T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

MAKAM YAPILARINI YANSITAN BİR MODEL ÖNERİSİ İÇİN YAPAY ZEKA TEKNİKLERİNİN KULLANIMI

HAZIRLAYAN

Cenk Güray

ANKARA-2006

Eşim Çiğdem'e ve kızım Zeynep'e....

Ailemin tüm üyelerine...

ve

Anadolu'nun müzik mirasının tüm sessiz çınarlarına...

TEŞEKKÜR

Tanımaktan en keyif ve şeref duyduğum insanlardan biri olan, büyük birikimini alçakgönüllü bir zerafetle benimle paylaşıp, tezin derinliğini arttıran, değerli tez danışmanın Sayın Erdoğan Okyay'a....

Böyle bir çalışmayı gerçekleştirmek için ilk fikri veren ve gerekli şartları oluşturan hocam Sayın İsmail Lütfü Erol'a...

Makam anlayışımın ve müzikoloji formasyonumun yerine oturmasında büyük emekleri olan, onlarla tanışıp, "icra" ve "kuram" yönlerinde birlikte çalışma şans ve şerefine sahip olduğum için kendimi çok mutlu ve özel hissettiğim, bu teze de büyük katkıları olan hocalarım Sayın Doç. Dr. Süleyman Erguner ve Sayın Okan Murat Öztürk'e...

Her zaman birlikte çalışmaktan ve dostluklarından büyük şeref duyduğum, bu teze de değerli fikirleriyle katkıda bulunan, Sayın Dr.Murat Salim Tokaç, Sayın Ali Fuat Aydın ve Sayın Erdem Şimşek'e...

Makam yapıları ile ilgili ilk eğitimimi alma fırsatı bulduğum değerli hocalarım Sayın Tahir Aydoğdu ve Sayın Selçuk Sipahioğlu'na...

Müzik ile ilgili hep yolumu aydınlatan Sayın Erkan Oğur'a...

Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndaki , tez çalışmamın her aşamasında yardımlarını esirgemeyen dostlarım Zeynep Helvacı, Zeynep Gülay Kızıler ve Aytuğ Ülgen'e; tez jürisindeki katkılarından dolayı Sayın Sevinç Keser'e...

Bilimsel altyapımın oluşmasında yadsınamaz katkılarından dolayı hocalarım Sayın Prof.Dr. A. Günhan Paşamehmetoğlu ve Sayın Prof.Dr. Neş'e Çelebi'ye, tezin son aşamasındaki desteklerinden dolayı dostum Sayın Y.Doç.Dr. Sultan Belgin İşgör Sayın Vatan Özgül ve Sayın Ömür Eren'e...

Tezin ve hayatın zor ve keyifli yanlarını benimle paylaştığı için sevgili eşim, Çiğdem Gençler Güray'a ve tezin bitme aşamasında geliverip hem tezi bitirmemize

yardımcı olan hem de bizi dünyanın en mutlu insanları haline getiren kızımız "Zeynep Güray'a" ve Mercan'a...

Beni hayatımın her anında destekleyen ailemin sevgili üyelerine... Bana makam müziğinin zevkini ve inceliğini aşılayan dedem, Sayın İsmail Hakkı Gülen'e... ODTÜ-Türk Halk Bilimi Topluluğu'nun eski ve yeni üyelerine...

Anadolu'nun müzik mirasının tüm sessiz emekçilerine....Bağlamalarım Kadim ve Divan'a, Maviş ve Mahir'e...Bu türkülere, peşrevlere...

Sonsuz teşekkürler...

Cenk Güray

ÖZET

Bu çalışma kapsamında; duyuşa ve pratiğe dayalı geleneksel müziklerimizin makamlarının zaman içindeki yapısal değişiminini kültürel altyapısı ile ortaya koyan bir " düşünceler bütünü" önerilmektedir. Bu düşünceler bütününün ileride oluşturulabilecek daha kapsamlı makam modellerine altyapı sağlayacağı düşünülmektedir. Yapay zeka tekniklerinin böylesi modellerde nasıl kullanılabileceği ve nasıl bir katkıda bulunabileceği de çalışmalar esnasında tartışılacaktır. Tabiidir ki çalışmada yararlanılacak en büyük kaynak yine eski "edvar" defterleri olacaktır. Çünkü müziğimizin "icra"'yı esas alan teorik yapısı, zaman zaman öznel tanımlarla desteklense de en açıklayıcı ve net şekilde bu tarihi nazariyat kaynaklarında açıklanmaktadır. Şu da önemle belirtilmelidir ki böyle bir yapılanmayı oluşturmak bireysel bir çalışmanın çok daha ilerisinde bir uğraş ve bilgi dağarcığı gerektirmektedir. Bu çalışmanın amacı daha önce bu konuda yapılmış çalışmalara dair "ipuçları" içeren ve tek iddiası kendinden sonraki çalışmalara "ipuçları" bırakmak olan, bir model "nüvesini" veya "anlayışını" ortaya koyabilmektir. Anadolu'nun müzikal yapısına dair "teorileri" vücuda getirip bunları dünya kültürüne sunmak adına bu toprakların tüm "müzikbilimi emekçilerine" düşen çok şey olduğu açıktır.

Anahtar kelimeler: Makam, ses organizasyonu, hüseyni, Anadolu müziği, Anadolu geleneksel müzikleri, geleneksel müzik, icra, yapay zeka, bütünleşik geleneksel musiki, halk müziği, klasik Türk müziği, Osmanlı kent müziği.

SUMMARY

In the context of this study; “a thinking concept” that will reflect the structural changes in the “hearing and practice based” makams of our traditional musics related to the cultural effects; is proposed. It is believed that this thinking concept will act as a base for more progressed “makam models” that shall be developed in the future. Also, the possible interaction of “artificial intelligence” methods with such a concept and the potential advantages of this approach will also be discussed. It is very obvious that the basic sources that will be used within this study will be “Edvars”, which have the capability of reflecting completely; but sometimes a bit subjectively; the inner theoretical characteristics of our music based on practice. Of course, formulating such a study needs more than an individual engagement and knowledge supply. So this study aims form an initial seed and concept for a model that will include clues from the past studies and is supposed to leave new hints for the future studies. It is for sure that there is a great burden of work to carry for all musicologists of this land; to be able to form theories reflecting the musical strucutures of Anatolia and to present them to the world culture.

Keywords: Makam, sound organization, hüseyni, Anatolian music, Anatolian traditional musics, traditional music, performance, artificial intelligence, integrated traditional musics, folk music, classical Turkish music, Ottoman urban music.

İÇİNDEKİLER

..... Sayfa no
ÖZET.....iv
SUMMARY.....v
ŞEKİLLER DİZİNİ.....viii
ÇİZELGELER DİZİNİ.....x
NOTALAR DİZİNİ.....xi
1. GİRİŞ ve AMAÇ..... 1
2. METOT ve GENEL YAKLAŞIMLAR ..... 9.
3. İSLAM MÜZİĞİ: BİR GELENEĞİN TEKRAR KEŞFİ..... 9.
3.1 Tarihteki Ses Sistemleri ..... 10.
3.1.1 Çin Müziği..... 10.
3.1.2 Eski Mezopotamya, Ön Asya ,Mısır, Anadolu ve Antik Yunan..... 10.
4. KAVRAM: ANADOLU GELENEKSEL MÜZİKLERİ ..... 17.
5. ARALIKLAR: ÇALGILARDAN MAKAMLARA ..... 19.
5.1 Tetrakord veya cinslerin oluşumu ..... 21.
5.2 Ortaçağ İslam Dünyası ve Müzik Kuramları ..... 25.
5.3 İslam Dünyası ve Müzik Felsefesi ..... 30.
5.4 Safiyüddin Urmevi: Günümüz ile ilk görünür bağlar..... 32.
6. XV. YÜZYILDAKİ MÜZİK YAKLAŞIMLARI ..... 37.
6.1 Giriş ..... 37.
6.2 Safiyüddin, Ladikli ve Alişah'daki Ortak Cinsler..... 39.
6.3 Makam Dizilerinin Karşılaştırılması ..... 45.
7. XVII. YÜZYIL'DAKİ MÜZİK YAKLAŞIMLARI..... 57.
7.1Giriş ..... 57.
7.2 Eser analizlerinde ortaya çıkan ön sonuçlar..... 58.
8. XVIII. YÜZYIL NAZARİYATI, GAYRİMÜSLİM KÜLTÜR UNSURLARI VE MÜZİK ..... 67.
8.1 Genel..... 67.
8.2 Şube Yapıları..... 69.
8.2.1 Muhayyer ..... 69.
8.2.2 Beyati ..... 69.
8.2.3 Neva ..... 70.
8.2.4 Hüseyni ..... 70.
8.2.5 Gerdaniye ..... 70.
8.3 Genel yorumlar..... 71.
8.4 Rum Kaynakları ve Osmanlı Dönemi Türk Müziği'ne Dair Bazı Tartışmalar 71
8.5 Panayiotes Chalatzoglu..... 73.
8.5.1 Genel Açıklamalar ..... 74.
8.6 Kyrillos Marmarinos..... 74.
8.6.1 Genel Açıklamalar ..... 75.
9. BİZANS MÜZİĞİ ve OSMANLI MÜZİĞİ ..... 76.
10. XVIII. YÜZYIL NAZARİYATI'NDA ABDULBAKİ NASIR DEDE'NİN YERİ
10.1 Tedkik u Tahkik'deki makam yapılarının genel tartışması 81

10.2 Neva ve Uşşak Makamı ..... 83.
10.3 Hüseyni makamı ..... 83.
10.4 Hicaz Makamı ..... 84.
10.5 Niyriz Terkibi ..... 84.
10.6 Gerdaniye, Tahir ve Arazbar Terkipleri ..... 85.
10.7 Araban ve Bayati Terkipleri 85
10.8 XVIII. Yüzyılın Diğer Müzik Kaynakları ..... 86.
10.8.1. XVIII. Yüzyılın Diğer Kaynaklarındaki Makam Tartışmaları ..... 87.
11. HAŞİM BEY EDVARI ve GÜLZAR-I MUSİKİ; BATI MÜZİĞİ ve KÜLTÜRÜ ETKİSİNİN BELİRGİNLEŞMESİ ..... 88.
11.1. Haşim Bey Edvar'ındaki makam yapılarının genel tartışması ..... 89.
11.2. Haşim Bey'de Hüseyni Makamı ..... 91.
11.3. Şed Makam ve Çargah Makamı ..... 92.
12. XIX. ve XX. YÜZYIL NAZARİYATI: BATI'DAN AYNAYA BAKMAK 93
12.1 Nazariyatta Gelenek ile Bağlar: Tanburi Cemil Bey ..... 94.
12.2 Geleneği batı ile karşılaştırmak: Rauf Yekta'dan Arel-Ezgi-Uzdilek'e 96
13. EKREM KARADENİZ ve TÜRK MUSİKİSİNİN NAZARİYE ve ESASLARI(1965) ..... 102.
14. GÜLTEKİN ORANSAY ve MAKAM ANLAYIŞI ..... 103.
15. KAZIM UZ ve MUSİKİ İSTİLAHATI (1964) ..... 103.
16. 20. ve 21. YÜZYIL'IN DİĞER MAKAM YAKLAŞIMLARI ..... 104.
17. ÖN SONUÇLAR ..... 111.
18. MAKAM TEORİSİ ile İLGİLİ GÜNCEL BİR BAKIŞ İÇİN YAKLAŞIMLAR ve "YAPAY ZEKA" TEMELLİ TEKNOLOJİ UNSURLARININ BU YAKLAŞIMA DAHİL EDİLMESİ 112
18.1 Yapay Zeka 112
18.2 Makam Analizi ve Teorisinde Yapay Zeka Kullanımı 113
18.3. Veri Tabanı ve Metot ..... 114.
18.4 Bir Örnek Üzerinde Çalışma 116
19. GENEL SONUÇLAR VE DÜŞÜNCELER ..... 123.
EK 1 ..... 129.
20. KAYNAKÇA 130
ÖZGEÇMİŞ 142

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa no
Şekil 1a: Sümer örneği, Ur kazılarından, British Museum, Londra(Alp, 1999) 13
Şekil 1b: Knidos'ta bulunan çalgı.....13
Şekil 2: İnandık Vazosu, Eski Hitit Devri, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, (Alp, 1999) 14
Şekil 3: Kybele kültünde lir çalan müzisyen, Frig dönemi, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara (Alp, 1999) 15
Şekil 4: Karatepe kabartmalarında belirlenen lirler, Geç Hitit (Dinçol, 2003).....16
Şekil 5: Eski Yunan Lir ve Kithara'ları; a) phorminx b) beşik biçimli kithara c)dörtköşe ses kutulu kithara d) lir e) barbiton (Dinçol, 2003).....16
Şekil 6: Üç ayrı genos (Can, 2001).....22
Şekil 7: Yedi sesli skala (Can, 2001).....23
Şekil 8: Sekiz sesli skala (Can, 2001) 23
Şekil 9: Büyük mükemmel sistem.....24
Şekil 10: Küçük mükemmel sistem.....24
Şekil 11: Farmer'da diziler (Can, 2001).....26
Şekil 12: Kındi'de 7 makam (Turabi, 1996).....28
Şekil 13: Safiyüddin' de Nevruz Cinsi (Uygun, 1996).....32
Şekil 14: Safiyüddin'de 50. ve 52.devirler (Uygun, 1996).....33
Şekil 15: Nevruz cinsine bir örnek (TRT, 1998) 36
Şekil 16: XV. Yüzyıl'da ve Safiyüddin'de Uşşak cinsi (Can, 2001).....39
Şekil 17: XV. Yüzyıl'da ve Safiyüddin'de Rast Cinsi(Can, 2001).....40
Şekil 18: XV. Yüzyıl'da ve Safiyüddin'de Neva Cinsi (Can, 2001).....41
Şekil 19: Rast cinsine bir örnek (TRT, 1998).....41

Şekil 20: Uşşak ve Neva cinslerine bir örnek (TRT, 1998).....41

Şekil 21: XV. Yüzyıl'da ve Safiyüddin'de Buselik Cinsi (Can, 2001).....41

Şekil 22: Buselik Cinsi'ne bir örnek (TRT, 1998).....42

Şekil 23: XV. Yüzyıl'da ve Safiyüddin'de Irak Cinsi (Can, 2001).....42

Şekil 24: Irak Cinsi'ne bir örnek (TRT, 1998).....43

Şekil 25: XV. Yüzyıl'da ve Safiyüddin'de Isfahan Cinsi (Can, 2001).....44

Şekil 26: XV. Yüzyıl'da Hisar Dizisi.....44

Şekil 27: XV. Yüzyıl'da Hisar-ı Asl dizisi.....44

Şekil 28: Isfahan cinsinin dörtlü yapısına bir örnek (TRT, 2002).....45

Şekil 29: Isfahan makamı (Çelik, 2001).....49

Şekil 30 : Küçek makamı (Çelik, 2001) 49
Şekil 31 : Hicaz makamı (Çelik, 2001) 49

Şekil 32 : Rehavi makamı (Çelik, 2001) 49
Şekil 33 : Hüseyni makamı (Çelik, 2001) 50
Şekil 34 : Neva makamı (Çelik, 2001) 50
Şekil 35: Nevruz makamı (Çelik, 2001) 50
Şekil 36: Nevruz-ı sagir, Nevruz-ı kebir (Çelik, 2001) 50

Şekil 37: Meragi'de dörtlüler (Bardakçı, 1986).....52
Şekil 38: Meragi'de ana makamlar, şube'ler, avaze'ler (Bardakçı, 1986).....53-55

Şekil 39: Re ana aşıtı(Akdoğu, 1991).....105

Şekil 40: Hüseyni makamı (Akdoğu, 1991).....105

ÇİZELGELER DİZİNİ

Sayfa no

Çizelge 1: İlk 7 ölçüde seslerin tekrar etme sayısı.....117

Çizelge 2: İlk 7 ölçüdeki ikili perde sıralanışlarının tekrar etme sayıları ve frekans farkları(f farkı).....118

Çizelge 3: İlk 7 ölçüdeki üçlü perde sıralanışlarının tekrar etme sayıları.....118

Çizelge 4: İlk 7 ölçüde seslerin tekrar etme sayısı.....119

Çizelge 5: İlk 7 ölçüdeki ikili perde sıralanışlarının tekrar etme sayıları ve frekans farkları.....119

Çizelge 6: İlk 7 ölçüdeki üçlü perde sıralanışlarının tekrar etme sayıları.....120

NOTALAR DİZİNİ

Ali Ufki ve Kantemir'den (Cevher, 2003) (Tura, 2001):

Pişrev-i Osman Paşa El Atik
Murabba(Derviş Frenk Mustafa)
Pişrev-i Tunç Ali
Pişrev-i Nergüz
Türki Muhabbet
Türki Beray-ı Kanlı Kavak
Mezmur 5 (Ali Ufki)
Murabba
Mezmur 8 (Ali Ufki)
Mezmur 9 (Ali Ufki)
Mezmur 10 (Ali Ufki)
Raksiyye
Murabba
Türki Beray-ı Sihr-i Yar
Pişrev-i Şah Kulu
Baharistan Düyek(Kantemir)
Delikli Berevşan (Kantemir)
Hüseyni Saz Semais (Kantemir)

Beyati Beste-Zekai Dede (Özkan, 1998)
Uşşak Nakış Yürük Semai-Kara İsmail Ağa(Özkan, 1998)

1. GİRİŞ VE AMAÇ

Makam teorisi ile ilgili tartışmalar, özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun son yılları ile Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren Türkiye'nin sanat gündemindedir. Bu tartışmaların altında yatan temel sorun, Anadolu'daki müzikal yapıyı bütünleşik bir bakışla, güncel bir müzik dili ile ve bilimsel bir yaklaşım içinde ifade etme ihtiyacıdır. Anadolu müziği'nin dünyadaki müzik mirası içindeki öneminin daha da berraklaşmasına ihtiyaç duyulduğu günümüzde hem ülkemizde verilen geleneksel müzik eğitimini iyileştirmek, hem dünya müziği ile verimli bir boyutta etkileşim ve alışveriş sağlayabilmek, hem de Anadolu coğrafyası'ndaki müzikal iç tutarlılığı, estetik yapıyı korumak ve müzik kültürünün köklerini daha iyi algılayabilmek adına bu ihtiyaç gittikçe daha gerekli bir hal almaktadır.

Anadolu'daki geleneksel müzik yapıları[1] ile ilgili bir teori ortaya konurken ilk dikkat edilmesi gereken mesele, bu teorinin "icra pratiğini" doğru ve tam olarak karşılamasıdır. Çünkü Anadolu'daki müzik yapıları her geleneksel müzikte olduğu gibi genelde anonim bir yapıda "hafıza" kültürü ile günümüze kadar gelmiş, "meşk" geleneği ile diğer kuşaklara aktarılmıştır[2]. Yani "icra pratiği " ne ise o yaşamış ve aktarılmış, "teori" genel olarak, o icranın gittiği yönde ve gittiği yere kadar oluşturulmuş, yeni açılımlar için yeni icracılar beklenmiştir. "Edvar" denilen eski el yazması "nazariyat[3]" defterlerinin yaptığı budur. Bu defterler, bize müziğimizin makamsal ve teorik kökenleri ile ilgili en ciddi temelleri veren kaynaklar olarak göze çarpmaktadırlar. Bu el yazmalarına Ortaçağ İslam ve Osmanlı döneminde sıklıkla rastlanmaktadır. XIII. ve XV. Yüzyıllar arası kullanılan diller Arapça ve Farsça iken, XV. Yüzyıldan sonra yoğun olarak Türkçe el yazmalarına da rastlanmaktadır. Bütün bu yazmaların kaynakları ise büyük çapta Ortaçağ İslam dünyasına ve El-Kindi (ö. 874), Farabi (879-950), El-Masudi(ö.957), Ebul'-Feracel-Isfahani(ö.967), İbn-i Sina

---

[1] Anadolu geleneksel müzikleri terimi hem halk müziğini hem de klasik Türk müziğini kapsaması için kullanılmıştır. Zaman zaman kullanılan Anadolu Müziği kavramı da tarihsel süreç içinde gelişen tüm geleneksel müzik yapaılarını tanımlamak için kullanılmaktadır.

[2] Behar, 1987: 9. Meşk, talebeye eser geçmek, hocadan eser geçmek, yani eseri, eserleri, repertuarı aktarmak, intikal ettirmek, başkasına, başka bir nesle, zincirin bir başka halkasına geçmesini sağlamak anlamında kullanılmaktadır.

[3] Ses sistemi ve müzik teorisi anlamında kullanılmaktadır.

(980-1037) ve İbn-I Zaila(ö.1048) gibi kuramcıların çalışmalarına dayanmaktadır[4]. Daha önceki dönemlerde yaşamış ve eserlerinin çoğu bugüne gelememiş olmasına rağmen yukarıdaki kuşağı etkileyen İshak el-Mavsili, Ahmed İbn'el-Mekki, Yunus'el-Katib, Ali İbn Yahya ve Zalzal (ö.720) gibi ilk dönem nazariyecilerin çalışmaları da İslam Ortaçağ dünyası içinde dikkat çekicidir. Özellikle Zalzal'dan sonra eski Yunan Musikisini konu alan teori kitaplarının çevirisinin önem kazandığı bir dönem de yaşanır[5]. O yüzden, İslam dünyasında VIII.-XIII. Yüzyıllarda gelişerek Endülüs'ten Çin'e ve Orta Afrika'dan Kafkaslar'a kadar yaygınlaşan makamsal müzik sisteminde, teorik yapının temelini Eski Yunan sistematiğinde aramak oldukça mantıklıdır. Tarentumlu Aristoxenusun (M.Ö.IV. yüzyıl) *Elemanta Harmonica'sı,* Aristides Quintillianus'un (M.Ö.IV. Yüzyıl) *De Musica'sı*, Euclid'e (M.Ö.III.yüzyıl) maledilen *Sectio Canonis*, Geresalı Nicamachus'un (M.Ö.II. Yüzyıl) *Enchiridion'u*, Ptolemy'nin (M.Ö.II. Yüzyıl) *Harmonica*'sı gibi Grek kaynakları İslam dünyasında müzik teorisi alanında yazılan ilk eserlerin kaynağını oluşturmuştur[6]. Eski Yunan kültürünün ve müziğinin kaynağında da Anadolu kültürü olduğuna dair pek çok bulgu olduğu düşünülünce[7], makamsal müziğe ait ipuçlarının yine Anadolu coğrafyasında bulunabileceğine dair bir görüş geliştirmek mümkün gözükmektedir[8] .

Bu çalışmada gelenekteki makam yapılarını anlamak adına, günümüzdeki icra pratiğine benzer bir terminolojinin kullanıldığı, ulaşılabilen tüm eserler taranacak ve tespit edilen belirli bir sayıda makam ile ilgili bir model oluşturulmasına dair düşünceler üretilecektir. Bu düşünce üretimleri "makam anlayışındaki" yüzyıllar içindeki değişimi algılamaya çalışacağı gibi, bu bakış açısından yararlanıp Anadolu'daki geleneksel makam yapılarının temelleri, birbirleriyle etkileşimi ve kültür içindeki yerleri de tartışılacaktır. Bu çalışmada Anadolu'daki geçmiş zaman müzikleri ile ilgili bilgileri, hafıza kültürü ile aktarılmasından dolayı, içinde barındırdığına inanılan halk müziği örnekleri de kullanılacaktır [9]. Bu doğrultuda,

[4] Yılmaz, 2001: 1.
[5] Bardakçı, 1986: 52-53.
[6] Can, 2001: 3-4.
[7] Say, 2003: 50-59.
[8] Dinçol, 1999: 5-20.
[9] Nettl, 1983: 3-20.

aynı coğrafyanın müzikleri olması dolayısıyla benzer yapıları taşıması olası olan[10] halk müziği ve klasik Türk Müziği'ni beraber kapsayacak bir anlayış müzikal model düşüncesi oluşturabilmek yine bu çalışmanın amaçları arasındadır. Şu ana kadarki kuram kitaplarında, son dönemlerdeki bazı uygulamalar dışında (Öztürk, 2006), daha az yer bulan halk müziği örneklerinin de bu model içinde yer alması hem bu müziklerin kökenlerine ilişkin tartışmalara yeni bir boyut getirecek hem de var olan teorinin kapsam ve icra pratiği temelinde gelişmesini de sağlayabilecektir.

Günümüzdekine benzer bir makam terminolojisinin en eski şekline ve "bilimsel" olarak kabul edilebilmesi mümkün bir kimlikte ilk defa ifadesine XIII. Yüzyıl'da yaşamış olan Safiyüddin Urmevi'nin *Kitabü'l-Edvar'ında*[11] rastlanmaktadır. Bunu takip eden yıllarda makamlarla ilgili el yazması veya basılı halde olmak üzere aşağıda bazı örnekleri verilen pek çok yazar ve "teorik-pratik" anlamdaki eserleri gündeme gelmiştir[12] Bu eserler arasında:

"XIII. yüzyıl'da, Kutbeddin Mahmut Şirazi ve *Dürretü't-Tac*;

XV. yüzyıl'da Bedri Dilşad ve *Muradname*, Hızır Bin Abdullah ve *Kitabü'l Edvar*, Yusuf Bin Nizameddin Kırşehri ve *Risale'I Musiki*, Fethullah Şirvani ve *Mecelle Fi'l-Musika*, Ladikli Mehmed Çelebi ve *Zeynü'l-Elhan* ile Fethiyye ve Abdülkadir Meragi ve *Cami'ül Elhan*;

XVI. yüzyılda, Alişah Bin Hacı Büke ve *Mukaddimetü'l-Usul*, Seydi ve *El-Matla*, Kadızade Tirevi ve *Risale-i Musiki* ile yazarı belirlenemeyen bir eser;

XVII. yüzyıl'da Ali Ufki ve *Mecmua-i Saz-ü Söz*, Kantemiroğlu ve *Kitab-i İlmü'l-Musiki Ala Vechi'l-Hurufat*, Kutbi Nayi Osman Dede ve *Rabt-ı Tabirat-ı Musiki,* Panayiotes Chalatzoglu ve *Chalatzoglu Risalesi*;

XVIII.yüzyıl'da Tanburi Küçük Artin ve *Musiki Edvarı*, Hızır Ağa ve *Tefhim'ül Makamat fi Tevlid'in-Nagamat*, Kyrillos Marmarinos ve *Marmarinos Risalesi*, Esseyid Mehmed Emin ve Der *Beyan-ı Kavaid-I Nağme-i Perde-i Tanbur*;

---

[10] Tanrıkorur, 2001: 21-23.
[11] Yılmaz, 2001: 2.
[12] Yılmaz, 2001:9-62.

XIX. yüzyılda Mehmed Hafid Efendi ve *Ed-Dürer*, Abdülbaki Nasır Dede ve *Tedkik-ü Tahkik*, Haşim Bey ve *Haşim Bey Edvarı*, Kazım Uz ve *Musiki Istılahatı*, Tanburi Cemil Bey ve *Rehber-i Musiki*;

XX. yüzyılda ise Rauf Yekta ve *Türk Musikisi (1986)*, Hüseyin Sadeddin Arel ve *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, Suphi Ezgi ve *Nazari Ameli Türk Musikisi*, M.Ekrem Karadeniz ve *Türk Musikisinin Nazariye Esasları*, İsmail Hakkı Özkan ve *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri* ve Yakup Fikret Kutluğ'un *Türk Musikisi'nde Makamlar.*" adlı eserler bulunmaktadır.

19.yüzyıl'a kadar, icra ile teori her zaman yan yana giderken sorun, Anadolu müziğinin Avrupa'nın müziksel teorileri ile ifade edilmeye çalışılması ile 20.yüzyıl'da ortaya çıkmıştır[13]. Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında başlayan "Batılılaşma" akımının doğal bir uzantısı olan bu yaklaşım adeta yabancı bir lisanın kuralları ile Türkçe'yi ifade etmeye çalışmaya benzemektedir[14]. Bu yaklaşım içinde pek çok tartışmalı durum ortaya çıkmıştır. Örneğin Rauf Yekta'da kendinden öncekiler gibi ana makam "rast" olarak kullanılırken, Arel'den sonra pratikte uygulaması hiç olmayan bir tip "çargah" makamı sırf Batı müziğinin temel tonalitesi olan do majör dizisi ile bir "birliktelik" oluşturulması kaygısıyla yapıya sokulmak istenmiştir[15]. Oysa ne Anadolu'daki makamsal müzik geleneğinde bu makam vardır, ne de makamlar gam ve tonalite kavramları ile tam olarak örtüşmektedir. Yani, diyebiliriz ki, başka bir yapı için biçilen bu elbise maalesef Anadolu'daki Geleneksel müzik yapıları üzerine oturmamış durumdadır ve bir yerdeki uyumsuzluğu gidermeye çalışırken, başka bir yerde pürüz çıkmaktadır. Çözüm elbiseyi, onu giyecek kişiye göre tekrar biçmektir[16].

Makam teorisini ifade etmeye yönelen bir çalışma olacaksa, bunun geleneğe ve duyuşa dayalı, gerekli ipuçlarını kendi geçmişinden ve geleneğinden alan bir uğraş

[13] Tanrıkorur, 2001: 48-52.
[14] Tanrıkorur, 2001: 15-18.
[15] Arel, 1991: 43, 141, 317,319.
[16] Tanrıkorur, 2001: 154-156.

ile yapılması kaçınılmazdır[17]. Anadolu'daki bugünkü müzikal yapının, bu coğrafyada yaşamış tüm uygarlıkların müziklerinden izler taşıdığını söylememiz nasıl yanlış olmazsa, geçmişin ışığı altında bugünkü "icra pratiğini" esas alarak ortaya konacak bir teorinin Anadolu coğrafyasının geçmişinde icra edilen tüm müzikler ile uyumlu olacağını söylememiz de pek yanlış olmayacaktır. O yüzden bu teorik yapı bize, müzikal bulguların çok seyrek veya eksik bulunduğu dönemlerdeki müziklerin de tekrar yapılandırılması adına çok uygun bir zemin hazırlayacaktır.

Bütünleşik bir anlayışla Anadolu'daki müziksel yapıyı karşılayacak ve nesnel şekilde "müzikbilimi'nin" ihtiyaç duyduğu her yerde kullanılacak bu teoriyi ortaya koymayı en çok zorlaştıran sebeplerden biri, geleneksel müzikteki sözlü aktarım geleneğidir. Bu gelenekte matematiksel frekans hesapları değil, uzmanların kişisel yorumları esas alınmaktadır. Bir model içinde eritilmesi çok zor olan:

> " Evc perdesi, Irak perdesinin ince seslisidir. Adı geçen makam ince sesli perdelerle seslendirilmeye başlanır ve tam perdelerle, gerek kalından inceye, gerek inceden kalına gidilirse, üç perdeyle, gösterilmiş ve icra edilmiş olmaz; bu yüzden, gene tam perdelerle aşağıya inilip Evc'in bir sekiz kalın seslisi olan Irak perdesine varmalı ve orada karar vermelidir. Ancak bu şekilde, Evc makamı icra edilmiş olur. Evc perdesinde karar kılındığı takdirde, Evc makamı değil, ince sesli perdelerde gezinen bir Irak makamı icra edilmiş olur [18]."

Bu gibi ifadelerin gelenekle uyum içinde olmak adına bu kuram yaklaşımı tarafından karşılanması gerekmektedir. Sözel veri tabanlarından en az sayısal veri tabanlarından olduğu kadar başarılı öğrenme yetisine sahip modelleme araçları olarak son yıllarda önemleri gittikçe artan "yapay zeka" teknikleri bu soruna

---

[17] Judetz, 1998: 35-36.
[18] Kutluğ, 2001: 126-127. Evc ve ırak Türk Musikisi'nde, ilki "rast ve acem aşiran" diğeri ise "gerdaniye ve acem" perdeleri arasında yer alan makamlar adına çok karakteristik iki perdedir.

bilgisayar destekli bir çözüm getirebilir [19]. Bu tekniklerin kullanılmasını yönlendiren temel yaklaşım insanın belirsizlikler, kişisel yorumlar içeren ve sadece matematiksel olarak modellemenin imkânsız olduğu karmaşık düşünüş biçimini modelleyip, karar verme mekanizmalarında insana yardımcı olacak bilgisayar yapılarını ortaya çıkarabilmektir. Bu yapılar bütünü, bu çalışmada anlatılan problemdeki, geleneğe dayalı "kişisel, sözel ve nazari" anlayışlar içeren ve ayrı ayrı hepsi özellikli değerler oluşturan yorumlardan yola çıkarak bu yorum ve anlayışların hepsini kapsamayı hedefleyen bir yaklaşım için gayet uygun bir modelleme ortamı olarak gözükmektedir[20] .

Genel olarak özetlemek gerekirse; bu çalışma kapsamında; duyuşa ve pratiğe dayalı geleneksel müziklerimizin makamlarının zaman içindeki yapısal değişiminini kültürel altyapısı ile ortaya koyan bir " düşünceler bütünü" önerilmektedir. Bu düşünceler bütününün ileride oluşturulabilecek daha kapsamlı makam modellerine altyapı sağlayacağı düşünülmektedir. Yapay zeka tekniklerinin böylesi modellerde nasıl kullanılabileceği ve nasıl bir katkıda bulunabileceği de çalışmalar esnasında tartışılacaktır. Tabiidir ki çalışmada yararlanılacak en büyük kaynak yine eski "edvar" defterleri olacaktır. Çünkü müziğimizin "icra"'yı esas alan teorik yapısı, zaman zaman öznel tanımlarla desteklense de en açıklayıcı ve net şekilde bu tarihi nazariyat kaynaklarında açıklanmaktadır.

Şu da önemle belirtilmelidir ki böyle bir yapılanmayı oluşturmak bireysel bir çalışmanın çok daha ilerisinde bir uğraş ve bilgi dağarcığı gerektirmektedir. Bu çalışmanın amacı daha önce bu konuda yapılmış çalışmalara dair "ipuçları" içeren ve tek iddiası kendinden sonraki çalışmalara "ipuçları" bırakmak olan, bir model "nüvesini" veya "anlayışını" ortaya koyabilmektir. Anadolu'nun müzikal yapısına dair "teorileri" vücuda getirip bunları dünya kültürüne sunmak adına bu toprakların tüm "müzikbilimi emekçilerine" düşen çok şey olduğu açıktır.

---

[19] Winston, 1993: 2-10.
[20] Güray, Çelebi, Atalay, Paşamehmetoğlu, 2003. 1-8.

Kendisinden önce ortaya koyulan yaklaşımlardan beslenip, kendinden sonraya bazı ipuçları bırakmak hedefinde olan bu düşünce sistemi ve bu düşünce sistemini destekleyecek ileri çalışmalar yardımı ile:

1. Bilgisayar desteği ile yapılacak çok sayıda ve ayrıntılı eser analizleri ile geleneksel müziğimize ait şimdiye dek çok fazla dikkat çekilmemiş yapı ve kuralların öne çıkma veya belirlenme şansı olacaktır, bazı kuralların ise elenebilmesi gündeme gelebilecektir.
2. Makamsal yapıları daha iyi anlamaya ve algılamaya yönelik bir kurallar bütünü oluşabilecektir.
3. Üniversitelerde verilen geleneksel müzik eğitiminin " gelenekten" gelen bir teori içinde müzikbilimsel bir değer olarak öğrencilere sunulması sağlanabilecektir.
4. Makamı bilinmeyen veya tespit edilemeyen ezgilerin makamsal yapılarına ilişkin algılama çalışmaları yapılabilecektir.
5. Anadolu'daki ilk uygarlıklara ait müzik izlerin şu andaki makamsal yapılar ile bağdaşıp bağdaşmadığı ayrıntılı analizler ile anlaşılabilecektir. Aynı doğrultuda, Anadolu'da yapılan müziklerin binlerce yıl süresince oturmuş estetik ve teknik yapılarla tutarlı olabilmesi için daha güçlü bir referans oluşturulması da sağlanabilecektir.
6. İlk uygarlıklara ait müzik izlerinin bugünkü kurallar bütünü yardımı ile tekrar canlandırılması çalışmalarına destek olunabilecektir.
7. Avrupa müziği ile geleneksel müziğimizin kesiştiği noktalara, bu modeller yardımı ile ışık tutulabilecektir, bunun yanında şu anki dünya müziği'nin yaklaşımları ile Anadolu müziği'nin kesişim noktalarını oluşturan müzikal projelerin gelenek ile sağlam bağlar kurarken, geleneğin estetik ve teknik özelliklerine aykırı yönlere doğru hareket etmemesi sağlanabilecektir.
8. Makamsal yapılara uygun beste çalışmalarına, sistem yapılacak ufak eklemelerle yönlendirici olarak destek verilebilecektir.
9. Anadolu müziği'ndeki ezgi yapılarının temellerini oluşturduğunu düşündüğümüz halk müziği ürünlerini makamsal yapıya katkıları açısından

değerlendirip, makam sisteminin temelinde duran "tabaka", "merkez ve uydu sesler"[21] gibi kavramları "halk müziği ürünlerinin ışığı altında" tekrar anlamlandırma şansı bulunacak, halk müziği ve klasik müziğin kökleri ve teorilerine ilişkin tartışmalara çözüm getirilme çabası içine girilecektir.

10. Ortaçağ İslam geleneğinin bugünkü makam yapılarına kaynaklık eden eserlerini ortaya çıkarırken başvurduğu Antik Yunan müzikal yapıları da bu çalışma içerisinde irdelenecek, bu yapıların etkilendiği kaynaklar ve sonraki etkileri ayrıntılı şekilde incelenecektir.
11. Bu doğrultuda dünya müzik kültüründeki Anadolu müzikal yapılarının yeri tekrar irdelenmiş olacaktır.
12. Anadolu kimliğini oluşturan bu arada müziği de şekillendiren kökler ile daha doğrudan ve açık bağlantılar kurulmasının sağlanacaktır.

Unutulmamalıdır ki, bu çalışma yukarıdaki amaçları gerçekleştirme umudunu uzun sürelere yayan "ön" bir çalışmadır. Umarız ki bu çalışma "makam" kavramı üzerinde yoğunlaşan tartışmalara, müziğimizin benliğinden çıkma açılımlar üretebilecek; kendinden önceki çalışmalara bir katkı oluştururken kendinden sonraki çalışmaları da cesaretlendirebilecektir. Bu ve bunu takip eden çalışmalar sonucunda Anadolu müziği'nin tüm ürünlerini içeren ve bilimsel, objektif temellere dayanan makamsal bir teorinin nüvelerini oluşturmaya başlamak en büyük hedef ve umut olmalıdır.

[21] Hemen tüm edvarlarda değişik tabirlerle bulunan, ve makamları oluşturan daha küçük yapıları bir ses hiyeraşisi içinde veren sistem.

2. METOT VE GENEL YAKLAŞIMLAR

Bu çalışmanın genel amacı Anadolu'da kullanılan makam yapıları için "kendi geleneği ile uyumlu" bir model önerisi ile ilgili yaklaşımlar yapabilmektir. Bu yaklaşımın altyapısını oluşturabilmek için önce Ön Asya müzik kuram ve uygulamaları arasındaki ilişkiler irdelenip, Anadolu'nun bu kültürel ilişkiler içindeki yeri saptanmaya çalışılacak, daha sonra tarihsel süreç içindeki teorik ve icraya yönelik kaynaklar analiz edilerek Anadolu'daki makam kavramı teorik ve pratik açılardan tarihsel süreç içinde incelenecektir. Bu yapılar "bir kültür olarak müzik anlayışı" dâhilinde, coğrafya etkisini ön plana alarak incelenecektir.

3. İSLAM MÜZİĞİ: BİR GELENEĞİN TEKRAR KEŞFİ

"Ey kardeşim! Allah seni, bu gizli manaları ve işaretleri anlamak konusunda muvaffak kılsın..." –İhvan-ı Safa Risaleleri'nden (Çetinkaya, 2001).

Anadolu Müzik Teorisi'nin zaman ve mekân içindeki evrimi belki de dünya kültür tarihi içindeki en ilginç "gelenek yolculuklarından" birini oluşturmaktadır. "Anadolu Müziği Teorisi" adeta kaybolmuş bir çocuğun uzun bir zaman sonra tekrar evini bulması gibi, binlerce yıl sonra köklerinin atıldığı topraklara, yani "Ön Asya" coğrafyasına dönmüştür. Tabii ki bu defa, İslam Kültürü'nün pınarlarıyla, Anadolu'da attığı tohumların fidanlarını sulayarak ortaya ulu çınarlar çıkarmıştır. "Anadolu Müzik Teorisi'ni" daha derinlemesine irdeleyebilmek için öncelikle bu tarihsel yolculuğu sindirmemiz gerekmektedir.

3.1 Tarihteki Ses Sistemleri

3.1.1 Çin Müziği

Çin'deki M.Ö. yaklaşık 3000 yıllarında üretildiği kaydedilen müzikal teoride, Ön Asya kültürlerindeki yaklaşımı andıran pek çok veri göze çarpmaktadır (Can, 2001). Çin'deki müzikal teori ard arda tam beşliler alarak ses sistemleri oluşturmanın en eski örneklerinden birini oluştururken, aralıkları meydana getiren sesler pestlik ve tizlik sırasına göre bir oktav içerisinde sırlandığında Çin müziği'nde günümüzde de kullanılmakta olan yarım sessiz "pentatonik" dizi elde edilmektedir (Can, 2001).

3.1.2 Eski Mezopotamya, Ön Asya ,Mısır, Anadolu ve Antik Yunan

Ural-Altay dillerine benzer bir dile sahip Sümerler Mezopotamya'da M.Ö. 3500 ve M.Ö. 2000 yılları arasında hüküm sürmüşler ve daha sonra yerlerini Babillere bırakmışlardır. Sümer kültüründe musiki nazariyatı denilince akla hemen, çivi yazısı, altmışlık sayı sistemi, bir hayli yazılı eser, tanrılar panteonu ve kutsal prensiplere göre sınıflanmış çalgılar gelmektedir (Can, 2001). Babil ses sistemiyle eski Yunan sistemi arasında önemli paralellikler mevcuttur. Babil, Sümer ve eski Mısır'da hem telli ve hem de nefesli çalgıların gelişmiş durumu, çalgı bilimcileri Fisagor tel boyu oranlarının Grek medeniyeti doğmadan en az iki bin yıl önce Mezopotamya ve Eski Mısır'da bilindiğine inandırmaktadır (Can, 2001). Babil matematikçilerinin Eski Yunan'da da kullanılan 12 sesli dizideki seslerin hepsinin oran değerlerini bildiği yine tarihsel bulgulardan anlaşılmaktadır. Yine Babiller'deki telli çalgı kültüründe her bir telin, çalgı üzerinde bulunduğu pozisyona göre adlandırılması da "Grek" müzik kültüründe de görülen bir özelliktir (Can, 2001). Bu durumun eski uygarlıktan

yenisine bir geçki olduğu oldukça açıktır. Araştırmacıların önündeki ilk ciddi meselelerden biri bu geçkinin yönünü ve ara noktalarını bulmaktır. Mantık, bu halkanın bir yerlerinde Anadolu kültürü'nün olması gerektiğini söylemektedir. Şu ana kadar yapılan çalışmalarda, Eski Yunanlıların eski Babil ve Mısır ile doğrudan bağlantı kurdukları ve geçişin bu yolla gerçekleştiği söylenmektedir (Can, 2001). Başta Antik Yunan'da musiki ilminin kurucusu sayılan ve ses sistemi ile ilgili öne sürdüğü yaklaşım bugün bile kabul gören Fisagor'ın (Fisagor) ve diğer musiki bilginlerinin, bölgeye yaptığı seyahatlerle Eski Mezopotamya ve Mısır müzik kültürlerine ait bilgileri öğrenerek Antik Yunan müziği'ne naklettiklerini gösteren önemli tarihsel kayıtlar mevcuttur. Son araştırmalar tarihsel bir yanlışlık yapılarak Thales ve Fisagor'a maledilen buluşların pek çoğunun aslında Babillere ait olduğunu ortya koymaktadır. (McClain, 1984). Ancak yine söylemek gerekir ki, hemen yan coğrafyada böyle köklü bir müzik teorisi ortaya çıkarken, orasıyla sürekli iletişim halinde olan ve en az aynı haşmette bir medeniyet yaratan Anadolu'da bu konuda hiçbir çalışma olmaması akla yakın gelmemektedir. Bu çalışmada da ilk irdelenmesi gereken bu kayıp halka, yani "Anadolu Kültürü" olmalıdır.

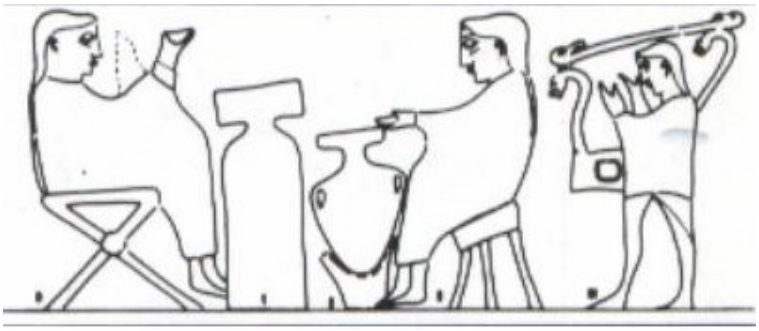
Müzikal açıdan bu kayıp halkanın yani Anadolu'nun irdelenmesi için müzikal teori ile ilgili buluntulardaki eksiklikleri, başka müzikal buluntular ile gidermeye çalışmak oldukça mantıklı görünmektedir. Organoloji çalışmaları hem gerekli verileri sağlaması, hem de uygarlıklar arası geçkileri sağlıklı şekilde gösterebilmesi bakımından bu boşluğu doldurmaya aday olabilecektir. Özellikle "lir" çalgısının tarihsel yolculuğundan biraz bahsetmek, bu kültürlerin birbirilerine etkilerini anlayabilmek adına önemli görünmektedir. Çünkü, yukarıda belirtildiği gibi "eski müzik teorileri" telli çalgılara ve üzerlerindeki tellere göre ortaya konmaktadır. Eski Mezopotamya ve Eski Yunan'da bu teorik yapı için kullanılan temel çalgılar "lir ve arp" olarak göze çarpmaktadır, ki bu çalgılar Ön Asya coğrafyasının en eski çalgı tipleri arasındadır (Baines, 1978).

Eski Doğu'da yaygın olarak kullanılan "lir" çalgısının Mezopotamya veya Suriye kökenli olduğu konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. En eski lir tasvirleri Eski

Sümer şehirlerinden Şuruppak kazılarında ele geçen mühür baskıları üzerinde görülür. Sümer lirlerinin karakteristik özelliği, çalgının bereket ve tanrısal gücü vurgulayan boğa sembolü ile bağlantılı olmasıdır. Bu nedenle ses kutuları boğa biçimlidir. Sümer liri Akkad çağında da varlığını sürdürmüştür. Ama, bunun yanısıra hiçbir süslemesi olmayan dört köşe, düz ses kutulu yeni bir lir tipi de ortaya çıkmıştır. Eski Babil çağında ise boğa biçimli lirler ortadan kalkmıştır (Dinçol, 2003). Boğa başlı lirlerin tekrar ortaya çıktığı yer ise Anadolu olmuştur. Lir'in Anadolu'ya girişi ilk kez Asur Ticaret Kolonileri çağındadır. Anadolu'daki en eski lir tasvirleri Acemhöyük taş kalıbı, Gözükule ve Kültepe silindir mühürlerindekilerdir. Bunlardan da daha eski bir başka tasvir ise (M.Ö. 2700) harp ve lir arası bir çalgıyı tasvir etmektedir (şekil 1b). Şimdiki Datça civarında yer alan Knidos'ta bulunan bu eser, söz konusu çalgı tipleri için hem bir geçiş dönemi örneği olarak, hem de Eski Yunan kültürünün ortaya çıktığı coğrafyada bu çalgıların daha önceki dönemlerde kullanılışıyla ilgili bir veri olarak ilgi çekicidir (Anderson, 1994). Acemhöyük kabındaki lir ise Mezopotamya'ya özgü olan "boğa başını" taşımaktadır (Tunçer, 2005). Boğa Hititler'de Fırtına Tanrısı'nın sembolü olarak da ayrı bir önem taşımaktadır (Akurgal, 1997). Yine Hitit dönemi müzikal yapıları ile ilgili en önemli kaynaklardan biri olan Eski Hitit devrine ait İnandık Vazosu üzerinde tasvir edilmiş lir icracılarının, Sümer örneklerinde görüldüğü gibi (şekil 1a) çalgıyı iki kolu arasında tuttuğu, ya da çalgının kendine yakın olan kısmından sol elini geçirerek tellere temas ettiği düşünülebilir (şekil 2). (Celasin, 2002). Bu yapılar hep Anadolu ile Mezopotamya arasındaki kültürel ve müzikal etkileşimlere işaret olarak düşünülebilir.

Şekil 1a: Sümer örneği, Ur kazılarından, British Museum, Londra(Alp, 1999)

Şekil 1b: Knidos'ta bulunan çalgı



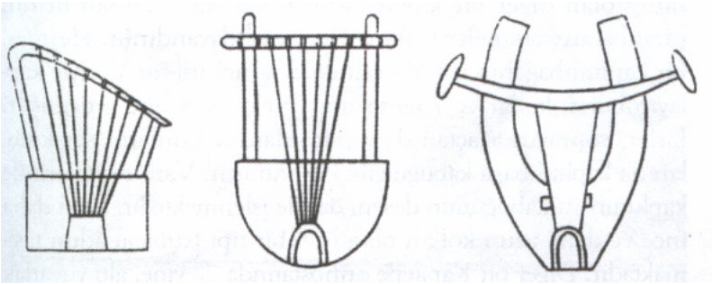
Şekil 2: İnandık Vazosu, Eski Hitit Devri, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, (Alp, 1999)

Yine Frigya Krallığı dönemindeki bulgular da gerek şekil, gerekse icra yönünden diğerleri ile örtüşmektedir (şekil 3). Ellerin bu konumu, bugün arp çalanların da kullandığı "etouffe" tekniğini akla getirmektedir. (Tunçer, 2005)

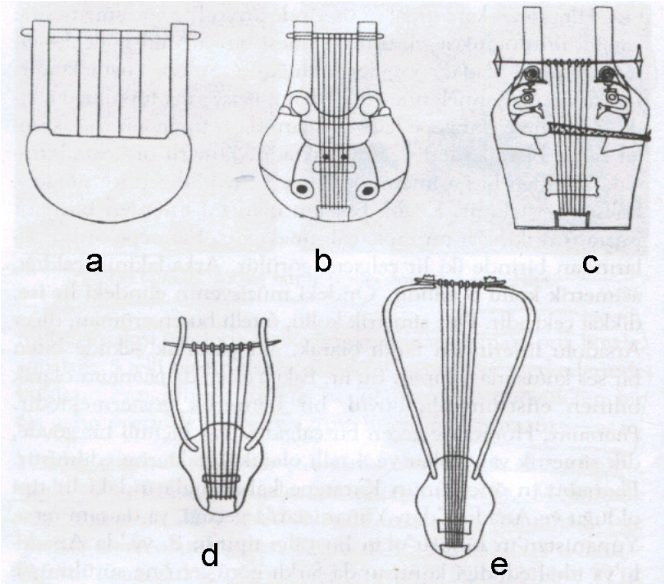
Şekil 3: Kybele kültünde lir çalan müzisyen, Frig dönemi, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara (Alp, 1999)

Lir tipleri yine benzer özellikleri taşıyarak Antik Yunan dönemine kadar Anadolu'da etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Geç Hitit dönemine ait Karatepe kabartmalarında görülen üç lir bu geçişlerle ilgili detaylı bilgileri içlerinde barındırmaktadır (şekil 4). Şekilde ortada görülen lir, düz simetrik kollu ve 6 telli olan bu çalgı, diğer Anadolu lirlerinden farklı olarak, altı yuvarlak şekilde biten bir ses kutusuna sahiptir. Bu lir, Eski Yunan'da "phorminx" olarak bilinen çalgı ile dikkat çekici bir benzerlik göstermektedir (şekil 5a) (Dinçol, 2003). Hititler'deki yapı çok daha eski olduğundan phorminx, kendinden önceki Anadolu kültürler'inden Antik Yunan'a kalan bir miras olarak görülebilir. Eski Yunan 'da "Phorminx'ten" 7 telli beşik biçiminde bir kithara geliştirilmiştir. (şekil 5b) (Dinçol, 2003). Bunu, dört köşe ses kutusuna sahip diğer bir "kithara" takip eder (şekil 5c). Lirin daha ince ve daha uzun kolları olan özel bir tipi "barbiton" adını taşımaktadır (şekil 5e). Bu lirler

ile Karatepe kabartmaları'nda görülen Geç Hitit Çağı'na ait lirler arasında gözle görülür bir tarz ve üslup birlikteliği göze çarpmaktadır. (şekil 4).



Şekil 4: Karatepe kabartmalarında belirlenen lirler, Geç Hitit (Dinçol, 2003)



Şekil 5: Eski Yunan Lir ve Kithara'ları; a) phorminx b) beşik biçimli kithara c)dörtköşe ses kutulu kithara d) lir e) barbiton (Dinçol, 2003)

Bu örneklerden anlaşılacağı gibi, Antik Yunan müzikal yapıları oluşurken, Mezopotamya kültüründen etkilenip bu doğrultuda kendi zengin ve özgün kültürünü oluşturan, Anadolu'dan da yoğunlukla etkilenmişlerdir. Geleneksel müzikleri anlamlandırma uğraşındaki teoriler "icra" doğrulutusunda ortaya çıktığı için, çalgı ve dolayısıyla icra yönünde bir etki doğal olarak teorik bir etkiyi de yanında getirmektedir. Antik Yunan'ın ifade ettiği müzikal teori hiç şüphesiz sadece Mezopotamya'dan etkileri değil, tim Ön Asya müzik kültüründen etkileri yansıtmaktadır. Anadolu'nun da bu uygarlıklar sinsilesi içindeki rolü,

Mezopotamya'daki ilk uygarlıklar ve Antik Yunan arasındaki kültürel yapıyı daha zenginleştirerek, Antik Yunan ve sonrasındaki uygarlıklara iletmek olmuştur. Bu bağlantı ve kültürel geçki, bilinçli veya bilinçsiz olarak pek çok müzik araştırmacısı tarafından görmezden gelinmektedir. Oysa ki sonraki yüzyıllarda Ön Asya kültürünün ürettiği bu müziği zirvesine taşıyan da yine Anadolu Coğrafyası olacaktır. Şunu da belirtmek gerekir ki, burada öne sürülen yaklaşımlar sadece görsel anlamda bir karşılaştırmayı içermektedir ve daha ayrıntılı analizlerle çıkarılacak sonuçlar daha yoğun bir çalışmanın konusu olmalıdır. Bu çalışmanın ilerleyen kısımlarında da, bu kültürlerin etkileşiminin teorik altyapısı müzikal örneklerle daha yoğun şekilde doldurulmaya çalışılacaktır.

4. KAVRAM: ANADOLU GELENEKSEL MÜZİKLERİ

Bohlman'a (1988) göre sözlü gelenek, halk müziğinin hem yaratıcı gücünü hem de istikrarını teşvik eder. Sözlü gelenek bir toplumun kendisiyle ve sınırlarının dışındakilerle ilgili duyuşunun ve bu toplumu bir arada tutan paylaşılmış değerlerinin ifadesidir. Halk müziği bu ortak değerleri saklayan ve seslendiren bir kaynak olarak dikkat çekicidir. Sözlü gelenek bir anlamda bu değerlerin sosyal kabul edilebilirlik sınırlarını doğal harmanlama ve eleme metotlarıyla belirleme yetisine de sahiptir. Bazı değerler bu yolla birikip, gelenekle bütünleşip "stil" haline gelirken, kimisi girdiği kadar hızla gelenekten uzaklaşır (Bohlman, 1988). Sözlü aktarım, hafızaya ve hatırlamaya yardım edici "kalıplara" dayanır. Yerel müzisyen, bir halk müziği örneğini daha önce kullandığı "işaretlerden" faydalanarak öğrenir. Bu işaretler ve kalıplar, yeni yapılandırmaları ve doğaçlama öğeleri de teşvik eder. Bazı araştırmacılar sözlü geleneğin halk müziği oluşumunda şart olduğunu söylerken, diğerleri sözlü ve yazılı geleneğin etkileşiminin halk müziği'nin aktarılmasındaki etkisini keşfetmişlerdir (Seeger, 1950). Barry (1914) ısrarla yazılı kültürün, halk müziğinin biri "yerel müzisyen" olan iki aktarım ortamından biri olduğunu söyleyegelmiştir. "Bestecilik" kavramı da "halk müziği" anlayışı açısından tartışılmaya devam edilen bir kavramdır. Adı bilinen bestecilerin ortaya çıkması, halk müziği kalıplarının bireysel anlayışlarla yorumlanıp, yeni ve özel anlamların

aranmaya başlaması sürecini ortaya çıkarmıştır. Bu olay "halk müziği" ve " sanat" kavramları arasında kesişmeler ortaya çıkarmaktadır. Osmanlı Dönemi'nde özellikle kent kültürü'nün bir ürünü olarak göze çarpan ve şu an "Klasik Türk Müziği" olarak adlandırılan müzikal yapı, hem El-Kındi'den (ö.874) itibaren yazılı kaynakların kullanıldığı İslam Müzik Kültürü içinde evrilmiş hem de kişisel üslup sahibi bestekârlar yetiştirmiştir. Bu yüzden, bu yapının halk müziği kavramı ile ilişkisi, biraz önce bahsedilen yazılı kültür-bestekâr açılımları gözetilerek değerlendirilmesi gereken bir süreç olarak göze çarpmaktadır. Şüphesiz ki "Osmanlı Kent Müziği'nin" başlıca aktarım ve öğrenim metodu olan "Meşk'in" (Behar, 1998) büyük oranda sözlü gelenek ve hafıza kültürüne dayanması bu müziğe bir geleneksel kültür içinde gelişimini tamamlamış bir "halk müziği" karakteri de vermektedir. Bu yüzden çalışmanın kapsamında irdelenecek makam yapıları hem "Osmanlı Kent Müziği" hem de "Anadolu'ya has halk müziği kültürü" örnekleri değerlendirilerek çözümlenmeye çalışılacaktır. Yine bu çalışma kapsamında, Osmanlı Kent Müziği ve bunun dışındaki "Anadolu'ya has halk müziği" kültürü örnekleri "Anadolu Geleneksel Müzikleri" başlığı altında ifade edilmeye çalışılacaktır (Güray, 2006). Bu çalışmada ilgili müzikal örneklerin Anadolu'daki 4000 yıla yaklaşan müzikal geçmişin izlerini ortaya koyabilecek "kesitler" olarak kabul edildiği düşünülünce yukarıdaki başlığın çalışmanın kapsam ve amacını daha başarılı şekilde ifade ettiği düşünülmektedir. Son döneme has örnekleri tanımlamak için ise " Türk Halk Müziği" ve " Klasik Türk Müziği" terimlerinin kullanılması yeterli derecede açıklayıcı olabilecek gibi görünse de kavram kargaşasına yol açmamak için bu terimlere yer verilmeyecektir.

Bu kavramsal çatı ilk olarak Okan Murat Öztürk'ün ortaya koyduğu (2006) "Bütünleşik bir geleneksel musiki" yaklaşımı ile de son derece tutarlı bir yapı sergilemektedir. Öztürk bu çalışma ve yaklaşımında makam ve usul[22] kavramlarının geleneksel musikilerimizin (halk ve sanat) yapıtaşları olduğuna dair gözlem ve değerlendirmelerini belirtirken, bu gözlem ve değerlendirmelerini "bütünleşik bir geleneksel musiki" yaklaşımına temel olarak almaktadır. Cumhuriyet döneminde

[22] Usul'un, Anadolu geleneksel müziklerinde en genel anlamıyla "zaman orgaizasyonu" sağlayan temel bir kavram olduğu söylenebilir. Pratik düzeyde usul, geleneksel musikinin zaman boyutunu düzenlerken, aslında Batılı anlamda ritm, tempo, ölçü ve form kavramlarını içermekte ve bu kavramlara özgü işlevleri yerine getirmektedir (Öztürk, 2006).

yapılan derleme çalışmaları incelendiğinde; yerel ezgileri tanımlama çabasının, önceleri geleneksel makam kavram ve adlandırmaları içinde ele alındığı; daha sonra ise, Batılı terminoloji içinde "dizi" eksenli tariflere yönelindiği görülmektedir (Öztürk, 2006). İlerleyen yıllarda "Halk müziği" çevrelerince; Osmanlı kültürü'ne ait bir parça olarak kabul edilmesi sebebiyle dışlanan "makam" kavramının yerine kullanılan "ayak" kavramı, köklü şekilde edvar geleneğinde aktarılan perde, cins, avaze, şube, makam ve terkip sistematiğinin sahip olduğu işlev ve çerçeveye sahip olmadığı ve olamayacağı için, kullanımında ve eğitiminde ısrar etmenin bir gereği olmadığı görülmektedir (Öztürk, 2006).

Öztürk'ün dediği gibi (2006) "halk müziği içinde yer alan örneklerle, edvar geleneği içindeki bilgilerin mukayeseli çalışması, geleneksel müziklerin her iki alanını da kapsyan ve daha doğru ifade eden bir teorik çerçevenin ortaya konulmasına yardımcı olacaktır. Bu temel yaklaşım, eğitim ve icra alanlarına da yansıyacağından, gelenekselin yalnızca tekrarına değil, üretimine de önemli katkılar sağlayacaktır", ki bu çalışmanın amacı da bu yaklaşımla gayet örtüşmektedir.

5. ARALIKLAR: ÇALGILARDAN MAKAMLARA

Görebildiğimiz pek çok makam tarifinde, vazgeçilmez bir öğe aralıklardır. Aralık konusunu daha iyi algılamak için "cins" teriminden de bahsetmek gerekmektedir. Cins'i şu şekilde tarif etmek mümkündür:

"Üç küçük aralığa bölünmüş dörtlüye *cins* denilir (Tura, 1998) Dörtlünün değişik şekillerde bölünmesi değişik cinslerin meydana gelmesini sağlar"

Tanımlardan anlaşıldığı gibi cinsi tanımlayan yapı, bir dörtlü içindeki üç aralıktır. Bunların değişimi cinste farklılıklara sebebiyet verir. Anadolu Müzik yapılarıyla

ilgili uygulamalarda üç ana aralık oldukça belirleyici bir rol oynamaktadır. Bunlar "bakiyye", tanini ve mücennep aralıklarıdır (Tura, 1988). Bakiyye ve tanini aralıklarının sent[23] olarak şu anki değerleri 90.22 ve 203.91'dir (Can, 2001). Bakiye ve tanini aralıkları Antik Yunan döneminden beri sent temelinde yaklaşık aynı "ses aralığı miktarını" korurken, mücennep aralığı değişken yapısıyla Ön Asya müzik kültürünün zaman içinde farklılık gösteren karakterini ortaya çıkaran en ciddi etkenlerden biri olarak görünmektedir(Can, 2001). Anadolu'daki müzik yapılarında sıklıkla kullanılan "Hüseyni ailesi"[24] karakterli makam yapılarının oluşumuna bu aralık ve onunla ilgili olarak oluşan cins yapıları etken olmuştur. Yine araştırmalardan anlaşıldığı kadarı ile bu aralığın oynak yapısı, Hicaz ve Saba karakterli yapıların olgunlaşmasında da öncül kaynak olarak rol oynamıştır. Bu bölümün sonraki kısımları tarihi müzik bulgularından hareket ederek cinslerin oluşumu, çalgı yapılanmasının bunun üzerindeki etkisi ve bahsettiğimiz aralık-cinslerin olgunlaşması üzerine eğilecektir. Bütün çalışma boyunca da "Hüseyni ailesine" ait makam yapıları makamların teknik, teorik ve uygulama açılarından değişimlerini irdelemek için örnek ses malzemesi olarak kullanılacaktır. Bu aileye ait yapıların çokluğu, eskiliği, değişik makamların oluşumuna "aralıkların değişmesi" ile sebebiyet vermesi ve hem Osmanlı Kent Müziği hem de Halk Müziği örneklerinde yoğunlukla kullanılması, bu "makam ailesinin" örneklem olarak seçilmesinde en ciddi rolü oynamıştır.

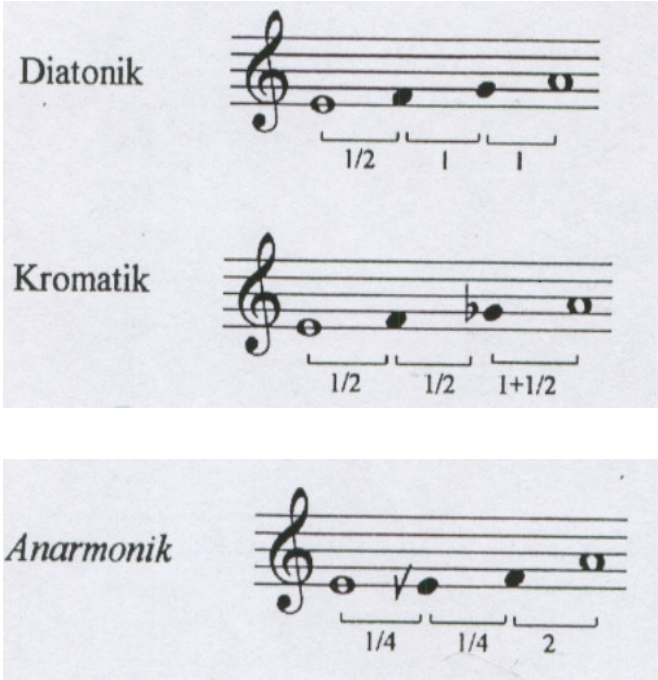
---

[23] Alexander John Ellis(1885-1985) tarafından bulunan ve oktavın 1200 eşit parçaya bölünmesiyle elde edilen sent birimi son yıllarda özellikle çeşitli mzüik kültürlerinde rastlanılan mikrotonal aralıkların ölçülmesinde dünya çapında kabul görmektedir (Can, 2002b). Bu çalışma dahilinde aralıkları tanımlamak için "sent" birimi kullanılacaktır.

[24] Bu çalışmanın ilerleyen kısımlarında benzer ses malzemesini kullanan bu makamsal yapıları kapsayan aileye "hüseyni ailesi" adı verilecektir. Hüseyni makamına ait gerek klasik gerekse de halk müziği ile ilgili örneklerdeki eser çokluğu ve bu makamın eski dönemlerden beri yapısını koruması sebebiyle bu müzikal yapıya ait makamları temsil edebileceği düşünülmektedir.

5.1 Tetrakord veya cinslerin oluşumu

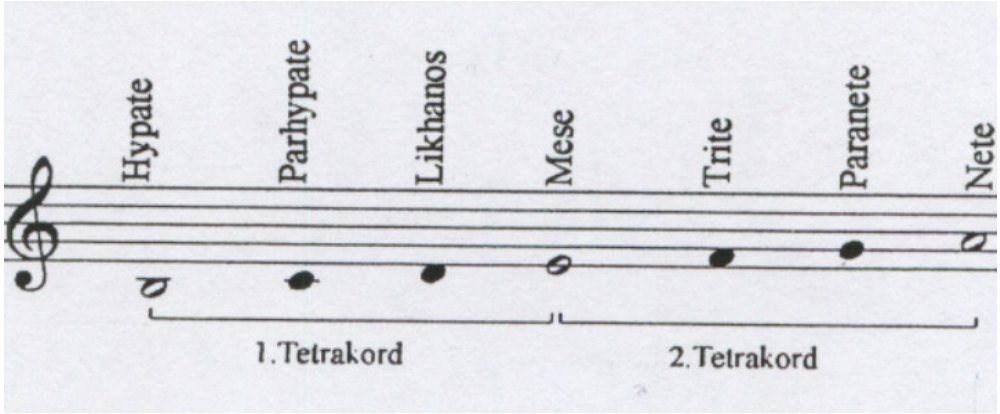
Eski Yunan müziğinde aralıkların matematiksel değerlerinin bulunması Fisagor'a dayandırılmaktadır. Kendisine ait bir eser bulunmayan Fisagor, Kroton'da açmış olduğu okul aracılığıyla düşüncelerini yaymıştır (Can, 2001). Fisagor'ın düşünce sistemi matematiksel teori ve dinsel inançların bir karışımıdır
(Luce, 1992). Fisagor'a göre kainatı oluşturan unsurlar arasında düzenli ilişkiler ve belli bir uyum bulunmakta olup, bu uyumu sayılarla ifade edebilmek mümkündür (Can, 2001). Müzik, inanç ve sayılar arasındaki benzer ilişkiler Ortaçağ İslam Müzik Kuramcı'larında da dikkati çekecektir ve temelleri yine; sayılar, evren ve tanrılar arasında bağlantılar oluşturan Eski Mezopotamya ve Mısır Kuram'larında aranmalıdır. Benzer şekilde müzikteki aralıklar ve tel boyları arasında da sayısal ilişkiler olduğunu düşünen Fisagor bazı ölçümler yaparak tel boyunun 1:2'sinden oktavı, 2:3'den tam beşliyi ve 3:4'ünden tam dörtlüyü elde etmiştir. (Can, 2001) Babillerden kalma kil tabletleri, Fisagor'ın vermiş olduğu oran değerlerinin eski Mezopotamya'da bilindiğini ortaya koymaktadır. (Can, 2001) Belli bir süre Babil'de kalan Fisagor çalışmalarında burada öğrenmiş olduğu müzik ve matematik bilgilerinden faydalanmıştır (Kimmey, 1988) Eski Yunan Müzik sistemi, daha önce bahsi geçen "Kithara" veya "Lyra" (lir) adı verilen çalgıya paralel olarak gelişmiştir (Can, 2001). En eski türleri üç ya da dört telli olarak şekillenen bu çalgının telleri, Eski Yunan'da notaların isimlendirilmesine de temel olarak alınmıştır. Tellerin isimlendirilmesi de aynı Sümer kültüründeki gibi çalgı üzerindeki pozisyonuna ya da çalındığı parmağa göre yapılmaktadır(Can ,2001). Eski Yunan müziği'nde ard arda dört telden elde edilen nota grubuna tetrakord adı verilmiştir. Tetrakordun en pes ve en tiz seslerini oluşturan her iki uçtaki teller tam dörtlü aralığı (498.0450 sent) verecek şekilde akortlanmaktadır. Tetrakordun iç sesleri belli sınırlar içinde değişebilmektedir. Bu seslerdeki ve dolayısıyla sesler arası aralıklardaki değişimler üç farklı tetrakord ortaya çıkarabilmektedir (şekil 6). Bunlara "genos" adı verilmektedir ve diatonik, kromatik, anarmonik olarak değişim göstermektedirler (Can, 2001). Görüldüğü üzere, "cins" tanımıyla oldukça örtüşen bu yapı muhtemeldir ki, "cins" isminin de temeli olmuştur.



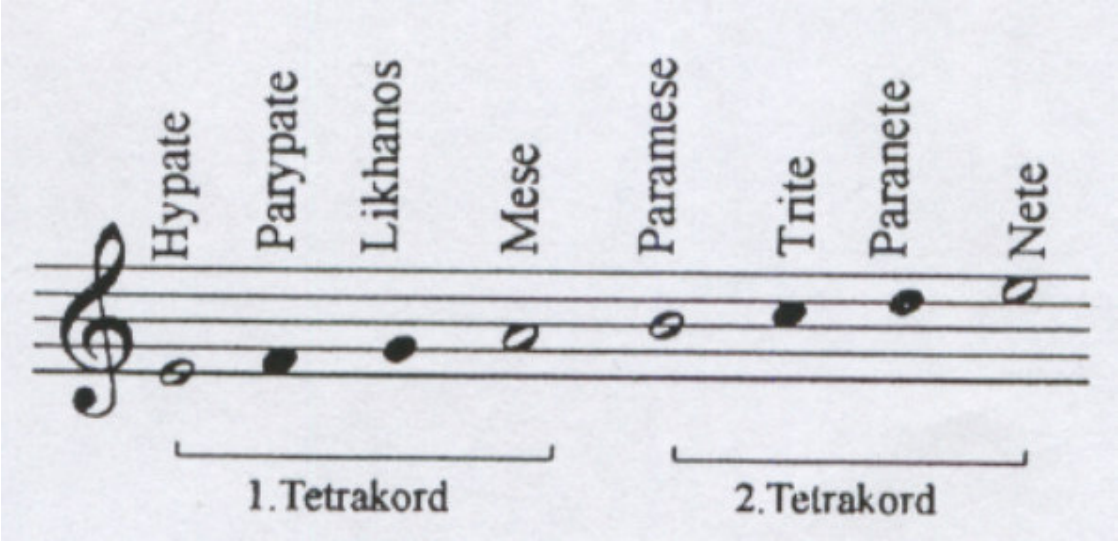
Şekil 6: Üç ayrı genos (Can, 2001)

Buradaki "anarmonik genos'ta" görülen çeyrek aralık, sıra dışı, koma[25] değerlerini hatırlatan bir aralık olarak ilk defa göze çarpmaktadır. Zamanla lir veya kithara'daki tel ve sistemdeki nota sayıları artarken, Eski Yunan Müziği'nin yapısı hep tetrakordlar üzerinde gelişmeye devam etmiştir. (Can, 2001) M.Ö. V. Yüzyıldan itibaren tasvirlerde lir ve kitharaların çoğunlukla yedi telden oluştuğu görülmektedir (Anderson, 1994). Bu yapıya bağlı olarak oluştuğu düşünülen yedi sesli skalayı[26], birincinin en tiz notasıyla ikincinin en pes notası aynı olan iki tetrakord oluşturmaktadır (Şekil 7). Bu metoda "bitişik yöntem" denilmektedir. Sistem sekizli olduğunda iki tetrakord arasına bir büyük ikili aralığı mesafe girdiği görülmektedir (şekil 8). Bu metoda da "ayrık yöntem" adı verilmektedir (Can, 2001).

[25] a.Teoride 21.51, 22.63, 22.64, 23.46 sent gibi aralık değerleri alabilen, Eski Yunan döneminden beri Anadolu'daki geleneksel müzik yapılarında kullanılan en küçük aralık değeri.
b.Türk Müziği'nde bir sekizli aralığın 53'de birine eşit aralık (Tura, 1988).
c. Aynı sayılan fakat değişik yollardan elde edilen iki sesin titreşimlerinin mukayesesi sırasında ortaya çıkan çok küçük farka, bir başka deyişle, ba'zı nisbetler arasındaki pek küçük farkı ifade eden ağırlığa, daha doğrusu aralıklara denmektedir (Tura, 1988)
[26] Seslerden oluşan dizi

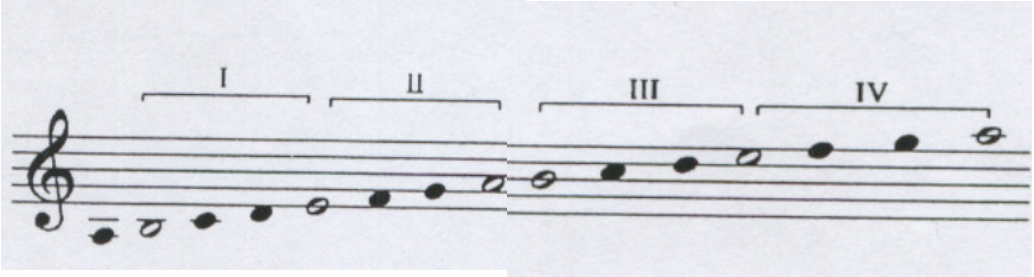


Şekil 7: Yedi sesli skala (Can, 2001)

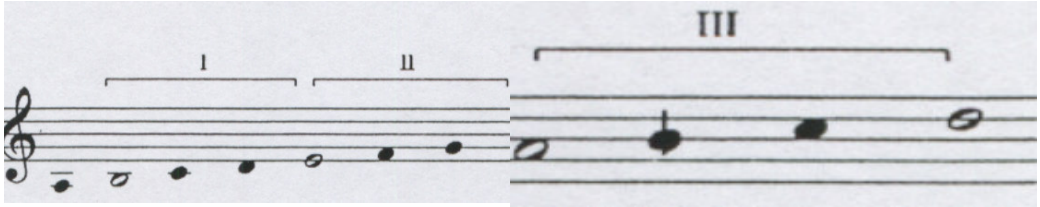


Şekil 8: Sekiz sesli skala (Can, 2001)

On beş telli kithara ile Eski Yunan skalası iki oktavlık genişliğe ulaşmış, buna "Büyük Mükemmel Sistem" adı verilmiştir. Burada birinci ile ikinci ve üçüncü ve dördüncü tetrakordlar bitişik yöntemle bir araya getirilmekte, ses alanını iki oktava tamamlamak amacı ile mevcut seslere pes taraftan "proslambanomenos" denilen bir diğer ses eklenmektedir. (Şekil 9). Bu sistemdeki ilk iki tetrakorda bitişik yöntemle üçüncü bir tetrakordun eklenmesiyle, "Küçük mükemmel sistem" oluşmuştur. (Şekil 10) Bu seslerin bütününü içinde barındıran sisteme "Sabit Sistem" adı verilmektedir. (Can, 2001)



Şekil 9: Büyük mükemmel sistem



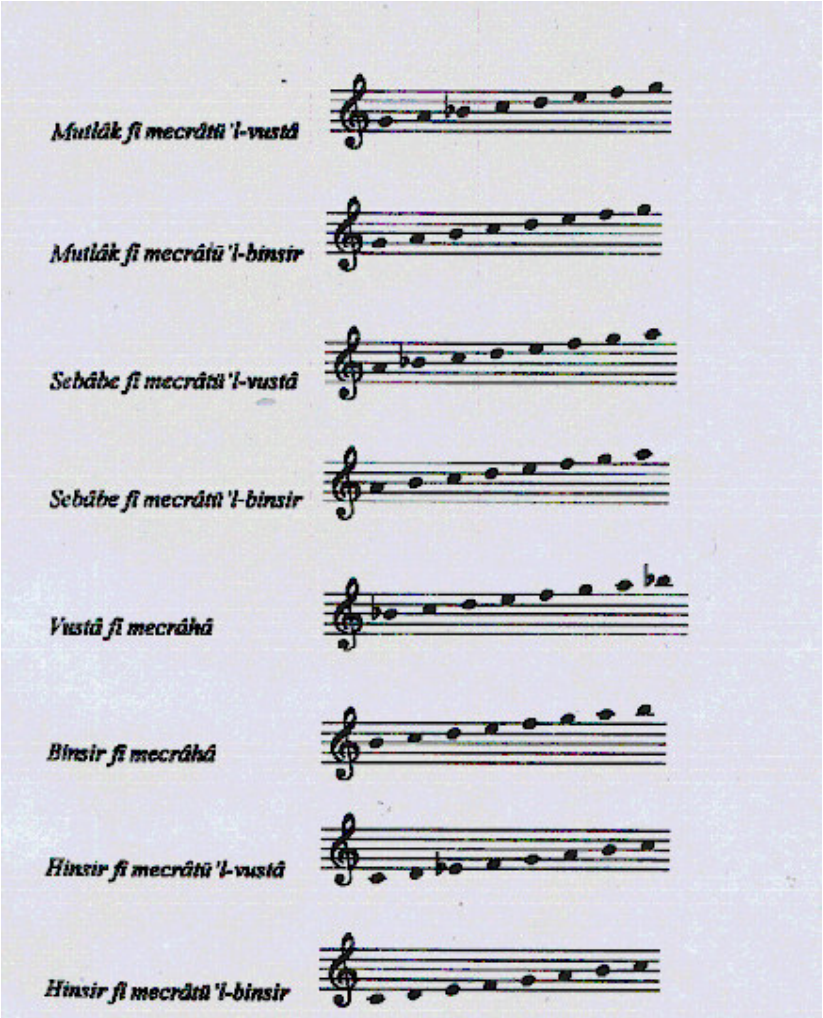
Şekil 10: Küçük mükemmel sistem

Bu çalışma açısından önemli görünen olay yine aralıklardır. Özellikle bizim ilgi alanımızdaki Hüseyni ailesi makamlarında (Hüseyni, Uşşak, Neva, Beyati, Tahir, Muhayyer, Gerdaniye, İsfahan, Nevruz, Gülizar) görülen "oynak segah" perdesini çağrıştıran ilginç yapılara Eski Yunan'da rastlanır. Öncelikle şu belirtilmelidir ki, görülen I. Tektakord bahsedilen makamların temellerini oluşturmak için gereken ilk tekrakord'u veya cins'i vermektedir. Oradaki "si" yani "segah" sesi naturel olarak gözükse de, zaman içindeki bu tetrakord'dan doğma yapılara uygulanan değişik yaklaşımlar, kendi düşüncemize göre bize makam anlayışı ile ilgili tutarlı veriler sağlayabilecektir.

5.2 Ortaçağ İslam Dünyası ve Müzik Kuramları

Fisagor ve önceki dönem Grek Teorisyenlerinden etkilenen İslam Nazariyatçıları, Antik Yunan'da kullanılanlara çok benzeyen aralık, perde ve skala değerleri kullanmaya devam etmişlerdir. İshak Mevsili (ö. 850), bunların ilk örneğidir. (Can, 2001) İhvanu's –Safa (X. Yüzyıl), İbnü'n Müneccim (ö. 912) ve İbn Hurdazhib ve El-Kındi (ö. 874) gibi yazarlar hep bu konularda benzerlikler göstermektedirler. Mevsili, öğrencisi İbnü'n Müneccim ve İbn Hurdazbih gibi kuramcılar yazmış oldukları eserlerde Fisagor dizisini kullanmışlardır (Can, 2001). Bu çalışmalarda ses sistemiyle ilgili konular eski Yunan'lardaki kithara veya lir yerine, ud çalgısı üzerinde uygulanmıştır (Can, 2001). Çalışmanın konusuyla doğrudan ilgili olan ve El-Kındi'de ilk kez ayrıntılı olarak ortaya konulan, 90 sent'lik bakiyye ve 114 cent'lik mücennep aralığı değerleri, "limma" ve "apatome" olarak, çok az değişikliklerle Antik Yunan müziği'nde de kullanılmaktadır. Bu yapıların benzerlerini sistemli bir şekilde ortaya koyup orta çağa taşınmasını sağlayan önemli kişilerden biri de Romalı Boethius'tur (480-525). Onun çalışmaları da kendinden önceki araştırmacılarla benzerlikler göstermektedir (Can, 2001). Yukarıda saydığımız Ortaçağ İslam Dönemi araştırmacılarının eserlerindeki ses sistemi tanımlarına dayalı dizilerin[27] nasıl ortaya çıkması gerektiği hep tartışmalı bir konu olarak görülmüştür (Can, 2001). H.G. Farmer, aşağıdaki dizi örnekleri (şekil 11) ile konuya ilginç bir yaklaşım getirmiş ve o İslam düşünürlerinin teorilerinde kullanmış olmaları gereken dizileri tahmin etmiştir. (Farmer, 1986)

[27] Sekiz sesten oluşan bir ses yapısı



Şekil 11: Farmer'da diziler (Can, 2001)

Buradaki özellikle 3.ve 4. diziler dikkat çekicidir. Bu dizilerde "si " sesi önce doğal (naturel) olarak alınırken (4.dizi), daha sonra bir bemol aracılığıyla petleştirilmiştir[28](3.dizi). Hüseyni ailesi makamlarının kullandığı ses malzemesinin ikinci derecesindeki ses veya Anadolu'daki geleneksel müzik yapılarındaki adıyla "perde[2930]" "segah"tır. Daha önce Eski Yunan Teorisi'nde görülen (şekil 8-sekiz sesli

[28] Anadolu Geleneksel Müzikleri'ne ait ses sisteminde buselik (batıdaki si'nin eşdeğeri) perdesi değil segah perdesi doğal ses olarak kabul edilmektedir (Erguner ,2003).

[29] Bu çalışmadaki, Anadolu geleneksel müziklerine ait kavramsal anlatılarda, ilgili sesleri tanımlamak için, geleneksel müziği daha iyi ifade etme yetisi olan, sabit bir sesi değil de bir ses bandını işaret eden "perde" terimi kullanılacaktır. Perdeler "cins"yapılarının da temelleridir.

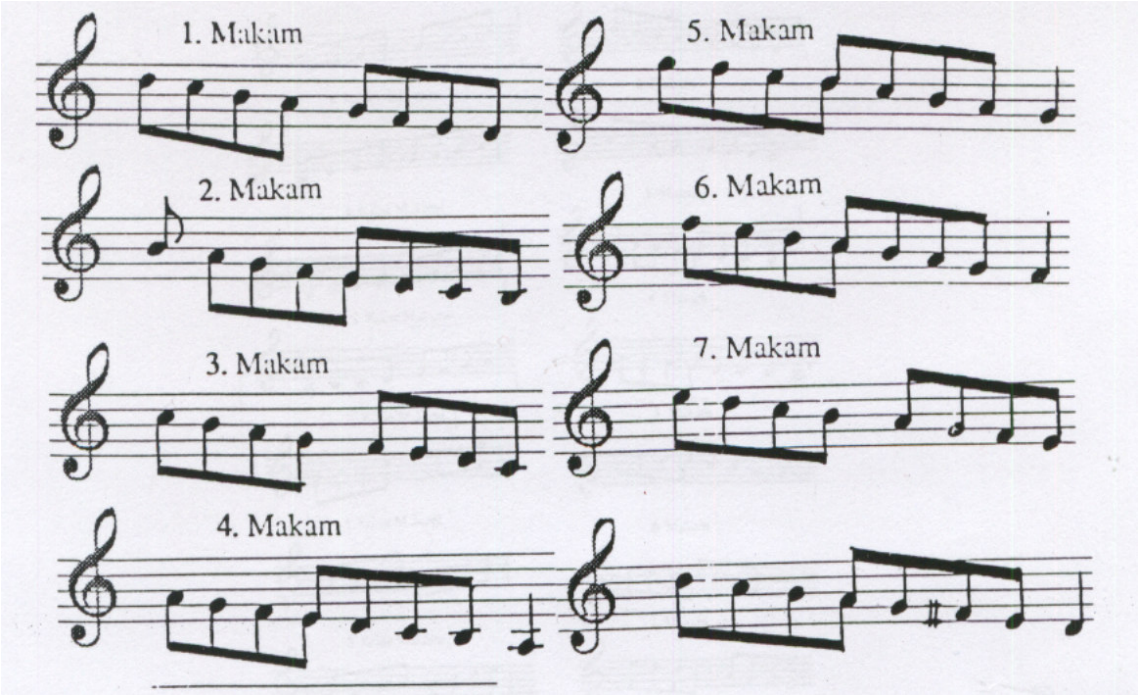
skala) “la-si” aralığı “tanini”, “si-do” aralığı ise “bakiye” yapısındadır. 3. dizinin ilk dört sesinden oluşan cins’te, bu şekilde tanini-bakiyye-tanini aralıklarını içeren bir yapı söz konusudur. 4. dizide ise “si” sesinin pestleşmesi, cins’i bakiye-tanini-tanini haline getirmiştir. “Si” sesinin farklı nispetlerdeki değişimleri sonraki dönemlerde “Anadolu’daki müzikal yapıların” karakterini belirlemede, değişik “mücennep” aralıklarını ortaya çıkararak çok büyük önemli bir rol oynayacaktır. “Segah” perdesinin değişken karakteri daha o dönemlerden kendini gösterebilmektedir. Eklemek gerekir ki, tam bemol olarak gözüken, si-bemol işareti ise sadece o sesteki bir pestleşmeyi işaret ederken, bu pestleşmenin oranı konsunda Farmer detaylı bir bilgi vermemiştir. Bu pestleşme oranının bizim şimdi kullandığımız “segah” perdesine yakın olabilme olasılığı da hemen akla gelmektedir. Ama daha net bir şey söylemek için, kaynakları incelemeye devam etmek gerekir.

Hiç şüphe yok ki, İslam Müzik Geleneği’nin ve bununla ilgili teorik yapının temellerini atan araştırmacılardan biri El-Kındi’dir (ö. 874). Kındi’nin içinde yaşadığı dönem; müziğin yavaş yavaş diğer sanat dallarıyla bütünleşik bir kültür ürünü ve “halk kültürleri” doğrultusunda yapılanan bir “sanat dalı” olarak “İslam Uygarlığı’nı” temsil etmeye başladığı bir dönemin bulgularını araştırmacılara sunması ile ayrı bir önem taşımaktadır.(Turabi, 1996)

Kındi risalelerinde üç tane cinsten ve bunların yardımıyla oluşan sekiz makamdan bahsetmektedir. Bu cinsler gerek “diyatonik, kromatik ve anarmonik “ olarak aktarılan isimleri gerekse de sesler arası aralıkları tanımlayan iç yapıları açısından Eski Yunan’da görülenler ile aynıdır. Kındi bize bu “cinslere” dayalı olan yedi ayrı makam örneği sunmaktadır (şekil 12):

---

[30] Türk Musikisinde, bir sekizli, on yedi aralığa bölünmüştür. Bir sekizli’de böylece, ilk sesin sekizlisi ile birlikte, on sekiz perde bulunur (Tura, 1988) Bu çalışmadaki perde anlayışı da bu düzlem üzerine kurulmuştur.



Şekil 12: Kındi'de 7 makam (Turabi, 1996)

Özellikle 1. ve 4. makamlar daha önce Farmer(1986) tarafından dikkat çekilen dizilere oldukça benzemektedir. Bunun yanında, yukarıda da belirtildiği gibi Kındi'de kullanılan aralıkların Yunan teorisyenler tarafından kullanılanlara oldukça benzedikleri de açıktır. Öyle ki, Fisagor'ın ve Kındi'nin kullandığı "limma" aralıklarının değerleri sadece bir "koma" farklıdır (Turabi, 1996). Bu fark ise bakiyye aralığının mücennep aralığına dönüşmesiyle ilgili ilginç bir bulgu olarak göze çarpmaktadır.

Farabi'nin (870-950) bildirdiği Ud'da yer alan perdeler arasında da benzer "mücenneb" perdelerini görmekteyiz. Burada Mücenneb 1 isimli perde 90.22 sent'lik değeri ile daha önce bahsedilen "bakiye" aralığına eşitlenirken, "mücenneb 2" isimli perde 98.95 sent'lik değeri ile bu aralıktan daha geniş bir yapıya işaret etmekte, "mücenneb 3" isimli perde ise 144.82 sent'lik değeri ile Eski Yunan'da kullanılan "apotome" aralığından daha büyük bir aralığı temsil etmektedir (Can, 2001). Fakat hatırlatmak gerekir ki II. Yüzyılda yaşamış olan coğrafyacı ve astronom

Batlamyus'un eşit diyatonik tetrakordunda 151,165 ve 182 sent'lik aralıklar da göze çarpmaktadır. Tura'nın (1988) belirttiği üzere, Farabi'deki perde yapılarında "Zaid" perdesi bakiye değeri gösterirken, "Mücennebü's Sebbabe" perdesi 168.1195 sent'lik değeri ile Batlamyus'un değerlerine çok yakın durmaktadır. Görüldüğü üzere, Eski Yunan'dan itibaren oldukça değişik "mücennep"[31] aralıkları gündeme gelmiştir. Bir dönem bu perdeler VIII. Yüzyıl müzikçisi Zalzal'ın adıyla da anılmıştır (Can, 2001). Söz konusu Zalzal perdelerinde küçük miktarlarda oynamalar olabileceği eskiden beri bilinmektedir (Can, 2001)

İbn-i Sina'nın (980-1037) "Kitabü'ş-Şifası'nda" Kavi Cinsler olarak adlandırılan cinslerin 5. ve 6.'sındaki son aralıklarda 90.22 sentlik bir bakiyye ve 111.73 sentlik bir mücennep aralığı dikkat çekmektedir (Turabi, 2002). Farabi'dekine benzer 138.57 sentlik daha pest bir mücenneb de 4.cins'in son aralığında bulunmaktadır. 150 sentlik bir aralık da dikkat çeken diğer yapılardan biridir. Kindi'de görülen ve Antik Yunan'dan beri aynen korunan Diyatonik Cins, İbn-i Sina'da Kavi Cinslerin 5. olarak karşımıza çıkmaktadır. Kindi'deki Levni ya da Kromatik Cins'in benzerleri İbn-i Sina'daki Leyyin Cinslerin 5. ve 6.'sında, Kındi'deki Telifi ya da Anarmonik Cinsin benzeri İbn-i Sina'daki Leyyin Cinslerin 8.'sinde görülmektedir. Bu cinsler ufak değişikliklerle benzer yapıları koruyarak Eski Yunan Teorisi'nden İslam Müzik Teorisi'ne bu şekilde ulaşmıştır. Görüldüğü üzere, çalışmada yoğunlaşılan aralıklardan "bakiyye" Eski Yunan Dönemi'nden beri değerlerini korurken, "mücennep" aralığı geleneğinde var olduğu bilinen değişikliklere sürekli uğramıştır. İşte bu yüzdendir ki, geleneksel müziklerimizde değişken yapısını hep koruyan bu perdenin çok büyük önemi vardır. Yalçın Tura'nın dediği gibi:

"…bize göre, Türk Musikisine, başka musikilerde bulunmayan, karakteristik renkler, hususiyetler veren seslerimiz, mücennep bölgesi diye adlandırdığımız bölgede yer alan ve yanıbaşındaki seslerle mücennep aralıkları meydana getiren seslerdir." (1988)

---

[31] Eski nazariyat kitaplarının başlıca mevzularından biri olan muhtelif sazlardaki perde bağlarının yerlerinin tespiti sırasında, işaret parmağı ile veya orta parmaklarla basılabilen perdelerin hemen yanıbaşlarında yer alan ve gene aynı parmaklarla basılabilen diğer perdelerin adlandırılmasında kullanılan bir tabirdir (Tura, 1980)

5.3 İslam Dünyası ve Müzik Felsefesi

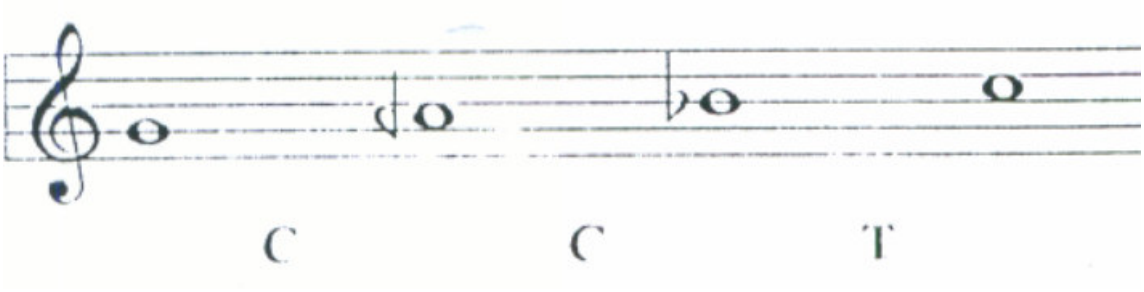
X. yüzyılda Basra'da kurulan İhvan-ı Safa, isim olarak bilim ve felsefeyle, bizzat bunlar uğruna değil de bünyesinde, heterojen İslam devleti elitinin dini zümreler, ulusal topluluklar ve bizzat Müslüman mezhepler arasında yayılmış bulunan çatışmalardan iltica edebileceği bir tür ahlaki-manevi cemaat teşkil edebilmek umuduyla uğraşan, bir grup bağımsız düşünür tarafından kullanılmıştır (Çetinkaya, 2001). İhvan-ı Safa'nın en önemli eseri, ansiklopedik derlemeler olarak nitelendirilebilecek olan Risalelerdir. Risalelerin biri müzik felsefesi ile ilgilidir. İhvan-ı Safa'da müzik, kozmik ahengin bir yaratıcısıdır. İnsan kendi küçük âleminde büyük âlemdeki uyumu, yine müzik yaparak yakalamak arzusundadır. Bu arzu, amacı İnsan el Kamil olmaya kadar giden bir yolculuğu da beraberinde getirir. İhvan-ı Safa, Eski Yunan düşünürü Fisagor ve Konfüçyüs'ün düşüncelerinin etkisi altındadır, ortaya konulan müzik felsefesi bu düşünürlerin kendi dönemlerinde ortaya koydukları anlayışlara çok benzemektedir. Bilindiği gibi, bu iki düşünürden birincisi Eski Yunan müzik kuramının temellerini atmışken, diğeri de Eski Çin Müzik Teorisi'nin temellerini felsefi manada ortaya koymuştur. Eski Yunan ve sonrasındaki İslam Uygarlığı'nın müzikal teorilerinde rastlanan 12 gezegenin, 12 burca ve 12 makama tekabül etmesi, İhvan-Safa'da belirtildiği gibi insan vücudundaki 12 deliğin uyumunu ve birbirleriyle ilişkisini de yansıtmaktadır. Fisagor'ın öne sürdüğü gezegenlerin hareket ederken ses çıkardıklarına dair düşünce, İhvan-ı Safa'da da göze çarpmaktadır. Yine risalelerde belirtildiği gibi "Gezegen ve yıldız hareketlerinin nağmeleri de, oradaki canlılara ruhlar aleminin mutluluğunu hatırlatır" (Çetinkaya, 2001). Bu olay da tasavvuftaki "elest bezmi'ne" yani ruhların yaratıldığı zamana duyulan iç arzuya benzer. Ihvan-ı Safa'ya göre insan gücü nisbetinde "ilaha" ya da makrokosmos'a benzer, nitekim risalelerde belirtildiği gibi "Fisagor,

kendi saf ve nefis cevheriyle ve kalbinin zekâsıyla yıldız ve gezegen hareketlerinin nağmelerini duymuş ve yaradılışının kendisine bahsettiği cömertlikle musiki usullerini ve nağmeleri ortaya çıkarmıştır." (Çetinkaya, 2001). Bu yaratım süreci, pek çok eski felsefeye ve bu arada Antik Yunan'ın "Neoplatonik" düşüncelerine göre tanrının yaratım sürecinin bir tekrarıdır ve yaratılan şeye kutsallık atfeder, çünkü asıl gerçeklik kutsal olandır; zira yalnızca kutsal olan mutlaktır, etkindir, şeyleri yaratır ve onları sürdürür (Eliade, 1994). Bu işaretler, bizi evrenin tek bir enerjiden ortaya çıkan bir yaratım sürecinin tekrarından ibaret olduğu sonucuna götürür ki, zamanımıza kadar gelen ve Anadolu'daki müzikal yapılarda ciddi bir kaynak vazifesi gören İslam Tasavvufu'nun temeli de bu görüşe dayanır. İslam Tasavvufu'na göre yaratılan, yaratanın tecellisinden başka bir şey değildir (Ocak, 1999). Görüldüğü gibi tüm felsefi teoriler Anadolu'da birbirlerini etkiliyegelmişlerdir ve bu felsefi geçişlerin etkilerini müzikte izlemek o yüzden olanaklı olmalıdır. Bu arada söz konusu yaklaşımların "Mısır'daki" inanç ve müzik kuramları ile ilgili bağlantıları da oldukça açıktır. Eski Mısır'da evrenin yaratılışının bir ses ile başladığı anlatılır ki pek çok dini yapı ile bu söylem paralellik içermektedir. Mısırlılarda müziğin sese dönüştürülmüş geometri olduğu inanışı çok yaygındır, bu yaklaşım Antik Yunan'dan beri süregelen "matematik-müzik" ilişkisinin boyutunu daha iyi ortaya koyabilmektedir. Mısır'lıların en büyük tanrısı "Ra'nın" hiyeroglif sembolü çember'dir, Ra kosmik yaratıcı gücü temsil eder, Ra pek çok ayrık yapıyı bir bütünlük ve uyum içinde birleştirmiştir, bu bütünlük ve uyum içinde hareket eden evreni anlamak için en önemli ipucu Mısır'lılara göre müzikte gizlidir. Müzikteki uyum, evrendeki uyumu yansıtır (Gadalla, 2001). Ra'nın sembolü olan "çember'in" önce Mısır'lılarda daha sonra da İslam Müzik Teorisi'nde ve Batı müziği Teorisi'nde makamları ve ses ilişkilerini anlatmak için kullanılması (devirler-edvar-beşliler çemberi) yine ilginç bir benzerlik olarak göze çarpmaktadır. Başka bir ilginç olgu da Eski Yunan'da Thales (M.Ö. 634-548), Anaximander (M.Ö. 610-546), Anaximenes (M.Ö. 570-500) ve son olarak Acragaslı Empedokles gibi düşünürler tarafından geliştirilen dört unsur nazariyesidir ki, çeviriler yoluyla Ortaçağ İslam Dünyası'na geçmiş ve başta Kindi ve Ihvan-ı Safa risaleleri olmak üzere bu döneme ait bir çok önemli kaynakta derin izler bırakmıştır. Dört unsur nazariyesine Osmanlı

Devleti'nde XV. Yüzyılda yazılmaya başlanan ilk Türkçe müzik kitaplarında da geniş yer verilmiş, çalgı telleri ve makamlar ile bu dört unsur arasında ilişkiler kurulmuştur. Ancak zamanla kozmolojik unsurların müzik teorisindeki ağırlığının azalmasına bağlı olarak dört unsur nazariyesi de önemini kaybetmiş, XVIII. Yüzyıl'a gelindiğinde büyük ölçüde unutulmuştur (Can, 1990). Eski Mısır müzik kuramında da bu dört unsurun müzikal yapılar ile ilişkilendirilmesi geleneği görülmektedir (Gadalla, 2001) Komşu coğrafyalar ve kültürler arası bu etkileşimlerin ışığı altında Anadolu'yu "zamanda derin", "mekanda yaygın bir yapı olarak görmek, tarihsel ve coğrafi katmanları aracılığıyla pek çok kültürden etkilenip, pek çok kültürü etkileyen bir coğrafya için oldukça anlaşılır bir durumdur. Bu bilgiler daha önce bu çalışmada bahsedilen Antik Yunan-Mısır ilişkisini de doğrulamaktadır.

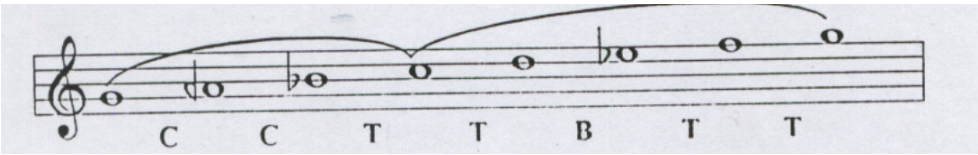
5.4 Safiyüddin Urmevi: Günümüz ile ilk görünür bağlar

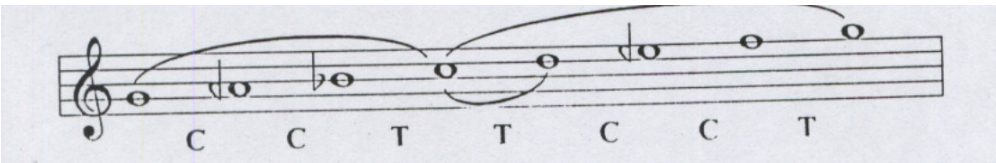
Safiyüddin Urmevi'nin (1216-1294) "Kitabu'l Edvar" adlı eserinde bugünkü kullanılan makam yapılarındaki ses organizasyonlarına çok benzeyen cinslerin ilk kez kullanımlarına şahit olmak mümkündür (Uygun, 1996). Nevruz adı verilen cins "Hüseyni "ailesi makamlarının bugünkü anlayışla oluşmasında temel olarak kullanılan ses yapısıdır. (Şekil 13)[32] Burada C, mücennep aralığını, T ise tanini yani "tam ses" aralığına ifade etmektedir, bu aralık 204 sent'lik yaklaşık değerini değerini Eski Yunan döneminden beri korumaktadır.



[32] Şekilde görülen ters bemol işareti pek çok nazariyatçı tarafından "koma (fazla)" aralığını temsil etmek üzere kullanılmıştır. Arel-Ezigi-Uzdilek sisteminde değeri 23.460 sent olarak kabul edilmiştir. Tam bemol işareti ise "bakiyye" aralığını temsil etmektedir.

Şekil 13: Safiyüddin' de Nevruz Cinsi (Uygun, 1996)





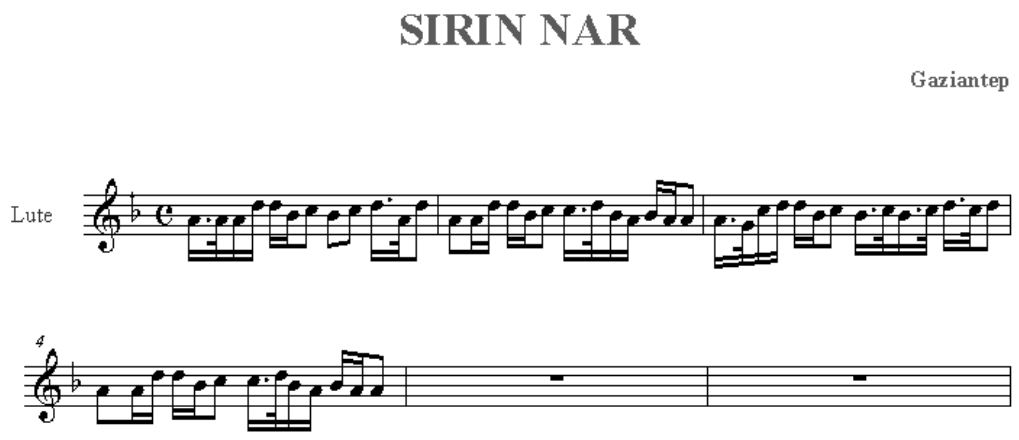
Şekil 14: Safiyüddin'de 50. ve 52.devirler (Uygun, 1996)

Safiyüddin 1. Tabaka adını verdiği cinslerin (dörtlülerin) sonuna bir tanini aralık ekleyerek beşli olarak tanımladığı 2. Tabaka'ları bulmuş, bu iki yapının değişik şekillerde kaynaşmasından "devirleri" elde etmiştir. Ya da başka bir deyişle "cinsler yan yana gelerek devirleri (edvar'ı) meydana getirir (Tura, 1988) Devirler ise makamların kullandıkları ses malzemesini göstermektedir. Devirler, aynı zamanda "Edvar" kitaplarına ismini de veren yapılardır, bu kitaplarda makam ve usul yapıları "daire" mantığı ile anlatılmaktadır, bu ise Eski Yunan'dan itibaren müzik kuramlarında, inanç ve tasavvuf anlayışıyla bağdaştırılan "müzik-evren" ilişkisine bir göndermedir. Bilindiği gibi "dönme" ritüeli pek çok geleneksel kültürde göze çarpan, bir tapınım şeklidir ve eski inanç sistemlerindeki "zamanın yeniden doğuşu ve yaratılışın tekrarlanışı" olgusuna bağlanabilir (Eliade, 1994). Bu olgunun ritüelik olarak da önemli yansımaları müzik ve dans'da olmaktadır. Aynı mantık dahilinde, ses sistemi kainatın temel unsurları ile ilişkiye geçirilmiştir. 18 perde, 18 bin aleme; 12 makam, 12 bürce (burç) (Ayverdi, 2005); 7 avaze, 7 seyyareye(gezegen), 4 şube 4 unsura ve 24 terkib de 24 saate karşılık gösterilmiştir (Tura, 1988). Devirlerin bulunmasındaki yaklaşım, Eski Yunan kuramındaki "Sekiz sesli skala'nın" bulunmasındaki yaklaşım ile aynıdır. 1. Tabaka içindeki 5. cins yani "Nevruz" cinsi, iki mücennep ve bir tanini (180-114-204 sent'lik nispetler ile) aralığı kullanmasıyla bu çalışmada araştırılan "Hüseyni ailesi" makam yapılarına yakın bir özellik sergilemektedir. Burada kullanılan ilk mücennep aralığı beşliler zincirine dayalı olarak bulunsa da icra pratiği içinde bu aralık yerine 128 sent'lik veya 150 sent'lik

aralıkların kullanıldığı da bilinmektedir (Can, 1990). Hali hazırdaki icra pratiğinde de o mücennep aralığının Hüseyni ailesindeki değişik makamların veya eserin değişik bölümlerinin özelliklerine göre, dizinin ikinci derecedeki perdesinin daha pest veya daha tiz basılmasıyla daha büyük ve küçük olarak icra edilebildiğini hatırlamak, ilerideki tarışmaları daha da anlamlı kılacaktır. Yine 2. Tabaka'daki 5. beşli; ki 5. cins'e bir tam ses ya da tanini aralığı eklenerek elde edilmiştir; de aynı yapıyı taşımaktadır. Bu tabakalara dayalı olarak ortaya çıkan devirler arasında 50. ve 52. devirler dikkat çekicidir. Bu devirler aracılığıyla "Hüseyni" ailesi makamlarının bugünkü ses malzemelerini ilk kez bu kadar açık olarak Safiyüddin'de görebilmekteyiz. (Şekil 14) (Uygun, 1996) 52. devirdeki 6 derece sesin 50. devire göre tizleşmesi, daha sonradan da tartışılacak olan, Hüseyni makamın altıncı derece perdesinin(eviç) tiz tarafa doğru giden ezgi çizgilerinde kendini korurken, ezgi çizgisi pest tarafa gittiği zaman pestleşerek "acem" perdesine dönüştüğü icra uygulamasını hatırlatmaktadır.

Çalışmanın giriş kısmında tartışıldığı gibi, halk müziği geleneğindeki sözlü aktarım, hafızaya ve hatırlamaya yardım edici "kalıplara" dayanır. Yerel müzisyen, bir halk müziği örneğini daha önce kullandığı "işaretlerden" faydalanarak öğrenir. Bu işaretlerin bütünü ise kalıpları olşturur. Anadolu'daki geleneksel müziklerde ezgi oluşumunun temel kavram kalıpları olarak yukarıda bahsedilen "cinsler" görülmektedir. Bu cins'ler ve onlardan oluşan tabaka yapıları ile bunlara eklenen avaze, şube, makam ve terkip sistematiği ile "makam kavramının anlatılması" daha ileride tartışılacak olan ve yerli yabancı pek çok teorisyen tarafından makamların temellerini oluşturduğu kabul edilen "ezgi çekirdekleri" kavramı ile de örtüşmektedir. Hem cins hem de ezgi çekirdeği kavramının ifade ettiği "ses malzemesi" esasen halk müziği geleneğinin kalıplarından başka bir şey değildir. Bu işaretler ve kalıplar, yeni yapılandırmaları ve doğaçlama öğeleri yani değişimi de teşvik eder. Daha önce de belirtildiği gibi, sözlü gelenek bir anlamda, değişim gösteren bu değerlerin sosyal olarak kabul edilebilirlik sınırlarını doğal harmanlama ve eleme metotlarıyla belirleme yetisine de sahiptir. Bazı değerler bu yolla birikip, gelenekle bütünleşip " stil" haline gelirken, kimisi girdiği kadar hızla gelenekten uzaklaşır. (Bohlman, 1988).İleride anlatılacağı gibi "geleneğe dayalı tecübe" yoluyla

gelişen “bir ezgi üretim” veya “besteleme” (Öztürk, 2006) tekniği olan “terkip” anlayışı da, bu ses malzemelerini “karmaşık”, “yoğun” ve” bütün gövdeye” yayılmış yüksek bir organizasyon mantığı ile ilişkilendirilnesinden ibarettir. Lomax(1968) müzik stillerini inceleyen araştırmalarının sonucunda kültür tipleri ve müzikler arasında ciddi bağlantılar olduğunu ve bu ortak oluşumların kendilerine has karakterlere sahip olduğunu öne sürmüştür. Makam kavramları ile oluşan sistematik Anadolu’da kültür ve estetik tercihler aracılığıyla değişimler göstermiş, “daha küçük ses malzemeleri ile” açıklanabilen makam yapılarını gittikçe farklılaşan, karmaşıklaşan, kendi kurallar bütünü ve yüksek estetiğini içinde barındıran daha büyük ses organizasyonlarına dönüştürmüştür. Nettl’a göre “karmaşıklaşan” bu yapılara kentlerde rastlanması hem yazılı kültürün gündemde olması hem de uzmanlaşmış müzisyenlerin devreye girmesi sebebiyle daha olasıdır. Ama yine de karşılıklı yoğun etkileşimlerden dolayı bu iki yapının yani “kent (sanat)” ve “halk “ müziklerinin çok net şekilde ayrıştırılması münkün olamamaktadır. (Nettl, 1973) Anadolu’da ise yine “Osmanlı kent müziği” ve “halk müziği” olarak adlandırılabilecek, yukarıdaki yapılara benzeyen iki temel üsluptan söz edilebilse de kent müziği’nde de ana aktarım metodu olan meşk’in, hafıza kültürüne dayanması (Behar, 1998) ayrışımı iyice zorlaştırmaktadır. Örnek vermek gerekirse XV. Yüzyıl Avrupa gezginlerinin Anadolu’ya dair ortaya kopyduğu kaynaklar, “klasik” ya da “kent” musikisinin henüz şekillenmediği yıllarda “saray” çevresinde daha çok Anadolu’daki “yerel-anonim” musikinin hakim olduğu görüşünü yansıtmaktadır (Aksoy, 2003). Anadolu’da makam anlayışının bugün geldiği nokta ile ilgili örnekleri hem halk müziği hem de kent müziği örneklerinde görebilmek, bu iki üslubun aynı kaynaktan beslenen oluşumlar olduğu fikrini ortaya koyarken, yüzlerce yıl önce bu karmaşık kavramın öncül çekirdeklerini oluşturan cinslerin hali hazırda icra edilen halk müziği örneklerinde yani halkın hafızasında aynen korunması bütün bu müzikal yapıların ortak çıkış noktasında bu coğrafyanın insanlarının yani halkının olduğu görüşünü çok daha güçlendirmektedir.



Şekil 15: Nevruz cinsine bir örnek (TRT, 1998)

Şekil 15'de "Nevruz Cinsini" örneklemek amacıyla halen yoğunlukla icra edilen Gaziantep'tne "Şirin Nar" ezgisi ele alınmıştır. Bu örnekte, şu andaki nota yazımına uygun olacak şekilde Batı müziği notasyonu kullanılmış, bu yüzden gelenekte doğal ses olan "segah(si)" sesi mücennep aralığını oluşturan ve batı anlayışındaki bemol'den daha tiz bir bemol'le simgelenmiştir. Bu yapının daha önce tartışılan "koma" bemolüne nazaran, segah'ın değişken yapısını daha iyi yansıttığı düşünülmektedir.Ezgi, günümüz anlayışına uygun olarak, "Hüseyni ailesi" makamların karar perdesi olan "dügah(la)" üzerinde yazılmıştır. Nevruz cinsinde Safiyüddin ifade ettiği dört ses üzerinde kurulan ezgi, bu perdeler üzerinde ileride de tartışılacak bir ses organizasyonu ya da seyir oluşturmuştur. Ezginin bu cinsin dışındaki "rast(sol)" perdesini süsleme olarak kullanması, üst paragrafta söz konusu edilen değişim ve karmaşıklaşmaya bir örnek teşkil etmekte, sonradan teori'de de yerini alan "kararın bir altındaki sesin (yeden)" organizasyon içine girmesi olgusunu örneklemektedir.

6. XV. YÜZYILDAKİ MÜZİK YAKLAŞIMLARI

6.1 Giriş

XV. Yüzyıl günümüzde uygulanmakta olan makamsal yapıların "olgunlaştığı" ve bu şekilde uygulamaya geçtiği, günümüz Anadolu'daki geleneksel müzik yapıları adına çok önemli bir zaman dilimidir[33]. Bu yüzyıl Safiyüddin Urmevi'nin (Uygun, 1996) ortaya koyduğu müzikal fikirler üzerine inşa edilmiş olup, süreç içindeki değişimler araştırmacılara geleneksel müzik kuramının ileride tutacağı yön ile ilgili, özellikle makamlar ve aralıklara dair ciddi ipuçları vermektedir. Makam yapıların ciddi bir anlamda pratiği karşılayan bir kurama oturtulmaya başlandığı ve bu kuramın dörtli ve beşli gibi küçük ses yapılarından daha büyük organizasyonlara evrilmeye başladığı bir dönem olan XV. Yüzyıl bu yüzden makam müziği için bir odak oluşturmaktadır. Bu konudaki ilk önemli bulgu, beşli cinslerin ortaya çıkmasıyla, makam dizilerinin yalnızca dörtlülere dayalı olaral oluşturulması fikrinin bu yüzyılda geçerliliğini kaybetmeye başlamasıdır (Can, 2001). Bu kadar yoğun çalışmalar ve ilerlemeler ilerleyen yüzyıllarda kuram çalışmaları açısından, icrada yeni yönler tayin edilene kadar bir durağanlığı da beraberinde getirmiştir (Öztürk, 2006).

Can, XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı adlı çalışmasında, cins ve makam dizilerinin karşılaştırılmasını özellikle üç araştırmacıyı temel alarak anlatmıştır. Bu araştırmacılar Saifyüddin Urmevi , Ladikli Mehmet Çelebi ve Alişah bin Hacı Büke'dir. XIII. Yüzyıl sonuna ait bir araştırmacı olan Safiyüddin'in bu

[33] XV. Yüzyıl Nazariyatı ile ilgili en detaylı araştırmalardan birine Prof. Dr. Cihat Can'ın doktora tezi olan "XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı" adlı çalışmada rastlıyoruz. Bu çalışma dönemin tüm nazariyat çalışmalarına genel, karşılaştırmalı ve çok katmanlı bir bakış açısı getirmesiyle özel bir yerde durmaktadır (Can, 2001).

karşılaştırmada ele alınmasının sebebi; XV. Yüzyıl musiki nazariyatında onyedi perdeli sisteme göre makam dizilerinin oluşturulmasında Safiyüddin tarafından belirlenen kurallara bağlı kalınması olarak açıklanmıştır (Can, 2001). İlk dikkat çekici saptaması Ladikli Mehmet Çelebi'nin *Risaletü'l Fethiye* (Tekin, 1999) adlı eserinde öne sürdüğü; bir sekizliyi oluştururken iki dörtlüden ve fasıla olarak bir tanini aralığından yararlanmanın da bir yaklaşım olarak düşünülmesi gerekliliğidir. Bu bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi Eski Yunan müzik teorisinde sekizli oluşturmanın ayrık yoludur. Daha sonra Can, makamları oluşturan cinsleri ve onlara dayanan dizileri aynı üç yazar açısından karşılaştırmaya başlamıştır. Bu çalışmanın ilgi alanı doğrultusunda ilk dikkat çekici nokta 5. sırada verilen cins'in yapısıdır. Bu cins her üç yazar tarafından verilmiş olup, iki mücennep (180 ve 114 cent'lik) ve bir tanini (204 cent) aralığından oluşmaktadır. Kullandığı sesler re, bakiyye aralığından daha da tizleştirilmiş bir mi bemol, fa ve sol sesleridir. Bu yapı Hüseyni ailesi makamlarının temelini oluşturan dörtlünün, re (geleneksel müzikte şu an kullanılan neva perdesi) perdesine göçürülmüş halidir. Beşlilerde ise 5 numaralı beşli yukarıdaki dörtlüye bir tanini eklenmesiyle oluşmuş olup, bu yüzden araştırılan makamların bugünkü özelliklerine benzer aralıkları içinde barındırmaktadır. Yapı dörtlü beşli bağlantısının sağlandığı, sol (geleneksel müzikte şu anda kullanılan rast perdesi) perdesi üzerinde gösterilmiştir.14 numaralı yapı da bir altılı barındırmaktadır, dörtlü 5. cins ile aynıyken dördüncü aralıkta bir mücennep ve beşinci aralıkta bir bakiyye aralığı göze çarpmaktadır (Sol-la-si bemol-do-[do diyez=re bemol]-re) Mücennep kullanımı günümüzün karcığar veya hüzzam makamının aralıklarını andırırken ardından gelen bakiyye bugünün ölçüleri ile anlamsız kalmaktadır[34]. Ama "Hicaz" benzeri aralıkların o yıllarda henüz gelişimini tamamlamaya başladığı düşünülürse, bu yapının içinde re perdesinde başlayan bir Hicaz aralığı bulunduran karcığar makamı dizisinin takibi adına izlenmesi gerekebilecek bir yapı olduğu düşünülebilir.

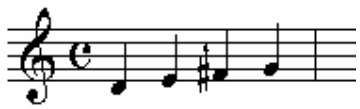
---

[34] Karcığar makamı yapısı dördüncü derecedeki pardesi olan "neva-re" üzerinde, Hüzzam makamı ise yie üçüncü derece perdesi olan olan "neva-re" üzerinde "hicaz" aralıkları barındırmaktadır (Can, 2002a). Hicaz aralığı bu çalışmada, "tam-tanini" aralıktan daha büyük aralıkları sembolize etmek için kullanılmıştır, bu aralığın oranları makamadan makama veya aynı makamın seyrinin farklı yerlerinde değişiklik gösterebilmektedir. Mi bemol sesindeki değişiklikler, bu ses için bayati veya hisar perdelerinin kullanım tercihi, hicaz yapısının aralık oranını değiştirmektedir (Erguner, 2003).

6.2 Safiyüddin, Ladikli ve Alişah'daki Ortak Cinsler

Bu bölümde yukarıda adı verilen üç yazarda da ortak olarak görülen yedi cins ya da dörtlü yapı (istisna olarak yedinci cins yani ısfahan cinsi bahsedilen üç kaynakta da beşlidir), aralık simgeleri ve sent olarak aralık değerleri verilmiş ve güncel örneklerle halihazırda devam eden kullanım özellikleri irdelenmiştir. Daha önce örneklenen Nevruz Cinsi'ne tekrar değinilmeyecektir. İsimlendirmelerde ise Safiyüddin Urmevi'nin isimlendirmeleri temel alınacaktır (Can, 2001).

a) Uşşak Cinsi (Aralıklar T-T-B: 204-204-90)

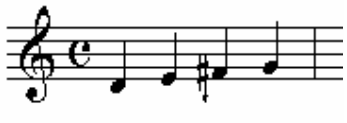


Şekil 16: XV. Yüzyıl'da ve Safiyüddin'de Uşşak cinsi (Can, 2001)

Buradaki "diyez" arızası, batı sisteminden daha tiz bir yapıyı işaret ettiği için "tizleştirme" işareti ile verilmiştir. Bakiyye, aralığı 90 sent yaklaşık bir değer ile ifade edilmektedir ve bu nispet Eski Yunan döneminden beri korunmaktadır. Yukarıda bahsedilen "Uşşak" cinsi (şekil 16), şu anda sıklıkla kullanılan "neva üzeri bir rast yapısını" hatırlatmaktadır. Eviç(fa diyez) sesinin oynak karakteri aralıklarda

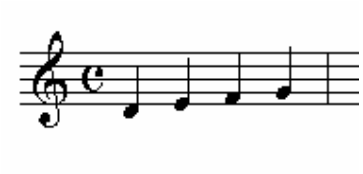
zaman içinde veya aynı zaman dilimindeki değişik makam uygulamalarında farklılıklara da yol açsa da, ana yapının korunduğu aşikardır. Nitekim, Safiyüddin'de "Rast Cinsi" olarak adlandırılan yapı, "Uşşak Cinsi'nden" sadece "eviç" perdesinin nispeti ve bu nispetin yol açtığı aralık kıymetleri ile ayrılmaktadır (şekil 17). Burada söz konusu diyez, mücennep aralığına yol açan, dolayısıyla "Batı müziğindekine" oranla daha pest olarak kullanılan bir diyezdir, o yüzden pestleştirilmiş diyez ifadesi ile anlatılmıştır. Ortaya çıkan "mücennep" aralığı Eski Yunan ve El Kındi'den beri dikkati çeken "114 sent'lik" aralıktır. Üçüncü derece sesin değişkenlik gösterdiği bu organizasyon (rast kararlı yapılarda segah, neva kararlı yapılarda eviç) kanımızca tek bir yapıyı işaret etmektedir. Üçüncü derecedeki sesin daha da pestleşmiş bir hali Safiyüddin'de "Neva" cinsi olarak adlandırılan yapıda görülmektedir (şekil 18). Kars yöresinden alınan, "Sarı Seyran Barı (Ağırlama ksımı)" ve "Adana" yöresinden alınan "Depki" isimli ezgiler, bu üç durumu da örneklemektedir (şekil 19, 20). Sarı Seyran Barı "Rast Cinsi için, Depki'nin ilk iki ölçüsü ise "Uşşak Cinsi" için örnek olarak verilebilir. Bu ezgilerde söz konusu dörtlüye tiz taraftan iki tanini aralığı eklenmiştir ki XV. Yüzyılda bile bu tip bir genişleme teoride yer bulmuştur. (4.13 no'lu dizi, 1.ve 4. beşli cinsler, Can, 2001) "Depki'nin" dört ila sekizinci ölçüleri arası ise "Neva cinsini", "kararın bir altındaki ses olan ırak(fa diyez) sesi ile beraber barındırmaktadır. Görlüdüğü üzere, değişken üçüncü derece yapılar sonraki dönemlerde de yaygın olarak kullanılan baz ses yapılarını ortaya koymuştur. Depki isimli ezgide, sonraki dönemlerde, ezgi bitişinde ezgiyi karara götüren seslerin "pestleştirilerek" karar hissinin güçlendirilmesi özelliğinin öncül örneklerinden biri segah perdesindeki pestleşme ile farkedilebilmektedir. İki müzikal örnek de, "Rast" makamının günümüzde kullanılan karar sesi olan "rast(sol)" perdesi üzerinden yazılmıştır.

b) Rast Cinsi (Aralıklar T-C-C: 204-180-114)

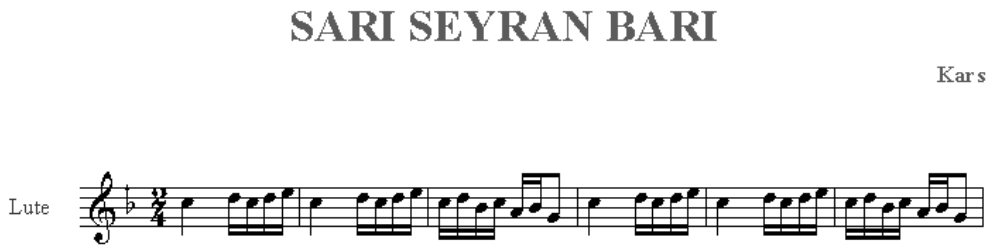


Şekil 17: XV. Yüzyıl'da ve Safiyüddin'de Rast Cinsi(Can, 2001)

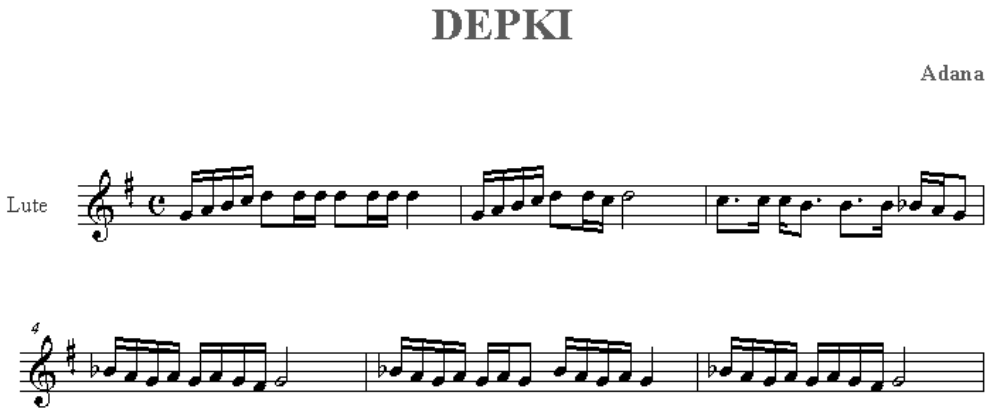
c) Neva Cinsi (Aralıklar T-B-T: 204-90-204)



Şekil 18: XV. Yüzyıl'da ve Safiyüddin'de Neva Cinsi (Can, 2001)

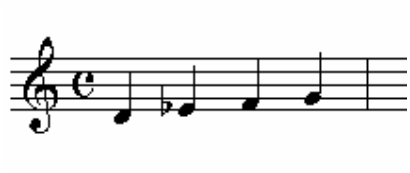


Şekil 19: Rast cinsine bir örnek (TRT, 1998)



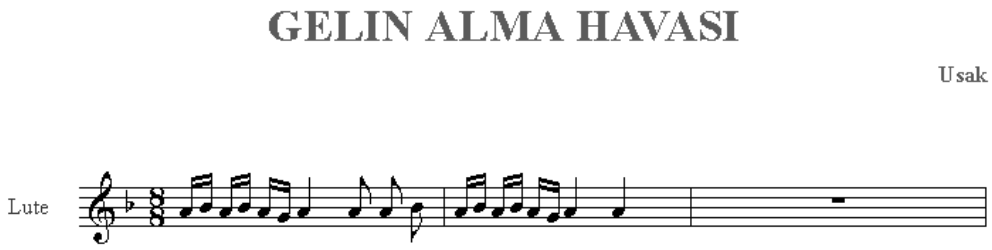
Şekil 20: Uşşak ve Neva cinslerine bir örnek (TRT, 1998)

d) Buselik Cinsi (Aralıklar B-T-T: 90-204-204)



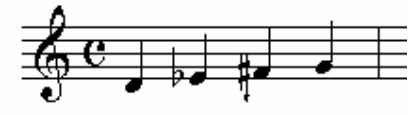
Şekil 21: XV. Yüzyıl'da ve Safiyüddin'de Buselik Cinsi (Can, 2001)

Şekil 21'de görülen, "buselik cinsi" günümüzde kullanılan "kürdi" yapılarının temel ezgi çekirdeği olarak göze çarpmaktadır. Hüseyni (mi) perdesindeki bemol Batı müziği'ndeki bemol yapısına nispet olarak yakınlığından dolayı Batı müziği'ndeki sembol ile gösterilmiştir (neva-re üzeri beyati perdesi, dügah-la üzeri kürdi perdesi)[35]. Anadolu'da çok yaygın olarak kullanılan bu yapı için, Uşak yöresinden "Gelin Alma Havası" örnek olarak gösterilmiştir (şekil 22). Yine karar sesinin bir altındaki "rast" perdesi karar güçlendirici bir anlayış ile kullanılmaktadır. Kürdi perdesi Batı müziğindeki si bemol sesine yakınlığından dolayı, Batı müziğindeki bemol işareti ile gösterilmiştir.



Şekil 22: Buselik Cinsi'ne bir örnek (TRT, 1998)

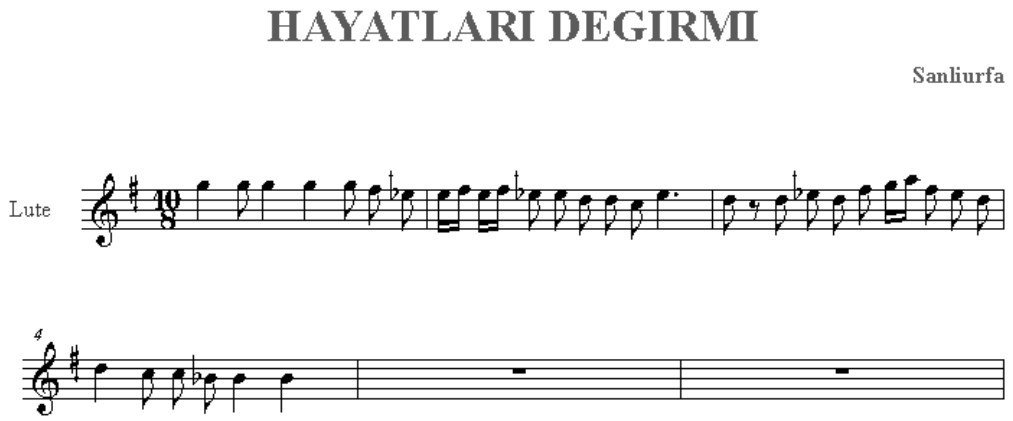
e) Irak Cinsi (Aralıklar C-T-C: 180-204-114):



Şekil 23: XV. Yüzyıl'da ve Safiyüddin'de Irak Cinsi (Can, 2001)

[35] Perde isimlendirmelerinde Doç.Dr. Süleymen Erguner'in "Rauf Yekta Bey" adlı kitabından faydalanılmıştır (2003)

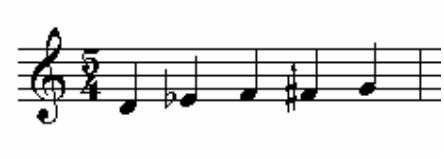
Şekil 23'da görülen "Irak cinsi", ikinci ve üçüncü derecedeki perdelerin "değişken" yapıları nedeniyle, bir tanini'den fazla bir nispet gösterebilecek bir aralık olarak göze çarpmaktadır. Bu tip aralıklar "Hicaz" yapılarının (tanini'den daha geniş aralıkları içeren yapılar) "ön tipleri" olarak görülmektedir. Buradan, makam yapılarının oluşmasında ikinci derece perdelerdeki değişimler kadar, ki "segah" bunların en belirleyici olanıdır, üçüncü derecedeki değişimler (çargah-do, hicaz, uzzal-do diyez seslerine), hatta bir sonraki örnekte göze çarpacağı gibi, dördüncü derecedeki, üçüncü dereceye bağlı değişimler de önem kazanmaktadır. Burada görüldüğü gibi, tanini aralıktan çok az daha geniş olarak hissedilen "Hicaz" aralıkları da günümüz uygulamalarında "hüzzam" makamının üçüncü derecedeki perdesi olan "neva" üzerinde uygulanmaktadır.[36] Şanlıurfa yöresinden, "Hayatları Değirmi" isimli türkü şekil 24'de örnek olarak verilmiştir. İlk üç ölçüde söz konusu aralıklar görülmektedir. Nota hüzzam makamının, günümüzdeki karar sesi olan "segah" perdesi üzerinde yazılmıştır. Yine belirtmek gerekir ki XV. Yüzyıl'ın icra uygulamaları ile ilgili doğrudan bilgilere sahip olunmadığından, tanini'den büyük görünen bu aralıkların o dönem kullanılan nispetleri ile ilgili yorum yapmak oldukça zor olmaktadır. O yüzden bu aralığın nispetleri günümüzde bile makamdan makama, konumdan konuma değişken olabilen Hicaz yapılarının öncül tipleri olarak görülemesi, en az yanılgıya yol açabilecek yorum olarak görülmektedir.



[36] Derece terimi burada ses organizasyonundaki sıra olarak kujllanılmış, onun dışında bir fonksiyon üstlenmemiştir.

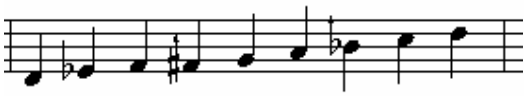
Şekil 24: Irak Cinsi'ne bir örnek (TRT, 1998)

f) Isfahan Cinsi (Aralılar C-C-C-B: 180-114-114-90)

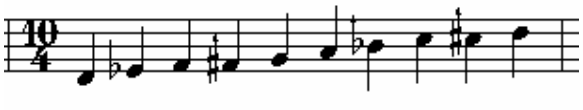


Şekil 25: XV. Yüzyıl'da ve Safiyüddin'de Isfahan Cinsi (Can, 2001)

Şekil 25'de görülen Isfahan Cinsi, dörtlü olarak değerlendirilince bugün kullanılan "Saba" makamı yapılarının ön çekirdekleri olarak düşünülebilecekken, "eviç-fa diyez" sesi de üzerinde günümüzde kullanılan "segah" makamının yapılarını içinde barındırmaktadır (C-T-C-C). Yapının tiz tarafına bir "muhayyer sesi" eklenmesi Erguner'in "segah üçlüsü" olarak ifade ettiği yapıyı verecektir (2003). Yine XV. Yüzyılda rastlanan "Zilkeşhaveran", "Uzzal", "Muhalifek" "Ruy-i Irak", "Nişavurek" ve "bir çeşit Rekb" gibi makamlar organizasyonlarının ilk üçer derecesi olarak bu üçlü yapıyı taşımaktadır (Çelik, 2001). Özellikle aradaki bayati perdesi çıkarıldığı zaman alt genişlemesiyle (acem ve neva) bir "segah" tınısı hissedilmektedir. Abdülkadir Meragi'nin aynı dönemde bugünkü "Segah" makamı anlayışıyla besteler yaptığı bilgisi (Segâh Kâr-ı Şeşâvâz), bu makama ait tınıların o dönemde de kullanıldığı konusunda bize ipuçları vermektedir (Kutluğ, 2001). Isfahan yapısını kullanan üç nazariyatçının uzlaştığı iki makam dizisi (devri) vardır, Bunlar günümüze kadar değişiklikler gösterse de gelen, Alişah'ın adlandırmasıyla Hisar (şekil 26) ve Hisar-ı Asl (şekil 27) dizileridir (Can, 2001).

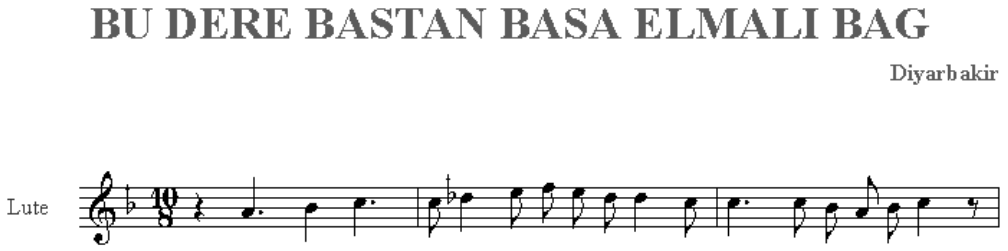


Şekil 26: XV. Yüzyıl'da Hisar Dizisi



Şekil 27: XV. Yüzyıl'da Hisar-ı Asl dizisi

Yine de bu yapıyı dörtlü olarak düşününce, Anadolu'da çok sıklıkla kullanılan "Saba" makamı yapısıyla karşılaşılmaktadır. Burada "Nevruz" cinsindeki dördüncü derecenin üçüncü dereceye yaklaşmasıyla değişik bir "ses organizasyonu ve tını özelliği" elde edildiği görülmektedir. Belirtmek gerekir ki, aynı ses malzemesi üzerinde kurulan ilişkiler çeşitlenip, karmaşıklaştıkça makam uygulamaları zenginleşmektedir. Bu özellik dörtlü ve beşlilerin değişmez kalıplar olarak kullanılması anlayışının dışında olup, bugünkü makam anlayışı ile daha fazla örtüşmekte ve makamların değişim ve gelişim çizgilerini açıklamakta araştırmacılara yeni fikirler vermektedir. Saba makamı ezgilere günümüzden bir örnek olarak Diyarbakır'dan " Bu dere baştan başa elmalı bağ" adlı türkünün giriş kısmı verilmiştir (şekil 28). Eser günümüzde Saba makamının karar sesi olarak kullanılan dügah perdesi üzerinden yazılmıştır; eserde yine günümüz Saba makamı seyrinde yer alan beşinci ve altıncı derecedeki genişlemeler (hüseyni-mi, acem-fa) de görülebilmektedir.



Şekil 28: Isfahan cinsinin dörtlü yapısına bir örnek (TRT, 2002)

6.3 Makam Dizilerinin Karşılaştırılması

Can'ın (2001) yaptığı saptamalara başka çıkarımları da ekleyerek, XV. Yüzyılda kullanılan makam dizileri ve bugüne yansımaları ile ilgili bazı noktalara değinmek mümkündür. Alişah'da (Çakır, 1999) 49. dizi olarak geçen "Nesim" adlı yapı, ki Safiyüddin ve Ladikli'de de aynı şekilde ama isimsiz olarak göze çarpmaktadır, günümüzün Hüseyni makamı dizisini hatırlatmaktadır (Re-mi -fa-sol-la-si-do-re). Tek fark si'deki, (şimdiki tiz segah perdesi) günümüzde görülen pestleşmelerin burada görülmemesidir. Ama Alişah'da "Canfeza" olarak gösterilip hem Safiyüddin'de hem de Ladikli'de rastlanan diziler ve buna ek olarak hepsinde "Muhayyer" olarak yansıtılan diziler "Hüseyni" ailesi makamlarının şimdi de kullanılan iskeletlerini ortaya açık şekilde koymaktadır. (Canfeza- Re-mi --fa-sol-la-sib-do-re) (Muhayyer- Re-mi -fa-sol-la-si do-re). Muhayyer yapısı, dönemin önemli nazariyatçılarından Abdülkadir Meragi'de (ö. 1435) de ayni şekilde göze çarpmaktadır. Bir önceki bölümde tartışılan ve bu makamsal yapıda günümüzde dikkati çeken altıncı derecedeki, eserin seyrine[37] göre hissedilen tizleşme ve pestleşmeler açık şekilde görülmektedir.

Hemen ardından görülen, dörtlünün aynı olmasına rağmen, arkasına eklenen beşlinin fark ettiği Hüseyni, Hicazi ve Zinderud gibi yapılar da her üç araştırmacıda görülmektedir. Bunlara ek olarak, Hüseyni ve Hicazi yapıları Abdülkadir Meragi'de de görülmektedir. Bu yapılarda göze çarpan la - sib ve la - si aralıklarının ilişkisini sonraki dönem "karcığar" yapısını hazırlayan "hicaz" aralığını oluşturmak için tanini aralığının üzerinde genişliğe sahip bazı aralık arayışları olarak değerlendirmek mantıklı olabilir. Hicazi ve Hüseyni adı verilen yapılar içinde ise sonraki dönemin Hüseyni ve Hicaz ailesi makamlarındaki bazı icra uygulamalarını ve bunların teoriye yansıyan farklılıklarını içeren yapılar dikkat çekmektedir.

---

[37] Seyir: Melodik çizginin gezinme biçim ve istikametleri (Behar, 2005)

Örneğin koma bemollü si ve do diyez aralığı(si - do #) yine tanini'den geniş bir aralıkla oluşan Hicaz yapılarının öncül örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

23.46 cent oranındaki bir Fisagor[38] komasının, yukarıda örneği verilen canfeza ve muhayyer yapılarında da mücennep-mücennep- tanini aralıklarının oluşmasında etkisi görülmektedir. Bir tanini aralığını temsil eden 204 sent'lik aralıktan bu koma'yı çıkarınca dörtlünün ilk mücennebinin değeri olan 180 sent'lik değere ulaşabilmekteyiz. Bu aralığın etkilerini bu sebepten Eski Yunan dönemine kadar geriye götürmek mümkünken, ikinci mücennep aralığının en az birincisi kadar önemli olduğunu unutmamak gerekmektedir. Bu ikinci aralığın değişimini incelemek, bu dörtlü yapının ikinci perdesindeki değişimlerin yanında, üçüncü perdesindeki tizleşme ve pestleşmelerin de yoğun katkısıyla ortaya çıkan Hicaz ve Saba (arka arkaya üç mücennep aralığının temelini ortaya çıkardığı yapı) köklü makamların oluşumlarıyla da ilgili ciddi fikirler verebilecektir.

Özetle, Eski Yunan'da kullanılan tüm cinslerin izlerini İslam dönemi nazariyatçıları aracılığıyla takip edebilmektedir. M.Ö. 6. yüzyılda yaşayan Tarentumlu Archytas'ın (Can, 2001) kullandığı anarmonik cinsi aynı şekilde İbn Sina (Turabi, 2004); M.Ö. 3. yüzyılda yaşayan Cyreneli Eratosthenes'in (Can, 2001) kullandığı kromatik cinsi aynı haliyle İbn Sina (Turabi, 2004) ve El Kındi (Turabi, 1996), diyatonik cinsi ise yine aynı haliyle El Kındi; M.S. 1. yüzyıl'da yaşamış olan Didymus'un (Can, 2001) kullandığı anarmonik cinsi El Kındi (Turabi, 2004) ve İbn Sina (Turabi, 1996), kromatik cinsi İbn Sina, diyatonik cinsi ise İbn Sina ve El Kındi tarafından aynı şekliyle kullanılmıştır. II. Yüzyılda Roma döneminde yaşamış Yunan bilim adamı Batlamyus'un (Can, 2001) kromatik cinsindeki "gevşek" türü ise İbn Sina'da (Turabi, 2004) aynen görülebilmektedir. Yine Didymus'un kromatik ve diyatonik cinste kullandığı iki aralık (111.74 ve 182.40 sent), aynı şekilde Safiyüddin Urmevi'de aynı oranlarla küçük mücennep ve mücennep olarak görülür (Uygun,

[38] Fisagor'ın ortaya koyduğu bir koma değeri. Aralarında Didymus komasının da olduğu değişik koma değerleri mevcuttur (Can, 2002a).

1996). XV. Yüzyıl nazariyatında ise aynı aralıkları çok yakın oranlarla (Meragi'de 114 ve 182) küçük ve büyük mücennep olarak görmekteyiz (Bardakçı, 1986). Alişah'da büyük mücennep (Özcan, 1999), Ladikli'de ise(Tekin, 1999) mücennep olarak göze çarpan aralıklar 182.40 sent'lik yapıyı korumaktadır. Meragi'de değişmiş gibi görünen küçük mücennep aralığı ise esasında yaklaşık olarak 90.22 sent'lik bakiyye aralığına(Can, 2001) 23.46 sent'lik Fisagor komasının eklenmiş halidir, ki küçük mücennep aralığını oluşturma mantığı bugün de aynı şekilde korunmaktadır. Sonuç olarak şunu söylemek mümkündür ki, bu çalışmada incelenen Hüseyni ailesi karakterini ortaya koyan dörtlü yapı, ya da "Hüseyni cinsi" Didymus'un belirttiği diyatonik cins'in aynısıdır[39], koma aralığındaki farklı kullanımlara bağlı değişiklikler aralığa karakteri bozmayacak farklılıklar getirebilmektedir. Mücennep aralıklarının değişken karakterleri bu yüzyılda da kendini göstermektedir. Yine eklemek gerekir ki, içerikteki değişikliklere rağmen, ana yapısını koruyan "Hüseyni" makamı, yoğunlukla XV. Yüzyıldan itibaren bu ismini de korumuştur.

Bu sonuçların daha önceki bölümlerde organolojik açıdan örneklenen buluntuları destekler bir kimlik göstermesi, İslam müzik kültürünün Antik Yunan kültüründen dolayısıyla Anadolu müzik kültüründen temellendiğine dair bulguları güçlendirmektedir.

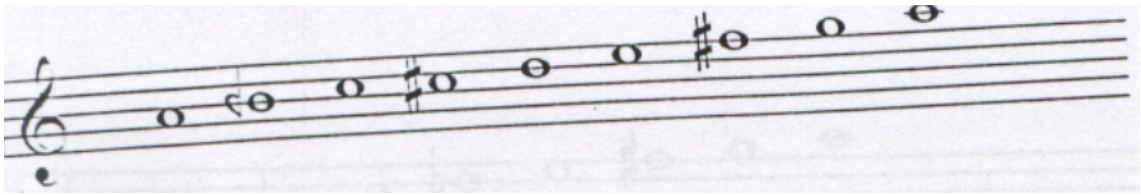
Yine XV. Yüzyıl nazariyatının önemli kaynaklarından olan Hızır Bin Abdullah'ın *Kitabü'l-Edvar'ında* da benzer makam yapıları ile ilgili ilginç bilgilere rastlanmaktadır (Çelik, 2001) (Özçimi, 1989). XV. Yüzyıl nazariyat ve icrada kullanılan ses malzemesi adına da önemli değişiklikleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu yüzyılda daha önce ana makam[40] dizilerinin karar sesi olan "yegah" (Batı müziğindeki re perdesi) perdesi, icra zorluklarını gidermek amacıyla bir dörtlü tize taşınarak rast perdesi ismini almıştır (Erguner, 2003). Kitabü'l Edvar'da bu

---

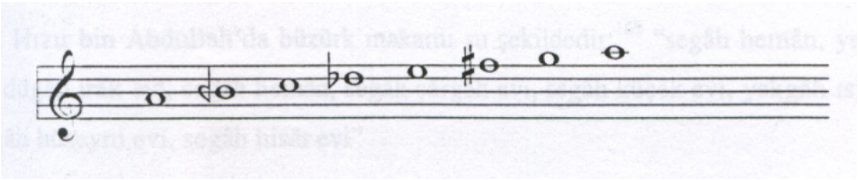
[39] Bu diyatonik yapı başta "Eski Yunan" müzik kuramı içinde anlatılan yapının ikinci derecesinin tizleşmesi ve bu şekilde iki mücennpe yapısının oluşmasıyla ortaya çıkmıştır.

[40] Eski nazariyat kitaplarında 12 tane makam gösterilmektedir. Bunlara ana makam adı da verilmektedir. Diğer yapılar şube, avaze, terkip gibi isimler almaktadır ve tüm bu bahsedilen yapıların birbirleri içinde değişik şekillerde birleşmeleriyle diğer makam yapıları ortaya çıkmaktadır.

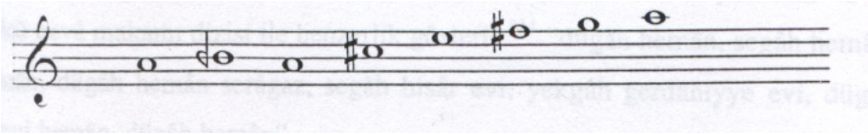
değişiklik gözlemlenebilmektedir, bu sayede ana makam rast bugün kullanıldığı ve icra edildiği perdeye gelmiştir. Yine bu kitapta pek çok makamın bugünkü kullanımına yakın bir halde ifade edilmeye başlandığı görülebilir. Esas ilgi uyandrrması gereken konu ise "makamların dörtlü ve beşlilerden oluşturulan devirler anlayışıyla" anlatılmasına ek olarak o devir yapıları içindeki organizasona işaret eden seyirleri ile verilmeye başlanmasıdır. Isfahan makamı çalışmanın başından itibaren üzerinde durulan ses malzemesine uygun bir durum gösterirken, diyatonik cinsin üçüncü perdesinde yani çargah perdesinde farklılaşma ve tizleşme isteği olduğu da görülmektedir (Şekil 29). Yine "Kuçek makamı" da şimdiki adıyla neva sesinde bir pestleşme ihtiyacı göstermektedir (Şekil 30).Hicaz makamında kullanılan çargah sesinin tizleşmesi de bu kitapta daha da net görülmektedir (Şekil 31). Aynı kaynakta gözlemlenen Rehavi makamı da Hüseyni cinsi kullanmaktadır (Şekil 32) Bu çalışma daına bizim için en ilginç olaylardan biri de Hüseyni makamının bu kitapta aynı bugünkü dizisi ve karar sesi (la-dügah) ile verilmiş olmasıdır (Şekil 33). Yine Neva makamı ve Nevruz avazesi daha önce teşhis edilen yapılar ile uyumlu görünürken, karar seslerinin dügah olması diğer makamsal yapılarla aynı değişikliği gösterdiklerini araştırmacılara hatırlatır. Neva makamı günümüzde kullandığı ses malzemesine bu dönemden sahip olmuştur. Bugün de bu makamlar ile ilgili kuram ve icra yapıları aynı karar sesi üzerinden şekillendirilmektedir. (Şekil 34, şekil 35, şekil 36) .



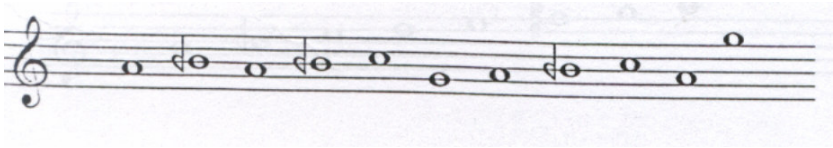
Şekil 29: Isfahan makamı (Çelik, 2001)



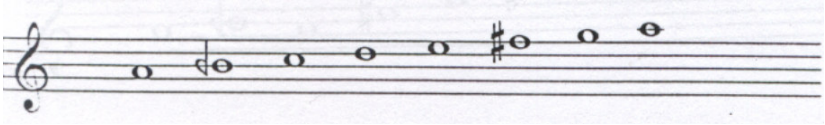
Şekil 30 : Küçek makamı (Çelik, 2001)



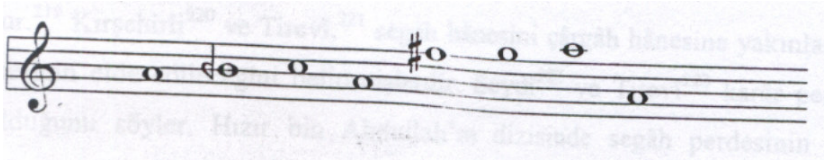
Şekil 31 : Hicaz makamı (Çelik, 2001)



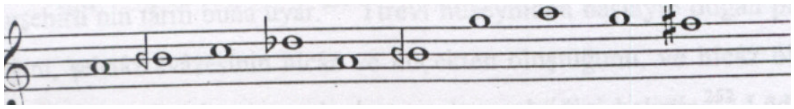
Şekil 32 : Rehavi makamı (Çelik, 2001)



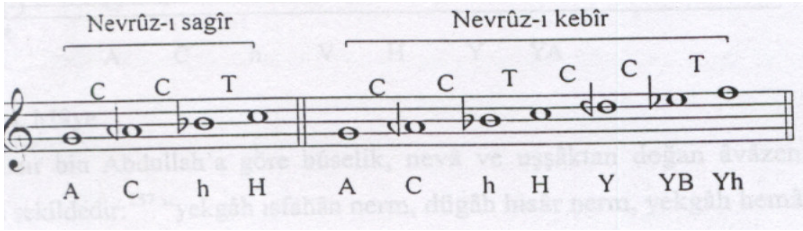
Şekil 33 : Hüseyni makamı (Çelik, 2001)



Şekil 34 : Neva makamı (Çelik, 2001)



Şekil 35: Nevruz makamı (Çelik, 2001)



Şekil 36: Nevruz-ı sagir, Nevruz-ı kebir (Çelik, 2001)

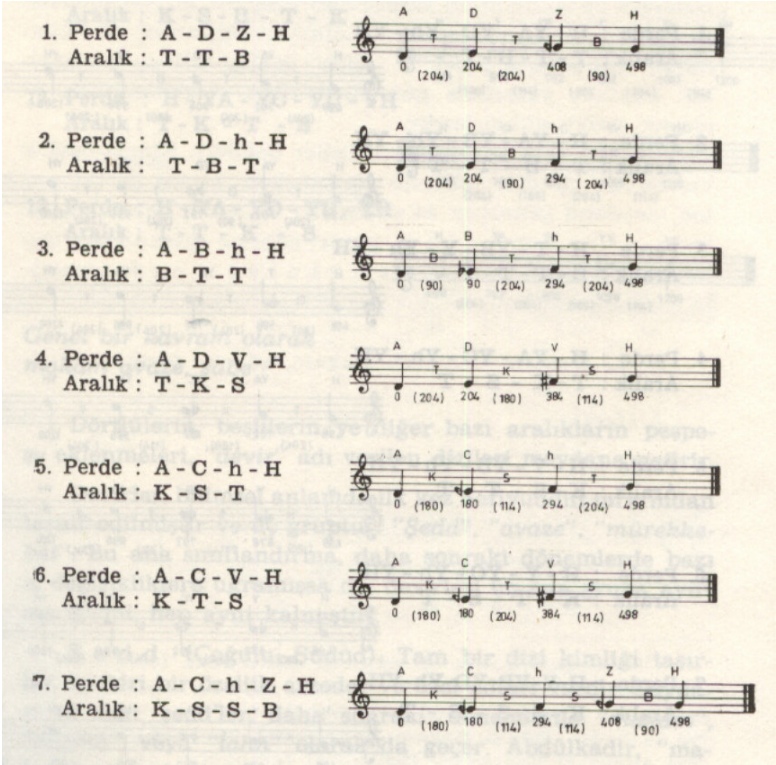
Belirtilen gelişmeler iki yönden önem taşımaktadır.

a) Cinsin üçüncü ve dördüncü derecelerinin değişme eğilimlerinin esasen daha oynak bir yapı olarak düşünülen ikinci derecesine göre daha fazla olması.
b) Makamların iskeletini oluşturan dizilerin, bugüne yakın hallerini bu yüzyılda almaya başlaması.
c) Makamların dizilerini oluşturan yapılara ek olarak seyirleri aracılığıyla da anlatılmaya başlanması, hatta seyrin öncelik kazanması.

XV. Yüzyıl nazariyatının diğer önemli yazarları ve önemli eserleri arasında Seydi'nin "El-Matla" adlı eseri de görülmektedir (Arısoy, 1998). Bu çalışmada bizi özellikle ilgilendiren aralık bahsi ile ilgili çok yoğun bilgiye rastlanmamakta, sözel tarifler de aralıkları tanımlamakta yetersiz kalmaktadır. Benzer durumlar Kırşehirli Nizameddin İbn Yusuf'un "Risale-i Musiki" adlı eserinde (Sezikli, 2000), Cami'ye ait "Risale-i Musiki" adlı eserin *Rauf Yekta Bey* tarafından çevirisinde (Verdemir, 1998) ve Ruh Perver adlı isimsiz bir risalede de göze çarpmaktadır (Cevher, 2004). Kadızade Tirevi'ye ait Musiki Risalesi'nde (Uygun, 1990) ve Fethullah Şirvani'nin Mecelletun Fi'l-Musika (Akdoğan, 1996) adlı eserinde aralık, cins, tabaka ve devir oluşumları ve kısmen seyirlerle ilgili daha yönlendirici bilgiler mevcuttur.

Bu yapılar sistemci[41] okulun temellerinden biri olarak kabul edebileceğimiz büyük nazariyatçı Abdülkadir Meragi'de iyice açık olarak müziğe sinmiştir (ö.1435). Bu yüzden sonraki yüzyıllar ile bağlantıyı güçlendirmek adına Abdülkadir'deki dörtlüleri ve bunların üzerine kurulan diğer yapıları incelemek yerinde olacaktır (Şekil 37). Bu incelemeler ileriki dönemlerdeki makam anlayışı ile ilgili gereken temeli bu çalışma için ortaya koyacaktır. Dikkat çekmektedir ki, Safiyüddin, Ladikli ve Alişah'da görülen dörtlü cins yapıları Meragi'de aynı şekilde korunmuştur.

[41] Sistemci okul Safiyüddin Urmevi ve Abdülkadir Meragi tarafından temelleri atılan ve Anadolu ve Türk-İslam Coğrafyası'ndaki geleneksel müzik yapılarını ilk defa sistematik bir incelemeye alan okuldur (Kutluğ, 2001).



Şekil 37: Meragi'de dörtlüler (Bardakçı, 1986)

Gelenekte makamların sınıflandırılmasında ve yapılandırılmasında kullanılan makam(ana makam), avaze, şube ve terkib adı altında dört kavram göze çarpmaktadır:

Makamlar kendi içinde tasarlanmış, ezgi üretmeye geniş ses alanı ile çok uygun ve kararlı bir ses tasarımı oluştururken, avazeler daha dar olmakla beraber yine de ezgi üretiminde kullanılabilmektedirler. Şubeler makam ve avazelere eklenerek yeni yapıların oluşmasını sağlarlar. Yukarıdaki tüm yapıların değişik birleşimlerle birbirine bağlanması ise "terkib" adı verilen hadiseyi ortaya çıkarır.

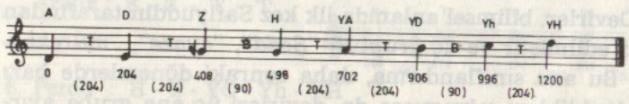
Abdülkadir bu dörtlüler ve bunlarla ilişkili olarak yapılandırılan beşliler ile ana makam (şed)[42], şube ve avaze'lerin oluşumunu irdelemiştir. Şed'ler tam bir dizi kimliğini temel alarak oluşmuştur, herbiri bir özellik arzeder ve özel adları vardır. Sayıları 12 olan Şedd'ler(şudud) sonraki dönemlerde "makam", "nağme" veya "lahn" olarak geçer. Abdülkadir "makam" adını da kullanır. Avaze'ler 6 tanedir. Tam bir dizi temelinde oluşmazlar."İkinci" derece dizi sayılırlar, ancak özel adları vardır, genellikle makam dizileriyle birleştirilirler. Şubeler ise şedd ve avaze dışında kalan devirler'dir(makam yapıları). Sayıları yazarlara göre değişirken Abdülkadir'de 24 olarak tespit edilmişlerdir. (Bardakçı, 1986) Makam oluşumunu sağlayan bu yapılarla ilgili incelemenin ileriki kısımlarında daha detaylı bilgi verilecektir.

Burada 2., 3. ve 5. dörtlülere dikkat etmek gerekmektedir. Sırasıyla 3.ve 2. dörtlüler Farmer'ın (1986) Ortaçağ İslam nazariyatçılarından alarak dikkatimize sunduğu 3. (la-si bemol-do-re) ve 4.(la-si-do-re) dizilerin çekirdeklerini neva (re) perdesinden başlayarak oluşturmaktadır. İlgili bölümde ortaya konan 4. dizideki bemol'ün miktarı ile ilgili tartışmanın haklılığı burada ortaya çıkmış, 5. dörtlü'de "koma" değerli mi-bemol kullanan bir yapı dikkat çekmiştir (re-mi-♭–fa-sol). Oradaki ikinci derece sesin değişik oranlarda pestleşip tizleşmesi, Anadolu'daki geleneksel müzik yapılarının en karakteristik özelliklerinden bir olan " mücennep" aralığını teşkil etmektedir. Sözkonusu bu dörtlü üzerine kurulan ana makamlardan Buselik (ikinci dereced tam bemol barındıran), Hüseyni, Hicazi, Irak, Zirefkend; avazelerden Nevruz, şubelerden Nevruz-ı Arab (dördüncü derecede de koma bemolü bulunduran), nevruz-ı hara ve muhayyer yapılarının yanında 2. dörtlü tipini esas alan neva, ve üçüncü derecede koma bemolü barındıran 1. dörtlü tipini esas alan Uşşak yapıları da sonraki aşamalarda değerlendirilmek üzere dikkati çeken ses organizasyonlarıdır. (şekil 38)

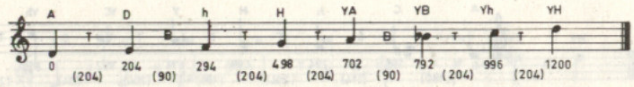
---

[42] Şed terimini sonraki dönemlerde "makam yapısının" başka bir sese transpozisyonu ile oluşan makam yapılarını anlatmak için kullanılması bazı karmaşalara yol açmıştır.

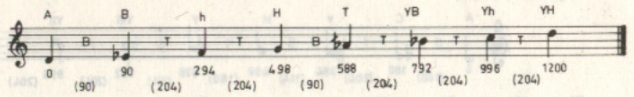
1. Uşşak



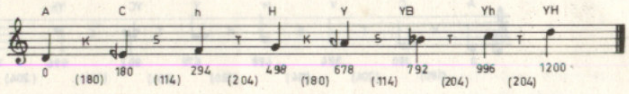
2. Neva



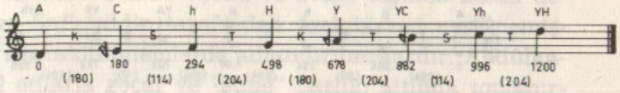
3. Buselik



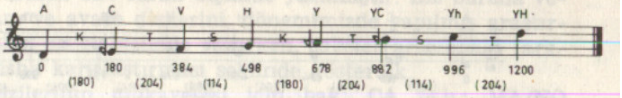
5. Hüseyni

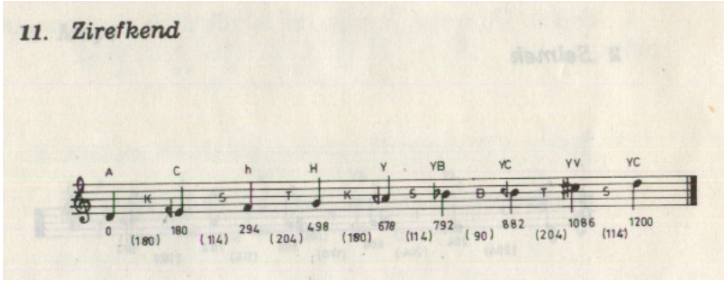


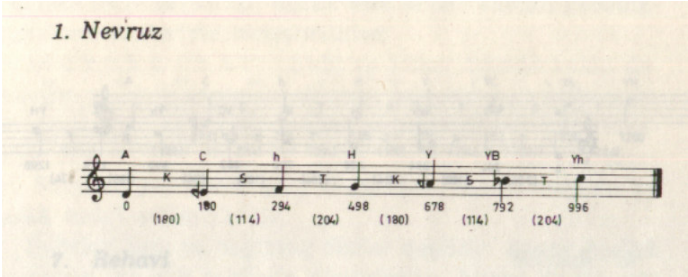
6. Hicazi

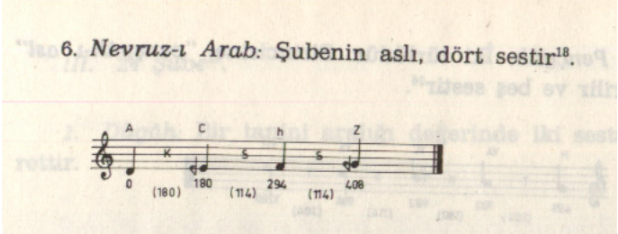


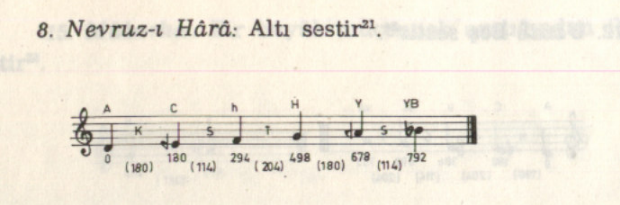
9. Irak

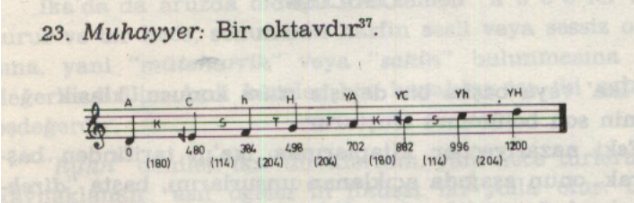












Şekil 38: Meragi'de ana makamlar, şube'ler, avaze'ler (Bardakçı, 1986)

XV. Yüzyıl nazariyat açısından çok önemli bir dönemi anlatmaktadır. Genel makam yaklaşımları açısından bir geçiş dönemi sayılan bu yüzyıl, ciddi bir anlamsal farkılaşmayı da gündeme getirmiştir. Meragi, Ladikli Mehmet Çelebi, Fethullah

Şirvani ve Alişah bin Hacı Büke gibi isimler İslam dünyasında Farabi, İbn-i Sina ve Safiyüddin tarafından ortaya konulan ses sistemine dair konuları aynı uslup içerisinde ele almaya devam etmişlerdir (Can, 2001). Yusuf Bin Nizameddin Kırşehri, Hızır Bin Abdullah ve Seydi gibi yazarlar ise bu gibi ses sistemi konularına girmeden, ağırlık merkezlerini daha çok müziğin insanlar üzerindeki etkileri, burçlar ve yıldızlar, makam ve terkip tanımları gibi konulara vermişlerdir. Bu yazarlarda uygulamaya yönelik konuların daha yoğunlukla kullanıldığı göze çarpmaktadır (Can, 2001).

Görünen odur ki daha önce de belirtildiği üzere, makamlardaki geleneksel ezgi üretim organizasyonu olan, " makam, şube, avaze ve terkip" anlayışı bu yüzyılda açık olarak sistemleşmesini sonuçlandırmaya başlamıştır. Tarihsel sürece bakıldığı zaman edvarlarda, makamların içerikleri, isimleri, sayıları, şed,terkib, şube, avaze gibi sınıflarnın içerik ve tanımlarının sürekli değişiklik gösterdiği farkedilir (Öztürk, 2006). Edvarlarda aktarılan bilgiler ışığında "terkibat" kavramının, geleneksel Osmanlı musikisindeki uygulamalar bakımından, "tecrübe" yoluyla geliştirilmiş bir "besteleme tekniği " olduğu amlaşılmaktadır (Öztürk, 2006).Bir yönüyle, geleneğin bir "açık müzik" (Behar, 1987) olarak, müzik yapma seçeneklerinin çoğalması ve çeşitlenmesini sağlayan bu teknik, kuşkusuz ki, geleneğin değişme sürecinde de anahtar unsur konumundadır (Öztürk, 2006). İlerleyen yıllarda terkibat sayısının artması ve sonunda "terkibatta sınır yoktur" (Tura, 1988) anlayışının üretime hakim olması ile "makam yapıları" ya da "geleneksel müzikler" yaşadığı aktarım süreçleri içinde, kendi doğasına uygun yöntem ve tekniklerle, zaman içinde "değişim" geçirmektedir (Öztürk, 2006). XV. Yüzyıl bu tip bir organizasyon bilincinin yani, ses dizilerini sadece malzeme olarak kullanıp, onlar arasında sonsuz ilişkiler kurabilme yetisinin oturmaya ve gelişmeye başladığı dönem olarak çok önemlidir. Öztürk'ün de dediği gibi (2006)"özellikle bu dönemden sonraki edvar kitaplarında yapılacak karşılaştırmalı çalışmalar, "Anadolu'daki müzikal ve kültürel değişimi anlayabilmek için çok önemli bir kılavuz olacaktır.Bu çalışmalar "yaşayan gelenek" ile, tarihsel bilgilerin çakışma ve ayrılma hatlarını ortaya çıkarabilecekken aynı zamanda

Osmanlı Musiki Kültürü bakımından da "anlamlı" dönemler oluşturulabilmesi de mümkün olacaktır (Öztürk, 2006).

7. XVII. YÜZYIL'DAKİ MÜZİK YAKLAŞIMLARI

7.1 Giriş

XV. Yüzyıl'daki nazariyat kaynağı yoğunluğu, XVI. Yüzyıl'da azalma eğilimine girerken, XVII. Yüzyıl nazariyat çalışmalarının tekrardan yoğunlaştığı ve bugüne kadar gelen makam çizgilerinin daha da netleşmeye başladığı bir süreç olarak göze çarpmaktadır. Bu yüzyılın en önemli iki nazariyat kitabının yazarının da Avrupa kökenli olup uzun dönem İstanbul'da yaşayan iki kişi olması bu yüzyıldaki müzik çalışmalarına daha da ilginç bir boyut katmaktadır. Bu kişilerden ilki 1610'da Polonya'da doğan Albert Bobowski veya Osmanlı Devleti'nde kullandığı ismi ile Ali Ufki'dir. Uzun yıllar sarayda tercüman olarak çalışması, müzik ile ilişkisini arttırmış, bunun sonucu olarak "Haza Mecmua-i Saz ü Söz" adıyla devrin en önemli müzik eserlerinden birini yazmıştır (Cevher, 2005). Bu eserin önemi döneminde icra edilen pek çok peşrev, saz semaisi, türkü ve ilahinin notasını. içermesidir. Eserler özel bir terminoloji ile, soldan sağa şekilde ve ilk kez porte'li Batı notası vasıtasıyla kaleme alınmıştır (Behar, 2006). Bu eser Osmanlı Devri İstanbul'unda icra edilen müziklerin kimliklerinin tespiti için az sayıda yazılı kaynaklardan biri olarak çok hayati ipuçlarını içlerinde barındırmaktadır oysa ki diğer Ortadoğu müziklerinin böyle bir şansı olmamıştır(Behar, 1990). Ali Ufki'nin bu girişimi hem Batılı'lara Türk musikisi eserlerini öğrenip çalma imkanı vermiş hem de Türk müzisyenler için repertuarlarını kaydedip unutulma şanslarının azaltılması için bir zemin ortaya koymuştur (Behar, 2006). Eser aktarımı için, "yazı" kullanım geleneği öncelikli

olmayan bir kültür için (Behar, 1998) bu çok ciddi ve zaman zaman şaşkınlık verici bir yenilik olarak göze çarpmaktadır (Behar, 2006). Özellikle "güfte mecmuası" ve "sözlerin akılda kalmaya yardımcı kalıpsal yapılar olması" gibi imkanlardan yoksun saz eserlerinin hafızalardan kaybolmaması için "Ali Ufki'nin ortaya koyduğu ve örneklediği "nota yazım" yaklaşımının daha da "ihtiyaç duyulan" bir mekanizma olabileceği de tartışılabilecek bir fikirdir (Behar, 1998). Nota yazısıyla aktarımın "meşk" aktarımının "dinamik" yapısını bozabileceği tartışması da yine notanın yoğunlukla gündeme geldiği ilk günlerden beri tartışılagelen bir konudur (Behar, 1998). Ali Ufki Bey'in "Mezmurlar" isimli diğer bir risalesinde de (Behar, 1990), Kitab-ı Mukaddes'tan aldığı bölümler üzerine besteleri bulunmaktadır. Bu kişilerin ikincisi ise Dimitrie Cantemir isimli Boğdan prensidir, Kantemiroğlu olarak da anılan prens İstanbul'da sarayda uzun yıllar muzik ile iç içe yaşamıştır. Kaleme aldığı "Musikiyi harflerle tesbit ve icra ilminin kitabı" adlı eseri (Tura, 2001) XVII. Yüzyılın en önemli nazariyat kaynakları arasındadır. Bu çalışmalar iki açıdan ilginçtir:

a) Makamların bugün kullanılan hallerine benzerlikleri gittikçe artmaktadır. Kavram olarak ise kendilerinden önceki nazariyat kitapları ile bağlar korunmaktadır. Bu kitapların temsil ettiği XVII. Yüzyıl nazariyatı makamların yaklaşık olarak son hallerini aldığı XVIII. Yüzyıl nazariyatına ciddi bir köprü rolünü üstlenmektedir.

b) İki eser de döneminde icra edilen çokça ezginin notasını içinde barındırmaktadır. Bu kaynaklar araştırmacılara dönemin müzik yaklaşımını pratik olarak da takip etme olanağı verirken, o dönemlerdeki halk müziği kültürü ile nazariyatın olası bağlantıları adına ilgililere düşünme ve tartışma olanağı vermektedir.

7.2 Eser analizlerinde ortaya çıkan ön sonuçlar

Ali Ufki'nin "Haza Mecmua-i Saz ü Söz" ve "Mezmurlar" adlı eserlerindeki müzikal yapıların sadeleştirme (Öztürk, 2004) tekniği ile analizi sonucu[43] ilk aşamada aşağıdaki ön sonuçlara rastlanmıştır:

- Eviç ve acem perdelerinde oldukça ilginç değişimler gözlemlenmektedir. Eviç'in (fa#)[44] yoğun olarak kullanıldığı yapılarda, hüseyni'nin (mi) ve gerdaniye'nin (tiz sol) acem'li (fa) yapılara göre daha fazla önem arzettiği, hiç olmazsa hüseyni'de ve gerdaniye seslerinde oldukça uzun ve ısrarlı kalışlar yapıldığı görülebilmektedir. Eviç perdesi çevresinde oluşan hüseyni ve gerdaniye'li çekirdek yapısı[45] oldukça fazla önem arzederken, acem'li yapılarda bu çekirdek daha sıklıkla acem-hüseyni-neva yapısına doğru kaymaktadır. Bu Hüseyni makamında şimdi alışık olunan karara kadar tekli basamaklar halinde çıkmanın ilk öncül örneklerinden biri olarak görülmektedir. Hüseyni, neva ve gerdaniye yapılarının güçlendirilmesi araştırmacılara pentatonik bir yapının izleri olarak da gözükebilir. Yine bugünkü uygulamalarda pek rastlanılmayan eviç perdesinden üste va alta üçlü atlamalar da dikkat çekicidir. Şimdiki uygulamalar ile karşılaştırdığımız zaman, Neva sesinin önem kazandığı yapılarda, neva sesi üzeri bugünkü "buselik (la-si-do-re)" ve "rast(sol-la-si -do)" yapıları ile simgelendirilen aralıkların çok sıklıkla olmasa da görülmeye başlaması dikkat çekicidir.
- Hüseyni sesi tüm eserlerde en önemli durak sesi olarak dikkat çekmektedir. Acem sesinin önem kazandığı yapılarda neva sesi hüseyni perdesi ile neredeyse eşdeğer önem kazanmaktadır.
- Hüseyni makamı olarak adlandırılan eserlerin bir kısmında gerdaniye perdesi şu an alışık olunmadığı kadar önemlidir o yüzden bu eserler daha çok günümüzdeki gerdaniye makamını andırmaktadır. O dönemlerde Gerdaniye makamı rast ve mahur makamlarının birleşimiyle tarif edilmektedir.

---

[43] Analiz sonuçları ek 1'de verilmektedir.

[44] Geleneksel müzikte kullanılan ses sistemi ile Batı müziği ses sistemi farklı olduğundan, tüm okuyucuların yapıları daha rahat canlandırabilmesi için verilen, perdelerin Batı müziğindeki eşdeğerlerinin geleneksel müzik terminolojisinde kullanılmaları tercih edilmemektedir.

[45] Birden fazla perdeden oluşan ses organizasyonu

- Muhayyer(tiz la), neva ve çargah(do) perdeleri önem arzeden perdelerdir, segah perdesi şimdiki önemine sahip değildir. Bunların hepsi yarım seslerin devre dışı bırakıldığı bir pentatonik yapı etkisinin işaretleri olabilir. İlk görünüş olarak acem, eviç ve segah seslerinin etkin kullanımının artması, makamlardaki yanaşık düzenin ve birbirini takip eden seslerin kullanımını arttırıp, bunların uzak aralıklı atlamalı kullanan ezgilerin yapısının yerini almasını sağlamıştır.
- Yine tahmini olarak yukarıdaki sebepten dolayı, dönem eserlerinde şimdi rastlanılmadığı kadar büyük aralıklı atlamalara oldukça sıklıkla rastlanmaktadır. Bunların zaman içinde azalması, tercihlerin daha yanaşık perde yapılarını kullanan ezgilerden yana olması nedenine bağlanabilir. Sık rastlanan atlamalar "üste beşli", ki halen ezgi girişlerinde kullanılır, üste ve alta üçlü ve alta dörtlüdür. Cihat Can'ın belirttiği gibi bu yanaşık düzen yapıları Batı kültürü ile yoğun etkileşimin yaşanmaya başladığı yıllarda özellikle 18. yüzyıl sonrasında, armonik hareketleri içeren atlamalarla yine değişiklik göstermiştir (Can, 1990).
- O dönemden bu döneme geçen yaklaşık 400 yıl boyunca makam yapılarının "kültürel estetik" tercihler sonucu değişikliğe uğradığı, işitsel olarak rahatlıkla anlaşılabilen bir olgudur. Bu değişimin teorik temelini nota analizleri yardımıyla anlamlandırmaya çalıştığımız zaman, makam kavramındaki bazı değişiklikleri de gözden geçirmemiz gerekmektedir. Şimdilerde "Hüseyni Ailesi" karakterli olarak adlandırılan yapıların temelini Didymus'tan beri değişmeden günümüze gelen "diyatonik cins" oluşturmaktadır. Bunun tiz tarafına bir büyük ikili aralığı eklenmesi ve cinsin "beşli" hale getirilmesi yine o dönemlerden kalan bir gelenektir. Dikkat çekici olan nokta, ise hüseyni çevresinde oluşan yapılar ile dügah çevresinde oluşan yapıların dönemin pek çok ezgisel yapısında birbirlerinden çok net çizgilerle ayrılabilmesidir. Önce hüseyni etrafındaki, ağırlıklı olarak tiz tarafa doğru giden bir çekirdek üzerinde yoğunlaşan ezgi; ki genelde tize doğru en fazla beş sesten oluşmaktadır ve bazen yardımcı sesler olarak pes taraftan neva'yı ve seyrek olarak çargah'ı almaktadır; sonradan hüseyni'yi en tizdeki

ses olarak alıp, ani şekilde ekseni dügah'a kaydıran ikinci bir çekirdeğin etkisi altına girmektedir. Dügah öncesi ara seslerde çok yoğun kalışlar yapılmamakta yer yer atlamalar da gözükmektedir. Neva sesinin önem kazanması bu birbirinden çok uzak görünen iki çekirdek arasında çok daha yakın ilgi kurulmasına sebep olmuştur. Neva üzerindeki bu oluşum acem sesinin de önem kazanmasında pay sahibi olduğu gibi, çargah sesini de önemli bir durak sesi haline getirmeye başlamıştır. Bu değişim, iki tetra ya da pentakord arası ilişkiden ziyade, 8 ila 12 sesli yapılar arasında kurulan yatay ilişki pratiğini bize hatırlattığı için, şu anki makam anlayışına daha yakın bir yapıyı ortaya koymaktadır. Bu tespit, makam anlayışının ve içerdiği yapıların geçirdiği değişiklik yönleri ile ilgili farklı bulguları araştırmacılarla buluşturabilecek bir değer taşımaktadır. Segah çevresinde oluşan "çargah-segah-dügah" yapıları aynı mantık içinde segah'ın da önem arzetmeye başladığını ifade etmektedir. Bu yaklaşım ekteki güncel halk müziği örneklerinin analizinde görülebileceği gibi, hali hazırda kullanılan "Neva-Beyati" makamsal yapılarına da bir hazırlık basamağı oluşturmaktadır.

Kantemiroğlu'nun Yalçın Tura (2001) tarafından günümüz Türkçesine çevrilen "Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı" isimli eseri de yukarıda tartışılan konularla ilgili ilginç pratik ve teorik bilgiler vermektedir. Bu kitabın en ilginç ve kendisini diğer nazariyat eserlerinden ayıran özelliklerinden biri de makamları tanımlama yoludur:

"Genel yaklaşım açısından musiki burada, sesin iki boyutunu, yani yatay hareketiyle, bulunduğu dereceyi birleştiren bir ifadedir. Özel bir düzlemde açıklamak gerekirse, makamlar tek tek perdelerin gösterdiği hareketin ve bir alan içerisindeki ilişkilerinin sonucu olarak görülür. Bu yaklaşım musiki icrasının temellerinden çıkan pragmatik bir yaklaşımdır; musikiyi evrendeki düzenin bir parçası olarak açıklayan ortaçağ filozoflarının idealist görüşlerine ters düşer" (Judetz, 2000)

Bu yaklaşım kendinden önceki "kozmik" yani "musiki teorisini" evrenin yaratılışı ile özdeşleştiren yaklaşımlardan sonra, daha fazla günün gerektirdiği bilimsel anlayışa sahip olarak kabul edilebilecek kuramlardan ilki olarak dikkat çekmektedir.

Kantemiroğlu'nun "Edvar'ında" yine Hüseyni makamıyla ilgili bir inceleme yapınca oldukça ilginç tanımlarla karşılaşılmaktadır. Kantemiroğlu Hüseyni'nin diğer tüm makamlardan değerli, azametli ve büyük olduğunu ileri sürer. Kantemiroğlu'na göre bu makam sesleniş hareketine dügah perdesinden başlar; segah, çargah ve neva perdelerinden geçerek kendi perdesine gelip kendini gösterir ve gene tam perdelerle inip (yani hüseyni-neva-çargah-segah-dügah yoluyla) dügah'ta karar ve istirahat eder. (Tura, 2001) Bu yapı Hüseyni makamının bugünkü kullanılışına oldukça yakın gözükmekle beraber, çağdaşı Ali Ufki'nin eserinde tam olarak gözlemlenemeyen belirli yapıları kural olarak öne sürmektedir. Bu yaklaşım Hüseyni makamının o ana kadar gördüğümüz en kapsamlı tarifidir. XVI. Yüzyıl nazariyatçılarından Seydi makamın karar sesinin dügah olduğunu söylerken beşinci derecesinin de önemine değinmiştir (yani hüseyni perdesinin), yine Kadızade Tirevi'de de makam seyrine hüseyni perdesinden başlar ve pençgah (şimdiki neva), çargah, segah, dügah perdeleriyle dügah'da karar verir. Bu iki tarif Ali Ufki 'de gördüğümüz örneklerle yaklaşık olarak uyum göstermektedir. Bu örneklerde hüseyni perdesinin önemi çok açık şekilde görülebilirken, seyir genellikle segah, çargah, neva gibi seslerde fazlaca oyalanmadan dügah-hüseyni yapısıyla başlamakta, karara doğru inişte de bu seslerde her zaman çok yoğun duruşlar yapılmamaktadır. Kantemiroğlu'nun tarifi ise açıktır, dügah-segah-çargah-neva-hüseyni yolu başlangıçta ve bitişte aynı ağırlıkta kullanılmaktadır. Bu tarif yine belirtmek gerekir ki makamın bugünkü kullanışına oldukça yakın bir yapıyı anlatmaktadır. Kantemiroğlu'nun eserinde verilen yapılar incelendiği zaman ise örneklerin tariflerle daha fazla örtüştüğünü görürüz. Özellikle karara dönen yapılarda, hüseyni-neva-çargah-segah-dügah çizgisinin yoğunlukla izlendiği ve her perdede belirgin duraklamalar yapıldığı söylenebilir. Analizlerde görüldüğü kadarı ile neva-çargah ve

segah perdeleri Ali Ufki'dekinden farklı olarak artık en az hüseyni kadar önem arzetmektedir. Bu durum, daha önce tartışılan iki ayrı çekirdek yapısının ezgiyi oluşturma etkisine nazaran daha büyük bir ses grubunun kendi iç hiyerarşisi ile ezgileri oluşturduğu tanıma daha fazla uymaktadır. İki çekirdek yapı arasındaki geçişler bu örneklerde çok daha az hissedilmekte, onun yerine daha büyük bir ses grubundaki ilişkilerin örneğin; dügah ve muhayyer perdeleri arasında yer alan perdelerin arasındaki ilişkilerin özelliklerini tanımlayan bir makam anlayışı oluşmaya başlamaktadır.

Kantemiroğlu'nun kaynağında da acem perdesi yine araştırılması icab eden bir yapı olarak karşımızda durmaktadır. Kantemiroğlu'nda "tam perdeler" ister ince seslerden kalın seslere, ister kalın seslerden ince seslere doğru gidilsin, hep aynı türde ses verir ve aynı makamı, aynı düzeni gösterir (Tura, 2001). Eviç perdesi bu kaynakta, ince sesli tam perdeler arasında gösterilmektedir. O yüzden Ali Ufki'deki eserlerde de görülemeyen ancak şu andaki icra pratiğinde kullanılan, tiz tarafa yönlenirken "eviç" perdesini pes tarafa yönlenirken " acem" perdesini kullanma yaklaşımı, Kantemir'de de kullanımı olmayan bir olgu olarak göze çarpmaktadır. Acem Kantemir'de kalın seslerden ince seslere doğru giderken önümüze çıkan ara (yarım) perdelerden biri olarak tanımlanmaktadır. Yani değişmesi beklenebilen, oynak bir sestir. Ama Hüseyni makamında bu sesten bahsedilmemiştir. Günümüzde kullanılan "acem-eviç" değişikliklerinin o dönemde bir alışkanlık olmadığı çok açıktır ki, bu nazariyatın kültürel ve estetik tercihlerle nasıl değişebileceği ile ilgili önemli bir bulgu olarak göze çarpmaktadır. Belirtmek gerekir ki o dönemin Hüseyni makamındaki ezgiler, bu özelliği içermediklerinden yer yer günümüz insanına tuhaf gelebilmektedir. Bunun yanında konuyla ilgili ilginç bir katkıyı Oya Levendoğlu Yılmaz (2002) yapmıştır. Yılmaz, Kantemiroğlu'nun Hicaz ve Uzzal makamlarını tartışırken aradaki tek farkın tiz perdelerde gezinirken "Hicaz'ın "Acem" perdesini Uzzal'ın ise "Evic" perdesini kullanması olduğunu nakletmektedir. Kantemiroğlu'nun naklettiği Hicaz makamındaki bestecisi belli olmayan bir eserde de (ek 1), düzenli olmamakla beraber eviç-acem değişimine ilişkin bazı örnekler gözlemlenebilmektedir. Ama yine de bu yaklaşımlar da, bu iki sesin değişimi ile

ilgili o dönemde bir alışkanlık ve bir estetik tercih olduğu yönünde bize bir fikir vermemektedir.

Acem perdesi Kantemir'in kitabında Kürdi makamında, Saba makamında, Beyati makamında ve Acem makamında kullanımı olan bir perde olarak dikkat çekmektedir. Ancak bu makamlarda bile bazı başka terkiblere yol açabilecek bir perde olarak gösterilmektedir, bu yüzden kullanım geleneğinin çok yaygın olmadığı düşünülebilir. Bayati makamının o zamanki halinde hem eviç'in hem de acem'in kullanılabildiğini görmekteyiz. Ama makamın o zamanki hali şimdikinin aksine neva üzerinde bir buselik yapısından (neva-hüseyni-acem) ziyade, neva üzeri bir Hicaz yapısı içermektedir (neva-beyati perdesi, bir tür mi bemol- eviç). Günümüzdeki yapı, bu Hicaz'ı içerebilmekte, fakat bu durum süreklilik arzetmemektedir. Daha eski dönem eserlerinde ise bu tarz bir yapı gözlemlenememektedir (Erguner, 2006). Neva'nın güç kazanması, bayati makamının şimdiki haline yakınlaşma sürecinde "acem" sesini de güçlendirmiş ve eviç'le beraber ezgi yapısına göre değişmeli kullanılabilme özelliğini de ortaya çıkarmış olabilir. Yine Pençgah makamının tanımında hüseyni'den gerdaniye'ye gitme yolu olarak acem ve eviç olasılıkları beraber verilmiştir. Isfahan terkibinin tanımında ise terkibin Hüseyni makamı gibi başladığı, hüseyni perdesine gelince acem perdesinin devreye girdiği anlatılmaktadır.

Bu iki perdenin beraber kullanılışına ilk açık örnek ise Arazbar terkibinde verilmektedir. Tarife göre Arazbar, ses verme hareketine gerdaniye perdesinden başlar ve oradan gerdaniye makamı gibi aşağıya iner, bu iniş, gerdaniye-eviç-hüseyni-neva-çargah-segah- dügah çizgisinde ilerlemektedir. Arazbar terkibi karara gidiş hareketini acem ve bayati perdelerini de okşayarak süsler, segah'da bir durak yapar, önce dügah'a sonra rast' a gelir ve dügah da karar verir. Kantemir kitabında bu terkibi Bayati makamı ile ilişkilendirmiştir. Tahminen o zamanlarda Hüseyni makamının bayati ve gerdaniye makamlarıyla etkileşmesi bugünkü Hüseyni makamının temellerini atmıştır. Bugün makamın yeden[46] sesi olarak kullanılan rast

[46] Makamın kararının bir pest tarafındaki perde.

sesinin o dönemde gerdaniye makamında kullanılıyor olması bu kanıyı kuvvetlendirmektedir.

Kantemir'in verdiği örneklerde en dikkat çekici noktalardan biri de, kararın altındaki seslerin de icrada ciddi bir pay sahibi olmaya başlamasıdır. Rast sesini yaklaşık her Hüseyni makamındaki eserde kararı güçlendiren bir etken olarak görmekteyiz. Sadece Rast perdesinin değil, rast'ın bir altındaki ırak perdesinin de icraya girmesi ve bu yolla kararı dügah-rast-ırak gibi üçlü bir yapının desteklemesinin sağlanması da gayet dikkat çekicidir. Sonraki dönemlerde özellikle "Uşşak" makamı uygulamaları açısından, kararın alt seslerini içeren odaklamaların önemi artmıştır.

Verilen örnekler makam yapısının tiz tarafındaki ses organizasyonları ile ilgili de bazı bilgileri barındırmaktadır. Muhayyer ve gerdaniye merkezli organizasyonların daha sistematik ve sürekli olarak karşımıza ilk kez çıkması bu örnekler aracılığıyla olmaktadır.

Genel anlamda bu çalışmadan da çıkabilecek sonuçlar şunlar olabilir:

- Müzikal yapılar artık bu zaman diliminde, iki merkez etrafında odaklanan büyük ses yapılarından ziyade, 8-13 perdenin katılımıyla oluşan ses organizasyonları olarak tanımlanmaktadır. Bu perdeler arasındaki ilişkiler küçük ölçekte 2 veya daha fazla perdeden oluşan merkez-uydu ses ilişkileri (Öztürk, 2006) ve daha büyük ölçekte de bu merkez oluşumlarının tüm diğer seslerle ilişkisi açılarından tanımlanmaktadır. O yüzden bu daha karmaşıklaşmış yapıda, tetrakord-pentakord yapılarının tanımı ve aralarındaki ilişkilerden farklı olarak, tüm ses malzemesinin birbirleriyle ilişkileri tanımlanmakta, bir anlamda ezgiye gidiş rotası hazırlanmaktadır. Halk müziğinin kimi eserlerinde rastlanan ve bazen de ezginin tümünün oluşmasına kaynaklık eden dörtlü veya beşli yapılar yine

bu yapıların çekirdekleri olarak kabul edebilir. Müzikte karmaşıklık anlamında varılan bir ileri aşamayı da, benzer dörtlü- beşli yapıların birbirleriyle kaynaşmasından oluşan daha büyük ses malzemelerinin oluşması olarak tanımlayabiliriz. Esasında Anadolu'daki geleneksel müzik kuramının temelinde olan seyir anlayışı bu yapıyı anlatmakta, meşk geleneğinde ise bu seyiri olabildiği kadar açık gösteren örnekler öğrenciye öğretilmektedir(Behar, 2001). Behar, başka bir tanımında da söz konusu seyir kavramını şu şekilde anlatmıştır:

"Bir makam, her şeyden önce seslerde bir gezinme, bir seyirdir; Bu seslerin kendisi değil(...). Kullandıkları ses dizileri aynı olan birçok makam vardır. Ancak, makamı tanımlayıp ona kişilik kazandıran, melodik çizginin "seyrü hareketi" ve bu hareketin sonucu olarak oluşan özel perde (ses) hiyerarşisi ve küçük melodi parçacıklarıdır." (1987)

- Müzikal örneklerde özellikle inici bir karakterle karşılaşılmakta, teoride tanımlanan dügah'tan başlayıp, segah, çargah, neva yolu ile hüseyni'ye gelinmesi ve orada durak yapılması fikri pratikte çok fazla uygulama bulamamaktadır. Bunun yerine karar sesinden üçlü, beşli, sekizli ve hatta altılı veya yedili atlamalarla yapılan başlangıçlar, şimdi de olduğu gibi dikkat çekicidir. Yine dikkat çekmek gerekir ki, şu anki icralarda altılı ve yedili atlamalar pek kullanılmamaktadır ancak yerine göre dörtlü atlamalar cümle başlangıçlarında ve iç kısımlarda kendini göstermektedir. Bu tip dörtlü atlamalar karar sesinden başlayacak şekilde olmasa da örnekler içinde göze çarpmaktadır. Yine de genel kanaat olarak Kantemiroğlu'nda örnek olarak verilen müzikal yapıların birbirleri ile atlamalı yapılardan çok, yanaşık hareketler ile ilişki kurduğu söylenebilir.

- Özellikle karara gidişlerde muhayyer-gerdaniye-eviç-hüseyni-neva-çargah-segah-dügah sıralanmasının takip edilmesi mümkün olmaktadır.

Bu sıralamadaki tüm sesler artık önem arzetmektedir. Zaman zaman, geçiş yapıları çok yumuşak olmamakla beraber iki ana ses organizasyonunun birbiri içine geçtiğini görmekteyiz. Bunlardan birincisi, muhayyer-gerdaniye-eviç(bazen acem)-hüseyni-neva ve çargah perdeleri ile oluşan yapı, diğeri de hüseyni-neva-çargah-segah-dügah-rast (ve bazen ırak-fa#) perdeleri ile oluşan yapıdır. Bu organizasyonlar seyri anlamlandıran, bütünün içinde hissedilir hareketlilik gösteren müzikal yapılar olarak dikkati çekmektedir. Bu iki mekanizma arasındaki dengeyi sağlayan perde olarak "neva" perdesi öne çıkmaktadır. Ses organizasyonunun neva üzerine aktarımı ne kadar olgunlaşmış şekilde olursa, geçişler bir o kadar rahat olmaktadır.

- Şu anki pratikteki, acem ile eviç'in inici ve çıkıcı yapılarda birbirlerinin yerlerini alması alışkanlığı henüz yapısal olarak ortaya çıkmasa da, büyük olasılıkla yukarıda anlatılan sebeplerden dolayı benzer yapıların ilk örnekleri de bu dönemde görülmektedir (sayfa 148). Görüldüğü kadarıyla "acem" kullanımı yine "neva" üzeri ciddi merkezleşme ihtiyaçlarını da beraberinde getirmektedir ve bu şekilde neva perdesinin önemini gösteren bir ölçüttür.
- Segah'ın güçlü bir durak sesi olarak önemi artık, net şekilde görülebilmektedir.Şu da ilginçtir ki kararı güçlendirmek için kullanılan kararın altındaki rast, ırak gibi sesler, segah'ın kullanımını azaltırken, bu alt seslerin olmadığı karara gidişlerde segah'ın kullanımı yoğunlaşmaktadır.
- Görüldüğü gibi, analizler derinleştikçe ve kapsamı arttıkça, bütün perdelerin birbirleriyle ilişkilerinin önemi daha da net gözükmektedir. Yapay Zeka gibi bilişim tekniklerinden bu bağlantı analizlerinde faydalanmak gözden kaçan bazı önemli yapıların aydınlatılmasında araştırmacılara yeni kapılar açabilecektir.

8. XVIII. YÜZYIL NAZARİYATI, GAYRİMÜSLİM KÜLTÜR UNSURLARI VE MÜZİK

8.1 Genel

Osmanlı toplumu her zaman, pek çok değişik dinden ve etnik kökenden gelen yapıları bünyesinde barındıran bir sosyal yapı olarak dikkat çekmiştir. Osmanlıların yönetim uygulamasında siyasi-idari birliğin sağlanabilmesi için kültürel çoğulluğun korunması öngörülüyordu (Belge, 2005). Bu yönetim uygulamasının da sebebiyle, bu kadar karmaşık, değişik ve çeşitli yapılardan çok özgün ve karakteristik bir kültür yapısı ortaya çıkabilmiştir. Şüphesiz ki gayri müslim vatandaşların bu kültüre ve müziğe katkıları, özellikle başkent Istanbul merkezli kent kültürü değerlendirilince, ölçülemeyecek kadar fazladır. Tanrıkorur'un da dediği gibi "bu gelişmede –gerek nazari, gerekse ameli bakımdan-yabancı asıllı veya azınlık sanatkarlarının büyük katkıları da unutulmamalıdır" (2003). 17. yüzyılda Kantemir ve Ali Ufki gibi geleneğin dışından gelip bu geleneği kayıda geçiren kişilerin yanına 18. yüzyıldan itibaren, geleneğin içinden gelip müziği kayda alan araştırmacılar katılmıştır. Din'le ilgili müzik geleneklerinin yoğunluğu, aynı zamanda din adamı olan pek çok müzisyenin bu kültüre hizmet etmesi sonucunu ortaya çıkarmıştır (Özalp, 2000) Osmanlı'nın ve özellikle hakim müslüman unsurların basılı yazı ile tanışması daha geç yıllara dayanırken bir Ermeni matbaası 1679'dan beri İstanbul'da hizmet vermekteydi. O yüzden Ermeni'lerde yazılı kültürün gelişimi oldukça köklü ve bir o kadar da hızlı olmuştur. Türkçe'yi Ermeni alfabesi ile yazmak Ermeni yazarlar için 13. yüzyıldan beri süren bir gelenektir Ermenilerin hep korudukları alfabeleri kendi kültürel kimliklerine sahip çıkmak için önemli bir sebep olurken, yazılı kültürü kendileri için daha da önemli bir hale getirmiştir. Bu meyandan hareketle, İstanbul'lu bir Ermeni müzisyen olan Tanburi Küçük Artin'in müzik risalesini, o dönemdeki müziği anlamak ve anlatmak için önemli kaynaklardan biri saymak çok doğaldır. Artin, Türkiye'den Hindistan'a kadar uzanan bir coğrafyadaki "sanat müziği"

uygulamalarını karşılaştırmalı olarak incelemiş ve ilginç bulgulara ulaşmıştır. Artin geleneği iyi özümsemiş, geleneğin köklerine ve icra özelliklerine dair yeni bulguları kendi tecrübeleri ve birikimleri doğrultusunda ifade etmiştir. Kantemiroğlu ile başlayan müzik nazariyatındaki bilimsel yaklaşımın izleri Artin'de de görülebilmektedir. Artin, avaze, nim gibi değişik ses organizasyonlarının karışarak oluşturduğu ve makamları yapılandıran malzemelere "şube" adını vermiştir. Kitabında yüz altmış sekiz tane şube yapısı veren Artin, bunları "İran'ın, Turan'ın, Hind'in ve Sind'in üstadlarından" edindiğini söylemiştir (Judetz, 2002). Judetz, bu kitabın bu yüzden İran ve Türk müziğini, Orta Asya ve Batı Hindistan'daki kökleriyle ilişkilendirdiğini söylemektedir. Ermeni asıllı Rus müzikolog Tahmizyan'ın Artin'in çalışmasını yansıttığı " Doğu Müziği Rehberi (Manual of Oriental Music)", XVIII. Yüzyıl ile ilgili önemli kaynaklardan biri olarak göze çarpmaktadır (1968).

Artin'in kitabında dört makam yapısı üzerinde durmak, çalışmanın en başından beri takip edilen, makamsal yapıları izlemeyi kolaylaştıracaktır.

8.2 Şube Yapıları

8.2.1 Muhayyer

Muhayyer makamında, gelenek içindeki ses organizasyonlarının korunduğunu görmek mümkündür. Tiz çargah-tiz segah-muhayyer, gerdaniye-eviç-hüseyni, ses yapıları şube'nin oluşumunun başında dikkat çekicidir. Hüseyni etrafındaki ilk organizasyon daha sonra yerini çargah ve Saba (bu anlamda Saba makamını akla getirmektedir) sesleri çevresindeki organizasyonlara bırakmakta, segah ve dügah ile

de karara gidilmektedir. Hüseyni-muhayyer ve hüseyni- çargah atlamaları da daha önceden de rastlanan müzikal yapıları işaret etmektedir.

8.2.2 Beyati

Benzer ses malzemesine sahip makamsal yapılar arasında, "acem" sesinin yerleşik kullanım geleneği daha önce de belirtildiği gibi, Beyati makamı aracılığıyla ortaya konmuştur. Bu kaynaktaki Beyati tarifinde de bu yönde açıklamalar vardır.

8.2.3 Neva

Neva yapısında da daha önce de dikkat çeken, neva[47]-hüseyni-eviç-gerdaniye, çargah-neva-hüseyni gibi çekirdek yapıları önemsenmektedir. Yeden, sesi olan rast sesinin de kullanımına bahsettiğimiz yapılar içerisinde ilk defa burada rastlanmaktadır. Neva yapısı bu anlatımla bugünkü kullanımına yakın şekilde ifade edilmiştir.

8.2.4 Hüseyni

Hüseyni şubesinin açıklanmasında hüseyni odaklı ve hüseyni-eviç-gerdaniye-muhayyer yapısı taşıyan bir çekirdek öncelikle gözükmekte, daha sonra bu yapı, kendisine neva perdesini de ekleyerek, yoğunluğu oraya taşımakta, hüseyni-neva-

[47] Çalışma boyunca karışıklığa fırsat vermemek için perde isimleri küçük harfle, makam yapıları ise büyük harfle verilmiştir.

çargah-segah perdelerinden oluşan bir çekirdekle kendini önce çargah'a sonra da segah'a taşıyan şube, hüseyni'den dügah'a kadar gelen bir inici yapı ile sonra ermektedir.

8.2.5 Gerdaniye

Gerdaniye yapısının Ali Ufki ve Kantemir'de görülen ve ifade edilen özellikleri, Artin'in kitabında da bunlara benzer bir şekilde ifade edilmiştir. Bu ifadenin en ilginç tarafı ise, daha önce izleri görünen birleşimlerin ortaya çıkmaya başlamasıdır. İlk defa sistemli olarak çıkıcı yapıda kullanılan eviç sesinin yerini inici yapıda acem sesi almıştır. Bu durum her çıkışta kendini tekrar etmemekle beraber, son durumda karara gidilirken kendini göstermektedir. Durak seslerinde fazla yoğunlaşılmadan, oldukça hareketli çıkıcı ve inici yapılar bu şube'de söz konusudur.

8.3 Genel yorumlar

Artin'in kitabındaki yapılardan çıkarılabilecek bilgilerden en önemlilerinden biri, makam yapılarındaki iki oktava yayılan genişlikteki ses malzemesi arasındaki ilişkilerin artık oldukça net anlamlar taşımaya başlamasıdır. Sistem bir dörtlü ve beşli arasındaki ilişkilerden uzaklaşmış, değişik perdeler etrafında oluşan, tanımlanmış ses organizasyonları ile bu organizasyonlar arasındaki ilişkilerin açık olarak anlamlandırılması ve tasarlanmasıyla işlemeye başlamıştır. Bu yapılar arası geçtiler, genel makamsal ve müzikal estetik adına daha yumuşak ve küçük organizasyonlar veya çekirdekler arası ilişkiler daha olgun bir şekilde oluşmaya başlamış, sabit ses malzemeleri yerini makam akışının değişik yönlerinde değişebilen, oynayabilen perdelere bırakmaya başlamıştır. Makamlar arasında daha önce dikkat çekilen etkileşimler, nazariyatta yazılı kurallar olarak yerini almaya başlamıştır. Bu yöndeki gelişmeleri destekleyen en önemli gelişmelerden biri de bu ses organizasyonlarının

her birini herhangi bir akort veya perde değişikliği gerektirmeden icra edebilme kapasitesine sahip "tanbur" sazının dönem içinde öneminin artmasıdır. Kantemir tanbur'u "en mükemmel ve eksiksiz" saz olarak tanımlamıştır (Judetz, Sırlı, 2000).

8.4 Rum Kaynakları ve Osmanlı Dönemi Türk Müziği'ne Dair Bazı Tartışmalar

Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan Rum azınlığın oluşturduğu kültürel yapı Osmanlı müzik kültürü araştırmaları açısından iki yönden ciddi önem taşımaktadır. Birincisi kökenlerinin bağlı olduğunu düşündükleri "Eski Yunan" kültürü ile Bizans aracılığıyla kurdukları ilişki, tarihten gelen müzikal yapıların analizinde araştırmacılara önemli bir kaynak ve bakış açısı sağlamaktadır. İkincisi ise Rumların sürekli iç içe yaşadıkları Osmanlı Kent ve Saray kültürünü ciddi şekilde etkilemiş ve aynı oranda ondan etkilenmiş olmaları sebebiyle, Bizans ve Osmanlı kültürlerinin bir bileşimini Rum müziğinin izlerinde aramak oldukça mantıklı olacaktır.

18. yüzyıla ait elde bulunan iki Rum yazılı kaynağı da Ortodoks Kilisesi'nde yönetici konumda din görevlisi olarak bulunmuş iki yazara aittir. Bu yazarların en önemli ortak özelliği, Osmanlı Müziği ile özellikle İran ve Arap müziklerini karşılaştırmalı olarak incelemeleridir. Osmanlı Müziği'ne "Arabopersike" tanımlamasıyla yaklaşmaları, belirli yazarlarca Osmanlı Müzik Kültürü ile ilgili politik gerginliklere bağlı olarak gelişen yanlı bir tutumun sonucu olarak yorumlanmıştır. Kökleri Eski Yunan'a bağlı olarak gördükleri bu müziklerin bir şekilde Osmanlı Müziği'nin de temeli olarak göstermeleri, belli etmeden de olsa Osmanlı Müziği'ni yerme ve kökenlerini sadece Eski Yunan'a bağlama anlamı içermektedir (Judetz, Sırlı, 2000). Bu eserlerin, böyle bir bakış açısını hatırlayarak ve dikkate alarak incelenmesi, yine de dönemdeki müzikal yapılar ve Osmanlı-Rum müziği etkileşimi adına yönlendirici bilgilere ulaşmayı sağlayacaktır. Şunu da bilmek

gerekir ki, “Osmanlı Müzik Kültürü’nün ana unsuru olarak görülebilecek Türk Müziği” kavramı, ne yazık ki son dönemlere kadar hem isim hem de kapsam olarak iyi tanımlanmamış ve anlamlandırılmamış bir kavram olarak göze çarpmaktadır. O yüzden isim verilmese de teorik olarak ortada olan bu müzikal yapının “İran ve Arap” müziği ile etkileşimlerinden yola çıkılarak anlatımı; geçmişteki müzik geleneklerinin hep bu iki dildeki kaynaklar ile açıklanması ve İslam Müzik Kuramı içinde bu kavramların Osmanlı Müziği’ni etkilediğine inanıldığı gibi iki sebeple yorumlanabilir. Görülmektedir ki, Osmanlı Kültürü’nün müziği’nin bu iki kültürden etkilenmesinin doğal olarak görülen kabulü biraz da söz konusu müziğin son döneminde bu kökler üzerinde yükselip aldığı ihtişamlı yapıya olan öz güvenden kaynaklanmaktadır. Hiçbir teorisyen, Osmanlı Müzik Kültürü’nü tek başına övüp, bu müziğin özgün kültürel dokusundan bahsetmemiş, bunun yerine bu müziğin İslam Müzik Kültürü içindeki doğal süreçteki yerini anlatmış ve bu bünyeye övgüleri içinde olduğu gelenek ile beraber yönlendirmiştir. Milliyetçilik akımları devreye girmeye başladıkça, etnik unsurlar bu müzikteki kendi paylarının altını çizmeye başlamış, parçalara bölünüp incelenen bu köklü müzik geleneği, bütün olarak neredeyse sahipsiz kalmış ve Osmanlı’nın hemen her kurumu gibi cumhuriyet devrinde de, sahipsiz bırakılmıştır. Ne acıdır ki Osmanlı’nın müzik geleneği yine “Arap-Acem-Bizans kırması“ (Gökalp, 1923) (Saygun, 1981) bir müzik olarak, bu sefer cumhuriyet kuşağı tarafından adlandırılmış, bu kavramların hepsinin üzerinde yükselen, eşsiz bir sanat müziği olma özelliği ne acıdır ki unutulmuştur. 20. ve 21. yüzyıllarda Anadolu insanı bu sıkıntıyı, kökleri yeterince derinden yani gerçek kaynaklarından beslenemediği için rahatça eğilip bükülen kültürel yapıların etkisinde kalarak, kişilik ve kültürel kimlikteki yıpranmalara açık olmakla çekmiştir.

8.5 Panayiotes Chalatzoglu

Chalatzoglu, 18. yüzyıl Ortodoks Kilise Müziği’nin önemli kişiliklerinden biridir. Kilise Müziği’nde yeni bir yaklaşıma öncülük ederken aynı zamanda 1727’de

kurulan Patriklik Müzik Okulunun'da ilk hocaları arasında yer almıştır. Yazdığı isimsiz eser, Bizans Kilise Müziği'nde kullanılan yapılarla o dönemki Osmanlı Müziği makamlarının yapılan ilk karşılaştırılmasıdır. Bu kitabı yazarken Chalatzoglu özellikle İran kaynakları ve Kantemir'in kitabından yararlandığını söylemiştir (Judetz, Sırlı, 2000). Chalatzoglu Osmanlı Müziği'nde kullanılan makamların Bizans Müziği'de geleneksel olarak yer alan sekiz makamın üzerine eklenen ve daha sonra bağımsız olarak gelişen melodi yapıları aracılığıyla oluştuğunu anlatmaktadır (Judetz, Sırlı, 2000).

8.5.1 Genel Açıklamalar

Chalatzoglu'nun eseri makamlar, perde ve usullerle ilgili temel bilgiler verirken, makam oluşumları ile ilgili derinlemesine açıklamalardan yoksundur. Hüseyni karakteri taşıyan ezgi yapıları ile ilgili, dikkat çekici tek bilgi yine "acem" perdesinin açıklanmasıyla gelmiştir. Chalatzoglu da geleneği aynen takip ederek, acem sesini hüseyni ve eviç perdeleri arasında yer alan bir yarım perde olarak tanımlamıştır. Ancak 18. yüzyıl artık acem sesinin, belki de batı'dan gelen etkilerin de sonucu olarak teori'de öneminin artık resmi olarak ifade edildiği bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Tüm teorik kaynaklar ve nakledilen eserler bu yönde bulguları içermektedir. Anadolu Müzik Geleneği'nde daha önce bahsedildiği gibi yarım ses olarak görülen acem perdesi (fa), Batı müziği ile ilgili yapılarda tam perde olarak gözükmektedir. Acem sesinin öneminin Batı Kültürü ile yakınlaşılan zamanlardan

sonra artması böyle bir sebebe bağlanabilir. Acem sesi sonraki yıllarda "acem-aşiran" makamı uygulamalarında görüldüğü gibi, "majör" ses yapılarını da içermektedir (Can, 1990).

8.6 Kyrillos Marmarinos

Marmarinos da Bizans Ortodoks Kilisesi'nin 18. yüzyıldaki önemli müzik temsilcilerinden biridir. Kendisi Chalatzoglu'nun da öğrencisidir. Yazdığı teorik kitapta yoğunlukla, Bizans Müzik yapıları ile Osmanlı Müziği'ndeki makamların benzerlikleri üzerinde durmuştur. Kendisinin notaya aldığı bazı besteleri o dönemki müzik anlayışıyla ilgili önemli örnekler oluşturmaktadır. Kitabında teorisyenlerin müzik teorisi ile ilgili pek çok konu üzerinde uzlaşamadığından ve bunun kafa karışıklığına yol açtığından yakınırken, İran-Pers Müziği'nin Osmanlı Müzik yapıları üzerindeki etkilerinden de bahsetmiştir.

8.6.1 Genel Açıklamalar

Marmarinos'un genel olarak anlattığı konular, perdeler ve makalar açısından bir yenilik göstermezken, bunların Bizans müzik teorisi ve makamlarındaki karşılıklarını açıklaması, bu iki müzikal yapının doğal süreç içinde aynı köklerden, birbirini etkileyerek geldiği anlayışını, oldukça açık şekilde öne sürmektedir. Aynı coğrafyanın, Mezopotamya müzik teorilerinden beri aynı nazari yapı üzerinde

evirilen bu müzikler için, bu zaten doğal bir sonuç olarak öne çıkmaktadır. İleride bahsedileceği gibi Bizans eko'ları ile Osmanlı makamlarının gelişim ve uygulama süreci de aynı esaslara dayanmaktadır. (Judetz, Sırlı, 2000)

Marmarinos'ta Hüseyni makamı ile ilgili en ilginç bulgular, kendisinin notaya aldığı, farsça sözlere sahip "semai'de" görülmektedir (Ek 1). Bu eserde, acem sesinin inici melodik yapılarda eviç'în yerini alması uygulamasının artık tam anlamıyla sistemleşmiş sayılabileceğini görmekteyiz. Şu anki nazariyat yapılarında sıklıkla kullanılan bir nokta da ilk defa bu kaynakta dikkat çekmektedir. Neva üzerinde oluşan yapılar, yavaş yavaş "rast" karakteri almaya başlamıştır. Rast pentakord'unda(rast tetrakodu ve bir tanini aralık) rastlanan yapılar hem eviç kullanan hem de zaman zaman acem sesini eviç'le yer değiştiren yapılar olarak dikkat çekmektedir. Neva üzeri rast ve acemli rast yapılarının görülmesi şu andaki Neva makamının bir özelliği olmakla beraber, 18. yüzyıl'da bu yapı Hüseyni makamı içinde tespit edilmektedir, çünkü Neva tarifinde bundan bahsedilmemektedir. Bu olgu, daha önce bahsedilen acem sesinin güçlenmesinin, "neva" üzerindeki yapıları da çoğaltıp güçlendirebileceği teorisi ile de uyumlu gözükmektedir. Neva üzerindeki rast yapısının yeden sesi olarak görülen uzzal veya hicaz perdeleri de, yavaş yavaş Hicaz aralığının bugünküne yakın bir şekilde kullanımının sistemleşmeye başladığını araştırmacılara işaret etmektedir.

19 Yüzyıl'da ürün vermiş Rum müzisyenlerden biri de muganni Kiltzanidis'dir (ö. 1896). Kiltzanidis eserinde Kantemiroğlu ve Hafid Efendi'nin eserlerinden yararlanıp, bulguları kendi müzikal tecrübeleri ile birleştirmiş ve bir kılavuz kitap ortaya çıkarmıştır. Kitapta Bizans kilise makamları ile Osmanlı Müziği'nde kullanılan makamlar ile ilgili benzerlikler anlatıldığı gibi makam tariflerine de rastlanmaktadır (Pappas, 1997). Kiltzanidis diğer eserlerden farklı olarak "Gümüş Gerdan " isimli bir makamdan bahsetmiştir. Bu makam "rast" perdesine göçertilmiş üçüncü ve dördüncü dereceleri güçlü bir "kürdi" yapısı izlenimi vermektedir. Bu

eserde “enasrmonion yenos’un kökü” olarak tanımlanan, “Çargah” makamının sonradan “Arel-Ezgi”nin kullanacağı gibi yani Batı müziği’ndeki “do majör” yapısına uygun bir şekilde belirtilmesi de ilgi çekicidir, tabii daha önce gelenekte böyle bir yapı olmadığı düşünülünce bunun bir eksik bilgilendirme olabileceği olasılığını da düşünmek gerekmektedir, çünkü kitaptaki makam analizlerinde zaman zaman ayrıntı eksikliği hissedilmektedir.

9. BİZANS MÜZİĞİ VE OSMANLI MÜZİĞİ

Halil İnalcık ve pek çok tarihçiye göre Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşunu ve yaşamasını temin eden en mühim tarihi esas, Balkan kavimlerine Bizans devrinden siyasi bir ideal olarak intikal eden tek hakimiyet, parçalanmaz bir imparatorluk fikri idi (İnalcık, 2006). Böylesine “siyasi” bir miras, “aynı coğrafyanın paylaşılmasından gelen” bir kültürel mirasın da eklenmesiyle “Bizans” ve “Osmanlı” kültürleri arasındaki ciddi benzerlikleri ortaya çıkarmıştır (Tokalak, 2006). Bizans ve Osmanlı Müziği’nin uygulamadaki benzerlikleri, iki kültürel yapının birbirinin takipçi ve mirasçısı olduğu düşünülünce oldukça normal karşılanabilir bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğaldır ki aynı coğrafyada birbirinin ardı sıra oluşan bu iki kültür, benzer müzikleri üretecektir. Wellesz’in (1961) ve onu kaynak alan Tokalak’ın (2006), Güray’ın (2004) ve şahsi araştırmalarına dayanan Murat Bardakçı(Bardakçı, 1993) gibi yazarların çalışmalarında bu yönde pek çok sonuç ortaya konmuştur. Bu noktadaki esas tartışma konusu “kimin kimi etkilediği” olmuştur ve bu konuda yazarlar arasında bir uzlaşma görülmemektedir, çünkü konu değişik açılardan değişik sonuçlara ilerlemenin mümkün olabileceği bir konudur. Antropoloji’deki son dönem tarışmalarında öne çıkan görüşlerden biri, toplumsal ve psikolojik açıdan uygun davranış ve düşünce süreçleri (yani rasyonalite) içinde yer aldıkları tikel kültürel bağlamların değerleri doğrultusunda yargılanmalıdır, çünkü

insaanların dünyayı algılamalarında kültür yönlendiricidir (Özbudun, Şafak, 2005). Kültür ise içinde " din, milliyet" gibi kavramları da içeren bir bütündür. Kültürü oluşturan kavramlar bütününden bir kısmını seçip, değerlendirmeleri o ölçekte yapmak "objektif bir bilimsel anlayışla" çelişmektedir. Sosyal bilimlerin en büyük açmazlarından biri olabilen, bu tip bir "rasyonalitenin esnetilmesi" problemi, ne yazık ki Anadolu Kültürü'ne ilişkin pek çok araştırmada karşımıza çıkmaktadır. Milliyet, din gibi faktörler merceğinden probleme bakmak, problemin hepsini görmeyi engelleyebilmekte, sistemin hepsini analiz edememek (Hillier, Lieberman, 2003), eksik verilere dayalı sonuçlara, bu sonuçlar ise tamamıyla tutarsız çıkarımlara yol açabilmektedir. Burada önemli olanın, çalışmanın başından beri ifade edildiği gibi, ortak coğrafyaların ortak kültürleri, ortak kültürlerin de ortak müzikleri ürettiği tezinin Anadolu için de geçerli olduğunu hatırlatmak olması gerektiği fikrindeyiz.

Osmanlı Müzik Kültürü'ndeki makam anlayışının Bizans kültüründeki eşdeğeri sayılabilecek "Eko" kavramının, Bizans kaynakları incelendiği takdirde "makam" kavramına yakın olarak tanımlandığı görülmektedir. Velimiroviç'in (1995) belirttiği gibi Bizans nazariyat kitapları" eko'yu" değişik odak noktası seslerinde duraklar yapan bir melodi formülü olarak adlandırmışlardır. Bu tanım, "edvar'lardaki" makam tanımlarına, Cumhuriyet dönemi sonrası yapılan "dizi" temelli yaklaşımlardan daha yakın durmaktadır (Güray, 2004). Judetz ve Sırlı da(2000) "Sources of 18th Century Music" adlı eserlerinde "eko" ya da "Bizans modları" ile makamlar arasındaki teorik benzerliklere dikkat çekmektedirler. Bu esere göre "eko'lar" sadece bir dizi değil, fakat aynı zamanda kalitesini de belirleyen bir "melodik unsurlar" bütünüdür. Yine Velimiroviç'ten yaptıkları alıntıya göre eko'lar "o yapıya ait" bir repertuarı temsil etmenin yanında, melodi motif ve tiplerini de içermektedir. Bu melodi tipleri tek bir eko'da bulunabildiği gibi birden çok eko'da da bulunabilirler. Egon Wellezs(1961) de, melodik oluşumun, ilahi'nin[48] bestelendiği mod'un bazı melodi formül karakterlerinin birleşmesi ile oluştuğunu beyan etmiştir. Yine Judetz ve Sırlı (2000), belirli bir dizide, bazı notaların oluşturduğu motiflerin kendine has aralıklı yapılar ve

[48] Bizans Müzik Kültürü ile ilgili yoğun bulgu ve çalışmalar dini müzik ile ilgilidir.

melodik seyirlerin bölümleri olarak göze çarptıklarını ve bu motiflerin bazı önemli noktaları ve bitiş hissi uyandıran kalışları bünyesine alan daha büyük melodik seyirleri oluşturarak, makam adı verilen modal[49] yapıları oluşturduğuna dikkat çekmektedirler. Bu "önemli" ve "bitiş hissi uyandıran" şeklinde tanımlanan sesler, makamın "seyrini" ortaya koymaktadır. Buna ek olarak, önemli sesleri "tonal merkez" alarak etrafında dörtlü, beşli hatta üçlü ses yapıları ile oluşan modlar, transpozisyon ve başka modlarla birleşme özellikleri ile "türev" makamları oluşturma yetisine sahiptir. Bu yapılar, genelde ana modların etkisi altında olsa da bağımsız hareket kabiliyetine sahip yapılar olarak göze çarpmaktadır ve bu yönden başka tonlara modülasyon yapabilirler. Behar da bu yaklaşımla benzerlikler içeren tanımında; (1987) "Klasik Türk Müziği'nde kullanılan makamın her zaman ve her yerde geçkiye (modülasyona) açık olması, bu modülasyon olanaklarının önceden saptanmış ya da belli bir hiyeraşiyle kesinleştirilmiş bir sıraya tabi olmaması, makamlar arasında önem ve rütbe farklarının bulunmamasını, müziğin "açık" potansiyeline bağlamaktadır (1987). Yukarıdaki Bizans müziği ve makam yapıları ile ilgili tanım ve açıklamalar zaman zaman "Batı müziği" terminolojisi öğeleri içerse de ülkemizdeki hataya düşmemiş ve Bizans müzik geleneğini içinde barındıran bir tanım olarak ortaya çıkmıştır. Bu tanımlar ve aşağıda onlara bağlı olarak iletilen yorumlar bir süredir bu çalışmada da tartışılan "terkip-şube" ve " şed makam" tanımlarıyla da ilgili değerli bilgiler içermektedir:

1. Bizans Müzik Teorisi, Bizans dini müziğine ve Antik Yunan müzik teorisine dayanan bir kavramsal oluşumdur. Çünkü, Bizans Devleti'nin iki ana özelliği Hırıstiyanlık ve Antik Yunan kültürüne sahip çıkmasıdır. 15. yüzyıl'a kadar İstanbul bu müzikal yapıların merkezidir. Dikkati çeken en önemli nokta ise, bu teorinin o dönemki İslam Nazariyatı kitaplarındaki makam anlayışları ile yani cins yapılarının birleşmesinden oluşan ve halen daha küçük ses organizasyonlarının ayırt edilebildiği yapılar ile ciddi benzerlikler taşımasıdır. Daha sonraki yüzyıllarda, dikkat çekildiği gibi makamlar "küçük

[49] Mode kelimenin en geniş anlamıyla seçilmiş sesleri izah etmektedir. Bir bestenin özünü teşkil edecek olan ana seslere ait bir oluşumdur (Apel, 1997)

ses organizasyonlarının" birleşmesinden ziyade bu birleşimlerin ayırt edilemeyecek kadar büyük yapıda eridiği "geniş ses organizasyonları" olarak oluşmaya başlamıştır. Bu büyük yapılardaki perdeler arası ilişkiler, sadece ilgili dörtlü ve beşli yapılar içinde ve geçiş noktalarında tanımlanan ilişkiler olmaktan çıkmış, ses organizasyonunun yayıldığı tüm ses aralıklarındaki ilişkiler olarak göze çarpmaya başlamıştır. Makamlardan yapılan alışıldık geçkiler de bu ses organizasyonun içinde sayılmalıdır, bu özellik yukarıda belirtildiği gibi makamların "bağımsız" ve " açık" yapılarına bağlanabilir.

2. Terkip, avaze ve şube oluşumları, makamsal ezgi yapılarının ortaya çıkışından beri gelen geleneğin içinde taşıdığı özelliklerdir. Nasıl bunların kökeninde olan daha küçük yapıların (cinslerin) başka yapılarla birleşme ve bu durumu gerçekleştirebilmek için başka sesler üzerinde ifade edilme olasılıkları var ise, bu yapıların da değişik seslerden ifade edilmeleri ve başka yapılarla birleşmelerinden makam teorisinde "yeni ezgi oluşturucu ses organizasyonlarının (Öztürk, 2006)" ortaya çıkması doğaldır. Bunlar özellikle son dönem nazariyat çalışmalarında "terkibat" başlığı altında toplanmıştır. Bu şekilde, geleneksel müzik, yaşadığı aktarım süreçleri içinde, kendi doğasına uygun yöntem ve tekniklerle, zaman içinde değişim geçirmektedir. Nitekim daha yakın tarihli edvarlarda artık "terkibata nihayet yoktur" noktasına gelinen bu uygulamalar, kimi önemli kavram kargaşalarını da beraberinde getirmiştir (Öztürk, 2006). Terkibat uygulamalarıyla makam anlayışı değişmiş, perde ve sınıflandırmalar da önemli ölçüde farlılaşmaya uğramıştır (Judetz, 2001)(Oransay, 1990). Terkibatlardaki gelişmeler, bu çalışmada yapıldığı gibi kültürel değişimi takip etmek için çok önemli ipuçları olarak araştırmacıların önünde durmaktadır.
3. Bu tip bir "terkibat" oluşumu ne kadar doğalsa, bu süreçte oluşan bir yapının başka bir perde ya da sese aktarılması ile başka bir makamsal yapının oluşması bir o kadar anlaşılması güç bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Önemli olan bir ses organizasyonun oluşmasıdır, Bu organizasyonun oluştuğu ses veya perdeden başka bir noktada tekrar oluşturulup icra edilmesi yeni bir makamın oluşumuna yol açmayacaktır. Bu noktada önemli olan başlangıç

noktası değil, bütün malzemede seslerin kendi içlerinde nasıl ilişkilendikleridir. Bu ilişki hangi sesten başlayarak oluşursa oluşsun, makamın gerektirdiği "tını hissini" verecektir. Bu arada makam tanımını yaparken, gelenek içinde başlamayı alışkınlık haline getirdiği perdeyi kültürün bu "tını hissini" en ideal duyuş yerini tanımlamak adına belirtmenin gereğini burada hatırlatmakta fayda vardır.

10. XVIII. YÜZYIL NAZARİYATI'NDA ABDULBAKİ NASIR DEDE'NİN YERİ

18. yüzyılın son çeyreği Osmanlı Kültür hayatında çok ayrı bir önem taşımaktadır. 1789-1808 yılları arasında hükümdarlık yapan III.Selim hem önemli bir bestekar hem de bir Mevlevi muhibbi idi (Güngördü, 2000). Bu sanatkâr padişahın himayesinde müzik icrasında ve üretiminde çok verimli bir dönem içine girilmiş (Gençoğlu, 1994), II. Mahmut zamanında da aynı yoğun ilgi devam etmiştir. Seyyid Ahmed Ağa (?-?), Hızır Ağa, (?-?) Arif Ahmed Ağa(?-?), Sadullah Ağa(1760?-1825), Abdülhalim Ağa(?-1802), Dellal-Zade İsmail Efendi (1779-1869), İsmail Dede Efendi,(1778-1846) Küçük Mehmed Ağa (ö.1800), Tahir Ağa(ö. 1800), Tanburi İsak (1745-1814), Abdullah Ağa (1775?-1825?), Zeki Mehmed Ağa(1776-1846) (1720?-1802), Vardakosta Ahmed Ağa (1724?-1794), Numan Ağa(1750?-1834), Dilhayat Kalfa (1710 ?-1780), Şakir Ağa (1779-1841), Abdi Efendi (17877-1851) (Gençoğlu, 1994) gibi dönemin önemli bestekârları bugünün "klasik sonrası" dönemin ürünü olarak adlandırılan eserlerinin ortaya çıkmasında büyük rol oynamışlardır. III. Selim dönemi geçmişten gelen klasik üslubu günümüze taşıdığı gibi yenlikçi üslubun da başlangıç devresi olmuş, bu yönüyle bir köprü görevi

üstlenmiştir (Gençoğlu, 1994). Teorik çalışmalar açısından bakınca da dönemin müzik anlayışını en iyi anlatan nazariyat kitaplarından biri olan, "Tedkik u Tahkik'in" III.Selim'in emriyle neyzen, bestekar ve teorisyen Abdülbaki Nasır Dede(1765-1821) tarafından kaleme alınması, teorik çalışmalara bu dönem içinde verilen önem konusunda da aydınlatıcı bir bakış açısı sağlamaktadır (Tura, 2006). [50] Eserin nota yazısı ile ilgili olan "Tahririye" kısmı da gelenekteki müzik yazma çalışmalarının önemlilerinden biri olarak gündemdedir (Coşkun, 2001),

10.1 Tedkik u Tahkik'deki makam yapılarının genel tartışması

Tedkik u Tahkik, şu ana kadar işlene gelen nazariyat esaslarının, şu anki kullanımlara köprü oluşturacak şekilde billurlaştığı bir anlayışın temsilcisi olarak dikkat çekmektedir. Tartışmalarda yine, çalışmanın başından beri ilgilenilen, "Hüseyni" ekseni olarak adlandırılabilecek yapının, kitapta nasıl işlendiği ile ilgili ayrıntılara girilecektir. Ancak öncelikle genel olarak makam anlayışındaki bu çalışmanın başından beri tespit edegelinen değişimlerin, bu yüzyıl itibarıyla nasıl somutlaştığını tartışmak daha doğru olacaktır. Nasır Dede, kendiden önceki araştırmacılara atıfta bulunarak şöyle bir makam tarifi vermektedir: "Makam, esas unsurlarıyla işitildiğinde başka kısımlara bölünemeyecek derecede kendisine mahsus bir bütünlük arzeden nağmelerdir." Buradaki "başka kısımlara bölünemeyecek" tarifinden, makam yapılarının artık hangi dörtlü ve beşlilerden oluştuğu ayırt

[50] Dönem ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için Sabri Enis Gençoğlu'nun adlı tezi incelenebilir (1994). Gençoğlu S.E., "III. Selim'in Türk Musikisi Hakkındaki Görüşleri ve Terkib Etmiş Olduğu Makamlar", İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006, Ankara.

edilemeyecek kadar bütünleşik, yekpare, estetik ve teknik açıdan olgun müzikal organizasyonlar olduğu anlayışı açık olarak ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayıdır ki, hali hazırdaki hâkim nazariyat kuramlarında görüldüğü üzere, makamların dörtlü ve beşlilerden oluşan diziler temelinde açıklanması, geçmişle aradaki gelişmelerin takibi olmadan yapılan, geleneksel müziğin doğasını ve geleneğini anlatmaktan uzak, "batı taklidi" bir yaklaşım olmaktan öteye geçememektedir. Daha sağlıklı ve doğal bir yaklaşımın, gelenekteki makam yapılarının oluşumlarını ve değişimlerini basamak basamak inceleyen, çekirdek yapıları içeren daha büyük ses organizasyonlarının oluşumunu takip edebilen ve bunu net olarak açıklayabilen özellikleri içermesi gerekmektedir. Ülkenin yeni bir "nazariyat" eğitim programına ihtiyacı olduğu açıktır, bu program gelenekteki "temel çekirdeklerden ya da cinslerden" itibaren, bu çekirdeklerin hala kendini koruduğu "halk müziği" örneklerine kadar, bu çekirdek yapıların ve diğer yapılarla etkileşerek büyük organizasyonları oluşturmalarının tarihçesini, şimdiye ve geleceğe yansımalarını irdelemek durumundadır. Bu yaklaşım, geleneksel müziklerin kökenlerini anlama yoluyla toplumun öz kimliğini daha iyi anlamasına yardımcı olacak, üretilecek yeni ürünlerin bu kültür kimliği ile daha fazla bağdaşmasını sağlayacaktır. Hali hazırda bu coğrafyadaki, kültürel başıboşluk, sahipsizlik ve yüzeysellik düşünülünce, 5000 senelik bir geleneği içselleştirmeye nasıl ihtiyaç olduğu açıktır. Tedkik u Tahkik'teki yaklaşımın daha rahat anlaşılması adına, kitaptaki "Hüseyni ailesi" ile ilgili yapıları ve kendinden önceki kaynaklarla benzeşen ve ayrışan yönlerini tartışmanın çalışmaya önemli bir faydası olacaktır.

10.2 Neva ve Uşşak Makamı

Bu kitapta da Neva perdesi üzerindeki organizasyonların önemine değinilmiş, Neva üzeri "rast" yapısının önemi artık neredeyse kural olarak ifade edilmeye başlanmıştır. Hicaz perdesinin artık makamda sürekli kullanılan perdelerden bir olarak anılması bu görüşü güçlendirmektedir. (Güngördü, 2000) (Başer, 2000) Yeden

olarak rast sesi kullanılmaktadır. Eskilerin önce Nevruz, sonra da Neva daha sonra da Dügah makamı olarak adlandırdığı yapının esasında şimdiki "Uşşak" makamı olduğu da ilk burada ifade edilmektedir.

10.3 Hüseyni makamı

Makamda acem perdesinin kullanılması, yine makam tarifinde verilmemiştir ancak III.Selim'in döneme ait Peşrev'i (ek 1) incelendiğinde karara giderken "acem" sesinin kullanıldığı görülmektedir (Güngördü, 2000). Gittikçe sık rastlanmaya başlayan bu olayın burada da karşımıza çıkması, acem yapısının yavaş yavaş makam seyrine oturduğu izlenimini bize vermektedir. Ama çıkıcı ve inici yapılara göre bir değişim şu anda fark edilmemektedir. Belki de "acem" sesini yeni bir organizasyon yapısı olarak kaydedip, inici çıkıcı yapılara bağlamamak da gelenekle daha barışık bir açıklama olarak mantıklı gözükebilecektir. Nitekim ileride açıklanacak Karadeniz kuramında (1965) acem perdesini kullanan "Hüseyni" yapısına "Necid Hüseyni" adı verilmiştir. Rast perdesi burada yine yeden sesi olarak görülmektedir.

10.4 Hicaz Makamı

Kitaptaki düşünceleri kullanarak Hicaz makamının uygulama esasları ile de ilgili, ilginç saptamalar yapmak mümkündür. Nasır Dede'nin makamda gösterdiği Segah

perdesi şu anan kadarki tüm hicaz makamı açıklamalarında gözlemlenmektedir. Ancak genel uygulamalardan (Başer, 2000), artık bu yüzyıldan sonra segah perdesinin Hicaz makamındaki kullanımının kendi bölgesi içinde yer alan dik kürdi perdesi aracılığıyla gerçekleştirildiği görülmektedir. Çargah (do) ve segah perdelerinin değişik makam yapıları içinde değişik biçimlerde yer almaları, yüzyıllar içindeki kültürel tercihlere bağlı olarak şekillenmektedir. Bu kültürel tercihler hem ses malzemesini hem de bu malzemedeki seslerin birbirleriyle ilişkilerini ortaya koymaktadırlar. Makamların zaman içindeki değişimlerini incelemek, bir coğrafyadaki kültürel tercihlerle ilgili adeta zamana dayalı bir sondaj çalışması yapmayı andırmaktadır. Her zaman katmanı makama farklı özellikler katarak şu anki oluşunu ortaya koymuşlardır. Yine kitaptaki ilgi çekici bir diğer nokta da, şu anki kullanımı Hicaz makamına benzer olarak gözlemlenen "Uzzal" makamı için, kitabın perde kısmında yer almayan "uzzal"(do#, do'yu tizleştiren uygulamalardan biri) perdesinden bahsedilmesidir. Makamın Hicaz makamından bu kitapta anlatılan tek farkı bu perdenin kullanılmasıdır. Görüldüğü gibi, "çargah" sesindeki değişiklikler yeni yeni müzikal tatlara yol açmaktadır.

10.5 Niyriz Terkibi

Nasır Dede'nin makamları incelediği ikinci başlık terkiplerdir. Kendinden önceki nazariyatçılarda görülen şube-avaze ayırımlarını terkip başlığı altında toplayan Nasır Dede, terkibi ise şöyle tanımlamıştır:

"İki veya daha fazla makamın birleşmesinden, makama bir takım yeni perdelerin eklenmesiyle veya bu bileşimlerin tekrar birleşmesiyle meydana gelmektedir." (Başer, 2000).

Şu anki “Nikriz” makamına benzeyen “Niyriz” terkibi, neva üzerindeki “eviç” ve “acem” perdelerinin yer değiştirdiği ses organizasyonu ile dikkat çekmektedir. Bu sonraki dönemde de rast ve buselik çeşnilerinin yer değiştirilerek kullanılmasını da akla getirmektedir. Daha önemlisi bu kullanımın değişik makam yapılarında sıkça kullanılmaya başlamasıdır. Benzer bir perde kullanımı yine “Nikriz” makamının tarifinde “Kantemiroğlu” tarafından da verilmiştir (Yılmaz, 2002).

10.6 Gerdaniye, Tahir ve Arazbar Terkipleri

Yazar bu terkipte kendinden önceki nazariyatçılara tamamıyla uyum göstermektedir. Yine neva üzeri, rast yapısını andıran, gerdaniye’ye özel önem veren bir ses organizasyonu rahatlıkla fark edilebilmektedir. Tahir-i Sagir ve Kebir terkiplerinde de aynı yapı gözlemlenebilmektedir. Bu iki terkip şu anda kullanılan “Tahir” makamını ortaya koymuşlardır. Arazbar terkibi ise neva üzeri “rast” yapısını eviç yerine acem sesini koyarak meydana getirmektedir ki, benzerlik gösteren tüm bu ses organizasyonları dönemin müzik tercihleri ile ilgili bize ciddi bilgiler vermektedirler.

10.7 Araban ve Bayati Terkipleri

Bu defa neva üzerinde değişik bir karakter göze çarpmaktadır. Hüseyni’nin pestleştirilmiş hali olan beyati perdesi eviç perdesi ile birlikte neva üzerinde bir Hicaz yapısı oluşturmaktadır. Nasır Dede’nin Acem perdesinin de burada kullanılabileceğini belirmesi, hemen akla hüseyni ile birleşerek “buselik” veyahut tizleştirilmiş bir beyati ile birleştirilerek “uşşak “ tınlarının neva üzerinde elde edilebileceği fikrini getirir. Bu özellikler, terkibin “Uşşak” yapısı ile karara gitmesi ile birleşince, şu anda “Bayati Araban” adıyla kullanılan ve “neva” üzerindeki

“Hicaz” yapısının önemli bir noktada durduğu makamın nasıl oluştuğu konusunda “isim” ve “teori” adına ciddi sonuçlar çıkartmak mümkün olmaktadır. Bugün Bayati makamında da daha eski gelenekte olmamasına rağmen yer yer gözüken neva üzeri Hicaz yapısına ve dolayısıyla “Bayati” perdesine yer verilmekle birlikte, esas yapısında “neva” üzeri “acem” ekseninin önemli olduğu bir ses organizasyonun yer aldığı açıktır. Bu şekliyle “uşşak” makamına benzeşmektedir. Makam yapılarının birbirlerini etkileyerek ve birbirleriyle bütünleşerek değişimlere uğradıkları, zaman boyutu içinde makam yapılarının araştırılması sonucu daha net görünen bir gerçektir. Hiçbir makam yapısı, sadece geçmişten beri içinde olduğu ses organizasyonun kullanarak değişmemiş, mutlaka başka makam yapılarından özellikler alıp, onlara özellikler vererek olgunlaşmıştır. Bu da yine belirtmek gerekir ki coğrafyanın ve o coğrafyada yaşayan toplumun kültürel ve estetik tercihleri doğrultusunda şekillenmiştir.

10.8 XVIII. Yüzyılın Diğer Müzik Kaynakları

18. Yüzyıl, daha yukarıda da tartıştığımız sebeplerden dolayı, gerek müzik üretimi gerekse nazariyat çalışmaları yönünden oldukça zengin bir dönem olarak göze çarpmaktadır. Bunların arasında büyük bestekar ve neyzenbaşı Kutbi Nayi Osman Dede’nin (1642 ?- 1729) yazdığı “Rabt-ı Tabirat-ı Musiki”(Erguner, 1990) (Hariri, Akdoğu, 1991), besteci, kemani ve kuramcı Hızır Ağa’nın (1725-1795) yazdığı “Tefhimü’l-Makamat fi Tevlid-i Nagamat”, hayatı hakkında bilgilerin sınırlı olduğu Esseyid Mehmed Emin’in 1760’lı yıllarda kaleme aldığı “Der Beyan-ı Kavaid-i Nağme-i Perde-i Tanbur” (Yılmaz, 2002) ve Mehmed Hafid Efendi’nin (ö. 1811) yazdığı, içinde makam açıklamalarının da olduğu bir ansiklopedik sözlük olan “Ed-dürer” adlı ederler sayılabilir (Uslu, 2001).

10.8.1. XVIII. Yüzyılın Diğer Kaynaklarındaki Makam Tartışmaları

Önceki kısımlarda tartışılan makam yapıları ile ilgili bu eserlerde de bazı bilgilere rastlamak mümkündür. Gerdaniye makamı tariflerinde dikkat çekici bir farklılık gözükmezken, Hüseyni makamının da Nayi Osman Dede'nin bir eserinden (Ek 1) diğer tariflerle uyumlu bir seyir gösterdiği ve sistematik olmasa bile eviç-acem değişikliğinin fark edilebildiği görülmektedir. Hüseyni makamı diğer eserlerde de kendinden önceki veya aynı dönemdeki eserlerden farklı bir şekilde anlatılmamıştır. Tek dikkat çekici yapı, Esseyid Mehmed Emin tarafından öne sürülmüş, Mehmed Emin, makamın "Dügah perdesinden seyrine başlayıp hüseyni'ye geldiğini ve bu perdeden neva'ya inip buradan eviç, gerdaniye ve muhayyer'e kadar çıktıktan sonra tam perdeleri kullanıp Dügah'ta karar verdiğini söylemektedir". (Yılmaz, 2002) Bu daha önceki tariflerden farklı olarak "neva" üzeri bir ses organizasyonundan bahsetmektedir, bu organizasyon ise daha önce bahsi geçen "neva üzeri Rast" yapısını hatırlatmaktadır ki bu Hüseyni makamında pek de sıklıkla karşılaşılan bir özellik değildir. Diğer kaynaklarda görülmediği için bu yapıyı Neva makamına bir geçki olarak algılamak daha mantıklı gözükmektedir. Isfahan makamına yine Esseyid Mehmed Efendi'de eviç-acem değişimi ile ilgili bilgiler bulunmaktadır (Yılmaz, 2002). Yine neva üzeri Rast ve Buselik yapılarının bu makam içinde yer aldığını söyleyen Emin, bu iki yapı arasındaki farkı oluşturan "eviç yerine acem" sesinin kullanılmasının da mümkün olduğunu ve bu değişikliğin makama "nihavend" tadını verdiğini de iletir. Bilindiği üzere nihavend ve buselik benzer aralıklar üzerinde şekillendiğinden dolayı bu yorum gayet tutarlıdır.[51] Muhayyer makamının tarifleri genel ile uyumluyken Hızır Ağa, Mehmed Hafid Efendi, Esseyid Mehmed Efendi ve Marmarinos'da belirtilen tiz çargah ile muhayyer arasındaki ses ilişkisi, muhayyer(tiz la) merkezli bir organizasyon olarak dikkat çekicidir. Acem-eviç değişikliğinin zaman içinde kurallaşması, çalgılardaki icra kapasitesinin artması ile bağlantısı olabilecek bir özelliktir. Bilindiği gibi tanbur gibi icra olanakları yüksek ve tüm perdeleri içeren çalgıların gelişmesinin yanında kanun gibi çalgılarda "mandal" tertibatının da gelişmesi, perdelerdeki küçük ses değişikliklerini yapmak için müzisyenlere daha fazla imkân tanımaya başlamıştır(Öztürk, 2006).

[51] Bu arada Nihavend-i Rumi makamı temelden "eviç" sesini kullanmaktadır.

11. HAŞİM BEY EDVARI VE GÜLZAR-I MUSİKİ; BATI MÜZİĞİ VE KÜLTÜRÜ ETKİSİNİN BELİRGİNLEŞMESİ

19. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nin "tartışmasız doğru" olarak tanımlamaya başladığı ve "kültür olarak benzeme gayreti içine girdiği" Batı Uygarlığı'nın etkisini kendi kültüründeki değişimler aracılığıyla iyice duyumsamaya başladığı bir yüzyıl olarak dikkat çekicidir. (Güray, 2006) Batı müziği o yıllarda başta yeni ordu sistemi olan Nizam-ı Cedid içinde olmak üzere, Osmanlı'nın tüm kültür hayatında "ilgi duyulan, benzemeye çalışılan" adeta "moda" bir yapı olarak gözükmektedir. Tamamıyla Batı müziği form'larında bestelenen eserlerin yanı sıra, geleneksel makam müziği kültürü içinde Batı müziği yapılarının kullanılmaya başlanması, gelenekte tarz değişimlerine yol açmaya başlamıştır. İsmail Dede Efendi gibi, üstatlar bu duruma tepkilidir. Şunu da kabul etmek gerekir ki, her gelenek sürekli değişik sebeplerle değişime uğramaktadır, bu değişim zaten "geleneksel müzik" kavramının anlamının içinde saklı olarak durmaktadır ve kim olursa olsun tekil bireylerin tepkileri hiçbir zaman bu değişimleri durdurmak için yeterli olmamıştır. Yapılabilecek tek şey, "eski ve yeni'yi" sağlıklı şekilde tespit etmek, değişim nedenlerini tartışmak ve olabilirse durumdan, gelecek ile ilgili dersler çıkartmaya gayret etmektir (Güray, 2006).

Haşim Bey (1815-1868) devrin önemli hanende, bestekar ve müzik öğretmenlerindendir. Bestelerinin yanında bir güfte mecmuası ve "Haşim Bey Mecmuası" ya da " Haşim Bey Edvarı" diye isimlendirilen bir eseri vardır (Tırışkan, 2000).

11.1. Haşim Bey Edvar'ındaki makam yapılarının genel tartışması

Öncelikle şu belirtilmelidir ki, Edvar'da ana makam ve terkib ayırımı yapılmamakta, aksine tüm makamlar beraber tarif edilmektedir. Haşim Bey Edvarı'nda şu ana kadar tartışılan yapılar ile uyumlu ve yine bu çalışmada ortaya konan bazı öngörülerle aynı yönde teorik sonuçlar ile karşılaşılmaktadır. İlk ilginç bulgu ile rast makamının tanımında karşılaşmaktadır. Burada makam tarifinde çıkıcı bir yapı, yani rast-muhayyer çizgisi içinde "eviç" perdesini barındırırken, inici bir yapı yani muhayyer-rast çizgisi içinde "acem" sesini barındırmaktadır. Çıkıcı ve inici yapılar arasındaki bu değişim ve özellikler artık teori'de de yerini bulmaya başlamıştır.

Uşşak makamı için yazar her ne kadar çok açık olmasa da ve makamın dügah'a benzerliğinden bahsetse de, şimdiki "Uşşak" makamı anlayışına yakın bir tanım vermektedir. Yine bugünkü anlayışı yansıtan tanımlar parça parça da olsa *Marmarinos Risalesi* ve *Tedkik-u Tahkik'te* de dikkat çekmektedir. Bu yüzden bu makamın da, şimdiki haline çok yakın bir şeklinin 19. yüzyıl'da ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir. Öte yandan Saba ve Hicaz çeşnilerini bünyesinde barındıran dügah makamı da ilk defa bu eserde bugünkü kullanımına yakın şekilde nakledilmektedir. Beyati makamının tanımı önceki eserler ile örtüşürken, Neva makamında yine söz konusu "eviç-acem" değişiminin sistem içinde girdiği görülmektedir. Yine ihtimaldir ki, geleneksel müzikte ana ses olarak kullanılagelen "eviç" sesine karşı, "acem" sesinin güç kazanması Batı müziği'nde tam ses olan ve aralık olarak mi sesine, acem'in hüseyni'ye yaklaşık olarak durduğu uzaklıkta yer alan "fa" sesinin Batı müziği etkisiyle daha yoğunlukla kullanılmaya başlanması da bu yapı değişikliğinin sebebi olabilir. Daha önce belirtildiği gibi çıkıcı ve inici gamlarda seslerin farklı kullanılması, Batı müziği'ndeki dizi anlayışı ile de örtüşmektedir ve hali hazırdaki teorik kavram ve terim tartışmasının en büyük sebebi de Anadolu'daki geleneksel müziklere dizi mantığı ile yaklaşılmasıdır. Çünkü

geleneksel müzikte sabit perdelerin olmadığı, bunun yerine bu perdelerin geçerli olduğu "ses bantlarının" oluşturulduğu bir malzeme kendi arasında yatay bir mantıkta bir ilişki kurmakta, bu malzeme her makam için farklı sayıdaki malzemeyi kapsarken, bu malzemeler arası olgun bir ilişkiyi yansıtmaktadır. Bu ilişki açısından bazı perdelerin önemi daha da fazla olsa bile, her yapının bir diğeri ile olan ilişkisi açık olarak öne sürülmeden makamın tarifini yapmak olası değildir. Haşim Bey Edvar'ında ilk defa gözüken bir başka özellik ise, her makamın Batı müziği'nde karşılığı olduğu düşünülen gam ve tonalite ile beraber tanımlanmasıdır. Bu olay elmalar ve armutların toplanmasına benzemektedir ve ne acıdır ki zaman ilerledikçe bu yaklaşımın çok daha vahim örnekleri ile de karşılaşılacaktır. Tahir makamında ise, yapının çıkıcı veya inici olması ile değil de, karara doğru hareket edilmeye başlandığı zamandan itibaren "acem" ses kullanılmaktadır. Bu durum makamların ilk hallerine daha yakın olan, iki farklı ses organizasyonunun birbiri içinde eridiği durumu dinleyici ve araştırmacılara hatırlatmaktadır. Aynı dönemlerde yazılan Hasan Tahsin'in "Gülzar-ı Musiki" adlı eserinde ise Tahir makamında tiz tarafa doğru giden yapılarda eviç perdesi, karara giden yapılarda ise acem perdesi kullanılmaktadır. Bu eserdeki Beyati makamı uygulaması "Hüseyni ailesine" has ses malzemesinde "acem" sesinin kullanılmasıyla ortaya konmaktadır. Uşşak ve Dügah makamları için bu kitapta Haşim Bey'deki yapılar aynen korunmaktadır. Uşşak makamının karardan pest perdelerde seyrine başlaması ve "acem" sesini yoğunlukla kullanması şimdiki uygulamalarla benzerlikler içermektedir. Isfahan makamında karara giderken hissedilen "Hicaz yapısı (segah-hicaz-do# aralığı), makamın şu anki uygulamalarında görülmemektedir (Coşkun, 2003) Yine bu kitapta muhayyer makamının Saba yapısıyla karar verdiğinin söylenmesi, ilginç ve daha önce karşılaşılmayan bir not olarak göze çarpmaktadır. Bu kitapta ,Beyati-Araban ve gerdaniye makamları daha önce dikkat çekilen yönde tarif edilmiş, Gülizar makamında neva üzeri bir Hicaz organizasyonuna yer verilmiş, acem makamı da günümüzdekine yakın bir şekilde tanımlanmıştır (Coşkun,2003). Bu kitapta da makamların Batı müziğindeki karşılıklarının verilmesine çalışılmıştır, bu yönden ve tariflerle ilgili bağlantılardan dolayı bu kitaptaki makam yaklaşımının Haşim Bey'dekine benzediği söylenebilir.

11.2. Haşim Bey'de Hüseyni Makamı

Hüseyni makamı Haşim Bey Edvarı'nda en geniş şekilde anlatılan makamlar arasındadır. Bu açıklamalarda daha önce bahsettiğimiz, ses malzemelerine has açıklamalar da yoğun bir yer işgal etmektedir. Aşağıdaki sözler, "eviç-acem" değişiminin, çıkıcı ve inici gamlar ile değil de, ses organizasyonlarının birbirleri arasındaki ilişkiler temelinde açıklanması ve geleneğe daha yakışan bir tarif olması sebebiyle ilginçtir.

"Çünkü yarım makamın yarım perdesini kaldırırsak tam perde yerine koysak beyati makamından başka hepsi Hüseyni makamı olur çünkü beyatiden yarım perdeyi kaldırıp tam perdeyi koysak neva makamı demek olur."

Yarım burada, yarım perdeler ile ilgili organizasyonlar ile oluşan makamları açıklamaktadır ki beyati bunlardan biridir. Burada bahsedilen değişim muhtemeldir ki, "yarım perde olan acem" ile "tam perde olan eviç" arasındaki değişimdir. Bu değişimin, doğaldır ki, bir Batı müziği yaklaşım ile inici-çıkıcı yapılar arasındaki değişim aracılığıyla değil de, iki farklı organizasyonun birbiri ile ortak hareketi olarak anlatılması, bu müziklerin geleneksel oluşumu ile ilgili daha aydınlatıcı bir yaklaşım olacaktır.

Daha ilerdeki yorum ve tariflerinde Haşim Bey, artık bu tarz kullanımların, nasıl genelleşmeye başladığını olabildiğince açık şekilde anlatmaktadır. Haşim Bey, Hüseyni makamında acem perdesinin kullanımını "süs" olarak gerekli görmüş, bunun yanında Neva makamında aynı perdenin kullanımına bir genişleme unsuru olarak önem vermiştir. Uşşakta ise aynı perdenin kullanımını gereksiz görmüştür, bu Uşşak makamının tarifinde "acem" perdesinin bulunmasıyla bir çelişki gibi de görünmektedir. Bununla beraber, Gülzar-ı Musiki'de Hüseyni makamında acem

sesinden bahsedilmemektedir bunun sebebi verilen çok kısa tarif de olabilir(Coşkun, 2003).

Haşim Bey'de yavaş yavaş, uygulamaların teoriye geçirildiği görülse de, son durumda zaman zaman kafa karışıklıklarının olması da fark edilen bir özelliktir. Bu kafa karışıklıkları, muhtemeldir ki "Batı'yı" referans gösterme alışkanlığından ileri gelmektedir ki bu kafa karışıklıklarının daha büyükleri ilerleyen yıllarda da görülecektir.

11.3. Şed Makam ve Çargah Makamı

Nazariyat ile ilgili tartışmalarda, Batı müziği'nin teorisinden yararlanılmasının süreç içinde pek çok kavram kargaşasına yol açtığından daha önce bahsedilmişti. Bu olguyu, belki de Batı müziği'nden bu kadar açık şekilde yararlanan ilk yazar olan Haşim Bey'in kişiliğinde tartışmak yerinde olacaktır. Şed makamın açıklanmasında ;ki bu kavram ile bu şekliyle yeni karşılaşılmaktadır; Batı müziği'ndeki transpozisyon yani aynı ezginin başka bir sesten çalınması olgusunun aynen uygulandığı görülmektedir. Geleneğin mantık akışı düşünülünce, bir makam için tanımlanmış ses organizasyonun ancak belli perdeler için geçerli olduğunu, bu perdeler arasındaki aralıklar, başka bir perdeye taşınsa bile; ki bu genelde teknik açıdan zorlayıcı bir durum olabilmektedir; bunun yeni bir makam elde etmeye yetmeyeceği, bunun olsa olsa, aynı makamın başka bir perdeden icra edilmiş bir kopyası olabileceği kolaylıkla tahmin edilebilir. Bir makam belli perdelerin bant halinde başkalarıyla yapılmış organizasyonlarından oluşur ve ancak yeni perdeler yeni organizasyon mantıkları gerektirecektir, bu organizasyonların başka perdelere toplu olarak taşınması değil. Bu yüzden "Şed Makam" Anadolu geleneksel müziğiyle çelişen bir olgu olarak dikkat çekicidir. Haşim Bey'in belirttiği gibi Rast'ın çargah perdesinden icrası mümkündür, ancak bunun için segah sesini karşılayacak, pestleştirilmiş bir hüseyni perdesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu perde kullanılmadığı takdirde, bu yapı rast makamı olarak kabul edilemez. Ancak daha sonraki yazarlar,

belki batı kalıplarını teori anlatımında kullanımının kolay gözükmesi sebebiyle, belki de anlamsız bir özentiden kaynaklanan bir hevesle, pekâlâ rast'ın çargah perdesi üzerindeki icrasına; üçüncü derecedeki pestleşmeyi dikkate almayarak; "Çargah" makamı adını vermişler ve bunu binlerce yıllık teoriyi yok sayarak ana makam olarak adlandırmışlardır. Oysa Haşim Bey'de de açıklanan çargah makamı Saba çeşnili bir makam olup, Edvar'da majör ton olarak açıklanan do tonu ile bir bağlantısı bulunmamaktadır. Bu konu ile ilgili ileriki tartışmalarda tekrar fikir yürütülecektir ancak daha önce ifade edildiği gibi, bazı kafa karışıklıklarının Haşim Bey^de de görüldüğü sezilmektedir. Edvar'da Hüzzam-ı Kadim ismiyle tanımlanan makam Hicaz'ın şeddi olarak adlandırılsa da; Abdülbaki Nasır Dede'de Hicaz makamı için segah sesinin pestleştirildiğinin açıkça kabul edildiği için ve segah-Hicaz aralığının iki makamda da aynı olduğunu kabul edilse bile; ki uygulamada o yüzyılda da farklıdır; diğer perdelerin birbiri içindeki organizasyonu tamamıyla farklı olduğunu düşününce bu makamlar arasında birbirinin şeddi olarak kabul edilebilecek bir yakınlık bulunmadığı açıkça görülmektedir. Daha ileri zaman uygulamalarında görülecektir ki, hüzzam'daki Hicaz aralığı gerçek Hicaz makamından çok daha dar olarak kullanılmaktadır. Anlaşılmaktadır ki, daha o yıllardan şed makamın ne olduğu ve böyle bir kavram varsa hangi makamların bu ortak başlık altında değerlendirilebileceği pek de açık değildir, işin acısı aynı belirsizliğin şimdi de yaklaşık aynı şekilde devam etmesidir. Tarihsel süreç içinde, yanlışlıklar ve eksiklikler tartışma gereği görülmeden, kabul edilmiş, "yeni teori" bu bilgi yanlışları ve karışıklıkları üzerinde kurulmuştur. Süreci biraz daha inceleyince bu durum daha da görünür şekilde yorumlanabilecektir.

12. XIX. VE XX. YÜZYIL NAZARİYATI: BATI'DAN AYNAYA BAKMAK

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başları artık Osmanlı Devleti'nin kendi kültürü ile ilgili değerlendirmeleri "Batı ile ilişkilendirmeden" sonuçlandıramadığı

bir dönem olarak göze çarpmaktadır. Artık mesele Batı'nın iyi ya da kötü olması değil, kültürel değerlendirmelerde bir "mihenk" noktası oluşturmaya başlamasıdır. Osmanlı Müziği ki, binlerce yıllık geleneğin oluşturduğu, özgün ve yüksek sanat değerli bir kültür ürünüdür; yavaş yavaş değerini Batı müziği'nin özelliklerini hangi oranda yansıtıp yansıtmadığına, kavram ve terminoloji olarak Batı müziği'ndeki eşdeğerlerini ne kadar karşılayıp karşılayamadığına göre kazanmaya başlamıştır.

12.1 Nazariyatta Gelenek ile Bağlar: Tanburi Cemil Bey

Tanburi Cemil Bey'i; Anadolu'daki tüm geleneksel müziklerde geleneksel icra teknik ve özelliklerini kendi dehası doğrultusunda estetik açısından gelişim olarak kabul edilebilecek bir biçimde değiştirip kendinden sonraki tüm icracıları etkileyen, 20. yüzyılın en önemli müzik adamı ve icracısı olarak tanımlamak çok da yersiz olmayacaktır. Tanburi Cemil Bey aynı zamanda, makamların edvar geleneğiyle aynı doğrultuda, yani bütünleşik müzikal organizasyonlar olarak tanımlandığı ve makam seyirlerinin anlatıldığı "Rehber-i Musiki"(Öztekin, 1998) (Cevher, 1992) adlı bir de teori kitabı yazmıştır. Bu çapta ve önemde bir icracının, müzikte pratik olarak kullanılagelen yapıları da teori anlatımı içine sindireceği normal olarak düşünülürse, "Rehber-i Musiki" adlı kitabın 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarındaki Anadolu geleneksel müziklerindeki icra özellikleri ile ilgili ciddi ve önemli bir kaynak olarak değerlendirilmesi gayet doğaldır. Tanburi Cemil Bey'in halk müziği ile ilgili ürünlere de icra ve dinleme açısından yetkin bir yerde olduğu hatırlanırsa (Mesud Cemil,2000), bu kitabın hem klasik üslup hem de halk geleneği anlamında ait olduğu dönemki yapıları sağlıklı şekilde yansıttığı söylenebilir.

Rehber-i Musiki kitabındaki makam tanımından bile, Tanburi Cemil'in makama bakışının Batı müziği etkisini içermediği rahatlıkla anlaşılabilir. Cemil açık bir şekilde Batı müzikal yapılarına ait terimleri makam kavramından dışlamış, bunun

yerine “biraz da öznel” olmakla beraber, bu çalışmada başından beri tartışılan makam oluşum çizgisine uygun bir tanımı ortaya koymuştur. Zaten müziğin ne kadar ilminin yapılabileceğinin de ayrı bir tartışma konusu olduğu söylenmektedir (Oğur, 2006).

> “Bizim makamlarımız gam, ıskala şeklinde gösterilmez. Çünkü hepsi ayrı renk ve karakterlere sahip birer güldür. Gam şeklinde gösterildikleri zaman birbirinden farkı olmayan, aynı aralıkları içeren birçok makamlarımız vardır. Ancak bunlar gerçekteki makam kavramlarıyla birbirinden şive, ifade, çeşit ve etki itibariyle çok farklıdırlar” (Cevher, 1992)(Öztekin, 1998)

Görüldüğü üzere bu tanım, çalışmanın ilerleyen aşamalarında değişik genişlikteki ses malzemelerini kullanarak oluşan özgün ses organizasyonları kavramı etrafında açıklanmaya çalışan makam anlayışı ile örtüşmektedir. Tanburi Cemil’in makam tarifleri sade, fazla ayrıntıya kaçmayan ve temel seyir karakterleri üzerinde yoğunlaşan tarifler olarak göze çarpmaktadır. Uşşak makamında kullanılan segah perdesinin biraz daha pest kullanılmasının belirtilmesi bu çalışmada başlangıçtan beri oynak bir perde olarak tanımlanan segah sesinin değişkenliğini pratikte de göstermektedir. Unutulmamalıdır ki makamları öncelikle ses malzemesi ve o perdelerin birbirleri ile kurduğu değişken ilişkiler belirlemektedir ve ses malzemesini sabit perdeler olarak görmektense bu perdeler çevresinde oluşan belirli genişlikteki “bantlar” olarak görmek gelenekteki makam anlayışına daha yaklaşan bir yorum olacaktır. Erguner’in (2003) dediği gibi “Safiyüddin ve sonrasında, sekizlinin on yedi sese bölündüğü bilinmekle beraber, bu on yedi rakamın on yedi bölgeyi işaret ettiğini de “ bilmek gerekmektedir. Bu bölgelerin alt ve üst uçları vardır. Safiyüddin’den sonra özellikle Nayi Osman Dede ve Kantemir’den itibaren dizilerimizdeki bölge anlayışının dışına çıkılmış, her biri belli bir yeri, noktayı ifade eden diziler elde edilmiştir. (33’lü, 41’li gibi).” Bu perde sayılarının arttırılması, her zaman ilgili malzemenin birbiriyle sonsuz şekilde ilişki kurma şansı olduğundan, makam teorisini açıklamakta olumlu bir etki ortaya koyamamışlardır. Çünkü makamın kuruluş mantığı perde sayısının artması üzerine değil, olan perdelerin

diğeri ile kurduğu ilişkiye göre yer değiştirmesine dayanmaktadır. Tanburi Cemil daha önce de dikkat çekilen konulardan Hüseyni makamında özellikle başlangıçta, Neva perdesinin öneminden ve Muhayyer makamında karara giderken gözlemlenen eviç-acem değişikliğinden de bahsetmiştir. Tüm tariflerinde kendinden önceki makam anlayışlarıyla örtüştüğü görülmektedir. Zaten 20. yüzyılın sorunu bir makamın ne olduğunda uzlaşmaktan ziyade, onun nasıl tanımlanacağıdır. Bu yapıları binlerce senelik gelenek içindeki olgularla tanımlamak bir seçenekken Batı müziği kavramlarından da bu tanımlamada yararlanmak başka bir seçenektir. İkinci yaklaşım ileride de görülebileceği gibi, kendini batı üzerinden doğrulamak ve iki müziği benzer kavramlar üzerine oturtup bir eşitlik veya üstünlük durumu yakalama güdüsü ile ortaya çıkmıştır ve sonucunda "batı'ya karşı kompleks'ten" soyutlamanın mümkün olmadığı bir durumdur. Birincisi ise bizce olması gereken, ama henüz çağımız mantık ve bilim düzeyinin gerektirdiği gibi ortaya konamayandır. Ancak ikincisinin uğraşının birincisinin başarısına tercih edilmesi gerekliliğini bugünkü geleneksel müzik teorisindeki kavram ve bunun getirdiği eğitim ve icra kargaşaları bizlere ne de güzel anlatmaktadır.

12.2 Geleneği batı ile karşılaştırmak: Rauf Yekta'dan Arel-Ezgi-Uzdilek'e

Gelenekten gelen kendi sistemini içinde taşıyan makam yapılarını Batı müziği yapıları ile karşılaştırarak, önemini yurt içindeki ve yurt dışındaki insanlara kavratma yolunu seçen, bu iki yapı arasındaki temel birlikteliğin altını çizmeye çalışan Rauf Yekta Bey (1871-1935) dönemin en önemli eğitmen, icracı, bestekar ve teorisyenlerindendir. (Erguner, 2003) Her iki müzik disiplinini de hâkim şekilde bilen "meşk geleneği" içinde yetişmiş (Behar, 2006) Rauf Yekta'nın bu iyi niyetli ve dönem itibariyle tutarlı olarak değerlendirilebilecek bu yaklaşımı, kendinden sonra mirasını taşıyan üç önemli müzik adamı Hüseyin Sadettin Arel(1880-1955), Dr. Suphi Ezgi(1869-1962), S. Murat Uzdilek (1891-1967) tarafından ne acıdır ki, Anadolu'nun müzik geleneğini yansıtmada eksiklikler taşıyan, iyi bilinen bir

konunun “tam olarak bilinmeyen kavramlarla”(Öztürk, 2006) anlatılmasındaki açmazları yansıtan, oldukça tartışmalı bir kuram yapısı olarak sonuçlandırılmıştır. Ne yazık ki bu yaklaşım halen geleneksel müzik ile ilgili eğitim kurumlarında kullanılmaktadır (Erguner, 2003).

Tartışmaları Rauf Yekta’nın çalışmalarında dikkat çeken bazı unsurları ele alarak başlatmak konuyu detaylandırmak adına faydalı olacaktır.

- Rauf Yekta makam anlayışında sistemci okul anlayışını taşımış olsa da, terkip, şube gibi kavramları terk etmiş, makamları izlerini Antik Yunan teorisinden itibaren Safiyüddin’e kadar takip edebildiğimiz I. Tabaka ve II. Tabaka, yani dörtlü ve beşlilerin birleşmesi ile ifade etmiştir (Erguner, 2003). Bu yaklaşımın Safiyüddin’den sonraki 600 yıllık kültürel farklılaşmayı gözden kaçırdığından dolayı pek de sağlıklı sayılması mümkün değildir. Daha önce tartışıldığı gibi dörtlü ve beşlilerden oluşan yapılar ancak makam müziğinin “arketipi” olarak görülebilir, süreç içinde o temel üzerinde şekillenen çok daha karmaşık organizasyonlar hayat bulmuştur. Erguner’in (2003) de dediği gibi “Safiyüddin ile başlayan dörtlü ve beşli birleşmeleri ki Eski Yunan’da tetrakort-pentakort birleşmeleri olarak ifade edilen dizilerin, bu şekilde açıklanmaları XVI. yy’dan itibaren perdelerin birbirleri ile olan ilişkileri çerçevesinde ele alınmış, bu durum zannettiğimize göre Rauf Yekta’ya kadar devam etmiş ve onun bu çalışmaları ile son bulmuştur.”. Arel (1969)”Türk Musikisi kimindir ?” adlı eserinde, Antik Yunan müziği ile bizim müziğimiz arasındaki farkın, Yunan Müziği’nin iki dörtlü ve bir tanini aralığından bizim musikimizin ise bir dörtlü ve bir beşli oluşumundan ortaya çıkması olduğunu söylemiştir, ki ilgili beşlileri dörtlülerin sonlarına tanini aralıkları ekleyerek bulmuştur. Bu yaklaşım “makam renklerinin” önemli özelliklerinden olan ve dört sesten küçük yapıları içerebilen “geleneksel şube” anlayışını dışlamasıyla da gelenekle çelişmektedir. Erguner’in, Hüzzam makamı örneğinde işaret ettiği gibi, “segah üçlüsü” olarak

adlandırılabilecek bir yapıyı dışarıda bırakması makam tarifi açısından Yekta'nın yaklaşımında yeterli derecede açıklanamamış ilişkileri gündeme getirmektedir (Erguner, 2003). Oysa segah yapısına benzer yani bir mücennep ve bir tanini aralığına eşdeğer yapılar, daha önce bahsedildiği gibi "Safiyüddin'den" itibaren, genelde "üçlü" ses organizasyonları olarak gözlemlenebilmektedir.

- Anadolu geleneksel müzikleri ile ilgili "Esas dizi" kavramını da ilk kez Rauf Yekta ortaya atmıştır. Bu arayışında Batı müziğindeki majör-minör gamlara eşdeğer bir yapıyı geleneksel müzikte arama ihtiyacı onu yönlendirmiştir. Dikkat edilirse Yekta, ısrarla iki müziği yani iki kültür için eşit şartlarda bir karşılaştırma zemini aramaktadır. Söylemek gerekir ki İslam Müzik Teorisi'nin hiçbir döneminde tek bir ana makam ya da esas makam olmamış, bu sayı genelde on iki olarak düşünülmüş, bu da gezegenlerin sayısına bağlanmıştır. (Çetinkaya, 2001). Yekta'nın bu yaklaşımdaki amacını biraz daha ayrıntılı incelemek çalışmayı daha ilginç sonuçlara götürebilecektir. Yekta 1908'lerde ana dizi olarak re perdesi üzerindeki rast dizisini öne sürmektedir. 1922'de rast dizisini do perdesi üzerine almış ve böylelikle muhtemelen "zamanın batı düşünce ve uygulamasına uyarak, musikimizin aynı batı musikisi gibi, ilmi ve aynı do dizisindeki nispetler, aralıklar ile ifade edilen bir musiki sistemine sahip olduğunu belirtmek ve iki musikiyi buluşturmak istemiştir (Erguner, 2003). Hatta Batı müziği'ndeki esas ana dizinin geleneksel müziğimizdeki rast makamı aralıklarını taşıyan bir "Sol majör" dizisi olduğunu ispat etmek üzerine çalışmalarda bulunmuş, çalışmaları yabancı müzik çevrelerinde önemli yankılar bulmuştur.
- Bu çalışmalarda Rauf Yekta'nın temel amacı, tartışmasız doğru olarak Batı'yı işaret ederken, klasik Türk Müziği'ni Antik Yunan-Bizans kalıntısına indirgeyen ve sonraki dönemde müziğin çağa yakışır olabilmesi için Batı'ya benzemesi gerektiğini ifade eden, Gökalp (Gökalp, 1923) gibi düşünürlerin yorumlarına karşı, doğru olarak kabul ettikleri Batı teorisini kullanarak, Anadolu'daki müzikal yapıların Batı

müziğine üstünlüğünü veya en azında eşitliğini göstermekti. Sorun şuradaydı ki, gelenekten beslenmeyen bir nazariyat, geleneği anlatmakta yetersiz kalmaktaydı, amaç Batı ile yarışmak mı olmalıydı, yoksa çağa uygun geleneğe saygılı bir nazariyat ile kültür neyse onu yansıtmak mı olmalıydı ? Dönemin şartları belki Rauf Yekta'nın bu cesur girişimini anlaşılır kılmaktadır ama arkasından gelenlerin son derce temelsiz şekilde Batı'ya benzemeye çalışmak için onun mirasının da şeklini değiştirmeleri, çözümü zor sonuçlara yol açmıştır.

- Rauf Yekta terkip, şube gibi kavramlara değinmemesinin ve tüm makam yapılarını beraber değerlendirmesinin yanında, daha sonradan ortaya çıkan "Şed makam "kavramını da kabul etmemektedir. Bir makamın muhakkak kendi perdesinde icra edilmesinin şart olmadığını, eğer bir makamın kendi yerinden başka bir yerde gerçekleştirilmesi isteniyorsa sadece makamın asli yapısı ve şartlarına uyulması gerektiğini belirtmiştir. Kendi açıklamalarında Rauf Yekta " Mesela Rast makamı dizisi, çargah perdesi üzerinde icra edilmiş ise kendisine ait ismi devam ettirir ve buna Rast makamının do perdesine göçürülmüşü denir(Erguner, 2003)." Diye durumu ifade etmektedir. Yekta'dan sonraki sorun işte tam da bu noktada oluşmuş, çalışma arkadaşları Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve daha sonra Uzdilek, Rauf Yekta'nın geleneğe uyumlu olarak, doğal ses olarak kabul ettiği segah ve eviç seslerini dikkate almadan do üzeri do majör dizisine eş bir "çargah makamı dizisi" ortaya koymuşlar ve bu diziyi ana dizi olarak görmüşlerdir. Yekta'nın görüşlerinin "deforme" edilmiş haliyle ulaşılan bu nokta Anadolu Geleneksel Müziği'ne batı temelli bir teori oluşturarak, hak ettiği değeri kazandırdığı düşünülse de, aslında ortaya konulan görüş son derece temelsizdir. Onur Akdoğu da ders notlarında (1991) benzer görüşleri paylaşmakta ve dörtlü-beşli kullanımının Antik Yunan müzik kuramına temelsiz bir gönderme olduğunu düşünmektedir. Bu yine Batı karşısına, Batı'nın kendi kökleri olarak kabul ettiği Antik Yunan kültürü ile çıkma yaklaşımının; Tanzimat'tan beri Osmanlı'da görülen Anadolu kültürünün batı kültürü

üzerinden doğrulanması "güdüsü'nün" etkisi ile ortaya çıktığını söylemek pek de yersiz olmayacaktır. Ahmet Adnan Saygun da makam ile ilgili yaklaşımlarında benzer bir yaklaşım sergilemektedir (Öztürk, 2006). Anlattığımız bu teori yaklaşımı ile:

1. Anadolu'daki geleneksel müzik yapılarında tek bir ana makam olmadığı için, "kabul edilen" bu ana makam ile ilgili bir teori oluşturma çabası, gelenek ile uyumsuzluk ortaya çıkaracaktır ki çıkarmıştır.
2. Bu yanlış, gelenekte hiçbir örneği görülmeyen bir makamın ana makam olarak kabul edilmesi ile birlikte iyice büyümüştür.
3. Dörtlü ve beşlileri temel alarak makamları açıklama devam etmiş, bu yaklaşım gelenek bunun çok ilerisine geçtiği için pek çok noktada yetersiz kalmıştır. Bu yaklaşımı temel alan eserler, konservatuarlarda eğitim aracı olarak yoğunlukla kullanılmıştır. Bu eserlerin en önemlisi İsmail Hakkı Özkan'ın *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* (1998) adlı eseridir. Şu ana kadar yazılan en hacimli nazariyat kitabı olan Yakup Fikret Kutluğ'un, *Türk Musikisi Nazariyatı* (2001) adlı eseri de nazariyatla ilgili eski kaynakları taramış, Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatı ile ilgili ciddi tenkitlerde bulunmuş ama "bazı tavsiyeler" dışında yeni bir model önerisi ortaya koymamıştır, bazen de Arel-Ezgi-Uzdilek modelinde kullanılan kavramlarla tarıtışmalarını geliştirmiştir. Eser geçmişten gelen makam yapılarını tarışması açısından ciddi bir önem taşımaktadır.
4. "Şed makam" gibi gelenekte uygulaması olmayan bir yapı alınmış, teoriye sokulmuş, böylelikle karışıklıklar artmıştır.
5. Perdeler gelenekteki "bant" yapısından, nokta yapılara doğru sıkıştırılmış, bundan dolayı makam yapılarında ortaya çıkan ses organizasyonları sağlıklı olarak tanımlanamamaya başlamıştır.

Sonuç olarak bir teori ortaya konmuş, ona uygun şekilde gelenek şekillendirilmeye çalışılmıştır ki bu başta kimsenin amaçları arasında değildir. Bu sebepten dolayı, geleneksel müziklerde geleneğin gittiği yere gitmesi gereken teori, Anadolu geleneksel müziklerinde müziği peşinden sürüklemeye kalkmış, bu teori adına sistemleşememeyi getirdiği gibi pratik adına da yer yer ne yazık ki "kimlik" kaybına ve geleneğin kendini tüketmesine (Öztürk, 2006) zemin hazırlamıştır.

Makam teorisini "edvar geleneğini" esas alarak anlatmak taraftarı olan Yalçın Tura, "Türk Musikisinin Mes'eleleri" adlı kitabında "Arel-Ezgi-Uzdilek" kuramı için neler demektedir:

> "Yukarıda giriştiğimiz basit inceleme Arel-Ezgi sisteminin; Türk Musikisinde, gerek halk, gerek edvar musikisi geleneğini devam ettiren sanatkarlar tarafından kullanılan ve musikimizin karakteristik rengini, asıl zenginliğini sağlayan "mücenneb" bölgesindeki sesleri, yanlış nisbetlere bağlayarak yozlaştırdığını, yok etmeye ve sonunda onları musikimizden kovarak, Türk musikisini, on iki perdeli Batı sistemine döndürme çabalarına büyük ölçüde yardım ettiğini,; Radyo ve konservatuarlardan sonra, şimdi de Orta Öğretime sızarak çok daha geniş bir alana yayılmaya başladığını ve musikimizi ıslah bahanesiyle aslında ortadan kaldırmaya çalıştığını açıkça ortaya koymuş bulunmaktadır. "

Yılmaz Öztuna (1969-1976), Şefik Gürmeriç(1947-1967) ve İsmail Hakkı Özkan (1998) gibi bu yaklaşımı izleyen yazarlar sistemin daha da yaygınlaşmasını sağlamış (Öztürk, 2006), Cem Behar'ın da dediği gibi bu sistem aslında geleneğin son derece canlı ve " açık" olan yapısını, donuk ve kapalı bir teorik çerçeveye oturtmuş durumdadır (Behar, 1987) (Öztürk, 2006).

Cem Behar, görüşlerini desteklemek üzere 18. yüzyılda, Fransız Charles Fonton (1725-1795?) tarafından yazılan "Şark Musikisi-Avrupa Musikisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme" adlı elyazmasını da kaynak göstermiştir:

“ Fonton musikide kullanılan perdeleri tam perde ve nim perde diye ikiye ayırır ve şöyle yazar: Tam perde adları değişmez, ancak yarım perdelerin adları inişte ve çıkışta farklıdır”. Aynı perdenin adının melodinin iniş ve çıkışında farklı olması (daha önce değişik defalar bu çalışmada da belirtildiği gibi) bir makamın tanımında seyir hadisesinin önemine dikkat çekiyor. Türk musikisi makamlarının sadece sekiz ya da on seslik birer dizi olarak tanımlanması, Arel ve Ezgi’nin modernleştirme çabalarının sayesinde sığ bir müzik haline gelmiştir günümüzde. Oysa melodik çizginin bizzat kendisinin gezinme, biçim ve istkiametlerinin ve bu gezinmenin ortaya çıkardığı karakteristik melodi parçacıklarıyla özel perde ad ve baskılarının öneminini iki yüz yıl ötesinden Fonton tarafındn bize hatılatılması gerçekten anlamlı” (Behar, 2006).

Gerçekten de Anadolu’daki geleneksel müzik ile ilgili yapılara, dışarıdan bakan bir yabancının, hem de 18. yüzyıl’da farkedebildiği bazı “sistematik yapıları” 20. yüzyıl itibarıyla dışlayan bir müzik kuramı ortaya koyabilmek, daha önce işaret edildiği gibi “kafa karışıklıklarının” ne boyutlara gelebildiğini göstermesi adına son derece önemlidir.

13. EKREM KARADENİZ VE *TÜRK MUSİKİSİNİN NAZARİYE VE ESASLARI*(1965)

Ekrem Karadeniz(1904-1981) de 20. yüzyıl’da geleneksel müzik teorisine katkı yapan araştırmacılardan biridir. Sistemin esas kurucusu Abdülkadir Töre’dir, öğrencisi Ekrem Karadeniz bu yapıyı yazıya geçirmiştir(Öztürk, 2006). Karadeniz’in kendisi de “dizi” tabanlı yaklaşımdan çıkamamış, makamların inici ve çıkıcı karakterlerini anlatan sekiz ses ve yedi aralıktan oluşan değişik sabit diziler önermiş ve bu dizilerdeki yarım, tam ve bir buçuk aralık nispetlerini değiştirerek, tarihsel süreçte kurulan aralıkları yansıtmaya çalışmıştır. Bu yaklaşım “dörtlü ve beşli”

yapıları içermemekle beraber yine de dizi yaklaşımının bazı sakıncalarını içinde barındırmaktadır. Her zaman sekiz perde ve yedi aralık, daha büyük ses organizasyonlarının arasındaki ilişkileri anlatmaya yeterli olmadığı gibi, çıkıcı ve inici sabit kalıpların bu tanımlarda kullanılması aynı ses malzemesi üzerinde kurulan değişik ilişkilerin tanımlanması için de yeterli olamayabilmektedir. Yine de bu yaklaşım, Arel-Ezgi yaklaşımına oranla, makam doğasına daha yakın bir yaklaşım olarak göze çarpmakta ama makam teorisini ille de "Batı müziği terminolojisi" temelli bir yapıya oturtma isteği yüzünden içerdiği bazı fikirler zorlama olarak kaçmaktadır.

14. GÜLTEKİN ORANSAY VE MAKAM ANLAYIŞI

Gültekin Oransay "Die Melodische Linie und Der Begriff Makam" adlı çalışması ile 20. yüzyıl nazariyatçıları arasında yerini almıştır (1966). Oransay'ın yaklaşımında da makamlara temel olarak gözüken daha küçük yapıların "temel makamlar için iki dörtlü ve bir tam(tanini) aralıktan" ki bu Antik Yunan teorisini hatırlatan bir yaklaşımdır ve terkip olarak tanımlanabilecek makamlar için bu temel makamların birleşimlerinden oluştuğunu söylemektedir. Aralıkların oluşumunda da "Arel-Ezgi-Uzdilek" sistemini hatırlatacak yapılar mevcuttur. Dizi yaklaşımı bu çalışmada da göze çarpmaktadır, ancak melodi'de baskın seslerin bu dizilerdeki öneminden bahsedilirken, gelenekte kullanılan"motif'lerin bu yapıların oluşumundaki önemini belirtmesi, bu yaklaşımı doğrudan dizi yaklaşımının dışına çıkaran bir özelliktir. Benzer bir yaklaşımı "Makam" adlı kitabında 2006 yılında Amerika'lı araştırmacı Karl L. Signell (Signell, 2006) de ortaya koymuştur, ama Signell Arel-Ezgi sistemini hem eleştirmekte hem de "elde olan budur" diyerek bu teoriyi temel almaktadır. Oransay da bu yazarlara karşı çıkmakla beraber yer yer onlarla özellikle "Batı tarzı" bir bakış açısı yönünden örtüşüp eşdeğer kavramları kullanmaktadır, ancak diğerlerinden farklı olarak Oransay makamın oluşumu için en çok "seyiri" önemli görmüştür ki bu yaklaşım tarihsel gelenek içinde tartışılan yaklaşımlar ile uyumlu gözükmektedir.

15. KAZIM UZ VE MUSİKİ İSTİLAHATI (1964)

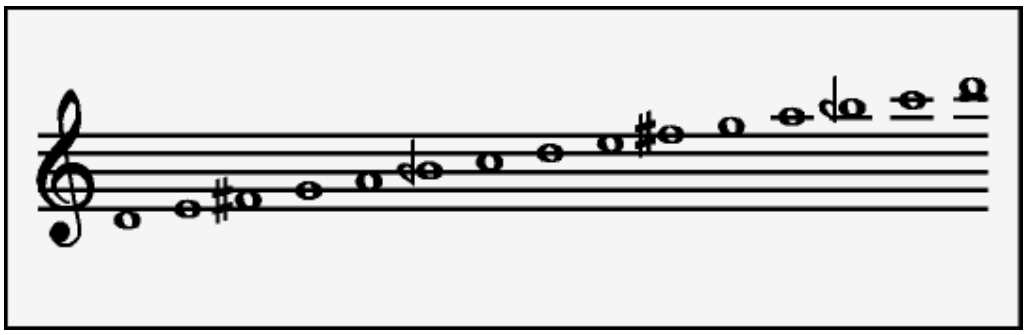
Kazım Uz'un daha çok bir sözlük olarak değerlendirilebilecek bu eseri kendisinden önceki nazariyatçıların tariflerinden yararlanılarak oluşturulmuş ve bu yapısıyla temel bir başvuru kaynağı özelliği oluşturmuştur. Yılmaz Öztuna'nın *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi* (Öztuna, 2000) de aynı kapsamda ama daha geniş konu başlıklarını araştıran bir eser olarak göze çarpmaktadır.

16. 20. VE 21. YÜZYIL'IN DİĞER MAKAM YAKLAŞIMLARI

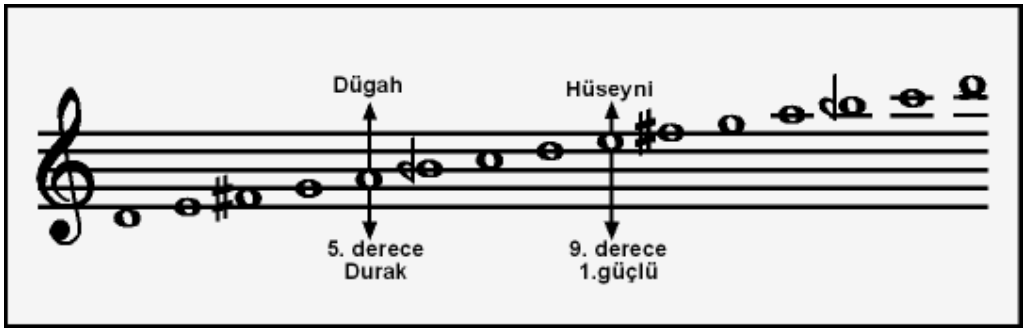
Bu yüzyıl içinde değişik kaynaklarda, Niyazi Ayomak (1888-1947), Onur Akdoğu, Kemal İlerici (1910-1986), Yalçın Tura ve onun öğrencisi Ertuğrul Bayraktar ile Okan Murat Öztürk'ün makamlarla ilgili bazı yaklaşımlar ortaya koydukları görülmektedir.

Onur Akdoğu kendi ders notlarında "Aşıt yöntemi ile makamlar" adlı bir anlayışı öne sürmüştür. "Aşıt'lar değişik sayıda ve birbirini takip eden seslerden oluşan yapılardır ve bu yapılar makamların iskeletini oluşturmaktadır. Onur Akdoğu'nun tanımıyla aşıtlar re'den re'ye iki oktavlık alanı kaplayan dizilerdir. Ana aşıt olarak

Onur Akdoğu yegah'tan tiz neva'ya kadar süren bir diziyi almaktadır. Bu dizi sistemci okuldan beri kullanılagelen doğal diziyi ifade etmektedir ki, bu dizide kullanılan ırak, eviç, segan ve tiz segah sesleri zaten doğal perdelerdir. Makam yapıları bu aşıtların bütünü veya bir kısmı üzerinde oluşur. Örneğin, şekil 39'de görülen re ana aşıt'ından Hüseyni makamının iskeleti şekil 40'daki gibi elde edilmiştir:



Şekil 39: Re ana aşıtı(Akdoğu, 1991)



Şekil 40: Hüseyni makamı (Akdoğu, 1991)

Onur Akdoğu'nun yaklaşımında da daha önce tartışılan, "terim" sorunları görülmektedir, "güçlü sesler" gibi bir terim kullanımı, anlatmak istediği ilişki mantığıyla ötrüşmeyen, dizi boyutundaki ilişkileri açıklamaya daha uygun bir Batılı sistematik eseridir. Akdoğu'nun yaklaşımı, "ses malzemesini" gelenek ile uyum içinde ve tutarlı tanımlayan ancak bu perdeler arası ilişki sisteminin tanımlanmasında "bazı dereceleri güçlendirilmiş bir dizi mantığını çağrıştıran analojiler" barındıran bir yaklaşım ve bu yüzden gelenekle çelişen yönleri olan bir

yapı olarak dikkat çekicidir. Daha önce tartışıldığı gibi makam kuramında esas önem arzeden kısım da, "perdeler arası ilişkilerin tanımlandığı" kısımdır. Kullanılan ses malzemelerindeki her bir elemanın bir diğeri ile ilişkisi makam yapısını ortaya koymaktadır ve bu ilişkiler ayrıntılı şekilde ortaya konmadan, bütün bir makam modeli ortaya konulmuş olmayacaktır.

Mildan Niyazi Ayomak da, "dörtlü ve beşli temelli bir dizi yaklaşımını" makamların temellerine koysa da, bunların kaynaşmasını anlatmak için "kaynama çemberi" adıyla anılan özgün bir yaklaşım ortaya koymuştur (Öztürk, 2006). Bu yaklaşım "perde-makam ilişkisi" açısından önem taşımakta ise de "dizi" yaklaşımının daha önce tartışılan sorunlarından ayrı düşünülememektedir.

Yalçın Tura da "makam anlatımı için" yeni bir model ortaya koymasa da, çalışmanın başından beri tartışılan konular ile ilgili "dizi" yaklaşımın dışlayan bir makam tarifi ortaya koymuştur.

> "Belli perdelerden ve belli aralıklardan teşekkül eden belli cins'ler üzerinde, belli noktalardan (veya sahalardan) başlamak, belli sahalarda, belli istikametlerde gezinmek, belli perdelerde duralamak ve belli bir perdede karar vermek suretiyle ortaya konan ezgi kalıbına makam adı verildiğini biliyoruz. Bu tarifte özellikle dikkati çeken nokta, gezinme ve seyir kavramıdır. Onun yanısıra, karakteristik motif, ses sahası, yerleşim bölgesi veya katı, genişleme şekli, seyir yönü, süsleyici ses veya sesler, tipik geçkiler de, makam denen karmaşık yapının açıklanmasında gözardı edilmemesi gereken faktörlerdir. Tarihi gelişme de makamların incelenmesi sırasında unutulmaması gereken bir huısustur." (Tura, 1988).

Tura 2006 yılındaki bir makalesinde de Hititler'den beri Anadolu'da kullanılan dizilerin günümüzde "Halk ve Türk Sanat Müziği" icrasında kullanılan diziler ile benzerlikler gösterdiğini öne sürmüşse de "farklılıkların" neler olduğunu, makam

anlyışındaki süreç içindeki değişimi ve bu fark ve değişimlerin oluşumunun kültürel tercihler ile ilgisini tartışmamıştır. Ancak, Hitit ve Antik Yunan müzik teorilerinin bugünkü Anadolu Müzik Teorisi'nin temelinde yattığı görüşü böylece bir kez daha ortaya konmuş olmaktadır. Tura, bunun yanında "Arel-Ezgi-Uzdilek" yaklaşımıyla da ilgili kapsamlı eleştirilerde bulunmuş, bu yaklaşımın "Türk musikisinin değil de, Batı musikisinin daraltılmış bir tekrarından ibaret olan bir nazariye" (1988) olduğunu ve toplumun geneline benimsetme çabalarının "korkunç" neticeleri olabileceğini söylemiştir (1988). Gerçekten de böylesine " deforme edilmiş" ve Anadolu geleneksel müziklerinin üzerine zorla uydurulmaya çalışılmış böyle bir "kuram" anlayışının, resmi eğitim kurumlarında öğretilmesi; yani geleneği tam olarak anlatamayan bir kuram ile geleneğin açıklanılmaya ve öğretilmeye çalışılması, kaçınılmaz bir geleneğin kaybedilmesi ve "kendini tüketmesi" sürecini de beraberinde getimektedir (Öztürk, 2006), ki karşıda görünen esas tehlike budur.

Kemal İlerici (1910-1986) de makamlara "dizi" anlayışıyla yaklaşmış yazarlardan biridir. Esas amacı makamı oluşturan seslerin tonal işlevlerini araştırarak, Batı müziği armonisine eşdeğer bir "Türk Müziği Armonisi" ortaya koymaktır. Ezgi analizleri yardımıyla sesler arasındaki yatay ilişkileri araştırmış, bu ilişkiler aracılığıyla seslere dikey ya da armonik sistemde bir rol vermeye çalışmıştır. Başka bir deyişle:

> "Ezgi çözümlemelerinde kullandığı "durucu-yürüyücü" nitelemelerinden hareket ederek, seslerin yatay ilişkilerini araştırmış; buradan edindiği gözlem ve bulguları, düşey ilişkiler haline getirmeye çalışmıştır. (Öztürk, 2006)"

İlerici bu sisteminde ana dizi olarak "Hüseyni yapısını" kullanmış, bunun için de dört sebep öne sürmüştür:

Bu sebepleri İlerici şöyle açıklamıştır (1981):

"

- Bütün Türk dizilerinin kendisinden üretilebiliriz.
- Bütün aralıklarımız, kendisinde ve değişik biçimlerinde vardır

- Müziğimizle ilgili ezgisel ve uygusal (melodik ve armonik) bütün sorunlarımızı kendisi ile çözebiliriz.
- Ulusumuz karakterinin bir aynası olup, ulusça beğeneilmiş, sevilmiş uzun ve kırık havaların çoğunluğu,onunla seslendirilmiştir.

“

Bu ilginç yaklaşım, zaman zaman İlerici o yılların milliyetçi akımlarının etkisiyle duygularının etkisi altında kalarak açıklamalar da yapsa, bu çalışmadaki yaklaşım ile iki yönden örtüşmektedir:

- Hüseyni yapısının Anadolu Geleneksel Müziklerini açıklanmasında arzettiği önem
- Tüm makam yapılarının Hüseyni makamı ses malzemesindeki bazı değişikliklerle üretilebilmesi gerçeği.

Bu yönleriyle bakılınca, İlerici’nin yaklaşımı, sesler arasındaki ezgisel ilişkilerin incelemesi bağlamında, ciddi bir yapısal eğilim taşımaktadır (Öztürk, 2006). Halk müziğinde kullanılan perdeleri de kapsayacak şekilde bir perde düzenlemesine rağmen, perdelerin yine bazı noktalarda sabitlenmesi ve sistemin ortaya konış amacına bağlı olarak “dizi” mantığını esas alması ise sistemin tartışmaya açık noktalarını ortaya koymaktadır.

Anadolu’daki geleneksel müziklerin kendi geleneğinden alınan bir yaklaşımla, ruhuna uygun “çok seslendirilmesi” yönünde “Cumhuriyet’in” özüne uygun ve takdire layık bir proje olan “İlerici yaklaşımı” , bütünleşik bir makam modeli oluşturmak gibi bir yaklaşımın biraz dışında kalmıştır ki esas amacı da bu değildir. Ancak yine de yaklaşım makam yapılarını oluşturan sesler arasındaki ilişkilerle ilgili, araştırmacılara yoğun bir temel sunmaktadır (İlerici, 1981). Makam teorisi ile ilgili daha kapsamlı çalışmalar Kemal İlerici’nin öğrencisi Ertuğrul Bayraktarkatal ve onun öğrencisi Okan Murat Öztürk’ten gelmiştir (Öztürk, 2006). Bu yaklaşımın ana esasları şunlardır (Öztürk, 2006):

- Seçilmiş sesler üzerinde, hangi noktada olunduğu ve hangi noktaya gidileceği arasındaki "ilişki", "yapısal" bağlamıyla makam olgusunu ortaya çıkaran en önemli unsur görünümündedir.
- Makam: belirli çekim sesleri etrafında, bu sesin çoğunlukla üst ve alt üçlü sınırları içinde, çıkıcı ya da inici adım ve atlamalarla şekillenmiş " ezgi çekirdeklerinin" belli bir rota dâhilinde, birbirlerine eklemlenme tarzıdır. Tanım, bu yönüyle, geleneksel edvarların makam tariflerinde yer verilen "ezgi kalıbı" şeklindeki açıklamalarla da örtüşmektedir.
- Makam organizasyonunun temel fonksiyonu ezgi üretmektir. Üretilen ezgilerin belirli bir tip ya da kalıp içinde olması " makam" olgusunu ortaya çıkarmaktadır. Buradaki temel esneklik, makamın yalnızca ses organizasyonunu sağlayan bir unsur olmasından kaynaklanmaktadır. Zamanı organize eden "usul" kavramı, bir "ritmik mod" olarak (Hood, 1971), tıpkı makam gibi, farklılaşmaya olanak tanımaktadır. Aynı sesleri benzer bir sıra içinde, ancak farklı sürelerle yeniden üretmek, makamsal müziğin temel unsurlarından biri durumundadır. Makamlar bir anlamda ezgi üretimi için, sezgisel/deneyimsel yollarla elde edilmiş; "görenek" ve " gelenek" yoluyla aktarılan müzik kültürü içinde şekillenmiş " ezgisel rota'lar" durumundadır. Dolayısıyla makamları birer " yol haritası" olarak nitelendirmek de olasıdır.
- Ezgide en az bir çekim merkezi bulunmaktadır. Dolayısıyla, bir çekim merkezi etrafında en az iki, daha çok da dört uydu ses yer alarak, ezgi çekirdeklerini oluşturmaktadır. Bu yapılar eski kuramsal yapılarda "cins" olarak adlandırılmışlardır. Çalışmada cins kavramı, ezgi üretiminde kullanılan temel ses organizasyonlarından biri olarak yer almaktadır. Dolayısıyla cinsler makamların ayrılabilen "bileşenleri"; "tabaka/katman/bölge'leri" durumundadır (Tura, 1988). Bu noktada da, ezgisel gelişim, üç sınıflı bir yapı kazanmaktadır: a)Cins b) Makam c) Terkib. Yine, geleneksel sınıflandırma ölçütleriyle uyum gösteren bu ayrımlamada, cinsler makamların " modül" ya da "minyatür"leri olarak anlaşılmaktadır.

- Makam geleneksel oluşumunda verilen açıklamalara uygun olarak, en az iki cinsin bileşiminden oluşan ses yapısıdır. Bu da göstermektedir ki bir makamda en az iki çekim merkezi bulunmaktadır. Makam, yapısını oluşturan cinslerin ezgi üretme potansiyelini yansıtır durumdadır. Bu noktadan bakıldığında makam; kullandıkları sınırlı sayıdaki sese bağlı olarak cinslerin sınırlanmış ezgi üretme kapasitelerinin, çeşitli şekillerdeki eklemlenmeler yoluyla arttırılması olanağıdır. Bir makamın en tipik ölçütü, cinslerin oluşturduğu tabakalı yapıdır. Buna göre bir makamda, en az iki tabaka vardır. Bunlardan birincisi, makamın temel karakterini kazandığı "alt tabaka", diğeri de makamın daha ince seslere doğru genişlemesini sağlayan " üst tabaka"dır. Kimi makamlarda, ezgisel ilişkiler, makam içinde alt ve üst tabakalar arasında, bir "orta tabaka " gelişmesine de yol açmaktadır. Makamlarda karar sesinin altına doğru gelişen ezgi sesleri de, makamın " taban tabakası" olarak değerlendirilebilir durumdadır.
- Makam ayrımında önem kazanan diğer bir ölçüt " çekim merkezleri" arasındaki ilişkilerdir. Buna göre, bir makamda karara ulaşmadan önce, üzerinde kalış yapılan çekim merkezi konumundaki perdeler, makam ayrımının ana unsurlarından biri konumundadır. Aynı perdeleri ve tabakaları kullanan Neva ve Hüseyni makamlarının birinde "Neva" diğerinde ise "hüseyni" perdesinin çekim merkezi olarak kullanılması bu makamlar arasındaki ayrımı ortaya koymaktadır.
- Makamların, farklı cinslerle kurduğu yeni ses bileşimleri "terkib"leri meydana getirir. Böylece, terkib, bir makamla bir cinsin bileşiminden doğmuş olur. Bileşim makama farklı bir tabaka eklenmesini sağlamaktadır. Bu tabaka, makamın kendi orta ya da üst tabakası içinde yer alabileceği gibi; alt veya tamamen farklı bir ikinci üst ya da orta tabakada da olabilir. Buna göre, terkib, geleneksel anlamda, ses üretme kapasitesi en gelişmiş ses organizasyonu olmaktadır.
- Bir makamın değerlendirilmesinde "en geniş" anlamda kullanabileceği ses alanı, o makamın "hüküm" alanını oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu

ölçütte, “tabaka’ların“kullanımı önem kazanır. İki oktavlık bir ses alanı içinde, herhangi bir makam, en geniş durumuyla “ dört tabaka’dan” yararlanabilecektir. Ancak çoğu kez, ezgilerde kullanılan alanın, iki tabaka ile sınırlı olduğu görülür.

Öztürk ve Bayraktarkatal’ın yaklaşımı (2006), hem güncel müzik kuramları hem de gelenek ile uyumu ve “tanımlama-sınıflandırma” yetileri açısından, 20. ve 21. yüzyıl çalışmaları içinde özel bir noktada durmaktadır. İki araştırmacı “ses organizasyonu’nun” oluşumu ve perdeler arası ilişki kurma mantığı ile ilgili çok aydınlatıcı yaklaşımlarda bulunmuşlar ve her makamın tanımında faydalanılabilecek “ esnek” ve “kendi doğasına özgü” bir tanım sistemi oluşturmuşlardır.

17. ÖN SONUÇLAR

Gelinen noktada tartışılması uygun ve gelecek için faydalı olacak konular önümüzde belirmeye başlamıştır.

- Makamlar, değişik çekirdek yapıları arasında ilişkiler kurarak olgun bir ses organizasyonu oluşturan daha büyük yapılar olarak göze çarpmaktadırlar. Ama “ilişki” tanımı yeterince net bir makam tanımı ve sistematiği ortaya koymak için yeterli derecede açıklayıcı olmamaktadır. Çalışmanın başından beri tartışıldığı üzere, “cins” temelli ilişkiler Antik Yunan müzik teorisinden beri söz konusudur, ama makam müziği bu binlerce yıllık zaman diliminde büyük değişiklikler göstermiştir. Değişikliklerin temelinde “söz konusu çekirdek yapıları’ndaki” değişimler kadar ve hatta onlardan daha fazla bu çekirdekler arasındaki ilişkilerin kuruluş mantığındaki farklılıklar

yatmaktadır. Daha eski dönem örneklerinde çok daha "belirgin" olan çekirdek yapıları arasındaki geçişler, tarihsel süreç içinde "gittikçe bu belirginliğinde eksilmelerle" karşılaşmış, çekirdekler arası geçkiler, merkez sesler arası "radikal" geçişlerden tüm ses malzemesinin birbirleri ile ilişkilerinin oluşturduğu köprüler aracılığı ile yapılan "daha ılımlı" geçkilere yerlerini bırakmışlardır.

- Makamı kendisini oluşturan tüm ses organizasyonuna ait tüm perdeler arasında değil de yalnızca "cinsler-tabakalar" arasında bir ses organizasyonu olarak tanımlanmadığı zaman, tarihsel süreç içindeki "kavramsal" ve "pratik" değişim çizgisini kavramak zorlaşacaktır. Oysa ki, bu değişim çizgisi kültürel tercihlerin getirdiği bir olgu olup, toplumun zaman içinde değişen "estetik" tercihlerini anlamak için araştırmacılara ciddi ipuçları verebilecektir. Bütünleşik bir ses organizasyonu anlayışı bu sebeplerden dolayı, makam anlayışının zamanlara göre sınıflandırılabilmesi için daha uygun gözükmektedir.
- "Cins ve tabaka" yapıları "halk müziği" örneklerinde yani halkın hafızasında, geçmişten gelen izler ve hatırlamayı kolaylaştırıcı kalıpsal yapılar olarak korunmaktadır. Makam teori ve pratiğinin günümüze yaklaştıkça geçirdiği değişimleri yansıtacak "halk müziği" örnekleri olabileceği gibi, makam oluşumlarının ilk hallerine yakın çekirdek yapıların da hala hafızalarda korunuyor olması mümkündür. Bundan dolayı " halk müziği örneklerinin söz konusu tarihsel değişim süreciyle ilgili söyleyebileceği pek çok sözü olabilir, olacaktır.

18. MAKAM TEORİSİ İLE İLGİLİ GÜNCEL BİR BAKIŞ İÇİN YAKLAŞIMLAR VE "YAPAY ZEKA" TEMELLİ TEKNOLOJİ UNSURLARININ BU YAKLAŞIMA DÂHİL EDİLMESİ

18.1 Yapay Zeka

Son yıllardaki bilgisayar teknolojisinde ve yazılımdaki ilerlemeler, şaşırtıcı hatta zaman zaman korkutucu bir noktaya doğru ilerlemektedir. (Guray, 2003) Artık yazılımlar insan zekâsını bütünüyle taklit eder bir hale doğru gelmektedir. Artık düşünen, sorgulayan, öğrenen, yargılayan, çıkarımlarda bulunan hatta kıskanan bilişsel yapılar yavaş yavaş pek çok sürecin denetimine soyunmaktadır. Kontrol insanlarda olduğu taktirde, olumlu karşılanılabilecek bu gelişmeler, yöneticilerden daha fazla şey bilen, 'ego' sahibi, denetlemeyi ele geçirebilecek kadar sistemi öğrenebilecek mekanizmaların yavaş yavaş tohumlarının atıldığı düşünüldükçe insanı tedirgin edebilmektedir. "Yapay zeka" genel olarak tanımlandığında bir yazılım için algılamayı, sorgulamayı ve buna uygun hareket etmeyi mümkün hale getiren işlemler ve teknikler bütünü olarak ifade edilebilir. (Winston, 1993).

"Akıllı sistem" ise yapay zeka tekniklerini kullanarak insan düşünme, öğrenme ve muhakeme sistemlerini taklit edip, insanlara karar vermelerinde, problem çözmelerinde, analizlerinde yardımcı olan sistemlere verilen genel addır (Güray, 2003). Bu tip sistemlerin en önemli özellikleri, insanın tüm düşünce ve öğrenim sistemini taklit edebilmesidir. Bu sistemler aynen bir insan öğrenmesi gibi, tekil örneklerden veya gözlemlerden serbest bir öğrenme yapabileceği gibi, bir öğretici yardımı ile de öğrenebilmektedir. Bu şekilde edindiği kurallar bütününe uygun olarak karar verebilmekte, hareket stratejilerini değiştirebilmektedir. Bu sistemlerin hedefleri vardır ve tüm amaçları bu hedeflerini en verimli şekilde elde edebilmektir. Serbestîleri ve tepkisel yapıları, işte bu amaçlarına varmadaki doğru stratejileri seçmelerinde onlara yardımcı olur. (Guray, Çelebi, Atalay, Paşamehmetoğlu, 2003)

18.2 Makam Analizi ve Teorisinde Yapay Zeka Kullanımı

Bu noktada önemli olan konu "Yapay Zeka" teorisi ve tekniklerinin "Makam Teorisi" ile ilgili çalışmalarda nasıl yarar sağlayabileceğidir. Öncelikle önceki tartışmalarda gelinen nokta itibarıyla, makamların kendine has, kendi kurallar bütününü içinde taşıyan özgün ses organizasyonları olduğunu görmek mümkündür. Bu ses organizasyonları gerek kullanılan "ses malzemesindeki" farklılıklar gerekse de bu ses malzemesinin kendi içinde "ilişkiye geçme yolları" vasıtalarıyla birbirlerinden ayırt edilebilirler. Makamların kendine has kurallar bütünü ile ilgili pek çok bilgi önceki teori kaynakları aracılığıyla günümüze kadar ulaşmıştır ancak yine de makam tariflerinde ve modellemelerinde "ses organizasyonları arasında kurulan yapıların zaman içinde değişen özelliklerini" analiz edebilecek bir yaklaşım ve öngörü bulunmamaktadır. Böyle bir yaklaşım bize Anadolu Coğrafyası'nda zaman içindeki kültüre dayalı ve bağlı estetik farklılaşma ve tercihler ile ilgili çok değerli bilgiler sağlayabilecektir. Bu yaklaşım ve mantık akışı günümüz geleneksel müzik buluntuları içinde geçmiş uygarlıkların izlerini, kültürel tercih ve mirasları doğrultusunda araştırmak için çok olumlu bir şans sunmaktadır ki "çalışmanın" ilk kısımda belirtilen en önemli amaçlarından biri de budur.

18.3. Veri Tabanı ve Metot

Çalışmanın amacı yukarıda da belirtildiği gibi "makamsal ezgi örnekleri üzerinde" "ses organizasyonunun" zaman içinde değişkenlik gösterebilecek oluşum mantığını ortaya koyabilmektir. O zaman bu çalışmada ihtiyaç duyulan veri tabanı değişik dönemlere ait nota örnekleridir. Bu çalışmada ilgilenilen veri tabanı üç ana unsurdan oluşmaktadır. Bu unsuları şöyle sıralayabiliriz:

- Eski nazariyat kitaplarındaki halen icra edilme geleneği olmayan eserlere ait nota örnekleri.

- Günümüzde icra edilme alışkanlığına sahip “Osmanlı Kent Müziği” (Klasik Türk Müziği)” örnekleri ve bu üslubun yakın geçmişte ortaya çıkan yansımaları ile ilgili örnekler.
- Günümüzde icra edilme geleneğine sahip “ halk müziği” örnekleri.

Çalışmada öncelik günümüzde icra edilme alışkanlığı olan eserlere verilecek, bu eserlerin analizleri doğrultusunda, “klasik” örneklerle “halk” müziği örnekleri makam oluşumları yönünden karşılaştırılma imkânı bulacaklardır. Böylece zaman içinde karmaşıklaşan makam yapılarının “özlerinin” halk müziği örneklerinde olduğu fikri, yörelere göre makam yapı ve anlayışlarındaki değişiklikler ölçeğinde bu iki müzik üslubunun benzer ve varsa ayrışan noktaları ile ilgili daha detaylı çalışmaları ortaya koyma imkânı bulunacaktır. Ortaya konan kural yapılarının; ki bunlar “tekil örneklerden genel kurallar çıkarma yolu yani indüksiyon (Winston, 1993) (Kodratoff , 1988) (Anzai, 1992)” ile bulunacaktır; icra geleneğinin kaybedildiği örnekler ile karşılaştırılması dönemler içinde “makam yaklaşımında ve uygulamasında “görülen farklılıkların somutlaştırılması ve kurallandırılabilmesi adına ciddi bir önem taşımaktadır. Bu uygulama, çalışma içinde tartışılagelen “Anadolu Müzik Geleneği’nin” sürekliliği konusunda da daha net sonuçlar verebilecek bir kaynak olarak dikkat çekicidir.

Çalışmadaki ses malzemesi perdeler ve ilgili frekans değerleri olmak üzere iki ana yapıda incelenecektir. Perde malzemeleri için her türlü perde yaklaşımını içine almaya müsait ve oynak perdelerin özelliklerini de rahatlıkla yansıtabilen “18 perdeli ve 17 aralıklı sistem(Erguner, 2003)” esas alınacaktır, perdelerdeki frekans farklılıkları her döneme ait kullanılma ve bilgi dahilinde olan frekans değerleri sisteme girilerek analiz içine katılacaktır.

Ezgilerde incelenilecek noktalar bütün çalışma süresince makamlar yapıları için belirleyici olduğu düşünülen özelliklerdir. Bunlar arasında:

- Ezginin başlangıç ve bitiş sesleri,
- Ezgide perdelerin kendini tekrar etme sayıları ki bu sayılar, "çalışmada kullanılan sadeleştirme (Öztürk, 2004)" tekniğinden de yararlanılarak bulunacaktır.
- İkili perde organizasyonlarından başlamak üzere, ezgi içinde anlamlı olduğu düşünülen tüm çekirdek yapıların kendini tekrar etme sayıları.
- Kararın bir pest tarafındaki ses (yeden)
- Ezginin hareket yönleri
- Birbirleriyle ilişki içindeki tüm seslerin frekans farklılıkları
- Makamı oluşturan ana perdeleri içeren makam iskeleti (makamın ses malzemesi olarak kullandığı perde sıralaması). Bu yapıya ulaşmak için de çalışma süresi boyunca"sadeleştirme" tekniğinden faydalanılmıştır.

Bu unsurların incelenmesi daha önce bahsedilen, Bayraktarkatal ve Öztürk (2006) yaklaşımında incelenen "ses organizasyonu" unsurları ile örtüşme sağlayacaktır. Bu unsurlar aşağıda sıralanmıştır (Öztürk, 2006):

- Ezgisel genişlik: Kullanılan ses alanı
- Karakteristik ezgi çizgileri
- Ezgi oluşturan aralıklar-cinsler
- Makamsal yapı
- "Yer değiştirme" olarak sekvens ve transpozisyon
- Geçki
- Karakteristik süslemeler
- Ezgilerde kullanılan perdeler: Ses sistemi

18.4 Bir Örnek Üzerinde Çalışma

Bu tip bir analizin elle yapılmasını örneklemek amacı ile, bir "Beyati" ve bir "Uşşak" eser ele alınmıştır. Beyati eser, Zekai Dede'nin bir bestesi, uşşak eser ise Kara İsmail Ağa'nın bir nakış yürük semaisi'dir. Bu eserlerin notları Ek-1'de örnek olarak verilmiştir (Özkan, 1998). Uşşak Beste'nin ve Beyati Beste'nin ilk figürleri ayrıntılı olarak yukarıda belirtilen özellikler doğrultusunda incelenmiştir. İncelemenin sonuçları aşağıda verilmiştir.

Beyati Beste

a)Karar sesi: Dügah(ezginin son sesi)

b)Tekrar eden sesler

Çizelge 1: İlk 7 ölçüde seslerin tekrar etme sayısı

Çargah	Neva	Hüseyni	Acem	Segah	Dügah
8	15	9	2	3	2

c)Ezgideki ikili perde sıralanışları

Şu kısaltmalar ve frekanslar kullanılacaktır:

Dügah:D-432

Segah:S-479

Çargah:Ç-572

Neva:N-576

Perde Adı	N N	N N	N H	H N	N Ç	Ç H	Ç A	A H	H Ç	Ç S	S Ç	S D	D D

Hüseyni:H-648

Acem:A-665

Perdeler tam olarak ezginin gidiş yönüne göre sıralanmıştır.

Çizelge 2: İlk 7 ölçüdeki ikili perde sıralanışlarının tekrar etme sayıları ve frekans farkları(f farkı)

Tekrar Sayısı	3	5	6	7	3	1	1	2	1	3	2	1	1
f farkı	-64	0	-72	72	64	-136	-153	17	136	33	-33	47	0

c)Ezgideki üçlü perde sıralanışları

Çizelge 3: İlk 7 ölçüdeki üçlü perde sıralanışlarının tekrar etme sayıları

Ç N N	N N N	N N H	N H N	N Ç H	Ç H N	H N Ç	N Ç A	Ç A H	A H N	N Ç N	Ç N H
1	2	3	4	1	1	4	1	1	2	1	2

H N H	H N N	N H A	H A H	N H Ç	H Ç S	Ç S Ç	S Ç S	S Ç N	N Ç S	Ç S D	S D D
1	2	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1

d) Başlangıç ve bitiş sesleri arasındaki frekans farkı, çargah ile başlayıp dügah ile biter, mansur akort frekanslarına göre, 512-432(440)=80(Özkan, 1998).

Uşşak Nakış Yürük Semai

a)Karar sesi: Dügah(ezginin son sesi)

b)Tekrar eden sesler

Çizelge 4: İlk 7 ölçüde seslerin tekrar etme sayısı

Rast	Dügah	Segah	Çargah	Neva
8	15	9	2	3

c)Ezgideki ikili perde sıralanışları

Şu kısaltmalar ve frekanslar kullanılacaktır:

Rast-R-384

Dügah-D-432

Segah-S-479

Çargah-Ç-512

Neva-N-576

Perdeler tam olarak ezginin gidiş yönüne göre sıralanmıştır.

Çizelge 5: İlk 7 ölçüdeki ikili perde sıralanışlarının tekrar etme sayıları ve frekans farkları

Perde adı	RD	DD	DS	SR	RÇ	ÇS	SÇ	ÇN	NÇ	SD	DR	ÇÇ	SN	SS
Tekrar sayısı	1	7	3	1	2	4	2	2	3	3	1	1	1	1
Frekans f	-48	0	-47	-97	-128	33	-33	-64	64	47	48	0	97	0

c)Ezgideki üçlü perde sıralanışları

Çizelge 6: İlk 7 ölçüdeki üçlü perde sıralanışlarının tekrar etme sayıları

R D D	D D D	D D S	D S R	S R Ç	R Ç S	Ç S Ç	S Ç N	Ç N Ç	N Ç S	S D R
1	2	1	1	1	1	1	2	2	2	1

D R Ç	Ç S D	S D S	D S Ç	N Ç Ç	Ç Ç S	Ç S N	S N Ç	Ç S S	S S D	S D D
1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1

d) Başlangıç ve bitiş sesleri arasındaki frekans farkı, rast ile başlayıp dügah ile biter, mansur akort frekanslarına göre, 384-432(440)=-48(Özkan, 1998).

Analizlerden ilk aşamada aşağıdaki sonuçlara ulaşılabilmektedir:

Beyati örneği

- Eser dügah sesi ile bitmektedir,
- En çok tekrarlanan sesler neva ve hüseyni'dır.
- "acem-hüseyni-neva" ve "neva-hüseyni-acem" simetrik hareketleri ve çekirdek yapıları göze çarpmaktadır.
- "hüseyni-neva-çargah" ve "çargah-neva-hüseyni" simetrik hareketleri ve çekirdek yapıları göze çarpmaktadır.
- En çok tekrarlanan üçlü perde sıralanışları veya çekirdek yapıları "neva-hüseyni-neva" ve "hüseyni-neva-çargah" yapılarıdır.
- Başlangıç sesi ile bitiş sesi arasında "80" birimlik bir frekans farkı vardır.
- Dügah'tan, acem'e kadar olan ikili perde sıralanışları frekans farkları ile tanımlanmıştır. Bunları kullanarak dügahtan aceme kadar olan tüm ikili aralıkların frekans farklarını bulmak mümkündür.

Uşşak örneği

- Eser dügah sesi ile bitmektedir.
- En çok tekrarlanan sesler dügah ve segah'tır.
- En çok tekrarlanan üçlü perde sıralanışları veya çekirdek yapıları "dügah-dügah-dügah" ve "çargah-neva-çargah" yapılarıdır.
- "segah-çargah-neva" ve "neva-çargah-segah" simetrik hareketleri ve çekirdek yapıları gözlenmektedir.
- "dügah-segah-çargah" ve " çargah-segah-dügah" simetrik hareketleri ve çekirdek yapıları gözlenmektedir.
- Başlangıç sesi ile bitiş sesi arasında "-48" birimlik bir frekans farkı vardır.
- Kararı tamamlayan ses rast'tır (yeden).
- Rast'tan, neva'ya kadar olan ikili perde sıralanışları frekans farkları ile tanımlanmıştır. Bunları kullanarak rastan nevaya kadar olan tüm ikili aralıkların frekans farklarını bulmak mümkündür.

Değerlendirme

Beyati eserde kararın dügah olması, neva ve acem perdeleri ile "acem-hüseyni-neva" simetrik çekirdek yapısının sıkça görülmesi ve bunun eserde acem-neva arasında "hüseyni perdesini" merkez alarak sıkça dolaşıldığını göstermesi, tizden pese doğru (inici) bir seyrin takip edebilmesi makam ile ilgili belirli ilişkileri ifade etme olanağını araştırmacılara sunmaktadır. Hüseyni-neva-çargah yapısı ise biraz daha Hüseyni makamını andıran bir yürüyüş ortaya çıkarırken araştırmacıları yanlış yönlendirme tehlikesi bulunmaktadır. Ama genel fikir olarak makamda tespit edilen bulgular, şu ana kadar incelenilen kaynaklarla tutarlılık içindedir.

Uşşak eserde ise kararın dügah, makamı tamamlayan sesin (yeden) ise rast perdesi olması, segah'ın baskın bir perde olarak dikkat çekmesi, "segah-çargah-neva" simetrik çekirdek yapısının çargah'ı merkez alarak segah ve neva'da duraklamaya gitme eğilimi, eserin karardan daha pest bir seste başlaması

araştırmacıları makam ile ilgili doğru yönlendirmektedir. Dügah-segah-çargah simetrisi, karar sesini, segah ve çargah'ı ön plana çıkarıp bize makam tabiatına uygun izler vermektedir. İfadeler burada da kaynaklar ile uyum içindedir.

Dikkat edilirse, küçük bir ezgi parçasının çok da ayrıntıya girmeden ve eldeki tüm bilgiler kullanılmadan analiz edilmesi bile araştırmacılara makamsal yapılar ile ilgili doğru yönlendirmeler sağlamaktadır. Tabii ki, yapılan analiz bu tek tek gelen önermeleri kurallaştırmak ve kabul edilen kuralları sistemleştirmek adına son derece yetersizdir ve bu yetersizlik az da olsa yanlış yönlendirmelere yol açmıştır ve açabilir. Örneğin bu küçük analizde, ne uşşak makamına ciddi bir karakter veren dügah'tan pest yapıları(dügah'taki rast yapılarını), ne de beyati makamında çeşitlilik içeren neva'dan tizdeki yapıları (Neva'da Hicaz yapısı) inceleme fırsatı bulunamamıştır. Böyle sağlıklı bir kurallar sistematiğine ulaşmak için belki de yüzlerce eserin bütünüyle analizi gerekmektedir. Söz konusu analizde sadece ikili, üçlü perde sıralanışlarının ilişkilerinin değil, dörtlü, beşli ve daha büyük ilişkilerin de incelemeye alınması söz konusu olması gerekmektedir. Böylelikle sistem hem çokça örnek üzerinde çalışıp, sadece kendini tekrar eden kuralları bünyesine alarak yanlış yönlendirmelerden kaçınacak, hem de daha büyük ses organizasyonlarının incelenmesi sonucu daha önce sistematik yapılar içine alınmayan kurallarla karşılaşabilecektir. Bu yaklaşım ilgili araştırmacılara makamı oluşturan ses malzemesi üzerinde kurulan organizasyonların detayları üzerinde çok ayrıntılı bilgiler sağlayıp her makamın kendi doğasından kaynaklanan "esnek" yapısının kapsamı içinde objektif bir anlayışla modellenmesini sağlayacağı gibi, makam olgusunun zaman içindeki kültürel değişimleri ile ilgili çok önemli veriler sağlayacaktır.

19. GENEL SONUÇLAR VE DÜŞÜNCELER

Bu çalışmada izleri Anadolu ve Ön Asya Coğrafyası'nın en az dört bin senedir takip edilebilen makam kültürü, tarihsel süreç içinde bulunan yazılı ve hafıza temelli kaynaklar taranarak ve karşılaştırılarak irdelenmiş ve bu bağlamda makam kültürü ile ilgili bazı düşünce üretimleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Çıkan genel sonuçlar şu şekilde sıralanabilir:

1. Müzik kuramları çalgılar temel alınarak oluşturulduğu için "çalgılar açısından",Mezopotamya ve Eski Yunan Uygarlığı arasında bir geçiş kültürü oluşturan ara dönem Anadolu uygarlıklarının "müzik, kuram, icra ve makam" açısından da bu uygarlıklar arası bir geçişi ifade ettiğini söylemek mantıklı gözükmektedir. Bu yaklaşım "coğrafi ve kültürel" olarak Anadolu kökenli bir uygarlık olarak değerlendirilmesi gereken "Eski Yunan" uygarlığının geçmişiyle bağlantılarını daha da açık şekilde ortaya koymaktadır.
2. Ön Asya'da "Sümer, Babil" gibi Mezopotamya uygarlıkları tarafından üretilen müzik kuramlarını Anadolu aracılığıyla Eski Yunan kültürü almış, işlemiş, Roma ve Bizans aracılığıyla İslam Uygarlığı'na ya da geldiği topraklara geri vermiştir. Bu oldukça ilginç bir gelenek yolculuğuna örnektir.
3. "Halk Müziği" ve " Kent Müziği" kaynakları; Anadolu'da iki yapının da ana olarak hafıza kültürü ile aktarılmaları, birbirleriyle yüzlerce yıldır etkileşim halinde olmaları, geleneğin "yeni üretimlere açık" olan "terkip" kısmının ve terkibi oluşturan ses kalıplarının her iki üslupta da "ezgi üretiminin" ana taşları olması ve bu üretimin "halkın kültür özelliklerinin" ortaya koyduğu stiller doğrultusunda ürettiği bu kalıplarla meydana gelmesi; bu iki yapının birbirinden ayrılmasını imkansız hale getirmektedir. O yüzden yapı taşlarında "usul" gibi bir zaman organizasyonu ve "makam" gibi bir ses organizasyonu kavramlarını benzer özellikleriyle taşıyan bu iki müzik yapısını ya da üslubunu aynı başlık altında değerlendirmek doğru gözükmektedir. Önerilen başlık "bütünleşik bir geleneksel musiki (Öztürk, 2006) anlayışından serpilen " Anadolu Geleneksel Müzikleri" kavramıdır.
4. Anadolu'daki makamsal yapılar, Eski Yunan döneminden beri "izleri" takip edilebilen, değişikliklere uğrasa bile, bu değişikliklerin kültürel altyapısı ile ilgili

yorum yapılabilecek olan, Ön Asya makam yapılarından beri gelişip olgunlaşan "doğal estetik" olarak üst düzey ses organizasyonları olarak dikkati çekmektedir. Makam yapıları bu halleriyle yaklaşık beş bin yıldır, bu toprağın insanlarının kültürel yapıları aracılığıyla evrilmekte ve olgunlaşmaktadır.

5. Mücennep aralığı makam kavramlarında "Anadolu'ya "has karakteri ortaya çıkaran en önemli yapı olarak gözükmektedir. Bu yapı aracılığıyla "Hüseyni ailesi" makamlarının oluşumlarının gerçekleştiği gibi, bu yapının ikinci, üçüncü ce dördüncü derecesindeki perdelerin "belirli bir bant içinde" yer değiştirmesi mantığı ve oynak hali; Hicaz ve Saba yapısındaki makamların oluşumları ile ilgili ciddi katkılarda bulunmuştur.
6. Segah ve eviç perdeleri, yine " Anadolu'daki gelenelsel müziklerin" karakterini belirleyen iki yapı olarak göze çarpmaktadır. Bu perdelerin sürekli hareketli ve değişken halleri, bu ses malzemelerini kullanan makamlara onları diğer makamlardan ayırabilecek özellikleri verirken; bu perdelerin aynı makamın icrasının farklı yerlerinde değşiklik göstermesi, dinamik bir organizasyon mantığı içeren makamların yapısına çok da uygun bir durum oluşturmaktadır. Makamın ses malzemesini oluşturan ve bant olarak tanımlanan perdelerin bir diğeriyle bu anlayışla sonsuz ilişki kurma yetisine sahip olması "makamların" açık ve serbest bir organizasyon olması dolayısıyla "yüksek ezgi üretim kapasitesine sahip olmaları", diğer makamlarla iletişimleri ve özgün bir işitsel etki bırakabilmeleri (Aydın, 2006) mantığıyla özdeşleşmektedir.
7. Özellikle eviç perdesinin etkisini kaybetmesi ve ağırlığını "acem" perdesinin alması, "diyatonik" yapıların "kromatiğe" ve "Batı müziği "kalıplarının geleneğe karşı bir üstünlüğü olarak değerlendirilebilinir (Erguner, 2006). Acem'in eviç'in yedeni olarak kullanıldığı durumlar yavaş yavaş yerlerini eviç perdesi içermeyen yapılara bırakmaya başlamışlar, acem'deki bu gelişme neva perdesini de güçlendirmiştir. Bu yaklaşım "tetrakord" veya "pentakordlar" arası ilişkilerden tetrakord-pentakord malzemesi üzerinde yapılanıp da, bu yapıları ayırt edilmezcesine birbirine kaynaştıran ilişkilere doğru bir değişim çizgisi izlenmesini sağlamıştır. Bu yapılar arasında "hissetirmeden (Tokaç, 2006)" yapılan geçkiler makam yapılarının dörtlü ve beşli yapılardan ziyade bu yapıların

tüm ses malzemesinin birbirleriyle ilişkisinden oluşankarmaşık bir organizasyona doğru evrilmesini ifade eder. Zaman içinde motiflerin de bu anlayış içinde geliştiği (Aydın, 2006) ve seyir (Tokaç, 2006) olayının çok daha fazla önem kazandığını da hatırlatmak gerekmektedir.

8. Makamların kullandığı ses malzemesinde zaman geçtikçe "atlamalı" bir yapıdan "daha yanaşık" bir yapıya geçildiği gözlemlenebilmektedir. Bu özellik Anadolu'daki müzik yapılarını "pentatonik ses yapıları" kullanan coğrafyalardan oldukça net ayıran bir özellik olarak göze çarpmaktadır.
9. 18. yüzyılda başlayan "batılılaşma" akımı, 20, yüzyılda, makam kuramları adına "geleneği tüketen (Öztürk, 2006) ve yıpratan" bir anlayışın son aşamasının sergilenmesine de yol açmıştır. Batı müziği kalıplarının Anadolu'daki geleneksel müzik kalıplarının üzerlerine oturtulmaya çalışılması, geleneğin "açık ve serbest" yapsına çok ciddi bir darbe vurmuş; geleneğin "hem de tam olarak bilinmeyen müzik kuramları aracılığıyla" tekrar icat edilmesi gelenek ile tamamıyla uyumsuz bazı müzik kuramlarının ortaya konulmasına aracılık etmiştir. Bu kuramlar, "şed makam", "ana makam" ve "ana makamı oluşturan dizi" gibi unsurları ya yokken Batı'yı taklit ederek kurama almış ya da varken Batı müziği anlayışıyla tekrar tarif etmiştir. Hatta "şube" gibi "terkip" anlayışının vazgeçilmez öğeleri olan yapılar görmezden gelinmiştir. Böylelikle binlerce yıllık olgun ses yapıları, kendilerini ifade etmekten yoksun "formüllerle" anlatılmaya çalışılmış, işin daha da vahim tarafı müzik öğrencileri bu kurmalarla yetiştirilmişltir. Çok doğaldır ki ilerleyen yıllarda üretimler bu kırılaştırılmış anlayış üzerinden yapılmaktadır ve gelenek kaybolma tehlikesiyle karşı karşıyadır.
10. Eski kaynaklarda "makamı oluşturan yapıların" değişik perdelerden ifadesi "şed olarak anlatılmakta" ve bu değişik perdelere taşınma işlemi "terkip" adlı ezgi ve makam üretme sistemine ciddi katkıda bulunmaktadır. Son dönem anlayışında, aktarılan makamlar zaten başka makam sayıldıkları için, yeni ezgi üretme güdüsü ciddi şekilde yıpranmakta, üretim "makra düzeyden mikro'ya", makam-ve ezgi üretiminden "ufak ve gösterişli " geçkilere doğru evrilmiştir. Bu geçkilerin sıklıkla kullanımının sebebinin icracıların "makam yapılarının" gelenekten gelen

tüm özelliklerini bilmediklerinden ya da onlara öğretilmediğinden dolayı kendilerini başka bir şekilde tatmin etmeleriyle ilgili olduğu söyleneblir.

11. Yaklaşık yedi yüz sene önce ortaya konulan müzik kuramlarında anlatılan dörtlü cinslerin şu andaki halk müziği geleneğindeki kullanımı, makamları oluşturan ses malzemesinin halkın kendini ifade etmek için ürettiği müzikal kalıplar olduğunu ve makamların gelişmlerini bu yapılar üzerinde yaptığını oldukça açık şekilde göstermektedir. Bu bulgular, daha önce ortaya konulan "Bütünleşik bir geleneksel musiki " anlayışıyla örtüşmektedir. Ortaya konulan herhangi bir kuram ile ilgili düşüncelerde halk müziği örneklerinin içerilmemesi, söz konusu yaklaşım adına ciddi bir "araştırma malzemesi" eksikliği olarak görünecek, ortaya konulan ifadeler de "müziğin" sadece bir yanını kapsayacağından dolayı eksikliklere açık olarak göze çarpacaktır.
12. Kültürel bir olgu olarak değerlendirilmesi gereken müziğin "din veya milliyetçilik" mercekleriyle incelenmesi, bütünün görülebilmesini engelleyebileceği için tartışmalı sonuçlara yol açabilmektedir. Bu çalışmada ortaya konan genel sonuçlardan biri de coğrafyaların müziği ürettiğidir ki, beş bin yıldır, etnik yapılardan etnik yapılara, dinlerden dinlere geçen makamların bugüne kadar gelişerek gelmesi bunun en öenmli göstergesidir. Bu zaman derinliğini ve diğer coğrafyalarla yaygın ilişkileri ifade etmek için "Anadolu Geleneksel Müzikleri" veya "Anadolu Müziği" kavramlarının bu coğrafyanın tarihsel süreçte ortaya koyduğu müzikleri betimlemek için kullanılması önerilmektedir.
13. XV. Yüzyıl kuram tarihi çalışmalarının oldukça yoğunlaştığı, ve küçük yapılardan ziyade bu yapıların birleşmesinden oluşan daha büyük yapılar arasındaki ilişkilerin önem kazanmaya başladığı bir yüzyıl olarak ilgi çekicidir. Makam anlayışındaki değişim ve organizasyon sistemindeki değişimler bu yüzyılda ciddi önem kazanmış, yapılan çok yoğun ilerleme ve çalışmalar XVI. yüzyılda bir duraklamayı oluşturmuştur. Bu yüzyılda, makam yapısını oluşturan küçük yapıların eksenleri dışındaki perdelerin de önem kazanmaya başladığı görülür ki bu organziasyon mantığının gelişmesinin bir sonucudur.

14. XVIII. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin içindeki değişik etnik ve dini unsurlara bağlı yapılar, o zamana kadar Osmanlı yapısı içinde kendilerini ifade ederken, milliyetçilik akımlarının da etkisiyle kendi öz karkaterlerini aramaya çalışmışlar, bu süreçte Osmanlı'yı ve Türk yapısını dışlamışlar, Osmanlı'daki müziği Bizans, Arap veya Acem taklidi olarak göstermeye çalışmışlardır. Oysa ki Osmanlı bu yapılardan da etkilenerek kendi özgün anlayışlarını ortaya koymuş ve onlardan ayrışan kültürel yapıları üretmeyi başarmıştır. Cumhuriyet'ten sonra bu defa kendi içimizde benzer tartışmalar devam etmiştir. İslam Sanatı ve Kültürü'nü zirveye taşıyan Osmanlı özgün kültürü ile anlaşılmayı hak eden bir kurumdur ve bugün bu coğrafyada yaşayan insanların kimliklerinin oluşumunda pay sahibidir. Kimliğimizi oluşturan unsurları yok saymak sadece kendine güvensizliği ve köksüzlüğü beraberinde getirecektir, ki kanımızca bugünkü kültürel yozlaşmanın en büyük sebebi de budur.
15. Tanbur sazı özellikle XVIII. yüzyılda gelişmiş perde yapısıyla, kuram çalışmalarının taşıyıcısı olmuştur.
16. Çalışmada kullanılan ve analiz edilen Hüseyni ailesi yapıları hem kent hem de halk müziğindeki yoğun kullanımı, Eski Yunan kuramlarından beri hiç kopmadan gelen izini sürmenin mümkün olması, içindeki organizasyon değişikliklerinin başka makamların oluşmasına katkıda bulunması gibi sebeplerden dolayı çalışmanın ana hattını oluşturmuşlardır ve Anadolu kültürü ile ilgili pek çok yansımayı makam anlayışı üzerinden oldukça açık şekilde yanstımalarından dolayı doğru bir seçim olarak gözükmektedirler.
17. Çalışmanın genelinde geleneksel anlayış doğrultusunda ortaya konabilecek, nesnel, bilimsel, 21. yüzyıldaki bilgi birikimine hitap edebilecek, Anadolu kültürü dışındaki kişiler için de daha yoğun algılama şansının olabileceği "bir makam sisteminin" nasıl olabileceğine dair düşünce üretimleri, makam anlayışındaki tarihsel süreç içindeki değişimler irdelenerek yapılmıştır. Bu tip bir sistem, müzik okullarında verilen geleneksel müzik eğitiminde gelenek ile bağları güçlendirilirken eğitim prtaikleşecek, başka kültrüel unsurlar ile birleşik müzikal projeler yürütüldüğü zaman "Anadolu'daki müzikal yapıların" kimliğini kaybetmeden ama karşı tarafla rahatça diyalog kurarak projeyi yürütmesini

sağlayacaktır. Anadolu'daki halk ve kent müziği disiplinlerinden gelen geleneksel müzisyenler arasındaki kavram ve terninoloji uyumsuzluğu bu şekilde giderilmeye çalışılacaktır.

18. Yapay zeka böylesi bir sistemi oluşturmak için bir "mucize" getirmemektedir. Yapay zeka, sadece yoğun işlem kapasitesi ve kural boyutundaki öğrenme yetileri doğrultusunda "araştırmacılara" çok daha hızlı bir hareket alanı ile çalışmalarını derinleştirmeye yarayacak ayrıntıları sağlamaktadır. Hedef zaten gayet açıklayıcı, olgun ve yeterli bir teoriyi, 21. yüzyıl akademisine uyarlayabilmektir. Bu çalışmadaki uygulama kısmında XIV. ve XVIII. yüzyıllar arası makam kuramlarının, genelde yanaşık perdelerle ifade ve anlam bulan mantığı sayısal olarak anlatılmaya çalışılmıştır. Geleneğin içindeki bir yapı, bu şekilde sayısal verilerle desteklenerek daha açıklayıcı ve daha ayrıntılı bilgiler sağlamaya uygun hale getirilmeye çalışılmaktadır. Daha ileri yapay zeka uygulamalarını da içeren böylesi bir yaklaşım konu ile dünya kültürünü ve kültürel kesişimle ile ilgili yeni çalışmalara da imkan verecektir. Yine belirtmek gerekir ki Anadolu dünya kültürüne çok şey katmıştır ve daha da katacağı çok şey olacaktır.
19. Her türlü kuram uygulamasında tek unutulmaması gereken şey "icra'dır", gelenekte kuram hep icranın gittiği yere gitmiş, icra aracılığıyla açılımlar yapmıştır (Oğur, 2006) (Erguner, 2006). Oluşturulan sistem icradaki farklılıkları da kapsamaya hazır ve bu açıdan yeterli olmalıdır. Yoksa müzik kuramsız da "müzik'tir", eksik değildir, tamdır, ta içerde aklın, kalbin ve evrenin derinliklerinde bir yerdedir. O sesler hep vardır, var olacaktır...

EK 1

20. KAYNAKÇA

AKDOĞAN, Bayram

1996 Fethullah Şirvânî ve "Mecelletun Fi'l-Mûsîka" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı (Türk Din Mûsikîsi).

AKDOĞU, Onur

2001 Türk Musikisi Ders Notları, Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İzmir.

AKSOY, Bülent

2003 Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki, İstanbul: Pan Yayıncılık.

AKURGAL, Ekrem

1997 Anadolu Kültür Tarihi, Ankara: Tübitak Yayınları.

ALP, Sedat

1999 Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans, Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm ve Şarap, Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları.

ANDERSON, Warren D.

1994 Music and Musicians in Ancient Greece, Ithaca and London: Cornell University Pres.

APEL, Willie

1997 Harvard Dictionary of Music, Cambridge: Harvard University Pres.

AREL, Hüseyin Sadettin

1969 Türk Mısikisi Kimindir, İstanbul: Türk Musikisi Araştırma ve Değerlendirme Komisyonu Yayınları, Milli Eğitim Basımevi.

1991 Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ARISOY, Mithat

1998 Seydî'nin, El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

AYDIN, Ali Fuat

2006 Kişisel görüşmeler: Atina

AYVERDİ, İlhan

2005 Misalli Büyük Türkçe Sözlük. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

BARDAKÇI, Murat

1986 Maragalı Abdülkadir, İstanbul: Pan Yayıncılık.

BAINES, Anthony(ed)

1978 Musical Instruments Through the Ages. London: Pelican Ltd.

BAŞER, Fatma Adile

1996 Türk Mûsıkisinde Abdulbaki Nâsır Dede (1765-1821), İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

BARRY, Philips

1914 The Transmission of Folk Song JAF.

BEHAR, Cem

1987 Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler, İstanbul: Bağlam Yayınları.

1998 Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

2005 Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BOHLMAN, Philip V.

1988 The Study of Folk Music in the Modern World. ABD: Indiana University Press

BELGE, Murat

2005 Osmanlı'da Kurumlar ve Kültür, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

CAN, M. Cihat

2001 XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı (Ses sistemi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

2002a Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi ve Uygulamada Kullanılmayan Bazı Perdeler, Ankara: G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi.

2002b Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Aralık Ölçüm Birimi Olarak Koma ve A.J. Ellis Senti, Ankara: G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi.

CELASİN, Cenk

2002 Hıristiyanlık Öncesi Anadolu Medeniyetlerinde Müzik Aletleri, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

CEMİL, Mes'ud (TEL)
2002 Tanburi Cemil'in Hayatı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

CEVHER, M. Hakan
1992 Tamburi Cemil Bey ve "Rehber-i Musiki, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

CEVHER, M. Hakan (Ed.)
2003 Ali Ufkî, Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz (Çeviriyazım-İnceleme), İzmir.

2004 Ruh-perver, İnceleme – Günümüz Türkçesi – Çeviriyazım – Esas Metin, İzmir.

COŞKUN, Şebnem
2003 Gülzâr-ı Mûsikî Çeviriyazımı ve İncelemesi, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

COŞKUN, M. Ruşen
2001 Nasır Abdülbaki Dede'nin Tahririye'si (Çeviri Yazım ve İncelemesi), Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

ÇAKIR, Ahmet
1999 Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

ÇELİK, Binnaz Başar

2001 Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelemesi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

ÇETİNKAYA, Yalçın
2001 İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi, İstanbul: İnsan Yayınları.

DİNÇOL, Belkıs
1999 Eski Önasya ve Mısır'da Müzik, İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları.

ELIADE, Mircea
1994 Ebedi Dönüş Mitosu (Çev. Ümit Altuğ), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

ERGUNER, Süleyman
2003 Rauf Yekta Bey, Neyzen- Müzikolog – Bestekar, İstanbul: Kitabevi.
2006- Kişisel Görüşmeler: İstanbul.
1990 Kutbi Nayi Osman Dede ve Rabt-ı Tabirat-ı Musiki, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul

FARMER, Henry George
1986 "The Music of Islam" ,Ancient and Oriental Music, Egon Wellezs(ed), New York.

GADALLA, Moustafa
2001 Egyptian Harmony The Visual Music, Egypt: Tehuti Research Foundation.

GENÇOĞLU, Sabri Enis

1994 III.Selim'in Türk Mûsikîsi Hakkındaki Görüşleri ve Terkib Etmiş Olduğu Makamlar, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

GÖKALP, Ziya
1923 Türkçülüğün Esasları. Yay. Haz. M. Ünlü ve Y. Çotuksöken, İstanbul: İnkılap Kitabevi

GÜNGÖRDÜ, Bahri
2000 Abdulbâki Nâsır Dede'nin "Tedkik u Tahkik"inde Geçen Makamlarla Dönem Bestekarlarının Eserlerindeki Makamların Mukayesesi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi.

GÜRAY, C.; ÇELEBİ, N; ATALAY, V; PAŞAMEHMETOĞLU, A.G.
2003 Ore-Age: A Hybrid System for Assisting and Teaching Mining Method Selection, Expert Systems With Applications, 24(261-271).

GÜRAY,Cenk
2004 Bizans Müziği, Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Anabilim Dalı Dönem Ödevi, Ankara
GÜRAY, Cenk
2006 Anadolu'daki Geleneksel Müzikler ve AB Süreci, Müziğimiz ve AB Süreci Sempozyumu, Sevda-Cenap And Vakfı, Ankara.

HARİRİ, Fares, AKDOĞU, Onur
1991 Nayi Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsıkî, İzmir.

HILLIER Fredrick S., LIEBERMANN Gerald J.
2003 Introduction to Operations Research, ABD:Mc Graw Hill.

HOOD, Mantle
1971 The Ethnomusicologist, Ohio: Kent State University Pres.

İNALCIK Halil, SEYİTDANLIOĞLU Mehmet (ed.)
2006 Tanzimat, İstanbul: Phoenix Yayınları

İLERİCİ, Kemal
1981 Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

JUDETZ, Eugenia Popescu
1998 Türk Musiki Kültürünün Anlamları (Çev. Bülent Aksoy), İstanbul: Pan Yayıncılık.

JUDETZ, Eugenia Popescu
2000 Prens Dimitrie Cantemir, Türk Musıkisi Bestekarı ve Nazariyatçısı (Çev. Selçuk Alimdar), İstanbul: Pan Yayıncılık.

JUDETZ, Eugenia Popescu ve SIRLI, Adriana Ababi
2000 Source of 18th Century Music, İstanbul: Pan Yayıncılık.

KARADENİZ, M. Ekrem
1965 Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KUTLUĞ, Yakup Fikret
2001 Türk Musikisinde Makamlar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

LOMAX, Alan

1968 Folk Song Style and Culture: A Staff Report on Cantometrics, Association for the Advancement of Science, Washington.

NETTL, Bruno

1973 Folk and Traditional Music of the Western Continents, ABD: Prentice Hall.

1983 The Study of Ethnomusicology, ABD, İllinois Press

OCAK, Ahmet Yaşar

1999 Türkler, Türkiye ve İslam, İstanbul: İletişim Yayınları

OGUR, Erkan

2006 Kişisel Görüşmeler: İstanbul.

ORANSAY, Gültekin

1966 Die Melodisxhe und Der Begriff Makam, der Traditionellen Türkischen Kunstmusik von 15.biszum 19.Jahrhundert, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

1990 Gültekin Oransay Derlemesi, (Yayına Hazırlayan. S. Durmaz, Y. Daloğlu), İzmir: Belleten Türk Küğ Araştırmaları, Sayı 1.

ÖZALP, M.Nazmi

2000 Türk Mûsikîsi Tarihi II, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

ÖZBUDUN, Sibel-ŞAFAK, Balkı

2005 Antropoloji: Kuramlar-/Kuramcılar, Ankara: Dipnot Yayınları.

ÖZÇİMİ, M. Sadreddin

1989 Hızır Bin Abdullah ve Kitabü'l-Edvar, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

ÖZKAN İsmail Hakkı
1998 Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, İstanbul. Ötüken Yayınları

ÖZTEKİN, A. Şevki
1998 Rehberi Musiki Tanburi Cemil Bey, Ankara.

ÖZTUNA, Yılmaz
2000 Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

ÖZTÜRK, Okan Murat
2006 Zeybek Kültürü ve Müziği, İstanbul: Pan Yayıncılık.
2004 Halk Ezgileri Analizinde Sadeleştirme Metodu, Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Anabilim Dalı, Anadolu'da Etnik Müzikler dersi notları: Ankara
2005 Kişisel Görüşmeler: Ankara.
2006 Anadolu Yerel Müzikleri'nde Yapıtaşları Olarak Makam ve Usul Kavramları, Uluslararası Tarihsel Süreç İçinde Türkiye'de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi Kongresi: İstanbul.
2006 Osmanlı Musikisinde Modernleşme ve Başkalaşım: "Westenize" Edilmiş Bir Musiki Geleneğinin Dünü ve Bugünü, Uluslar arası Osmanlı Dönemi Trürk Musikisi Sempozyumu: Bursa.

PAPPAS, Miltiadis
1997 Kiltzanidis'in Kitabı, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

SAY, Ahmet

2003 Müzik Tarihi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SAYGUN, Ahmet Adnan

1981 Atatürk ve Müsiki, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları

SEEGER, Charles

1950 Oral Tradition in Music, New York, Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, (ed. Maria Leach)

SEZİKLİ, Ubeydullah

2000 Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Türk Din Mûsikîsi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

SIGNELL, Karl L.

2006 Makam, Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması (Çev. İlhami Gökçen), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TANRIKORUR, Cinuçen

2001 Biraz da Müzik, İstanbul: Zaman Yayınları.

2003 Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, İstanbul: Dergâh Yayınları.

TEKİN, Hakkı

1999 Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risaletü'l-Fethiyye'si, Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ortaçağ Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

TIRIŞKAN, Ahmet Gürsel

2000 Hâşim Bey'in Edvârı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

TOKAÇ Murat Salim
2006 Kişisel Görüşmeler: Ankara.

TOKALAK, İsmail
2006 Bizans-Osmanlı Sentezi, Bizans Kültür ve Kurumlarının Osmanlı Üzerindeki Etkisi, İstanbul: Güler Boy Yayıncılık.

TRT
1998 Türk Halk Müziğinden Seçmeler I, Ankara.
2002 Türk Halk Müziğinden Seçmeler III, Ankara.

TURA, Yalçın
1988 Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri, İstanbul: Pan Yayıncılık.
2006 Kil Tabletlerden Günümüze Değin Anadolu'da Kullanılan Diziler, Uluslararası Tarihsel Süreç İçinde Türkiye'de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi Kongresi: İstanbul.

TURA, Yalçın (Ed.)
2001 Kantemiroğlu, Kitābu 'İlmi'l-Mūsīkī 'alā vechi'l-Hurūfāt – Mûsikîyi Harflerle Tespit ve İcra İlminin Kitabı 1.Cilt Edvar (Tıpkıbasım-Çeviriyazı-Çeviri-Notlar), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

2006 Nâsır Abdülbâkî Dede "Tedkîk ü Tahkîk" İnceleme ve Gerçeği Araştırma, İstanbul: Pan Yayıncılık.

TURABİ, Ahmet Hakkı

1996 el-Kındî'nin Mûsikî Risaleleri, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk Din Musikisi Anabilim, Yüksek Lisans Tezi.

2002 İbn Sina'nın Kitabü'ş-Şifası'nda Musiki, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Doktora Tezi.

2004 Mûsikî İbn Sina, İstanbul: İslam Felsefesi Metinleri, Litera Yayıncılık.

UYGUN, M. Nuri
1990 Kadızade Tirevi ve Musiki Risalesi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Fakültesi İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

1996 Safiyyuddin Abdulmu'min Urmevi ve "Kitabu'l-Edvar"ı, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Fakültesi İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

VERDEMİR, Kenan
1998 Câmî'ye Ait Risâle-i Mûsikî'nin Rauf Yekta Bey Tarafından Çevirisi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

USLU, Recep
2001 Mehmed Hafid Efendi ve Musiki, İstanbul: Pan Yayıncılık.

UZ, Kazım
1964 Musiki Istılâhatı, Ankara: Küğ Yayını.

WELLESZ, Egon

1961 A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford: Oxford University Pres.

WINSTON, Patrick Henry
1993 Artificial Intelligence, ABD: Addison-Wesley.

YEKTA, Rauf
1986 Türk Musikisi, İstanbul. Pan Yayıncılık.

YILMAZ, N. Oya Levendoğlu
2002 XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri, Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi.

ÖZGEÇMİŞ

Cenk Güray, 1973 yılında Ankara'da doğdu. Ulubatlı Hasan İlkokulu'nu(1985), TED Ankara Koleji Orta ve Lise kısımlarını(1991) ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi Maden Mühendisliği Bölümü'nü(1995) bitirdi. Aynı bölümde yüksek lisans(1998) ve doktora çalışmalarını da tamaladı(2003). 2004 yılında yardımcı doçentliğe atandı. Halen Atılım Üniversitesi ve ODTÜ'de öğretim üyesi olarak görev yapmakta ayrıca Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Müzikoloji Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimine devam atmektedir. Anadolu Müziği'nin temel çalgısı olan bağlamanın yeni kuşak

temsilcilerindendir. Erhan Kürkçü, Mehmet Semiz, Okan Murat Öztürk, Veysel Aydın, Selçuk Sipahioğlu ve Tahir Aydoğdu ile bağlama, Anadolu Müziği Teorisi ve Türk Musikisi Nazariyatı çalıştı. Ayrıca Durul Gence ve Murat Arkan ile Caz Tarihi ve teorisi üzerine çalışmalarda bulundu. Erkan Oğur'dan pek çok müzikal ve felsefi değer alma fırsatı buldu.

Cenk Güray Atılım Üniversitesi'nde Anadolu Müziği Tarihi ve Caz Tarihi derslerini vermekte ve ODTÜ Türk Halkbilimi Topluluğu'nun akademik danışmanlığını yapmaktadır. Bu topluluk dâhilinde teorik ve pratik temelli pek çok çalışmayı yürütmektedir. İcracı olarak Anadolu geleneksel müzikleri ve caz ile ilgili projelerde konser ve kayıt odaklı olarak yer alırken araştırmacı olarak da bulgularını değişik ortamlarda insanlarla paylaşarak bu müziklere hizmet etmeyi sürdürmektedir.