinî,
- Irâk,
- Isfahan,
- Kûçek-i Tamâm,
- Muhayyer Zirkeş,
- Nühüft-i Hicâzî,
- Nühüft-i Kâmil,
- Rehâvi-yi Tamâm,
- Rakbî,
- Selmek,
- Zengûle

(Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 11).

Şîrâzî, şûbe ve âvâzelerin isimlere sahip olduğunu belirtmişse dahî, yapılarının nasıl olduğuna dair bir bilgi vermemiştir (Dinç, 2021, s. 125).

Âvâzeler;

Oya Levendoğlu Yılmaz (2002, s. 11)'de Şîrâzî'de bulunan âvâzeleri; Gerdaniye, Isfahanek, Muhayyer, Muhayyer Hüseyinî, Nevruz şeklinde sıralamıştır. Sema Dinç (2021, s. 123)'te, Levendoğlu Yılmaz'ın verdiği listede bulunan Muhayyer Hüseyinî'ye, Şîrâzî'nin çalışmasında rastlamadığını, ayrıca, Hüseyinî beşlisi ve Hisâr beşlisinin de âvâzelerden sayılmış olmasının Şîrâzî tarafından eleştirildiğini belirtmiştir.

Şîrâzî'ye göre dizilerden sayılan âvâzeler;

- Gerdânîye,
- Nevruz,
- Muhayyer ve
- Isfahanek'tir

(Dinç, a.g.e., s. 122).

Şîrâzî, âvâzeler konusunda ayrıca, her âvâze ve terkibe özel olarak perde denilemiyor olsa da perde denildiği zaman âvâze ve terkîblerin de bu kapsama alınabileceğini söyleyerek, perde kavramına günümüzdeki kullanılışından farklı bir anlam da yüklemiş olmaktadır (Dinç, a.g.e., s. 123). Şîrâzî perde/âvâze isimlendirmesi konusunda “Şerefiyye” de Urmevî'nin bazı nağmeleri aynı isimlerle kullandığını ve bunun açıklanması gerektiğine vurgu yapmış, onun hem Râst dördlüsü hem de Râst devri için “Râst” ismini ortak olarak kullandığını belirtmiştir.

- Şîrâzî'nin söylediğine göre Urmevî, metnin devamında da Zengûle devrine de sadece Zengûle denilebileceğini, buna benzer diğer devirlerde de bu şekilde bir adlandırmanın sakıncalı olmayacağını belirtmiştir (Dinç, a.g.e., s. 123).

Şûbeler konusunda: “Şûbe, amel erbabının nezdinde en meşhur olanlarıyla dokuz tanedir” demiştir.

Şîrâzî'nin isimlerini verdiği şûbeleri;

- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh,
- Pençgâh,
- Zâvlî,
- Rûy-i Irâk,
- Müberkâ,
- Mâye,
- Şehnaz

(Dinç, 2021, s. 124, 286; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 10) olarak belirttikten sonra, Şîrâzî'nin şûbeler konusunda söylediklerine yer vermek gerekmektedir. Öncelikle Şîrâzî'nin şûbe için verdiği tanıma yer verilecek olunursa, Şîrâzî'de şûbenin tanımı; “tümevarım yoluyla perdelerin nağmelerinin kendine ait yönüyle intikalinin hey'etidir (suretidir)” şeklindedir (Dinç, a.g.e., s. 124). Şîrâzî'de şûbelerle diziler ilişki içerisindeyler. Şîrâzî'ye göre bu sayede lahn güzelleşmektedir (Dinç, a.g.e., ss. 124-125). Şîrâzî, 20. cetvelde şûbeler ve dizilerin arasındaki münasebeti izah etmiştir. Onun, dizinin başlangıç ve son sesi olarak belirttiği perde, günümüzde “karar sesi” kavramının karşılığı olarak yer bulmaktadır. Söz konusu cetvelde, Şîrâzî, karar perdesi düğâh olanları göstermiştir. Bu diziler Dügâh, Hicâz, Hicâz-ı Vasat vb. dir. Şîrâzî, perdeler arasındaki ilişkiler konusunu anlatırken, meşhur makamlar konusuna da değinmiştir. Bu konu, ilgili başlık kapsamında ele alınacaktır (Dinç, a.g.e., s. 125). Şîrâzî, şûbeleri dizilim itibari ile de sınıflandırmıştır. Buna göre başlangıcı Dügâh, ortası Büzürg, sonu Râhevî olan makamlar; Dügâh ve Râhevî makamlarıdır. Başlangıcı Zengûle sonu Râhevî olan makam; Hümâyûn'dur (Dinç, a.g.e., s. 125, 290). Şîrâzî ayrıca makamları tek merkezden uyumlu ve iki merkezden uyumlu makamlar olarak sınıflandırmıştır (Dinç, a.g.e., ss. 125-126, 183). Lakin bu konunun detaylarına da tez konusunun kapsamının dışına çıkmamak adına yer verilmeyecektir. Bu konuda iki merkez arasında bir ilişkinin bulunduğundan bahsedip bu aralığa “mevzû'aralık” demiş olduğu; bu aralık, yani belirli ölçülerdeki bahsedilen aralık mevcut olduğu dizi ve şûbelerin her ikisinin de ya pest, ya da tiz

tarafli bir bağlantısının olacağından bahsetmiş olmasının bilinmesi yeterli olacaktır (Dinç, a.g.e., s. 183).

Meşhûr Makamlar;

Kendisinden öncekilerde geçtiği tespit edilene kadar, günümüzde var olan bilgilerle bilinen bir gerçek, şirâzi'nin makam terimini, günümüzdeki anlamı ile olmasa da ilk kez kullanan teorisyen olduğudur (Dinç, a.g.e., s. 13, 200; Dinç ve Çakır, 2022, s. 261-265). Bu noktada, kavramsal olarak göz önünde bulundurulması gereken bir konu vardır; Edvâr-ı Meşhûre olarak bilinen ve ilk kez Urnevî tarafından tanıtılan on iki makamı ifade etmek amacıyla şirâzi tarafından ilk kez kullanılmıştır. şirâzi'den sonraki nazari eserlerde bu ifadenin kullanımı edvâr kelimesinden bağımsızlaşarak "makam-ı meşhûr" olarak kullanılmıştır (Dinç, 2021, ss. 13-14) Yukarıda şirâzi'nin perdeler arasındaki münasebeti ağıkladığı kısımda meşhûr makamlarla ilgili ifadelerin bulunduğundan, bu ifadeye ilgili başlıkta yer verileceğinden söz edilmişti: şirâzi perdeler arasındaki ilişkiyi açıklarken meşhur makamların kendi döneminde kullanılan perdeler, âvâzeler ve şûbelerle sınırlı olduğundan söz etmiştir. Makam kavramını bu ifadeye dayanarak ilk kullananın şirâzi olduğunu (Dinç, a.g.e., ss. 125, 180, 200) belirtmiştir.

Terkîbler konusunda;

şirâzi, şûbelerden söz ettiği bölümde terkîbleri de anlatmış, bunların farklı bir yapı olduğunu ağıklamış, bu açıklamalarını da örneklendirmiştir. şirâzi tarafından terkîb sınıfında sayılan diziler: Isfahan, Büzürg'ün mürekkebi olan Büzürg devrinin ikinci şekli ve Hicâz ve Büzürg'ün mürekkebi olan Büzürg devrinin üçüncü şekli olan dizisidir (Dinç, a.g.e., s. 122).

şirâzi, âvâze, şûbe ve terkîb yerine perde kavramının konulamayacağını, zira perdenin şerif bir aralığı içine alan sıralı nağmeler dizisi olması gerektiğini söylemiştir. Bununla birlikte, tümdengelim ve istisnai hallerin mevcudundan dolayı âvâz ve terkibe perde denilmesinin de olanaklı duruma geldiğini izah etmiştir. Çeşitli örneklerle, bu duruma açıklık getirmiştir. Sonuç olarak âvâze ve terkibin de duruma göre perdeler kapsamında ele alınabilir olduğunun bilgisi verilmiştir (Dinç, a.g.e., s.

123). Konuya dair ayrıntılara tez çalışmasının kapsamını aşacağı için yer verilmeyecektir. Şîrâzî yukarıda söz edilen yirminci cetvelde yer verdiği makamların şûbelerin ve terkîblerin kendi zamanında en çok kullanılanlar olduğunu söylemiştir. Cetvel anlatımı, Şîrâzî’ye ait, özgün bir özelliğe sahiptir. Müşterek sesler açıklanmış, lakin nazarî yapıların (şûbe, âvâze, perde) birbirleri ile olan münasebetleri ele alınmamıştır. Bu da “*Dürretü’t Tâc*” ın klasik edvârlara göre bir farklı bir özelliğidir (Dinç, a.g.e., s. 126).

Şedd hususunda;

Şîrâzî, şedd kavramının hem göçürme anlamına geldiğini hem de daire gibi bahrî dizilerin hepsine birden şedd veya daire ismi verildiğini belirtmiştir. Bu tür bir kullanım alanıyla daha önceki çalışmalarda karşılaşılmamıştır. Ayrıca, yine bu konuda, birbirleri ile ilişkili olarak bir dizinin iki oktavlık dizilerde iki oranını veren çeşitlerinin toplamına “envâ” denilmesi de yine Şîrâzî’ye özgü, yeni bir durumdur (Dinç, 2021, ss. 183-186). Göçürme konusunda ise; Şîrâzî, her devri oluşturan on yedi farklı konumda bulunan perde olduğunu, devrin başlangıç perdesi olan ilk perde hangisi ise, dizinin aralıklarının korunması koşuluyla, dizinin başka bir perdeye taşınma olasılığının bulunduğunu söylemiştir. Bu konudaki örneklendirmeleri ise Uşşak dizisinin üzerinden yapmıştır (Dinç, a.g.e., s. 118).

3.1.2.1.2. Kutbuddin Mahmud Şîrâzî’de perde kullanımı.

Şîrâzî teldeki büyük aralıkların sekâleti (pestlik), küçük aralıkların ise hiddeti (tizlik) oluşturacağını ifade etmiştir. Pestlikte en uç noktaya ulaşabilmek için, yani en pest sesi elde edebilmek için mutlak (baskısız/açık) telin titreşiminin yeterli/gerekli olduğunu belirtmiştir. Tiz tarafta en uç noktaya, yani en tiz sese ulaşabilmek için ise telin en kısa, hareket edemeyecek kadar ki hâlinin düşünülmesi gerektiğini ifade etmiştir. Dolayısıyla iki aralık arasında bulunan en küçük oran en kalın veya en ince yöne gidilerek en kısa telin olduğu noktadan alındığı zaman teldeki mesafenin az olacağından dolayı bu aralıkların anlaşılmasının olası olduğunu, çok iyi müzisyenlerin dâhi bu farkı idrak edemeyebileceklerini ifade etmiştir (Dinç, a.g.e., ss. 230-233). Makam yapıları başlığı altında Şîrâzî’nin ele aldığı tüm aralıkları A perdesinden başlattığını, Alişah bin Hacı Büke’nin ise “H” perdesinden başlattığını

söylendiğini hatırlamak uygun olacaktır. Şîrâzî'nin günümüzde “karar sesi” ismi ve işleviyle anılmakta ve kullanılmakta olan perdeye benzeyen bir perdeyi tanımladığı da gözlenmiştir. Bu tanımlama uyarınca, bütün hallerde devir tabakalarının ilk başladığı ses hangi perdeyse sona ereceği (bitiş) sesinin de o ses olacağı yönündedir (Dinç, 2021, s. 118). Burada unutulmaması gereken nokta günümüzde kullanılan tüm makamların (örneğin Bayâtî, Muhayyer, Mahûr) gibi, seyrinin başladığı perdede bitmediği olabilir. Yine de Şîrâzî'nin, bu türden bir ifade ile karar sesi kavramının olduğu kadar, başlangıç ve son ses ifadeleri ile de seyir olgusunun da dönemine göre ilk izlerini taşıyan öngörülü bir teorisyen olduğu çıkartılabilir. “Perde” kavramı ise, Şîrâzî’de yeni bir anlam yüklenmiştir. Şîrâzî, bu kavramın herkes tarafından anlaşılmadığını, anlaşılması için dikkatli bir şekilde ele alınması gerekli olduğunu belirtmiştir (Dinç, a.g.e., s. 122). Şîrâzî, bazı diziler üzerinden verdiği örneklerle âvâze, perde, şûbe konularında kavram karmaşasını gidermeye çalışmıştır. Örneğin; Muhayyer ile Gerdâniye ona göre “âvâz” başlığı altındadır (âvâze), yalnız şerîf bir aralığa sahiptir. Bununla birlikte Nevrûz ve Isfahanek içeriklerinde şerîf bir aralık bulundurmamalarından dolayı âvâzedir, “perde” denilemez. Râhevî-i Tamâm ise şerif bir aralık içermemesine rağmen perde sınıfında ele alınacağından dolayı bu durumun istisnası sayılacaktır. Bu gibi hallerden dolayı âvâze ve terkîb de perdeler kapsamında ele alınabilmektedir (Dinç, 2021, s. 123). Şîrâzî, yaşadığı zaman dilimindeki teorisyenlerin perde kullanımlarındaki farklılıklarını çözümlemek amacıyla eserinde bir başlık açmıştır. Şîrâzî, bazı teorisyenlerin dizinin ilk ve son perdelerini, bazılarının dizinin ilk dört sesini, bazılarının da dizinin içindeki perdeleri kullanarak karışık bir nağme icra ettiklerini, yani perde kullanımında icracıya göre bir farklılık olduğunu, bu konuda kendi döneminde sağlanan standart bir uygulama olmadığını belirtmiştir (Dinç, a.g.e., s. 141). Perde ifadesinin kendi döneminde mûsikînin icracı üstatları tarafından tanımlandığını belirtmiştir. Şîrâzî, amelî icra üstatlarının terkîb ve şûbeler hakkında ihtilâfa düştüklerini, bu ihtilâfın epey çok olduğunu belirtmiş, bunların nedenini de bu konuların anlaşılmasındaki zorluğuna bağlamıştır. Ayrıca örfî olarak perdenin bir intikal şekli olarak düşünüldüğünü, belirli bir şekilde olması durumunda, buna “perde” denildiğini söylemiş, bu durumun gerçekliği karşısında icracıların “nasıl olur da nağmelerin merkezleri mefrûdanın merkezleriyle aynı olur?” diye şaşırıldıklarını belirtmiştir. Bunun sebebinin ise

onların “zâtı ve arazlarını birbirinden ayıramamaları” olduğunu, “avâmın manâlardaki ayırıcı kuvveti zayıf” olduğundan hataya daha çok düşmelerinden kaynaklı bir durum olduğunu söylemiştir. Ek olarak bunları ele almanın başka bir zümrenin işi olup, icracılardan bir kısmının bu konunun değişik manâları hakkında bir kuşkuya kapılmaları durumunda, onları bu manâları kullanmaya kalkmadan evvel dikkatlice incelemedikçe muhalif olmamaları hususunda uyarılmış, ardından dizilerin bazılarında âvâz, bazılarında terkîb dendiğini ve bunlara perde adı verilemeyeceğini söylemiştir. Perdenin tanımını; “sıralı nağmelerin sınırlı bir düzen üzerinde olmasıyla beraber şerif bir aralığı içeren dizidir” şeklinde yapmıştır. Şîrâzî'nin bu tanımını ile aslında perde ile dizinin aynı anlama geldiği, ikisinin aynı yapı olduğunu kastettiği anlaşılmaktadır (Dinç, a.g.e., s. 181-182, 284-285).

3.1.2.1.3. Kutbuddin Mahmud Şîrâzî'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Ele aldığı tüm aralıkları “A” perdesinden başlatarak açıklamış olduğu bilgisine dayanarak (bu bilgi, önceki başlıklar kapsamında ele alınmıştır), Şîrâzî'nin nazârî anlayışında ilk perdenin “A” olduğu söylenebilir. Şîrâzî'de ana makam konusuna, belirli, özel bir başlık altında rastlanamamış olsa da göçürme konusunda örneklemeleri Uşşak dizisi üzerinden vermesi, sistemci okulun bir temsilcisi ve Urmevî'nin takipçisi olması, Urmevî'ye karşı çıktığı konular içerisinde ana dizinin bulunmaması bakımından Şîrâzî'de ana dizinin Urmevî'de ki şekli ile Uşşak olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte, bunlar, bizzat Şîrâzî tarafından söylenildiğine ulaşılmış olan bilgiler olmayıp, konu ile ilgili belirtilenler, çıkarıma dayalıdır.

3.1.2.2. Hasan Kâşânî'de doğal perde sistemi kullanımı.

Hasan Kâşânî, çalışmada bundan sonra “Kâşânî” olarak anılacaktır.

Nazârî sistem bakımından Urmevî'nin takipçisi olan, onun kurduğu sistemin etkisi ile yaşadığı dönemin mûsikî anlayışını yansıtan Kâşânî'nin yazmış olduğu “*Kenzü't Tuhaf*” (Hediyeler Hazinesi anlamına gelmektedir) on üçüncü asırda yaşayan Urmevî ile on beşinci asırda yaşayan Merâgî'yi birbirine bağlayan bir yerde olan bir yazarın eseri olarak, bir tür köprü niteliği taşımaktadır. Yazıldığı zamanın mûsikî anlayışı konusunda, dönemin çalgıları ve bunlar hakkında ayrıntılı bilgi ve çizim içeren malumat, yazıldığı dönemde kullanılan mûsikî sistemi, mûsikîde o zamana kadar

kullanılmamış bir yöntem olarak perdelere isim verilmesi, mûsikî-astro­n­omi bağ­lantısı, mûsikînin insan üzerindeki etkileri, müzisyenlere nasihat gibi konularda dönemi hakkında bilgiler sağ­layan, önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Eser, Kâşânî tarafından 1355 yılında, Farsça olarak kaleme alınmıştır ve yazıldığı dönem olan 14. asrın, müzik konusunda yazılmış tek risâlesi olması dolayısıyla, yazıldığı zamanın mûsikî anlayışını aktarması bakımından önem taşımaktadır (Yıldız, 2011b, s. 88, 92, 104). Kâşânî, eserinde, mûsikî terimini etimolojik yönden de ele almış, bu terimin “musî” (güzel ezgi veren) ve “ki” (uyumlu) kelimelerinin bir araya getirilmesi ile oluştuğunu ifade etmiştir. Ayrıca mûsikî de Kâşânî’ye göre iki kısımdan meydana gelmektedir: İlk kısmı nağmelerden oluşan “te’lif”; bir diğer deyişle “kompozisyon” u meydana getiren kısım; ikinci kısım ise söz konusu nağmelerin birbirileri ile olan, kendi aralarındaki uyumdur. Bu kısmın usûl/ikâ kısmı olduğu bilgisi verilmiştir. Yazara göre bu iki kısım (te’lif ve ikâ) birbirine bağlı olan iki ilimdir (Yıldız, 2011a, s. 29; Yıldız, a.g.m., 2011b, s. 94). Ayrıca Kâşânî, her bir sesin sekizlisinde o sesin bir benzeri bulunduğunu da nağmeyi tanımlarken belirtmiştir. “Nağme (nota): bir tek sestir. Üdda açık tel pozisyonunda çıkan ses ya da işaret parmağı pozisyonunda çıkan ses gibi. Notalar sadece tek bir ses çıkarmaya yararlar” ve “nağme, belli bir zamandaki tiz ve pest seslerin birleşiminden ibarettir. Nağme kelimesi, bir başka deyişle, sesin kendinden tize veya peste uzatılmasıdır” dedikten sonra, uzatılmanın kuralının zaman içerisinde doğal bir şekilde yayılması olduğunu ve doğal olarak bu şekilde sevildiğini ifade etmiştir. Nağmenin kendi başına tiz ya da pest olmayacağını, bunun için başka bir sesle kıyas edilmesinin zorunlu olduğunu söylemektedir. Bundan sonra da her nağmenin pestte veya tizde bir benzeri olduğunu söylemektedir. Söz konusu anlatımı üd üzerinden de yapmış, bunu da “bir telin üstüne bastığında çıkan bir nağme, telin açık pozisyonunda çıkan nağmeden tizdir, ancak kıyasla aynıdır. Kompozisyonda bunlar birbirinin yerini tutar” diyerek ifade etmiştir. Buna göre biri ötekine oranla tiz, lakin aslında frekans değeri iki katı olan sesler, kompozisyonda birbirinin yerini tutmaktadırlar. Yazarın bu ifadesi, günümüzdeki kullanılışı ile “oktav” teriminin karşılığıdır. Yazarın oktav ile ilgili bilgileri “izafat” için verdiği tanıma bakılarak, izafat başlığı altında anlattığı görülür. Kâşânî’ye göre izafât: “Bam telinde çalınan pest bir nota ile mesnâ telinde çalınan tiz bir nota arasındaki uyumdur. Yani bu iki nota birbirinin izâfi olmuş olur.

Diğer tellerde de benzer ilişkiler kurulur” şeklindedir (Yıldız, a.g.m, 2011b, s. 95; Yıldız, a.g.e., 2011a, ss. 57-58, 101-111). Kâşânî’nin dönemine ışık tutmasının dışında nazârî bakımdan en büyük katkısı, perde isimlerinin geçtiği, bilinen en eski eser olmasıdır (Yıldız, a.g.e., 2011b, s. 104). Mutlak nağmeyi ise, bir telin açık (baskısız) pozisyondaki verdiği ses olarak tanımlamıştır (Yıldız, 2011a, s. 110).

3.1.2.2.1. Hasan Kâşânî’de makam yapıları.

Kâşânî, devirlerin isimlerini verirken kaynağının Urmevî olduğunu belirtmiştir Kâşânî’nin verdiği tarife göre edvâr, bir notadan başlayıp pestte veya tizdeki oktavına kadar giden sıralı sekiz notadır. Bir sekizli bittiğinde nota yine en başa, yani kendisine dönmüş olur ve dolayısı ile bir daire elde edilmiş olur. Kâşânî’nin isimlerini verdiği on iki devir, şunlardır:

- Uşşak,
- Nevâ,
- Bûselik,
- Râst,
- Irâk,
- Isfahan,
- Zirefkend,
- Büzürg,
- Zengûle,
- Rehâvî,
- Hüseyinî,
- Hicâzî,

Kâşânî, yukarıda ismi geçen devirlerin lezzet verdiğini, bunların dışında kalan devirlerin ise lezzet vermediğini, çünkü uyumsuz olduklarını söylemiştir (Yıldız, 2011a, ss. 46, 107).

Kâşânî’de bulunan altı âvâze ise;

- Geveşt,

- Gerdâniye,
- Nevrûz,
- Mâye,
- Selmek,
- Şehnâz' dır.

Kâşânî, her bir âvâzenin bir diğeri ile birleşmesinden terkîbler oluşacağını söylemiştir. Dokuz tane terkîb ismini;

- Mubarkâ,
- Uzzâl,
- Nühüft-Hicâz,
- Dügâh-ı Hicâz,
- Nevrûz,
- Mâhûr,
- Hisâr,
- Rekbî,
- Zengûle

Şeklinde sayarak, bunların nasıl oluşacağı hakkında kısa kısa tarifler de vermiştir. Bunların dışında, devirlerde isim farklılığı oluşabileceğini, bazı şehirlerde aynı devirlerin farklı isimlerle anılmasının mümkün olduğunu (örneğin İsfahan'da İrâk'a Muhâlif dendiğini, Horasanlılar'ın ise Dügâh'a Sipîhr dedikleri gibi) vurgulamıştır (Yıldız, 2011a, ss. 46-50; 57-58; 107-111). Kâşânî bir de dokuzlu demek olan, “tes” kelimesinin çoğulu olan “tes'at” teriminin tarifini vermiştir. Kâşânî'nin tanımına göre dokuzlu, bir diziye pest veya tiz bölgeden bir dokuzlunun daha ilave edilmesidir (Yıldız, a.g.e., 2011a, s. 58, 111). Kâşânî, tel bölünmeleri konusunda da eskileri takip etmiş, “mutlak veter” denilen, var olduğu kabul edilen/farz edilen açık telin bir taraftaki ucuna (A), diğer taraftaki ucuna (M) demiştir. Tel, klasik kaynak eserlerdeki gibi uzun bir çizgi şeklinde tanımlanmıştır. A, pest taraftaki en uç nokta (yani cânibü'l enf/burun tarafı /taraf-ı eşkâl); M de “Cânibü'l-Muş” (yani eşik tarafı/taraf-ı ehâd/tiz taraf) anlamına gelen harflerin kısaltılmışıdır (A: Enf'in baş harfi olan elif'in, M: Muşt'un baş harfi olan mim'in baş harfi). Kâşânî, bir telden on yedi sesin

elde edilebileceğini belirtmiştir. Kâşânî, mutlak veter denilen farazî tel üzerinde bu işlemleri gerçekleştirdiği/anlattığı zaman perde isimlerini anmamış, perde adlarını, daha sonra, eserin ikinci makalesinin yedinci faslında mürekkebin kısmını anlatırken vermiştir (Yıldız, 2011b, s. 95).

3.1.2.2.2. *Hasan Kâşânî’de perde kullanımı.*

(Hasan Kâşânî’nin, perde adlandırmalarını ilk kez kullanan, bilinen ilk müellif olduğu, perde isimlerini ise mürekkepleri anlattığı, eserinin ikinci makalesinin yedinci kısmında verdiği bu çalışmada bir önceki madde olan “Hasan Kâşânî’de Makam Yapıları” başlığı altında aktarılmıştır). Kâşânî, eserinin mürekkebin makamlarla ilgili kısmında, tele işaret parmağı ile basılınca çıkan sesin düğâh olduğunu ifade etmiştir. Buna bağlı olarak, ilk ses olan A sesi râst kabul edilmelidir. Mutlak (açık) tel pozisyonunda ise bu ses, bam telinden çıkmaktadır (Uygun, 1996, s. 136. dan akt. Yıldız, 2011b, s. 96; Yıldız, a.g.e., 2011a, s. 32). Kâşânî, makamların insan üzerindeki etkilerini anlatırken vakitlere uymak gerektiğini ve perdelerin hangi zamanlarda çalınması gerektiğinin bilgisine sahip olmak gerektiğini söylediğinden, perdenin, Kâşânî’de makam anlamında da kullanıldığı anlaşılmaktadır (Yıldız, a.g.e., 2011a, s. 79, 129; Yıldız, a.g.m., 2011b, s. 101). Kâşânî’nin kullandığı perde isimleri Urmevî’deki şekilleri ile az bir farklılıkla aynıdır. Yıldız, Kâşânî ile ilgili yazdığı yüksek lisans tez çalışmasında (Yıldız, a.g.e., 2011a, ss. 36-37), müellifin bu bilgileri Urmevî’den aktardığı belli olduğu, farklılıkların edisyon kritik sırasında ya da başka bir şekilde bazı kısımların atlanmış veya karışmış olması ihtimalinden kaynaklanmış olabileceğini belirtmiştir.

Tablo 6. Urmevî’de ve Kâşânî’de kullanılan perde rumuzlarının karşılıkları.

Perdenin Urmevî’de ki rumuzu:	Perdenin Kâşânî’deki karşılığı/durumu/rumuzu:
A-Râst	A-Râst.
B-Şûrî	Kâşânî’de yanlış tarif edilmiştir.
C-Zengûle	Kâşânî’de açıklanmamıştır.
D-Düğâhu	D-Düğâh.
H-Kürdî	Kâşânî’de açıklanmamıştır.
V-Segâh	Kâşânî’de “C” rumuzu ile gösterilmiştir.
Z-Bûselik	Kâşânî’de “h” rumuzu ile gösterilmiştir.
H-Çargâh (mutlak telin ¼’ü)	H-Çargâh (mutlak telin ¼’ü)

T-Sabâ	Kâşânî’de açıklanmamıştır.
Y-Uzzâl	Y-Uzzâl
YA-Nevâ (mutlak telin 1/3’ü)	YA-Nevâ (mutlak telin 1/3’ü)
YB-Bayatî	T rumuzu ile geçmektedir.
YC-Hisâr	Bu perde yanlış tarif edilmiştir.
YD-Hüseynî	YD-Hüseynî
Yh-Acem	Yh-Acem
YV-Evc	YV-Evc
YZ-Mahûr	Z rumuzu ile gösterilmiş.

(Yıldız, 2011a, s. 37).

3.1.2.2.3. *Hasan Kâşânî’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.*

Kâşânî’nin perde dizisine A sesi/rumuzu ile başladığı görülmektedir. Perdelerin kullanılışı, on beşinci asırdan önce ve sonra olmak üzere iki şekilde görülmektedir. On beşinci asırdan sonra yegâh perdesi, râst olarak anılmaya başlanmış, Râst dizisi ise ana dizi olarak kabul edilmiş, ancak eski dizi yegâh’tan başlamasına rağmen, daha sonra yegâh’ın üstüne eklenen tam dördlünün ilk perdesi, yani ses sisteminin ilk perdesi olarak râst ismini almıştır. Râst makamı ise on beşinci asırdan beri “ümmü’l makamât” yani “makamların anası” olarak anılmaktadır. Ancak on beşinci asırdan önceki mûsikî düşüncesini ve sistemini etkileyen Urmevî sisteminde “Uşşak” olarak adlandırılan dizi, sonrasının “Acemli Râst” dizisi ile örtüşmektedir. Bu durumda, her iki dönemde de ana dizi olarak Râst dizisinin kabul edilmiş olduğu, yalnız isimlendirmelerin farklı olduğu söylenebilir (Yıldız, a.g.e., 2011a, s. 15). Kâşânî’de ana dizi kullanımı ile ilgili olarak yukarıda aktarılanlar dışında, ana dizinin hangi makam dizisi olduğu hakkında özellikle işaret edilen başka bir açıklamaya rastlanmamıştır.

3.1.2.3. *Abdülkadir Merâğî’de doğal perde sistemi kullanımı.*

Kaynaklarda “Merâğî”, “Maragalı Abdülkadir”, “Abdülkâdir Merâğî”, “Meragalı”, “Hoca Abdülkâdir”, “Hacı Abdülkâdir”, “Abdülkâdir Merâğî” gibi birçok şekilde anılan teorisyenin ismi tez çalışmasında, başlıklar dışında “Merâğî” olarak anılacaktır.

XIV. asrın ortalarında günümüzde İran sınırları içinde bulunan, Güney Azerbaycan’ın Maraga kentinde dünyaya gelmiştir. Doğum tarihi kesin olarak

bilinmemekle birlikte, Bardakçı 1350-1360 yılları arasında doğmuş olabileceğini ifade etmektedir (Bardakçı, 1986, s. 19). Bestecilik, hanendelik nazariyatçılık, yazarlık, luthierlik vasıfları ile, (aynı zamanda, üd ve diğer pek çok sazı çalabildiği de düşünülmektedir) yönleri ile Türk Mûsikîsi'nin önde gelen isimlerindedir. Mûsikîyle ilgili vasıflarının dışında hattatlık, hafızlık, ressamlık ve şairlik yönleri de bulunmaktadır. Mûsikî alanında kendisinde topladığı niteliklerden dolayı, yerli ve yabancı kaynaklar kendisinden söz ederken (Farâbî ve İbn-i Sinâ'dan sonra) “üçüncü üstâd” demişlerdir. Mûsikî konusunda “hoca” dendiği zaman akla gelen ilk isim de Merâgî'dir (Çakır, 1999, ss. 9-10; Elinç, 2005, s. 9; Kamiloğlu, 2007, s. XIX). Yazdığı eserlerin tümü mûsikî ile ilgilidir ve bu eserler de birbirini tamamlayan bir özelliğe sahiptir (Bardakçı, 1986, s. 139; Köprülü, 2018, s. 271; Sezikli, 2007, s. III, 35).

Eserleri: (Genel bilgi vermek açısından eserleri hakkında, gerekmediği takdirde, detaylı bilgi verilmeyecek, yalnızca eserlerinin isimleri verilecektir. Farklı kaynaklarda farklı isimler de tespit edildiği için, farklılık gösterenler ayrıca ele alınacaktır).

- “*Kenzü'l-Elhân*”,
- “*Câmiü'l Elhân*”,
- “*Kitâb-ı Lahniyye*” (“*Lahniyye*”), (farklı eser ismi)
- “*Makâsîdü'l-Elhân*”,
- “*Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr*”,
- “*Fevâid-i Aşere*”,
- “*Mecâlis*”, (farklı eser ismi)

(Köprülü, 2018, s. 270).

- “*Câmiü'l Elhân*”,
- “*Makâsîdü'l-Elhân*”,
- “*Kenzü'l-Elhân*”,
- “*Fevâid-i Aşere*”,
- “*Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr*”,

- “*Zübdetü’l-Edvâr*” (Bardakçı, 1986, ss. 139-149; Çakır, 1999, ss. 9-11; Kamiloğlu, 2007, s. XIX). (Elinç, 2005, s. 9)’da ikinci listeye ek olarak şu eserlerden söz etmektedir.
- “*Telhâs-ı Câmiü’l-Elhân*”, Elinç, kitabın isminin anlamının, “Toplanan nağmelerin kısaltılması” olduğunu ve bizzat Merâgî tarafından hazırlandığını belirtmiştir.
- “*Zikrû’n-Negâm ve Usûlhâ*”, Elinç, kitabın isminin anlamının “Usûl ve Nağmelerin Anlatılması” olduğunu, Merâgî’nin eserlerinden derlenen parçaları içermekte olup, derleyen ve kitaba ismini veren Merâgî’nin olup olmadığı konusunun bilinmediğini ifade etmektedir (Elinç, a.g.e., ss. 6-9; Öztuna, 1988, ss. 58-62).
- Uslu, Merâgî’nin “*Makâsîdü’l-Elhân*” isimli eserinde “*Kenzü’l-Elhân*”la birlikte Köprülü’nün vermiş olduğu eser listesinde yer alan “*Kitâb-ı Lahniyye*” ye de atıfta bulunduğunu ifade etmiştir (Uslu, 2019, ss. 6-7). Ubeydullah Sezikli’nin de ikinci listeye ek olarak *Zikrû’n-Negâm ve Usûlhâ*” yı eklemiş olduğu görülmektedir. Ek bilgi olarak Elinç’in de bahsettiği gibi kitabın Merâgî tarafından hazırlanmış ve/veya isminin Merâgî tarafından verilip verilmediği konusunda kesin bir bilginin olmadığını, lakin Merâgî’nin kendisinin bu eserden hiç söz etmemesinden yola çıkarak Merâgî tarafından yazılmış olma ihtimalinin düşük olduğunu söylemektedir (Sezikli, 2007, s. 44).

Merâgî’nin Türk müziği kuramına kattığı yeniliklerden söz edilecek olunursa:

“Tarh yöntemi” olarak andığı, tel bölünmeleri konusunda perde yerlerini bulma konusunu farklı bir şekilde anlatmıştır.

Urmevî’nin on yedi perdesine bir oktav daha ilave etmiştir.

Kendisinin bulduğu kâseler gibi farklı enstrümanları eserinde anlatmış ve farklı bakış açısına sahip olan bir nazariyeci olduğunu ispatlamıştır.

Türk Mûsikîsi usûllerine kendi bulduğu usûller ile katkıda bulunmuştur.

Urmevî’nin sözünü edip açıklamayı kendisinden sonra gelenlere bıraktığı bir beşliyi ekleyerek daire sayısını Urmevî’nin bıraktığı seksen dördten doksan bire çıkartmıştır.

Usûl ve makam yetkinliğinin üst düzeyde olduğunu ispatlar nitelikte eserleri Türk Mûsikîsi'ne kazandırmıştır (Köprülü, 2018, s. 272).

Merâgî'nin Türk Mûsikîsi'ne kazandırdığı usûller;

- Darb-ı rebî,
- Bağ-ı Devlethâne,
- Darb-ı Fetih,
- Devr-i Şâhî,
- Devr-i Mieteyn,
- Devr-i Kumriyye,
- Devr-i Adl.

(Bardakçı, 1986, ss. 27-40; Çakır, 1999, ss. 9-10; Sezikli, 2007, ss. 26-33, 82-83). Sezikli'de, yukarıdaki listeye ek olarak “Darbü'l Cedid” isimli bir usûl daha bulunurken yukarıdaki listede bulunan “Bağ-ı Devlethâne” Bardakçı'nın verdiği isim olup Sezikli'de ve Çakır'da bu usûle rastlanmamıştır.

Eserlerini, Farsça olarak kaleme almıştır (Bardakçı, 1986, s. 48; Kolukırık, 2012, s. 29). Kitapları içerik ve sıralama yönünden genel olarak temsilcilerinden birisi olduğu Sistemci Okul'un diğer edvârları gibidir. Bununla birlikte, diğerlerinden farklılaştığı noktalar da vardır. Örneğin, kendisinden önceki teorisyenlerin görüşlerine de yer vermiş, bu görüşlerin içinden katılmadıkları çıkarsa, neden katılmadığını da ekleyerek açıklamıştır. Yazdığı eserlerde bazı kişileri eleştirmiş, bazılarını övmüş, o dönemlerden kalma temel kaynak olması bakımından nazariyat dışı bilgilere ve anılara da yer vermiştir. Özellikle mûsikî tarihi açısından bu nazariyat dışı bilgilere yer vermiş olması bakımından eserleri önemlidir (Bardakçı, a.g.e., 1986, ss. 54-55). Eserlerinde birçok mûsikî formu da bulunmaktadır. Merâgî'nin eserlerinde geçen mûsikî formları;

- Neşid-i Arab,
- Basit,
- Nevbet-i Müretteb,
- Külli'd-durub,
- Külli'n-negâm,
- Külli'd durub ve'n negâm,

- Darbeyn,
- Amel,
- Nakş,
- Savt,
- Hevâyî,
- Pişrev,
- Zahme,
- Murassa

(Bardakçı, a.g.e, ss. 91-94).

Bestelediği eserlerinin de form bakımından çeşitlilik gösterdiği gözlenmektedir. Bestelerinde: Kâr, nakış yürük semâî, ağır semâî, nakış beste, beste, kâr-ı nâtık, kârçe gibi formları kullandığı görülmektedir (Elinç, 2005, s. 65).

Ayrıca Merâgî, Türkler'in mizacına en elverişli makamların Uşşak, Nevâ ve Bûselik olduğunu, Moğollar ve Türkler tarafından meydana getirilen mûsikî eserlerinin bu üç daire içinde kalarak oluşturulduklarını söylemiştir. Sözü geçen bu makamlar Merâgî'ye göre cesaret duygusunu arttırmaktadır. Bu eserler eğer sazla çalınan eserlerse bunlara “kök”, sözleri ile seslendirilenlerine ise “ır” veya “dola” (“ır u dola”) denmektedir. Hitaylara göre kök sayısı bir yılın günleri kadardır ve bu da 366 ‘dır. Köklerin her biri her gün kağanın tahtının ardında icra edilir. Dokuz çeşit olan kökler için belirlenmiş usuller vardırSözleri ise kimi zaman Türkçe, kimi zaman Farsça yazılmıştır. Her biri bilhassa “bestelenmiş eserlerdir”, bazı yazarlarca öne sürüldüğü gibi “Türk makamları” anlamına gelmemektedirler (Bardakçı, 1986, ss. 94-97; Sezikli, 2007, s. 5).

Çalgıları ise telli, nefesli aletler ve (kendi icadı olan taslar) ve levhalar olmak üzere üçe ayırmıştır. Bazen de dörde ayırdığını, insan sesinin de en yüksek düzeyde gelişmiş çalgı olarak birinci sırada olduğunu, diğer enstrümanların ise insan sesinin ardından geldiğini de söylemiştir. Bazen de “mukayyedât-mutlakât-mecrûvât” şeklinde bir sınıflama daha yapmıştır. Kendisinin icadı olan enstrümanların da diğer enstrümanların da planlarını da verip, nasıl çalınacakları konusunda da bilgiler

vermiştir (Bardakçı, a.g.e., 1986, ss. 99-100; Elinç, 2005, s. 12; Sezikli, a.g.e., 2007, s. 83).

3.1.2.3.1. Abdülkadir Merâgî'de makam yapıları.

Merâgî'de Aralık;

Merâgî, aralık oluşabilmesi için bir sesin diğer bir başka sese ihtiyacı olduğunu, sesler arasında ortaya çıkacak olan farka ise “aralık” (bu’ud) denildiğini ifade etmiştir. Eğer iki ses bir mertebede ise, o zaman buna “nağme” denileceğini de eklemiştir. Oran (nispet) için ise, büyüklük, miktar ve derece açısından iki şeyin aralarındaki bağlantı olduğu şeklinde tanım vermiştir. Aralık konusunda, seslerin farklılığı esastır. Buna göre iki tel bir araya tiz veya pestte eşit olacak biçimde getirilirse, mızrapla ikisine birden vurulduğu zaman da aralık olmayacağını, çünkü aralık oluşması için (tizlik ve pestlik açısından) iki tel arasında eşitlik bulunmaması, farklılık bulunması gerektiğini ifade etmiştir. Eğer dinleyen kişi iyi bir kulağa sahipse her iki nağmeyi de duyar ve duyduğundan zevk alırsa, bu durumda işitilen bu aralığın “birleşik aralık”; eğer işitilen aralık zevk vermeyip kötü hisler bırakan bir yapıya sahipse buna da “uyumsuz aralık” dendiğini söylemiştir.

Daha sonra ise, birleşik aralığın iki nağmeden oluşan aralık olduğunu ifade edip, bunun üç kısmı olduğunu söylemiştir. Bu aralıklar;

- A’la (yüksek),
- Evsât (orta),
- Ednâ (alçak) aralıklardır (Sezikli, 2007, ss. 58; 106-107).

Aralıkların derecelendirilmesi için, aralığın, miktarı nispetinde olduğunu ifade etmiştir.

Oktav aralığının pest tarafının, tiz tarafının iki misli olduğunu ve “hislerin şahitliği ile” bu anlamın doğruluğunun ispatlanabileceğini, bunun da oktav aralığı olarak adlandırıldığını ifade etmiştir. Söz konusu aralığın, tarafları on yedi nağmenin toplamını içine alıp seslerin onun etrafında döndüğünü ifade etmiştir. Seslerin telin mutlak ölçüsü ile yarısı arasındaki aralıklar olduğunu söylemiş, seslerin birçok

parçaya ayrılıp pest taraftan tiz tarafa doğru kaydırılırsa, nağmelerin de yükseklik tabakalarının artacağını, lakin bunların hiçbirinin önceki nağmelerin yerini tutmayacağını ifade etmiştir. Telin ortasında, mutlak nağmenin karşılığının bulunacağını eklemiş, bu açıdan bu aralığın hem başlangıca hem de sona dönmesi ile bir daireye benzeyeceğini de ilave etmiştir (Sezikli, a.g.e., s. 107).

Diğer aralıkları da sayan Merâgî, bu aralıkların en değerli ve en büyük olanının oktav aralığı olduğunu, bunun sebebinin ise nağmelerin birbiri yerine geçebilmeleri olduğunu söylemiştir. Oktavdan sonra gelen daha küçük aralıkların ise sırasıyla beşli ve tanini olduğunu söylemiştir. Tanininin, sesleri birlikte işitildiği zaman uyumsuz, sesleri ard arda işitildiği zaman uyumlu bir aralık olduğunu (mücenneb ve bakiyyede olduğu gibi) söylemiştir. Bakiyye, gerçekte uyumsuz bir aralık olup, başka aralıklarla karıştığında uyumlu olabilen bir aralıktır. Mücenneb ise bakiyenin iki misli, tanini aralığının üçte biri, dörtlü aralığın yedide biri, beşli aralığının onda biri, oktav aralığının on yedide biri olan bir aralıktır. Ayrıca dörtlünün oktav aralığının mücennebin 24; beşlinin oktav aralığının mücennebin 27, iki oktav ve benzerleri ise mücennebin 34 katı oranında olması gerektiğini ifade etmiştir.

Aralıkları “uzmâ” (büyük), “vustâ” (orta) ve “suğrâ” (küçük) olarak üç başlıkta ele almış, bunlardan uzmâ ve suğrânın sonsuz olduğunu, çoğaltma bakımından da mümkün olanın iki katına çıkarılması veya ikiye bölünmesi ihtimallerinin de sınırsız olduğunu, lakin, uygulama söz konusu olduğunda, telin ancak titremeyecek ve ses çıkarmayacak bir noktaya gelene kadar bölünebileceğini ifade etmiştir. Çünkü bu noktaya gelindiğinde tizlik ve pestlik anlaşılamayacak duruma gelecektir. Tizliği abartmanın itidalden çıkmak olacağının altını çizmiştir. Tiz tarafta oktav aralığı geçileceğinden dolayı tel titremeyecek bir duruma gelecektir. Böylece nağmelerin oranlarının hissedilemeyeceği bir raddeye ulaşılacaktır.

Konu dışına çıkılmaması adına detaylarına fazla değinilmeyecek bir husus da “aralığın eklenerek arttırılması” hususudur. Merâgî, aralığın eklenerek arttırılmasının, bir aralığın tiz tarafının diğer aralığın pest tarafına eklenmesi olduğunu, ekleme tiz taraftan yapılırsa eklenen kısmın pest, eğer ekleme pest taraftan yapılacak olunursa eklenen kısmın tiz olması gerektiğini ifade etmiştir. Bu konuda

ayrıca, birincisi “aralığın eşitine eklenmesi” ve ikincisi “aralığın kendinden daha fazla bir aralığa eklenmesi” olarak iki çeşit ekleme olduğunu ifade etmiştir (Sezikli, 2007, ss. 110-112).

Aralık hususunda ayrıca, dörtlü aralığın birçok türe ayrılmasının olası olduğunu, uyumlu olan aralıkların yedi kısma ayrılıp her bölümün “cins” ya da “bahr” olarak adlandırıldığını belirtmiş, bu cinsler ve diğer aralıklar hakkında da bilgiler vermiştir (Sezikli, a.g.e., s. 119). Ayrıca Merâgî, dörtlü aralıkların cinslerinin sınıflarının ve kısımlarının birçok türde olmasının mümkün olduğunu, lakin uyumlu olan kısımların sayısının yedi söylemiş, bu yedi kısmın ses ve aralıklarının olduğu bir liste paylaşmıştır (Sezikli, a.g.e., s. 119). Buna göre:

Merâgî’de bulunan dörtlüler: Merâgî’de her biri 498 cent olan yedi tane dörtlü bulunmaktadır:

- A-D-Z-H,
- A-D-h-H,
- A-D-V-H,
- A-C-h-H,
- A-C-V-H,
- A-C-h-Z-H,

(Bardakçı, 1986, s. 61).

Sezikli’nin verdiği, Merâgî’nin eseri “*Câmiü’l Elhân*” da bulunan dörtlülerin listesi:

A-D-Z-Ha, (Merâgî’de Uşşak dörtlüsü olup, aralıkları T-T-B olarak verilmiştir. Günümüzde kullanımı ise Çargâh dörtlüsüne karşılık gelmektedir).

A-D-He-Ha, (Merâgî’de Nevâ dörtlüsü olup, aralıkları T-B-T olarak verilmiştir. Günümüzde kullanımı ise, Bûselik dörtlüsüne karşılık gelmektedir).

A-B-He-Ha, (Merâgî’de Bûselik dörtlüsü olup, aralıkları B-T-T olarak verilmiştir. Günümüzde kullanımı ise, Kürdî dörtlüsüne karşılık gelmektedir).

A-D-V-Ha, (Merâgî'de Râst dörtlüsü olup, aralıkları T-C-C olarak verilmiştir. Günümüzde kullanımı ise yine Rast dörtlüsü olup, aralıkları da T-K-S olarak değişmiştir).

A-C-He-Ha, (Merâgî'de Nevruz dörtlüsü olup, aralıkları C-C-T olarak verilmiştir. Günümüzde kullanım olarak karşılığı ise, Uşşak dörtlüsü olup, aralıkları T-K-S olarak değişmiştir).

A-C-V-Ha, (Merâgî'de Irak dörtlüsü olup, aralıkları C-T-C olarak verilmiştir. Günümüzde kullanım olarak karşılığı Segâh dörtlüsü olarak verilmiştir).

A-C-He-Z-Ha, (Merâgî'de Isfahan dörtlüsü olup, aralıkları C-C-C-B olarak verilmiştir. Günümüzde kullanım olarak karşılığı ise Sabâ veya Kûçek olarak ve aralıkları K-S-S-B olarak verilmiştir (Sezikli, 2007, ss. 60-63, 124).

Merâgî'de bulunan beşliler;

Merâgî on üç adet beşli vermiştir. Bunlardan bazıları dörtlülere 204 cent değerinde bir tanini aralığı eklenmesiyle elde edilirken, bazıları da ilk dört sesi diğer dörtlülerle ilgisi bulunmayan bağımsız beşlilerdir. “Beşli” ifadesi, bunların beş tane sestene meydana geldikleri anlamını taşımamaktadır. Bazılarında kromatik aralıklar da bulunabilir, lakin hepsinin değeri 702 centtir. Merâgî, beşliler konusunda Urmevî'ye atıfta bulunarak, onun beşliyi on iki kısımda ele aldığını, on üçüncü kısmı öğrencilere bıraktığını söylemiş, bunun da birkaç türü olduğunu, lakin sesleri ters çevrilmiş, meşhur ve uyumlu olanın “Hüseynî beşlisi” olduğunu ifade etmiştir. “Beşinci kısım, ikinci tabakadan şu şekilde oluşturulur: T-T-C-C” dedikten sonra ikinci tabakanın ses ve aralıklarını aşağıdaki gibi vermiştir:

- H-YA-YD-Yh-YH,
- H-YA-YB-Yh-YH,
- H-T-YB-Yh-YH,
- H-YA-YC-Yh-YH,
- H-Y-YB-Yh-YH,
- H-Y-YC-Yh-YH,
- H-Y-YB-YD-Yh-YH,
- H-YA-YC-Yh-YZ-YH,

- H-Y-YC-Yh-YZ-YH,
- H-Y-YA-YD-YV-YH,
- H-Y-YB-YC-YV-YH,
- H-YA-YC-YV-YH,
- H-YA-YD-YV-YH

(Bardakçı, 1986, ss. 61-63).

Sezikli'nin verdiği "*Camiü'l-Elhân*" da beşliler listesi, şu şekildedir:

Ha-Ya-Yd-Yhe-Yha, (Aralıkları T-T-B-T olup Uşşak dörtlüsüne bir tanini aralığı eklenmesiyle oluşturulur. Günümüzde kullanım olarak Çargâh beşlisine karşılık gelmektedir. Günümüzde de aynı aralıklarla kullanılmaktadır).

Ha-Ya-Yb-Y-Yhe-Yha, (Aralıkları T-B-T-T olup, Nevâ dörtlüsüne bir tanini aralığı eklenmesiyle oluşturulur. Günümüzde aynı aralıklarla kullanılmakta olan bu beşlinin karşılığı olarak, Bûselik beşlisi olarak kullanılmaktadır).

Ha-T(a)-Yb-Yhe-YHA (Yha), (Aralıkları B-T-T-T olup, Bûselik dörtlüsüne bir tanini aralığı eklenmesi ile oluşturulur. Günümüzde aynı aralıklarla kullanılan karşılığı Kürdî beşlisi adıyla kullanılmaktadır).

Ha-Ya-Yc (C)-Yhe-YHA (Yha), (Aralıkları T-C-C-T olup Rast dörtlüsüne bir tanini aralığı eklenmesiyle oluşturulur. Günümüzde aynı adla, fakat aralıkları T-K-S-T şeklinde değiştirilmiş olarak kullanılmaktadır).

Ha-Y(a)-Yb-Yhe-YHA (Yha), (Aralıkları C-C-T-T olup, Nevrûz dörtlüsüne bir tanini aralığının eklenmesi ile oluşur. Günümüzde Hüseyinî beşlisi olarak ve K-S-S-T aralıkları ile karşılık bulmaktadır).

Ha-Y-YC (Yc)-Yhe-Yha, (Aralıkları C-T-C-T olup Irâk dörtlüsüne bir tanini aralığı eklenmesiyle oluşmaktadır. Günümüzde ise Segâh beşlisi adıyla ve S-T-K-T aralıkları ile karşılık bulmaktadır).

Ha-Y-Yb-Yd-Yhe-Yha, (Aralıkları C-C-C-B-T olup Isfahan dörtlüsüne bir tanini ilave edilmesiyle oluşturulmaktadır. Günümüzde eksik Sabâ dörtlüsü ile başlayan Sabâ dizisine karşılık gelip, günümüzdeki aralıkları K-S-B-S-T şeklindedir).

Ha-Ya-Yc-Yhe-Yz-Yha, (Aralıkları T-C-C-C-B şeklinde olup günümüzde kullanım şekli ile ilgili bilgi verilmemiştir).

Ha-Y-Yc-Yhe-Yz-Yha, (Aralıkları C-T-C-C-B şeklinde olup, günümüzdeki kullanım şekli ile ilgili bir bilgi verilmemiştir).

Ha-Y-Y(a)-Yd-Yv-Yha, (Aralıkları C-B-T-C-C şeklinde olup, günümüzde kullanım şekli ile ilgili bir bilgi verilmemiştir).

Ha-Y-Yb-Yc-Yv-Yha(ya), (Aralıkları C-C-B-T-C şeklinde olup, günümüzdeki kullanım şekli ile ilgili bir bilgi verilmemiştir).

Ha-Ya-Yc-Yv-Yha, (Aralıkları T-C-T-C şeklinde olup, günümüzdeki kullanım şekli ile ilgili bir bilgi verilmemiştir).

Ha-Ya-Yd-Yv-Yha, (Aralıkları T-T-C-C şeklinde olup, günümüzdeki kullanım şekli ile ilgili bir bilgi verilmemiştir. Rumuzların yanında bulunan parantez içindeki rumuzlar aynı kaynağın 127-128. Sayfasında yer aldığı şekliyle alınmıştır)

(Sezikli, 2007, ss. 63-68; 127-128).

Merâgî’de on iki makam (meşhur makamlar/edvâr-ı meşhûre): Sayısını on iki adet olarak verdiği “şedd” ler “makam” anlamına gelmektedir (Elinç, 2005, s. 11). Merâgî, icracıların kullanımında perdenin, “tam bir tümevarım hesabınca sınırlı bir şekilde düzenlenmiş seslerden” oluştuğunu, şerif aralığın da bunun içinde olduğunu ve dolayısı ile toplama eşit olması gerektiğini ifade etmiştir. Ardından, mûsikîşinasların, Arapların “şudûd” dediği ve her birine özel olarak isim verdikleri bu on iki makama “on iki perde” dediklerini aktarır. Bu makam yapılarının her biri tam bir dizi olma niteliği göstermektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi, on iki adet olan bu “şedd” ler, daha sonraları “nağme”, “lahn” ve makam olarak da anılmıştır. Merâgî bunlara “makam” demiştir (Bardakçı, 1986, s. 63; Sezikli, 2007, s. 170). Merâgî’de yer alan on iki makam aşağıdaki gibidir.

Tablo 7. Merâgî’de on iki makam, makamların sesleri ve aralıkları.

Daire (Makam)	Perdeleri (rumuzları)	Aralıkları
Uşşak Dairesi	A-D-Z-Ha-Ya-Yd-Yhe-Yha	T-T-B-T-T-B-T
Nevâ Dairesi	A-D-He-Ha-Ya-Yb-Yhe-Yha	T-B-T-T-B-T-T
Bûselik Dairesi	A-B-He-Ha-Ta-Yb-Yhe-Yha	B-T-T-B-T-T-T
Râst Dairesi	A-D-V-Ha-Ya-Yc-Yhe-Yha	T-C-C-T-C-C-T
Hüseynî Dairesi	A-C-He-Ha-Y-Yb-Yhe-Yha	C-C-T-C-C-T-T
Hicâzî Dairesi	A-C-He-Ha-Y-Yc-Yhe-Yha	C-C-T-C-T-C-T

Râhevî Dairesi	A-C-V-Ha-Y-Yb-Yhe-Yha	C-T-C-C-C-T-T
Zengûle Dairesi	A-D-V-Ha-Y-Yc-Yhe-Yha	T-C-C-C-T-C-T
Irâk Dairesi	A-C-V-Ha-Y-Yc-Yhe-Yha	C-T-C-C-T-C-T
İsfahan Dairesi	A-D-V-Ha-Ya-Yc-Yhe-Yz-Yha	T-C-C-T-C-C-C-B
Zirefkend Dairesi	A-C-He-Ha-Y-Yb-Yc-Yv-Yha	C-C-T-C-C-B-T-C
Büzürg Dairesi	A-C-V-Ha-Y-Ya-Yd-Yv-Yha	C-T-C-C-B-T-C-C

(Bardakçı, a.g.e.,1986, ss. 65-67; Elinç, a.g.e., 2005, s. 7; Kolukırık, 2012, ss. 67-70; Öztuna, 1988, s. 57; Sezikli, a.g.e., 2007, ss. 68-71, 151-153).

“Bu dairelerin geri kalanları olup, başlangıç farklarından dolayı mevzilerinden farklı yerlerde kullanılırlar” demiştir. Merâgî ayrıca bu meşhur dairelere eskilerin “şudûd” da dediğini, sonrakilerin ise “makamlar” veya “köşeler” dediklerini ifade etmiştir. Perde seslerinin uyumlu-düzenli dairelerden oluşan devirden ibaret olduğunu ifade etmiştir. Yukarıda sayılan on iki daireye icra erbabının “perde” dediğini, geri kalanlarınsa “perde” değil, kimisinin “âvâz”, kimisinin “terkîb”, kimisinin “şûbe”, kimisinin de “daire” diye adlandırıldığını ifade etmiştir (Sezikli, a.g.e., 2007, ss. 170-171). Oktavdan az ve onun bir kısmı olan yapıya “eksik topluluk” adının verildiğini ifade etmiştir. Beşli ve dörtlüler, şerif aralıklardan olsa dahi, içinde yer aldıkları her topluluk eksik olacağından, daire diye adlandırılmayacaklarını ifade etmiştir. On ikili kâmil toplulukların her birine “daire”, “perde” ya da “şedd” dendiğini, oktav aralığının da bu topluluklarının seslerinin her birinin içinde yer aldığını ifade etmiştir. Ayrıca devirlerin toplamının 91 olduğunu, daha fazlasının da terkîb ve tertiple oluşturulabileceğini, her birinin özel ismi olan on iki meşhur dairenin de bunlardan seçilmiş olduğunu, bu on iki meşhur daireden başkasının “perde” diye adlandırılmayıp 91 devrin her birinin “daire” diye adlandırıldığını eklemiştir (Sezikli, 2007, s. 171).

Merâgî’de bulunan altı âvâze; Merâgî, Urmevî’nin “bazı devirlere âvâz dendiği” açıklamasına itiraz etmiş, oktav içindeki seslerin toplamına “devir” dendiğini, Nevrûz, Selmek, Mâye ve Şehnaz’ın seslerinin toplamının oktav aralığı büyüklüğünde olmadığından bunlara devir denilemeyeceğini söylemiştir. İcra erbabının bazı nağme topluluklarına “âvâz” dediğini ve bunların altı tane olduğunu söyleyerek aşağıdaki listeyi vermiştir (Sezikli, a.g.e., s. 175).

- Nevrûz,
- Selmek,
- Gerdâniye,
- Geveşt,
- Mâye,
- Şehnâz

(Bardakçı, 1986, ss. 68-69; Elinç, 2005, s. 7; Kolukırık, 2012, ss. 71-73; Sezikli, a.g.e., ss. 71, 175; Öztuna, 1988, ss. 57-58). Merâgî, Gerdâniye ve Nevrûz'un âvâzlardan olduğunun açık olduğunu, Isfahan ve Muhayyer'in ise âvâzlardan olup olmadıklarının yeterince açık olmayıp belki de şûbelerden olduklarını ifade etmiş, sonradan Muhayyer'i işaret ederek "kesinlikle şûbelerdendirler" demiştir. Isfahanek'in de âvâz değil, şûbelerden olduğunu söylemiştir. Geveşt ise ona göre âvâzelerden sayılmaktadır (Sezikli, a.g.e., 2007, ss. 171-172).

Merâgî'de bulunan yirmi dört şûbe;

Merâgî, yapıların bazılarının şûbe olarak adlandırıldığını söylemiştir. Terkîbleri şûbe başlığı altında sıralamıştır. Şûbelerden bazılarının seslerinin küçük, bazılarının orta aralık, bazılarının ise büyük aralık olan oktav tarafından kapsandığını anlatmış, şûbe sayılarının yirmi dört olması noktasında icracılar arasında bir uyumsuzluk söz konusu olmadığını ifade etmiştir. Ayrıca Merâgî, icra erbabının şûbe sayısını 9 olarak (Dügâh, Segâh, Çargâh, Pençgâh, Zâvîl, Rûy-i Irâk, Müberkâ) verdiğini, kendisine göre ise 24 şûbe bulunduğunu belirterek bu şûbelerin isimlerini sıralamıştır (Sezikli, 2007, s. 74, 174-178). Şûbeler, makamların zengin hâle getirilmesi amacıyla kullanılan yapılardır (Bardakçı, 1986, s. 65; Elinç, 2005, ss. 11-12).

- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh,
- Pençgâh,
- Aşiran,
- Nevrûz-ı Arab,

- Mâhûr,
- Nevrûz-ı Harâ,
- Bayatî,
- Hisâr,
- Nühüft,
- Uzzâl,
- Evc,
- Niyrizî,
- Müberkâ,
- Rekb,
- Sabâ,
- Hümâyûn,
- Zavîlî,
- Isfahanek (son iki ses olmazsa Rûy-i Irâk olacağı bilgisi verilmiştir),
- Hûzî,
- Nihavend,
- Muhayyer,
- Bestenigâr.

(Bardakçı, 1986, ss. 70-77; Elinç, 2005, s. 7, 11-12; Sezikli,2007, ss. 74-79, 174).

Merâgî, bunlardan başka birçok terkîb ve şûbe daha olduğunu, zira icra erbabının adet edindiği üzere istenilen her terkibin vücuda getirilip, vücuda getirilen her bir terkibe de istenilen adın bulunup konulabileceğini söylemiştir (Sezikli, 2007, s. 79, 182).

Merâgî, dairelerin oktav içerisinde düzenlendiği türün simetriğinin tiz oktavda da düzenlenebileceğini, bu işlemin şayet kendi türünden başka bir tür ekleme yoluyla yapılırsa birçok türde dairenin ortaya çıkacağını ifade etmiştir. Buna göre örneğin pest oktavda Uşşak, tiz oktavda Hüseyinî tertip edilecek olunursa (bunun tersi de olabilir) toplamda 91 adet daire olacağını ifade etmiştir. Oktavlar arasındaki ses ortaktır ve ismi “vusta” dır (Sezikli, a.g.e., ss. 190-191).

Merâgî, uyumsuzluk konusunda, tek başına bir sesteki uyumsuzluğun tespit edilmesinin mümkün olmadığını, uyum veya uyumsuzluğun tespiti için, iki aralığın nağmelerinin birbirine nispeti ile uyumluluk veya uyumsuzluğuna bakılacağını ifade etmiştir. Kısacası, bu durumda uyumluluk veya uyumsuzluk olgusu tek başına ortaya çıkmaz. Merâgî, bu hususta uyumluluğu “çekiciliğin en üst noktası” olarak tanımlamış ve uyumluluğun tek seste gerçekleşmeyeceğini, çünkü bunun sonraki aralığın miktarına bağlı olduğunu ve aralık olgusunun da tek bir seste gerçekleşmeyeceğini ve hiçbir sese başka sesle karşılaştırılmadan pest veya tiz de denilemeyeceğini ifade etmiştir (Sezikli, a.g.e., s. 95).

Merâgî, her dairenin bir bölümünde birinci tabakaya ait birkaç bölüm bulunduğunu ifade etmiştir. İki oktav içinde yer alan dörtlülere “bahir” dendiğini ifade etmiştir. Bazı bahirlere “şudûd” yani “şeddler” dendiğini, böylece her bahre de şedd dendiğini eklemiştir. Örneğin; ikinci tabakanın birinci kısmının, birinci tabakanın birinci kısmına eklenmesi ile oluşan Uşşak dairesi. Uşşak dairesi, beş bahirden oluşmaktadır.

Uşşak bahirleri sistemci okulun diğer üyelerinde olduğu gibidir. Yani:

- A-D-Z-Ha; birinci bahir,
- D-Z-Ha-Ya; ikinci bahir,
- Z-Ha-Ya-YD; üçüncü bahir,
- Ha-Ya-YD-Yhe; dördüncü bahir,
- Ya-YD-Yhe-Yha; beşinci bahir.

(Sezikli, a.g.e., s. 143).

Oktavın pest tarafındaki Uşşak sesleri A-D-Z-Ha-Ya-Yd-Yhe-Yha ve bunların benzerleridir. Oktavın tiz tarafındaki ise: Yha-Ka-Kd-Khe-Kha-La-Lb-Lhe şeklindedir (Sezikli, a.g.e., ss. 144-145).

Ortak sesler konusu; Merâgî, tüm dairelerde A, Ha ve Y-Ha seslerinin müşterek olduğunu, bunlara “sabit sesler” dendiğini söylemiştir. Bununla birlikte seste de çoğu daire ortak olup beşlinin dokuz kısmında yer alırlar. Ayrıca her dairenin geri kalan

seslerinin birbirleri ile karşılaştırıldıkları zaman bazılarının ortak, bazılarının da farklı olduğu görülecektir. Merâgî, bunlara “değişken sesler” demiştir. Merâgî ayrıca, dairelerin farklılığının, hepsinin bir noktada farz edildiği zaman söz konusu olacağını söylemiştir (Sezikli, a.g.e., s. 184). Ortak sesler konusuna ayrıntılı bir şekilde değinmiş, hangi dairelerin hangi seslerinin ortak olduğunu açıklayarak, bunları yine detaylı bir şekilde örneklendirmiş ve daire içerisinde ortak sesleri çizim olarak da gösterip açıklamıştır.

Merâgî, perde ve âvâzelerin birbirleri ile ilişkileri olduğunu, bu ilişkinin bazen bir tabakada olduğunu söylemiş, bu söylediklerini de örneklendirmiştir. Örneklendirme yaparken, bunu yine Uşşak dairesi üzerinden gerçekleştirmiştir. Uşşak, Nevâ ve Bûselik bir dairede tertip edilmiştir ve her üç dairenin birbirleri ile ilişkisi vardır. Ayrıca Nihavend, Mâhûr ve Bayâtî şûbelerinin de söz konusu üç daire ile ilişkisinin bulunduğunu çünkü her üç şûbede de Uşşak, Nevâ ve Bûselik’ten birkaç ses bulunduğunu söylemiştir. Ayrıca, konu ile ilişkili olarak, Uşşak devrinin birinci tabakasının Bûselik devrinin yedinci tabakası ile aynı olduğunu, Uşşak ’ın her tabakasının merteye açısından Bûselik’in yedinci tabakası gibi olduğunu ifade etmiş, söylediklerini çizelgeler ile açıklamıştır (Sezikli, 2007, ss. 167-169, 192).

Merâgî, bazı nağme topluluklarında ahenklerin başlangıcının tiz taraftan olduğunu söylemiş, bu toplulukları;

Gerdâniye, Muhayyer, Şehnâz, Bayâtî... şeklinde örneklendirmiştir. Bunun da aslında seyir benzeri bir oluşumu andırması açısından dikkat çekici olduğu düşünülmektedir (Sezikli, a.g.e., s. 174).

3.1.2.3.2. Abdülkadir Merâgî’de perde kullanımı.

Merâgî, perdelerin sınıflandırılmasını anlatırken bunun üç türü olduğunu ifade etmiştir. Bunlar: Urnevî’nin yaptığı gibi tek tel üzerinde sınıflandırma, bakiyye aralığının miktarını temel alarak, iki tarafın sayısal değerlerini birbirleri ile karşılaştırma ve “küçükler” -ki bu kısımlardan benzer on yedili seslerin yerleri ve ölçüleri ortaya çıkmıştır-iledir (Sezikli, a.g.e., s. 99).

Tizlik ve Pestliğin Sebepleri Hakkındaki Görüşleri;

Sesin tizlik ve pestlik sebeplerini telli, üflemeli çalgılar ile “kasât” gibi vurmali çalgılar ile insan gırtlığındaki sebepleri olmak üzere dört ayrı başlıkta ele almıştır. Telli çalgılarda sesin tiz veya pest olması hâlinin telin fiziksel özelliklerine (kısalık-uzunluk, incelik-kalınlık, sıkılık-gevşeklik) bağlı olarak farklılık gösterebileceğini ifade etmiştir. Üflemeli çalgılarda ise tizlik-pestlik durumunun üflenen kısmın genişliği, nefesin sert ya da yumuşak verilmesi gibi nedenlere bağlı olarak değişiklik göstereceğini belirtmiştir. Kâsât sazında (vurmali) kâselerin incelik-kalınlık, büyük-küçük, dolu-boş olma durumuna göre tiz veya pest olma durumunun değişebileceğini ifade etmiştir. İnsan sesindeki tizlik-pestlik sebeplerini ise havanın şiddetli ya da hafif alınması, yaş gibi nedenlerle ilişkilendirmiştir. Ayrıca peş peşe tarhlar yöntemi ile sistemdeki perdeleri bulmuştur. Bu yöntemde önce bakiyye aralığını bulmuş, sonra belirli bir sesi veren tel boyunu belli oranlarda sürekli olarak azaltma yöntemi ile, sistemdeki bütün sesleri elde etmiştir. Bu oranlar 1/9, 1/3 ve 1/4 şeklindedir. Buna göre, pestlik ve tizliğe etkisi olan diğer koşulların sabit kalması şartı ile tel boyunun 1/9 oranında kısalmasının büyük ikili; 1/4 oranında kısalmasının tam dördü, 1/3 oranında kısalmasının ise tam beşli tizdeki sesleri vereceğini söylemiştir (Sezikli, 2007, s. 55, 59-60; 98-99). Merâgî’de perde kullanımını iki farklı kaynaktan karşılıklı olarak gösterilecek olunursa;

Tablo 8. Kubilay Kolukırık’ın verdiği Merâgî’de perde kullanımı listesi (A= râst perdesi).

Perde 1.Oktav	Rumuz	Perde	Rumuz
	1.Oktav	2.Oktav	2.Oktav
Râst	A	YH	Gerdâniye
Şûrî	B	Yta	NimŞehnâz
Zengûle	C	K	Şehnâz
Dügâh	D	Ka	Muhayyer
Kürdî	He	Kh	Sünbüle
Segâh	V	Kc	Tiz Segâh
Bûselik	Z	Kd	Tiz Bûselik
Çargâh	Ha	Khe	Tiz Çargâh
Sabâ	Ta	Kv	Tiz Sabâ
Uzzâl	Y	Ka	Tiz Uzzâl
Nevâ	Ya	KH	Tiz Nevâ
Bayâtî	Yb	Kta	Tiz Bayâtî

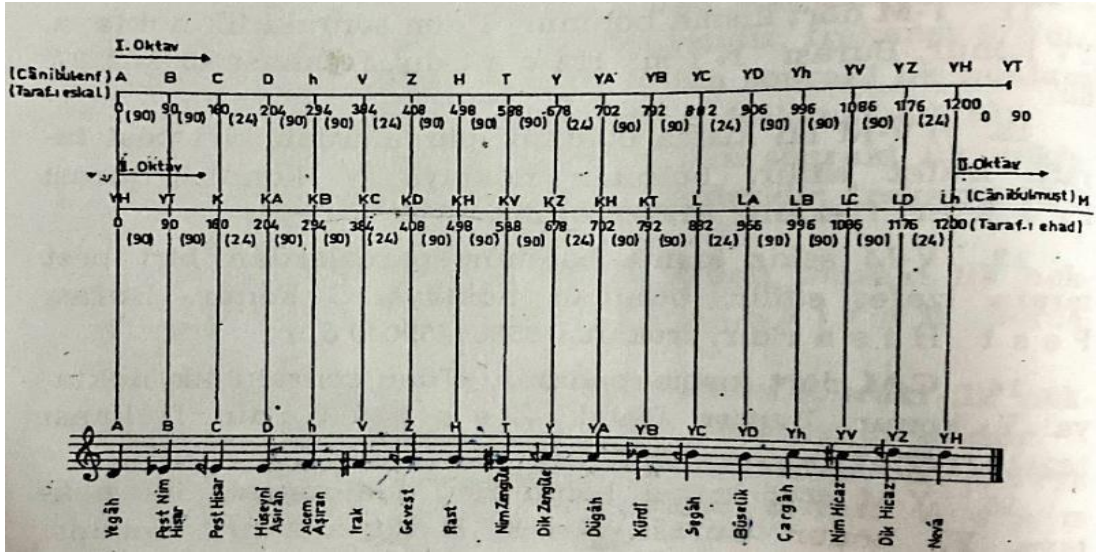
Hisâr	YC	L	Tiz Hisâr
Hüseyinî	Yd	La	Tiz Hüseyinî
Acem	Yhe	Lb	Tiz Acem
Evc	Yv	Lc	Tiz Evc
Mâhûr	YZ	LD	Tiz Mâhûr
Gerdâniye	YH	Lhe	Tiz Gerdâniye

(Kolukırık, 2012, s. 48).

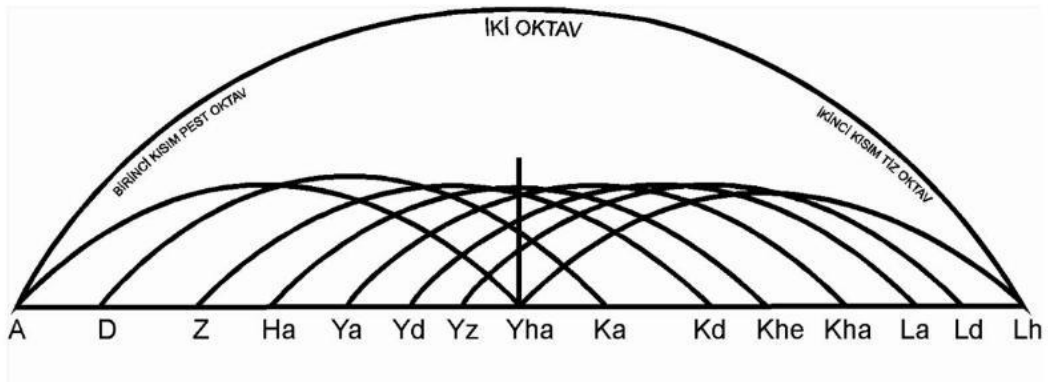
Tablo 9. Murat Bardakçı'da yer alan, Merâgî'de perde kullanımı listesi (A= yegâh perd.).

Perde	Rumuz	Rumuz
1.Oktav	1.Oktavda	2. Oktavda
Yegâh	A	YH
Pest Nim Hisâr	B	YT
Pest Hisâr	C	K
Hüseyinîşiran	D	KA
Acemaşiran	H	KB
Irâk	V	KC
Geveşt	Z	KD
Râst	H	KH
Nim Zengûle	T	KV
Dik Zengûle	Y	KZ
Dügâh	YA	KH
Kürdî	YB	KT
Segâh	YC	L
Bûselik	YD	LA
Çargâh	Yh	LB
Nim Hicâz	YV	LC
Dik Hicâz	YZ	LD
Nevâ	YH	Lh

(Bardakçı, 1986, s. 58).



Şekil 2. Merâgî'de 17'li ses sisteminin geleneksel A-M çizgisi üzerinde gösterilişi ve günümüz notası ile gösterimi (Bardakçı, 1986, s. 58).



Şekil 3. Merâgî'de iki oktav (Sezikli, 2007, s. 145).

3.1.2.3.3. Abdülkadir Merâgî'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Merâgî, perde dizisini A sesiyle başlatmıştır. A sesinin karşılığı olarak günümüzde araştırmacıların bir kısmı râst (Kolukırık, 2012, s. 48; Sezikli, 2007, s. 57), bir kısmı yegâh (Bardakçı, 1986, s. 58) perdesini göstermişlerdir. Ana dizi olarak herhangi bir diziyi işaret etmemiştir. Bununla birlikte Merâgî'nin kendisinden önce gelen teorisyenlerin arasında en çok Urmevî'den etkilendiği bilinmektedir. Hatta “Şerhü'l

Kitabü'l-Edvâr”, Urmevî’nin eseri olan “*Kitabü'l-Edvâr*” dan şerh ettiği bir eserdir (Çıplak, 2020, s. 82). Her konuda Urmevî’yi takip etmesinden dolayı, ana dizinin Merâgî’de de birinci daire olan Uşşak olduğu çıkarımı gerek Urmevî’yi takip etmesinden gerek dizilerin kuruluşu bakımından aynı yolu izlemesinden, tabakaların ve makamların sıralaması gibi delillerden yola çıkılarak yapılabilir. Ayrıca, daha önce de belirtildiği gibi, Sistemci Okul’da ve Urmevî’de Uşşak olarak verilen dizi, daha sonraları Acemli Râst olarak verilen dizidir. Adı değişse de diziler birbirleri ile örtüşen bir yapıda olduğundan (Yıldız, 2011a, s. 15), Merâgî’de de ana dizinin o zaman Uşşak makamı dizisi olarak kullanılan dizi (dairesi) olduğunu söylemek mümkündür.

3.1.2.4. Abdülaziz bin Abdülkâdir’de doğal perde kullanımı.

Abdülkâdir Merâgî’nin oğlu olan Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî’den, çalışma kapsamında başlıklar dışında kısaca “Abdülaziz” olarak söz edilecektir.

Doğum tarihi hakkında kesin bir bilgi yoktur lakin, babası Abdülkâdir Merâgî’nin 1405’te kaleme aldığı eseri olan “*Câmiü'l Elhân*” da isminin geçmemesi nedeniyle 1405’ten sonra doğduğu tahmin edilmektedir. Mûsikî teorisine dair yazmış olduğu eseri “*Nekâvetü'l-Edvâr, (“Devirlerin Aydınlatması”)*” adlı kitabında kendisini “Merhum Hâce Kemâleddin Abdülkâdir oğlu Abdülaziz” ifadeleri ile tanıtmıştır. Ölüm tarihi konusunda da bir kesinlik olmamakla birlikte, Koç, İstanbul’un fethinden sonra öldüğü, Sultan II. Bayezid’in kayıtlarında isimleri geçen müzisyen ve musahipler arasında isminin bulunmayışından, bahsi geçen isimler arasında sadece Abdülaziz’in oğlu Mahmud bin Abdülaziz’in isminin bulunuşundan yola çıkılarak, Abdülaziz’in 1503 senesinden önce öldüğünün düşünüldüğünü söylemektedir. (İnalcık, üstün müzik yeteneğine sahip olan Abdülaziz’in isminin, Başbakanlık Osmanlı Arşivi’nde yer alan belgelerde, yeteneğine gösterilen hürmetin ifadesi olarak “Hâce Abdülaziz” olarak geçtiğini söylemektedir). Dolayısı ile ölüm tarihi 1453 ile 1503 tarihleri arasında bir zaman aralığı içinde olduğu düşünülebilir. İnalcık (İnalcık, 2010, ss. 48-49; Koç, 2017, ss. 3-4). Müzik araştırmacıları, babasının kitabı olan “*Makasidü'l-Elhân*” ın son sayfasına yazmış olduğu haşiyeden yola çıkarak, Abdülaziz’in asıl gayesinin babasının ününü arttırmak olduğunu

düşünmektedirler (Koç, 2017, s. 5). Abdülaziz'in yazmış olduğu "*Nekâvetü'l-Edvâr*" babasının yazdığı nazari eserlere benzemekte olup, yazdıklarından üd icrası ve nazariyat konularında oldukça bilgi sahibi ve yetkin olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca mücenneb aralığını detaylı olarak işlemiş, makamlara göre değişen oranlar tespit etmiştir (Koç, a.g.e., s. 5, 72). Urmevî'nin ve Abdülkadir Merâgî'nin ortaya koydukları sistemin takipçisi olmuştur (Koç, a.g.e., s. 71). Eserini hazırlarken Farabî, İbn-i Sinâ, Urmevî, Şirâzî, ve en çok da babası Abdülkadir Merâgî'nin eserlerinden kaynak olarak yararlanmıştır. Koç, Nuruosmaniye Kütüphanesi kayıtlarında "*Nekâvetü'l-Edvâr*" ın isminin hatalı olarak "Muhtasar fi İlm-i Mûsikî" şeklinde geçtiğini, bu yanlışlığın da Murat Bardakçı tarafından fark edildiğini belirtmiştir (a.g.e., s. 6, 8, 18). İncalcık ise eseri Abdülaziz'in kendisinin, eseri muhtasar yani kısa olan bir kitap olarak yazdığını kitabında anlattığını söylemektedir (İncalcık, 2010, s. 49). Telli enstrümanlar konusunda tarihi ve organolojik bilgilerden ziyade teknik, akort ve seslerin elde edilmesi gibi konuların üzerinde durmuştur. Eserinde üdleri "ûd-ı Kadim" ve "ûd-ı Kâmil" olarak ayrı ayrı açıklamış, üd üzerinde alışılmış ve alışılmamış akortları ve üdun telleri üzerinde "tercî'at yöntemi" (bir tel üzerinde bir ses çıkartılırken o sesin oktavını başka bir açık telden aynı anda çıkartma yöntemi) konularını açıklamıştır. Bunların dışında icat ettiği "Tervih" adını verdiği, sırt sırta iki kanunu andıran bir enstrüman bulunmaktadır, (Koç, 2017, ss. 34-37, 72, 90-93, 135-143). "Tasnif" olarak anılan mûsikî formları konusunu da işlemiş, hanendeliğe ilgili bilgiler vermiş, müzik icracılarının toplum içinde nasıl davranmaları gerektiğini ele almış ve bu konuda öğütler vermiş, nağmelerin insan üzerindeki tesiri konusunu anlatmış, enstrümanları telli-üflemeli-vurmalı şeklinde üç temel başlıkta anlatmıştır (a.g.e., ss. 61-70, 143-158). Müziğin ritimsel unsurlarına da değinmiş, icat ettiği usûllere de ("*Vetedü's-sadr*" ve "*Darbü'l Mecnûn*") kitabında yer vermiştir (a.g.e., ss. 60-72). Son olarak bu sanata emek verenlerin isimleri zikredilmiş ve üd ile elde edilen şedler konusu anlatılmıştır (a.g.e., ss. 158-164).

شد نوزده

شد عشاق

مطلق حاد مساوی در مثلث
 و مطلق مثلث مساوی در زیر
 و مطلق زیر مساوی در لم و مطلق
 بم مساوی در لسان تحت
 شد صیبا

مطلق حاد مساوی در مثلث
 و مطلق مثلث مساوی در میان
 و در زیر و مطلق زیر مساوی
 میان و در بم و مطلق بم مساوی
 در لسان تحت

مطلق حاد مساوی در مثلث
 و در زیر مساوی و مطلق زیر
 مثلث و مطلق زیر مساوی
 مجنب بم و در لسان مساوی
 مطلق بم تحت
 شد کفشت

مطلق حاد مساوی در مثلث
 و مطلق زیر مساوی در بم و در میان
 مساوی مطلق بم بالا خط بالای خط
 شد غزال

بر شد روح یک بقیه از زیر مساوی
 شد غزال شود تحت

مطلق حاد مساوی و
 مثلث
 مساوی در زیر و مطلق
 لسان مساوی در حاد
 و مطلق بم مساوی
 و مطلق مستدرا مساوی
 در مثلث

بر شد اصل یک بقیه
 از زیر مساوی عشاق
 بود و بر شد عشاق یک بقیه
 از زیر مساوی شد زیر
 شد عراقی بر شد اصل
 لسان و مساوی مطلق با زیر
 یعنی یک مجنب بم را نیز
 سازیم تحت
 بر شد اصل
 یک مجنب از زیر نرم کند
 یک بقیه از حاد تر کند معادل
 کما شود مطلق حاد مساوی
 مثلث و در زیر مساوی مطلق
 مثلث و مطلق زیر مساوی
 بم و در لسان مساوی مطلق
 مثلث زیر مساوی مطلق بم
 شد که شد که نفر در آن باشد

شد راست

Şekil 4. "Nekâvetü'l-Edvâr" dan bir sayfa (Koç, 2017, s. 169).

3.1.2.4.1. Abdülaziz bin Abdülkadir’de makam yapıları.

Aralık konusunda Urmevî’nin tarifini kullanarak, aralık için “yeterli tizlik ve pestlikte farklı iki nağmenin toplamı” olduğu şeklinde tanımlamıştır. Buna göre aynı tizlik/pestlik seviyesinde olan iki telden aynı anda çıkan ses tek bir nağme özelliği taşıdığından, aralık niteliği taşımaz. Aralığın tartışmasız olan kuralı, farklı iki frekanstan iki ses olmasıdır (Koç, 2017, ss. 18-19). Aralığın tanımında sözü edilen nağmeler ikiden fazla olursa, yani yukarıdaki tanıma göre tizlik ve pestlik hususunda birbirinden başka olan ikiden fazla nağme ortaya çıkması durumunda buna cem’denileceğini ifade etmiştir. Lahn ise bu birbirinden tizlik ve pestlik hususlarında farklı olan nağmelerin uyumlu, kulağa hoş gelen nağmelerden oluşması durumunda oluşan yapıdır. Lahnın olduğu her yerde cem’ de vardır, lakin cem’in bulunduğu her yerde lahn olmayabilir. Lahnın çoğulu ise elhân olup, elhân; uyumlu bir şekilde düzenlenmiş nağmeler topluluğu, anlamına gelmektedir (a.g.e., s. 19, 79).

Abdülaziz’de dörtlüler;

Uşşak dörtlüsü: A-D-Z-H,

Nevâ dörtlüsü: A-D-h-H,

Râst dörtlüsü: A-D-V-H,

Hüseyni dörtlüsü: A-C-h-H,

Hicâzî dörtlüsü: A-C-V-H,

İsfahan dörtlüsü: A-C-h-Z-H

(a.g.e., ss. 27-29).

Abdülaziz’de beşliler;

- Uşşak dörtlüsüne bir tanini eklenerek oluşturulan beşli: H-YA-YD-Yh-YH, Bûselik dörtlüsüne (cins)1 tanini eklenerek oluşturulan beşli: H-T-YB-Yh-YH,
- Râst dörtlüsüne (cins) bir tanini eklenmesiyle oluşturulan beşli: H-YA-YC-Yh-YH

- (Abdülaziz ‘de) Hüseyinî, (Urmevî, Merâgî ve Alişah bin Hacı Büke’de) Nevruz dörtlüsüne (cins) bir tanini eklenmesiyle oluşturulan beşli: H-Y-YB-Yh-YH,
- (Abdülaziz ve Lâdikli’de) Hicâzî, (Merâgî ve Alişah bin Hacı Büke’de) Irâk cinsine bir tanini eklenmesiyle oluşturulan beşli: H-Y-YC-Yh-YH,
- Isfahan cinsine bir tanini eklenmesiyle oluşturulan beşli: H-Y-YB-YD-Yh-YH,
- Isfahan cinsinin başına bir tanini eklenmesiyle oluşturulan beşli (Alişah bin Hacı Büke ve Ladikli’de “Pençgâh-ı Zaid” olarak geçer): H-YA-YC-Yh-YZ-YH,
- (Abdülaziz ve Ladikli’de) Hicâzî (Urmevî, Merâgî, Alişah bin Hacı Büke’de) Irâk cinsinin sonuna bir mücenneb ve bir bakiyye eklenmesiyle oluşturulan beşli (Urmevî, Merâgî, Alişah bin Hacı Büke ve bazı eski teorisyenler buna “Büzürg” demişlerdir): H-Y-YC-Yh-YZ-YH,
- Nevâ (YA) üzerindeki Râst dörtlüsünün pest bölgesine H’den itibaren bir mücenneb ve bir bakiyye eklenmesiyle oluşturulan beşli (Alişah bin Hacı Büke buna ayrıca “Gerdâniye beşlisi” demiştir): H-Y-YA-YD-YV-YH,
- (Abdülaziz ve Ladikli’ye göre) Hicâzî, (Urmevî ve Merâgî’ye göre) Irâk cinsinin C-T-C aralıkları olan dörtlünün baştaki C ve T aralıklarının arasına tekrar C ve B aralıklarının girmesiyle oluşturulan beşli (Alişah bin Hacı Büke bunu “Zirefkend-i Büzürg beşlisi” diye de anmıştır): H-Y-YB-YC-YV-YH,
- Dörtlülerin beşinci kısmındaki Hicâzî dörtlüsüne pest taraftan bir tanini eklenmesiyle oluşturulan beşli (Alişah bin Hacı Büke bunu “Nirîz-i Sâgîr beşlisi olarak adlandırmıştır): H-YA-YC-YV-YH,
- Dörtlülerin dördüncü kısmı olan Râst dörtlüsüne pest taraftan bir tanini eklenmesiyle oluşturulan beşli (Alişah bin Hacı Büke bunu “Mahur-ı Sâgîr beşlisi olarak adlandırmıştır): H-YA-YD-YV-YH

(Koç, 2017, ss. 29-34).

Abdülaziz makam kavramı için; belli ses ve aralıklardan oluşan belirli dörtlü ve beşlilerden başlayarak, belirli nağme aralıklarında seyrederken, belirli perdelerde asma kalışlar yapan ve nihayetinde tam kalış yapan ezgisel bir yapı olduğunun bilgisini vermiştir. Dörtlü ve beşlileri birbirlerine eklemek suretiyle, 91 daire meydana gelmektedir. Bu 91 adet dairenin hepsi uyumlu özellik göstermez. Kimisi

uyumlu iken, bir kısmı açık veya gizli uyumsuzluk özelliği gösterebilmektedir. Abdülaziz’de yer alan on iki makam şunlardır:

- Uşşak devri/makamı,
- Nevâ devri/makamı,
- Bûselik devri/makamı,
- Râst devri/makamı,
- Hüseyinî devri/makamı,
- Hicâzî devri/makamı,
- Râhevî devri/makamı,
- Zengûle devri/makamı,
- Irâk devri/makamı,
- Isfahan devri/makamı,
- Zirefkend devri/makamı,
- Büzürg devri/makamı

(Koç, 2017, ss. 38-43).

Altı Avâze;

Abdülaziz aslında normalde altı âvâzeden sayılan Geveşt ve Gerdâniye’nin, oktav aralığını kapsayan, nitelik bakımından “tamamlanmış” nağme toplulukları olduklarını söylemektedir. Yine de liste olarak verirken, her iki yapıyı da âvâzelerin içinde saymıştır. Buna göre Abdülaziz’de yer alan altı âvâze aşağıdaki gibidir:

- Nevrûz,
- Selmek,
- Gerdâniye,
- Geveşt,
- Mâye,
- Şehnâz

(Koç, 2017, ss. 43-46).

24 Şûbe

Merâgî’de bulunan şûbelerde kullanılan nağmeler, farklılık gösterebilmektedir. Ona göre, her dairenin iki şûbesi mevcuttur. Buna misal olarak, Hicâzî ve onun şûbeleri olan Uzzâl ile Nühüft gösterilmiştir. Abdülaziz ise yirmi dört şûbenin yapılarını farklı yönden incelemiş, Hûzî ile toplamda yirmi beşe çıkarttığı şûbe sayısına kendisinin bulduğu iki şûbeyi de ekleyerek, şûbe sayısını yirmi yediye çıkartmıştır. Abdülaziz’de ismi verilen şûbeler, aşağıdaki gibidir:

- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh,
- Pençgâh,
- Aşîran,
- Nevrûz-ı Arab,
- Mahur,
- Nevrûz-ı Hârâ,
- Hisâr,
- Nevrûz-ı Bayatî,
- Nühüft,
- Uzzâl,
- Evc,
- Nîrîz,
- Müberkâ’,
- Rekb,
- Sabâ,
- Hümâyûn,
- Nihavend,
- Zâvilî,
- Isfahanek,
- Rûy-i Irâk,
- Muhayyer,
- Bestenigâr,

- Hûzî,

-Abdülaziz'in bulduğu şûbeler;

- Şâhî,
- Safâ

(Koç, 2017, s. 53, 71-72, 100-106).

Türler ve bahirler konusunu ele almış, bu konularda örneklendirmelerini Uşşak makamı üzerinden yapmıştır. Bu konular kısaca ele alınacak olunursa;

Tür: Bir oktav aralığı kapsamındaki seslerin ikinci bir oktavda da kullanılmasıyla ortaya çıkan, birbirinin benzeri niteliği taşıyan simetrik nağmelere “tür” denmektedir. Başka bir deyişle iki oktav aralığı kapsamında oluşan dörtlülerdir. Burada 91 daire, birbirleri ile terkîb edilecek olunursa ortaya çıkacak terkîb sayısının çok fazla olacağını, terkîb olmayanların da terkîb olma kaidesinin bulunduğunu ifade etmiştir. Konunun anlaşılması için örneklendirmeler de yapmıştır. Örneğin A-YH aralığındaki nağmelerin benzeri YH-Lh aralığında da bulunmaktadır. Makam olarak örneği Uşşak üzerinden vermiştir. Buna göre, Uşşak dairesinin 1. Oktavdaki sesleri: A, D, Z, H, YA, YD, Yh, YH şeklindedir. Aynı makamın sesleri 2. Oktavda; YH, KA, KD, Kh, KH, LA, LB, Lh şeklindedir. Türleriyle birlikte gösterimi ise: A-YH, D-KA, Z-KD, H-Kh, YA-KH, YD-LA, Yh-LB, YH-Lh şeklindedir. Abdülaziz, babasının “*Kenzü'l-Elhân*” isimli eserinde türleri doksan bir dairede bir araya getirdiğini söylemiş ve örnek olarak Uşşak dairesinin türlerini tablolaştırarak eserinde göstermiştir (Koç, 2017, ss. 53-54, 117-119).

Bahir;

Devirlerin her bir nağmesinin toplamının başka tabakaların sınıfının tertip oranını ortaya koymasının mümkün olduğunu, bunların her birine bahir dendiğini anlatmıştır. Birinci bahrin Uşşak dairesinden olduğu söylenir diyerek Uşşak nağmelerini (A-D-Z-H) sıralamıştır. Urmevî'nin edvârında Râst bahirlerini açıkladığını, babası Abdülkadir'in Uşşak dairesinin bahirlerini, kendisinin de Nevâ bahirlerini sıraladığını söylemiştir.

Uşşak dairesi bahirleri:

1. Bahir: A-D-Z-H,
2. Bahir: D-Z-H-YA,
3. Bahir: Z-H-YA-YD,
4. Bahir: H-YA-YD-Yh,
5. Bahir: YA-YD-Yh-YH şeklindedir.

Nevâ dairesinin bahirleri ise:

1. Bahir: A-D-h-H,
2. Bahir: D-h-H-YA,
3. Bahir: h-H-YA-YB,
4. Bahir: YA-YB-Yh-YH şeklindedir

(a.g.e., 2017, ss. 117-118).

Tizlikte ve pestlikte farklı olan seslerin istenilen biçimde, farklı şekillerde tertip edilmesiyle oluşan devirlere tabaka” dendiğini söyleyerek tabakaların elde edilmeleri için gerekli olan koşulları ve on yedi tabakayı saymış, on iki makamın on yedi aralıktan elde edilmesini tablolarından faydalanarak açıklamıştır (a.g.e., ss. 108-115). Aralık konusunda söyledikleri (aralık için farklı nağmeler gerektiği, işitilen nağmeler dinleyiciler tarafından uyumlu bulunursa müttetik, uyumsuz bulunursa mütenâfir aralık dendiği) bakımından sistemci okulun diğer teorisyenlerinin söylediklerinden farklılık arz etmemektedir (Koç, 2017, s. 85).

İntikal konusunda: Her nağme topluluğunun başlangıcının pest, orta ya da tiz taraftan birinden olabileceğini, bunlardan birincisinin inici, ikincisinin çıkıcı, üçüncüsünün ise ilk ikisinden birisinden olacağını, inici veya çıkıcı olandan her birinin dönüşsüz ve birbiri ardına gelmesiyle bir intikal (yani geçiş) durumu olacağını ifade etmiş, intikal çeşitlerini de oluşum koşullarıyla birlikte açıklamıştır (Koç, a.g.e., ss. 120-121).

Şeddler

‘Ûd üzerinde alışılmamış akordlar konusunu açıklarken verdiği şeddler şu şekildedir:

- Bakaya şeddi,
- Mücennebat şeddi,

- Taniniyât şeddi,
- Farsiyat şeddi,
- Zelzeliyat şeddi,
- Bınsıriyat şeddi,
- Hınsıriyat şeddi

(Koç, 2017, s. 136).

Aynı konunun devamında ise “on iki şedd şöyledir” diyerek aşağıdaki başlıklara sahip olan şeddlere açıklamaları ile yer vermiştir:

- Beşli aralıktaki nağmeleri ile Uşşak şeddi,
- Dörtlü aralıktaki nağmeleri ile Nevâ şeddi,
- Dörtlü aralıktaki nağmeleri ile Buselik şeddi,
- Beşli aralıktaki nağmeleri ile Râst şeddi,
- Beşli aralıktaki nağmeleri ile Hüseyini şeddi,
- Dörtlü aralıktaki nağmeleri ile Hicâzî şeddi,
- Mücennebât-ı zaid beşli aralıktaki nağmeleri ile Râhevî şeddi,
- Beşli aralıktaki nağmeleri ile Zengûle şeddi,
- Eksik dörtlü aralıktaki nağmeleri ile Irâk şeddi,
- Dörtlü aralıktaki nağmeleri ile Isfahan şeddi,
- Bakiyye fazlalıklı dörtlü aralıktaki nağmeleri ile Zirefkend şeddi,
- Beşli aralıktaki nağmeleri ile Büzürg şeddi (Koç, 2017, ss. 137-138).

Bunların dışında bir de alışılmamış akordlar üzerinde sabit olan şeddlere vermiştir.

Bunlar, aşağıdaki gibidir:

- İki tabakalı Irâk şeddi,
- Zengûle şeddi,
- Nevrûz-ı bayatî şeddi,
- Rahevî şeddi

(a.g.e., s. 140).

3.1.2.4.2. Abdülaziz bin Abdülkadir’de perde kullanımı.

Urmevî, nağmeleri gösterirken ebced cetvelinden A, B, C, D, h, V, Z, H, T, Y harflerini kullanmış, sonrasında ise YA, YB, YC, YD, Yh, YV, YZ, YH, YT kullanmış, sesler tizleştikçe KA, KB, KC... gibi ve daha da tizleştikçe L, M, N harflerini başa ekleyerek devam etmiştir. “A” noktasında bulunan ses, râst olarak bilinir ve bazı teorisyenler bunu ilk ses olması nedeniyle “yegâh” olarak da adlandırır. Nitekim Bardakçı da (1986, s. 58) bu sistemi anlatırken ve gösterirken A sesini yegâh perdesinden başlatmıştır. Tel bölünmesiyle elde edilen sesler, önceleri ebced harfleri kullanılarak gösterilmiş, Hızır bin Abdullah’tan sonra perde isimleri şeklinde kullanıma geçilmiştir (Koç, 2017, ss. 22-23). Koç’a göre Merâgî ve Abdülaziz’in kullandıkları ebced notasyonu ve perde karşılıkları şu şekildedir:

Tablo 10. Merâgî ve Abdülaziz’de kullanılan ebced notaları ve perde karşılıkları.

Perde	Birinci Oktav	İkinci Oktav	Perde
Râst	A	YH	Gerdâniye
Şûrî	B	YT	Nim Şehnâz
Zengûle	C	K	Şehnâz
Dügâh	D	KA	Muhayyer
Kürdî	H	KB	Sünbüle
Segâh	V	KC	Tiz Segâh
Bûselik	Z	KD	Tiz Bûselik
Çargâh	H	Kh	Tiz Çargâh
Sabâ	T	KV	Tiz Sabâ
Uzzâl	Y	KZ	Tiz Uzzâl
Nevâ	YA	KH	Tiz Nevâ
Bayâtî	YB	KT	Tiz Bayâtî
Hisâr	YC	L	Tiz Hisâr
Hüseynî	YD	LA	Tiz Hüseynî
Acem	Yh	LB	Tiz Acem
Evc	YV	LC	Tiz Evc
Mâhûr	YZ	LD	Tiz Mâhûr
Gerdâniye	YH	Lh	Tiz Gerdâniye

(Koç, 2017, s. 23).

3.1.2.4.3. Abdülaziz bin Abdülkadir’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Râst makamı, XV. yüzyıldan itibaren “makamların anası” anlamına gelmekte olan “ümmü’l makamât” terimi ile anılmıştır. On beşinci asır öncesinde de aslında Urmevî’nin bulmuş olduğu, “süllem” de denilen, “Horasan Tanburu” perde sistemine dayanan ve oktavı on yedi sese bölen sisteminde “Uşşak” diye anılan bu dizi, sonraları “Acemli Râst” ismiyle bilinen diziyeye karşılık gelmektedir. Uygun’a göre, nota yazısında değiştirme işaretleri kullanılmaksızın bir dizi yazmak istenildiğinde, Urmevî’nin Uşşak olarak zikrettiği dizi kullanılabilir. Urmevî asıl Râst dizisini dördüncü sırada göstermiştir. Onun verdiği Uşşak dizisi bir tam dörtlü, iki tanini ve bir bakiyye aralıklarından oluşturularak ortaya çıkan yapıya bir “Uşşak dörtlüsü ve bir tanini daha eklenerek dizi tamamlanmıştır. Bu bilgiye dayanarak aslında her iki dönemde de aynı (Râst) dizi kullanılmış olmasına rağmen isimlendirmede iki dönem arasında farklılık görülmekte olduğu bilgisine ulaşılabilir (Yıldız, 2011, s. 15; Uygun, 2019, ss. 61-62, 83). Mûsikî sistemimizde en pest sesin yegâh olmasından kaynaklanan, en pest sesi yegâh olan enstrümanlarda (kemençe gibi) pest rafaftan ikinci perde olarak düşünüldüğü durumda bile bazı makamların icrasında (örneğin Uşşak/eski Dügâh gibi) karar perdesi sayılan dügâh’tan, seyri süslemek maksadıyla yegâh’a inmelerinin mümkün olmaması gibi zorluklar hâsıl olduğundan teorisyenler bu zorlukları aşmak için esas süllemin ikinci nağmesi olan (B) nağmesini (eski isimlendirmede dügâh, yeni isimlendirmede hüseyनियाşiran sesi) cetvelde (H) olarak gösterilen dügâh nağmesinin yerine aktarmışlardır. Böylece yegâh ve dügâh sesleri beş perde ve dört aralıktan oluşan yeni bir şekle çevirdiler. Böylece yegâh sesinden bir dörtlü tize çıkılarak gelinen çargâh sesi birinci perde olarak yani râst perdesi olarak kabul edildi. Yekta, bu değişikliğin Merâgî’nin “*Fevâid-i Aşere*” isimli eserin başında söylediğini aktarmıştır. Bu bilgiye dayanarak bu değişikliğin 14.asrın sonu ve 15.asrın başları arasında olduğu söylenebilir (Erguner, 2003, ss. 152-153). Araştırma kapsamında Abdülaziz’de ana dizi kullanımı konusuna doğrudan değinen bir kaynağa rastlanmamıştır. Koç’un kitabında yer verdiği eserin çevirisi içinde de (Koç, 2017, s. 75-164) doğrudan ana dizi ile ilgili bir ifadeye rastlanmamıştır. Rauf Yektâ Bey’in yeni aktarım ile ilgili istifade ettiğini belirttiği isimlerin içinde Hızır bin Abdullah ile Nâyî Osman Dede gibi isimler bulunmaktadır. Dolayısı ile gerek bu bilgilerden gerekse kendisinin Urmevî sistemine ana dizi konusunda yaptığı bir

itiraza rastlanmadığından ve verdiği örneklemelemleri (bahirler konusunda verdiği tabloda Nevâ devrini göstermesi dışında; Kendisinin söylemine göre babası Merâgî Uşşak devrini gösterdiği için, kendisi tablo üzerinde Nevâ devrini göstermiştir. Söz konusu kısım bu tez çalışmasının “Abdülaziz bin Abdülkâdir’de Makamsal Yapı” başlığı altında, kaynağıyla beraber aktarıldığı için tekrar aktarılmayacaktır) sistemci okulun diğer üyeleri gibi Uşşak üzerinden vermesini de göz önünde bulundurarak ana dizinin Uşşak olduğu konusunda tahminde bulunmak söz konusu olabilirse de bizzat Abdülaziz’in kendisinin bu konuda özellikle ana diziyi işaret ettiği bir ifadeye rastlanmadığını belirtmek gerekmektedir. Dizilerin başlangıç sesi olarak verdiği on iki makam dizilerinin yerinde kurulanlarına (bahirleri değil) bakıldığında, ilk sesin A olduğu görülmektedir.

3.1.2.5. Ahmedoğlu Şükrullah’ta doğal perde sistemi kullanımı.

Ahedoğlu Şükrullah, çalışma içerisinde, bundan sonra A. Şükrullah veya Şükrullah olarak anılacaktır.

Sistemci Okul’un ilim erbabı ekolünde bulunan Şükrullah’la ilgili olarak birçok konuda çağdaş yazarlar arasında fikir ayrılıkları mevcuttur (Yaşayanlar & Mermutlu, 2015) ve Tıraşçı (2019, s. 107), doğum tarihinin yaklaşık olarak 1380 civarı olduğu bilgisini vermişlerdir. Kamiloğlu ve Şirinova ise 1388 tarihini vermişlerdir (Kamiloğlu, 2007, s. 2; Şirinova, 2011, s. 259). Ölüm tarihi konusunda araştırmacılar arasında fikir birliğinin olmadığını söyleyen Mermutlu, ölüm tarihi için ortalama olarak 1464-1466 yılları civarını vermiştir. Yaşamını, ana merkezde Bursa olmak sureti ile Edirne, Manisa ve Bursa’da geçirmiştir (Yaşayanlar ve Mermutlu, 2015, ss. 400-402). Doğum yerinin Çemişkezek olduğu, kendisinin bu yönde verdiği açıklamalarından çıkartılmaktadır. Yine kendisinin ifadelerinden hem dedesinin ve dolayısıyla köklerinin geldiği yeri, hem de makam olarak Isfahan’ı kastettiği ifade edilmektedir (Yaşayanlar ve Mermutlu, 2015, s. 398; Şirinova, 2011, ss. 262, 265). Dinî ilimler, mûsikî, tarih ve edebiyat alanlarına, bu alanlarda eser verecek kadar hâkim bir insandır. Bazı eserlerini siyâsî görevlerinin ardından kadılık yapmak üzere gittiği Bursa’da yazmıştır. Ayrıca Arapça, Farsça ve Türkçe’ye,

hepsiyle birer eser yazacak düzeyde hâkimdi (Kamiloğlu, 2007, s. 6). Şükrullah'ın yazmış olduğu eserler ve kitaplar hakkında bilgiler, özetle şu şekildedir.

- “*Behcetü't-Tevârih*”, Tarih kitabıdır.
- “*Mencehü'r Reşâd Fî Sulûki'l-İbâd*”, İbadetle ilgilidir.
- “*Câmiu'd-Da'vâd*”, Dua kitabıdır.
- “*Enisü'l Ârifîn*”, Evliya Çelebi'nin söylediklerine dayanılarak Fatih Sultan Mehmet Han zamanında yazıldığı düşünülmektedir.
- “*Kâside-i İmâlî Şerhi*”,
- “*Fütuhât fî'l-Cifr*”,
- “*Zühretü'l Edeb*”, Sözlük türünde bir eserdir.
- “*Edvâr-ı Mûsikî*”, Bu tez çalışmasının konusu ile ilgili olan eserdir (Kamiloğlu, a.g.e., ss. 8-9).

Mermutlu, kesin olarak Şükrullah'ın yazdığı bilinen eserlerin, “Dua Kitabı”, “Zühret'ül Edeb” ve edvâr tercümesi olduğunu, ayrıca henüz gün ışığına çıkmamış eserlerinde var olması ihtimali olduğunu ifade etmektedir. Edvâr tercümesinin tam ismi “*Risâle min-ilmî'l edvar*” olup, büyük ölçüde Urmevî'nin eseri olan “*Kitâbü'l-Edvâr*” in çevirisinden oluşmuştur (Yaşayanlar ve Mermutlu, 2015, ss. 402, 404). Akdoğan ise (1996, s. 47)'de, eserin ismini “*Terceme-i Kitâb-ı Edvâr*” olarak yazmıştır. Kitabı II. Murad'ın emriyle hazırladığı konusunda da fikir ayrılıkları söz konusudur. Konuyla ilgili olarak Zümrüt Şirinova, Şükrullah ile ilgili yazdığı makalesinde (Şirinova, 2011, s. 263) ve Bayram Akdoğan, Fethullah Şirvânî ve eseri ile ilgili olan tezinde (Akdoğan, a.g.e., s. 47) Şükrullah'ı anlatırken mûsikî konusunda her ne kadar çok bilgili olmasa da bir mûsikî kitabı ile ilgilenmesinin nedeninin Sultan II. Murad'ın isteği ve teşviki olduğunu ifade etmişlerdir. Yaşayanlar ve Mermutlu ise, Atsız'ın söz konusu kitabın Sultan II. Murad'ın emri üzerine yazılmış olduğu, ayrıca yine II. Murad'a mûsikî üzerine başka eserler de yazmış olacağını ve “*Enis'ül Ârif*” in bu şekilde yazılmış eserlerden biri olduğu şeklindeki savının geçerli olmadığını ifade etmektedir (Atsız, 1947, ss. 39-41'den akt. Yaşayanlar ve Mermutlu, 2015, s. 406). Başka bir fikir ayrılığı ise eserin edvâr çevirisinden sonra gelen sazların yapım metodları ile ilgili bölümlerinden çıkartılan

Şükrullah'ın iyi bir saz yapımcısı olduğu fikri hakkındadır: Kamiloğlu, Şükrullah'ın enstrüman yapımı ile ilgili verdiği detaylı bilgilere bakılarak onun iyi bir saz yapım ustası olduğunu belirtmiştir. Mermutlu ise Şükrullah'ın, Urmevî'nin edvâr kitabı yanında Kâşânî'nin “Kenzü't-Tuhâf” eserinin enstrümanların yapı ve ölçülerini anlatan kısmını da çevirdiğini, bundan dolayı Şükrullah'ın çalışmasının bir tercüme çalışması olduğunu göz önüne almadan onun iyi bir enstrüman yapımcısı olabileceği çıkarımının yanlış olduğunu ifade etmektedir (Kamiloğlu, 2007, s.7; Yaşayanlar ve Mermutlu, 2015, s. 403). Eserin ilk on beş faslı genel itibari ile Urmevî'nin “*Kitâbü'l-Edvâr*”ının çevirisi olup, zaman zaman Şükrullah'ın kendi kanaatlerini de aktardığı görülmektedir. Bu bakımdan sadece bir tercüme eser değildir. 15. Fasıldan sonra gelen kısımda enstrümanların ve tellerinin yapım teknikleri anlatılmıştır. Ayrıca her enstrümanı ayrı bir bölümde ele alarak her birinin malzemelerinin nasıl temin edileceğine dair bilgiler vermiş, tellerin yapılış ve enstrüman üzerine takılma yöntemlerini anlatmış, ayrıca anlattığı enstrümanların resimlerini de bölüm içerisinde vermiştir. Bu bölüm özellikle önemlidir. Bunun nedenleri, Şükrullah'a kadar olan süreç içerisinde nazariyat eserleri telif eden teorisyenlerin bu konu üzerinde Şükrullah kadar detaylı bilgiler vermemiş olmaları olduğu kadar, verdiği enstrüman resimleri ile ilk resimli müzik kitabı niteliğini de taşıyor olmasıdır. Tıraşçı ise kitabın on altıncı ve otuz ikinci fasıllarının Hasan Kâşânî'nin olduğu düşünülen “*Kenzü't-Tuhâf*”ın enstrümanlarla ilgili bölüme ait olduğu, son üç faslın ise yazarı bilinmeyen kitap veya kitapların tercümesi olduğunu, eserin dibâce ve mukaddimesinin dahi “*Kenzü't-Tuhâf*”tan alındığını belirtmiştir. Tıraşçı ayrıca Bardakçı'nın, Şükrullah'ın eserinin büyükçe bir kısmını tercüme oluşturursa da yazılan ilk Türkçe mûsikî risâlesi olduğu savına, o dönemde muhtemelen bu risâleden daha önce yazılmış olan Bedr-i Dilşâd'ın “*Murâd-nâme*”sinin olduğunu, lakin “*Murad-nâme*”nin ansiklopedik bir eser olduğu göz önünde tutulacak olunursa, Bardakçı'nın ifadesinin “Şükrullah'ın mûsikî risâlesi özel olarak mûsikî nazariyatını konu edinen ilk Türkçe edvâr eseri” olarak düzeltilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Tıraşçı, Şükrullah'ın Urmevî'nin eseri olan “*Kitâbü'l-Edvâr*”a, gereken yerlerde izah gerektiren kısımlara açıklık getirmek dışında bir ekleme yapmadığını, özgün bir yenilik katmadığını ifade etmiştir (Bardakçı, 2012, s. IX, ss. XXVI-XXVII'dan akt. Tıraşçı, 2019, ss. 107-108). Kitapta ayrıca müzikle ilgilenenler için mûsikî edep ve erkânı, sese yararlı ve

ses için zararlı bitki ve alışkanlıklar, makamlarının günün saatlerine göre uygun olan icra zamanları ile ilgili bilgiler vermiş. Dört unsur ve terkîbleri de anlatarak kitabı sonlandırmıştır. Eser genel olarak bakıldığında sadece mûsikîyi teknik yönden anlatan bir edvâr değil, aynı zamanda ahlak kitabı hissi de vermektedir. Zira Şükrullah, dinî ve ahlâkî öğütlere sıkça yer vermiştir (Kamiloğlu, 2007, ss. IX, XI, 5-6, 16, 172; Şirinova, 2011, s. 258; Tıraşçı, a.g.e., 2019, s. 107). Kendisi, mûsikî alanında yeterince yetkin olmadığı ve işin meşakkatli olmasına rağmen bu işi yapma sebeplerini, mûsikî eseri olan edvârın müzisyenlerce anlaşılmasının güçlüğü karşısında kitabın anlaşılmasına katkıda bulunmak, padişahın himmetine nail olmak olduğunu söyleyip, amacının yetenek göstermek olmadığını, hataları olursa özür dilediğini ifade etmektedir (Kamiloğlu, a.g.e., 2007, s. 17; Şirinova, 2011, s. 263). Şükrullah, kitabı yazarken eserlerinden faydalandığı isimleri; İbn-i Sinâ, Farâbî, Tebrizî, Kazurûnî, İhvân-ı Safa olarak saymıştır. En önemli kaynağı ise, ilk on beş faslın tercümesine kaynak olarak alınan Urmevî'nin “Kitâbü'l-Edvâr” adlı eseridir (Kamiloğlu, a.g.e, 2007, ss. X-XI, 15, 23-24, 138; Şirinova, a.g.m., 2011, s. 258). Anâsır-ı erbaa, yani dört unsurdan, kitabın otuz üçüncü faslında söz etmiştir. Şükrullah dört unsura tekâbül eden makamları;

- Yegâh,
- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh

Olarak belirtmiş, lakin dört unsurun ne olduğunun bilgisini bu maddelere karşılık olarak vermemiştir. Bu konudaki eşlemeyi Kırşehirli yapmıştır (Kamiloğlu, a.g.e., s. 30). Eserin mûsikî ile ilgili bir eser oluşunun getirdiği bir özellik olarak eserin terimlere dayalı oluşu, Şükrullah'ın Türkçe konusunda gösterdiği özen sonucu Arapça terimlerin karşılığı olarak bulunduğu Türkçe terimler de eklenince eserin Türkçe'nin terimlere dayalı kelime dağarcığına katkısı büyük olmuştur. Yine Şükrullah, zaman zaman kullandığı şiiirler ve deyimler ile eserin dilinin zenginleşmesini sağlamıştır. Eserin bütününe sade bir dil hâkimdir. Doğu'da müzik teorisi üzerine yazılmış olan ilk eserlerden birinin Türkçe'ye ilk tercümesi olması, Şükrullah'ın Türk Müziği'nin gelişimine sağladığı bir katkıdır, eser ile kendisinden

sonra gelen birçok bilim insanının bu alana yönelmesinin yolunu açmıştır (Şirinova, 2011, ss. 257, 263-265).

3.1.2.5.1. Ahmedoğlu Şükrullah'ta makam yapıları.

Şükrullah, on iki “meşhur” makam ismini;

- Uşşak,
- Nevâ,
- Bûselik,
- Râst,
- Irâk,
- Isfahan,
- Zirefkend,
- Zengûle,
- Râhevî,
- Hüseyinî,
- Hicâzî olarak vermiştir

(Kamiloğlu, 2007, s. 20).

Kamiloğlu, bu listede Büzürg makamının unutulmuş olduğunu, metnin aslında da bulunmadığını belirtmiştir (a.g.e. s. 20)

Âvâzeler konusunda, yaşadığı zaman diliminde “altı âvâze vardır/yedi âvâze vardır” şeklinde bir görüş ayrılığı mevcuttur. Şükrullah, bu konuda Urmevî'yi takip etmiş ve;

- Geveşt,
- Gerdâniye,
- Nevrûz,
- Selmek,
- Mâye,
- Şehnâz

Olmak üzere altı âvâze saymıştır. Tabakalar konusunda on birinci fasılda, birincisi Uşşak olmak üzere on yedi tabaka saymıştır. Onuncu fasılda ise makamların ortak sesleri konusunu ele almıştır. Buna göre; Uşşak, Nevâ, Bûselik makamları aldıkları ortak seslerle bir dairede; Râst ve Hüseyinî makamları bir dairede toplanmaktadır. Râhevî ve Zengûle makamları ise bazı yerde muvafık, bazı yerde karşıttır. Irâk ve Zengûle ise karşıttır (Kamiloğlu, 2007, ss. 20-21).

Şükrullah, eserinde altıncı fasılda bazı makamların dairelerine yer vermiş, yine aynı fasıl içerisinde bam ve zîr taraftaki seslerinin çizelgelerine yer vermiştir. Altıncı fasılda: Uşşak, Nevâ, (E)Bûselik, Rast, Hüseyinî ve Hicâzî makamlarına (devirlerine) daire üzerinde gösterim şeklinde yer vermiştir. Altıncı fasılda ayrıca edvâr ve edvâr nispetlerini, dizi oluşumu, tabakaları, daire oluşturulması konusunda bilgi vermiştir (Kamiloğlu, 2007, ss. 19-20, 68-85). On iki makamın devirlerini tablolar halinde gösterdiği kısım ise kitabın on beşinci faslıdır. Şükrullah bu kısımda: Uşşak, (E)Buselik, Nevâ, Râst, Hüseyinî, Hicâzî, Râhevî, Zengûle, Irâk, Isfahan, Zirefkend, Büzürg makamlarının devirlerini tablolar halinde aktarmıştır. (a.g.e., ss. 23-24, 121-138).

Şükrullah, meşhur on iki makamın/devirin perdelerinin ne olduğunu, bu devirlerin/makamların 84 daire içinde hangi daireye tekâbül ettiği, makamları meydana getiren tabakaları ve bu tabakaların makamlar oluşurken nasıl bir araya geldiği konularını eserin dokuzuncu faslında ele almıştır. Aynı kısımda ayrıca makamların üd üzerinde nasıl elde edileceğini çizelge şeklinde göstermiştir. Bunlardan başka âvâz ve mürekkebe denilen yapılar olduğunu açıklamıştır.

Burada altı âvâzeyi;

- Geveşt,
- Gerdâniye,
- Selmek (“bu zengûle’dir”),
- Nevrûz (“YH nağmesinin giderilmesi durumunda Hüseyinî olur),
- Mâye,
- Şehnâz

Şeklinde açıklayarak saymış, nağme ve âvâzelerin pestten tize doğru meyledeceğini (kendi ifadesi ile bam'dan zîr'e doğru) söylemiştir. Ardından on iki makamda olduğu gibi altı âvâzenin de üddan elde edilmesini tablo halinde açıklamıştır (Kamiloğlu, 2007, ss. 20-21, 91-96).

Şükrullah eserinde elli altı adet terkîb ismi vermiş, saydığı terkîblerin seyirleri, başlangıç ve karar sesleri bilgisini verip ardından Urmevî'nin bazı makamların ifade ettikleri duygular konusu hakkında düşüncelerini anlatmıştır. Ayrıca terkîblerin birleşimlerini de anlatarak örneklendirmiştir. Örneğin Bestenigar'ın râst başlayıp çargâh karar ettiği bilgisini vermiştir (a.g.e., ss. 30-33, 166-167, 170).

Şükrullah, aralık konusuna kitabın üçüncü faslında değinmiştir. Aralıkların ne olduğunu, sazda nasıl elde edileceğini, müttefik ve mütenâfir aralıkları, bunların arasındaki farkları, farkların aralıkların hissettirdiklerinden nasıl anlaşılacağını (müttefik aralıklar lezzet hissi verir, mütenafirler de böyle bir durum söz konusu değildir) konularını, seslerin arasındaki aralıkları, tarh metodunu anlatmış, nispetlerini açıklamış, tablolar halinde vermiştir (a.g.e., s. 19).

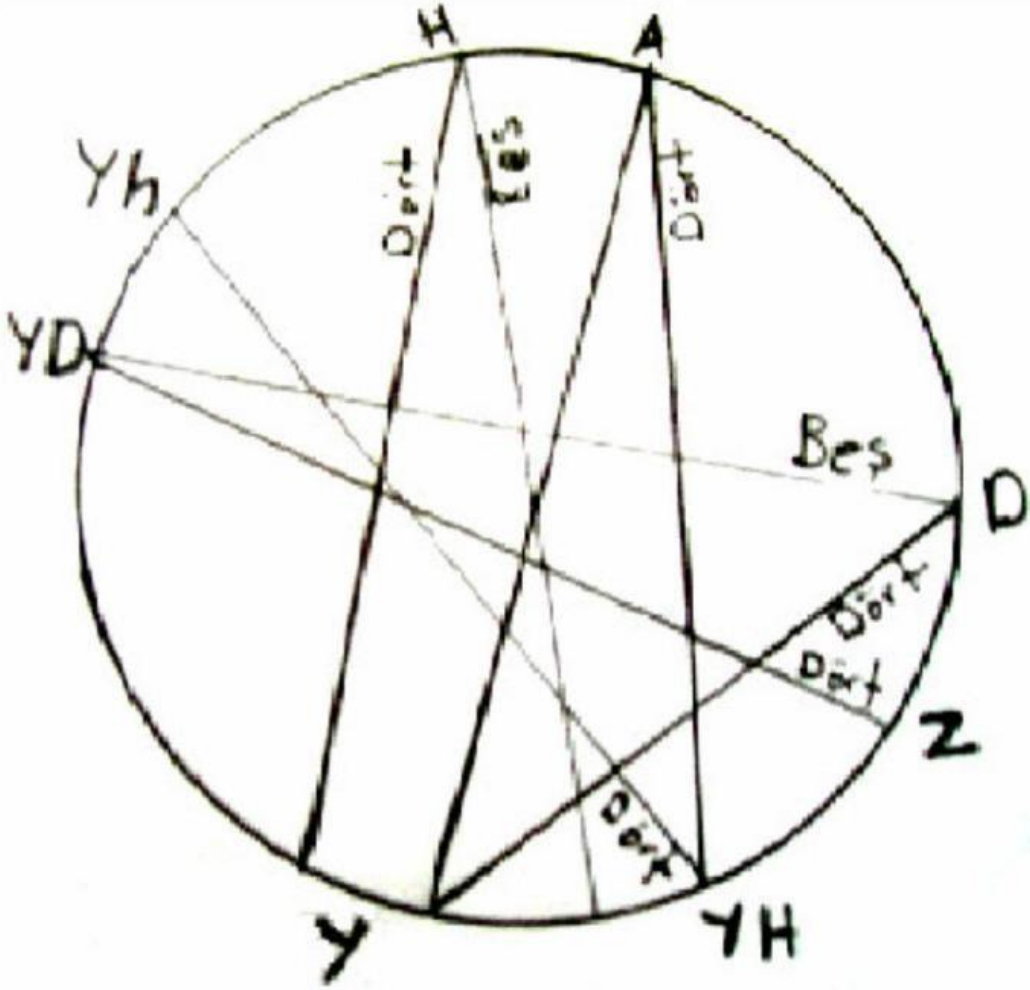
Şükrullah, onuncu fasılda intikal konusunu işlemiştir. Burada, başlangıç sesinden başlanıp tertibince her bir nağmeye intikal edilmesi ve yine başlangıç sesine gelinmesi durumunda bir daire oluşacağını, aynı şekilde aynı makamın ikinci sesinden başlayıp yine aynı tertip üzere gidip, başlangıç noktası olan ikinci sese gelince yine bir daire oluşacağını anlatmıştır. Bu konuda şartları ("bir evvel nağme bir evvel nağmenin zîrî olmaz ve ikinci nağme ikinci nağmenin zîrî, üçüncü nağme üçüncü nağmenin zîrî olmaz") anlatıp Uşşak, Nevâ, Bûselik, Râst, Hüseyinî, Râhevî, Zengûle, Irâk, Zirefkend dairelerini örnek göstererek konuyu açıklığa kavuşturmaya çalışmıştır (Kamiloğlu, 2007, s. 96-98). Buna göre, bu örneklemelelerden kısa bir alıntı yapılacak olunursa: Uşşak Makamı/dairesinin sesleri: A, D, V, H, YA, YD, Yh, YV'dir. Eğer ikinci ses olan D'den başlanıp yine D'ye kadar, tertib üzerine seyredilip D'de karar verilirse bu sefer Nevâ makamı/devri oluşur. Şayet Uşşak'ın üçüncü sesi olan V'den başlanıp yine tertib üzerine seyredilip V'de karar verilirse bu defa Bûselik makamı/devri oluşur. Şükrullah, daha sonra nağmelerin tertibi konusunda bilgi vermiş, bunu da örneklendirerek açıklamıştır. Bu örnekleme de

kısaca alıntılanacak olunursa; Râst devrinin/makamının sesleri: A, D, V, H, YA, YC, Yh, YH şeklindedir. İlk olarak A'dan başlayıp sayarak dördüncü rumuza (yani D'ye) varmak, D'den sonra D'den başlayıp sayarak üçüncü rumuza (yani V), ardından V'den başlayıp sayarak üçüncü rumuza (yani H) varmak gerekmektedir. Diğer örnekleri bu tertip üzerinden vermiştir. Örneğin B'den başlanırsa B'den başlayıp sayarak dördüncü rumuza (yani h), ardından h'den başlayıp sayarak üçüncü rumuza (yani Z), ve Z'den başlayıp sayarak üçüncü rumuza (T), T'den başlayıp sayarak dördüncü rumuza (YB), sonra YB'den başlayıp sayarak üçüncü rumuza (YD) varmak gerekecektir. Bundan sonra işleme bu metotla devam edilebileceğini anlatmıştır. Ardından anlattıklarını cetvel üzerinde göstermiştir. Cetvelin altında “bu cedvelde A nağmesinin yerine YH nağmesi tutulmuşdur. Ve çün gine A irişse nağmeler tertib üzerine devr tamam olur” şeklinde bir açıklama yaparak, başlangıç sesinin değil, aralıkların önemli olduğunu, aralıklar korunduğu sürece başlangıç sesinin ne olduğunun bir fark yaratmayacağını belirtmek istemiştir (Kamiloğlu, 2007, ss. 97-101).

3.1.2.5.2. Ahmedoğlu Şükrullah'ta perde kullanımı.

A. Şükrullah, hiçbir nağmenin kendi başına tiz veya pest olamayacağını, bunun ancak bir nağmeyi başka bir nağmeyle kıyas ederek anlaşılacağını ifade etmiştir. Konunun örneklendirmesini tel üzerinden yapmış, telin ortasından işitilen sesin, telin tamamından işitilen sese göre hâd (tiz) olacağını ifade etmiştir. Yine kıyas yoluyla telin ortasından işitilen sesin telin rubundan (çeyrek) işitilen nağmeye göre “hâd-sekil” olacağını, bunun da kıyasla telin tamamından işitilen sese oranla daha tiz olacağını anlatarak örneklendirmeye devam etmiştir. Ayrıca iki telin birlikte olması düşünüldüğünde, yoğunluk gibi şartların eşit olması şartıyla uzun olan telin kısa olan tele göre daha pest ses vereceğini söylemiş, tellerde tizliği elde etme yollarını anlatmıştır (a.g.e., s. 48). Perde karşılığı olan sesler ise, A. Şükrullah'ta, Urmevî'nin sisteminin takipçisi, dahası eserinin çevirmeni olarak Urmevî ile aynıdır.

3.1.2.5.3. Ahmedoğlu Őukrullah'ta birinci perde ve ana dizi kullanımı.



Şekil 5. Ahmedoğlu Őukrullah'ta UŐŕak daresi (Kamiloğlu, 2007, s. 70).

A. Őukrullah'ta tabakaların da (a.g.e, s. 21), dairelerin/devirlerin de ilki UŐŕak'tır. A. Őukrullah, eserin meŕhur devirlere yer verdiği kısmı olan dokuzuncu fasılda meŕhur devirleri:UŐŕak, Nevâ, Bûselik, Râst, Irâk, Isfahan, Zirefkend, Zengûle, Râhevî, Hüseynî ve Hicâz olarak saydıktan sonra "amma UŐŕak evvel dairedir" diyerek bu konudaki gôrüşünü belirtmiŕtir (Kamiloğlu, a.g.e., 2007, s. 91). A. Őukrullah eserin on birinci faslında edvârın tabakalarını ele almıŕtır. On yedi tabaka olduğunu, tüm devirlerin A'dan baŕladıđını belirtmiŕtir. Aslında on yedi nağmenin hepsinden de baŕlanabileceđini söyleyip, lakin "üstâdlar eydürler ki 'eyle olsa edvâr kendi

mahalline düşmüştür ve şol nağmeler ki evvel anda bağlanır ki başlanır'diyerek A'dan başlama sebebini üstatlara bağlamıştır. Sonra “ol yerlere tabakalar dirler, ve tabakalar on yedidir. Nağmeler gibi ve tabakaların evveli A'dır” diyerek başlangıç sesinin nağmelerde de tabakalarda da A olduğunu söylemiştir. Diğer tabakalar sırası ile, H, Yh, h, YB, B, T, YV, V, YC, C, Y, YZ, Z, YD, D, YA şeklindedir (Kamiloğlu, 2007, s. 98). A. Şükrullah, on iki makamın/devirin seslerini, her tabakada hangi seslerin olduğunu gösteren cetveller halinde göstermiştir. Burada ilk devir olan Uşşak'a ait cetvelin ilk tabakasını oluşturan sesleri aktarmanın, Uşşak'ın o dönemki sesleri hakkında bilgi sahibi olunması adına yeterli olacağı düşünülmüştür. Uşşak'ın ilk tabakasına ait olan sesler: A-D-Z-H-YA-YD-Yh-YH (a.g.e., s. 126) şeklindedir. Ana dizi konusunda, bizzat Şükrullah tarafından ifade edilen bir görüşe rastlanmamış olup, Urmevî'nin takipçisi ve ilim erbabı okulun yazarlarından bir nazariyatçı olduğundan yapılan çıkarıma dayanarak, Ahmedoğlu Şükrullah'ta da ana dizinin “Uşşak” dizisi (sistemci okul/ilim erbabındaki şekliyle) olduğunu söylemek mümkündür.

3.1.2.6. Fethullah Şirvânî'de doğal perde sistemi kullanımı.

Fethullah Şirvânî, bu tez çalışmasında, başlıklar dışında kısaca “Şirvânî” olarak anılacaktır.

Tirevî'nin öğrencisi olan Şirvânî (d:1417-ö: 1486), Ali Kuşçu'yla birlikte Uluğ Bey Medresesi'nde eğitim almış, ardından Anadolu'ya giderek, burada Matematik, Astronomi ve Coğrafya gibi pozitif bilimleri Anadolu'ya taşıyıp 3.bu coğrafyada pozitif bilimlerin yayılmasına katkı sağlamıştır. Şirvânî, mûsikî nazariyatı ile ilgili olarak kaleme almış olduğu “*Mecelletün fi' Mûsikâ*” isimli eseri 1453'te Fatih Sultan Mehmet'e ithaf etmiştir ve sunmuştur. Eserinde Nicomaque, Platon, Öklid gibi Yunan düşünürlerin yanında Urmevî, Harizmî, Merâgî, Nasîru'd-din Tûsî ve İbn-i Sinâ'nın eserlerinden faydalanmıştır. Nazarî bilgilerin yanı sıra makamların bazılarının insanlar üzerindeki etkisine ve icra edilmesi uygun olan vakitlere de yer vermiştir (Akdoğan, 1996, ss. 230-233; Akdoğan, 2007, s. 78; Akpınar, 1995, ss. 463-466; Kamiloğlu, 2007, ss. XVI-XVII). Akdoğan, eserin kaynaklarından söz ederken, Şirvânî'nin kaynakları arasında “*Kenzu't-Tuhâf*” gibi “muhtemelen Farsça

olan” ve hicrî VIII. yüzyılın ortalarında yazılmış olan bir kitaptan “müellifi meçhul” olarak bahsetmiştir. Akdoğan söz konusu eserde makamlarla ilgili beyitlerin bulunduğunu ve Şîrvânî’nin bu beyitleri de risâlesine aldığını ifade etmiştir. Ayrıca Akdoğan, verdiği dipnot bilgisinde, bu kitabın müellifinin “ne yazık ki tespit edilemediğini” ve Farmer’in de bu kitap hakkında müellifi meçhul olduğunu söylediğini aktarmıştır (Akdoğan,1996, s. XII). Mûsikî nazariyatı ile ilgili eser yazmasının sebebi pozitif bilimlere hizmet etme kaygısı gütmesidir. Bunun dışında, enstrümanlara ve ses icrasına, kısacası çalıp söylemeye karşı olduğu, eserin sonlarına doğru yazdığı kendi ifadelerinden anlaşılmaktadır. Bu ifadelerde, mûsikî âlimlerinin mûsikî âletleri hakkında da kanaatlerini sunduklarını, ûd’un durumu ve parmak yerleri konusunda uzun açıklamalar yaptıklarını söylemiş, kendisinin ise enstrüman bahsinden söz etmeyi bıraktığını, bırakma gerekçesi olarak bu enstrümanların dinlenmesinin haram olduğunu belirtmiştir. Onun bu tutumuna ne kendisinden önceki Urmevî, Farâbî gibi ilim adamlarında, ne de kendisinin çağdaşı olan Merâgî ve Ladikli gibi nazariyatçılarda rastlanmıştır. Akdoğan’a göre Şîrvânî, eseri her ne kadar çok önemli bilgiler içerse de aralıklarla ilgili bazı ifadeleri fazla dolaştırarak konuyu içinden çıkılmaz hâle getirmesi nedeniyle, mûsikî konusunda, bazı matematiksel konular dışında, fazla yetkin olmadığı izleniminin uyanmasına neden olmaktadır (Akdoğan, 1996, s. XI, 12-13; 53-54; 63, 66-67, 75, 260). Özellikle astronomi ve matematik alanlarında tanınan Şîrvânî, kelim, tefsir ve mûsikî alanlarında da yetkindir ve bu ilim alanlarında da eserleri bulunmaktadır (Akpınar, 1995, ss. 463-466). Şîrvânî’nin ayrıca, Merâgî’nin “*Şerh-i Kitâbü’l Edvâr*” adlı eserinden bir nüsha istinsâh ettiği bilinmektedir (Akpınar, a.g.m, ss. 463-466). Akdoğan ise Şîrvânî’nin Merâgî’den istinsah ettiği eserin “Zübdetu’l-Edvâr” olduğunu ifade etmiştir (Akdoğan, a.g.e., 1996, s.16). Şîrvânî, mûsikînin konusunun “uyumlu ve uyumsuz olması bakımından nağmeler” (te’lif ilmi) ile “ölçülü veya ölçüsüz olması bakımından nağmeler” olarak (ikâ ilmi) olarak iki kısımdan ibaret olduğunu söylemektedir (Akdoğan, a.g.e., 1996, s. 192, 234). Mûsikîyi bir ilim olarak ortaya koyanların başında Pythagoras’ı görmektedir ve Pythagoras’la ilgili olarak “cevherinin temizliğiyle semânın enginliğinde ruhların makamına yükseldi ve nefis nağmeleri ve güzel besteleri dinledi” demiş, ardından halkı bilen bir kişi olarak

onları Allah'ın güzelliğine davet etme göreviyle indirdi" gibi efsanevî anlatımlara yer vermiştir (Akdoğan, a.g.e., ss. 194-196).

3.1.2.6.1. Fethullah Şîrvânî'de makam yapıları.

Cem tarifi hakkında; Şîrvânî, Edvâr şârihlerinin birinin, cem' hakkında, bir yapıda ikiden fazla nağme olması durumunda bunun cem olarak isimlendirileceğini, cem'in mertebesinin üç nağme olduğunu söylediğini, ayrıca mülayim ve mütenâfir olmak üzere iki çeşit cemden söz edilebileceğini ve uygun (mülayim) olan cemlere "lahn" denildiğini söylediğini aktarmıştır (Akdoğan, 1996, ss. 207).

Aralık (bu'ud) için ise "farklı tizlik ve pestlikteki iki nağmenin, sanki aralarında pestlikten tize doğru bir mesafe varmış gibi bir araya getirilmesi" olduğunu söylemiştir (Akdoğan, 1996, s. 206).

Uyumlu ve uyumsuz sesler konusunda ise; İki aralığın nağmelerinin telin baş parmak ve işaret parmağı ile aynı anda çalınmasıyla birleştiği durumda seslerin müttefik (uyumlu); çıkan ses eğer nefse hoş gelmiyorsa iki ses (nağme) arasındaki nispet kötü olduğundan, bunun da uyumsuz (mütenâfir) aralık sayılacağını ifade etmiş, daha sonra kullanılan müttefik aralıkların sayısının dokuz adet olduğunu söylemiş, lakin daha sonra on iki tane aralık saymıştır (a.g.e, 1996, ss. 208-210).

"Devir", "dayire" ve "şedd" terimlerinin "züll küll" ü (oktav) içine alan nağmelerin bir araya getirilmesi olduğunu söylemiştir. Urmevî'yi referans göstererek, onun söylediği üzere beşlinin kısımlarından her biri dörtlünün kısımlarından her birine eklendiğinde 7 ile 13 'ün çarpımından ortaya 91 daire çıkacağını (Urmevî eserinde 84 tane daire vermiştir), lakin kendi görüşüne göre Urmevî'nin söylediğinden daha fazla daire olacağını söylemiştir. Ayrıca bu dairelerden bazılarının birbirine eklenmesi uyumsuzluğu ortaya çıkardığı için bunların mütenâfir olduğunu söylemiştir (a.g.e., 1996, s. 222).

Meşhûr Makamlar;

- Uşşak,
- Nevâ,

- Bûselik,
- Râst,
- Irâk,
- Isfahan,
- Zirefkend,
- Büzürg,
- Zengûle,
- Râhevî,
- Hüseyî,
- Hicâzî

(Akdoğan, 1996, ss. 222-223).

Şîrvânî, on iki meşhur makamın isimlerini verdikten sonra bazı kişilerin bu listeyi akıllarında tutmak için beyitler kullandıklarını ifade etmiştir (a.g.e., s. 224).

Şîrvânî, meşhur edvârlara icrâcîların “makam”, “perde” ve “Kûşe” dediklerini aktarmış, bazen de “bizzat kendisinden oluştuğu ve bütünün ismiyle parçayı isimlendirmek amacıyla iki tabakanın kısımlarından meydana gelen özel isimlerle adlandırıldığı” ifade etmiştir (a.g.e., s. 225). Meşhur dairelerden daha başkaları da olduğunu söylemiş fakat onlar sözü geçen (A/Y-e-h) tabakasının dışında kalmakta olduğunu söylemiştir. Her daire için “tabakât” denilen on yedi yer olduğunu ifade etmiştir. Daha sonra bir bölümünü bazı âvâze ve şûbelerin oluşturduğunu, bir bölümüne de isim verilmeyip “terkîb” ve “mürekkeb” diye anıldığını ifade etmiştir. Örnek olarak ise ikinci tabakanın yedinci kısmının birinci kısımlardan altıncıya eklenmesiyle meydana gelen ayrıntılı daireleri vermiştir (a.g.e., s. 225). Makamların on iki olarak sınırlandırılmasında bir fikir uyuşmazlığı olmadığını, görüş ayrılığının, örneğin Hicâzî konusunda olduğunu ifade etmiştir (Hicâzî’nin Urmevî’de 2. tabakanın 6. nağmesi+1. tabakanın 5. nağmesi şeklindeyken, bazı müzikologlarda 2. tabakanın 4. kısmı+1. tabakanın 6. kısmı şeklinde olmasından dolayı bir fikir uyuşmazlığı olduğunu ifade etmiştir). (Akdoğan, 1996, s. 225).

Altı Âvâze;

- Geveşt,
- Gerdâniye,
- Nevrûz,
- Selmek,
- Mâye,
- Şehnâz

Şeklindedir.

Şirvânî, âvâzelerin Nevrûz’una “Nevrûz-1 Asl” (Asıl Nevrûz) dendiğini eklemiştir (a.g.e., s. 225).

24 Şûbe;

- Dûgâh,
- Segâh,
- Çargâh,
- Pençgâh,
- Aşirân,
- Nevrûz-1 Arap,
- Mâhûr,
- Nevrûz-1 Hârâ,
- Nevrûz-1 Bayatî,
- Hisâr,
- Nûhûft,
- Uzzâl,
- Evc,
- Niyrîz,
- Mûberkâ,
- Rekb,
- Sabâ,
- Hûmâyûn,
- Zâvîl,

- Isfahanek,
- Bestenigâr,
- Hûzî,
- Nihavend,
- Muhayyer

Şeklindedir

(Akdoğan, 1996, s. 226).

Şîrvânî, âvâzların ve şûbelerin anlatılmasına eserin sayfalarının yeterli gelmeyeceğini ifade etmiştir. Şûbe olarak isimlendirilmesi hakkında ise, “makamdan şûbelere ayrıldığı için, makamın nağmeleri üzerinde şûbe olarak intikâl eden bir durum olduğundandır. Avâzlar da aynı şekilde şûbe olarak isimlendirilmiştir ki, bu konuda bazıları şöyle demektedir” diyerek altı âvâzenin isimlerini içeren şu şiiri paylaşmıştır:

“Altı şûbe ki altı âvâz olarak isimlendirilmiştir,

Kapılar on iki makama açıktır,

Gerdâniye ve Geveşt ve diğeri Nevrûz,

Sonra Mâye, Selmek ve öteki Şehnâz’dır”

(Akdoğan. 1996, s. 226).

Şîrvânî, makamların bazılarının isimlerinin farklı memleketlerde farklı isimlerle anılabileceğini ifade etmiştir. Örneğin, Nevâ Makamı’na Anadolu’da “Bûhûr”, Isfahan Makamı’na Irâk’ta “Muhâlîf”, Dügâh Makamı’na Horasan’da “Mihri” denmektedir (Akdoğan, 1996, s. 226).

Edvâr (makamlar) dan bazılarının nağmelerin ve aralıkların hepsinde ortak olduğunu, bu makamların arasında başlangıç yeri dışında bir fark olmadığını ifade etmiştir. Örneğin Uşşak, Nevâ ve (E) Bûselik makamlarında olduğu gibi. Eğer ikinci nağme ile Uşşak’a başlanırsa o zaman bu, Nevâ makamı olacaktır. Eğer 7. nağme ile

Nevâ'ya başlangıç yapılırsa bu defa Uşşak olacağını, şayet 3. nağme ile Uşşak'a başlangıç yapılacak olunursa, bu sefer de (E) Bûselik olacağını ifade etmiştir. Böylece başlangıç nağmeleri değişikçe başka bir makam ortaya çıkmaktadır (a.g.e., s. 226). Bu konuda yaptığı bu söylemlerden yola çıkılarak, Şîrvânî'nin "perde" terimi yerine "nağme" terimini kullandığını söylemek mümkündür. Şîrvânî hangi nağmenin hangi makama başlangıç olarak düşünülürse, sonuçta hangi makamın ortaya çıkacağına dair başka örnekler ve bu örneklerde çıkan makamların aralıklarını da vermiştir.

Ortak sesler;

Bazı nağme ve aralıklar bazı makamlarda pest (Râst ve Isfahan makamları gibi) veya tiz tarafta (Zengûle ve Hicâzî makamları gibi) ortaktır. Ya da (Irâk ve Zengûle'de olduğu gibi) ortada ortaktır veya muhtelif iki tarafta ortak olur (Râst ve Irâk makamlarında olduğu gibi). Ya da (Zengûle ve Râhevî'de ve/veya Büzürg ile Hüseyinî'de olduğu gibi) iki taraftan birinde ve ortada ortak olur (a.g.e., s. 228).

3.1.2.6.2. *Fethullah Şîrvânî'de perde kullanımı.*

Şîrvânî, on beşinci asırda "ilim erbabı" okulunun kullandığı sistemin önemli teorisyenlerindedir. Çağdaşı olan pek çok teorisyenin yaptığı gibi perdeleri "nağme" olarak tanımlamıştır. O, söz konusu nağmeleri ezgisel yapıların oluşumu için ana unsurlar olarak görmüş ve bu nağmelere dayalı olarak aralıkları anlatmıştır (Güray, 2011, s. 71). Şîrvânî'ye göre, her nağmenin tizlikte belirli bir sınırı ve pestlikte de ikincisinden bir karşılığı vardır ve bunun böyle olmasında bir çelişki bulunmamaktadır. Buna göre herhangi bir nağme için pest veya tiz olduğu söylenmesi yanlış olacaktır. Bunun tayini ancak bir nağmeyi bir diğer nağme ile karşılaştırmak suretiyle mümkün olur. Bunun için tizler pestlere, pestler de tizlere nispet edilir (Akdoğan, a.g.e., 1996, s. 205). Şîrvânî'den aktardığını ifade ettiği bilgide, mutlak olarak tizliğin nedeninin her iki vuruşun da kuvvetli sağlam olmasını; pestliğin sebebinin ise bunun aksi olduğunu ifade ettiğini söylemiş, sonrasında kuvvetli vuruşun tüm müzik aletlerinde tizlik ve ve zayıf vuruşun ise pestlik sebebi olduğuna karşı çıktığını (Şîrvânî tarafından) ifade etmiştir. Kuvvetli vuruşun tüm sazlarda tizliğe neden olduğu ifadesinin geçersiz olduğunu söylemiştir. Ayrıca,

Şirvânî'nin Şirâzî'den aktardığına göre, incelik, ebât, var olan engellerin sazın gövde veya teknesindeki pestliğe sebep olabileceği gibi tizlik sebeplerinin de bunların tersi olduğunu ifade etmiştir. İbrik ve sürahi gibi su doldurulan kaplar söz konusu olduğunda ise, bu ikisi için geçerli olan kuralın, dolu haldeyken telli enstrümanlardaki teknenin durumunun tersi vaziyette olduğunu ifade etmiştir (Akdoğan, 1996, s. 206). Perde dizisi, pest sekizlideki A sesiyle başlamaktadır. Akdoğan, tezinde A sesinin karşılığı olarak Yegâh'ı göstermiştir. Bu durumda, YH rumuzu, A'nın, yani Yegâh'ın oktavı olan Nevâ perdesini, Lh rumuzu ise iki oktav üstü olan Tiz Nevâ perdesini temsil etmektedir (a.g.e., ss. 265-267).

3.1.2.6.3. Fethullah Şirvânî'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Şirvânî'ye göre, devirlerin oluşumlarında kuruluşa başlarken, hangi dizinin kaçınıcı derecesinden başladığı ehemmiyet taşımaktadır. Devri oluşturan, başlangıç sesinden sonra gelen aralıklardır. Perdelerin işlevi ise burada, bu aralıkların sınırlarını tespit etmekle kalmaktadır. Şirvânî, devirlerin ilk perdesi (nağme) olarak tanımladığı, ûd'un en pest telinden çıkan mutlak sese karşılık gelen "Yegâh" sesinin bir oktav tizindeki nağmeyi Yegâh'ın muadili olduğundan dolayı devire almamış, devirlerini on yedi nağmeyi farklı biçimlerde dizerek oluşturmuştur. Devirler, her ne kadar aralıklar üzerinden tarif edilip tanımlansa da Şirvânî'nin Yegâh dairesinin: Yegâh, Hüseyنياşiran, Geveşt, Râst, Dügâh, Bûselik ve Çargâh (ebced karşılığı: A, D, Z, H, YA, YD, Yh) perdelerinden oluştuğu gözlenmekte ve kendisinin burada, perdeler sistemci okulda verilen ebced isimlerini değil, perdelerin özel isimlerini yazmış olduğu görülmektedir. Edvârında Uşşak makamı için gösterdiği sıralama, Yegâh perdesinden başlamak sureti ile şu şekildedir: Yegâh, Hüseyنياşiran, Geveşt, Râst, Dügâh, Bûselik, Çargâh, Yegâh. Perdelerin bir araya gelerek oluşturduğu aralıklar ise, Urmevî'nin Uşşak devrini anlatırken verdiği aralıklar ile aynıdır. Bu dizinin (Uşşak) farklı basamaklarından başlanarak oluşturulan her yeni dizi başka bir makamın temelini oluşturmaktadır. Dizilerin oluşturulmasının altında yatan düşünme biçimi Urmevî ile aynıdır. Yani dizi oluşturmaya A sesinden başlanırsa, elde edilecek olan dizi Uşşak makâmı dizisi iken, ikinci ses olan D sesinden başlanırsa, aynı sırayı takip ederek (D, Z, H, YA, YA, Yh, D) Nevâ makamı dizisine, üçüncü perde olan Z sesinden başlanırsa, yine aynı mantıkla (Z, H, YA, YD, Yh, YH, D, Z) Bûselik

makamının dizisi elde edilecektir. Bununla birlikte, devir oluşturmada asıl önemli olan, devri meydana getiren aralıkların belirli bir sırayı takip ederek birbirlerini izlemesidir. Bu nedenle Uşşak dizisinin ilk perdesi olan yegâh'ın buradaki görevi, kendisinden önce ve sonra olan seslerle bir araya gelerek belirli aralıkları oluşturması ve sözü edilen aralıklara dayanan bir “ezgi karakteri” oluşturmasıdır (Güray, 2011, ss. 69-73). Buradan edinilen bilgilere dayanarak, Şîrvânî'nin sisteminde kullandığı birinci perdenin, diğer makamları da oluşturmada temel olarak alınan sesin, A olduğundan daha önce söz edilmişti. Yegâh perdesi, XV. asırdan bu yana “râst” perdesi diye anılmıştır. Akdoğan, XV. asrın ilk çeyreğinde (1417), yani bir nevî, isimlerin değişim döneminde doğmuş olan Şîrvânî'nin perde dizisinde ilk sırada bulunan A'nın karşılığını yegâh olarak almıştır. Ana dizi olarak, Şîrvânî'nin kendi ifadeleri ile işaret ettiği bir dizi bulunmamaktadır. Sistemci okulun bir üyesi ve Urmevî'nin takipçisi olarak Şîrvânî'nin nazari anlayışında ana dizinin ne olduğu konusunda, Urmevî diğer sistemci okul üyeleri gibi, kendi dönemindeki adıyla Uşşak; sonraları XV. asır nazariyatçıları tarafından “ümmü'l makamât” yani “makamların anası” /ana dizi olarak işaret edilen ve Râst adıyla zikredilen, isimleri farklı olsa da aslında birbiri ile örtüşen makamlar (Akdoğan, 1996, ss. 4-265; Uygun, 2019, s. 83) olduğu söylenebilir.

3.1.2.7. Nureddin Abdurrahman Câmî' (Molla Câmî)'de doğal perde sistemi kullanımı.

Nureddin Abdurrahman Câmî'den, tez çalışması kapsamında, başlıklar dışında kalan kısımlarda, Câmî olarak söz edilecektir.

Horasan'a bağlı Cam şehrinin Harcird kasabasında, milâdî tarihle 1414 yılında dünyaya gelmiştir. Yazdığı birinci divânın mukaddimesinde, Câm şehrine çağrışım yapacak şekilde ve Ahmed-i Nâmekî-yi Câmî'nin anısında duyduğu saygının bir ifadesi olacak şekilde bu ismi mahlas olarak aldığını ifade ettiği kaydedilmiştir. Babası da bir âlîm olan Câmî, ilk derslerini babasından almıştır. Henüz çocukken babasıyla birlikte geldiği Herat'ta bulunan Nizamiye Medresesi'ne devam etmiştir. Arap dili ve edebiyatına özel bir ilgi duyan Câmî, Uluğbey döneminde Semerkant'a gitmiş, burada Kadızade Rûmî'nin riyaziye derslerini izlemiş, tahsil hayatı

tamamlanınca bir mühendis olarak Herat'ta çalışmaya başlamıştır. İlgisi daha sonraları tasavvufa da yönelmiş, Nakşibendilik tarikatına mensup bir şeyh olan Kasgari'ye intisap etmiştir. 1465 yılında Semarkant'a gitmiş ve burada Hoca Ubeydullah Ahar'a intisap etmiştir. Hüseyin Baykara'nın Herat'ı almasıyla, Câmî buraya dönmüş, Baykara'nın yakın çevresinde yer almış, Ali Şir Nevâî, Ahmed Süheylî gibi dönemin ileri gelenleri ile tanışmıştır. Hac ibadeti için hacca gidip geri dönmüştür. Kendisi birçok devlet adamı ve hükümdarın saygısını kazanmıştır. Hacdan dönerken Fatih Sultan Mehmed, hediyelerle birlikte gönderdiği Hoca Ataullah Kirmânî ile davet etmiş, ancak Kirmânî Halep'e ulaştığında Câmî oradan ayrılmış olduğu için oradan ayrıldığından davete icabet edememiştir. Bunun üzerine Fatih Sultan Mehmed, ikinci bir elçiyi daha hediyelerle göndererek, kelamcılar, felsefeciler ve mutassavvıf kişilerin kanaatlerini karşılaştırmalı olarak ele aldığı bir kitap yazmasını talep etmiştir. Câmî, Sultan'ın bu isteğini yerine getirmişse de Sultan, kitap kendisine ulaşmadan vefat ettiği için, söz konusu kitabın sultana ulaşamadığı belirtilmektedir. Hac dönüşünde Tebriz'e giden Câmî, Akkoyunlu Hükümdarı Uzun Hasan'ın burada kalması yönündeki taleplerine rağmen Tebriz'den ayrılarak Herat'a dönmüştür. Herat'ta Hüseyin Baykara'nın kendisi için yaptırdığı medresede Arapça ve Arap edebiyatı, hadis ve tefsir derslerini vermiş, 1492'de Herat'a hayatını kaybetmiştir (Okumuş, 1993, ss. 94-95; Verdemir, 1998, s. 2). Câmî, tasavvuf, edebiyat, hadis, tefsir, gramer ve mûsikî sahalarında olmak üzere birçok eser telif etmiştir. Eserleri yazarken hem manzum hem mensur formlarını kullanmıştır. Farsça yazdığı önemli eserlerden dolayı İran'ın son klasik şairi olarak kabul edilir. Eserlerinin sayısının (Sam Mirzâ'nın verdiği listede) toplamda 45 olarak verildiği belirtilmektedir. Burada tezin konusu olan "*Risâle-i Mûsikî*" haricindeki diğer eserler liste halinde verilmeyecek olup, örnek olması açısından "*Leyla ile Mecnûn*", "*Yusuf ile Züleyhâ*", "*Risâle-i Arûz*", "*Risâle-i Mutasavvıf*" gibi eserleri sayılabilir. Verdemir, ayrıca listede olmayan üç kitabın daha olduğunu söyleyen Câmî'nin en yakın öğrencilerinden Mevlâna Abdulgafur-i Lârî'nin verdiği isimlerle eser sayısının 48 olduğunu belirtmiştir (Verdemir, a.g.e., ss. 4-7). Câmî'nin müzikle ilgili eseri olan "*Risâle i Mûsikî*", Farsça'dan, çevrildiği dönem kullanılan Türkçe'ye (Osmanlıca) Rauf Yektâ Bey tarafından tercüme edilmiştir. Rauf Yektâ Bey, tercüme ettiği eseri kendi matbaasında 200 tane daha basarak çoğaltmıştır, lâkin, vefatından

sonra ilgilenen bir kimse bulunmadığı için, bu eserin Rauf Yektâ Bey tarafından yapılmış tercümesi, bugüne ulaşmış şekli, sayfalarında eksikliklerle beraber olmuştur (Verdemir, 1998, s. 1).

3.1.2.7.1. Nureddin Abdurrahman Câmî'de makam yapıları.

Câmî, nağmeyi tanımlarken, hissedilecek kadar bir zaman süren sesin nağme olduğunu belirtmiştir. Ayrıca ezgisel özellik taşımayan seslerin nağme olamayacağını, nağme olması için gereken şartları, örneğin dinleyende hoşlanma gibi bir etki bırakması gerektiğini, eğer dinlenen ezgi hiç kimsede olumlu hisler bırakmıyorsa, o ezgiye nağme denilemeyeceğini, nağme denilmesinin sağlıksız bir durum teşkil edeceğini izah etmiştir. Câmî, nağmenin birden ziyade olması durumunda aralık olarak adlandırılacağını söylemiştir (Verdemir, 1998, s. 86, 99). Câmî'nin verdiği diğer tanımlar:

Cins: Aralık (bu'ud) a bir nağme daha eklenmesi durumunda oluşan yapı, cinstir. Bu yapıya (yani cinse) bir nağme daha eklenirse ortaya çıkan yapıya "cem" denmektedir. Lahn (ezgi) için; zamanları sınırsız olmayan, türleri de nağmelerin bir araya gelmesi ile oluşan cem' olduğu şeklinde bir tanım vermiştir (Verdemir, a.g.e., s. 88). Câmî de diğer sistemci yazarlarda olduğu gibi, "mutlak vitr" denilen tek tel üzerinde perde bölünmesi konularını anlatmıştır.

Câmî, müziğin ilmî yönüyle ilgilenen kişilerin 17 perde (nağme) bulduklarını ve söz konusu perdelerin hiçbirinin diğerlerine benzemediklerini, her perdenin bir öncekine göre daha tiz olduğunu fark ettiklerinden söz etmiştir ve anlattıklarını vitr cetveli üzerinde görselleştirmiştir. Vitr cetvelinin orta kısmından sonra yer alan perdelerin diğerlerinin benzerleri olduğunu, ilk yarıdakilerin pest, ikinci yarıdakilerin tiz olsa da birbirleri ile aynı niteliklere ve sese sahip olduklarını, sözü edilen 17 perdenin her birinin diğer tarafında da (telin ikinci yarısında) tiz benzerleri olduğunu anlatmıştır. Vitr cetvelinde bulunan ilk perde, rumuzu elif (Canübü'l enf) olan perdedir. Canübü'l muşt denilen diğer ucuna da (mim) rumuzu konulmuştur. Tam ortaya gelen noktaya ise (Yah) rumuzu eklenir. Telin tam ortasına gelen bu nağmenin, mutlak telin tamamından çıkan nağmenin nazîri (eşi/benzeri) olduğunu ve bu nağmelerin birbirlerinin yerine geçebildiklerini, birinin tiz birinin pest olması dışında,

aralarındaki uyumdan söz etmiştir. Bu şekilde bir gruplandırma yapmaktan maksat, vitrin (tel-çizgi) birinci yarısı ile ikinci yarısı arasında bulunan farkın anlaşılabilmesidir. Elif-mim (A-M) mutlak telinin bölündüğü bu 16 noktanın, yalnızca 3 tanesinin bahsi geçen tüm tel üzerinde meydana geldiğini, diğer noktaların daima bu (tam) telin parçaları arasında meydana geldiğini ifade etmiştir. Bu tel bölünmelerini detayları ile anlatmış, ana seslerin elde edilmesini anlattıktan sonra, ana seslerin arasında yer alan koma, diyez, bemol ve başka özelliklere sahip olan tüm perdeleri kendi adlandırmaları ile ele aldığı bir perde tablosu çizerek, bu seslerin birbirleri ile olan ilişkileri izâh etmiştir. Sözü edilen perdeler şeması, tezin bir sonraki başlığı altında verilecektir. Câmî, bu 17 nağmenin elde edildikleri yerler hususunda en güvenilir olan unsurun bu fende hüner sahibi olan üstâdların bu konuda edindikleri hassasiyet ve zevklerinin sağlamlığı yanında, doğruluk olduğunu söylemiştir (Verdemir, 1998, ss. 89-92, 99, 101). Diğer nazarî unsurlar ise;

Uyumluluk (mülayimlik) ve uyumsuzluk (münâferet); Diğeri ile birleşerek yeni bir aralık meydana getiren her iki nağmenin ya uyumlu ya da uyumsuz olacağını ifade etmiştir. Uyumlu olmasından kastın iyi işiten, zevk sahibi kulağın o nağmeleri beğenmesi, makbul karşılaması ve dinlemeye eğilim göstermesi olduğunu ifade etmiştir. Uyumsuzluktan kastın da yine zevk sahibi ve iyi işiten kulağın dinlediği nağmeleri hoş bulmaması, dinlerken sıkıntı/ağırılık hissetmesi olduğunu ifade etmiştir. Uyumluluk özelliği gösteren nağmelerin uyumluluğu konusunda “kemâl-i ittifâk” olduğunu söylemiştir. Bahsedilen iki nağme peş peşe duyulduğunda kulağa uyumlu geldiklerini ve nağmelerin telifinde birbirlerinin yerlerini alabildiklerini söylemiştir. (Elif-yeh) nağmeleri gibi her nağme ve kendi benzeri arasında da bu durumun geçerli olduğunu, bu kâbilden nağmeler arasındaki tüm ezgileri kapsamasından dolayı bu aralığa zü’l-küll aralığı dendiğini ifade etmiştir.

Zü’l-kü’ll aralığı: Bakiyye, mücenneb, tanini, zü’l-erba’a (dörtlü), zü’l hams (beşli), zü’l-kü’ll aralıklarının hepsini içine almaktadır. Zü’l-küll aralığının her iki ucu arasındaki nisbet (“zı’f”) nisbetidir. Burada, uyumlu olarak nitelendirilen nağmelerin bazen de “kemâl-i ittifâk” üzere olmadığını, yani beraber işitildiklerinde uyumlu olduğu gibi peş peşe işitilmeleri halinde de kulağa uyumlu geldiğini, ama

birbirlerinin yerine geçemeyeceklerini ifade etmiştir. (Elif-ya) nağmeleri gibi (elif) kef ya (yeh) nisbetinin misl ve nısf nisbetleri olduğunu, zira (elif) nağmesinin telinin (ya) nağmesinin telinin misli ve nısfı (yarısı) kadarı olduğunu, bu nisbette olanın ise zü'l-hams bu'du olarak (beşli aralığı) adlandırıldığını ifade etmiştir (Verdemir, 1998, ss. 93-94). (Elif-ha) aralıklarının ise “zü'l erba'a” yani dörtlü aralığı olduğunu ifade etmiştir. Bunun için de elif-be, elif cim, elif-dal, elif-ha aralıklarını yani 4 aralığı içine aldığından dolayı olduğunu söylemiştir. (Elif-dal) aralığı gibi aralıklara ise “tanini aralığı” dendiğini ifade etmiştir. Ayrıca bu nağmeler arasında özel bir isim verilmeyip (“cim bu'du”-C aralığı) denilmekteyse de tel bölünmesinde mücenneb olarak adlandırılan bir aralıktan da söz etmiştir. Câmî, bir de (elif-be) nağmeleri arasında bulunan aralıktan bahsetmiştir ki söz konusu aralığın bakiyye aralığı (ya da “fazla”) olduğunu ifade etmiştir (Verdemir, 1998, s. 94).

3.1.2.7.2. Nureddin Abdurrahman Câmî'de perde kullanımı.

Nureddin Abdurrahman Câmî'de kullanılan perde rumuzları ve perdelerin isim olarak karşılıkları aşağıdaki tabloda listelenmiştir.

Tablo 11. Nureddin Abdurrahman Câmî'de perde rumuzları ve isim karşılıkları.

Perde	Rumuz
Tiz Nevâ	LEH
Tiz Dik Hicâz	LED
Tiz Nim Hicâz	LEC
Tiz Çargâh	LEB
Tiz Büselik	Lâm Elif
Tiz Segâh	LÂM
Sünbüle	KET
Muhayyer	LÂH
Dik Şehnâz	KEZ
Nim Şehnâz	KÛ
Gerdâniye	KEH
Mâhûr	KED
Evc	KEC
Acem	KEB
Hüseynî	KÂ
Dik Hisâr	KEF
Nim Hisâr	BE

Nevâ	YAH
Dik Hicâz	YEZ
Nim Hicâz	YU
Çargâh	YEH
Bûselik	YED
Segâh	YAH
Kürdî	YEB
Dügâh	YA
Dik Zirgüle	YE
Nim Zirgüle	TI
Râst	HA
Geveşt	ZE
Irâk	VAV
Acemaşiran	HE
Hüseynîaşiran	DAL
Pest Dik Hisâr	CİM
Yegâh	ELİF

(Verdemir, 1998, s. 102).

3.1.2.7.3. Nureddin Abdurrahman Câmî’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.
Câmî’de Elif (A) rumuzuna karşılık gelen ilk nota, Verdemir’in çalışmasında yegâh’a mukabil gösterilmiştir (Verdemir, a.g.e. s. 102). Ana dizi konusunda ise incelenen kaynakta herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ana dizi ile ilgili olarak herhangi bir diziyi işaret etmemiş olan Câmî’nin mensup olduğu sistem/ekol düşünüldüğünde, Sistemci okulda Uşşak adıyla zikredilen ve XV. asırdan itibaren makamların anası anlamında “ümmü’l makamât” olarak anılan, bugünkü kullanımda “Acemli Râst” makamının dizisi olan makam dizisi olduğu düşünülebilir. Bu dizinin isim olarak farklı anılsa da aslında birbirleri ile eş yapıya sahip olduğu bilinmektedir (Uygun, 2019, s. 83).

3.1.2.8. Lâdikli Mehmed Çelebi’de doğal perde sistemi kullanımı.

Nazariyat yaklaşımlarını ve teorisyenlerinin tasnifinde makam yapılarını matematiksel hesaplarla açıklayan teorisyenlerine “ilim erbabı”, seyir özellikleri ile ve daha çok sözel olarak açıklayan teorisyenlerine “iş erbabı” diyerek kendine özgü bir gruplandırma yapmış olan (Tıraşçı, 2019, s. 78, 131), asıl adı Muhammed bin Abdülhamid el-Lâdikî olan, bazı kaynaklarda “Mehmed Efendi”, bazılarında ise

“Şeyh Mehmed” gibi isimlerle anılan (Tekin, 1999, s. 32) Ladikli Mehmed Çelebi, tez çalışmasının başlıklar dışındaki anlatımlarında “Lâdikli” olarak anılacaktır.

Amasya'nın Lâdik kasabasında dünyaya gelmiş, öğrenimi için bir süre için Amasya'ya gitmiş, oradaki medresede bulunan hocalardan matematik ve matematiğin dallarından biri olan mûsikînin teorisi konularında eğitim görerek, memleketine geri dönmüştür. Doğum tarihi kesin olarak bilinemesi de Tekin, Gültekin Oransay'ın “1450 yöresinde” bir tarih işaret ettiğini söylemektedir (Çakıroğlu, 2016, s. 21; Tekin, 1999, s. 34; Tıraşçı, 2019, s. 114; Uslu, 2003, s. 449). İyi bir eğitim gördüğü, matematik, mûsikî ve dinî bilgilerinin yanında Arapça ve Farsça'yı da iyi biliyor olduğu bilinmektedir. Hatta Arapça bilgisinin çok iyi olduğundan dolayı batılılar kendisinin Suriye-Lazkiyeli bir Arap mûsikî nazariyatçısı olduğunu sanma yanılığına düşmüşlerdir. Kendisi aslında, Amasya Lâdik'te yaşamış olan ilmiye sınıfından bir ailenin fertlerinden birisidir. Hatta Rauf Yekta Bey, Lâdikli'nin Suriye'nin Lazkiye kasabasından gelen ve Arap mûsikîşinası olduğu yönünde yanıltıcı bir yazı yazan rahip dostunu uyarmak için kendisine bir mektup yazdığını söylemiştir (Çakıroğlu, a.g.m., s. 211; Uslu, a.g.m., s. 449; Tekin, a.g.e., ss. 1-2, 33-34, 39). Bayezid, henüz bir şehzade iken Amasya'da yirmi altı yıl valilik yapmış, Ladikli de o sıralarda ona intisap etmiş, o dönemde şehzadeye hocalık da yapmıştır. Sultan olduktan sonra Bayezid, hocasını da beraberinde İstanbul'a götürmek istemişse de kendisi yaşlılığını gerekçe göstererek Lâdik'te kalmayı yeğlemiş ve kendisini mûsikî nazariyatı alanındaki eserlerini vermeye adanmıştır. Recep Uslu ise TDV İslâm Ansiklopedisi'nin 28. cildinde yazdığı makalesinde Bayezid'in yirmi altı yıllık Amasya valiliğinin ardından padişah olduktan sonra İstanbul'a giderken Ladikli'yi de beraberinde götürdüğünü ve Ladikli'nin İstanbul'da müderrislik yaptığını ifade etmiştir (Çakıroğlu, a.g.m., s. 210-211; Uslu, a.g.m, s. 449).

Yazdığı eserler:

“Zübdetü'l-Beyân” Mantık alanında yazdığı eseridir.

“Zeynü’l-Elhân” Mûsikî nazariyatı ile ilgili yazdığı ilk eser olup Arapça yazdıktan ve sultana sunduktan bir yıl sonra Türkçe’ye çevirmiştir. Eseri yazarken Farâbî, İhvân-ı Safâ ve Urmevî’den faydalanmıştır.

“er-Risâletü’l Fethiyye” ve “Zeynü’l-Elhân” ı Sultan II Bayezid’e sunduktan sonra sultanın bu eseri inceleyip, eserin özet niteliğinde olduğunu söyleyerek, daha taferruatlı bir eser yazmasını istemesi üzerine yazdığı eserdir. Eserin ismini ise sultanın Akkirman ve Kuli kalelerini fethettiğini öğrendikten sonra duyduğu sevinçle vermiştir. Eserin adı bazı kaynaklarda “el-Fethiyye”, bazılarında “el-Fethiyye fi’l Mûsikî” olarak geçmektedir. Bu eseri yazarken Farâbî, Urmevî ve Merâgî’nin çalışmalarından yararlandığı düşünülmektedir. Arapça olarak yazıp Sultan II. Bayezid’e sunmuştur (Çakıroğlu, 2016, s. 211; Küçükgökçe, 2019, ss. 74-75; Uslu, 2003, s. 449; Uslu, 2008, ss. 126-127; Uslu, 2013, ss. 373-375; Tekin, 1999, ss. V-VI, 36-37, 247). Eserlerinde faydalandığı teorisyenlerle hemfikir olduğu zaman bunu belirttiği gibi, bu isimleri gerekli gördüğü zaman, eleştirmiştir de. Eserlerinde ayrıca, sık sık eskiler-yeniler şeklinde kıyaslamalara başvurmuştur. Enstrüman çaldığı konusunda bir bilgi vermemişse de üdun parmak baskıları ve telleri ile ilgili anlattıkları göz önüne alınarak üdu bildiği düşünülebilir. Parganon ve üd gibi enstrümanların nasıl çalınacaklarının bilgisini ve nağmelerin nasıl elde edileceğini öğretir (Küçükgökçe, a.g.m., s. 81; Tekin, a.g.e., ss. 39-40, 247). Mûsikîyi matematikle ilgili bilimlerden biri olan aritmetik ilminin alt kollarından birisi ve en şerefli olarak görmektedir. Bu ilmin kurallarını “kudemâ” diye andığı eski teorisyenlerin eserlerinden faydalanma yoluyla bir araya getirmiş olduğunu ifade etmiştir (Tekin, a.g.e., s. 247; Tıraşçı, a.g.e., s. 115). Mûsikinin ve lahnin odaklandığı iki temel konunun ise nağmeler (te’lif ilmi) ve zamanlar ile usûllerin vezin/vezinsizlik özellikleri (ikâ ilmi) olduğunu ifade etmiştir (Tekin, a.g.e., ss. 52-55). Lâdikli’nin kaleme alıp Sultan II. Bayezid’e sunduğu bu eserlerinden ve eserlerinde yer verdiği fikirlerinden yola çıkılarak yaşadığı dönemin müzik teorisine ilişkin çalışmalarının önde gelen isimlerinden birisi olduğu söylenebilir (Tekin, a.g.e., s. 29).

Lâdikli, lahn ilminin beste yapma biçimlerinin ilmi olduğunu ifade etmiştir. Lahnin önemini ise delillerin sağlamlığının gösterdiğini ifade etmiştir. Bununla birlikte Hazreti Muhammed'in Kur'an okumada güzel sesin önemine ilişkin söylediklerinin de lahnin önemini gösterdiğini ifade etmiştir. Lahnin önemini gösteren başka bir olay ise (Lâdikli'ye göre) içki meclisinde birbirini öldürmek üzere olan iki kişinin, bir müzisyenin çaldığı nağmeler sayesinde sakinleşmesi ve az önce düşman olan söz konusu bu kişilerin, müziği dinleyip müziğin tesiri altında kaldıktan sonra birbirlerine sarılarak birbirlerinden özür dilemeleridir (Tekin, 1999, ss. 57-58).

Nağmelerin düzenliliği ve/veya düzensizliği bakımından incelenmesinin riyâzî ilimlerin araştırma prensiplerinden olduğunu söyledikten sonra sesi; kaynakları, yayılması, kaynak ile alıcı (işiten kimse) arasında izlediği seyir gibi yönleriyle ele almıştır. Biri “vurgulu”, diğeri “serpintili” olmak üzere iki tür ses olduğunu ifade etmiştir. Vurguyu “güçlü emiş”, serpintiyi ise “güçlü dağılma” olarak tanımlamıştır. Kendisinden besteler yapılan türde seslerin sadece vurgulu olanlar olduğunu ifade etmiştir. Daha sonra telli ve vurmali çalgılar ile sesin insanın ses organında oluşumu konularında bilgiler vermiştir (Tekin, 1999, ss. 59-61).

Sesin iştiliş ve söyleyiş biçiminden kaynaklı oluşumların; tizlik-pestlik, gizlilik-açıklık, arılık-pislik, sertlik-yumuşaklık ve gunne (havanın bir miktarının burnun yan taraflarına, bir miktarının da dudakların kavuşmasıyla birlikte ağız boşluğuna yayılmasıyla açığa çıkan ses biçimi) gibi “geçici olaylar” olduğunu ve bunların korku, sevinç, üzüntü gibi duygulardan doğduklarını ifade etmiştir (a.g.e., s. 61).

Urmevî'nin on yedili ses sistemini ve Merâgî'nin 91 olarak belirttiği makam dizilerini aynı şekilde kabul edip benimsemiştir. Eski bilginlere göre aritmetik, geometri ve harmonik olmak üzere üç ayrı türde oran olduğunu, eserlerinde anlatmıştır. Müzikte bulunan uyumlu-uyumsuz aralıklarla beraber ses sisteminde bulunan bakiyye, tanini ve mücenneb gibi aralıkları benimsemiştir. Bunların dışında kendisinden önceki teorisyenlerde bulunmayan aralıklara da yer vermiştir. Bahsettiği bu aralıklar küçük ve büyük üçlü aralıkları, dörtlü ve beşli aralıklar ile yine önceki alimlerden farklı olan yedi büyük aralıktır. On iki makâm, yirmi dört şûbe, yedi âvâze ve otuz terkîb üzerinde durmuştur. Makamlar konusunda makamların

seyirlerini anlatırken inici-çıkıcı gibi dikkate değer ifadeler kullanmıştır. Dikkati çeken bir diğer unsur ise on iki makam ismini verirken, sistemci okulun diğer üyelerinden farklı olarak, ilk makamı Râst, on ikinci, yani son makamı Uşşak olarak göstermiş olmasıdır. Âvâzeleri 7, şübeleri 4 tane olarak göstermiş, daireleri ise Merâgî'nin gerçekleştirdiği değişiklikten sonraki sayı olan 91 olarak göstermiştir (“*Zeynü'l Elhân*”da). Usûlleri ise “gözde”, “az kullanılan” ve “en az kullanılan” usuller şeklinde tasnif etmiştir (Uslu, 2003, s. 449; Uslu, 2013, ss. 373-375). Ses sistemi konusunda ses sahası hususunda Merâgî'yle uyum göstermektedir (Tıraşçı, 2019, s. 116).

Lâdikli, Pythagoras ekolüne ait bir özellik olan makamları burçlara, âvâzeleri gezegenlere karşılık gösterme geleneğine uymuş ve eserlerinde bu eşleştirmeleri yapmıştır. Tekin, bu durumun Lâdikli'nin yaşadığı dönemin özelliklerine uygun olduğunu, buna karşılık mensubu olduğu ekolün yaklaşımına ters bir tutum olduğunu ifade etmektedir (Tekin, 1999, s. 56; Tıraşçı, 2019, s. 115). Yazı yöntemi ve biçimi açısından Urmevî'yi izlemiştir.

Ayrıca nağmelerin insanlar üzerinde etkileri, cesaret, güç, ferahlık gibi hisler uyandıran makamları ve bu makamları dinlemekle edinilmesi istenilen duyguların uyandırılması amacıyla ilgili makamları dinlemek için en uygun olan saatleri ele almış, söylediklerine referans oluşturması için zaman zaman Farâbî, Urmevî gibi teorisyenlerin görüşlerine de yer vermiştir (Tekin, a.g.e., ss. 204-205).

Sadece te'lif ilmi konularına değinmemiş, aynı zamanda usûl ilmi konularında da bilgiler vermiş, nazariyatın ikâ kısmını da anlatmıştır. Eski âlimler ve üstâdlar tarafından çok kullanıldığını belirttiği usullere yer vermiş, bunları dairelerle göstermiş, konu hakkında bilgiler vermiştir. Ayrıca yeni müzisyenlerce çok kullanıldığını ve kendi zamanında kullanıldığını söylediği usullere de yer vermiş, bunları da anlatmıştır (Tekin, a.g.e., ss. 224-230, 242-245).

Lahnı bulan kimse olarak Pythagoras'ı işaret edip, bu konuyla ilgili, genellikle Anadolu edvârlarında sıklıkla yer verilen efsaneye yer vermiştir. Mûsikî teriminin kökeninin nereden geldiği konusunda da (Yunanca'da karşılığı “nağmeler” olan

“musi” ve “en büyük göktaş” olduğunu söylediği “musigagya” kelimelerinin birleşmesinden meydana gelip, “mûsikî” olarak kolaylaştırıldığını söylemiştir) bilgi vermiştir (Tekin, a.g.e., s. 4, 55, 249).

3.1.2.8.1. *Lâdikli Mehmed Çelebi’de makam yapıları.*

Cinsleri Urmevî’den, Urmevî’nin yazdığı edvâr kitabından aktarmıştır. 7 adet dördlü ile 12 adet beşli bulunmaktadır. Burada ayrıca bilinmesi gereken nokta, Merâgî’nin yaptığı gibi var olan beşlilere bir adet beşli daha eklemek yoluyla, beşli sayısını 13’e çıkarmış olduğudur (Tıraşçı, 2019, s. 116). Edvâr-ı meşhûrenin, yani meşhur makamların on iki adet olduğunu söyleyerek bunlara ait bilgileri açıklamıştır. Bu on iki makamı “*Zeynü’l Elhân*” da burçlarla ilişkilendirirken “*Fethiyye*” de bu şekilde bir ilişkilendirme yapmamış ve bu makamların perdeleri ile edvâr şemâlarını izah etmekle yetinmiştir (Tıraşçı, 2019, s. 116). 1484 yılında yazdığı “*Zeynü’l Elhân*” da 12 makam, 7 âvâze, 4 şûbe ve 31 terkîb bulunmaktadır. Eserde makam açıklamaları yaparken ebced notaları ile kısa açıklamalar da yapmıştır.

Nağme kurma işleminde kullanılan seslerin sekizliyi kapsadığını, sekizli aralığa “daire” dendiğini, bu ismin uyumsuzlara da verilmesinin tesadüf olduğunu söylemiştir. Daire sayısının toplamda 91 olduğunu ve bu 91 daireden uyumlu olan 12 tanesinin eski bilginlerce çok bilindiğini söylemiştir. Ek olarak, bu isimlerin eski bilginlerce çok bilinen dairelere hususi olarak verdiklerini, yeni âlimlerin ise hepsine olmasa dahi uyumlu dairelerin tamamına verildiğini ifade etmiştir (Tekin, 1999, s. 134). Ayrıca dairelerin tamamının kendilerine ait olan ve üzerlerine kuruldukları birer kökü olduğunu, bu kökün ilk tabakasının zü’l erba’a (dördlü) olduğunu, bu köklerin bazılarının “tam olmayan uyum topluluklarının bir grubuna” uygun olup, bu “tam olmayan uyum toplulukları”nın (Uşşak dairesi gibi) isimlerle adlandırıldıklarını ifade etmiştir (Tekin, a.g.e., s. 134).

Eski teorisyenlerin çok bilinen yapıları “makam” diye adlandırdıklarını söylemiş, tam olmayan uyumlu yapıların ilk bölümüne yeni bilginlerin “ridde” ve “şedde” dediklerini ifade etmiştir (Tekin, a.g.e., s. 135).

Tabakaların birbirlerine eklenişini, birinci daireyi örneklendirerek anlatmış ve bu dairenin teorisyenlerce “Uşşak daresi” olarak adlandırılan, ikinci tabakadan bir grubun birinci tabakadan bir gruba eklenmesiyle oluştuğunu ifade etmiştir. Buna göre Uşşak daresi, yani birinci dairenin aralıklarını ve nağmelerini vermiştir.

Uşşak daresi nağmeleri: A-D-T-H-YA-YD-Yh-YH,

Uşşak daresi aralıkları: T-B-T-T/B-T-T,

Uşşak daresi aralıkları (Tekin, 1999., s. 146)’da T-T-B/T T-B-T şeklinde verilmiştir.

Uşşak daresi nağmeleri (a.g.e., s. 156) ‘da ise A-D-Z-H-YA-YD-Yh (1. Tabaka sesleri olarak) verilmiştir.

(Tekin, 1999, ss. 135-136, 146).

Lâdikli, diğer dairelerin de aralıklarının bilgisini tablolar hâlinde vermiştir (Tekin, a.g.e., ss. 136-145).

“Zeynü’l Elhân” da bulunan makamlar;

- Râst,
- Irâk,
- Isfahan,
- Zirefkend (Kûçek),
- Büzürg,
- Zengûle,
- Rehâvî,
- Hüseyinî,
- Hicâzî,
- Bûselik,
- Nevâ,
- Uşşak

(Levendoglu Yılmaz, 2002, s. 19).

“*er-Risâletü'l-Fethiyye*” de bulunan, “eski bilginlere göre” makamlar;

- Uşşak,
- Nevâ,
- Bûselik,
- Râst,
- Irâk,
- Isfahan,
- Zirefkend,
- Büzürg,
- Zengûle,
- Râhevî,
- Hüseyinî,
- Hicâz

(Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 20).

“*er-Risâletü'l-Fethiyye*” de bulunan “yeni bilginlere göre” makamlar;

- Râst,
- Irâk,
- Isfahân,
- Zirefkend (Kûçek),
- Büzürg,
- Zengûle,
- Râhevî,
- Hüseyinî,
- Hicâz,
- Ebûselîk,
- Nevâ,
- Uşşak

(Levendoğlu Yılmaz, a.g.e., s. 21; Tekin, 1999, ss. 184-191).

Lâdikli, bu makamların hangi burca karşılık geldiğini, karakterlerini (ateş, toprak gibi), seyrini ve seslerinin bilgisini açıklamıştır.

“*Zeynü'l Elhân*” da bulunan âvâzeler;

- Geveşt,
- Nevrûz,
- Selmek,
- Şehnâz,
- Hisâr,
- Gerdâniye,
- Mâye

(Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 19; Tekin, 1999, ss. 191-193).

Lâdikli, âvâzelerin hangi gezegenlere karşılık geldiğinin, karakterlerinin (toprak, su gibi) nasıl olduğunun bilgisini, aralıklarının ve seslerinin bilgisini, eski ve yeni âlimlere göre yorumlanışlarının nasıl olduğunun bilgilerini vermiştir.

“*er-Risâletü'l-Fethiyye*” de bulunan âvâzeler;

- Geveşt,
- Nevrûz,
- Selmek,
- Gerdâniye,
- Mâye,
- Şehnâz

(Levendoğlu Yılmaz, a.g.e., s. 21).

“*er-Risâletü'l-Fethiyye*” de bulunan âvâzeler (yeni bilginlere göre);

- Geveşt,
- Nevrûz,
- Selmek,

- Şehnâz,
- Hisâr,
- Gerdâniye,
- Mâye (Levendoğlu Yılmaz, a.g.e., s. 21).

Lâdikli, burada görüldüğü gibi âvâzeler konusunda sistemci okuldan farklı bir şekilde davranarak Hisâr” 1 da âvâzelere eklemek suretiyle âvâze sayısını 7’ye çıkarmıştır. Lakin “*er-Risâletü’l-Fethiyye*” nin sonraki kısımlarında tekrar 6’ya düşürmüş, sonra Hisâr’ı âvâzelerin arasına tekrar ekleyerek âvâze sayısını tekrar 7 olarak göstermiştir (Tekin, 1999, ss. 157-160, 191-193; Tıraşçı, 2019, s. 116).

“*Zeynü’l Elhân*” da bulunan şûbeler;

- Yegâh,
- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh

(Küçükgökçe, 2019, s. 75-76, 81; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 20). Lâdikli, “*Zeynü’l Elhân*” da verdiği bu şûbe isimlerini kendi yaşadığı dönemin anlayışına uyum sağlayarak dört unsurla eşleştirmiştir. Daha sonra ise, Merâgî’de ki şûbeleri de eklemiş, böylece toplamda verdiği şûbe sayısı 28 olmuştur (Tıraşçı, a.g.e., s. 117).

“*er-Risâletü’l-Fethiyye*” de bulunan şûbeler;

- Hazan (Vasf-1 Yegâh/Yegâh),
- Segâh,
- Çargâh,
- Pençgâh,
- Aşirân,
- Nevrûz-1 Arab,
- Mâhûr,
- Nevrûz-1 Hârâ,
- Nevrûz-1 Bayâtî,

- Hisâr,
- Nühüft,
- Uzzal,
- Evc,
- Nirîz,
- Müberkâ,
- Rekb,
- Sabâ,
- Hümâyûn,
- Zavî,
- Isfahanek,
- Bestenigâr,
- Nihavend,
- Hûzî,
- Muhayyer

(Küçükgökçe, 2019, s. 76; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 21; Tekin, 1999, ss. 161-172). Şûbelerin (Nihavend, Dügâh ve Segâh dışında) hepsinin başlangıcının tiz yönden olduğunu, bu duruma uymayan bu üç şûbenin sözü geçen kaideye uymamasının sebebinin Nihavend'in “yalnızca” pest taraftan, diğer ikisinin ise “genellikle” pest taraftan başlaması olduğunu söylemiştir. Ayrıca yeni bilginlerin şûbelerin bir grubunu ilk isimleriyle, bir grubunu (Muhayyer, Evc gibi) ilk isimlerini bırakıp terkîb diye, bir grubunu da (Dügâh ve Segâh'ta olduğu gibi) şûbe olarak kullandıklarını söylemiştir. Sözü geçen terkîblerin kullandırılanlarından bir kısmına (Nühüft ve Uzzâl gibi) şûbe adlarını vermişler, başka bir gruba da yeni isim vermiş olduklarını söylemiştir. Ardından bir grup eski teorisyenin şûbe kavramını biçim bakımından makam yerine geçen nağmeler olarak açıkladıklarını ifade etmiş, bu açıklamanın ise Bestenigâr gibi şûbeleri doğrularken Dügâh ve Segâh'ı doğrulamadığını ifade etmiştir. (Tekin, a.g.e., ss. 172-173).

“*er-Risâletü'l-Fethiyye*” de bulunan şûbeler (yeni bilginlere göre);

- Yegâh,
- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh (Çargâh-ı Zi'l-Erba'a/dörtlü Çargâh)

(Küçükgökçe, 2019, s. 77; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 21).

“Zeynü'l Elhân” da bulunan terkîbler;

- Pençgâh-ı Asl,
- Pençgâh-ı Zâid,
- Isfahan,
- Muhayyer,
- Sünbüle,
- Nühüft,
- Evc,
- Mâhûr-ı Sâgîr,
- Mâhûr-ı Kebîr,
- Nirîz-i Kebîr,
- Nirîz-i Sâgîr,
- Nihâvend-i Kebîr,
- Nihâvend-i Sâgîr,
- Karcığar,
- Acem,
- Bestenigâr,
- Isfahanek,
- Rahatü'l Ervâh,
- Zâvilî Segâh,
- Zâvilî Isfahan,
- Nigâr,
- Nişâbürek,
- Hûzî,

- Hûcest,
- Müberkâ,
- Zenzem,
- Hümâyûn,
- Aşirân,
- Müstear,
- Türkî Hicâz,
- Nigâr-ı nîk

(Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 20).

“er-Risâletü’l-Fethiyye” de bulunan terkîbler;

- Pençgâh-ı Asl,
- Pençgâh-ı Zâid,
- Muhayyer,
- Evc,
- Mâhûr-ı Kebîr,
- Mâhûr-ı Sâgîr,
- Bestenigâr,
- Müberkâ,
- Aşirân,
- Sünbüle,
- Uzzal,
- Nühüft,
- Nîrîz-i Sâgîr,
- Nîrîz-i Kebîr,
- Nihâvend-i Kebîr,
- Nihâvend-i Sâgîr,
- Karcıĝâr,
- Acem,
- Isfahane,

- Rahatü'l-ervâh,
- Zevâlî Siyehgâh,
- Zevâlî Isfahan,
- Nigâr,
- Nişâbürek,
- Hûzî,
- Hûcest,
- Zemzem,
- Hümâyûn,
- Müstear,
- Nigâr-ı nîk

(Levendoğlu Yılmaz, 2002, ss. 21-22).

Lâdikli, eski âlimlerin ilk 9 maddedeki terkîbleri şûbe, yeni âlimlerinse bunları “terkîb” olarak adlandırdıklarını, aralarındaki uyumsuzluğın, bu yapılarının sayısının 9 olmasında değil, isimlendirmede olduğunu aktarmıştır. Dizilişlerin yani terkîblerin 30 tane olduğunu söylemiş ve önce ilk 9 tanesini, sonra kalan 21 tanesini ayrı ayrı gruplandırarak haklarında nazari bilgiler vermiştir (Tekin, 1999, s. 194-203).

Ladikli'nin verdiği şûbe isimleri listesinde şûbe isimlerinin yanında farklı isimleri yer alan bazı şûbeler hakkında;

Hazan (Vasf-ı Yegâh) şûbesi;

Lâdikli, yeni bilginlere göre ilk sırada olan Yegâh şûbesi için gerekli gördüğü nazari bilgileri verdikten sonra, bu şûbenin makam dizilerine eklenmesi gerektiği durumlarda ekleneceği dizinin pest kısmına eklenmesinin gerekli olduğunu, eğer ekleme tiz kısımdan yapılacak olursa, bu durumda ortaya çıkacak olan diziyi yeni bilginlerin “Hazân” veya “Vasf-ı Yegâh” diye isimlendirdiklerini söylemiştir (Küçükgökçe, 2019, s. 77; Tekin, a.g.e., s. 161).

Çargâh-ı Zi'l-Erba'a; Lâdikli'nin yeni âlimlerin 4. şûbe olarak tanımladığı ve “Çargâh-ı Zi'l-Erba'a” ismini verdikleri bu şûbe için tanımladıkları perdelerle eski

âlimlerin tanımladıkları perdeler arasında herhangi bir farklılık görülmediğini açıklamış, bununla birlikte bu dört perdenin (A-D-V-H) seslendirilmesine tizden başlanırsa Çargâh; eğer seslendirmenin başlangıcı pest kısımdan yapılırsa “Râst” adını alacağını altını çizmiştir (Küçükgökçe, 2019, s. 78; Tekin, 1999, ss. 161-162). Lâdikli'nin iki eseri arasında bulunan farkları inceleyen makalesinde Küçükgökçe (a.g.m., s. 79) da makam yapılarının iki kitap arasında farklılık gösterdiğini, örneğin “Zeynü'l Elhân” da şûbelerin sayısı dört olarak verilirken, “*er-Risâletü'l-Fethiyye*” de eski bilginlere göre 24 adet olarak verilen şûbelerin “nağme toplulukları” şeklinde anıldığını söylemiştir. Lâdikli'nin iki kitabında sıralama farklılığının haricinde şûbe adlarında belirgin bir fark olmadığını, yalnız Lâdikli'nin adı geçen dört şûbe listesinde bir eserinde Dügâh'ı, diğerinde ise Pençgâh'ı saydığını ifade etmektedir.

Lâdikli'nin makamları burçlara, âvâzeleri gezegenlere karşılık gösterip bunların ayrıca insanların mizaçlarına göre sınıflandırılmasını yaptığı gözlenmektedir. Bu durum, mensubu olduğu sistemci okulun ilim erbabı sınıfının nazarî anlayışıyla uyuşmayan bir özellik göstermektedir (Tıraşçı, 2019, s. 118).

Terkîbler hususunda ise Lâdikli, uyumlu ya da uyumsuz olup olmadıklarına göre ayırma tabi tutmadan güçlü ve yumuşak cinslerin sayısının toplam olarak 117 olduğunu söylemiştir Cinsler konusuna oldukça geniş yer ayıran Lâdikli, cinsleri gruplarına ve alt gruplarına ayırarak ele almış ve detaylıca anlatmıştır. Bu anlatımların hepsine yer vermek çalışma konusunun kapsamını aşacağı için (zira Lâdikli'nin kendisi de güçlü ve yumuşak cinslerin sınıflarının eserde verdiğiinden daha fazlasının da olduğunu söylemiştir), mümkün olmayacağından sadece bu cinslerin neler olduğuna (isim, ses ve aralık) yer verilecek, konunun diğer detaylarına yer verilmeyecektir. Bunların içinde uyumlu olup devir oluşturmada kullanılanları Urmevî'nin vermiş olduğu sayısı 7 olan dörtlüler ile sayısı 12 olan beşlilerdir. Bunlardan da 84 adet devir meydana getirilebilir. Ayrıca Lâdikli, bunlara sonradan yapılan yeni bir beşli ilavesiyle 91 adet devir elde edilebileceğini söylese de bu son beşlinin eklemesini ilk kez yapıp devir sayısını ilk kez 91 olarak açıklayan Merâgî'ye atıf yapmamıştır (Kalender, 1982, s. 138-139'dan akt. Tıraşçı, 2019, s. 117).

Lâdikli'nin verdiği cinsler şunlardır:

- Uşşak cinsi

Nağmeleri: H-Z-D-A

Aralıkları: B-T-T

Lâdikli eski ve yeni âlimlerin bu cinse “Uşşak makamı” deme konusunda fikir birliği içerisinde olduklarını söylemiştir.

- Nevâ cinsi,

Nağmeleri: H-h-D-A

Aralıkları: B-T-T

Lâdikli bu cinse eski âlimler tarafından “Nevâ makamı” ismi verildiğini söylemiştir.

- Ebûselik cinsi,

Nağmeleri: H-h-B-A

Aralıkları: T-T-B

Lâdikli bu cinsin eskiler tarafından “Ebûselik makamı” olarak adlandırıldığını söylemiştir.

- Râst cinsi,

Nağmeleri: H-V-D-A

Aralıkları: C-C-T

Lâdikli bu cinsin pest tarafının başlangıç sayılması durumunda eskiler tarafından Râst makamı diye adlandırıldığını, yeni bilgilere göre ise seyrinin çıkıştan inişe doğru olması gerektiğini söylemiştir.

- Nevâ cinsi,

Nağmeleri: H-h-C-A

Aralıkları: T-C-T

Lâdikli eski bilginlerin bu cinsi “Küçük Nevrûz makamı”, yenilerinse sadece “Nevâ makamı” olarak adlandırıldığını ifade etmiştir. Ayrıca Lâdikli bu cinsin kendisinin bizzat ikinci grupta gerçekleşip kendisine eklenmesi durumunda ortaya çıkan yapının toplamına eski bilginlerin “Büyük Nevrûz” diye adlandırırken, yenilerin bir isim vermediklerini ifade etmiş ve ortaya çıkan bu yeni yapının

Aralıklarının; T-C-C-T-C-C,

Nağmelerinin ise Yh-YB-Y-H-h-C-A şeklinde olduğunu, bu yapının dairesel biçiminin tiz bölgesinde tanininin oluşmasıyla birlikte eskilere göre “Hüseynî makamı” olduğunu ifade etmiştir.

- Hicâz cinsi,

Nağmeleri: H-V-C-A

Aralıkları: C-T-C

Lâdikli bu yapının eskiler tarafından “Hicâz makamı” olarak adlandırıldığını ifade etmiştir.

- Isfahan cinsi,

Nağmeleri: C-Z-h-C-A

Aralıkları: B-C-C-C

Lâdikli bu yapının, eski ve yeni âlimlerin çoğunluğunun fikir birliği ile “Isfahan makamı” olarak adlandırıldığını söylemiştir. Ayrıca, bu cinsin kendi nağme sayısının, diğer altı cinsin nağmelerine uyumsuzluk göstermesine rağmen, eskilerin buna “cinsi’l müfred” yani “tek cins” dediklerini, bu cinsin bakiyeden kurtulup üç mücennebten arta kalırsa eskilerin bunu “cinsi’l müfredi’l-avsât” yani “orta tek cins” olarak andıklarını ifade etmiştir. Eğer bu yapıdan bir mücenneb silinir ve geriye iki mücennep ile bakiyye kalırsa, eski bilginlerin buna “cinsi’l-müfredi’l-asgâr” yani “en küçük tek cins” diye adlandırdıklarını ifade etmiştir (Tekin, 1999, ss. 129-130).

Lâdikli'de Beşliler:

- Nağmeleri: YH-Yh-YD-YA

Aralıkları: T-B-T-T

- Nağmeleri: YH-Yh-YB-YA-H

Aralıkları: T-T-B-T (Yenilerin "Ebûselik makamı" dediklerini söylemiştir)

- Nağmeleri: YH-Yh-YB-T-H

Aralıkları: T-T-T-B

- Nağmeleri: YH-Yh-YC-YA-H

Aralıkları: T-C-C-T (Bu yapıya çoğunluk tarafından "Pençgâh-ı asl makamı" dendiğini ifade etmiştir.

- Nağmeleri: YH-Yh-YB-Y-H

Aralıkları: T-T-C-C

Bu yapıya "sadece" yeni bilginlerin "Hüseynî makamı" dediklerini söylemiştir.

- Nağmeleri: YH-Yh-Y-H

Aralıkları: C-T-C-T

Bu yapının eskiler tarafından "Uzzal makamı" isminin verildiğini ifade etmiştir.

- Nağmeleri: YH-Yh-YD-YB-Y-H

Aralıkları: T-B-C-C-C

- Nağmeleri: YH-YZ-YC-YA-YH

Aralıkları: B-C-C-C-T

Lâdikli, bu beşlinin dördüncü grubun aynısı olup sonradan bunun fâsıla harflerine ayrılmasıyla bu yapının ortaya çıktığını ve genel fikir birliği ile "Pençgâh-ı Zâyîd" olarak isimlendirildiğini söylemiştir.

- Nağmeleri: YH-YZ-Yh-YC-Y-H

Aralıkları: B-C-C-T-C

Lâdikli, bu beşlinin de altıncı grubun aynısı olup sonradan fâsıla harfinin ayrılarak "Büzürg makamı" diye adlandırıldığını ifade etmiştir.

- Nağmeleri: YH-YV-Yh-YA-Y-H

Aralıkları: C-C-T-B-C

Lâdikli, bu yapının da aslında 4. beşli ile aynı olduğunu, fasıla harfinin sonradan pest kısımına aktarıldığını ve burada bölümlere ayrıldığını ifade etmiştir.

- Nağmeleri: YH-YV-YC-YB-H

Aralıkları: C-T-B-C-C

Lâdikli'ye göre bu yapı da altıncı kısma benzemektedir ve fasıla harfi aralıklar arasına gizlenmeyecek şekilde girmiştir.

- Nağmeleri: YH-YC-YV-YA-H

Aralıkları: C-T-C-T

Lâdikli, bu yapının da 6. kısmın aynısı olduğunu ve fasıla harfinin pest taraftaki uca doğru kaydırıldığını söylemiştir.

- Nağmeleri: YH-YV-YD-YA-H

Aralıkları: C-C-T-T

Lâdikli, bu kısmın da dördüncü grubun aynısı olduğunu, fasıla harfinin pest bölgeye alındığını ve çoğunluğun fikriyle “Küçük Mâhûr makamı” diye anıldığını ifade etmiştir (Tekin, 1999, ss. 131-133).

Lâdikli, bu beşlilerin fâsıla harfiyle beraber beşli olan ikinci tabakanın çok bilinen ve uyumlu olan bölümleri olduğunu ifade etmiştir. Lâdikli, fâsıla harfinin bulunmasıyla bu bölümlerin ikinci tabakadan çıkartılmak istendiği durumda bunların tamamen beşlinin (zü'l hams) bölümleri olacağını söylemiştir. Ek olarak birinci tabakanın bölümlerinin ikinci tabakaya ilave (dengi dengine gelecek şekilde veya dengi dengine gelmeksizin) edilirse, yedinin on üç ile çarpımı sonucu 91 daire (bir kısmı düzenli, bir kısmı düzensiz) elde edileceğini söylemiştir. Bunu açıklarken, yukarıda da belirtildiği gibi, Merâgî'ye bir atıfta bulunmamıştır (a.g.e., s. 133).

Nağme konusunda bütün lahnların cem olabileceği, lakin, bütün cemlerin lahn olamayacaklarını, bu durumda bir dizide en az bir artık ve yapısal anlamın oluşması için, iki aralık genişliğini içeren üç nağme bulunması gerektiğinin altını çizmiştir. Beste kurma (te'lif) ilminin konularının genelini aralık, cins ve dizi (cem') konularının oluşturduğunu ifade etmiştir (Tekin, 1999, s. 64).

Ayrıca katlama oranlarından bahsetmiş, bu oranı “dizilişi açığa çıkaran düzenli oran, birin ikiye oranı olan katlama oranıdır” demiş ve bunun açıklamasını, ikinin birin katı olması durumunun diğer sayıların doğuracağı sonuçlar gibi kafa karıştırmayacağı, diğer sayılarda oluşan duraklamalardan dolayı ruhsal sıkıntı ve nağmelerin hoş gelmemesi gibi durumlar yaşanacağını, oysa aralarında katlama oranı iki olan nağmelerin, işitildikleri zaman kulağa hoş geleceklerini ifade ederek yapmıştır (a.g.e., s. 70).

Nağme kurmada birbirinin yerine geçen her telin parçalarından işitilen nağmelerin sayısının dört olduğunu söylemiştir. Bunlar:

- Tam (sekizli),
- Yarım (dörtlü),
- Dörtte bir,
- Sekizde bir olan nağmelerdir (a.g.e., s. 75).

Nağmelerin karakterlerine göre uyumlu ya da uyumsuz olacaklarını, düzenli oranlar içeren iki aralık nağmesinin uyumlu, tersi durumda uyumsuz olacaklarını, eski musikişinaslara göre kullanılan aralıkların 9 tane olduğunu, sonradan bir grup üstadın bu aralıklara 5 aralık daha ekleyerek aralık sayısını 14'e çıkarttıklarını, kendi zamanında çok bilinen aralık sayısının da 14 olduğunu söylemiştir (Aralık tanımı ise Urmevî'den alınmıştır). Ardından bu 14 aralığı açıklamış, “büyük aralıklar”, “küçük aralıklar” konusunda bilgi vermiş, eski bilginler ve yeni bilginlerin bakış açılarını karşılaştırmıştır. Lâdikli'nin detaylıca verdiği bu açıklamalara, tez konusunun kapsamının aşılması adına daha fazla değinilmeyecektir, yalnız burada beste yapımında kullanılan küçük aralıkların 6 tane olduğunu belirttiğini belirtmek gerekli

görülmüştür. Lâdikli ayrıca sekizlinin dizilişleri, tabakaların yerleri, fasılların durumuna ilişkin bilgileri aktarmıştır (a.g.e., ss. 78-93).

Cem' elde edilmesi hususunda, birinci tabakadan çıkarılan seslerin ikinci tabakadan çıkarılan tüm cinslere benzemeyecek bir biçimde eklenmesi hâlinde bu eklemeden altı aralığı çevreleyip yedi nağmeyi barındıran cem'in elde edileceğini ifade etmiştir (Tekin, 1999, s. 96).

Uyumluluk-uyumsuzluk konusu hakkında;

Uyumsuzluğun “doğru orantıların nağme sayılarından az olması” olduğunu ifade etmiştir.

Uyumsuzluğun, doğru orantıların sabit nağmeler arasında bulunmasından kaynaklandığını belirtmiştir. Gerekçe olarak ise bu durumda uyumsuzluk durumlarından birisinin olması gerektiğini ifade etmiştir.

Gizli uyumluluk için ise, “doğru orantının nağme sayısından az olması” şeklinde bir tanımlama yapmıştır. Bu durumun ise yalnızca sabit nağmeler arasında bulunan orantı eksikliğine göre” olduğunu ve kaynağının “*Edvâr kitabı*” olduğunu belirtmiştir (Tekin, 1999, ss. 145-146). Uyumsuzluk nedenlerine de değinmiştir (a.g.e., s. 11) lakin çalışmanın kapsamı için fazla detaya girilmemek adına burada yer verilmeyecektir.

Ortak sesler konusunu diğer teorisyenler gibi ilk üç daire (Uşşak-Nevâ-Bûselik) ile Râst-ve Hüseyinî makamları ve Zirefkend ve Büzürg makamları üzerinden örneklendirmiştir. (a.g.e., ss. 149-152)'de bu örneklendirmeler ve anlatımlar bulunmaktadır.

İntikâl (geçiş, seyir) konusunda, nağmelere göre seyirlerin çıkışlı ve inişli olmak üzere iki şekilde olduğunu ifade etmiştir. Zira seyirin başlangıç yeri pest, tiz ya da iki bölgenin ortasındadır. Seyirin birincisi çıkışlı, ikincisi inişli, üçüncüsünün de bunlardan birisi olma olasılığının olduğunu belirtmiştir. Çıkışlı veya inişli seyirlerin her birinin art arda olduğunu, bunların başlangıç noktasına dönmede gerçekleştiğini, bu durumda gerçekleşen bu türde seyire “düzgün seyir” anlamında “întikâlü'l-

müstakîm” dendiğini anlatmış ve sonra diğer intikâl teorilerine geçiş yaparak bu teorileri de tanımlamıştır (a.g.e.,1999, ss. 180-181).

Tercî (dönüş, seyir);

Mûsiki erbaplarının kullandığı yöntemlerden tercîyi açıklamış, bu türden bir gezintinin diğer bir mutlak teli engellediğini söyleyerek bu konuda kısaca açıklamalarda da bulunmuştur (Tekin, 1999, s. 182).

Kendi zamanında yaygın olarak kullanılan bestelerin özel kişi ve zamanlara bağlı değişen etkileri konusuna da bir makale ayırmıştır. Burada bir yeni teorisyen grubunun kendi dönemlerinde çok bilinen bestelerin bir kısmına “elhân” (nağmeler), bir kısmına “âvâz” (ses), bir kısmına “şûbe” (bölüm), bir kısmına da terkîb (diziliş) dediklerini, bir kısmını ise isimlendirmediklerini, bu türlerin her birini “özel” olarak andıklarını, ayrıca bu kavramlar ve bu kavramlara ilişkin paradigmalarda bir fikir uyuşmazlığı bulunmadığını ifade etmiştir. Yeni âlimlerin, gerçekleştirdikleri birtakım hesaplamalar ve uğraşlar neticesinde makamlarla burçlar, âvâzelerle yıldızlar, şûbeler ile unsurlar (dört unsur) arasında manevî bir bağlantı bulunduğunu fark ettiklerini, bu mânevî ilişkiyi makam, bölüm ve terkîb olarak üçe ayırdıklarını söylemiş, böylece eski ve yeni âlimler arasındaki görüş birlikleri ve ayrılıklarına olabildiğince değinmiştir (a.g.e., ss. 183-184).

Ûd telleri, ûd tellerinin üzerinde aralıkların elde edilişi, ûd tellerinin dört unsur ile eşleştirilmesi, perdeleri, “kâdîm” ve “kâmil ûd” lar, telli çalgıların en iyisi olarak görülenin “kâmil ûd” olması konusunda teorisyenlerin fikir birliği,” ûd-ı ekmel”i (“ûd-ı kâmil” e bir tel daha eklenerek elde edilen ûd) mûsikîye kazandıranların yeni bilginler oluşu gibi bilgileri verip ûd üzerindeki şeddleri açıklamıştır:

- Şeddü'l-bekâyâ,
- Şeddü'l-mücennebât,
- Şeddü'l-taninniyât,
- Şeddü'l-farsiyyât,
- Şeddü'l-zelziyyât,

- Şeddü'l-hınsıriyyât

(Tekin, 1999, ss. 174-180).

3.1.2.8.2. Lâdikli Mehmed Çelebi'de perde kullanımı.

Lâdikli Mehmed Çelebi'nin 1484 yılı civarlarında yazdığı “*er-Risâletü'l-Fethiyye*” de, Şîrvânî'nin perdeler ile ilgili yaklaşımını andıran görüşlere rastlandığını Cenk Güray söylemektedir. Böylelikle Lâdikli de perdeleri “nağme” olarak anmakta, perdeler konusunda devirlere giden anlayış ve yöntemde Şîrvânî'nin metodunu temel yönleri ile benimsemiştir. Ayrıca Urmevî'den miras kalan on yedi aralıklı ve on sekiz perdeli sistemi temel olarak almış, bu perdeleri yine Urmevî'nin kullandığı yöntemle elde etmiştir. Ebced yöntemi, Lâdikli tarafından da isimlendirmede hâlâ kullanılmaktadır (Güray, 2011, s. 73). Perde elde edilmesinde yine tel bölünmesi üzerinden Urmevî yöntemi ile perdeleri anlatmıştır (Tekin, 1999, s. 72). Buna göre udun burguluk kısmındaki ilk sese ilk işitilen ses olduğu için A, üdun eşik (tarak) kısmına eklenen parçadan oluşan nağmeye M dendiğini söylemiştir. Buna göre önce M telinin ortalanarak ortadaki noktadan çıkan nağmeye YH denmiştir. Lâdikli perdelerin elde edilmesini tel bölünmesi yoluyla bu şekilde sırasıyla anlatmıştır. Ardından ilk oranda elde edilen nağmelere “sigâl”, ikinci oranda gerçekleşen nağmelere hâvâd”, üçüncü oranda gerçekleşen nağmelere ise havâddü'l havâd” dendiğini söylemiştir. Tizlik ve pestlik oranları bakımından düşünülmesi gerektiğinde hangi kısmın hangisine oranla pest ya da tiz olacağını örneklendirmiştir ve tüm nağmelerin tizliğinin ya da pestliğinin başka bir nağmeyle karşılaştırma yoluyla anlaşılabilirliğini ifade etmiştir (a.g.e., ss. 72-74).

Lâdikli, sesleri bu bölümler (nağme kurmada sigâl, havâd ve havâddü'l-havâd) başlığı altında her birine sıra numarası da vererek gruplandırmıştır.

“Sigâl” kısmında bulunan sesler, kendisinin verdiği sıralamaya göre aktarıldığında, şu şekildedir:

- 1- A,
- 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

(Tekin, 1999, s. 75).

“Havâd” kısmında bulunan sesler kendisinin verdiği sıralama ile şu şekildedir:

- 1- YH,
- 2- YT,
- 3- K,
- 4- KA,
- 5- KB,
- 6- KC,
- 7- KD,
- 8- Kh,
- 9- KV,
- 10- KZ,
- 11- KH,
- 12- KT,
- 13- L,
- 14- LA,

- 15- LB,
- 16- LC,
- 17- LD

(a.g.e., s. 75).

“Havâddü'l-Havâd” kısmında bulunan sesler, yine kendisinin verdiği sıralama ile şu şekildedir:

- 1- Lh,
- 2- LV,
- 3- LZ,
- 4- LH,
- 5- LT,
- 6- M,
- 7- Lh,
- 8- LV,
- 9- LZ,
- 10- LH,
- 11- LT,
- 12- M,
- 13- MZ,
- 14- MH,
- 15- MT,
- 16- N,
- 17- NA,
- 18- NB

(Tekin, 1999, s. 75).

Lâdikli, bunların içinden A, H, Yh, ve YH nağmelerinin, aralıklar ve besteler değişse de değişmeyen nağmeler olduğunu, bunlara “sevâbitü lisevâhâbit” (“değişmez nağmeler”) dendiğini söylemiştir (a.g.e., s. 78).

3.1.2 8.3. Lâdikli Mehmed Çelebi'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Lâdikli, perdelerin ûd üzerinde elde edilmesini açıklarken telin tamamından gelen ve udun klavye tarafının sonundan duyulan nağmeye elif (A) isminin verildiğini, nedeninin ise ilk olarak işitilen sesin A olması olduğunu ifade etmiştir (a.g.e., s. 72).

“*er-Risâletü'l-Fethiyye*” sinde, “makamlar 12 tanedir. Birincisi Râst'tır” dedikten sonra bu makamın bağlı olduğu burç (Koç), burcun karakteri ve yapısı itibariyle ateş özelliği gösterdiğini belirtmiştir. Başlangıç ve bitişinin pest kısımdan olması nedeniyle yedi bölümden dördüncüsü olduğunu, dolayısıyla seyrinin de önce inişli, sonra çıkışlı yapılarak başlangıç noktasına varıldığını ifade etmiş ve nağmelerini “altı aralığı kapsayan yedi nağmeden oluşur” diyerek, şu şekilde vermiştir:

Râst makamının nağmeleri: Başlangıç: A-D-V-H-V-D-A

Râst makamının aralıkları: T-C-C-C-C-T

Lâdikli bu bölümün “bitişik seyre göre” eski bilginlerce “Râst” olarak adlandırıldığını, başlangıcının pest, kararının tiz olması gerektiğini ifade etmiştir. Bu pest taraftaki tanini aralığı ve tiz taraftaki mücenneb aralığına göre dört tane nağmeyi kapsadığını ifade etmiştir. Doğru seyrin, yukarıda belirtildiği gibi, inişli olduğunu, önceki bilginlere göre gerçek Râst'ın içerdiği nağmelerin yeni bilginlerdeki Râst'a göre nağme sayısının daha fazla olmasının tezat teşkil ettiğini söylemiştir.

Burada, Lâdikli ayrıca “dördüncü grup başlangıcının tiz, bitiş noktasının pest olması zorunluluğuyla Çargâh dörtlüsü diye adlandırılır” dedikten sonra gerek eski ve gerekse yeni bilginlere göre Çargâh dörtlüsünün Râst ile bir arada olduğunu, özellikle eski âlimlere göre nağme sayısı ile Râst'ın uyum içinde olup birlik gösterdiğini, başlangıçlarının farklılığına göre bu iki yapının da farklılık arz edeceğini belirtmiştir (Tekin, 1999, s. 185).

Lâdikli her ne kadar Anadolu edvarları/iş erbâbı okulu dediği okulun geleneği uyarınca birinci makamı Râst olarak göstermiş olsa da bu makamı (Râst) meşhur on iki makam listesinde her iki kitabında da “yeni bilginlere göre meşhur on iki makam” listesinin birinci makamı olarak verdiğini, eski bilginlere göre on iki makam

listesinde yine sistemci okul geleneğine uygun olarak, birinci makamı Uşşak makamı olarak verdiği de göz ardı edilmemelidir. Ayrıca ses sisteminde sistemci okul geleneğinin kurucusu olan Urmevî'nin 17'li ses sistemini takip ettiği, daire sayısını, yine sistemci okulun üyelerinden Merâgî'de olduğu gibi 91 olarak gösterdiği (Uslu, 2003, s. 449)'dan yapılan alıntı ile daha önce açıklanmıştı. Nota yazısı kullanarak doğal seslerden oluşan bir dizi yazmak istenirse, Urmevî'nin "Uşşak" ismini verdiği daire (dizi), ki bugünkü anlayışla Acemli Râst olarak bilinen diziyeye karşılık gelmektedir, kullanılabilir. Urmevî'nin bir karar sesi belirtilmemiş olan Uşşak dizisi bir tam dörtlü, iki tanini ve bir bakiyye aralıklarından meydana gelmiştir (Uygun, 2019, s. 83). Lâdikli'nin ise, yukarıdaki cümlesine bakarak, ana makam olarak değil, birinci makam olarak Râst'ı işaret ettiği görülmektedir. Birinci makam olarak işaret ettiği Râst makamının, sistemci okulda ana dizi olarak kullanılan Uşşak sesleriyle örtüşmemesi nedeniyle, ana dizinin, sistemci okulun Uşşak (sonraları Acemli Râst olarak anılan Uşşak) dizisi olduğu kaynaklardan elde edinilen bilgilere göre ulaşılan bir sonuçtur. Zira Ladikli'nin verdiği Uşşak sesleri olan A-D-Z-H (Tekin, 1999, s. 191), Urmevî'nin Uşşak dizisini oluşturan birinci tabakanın birinci kısmı ile uyuşmaktadır. Ayrıca göz önünde bulundurulması gereken bir husus da Lâdikli'nin kaynaklarda bilhassa "ana dizi", "ümmü'l makamât" gibi bir terime ve kullanıma başvurduğuna, çalışma için taranan kaynaklarda rastlanılmamış olması olduğudur.

3.1.2.9. Alişah bin Hacı Büke'de doğal perde sistemi kullanımı.

Alişah bin Hacı Büke, bu tez çalışmasında, başlık dışında olan kısımlarda, günümüzde yapılan çalışmalarda kendisi hakkında yazılan çalışmalarda kullanıldığı yaygın şekli ile Alişah olarak anılacaktır.

Farsça olarak yazdığı "*Mukaddimetü'l Usûl*" isimli eserini himayesinde yaşadığı Ali Şir Nevâî'nin isteği üzerine yazmış ve eseri daha sonra Nevâî'ye sunmuştur. Bu eserin dışında, "*Mukaddimetü'l Usûl*" ün bir tefsiri ve şerhi özelliğini taşıyan "*Aslü'l Vusûl*" isimli bir eseri daha vardır, lakin şerh niteliği taşıyan bu kitap günümüze kadar gelememiş, kayıp bir eserdir. Alişah, şerh niteliğindeki kitap olan "*Aslü'l Vusûl*" de (kendisi bu kitabın ismini "*Usûlü'l-Vusûl*" olarak anmıştır) bulunan mûsikî ilminin mes'elelerini anlaşılakta güçlük çekilen izahlarından arındırdığını,

lakin eserindeki temel meselelerin hepsini “*Mukaddimetü'l Usûl*” e aktardığını belirtmiştir (Arslan, 2017, s. 196; Can, 2001, s.7; Çakır, 1999, s. 6, 16, 225; Çakır, 2001, ss. 235-236; Köprülü, 2018, s. 273). Eserin ismine bakılarak, ilk görüşte usullerle ilgili yazılmış bir kitap olarak düşünülmesi mümkün olsa da içerik açısından döneminde nazariyatla ilgili yazılmış diğer eserlerle benzerlikler taşımaktadır. Eser içeriğinde konular elhân ve ikâ şeklinde iki ana başlık hâlinde ayrılmış olsa da anlatımda bu konular iç içe verilmiştir: Sesin tarifi, aralıklar ve aralıkların türleri, oktavin oluşturulması, nedenleriyle birlikte uyum-uyumsuzluk meselesi, makam yapıları, dizilerin müşterek sesleri, ûdun akort edilmesi, usûl konusu, saatlere göre mûsikî icrası (Çakır, 1999, ss. 8-9). Eser, mûsikîyi ilmî yönden öğrenmek isteyenler için faydalı olabilecek bir metod niteliği taşımaktadır (Köprülü, 2018, s. 274). Mûsikî konusunda bilgilerini edinirken Farâbî, İbn-i Sinâ, Urmevî, Şirâzî ve Merâgî'nin eserlerinden faydalanmıştır. Urmevî'nin takipçisi olduğunu ise; “risâlemizde edvâr sahibinin düzenini benimsedik” sözleriyle ifade etmiştir. Zaten Urmevî'nin on yedili ses sistemini olduğu gibi almış olması, takip ettiği kişinin bilhassa Urmevî olduğunun delilidir. O, Urmevî'den aldığı bilgileri geliştirmek için yeni arayışlara girmiştir (Çakır, a.g.e., 1999, s. 35, 225; Çakır, 2001, s. 236; Köprülü, a.g.m., 2018, s. 273). Sistemci okulun bir üyesi olan Alişah da Merâgî ve Ladikli gibi sisteme yeni katkılarda bulunmuş; dörtlü aralıklara eklemeler yaparak yeni makam ve terkîblerin oluşumunun temelini hazırlamıştır. Eserin kapsamında meşhur on iki makamın dışında mürekkeb makam oluşumuna da yer vermiş olması, Alişah'ın günümüz mürekkeb makam anlayışının oluşmasında nazariyat tarihinde katkısı geçen ilk teorisyenlerden biri olduğunu göstermektedir. Alişah eserinde mürekkeb makam anlayışına nasıl ulaştığına dair bir bilgi vermemiştir. Eserde mürekkeb makam dizileri olarak; Selmek-i Kebîr, Aşirân (Nigâr veya Nigârinek) ve Nihavend makamlarının dizilerini vermiştir (Çakır, a.g.e., s. 226; Çakır, a.g.m., s. 235; Köprülü, a.g.m., ss. 273-275; Küçükgökçe, 2010, s. 54). İkâ konusunda yedi zamanlı bir usûl olan “nısf-i safîy” i terkîb ederek mûsikînin ikâ yönüne de katkı sağlamıştır. Ayrıca usullerin birim vuruşlarında geleneksel hâle gelen kullanımın dışına çıkmış, farklı birim zamanlara da yer vermiştir (Köprülü, a.g.m., s. 274). Alişah, mûsikîyi iki temel kategori kapsamında görmüştür. Buna göre mûsikî ilmine eğer ses düzeni ve bu düzenin niteliği açısından bakılacak olunursa buna “elhân” veya “te'lif”; eğer

nicelik açısından bakılacak olunursa buna “ikâ” ilmi denileceğini ifade etmiştir. Ayrıca mûsikînin ses oranlarına dayanan bir ilim olmasından dolayı, riyâziyenin branşlarından olan bir ilim olduğunu söylemiş, söylediklerini; nasıl ki geometride dik açılı üçgenin dik açı karşılığının direği önemli ise, müzikte de müzikal telin en mükemmel, en düzgün olmasından kaynaklı olarak, mûsikînin en esaslı temelini oluşturduğunu ekleyerek vurgulamıştır (Çakır, 1999, ss. 17-18).

3.1.2.9.1. Alişah bin Hacı Büke’de makam yapıları.

Alişah, lahn olsa da olmasa da çeşitli seslerin tabiatta bulunan seslerden vücuda geldiğini, lakin cisimlerin birbirleriyle çarpışmasından meydana gelen seslerin, mûsikînin kurallarına uymayan ve sembolleştirilemeyen sesler olmaları nedeniyle lahn sayılamayacağını ifade etmiştir. Mûsikîde temel hedeflerden birinin, mükemmel uyumun elde edilmesi olduğunu ve talebelerin öncelikli amaçlarının, bu mükemmel uyumu öğrenmek olması gerektiğini ifade etmiştir (Çakır, 1999, s. 18, 43). Alişah’ta, tellerin seslerinin bütünü tüm sesleri içerdiğinden oktav adını almıştır. Dörtlü ile beşlinin bir araya getirilmesinden oktav denilen yapı çıkar ve te’lif sanatında en fazla aranılıp istenilenler bu lahnlardır. Tam aralığın mertebeleri: Oktav, iki oktav, üç oktav, dört oktav...şeklinde sonsuza dek devam edebilir. Nazariyatçılar, tüm oktavların yapısı ilk oktav gibi olduğundan, ilk oktavdan sonra ihtiyaç duymadıklarından dolayı geliştirmeyi bırakmışlardır. Diğer oktavları ortaya çıkarmak için ilk oktavın yapısına bakmak yeterli olacaktır (a.g.e., s. 20, 24). Bu konuda anlattıkları şu şekildedir: Şayet dörtlüler 19 çeşit olan beşlilere eklenirse, sınırı tam olan 133 tam dizi oluşacaktır. Bunların sahip olduğu ses sayısı çoğunda 8, bazısında 9, bazısında ise 10’dur. Bu 133 tam dizinin mertebeleri bulunmaktadır. Birinci mertebesi oktavdır. Oktavın sınırı da tam bir dairedir. Nasıl ki geometride bir dairenin herhangi bir noktasından başlanırsa son nokta yine başlanılan nokta olacaktır, oktavın sınırı da tam bir dairedir. Bu 133 dizi ayrıca uyumlu, gizli uyumsuz ve açık uyumsuz şeklinde de üçe ayrılmaktadır. Uyumlu dizilerin sayısının 62 olduğunu söylemiştir (a.g.e., ss. 28-29, 45). Alişah “şu diziler meşhurdur” diyerek on iki makam, altı âvâze ve yirmi dört şûbe ismi vermiştir. Bunların toplamının kırk iki olduğunu, kimisinin tam, kimisininse eksik dizilerden oluştuğunu ifade etmiştir.

Makamların 133 daireden on ikisi olduğunu ifade ettikten sonra verdiği on iki makam ismi şu şekildedir:

- Uşşak,
- Nevâ,
- Bûselik,
- Râst,
- Zengûle,
- Isfahan,
- Hüseyinî,
- Hicâzî,
- Zirefkend,
- Râhevî,
- Irâk,
- Büzürg

(Çakır, 1999, s. 46, 88, 129; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 22; Küçükgökçe, 2010, s. 53).

Alişah her makamın kendine mahsus birkaç fasılası bulunduğunu, bunların da notaların ve o makamın öğelerinin orta merkezi olduğunu, diğer notaların ise bu merkezlerin etrafında şekillendiğini ifade etmiştir (Çakır, a.g.e., s. 88).

Altı âvâze;

- Selmek (Bu âvâze, (a.g.e., s. 131’de “Selmek-i sâgîr” olarak geçmektedir)
- Gerdâniye,
- Nevrûz-ı Asıl, (a.g.e., s. 89’da dördüncü âvâze olarak geçmektedir)
- Geveşt (Gevaşt) (a.g.e., 1999, s. 89’da üçüncü âvâze olarak geçmektedir)
- Şehnâz, (a.g.e., s. 89’da altıncı âvâze olarak geçmektedir)
- Mâye (a.g.e., s. 89’da beşinci âvâze olarak geçmektedir)

(Çakır, a.g.e., s. 46, 89, 130-132; Küçükgökçe, a.g.e., s. 53; Levendoğlu Yılmaz, a.g.e., s. 22).

Alışah, altı âvâzenin içerisinde yer verdiği Mâye’yi anlatırken, ilk aralığını “kül ve hams” olarak isimlendirmiştir. Bu aralığın yapılışı bugün de olduğu gibi 1 Tanini + 1 Bakiyye şeklinde olup bugün kullanılan “A-12 aralığı” şeklinde sembolize edilen “artık ikili aralığı” na karşılık gelmektedir (Çakır, 2001, s. 237).

Şûbeler;

Alışah’ta şûbe kapsamında verilen dizi sayısı yirmi dördttür.

- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh,
- Pençgâh,
- Mâhûr,
- Âşiran,
- Müberkâ,
- Nevrûz-1 Arab,
- Nevrûz-1 Hârâ,
- Hisâr,
- Nevrûz-1 Beyâtî,
- Nîrez,
- Uzzâl,
- Nühüft,
- Evc,
- Sabâ,
- Rekb,
- Rûy-i Irâk,
- Bestenigâr,
- Zâvilî,
- Nişâbürek,

- Nihavend,
- Hümâyûn,
- Muhayyer

(Çakır, 1999, ss. 133-142; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 22; Küçükğökçe, 2010, s. 53).

Ayrıca Küçükğökçe, “Devirler” başlığı altında 133 tane makam paylaşmıştır.

- Uşşak,
- Uşşak dörütlü+ Nevâ beşli,
- Uşşak dörütlü+ Bûselik beşli,
- Buhârî,
- Uşşak dörütlü+ Büzürg beşli,
- Uşşak dörütlü+ Uzzâl beşli,
- Uşşak dörütlü+ Isfahan (Zinderûd) beşli,
- Uzrâ,
- Uşşak dörütlü+ Asl ı Büzürg beşli,
- Uşşak dörütlü+ Gerdâniye beşli,
- Uşşak dörütlü+ Zirefkend-i Büzürg beşli,
- Dostkâmi,
- Mâşuk,
- Nevâ,
- Nevâ dörütlü+ Bûselik beşli,
- Hoşsârây,
- Nevâ dörütlü+ Hüseyinî beşli,
- Nevâ dörütlü+ Uzzâl (Hicâzî) beşli,
- Nevâ dörütlü+ Isfahan (Zinderûd) beşli,
- Hazân,
- Nevâ dörütlü+ Asl ı Büzürg beşli,
- Nevâ dörütlü+ Asl ı Gerdâniye beşli,
- Nevâ dörütlü+ Zirefkend-i Büzürg,
- Nevâ ve Nîrez,

- Nevbahâr,
- Visâl,
- Bûselik,
- Gülistân,
- Gamzedâ,
- Bûselik dörtlü+ Uzzâl (Hicâzî) beşli,
- Mihrican,
- Bahâr,
- Bûselik dörtlü+ Asl 1 Büzürg beşli,
- Bûselik dörtlü+ Asl 1 Gerdâniye beşli,
- Bûselik dörtlü+ Zirefkend-i Büzürg beşli,
- Bûselik dörtlü+ Nîrez beşli,
- Dilküşâ ve Nihavend,
- Bostan,
- Râst dörtlü+ Bûselik beşli,
- Râst dörtlü+ Râst (Pençgâh) beşli,
- Hümâyûn,
- Zengûle,
- Râst dörtlü+ Isfahan (Zinderûd) beşli,
- Isfahan,
- Zengûle (Bakiyyeli),
- Gerdâniye,
- Râst+ Zirefkend-i Büzürg,
- Meclîs-i Efrûz,
- Nesîm,
- Canfezâ,
- Nevrûz dörtlü+ Bûselik beşli,
- Muhayyer,
- Hüseyinî,
- Hicâzî,

- Zinderûd,
- Muhayyer (Bakiyyeli),
- Irâk,
- Nevrûz dörtlü+ Asl-1 Gerdâniye,
- Kçek ve Zirefkend,
- Hicâzî ve Hüseynî,
- Mjdegâni,
- Irâk (Hicâzî) dörtlü+ Nevâ beşli,
- Irâk (Hicâzî) dörtlü+ Bûselik beşli,
- Nhft,
- Râhevî,
- Hicâzî,
- Irâk (Hicâzî) dörtlü+ Isfahan (Zinderûd) beşli,
- Nhft (Bakiyyeli),
- Irâk,
- Bzrg,
- Gevâşt,
- Evc,
- Vâmık,
- Isfahan dörtlü+ Nevâ beşli,
- Isfahan dörtlü+ Bûselik beşli,
- Hisâr,
- Isfahan dörtlü+ Hüseynî beşli,
- Isfahan dörtlü+ Uzzâl (Hicâzî) beşli,
- Isfahan drtl+ Isfahan (Zinderûd) beşli,
- Hisâr-1 Asl (Bakiyyeli),
- Isfahan drtl+Asl-1 Bzrg beşli,
- Isfahan drtl+Asl-1 Gerdâniye beşli,
- Isfahan drtl+Zirefkend-i Bzrg beşli,
- Isfahan drtl+Nîrez beşli,

- Uşşak dörtlü+Asl-1 Şehnâz beşli,
- Nevâ dörtlü+Asl-1 Şehnâz beşli,
- Bûselik dörtlü+Asl-1 Şehnâz beşli,
- Râst dörtlü+Asl-1 Şehnâz beşli,
- Nevrûz dörtlü+Asl-1 Şehnâz beşli,
- Irâk (Hicâzî) dörtlü+Asl-1 Şehnâz beşli,
- Isfahan dörtlü+Asl-1 Şehnâz beşli,
- Mâhûr-1 Kebîr,
- Nevâ dörtlü+Mâhûr-1 Sâğîr beşli,
- Bûselik dörtlü+Mâhûr-1 Sâğîr beşli,
- Beyzâ,
- Nevrûz dörtlü+Mâhûr-1 Sâğîr beşli,
- Büzürg,
- Isfahan dörtlü+Mâhûr-1 Sâğîr beşli,
- Devr-i Mâhûrî,
- Nevâ dörtlü+Asl 1 Zü'l hams-i Bûselik beşli,
- Bûselik dörtlü+Asl 1 Zü'l hams-i Bûselik beşli,
- Râst dörtlü+Asl 1 Zü'l hams-i Bûselik beşli,
- Nevrûz dörtlü+Asl 1 Zü'l hams-i Bûselik beşli,
- Irâk (Hicâzî) dörtlü+Asl 1 Zü'l hams-i Bûselik beşli,
- Isfahan dörtlü+Asl 1 Zü'l hams-i Bûselik beşli,
- Uşşak dörtlü+Bûselik-i Maklûb beşli,
- Nevâ dörtlü+Bûselik-i Maklûb beşli,
- Bûselik dörtlü+Bûselik-i Maklûb beşli,
- Râst dörtlü+Bûselik-i Maklûb beşli,
- Nevrûz dörtlü+Bûselik-i Maklûb beşli,
- Irâk (Hicâzî) dörtlü Bûselik-i Maklûb beşli,
- Isfahan dörtlü+Bûselik-i Maklûb beşli,
- Uşşak dörtlü+Muhâlifek beşli,
- Nevâ dörtlü+Muhâlifek beşli,

- Bûselik dörtlü+Muhâlifek beşli,
- Râst dörtlü+Muhâlifek beşli,
- Hazrâ,
- Geveşt (Bakiyyesiz),
- Isfahan dörtlü+Muhâlifek beşli,
- Uşşak dörtlü+Maklûb-1 Nevrûz-1 Arâb beşli,
- Nevâ dörtlü+Maklûb-1 Nevrûz-1 Arâb beşli,
- Bûselik dörtlü+Maklûb-1 Nevrûz-1 Arâb beşli,
- Râst dörtlü+Maklûb-1 Nevrûz-1 Arâb beşli,
- Nevrûz dörtlü+Maklûb-1 Nevrûz-1 Arâb beşli,
- Irâk (Hicâzî) dörtlü Maklûb-1 Nevrûz-1 Arâb beşli,
- Isfahan dörtlü+ Maklûb-1 Nevrûz-1 Arâb beşli,
- Uşşak dörtlü+ Sabâ beşli,
- Nevâ dörtlü+ Sabâ beşli,
- Bûselik dörtlü+ Sabâ beşli,
- Râst dörtlü+ Sabâ beşli,
- Nevrûz dörtlü+ Sabâ beşli,
- Irâk (Hicâzî) dörtlü+ Sabâ beşli,
- Isfahan dörtlü+ Sabâ beşli

(Küçükçökçe, 2010, ss. 54-56).

Alişah bunların dışında “Zirefkend, Büzürg, Cins-i Kûçek (ve diğerleri)” nin “meşhur olmayan makamlar” olduğunu ifade etmiştir. Alişah, makamların her birine şedd veya perde dendiğini, ayrıca bu dizilerin, çeşitli zamanlarda değişen adetlerle birlikte değişiklik göstereceğini söylemiştir. Ayrıca tüm makamların ille de her sesinin kullanılması gerektiği gibi bir durumun söz konusu olmadığını söylemiştir. Örneğin; Hüseyinî, Isfahan, Bûselik ve Zirefkend gibi makamlarda dizilerin genellikle tiz taraflarının kullanıldığını ve bu şekilde tanındıklarını, Büzürg’ün ise tiz taraflarının kullanılmasının bırakıldığını ifade etmiştir. Râhevî ve Hicâzî yaygın olarak orta bölgesi ile kullanılırken, Nevâ’nın tüm bölgelerin kullanıldığını ifade etmektedir (Çakır, 1999, ss. 46-47). (Alişah, konu ile ilgili daha fazla örneklere yer

vermişse de bu çalışmada konu dışına çıkılmaması açısından birkaç örnekle sınırlandırılacaktır. Daha önce de Alişah'ın nağmeden kastının telin bir noktası olduğunu söylediği yazılmıştı. Bu durumda Alişah'ta makam ve perde kavramı konusu kapsamında, kendisine ait olan bu ifadeler göz önünde tutulmalıdır. Alişah bu örneklendirmeleri yaptıktan sonra "bahirler" konusuna geçiş yapmıştır). Bahirler hususunda, tüm dairelerde bulunan dörtlü çeşitlerine "karışık bahir" veya "karışık olmayan bahir" dendiğini söyledikten sonra Uşşak dörtlüsünden üç tane bahir elde edildiğini (T T B, T B T, B T T) söyleyerek anlattıklarını örneklendirmiştir. Alişah, bir oktavda on yedi tane bahir oluşabildiğini, bu bahirlerin oktav sınırını geçemeyeceğini ifade etmiştir. Lakin, on bir tane bahir oktavı aşmış olduğunu söylemiştir. Alişah, Uşşak makamının "zülüddeteyn" cinslerin tümünü" içerdiğini, Râst makamının ise kuvvetli cinsleri topladığını ifade etmiştir. Bu durum karşılaştırıldığı takdirde, nazariyecilerin dairelerde bulunan beşliye "ebhar" dediklerini, lakin bunun faydalı olmadığını söylemiştir (Çakır, 1999, s. 47).

Alişâh'ta bulunan, adlandırılan diğer diziler;

- Buhârî,
- Uzrâ,
- Dostkâmî,
- Mâşûk,
- Hoşsaray,
- Hazân,
- Nevbahar,
- Visâl,
- Gülistan,
- Gamzedâ,
- Mihricân,
- Bahar,
- Dilkûşâ Nihavend,
- Bostân,
- Meclis-i efrûz,

- Nesîm,
- Canfezâ,
- Zinderûd,
- Hüseyinî Hicâzî,
- Müjdegânî,
- Vâmık,
- Hisâr-1 Asi,
- Beyzâ,
- Devr-i Mâhûrî,
- Hazrâ,
- Müteaddî

(Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 23).

Alişah bin Hacı Bûke'nin eserinde, ayrıca, dizileri bir sekizli aralığını geçmeyen makamlar da geçmektedir. Bunlar:

- Hisâr,
- Nişâbürek,
- Isfahânek,
- Mâye-i kebîr,
- Selmek-i Sâgîr,
- Nevrûz-1 Asl,
- Hümâyûn,
- Aşîrân,
- Nevrûz-1 Bayâtî,
- Pençgâh-1 Zaid,
- Uzzâl,
- Nîkrîz,
- Şehnâz,
- Rûy-i Irâk,
- Sabâ,

- Mâhûr-ı Sagîr,
- Pençgâh,
- Nevrûz-ı Hârâ,
- Mâye-i sagîr,
- Zâvilî,
- Çargâh,
- Râhevî,
- Bestenigâr,
- Melâhî,
- Hicâz-ı Türkî,
- Arabân,
- Rekb,
- Segâh,
- Dügâh,
- Müberkâ.

(Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 23).

Tam dizi, bir daire içinde sıralanarak ifade edilir. A notası YH notasının yerini aldığı zaman bu nokta, dairenin başı ve sonu olur. Ona göre, seslerin seyri yarım noktadan sonra daha aşağıya iner ve telin başlangıç noktasından sonraki seslere geri döner. Yani sonuçta geometrik bir daire ile ortaya çıkmaktadır. Şayet bir beşlinin on dokuz şeklinden her biri dörtlünün yedisi ile çarpılırsa ortaya 133 tane tam dizi çıkacaktır. Böylece 133 daire şekillenir ve daire üzerinde dokuzar dokuzar veya sekizer sekizer sesler ortaya çıkartılabilir. Alishah, burada Urmevî'nin 133 değil, 84 tane daire kabul ettiğini söyleyerek "biz de bu risâlede aynı yolu seçtik" diye eklemiştir ve ardından önce Urmevî'nin 84 dairesinin sonra da 133 dairenin cetvellerle ifade edileceğini söylemiş (Çakır, 1999, s. 69) sonraki sayfalarda bu cetvelleri vermiştir.

Alishah, makam, âvâze ve şûbe dışında tam sekizliyi aşan devirleri "mürekkebat" olarak isimlendirmiştir. Düzenlemelerini nasıl yaptığı konusunda bir yorum yapmamış, bileşik dizilerin nasıl yapılacağı ile ilgili biraz ipucu vermekle

yetinmiştir. Mürekkebâtın, ya bir diziye dördlü ya da beşli ilave edilmesi ya da iki dizinin bir arada kullanılmasıyla oluşan diziler olduğunu ifade etmiştir (bu şekilde mürekkeb dizi oluşturma sistemi bugün kullanılan mürekkeb diziler için de söz konusudur). Alişah'ın mürekkebât başlığı altında ele aldığı diziler üç tanedir. Bunlar;

- Aşiran (Nigâr veya Nigârînek)
- Selmek-i Kebîr,
- Nihavend dizileridir

(Çakır, 1999, s. 130; Çakır, 2001, ss. 237-238; Küçükgökçe, 2010, s. 54).

Cemlerin (dizilerin) ters çevrilmesi hususuna da yer veren Alişah, bu konuda Uşşak makamının tersinin Nevâ makamı; İrtidâd-ı asl makamın tersinin ise Râst makamı olduğunu vermek sureti ile örneklendirme yapmıştır (Çakır, 1999, s. 92).

Alişah, bir daire içinde bulunan noktaların sayısının sonsuz olduğunu, dolayısı ile sonsuz sayıda tabakaların var olduğunun kabul edilmesinin mümkün olduğunu belirtmekle birlikte, sonsuzluk problemine bir çözüm olarak, söz konusu olan dairenin içinde on yedi tane nokta belirlemeyi tercih etmiştir. Tabakanın ses için belirlenmiş olan bir oran olduğunu, yani ismi belli olan, bir diğer ifade ile nota niteliği taşıyan sese tabaka dendiğini söylemiştir. On yedi ses A sesinden başlayıp YZ'ye dek olacak şekilde bir daire içine dizildiği zaman, on yedi ses ve on yedi aralık meydana gelmiş olacaktır. Burada Alişah tabakaların başlangıç noktalarının nasıl tespit edileceğini de anlatmıştır. Buna göre bir daire üzerinde ardışık olarak sıralanan on yedi adet dördlüyü yerleştirerek, ilk dördlünün bittiği noktanın ikinci dördlünün başlangıç noktası kabul edileceğini, oluşan bu her bir noktaya birer isim verileceğini, bu zincirlemeyle de on yedi tabaka (ses) elde edileceğini söylemiş ve anlattıklarını daire içinde göstermiştir. Tabakalar bu şekilde tespit edildiği zaman, dizinin aralıklarının sabit tutulması kaydıyla söz konusu dizi başka bir perdeye aktarılabilir. Bu işleme “transpozisyon” veya “göçürme” denmektedir. Diziler sabit tutulacağı için asıl dizi ile göçürülmüş yeni hâlinin arasındaki tek fark, birinin pest, diğerinin tiz perdeden başlaması olacaktır. Alişah, on yedi tabaka olduğu için bir dizinin on yedi farklı perdeye göçürülebileceğini belirtmiş, bunun da yöntemini açıklamıştır. Alişah'ın yöntemindeki amacın, bugünkü gibi dizilerin farklı perdelere

göçürülerek yeni makamlar oluşturulması değil, dizilerin karar seslerinin sabit olmayıp başka perdelerden de icra edilebileceği, buna dair bir seçim şansının olduğunu vurgulamak olduğu düşünülebilir (Çakır, 1999, ss. 194-196). Merâgî ve Urmevî'ye benzer şekilde, Alişah da dizileri daima aynı kadar perdesinden başlatarak düzenlemiş, söz konusu dizilerin bir kısmının inici, bir kısmının da çıkıcı olduğunu ifade etmiştir. Bununla birlikte geniş bir seyir anlatımına yer vermemiştir. Bu dizilere örnek niteliğinde herhangi bir eser notası da vermediği için, karar perdesi ve seyir konularında net bir kanıya varma olanağı bulunmamaktadır. Ayrıca verdiği diziler aynı perdeden başlatılmışsa da önceden de ifade edildiği gibi, dizilerin, isimleri ve aralıkları değişmemek üzere farklı perdelere göçürülme olanağı vardır (Çakır, 1999, s. 226). Gelenekselleşmiş anlayışa uyum sağlamış, diziler ve makamlar arasındaki geçiş konusunun da üstünde durmuştur. Geçişin uyumlu olabilmesi için dizilerin arasında mevcut ortak seslerin ya hepsinin eşit olacağını ya da bu seslerden en çok bir veya iki tanesinin uyumsuz olabileceğini belirtmiştir. Buna göre şayet dizi sekiz sestem meydana gelmiş olan bir dizi ise ya tüm sesler ortak olmalı ya da ortak olan en az altı ses bulunmalıdır. Eğer geçişler arasında uyumsuzluk mevzubahis olursa uyumsuz seslerin değiştirilerek uyumlu hâle getirilebileceğini de eklemiştir (a.g.e., ss. 196-197, 226).

Alişah'ın sayısını 133'e çıkarttığı dizilerden 15 tanesi (birçoğunun ismi değişmiş olsa da) günümüzde kullanılan diziler arasındadır. Bu on beş dizi günümüze gelirken süreç içerisinde bazı dizilerin aralıkları hiç değişmezken bazı dizilerde dörtlü olan yapıların beşliye, beşli olan yapıların da dörtlüye doğru şekil değiştirdiği gözlenmiştir. Bazılarının adı değişirken bazıları aynı kalmıştır. Çakır, 1999 yılında yaptığı tez çalışmasında bu devirlerin hangilerinin günümüze ne şekilde ulaştığının bir listesini vermiştir. Yine günümüzde kullanıldığı şekliyle “tam dörtlü”, “artık dörtlü gibi isimlerle anılan dörtlülerin o zamanlar sadece “dörtlü” diye sınıflandırıldığı düşünülmektedir (Çakır, a.g.e.,1999, ss. 191-192; Çakır, 2001, s. 237).

Alişah'ta	Günümüzde
Uşşak 4'lüsü ve Nişabürek 5'lisi	Çargâh 4'lüsü ve 5'lisi

Nevâ 4'lüsü ve 5'lisi	Bûselik 4'lüsü ve 5'lisi
Bûselik 4'lüsü ve 5'lisi	Kürdî 4'lüsü ve 5'lisi
Râst 4'lüsü ve Pençgâh 5'lisi	Râst 4'lüsü ve 5'lisi
Nevrûz 4'lüsü ve Hüseyinî 5'lisi	Uşşak 4'lüsü ve Hüseyinî 5'lisi
Irâk 4'lüsü ve Uzzâl 5'lisi	Hicâz 4'lüsü ve 5'lisi
Nirîz-i Sâgîr 4'lüsü ve 5'lisi	Nikriz 4'lüsü ve 5'lisi
Mâhûr-ı Sâgîr 5'lisi	Pençgâh 5'lisi

(Çakır, 2001, s. 237).

3.1.2.9.2. *Alişah bin Hacı Bûke'de perde kullanımı.*

Nitelik bakımından birbiriyle uyumlu olan seslerin her birine lahn; lahnın temelini oluşturan her bir öğeye ise nağme denildiğini (elhânın ise lahnın çoğul hâli olduğunu); bir müzik parçasının, eğer bu parça nağmelerden oluşmazsa veya nağmelere bölünemezse, lahn olmasının söz konusu olmayacağını ifade etmiştir (Çakır, 1999, s. 17). Alişah nağmeden kastının telin bir noktası olduğunu söylemiştir. Bu sözden bir bakıma perde kavramının Alişah'ta karşılığının nağme olduğu anlaşılmaktadır. Aralık ise tel üzerinde iki nokta arasında kalan kısımdır. Ayrıca Alişah, uyumlu olan tek bir nağmenin ve uyumlu nağmelerden oluşan nağme topluluğunun birbirlerinden farklı şeyler olduğunu, tek bir nağmeye “arâz-ı lâzım” denirken nağmeler topluluğuna ise “arâz-ı müfârık” dendiğini, mûsikîşinâsların bu sesleri te'lif etmeye çalıştıklarını ifade etmiştir (a.g.e., s. 18). İlim erbabının bir temsilcisi olduğu ve dolayısı ile Urmevî'nin takipçisi olduğu için, rumuzlara karşılık gelen sesler bu okulun diğer isimlerinde olduğu gibidir.

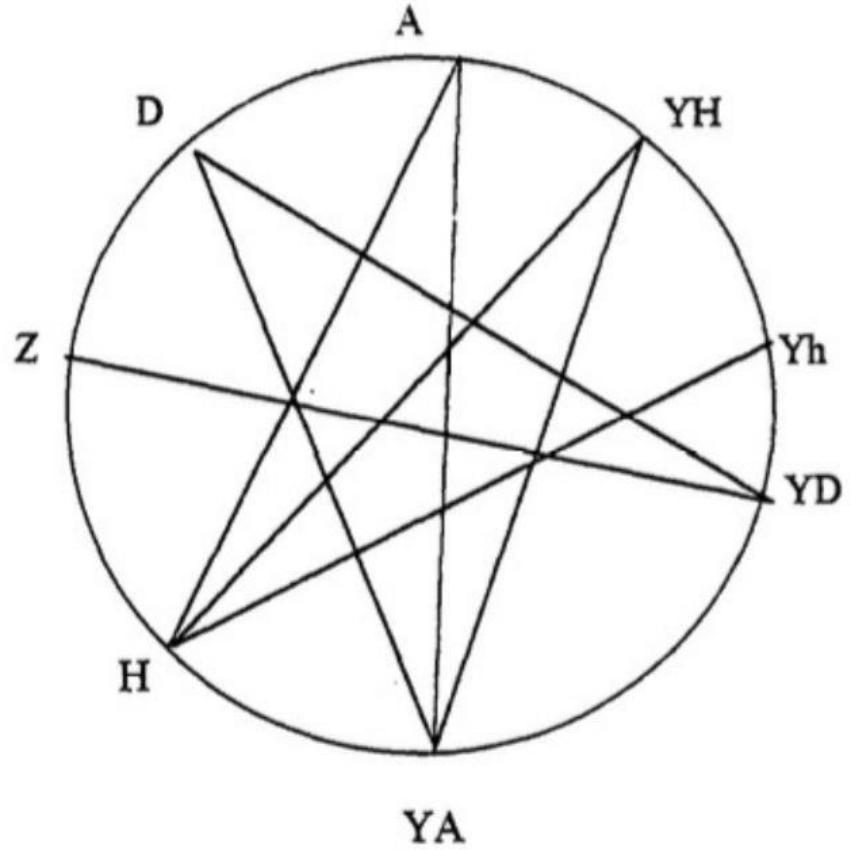
3.1.2.9.3. *Alişah bin Hacı Bûke'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.*

Alişah'ta birinci daire Uşşak dairesidir. Alişah'a göre uyumlu dizi sayılabilmesi için, niseb-i şerîf sayısı seslerin sayısından iki az veya çok olmamalıdır (Öte yandan, bunun doğruluğu sayıların perde sayısına eşit olması, fazla olması veya bir ya da iki eksik olması hâllerine göre değerlendirilir). Uşşak söz konusu olduğunda, dizinin dokuz oranı vardır ve nağme sayısından bir fazla olduğundan dolayı Alişah'a göre uyumlu bir dizidir. Beşlilerden birincisinin, dörtlülerden birincisi ile yan yana gelmesi ile Uşşak makamının oluşacağını söylemiştir. Aralıkları T-T-B-T-T-B-T şeklindedir (Çakır, 1999, s. 29, 36, 78, 119).

Alışah'ta Uşşak dairesi sesleri şu şekildedir:

- A (Yegâh),
- D (Hüseyîni Âşîrân),
- Z (Geveşt),
- H (Râst),
- YA (Dügâh),
- YD (Bûselik),
- Yh (Çargâh),
- YH (Nevâ)

(Çakır, 1999, s. 70).



Şekil 6. Alışah'ta Uşşak dairesi (Çakır, 1999, s. 30).

Alişah, bu tez çalışmasında daha önce de belirtildiği gibi, Uşşak dairesinin “zü’l-müddeteyn cinslerinin” tamamını içerdiğini, Râst dairesinin ise güçlü cinsleri içerdiğini ifade etmiştir. Uşşak makamı dizisinin uyumlu dizi sayılmasının nedeni, dizide bir oktav aralığı, üç tane beşli aralığı, beş tane dörtlü aralığı bulunup, bunların niseb-i şerif göstergesi olmasından kaynaklıdır (a.g.e., s. 76, 119). Gerek Alişah iki makam dizisini kıyasladığı için, gerekse sonraki dönemlerde birinci makamın Râst olmasından kaynaklı olarak Alişah’ta 40. daire olan Râst dairesinin sesleri de verilecek olunursa:

- A (Yegâh),
- D (Hüseyni Âşirân),
- V (Irâk),
- H (Râst),
- YA (Dügâh),
- YC (Segâh),
- Yh (Çargâh),
- YH (Nevâ) şeklindedir

(Çakır, 1999, s. 71).

Alişah, Râst dairesinin oranının ses sayısına eşit olduğunu ifade etmiştir (a.g.e., s. 78).

Başlangıç perdesi olarak, bu tez çalışmasında, daha önce de yer verildiği gibi, Alişah, verdiği 133 dizi ve mürekkebe makam dizilerinin tamamı için A sesini kullanmıştır. Çakır’a göre bu durum, dizilerin gerçek karar seslerinin ne olduğu sorusunun yanıtını belirsiz kılmaktadır (Çakır, 2001, s. 238). Dizilerin seyirleri konusunda da hangi dizilerin seyirlerine hangi bölgeden (pest veya tiz) bölgeden başlanacağı konusunda bilgi vermiştir (Çakır, a.g.e., 1999, s. 192).

3.1.2.10. Mahmud bin Abdülaziz’de doğal perde sistemi kullanımı.

Abdülkadir Merâgî’nin torunu, Abdülaziz bin Abdülkadir’in oğlu olan Mahmud bin Abdülaziz’den, bu tez çalışması süresince, başlıklar dışında, Mahmud b. Abdülaziz olarak söz edilecektir.

Yazdığı bilinen “*Makasidü'l-Edvâr*” dışında, ileride yazmayı düşündüğü “*Mahâsilü'l-Edvâr*” isimli bir eserden bahsetmiştir. Yalnız bu esere şu ana dek ulaşılammıştır (Kanık, 2011, s. 18, 171). Yazdığı eseri, “*Makasidü'l-Edvâr*”, kendisinden önce yazılmış olan eserlere göre biraz kısaltılmış bir özellik taşımaktadır (İnalçık, 2010, s. 51; Kanık, a.g.e., s. 174). Eserinde Urmevî, dedesi Abdülkadir Merâgî, Farâbî ve İbn-i Sinâ'ya sıkça atıflarda bulunmuş, genellikle bu isimlerle hemfikir olduğu yönünde görüş bildirmiş, az da olsa fikrinin uyuşmadığı noktalarda, karşı yönde olan görüşlerini bildirmiştir. Bu noktada Urmevî'nin “*Kitâbü'l-Edvâr*” ında verdiği 84 daireden söz ederek, dedesi Abdülkadir Merâgî'nin bu dairelere ilave yaparak söz konusu 84 dairenin sayısını 91 olacak şekilde arttırdığını, bunlara kendisinin de yaptığı eklemelerle ise bu dairelerin sayısını dedesinin bıraktığı 91'den 100'e çıkarttığını ifade etmiştir (Kanık, a.g.e., s. 21, 31; 172-173). Mahmud b. Abdülaziz'e göre mûsikînin anlam olarak karşılığı, “ölçülü nağmeler” dir. Verdiği tarif için gösterdiği referans, Yunanca'da “musi” (nağmeler) sözcüğüne “ki” (ölçü) ekinin eklenerek bu şekilde kullanılmış olmasını vermiştir. Bu bilgiye dayanarak, mûsikînin temel unsurlarının ses ve ölçü olduğu söylenebilir. Mûsikîde ise insan hallerinin değil, nağmenin söz konusu olduğunu ifade etmiştir (Kanık, 2011, ss. 1, 38). Mahmud b. Abdülaziz, eski bilim adamlarının dört tele dört unsur ve dört mizaç türünü uyarladıklarını ifade etmiş, eserinde bunların neler olduklarını açıklamıştır (a.g.e., s. 136). Mahmud b. Abdülaziz, sesin, bir cismin titreşiminden oluştuğunu ifade etmiştir. Nağmenin ise, tizlik ve pestlikten bir zaman aralığının oluştuğu bir âvâze olduğunu, yaratılış itibariyle, insanın, bu âvâzeden hoşlandığını ifade etmiştir. Bu bağlamda Mahmud b. Abdülaziz, nağmeyi kendisinden önceki teorisyenlerin ifadeleri ile açıklamış olduğu, kendisinin bu açıklamalara yenilik katmamış olduğu söylenebilir. Nağmenin birden fazla olduğunda ortaya çıkan yapıya, “buud” (aralık) denir (a.g.e., ss. 119-122).

3.1.2.10.1. Mahmud bin Abdülaziz'de makam yapıları.

Tizlik ve pestlikte farklı olan seslerin toplamına “cins” demiştir (Kanık'ın tezinde, 37. Sayfada “cem, tizlik ve pestliğin farklı olmasıyla ortaya çıkan seslerin toplamından ibarettir” şeklinde, tanımın karşılığı “cem” olarak yazılmıştır. Aynı tezin 122. Sayfasında ise “cinsler tizlik ve pestliğin farklı olmasıyla ortaya çıkan

nağmelerin toplamından ibarettir” şeklinde bir ifade bulunmaktadır). Ayrıca buudların, yani aralıkların, sonuna birer nağme daha eklenmeleri durumunda ortaya çıkan yapıların “cins”; cinslere birer nağme daha eklenmeleri sonucu ortaya çıkan yeni yapıların da “cem” olarak adlandırıldığını da ifade etmiştir. Yani ikiden fazla nağme olduğu durumda ortaya çıkan yapı “cem” dir. Ortaya çıkan nağmeler, şayet kulağa hoş gelecek türden nağmeler olursa, bu tür nağmelere “lahn” dendiğini ifade etmiştir Lahn, tizlik ve pestlikte birbirlerinden farklı olan ölçülü nağmelerin toplamıdır. Lahnın olduğu her yerde cem de olduğunu, buna karşılık buudun olduğu her yerde lahn de olacak diye bir şart olmadığını ifade etmiştir (a.g.e., ss. 37-38; 122-123).

Tenâfürün (kulağa hoş gelmeme hâli) sebeplerinden kaçınmak gerektiğini, sesin yüksekliği ve alçaklığı kulağa uyumlu geldiği takdirde mütenafirliğin (kulağa hoş gelmeme hâli) söz konusu olmayacağını, burada asıl maksadın güzel sesi tanımak olduğunu, her güzel okumanın da doğru okuma anlamına gelmediğini ifade etmiştir. İnsanların çıkardıkları sevimsiz ve çirkin sesler de yine vereceği hoşnutsuzluk hissinden dolayı tenâfür sayılmaktadır. Ayrıca, tenâfürün sebeplerinden bahsederken, işitilen nağmelerin, ahenkli bir biçimde gelip işitenlerde hoşnutluk hissettirmesi söz konusu olursa, tenâfürde bile bir nağme olduğunu söylemiştir. Hoşnutluk ise mülayimlikle ilgilidir (Kanık, 2011, s. 39, 119, 123, 129-132).

Sesin alçak ve yüksek olması ve ayrıca sesin pestlik-tizlik durumlarının sebeplerine değinmiş, bu konuda çalgılarda ve insan sesinde olmak üzere ayrı ayrı açıklama yapmıştır. Çalgılarda ise telli, üflemeli çalgılarda ve kâselerde olmak üzere ayrı ayrı ele almıştır (a.g.e., ss. 40-42; 124-125).

Tablo 13. Mahmud bin Abdülaziz’de dörtlüler.

Kısım	İsmi	Sesleri	Aralıkları	Güncel karşılığı
1	Uşşak	A-D-Z-H	T-T-B	Çargâh 4’lüsü
2	Nevâ	A-D-h-H	T-B-T	Bûselik 4’lüsü
3	Bûselik	A-B-h-H	B-T-T	Kürdî 4’lüsü
4	Râst	A-D-V-H	T-C C	Râst 4’lüsü
5	Hüseynî (Nevrûz)	A-C-h-H	C-C-T	Uşşak 4’lüsü

6	Hicâzî	A-C-V-H	C-T-C	Segâh 4'lüsü
7	İsfahan (Rahevî)	A-C-h-Z-H	C-C-C-B	Sabâ 4'lüsü

(Kanık, 2011, s. 61, 137-140).

Beşli aralığın dörtlü aralığa karşı olan üstünlüğünün bir taniniden ibaret olduğunu, dörtlü aralığın üstüne bir tanini daha eklendiğinde beşli aralık olacağını ifade etmiştir (a.g.e., s. 62).

Beşli Aralıklar:

1.Kısım: Uşşak cinsine bir tanini aralığı eklenerek oluşturulur.

Sesleri: H-YA-YD-Yh-YH;

Aralıkları: T-T-B-T şeklindedir. Günümüzde Çargâh beşlisi olarak bilinmektedir.

2. Kısım: Nevâ cinsine bir tanini aralığı eklenerek oluşturulur.

Sesleri: H-YA-YB-Yh-YH

Aralıkları: T-B-T-T şeklindedir. Günümüzde Bûselik beşlisi olarak bilinmektedir.

3. Kısım: Bûselik cinsine bir tanini aralığı eklenerek oluşturulur.

Sesleri: H-T-YB-Yh-YH,

Aralıkları: B-T-T-T şeklindedir. Günümüzde Kürdî beşlisi olarak bilinmektedir.

4. Kısım: Râst cinsine bir tanini aralığının eklenmesiyle oluşturulur.

Sesleri: H-YA-YC-Yh-YH,

Aralıkları: T-C-C-T şeklindedir. Günümüzde Râst beşlisi olarak bilinmektedir.

5. Kısım: Nevrûz cinsine bir tanini aralığının eklenmesiyle oluşturulur.

Sesleri: H-Y-YB-Yh-YH,

Aralıkları: C-C-T-T şeklindedir. Günümüzde Hüseyinî beşlisi olarak bilinmektedir.

6. Kısım: Hicâzî/İrâk cinsine bir tanini aralığının eklenmesiyle oluşturulur.

Sesleri: H-Y-YC-Yh-YH,

Aralıkları: C-T-C-T şeklindedir. Günümüzde Segâh beşlisi olarak bilinmektedir.

7. Kısım: İsfahan cinsine bir tanini aralığı eklenmesiyle oluşturulur.

Sesleri: H-Y-YB-YD-Yh-YH,

Aralıkları: C-C-C-B-T şeklindedir.

8. Kısım: İsfahan cinsine pest taraftan bir tanini aralığının eklenmesi ile oluşturulur.

Alişah b. Hacı Büke ile Ladikli bu yapıya “Pençgâh-ı Zâyîd beşlisi” demişlerdir.

Sesleri: H-YA-YC-Yh-YZ-YH,

Aralıkları: T-C-C-C-B şeklindedir.

9. Kısım: Hicâzî/İrâk cinsine bir mücenneb ve bir bakiyye aralığının belirtilen sıra ile eklenmesiyle oluşturulur. Eski teorisyenlerden bazıları bu yapıya “Büzürg” de demişlerdir.

Sesleri: H-Y-YC-Yh-YZ-YH,

Aralıkları: C-T-C-C-B şeklindedir.

10. Kısım: (YA) üzerindeki Râst dörtlüsünün pest bölgesine H nağmesinden itibaren bir mücenneb ve bir bakiyye aralıklarının eklenmesiyle oluşturulur. Kanık, bu oluşumu Urmevî'nin anlattığını belirtmektedir. Ayrıca Kanık bu beşliyi Merâgî, oğlu Abdülaziz ve torunu Mahmud b. Abdülaziz ile Ladikli Mehmed Çelebi'nin bu şekilde kullandığını, Alişah b. Hacı Büke'nin buna ayrıca “Gerdâniye beşlisi” dediğini de ifade etmiştir (Kanık, 2011, s. 144)

Sesleri: H-Y-YA-YD-YV-YH,

Aralıkları: C-B-T-C-C şeklindedir.

11. Kısım: Hicâzî/İrâk cinsinin başındaki mücenneb ve tanini aralığı arasına tekrar mücenneb ve bakiyye aralıklarının eklenmesi ile oluşturulur.

Sesleri: H-Y-YA-YD-YV-YH,

Aralıkları: C-C-B-T-C şeklindedir.

(10. Kısım ve 11. kısmın rumuzları birbiriyle aynı görünmektedir. Bu bakımından onuncu ve on birinci kısımlarının seslerinin günümüz nota sistemiyle karşılıklarını sırasıyla yazmak ihtiyacı duyuldu):

10. kısmın seslerinin günümüzdeki karşılıkları pestten tize doğru, sırayla: Çargâh, dik hicâz, nevâ, hüseyî, dik acem, gerdâniye iken;

11. kısmın seslerinin günümüzdeki sistemde karşılıkları ise: Çargâh, dik hicâz, nim hisâr, dik hisâr, dik acem ve gerdâniye şeklindedir. Rumuzların perde karşılıkları ise “Mahmud bin Abdülaziz’de Perde Kullanımı” başlığı altında verilecektir).

12. Kısım: Dörtlülerin altıncı kısmında bulunan Hicâzî dörtlüsüne pest kısımdan bir tanini aralığının ilave edilmesi ile oluşturulur.

Sesleri: H-YA-YC-YV-YH,

Aralıkları: T-C-T-C şeklindedir.

13. Kısım: Dörtlülerin dördüncü kısmında bulunan Râst dörtlüsüne pest kısımdan bir tanini aralığının ilave edilmesiyle oluşturulur.

Sesleri: H-YA-YD-YV-YH,

Aralıkları: T-T-C-C şeklindedir (Kamık, 2011, ss. 62-63, 140-146).

Urmevî’nin yedi adet olarak verdiği dörtlü kısımlarına on iki adet olan beşli kısımları ekleyerek 84 daire tertip ettiğini, bunun on iki kısmını bizzat Urmevî’nin kendisinin açıkladığını ve dairelerini gösterdiğini, on üçüncü kısma gelince kendisinin bıraktığı tasnif tablosunu işaret ederek, okura, şayet okurun araştırmacı bir kişiliği var ise on üçüncü kısmı kendisinin bulabileceğini söylediğini aktarmış, sonra dedesi

Merâgî'nin Urmevî tarafından okura bırakılan bu on üçüncü kısmı ortaya çıkardığını, daire sayısını daa Urmevî'nin 84 olarak bıraktığı sayıdan 91 adete çıkardığını ifade etmiştir (a.g.e., s. 13). 12 dairenin ise bu 91 dairede mevcut olduğunu, yani on iki makamın bu dairelerden terkîb edildiğini işaret ederek, “on iki daire olana gelince, on iki makam o dairelerden (91 daire) ortaya çıkar ve ayrıca bu on iki daireden de terkîb olunurlar. Bunlar altı âvâze olarak isimlendirilir ve diğer dört dairenin oranı bu on ikilik daireden ve altılık nağmelerden terkîb olur. Bu da yirmi dört şûbe olarak isimlendirilir” demiştir (a.g.e., s. 67). Ayrıca her devrin asıl devirlerden olmadığını, temel olan devrin asıl olduğunu ve onun dörtlü ya da beşli aralıkların kısımlarından olduğunu, meşhur devirlerin on iki adet olduğunu, bu meşhur devirlere “daire”, “makam”, “perde” veya “şedd” de denildiğini, bunların bazılarının yedi, bazılarının dokuz nağmeden oluştuğunu söyleyerek bu on iki makamı şu şekilde sıralamıştır:

- Uşşak,
- Nevâ,
- Bûselik,
- Râst,
- Hüseyinî,
- Hicâzî,
- Râhevî,
- Zengûle,
- Irâk,
- Isfahan,
- Zirefkend,
- Büzürg

(Kanık, 2011, ss. 67-70; 146-151; 173).

Altı Âvâze;

Âvâzeler konusunda bazılarında tam cem', bazılarında eksik cem' olan altı âvâze bulunduğunu, noksan cem'e sahip olanların dört tane (Selmek, Nevrûz, Şehnaz, Mâye), diğer ikisinin (Geveşt ve Gerdâniye) tam cem'e sahip olduğunu söyleyerek, âvâzeleri şu şekilde sıralamıştır;

- Nevrûz-1 asl,
- Selmek,
- Zengûle,
- Hicâzî,
- Pençgâh-1 Zâyid,
- Gerdâniye,
- Gevâşt,
- Mâye,
- Şehnâz

Mahmud bin Abdülaziz, kendisinin Zengûle, Hicâzî ve Isfahan'ı; babasının ise Zengûle, Hicâzî ve Pençgâh-1 Zâyid'i, Selmek 'in içinde ele aldığını ifade etmiştir. Kanık, 2011'de yazdığı doktora tezinin 173. sayfasında, Mahmud b. Abdülaziz'de bulunan âvâzeler olarak yukarıdaki listeyi aynı sıra ile vermiştir (Kanık, 2011, ss. 70-72, 173).

Yirmi dört şûbe;

Mahmud b. Abdülaziz, mûsikî ile ilgilenen üstatların aşağıda verilen yapıların hepsine şûbe dediğinin okur tarafından bilinmesi gerektiğini söylemiştir. Bazı şûbelerin nağmeleri üzerinde küçük ve birbirinden farklılık gösteren dörtlü aralıkların bulunduğunu, bazı nağmelerde orta, bazılarında da “züll küll” de denilen büyük aralıklar olduğunu, mûsikîşinâsların nazarında şûbe sayısının yirmi dört olduğunu, “her iki perdeden bir şûbeye itibar edildiğini” (örneğin Hicâz'da iki şûbe alınıp birine Uzzâl, diğerine Nühüft dendiğini, bunların her ikisine de “Hicâzî'nin şûbeleri” dendiğini) söyledikten sonra yirmi dört şûbeyi şu şekilde listelemiştir:

- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh,
- Pençgâh,
- Aşiran,
- Nevrûz-1 Arab,

- Mahûr,
- Nevrûzhârâ,
- Hisâr,
- Nevrûz-ı Bayâtî,
- Nühüft,
- Uzzâl,
- Evc,
- Nîrîz,
- Müberkâ,
- Rekb,
- Sabâ,
- Hümâyûn,
- Nihavend,
- Zâvîlî,
- Isfahanek,
- Rûy-i Irâk,
- Muhayyer,
- Bestenîgâr,
- Hûzî

(Kanık, 2011, ss. 72-81; 154-161).

Mahmûd b. Abdülaziz, her ne kadar yirmi dört şûbe olduğunu söylemişse de Isfahanek ile Rûy-i Irâk şûbelerini ayrı maddelerde gösterdiği için sonuçta yirmi beş şûbe ortaya çıkmıştır (a.g.e., s. 161).

Mahmud b. Abdülaziz, bu noktada kendisinin bulduğu şûbeler olduğunu ve bunları “Ferhunde” müşterek ismiyle andığını ve bu düzende bir peşrev bestelediğini ifade etmiştir (a.g.e., s. 81). Ayrıca kendisinin icat ettiğini söylediği, “Birinci tabakanın kısımlarına ikinci tabakadan on dördüncü kısmın eklenmesi” başlığı altında yedi adet devri, sesleri ve aralıkları ile vermiştir. Daha sonra ise “Birinci tabakanın kısımlarına

ikinci tabakadan on beşinci kısmın eklenmesi” başlığı altında da iki adet deviri sesleri ve aralıkları ile vermiştir.

Bunlardan ilk grupta olan “birinci tabakanın kısımlarına ikinci tabakanın on dördüncü kısmının eklenmesi” başlığı altında verilen devirler şunlardır:

Tablo 14. MbA’da “1. tabakanın kısımlarına 2. tabakanın 14. kısmının eklenmesi” başlığı altında verilen devirler.

Devir	Sesleri	Aralıkları
1. Devir	A-V-Z-H-YA-YB-Yh-YZ-YH	T-T-B-T-C-B
2. Devir	A-D-h-H-YA-YB-Yh-YZ-YH	T-B-T-B-T-C-B
3. Devir	A-V-B-H-YA-YB-Yh-YZ-YH	B-T-T-T-C-B
4. Devir	A-D-h-H-YA-YB-Yh-YZ-YH	T-C-C-T-B-C-B
5. Devir	A-C-h-H-YA-YB-Yh-YZ-YH	C-C-T-T-B-T-C-B
6. Devir	A-C-h-H-YA-YB-Yh-YZ-YH	C-C-C-B-T-B-C-B

7. Devir

A-C-h-Z-H-YA-YB-Yh-YZ-

C-C-C-B-T-B-T-C-B

YH

(Kanık, 2011, ss. 86-88, 162-164, 173). (MbA: Mahmud bin Abdülaziz).

İkinci olarak belirttiği, “birinci tabakanın kısımlarına ikinci tabakadan on beşinci kısmın eklenmesi” başlığı altında verdiği iki dizi ise şu şekildedir:

1. Devir: A-D-h-H-T-YB-Yh-YZ-YH

2. Devir: A-B-h-H-YB-Yh-YZ-YH

(Kanık, 2011, ss. 86-88, 162-164, 173).

Ortak sesler konusunda;

Mülayim devirlerin hepsinin sabit nağmeler noktasında ortak olduğunu, Yh nağmesinde ise daha çok devrin ortak olduğunu, onun dokuz adet olan beşli kısımda bulunduğunu ifade etmiştir. Geriye kalan nağmelerde ise her dairenin bir daire ile kıyaslanacağını, bunların hepsinde ortaklık durumunun mevcut olmayıp kimisinde uyumsuzluk bulunduğunu, bu tür nağmelere ise “değişen nağmeler” olduğunu ifade etmiştir. Dairelerin tek bir sestem (örneğin, A) başlayıp belli bir seste (örneğin, YH) bitecek şekilde çalındığı takdirde, onların karşıtlığı ve birlikteliğinin ortaya çıkacağını, lakin uyumsuzluk, devirlerden bazılarının başlangıcında olursa, nağmelerin tamamında birliktelik ortaya çıkacağını söylemiştir. Buna, Uşşak, Nevâ ve Bûselik dairelerini örnek olarak vermiştir. Verdiği örneğe göre eğer A sesi Uşşak’ın başlangıcında icra edilirse Nevâ’da ve Bûselik’te üçüncünün Uşşak ve ikincinin Nevâ olacağını söylemiştir. Böylelikle bu dairenin tüm nağmelerinde o üç daire eşit olacaktır. Zira on altıncı tabakada Uşşak, Nevâ’dır; Nevâ ise on dördüncü tabakada Bûselik’tir (a.g.e., ss. 90-164).

Perde, âvâze ve şûbelerin birbirleriyle ilişkili olan yapılar olduğunu, ayrıca nağmelerde ve nağmelerin her birinin diğerine intikalinde bir ilişki olduğunu, bu ilişkininin yerinin genelde tek bir tabakada, bazen de iki tabakada olduğunu ifade etmiştir. Mahmud b. Abdülaziz’e göre bu nağmelerin her birinin birbirleriyle ilişkili

olması ve intikallerinde de bir bağın olması durumu sonucunda, nağmelerde güzellik ortaya çıkmaktadır. Anlattığı hususlara örnek olarak yine Uşşak, Nevâ ve Buselik dairelerini vermiş, bunların tek bir daireden tertip olduğunu, bunların birbirleriyle ilişkilerinin bu bağlamda gerçekleştiğini ifade etmiştir (a.g.e., s. 92).

3.1.2.10.2. Mahmud bin Abdülaziz’de perde kullanımı.

Tizlik ve pestlik sebeplerini insan sesinde, telli-üflemeli çalgılar ve kâselerde olmak üzere ayrı ayrı ele almıştır. Ayrıca tizlik ve pestlik sebeplerini de yine aynı öğeler üzerinden (insan sesi-telli-üflemeli çalgılar ve kâseler) ele almıştır. Buna göre tizlik sebepleri tellerde incelik, gerginlik ve kısıklıktan kaynaklanırken, pestlik sebepleri bunun tersidir. Üflemelilerde pestlik sebepleri yumuşak nefesle üfleme, sazın içi oyulurken içinin geniş tutulması, deliklerinin aşağıdan yukarı doğru gittikçe geniş açılması iken tizlik sebepleri bunların tersidir. Kâseler büyük, ince ve dolu iseler çıkan ses alçak olacaktır. Yüksek sesin sebepleri ise bunların tersidir, yani kâseler küçük, kaba ve boş olursa çıkan ses yüksek olacaktır. İnsan sesinde ise alınan havaya bağlı olarak insan gırtlığında cereyan edecek her çarpma şiddetli ve sert olacak veya yumuşak ve hafif olacaktır. Eğer alınan nefes, yani havanın şiddeti kuvvetli olursa ses şiddetli, zayıf olursa ses de buna bağlı olarak alçak olacaktır (a.g.e., ss. 40-42, 124-125).

Tablo 15. Mahmud bin Abdülaziz’de bulunan perdeler.

Perde	I. Oktavda	II. Oktavda	Perde
Râst	A	YH	Gerdâniye
Şûrî	B	YT	Nim Şehnâz
Zengûle	C	K	Şehnâz
Dügâh	D	KA	Muhayyer
Kürdî	H	KB	Sünbüle
Segâh	V	KC	Tiz Segâh
Bûselik	Z	KD	Tiz Bûselik
Çargâh	H	Kh	Tiz Çargâh
Sabâ	T	KV	Tiz Sabâ
Uzzâl	Y	KZ	Tiz Uzzâl
Nevâ	YA	KH	Tiz Nevâ
Bayatî	YB	KT	Tiz Bayatî
Hisâr	YC	L	Tiz Hisâr

Hüseyinî	YD	LA	Tiz Hüseyinî
Acem	Yh	LB	Tiz Acem
Evc	YV	LC	Tiz Evc
Mâhûr	YZ	LD	Tiz Mâhûr
Gerdâniye	YH	Lh	Tiz Gerdâniye

(Kamk, 2011, ss. 44-45; 127-128).

3.1.2.10.3. Mahmud bin Abdülaziz’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Mahmud bin Abdülaziz’de perde dizisi, A sesiyle başlamaktadır. Konuyla ilgili kaynak incelendiğinde A sesinin (rumuz) karşılığının râst perdesi olarak verildiği gözlenmiştir. Perde dizisi, bir önceki maddede tablo olarak verilmiştir (Tablo 15). Mahmud bin Abdülaziz’le ilgili olarak incelenen kaynakta, kendisinin ana dizi olarak bir makamı işaret ettiği bilgisine rastlanmamıştır. Bununla birlikte, ilim erbabı okulun temsilcilerinden, dolayısı ile Urmevî ile Merâgî’nin izlerini takip eden, yöntemlerinden faydalanan biri olarak, Mahmud bin Abdülaziz’de ana dizinin, sistemci okuldaki şekliyle, Uşşak dizisi olduğu çıkarımına varılabileceği düşünülmektedir.

3.2. Anadolu Okulu ve İş Erbabı Döneminde Doğal Perde Sistemi Kullanımı

3.2.1. Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin’de doğal perde sistemi kullanımı.

Kaleme aldığı edvârı “*Risâle-i Mûsiki*” den anlaşılacağı üzere Yusuf bin Nizameddîn Kırşehri, Mevlevî bir âlimdir. (Tez çalışması boyunca, kendisinden kısaca “Kırşehirli” olarak söz edilecektir). Kendisi hakkında, Kırşehirli olmasına karşın Moğol istilâları nedeniyle batıya göç ettiği ve genelde Bursa’da yaşadığı gibi bilgiler haricinde fazlaca bir bilgi bulunmamaktadır. Kırşehirli, edvârını Farsça olarak yazmıştır. Edvâr, 1424’te Hariri bin Muhammed tarafından Türkçe’ye çevrilmiştir (Levendoglu, 2002, s. 16; Can, 2001, s. 3; Uslu, 2017, s. 659). Hariri bin Muhammed’in esere, çeviriden başka bir katkısı olmadığı düşünülmektedir. Eserin çevirisi ayrıca Bedr-i Dilşâd ve Ahmedoğlu Şükrullah tarafından da yapılmıştır.

Kırşehirli’nin müziği anlatım biçimi ve makam tariflerinden büyük bir kısmı kendisinden sonra yazılan Anadolu Edvârları’na kaynaklık etmiştir. Kırşehirli’nin kurduğu ekolü Bedr-i Dilşâd, Ahmedoğlu Şükrullah, Hızır bin Abdullah gibi nazariyatçılar da takip etmişlerdir. Kırşehirli öldükten yarım asır kadar sonra, Ladikli

Mehmed Çelebi, onu takip edenleri “yeni edvâr nazariyatçıları”, diğerlerini ise “kadîm edvâr nazariyatçıları” olarak gruplandırmıştır. Sonradan yapılan bazı çalışmalarda ise bazı müzik bilimcileri, XV. asır içinde yazılan edvârlar için “Anadolu edvârları ekolü” veya “Türk kolu edvârları” gibi farklı ve yeni tanımlamalar kullanmışlardır. Uslu’ya göre, edvârının yazılış tarihi göz önünde tutularak Kırşehirli’nin, XV. asır nazariyatçılarının öncüsü olarak ilk sırada yer alması gerekmektedir. Edvârında yer verdiği makam-âvâze-şûbe sınıflandırmasına dayanarak Safiyüddin Urmevî’yi okumuş, ondan istifade etmiş olduğu çıkartılabilir. Kırşehirli ayrıca Safiyüddin Urmevî’nin “veter” (mutlak) tel üzerinde tel taksimi” yöntemi ile perdeleri bulma ve makamları dairelerle anlatım yöntemine yer vermemiştir. Bu özelliği, Kırşehirli’nin bizzat kendisi tarafından ortaya konulan musiki nazariyatı anlatım yönteminin farklılığından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Urmevi nazariyatını ûd üzerinden anlatırken, Kırşehirli kendi sazı olarak hâkim olduğu ney sazı üzerinden anlatmıştır (Uslu, 2017, ss. 655-666). Can, bu konuda; Kırşehirli’nin edvârında tel bölünmeleri, aralıklar, oranlar, uyum ve uyumsuzluklar gibi başlıklar kapsamında hiçbir bilgi yer almadığını vurgulamıştır (Can, 2001, s. 21). Risâle-i Mûsiki’nin (editörlüğünü Okan Murat Öztürk’ün üstlendiği, Ubeydullah Sezikli tarafından tercüme edilmiş olan 2014 tarihli, Kültür Bakanlığı tarafından çıkartılmış e-kitabında) ise, makam-âvâze-şûbelerin ve bunların birbirleri ile ve astrolojik unsurlarla ilişkilerinin devir daireleri ile anlatıldığı, lakin ilim erbâbı teorisyenlerinde görüldüğü şeklinden farklı olarak ebced yazısı ile değil makamların seyir anlatımı şeklinde yazıldığı görülmektedir (Öztürk, 2014, ss. 23-37). Terkipler ise cetveller hâlinde gösterildikten sonra açıklamaları yapılmıştır (a.g.e., ss. 37-43).

3.2.1.1. Kırşehirli’de makam yapıları.

Kırşehirli’de on iki makam, yedi âvâze, dört şûbe ve elli üç adet terkîb bulunmaktadır.

Kırşehirli’de bulunan on iki makam;

- Râst,
- Irâk,
- Isfahan,

- Zirefkendikûçek
- Büzürg,
- Zengûle
- Rehâvî,
- Hüseyini,
- Hicâz,
- Bûselik,
- Nevâ,
- Uşşak

Kırşehirli’de yedi âvâze;

- Geveşt
- Nevrûz
- Selmek,
- Şehnaz,
- Mâye,
- Gerdâniye,
- Hisâr,

Kırşehirli’de dört şûbe;

- Yegâh
- Dügâh
- Segâh
- Çargâh

(Doğrusöz, 2012a, s. 44; Doğrusöz, 2012b, s. 23; Doğrusöz, 2007, s. 25; Sezikli, 2000, ss. 23-25).

Eserde ayrıca makam, âvâze ve şûbeler; tabiatları, dört unsur ile ve burçlarla ilişkileri bakımından da gruplandırılmıştır. Kırşehirli, âvâzeleri iki makamın birleşmesi ile oluşan yapılar olarak göstermiş ve âvâzelerin, kendilerini oluşturan makamların tabiatlarını alacaklarını belirtmiştir. Başka bir deyişle, âvâzeleri oluşturan

makamların tabiatı nasıl ise oluşan âvâzelerin tabiatı da öyle olacaktır (Doğrusöz Dişiaçık, a.g.e., 2012a, s. 45).

Kırşehirli’de Terkîbler;

Terkîblerin sıralaması, sayısı ve bazen de isimleri, farklı kaynaklarda değişebilmektedir. Üç kaynaktan karşılamalı olarak verilecek olunursa, Küçükgökçe doktora tezinde (2010, ss. 33-34), Kırşehirli’de geçen 56 adet terkîb vermekte, Doğrusöz ise “*Mûsikî Risâleleri*” isimli eserinde (Doğrusöz, a.g.e, 2012b, s. 26) Kırşehirli’de geçen terkîbler için 54 adet terkîbin ismini vermektedir. Sezikli ise 55 adet terkîb ismi vermiştir. Üç kaynakta da hangi sırada olduğunu karşılaştırmalı olarak görebilmek ve sıra numaraları ile kıyasının mümkün olabilmesi adına bir tablo hâlinde göstermek gerekirse;

Tablo 16. Kırşehirli’de bulunan terkîblerin karşılaştırmalı listesi.

Sıra No	Küçükgökçe, 2010, s. 33-34	Doğrusöz, 2012b, ss. 25-26	Sezikli, 2000, s. 26
1	Bestenigâr	Bestenigâr	Bestenigâr
2	Nikrîz	Nikrîz	Nîrîzi
3	Pençgâh	Pençgâh	Pençgâh
4	Beste-İsfahân	Besteİsfahan	Besteİsfahan
5	İsfahâne	Dilkeş (hâverân)	Dilkeşhâverân
6	Zilkeşhâverân (Dilkeş)	Zirkeşide	Zirkeşide
7	Zirkeşide	Aşîrân	Aşîrân
8	Aşîrân	İsfahanek	İsfahanek
9	Uzzâl	Uzzâl	Uzzal
10	Nihâvend	Nihâvend	Nihâvend
11	Humâyûn	Hümâyûn	Hümâyûn

12	Bahr-i Nâzik	Bahrinâzik	Bahr-i Nâzik
13	Hisârek	Hisârek	Hisârek
14	Türkî Hicâz	Türkîhicâz	Türkî Hicâz
15	Hicâz-ı Muhâlîf	Hicâzmûhalîf	Hicâz Muhâlîf
16	Rahatü'l-Ervâh	Râhatülervâh	Râhatülervâh
17	Nevâ Aşîrân	Nevâaşîrân	Nevâ aşîrân
18	Zâvîl	Zâvîl	Zâvîlî
19	Müberkâ	Müberka	Müberkâ
20	Zemzeme	Zemzeme	Zemzeme
21	Nevrûz-i Rûmî	Nevrûzrûmî	Nevrûz-i Rûmî
22	Terkîb Nevrûz	Rekbinevrûz	Rekb
23	Zirefkend-i Büzürg	Zirefkend-i Büzürg	Rekbinevrûz
24	Sazkâr	Sazkâr	Zirefkend-i Büzürg
25	Nihâvend-i Rûmî	Nihâvendrûmî	Sazkâr
26	Nişâverek	Nişâverek	Nihâvend-i Rûmî
27	Vech-i Hüseyinî	Vechihüseyinî	Nişâvürek
28	Karcıġâr	Karcıġâr	Vech-i Hüseyinî
29	Ruy-i Irâk	Rûyirâk	Karcıġâr
30	Müsteâr	Müstear	Rûy-i Irâk
31	Niġâr	Niġâr	Müsteâr
32	Gerdâniye Niġâr	Gerdâniyenigâr	Niġâr
33	Gerdâniye Bûselik	Gerdâniyebûselik	Gerdâniyenigâr

34	Nigâr-ı Nik	Muhâyyer	Gerdâniyebûselik
35	Muhayyer	Sipih	Muhayyer
36	Sipih	Hüseyñacem	Sipih
37	Hüseyñî Acem	Hicâzbüzürk	Hüseyñî Acem
38	Hicâz-ı Büzürg	Muhâlif	Hicâz Büzürg
39	Muhâlif	Hisârevc	Muhâlif
40	Hisâr-Evc	Nühüft	Hisâr-Evc
41	Nühüft	Nigârinek	Nühüft
42	Râst Mâye	Acemzirkeşide	Nigârnik
43	Irâk Mâye	Râstmâye	Acem Zirleşide
44	Uşşak Mâye	Uşşak(mâye)	Râst Mâye
45	Segâh Mâye	Segâhmâye	Uşşak
46	Terkîb-i Sabâ	Terkîbisabâ	Terkîb-i Sabâ
47	Acem Zirkeşide	Nevrûzacem	Nevrûz-ı Acem
48	Nevrûz-i Acem	Çargâhacem	Çargâh-ı Acem
49	Segâh-ı Acem	Uzzâlacem	Sigâh Acem
50	Çargâh-ı Acem	Acemrâst	Dügâh Acem
51	Dügâh-ı Acem	Sebzendersebz	Hicâz Acem
52	Hicâz-ı Acem	Agâzeizenbür	Uzzâl Acem
53	Uzzâl-ı Acem	-	Acem Râst
54	Acem Râst	-	Sebzender sebz
55	Sebz-Ender-Sebz	-	Avâze-i Zenbür

Doğrusöz, aynı kaynağın 26. sayfasında, terkîblerin anlatımdaki sırasını da vermiştir. Bu listede, yukarıdakinden farklı olarak 54 terkîb bulunmaktadır.

Anlatımdaki sıralama, şu şekildedir;

- Bestenigâr,
- Nikrîz
- Pençgâh,
- Besteısfahan,
- Isfahanek,
- Dilkeş (hâverân),
- Zirkeşîde,
- Aşîrân,
- Uzzal,
- Nihavend,
- Hümâyûn,
- Bahrinâzîk,
- Hisârek,
- Türkîhicâz,
- Hicâzmuhâlif,
- Rahatülvâh,
- Nevâaşiran,
- Zâvîl,
- Müberkâ,
- Terkibizemzeme,
- Rekbinevrûz,
- Zirefkendbüzürg,
- Sazkâr,
- Nihâvendrûmî,
- Nişâverek,

- Vechihüseyinî,
- Karcığar,
- Rûyırak,
- Müstear,
- Nigâr,
- Gerdâniyenigâr,
- Nigârinek,
- Gerdaniyebûselik,
- Muhayyer,
- Sipihr,
- Hüseyniacem,
- Hicâzbüzürg,
- Muhâlîf,
- Hisârevc,
- Nühüft,
- Râstmâye,
- Irâkmâye,
- Uşşakmâye,
- Segâhmâye,
- Terkîbisabâ,
- Acemzîrkeşîde,
- Nevrûzacem,
- Segâhacem,
- Çargâhacem,
- Dügâhacem,
- Hicâzacem,
- Uzzalacem,
- Acemrâst,
- Sebzendersebz

(Doğrusöz, 2012b, s. 26).

3.2.1.2. Kırşehirli’de perde kullanımı.

Perdelerin Kırşehirli’de ve AEU sisteminde kullanımını karşılaştırılacak olunursa:

Tablo 17. Kırşehirli’de bulunan perdelerin AEU sistemindeki karşılıkları.

Kırşehirli’de	AEU’de
Nermİsfahan/Nerm Pençgâh/Yekgâh	Yegâh
Nerm Hüseyinî	Hüseyinî Aşirân
Nerm Acem	Acem Aşirân
Nerm Hisâr/İrâk	İrâk
Râst	Râst
Rehâvî/Zengüle	Nim Zirgüle (sol bakiyye diyezi)
Dügâh	Dügâh
Segâh	Segâh
Bûselik	Bûselik
Çargâh	Çargâh
Hicâz/Uzzâl	Nim Hicâz (do bakiyye diyezi)
Nevrûz/Kûçek	Hicâz (Re bakiyye bemolü)
İsfahan/Pençgâh	Nevâ
Hüseyinî	Hüseyinî
Acem	Acem
Hisâr	Evc
Tiz Râst/Gerdaniye	Gerdaniye
Tiz Dügâh/Muhayyer	Muhayyer

(Doğrusöz, 2012a, s. 102; 2007, s. 82).

Çeng konusunda “tizinden sekiz kılı say, dokuzuncuyu Râst makamına çek” ve “dördüncüyü Hüseyinî Makamı’na çek” cümleleri ile ûd için de birinci olan kılı Çargâh’a çekmek gerektiğini söyledikten sonra, “ondan yukarısını Râst makamına çekmek gerekir” cümleleri Kırşehirli’nin “perde” terimi yerine bazen “makam” terimini kullanmış olabileceği ihtimalini düşündürmektedir (Doğrusöz, 2012a, ss. 90-91; Öztürk, 2014, s. 66; Doğrusöz, 2007, ss. 71-72) Ayrıca neyden elde edilen seslerin her birini de “perde” olarak anmaktadır (Doğrusöz, a.g.e., 2012a, s. 95). Perde adlandırmaları hususunda, alt bölgede bulunan sekizli için “nerm” terimi kullanılırken üst/tiz bölgede bulunan sekizli için (günümüzde de olduğu gibi) “tiz” kavramlarını kullandığı görülmektedir. “Nerm” teriminin yerini ise günümüzde “kaba” ifadesi almıştır (“Kaba Çargâh”, “Kaba Dügâh” gibi). Kırşehirli aslında perde

ayrımını açık açık “nerm” veya “tiz” olarak yapmamıştır. Lakin, makam yapılarını gösterdiği dairelerde olsun, makamların seyirlerini anlatırken kullandığı “tiz ber tiz” veya “nerm ber nerm”, “tizden tize”, “nermden nerme” ifadelerini kullanmayı seçmiş olması olsun hem makam seyrini açıkladığını hem de tiz-pest perdeler ayrımını gözettiğine işaret etmektedir. Kırşehirli edvârında perde isimleri çoğu kez birbirlerinin yerine kullanılmıştır. Perdeler adlandırmaları belirli standart kurallarla yapılmamış, adlandırmada zaman zaman farklı yöntemlere başvurulmuştur. Buna göre “nerm segâh” perdesi bazen “ırâk” olarak görülebilmektedir. Yine kimi zaman, örneğin, günümüzde “nevâ” olarak anılan perdenin bazen ısfahan olarak, bazen de pençgâh olarak anılması gibi perdelerin farklı adlarla anılması şeklinde bir isimlendirme yöntemi görünürken, kimi zaman da “muhayyer” yerine “tiz düğâh” kullanılması gibi, ya da gerdâniye” yerine “tiz râst” kullanılması gibi birbirinin oktavı olan seslerin birbiri yerine kullanılması şeklinde bir yöntem de görülebilmektedir (Doğrusöz, a.g.e., 2012a, s. 96).

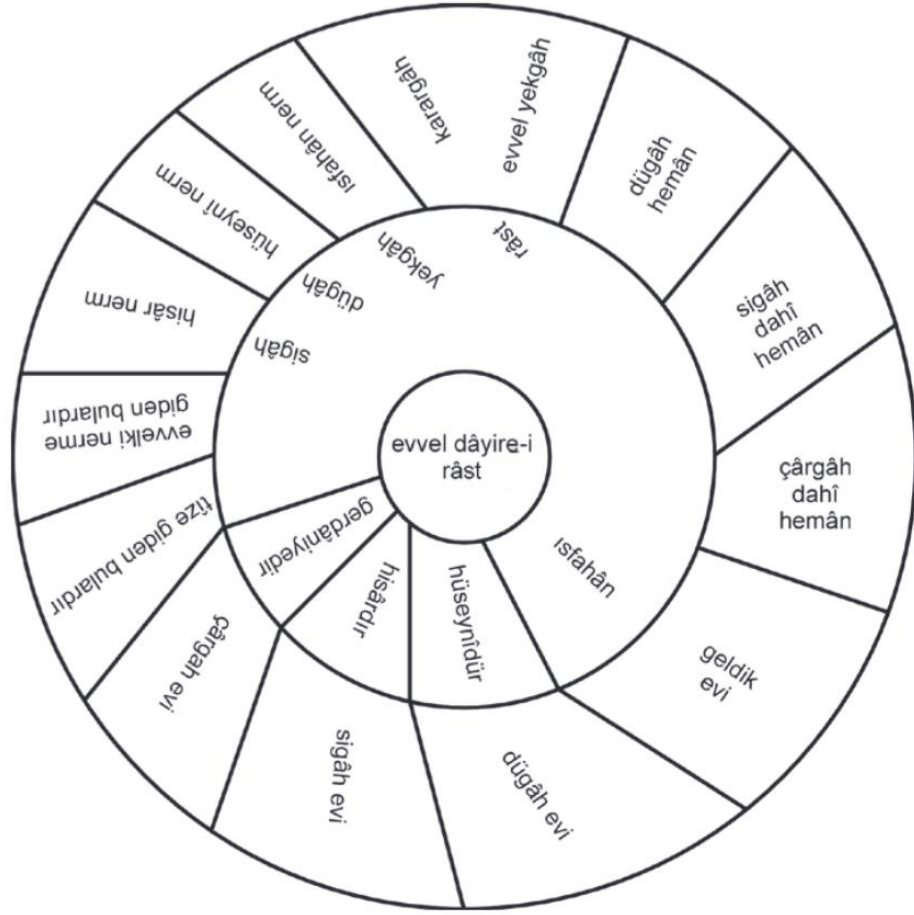
3.2.1.3. Kırşehirli’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Hızır bin Abdullah, Seydî ve Kadızâde Tirevi’de olduğu gibi Kırşehirli’de de birinci perde “râst” tır. Rast Makamı’nın başlangıç ve karar perdeleri Kırşehirli ve Seydî’de çeng üzerinde gösterilen akort düzenlerine temel olarak alınanlar, Râst makamı ile râst perdesidir. Hızır bin Abdullah’da o zamana dek 1.yer/ev: yegâh, 2.yer/ev: düğâh, 3.yer/ev: segâh, 4. yer/ev: çargâh, 5.yer/ev: pençgâh, 6.yer/ev: şeşgâh, 7.yer/ev: heftgâh, 8.yer/ev: heştgâh olarak görülen perde düzeninde birinci perde olarak görülen yegâh perdesi, yerini “râst” perdesine bırakmıştır. Kırşehirli’de gerdâniye’nin, râst’ın oktavı olduğu görülmektedir. Sazların akortlarında temel olarak alınan perdede ve ûd, ney, çeng gibi çalgıların akort düzenlerinde de Râst makamı vardır. Kadızâde Tirevi’de yukarıda görülen perde adlarında görülen “yegâh” perdesi için “nerm pençgâh” isminin kullanıldığı görülmektedir. Dolayısı ile makam tariflerinde “yegâh” perdesinin “râst” perdesi olarak/yerine kullanıldığı/kabul edildiği söylenebilir (Doğrusöz, 2012a, s. 99). Kırşehirli’deki perde adları Tirevî’dekiler ile benzerlik göstermektedir. Tirevî, râst perdesinden başlamak sureti ile perdeleri nerm (kaba) ve tiz şeklinde ikiye ayırmaktadır. Tirevî’de perde sayısı on

altıdır ve bu on altı perde Râst makamına göre düzenlenmiştir. Tirevî, bu (ana) perdeler haricinde bir de ara perdelerden bahsetmiştir.

Sonuç olarak, Râst makamının perdelerini asıl/tam perdeler, aralara giren perdeleri de nim/yarım perdeler olarak gösterdiği söylenebilir. Ara perdeler, yeri geldikçe makam tanımları içinde anlatılmaktadır. Tiz bölgedeki en son perde “tiz hüseynî” dir ve Tirevî tiz hüseyni’den daha tiz seslere ihtiyaç bulunmadığını belirtmiştir. Tirevî, on dört perde ismi vermektedir. Bunların yarısı nerm, yarısı tizdir. Bu kadar perde, Tirevî’ye göre yeterlidir.

Tirevî’de perde adları; râst, dügâh, segâh, çargâh, pençgâh, hüseyni, segâh (hisâr), tiz râst (gerdâniye), tiz dügâh (muhayyer), tiz segâh, tiz çargâh’tır. Peste doğru inen sesler ise: nerm segâh, nerm hüseyni, nerm pençgâh olarak sıralanır. Tirevî’dekini andıran bir durum, Kırşehirli’de çeng sazının düzeninde ortaya çıkmaktadır. Çeng, öncelikle Râst Makamı’na göre düzenlenmektedir. Sözü geçen düzende bulunan perdeler “tam perdeler” olarak anılmamaktadır, lakin yarım perdeler açıklanırken Râst makamının perdelerinin temel olarak alınması, asıl perdelerin Râst ‘a ait olduğunu göstermektedir (Doğrusöz, 2007, s. 77; Doğrusöz, a.g.e., 2012a, s. 97). Kırşehirli’nin yazdığı edvârda, eserin değerlendirme kısmında bütün perde ve makamların açıklaması Râst makamı temel alınarak yapılmıştır. Tam perdelerin ve esas makamın Râst makamı /dizisi olduğu göze çarpmaktadır (Doğrusöz, a.g.e., 2012a, s. 104).



Şekil 7. Kırşehirli’de Râst dairesi (Öztürk, 2014, s. 26).

3.2.2. Bedr-i Dilşâd’da doğal perde sistemi kullanımı.

1420 dolaylarında Bedr-i Dilşâd tarafından tercüme edilmiş olan Murad-Nâme, ilimlerin taksimi, şiir, nücûm (astronomi), remil (fal), tıp, mûsikî, kitâbet gibi alanlarda sınıflandırılmış şekilde bilgi veren bir yönüyle ansiklopedik, bir yönüyle de çeşitli konularda adâb ve erkân öğretmeye çalışan didaktik üslubu yönünden, nasihatnâme niteliği taşıyan bir eserdir. Nitekim “*Kâbusnâme*” adını taşıyan Farsça aslının yazarı olan Keykavus’un da esere verdiği isim “*Nasihât-nâme*” dir. Eser manzum/mesnevî biçimde yazılmıştır. İçeriğinin ansiklopedik yönü dolayısı ile Türk

edebiyat tarihinin ilk ansiklopedik formda yazılmış eserlerinden biri sayılabilir. “*Murad-Nâme*” nin 34. bölümü mûsikî ilmi, sâzendelik, hânendelik adabına ayrılmıştır. Eserde, çalgı icracılığının amelî/icraya yönelik olduğu kadar nazarî/ilmî taraflarından biri olan sanatlardan biri olduğunun, müzikte teori ve icra arasında sıkı bir ilişkinin var olduğunu vurgulayarak saz icra edeceklerin öncelikle makamların asıllarını, usulünü, zamanını, vuruluşunu bilip kavramak için ciddi bir şekilde çalışmaları gerektiğinin altını çizmiştir (Ceyhan, 1994, s. 12, 80; Feyzioğlu, 2008, ss. 141-142; Can, 2001, s. 3). Eserde mûsikînin İdris Peygamber’e ihsan edilmiş bir ilim olduğundan söz edilir. Esere göre mûsikî İdris Peygamber tarafından felsefe, astronomi ve tebâbet (tıp) ve astrolojiden çıkartarak oluşturmuştur. 12 burca karşılık gelen 12 makam, 7 yıldıza karşılık gelen 7 şûbe bulunmaktadır. Hava, su, toprak ve ateş gibi (4 unsur) makamlar da 4 ana grup halindedir. Bunların dışında kalanların tümü terkîbtir. Kâmil ve maharet sahibi olan icracılar iki makamı veya âvâzeyi bir araya getirmek sureti ile “bileşik makamlar” adı verilen makamları ortaya çıkartıp düzenlemişlerdir (Ceyhan, 1997, s. 801; Feyzioğlu, a.g.m., s. 142). Eserde verilen astronomi, astrolojiye dayalı ezgisel yapılarla ilgili bilgiler Pythagoras’çı fikirleri andırsa da Tıraşçı’ya göre beş yüzyıldan beri müzik teorisinde etkisini yitirmiş olan Ethos doktrininin yeniden hayat bulmaya başladığının işaretlerinden biri olarak sayılabilir (Tıraşçı, 2019, s. 138).

3.2.2.1. *Bedr-i Dilşad*'da makam yapıları.

Genel bilgiler başlığı altında, eserde 12 burca karşılık 12 makam, 7 yıldıza karşılık 7 şûbenin varlığından ve evrendeki dört ana unsur olan hava, su, toprak ve ateşe karşılık makamların da dört ana gruptan meydana geldiğinden söz edilmişti. Eserde, bu makamlar Farabî’ye atıfta bulunarak anılmaktadır.

Bu dört makam şunlardır:

Râst,

Irâk,

Isfahan,

Zirefkend.

Bu dörtlüden meydana gelen makamlar ise;

Rast Makamı'ndan meydana gelen makamlar:

Uşşak Makamı ve Zengûle Makamı,

Irâk Makamı'ndan meydana gelen makamlar: Bûselik Makamı ve Mâye Makamı,

İsfahan Makamı'ndan meydana gelen makamlar: Hüseyinî Makamı ve Nevâ Makamı,

Zirefkend Makamı'ndan meydana gelen makamlar: Rehâvî Makamı ve Büzürg Makamı

(Feyzioğlu, 2008, s. 142; Ceyhan, 1997, ss. 726-727; Tıraşçı, 2019, ss. 138-139). “*Murad-nâme*” de makamların, şûbelerin ve âvâzelerin isimleri ile zikredilirken tüm terkîblerin, önemli perdeleri verilerek tek tek açıklandığı görülmektedir. Ayrıca “*Murad-nâme*” de sistemci okulda yapılanın aksine makamların birbiriyle ilişkilendirilmesi ya da diğer bir deyişle birinin dizisinden faydalanarak diğerinin dizisinin gösterilmesi konusu yeteri kadar açık değildir (Tıraşçı, a.g.e., s. 139). Ayrıca, Farâbî'den sonra gelen âlimlerin, makamların günün yirmi dört saatine denk düşmesi için makam sayısını arttırarak 24'e çıkardıklarını söylemiştir. Böylece yirmi dört makam, yedi âvâze, dört şûbe ve terkîblerin isimleri, başlangıç ve karar perdeleri, günün hangi saatinde hangi perdeden çalıp söylenmesinin uygun olacağı, dinleyenlerin ruhsal durumlarına uygun perdeler, tiz ve yumuşak perdeler ve sesler, darpler, usûller, zaman ve nihayetinde çalgıcılık adâbı konusunda bilgi verilmektedir (Ceyhan, 1994, s. 80). Feyzioğlu, eserin mûsikî kısmı risâle üslûbu geleneğine uygun bir şekilde özet niteliği taşıyan seyir özellikleri ile verilmiş olsa da ezgi aralıkları açıklanırken, eserde, dönemin müzik icra geleneği ile ilgili orijinal bilgiler de verilmiştir. Müellif, bu bağlamda şiir ile müzik arasında biçime özgü birbirine denk yeni ilişkiler, bağlantılar bularak yazıldığını belirtmiştir (Feyzioğlu, 2008, s. 142).

Eserde verilen 12 makam, 7 âvâze ve 4 şûbe (kaynakta 4 şûbe olarak verilmiştir) şunlardır;

12 Makam;

- Râst,
- Irâk,
- Zengûle,
- Zir-i Kûçek,
- Büzürg,
- Isfahan,
- Rehâvî,
- Hüseyinî,
- Hicâzî,
- Nevâ,
- Uşşak,
- Bûselik

(Burada daha önce söz edilen bir 15. asır nazariyat geleneği olan, on iki makamın Râst'la başlayıp Uşşak'la bitmesi şeklindeki kaide/gelenekten bir farklılaşma görülmektedir).

7 âvâze;

- Geveşt,
- Nevrûz,
- Selmek,
- Şehnaz,
- Mâye,
- Gerdâniye,
- Hisâr.

4 şûbe;

- Yegâh,
- Dügâh,
- Segâh,

- Çargâh

(Feyzioğlu, 2008, s. 142; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 13)

İlk terkîb ise (esere göre) Bestenigâr'dır (Feyzioğlu, a.g.m., 2008, s. 142).

Eserde yer alan diğer 53 makam ise, şu şekildedir;

- Bestenigâr,
- Nirizî,
- Pençgâh,
- Besteısfahan,
- Isfahanek.
- Zilkeşhâverân,
- Zirkeşîde,
- Aşirân,
- Nigâr,
- Gerdâniye-i Nigâr,
- Gerdâniye-i Bûselik,
- Muhayyer,
- Vech-i Hüseyinî,
- Karcığar,
- Rûy-i Irâk,
- Müstear,
- Nühüft,
- Sipih
- Hüseyinî Acem,
- Uzzâl,
- Nihavend,
- Hümâyûn,
- Bahr-i Nâzik,
- Hisâr,
- Hisârek,

- Hicâz-1 Büzürg,
- Muhâlifek,
- Hicâz-1 Muhâlif,
- Rahatü'l Ervâh,
- Nevâyı aşirân,
- Irâk Mâye,
- Zavlı,
- Müberkâ,
- Zemzem,
- Nevrûz-1 Rûmî,
- Rekb,
- Rekb-i Nevrûz,
- Sazkâr,
- Nihavend-i Rûmî,
- Hisâr-1 Evc,
- Râst-1 Mâye,
- Nevrûz-1 Acem,
- Çargâh-1 Acem,
- Sigâh-1 Acem,
- Dügâh-1 Acem,
- Râst-1 Acem,
- Sebzendersebz,
- Nişâvürek,
- Acem-i Irâk,
- Hicâz-1 Acem,
- Sigâh-1 Mâye,
- Nigârınek,
- Uzzâl-1 Acem

(Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 13).

3.2.2.2. Bedr-i Dilşad'da perde kullanımı.

Eserde, perdelerin tiz ve yumuşağını (nerm) vermek gibi bir metod izlenmiştir. Buna göre: râst'ın tizi nevrûz iken, nermi zengûle; irâk'ın tizi şehnâz iken, nermi mâye; zengûle'nin tizi hicâz iken, nermi mâye; uşşak'ın tizi nevâ iken nermi râst, zâvîl'in tizi bûselik mâye iken nermi mâye; kûçek'in tizi hisâr iken, nermi mâye; isfahan'ın tizi hüseyinî iken, nermi mâye; büzürg'ün tizi selmek iken nermi râst, nevâ'nın tizi hicâz iken, nermi mâye, muhayyer'in ise tizi hüseyinî olarak verilmiştir.

Avâzesi verilen makamlar; Zengûle'nin âvâzesi; Uzzâl ve Hicâz'ı, Isfahan'ın âvâzesi olarak Şehnâz'ı, Rehâvî'nin âvâzesi olarak Geveşt'i, Zirefkend'in âvâzesi olarak Hisâr, Hüseyinî'nin âvâzesi olarak Mâye, Nevâ-Bûselik'in âvâzesi olarak Dilkeşîde olarak verilmiştir (Feyzioğlu, 2008, s. 147).

3.2.2.3. Bedr-i Dilşad'da birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Eserde Râst Makamı, birinci makam olup, Râst'ın tüm makamların temeli olduğu vurgulanmıştır. Râst'tan elde edilen makamların, Uşşak ve Zengûle makamları olduğu belirtilmiştir (Feyzioğlu, a.g.m., 2008, s. 142, 147).

3.2.3. Hızır bin Abdullah'ta doğal perde sistemi kullanımı.

Hızır bin Abdullah, tez içerisinde zaman zaman, kısaltmanın gerekli olduğu durumlarda HbA olarak anılabilecektir.

Hayatı ile ilgili pek bilgi sahibi olunamayan, hakkında günümüzde var olan ma'lûmâtın da birbirinin tekrarı olduğu Hızır bin Abdullah'ın ismi, 1430'larda duyulmaya başlanmıştır (Başar Çelik, 2001, s. 5; Özçimi, 1989, s. 34). Soru cevap tekniği kullanarak didaktik bir üslupla yazdığı "*Kitâbü'l-Edvâr*" isimli eserini XV. asrın ilk yarısında kaleme almıştır. Eserini Sultan II. Murad'ın teşviki ile yazmış, sultanın huzurunda beraber müzik icra ettikleri kişilerin isimlerini de kitabında anmıştır (Başar Çelik, a.g.e., 2001 ss. 4-7; Özçimi, a.g.e., ss. 7-8, 34-35, 64). Gerek makamların kapsadığı alanın genişliği ve gerekse bizzat Hızır bin Abdullah tarafından eklenen birçok yeni terkîb bulunması, eserin Türk müziğine nazariyatının katkısı bakımından önemini arttırmaktadır (Başar Çelik, a.g.e., 2001, s. 4). Hızır bin Abdullah'ın edvârının içeriği hakkında özet hâlinde bilgi verilecek olunursa: 48

fasıldan oluşan eserin içeriği, konu bakımından oldukça çeşitlidir. Eser uzun bir firhist ile başlamaktadır. Eserin ilk 27 faslı, astroloji ile ilgili oldukça detaylı bilgiler içermektedir. Burada yer alan konulardan bazıları: Yıldızlar ve burçların insanlar/makamlar üzerinde etkileri, gözlem yapan ilim adamlarının göğü on iki parça olarak düşünerek, parçalardan her birine “burç” dedikleri, bu on iki burcun yirmi sekiz günde devirlerini tamamladıkları, devirlerin her birinin “menzil” diye anıldığı ve menzillerin neler olduğu, 12 burcun dört unsurla ilgisi, makamların da burçlarla ilişkili olarak birer karaktere sahip oldukları, yıldızların oluşumu, ve yıldızların aldıkları isimlerin neye dayanarak konulduğu, her yıldızın yükseldiği/alçaldığı bir yer olduğu, makamların da tiz ve pest yönlerine doğru genişlemelerinin de bir hududu olduğu, burçların insan vücudunda bulunan dört unsurun üstünde ve insanın organlarının üzerine olan tesirleri, burçların mevsimler ve yönlerle olan alakası, her bir burca ait olan âvâzlar (Başar Çelik, 2001, ss. 7-8; Özçimi, 1989, ss. 38-45). 27. fasıldan sonra makamların açıklanması, mûsikî üstatlarının anılması, müzikle terapi konusu, makam-âvâze-şûbe-terkîb isimleri, 12 makam ve 6 âvâzenin dizilerini oluşturan sesler, bu yapıların (makam-âvâze-şûbe-terkîb) yıldızlarla ilişkileri konularını işlemiştir. Mûsikî ilminin tarifi, sazlarda tizlik ve pestliğin elde edilişi, sazların çeşitleri, sazlarla ilgili bazı bilgiler ile seslerin doğadan elde edilişi, mûsikînin kemâl-akl’dan doğduğu, tüm ilimlerde ve sanatlarda olduğu gibi “ilm-i ğınâ” da da Allah’ın varlığına dair kanıtlar olduğu gibi konulara 28. fasılda yer verilmiştir. Eserde oldukça geniş yer tutan ikâ konusuna değinildiği yerlerden birisi de 29., 30. ve 31. fasıllardır (Başar Çelik, a.g.e., ss. 8-10; Özçimi, a.g.e., ss. 45-48). 32. ve 33. fasılda “ıyâr-evvel” hakkında bilgiler verilmiştir (Özçimi, a.g.e., s. 48). Eserin 34. faslı “ıyâr-ı sâni” hakkındadır ve bunun nakaralar arasındaki sessizlik zamanları olduğu bilgisi verilmiştir (Özçimi, a.g.e., s. 48). 35. Fasılda yine ikâ konusuna (“ikânın direkleri”) yer verilmiştir. 36. fasıl da ikâ ile ilgilidir (Özçimi, a.g.e., ss. 48-49). Eserin 37. faslı Urmevî, İbn-i Sinâ, Farâbî, Tûsî, Harezmî, Muhammed Lala, Merâġî gibi bilim adamlarının anıldığı bölümdür. İbn-i Sinâ’nın birçok alanda kitap yazmış yetkin bir ilim adamı olduğunu fakat ikâ konusunda el-ağız koordinasyonu olmadığını, bu açıdan Farâbî’nin düzeyine ulaşamadığı, Farâbî’nin Aristo’dan sonra ikinci öğretmen olduğu söylenmiştir. Mûsikînin terapide de kullanıldığı bilgisi verilmiştir. Mûsikî ilminde seslerin durumu

ile haysiyetlerinden söz edildiği, seslerinse nice makamlar, âvâzeler, şûbeler ve terkîbler olduğu, bununla birlikte seslerin nerm, tiz ve miyâne olduğu bilgisine de yer verilmiştir. Makam, âvâze, şûbe ve terkîblere verilen isimlerin bu yapıların ahengine göre seçildiğine ve cetveller ile dairelerle gösterildiğine, bu yapılara burada verilen sıra ile verildiğine, değinilmiştir. Makam sayısının on iki olduğu konusunda tüm üstatların hemfikir olduğu, âvâze sayısının altı (Farâbî'ye göre yedi) olduğu, şûbe sayısının 4 olduğu konusunda da makamlarda olduğu gibi fikir birliği olduğu, bunlardan geri kalanın ise terkîb olduğu bilgisi verilmiştir. Ardından terkîbler için, bu yapıların makam, âvâze ve şûbelerin birbirlerine karışması ile oluştuğu, terkîbat için net bir sayı verilemeyeceği söylenmiştir. Sonrasında, makam-âvâze cetvelleri verilmiştir (Özçimi, 1989, ss. 49-50). 38. fasılda makamları cetvellerle anlatmaya devam ederken, 39. fasılda yine ikâ konusuna değinilmiştir (Özçimi, a.g.e., ss. 51-52). “Nevbet-i müretteb” formuna değinildiği, eski üstatlardan Urmevî, İbn-i Sinâ, Farabî'nin bu forma ilişkin verdikleri tarifler ve bu kişilerin mûsikî ilminde oldukça başarılı oldukları, Urmevî'nin “*Şerefiyye*” ismiyle bir kitap yazdığı ve bu kitabın çok tanınan edvâr olduğu, bazı insanların İdris Peygamber de dediği Pythagoras'ın mûsikî ilmini yıldızların sesini işiterek bulan kişi olduğu ve riyazî ilimlere de hâkim olduğu bilgilerine 40. fasıl içinde yer verilmiştir. Ayrıca bu fasılda eski bilginlerin sazların esasını dört tel (zir, müsennâ, müselles, bam) üstüne inşa ettikleri, sayılan tellerin dört unsur ile insan vücudunda bulunan dört unsurla ilişkilerine de değinilmiştir (Başar Çelik, 2001, s. 10; Özçimi, a.g.e., s. 52). Pythagoras'ın İdris Peygamber olarak da anıldığı, onun riyazî ilimlere hâkim olduğu, gökcisimlerinin seslerini duyduğu bilgilerine 41. fasılda yer verilmiştir. Bu fasılda ayrıca mûsikî ilminin aşka ve diğer ruhsal sorunlara faydalı olduğu, eski âlimlerin sazları dört tel üzerine kurduğu anlatılmış, bu dört telin dört unsur ile dört unsurun insan vücudundaki karşılıkları ile ilişkili olduğuna, mûsikînin bir ibâdet olduğuna değinilmiştir (Özçimi, a.g.e, ss. 52-53). 42. fasılda 12 makam ile 6 âvâzeye, ve Urmevî'nin en büyük üstâd olduğunu ve onun kimisi mülayim ve kimisi mütenâfir olmak üzere 84 daire verdiğini, tenâfür olanı zâhir kıldığını söylemiştir. Urmevî'nin “perdelerin” ilkinin Râst olduğunun söylendiğini belirttiği, kimilerininse bazı perdeleri farklı isimlerle andığını, Urmevî'nin bu uyuşmazlığın sözde kaldığını, yani derine inmediğini belirttiği aktarılmıştır. Her bir perdenin dört nağmeden az ve sekiz

nağmeden fazla olmadığı, bu dört nağmenin ise “ırâk, ısfahan, zirefkend ve büzürg” oldukları aktarılmıştır ve yine bu dört nağmenin dört unsurdaki karşılıkları ve “Ahvâl-ı Riyâz’i” deki dereceleri (nokta, hât, sath, cism) verilmiştir. Yani perde, bugünkü anlamıyla kullanılmamıştır. Burada da âvâzelerin sayısının kimi üstâdlar tarafından 6 olarak verildiğini söyleyerek bu 6 âvâze sayılmış, bazı âvâzelerin doğdukları makamlar verilmiştir (Özçimi, 1989, ss. 53-54). 43. fasılda bir oktav kapsamında bulunan 18 sesin tel üzerinde elde edilişi anlatılmış, makamlar üzerinden izâh edilmiştir (a.g.e., s. 54). 44. fasılda mütekaddimler ve müteahhirlerin makamları burçlarla ilişkilendirdikleri anlatılmış, mütekkaddimler ile müteahhirler arasında Râst’ın veya Uşşak’ın birinci makam (perde) oluşu konusu üzerindeki fikir uyuşmazlığına değinilmiş ve müteahhirlerinin fikrinin doğru olduğu kanısı dile getirilmiştir (a.g.e., s. 54). 45. fasılda burçların yedi yıldızla ilişkilendirildiği, perdelerin (makam) de bir yıldızla karşılık geldiği ve bu konuda müteahhirlerin ve mütekaddimlerin hemfikir oldukları söylenmiş ve on iki makamın karşılığı olan burçlara yer verilmiştir. Ayrıca her iklimin ve coğrafyanın makamlardan kendisine uygun olan birine sahip olduğu söylenmiştir (a.g.e., s. 55).

46. fasılda ikâ konusuna tekrar dönülmüş, edvârın darbının en fazla 6 olduğu, nakaralar hesabının da bu şekilde olduğu söylenmiş, Araplar’da da böyle olduğu söylenerek, Araplar’da olan şekilleri bu fasılda izâh edilmiştir (a.g.e., s. 55). 47. fasılda farklı topluluklarda farklı darbaların vurulması gerekliliği (a.g.e, s. 56), 48. fasılda her bir perdeyi yarım ve tam ayarlayarak sazın düzenleneceği söylenmiş, makamlara göre nasıl yapılacağı örneklendirilmiştir. Bu fasılda günün hangi vaktinde hangi makamların (perde) icrâ edileceği sıralanmış ve Râst makamı seyrine de yer verilmiştir (bu seyrir, 4. Madde olan ana dizi başlığı altında aktarılacaktır). Yine bu fasılda, sazların makamlara göre akordundan ve bugün karşılığı transpoze olarak ifade edilen, bir makamı farklı bir perde üzerinde kurma olgusu ve bir oktav kapsamındaki 18 sesin elde edilmesine yer verilmiştir. Ardından yine ikâ konusuna değinildikten sonra “sazların anası” olan çalgının üd olduğu, bazı üstatlara göre bu mertebede olan sazın “Nây-ı Irâk” olduğu söylene de kadim üstatlar nazarında bu sözün kabul görmediği belirtilmiştir. Feleklerin ve ruhların yaradılışının sonrasında Allah’ın emriyle harekete geçen tüm âlemin ortaya çıkarttığı ritim ve seslerden

ruhların lezzet alması ile mûsikînin meydana geldiği, bununla birlikte “kuknûs” adlı bir kuşun burun deliklerinden rûzgârın geçişi ile ortaya çıkan seslerden on iki makamın doğduğu, bazı bilginlerin bu ilme delil olarak Kur’an-ı Kerîm’den âyetler buldukları anlatılmış, Hazreti Davûd’un sesi ve mûsikîsinin güzelliği ile, Hazreti Muhammed’in etrafında bulunan güzel sesli kimseler ve bu konularla ilgili bir çok menkıbeye yer verilmiştir. Yine 48. fasıl içerisinde dört unsurun karakterleri, bunların dört mevsim ve insan vücudunda bulunan dört unsur (hılt) ile ilişkilerine değinilerek haftanın hangi gece ve gündüzünde hangi makamların (perde) icra edileceği sırayla verilmiş, on iki makamın on iki burca ve dört mevsime ve iklimlere nispetleri olduğuna, yine memleketlerin de makamlarla ilişkili olduğuna değinilmiştir. Böylece yedi iklime mensup insanların diğer makamlara göre daha çok hangi makamla ilişkili olduğu bilgisine yer verilmiştir. Hızır bin Abdullah, 48. fasıl içerisinde numara vermeden iki fasıl daha açmıştır. Açtığı bu fasılların ilkinde semâ’ın marifetleri gibi konulara değindikten sonra hangi tür toplulukta hangi makamın icra edileceği bilgisine yer verilmiş, insanın organlarının yaradılış maksatlarına değinilerek kulağın göze göre daha üstün bir mertebede olduğu anlatılmış, semâ’ın işitme olduğu söylenmiş, hangi mezhepte raksın helal ya da haram görüldüğü açıklanmıştır. Açtığı ikinci numaralı fasılda terkibâtın tamamını cedveller halinde sıralamış, sonraki sayfalarda cedvellerle verdiği terkîbleri bir bir açıklamış ve edvârını sonlandırmıştır (Başar Çelik, 2001, s. 15; Özçimi, 1989, ss. 56-60).

3.2.3.1. Hızır bin Abdullah’ta makam yapıları.

Hızır bin Abdullah’ta makamlar;

- Râst,
- Irâk,
- Isfahan,
- Zirefkend-i Kûçek,
- Büzürg,
- Zengûle,
- Rehâvî,

- Hüseyinî,
- Hicaz,
- Nevâ,
- Bûselik,
- Uşşak

(Başar Çelik, 2001, s. 24; Özçimi, 1989, s. 50, 54).

Hızır bin Abdullah, on iki makamın Urnevî sırasına göre dizilişine de yer vermiştir;

- Uşşak,
- Nevâ,d
- Bûselik,
- Râst,
- Hüseyinî,
- Rehâvî,
- Hicâz,
- Zengûle,
- Irâk,
- Isfahan,
- Zirefkend,
- Büzürg

(Özçimi, 1989, s. 53).

Hızır bin Abdullah'ta âvâzeler;

- Güvâşt,
- Nevrûz,
- Şehnâz,
- Hisâr (“Ebu Nasr kavli”),
- Gerdâniye,
- Selmek,

- Mâye,

(a.g.e., s. 51).

Çelik, sıralamada Özçimi'nin sıralamasına göre biraz farklı bir liste vermiştir;

- Güvâşt (Geveşt),
- Nevrûz,
- Şehnâz,
- Mâye,
- Selmek,
- Gerdâniyye
- Hisâr (“Ebû Nasr kavli”)

(Başar Çelik, 2001, ss. 24-25).

Hızır bin Abdullah'ta şûbeler;

- Yekgâh,
- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh

(a.g.e., s. 25).

Hızır bin Abdullah'ta Terkîbler;

Hızır bin Abdullah, terkîblerin, makamlar, âvâzeler ile şûbeleri birbirlerine eklemek ve karıştırmakla ortaya çıkarılabileceğini ifade etmiş, ayrıca mûsikîşinâsların ziyâdesiyle terkîb vücuda getirmelerinin uygun olabileceğini ifade etmiştir. Kendisi ise 12 makam+ 6 âvâze veya 6 âvâze+ 12 makam eklemeleri ile diğer edvârlarda rastlanmayan 144 adet terkîb oluşturmuştur (a.g.e., ss. 25-26).

- Terkîbler;
- Bestenigâr,

- Nîrizî,
- Pençgâh,
- Beste Isfahan,
- Isfahanek,
- Zilkeşhâverân,
- Zirkeşîde,
- Aşiran,
- Uzzal,
- Nihâvend,
- Bahr-i Nâzîk,
- Hümâyûn,
- Hisâr,
- Hisârek,
- Hisâr Evc,
- Türkî Hicâz,
- Hicâz-ı Muhâlif,
- Rahatü'l Ervâh,
- Nevâ vü Aşrân,
- Zâvül-Zâvilî,
- Müberkâ,
- Zemzeme,
- Nevrûz-ı Rumî,
- Rekb,
- Gerdâniye Bûselik,
- Rekb-i Nevrûz,
- Zirefkend-i Büzürg,
- Sazkâr,
- Nihâvend-i Rûmî,
- Nişâvürek,
- Vech-i Hüseyinî,
- Karcığar,
- Rûy-i Irâk,

- Müsteâr,
- Nigâr,
- Gerdâniye Nigâr,
- Nigârnik,
- Muhayyer,
- Sipih,
- Hicâz Büzürg,
- Muhâlifek,
- Nühüft,
- Râst Mâye,
- Segâh Mâye,
- Irâk Mâye,
- Uşşak Mâye,
- Terkîb-i Sabâ,
- Acem,
- Acem-i Zilkeşide,
- Uzzâl-1 Acem,
- Hüseyinî Acem,
- Nevrûz-1 Acem,
- Hicâz-1 Acem,
- Çargâh-1 Acem,
- Segâh-1 Acem,
- Dügâh-1 Acem,
- Râst Acem,
- Sebz ender sebz,
- Mürgâk,
- Âvâze-i Zenbûr

(Başar Çelik, 2001, ss. 48-83).

- Güvâşt âvâzesi ile karar veren terkîbler;
 - Râst Güvâşt,
 - Irâk Güvâşt,
 - Isfahan Güvâşt,

- Kûçek Gvâşt,
- Bzrg-i Gvâşt,
- Zengle-i Gvâşt,
- Rehâvî-i Gvâşt,
- Hüseynî Gvâşt,
- Hicâz-i Gvâşt,
- Nevâ-i Gvâşt,
- Bûselik Gvâşt,
- Uşşak Gvâşt

(Başar Çelik, 2001, ss. 83-88).

- Nevrûz âvâzesi ile karar veren terkîbler;

- Râst-1 Nevrûz,
- Irâk-1 Nevrûz,
- Isfahan Nevrûz,
- Kûçek-i Nevrûz,
- Bzrg-i Nevrûz,
- Zengle-i Nevrûz,
- Rehâvî-i Nevrûz,
- Hüseynî Nevrûz,
- Hicâz-1 Nevrûz,
- Nevâ-i Nevrûz,
- Bûselik-i Nevrûz,
- Uşşak-1 Nevrûz

(a.g.e., ss. 88-92).

- Şehnâz âvâzesi ile karar veren terkîbler;

- Râst-1 Şehnâz,
- Irâk-1 Şehnâz,
- Isfahan-1 Şehnâz,
- Kûçek-i Şehnâz,
- Bzrg-i Şehnâz,
- Zengle-i Şehnâz,
- Rehâvî-i Şehnâz,

- Hüseyinî Şehnâz,
- Hicâz-1 Şehnâz,
- Nevâ-i Şehnâz,
- Bûselik-i Şehnâz,
- Uşşak-1 Şehnâz

(Başar Çelik, 2001, ss. 92-96).

- Mâye âvâzesi ile karar veren terkîbler;
- Isfahân-1 Mâye,
- Kûçek Mâye,
- Büzürg Mâye,
- Zengûle Mâye,
- Rehâvî-i Mâye,
- Hüseyinî Rehâvî Mâye,
- Hicâz Mâye,
- Nevâ-i Mâye,
- Bûselik Mâye

(a.g.e., s. 97-99).

- Selmek âvâzesi ile karar veren terkîbler;
- Râst-1 Selmek,
- Irâk-1 Selmek,
- Isfahan-1 Selmek,
- Kûçek-i Selmek,
- Büzürg-i Selmek,
- Zengûle Selmek,
- Rehâvî Selmek,
- Hüseyinî Selmek,
- Hicâz-1 Selmek,
- Nevâ-i Selmek,
- Bûselik Selmek,
- Uşşak Selmek

(a.g.e., ss. 100-103).

- Gerdâniye âvâzesi ile karar veren terkîbler;
 - Râst-1 Gerdâniye,
 - Irâk-1 Gerdâniye,
 - Isfahan-1 Gerdâniye,
 - Kûçek Gerdâniye,
 - Büzürg-i Gerdâniye,
 - Zengûle-i Gerdâniye,
 - Rehâvî Gerdâniye,
 - Hüseyinî Gerdâniye,
 - Hicâz-1 Gerdâniye,
 - Nevâ-i Gerdâniye,
 - Bûselik Gerdâniye,
 - Uşşak-1 Gerdâniye,

(Başar Çelik, 2001, ss. 104-107).

- Altı âvazeye Râst makamının eklenmesiyle karar veren terkîbler;
 - Güvâşt-1 Râst,
 - Nevrûz-1 Râst,
 - Şehnâz-1 Râst,
 - Mâye-i Râst,
 - Selmek-i Râst

(a.g.e., ss. 108-109).

- Altı âvâzeye Irâk makamının eklenmesiyle meydana gelen terkîbler;
 - Güvâşt-1 Irâk,
 - Nevrûz-1 Irâk,
 - Şehnâz-1 Irâk,
 - Mâye-i Irâk,
 - Selmek-i Irâk,
 - Gerdâniye-i Irâk

(a.g.e., ss. 109-111).

- Altı âvâzeye Isfahan makamının eklenmesiyle karar veren terkîbler;
 - Güvâşt-1 Isfahan,

- Nevrûz-1 Isfahan,
- Mâye-i Isfahan,
- Selmek-i Isfahan,
- Gerdâniye-i Isfahan,

(Başar Çelik, 2001, ss. 111-113).

- Altı âvâzeye Kûçek makamının eklenmesiyle karar veren terkîbler;
 - Güvâşt-1 Kûçek,
 - Nevrûz-1 Kûçek,
 - Şehnâz-1 Kûçek,
 - Mâye-i Kûçek,
 - Selmek-i Kûçek,
 - Gerdâniye Kûçek

(a.g.e., ss. 113-115).

- Altı âvâzeye Büzürg makamının eklenmesiyle karar veren terkîbler;
 - Güvâşt-1 Büzürg,
 - Nevrûz-1 Büzürg,
 - Şehnâz-1 Büzürg,
 - Mâye-i Büzürg,
 - Selmek-i Büzürg,
 - Gerdâniye-i Büzürg

(a.g.e., ss. 115-117).

- Altı âvâzeye Zengûle makamının eklenmesiyle karar veren terkîbler;
 - Güvâşt-1 Zengûle,
 - Nevrûz-1 Zengûle,
 - Şehnâz-1 Zengûle,
 - Mâye-i Zengûle,
 - Selmek-i Zengûle,
 - Gerdâniye-i Zengûle

(a.g.e., ss. 117-119).

- Altı âvâzeye Rehâvî makamının eklenmesiyle karar veren terkîbler;
 - Güvâşt-1 Rehâvî,

- Nevrûz-1 Rehâvî,
- Şehnâz-1 Rehâvî,
- Mâye-i Rehâvî,
- Selmek-i Rehâvî,
- Gerdâniye Rehâvî

(Başar Çelik, 2001, ss. 119-120).

- Altı âvâzeye Hüseyinî makamının eklenmesiyle karar veren terkîbler;
- Güvâşt-1 Hüseyinî,
- Nevrûz-1 Hüseyinî,
- Şehnâz-1 Hüseyinî,
- Mâye-i Hüseyinî,
- Selmek-i Hüseyinî,
- Gerdâniye-i Hüseyinî

(a.g.e., 2001, ss. 121-122).

- Altı âvâzeye Hicâz makamının eklenmesiyle karar veren terkîbler;
- Güvâşt-1 Hicâz,
- Nevrûz-1 Hicâz,
- Şehnâz-1 Hicâz,
- Mâye-i Hicâz,
- Selmek-i Hicâz,
- Gerdâniye-i Hicâz

(a.g.e., ss. 123-124).

- Altı âvâzeye Nevâ makamının eklenmesiyle karar veren terkîbler;
- Güvâşt-1 Nevâ,
- Nevrûz-1 Nevâ,
- Şehnâz-1 Nevâ,
- Mâye-i Nevâ,
- Selmek-i Nevâ,
- Gerdâniye-i Nevâ

(a.g.e., ss. 125-126).

- Altı âvâzeye Bûselik makamının eklenmesiyle karar veren terkîbler;

- Güvâşt-1 Bûselik,
- Nevrûz-1 Bûselik,
- Şehnâz-1 Bûselik,
- Mâye-i Bûselik,
- Gerdâniye-i Bûselik,

(Başar Çelik, 2001, ss. 127-128).

- Altı âvâzeyeye Uşşak makamının eklenmesiyle karar veren terkîbler;

- Güvâşt-1 Uşşak,
- Nevrûz-1 Uşşak,
- Şehnâz-1 Uşşak,
- Mâye-i Uşşak,
- Gerdâniye-i Uşşak

(a.g.e., 2001, ss. 128-130).

3.2.3.2. *Hızır bin Abdullah'ta perde kullanımı.*

Binnaz Başar Çelik'in tez çalışmasında, A sesi; on beşinci asırda "makamların anası" olarak Râst makamının anılması, Urmevî tarafından ilk daire olarak verilen Uşşak makamı dizisinin bugün Acemli Râst makamı dizisine karşılık gelmesi gibi gerekçelerle, râst sesine/perdesine karşılık olarak gösterilmiştir. İlk aşamada parmak baskı yerlerine göre adlandırılan perdeler, sonrasında ana sekizli kapsamında gösterilirken bulunduğu yere göre isimlendirilmiş ve ana perde olarak sayılmışlardır. Hızır bin Abdullah, eserinde diziyi meydana getiren esas (ana) perdelerin adlarını "perdelerin eb'âdı ve beyanıdır ki mıstarın (sekizlinin) aslı budur" başlığı altında verdiği bir tablo ile aktarmıştır (a.g.e., s. 12). Hızır bin Abdullah'ta sekizliyi oluşturan ana perdelerin isimleri ile bu perdelerin günümüzde kullanılan isimleri şu şekildedir:

Tablo 18. Hızır bin Abdullah'ta kullanılan perdeler ve günümüzdeki karşılıkları.

Rumuz	Hızır bin Abdullah'ta	Günümüzde
A	Yegâh	Râst

D	Dügâh	Dügâh
V	Segâh	Segâh
T	Çargâh	Çargâh
YA	Pençgâh	Nevâ
YD	Şeşgâh (Hüseynî, Dügâh-1 Sâni)	Hüseynî
YZ	Heftgâh (Hisâr/Segâh-1 Sâni)	Evc
YH	Heştgâh (Gerdâniyye, Yekgâh mukâbili)	Gerdâniye

(Başar Çelik, 2001, s. 13).

Hızır bin Abdullah zamanında yapılan perde değişiklikleri ile ilgili kıyaslamalı ve detaylı bilgilerin, genel itibari ile Rauf Yektâ Bey'e dayanmakta olduğu görülmektedir. Güncel kaynakların da konunun aktarılmasında, genelde Rauf Yektâ Bey'in anlatımından faydalandığı gözlenmiştir. Yukarıda tablo olarak verilen perdelerden oluşan diziye bakıldığında zaman, XV. asırdan evvel kullanılmış olan ana dizinin yegâh perdesinden başladığı görülmektedir. Bu perdenin karşılığı bugün de olduğu gibi re'dir. Yegâh daha sonraları râst ismini almış ve önceki yegâh ise, bir dörtlü peste taşınmış, böylelikle ırâk ve nerm (kaba) hüseyinî (hüseyniaşiran) sesleri de elde edilmiş, dügâh perdesi de eski yerine göre 4 perde tiz tarafa taşınınca, yani beşinci olunca, altında kalan perdenin de eski ismiyle yegâh olması gerekirken, her nasılsa bu yönden düşünülmemeyip, râst olarak adlandırıldığını ifade etmiştir.

Rauf Yektâ Bey, ana perdeleri anlatırken Farabî'ye kadar gitmiş, onun zamanında isimleri olmayıp ebced harfleri ile sembolleştirilmiş olan, ana diziyi oluşturan (ana) perdelerin Urnevî ve Merâgî'de adlandırılmaya başlandığını, bununla birlikte

isimlendirilmenin de pençgâh'a kadar (pençgâh dahil) sınırlı kaldığını ifade etmiştir. Rauf Yektâ Bey, yukarıda anlatılan, yegâh'ın bir dörtlü aşağıya taşınıp, eski adıyla yegâh olan perdeyi râst olarak adlandırma, yegâh'ın yeni yerinden sonra gelen (hüseyنياşiran, irak, râst) perdeleri elde etme çabasının gerekçesini, musikimizin “en pest” nağmesi olan ve bu itibarla (Farabî) tarafından (Sakilet-ül Mefruzat) namı verilen” (A= yegâh) sesinden sonra gelen düğâh perdesinin “(kemençe) gibi en pest nağmesi yegâh olan sazlarımızın pest tarafından ikinci nağmesi itibar edildiği halde” zamanımızda Uşşak diye andığımız makam gibi, Doğu memleketlerinde en fazla icra edilen makamlarda, bu makamların karar perdesi olan düğâh'tan, makamı süslemek amacıyla 4 ses aşağı inmenin mümkün olmaması (Rauf Yektâ Bey, aynı türde bir zorluğun Râst makamı icrası için de geçerli olduğunu söylemektedir), tanbûr gibi sazlarda da yegâh'tan daha pest'e inmek mümkün olsa dahi, icracıların zorluk olarak gördükleri bu durumdan hoşnut olmadıkları şeklinde açıklamıştır. Kemençenin, Türk müziğine görece yeni girmiş bir saz olduğu göz önüne alındığında, Rauf Yektâ Bey'in eski meseleyi yeni sazla anlatmasının nedeninin, anlattığı konunun çağdaş okur/araştırmacı/icracılar tarafından daha kolay anlaşılması için anakroni yöntemine başvurmak olduğu düşünülebilir. Rauf Yektâ Bey, bu değişikliğin sonucunda ortaya çıkan tabloyu da (eskiden yan yana bulunan yegâh ve düğâh seslerinin arasına bugün hüseyنياşiran, irak ve râst perdeleri girmiş vaziyette) göstermiştir.

Rauf Yektâ Bey'in Türk müziği icrasında mansur akordunun kullanılması yerine, gittikçe daha çok tercih edilen pest yöne doğru icra eğilimi gösterilme nedeninin, insanların ses sınırları olduğunu belirttiği ve bunun önüne geçmek için de ses sanatçılarının sahip oldukları ses aralığı imkanları dahilinde eserler seslendirmesi gerektiğini söylediği görülmektedir. Hızır bin Abdullah'ın eserinde yegâh perdesinin bir isminin de râst, pençgâh'ın nevâ, şeşgâh'ın hüseynî, heftgâh'ın segâh-ı sâni, heştgâh'ın da gerdâniye olarak da geçtiğinin görüldüğünü eklemiştir. Perde sistemlerinin, günümüzdeki notaya aktarılmış şekilleri, bu tez çalışmasının ekler kısmında (ek. 19), da bulunmaktadır “*Kitâbü'l-Edvâr*” da makamları oluşturan perdelerin adları verilirken “düğâh evi Irâk”, “düğâh evi Zengüle” gibi adlandırmaların, izâh edilmekte olan makamın başlangıç/karar sesleri Düğâh olduğundan dolayı verilmiş olma ihtimali söz konusu olabilir (Başar Çelik, 2001, s. 14; Yektâ, 2003, ss. 13-17). Yalnızca Hızır bin Abdullah'ta değil, Kırşehirli, Seydî

ve Tirevî’de de bulunan ve hem makam açıklamaları hem de çalgıların düzenleri ile ilgili hususlarda kullandıkları tam ve yarım (ara) perdeler ve bugünkü adları şu şekildedir:

Tablo 19. HbA (ile Kırşehirli, Seydî ve Tirevî’de) tam ve yarım perdeler ile günümüzdeki karşılıkları.

Perde Adı	Günümüzdeki Karşılığı
Nerm Pençgâh	Yegâh
Nerm Hüseyinî	Hüseyniaşiran
Nerm Hisâr	Irâk
Yekgâh Râst	Râst
Dügâh	Dügâh
Segâh	Segâh
Çargâh	Çargâh
Yekgâh Hicâz evi	Nim Hicâz
Segâh Kûçek evi	Hicâz
Yekgâh Isfahan evi/Yekgâh Pençgâh evi	Nevâ
Dügâh Hüseyinî evi	Hüseyinî
Segâh Hisâr evi-Evc	Evc
Yekgâh Gerdâniyye evi	Gerdâniye
Dügâh Muhayyer evi	Muhayyer

(Başar Çelik, 2001, s. 15).

3.2.3.3. *Hızır bin Abdullah’ta birinci perde ve ana dizi kullanımı.*

Hızır bin Abdullah, kitabının 42. faslında makamlara tekrar dönerek, 12 makam ve âvâzelerin Urnevî tarafından bulunan 84 daireden hangilerine tekâbül ettiğini anlattıktan sonra, bir telden 18 ses elde edildiği ve ana makamın ise Râst olduğunu, on iki daireden ilk vücûd bulanın Râst olduğunu söylemiştir (Başar Çelik, 2001, ss. 10-11, 24). On iki makam sıralamasında ilk olarak Râst makamına yer vermiştir (yukarıda on iki makam listesinde verildi). Hızır bin Abdullah, eserinde Râst makamı seyrine de yer vermiştir. Hızır bin Abdullah’a göre Râst makamının seyri; saz, Râst düzenine ayarlı iken öncelikle râst gösterilerek seyre başlanır, gerdâniye’ye kadar bir bir çıkılarak geri dönülüp, râst perdesinde tam karar verilir. Böylece Râst makamının tamamı gösterilmiş olunur (Özçimi, 1989, s. 57).

Râst makamının seslerini ise şu şekilde sıralamıştır: “Evvel yekgâh heman, dügâh hemân, segâh hemân, çargâh hemân, yekgâh Isfahan evi, dügâh Hüseyinî evi, segâh Hisâr evi, yekgâh Gerdaniyye evi.” Kırşehirli de bu yönde bir tarif vermektedir, ek olarak kararın râst perdesinde olduğunu, “karargâh evvel yekgâh râst” ifadeleri ile vurgulamıştır. Seydî’nin de bu yönde tarifi ve Tirevî’nin de seyrini anlatarak makamın pest bölgeye doğru genişlediğini ve genişleme bölgesindeki sesleri de

eklemesiyle, ortaya günümüzde kullanılan Râst makamı dizisi çıkmıştır (Çelik, 2001, s. 26).

3.2.4. Kadızâde Mahmud Tirevî’de doğal perde sistemi kullanımı.

Tirevî, makamların yalnızca dizilerini veya başlangıç seslerini vermekle yetinen kendisinden önce gelen teorisyenlerin aksine, makamların seyirlerine de geniş yer vererek kendisinden önce gelen bu âlimlere göre farklılık arz etmiştir. Eseri “*Risâle-i Mûsiki*” de Nasıreddin Farâbî, İbn-i Sinâ, Kemaleddin Buharî gibi isimlerin yirmi dört olan terkîb sayısını kırk sekize çıkarttıkları bilgisi, Mısır’da ezanın makamla icra edildiği gibi bilgiler yanında, makamların adları, terkîblerin sayısı ve çizelgeleri, perdeler, makamların, dört şûbenin, terkîblerin şerhi gibi konular da ele alınmıştır. Tirevî’ye göre on iki makam, yedi âvâze, dört şûbe ve kırk sekiz terkîb vardır. Tirevî, bu on iki makam, yedi âvâze, dört şûbe ve kırk sekiz terkibi yukarıda ismi geçen âlimlere göre sıraladığını belirtmiş, makamları seyirleriyle birlikte tek tek açıklamıştır. Her bir makamsal yapıyı açıklarken tam olmayan aralıkların çeng, kanun, tanbur, miskal gibi sazlarda ayarlanma yöntemlerini açıklamış, tam olmayan aralıkları ney üzerinde açıklama bahsini ise işin erbabına bırakmıştır Ayrıca Tirevî, makam yapılarından on iki makamı on iki burca, yedi âvâzeyi yedi yıldız, dört şûbeyi anâsır-ı erba’a ya, yani dört unsura, yirmi dört terkibi de günün yirmi dört saatine karşılık olarak yazmış ve bu bilgileri de Şeyh Mûsikâr’a atfetmiştir. Daha sonra Mısır’da yukarıda ismi anılan bilim adamlarının bu terkîblerin sayısını kırk sekize çıkardıklarını ve hatta ezanı makamla okudukları bilgisini vermiştir. Eserini yazmadan önce okuduğu kaynaklardan bahsederken Sayrâfi’nin Sultan Üveys’e takdim ettiği, aslında Safiyüddin Urmevî’nin eseri olan “*Kitâb’ül-Edvâr*” ın şerhi olan “*Hülâsatü’l-Efkâr*” isimli risâle çalışmasını okuduğunu, bu risalede terkibâtın altmış dört olarak kaydedildiğini belirtmiştir. Tirevî, düzenleri açıklamada dört saz, dolayısı ile iki çalgı grubu kullanmıştır: Bunların ilki çeng ve kanun, ikincisi tanbûr ve miskaldir (Küçükgökçe, 2010, s. 66; Uygun, 1990, ss. 22-30; Doğrusöz, 2012, s. 96).

3.2.4.1. Kadızâde Mahmud Tirevî’de makam yapıları.

Tirevî’de on iki makam, yedi âvâze, dört şûbe bulunmaktadır.

On iki makam;

1. Râst,
2. Irâk,
3. Isfahan,
4. Kûçek (Uygun'un çalışmasında Zirefkendkûçek olarak geçmektedir),
5. Büzürg,
6. Zengûle (Uygun'un çalışmasında Zirgûle olarak geçmektedir),
7. Rehâvî,
8. Hüseyinî,
9. Hicâz,
10. Buselik,
11. Nevâ,
12. Uşşak.

Bu sıralanış biçimi Uygun'un çalışmasında yer ve bazılarında isim olarak biraz farklılık göstermektedir;

- Râst,
- Irâk,
- Isfahan,
- Zirefkendkûçek,
- Uşşak,
- Büzürg,
- Zirgûle,
- Rehâvî,
- Hüseyinî,
- Hicâz.

Yedi âvâze;

- Geveşt,
- Nevrûz,
- Selmek,

- Şehnâz,
- Hisâr,
- Gerdâniye,
- Mâye.

Dört Şûbe;

- Yegâh,
- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh

(Levendoglu Yılmaz, 2002, ss. 24-25; Küçükgökçe, 2010, ss. 66-67; Uygun, 1990, ss. 25-26).

Tirevî ayrıca avâzelerin iki makamın Şeyh Mûsikâr tarafından birbirleri ile birleştirilmesi ile meydana getirildiğini, yine dört şûbenin de dört anasına (unsur) Şeyh Mûsikâr tarafından karşılık gösterildiğini vurgulamıştır. Terkîbât için verdiği liste, 197 terkîb içermekte olup, bu liste aşağıdaki gibidir:

Tirevî’de bulunan terkîbler;

- Bestenigâr,
- Nirîz,
- Pençgâh,
- Beste Isfahan,
- Isfahanek,
- Zilkeşhâverân,
- Zirkeşide,
- Aşirân,
- Uzzal,
- Nihavend,
- Bahrinâzik,
- Hümâyûn,

- Hisâr,
- Hisârek,
- Hisâr-1 Evc,
- Türkî Hicâz,
- Hicâz-1 Muhâlîf,
- Rahatü'l Ervâh,
- Nevâyı Aşîrân,
- Zâvîl,
- Zenzeme,
- Rûmî,
- Zirefkend-i Büzürg,
- Sazkâr,
- Nihâvend-i Rûmî,
- Nişâvûrek,
- Vech-i Hüseyinî,
- Karcıġâr,
- Rûyi Irâk,
- Müsteâr,
- Nigâr,
- Gerdâniye Nigâr,
- Nigârinek,
- Muhayyer,
- Sipîhr,
- Hicâz-1 Büzürg,
- Muhâlîfek,
- Nühüft,
- Râst Mâye,
- Segâh Mâye,
- Irâk Mâye,
- Uşşak Mâye,

- Terkîb-i Sabâ,
- Acem,
- Acem-i Zirkeşîde,
- Uzzal Acem,
- Hüseyinî Acem,
- Nevrûz-1 Acem,
- Çargâh-1 Acem,
- Segâh Acem,
- Dügâh Acem,
- Râst Acem,
- Mürgâk,
- Âvâze-i Zenbûr,
- Hicâz-1 Acem,
- Sebzebdersebz,
- Râst Güvâşt,
- Irâk Güvâşt,
- Isfahan Güvâşt,
- Kûçek Güvâşt,
- Büzürg Güvâşt,
- Zengûle Güvâşt,
- Rehâvî Güvâşt,
- Hüseyinî Güvâşt,
- Hicâz Güvâşt,
- Nevâ Güvâşt,
- Bûselik Güvâşt,
- Uşşak Güvâşt,
- Râst Nevrûz,
- Irâk Nevrûz,
- Isfahan Nevrûz,
- Kûçek Nevrûz,

- Büzürg Nevrûz,
- Zengûle Nevrûz,
- Rehâvî Nevrûz,
- Hüseyinî Nevrûz,
- Hicâz Nevrûz,
- Nevâ Nevrûz,
- Bûselik Nevrûz,
- Uşşak Nevrûz,
- Irâk Şehnâz,
- Isfahan Şehnâz,
- Kûçek Şehnâz,
- Büzürg Şehnâz,
- Zengûle Şehnâz,
- Rehâvî Şehnâz,
- Hüseyinî Şehnâz,
- Hicâz Şehnâz,
- Nevâ Şehnâz,
- Bûselik Şehnâz,
- Uşşak Şehnâz,
- Isfahan Mâye,
- Büzürg Mâye,
- Zengûle Mâye,
- Kûçek Mâye,
- Rehâvî Mâye,
- Hüseyinî Rehâvî,
- Hicâz Mâye,
- Nevâ Mâye,
- Bûselik Mâye,
- Uşşak Mâye,
- Râst Selmek,

- Irâk Selmek
- Isfahan Selmek,
- Kûçek Selmek,
- Büzürg Selmek,
- Zengûle Selmek,
- Rehâvî Selmek,
- Hüseyinî Selmek,
- Hicâz Selmek,
- Nevâ Selmek,
- Bûselik Selmek,
- Uşşak Selmek,
- Râst Gerdâniye,
- Irâk Gerdâniye,
- Isfahan Gerdâniye,
- Kûçek Gerdâniye,
- Büzürg Gerdâniye,
- Zengûle Gerdâniye,
- Hüseyinî Gerdâniye,
- Hicâz Gerdâniye,
- Nevâ Gerdâniye,
- Bûselik Gerdâniye,
- Rehâvî Gerdâniye,
- Uşşak Gerdâniye,
- Güvâşt Râst,
- Nevrûz Râst,
- Şehnâz Râst,
- Mâye Râst,
- Selmek Râst,
- Gerdâniye Râst,
- Geveşt Irâk,

- Nevrûz Irâk,
- Şehnâz Irâk,
- Mâye Irâk,
- Selmek Irâk,
- Gerdâniye Irâk,
- Gûvâşt Isfahan,
- Nevrûz Isfahan,
- Mâye Isfahan,
- Selmek Isfahan,
- Gerdâniye Isfahan,
- Gûvâşt Kûçek,
- Nevrûz Kûçek,
- Isfahan,
- Şehnâz Kûçek,
- Mâye Kûçek,
- Selmek Kûçek,
- Gerdâniye Kûçek,
- Nevrûz Bûzürg,
- Gûvâşt Bûzürg,
- Şehnâz Bûzürg,
- Mâye Bûzürg,
- Selmek Bûzürg,
- Gerdâniye Bûzürg,
- Gûvâşt Zengûle,
- Nevrûz Zengûle,
- Şehnâz Zengûle,
- Mâye Zengûle,
- Selmek Zengûle,
- Gerdâniye Zengûle,
- Gûvâşt Rehâvî,

- Nevrûz Rehâvî,
- Şehnâz Rehâvî,
- Mâyê Rehâvî,
- Selmek Rehâvî,
- Gerdâniye Rehâvî,
- Gûvâşt Hüseynî,
- Nevrûz Hüseynî,
- Şehnâz Hüseynî,
- Mâyê Hüseynî,
- Selmek Hüseynî,
- Gerdâniye Hüseynî,
- Gûvâşt Hicâz,
- Nevrûz Hicâz,
- Şehnâz Hicâz,
- Mâyê Hicâz,
- Selmek Hicâz,
- Gerdâniye Hicâz,
- Gûvâşt Nevâ,
- Nevrûz Nevâ,
- Şehnâz Nevâ,
- Mâyê Nevâ,
- Selmek Nevâ,
- Gerdâniye Nevâ,
- Gûvâşt Bûselik,
- Nevrûz Bûselik,
- Şehnâz Bûselik,
- Mâyê Bûselik,
- Gerdâniye Bûselik,
- Gûvâşt Uşşak,
- Nevrûz Uşşak,

- Şehnâz Uşşak,
- Mâye Uşşak,
- Gerdâniye Uşşak

(Levendoğlu Yılmaz, 2002, ss. 14-16).

Levendoğlu'nun tezinde 201 adet terkîb sayısı verilmiştir. 22. sırada olan Rûmî'den, 27. sıraya geçilmiş, bazı isimlerde tekrarlar görülmüştür. Listedeki mükerrer olan isimleri çıkartarak yukarıdaki listeye ulaşılmıştır.

Burada, Tirevî'nin terkibat için son olarak (öncesinde yirmi dört terkîbin bulunduğu bilgisini verip sonradan Nasıreddin Farâbî, İbn-i Sinâ ve Kemaleddin Buharî tarafından kırk sekize çıkarıldığı bilgisi, genel bilgiler kısmında aktarılmıştır) kırk sekiz terkîbin ismini verdiği, bir risalede elli altı, başka bir risalede altmış terkîb bulunduğunu, Sultan Üveys'e sunulan "*Hülâsatü'l-Efkâr*" isimli risâlede altmış dört terkîb bulunduğunu söyledikten sonra terkîbatta nihayet olmadığını söylediğini eklemek gereklidir. Tirevî, bundan sonra, makamların, âvâze, terkîb ve şübelerin agâzelerinin, seyirlerinin ve karargâhlarının olduğunu, bunları bilmenin bu ilmin ehillerine ve ilim adamlarına mahsus olduğunu vurgulamıştır (Uygun, 1990, s. 23, 26, 30-31). Makam tariflerinde seyir olgusuna verdiği önemi Râst makamından söz ederken vurgulamıştır. Râst Makamı'nı anlatırken Râst'ın üç hâne aşağı indiğini söylemiş ve bu üç perdeyi; Nerm Segâh, Nerm Hüseyinî ve Nerm Pençgâh olarak belirtmiştir. Dolayısı ile o günkü Râst Makamı seyirinin günümüzdeki ile benzerlik gösterdiğinin ipucunu da vermiş, makamın seyirinin kendi zamanındaki kullanımı hakkında da bilgi sahibi olunmasını sağlamıştır (Doğrusöz, 2012, ss. 103-105).

3.2.4.2. Kadzâde Mahmud Tirevî'de perde kullanımı.

Tirevî, on iki makam, yedi âvâze, dört şûbe ve kırk sekiz terkibin toplamda on altı perdenin içinde mevcut olduğunu söyledikten sonra "ol bu perdelerin esâmisi bunlardır" diyerek şu listeyi vermiştir;

- Râst,
- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh,

- Pençgâh
- Hüseyî,
- Segâh,
- Tiz Rast,
- Tiz Dügâh,
- Tiz Segâh,
- Tiz Çargâh,
- Tiz Pençgâh,
- Tiz Hüseyî.

Tirevî, perdeleri bu şekilde sıraladıktan sonra tiz hüseyî'den daha yukarıda, daha tizde bir perdeye ihtiyaç olmadığını belirtmiştir. Daha sonra râst perdesinin altında da üç tane perde olduğunu belirtmiş ve bunları da;

- Nerm Segâh,
- Nerm Hüseyî,
- Nerm Pençgâh

Olarak saymış, bunların yukarıdaki aynı ismi taşıyan perdelerin “nerm-ahengi” olduğunu belirtmiş, “her kangî hevâ tutarsan tut, evvelki sekizinciye ahenk olur. Yedi tiz ve yedi nerm bundan aşağı perdeye ihtiyaç yoktur” diyerek nerm/kaba/pest bölgedeki perdeleri de bu şekilde sınırlandırmıştır. ırâk perdesi için râst perdesinin altında olan “nerm segâh” perdesini işaret etmiş, ırâk'tan aşağıda olan perdelerin nerm hüseyî ve nerm pençgâh olduğunu söylemiştir (Doğrusöz, 2012a, s. 97, 105, Uygun, 1990, ss. 32-33).

3.2.4.3. Kadızâde Mahmud Tirevî'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Tirevî'de birinci perde râst'tır ve râst'ın “cemi perdelerin başı” olduğunu söylemiştir. Yegâh için ise “nerm pençgâh” ismini kullanmıştır. Doğrusöz, buradan çıkarımla yegâh perdesinin râst olarak kabul edildiğinin anlaşıldığını söylemiştir. Gerdaniye için ise “tiz râst” ismini kullanmıştır. Genel bir bakışla Tirevî'nin, perdeleri râst'tan başlayarak nerm (kaba) ve tiz olarak ikiye ayırdığı görülmektedir. Perdelerin sayısının on altı olduğunu söylemiş ve bu perdeleri Râst makamını temel alarak düzenlemiştir. Ayrıca Râst makamı dizisinin seslerini ana sesler olarak nitelemiş,

Râst makamı dizisinin perdelerinin dışında kalan sesleri de ara/yarım perdeler olarak görmüştür. Ûd, ney, çeng gibi çalgıların düzenleri Râst'a göre olduğundan, sazların düzenlerinde temel alınan perdenin de râst olduğu anlaşılmaktadır. Perdelerin sayısının on altı olduğunu belirten Tirevî, perde isimlerini sayarken yedisi tiz, yedisi pest olmak üzere on dört adet perde saymış ve bu kadarının yeterli olduğunu söylemiştir (Doğrusöz, a.g.e., 2012a, s. 97, 99-102; Uygun, a.g.e., s. 32). Gerek saz düzenlerinin Râst'a göre ayarlanmış olmasından, gerekse Râst makamının perdelerinin ana perdeler sayılmasından dolayı Tirevî'de ana makam dizisinin Râst makamı dizisi olduğunu söylemek mümkündür.

3.2.5. Seydî'de doğal perde sistemi kullanımı.

Yazdığı eser olan “*El-Matlâ*”, önceleri Arel tarafından II. Sultan Murâd Han'a takdim edilen “Murâd-nâme” isimli eserin, mûsikîyle ilgili bölümü olduğu zannıyla bu şekilde tanıtılmış, daha sonraları M. Kemal Özergin tarafından, söz konusu eserin aslında “Murâd-nâme” nin bir bölümü değil, “Seydî” mahlasını kullanan bir müzisyene ait olan bir eser olduğu ortaya çıkartılmış, bu gelişmenin ardından Arel de bu eserle ilgili verdiği bilgilerde gerekli düzeltmeyi yapmıştır. Arısoy'a göre, yazmanın temellük kaydında risâlenin sahibinin Şeyh Mahbûb olduğu anlamına gelen bir kayıt bulunmaktadır. Lakin, eserin birçok yerinde yazarın Seydî mahlasını kullandığını, sonuç olarak, Şeyh Mahbûb isimli şahsın, kitabın yazarının ismi mi, kitabın sahibinin ismi mi olduğunun anlaşılamadığını ifade etmiştir Eser bazen manzum, bazen nesir formu ile, XV. asır Çağatay lehçesi kullanılarak yazılmıştır. Eserin içeriğini Türk mûsikîsinde kullanılan makamlar, âvâzeler, şûbeler, terkîbler, düzenler ve bazı enstrümanların (enstrümanları öğretmek amacıyla) anlatımı oluşturmaktadır (Arısoy, 1988, ss. 3-4). Can, eserin Seydî tarafından 1504'te yazıldığını, manzum ve nesir geçişleri şeklinde yazılıp, eserde belirgin bir bölünme olmadığını ifade etmektedir (Can, 2001, s. 14). Eserin içerisinde Urmevî ve Farâbî'ye yapılan atıflar söz konusudur. Ayrıca on iki makamı on iki burçla, yedi âvâzeyi yedi yıldızla, dört şûbeyi dört unsurla, yirmi dört terkîbi ise günün yirmi dört saatıyla ilişkilendirmiştir (Arısoy, a.g.e., s. 23). Eserin yazımı esnasında aralıklarla ilgili konuya üç bölüm ayırırken perdelerin tel üzerinde bölünmesi konusuna hiç değinmemiş, makam anlatımlarında sadece pratik, yani icra sırasında gerekli

olacağını düşündüğü bir üslup benimsemiş, zaman zaman da esrarlı bir anlatımı tercih etmiştir. En sonda “*tenbih*” başlığı altında değindiği “düzen-i muhâlîf”, daha sonraları, yirmi dört perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine tarihî bir delil olarak öne sürülmüştür. Seydî, bu düzenden söz ederken edebe riayet ve sözü uzatma konusundaki endişelerini ve bu bilginin gizli bir sır olduğunu ve bu sırrın açıklanmamasının ustalardan bir vasiyet olduğunu belirterek, böyle bir düzenin var olduğunu belirtmiş ama bu düzeni açıklamamayı tercih etmiştir. Seydî bu açıklamayı yaparken “bu düzende mecmu’l makamât ve âvâzeler ve şûbeler bi tamamihî bulunur” diyerek bu farklı nazârî düzenle ilgili bu kadar açıklama yapmakla yetinmiştir Bunun anlaşılmasını ise, aklının yardım etmesi koşulu ile, okura bırakmıştır. (Arısoy, a.g.e., s. 96; Can, a.g.e., s. 18). Seydî, eseri, bir hikâye çerçevesinde ele almıştır. Hikâye, Şeyh Dik isimli şahsın Ömer bin Bahr el-Câhîz isimli bir hocaya, kızı Dilşâd’a mûsikînin inceliklerini anlatması hususunda talepte bulunmak üzere, el-Câhîz’i evine davet etmesi ile başlar. Daha sonra Dilşâd ve el-Câhîz’in derse başlamaları, ders içeriği şeklinde verilen; çeng çalışmaları, mûsikînin nitelikleri ve makam-şûbe-âvâze-terkîb konularında verdiği bilgiler, makam yapılarının astrolojiyle ilişkileri ile, aralık, uyum-uyumsuzluk konularında verdiği bilgiler, nasihatler, ikâ ilmini aktarması, formlar konusunda bilgi vermesi, enstrümanların anlatılması ve enstrüman eğitimi, makam yapılarının günün saatleri ile ilişkilendirilmesi, akort düzenlemesi konusunda bilgi ve nasihat verilmesi, ve nihayetinde yirmi dört perdeli “düzen-i muhâlîf” diye, ismini verip açıklamamayı tercih ettiği bir düzenden bahsedışı gibi bilgiler, Dilşâd’la hocası el-Câhîz’in yaptığı derslerin anlatımınıymış gibi bir tarzda, uygun gördüğü yerlerde manzum ya da nesir kullanarak yazılmıştır (Can, 2001, ss. 15-17).

Okan Murat Öztürk, Seydî’nin “düzen-i muhâlîf” konusu gibi konularda kullandığı gizemli üslubu, onun hoca-öğrenci ilişkisi temelli bir “sır, “sadakat” ve “liyakat” kültüründen geldiğine bağlamaktadır. Zaten batınî geleneği benimsemiş olan teorisyenlerin büyük bir kısmı, anlatımlarını Farâbî, Pythagoras, İbn-i Sinâ, Urmevî gibi kendilerine referans gösterdikleri kişilerin eserlerinden ziyade, bu kişiler etrafında oluşturulan efsaneler üzerinden yapmaktadırlar. Öztürk, Seydî’nin, örneğin, perdeler konusunda “kenzü’l esrâr” ifadesini kullanışını da bbu bakımdan dikkate

değer olarak gördüğünü ifade etmektedir (Öztürk, 2014, s. 16). Seydî'nin “*el-Matlâ*” eserinin XVI. asırda yazılmış, müstensihî kesin olarak belli olmayan “*İlm-i Edvâr-ı Mûsikî*” isimli bir sureti de bulunmaktadır. Eser, İrfan Karaduman tarafından günümüz Türkçe'sine çevrilmiştir. Seydî'nin eserinin kopyası olması bakımından, XVI. asırda yazılmış olmasına rağmen XV. asıra ait mûsikî bilgilerini içermektedir. Karaduman (2014, ss. 3-4), Seydî'nin eserine kıyasla bu eserde yazım yanlışlarının fazla olduğunu ve Seydî'nin eseri olan “*el-Matlâ*” da bulunmayan bazı bölümlerin bu eserde bulunduğunu ifade etmektedir.

3.2.5.1. Seydî'de makam yapıları.

Seydî, makam tariflerinde “bir perde civarındaki eksen” anlamında “hâne” terimini kullanmıştır. Bu manada Kırşehirli'nin kullanımı ise “ev” şeklinde dir. (Doğrusöz, 2012, s. 103).

Seydî'de bulunan on iki makam ismi şu şekildedir;

- Râst,
- Irâk,
- İsfahan,
- Zirefkend-i Kûçek,
- Büzürg,
- Zengûle,
- Râhevî,
- Hüseyinî,
- Bûselik,
- Hicâz,
- Nûvâ (Nevâ),
- Uşşak

(Arısoy, 1988, ss. 23-29, 82; Küçükgökçe, 2010, s. 64; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 23).

Seydî'de bulunan yedi âvâze;

- Gvâşt,
- Nevrûz,
- Selmek,
- Şehnaz,
- Mâye,
- Gerdnide (Gerdâniye),
- Hisâr

(Arısoy, a.g.e., ss. 30-33, 82; Levendoğlu Yılmaz, a.g.e., s. 23; Kgke, a.g.e., s. 64).

Dört Şûbe;

- Yegâh (Yekgâh olarak geçiyor),
- Dügâh,
- Segâh,
- argh

(Arısoy, a.g.e., ss. 33-35; Levendoğlu Yılmaz, a.g.e., s. 23; Kgke, a.g.e., s. 64).

Eserde yer alan terkîbler;

- Bestenigâr,
- Nigâr ve Nigâr-ı nk,
- Gerdaniye Nigâr,
- Beste Isfahan,
- Isfahanek,
- Nirz,
- Pençgâh,
- Zilkeşhâverân,
- Zirkeşide,
- AŞirân,
- Gerdâniye Bûselik,

- Nevâyı Aşırân,
- Muhâlifek,
- Hicâz-ı Mûhâlif,
- Rahatü'l ervâh,
- Segâh Mâye,
- Râst Mâye,
- Irâk Mâye,
- Uşşak Mâye,
- Zâvilî,
- Müberkâ,
- Sabâ,
- Zenzem,
- Nevrûz-ı Rûmî (veya Rıdvan),
- Rekb,
- Rekb-i Nevrûz,
- Zirefkend,
- Nişâbûrek,
- Sazkâr,
- Nihâvend,
- Nihâvend-i Rûmî,
- Muhayyer,
- Sebahr,
- Karcıġâr,
- Vech-i Hüseyinî,
- Rûyi Irâk,
- Müsteâr,
- Nühüft,
- Uzzal,
- Bahr-i Nâzik,
- Hisârek,

- Hisârinek,
- Hisâr-1 Evc,
- Hicâz-1 Türkî,
- Hicâz-1 Büzürg,
- Acem Zirkeşîde,
- Çargâh-1 Acem,
- Segâh-1 Acem,
- Dügâh-1 Acem,
- Hicâz-1 Acem,
- Uzzal-1 Acem,
- Hüseyinî Acem,
- Nevrûz-1 Acem,
- Irâk-1 Acem,
- Acem-i Râst,
- Hümâyûn,
- Hicâz-1 Irâk,
- Sebzendersebz

(Arısoy, 1988, ss. 35-57; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 24; Küçükğökçe, 2010, ss. 64-65)

3.2.5.2. Seydî’de perde kullanımı.

Seydî, hangi perdelerin, hangi tellerin çekilip gevşetilerek elde edileceği konusunda açıklamalarda bulunarak birçok perdeyi tarif etmiştir. Bunlardan başlıcaları şu şekildedir: “Der beyân-1 düzen-i Râst” başlığında çenk, kanun, mugnî, dıblûn, santur ve şeştâ sazlarının giriftsiz, yani mevcut düzende çalınıp akort değişikliği gerektirmeyen yöntemle (Çaylı, 2017, s. 1590) çalınması durumunda Râst düzenini şu şekilde tarif etmiştir: râst, düğâh, segâh, çargâh, pençğâh, hüseyinî, gerdâniye, muhayyer” (Arısoy, 1988, s. 92). Şeştâ düzenini anlatırken ise; “...bunun üç kılı vardır. Evvel kılina kim aşığa yegâh kılıdır ana pişrev dirler. Ânı râst perdesine çeke. İkinci kılı pençğâh perdesinin nermine çeke kim Mâye evidir” demiş, ardından “üçüncü kılı düğâh perdesinin nermine çeke kim evvel Râst’ın bu’duna olmuş ola.

Bu Dügâh-ı evvel vâti Dügâh'a nispet Muhayyer olur..." şeklinde tarif etmiş ve "evvel kılımı kim râst çekmişdün afk itsen (dönsen) düğâh olur..." sözleri ile aslında aralık, icra ve seyir anlatımı ile perdeler konusunda ipucu sağlamıştır. Seydî bu tarife daha sonra "... yukarı perdede bâki evtârı dâhi bassan nermden tiz çıkınca her perde üzerinde istikâmeti tâb ile sana nağme-i mevzûn ma'lum olur..." diyerek bundan sonrasında üstâdın öneminden bahsederek üstâdla birlikte kendi aklının yardımına bıraktığını belirtmiştir (Arısoy, a.g.e., ss. 90-91). Çeng sazının düzenini anlatırken, muhayyer perdesi için kullandığı "dügâh onun tizine çeke muhayyer olur" sözleri ile muhayyer'in düğâh'ın tiz taraftan oktavında bulunan ses olduğunu anlatmış olmaktadır (Arısoy, a.g.e., s. 91). Seydî'nin makam tarifleri sırasında kullandığı en tiz perde muhayyer'dir (Doğrusöz, 2012a, s. 98).

Seydî'nin kullanımındaki perde dizisine göre;

- Nerm Hüseyinî,
- Râst: Giriftsiz Râst düzeninde birinci perdedir,
- Rehâvî: Çeng Râst düzenine çekildiği zaman, râst perdesini tize doğru yarım perde çekince elde edileceğini ifade etmiştir.
- Zengûle: Râst'ın yarım perde tizleştirilip hisâr'ın yarım perde pestleştirilmesiyle elde edileceğini yazmıştır. Dügâh, giriftsiz Râst düzeninde ikinci ana perdedir.
- Segâh: Giriftsiz Râst düzeninde üçüncü ana perdedir.
- Bûselik: Çeng Bûselik düzenindeyken segâh'ın yarım perde indirilmesiyle elde edileceğini yazmıştır.
- Çargâh: Giriftsiz Râst düzeninde dördüncü ana perdedir; Hicâz ve uzzâl (çeng Hicâz düzeninde iken çargâh'ın yarım perde çekilmesiyle hicâz olacağını söylemiştir),
- Nevrûz: Pençgâh'ın bir parça kalınlaştırılmasıyla elde edileceğini yazmıştır. Doğrusöz (2012a, s. 100), Seydî ile Kırşehirli'nin aynı tarifi verdiğini, dolayısı ile "bir parça"nın yarım perdeye karşılık geldiğini ifade etmiştir.
- Kûçek: Nevrûz'dan daha pest bir perde olduğunu, biraz daha sertleşmesi durumunda zirefkend, daha da pestleşmesi durumunda rekb olacağını ifade etmiştir.

- Isfahan ve Pençgâh: Giriftiz Râst düzeninde beşinci perde pençgâh'tır.
- Hüseyinî: Giriftsiz Râst düzeninde altıncı perdedir.
- Nevâ: “Düzen-i Irâk ve Nevâ” başlığı altında, “râst perdesinin altındaki perde-i hisâr'ı nerm düz yarım perde indir nevâ olur “demiştir.
- Acem: Hisâr ve hüseyinî perdelerinin yarım perde kalınlaştırılmasıyla elde edileceğini ifade etmiştir.
- Hisâr: Hüseyinî'nin üstündeki evin bir parça pestleştirilmesi ile elde edileceğini yazmıştır.
- Gerdanid(y)e: Giriftsiz Râst düzeninde yedinci sırada olan ve muhayyer'in bir altında olan ve râst perdesinin bir sekizli tiz kısmında bulunan perdedir.
- Tiz Dügâh/Muhayyer: Dügâh perdesinin bir sekizli tizinde bulunan perdedir (Doğrusöz, 2012, ss. 98-101; Arısoy, 1988, ss. 92-95). Makam anlatımları yaparken, makamların başlangıç ve karar perdelerinin niteliklerini söylemiştir (Doğrusöz, a.g.e., 2012, s.103).

3.2.5.3 Seydî'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Seydî'de Hızır bin Abdullah, Tirevî ve Kırşehirli'de olduğu gibi, birinci perde râst'tır. Çeng üzerinde yapılan düzenlerde temel olarak alınan makam Râst makamı ve râst perdesidir (Doğrusöz, 2012a, s. 99). Seydî, eserinde Râst makamının tüm makamlarının anası (“ümmü'l makamât”) olduğunu açık bir şekilde şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Bil evvelki makamı anlagil Râst,

Ki Râstı Râstdur ümmü'l makamât”,

(Arısoy, 1988, s. 100, Doğrusöz, a.g.e., 2012a, s. 104; Karaduman, 2014, s. 55).

Makamların anası olarak tanımladığı Rast'ı ise;

“Çü azm itdün bilesün Râst'ı Râst,

Vur ol kılı ki ola ol perde-i Râst

Hoş âgâz it ol evden girü anda,

Biraz pervâz idüb kalk gel tur anda

Mehattu mahrecin bildün çü birdür

Makam-ı Râst budurur heman gör”

(Arısoy, 1988, ss. 23-24, 100; Karaduman, 2014, s. 56).

Doğrusöz, Seydî'nin Râst Makamı'nı tarif edişinin Hızır bin Abdullah'ın tarifi ile (Bu tarif şu şekildedir: evvel yekgâh heman, dügâh heman, segâh heman, çargâh heman, yekgâh Isfahan evi, Dügâh evi hüseynî evi, segâh Hisâr evi, yekgâh evi”) aynı olduğunu, Kırşehirli'de de bu şekilde olduğunu, sadece Kırşehirli'de pest bölgedeki seslerin sayılırken Seydî'de bunların bulunmadığını belirtmiştir (Doğrusöz, 2012a, ss. 104-105). Doğrusöz, Hızır bin Abdullah'ın verdiği seyir tarifinden yola çıkarak Râst seyrini bugünkü sesleri ile porte üzerinde (Seydî'nin pest bölgeleri saymadığını da ekleyerek, “*Yusuf Kırşehri'nin Müzik Teorisi*” isimli kitabının 104. sayfasında paylaşmıştır (Doğrusöz, 2012a, s. 104).

3.2.6. Kantemiroğlu'nda doğal perde sistemi kullanımı.

Konu ile ilgili kaynaklarda Kantemiroğlu, Kantemir, Cantemir, Dimitrius Cantemir, Demetrius Cantemir gibi isimlerle anılan Kantemiroğlu'ndan, bu tez çalışması kapsamında Kantemiroğlu ve/veya Kantemir olarak söz edilecektir.

1673 senesinde Boğdan'ın başkenti Yaş'ta dünyaya gelmiş, henüz küçükken Latince, Yunanca ve Slovence öğrenmiş, ilk müzik derslerini ise pek çok dili bilen, felsefenin yanında çeşitli bilim dalları ile ilgilenen ve Bizans müziğine de hâkim olan Yeremia Kakavellas'tan almıştır. 1687 yılında babası tarafından İstanbul'a büyük ağabeyinin yerini alması maksadıyla gönderilmiştir. Kantemir İstanbul'a farklı zamanlarda üç defa gelmiştir. 1687-1691 yılları arasındaki ilk kalışında Enderun'a alınmış, burada Türk dili, Türk müziği, Arapça ve Farsça üzerine eğitim almış, İslâm kültürü ile de burada tanışmıştır. Bir yandan da patrikhanede bulunan akademiye devam etmiş, burada da Grek ve Latin kültürlerini öğrenmiş, ayrıca Rönesans dönemi fikri olan hümanizm anlayışı ile tanışmıştır. Kantemir'in mûsikî hocaları, Kemânî Ahmed ile Tanbûrî Angeli'dir. Kitabında ayrıca Itrî, Hafız Post, gibi isimleri de anmıştır.

1693'te yeniden İstanbul'a gelmiş, bu defa yedi yıl kalarak, 1700 yılında Boğdan beyliğine atanan ağabeyi ile memleketine dönmüştür. Ağabeyinin beylikten alınması sonucunda bir kez daha döndüğü İstanbul'da dokuz yıl kalmış ve dokuz yılın sonunda ayrıldığı İstanbul'a bir daha dönmemiştir (Behar, 2022, s. 40; Tura, 2001, ss. XX-XXI). Kantemir, İstanbul'da kalırken bir yandan daha çağdaş bir anlayışla, ilerici bir görüşle öğretim yapan Padua Üniversitesi ile bağlantı sağlarken, bir yandan da hem batılı diplomatlarla hem de Müslüman Osmanlı efradından olan yetkili ve soylu kişilerle bağlantılar kurmuş, dostluklarını ilerletmiştir. Hocası (matematik ve Türkçe) olan Sâdi Efendi, Kur'an yorumcusu Nef'ioğlu, nakkaş Levnî, Esad Efendi, şair ve musikişinas Râmi Mehmed Paşa, Kantemir'in dostları arasında bulunan bu soylu kişilerdendir. Kantemir, İstanbul'da kaldığı sıralarda bir yandan yaşadığı ülkenin yaşayışını, adetlerini gözlemleyip yazmayı tasarladığı kitap için notlar almış, bir yandan da Enderun'da edindiği mûsikî bilgisini oldukça ilerletip, mûsikî konusunda kendisine fikir ve bilgi danışılacak kadar iyi bir seviyeye gelmiştir. Padişaha çalacak kadar iyi bir tanbûr icracısı olmuş, Tura'nın belirttiğine göre ney de öğrenmiş ve büyük bir maharetle icra edecek seviyeye gelmiştir (Tura, a.g.e., ss. XXI-XXII). Kantemiroğlu, bu arada Türk icracıların nota kullanmadıklarını gözlemlemiş, bu nedenle harfler ve sayılarla yazılan bir nota sistemi geliştirmiş, bu nota sistemini yaygınlaştırmaya çalışmış, kendisinden bu notayı öğretmesini talep edenlere de geliştirdiği notayı öğretmiştir. Yaşadığı dönemin mûsikî ile yakından ilgilenenlerinden, devlette de yetki sahibi olan Hazine-i Hümâyûn kethüdası İsmail Efendi ile Saray-ı Hümâyûn Hazinesdarı Latif Çelebi'nin desteklemeleri ve cesaretlendirmeleri ile bu notasyon konusunu da içeren bir Türkçe mûsikî kitabı yazmıştır. "*Kitâbu' İlmi'l-Mûsikî'alâ vechi'l hurûfât*" ismini verdiği bu eser, günümüzde genellikle "*Kantemiroğlu Edvârı*" olarak anılmaktadır (bu kitaptan, bu çalışma kapsamında da bu kısa söyleniş biçimi ile söz edilecektir). Söz konusu kitap hem bir edvâr hem de bir nota koleksiyonu olma özelliği taşıdığından, aslında ne tek başına bir repertuar kitabı, ne de tek başına bir edvâr sayılabilir. Ayrıca Öztuna, XVI-XX. yüzyıllar arasında Türk Mûsikîsi alanında özgün ve bundan dolayı önemli bir değer taşıyan hiçbir eser yazılmadığından, bu zaman zarfında yazılan eserlerin en önemlisinin Kantemiroğlu'nun edvârı olduğunu ileri sürmektedir. Diğer eserler ise Öztuna'ya göre, birbirinin tekrarı, kopyası niteliğindedir. Eserin repertuar bölümü

geliştirilen notasyonun ve inşa edilen nazariyatın sonucu iken bir yandan da teorinin yazılma nedenidir. Behar, bu kitabın geleneksel Osmanlı müziğine ilişkin, sadece bu müzikle ilgili yazılmış olan ilk müzik kitabı olduğunu söylemektedir (Behar, 2023, s. 48, 61, 85). Bu kitapta zamanında bilinen peşrev ve semailerin birçoğunu kendi geliştirdiği notasyon sistemi ile yazarak bir araya getirmiştir (Tura, 2001, s. XXII). Kantemiroğlu, kitabı döneminde var olan bilgisizlikten, teorinin unutulmuş olmasından, müzisyenlerin ve daha önce mûsikî kitapları yazan kişilerin yaptıklarının kaynağını bilmediğinden duyduğu rahatsızlıktan dolayı yazdığını ifade etmiştir. Amacını, bu ilmi anlaşılabilir bir düzen içinde tekrar yapılandırmak, mûsikîye heves edenlerin kolaylıkla anlayabileceği bir şekilde ifade ederek teori ile icra arasında kopmuş olan bağı yeniden kurmak olarak ifade etmiştir. Bir yandan da pedagojik hedefi de vardır. Bu hedef, mûsikîyi öğrenmeye heves eden yeni talebelere, icra esnasında paralel olarak repertuardan yola çıkarak oluşturduğu nazariyatı da nota kullanarak kolayca öğretmektir (Behar, a.g.e., ss. 63, 103; Öztuna, 1986, s. 87; Tura, a.g.e., ss. 34-35). Tura, bu kitabın yazıldıktan sonra devrin padişahı olan III. Sultan Ahmed'e sunulduğunu söylemekteyken, Behar, bunun mümkün olmadığını belirtmiştir (Behar, a.g.e., s. 19; Tura, a.g.e., s. XXII, XXXIV). Kantemiroğlu, yaşadığı dönemin tıbbi anlayışının etkisiyle müziğe de ampirik, akli bir yönden bakmıştır. Eserine seslerin ve aralıkların soyut anlatımları ile değil, doğrudan tanbûr ve döneminde var olan icra repertuarından yaklaşmıştır.

Mûsikî ona göre her şeyden önce icrâdır. Tasavvura önem vermemiştir. Yöntem olarak önce perdeleri ve makamları tasnif eder, sonra da her bir makamın kendisine has seyir hareketini anlatır. Behar, şu anki bilgilerle seyir kavramını makam olgusunun merkezine alan ilk kişinin Kantemir olduğunu söylemektedir. Makamı aslında ezgisel bir seyir olarak görmektedir. Makam anlatımlarını da hep ezgisel hareketin, seyrin, dolaşımını ifade etmeye yönelik terimlerle gerçekleştirmiştir. Makamları tarif etmek yerine, “teşrih eder” bir yöntem benimsemiştir. Bu da daha önce belirtildiği gibi yaşadığı dönemin tıbbi anlayışının onun anlatımı üzerindeki etkisidir (Behar, a.g.e., ss. 39-43, 88).

Eserinde, diğerk edvâr yazarlarının yaptığı gibi, eski edvârlara başvurmak, onlardan uzun uzadıya ayrıntılı alıntılar yapmak yoluna gitmemiştir. Bu açıdan Nâsır Dede'nin aksine, reformist bir anlayışa sahiptir. Kısacası bir “eskinin devâmını getirmek” kaygısı gütmemiştir. Kısaca ve müellifinin/müelliflerinin belirlenmesi güç bir “edvâr-ı kadîm” kısmından ve bu bölümde mûsikînin kurucusu olarak geçen bazen Şeyh Musikâr adlı belirsiz bir kişiden, bazen de Urmevî, Farâbî, İbn-i Sinâ olarak açıkça geçen isimleri bir kenara ayırdıktan sonra, Kantemir'in eserinde, geçmişteki üstâdlara yapılan belirli bir atıf bulunmaz (Behar, 2022, ss. 75-76; Behar, 2023, ss. 67-70). Tanbûr, perde ve makam anlatımlarında ûdu kullanan klasik sistem edvarlarından sonra temel çalgı olarak yer bulmuştur Kantemir'in edvârında. Ona göre tanbûr, insan sesine en yakın olan, insan sesinin çıkarabildiği Türk Mûsikîsi perdelerinin hepsini çıkartabilecek derecede mükemmel olan bir çalgıdır. Öyle ki Kantemir, halihazırda perde yeterliliği bakımından mükemmel gördüğü tanbura, usûl ve vezin gösterme işlevlerini de yüklemiş, onu bir nev'i Türk müziğinin sembol çalgısı olarak görmüştür (Behar, 2022, ss. 54; Behar, 2023, ss. 157-190; Tura, 2001, s. 2).

Eserleri:

- “*Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî'alâ vechi'l hurûfât*”, “*Kantemiroğlu Edvârı*” olarak bilinen ve mûsikî üzerine yazdığı kitabıdır.
- “*Historia Incrementorum atque Decrementorum Aulae Othmanicae*”, (“*Osmanlıların Yükseliş ve Çöküşünün Tarihi*”) Tarih kitabıdır.
- “*Divanul Lumii*”, (“*Dünya Divânı ya da Bilgenin Âlemle Çekişmesi*”), Felsefe ile ilgili bir kitaptır.
- “*Kniga Systima ili Muhammedlykia Religyi*”, (“*Muhammed Dininin Sistemi*”), Rus Çarı Petro'nun talebi üzerine Rus diliyle yazılarak basılmıştır.
- “*De Statu Politico Aulae Othmanicae*”, (“*Osmanlı Saray Düzeni*”), 1714 yılında yazmaya başladığı bu kitap, 1722'de gerçekleştirilen Kafkas Seferi sırasında Hazar Denizi'ne batan gemiyle birlikte kaybolmuştur.
- “*Vita Constantini Cantemiryrii*”, (“*Konstantin Kantemir'in Hayatı*”), Kantemir'in babası Konstantin Kantemir'in hayatı hakkındadır.

- “*Chronique des Origines des Romano Moldo-Valaques*”, (“*Romen Moldav ve Ulahların Kökenlerinin Tarihi*”),
- “*Hiyeroglif Tarih*”, (Latince),
- “*Sacrosanctae Scientiae Indepingibilis Imago*” Metafizikle ilgilidir.
- “*Descrierea Moldovei*”, (“*Moldovya Betimlemesi*”), Moldovya ve Moldovya halkı ile ilgili, gözlemlere dayanarak yazılan eser, oldukça geniş bilgiler içermektedir ve Berlin Akademisi’nin isteği üzerine kaleme alınmıştır.

Kitaplarının dışında saz eseri (peşrev ve saz semaisi), Nişâbürek makamında beste formunda ve yine aynı makamda ağır semai formunda bestelenmiş eserleri bulunmaktadır (Tura, 2001, ss. XXIII-XXIV; Yeprem, 2007, ss. 11-18). Kantemiroğlu nota yazısında Batı Müziği sistemine de aslında ebced sistemine de uymayan bir metod uygulamış, perde adlarını andıracak şekilde harf ya da harf kombinasyonları kullanmayı tercih etmiştir. Ya perde isminin baş harfini (râst için “ra” gibi), ya ismin içinde vurgulayıcı gördüğü kısımdaki harfi almış (ırâk için “kaf”, zengûle için “nun” gibi), ya birden fazla harf kullanmış (mâhûr için “mim+elif”, çargâh için “cim (çim)+elif gibi), ya da bazen aynı harfle başlayan (râst ve rehâvî gibi) iki perde ismini bir harfin iki değişik yazılış şekli ile gösterme yöntemini kullanmıştır. Bunların dışında, perdelerin bazılarının tizdeki oktavları için (nevâ-tiz nevâ gibi), önceden kullandığı işaretlerde küçük değişiklikler yapmak gibi bir çözüm bulmuştur. Bu yönüyle Kantemir’in notasını bir tür harf notasyonu ya da “kısaltılmış perde adları” notasyonu olarak düşünmek mümkündür (Tura, a.g.e., ss. XXVII, XLI). Mûsikîde usûl konusunun önemine değinmiş, usûlün her şeyin üstünde olduğunu, usûlsüz bir nağmenin tek başına bir mûsikî nağmesi sayılamayacağını, usûlün mûsikînin terazisi ve ölçüsü olduğunu söyleyerek, konuya verdiği önemi pekiştirmiştir (Behar, 2023, s. 180). Abdülbâkî Nâsır Dede’de olduğu gibi, Kantemir’de ses aralıklarının akustik veya matematiksel analizinin, dörtlü ve beşlilerin oluşumunun ve bunların nispetlerinin, çeşitli transpozisyonlarının, art arda gelerek bir daire oluşturmaları gibi Urmevî ve takipçilerinin kullandığı soyut ve sistemci yöntemi kullanmamıştır (Behar, 2022, s. 56).

Kantemir, geliştirdiği notasyon sistemi ile üç yüz elliden ziyâde saz eserinin, bazılarını bestelendikleri zamana yakın bir dönemde, bazılarını da bestelenmelerinin hemen ardından notaya, dolayısı ile yazıya geçirerek gelecek nesillere ulaşmalarını sağlamış, böylelikle Türk ulusal müzik kültürüne ve san'atına büyük ve tartışılmaz bir katkı sağlamıştır. Ayrıca, yazdığı edvâr eseri, on yedinci asrın ikinci yarısında Türk müziği teorisine yeni bir paradigma sağlamıştır. Ladikli'den sonra yazılmış olan eserlerde alana yeni bir yorum getirmeksizin eski eserlerde yazılanları tekrarlamaktan öteye gidememiş olan mûsikî müelliflerinin aksine Kantemir'in yaptığı tasnifler, izahâtlar, Osmanlı müziğinin önemli bir devresinin farklı bir paradigmayla yeniden ele alınması, bilimsel bir gözle değerlendirilmesi olarak düşünölmektedir (Tura, 2001, s. XXXVII).

3.2.6.1. Kantemiroğlu'nda makam yapıları.

Kantemir'in anlayışına göre perde harfe, terkîb söze, mûsikî ise dile benzeyen yapılarıdır. Makamları sınırlı olarak gören Kantemir, terkîbleri sonu olmayan, sınırsız birer yapı olarak görmektedir. Makamları ilk etapta "basit makamlar" ve "birleşik makamlar" olarak ayırmaktadır. Sekiz tam perdeden birini eksen olarak alarak seyir esnasında eksen olarak aldığı perdenin makamı olduğunu kendi başına belli eden, başka makamlarla aynı olmadığını gösteren ve eksenine bağlı olan diğer terkîbleri kendisine bağlayan makamların "basit makamlar" olduklarını ifade ederken, birden fazla makamın bir araya gelerek oluşturduğu makamların ise "birleşik makamlar" olduklarını belirtmiştir. Ardından aşağıda görölen tasnifi yapmıştır (Tura, 2001, ss. 33-34, 40-41; Yeprem, 2007, s. 38).

Makamlar: Kantemiroğlu "basit makamlar" ve "birleşik makamlar" olarak yaptığı ilk tasniften sonra makam sınıflamasını şu şekilde yapmıştır;

- Nerm (kaba) perdelerde olan makamlar (kalın sesli tam perdelerin makamları),
- Sekizinci tiz perdelerin makamları (söz konusu perdelerin üst sekizlilerinde bulunan makamlar),
- Nerm (kaba) bölgeden tize doğru varınca nim perdelerin makamları (Kalın seslerden ince seslere giderken karşımıza çıkan ara perdelerin makamları,

- Tizden nerme varınca nim perdelerin makamları (İnce seslerden kalın seslere giderken karşımıza çıkan ara perdelerin makamları),
- Bileşik (mürekkeb) makamlar,
- Suretâ (sözde) makamlar,
- İsmi olup da cismi olmayan makam olarak ayırmaktadır.

Nerm perdelerde olan makamlar;

- Irâk,
- Râst,
- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh,
- Nevâ,
- Hüseyinî'dir.

Sekizinci tiz perdelerin makamları (söz konusu perdelerin üst sekizlilerinde bulunan makamlar);

- Evc,
- Gerdâniye,
- Muhayyer'dir.

Nermden tize varınca nim perdelerin makamları (Kalın seslerden ince seslere giderken karşımıza çıkan ara perdelerin makamları);

- Kürdî,
- Sabâ,
- Bayâtî,
- Acem'dir.

Tizden nerm'e varınca nim perdelerin makamları (İnce seslerden kalın seslere giderken karşımıza çıkan ara perdelerin makamları);

- Şehnâz,
- Hisâr,
- Uzzâl,
- Bûselîk,
- Zengûle'dir.

Bileşik (mürekkeb) makamlar;

- Sünbüle,
- Mâhûr,
- Pençgâh,
- Nikrîz,
- Nişâbûr 'dur.

Suretâ (sözde/görünüşte) makamlar;

- Bestenigâr,
- Zirefkend'dir.
- İsmi olup cismi olmayan makam; Rehâvî'dir

(Levendoğlu Yılmaz, 2002, ss. 30-31; Yeprem, 2007, ss. 38-39).

Kantemir'e göre "suretâ/görünüşte/sözde" makam, bir makamın başka bir makamın şekline bürünerek, farklı bir makamın görünüşünü alması ve o makamın perdelerinde farklı bir makamda bestelenmiş eserlerin icra edilmesidir. Kantemir, bu tür makamlara örnek olarak Bestenigâr ve Zîr-efkend'i vermiştir.

İsmi olup da cismi olmayan makamı ise, bir isme sahip olup, kendisine ait perdeye sahip olmayan, nağmesi olmadığı için farklı bir makamın şeklini alan, hangi makam olduğu seslendiriliş hareketinden tanınan makam olarak açıklamıştır (Tura, 2001, ss. 42-43, 91-96; Yeprem, 2007, s. 39)

Terkîbler;

Kantemir, terkîblerin oluşumu için seslerin bazı perdelerde seyredip birkaç makama uğramasının ardından, uğradığı makamlardan birinin karar perdesine ulaşarak tam karar vermesi hâlinde oluşacağını, böylelikle karar verdiği makamın terkîbi olacağını veya o makama uyan terkîbi meydana getireceğini söylemiştir. Kantemir, her terkîbin bir “ulu makama” bağlı olduğunu ifade etmiş, sonrasında terkîblerin bir kısmının çok kullanıldığı için hatalı olarak “makam” olarak adlandırıldığını ifade etmiştir. Sık kullanılmalarından dolayı hatalı bir şekilde makam olarak adlandırılan bu birleşimler:

- Isfahân,
- Büzürg,
- Hicâz,
- Geveşt,
- Selmek,
- Mâye,
- Acemaşiranı,
- Bûselik Âşirânı,
- Hüzûm,
- Nihâvend,
- Nühüft,
- Horasân-i Hüseyinî,
- Hûzî-Bûselik,
- Rahatü'l-Ervâh,
- Rû-yi Irâk,
- Muhâlif-i Irâk,
- Sultânî Irâk,
- Arazbâr,
- Baba Tahir,
- Kûçek,
- Müberkâ,
- Karcıgar

(Tura, 2001, s. XXXIII; Yeprem, 2007, s. 38; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 31). Kantemir, bunların içinde bulunan Kûçek, Müberkâ ve Karcığar'ın kendisinin yaşadığı dönemdeki tatbikinin eski müelliflerin edvârlarına uymadığını ifade ederek izâhlarını da yapmıştır (Tura, a.g.e., 2001, s. XXXIII).

Mûsikî âgâzesi;

Kantemir, tam ya da nim perdelerden birinin ağızla veya çalgıyla verilen sesinin başka sese geçmeden bir süre devamlı olarak çıkartılması durumunda, o perdenin seslendirilmiş (âgâze edilmiş) sayılacağını, lakin bu durumda icra edilen makamın hangi makam olduğunun belli olmayacağını ifade etmiştir (a.g.e., s. 39).

Mûsikî nağmesi;

Kantemir, âgâze edilen seslerin birinden diğerine doğru hareket ettirilmesine nağme deneceğini belirtmiştir. Lakin hareket ancak belli bir yerde kalıp belli bir yerde sona ererse herhangi bir makamın icra edildiğinin söylenebileceği, aksi takdirde hangi makamın icra edildiğinin anlaşılamayacağı için dinleyenin belirsizlik hissedeceğini ifade etmiştir (a.g.e., s. 39). Ayrıca bu kelimenin bir de “taksim nağmesi” ismiyle taksim için de kullanıldığını belirterek bu tür nağmenin, istenilen, gerek duyulan perdenin bulunup ortaya koyulması için yapılan nağme, şeklinde farklı bir tarifi olan ayrı bir tür olduğunu ifade etmiştir (Tura, 2001, s. 40).

“Şedd-i cedîd”;

Kantemir'e göre bir makam, kendi yerinden farklı bir yere göçürülürse yeni ve başka bir makam oluşmaz. Göçürmelerde yaygın olarak kullanılan tam dörtlü ya da tam beşli aralıkların kullanılmasına ek olarak üçlü aralıkları kullanarak da göçürme yapılabileceğini söyleyen Kantemir, bu yöntemi kendi döneminde yaşayan mûsikîşinâsların bilmediğini ifade etmiştir. Kantemir, ortaya çıkardığı bu yeni yöntemi yeni göçürme tipi anlamında “şedd-i cedîd” olarak adlandırmıştır (a.g.e., ss. XXXIII, 42).

Eski edvârlarda mülâyemet ve münâferet olarak geçen, birbirleriyle uyumlu olan veya uyumlu olmayan makamlar konusunu Kantemir, “hiss -i ünsiyet (ü)

zıdd'arbedet-i mûsikî" yani "mûsikîde hoşlanıp uyuşma ve ters düşüp çatışma" başlığı altında ele almıştır. Sonra uyuşmaları birinci derecede uyuşma, ikinci derecede uyuşma... şeklinde beş derecede işledikten sonra terslik ve çatışmaları da aynı şekilde beş dereceye ayırdığı başlıklar altında incelemiştir (a.g.e., ss. 112-116). Daha sonra birbirleriyle anlaşan veya birbirleriyle çatışan perdeleri listelemiştir. Örneğin aşırân perdesinin tüm nim perdelerle uyduğunu, sadece hisâr perdesiyle uyuşmayıp çatıştığını, râst perdesinin uyduğu perdelerin rehâvî, bûselîk, nihâvend, uzzâl, acem, mâhûr ve sünbûle ile uyumlu iken zengûle, sabâ, bayâtî, hisâr ve şehnâz perdeleri ile çatışıp ters düştüğünü ifade etmiştir (a.g.e., ss. 117-119).

Makamların birbirleriyle hoşlanma veya birbirleri ile çatışması hususuna da değinen Kantemir, birbirleri ile uyumlu ya da birbirleriyle çatışan makamları da işlemiştir. Buna göre örneğin, Acem makamı Hisâr, Evc ve Mâhur ile çatışırken diğer makamlarla anlaşan bir yapıdadır. Hisâr makamı ise Gerdâniye, Mâhûr, Acem, Nevâ, Bayâtî, Uzzâl, Bûselîk, Râst ve Irâk makamları ile ters düşüp çatışan bir yapıdayken diğerleriyle anlaşan bir yapı sergilemektedir (a.g.e., ss. 120-126).

3.2.6.2. Kantemiroğlu'nda perde kullanımı.

Kantemir'e göre perdenin tarifi ancak yarım perdeler ve tam perdeler olarak iki türlü yapılabilir (a.g.e., s. 38). (Bu tarifler aşağıda ilgili başlıklarda verilmiştir). Kantemir'in "makam sahibi perdeler" olarak vurguladığı ana perdeler, yedisi kalın, üçü ince olan on perdedir. Bunların ilki Irâk, sonuncusu ise Muhayyer'dir. Bunların dışında, Irâk perdesinin altında kalan Hüseyniaşiran ve Yegâh ile Muhayyer perdesinin tizinde bulunan Tiz Segâh, Tiz Çargâh, Tiz Nevâ ve Tiz Hüseynî perdelerini makam sahibi olarak nitelememektedir. Bu perdeler onun kanaatine göre yalnızca makam ve terkîblerin seyir alanının genişlemesi esnasında kullanılmakta olan perdelerdir. Yaşadığı dönemde yapılmış olma ihtimali olan bir uygulamayı göz önünde bulundurarak bu alanın kalın ve ince uçlarının her ikisini de birer tam ses ekleyerek genişletmiş, yegâh'ın pestine nerm çargâh'ı eklerken, tiz nevâ'nın bir ses üstüne de tiz hüseynî perdelerini eklemiştir. Yegâh-nevâ arasındaki ilk oktavda, ilk ses olan yegâh'ın oktavı olan nevâ da dahil olmak üzere on beş; nevâ-tiz nevâ arasındaki ikinci oktavda ise tiz nevâ dahil olmak üzere on yedi perde işareti

mevcuttur. Tiz nevâ-tiz hüseyinî arasında iki, ayrıca nerm çargâh'ı göstermek için de bir işaret daha kullanıldığı için Kantemir'in nota sisteminde toplamda 34 perde işareti bulunmaktadır (Tura, 2001, ss. XXX-XXXI).

Edvârında yüze yakın makam ve terkibi tanımlamış olan Kantemir, en çok dügâh perdesinin üzerinde durmuştur. Edvârında dört sayfayı bu makam ve perdeye ayıran Kantemir, dügâh perdesine verdiği önemin gerekçesini “tamam ve ulu perdelerin kutbu” nun bu perde olmasına dayandırmaktadır. Ayrıca bu perdenin “tüm mûsikînin eşiği ve terazisiz ölçüsü” olduğunu da söylemektedir. Makam açıklamalarında da bu perde, en çok sayıda makam ve terkinin seyir hareketini tamamladıktan sonra dönüp dolaşıp karara vardığı yer olarak görünmektedir ve bugün de bu öneme haizdir (Behar, 2023, s. 130). Süleyman Cabir Çıplak, Kantemir'in perde isimlendirme sistemi olarak, yaşadığı dönemde yaygın olarak kullanılan isimlendirme sistemini kullandığını, sıralamada ise nota değerlerinin alfabetik sırasına değil, frekanslarına göre pestten tize doğru bir sıralama kullandığını ifade etmektedir (Çıplak, 2020, s. 174).

Kantemir, perdeleri “kalın sesli perdeler”, “ikinci derecede tiz (ince sesli) perdeler” ve “üçüncü derecede tiz (ince sesli) perdeler” olmak üzere üçe ayırmaktadır. Bu perdelerden bazıları tam perdeyken, bazıları da tam olmayan perdedir.

Tam Perdeler: Kalın sesli perdelerden ince sesli perdelerine doğru gidilse de ince sesli perdelerden kalın sesli perdelerine doğru gidilse de değişmeyen perdelerdir. Karar verilen perde hangisi ise onun hükmüne girilmiş olunur;

- Yegâh,
- Aşirân,
- Irâk,
- Râst,
- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh,
- Nevâ,

- Hüseyinî,
- Evc,
- Gerdâniye,
- Muhayyer,
- Tiz Segâh,
- Tiz Çargâh,
- Tiz Nevâ,
- Tiz Hüseyinî ‘dir

Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 31; Tura, 2001, ss. 2-3, 6, 38).

Yeprem, yukarıdaki tam perdeler listesine ek olarak kaba çargâh perdesini de tam perdelerin içinde, yegâh’tan önce (ilk sırada) göstermiştir (Yeprem, 2007, s. 32). Tura’nın yapmış olduğu “*Kantemiroğlu Edvârı*” nın çevirisinde (2001, ss. 2-4) perdeler yegâh perdesinden başlatılmakta, sonradan ek bir bilgi olarak verilen perdeler dışında bir de yegâh perdesinin altında bulunan kaba çargâh perdesi bulunduğunu, bu perdenin tanbûrda bulunmadığını, kullanmak lazım olduğu zaman düğâh teline basarak râst perdesinin altından kaba çargâh perdesinin bulunabileceği ifade edilmiştir.

Nim Perdeler: İnici seyir yapıldığı zaman farklı, çıkıcı seyir yapıldığı zaman farklı ses ve nağme oluşan perdelerdir;

- Acem Aşırân,
- Rehâvî,
- Zengûle (Zirgûle),
- Nihavend,
- Bûselîk,
- Sabâ,
- Uzzal,
- Beyâtî,
- Hisâr,
- Acem,

- Mâhûr,
- Şehnâz,
- Sünbûle,
- Tiz Bûselîk,
- Tiz Sabâ,
- Tiz Uzzâl,
- Tiz Bayâtî

(Yeşrem, 2007, s. 32; Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 31; Tura, 2001, ss. 2-3, 6-7, 39).

Kantemiroğlu, bir makamın icrasının gerçekleştirilebilmesi için asgari uç perde gerektiğini, Yegâh perdesinin altında başka bir perde bulunmadığının daha önce ifade edildiğini, bundan dolayđ sözü edilen yerde bir makam icrasının imkânı olmadığından burada bir yarım perde olmasının da gerekli olmadığını ifade etmiştir (Tura, a.g.e., 2001, s. 7). Kantemiroğlu sistemindeki perdelerin günümüzdeki (AEU) sistemde karşılıkları ise şu şekildedir:

Tablo 20. Kantemiroğlu sistemindeki perdelerin AEU sistemindeki karşılıkları.

Kantemiroğlu	AEU
Nerm argâh	Kaba argâh
Yegâh	Yegâh
Aşiran	Hüseyinî Aşiran
Acem Aşiran	Acem Aşiran
Irâk	Irâk
Rehâvî	Geveşt
Râst	Râst
Zengle	Nim Zirgle
Dügâh	Dügâh
Nihavend	Kürdî
Segâh	Segâh
Bûselîk	Bûselîk
argâh	argâh
Sabâ	Hicâz
Uzzal	Nim Hicâz
Nevâ	Nevâ
Bayâtî	Nim Hisâr (5 komalık mi bemol)

Hisâr	Nim Hisâr (4 komalık re diyez)
Hüseyinî	Hüseyinî
Acem	Acem
Evc	Evc
Mâhûr	Mâhûr
Gerdâniye	Gerdâniye
Şehnâz	Nim Şehnâz
Muhayyer	Muhayyer
Sünbüle	Sünbüle
Tiz Segâh	Tiz Segâh
Tiz Bûselik	Tiz Bûselik
Tiz Çargâh	Tiz Çargâh
Tiz Sabâ	Tiz Hicâz
Tiz Uzzal	Tiz Dik Hicâz
Tiz Nevâ	Tiz Nevâ
Tiz Bayâtî	Tiz Nim Hisâr
Tiz Hüseyinî	Tiz Hüseyinî

(Özkan, 2017, s. 47; Yeprem, 2007, s. 36).

3.2.6.3. Kantemiroğlu'nda birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Kantemir notasyon sisteminin ilk perdesi, yegâh perdesidir. Yegâh'ın pest kısmındaki perdenin ise sonraları ilâve edildiğini ve bu sesin tanburda ancak özel bir yöntemle elde edilebileceğini ifade etmiştir.

Kantemir'in ana perdeler olarak saydığı perdelere bakıldığında, bunların Râst makamı dizisini teşkil eden perdeler olduğu görülmekteyse de Kantemir'in kendisi herhangi bir makamı ana makam olarak işaret etmemiştir (Çıplak, 2020, s. 175; Tura, 2001, ss. XXX-XXXII, XLI; Yücel, 2012, s. 31). Kantemiroğlu, Râst makamı seyrini, (Yalçın Tura'nın sadeleştirdiği ifadeleriyle) şu şekilde açıklamaktadır: “Tam perdelerde gezinerek, kendi perdesinden tiz hüseyinî'ye dek çıkmaya ruhsatı vardır; oradan, gene aynı yoldan yegâh perdesine dek inebilir; oradan da dönüp kendi perdesine gelir ve kendi perdesinde karar verip kalır” (Tura, a.g.e., s. 49). Kantemir ayrıca, Râst makamına bağlı olduğunu ifade ettiği makam ve terkîblerin listesini vermiş, bu terkîblerin aslında başka makamlardan agâze etseler de karar verdikleri yer râst perdesi olduğu için, ona tâbî olduklarının şüphe götürmeyecek bir gerçek

olduğunu ifade etmiştir. Kantemir'in Râst makamına tâbî olduklarını belirttiği makam ve terkîbler şunlardır;

- Mâhûr,
- Pençgâh,
- Nikrîz,

(Bu üç makam, birleşik makamlardandır);

- Nihâvend,
- Büzürg,
- Selmek,

(Bu üç yapı, kullanılan terkîblerdendir);

- Sazkâr,
- Türkî-Hicâz,
- Bayatî-Hisâr,

(Bu üç yapı, kullanılmayan terkîblerdendir);

- Rehâvî: İsmi olup da cismi olmayan makamdır (Tura, 2001, s. 49).

3.2.7. Kutbunnâyî Osman Dede'de doğal perde sistemi kullanımı.

Kutbunnâyî Osman Dede, bu tez çalışması kapsamında başlıklar dışında Nâyî Osman Dede ya da Osman Dede şeklinde de anılabilecektir.

1652 yılında İstanbul'da doğmuştur (Akdoğan, 1992). Gençliğinde hattatlık ve mûsikî ile ilgilenmiş, Arapça ve Farsça ile dinî ilimleri de öğrenmiş, daha sonra Galata Mevlevîhânesi'nin o dönemki şeyhi olan Ahmed Gavsî Dede'nin talebesi olarak mevlevîliğe intisâb etmiştir. Bir süre sonra Ahmed Gavsî Dede'nin kızıyla evlenen Nâyî Osman Dede, ney üflemede çok iyi olduğu için 1680 yılında Galata Mevlevîhânesi'nin neyzenbaşılığını üstlenmiş, 1697 senesinde de Gavsî Dede'nin vefatı üzerine aynı mevlevîhânenin şeyhlik makamına geçmiştir. 1729 yılındaki vefatına kadar mevlevîhânenin şeyhliğini üstlenen Nâyî Osman Dede'nin ebediyete intikâlinden sonra yerine, oğlu Sırrı Abdülbâki Dede geçmiştir (a.g.e., s. 1; Erguner, 1991, s. 15). Osman Dede, şeyhlik görevini yerine getirdiği sıralarda bestekârlık ve

nazariyat konularına daha yoğun bir şekilde zaman ayırmıştır. Bilhassa tarihe Lale Devri olarak geçen dönemde bu çalışmalarla ilgilenmiştir. Mûsikî nazariyatı ile ilgili olarak yazdığı “*Rabt-ı Ta’birât-ı Mûsikî*” isimli eserini de bu dönemde kaleme almıştır (Erguner, a.g.e., s. 5). Osman Dede’nin oğlu Sırrı Dede, Abdûlbâkî Nâsır Dede, Ali Nutkî Dede ve Abdürrahim Kühî Dede’nin büyükbabalarıdır. Yani Kutbunnâyî Osman Dede, “*Rabt-ı Ta’birât-ı Mûsikî*”: İki yüz yetmiş altı beyitten oluşan, manzum olarak yazılmış eser, Farsça’dır.

- “*Nota-i Türki*” Kendi icat ettiği nota sisteminin kurallarını anlatmış olduğu ve bu nota sistemiyle birçok eseri kaydettiği bu eseri, şu anda, kayıp eserler içerisinde (Erguner, a.g.e., s. 28).

Osman Dede, bestekâr olarak da oldukça üretken bir mevlevî şeyhidir. Râst, Çargâh, Uşşak ve Hicâz Âyîn-i Şerîf besteleri yanında, birçok peşrev, saz semâîsi, ilâhî, durak ve en bilinen eseri Mirâcîye, Osman Dede’ye ait eserlerdir (Erguner, a.g.e., ss. 29-47). Nâyî Osman Dede’ “*Rabt-ı Ta’birât-ı Mûsikî*” sini, mûsikîde kullanılan ta’birleri ve bu ta’birler konusunda ortaya çıkan fikir uyuşmazlıklarını saptamak için yazmıştır. Eserin ilk kısmı olan “mukaddime” bölümünde, zamanında doğru olmayan bir şekilde kullanılan bu mûsikî ta’birlerinin doğru bir şekilde rabt (tespit) edilmesinin, kendisine iletilen bir talep olduğunu söyleyip, kâmil insanlardan, eksiklik gördükleri yerleri daha sonra işaretlemelerini istemiştir. Eserin ikinci bölümünde ise evrenin yaratılışı, Allah’ın gökyüzünü yıldızlar, gökcisimleri, melekler ve güneşle; yeri ise ile süslediğine, Allah’ın insanlara verdiği beş duyu ile bunların sağladıkları imkânlarla, işitme duyusunun diğerlerinden daha makbul olduğuna değinmiş, Allah’ın ümmetine, ana-babalara “Kur’an’ı seslerinizle güzelleştiriniz” diye emrettiğini yazmıştır. Eserin üçüncü bölümünde İdris Peygamber ile Pythagoras’ın isimleri mûsikî ilmini bulan insanlar olarak anılmıştır. Yine aynı bölümde perdeler, makamlar, şûbe ve terkîbler ile bunların arasındaki uyuşmazlık nedenleri ele alınmıştır (Akdoğan, 1992, ss. 8-13; Erguner, 1991, s. 52, 84-86, 90-98).



Şekil 8. Nâyi Osman Dede'nin Galata Mevlevihânesi'ndeki mezarı (Ezgi, 1953, s. 150).

3.2.7.1. Kutbunnâyî Osman Dede'de makam yapıları.

Nâyî Osman Dede, “*Rabt-ı Ta’bîrât-ı Mûsikî*” eserinde ikâ konusunda bilgi vermemiş, bunun yerine ezgisel yapılar olan makam, şûbe, terkîb gibi konulara değinmiştir. Eserinde, aralıkların oluşumunu sırası ile bakiyye, mücenneb, tanin (i), “zü’l erbâ (dörtlü), “zü’l hams” (beşli) ve “el-kül” (sekizli) şeklinde vermiş, daha sonra bunlardan makam devrinin oluştuğunu ifade etmiştir (Erguner, a.g.e.,1991, s. 65). Osman Dede'nin ifadelerinden sonra makamı oluşturan yedi ögeyi Erguner (a.g.e., s. 66) şu şekilde sıralamıştır;

- Bu'd,
- Bakiyye,
- Mücenneb,
- Tanîn,
- Zü'l erba,
- Zü'l hams,
- El-kül

(Akdoğu, 1992, s. 18; Erguner, 1991, s. 66, 112-115).

Nâyî Osman Dede “*Rabt-ı Ta’bîrât-ı Mûsikî*”de Acemler tarafından makama “heftgâh” (yedi makam) dendiğini, Araplar’ın ise beş makamı benimsediklerini ifade etmiştir. Arapların beş makamı: Hüseyinî, Acem, Muhayyer, Pençgâh ve Uzzal’dır. Osman Dede’nin kendisinin verdiği on iki makam ise klasik edvârlardaki on iki makamdan biraz farklıdır.

Tablo 21. Nâyî Osman Dede’de bulunan 12 makam ve klasik edvârlardaki 12 makam.

<i>“Rabt-ı Ta’bîrât-ı Mûsikî”</i> de 12 makam	Klasik Edvârlarda 12 makam
Râst	Uşşak
Pençgâh	Nevâ
Nevâ	Bûselik
Çargâh	Râst
Dügâh	Hüseyinî
Hüseyinî	Irâk
Aşirân	Isfahan
Acem	Büzürg
Muhayyer	Zirefkend
Irâk	Rehâvî

Uzzâl

Zengûle

Segâh

Hicâzî

(Akdoğu, 1992, ss. 18-19; Erguner, 1991, s. 66, 114-115).

İki listede görüldüğü gibi, her iki listede verilen makamların sıralamasının birbirinden farklı olduğu gibi ortak makamlar da fazla değildir. Her iki listede de bulunan makamlar, Râst, Nevâ ve Hüseyinî, Irâk makamlarıdır. Nâyî Osman Dede'nin eserinde başvurduğu anlatım tarzı, karşısında müziği bilen biri varmışçasına bir üslûptadır. Bu nedenle makamları diğer edvâr sahiplerinin yaptığı kadar detaylı anlatmamıştır (Erguner, 1991, s. 67).

Nâyî Osman Dede, on iki makamı anlatıp sıraladıktan sonra yirmi dört nağmeden söz ederek isimlerinden şûbe olarak bahsetmiştir. Terkîbler konusunda edvârlarda genel olarak terkîblerin sayısı yirmi dört olarak verilmiş, sonraları kırk sekize çıkarılan terkîb sayısı için nihayetinde “terkibâta nihayet yoktur” denilerek sınırsız sayıda terkîb oluşturulabileceği ifade edilmiştir.

“*Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsiki*” de “şûbe” olarak anılan yirmi dört terkîb şu şekildedir;

- Rehâvî,
- Mâhûr,
- Selmek,
- Karcığar,
- Isfahan,
- Nikrîz,
- Nihavend,
- Hisar,
- Mâye,
- Evc,
- Müberkâ,
- Hüz zam,
- Kûçek,

- Şehnâz,
- Nişâbûr,
- Bûselîk,
- Hûzî,
- Bayâtî,
- Sabâ,
- Sünbüle,
- Büzürg,
- Arazbâr,
- Hicâz,
- Nühüft

(Akdoğu, 1992, s. 15; Erguner, 1991, s. 70, 104-105).

Osman Dede ayrıca eserinde bazı makamlara ait şûbelerden söz ederek bu şûbeleri de vermiştir. Buna göre,

Râst makamının şûbeleri;

- Râhevî,
- Mâhûr,
- Müberkâ,
- Nühüft,
- Nihavend,
- Selmek,
- Nikrriz'dir

(Akdoğu, 1992, s. 15; Erguner, 1991, s. 70, 108-109).

Pençgâh makamının şûbeleri;

- Nişâbûr,
- Isfahan,

Nevâ makamının şûbeleri;

- Bayâtî,
- Karcıġar,

Acem makamının şûbesi;

- Arazbâr,

Dügâh makamının şûbeleri;

- Kûçek,
- Sabâ

Hüseynî makamının şûbeleri;

- Hisâr,
- Bûselîk,

Aşîrân makamının şûbeleri;

- Hûzî,
- Büzürg,

Muhayyer makamının şûbesi;

- Sünbüle,

Segâh makamının şûbesi;

- Mâye,

Uzzal makamının şûbeleri;

- Hicâz,
- Şehnâz,

Irâk makamının şûbeleri;

- Hüzam,
- Evc

Şeklinde verilmiştir. Osman Dede bunların dışında, Çargâh makamına ait şûbe olmadığını “Çargâh makam olarak geldi, fakat yâr değil” diyerek belirtmiştir (Akdoğu, 1992, s. 17; Erguner, 1991, ss. 70-71, 108-111).

Nâyî Osman Dede, yirmi dört şûbenin ardından terkîblere geçmiş, nağmelerin birleşmesi ile terkîblerin oluşacağını belirterek kırk sekiz terkibi şu şekilde sıralamıştır;

- Zâvîl,
- Uşşak,
- Nevrûz-1 Arab,
- Zîrkeş,
- Derzî, (Erguner bu maddeyi “?” ile işaretlemiştir)
- Hümâyûn,
- Zengûle,
- Necd-i Hüseyinî,
- Arabân,
- Zenzeme,
- Vech-i Hüseyinî,
- Hâverân,
- Rekb,
- Nevrûz-1 Acem,
- Bestenigâr,
- Zâvilî,
- Zirefkend,
- Beste-Hisâr,
- Sipihr,
- Nihâvend-i Sâgîr,
- Nihâvend-i Rûmî,

- Gerdâniye,
- Bahr-i Nâzîk,
- Sultânî-Nevâ,
- Beste-İsfahan,
- Nigâr,
- Çargâh ba Acem,
- Gül'izâr,
- Sebzender sebz,
- Müstear,
- Nevâ-yı Sünbüle,
- Sultânî Irâk,
- Sazkâr,
- Hüseyinî-Kürdî,
- Türk-i Hicâz,
- Nevâ-yı ba Aşîrân,
- Hüseyinî-Aşîrân,
- Geveşt,
- Hicâz-ı Muhalif,
- Acem,
- Acem-Aşîrân,
- Muhayyer-Buselik,
- Nevâ-yı Uşşak,
- Nevâ-yı Acem,
- Bûselik-aşîrân,
- Nevrûz-ı Rûmî, Muhâlîf-i Irâk,
- Rahatü'l Ervâh.

Nâyî Osman Dede, kendi dönemindeki müzisyenlerin bazılarının mûsikî ta'bîrlerini, makamları yanlış verdiklerini, makamlar ile terkîbleri birbirlerine karıştırdıklarını ifade etmiştir (Akdoğan, 1992, ss. 15-16; Erguner, 1991, s. 71, 104-108).

3.2.7.2. *Kutbunnâyî Osman Dede'de perde kullanımı.*

Nâyî Osman Dede, perdelerin bilinmesinin makamların icrâ edilebilmesi için gerekli olduğunu “Her kim perdeleri bilirse şüphesiz onun icrâsını bilir” şeklinde ifade etmiştir. Eserinde on yedi tane “tam perde”, on altı tane de “yarım perde” vermiştir.

Nâyî Osman Dede'nin “*Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî*” de vermiş olduğu tam perdeler;

- Yegâh,
- Aşîrân,
- Irâk,
- Râst,
- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh,
- Nevâ,
- Hüseyinî,
- Evc,
- Gerdâniye,
- Muhayyer,
- Tiz Segâh,
- Tiz Çargâh,
- Tiz Nevâ,
- Tiz Hüseyinî,
- Tiz Evc

(Akdoğan, 1992, ss. 21-23; Erguner, 1991, s. 53, 122-125).

Nâyî Osman Dede'nin “*Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî*” de verdiği yarım perdeler;

- Nerm Acem,
- Nerm (Kaba) Hisâr,
- Râhevî,

- Nihavend,
- Zengûle,
- Bûselîk,
- Hisâr,
- Sabâ,
- Acem,
- Mâhûr,
- Şehnâz,
- Sünbüle,
- Tiz Bûselik,
- Tiz Sabâ,
- Tiz Hisâr,
- Tiz Acem

(Akdoğu, 1992, s. 23; Erguner, 1991, s. 53, 124-125).

Osman Dede'nin verdiği bu tam ve yarım perdeler bir arada gösterildiğinde Yegâh'tan Evc'e kadar, ortalama iki buçuk oktava tekâbül eden 33 perde bulunmaktadır. Bu perdeler;

- Yegâh,
- Nerm (Kaba) Hisâr,
- Aşîrân,
- Nerm Acem (Acem Aşîrân),
- Irâk,
- Râhevî (Rehâcî),
- Râst,
- Zengûle,
- Dügâh,
- Nihavend,
- Segâh,
- Bûselîk,

- Çargâh,
- Sabâ,
- Nevâ,
- Hisâr,
- Hüseyinî,
- Acem,
- Evc,
- Mâhûr,
- Gerdâniye,
- Şehnâz,
- Muhayyer,
- Sünbüle,
- Tiz Segâh,
- Tiz Bûselik,
- Tiz Çargâh,
- Tiz Sabâ,
- Tiz Nevâ,
- Tiz Hisâr,
- Tiz Hüseyinî,
- Tiz Acem,
- Tiz Evc olarak sıralanabilir.

(Akdoğu, 1992, s. 22; Erguner, 1991, s. 54).

Sözlükteki anlam karşılığı “birinci yer” olan ve diğer mûsikî sistemlerinde de en pest nağme olarak sayılan “yegâh” perdesinin üzerinde ayrıca duran Nâyî Osman Dede, bu perde için;

“Bir sadâ var ki ona yegâh derler, onun zîr ve bâlâsı olmaz” ve

“Zîr ve bâlâsı olmayan her sadânın ismi yegâh’tır” diyerek bu perdenin öneminin altını çizmiştir.

Osman Dede ayrıca hocası olan Derviş Ali Şîruganî'nin perdeler hususunda verdiği bilgileri de aktarmıştır. Bu bilgilere göre;

- Evc perdesi; tiz segâh olmuştur,
- Muhayyer perdesi; tiz düğâh'tır,
- Tiz nevâ perdesi; tiz pençgâh'tır.

Osman Dede tarafından hocasından aktarılan bu içerik, evc perdesinin tiz segâh, nevâ perdesinin pençgâh oluşu bakımından önemlidir ve Nâyî Osman Dede aracılığı ile 18. asrın nazariyatında etkili olmuştur (Akdoğan, 1992, s. 25; Erguner, 1991, s. 56, 110-111, 130-133).

Osman Dede'nin verdiği perdeler, Erguner tarafından bölgelere ayrılarak (yegâh-hüseyनियाşiran arasında bulunan perdeler, ırâk-râst arasında yer alan perdeler gibi) ve diğer teorisyenlerle karşılaştırmalı olarak ayrıca verilmiştir (Erguner, 1991, ss. 61-64). Osman Dede'nin bölgelere göre ve diğer teorisyenlerle karşılaştırmalı olarak verdiği perde sıralamasına, diğer teorisyenlerde aynı sıra verileceğinden, tekrara düşmemek açısından burada yer verilmeyecektir.

3.2.7.3. Kutbunnâyî Osman Dede'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Nâyî Osman Dede'nin kullandığı nota sisteminde Kantemiroğlu'nun sisteminde olduğu gibi, Türk müziğinde kullanılmakta olan tam ve yarım perdeler, yegâh perdesinden başlatılarak her biri bir ya da daha fazla harfle sembolize edilecek şekilde düzenlenmiştir (Behar, 2022, s. 131). Makam listesinde ilk sırada yer alan makam Rast'tır. Ayrıca, verdiği tam perdelerin listesine bakıldığında Râst makamı dizisinin sesleri olduğu görülmektedir. Buna dayanarak, ana makam dizisinin Râst makamı dizisi olduğunu düşünmek mümkündür. Osman Dede, Râst makamını anlatırken, makamın ilk perdesinin râst olduğunu anlatmıştır. Osman Dede, eseri "*Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî*"de Râst makamı seyrini; râst perdesinden başlayıp, düğâh, segâh ve çargâh perdelerini göstererek, pest kısma dönüp, segâh ve düğâh perdelerini de gösterdikten sonra râst perdesine dönerek, burada (râst perdesinde) karar verileceğini söylemiştir. Küçük torunu Nâsır Dede ile bu kısımlarda ortak bir görüşe sahiptirler. Nâsır Dede buradan sonrasını farklı bir biçimde ele almış, seyre tizde ve

peste bulunan bölgeleri de katmış, böylece; çargâh'ın tizinde olan nevâ ve hüseyinî'yi, acem ile gerdâniye perdelerine dek ve pest bölgede ırâk, aşiran ve yegâh perdelerini de seyre alarak seyir alanını biraz daha genişletmiştir (Akdoğan, 1992, s. 20; Erguner, 1991, s. 67, 118).

3.2.8. Kemânî Hızır Ağa'da doğal perde sistemi kullanımı.

Ses sistemi konusunda Safiyüddîn Urmevî'nin on yedi perdeli ses sistemini takip etmiş ve geleneği sürdürmüştür. Bununla birlikte Urmevî'den bu yana perde isimlerinde bazı değişimler olduğunu da kitabı "*Tefhimü'l-makâmat fi Tevlîdi'n Nagamat*"ın mukaddimesinde belirtmiştir (Yücel, 2012, s. 38; Savaş, 2023, s. 45).

Hızır Ağa da kendinden evvelki mûsikî âlimlerinde olduğu gibi, makamlar ve astroloji bağlantıları ile ilgili konularda bilgi vermiş, makam yapılarının burçlar, insan karakterleri, burçlarla ilişkili hayvanlar, madenler, mevsimler, anasır-ı erbaa vs. ile bağlantılarına eserinde geniş bir yer ayırmıştır. Makam yapılarından on iki makamın on iki burç-12 hayvana karşılık geldiği bilgisini Batlamyus'a dayandırmıştır. Makam yapılarını on iki makam, yedi âvâze ve dört şûbe şeklinde sınıflandırdığı gibi ayrıca "yıldızların etkisinde olan makamlar" (Hisâr, Nevrûz, Sultanîrâk, Şehnâz) ve "burçların etkisinde olan makamlar" (Besteisfahan, Müstear, Rahatü'l ervâh, Segâh, Yegâh) şeklinde de gruplandırmıştır. Yine, makamların insan psikolojisi üzerinde etkisi ve makamların bu amaçla dinlenebileceği uygun vakitleri de verip, makamları bir de "olumlu etkileri olan makamlar" ve "olumsuz etkileri olan makamlar" şeklinde iki başlıkta daha ele almıştır (Yücel, 2012, ss. 21-22, 27).

3.2.8.1. Kemânî Hızır Ağa'da makam yapıları.

On iki makam, yedi âvâze ve şûbe sınıflandırmasına bağlı kalmıştır. Günümüzde "oktav" adı ile bilinen aralığı, Hızır Ağa "Şebih" olarak isimlendirmiştir. Yegâh'tan çargâh'a dek yedi perde olduğunu söyledikten sonra, ardından gelen nevâ'nın, "yegâh'ın şebihî" olduğunu söylemiştir. Yalnız, dügâh'ın oktavı olan muhayyer için, bir yerde "tiz dügâh" ifadesini kullanmıştır (Yücel, 2012, s. 39; Savaş, 2023, s. 48). Hızır Ağa'da on iki makam;

- Râst,

- Irâk,
- Isfahan,
- Kûçek,
- Büzürg,
- Zirgüle
- Rehâvî,
- Hüseyinî
- Hicâz,
- Bûselik,
- Nevâ,
- Uşşak.

Yedi Âvâze;

- Gûvaşt,
- Nevrûz,
- Selmek,
- Şehnaz,
- Hisâr,
- Segâh-mâye,
- Gerdâniye,

Dört Şûbe;

- Yegâh,
- Dügâh,
- Segâh
- Çargâh

(Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 36).

3.2.8.2. *Kemânî Hızır Ağa'da perde kullanımı.*

Hızır Ağa, kendisinden üç asır evvel yaşamış olan Hızır bin Abdullah'tan sonra, 7. perde heftgâh için eski segâh'ın oktavı olduğu ifadesini kullanmış, bu konuda Hızır bin Abdullah'la aynı fikri paylaşmıştır. Hızır Ağa, yedinci perde olan heftgâh'a artık "evc" dendiğini, bu perdenin (evc) eski hâliyle segâh perdesinin iki katına (oktavına) denk geldiğini açıklayıp, bu perdeye "tiz segâh" dendiğini, lakin bu şekilde kullanıldığı zaman (tiz segâh dendiği zaman) yeni şekil dizideki segâh perdesinin oktavının anlaşıldığını belirtmektedir. Başka bir örnekte ise, Abdülbâki Nâsır Dede zamanında segâh ile bûselik perdeleri arasına yeni bir perde bağlanıp bağlanmaması hususundaki tartışmada, bûselik perdesinin altına bağlanan (tanbûrda) nişabûr perdesinin gereksizliğini, hatta yegâh'tan tiz hüseyinî'ye dek olan perdeler arasında bulunan açıklığın halihazırda az olduğunu, dolayısı ile başka perdeler bağlamanın gereksiz olduğunu, bağlansa bile, farkın çok anlaşılamayacağını belirtmiştir. Yegâh-tiz nevâ perdeleri arasında on beş tane ümmehât (ana perde) bulunduğunu, her iki ana perde arasında yarım perdeler olduğunu, tiz perdelerde aralıkların dar oluşundan dolayı, buralara çeyrek perdelerin bağlanmayacağını da eklemiştir. Edvârında kullandığı tam perdeleri daire hâlinde veya tablo üzerinde göstermiştir.

Eserinde perdelerden söz ederken "tam" nitelemesini kullanmazken, yarım perdeler için perde isminin başına veya sonuna "nim" nitelemesini eklemiştir: "Nim hicâz" veya "hicâz nimi" gibi (Yücel, 2012, ss. 37-38; Savaş, 2023, ss. 45-46). Irâk-râst arasında bulunan yarım perde için "geveşt ve rehâvî"; râst-dügâh tam perdeleri arasındaki yarım perdeye "zirgüle" ve de "râst'a kârib olan nim"; segâh-çargâh perdeleri arasındaki iki yarım perdenin birincisine "nim ü nim segâh ve nim bûselik arasındaki ara perde", ikincisine ise "bûselik ara perdesi" ; çargâh-nevâ arasındaki perdelerin, çargâh-hicâz arasındaki nim olanına sabâ, diğerine hicâz demiştir Hızır Ağa, bazı perde gösterimlerini eserinin sonundaki minyatürler (bozok ve keman sazlarının minyatürleri) üzerinde göstermiştir (Yücel, a.g.e., 2012, s. 39).

Hızır Ağa'da perdeler;

Tam Perdeler

- Yegâh,
 - Aşiran,
 - Irâk,
 - Râst,
 - Dügâh,
 - Segâh,
 - Çargâh,
 - Nevâ,
 - Hüseyî,
 - Evc,
 - Gerdâniye,
 - Muhayyer (“Tiz Dügâh”),
 - Tiz Segâh,
 - Tiz Çargâh.
- (Yücel, 2012, ss. 43-44).

Tablo 22. Hızır Ağa’da bulunan nim perdeler.

Perde Adı	Bulunduğu Yer
“Acem niminin kabasıyla Acem Aşiran	Aşiran ve Irâk Arasında
“Ara perde Râst ve Irâk/Geveşt ya da Rehâvî”	Irâk ve Râst arasında
“Zirgüle” veya “Râst’a karib olan nîm”	Râst ve Dügâh arasında
“Kürdî”	Dügâh ile Segâh arasında
“Segâh ve Bûselik (“nim û nim”) Bûselik”	Segâh ile Çargâh arasında
“Sabâ” (Çargâh ve Hicâz arasında) Hicâz	Çargâh ve Nevâ arasında
“Hisâr”	Nevâ ve Hüseyî arasında
“Acem”	Hüseyî ve Evc arasında
“Mahûr” (ara perde Gerdâniye ve Evc)”	Evc ve Gerdâniye arasında
“Şehnâz”	Gerdaniye ve Muhayyer arasında
Tiz Kürdî	Muhayyer ve Tiz Segâh arasında
Tiz Çargâh	Tiz Segâh’tan sonra

(Yücel, 2012, s. 43, 48-49).

Hızır Ağa, perde isimleri konusunda Abdülbâki Nâsır Dede ve Kantemiroğlu'ndan zaman zaman farklılaşabilmektedir. Şöyle ki: Çargâh ve nevâ arasına Abdülbâki Nâsır Dede ile Kantemiroğlu'nun gösterdikleri iki perdeden farklı olarak, çargâh-hicâz perdeleri arasına fazladan bir ara perde daha eklemiştir (Yücel, 2012, s. 53). Muhayyer ve tiz segâh perdeleri arasında bir ara perdeden (bu arada bu ara perdenin sünbüle olduğunu belirten Nâsır Dede ve Kantemiroğlu'nun aksine) bahsetmemiştir. Kantemiroğlu ve Abdülbâki Nâsır Dede'nin tiz segâh ve tiz çargâh perdeleri arasındaki perdeye "tiz bûselik" demelerinin aksine Hızır Ağa burada da bir perdeden bahsetmemiştir (Yücel, 2012, s. 53). Tiz çargâh ve tiz nevâ arasında iki ara perde kullanan Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin aksine Hızır Ağa burada da bir ara perde kullanmamıştır (Kantemiroğlu'nda tiz sabâ ve tiz uzzâl; Abdülbâki Nâsır Dede'de tiz sabâ ve tiz hicâz'dır (Yücel, 2012, s. 54). Kantemiroğlu'nun "nihavend" olarak isimlendirdiği perdeye de Hızır Ağa ile Abdülbâki Nâsır Dede, kürdî demiştir (Yücel, 2012, s. 55). Aradaki ayrıntı niteliği gösteren farklar dışında görülen odur ki, Hızır Ağa'nın edvârı kendi döneminde yazılan diğer edvârlardan çok fazla bir farklılık göstermemekte, bu edvârlarla genellikle benzerlik göstermektedir. Zira perde adlarında görülen farklılıklar aynı frekans bandındaki seslerin zamana ve/veya ihtiyaca göre seçilip adlandırılması ile meydana gelmiştir (Yücel, 2012, s. 54).

3.2.8.3. Kemânî Hızır Ağa'da birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Râst perdesini "ser perde" olarak gösteren kendisinden önce gelen teorisyenlerin aksine Hızır Ağa, kendi döneminde sık kullanılan düğâh'ı ana perde olarak saymıştır. Sebep olarak, kendi yaşadığı dönemde kendisinden en çok makam türetilen perdenin düğâh olduğunu belirtmiştir (Yücel, 2012, ss. 2-3, 38). Ana makam dizisinin ne olduğuna dair bir ifadede bulunduğu rastlanılmamıştır. Bununla birlikte on iki makam sıralamasında ilk sırada olan makamın Râst olduğu bilinmektedir.

3.2.9. Abdülbâki Nâsır Dede'de doğal perde sistemi kullanımı.

Şairlik vasfından dolayı Nâsır mahlasını alan Abdülbâki Dede (Behar, 2022, s. 33), bu tez çalışmasının başlıkları dışında kalan yerlerde zaman zaman "Nâsır Dede", zaman zaman da "Abdülbâki Nâsır Dede" olarak anılacaktır

Yenikapı Mevlevîhânesi'nin, ağabeyi Ali Nutkî Dede'nin ölümünden sonra şeyhliğini yapmıştır (Behar, 2022, s. 33). 1765'te dünyaya gelen, eğitim hayatına babası Ebubekir Dede'yle başlayan Nâsır Dede, babasının ölümüyle birlikte, ağabeyi Ali Nutkî Dede'nin de eğitimini üstlenen Sahih Ahmed Dede'den, kalan eğitimlerinin bir kısmını alırken, Milas Müftüsünün oğlu olan Halil Efendi'den dinî ilimler yanında Arapça ve Farsça öğrenmiş, birkaç ay da Bolulu Mustafa Efendi isimli birinden ders almıştır. Ağabeyi Ali Nutkî Dede'nin de Nâsır Dede üzerindeki tesiri büyüktür. Ağabeyi Ali Nutkî Dede'nin şeyhliği zamanında semâ meşklerine katılıp mukabelelere girmeye başlamış, mevlevîhânedeki mûsikî üstâdlarından mûsikî öğrenmiş ve yine Ali Nutkî Dede'nin şeyhliği sürerken dergâhın neyzen başı olmuştur. Ali Nutkî Dede'nin vefatının ardından dergâhın şeyhliğini üstlenen Nâsır Dede, bir yandan da kendisine verilen Yenikapı Mevlevîhânesi'nin vakıf mütevelliliğini ölümüne dek sürdürmüştür. Nâsır Dede, mevlevîhânenin şeyhliğini ortalama on yedi yıl boyunca yapmış, 1821'de vefât etmiştir (Başer, 1996, s. 7; Kaya, 2012, s. 133). Şeyhliğini yaptığı zaman dilimi içerisinde Yenikapı Mevlevîhânesi'ni neredeyse bir konservatuara dönüştürmüş olan Nâsır Dede, Türk Mûsikîsi alanına vakıflığı ile etrafında geniş bir sanat zümresi toplamıştır. Bestelediği eserleri, mûsikî konusunda yazdığı eserleri, kendisinin “Farâbî-i sâni” olarak tanınmasını sağlamış olan Nâsır Dede'nin Neyzenlik, şairlik, güzel bir sese sahip oluş ve hocalık gibi vasıfları da vardır ve Hammamızâde İsmail Dede Efendi onun ney öğrencilerindedir (Behar, a.g.e., s. 259; Kaya, 2012, ss. 134-135). Nâsır Dede ayrıca Kutbunnâyî Osman Dede'nin torununun oğludur (Behar, 2022, s. 131). Nâsır Dede, kaleme aldığı hem “*Tedkîk û Tahkîk*” ve “*Tahririye*” isimli eserleri ile, hem de ebced notasını temel alarak geliştirdiği notasyon yöntemiyle yaşadığı dönemin ihtiyacını en iyi şekilde karşılamaya gayret etmiş, buna paralel olarak III. Selim devrinin özelliklerini çalışmaları ile olabildiğince iyi bir şekilde yansıtmayı başarmıştır (Başer, 1996, s. 35).

Eserleri (kitap);

- “*Tercüme-i Menâkıbü’l-Ârifîn*”, Ahmet Eflâkî’nin “Menâkıbü’l-Ârifîn” adlı eserinin Farsça’ya tercümesidir. III. Selim’e ithaf edilmiştir. Behar, bu eserin ismini “*Tercüme-i Eflâkî*” olarak yazmıştır.

- “*Defter-i Dervîşân*”, Ağabeyi Ali Nutkî Dede’nin yazmaya başladığı bu kitap, yolu dergâhtan geçenlerin isimlerinin yazıldığı bir çeşit dervîşân kayıt defteri veya tezkire gibidir. Nâsır Dede, bu defterin ilk cildinin Ali Nutkî Dede’den sonra kalan kısımlarını doldurduktan sonra ikinci cildine başlayıp vefât edene kadar dergâha gelen, sikke ve arakıyyesi tekbirlenen, çileye soyunan, meşkini tamamlayıp semâya giren dervîşlerin kayıtlarını ve günlük olayların kayıtlarını tutmayı sürdürmüştür.

- “*Şerh-i Ta’rîb-i Şâhidî. Tuhfe-i Şâhidî*”, “*Ta’rîb-i Şâhidî*” isimli Farsça-Türkçe sözlük olup, önce Yenikapı Mevlevîhânesi’nin şeyhlerinden Arapça’ya çevrilmiş, Nâsır Dede tarafından da şerhi yazılmıştır.

- “*Divân-ı Nâsır*”, Şiir kitabıdır. (Başer’de divan formundaki bu eserin ismi “*Divân-ı Eşâr*” olarak geçmektedir).

- “*Tedkîk u Tahkîk*”, Nazariyat kitabı olan bu eser, Nâsır Dede’nin, konuyla ilgili önemli eserlerinden birisidir. III. Selim’in teşvikleri ile yazdığı bu eseri padişaha sunduktan sonra eser padişah tarafından övgüler almış, eseri oldukça beğenen III. Selim, bazı yeni terkîbleri de eklemesini isteyince, bu esere ek olan bir “*zeyl*” yazmıştır.

- “*Tahrîriyye*”, Yine III. Selim’in isteği üzerine risâle formunda kaleme alınmış olan bu eser, ülkenin Batı kültürü ve onun getirisi olarak Batı müziğine kapısını açacağı günlerin evvelinde klasik teori ve onun ilkelerinin hüküm sürdüğü bir anlayışla yazılmış ve o dönemin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde geliştirilmiştir. Eser içeriğinin temelini oluşturan nota yazısı da dönemin ihtiyaçlarına göre, bu ihtiyaçları karşılamaya yönelik olarak geliştirilmiş bir nota yazısıdır. Başer, bu nota yazısının, geleneksel anlamda, ülkenin müzik yazısında ulaştığı son seviye olduğunu ileri sürmektedir (Başer, 1996, ss. 35, 38). Nâsır Dede bu kitabında, kendisi tarafından bulunan ebced notasyonu açıklanmış, bu notasyonu örneklendirmek için eklenen, aralarında III. Selim’in “*Sûzidilârâ Âyini*”nin de yer aldığı dört beste eklenmiştir. Diğer eserler ise yine Sultan III. Selim’e ait olan Suzidilarâ Düyek Peşrevi,

Sûzidilârâ saz semâisi ve Musahip Seyyid Ahmed Ağa'nın yine Sûzidilârâ makamındaki Devr-i kebir peşrevidir. Nâsır Dede, böylece, kitabına sözlü eser notası almayan Kantemiroğlu ve Kevserî'nin aksine, ilk kez sözlü bir eseri notaya alarak aktaran kişi olmuştur (Başer, a.g.e., ss. 11-15, 39; Behar, 2022, ss. 36-38, 137; Kaya, 2012, ss. 136-140).

Eserlerinde, kendisine mûsikî ve ney meşk eden hocalarının kimler olduğunu anmadığı gibi, eserlerini yazmak için faydalandığı teorisyenlerin de kimler olduğunu söylememiş, isimlerini zikretmemiş olduğundan, eserlerine kaynaklık edenlerin kimler olduğu bilinmemektedir. Ancak, kudemâ, fî zamanına gibi muğlak ve Cem Behar'ın ifadesiyle belirtmek gerekirse “sorunlu” ifadeler ile andığı zamansal sınıflandırmalar vardır. Nâsır Dede, bu sınıflandırma yöntemi ile terkîb ve makam gibi makamsal oluşumları ortaya çıkış zamanlarına göre tasnif etmiştir. Ayrıca kitabın başında Aristo, Farâbî, Urmevî ve Pythagoras gibi bir kısmı efsanevî isimlere de yer verse de bu kişilerin onu doğrudan etkilediği gibi bir ipucu vermez. Nazarî bilgileri edineceği bir kaynak bakımından kendisine hoca bulamayan Nâsır Dede, kendi ifadesiyle “gaybın öğretmenine” yani Allah'a sığınarak, aradığı bilgiyi kitaplardan öğrenmeye teşebbüs etmiştir (Başer, 1996, s. 3, 8, 61-62; Behar, 2022, s. 41, 85-86, 151, 159, 190). Nâsır Dede'nin Acembuselik ve Isfahan makamlarında mevlevî âyîni formunda iki tane eser bestelediği bilmekteyse de bu âyinlerden Isfahan makamında olanı günümüze ulaşamamış, kaybolmuştur (Başer, a.g.e.,1996, ss. 16-17, 253; Behar, a.g.e., 2022, s. 35).

Nâsır Dede, “*Tedkîk u Tahkîk*” ve ona yazmış olduğu “*Zeyl*”de toplam on dört tane makam ile yüz otuz altı tane terkibin ismini vermiş ve açıklamıştır. Kitabında ismine ve tarifine yer verdiği makamları ve terkîbleri ortaya çıkaranların isimlerini biliyorsa, bu kişilerin isimlerini de yazmayı ihmal etmemiştir (Behar, a.g.e., 2022, s. 43). Nâsır Dede, yukarıda da belirtildiği gibi “*Tedkîk u Tahkîk*” kitabında Hz. Süleyman'ın öğrencisi diye andığı Pythagoras'ın gök cisimlerinin sesleri ile yıldızların devinimlerinin seslerini üstün ruhsal gücü sayesinde duyup, duyduğu bu sesleri içinde tutup enstrüman yapmakla uğraştığı ve on iki makamı ortaya çıkartıp tertip ettiğini ifade ederek, eserinde bu tür efsanevî anlatımlara da yer vermiştir. Böylece

hem müziğin kökenleri hem de insan yaradılışının bir unsuru olması, makamların insan üzerindeki etkileri gibi konuları işleyen on beşinci yüzyılda Türkçe olarak kaleme alınmış edvarları da eserinde yansıtmıştır (Başer, 1996, s. 59; Behar, a.g.e., s. 52, 74-75).

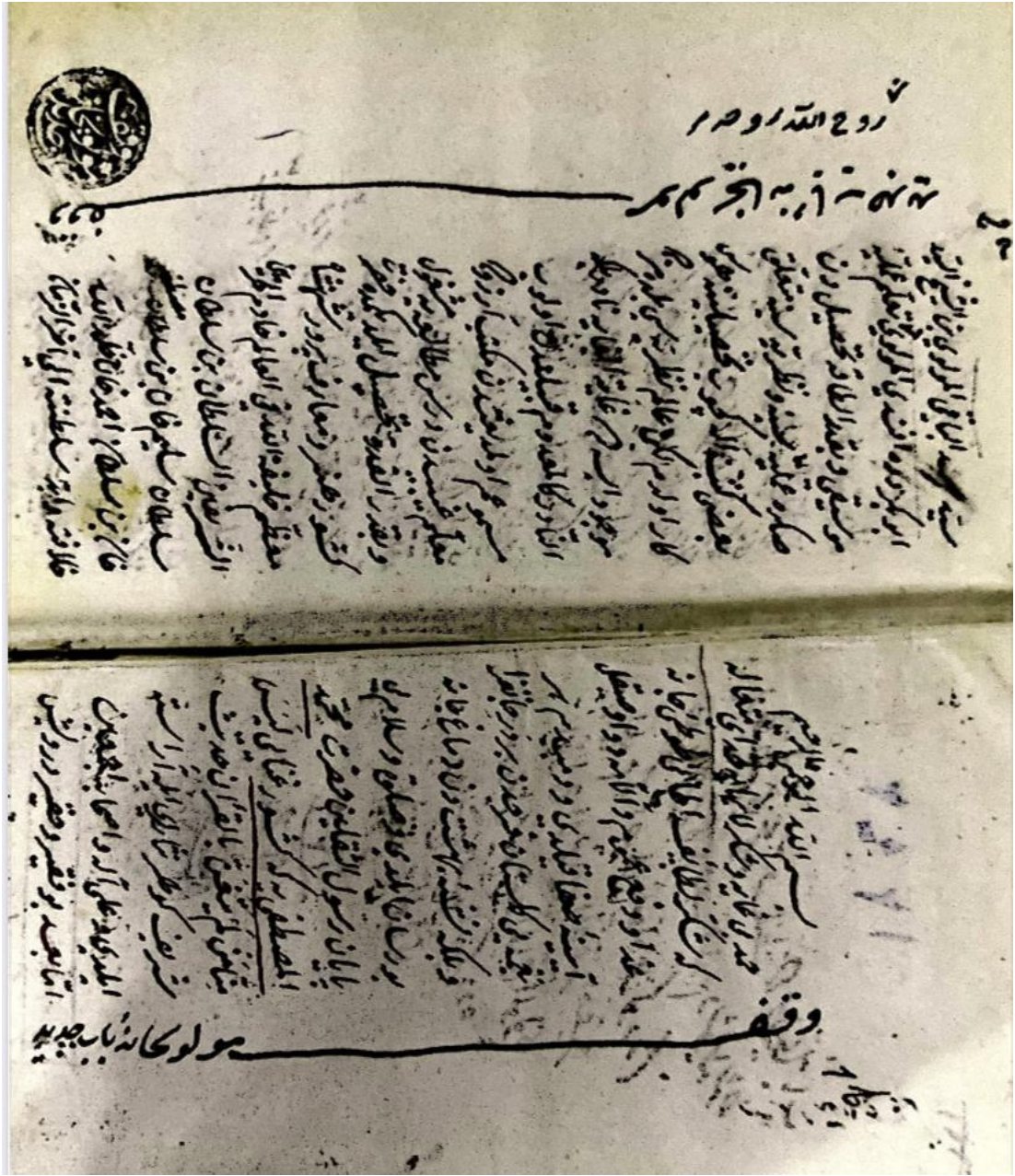
Eserinde, makamları ve terkîbleri, diğer teorisyenlerden farklı olarak, kendi sazı olan ney üzerinde göstermiş, gerekçe olarak hem neyin kutsal olduğunu hem de nazariyatını anlattığı müziğin kullanmış olduğu tüm perdeleri kusursuz derecede duyurabilme kapasitesine sahip bir saz olduğunu söylemiştir. Nâsır Dede, perdelerin müzikal yönden anlamlı olanlarının bir listesine yer verdikten sonra bu perdelerin neyde nasıl elde edilebileceğini anlatmış, bu perdelerden meydana gelen makam ve terkîbleri tasnif etmiş ve bunları tanımlamış, sonunda bu makam ve terkîblerin, daha önce verdiği perde listesinin üzerinde seyirlerini anlatmıştır. Gerek perdelerin saz üzerinde gösterilmesi gerekse makam ve terkîblerin seyirlerine yer verilmesi, onun icrayı nazariyattan önemli gören bir tutum benimsediğini göstermektedir. Nâsır Dede ayrıca bazı isimlerin kendi zamanı için geçerli olduğunu, bazılarının daha eskilerde daha başka isimlerle anıldığını belirterek uyarı niteliğinde bir açıklama yapmıştır (Behar, 2022, ss. 54-55, 61).

Behar, Nâsır Dede'nin, edvârını nazariyatın temelini sağlam kurmaya ve müziğin nazariyatı ile gününün icrasını birbirine yakınlaştırma maksadıyla yazdığını ifade etmiştir. Eserinde, klasik edvârlardaki gibi daire üzerinde makam-terkîb anlatımı ve yine daire ile usûl gösterimi bulunmaz. Keza bu daireleri oluşturan dörtlü ve beşlilere de yer vermemiştir. Makamları, seyir tarifi üzerinden anlatmıştır (a.g.e., ss. 78-79, 89). Behar, her ne kadar Nâsır Dede kendi eseri hakkında “edvâr” diye bir tanımlamaya başvurmasa da onun eseri olan “*Tedkîk u Tahkîk*”in, kimi zaman edvâr geleneğinin son kitabı, bu zincirin son halkası olarak sayılabileceğini ifade etmektedir (a.g.e., s. 94, 223). Nâsır Dede, eserinde kullandığı terimleri, yaşadığı dönemde “cedidci bir özellik” taşıyan tıp terimlerinden almıştır. Yani dönemindeki hekimlik, eczacılık ve kimya uygulamalarının bir yansımasını Nâsır Dede bu bilimlerin terimlerini eserinde kullanma yoluyla yapmıştır (a.g.e., s. 199). Nâsır Dede'nin mûsikî alanına ve dolayısı ile nazariyatına getirdiği yenilik, gelenekten

kopma, sınırsızlık ve algı değiştirme gibi özelliklere sahip olmayan, yatay, sınırlı özellikler taşıyan, nispeten kontrollü bir yeniliktir. Bunların dışında Nâsır Dede'nin notasyona getirdiği en önemli yenilik, sus işareti kullanmak olmuştur. Nâsır Dede'nin açıkladığı notanın, bizzat kendisinin icadı değil, ebced notasyonundan geliştirilmiş bir notasyon sistemi olduğu, Nâsır Dede'nin kendi ifadelerinden anlaşılmaktadır (Başer, 1996, s. 46, 52; Behar, a.g.e., s. 271). Üslup ve biçem bakımından Nâsır Dede “nakilci” bir yapıya sahiptir. Onun, bilgileri aktarırken başvurduğu yöntem biçimi bugünün kaynaklara dayanan bilimsel uygulamasına uygun değildir. Bu nedenle Nâsır Dede'nin başvurmuş olduğu yöntem olan genel ve muğlak anlatım karşısında gerektiğinde yardımcı kaynaklara başvurmak, yaptığı aktarmaları kendisinden önceki teorisyenlerin yazdıkları ile karşılaştırmalı ve kıyaslamalı bir şekilde okumak gerekliliği, hatta zorunluluğu bulunmaktadır (Başer, a.g.e., s. 255).

Nâsır Dede'nin makamları ve terkîbleri anlatırken, bu yapıları, bazı zamanlara göre tasnif ettiğine, bu tasnifin Behar gibi yazarlar tarafından “sorunlu” olarak nitelendirildiğine yukarıda değinilmişti. Nâsır Dede'nin kendisine has olan bu dönemlendirme yöntemi ve dönem isimleri, konuyu aşmamak adına fazla detaya girilmeden verilecek olunursa;

- Akdemûn: En eskiler. İslâmiyetin kabulünün sonrasına denk gelen bir zaman aralığıdır.
- Kûdemâ: Eskiler. Nâsır Dede Kûdemâ sınıfını “kûdemâ-i mütekaddimîn” (13. Asır) ve “Kudemâ” (14. asır ile 15. asrın ilk yarısı) olarak iki ayrı döneme ayırmıştır.
- Müteahhîrîn: Sonrakiler. Nâsır Dede bu sınıfı da “Kudemâ-i Müteahhîrîn” (sonrakilerin eskileri; 15. asrın ikinci yarısı ve 16. asır) ve “müteahhîrîn” (sonrakiler; 17. asra ek olarak 18. asrın başı) olarak iki öbeğe ayırmıştır.
- Selef ve müteahhîrîn-i selef. Öncekiler ve öncekilerden sonra gelenler; (15. yüzyıldan 18. yüzyılın başına dek olan zaman aralığı),
- Fî zamaninâ: Nâsır Dede'nin yaşadığı zaman dilimi; 18. yüzyılın ikinci yarısı (Başer, 1996, ss. 75-93, 255-256).



Şekil 9. Abdülbâkî Nâsır Dede'nin "Tedkik u Tahkik" adlı eserinden (Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa, numara 1242'den akt. Kaya, 2012, s. 138).

3.2.9.1. Abdülbâkî Nâsır Dede'de makam yapıları.

Nâsır Dede makamı: "Esas unsurlarıyla işitildiğinde başka kısımlara bölünemeyecek derecede kendisine mahsus bir bütünlük arz eden nağmelerdir" şeklinde tanımlamış ve bu tanımın da "sonrakiler ile sonrakilerin eskileri"nin kendilerinden yararlanan görüşlerinde olan makam tarifi olduğunu ileri sürmüştür. Ayrıca makamın tarifinin

yeni olduğunu belirtmiş, makamın meydana gelmesini ise kûdemâya bağlamış, dolayısıyla makamın sıhhatinin ölçüsünün de kûdemânın ölçüsüyle belirlenebileceğini ifade etmiştir. Nâsır Dede, “makamın kendine has mahsus bir hey’ete” ve ses bütünlüğüne sahip olma durumunun, makamı oluşturan aralıkların özelliğine ve bu özelliğin meydana gelmesini güçlendiren seyir olgusuna bağlanabileceğini, bu hususta evvela göze çarpanın aralıklar ve perde hususiyetleri olması gerektiğini (Başer, 1996, s. 111, 256; Behar, 2022, s. 103) ifade etmiştir.

Nâsır Dede, seyir olgusuna önem vermiş, tüm makamların başlangıç noktasından karar sesine belli bir seyirle ulaştığını ifade etmiştir. Kantemiroğlu, makamları basit olma ve mürekkebât olma özelliğine göre tasnif ederek “basit makamlar” ve “mürekkeb makamlar” olarak tasnif ederken, Nâsır Dede’de bu ayrım, “makâmât” ve “terkibât” şeklinde görülmektedir (Başer, a.g.e., ss. 112-113, 123). Urmevî’den itibaren temel makam olarak on iki tane makamı benimseyen Nâsır Dede’den önceki teorisyenlerin aksine Nâsır Dede’de on dört tane temel makam bulunmaktadır. Nâsır Dede’de bulunan 14 temel makam şunlardır;

- Râst,
- Segâh,
- Nevâ,
- Nişâbur,
- Hüseyinî,
- Râhevî,
- Bûselik,
- Suzidilâra,
- Hicâz,
- Sabâ,
- Isfahan,
- Nihavend,
- Irâk,
- Uşşak

(Başer, a.g.e., 1996, s. 114, 145-146, 256; Behar, 2022, s. 109).

Nâsır Dede de büyük dedesi olan Nâyî Osman Dede gibi genel kabullerden farklı bir sıralama biçimi kullanmıştır. Osman Dede, klasik edvârlarda bulunan on iki makamdan Râst, Nevâ, Hüseyinî ve Irâk makamlarını benimseyip listesine alırken, diğer sekiz makamın yerine, kendi eklediği sekiz makamı kullanmıştır (Nâyî Osman Dede'nin kullandığı on iki makamları klasik edvârlardaki on iki makamın listeleri bu tezde -Kutunnâyî Osman Dede'de Makam Yapıları başlığı altında-karşılaştırma yapılması kolaylığı sağlamak bakımından tablo ile aktarılmıştır. Bu yüzden, tekrara düşmemek açısından yinelenmeyecektir). Nâsır Dede ise eskiden beri edvâr-ı meşhûre başlığı altında paylaşıla gelen on iki makamı on dörde çıkarmıştır. Bu, Nâsır Dede'nin kendi görüşü olabileceği gibi, yaşadığı dönemin genel kabullerini yansıttığından doğmuş bir arttırma da olabilir (Başer, 1996, s. 115). Nâsır Dede'nin on dört makamdan meydana gelmiş olarak verdiği liste, dört makam dışında klasik edvârların on iki makamıyla uyumaktadır aslında. Bu dört makam;

- Segâh,
- Nişâbûr,
- Suzidilârâ,
- Nihavend'dir.

Başer, Nâsır Dede'nin 14 temel makamın içerisinde Sultan III. Selim'e ait bir makam olan Suzidilârâ'yı ekleme sebebinin, padişah için yapılmış olma olasılığı olan bir övgü olabileceği gibi, müzikle uğraşan insanlar olarak padişahın yol açmış olduğu, mûsikî ortamının canlılığı nedeniyle duyduğu şükranını ifade edecek her müzisyenin tercih ederek gösterebileceği bir yaklaşım da olabileceğini ifade etmiştir. Suzidilârâ haricindeki makamlar için de böyle bir durum söz konusu değildir. Bu sebeple Başer, 14 makamlık listenin, dönemin üstatlarının mûsikî konusundaki genel kabulü yansıttığını düşünmenin daha yerinde olacağını ifade etmektedir (a.g.e., s. 116; Yücel, 2012, s. 34).

Nâsır Dede'ye göre terkîbler;

Nâsır Dede, terkîblerin iki veya daha ziyâde makamın birleşmesiyle, makama eklenen bazı yeni perdeler yoluyla veya bu birleşimlerin bir daha birleşmesiyle oluşan yapılar olduğu yönünde bir açıklama yapmıştır (Başer, a.g.e., s. 123).

Nâsır Dede, terkîbleri izâfî ve meczî terkîbler olarak ayırmıştır.

-İzâfî (ekleme) terkîb: İki ya da daha çok makamın birbirinin peşi sıra eklenmesi ile icrâsı ya da bir makama bazı perdelerin ilave edilmesiyle birlikte ortaya çıkan ve özel bir seyir yörüngesinde oluşan birleşimdir.

-Meczî (eklemeli) terkîb: İki ya da ikiden fazla makam ya da terkinin birbirleri ile iç içe geçmiş gibi bir tavırla bazen önce, bazen sonra seslendirilmesi ile oluşturulan terkîb biçimidir (Başer, 1996, s. 124; Behar, 2022, s. 249).

Nâsır Dede, tüm terkîbleri “terkibât” adı altında topladıktan sonra ilk olarak 125 terkibi açıklamış, ardından eserinin “zeyl” bölümüne eklediği 11 tane olan yeni terkîbi de ilâve ederek bu sayıyı 136’ya çıkarmıştır. Kendi ifadesine göre bu terkîbler büyük oranda III. Selim döneminde bulunan, III. Selim’in arzusu ile kitaba eklenen terkîblerdir, yani oldukça yeni olan terkîblerdir (Başer, a.g.e., ss. 125-126). Başer, Nâsır Dede’nin verdiği bu 136 terkîbi dört gruba ayırmıştır. Bunlar:

1- Nâsır Dede’nin döneminde unutulmuş olan terkîbler;

- Mâhûr-ı Sagîr,
- Nevrûz,
- Nevrûz-ı Acem,
- Aşrân,
- Hisâr-ı Kadîm,
- Hisârek,
- Beste-i Hisâr,
- Sünbüle-i Kadîm,
- Nühüft-i Kadîm,
- Dügâh-ı Kadîm,
- Bestenigâr-ı Kadîm,

- Bestenigâr-ı Atık,
- Isfahanek,
- Nihavend-i Sagîr,
- Nihavend-i Rûmî,
- Gül'izâr,
- Nîgâr,
- Mâye-i Atık,
- Mâverâü'n-nehr,
- Sebzender-i sebz-i kadîm,
- Sebzendersebz,
- Rûy-i Irâk,
- Müberkâ,
- Hicâz-ı muhâlîf,
- Türkî Hicâz,
- Mâhûr-ı Kebîr-i kadîm,
- Segâh-mâye (Râmiş-i cân),
- Segâh-ı Acem (Meşkûye),
- Meclîs-efrûz,
- Safâ,
- Kûçek,
- Hûzzâm-ı Kadîm

(Başer, 1996, ss. 126-128).

Bu terkîblerin bazıları Nâsır Dede tarafından yeniden adlandırılmıştır. Bu terkîblere Râmiş-i cân, Meşkûye, Gül'zâr örnek olarak verilebilir. Bununla birlikte Nâsır Dede, tamamen unutulmuş olan bazı makam isimlerini de başka terkîbleri isimlendirirken yine kullanmıştır. Örneğin: listede bulunan Safâ, Abdülazîz bin Abdülkadîr'in edvârında kendisi tarafından bulunan şûbeler başlığı altında bulunmaktadır (a.g.e., s. 128).

2- Nâsır Dede'nin eserinde yeni adlarla kaydettiği terkîbler;

- Mâhûrek,
- Dil-nişîn,
- Şevk-i Dîl,
- Nâzenîn,
- Şehr-i Nâz,
- Şevk-engîz,
- Bezm-Arâ,
- Nâz,
- Niyâz,
- Ferâh-zâr,
- Gonçe-i ranâ,
- Can-fezâ,
- Lâle-râh,
- Dil-rübâ,
- Evc-Nihâvend,
- Nevrûz-i Sultânî

(Başer, 1996, ss. 128-129).

3- Nâsır Dede'nin zamanında tanınıp kullanılan terkîbler;

- Pençgâh-ı Asl,
- Pençgâh-ı Zâid,
- Niyrîz,
- Mâhûr-ı Kebîr,
- Selmek,
- Gerdâniye,
- Tâhir-i Sagîr,
- Tâhir-i Kebîr,
- Arazbâr,
- Acem,
- Uzzâl,
- Müsteâr,

- Acem-aşîrân,
- Hisâr,
- Hüzûm,
- Araban,
- Şedd-i Arabân,
- Sünbüle,
- Nühüft,
- Hüseyinî-Aşîrân,
- Bûselik-Aşîrân,
- Kürdî,
- Zâvîl,
- Yegâh,
- Dügâh,
- Çargâh,
- Bestenigâr,
- Büzürg,
- Beste-Isfahân,
- Şehnâz,
- Gerdâniye-Bûselik,
- Şehnâz-Bûselik,
- Zenzeme,
- Hümâyûn,
- Rahât-fezâ,
- Muhayyer,
- Mâye,
- Bayâtî,
- Evc,
- Dilkeşhâverân,
- Hûzî,
- Muhâlîfek,

- Sultânî-İrâk,
- Saz-kâr,
- Rahatü'l-Ervâh,
- Zengûle,
- Rehâvî,
- Hüseyinî-Kürdî,
- Gül'zâr

(Başer, 1996, ss. 129-131).

4- Bu grupta Nâsır Dede'nin yaşadığı dönemde bulunan terkîbler yer almaktadır;

- Hüzâm-ı Cedîd,
- Evcârâ,
- Dilârâ,
- İsfahanek-i Cedîd,
- Hicâzeyn,
- Şevk-i Dîl,
- Nevâ-Bûselîk,
- Arazbâr-Bûselîk,
- Nevâ-Kürdî,
- Gerdâniye-Kürdî,
- Bayâti-Arabân,
- Muhayyer-Sünbüle,
- Nişâbürek,
- Kûçek-Zemzeme,
- Aşîrân-Mâye,
- Vech-i Arazbâr,
- Dil-küşâ,
- Şevk-âver,
- Sûz-i Dîl,
- Sünbüle-Nihâvend,
- Nihâvend-i Cedîd,

- Acem-Bûselîk,
- Evc-Bûselîk,
- Hisâr-Bûselîk,
- Hicâz-Zemzeme,
- Isfahân-Zemzeme,
- Arazbâr-Zemzeme,
- Aşîrân-Zemzeme,
- Ferâhfezâ,
- Sabâ-Uşşak,
- Sûz-nâk,
- Anberefşân,
- Dilâvîz,
- Rûh-efzâ,
- Gül-Rûh,
- Dildâr,
- Hisâr-Kürdî,

(Başer, 1996, ss. 131-132).

Başer, Nâsır Dede'nin "açıkça beyân ettiğini" söylediği ifadelerine dayanarak oluşturduğunu ifade ettiği, III. Selim'e ait olma ihtimali yüksek olan terkîblerin de listesini vermiştir. Buna göre;

- Hûzzâm-ı cedîd,
- Evcârâ,
- Dilârâ,
- Isfahanek-i cedîd,
- Hicâzeyn,
- Şevk-i dîl,
- Nevâ-Bûselîk,
- Arazbâr-Bûselîk,
- Nevâ-Kürdî,

Sultan III. Selim'e ait olması ihtimali yüksek olan terkîblerdir (a.g.e., ss. 220-221).

Bunların dışında, Başer bir de Nâsır Dede'nin "İhtirâ'ında Beyâna Hâcet Yok" ifadesiyle 7 ayrı terkîbten ve bu terkîblerin, kitabı yazmaya teşvik eden Sultan III. Selim'e ait olma ihtimalini düşündüğünden söz etmektedir. Terkîblerin listesini veren Başer, daha sonra bunların tamamının Sultan III. Selim tarafından bulunmuş olma ihtimalinin düşük olduğundan söz ederek tek tek bu ihtimal kapsamında ele alarak, bu ihtimal için değerlendirmiştir. Burada, bahsedilen 7 terkibin listesi verilecek, lakin tek tek ele aldığı kısma, kapsam dışına düşmemek adına yer verilmeyecektir.

Bahsedilen 7 terkîb şunlardır;

- Gül'izâr,
- Muhayyer-Sünbüle,
- Kûçek-Zemzeme,
- Nişâbürek,
- Aşîrân-Mâye,
- Bayâtî Arabân,
- Gerdâniye-Kürdî

(Başer, 1996, ss. 228-229).

Diğer bestekârlara atıf yapılan terkîbler;

- Seyyîd Ahmed Ağa: Ferahfezâ
- Hızır Ağa: Vech-i Arazbâr,
- Arif Ahmed Ağa (Hızır Ağazâde/Küçük): Dilkûşâ ve Şavkâver,
- Sadullah Ağa: Aşîrân-Zemzeme,
- Abdülhâlîm Ağa: Sûz-dîl,
- Abdürrahim Kühî Dede: Anberefşân

(a.g.e., ss. 234-246).

Sahibi bilinmeyen yeni terkîbler; Nâsır Dede'nin "*Tedkîk û Tahkîk*" te terkîb sahibinin adını vermeyip yalnızca yeni terkîb olduğunu belirttiği 10 tane terkîb bulunmaktadır. Bunlardan 7 tanesi Nâsır Dede'nin "izâfî terkîb" başlığı altında verdiği birbirinin peşi sıra icra edilen makamlara ya da bir makama bazı perdelerin eklenmesiyle oluşturulan terkîblerdendir.

Bunlar;

- Sünbüle-Nihâvend,
- Nihâvend-i Cedîd,
- Sabâ-Uşşak,
- Sûz-nâk,
- Acem-Bûselîk,
- Evc-Bûselîk,
- Hisâr-Bûselîk,
- Hicâz-Bûselîk,
- Isfahan-Zemzeme,
- Arazbar-Zemzeme

(Başer, 1996, ss. 246-252).

Nâsır Dede makamların ve terkîblerin çoğunun adının perde ismiyle aynı olması durumundan söz etmiştir. Böyle bir durum söz konusu olduğunda, eğer sözü edilen kavram perde ise perde ifadesiyle birlikte yazılmasının, şayet diziden (makam/terkîb) bahsediliyorsa sadece isminin anılması gerektiğini ifade etmiştir. Örnek vermek gerekirse; Yalnızca "Râst" dendiği durumda makamın, "râst perdesi" denildiğinde ise, perdenin anlaşılması gerektiğini ifade etmiştir. Ayrıca buna benzer şekilde bir kural olarak, "agâz" kelimesinin başlangıç" anlamına gelecek şekilde, ilgili makam ya da terkîbin seslendirilmeye nereden/hangi sestten başlanacağını saptamak için kullanılacağını anlatmıştır. "Âgâze etmek" ifadesinin ise makam veya terkîblerden hangisinin seslendirileceğini göstermek için yararlanılacağını (terkîblerin açıklamasına geçmeden önce, duyurmak üzere) belirtmiştir (Behar, 2022, s. 68).

Nâsır Dede ayrıca yine sistemci okulda Urmevî'nin cinslerin, dörtlü ve beşlilerin bulunduğu bölüm olarak kullandığı “tabaka” kavramını da bu kullanımdan çıkartarak “karar perdesi” anlamına karşılık gelecek şekilde kullanmıştır (a.g.e., s. 69).

Nâsır Dede'nin getirdiği bir başka farklılık da eski edvârlarda, bilhassa “Anadolu Edvârları” olarak bilinen edvârlarda bulunan, yalnızca makam ve makam seyirlerinin tamamlayıcılığında önemli rolleri olmakla kalmayıp, sembolik ve batınî manâları açısından önemli işlevlere sahip olan âvâze ve şûbe kavramlarını kaldırarak klasik nazariyatla bağını bu noktadan da koparmış olmasıdır (Behar, 2022, s. 223).

3.2.9.2. Abdülbâkî Nâsır Dede'de perde kullanımı.

Nâsır Dede, “perde” kavramına ilişkin olarak, perdenin “tek nağme” olduğunu söylemiştir lâkin perde kavramının, durumu ortaya koyabilmek için verilmiş bir örnek olduğunu, aslında perdenin belli bir nağmeyi elde etmek amacıyla enstrümana bağlanan bağ olduğunu da söylemiştir. Bu tarifi ile Nâsır Dede, “perde” ve “nağme” terimlerinin ikisinin de ahenkli bir sesi elde edebilmek açısından aynı anlamda kullanılabileceğini ifade ederken; yine perde teriminin “saza bağlanan bağ” anlamı ile sabit olan bir frekansı; “nağme” terimi ile de bir yandan “hareketli bir karakter/bölge anlamı” taşıdığını da ima etmiş olabilir (Başer, 1996, s. 94). Nâsır Dede, eserlerini klasik nazariyat geleneğine uygun olarak 17'li perde sistemine göre yazmıştır. Başer, bu noktada, bugünün notasıyla gösterilmeye ve anlaşılmaya çalışılan perdelere, “perde” yerine “nağme” kavramında olması gereken şekilde bölge olarak bakılmasını önermektedir (örneğin, Segâh perdesi gibi). Başer'e göre, verilen seslerin sabit bir frekansı işaret etmesi hâli, sistemci okulun bir özelliğidir. Perde değil bölge olarak, nağme olarak bakılması gerektiği şeklindeki bu paradigmanın, zamanın bölge anlayışından kaynaklı olduğunu ifade eden Başer, Nâsır Dede'nin kullandığı perdelerin tıpkı eski ebced notasyonunda olduğu gibi kullanıldığını ifade etmiştir Behar, Nâsır Dede'nin kullandığı perde sisteminin Kantemiroğlu, Kevserî ya da Nâyî Osman Dede perde sistemine fazla benzemediğinin Nâsır Dede tarafından ifade edildiğini ve yine, Nâsır Dede'nin bizzat kendisi tarafından kendisinin kullandığı perde sisteminin diğerlerinden daha kapsayıcı ve işaretlerinin de kudemânın üslûbunun yönünde olduğunu söylediğini

ifade etmektedir. Perdeleri isimlendirirken harflerin alfabetik sıralamasını değil, ebcedî sıralamasını kullanmıştır. Perde ve bu'udların sembollerinde örnek olarak eski edvârları aldığını ifade etmiştir. Bu da Behar'a göre Nâsır Dede'nin eseri olan "*Tedkîk û Tahkîk*"i eski edvârların, en azından şekilsel bağlamda bir devamı niteliği taşıması sağlamaktadır. Başer'e göre bu perdeler şu şekildedir;

- E: Yegâh,
- B: Pest Bayâtî,
- C: Pest Hisar,
- D: Aşiran,
- H: Acemaşiran,
- V: Evc,
- Z: Geveşt,
- H: Râst,
- T: Şûrî,
- Y: Zirgüle,
- YE: Dügâh,
- YB: Kürdî,
- YC: Segâh,
- YD: Bûselîk,
- YH: Çargâh,
- YV: Sabâ,
- YZ: Hicâz,
- A: Nevâ,
- YT: Bayâtî,
- K: Hisâr,
- KE: Hüseynî,
- KB: Acem,
- KC: Evc,
- KD: Mâhûr,
- KH: Gerdâniye,

- KV: Şehnâz,
- KZ: Muhayyer,
- KA: Sünbüle,
- KT: Tiz Segâh,
- L: Tiz Bûselik,
- LE: Tiz Çargâh,
- LB: Tiz Sabâ,
- LC: Tiz Hicâz,
- LD: Tiz Nevâ,
- LH: Tiz Bayâtî,
- LV: Tiz Hisâr,
- LZ: Tiz Hüseyinî

(Başer, 1996, s. 42, 106-109; Behar, 2022, s. 75).

Nâsır Dede, perde isimlerinin zamanla değişse de müzikal gerçekliklerin değişmesi söz konusu olmadığından, zaman süresince isimlerde meydana gelen değişikliklerin temeldeki birliği etkilemeyeceğini ifade etmiştir. Geçmişe doğru bakıldığında Nâsır Dede ile büyük dedesi Nâyî Osman Dede arasında da gerek perde sayısı gerekse güncel olan perde yerleri ve adları farklılık göstermektedir. Aradan geçen sürede makamlar ad ve içerik bakımından değişim geçirmişlerdir (Behar, a.g.e., s. 97, 99). Nâsır Dede, perdeler hususunda olabildiğince sadelik yanlısı bir tavır takınmıştır. Hatta perdeler arasındaki farkın büsbütün anlaşılmasız hâle gelmemesi için, araya başka perdeler bağlanmaması gerektiğini de söylemiştir. Bu tutumu bir yana, Türk mûsikîsine has bir gereklilik olan perde inceliğini kullanma gerekliliğini mûsikî ile ilgilenen kişilerin bilgi ve becerilerine bırakmayı tercih etmiştir. Tanbûr üzerinde fazladan perde eklememe konusundaki görüşüne bir örnek verilecek olunursa; bûselik perdesinin altına bağlanan nişâbûr perdesine lüzum olmadığını, bilakis yegâh'tan tiz hüseyinî perdesine kadar olan halihazırdaki perdeler arasında zaten dar bir bölge olduğunu, dolayısıyla başka perdelerin eklenmesinin gereksiz olduğunu, başka perdelerin bağlanması durumunda yakın sesler arasındaki farkın iyi anlaşılamayacağını ifade etmiştir (Başer, a.g.e., 1996, s. 99, 108).

Nâsır Dede'ye göre makamların kapsamında çok fazla ses bulunmamakta, bu nedenler süsleyici görevini yerine getiren “müzeyyîn” perdeler dediği perdeler ihtiyacı duyulmaktadır. Süsleyici/müzeyyîn perdeler iki çeşittir:

- “Müzeyyîn-i lâzım”: Gerekli olan, ihtiyaç duyulan, süsleyici perdelerdir. Bunlar, makama kudemâ tarafından dahil edilen, makamın asıl parçası olarak kabul edilmesi gereken perdelerdir. Nâsır Dede bu tür perdeler için örnek olarak Râst makamındaki nevâ perdesinin yerini, Uşşak makamındaki acem perdesinin yerini örnek olarak göstermiştir. Bugünkü nazârî anlayışla bakıldığında zaman, bu türden olan perdelerin, makamın seyri içinde gösterilmesi gereken olan perdeler olduğu anlaşılmaktadır.
- “Müzeyyîn-i gayr-ı lâzım”: Lâzım olmayan, ihtiyaç duyulmayan süsleyici perdelerdir. Kimi eserlerde ihtiyaç gereği kullanılmış olsa da kullanılmasının gerekli olmadığı belirtilen perdelerdir. Nâsır Dede, bu tür perdeleri de “karîb-i lâzım” (eserlerde daha sık kullanılan perdeler; Râst makamında, yegâh bölgesinde yapılan genişleme gibi) ve “ba'id-i lâzım” (eserlerde daha az sıklıkta kullanılan, fazla kullanılması hâlinde makamın ana yapısının bozulması riskini taşıyan perdeler; Hüseyinî'de acem perdesinin kullanılması durumu gibi) olarak ikiye ayırmıştır (Başer, 1996, ss. 116-117; Behar, 2022, ss. 246-248).

Nâsır Dede, teknik ve terminolojik alanların, perdelerin birbirleri ile uyumu gibi konuların tartışılma alanının nazariyat olduğunu düşünür. Ona göre bu tür konuların tartışılacağı yer “Tedkîk û Tahkîk” değildir. Sisteminin içeriğindeki perdeleri verdikten ve bir oktavda on yedi ses bulunduğunu ifade ettikten sonra, on sekizinci perdenin de ilk perdenin oktavı olduğunu belirtip, hangi perdelerin birbirleri ile uyum içinde bulunduğunu Urmevî'den alıntı yaparak kısaca aktarma yoluna gitmiştir. Ayrıca eserinin bazı yerlerinde hangi terkîb ve/veya makamların birbirleri ile uyumlu olduğu, aralarında uyumluluk veya bir ilişki olup olmadığı, birlikte kullanılacak makamlar gibi konularda kanaatlerini belirtmiştir (Behar, 2022, ss. 213-214).

3.2.9.3. Abdülbâkî Nâsır Dede'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Nâsır Dede'nin kullandığı nota sisteminde, Türk müziği sesleri birinci perde olan yegâhtan başlamaktadır (Behar, 2022, s. 131). Ana dizi konusunda herhangi bir görüş belirtmemiştir. Bununla birlikte Anadolu okulu yazarlarından Hâşim Bey'in ifadelerine bakarak, Râst olarak bilinen ana makamın sonraki nazariyeciler tarafından Dügâh olarak sayıldığı (Yalçın, 2016, s. 14, 145), Nâsır Dede'nin de Hâşim Bey'den (hemen öncesinde de olsa) önce gelen nazariyatçılardan olduğu bilgisine dayanarak, ana makamın Râst olduğu çıkarımı yapılabilir. Bunun yanında Nâsır Dede'nin klasik nazariyatın bir temsilcisi, klasikten radikal bir biçimde kopmadan yenileşme eğilimi gösterdiği, iş erbabı/Anadolu Okulu'nun bir temsilcisi olması gibi özellikleri dolayısı ile de ana dizinin Nâsır Dede'de de (Anadolu Okulu/İş erbabı teorisyenlerinde görüldüğü gibi) Râst makamı dizisi olduğu çıkarımını yapmak mümkün görünmektedir.

3.2.10. Hâşim Bey'de doğal perde sistemi kullanımı.

İstanbul, 1269 tarihli "*Mecmûa-i Kârâhâ ve Nakışhâ ve Şarkıyyat*" isimli eserinin ikinci baskısı için içeriğini zenginleştirdiği, günümüzde "*Hâşim Bey Mecmuası*" olarak bilinen eseri 1280, İstanbul yayımıdır ve Türk Mûsikîsi nazariyatı tarihinde ilk basılı eser olma niteliğini taşımaktadır. Başka bir "ilk" olma özelliği ise, eserde Türkçe yazılmış Batı müziği nazariyatıyla ilgili olan ilk bölümü içermesidir (Yalçın, 2016, ss. 17-18, 47). Yalçın tarafından yapılan karşılaştırmada, eserin edvâr kısmında Hâşim Bey'e; Mustafa Kevseri Efendi tarafından yazılan "*Kevseri Mecmuası*", Dimitri Kantemir'in yazmış olduğu "*Kantemiroğlu Edvârı*", Abdülbâkî Nâsır Dede'nin yazmış olduğu "*Tedkik ü Tahkik*" ve Mehmed Hâfid Efendi'nin yazdığı "*ed-Dürerü'l Müntebahar*"ın kaynaklık ettiği tespit edildiği belirtilmiştir. Hâşim Bey'in eserinden kaynak olarak faydalananlar ise "*Mûsiki Islahatı*" isimli 1894'te yayınladığı müzik sözlüğü ile Muallîm Kâzım ve 1904'te yayınladığı "*Gülzâr-ı Mûsiki*" adlı, Türk müziği ile Batı müziği karşılaştırmaları yaptığı eseri ile Hasan Tahsin'dir (a.g.e., s. 48,76-77). Mecmua, 512 sayfadır. Mûsikî nazariyatı ile ilgili kısım ilk 87 sayfadadır. Geri kalan kısmında ise eser güfteleri bulunmaktadır. Eserde bulunan "on dört makam" Abdülbâkî Nâsır Dede'den alınan kısımlardan biridir ve bu on dört makam her iki müellifte de;

- Râst,
- Segâh,
- Nevâ,
- Nişâbur,
- Hüseyni,
- Rehâvi (Abdûlbâki Nâsır Dede’de “Râhevi” olarak geçer),
- Bûselik,
- Sûzidilârâ,
- Hicâz,
- Sabâ,
- Isfahan,
- Nihavend,
- Irâk,
- Uşşak

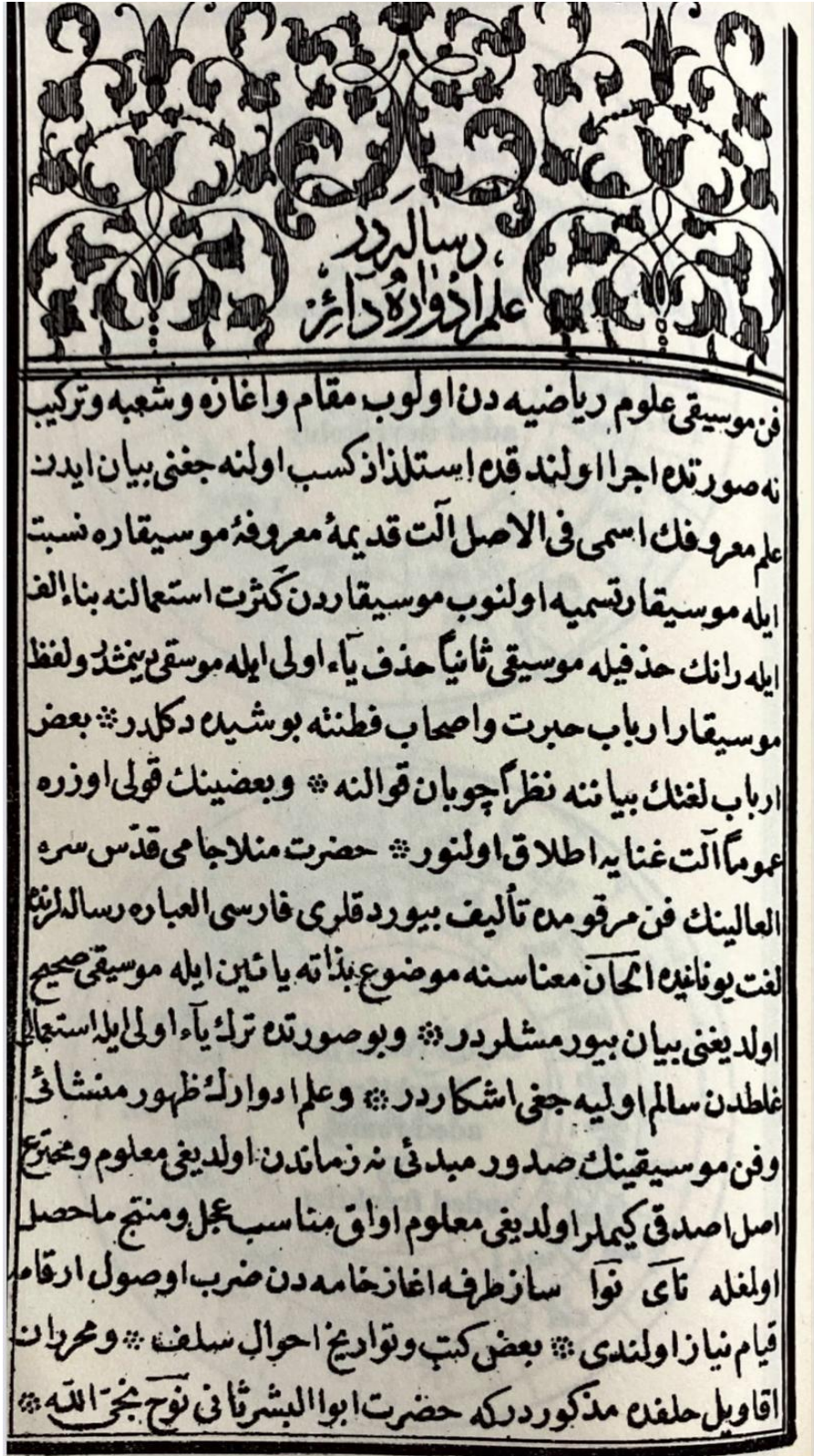
Şeklindedir (Yalçın, 2016, s. 42). Makam sıralamasında Râst’ın ilk, Uşşak’ın son makam olmasının, XV. asırda yazılan edvârlarda görülen bir özellik olduğu daha önce Kırşehirli maddesinde açıklanmıştı. Dolayısı ile Haşim Bey’in de bu karakteristiği devam ettirdiği söylenebilir.

Bülent Aksoy, Hâşim Bey’in Râst Makamı’nı ilk kez “sol tonu” (sol majör) olarak tanımlayan Türk nazariyatçısı olduğunu söylemiştir (Aksoy, 1994, s. 77). Aslında Hâşim Bey, yalnız Râst Makamı’nı değil, birçok makamı Batı tonalitesi ile tanımlamaya çalışmıştır (Yalçın, a.g.e., s. 62). Makamların ait olduğunu iddia ettiği tonal diziler incelendiğinde, bir tonal dizi içine denk gelen bütün makamların karar seslerinin aynı olmadığı, dolayısı ile bu sınıflandırmada karar sesi aynı olan makamlar şeklinde bir niteliğin belirleyici bir kıstas olmadığı anlaşılmaktadır. Karar sesi konusunda ortak olan makamların ise biri/birkaçı mürekkebi makam iken, bazıları basit makam olabilmektedir. Örneğin re majör tonalitesinde gösterdiği Isfahan, Hümâyûn, Hicâz, Nişâbur, Nişâbürek, Nevâ, Acem, Tahir, Irâk, Rahatülervâh, Dilkeşhâveran, Evc, Ferahnâk, Yegâh makamlarından; bir tek Yegâh Makamı’nın re kararlı mürekkebi makam olduğu, diğer makamların ise “la” ve “fa

bakiyye diyezi” kararlı olan Nevâ, Tâhir, Hicâz, Hümâyûn, Irâk. Evc, Isfahan, Rahatülervâh, Dilkeşhâverân, Ferahnâk, Acem, Nişâbürek ve Nişâbûr makamlarının karar sesi “re” olmayan makamlar olduğu görülmektedir. Hâşim Bey’in bu şekilde benzerlik ilişkisi gösterdiği makamların otuz tanesinin karar sesleri, benzerlik kurulan tonalitesi ile aynıdır. Kalan yirmi altı makamın karar sesleri ise ilişkili görülen tonaliteden farklıdır (a.g.e., ss. 68-72).

Hâşim Bey, Türk Mûsikîsi makamları ile Batı Müziği tonalitelerini karşılaştırırken, bulduğu benzerlikler ve bu benzerliklerin hangi nedene dayandığı hakkında “karar sesine göre benzerlik, seyir ve gidişata göre benzerlik, yapının kullandığı değiştirici işaretlere göre benzerlik ve tüm yönlere göre benzerlik” kıstasları ile bir sınıflandırma yapmıştır. Tüm yönleri ile benzerlik kıstası ile ilgili olarak; Hâşim Bey bu karşılaştırmayı ayrıca iki tür müzikten, Türk müziği/Batı müziği) bir tanesini bilenlerin diğerini de anlamasını kolaylaştırmak amacıyla da yapmıştır. Yani öğrenmek isteyenler için her iki müziği de somut ve anlaşılır kılmayı amaçlamıştır (Yalçın, 2016, ss. 78-79). Hâşim Bey’in iki müzik türünü karşılaştırma çalışmaları, daha sonra bu konuda çalışmalar yapan/yapacak olan pek çok kişinin yolunu açmış ve bu konuda yapılan kuramsal çalışmaların öncüsü niteliğini kazandırmıştır (a.g.e., s. 79). Özcan’ın TDV *İslâm Ansiklopedisi*’ne yazdığı Hâşim Bey makalesinde, eserin ilk baskısı olup müellifin Sultan Aziz’e sunduğu 1269, İstanbul basımı olan “*Mecmûâ-ı Kârâhâ ve Nakşâ ve Şarkıyyat*”ın yazılırken Abdülbâki Nâsır Dede’nin eseri olan “Tedkik û Tahkîk”ten faydalandığını söylemektedir. İkinci baskının içeriğini ise; eski baskıda yer alıp da artık kullanılmayan bazı fasılların çıkartılarak, yerlerine yeni şarkıların sözlerinin eklendiğini, yeni makamlar hakkında da açıklamalara yer verildiği, müellifin bizzat kendi ifadeleri ile eserin mukaddime kısmında anlatıldığını söylemektedir. Ayrıca ikinci baskı için, dairelerle anlatılan usullerle ilgili kısımdan sonra “ilm-i edvara dair risâle” bölümünde verdiği teorik bilgilerde makamların seyir ve karakteristiklerinin anlatıldıktan sonra Batı müziği tonal sistemiyle olan benzerlikler, burçlar ve yıldızlarla olan ilişkiler... gibi Pythagoras’çı fikirleri andıran görüşlerden sonra, nazari kısımların sonuna eklediği kullanılmayan makamlar firhisti ve güfte antolojisi ile eserin sona erdiğini belirtmiştir (Özcan, 1997, ss. 407-408). Hâşim Bey’in Pythagoras’çı fikirleri

barındıran görüşleri konusunda Çetinkaya, Pythagoras'çı bu fikirlerin Hâşim Bey'deki anlatımına bakıldığında, bilgilerin zamanla değişime uğrayıp orijinalliğini kaybettiğinin anlaşıldığını söylemektedir (Çetinkaya, 2018, s. 1792).



Şekil 10. "Hâşim Bey Mecmuası"ndan bir sayfa (Yalçın, 2016, s. 138).

3.2.10.1. Hâşim Bey’de makam yapıları.

Hâşim Bey’in makam ayrımı konusunda diğer edvâr yazarlarından farklı bir sınıflandırmaya gittiği görülmektedir. “Makam” teriminin tarifini, “sonrakilerin ve sonraki eskilerin var saydıklarından yararlanarak, uygun bir yol ile temel unsurlarının işitilmesiyle, kendine özgü bir bütünlük taşıyıp, başka kısımlara bölünmesi mümkün olmayan ezgilerdir” olarak verdikten sonra, yaptığı tarife uygun olan on dört makamı şu şekilde sıralamıştır; Râst, Segâh, Nevâ, Nişâbûr, Hüseyînî, Rehâvî, Bûselik, Suzidilara, Hicâz, Sabâ, Isfahan, Nihavend, Irâk, Uşşak. Ardından, bu on dört makamın sahip olduğu perdelerin azlığından dolayı, onları süslemek için gereken nağmeleri sıralamıştır.

Pest Süsleyici Nağmeler;

1) Lâzım olan (asıl seslerin içinde sıklıkla kullanılan ve eklenmesi öncelikle gerekli olan) süsleyici nağmelerdir. Bu nağmeler eskiler tarafından daire içinde asıl öge olarak gösterilmiştir. Râst’ta Nevâ perdesi ve Uşşak’ta Acem perdesi gibi) ve

2) Lâzım olmayan süsleyici nağmeler; bazı eserlerde lüzumlu görülerek eklenen perdelerdir. Bunlar da “yakın lâzım” ve “uzak lâzım” olarak ikiye ayrılırlar. Yakın lâzım perdeler “Dört asıl makam” olarak nitelendirdiği makamlar: Yegâh, Râst, Irâk ve Âşirân makamlarını dört unsurla ve burçlarla bağdaştırmıştır. Bu da eski edvârlarda görülen dört şûbenin dört unsurla bağdaştırılmasından farklı bir durum göstermiş olmaktadır.

Hâşim Bey ayrıca insan nefsinin etkileyen makamlar” ve “makamların insan mizaçlarına ve ırklara etkisi “gibi sınıflandırmalara başvurduğu da görülmektedir (Yalçın, 2016, ss. 56-57, 223-225). Hâşim Bey, eserinde makam tariflerinden sonra Pythagoras’ı kaynak olarak gösterdiği on iki makam, dört şûbe ve yirmi dört terkîbten bahsetmiştir. “İtibâr sahibi kitaplarda gizli ise de Hoca Nasuriddîn ve Ebû Ali İbn-i Sinâ’nın adı geçen terkîblerin dışında” yirmi adet terkîb daha oluşturup öncekilere eklemek suretiyle, terkîblerin sayısını kırka ulaştırdıkları konusunda bilgi vermiştir. Eski edvârlarda adı geçen âlimlerden “hekim” in icat ettiği makamlar olarak: Râst, Irâk, Isfahan, Zirefkendikûçek, Büzürg, Zirgüle, Rehâvî, Hüseyîni,

Hicâz, Bûselik, Nevâ, Uşşak'ı vermiştir (Burada da XV. asır geleneğine uygun olarak Râst ile başlayan on iki makam listesinin Uşşak ile sonlandığı görülmektedir). Bu on iki makamın on iki burçla ilişkilendirildiği bilgisini de eklemiştir. Yedi (heft) âgâze isimlerini: Geveşt, Şehnâz, Selmek, Mâye, Nevrûz, Gerdâniye, Hisâr olarak vermiş ve bunların da yedi gezegenle ilişkilendirildiğini belirtmiştir.

Dört şûbe isimlerini ise:

- Yegâh,
- Dügâh,
- Segâh,
- Çargâh

Olarak vermiş, bu dört şûbenin dört unsurla ilişkilendirildiği bilgisini verdikten sonra bunların “çâr-ı şûbe” yani “dört asılı” meydana getirdiklerini söylemiştir. Yukarıda verilen dört şûbenin, eskilerin (Urmevî, Farâbî, Tûsî, Şeyh Şehabettin, İbn-i Sinâ, Harezmi, Kirmânî, Şems-i Isfahanî, Celâleddin-i Şeşterî, Muhammed Lala Mısrî ve Merâgî) yüce sözlerine göre” olan şûbeler olduğunu belirtmiş, yenilerin kabul ettiklerini belirttiği şûbeler olarak Râst, Irâk, Aşirân ve Yegâh'ın ismini vermiştir. Bu makamlar/şûbeler arasında şedd ilişkisi bakımından bağlantılar kurmuştur. Buna göre: Çargâh ile Râst ın ilişkisi, Segâh ile Irâk'ın ilişkisi, Aşiran ile Dügâh'ın ilişkisi, Yegâh ile “yine” Dügâh'ın ilişkisidir. Yani Çargâh'tan icra edilecek makam Râst'ta da icra edilebilir. Dügâh'ta icra edilecek makam Aşirân'da icra edilebilir (Yalçın, 2016, ss. 189-190). Farâbî'ye âtıfta bulunarak, gerçekleştirilmesinde sonu olmayan bir ilim olması nedeniyle Farâbî'nin yukarıda ismi geçen on iki makam, yedi âvâze ve dört şûbe için asıl, diğerleri için ise “terkibât” dediğini belirtmiştir. Buna göre, daha önceki üstatlar “bugüne kadar” nağmelerde yenilikler yapıp yeni terkîbler bulduğundan, mûsikî bilimcileri dilerlerse yeni terkîbler yapabileceklerdir (Yalçın, 2016, s. 199). Hâşim Bey, ayrıca kullanılmayan makamların da seyir ve gidişatları, kaç tane oldukları, adları ve tarifleri, kaç parçadan oluştukları ile yarım ve tam perdelerinin isimlerini ve tariflerini de ele almıştır. Buna göre ilk başta; “tam perdelerin kalın ses bölgesinde olan makamları”, ikinci olarak; “oktavdaki tiz perdelerin makamları”, üçüncü olarak; “pesten tize doğru yarım perdelerin

makamları”, dördüncü olarak “tizden peste doğru yarım perdelerin makamları”, beşinci olarak; mürekkeb/bileşik makamlar, altıncı olarak;”ismi olup cismi olmayan makamlar “ve yedinci olarak da “makam ismiyle kullanılan terkîbler (birleşimler).” Bunun arkasından, kalın ses bölgesindeki tam perdelerin makamları başlığı altında; Irâk, Râst, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ ve Hüseyinî’yi sıralamıştır. Tiz bölgede bulunan tam perdelerin üç tane olduğunu ifade ederek, Evc, Gerdâniye ve Muhayyer’in isimlerini saymıştır. “Tizden peste doğru yarım perdelerin makamları” başlığı altında saydığı makamlar; Şehnâz, Hisâr, Uzzâl, Bûselik, Zirgüle’den ibarettir. “Mürekkeb/birleşik makamlar” adı altında; Sünbüle, Mâhur, Pençgâh, Nikriz ve Nişâbûr’u, “görünüşte makamlar” ismi ile Bestenigar ve Zirefkend’i saymıştır. Bu grupta ismi olup cismi olmayan makam olarak yalnızca Rehâvi’yi vermiştir. Makam adıyla yanlışlıkla meşhur olup kullanılan, yirmi adet terkîb olduğunu söylemiştir ama on dokuz terkîb adı vermiştir. Bunlar ise: Isfahan, Büzürg, Hicâz, Geveşt, Selmek, Mâye, Acemaşiran, Bûselikaşiran, Hüz zam, Nihavend, Nühüft, Horasani-Hüseyinî, Hûzî Bûselik, Rahatülvâh, Rûy-i Irâk, Muhâlif-i Irâk, Sultani Irâk, Arazbar ve Baba Tahir’dır. Hâşim Bey burada açıklanan terkîblerin dışında birçok terkîb daha olduğunu ve bunların isimleri ve tariflerinin eski edvârlarda mevcut olduğunu da eklemiştir (Yalçın, 2016, s. 201).

3.2.10.2. Hâşim Bey’de perde kullanımı.

Hâşim Bey, müzikle ilgilenen âlimlerin dört asıl makamla dört unsuru bağdaştırdığını söylemiştir. Usûl vuruşları da dört unsura uyarlanmıştır ve sayısı dördtür. Bu görüşe göre, makam perdelerinin sonlandığı derece 16. derecedir. Yegâh’la tiz hüseyinî arasındaki sesler, bazı sazlarda “tiz acem” ve “tiz gerdaniye” dahil kullanıldığını, bu on altı perdenin içinde de her iki ana perdenin arasında bir veya iki ara/yarım perde kullanıldığını ve sonuçta bu ara perdelerle birlikte toplamda otuz altı perdenin bulunduğunu, bünyesinde bütün perdeleri bulunduran sazın tanbûr olduğunu belirtmiştir (Yalçın, 2016, s. 143). Perdelerde güzel uyum konusunu da ele alan Hâşim Bey, birinci derece güzel uyumlu olan perdelerin, aralarında sekizli olan seslerde olacağını (râst-gerdâniye, dügâh-muhayyer gibi); ikinci derecede güzel uyumun, dördüncü perdeler ile (aşirân ile dügâh, râst ile çargâh gibi veya yarım perdelerde olursa acemaşiran ile kürdî, sünbüle ile bâyâti gibi); üçüncü derecede olan

güzel uyumun, tam perdelerin hepsinde olacağını (yarım perdeleri hiç kullanmaksızın), âvâzenin perde perde bir dizi çıkıp ineceğini ve böylece güzel bir birleşimin oluşacağını belirtmiştir. Dördüncü derecede güzel uyumun, bazı yarım perdeler ve bazı tam perdelerle oluşacağını (bir tam perde atlayıp bir yarım perdeye bastıktan sonra ardından bir tam perde atlayıp bir sonraki perdeye basmak gerektiğini belirtmiştir (nevâ ve uzzâl perdelerine bastıktan sonra çargâh'ı atlayarak segâh perdesine ulaşmayı örnek vermiştir). Beşinci derecede güzel uyumun ise, tüm beste, kâr, nakış, peşrev ve semâilerde bulunduğunu belirtmiştir. Ezgi ve terkîbleri bakımından farklılık gösterebilir dahi, aynı makamın kuralları dahilinde karar verdikleri için tamamen uyumlu olup çatışma göstermeyeceklerini belirtmiştir. Ayrıca icracının sahip olduğu bilgi düzeyini yaptığı taksimde ortaya koyacağını, icracının ilmi kuvvetli ise bütün makamları bir taksimin içinde gösterebileceğini, bunu yapabilmek için ise makamdan makama geçişlerde bağdaşma sorunu, soğukluk hissettirmeden, ustalıkla yapacağı geçişlerle yaparak göstermesi gerektiğini vurgulamıştır (Yalçın, 2016, ss. 205-207).

3.2.10.3. Hâşim Bey'de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Hâşim Bey bu konuda, edvâr ilmi ile ilgilenen eskilerin yazdıkları edvârlarda Türk Müziği'nin baş perdesinin râst olduğunu, lakin bunun eskilerin görüşleri olduğunu, yeni âlimlere göre, baş perdenin düğâh olduğunu söylemiştir (Yalçın, 2016, s. 143). Ana makam konusunda ise yine eski âlimler-yeni âlimler için farklı görüşler bildirmiş, eskilerin Râst'ı ana makam olarak gördüğünü, sonraki âlimlerin de ana makamı Düğâh olarak gördüğünü belirtmiştir. Râst Makamı'nın (eski âlimlere göre ana makam) baş perdesinden doğan makamlar ile düğâh perdesinin baş perdesinden doğan makamları ayrı ayrı işlemiş ve her birinin tarifini, seyir ve gidişatını vermiştir (a.g.e., ss. 143-145). Râst Makamı'nın seyir tarifine bakıldığında, makamsal seyri, sazlar ve sesler için iki kısımda anlattığı görülmektedir. Sazlar için anlattığı seyir, râst perdesinden başlar, muhayyer'e kadar çıkıp geri döner ve yegâh'a kadar olan kısmı gezdikten sonra ırâk perdesini yeden olarak alır ve râst perdesinde karar verir (hüseyniaşiran perdesi "aşiran" olarak anılmaktadır). Hânendeler için ise seyirin gerektirdiği duruma göre çargâh yerine hicâz, segâh yerine de kürdî sesleriyle karar verilebileceğini belirtmiştir. Bu şekilde karar etmeye "Pesendide üslûbu üzerine"

demektedir ve bunun da Râst makamının seyrinden olduğunu, makamın Batı müziğinde de bir karşılığının olup, bunun da “sol majör” olarak tabir edildiğini söylemektedir (a.g.e., s. 145).

3.3. Rauf Yektâ Bey’de Doğal Perde Sistemi Kullanımı

27 Mart 1871’de İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Simkeşhâne İptidâî’sinde ve Mahmûdiye Rüştiyesi’nde tahsil aldıktan sonra, Divân-ı Hümâyûn Kalemî’nde kâtip yardımcısı olarak işe başlamış, öğrenmeye meraklı yapısından dolayı, Sadrazam Küçük Said Paşa tarafından Mektebü’l Lisân’a kaydedilmiştir. Buradan birincilik derecesi ve çok iyi bir Fransızca ile mezun olmuştur. Fransızca dışında, anlamasına yardımcı olacak kadar İngilizce bilen Rauf Yektâ Bey, Arapça ve Farsça’yı da gerek kendi gayreti ile ve gerekse hocalarının yardımı ile ileri düzeyde öğrenmiştir (Erguner, 2003, ss. 15-17). Lisan okulundan mezun olduktan sonra bir yandan gündüzleri divândaki mesaisine devam ederken, diğer yandan kalan vakitlerinde İstanbul kütüphanelerinde bulunan mûsikî eserlerini kopya etmiş, ayrıca doğu ve batı mûsikîleri hakkında Avrupa’da kaleme alınmış olan ehemmiyetli eserleri okumuş, incelemiş, böylece kültür ve san’at konularında bilgi eksikliklerini gidermiştir. 24 yaşındayken Halep’te bulunan Hasan Paşa isimli bir yönetici tarafından Halep’e davet edilmiştir. Kitâbet ve yazısının beğenilmesi nedeniyle yapılan bu davete karşılık, kısa bir süreliğine Halep’e giden Rauf Yekta Bey, İstanbul’a ve Divân-ı Hümâyûn’daki görevine dönmüştür. Rauf Yekta Bey, divânî yazı alanında zamanın ustalarından sayılan Hattat Nâsîh Efendi’den hat dersleri de almış, bu hocasından hem divânî yazı konusunda icâzet, hem de Yektâ mahlasını almıştır. Rauf Yektâ Bey, o dönemden sonra ismine bu mahlası da ekleyerek “Rauf Yektâ” olarak imza kullanmaya başlamıştır (a.g.e., ss. 18-19). Rauf Yektâ Bey, Divân-ı Hümâyûn’da Beylikçi Muavinliği Tesvîd ve Tebyîz Kalemî Muavinliği’ne kadar geldikten sonra, bu aşamadayken emekliye ayrılmış ve 1922 senesinden itibaren Darülelhân’da Türk “Mûsikîsi Nazariyatı ve Tarihi” derslerini okutmaya başlamıştır. Bu görevi, 1926’da Musa Süreyya Bey ile olan bir anlaşmazlık neticesinde, okuttuğu derslerin kaldırılmasıyla sona ermiştir. Ardından, vefatına dek Türk Mûsikîsi Tasnif ve Tespit Heyeti’nde çalışan Rauf Yektâ Bey, 1935 yılında İstanbul’da vefat etmiştir (a.g.e., ss. 20-21). Rauf Yektâ Bey için, bugünkü mûsikî teorisi sisteminin öncüsü olduğu

söylenebilir. Rauf Yektâ Bey Türk müziği ile Batı müziği arasında sentez sağlamak amacıyla çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu amaçla oluşturduğu sistemde Râst dizisini ana dizi, Râst makamını da ana makam olarak kabul etmiş, ayrıca makam olgusunu durak ve güçlü dereceleri ile de önemli saymıştır (Aydar, 2018, s. 191).

Rauf Yektâ Bey'in mûsikî alanında ilk hocası, Zekâî Dede'dir. İki yıl kadar Zekâî Dede ile çalışan Rauf Yekta Bey, meşk arkadaşı olan, ama kendisine nispetle mûsikî bilgisi daha fazla olan Zekâî Dede'nin oğlu Hafız Ahmed'le de çalışmış, ondan da feyz almış, bilgisinden ve birikiminden yararlanmışır. Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi ve ser neyzeni (neyzen başı) Hüseyin Fahreddin Dede'nin de talebesi olan Rauf Yektâ Bey'in mûsikî nazariyatı alanında ilk ve en önemli hocası, Şeyh Ataullah Efendi olmuştur. Mûsikînin ilmî ve amelî hususlarında ikinci hocası, Yenikapı Mevlevîhânesi Mesnevîhânlığı ve şeyhliğinde bulunan Celâleddîn Dede Efendi olmuştur. Ses fiziği konusunda ise ünlü fizikçi ve matematikçi ve bunların yanında bestekâr olan Salih Zeki Bey'den yararlanmışır (Erguner, 2003, ss. 23-26). Ney hocaları ise Galata Mevlevîhânesi neyzenleri olan Sabri Dede ile Hacı Ali Dede, Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede ve Neyzen Aziz Dede'dir (a.g.e, s. 27). Rauf Yektâ Bey'in yukarıda isimleri zikredilen üç şeyh hocası (Şeyh Ataullah Dede Efendi, Şeyh Mehmed Celâleddin Dede Efendi ve Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede Efendi isimli mevlevî şeyhleri), müziği bir bilim dalı olarak görmüş ve böyle görülmesini gerekli bularak, ses, makam gibi kavramlar arasındaki ilişkileri, nedensellik bağlamında ilk kez kendi zamanlarına kadar yazılmış edvarları inceleyerek, derinlemesine araştırmış olan kişilerdir. Yaptıkları çalışmalarla elde ettikleri neticeleri, yazılı olarak paylaşamamışlarsa da öğrencileri olan Rauf Yektâ Bey (1871-1935), Suphi Ezgi (1869-1962) ve Hüseyin Sadeddin Arel'le paylaşmışlardır. Bir süre Arel'le birlikte çalışmışlar, birlikte çalışmalarının sonuçlarını Arel'in çıkarttığı "*Şehbal*" isimli dergide ve "*Millî Tettebbûlar Mecmuası*" isimli dergide yayınlamışlardır. Ardından yolları ayrılmış ve her biri bireysel olarak kendi kanaatlerinin doğrultusunda çalışmalar yapmışlardır. Rauf Yektâ Bey, ana dizi olarak Acemli Râst makamını işaret etmesiyle, segâh perdesini tabii ses olarak kabul etmiş olmasıyla ve dizilere, "tamamlayıcı" olarak belirttiği

dörtlü ve beşlileri ilave etmesiyle Hüseyin Sadeddin Arel ve Dr. Subhi Ezgi'den ayrılmıştır (Akdoğu, 1991, ss. X-XI).

Öğrencileri arasında Subhi Ezgi, Neyzenbaşı Emin Yazıcı Efendi, Zekî Ârif Ataergin, Mesud Cemil, Burhaneddin Ökte, Ruşen Ferit Kam, Şefik Gürmeriç ve Sâdi Yaver Ataman'ı saymak mümkündür (Erguner, 2003, ss. 34-37).

Eserleri;

Son derecede üretken bir müzisyen-teorisyen olduğu gözlemlenen Rauf Yekta Bey'in birçok eseri bulunmaktadır. Peşrev, Saz semâisi, Mevlevî Âyini (Yegâh makamında), ilâhi, kâr, beste, şarkı, marş, aksak semâî, sengin semâî formlarında besteleri bulunmaktadır. Liste, (Erguner, a.g.e., ss. 40-46)'da bulunmakta olup tez kapsamı dışına çıkmamak için burada paylaşılmayacaktır. Son derecede zengin bir kütüphanesi olduğu bilinen Rauf Yektâ Bey'in yaptığı tercüme ve te'lifleri aşağıda listelenmiştir.

Tercümeleri;

- “*Kitâbü'l-Edvâr fî Mâ'rifeti'n-Negâm ve Nisebi Eb' âdihâ ve Edvâr-ı İkâ*”, Urmevî'nin edvârının müellif nüshasından Türkçe'ye yaptığı çeviridir. Maddi durumunun elvermeyişi nedeniyle basımı yapılmamıştır.
- “*Risâletü'ş-Şereffiye fî'n-Nisebi't Te'liffiye*”, Erguner (2003, s. 63)'te, Urmevî'nin, “*Şereffiye*” şeklinde kısaltılmış ismiyle bilinen bu eserin birkaç nüshası olduğunun bilindiğini söylemektedir.
- “*Câmiü'l Elhân*”,
- “*Makâsîdü'l-Elhân*”,
- “*Dürretü't-Tâc*”, Şirâzi'ye ait olan eserin, Rauf Yektâ Bey tarafından Türkçe'ye çevirisi yapılmışsa da neşri gerçekleşmemiştir.
- “*Fethiyye*”, Lâdikli Mehmed Çelebi'ye ait olan bu eserin bir nüshası elinde olan Rauf Yekta Bey, lüzumlu gördüğü yerlerine nota ve dipnotlar ekleyerek tercüme etmiş, neşredemeyeceğini anlayınca Maarîf Vekâleti'nden destek istemiş, lâkin eserin basımı gerçekleştirilememiştir.

- “*Risâle-i Mûsikîyye*”, Mevlâna Abdurrahman Câmî tarafından Farsça yazılmış olan mûsikî risâlesinin çevirisidir. Rauf Yektâ Bey bu tercümeyle kendi olanakları ile evinin üst katında kurduğu matbaada iki yüz adet basmıştır. Söz konusu eser, Erguner’e göre, günümüzde istifade edilmesi mümkün olan, tek eserdir. Baş tarafından 1-4 ve 13-32. sayfaları neşredilmiş olan risâleyi nazariyat hocası Ataullah Efendi’ye ithâf etmiştir. Eserde lüzumlu olduğunu düşündüğü yerlere dipnotlar eklemiş, açıklama, eleştiri ve eklemelerini buralarda yapmıştır (Erguner, 2003, ss. 62-64).

Te’lifleri (Kitap);

- “*Esâtîz-i Elhân*”, Sırasıyla Hoca Zekâî Dede Efendi, Abdülkâdir Merâgî ve Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi hakkında bilgiler içeren üç cilt hâlinde yazmıştır. Neşretmeyi planladığı Urnevî (hazırlamış, ama kapsamı genişlediği için neşredilememiştir), Kantemiroğlu (yazılmıştır), Nâyî Osman Dede (yazılmış ama maddi sebeplerden dolayı neşri gerçekleştirilememiştir), Kazasker Mustafa İzzet Efendi (hakkında bir çalışma yaptığını ve yazacağını söylemiştir), Hacı Arif Bey, Hüseyin Fahreddin Dede, Tanbûrî Cemil Bey, ile ilgili olan ciltler ise yayımlanamamışlardır.
- “*Türk Mûsikîsi Nazariyatı*”, Her bölümün sonuna ilave ettiği soru bölümü, kitaba bir ders kitabı niteliği kazandırmıştır.
- “*Şark Mûsikîsi Tarihi*”,
- “*Türk Notası ile Kırâat-ı Mûsikîyye Dersleri*”, Ebced notasyonundan faydalanarak bulduğu nota yazım sistemini anlattığı bir eserdir ve sadece bir forması basılabilmıştır.
- “*Türk Mûsikîsi Monografisi*”, Önce Türkçe, sonra Fransızca olarak kaleme aldığı eser, yazımı ile araya giren savaş yıllarının bitimiyle, 1922’de ancak basılabilmıştır. Günümüzde dahi, yabancılara Türk müziği ile ilgili kaynak teşkil eden bir çalışma olma özelliğini korumaktadır.
- “*Mütâlaât ve Erâe Havle Mu’temeri’l-Mûsikîyyi’l-Arabiyye*”, 1932 senesinde Kahire Mûsikî Kongresi ‘ne iştirâk eden Rauf Yekta Bey, “*Muhâdene Gazetesi*” nde otuz adet makale yayımlamıştır. Bu makaleler 1934 senesinde gazete

tarafından kitap biçiminde basılmıştır. Makalelerin içeriği Şark müziğinin yaygınlaştırılması hakkındadır. Rauf Yektâ'nın yazıları Abdülaziz Emin el-Hancı tarafından Arapça'ya tercüme edilmiştir (Erguner, 2003, ss. 64-69).

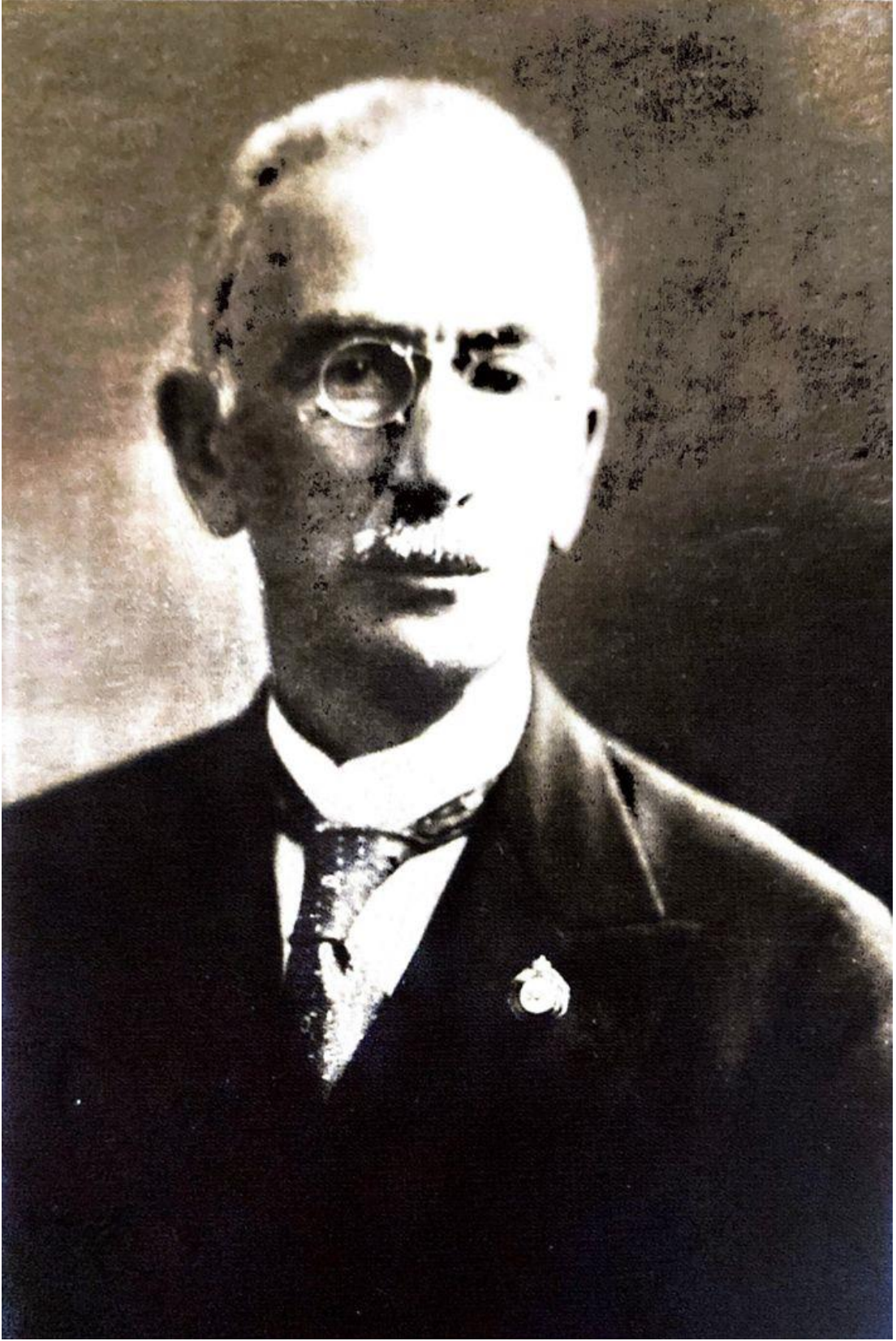
Te'lifleri (Makale);

Rauf Yektâ Bey'in makale olarak te'lifleri oldukça fazla sayıdadır. İkdâm'da yazdığı ilk makaleden sonra, ölümüne dek, birçok makale kaleme almıştır. Erguner kitabında (age., ss. 69-81), bu makaleleri dergilerde ve gazetelerde bulunan makaleleri şeklinde iki başlık altında vermiştir. Çok fazla makale olmasından dolayı, tez konusunun kapsamını aşmamak adına, bu makalelerin isimlerine burada yer verilmeyecektir.

Te'lifleri (nota neşriyatı);

Rauf Yektâ Bey'in nota neşriyatının üç başlıkta ele alınabileceğini ifade etmiş ve her başlıkla ilgili neşriyat isimlerini ayrıca liste hâlinde vermiştir. Söz konusu başlıklar;

- Klasik Mûsikî,
- Dinî Mûsikî,
- Halk-folklor Mûsikîsi şeklindedir Erguner (a.g.e., ss. 81-84). Kapsam dışına çıkmamak adına başlıklar altında bulunan neşriyatların isimlerine bu çalışmada yer verilmeyecektir.



Şekil 11. Râuf Yektâ Bey (Kaya, 2012, s. 256).

3.3.1. Rauf Yektâ Bey’de makam yapıları.

Rauf Yektâ Bey’e göre lahin; Rauf Yektâ Bey, süreleri sınırlı ve vezine sahip devirleri bulunan uyumlu nağmelerin bir araya gelmesiyle oluşan yapıya, lahin dendiğini ifade etmiştir (Erguner, 2003, s. 112).

Rauf Yektâ Bey’de aralıklar; Rauf Yektâ Bey, aralıkların sayısal oranların rastgele belirlenen oranlardan değil, “icrada kullanılan perdelerin” saptanması yoluyla elde edilen perdeler olduğunu ifade etmiştir (Güran, 2019, s. 70).

- Büyük Aralıklar: Sekizli (Oktav), iki sekizli (iki oktav), sekizli ve dörtlü, sekizli ve beşli aralıklarını kapsamaktadır.
- Orta Aralıklar: Beşli aralığı ile dörtlü aralığını kapsamaktadır.
- Küçük Aralıklar: Tanini, zâif tanini (Arel-Ezgi-Uzdilek sistemindeki karşılığı “artık ikili aralığı”dır), bakiyye, orta bakiyye (Sabâ makamının yapısında bulunan hüseyinî ile acem perdeleri arasında var olan 22/21 nispetindeki aralıktır), zâid bakiyye (bakiyye aralığına göre büyüklüğü çok az olup, Ferahnâk makamındaki evc-dik mâhûr perdeleri arasındaki aralık gibidir), küçük bakiyye (dik kürdî ile segâh, evc ile dik mâhûr arasındaki aralığa tekâbül eder), büyük mücenneb, nâkıs büyük mücenneb, küçük mücenneb, zâid küçük mücenneb (küçük mücenneb aralığından çok az büyük olan bir aralıktır, büyük üçlü aralığı, orta üçlü aralığı, küçük üçlü aralığı, fazla aralığı. Rauf Yektâ Bey, aralıklar hususunda detaylı matematiksel anlatımlara da yer vermiştir (Erguner, a.g.e., ss. 113-121; Güran, a.g.m, ss. 70-71).

Rauf Yektâ Bey, koma kavramının tanininin aşağı yukarı 1/9’luk kısmını karşılayan aralık olduğunu ifade ettikten sonra, komayı, “sentonik koma” ile “Pythagoras koması” olarak iki başlıkta ele almıştır.

Irhâ aralığı: Tanini aralığından ortalama olarak çeyrek nispetinde veya 36/35 nispetinde ilerlendiği takdirde ulaşılan aralıktır. Trilles kavramı ile karıştırılmaması gerekmektedir (Erguner, a.g.e., ss. 121-123).

Rauf Yektâ Bey, makam olgusunu, sistemci yaklaşımda olduğu gibi, dörtlü ve beşlilerin (sistemci okuldaki karşılıkları ile birinci tabaka ile ikinci tabakanın) birleşimleri şeklinde tanımlamıştır. Yine Avrupa müziğinden kaynaklanan esas dizi ve majör-minör karşılığını ele almış, esas diziyeye tekabül eden “esasî süllem” (esas dizi) kavramını getirmiştir. Makamın yapısında var olan ve izahı için gerekli olan koşulları Hüseyin Sadeddin Arel’in desteği ile saptamıştır. Bu koşullar; “Teşkil edici unsurlar (I. ve II tabakalar), genişlik (ambitus), başlangıç, güçlü, karar perdesi, “seyir ve tam karar” olmak üzere 6 maddeden oluşmaktadır (Erguner, 2003, s. 144). Rauf Yektâ Bey, makam oluşumlarını açıklarken, sadece bir beşli ve bir dörtlü veya bir dörtlü ile bir beşlinin değil, aynı dörtlü ve beşlilerin pest ve tiz bölgelerden katılmaları yoluyla dizileri genişletmelerini de dizinin oluşumuna katkıları bakımından düşünerek, sekizli ve genişlemiş sekizlileri de makam tariflerine katmıştır. “*Türk Mûsikîsi Monografisi*” isimli eserinde şemalarını verdiği 30 makamın yanı sıra, başta Türk müziğinin esas dizisi olarak işaret ettiği Râst olmak üzere birçok makamın seyirlerini de vermiştir. (a.g.e., ss. 145-146).

Râst makamı dizisini 1913’te yazdığı “*Türk Mûsikîsi Monografisi*” adlı eserde sol notası (sol anahtar ile ikinci alttan ikinci çizgideki sol) üzerinde göstererek yazmışken, 1924 yılında yazdığı “*Türk Mûsikîsi Nazariyatı*” adlı eserinde, do (çargâh) perdesi üzerinde yazmıştır. Erguner, Rauf Yektâ’nın bu şekilde bir değişikliğe başvurma nedeninin, Avrupalılar’ın “do majör” dizisine uyum göstererek onların bu diziyi daha iyi kavramalarını sağlamak olabileceğini ifade etmiştir. Zira Rauf Yektâ Bey, Avrupalılar’ın do majör olan ana dizilerinin de aslında hatalı nispetlere sahip olduğunu ileri sürerek, Avrupalılar’ın ana dizisinin de sol majör olması gerektiğini söylemiş, Râst makamı dizisini do üzerinde göstermiş ve bu makamın aslında sol majör tonundan başka bir şey olmadığını ifade etmeye çalışmıştır. Bu konudan yola çıkarak şedd konusunu da ele almış, bir makamın kendi karar perdesinde icra edilmesi gibi bir şartın söz konusu olmadığını, bir makam eğer başka bir perdede icra edilmek isteniyorsa, önemli olanın makamın aslına ve şartlarına riâyet edilmesi olduğunu ifade etmiş, başka bir perdeye göçürülen makamın isminin devam ettirilerek, (örneğin Uşşak makamının çargâh perdesine göçürülmüşü) göçürülmüş olduğunu vurgulanmasının gerektiğini belirtmiştir. Bu

konuda kendisine yapılan eleştirilerin üstünde durmadığı gibi Merâgî'nin de asırlar önce bu şekilde şedd uygulaması yaptığını ifade etmiştir (a.g.e., ss. 147-148).

Rauf Yektâ Bey'in, Albert Lavignac tarafından hazırlanan "*Encyclopedie de le Musique et Dictionnaire*" isimli müzik ansiklopedisi için hazırladığı Türkiye ile ilgili maddede tarifini yaptığı makamlar şunlardır;

- Râst,
- Hüseyinî,
- Evc,
- Sabâ,
- Acemaşiran,
- Nevâ,
- Hicazkâr,
- Segâh,
- Nihavend,
- Uşşak,
- Bûselik,
- Karcığar,
- Hüseyniaşiran,
- Bayatî,
- Yegâh,
- Muhayyer,
- Hicazkârkürdî,
- Arazbâr,
- Suzinâk,
- Ferahnâk,
- Hicâz,
- Şevkefzâ,
- Hüzam,
- Pençgâh,

- Ferahfezâ,
- Bestenigâr,
- Evcarâ,
- Isfahan,
- Sultaniyegâh,
- Şedaraban

(Levendoğlu Yılmaz, 2002, s. 50).

Rauf Yektâ Bey sisteminde bulunan tağyir işareleri (ses değiştirici işareler):

Yarım Diyez: Bir tabii sesi 531441/524288 nispetinde bir koma aralığı kadar tiz hâle getirir.

Diyez: Bir tabii sesi 256/243 nispetinde bakiyye aralığı kadar tiz hâle getirir.

Noktalı Diyez: Bir tabii sesi 2187/2048 nispetinde küçük mücenneb aralığı kadar tiz hâle getirir.

İki noktalı diyez: Bir tabii sesi 65536/59049 nispetinde büyük mücenneb aralığı kadar tiz hâle getirir.

Yarım Bemol: Bir tabii sesi 531441/524288 nispetinde bir koma aralığı kadar pest hâle getirir.

Bemol: Bir tabii sesi 25/24 nispetinde küçük bakiyye aralığı kadar pest hâle getirir.

Çengelli Bemol: Bir tabii sesi 256/243 nispetinde bakiyye aralığı kadar pest hâle getirir.

Çizgili Bemol: Bir tabii sesi 2187/2048 nispetinde küçük mücenneb aralığı kadar pest hâle getirir (Güran, 2019, s. 73).

3.3.2. Rauf Yektâ Bey’de perde kullanımı.

Rauf Yektâ Bey’in Türk mûsikîsinde doğal sesler olarak belirttiği sesler ve yegâh perdesine göre nispetleri, aşağıda verilmiştir.

Tablo 23. Rauf Yekta Bey’e göre Türk müziğinde bulunan doğal sesler ve nispetleri.

Doğal Sesler	Nispetleri
Yegâh	1/1
Hüseyniaşirân	9/8
Irâk	8192/6561
Râst	4/3
Dügâh	3/2
Segâh	32768/19683
Çargâh	16/9
Nevâ	2/1
Hüseynî	9/4
Evc	16384/6561
Gerdâniye	8/3
Muhayyer	3/1
Tiz Segâh	65536/19683
Tiz Çargâh	32/9
Tiz Nevâ	4/1

(Erguner, 2003, s. 91; Güran, 2019, s. 70).

Erguner, Rauf Yektâ Bey’de perde dizisini üç ayrı liste hâlinde vermiştir. İlk listede (1899), perdeleri, aralarında oluşan aralıklarla birlikte vermiş, ikincisinde (1913),

pest kısımdaki sekizli, tiz kısımdaki sekizli ve günümüzdeki şekli ile vermiş, üçüncü listede ise iki listeyi (1899 ve 1913) pest bölgede ve tiz bölgedeki kullanımları ile karşılaştırmalı olarak vermiştir. Her iki listeyi karşılaştırmalı olarak içermesi bakımından, bu çalışmada sadece karşılaştırmalı olan üçüncü listeye yer verilecektir.

Tablo 24. Rauf Yektâ Bey'in 1899 ve 1913 perde listelerini kapsayan karşılaştırmalı cetvel.

Pest Sekizli RYB 1. Cetvelde (1899)	Pest Sekizli RYB 2. Cetvelde (1913)	Tiz Sekizli RYB 1. Cetvelde (1899)	Tiz Sekizli RYB 2. Cetvelde (1913)
Yegâh	Yegâh	Nevâ	Nevâ
Pest Bayâtî	-	Bayâtî	-
-	Pest Nim Hisâr	-	Nim Hisâr
Pest Hisâr	Pest Hisâr	Hisâr	Hisâr
Pest Hisârek	-	Hisârek	-
-	Pest Dik Hisâr	-	Dik Hisâr
Aşîrân	Hüseynî Aşîrân	Hüseynî	Hüseynî
Acem Aşîrân	Acem Aşîrân	Acem	Acem
Sûzîdîl	-	Nevrûz	-
-	Dik Acem Aşîrân	-	Dik Acem
Irâk	Irâk	Evc	Evc
Geveşt	Geveşt	Mâhûr	Mâhûr
-	Dik Geveşt	-	Dik Mâhûr
Râst	Râst	Gerdâniye	Gerdâniye
Rehâvî	-	-	Nim Şehnâz
-	Nim Zengûle	Şehnâz	Şehnâz
Zengûle	Zengûle	Müberkâ	-

Büzürg	-	Şûrî	-
-	Dik Zengûle	-	Dik Şehnâz
Dügâh	Dügâh	Muhayyer	Muhayyer
Kürdî	Kürdî	Sünbüle	Sünbüle
Uzzal	-	Tiz Uzzal	-
-	Dik Kürdî	-	Dik Sünbüle
Segâh	Segâh	Tiz Segâh	Tiz Segâh
Bûselik	Bûselik	Tiz Bûselik	Tiz Bûselîk
-	Dik Bûselik	-	Tiz dik Bûselik
Çargâh	Çargâh	Tiz Çargâh	Tiz Çargâh
-	Nim Hicâz	-	Tiz Nim Hicâz
Sabâ	-	Tiz Sabâ	-
Hicâz	Hicâz	Tiz Hicâz	Tiz Hicâz
-	Dik Hicâz	-	Tiz dik Hicâz
Nerîme	-	Tiz Nerîme	-
Nevâ	Nevâ	Tiz Nevâ	Tiz Nevâ

(Erguner, 2003, ss. 94-96).

Rauf Yektâ Bey, Türk müziğinin var oluşu sürecinde süregelen bir ihtilâf konusu olan perdelerin tespiti ve üzerlerinde bulunan ihtilâfları ortadan kaldırmak amacıyla edvârlarda karşı karşıya geldiği perdeleri toplamış, Yegâh ile tiz nevâ aralığında bulunan sesleri gösteren bir cetvel düzenlemiş, bu cetvelde mûsikînin icrasıyla ilgili birtakım zorluklar bulunduğunu, örneğin râst perdesi ile dügâh perdesinin arasında üç ayrı (rehâvî, zengûle, büzürg) perde bulunduğunu ve bu perdeleri hatırlamak gerektiğini ifade ederek, bunun zor olduğunu belirtmiştir. Söz konusu olan bu zorluğun üstesinden gelmenin yollarını düşünürken, kendisinden bir asıl evvel,

hocası Şeyh Muhammed Attâr'dan esinlenerek “*Risâletü’ş-Şehbîyye fi’s-Sinâati’l Mûsikîyye*” isimli eseri yazan Muşâka'nın bu eserine rastlamasının, ona bu konuda yol gösterici olduğunu söylemiştir. Söz konusu esere göre, iki perdenin arasında sadece bir isim olduğu düşünülmektedir. Örneğin râst ile düğâh arasında zengûle adıyla bilinen perde birinci diyez için nim zengûle, ikinci diyez için zengûle, üçüncü diyez için ise dik zengûle olarak geçmektedir. Rauf Yektâ Bey'in aralıkları ve perdeleri bu eserden izler taşımaktadır (Erguner, 2003, s. 98).

Rauf Yektâ Bey'de bulunan doğal ve ârızî perdeler;

Rauf Yektâ Bey'de bulunan doğal perdelerin listesi verilmeden önce, ırâk ve evc perdelerinin günümüzde fa bakiyye diyezi, segâh ve tiz segâh perdelerinin ise günümüzde koma bemolü almış biçimde gösterildiği, lâkin Rauf Yektâ Bey'in bu perdeleri doğal perdeler olarak kabul ettiği için herhangi bir değiştirici işaret kullanmadığının hatırlatılması uygun görülmüştür (a.g.e., s. 109). Erguner, aynı kitabın 147. sayfasında Rauf Yektâ Bey'in evc perdesini donanımda diyez olarak gösterdiğini ifade etmiş, segâh perdesini değiştirici işaret olmaksızın gösterdiğinden dolayı, aslında evc perdesinin de değiştirici işaret kullanılmadan gösterilmesi gerektiğini, lakin Yektâ'nın bu anlatımı Avrupalılar'a yaptığı için evc perdesini diyez ile özellikle gösterdiğini eklemiştir. “T” harfi karar perdesini (Tonik), D harfi de güçlü (Dominant) perdesini sembolize etmektedir. “Tamamlayıcı” ise Rauf Yektâ Bey'de dizilerin pest ve tiz kısımlarında yer alan dörtlü ve beşliler olup, dizi genişlemelerini anlatırken kullanmıştır (a.g.e., s. 147).

Tablo 25. Rauf Yektâ Bey'de bulunan doğal ve ârızî perdeler.

Perde İsmi	Niteliği (Doğal/Ârızî)
Yegâh	Doğal
Kaba Nim Hisâr	Ârızî
Kaba Hisâr	Ârızî

Kaba Dik Hisâr	Ârızî
Hüseyinî Aşîran	Doğal
Acem Aşîran	Ârızî
Dik Acem Aşîran	Ârızî
Irâk	Doğal
Geveşt	Ârızî
Dik Geveşt	Ârızî
Râst	Doğal
Nim Zengûle	Arızî
Zengûle	Ârızî
Dik Zengûle	Ârızî
Dügâh	Doğal
Kürdî	Ârızî
Dik Kürdî	Ârızî
Segâh	Doğal
Bûselik	Ârızî
Dik Bûselik	Ârızî
Çargâh	Doğal
Nim Hicâz	Ârızî
Nevâ	Doğal
Nim Hisâr	Ârızî
Hisâr	Ârızî

Dik Hisâr	Ârızî
Hüseyinî	Doğal
Acem	Ârızî
Dik Acem	Ârızî
Evc	Doğal
Mâhûr	Ârızî
Dik Mâhûr	Ârızî
Gerdâniye	Doğal
Nim Şehnâz	Ârızî
Şehnâz	Ârızî
Dik Şehnâz	Ârızî
Muhayyer	Doğal
Sünbüle	Ârızî
Dik Sünbüle	Ârızî
Tiz Segâh	Doğal
Tiz Büselik	Ârızî
Tiz dik Büselik	Ârızî
Tiz Çargâh	Doğal
Tiz Nim Hicâz	Ârızî
Tiz Hicâz	Ârızî
Tiz dik Hicâz	Ârızî
Tiz Nevâ	Doğal

(Erguner, 2003, ss 110-111).

3.3.3. Rauf Yektâ Bey’de birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Rauf Yektâ Bey, Türk mûsikîsinin ana dizisini doğal seslerden yola çıkarak anlatmış, bunu anlatırken, ana makam mefhumundan daha çok, tabii sesler birliğini dikkate almıştır. Rauf Yektâ Bey’in “esâsî süllem” dediği dizi, kendisinin tâbiri ile “bir mûsikî sisteminin esasını meydana getiren nağmelerin bir sıraya dizilmiş hâlidir.” Farâbî, “*Kitâbü’l Mûsikâ’l-Kebîr*” isimli eserinin esâsî süllem ile ilgili olan “el-cemaatü’t Tammetü’l Münfâsîlatü’l-gayri’l-Mütegayyîre” isimli yazısında, Şark müziğinde temel olan doğal sesleri eski Yunan teorisyenlerinin kitaplarında gördüğü biçimde ve Yunanca karşılıkları ile eserine yazmıştır. Burada tamamı alınmayacak olan listeden tez konusu ile ilgili olarak A harfinin Arapça karşılığı “sâkiletü’l-mefruzât”, bugünkü adıyla yegâh olan sesin eski Yunanca karşılığının “Broslambanomen” olduğunu örnek olaak belirtilmekle yetinilecektir. Rauf Yektâ Bey, Farâbî ile İbn-i Sinâ’nın yaşadıkları zamanlarda perde adlandırılmalarının gerçekleşmediğini, perdelerin Urmevî ile Merâgî’den itibaren verildiğini ifade etmiştir. Bu perdeler: yegâh, dügâh, segâh, çargâh ve pençgâh’tır. Lâkin bu teorisyenlerin verdiği “esâsî süllem” sesleri (nağmeleri), enstrümanlar üzerinde icrâ konusunda uygulama güçlüklerine neden olmuştur (Yektâ, 1924, ss. 52-53, 57-58, 63’den akt. Erguner, 2003, s. 152). Farâbî tarafından “sâkiletü’l-mefruzât” olarak anılan Türk müziğinin en pest sesi sayılan yegâh (A) perdesinin ardından gelen dügâh (B) perdesi kemeçe gibi, çıkartılabilecek en pest sesi yegâh olan enstrümanların pest kısımdan ikinci perdesi kabul edilmesine rağmen, makamlardan bir kısmını ve örneğin çok kullanılan Uşşak (Eski Dügâh makamı) gibi makamların icrası sırasında, seyri süslemek amacıyla bu tür makamların karar perdesi olan dügâh perdesinden dört ses aşağıda bulunan yegâh perdesine inmede güçlükler yaşanıyordu. Râst makamının icrası sırasında da râst perdesi karşılığı A olarak kabul edilince de benzer zorluklar yaşanıyordu. Tanbûrda da yegâh’ın pest kısmında olan sesleri çıkartabilmek için alt tele atlamak zorunda kalındığını, icracıların bu zorunluluktan hoşnut olmadıklarını, böylece teorisyenlerin, yaşanan tüm bu güçlüklerin giderilmesi için esâsî süllem’in ikinci perdesini (B) (eski adıyla dügâh, yeni adıyla hüseyनियाşiran perdesini, cetvelde (H) rumuzu ile gösterilen dügâh perdesinin yerine aktarmış olduklarını söylemektedir. Yegâh ile dügâh sesleri, böylelikle, beş perdeden ibaret

bir şekilde ve dörtlü aralıĝa çevrilmiştir. Buna göre yegâh perdesinden tiz yönde bir dörtlü çıkılarak argâh perdesi ilk perde (râst perdesi olarak), kabul edildi.

Rauf Yektâ Bey, ana dizi üzerinde durduktan sonra, doĝal seslerin hakiki deĝerleri konusuna da deĝinmiřtir. Türk mziĝinin nefesli tek sazı olan ve bu mûsikîyi temsil etme açısından önemi bilinen ney sazının, hiçbir deĝiřtirici pozisyon uygulanmaksızın “dem sesler bölgesi” olarak bilinen “1. Ses bölgesi”nden elde edilen seslerin, sırasıyla (kaba râst, kaba dĝâh, kaba segâh, kaba argâh, yegâh, hüseyniaşiran, acemaşiran, ırâk ve râst) seslendirilmesiyle Râst makamı dizisi oluşmaktadır. Burada segâh perdesinin ve evc perdesinin, Türk mziĝinin doĝal sesleri olarak, neyden de doĝal bir Şekilde ıkartıldıĝına dikkat çekilmelidir. Rauf Yektâ Bey de bu konuya dikkati çekerek, Arel sisteminde segâh’ın deĝiřtirici olarak bir komalık bemol işareti, evc’in de 4 komalık diyez (bakiyye diyezi) ile gösterilmesini eleştirmiştir. Ayrıca neydeki bu perdelerin, Türk mziĝinin ana dizisi ile Avrupa mziĝinin ana dizisini oluşturan naĝmelerin aralıklarına, nispet ve miktarlarına benzediĝini, bu benzerliĝin en mühim noktası olarak, her iki dizinin de iki ayrı dörtlüden oluřtuĝunu ifade etmiştir (Erguner, 2003, ss. 154-156).

Rauf Yektâ’nın ana dizi olarak gsterdiĝi Râst’ı argâh perdesinde gösterişi, dr. Ezgi tarafından eleştirilmiştir. Dr. Ezgi, Yektâ’nın mansur düzeninin tizleştirilmesinden doĝan Râst’ı argâha indirme yöntemini doĝru bulmamış, bu yöntem yerine bir ya da iki oktav daha pestlere inilmesinin daha münasip olacaĝını, icracıların, seslerine göre herhangi bir sestten istenilen makamdaki bir eseri bir-iki oktav pestinden zorlanmadan syleyebileceklerini ifade etmiştir. Bu nerisi gerçekleştirilmiş ve günümüzde de hâlâ uygulanan bir yönteme dönüşmüş, bu nedenle Türk mziĝinin eserleri daha düşük bir frekansta dinlenmeye başlanmıştır ve günümüzde de uygulandıĝı için bu durum devam etmektedir. İtiraz ettiĝi ve eleřtirdiĝi ikinci husus da argâh perdesi zerindeki Râst dizisinin doĝal dizi olamayacaĝı, bu haliyle dizide bulunan ikinci ve altıncı aralıkların majör deĝil mücenneb aralıkları olduĝu, dolayısı ile evc ve segâhın doĝal sesler olmadıĝı yönündedir. Ayrıca iki ayrı dörtlü ile ilgili olarak Rauf Yektâ’nın deĝerlendirmesini yanlış bulduĝunu; “Farâbî’deki “tam cemâatlar” ve isimleri eski Yunan dizilerine ve onların nazariyelerine aittir” diyerek,

Farâbî’de Türkler’in olan bir dizi ve işaretinin dahi olmadığını, Farâbî tarafından yapılan çalışmanın özgün bir çalışma olmayıp tercüme olduğunu, dahası Yektâ’nın da Farâbî’nin eserini ya hiç görmediğini ya da yanlış anladığını söylemek suretiyle ifade etmiştir (a.g.e., ss. 157-158).

3.4. Arel-Ezgi-Uzdilek’ te Doğal Perde Sisteminin Kullanımı

Bu tez çalışması sırasında Hüseyin Sadeddin Arel, kısaca “Arel”; Dr. Suphi Ezgi kısaca “Ezgi” veya “Dr. Ezgi”; Salih Murat Uzdilek ise kısaca “Uzdilek” olarak anılacaktır.

Mûsikîyi bir bilim dalı olarak gören, eski edvarları inceleyerek çalışmalar yapan Galata Mevlevîhânesi Şeyhi Atullah Dede Efendi (1842-1910), Yenikapı Mevlevîhanesi Şeyhi Mehmed Celâleddin Dede Efendi (1849-1908) ve Bahariye Mevlevîhânesi Şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede Efendi (1854-1911)’nin, çalışmalarını Rauf Yektâ Bey, Arel ve Dr. Ezgi’ye aktardıkları, bir dönem birlikte çalışarak, ulaştıkları neticeleri Arel’in yayımladığı “*Şehbal*” ve bununla birlikte “*Millî Tetebbûlar Mecmuası*” isimli dergilerde yayınladıkları, sonra birlikte çalışmayı bırakarak her birinin kendi kanaatleri doğrultusunda çalışmalar yaptıkları (Akdoğu, 1991, s. X-XI) bu tezin Rauf Yektâ Bey ile ilgili olan bölümünün giriş kısmında aktarılmıştı.

Hüseyin Sadeddin Arel;

1880 yılında İstanbul’da dünyaya gelmiş, ilköğrenimini Vefa’da Taş Mektep, Şemsü’l Maarîf ve Numune-i Terakki Okullarında tamamlamasının ardından ailecek İzmir’e taşınmışlardır. Burada bir yandan medrese eğitime, bir yandan “Hukuk Mektebi”ne devam etmiş, hususî öğretmenlerden aldığı derslerle lisanını geliştirmiştir. Disiplinli bir çalışma ile Arapça, Farsça, Fransızca, İngilizce dillerini iyi derecede, İtalyanca, İspanyolca, Latince, Rumca, Eski Yunanca, Ermenice, Flamanca ve Slavca gibi dilleri ise, anlayabilmesine yetecek kadar öğrenmiştir. Bir anlamda, Öztuna’ya göre tanzimat kültürü ile yetişmiştir. Öztuna ayrıca, ilkokuldan sonra gittiği İzmir’de, hem Fransız Katolik eğitimi veren bir koleje devam ettiğini, hem de medrese eğitimi aldığını ve ikisini de tamamlayarak diploma ve icâzet

aldığını ifade etmiştir. On beş yaşında İzmir’de “Vilâyet Mektûbî Kalemî”nde başladığı memuriyette, İstanbul’a tekrar döndükten sonra gittikçe yükselerek, “Tanzimat Dairesi Reisliği”ne kadar gelmiştir. 1918’de kapatılan bu dairenin ardından bir daha memurluk yapmamıştır. Memuriyette, Öztuna’ya göre, korgenerale eşit bir sivil rütbe olan *Ûlâ*” kademesine kadar yükselmiştir. Öztuna, Arel’in 1909’da 1 yıl 7 aylığına Selanik’e görevli olarak gittiğini söylemektedir. Mütareke yıllarında Amerika’ya gitmiş, 1923’te yurda dönünce İzmir’de açtığı büroda avukatlık yapmaya başlamış, beş yıl serbest çalıştıktan sonra İstanbul’a tekrar gitmiş, mesleği olan avukatlık görevini ömrünün son zamanlarına dek sürdürmüştür. 1955’te İstanbul’da vefat etmiştir. Arel, müzik çalışmalarına henüz on yaşındayken başlamış, Udî Şekerci Cemil Bey’den *ûd* ve *mûsikî nazariyatı* dersleri almış, daha sonra kendi gayretiyle çalışarak bilgisini arttırmıştır. Teoriyle ilgili çalışmalarının yanında, birçok enstrümanı çalmasını öğrenmiş, yerli ve yabancı birçok kaynağa ulaşarak bu kaynakları toplamış, bildiği birçok yabancı dilin sayesinde de *mûsikî* bilgisini artırma fırsatı bulmuştur. 1907-1909 seneleri arasında iki yıl boyunca Edgar Manas’tan armoni, kontrpuan ve fûg dersleri alarak bu konuları da öğrenmiştir. Bunların dışında kalan kompozisyon, orkestrasyon ve enstrümantasyon konularında malumatı ise kendi çabaları ile öğrenmiştir. Arel’in, ilki Fransızlar tarafından çıkartılan yangında (ki Öztuna, Arel’in koyu bir milliyetçi olmasına bu yangının sebep olduğunu düşündüğünü ifade etmektedir) yok olan, toplam iki tane kütüphane kurduğu bilinmektedir. Koleksiyonda sadece Arel’in değil, Dr. Ezgi’nin topladığı kitaplar da bulunmaktadır ve Arel, çok dil bilmesinin de etkisiyle birçok dilde ve dünyanın birçok yerindeki müziklerle ilgili eserler toplamıştır. Yayıncılık faaliyeti de gerçekleştiren Arel, on beş günde bir çıkartarak 100 sayıya ulaştırdığı “*Şehbal*” ve İsmail Hami Danişmend’le beraber ancak on beş sayıya ulaştırabildikleri “*Türklük*” dergilerini çıkartmış, “*Türklük*” dergisinde yayınladığı makalelerini “*Türk Mûsikîsi Kimindir?*” adını verdiği kitabında toplamıştır. Hocalık vasfı da bulunan Arel, evinde düzenlediği akademik toplantılar dışında, 1916’da Darüttalim-i *Mûsikî*’de ve sonra 1943’te İstanbul Konservatuarı’nda hocalık vazifesini ifâ etmiş, 1948’de buradan ayrılarak kurduğu “İleri Türk *Mûsikîsi* Konservatuarı”nda eğitimcilik görevine devam etmiş, burada da okulun yayın organı olan “*Mûsikî Mecmuası*” adlı dergiyi çıkartmıştır. Arel, Dr. Ezgi ve Salih Murat Uzdilek’le birlikte gerçekleştirdiği

çalışmalar sonucunda Türk müziğinin akustik ile ilgili bölümünün büyük bir kısmının izahını yapmıştır. Nazarî anlamda yaptığı çalışmalar ve görüşleri yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirilerin bir kısmına bu çalışmada, daha sonra, sırası geldiğinde, yeni bir başlık altında yer verilecektir. Basılı eserleri ve mecmuaları dışında birçok bestesi ve beş kemençeden oluşan “kemençe ailesi” fikrini uygulamaya koymuştur. Basılı eserleri (yukarıda ismi anılan dergiler dışında):

- “*Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*”,
- “*Armoni Dersleri*”,
- “*Kontrpuan Dersleri*”,
- “*Füg Dersleri*”,
- “*Prozodi Dersleri*”,
- “*Türk Mûsikîsi İleri Solfej Dersleri*”,
- “*Eski Mûsikî Tarihi*” (başlangıç),
- “*Türk Mûsikîsi Kimindir?*”,
- “*Kantemiroğlu Edvârı*” (yayımlanması),
- “*Turkish Music in a Nutshell*”,
- Çeşitli makaleler (Musikî Mecmuası dergisinde yayınlanan 34 makale)

(Ak, 2018, ss. 309-315; Öztuna, 1986, s. 8, 11-21, 46, 61-62, 69, 72-82, 85, 87-88).

Dr. Suphi Ezgi;

1869’da doğan Ezgi, henüz beş yaşında bir çocukken sesinin güzelliği ile dikkat çekmiş, “ilahici başı” olmuştur. Hanendeliğinin yanında keman ve kanun da çalan babası İsmail Zühdü Bey’in evlerinde her hafta, haftada bir gün yaptığı mûsikî toplantılarına Medenî Aziz Efendi, Hacı Arif Bey, Kemânî Tahsin Bey gibi dönemin tanınmış sanatçıları iştirâk ederdi. Böyle bir ortamda yetişen Ezgi, 11 yaşına vardığında, Kemânî Tahsin Bey’den keman ve usûl dersleri almaya başlamış, 12 yaşındayken de kemani ile fasillara katılmaya başlamıştır. Kanunî olan Hacı Arif Bey’den ise Batı notası öğrenmiş, saz eserleri ve sözlü eserlerden birçoğunu Hacı Arif Bey ile meşk etmiştir. Medeni Aziz Efendi ile de meşk eden Ezgi, bununla birlikte Bahâriye Mevlevîhânesi şeyhi olan Hüseyin Fahreddin Dede’den ney,

nazariyat, repertuar meşkleri almış, kendisinden birçok eser meşk etmiştir. Rauf Yektâ Bey'den, “işaretli” ve “dilsiz” olarak iki çeşidi bulunan Hamparsum notasını öğrenmiştir. 17 yaşındayken Zekâî Dede'nin talebesi olmuş, kendisinden 35 fasıl öğrenmiştir. Klasik tanbur ile sine kemanı derslerini ise Abdülhalim Efendi'den öğrenmiştir. Nazarî konularda Rauf Yektâ Bey'in öncüsü olduğu bilimsel çalışmalara Arel ile birlikte katılmış, eski edvarları, yazma eserleri birlikte elden geçirerek incelemiştir. Bu çalışmalara daha sonraları Ord. Prof. Dr. Salih Murat Uzdilek de katılarak Türk Mûsikîsi'nin akustik yönden de ele alınması sorununun çözülmesine katkıda bulunmuştur. “Arel-Ezgi-Uzdilek” adıyla anılan sistemin doğuşu bu şekilde gerçekleşmiştir. Klasik eserleri güvenilir iki kaynak olan Medenî Aziz Efendi ve Zekâî Dede'den meşk eden Dr. Ezgi, klasik eserlerin notaya alınmasında öncülerden birisi olmuştur. Birlikte yaptıkları çalışmaların ikinci basamağı olarak, Arel'le beraber birçok saz eseri ve sözlü eserin gözden geçirilerek yenilenmesi çalışmalarını yürütmüşlerdir. Hocalık vasfı da olan Dr. Ezgi'nin klasik tanbûr icrası alanında öğrencisi, Mesud Cemil Bey olmuştur. Ayrıca o da Arel gibi, hayatı boyunca kendi öğrencileri kadar, mûsikîyi öğrenmek isteyenlere hocalık ederek yol göstermiştir.

Basılı eserleri;

- “*Amelî ve Nazarî Türk Mûsikîsi*”, Bu eseri 1933-1953 seneleri arasında birkaç yıllık aralarla yayımlamıştır. Eserin dağınık bir yapıya sahip, tekrarların olduğu, içeriğinde bulunan polemiklerin bilimsellik özelliğine gölge düşürdüğü Öztürk (2000, s. 192) tarafından ileri sürülmektedir.
- “*Tanbûr Metodu*”,
- “*Türk Mûsikîsi Klasiklerinden Temcit, Naat, Salât, Durak ve İlahiler Kitabı*”,
- Tanbûrî Mustafa Çavuş'un 36 Eseri,
- Tanbûrî Ali Efendi, Hacı Arif Bey ve Şevki Bey'in eserleri,
- “*Solfej Kitabı*”.

Konunun başında, daha önce aktarıldığı gibi, Türk mûsikîsi konusunda çalışmalar yapan ve eski edvârları inceleyen üç mevlevî şeyhi olan Mehmed Celâleddîn Dede, Şeyh Mehmed Atâullâh Dede, Hüseyin Fahreddin Dede, öğrencileri olan Hüseyin Sâdeddin Arel, Dr. Suphi Ezgi, Rauf Yektâ Bey ve Ahmed Avni Konuk'tan, Türk

müziğinin ilmî yön bakımından eksik kaldığını, bu yüzden bu alanda ilmî çalışmalar yapmalarını, eski edvarları okuyarak bu edvârlardan edindikleri bilgileri o günün mûsikî anlayışına uyarlamalarını talep etmişlerdir. Ahmed Avni Konuk, güfte mecmuası özelliğini taşıyan “*Hanende*” isimli eseri yayınlarken, Arel, Dr. Ezgi ve Rauf Yektâ Bey, mûsikînin ilmî yönüne eğilmişlerdir. Bu üçlüde öncü konumunda olan Rauf Yektâ Bey olurken, Arel ve Dr. Ezgi, onu takip etmişlerdir. Önceleri bu üç müzik teorisyeni beraber çalışmışlar, 1913-1917 arasındaki yedi yıllık sürede edvarların tamamını, bununla birlikte ellerinde bulunan ebced, Hamparsum ve Batı notaları ile yazılmış eserleri tetkik etmişlerdir. Dr. Ezgi, 1920’de milli mücadeleye iştirâk etmek için Ankara’ya gittiğinde, 1923’te Arel İzmir’e gidene kadar, Arel ve Rauf Yektâ Bey birlikte çalışmayı sürdürmüşlerdir. Arel İzmir’e gidince, bu birlikte çalışma süreci de sonlanmıştı. İlmî çalışmalara birlikte başlayan bu üç teorisyenden Arel ve Dr. Ezgi genelde birbirleriyle daha çok fikir uyumu içindeyken, bazı hususlarda Rauf Yektâ Bey onlardan farklı görüş benimsemiştir, Öztürk’ün (2020, s. 189) ifadesiyle Arel ve Ezgi, Rauf Yektâ’dan farklı bir yol izlemişlerdir. Dr. Ezgi, Arel’le birlikte, Arel’in aracılık ederek tayinini aldırıldığı İzmir’de ve sonrasında İstanbul’da Arel 1955’te vefat edene kadar çalışmalarını sürdürmüştür. Bu üç müzik teorisyeninden, eserlerini ilk yayınlayan ve dolayısıyla daha önce de belirtildiği gibi öncü durumunda olan Rauf Yektâ Bey olmuştur. Ardından, Dr. Ezgi, 5 ciltlik eserini yayınlamıştır. Öztuna, Dr. Ezgi’nin, mûsikînin sadece teorik ve pratiği ile ilgilenip tarihini bilmemesinin onun eserini kusursuz olmaktan alıkoyduğunu ifade etmektedir. Yine de eserin yayınlandığı 1930’lu yıllar için oldukça modern bir girişim olarak gördüğünü ve günümüzde de değerini yitirmediğini ifade etmektedir. Arel ise Rauf Yektâ Bey ve Dr. Ezgi’den sonra yayınladığı “*Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*” eseri ile arkadaşlarının kendinden önce yayınladıkları kitaplarda ilk olmaktan (Rauf Yektâ Bey) ya da Arel’de bulunan mantık ve metodolojinin eksikliğinden (Dr. Ezgi) kaynaklanan dağınıklık ve hatalarını toparlamış gibidir. Arel, ayrıca diğer iki arkadaşından farklı olarak Fizik ve Matematik alanlarında ordinaryüs profesör olan Salih Murat Uzdilek’ten de destek görmüştür. Uzdilek, Arel’in teşviki ile Türk müziği seslerini fiziksel olarak araştırmak üzere laboratuvar incelemesine alarak, 1944 yılında Türk müziği sistemini fiziksel yönüyle ele alan eserini kaleme almıştır. Bu nedenle Türk mûsikisinde kabul

edilen ve bugün de yürürlükte olan sistem ve nota yazısı bütünü, “Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi” adıyla anılmaktadır. Arel’in katkısının daha fazla olması nedeniyle, onun adı öne alınmıştır (Öztuna, 1986, ss. 87-90). Bugün de ya sadece Arel’in ismi ile “Arel Sistemi”, ya Arel’le birlikte Dr. Ezgi’nin ismi de anılarak “Arel-Ezgi Sistemi” şeklinde kullanılışlarına, “Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi” şeklinde kullanılışına oranla daha sık olarak rastlanmaktadır. Kutluğ, makamların karar, güçlü ve tiz durak perdesi hakkında kanaatler ve araştırmaların, Türk müziğinin en eski zamanlarından beri kullanılan bu perdelerin işlevlerine dair saptamaların, geçen yüzyıl içinde (20. Yüzyıl) ortaya çıkan kuram sahipleri olan Rauf Yektâ Bey ve Arel-Dr. Ezgi’nin Türk müziğine kazandırdığı yeniliklerden olduğunu ifade etmiştir. Yoksa örneğin sistemci okulda “güçlü perdesi” veya “tiz durak perdesi” gibi isimlerle perde tanımlarına ya da kullanımlarına rastlamak olası değildir (Kutluğ, 2000, s. 84).



Şekil 12. Hüseyin Sadeddin Arel (Anıl, 1971, s. 22).

3.4.1. Arel-Ezgi-Uzdilek' te makam yapıları.

Arel Nazariyatı;

Arel'de aralıklar;

Sekizli aralıklar;

Tam sekizli aralığı;

Bu aralıkta iki uçtaki iki ses, aynı işaretle gösterilir. 5 Tanini (T) ile 1 Büyük mücenneb (K) aralığından meydana gelmektedir.

Artık sekizli aralığı;

Bir sekizli içerisinde 5 Tanini (T) ve bir büyük mücenneb (K) aralığından daha fazla aralık varsa bu aralık, artık sekizli aralığın kapsamına girmektedir.

Eksik sekizli aralığı;

Bir sekizli içerisinde 5 Tanini (T) ve bir büyük mücenneb (K) aralığından az aralık varsa, bu aralık, eksik sekizli aralığın kapsamına girmektedir.

- Beşli aralıklar;

Tam beşli aralığı:

3 Tanini (T) ile 1 Bakiyye (B) aralığından oluşan beşli aralıklardır.

Artık beşli aralığı: 3 Tanini (T) ve 1 Bakiyye (B) aralığından daha çok aralıktan meydana gelmiş olan beşli aralıklardır.

Eksik beşli aralığı:

3 Tanini (T) ve 1 Bakiyye (B) aralığından daha az aralıktan oluşan beşli aralıklardır.

- Dörtlü aralıklar;

Tam dörtlü aralığı: 2 Tanini (T) ve 1 Bakiyye aralığından meydana gelmiş olan dörtlülüdür.

Artık dörtlü: 2 Tanini ile 1 Bakiyye aralığından daha fazla aralığa sahip olan dörtlülüdür.

Eksik dörtlü; 2 Tanini (T) ile 1 Bakiyye'den (B) az aralığı olan dörtlülüdür.

- Üçlü aralıklar;

En büyük üçlü: 2 Tanini (T) aralıklarından meydana gelmiş olan üçlülüdür.

Büyük üçlü: 1 Tanini (T) ile 1 büyük mücenneb aralıklarından meydana gelmiş olan üçlülüdür.

Orta üçlü: 1 Tanini (T) ile 1 küçük mücenneb (S) aralıklarından meydana gelmiş olan üçlülüdür.

Küçük üçlü: 1 Tanini (T) ile 1 Bakiyye (B) aralıklarından meydana gelmiş olan üçlülüdür.

En küçük üçlü: 1 Tanini (T) ile 1 koma (F) aralıklarından meydana gelmiş olan üçlülerdir (Akdoğu, 1991, s. 11-14).

-Arel'de dizi oluşturmada kullanılan tam (mülayim) dörtlüler;

- Çargâh dörtlüsü (aralıkları; pestten tize doğru T T B/tizden peste doğru; B T T),
- Bûselîk dörtlüsü (aralıkları; pestten tize doğru T B T/tizden peste doğru; T B T),
- Kürdî dörtlüsü (aralıkları; pestten tize doğru B T T/tizden peste doğru; T T B),
- Râst dörtlüsü (aralıkları; pestten tize doğru T K S/tizden peste doğru S K T),
- Uşşak dörtlüsü (aralıkları; pestten tize doğru K S T/tizden peste doğru T S K),
- Hicâz dörtlüsü (aralıkları; pestten tize doğru S A S/tizden peste doğru S A S),

-Dizi oluşturmada kullanılan tam (mülayim) beşliler;

- Çargâh beşlisi (aralıkları; pestten tize doğru T T B T/tizden peste doğru T B T T),
 - Bûselîk beşlisi (aralıkları; pestten tize doğru T B T T/tizden peste doğru T T B T),
 - Kürdî beşlisi (aralıkları; pestten tize doğru B T T T/tizden peste doğru T T T B),
 - Râst beşlisi (aralıkları; pestten tize doğru T K S T/tizden peste doğru T K S T),
 - Hüseyinî beşlisi (aralıkları; pestten tize doğru K S T T/tizden peste doğru T T S K),
 - Hicâz beşlisi (aralıkları; pestten tize doğru S A S T/tizden peste doğru T S A S)
- (Akdoğu, 1991, ss. 20-23; Kutluğ, 2000, s. 70).

-Diğer bazı dörtlüler ve beşliler;

- Sabâ dörtlüsü,
- Segâh beşlisi;
- Hüzam beşlisi;
- Nikriz beşlisi,
- Pençgâh beşlisi,
- Ferahnâk beşlisi,

Sabâ dörtlüsü, eksik dörtlü olduğu için, diğerlerinden farklı kategoride değerlendirilmiştir. Segâh, Hüz zam, Nikriz, Pençgâh ve Ferâhnâk beşlileri; bir dörtlünün tiz tarafına bir tanini (T) aralığının eklenmesiyle oluşturulmamış olan dizilerdir. Ayrıca Segâh dörtlüsünün gerisindeki pest dörtlü “tam dörtlü” değildir. Arel ‘e göre, verilen bu “diğer” dörtlü ve beşlilerin bir farkı da diğer dörtlü ve beşliler kadar güçlü bir karar ve istirahat, bir tamamlanmışlık hissi vermiyor olmalarıdır. Bir diğer fark ise diğer dörtlülerin ve beşlilerin makam dizisi oluşacak şekilde birbirlerine eklenmeleri durumunda, pest kısımda kalan dörtlünün ya da beşlinin sondaki sesi her zaman o makamın güçlü perdesi olurken, Sabâ dörtlüsü, Segâh beşlisi, Hüz zam ve Ferâhnâk beşlilerinde bu durumun bu şekilde olmamasıdır (Akdoğan, 1991, ss. 24-27). Kutluğ da kitabında, tam dörtlülerin karşısında Segâh beşlisi, Nikrîz beşlisi ve Pençgâh beşlisinin makamların oluşturulması hususunda fazla kullanılmazken, Hüz zam ve Ferâhnâk beşlilerinin en az kullanılan beşliler olduğunu, Sabâ dörtlüsünün ise kullanım alanının daha çok olduğunu ifade etmiştir (Kutluğ, 2000, s. 71). Arel, dizi kavramını, dörtlünün bitimine beşli eklenmesi veya beşlinin bitimine dörtlü eklenmesi ile oluşan sekizli şeklinde tarif etmiştir. Oluşturulan dizinin güzel olup olmaması sonucunun zevke bağlı, yani göreceli bir durum olduğunu, lakin dizide bulunan tam sekizli, tam beşli ve tam dörtlü gibi nispetlerin sayısı olarak tarif edilen “niseb-i şerîfe” nin dizideki çokluğu ile dizinin güzelliğinin doğru orantılı olduğunu, dizide bu nispetlerin az bulunmasının ise yine doğru orantılı olarak daha az beğenilmesi sonucunu ortaya çıkaracağını ifade etmiştir (Akdoğan, 1991, ss. 28-29). Arel, dizide yer alan perdelerin görevlerinin yanında, mülâyemet (dizilerin uyumluluğu, güzelliği) ve münâferet (dizilerin uyumsuzluğu, çirkinliği) kavramlarına açıklama getirdikten sonra anlatmıştır. Buna göre dizideki belli perdeler ve aldıkları görevler şu şekildedir:

Durak: Her basit makam dizisinde bulunan en pest ses, her zaman bu isimle adlandırılır.

Güçlü: Dizide dörtlü ile beşlinin birleştiği yerde bulunan ses, daima güçlü olarak anılır.

Tiz Durak: Sekizinci derecede olan ses, ilk sesin aynısıdır. Bu nedenle “tiz durak” tır. Yeden: Arel’e göre, durağa gitme hissi vererek, sürekli durağa doğru çeken sestir ve dizide yedinci derecedir. Arel durak, güçlü ve yeden perdelerinin verilen sıra ile, dizide en önemli sesler olduğunu ifade etmiştir. Bunların dışında sesler dizide bulunduğu yere göre; ilk sırada ise birinci derece, ikinci sırada ise ikinci, üçüncü sırada ise üçüncü... derece olarak adlandırıldığını da ifade etmiştir (Akdoğu, 1991, ss. 29-31). Arel makam kavramını; dizide ya da lâhinde bulunan seslerin durak ve güçlü ile ilişkileri sonucu ortaya çıkan hususiyet olarak tanımlamıştır. Dr. Ezgi ise makam için iki ayrı tarif vermiştir. İlki Arel’in tarifine benzer şekilde “durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesleri beyindeki münasebet cihetinden seslerin icrâsı” olduğu yönündedir. İkinci tarifi ise, ezgisel yapı bakımından bir dörtlü ve bir beşliden meydana gelmiş, tam karar ve güçlü perdelerine malik ve bağımsız karaktere sahip olan diziler olduğu şeklindedir. Ezgisel hareket konusunda; pestten tize doğru yürüyüşün “çıkıcı”, tizden peste doğru yürüyüşün ise “inici” hareket olduğunu söylemiş, makamların kimisinin çıkıcı, kimisinin inici, kimisinin ise inici-çıkıcı bir harekete/yürüyüş karakterine sahip olduğunu ifade etmiştir. Bir uyarı niteliğinde, makam değişmedikçe, dizide bulunan her bir sesin kendi bulunduğu yere has olan görevini yerine getireceğini, eğer bu seslerden birinin kimliği ya da dizideki vazifesi değişmişse, orada kesinlikle bir makam değişikliği olduğuna dalâlet ettiğini ifade etmiştir. Arel’in bu tarifi, geçkinin onun gözünden bir tanımıdır. Ezgi’ye göre ise geçki için belirli bir makama ait ezgisel seyir esnasında başka bir makam yapmak, geçkidir. Makamın üzerine ilk kurulduğu ses o makamın asıl yeri, yani kendi yeridir. Buna göre makam kullanılan ismiyle anılırsa, onun, kendi yerindeki hâli kastedilmiş demektir. Örneğin Râst şarkı vs. dendiğinde makamın üzerine kurulduğu ses olan râst perdesi üzerinde kurulmuş hâliyle Râst makamı dizisiyle bestelenmiş bir şarkı/vs. olduğu, anlaşılacaktır (Akdoğu, 1991, ss. 32-33; Kutluğ, 2000, s. 76, 93). Şedd konusunda bir makamı kendi (asıl) yerinden başka bir perdeye göçürmenin, ilgili makamın şeddi sayıldığını, bu durumda örneğin Hicâz makamı dizisinin nevâ perdesine göçürülmesi hâlinde elde edilen yeni dizinin, “nevâ’da Hicâz” olarak anılacağını, bu kuralın tüm diğer makamlar için geçerli olduğunu ifade etmiştir.

Arel de “basit makam”; Arel, basit makamı, bir tam dörtlü ile bir tam beşlinin veya bir tam beşli ile bir tam dörtlünün bir araya gelmesinden oluşan ve ek yerindeki perdenin, makamın güçlüsü görevinde olduğu, makamın ilk ve dördüncü dereceleri arasında bir tam dörtlü aralığı nispetinin bulunduğu ve kararı tam bir istirahat hissi uyandıran makamlar olarak tarif etmiştir. Bu niteliklere sahip olmayan makamların ise bileşik veya “mürekkeb makamlar” olduğunu ifade etmiştir. Arel’in burada, makamları basit ve mürekkeb olarak ikiye ayırdığı göze çarpmaktadır (Akdoğu, 1991, s. 33; Tura, 1988, s. 140). Arel, sekizlinin 24 eşit olmayan aralığa bölünmesinin bilimsel sebepleri ve 24 sesi elde etme yollarına yer vermiştir. Anlatımına göre, 24 sesi doğrudan tabiattan elde etmek, en sağlam yoldur. Bu yol ise kaba argāh’tan itibaren tiz kısma doğru 12 adet tam dörtlü ve on bir adet de beşli almaktan ibarettir. Arel, bu konuda yaptığı anlatımlarının sonucu olarak Türk müziğinde bulunan tüm seslerin ve aralıkların dolaysız bir şekilde, doğrudan tabiattan elde edildiğini, on bir beşli ile on iki dörtlüden, Türk müziğinin seslerinin ve aralıklarının dışında başka hiçbir şeyin ortaya çıkmadığını ifade etmiştir (Akdoğu, a.g.e, ss. 40-42). Arel, yukarıda aktarıldığı gibi basit ve mürekkeb olarak ayırdığı makamları, daha sonra basit ve birleşik (mürekkeb) makamlar ve şedd makamlar olarak üç başlıkta ele almıştır.

Arel’de geçen basit makamlar;

- argāh,
- Bûselik,
- Kürdi,
- Rāst,
- Uşşak,
- Hüseynî,
- Nevā,
- Hicāz,
- Hmāyn,
- Uzzal,
- Zirgle,
- Karcığar,

- Suzinâk'tır.

(Akdoğu, 1991, s. 43, 310, 311).

Arel'de mürekkeb makamlar;

Arel, mürekkeb makamları yedi başlık altında ele almıştır.

- Yegâh perdesinde karar verenler;

Başlıcaları: Ferahfezâ, Dilkeşîde, Lâle-gül, Sultânî Segâh, Şerefnümâ, Şivenümâ, Acemli Yegâh, Anberefşân makamları (Akdoğu, 1991, ss. 141-154).

- Hüseyinâşiran perdesinde karar verenler;

Başlıcaları: Hüseyinâşiran, Bûselikaşiran, Nühüft, Aşiran zemzeme, Şevk-u tarâb (1. Şekli), Zirefkend, Rahatfezâ, Sabâşiran makamları (a.g.e., ss. 155-170).

- Acemaşiran perdesinde karar verenler;

Başlıcaları: İkinci şekil Şevk-u tarâb makamı, Şevk-efzâ, Şevk-Âver, Tarz-ı cedîd makamları (a.g.e., ss. 171-178).

- Irâk perdesinde karar verenler;

Başlıcaları; Irâk, Evc, Bestenigâr, Beste-ısfahân, Rahatü'l-ervâh, Dilkeşhâverân, Ruy-i Irâk, Revnâknümâ, Hüzzâm-ı cedîd, Ferâhnâk makamları (Akdoğu, 1991, ss. 179-198).

- Râst perdesinde karar verenler;

Başlıcaları; Nikrîz, Neveser, Güldeste, Tarz-ı nevîn, Nihâvend-i kebîr, Zâvîl, Pençgâh, Suzidilârâ, Büzürg, Sazkâr, Rehâvî, Şevk-i dil makamları (a.g.e., ss. 199-219).

- Dügâh perdesinde karar verenler;

Başlıcaları; Gülizâr veya Hüseyinî-Gülizâr, Isfahan, Isfahanek, Bayatiaraban, Acem, Hisâr, Kûçek, Şehnâz, Arazbar, eski Sipîhr, yeni Sipîhr, Sabâ, Dügâh, Gerdâniye, Sünbüle, birinci şekil Mâye (Dügâh-Mâye), Sultânî Irâk, Nişabürek, Bayati-Bûselik, Bayatiaraban-Bûselik, Gerdâniye-Bûselik, Sabâ-Bûselik, Tahir-Bûselik, Muhayyer-Bûselik, Hisâr-Bûselik, Mahûr-Bûselik, Nevâ-Bûselik, Evc-Bûselik, Acem-Bûselik,

Hicâz-Bûselik, Arazbâr-Bûselik, Dügâh-Bûselik, Muhayyer-Kürdî, Nevâ-Kürdî, Acemkürdî, Sabâzemzeme makamları (a.g.e., ss. 220-293).

- Segâh perdesinde karar verenler;
Başlıcaları; Segâh, Müstear, Hüzzâm, ikinci şekil Mâye (Segâh Mâye), Vech-i Arazbâr makamları (a.g.e., ss. 293-305).
- Bûselik perdesinde duran tek makam, Nişabur makamıdır (Akdoğan, 1991-ss. 305-308).

Arel, “mürekkebe makamların tasnifi-tahlili-tenkidi” başlığı altında mürekkebe makamları üç sınıf altında ele almıştır.

Birinci sınıf; Bir sekizli içerisinde bulunan geçkiden/geçkilerden meydana gelmiş olan ve dizilerinin gösterimi bir sekizli şeklinde yapılabilen mürekkebe makamlar olup, Arel’e göre bu tür mürekkebe makamlara (bu makamların hepsinin bir dizinin içerisine yabancı bir öge katılmasıyla meydana gelmesinden dolayı), “katışık makamlar” da denilebilir. Bu tür makamlar: Irâk, Evc, Sabâ, Isfahan, Segâh, Hüzzam, Müstear, Nişabur, Nişabürekb vb.

İkinci sınıf; Bir sekizliden daha ziyade bir genişliğe sahip alan içinde bulunan geçkiden/geçkilerden meydana gelmiş olan, dolayısıyla sahip oldukları dizilerin bir sekizliden daha fazla yer kapladığı mürekkebe makamlar olup, hepsi muhtelif makamlardan alınan parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulan makamlar olmalarından dolayı, Arel’e göre “birleşimli makamlar” olarak da anılabilecek makamlardır. Bu tür makamlar: Ferahfezâ, Lâlegül, Zirefkend, Sultani Segâh, Bestenigâr vb.

Üçüncü sınıf; Kürdî ve Bûselik “geçkisinin” herhangi bir makamın sonuna ilave edilmesi yoluyla oluşan mürekkebe makamlardır. Buradaki koşul, sona eklenen ve Arel’in “geçki” dediği kısmın sadece Kürdî ya da Bûselik olması gerektiğidir. Dizilerinin sonuna yabancı bir öge eklenerek oluşturulmalarından dolayı Arel, bu türdeki makamlara “ekli makamlar” da denilebileceğini ifade etmiştir. Bu tür makamlar: Bayatî Bûselik, Bayatiaraban-Bûselik, Sabâ-Bûselik, Sabâ Zemzeme, Acemkürdî, Nevâ Kürdî, vb (Akdoğan, 1991, s. 309). Arel, makamların türünün

(basit-mürekkeb) onların estetik değerlerine bir etkisi olmayacağını, zira estetiğin de subjektif bir unsur olduğunu ifade ettikten sonra mürekkeb makamların karar perdelerine göre sıralamasını yapmıştır. Buna göre:

- Yegâh perdesinde karar veren dokuz adet,
- Aşiran perdesinde karar veren sekiz adet,
- Acemaşiran perdesinde karar veren dört adet,
- Irâk perdesinde karar veren on adet,
- Râst perdesinde karar veren on üç adet,
- Dügâh perdesinde karar veren otuz yedi adet,
- Segâh perdesinde karar veren beş adet,
- Bûselik perdesinde karar veren bir adet mürekkeb makam bulunmaktadır (Akdoğu, 1991, s. 310).

Arel, mürekkeb makamlar düşüncesinin ortaya çıkışı hakkında, bazı basit makamların yapılarındaki dörtlüler ve beşlilerin mürekkeb makamların doğuşuna zemin hazırladığını ifade etmiştir. Ayrıca, bazı mürekkeb makamların yaşamaya layık olmadığını, zaten hepsinin birden yaşamasına imkân olmadığını belirtmiş, yaşamaya devam etmesi kesin olan ve yaşamaya hakikaten layık bulunan makamlar, yaşaması ancak olasılıklı makamlar gibi iki başlıkta verdiği makamların listelerinin dışında kalan makamların hiçbirinin, yaşayacağını sanmadığını belirtmiştir. Bununla birlikte yaşayan veya yaşaması muhtemel olan makamların asla kullanılmayacağı gibi bir durumun söz konusu olmayacağını, bir bestecinin gün gelip sözü edilen bu iki listeden bir makamı kullanabileceğini de eklemiştir. Ayrıca, mürekkeb makamların hem bazı zararlarının hem de bazı faydalarının olduğunu eklemiştir. Faydaları için örnek vermek gerekirse; Geçki yapmayı kolay hâle getirdiği, bazı değerli terkîblerin bulunması hususunda yol açmış olmaları, son kısmı geçkili olan makamlarda, gerçek makama dönmek zarureti konusunda besteciye serbest bırakmalarıdır. Zararları hususunda örnek gerekirse; mürekkeb makamların geçkilerden ortaya çıktığı ve geçkinin de bir sınırı olmadığından dolayı, her geçkinin makam diye tasnif edilerek adlandırılmasının sonu gelmeyecek bir süreç oluşturmasıdır (Akdoğu, 1991, ss. 312-316).

Arel’de şedd makamlar konusu;

Arel, şedd makamlar konusunda daha önce sözü edilen bilgilere ek olarak;

Herhangi bir makamın şeddi olan makamı, o makamdan farklı bir makammış gibi ayrı bir isimle anmanın uygun olmayacağını ifade etmiştir. Zira şedd olan makam farklı bir makam olmayıp, aynı makamın asıl yerinden farklı bir perdedeki hâli olacaktır. Olması gereken, karar perdesi olarak hangi perde kabul edilmişse, bu perdenin adıyla, esas makamın ismini yan yana kullanmaktır. Bununla birlikte bazı şedd makamlara o güne dek birer bağımsız isim verilmiştir. Türk Müziği’nde kendilerine özel birer ada sahip olan makamlar şunlardır:

- Acemaşiran: Çargâh makamının şeddi olan makamlardandır.
- Mâhur: Çargâh makamının şeddi olan makamlardandır.
- Sultaniyegâh: Bûselik makamının şeddi olan makamlardandır.
- Ruhnevâz: Bûselik makamının şeddi olan makamlardandır.
- Nihavend: Bûselik makamının şeddi olan makamlardandır.
- Ferahnümâ: Kürdî makamının şeddi olan makamlardandır.
- Aşkefzâ: Kürdî makamının şeddi olan makamlardandır.
- Kürdilihicâzkâr: Kürdî makamının şeddi olan makamlardandır.
- Şedaraban: Zirgüleli Hicâz makamının (kısmen) şeddi olan makamlardandır.
- Suzidîl: Zirgüleli Hicâz makamının (kısmen) şeddi olan makamlardandır.
- Evcârâ: Zirgüleli Hicâz makamının (kısmen) şeddi olan makamlardandır.
- Hicâzkâr: Zirgüleli Hicâz makamının (kısmen) şeddi olan makamlardandır.
- Zirgüleli Suzinâk: Zirgüleli Hicâz makamının (kısmen) şeddi olan makamlardandır.
- Heftgâh-Segâh makamının şeddi olan bir makamdır (Akdoğan, 1991, s. 317). Arel, şeddi kullanılmakta olan makamların çargâh, bûselik, kürdî, zirgüle, hicâz ve segâh’tan olmak üzere beş perdeyle sınırlı kaldığının altını çizmiştir (a.g.e., s. 318).

Her ne kadar Arel, yukarıda listede verilen makamları ve dizilerini, seyirleri ve yürüyüşleri gibi bilgileri, ayrıca şeddleri yapılan bu makamların hangi perdelere şeddi yapılamayacağı hakkında bilgileri izah etmiş, örnek eser notaları ve dizilerle

görselleştirerek vermişse de bu çalışmanın kapsamını aşmamak adına detaylara yer verilmeyecektir.

Dr. Ezgi Nazariyatı;

Dr. Ezgi’de aralıklar;

Dr. Ezgi, aralık için iki tarif vermiştir:

Birincisi: “İki nağme beyindeki tizlik ve pestlik farkını bildiren adedî nispete aralık denir” şeklindedir.

İkincisi: “Her iki sesi çıkararak bir cism-i mütesavvıtın bir saniye zarfında icra eylediği ihtizazların adedleri beyindeki adedî nispettir” şeklindedir. İlk bakışta birbirinden farklıymış gibi görünen bu tarifler, aslında birbirini tamamlayan niteliktedir. Her iki tarif de tizlik ve pestlik ayrımlarını bir saniye süresince veren bir telin titreşimlerinin sayısal orantısının farklı şekillerde izâhıdır (Ezgi, 1933, s. 8; Kutluğ, 2000, s. 54).

Ezgi’ye göre aralıklar şu şekilde sıralanmaktadır;

- Sekizli,
- İki sekizli,
- Dokuzlu,
- Onlu,
- Onbirli,
- Onikili,
- Yedili,
- Altılı,
- Beşli,
- Dörtlü,
- Üçlü,
- İkili

(Kutluğ, 2000, s. 54).

Sekizli aralığı; Bu aralığı gergin bir tel üzerinde farz ederek açıklamış, bu telin ikiye bölündüğü takdirde yarısından çıkan sesle, telin tamamından çıkan nağmenin

arasında, telin boyu bakımından 2/1 oranının olacağını ve bu orana sahip aralığın sekizli aralığı olacağını açıklamıştır (Yegâh-Nevâ aralığı gibi). (a.g.e., ss. 54-55).

İki sekizli aralığı: İki tane sekizli aralığın bir araya gelmesiyle oluşan aralıktır. Hüseyinîşiran-Tiz Hüseyinî gibi (a.g.e., s. 55).

Dokuzlu aralığı; Ezgi, beş ciltten oluşan “*Nazarî, Amelî Türk Mûsikîsi*” eserinin ilk cildinde, bir tür dokuzludan söz etmiş, aynı eserin dördüncü cildinde ise dokuzlu aralığını tam olarak aktarmadığını belirterek diğer dokuzluları ilave etmiştir.

Büyük dokuzlu aralığı: Bir sekizli ve bir tanininin birleşmesinden oluşan aralıktır. Râst-Muhayyer arasında bulunan aralık gibi.

Bir sekizli ve bir büyük mücenneb aralığının bir araya gelmesiyle ortaya çıkan dokuzludur. Dügâh-tiz segâh arasında bulunan gibi.

Orta dokuzlu: Bir sekizli ve bir küçük mücenneb aralığının bir araya gelmesiyle oluşan aralıktır. Bu aralığa Ezgi tarafından örneklendirme yapılmamıştır.

Küçük dokuzlu: Bir sekizli ve bir bakiyye aralıklarının birleşmesiyle oluşan aralıktır. Bu aralık da orta dokuzlu aralığında olduğu gibi örnek verilmeksizin bırakılmıştır. (Kutluğ, 2000, s. 55).

Onlu aralığı; “*Nazarî, Amelî Türk Mûsikîsi*” adlı eserinin ilk cildinde sadece iki tane onlunun varlığından söz eden Dr. Ezgi, eserin dördüncü cildinin 155. Sayfasında iki tane küçük onlu olması gerektiğini ifade ettikten sonra bu eksikliği gidermiştir.

Onlu aralığı: Bir sekizli ve bir tanini aralığının bir araya gelmesiyle meydana gelen aralıktır. Râst-tiz bûselik arasında bulunan aralık gibi.

Birinci küçük onlu: Bir sekizli ve bir orta üçlü aralıklarının bir araya gelmesiyle oluşur. Râst-sünbûle aralığı gibi (a.g.e., s. 55).

Onbirli aralığı: Bir sekizli ve bir tam dördü aralığının bir araya gelmesiyle oluşan aralıktır.

Râst-tiz çargâh sesleri arasında olduğu gibi.

Onikili aralığı: Bir sekizli ve bir tam beşli aralıklarının birleşmesiyle oluşan aralıktır.

Râst-tiz nevâ sesleri arasında olduğu gibi.

Yedili aralığı;

Bu aralığın üç çeşidi bulunmaktadır.

. Küçük yedili aralığı: Bir tam beşli ve bir küçük üçlünün birleşmesiyle oluşan aralıktır. Kaba çargâh-kürdî gibi.

. Orta yedili aralığı: Bir tam beşli ile bir büyük üçlüden oluşan aralıktır. Kaba çargâh-segâh aralığı gibi.

. Büyük yedili aralığı: Bir tam beşli ile bir büyük üçlüden doğan aralıktır. Kaba çargâh-bûselik arasında olduğu gibi (a.g.e., ss. 55-56).

Altılı aralığı;

Dört farklı çeşidi vardır;

. Küçük altılı: Bir tam beşli ve bir bakiyye aralığının birleşmesiyle oluşur. Râst-nim hisâr arasında olduğu gibi.

. Orta altılı: Bir tam beşli ve bir küçük mücennep aralığının birleşmesiyle oluşur. Râst-hisâr arasında olduğu gibi.

. Altılı: Bir tam beşli ve bir büyük mücenneb aralığının bir araya gelmesiyle oluşur. Râst-dik Hisar aralığı gibi.

. Büyük altılı: Bir tam beşli ve bir tanininin bir araya gelmesiyle oluşur. Râst-hüseynî perdeleri arasındaki gibi (Kutluğ, 2000, s. 56).

Beşli aralığı; Dr. Ezgi, bu aralığın üç türünden söz etmiştir.

-Artık beşli: Bu aralık da iki türdedir.

Tam beşli aralığından bir küçük mücenneb aralığı kadar büyük olan artık beşli aralığıdır. Kürdî-mâhur perdeleri arasında olduğu gibi.

Tam beşliden bir bakiyye aralığı kadar büyük olan artık beşli aralığıdır. Dik kürdî-vec aralığı gibi (Kutluğ, 2000, s. 56). Kutluğ, Dr. Ezgi'nin eseri "*Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi*"nin ilk cildinde beşlileri açıklarken eksik bıraktığı kısım olan "artık beşli aralığı" maddesini, dördüncü cildin 156. sayfasında tamamladığını açıklamıştır (a.g.e., s. 63).

Beşli: Bir tam dörtlü ve bir tanini aralığının birleşmesiyle oluşur.

Eksik beşli;

Üç farklı türde görülmektedir:

Büyük eksik beşli aralığı: Bir tam dörtlü ve bir büyük mücenneb aralıklarının bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Kutluğ, ilgili bölümün sonunda (a.g.e., s.63) bu aralıkla ilgili olarak verdiği 28 numaralı dipnotta Dr. Ezgi'nin eserin dördüncü cildinin 156. sayfasında bu aralığın kullanılmadığını yazdığını, diğer yandan ilk ciltte

bu aralığın düğâh-dik hisâr sesleri arasında bulunup Arazbar'da kullanıldığını ifade etmesine karşın, sonradan bu söyleminden vazgeçtiğini söylemiştir.

Orta eksik beşli: Bir tam dörtlü ve bir bakiyye aralıklarının bir araya gelmesiyle oluşmaktadır.

Küçük eksik beşli: Bir tam dörtlü ve bir bakiyye aralığının bir araya gelmesiyle oluşmaktadır (Kutluğ, 2000, s. 56).

Dörtlü aralığı; Bir tam dörtlü aralığı, iki tane tanini ve bir tane bakiyye aralıklarından oluşur ve iki çeşittir:

. Artık dörtlü aralığı: Bu aralığın, açıklık bakımından küçük eksik beşli aralığı ile bir farkı yoktur. Şöyle ki, bir tam dörtlüye bir bakiyye aralığı ilavesiyle oluşmaktadır. Kaba çargâh-irâk arasında olan açıklık gibidir. Dr. Ezgi, eserinin dördüncü cildinde bu türde iki adet aralığın olduğunu açıklayarak, eksikliğini gidermiştir. Artık dörtlü aralığının ikinci türü ise bir tam dörtlü aralığına bir koma aralığının eklenmesiyle meydana gelmektedir. Segâh-hüseynî perdeleri arasında olduğu gibi (Kutluğ, 2000, ss. 56-57).

. Eksik dörtlü aralığı: Dr. Ezgi, ilk ciltte yazmadığı eksik dörtlü türlerini dördüncü ciltte yazarak bu eksikliği gidermiştir. Eksik dörtlü türleri, Dr. Ezgi'ye göre üç tanedir:

- İki taniniden bir koma fazla olup, küçük mücenneb, tanini, küçük mücenneb (S T S) olarak verilmektedir.

İki taniniden bir koma az (eksik) olup bakiyye, tanini ve bakiyye (B T B) şeklinde verilmektedir.

İki taniniden bir bakiyye kadar eksiktir. İki tane tanini aralığı (T T) şeklinde verilmiştir (a.g.e., s. 57).

Üçlü aralığı; Üç tane perdeden oluşmaktadır. Dört şekli bulunmaktadır:

İki taninili büyük üçlü: İki tanini aralığının bir araya gelmesinden meydana gelmektedir (râst-bûselik gibi).

Büyük üçlü: Bir tanini ile bir büyük mücenneb aralığının bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Başka bir ifadeyle, iki taninili büyük ölüye göre bir koma aralığı eksikliği bulunan üçlüdür. Râst-segâh gibi.

Küçük üçlü: Bir tanini ve bir bakiyye aralığının birbirine eklenmesiyle oluşmuştur. Başka bir söyleyişle; iki taninili büyük üçlü aralığından bir küçük üçlü aralığı çıkartılınca kalan aralıktır. Düğâh-çargâh gibi.

Bir küçük mücenneb ve bakiyye aralığının birbirine eklenmesiyle oluşan üçlü aralıdır. Segâh-nim hicâz'da olduğu gibi (a.g.e., s. 57).

İkili aralığı: Dr. Ezgi, bu başlık altında sekiz çeşit aralık bulunduğunu ifade etmiştir. Bunlar;

Tanini: Bir tam beşliden bir tam dörtlü aralığının çıkartılması ile bulunan aralıktır. Yegâh ile hüseyniaşiran gibi.

Artık ikili (artık tanini): Hicâz makamında kullanılan dik kürdî-nim hicâz perdeleri arasındaki aralıktır.

Büyük mücenneb: Taniniden bir koma eksik olan aralıktır. Diğer bir yoldan, iki bakiyyenin toplamı olduğu da söylenebilir. Dügâh-segâh aralığı gibi.

Eksik büyük mücenneb: Çargâh-dik hicaz aralıklarında olduğu gibi, büyük mücennebten biraz küçük olan bir aralıktır. Ezgi, bu aralık için, Uşşak ve Sabâ makamlarında yapılan icrâlarda, dizinin genel düzenini bozmamak adına büyük mücenneb aralığının kullanılması gerektiğini ifade etmiştir.

Küçük mücenneb: Bir bakiyye ve bir "fazla aralığı"nın birbirine eklenmesiyle oluşmaktadır. Bir taniniden bir bakiyye aralığı çıkartıldığında küçük mücenneb kalacaktır.

Bakiyye: Tam dörtlü aralığından iki tanini aralığı çıkartıldığında bakiyye aralığı kalacaktır. Aynı zamanda bir taniniden bir küçük mücenneb aralığı çıkartıldığında da kalan, bakiyye aralığı olacaktır.

Artık bakiyye: Bakiyye aralığından çok az büyük olan bir aralıktır. Tanininin öncesine bir adet fazla bemolü konularak elde edilir. Segâh-dik bûselik aralığı gibi.

Bu noktada, Dr. Ezgi'nin ayrıca maddeler içinde göstermediği "eksik bakiyye" aralığı için; büyük mücenneb aralığından küçük mücenneb aralığının çıkartılmasıyla elde edilen aralık olduğu, her tanini aralığında büyük mücenneb ve küçük mücenneb aralıkları arasında olduğu şeklinde verdiği bilgi de eklenebilir.

Fazla: Pisagor (Pythagoras) koması olarak da adlandırılan, çok küçük bir aralık olup, bir tanini aralığından bir büyük mücenneb aralığının çıkartılması ile elde edilmektedir. Bir makamdan diğerine geçiş (geçki) yapılırken bir sese eklenerek veya bir sestten çıkartılma yolları ile kullanılmaktadır. Lahin terkinde özellikle kullanılan bir aralık değildir.

Irha: Belli bir nota üzerinde parmakların hafif bir şekilde titretilmesi ile elde edilir. Lahin terkinde kullanılmaz (Kutluğ, 2000, ss. 57-58).

Dr. Ezgi’de basit makamlar;

Dr. Ezgi, makamları, “Umumiyet üzere makamlar” ve “hususiyet üzere makamlar” şeklinde iki grupta ele alarak işlemiştir. Ardından ikinci grupta olan “hususiyet üzere makamları” da tekrar bir gruplandırmaya tâbi tutmuş; “hususiyet üzere makam, muhtelif nev’i ve isimde dizi ve makamların her birilerinden bahseden kısımdır. Biz hususiyet üzere makamı Basit-Mürekkep-Şet adları ile üç kısma ayırabildik” şeklinde açıklama yapmıştır. Kutluğ, Ezgi’nin bu ayrımının, Arel’in kanaatinden farklı olarak Dr. Ezgi’nin kendisi tarafından, “umumiyet üzere makamlar” a bir alternatif gözüyle bakılarak ve gerekli görülerek yapılmış bir ayrım olduğunu söylemektedir. Kutluğ ayrıca Ezgi’nin yaptığı bu şekildeki tasniflerin, kendi görüşüne göre Türk müziğinde makamların izahı konusunda en mükemmel tasnifler olduğunu da eklemektedir (Kutluğ, 2000, s. 114). Ardından her bir başlıkta yer alan makamların özelliklerine göre Dr. Ezgi, bu farklılığı oluşturan makam türlerinin tariflerini de tek tek vermiştir. Buna göre Ezgi’nin tarifi ile,

Basit makam: Tam karar ve güçlü seslerine sahip, uyumlu ve müstakil dizilerdir.

Mürekkep Makam: Birbirleriyle ilişkisi olan veya birbirinin yakını olan iki, üç ya da daha ziyade makamlar ve onların bölümlerinden oluşan makamlardır.

Şedd Makam: Basit ya da mürekkep bir makamın, dizideki yerinden başka, dizinin çeşitli perdeleri üzerine yapılan göçürmeleridir (a.g.e., s. 114).

Dr. Ezgi’de mürekkep makamlar;

Dr. Ezgi, “Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi’nin dördüncü cildinde makamları bir kez daha ele almış ve mürekkep makam konusunu işlemiştir. Dr. Ezgi, mürekkep makamı birbiriyle bağılılığı mevcut olan ve akraba olan iki, üç, ya da daha çok makamın bir araya gelmesiyle ortaya çıkan makam olarak anlatmıştır. Kutluğ, Dr. Ezgi’nin verdiği bu tanımda birbiriyle ilişkili ve akraba olan makamları söyleyip birbiriyle yakın (mensup) olmayan makamları saymayarak, yaptığı tarifi eksik

biraktığını, bu eksikliği ise daha sonra yeni bir tanım yapmak suretiyle giderdiğini ifade etmiştir. Dr. Ezgi, bu yeni tanımlamasında;

Birbirine yakın, yani ortak nağmelere sahip iki veya daha fazla dizi ve bu dizilerin parçalarından oluşturulan makamlar: Gerdâniye, Dilkeşhâverân makamları gibi.

Birbiriyle akrabalığı olan ve kimi zaman da uzaklığı bulunan iki veya daha çok makamın bir araya gelmesiyle oluşan makamlar: Segâh, Sabâ, Hisâr makamları gibi.

Basit ya da birleşik (mürekkebe) makamların sonlarına bir Bûselik beşlisi /dizisi ya da Kürdî dördlüsünün eklenmesiyle oluşan makamlar olarak tasnif yapmıştır: Acemkürdî, Muhayyerkürdî makamları gibi (a.g.e., ss. 119-120). Kutluğ, makam sınıflamaları (mürekkebe) konusunda mensup/karib makamlar şeklindeki bir ayrımı sadece Dr. Ezgi'nin yaptığını ve Dr. Ezgi'nin mürekkebe makamlar hususunda kuruluş ve ortaya çıkışları ile ilgili kanaatlerinin ve saptamalarının yerinde ve bilimsel bakımından anlamlı olmaları dolayısıyla son derece önem taşıyan görüşler olduğunu ifade etmiştir (Kutluğ, 2000, s. 120).

3.4.2. Arel-Ezgi-Uzdilek' te perde kullanımı.

Tablo 26. Arel-Ezgi-Uzdilek' te perdeler.

Pest Sekizlide	Orta Sekizlide	Tiz Sekizlide	En Tiz Sekizlide
Kaba kaba Çargâh	Kaba Çargâh	Çargâh	Tiz Çargâh
Kaba kaba n. Hicaz	Kaba nim Hicâz	Nim Hicâz	Tiz nim Hicâz
Kaba kaba Hicâz	Kaba Hicaz	Hicaz	Tiz Hicaz
Kaba kaba d. Hicâz	Kaba Dik Hicâz	Dik Hicâz	Tiz dik Hicâz
Kaba Yegâh	Yegâh	Nevâ	Tiz Nevâ
Kaba kaba n. Hisâr	Kaba nim Hisâr	Nim Hisâr	Tiz nim Hisâr
Kaba kaba Hisâr	Kaba Hisâr	Hisâr	Tiz Hisâr
Kaba kaba d. Hisâr	Kaba Dik Hisâr	Dik Hisâr	Tiz Dik Hisâr
Kaba Aşiran (mi)	Aşiran	Hüseynî	Tiz Hüseynî
Kaba Acemaşiran	Acemaşiran	Acem	Tiz Acem
Kaba d.Acemaşiran	Dik Acemaşiran	Dik Acem	Tiz dik Acem
Kaba Irâk	Irâk	Evc	Tiz Evc
Kaba Geveşt	Geveşt	Mâhûr	Tiz Mâhûr
Kaba d. Geveşt	Dik Geveşt	Dik Mâhûr	Tiz Dik Mâhûr

Kaba Râst	Râst	Gerdâniye	Tiz Gerdâniye
Kaba Nim Zirgüle	Nim Zirgüle	Nim Şehnâz	Tiz Nim Şehnâz
Kaba Zirgüle(Zengüle)	Zirgüle	Şehnâz	Tiz Şehnâz
Kaba dik Zirgüle	Dik Zirgüle	Dik Şehnâz	Tiz Dik Şehnâz
Kaba Dügâh	Dügâh	Muhayyer	Tiz Muhayyer
Kaba Kürdî	Kürdî	Sünbüle	Tiz Sünbüle
Kaba dik Kürdî	Dik Kürdî	Dik Sünbüle	Tiz dik Sünbüle
Kaba Segâh	Segâh	Tiz Segâh	Tiz tiz Segâh
Kaba Bûselik	Bûselîk	Tiz Bûselik	Tiz tiz Bûselik
Kaba dik Bûselik	Dik Bûselik	Tiz dik Bûselik	Tiz tiz dik Bûselik

(Akdoğu, 1991, s. 1).

Arel, Türk müziğinde kullanılan makamlarda o güne dek kullanılan karar perdelerinin araştırılmasıyla ortaya çıkan sonuçları şu şekilde sıralamıştır:

Basit makamlar durak olarak çargâh, dügâh ve râst olmak üzere üç perde kullanmışlardır.

Çargâh perdesinin, karar perdesi olarak mürekkeb makamlarda hiç kullanılmamış olduğu, bununla birlikte dügâh ve râst perdeleriyle birlikte yegâh, aşiran, acemaşiran, ırâk, segâh, bûselik perdelerinin de durak olarak kullanıldığı görülmektedir.

Şedd makamlarda karar perdesi olarak yegâh, aşiran, acemaşiran, ırâk, râst ve nim hicâz perdelerinin kullanılmış olduğu görülmektedir. Bu bilgilere dayanarak Arel, türü (basit-mürekkeb-şedd) ne olursa olsun tamamında karar perdesi vazifesi gören on perde olduğunu ifade etmiştir. Bu on perde aşağıdaki gibidir:

- Yegâh,
- Aşiran,
- Acemaşiran,
- Irâk,
- Râst,
- Dügâh,
- Segâh,
- Bûselik,

- Çargâh,
- Nim Hicâz

Karar perdesi aşağıda sıralanan 14 perdeden biri olan hiçbir makamın o zamana dek kullanılmadığını ifade etmiştir:

- Kaba nim Hisâr,
- Kaba Hisâr,
- Kaba dik Hisâr,
- Dik Acemaşiran,
- Geveşt,
- Dik Geveşt,
- Nim Zirgüle,
- Zirgüle,
- Dik Zirgüle,
- Kürdî,
- Dik Kürdî,
- Dik Bûselik
- Hicâz,
- Dik Hicâz

Karar perdesi olarak kullanılan perdelerin dağılımı şu şekildedir: 13 adet basit makam, 87 adet mürekkebek makam, 13 şedd makam olmak üzere toplam 113 makamın;

12 tanesi yegâh perdesinde karar vermektedir: Ferahfezâ, Dilkeşide, Lâlegül, Sultanî Segâh, Şerefnumâ, Şivenümâ, Yegâh, Acemli Yegâh, Anberefşan, Şedaraban, Ferahnümâ, Sultaniyegâh makamları,

10 tanesi aşiran perdesinde karar vermektedir: Hüseyiniaşiran, Bûselik Aşiran, Nühüft Aşiran, Zemzeme, birinci şekil Şevk u Tarâb, Zirefkend, Rahatfezâ, Sabâ Aşiran, Suzidil, Ruhnevâz makamları,

5 tanesi acemaşiran perdesinde karar vermektedir: İkinci şekil Şevk u Tarâb, Şevkefzâ, Şevkâver, Tarz-1 Cedîd, Acemaşiran makamları,

11 tanesi ırâk perdesinde karar vermektedir: Irâk, Evc, Bestenigâr, Beste-İsfahan, Rahatü'l-ervâh, Dilkeşhâverân, Rûy-i Irâk, Revnâknümâ, Hüzam-ı Cedîd, Ferahnâk, Evcârâ makamları,

- 20 tanesi râst perdesinde karar vermektedir: Râst, Suzînâk, Nîkrîz, Neveser, Gûldeste, Pesendide, Tarz-ı Nevîn, Nihavend-i Kebîr, Zâvîl, Pençgâh, Suzidilârâ, Büzürg, Sazkâr, Rehâvî, Şevk-i dîl, Zîrgüleli Suzînâk, Hicâzkâr, Kürdilihicâzkâr, Nihâvend makamları,
- 47 tanesi düğâh perdesinde karar vermektedir: Bûselik, Kürdî, Uşşak, Hüseyinî, Nevâ, Hicâz, Hümâyûn, Zîrgüle, Uzzal, Karcıgar, Gûlizâr, İsfahan, İsfahanek, Bayatiaraban, Acem, Hisâr, Kûçek, Şehnâz, Arazbâr, eski/yeni Sîpihr, Sabâ, Dügâh, Gerdâniye, Sünbûle, birinci şekil Mâyê (Dügâh Mâyê), Sultânî Irâk, Nişabûrek, Bayatî Bûselik, Bayatiaraban Bûselik, Gerdâniye Bûselik, Sabâ Bûselik, Tahir Bûselik, Muhayyer Bûselik, Hisâr Bûselik, Mâhur Bûselik, Nevâ Bûselik, Evc Bûselik, Acem Bûselik, Hicâz Bûselik, Arazbar Bûselik, Dügâh Bûselik, Muhayyer Kürdî, Nevâ Kürdî, Acemkürdî, Araban Kürdî, Sabâ Zemzeme makamları,
- 5 tanesi segâh perdesinde karar vermektedir: Segâh, Müstear, Hüzam, İkinci şekil Mâyê (Segâh Mâyê), Vechiarazbâr makamları,
- 1 tanesi bûselik perdesinde karar vermektedir: Nişâbûr makamı,
- 1 tanesi çargâh perdesinde karar vermektedir: Çargâh makamı,
- 1 tanesi nim hicâz perdesinde karar vermektedir: Heftgâh makamı.

(Akdoğan, 1991, ss. 310–312).



Şekil 13. Arel-Ezgi-Uzdilek'te 24 gayri müsâvî (eşit olmayan) aralık (Tıraşçı, 2019, s. 212).

3.4.3. Arel-Ezgi-Uzdilek’ te birinci perde ve ana dizi kullanımı.

Arel, ana dizinin tanımını “diğer bütün dizilerin teşkilinde esas tutulmaya en elverişli olan dizidir” şeklinde verdikten sonra ana dizi olmaya en uygun buldukları Çargâh dizisini seçme nedenlerini açıklamıştır. Çargâh dizisi olarak gösterdikleri diziyi (bu şekilde ifade edilmesinin nedenleri daha sonra Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine getirilen eleştirilere yer verilirken değinilecektir) ana dizi olarak kabul etme konusunda, Arel’in belirttiği gerekçeler, şu şekilde sıralanabilir:

- Arel’e göre ana dizi olma “kabiliyetini” gösteren tek dizi, yalnızca tanini ve bakiyye aralıklarından oluşmuş olan ve bu nedenle donanımında hiçbir işaret olmayan Çargâh makamı dizisidir. Tanini ve bakiyye aralıklarıysa, diğer aralıkları oluşturma hususunda en uygun aralıklardır. Buna göre örneğin bir tanini aralığından bir bakiyye aralığı kaldırılırsa küçük mücenneb aralığı, bir tanini aralığından bir koma aralığı çıkartıldığında da bir büyük mücenneb aralığını elde etmek, basit bir yöntemdir. Buna benzer şekilde, bir bakiyye aralığına bir koma aralığı eklendiğinde, bir küçük mücenneb aralığını, bir bakiyye aralığına bir bakiyye aralığı daha eklenerek de bir büyük mücenneb aralığı elde etmek kolaydır. Diğer türlü, örneğin küçük mücenneb aralığı büyük mücenneb aralığına dönüştürülmek istendiğinde ona bir eksik bakiyye aralığı eklemek, büyük mücennebi küçük mücennebe dönüştürmek için ise ondan bir eksik bakiyye aralığı çıkarmak durumunda kalınacaktır. Bu da fazladan birer eksik bakiyye diyezi ve eksik bakiyye bemolü işaretinin donanım işaretlerine eklenmesine gerek duyuracaktır. Ayrıca büyük mücenneb ve küçük mücenneb aralıklarını içeren bir dizinin ana dizi olarak kabul edilmesi hem aralık hesaplamaları hem de yazılış bakımından, çeşitli zorlukları da beraberinde getirecektir.
- İkinci gerekçe, transpozisyon konusundaki rahatlıktır. Arel, basit makamların tümünün, Çargâh dizisinin bütün perdelerine göçürülebilmesinin, bu dizinin ana dizi olarak seçilmesindeki etkenlerden biri olduğunu söylemiştir. Burada örnek olarak Kürdî makamı dizisini vermiştir. Kürdî makamının dizisinin de Çargâh makamı dizisi gibi sadece tanini ve bakiyye aralıklarından oluştuğunu, oysa Çargâh’tan farklı olarak nota ile yazılırken donanımda beş komalık bir si bemole sahip olduğu, bunun da Kürdî dizisinden diğer aralıkları elde etme konusunda zorluğa neden olduğunu anlatarak, Kürdî dizisinden Hicâz dizisinin aralıklarının bulunma yollarını ve bunun

güç olacağını anlatarak ifade etmiştir. Uzdilek ise söz konusu dizinin tamamının 2 veya 3'ün kuvvetlerinden oluştuğunu, bunun da aritmetik düzen ve şedd konusunda sağladığı kolaylıklar bakımından elverişli olduğunu ifade etmiştir. Uzdilek; bu dizi örneğin râst perdesinde kurulmuş olan Râst makamına göçürülseydi, nasıl bir dizi elde edilirdi sorusuna, ulaştığı dizinin Mâhur olduğunu hesaplamalarla göstermiştir. Ardından da bu şedd işleminin râst dışında diğer karar perdelerinden yapılacak olunursa küçük mücenneb aralığının dizinin farklı noktalarında ve çeşitli sayılarda ortaya çıkacağını görüleceğini ifade etmiştir. Seçilen kararın kaba çargâh perdesine göre izâfî frekansının ise basit adetler nispetinden ne kadar uzaklaşırsa, ayrılıkların da o kadar artacağını ifade etmiştir. Şedd için diğer durakların seçilmesi durumunda oluşacak senaryoyu;

Re sesinin durak seçilmesi hâlinde 4,

Mi sesinin durak seçilmesi hâlinde 4,

Fa sesinin durak seçilmesi hâlinde 2,

Sol sesinin durak seçilmesi hâlinde 2,

La sesinin durak seçilmesi hâlinde 4,

Si sesinin durak seçilmesi hâlinde 5 adet değişiklik yapılmasının gerekli olacağını, bunun da Türk müziğine nazaran daha çok değişime uğrayacağını ifade etmiştir. Bunun nedeni olarak Türk müziği esas dizisindeki (Çargâh) perde frekanslarının daima 2 ve 3'ün kuvvetlerinden oluştuğunu, bu hususun da hem şedd yapma hem de makam oluşumu yönlerinden kolaylık sağladığını ifade etmiştir.

- Arel, Üçüncü gerekçe olarak, eski Türkler'in en çok sevdiği ve en çok kullandığı makamın Çargâh makamı oluşunu göstermiştir. “Mesela, dügâh perdesi ile bûselik perdesi arasında bir tanini aralığı vardır, dediğimiz vakit, farkına varsak da varmasak da Çargâh dizisini göz önüne getirmiş oluyorduk” diyerek, o zamana kadar yaptıkları derslerde aralık hesaplarını sürekli Çargâh makamı dizisi üzerinden anlattıklarını belirtmiştir. Bu noktada yine üzerinde tartışmalar yapılmasına ve yoğun eleştirilere, itirazlara neden olacak olan Segâh perdesi ile ilgili anlattıklarına yer vermek gereklidir. Arel, önceki yüzyılda Türk müziği yazımında Batı notasının kullanılmasına başlandığı vakitlerde, bu girişimi ilk başlatan kişilerin dışarıdan gelen kişiler olması nedeniyle, segâh ile bûselik perdeleri arasında var olan bir komalık farkı önemsemediklerini, böylece notadaki si perdesini donanımsız olarak

biraktıklarını, o zaman ki Türk müziği sanatçılarının ise notadaki bu si'nin karşılığının segâh perdesi olduğunu öğrenince bu sefer bûselik perdesini ayırmak için bûselik perdesini bir koma diyezi işareti ile yazmak gerekliliği bularak bundan sonrası için bu perdeyi daima böyle kullandıklarını söylemiştir. Bu kullanım biçiminin böylece bir adet hâline geldiğini, bu durumda ana dizi olarak Uşşak veya Bayatî makamının kullanılması gerektiğini, bunun ise baştan başa hatalı olduğunu ifade etmiştir. Çünkü “si” notasının karşılığının segâh perdesi olması durumunda bu notayı Hicâz dizisindeki dik kürdî perdesi hâline getirmek gerekliliği olursa ona bir “eksik bakiyye bemolü” eklenmesi lâzım olacaktır. Böyle bir bemol işareti hâli hazırda olmasa da bu gereklilik yüzünden böyle bir bemol işareti icad edilse dahi, çeşitli yerlerde meydana gelecek olası gereklilikleri karşılamak için icad edilmiş olan bemol ve diyezlerin haddinden fazla çoğalmasına neden olacağı gibi aralık hesaplarını ve yazılmasını da hiç gereği yokken zorlaştıracaktır. Bu nedenle Arel'e göre si notasının karşılığının segâh perdesi kabul edildiği notalar tamamen yanlıştır. Aynı zamanda büyük ölçüde takribî olacaktır. Bu şekilde yazıldığı vakit o notaları doğru çalabilmek için yazıldığı şekliyle birebir çalmak yeterli olmayacak, zihinden bazı eklemeler, düzeltmeler yapmak da gerekecektir. Çünkü bu müziğin icrasında diyez ve bemolün belirli ve sabit bir değeri yoktur, buna bağlı olarak bir diyez sesi ne kadar tizleştireceği, bemolün ne kadar pestleştireceği belirsizdir. Neden olacağı muhtemel hatalardan dolayı si notasının karşılığı olarak segâh'ı kabul etmek, diğer yanlışlarda olduğu gibi şedd konusunda da imkansızlıklara neden olacağından, hatalı bir seçim olacaktır. Zira, sekizliyi 12 eşit parçaya bölen bir müzik sisteminin nota yazısını alıp, hiç değişikliğe gidilmeden, sekizliyi 24 eşit olmayan aralığa ayıran sisteme uyarlamakta hatasızlık aramanın mantıksız olduğu da müzikle hiç ilgili olmayanların bile idrâk edeceği kadar açık bir gerçektir, Arel'e göre.

- Uzdilek, “*İlim ile Mûsikî*” isimli eserinin Epilog kısmında, Batı müziğinin majör ya da minör dizilerinin beş diyez ya da bemolüne karşılık Türk müziği dizisinin birinci hânesi dediği do-re sesleri arasında üç diyez/üç bemol, ikinci hânesinde üç diyez/üç bemol, dördüncü hânesinde dört diyez/dört bemol, beşinci hânesinde üç diyez/üç bemol, altıncı hânesinde üç diyez/üç bemol, yedinci hânesinde bir diyez/bir bemol varmış gibi sayılabileceğini söylemiştir. Bu durumun da diyatonik gamdaki majör ton (tanini), minör ton (büyük mücenneb) ve dömi ton (bakiyye) aralıklarına karşılık

Türk müziği makamlarında bulunan bakiyye, küçük/büyük mücenneb, tanini, artık ikili ve küçük üçlü gibi aralıkların bulunduğunu, bu kadar aralığın da Türk müziğini hem makam sayısı hem de makamların şeddleri hususunda diyatonik ıskalaya kıyasla daha zengin bir hâle getirdiğini ifade etmiştir (Akdoğu, 1991, ss. 61-64; Uzdilek, 1977, ss. 18-21, 50).

Dr. Ezgi'nin, ana dizinin Çargâh makamı dizisi olması konusunda, "*Nazarî ve Âmelî Türk Mûsikîsi*" isimli eserinin ilk cildinde, "Esasî ve tabîî dizi, Çârigâh makamı" başlığı altında gerekçelerini sıralamıştır. Bu gerekçeler, şu şekildedir:

-Dr. Ezgi, Türk müziğinde kullanılmakta olan türlü dizileri yazabilmek için, bu dizilerden birisinin esâsî ve tabîî dizi olarak kabul edilmesinin gerekli olduğunu söylemiştir. Tabîî dizi olarak görülen Çargâh'ın, işaret kullanılmaksızın yazılabilecek olan seslerine karşılık, diğer dizilerin seslerinin yazımının ancak tanini, büyük mücenneb, küçük mücenneb, bakiyye ve fazla aralıklarının birbirleriyle toplanması ile ya da birbirlerinden çıkartılması ile mümkün olabileceğini ifade etmiştir. Kendilerinin ana dizi olarak verdiği Çargâh dizisinin yazımı ise böyle bir gereklilik barındırmamaktadır. Dr. Ezgi ayrıca, dizilerin zorluk yaşanmaksızın yazılmalarına ve şeddlerinin yapılmasına en uygun olan dizinin de bu dizi olduğunu, bu nedenle ana dizi olarak bu diziyi seçtiklerini ifade etmiştir (Ezgi, 1933, s. 50).



Şekil 14. Dr. Suphi Ezgi (Ezgi, 1953, s. 147).

3.4.4. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine yöneltilen eleştiriler.

Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi gerek ortaya konulduğu zamanlarda gerekse daha sonraki yıllarda ve günümüzde, sistem üzerine özellikle ana dizi, mücenneb aralığı ve bazı perdeler nedeniyle birçok eleştiriye uğramıştır. Çalışmanın bu bölümünde bu eleştiriler; eleştiri yapan kişiler, eleştirinin yapıldığı çalışma ve getirilen eleştiri-tartışma bağlamında aktarılmaya çalışılacaktır.

1) Yalçın Tura (Tura, 1988), “*Türk Müsikîsinin Mes’eleleri*”, Yalçın Tura, bu kitabında Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine yönelik gördüğü eksik/yanlış yönleri belirterek doğrusunu da açıklamak için, kitabında uzunca bir kısım ayırmıştır. Bu çalışmada Tura’nın konuyla ilgili eleştirilerinin bazı kısımlarına tüm yönleriyle verilirken, bazı kısımlar da bölüm sonlarındaki “netice” olarak özetlediği kısımlardan aktarılacaktır.

Sistemin yapısı bakımından yönelttiği eleştiriler; Tura, Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminin Türk müziğine has bir sistem olmayıp, Batı müziğinin ses sisteminin eksik bir şekilde

alındığı bir sistem olduğunu söylemektedir. Bu sistemde 24 ses, uygulamada 12 bölgede toplanmakta ve çok seslilik yönünden, sadece Batı'da daha önce denenmiş biçimlerine olanak vermektedir. Tura bu konuda, bu sistemin hatalı olup Türk müziği ile uyumlu olmadığını, uygulamaya devam etmekte ısrarın yanlışlığı ve zarara neden olacağını, bu nedenle Türk müziğinin gerçek ses sistemine dönülmesinin zorunlu olduğunu ifade etmektedir (a.g.e., s. 118).

Tura'nın diğer konularda itirazları;

Tura, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin kendilerinin ve sistemin taraftarlarının ileri sürdüğünün aksine doğadan alınma bir sistem olmadığını söylemektedir. Sistemi ortaya çıkaranlar tarafından tabiattan alındığı gerekçesiyle önerilen nispetlerin, aslında birebir Batı müziğinde kullanılan nispetler olduğunu ifade etmektedir (a.g.e., ss. 148-149).

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin, Yunan düşünürü Pythagoras'ın asırlar önce ortaya attığı ve Batı müziğinde de bire bir olarak kullanılmakta olan bir sisteminin, eksiltilerek daraltılmış, daha da fakirleştirilmiş bir kopyası olduğunu ifade etmiştir (a.g.e., s. 148),

Türk müziğinde hem halk hem de edvâr geleneğini devam ettiren ustalar tarafından kullanılan ve Türk müziğine asıl zenginliğini ve karakteristik özelliğini veren "mücenneb bölgesindeki sesleri", doğru olmayan nispetlerle ilişkilendirerek Türk müziğini yozlaştırdığını ve Türk müziğini 12 perdeli Batı sistemine döndürme çabalarına yardım ettiğini ifade etmiştir (a.g.e., s. 148).

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin yayıldığı alanın genişleyerek, sadece radyo ve konservatuarla kalmayıp eğitimin alt kademelerine kadar yayıldığını, müziğimizi düzeltme, ıslah etme gerekçesiyle aslında ortadan kaldırmaya çalıştığını öne sürmektedir (a.g.e., s. 149).

Ana dizi konusunda eski edvârlar bir numaralı cins, daire/makam/dizi olarak önce Uşşak dairesini/dizisini/makamını alırken sonraları ana dizi Râst makamı dizisi kabul edilmiş ve yakın zamanlara kadar bu kabul sürdürülmüştür ve günümüzde de ana dizinin Râst makamı dizisi olduğunu savunanlar bulunmaktadır. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin kurucuları tarafından ana dizi olarak öne sürülen Çargâh makamı dizisi ise gerçekte Pythagoras sistemine göre kurulmuş olan bir Do dizisidir. Tura'ya göre, Arel ve Ezgi, ana dizi olarak ileri sürdükleri bu "sözde" makama ilişkin tek bir tane bile

uygun örnek gösterememişlerdir. Tura, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi kurucularının, sözü edilen Çargâh dizisini ana dizi olarak gösterme nedenlerinin, Râst makamındaki segâh perdesinin koma bemolü olarak yazıldığını, komalı sesin de ana perde olmasının mümkün olmayacağı, buna mukabil bûselik perdesi arızasız yazıldığı için, buselik perdesinin ana perde olarak sayılabileceği olduğunu ama bu gerekçenin geçersiz olduğunu ifade etmektedir (a.g.e., ss. 131-132). Tura'ya göre, segâh perdesi çok eski dönemlerden itibaren esas/ana dizinin üçüncü derecesi, üçüncü tam ses/perde olarak kabul edilmiştir. Onun değiştirici işaret olan bemol ile yazılıyor olması zaten Arel-Ezgi-Uzdilek'in öne sürdükleri sistemin esaslarına göre Batı'nın notasını kullanmalarının sonucudur. Arel-Ezgi-Uzdilek'in hemen öncesinde yine Batı müziğini kullanan Rauf Yektâ Bey, segâh perdesini natürel olarak yazmayı seçmiştir (a.g.e., s. 132). Tura, segâh perdesinin gerçek entansyonu göz önüne alındığında bu sesin aslında Batı notasındaki değerlere göre gösterilme olanağının olmadığını ve gerçekten de özel bir işaretle kullanılması gerekliliğine sahip bir ses olsa da gerek Rauf Yektâ Bey gerekse Arel-Ezgi-Uzdilek sistemlerinde segâh sesine verilen önem göz önüne alındığında, aslında bu sesin natürel olarak ya da koma bemollü olarak yazılmasının önemli bir fark yaratmadığının ortaya çıktığını ifade etmiştir. Çünkü Dügâh'a göre 65536/59049 nispetinde olan sesin, aslında Türk müziğinin segâh perdesine değil, bûselik perdesinin biraz daha yumuşamış hâline, başka bir tabirle nim bûselik perdesine mukabil olduğu düşünülebilir. Öte yandan, kullanılmakta olan nota yazısının da başka bir sisteme göre oluşturulmuş bir nota yazısı olduğunun unutulmaması gerekmektedir. Aslında farklı bir nota yazısına uygulandığı takdirde ona yapılan eklemeler olağan olacaktır ama yabancı bir sistemde, yapılan bir eklemede, bir değiştirici işaretle gösteriliyor diye o sistemden başka bir sistemin ana perdesi, tam perdelik, yani ana perdelik fonksiyonundan olacak diye bir durum söz konusu değildir. Buna göre, bûselik perdesi, Batı notasında natürel olarak yazılabilir, ama bu özellik de onun Türk müziğinde ana/tam perde olarak kabul edilmesini gerektirecek diye bir koşul da yoktur, zira bûselik perdesi Türk müziğinde yarım/ara perde niteliği taşımaktadır (a.g.e., s. 132).

Çargâh perdesi de “dördüncü yer”, “dördüncü perde” demektir. Tura, bu noktada, ana dizinin dördüncü basamaktan, dördüncü perdenin temel alınarak kurulmasını da bunun doğru olmadığı gerekçesiyle eleştirmektedir. Şu hâlde ana dizinin yegâh perdesinde

kurulması, yegâh perdesi üzerinden başlaması gerekmektedir. Bununla birlikte râst perdesi gerçekte ana dizinin başlangıç perdesi sayılarak yegâh diye isimlendirilirken, genişleme maksadıyla sonradan yapılan değişikliklerle, altına bir Râst dörtlüsü daha eklenmesi suretiyle, ikinci tabaka olarak görülmüş, yegâh da bu yeni eklenen dörtlünün ilk sesinin ismi olarak verilmiş, önceki yegâh perdesinin adı da râst olarak değişmiştir (a.g.e., s. 133).

Türk müziğinde eskilerden itibaren kullanılmış olan klasik Çargâh makamının da Arel-Ezgi'nin ana dizi diye öne sürdüğü Çargâh makamı ile ismi dışında benzerliği yoktur. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde bu makamdan bestelenen bir örneğe pek rastlanmamıştır. Ana dizinin kullanılmasının çok da gerekli olmadığını savunanlar, Batı'nın do majör dizisinin Batı müziğindeki yerini, yani aslında ne kadar sık kullanılan bir dizi olduğunu düşünmelidir. Aslında Tura, bu noktada, sadece tanini ve bakiyye aralıklarından oluşan bir dizinin, Batı notasının ve onun ıslah edilmiş şekliyle Türk müziğinde kullanılan biçiminin asıl yazı dizisi olarak tercih edilmesinin bu aralıklardan başka bir de ek olarak mücenneb aralıklarını da içeren bir diziyeye göre, birçok açıdan daha avantajlı olabileceğini kabul etmektedir. Bu durumda, sistemlerin birbirlerinden farklarının göz önüne alınması gerektiğini, yazı dizisi, ana dizi ve ana makam kavramlarının birbirleriyle karıştırılmaması gerektiğinin altını çizmektedir. Amaç Türk müziği ses sistemine sadık kalmaksa, eski Uşşak makamı dizisi yazı dizisi olarak tercih edilmeli, bu “uydurma Çargâh” dizisi artık kullanılmamalıdır (a.g.e., s. 133).

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde Türk müziğindeki ana ve ara perdeler konusunda karmaşa olduğunu ifade etmektedir. Evc ve segâh gibi Türk müziğinin ana perdeleri olan perdeler yarım/ara perde olarak görülerek ses değiştirici işaretlerle kullanılırken, acem ve bûselik gibi ara/yarım perdeler Batı notasında tam perde sayıldığından, Türk müziğinde de tam perde statüsünde görülerek natürel halleriyle kullanılmaktadır. Tura, eski eserlerde nim hisâr'a bayatî, nim zirgüle'ye şeddi sabâ (Kantemir) veya şûrî (Abdülbaki Nâsır Dede) dendiğini, dolayısıyla nim hisâr, nim zirgüle gibi perde adlarının da doğru olmadığını ifade etmektedir (a.g.e., s. 133, 153).

Tura, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde kullanılan ve “arıza işareti” diye bilinen ses değiştirici işaretlere de değinmekte ve bunların da yanlış olduklarını ifade etmektedir. Batı müziği notası, Türk müziğine göre düşünülmüş bir nota sistemi olmadığı için, bu

nota yazısını kullanırken Türk müziğiyle uyumlu olan noktalarda onun standart işaretlerini birebir almanın, uyumlu olmayan kısımlarda ifade edilme güçlüğü oluşunca yeni işaretler kullanmanın gerekliliğini ifade etmiştir. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin kurucuları bu konuda da büyük yanlışlıklar yaparak, Batı müziğinin bemol işaretini 5 koma (küçük mücenneb) değerinin karşılığı olarak alırken, Batı müziğinin diyez işaretini ise 4 koma (bakiyye) değerinde saymışlar küçük mücenneb için yeni bir diyez işareti icat ederek, icat ettikleri bu yeni işareti kullanmışlardır. Aslında yapmaları gereken, bakiyye aralığı için yeni bir bemol işareti bularak onu kullandıkları gibi, bakiyye diyezi için de yeni bir diyez işareti bularak onu kullanmak ve Batı'nın diyez işaretini ise bemol'de yaptığı gibi küçük mücenneb değerinde kabul ederek bu değerinin karşılığı olarak kullanmaktır (a.g.e., ss. 133-134).

Arel'in Çargâh dizisi olarak ifade ettiği (aslında kaba Çargâh perdesi üzerine kurulduğu için Kaba Çargâh dizisi demenin daha uygun olacağı) dizi, iddia edilen aksine, aslında Batı'nın do majör dizisinin eşdeğeri olmayıp Batı müziğinin do majör dizisinde üçlü ve altılı, tabii tınlayışa göre kabul edilmiştir. Hem majör hem de minör diziler bilhassa harmonik açıdan Batlamyus ve Zarlino dizilerinin yapısında kabul edilir. Arel-Ezgi'nin Çargâh olarak verdikleri dizi ise Pythagoras dizisidir. Pythagoras dizisinin üçlüsü (81/64), altılısı (27/16), ve yedilisi (243/128), Batlamyus ya da Zarlino dizilerindeki üçlü (5/4), altılı (5/3) ve yediliden (15/8) bir sentonik koma (81/80) kadar büyük bir değerdedir. Şu durumda Arel-Ezgi'nin Çargâh ismiyle verdikleri dizi Batı'nın Do majör dizisi değildir. Arel ve Ezgi'nin Bûselik ismiyle verdikleri dizi de Batı'nın La minör dizisinin eşdeğeri değildir. Bu iki makamı ve şeddlerini de Batı müziğinin majör ve minör dizileri ve onların şeddleri saymak da oldukça hatalıdır. Tura, burada Arel-Ezgi-Uzdilek sistemini takip eden Yılmaz Öztuna gibi isimlerin kitaplarında verdikleri örnekleri yanlışlarıyla birlikte ele almış ve bu hataların diyezlere verilen koma değerlerinin hatalı olmasından ve aslında birbirleri ile tamamen farklı anlamlar taşıyan makam ve tonalite kavramlarının birbirleriyle eşdeğer tutulmasından kaynaklanmakta olduğunu ifade etmiştir (a.g.e., s. 135).

Tura'ya göre, Arel ve Ezgi'nin ve onların sistemini benimseyenlerin yaptıkları bir başka ciddi hata da mode ve makam kavramları konusundadır. Mode ve makam, kendilerine özgü kurallara sahip olan birer müzik tarzının esasını oluşturmaktadır. Batı müziğinde

modal müzik ile tonal müzik, birbirinden farklı yapılardır. Belirli cinsler ve bu cinslerden meydana gelen diziler üzerinde, hususi seyir, yürüyüş/hareket ve karar kaidelerine dayalı olan modal müziğe karşı, tonal müzik “tonalite” diye adlandırılan kutuplaşma ve iş bölümü üzerinde kurulur. Tura, tonal müziğin seslere yüklediği vazifeleri ve işlevleri modal müziğe birebir uygulama olasılığı olmadığını söylemiş, Arel ve Ezgi'nin burada büyük bir hata yaparak makamlarla dizileri aynı kavram olarak saymış olduklarını, aslında tonal müziğin perdelere yüklemiş olduğu fonksiyonlar olan “güçlü”, “yeden”, “durak üstü” gibi işlevleri yüklemiş olduklarını ifade etmiştir (a.g.e., s. 137).

Eski edvârların hepsinde dörtlünün çeşitli biçimlerde üçe bölünmesi konusu, önemli bir yer tutmaktadır. Bu bölünmeler “cins” olarak adlandırılmıştır. Makam müziği, bu cinsler üzerine kurulmuştur. Dörtlüye bir tanini eklenerek beşli, bir dörtlü ile bir beşlinin birleşmesiyle de sekizli elde edilmiştir. Arel ve Ezgi, Türk müziğinde eskiden beri ele alınmış olan tam dörtlü ve tam beşlileri ve bazı özel cinsleri farklı bir biçimde ele almışlardır. Tura, özellikle Hicâz cinsinin tek bir kalıp haline getirilmesinin birçok makamın yanlış yorumlanmasına sebep olduğunu ifade etmiştir.

Yalnızca tanini ve bakiyye aralıkları içeren cinsler isimleri haricinde birbirlerinin aynısıdır. Farklılık, mücenneb aralığı içeren cinslerde bulunmaktadır. Bunun asıl sebebi eskiden mücenneb aralığının tek bir mücenneb aralığı olup, Arel-Ezgi-Uzdilek’ te olduğu gibi küçük mücenneb (S)/büyük mücenneb (K) diye ikiye ayrılmayıp, tek bir mücenneb aralığı (C) olarak kullanılmasıdır. Eski edvârlarda mevcut olduğu görülen İsfahan, Büzürg, Zirefkend, Rehâvî gibi cinsler ile beşlilerden bir kısmı Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde görülmemektedir. Ayrıca Arel ve Ezgi’de bulunan Segâh dörtlüsü/beşlisi tam dörtlü ve beşlilerin tüm özelliklerini bünyesinde bulundurduğu halde diğer dörtlü ve beşlilerle bir tutulmamıştır (a.g.e., ss. 138-139).

Arel ve Ezgi'nin tonal müziğin perdelere yüklediği işlevlerden biri olan “yeden” kavramına yer vermesi de Tura tarafından eleştirilmiştir. Yedenin Batı müziğindeki işlevine (karar perdesini, karar duygusunu kuvvetlendirmek, karar verilecek perdenin altında bulunan perdenin yükselerek karar perdesine yaklaştırılması, hassaslaşması) değinerek, bunun eski Türk müziğinde karşılığının tetimme/tamlama ya da müzeyyîn/süsleyici olduğunu, Türk müziğinde de tamlayan sesin üstündeki sese iyice

yaklaşarak aradaki mesafeyi olabildiğince azalttığını, böylece bu şekliyle Türk müziğinde kullanılan en küçük aralığa (bazen ondan da küçük bir aralık) dönüştüğünü söylemiştir. Türk müziğinde kullanılan en küçük aralığın bakiyye aralığı olduğunu, bu yüzden bakiyeden daha büyük bir aralığın kullanılmasının yanlış olsa da bazen mücenneb aralığının da karar sesine inerken bir tür üst sensible işlevi gördüğünü, yine de bunun makam müziğine has bir durum olup tonal müzikteki sensible durumu gibi olmadığını söyleyerek, tetimmede kullanılanın ise en küçük aralık olduğunu eklemiştir. Ayrıca Tura, Arel-Ezgi-Uzdilek kurucularının, tonal müzikten aldıkları ve fazla önemsedikleri sensible kavramını da yeden olarak “yanlış” adlandırdıklarını ifade etmiştir. Tura, pek çok makamda karar sesi ile arasında bir tanini aralığı bulunan perdeleri, verdiği karar hissini eksikli olarak gördüklerini ve beğenmediklerini ifade etmiştir. Bunun aksine, yeden işlevi verdikleri sesle karar sesi olarak kabul ettikleri perde arasında ısrarla küçük mücenneb aralığı olduğunu iddia etmektedirler. Örneğin AEU’ in fikrine göre Bûselik makamının yedeni, nim zirgüle perdesidir ve karar sesi olan düğâh perdesine olan uzaklığı da 2187/2048 olan küçük mücenneb aralığına karşılık gelmektedir. Sultâniyegâh makamının yedeni ise kaba nim hicâz perdesidir ve bu perdenin yegâh perdesine olan uzaklığının nispeti de önceki ile aynıdır. Tura, esasında tetimme hâlinde düğâh’ın altında bulunan perdenin zirgüle, yegâh’ın altındaki perdenin ise kaba hicâz (kaba uzzâl) olması gerektiğini, sensible (hassas) ses mefhumunun da gerektirdiğinin bu olduğunu söyleyerek, Arel ve Ezgi’nin buradaki yanlışlarının nedeninin zikredilen karar perdelerinin altında birer Hicâz cinsi olduğunu saymalarından ve Hicâz’ı da tek bir biçime indirgemelerinden kaynaklanmakta olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca Arel-Ezgi-Uzdilek’ in Hicâz cinsinin S A S aralıklarından oluşup bazen değişik biçimlerde görülerek söz konusu cinsin (Hicâz) S A B ya da B A S şeklinde de görülebileceğini kabul ederek de hata yaptıklarını, yaptıkları bu hatanın aslında yapısal olarak değişik cinslere sahip olan Hicâz, Hüzzam, Uzzal, Karcıgar gibi makamlarda da aynı türde aralıklar bulunduğunu farz ederek, hatalı sesler çıkarılmasına neden olduklarını ifade etmektedir (a.g.e., ss. 142-143).

Tura, Arel ve Ezgi’yi şedd konusunda görüşlerinin tutarsız olduğunu söyleyerek de eleştirmiştir. Arel-Ezgi’nin Çargâh’ın şeddi olarak gördükleri Acemaşiran makamının, şedd olsa basit makamda olması gereken nitelikleri göstermesi gerekirken, terki

özellikleri gösterdiğini söylemiştir. Yine, Arel-Ezgi'nin Çargâh'ın şeddleri olarak saydıkları Mâhur'un da tamamen başka yapısal özellikte olduğunu ve Acemaşiran makamından da çok başka bir karakter sergilediğini; Arel-Ezgi tarafından Zirgüle'nin şeddleri olarak sayılan Şedarabân, Arabân, Suzîdîl, Evcârâ, Hicâzkâr ve Zirgüleli Suzinâk makamlarının da hem yapısal hem de karakteristik bakımlardan bambaşka terkîbler olduğunu ifade etmiştir. Tura, makam müziğinin tek bir diyapozona bağlı kalmayışı nedeniyle Türk müziğinde hanendelerin sesine en uygun perdeden okuyabildiği için şeddin aslında her zaman rastlanan bir kolaylık sağlama yöntemi olduğunu, şedd konusunun hanendelerin değil, sazların meselesi olduğunu ifade etmektedir. Günümüzde birçok Türk müziği çalgısının, yazılı notayı “yerinden” yani makamın kendi karar perdesinden çaldıklarında, neylere göre “bolahenk düzeni” diye adlandırılan bir düzende, yani bir tam dörtlü aşağıdan ses verdiklerini söylemektedir. Günümüzde ise pek çok topluluğun bu düzenden de bir tam dörtlü pestten icrâ ettiklerini, sonuçta yazılı notadan bir küçük yedili aşağıdan, başka bir söyleyişle “kız neyi” akordunun bir sekizli pestinden icrâ edilmektedir ve notadaki makam da dolayısıyla bir küçük yedili aşağıya göçürülmüş olmaktadır. Örneğin Râst makamı günümüzde Batı notasıyla sol perdesi üzerinde kurulan bir makamken, yerinden icrâ edildiğinde “re”, dört ses pestten icrâ edildiğinde ise “kalın la” (kaba dügâh) üzerine transpoze edilmiş olmaktadır. Şedd hususunun seslerin değil sazların meselesi olmasından dolayı, bir makamın herhangi bir perdeden başlanarak icrâ edilmesinin ve onun başka bir hâle dönüşmesinin, o makamın bir şedd makama dönüşmesi için yeterli bir neden olmadığını söyleyerek, şeddi yapılan bu makamlardan örneklerle Evcârâ makamının başka, Hicâzkâr makamının başka, Sûzîdîl'in de bir başka makam olduğunu, bu makamların şedd makam özellikleri gösteren makamlar olmayıp her birinin kendisine has karakteristik yapıları ve özellikleri olduğunu ve bu yüzden de hepsini bir kefeye koyarak Zirgüleli Hicâz makamının şeddleri olduğunu söylemenin büyük bir hata olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca Arel ve Ezgi'nin basit makamlar olarak tanımladığı on üç (Tura bu sayının on yedi olduğunu söylemektedir) makamın da tek tek ele alındığı zaman ortaya birçok yanlışlığın daha çıktığını söylemekte ve birbirinden ayrı varlık kategorilerini birbirleriyle eş değer görmenin bir bilim insanının düşebileceği en büyük hata olduğunu ifade etmektedir. Eski zamanlardan gelen Bûselik eserlerde acem perdesi kadar evc perdesine de rastlandığını, dügâh'ın altındaki tettimme sesinin

nim zirgüle değil zirgüle olduğunu, özellikle Arel-Ezgi tarafından Şehnâz-Bûselik'in basit makam olarak gösterilmesinin ne kadar vahim bir hata olduğunu söyleyerek örneklendirmiştir (a.g.e., ss. 143-145).

Tura, Arel-Ezgi'nin sadece makam tasnifi değil makamlarda kullanılan perdelerle alakalı kanaatlerinin de genelde doğru olmadığını ifade etmektedir. Burada Tura, Arel'in kanaatine nim şehnâz, Hisâr makamında nim hisâr, Zirgüle makamında da nim zirgüle perdeleri var olduğuna göre, söz konusu makamların adlarının da Nim Şehnâz, Nim Hisâr ve Nim-Zirgüle olmaları gerektiğini, şu halde ya nim şehnâz perdesi kullanılan makama Şehnâz, nim hisâr perdesi kullanılan makama Hisâr, nim zirgüle (zengûle) perdesi kullanılan makama da Zirgüle (Zengûle) isimlerini veren eski ustaların yanlış olduğunu ya da yüzyıllardır Şehnâz, Hisâr, Zirgüle (Zengûle) olarak tanınan ve bünyelerinde aynı isme sahip perdeleri içeren makamları doğru perdelerle icra etmeyen Arel-Ezgi'nin yanlış olduğunu söyleyerek, Arel ve Ezgi'yi bu konuda da eleştirmektedir. Ayrıca en basit makamın bile aslında bir bileşim olduğunu, makamların basit, mürekkebe ve şedd olarak ayrılmasının da yanlış olduğunu, bu nedenle Arel'in tasnif hatası da yaptığını söylemektedir.

Arel'in Türk müziğine Batı müziği esaslarıyla yaklaştığını, lakin Batı müziğinin esaslarını da yeterince kavrayamadığından, Türk müziğinin ses sistemi diye öne sürdüğü üst üste beşlilerin, dörtlülerin, Pythagoras sistemiyle aslında, olduğu gibi Batı müziğinde yer aldığını fark etmediğini, daha da kötü olarak Türk müziğinin ses zenginliğini sağlayan en önemli öğe olan mücenneb bölgesinde bulunan seslerin Pythagoras'tan alınan Batı müziğinde bire bir yer alan nispetlerle icrâ edilemeyeceğini, söz konusu nispetlerden elde edilen seslerin aslında Türk müziğine ait olmadıklarını idrak edememekle eleştirmiştir (a.g.e., s. 146).

Tura, Arel-Ezgi-Uzdilek diye anılan ve oluşumunda Rauf Yektâ Bey'in ve hocalarının da önemli payı olan bu sisteme tarihî bir dayanak arayan Arel'in, Seydî'nin "*el-Matlâ*" sında geçen (Arel burada Bedr-i Dilşâd'ın "*Muradnâme*" adlı eserini söylemişse de (Arel, 1990, s. 8), Arısoy (1988, ss. 3-4), bu eserin ilk olarak Arel tarafından "*Muradnâme*" olarak tanıtıldığını, daha sonra M. Kemal Özergin tarafından bu eserin sanılan eser değil, Seydî mahlaslı biri tarafından yazılan "*el-Matlâ*" adlı eser olduğunu saptayarak, bu görüşünü Arel'e bildirince Arel'in de şimdiye kadar "*Muradnâme*"

olarak bilinen eserin Şeyh Mahbûb tarafından yazıldığını anlaşıldığını söyleyerek düzeltme yaptığını ifade etmektedir) 24 perdelik bir düzen daha olduğunu imâ ettiği satırlarını delil olarak göstermesine de bu bahsedilen 24 perdenin sekizlinin taksimatını mı, muhtelif çalgılarda kullanılması mümkün olan perde sayısını mı işaret ettiğinin net olmadığını, sekizlinin taksimatından bahsediyor da olsa bu taksimatın müsâvî mi gayrı müsâvî mi olduğunun belli olmadığını belirterek, bu delillendirme girişimine de karşı çıkmaktadır (a.g.e., ss. 146-147).

2) Cinuçen Tanrıkörur (Tanrıkörur, 2004): Cinuçen Tanrıkörur, “*Türk Müzik Kimliği*” adlı eserinde, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin yolunun hatalı olduğunu ifade ederek bir an önce bu yanlıştan dönülmesini gerekli gördüğünü belirtmiştir (a.g.e., s. 24). Bazı hususlar dışında genel olarak Yalçın Tura’yla aynı konularda eleştirilerde bulunmuştur. Bunlar sırayla ele alınacak olunursa:

İtirazlarından ilki, makam tanımları konusundadır. Arel ve Ezgi’nin (tezin ilgili kısmında verilen) makam tanımlarına yer vermiş, Arel’in tanımını bilinmeyen bir kavramı, bilinmeyen iki kavramla açıklamaya çalışmakla (durak ve güçlünün ne olduğunu bilmeyenlerin bu tanımları anlamayacaklarını öne sürerek) eleştirmiştir. Dr. Ezgi’yi “makamlarda bir ibtidâ, bir seyir, bir de karar mevcuttur” cümlesi üzerinden başlangıç ve seyirin karardan ayrı bir olguymuş gibi gösterildiğini işaret ederek eleştirmiş, her iki ismi de makam tanımlarında diziyi başrolde tutup seyir kavramına (seyir olmadan makam olmayacağı gerçeğine rağmen) yeterince yer vermediği ya da hiç yer vermediği için eleştirmiştir (a.g.e., ss. 24-26).

Sekizliyi 53 komaya bölen Mercator-Holder nazari sistemini benimseyen Arel-Ezgi’nin, bunu gerçekleştirirken, Holder’in düzenli olarak 1-4-5-8-9 şeklinde giden ve 28 aralıktan meydana gelen sistemi yerine, beşli bindirmelerinin gerekçe gösterilmeden 11. de kesilmesi nedeniyle uygulamada çok kullanılan do diyezini sisteme almadığını, bu nedenle dik acem-dik çargâh simetrisini bozduğunu, bu hatayı gidermek adına artık ikili aralığını üç farklı biçimde verdiğini, lakin uygulamaya geçmediğinden hiçbir perdeli çalgıda bulunmayan ve diyezle de gösterilemeyen bir dik bûselik perdesini, dik kavramının terminolojik işlevini de bozarak sisteme almakla eleştirmiştir (a.g.e., s. 20).

Diğer taraftan Arel-Ezgi’de ayarlı Batı dizisinde diyez ve bemolün aynı perdeyi ifade edişinin eleştirilerek, Batı’nın diyez ve bemolünün Türk müziği sisteminde de gene aynı perdeyi işaret etmek üzere alındığını, Batı’dan alınan diyez Batı müziğinde bakiyye değil küçük mücenneb aralığını işaret ettiğinin dikkate alınmadığını ifade etmiştir (a.g.e., s. 20). Bu eleştiriye Tura’nın da biraz daha geniş bir açıklamayla yer verdiği, yukarıda görülmektedir.

Arel ve Ezgi’yi en basit makamların tanım ve donanımlarında bile fikir birliği hâlinde olmamakla eleştirmiştir. Ayrıca Uşşak dörtlüsü ve artık ikili aralığının Sûzinâk, Karcıgar ve Hüzzam makamlarında yapılan, nazarî olarak işaret edilen perdelerden (yerinde ya da transpoze olarak) farklı yapılan icrâları hususuna hiç yer verilmemesini de eleştirmiştir (a.g.e., s. 21).

Tanrıkorur, Arel’in makamları önce basit ve mürekkebe olarak iki grupta toplayarak sonradan bir de şedd makama yer vermesini çelişkili görmüş, Arel’in şedd makamları anlatırken yaptığı “mevcut bir dizinin şu veya bu perdeye aynen göçürülmüş şeklinden ibarettir. Tabii o gibi şeddler ayrı ve müstakil bir makam sayılamazlar. Acemaşiran’la Mâhur, Sûzidil’le Şedarabân gibi” açıklamasına karşı çıkararak bu ifadenin pedagojiye uygun olmayacak şekilde kafa karıştırıcı olduğunu, konunun öğrencilere bu şekilde yanlış aktarılması gerektiğini söylemiştir (a.g.e., s. 27).

Tanrıkorur, Arel-Ezgi sisteminde makam tariflerinde bulunan “...makamın inici şeklidir” türünden ifadelerin seyir kavramını bozduğunu söylemektedir. Makamın seyrinin çıkıcı ise çıkıcı, inici ise inici olduğunu, aksinin mümkün olmadığını Bûselik ve Arel’in bu makamın inici şekli olarak işaret ettiği Bûselik makamı çıkıcı ise inici olarak seyretmesinin mümkün olmadığını, ayrıca inici seyir özelliği gösterse bile Şehnâzlı inmek zorunda olmadığını, ayrıca eğer Şehnâz makamı mürekkebe makam sayılırsa onun da mürekkebi olan Şehnâzbûselik makamının Bûselik’in inici şeddi olarak gösterilmesinin yanlış olduğunu anlatarak eleştirmiştir (a.g.e., ss. 28-29).

Arel’in makam tariflerinde yer alan “geçki” nin meyân bölümünün unsurlarından biri olduğunu, giriş bölümünde yer alan ezgilerin geçki olmayıp kendi doğal seyirlerinin gereği olduğunu ifade etmiştir (a.g.e., s. 29).

Tanrıkorur, Arel-Ezgi-Uzdilek ’te donanım hususunun da kesin ve akla uygun çözüm bekleyen mes’elelerden biri olduğunu ifade etmiştir. Makamlardan bazıları için gösterilen donanımın giriş kısmındaki dörtlü ya da beşlinin işaretleri, bazıları için

gösterilen donanımın da karar kalıbına ait işaretler olduğunu ifade etmiştir (Şehnâz için dik kürdî ve nim hicâz; Mâhur-Bûselik için mâhur perdesi gibi). Bununla birlikte Sultânîyegâh makamının Bûselik makamının şeddi olarak öğretilmesine karşın, donanıma dik kürdî ve nim hicâz'a ait arıza işaretlerinin konulduğunu, oysa Bûselik makamının bu iki arızayı da bulundurmadığını ifade etmiştir. Ayrıca Hicâz makamına ait işaretlerin donanıma eklenmesinin dahi, Sultânîyegâh'ın mürekkebe makamlardan oluşunun farkında olmaksızın ikrarı anlamına geldiğini söyleyerek, Arel-Ezgi'yi kendileri ile çelişkiye düşmekle eleştirmiştir (a.g.e., ss. 29-30).

Tanrıkorur, Arel'in makamları basit ve mürekkebe makamlar olarak ikiye ayrılmış şekilde gösterdiği ilk taksimatının doğru olduğunu, Türk müziğinde şedd icrâ diye bir olgunun olduğunu, lakin şedd makam diye bir olgunun olmadığını söyleyerek, Arel'in bir makamı kendi yerinden başka bir perdeye göçürmenin makamın şeddi olacağı yönündeki ifadesi ile “bunların birazı şedd makamlardır” gibi konu ile ilgili ifadelerinin çelişkili olduğunu ifade etmiştir. Bazı nedenlerden dolayı bir makamın kendi yerinden farklı bir perde üzerinden icrasının farklı bir makam olmadığı gibi, mürekkebe makam dizilerinin kısmen ya da tamamıyla bir basit makam dizisinin transpoze edilmiş hâli olması da o makamın şedd makam olarak kabul edilmesini gerektirmeyeceğini söylemiştir (a.g.e., s. 28).

Tanrıkorur, eğitimde temel prensiplerden birinin eğitimi kolay kavranılır sistemler üzerine geliştirmek olduğunu söylemiş, ardından donanım işaretleri mes'alesine bir çözüm önerisi sunmuştur. Bu öneri; donanıma sadece bir diyez ve/veya bir bemol işareti kullanarak, bu işaretlerin üzerine, makamın yapısı gereği içerdiği aralığa en yakın koma sayısını o işaretin donanımın üzerine (Sarisözen ve İlerici sistemlerinde olduğu gibi) yazmak şeklindedir (a.g.e., s. 23).

3) Süleyman Cabir Çıplak (Çıplak, 2020), “*Nazariyat Yazımında Modern Sonrası Eğilimler:Dairenin Sosyogenetiği*”adlı doktora tezinde Arel-Ezgi sistemiyle ilgili şu hususlarda saptamalarda ve eleştirilerde bulunmuştur:

Arel-Ezgi sistemi, yazara göre, Türk müziği nazariyatını tarihî gidişatından kopartılan “değerler ve semboller bütünü” olarak işlenmiştir. Tarihî gelenekten kopartılmanın nedeni olarak ileri sürülebilecek iki gerekçeden biri olan eski eserlerin dili konusunun, yapılan çevirilerle aşılmış olması gerektiğini, ikinci gerekçe olabilecek kişisel

kütüphanelere erişim sıkıntısının da ilk nedenle bağlantılı olarak, bu eserlerin çoğuna erişilerek faydalanmaya hazır hâle getirildiğini söyleyerek, bu gerekçelerin günümüzde anlamını kaybetmiş olması gerektiğini, bu nedenle bu gerekçelerin tarihsel gidişinden kopartılmasının gerekçesi olamayacağını ifade etmiştir. Yine de Arel-Ezgi ve Uzdilek, yaptıkları çalışmalarda, tarihî akış içinde oluşan yazılı bilgi birikimini kullanmak yerine, kendi yaşadıkları zaman diliminde var olan koşullarla sınırlı bir izah ve sistem geliştirilmeye çaba sarf edildiğini söylemiştir. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi kurucularının, çalışmalarını bu yönde yaparken tarihî gerçekliklere sırtlarını dönüp yalnızca bazı matematik ve fizik hesaplarıyla ve mevcut müzik teorilerine dayandıklarını ifade etmiştir (a.g.e., ss. 113-114, 130).

Uzdilek'in ispatlamada kullandığı ayrıntılı matematiksel hesaplamaların yeni bir şey olmayıp, neredeyse tamamının Uzdilek'ten önce yüzyıllardır zaten var olduğu ifade edilmektedir. Yani ortaya konulan, yeni bir katkı söz konusu değildir. Oysa söz konusu sistemin kurucuları, dizilere ait geçmiş referansları vermeyip (ya da çok az verip), araştırmacılara/okurlarına dizilerin, doğal olarak kendiliğinden meydana geldiği gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Üzerinde özellikle durdukları konunun ise, doğru olduğuna önceden hüküm verdikleri bir fikri ispatlamak olduğunu söylemiştir. Kısacası yazar, Arel-Ezgi sistemi kurucularını, Türk müziği nazariyatını zamandan bağımsız, kendisini doğal yollarla kanıtlayabilen bir yapı olarak görmekle eleştirmiştir. (a.g.e., ss. 114-115).

Süleyman Cabir Çıplak, dr. Ezgi'nin makam tarifi üzerine yaptığı eleştiride; dr. Ezgi'nin makamı sırf tarihten ibaret, herhangi bir kaynak göstermeksizin ve tarihinden kopuk bir şekilde anlattığını, oysa örnek olarak verdiği eserde, çok daha özenli davranarak bestecisinin biyografisine kadar olan ayrıntılı bilgileri verdiğini ifade etmektedir. Makam ise sadece matematik ya da fizik kanunuymuş gibi kesin bir tarzda anlatılmıştır. Çıplak, burada, araştırmacı için açıklanan makam hakkında ayrıntılı bilgiler, eserin sahibi hakkındaki detaylara göre daha önemliyken, Ezgi'yi, makamların tarihî altyapısını bilinçli olarak görmezden geldiği gerekçesiyle eleştirmektedir. Oysa tarih konusunda bilgisiz de değildirler, özellikle Arel bu konu üzerinde ciddiyle ilgilenmiştir. Lâkin bu ilginin, sistemin inşâ aşamasında bir katkısı olmamıştır. Tarihten bu şekilde ayrı düşmek ise, pratik ve pragmatik yönlerden çelişkiler ve çıkmazlara düşülmesine neden olmuştur. Söz gelişi, birkaç yüzyıl öncesine bakılarak çözülebilecek

bir probleme, bundan altı bin yıl öncesinde yaşamış ve hakkında çok az ma'lûmât bulunan Sümer medeniyetinin Türklüğü gibi referanslar verildiği, bazı olguların dolaylı olmaksızın Sümerler'e bağlandığı gibi çıkmazlara sapıldığını, oysa önceki asırla Sümerler arasında cereyan eden olgulara dair çok daha kullanışlı bilgilere hak ettikleri değerin verilmediğini ifade etmektedir (a.g.e., ss. 115-117). Türk müziğinin altmış asırlık tarihi olduğunu iddia etmek yerine nazari incelemeler için altı asırlık kısım yeterliyken, yakın tarih yerine, binlerce yıl önceye bakmış olmaları eleştirilmiştir (a.g.e., s. 117).

Arel'in kanaatine Türk müziği aslen Batı müziğini, hatta Batı müziğini de içine alan bir bütünün, yeni bir "yüksek medeniyet" müziğinin bir ögesi olabilecek veya olmasının ümit edildiği bir alt yapısı olduğunu söylemektedir. Herhangi bir yurt içi görüşe (Gökalp vs.) dayanmayan Arel-Ezgi sistemcileri, Türk müziği için, onu bir alt yapı olarak Batı müziğinin bir bileşeni yapacak olan öz yapısal dönüşümleri gerçekleştirmeye çalışmaktadırlar (a.g.e., ss. 118-119).

- Ana dizi konusunda ise Çıplak, ana dizi hususu Arel-Ezgi'ye kadar olan zaman dilimi içerisinde birkaç teoriyence ele alınsa da Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde olduğu kadar gündem olmadığını ve ana dizi konusunun Türk müziği için "yapay bir mes'ele" olduğunu öne sürmektedir. Ana dizi konusunun bu kadar üstüne düşülmesinin nedenlerinin; Batı kaynaklı müzik teorileri bağlantı kurulması için yapay olarak ortaya çıkartılan bir mes'ele olduğu gibi, ana dizi üstünden diğer tüm ses yapıları ile inşası planlanan hiyerarşik bir ilişkinin de temsili olduğunu ifade etmektedir. Bunu yaparken seyir gibi önemli bir öge geri plana atılmıştır. Önceleri makam-âvâze-şûbe-terkîb gibi farklı başlıklarda ele alınan makam yapılarının hepsinin makam başlığı altında ele alındığını ve üstüne bir de şedd makam olgusu ile konunun iyice çetrefilleştirildiğinin söylenebileceğini ifade etmiştir (a.g.e., s. 120).
- Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından ana dizi olarak tanıtılan Çargâh makamı dizisinin, Türk müziği geleneğinde var olan Çargâh dizisinden çok farklı yapıda olduğunu ifade etmiştir. Burada, Çargâh makamının tarihsel ilerleyiş sürecinde bir makam olarak sayıldığı 17. Yüzyıla kadar şûbeler içinde gösterildiğini, Çargâh makamının (gelenekteki hâliyle) en eski örneklerinden birinin Nâyî Osman Dede'nin Çargâh makamında bestelediği mevlevî âyîni olduğunu söylemiştir. Arel'in Çargâh makamını basit makamlar sınıfında gösterip, seyri hakkında ayrıntılı bilgi vermediğini söylemiştir.

Arel, Çargâh makamını “Çargâh 5’lisi+Çargâh 4’lüsü şeklinde formülleştirerek vermiştir. Dr. Ezgi ise, bu makamı “Esasî ve Tabiî Dizi Çarigah Makamı” başlığı ile vermiştir. Burada Ezgi, neden Çargâh makamının ana dizi seçildiği konusunda, değiştirici işaret kullanmadan yazılmasına imkân sağladığı için bu dizinin ana dizi olarak seçildiğini söylemiş ve tarihteki örneklerine hiç benzemeyen bir seyir tarifi vermiştir. Çıplak, Arel-Ezgi’deki Çargâh makamı dizisinin, esasında Batı müziğindeki Do majör dizisine karşılık geldiğini belirtmiştir. Arel’in bu diziyi ana dizi seçme nedenleri olarak belirttiği gerekçeleri (bu gerekçeler, bu çalışmada da ilgili başlıkta sıralandı) vererek, şedd konusunda bu Çargâh dizisinin verdiği imkânların tartışmalı olduğunu öne sürmüştür. Ayrıca Arel’in, bu diziyi ana dizi seçmelerinin gerekçelerinden bir diğeri olan, tarih boyunca Türkler’ce sevilen ve kullanılan bir makam olduğu hususuna kanıt gösterecek bir gerekçeye eserinde (“*Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*”) yer vermediği için de eleştirmiştir (a.g.e., ss. 120-122).

Çıplak, Çargâh makamının ana dizi olarak benimsetilmesi çabalarının, bazı hesaplarla ilmî veya daha genel şekliyle rasyonelite gibi “pazarlanan”, esasında bir rasyonellik de içermeyen ve” tamamen inançlardan ve önyargılardan” meydana gelmiş olan, tümünden gelimci” bir yaklaşım olduğunu ifade etmektedir. Yani bu yaklaşım, bilimsel bir hipotez kurmanın parçadan bütüne ve genellemeye doğru giden yapısına uygun değildir ve olması gerekenin aksine, yargıların doğruluğuna peşin olarak karar verilmiş, dayanak arama yoluna sonradan gidilmiştir. Çıplak, Arel’in bu şekilde bir yola başvurmalarının kendince birçok nedeni olduğunu söylemektedir. Çıplak’a göre bu nedenler mikro ölçüde “Türk müziğine Batı müziğinin ana dizisinin dikte edilmesi” dir ve maksat, bir sonraki aşamada Türk müziğinin Batı müziğine ait alt dallardan birine dönüştürülmesidir (a.g.e., s. 122).

Çıplak, Arel-Ezgi-Uzdilek’i, hesaplamalar sırasında aralıkları komaya dek parçalarken, tam sayılar elde etmek için yuvarlama adına hata yaptıklarını söyleyerek de eleştirmektedir. Bu hatalar, nihayetinde, olması gerekenden ciddi ölçüde sapmalara yol açmaktadır. Arel ve Dr. Ezgi’nin dikkatinden kaçsa da Uzdilek’in fark etmemesi mümkün olmayan bu hesaplama yanlışları, farklı bir açıdan bakıldığında ufak yapıların kendilerinden üst yapılara doğru değişirken özlerinde geçirdiği dönüşümlerdir. Örneğin bir koma, bir tam sese ya da bir sekizliye eriştiği zaman, artık o koma olmaktan çıkmıştır. Başka bir deyişle bir komada yapılan hatalı hesaplama, başka bir yapıyı

(çeşni, dizi) kurarken artık eski hâlinde olduğundan farklı bir şeydir. Neticede, matematiksel olarak çözülmesi olanaksız teknik sorunların temeli atılmış olmaktadır (a.g.e., s. 123).

Çıplak, Arel ve arkadaşlarının geliştirdiği bu sistemin kendi içinde kapalı kutu olduğu gibi, var olabilmek ve tutunabilmek için zamanın siyasi iktidarının hâkim görüşünü arkalarına alarak subjektiflerini nesnellik olarak gösterdikleri gibi (ss. 124-125, 129), bu teorinin kurucuları ve onların, yaşadıkları dönemin farklı düzlemlerdeki koşulları arasında da birtakım bağlantılar kurarak eleştirilerini sunmuştur, lakin bağlamdan çıkmamak adına, bu çalışmada bunların yukarıda sayılanlar dışında kalanlarına, yer verilmemiştir.

4) Murat Demirhan (Demirhan, 2020): “Türk Müziğinde İcra-Teori Birliğini Sağlamada Ana Dizi Etkeni” adlı yüksek lisans tezinde, Arel sistemine şu eleştirileri yöneltmektedir:

Eski eserlerde rastlanılan Çargâh makamı ile Arel-Ezgi sisteminde ana dizi olarak kabul edilen Çargâh makamının birbirinden çok farklı iki makam olduğunu, buna karşın eski teorisyenlerin XIII. asırdan başlayarak ana dizi olarak “Râst makamı” benzeri dizileri kullandıklarını dile getirmiştir (a.g.e., s. 2).

- Arel’in “ana dizi” adıyla işaret ettiği dizinin geleneklerle bağdaşmadığını ve diğer taraftan da aslında Pythagoras’ın Arel ve arkadaşlarından yüzyıllarca evvel “beşliler çemberi” diye tanınan ve “tutmayan bir hesapla” işaret ettiği diziyile aynı dizi olduğunu ifade etmiştir (a.g.e., s. 4).
- Arel’in, Çargâh dizisini ana dizi olarak işaret ederken, Râst’ın neden ana dizi olamayacağını gerekçesi olarak “si” perdesinin koma bemolü alacak şekilde yazıldığından, yani arıza aldığından dolayı Râst’ın ana dizi olarak kabul edilemeyeceği şeklindeki savunmasına karşı, Türk müziğinin eski zamanlardan beri klasik enstrümanı olan Ney’de bûselik değil, segâh’ın ana perde olduğunu söylemektedir (a.g.e., ss. 5-6).
- Ana dizi olarak kabul edilen Çargâh makamının gelenekte kullanılmış olan şekliyle tamamen ilgisiz bir biçiminin ana dizi olarak sayılması ve bu dizinin oluşumunda, tarihte kullanılan şekilde bulunan ana perdelerin kullanılmadığını eleştirmektedir. Burada Demirhan, temel sorunun tabii dizinin doğru bir şekilde saptanması olduğu, temel çözümün ise tarihteki kullanılan şekliyle ana perdelerden meydana gelen ve

kaynak eserlerde tabiî dizi diye adlandırılan dizinin ana dizi olarak kullanılması gerekliliği olduğunu ifade etmektedir (a.g.e., s. 6).

- Diğer eleştirilerle benzer şekilde, sistemde kullanılmakta olan değiştirici işaretlerin de ihtiyacı karşılamakta yeterli olup olmadığının tartışma götürür olduğunu ifade etmektedir. Bunun sonucu olarak ise icra-işaret uyumsuzlukları meydana gelmekte ve notasyon, icracıya fayda sağlamaktan uzak olduğundan bu işaretler sembolik anlam taşımaktan fazla bir etki göstermemektedirler (a.g.e., s. 6).

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin ortaya çıkarttığı icra-teori uyuşmazlığının, eğitim konusunda da tartışmalara neden olduğunu, bu fikir ayrılıklarının ise çok çeşitli ve birbiriyle çok da güçlü bağlantılar içermeyen eğitim seçeneklerini de getirdiğinden, eğitimde verimliliğin önünü tıkadığından bahsetmektedir (a.g.e., s. 7).

Demirhan, Arel'in, aslında kendisine ait yaygın bir repertuara sahip olmayan Çargâh'ın şeddlerinin daha kolay yapılacağı şeklindeki gerekçesini de eleştirmiştir. Burada, öneri olarak, tabiî do dizisinin Râst olarak sayıldığında seslerin tabiî dizide var olan muadilleri ile eşleşeceğini ve böylece akort, entonasyon gibi sorunların yok olacağını belirtmektedir (a.g.e., s. 27).

- Kullanılmakta olan sistemdeki simgelerle ifade edilen ve şedd anlayışından dolayı birbirlerinin yalnızca “aktarılmış” halleri oldukları iddia edilen dizilerin notasyonunun tabiî diziye göre yazıldığında, örneğin Türk halk müziği versiyonuyla yazılışında “fa kararlı” ve Hicâz olarak, Klasik Türk Müziği versiyonuyla yazılışında Hicâzkâr makamında yazılmış bir seyir gösteren ezginin, tabiî dizi şablonuna uygulandığında, icranın Evcâra makamı özelliklerine uygun olduğunun görüleceğini söylemektedir (a.g.e., s. 33). Bunun gibi, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde birbirleri ile aynı aralık özelliği gösterdiği söylenen “Râst-Mâhur ve Acemaşiran”, “Zirgüleli Hicâz ve Hicâzkâr” ile “Bûselik ve Nihavend” makamlarının dizilerinin tabiî dizi aralıkları ve kullanılan notasyon bakımından birbirlerine göre değişik özellikler barındırdığını ifade etmektedir (a.g.e., s. 36). Demirhan, tezinde bazı eserleri Râst perdesini do sesiyle eşleştirerek bu şablon üzerine yazmış ve anlattıklarını bu şekilde açıklamaya da çalışmıştır.

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde ve sistemin uygulanışında başka bir sorununsa, akort ve perde hesaplamalarında olduğunu söylemektedir. Arel sisteminde notasyon kullanımı ve ana dizi tercihi Pythagoras aralıklarıyla kullanılmasına karşılık, enstrümanların akortlanması ve perde hesapları, Batı müziğinde kullanılan frekans değerleri ve “12 eşit

aralıklı” tampere sistemi kullanarak yapılmakta ve bir ikilik daha ortaya çıkmaktadır (a.g.e., s. 53). Bu soruna çözüm önerisi olarak, ana dizinin tabî dizi aralıkları ile kurulması, akordun da tabî dizi aralıkları kullanarak yapılması gerektiğini sunmaktadır (a.g.e., s. 54).

Klasik repertuar incelendiğinde, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde tabî dizi olarak işaret edilen Çargâh dizisinin kullanıldığı hiçbir esere tesadüf edilmediğini söylemektedir (s. 55).

5) Okan Murat Öztürk (2020), “Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe” adlı makalesinde Arel ve Ezgi’nin birlikte çalışmaya başladıktan sonra dahi, gittikçe birbirinden farklı olarak biçimlendirdikleri, birbirinden ayrışan birer teori geliştirmeyi tercih ettiklerinin görüldüğünü ifade etmektedir. Rauf Yektâ’dan öğrendikleri 24 eşit olmayan aralıklı ses sistemi haricinde, dörtlü ve beşliler, ses değiştiricileri gibi tüm detayları Batı müziğine uygun hale getirdikleri ve Batı’nın do majör dizisini alarak Çargâh ismiyle Türk müziğinin ana dizisi olarak kabul etmeleri, tüm makamları dizi+ seyir şeklinde bir formülle ifade etmeleri gibi eylemlerinde Arel’in tamamen Batılılaşma yanlısı tutumunun etkili olduğunu açık olarak görüldüğünü ifade etmektedir (a.g.m., s. 190).

6) N. Oya Levendoğlu (2003), “Klasik Türk Müziği’nde Ana Dizi Tartışması ve Çargâh Makamı” isimli makalesinde, Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından ana dizi olarak işaret edilen Çargâh Makamı’nın ve bu makamın ana dizi olarak seçilmesi üzerinde yapılan tartışmaları ele almıştır. Bu tartışmaların odaklandığı; Arel-Ezgi-Uzdilek’in ana dizi olarak gösterdiği Çargâh makamı dizisinin tarihteki Çargâh makamından farklılık göstermesi, söz konusu dizide bestelenmiş çok az eser olması, aslında Çargâh’ın klasik olarak tarihte kullanılan dizisinden bestelenmiş çok az eser olması nedeniyle her bakımdan az esere sahip olan bir makamın neden ana dizi seçildiği gibi konulardır. Levendoğlu, makalesinde bu eleştirileri tek tek ele alarak, aslında eleştirilerin, bir bakıma sağlamasını yapmıştır. Sonuç olarak, Arel-Ezgi-Uzdilek’te Çargâh adıyla kullanılan dizinin aslında “tam beşliler zincirine dayanan heptatonik Pythagoras dizisi” olduğunu, yani makamın klasikte kullanılan şekliyle bir benzerlik taşımadığını, TRT sözlü eserler dağarcığında yer alan Arel-Ezgi-Uzdilek’in Çargâh makamında bestelenmiş eserlerin çok az olup bunların da çoğunun zaten Arel’in bestesi olduğunu,

repertuarda az bulunmasının yanında söz konusu argâh dizisini meydana getiren perdelerin de bir kısmının icrada sık olarak kullanılmayan perdeler olduğunu ortaya çıkarmıştır (a.g.m., ss. 181-191).

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuçlar

Birinci alt probleme ilişkin sonuçlar;

Urmevî ve onun takipçisi olan sistemci okul/ilim erbabı yazarlarında; on iki meşhûr makam olduğu, sıralamanın değişse de sayının değişmediği, âvâzelerin, Lâdikli dışındaki yazarlarda 6 adet, Lâdikli'de 7 adet olduğu, şûbe sayılarının değişkenlik gösterip en son 25 şûbe görüldüğü,

Tabakaların birbirlerine eklenmesi ile elde edilen makamların daireler şeklinde gösterildiği, perdelerin mutlak vitr (mutlak tel) denilen farazî bir tel üzerinde matematiksel hesaplarla bulunarak gösterildiği,

Perde dizisinin, sistemci okul yazarlarında (Urmevî dahil) A'dan başladığını, A rumuzunun karşılığının günümüzde kimi yazarlar tarafından yegâh, kimi yazarlar tarafından ise râst perdelerine karşılık gösterildiği, Ebced harfleri ile gösterilen rumuzların karşılığına isim verilmesinin, bu dönemde gerçekleştiği, ilk perde isimlendirmelerine (kısıtlı bir alanda kullanılsa da) Hasan Kâşânî'de ve Fethullah Şirvânî'de rastlandığı,

Makam seyri konusunda ilk anlatımın, (günümüz kaynaklarında; bugün karar sesi işlevi/adı ile anılan perdeden bahsetmesi ve devir tabakalarının ilk başladığı ses hangisi ise, bitiş sesinin de o olması gerektiği konusundaki açıklamadan dolayı Şirâzî olarak anılmışsa da) aslında intikâl bahsinde Urmevî'de geçtiği,

Ana dizi konusunda, sistemci okul ilim erbabı yazarlarının herhangi bir diziyi işaret etmediğinden dolayı İlim erbabı yazarlarında ana dizinin ne olabileceği konusunda; yazarların verdikleri tam/ana perdelerden, edvâr sahiplerinin bağlı bulunduğu okulun sistemci okulun ilim erbabı olmalarından, Urmevî'yi takip etmiş olmalarından, kimi yazarların niseb-i şerîf dedikleri oranlardan hareketle ve günümüzde konu ile ilgili araştırma yapan yazarların verdiği bilgilere dayanarak, sistemci okul/ilim erbabı yazarlarında (bugün Acemli Râst olarak adlandırılan), ilgili edvârların döneminde Uşşak dairesi olan dizinin ana dizi olabileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

İkinci alt probleme ilişkin sonuçlar;

Anadolu okulu/iş erbabı adıyla anılan okulda Kırşehirli'den başlayarak (Hâşim Bey'in yeni yazarlarca ana makamın Dügâh makamı kabul edildiğini söyleyişine kadar) ana makamın Râst olduğu, ana dizi ile ilgili bu bilginin Anadolu okulu edvâr yazarlarının bir kısmı (Bedr-i Dilşâd, Hızır bin Abdullah ve Seydî) tarafından bilhassa vurgulandığı, dolayısıyla Rauf Yektâ Bey ya da Arel- Ezgi- Uzdilek tarafından ilk kez ortaya atılan bir konu olmayıp, ana diziye verilen önemin bu zamanlarda (Rauf Yektâ Bey ve Arel- Ezgi-Uzdilek) daha çok arttığı,

On iki makam konusunda Kırşehirli'den başlayarak, gittikçe sıralamada ve isimlerde değişikliklere rastlandığı, arada farklı bir sınıflama yaparak basit makamlar-birleşik makamlar yeni başlıklarla makamları detaylarıyla anlatıp örneklendiren Kantemiroğlu'ndan sonra, Abdülbâki Nasır Dede'de yine meşhûr makamlar başlığı altında, sayının 14 makama çıkarıldığı,

Anadolu edvârları okulunda, bunlara ek olarak, makam anlatımının matematiksel olarak daireler şeklinde değil, sözel seyir anlatımları ile yapıldığı, Abdülbâki Nâsır Dede' nin seyir olgusuna önem verdiği, bu olguyu makam kavramının merkezine alan ve önemini pekiştiren teorisyenin Kantemiroğlu olduğu,

Sistemci okul/ilim erbabı teorisyenlerinin yöntemi olan mutlak tel üzerinde perde gösterimi yönteminin bu okulda terk edildiği, perde dizisinin Kantemiroğlu'na kadar râst perdesinden başladığı, Kantemiroğlu'nda yegâh ve kaba çargâh perdelerinden başlamak üzere iki ayrı diziliş verildiği, Kantemiroğlu'ndaki perde dizisi için günümüz yazarlarının bir kısmının yegâh, bir kısmının kaba çargâh perdelerinden başlayan iki ayrı perde dizisi verdiğini, Kantemiroğlu'ndan sonraki Anadolu edvarları yazarlarının ise perde dizilerini yegâh perdesinden başlattıkları,

Daha çok insan sesinin ve bazı çalgıların olanaklarından dolayı icra esnasında yaşanan/yaşanabilecek güçlüklerin önüne geçmek amacıyla, XV. asırda perde isimlerinde ve yerlerinde değişikliğe gidildiği, sonuçlarına ulaşılmıştır.

Bu konuda, Rauf Yektâ Bey'e kadar perde değişikliği konusunun tarihsel sürekliliği ile ilgili detaylı bir bilgi veren bir teorisyene rastlanmadığı, konu ile olarak yazan

günümüzdeki yazarların da bu konuda faydalandıkları başlıca teorisyen/yazarın, Rauf Yektâ Bey olduğu,

XV. yüzyıldan evvel kullanılmış olan ana dizinin yegâh perdesinden başladığı, bu perdenin o dönem ki karşılığının da bugün olduğu gibi “re” olduğu, yegâh perdesinin, sonraları râst ismini aldığı ve evvelki yegâh perdesinin önceki yerinden bir dörtlü peste alındığı, böylelikle Irâk ve nerm (kaba) Hüseyinî (Hüseyinîşiran) perdelerinin elde edildiği,

Rauf Yektâ Bey’in, konu ile ilgili açıklamalarını Farâbî’ye dayandırdığı, Örneklemeleri yaparken, görece yeni bir saz olmasına, bahsettiği dönemlerde olmamasına karşın, kemeçe gibi sazların imkânlarından da söz etmesinin nedeninin, anakronik olarak, konunun çağdaş araştırmacılarca daha iyi anlaşılabilmesi adına, güncel bir örnek vermek olabileceği,

Rauf Yektâ Bey’in Türk müziği icrasında mansur akordunun kullanılmasının yerine, gittikçe daha çok tercih edilen pest yöne doğru icra eğilimi gösterilme nedeninin insanların ses sınırları olduğunu ve bunun önüne geçmek için de ses sanatçılarının sahip oldukları ses aralığı imkanları dahilinde eserler seslendirmesi gerektiğini ifade ettiği,

Hızır bin Abdullah’ın eserinde verdiği” düğâh evi irâk”, “dügâh evi zengûle” gibi isimlerin, izah edilmekte olan seslerin başlangıç/karar seslerinin düğâh olma ihtimalinden dolayı verilmiş olabileceği,

Âvâze ve şûbe sayıları konusunda genellikle bir mutabakat olduğu gözlenirken, bu dönemde tartışmaların nim perdeler ve buna bağlı olarak tiz bölgelerde nim perde bağlanmasının gerekliliği olup olmadığı konularında olduğu, genellikle tiz bölgelerde fazladan eklenen perdelerin gerekli olmadığı yönünde fikirler ifade edildiği.

Bu okul yazarlarında bazı perdelerin öne çıktığı, bazı perdeler önem atfedildiği, öne çıkan ve önemine değinilen perdelerin, Anadolu edvârları okulunun ilk zamanlarına rastgelen yazarlarında râst, Nâyî Osman Dede’de yegâh iken Kantemiroğlu ve Kemanî Hızır Ağa’da Düğâh olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Üçüncü alt probleme ilişkin sonuçlar;

Rauf Yekta Bey’in, makam olgusunu durak ve güçlü dereceleri ile de önemli saydığı,

Her ne kadar Anadolu Okulu edvârları yazarlarının bir kısmı (Bedr-i Dilşâd, Hızır bin Abdullah, Seydî) tarafından ana dizinin Râst makamı dizisi olduğu işaret edilse de Türk müziğine, “esasî süllem” söylemiyle ana dizi kavramını Rauf Yektâ Bey’ in getirmiş olduğunun, günümüz araştırmacıları tarafından ifade edildiği,

Rauf Yektâ Bey’in, Râst makamı dizisini ana dizi, Râst makamını da ana makam olarak kabul ettiği; doğal sesler olarak belirttiği perde dizisinin, yegâh perdesinden başlayıp tiz nevâ perdesinde sona erdiği,

Perdeleri doğal ve arızî perdeler olmak üzere ikiye ayırmış olduğu,

Doğal sesler başlığı altında; yegâh, hüseyniaşiran, ırâk, râst, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseynî, evc, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz nevâ perdelerinin bulunduğu, bunun da günümüzde Râst makamı olarak kullanılan makam dizisinin seslerine tekabül ettiği,

Perdelere yüklenen güçlü, durak gibi işlevlerin Arel-Ezgi ve Rauf Yektâ Bey’in çalışmalarının sonucu eklendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Dördüncü alt probleme ilişkin sonuçlar;

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde makamların, Arel tarafından ilk önce basit ve birleşik diye ayrılırken, daha sonra yine Arel tarafından basit, birleşik ve şedd olarak üçe ayrılmış olduğundan bunun, eleştiriler kısmında da görüldüğü gibi, sistem kurucularının kendileri ile çeliştiği noktalardan birisi olduğu,

Dr. Ezgi’nin başka bir sınıflandırma yaparak, makamları umumiyet üzerine ve hususiyet üzerine olmak üzere iki gruba ayırdığı,

Makam sınıflamalarının, bir sistemin kurucuları olarak farklı farklı yapılmasının da başka bir çelişkili durum olduğu,

Perde dizisinin; kaba kaba çargâhtan, orta sekizlide kaba çargâhtan, tiz sekizlide çargâhtan, en tiz sekizlide tiz çargâhtan başlamakta iken, tiz bölgedeki bitiş noktasının tiz tiz dik buselik perdesi olduğu,

Donanımlarda Batı müziğinin diyezinin 4 koma karşılığı (bakiyye diyezi) olarak alınırken bemolünün 5 koma olarak alınmasının da yine başka bir çelişki olduğu,

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin kurucuları tarafından ana dizi olarak gösterilen Çargâh dizisinin; tarihteki Çargâh'tan farklı bir yapıya sahip olduğu,

Arel-Ezgi-Uzdilek'in Çargâh makamı dizisini oluşturan seslerin kullanıldığı beste sayısının çok az olduğu, bu durumun da ana dizi olan bir dizinin önemine karşılık, olması gerekenden başka bir çelişki olduğu,

Tarihte ana perdelerden sayılan segâh perdesinin Arel-Ezgi tarafından ara perde sayılırken, tarihte ara perdelerden olan buselik gibi seslerin Arel-Ezgi-Uzdilek'te ana ses olarak gösterilmesinin, yine tarihî gerçeklerle çelişen bir durum olduğu ifade edilmiştir.

Tarihsel olgu ve olaylar, gerçekleştikleri zamanın şartlarına göre değerlendirilmelidir. Bu nokta dikkate alınarak düşünüldüğünde,

Arel sisteminin ana dizi olarak önerdiği “Çargâh” dizisinin önerilmesinin nedenlerinin; Arel'in aldığı Tanzimat eğitiminin etkisi, kuramı ortaya çıkardıkları dönemin iktidarının da desteğini arkalarında hissetmeleri, Arel'in Fransızlar'ın çıkarttığı yangından sonra koyu milliyetçi bir paradigmadan bakmasına bağlı olarak, üzerinde çalıştığı alandan yola çıkıp, Türk müziğinin Batı müziğinden aşağı kalır bir müzik türü olmadığını göstermek kaygısı, ve/veya Türk müziğini Batı müziğine entegre ederek çok seslilik gibi çalışmaların önünü açma çabası, müziğimizi Batılılaştırmak, dolayısıyla “çağdaşlaştırmak” gibi amaçlar olabileceği,

Buna bağlı olarak Arel sisteminin önerdiği ana dizi konusunda, Türk müziği esaslarına uygun olmayan bir dizinin, Türk müziğinin yeni sistemi olarak, yukarıda öne sürülen olası gerekçelerle öne sürülüp, zamanın tarihi ve sosyal koşullarında kabul edilmiş olabileceği,

Her şeyden önce, Türk müziği için fikrî ve fizikî (kaynak toplama, eğitim vs.) çabalarının takdir edilmesinin lüzumlu ve âdil bir yaklaşım olacağı,

Getirilme amacı ne olursa olsun, söz konusu sistemin, müziğimizin klasik esaslarına uyumsuzluk teşkil etmekte olduğu ve öze dönmenin gerekli olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

4.2. Öneriler

Tez çalışmaları sırasında kaynaklar arasında gözlenen çelişki ve uyumsuzluklardan yola çıkılarak, eski kaynakların çalışılması sonucunda şimdiye kadar ulaşılan bilgilerin, yeniden, konularına hâkim uzmanlar ve dilbilimcilerden oluşan bir komisyon tarafından, tarihsel bir kapsayıcılıkta, bütünsel ve karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi,

Türk müziğinde sağlam meşk zincirlerinden gelerek bugüne ulaşmış, makamları temsil bakımından en elverişli bulunan eserlerin tespit edilmesi, nazariyat öğretimi sırasında bu eserler üzerinde detaylı analiz ve tahlillerle, örneklemelemlerle, birden çok duyuya hitap eden, daha doğru, temelli ve dolayısıyla kalıcı bir nazariyat eğitimi için klasik eserlerden faydalanılması,

Eğitim konusunda kaynakların ulaşılabilir olması, ulaşılan kaynakların dil ve anlatım bakımından öğrencilerin anlayabileceği kadar sadeleştirilmesi,

Ses laboratuvarlarının imkanlarından, anılan sistemlerde kullanılan seslerin zihinlerde somutlaştırılabilmesi bakımından faydalanılması,

Ses laboratuvarları olan üniversitelerde bu alanların öğrencilerin araştırma ve çalışmalarına açık olması, bu imkâna sahip olmayan üniversitelerde ise bu birimin kurulması,

Çeviriler sırasında, sadece kaynak eserin yazıldığı dili bilenlerin değil, öğrenciler tarafından daha kolay anlaşılmasını sağlamak adına, mûsikî nazariyatı ile ilgili uzman kişilerin de bulunması,

Klasik eserlerin, tez gibi tek kişinin çalışabileceği çalışmalar yerine, kitap gibi, komisyon olarak çalışma imkânı olan bir formda çevrilmesinin/tekrar çevrilmesinin, birçok alandan uzman olan kişilerin bir araya gelip çalışmalarına imkân vereceğinden bu yönde çalışmalar yapılması,

Uygulamada olan Arel sistemi değiştirilecekse, değiştirilme süreci için gerekli altyapı hazırlıkları tamamlanana kadar, donanım işaretleri konusunda, kolaylık sağlayacağı düşünüüyorsa, yukarıda eleştiriler bölümünde de yer alan, donanım işaretinin yazılıp değerinin sayısal olarak eklenmesi önerisi gibi önerilerin uygulamaya geçirilmesi,

Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi, nasıl ki eğitimde karmaşa yarattığı gerekçesi ile eleştiriliyorsa, ana dizi konusunda, halihazırda farklı eğitim kurumlarında görülen görüş ve uygulama farklılıklarının da benzer bir sonuca neden olacağı, ana dizinin Râst olarak kabul edilmesi gerektiği konusunda hemfikir olunursa, uygulama ve eğitimde yurt genelinde birlik sağlanması,

Arel sisteminden vazgeçilip, Türk müziğinin asıl sistemi olan ana seslere dayalı, ana dizinin Râst olduğu klasik sisteme geçilecekse, geçilecek sistemin alt yapısı, kaynakları, eğitim planlamaları, eserlerin elden geçirilerek yeni düzene göre yeniden yazılması ve enstrüman düzenlemeleri gibi uyarlamaların ve güncelleştirmelerin (çeviri gibi) hazırlanmasının ardından, tüm kurumlar ile aynı anda yapılması, sosyokültürel sistemlerde yapılacak değişikliklerin (alfabe, ölçü cihaz ve birimleri, takvim, tarih/saat sistemleri gibi) eğitim ve icrada farklılık ve karışıklıklara neden olmaması için tüm ülkede aynı anda yapılması,

Müziğin icra, eğitim ve nazariyat olarak üç temel öge üzerine kurulu olduğu düşünüldüğünde, mevcut sistemde kalındığı sürece, bu sistemin getirmiş olduğu icrâ-nazariyat uyumsuzluklarının teori ve icra ve eğitim erbabının bir araya gelerek çözüm bulma çabalarına girilip, ulaşılan çözümlerin eğitimde ve icrada uygulanabilirliğinin sağlanması,

Sistemin değiştirilmesi durumunda aynı uygulamanın yeni sisteme geçiş ve uygulamada da yapılması,

Ülke içinde akademik eğitime sahip olmayıp Türk müziğine gönül veren, öğrenme ve icrada emek harcayan amatör koro mensupları-icracıları için fazla akademik jargon kullanmadan, herkes tarafından anlaşılabilir açıklama ve örnek eserlerin bulunduğu kaynaklar (günümüzde sağlık, tarih gibi alanlarda yazılan popüler bilim kitapları gibi) hazırlanarak, hazırlanan kaynakların bu kişi/topluluklara ulaştırılarak, yeni uygulamanın yurt genelinde yaygınlaştırılması,

Lisans düzeyi altında bulunan eğitim kurumlarında, müzik öğretmenlerinin, geçilecek sistem hakkında bilgilendirilmesi adına, üniversiteler tarafından belirli aralıklarla yapılacak çalıştaylar düzenlenmesi,

Ders kitaplarının uygulanacak sisteme göre güncellenmesi konusunda da ders kitabı yazarlarının bilgilendirilmesi ve içerik hazırlanması için eğitim ve kaynak konularında destek sunulması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Ak, A. Ş. (2018). *Türk Müsîkîsi Tarihi* (4.). Akçağ Yayınları.
- Akdoğu, O. (1991). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akdoğu, O. (1992). *Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tabirât-ı Müsîkî*. Akademi Kitabevi Yayıncılık.
- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müsîkî*. Pan Yayıncılık.
- Arel, H. S. (1990). *Türk Müsîkîsi Kimindir*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, F. (2007). *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Arslan, F. (2017). *İslâm Medeniyetinde Müsîkî*. Beyan Yayınları.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2022). *Kadîm ile Cedîd Arasında-III. Selim Döneminde Bir Mevlevî Şeyhi: Abdülbâki Nasır Dede'nin Musiki Yazmaları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2023). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Müsîkî Makamları* (2. bs). Yapı Kredi Yayınları.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşad'ın Muradnâmesi* (C. 1). MEB Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2023). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Doğrusöz, N. (2012a). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Bilge Ajans.
- Doğrusöz, N. (2012b). *Müsîkî Risâleleri (Ankara Milli Kütüphanesi, 131 Numaralı Yazma)*. BİKSAD Bilim Kültür ve Sanat Derneği Yayınları.
- Erguner, S. (2003). *Rauf Yektâ Bey*. Kitabevi.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî, Amelî Türk Müsîkîai* (C. 1). Millî Mecmua Matbaası.
- Ezgi, S. (1953). *Nazarî, Amelî Türk Müsîkîai: C. IV*. Hüsnütabiat Basımevi.
- Güray, C. (2011). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. Pan Yayıncılık.
- İnalcık, H. (2010). *Has-bağçede'ayş u tarab*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Karaduman, İ. (2014). *İlm-i Edvâr-ı Müsîkî*. Asitan Yayıncılık.
- Karasar, N. (1998). *Araştırmalarda Rapor Hazırlama*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Karasar, N. (2004). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım.

- Kaya, B. A. (2012). *Tekke Kapısı, Yenikapı Mevlevihânesi'nin İnsanları* (1. bs). Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
-
- Koç, F. (2017). *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve Nekâvetü'l-Edvârı*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Kolukırcık, K. (2012). *Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu'l-Edvârı*. Başbakanlık Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Mûsikîsinde Makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2017). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usülleri Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1986). *Sâdeddin Arel*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1988). *Abdülkaadir Merâgî*. T.C Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (ed.). (2014). *Risâle-i Mûsikî*. T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.
- Par, A. H. (2000). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*. Serhat Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2015). *Müzik, Kültür, Dil*. Dergâh Yayınları.
- Tıraşçı, M. (2019). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi*. Kayıhan Yayınları.
- Tura, Y. (1988). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*. Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitâbu İlmi'l Mûsikî'alâ vechi'l Hurufât Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı* (C. 1). Yapı Kredi Yayınları.
- Uslu, R. (2010). *Selçuklu Topraklarında Müzik*. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Uygun, M. N. (2019). *Kitabü'l Edvâr Safiyüddin Urmevî*. İbn-i Haldun Üniversitesi Yayınları.

Uzdilek, S. M. (1977). *İlim ve Mûsikî*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yalçın, G. (2016). *Haşim Bey Mecmuası: 19. Yüzyıl Türk Mûsikîsinde: Birinci Bölüm Edvar*. Başbakanlık Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Kitap Bölümü:

Yaşayanlar, İ. (ed.), & Mermutlu, B. (2015). Ahmedoğlu Şükrullah ve Eserleri: Tespitler, Tenkitler. İçinde *Sultan II. Murad ve Dönemi*. Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları.

Tezler:

Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şîrvânî ve "Mecelletün fi'l-Mûsikâ" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri* [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk Din Mûsikîsi Bilim Dalı.

Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin El-Matlâ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma* [Yüksek Lisans Tezi]. Mamara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Bölümü, Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı.

Başar Çelik, B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvârı ve Makamların İncelenmesi* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.

Başer, F. Â. (1996). *Türk Mûsikîsinde Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821)* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.

Can, M. C. (2001). *XV. Yüzyılda Türk Mûsikîsi Nazariyatı* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.

- Ceyhan, A. (1994). *Bedr-i Dilşâd'ın Murad-name'si* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı.
- Çakır, A. (1999). *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l Usûl Adlı Eseri* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.
- Çıplak, S. C. (2020). *Nazariyat Yazımında Modern Sonrası Eğilimler: Dairenin Sosyogenetiği* [Doktora Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı.
- Demirhan, M. (2020). *Türk Müziğinde İcra Teori Birliğini Sağlama Konusunda Ana Dizi Etkeni* [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı.
- Dinç, S. (2021). *Kutbuddin Şirâzî'nin Dürretü't Tâc'ındaki Mûsikî Bölümünün İncelenmesi* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, İslâm Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı.
- Doğrusöz, N. (2007). *Hariri bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârı Üzerine Bir İnceleme* [Doktora Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Müzik Tarihi Bölümü.
- Elinç, E. (2005). *Abdülkâdir Merâgî'nin Eserlerinin Makamsal Açısından İncelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâ'birât-ı Mûsikî* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı.

- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmedoğlu Őukrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri* [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk Din Mûsikîsi Bilim Dalı.
- Kanık, M. Z. (2011). *Mahmud bin Abdülaziz'in "Makasidü'l-Edvar" Adlı Eseri* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı.
- Küçükgökçe, Ö. (2010). *XV. Yüzyılda Makâmlar* [Doktora Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İslâm Tarihi ve Sanatları Programı.
- Levendoğlu Yılmaz, N.O. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri* [Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Oral, M. U. (2011). *Ön Asya Topraklarında Dinler Tarihi ve Müzik* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı.
- Özçimi, M. S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı.
- Savaş, A. F. (2023). *Hızır Ağa ile Abdülbâki Nâsır Dede'nin Makam Anlayışlarının Karşılaştırılması* [Yüksek Lisans Tezi]. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı.
- Sezikli, U. (2000). *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk Din Mûsikîsi Bilim Dalı.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkadir Merâğî ve Câmîü'l Elhân'ı* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, İslâm Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı.

- Tekin, H. (1999). *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l Fethiyyesi* [Doktora Tezi]. Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Orta çağ Tarihi Anabilim Dalı.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslâm Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı.
- Verdemir, K. (1998). *Câmî'ye Ait Risâle-i Mûsikî'nin Rauf Yektâ Bey Tarafından Çevirisi* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yeprem, G. (2007). *Dimitri Cantemir Edvârı'nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, İslâm Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı.
- Yıldız, Z. (2011a). *Hasan Kâşânî'nin Kenzü't Tuhaf Adlı Eseri* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, İslâm Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı.
- Yücel, H. (2012). *Kemânî Hızır Ağa ve Tefhimü'l Makâmât fî Tevlîdi'n Nagâmat Çevirisindeki Perdelerin Dönemin Edvârları ile Mukayesesi* [Yüksek Lisans Projesi]. Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Programı.

Makaleler:

- Akdoğan, B. (2007). Fethullah Şirvânî'ye Göre Makamların Tesirleri ve İcra Edileceği Vakitler. *Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 48(1), 77-82.
- Aydar, D. (2018). Türk Müziği Nazariyatına Genel Bir Bakış. *Bilig*, 84, 179-196.
- Can, M. C. (2002). Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(2). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gefad/issue/6765/91022>
- Çakır, A. (2001). Alişah B. Hacı Büke Evbehî ve Mûsikî Nazariyatçılığı. *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12(12-13), 235-240.

- Çakır, A. (2014). Kutbuddin Şîrâzî'nin Dürretü't Tâc'ında Devir ve Cem'i-Kâmiller. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 37, 75-96.
- Çakıroğlu, İ. (2016). Ladikli Mehmed Efendi. *Art-Sanat*, 6, 209-219.
- Çaylı, F. (2017). Hızır Bin Abdullah'ın Giriftnâme'si Üzerine: XV. Yüzyıl Müzik Teorisi Yazmalarından Bir Transpozisyon Rehberi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, V(2), 1587-1600.
- Çetinkaya, Y. (2018). Gezegenlerin Hareketinden Mûsikî Nağmelerine. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6 (1), 1788-1804.
- Demirci, M. (2015). Antik Bilim ve Düşünce Mirasının İslam Dünyasına Tercümesinde Abbasilerin Kurduğu Beytü'l-Hikme'nin Rolü. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 2 (44), 99-119.
- Dinç, S., & Çakır, A. (2022). Mûsikî Nazariyatı Tarihinin Mühim Bir Siması: Allâme Kutbuddîn Şîrâzî. *Eskiyeni*, 46, 245-268. <https://doi.org/10.37697/eskiyeni.1050244>
- Feyzioğlu, M. (2008). Murâd-nâme'de Geleneksel Türk Sanat Müziği Makamları, Darblar ve Sâzendelik Âdâbı. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 38, 139-150.
- Güran, B. G. (2019). Rauf Yektâ Bey ve Suphi Ezgi Sisteminde Bulunan Doğal Perde, Aralık, Tağyir İşaretleri ve Ana Dizi Anlayışının Karşılaştırılması. *Akademik Sanat*, 4 (7), 67-81.
- İnayet, A. (2014). "On İki Makam" Adı Üzerine. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 4, 37-44.
- Karaduman, İ. (2020). Edvârlarda Adları Bulunmasına Rağmen Kullanılmayan Türk Müziği Makamları Üzerine Bir Araştırma. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, (7), 1-9.

- Köprülü, G. (2018). XIII-XV. Yüzyıl Orta çağ İslam Medeniyetinde Sistemci Okul ve Türk Mûsikî İlmine Katkıları. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6 (2), 263-276.
- Kutlu, A. (2020). “İnsan Müzikal Bir Hayvandır”: Platon’da Eğitim, Ahlak ve Siyasal Düzen Aracı Olarak Müzik. *Academic Journal of Philosophy /Felsefi Düşün*, 15, 123-145.
- Küçükgökçe, Ö. (2019). Ladikli Mehmed Çelebi’nin “Zeynü’l elhan” ve “er-Risaletü’l-fethiyye” Eserlerindeki Şûbelerin Benzerlik ve Farklılıkları. *Eurasian Academy of Sciences*, 11, 74-82. <https://doi.org/10.17740/eas.eus.2019-V11-06>
- Levendoğlu, N. O. (2003). Klasik Türk Müziği’nde Ana Dizi Tartışması ve Çargâh Makamı. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23 (2), 181-193.
- Özçimen, A, & İrden, M. (2012). Türk Mûsikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Çargâh Makamının Karşılaştırılması. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (31), 419-443.
- Öztürk, O. M. (2014). Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcu “Kürelerin Uyumu/Musikisi” Anlayışının Temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, II (1), 1-49.
- Öztürk, O. M. (ed.). (2020). Türk Müziğinde Yekta, Ezgi ve Arel Teorilerinin Pozitivist İnşası: Kısa Fakat Eleştirel Bir Tarihçe. *Eurasian Journal Music And Dance*, 16, 171-215.
- Raeisi, E., & Bulut, F. (2022). İran Musikisinde Kullanılan Yedi Destgâha Ait Ana Dizilerle Ortak Özellikler Taşıyan Türk Musikisi Makam Dizileri. *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 52, 323-350.
- Siddique, H. A., & Sidal, S. (2022). Music, Politics & Philosophy, How Music is Perceived as a Political Tool. *Jornal of Academic Perspective on Social Studies*, 1, 94-105.

- Şirinova, Z. (2011). Ahmedoğlu Şükrullah: Tarihçi mi, Musiki Nazariyatçısı mı? *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 40, 257-267.
- Uslu, R. (2017). Yusuf Kırşehirli Mevlevî'nin Türk Müzik Tarihindeki Yeri: Yeni Sistemcilerin Kurucusu Müzik Teorisyonu. *Researcher*, 5(4), 655-679.
- Uslu, R. (2019). Merâgî'nin Makasîdü'l-Elhan Versiyonları yahut Yeniden Adlandırma Yapılabilir mi? Timurlu Şahruh ve Osmanlı Murad Arasında Meragi. *Yegâh Mûsikî Dergisi*, 2 (1), 1-20.
- Uyanık, M. (2021). İslâm Felsefesi Tarihi ve İlim Tasnifleri Görünümü. *İbn-i Haldun Çalışmaları Dergisi*, 6 (1), 47-70.
- Yahya Kaçar, G. (2008). Türk Mûsikîsinde Makam. *İSTEM*, 11, 145-158.
- Yıldız, Z. (2011b). 14. Yüzyılda Musiki Tasavvuru: Hasan Kâşânî'nin "Kenzü't-Tuhaf" Adlı Eseri. *İnsan ve Toplum*, 1 (2), 87-110.

Ansiklopedi Maddesi:

- Akpınar, C. (1995). Fethullah eş-Şirvânî. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 12). <https://islamansiklopedisi.org.tr/fethullah-es-sirvani>
- Okumuş, Ö. (1993). CÂMÎ, Abdurrahman. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/cami-abdurrahman>
- Özcan, N. (t.y.). Hâşim Bey. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Geliş tarihi 31 Ocak 2025, gönderen <https://islamansiklopedisi.org.tr/hasim-bey>
- Şerbetçi, A. (2002). Kutbüddîn-i Şirâzî. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 26, ss. 487-489). <https://islamansiklopedisi.org.tr/kutbuddin-i-sirazi>
- Uslu, R. (2003). Mehmed Çelebi, Lâdikli. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 28, s. 449). <https://islamansiklopedisi.org.tr/mehmed-celebi-ladikli>
- Uslu, R. (2013). Zeynü'l-Elhân. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 44, ss. 373-375). <https://islamansiklopedisi.org.tr/zeynul-elhan>

Genel Dergi Makalesi

Anıl, A. (ed.). (1971). Arel İçin. *Musikî ve Nota*, 2(19), 22.

Yektâ, R. (2003). Türk Musikisi Nazariyatı. *Musikişinas Dergisi*, 6, 13-17.

EKLER

A B C D h V Z H T Y YA YB YC YD Yh YV YZ YH

YH YT K KA KB KC KD Kh KV KZ KH KT L LA LB LC LD Lh

EK 1. Urmevî'de (yaklaşık değerlerle) perde dizisi (Tıraşçı, 2019, s. 85).

T T B T T B T

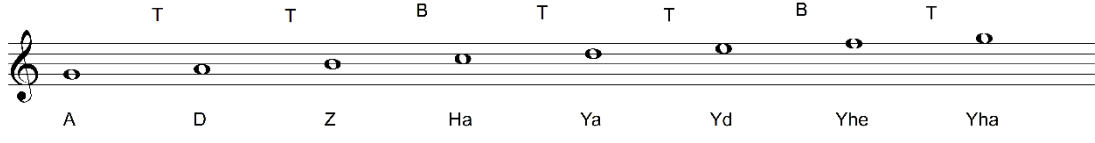
A D Z H YA YD Yh YH

EK 2. Şirâzî'de Uşşak devri sesleri (Dinç, 2021, s. 112).

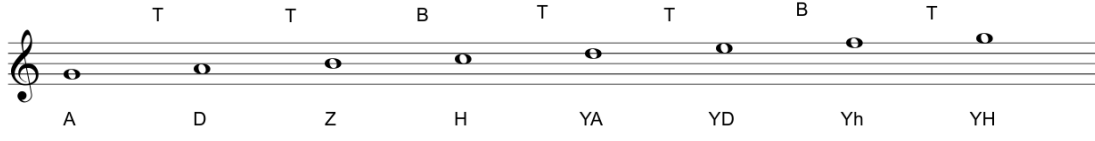
A B C D He V Z Ha Ta Y

Ya Yb Yc Yd Yhe Yv Yz Yha

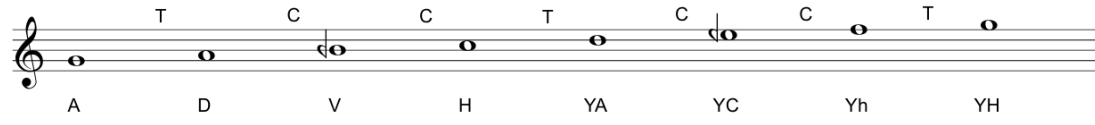
EK 3. Merâgî'de 1 oktavlık perde dizisi (Sezikli, 2007, s. 57).



EK 4. Merâgî'de Uşşak devri sesleri (Sezikli, 2007, s. 68).



EK 5. Abdülaziz'de Uşşak makamı dizisi (Koç, 2017, s. 38).



EK 6. Abdülaziz'de Râst makamı dizisi (Koç, 2017, s. 40).

Nerm Pençgâh Nerm Hüseynî Nerm Hisâr Yekgâh Râst Dügâh Segâh Çargâh

Yekgâh Hicâz Evi Segâh Küçek Evi Yekgâh Isfahan Evi/Yekgâh Pençgâh Evi Dügâh Hüseynî Evi Segâh Hisâr Evi/Evc Yekgâh Gerdâniyye Evi Dügâh Muhayyer Evi

EK 7. Kırşehirli'de tam ve ara perdeler (Başar Çelik, 2001, s. 15).

EK 8. Kırşehirli'de Râst makamı dizisi (Doğrusöz, 2012a, s. 104).

Nerm Nerm Nerm Yekgâh Dügâh Segâh Çargâh
 Pençgâh Hüseyinî Hisâr Râst

Yekgâh Segâh Yekgâh Dügâh Segâh Yekgâh Dügâh
 Hicâz Küçek Isfahan Hüseyinî Hisâr Gerdâniyye Muhayyer
 Evi Evi Evi/ Yekgâh Evi Evi/ Evi Evi
 Pençgâh. Evc

EK 9. Hızır bin Abdullah'ta tam ve ara perdeler (Başar Çelik, 2001, s. 15).

Yegâh Dügâh Segâh Çargâh Pençgâh Şeşgâh Heftgâh Heştgâh

EK 10. Eski kullanışa (mansur akordu) göre perdeler (Uygun, 2019, s. 81).

Yegâh Dügâh Segâh Çargâh Nevâ Hüseyinî Evc Gerdâniye

EK 11. Yeni kullanışa (bolâhenk akordu) göre perdeler (Uygun, 2019, s. 81).

Nerm
Pençgâh

Nerm
Hüseynî

Nerm
Hisâr

Yekgâh
Râst

Dügâh

Segâh

Çargâh

Yekgâh
Hicâz
Evi

Segâh
Kûçek
Evi

Yekgâh
Isfahan
Evi/
Yekgâh
Pençgâh
Evi

Dügâh
Hüseynî
Evi

Segâh
Hisâr
Evi/Evc

Yekgâh
Gerdâniyye
Evi

Dügâh
Muhayyer
Evi

EK 12. Tirevî’de ana ve tam perdeler (Başar Çelik, 2001, s. 15).

Nerm
Pençgâh

Nerm
Hüseynî

Nerm
Hisâr

Yekgâh
Râst

Dügâh

Segâh

Çargâh

Yekgâh
Hicâz
Evi

Segâh
Kûçek
Evi

Yekgâh
Isfahan
Evi/Yekgâh
Pençgâh
Evi

Dügâh
Hüseynî
Evi

Segâh
Hisâr
Evi/Evc

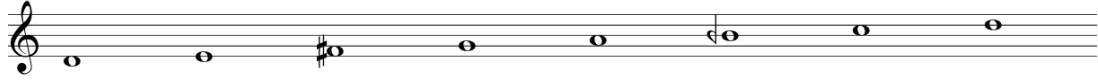
Yekgâh
Gerdâniyye
Evi

Dügâh
Muhayyer
Evi

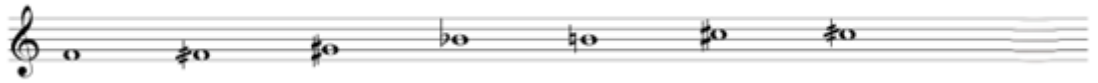
EK 13. Seydi’de ara ve tam perdeler (Başar Çelik, 2001, s. 15).



EK 14. Hızır Ağa'da perdeler (Yücel, 2012, s. 44).



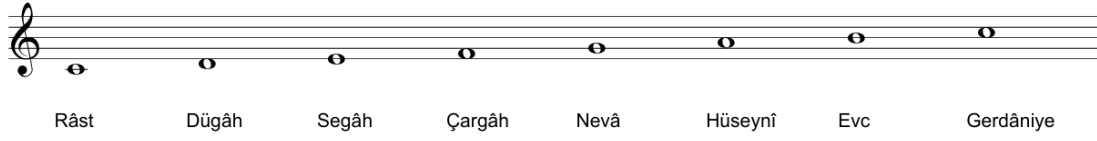
EK 15. Kantemiroğlu'nda "temâm perdeler" (Tıraşçı, 2019, s. 157).



EK 16. Kantemiroğlu'nda "nâ temâm" perdeler (Tıraşçı, 2019, s. 157).



EK 17. Abdülbâki Nâsır Dede'de Râst makamı seyri (Başer, 1996, s. 146).



EK 18. Rauf Yektâ Bey'de ana dizi (Demirhan, 2020, s. 3).



EK 19. Perde sistemleri (1. Eski şekil perde kullanışı, 2. Yeni şekil 1. Kullanış, 3. Yeni şekil-Rauf Yektâ Bey'de) (Erguner, 2003, s. 153-154).

EKLER LİSTESİ

EK 1. Urmevî’de (yaklaşık değerlerle) perde dizisi	367
EK 2. Şirâzî’de Uşşak devri sesleri	367
EK 3. Merâgî’de 1 oktavlık perde dizisi	367
EK 4. Merâgî’de Uşşak devri sesleri	368
EK 5. Abdülaziz’de Uşşak makamı dizisi	369
EK 6. Abdülaziz’de Râst makamı dizisi	369
EK 7. Kırşehirli’de tam ve ara perdeler	370
EK 8. Kırşehirli’de Râst makamı dizisi	370
EK 9. Hızır bin Abdullah’ta tam ve ara perdeler	371
EK 10. Eski kullanışa (mansur akordu) göre perdeler.....	371
EK 11. Yeni kullanışa (bolâhenk akordu) göre perdeler	371
EK 12. Tirevî’de ana ve tam perdeler	372
EK 13. Seydî’de ara ve tam perdeler	372
EK 14. Hızır Ağa’da perdeler	373
EK 15. Kantemiroğlu’nda”temâm perdeler”	374
EK 16. Kantemiroğlu’nda “nâ temâm” perdeler	374
EK 17. Abdülbâki Nâsır Dede’de Râst makamı seyri	375
EK 18. Rauf Yektâ Bey’de ana dizi	376
EK 19. Perde sistemleri	376