

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER .....	I,II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	III
TABLO VE ŞEKİLLER DİZİNİ.....	IV,VI,VII,VIII,IX
TEŞEKKÜR .....	IX
BÖLÜM I.....	10
1.GİRİŞ .....	10
1.1.Problem Durumu .....	6
1.2. Alt problemler .....	7
1.2.Araştırmanın Amacı .....	7
1.3.Araştırmanın Önemi.....	8
1.4.Sayıtlılar .....	8
1.6. Sınırlılıklar.....	9
1.7. Kuramsal Çerçeve.....	9
1.7.1. Müziğin Eğitim, Sanat, Estetik Ve Felsefi Boyutu .....	9
1.7.1.1. Eğitim .....	9
1.7.1.2. Müzik Eğitimi.....	9
1.7.1.3. Sanat Eğitimi .....	11
1.7.1.4. Müzik Estetiği.....	11
1.7.1.5. Müzik Felsefesi .....	13
BÖLÜM II .....	15
2. YÖNTEM.....	15
2.1. Araştırmanın yöntemi.....	15
2.1. Araştırmanın modeli.....	15
2.1.3. Evren ve Örneklem .....	16
2.1. Verilerin Toplanması.....	16
2.1. Verilerin Çözümlemesi .....	16
BÖLÜM III.....	17
3. BULGULAR VE YORUM .....	17
3.1. Yaygın Olarak Kullanılan Ses Sistemleri .....	17
3.1.1. Pythagoras ses sistemi.....	19
3.1.2. Batlamyus ses sistemi.....	26
3.1.3. Zarlino ses sistemi .....	34
3.1.4. On yedi perdeli Safiyüddin Abdülmümin Urmevi (1217–1294) ses sistemi.....	38
3.1.5. Alexander John Ellis'in 27 sesli dizisi.....	46
3.1.6. Kırk üç (43) Aralıklı Harry Partch (1901–1974) ses sistemi.....	50
3.1.7. Elli üç perdeli Alain Daniélou (1907 – 1994) ses sistemi.....	56
3.1.8. Kırk bir perdeli Töre Karadeniz ses sistemi.....	59
3.1.9. 24 perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi .....	62
3.2. M.Ö Yaşayan Ve Müziğe Katkısı Olan Filozoflar .....	69
3.2.1. Konfüçyüs (M.Ö.551–478).....	70
3.2.2. Pythagoras (Fisagor) (M.Ö.580–500) .....	72
3.2.3. Sokrates (M.Ö.470–399) .....	73
3.2.4. Platon (Eflatun) (M.Ö.428/7–348/7) .....	74
3.2.5. Aristoteles (M.Ö.384–322).....	76
3.3. Klasik Dönemde Müziğe Katkısı Olan İslam Filozofları.....	78

3.3.1. Yakup İshak El-Kindi (800–873).....	78
3.3.2. Farabi (Ebu Nasr Muhammed) (870–950).....	82
3.3.3. İbn-i Sina (Ebu Ali Sina) (980–1037).....	87
3.3.4. Safiyüddin Abdülmümin Urmevi (?-1294).....	90
3.3.4.1. Eserleri.....	92
3.3.4.2. Safiyüddin' in Nota Mecmuası.....	93
3.3.4.3. Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'deki seslerin bugünkü Türk sanat müziği notalama sisteminde gösterimi:.....	96
3.3.5. Abdülkadir Meragi (1353–1435).....	97
3.3.5.1. Abdülkadir Meragi'nin müzik alanındaki çalışmaları.....	98
3.3.5.2. Eserleri.....	99
3.3.5.3. Abdülkadir Meragi'nin çalgıları sınıflandırması.....	102
3.3.5.4. Rauf Yekta Bey Nüshasından alınan Şükrullah Risalesinin Türkçe açıklaması (Şekil 11, Ud'un yapılışı).....	111
3.4. XVIII. ve XX. Yüzyılda Müziğe Katkısı Olan Batılı Filozoflar.....	116
3.4.1. Emmanuel Kant (1724–1804).....	117
3.4.2. Johann Wolfgang Von Goethe (1749–1832).....	118
3.4.3. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831).....	119
3.4.4. Arthur Schopenhauer (1788–1860).....	119
3.4.5. Robert Schuman (1810–1856).....	120
3.4.6. Richard Wagner (1813–1883).....	121
3.4.6.1. Wagner'in sanat'a bakış açısı.....	121
3.4.7. Friedrich Nietzsche (1844–1900).....	123
3.4.7.1. Nietzsche'nin şiir ve müzik ilişkisi hakkındaki düşünceleri.....	124
3.4.8. Gyorgy Lukacs (1885–1971).....	125
3.4.9. T.W. Adorno (1903–1969).....	126
3.4.9.1. Adorno'nun müzik dil ilişkisi hakkındaki düşünceleri.....	127
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	129
KAYNAKÇA.....	134
ÖZGEÇMİŞ.....	137

**ÖZET**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE YAYGIN OLARAK KULLANILAN SES  
SİSTEMLERİ VE BU SİSTEMLERE KATKISI OLAN FİLOZOFLAR**

**Cihangir KOŞAPINAR**

**Danışman: Yrd. Doç. Dr. Serhat Yener**

**2007-SAYFA:156**

**Jüri: Yrd. Doç. Dr. Serhat Yener**

**Prof. Dr. Babek Kurbanov**

**Yrd. Doç. Dr. Cengiz Şengül**

Bu araştırmada tarihsel süreç içerisinde yaygın olarak kullanılan ses sistemleriyle birlikte bu sistemlere katkısı olan filozofların bu konu kapsamı içerisinde müziğe estetik, felsefî, teorik açıdan bakışları da incelenmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde müziğe estetik, felsefî, teorik açıdan katkısı olan filozoflar ve yaygın olarak kullanılan ses sistemlerinin günümüze kadar ki gelişim sürecinde ne gibi evreler geçirdiği ve bunun bir sonucu olarak filozofların bu konu kapsamı içerisinde ne gibi çalışmalar, araştırmalar yaptıkları, hangi tezleri savundukları ve bunların müziksel alanda ne derece kullanışlılık ifade ettiği gibi konular bu çalışmanın ön aşaması olmuştur. Ayrıca kullanılan ses sistemlerinin de günümüze kadar gelişinde ne gibi değişimler geçirdiği, kullanılabilirlik sıklıkları ve ses dizilerinin frekans değerleri oranlarına göre verilmiştir.

**ABSTRACT**

**MASTER THESIS****THE SOUND SYSTEMS THAT HAVE BEEN WIDELY USED THROUGHOUT  
HISTORY AND PHILOSOPHERS WHO CONTRIBUTED THOSE SOUND  
SYSTEMS****Cihangir KOŞAPINAR****Advisor: Asst. Prof. Dr. Serhat YENER****2007-PAGES:155****Jurors: Asst. Prof. Serhat YENER****Prof. Dr. Babek KURBANOV****Asst. Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL**

In this research, together with sound systems that have been widely used throughout history, the musical viewpoints of the philosophers, who contributed those systems within this subject in terms of aesthetics, philosophy and theory were studied.

Subjects such as the philosophers contributing to the music in aesthetic, philosophical and theoretical terms and the evolution of the sound systems widely used throughout history; the stages they went through and the changes they had as a result; what kind of studies and research the philosophers did within this subject; which theses they argued and to what degree these were practical in the field of music were the first phase of this study. In addition, the evolution of the sound systems up to now were given according to how often they were able to be used and frequency rates of the sounds.

**TABLO VE ŞEKİLLER DİZİNİ**

ŞEKİL 1 .....	19
ÇİN MÜZİĞİ'NDE YARIM SESSİZ PENTATONİK DİZİ .....	19
ŞEKİL 2 .....	19

ÇİN MÜZİĞİ SES DİZİSİNİN FREKANS DEĞERLERİ.....	19
TABLO 1 .....	20
EŞİT BÖLÜNME DOĞAL DEĞERLER VE BEŞLİ ZİNCİRİNE DAYALI SİSTEMLERİN ÜSTÜNLÜK VE ZAYIFLIKLARI .....	20
TABLO 2 .....	21
PYTHAGORAS DİZİSİNDE 3/2'NİN KATLARININ BEŞLİLER ZİNCİRİNDE GÖSTERİMİ .....	21
ŞEKİL 3 .....	22
BEŞLİLER SPİRALİ.....	22
TABLO 3 .....	24
PYTHAGORAS ISKALASI ( DİZİSİ).....	24
ŞEKİL 4 .....	24
PYTHAGORAS ISKALASININ PORTE ÜZERİNDE GÖSTERİMİ .....	24
TABLO 4 .....	25
PYTHAGORASIN DİATONİK ISKALA( DO MAJÖR GAMI) DİZİSİ VE FREKANS DEĞERLERİ .....	25
ŞEKİL 5 .....	25
PYTHAGORASIN DİATONİK ISKALA( DO MAJÖR GAMI) DİZİSİNİN PORTE ÜZERİNDE GÖSTERİMİ .....	25
TABLO 5 .....	26
PYTHAGORAS VE ARİSTOXENUS'UN DOĞAL DİZİLER ÜZERİNDEKİ DOĞAL DEĞERLERİNİN SAYISAL VERİLERİ .....	26
TABLO 6 .....	27
BATLAMYUS'A AİT OLAN BİRİNCİ VE İKİNCİ DERECE MAKAMLAR .....	27
ŞEKİL 6 .....	27
BATLAMYUS'A AİT OLAN 15 MAKAM DİZİSİ .....	27
ŞEKİL 7 .....	32
BATLAMYUS'A AİT OLAN YEDİ MAKAM DİZİSİ.....	32
TABLO 7.....	34
DOĞAL DİZİNİN VE ZARLİNO DİZİSİNİN ARALIKLARININ, 12 NUMARALI DİZİDEKİ VE ON İKİ EŞİT ARALIKLI DİZİDEKİ KARŞILIKLARIYLA KARŞILAŞTIRILMASI .....	34
ŞEKİL 8 .....	35
ZARLİNO DİZİSİNİN PORTE ÜZERİNDEKİ FREKANS DEĞERLERİ .....	35
TABLO 8.....	35
BATI MÜZİĞİNDE DOĞAL DİZİDEKİ SESLERİN BAĞIL FREKANSLARI.....	35
ŞEKİL 9 .....	36
ZARLİNO DİZİSİNİN PORTE ÜZERİNDEKİ BAĞIL FREKANS DEĞERLERİ .....	36
ŞEKİL 10 .....	36
12 NUMARALI( DOĞANIN VERDİĞİ GENEL DİZİ) PORTE ÜZERİNDEKİ FREKANS DEĞERLERİNİN ANALİZİ.....	36
ŞEKİL 11 .....	37
DOĞAL DİZİDE VE ZARLİNO DİZİSİNDEKİ KOMA SESLERİN PORTE ÜZERİNDEKİ ANALİZİ ..	37
ŞEKİL 12 .....	37
DOĞANIN VERDİĞİ(12 NUMARALI DİZİ) DİZİDEKİ SES FREKANSININ PORTE ÜZERİNDEKİ ANALİZİ.....	37
ŞEKİL 13 .....	37
12 EŞİT ARALIKLI(TAMPERE) DİZİDEKİ İKİ SES FREKANSININ PORTE ÜZERİNDE GÖSTERİMİ .....	37

ŞEKİL 14 .....	39
SAFİYÜDDİN DİZİSİNDE ON ALTI TAM BEŞLİ .....	39
ŞEKİL 15 .....	39
SAFİYÜDDİN'İN ON ALTI TAM BEŞLİSİNİN BİR DİZİ İÇERİSİNDE GÖSTERİLMESİ .....	39
TABLO 9 .....	39
ON YEDİ PERDELİ SAFİYÜDDİN DİZİSİNDE BEŞLİLER, ARALIKLAR VE PERDELERİN BAŞLANGIÇ SESİNE UZAKLIK DEĞERLERİNİN CENT CİNSİNDEN GÖSTERİMİ.....	39
ŞEKİL 16. ....	41
SAFİYÜDDİN DÖNMİNDE SİSTEMCİ OKULDA "C" ARALIĞININ PORTE ÜZERİNDE GÖSTERİMİ .....	41
ŞEKİL 17 .....	42
IRAK VEYA HİCAZ DİZİSİNİN SİSTEMCİ OKULDAKİ DİZİ ŞEMASI .....	42
ŞEKİL 18 .....	43
MÜCENNEP ARALIĞININ GENİŞLİĞİNİN HİCAZ VE İRAK DİZİSİNE ETKİSİ .....	43
ŞEKİL 19 .....	43
C (DO) ARALIĞININ İRAK MAKAMINDA UYGULANMASI .....	43
ŞEKİL 20 .....	44
SAFİYÜDDİN VE FARABI'NİN BUUD-İ ZÜ'L-ERBA(DÖRTLÜ) ARALIĞI .....	44
ŞEKİL 21 .....	44
SAFİYÜDDİN VE FARABI'NİN BUDD-İ ZÜ'L-HAMS(BEŞLİ) ARALIĞI .....	44
ŞEKİL 22 .....	44
SAFİYÜDDİN VE FARABI'NİN ZÜLKÜL VEYA DEVİR (SEKİZLİ) ARALIĞI.....	44
ŞEKİL 23 .....	44
SAFİYÜDDİN VE FARABI'NİN ZÜLKÜL Bİ'L-ERBA (ONİKİLİ) ARALIĞI .....	44
ŞEKİL 24 .....	45
SAFİYÜDDİN VE FARABI'NİN ZÜLKÜL Bİ'L-HAMS (ONÜÇLÜ) ARALIĞI .....	45
ŞEKİL 25 .....	45
SAFİYÜDDİN VE FARABI'NİN ZÜLKÜL-İ MERRETEYN (ONALTILI VEYA İKİ SEKİZLİ) ARALIĞI .....	45
ŞEKİL 26 .....	46
ARALIK VE CİNS DEĞERLERİ.....	46
TABLO 10.....	46
ON İKİ EŞİT TAMPERAMANDA ARALIKLAR.....	46
ŞEKİL 27 .....	47
ON İKİ EŞİT TAMPEREMANDAKİ ARALIKLARIN PORTE ÜZERİNDE ONDALIK VE CENT CİNSİNDEN GÖSTERİMİ .....	47
TABLO 11 TAMPERE VE DOĞAL DEĞERLER.....	47
ŞEKİL 28. ....	48
TAMPERE VE DOĞAL DEĞERLERİN FARKININ PORTE ÜZERİNDE GÖSTERİMİ .....	48
TABLO 12 .....	49
A. J. ELLİS 'İN 27 PERDELİ PYTHAGORAS DİZİSİ .....	49
ŞEKİL 29 .....	50
A. J. ELLİS TARAFINDAN ÖNERİLEN 27 SESLİ DİZİYİ OLUŞTURAN TAM BEŞLİ ZİNCİRİ ..	50
ŞEKİL 30 .....	50
A.J. ELLİS TARAFINDAN ÖNERİLEN 27 SESLİ DİZİYİ OLUŞTURAN TAM BEŞLİ ZİNCİRİNİN BİR DİZİ İÇERİSİNDE .....	50

GÖSTERİLMESİ .....	50
ŞEKİL 31 .....	51
ELEKTRONİK MÜZİK ALETİ (GİTAR).....	51
TABLO 13 .....	52
HARRY PARTCH SES ARALIKLARI, ORANLARI VE DEĞERLERİ .....	52
TABLO 14 .....	54
PARTCH ARALIKLARIN CENT VE KOMA CİNSİNDEN DEĞERLERİ .....	54
TABLO 15 .....	55
PARTCH'IN SES SİSTEMİNDE LA - DO ARASINDAKİ BAZI PERDELERİN ANALİZİ .....	55
TABLO 16 .....	56
ALAIN DANIÉLOU SES SİSTEMİ .....	56
ŞEKİL 32 .....	59
ALAIN DANIÉLOU'YA AIT SEMANTİK ADLI ELEKTRONİK PİYANO .....	59
TABLO 17 .....	61
TÖRE VE KARADENİZ'E GÖRE BİR TANINI İÇİNDEKİ ALTI KÜÇÜK ARALIĞIN DEĞERLERİ ...	61
ŞEKİL 33 .....	65
ÇARGÂH DÖRTLÜ.....	65
ŞEKİL 34 .....	65
RAST DÖRTLÜ .....	65
ŞEKİL 35 .....	65
BUSELİK DÖRTLÜ.....	65
ŞEKİL 36 .....	65
UŞŞAK DÖRTLÜ .....	65
ŞEKİL 37 .....	66
HİCAZ DÖRTLÜ .....	66
ŞEKİL 38 .....	66
KÜRDİ DÖRTLÜ .....	66
ŞEKİL 39 .....	66
SEGÂH DÖRTLÜ .....	66
ŞEKİL 40 .....	66
ÇARGÂH BEŞLİ.....	66
ŞEKİL 41 .....	66
RAST BEŞLİ.....	66
ŞEKİL 42 .....	67
BUSELİK BEŞLİ.....	67
ŞEKİL 43 .....	67
KÜRDİ BEŞLİ.....	67
ŞEKİL 44 .....	67
HÜSEYİNİ BEŞLİ.....	67
ŞEKİL 45 .....	67
HİCAZ BEŞLİ .....	67
ŞEKİL 46 .....	67
SABA DÖRTLÜ.....	67
ŞEKİL 47 .....	68
SEGÂH BEŞLİ .....	68
ŞEKİL 48 .....	68

NİKRİZ BEŞLİ .....	68
ŞEKİL 49 .....	68
PENÇGÂH BEŞLİ .....	68
ŞEKİL 50 .....	68
HÜZZAM BEŞLİ .....	68
ŞEKİL 51 .....	68
FERAHNAK BEŞLİ .....	68
ŞEKİL 52 .....	80
KİNDİ'NİN "RİSALE Fİ KHUBR TE'LİFİ'L-ELHÂN"INDAN BİR SAYFA (KENDİ EL YAZISI).....	80
TABLO 18 .....	81
(EL KİNDİ'NİN KROMATİK SESLERİ ALFABEYLE ÖZDEŞLEŞTİRMESİ .....	81
ŞEKİL 53 .....	82
(EL KİNDİ'NİN KROMATİK SESLERİ ALFABEYLE ÖZDEŞLEŞTİRMESİNİN PORTE ÜZERİNDE GÖSTERİMİ) .....	82
ŞEKİL 54 .....	94
SAFİYÜDDİN'İN EBCED NOTASI .....	94
TABLO 19 .....	95
SAFİYÜDDİN URMEVİ'NİN KLÂSİK EBCED NOTA ALFABESİ .....	95
ŞEKİL 55 .....	96
YEGÂH PERDESİ İLK SES OLARAK KABUL EDİLDİĞİNDE OLUŞAN SAFİYÜDDİN'İN SİSTEMİNDEKİ SESLER .....	96
ŞEKİL 56 .....	97
MURAT BARDAKÇI'YA GÖRE KLÂSİK TEORİDEKİ (SAFİYÜDDİN) SESLER .....	97
ŞEKİL 57 .....	97
NAİL YAVUZOĞLU'NA GÖRE SAFİYÜDDİN'İN SİSTEMİNDEKİ SESLER.....	97
ŞEKİL 58 .....	102
ABDÜLKADİR MERÂĞİ'NİN MAKÂSİDÜ'L-ELHÂN'NINDAN BİR SAYFA (KENDİ EL YAZISI .....	102
ŞEKİL 59 .....	105
ABDÜLKADİR MERÂĞİ'NİN SAZ-I KÂSÂT-I ÇİNİ PLANI .....	105
ŞEKİL 60 .....	107
ABDÜLKADİR MERÂĞİ'NİN SAZ-I ELVAHİN MAKASID'U-ELHAN'DAKİ ÇİZİMİ .....	107
ŞEKİL 61 .....	108
MARAGALİ'NİN ÇİZİMİNE GÖRE, KANUN-U MURASSA' -İ MÜDEVVER .....	108
ŞEKİL 62 .....	110
ABDÜLKADİR MERAGİ'NİN ÇAĞDAŞI OLAN AHMED OĞLU ŞÜKRULLAH'IN, FARŞA KENZU'T TUHAFDAN ÇEVİRDİĞİ VE ÜNLÜ RİSALESİNE ALDIĞI "UD" VE "IKLIK" FASILLARI. ŞÜKRULLAH RİSALESİ RAUF YEKTA BEY NÜSHASINDAN .....	110
ŞEKİL 63 .....	112
ABDÜLKADİR MERAGİ'NİN MİZMAR, REBAP FASILLARI VE PİŞE-İ NAY FASILLARI ( ŞÜKRULLAH RİSALESİNDEN) .....	112
ŞEKİL 64 .....	115
ABDÜLKADİR MERAGİ'NİN MİZMAR VE REBAP FASILLARI.....	115



## TEŞEKKÜR

Çalışmalarım boyunca bana bilimsel anlamda branşımda farklı bakış açıları sunan, arşivlerinden faydalanmama yardımcı olan, tezin oluşumunda çok büyük çaba sarf eden desteğini, sevgisini, ilgisini, anlayışını, arkadaşlığını, dostluğunu gösteren ve geleceğime akademik ve bilimsel olarak yön çizeceğine inandığım Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri öğretim üyesi değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Serhat YENER'e, müzik bölümüne girişimden yüksek lisansın bitimine kadar benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen kendisinden feyiz aldığım ve bana farklı dillerdeki çevirilerde zamanını harcayan K.K.E.F. Türkçe Öğretmenliği bölümü öğretim üyesi kıymetli hocam Prof. Dr. Ahmet KIRKKILIÇ'a, Yrd. Doç. Dr. Vedat Nuri TURHAN'a, yine desteklerini eksik etmeyen K.K.E.F Müzik Eğitimi bölümü öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Cengiz ŞENGÜL'e, Yrd. Doç. Dr. Halil İbrahim YURTCAN'a ve bu araştırmada estetik ve felsefî alanda fikirlerinden yararlandığım öğretim üyesi Prof. Dr. Babek KURBANOV'a, çalışmalarımda benden desteklerini esirgemeyen, daima yanımda olduklarını hissettiğim ve bildiğim annem, babam ve kardeşime sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## BÖLÜM I

### 1. GİRİŞ

Genel anlamda farklı alanlarda estetik, felsefi, teorik ve ses sistemlerine dayalı pek çok çalışma yapılmış olmakla birlikte bu konunun müziksel boyutu üzerinde pek fazla durulmamış ve müziksel olarak bu konu içerisinde insanoğlu isteklerine cevap bulamadığı için tarihsel süreç içerisinde filozoflar, müzikologlar, bilim adamları da bu alanda farklı çatışmalara ve anlaşmazlıklara düşmüştür. Bu alandaki sıkıntılar günümüzde de müziksel boyutta ihtiyaçları karşılayamadığı için hala devam etmektedir.

Bu araştırma da tarihsel süreç içerisinde müziğe estetik, felsefi, teorik açıdan katkısı olan filozoflar ve yaygın olarak kullanılan ses sistemleri incelenmiştir. Konu ile ilgili olarak kaynak taraması yapılmış, internet ve diğer kaynaklar incelenerek bu araştırmanın bilimsel temelleri oluşturulmuştur. Bu kapsamda estetik, felsefi ve teorinin dışında filozofların ses sistemleri incelenmiş, notaya alınmış ve analiz edilmiştir.

Üç bölümden oluşan bu çalışma da müziğin tarihsel süreç içerisinde estetik, felsefi, teorik özelliği ve ses sistemleri araştırılarak incelenmiş daha sonra da tasniflenerek sınıflandırılmıştır.

Müzik hakkındaki düşüncelerimiz başlangıçta kültürlenme yolu ile oluşur. Eğitim sürecinde edindiğimiz bilgiler doğrultusunda, giderek formelleşen müzik bilgi ve beğenimiz, toplumsal aidiyetimizin dışı vurumun da önemli bir simgeye dönüşür. “Ulusal müzik” dediğimizde hangi ulusa ait olduğumuzu anlatan, bizi diğer uluslardan ayıran müzikal üretimler anlaşılır. “...müzik ve onun çağrıştırdıkları, bir yerden başkasına farklılıklar göstermekte (bir zamanlar giysilerin, hala da yiyeceklerin farklı olması gibi), ulusal ya da bölgesel kimliğin simgesi görevini üstlenmektedir.” Bütün toplumu kapsayan müzik beğenisi olacağı gibi bireye ait ya da gruba (“alt kültürler”, mikro toplumlar vb.) özgü müzik ve sanat beğenisi, güzellik anlayışı olabilir. “Güzeli beğenmiş, estetik bir yargı ile açıklanmaktadır ve böylesine bir yargıya ön planda neden olan ‘düşün’, isteğe, hazza ve beğeniye yönelik duyarlılığı yaratmaktadır ve bu önemli

gerçek, kendine özgü değişik bir değer yargısının meydana gelmesine olanak sağlamaktadır.”

Bilindiği gibi her çağın içlerinde müzik düşüncesinin ifade edildiği kendi metinleri var olmuş, bu metinler o dönemde filozofların müzikle ilgili araştırmalarının neyi ifade etmeye çalıştıklarının göstergesi olmuştur. Hepsinden önce Konfüçyüs, Pythagoras, Sokrates, Platon ve Aristoteles gibi düşünürler de bu yazılarının bazılarını müzik adına yapmışlardır. Nitekim sosyal sorunların ve felsefi düşüncelerin merkezinde bulunulan bir dünyada, müzik, insan ve toplum eğitimi için faydalı görüldüğünden dolayı bu durum tarihsel süreç içerisinde filozofların da ilgisini çekmiştir. İnsan toplumunun etik olarak örgütlenmesi için politikanın önemini merkezine alan Platon’un devlet’i, Aristoteles’in Politika’sı gibi eserlerde müziğin konu edilmiş olması da önemli bir unsurdur. Aynı biçimde felsefenin ilgisinin büyük etik sosyal konulardan bireyi ve bireysel psikolojiyi ilgilendiren sorunlara döndüğü İskender döneminde, müzik, insan ruhunu avutucu özelliğinden dolayı, yeni türden bir ilginin nesnesi haline gelmiştir. Daha sonrada fiziki akustik gerçekliğinden dolayı bilimsel çalışmaların nesnesine dönüşmüştür. Ortaçağ’da bu durum kökten değişmiş müziğin neredeyse bütünüyle dini bir gerçeklik kazanmasından dolayı daha çok dinsel sadakate dair metinler gözlenmiştir. Bunun sebebi dönemin en acil sorunu müziğin ve dinsel şarkıların öğretilmesi olduğu zaman dinsel eğitime dayalı bir öğretim programının insanlar üzerinde etkili olmasını sağlamak olmuştur.<sup>1</sup>

Ölçülü seslerin ne olduğu bir takım bilimsel tanımlarla açıklanmakla birlikte, insanoğlunun yaratılışında güzel ve ölçülü seslere karşı ilgi duyacak şekilde dünyaya geldiği bilim adamları tarafından açıklanmış bundan dolayı insanoğlu yaşadığı süreç içerisinde hislerini ölçülü seslerle aktarmıştır.

Antik dönemdeki büyük filozofların da her biri müziğin ses yönünün estetik, felsefi, teorik şekli ile ve ruhsal yani tedavi edici boyutuyla ilgilenmişlerdir. Filozof Konfüçyüs’ün müzikteki ton kavramı ve müziğin ruhsal anlamda tedavi edici boyutuyla ilgilenmesi, Yunanlı Pythagoras’ın (Fisagor) müziğin matematiksel yönü, Sokrates’in müzikteki seslerin ilahi boyutuyla alakası, Platon’un Yunan makamları üzerindeki matematiksel analizi ve Aristoteles’in de Yunan makamlarından olan Doryen ve

---

<sup>1</sup> Fubini Enrico, “Müzikte Estetik”, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s 21

Frigyen makamlarının insan ruhunun üzerindeki hayranlığını estetik ve felsefi anlamda diğer filozoflar gibi değerlendirmiştir.

Bu araştırma da Orta Asya ve Mezopotamya kökenli İslam filozoflarının, antik dönemde yaşayan düşünürlerin müzikle ilgili çalışmalarını da örnek alarak farklı müziksel oluşumlar elde ettikleri tespit edilmiştir. Bunlardan El-Kindi, Farabi gibi Arap ve diğer İslam ülkelerinde yaşayan düşünürler ilk olarak müzik ile ilgili nazari çalışmaları, Yunan bilginlerinin müzik nazariyatı üzerine yazdığı eserleri inceleyip Arapçaya tercüme ederek başlamışlardır. Tercüme ettikleri bu eserlerden de faydalanan filozoflar kendilerine ait olan müzik eserlerini bilimsel anlamda oluşturmuşlardır.<sup>2</sup>

IX. Yüzyılın ortalarına doğru eski yunan bilginlerinin müzik eserlerinin Arapçaya tercüme edilmeleri konusunda ciddi çalışmalar başlatan Orta Asya ve Mezopotamya kökenli İslam filozoflarının tercüme ettikleri eserler şunlardır:

- a) Aristo'nun "Problemata" ve "De anima"
- b) Aristoxenus'un iki eseri
- c) Euklides'in iki eseri
- d) Nikomachos'un bir risalesi
- e) Batlamyus'un "Harmonica"

adlı eserler Arap nazariyecileri ve sonraları onların eserlerini yorumlayan İranlı ve Türk nazariyeciler için büyük bir değer taşımaktadır.

Bu eserleri yorumlayarak ilk yararlanan El-Kindi olmuştur. El-Kindi, müzik nazariyatı ile ilgili bugün sadece dördü mevcut olan yedi risale yazmıştır. Bu risalede Kindi'nin, Euclides ve Batlamyus'tan faydalandığı görülmektedir.

Kindi bu eserlerinde "Ebced" alfabesiyle bir oktavlı notalama sistemi kullanmıştır. Bunun haricinde müziğin tedavi edici gücünden yararlanarak hastalıkların iyileştirilmesi boyutuyla da ilgilenmiştir.

Kindi'den sonra bu konudaki eserleri bize ulaşan en önemli nazariyatçı Farabi'dir. Farabi musiki nazariyatı konusunda yazdığı eserlerinde Yunan bilginlerinin eserlerinden farklı olarak musikinin fizik ve fizyolojik esaslarını ele almış ve çalgılar hakkında etraflı sayılacak ilk araştırmaları yapmış ve böylece yunan bilginlerini aşmıştır.

---

<sup>2</sup> UYGUN Nuri Mehmet, "Safiyüddin Abdülmümin Urmevi ve Kitabul Edvarı" Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999, s 14

Gerek İhvan-ı Safa ve gerekse Kindi de görülen Pythagoras ve Platon ekollerinin bazı yansımaları Farabi’de mevcut değildir. Müzikteki seslerle sayılar ve gök cisimleri arasında güçlü bağlar kuran görüşleri temellendiren bu düşünceye Farabi’de rastlanmamıştır.

Farabi, sayıların kendine özgü kimlikleri olup kâinatı oluşturan unsurlar arasında düzenli ilişkiler ve belli bir uyum bulunduğunu ileri süren Pythagoras’ın değil, sayıları bir kenara bırakarak duyuma daha çok önem veren Aristoxenes’in etkisinde kalmıştır.<sup>3</sup>

Farabi seslerin, aralıkların ve ritimlerin niteliklerini incelemiş; gezegenlerin sesleri ve semavi ahenk hakkında Pythagoras’çıların görüşlerini gülünç bulmuştur. Müzik aletlerindeki seslerin hava titreşimleri sayesinde meydana geldiğini savunmuştur. Ud viritözü olarak bilinen Farabi Horasan Tamburu ve bu alet üzerindeki değişiklikler hakkında eserlerinde ayrıntılı bilgi vermiştir. Çaldığı ud ile insanları uyuttuğu söylenen Farabi müziğin felsefi alanına girmiş seslerin insanları ne derece etkilediği üzerinde düşünceler öne sürmüştür.

Daha sonraki yıllarda eserleri zamanımıza ulaşmış musiki nazariyatı düşünürlerinden en önemlisi İbn-i Sina olmuştur. Müzik nazariyatı ve bilhassa müzik felsefesi konularında Farabi’yi kendine hoca edinen İbn-i Sina’nın eserlerinde ise Farabi’nin izlerini görmek açıkça mümkündür.

İbn-i Sina’nın İslam Dünyasında “Şeyhu’r- Reis” ve batılı düşünürler tarafından “Filozofların Prensi” olarak anılması, bilim ve felsefe alanındaki yüksek konumunu açıkça ifade etmektedir. Bunun yanında müzik alanındaki konumu maalesef pek az kişi tarafından bilinmektedir.

İbni Sina, eserlerinde bir nevi Farabi ‘nin müzik sistemini devam ettirmiştir. İbni Sina müzikte Farabi’nin özetle açıklamış olduğu düşünceleri kabul edip tatbik etmiş ve bunları daha da genişleterek kendi sistematiği içerisinde incelemiş, geliştirmiş ve iddialı birer teori haline getirmiştir.<sup>4</sup>

Tıp alanında çok büyük ilerlemeler kaydeden filozof müzik ile tıp arasındaki sıcak ilişkiye değinmiş ve müziğin tedavi edici boyutunun önemini savunmuştur. İbn-i Sina’dan sonra gelen filozof Safiyüddin de müziğin pratik yönleri ile uğraşarak birçok müzik aletini çalmasını bilen ve bu yönden Farabi’ye benzeyen, tonal sistemimizde yenilikler ortaya koyan makamlarımızın insan psikolojisi üzerindeki etkilerini

<sup>3</sup> UYGUN Nuri Mehmet, a.g.e., s 19-20

<sup>4</sup> Turabi Hakkı Ahmet, “Mûsikî İbnSina”.Litera Yayıncılık, İstanbul 2004, s 3-4-5

inceleyen, Bağdat'ta gelişen bu musikiyi yabancı etkilerden kurtarmaya çalışan büyük bir ses fiziği ustası olmuştur.

Safiyüddin Kindi'den sonra Ebced notasının geliştirilmesinde büyük katkıları olmuştur. Ve en önemli eseri olan Kitabul Edvar da ise sesin ve ses aralıklarının özellikleri, ud'un akordu, makamların oluşumu ve değişik seslere aktarımı, usullerin açıklanması, müziğin insanlar üzerindeki etkisi gibi konular ele alınmış, sonunda ise teorik olarak uygulamaya geçici çalışmalar yapmıştır.

Türk Müziği'nde Safiyüddin den sonra gelen ikinci isim olan Maragalı Abdülkadir eserlerinde müziğin pratik ve teorik yönlerini toplamış, bütün bunları fiziksel olaylara ve fizik yasalarına dayanarak deneysel bir düşünce doğrultusunda açıklamıştır. Sesin ve ezginin tarifi, ses ve ezginin kulağa gelmesi, pestlik ve tizlik, aralıkların oranı, aralıkların birbirinden farkı, kulağa hoş gelmeyen seslerin nedenleri gibi müziksel konulara eserlerinde değinmiştir.

Bu araştırma içerisinde XVIII. ve XX. yüzyıldaki batılı filozofların müzik düşüncelerine bakıldığında o döneme ait farklı düşünsel yapılanmaların olduğu görülmektedir. Tarihsel sıralama da ilk olarak Klasik Dönem'e (1750–1820) bakıldığında genelde müziği nesnel, hislerin engellenmesi, zarafet ve birazda yapmacıklığı yansıttığı görülmektedir. Bu özellikler opera ve diğer dramatik formlardan çok çalgı müziğinde belirginleşmiştir. Bunların başında gelen ilk filozof Kant, modern estetiğin kurucusu olmuş, Goethe müziği din dışı ve kutsal müzik olarak ikiye ayırmış, Hegel ise müzikteki seslerin ruha hitap edişiyle ruhani duygularıyla ilgilenmiştir.

XIX. yüzyılın romantik döneminde (1820–1900) yaşayan filozofların ise felsefe, edebiyat, güzel sanatlar ve müzik alanlarındaki düşünceleri şöyle özetlenebilir. Kişisellik, duygusallık, öznellik, belli başlı konularını doğüstü güçlerin varsayılması ve milliyetçilik gibi düşünce akımları bu döneme aittir. Duygusal ifade, kişisel hisler ve aşırı hissiliğe 19. yüzyılın müziğinde daima rastlanmaktadır. Dönemin operalarında ve şarkılarında romantik konular yer almıştır. Yüzyılın ikinci yarısında ülkeler kendi folk müzikleri etkisinde kalıp kendi stillerini daha belirgin bir şekilde ortaya koydukça milliyetçilik fikri bu dönemde ağır basmıştır. Bu dönemde çalgı müziği, özellikle orkestra ve piyano için çok sayıda eser yazılmıştır. Müzik tarihinin hiçbir döneminde program müziği 19. yüzyıl kadar önem kazanmamıştır. Virtüözite, çağın en önemli özelliğidir. Bu dönemde çalışmalarını sürdüren filozoflardan biri olan Arthur

Schopenhauer müzikteki melodi kalıplarının insanlar üzerindeki sevinç ve üzüntü verici etkisini incelemiş, Robert Schuman da teorik çalışmalar yani ürettiği eserler (Liedler, Konçertolar) haricinde estetik müzik anlayışı ile ilgilenmiş, Wagner de büyük dram dediği “karma sanat”, tiyatro, resim, mimari ve edebiyatla müziği birleştirmiştir. Bu dönemde diğer bilim dalları ile müzik arasında sentezlere dayalı oluşumlar meydana gelmiştir. Müzikçi olarak Wagner 19. yüzyılı müzik dünyasında devrim sayılabilecek yenilikleri ile tanınmış, Alman besteci ve müzik teorisyeni müziği, duygusal ve psikolojik ifadenin bir vasıtası olarak tanımlamıştır. Wagner Alman müziğini melodik ve armonik açıdan doruk noktaya ulaştırmıştır. Romantik Dönemin son düşünürü Friedrich Nietzsche, ise Arthur Schopenhauer’dan daha farklı olarak “Müzik daha da genel bir şeyi anlatır”, “Heyecanı, belirsiz ve arı heyecanı, ruhun heyecan duyma gücünü.” demiştir. Öyle ki belli bir müziğin etkisi altında dinleyici bir takım neşeli ve acı sahneleri düşünüp bu müziğe yapay bir açıklama getirerek ona bir şeyler katamaz. Müzik belli bir tür, bir takım duygular anlatamaz, fakat müziğin kendisini duyma gücünün coşkusu anlatır. Şiir ve Müzik ilişkisini de reddeden Nietzsche Dönemin çoğu düşünürlerine zıt gelen fikirleriyle ilgi çekmiştir.

Ses sistemlerinin izlediği tarihsel süreç içerisinde de filozof Pythagoras dizisiyle başlayan tam beşli zincirleri başlangıçtan beri önemini kaybetmemiş sürekli olarak insanoğlu var oldukça bir gelişim göstermiştir. Yedi sesli diyatonik diziyeye dayanan Pythagoras dizisi Ortaçağ Avrupa’sına geldiği zaman on bir tam beşli ile heptatonik diziyeye kavuşmuş, İslam dünyasında ise yaygın olarak kullanılan on yedi perdeli Safiyüddin dizisi önemli bir ilerleme sağlamıştır. Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde ise on yedi perdeli Safiyüddin dizisine yedi perde daha eklenerek 24 aralıklı eşit olmayan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi oluşturulmuştur. Günümüzde hala Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi Türk sanat müziği icrasında hala kullanılmakta olup transpozisyon yönünden kullanılabilme sıklığı gibi bazı sıkıntılar göstermektedir. Gerek Batı Müziği, gerekse Türk Müziği açısından transpozisyon kolaylığı sağlayabilecek yeni ses dizilerinin ortaya çıkarılması ile ilgili çalışmalar günümüz araştırmacıları tarafından hala sürdürülmektedir.

### **1.1. Problem Durumu**

Araştırmada bu konu kapsamı içerisine bağlı kalınarak problem durumu şu şekilde oluşturulmuştur.

Bu konu kapsamı içerisinde sadece ses sistemleri ile uğraşan filozoflar olmamış bunu haricinde yaşadıkları dönem itibariyle başka filozofların da müziğe felsefi, estetik, teorik açıdan bakışları olmuştur. Bu yüzden müziğe katkıları olan filozofların geçmişten günümüze kadar ki gelişim evrelerinde müzikle ilgili yaptıkları çalışmalar problem durumu olarak ele alınmıştır.

## **1.2. Alt problemler**

1. Filozofların müziğe estetik olarak bakış açıları ve katkıları nelerdir?
2. Filozofların müziğe felsefi açıdan bakış açıları ve katkıları nelerdir?
3. Filozofların müziğe teorik açıdan bakış açıları ve katkıları nelerdir?
4. Yaygın olarak kullanılan ses sistemlerinin günümüze kadar geçirdiği süreçte filozofların bu alanda yapmış oldukları çalışmaları, araştırmaları ve katkıları nelerdir?

## **1.2. Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmanın seçilmesinde ve incelenmesindeki temel amaç günümüze kadar gelen düşünürlerin genelde toplumlar tarafından müziğin dışında hep farklı alanlarda çalıştıklarının bilinmesi olmuştur. Hâlbuki filozof Pythagoras'ın matematik haricinde müzikle de ilgili yaptığı çalışmalarla gelecek nesillerin bu alan içerisinde ilerlemesine bir yol açmıştır. Bu araştırma da bundan yola çıkılarak filozofların müzik alanında ne türlü çalışmalar yaptıkları, müzikle ilgili neler düşündükleri, yani kısaca bu alandaki her türlü çalışmaları ön plana çıkarılıp, bunlarda tarihsel bir sıralamaya koyularak günümüze kadar getirilmeye çalışılmasını sağlayabilmeyi amaç edinmiştir. Ayrıca, müzik eğitimi veren kurumlarda Türk müziği, Müzik Estetiği, Müzik Tarihi ders içerikleri açısından ve yine müzikteki ses dizilerinin nasıl ortaya çıktığı, seslerin insanlar üzerindeki psikolojik etkisi (yani müzikle tedavi uygulaması), filozofların M.Ö dönemlerde farklı sınıflardan oluşan toplumsal yapı içerisinde müzikle ilgili ne tür çalışmalar yaptıkları, neler düşündükleri, Rönesans ve Reform etkisi sonucu siyasi durumun Ortaçağ Avrupa'sında oluşturduğu çalkantılı toplumsal yapı içerisinde Batı Müziği'nin oluşum sürecindeki dönemde yaşayan filozofların müzikle ilgili yaklaşımları, çalışmaları, Türk Müziği'nin günümüze kadar gelişinde geçirdiği evreler



göz önüne alınarak ders aşamasında öğrencilere kaynak yönünden farklı bir bakış açısı sunmayı da amaç edinmiştir.

### 1.3. Araştırmanın Önemi

Konu itibarıyla geniş bir alanı kapsayan bu tez çalışmasında Türkiye'deki kaynakların yetersizliği ve bu alanda yapılan çalışmaların hiç denebilecek kadar az olduğu tespit edilerek, bu alandaki eksikliği bir kaynakla da olsa doldurma açısından önemli bir araştırma konusu olarak seçilmiş ve faydalı olacağı düşünülmektedir.

M.Ö ve M.S.'ki dönemlerde yaşayan Çin ve Yunan felsefecilerin, Orta Asya kökenli Türk-İslam düşünürlerinin, Batı'daki siyasi etkilerin sonucunda oluşan dönemlerde ünlü filozofların müzikle ilgili çalışmalarını ön planda tutan bir araştırma olması sebebiyle, ses sistemlerinin günümüze kadar gelişinde geçirdiği etkileşimlerin sonucu açısından bu konunun oluşumu oldukça önemlidir.

Filozofların ve müzikologların estetik, felsefi, teorik ve kullanılan ses sistemlerinin tarihsel süreç içerisinde günümüze kadar gelişini görebilmek, araştırma da var olan farklı dillerin Türkçeye çevrilerek incelenmesi, nota programı ve çeşitli resimlerin bu çalışma içerisinde olması, Müzik Eğitimi veren kurumlardaki ilgili derslere kaynak oluşturması açısından, aynı zamanda akademisyenler, müzik öğretmenleri ve öğrencilere bu tür konuda araştırma yapacakları düşünülerek onlara yön bulmada yardımcı olması açısından önemlidir.

### 1.4. Sayıtlılar

Araştırmanın planlanması ve gerçekleştirilmesinde aşağıdaki sayıtlılardan hareket edilmiştir.

1. Araştırma için belirlenen yöntemin uygun bir yöntem olduğu,
2. İzlenen yöntem, araştırmanın amacına, konusuna ve kapsadığı problemin çözümüne uygun olduğu,
3. Araştırma için ulaşılan kaynaklar ve elde edilen verilerin yeterli olduğu,
4. Yazılı kaynaklardan elde edilen verilerin gerçeği yansıttığı,
5. Tarihsel süreç içerisinde müziğe estetik, felsefi, teorik açıdan katkısı olan filozoflar ve yaygın olarak kullanılan ses sistemlerinde seçilen örneklemelerin evreni temsil edebilir nitelikte olduğu görülmüş ve temel sayıtlılardan hareket edilmiştir.

## 1.6. Sınırlılıklar

Bu araştırma

1. Yaygın olarak kullanılan ses sistemlerindeki Pythagoras ses sistemi, Batlamyus ses sistemi, Zarlino, 17 perdeli Safiyüddin Abdülmümin Urmevi, Alexander John Ellis'in 27 sesli dizisi, 43 perdeli Harry Partch, 53 perdeli Alain Danielou, 41 perdeli Töre Karadeniz ve 24 perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemleriyle, M.Ö yaşayan filozoflardan Konfüçyüs, Pythagoras(fisagor), Sokrates, Platon(Eflatun), Aristoteles, Klasik dönemde müziğe katkısı olan filozoflardan Yakup İshak El-Kini, Farabi, İbn Sina, Safiyüddin Abdülmümin Urmevi Ve Abdülkagir Meragi, XIII. ve XX. Yüzyılda müziğe katkısı olan filozoflardan Emmanuel Kant, Johan Wolfgang Von Goethe, Arthur Schopenhauer, Robert Schuman, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Gyorgy Lucaks, T.W. Adorno ile sınırlı tutulmuştur.
2. Bu konu kapsamı içerisinde ulaşabildiğim kaynaklar ile tez, makale, dergi, internetteki verilerle ve tezlerle sınırlı tutulmuştur.

## 1.7. Kuramsal Çerçeve

### 1.7.1. Müziğin Eğitim, Sanat, Estetik Ve Felsefi Boyutu

#### 1.7.1.1. Eğitim

Eğitim, bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla, istenilen değişiklikleri meydana getirme sürecidir. Burada eğitimin birinci özelliği bir davranış kazandırma işi olarak belirtilmektedir.( ERTÜRK Selahattin 1997, s 12)

1. Davranış kazandırma işi yeni bir davranış kazandırma şeklinde olabileceği gibi, mevcut davranışların geliştirilmesi ve değiştirilmesi şeklinde de olabilir.

2. Eğitimin ikinci özelliği bireyde davranış değişikliklerinin meydana gelmesi için kişinin kendisinin çaba sarf etmesi gerektiğidir.

3.Eğitimin faaliyetinin önceden belirlenen amaçlar çerçevesinde gerçekleştirilmesi zorunluluğudur. İnsanın sıradan davranışlarının bile amaçsız olmadığı düşünüldüğünde eğitim alanında amaçlara duyulan ihtiyaç kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.( Kincal 2001, s 2-3)

#### 1.7.1.2. Müzik Eğitimi

Müzik, insanın doğadan aldığı, bilinciyle düzelterek oluşturduğu düzenlenmiş sesler olup doğadan ve toplumsal yaşamdan alınanın zihinle, düşünceyle, duyguyla besleyerek ve aklın süzgecinden geçirerek belli bir estetikle anlatır.

Müzik üstüne ilk düşünceleri, yaklaşık aynı zamanlarda biri eski Yunan'da, diğeri eski Çin'de yaşamış olan Pythagoras (İÖ 580–500) ile Konfüçyüs (İÖ 551–478)'de, daha doğru bir deyişle, Pythagoras'çılarda ve Konfüçyüs'çülerde görülmektedir. Bu düşüncelerde ortak olan yön, her iki görüşün de müziği, birbirine koşturarak varlık-bilimsel ve insan-bilimsel tarzda ele almış olmaları yanında, daha sonraki yüzyıllarda müzik felsefesinde belki de en etkin ve yaygın bir anlayış olarak görülecek olan "duyusal-etki öğretisini" benimsemiş olmasıdır.<sup>5</sup>

Eğitimle, insanın değişimi ve gelişimi hedeflenmiştir. Sağlıklı bir eğitim, kişiyi ilgi ve yetenekleri doğrultusunda, onu en iyi şekilde yetiştirmeyi amaçlar. Her insan, yaşamı boyunca, eğitim ve öğretimi sürdürürken çok yönlü bir müzik ortamı içinde bulunur. Çocukların ve gençlerin sağlam bir ruh ve kişilik eğitimi almalarında müzik eğitiminin önemli bir yeri vardır. “Amerika Birleşik Devletleri ’de okul bandolarında çalan gençler üzerinde yapılan bir ruh bilimsel araştırmanın olağan kişilik testlerinde, söz konusu öğrenciler, bilgi, ülküsellik, eğitsellik gibi test alanlarında, bandoda çalmayanlara kıyasla oldukça yüksek puanlar almışlardır.” Çok etken bir eğitim aracı olan müzik, bir disiplin olarak, eğitim sistemlerinde yer almıştır. Bireyler üzerinde sevgi, sorumluluk, yaratıcılık duygularının gelişmesini sağlayan müzik eğitiminin amacı, insana, müziği sevdirmekten başka, müzik dinleme, yargılama becerisiyle birlikte insanın beğeni düzeyini yükseltmektir. Kısa ve özlü anlatımıyla müzik eğitimi “bireye, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma ya da bireyin (müziksel) davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel değişiklikler oluşturma sürecidir.” (ÖZ BİBER Nesrin cilt XIV, sayı 1,2001)

Yaygın müzik eğitimi, her ortamda uygulanabilme özelliğine sahiptir. Örgün müzik eğitiminin yapılabilmesi için ise, gerekli ortamların bulunması gerekir. Kitle iletişim araçları, yaygın müzik eğitimi, için en önemli araçtır, ancak, örgün müzik eğitimi de bundan yararlanmayı bilmek zorundadır.

<sup>5</sup> YILDIRIM Vural /KOÇ Tarkan, “Müzik Felsefesine Giriş”, Bağlam yayınları, İstanbul 2003, s 30

Örgün müzik eğitimi okullarda uygulanır. Ders içi ve ders dışı etkinliklerle bütünleştirilir. İlköğretim kurumlarında yeni müfredat sistemine göre artık 3. ve 4. sınıfların müzik derslerine müzik öğretmenleri girmektedir. (KÜÇÜKÖNCÜ YILMAZ H. Malatya bildirileri, s 323–330, 2003)

Müzik eğitimi, temelde, genel müzik eğitimi, özengen (amatör)müzik eğitimi ve mesleki müzik eğitimi olmak üzere üç ana kola ayrılıp gerçekleştirilir. Genel müzik eğitimi, müziğe ilgisi ve yeteneği olsun olmasın herkese verilmesi gerekir. Özengen (amatör)müzik eğitimi, isteğe bağlı olarak yapılır. Mesleki müzik eğitimi ise, müziğe ilgili ve yetenekli kişilerden belli sınavlar yoluyla seçilerek yapılır. Genel müzik eğitimi, amatör ve mesleki müzik eğitiminin temeli olup, kişiyi amatör ve mesleki müzik eğitimine hazırlar. (ÖZ BİBER Nesrin cilt XIV, sayı 1,2001)

### **1.7.1.3. Sanat Eğitimi**

İnsanoğlunun eğitiminde varılmak istenen hedefler farklılıklar göstermektedir. Birey; çevre, aile, ekonomi, ilgi, beceri ve yetenek gibi etkenlere istenilen hedefi belirlemede rol oynar. Eğitim sistemimizin hedefleri içinde yetenek, beceri, yaratıcılık gibi konuların eğitiminde, sanat eğitimi çok önemli bir yer tutmaktadır.

Uçan'a göre “ sanat eğitimi temelde, bir estetik davranış kazandırma” ya da “bireyin sanatsal davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma işidir.( Uçan, 1996;125)

Güzel sanatlar eğitimi, yetişmekte olanlara ve yetişkinlerin güzel sanatların yaşamdaki yeri ve önemini yaşatarak kavrayacak, türlerini, tarihsel gelişimini, ifade gücünü, insanın temel ihtiyaçlarından biri olduğunu göstererek ve aynı zamanda çeşitli tür ve dallarda beceri kazandırabilecek uygulamalı çalışmalarla sanatsal yaratma olgusunu tanıtmaya yönelik bir eğitim sürecidir.

Her sanat dalında olduğu gibi müzik sanatında da öncelikle duyulara yönelik insani edim vardır. Bu edimin insani yönünün olması, insan (müzisyen) tarafından üretilmesinden kaynaklanır. “Müzik kendi kendine olan bir şey değil, bizim yaptığımız ve anlam verdiğimiz bir şeydir. İnsanlar müzikle düşünür, onunla kendilerinin kim olduğuna karar verip, kendilerini anlatırlar.”

### **1.7.1.4. Müzik Estetiği**

Estetik kelimesi Yunanca “aisthesis” veya “aisthanesthai” kelimelerinden meydana gelmiştir. Duyum, duyular, algı, duygu ile algılamak gibi anlamlarını taşımaktadır. Bu düşünceyle yola çıkarak estetiği şöyle tarif edebiliriz. Estetik duygusallığın sağladığı bilgilerin bilimidir. Estetiğin fikirsel olarak kurucusu Alexander G.Baumgarten (1714–1762) olmuştur. Ona göre estetik de, mantık, düşünce ve zihne bağlı yani yukarıdaki bilgilerin doğruluğunu inceleyen bir bilimdir. Estetikte duyu ve duygulara bağlı bilgilerin doğruluğunu inceler. Yani estetik mantığın ikiz kız kardeşi veya duyulara dayalı bilgilerin mantığı olarak ortaya konmuştur.

Felsefenin temelinde üç temel normatif vardır. Bunlar doğruluk temeli üzerine kurulmuş mantık, iyilik temeli üzerine kurulmuş ahlak ve güzellik temeli üzerine kurulmuş estetikdir. Dolayısıyla estetik duyuşsal alanın bütün genişliğini değil, özellikle güzel olan kısmını inceler.

Bu nedenle ünlü filozoflardan J.G. Herder ve G.W. F. Hegel tarafından bir ara estetik kelimesi yerine güzellik bilimi veya felsefesi kavramları da önerilmiştir. Ancak daha sonra estetiğin temel değerinin sadece güzellik olarak sınırlanmasına karşı çıkanlar olmuştur. I. Kant, Fr. Shiller, K.Rosenkranz, L. Wittgenstein gibi).Onlara göre yüce, trajik, komik, zarif, ilginç, çocuksu, soylu, çekici ve hatta çirkinlik bile estetiğin inceleyeceği değerler içine girebilir. Estetiğin araştırma alanını güzellik ve sanatla sınırlayan geleneksel anlayışa karşı, sezgi ve sezginin ifade edilmesini teklif edenler pek kabul görmemiştir. Estetik bilimi gene bir sanat felsefesi olarak kabul edilmektedir.

Estetiğin kaynağı konusunda ise değişik görüşler bulunmaktadır. Esas estetik olanın estetik obje (sanat eseri) değil, onu yapan ve ona bakan kişideki psikolojik duygular olduğunu savunan psikolojik estetikçilerden Th Lipps olmuştur. Vardır. Buna karşılık subjektif yaklaşımdan uzak, esas estetik olanın obje, sanat eseri olduğunu savunan fenomenolojik estetikçi ise L. Witt Genstein'dir. Aslında felsefi estetik bütün bunları birleştirir; psikolojik estetik (süje), fenomenolojik estetik (obje), sanat felsefesi ve estetik değerler mantığı (estetik yargı) bir bütün olarak işlenir. (ERGÜN Mustafa “estetik felsefeye giriş”)

Müzik estetiği, müziğin bireyler ve toplum için güzellik ve beğeni serüvenine yönelik çalışır. Eserlerin yapısına (sistem) ve anlamına (kültüre ilişkin) göndermelerde bulunarak kompozitörün yaratma sürecine katkı sağlar. Ses kümelerini kendisine alan olarak seçmiştir. Ayrıca icracının niteliğinden, konser salonlarının dekorasyonuna,

dinleyici kıyafetlerinden, sahnedeki düzene kadar birçok ayrıntı estetikçi için önemlidir. Yaptığı beğeni odaklı öneriler ile müzikbilimine de katkıda bulunur.

Müzik estetiği, güzellik yargısına katkıda bulunarak, beğenilerimizin biçimlenmesini kolaylaştırır. “Estetik işte bu serüvenin, gerçekliği bir sunumda dışlaştırma serüveninin bilim olmaya çalışan bilgisidir.” Müzik estetiği var olan eserlerin içerik ve yapısına yönelik güzeli arama, oluşturma çabasıdır. Güzellik öznel yargılar bütünü olmasına rağmen, estetikçi elinden geldiğince nesnel davranmak zorundadır. “Estetik gerçeğin insansal olması ve insana bağımlı olması, bir bakıma bu gerçeğin insandan kalkarak anlaşabileceğini ifade eder. Böyle olunca da, buradan estetik gerçeğin subjektif bir fenomen olduğu sonucuna varılmış olmaz mı? Hiç kuşkusuz varılacaktır”. Güzellik sonuçta; görecelik arz eden “çirkin”in karşıtıdır. “Çeşitlilikte kurulmuş olan yapıt başkalarına çeşitli görünümeler altında ulaşacaktır. Bu yüzden estetikte şaşmaz kurallar koymaya kalkmamak gerekir. Estetiği dondurmak hatta sakatlamak olur bu. Estetikte her kavrayışa yönelik belli bir esnekliği, belli bir yumuşaklığı zorunlu kılar.”

#### 1.7.1.5. Müzik Felsefesi

Felsefe sözcüğü eski Yunancadan Arapçaya ve bu dilden Türkçeye geçmiştir. Sözcüğün Yunanca aslı “philosophia”dır ve iki ayrı sözcükten oluşur; “Philio” sevgi anlamına gelir; “sophia” ise, “bilgelik” ya da genel olarak “bilgi” demektir. Öyleyse “philosophia” bilgi ve bilgelik sevgisi, aşkı anlamına geliyor. “Philosophos (filozof) da “bilgeliği seven”, “bilgiyi arayan ve ona ulaşmak isteyen kişi”dir. Eski Yunanca ”sophia” sözcüğünün yalnızca kuru ve soyut bilgi anlamına değil; akıllıca davranmak, aşırılıklardan kaçınmak, kendine egemen olmak ve kötü durumlara göğüs germeyi bilmek anlamına geldiğini de özellikle belirtmeliyiz. <sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> HİLAV Selahattin, “Felsefe El Kitabı (100 soruda Dizisi)” Gerçek Yayınevi, <http://www.felsefe.gen.tr/felsefe.asp>

Bu yoldan hareket ederek filozofu şöyle tanımlayabiliriz. Filozof; yaşamın anlamını bulmaya ve bu anlama uygun biçimde yaşamaya çalışan kimsedir. Felsefenin amacı da yalnızca kuramsal (teorik) bilgi elde etmek ve vermek değil; doğru davranışlarda bulunmamızı sağlamak ahlaklı yaşamın yollarını öğretmektir. Eski Yunan düşüncesi, bilgi ile bilgelik; bilmek ile istemek (ahlak) arasında sıkı bir ilinti görüyordu. Sokrates, bundan ötürü "kimse bilerek kötülük işlemez" diyordu.

Felsefe sözcüğünü başlangıçta taşıdığı anlam içinde ele alırsak yalnızca bilmenin değil, ahlaka uygun ve mutlu bir yaşam sürmenin de söz konusu olduğunu, felsefe denince, sağlam bilgiler edinme çabası kadar doğru, ahlaklı ve mutlu yaşama çabasının da göz önünde tutulduğunu kavrayabiliriz.

Felsefî düşünce, kökü bakımından, genellikle bütün bildiklerimizi ve özellikle inandıklarımızı; eylem (ahlak) alanında yol gösterici olarak kabul ettiğimiz değerleri («iyi ya da kötü dediğimiz şeyleri), toplumun bize kabul ettirdiği önyargıları (peşin hükümleri), tutkularımızı, duygularımızı, alışkanlıklarımızı, özgür düşüncenin süzgecinden geçirmektir; bunlardan uzak durup. Bunlara dışardan bakmak, bunları irdelemek, çözümlenmek, iç yüzlerini ortaya koymak ve eleştirmektir. Kısacası, bilginin temeli olacak doğrulara ve davranışımızı yönetecek sağlam ilke ve kurallara ulaşmak çabasıdır; arayışıdır.<sup>7</sup>

Müzik felsefesi, müzik alanında düşünmeye katkı sağlar. Müzik felsefesi müziğin ontolojik boyutunda, yaratma sürecine yönelik düşünme edimidir. Böylece düşünce ve beğeni ortaya çıkararak müzik estetiğini oluşturur.

---

<sup>7</sup> HİLAV Selahattin, a.g.e,

## **BÖLÜM II**

### **2. YÖNTEM**

#### **2.1. Araştırmanın yöntemi**

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları ve geliştirilmesi, verilerin toplanması, verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması konularına yer verilmiştir.

Bu araştırma betimsel bir araştırma olup kullanılan yöntemde betimsel bir yöntemdir. Bu yöntem objelerin, varlıkların çeşitli alanlardaki konuların “ne” olduğunu betimlemeye, açıklamaya veya tasvir etmeye çalışır. Betimleme araştırmaları tarihsel süreç içerisinde yaşanan mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini dikkate alarak durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır.

#### **2.1. Araştırmanın modeli**

Araştırmada günümüzde var olan ve önceden yaşamış müzikçilerin konu kapsamı olarak eserlerinden faydalanılmıştır. Bu metotlardan, notasyon örneklerinin alımının yanı sıra teknik terimler ve tarihsel bilgilerden de yararlanılmış, araştırmanın gerekli bölümlerinde de kaynak olarak da kullanılmıştır.

Yine İnternet üzerinden yapılacak kaynak tarama modeli kullanılarak araştırmanın belirli bölümlerinde yer almıştır.

Araştırmada tarihsel bir sıralama modeli izlenmiş, bunun haricinde final 2003 nota yazım programı kullanılmış, tarayıcı yardımı ile birçok resim ile birlikte farklı dillerdeki yazılar bu çalışma içerisine dâhil edilmiş, konular içerisinde faydalı olabilecek karşılaştırmalar ve analiz yöntemleri bu araştırma modelinde gerekli



durumlarda yapılmıştır. Gerçekte üzerinde araştırma yapılan olaylar ve davranışlar, bu çalışmalar yapılamasa bile aynı şekilde devam edecektir.

### **2.1.3. Evren ve Örneklem**

Bu araştırmanın evrenini konu kapsamı içerisinde geçmişten günümüze gelişim ve değişim süreci geçirerek bugüne kadar gelen ses sistemleri ve bu süreç içerisinde ses sistemleriyle birlikte müziğe estetik, felsefi ve teorik açıdan katkısı olan filozoflar oluşturmaktadır.

Araştırmanın örnekleme bir konu üzerinde yapılmayıp, örneklem çalışma evreninin ses sistemleri üzerinde yapılmıştır. Bu kaynaklar içerisinde elimizde var olan mevcut kaynaklar araştırma kapsamını oluşturmaktadır.

### **2.1. Verilerin Toplanması**

Veri toplama sürecinde bilgisayar destekli genel tarama teknikleri uygulanmış, elde edilen kaynakların içerikleri ise tez danışmanı Yrd. Doç. Dr. Serhat Yener ile sözlü görüşme tekniklerine başvurulmuş, fikirsel ve kaynakasal faydalanıldıktan sonra araştırmacı tarafından geliştirilerek hazırlanmıştır.

Araştırmada kaynak tarama yoluyla elde edilen veriler, araştırmanın veri kısmındaki temel gerçekleri saptamak ve kuramsal bilgileri oluşturmak amacıyla bulgular ortaya konulmuştur.

### **2.1. Verilerin Çözümlemesi**

Araştırmanın alt problemleri çerçevesinde elde edilmiş konular tarihsel bir süreç izlenerek kronolojik sıraya göre düzenlenmiş, müziğin estetik, felsefi, teorik ve yaygın olarak kullanılan ses sistemleri sayısal verilerin ve tarayıcı yöntemlerin yardımıyla bilgisayar destekli olarak pekiştirilmeye çalışılmıştır.

## **BÖLÜM III**

### **3. BULGULAR VE YORUM**

#### **3.1. YAYGIN OLARAK KULLANILAN SES SİSTEMLERİ**

Müzikte ses sistemleri zaman içerisinde birdenbire ortaya çıkmayıp, birbirleriyle bağlantılı kesintisiz bir gelişmeler zincirinin ürünüdür. Bu noktada hareketle belli bir müzik kültüründe belli dönemin ses sistemini daha iyi anlayabilmek için onun geçmişle bağlantılarını ele almak gerekmektedir. Bu bağlamda Eski çağ müzik kültürlerinden başlamak üzere günümüze gelinceye kadar musiki nazariyatında yaygın olarak kullanılan ses sistemlerinin gelişimi ele alınmalıdır.

Tarihsel süreç içerisinde geniş müzik çevrelerince kabul gören, yer yer de eleştiriye maruz kalabilen birçok ses sistemi karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu sistemler incelendiğinde en çok kabul gören, aynı zamanda da kuruluş yöntemlerinde kullanılan teknik bakımdan 3 grupta toplamak mümkündür.

**1.** Birinci tür sistemlerde perdeler tam beşli ve( veya tam dördü) zinciriyle elde edilmektedir. Bu sistemlerde sesler arasında, aynı zincirin ütesi olmaktan kaynaklanan bağlar bulunmaktadır. Ancak beşliler zinciriyle başlangıç sesine geri dönülememesi, doğal seslerin tam olarak elde edilememesi ve transpozisyon yetersizlikleri gibi olumsuzluklar mevcuttur.

**2.** İkinci gruptaki sistemler doğal aralıklardan kurulmaktadır. Böyle sistemlerin çok seslilikteki uyumun ön planda olduğu uygulamalarda mutlak üstünlüğü vardır, Fakat yapıları karmaşık olup, büyük transpozisyon güçlükleri söz konusudur.

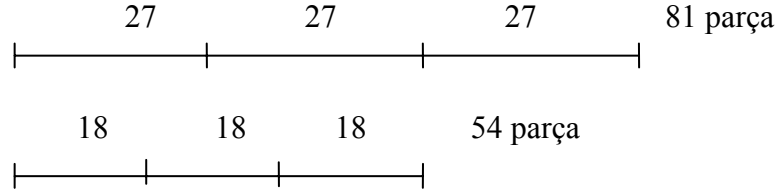
**3.**Üçüncü grupta eşit bölünmeli sistemler bulunmaktadır. Bunlar, transpozisyon için en uygun sistemlerdir. Düzenli yapıları sayesinde eğitim ve öğretim açısından avantaja sahiptirler. Bunun yanı sıra bu sistemler oktav hariç bütün doğal aralıkların yerinde oynadığı yapay sistemlerdir.

Eski çağ uygarlıklarında müzikle kâinat arasında yapısal benzerlik ve bağlantılar kurulduğu için müzikal aralıkların doğru bir biçimde hesaplanmasına büyük önem verilmiştir.

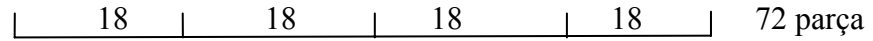
Çin müziğinin kökeni hakkında eski bir efsaneye göre M.Ö. 2697 civarında imparator Huang-ti, Ling Lun adında bir görevliyi ülkenin batısındaki dağlara

göndererek müzikte kullanılan sesleri doğru olarak verebilen bambular kesmesini istemiştir.

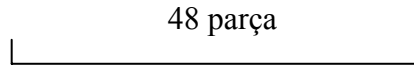
Ling Lun, başlangıç sesini veren ve 81 parça olarak kabul ettiği bir bambunun boyunu üç kısma bölmüş bunlardan ikisinin uzunluğunda ikinci sesi veren bambuyu elde etmiştir.



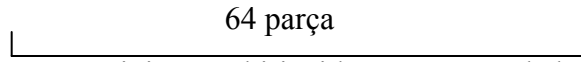
Bir sonraki adımda ikinci bambunun boyunun 2:3 'ünden dördüncü bambuyu, dördüncünün boyunun 4:3'ünden de beşinci bambuyu hesaplamıştır.



Ling Lung aynı şekilde üçüncü bambunun boyunun 2:3'ünden dördüncü bambuyu, dördüncü boyunun 4:3'ünden de beşinci bambuyu hesaplamıştır.



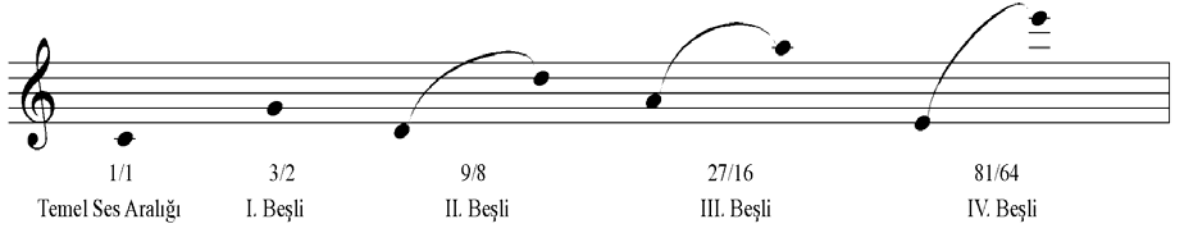
$$48 \times 4 \div 3 = 192 \div 3 = 64$$



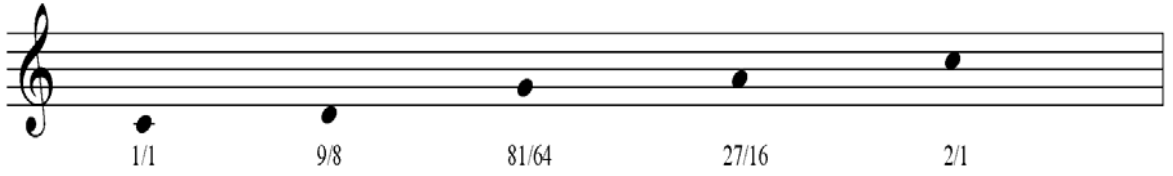
Böylece başlangıç sesini veren birinci boru 51 parça kabul edildiğinde, boyları 54.72.48 ve 64 kısım olan diğer bambulardan sırasıyla 1:1, 3:3, 9:8, 27:16 ve 81:64 oranında müzikal aralıklar elde edilmiştir.

Bu aralıkları oluşturan pestlik ve tizlik sırasına göre bir oktav içerisinde sıralandığında Çin müziğinde günümüzde de kullanılmakta olan yarım sessiz pentatonik dizi elde edilmektedir. Aşağıdaki şekil 1 ve 2'de Çin müziği beşli aralıklar ve frekans değerlerini göstermek şöyle mümkündür.

**Şekil 1**  
**Çin Müziği'nde yarım sessiz pentatonik Dizi**



**Şekil 2**  
**Çin müziği ses dizisinin frekans değerleri**



Bu Çin efsanesi, müzikte ard arda tam beşliler olarak ses sistemini oluşturmanın en güzel örneklerinden biridir.

### 3.1.1. Pythagoras ses sistemi

M.Ö. VI. yüzyılda Sisam adasında doğan Pythagoras, eski çağın en önemli matematikçisi, fizikçisi ve filozofudur. Seste ahengin (uyumun) değerinin tellerin boyu ile orantılı olduğunu ortaya koymuş ve ses fiziğini incelemiştir. Bugün "Pythagoras Gamı" denen bu sistem, bir oktav aralığına bir "Doğal Beşliler" dizisini meydana getiren sesler yerleştirilerek elde edilir. Pratikte kullanılmaya elverişli değilse de birçok telli saz buna göre akort edilir; "Kemancılar Gamı" da denir. Bu Gam'ın üstün yanı yapısı itibariyle bütün "Doğal Beşliler" i vermesidir. "Doğal Dörtlü" ler bir oktav içerisinde, "Doğal Beşliler" in tamamlayıcısı olduğundan, "Doğal Dörtlüler" i de verir. Bu konuyu inceleyen Farabî, musikinin müspet yönünü ele almış ve tenkitçi bir bakışla, tam bir "Pythagoras"çı olarak görüşlerini açıklamıştır. Arapça olarak yazmış olduğu musiki kitabı, bir sanat kitabı olmaktan çok "Akustik" konularla ilgilidir.<sup>8</sup>

Geçmişten günümüze ses sistemleri arayışları her zaman sürmüştür. Müzikte yeni ses sistemi arayışlarında, aralıklarda uyumluluk, transpozisyon kolaylığı, çalgılar üzerinde uygulanabilirlik, yenilik getirme, düzenlilik ve sağlam bilimsel esaslara

<sup>8</sup> ÖZALP Nazmi, [www.turkmusikisi.com/bestekarlar/](http://www.turkmusikisi.com/bestekarlar/) kaynak: Tahir AYDOĞDU, 14.08.06

dayanma gibi hususlara büyük önem verilmiştir. Bu özellikleri taşıyan aralıkları elde edebilmek için daha çok üç yöntem kullanılmıştır. Bunlar;

- 1.Eşit bölünmeli
- 2.Doğal aralıklar
- 3.Beşli zincirleri

olarak değerlendirilmiştir. Bu yöntemlerin aşağıdaki tablo 1’de görüldüğü gibi her birinin ayrı ayrı üstünlükleri ve zayıflıkları mevcuttur.

**Tablo 1**  
**Eşit Bölünme Doğal Değerler ve Beşli Zincirine Dayalı Sistemlerin Üstünlük ve Zayıflıkları**

<b>Yöntem</b>	<b>Üstünlük</b>	<b>Zayıflık</b>
<b>Eşit Bölünme</b>	Düzenlilik ve transpozisyon kolaylığı	Yapay ve uyumsuz aralıklar
<b>Doğal</b>	Özellikle polifonik uyumluluk	Transpozisyona elverişsizlik
<b>Beşli Zincirleri</b>	Aralıklar arasında sağlam ve düzenli ilişkiler	Zincir uzadıkça doğallıktan uzaklaşma

On iki eşit aralıklı tampereman, müzikte dünya üzerinde en yaygın olarak kullanılan eşit bölünmeli ses sistemidir. Ancak bu sistem, geçirdiği uzun bir evrim sonucunda bugün gelmiş olduğu noktada, bazı avantajlarına ve büyük kabul görmesine rağmen, bütün sorunları çözmüş ve alternatifsiz kalmış değildir. Tabiat hiçbir ses sistemini mükemmel bir son nokta olarak dayatmamaktadır. Ses sistemlerindeki gelişim insanlığın ilerleyişiyle paralel olarak devam etmektedir. Evrenin sırlarını sayılarla açıklamaya çalışan Pythagoras’ın müzikteki sayısal aralıklarına estetik gerekçelerle itiraz eden Aristoxenus’dan beri hiçbir ses sistemi alternatifsiz kalmamıştır.

On iki eşit aralıklı ses sisteminin yaygın olarak kabul görmesinin başlıca sebebi, Mevcut bütün perdeler üzerinde transpozisyonun mümkün hale gelmesi ve sisteme eşit oranda katılan aralıkların, müziksel icra, kuram ve eğitim-öğretimde tertip, düzen ve kolaylık sağlamasıdır. Buna rağmen mevcut bütün sorunlar giderilmiş olmayıp bir takım eksiklikler ve yetersizlikler mevcuttur. Sistemin en zayıf ve tenkit edilen taraflarından biri eşit bölünme yoluyla elde edilen yapay değerlerin icrada kullanılan gerçek değerlerden farklılığıdır. Bir başka nokta, sistemdeki on iki eşit aralığın günümüz

bestecisine sağladığı imkânların artık tükenmez oluşudur. Bu yüzden, tarihte her dönemde olduğu gibi, günümüzde de birçok besteci ve araştırmacı müzikte daha mükemmel bir ses sistemi bulabilme arayışı içerisinde.

On iki eşit bölünmeli ses sisteminin evriminde, Pythagoras dizisiyle başlayarak günümüzün yeni arayışlarına kadar kesintisiz olarak devam eden bir gelişmeler zinciri söz konusudur. On iki eşit aralıklı tampere sisteminin bu zincir üzerinde yerini değerlendirirken zincirin halkaları arasındaki mantıksal ilişkiyi göz önünde bulundurmaya gerekmektedir. Zincirin ilk halkasını teşkil eden Pythagoras dizisi, bilinen en eski dizilerden biridir. Dünya üzerinde geniş bir coğrafi alanda yaygınlık kazanmıştır. Diziye Sisamlı pythagoras (M.Ö. 540–510)’a ithafen bu ad verilmesine rağmen, kökleri çok daha eskilere uzanmaktadır. M.Ö. 1800 civarında Basillerden kalma tabletler, lir tellerinin uyumlu beşli aralıkları kullanılarak Pythagoras sistemine göre akortlandığını göstermektedir. Aradaki önemli benzerliklere dayanarak sistemin Grek, Çin ve Hint dünyasına yayıldığı görüşü hâkimdir. Pythagoras dizisinde sesler (3:2) oranında tam beşliler zincirine dayanmaktadır. Bu yüzden dizinin herhangi iki sesi arasında, aynı zincirin üyesi olmaktan kaynaklanan, (3:2) veya katları değerinde bir aralık aşağıdaki tablo 2’de gösterilmektedir.<sup>9</sup>

**Tablo 2**

**Pythagoras dizisinde 3/2’nin katlarının beşliler zincirinde gösterimi**

<b>F</b>	<b>C</b>	<b>G</b>	<b>D</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>B</b>
Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si
2/3	1/1	3/2 <sup>1</sup>	3/2 <sup>2</sup>	3/2 <sup>3</sup>	3/2 <sup>4</sup>	3/2 <sup>5</sup>

Tam beşliler yoluyla elde edilen ses sistemlerinin üst üste iki tam beşli aralığında 9:8 oranında doğal ikili, üçüncüsünden 27:16 oranında majör altılı dördüncüsünden 81:64 oranında majör üçlü elde edilmektedir. Dizinin herhangi iki sesi arasında aynı zincirin üyesi olmaktan kaynaklanan 3:2 veya katları değerinde bir aralık bulunması melodik yapı içerisinde büyük bir avantaj sağlamaktadır. Pythagoras sistemi bu üstünlüğü nedeniyle günümüz Batı müziğinde uygulama da büyük önem taşımaktadır. Ancak Pythagoras sistemi bar taraftan melodik yapıda sesler arasında

<sup>9</sup> CAN CİHAT M, “Batı Müziğinde On İki Eşit Aralıklı Tampereman Ve Alternatif Ses Sistemi Arayışları, G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Cilt 20, Sayı 2 (2000), S 111–112



değiştirilmiş bir biçimdir. Hareket ettiği yüzey üzerinde gamı işaret etmeye yarar. Bu sayede aralık oranları ve akustik'e ilişkin dayanakların keşfedilmesi sağlanmıştır. Monokort adlı tek telli çalgı, Pythagoras tarafından ses titreşimlerini incelemek içinde kullanılmıştır. Bu sistem Pythagoras'ın elde ettiği ses dizileri arasındaki bağlı frekansların ölçümünde de faydalı olmuştur.<sup>11</sup>

Tek telli çalgı olan monokort'ta telin kısılmasıyla çıkardığı sesin incelendiğini keşfeden Pythagoras iki telden birinin uzunluğu diğerinin iki katıysa, kısa telin çıkardığı ses ile uzun telin çıkardığı sesin bir oktav üstünde olduğunu görmüştür.<sup>12</sup> Sayı ve armoni bağıntısından söz etmiş, evrendeki cisimlerin hareket ederken belli aralıklarla ses çıkardığını söylemiş ve o müziği, ruhun temizlenmesinde bir araç olarak dile getirmiştir.<sup>13</sup>

Matematikçi olan Pythagoras ilk ve Ortaçağın bütün kuramcılarının yaptığı gibi ses titreşimlerinin sayısı, rezonanslar, ses aralıkları ve ortak bir çözüme ulaşmamış teorilerle ilgili açıklamalar yapmıştır. Eski Yunan'da müzik yazısı tek bir sistem halinde kabul edilmemiş olduğundan, hem alfabetik hem de nömantik yazı kullanılmıştır. Bundan dolayı müziğin çalgı ya da ses müziği oluşuna göre yazı sistemi değişme göstermiştir.

Grekler de majör ve minör gamlara benzemeyen ve aralarında hiçbir ilgi bulunmayan 8 gam kullanmışlardır. Bu gamların her birinin kendine has bir karakteri mevcut olup yapıları çok farklıydı. Pythagoras'dan başka platon(eflatun) da bu ses sistemlerini incelemiş ve ayrıntılı olarak bunları açıklamıştır. Onlar, bu gamların yükseklik, genişlik, yakarı, duygululuk, savaş ruhu, dinginlik, bağımsız karar gibi değişik ruh ve ortamları belirleyen özellikleri olduğuna inanıyorlardı.<sup>14</sup>

Fizik ve Matematik ilişkisini ilk olarak inceleyen Pythagoras İlk ıskala(dizi)'yi oluşturmuş "5" tam ve "2" yarım sesi olan bu ıskala oktav esasına göre bir koma hatalı olduğu için hiç kullanılmamıştır. Çünkü 53 koma olan bir oktavı 5 tam ve 2 yarım sese bölmeye matematiksel olarak hiç imkân yoktur.

Bu ıskala aşağıdaki tablo 3'de şöyle gösterilmiştir.

<sup>11</sup> Zeren Ayhan, "Müzik Fiziği" Pan Yayıncılık, İstanbul 2003, s 54-55

<sup>12</sup> GELERİ HANİFİ Mehmet, www.stu.inonü.edu.tr -14.08.2006

<sup>13</sup> YILDIRIM Vural/KOÇ Tarkan, a.g.e., s 31

<sup>14</sup> SELANİK Cavidan "Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni", Doruk yayınları, Ankara 1996, s 17



**Tablo 3**  
**Pythagoras Iskalası ( dizisi)**

Perdenin Adı	Frekans
Do	1
Re	9/8 (B2)
Mi	81/64 (B3)
Fa	4/3 (T 4'lü)
Sol	3/2 ( T 5'li)
La	27/16 (B 6'lı)
Si	256/243 (7 'li)
Do	2

Pythagoras ıskalası aşağıdaki şekil 4'de porte üzerinde şöyle gösterilmiştir.

**Şekil 4**

**Pythagoras ıskalasının porte üzerinde gösterimi**



Pythagoras, koma sistemine de değinmiş ve bulduğu koma sistemine de kendi adını vermiştir. Pythagoras koması, ikilileri ard arda sıralayarak altıncı ikili ile elde edilen sesin ilk başta alınan sesin sekizlisinden ince olduğu ve aynı fark beşlileri ard arda sıraladığında bulunan ses aralığına Pythagoras koması denir. Pythagoras koması oranı aşağıda gösterilmiştir.

$$\text{Pythagoras koması: } \frac{531441}{524288} = 1,0125$$

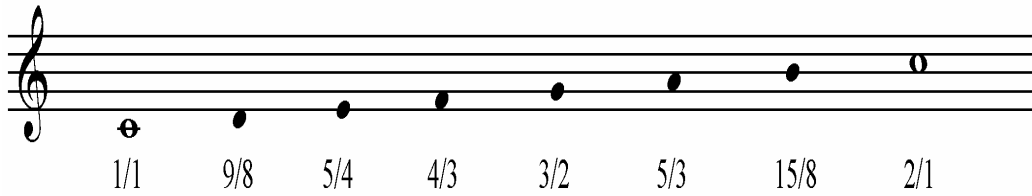
Pythagoras'ın iki yarım sesi dörder komalık olduğu için tam bir majör tonu doldurmaz. Daha sonraları çeşitli bilginler Pythagoras'ın kromatik ıskalasına kıyasla daha sağlam esaslara dayanan başka ıskalalar oluşturmuşlarsa da bunlardan en çok kullanılanı diatonik ıskala denilen do majör gamının frekanslarına uyan ıskala olmuştur. Bu ıskala aşağıdaki tablo 4'de şöyle gösterilmiştir.

**Tablo 4**  
Pythagorasın diatonik ıskala( do majör gamı) dizisi ve frekans değerleri

Perdenin Adı	Frekansı
Do	1
Re	9/8 (B2)
Mi	5/4 ( B3)
Fa	4/3 ( T4'lü)
Sol	3/2 (T5'li)
La	5/3 (B 6'lı)
Si	15/8 ( 7'li)
Do	2

Bu diatonik do majör gam dizisi aşağıdaki şekil 5'de porte üzerinde şöyle gösterilmiştir.

**Şekil 5**  
Pythagorasın diatonik ıskala( do majör gamı) dizisinin porte üzerinde gösterimi



Bu ıskala birinci do sesini gamın ilk sesi olup gerilmiş bir telin üzerine bir mızrapla vurulduğu zaman çıkardığı sesi do kabul edebiliriz. Bu telin bir saniye zarfında meydana getirdiği titreşim sayısı birim alınır. İşte bu oran do sesinin oranıdır.<sup>15</sup>

Pythagoras'a ilk itiraz eden Aristoteles'in öğrencisi Aristoxenus'tan gelmiştir. Aristoxenus, aşağıdaki tablo 5'de görüldüğü gibi, 81/64 (498 sent) oranındaki beşli zincirine dayalı majör üçlü yerine 5/4 ( 386 sent), 243/ 128 (1110 sent) oranındaki yedili yerine de 15/ 8 oranındaki doğal değerleri kullanmıştır. Bu iki düşünürün doğal diziler üzerindeki doğal değerlerinin sayısal ifadesi tablo 5'de şöyle gösterilmiştir.

<sup>15</sup> AKMAN Nurdan, "Müzik Matematik ve Ses Sistemleri İlişkisi", Lisans Tezi, Erzurum2005, s 5-6-32-33

Tablo 5

Pythagoras ve Aristoxenus'un doğal diziler üzerindeki doğal değerlerinin sayısal verileri

Iskala(Dizi)		Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Pythagoras	0	204	408	498	702	906	1110	1200
Aristoxenus	0	204	386	498	702	906	1088	1200

Yukarıdaki tablo 5'de Pythagoras ve Aristoxenus'un re ve la seslerine bakıldığında frekans değerlerinin farklı olduğu görülmektedir. Bunlardan re sesinde 22, la sesinde ise 22 frekans fark olduğu gözlemlenmiştir.

Pythagoras sistemi, Batı'da, teorisyenlerin özellikle çok seslilik içinde daha iyi netice veren doğal üçlü ve altılı aralıklar aradığı 16. yüzyıl'a kadar teorideki üstünlüğünü devam ettirmiştir. 1842'de İspanyol teorisyen Bartolome Ramos de Pareja bu sistemdeki üçlü ve altılıları eleştirerek bazı iyileştirmeler önermiştir. Polifonun gelişme döneminde doğal aralıkların önemi arttıkça Pythagoras sistemindeki çok sesliliğe yeterince uygun olmayan üçlü ve altılı aralıklar yüzünden doğal sisteme yönelme başlamıştır. Doğal sistemde aralıklar doğal beşli ve üçlülerden elde edilmektedir. Doğal aralıklarda oran değerleri mümkün olduğunca küçük tam sayılardan oluşmaktadır. "C" majör dizisinde doğal intonasyona göre perdelerin başlangıç sesine olan oranları da aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.<sup>16</sup>

### 3.1.2. Batlamyus ses sistemi

II. yüzyılda mısırdaki yaşamış olan Batlamyus musiki meselelerinde Pythagoras gibi rakamlara Aristoxenus gibi kulaklara değil, ancak ve ancak tecrübenin yardımıyla istifade eden akla müracaat edilmenin gerekliliğini ve bunun nazariyesini ileri sürmüştür. Batlamyus'un müzikle ilgili düşünceleri şu şekilde özetlenebilir:

1. "Pythagoras'un büyük ergin merdiveni her ihtiyaca yeter; çünkü musikide taganni olunabilecek şeylerin hepsini içerir. Bu yüzden küçük ergin merdivene ihtiyaç yoktur."
2. "Büyük ergin merdivendeki Mési perdesi pest sekizlinin sonu ve tiz sekizlinin başı olduğu için tam ortadadır ve bütün merdivenin düzenliliğini sağlar. Diğer perdeler Mési'ye göre tertip edilirler ve onların Mési'ye oranları hiç değişmez: Her ekleme ile

<sup>16</sup> CAN CİHAT m, "Batı Müziğinde On İki Eşit Aralıklı Temperman Ve Alternatif Ses Sistemi Arayışları, G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Cilt 20, Sayı 2 (2000), S 111-112-113

her niti ipervoleun'un Mési'ye oranı  $\frac{1}{2}$  ( sekizli) dir. Orta teldördün ipati'si daima Mési'ye nazaran  $\frac{4}{3}$  ( dördlü) vaziyetindedir. Paramési daima Mésiden tanini aralığıyla ayrılır. Ayrık teldördü Niti'si her vakit Mési'ye nispetle  $\frac{3}{2}$  (beşli) teşkil eder.”

Aşağıdaki tablo 6'da Batlamyus' a ait olan birinci derece (esasi) makamlar ve ikinci derece (tali) makamlar verilmiştir.<sup>17</sup>

**Tablo 6**  
**Batlamyus'a ait olan birinci ve ikinci derece makamlar**

<b>Birinci Derece Makamlar</b>	<b>İkinci Derece Makamlar</b>
<b>1.Doristi</b>	1.İpodoristi
<b>2.İast</b>	2.İperdoristi
<b>3.Frigisti</b>	3.İpoiasti
<b>4.Eolisti</b>	4.İperiasti
<b>5.Lidisti</b>	5.İpofrigisti
	6.İperfrigisti
	7.İpoeolisti
	8.İpereolisti
	9.İpolidisti
	10.İperlidisti

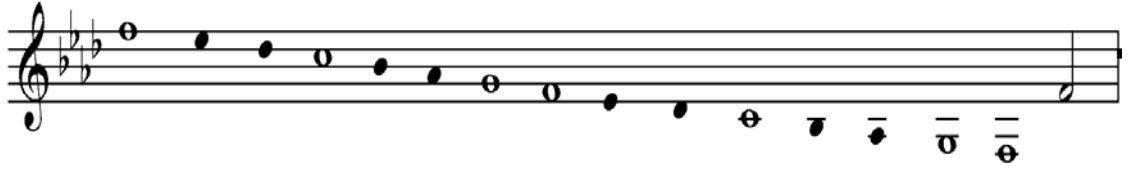
Aşağıdaki şekil 6'daki dizin Batlamyus'a ait olan makam dizilerini içermektedir. Birinci derece makamlar kalın ve ikinci derece makamlar ince harflerle gösterilmiştir.

**Şekil 6**

**Batlamyus'a ait olan 15 makam dizisi**

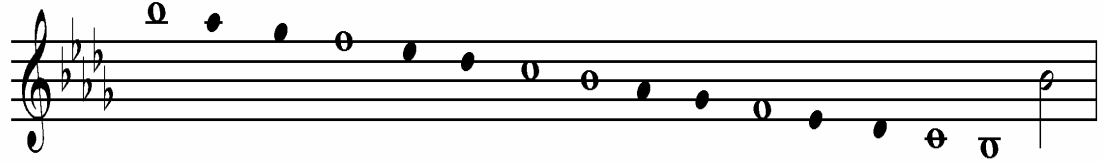
1.İpodoristi: Donanıma göre la bemol majör olan dizinin ilgili minörü fa minör'dür.

<sup>17</sup> SAADETTİN AREL Hüseyin,a.g.e., s 179



M

2. **Doristi: (birinci derece makam):** Donanımına göre re bemol majör olan dizinin ilgili minör'ü si bemol minördür.



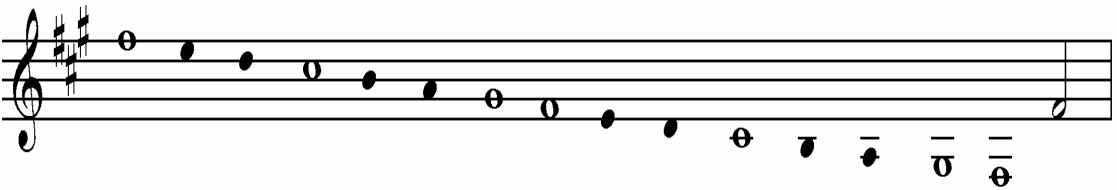
M

3. **İperdoristi:** Donanımına göre sol bemol majör olan dizinin ilgili minörü mi minördür.



M

4. **İpoiasti:** Donanımına göre la majör olan dizinin ilgili minörü fa minördür.



M

5. **İlasti: (birinci derece makam):** Donanımına göre re majör olan dizinin ilgili minörü si minördür.



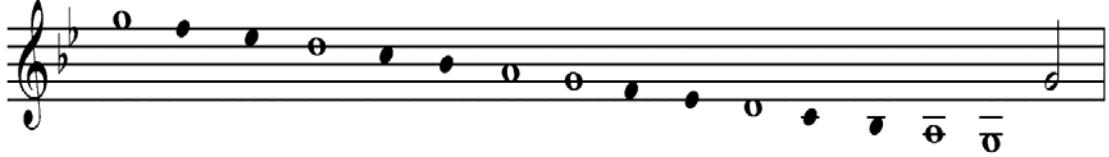
M

6. **İperiasti:** Donanımına göre sol majör olan dizinin ilgili minörü mi minör'dür.



M

7.İpofrigisti: Donanımına göre si bemol majör olan dizinin ilgili minörü Sol minör'dür.



M

8.Frigisti: (birinci derece makam):Donanımına göre mi bemol majör olan dizinin ilgili minörü do minör'dür.



M

9.İperfrigisti: Donanımına göre la bemol majör olan dizinin ilgili minörü fa minör'dür.



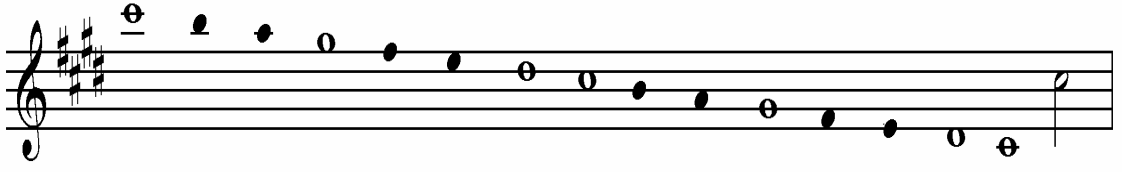
M

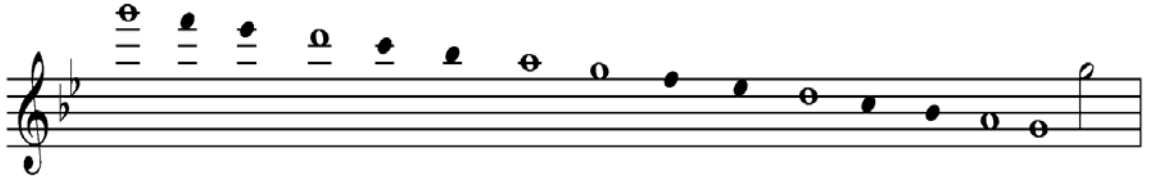
10.İpeolisti: Donanımına göre si majör olan dizinin ilgili minörü sol diyez minör'dür.



M

11.Eolisti: (birinci derece makam):Donanımına göre mi majör olan dizinin ilgili minörü do diyez minör'dür.





## M

“Dechevrens’in “Edudes de science musical” adlı eserinin birinci cildinin “324 bis” işaretli sahifesiyle Th. Reinach’ın “La musigue gregue” isimli kitabının 48–50 ‘nci sahifelerindeki bilgiye göre düzenlenen 15 makam dizisinin olduğu bu notada M harfi Mési’leri bildiriyor. Ayrıca her dizinin Mési’si satır sonlarında gösterilmiş olup birinci derece makamların isimleri kalın harflerle, ikinci derece makamların isimleri de ince harflerle yazılıdır.”

Yukarıdaki 15 makamı kapsayan dizide donanıma göre mesi perdesi m harfiyle gösterilmiş olup donanımın ilgili minörüne bakılarak ses perdesi portenin sonunda m harfiyle tasnif edilmiştir.

Pythagoras’ın ve Aristoksenus’ un mesleklerinde Mési yerinde sabit iken; Batlamyus’un mesleğinde ise tize veya pese doğru muhtelif yerlere gidebilmiştir. Şu şartla ki Mési hangi yükseklikte olursa olsun, diğer perdelerin gerek ona gerek birbirine oranları bozulmamalıdır. Merdiven bütün heyetiyle yerini değiştirerek tize veya pese doğru yürütülebilir; fakat merdivenin içindeki aralıklar sabit kalır.

Batlamyus insan sınırlarını aşmamaya önem verdiği için makamların hepsini Pythagoras tarafından insan seslerinin genişliğine göre tesis edilmiş olan büyük ergin merdivenin çerçevesine sığdırmak istemiş ve ayrı teldördün Mitisin’den orta teldördün İpati’sine yani Hüseyini’den Hüseyini aşiran’a kadar olan sekizliyi her türlü insan sesini uygun olarak makamları bu sahaya yerleştirmiştir. Sonra büyük ergin merdivenin artan perdelerinden üçünü tiz tarafa ve dördünü pes tarafa ilave edip çifte sekizliyi tamamlamıştır.

Batlamyus ne Pythagoras gibi üç tane kol, ne de Aristoksenus ile peşinden gelenleri yani daha sonrakileri gibi on beş tane ün kabul etmemiş, kendi kurallarına uygun yalnız yedi makam bularak bunları seçmiştir. Ona göre: bir sekizlinin içinde makam temeli olmaya layık yediden fazla perde yoktur; zira bu perdelerin dördü ve beşli uyumlarıyla elde edilmesi lazımdır. Öyle olunca ancak yedi türlü sekizli



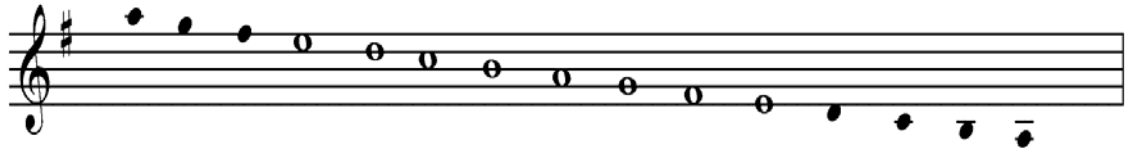
bulunabilir. Bu sebeple yalnız yedi makam vardır; Bunlar da kendince ne fazla ne de eksiktir. O, Yedi makama başka herhangi bir makamın ilavesini gereksiz bulmuştur.

İşte Batlamyus'un yedi makamı aşağıdaki şekil 7' de şöyle gösterilmiştir.

Şekil 7

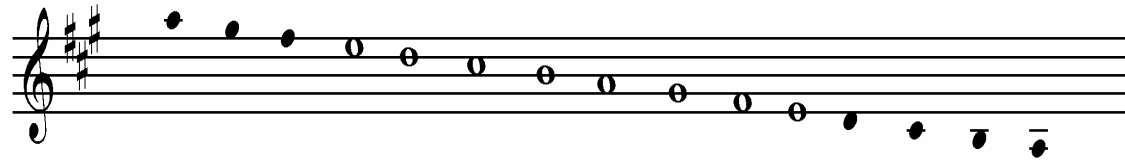
Batlamyus'a ait olan yedi makam dizisi

**1.İpodoristi:** Karar sesi sol olup ilgili minörü mi minördür. Günümüzde kullanılan Batı müziği ses dizisine göre sol majör tona karşılık gelmektedir.



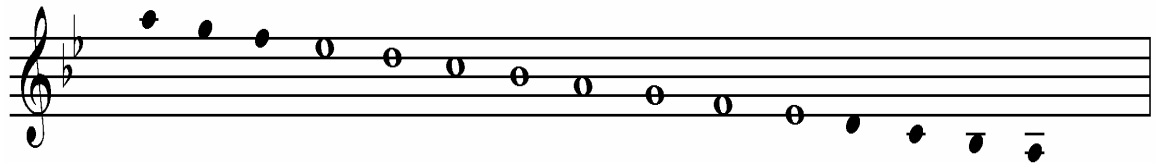
M

**2.İpofrigisti:** Kara sesi la olup ilgili minörü yani Mesi perdesi fa'dır. Batı müziği ses dizisine göre la majör tona karşılık gelmektedir.



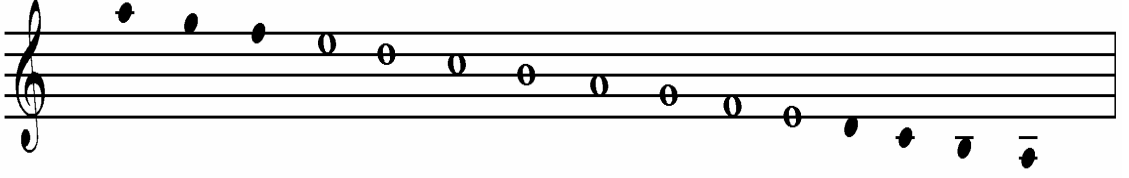
M

**3.İpolidisti:** Karar sesi si bemol olup Mesi perdesi(İlgili minörü) sol'dür. Batı müziği ses dizisine göre si bemol majör tona karşılık gelmektedir.



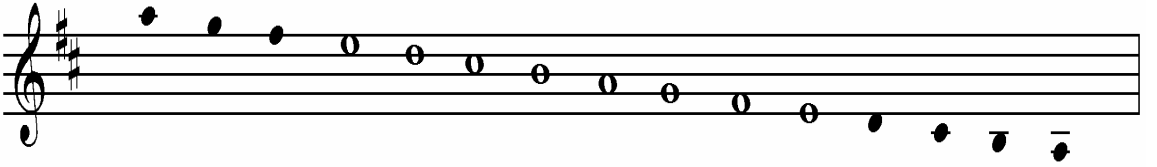
M

**4.Doristi:** Karar sesi la olup Mesi perdesi yani ilgili minörü fa ‘dır.Batı müziği ses dizisine göre la minör tona karşılık gelmektedir.



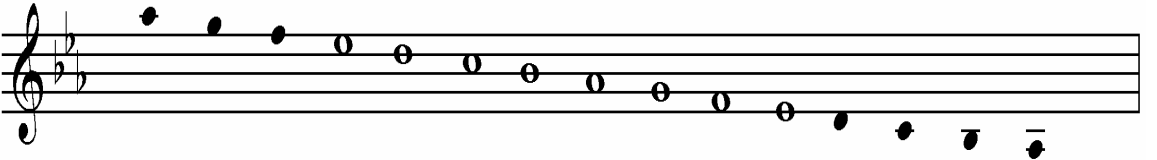
M

**5.Frigisti:** Karar sesi re olup Mesi perdesi si’dir. Batı müziği ses dizisine göre re majör tona karşılık gelmektedir.



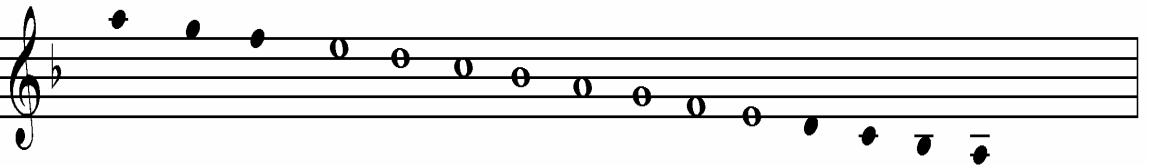
M

**6.Lidisti:** Karar sesi mi bemol olup Mesi perdesi(ilgili minörü) do’dur. Batı müziği ses dizisine göre mi bemol majör tona karşılık gelmektedir.



M

**7.Miksolidisti:** Karar sesi fa olup Mesi perdesi(ilgili minörü) re’dir. Batı müziği ses dizisine göre fa majör tona karşılık gelmektedir.



M

Yukarıdaki Notada görüldüğü üzere Doristi'nin Mési'si Pythagoras'un büyük ergin merdivenindeki<sup>18</sup> Mési'dir<sup>19</sup> ve Doristi makamı merdivenin tam ortasındadır. Bu makamın aşağısında İpolidisti, İpogrigisti ve İpodoristi, yukarısında ise Firigisti, Lidisti ve Miksolidisti bulunuyor. Ayrıca yukarıdaki mevcut ses dizilerinin altındaki M harfi Mesi perdesi olup ilgili minöründeki sesi göstermektedir.

Makam dizilerinin çifte sekizliye tamamlanması için büyük ergin merdivenin kalan sesleri ilave edilirken insan sesi göz önünde tutularak çok tiz olan seslerin pes tarafa ve çok pes olanların tiz tarafa geçirilmesine dikkat edilmiştir.<sup>20</sup>

### 3.1.3. Zarlino ses sistemi

XV. ve XVI. Yüzyılda yaşamış olan Zarlino hakkında günümüze kadar gelen kaynak sayısı yok denecek kadar azdır. Sadece Ayhan Zeren'in müzikte ses sistemleri adlı kitabında Pythagoras, zarlino, doğal, Tampere ve 12 numaralı diziler karşılaştırmalı verilmiştir.

Pythagoras ve Zarlino dizilerini karşılaştırdığımızda çok uyumlu ve birbirine yakın sonuçlar elde edebiliriz. Bu sonuçlar aşağıda bulunan tablo 7'de şöyle gösterilmiştir.

Tablo 7

Doğal dizinin ve zarlino dizisinin Aralıklarının, 12 numaralı dizideki ve on iki eşit aralıklı dizideki karşılıklarıyla karşılaştırılması

Ses Sırası	Doğal dizi	Zarlino dizisi	12 Numaralı dizi (Doğanın verdiği genel dizi)	Tampere dizi
<b>Do</b>	0,00	0,00	0,00	0,00
<b>Re</b>	9,01	9,01	9,01	8,83

<sup>18</sup> Büyük Ergin Merdiven: Porte üzerinde herhangi bir ses dizisi

<sup>19</sup> Mesi: Bir ses dizisi içerisinde mevcut olan dizinin ilgili minöründeki ses anlamına gelmektedir.

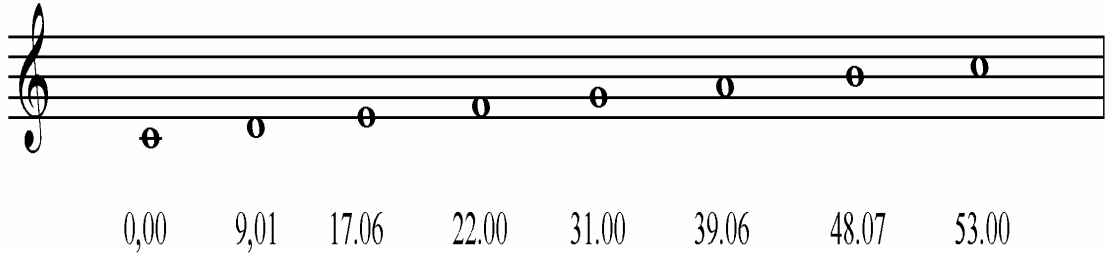
<sup>20</sup> SAADETTİN AREL Hüseyin, a.g.e., s 180-181-182-183-184

<b>Mi</b>	17,06	17,06	18,01	17,67
<b>Fa</b>	22,00	22,00	22,00	22,08
<b>Sol</b>	31,00	31,00	31,00	30,92
<b>La</b>	40,01	39,06	40,01	39,75
<b>Si</b>	48,07	48,07	49,02	48,58
<b>Do</b>	53,00	53,00	53,00	53,00

Zarlino dizisinin frekans değerlerini aşağıdaki şekil 8’de porte üzerinde şöyle göstermek mümkündür.

Şekil 8

Zarlino dizisinin porte üzerindeki frekans değerleri



Batı müziği kuramında doğal dizi olarak adlandırılan ve Zarlino dizisinin de bağıl frekansı olarak bilinen değerler aşağıdaki tablo 8’de şöyle gösterilmiştir.

Tablo 8

Batı müziğinde doğal dizideki seslerin bağıl frekansları

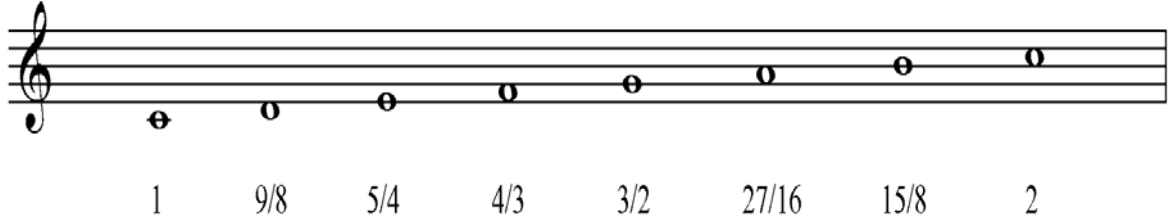
<b>Do</b>	<b>Re</b>	<b>Mi</b>	<b>Fa</b>	<b>Sol</b>	<b>La</b>	<b>Si</b>	<b>Do</b>
1	9/8	5/4	4/3	3/2	27/16	15/8	2

Bu dizini 3. ve 7. sesleri dışındaki sesler 12 numaralı diziye uymaktadır. 3. ve 7. sesler, 12 numaralı dizideki karşılıklarından bir koma kadar pestir. (Bu dizi, Türk Müziği’nde kullanılan rast özel dizisine çok yakındır. Rast dizisinin bir Türk Müziği’nde doğal yazı dizisi olarak kullanılması bu özelliğinden dolayı olabilir.) Bu dizideki 6. ses 1560 sıralarında Zarlino tarafından bir koma kadar pestleştirilmiş ve böylece daha basit bir kesirle gösterilebilmesi sağlanmıştır.

Aşağıdaki şekil 9’da porte üzerinde Zarlino dizisinin bağıl Frekansları Şöyle gösterilmiştir.

Şekil 9

Zarlino dizisinin porte üzerindeki bağıl frekans değerleri

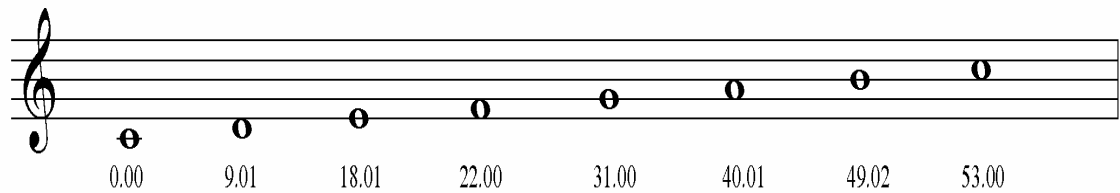


İster doğal dizi, ister zarlino dizisi alınsın, sonradan uygulanan on iki eşit aralıklı tampereman ikisine de uymayan yeni bir dizi ortaya çıkarmıştır. Ama tampere aralıkları çıkarmaya zorlanmadıkça, bütün çalgı veya ses sanatçıları doğal aralıkları çıkarmak eğilimini göstermekte ve bu doğal aralıklar da, doğal denilen dizideki veya Zarlino dizisindeki aralıklara değil, 12 numaralı dizideki aralıklara uygun düşmektedir. Tablo 8’de doğal denilen dizinin ve Zarlino dizisinin aralıkları ve bunların 12 numaralı dizideki karşılıkları koma birimiyle verilmiştir.

Aşağıdaki şekil 10’da 12 numaralı dizinin(Doğanın verdiği genel dizi) porte üzerinde ki frekans değerleri şöyle göstermek mümkündür.

Şekil 10

12 numaralı( Doğanın verdiği genel dizi) porte üzerindeki frekans değerlerinin analizi



Söz konusu bu dört dizide ararda gelen seslerin arasında oluşan aralıklar hesaplanırsa tablo 8’de oluşan aralıklardan hesaplanabilir. Doğal dizide ve Zarlino dizisinde şekil 11’de şu üç çeşit aralığın bulunduğu görülmüştür.

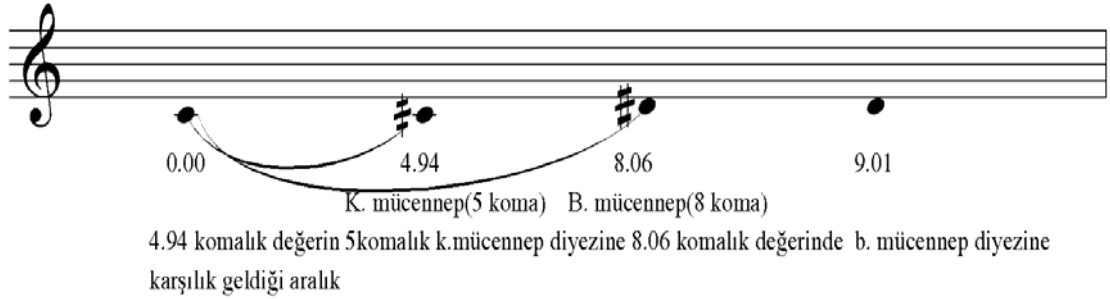
1. 9,01 koma

2. 4,94 koma

3. 8,06 koma

## Şekil 11

## Doğal dizide ve Zarlino dizisindeki koma seslerin porte üzerindeki analizi

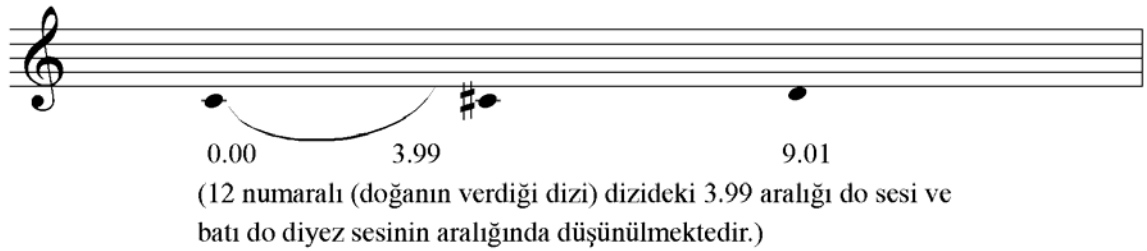


Bu aralıkların iki dizideki sıralanışları farklıdır. 12 numaralı(doğanın verdiği dizi) dizide iki çeşit aralık vardır. Bu aralıklar şekil 12’de şöyle gösterilmiştir.

1. 9,01 koma
2. 3,99 koma

## Şekil 12

## Doğanın verdiği(12 numaralı dizi) dizideki ses frekansının porte üzerindeki analizi

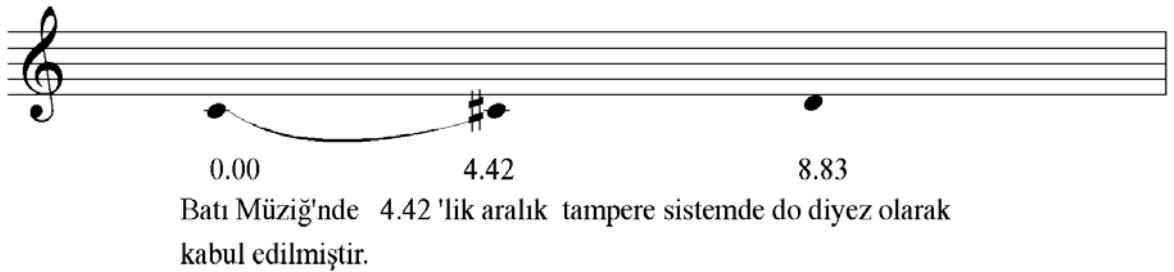


On iki eşit aralıklı dizide ise aşağıdaki şekil 13’de şöyle gösterilmiştir.

1. 8,83 koma
2. 4,42 koma

## Şekil 13

## 12 eşit aralıklı(tampere) dizideki iki ses frekansının porte üzerinde gösterimi



olmak üzere iki çeşit aralık oluşmaktadır. Görüldüğü gibi üç dizi arasında on iki eşit aralıklı diziyeye en yakın dizi on iki numaralı dizidir.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> ZEREN Ayhan, “Müzikte Ses Sistemleri” Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s 94–95–96

### 3.1.4. On yedi perdeli Safiyüddin Abdülmümin Urmevi (1217–1294) ses sistemi

Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'nin (1217–1294), Şerefiye ve Kitâbu'l-Edvâr adlı iki eserinde etraflıca ele alınıp incelenen bu sistemi, Hermann Helmholtz, Arap hakimiyeti öncesi Sasani dönemi (M.S. 226–651) İran'ına dayandırmakta ve Pythagorasın beşliler sisteminde esaslı bir ilerleme olarak görmektedir (Helmholtz, 1954: 280). Safiyüddin' nin ses sistemi sonraki teorisyenler üzerinde büyük etki yapmıştır. H. Partch, çalgı çalan ve aynı zamanda iyi bir fizikçi olan Safiyüddin' in 17'li dizisini şimdiye kadar bilinen dizilerin en mükemmeli diye tanımlanmıştır. Safiyüddin dizisindeki bakiyye-bakiyye-koma şeklinde diziliş, Farabi'nin bildirdiği Horasan Tamburu adlı çalgının perde düzeninde de mevcuttur. H. G. Farmer, Safiyüddin dizisini buna dayandırmaktadır. T. S. Vyzgo'ya göre, Farabi ve İbn-i Sina'dan sonra sistem esas XIII. Yüzyılda gelişmiş, bazı XIII ve XIV. Yüzyıl teorisyenlerinin eserlerinde mükemmelliğe kavuşmuştur. Safiyüddin' den sonra bu sistem üzerinde çalışan nazariyatçıların en önemlileri arasında Dürretü't-tâc'ın yazarı Kutbuddin Mahmud Şirâzî (ö 1310), Muhammed bin Mahmud Amulî (XIV. Yy), Abdülkadir Meragî (ö.1435), Hızır b. Abdullah (XV. Yy), Ahmedoğlu Şükrullah ve Lâdikli Mehmed Çelebi gösterilmektedir. 17 perdeli dizide, perdelerin elde edilmesi ve adlandırılması hususunda bu teorisyenler büyük ölçüde Safiyüddin' i takip etmişlerdir. Sistem, XIV. Yüzyıla doğru bütün İslam dünyasında yaygınlık kazanmıştır. Safiyüddin dizisinde sesler ard arda on altı beşli alınmasıyla elde edilmektedir. Zinciri "dik hicaz" perdesinden başlatarak diziyi geleneksel "yegâh" perdesi üzerinde kurmak mümkündür.<sup>22</sup>

Aşağıdaki şekil 14'de Safiyüddin dizisindeki on altı tam beşli şöyle gösterilmiştir.

<sup>22</sup> CAN CİHAT M. "Müzikte Tam beşli Zinciri ve Pythagoras Dizileri", G.Ü. Gazi Eğitim Dergisi Cilt 21, Sayı 2 ( 2001), s 151

Şekil 14  
Safiyüddin dizisinde on altı tam beşli



Bunu bir dizi içerisinde şekil 15’de şöyle göstermek mümkündür.

Şekil 15  
Safiyüddin'in on altı tam beşlisinin bir dizi içerisinde gösterilmesi



Aşağıda tablo 9’da on yedi perdeli Safiyüddin dizisinde perdelerin başlangıç sesine uzaklıklarının değeri cent cinsinden şöyle gösterilmiştir.

Tablo 9  
On yedi perdeli Safiyüddin dizisinde beşliler, aralıklar ve perdelerin başlangıç sesine uzaklık değerlerinin cent cinsinden gösterimi

Beşli	Mesafe	Perde	Yegâha Göre Sıralama			
			Sıra	Sent	Beşli	Perde adı
No:	Sent	Adı	Sıra	Sent	Beşli	Perde adı
0	1176.54	Dik Hicâz	1	0.00	12	Yegâh
1	678.49	Dik Zengûle	2	90.22	7	Pest Nîm Hisâr
2	180.45	Pest Hisar	3	180.45	2	Pest Hisâr
3	882.40	Segah	4	203.91	14	HüseynîAşirân
4	384.36	Irâk	5	294.13	9	Acem Aş irân
5	1086.31	Nîm Hicâz	6	384.36	4	Irâk
6	588.27	Nîm Zengûle	7	407.82	16	Geveşt



7	90.22	Pest Nîm Hisâr	8 498.04	11	Râst
8	792.18	Kürdî	9 588.27	6	Nîm Zengûle
9	294.13	Acem Aşîrân	10 678.49	1	Dik Zengûle
10	996.09	3Dügah	11 701.96	13	Dügah
11	498.04	Rast	12 792.18	8	Kürdî
12	000.00	Segâh	13 882.40	3	Segah
13	701.96	Dügâh	14 905.87	15	Bûselik
14	203.91	Hüseyniaşîra	15 996.09	10	Çargâh
15	905.87	Buselik	16 1086.31	5	Nîm Hicâz
16	407.82	Geveşt	17 1176.54	Başlangıç Dik	Dik Hicâz
			18 1200.00	Oktav	Nevâ

Yukarıdaki tablo 9’da önce "dik hicaz"dan başlamak üzere 16 tane tam beşli alınmış, daha sonra, elde edilen perdeler, sıralanarak on yedi perdeli dizi elde edilmiştir.

#### a) Küçük Aralıklar

Sistemci okulu kuran ve kurucu unvanını hakkı ile kazanan Safiyüddin Abdülmümin Urmevî’de küçük aralıklar şunlardır:

- 1- Bakiye ( 4 koma)
- 2- K.Mücnep-B. Mücnep (5 ve 8 komalık iki ses)
- 3- Tanini (9 koma)

Bu aralıklar içinde bulunan mücnep aralığı üzerinde biraz durmamız gerekmektedir.

Mücnep kelimesi Arapça’dır, cenb kelimesinden çoğaltılmıştır. "Yan taraf, taraf anlamına gelir. Literatürümüzde bu kelimeyi ilk kullanan büyük müzikolog ve filozof Farabî olmuştur. Bu konu da elde edilen araştırmalarda şu verilere rastlanmıştır.

Eski nazariyat kitaplarının başlıca konularından biri olan çeşitli sazlardaki perde hatlarının yerlerini tespit sırasında, işaret parmağı ile veya orta parmakla basılan perdelerin hemen adlandırılmasında kullanılmış bir tabirdir. Mesela, işaret parmağı ile basılan asıl perdenin yakınında bulunan ve bu parmağın baskı sahasına giren komşu

perdeye "Mücenneb-ü-s sebbdbe", orta parmakla basılan aynı perdeye ise "Mücenneb-ül vusta" adı verilmiştir.

Safiyüddin'in mücennep aralığı için iki orantı vermesi Mevlana Mübarek Şah'ın Şerhü'l-Edvârmda ele alınmış, kendisinden sonra gelen Abdülkadir'in görüşüne de temel teşkil eden mücennep aralığı iki mücennep aralığı imiş gibi yorumlanmış, 13/11 ile gösterilen oran büyük mücennep, 13/12 ile gösterilen oran ise küçük mücennep olarak adlandırılmıştır.

Abdülkadir Meragî de Şerhü'l-Kitâbü'l-Edvar ve Makasidü'l-Elhan'ında(Nağmelerin amacı) aynı konuyu ele alarak, mücennepleri Farabî'nin "Kitab-ı Makalat" (Makaleler kitabı) bölümünden aynen aldığını bildirmekle beraber, bunların kullanılmadığını da açıkça kaydeder.

Safiyüddin'den yaklaşık 70 sene sonra gelen Abdülkadir Meragî, tıpkı Mevlana Mübarek Şah'ın Şerhü'l-Edvarı'nda olduğu gibi Safiyüddin'in de, Şerhü'l-Kitâbü'l-Edvar'ında, mücenneb-i kebir ve mücenneb-i sagir terimlerini kullanmış ise de, bu terimlerin uygulamada kullanılmadığını da ayrıca işaret etmiştir.

Sistemci okulun kurulmasında ve kurulmasından evvel geçen dönemlerde, küçük aralıklar içinde bulunan mücennep aralığı, küçük bir bölgenin işaretini taşımaktadır. Bakiyeden büyük, taniniden küçük bir bölgenin adı olan mücennep, ne 5 koma ne de 8 koma olarak görülmektedir. Küçük aralıklar içinde önemli bir yeri bulunan bu aralığın sistemci okulda işareti "C" olarak tesbit edilmiştir. C, içinde değişiklikler gösteren ve icrada ayrı sesler çıkarılmasını gerektiren bir aralık niteliğine sahiptir.

Aşağıda şekil 16'da C aralığının yerinin günümüzde tam tespiti yapılamamıştır. Ama bakiyeden büyük tanini'den küçük bir ses aralığı içerisinde mevcut olduğu gözlemlenmiştir. Bunu porte üzerinde şöyle göstermek mümkündür.

Şekil 16.

Safiyüddin Dönminde Sistemci okulda "C" aralığının porte üzerinde gösterimi

Bakiye(4 koma)      K. Mücennep(5koma)      B. Mücennep(8 koma)      Tanini(9 koma)

C olarak kabul edilen aralık

Sistemci okulun kurucuları ve daha sonra gelen nazariyatçı musikiciler, bu aralığı, tavanının taniniye çok yakın, pestinin de bakiyeye çok yakın olması dolayısıyla, bir tek aralık olarak düşünmüşler, sistemci okulun tarihi seyri boyunca bu görüşlerini muhafaza etmişlerdir. Ancak, mücennep aralığı içinde ses oynamaları, özellikleri her makamın niteliğine göre değişik olarak kendini göstermiş ve mücennepte zorunlu bir ayırımın kabul edilmesine sebep olmuştur. Bunu bir örnek ile şöyle açıklamak mümkündür. Sistemci okulun aynı diziyeye hem Irak hem de Hicazî dediğini biliyoruz. Şimdi bu diziyi ele alalım. Irak veya Hicazî dizisinin sistemci okuldaki dizi şeması aşağıdaki şekil 17'de şöyle gösterilmiştir.

### Şekil 17

#### Irak veya Hicaz dizisinin sistemci okuldaki dizi şeması



Bu dizide, Hüseyinî Aşiran, Dügâh ve Segâh perdeleri, koma bemollü (bugünkü anlayışa göre) olarak gösterilmiş, Dik Kaba Hisar, Dik Zirgüle şeklinde tesbit edilmişlerdir. Aralıklar ise, Yegâh ile Dik Kaba Hisar arası "K" yani büyük mücennep ile gösterilmiştir. Hâlbuki sistemci okulda ve özellikle Safiyüddin'de, büyük mücennep diye bir aralık yoktur. Bununla birlikte, "S" yani küçük mücennep diye bir aralık da Safiyüddin'de bulunmaz. Hâlbuki bu şemada gösterilen dizi, hem Hicaz hem de Irak dizileri olarak tespit edilmiş ve öyle gösterilmiştir. Bunun açıklamasının bugün ki nazari sistemlerin görüşü altında yapılması mümkün değildir. Çünkü Irak makamı Irak perdesinde kurulu bir makam olduğuna göre, bu dizinin K ve S aralıkları hesaba katılarak Irak perdesine göçürülmesi durumunda, Irak makamının kuruluşu mümkün olamayacaktır. Bu duruma göre, sistemci okulun ilk mensupları, niçin bu diziyeye aynı zamanda Irak dizisi demeyi uygun bulmuşlar ve niçin bu diziyi Hicazî dizi olarak tanımışlardır. Bunun sebebi, dizideki aralıkların orantılarıdır. Çünkü mücennep aralığının genişliği Hicaz makamında biraz daralmakta, Irakta ise biraz artmakta ve dizi aşağıdaki şekil 18'de şu şekli almaktadır.

Şekil 18

Mücennep aralğının genişliğinin Hicaz ve Irak dizisine etkisi

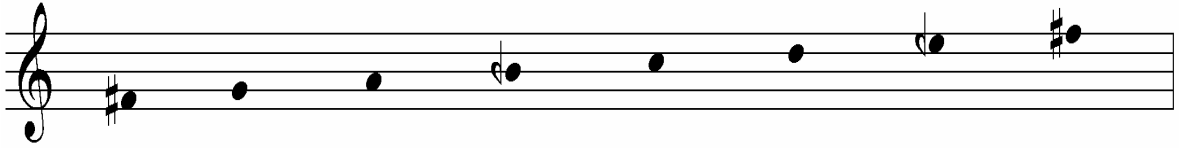


Sistemci okulun, bugünkü Hicaz dizimize benzeyen, bu Hicaz dizisi, bugün bilinmemekte ve kullanılmamaktadır. Sesler arasındaki orantıların da değişiklikler gösterdiği açıkça görülmektedir. Çünkü o zaman Hicaz dizisindeki Do diyez, bakiye değil, C ile gösterilen mücennep diyezidir. Diğer taraftan, bugün, artık ikili olarak gösterdiğimiz Dik Kürdî-Nim Hicaz aralığı da 1 koma fark ile SAB aralığına dönüşmüştür.

Sistemci okuldaki C aralığının değişik olarak kullanılmasının Irak makamındaki uygulanması aşağıdaki şekil 19'da şöyle gösterilmiştir.

Şekil 19

C (Do) aralğının Irak makamında uygulanması



Mücennep aralıkları, Hicazîdeki gibi, taniniye yakın bir aralık orantısı içinde kullanılmış ve Irak dizisinin kurulmasındaki rolü belirtilmiştir. Bu sebeptendir ki, Safiyüddin bu diziyeye rahatça hem Irak hem de Hicazî adını vermiştir.

#### b) Büyük Aralıklar ve Cinsler

Sistemci okulda kabul edilip kullanılan büyük aralıkların asılları, antik Yunan musikisinden gelmektedir. Farabî ve Safiyüddin'in bilimsel dile, yani terminolojiye göre adlandırdıkları bu aralıklar şekil 20–21–22–23–24–25'de şöyle gösterilmiştir.

#### 1- Buud-i zü'l-erba :(dörtlü aralğı)

Şekil 20

Safiyüddin ve Farabi'nin Buud-i zü'l-erba(dörtlü) aralığı



Buud-i zü'l-erba(dörtlü)

## 2- Buud-i zü'l-hams:(beşli aralığı)

Şekil 21

Safiyüddin ve Farabi'nin Buud-i zü'l-hams(beşli) aralığı

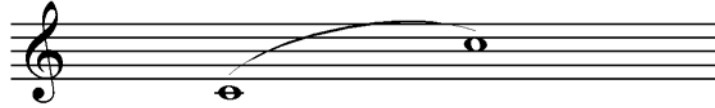


Buud-i zü'l-hams(besli)

## 3- Zülkül veya Devir: (sekizli aralığı)

Şekil 22

Safiyüddin ve Farabi'nin Zülkül veya Devir (sekizli) aralığı



Zülkül veya Devir(sekizli)

## 4- Zülkül bi'l-erba: (onikili aralığı)

Şekil 23

Safiyüddin ve Farabi'nin Zülkül bi'l-erba (onikili) aralığı

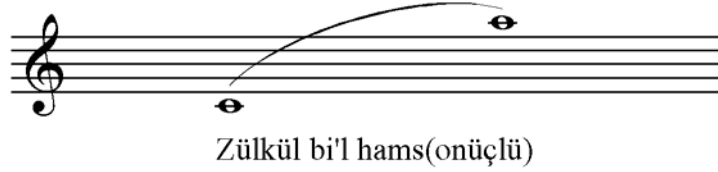


Zülkül bi'l erba (onikili)

## 5- Zülkül bi'l-hams: (onüçlü aralığı)

Şekil 24

Safiyüddin ve Farabi'nin Zülkül bi'l-hams (onüçlü) aralığı



## 6- Zülkül-i merreteyn: (onaltılı veya iki sekizli aralığı)

Şekil 25

Safiyüddin ve Farabi'nin Zülkül-i merreteyn (onaltılı veya iki sekizli) aralığı



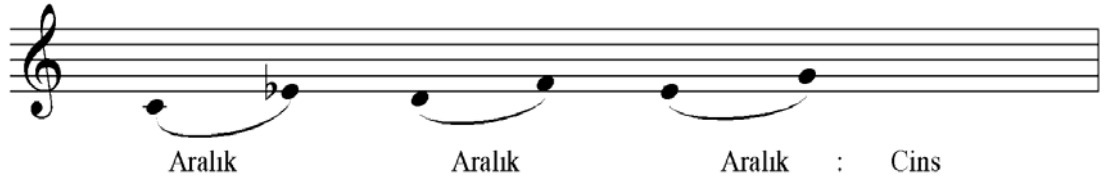
Bu aralıkların sonra gelen müzikologların kitaplarında kayda alınmadıklarını görüyoruz. Çünkü nazariyatın inceliklerini ve derinliğini gereği gibi kavramamışlar veya kavramış fakat zamanın görüşlerine göre kitap yazmağı zorunlu bulunca ansiklopedik bilgilere daha fazla önem vermişler, zamanın icaplarına uyarak kitaplarını bu atmosfer içinde yazmışlardır.

Sistemci okulda, dörtlü aynı zamanda cins adı ile de tanınmıştır. Antik Yunan musikisinden Farabî yolu ile Türk musikisine aktarılan ve tanıtılan cinsin, sistemci okuldaki tarifi şöyledir. Bir dörtlü içerisinde düzenlenmiş üç aralığa cins denilir. Diğer bir deyişle üç küçük aralığa bölünmüş dörtlüye cins denilir.<sup>23</sup>

Aşağıdaki şekil 26'da porte üzerinde aralık ve cins değerleri gösterilmiştir.

<sup>23</sup> KUTLUĞ Fikret, "TÜRK MUSİKİSİ NAZARİYATI", Yky Yayınları, aralık 2000, www.turkmusikisi.com/araştırmalar/ekoller-sistemler

Şekil 26  
Aralık ve cins değerleri



### 3.1.5. Alexander John Ellis'in 27 sesli dizisi

Cent denilen aralık birimi, sekizliyi tam 1200 eşit parçaya bölerek elde edilir. 1200 parçaya bölünmesinin sebebi Batı müziğinde kullanılan tampere kromatik dizide sekizli aralığı içinde birbirine eşit 12 yarım ses vardır. Yarım seslerin her biri tam 100 sent olarak düşünülürse, sekizli aralığı 1200 cent olur. Cent birimi, batı müziğinde tampere dizide kullanılan seslerin her birini tam ve kolay akılda kalan sayılarla ifade edebilmek amacıyla aşağıda da belirtildiği gibi Alexander John Ellis tarafından önerilmiş ve sonra bütün dünyada özellikle bilimsel araştırmalarda kullanılmaya başlanmıştır. Cent birimi, tampere dizideki sesleri 100.200.300, vb gibi tam ve basit sayılarla ifade edebilir ama doğal dizilerdeki sesleri hiçbir zaman tam ve kolay akılda kalabilen sayılarla anlatamaz.<sup>24</sup>

Aşağıdaki tablo 10'da oktav 12 eşit parçaya bölünerek sistemdeki aralıkların oran ve Cent değerleri görülmektedir.

Tablo 10  
On iki eşit tamperamanda aralıklar

Adı	Ondalık	Cent
Unison	1.00	0
Küçük İkili	1.06	100
Büyük İkili	1.12	200
Minör Üçlü	1.19	300

<sup>24</sup> ZEREN Ayhan, "Müzik Fiziği" Pan Yayıncılık, İstanbul 2003, s 298

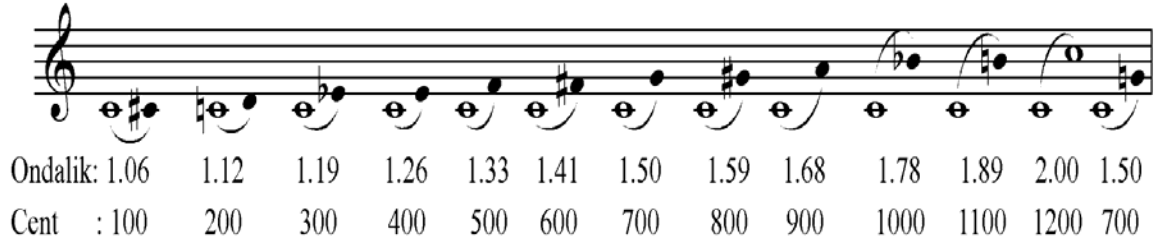
<b>Majör Üçlü</b>	1.26	400
<b>Tam Dörtlü</b>	1.33	500
<b>Artık Dörtlü</b>	1.41	600
<b>Tam Beşli</b>	1.50	700
<b>Minör Altılı</b>	1.59	800
<b>Majör Altılı</b>	1.68	900
<b>Küçük Yedili</b>	1.78	1000
<b>Büyük Yedili</b>	1.89	1100
<b>Oktav</b>	2.00	1200
<b>Tam Beşli</b>	1.50	700

On iki eşit aralıklı tampere sistemde mevcut bütün perdeler üzerinde transpozisyon mümkündür. Ayrıca Bu eşit aralıklı yapı sayesinde teorik ve pratik uygulamalarda ve eğitim-öğretimde kolaylık ve düzenlilik sağlanılmaktadır.

Yukarıdaki tablo 10'daki on iki eşit tamperemadaki aralıkların ondalık ve cent cinsinden değerlerini porte üzerinde aşağıda şekil 27'de şu şekilde görmek mümkündür.

Şekil 27

On iki eşit tamperemadaki aralıkların porte üzerinde ondalık ve cent cinsinden gösterimi



On iki eşit aralıklı tampere sistemde aralıkların doğal olmayışı ve icrada kullanılan gerçek değerlerden farklılığı daima eleştir konusu olmuştur. Aşağıdaki tablo 11'de sistemdeki aralıkların değerleri doğal değerlerle karşılaştırılarak farklar cent cinsinden şöyle gösterilmiştir. 25

Tablo 11 Tampere ve Doğal değerler

Aralık	Tampere	Doğal	Fark
Unison	0	0	0

<sup>25</sup> CAN CİHAT M. "Müzikte Tam beşli Zinciri ve Pythagoras Dizileri", G.Ü. Gazi Eğitim Dergisi Cilt 21, Sayı 2 ( 2001), s 156

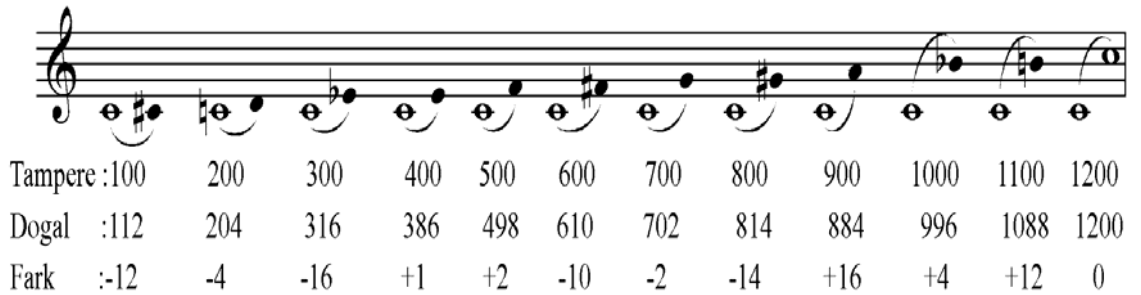


Küçük İkili	100	112	-12
Büyük İkili	200	204	-4
Minör Üçlü	300	316	-16
Majör Üçlü	400	386	+1
Tam Dörtlü	500	498	+2
Eksik Beşli	600	610	-10
Tam Beşli	700	702	-2
Minör Altılı	800	814	-14
Majör Altılı	900	884	+16
Küçük Yedili	1000	996	+4
Büyük Yedili	1100	1088	+12
Oktav	1200	1200	0

Yukarıda tablo 11'deki tampere ve doğal değerlerin farkını gösteren değerler aşağıda şekil 28'de şöyle göstermek mümkündür.

Şekil 28.

Tampere ve doğal değerlerin farkının porte üzerinde gösterimi



Pythagoras dizisi, teorisyenlerin özellikle daha doğal üçlü ve altılı aralıklar aradığı XVI. Yüzyıl'a kadar teorideki üstünlüğünü devam ettirmiştir. 1482'de İspanyol teorisyen Bartolomé Ramos de Pareja üçlü ve altılıları iyileştiren bazı bölünmeler önermiştir. Gelişen polifonik müzik içinde yukarıda da değindiğimiz gibi Pythagoras sisteminin yerine orta-ton ve tampere sistemler önem kazanmaya başlamıştır. Bununla birlikte bazı araştırmacılar her adımda yeni bir sesin elde edildiği tam beşliler zincirini uzatarak transpozisyon imkânları geniş ve çok sesliliğe daha uygun yeni Pythagoras dizileri üstünde çalışmaya devam etmişlerdir.

A. J. Ellis tarafından önerilen tam beşli zincirine dayalı 27 perdeli Pythagoras dizisinde notaların başlangıç sesine olan uzaklıkları Doğal aralık sistemine uygun olarak Sent cinsinden aşağıdaki tablo 12'de şöyle gösterilmiştir.

**Tablo 12**  
**A. J. Ellis 'in 27 perdeli Pythagoras dizisi**

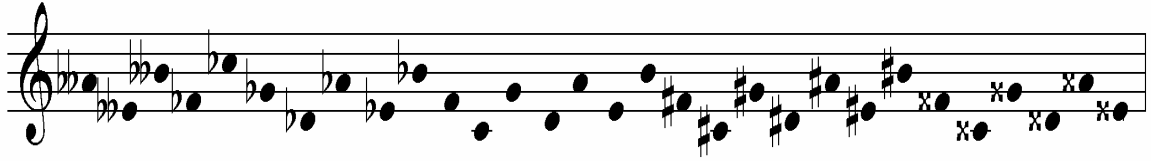
Sıra	Beşli No	Sent	Nota	Sıra	Beşli No	Sent	Nota
1	11. Beşli	0.00	C	15	17. Beşli	611.73	F#
2	23. Beşli	23.46	Bb	16	Başlangıç	678.49	Abb
3	6. Beşli	90.22	Db	17	12. Beşli	701.96	G
4	18. Beşli	113.69	C#	18	24. Beşli	725.42	G##
5	1. Beşli	180.45	Ebb	19	7. Beşli	792.18	Ab
6	13. Beşli	203.91	D	20	19. Beşli	815.64	G#
7	25. Beşli	227.37	cm	21	2. Beşli	882.40	Bbb
8	8. Beşli	294.13	Eb	22	14. Beşli	905.87	A
9	20. Beşli	317.6	D#	23	26. Beşli	929.33	G##
10	3. Beşli	384.36	Fb	24	9. Beşli	996.09	Bb
11	15. Beşli	407.82	E#	25	21. Beşli	1019.55	A#
12	10. Beşli	498.04	F	26	4. Beşli	1086.31	Cb
13	22. Beşli	521.51	E#	27	16. Beşli	1109.78	B

14	5. Beşli	588.27	Gb	1	Oktav	1200.00	C
----	----------	--------	----	---	-------	---------	---

A. J. Ellis'in 27 sesli Pythagoras dizisinin elde edildiği tam beşli zinciri aşağıdaki şekil 29'da porte üzerinde şöyle gösterilmiştir.<sup>26</sup>

Şekil 29

#### A. J. Ellis tarafından Önerilen 27 Sesli Diziyi Oluşturan Tam Beşli Zinciri



Tam beşli zincirini oluşturan bu dizinin sıralı bir şekilde porte üzerinde kaçınıcı beşli olduğunun gösterimi şekil 30'da şöyle göstermek mümkündür.

Şekil 30

#### A.J. Ellis tarafından önerilen 27 sesli diziyi oluşturan tam beşli zincirinin bir dizi içerisinde Gösterilmesi



### 3.1.6. Kırk üç (43) Aralıklı Harry Partch (1901–1974) ses sistemi

Tarihsel süreç içerisinde beri, keman gibi perdesiz yaylı çalgılar özellikle piyano vb. klavyeli bir enstrümana eşlik etmezken Pythagoras dizisini, üfleli çalgıların ise Batlamyus Zarlino dizisi de denilen doğal diziyi kullandığına ilişkin kesin gözlem ve deneyler vardır. Aynı kaynaklar insan sesinin tercih ettiği dizi için farklı şeyler söylemekte, fakat bunun tampere sistem olmadığında birleşmektedirler.

Daha yakın zamanlarda ise, teknolojinin ve elektronik müzik aletlerinin gelişmesiyle, Batıda, insan kulağının ayırt edebileceği her frekanstaki sesi kullanma eğilimleri ortaya çıkmıştır.(şekil 31'de görüldüğü gibi)

<sup>26</sup> CAN CİHAT M. "Müzikte Tam beşli Zinciri ve Pythagoras Dizileri", G.Ü. Gazi Eğitim Dergisi Cilt 21, Sayı 2 ( 2001), s 156–157

Şekil 31  
Elektronik müzik aleti (gitar)



Yukarıda gösterilmiş olan resimdeki model, Tam tınlama (Just Intonation) özelliğine uygun 62 perdeye sahiptir.

Harry Partch (1901 – 1974) ses sisteminde, eşit olmayan 43 Aralık ve ilk sesin sekizlisiyle birlikte 44 perde vardır. Aralıklar pestten tize çıkışta ve tizden peste inişte simetriktir. Partch, başlangıç perdesi olarak 392 frekanslı Sol'ü almıştır. Dolayısıyla, bizim sistemimize göre notaya alınmış bir eserin, eskiden Sipürde ya da Ahterî denilen, şimdi ise "1 Sesten" diye ifade edilen ahenkten akorttan icra edilmiş şekli ile aynı frekans bölgesine tekabül eder. Partch Sol'ü gerçekte yalnızca bir referans noktası olarak almış, hatta perde adları yerine  $1/1$ ,  $5/4$ ,  $3/2$  gibi frekans oranlarını kullanmış,

aralıklar için ise "Asal Birim", "Majör Üçlü", "Mükemmel Beşli" vb. terimleri tercih etmiştir.<sup>27</sup>

Aşağıdaki Tablo 13’de tizden peste doğru Partch’ın perde adları, aralıkların oran ve Cent olarak değerleri gösterilmiştir. Partch bazı perdeler için isim vermemiştir. Tabloda parantez içinde yazılanlar, günümüz müzisyenlerinin verdiği isimlerdir. Partch’ın ses aralıklarıyla birlikte oranları ve cent cinsinden değerleri aşağıdaki tablo 13’de şöyle gösterilmiştir.

**Tablo 13**  
**Harry Partch Ses aralıkları, oranları ve değerleri**

<b>PERDE ARALIĞI</b>	<b>TEMEL SES ARALIĞI</b> <b>Oran</b>	<b>TEMEL SES ARALIĞI</b> <b>Cent</b>
Sekizli	2/1	1200
(Eksik Sekizli)	160/81	1178
(Artık aşırı majör yedili)	64/33	1147
(Aşırı majör yedili)	40/21	1116
Klasik majör yedili	15/8	1088
Ondaliksız nötr yedili	11/6	1049
(Artık büyük minör yedili)	20/11	1035
Tam minör yedili	9/5	1018
Pythagorasyan minör yedili	16/9	996
Armonik yedili	7/4	969
Septimal majör altılı	12/7	933
Pythagorasyan majör altılı	27/16	906
Majör altılı	5/3	884
Ondaliksız nötr altılı	18/11	853
Minör altılı	8/5	814
(Minör altılı altı)	11/7	782
Septimal minör altılı altı	14/9	765
Artık beşli	32/21	729
Mükemmel beşli	3/2	702
Eksik beşli	40/27	680

<sup>27</sup> KARAOSMANOĞLU, Kemal M. “Musiki Mecmuası, sayı 470, Kış 2000”, www.musiki.org

Armonik eksik beşli	16/11	649
Euler tritonu	10/7	617
Triton	7/5	583
Armonik artık dördlü	11/8	551
Arık dördlü	27/20	520
Dördlü	4/3	498
Eksik dördlü	21/16	471
Septimal majör üçlü	9/7	435
(Artık majör üçlü)	14/11	418
Majör üçlü	5/4	386
Ondaliksız nötr üçlü	11/9	347
Minör üçlü	6/5	316
Pythagorasyan minör üçlü	32/27	294
Septimal minör üçlü	7/6	267
Septimal tam ikili	8/7	231
Majör tam ikili	9/8	204
Minör tam ikili	10/9	182
Orta ikili	11/10	165
Minörce ikili	12/11	151
Minör diyatonik yariton	16/15	112
Minör yarı ton	21/20	84
(Yarım minör ikili)	33/32	53
(Koma)	81/80	22
Asal birim	1/1	0

Hesaplanabileceği gibi, Partch'ın sisteminde ardışık sesler arasında 10 farklı aralık vardır.

Aşağıdaki tablo 14'de Partch'daki çeşitli aralıkları oransal olarak Cent ve koma cinsinden göstermektedir.

**Tablo 14**  
**Partch aralıkların cent ve koma cinsinden değerleri**

ORAN	CENT	KOMA
45/44	38.91	1.718
49/48	35.70	1.577
50/49	34.98	1.545
55/54	31.77	1.403
56/55	31.19	1.378
64/63	27.26	1.204
81/80	21.51	0.950
99/98	17.58	0.776
100/99	17.40	0.768
121/120	14.37	0.635

Aralıkların bu kadar çeşitli oluşu transpozisyon (göçürme) olanaklarını azaltır. Fakat dikkat edileceği gibi, bunların tümü süper partiküler denilen türden aralıklardır. Yani, n bir doğal sayı olmak üzere, (n+1) / n şeklindeki (küçük) tamsayılarla ifade edilebilirler ve bu, özellikle çoksesli müzikte büyük bir avantajdır. Türk Müziği gibi teksesli müzikler için de, hem perde sayısının çok hem de aralıkları oluşturan oranların küçük sayılardan ibaret oluşu ayrı bir önem taşır.<sup>28</sup>

Bu aralıklardan ikisi (55/54 ile 45/44), Partch'ın diğer aralıklarının toplamı şeklinde ifade edilebilmektedir:

$$55 / 54 = 100 / 99 \times 121 / 120$$

$$45 / 44 = 81 / 80 \times 100 / 99.$$

Partch'ın sisteminde nerdeyse yarım koma değerinde aralıkların bulunuşu Türk Müziği'ndeki ezgi(melodi)'nin ağırlık taşıdığı Doğu müziklerinde bu sistemin perdelerinin denenebileceğini düşündürmektedir.

Aşağıdaki tablo 15'de görüldüğü gibi, Partch sisteminde 'Majör Tam İkili' (Lâ: 9/8) ile 'Dörtlü' (Do: 4/3) arasında 9 tane perde vardır. Bunlardan, Si ve bemolleri diye adlandırabileceğimiz 14/11, 5/4, 11/9, 6/5 ve 32/27 frekanslı 5 adet perdeyi ele alarak,

<sup>28</sup> KARAOSMANOĞLU Kemal M. "Musiki Mecmuası,sayı 470,Kış 2000",www.musiki.org

oluşan aralıkları oran, Cent ve koma cinsinden yazarsak Aşağıda tablo 18'deki gibi bir bağıntı kurabiliriz.

Tablo 15

Partch'ın ses sisteminde La - Do Arasındaki bazı perdelerin analizi

<b>1</b>		<b>Lâ</b> (9/8)	<b>Si</b> 14/11	<b>Do</b> (4/3)
<b>Aralık:</b>	<b>Oran</b>	112/99	22/21	
	<b>Cent</b>	213.6	80.5	
	<b>Koma</b>	9.43	3.56	
<b>2</b>		<b>Lâ</b> (9/8)	<b>Si1</b> 5/4	<b>Do</b> (4/3)
<b>Aralık:</b>	<b>Oran</b>	10/9	16/15	
	<b>Cent</b>	182.4	111.7	
	<b>Koma</b>	8.06	4.93	
<b>3</b>		<b>Lâ</b> (9/8)	<b>Si2</b> 11/9	<b>Do</b> (4/3)
<b>Aralık:</b>	<b>Oran</b>	88/81	12/11	
	<b>Cent</b>	143.5	150.6	
	<b>Koma</b>	6.34	6.65	
<b>4</b>		<b>LÂ</b> (9/8)	<b>Si3</b> 6/5	<b>DO</b> (4/3)
<b>Aralık:</b>	<b>Oran</b>	16/15	10/9	



	<b>Cent</b>	111.7	182.4	
	<b>Koma</b>	4.93	8.06	
<b>5</b>	<b>Lâ</b> <b>(9/8)</b>	<b>Si4</b> <b>32/27</b>	<b>Do</b> <b>(4/3)</b>	
<b>Aralık:</b>	<b>Oran</b>	256/243	9/8	
	<b>Cent</b>	90.2	203.9	
	<b>Koma</b>	3.98	9.01	

Görüldüğü gibi, 3. sırada yer alan ve La - Do Aralığını 88/81 ve 12/11 alt-aralıklarına bölen 11/9 frekanslı perde, tanıma en uygun seçenek gibidir. Zaten 12/11 Aralığı Rauf Yekta'da geçmektedir.(Yekta, sayfa 64, 66 vb.). Yalçın Tura ise, durağa göre frekansı 12/11 olan perdenin, Segâh perdesinin en yaygın kullanılan şekli olduğunu Safîü'd-din ve Abdülkadir'den nakletmektedir (Tura, sayfa 193, 202 vb.). 5. sıradaki 32/27 frekanslı son perde ise bu aralığı tıpkı Arel-Ezgi sistemindeki gibi bir Bakıyye ve bir Taniniye bölmektedir. 4. sıradaki 6/5 perdesinin oluşturduğu 16/15 ve 10/9 Aralıkları ise, bizde bugün Küçük/Büyük Mücennep denilen aralıkların yaklaşık değerleridir.<sup>29</sup>

### 3.1.7. Elli üç perdeli Alain Daniélou (1907 – 1994) ses sistemi

Alain Daniélou (1907 – 1994) ise yıllarca Hindistan'da yaşamış ve Hint müziği üzerine araştırmalar yapmış bir Fransız müzisyendir. Kurduğu ses sisteminde gerçekte 53 perde var ise de, o, bunlardan 36'sının yeterli olduğunu söylemiş ve ürettirdiği orgda 1 oktava bu sayıda tuş koydurmuştur.

Aşağıdaki tablo 16'da Alain Daniélou ses sistemi şöyle gösterilmiştir.

**Tablo 16**

**Alain Daniélou ses sistemi**

<b>Perde Adı</b>	<b>Pay</b>		<b>Payda</b>	<b>Cent</b>
------------------	------------	--	--------------	-------------

<sup>29</sup> KARAOSMANOĞLU Kemal M. "Musiki Mecmuası,sayı 470,Kış 2000",www.musiki.org

<b>Do</b>	2	/	1	1 200
<b>Do-</b>	160	/	81	1 178
<b>Si+</b>	243	/	128	1 110
<b>Si</b>	15	/	8	1 088
<b>Si-</b>	50	/	27	1 067
<b>Si b+</b>	9	/	5	1 018
<b>Si b</b>	16	/	9	996
<b>Si b-</b>	225	/	128	977
<b>La+</b>	27	/	16	906
<b>La</b>	5	/	3	884
<b>La-</b>	400	/	243	863
<b>La b+</b>	8	/	5	814
<b>La b</b>	128	/	81	792
<b>La b-</b>	25	/	16	773
<b>Sol+</b>	243	/	160	723
<b>Sol</b>	3	/	2	702
<b>Sol-</b>	40	/	27	680
<b>Fa#+</b>	64	/	45	610
<b>Fa#-</b>	45	/	32	590
<b>Fa#-</b>	25	/	18	569
<b>Fa+</b>	27	/	20	520
<b>Fa</b>	4	/	3	498
<b>Fa-</b>	320	/	243	477

<b>Mi+</b>	81	/	64	408
<b>Mi</b>	5	/	4	386
<b>Mi-</b>	100	/	81	365
<b>Mi b+</b>	6	/	5	316
<b>Mi b</b>	32	/	27	294
<b>Mi b-</b>	75	/	64	275
<b>Re+</b>	256	/	225	223
<b>Re</b>	9	/	8	204
<b>Re-</b>	10	/	9	182
<b>Re b+</b>	16	/	15	112
<b>Re b</b>	256	/	243	90
<b>Re b-</b>	25	/	24	71
<b>Do+</b>	81	/	80	22
<b>Do</b>	1	/	1	0

Görüldüğü gibi Daniélou normal diyez ve bemol işaretlerine ek olarak + ve - simgelerini de kullanmakta, böylelikle 4 diyez + 4 bemol olmak üzere toplam 8 arıza işareti kullanmış olmaktadır.

Daniélou'da 6 çeşit aralık vardır (Cent olarak 19.55, 21.51, 49.17, 51.12, 68.72, 70.67; koma olarak 0.86, 0.95, 2.17, 2.26, 3.04, 3.12). Fakat bunlar Partch'inkiler gibi süper-partiküler değildir. Ayrıca aralıklar çıkışta ve inişte asimetriktir. Aşağıdaki şekil 32'de Alain Daniélou'ya ait olan elektronik piyano gösterilmiştir.

## Şekil 32

## Alain Daniélou'ya ait Semantic adlı elektronik piyano



Alain Daniélou'nun talep ve inisiyatifiyle üretilen Semantic adlı bu elektronik piyano 105 tuşlu iki ayrı klavyeden oluşur. Bir oktavda 36 farklı perde vardır. Yani, yaklaşık 6 oktavlık bir ses alanına sahiptir. İçinde bulunan amplifikatör sayesinde ek bir yükseltici gerektirmez.<sup>30</sup>

### 3.1.8. Kırk bir perdeli Töre Karadeniz ses sistemi

Abdülkadir Töre (1873–1946) tarafından ortaya atılan bu sistem üzerinde daha sonra onun öğrencisi Ekrem Karadeniz (1904–1981) çalışmış ve yayınlayarak günümüze kadar gelmesini sağlamıştır. Sistemde başlangıç sesinin oktavı sayılmaksızın 41 perde bulunmaktadır. Karadeniz'in dizisi ard arda tam beşliler zinciri üzerine kurulmuştur. Sistemi kapatıp başlangıç sesine tam olarak dönebilmek için zincire iki yerde yarım komalık küçük ilaveler yapılmıştır.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> KARAOSMANOĞLU Kemal M. “Musiki Mecmuası,sayı 470,Kış 2000”,www.musiki.org

<sup>31</sup> Can Cihat M. Basılmamış Doktora Tezi “XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı Ses Sistemleri” İstanbul 2001

Töreye göre bir tanini de altı aralık vardır. Arel Ezgi sisteminde olduğu gibi Töre Karadeniz sisteminde de birim aralık komadır. Tanini içindeki küçük aralıkların koma değerleri şöyledir:

Koma:1

İrha: 1,5

Sagir:2,5

Bakiye:4

Küçük Mücennep:5

Büyü mücennep:8

Töre Karadeniz sisteminde ana dizi veya esas gam çargâh değil rast makamının ıskalasıdır. Dolayısıyla Türk Müziği'nde natürel si buselik değil seghah perdesidir.

Makam konusunda seyir kavramına büyük önem veren Töre ve Karadeniz, makam dizilerini açıklarken ne eskilerin âvâze, terkim( birleşme) gibi kavramlarına ne de Arel-Ezgi sistemindeki dörtlü ve beşlilere başvurmuşlardır. Töre Karadeniz ses sisteminde basit ve birleşik olmak üzere iki tür makam vardır. Makamların çoğunun biri inici öbürü çıkıcı olmak üzere iki ıskalası mevcuttur. Bu iki ıskala arasında çoğunlukla, altıncı ve yedinci derecenin inerken birkaç koma peşleşmesinden başka fark yoktur. Basit makamların ıskalaları, üçü inici, üçü e çıkıcı olmak üzere altı çeşide indirgenmiştir. Bu ıskalar tam ve ayırım sesler ve artık ikili aralığının çeşitli sıralanışlarıyla oluşmuştur. Türk müziği ses sitemini açıklarken Yarım komalık değeri söz konusu eden ve bir sekizlide 24 aralık (Arel Ezgi sisteminde) belirlenmesini yetersiz bularak bu sayıyı 41 'e yükselten Töre ve Karadeniz, ıskalaları, tam ve yarım ses kavramlarına başvurarak çeşitlere ayırmışlardır. Basit makamlar açıklanırken bu ıskala tipleri üçlü, dörtlü, beşli gibi daha küçük ses dizilerine başvurulmamasını önemli bir eksiklik olmaktan kurtarırsa da, birleşik makamlar söz konusu olduğunda da üçlü, dörtlü ve beşlilerin makam bileşimlerini açıklamada sağladığı büyük kolaylık ortaya çıkar. Töre ve Karadeniz Hüseyin Saadettin Arel ve Suphi Ezgi'nin büyük usulleri birtakım basit veya küçük usullere bölerek açıklamalarını yersiz bulmuş, büyük usullerinde tıpkı küçük usuller gibi değişik türde vuruşların çeşitli biçimlerde sıralanmasıyla oluşturulduğunu savunmuşlardır. Töre ve Karadeniz'e göre Türk müziğinde düm, tek teka, teke ve tahek olmak üzere beş vuruş vardır.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Thema Larousse( Tematik Ansiklopedi) , a.g.e., s 393

Bir tanini içinde altı küçük aralık bulunduğunu tespit eden Töre-Karadeniz'in görüşüne göre, küçük aralıklar aşağıdaki tablo 17'de şöyle gösterilmiştir.

**Tablo 17**

**Töre ve Karadeniz'e göre bir tanini içindeki altı küçük aralığın değerleri**

Aralığın ismi	Senti	Frekans	Koma sayısı	İşaretler	
<b>Koma</b>	200	77/76-1,0132	1	-	-
<b>Irha</b>	300	51/50-1,02	1,5	d	≠
<b>Sagir</b>	500	31/30-1,033	2,5	-	-
<b>Bakiye</b>	800	20/19-1-0535	4	b	≠
<b>Küçük Mücennep</b>	1,000	16/15-1,068	5	b	-
<b>Büyük Mücennep</b>	1,600	10/9-1,11	8	-	-

Irha ve sagir aralıklarının Batı musikisinde bulunmadığına işaret eden Karadeniz, bir tanini aralığı içinde altı tane küçük aralık olduğunu, yukarıda görülen cetvelde tespit etmiş, ancak sagir aralığı için özel bir işaret göstermemiştir. Karadeniz bu aralığın yerini ve genişliğin tayin ve tarif ederken: "Kürdi perdesi ile Segah perdesi arasındaki aralık 500 sent olduğu halde, benzerliği bozmamak için Kürdi perdesinden 500 değil, 700 sentlik bemol ile göstermek durumu vardır" diye, sagir aralığının Segah perdesinde iki buçuk koma bu'udünde bulunduğunu, halbuki, diğer bazı perdelerde ve mesela, Zengüle ile Rast arasındaki aralığın  $4+1,5=5$  koma teşkil ettiğini hesaplamaktadır. Bu durumda, sagir aralığı değişik bir açıklık göstermekte, açıklığı kapatmak için de tabii olmayan bir toplamaya giderek, 500 sentlik (2,5 komalık) açıklığı 700 sentlik (3,5 komalık) açıklığın işareti olan "b" ile göstermek zorunda kalmaktadır. Özellikle Buselik perdesindeki bu aralıklar, koma aralığı ile hesap edilse bile, perdenin Segâh olarak kabul edilmesi karışıklığa sebep olmaktadır.

Ekrem Karadeniz, küçük aralıklardan ırha aralığını kendine mahsus bir arıza işareti ile göstermiş, diğer arıza işaretleri ile gösterilen aralıklar arasında kabul etmesi ile bu aralığın müstakil bir aralık olarak olduğuna işaret etmiştir.<sup>33</sup>

### 3.1.9. 24 perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi

Hüseyin Saadettin Arel, Suphi Zühdü Ezgi ve Salih Murat Uzdilek tarafından Türk Müziği’i dizi ve makamlarını, akustik biliminden yararlanarak açıklamak ve notalamada Türk Müziği’ne özgü değiştirme işaretlerini (bemoller ve diyezler) belirlemek üzere ortaya konulan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminin özgün yanı, çargâh makamı dizisini ana dizi kabul etmesi, bir oktavda 24 sese ad vermesi, basit, bileşik(mürekkep) ve göçürülmüş (şed) olmak üzere üç sınıfta topladığı makamları birtakım beşliler ve dörtlülerle açıklamasıdır. Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminde, Batı Müziği’ndeki değiştirme işaretleriyle birlik sağlanabilmesi için, çargâh makamının dizisi, ana dizi kabul edilmiştir.(Batı müziğinde ana dizi çargâh dizisine çok yakın olan do majör gamıdır.) Darülelhan döneminde geçerli olan Rauf Yekta sisteminde ise ana dizi Acemli Rast makamının dizisidir.<sup>34</sup>

Arel-Ezgi-Uzdilek, Rauf Yekta gibi oktavın eşit olmayan 24 aralığa bölündüğünü, sık sık vurgulamışlardır. Bundan amaç, sistemlerinin, Batı’daki oktavın 12 eşit aralığa bölünmesine dayanan tampere sistemden ne kadar farklı olduğunu belirtmektir. Temellerini Safiyüddin Urmevi’nin attığı geleneksel ses sisteminden kopmadıklarını belirten Arel-Ezgi-Uzdilek 24’lü sistemin, Lâdikli Mehmet Çelebinin Risaletül-Fethiye’inde açıklandığını ileri sürmüşlerdir. Günümüzdeki bazı kuramcılarsa, Çelebi’nin sözünü ettiği sistemin 17’li Safiyüddin sistemi olduğunu, Arel-Ezgi-Uzdilek’in bunu yanlış anladıklarını iddia etmektedirler.

Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi genellikle aralıklar üzerine çalışılmış ses sistemidir. Fakat bu müzikologların aralıklarla ilgili görüşleri ve bazı açıklamaları farklılık göstermektedir. Şimdi bu müzikologların aralık ve makamlar hakkındaki görüşlerine, aynı düşündükleri ve ayrı düşündükleri konular şöyledir.

Dr. Ezgi’ye göre aralık 2 değişik şekilde tarif ediliyor.

1.İki nağme beynindeki tizlik ve pestlik farkını bildiren nispete aralık denir.

<sup>33</sup> KUTLUĞ Yakup, “Türk Musikisinde Makamlar”, Yky yayınları, Aralık 2000, [www.turkmusikisi.com/araştırmalar/ekoller-sistemler](http://www.turkmusikisi.com/araştırmalar/ekoller-sistemler)

<sup>34</sup> Thema Larousse( Tematik Ansiklopedi) , a.g.e., s 397

2. Her iki sesi çıkararak bir cismi mütesarratın bir saniye zarfında icra eylediği ihtizazların adetleri ve beynindeki adetleri nispettir.<sup>35</sup>

Dr. Ezgi'ye göre 29 tür aralık bulunmaktadır.

Dr. Ezgi'ye göre aralığın sıralanışı şöyledir.

1. Sekizli aralığı
2. İkili aralığı
3. Dokuzlu aralığı
4. Onlu aralığı
5. Onbirli aralığı
6. Onikili aralığı
7. Yedili aralığı
8. Altılı aralığı
9. Beşli aralığı
10. Dörtlü aralığı
11. Üçlü aralığı
12. İkili aralığı

Hüseyin Saadettin Arel'de ise şöyledir.

Arel'in aralıklar hakkındaki tespit ve izahlarına geçmeden evvel şunları söylemek gerekir. Arel'e göre aralığın tanımı şöyledir; "İki ses arasındaki açıklık" diğer bir tanımlama ise şudur; "Bir sesin tek başına değil, başka bir sesle ilişkisi noktasında ismi bilinmek istenirse o zaman aralıktan bahsetmiş oluruz." diye tanımlıyor. Dr. Ezgi ile aralıkların sistematize edilmesinde bazı ayrılıklar görülmektedir. Arel aralıklarında daha daraltıcı bir davranış içinde olmuştur.

Türk lahinde (melodisinde) kullanılan iki aralıkları birbirinden daha büyük olmak üzere beş türdür.

1. Bakiye(4 koma)
2. Küçük mücennep(5 koma)
3. Büyük mücennep(8 koma)
4. Tanini(9 koma)
5. Artık ikili(12-13 koma)

Arel'de tespit edilen aralıklar 21 adettir. Bunlar sırası ile şunlardır.

---

<sup>35</sup> KUTLUĞ YAKUP Fikret, "Türk Musikisinde Makamlar", Yky yayınları, İstanbul 2000, s 54-55



## 1. SEKİZLİ ARALIĞI

- a)Artık sekizli
- b)Tam sekizli
- c)Eksik sekizli

## 2. BEŞLİ ARALIĞI

- a)Artık beşli
- b)Beşli
- c)Eksik beşli

## 3. DÖRTLÜ ARALIĞI

- a)Artık Dörtlü
- b)Dörtlü
- c)Eksik dörtlü

## 4. ÜÇLÜ ARALIĞI

- a)En büyük üçlü aralığı
- b)Büyük üçlü
- c)Orta üçlü
- d)Küçük üçlü
- e)En küçük üç<sup>36</sup>

Eksik bakiye aralığının notaya yazılmasının gereği olmadığına işaret eden Arel şunları dile getirmektedir, “Her aralığın genişliği tabii ki ucundan seslerin vaziyetine bağlıdır. Bu sesleri bir tekine veya ikisine diyeyiz, diğerine bemol işareti konulunca, işaretin tesiri nispetinde aralıklar genişler veya daralır. Fakat elde edeceğimiz bu çeşit aralıklardan yalnız makam dizilerini icap ettirdiği neville lahinde (melodisinde) kullanılır. Diğerleri nazari mahiyette kalır.” Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre, bu iki küçük aralığın kendine has bir ismi yoktur. Çünkü bu iki küçük aralık melodi içinde kullanılmazlar, sadece öteki aralıkların oluşumuna yaramakta kalırlar. Bir sekizli dizisinin bir makamı ifade edebilmesi için en azından bir dörtlü ve bir beşliden kurulması gerekir. Ancak bu yeterli sayılmaz. Kurulu dizinin bünyesinden makamı anlayabilmek için durak ve güçlü perdelerinin de bilinmesi zorunluluğu vardır.<sup>37</sup>

Buna göre; Dörtlü ve beşli veya beşli ve dörtlü birbirlerine eklenirken dörtlünün veya beşlinin tiz taraftaki perdesi ile üste gelecek beşli veya dörtlünün pes perdesi aynı

<sup>36</sup> KUTLUĞ YAKUP Fikret, a.g.e., s 56-57-59-60

<sup>37</sup> AREL SADETTİN Hüseyin, “Türk Musikisi Nazariyatı”, s 13

nağmede bulunurlar. Durak perdesinin bilinmesi gerekir. Sona eriş duygusunu vermeyen bir sesin durak olarak kabul edilmesi mümkün değildir. Güçlü perdesinin bazı makamlarda dörtlünün, bazılarında beşlinin birleştiği nağmelerde bulunması veya diğer bir deyişle oluşması, bazı birleşik makamlar hariç, değişmez bir kural olarak görülür.

Arel'in tespit ettiği dörtlüler şekil 33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45'de şöyle gösterilmiştir.

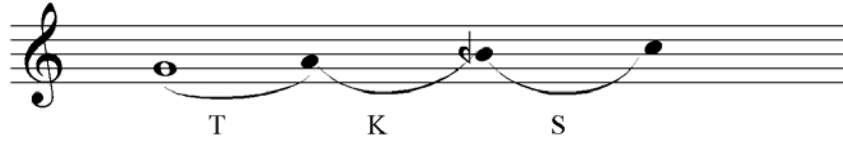
1.Çargâh dörtlüsü:

Şekil 33  
Çargâh Dörtlü



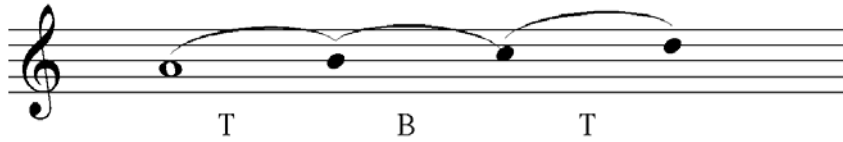
2.Rast dörtlüsü:

Şekil 34  
Rast Dörtlü



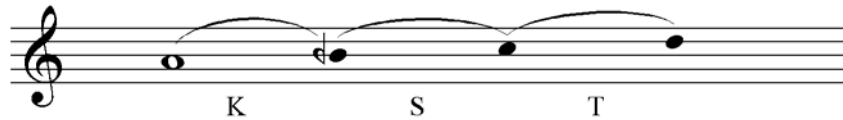
3.Buselik dörtlüsü:

Şekil 35  
Buselik Dörtlü



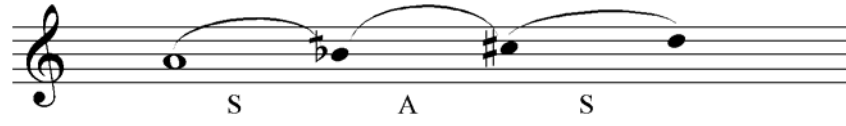
4.Uşşak dörtlüsü:

Şekil 36  
Uşşak Dörtlü



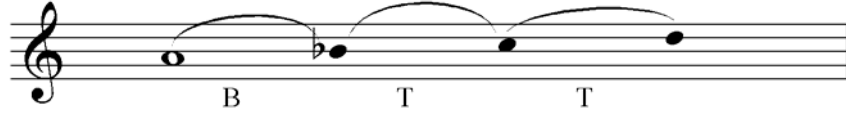
5.Hicaz dörtlüsü:

Şekil 37  
Hicaz Dörtlü



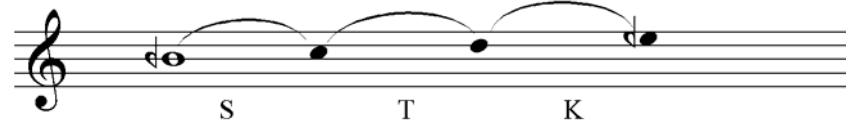
6.Kürdi dörtlüsü:

Şekil 38  
Kürdi Dörtlü



7.Segâh dörtlüsü:

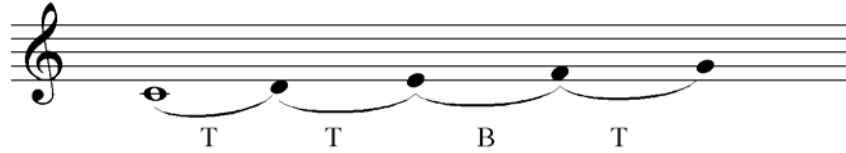
Şekil 39  
Segâh Dörtlü



Arel'in tespit ettiği beşliler ise şunlardır.

1.Çargâh beşlisi:

Şekil 40  
Çargâh Beşli



2.Rast beşlisi:

Şekil 41  
Rast Beşli



3.Buselik beşlisi

Şekil 42  
Buselik Beşli



4.Kürdi beşlisi

Şekil 43  
Kürdi Beşli



5.Hüseyni beşlisi

Şekil 44  
Hüseyni Beşli



6.Hicaz beşlisi

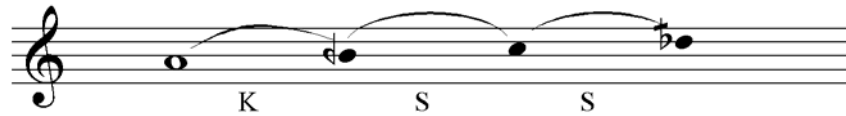
Şekil 45  
Hicaz Beşli



Yine Arel'in ayrı "diğer dörüü ve beşliler" adı altında saydığı dizilerde şekil 46-47-48-49-50-51'de şöyle gösterilmiştir.

1.Saba dörüüsü

Şekil 46  
Saba Dörüü



2.Segâh beşlisi

Şekil 47  
Segâh Beşli



3. Nikriz beşlisi

Şekil 48  
Nikriz Beşli



4. Pençgâh beşlisi

Şekil 49  
Pençgâh Beşli



5. Hüzam beşlisi

Şekil 50  
Hüzam Beşli



6. Ferahnak beşlisi

Şekil 51  
Ferahnak Beşli



olarak Hüseyin Sadettin Arel dörtlü ve beşli zincirlerini oluşturmuştur.<sup>38</sup>

Arel genel sıralamayı şöyle yapmıştır.

1. Basit makamlar

<sup>38</sup> ÖZKAN HAKKI İsmail, "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri" Ötüken Neşriyat, İstanbul 2000, s 41-42-43-47-48-49

2. Birleşik (mürekkep) makamlar
3. Şed makamlar

Dr. Ezgi’de basit makamlar ise;

1. Umumiyet üzere makamlar
  2. Hususiyet üzere makamlar
- diye iki grupta incelenir.

Ezgi hususiyet üzere makamı basit, birleşik ve şed adlarıyla üç kısma ayırmıştır.

**Basit makam;** Tam durakta güçlü nağmelere malik, mülayim ve müstakil dizilere verilen isimdir.

**Mürekkep(Birleşik) makamlar;** İki, üç veya daha fazla makamlarla onların kısımlarından meydana gelmiştir.

**Şed makamlar;** Basit ve birleşik bir makamın umumi dizideki yerinden başka onun muhtelif olarak üzerlerinde yapılan göçürmelerdir.

**Arel’de ise basit makamlar;** Dr Ezgi’nin tarifinin dışında hususiyet üzere makam ibaresi kullanılmamıştır.

Arel ve Ezgi arasında basit makamların sayısı üzerinde bir uyumsuzluk vardır. Dr. Ezgi basit makamları 14 adet olduğunu savunurken Arel ise basit makamların bir eksiği ile 13 olarak savunmuştur. Nikriz makamını basit makamdan saymamaktadır.

Arel şed makam terimini kullanan, tanıtan ve bu konudaki tenkitleri ile Türk Müziği’nde yeni bir sayfa açmıştır. Bir makamı asıl yerinden başka bir yere götürmek o makamın şeddini yapmak olur. Bu tanım Arel’e göredir. Dr. Ezgi’ye göre ise; bir makamı, asıl yerinden başka tabii ve umumi dizilerin herhangi bir sesi üzerine şed derler. Aynı görülen bu iki tanım esasta birleşme olduğu görülmektedir. Arel şed makamlar hakkındaki görüşlerinde ise; “Herhangi bir makamın şeddini ondan başka bir makam imiş gibi yarı isimle anmak doğru değildir. Ama şimdiye kadar şed makamlara birer ayrı isim verilmiş olduğu için biz yalnız böyle isimler verilmiş olanları gözden geçireceğiz. Fakat hangi perde durak olmuş ise amaç o perdenin ismi ile asıl makamın adını yan yana getirmektir.” diyerek düşüncesini savunmuştur.<sup>39</sup>

### 3.2. M.Ö YAŞAYAN VE MÜZİĞE KATKISI OLAN FİLOZOFLAR

<sup>39</sup> KUTLUĞ YAKUP Fikret,a.g.e., s,61-66-114-115-116-128-129-130

Filozofların yaşadıkları bu dönemde müzikle ilgili estetiğe, felsefeye dayanan düşünsel çalışmalar yapılmış, müziğin insanlar üzerindeki iç dünyasına tesirinin yanında teorik olarak müzik ve matematik ilişkisi ile birlikte ses dizilerinin oluşumu da bu döneme rastlamaktadır.

### 3.2.1. Konfüçyüs (M.Ö.551–478)

Chou ‘lar devrinde yaşamış ve Çin’e iki bin yıldır hâkim olan felsefenin kuruculuğunu yapmış bir filozoftur.<sup>40</sup>

Gerçek adı Kung Fu Dzı’ dır. İlköğrenimini Ping Çoung adlı bir bilgeden almış; ama esas olarak kendi kendini yetiştirmiştir. Değişik eğitimcilik görevlerinde bulunduktan sonra kendi okulunu açmıştır. Ödev, insan ve gökyüzü yasalarına dayalı bilgelik, insanlık, doğruluk, bağlılık ve ölçülük ilkelerinde felsefe anlayışını sürdürmüş ve bu öğretiyi Lun-yu(konuşmalar) adlı eserinde de ortaya koymuştur.<sup>41</sup>

Konfüçyüs, müzik felsefesiyle ilgili çalışmalar yapmış ve bu konu hakkında çalışmalarını açtığı okullarda da, çıkardığı eserlerinde de düşüncelerini öne sürmüştür. O, duyuların dışavurumunu ses ile tanımıştır. Müziğe ontolojik<sup>42</sup> tanımlama getirmiş ve müziğin yer ile gök arasında uyumlu olduğunu söylemiştir. Ona göre, “Bütün sesler beyinden çıkar. Müzik de onların farkları ve uygunlukları arasında bir geçittir. Sesi bilip de ahengi bilmeyenler kuşlar ve hayvanlardır. Tonu bilip de müzikten anlamayanlar insanlardır. Müzik birlik beraberlik meydana getirir, merasimler (gösteriler) ise ayrılığı doğurur. Birlikten karşılıklı bir dostluk, ayrılıklardan da karşılıklı bir saygı meydana gelir. Müziğin hâkim olduğu yerde bir yakınlık vardır... Müzik içten, merasim ( gösteri) dıştan gelir. Müzik içten gelmekle sükûneti( sessizlik) sağlar. Merasimler dıştan gelmekle kültürü meydana getirir. Yüksek bir müzik daha kolaydır. Büyük merasimler mutlaka basittir”.<sup>43</sup>

Konfüçyüs müzikle tedavi konusuna da değinmiştir. Eski Çin’de gür ses veren “Lo” isimli bir gong’un kötü cinleri ve ruhları hastanın yanından kaçırdığı inancı var olmuştur. Bundan dolayı Eski Çin’de bu düşünce ile hastalara iyi olmaları için bu gong’u çalarlardı. Büyük Çin filozofu Konfüçyüs’te müzikle tedavi ve insan ruhu

<sup>40</sup>YILDIRIM Vural /KOÇ Tarkan, a.g.e., s 30

<sup>41</sup> Meydan, “Genç Larousse Ansiklopedisi”, Cilt 8, Gerçek yayıncılık A.Ş.,1976–1977,s 2471

<sup>42</sup> Ontoloji: Varlık bilimi

<sup>8</sup> YILDIRIM Vural /KOÇ Tarkan, a.g.e., s 30–31

üzerindeki etkisi konusunda şu görüşlere değinmiştir. “...Böylece müzik yapıldığı zaman kişiler arası ilişkiler düzelir, gözler parlak, kulaklar keskin olur. Kanın hareketi ve dolanımı sakinleşir. Görenekler değişir ve Dünya’da her şey bir düzen içinde olur.

Müzikteki sesleri

1.Neşeli

2.Sevinç dolu

3.Öfkeli

4.Saygı taşıyan

5.Sevgi gösteren

sesler olarak beş kısım’a ayıran Konfüçyüs Neşeli seslerin ince ve yavaş olup ruha rahatlık verdiğini, sevinç dolu seslerin yüksek olup daha sonra dağılıcı olduğunu, öfkeli seslerin korkunç ve kaba olduğunu, saygı taşıyan seslerin doğru ve gösterişsiz olduğunu, sevgi gösteren seslerin ise yumuşak ve ahenkli olduğunu dile getirmiştir. Ancak sesin bu beş özelliği ona göre doğal olmayıp sadece dış etkenlerin aracılığı ile meydana gelen etkiler olduğunu savunmuştur.<sup>44</sup>

Yine Konfüçyüs felsefesine ilişkin metinlerde müzik; “tonların bir verimi” diye tanımlanmıştır. Kökeni dış etkenlerin beyine olan etkisi olan ton da ona göre şöyle belirlenmiştir: “Duygular içten geldiği zaman ses halinde kendilerini gösterirler. Bu seslerin bir sıra halinde konulmasına ton denir.” Müziğin varlıkbilimsel özyapısı da şu sözlerle dile getirilir: “Müzik, gök ve toprak arasında bir ahenktir. Müzik gökten meydana gelir.” Bu varlıkbilimsel belirleme, antropolojik bir özellik kazanır; insanla varlık arasında müzik yoluyla bağ kurulur. Müzik, insan tabiatını uygun bir hale getiren bir unsurdur. Tonların etik bir etkisi vardır. Ahenkle oluşturulan müzik iyi ruhları yönetir, insanı etkileyen fena tonlar bozuk bir hava yaratır. “İyi tonlar insana tesir eder ve iyi bir hava yaratır.” der. Konfüçyüs yine “müziğin etkisi yalnızca tek tek insanlarla sınırlı kalmaz, bütün toplumu, hükümetin yönetimini, tüm ülkeyi, ülkedeki işleri de kapsar. Müzik bozulursa, tüm bu şeylerde bozukluk meydana gelir.”<sup>45</sup> diyen Konfüçyüs bu veciz sözleriyle elbette, bir ülkenin müzik yaşamının, o toplumun düzeyi hakkında nesnel ve net bir fikir verebileceğini belirtmiş olmaktadır. Demek ki bu durumda müziğin daha doğrusu müzik yaşamının bozulması sebep değil sonuçtur. İster gelişmiş

<sup>44</sup> AK ŞAHİN Ahmet , “Avrupa ve Türk İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Tarihi Gelişimi ve Uygulamaları” Öz Eğitim Basım Yayınları, Konya 1997,s 22

<sup>45</sup> SOYKAN NACİ Ö , “Müzik estetiği”,Cogito, sayı:30,yky, İstanbul 2002, s 259



batı toplumlarına bakalım, ister gelişme sürecindeki kalkınmakta olan toplumlara bu açıdan bakıldığında, bu sözlerin günümüzde de geçerli olabileceğini söyleyebiliriz.<sup>46</sup>

### 3.2.2. Pythagoras (Fisagor) (M.Ö.580–500)

Samos'lu Pythagorasın (Fisagor), Milattan önce 580 yıllarında doğduğu tahmin edilmektedir. Hayatı hakkında çok az bilgiler vardır. Yunan filozofu ve matematikçisi Pythagoras doğduğu yer olan Sisam Adasında okuduğu, daha sonraları Mısır ve Babil'e giderek oralarda bilgilerini ilerlettiği ve ülkesine geri dönerek dersler verdiği söylenmektedir. Kendisinden önceki bilgilerin tümünü öğrenmiş ve derlemiştir.

Pythagoras (Fisagor) ülkesinde hüküm süren politik baskılardan kaçarak, milattan önce 530 da İtalya'da Croton'a taşınmış ve orada kendi açtığı ünlü okulunda matematik, geometri, müzik ve ruhun bir bedenden diğerine geçmesi alanlarındaki dersleri vermiştir. Bu okul aynı zamanda dini bir topluluk ve o zamanın politikasına oldukça egemen olmuştur. Pythagoras'ın matematik, fizik, astronomi, felsefe ve müzikte getirmek istediği yenilik, buluşlar ve gelişmeleri hazmedemeyen kişiler halkı Pythagoras'a karşı ayaklandırarak okulunu ateşe vermişler, Pythagoras ve öğrencileri bu okulun içinde alevler arasında M.Ö. 500 yılına dayanan dönemlerde ölmüş ve bu nedenle Pythagoras'ın yaptıkları çalışmalar hakkında çok az bilgi bize kadar gelmiştir. Pythagoras ve öğrencilerinin yaptıklarının birçoğu bu alevler arasında yok olup gitmiştir.

Pythagoras, müzik üzerine de çalışmalar yapmış, seslerin incelik ve kalınlıklarının oranlarının birbirine uyumunu araştırmış ve müzik matematik ilişkisinin sayısal değerleri üzerinde keşifler yapmıştır. Müzik tonlarının, telin uzunluğunun oranlarına bağlı olduğunu keşfetmiş ve bunun tüm sayılara yorumlamasını düşünmüştür.<sup>47</sup>

Pythagoras felsefesinde, matematiğin ilkeleri olan sayılar, aynı zamanda varlığın da ilkeleridir. Sayı varlıksal bir özyapıdadır. Tüm doğada ilk olan şey sayılardır. Sayılarda armoni özellikleri ve bağıntıları bulunur. Bunlar Evren armoni ve sayıdır. Evren, kendisinde egemen olan düzen ve uyum nedeniyle bir "kosmos" (düzen, tüm-dünya düzeni) olarak adlandırılır. Hareket eden gök cisimleri belirli aralıklarla ses

<sup>46</sup> GEDİKLİ Necati "Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği" Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir 1999,s 149

<sup>47</sup> www.matematikçiler.com- erdem@matematikçiler.com, 14.08.2006

çıkarırlar. Aristoteles, Pythagorasçıları kastederek şunları bildiriyor: "Birtakım kimselere göre bu kadar büyük cisimler hareket ederken ses çıkması gerekir, zira yığınca denk olmadıkları ne de o hızla yol almadıkları halde bizim dünyamızdaki cisimlerde de bu görülüyor. Bunları ve bir de (ayrı ayrı) aralıklara dayanan hızların müzikçe oranları olduğunu kabullendiklerinden yıldızların çepeçevre dönmelerinden doğan sesin harmonialı (uyumlu) olduğunu söylüyorlar. (Pythagorasçılara göre) bütün evrene (kosmos'a) uyum (harmonia), quarte (3:4 oranı), quinte (2:3 oranı), oktave (1:2 oranı) hükmeder." Pythagoras müzikteki uyumun tamamıyla sayıya dayandığını, tellerin ya da borunun uzunluğu ile onlardan çıkan ses perdeleri arasında matematik bir bağıntının olduğunu bulgulayarak öne sürmüş, bu buluşunu o, yıldızlar, güneş ve ay gibi gök cisimlerinin yeryüzüne uzaklığına da uygulayarak evrenin uyumlu sesler veren bir birlik oluşturduğu kanısına varmıştır. Kozmik hareketin bu dönüşüne insan ruhu da uyar. Bunu Pythagoras insanın hiç şaşmayan bir yasaya uyarak çeşitli insan ve hayvan biçimlerine ebedi dönüşü olarak anladığı ruh-göçü öğretisiyle dile getirir. Böylece evren ve insan aynı bakış açısından, aynı ezeli-ebedi yasaya uyarak kavranmış olur. Ayrıca Pythagoras, müzikteki ahengin etkilerini de sayıya dayandırıyor. Yerinde kullanıldığı takdirde müziğin sağlığa büyük yardımı olacağını kabul ediyor, vücudun temizlenmesi için nasıl hekimlik sanatı araç ise, ruhun temizlenmesi için de müzik araçtır diyerek müziğin insanın iç dünyasına yönelik müziğin insan için bir gereksinim ve ihtiyaç olduğunu anlatmaya çalışmıştır.<sup>48</sup>

Seslerin frekansını ve gamların oranlarının incelendiği Pythagoras döneminde yani Eski Yunanlılarda müzikle tedaviye de önem verilmiş müziğin, ruhun eğitimi ve kötülüklerden arınması yönünden büyük bir etken olduğu düşünülmüştür. Hatta Eski Yunan'da "Paignon" adlı havalar dertlere karşı bir avunma, bir ilaç, hastalıktan kurtulma şarkıları olarak kabul edilirdi. Filozof Pythagoras'da bu konu hakkında çalışmalar yapmış umutsuzluğa düşen kimseleri veya çabuk öfkelenen hastaları belirli melodilerle tedavi edebilme imkânını araştırmıştır.<sup>49</sup>

### 3.2.3. Sokrates (M.Ö.470–399)

<sup>48</sup> SOYKAN ÖMER Naci, "Müzik estetiği", Cogito, sayı:30,yky

<sup>49</sup> AK ŞAHİN Ahmet, a.g.e., s 12

Sokrates'i doğrudan doğruya anlatan günümüze gelmiş pek fazla bilgi bulunmamaktadır, çünkü kendisi hiçbir bilgi yazmamıştır. Ancak çeşitli kaynaklar bu düşünürle ilgili değişik bilgiler vermiştir. Bu kaynakların en eskisi Aristophanes'in Nephelai (Bulutlar) adlı oyunudur. (M.Ö.423) yazar Sokrates'i bu eserde bulutlara asılı olarak tasvir etmiş, Sokrates'in ölümünden sonra, bir sokratik diyaloglar edebiyatı ortaya çıkmıştır. Bu diyaloglar arasında ilk sırayı Eflatun(Platon)'un savunma diyalogları yer almaktadır. Eflatun hocasının ölümüne mahkûm edilmesi karşısında duyduğu isyanla Sokrates'in savunması(Apologia) ile Kritonu yazmış, sonra Phaidon, Şölen(Symposion), Theaitetos adlı diyaloglarında onun portresini çizdirmiştir.<sup>50</sup>

Sokrates'in müzikle olan yakınlığı ise müziğin felsefik boyutuyla seslerle alakalıdır. O kendisinin var olduğunu hissettiği ve ona yol gösterdiğini sandığı ilahi seslerin kendisini yönlendirdiğini düşünüyordu. Bu nedenle Sokrates, kendi içinde ilahi bir 'daimonion'un yani tanrıdan gelen bir sesin varlığına inanmış ve bu sesin kendisini, yapılması ya da yapılmaması gereken şeyler üstünde uyarmakta olduğunu açıkça söylemekten çekinmemiştir.<sup>51</sup>

Sokrates'e göre doğruyu bulma yöntemlerinden biri "ironi"(alay)'dir. Sokrates bu yöntemi "soru-yanıt ile öğrenim" diye tanımlamıştır. Sokrates felsefesine göre pratik başarının özü, her şeyden önce, insanın kendi kendini gereğince tanıyabilmesinden güç alarak geçeceğini ve sadece insanın kendini bilip tanıyabilmesi neyi yapıp yapmaması gerektiğinin farkındalığına vararak aldanma payının azalacağını vurgulamıştır. Yine bu durumda da Sokrates felsefe anlayışı ilahi bir sesin insana doğru yolu gösteren bir yaratıcının olduğunu ileri sürmüştür.<sup>52</sup>

### 3.2.4. Platon (Eflatun) (M.Ö.428/7–348/7)

Yunan Filozofu Eflatun Atina'da soylu bir ailede meydana gelmiş, o zamanki bütün Atina'lı gençler gibi müzik, şiir, hitabet ve cinaslı eğitimi görmüş, sonra Sokrates'in haksız yere öldürülmesi üzerine yazılarında onu yaşatarak yurttaş ve kişi yaşamında adaletin ve cesaretin ne olduğunu düşünmeye koyulmuştur. Atina'nın siyasi durumundan uzaklaşarak Mısır'ı, Kyrenaiay'ı, Güney İtalya'yı gezmiş, Yaşlı Dionysios'un kayınbiraderi Dion tarafından Sicilya'ya çağrılmıştı; burada Dion'u

<sup>50</sup> Meydan Larousse, "Büyük Lügat ve Ansiklopedi", Cilt 11, Meydan Yayınevi, İstanbul 1973, s 434–435

<sup>51</sup> YILDIRIM Vural /KOÇ Tarkan, a.g.e., s 31

<sup>52</sup> YILDIRIM Vural /KOÇ Tarkan, a.g.e., s 31

Platon'u filozof bir hükümdar olarak yetiştirmeğe çalıştıysa da başarı sağlayamamıştır. Atina'ya dönen Eflatun, Akademia adı altında bir felsefe okulu kurmuş, Sokrates'in karşılıklı konuşma yönteminden esinlenerek diyalektiği(fikirlerin karşılaştırılması) bir düşünce yöntemi haline getirmiştir.<sup>53</sup>

Platon, müziğin eğlenceden ibaret olduğunu, ruhani bir boyutunun olduğunu söylemiştir. Platon'a göre müzik, insan ruhunu sakinleştiren, dinginleştiren bir sanattır. Ona göre melodi; söz, makam ve ritm karışımıdır. Sözleri müziğin efendisi olarak söylemiş, müzik eğitiminin insanı yücelttiğini ve düzeni sağladığını savunmuştur.<sup>54</sup> Platon, müziği toplumsal ve politik eğitimin en uygun aracı olarak nitelendirmiştir.<sup>55</sup>

Platon (Eflatun), eski Yunan müziğinde var olarak kabul edilen “Doristi, Frigisti, Lidisti, Lasti” adlarındaki 4 tane makamdan bahsetmiş ve Doristi makamını diğerlerinden şunları dile getirerek ayırt etmiştir. “Faziletli insanda işlerle sözler Doristi makamındaki sesler gibi tamamıyla birbirine uyduğunu, lasti, Frigisti ve Lidisti makamlarındakilere doristi makamının benzemediğini felsefik bir değerlendirme yaparak dile getirmiştir. Yunanlı olarak tek makamın Doristi olduğunu açıklamıştır. Heraklides Pontikos'da Frigisti ve Lidisti'ye şiddetle hücum ediyor, bunların Asya makamları olduğunu, Doristi'nin yanında yer almaya değerleri bulunmadığını söylemiştir.<sup>56</sup>

Yunanlı Filozof Platon(Eflatun) müziğin insandaki iç dünyasına yönelik felsefi bir açıklama getirerek müziğin ahenk ve ritimle, ruhun derinliklerine etki ederek kişiye bir hoşgörü ve rahatlık verdiğini belirtmiştir. Ünlü Filozof ; “Müzik ölümsüz ilaheler tarafından insanlara yalnız şakraklık, neş'e vermek ve duygularını tatlı bir şekilde gıcıklamakla kalmayıp sıkıntılarını ve eksiklikler ile dolu bir beden hissetmesi, başlamamış olan o kasvetli coşku ve heyecanlanmayı teskin etmek için bile uygundur.” diyerek düşüncelerini dile getirmiştir.

Eski zamanlardan bu güne kadar hastalarını musikinin etkisi altına koyarak onları iyileştirmeye ne kadar sabır ve kararlılıkla çalıştıklarına bakılırsa denilebilir ki tıbbın babası sayılan ve hastalarını ilahilerle iyileştirmeye çalışan Yunanlı

<sup>53</sup> Meydan, “Genç Larousse Ansiklopedisi”, a.g.e., s 1169

<sup>54</sup> YILDIRM Vural/KOÇ Tarkan, a.g.e, s 31–32

<sup>55</sup> GEDİKLİ Necati Gedikli, a.g.e., s 143

<sup>56</sup> SAADETTİN AREL Hüseyin, “Türk Musikisi Kimindir”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s 148–149

Hippocrates'in öğrencileri Platon'un bu sözlerini gelecek nesillere aktararak daima hatırlatmışlardır.<sup>57</sup>

Türk Müziği enstrümanlarından Tambur'un da rivayete göre eflatun dönemlerine gittiğini, Eflatunu'nda Tambur çaldığı ve müzikle ilgilendiği söylenmektedir.<sup>58</sup>

### 3.2.5. Aristoteles (M.Ö.384–322)

Makedonya doğumlu Filozof babası Nihomakos'un ölümünden sonra on sekiz yaşında Atina'ya yerleşmiş ve yirmi yıl süreyle Platon'un okuluna devam edip onun derslerini izlemiştir. Bu derslerin sonucunda Filozof karşısındakilerle, sözcüklerin anlamı konusunda anlaşmayı, doğru düşünmeyi ve inandırmayı öğrenmiş, daha sonra, bir tartışmayı gereğince yürütmek için bütün yöntemleri eserlerinde toplayarak, bugün de, asıl mantık diye adlandırılan bilimi ortaya çıkarmıştır. Filozof olarak kazandığı ün onun Makedonya Kral'ı İkinci Filip tarafından, oğlu Büyük İskender'e öğretmen seçilmesine sebep olmuş, bu görevini bitirince Aristoteles Atina'ya dönerek orada meşhur Liseyi(Lykeion) kurmuştur. Çağının gök, dünya, hayvanlar, bitkiler, insanlar, kavimler, konusunda ihtisas sahibi olan Filozof hem kişisel gözlemlerini hem de daha önceki buluşlarını sisteme bağlayarak karşılaştırmalı anatomi ve fizyolojinin, mantığın, felsefe tarihinin gerçek kurucusu olmuştur.<sup>59</sup>

Filozof, müziğin; toplumun yaşamsal, kültürel durumuna göre dinleniş biçimini araştırmış, bunun felsefi ve ruhsal yani tedavi edici boyutuyla da ilgilenmiştir.<sup>60</sup>

Aristo, düşünce ürünlerine dair incelemeleri kadar, sanat üzerine de incelemeleri olduğu bilinen bir filozoftur. Farklı toplumlarda insanların inançlarının, değerlerinin, kurumlarının değiştiğini fark etmekle kalmamış; bütün ile bütünün içindeki birimler arasındaki etkileşimi açıklamaya yönelik bir yöntem anlayışını savunmuştur.

Aristo Politika adlı yapıtında "Faydalı olduğu için değil, yüksek ve özgür kişilere yaraştığı için müzik eğitime yer verilmesini istemiştir."Ona göre, müzik eğitimi, kendisinden dolaysız bir yarar beklemek yerine, çoğu kez, daha ileri konuları öğrenmek bakımından araç olacağı için gerekli olduğunu savunmuştur. Müzik eğitimi,

<sup>57</sup> AK ŞAHİN Ahmet, a.g.e., s 13

<sup>58</sup>BAHAR Cem, "Musikiden Müziğe",YKY Yayınları, İstanbul 2005,s 166

<sup>59</sup> Meydan, " Genç Larousse Ansiklopedisi", a.g.e.,s 323

<sup>60</sup> AK ŞAHİN Ahmet, a.g.e., s 17

Aristo'ya göre, kısacası, özgür insanların zamanlarını ussal etkinlikler ile geçirerek değerlendirebilmeleri ve kendilerini yüceltebilmeleri için gereken tüm eğitimin bir bölümüdür. Gündelik yaşamın pratik hiçbir gereksinmesini karşılamaya yönelik olmayan müzik, bu özelliği sayesinde ki, Aristo'ya göre, özgür insanların ekonomik etkinliklere hiç karışmadan (yer almaksızın) özgürce yaşamaları açısından seçkin bir serbest zaman etkinliği biçimi niteliği kazanmaktadır.

Aristo'ya göre müzik, pratik yararı olmayışının yanı sıra, oyun olmayışı ile de özgür insanların toplumsal konumlarına yaraşan bir özgür zaman yaşamı ögesidir. Verdiği haz bile, yemek yemenin verdiği bir haz olmayıp, “önceden bir eğitim görmeyi gerektirmektedir.” bu önceden eğitim görmüş olma ise, kazandırdığı gelişkin beğeni aracılığı ile özgür olan insanın karakterinin bir belirtkeni olmaktadır. Öte yandan, özgür insan müzikte gelişkin bir beğeni düzeyine çıkmakla bir başat<sup>61</sup> yetenek daha kazanmış olmakta; doğru bir eleştirici değerlendirme alışkanlığı edinmektedir.<sup>62</sup>

Aristo, müziksiz düşünülemez olan Yunan tiyatrosunun müzik dinleyicisinden söz ederken, çeşitli müzik makamlarının ritim ve ezgi düzenlemelerinin ahlaksal yanlarıyla, coşkusal ve etkinleştirici özelliklerine ilişkin yanlarını tartıştıktan sonra, soylular için ve halk için ayrı ayrı müziklerin oluşmuş bulunmasını düşünerek şöyle demiştir; Tiyatroda iki tür dinleyici vardır. Biri iyi eğitilmiş soylu kişilerden oluşur, ötekisi ise aşağı uğraşları olan kimseler, parayla çalışan işçiler ve benzerleri gibi avam takımından. Bu ikinci sınıfın dinlenmesi içinde yarışmalar ve gösteriler düzenlenmelidir. Fakat bunların zihinleri çarpılmış, doğa durumundan uzaklaşmış olduğu için uyumlarında kurallarından sapmalar ve melodilerinin tonunda doğaya aykırı abartmalar vardır. Her grup, kendi tabiatına yakın olandan zevk alır. Onun için tiyatro yöneticilerinin bu sınıf dinleyicilere çekici gelen müzik türünü kullanmalarına göz yummak gerekir.

Aristo'ya göre, ayrıca Frigik makamının etkilerinin Dorik makamının etkilerinden farklı olduğunu savunmuştur.<sup>63</sup>

Burada antik dönemin büyük düşünürünün Eski Yunan ladlarının(makamlarının) kendi karakterine ve insana olan duygusal etki gücüne göre doğru sınıflandırabilmesi dikkat çekici niteliktedir. Aristoteles bunun üzerine yine bir sözünde; Müzik makamları

<sup>61</sup> Başat: Baskın anlamındadır.

<sup>62</sup> ÜNSAL Oskay, “Müzik ve Yabancılaşma”, Der Yayınları, İstanbul 2001, s 10–11–12–13

<sup>63</sup> ÜNSAL Oskay, “Müzik ve Yabancılaşma”, a.g.e., s 13–14–15 arası

birbirlerinden esaslı bir şekilde ayrılmaktadır. Onları dinlerken bizim ruh halimiz hiç de aynı olmuyor ve biz onların her birine aynı şekilde yaşamıyoruz. Nitekim onların bazılarını, mesela miksolidik makamını dinlerken biz derin keder hissi geçirirsek, diğerlerini özellikle o kadar da ciddi olmayan makamları dinlerken de bir o kadar yumuşarız; diğer makamlar ise bizden esasen orta, mutedil ruh hali yaratıyor ve makamlardan sırf dorik makamı bu niteliğe sahiptir. Frigik makamına geldiğimizde ise şunu belirtmek gerekir ki, o bizi daha fazla heyecanlandırmaktadır.<sup>64</sup>

Filozof, müziği tragedyanın önemli bir öğesi olarak görmüş, başka bir yerde de o, müziğin ruh eğitiminde, hoş vakit geçirmede, tinsel tat almada oynadığı rol üzerinde durmuştur. Ritim ve melodilerle çeşitli ruh hallerinin yansıtıldığını söyleyerek, bunların dinleyicide duygusal bir değişiklik meydana getirdiğini dile getirmekle Aristoteles, müziğin duygusal etki öğretisini de benimsemiştir. Filozof, müzik ve trajedi yoluyla insanların temizlenip, arınacaklarını belirtip müziği de insan ruhunun eğitiminde önemli bir rol olarak görmektedir.<sup>65</sup>

### **3.3. KLASİK DÖNEMDE MÜZİĞE KATKISI OLAN İSLAM FİLOZOFLARI**

Bu dönemde yaşayan ve müzikle ilgilenen filozofların alfabeyle dayalı müzikal çalışmaları, müzikle insan üzerindeki tedavi uygulamaları, Türk müziği ses dizilerinin Safiyüddin'le başlayıp gelişen süreci ve farklı yapıdaki sazların yapıları Türkçe ve Farsça çevirilerle anlatılmaktadır.

#### **3.3.1.Yakup İshak El-Kindi (800–873)**

Ebu Yusuf Yakup İshak El-Kindi M.S. 800 civarında Küfe'de doğdu. Babası Harun el-Reşit'in bir memuru idi. El-Kindi; bilinmese de büyük ölçüde Bağdat'ta yetiştiği kaynaklarca açıklanmaktadır. El-Mutam id'in hükümdarlığı esnasında 873'te öldü.

El-Kindi, matematik, fizik, astronomi, tıp, politika, coğrafya, mantık ve musiki alanları olmak üzere birçok konuda eser vermiştir. Onun bu alanların tamamına özgün

<sup>64</sup> KURBANOV Babek, "Müziğin Bazı Sanatsal-Estetik Sorunları", Aktif Yayıncılık, Ankara 2005, s 166

<sup>65</sup> YILDIRIM Vural/KOÇ Tarkan, a.g.e., s 32

katkılar yapmış olması döneminin ne kadar önemli bir düşünürü olduğunu göstermektedir.

Ünlü düşünür müziğin birçok alanıyla ilgilenmiştir. Notaların (Ebcad notası) belirli bir sisteme dayandırılması üzerinde çalışmış, musiki'nin tedavi edici gücünü uygulayıcı olarak kullanmış ve araştırmıştır.

Onun zamanında müziğin bilimsel yönlerine ilişkin çok az şey bilinmektedir. Armoni üretmek için bir araya getirilen çeşitli notaların her birinin belirli bir perdeye sahip olduğuna dikkat çekmiştir. Bu yüzden, El Kindi perdesi çok düşük veya çok yüksek olan notaların ses açısından hoş olmadığını ifade etmiştir. Armoninin derecesi notaların frekansına bağlıdır. Aynı zamanda bir ses çıkarıldığında, bunun havada kulak zarına çarpan dalgalar oluşturduğu gerçeğini ileri sürmüştür.<sup>66</sup>

Müziğin tedavi edici gücüyle de uğraşan Filozof hastalıkların iyileştirilmesi konusunda çalışmalar yapmıştır. Kindi hastalıkların müzik ile tedavi edilebileceğiyle ilgili bir örneği Ahbar-ül Hükema adlı eserinde açıklamaktadır.<sup>67</sup>

9.yüzyılda yaşamış önemli bir İslam filozofu olan Yâkub el-Kindî'nin harflere dayalı olarak icad ettiği Ebcad notası örnekleri “Risale fi khubr te'lifi'l-elhân” adlı eserinde kullanılmış ve bu tarz notaların ilki olmuştur.(Şekil52’de görüldüğü gibi)

<sup>66</sup>AKISKALI Şakir, www.kolayfizik.com-20.12.2006.

<sup>67</sup> AK ŞAHİN Ahmet, a.g.e.,s 110-111



## Şekil 52

Kindî'nin "Risale fi khubr te'lifi'l-elhân"ından bir sayfa (Kendi el yazısı)

سبعة: وهذا التصرفيون توجين حدها انفصل والآخر مشبكاً ما الكثرة عند الله فرسده  
 داء المنفصل فان منه ان ثم ثم منفصل منها الى اخرى ثم جعل منها الى دوران الى ثم منسب مر  
 الى خارج من الثانية ثم منفصل منها الى خارج من التي من مع فيما بين الثانية حتى انفصل منها تعلم  
 منها الى خارج من التي انفصل منها ايضاً حتى ترماعاً آخر ثم اجمع ويكون السبعة من احوالي ثمة اجمع  
 مقابلة ثمة: ووضوح ذلك مثلاً في دور يكون اشد بقر ما لغو ذلك من النفس منسلفين و  
 ذلك في الملح الذي بالكسر [ ١ - د د د د د ] : تنبذ ان السواد والـ  
 اجمع هو الملح

ومقدمة المقدمات : والقرينة من مقدم المقدمات ووحدة المقدمات ووحدة المقدمات  
 والقرينة : الاوسط ووحدة الاوسط والوسطى آفاً ما اتنايف المستقيم المتساوي  
 من آلي ح و من ح والى د و من د والى ح و من ح الى ط و من ط الى ح و من ح الى ط  
 المبتدئ من انقل المبتدئ كالتفان من انقل الى ك و من ك الى ط و من ط الى ح و من  
 الى د و من د والى ح و من ح الى آ المبتدئ : واما الدور في الدرس العوسى في  
 من آ الى ح و من ح الى د و من د الى ح و من ح الى آ : واما الدور في الخارج فكذلك في  
 الى ح و من ح الى آ و من آ الى د : واما الدور في المبتدئ مع لمرور اللفظ

مكون امكن به استدارة  
 كالتفان من آ الى د  
 و الاولى من ح الى آ  
 الاولى من ح الى آ

١	ح	د	د	د	ط	-
ط	د	-	ح	د	٥	و
ر	ح	ط	س	ك	ك	١

اولى ثم من ح الى ح ثم من ح الى ح ثم من ح الى ح ثم من ح الى ح ثم من ح الى ح  
 يناء الصغرى العود الى المبتدئ : واما الصغرى المنفصل وكالاتها من آ الى ح و الاصل الى ح و  
 ثم الاصل الى ح و من ح الى ح و من ح الى ح و من ح الى ح و من ح الى ح و من ح الى ح  
 كفاية لتبيينه والتدكره : واما كحصيله فذلك على الكمال والانساق في هذا اتيان عليه في ثمة  
 الا عظم في التدبير فاما حدها اتنايف بالقول المرسل الذي يجب ان يقال فيه ملائمة البراءة  
 والقسم في القسم وخواص والخواص فيسبغ منها هذه الكتب بل من مناعة ثمة ثمة الا عظم  
 بما كحصيله الموسيقا وبقية موضع اتنايف في قول عدوى متنا سبب ثمة الا عظم

Türkler'in İslamiyet'i kabulü ile birlikte tanıştıkları Arap alfabesi, beraberinde Kindi notasını da getirmiştir. 10.yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan büyük Türk bilgini Fârâbî, Kindî'nin Ebced notasını kullanmıştır.

Türk müzikologları, Kindi tarafından icad edilen Ebced notasını tarih içinde geliştirmişlerdir. 13.yüzyıl Türk Musikisi nazariyatçıları Kutbüddîn Şirâzî (1236–1311), Dürretü't-Tâc'ında; Safiyüddîn Urmevî (1225?–1294) , Şerefiyye ve Kitâbü'l-

Edvar'ında; Abdülkâdir Merâgî (1360?-1425), Cami'ü'l-Elhan'ında Türk Musikisine uygulamak üzere bu notayı geliştirerek kullanmışlardır.<sup>68</sup>

Filozof alfabenin ilk on iki harfini A B C D H V Z H T Y K L harflerini kullanarak kromatik denebilecek bir dizi içinde kullanan kindi her sekizlide aynı simgeleri kullanıyordu, ama öteki kuramcılar onun yöntemini benimsememişlerdir. Sadece yalnız Kindi'den kısa bir süre sonra, musiki üstüne bir risale yazmış olan Yahya İbn Ali İbn Yahya (856–912) tıpkı Kindi gibi harfleri alfabe sırasına göre kullanarak bir sekizli içinde 1'den 10'a kadarki sayıların değerlerini taşıyan şu on iki basamağı belirledi.

Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'nin bu sayıların gösteren alfabetik sıralama şöyle gösterilmiştir.

**A B C D H V Z H T Y K L.**<sup>69</sup>

Aşağıdaki Tablo 18'de El Kindi'nin kendi alfabesinin ilk on iki harfini kromatik diziye uygulaması görülmektedir.

**Tablo 18**  
(El Kindi'nin kromatik sesleri alfabeyle özdeşleştirilmesi)

<b>Perde Adı</b>	<b>Alfabetik Ses Dizisi</b>
<b>Do</b>	A
<b>Do diyez</b>	B
<b>Re</b>	C
<b>Re diyez</b>	D
<b>Mi</b>	H
<b>Fa</b>	V
<b>Fa diyez</b>	Z

<sup>68</sup> TUTAN Ali, www.turkmusikisi.com.14.07.2006

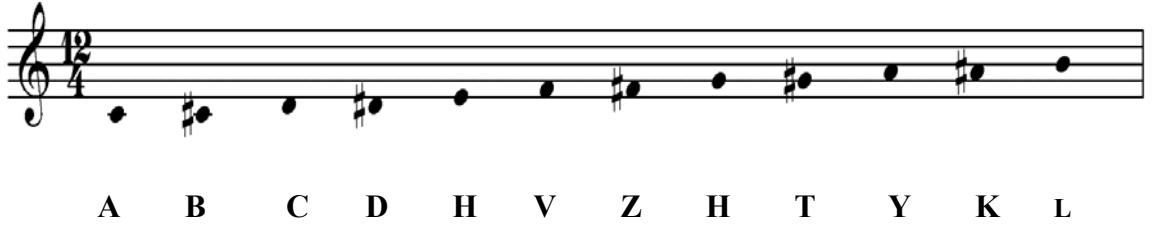
<sup>69</sup> AKSOY Bülent, "Türk Musikisi Kültürünün Anlamları", Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s 21

Sol	H
Sol diyez	T
La	Y
La diyez	K
Si	L

Bu seslerin porte üzerinde aşağıdaki şekil 53 'de şöyle gösterilmiştir.

### Şekil 53

(El Kindi'nin kromatik sesleri alfabeyle özdeşleştirmesinin porte üzerinde gösterimi)



### 3.3.2.Farabi (Ebu Nasr Muhammed) (870–950)

870 yılında Türkistan'da Siderya (Seyhun) nehrinin güneyde Aris kolu ile birleştiği yerde kurulmuş eski bir yerleşim merkezi olan Farab'da (Otrar'da) doğdu. Babası Muhammed Bey'de yerleşim yeri olan Farab Vesic'de kale komutanı olarak görev yapıyordu. Hayatı ve tahsili hakkında fazla bir şey bilinmemektedir. Hayatı hakkındaki bilgiler kendisinden iki asır sonra yazılmış tabakat(biyografi) kitaplarında bulunabilmektedir. Zaten filozof, bilgin ve sanatkâr olarak yaşadığı yıllarda bugün tanındığı kadar tanınmamıştır. Hakkında bilgi veren kaynaklar ise kendisinden 150–200 yıl sonra yazıldığı için, güvenilir olmaktan uzak kalmıştır. Efsanelerle süslenerek anlatılan bir ilim ve sanat adamıdır. Ebu Nasr Farabi, Aristo'nun bütün eserlerini açıkladığı ve incelediği için “Ustad-ı Sani”, “Hâce-i Sani”, “Muallim-i Sani” gibi sıfatlar almıştır. Bunlardan başka “Ebu Nasr Farabi-i Türkî,” “Hâkim Farabi” gibi isimlerle de anılır. Asıl adı Ebu Nasr Muhammed bin Muhammed bin Turhan bin Uzlug'dır. Batı kaynaklarında adı “Alpharbius ya da Alphartabi” olarak geçmiştir.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Yeni Türk Ansiklopedisi, Cilt 3, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul 1985,s 879

Birçok isimle adlandırılan Farabi uzun yıllar memleketinde öğrenim gördükten sonra İran'da Farsça ve Bağdat'ta Arapça öğrenmiş, Müslüman bilginlerden ders aldığı gibi zamanının ünlü Hıristiyan bilginlerinden de ders almıştır. Mantık, felsefe, matematik, tıp, musiki bilimlerinde zamanın söz sahibi ünlü bir bilgin olmuştur. Uzun yıllar Bağdat'ta yaşamış Mısır ve Halep'te de farklı dillerdeki eserlerin çevirileriyle ilgili araştırmalar yapmıştır.<sup>71</sup>

Eski Yunanlı filozof ve ilim adamlarının eserlerinin Arapçaya çevrilerek öğrenilmesi Farabi ile başlamıştır. Önce Abbasiler, sonra Endülüs medeniyeti içinde yetişen İslâm bilginleri antik uygarlığa ait bu bilgileri Batı'ya taşımışlardır. Daha sonraki batı bilginleri, Kurtuba'lı ibn-i Rüşd'ü öğrenmek isterken Farabi ile karşılaşmışlar ve bu X. yüzyıl Türk bilgini üzerine derinleşmek gereğini duymuşlardır.

Farabi'nin eserlerinin yüzyıllarca Avrupa'da tanınmasının nedeni bu olmuştur. Bütün Ortaçağ boyunca Avrupa'da böylesine tanınan, hatta XX. yüzyılda bile hakkında araştırmalar yapılan, eserleri yayınlanan Farabi, "Kitâbu'l-Musiki el-Kebir"(Büyük Müzik Kitabı) 1930'da Baron Rudolph D'Erlanger tarafından Fransızca'ya çevrilerek Paris'te kitaplaştırılmıştır. İngiliz müzikoloğu Farmer, 1934'de "Al-Farabi's Arabic-Latin Writings on Music" adlı geniş araştırmasıyla, Farabi'nin bütün eserlerini topluca yayınlamıştır. Büyük Filozof 950 yılında Şam'da ölmüş ve cenazesi de Babüssagir'e gömülmüştür.<sup>72</sup>

Büyük bir yeteneğe sahip olan Farabi müzik konusunda da seçkin bir icracı olmasının yanı sıra, bu alanda uzman bir teorisyen idi. Farabi bizlere, Ortaçağ müziğinin Doğu'da ve Batı'da büyük etki yapan ve daha sonraki dönemlerde mükemmel bir başvuru kaynağı olan, belki de en önemli eseri "Kitâbu'l-Mûsikî el-Kebir"i bırakmıştır. Müzikle ilgili iki eser daha yazmıştır. Bunlardan biri "Kitab el-Ağani"dir ve bu eserde seslerin, aralıkların, ritmlerin ve usullerin niteliklerini incelemiş, gezegenlerin sesleri ve semavi ahenk hakkında Pythagoras'çuların görüşlerini gülünç bulmuş ve müzik aletlerindeki seslerin, hava titreşimleri sayesinde meydana geldiğini savunmuştur.<sup>73</sup>

Bir Ud virtüozu olan Farabi çalgısıyla dinleyenler üzerinde büyük tesir bırakarak, onları isteğe göre güldürdüğü, ağlattığı, uyuttuğu ve uyandırdığı

<sup>71</sup>KURTULUŞ Baki, "Gençlik Ansiklopedisi", Kurtuluş Yayınları, Ankara, s 294

<sup>72</sup>SAY Ahmet, "Müzik Ansiklopedisi",Cilt 2,Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1992, s 496

<sup>73</sup>ÇETİNKAYA Yalçın, "Müzik Yazıları",Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999, s 51-52

söylenmektedir. Farabi, Baron Rodolpe D'Erlanger tarafından Fransızcaya çevrilen “Kitâbu'l-Musiki el-Kebir” isimli eserinin müzik aletlerine ayırdığı ikinci bahsinde, özellikle Horasan tamburu ve bu tambur üzerindeki değişiklikler hakkında ayrıntılı bilgi vermiştir. Ayrıca müziğin insan ruhu üzerindeki farklı etkileri üzerinde de durmuştur.

Farabi eserinde müziği üç bölüme ayırmıştır. Bunlar:

1. El-mulizzel: Sevimli
2. El-infi'aliye: Hiddetli bugünün protest müzik adı verilen türüne karşılık gelen
3. El-muhayyil: Hayali

olarak nitelendirmiştir.

Müziğin orijini<sup>74</sup> hakkında Farabi'nin düşünceleri ile çağdaş düşünceler, bazı benzerlikler taşımaktadır. Karl Bücher “Work and Rhythm” adlı kitabında, müziğin orijininde, bedensel çalışmanın ritmik olarak ifade edilmesi gibi tabii bir eğilimin yer aldığını ileri sürmüştür. Farabi de, müziğin bedensel çalışmada bir etkisi olduğundan ve insanların güçlükleri yenebilmek için şarkıdan nasıl medet umduğundan söz etmiştir.<sup>75</sup>

Notaya da önem veren Farabi, aletlerin yapılarına ve ölçülerine (telli ve nefesli aletler dâhil) ait bilimsel kavramların ilk bilgilerini verir. Çağının temel müzik aleti olan Ud ile sınırlı kalmamış ve müzik aletlerine nefeslilerde dâhil olmak üzere yeni katkılarda bulunmuş, yeni müzik aletleri icad etmiştir.

Farabi, Yunan kültüründen geldiği iddia edilen ilham ve etkileri, sanıldığı kadar aksine reddetmiş, meydan okumuştur. Düşünür entelektüel çalışma sahasına pratik müziği getirmek suretiyle katkıda bulunmuştur. Müziğin ayrıntılı ve sistematik bir şekilde araştırılmasını amaçlamıştır. Bugüne kadar gelmiş olan birçok müzik terimi, Farabi tarafından ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır. Hatta Kitab el-Ağani adlı eserinde, şarkı söyleme stili, kuralları ve süslerini öğrenmeye yarayacak bilgiler mevcuttur.

Kitab el-Ağani de tipik olarak İslami olan ritmik modellere de teferruatlı bir şekilde önem verilmiştir. Belki de bu konuda el-Kindi üzerinde kayda değer bir etki taşımamasına rağmen, Araplar arasında bilinen altı temel ritim, kompozisyon kitabının ilginç bir bölümünü meydana getirmiştir.

<sup>74</sup> Orijin: Asıl çıkış yeri menşe, kaynak

<sup>75</sup> ÇETİNKAYA Yalçın, a.g.e., s 52–53

Farabi hem pratik ve hem de spekülâtif<sup>76</sup> müzik bilimlerinde eşit derecede başarılı olmuş ve spekülâtif tarafı onu gerçeklerden hiçbir zaman ayırmamıştır. Ayrıca yazılarındaki pratik görünüş (yaklaşım) onu bilimsellikten de uzaklaştırmamıştır.<sup>77</sup>

Müzik ilmini ameli (uygulamalı) ve nazari (teorik) diye ikiye ayırmıştır. Farabi iki ana dala ayırdığı müziği beş bölüm olarak ifade etmiştir. “İlk bölüm, bu ilimde bulunan şeyleri çıkarmak için kullanılan esas ve ilk bilgilerden, bu ilk bilgilerin nasıl kullanıldığından bu sınaatın hangi yol ile çıkarıldığından, kaç şeyden terkip edilip kemale getirildiğinden, bu ilimde bulunan bilgileri araştıran kimselerin nasıl olması icap ettiğinden bahseder.”<sup>78</sup>

İkinci bölüm, bu sınaatın<sup>79</sup> usulünden bahseder. Bu da nağmelerin çıkarılmasını, sayıların kaç olduğunu, nasıl olduklarını, çeşitlerinin ne kadar olduğunu ve birbirlerine nispetlerini açıklar. Bir de bütün bunlar hakkında getirilen deliller üzerinde araştırmalar yapar; nağmelerin duruşlarındaki çeşitleri, isteyen onlardan istediğini alsın ve aldıklarından melodi meydana getirsin diye hazırlanmış bir hale gelmesine yarayan tertipler hakkında araştırmalar yapar.

Üçüncü bölüm, usul bahsinde meydana çıkan şeyler ile nağmeler için hazırlanmış olan, hepsi çalgı aletleri üzerinde çıkan ve bunların üzerlerindeki yeri usuller bölümünde açıklanan tertipte ve miktar üzerinde bulunan bu sınaat’a mahsus aletlerin çeşitleri hakkındaki burhanlar ile sözler arasındaki uygunluğu araştırır.<sup>80</sup>

Dördüncü bölüm, nağmelerin vezinleri olan tabii ika’ların sınıfları hakkındaki bölümdür.

Beşinci bölüm, bütün olarak, melodilerin (lahn) meydana getirilmesi, sonra tam melodilerin meydana getirilmesi hakkındadır. Bu bölümde bir tertip ve intizam ile terkip edilmiş şiirler ve ayrı ayrı melodilerin gayelerine göre, nasıl ayrı ayrı yapıldıkları hakkında araştırmalar yapılır. Melodilerin yapılmasına sebep olan gayeye erişmek için onu daha tesirli ve daha dokunaklı bir hale getiren halleri bildirir.”<sup>81</sup>

Filozof’un müzikteki önemi, Doğu müziğinin nazariyatı (teorik açıdan) ile ilgili, Kindî’den sonra ilk önemli eseri yazmış olmasındandır. Müziğin sanat yönünü iyi

<sup>76</sup> Spekülâtif: Bilgi sahibi olmak için elde edilen bilgi, tefekkür, düşünme, mütalaa

<sup>77</sup> ÇETİNKAYA Yalçın, a.g.e., s 52–53

<sup>78</sup> YILDIRIM Vural / KOÇ Tarkan, a.g.e.,s 33

<sup>79</sup> Sınaat: Ustalık, maharet, zanaatkâr

<sup>80</sup> YILDIRIM Vural / KOÇ Tarkan, a.g.e.,s 33–34

<sup>81</sup> YILDIRIM Vural / KOÇ Tarkan, a.g.e.,s 33–34

bildiği, bazı müzik aletlerini çaldığı ve icad ettiği söylenirse de, eserlerin de ve hakkında bilgi veren kitaplarda bu konu ile ilgili geniş bilgi yoktur. Musiki ile astroloji arasındaki ilgiyi reddetmiş ve Kindî'nin kurup geliştirdiği okulun ilerlemesine katkıda bulunmuştur.

“Kitabü'I-Mûsikü'I-Kebir” (Büyük Musiki Kitabı) adındaki eseri biri sekiz, diğeri dört bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde musiki teorilerini anlattıktan sonra, ikinci bölümde kendisinden önceki musikişinasların ileri sürmüş oldukları fikirleri eleştirmiştir. Bu kitabı ve “El Methal Fi'I-Musiki” adındaki kitapları Aristo ile eski Anadolu filozofları, özellikle Pythagoras'ın görüşlerini yansıtmıştır. Fârâbi, el-Medhal'de müzik teorisine ait çalışmaların yetersizliğine dair meseleleri ortaya koymaktadır.<sup>82</sup>

“İhsanü'I-Ulim” adındaki eserinde ise musikinin hangi ilim ve sanat dalına bağlı olduğuna değinmiştir.

Arap müziği ile ilgili ilk kaynaklara, Hicret'in II. yüzyılından sonra rastlanmıştır. Şairlerin Rebab'a benzeyen tek telli bir saz çalarak şiir okudukları bilinmektedir. Bu yüzyıldan başlayarak Arap müziği'nin geliştiğini, perde sistemlerinin tek oktavdan çıkarak gelişmeğe başladığı görülmüştür. Oysa bu yüzyıllarda Doğu'dan gelerek İran ve Suriye'de yaygınlık kazanmış, zamanına göre gelişmiş bir müzik tarzı var olmuştur. İşte bu musiki Arap Musikisi'ni etkilemiş, özellikle ritim sistemine yardımcı olmuştur. “İsa bin Abdullah, İbn Musaccah” gibi ustalar, “ Müslim İbn Muhriz” ve bu kişinin çıraklarından yararlanmışlardır. Abbasiler'den himaye gören İbrahim el Mosilî, oğlu İshak gibi sanatkârların etkisi ile musiki merkezi âdetâ Şam'dan Bağdat'a taşınmıştır. Bu suretle musikiye Horasan'ın etkisi egemen olmuştur. Farabî'nin musiki hakkındaki görüşlerini yazması bu döneme rastladığı görülmektedir. Kitabı en eski Arapça musiki eseri olmasına rağmen, işlenen konunun Arap Musikisi ile ilişkisi yoktur.

Hekimbaşı Gevrekzâde Hafız Hasan bin Ahmed(Amed), "Emraz-ı Ruhiye-i Nagâmat-ı Musikiye" adındaki risalesinde Farabî'nin birçok ilim dalında olduğu gibi musikin de tıpta kullanıldığını, Hoca Nasrî Tusî, Hoca Abdülmümin Sofî ve Safiyüddin'den önce yeni yöntemler ileri sürdüğünü yazmıştır. Şeyhülislâm Esad Efendi, Lehcetü'I-Lügat'inde Farabî'yi metheder. Ayrıca birçok eserde Kemaleddin, Ebû Ali bin Sina gibi ustalarla Mısır'da toplanarak o günkü sistemleri gözden

<sup>82</sup> ÖZALP Nazmi, www.turkmusikisi.com/bestekarlar/.kaynak:Tahir AYDOĞDU,14.08.06

geçirdiklerinden söz etmiş bu toplantılar da 24 terkinin 48'e çıkartıldığına değinilmiştir.<sup>83</sup>

Farabi hakkında pek çok eser bilgi verir. Bunların bir bölümü, yukarıda da belirttiğimiz gibi, efsanelerle karışık, inanılması güç bilgilerdir. Ibn Ebi Usaybia "Tabakatü'I-Etibbâ" adındaki eserde "Bir saz icad etmiştir; mûsikînin amelî ve nazarî yönlerini iyi bilirdi" diyor. Tezkeretü'I-Hükûm-u Fi-Tabakatü'I-Ümen'de şöyle bir bölüm mevcuttur : "Emir Seyfûddeve-i hemedanî'nin saz sanatkârları bir süre çalıp söylediler. Mecliste bulunan Farabî daha sonra cebinden tahta parçaları çıkartarak birbirine ekledi ve çalmaya başladı. Orada bulunanlar önce güldüler. Sonra sazın yapısını değiştirerek çaldı, herkes ağladı. En sonunda herkesi uyutarak sessizce meclisi terk etti," Buna benzeyen başka hikâyeler de vardır.<sup>84</sup>

Dünyaca Ünlü büyük Türk bilgini Farabi "Musiki-ul-kebir" adlı eserinde müziğin fizik ve astronomi ile olan ilişkisini açıklamaya çalışmıştır.<sup>85</sup>

Farabi eski yunan kültüründen kalma eserleri çevirisi ile müzikteki araştırma yönünü, yayınladığı eserlerden dolayı üretkenliğini, çalgılar üzerindeki çalışmaları ile uygulayıcı yönünü, makamsal uğraşları ile teorikliğini, insan sağlığının müzikteki ruhani etkisi ve tedavi edici gücü ile de felsefî yönünü ortaya koyarak çağının en önemli filozofu ve müzikçisi olmuştur.

### 3.3.3. İbn-i Sina (Ebu Ali Sina) (980–1037)

İslam filozofu Aristotelesçi felsefe anlayışını İslam düşüncesine göre yorumlayarak, yaymaya çalışmış, görgücü-usçu bir yöntemin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Buhara yakınlarında Afşana adlı yerleşim merkezinde doğmuş, 21 Haziran 1037'de Hemedan'da ölmüştür. Gerçek adı Ebu'l-Ali el-Hüseyin b. Abdullah İbn-i Sina'dır. İbn Sina, önce babasından, sonra çağın önde gelen bilginlerinden Natîf ve İsmail Zahid'den mantık, matematik, gökbilim öğrenimi görmüştür. Bir süre tıpla ilgilenmiş, özellikle, hastalıkların ortaya çıkış ve yayılış nedenlerini araştırmış, sağaltımla uğraşmıştır. Bu alandaki başarısı nedeniyle, II. Nuh'un özel hekimi olarak

<sup>83</sup> ÖZALP Nazmi, www.turkmusikisi.com./bestekarlar/ kaynak:Tahir AYDOĞDU, 14.08.06

<sup>84</sup> AK ŞAHİN Ahmet, "Türk Musikisi Tarihi", Akçağ Yayınları, Ankara, s 44

<sup>85</sup> AK ŞAHİN Ahmet, a.g.e., s 113–114



görevlendirilmiş, onu sağlığa kavuşturunca, dönemin önde gelen tıp bilginlerinden biri olarak önem kazanmıştır.

İbn-i Sina'nın felsefeye karşı ilgisi deney bilimleriyle başlamış, Aristoteles ve Yeni-Plâtoncu görüşleri incelemekle gelişmiştir. İslam ve Yunan filozoflarının görüşlerini yorumlayan ve eleştiren İbn-i Sina'nın ele aldığı sorunlar genellikle, Aristoteles ve Farabi'nin düşünceleriyle bağımlı kalmıştır. Bunlar da, Bilgi, Geometri, Mantık, Tıp, Evren(fizik), Müzik, Ruhbilim, Metafizik, Ahlak, Tanrıbilim ve Bilimlerin sınıflandırılması ile uğraşmış, belli bir düşünce dizgesine göre yapılan bu düzenlemede her sorun bağımsız olarak ele alınıp çözümüne çalışılmıştır.<sup>86</sup>

İbn-i Sina 17 yaşına kadar tüm bilimleri öğrenmesinden sonra “İnsan burada, geri kalan bilimler hani” demesine rağmen müzikle ilgilenmeye başlayınca, “Bilim burada insan hani” demiştir. Müziğin kuramsal çalışmalarına eğilmiş bu eserlerinde Farabi'den ve onun yaptığı gibi, Kindi'nin kitaplarından yaralandığından müzik ile astroloji arasındaki ilişkiyi reddetmiş teorik olarak müziği iki açıdan incelemiştir:

- 1.Ezgilerin uyum ve uyumsuzluğu
- 2.Usullerin ve bunların ezgi ile ilişkisi

İbn-i Sina, seslerin, kalınlığını, tizliğini ve pestliğini Farabi'nin görüşlerine uyararak açıklamıştır. “Cevam ilm'i” Musiki adındaki kitabıyla “Kitabü’-Şifa”nın riyazî bölümünün 12. faslında müzikle ilgili görüşlerini yazmıştır. Bu ikinci Kitabın müzik bölümü Baron d'Erlanger tarafından yüzyılımızda Fransızcaya çevrilmiştir. Kitab-ün-Necat (Kurtuluş Kitabı) ve Danişme'de müzikle ilgili bölümler bulunmaktadır. “Kurtuluş Kitabı” Almancaya çevrilmiştir.

İbn-i Sina müzik konusunda Pythagoras'ın görüşlerini benimsemiş, konuya matematik ve fizik açısından yaşadığı dönem için önemli açıklamalar getirme çabasını göstermiştir.<sup>87</sup>

Müziğin teorik açıdan bir şekilde uygun bir incelemeye tabi tutulması konusunda kendi döneminde yaşayan Pythagoras' culara karşı da Farabi tarafını her zaman tutmuştur. Kendisinden önce yaşayan Aristoxeneus gibi o da müzik ilmini, müziğin kural ve öğelerini işitsel ve fenomen olarak yeniden incelemiştir.

İbn-i Sina'da Kindi gibi müziği pratikte bir psikolog gibi kullanmış; özellikle dörtlü (tetrakort), müzikal aralık ve notalar arası geçişi çalışmalarında incelemiştir. Ona

<sup>86</sup> Dağlı Yakup, [www.gonuldengonule.com/urun-20.12.20062006](http://www.gonuldengonule.com/urun-20.12.20062006)

<sup>87</sup> SAY Ahmet, a.g.e., Cilt 3, s 64

göre müzik, “Hep daha güzel ve estetik olan üzerine kurulu bir iştir; zira o kişisel hazzın ifadesidir. Onun kastettiği güzellik, mükemmelliktir. Yani müzik içerisinde ahengin, sayısal prensipler ve orantılar içermesi ve bunların sağlam olması gerekir. Müzikteki anlamlı nitelikler büyük ölçüde, sesin veya müziğin dinleyici üzerinde bıraktığı tesirin şartlarına dayandırılmıştır. Yukarıda müziğin bir estetik uzmanı olarak “ Eğer melodi, niteliklerde birbirine benziyorsa, bu durumda ruh bunu, bu nitelik ait olduğu şeye tatbik eder (uyarlar)” şeklinde ifade eden İbni Sina burada müziğin tedavi edici gücüne bir psikolog olarak değinmiştir.

Bu bağlamda İbn-i Sina müziği bizzat şöyle tarif etmektedir.”Müzik birbirleriyle uyumlu olup olmadıkları yönünden sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini, bir melodinin nasıl oluştuğunun bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel bir ilimdir. Bu durumda müzik ilmi; seslerin uyuşmasını uyuşmamasını ve hatta sürelerini de inceler. Yukarıda verilen tarifte iki unsur vardır. Bunlar biri melodi diğeri ise ritimdir.<sup>88</sup>

Ses sistemlerinin matematiksel alanıyla fazla uğraşmamasına rağmen dörtlü ve beşli seslendirmeleri yapması ile armonik (çok sesli) sistemde büyük adımlar atmış ve bir üçüncü ile seslendirmenin de mümkün olabileceğini savunmuştur. İbn Sina (n+1)/n ile temsil edilen ahenk dizilerinde kulağın n:45 olduğunda sesleri ayırt edemediğini gözlemlemiştir.<sup>89</sup>

Yine “Cevam ilm’i” adlı musiki kitabında da yukarıda değindiğimiz gibi Musiki ilmini ikiye ayırarak incelemiş, eserin birinci bölümünde nağmelerin uyum ve uyumsuzluklarının olumsuzluklarını açıkladıktan sonra, “Musiki konusu nağmelerdir” demiş, İkinci bölümde de usullerden söz ederek bunların nağmelerle ilişkisi üzerinde durmuştur.

Büyük İslam bilgini ve filozoflarından İbni Sina, musikinin tıpta oynadığı rolü şöyle tanımlamaktadır: “Tedavinin en iyi yollarından, en etkililerinden biri, hastanın akli ve ruhi güçlerini artırmak, ana hastalıkla daha iyi mücadele için cesaret vermek, hastanın çevresini sevimli ve hoş gider hale getirmek, ona en iyi musikiyi dinletmek ve onu sevdiği insanlarla bir araya getirmektir.”

İbn-i Sina Farabi’nin eserlerinden çok yararlandığını ve hatta musikiyi de ondan öğrenerek, tıp mesleğinde tatbik koyduğunu söylemektedir. Arapça yazdığı, bu kısımda yukarıda değindiğimiz gibi Kitabü’l-Necat ve Kitabü’n-Şifa’daki 12. fasıl

<sup>88</sup> TURABİ HAKKI Ahmet, “Musiki İbn Sina” Litera Yayıncılık, İstanbul 2004, s 4–5–6

<sup>89</sup> KARAKALE Ramazan, www.atominsan.com-18.12.2006

tamamen musikiye ayrılmış olduğundan bu kısım Baron Radolphe d'Erlanger tarafından Fransızca olarak "La Musique Arap" adıyla yayınlanmıştır.<sup>90</sup>

İbn-i Sina'ya göre ses; varlığımız için zaruridir. Tabîî olarak çıkartılan sesler çok çeşitli olan ihtiyaçlarımızı karşılayamadığı için ses tonundaki değişikliklerden faydalanılmıştır. İnsan ve hayvanlar ses ile kendi üzüntülerini, acılarını ve sevinçlerini yansıtabilirler. "Ahenkli bir düzen içerisinde, belirli bir şekilde ayarlanmış olan sesler insan ruhu üzerinde çok derin tesirler yapar. İnsan, kendi ses tonundaki değişiklikleri kullanır. Sesin tabii etkisi, insanı satı ile zenginleştirilir. Meselâ bazı zamanlarda, mırıltı halinde olan ses, bir duraklamadan sonra yükselir. O ses zayıflığı, güçsüzlüğü ifade eder ve merhamete başvurur. Aksine, bir ses aniden yükselirse tehlikeli olur. Kuvvet ve sertlik izlenimi verir." diyerek seslerin insan ruhu üzerindeki etkisinden bahsetmiştir.<sup>91</sup>

İbn-i Sina'ya göre ses tonu değişiklikleri insanın ruh hallerini belirtir. İnsan başkalarını hatırlatan, onları temsil eden, taklit eden şeylere cezbedilir. Bazı müzik notaları bu karakterdeki bir niteliği hatırlatma özelliğine sahiptir. Müzik bestelerini bize hoş gösteren işitme gücümüz değil, o besteden çeşitli telkinler çıkaran idrak yeteneğimizdir. Sesin duyumu, ses ahenginin cazibesi ruha en büyük ve en tatlı hazzı verir. Bunun için seslerin düzenli olarak birbirine ahengi, besteleri, ahenkli vuruşların düzenli ve kurallara uygun oluşları, insanı derinden derine etkiler.

İslam dünyasında Platon ve Bilhassa Aristo'nun felsefesini en iyi şerh edenlerden büyük Türk-İslam âlimleri ve hekimleri Er-Razi (854–932), Farabi (870–950) ve İbn-i Sina (980–1037) müzikle tedavinin bilhassa müziğin, psişik hastalıkların tedavisindeki İlmî esaslarını kurmuşlardır. İbn-i Sina müziği matematik ve fizik ölçüleri içerisinde incelediğinden, ustası Pythagoras'ın görüşlerini benimsemiş, fakat onun kadar derinlemesine inmemiş teorik yönü ile uğraşmamıştır.<sup>92</sup>

### 3.3.4.Safiyüddin Abdülmümin Urmevi (?-1294)

Musikimizin büyük isimlerinden biri de Sultan Veled'le hemen hemen çağdaş olan Safiyüddin Abdülmümin'dir. Türk Musikisi Tarihi kaynaklarında Urmiyeli Safiyüddin, Safiyüddin Abdülmümin Urmevî, İbni Fâhiri'l-Urmevî, Safiyüddin Abdülmümin bin Yusuf bin Fâhir gibi isimlerle anılan mûsikîmizin bu büyük

<sup>90</sup> AK ŞAHİN Ahmet, a.g.e., s 45

<sup>91</sup> AK ŞAHİN Ahmet, a.g.e.,s 46

<sup>92</sup> AK ŞAHİN Ahmet, a.g.e., s 46

nazariyatçısının doğum tarihi kesin olarak bilinmemekte, tahmini olarak yetmiş yaşlarında 28 Ocak 1294 tarihinde Isfahan'da ölmüştür.

Eğitiminin büyük bir kısmını Bağdat'ta tamamlayan Urmevî, müzik, hat (güzel yazı) ve edebiyat gibi sanatlarla birlikte devrinin pozitif bilimlerinde de hatırı sayılır bir donanımına sahiptir. Bu mükemmel eğitimin ardından Bağdat'ta son Abbasi halifesi Mutasım'ın sarayında baş müzisyen, kütüphane müdürü ve nedim olarak görev yapmıştır. İyi bir öğrenim gördüğünü, kendini iyi yetiştirdiğini elde bulunan eserleri ortaya koymaktadır.

Bağdat sarayında musikişinas ve Ud sanatkarı olarak çalışırken, aynı zamanda halifenin ünlü kitaplığının idaresine bakıyor ve "müstensih"lik yapıyor, yani kitapları el yazısı ile yazarak çoğaltıyordu. Çok sevilip sayıldığı, büyük ücretler karşılığında çalıştığı bu mutlu günler çok uzun sürmemiş, Moğol İmparatoru Hulâgu'nun 1258 yılında Bağdat'ı istila etmesi ile her şey son bulmuş, Halife öldürülmüş, şehir yerle bir edilmiş, kütüphane yakılıp yıkılmış, kitaplar Dicle nehrine dökülmüş, Hulâgu Safiyüddin' i de kendi hizmetine almıştı.

İbni Tağrıbirdi ve İshak al-Mavşilî'den sonra gelmiş en büyük müzik nazariyatçısıdır. İleri sürdüğü fikirler için Sir C. Hubert, H. Parry, "Asla düşünülemez bir ses dizisidir", Dr. Helmholtz ise "Pythagoras sisteminin esaslı bir şekilde geliştirilmişidir." diyor. Aslında Safiyüddin sistematik nazariyenin kurucusudur. Şerefiyye adındaki kitabının, Farabî'nin eserinin kısaltılmış şekli olduğu ileri sürülmüşse de yanlıştır. Çünkü Safiyüddin musikide Farabî ile İbn Sina'nın fikirlerinin karşısında yer almış ve onları bazı noktalardan eleştirmiştir.<sup>93</sup>

Farabî ile Safiyüddin'in nazari görüşlerinin bazı bölümlerine bugün "ölü nazariyeler" gözü ile bakılmaktadır. Farabî, Safiyüddin ve Meragâlî Abdülkadir'den sonra musikimizde o kadar değişiklik olmuştur ki, bu değişiklikleri eksiksiz olarak ve sıra ile incelemek mümkün değildir. Bununla beraber Safiyüddin'in eserleri, Doğu ve Batı müzikologlarınca derinlemesine incelenmiş, açıklamalar yapılmış, Türk Musikisi'nin başlıca kaynağı olmuştur. Kendisinden sonra gelen nazariyatçıların eserleri, onun düşünceleri temel alınarak yazılmıştır.

Aynı zamanda bestekâr olan Safiyüddin, Kindî'den sonra "Ebcad Notası" nı ilk kez kullanan sanatkarıdır. Elimizde bulunan Nevruz makamında Remel usulü ile

<sup>93</sup> AK ŞAHİN Ahmet, a.g.e., s 47-48

bestelenen eseri Türk Müziği'nin en eski beste örneğidir. Türk Musikisi'nin ses sistemini bilimsel temele oturtan adam olmuştur. Müzik aletlerinin (Santur, Nüzhe, Mugni ve Kânun gibi sazları)<sup>94</sup>, Isfahan'da bulunduğu yıllarda icad ettiği söylenmiş, bu sazlara daha sonra bir de Lavta'yı da eklediği anlatılmaktadır.

Safiyüddin Abdülmümin Urmevi musikinin pratik yönleri ile uğraşarak birçok musiki aletini çalmasını bilen ve bu yönden Farabî'ye benzeyen, tonâl sistemimizde yenilikler ortaya koyan makamlarımızın insan psikolojisi üzerindeki etkilerini inceleyen, Bağdat'ta gelişen bu musikiyi yabancı etkilerden kurtarmaya çalışan büyük bir ses fiziği ustası olmuştur.

### 3.3.4.1.Eserleri

Safiyüddin Abdülmümin Türk olduğu halde, çağının ilim dili Arapça olduğu için eserlerini Arapça yazmıştır. Bu eserlerin hemen hepsi Batı dillerine çevrilerek yayınlanmıştır. Ayrıca 130 kadar bestesi olduğu ileri sürülürse de bunlardan ancak bir tanesi günümüze gelebilmiştir.

**1. Risalât-ı Şerefiyya fi'l-Nisab al Tâlifiyya:** Bu kitabın 1252 yılında Şemseddin Cüveynî için kaleme alındığını iddia edenler olduğu gibi, kaynak gösterilmeden öğrencisi Şerafeddin Harun'a sunulduğunu kabul edenler de vardır. Kısa adı ile Şerefiyye, beş makale halinde düzenlenmiştir. Ses fiziği, tellerin titreşimi, ses yüksekliğinin tellere oranı, müzik aletlerinin uzun ya da kısa oluşu ile seslerin değişimi Kitâbü'l-Edvar'dan daha geniş olarak anlatılmıştır.

**2. Kitâbü'l-Edvar:** Bu eserinde de birincide olduğu gibi ezgileri araştırmış, tellerin boyuna göre elde edilen seslerin değişmesini incelemiş, tellerin özelliklerinden söz etmiş, başta Ney ve Mizmar olmak üzere birçok saz hakkında bilgi vermiş, özellikle Ud'u uzun uzun anlatmıştır. Kitâbü'l-Edvar 15 fasıl olarak yazılmış, makamlar 17'e ayrılmıştır. Ahmed oğlu Şükrullah (1388–1470) bu eseri "Terceme-i Kitab-ı Edvâr" adı altında Türkçeye çevirmiştir. Merâgalı Abdülkadir ise "Şerhü'l-Kitab-ı Edvâr" ismi ile açıklamasını yapmıştır. Baron d'Erlanger eseri Fransızca'ya çevirirken Mevlâna Mübarek Han'ın şerhi ile Şerefiyye'nin tercümesini esas almıştır.

**3.Fi'l-Ulûm al-Arûz va'l-Kavâfi va'l-Badî:** Aruz, kafiye ve estetik kurallarından söz eder.

<sup>94</sup> Santur, Nüzhe, Mugni: Safiyüddin'e ait olan kendisinin icat ettiği telli sazlardır.

Safiyüddin Abdülmümin Urmevi yaşadığı dönemde müziği bilimsel, teknik ve klasik kalıplara koyarak ortak bir Türk-İslam müziğinin doğmasına çalışmış Türk müziğini sistemleştirmiş ve günümüze kadar gelebilmesini sağlamıştır.<sup>95</sup>

#### **3.3.4.2. Safiyüddin' in Nota Mecmuası**

Safiyüddin' in Kitabü'l-Edvâr'ında yer alan Nevruz Remel Beste bugün elimizdeki klasik uslûb'daki Türk Müziği eserlerinin en eskisidir. Daha sonraları Abdülkadir Merâgî tarafından yazılmış bir nota mecmuası olan Kenzül Elhan(Nağmelerin hazinesi), maalesef kaybolmuştur.

Aşağıda sözü geçen Ortaçağ Türk müzikologlarının kullandıkları Ebced notasında her harf veya harf gurubu, bir sese karşılık gelmektedir. Seslerin uzatılma kıymetleri ise harflerin altına konulan rakamlarla gösterilir.

Aşağıda her harfe karşılık gelen Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'nin Ebced notası şekil 54'de şöyle gösterilmektedir.

---

<sup>95</sup> AK ŞAHİN Ahmet, a.g.e., s 48-49

## Şekil 54

## Safiyüddin'in Ebced notası



Safiyüddin'in Kitabü'l-Edvâr'ından Nevruz Remel Beste Klâsik Ebced adı verilen bu sistemde sesleri gösteren harfler aşağıdaki tablo 19'da şöyle ifade edilmektedir.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> ÇEVİKOĞLU Timuçin, "Türk Musikisinde Notanın Tarihçesi", www.turkmusikisi.com/ 14.08.2006

Tablo 19  
Safiyüddin Urmevi'nin Klâsik Ebced nota alfabeti

SAFİYÜDDİN URMEVİ'NİN EBCED NOTA ALFABESİ				
Yegâh	K.Nim Hisar	K.Hisar	H.Aşiran	A.Aşiran
ا	ب	ج	د	ه
Irak	Geveşt	Rast	N.Zirgüle	Zirgüle
و	ز	ح	ط	ی
Dügâh	Kürdi	Segâh	Bûselik	Çargâh
یا	یب	یج	ید	یه
N.Hicaz	Hicaz	Neva	N.Hisar	Hisar
یو	یز	یح	یط	ک
Hüseynî	Acem	Evc	Mahur	Gerdaniye
کا	کب	کج	کد	که
N.Şehnaz	Şehnaz	Muhayyer	Sümbüle	T.Segâh
کو	کز	کح	کط	ل
T.Buselik	T.Çargâh	T.Nim Hicaz	T.Hicaz	T.Neva
لا	لب	لج	لد	له

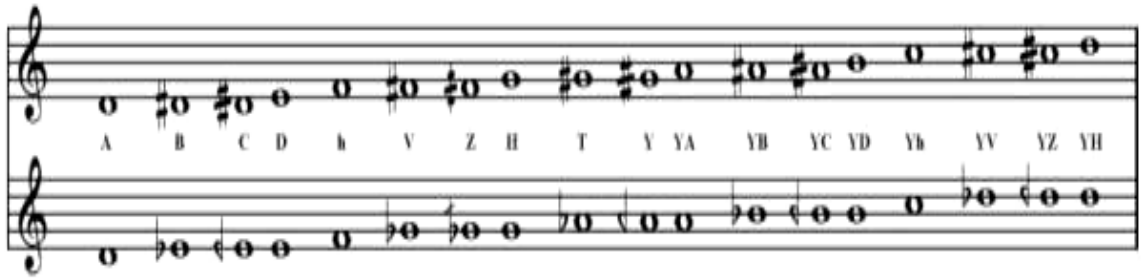


T.N.Hisar لو	T.Hisar لز	T.Hüseyinî لح		
-----------------	---------------	------------------	--	--

Tablo 19'daki ebced notalama sistemini porte üzerinde şekil 55'deki gibi ifade etmek mümkündür.

Şekil 55

Yegâh perdesi ilk ses olarak kabul edildiğinde oluşan Safiyüddin'in sistemindeki sesler



Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'nin Ebced notasını Galata Mevlevîhânesi Şeyhi ünlü neyzen hatta neyzenlerin kutbu manasında Kutb-ı Nâyî unvanıyla anılan Osman Dede (1652?-1730) de kendine has olan bir çeşit ebced notası geliştirmiştir. Osman Dede'ye ait olan bu ebced nota sistemi, kendisi de bir musikişinas olan Sultan II. Mustafa Devri'nde (1695–1703) oluşturulduğu sanılmaktadır.<sup>97</sup>

Safiyüddin Abdülmümin Urmevî, yalnızca bir besteci ya da ya da icracı olmamakla birlikte O, kendisinden 136 yıl sonra gelecek olan ve Türk Müziği'nin piri sayılan Abdülkadir Meragî'nin de bağlı olduğu Sistemci okulun kurucusu kabul edilmektedir. Kendinden önce gelen bütün müzikologlar eski Yunan müzikologlarını takip ve tekrar ederken O, bir sekizlide 17 Aralık ve 18 ses belirlemiş ve bu sistemi oturtmuştur. Bu sistem kendisinden sonra asırlarca etkisini sürdürmüş ve hatta 20.yy Türk müzikologlarına kadar yaşatılarak günümüze kadar gelebilmesi sağlanmıştır.<sup>98</sup>

### 3.3.4.3.Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'deki seslerin bugünkü Türk sanat müziği notalama sisteminde gösterimi:

<sup>97</sup>ÇELİK EMRE Ahmet, "Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'nin Ses Sistemi Teorisine Matematiksel Bir Yaklaşım", www.müzikbilim.com, 29.12.2006

<sup>98</sup> www.geocities.com./alatay-2000-Urmevi.html. 02.11.2006

Aşağıdaki şekil 56-57’de verilen Safiyüddin Abdülmümin Urmevi’deki seslerin bugünkü Türk sanat müziği notalama sistemine aktarımını Murat Bardakçı ve Nail Yavuzoğlu şöyle ifade etmektedir.

Şekil 56

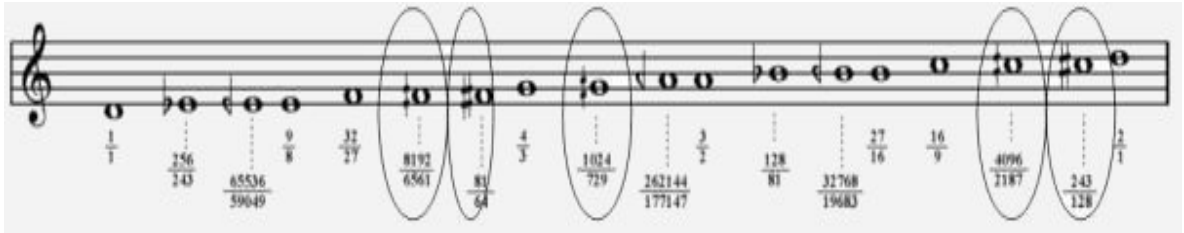
Murat Bardakçı'ya göre Klasik Teorideki (Safiyüddin) sesler



Nail Yavuzoğlu’na göre de Safiyüddin ses dizisindeki aralıklar Şekil 58 de gösterilmiştir.<sup>99</sup>

Şekil 57

Nail Yavuzoğlu'na göre Safiyüddin'in sistemindeki sesler



### 3.3.5. Abdülkadir Meragî (1353–1435)

Meragî Hoca Abdülkadir, Türk Müziği’nin Safiyüddin’den sonra gelen ikinci büyük ismidir. Meragî de tıpkı Urmevî gibi Azerbaycan topraklarında doğup büyümüştür.

17 Aralık 1353 tarihinde Gıyasüddin Gaybî adlı bilgin bir babanın çocuğu olarak Güney Azerbaycan’ın Merâğa kentinde doğmuş, babasından dolayı İbnü Gaybî (Gaybî Oğlu) olarak adlandırılmıştır. Yerli ve yabancı kaynaklarda, Farabî ve İbni Sina birinci

<sup>99</sup> ÇELİK EMRE Ahmet, “Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'nin Ses Sistemi Teorisine Matematiksel Bir Yaklaşım”, www.müzikbilim.com 29.12.2006

ve ikinci üstad sayıldıkları için, Üstad-ı Salis, Merâgalı Abdülkâdir, Hoca Abdülkâdir, Merâgalı olarak da anılmıştır. Babasından söz ederken “Birçok ilim dalında üstün bilgisi vardı; bilhassa musikinin pratik ve teorik dallarında üstad idi” diyerek temel bilgileri ve musikiyi babasından öğrendiğini doğrulamıştır. İlk tahsilini babasından yapan ve oldukça iyi bir eğitim alan Abdulkadir, genç yaşında yetenekli bir müzisyen olarak tanınmıştır. Yerleşim merkezi olan Merâğa artık ona ve şöhretine dar gelmiş, 20’li yaşlarının başında tahsilini tamamlamak için Tebriz’e gitmiştir. Burada İlhanlılar’ın hizmetine girerek önce 3. hükümdar sultan Hüseyin’e sonra 1380 yılında sultan Ahmed Celayir’in himayesi altında çalıştıktan sonra 1377 yılının Ramazan ayında döneminin tanınmış musikişinas Rızaeddin Rıdvan Şah’ın düzenlediği büyük bir müzik yarışmasını kazanarak müzik sahasında en büyük olduğunu ispat etmiştir. 100.000 Dinarlık bu yarışmada Merâgalı Abdulkadir, bestelenmesi en zor form olarak kabul edilen “Nebet-i Müretteb” formunda her gece bir eser besteleyeceğini iddia etmiş ve sonra da bu söylediğinin arkasında durarak bestelediği eserlerle ispat etmiştir. Artık o, döneminin musiki sahasında en büyük ismi haline gelmiştir.<sup>100</sup>

### 3.3.5.1. Abdülkadir Meragi’nin müzik alanındaki çalışmaları

Anadili Türkçe’den başka Arapça ve Farsça’yı iyi bilip, bestekâr, hanende, nazariyatçı, şair, ressam, hafız ve hattatlık alanlarında çalışmalar yapmıştır. Müzik sanatımızı modern bir fizikçi gibi düşünmüş, incelemiş ve birçok kapalı noktalarını açıklamıştır. Merâgalı’nın düşünce ve sezislerini takdir eden ve kendisinden beş yüzyıl sonra yaşayan Helmholtz, “Fiziologie der Tonempfindungen” adındaki büyük eserinde Hoca’nın bütün eserlerini okuduğunu, derinlemesine inceleyerek çok yararlandığını söylemiştir.

Eserlerinde müziğin pratik ve teorik yönlerini toplamış, bütün bunları fiziksel olaylara ve fizik yasalarına dayanarak deneysel bir düşünce doğrultusunda açıklamıştır. Nitekim Câmîü’l-Elhan adındaki kitabının önsözünde müziğin “Erkân-ı Riyaziye”den

<sup>100</sup> www.geocities.com /alatay-2000-14.08.2006

bir rükün<sup>101</sup> ve Ecza-i Hikmet'ten bir cüzv<sup>102</sup> olduğunu söylemiştir. Eskilerin müziği Astroloji'ye bağladığı, bu sanatın “İlm-i Nucûm”dan<sup>103</sup> sayıldığı bir dönemde, adı geçen kitabında musikiyi şu fasıllara ayırarak incelemesi bunu ispatlar.

#### I.Bölüm:

- 1-Sesin tarifi
- 2-Ezginin tarifi
- 3-Ses ve ezginin kulağa gelmesi
- 4-Pestlik ve Tizlik

#### II. Bölüm:

- 1-Aralıkların oranı
- 2-Aralıkların birbirinden farkı
- 3-Aralıkların birbirleriyle ilgisi
- 4-Kulağa hoş gelmeyen seslerin nedenleri

Müzikteki bu derece ustalığından dolayı, kendinden söz eden bütün yazar ve araştırmacılar “Geçmiş zamanları yücelten bir kimse” ya da “Musiki nazariyatında en yetkili kişi” gibi sıfatları kullanmışlardır. Eserlerini, kendinden önce yazılmış olanları inceleyerek ve bunların arasındaki çelişkileri, bu çelişkilerin nedenlerini açıklayarak yazmış ve bunları gidermeye çalışmıştır. Meselâ Şirazlı Kudbeddin'in musikiden söz eden ansiklopedik eserinde, Farabî ve Safiyüddin hakkındaki itirazlara, eleştirilere bilimsel ve teknik kanıtlarla karşılık vermiştir. Kudbeddin'in bu hatalarını, amelî yönden eksik olmasına bağlamıştır.

Merâgalı'nın en çok etkisinde kaldığı kimse Farabî olmuştur. Pythagoras'ın müzik ile ilgili fikirlerini Farabî'nin kaynaklarından araştırırken, Yunanca bilmediği için yanılgılara düşmüştür. Gerçekten de Yunanca asıllı müzik deyimleri Türk Müziği'nin yapısına uymadığı gibi kendisine de yararlı olmamıştır.

Bestelerinin günümüze çok az olarak gelmesinin nedeni Kenzü'l-Elhan'ın bulunamaması, notaya gereği kadar değer verilmemesi ve aradan geçen beş yüz yıllık zamanın kaynaklarının elden ele gelmesinin zorluğu olmuştur.

### 3.3.5.2.Eserleri

<sup>101</sup> Rükün: sütun anlamındadır.

<sup>102</sup> Cüzv: kısım, bölüm

<sup>103</sup> İlm-i Nucûm: Astronomi, heyet, astroloji nücum ise yıldızlar anlamına gelmektedir.

**1-Kenzü'l-Elhan:** Nağmelerin hazinesi anlamına gelen bu eser bugüne kadar hiçbir yerde bulunamamıştır. Merâgalı diğer eserlerinde sırası geldikçe, musiki konularının anlaşılması güç olan bölümleri için, bu esere başvurulmasını önermiştir. Ayrıca pek çok bestesinin notasını bu eserine kaydettiğini de söylemiş, özellikle Câmîü'l-Elhan'ın önsözünde, adı geçen kitabının iyi incelendiği takdirde musiki sorunları için başka bir esere başvurmaya gerek kalmayacağını ileri sürmüştür.

**2-Câmîü'l-Elhan (Nağmeler topluluğu):**Bu kitabını 1405'de oğlu Nureddin Abdurrahman'a hediye etmiştir. Kitabı sonradan 1423 yılında geri alarak gözden geçirdiği ve bazı ekler yaptığı eser üzerindeki notlardan anlaşılıyor. Kitabın üzerinde Şahrûh'a sunuş yazısı bulunan (1415) bir nüshası İstanbul Nuruosmaniye Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Farsça yazılmış olup içinde bazı eserlerinin notası vardır. Geniş olarak yazdığı önsözünde kendi hakkında ayrıntılı bilgi vermiştir.

**3-Makasidü'l-Elhan (Nağmelerin amacı):**1422 yılında Sultan II. Murad'a sunulmuş ve Farsça olarak yazılmıştır. Eserin bir nüshası Rauf Yekta Bey'in kütüphanesinde, II. Murad'a sunuş yazısı bulunan diğer nüshası da Leyden Üniversitesi kitaplığında bulunmaktadır. Bu eserinde kendi icadı olan sazlar hakkında bilgi vermiştir; meselâ, değişik büyüklükteki çini kâselerden oluşan bir sazın nasıl çalınacağını anlatmıştır. Yine bu eserde musiki sanatını yücelten önemli olaylardan söz etmiştir.

**4-Şerhü'l-Kitabü'l-Edvar:** Safiyüddin Abdülmümin'in Kitabü'l-Edvar'ının açıklamasıdır. Farsça olarak yazılmış olan bu eserin bir nüshası Nuruosmaniye Kütüphanesinde bulunmaktadır.

**5-Kitabü'l-Edvar:** Türkçe yazılmış bu eserin tek nüshası Leyden'de bulunmaktadır. Bu nazariyat kitabında bazı bestelerinin notası vardır.

**6-Musiki Eserleri:** Bazı musiki aletlerini bulan ve o zamana kadar bilinenleri ıslah eden bu büyük insan, elimizde bulunan eserlerini "Ebced Notası" ile kaydederek günümüze gelebilmesini sağlamıştır. Bu eserler beste tekniği açısından ve formlaşmada kendinden sonra gelen bestekâr musikişinaslara örnek olmuştur. Saz musikisine ait eseri yoktur. Bu yolda da çok eser bestelediğini her eserinde belirttiği halde, notaya almadığı için kaybolmuştur. Sözlü eserleri değişik makam ve usullerde 13 Kâr, Beste ve Nakış Beste, Nakış Yürük Semaî, Sengin Semaî ve Aksak Semaî olmak üzere 30 kadardır. Devrihindî usulü ile bestelemiş olduğu Rast makamındaki Kâr-ı Muhteşem ile Segâh makamındaki Kâr-ı Şeşâvâz ve Haydarnâme en tanınmışlarıdır. Eserlerinin çoğu

Kenzü'l-Elhan'la birlikte kaybolmuştur. Bu eserlerin başkalarına ait olduğu görüşü de vardır.<sup>104</sup>

Türk müzikologları, Kindi tarafından icad edilen Ebced notasını tarih içinde geliştirmişlerdir. 13.yüzyıl Türk Müziği nazariyatçıları Kutbüddîn Şirâzî (1236–1311), Dürretü't-Tâc'ında; Safiyüddin Urmevî (1225?-1294) , Şerefiyye ve Kitâbü'l-Edvar'ında; Abdülkadir Merâgî (1360?-1425), Cami'ü'l-Elhan'ında Türk Müziğine uygulamak üzere bu notayı geliştirerek kullanmışlardır. Aşağıdaki şekil 58'de Abdülkadir Meragi'ye ait nota sistemi şöyle gösterilmiştir.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> AK ŞAHİN Ahmet, a.g.e., s 52–53–54–55–56

<sup>105</sup> ÇEVİKOĞLU Timuçin. “Türk Musikisinde Notanın Tarihçesi”,www.türkmusikisi.com–14.08.2006

## Şekil 58

Abdülkadir Merâgî'nin Makâsidü'l-Elhân'ından bir sayfa (kendi el yazısı)



### 3.3.5.3. Abdülkadir Merâgî'nin çalgıları sınıflandırması

İslam musikisi tarihinde, döneminde kullanılan çalgıların teknik özelliklerini en düzgün biçimde açıklayan, Abdülkadir'dir. Abdülkadir, çalgıları bilimsel bir tasnife tabi tutmuş, yapım şekillerini, teknik özelliklerini, bazen akordlarına anlatmıştır. Verdiği bilgilerin diğer bir önemli yanı da, Türkistan'dan Anadolu'ya kadar uzanan alan içerisinde kullanılan çalgıları ele almasıdır.

Abdülkadir, Çalgıları üç guruba ayırmıştır. Telli ve nefesli aletlerle, kendi icadı olan taslarla levhalar, Maragalı, çalgıların bazen dörde ayrıldığını ve gelişmişlik

açısından ilk sırayı alan insan sesinin birinci gurubu oluşturduğunu, diğerlerinin insan sesinden sonra geldiğini söyler.

Telli ve nefesli çalgılar da, icra biçimlerine göre gruplara ayrılmıştır. Teller üzerine parmakla basılması veya kamışlarındaki deliklerin yine parmakla açılıp kapanması şeklimde çalınan, yani üzerlerinde pozisyonların bulunduğu çalgılar, “mukayyedat” sınıfına girer. Açık tellerden yahut bitleştirilmiş, ancak müstakil kamış veya borulardan oluşan sazlara ise, “mutlakat” adı verilir. Telli çalgılar grubunda bulunan yaylılara ise, “mecrurat” denir. Çalgıların grupları şu şekildedir.

### **ÇALGILAR (Âlât-ı Elhan)**

#### **A ) Telliler(Âlât-I Zevât’ul-Evtar)**

##### **a) Mukayyedat**

- 1.Ud-ı kadim
- 2.Ud-ı kâmil
- 3.Tarab’ul feth
4. Şeştay
- 5.Tarab-rûd
6. Kemençe
7. Gıjek
- 8.Tambur-u şirvanıyan
- 9.Tambure-i turkî
- 10.Ozan
- 11.Rûhefza
12. Kopuz
13. Nây-ı tanbur
14. Rebab
15. Rûd-ı hâni
16. Yektây-ı arab
17. Terentây-ı rumî
18. Tuhfet’ul-ud
19. Şidirgu
20. .Pipa
21. Şahrûd



22.Künkere

**b )Mutlakat**

- 1.Çeng
- 2.Eğri
- 3.Kanun
- 4.Yatugan
- 5.Saz-ı dolab
- 6.Saz-ı murasayı gayb-î
- 7.Mugni

**B ) NEFESLİLER (Âlât-ı zevât'un-nefh)**

**a) Mukayyedât**

- 1.Nâyı sefid
- 2.Zemr-i siyeh
- 3.Nây-ı balaban
4. Nây-ı çâver
- 5.Surnay
- 6.Borgu
- 7.Bak
- 8.Nefir
9. Nây-ı hıyk

**b ) Mutellekat**

- 1.Musikar
- 2.Çıpçık
- 3.Erganun

**C ) Taslar Ve Levhalar**

Olarak çalgıları gruplandırmıştır.

Büyük müzik bilgini Meragi'nin de icat ettiği çalgılar da bulunmaktadır. Bunları da şöyle isimlendirip açıklamıştır.

**1.Saz-ı kâsât-ı çin:**

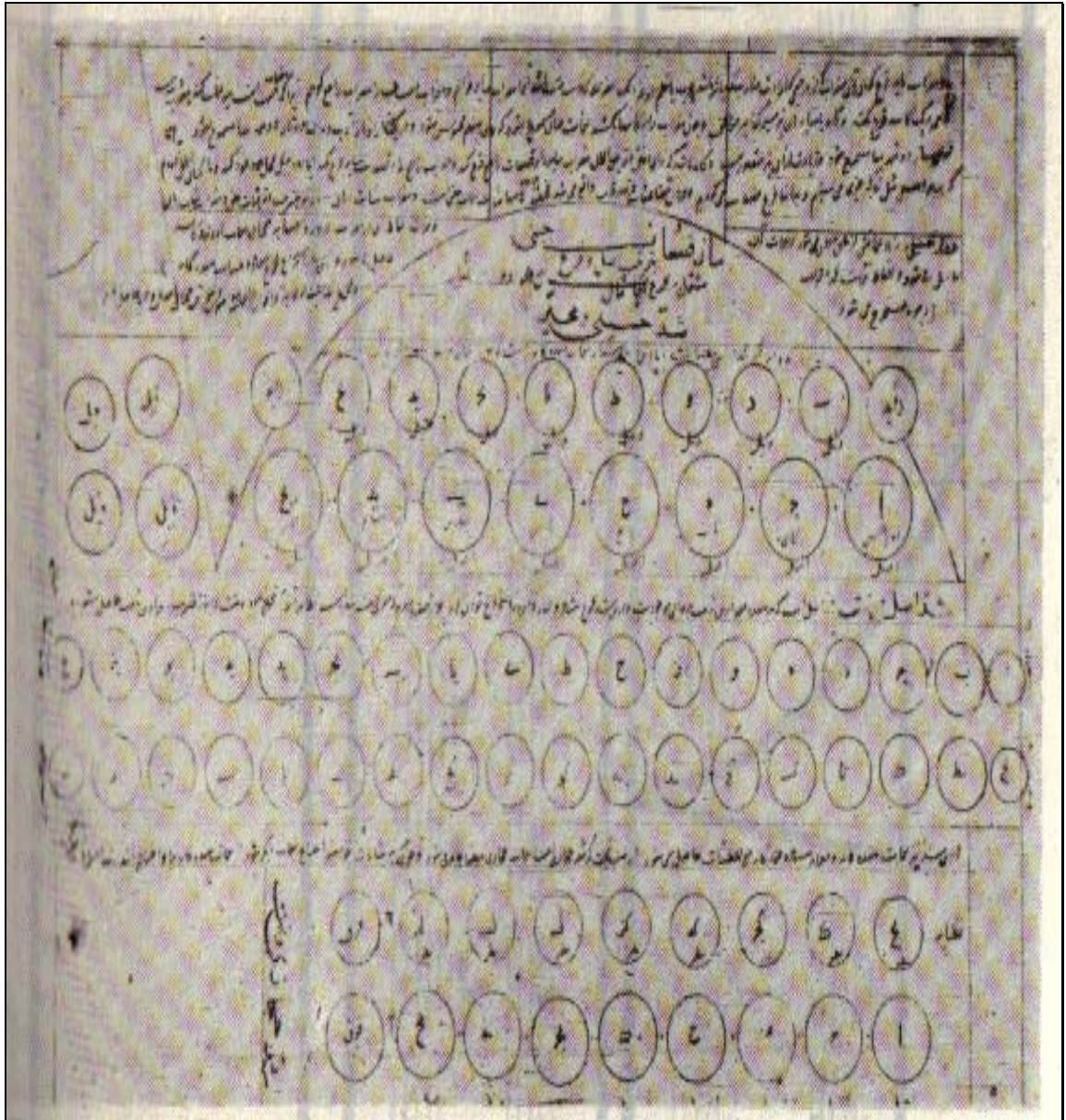
Abdülkadir, bu sazı ilk kez 779 ramazanında (Ocak 1378), Erdebil de, Safevilerin ikinci Şeyhi Sadreddin'in huzurunda çaldığını yazıyor. Saz, adından da anlaşıldığı gibi çini kâselere meydana gelmiştir ve bunların sayısı 76'dır. Kâselere

belirli ölçüde su konur ve mızrapla vurulduğunda, her birinden ayrı bir ses elde edilir. Pesten tize doğru gidildikçe, kâselerin boyları da küçülmektedir.

Aşağıda şekil 59’da görüldüğü gibi Abdülkadir’in kendi el yazısından yazmış olduğu şekilde, aletin çift olarak yerleştirilmiş üç sıra kâseden oluştuğu görülüyor. İlk sırada 22 kâse var. Ve bunlar yegâh-neva oktavı içerisindeki 18 sestten 15’ini verebilecek şekilde sıralanmıştır. İkinci sıradaki kâselerin sayısı 36 ve yegâh-tiz neva arasında yer alan iki oktavin sesini veriyor. Üçüncü sırada ise, yine yegâh-tiz neva arasındaki bazı sesleri hâsıl(ortaya çıkarma) etme yoluna gidilmiştir.

Şekil 59

Abdülkadir Merâgî'nin Saz-ı kâsât-ı çini planı



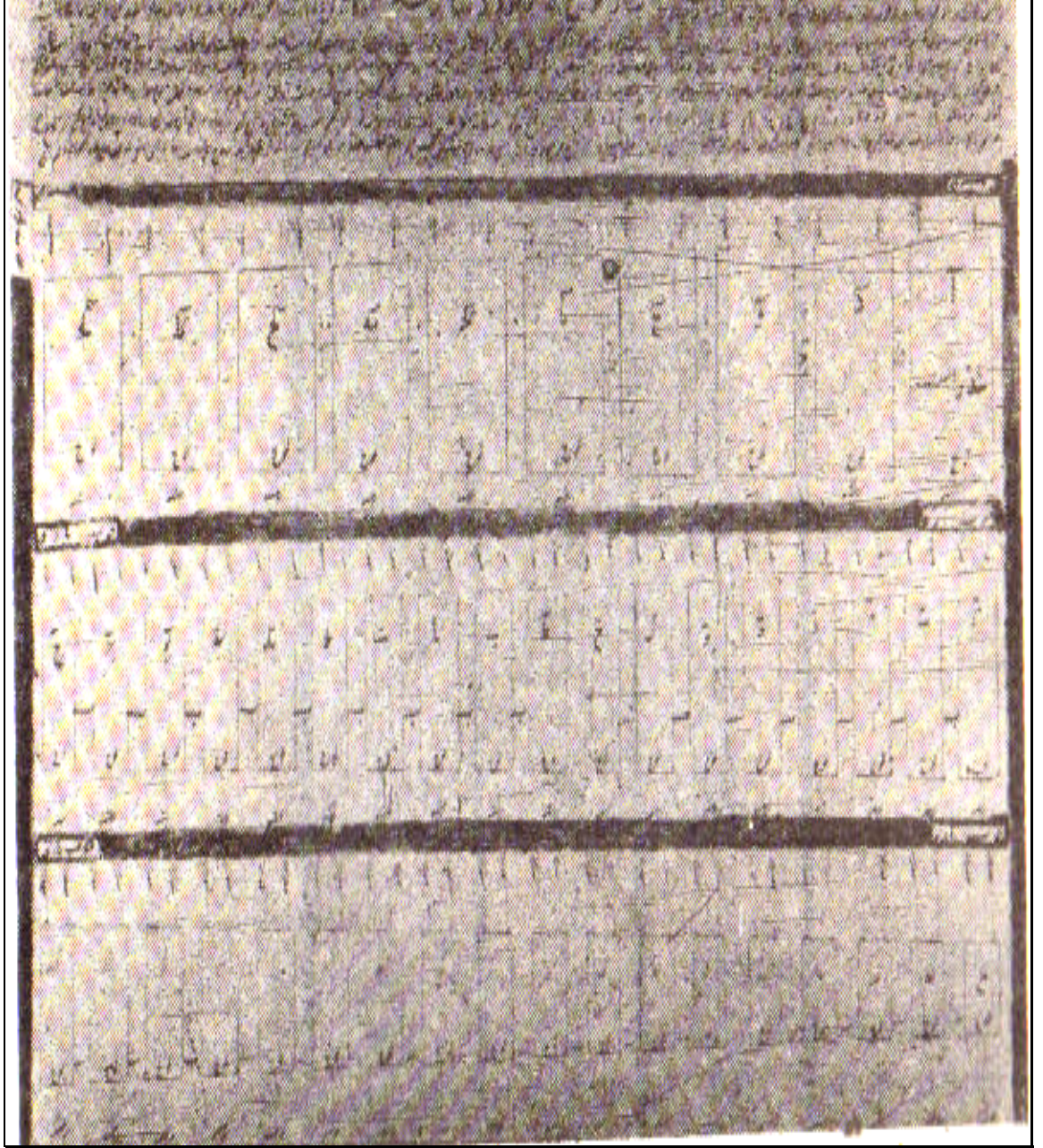
**2.Saz-ı elvah:**

Abdülkadir, bu sazın planını iki yerde, Fevaid-i Aşere ve Makasid'ul-Elhanda veriyor. Bu saz çelik plakalardan meydana geliyor ve bu levhaların üzerine mızrapla vurulması suretiyle çalınıyor. Pest sesler için geniş, tiz sesler için ise daha dar levhalar kullanılıyor.

Aşağıdaki şekil 60'da görüldüğü gibi Saz-ı elvahın Makasid'u-Elhan'daki çiziminde bir tür madeni xylophone benzeyen bu sazda, 46 adet levha üç sıra halinde dizilmiştir. İlk sırada 10 adet levha bulunmaktadır. Bunlar o dönme rastının yegâh-evç arasındaki ana seslerini vermektedir. İkinci sıradaki 18 levhadan yegâh-neva son sırada bulunan yine 18 levhadan ise, neva-tiz neva arasındaki tüm sesler elde edilebiliyor.

## Şekil 60

Abdülkadir Merâgî'nin Saz-ı elvahnı Makasıd'u-Elhan'daki çizimi



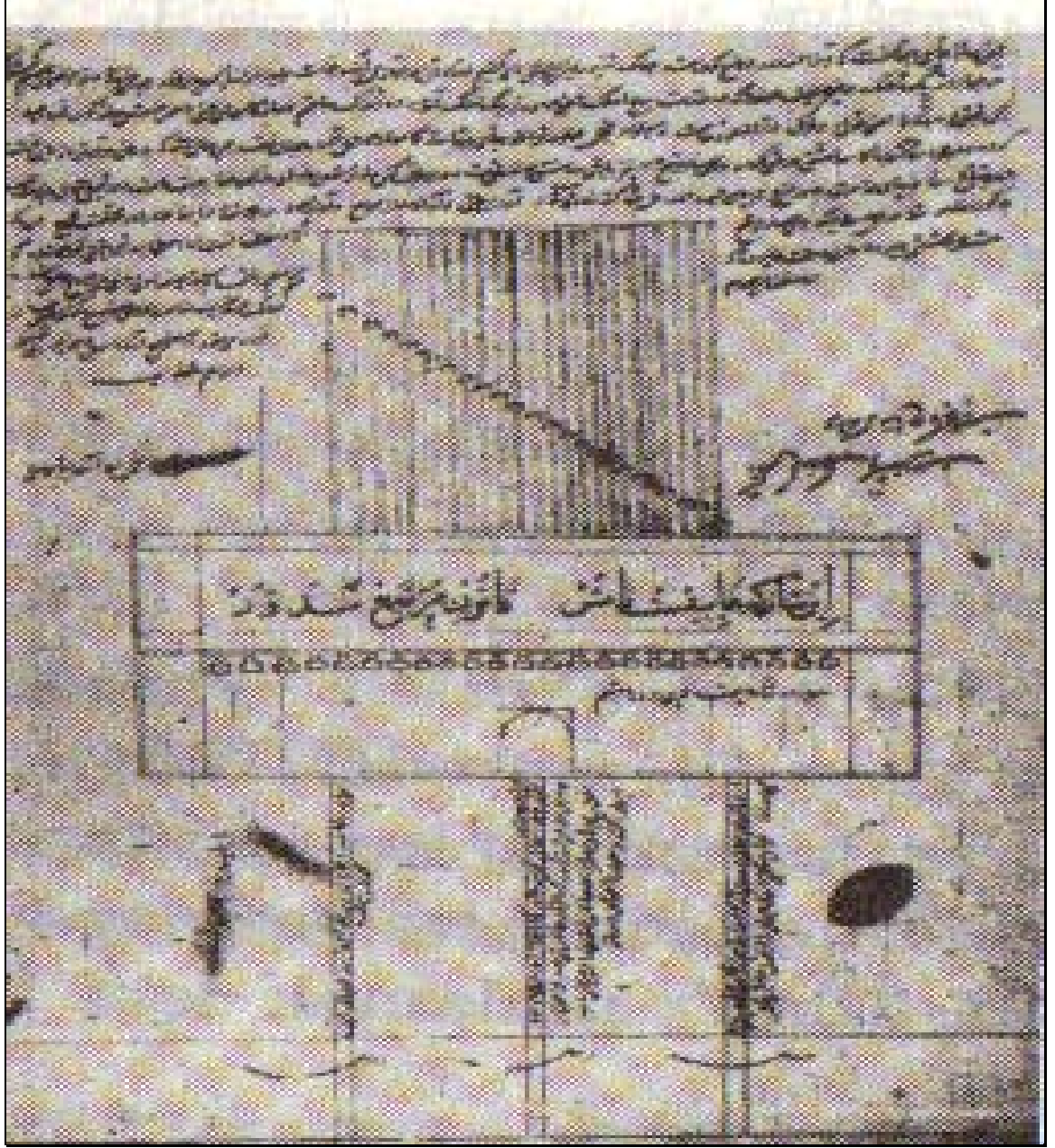
### 3.Kanun-u murassa'-i müdevver:

Abdülkadir, kendisinden önceki müzikçilerin yazdıkları bazı kitaplarda bu sazın adının geçtiğini, ancak unutulmuş olduğunu ve kendisinin bu sazı kullanılır hale getirdiğini söylemiş ve şu açıklamaları yapmıştır.

Maragalı' nın çizimine göre, Kanun-u murassa'-i müdevver aşağıdaki şekil 61'de şöyle görülmektedir.

Şekil 61

Maragali'nin çizimine göre, Kanun-u murassa'-i müdevver



Yukarıdaki şekil 61'de görüldüğü gibi üzerine fanus bulunan içi oyuk ağaçtan yapılmış bir değirmen taşı şeklinde gövdenin üzerine 96 adet tel gerilmiştir. Her tel bir sese akord edilir ve böylelikle saz, 24 ayrı ses verecek duruma gelir. Abdülkadir, sazın belirli yerlerine iki ip takıldığını, iplerin çekilerek gövdenin hareket ettirildiğini, bu

arada tellere mızrapla temas edildiğini yazıyor, ancak akord biçimi konusunda bir bilgi vermiyor.<sup>106</sup>

Hoca Abdülkadir Merâgî'nin adına kayıtlı eserlerden örnekler:

1.Rast Kâr-ı muhteşem: Devr-i Hind-î

Kavl-i muhteşem koned kavmî be yakîyn

2.Rast Nakış Kârçe: Düyek

Âmed nesîm subh-dem tersem ki âzâreş küned

3.Mâhur Kâr-Hafif:

Gül bî-ruh-ı yâr hoş nebâşed

4.Rast Nakış Beste-Hafif:

Im şeb ki ruhaş çerağ-ı bezm-i men bud

---

<sup>106</sup> BARDAKÇI Murat, "Maragali Abdülkadir", Pan Yayıncılık, İstanbul 1986,s 99-100-108-109-113-115



### 3.3.5.4 Rauf Yekta Bey Nüshasından alınan Şükrullah Risalesinin Türkçe açıklaması (Şekil 11,Ud'un yapılışı)

#### a) Ud'un Yapılışı:

Bir ud'un darbı(vuruşu) 4 türdür.Her bir darbin bir adı vardır.İlk darba bir ve iki derler.Ve bir darbin kuralı şöyledir.Önce kirişe bir dokunuş şeklinde vurulur.Sonra iki dokunuş ve terişne dedikleri kiriş altına vurulur.Sonra iki dokunuş ve terişne dedikleri kiriş altına vurulur.İkinci darba şık-ı venezi derler.Ve bir darb (vuruş) bir ve iki dedikleri darbin tersidir.Venez-i Meşna dedikleri kiriş üzerine bir dokunuşla vurulur.Bam denilen kiriş üzerine iki dokunuşla vurulur.Bununda kuralı şudur. Bir zahme (dokunuş) ve tiz bam dedikleri kiriş üzerine vurulur.Ve bir dokunuşla da tiz meşna dedikleri kiriş üzerine vurulur.Üçüncüye Reftar-ı Geyik (geyik yürüyüşü) derler.Dördüncü kirişi sağlamlamak için katı ağaç gerekir.(ceviz ağacı gibi) Abanoz ağacı olursa daha iyi olur ve bu durumda iki kıl gereklidir.Ancak bu iki kıldan diğeri daha yoğun ( kalın) olmalıdır.

Üçüncü kirişin adı Venez-i meşna'dır.Bu kiriş bütün diğer kirişlerden daha ince olmalıdır.Ve dördüncü kirişin adı Zirc (en alt)'dır.Bu kiriş Venez-i meşna'ya nispetle daha yoğun (kalın) olmalıdır.Ve üçüncü kirişe göre ise daha ince olmalıdır.Beşinci kirişin adı Venez-i Had (son,sınır)'dır.Bu kiriş üçüncü kirişe nispetle daha yoğun (kalın) olmalıdır.Venez-i Zirc e nispetle daha ince olmalıdır. Gövdeye kiriş çekildiği zaman bu söylediklerimize uymak gerekir ki böyle olursa ud'un nağmeleri ve sesleri doğru olsun. Ud'un şekli bu yazılanlardan ibarettir.

Bir kılı asla taşın ortasına yerleştirmemek gerekir. Beraberlik gereklidir. Aksi takdirde bam tel üzerine serçe parmağı konduğunda avazı (sesi) duyulmaz. Kiriş üzerine mesafede konulmalıdır. Ve ıklığı çalacak bir yay gereklidir. Gayet berk(sert) ağaçtan olmalıdır ki at kılı yay kirişi gibi takılabilsin. Ve bu kıllar otuz adet olmalıdır. Otuzdan fazla olursa da kullanılabilir. Fakat kırktan fazla olması gerekmez. Bu tertibe (düzene) uyulmazsa amaç hâsil (ulaşma) olmaz.





### 3.3.5.5. Şükrullah Risalesinden Mizmar, Rebap, Pişe-İ Nay ‘ın Türkçe açıklaması

**a) Mizmar’ın Yapılışı:** Mizmar’ın yapımını bildirir. Mizmar bir adıdır ki iki parçadan oluşur. Bunların bir parçası kara kamıştan ve diğer parçası da ağaçtan oluşur. İkinci parçanın yapımı için gerekli olan ağaç kamış gibi yıkanır ve delinir. Uzunluğu bir karış be bir parmaktan ibarettir. Ve iki ucundan dahi ikişer parmaklık bir miktarı bırakırlar. Geriye kalan kısmı yedi parça ederler. Her bir parçasında bir delik açarlar. Bu delikler geniş olup dar olmamalıdır. Üflenecek deliğin yanında bir delik daha delerler. Ama o deliklerin olduğu yana bir delik daha açarlar. Kamış olan parçanın uzunluğu bir karış ve bir parmak daha arttırılmış olmalıdır. Mizmarın uzunluğu bu şekilde beklenirse neyin deliklerini daha genişçe açabilirler. Mizmar isimli neyin en önemli özelliği şudur ki ağaçtan yapılan neyi kamıştan yapılan neyin üstüne yerleştirirler. Ancak bu neyden çıkan nağmeler onun kamış kısmından gelir. Ağaçtan olan ney sesindeki netliği sağlamak için iki, üç gün bir ağaç ortasında bekletilmesi gerekir. Aksi takdirde amaca ulaşılmaz. Yaş ağaçtan bir halka yapılır.O kamıştan olan yerin ağzına birleştirilir.Neydeki nağmelerin ağır olması yani zir ve bam (tok dolu ses) olması bu halka sebebiyledir.İki parça mis üzerine bağlanır.İkisinin başı ibrişimle birbirine bağlanır ki bu iki neyin ortasında bir yarık gibi olur.Ney çalma sona erdiğinde o mizmarın ağzına koydukları halkayı çıkarırlar.Neyin üflenecek yerine yakın olan deliğin nağmesi Lirik (duygulu)’dur.Nağmesi uzakta olan deliklere göre zirdir.Ve yanında olan deliklerin nağmesine göre bamdır.Ve neyin bitiminde kara neydir. Artık saz çalma imkânı yoktur. Mizmarın süresi bu şekilden ibarettir.

**b) Rebap’ın Yapılışı:** Bu bölüm Rebap’ın yapılışını bildirir. Rebap’ın çanağı bir parçadan oluşur. Ve zerdali ağacından yapılması gerekir. Ancak rebap’ın çanağının ağacını süt içinde tutup yıkamak gerekir. Süt içinde yıkanırca gayet iyi olur. Çivi çakılıp eğer zerdali ağacı işlenemezse ceviz ağacından yapılır. Rebap’ın çanağının gayet yumuşak ve düz olması gerekir.

**c) Pişe-i Nay (neyin eski adı):** Pişe-i Nay ‘ın yapılışını bildirir. Pişe bir ney türüdür ki kamıştan yapılır. Ancak bu kamış değmiş(olgun) olmalıdır. Yani yerinden ham kesilmiş veya çürümemiş olmalıdır. Veya zamanı geçmemiş olmalıdır. Pişe-i Nay’ın yapıldığı kamışın iyisi Nişabur’da bulunur ve getirilir. Yani Nişabur’da yetişmiş olmalı istenilen

şekilde kesilmiş olmalıdır. Ve gayet yoğun (kalın) olmalıdır. Piş-e-i Nay'ın uzunluğu bir karniş ve iki parmakdan fazla olmalıdır.

Abdulkadir Meragi'ye ait olan Mizmar ve Rebap fasılları aşğıdaki şekil 64'de şöyle gösterilmektedir.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> AKSÜT Sadün, "Türk Musikisinin 100 Bestekârı", İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1993, s 18–19–20–21



Abdülkadir Meragi sistemci okul'un temellerine bağlı kalmış, Safiyüddin'in ilkelerini daha geniş bir kültürel bölgenin daha geniş kapsamlı musiki uygulaması içinde sürdürmüştür. Ayrıca, İran-Türk musiki kültürünü kuramsal çerçeveye de kavuşturmayı da başarmıştır. Ayrıca, İran-Türk musiki kültürünü kuramsal çerçeveye kavuşturmayı da başarmıştır. Onun nota işaretleri Safiyüddin'in iki sekizli için düzenlediği işaretlerin aynısıdır. Abdülkadir'in nota yazımında da seslerin ölçü içindeki değerleri her notanın altına eklenmiştir. Abdülkadir'in de bestelediği ezgilerin notalarını yazmayı denediği genellikle kabul edilen bir şeydir.1450 dolaylarında adını duyuran oğlu Abdülaziz Bin Abdülkadir ile 1490 dolaylarında tanınmaya başlayan torunu Mahmud Bin Abdülaziz, Safiyüddin'in icat ettiği, baba ve dede Abdülkadir'in de gözle görülür hiçbir değişikliğe uğratmadan kendilerine aktardığı aynı nota sistemini biliyorlardı. Büyük bir selefın taklitçileri olan Abdülaziz ile Mahmud musiki düşünüşünde bir duraklamanın kesin işaretlerini taşıyan sıradan derlemeler kaleme almışlardır. Onların ihtiyatlı tutumu musikideki notanın, temelde, kuramsal bir açıklamaya yardımcı teknik bir araç olarak görülmesine yol açmıştır. Abdülkadir ile onun yakın talebeleri yinede harf notasının kullanılması mutlaka gerekli tenkil bir araç olarak musiki anlayışı çerçevesine sokmaya başarmışlardır.<sup>108</sup>

Sonuç olarak Hoca Abdülkadir, iyi bir nazariyatçı olduğu kadar iyi bir bestekârdır. Çok güzel Ud çaldığı çeşitli kaynaklarda belirtilmiştir. Onun için Devlet Şah "İyi Ud çalan birinci sınıf bestekârdır" diyor. Bütün bu anlatılanlara bakılırsa üretken bir sanatkâr, güzel bir sese sahip olan ve usta bir hanende (gûyende) olduğu bilinmektedir. Denebilir ki Hoca Abdülkadir, Türk Musikisi'nin şekillenmesine, uslûblaşmasına, nazariyatının bir düzene sokulmasına birinci derecede yardımcı olmuş en büyük musikişinaslarımızdan biridir. Musikimizi daha kolay kullanılabilir, klâsik ve halk musikisi geleneğini daha yakın bir duruma getirmek istemiştir. Klâsik okulun ilk kurucusu ve başlangıcı olan bu büyük usta, kendinden sonra gelen musikişinasları yüzyıllarca etkilemiştir. Günümüze gelen eserleri klâsik repertuarımızın en metin eserleri olarak hala çalınıp söylenmektedir.

### **3.4. XVIII. VE XX. YÜZYILDA MÜZİĞE KATKISI OLAN BATILI FİLOZOFLAR**

<sup>108</sup> AKSOY Bülent, "Türk Musikisi Kültürünün Anlamları" Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s 25-26

Avrupa’da siyasi reformların hız kazandığı, toplumun sosyal yapısının değişime uğradığı ve özellikle sanata karşı ilginin yoğunlaştığı, resim, mimari, opera ve klasik müziğin dönemsel olarak değişim gösterdiği bu dönemde Filozofların müziğe estetik, felsefi ve teorik açıdan yaklaşımları ve bu alan içerisinde çalışmaları anlatılmaktadır.

### 3.4.1. Emmanuel Kant (1724–1804)

Almanya’nın Königsberg şehrinde doğmuş ve bütün yaşamını bu şehirde geçirmiştir. Buradaki üniversitede öğrenimini tamamlayarak 1755’te felsefe doktoru ve daha sonra profesör oldu. Doğduğu şehirde 1804 yılında ölmüştür. İlk kez estetik yargı sorununu ortaya atan kişilerdendir. Müzik estetiğiyle de ilgilenen Kant “Hoşa giden şey duyuları doğrudan etkileyendir,” der.<sup>109</sup>

Genel anlamda modern estetiğin başlıca kurucuları arasında yer alan Kant (1724–1804), müzik estetiği konusunda kapsamlı, birlikli, çepeçevre bir kuram geliştirmiş değildir. Duyumcu estetik, estetik duyguların kaynağını; ararken, Kant ilk olarak estetik yargı sorununu ortaya atmıştır. Bu, onun estetikteki en önemli başarısı olmuştur. O, estetik yargıyı, eş deyişle beğeni yargısını, ilkesi öznel olmakla, nesnedeki bir özelliğin nesne kavramına yüklenmesi demek olan nesnel yargıdan kesin olarak ayırmıştır. Ona göre, “Beğeni yargısı: hiçbir bilgi yargısı değildir.” Beğeni yargısının konusu olan “hoş”, duyudur da hoşa giden, duyuları doğrudan doğruya etkileyen şeydir. Bu, müzik söz konusu olduğunda tondur, resimde renktir. Müzik ton duyularının zamandaki oyunudur. Sanatı duyuların güzel oyunu olarak gören Kant şu düşünceleri dile getirmektedir. “Duyuların (dışarıdan meydana gelen) güzel oyununun sanatı ve genelde bildirilebilir olmasına rağmen oyun, duyumun ait olduğu duyunun ahenginin (geriliminin) çeşitli derecelerinin orantısından, yani duyunun sesinden başka hiçbir şeyle ilgili olamaz ve sözün bu geniş anlamında sanat, işitme ve görme duyularının sanatsal oyununda müzik ve renk sanatı diye bölümlenebilir.” Duyuların değişen özgür oyunu müzik, duyusal etkinin bir dili olarak adlandırılır. “Genelde bildirilebilir olan, müziğin yaptığı uyarımın, dil bağıntısındaki her deyim bir tona sahip olmasına, bu tonun az ya da çok konuşanın bir etkisini göstermesine ve karşı yanda dinleyicide de ortaya çıkmasına dayandığı görünüyor. ” Kant, estetiği nesnel bir bilim olarak

<sup>109</sup> YILDIRIM Vural, KOÇ Tarkan, a.g.e., s 34

görmemekle birlikte, duyuşal hoşlanmanın bildirilebilirliğinden söz etmekle ona belli bir bilgi tarzı da vermiştir. Kant, güzel olanın kavranışındaki hoş olan şeyi, tamamen duyuşal güzelden hoşlanmadan ayırmıştır. Bu da estetik hoşlanmanın, bir içeriğı olan biçimden hoşlanma anlamına gelmektedir. Uyarımların çokluğu olarak tonların bir araya getirilmiş olması, yani tonun bir biçime sahip olması halinde tona “güzellik” tanınmalıdır.<sup>110</sup>

### 3.4.2. Johann Wolfgang Von Goethe (1749–1832)

Almanya'nın Frankfurt şehrinde doğmuş, hukuk eğitimi almış, edebiyata yönelmiş ve ilk eserini şiir alanına vermiştir. Bilinen en ünlü eseri; opera ya da konu olan “Fanatur.” olmuştur. Düşünür müziğın şiirsel, dinsel, estetik, biçimsel boyutuyla ilgilenmiştir.<sup>111</sup>

J. W. Goethe'nin (1749–1832) müzik hakkındaki düşünceleri, çeşitli yazılarında, konuşmalarında, mektuplarında dağınık biçimde bulunur. Onun müzik karşısındaki tutumu, çelişkili olmaktan uzak değildir. Tüm müziğı o, dini ( kutsal) ve din dışı (dünyevi veya profan) müzik diye ikiye ayırmıştır. Ona göre dünyasal müzik, tamamen güler yüzlü olmalı, asla kutsal olanla karışmamalıdır, aksi halde bu düşünce yanılgıya götürür. Sanatın soyluluğı olağanüstü büyüklükte müzikte gerçekleştirilebilir; çünkü tamamen biçim ve içerik olan müziğın ortaya koyduğı her şey yüce ve soyludur. Kutsal olan kendi soyluluğına uygundur. Burada müzik, tüm zamanlar ve dönemlerde aynı kalan hayat üzerinde en büyük etkiye sahip olmuştur. Kilise müziklerinin kutsallığı, halk ezgilerinin güler yüzlülüğü ve şuhluğu, hakiki müziğın çevrelerinde döndüğü iki dayanak noktasına sahiptir. Bu iki noktada müzik, her zaman önlenemez bir etkiyi gösterir. Bu etkiler tapınma ya da danstır. Kilise müziğının tapınmaya, halk müziğının dansa götürmesi düşüncesini Goethe, daha ileriye götürmemiştir. “Müzik, insanları her zaman kilise müziğı olarak ritüele, halk müziğı olarak dansa yönlendirir.” der. Örneğın, buradan dans ile tapınma arasındaki içsel, kökensel bağıntılara varmamıştır. Baştan beri ele aldığımız birçok düşünürde gördüğümüz şiir müzik bağıntısına Goethe de değinmiştir. Ona göre besteci, şiirsel ritimin karşısına usul

<sup>110</sup> SOYKAN Naci Ömer, a.g.e., sayı 30

<sup>111</sup> YILDIRIM Vural, KOÇ Tarkan, a.g.e., s 35

bölümlenimi ve hareketini koyar. Burada müziğin şiir üzerindeki egemenliği kendini gösterir. Usul, ritim, niceliksel ifadeler olarak asıl müziğin alanına aittir.<sup>112</sup>

Müziğin biçimsel boyutunda Goethe “biçim işlevden soyutlanamaz, biçim ve işlev ayrı düşünülemez diyerek biçim ve işlevin birbirlerini bağlayıcı etkisinden söz etmiştir. İkisi de birbirini zorunlu kılan birbirleriyle etkileşim sonucu yaşamı oluşturan öğelerdir. Bir başka deyişle, parça kendi işlevini gerçekleştirirken, bütün özelliklerini de yansıttığından bütün de parçada yansır.” der.<sup>113</sup>

### 3.4.3. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831)

Almanya’da doğmuş, din bilim ve felsefe okumuş, Berlin’de ölmüştür. “Hegel felsefesi klasik Alman felsefesinin yalnız son halkası değil, aynı zamanda bu felsefenin ulaştığı doruk noktasıdır. Hegel felsefesi, bu idealist ve romantik felsefe, düşünme, yaşam, kültür ve tarihin bütün varlık alanlarını birleştirip bütün haline getirmeye çabalamıştır.”

Hegel, müziğin, doğrudan doğruya ruha yönelen sanat olduğunu söyler. Müziğin iç dinamizmi kalbi ve ruhu harekete geçirir. Müzik üretimi titreşim sonucu olan ton ile olanaklıdır. Müzik romantik sanatlar içinde resimden sonra gelir. Yakın ilişki içinde olduğu sanat ise şiirdir. Çünkü ikisi de aynı gereç olan tona bağlıdır. Müziğin ifade araçları ölçü, uyum ve melodidir.<sup>114</sup> diyerek müziğin insan üzerindeki ruhi etkisinden ve diğer sanat alanlarıyla ilişkisinin ne derece önemli olduğunu açıklamıştır.

Yine Filozof Hegel için müzik Mutlak’ın duygu biçiminde ifşası yani ortaya çıkmasıdır. Ama müziğin görevi farklı duyguları ifade etmek değil, kendi yapısının ruhun yapısıyla olan yakınlığı sayesinde ruhtaki kimliğini, “Kendi saf duygusunu” açığa çıkarmaktır. Nitekim “sesin içinde var oluş ve müzikal değer edindiğini temel unsur mekân değil, zamandır.”Hegel’in müziğin zamansallığı üzerine analizleri, onun müzikal estetiğindeki en ilginç kısımları oluşturmuştur; O,bunların geleceğin biçimci düşüncesinde yeniden ele alınacağını da savunmuştur.<sup>115</sup>

### 3.4.4. Arthur Schopenhauer (1788–1860)

<sup>112</sup> SOYKAN Naci Ömer, a.g.e., sayı 30

<sup>113</sup> PAMİR Leyla, “Müzikte Geniş Soluklar” Boyut Yayınevi, İstanbul 2000, s 48

<sup>114</sup> YILDIRIM Vural,KOÇ Tarkan, a.g.e., s 35

<sup>115</sup> FUBİNİ Enrico “Müzikte Estetik”,Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s108–109



Danzig’de doğdu. Berlin Üniversitesi’nde öğretim üyesi iken Frankfurt’a yerleşerek yapıtlar vermeye başladı. Weimar’da öldü. En genel anlamıyla müziğin özünden söz ederek Schopenhauer müziği, sanat kategorisinde en üste koymuş ve duygu sanatı olarak ele almıştır.<sup>116</sup>

Biraz daha konunun özüne inerek Arthur Schopenhauer müziği; dünyanın özünü dolaysız olarak sembolize edeceğini belirtmektedir. Ona göre; Dünyanın özü de irade ve arzudur. Arzu bütün insanların özündeki bütün istekleri heyecanları, kımıldanışları içine alan bir kavramdır. Bu demektir ki, müziğin anlatımını tek bir sevince, eleme, acıya, korkuya, neşeye ya da huzura mal etmek yanlıştır. Müziğin sembolü sevinç, elem, acı, korku, neşe ya da huzursuzluktur. Bu bakımdan da anlatımı soyuttur. Bütün ruh hallerinin tamamını kapsadığı için de onu tamamıyla anlarız. Bundan dolayı da müziğin gücü ve etkisi benzersizdir. Diğer güzel sanatlar gölgelerden bahsederken müzik gerçek özü dile getirmiştir.

Müzik bütün ülkelerde her yüzyılda anlaşılabilen bir dil olmuş, Bu dil büyük bir ciddiyet ve içtenlikle her yerde konuşulmaktadır. İçte var olan çok şey söyleyen bir ezginin bütün dünyayı dolaşma imkânı olduğu gibi anlamsız bir ezgide bir anda sönüp hayatını kolayca tüketebilir. Bu da herkesin bir ezginin gerçek olup olmadığını kolayca anlayabileceğini ispatlar. Ezgi somut şeylerden çok, acılardan, sevinçlerden duygulardan söz eder ki, bunlar da zaten iradenin gerçek öğeleridir. Ezgiler doğrudan doğruya kalbe gider, kafa ile ilgileri yoktur. Ezgiye bu tür bir fonksiyon vermemek, onu resim sanatı ile birleştirmek, onu yanlış kullanmak demektir. Bir şeyi resmetmek başka duyguların tutkuların anlatımı ise yine büsbütün başka bir şeydir.<sup>117</sup>

### 3.4.5. Robert Schuman (1810–1856)

<sup>116</sup> YILDIRIM Vural, KOÇ Tarkan, a.g.e., s 35-36

<sup>117</sup> PAMİR Leyla “Müzikte Yaratıcının gücü” Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1981, s 26–49–50

Özellikle piyano eserleri, liedleri ve orkestra eserleri ile müzik tarihinde yeri olan Alman besteci Saksonya’da doğmuştur. Müziğin yanında edebiyat ve estetik alanında da çalışmalar yapmıştır. Şiirleri ve bir komedi ile iki korku piyesi yazmıştır.<sup>118</sup>

Birçok eserinde klasik formları kullanmayarak kendine özgü stiller kullanmıştır. Temaları genellikle kısa fikirlidir.<sup>119</sup>

Müziğin estetik boyutuyla da ilgilenen Schuman, XIX. yüzyılın başında, sıkça görülen ve onun kişiliğini temsil eden hayali kişiliklerden biri, Florestano (bir sanatın estetiği bir diğeriyle eşittir; yalnızca madde farklıdır) formule ettiğinde müziğin ve genelde sanatın bir madde de ya da bir başkasında fark olmaksızın ortaya çıkabilecek, insana ait aynı yaratıcı faaliyetin meyvesi olarak değerlendirilmesi temelindeki bir alışkanlığı kırıyordu. Schumann’ın arkasında, asırlar boyu müziği diğer sanat dallarından ayrı ve daha aşağı seviyede bir ifade biçimi olarak kabul etmiş, çoğu zaman müziği sanat dünyasıyla pek az ortaklığı olan bir zanaat türü olarak değerlendirmiş bir kültür vardı. Schumann’ın ve daha pek çok romantığın aldığı pozisyon, müziği sanat alanına geri alma, hatta onu ayrıcalıklı bir konuma getirme gayreti olarak anlaşılabilir. Bununla birlikte, on sekizinci yüzyıl sonuna kadar düşünürlerin büyük çoğunluğunun müziği aşağı seviyelerde bir sanat türü olarak gördüğü, hatta taşıdığı değer bakımından şiir, tiyatro, heykel, resim gibi büyük sanatlarla kıyaslanamaz kabul ettiği unutulamaz.

Müziğin estetiğinin diğer sanatlarıncıyla eşit olduğunu savunan Schumann’ın düşüncesi, çoğunlukla romantik düşünceyi etkilemiş devrimci, alt üst edici bir düşünce olmuştur. Fakat ardından gelen estetik düşüncenin bütünü tarafından hiçbir zaman kabul görmemiştir.<sup>120</sup>

### **3.4.6. Richard Wagner (1813–1883)**

Almanya’da doğdu. Küçük yaşlardan itibaren şiir yazdı. On üç yaşında odessayı Latineden Almancaya çevirdi. Shakespeare dâhil pek çok klasik, romantik ve antik yazarları okudu. Edebiyat dışında felsefeyle ilgilendi. Wagner düzenli bir müzik eğitimi görmedi.

#### **3.4.6.1. Wagner’in sanat’a bakış açısı**

<sup>118</sup> ÇELEBİOĞLU Emel “Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş” Tasvir Matbaası, İstanbul 1986, s 155

<sup>119</sup> ALANER Bülent A. “Tarihsel Süreçte Müzik” Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2000, s 55

<sup>120</sup> FUBİNİ Enrico. a.g.e., s 16-17-18

Müzisyen filozof Wagner “Müziğin ifade ettiği şey sonsuz ve ideal olandır. Herhangi bir kişinin tutkusundan, aşkından, özleminden söz etmez. Tutkunun, aşkın, özlemin, kendisini anlatır. Bu anlatım, müziğin kendine özgü temel niteliklerinden kaynaklanır ve her dile yabancı olan, hiçbir dille ifade edilmeyen sayısız düşünceyi ve erdemleri içerir.”

Wagner bu sözlerinden yola çıkarak, 1872’de dramaların müziksel bir amaca hizmet etmesini istemiş, bundan da öte, sahne olayları soyut düşünceyi somutlaştırmıştır. Başka bir deyişle; müzik, dış dünyanın ardındaki özü soyut olarak ifade ederken, sahne bunu somutlamıştır.

Bu nedenle Wagner, büyük dram dediği “karma sanat”ta, tiyatro, resim, mimari ve edebiyatla müziği birleştirmiş, Müzik dışındaki sanatlar müziğin anlatmak istediğini somutlaştırmıştır. Wagner tüm aksi iddiasına karşılık, diğer sanatları müziğin bir aracı haline getirmiştir.

Yine konularını Alman tanrılarının mitolojik öykülerinden ve halk öykülerinden almış, bunları olduğu gibi yansıtmak yerine, o günün dinsel mistisizmiyle (Katolik ve Protestanlık mistisizmi) büyücülükle, Budizm’le, felsefi kötümserlikle (nihilizm, anarşizm, var oluşçuluk) ve cinsel kışkırtma ile “bulayarak” yansıtmıştır. Böylece bir yandan geçmiş dönemin gerçek dünyasının ürünü olan öyküleri saptırırken, diğer yandan yaşadığı dünyanın gerçeklerini de müzikal drama olarak yazdığı eserlerinde saptırmış oluyordu.<sup>121</sup>

Müzikçi olarak Wagner 19. yüzyılı müzik dünyasında devrim sayılabilecek yenilikleri ile tanınmıştır. Alman besteci ve müzik teorisyeni müziğin duygusal ve psikolojik ifadenin bir vasıtası olarak tanımlamış, Alman müziğini melodik ve armonik açıdan doruk noktaya ulaştırmıştır.<sup>122</sup>

Yine müzisyenlik sıfatıyla 19. yüzyılın biçimlendiricisi olmaktan çok bir üründür. Deha sayılması daha çok kişiliğinin yapısından ve ona duyulan saygı ve hayranlıktan ileri gelmiştir. Teori ve pratik alanında, bir propagandacı bağınazlığıyla benimsetmeye özen gösterdiği tükenmez fikirlerinin yüce amacı, bütün sanatların eşit

<sup>121</sup> KAYGISIZ Mehmet, “Müzik Tarihi”, Kaynak Yayınları, İstanbul 2004, s 231–232

<sup>122</sup> ALANER Bülent A. a.g.e., s 56

derecede yer aldığı, ama dramatik müziğin daha bir üstün tutulduğu bütünleşmiş bir sanat eseri yaratmak olmuştur.<sup>123</sup>

### 3.4.7. Friedrich Nietzsche (1844–1900)

Yazarlık yaşamının başlarında müziksel esini ve müzik heyecanını metafizik gerçeklerin bir aracıları gibi almıştır. Nietzsche gerek insan aklının gelişiminde ve gerekse insan ruhunun oluşumunda müziğe her zaman için özel bir önem vermiştir.

Bir papaz çocuğu olan Friedrich Nietzsche için müzik çok önemlidir. Nietzsche, müziğin etkisiyle zenginleşmiş ama akıl ve ahlak yönünden böylesine yozlaşmış bir uygarlığın yeniden dirileceğini düşünüyordu. Yaşadığı dönemler de müzik, onun düşünce dünyasını kaplamış durumdaydı.

Nietzsche, gençlik yıllarında Wagner'e büyük hayranlık duymuştur. Ama bu hayranlık giderek bir nefrete dönüşmüştür. Pierre Lassere, "Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri" adlı çalışmasında bu dönüşümün sebebinin, Nietzsche'nin aslında müziğe karşı duyduğu hayal kırıklığından kaynaklandığını belirtmiş; önceleri müziği bütün sanatların en üstüne çıkardığını, fakat sonradan yozlaşmanın sanatı olarak görmeye başladığını yazmıştır.

Filozof'un daha sonraları müziğe ve genel olarak sanatın tümüne karşı ılımlı bir tavır takındığı görülmüştür. Artık sanatta sağlıklı olanla olmayanın ayırımına varmaya çalışmış, olağanüstü bir açıklık ve kesinlikle klasik ile romantikğin karşıtlıklarını tespit etmiştir. Nietzsche, eski müzikle yeni müziğin içinde yer alan duygu ve düşüncelerin karşılaştırılmalarından en verimli sonuçları çıkarmıştır. Çağdaş müzikçilerin dehalarını en ince ve çarpıcı biçimde nitelmiş; çağdaş insanın hangi akıl ve ahlak disipliniyle estetik hoşlanmaya yer vereceğini araştırmış daha da özel olarak kendine hâkim, düzenli bir ruhun bakış açısıyla, müziğin vereceği coşkuların ve zevklerinde eleştirisini yapmıştır. Varmış olduğu düşüncelere göre kendi müzik anlayışının en olgun, en yanılmaz olduğunu da hesaba katarak gelecekte iyi bir müziğin nasıl olacağı konusunda da kendisine göre aydınlatıcı fikirlerde bulunmuştur.<sup>124</sup>

<sup>123</sup> Thema Larousse( Tematik Ansiklopedi) , "Sanat ve Kültür Dünya",Milliyet yayınevi, İstanbul 1993–1994, s 388

<sup>124</sup> ÇETİNKAYA Yılmaz, a.g.e., s 67-68

Nietzsche'nin müzik üzerindeki ilk fikirleri, evrenin metafizik-estetik bir anlayışına dayanmaktadır. Müzik sanatının temeli ve bu sanatın öbür sanatlara göre üstünlüğü üzerine düşünceleri bir bölümüyle Schopenhauer'in bir kuramına dayanmaktadır. Schopenhauer "Müzik, belli bir neşeyi, özel bir acıyı ya da neşeyle ilgili bir konuyu anlatmaz ama genel olarak Neşe'yi ya da Acı'yı anlatır" der. Nietzsche, ise "Müzik daha da genel bir şeyi anlatır" yani "Heyecanı, belirsiz ve arı heyecanı, ruhun heyecan duyma gücünü." Öyle ki belli bir müziğin etkisi altında dinleyici, bir takım neşeli ve acı sahneleri düşünüp bu müziğe yapay bir açıklama getirmesinin pek de önemi yoktur. Bu düşüncedeki dinleyici, müziğin derin ve içten anlamını kavrayamamış, kendisini heyecanlandırmak ve ilgilendirmek için bir müzik parçasının Acı'nın, Neşe'nin, Sevgi'nin, Pişmanlığın, Umut'un ya da başka bir duygunun anlatımı olması gerektiğini söylüyorsa, o müziği anlayamamış demektir. Müzik belli bir tür, bir takım duygular anlatmaz, fakat müziğin kendisini duyma gücünün coşkusu anlatır.

#### **3.4.7.1. Nietzsche'nin şiir ve müzik ilişkisi hakkındaki düşünceleri**

"Şiir ile müziğin arasında gerekli diyebileceğimiz bir ilişki yoktur" der Nietzsche. Ona göre ses ve imgenin (hayal) iki ayrı dünyası burada yan yana konmuştur ama birbirinden çok uzaktırlar, ancak dıştan bir bağla bağlı olabilirler; şiir ancak bir simge sunar; bu simge mısır hiyeroglifindeki kahramanlık simgesi karşısında gerçek kahramanın kendisi gibidir.

Nietzsche, gerçek müziğin, arı (doğal, saf) müzik olduğunu, onun salt müzik esiniyle beslendiğini, müzikten tat almanın en üst düzeyde ve sanatkarca yolunun müziği doğal duygu seliyle dinlemek olduğunu söylemiştir. Şiirle şarkı arasındaki gerçek ilişkiyi sadece gerek ve neden ilişkisi olarak tanımlamıştır. Şiir metni bestecide bir duygu uyandırarak onun kafasında ona uygun bir müzik doğurmuyorken, Metin de, bestecide esinin doğmasına ve beslenmesine neden olmaktadır. Müzik esini bestecinin ruhunun anlatımı olarak daha önceden var olmuş ve bu esin uygun sözleri sarıp sarmalamıştır.

Müzikle, şiirle, operayla vs diğer sanatlarla da uğraşan Friedrich Nietzsche batı düşüncesinin en önemli simalarından biri olmuş, ona göre "beni ayakta tutan, dengeleyen bu çelişkilerdir" demiştir. Hıristiyanlığı da, hayatı baltalayan, insanın boyutlarını küçülten bir yaşama yolu saymış, " insanın en temel başarısı ahlak değil,

sanattır.” diyerek sanatın toplum hayatı içerisinde çok önemli bir yeri olduğunu vurgulamıştır.<sup>125</sup>

### 3.4.8. Gyorgy Lukacs (1885–1971)

Georg Lukacs, müziğin tüm diğer sanatlar gibi bir yansıtma (mimesis) sanatı olduğundan kuşku duymamış, her sanat gibi o da bu yansıtmayı kendi özel araç-gereciyle kendi tarzında yapmıştır. Müzik insanın iç yaşamını yansıtan bir sanattır. Ama bu iç yaşam da dış dünyadan bağımsız değildir. Lukacs’ın kendi sözleriyle söylersek “bu içsellik, insan yaşamının görece bağımsız bir alanı olarak, doğrudan ve özgün bir varlığa sahip değildir. Sözünü ettiğimiz içsellik, insanlığın toplumsal-tarihsel gelişiminin bir ürünüdür.” diyerek burada müziği, besteci ya da dinleyici olarak tek insan sanatı değil, insan soyunun tarihsel toplumsal bir tür sanatı olarak ele almıştır. Lukacs’a göre, her duyumsama edimi, bu edime kaynaklık eden dış dünya ile bağıntılıdır. “Başka deyişle insanların duygusal tepkilerinin aslında özleri bakımından somut bir yapı taşıdıkları, yani bu tepkilere yol açan nesnelere dünyasına ayrılmaz bir biçimde bağlı oldukları temel olgusunun vurgulanması gerekir.” diyerek içselliğin topluma ve nesnelere dünyasına ne derece bağlı olduğunu anlatmıştır.<sup>126</sup>

Müziğin daha yakından incelenmesine Lukacs, ritimle başlamıştır. Ritim, ilk olarak canlıların ritmik devinimleri olarak biyolojik anlamda görülür. Bu, canlının çevreye uyumunu sağlar. İkinci görünen durum, çalışma sırasında oluşan ritimdir. Çalışmanın daha az yorucu olmasına yardım eden, çalışmaya eşlik eden şarkılarda görünmüştür. Ritmin son gelişmiş aşaması dansa ortaya çıkar. Müzik dansa hem eşlik edici hem de örgütleyici, yönlendirici bir rol oynar. Günlük dinlenmenin bir dışlaşma biçimi olarak dans, müziğin bu örgütleyici işlevi olmadan varlık kazanamaz. ritimin bu tarihsel gelişim süreci, müziğin bağımsızlaşmasının da sürecidir. Ama Lukacs, müziğin asıl bağımsız bir sanat olmasını, onun kendine özgü bir dil yaratmasında bulmuştur. Bu noktada somut yaşamın müziğe yansıtılması zordur. “Bu dilin açıklığının, yansıtma gücünün ve anlatım yoğunluğunun temelinde doğrudan doğruya bu dilde yaşamın

<sup>125</sup> ÇETİNKAYA Yılmaz, a.g.e., s 68-69-70-71

<sup>126</sup> SOYKAN NACİ Ömer, cogito, sayı 30, 2002

somut nesnelere yansıtılmasına yarayan göstergeleri eksik veya en azından çok silik olmaları olgusu yatar.” Duyumlar müziğe dönüştürülünce artık bir yapı kazanırlar. Bu yansılardan yansısı durumunda, duyumlar en somut anlamda bireyleşmiş olur. Böylece onlar, kendilerine kaynaklık eden somut nedeni arkalarında bırakırlar. Ama yine de bu dönüştürme, sözü edilen duyumların ne yapılarını, gerçeklikte biçimlenmiş öz konumlarını, ne de kendi aralarındaki ilişkilerden kaynaklanan iç sorunları ortadan kaldırırlar. Görüldüğü gibi Lukacs, sorunun ele alınışı onu yansıtma kuramından uzaklaştırdığı noktada, deyim yerindeyse hemen frene basıyor ve geriye, yansıtma (mimesis) kuramına dönüyor.<sup>127</sup>

### 3.4.9. T.W. Adorno (1903–1969)

T. W. Adorno da kuşkusuz müziğin dış dünya ile olan bağıntısını reddetmemiştir. Ancak o, bu bağıntı konusunda Lukacs’tan çok farklı düşünmüştür. Adorno’ya göre, her sanat gibi bir gerçeklik görünüşü olan müzik, görünüş değil de gerçekliğin kendisi olunca, o artık ideoloji olur; ideoloji olarak, toplumsal yanlış bilincin kaynağı olarak müzik işlevsel müziktir. Bu durum müziğin kendisini toplumda kullandırması durumudur. O zaman müzik toplumsal olmaz. Müzik-toplum bağıntısının nasıl oluştuğunu sormaktan çok bu oluşumda toplumun müzikte nasıl görüldüğünün, müziğin de toplumun dokusundan hangi anlamları çıkardığının araştırılması önemlidir. Ancak müziğin merkezi içeriğinin toplumsal olarak deşifre edilmesi denemelerinden tam başarı beklenemez. Müzik ile toplumsal içerik birbirinden ayrı tutulmalıdır. Müziğin toplumsal olanın düz bir yansıması olması bir yana, tam tersine Adorno’ya göre müzik toplum için bir örnek oluşturur. Ama bu müzik belli bir müziktir, “atonalite” denilen yeni müziktir. Bu müziğin başlıca yaratıcısı Arnold Schönberg olmuştur. Schönberg’in ünlü öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern’den başka Igor Strawinsky de bir zaman bu yolu izlemiştir. Geleneksel tonal müziğin temel öğesi armonidir. Tonalitede, çok farklı sesler, bir müzik parçasında bir ana ton eksenini etrafında birleştirilerek uyum elde edilir. Bu ana ton, aynı zamanda egemen tondur; çoklukta birliği sağlayan öğedir. Bu tonal düzeni yıkararak, kromatik dizideki on iki notaya yeni bir sıralama getiren Schönberg, bu yeni tekniğe “on iki ton tekniği” adını vermiş, eski

<sup>127</sup> SOYKAN NACİ Ömer,a.g.e., sayı 30, 2002

müziğin armoni'si yerine kontrpuanı koymuştur. Burada artık egemen, merkezi bir ton yoktur. Yeni müziğin bu yapısı, Adorno'nun düşlediği, bir egemen gücün olmadığı toplum düzeni için örnek müziği oluşturur.<sup>128</sup>

Müzik, yalnız toplumsal olana değil, doğal olana da kendi tarzında egemendir. “Bir doğa egemenliği sistemi müzikte sonuç verir.” Müziğin dünyası doğal ve toplumsal olarak bir bütün dünyadır; Real dünya karşısında bir görünüş dünyası, dış dünya karşısında bir iç dünyadır. “Tasvirler dizisi olarak değil, dinamik bütünlük olarak büyük müzik, iç dünya sahnesinde meydana gelir. Bu, müzik ile toplum bağıntısının tam bir kuramının aranıp bulunacağı yönü gösterir. Demek ki, toplum olmaksızın, kendini bilir olmak için, bu bilinç daima ve zorunluca topluma eşlik etmeksizin, yapıtlar ve aynı zamanda kavramdan uzak müzik, her durumda toplumu tasavvur eder. Toplumsal olanı müziksel biçimlerde içselleştiren müzik, bu suretle topluma karşı çıkar. Müzik bu içselleştirmede ve toplumla kavgalı olmada kendi özerkliğini elde eder, topluma kayıtsız olmada değil. Müzikte nesnele şen toplum artık müziğin hakikatidir, toplumsal hakikat değil. Ama müzik, bu kendi hakikatini topluma geri verir. Bu, onun toplumla kurduğu meşru bir ilişkidir.

Beethoven, kuşkusuz, Adorno'nun reddettiği armoni müziğinin, tonalitenin bir büyük ustası olmuştur. Ama bu, Adorno'nun Beethoven'i reddetmesini gerektirmez. Çünkü Beethoven müziği, başlangıçta siyasi bir müzik olmuş henüz toplumla anlaşmış değilken, Beethoven, devrimci kentsoyluluğun ilk örneği olmuştur. Onun yapıtı, müzik ile toplumun yumuşak başlı uygunluk şemasını göstermiştir. Beethoven kentsoyluluğun toplumsal vesayetinden kurtulmuştur. Onun müziği daha fazla hizmette bulunmayan, estetik bakımdan tam özerk müziktir.<sup>129</sup>

#### **3.4.9.1. Adorno'nun müzik dil ilişkisi hakkındaki düşünceleri**

Müzik-dil ilgisine gelince Adorno için müzik ile sözel dil arasında ne bir özdeşlik ne de salt bir eğretileme bağıntısı söz konusudur. O, bir yandan müziğin dil gibi bir gösterge dizgesi olmadığını söylemiştir. Müzikte dilde olduğu gibi gösteren olarak bir sözcük yerine bir nota ve gösterilen olarak da bir anlam var değildir. Tonlar

---

128 SOYKAN NACİ Ömer, a.g.e., sayı 30, 2002

129 SOYKAN NACİ Ömer, a.g.e., sayı 30, 2002



bir anlam için birer gösteren değildir. Ama öte yandan Adorno yine de “Sesler bir şeyi söyler, çokluk insansal bir şeyi.” demekten geri durmamıştır. Ama müzik bunu kendi tarzında söyler. Bu da müziği dil gibi bir şey yapar: “Müzik dil gibidir. Müziksel şive gibi deyimler, müziksel aksan, hiçbir eğretileme değildir. Onun dil gibiliği içsel olana giden yolu gösterir, ama hayal meyal olana giden yolu da.” Müziğin seslerinin düpedüz sestem daha fazla bir şey olması, onların sözcüklermiş gibi algılanması yanılığını doğurur. Ona göre dil ile benzerlik şuradadır. Müzikte sestem daha fazla bir şey olan seslerin birbiriyle eklemlenmesi, dildeki sözcüklerin eklemlenmesi gibidir. Bu nedenle müzik dil gibidir, onun da besteciden besteciye, bir tarzdan bir tarza değişen aksanı vardır. Dili yorumlamak dili anlamak, müziği yorumlamak ise müzik yapmak demektir. Müziği doğru çalmak, her şeyden önce, onun dilini doğru konuşmaktır. Müziği yorumlama, onu deşifre etme demek değildir. Deşifre etme, müzik dilini sözel bir dil olarak görmez. Müziğin böyle bir deşifre edilmeye ihtiyacı yoktur; o söyleyeceğini kendi söyler; yeter ki doğru çalın. <sup>130</sup>

Müzik-dil ilgisinde Adorno'nun son sözü, her ikisinin, zemini müzik olan gergin bir diyalektikte olmasıdır. Müzik-dil gerilimini başladığı yerde müzik yok olur. Çünkü o takdirde müziğin içi boşalır, o boş bir şey olur. Müzik, dili kendisinde, kendi tarzında bulundurmakla, hayatla, toplumla, dünyayla bağını kurmuş olur. Ama bu bağlantı sayesinde müzikte bulunan şey, yaşamsal, toplumsal, dünyasal bir şey değil, fakat müziksel bir şeydir. Nasıl ki genel olarak sanat, toplumu kendi içinde kendi hakikati olarak içeriyordu ise ve o bundan vazgeçtiğinde içi boş kof oluyordu ve müzik ve dili kendisinde kendi tarzında bulunduruyordu ise onunla ilgisini kestiğinde de müzik olmaktan çıkar. Dahası, toplumu ve dünyayı yansıtan dili de içeren müzik, hepsini birden taşıyacak ve her şey olacaktır. <sup>131</sup>

<sup>130</sup> SOYKAN NACİ Ömer, cogito, sayı 30, kış 2002

<sup>131</sup> SOYKAN NACİ Ömer, “Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno İle Bir Yolculuk”, Bulut Yayınları, İstanbul 2000, s 88

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgulara dayalı olarak ulaşılan sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

### Sonuç

Araştırma da filozofların antik dönemden XIX. Yüzyıla kadar müziğin estetik felsefi ve teorik çalışmalarının yanında ses sistemlerinin kullanılabilirliği ve bu seslerin frekans değerleri oransal olarak incelenmiştir. Buna göre tarihsel süreç içerisinde filozofların müzikteki estetik, felsefi, teorik ve ses sistemlerine dayalı araştırmalarında ve çalışmalarında dönem dönem fikir çatışmalarına düşmelerinin yanı sıra, bu çalışmaları örnek alarak kendi araştırma alanına katan, savunan filozoflarda olmuştur. Bunu M.Ö müziğin doğuşu olarak bildiğimiz Çin, Mısır ve Eski Yunanlılar (Grekler) döneminden başlayıp M.S' ki dönemlerde de devam eden bir süreç içerisinde görmek mümkündür.

Araştırma da filozofların müzikle ilgili çalışmalarında buldukları toplumların yapısını nasıl etkilediği, kendilerinden sonraki dönemlerde yaşayan düşünürlere bu alanda ne gibi katkılar sağladıkları, teorik anlamda ses sistemlerinin günümüze kadar gelişinde geçirdiği problemler ve ortaçağ Avrupa'sında Rönesans ve Reform hareketlerinin sonucundaki süreçte bu dönemde yaşayan filozofların müzikal anlamda nasıl bir geçiş sürecine girdiği sorularına cevap aranmıştır.

Dönemsel olarak bakıldığı zaman M.Ö süreçte filozofların müziğin insanlar üzerindeki manevi (ruhani) yani iç dünyasına yönelik çalışmalarının yanında ses

dizilerinin belirli değerler ölçüsünde olduğu, bu sisteminde zamanla farklılaşarak günümüze kadar geldiği görülmektedir. Antik dönemdeki büyük filozofların da her biri müziğin ses yönünün estetik, felsefi, teorik şekli ile ve ruhsal yani tedavi edici boyutuyla ilgilenmişlerdir. Filozof Konfüçyüs'ün müzikteki ton kavramı ve müziğin ruhsal anlamda tedavi edici boyutuyla ilgilenmesi, Yunanlı Pythagoras'ın (Fisagor) müziğin matematiksel yönü, Sokrates'in müzikteki seslerin ilahi boyutuyla alakası, Platon'un Yunan makamları üzerindeki matematiksel analizi ve Aristoteles'in de Yunan makamlarından olan Doryen ve Frigyen makamlarının insan ruhunun üzerindeki hayranlığını estetik ve felsefi anlamda diğer filozoflar gibi değerlendirmiştir.

Orta Asya ve Mezopotamya kökenli İslam filozoflarının, antik dönemde yaşayan düşünürlerin müzikle ilgili çalışmalarını da örnek olarak farklı müziksel oluşumlar elde ettikleri tespit edilmiştir. Bunlardan ilki El-Kindi, müzik nazariyatı ile ilgili bugün sadece dördü mevcut olan yedi risale yazmıştır. Bu risalede Kindi'nin, Euclides ve Batlamyus'tan faydalandığı görülmektedir. Kindi bu eserlerinde "Ebced" alfabesiyle bir oktavlı notalama sistemi kullanmıştır. Bunun haricinde müziğin tedavi edici gücünden yararlanarak hastalıkların iyileştirilmesi boyutuyla da ilgilenmiştir.

Farabi musiki nazariyatı konusunda yazdığı eserlerinde Yunan bilginlerinin eserlerinden farklı olarak musikinin fizik ve fizyolojik esaslarını ele almış ve çalgılar hakkında etraflı sayılacak ilk araştırmaları yapmış ve böylece yunan bilginlerini aşmıştır. Farabi, sayıların kendine özgü kimlikleri olup kâinatı oluşturan unsurlar arasında düzenli ilişkiler ve belli bir uyum bulunduğunu ileri süren Pythagoras'ın değil, sayıları bir kenara bırakarak duyuma daha çok önem veren Aristoxenes'in etkisinde kalmıştır.

Farabi seslerin, aralıkların ve ritimlerin niteliklerini incelemiş; gezegenlerin sesleri ve semavi ahenk hakkında Pythagoras'çıların görüşlerini gülünç bulmuştur. Müzik aletlerindeki seslerin hava titreşimleri sayesinde meydana geldiğini savunmuştur. Ud viritözü olarak bilinen Farabi Horasan Tamburu ve bu alet üzerindeki değişiklikler hakkında eserlerinde ayrıntılı bilgi vermiştir. Çaldığı ud ile insanları uyuttuğu söylenen Farabi müziğin felsefi alanına girmiş seslerin insanları ne derece etkilediği üzerinde düşünceler öne sürmüştür.

İbni Sina, eserlerinde bir nevi Farabi 'nin müzik sistemini devam ettirmiştir. İbni Sina müzikte Farabi'nin özetle açıklamış olduğu düşünceleri kabul edip tatbik etmiş ve

bunları daha da genişleterek kendi sistematığı içerisinde incelemiş, geliştirmiş ve iddialı birer teori haline getirmiştir.

Müzik konusuna, yazdığı 2 eserde değinmiş, teorik olarak müziği iki açıdan incelemiştir:

1. Sesin ses olarak nitelikleri
2. Müziğin anlamlı nitelikleriyle insan –doğal eylemler arasındaki benzerlikler
3. Müzikal bir kompozisyon içinde melodilerin organizasyonu

hakkındaki düşüncelerini öne sürmüştür. Tıp alanında çok büyük ilerlemeler kaydeden filozof musiki ile tıp arasındaki sıcak ilişkiye değinmiş ve musikinin tedavi edici boyutunun önemini savunmuştur.

İbn-i Sina'dan sonra gelen Filozof Safiyüddin de Musikinin pratik yönleri ile uğraşarak birçok müzik aletini çalmasını bilen ve bu yönden Farabî'ye benzeyen, tonal sistemimizde yenilikler ortaya koyan makamlarımızın insan psikolojisi üzerindeki etkilerini inceleyen, Bağdat'ta gelişen bu musikiyi yabancı etkilerden kurtarmaya çalışan büyük bir ses fiziği ustası olmuştur. 17 perdeli ses dizisinin buluşçusu da olan Safiyüddin'in Kindi'den sonra Ebced notasının geliştirilmesinde büyük katkıları olmuştur. Ve en önemli eseri olan Kitabul Edvar da ise sesin ve ses aralıklarının özellikleri, ud'un akordu, makamların oluşumu ve değişik seslere aktarımı, usullerin açıklanması, müziğin insanlar üzerindeki etkisi gibi konular ele alınmış, sonunda ise teorik olarak uygulamaya geçici çalışmalar yapmıştır.

Türk Müziğinde Safiyüddin den sonra gelen ikinci isim olan Maragalı Abdulkadir eserlerinde müziğin pratik ve teorik yönlerini toplamış, bütün bunları fiziksel olaylara ve fizik yasalarına dayanarak deneysel bir düşünce doğrultusunda açıklamıştır. Sesin ve ezginin tanımı, ses ve ezginin kulağa gelmesi, paslık ve tizlik, aralıkların oranı, aralıkların birbirinden farkı, kulağa hoş gelmeyen seslerin nedenleri gibi müziksel konulara eserlerinde değinmiştir.

18. ve 20. yüzyıldaki batılı filozofların müzik düşüncelerine bakıldığında o döneme ait farklı düşünsel yapıların olduğu görülmektedir. Tarihsel sıralama da ilk olarak Klasik Dönem'e (1750–1820) bakıldığında genelde müziği nesnel, hislerin engellenmesi, zarafet ve birazda yapmacıklığı yansıttığı görülmektedir. Bu özellikler opera ve diğer dramatik formlardan çok çalgı müziğinde belirginleşmiştir. Bunların başında gelen ilk filozof Kant, modern estetiğin kurucusu olmuş, Goethe müziği din dışı

ve kutsal müzik olarak ikiye ayırmış, Hegel ise müzikteki seslerin ruha hitap edişiyile ruhani duygularıyla ilgilenmiştir.

19.yüzyılın romantik döneminde (1820–1900) yaşayan filozofların ise felsefe, edebiyat, güzel sanatlar ve müzik alanlarındaki düşünceleri şöyle özetlenebilir. kişisellik, duygusallık, öznellik, belli başlı konularını doğaüstü güçlerin varsayılması ve milliyetçilik gibi düşünce akımları bu döneme aittir. Duygusal ifade, kişisel hisler ve aşırı hissiliğe 19. yüzyılın müziğinde daima rastlanmaktadır. Dönemin operalarında ve şarkılarında romantik konular yer almıştır. Yüzyılın ikinci yarısında ülkeler kendi folk müzikleri etkisinde kalıp kendi stillerini daha belirgin bir şekilde ortaya koydukça milliyetçilik fikri bu dönemde ağır basmıştır. Çalgı müziği, özellikle orkestra ve piyano için çok sayıda eser yazılmıştır. Müzik tarihinin hiçbir döneminde program müziği 19. yüzyıl kadar önem kazanmamıştır. Virtüözite, çağın en önemli özelliğidir. Bu dönemde çalışmalarını sürdüren Filozoflardan biri olan Arthur Schopenhauer müzikteki melodi kalıplarının insanlar üzerindeki sevinç ve üzüntü verici etkisini incelemiş, Robert Schuman da teorik çalışmalar yani ürettiği eserler (Liedler, Konçertolar) haricinde estetik müzik anlayışı ile ilgilenmiş, Wagner de büyük dram dediği “karma sanat”, tiyatro, resim, mimari ve edebiyatla müziği birleştirmiştir. Bu dönemde diğer bilim dalları ile müzik arasında sentezlere dayalı oluşumlar meydana gelmiştir. Müzikçi olarak Wagner 19. yüzyılı müzik dünyasında devrim sayılabilecek yenilikleri ile tanınmış, Alman besteci ve müzik teorisyeni müziği, duygusal ve psikolojik ifadenin bir vasıtası olarak tanımlamıştır. Alman müziğini melodik ve armonik açıdan doruk noktaya ulaştırmıştır. Romantik Dönemin son düşünürü Friedrich Nietzsche, ise Arthur Schopenhauer’dan daha farklı olarak “Müzik daha da genel bir şeyi anlatır”, “Heyecanı, belirsiz ve arı heyecanı, ruhun heyecan duyma gücünü.” demiştir. Şiir ve Müzik ilişkisini de reddeden Nietzsche Dönemin çoğu düşünürlerine zıt gelen fikirleriyle ilgi çekmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde yaygın olarak kullanılan ses istemlerine bakıldığında da şu an itibariyle kullanılan on iki eşit bölünmeli sistem Dünya üzerinde en yaygın olarak kullanılan bir sistem olsa bile bütün sorunları gideren bir sistem değildir. Yukarıda değindiğimiz gibi tarihte ses sistemleri arasında yaşanan bir takım problemler yani çekişmeler sonucunda on iki eşit bölünmeli sistem ile bu durum sona ermiş olmayıp, Doğal aralıklar ve uzun beşli zincirlerinden elde edilen değerler arasındaki çekişme

Pythagoras'ın müzikteki sayısal aralıklarına farklı gerekçelerle itiraz eden Aristoxenus'tan beri hala devam etmektedir. Günümüz icrasında kemanların Pythagoras intonasyonunu, nefesli sazların ve insan seslerinin ise doğal intonasyonu tercih ettikleri görülmektedir. Müziksel icra olarak bakıldığı zaman on iki eşit bölünmeli sistem mevcut bütün perdeler üzerinde transpozisyon sağlamış olsa bile Türk Müziği'ni, Çin müziği ve Hint müziği gibi bilinen koma sistemlerine dayalı icralarda büyük sıkıntılar yaratmış, mevcut sorunları gideremediğinden ve ihtiyaçları cevap veremediğinden dolayı bu sistem zayıf kalmıştır. Fakat Batı Müziği icralarında tüm dünyanın kabul ettiği bir dizi haline gelmesine rağmen görülüyor ki on iki eşit bölünmeli tampere sistem hem kullanılabilir hem de eksik yanlarıyla bütün sorunları tamamıyla gideremediğinden eski Çin, Mısır ve Yunan uygarlıkları döneminden başlayıp günümüze kadar gelen bu süreç içerisinde ses sistemleri arayışları yaşam devam ettikçe hiçbir zaman bitmeyecek insanlığın ilerleyişine paralel olarak her zaman bilimsel anlamda varlığını koruyacaktır.

### **Öneriler**

Günümüzde kullanılan ses sistemlerinin M.Ö dönemlere dayandığı ve daha sonra Pythagoras döneminde beşliler zincirinden başlayarak Orta çağ döneminde 11 ses dizisine ulaştığı, şu an itibarıyla de 12 sesli bir tampere ses dizisi olarak günümüze kadar geldiği bilinmektedir. Müziğin diğer bilimlerle arasındaki ilişkilerden yola çıkılarak sayılarla ifade edilmeye başladığı dönemden bugüne kadar müzikologlar fikrî olarak farklı ayrılıklara düşmüş ve bundan dolayı değişik ses sistemlerinin kendilerince doğru olduğunu savunmuşlardır. Bu noktadan hareketle ses sistemlerinin matematik-müzik ilişkisi göz önüne alınarak teknolojinin zaman içerisinde kazandığı ivme boyutunda bilgisayar, müzik ve matematik alanındaki bilim adamlarının bir araya gelip ses dizilerinin yapılanmalarındaki olumlu ve olumsuz durumlar incelenirse müzik biliminin çok farklı bir yön ve ivme kazanacağı düşünülmektedir.

Günümüzde şu an itibarıyla kullanılan ses sistemlerinin de gerek transpozisyon problemleri, gerekse farklı icralarda kullanılma sıklığının azlığından dolayı uzmanların bu konu üzerindeki problemlerin çözümü için paneller ve sempozyumlar verilerek de görüşülmesi önerilmektedir.

## KAYNAKÇA

### I.Kitaplar

**AK, ŞAHİN** Ahmet , “Avrupa ve Türk İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Tarihi Gelişimi ve Uygulamaları” Öz Eğitim Basım Yayınları, Konya 1997

....., “Türk Musikisi Tarihi”,Akçağ Yayınları, Ankara

**AKSOY**, Bülent, “Türk Musikisi Kültürünün Anlamları”, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998

**AKSÜT**, Sadün, “Türk Musikisinin 100 Bestekârı”, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1993

**ALANER**, Bülent A. “Tarihsel Süreçte Müzik” Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2000

**AREL SADETTİN** Hüseyin, “Türk Musikisi Kimindir” Kültür Eserleri Dizisi 112, Ankara 1998

....., “Türk Musikisi Nazariyatı”

**BAHAR**, Cem, “Musikiden Müziğe”,YKY Yayınları, İstanbul 2005

**BARDAKÇI**, Murat, “Maragali Abdulkadir”, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986

**CHARLES**, Fanton, “18. Yüzyılda Türk Müziği”,Pan Yayıncılık, İstanbul 1987

**ÇELEBİOĞLU**, Emel “Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş” Tasvir Matbaası, İstanbul 1986

**ÇELİK**, EMRE Ahmet, “Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'nin Ses Sistemi Teorisine Matematiksel Bir Yaklaşım” www.müzikbilim.com

**ÇETİNKAYA**, Yalçın, “Müzik Yazıları”,Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999

**ERTÜRK** Selahattin, “Eğitimde Program Geliştirme”,Meteksan Matbaa, Ankara 1997

**FUBİNİ**, Enrico, “Müzikte Estetik”,Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006

**GEDİKLİ**, Necati “Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği” Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir 1999

**KAYGISIZ**, Mehmet, “Müzik Tarihi”, Kaynak Yayınları, İstanbul 2004

**KURBANOV** Babek, “Müziğin Bazı Sanatsal-Estetik Sorunları”,Aktif Yayıncılık,

**KURTULUŞ**, Baki, “Gençlik Ansiklopedisi”, Kurtuluş Yayınları, Ankara

**Meydan Larousse**, “Büyük Lügat ve Ansiklopedi”,Cilt 11, Meydan Yayınevi, İstanbul 1973

**Meydan**, “Genç larousse Ansiklopedisi”, Cilt 8, Gerçek yayıncılık A.Ş,1976–1977

**ÖZKAN HAKKI** İsmail, “Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri”Ötüken Neşriyat, İstanbul 2000

**PAMİR**, Leyla, “Müzikte Geniş Soluklar” Boyut Yayınevi, İstanbul 2000

**SAY**, Ahmet, “Müzik Ansiklopedisi”,Cilt 2,Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1992

**SELANİK**, Cavidan “Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni”,Doruk yayınları, Ankara 1996

**SOYKAN**, NACİ Ömer, “Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno İle Bir Yolculuk”, Bulut Yayınları, İstanbul 2000

**Thema Larousse**( Tematik Ansiklopedi) , “Sanat ve Kültür Dünya”,Milliyet yayınevi, İstanbul 1993–1994

**TURABİ**, Hakkı Ahmet, “Musiki İbn Sina”.Litera Yayıncılık, İstanbul 2004

**UYGUN**, Nuri Mehmet, “Safiyüddin Abdülmümin Urmevi ve Kitabul Edvarı” Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999

**ÜNSAL**, Oskay, “Müzik ve Yabancılaşma”, Der Yayınları, İstanbul 2001

**Yeni Türk Ansiklopedisi**, Cilt 3, Ötüken Neşriyat A.Ş. , İstanbul 1985

**YILDIRIM**, Vural /**KOÇ** Tarkan, “Müzik Felsefesine Giriş”, Bağlam yayınları, İstanbul 2003

**ZEREN**, Ayhan, “Müzik Fiziği” Pan Yayıncılık, İstanbul 2003

....., Ayhan, “Müzikte Ses Sistemleri” Pan Yayıncılık, İstanbul 1998

## II. Dergiler



CAN, CİHAT M. “Müzikte Tam beşli Zinciri ve Pythagoras Dizileri”, G.Ü. Gazi Eğitim Dergisi Cilt 21, Sayı 2 ( 2001)

....., “Batı Müziğinde On İki Eşit Aralıklı Tampereman Ve Alternatif Ses Sistemi Arayışları, G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Cilt 20, Sayı 2 (2000)

**KÜÇÜKÖNCÜ Yılmaz**, “Müzik Eğitiminin Ülkemizde Çağdaş Anlamda İstenilen Düzeye Ulaşabilmesi İçin Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dallarının Ders Ve Ders Dışı Etkinliklerinin İçerik Bakımından Düzenlenmesindeki Önemi” Onsekiz Mart Üniv. Eğt. Fak. GSEB-MEABD-Çanakkale Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30–31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya Bildiriler, s.323–330.

**ÖZ BİBER Nesrin**, “İnsanın Kültürel Gelişiminde Müzik Eğitiminin Önemi” Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt: XIV, Sayı:1,2001

**SOYKAN, NACİ Ö** , “Müzik estetiği”, Cogito, sayı:30,yky, İstanbul 2002

### III. Web ( Internet Kaynakları )

**AKISKALI**, Şakir, [www.kolayfizik.com](http://www.kolayfizik.com)

**AĞLI**, Yakup, [www.gonuldengonule.com/urun](http://www.gonuldengonule.com/urun)

**ERGÜN** Mustafa “Estetik Felsefeye Giriş” [www.eğitim.aku.edu.tr/sanat\\_felsefesi](http://www.eğitim.aku.edu.tr/sanat_felsefesi)

**ÇEVİKOĞLU**, Timuçin. “Türk Musikisi’nde Notanın Tarihçesi”, [www.turkmusikisi.com](http://www.turkmusikisi.com)

**GELERİ**, HANİFİ Mehmet, [www.stu.inonu.edu.tr](http://www.stu.inonu.edu.tr)

**HİLAV**, Gerçek, “Felsefe El Kitabı (100 Soruda Dizisi”, Gerçek Yayınevi <http://www.felsefe.gen.tr/felsefe.asp>

**KUTLUĞ**, Fikret, “Türk Musikisi Nazariyatı”, Yky Yayınları, aralık 2000, [www.turkmusikisi.com/araştırmalar/ekoller-sistemler](http://www.turkmusikisi.com/araştırmalar/ekoller-sistemler)

**KARAKALE**, Ramazan, [www.atominsan.com](http://www.atominsan.com)

**ÖZALP**, Nazmi, [www.turkmusikisi.com/bestekârlar/](http://www.turkmusikisi.com/bestekârlar/)

Kaynak: AYDOĞDU Tahir

[www.geocities.com](http://www.geocities.com) /alatay–2000

[www.matematikçiler.com](http://www.matematikçiler.com)- [erdem@matematikçiler.com](mailto:erdem@matematikçiler.com)

### IV. Tezler

**AKMAN**, Nurdan, “Müzik Matematik ve Ses Sistemleri İlişkisi”, Lisans Tezi, Erzurum 2005

**CAN**, CİHAT M, Basılmamış Doktora Tezi “XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı Ses Sistemleri” İstanbul 2001

**ÜRÜŞAN** Tuba “Türk Musikisinde Şed ve Şed Makamlar” Bitirme tezi, Erzurum 2002

**ŞENGÜL** Cengiz, “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi Dersinde Kazanılan Bilgi ve Becerilerin Öğretmenlik Mesleğinde Kullanılma Düzeyleri” Ankara 2006

**YENER** Serhat, “Bilgisayar Destekli Analiz Yoluyla Geleneksel Türk Sanat Müziği Hicaz Taksimlerinde Kalıplaşmış Ezgilerin Analizi” Ankara 2004

#### **V. Sözlük**

**DOĞAN** MEHMET D. “Büyük Türkçe Sözlük” Rehber Yayınları, Ankara 1990

### **ÖZGEÇMİŞ**

1979 yılında Erzurum’da doğdu. İlkokulu Evliya Çelebi İlkokulunda, ortaokulu Gazi Ahmet Muhtar Paşa Ortaokulunda, liseyi Erzurum lisesinde tamamladı.1999 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümünü kazandı.2004 yılında Erzurum’un Çat ilçesindeki Merkez Cumhuriyet Pansiyonlu İlköğretim Okulu’na Müzik Öğretmeni olarak atandı. 2005 yılında yüksek lisansını yapmaya hak kazandı. 2006 yılında öğrenim durumundan Erzurum Mehmetçik İlköğretim Okuluna geldi. Halen Erzurum Mehmetçik İlköğretim Okulunda Müzik

Öğretmenliği yapmakta olup geçici görevlendirme ile de Erzurum Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesinde keman derslerine girmektedir.

Lisans eğitimi ve Yüksek lisans eğitimi döneminde piyano-keman konserleri, orkestra konserleri, çoksesli koro konserleri, THM ve TSM konserlerinde korist ve icracı olarak görev aldı. 2002 yılında TRT Erzurum Bölge Müdürlüğünün her yıl düzenlediği TSM amatör ses yarışmasında üçüncü olup yine aynı dönem itibariyle TRT Erzurum Bölge Müdürlüğü TSM korosunda korist olarak görev aldı.