



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

**TURC 292 YAZMASINDA YER ALAN VE ALİ UFKÎ BEY
TARAFINDAN MAKAMLARI BELİRTİLMİŞ UŞŞÂK-
HÜSEYNÎ AİLESİNE AİT SÖZLÜ ESERLERİN MAKAM VE
MOD YAPILARININ İNCELENMESİ**

Deniz ATALAY

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

TURC 292 YAZMASINDA YER ALAN VE ALİ UFKÎ BEY TARAFINDAN
MAKAMLARI BELİRTİLMİŞ UŞŞÂK-HÜSEYNÎ AİLESİNE AİT SÖZLÜ
ESERLERİN MAKAM VE MOD YAPILARININ İNCELENMESİ

Deniz ATALAY

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

TURC 292 YAZMASINDA YER ALAN VE ALİ UFKÎ BEY TARAFINDAN MAKAMLARI BELİRTİLMİŞ UŞŞÂK-HÜSEYNÎ AİLESİNE AİT SÖZLÜ ESERLERİN MAKAM VE MOD YAPILARININ İNCELENMESİ

Danışman: Prof. Dr. Cenk Güray

Yazar: Deniz Atalay

ÖZ

Ali Ufkî Bey'in yazmış olduğu müzik ile ilgili yazmalar XVII. yüzyıl müziğine ait önemli bilgiler ve ipuçları içermektedir. Ayrıntılı makam/ezgi incelemeleriyle bu bilgi ve ipuçlarına ulaşmak ve bazı çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Bu düşünceden hareketle çalışma alanı olarak Fransa Milli Kütüphanesi'nde kayıtlı Turc 292 numaralı yazma seçilmiştir. İlgili yazmadan, makamları Ali Ufkî Bey tarafından belirtilmiş Uşşâk-Hüseynî makam grubuna ait 20 sözlü eser seçilmiş ve bunların makam/ezgi incelemesi yapılmıştır. İncelemeler sonucunda bazı eserlerde modal ezgi yapılarına rastlanmıştır. Bu modal ezgi yapılarına benzeyen Macar Halk Müziklerinden örnekler sunulmuştur. Ayrıca ayrıntılı makam/ezgi incelemeleri sayesinde Ali Ufkî Bey'in makam isimlendirmesinde nasıl bir mantık yürütmüş olabileceği hakkında fikirler sunulmuştur. Son olarak, ilgili döneme ait eserlerin incelenmesinde diğer komşu coğrafyaların müzikleri hakkında da bilgi sahibi olunmasının önemine dikkat çekilmiştir.

Anahtar sözcükler: Ali Ufkî Bey, makam, ezgi, Turc 292, Uşşâk-Hüseynî makam grubu, modal, Macar Halk Müziği.

**ANALYSIS OF MAKAM AND MODAL STRUCTURES OF VOCAL WORKS
WITHIN UŞŞAK-HÜSEYNÎ MAKAM FAMILY WITH MAKAM ANNOTATIONS
BY ALÎ UFKÎ BEY IN THE TURC 292 MANUSCRIPT**

Supervisor: Prof. Dr. Cenk Güray

Author: Deniz Atalay

ABSTRACT

Music manuscripts written by Ali Ufkî Bey contain important information and clues about XVIIth century music. It is possible to analyze these pieces of information and clues, and make some inferences through detailed makam examination. The manuscript numbered Turc 292 registered in the National Library of France was chosen as the focus of this approach. From this manuscript, 20 vocal works within the Uşşâk-Hüseynî makam group, whose makams were specified by Ali Ufkî Bey, selected and the related makam/melody structures were analyzed. This analysis revealed modal/melody structures in some works. Examples of Hungarian Folk Music similar to these modal, melodic structures are also presented in this study. In addition, suggestions derived from detailed makam/melody analysis are presented regarding Ali Ufkî Bey's rationale in naming those makams. Finally, attention is drawn to the importance of being aware of the music of the neighboring geoculture while examining the works of the relevant period.

Keywords: Ali Ufkî Bey, makam, maqam, melody, Turc 292, Uşşâk-Hüseynî Makam Group, modal, Hungarian Folk Music.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam boyunca bana yol gösteren, seçenekler sunarak ufkumu açan, yaptığı çalışmalarla Türk Müziğinin “kültürü, teorisi ve icrası” ile bir bütün olarak ele alınabileceği düşüncesini bana kazandıran danışmanım Prof. Dr. Cenk Güray’a; tez çalışmam ile ilgili yapıcı eleştirilerde bulunarak tezimin daha sağlam temellere oturmasını sağlayan Prof. Dr. Ayten Kaplan’a; engin bilgisini, önerilerini ve yazılı kaynaklarını benimle paylaşan değerli Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal’a; yüksek lisans eğitimim sırasında ders alma şansını bulduğum ve müziğin kültürel boyutuna yaklaşmamı sağlayan değerli hocalarım Prof. Dr. Gülay Mirzaoğlu ve Dr. Tunca Arıcan’a; tezimin ana kaynağı olan Turc 292 numaralı yazmanın monografisini hazırlayan ve tez yazım aşamasında sorularıma cevap vererek bana destek olan Judith I. Haug’a; her zaman manevi desteklerini hissettiğim anneme, ağabeyime ve merhum babama; müzik yolunda desteğini ve sabrını esirgemeyen değerli eşime ve varlığı ile bana ışık saçan Aykız’ıma teşekkürlerimi sunarım.

Aralık 2022, Ankara

Hayatının duygu ve bilim dolu olması dileğiyle,

Aykız'ım için...



İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	v
TABLO DİZİNİ.....	viii
GÖRSEL DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: SES SİSTEMLERİ VE EZGİ ÜRETİMİ.....	5
1.1 Eski Mezopotamya ve Antik Yunan’da Ses Sistemleri ile İlgili Yaklaşımlar	5
1.2. Orta Çağ İslam Dönemi’nde Nazariyat Yaklaşımları	9
1.2.1 El-Kındî’de İntikal Kavramı.....	12
1.2.2 İbn-i Sina’da İntikal Kavramı.....	13
1.2.3 Nağme-Aralık-Tabaka-Devir Sisteminin İlk İzleri	14
1.3 XV. Yüzyıldaki Ezgi ve Perde Odaklı Nazariyat Çalışmaları	18
1.3.1 XV. Yüzyıl Anadolu dünyasındaki müzik iklimi.....	18
1.3.2 İlim Erbabı Okulun Çalışmalarını “Ezgi ve Perde” Temelinde Değerlendirmek: Devir temelli yaklaşım örnekleri açısından Fettullah Şirvani ile Ladikli Mehmet Çelebi	20
1.3.2.1 Fettullah Şirvani	20
1.3.2.2 Ladikli Mehmet Çelebi	21
1.3.3 İş Erbabı Okulun Çalışmalarını “Ezgi ve Perde” Temelinde Değerlendirmek: Ezgi temelli/Batını Anlatım örneği olarak Hızır Bin Abdullah ile Yusuf El Kırşehirli.....	22
1.3.3.1 Hızır Bin Abdullah	22
1.3.3.2 Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin.....	25
1.4 XVIII. Yüzyılda Ezgi Odaklı Nazariyat Yaklaşımları	26
1.4.1 Kantemiroğlu.....	27
1.4.2 Tanburi Küçük Artin	28
1.4.3 Abdülbaki Nâsır Dede	28
1.5 XIX. ve XX. Yüzyılda Ezgi Odaklı Nazariyat Yaklaşımları	30
2. BÖLÜM: GEÇİŞ DÖNEMİNDE YER ALAN HAZİNELER: ALİ UFKÎ BEY’İN MÜZİKLE İLGİLİ YAZMALARI.....	32
2.1 Osmanlı müziğindeki değişimi gösteren tarihsel kaynaklar.....	32
2.2 XVI. Yüzyıl Öncesi Saray Korumasındaki Müzik ve Yazılı Eserlere Genel Bir Bakış	35
2.3 Suyun Yolunu Aradığı “XVI-XVII. Yüzyıllar”	39

2.4 Müzikte değişim: Ekonomik ve Sosyolojik Etkenler.....	41
2.5 Çalgılar, İcracılar ve Değişimin İzleri	42
2.6 Geçiş Döneminde Ali Ufkî Bey'in Önemi.....	46
2.7 Polonyalı "Ali Ufkî Bey"	46
3. BÖLÜM: YÖNTEM	49
3.1 Makam İncelemesinde Kullanılan Yöntemin Seçimi.....	49
3.2 Bayraktarkatal ve Güray'ın "Makâmın Yapıtaşı" Adlı Makalesinde Sunduğu Yaklaşım	50
3.3 Eser Seçiminde ve Açıklamalarda İzlenen Yaklaşım	54
3.4 Macar ve Türk Müzikleri Arasındaki İlişki	56
4. BÖLÜM: ESER İNCELEMELERİ.....	58
4.1 {Bayâtî} "254b/100b - [Türkî] Maqâmı Beyâtî Devr-i kebîr [...] <i>Jar Eßkinle ianubj bißtim</i>	58
4.2 {Bayâtî} "298b/144b" - [Türkî] BEIATI Primo Eusat ala fin Semaj <i>Hangiarun elinie al dertlu sinem del</i>	60
4.3 {Bayâtî} "351a/193a" - [Unidentified genre] DUWEK Beyâtî <i>Jamandur higrile halim</i>	62
4.4 {Hüseynî} "153a/25bisa" (Notasyon 1) - Huseini <i>Jrißti iine fasli ghiul</i>	64
4.5 {Hüseynî} "153A/25BISA" (Notasyon 2) - Graue <i>Jrißti iine fasli ghiul</i>	67
4.6 {Hüseynî} "233*A" (Notasyon 2) - Oyun <i>Hüseynî Ördekli dir kazlı dır</i>	69
4.7 {Hüseynî} "349b/191b" (Notasyon 1) - [Murabba.] Vfer wssul Huseini <i>Eij dilberi Birin dehen gionlum seni seumek diler</i>	70
4.8 {Hüseynî} "397b/244a" - [Semā.ī] <i>J wefa gelmek muhal oldi nigiarun dili pesendimden</i>	72
4.9 {Muhayyer} "395b/242b-396a/311b"- [Semā.ī] Eij gondzieler icre nihan eileme gelberki terin	74
4.10 {Nevâ} "124a/264a" [Vaşrağı] <i>Aşkıñla aqlım düşdi cününe</i>	76
4.11 {Nevâ} "153b/25bisb (Notasyon 1)" – Newa <i>Aßik oldum bir kaßlari karaie</i>	79
4.12 {Nevâ} "153b/25bisb (Notasyon 2)" – [Türkî] <i>Aßik oldum bir kaßlari karaie</i>	81
4.13 {Nevâ} "302a/148a (Notasyon 1)" – Murabba. Nevâ uşul Şöfyâne <i>Mestâne oldum aşkıñ elinden yâr baña bir çäre</i>	83
4.14 {Nevâ} "302a/148a (Notasyon 2)" – [Murabba.] <i>Mestâne oldum aşkıñ elinden yâr baña bir çäre</i>	85
4.15 {Nevâ} "343a/185a" (Notasyon 1) – [Murabba.] NEWA. Dewri Rewan <i>Ateßi hasretle bagrim nige bir daglaiaim</i>	87
4.16 {Nevâ} "379*a/225a" – [Türkî] Maqâm-ı Nevâ Devr-i kebîr <i>Bârek Allâh hōş yaratmış</i>	89
4.17 {Nevâ} "407a/308b" (Notasyon 2) – [Semā.ī] <i>Gel kiakiulini kerdanime sari medet</i>	91
4.18 {Uşşak} "322b/177b" (Notasyon 1) – Semā.ī der maqâm-ı Uşşak <i>Gelse nesîm-i şubh ile müjde şeh-i bahardan</i>	93
4.19 {Uşşak} "382b/215b" (Notasyon 1) – [Türkî] Uşşak Evfer <i>Kadir Allâh kâlem çekmiş</i>	95
4.20 {Uşşak} "398b/238a" – [Varşağı] <i>Jine ewel bahar oldi iaz geldi</i>	97

SONUÇ	99
KAYNAKLAR	107
ETİK BEYANI.....	111
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	112
MASTER’S THESIS REPORT ORIGINALITY REPORT	113
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	114



TABLO DİZİNİ

Tablo 1. Feldman’a göre Osmanlı Müziğinin Temel Kaynakları ve Dönemleri (Feldman, 1996, s. 36), (Çeviri: Deniz Atalay)	35
Tablo 2. Selçuklu döneminde kullanılan çalgılar (Uslu, 2011). Kitapta 57-74 sayfalar arasında verilen çalgılar liste haline getirilmiştir.	43
Tablo 3. 1525 yılına ait “Cema’at-i mutriban” belgesinde yer alan çalgılar ve müzisyenler (Feldman, 1996, s. 110), (Çeviri: Deniz Atalay).	43
Tablo 4. Solda; “ <i>Makam, Modal ve Modal-Makam</i> ayrımına göre”, sağda; “Makam/Modların eser sayısına göre” istatistiksel dağılımı.	99
Tablo 5. “Tür” ve “Makam/Mod” ilişkisine göre istatistiksel veri.	102
Tablo 6. “Makam” ve “Ezgi Çekirdeği/Mod” ilişkisine göre istatistiksel veri.	103



GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Robert Fludd'un <i>Philosophia Sacra</i> (1626) adlı eserinde geçen ve kökeni Pythagoras'a dayanan Tetraktys çizimi (McCartin, 2010, s. 10)	6
Görsel 2. Pythagoras sisteminde bir oktavın bölünmesi ile elde edilen aralıklar (Schulter, 1998).....	7
Görsel 3. Üç temel dörtlü (Güray, 2017, s. 32).....	8
Görsel 4. El-Kindî'nin <i>Risâle fi Hubr</i> 'unda ud üzerinde 12 sesli müzik dizisinin ebced harfleriyle gösterimi (Turabi, 1996, s. 90).....	10
Görsel 5. Kindî'nin verdiği bilgilerden hareketle Yusuf Şevki'nin notaların arasındaki aralıkların sent olarak hesaplamalarını yapmıştır (Yusuf Şevki, akt. Turabi, 1996, s. 90). "Sebbabe, Vusta, Bınsır ve Hınsır" perde isimlerini temsil etmektedir. Açık tel hali "mutlak" terimi ile anlatılabilmektedir.	11
Görsel 6. Kindî'nin bulduğu on iki sesin art arda sıralanması ve notalar arasındaki sent değerleri (Çoğulu, 2018, s. 35).....	11
Görsel 7. El-Kindî'de içe ve dışa doğru helezoni ezgi hareketi örnekleri (Turabi, 1996, s. 128).....	13
Görsel 8. İbn-el Müneccim'in dönemin ünlü icrası El-İsfahani'nin notlarından yararlanarak aktardığı, "Mutlâk fi merâtü'l vustâ" adlı dizi örneği (Güray, 2017, s. 55) ...	15
Görsel 9. "Mutlâk fi merâtü'l vustâ" adlı dizinin, dönemin perde isimleri ve perdeler arasında oluşan aralıklarla ifadesi (Güray, 2017, s. 55)	15
Görsel 10. Safiyüddin'de 50. ve 52. devirler (Uygun, 1996, s. 195).....	17
Görsel 11. Nevruz seslerinde dolaşılan bir seyir örneği (Uygun, 1996, s. 246)	17
Görsel 12. Şirvani'ye göre Uşşâk, Nevâ, Ebûselik makamlarını oluşturan nağmeler ve aralıkları gösteren cetvel (Akdoğan, 1996, s. 222).....	20
Görsel 13. Şirvani'de Yegâh Dairesi (Akdoğan, 1996, s. 227)	21
Görsel 14. Solda Humayun Makamı anlatımı ve sağda notaya aktarımı (Levendoglu, 2002, s. 100)	22
Görsel 15. Solda Zengüle Makamı anlatımı ve sağda notaya aktarımı (Levendoglu, 2002, s. 195)	22
Görsel 16. Hızır Bin Abdullah'a göre üstte Rast (s. 163) ve altta Hüseyini (s. 167) Makamı tarifi (Çaylı, 2019).....	23
Görsel 17. Kırşehirli'de Rast makamının daire ile gösterimi (üstte) ve metin şeklinde açıklaması (altta) (Güray, 2017 s. 80-81).....	25
Görsel 18. Tanburi Küçük Artin'inde Bûselik makamı. Notaya Popescu-Judetz tarafından aktarılmıştır (Popescu-Judetz, 2002, s. 46).....	28
Görsel 19. 1500 ve 1550 yıllarına ait Batı Asya-Orta Doğu bölgesini gösteren haritalar (Geacron, 2022).	45
Görsel 20. Hüseyinî Makamına ait Ezgi Çekirdeği ve Sayısal Gösterim (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 995-996).....	52
Görsel 21. Gülizâr Makamına ait Ezgi Çekirdeği ve Sayısal Gösterimi (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 997-998).	53
Görsel 22. Hüseyinî Makâmı Ezgi Çekirdekleri (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 1003) 53	

Görsel 23. Nevâ Makamı Ezgi Çekirdekleri (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 1009).....	54
Görsel 24. Bayâti Makamı Ezgi Çekirdekleri (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 1006-1007).....	54
Görsel 25. “254b/100b” Orijinal Yazma (Turc 292, 100v)	58
Görsel 26. “254b/100b”- Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 148)	58
Görsel 27. “254b/100b”- Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali	58
Görsel 28. “254b/100b”- Bayâti (Acemsiz) ve Uşşâk-Bayâti Eç.	59
Görsel 29. “254b/100b”- Sözler (Haug, 2020a, s. 148).....	60
Görsel 30. “298b/144b” Orijinal Yazma (Turc 292, 144v)	60
Görsel 31. “298b/144b”- Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 218)	61
Görsel 32. “298b/144” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali.....	61
Görsel 33. “298b/144b”- Bayâti ve Uşşâk-Bayâti Eç.....	62
Görsel 34. “254b/100” – Sözler (Haug, 2020a, s. 218)	62
Görsel 35. “351a/193a” Orijinal Yazma (Turc 292, 193r)	62
Görsel 36. “351a/193a” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 289).....	63
Görsel 37. “351a/193a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali	63
Görsel 38. “298b/144b”- Bayâti ve Uşşâk-Bayâti Eç.....	64
Görsel 39. “351a/193a”- Sözler (Haug, 2020a, s. 289)	64
Görsel 40. “153a/25bisa” Orijinal Yazma (Turc 292, 25bistr).....	64
Görsel 41. “153a/25bisa”- Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 82)	65
Görsel 42. “153a/25bisa”- Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali	65
Görsel 43. La üzerinde Mixolydian Modu (Modern)	66
Görsel 44. Örnek 307 (Major Hexachordal Tunes) (Vargyas, 2005, s. 604).....	66
Görsel 45. Örnek 304 (Major Hexachordal Tunes) (Vargyas, 2005, s. 603).....	66
Görsel 46. Hüseyinî ve Uşşâk-Bayâti ezgi çekirdekleri	67
Görsel 47. “153a/25bisa”- Sözler (Haug, 2020a, s. 83).....	67
Görsel 48. “153A/25BISA” Orijinal Yazma (Turc 292, 25bistr)	67
Görsel 49. “153A/25BISA”- Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 83)	68
Görsel 50. “153A/25BISA” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali....	68
Görsel 51. Hüseyinî ve Uşşâk-Bayâti ezgi çekirdekleri	68
Görsel 52. “233*A” Orijinal Yazma (Turc 292, 233r)	69
Görsel 53. “233*A” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 455).....	69
Görsel 54. “233*A” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali.....	69
Görsel 55. Nevruz ve Uşşâk-Hûzî ezgi çekirdekleri.....	70
Görsel 56. “233*a”- Sözler (Haug, 2020a, s. 455)	70
Görsel 57. “349b/191b” Orijinal Yazma (Turc 292, 191v)	70
Görsel 58. “349b/191b”- Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 287)	71
Görsel 59. “349b/191b”- Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali	71
Görsel 60. “397b/244a” Orijinal Yazma (Turc 292, 244r)	72
Görsel 61. “397b/244a” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 386).....	72
Görsel 62. “397b/244a”- Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali.....	73
Görsel 63. Gülizâr ezgi çekirdeği	73
Görsel 64. “397b/244a” – Sözler (Haug, 2020a, s. 387).....	74
Görsel 65. “395b/242b-396a/311b” Orijinal Yazma (Turc 292, 242v ve 311v)	74

Görsel 66. “395b/242b-396a/311b”- Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 384)	75
Görsel 67. “395b/242b-396a/311b” - Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali	75
Görsel 68. Muhayyer, Hüseyinî, Uşşâk, muhayyerde Nihâvend ezgi çekirdekleri	76
Görsel 69. “397b/244a” – Sözlere (Haug, 2020a, s. 384).....	76
Görsel 70. “124a/264a” Orijinal Yazma (Turc 292, 264r)	76
Görsel 71. “124a/264a” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 66).....	77
Görsel 72. “124a/264a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali	77
Görsel 73. “124a/264a” Bayâti ve Uşşâk-Bayâti Eç.....	77
Görsel 74. “124a/264a” – Sözlere (Haug, 2020a, s. 66).....	78
Görsel 75. “153b/25bisb” Orijinal Yazma (Turc 292, 25bisv).....	79
Görsel 76. “153b/25bisb (Notasyon 1)” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 84).....	79
Görsel 77. “153b/25bisb (Notasyon 1)” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali	79
Görsel 78. “153b/25bisb (Notasyon 1)” – Nevâ, Uşşâk ve Nevruz ezgi çekirdekleri	80
Görsel 79. “153b/25bisb” – Sözlere (Haug, 2020a, s. 84).....	81
Görsel 80. “153b/25bisb” Orijinal Yazma (Turc 292, 25bisv).....	81
Görsel 81. “153b/25bisb (Notasyon 2)” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 84).....	81
Görsel 82. “153b/25bisb (Notasyon 2)” - Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali	82
Görsel 83. “153b/25bisb (Notasyon 2)” – Hüseyinî, Nevâ ve Uşşâk-Hûzî ezgi çekirdekleri	82
Görsel 84. “302a/148a” Orijinal Yazma (Turc 292, 148r)	83
Görsel 85. “302a/148a (Notasyon 1)” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 222)	83
Görsel 86. “302a/148a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali	84
Görsel 87. Örnek 158 (Ağıtlar ve ağıt tarzında ezgiler) (Vargyas, 2005, s. 505).....	85
Görsel 88. “302a/148a” Orijinal Yazma (Turc 292, 148r)	85
Görsel 89. “302a/148a (Notasyon 2)” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 223)	85
Görsel 90. “302a/148a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali	86
Görsel 91. “302a/148a” Eserin Türk Makamlarına göre gösterimi	86
Görsel 92. “343a/185a” Orijinal Yazma (Turc 292, 185r)	87
Görsel 93. “343a/185a” (Notasyon 1) - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 270)	87
Görsel 94. “343a/185a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali	88
Görsel 95. “343a/185a” - Bayâti, Uşşâk-Bayâti, Hüseyinî, Nevâ ezgi çekirdekleri.....	89
Görsel 96. “379*a/225a” Orijinal Yazma (Turc 292, 225r)	89
Görsel 97. “379*a/225a” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 437).....	89
Görsel 98. “379*a/225a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali	90
Görsel 99. “379*a/225a” – Pençgâh-ı Asil ve Nevâ ezgi çekirdekleri	90
Görsel 100. “407a/308b” Orijinal Yazma (Turc 292, 308v)	91

Görsel 101. “407a/308b” (Notasyon 1) - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 398).....	91
Görsel 102. “407a/308b” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali.....	91
Görsel 103. “407a/308b” - Bayâti ve Uşşâk-Bayâti Eç.	92
Görsel 104. “407a/308b” – Sözler (Haug, 2020a, s. 398).....	92
Görsel 105. “322b/177b” Orijinal Yazma (Turc 292, 177v)	93
Görsel 106. “322b/177b” (Notasyon 1) - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 256).....	93
Görsel 107. “322b/177b” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali.....	94
Görsel 108. “407a/308b” – Pençgâh-ı Asil ve Nevruz ezgi çekirdekleri	94
Görsel 109. “382b/215b” Orijinal Yazma (Turc 292, 215v)	95
Görsel 110. “382b/215b” (Notasyon 1) - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 374).....	95
Görsel 111. “382b/215b” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali.....	95
Görsel 112. “382b/215b” – Sözler (Haug, 2020a, s. 374)	96
Görsel 113. “398b/238a” Orijinal Yazma (Turc 292, 238r)	97
Görsel 114. “398b/238a” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 389).....	97
Görsel 115. “398b/238a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali.....	98
Görsel 116. “398b/238a” – Sözler (Haug, 2020a, s. 389).....	98
Görsel 117. Eser “153a/25bisa” (Notasyon 1).....	100
Görsel 118. Eser “349b/191b” (Notasyon 1)	100
Görsel 119. Eser “397b/244a”	100
Görsel 120. Örnek 307 (Major Hexachordal Tunes) (Vargyas, 2005, s. 604).....	101
Görsel 121. Eser “302a/148a (Notasyon 1)”.....	101
Görsel 122. Örnek 158 (Ağıtlar ve ağıt tarzında ezgiler) (Vargyas, 2005, s. 505).....	102
Görsel 123. Eser “254b/100b”	103
Görsel 124. Eser “233*A” (Notasyon 2)	104
Görsel 125. Eser “124a/264a”.....	104
Görsel 126. Eser “398b/238a”	105
Görsel 127. “382b/215b” (Notasyon 1)	105
Görsel 128. “322b/177b” (Notasyon 1)	106

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

BMM: Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli

BSM: Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli

DDŞM: Daire/Devir/Şed Modeli

Eç.: Ezgi Çekirdeği

Londra Yazması: Mecmûa-i Sâz ü Söz (British Library Sloane, No:3114)

MSS: Mecmûa-i Sâz ü Söz (British Library Sloane, No:3114)

Paris Yazması: Biblioteque Nationale, Ms.Turc 292

TDM: Tonaliteye Dayalı Makam Modeli



GİRİŞ

Geleneksel Türk Müziği bir makam müziğidir. Bu müziğin ezgi odaklı olması ezgisel zenginliğin ritmik zenginlikle buluşması sonucunu ortaya çıkarmış ve söz konusu müzik kültürü bu iki unsurun birlikteliğini öne çıkararak ezgi üretmiştir. Çok sesli (polifonik) müzik, XVIII. yüzyıl sonrası eşit ağırlıklı tampere sisteminin de verdiği imkân ile dikey yapıda oluşumlar göstermiş ve armoni alanının getirdiği zenginlikleri yansıtmıştır. Türk Müziğinde ise ezgi çoklukla yatay düzleme yayılmıştır. Bu yatay düzlemde, şu an Batı Müziği'nde kullanılan "eşit ağırlıklı tampere sisteme" göre daha fazla perde yer alır. Geleneksel perde düzenleri ve sınıflandırma tercihleri içinde bazı perdeler daha "sabit" bir yapıya sahipken bazı perdelerin belirli bir frekans bandında hareketlilik göstermesi bu müziğin kendine has zenginliklerinden birisini oluşturur. Bu açıdan Türk müziği ses sistemi, tampere (eşit ağırlıklı) sisteme göre yatay düzlemde daha karmaşık bir yapıdadır ve çoğu zaman bu yapı, icraların/eserlerin notaya dökülmesinde de zorluklara yol açar. Bu açıdan ses sistemine dair tercihlerin, icracıya geleneksel makam müziğine dair esnek bir yorum alanını bıraktığı da görülebilmektedir.

Türk Makam Müziğinin özgün yapısı bu karmaşık ezgisel hat ve onu destekleyen usullerin zenginliği ile değerlendirildiğinde daha iyi anlaşılabilir. Ancak böylesine özgün ve tarihsel derinliği olan müziğe ait eski kaynaklar üzerinde yeterince bilimsel çalışma yapıldığını söylemek pek mümkün değildir. Örnek olarak Ali Ufkî Bey'e ait olan *Mecmûa-i Sâz ü Söz*¹ adlı yazma verilebilir. Eserin tıpkı basımı Şükrü Elçin tarafından 1969 yılında hazırlanmış, transkripsiyonu ise Hakan Cevher tarafından 1996 yılında doktora tezi kapsamında yapılmıştır. Bugüne kadar bu çalışma üzerinden çeşitli bilimsel yayınlar ve müzik kayıtları ortaya konulmasına rağmen yazmada 500'den fazla eser olduğu düşünüldüğünde yapılan çalışmaların hâlâ çok az olduğu görülebilir.

Diğer bir örnek olarak tek nüshası The Bibliothèque Nationale de France'da bulunan ve Ali Ufkî Bey'e ait olan [Turc 292] katalog numaralı yazma verilebilir. Her ne kadar yazma ile ilgili küçük çaplı çalışmalar yapılmış olsa da konu ile ilgili ilk ciddi çalışma 2008 yılında Behar'ın yayınladığı *Saklı Mecmua* adlı kitap olmuştur. 2019-2020 yıllarında Judith I.Haug'un üç cilt olarak yayınladığı monografi, Paris yazmasının [Turc 292] müzikle ilgili yönünü en geniş ve ayrıntılı şekilde inceleyen bir çalışma olmuştur. Bu yayınlar sayesinde

¹ British Library. Katalog no: [Sloane 3114]

yazmada yer alan notalar müzikologların dikkatine sunulmuştur. Ancak bu yazma üzerine yapılan bilimsel incelemeler ve müzik kayıtları Londra yazmasına nazaran çok daha azdır.

Behar'ın, Ali Ufkî Bey'e ait Paris'teki el yazması üzerinden hazırladığı *Mezmurlar*² üzerine yazdığı ve 1990'da yayınlanan kitabı da birçok araştırmacıya ve müzisyene kaynak olmuştur. Ama az önce belirtildiği gibi Paris yazması üzerindeki çalışmalar diğer yazmalara göre daha geç ortaya konmuştur. Bunun nedenleri Paris yazmasının Londra yazmasının bir müsveddesi olarak görülmesi (Behar, 2016, s. 36) ve dönemin bilinen mecmua veya kitap kalıplarına uymamasıdır (Behar, 2016, s. 11). Behar,'a göre Paris yazması “ne bir cönk'tür, ne de klâsik bir güfte mecmuası ya da nota koleksiyonu”, kısaca bir ifadeyle Ali Ufkî Bey'in “evrak-ı metrukesidir” (Behar, 2016, s. 12).

Londra ve Paris yazmalarının temel farkına bakacak olursak; Londra yazmasının esas konusu müziktir ve fasıllar halinde derli toplu bir görünüm sunmaktadır. Paris yazmasının ise yaklaşık yarısı doğrudan müzik ile ilgilidir ve belirli bir düzenden yoksundur. Öte yandan Behar, Paris yazmasında usullerin yazımı (2016, s. 84), kudümlerin akordu (2016, s. 87), bendir ve defin parmak vuruşları (2016, s. 91), seyir örnekleri ve alıştırmaların (2016, s. 141) yer almasını pedagojik bir yenilik olarak niteler ve bu yazmayı Londra yazmasından farklı bir yere yerleştirir. Ali Ufkî Bey büyük ihtimalle bu bilgileri kendisi ve öğrencileri için not almıştı. Ancak bu önemli pedagojik bilgilerin sadece yazmada kalması ve keşfi için asırlarca beklenilmesi ilgi çekici bir durum arz eder.

Görünen odur ki Ali Ufkî Bey'in bıraktığı eserler üzerinde derinlemesine inceleme yapılacak birçok malzeme mevcuttur. Bu tez kapsamında ise Paris yazmasında yer alan belirli eserlerin makamsal-ezgisel yönü incelemeye alınmıştır. Çalışmada Judith I. Haug'un transkripsiyonu temel kaynak olarak seçilmiştir.

Üzerinde çalışılan konunun temel malzemesi “ezgi” olduğundan, ilk bölümde tarihteki ses sistemleri ve ezgi üretimi konuları üzerinde durmanın gerekli olabileceği düşünülmüştür. İkinci bölümde XVI. ve XVII. yüzyıl Osmanlı dönemlerinde müzik iklimine dair genel bir inceleme yapılmış ve Ali Ufkî Bey'in yaşadığı zamanın bir geçiş dönemi olduğuna dikkat çekilmiştir. Üçüncü bölümde, kullanılan yöntem ve inceleme yaklaşımları ile ilgili ayrıntılı

² Bibliothèque Nationale de France. Katalog no: [Turc 472]

bilgi verilmiştir. Dördüncü bölümde ise seçilen 20 adet eserin ezgi ve makam incelemeleri yapılmıştır.

AMAÇ, KAPSAM ve YÖNTEM

Ali Ufkî Bey'in yazmaya seçtiği eserler makamsal açıdan hangi özellikleri göstermektedir? Bugünün makam anlayışı ile benzerlikler var mıdır? Eserler başka müzikal kültürlerin etkilerini taşımakta mıdır? Ali Ufkî Bey'in eser seçiminde geldiği Avrupa kültürünün etkisi var mıdır? Tezde bu soruların cevaplanması amaçlanmıştır.

İnceleme kapsamını daraltmak için Uşşâk-Hüseynî makam grubu hedef seçilmiştir. Bu gruba dahil olan makamlar ortak modüler yapılar kullanmaktadır ve kendi içinde organizasyonel ilişkiler göstermektedirler. Ali Ufkî Bey, bazı sözlü eserlerin notaları üzerine veya metin kenarlarına eserlerin hangi makamda olduklarını not etmiştir. Bu “sözlü” eserlerden “Uşşâk, Bayâti, Nevâ, Muhayyer, Hüseynî” makamlarında olanlarının sayısı yirmidir.³ Bundan yola çıkarak çalışma örnekleme, Paris yazmasında yer alan “Uşşâk, Bayâti, Nevâ, Muhayyer, Hüseynî” makamlarındaki “20 adet sözlü eser” olarak daraltılmıştır. Öte yandan Ali Ufkî Bey'in eserlere makam atıflarında bulunması, bu eserlerin ilgili makama ait olduğunu garantilememektedir. Ali Ufkî Bey her ne kadar makamlara ve usullere hâkim görünse de kendisinin yer yer bu konulara Kantemiroğlu gibi ayrıntılı yaklaşmadığı göze çarpmaktadır. Bu anlamda Ali Ufkî Bey'in makam sınıflandırmasında tekrar incelenmesi gereken noktalar olduğu ve kendisinin derlemeci tarafının daha baskın olduğu söylenebilir.

Makam incelemelerinde yöntem olarak *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* (2021) adlı yayında yer alan *Makamın Yapıtışı* (Bayraktarkatal ve Güray) adlı makale ile ortaya konan ezgi çekirdekleri yaklaşımı kullanılmıştır. Yöntem ve eser incelemelerinde izlenen yaklaşım ile ilgili ayrıntılı bilgiler üçüncü bölümde “yöntem” başlığı altında verilmiştir.

SINIRLILIKLAR

Paris yazmasında birçok eser yer aldığından çalışma alanını daraltmak için bir seçim yapmak gerekmiştir. Kapsam bölümünde de belirttiği üzere çalışmaya konu olarak Bayâti, Uşşâk, Nevâ, Hüseynî, Muhayyer makamlarında 20 adet sözlü eser seçilmiştir. “Form, usul, tür, güfte” gibi konuların her biri kendi çapında başlı başına bir çalışma alanı olduğundan bu

³ Aynı eserin değişik varyasyonları da çalışmaya dahil edilmiştir. Bunlar eser incelemelerinde “Notasyon 1, Notasyon 2” şeklinde eser başlıklarında belirtilmiştir.

noktalara değinilmemiştir. Ayrıca Ali Ufkî Bey'in bıraktığı yazmalarda bu konular kendi içinde ciddi zorluklar barındırmaktadır.

Ali Ufkî Bey'in Paris yazmasını genellikle bir taslak şeklinde tutması, notasyonda kullandığı işaretleri her seferinde aynı tutarlılıkla kullanmaması (ya da zaman zaman hiçbir işaret kullanmaması), yazıların ve notaların bazen üzerinin çizilmesi, okunamayan ve okunmasında sıkıntı çekilen metinler/notalar, yazımına başlanıp yarıda bırakılan ve hangi türe ait olduğu belli olmayan eserler gibi birçok durum Paris yazmasının transkripsiyonunu daha çetrefilli hale getirmektedir. Ali Ufkî Bey'in müzik ile ilgili yazmalarının müzikoloji yöntemleri çerçevesinde transkripsiyonunun yapılması büyük dikkat, zaman, deneyim, bilgi ve sabır gerektirmektedir. Haug, Paris yazmasının monografi çalışmasında bu konuda örnek olacak bir çalışma ortaya koymuştur. Öte yandan eldeki materyalin zorlu olması bizlerin de bazı konularda daha net sonuçlara ulaşmamızı zorlaştırmıştır. Örnek olarak Bayâti eserlerde *mi* notası üzerinde bulunan bemol değıştirenin bayâti perdesine *mi* yoksa bakiye bemolüne *mi* işaret ettiği, bazı notaların üzerlerinin neden çizildiği, bir notayı işaret eden değıştirenin bir sonraki aynı notayı da etkileyip etkilemediği gibi konular pek net değildir.

Çalışmamızda elde var olan eserlerin notalarına bakılarak makam ve ezgi yapıları üzerinde incelemeler yapılmıştır. Burada “makam” yanında “ezgi” teriminin de kullanılmasının nedeni bazı eserlerin makam müziğinden çok modal/tonal yapılara yakınlık göstermesidir. Bu durumda ezgi hattına bakılarak diğer müzik kültürleri ile olan ilişkiler ortaya konmaya çalışılmıştır.

Öte yandan yazmada bulunan eserlerin tamamının incelenmesi kuşkusuz daha geniş ve belirgin sonuçlara varılmasını sağlayabilirdi. Ancak kısıtlı zamanı verimli kullanmak için kendi içerisinde tutarlı bir seçim yapmak gerekmiştir. Buna rağmen ulaşılan sonuçlar ilgi çekicidir ve bu alandaki daha kapsamlı benzer çalışmaları teşvik edecek yöndedir.

1. BÖLÜM: SES SİSTEMLERİ VE EZGİ ÜRETİMİ

Elektronikten geleneksel müziklere dünyadaki değişik türdeki müzikleri incelediğimizde bu müziklerin ortak özelliklerinin kendilerine has bir perde sistemi kullanmaları olduğu görülebilir. İki perde arasındaki uzaklık bizlere ezgi üretme imkânı vermekte ve ikiden fazla perdenin bir araya gelmesi de ezgi üretimini sağlayan malzemenin zenginleşmesini sağlamaktadır. Perdelerin belirli bir düzen içinde ardışık halde dizilmesi bir ses sistemini meydana getirmektedir. Bu bağlamda ezgi üretim sistemini daha iyi anlayabilmek için Anadolu ve çevre coğrafyalarındaki ses sistemlerini genel bir bakış açısıyla incelemek faydalı olacaktır. Eski Mezopotamya ve Antik Yunan dönemindeki ses sistemi yaklaşımlarına kısaca değinildikten sonra söz konusu perde temelli ses sistemi özelliklerinin İslam dönemindeki ve Anadolu'daki yansımaları üzerinde durulacaktır.

1.1 Eski Mezopotamya ve Antik Yunan'da Ses Sistemleri ile İlgili Yaklaşımlar

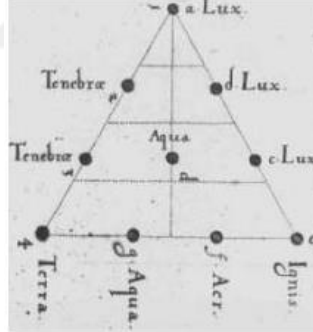
Ses sistemleri hakkında ilk yazılı kaynaklara Eski Mezopotamya döneminde rastlanmaktadır. Eski Mezopotamya dönemine baktığımız zaman müzik, matematik, sanat, bilim, din ve fantastik şiirlerin iç içe geçmiş olduğu görülmektedir (McClain, 2003, s. 1). Bu yaklaşım, sonradan “pozitif” ve “beşerî” bilimler olarak adlandırılacak olan alanların insan-evren düzleminde felsefi açıdan bütünleşmesi ile ilgili ilk örneklerden sayılabilir. Eski Mezopotamya'daki bu geleneğin devamı Antik Yunan ve erken dönem Anadolu Uygarlıkları aracılığıyla Anadolu'ya taşınırken, İslam Medeniyeti aracılığıyla etkisi daha da yayılmıştır. Sümerliler, bugün de hala çeşitli alanlarda kullanılan 60'lık sayı sisteminden faydalanmışlardır. “10, 20, 30, 40, 50, 60” rakamlarının her birine panteondaki tanrıların adlarını vermiş, rakamlar arası oranlarla kurdukları ses sisteminin temelini evren-yaratılış-matematik ekseninde ifade etmişlerdir. Bu sistem daha sonra Babiller tarafından da kullanılmaya devam edilmiş ve çevre coğrafyadaki medeniyetlere olan etkisi de sürmüştür. Örnek olarak 60 sayısı tanrılardan Anu/An'a, 50 sayısı Enlil'e, 40 sayısı Ea/Enki'ye ve 30 sayısı Sin'e denk gelmektedir (McClain, 1994, s. 8). Aşağıda görüldüğü üzere bu sayıların birbirleri arasındaki oranları aynı zamanda perdeler arası aralıkların matematiksel ifadesidir (Can, 2001, s. 30):

- 60/60 = 1	Aynı ses, Başlangıç sesi
- 60/50 = 6/5	Tabii minör üçlü aralığı
- 60/40 = 3/2	Tam beşli aralığı
- 60/30 = 2/1	Oktav Aralığı

Örnek olarak sadece dört aralık verilmiştir. Diğer aralıklar da mevcuttur.

Müzik ve matematik arasındaki ilişki ile ses sistemi oluşturma geleneğini Antik Yunan da sürdürmüştür. Antik Yunan döneminin en önemli isimlerinden filozof ve matematikçi Pisagor, Mısır'da 22 sene eğitim aldıktan sonra Kral Kambises'in askerleri tarafından Babil'e getirilmiş ve burada 12 sene kaldıktan sonra 56 yaşında Samos'a geri dönmüştür (Taylor, 1818, s. 9). Mısır ve Babil'de yaşadığı süre boyunca edindiği bilgileri Antik Yunan'a dönünce öğrencileri ile paylaşmış, böylece Sümer, Babil ve Mısır'da kullanılan bilgiler Antik Yunan kültürüne geçmiştir. Pisagor ve ardından gelenler ile müzik teorisi daha da ayrıntılı hale gelmiş, bu ayrıntılar yaklaşım açısından değişik okulların doğuşunu da sağlamıştır. Antik Yunan müzik teorisi günümüzde hem Doğu hem de Batı menşeli birçok müzik kültürü üzerinde büyük etki yapmıştır. Orta Çağ İslam dünyasında yazılan ilk müzik kitaplarındaki müzik teorilerinde de Antik Yunan etkileri görülmektedir.

Pisagorcular matematik ve müzik arasındaki ilişki üzerinde yoğunlaşmışlardı. Bu teorisyenler “tetraktys” simgesi üzerinden en uyumlu dört müzikal aralığı anlatmışlar ve bu simge kendilerinden sonra gelen birçok düşünürü⁴ etkilemiştir:



Görsel 1. Robert Fludd'un *Philosophia Sacra* (1626) adlı eserinde geçen ve kökeni Pythagoras'a dayanan Tetraktys çizimi (McCartin, 2010, s. 10)

Yukarıdaki tetraktys çizimi değişik şekillerde yorumlanabilmektedir:

⁴ Brian J. McCartin'in *Eşkenar Üçgenin Gizemi (Mysteries of the Equilateral Triangle)* adlı eserinde tarihte “eşkenar üçgen” ile ilişkilendirilmiş okült düşünceler ve teoriler ile ilgili ayrıntılı bilgiler vermektedir (McCartin, 2010).

1. Üçgenin tepesindeki “bir nokta”, “sıfır boyutu”
2. Altındaki “iki nokta”, “bir boyutu”
3. Üçüncü satırdaki “üç nokta”, “iki boyutu”
4. En alt satırdaki “dört nokta”, “üç boyutu” temsil etmektedir.

Bu dört nokta aynı zamanda toprak, hava, ateş ve su elementlerini⁵ sembolize etmektedir (McCartin, 2010, s. 10). Bu sembolik görüşe göre, kâinatı oluşturan unsurlar arasında bir uyum, düzenli ilişkiler bulunmaktadır ve bunları sayılarla ifade etmek mümkündür. Ayrıca rakamların toplamı 10 sayısını ($1+2+3+4=10$) vermekte ve bu durum bugün kullanılmakta olan onluk sisteme de atıfta bulunmaktadır. Rakamlara gizlenmiş olan bilginin müzik açısından en önemli çözümü ise rakamların birbirleri arasındaki oranlarının temel ses aralıklarını vermesidir: (4:3) dörtlü, (3:2) beşli, (2:1) oktav, (4:1) iki oktav. Antik Yunan kültürüne ait aralıkları bulma yaklaşımı aynı Sümerler gibi tel oranlarına dair bir karşılaştırmaya dayanmaktadır. Belirli bir uzunluktaki telin değişik oranları belli bir sırada oktav’dan en küçük ikili aralığa kadar tüm sesleri verebilmektedir. Aşağıdaki VI no’lu Hypolydian isimli mod örneğinde görüldüğü gibi Pisagor sisteminde, beşli (4:3) ile dörtlü (3:2) çıkarılarak bir tam ses (9:8) elde edilmekte ve bu aralık pest taraftaki Do (c’)'nin üzerine eklenerek Re (d’) notasına ulaşılabilir. Yine tam aralık oranı olan (9:8)’in Sol (g’) sesine eklenmesiyle La (a’) notasına varılmaktadır ($3:2 \times 9:8=27:16$). Antik Yunan döneminde bu şekilde matematiksel hesaplamalarla müzikal aralıklar oluşturulabilmekteydi. Günümüzde kolaylık sağlaması açısından sent sistemi kullanılmakta, her yarım ses arası 100 sent olmak üzere bir oktav 1200 sent değerinden oluşmaktadır. Pisagor sisteminde yarım ses arası yaklaşık olarak 90 sente (limma), tam ses ise yaklaşık olarak 204 sente (ton) tekabül etmekteydi (Schulter, 1998).

1:1	9:8	81:64	4:3	3:2	27:16	243:128	2:1
c'	d'	e'	f'	g'	a'	b'	c''
0	204	408	498	702	906	1110	1200
	204	204	90	204	204	204	90

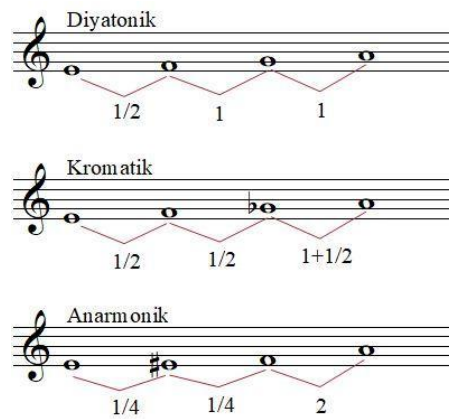
Görsel 2. Pythagoras sisteminde bir oktavın bölünmesi ile elde edilen aralıklar (Schulter, 1998)

⁵ Orta Çağ İslam devrinde ud tellerinin dört unsurla ilişkilendirildiği bilinmektedir. En ince tel olan ve en yüksek frekansta ses veren *zir* “ateş”, en kalın tel *bam* “toprak”, ikinci en tel olan *mesles* “su” ve *mesna* teli ise “hava” unsuru ile özdeşleştiriliyordu (Güray, 2017, s. 53).

Aristoxenus'un (M.Ö. IV. yüzyıl) da dahil olduğu bazı kuramcılar Pisagor'un müzik ve matematik temelli anlayışını kabul etmekle birlikte, "müziğin ve melodilerin duyuş ve algılanışına ilişkin çözümlemelerin, müziğin doğasını matematiksel ifadeye göre daha doğru betimlediğini" (Güray, 2017, s. 30) düşünmüşlerdir. Bu yaklaşım, aralıklar ve perdeler arasındaki duyumsal ilişkiyi öne çıkarmış ve farklı bir kuramın temeli atmıştır. Güray'a göre "genel olarak Antik Yunan müzik geleneği ve ortaya çıkan ses malzemesi içinde melodiyi şekillendirebilecek en küçük karakteristik kalıp olarak dörtlü yapılar üzerinde durulmuştur" (2017, s. 30). Antik Yunan teorisyenleri, dörtlü aralığı lir'in dört telinden yansıyan ses aralıklarına göre üç parçaya bölmek suretiyle oluşturdukları ezgi modüllerine "genos" adı vermişlerdir; Antik Yunan teorisyenlerinin çalışmalarını örnek alan İslam nazariyatçıları bu terimi Arapça'ya "cins" olarak çevirmişlerdir (Tura, 2017, s. 153). Aristoxenus da tetrakordu oluşturan dört sesin birinci ve dördüncü seslerinin sabit olduğunu, aradaki iki sesin ise belli bir bant içerisinde oynak karakterde olduğunu anlatmıştır.

Buna göre üç tip dörtlü tipi ortaya çıkmaktadır (Güray, 2017, s. 32):

- 1) Diatonik dörtlü: Bu dörtlü tipinde en geniş aralığın nispeti diğer iki aralığın toplamlarından fazla değildir.
- 2) Anarmonik dörtlü: İki aralığın alabileceği en küçük nispetleri almasıyla ya da bir aralığın alabileceği en büyük nispeti almasıyla meydana gelir.
- 3) Kromatik dörtlü: Pratik olarak yukarıdaki iki yapının arasında kalan her aralık organizasyonu, kromatik bir dörtlü oluşturur.



Görsel 3. Üç temel dörtlü (Güray, 2017, s. 32)

Dörtlü yapıdaki birinci ve dördüncü notaların sabit ve ortadaki iki notanın -lir ve arplardaki ses üretme prensibini yansıtacak bir biçimde- isteğe göre hareket ettirilebilmesi sonsuz sayıda tetrakord oluşumunu sağlamaktadır.

Dörtlüler, iki farklı şekilde birbirlerine eklenlenebilir:

1. Birleşik yöntem: İki dörtlünün aynı sesi birleşim noktası olarak kullanmasıyla.
2. Ayırık yöntem: İki dörtlünün arasına bir tam ses eklenmesiyle.

İki tetrakordun ayırık yöntemle birleştirilip üstüne bir tam sesin eklenmesiyle bir oktavlık bir dizi oluşturulur; buna “Küçük Mükemmel Sistem” adı verilir. Bu genişletme yöntemleri ile iki oktavlık ses malzemesinden üretilmiş diziye de “Büyük Mükemmel Sistem” adı verilir. Görüldüğü üzere, geniş ses malzemelerinin teorik açıdan tanımlanabilmesinin ilk örnekleri Antik Yunan döneminde karşımıza çıkar. Antik Yunan’ın tarihsel sürecinde tetrakord içindeki ikinci ve üçüncü seslerin pozisyonlarının değişebilmesi, değişik tetrakord oluşumlarını ortaya çıkarmıştır. Temel yaklaşım ise genelde aynıdır ve ses sistemi dörtlü yapıların genişletilmesi yoluyla oluşturulmaktadır.

Aristoxenus’un düşüncelerini temel alan Aristides Quintilianus, tüm evreni oluşturduğuna inanılan dört unsura değinmiş, “Büyük Mükemmel Sistem’de yer alan 12 tam aralık ile burçlar kuşağının 12 parçası arasında” (Güray, 2017, s. 36) ilişki kurmuştur. Evreni oluşturan temel ilkelerle matematik ve müzik bilimi arasında ilişki kuran bu yaklaşımın İslam dönemi nazariyatçılarında da devam ettiği göze çarpmaktadır.

1.2. Orta Çağ İslam Dönemi’nde Nazariyat Yaklaşımları

Orta Çağ İslam döneminde yapılan ilk çalışmalarda büyük ölçüde Antik Yunan dönemi teorisyenlerinin etkileri görülmektedir. Müzik teorisinin evren ve müzik ilişkisi üzerinden anlatılması bu iki kültürün ortak özelliklerindendir. Bu dönemin ilk nazariyatçıları olarak görülebilecek olan Ishâk Mevsilî (ö. 850), İhvanu’s-Safa (X. yüzyıl), İbnü’n-Müneccim (ö. 912), İbn Hurdazhib ve El-Kındî (ö. 874) büyük ölçüde Antik Yunan dönemi bilgilerini işlemişlerdir (Güray, 2006, s. 36). Antik Yunan’da kithara ve lir çalgıları üzerinde anlatılan ses aralıkları, Orta Çağ İslam döneminde özellikle ud çalgısında ifade edilir. Bu seçimde udun bu dönemde yaygın kullanılmasının ve çalgının perdesiz yapısının tetrakord içindeki oynak seslerin icrasını kolaylaştırmasının etkili olduğu gözlemlenir.

El-Kındî, Orta Çağ İslam döneminin en önemli teorisyenlerinin başında gelmektedir. El-Kındî eserleri günümüze ulaşan, dönemin ilk örneklerinden “ebced” notasyonunu ve 12 yarım sese dayanan ses sistemini kullanan, dönemin müzik kurallarını ud çalgısı üzerinde ilk defa sistemli gösteren kişi olduğundan ve ezgilerin kompozisyonunda hareketlerini anlattığından ötürü çok önemli bir isimdir. Teorik yaklaşımları Pisagor okuluna ait bilgiler içermekle birlikte bu bilgileri Arap kültürüne uyarlamış, dönemin müziğini teorik olarak daha belirgin ve özgün bir seviyeye oturtmuştur. Risalelerinde Antik Yunan’daki geleneğin devamı olarak kozmoloji ile müzik arasında bağ kurma çabası görülmektedir. İlgili dönemde uygulamada dört tel kullanılırken el-Kındî, Farabi, İbn-i Sina, İbn Zeyle ve İhvan-ı Safa sadece teorik bilgileri vermek için ud çalgısında “hâd” adlı beşinci teli kullanmış (Farmer, 1930, akt. Turabi, 1996, s. 70), bu sayede iki oktavlık bir ses dizisini teorik olarak gösterebilmişlerdir. Uygulamada uda beşinci telin eklenmesi ise IX. yüzyılda, dönemin ünlü müzisyeni Ziryab sayesinde olmuştur (Encyclopædia Britannica, 2022). El-Kındî, “bam, mesles, mesnâ, zîr” olmak üzere ud telinin isimleri ve tel sarımları hakkında bilgi vermiştir.⁶

El-Kındî, Antik Yunan müzik teorisinde görüldüğü gibi tetrakord yapısını temel alarak bir oktavlık ses dizisi oluşturmuş, bakiyye ve tanini aralıklarını kullanarak bugün batıda benzer şekilde kullanılan 12 notalık bir ses malzemesine ulaşmıştır (Turabi, 1996, s. 88).

Bam	Mesles	Mesnâ	Zîr	Hâdd
A	D و	G ك	C د	F ط
B b ب	E b ز	A b ج	C# هـ	F# ع
B ج	E ح	A ا	D و	G ك
C د	F ط	B b ب	E b ز	A b ج
C# هـ	F# ع	B ج	E ح	A ا
D و	G ك	C د	F ط	B b ب
‡	‡	‡	‡	B ج

Görsel 4. El-Kindî’nin *Risâle fi Hubr’*unda ud üzerinde 12 sesli müzik dizisinin ebced harfleriyle gösterimi (Turabi, 1996, s. 90)

⁶ “(Ud İçin) teller dört tanedir. Kendi içinde eşitliği olan ince bağırsaklardan yapılmış bir teldir. Herhangi bir yeri diğerlerinden ne kalın ne de incedir. Sonra bağırsak dört kat katlanır ve güzel bir şekilde bükülür. Ondan sonra mesles teli gelir. Bam teli gibidir, ne var ki bu üç kattır. Ondan sonra mesnâ teli gelir. Mesnâda aynı şekildedir; sadece meslesten bir kat daha eksiktir, yani iki kattan oluşur. Ne var ki bu tel ibrişimden yapılır. İncelik-kalınlık hususunda iki katlı haline eşit olacak oranda bükülür. Ondan sonra zîr teli gelir. Bu da mesnâ telinden bir kat daha düşüktür. Zaten geriye bir kat kalıyor. Bu da bağırsağın bir kat haline eşit bir oranda olacak şekilde ibrişimden yapılır. Bam teli dört kat olarak yapılmıştır, çünkü o ilk nağmeler (nota) için bir esas teşkil etmektedir (Turabi, 1996, s. 176)”.

	Bam	Mesles	Mesna	Zir	İkinci Zir
Açık Hali	0	498 و	996 ك	294 د	792 ط
Sebbabe	204 ج	702 ح	1200 ا	498 و	996 ك
Vusta	294 د	792 ط	90 ب	588 ز	1086 ل
Bınsır	408 هـ	906 ی	204 ج	702 ح	1200 ا
Hınsır	498 و	996 ك	294 د	792 ط	90 ب
					204 ج ¹

Görsel 5. Kindî'nin verdiği bilgilerden hareketle Yusuf Şevki notaların arasındaki aralıkların sent olarak hesaplamalarını yapmıştır (Yusuf Şevki, akt. Turabi, 1996, s. 90). “Sebbabe, Vusta, Bınsır ve Hınsır” perde isimlerini temsil etmektedir. Açık tel hali “mutlak” terimi ile anlatılabilmektedir.

Bu 12 notalık dizide notaların arasında “Tanini (tone), Yarım tanini (semi tone), Bakiyye (limma)” olmak üzere üç tür aralık vardır (Turabi, 1996, s. 88). Aşağıdaki tabloda bu aralıkların birleşimi ile oluşan 12 notalık sisteminin aralık nispetleri, sent değerleri üzerinden görülmektedir.

SESLER	Do	Reb	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Dob	Do
SENT	0	90	204	294	408	498	588	702	792	906	996	1086	0
ARALIKLAR (SENT)		90	114	90	114	90	90	114	90	114	90	90	114

Görsel 6. Kindî'nin bulduğu on iki sesin art arda sıralanması ve notalar arasındaki sent değerleri (Çoğulu, 2018, s. 35)

El-Kindî'nin çalışmasında 12 notalık diziyi oluştururken bu temel aralıkları kullandığı görülüyor. İlerleyen dönemlerde tanini ile bakiyye aralığında bulunan “mücennepe” aralığının, “vusta” perdesinin çeşitli baskılarıyla nispet açısından çeşitlendiği görülmektedir. Udun klavyesinde orta parmakla basılan, kendine has bir aralığı olan ve icradan kurama aktarılan yapılara bir örnek teşkil eden Zalzal vustâsı adlı perde (Güroy, 2017, s. 51) bu durumu örneklemektedir.

El-Kindî, risalelerinde üç adet cinsten ve bunların kombinasyonları ile oluşan sekiz diziden bahsetmektedir (Turabi, 1996, s. 82). Bu cinsler *Tanini cinsi (diatonik)*, *Levnî cinsi (kromatik)*, *Telifî cinsi (Anarmonik)* olmak üzere Antik Yunan'daki çalışmalara benzerlik göstermektedir. Bu çalışmalar genel olarak Antik Yunan kaynaklarının kültürel adaptasyonu görünümündedir.

Orta Çağ İslam nazariyatına katkılarından dolayı El-Kındî'den sonra özellikle Farabi ve İbn-i Sina'dan da bahsetmek gerekir. Çok yönlü bir düşünür olan Farabi, Pisagor ve Aristoxenos gibi Antik Yunan teorisyenlerin geliştirdikleri ses sistemlerini ayrıntılı olarak incelemiş; çevre coğrafyalarda kullanılan ud, Bağdat Tanburu ve özellikle Horasan Tanburu ile ilgili bilgiler vermiştir. Farabi, *Kitâbü'l-Mûsîka'l-kebîr* adlı eserinde “oynak perdelerin icra edilmek istenen değişik cinslere göre yerlerinin oynatılabileceğini” (Tura, 2017, s. 140) belirtmiştir. Tura, Farabi'nin Horasan Tanburu'nda bir tanini aralığının gayri müsâvî (eşit olmayan) üç parçaya, bir sekizlinin on yedi aralığa bölünmesine dikkat çekmiş; bu ses sisteminin yedi asırdan beri değil, bin küsur yıldan beri Türk müziğinde kullanıldığını hatırlatmıştır (Tura, 2017, s. 142).

İbn-i Sina (980-1037) *Kitabü's-Şifa* adlı eserinde cinsleri *Kavi (güçlü)*, *Rahve (zayıf)*, *Mu'tedil (orta)* olmak üzere üçe ayırır. Zayıf cinsin “kişiye zayıflık, bağımlılık ve kırılma (bozgun)” telkin ettiğini belirterek bu yapıların insan üzerindeki etkisine dikkat çekmiştir (Turabi, 2002, s. 116). İbn-i Sina'nın dikkat çekici bir yaklaşımı da ses malzemelerinin oluşturduğu armonik özellikleri belirtmesidir: “İki sesin uygun bir akord içinde edâlarıyla birlikte meczedilmesi mümkündür; esas ses ile oktavı arasında ve 4. ile 5. aralık arasında alınan sonuç daha güzeldir” (Turabi, 2002, s. 64). İbn-i Sina'nın bu açıklaması makam müziğinin salt tek sesli olmadığının, geleneksel Türk müziğinde uyumlu perdelerin birlikte duyurulması düşüncesinin bin sene önce de var olduğunu yazılı belgesidir.

El-Kındî, Farabi ve İbn-i Sina'da görülen “intikal” kavramı, dönemdeki bestecilik anlayışında kullanılan “ezgi işleme ve geliştirme yöntemlerinin” anlaşılması adına istifade edilebilecek bir kavram olarak öne çıkmaktadır.

1.2.1 El-Kındî'de İntikal Kavramı

Bu yaklaşımın bilinen ilk örneği el-Kındî'de görülmektedir. El-Kındî, *Risâle fi Hubr*'unda ses malzemelerinin oluşumu ile ilgili bilgileri verdikten sonra son olarak aşağıdaki melodik yapı türlerine yer vermiştir (Turabi, 1996, s. 85):

A. Art arda gelenler (Mütetali)

1. Çıkıcı gam (Telifü'l-mütetali sâ'idin)
2. İnici gam (Telifü'l-mütetali hâbiten)

B. Art arda gelmeyenler (La Mütetali)

1. İçer doğru helezoni (Telif levlebî dahili)

2. Dışa doğru helezoni (Telif levlebî haricî)
3. Bileşik örgü (Telif dafir müştebek)
4. Ayrık örgü (Telif dafir munfasıl)

Levlebî: Bir notadan başlar, beşli aralığın sonu ile çiftleşir. Sonra başlangıç notasını takip eden notayla üçlenir. Sonra da dizinin notalarının sonuna varan değin son notayı takip edenle birlikte dörtlenir ve başlangıç noktasına doğru tekrar dönüş yapılır. İşte bu tür levlebî dahil diye isimlenir. Levlebînin diğer türü ise; en son olarak farzedilen notadan başlar. Sonra tam bir devirle bundan öncekinde anlattığımız gibi dizinin her iki başına da geçiş yapılır. Sonra da başlangıç notasına dönülür. İşte bu tür de levlebî hariç diye isimlendirilir (Turabi, 1996, s. 126).

El Kındî'nin ifade ettiği içe ve dışa doğru helezoni ezgi hareketleri aşağıdaki gibi örneklenebilir:



Görsel 7. El-Kındî’de içe ve dışa doğru helezoni ezgi hareketi örnekleri (Turabi, 1996, s. 128)

1.2.2 İbn-i Sina’da İntikal Kavramı

İbn-i Sina, *Mûsikî* isimli eserinin “İntikâl” adlı bölümünde “inici, çıkıcı, inici-çıkıcı” gibi kavramlara değinmiş, ezgi hareketleri ile ilgili bilgiler vermiştir. İbn-i Sina, “Skala, bilfiil mevcut notalar değildir; aksine [müziğin] icra edilebilmesi için nefiste [insan zihninde] tasavvur edilebilen notalardır” (Turabi, 2004, s. 57) diyerek, dizilerin statik değil dinamik olduğuna dikkat çekmiştir. İbn-i Sina’nın kısa bir cümle ile bugünkü makam kavramına yakın bir tarif yapmış olduğu da söylenebilir. İbn-i Sina, ezginin belirli perdeden başlayıp inici ya da çıkıcı bir seyir izlemesini, başladığı sese dönmesini ya da başka bir seste durmasını ayrıntısıyla tarif eder ve bunları adlandırır (Turabi, 2004, s. 57). Bu yüzden İbn-i Sina’nın dönemin nazariyatına “ezgisel hareket” temelli bir katkı yaptığı söylenebilir.

İbn-i Sina’nın aşağıdaki anlatımında, besteleri oluşturan kalıpsal ezgilerin başladığı sestene başka bir sese ulaşmak suretiyle “dosdoğru” veya başladığı sese tekrar dönmek suretiyle “dönücü” tipte hareketlerle gelişebileceği görülmektedir:

[155]...Başlangıç notası veya geçiş yapılan nota tekrar edilebildiği gibi edilmeyebilir de. Tekrar edilmesi, nota üzerinde “ikâme” (kalış) diye isimlenir. [156] İnici ve çıkıcı intikal iki türlü olur: Ya hedefe geriye (başlanılan notaya) dönmeden ulaşılır ve buna “dosdoğru geçiş” denir; ya da [notalar] başa veya başa yakın yerlere dönüşlerle ortaya konur ve buna “dalgalı geçiş” veya “dönücü geçiş” denir. [157] Bu dönüş ya bir defa olur ki buna “tek dönücü” denir; ya da ardarda defalarca olur, “peşpeşe dönücü” denir (Turabi, 2004, s. 57).

[158] Peşpeşe dönücü geçiş aynı şekliyle başa doğru olursa “dâiresel dönücü” adını alır. Böyle olmadığında “kıvrımlı dönücü” adını alır. Bu “kıvrımlı dönücü” her geçişte oranlarını aynıyla korursa, kenarların oranları eşit olur; korumazsa kenarların oranları farklı olur. İşin sonunda -bir şekilde- başa dönerse “dâiresel kenarlı” olarak isimlendirilir. Bazıları “dâiresel” ismini, başlangıçtan daha uzak bir notaya ulaşır, kopukluk olmadan başlangıca dönen şeye vermektedir.

[159] “Tek dönücü”de dönülen şey (nota) ya başlangıçtır veya başlangıca yakın bir notadır. İlki “peşisıra gelen” (lâhikân) adını alır; ikincisi ise “konumsal” (mahallen) adını alır. Tek ve peşpeşe olanların her biri ya tekrarlı ve kalışlı, ya da tekrarsız ve kalışsız olurlar. Tekrarlı olanda tekrar edilen ya kendisine dönülen, ya başka bir nota ya da her ikisi birlikte olur.

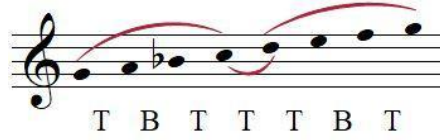
[160] İnici ve çıkıcı her intikal, dönüşlü değildir. Ya skaladaki notaların olur ve “kesintisiz intikâl” (muttasıl) adını alır; ya da bu sıraya riâyet etmez ve “sıçrayan intikâl” (tafir) adını alır. Sıçramanın uyumlu notalar arasında olması gerekir. Olsa olsa devirlerin başında ve sonunda, özellikle devirler uzun olduğunda buna izin verilebilir. Bir notanın katına veya yarısına geçiş, nota üzerinde kalış hükmündedir ve ancak iki kere tekrarlanır. Bu konu, birbirine yakın notaları kullanmadan [atlayarak] uzak olan notalara geçişte dairdir ve genel tarzdadır (Turabi, 2004, s. 58).

1.2.3 Nağme-Aralık-Tabaka-Devir Sisteminin İlk İzleri

IX. yüzyılda El-Harezmi, *Mafatih Al-‘Ulüm* adlı eserinde müziğin iskeletini oluşturan dört unsurdan bahsetmiştir (Güroy, 2017, s. 53):

1. Nağme (perde)
2. Bu'd ya da nabra (İki nağme arasındaki aralık)
3. Cem (Ezgi ortaya çıkarma potansiyeline sahip bir nağme grubu)
4. Tabaka (tiz yönden bas yöne doğru sıralanmış seslerden olan dizi)

Bir dilin gramerini oluşturan nitelikteki bu alt yapı malzemelerinin kullanımı ile oluşturulan ezgilere ise *lahn* denmekteydi. Yukarıda el-Kındî’de de görüldüğü üzere bu dönemde perde isimleri ud klavyesinin üzerinde kullanılan parmak isimlerine göre verilmekteydi. Sebbâbe - işaret, vustâ - orta, binsir - yüzük, hinsir - serçe parmakla basılan perdeleri; mutlak ise boş teli işaret etmekteydi. Boş tellerin ve perdelerin kendi aralarındaki dörtlü ya da beşli birleşimleri cinsleri oluşturmaktaydı. Cinslerin değişik kombinasyonlarla birbirlerine bağlanması ile makam, devir, şed olarak da adlandırılacak olan “diziler” oluşturulmaktaydı. Diğer bir anlatımla cinsler, tabaka veya diziler için malzeme görevi görmekteydi.



Görsel 8. İbn-el Müneccim’in dönemin ünlü icrası El-İsfahani’nin notlarından yararlanarak aktardığı, “Mutlâk fi merâtü’l vustâ” adlı dizi örneği (Güray, 2017, s. 55)

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

Görsel 9. “Mutlâk fi merâtü’l vustâ” adlı dizinin, dönemin perde isimleri ve perdeler arasında oluşan aralıklarla ifadesi (Güray, 2017, s. 55)

Sistemci okulun en önemli temsilcisi Safiyüddin Urmevi’nin anlatımında, “devir” kavramı makamların kullandıkları ses malzemelerini ifade etmekteydi. Söz konusu dizilere devir isminin verilmesi, bu tür teorik yaklaşımları içeren eserlerin de benzer bir isimle yani bu kelimenin çoğulu olan “edvar” kavramıyla anılması sonucunu ortaya çıkarmıştır. Söz konusu geleneğin Anadolu’ya taşınmasındaki temel isimlerden biri Safiyüddin Urmevi’dir. Urmevi, *Kitâbü’l-Edvâr* adlı eserinde Antik Yunan döneminden beri gelen “ses sistemi tespiti”, “dörtlü ve beşlilerin” oluşumu ve bu yapılar üzerinden “devir” adı verilen dizilerin oluşum safhalarını dairelerle anlatmıştır. Urmevi ile daha sistemli bir hale gelmiş olan müzik kuramının dairelerle gösterimi anlayışı sonradan gelen kuramcılar tarafından da benimsenmiş ve bu gelenek XV. yüzyılda da devam ettirilmiştir. Daireler ve dönme ritüeli aynı zamanda birçok kültürde yaratılışın sonsuz döngüsünü sembolize etmektedir. XVIII. yüzyıldan sonra “bestesel seyire” dayalı makam anlayışının ağırlık kazanması ile edvarlardaki dairesel gösterim yerini, “perdelerin” işlevlerine de atıfta bulunan, ezgi odaklı bir anlatıma bırakmaya başlamıştır.⁷ Bu noktada, makam tarihindeki yaklaşımların dönemlendirilmesine kısaca bakmakta fayda vardır. Öztürk, Beşiroğlu ve Bayraktarkatal

⁷ Güray, Sistemci Okul’da matematik temelli anlatım sistemini takip eden yazarları “ilim erbabı”, sözlü ifade tarzı ile “evren-insan-müzik” ilişkisi üzerinden anlatan yazarları ise “iş erbabı” olarak nitelendirildiğini Ladikli Mehmed Çelebi’ye gönderme yaparak belirtir. Bu iki okulun perdeler yaklaşımını Güray şu şekilde açıklar: “Perdeler, XV. yüzyılda da hem ilim hem de iş erbabı okulların kuram anlayışlarını yansıttığı temel malzeme olarak göze çarpmaktadır. Ancak her iki okulun perde kavramına yükledikleri işlevler farklıdır. İlim erbabı okulda ezgi organizasyonları perde, aralık, cins, tabaka ve devir hiyerarşisine dikkat eden bir anlayış içinde sunulurken, iş erbabı okulda ise perdeler ve devirler arasında doğrudan ilişki kurulmuştur (Güray, 2017, s. 66)”.

(2014) nazariye tarihini, Daire/Devir/Şedd (DDŞM), Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli (BMM), Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli (BSM) ve Tonaliteye Dayalı Makam Modeli (TDM) olarak dört döneme ayırarak inceleme açısından kolaylık sağlamışlardır. Özellikle XVIII. yüzyıl sonrası etkili olan “Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli” diğer dönemlerden ezgiyi odak noktasına almasıyla fark edilir bir şekilde ayrılmaktadır:

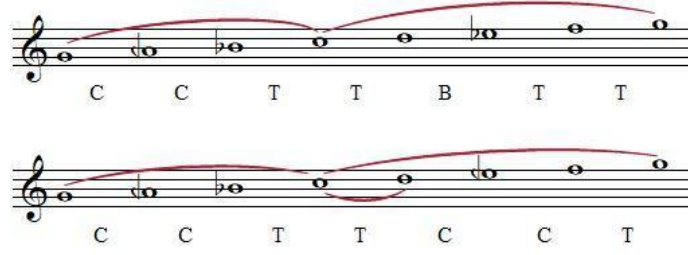
Bu anlayışta özellikle ‘ezgi oluşturma/nağme yapma’ olgusunun, model açısından merkezi bir nitelik kazandığı görülür. ‘Rast edasıyla’, ‘Saba gibi nağme ederek’, ‘Hicaz tavrıyla’, ‘Hüseyni revîşiyle’ gibi ifadeler, bu modeldeki seyir anlayışının, ezgi üretimi ve nağme yapımıyla ilgili yönünü açıkça ortaya koymaktadır (Öztürk vd., 2014, s. 21).

XV. ve XVIII. yüzyıllar arası Osmanlı nazariyatçılarının önemli bir bölümünün müziğe yaklaşım açısından mensup olduğu Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli’nde, Daire/Devir/Şedd Modeli’nin aksine matematik hesaplamalarla çok fazla ilgilenilmemiş; makam oluşumları ve anlatımları astrolojik, kozmolojik ve bâtinî açıdan ele alınmıştır. İlerleyen bölümlerde bu konunun dikkat çekici nazariyatçıların başında gelen ve makam açıklamaları ezgisel hareket içeren Ladikli Mehmed Çelebi’den de bahsedilecektir.

Safiyüddin uyum kurallarını gözeterek yedi dörtlü cins oluşturmıştır (Uygun, 1996, s. 156). Birinci tabaka adını verdiği cinsler şu şekildedir:

1. Uşşak Cinsi (T-T-B)
2. Neva Cinsi (Aralıklar T-B-T)
3. Buselik Cinsi (Aralıklar B-T-T)
4. Rast Cinsi (Aralıklar T-C-C)
5. Nevruz (Aralıklar C-C-T)
6. Irak Cinsi (Aralıklar C-T-C)
7. İsfahan Cinsi (Aralıklar C-C-C-B)

Safiyüddin’in “Mücennep (C) + Mücennep (C) + Tanini (T)” aralıklarını kullanarak oluşturduğu “Nevruz” cinsi bugünkü Hüseyni ve Uşşak ailesi makamlarının temel yapısını oluşturmaktadır. Aşağıdaki görselde görüldüğü üzere Safiyüddin, birinci perde üzerine C+C+T nevruz yapısını kurmuş, araya bir tanini aralığı eklemiş ve üzerine tekrar B+T+T cinsini ekleyerek bugün kullanılan ve Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi anlatımında da yansıtılan Uşşak dizisine ulaşmıştır. Aynı Nevruz dörtlüsünün ayırık yöntem ile tekrarlanması ile bugün Hüseynî makamı ailesinde kullanılan dizi oluşturulmuştur. Söz konusu ayırık ve birleşik yöntemler doğrudan Antik Yunan Müzik Teorisi menşelidir.

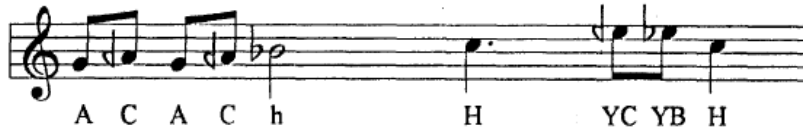


Görsel 10. Safiyüddin'de 50. ve 52. devirler (Uygun, 1996, s. 195)

Temel cinslerin incelenmesi ezgisel yapıları ve makamları anlamada kritik rol oynamaktadır. Safiyüddin'in belirttiği Bûselik cinsinin aralık yapısına bakıldığında (B-T-T) bu yapının bugünkü kürdi ezgi çekirdeğinde kullanılan yapı olduğu görülmektedir. Genellikle bu yapının bir tanini altında yer alan rast perdesi, kararı destekleyici bir rol oynamaktadır. Diğer bir örnek de Isfahan cinsinden verilebilir. Bu dönemde "C-C-C-B" Isfahan cinsi olarak adlandırılan yapı, bugün Sabâ makamını oluşturan yapıya benzemektedir. (Perde sayısı üçü geçen cinslere ise "cins-i müfred" adı verilmekteydi). Sayifüddin'in makam isimlendirmesine ve kullanılan aralıklara bakıldığında, söz konusu anlatıların bugünkü makamlar ile farkların olduğu görülebilmektedir. Bunun nedeni tarihsel süreç içerisinde makam isimlerinin değişmesidir.

Safiyüddin makamları teorik açıdan bir sekizli içinde değerlendirse de değişik makamlarda tarika örnekleri vererek teoriyi uygulamaya dökmenin önemini göstermek istemiş ve eserinin XV. faslında bu ezgilere yer vermiştir. Ezgi odaklı anlatım açısından bu uygulama gerçekten önemlidir. Uygun'a göre:

Tarika, XVI. yüzyıldan önce "peşrev" formu hükmünde olup, bestelenen eserlerin makam ve usûlünde olmak üzere baş kısma yazılmıştır. Bugün Türk Halk Musikimizde de her türkünün önünde girişi kolaylaştıran, makam ezgisini ve türkünün ezgi yapısını özet halinde sunan bir aranağme kısmı vardır ki buna "ayak" tabir edilir. Tarikanın da buna benzer şekilde kullanıldığı görülmektedir (Uygun, 1996, s. 240).



Görsel 11. Nevruz seslerinde dolaşılacak bir seyir örneği (Uygun, 1996, s. 246)

Sistemci okulun devamı niteliğindeki nazariyatçılardan olan Abdülkadir Meragi (1353-1435), *Şerhu'l-Edvâr* adlı eserinde, Safiyüddin'in *Kitâbü'l-edvâr*'ında anlattığı bazı

konuları tasdik ve tenkid etmiş, açık olmayan konuları netleştirmeye çalışmıştır (Kolukırcık, 2009). Meragi, *Makāsıdu'l-elhân* adlı eserinde tarh metodu, perdeler, dörtlüler, beşliler, makamlar, avazeler ve şubeler hakkında bilgi vermiştir. Meragi, telin taksimiyle ilgili geliştirdiği tarh metodunda “öncelikle bakiye aralığını bulduktan sonra belli bir sesi veren tel boyunu sürekli belli oranlarda azaltarak sistemdeki bütün perdeleri elde etmiştir” (Karabaşoğlu, 2010, s. 46). Bu hesaplama yöntemi Safiyüddin’in aralık bulma yöntemine göre farklılık ve yenilikler de içermektedir. Meragi, nazariyatçı olmanın yanında dönemin değerli bir bestecisiydi. Kavl, gazel, terâne, furûdaşt ve müstezâd gibi beş bölümden oluşan “nevbet-i müretteb” gibi ustalık gerektiren formlarda eserler vermişti (Karabaşoğlu, 2010, s. 87). Günümüze ulaşan besteleri ve nazariyat kitapları XIV. ve XV. yüzyıl müziği hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlamaktadır.

1.3 XV. Yüzyıldaki Ezgi ve Perde Odaklı Nazariyat Çalışmaları

Tarihe bakıldığında kültürel değişim ve gelişimin bir önceki döneme ait koşullar ile bağlantılı olarak yapılandığı görülebilir. Bu durum, müzik teorisi tarihi için de geçerlidir. Sümer tabletlerinde görülen müzik teorisi bilgileri Antik Yunan’a yansımıştır. Bir zincirin halkaları gibi Antik Yunan’da oluşan müzik teorisi bilgileri de Orta Çağ İslam müzik teorisini etkilemiştir. Önceki kısımlarda belirtildiği üzere Safiyüddin Urmevi, aralık-tabaka-devir ilişkisi içinde makamları anlatmış ve bu anlatım Anadolu’daki ilk edvârların da genel karakterini oluşturmuştur. Ancak nadir de olsa bu dönemde makamların özelliklerini gösteren ezgi örneklerinin ve makam bağlamından bağımsız olarak verilen ezgi üretim formüllerinin de (intikal) teori eserlerine yansıdığı da görülmektedir. XV. yüzyıldan itibaren dizi odaklı makam anlatımının tarihsel süreç içerisinde yavaş yavaş kaybolduğu, bunun yerine perdelerin işlevlerinin ve birbirleriyle ilişkilerinin sözel şekilde anlatıldığı bir nazariyat dönemine girildiği görülmektedir. Bu dönemdeki gelişmelerin de XVIII. yüzyıldaki perde ve seyir odaklı makam anlatımlarına temel oluşturduğu söylenebilir.

1.3.1 XV. Yüzyıl Anadolu dünyasındaki müzik iklimi

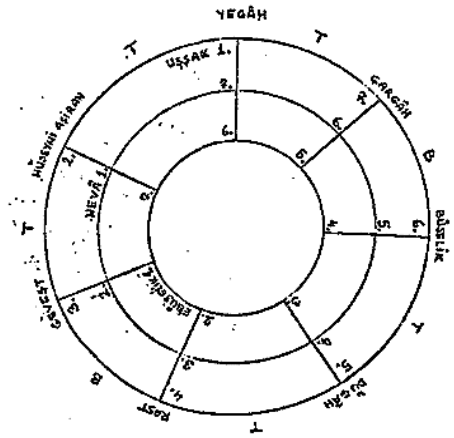
XI. yüzyıldan itibaren Türkler, Batı ve Orta Asya topraklarında yeni devletler kurarak egemenlik oluşturmaya başlamışlardır. Selçuklu, Timurlu, Akkoyunlu, Babürlüler gibi devletler ağırlıklı olarak Türk devlet aklı ile kurulmuşlardı. Bu devletlerin İran kültürünün etkisinde olan topraklarda olması “Türk-Fars” etkileşiminin de yansıdığı bir ortak geleneğin

oluşmasına zemin hazırlamıştı. Bu dönemde Horasan, Buhara ve Herat gibi şehirler Türk kültürünün ağırlık gösterdiği şehirler olmuştur. 1071 Malazgirt Savaşı ve daha sonra Moğol akınlarının da etkisiyle Anadolu'ya Türk göçleri yoğunlaşmıştır. Özellikle “Abdalân-ı Rum” toplulukları, aşıklık geleneği aracılığıyla Horasan'dan Anadolu'ya müzik ve kültür aktarımında önemli rol oynamışlardır (Güray & Karadeniz, 2019, s. 77). Erken dönem Orta Çağ Anadolu'sundaki müzik iklimi ile ilgili bilgiler “efsanevi anlatı ve menakıpnamelerin yanında tarihsel kayıtlar, gezi notları, edebiyat ve din kaynakları, semah ve sema gibi önemli zikir uygulamaları” (Güray & Arıcı, 2020, s. 33) aracılığıyla edinebilmektedir. Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılma sürecinde oluşan beylikler arasında yer alan Osmanlı, kısa sürede teşkilatlanmasını tamamlamış ve ömrü altı yüz yıl sürecek olan bir imparatorluğun temellerini atmıştı. Daha önceki medeniyetlerde devamlılık gösteren sanatın saray tarafından korunması geleneği Osmanlılar tarafından da devam ettirilmiştir. “Abdülaziz Marâgî, Abdulaziz Oğlu Mahmud Nûreddin Abdurrahman, Fethullâh Şîrvânî, Hasan Cân Çelebî, Turak Bey” (İnalcık, 2015, s. 47-60) gibi Azerbaycanlı müzisyenlerin Anadolu'daki varlıkları, Türk dünyası adına kültürel merkezin Batı Asya'dan Anadolu'ya kaymaya başladığının da işareti sayılabilir. Abdülkadir Merâgî'nin, oğlu Abdülaziz'i Anadolu'ya göndermiş olması bu düşüncüyü kuvvetlendirmektedir. Geç Orta Çağ Dönemi Anadolu'sundaki düşünce iklimi dönemin inançsal, sosyal ve kültürel dönüşüm ile etkileşimlerinin izlerini taşımaktadır. Söz konusu iklim o dönemde yazılmış olan ilk Türkçe müzik nazariyatı kaynakları başta olmak üzere tüm yazılı-sözlü kaynaklara yansımıştır. Müzik nazariyatı açısından XV. yüzyıl Anadolu'sundaki genel durumun resmini Güray aşağıdaki gibi çizmiştir:

Anadolu kökenli kuram çalışmalarının ortaya çıkmaya başladığı XV. yüzyıl, ses malzemesi ve ezgi organizasyonu açısından Sistemci Okul'un temsilcileri olan Safiyüddin Urmevi ve Kutbeddin Şirazi'nin (1236-1311) çalışmalarına dayanmaktadır. Ladikli Mehmet Çelebi (ö.1494), bu okulun matematik temelli anlatım sistemini eserlerinde takip eden yazarları “ilim erbabları” olarak sınıflandırmıştır. XV. yüzyılda Abdülkadir Meragi (1353-1435), Ladikli Mehmet Çelebi (ö.1494), Câmî (1414-1492), Fethullah Şirvani (1417-1486), Ahmedoğlu Şükrullah (1388-1489 ?) ve Alişah bin Hacı Bûke gibi kuramcılar “ilim erbabı” okulun temsilcileri arasında sayılmaktadır. Yine Ladikli, anlatımını sözlü bir ifade tarzı ile evren-insan-müzik ilişkisi üzerine kuran yazarları “iş erbabı” okul içinde tanımlamış ve diğer okuldan ayırmıştır.

XV. yüzyılda eser veren Yusuf Bin Nizameddin Kırşehri (ö.1410 ?), Hızır Bin Abdullah, Bedri Dilşad (1404-?), Seydi ve Kadızade Tirevi gibi yazarlar “iş erbabı” okulun yolunu takip etmişlerdir. Bugünkü makam kavramını bir bütün olarak var eden bir fikir aranırsa o fikri bu iki okulun birbirleriyle etkileşimlerinde bulmak mümkündür (Güray, 2017, s. 65).

Aşağıdaki Yegâh daireesine bakıldığı zaman, dıştaki dairenin “Uşşâk”; ortadaki dairenin “Nevâ”; içteki daire ise Buselik devirlerini gösterdiği görülmektedir. Şirvani’nin edvârında perdeler arası ilişkilere ve seyire doğrudan atıfta bulunmadığı görülmektedir. Bunun yerine Şirvani devirleri, “aralıkları” art arda ekleyerek anlatmayı tercih etmiş; benzer bir “aralık” sistemini ve bu aralıkların sınırlarını oluşturan ortak “perdeleri” kullanan devirleriyse aynı kapsamda anlatmayı tercih etmiştir. Aşağıdaki Yegâh dairesinde de görülebileceği üzere “T-T-B-T-T-B-T” sıralamasını yansıtan devri “Uşşâk”, aynı devrin ikinci derecesinden başlayarak “T-B-T-T-B-T-T” aralık sıralamasını yansıtan devri “Nevâ”, aynı devrin üçüncü derecesinden başlayarak “B-T-T-B-T-T-T” sıralamasını yansıtan devri de “Ebûselik” olarak aktarmıştır.



Görsel 13. Şirvani’de Yegâh Dairesi (Akdoğan, 1996, s. 227)⁸

1.3.2.2 Ladikli Mehmet Çelebi

Ladikli Mehmet Çelebi, İlim Erbabı Okulu’nun aralık, cins, tabaka ve devir kavramlarını ön planda tutan bir anlatımı benimsemiştir. Bununla beraber makam anlatımlarında ezgisel yaklaşımı da önemsemiş, böylece “İlim” ve “İş” Erbabı Okulları arasında bir geçiş dönemi nazariyatçısı olarak öne çıkmıştır. Öztürk’e göre Daire/Devir/Şed Modeli ile Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli arasında bir sentez yaratmıştır:

⁸ Perde isimleri yazar tarafından eklenmiştir.

DDŞM ile BMM arasında ilginç bir sentez yaratan Lâdikli, makam açıklamalarında sadece perdesel bir sıralanış vermekle yetinmeyip, makamsal hareketin başlangıç (mebde) ve bitiş (mahatt) noktaları ile hareketin çıkıcı (suûd) ve inici (hübût) istikametlerini de mutlaka belirtmiştir. Notalama halinde verdiği tüm makam açıklamaları, birer ezgisel hareket içerir (Öztürk vd., 2014, s. 20).

Aşağıdaki Humayun ve Zengüle makamı tariflerinde görüldüğü üzere ezgilerin “başlangıç” ve “son” perdelerini belirtmesi, ebced nota sistemini “seyir”i tarif etmede araç olarak kullanması, Ladikli’nin özgün yönlerini ortaya koymaktadır. Ladikli’nin “başlangıç-seyir-son” yaklaşımı ilerleyen yüzyıllarda ezgi odaklı nazariyat yaklaşımlarında üzerinde daha fazla durulacak olan “agaz-seyir-karar” yaklaşımının ilk örneklerinden sayılmaktadır.



Görsel 14. Solda Humayun Makamı anlatımı ve sağda notaya aktarımı (Levendoglu, 2002, s. 100)



Görsel 15. Solda Zengüle Makamı anlatımı ve sağda notaya aktarımı (Levendoglu, 2002, s. 195)

Görüldüğü üzere İlim Erbabı Okulun makam tariflerinin büyük oranda “aralık, cins, tabaka ve devir” temelinden etkilendiği, aralıkların sıralanmasını temel alan bir anlatım tarzının benimsendiği, ezgi hareketi ve perde temelli referansların ise ikinci planda kaldığı ifade edilebilir.

1.3.3 İş Erbabı Okulun Çalışmalarını “Ezgi ve Perde” Temelinde Değerlendirmek: Ezgi temelli/Batını Anlatım örneği olarak Hızır Bin Abdullah ile Yusuf El Kırşehirli

1.3.3.1 Hızır Bin Abdullah

Hızır Bin Abdullah’ın 1441’de II. Murad’ın teşvikiyle Osmanlı Türkçesiyle yazdığı *Kitâbü’l Edvâr* adlı eseri perde kullanımları ile ilgili daha ayrıntılı ve bir o kadar da özgün bir yaklaşım sunmaktadır. Hatırlanacağı üzere sistemci okulda “ud”, teorinin uygulamalı olarak gösterildiği bir çalgı konumundaydı. 15. ve 16. yüzyıl kaynaklarına bakıldığında, teori açıklamalarında öncelikli olan udun yerini çeng ve kanun gibi açık telli çalgıların aldığı

görüldüğü. Bu değişimin nedeni yüksek ihtimalle açık telli çalgıların dönemin müzik yaşantısında kazandığı önemdir (Çaylı, 2019, s. 137). Bu durumun, iyi bir çeng icracısı olduğu düşünülen Hızır bin Abdullah’ın perde-makam anlatımına yansıdığı görülebilir. Öztürk, Hızır bin Abdullah’ın makam anlatımında “...evi” kalıbı kullanımının küçük ölçekli ezgi hareketlerine işaret etmiş olabileceğini yazmaktadır. Çaylı, bu tespiti aşağıdaki şekilde açıklamıştır:

Hızır bin Abdullah’ın “... evi” kalıbını çeşitli makam isimleriyle birleştirdiği durumlara dönecek olursak, bu kullanımların bazılarında, sadece tek bir perdeye işaret edilmesinin ötesinde, söz konusu perdenin etrafında şekillenen küçük ölçekli ezgisel hareketlerin de kastedilmiş olabileceği anlaşılmaktadır. Şöyle ki Hızır bin Abdullah, farklı makamların tarifinde “aynı” perdeyi çeşitli şekillerde isimlendirebilmektedir. Örneğin, “hüseyini evi” nitelemesini “rast düzenindeki bir çengin altıncı teli” olarak ele alırsak, aynı tel, akordunda hiçbir değişiklik olmamasına rağmen farklı tariflerde “uzal evi” veya “neva evi” olarak da isimlendirilebilmektedir. Bu tür isimlendirmelerde söz konusu perdenin sesi sabit kalmasına rağmen, muhtemelen civardaki perdelerle ilişkisi değiştiği için (veya başka bir deyişle, söz konusu perdenin seyir içindeki işlevi farklılaştığı için) perdenin ismi de değişmekte, yani söz konusu perde, yeni isminin işaret ettiği makamsal bağlam üzerinden betimlenmektedir. Hızır bin Abdullah’ın makam tariflerinde “... evi” kalıbının bu şekilde de kullanılıyor olduğuna ilk kez Öztürk tarafından işaret edilmiş ve bu yöntem “bağlamsal adlandırma” (Öztürk, 2014b, s. 25) olarak isimlendirilmiştir (Çaylı, 2019, s. 161).

Rast

Evvel Yekgâh Hemân	Dügâh Hemân
Segâh Hemân	Çargâh Hemân
Yekgâh İsfahan Evi	Dügâh Hüseyinî Evi
Segâh Hisar Evi	Yekgâh Gerdâniyye Evi

Hüseyini

Dügâh Hemân	Segâh Hemân
Çargâh Hemân	Yekgâh Pencgâh Evi
Dügâh Hüseyinî Evi Serâgâz	Segâh Hisar Evi
Yekgâh Gerdaniyye Evi	Dügâh Muhayyer Evi

Görsel 16. Hızır Bin Abdullah’a göre üstte Rast (s. 163) ve altta Hüseyini (s. 167) Makamı tarifi (Çaylı, 2019)

Bu şekilde de görüldüğü üzere Hüseyinî makamı tarifindeki “Dügâh Hüseyin Evi Serâgâz” anlatımı ezginin “başlangıç” perdesini işaret etmektedir. Bunun yanında hem Rast hem de Hüseyini makamlarında “hüseyini” perdesinin “dügâh evi hüseyini” ifadesiyle işaret edilmesi bu perdenin “dügâh” konumunda olduğuna işaret etmektedir. Söz konusu konum pest tarafındaki perde ile bir “tanini” aralığına, tiz tarafındaki perde ile de bir “mücennep” aralığına işaret ederek, kısmen de olsa aralıklara dayalı bir ezgisel hareket tanımının bir parçasını oluşturmaktadır. Bu anlamda perdelere işlevler yüklenmesinin, iş erbabı okul nazariyatçılarında daha belirgin bir hale gelmeye başladığı işaret edilebilir.

Bu dönemde ses sistemlerine daha fazla ara perde girmeye başlamıştır. Hızır bin Abdullah, saz düzenlerinin tarifi esnasında makamların icrasına göre sazların perde düzenlerinin değiştirilebileceğini beyan etmiştir. Örnek olarak, “Rast düzeninde iken çârgâh ile ısfahân perdesinin ortasında bir perde tizleştirilirse do#, yani bugün kullandığımız nim hicâz perdesinin, yine rast düzeninde iken ısfahân perdesi yarım ses pestleştirilirse segâh kûçek perdesinin meydana getirildiğini ifade etmiştir (Çelik, 2001, s. 15)”. Bu yönüyle söz konusu perde zenginleşmesinin icradan gelen ihtiyaca bağlı olduğu da söylenebilir. Çeng ve kanun gibi açık telli çalgılarda böylesi ara perdeleri duyurabilmek için bir telin uç kısmına tırnak veya parmakla bastırarak tizleştirmeye “girift” tekniği denmekteydi. Hızır bin Abdullah, eserinde açık telli çalgılar için transpozisyon işlemlerini anlattığı bölümü “girift-nâme” olarak adlandırmıştı (Çaylı, 2019, s. 179).

Bu dönemde makam isimlerinin perde adlarına dönüştüğü dikkat çekmektedir. Bu bağlamda makam isimlerinin perdelerin isimlerine dönüştürülmesinde iki yaklaşım görülmektedir:

İlki, bir makamın ezgisel hareket merkezi konumundaki perdeye o makamın isminin verilmesidir. İkinci yaklaşım ise, belirli bir makamda karakteristik bir kullanımı olması nedeniyle, bir “ara” perdeye o makamın adının verilmesidir (bu durumu somutlaştırmak için, günümüzde kullanılmakta olan “saba perdesi”, “hüzzam perdesi” gibi ifadeleri örnek gösterebiliriz; bu gibi perdeler söz konusu makamların başlangıç perdesi, güçlü perdesi veya karar perdesi olmamasına rağmen yine de bu makamların adıyla anılmaktadır) (Çaylı, 2019, s. 160).

Öztürk’e göre perde düzenleri “geleneksel perde dizgesinin (GDP) icra edilecek makama veya makam ailelerine göre ayarlanması, düzenlenmesi anlamına gelir” ve tam perdelerden meydana gelen perde düzeninin tarihsel kaynaklarda “Rast Düzeni” olarak anıldığı görülür (2014, s. 31).

Düzen, makamların “gerektirdiği” perde kullanımlarına bağlı olarak yapılır. Ancak her düzen, esas itibarıyla bir makamlar koleksiyonudur. Çünkü düzenin içerdiği perdeler, birçok makam tarafından kullanılır. Bu durum, düzenin makamlar açısından GDP (geleneksel perde dizgesi) düzenlenişi/ayarlanması olduğu gibi, “makam aileleri” veya “akrabalıkları” olarak değerlendirilebilecek “tikel” bir ilişkinin de aynı düzen içinde yer alan makamlar arasında var olduğunu ortaya koyar. Başka bir ifadeyle her düzen, aynı zamanda tikel bir makam gruplaşmasıdır. (Öztürk, 2014, s. 38)

Düzenlerde rastlanan “giriftli” ayrımı, düzenin içerdiği perdelerden fazlasına (ilave tam veya nim perdeye) ihtiyaç gösteren makamlar için kullanılmaktadır. Dolayısıyla giriftsiz kullanımda yer alan makamlar, sadece düzenin içerdiği perdeleri kullanmış olmaktadır. (Öztürk, 2014, s. 39)

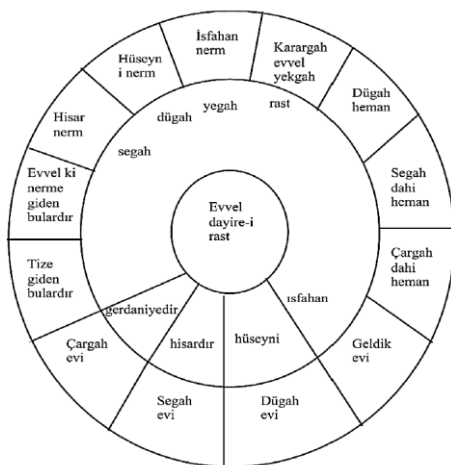
XV. yüzyılda edvârlarda adı geçmeye başlayan nim perdelerin, XVIII. yüzyıla doğru sayılarının arttığı görülmektedir. İcra sırasında hızlıca perde değiştirilebilmesi yönünden

zorluk içeren çeng ve musikar gibi çalgılar saray müzik topluluklarında yerlerini kaybetmişlerdir (Feldman, 1996, s. 156 & 169).

Hızır bin Abdullah'ın *Kitâbü'l Edvâr*'ı gibi pek çok dönem kaynağından yansıyan “on iki makam, yedi avaze, dört şube ve terkip” anlayışı dönemin ezgi malzemesi açısından zengin olduğunu göstermektedir. Hüseyinî, Hicâz, Muhayyer gibi makamların benzer yapı, isim ve seyir özellikleri ile günümüze kadar ulaştığı görülmektedir (Çelik, 2001, s. 302). Güray'a göre Hızır bin Abdullah'ın eserinde makamların dizilerine ek olarak seyir özellikleriyle anlatılması, cinslerde üçüncü ve dördüncü perdelerdeki oynak yapıların ikinci derecedeki hareketliliğe nazaran daha fazla görülmesi önemlidir (Güray, 2006, s. 62). Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli'nin genel özelliği olarak “üçlü ve dörtlüler ile çoğunlukla bir ‘bileşim/terkip’ halinde değerlendirilmiş olan beşliler, makamların asılları olarak nitelendirilmektedir” (Öztürk vd., 2014, s. 20). Bu dönem itibarıyla makam oluşumlarının daha karmaşık ezgisel ilişkiler içerisinde görülmesi dönemin nazariyat anlayışına da yansımaya başlamıştır.

1.3.3.2 Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin

İlim Erbabı Okul temsilcilerinin aksine, Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin'in *Risâle-i Mûsikî* adlı edvârında aralıklar, oranlar, uyumlar gibi matematiksel hesaplamalar üzerinde durulmamıştır. Makam anlatımı perdeler ve daireler arasındaki ilişkiler ile sözel seyir üzerine kurulmuştur.



Devir'deki anlatım	Açıklama
Karargâh evvel yegâh	Karargah önce yegâhtır. Başlangıç perdesi yegâhtır.
Dügâh heman	Hemen dügâh gelir
Segâh dahi heman	Ondan sonra segâh gelir
Çargâh dahi heman	Ondan sonra çargâh gelir
Geldik evi isfahan	Yegâh (kendili) evi isfahana geldik
Dügâh evi hüseyinî	Dügâh evi hüseyinî
Segâh evi hisardır	Segâh evi hisar
Çargâh evi gerdayevdir	Çargâh evi gerdayevdir
Tize giden bunlardır	Tize giden bunlardır. Şimdiye kadarki perdeler tiz yönü ifade eder.
Evvel ki nerme giden bunlardır	Nerme gidenler bunlardır. Bundan sonraki perdeler pest yönü ifade eder.
Hisar nerm (segâh)	Nerm hisar (nerm segâh ya da segâh evi hisar)
Hüseyinî nerm (dügâh)	Nerm hüseyinî (dügâh evi hüseyinî)
Isfahan nerm (yegah)	Nerm isfahan (yegah evi isfahan)
Karargâh evvel yegâh (rast)	Bitiş perdesi yegâhtır (rast)

Görsel 17. Kırşehirli'de Rast makamının daire ile gösterimi (üstte) ve metin şeklinde açıklaması (altta) (Güray, 2017 s. 80-81)

Kırşehirli, edvarında terkiplerin olduğu bölümde “âgâz” ve “karar” kavramlarını kullanmıştır. Örneğin, Aşîrân makamını aşağıdaki açıklama ile anlatmıştır: “Aşîrân oldur ki hüseyî âgâz ide, ine, rast ‘evinde’ karâr ide” (Risâle-i Mûsikî, 2014, s. 40). Âgâz kavramı çeşitli kaynaklarda “mebde/mahrec/serâgâz/evvel/ kopma/doğma/çıkma” (Öztürk, 2014, s. 77) gibi kelimelerle de ifade edilmiştir. Âgâz perdesi görüldüğü üzere tarihsel kaynaklarda tanımlanan ezgisel hattın odağı/ekseni olarak açıklanmıştır. Ancak bu durum, âgâz perdesinin her zaman ezginin ilk perdesi olduğu anlamına gelmemektedir. Bestecinin yaklaşımına göre farklı perdelerden de ezgiye başlanması mümkün olsa da ezginin ilgili kesitine bakıldığında duyum açısından âgâz perdesinin merkezi konumunun rahatlıkla tespit edilebildiği söylenebilir. “Karar” sesi ise seyrin/eserin bittiği perde anlamına gelmektedir ve “XVIII. yüzyıl itibariyle karar perdesinin, makamın tanımı ve sınıflandırmasında belirgin bir öncelik kazandığı görülür” (Öztürk, 2014, s. 87). “Âgâz” ile “karar” perdeleri arasındaki ezgisel hareketlere ise “seyir” adı verilmektedir. Seyir, XV. yüzyıldan bu yana kaynaklarda “yol/tarik/üslub/eda/tavır/gezme/dolaşma/reviş” (Öztürk, 2014, s. 81) gibi değişik sözcüklerle de ifade edilmiştir.

Kırşehirli’nin Risâle-i Mûsikî’sindeki sözel makam anlatımlarına örnek olarak Muhayyer-kürdi makamının tanımı da verilebilir:

...Muhayyer yüzinden / hareket idüp, acem ile gelüp, kürdî karâr ider. Kürdî âgâzesi için / halkun beyninde mu’âraza vardır: Kimi hüseyî ile ve kimi acem ile gezinü[r]; Likin kürdî / âgâzesi acem’e mensûbdur ki eger hüseyî âgâzesiyle hareket iderse, acem perdesini / okşayarak hareket itmeğe muhtâcdur. Eğer ki hüseyî ile çok gezerse, letafet / olmaz... (Doğrusöz, 2012, s. 114)

Bu tanımda görüldüğü üzere, Muhayyer-kürdi makamının muhayyer perdesinden başlaması, acem perdesini vurgulayıp Kürdi makamı ile karar etmesi, seyir içerisinde “acem perdesini okşayarak hareket” sözü ile acem ve hüseyî perdelerinin yarattığı duyum özelliklerinin işaret edilmesi önemlidir. Genel olarak Kırşehirli’nin verdiği bilgilerin, perdeler arası ilişkilerin aktarımı açısından XVIII. yüzyılda olgunlaşmaya başlayan “perde” temelli yeni nazariyat algılayışının temellerini de yansıttığı söylenebilir.

1.4 XVIII. Yüzyılda Ezgi Odaklı Nazariyat Yaklaşımları

XV. yüzyıl sonrasında Bâtînî Sembolizme Bağlı Makam Modelinin etkisi kısmen azalmakta, XVIII. yüzyılda ise yerini Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeline bırakmaktadır. BSM’in önde gelen temsilcileri “Kantemiroğlu, Tanburî Küçük Artin, Nâyi Osman Dede, Kemânî

Hızır Ağa, Mehmed Hafid Efendi, Esseyid Mehmed Emin ve Abdülbâki Nasır Dede” olmuşlardır⁹ (Öztürk vd., 2014, s. 21). Bu nazariyatçılar arasından Kantemiroğlu, Nâsır Dede ve Tanburî Artin’in yazdıkları dönemin makam anlayışı açısından önemli bilgiler vermektedir. Kantemiroğlu (1673-1723) edvarında basit makamı tanımlarken, “merkez olan bir perde ve o merkez perde etrafındaki ezgi hareketinin tekilliğinden, özgüllüğünden” bahsetmiştir (Bayraktarkatal & Güray 2021, s. 982). Abdülbâki Nâsır Dede (1765-1821) ise makamı, “... esas unsurlarıyla işitildiğinde başka kısımlara bölünemeyecek derecede kendisine has bir bütünlüğü bulunan nağmelerdir” (Başer, 2013, s. 67) şeklinde açıklayarak, Kantemiroğlu gibi ezgi hareketinin özgüllüğüne dikkat çekmiştir. Bu iki önemli kuramcının yanında yine XVIII. yüzyılın başlarında yaşamış olan Tanburi Küçük Artin de makam temelli bir ezgi organizasyonu olarak görülebilecek şubeyi “renklerin özgünlüğü, farklı renklerin karışmasıyla yeni renklerin ortaya çıkması” gibi kavramlar aracılığıyla açıklamıştır (Popescu-Judet, 2002, s. 27). Yukarıdaki tariflere bakıldığında bu dönemdeki nazariyatçıların makamları, ezgi hareketlerinin özgüllüklerine, kendi içlerinde bir bütünlük göstermelerine, parçalara bölünememelerine ve kendilerine has duyumlara (renklere) sahip olmalarına göre açıklamaları önemlidir. Bu yönüyle Kantemiroğlu, Tanburi Küçük Artin ve Abdülbâki Nasır Dede’nin ezgi odaklı yaklaşımına daha ayrıntılı bakmakta fayda vardır.

1.4.1 Kantemiroğlu

Köklü değişimlerin yaşandığı XVIII. yüzyılda Kantemiroğlu’nun (1673-1723) “Musikiyi harflerle tesbit ve icra ilminin kitabı” adlı eseri de “nazariyat geleneği” adına önem arz etmektedir. Güray (2017, s. 98) Kantemir’in, 15. yüzyılın devirlere dayalı anlatım sistemini devre dışı bırakan analitik yaklaşıma dayalı bir kuram anlayışı getirdiğini; pek çok XVIII.-XIX. yüzyıl kuramcısının da bu anlayışı takip ettiğini belirtir. Gerçekten de Avrupa merkezli “analitik” ve “metodik” bir teorik algıyı çağrıştıran makam anlayışı Kantemiroğlu edvarında hissedilmektedir.

Kantemiroğlu’nda hükm kavramı makamlarda kullanılabilen ses sahasını işaret etmesi açısından önemlidir:

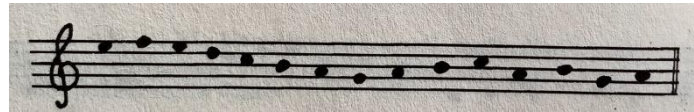
⁹ XV. ve XVIII. yüzyıllar arası Osmanlı müziğinde değişimin yaşandığı dönemlerdir. Bu dönemdeki kuramcılarda değişik nazariyat yaklaşımlarının bir arada görülmesi mümkündür: “Bunlardan Nâyi Osman Dede, Tanburî Artin ve Hızır Ağa’da, bâtinî geleneğin çeşitli iz ve etkilerine rastlanmakla birlikte, karar perdesi ve ezgisel seyir odaklı makam kavrayışı ve sınıflandırmasının, bu nazariyatçılarda da temel olduğu görülür.” (Öztürk, Beşiroğlu ve Bayraktarkatal, 2014, s. 21)

Bu kavram bir makamın hâkimiyet sahasını, kendinin ya da etkisiyle oluşan organizasyonların ulaşabildiği en pest ve en tiz sesleri esas alarak tanımlanmaktadır. Kuramsal olarak her makamın hükmünün ulaştığı noktalara kadar ezgi organizasyonunu geliştirme şansı vardır. Hükmü esasında her makamın pratik olarak uygulanmak zorunda olmasa da kuramsal olarak ezgi üretebileceği ses sınırlarını belirler. Her makam, ezgi üretim sınırlarını kullanırken, yapısında olan önemli perdeleri ve bu perdelerin çevresindeki organizasyonları korumak durumundadır. Dolayısıyla bir makamın hükmü, bünyesindeki önemli perdelerin etrafında oluşan ses organizasyonları ile ilişki kurabileceği komşu perdelerin etraflarında oluşabilecek ses organizasyonlarının bir bütünüdür (Güray, 2017, s. 103).

Kantermiroğlu'nun Kürdî makamı tanımında, bu makamın kendisini üç perde ile bile gösterebileceğini belirtmesi dikkat çekicidir: “Bu makâm, Dügâh perdesinin üstündeki yarım perdeden, Nihâvend perdesinden elde edilir. Gerek ince sestene kalına, gerek kalın sestene inceye doğru gidilirken üç perdeyle kendini gösterebilir ve Dügâh perdesinde karar kılındığında icra edilmiş olur (Kantemiroğlu, 2001, s. 71).” Bu tarif içinde dügâh perdesinin merkezi, ikinci derecedeki nihâvend perdesinin de “tanımlayıcı” noktadaki konumunun tespiti, ezgi çekirdekleri ve kalıpsal ezgi üretimi kavramları açısından önemli görülmektedir.

1.4.2 Tanburi Küçük Artin

Kantemiroğlu'na yakın bir zamanda yaşamış olan Tanburi Küçük Artin'in edvarında, kuramı uygulamaya yaklaştırmaya açısından izlediği yol da XV. yüzyıldan önce yazılmış olan edvarlara göre farklıdır. Bûselik makamını “bir mızrap hüseyini, acem, hüseyini, neva, çargâh, buselik, dügâh, rast, dügâh, buselik, çargâh, dügâh, buselik, rast, dügâh” (Popescu-Judet, 2002, s. 42) perde sırasıyla anlatarak seyir temelli bir yol izlemiştir. Burada yapılan, ilgili makamın kullanıldığı perdelerden oluşan bir “küme” yaratmak ve makamın seyir özelliklerini göstermektir.



Görsel 18. Tanburi Küçük Artin’inde Bûselik makamı. Notaya Popescu-Judet tarafından aktarılmıştır (Popescu-Judet, 2002, s. 46).

1.4.3 Abdülbaki Nâsır Dede

Abdülbâkî Nâsır Dede, Tedkîk u Tahkîk adlı eserinde perde temelli bir yaklaşımla makamları açıklamıştır. Örnek olarak Bûselik makamı tarifini şu şekilde verir: “Hüseyinî perdesinden başlayarak, Nevâ, Çargâh, Bûselik, Dügâh ve Zirgüle perdesi, sonra yine Dügâh

perdesine gelerek orada karar verir. Ancak Hüseyinî perdesinden yukarı Acem, Gerdaniyye ve Muhayyer perdesine kadar yükseliş gösterir” (Başer, 2013, s. 119).

Nâsır Dede, Tetkîk-u Tahkîk adlı eserinde açıkladığı on dört makamın nağmelerinin azlığı nedeniyle “dar” olarak addedilen alanlarının, müzeyyin (süsleyici) perdeler sayesinde genişleyebileceğini söylemiş ve bu süsleyici perdeleri aşağıdaki şekilde bir ayrıma tabi tutmuştur:

Gerekli Olan Süsleyici (Müzeyyin-i Lâzım): (makamın) aslına ait bir parça gibi çoğu zaman kullanılmakta olan ve öncelikle eklenmesi gereken perdelerdir. Eskiler (Kudemâ), makam dairelerinde bu perdeleri (makamın) asıl unsurları içinde göstermişlerdir. Râstda Nevâ ve Uşşâkta Acem perdesi gibi.

Gerekli Olmayan Süsleyici (Gayr-ı Lâzım): Bazı bestelerde ihtiyaç duyularak eklenen perdelerdir. Bunlar da iki çeşittir. Hemen gerekenler (Karîb-i lâzım) ve hemen gerekmeyenler (Baîd-i lâzım).

Hemen Gerekenler (Kârîb-i Lâzım): Eserlerde çok kullanılan perdelerdir. Rast (makamında) Yegâh perdesine kadar icra edilen perdeler ile Uşşâk (makamında) kullanılan Rast perdesi gibi.

Hemen Gerekmeyenler (Baîd-i Lâzım): eserlerde kullanımı az olan perdelerdir. Hüseyinî (makamında) Acem perdesi ve Sabâ (makamında) Nevâ perdesi, Nihâvend ve Sûz-i dilârâ (makamlarındaki) Segâh perdesinin kullanılışı gibi. Fakat sözü geçen bu perdelerin kullanılması da seyrek. Kullanıldığında ise (başka makamlardan) alıntı (perdeler) oldukları izlenimini verirler. (Makamların) ilk olarak birinci, sonra ikinci parçaları asıl unsurlarıyla birlikte anılıp üçüncü parçalarının kuralları belirgin olmadığı için usta kuyumcuların isteğine bırakılarak açıklamadan vaz geçilmiştir. (Başer, s. 109-101)

Nâsır Dede, “Taksîm-i müzeyyin ve vaz'-ı esmâsı cedîddir (Süsleyicilerin sınıflandırılması ve isimlendirilmesi yenidir)” (Başer, 2013, s. 109) açıklamasıyla “yeni” bir yaklaşım sunduğunu belirtmiştir ve gerçekten de perdelerin bu şekilde sınıflandırılması nazariyat tarihi açısından da bir yenilik olarak görülebilmektedir.

Nâsır Dede, “Gerekli Olan Süsleyici” perdelerine örnek olarak Rast makamında “nevâ” ve Uşşâk makamında “acem” perdelerini vererek bu sınıflandırmayı daha da somut hale getirmiştir. Nevâ perdesinin Rast makamının beşinci derecesi olması akla “dörtlü ve beşli ses ilişkilerini” akla getirirken, Nâsır Dede’nin Uşşâk makamında ise altıncı derece olan acem perdesini böylesi bir örnek olarak sunması konunun sadece “dörtlü ve beşli” ilişkileriyle sınırlı bir halde gerçekleşmediğini, pek çok derecenin ezgi oluşumlarında birbirleriyle ilişkide olabileceğini göstermektedir.

Nâsır Dede’nin “Hemen Gerekmeyenler (Baîd-i lâzım)” olarak nitelendirilen perdelerin kullanım kurallarının belirgin olmadığını ifade etmesi ve bunların kullanımını bestecinin

hünerine bırakması, adeta makamlarda “serbest bir kullanım alanının” varlığının da göstergesidir.

1.5 XIX. ve XX. Yüzyılda Ezgi Odaklı Nazariyat Yaklaşımları

XIX. ve XX. yüzyıllarda Osmanlı, Avrupa ile daha fazla kültürel etkileşim içine girmiş ve bu etkileşimin yansımaları müzik alanında da görülmüştür. Avrupa müzik kültürü ve teorisi ile yoğun bir etkileşimin tecrübe edildiği bu dönemde yaygınlaşan “Tonaliteye Dayalı Makam Modeli’nin” temel özellikleri ise şu şekildedir:

Bu modelde makamlar, tonal kutuplaşma ve fonksiyonlara sahip diziler/gamlar olarak ele alınmaya başlanmıştır. Makamın kullandığı perdeler, armonik tonaliteye özgü ‘dizi dereceleri’ haline getirilmiş; bunlara majör ve minör dizilerde olduğu gibi ‘tonik’ ve ‘dominant’ fonksiyonları yüklenmiştir. Bu yoldan, tonaliteye özgü akrabalıklar ile polifoni ve armoni unsurlarının da teorik altyapısının oluşturulmasına çalışılmıştır. Çünkü bu model R. Yekta (çev. Nasuhioğlu 1986), H. S. Arel (ed. Akdoğu 1993) ve M. S. Ezgi (1935-53) gibi ‘Garpcı’ ve doğal olarak ‘tekâmül’ kavrayışına sahip nazariyecilerce geliştirilmiş durumdadır ve hemen hepsi, polifonik ve armonik bileşenlere sahip bir makam müziği meydana getirme idealini ilke olarak benimsemiş görünürler (Öztürk, Beşiroğlu ve Bayraktarkatal, 2014, s. 24).

Bu değişimin ilk izleri Haşim Bey’de (1815-1868) görülebilmektedir. Haşim Bey, Sultan Abdülaziz Han’a sunduğu edvârında Hicâz makamını doğrudan perdeler üzerinden anlatmaktadır: “İbtidâ hicâz, nevâ, hüseyinî, ev’ç, şehnâz, göstererek ağâze edip nevâ’ya kadar inip, ba’dehu nevâ, hicâz, kürdî ile düğâh’da karar eder. Bu makâma dahi alafranga’da re ton ta’bir ederler.” (Tırışkan, 2000, s. 26). Dikkat edilirse Haşim Bey’in bu makam tarifinde batı müzik sistemi ile makamlar arasında ilişki kurma çabası vardır. Söz konusu çaba “değişimin”, “modernizm” ve “batılılaşma” gibi kavramlarla ilişkisinin de altını çizmektedir.

Görüldüğü üzere bir önceki dönemlerde yer alan ezgi odaklı makam anlatım sisteminin yerini bu dönem itibarıyla batı müziğinin kuralları ile açıklanmaya çalışılan yeni bir makam anlatım sistemi almaktadır. XX. yüzyılda makam ile ilgili çalışmalar yapan Ekrem Karadeniz, Gültekin Oransay, Kemal İlerici batı temelli “dizi/gam” gibi kavramları kullanmışlarsa da incelemelerinde ezginin önemine de dikkat çekmişlerdir. Karadeniz yaptığı makam tarifinde “çeşnilerin” her makamın ayırt edilmesinde en önemli ölçüyü meydana getirdiğini ve her makamın ezgi ürettiği sesleri kendine has bir “eda” ile kullandığını belirttikten sonra Tanburi Küçük Artin gibi makamları renklerle özdeşleştiren örnekler vermiştir (Karadeniz, 2013, s. 64). Oransay, “kümelenmiş seslerden oluşan bir çekirdek ezgisel çizgi oluşumundan” bahsetmiş, Kemal İlerici derslerinde ezgisel motifleri

analiz ederek makamları öğretmiştir (Bayraktarkatal & Güray 2021, s. 983 & 985). İlerici'nin çalışmasının “halk müziği motiflerini” de kapsaması bu çalışmayı, halk müziği geleneğinin “yazılı nazariyat geleneği” içindeki temsiline dair öncü çalışmalar arasına sokmaktadır. Benzer bir biçimde, Türkiye’de 2010 yılından beri yaşamakta olan Polonyalı besteci-ses mühendisi Eleonora Atalay bir dinleyici ve müzisyen tecrübesiyle dinlediği halk müziklerinde tekrar eden motifler olduğuna dikkat çekmiştir (Eleonora Atalay, Türk Müziği üzerine söyleşiler, 2019). Gerçekten de halk müziğinin sade ve öz yapısı ile tekrar eden motif özellikleri, makamlar açısından da fikir verebilmektedir. Yabancılar, genel olarak Türkçe’ye derinlemesine hâkim olmamalarından ötürü, doğal olarak her türküde değişen sözden çok ezgiye odaklanmakta ve motiflerdeki özellikleri çok daha rahat bir biçimde fark edebilmektedirler. Esasında “makamların temelinde”, “yapıtaşı” olarak da kabul edilebilecek “öz, sade” ezgi kalıpları olması “klasik gelenek” açısından da doğrulanabilecek bir bilgidir. Karl Signell, Türkiye’de bir süre Türk Müziği makam araştırmaları için kalmış ve Necdet Yaşar, Aka Gündüz Kutbay gibi önemli müzisyenlerle beraber çalışmıştır. Makamların duyumu açısından Signel’in yaptığı bir deneme ve yaptığı çıkarım gerçekten dikkat çekicidir:

Bir akşam resmî olmayan bir konserde bir ney taksimının başlangıcını dinliyordum. Makâm bildirilmemişti, fakat yalnız üç notadan sonra SABÂ olduğu apaçıktı. (...) Zaman kıymetleri ve ölçü çizgisi gerçek değerler olmaktan ziyade ezgisel biçimi ve vurguyu belirtmek içindir, yoksa aslında “serbest” ritimli olarak çalınmıştı. Bir dörtlüden daha azının gösterildiğine dikkat edilmelidir ve üstelik SABÂ’nın en karakteristik sesi olan Hicâz’ı da henüz içine almaz. Bu gerçek, bir makâmın her nasılsa asıl özünü içeren çok kısa motiflerin olasılığını akla getirir. Bu düşünce, beni Türk musikilerinin böyle motifleri tanıyıp tanıyamayacaklarını anlamak için bir test hazırlamaya sevk etti. (...) Bunun aynı yahut buna benzer deneyler, çeşitli Türk bilgilendiricilerle, eşit-tamperamanlı Batı piyanosu (By-Gy) da dâhil çeşitli çalgılarla yapıldı; bu motiflerin tanınmasında nadiren bir güçlük oldu. Bu tip tanınabilir kısa ezgiye tarafımdan ‘kalıplaşmış motif’ terimi konuldu (Signel, 2006, akt. Bayraktarkatal & Güray 2021, s. 988)

Burada, Signell’in “makâmın asıl özünü içeren motifler” açıklaması kilit bir “ifade” olarak da değerlendirilebilir. Buradaki “öz” kavramı aynı zamanda “çekirdek” kelimesi ile benzer anlama gelmektedir. Benzer şekilde, “motif” kelimesi de sık sık yinelenen, kendi başına bir bütün olan ezgisel harekete de işaret etmektedir.

2. BÖLÜM: GEÇİŞ DÖNEMİNDE YER ALAN HAZİNELER: ALİ UFKÎ BEY'İN MÜZİKLE İLGİLİ YAZMALARI

Ali Ufkî Bey'in yaşadığı yıllar Osmanlı müziğinin bir geçiş döneminde yer almaktadır. Bu dönemdeki oluşumlar ve değişimler XVIII. yüzyıl ve sonrası müziğinin temelini oluşturarak Osmanlı müzik tarzının doğmasını sağlamıştır. Bu dönemin önemini daha iyi anlayabilmek için XVII. yüzyıl ve öncesi sosyal, politik ve ekonomik ortama bakmakta fayda vardır.

Tarihte kurulmuş en uzun ömürlü Türk Devleti olan Osmanlı İmparatorluğu'nun bünyesinde yarattığı müzik tarzı birçok aşamadan geçmiş ve XXI. yüzyılda bugün dinlediğimiz haline ulaşmıştır. Altı yüzyıl boyunca yaşanan sosyal, ekonomik ve politik gelişmeler müziğin şekillenmesine neden olmuştur. XX. yüzyıl Türkiye'sinin bir asırlık geçmişine baktığımızda bile, sosyal ve politik gelişmelere paralel olarak müziğin içerik ve biçimsel olarak dinamik bir şekilde değişim gösterdiği görülmektedir. Osmanlı tarihine de mikro ölçüde bakıldığında birçok tarihsel katmana inmek mümkündür. Ancak makro açıdan bakıldığında XVI. ve XVII. yüzyıllar müzik açısından farklı bir önem taşımaktadır.

2.1 Osmanlı müziğindeki değişimi gösteren tarihsel kaynaklar

Osmanlıya bakıldığında son yüzyıllara ait müziğe ilişkin kaynakların kısmen daha bol olması bu dönemin incelenmesinde kolaylıklar sağlarken, ilk dönemlerine ait kaynakların yetersizliği müzikologların işini zorlaştırmaktadır.¹⁰ Ancak şu belirtilmeli ki müzikle ilgili kaynaklar açısından Osmanlı, Ortadoğu müzik geleneklerine göre daha şanslıdır (Aksoy, 2003, s. 15). Elde bulunan *edvârlar*, *seyahatnameler*, *notalar*, *saray muhasebe kayıtları*, *biyografik sözlükler*, *güfte mecmuaları*, *edebi eserler* (ör. *Menakıpnâmeler*), *çizimler* (ör.

¹⁰ “Yazılı kaynak eksikliği, bazı konularda da yokluğu, aslında yalnızca musikinin yapısı ve geleneklerinde kaynaklanan bir durum olarak görülemez. Musikinin çerçevesini aşan, bütün Osmanlı kültürünü kuşatan bir olgu da söz konusudur. Sorun bir bakıma bütün ‘doğu’ ile ilgilidir. Çünkü ‘doğu’ kendi varlığını yeterince araştırmamış, kimliğini tanımlama ihtiyacını pek duymamıştır. Terim yerindeyse, *kendinde* (an sich) bir varlıktır doğu, kendini nesnelleştirememiş, *kendi için* (für sich) olamamıştır. Avrupa’nın son beş yüzyıllık tarihi ise, tersine, *kendi için* var olabilmenin tarihidir. Bu tarih rönesanstan başlar. Aydınlanma çağı batının kimlik kazanma çabasının en önemli aşamasını oluşturur ve süreci çağımıza bağlar. Uzun bir tarihi olan bu dönem içinde kendini gerçekleştiren batı, kimliğini tanımlayabilmek için bir ‘doğu’ya, bir ‘doğu kavramını’na ihtiyaç duymuştur. Taner Timur ‘Osmanlı kimliği’ni araştırdığı incelemesinde bunu şöyle açıklıyor: ‘Batı kendi uygarlığına evrensel bir nitelik veren değerleri yaratırken “Doğu”yu da yarattı. Başka bir deyişle, kendisini, antinomik bir şekilde “Doğu”ya göre tanımladı’ (127). İşte *orientalism* denilen bilgi dalı da, daha çok, batılının ‘doğu’ aracılığıyla kendi kimliğini oluşturma çabasının kaçınılmaz bir yan ürünü olarak doğmuştur. Ama bu süreç içinde, doğu toplumları batıyı inceleme ihtiyacı duymamışlardır, bir başka deyişle, *orientalisme* karşı olarak bir çeşit ‘modernleşme’ ihtiyacı duydukları yakın, dönemlerde kendi kimlikleri üzerinde düşünmeye başlamışlardır.” (Aksoy, 2003, s. 14-15)

Minyatürler) gibi kaynaklar müzikologların, araştırmacıların temel başvuru kaynaklarıdır. XVII. yüzyıldan sonra eserlerin notaya alınması, müzikle ilgili daha fazla yazılı kaynakların ortaya konması, Osmanlı'yı kendi geleneksel müziğini araştırma konusunda diğer Batı Asya ülkelerine göre daha şanslı kılmıştır. Bu kaynakların incelenmesiyle dönemler arası farklar ortaya konabilmekte ve Osmanlı müzik tarzının oluşumu hakkında fikir yürütülebilmektedir.

Müzikologların başvuru kaynaklarından olan ve nazariyat kitabı olarak kullanılan *edvârlar*, Arapça “devr” kelimesinin çoğuludur ve devirler anlamına gelmektedir. Makamlar, perdeler ve usuller daire şeklinde gösterildiği için böyle denmiştir (Öztuna, 2000, s. 109). Kuram kitaplarındaki bilgilerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, Osmanlı müziğinin geçirdiği evreler hakkında güvenilir bilgiler vermektedir. Örnek olarak XV. yüzyıl ve öncesi *edvârları*; ses sistemleri, buna bağlı olarak makamların oluşumları ve matematiksel hesaplamaları içerirken; XVII. yüzyıldan itibaren bu hesaplamalar ile ilgili bölümler büyük ölçüde kısaltılmış ve seyir odaklı bir anlatıma geçilmiştir. Yeni kuram kitaplarında ayrıca müziğin uygulaması ve kullanılan çalgılar hakkında bilgiler gibi müziğin kültürel boyutuna da yer verilmiştir. Ayrıca XV. yüzyıldan sonra *edvârlardaki* yazı dili ise Arapça ve Farsça değil artık Türkçedir. Değişimin yaşandığı bu dönemlerde Kantemiroğlu'nun (1673-1723) *Musikiyi harflerle tesbit ve icra ilminin kitabı* adlı eseri önem arz etmektedir. Güray (2017, s. 98) Kantemir'in XV. yüzyılın devirlere dayalı anlatım sistemini devre dışı bırakan analitik yaklaşıma dayalı bir kuram anlayışı getirdiğini, pek çok XVII. yüzyıl kuramcısının bu anlayışı takip ettiğini belirtir.

Edvârlarda görülen dönemler arası farklar *güfte mecmualarında* da görülmektedir. XVI. yüzyılda müziğin en hızlı değişen ögesi *dil* olmuştur. Behar (2020, s. 234) yaptığı karşılaştırmalı üç mecmua incelemesinde 631 adet güftenin %95'inin dilinin Türkçe olduğu, bir asır öncesine ait olan *güfte mecmualarında* ise Türkçe *güfte* oranının %10'u geçmediği bulgusuna ulaşmıştır. Owen Wright da benzer bir çalışma yapmıştır. Osmanlı müziği repertuvarının ilk kapsamlı mecmuası olan “Hafız Post Mecmuası” ile XVI. yüzyıl başlarına ve ortalarına tarihlendirilen üç ayrı *güfte mecmuasını* karşılaştırmış, form, *güfte*, makam, usul ve dil açısından farkları ortaya koymuştur. Aralarında bir buçuk asır fasıla bulunan mecmualar arasında o kadar fark vardır ki Wright “on altıncı yüzyılın ortası ile ön yedinci yüzyılın ikinci yarısı arasında açıkça görülebilen bir kopukluk ve kesinti” olduğu sonucuna varmıştır (Behar, 2020, s. 16).

XIX. yüzyıl öncesi yabancıların yazdığı *seyahatnamelerin* çoğunluğu her ne kadar ön yargıların etkisi altında olsa da dikkatle kullanılması durumunda bir çeşit yan kaynak görevi görebilmektedir. Avrupalı gezginler XIV. yüzyıla kadar genellikle kendi kültürel ve duygusal yargılarından kurtulamamış ve Osmanlıda icra edilen müziğe genellikle nesnel boyuttan bakamamışlardır. Buna karşın XIV. yüzyılda P.J. Thibaut gibi bilgi, araştırma ve gözleme dayalı eser yazan araştırmacılar da çıkmıştır (Aksoy, 2003, s. 246). Eserlerde yer alan çizimler ve resimler çalgı bilimi açısından çok önemli kaynaklardır. Bu görsel kaynaklar sayesinde birçok çalgının zamanla şekil değiştirdiği ve ortadan kaybolduğu izlenebilmektedir. Yerel gezginlerden Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'si de müzikologlar tarafında sıklıkla kullanılan bir kaynaktır.

Osmanlı'dan kalan *notaların* günümüzde yapılan analizleri de dönemler arası farkları işaret etme açısından benzersiz kaynaklardır. Ali Ufkî Bey'e ait Londra ve Paris yazmaları bu konuda en önemli kaynaklardan birisidir. İçerdiği türkî, şarkî, varsağı gibi olan formların ve türlerin varlığı bu dönemde var olan kültürel çeşitlilik hakkında bilgi vermektedir. Ali Ufkî Bey'in arkasından gelen Kantemiroğlu da yazdığı eserler ile dönemin önemli bestelerini repertuvara kazandırmıştır. Aralarında neredeyse yarım asır bulunan bu iki müzisyenin bıraktığı eserlerin karşılaştırmalı incelemesi değerli fikirler verebilmektedir.¹¹

Müzisyenlere yapılan *ödemelerin tutulduğu kayıtlar* da ilgili dönemde icracı olarak çalışan müzisyenlerin kökeni, kullanılan çalgılar, sarayda bulunan müzisyenlerin sayısı, sultanın müzisyenlere verdiği önem gibi bilgileri içermektedir. Müzisyenlere ödenen paranın miktarı hangi çalgının daha fazla rağbet gördüğü hakkında fikir vermektedir.

Yukarıda özetle geçilen kaynak türleri karşılaştırmalı olarak incelendiğinde dönemler arasında farklar, bağlantılar ve kopukluklar daha net görülmektedir. Bu da Osmanlı tarzı müziğin oluşumu hakkında yorum yapma fırsatı vermektedir. Bu bağlamda Feldman Osmanlı Müziğine ilişkin temel kaynak ve dönemleri aşağıdaki gibi sınıflandırmıştır.

¹¹ Daha fazla bilgi için: *Ali Ufkî ve Kantemiroğlu musiki yazmalarında bulunan ortak eserlerin karşılaştırmalı çeviri yazımı ve incelenmesi* (Oğuz Kalkan, 2017, Yüksek Lisans tezi).

DÖNEM	MÜZİK	KAYNAK
1350 Klasik Çağ	Geç Ortaçağ Devri	(Pers yazılı kaynakları)
1450 Yüksek Emperyal Evre	Geçiş Devri	15.yy Türk yazılı kaynakları: Şirvânî, Seydî, Bedr-i Dilşad, Hızır bin Abdullah, Ahmed bin Şukrullah, Şeyhî
1580 Orta Dönem	Erken Modern Devri	1650 Ali Ufkî (Bobowski)
1717-30 "Lale Dönemi"		1640-80 Evliyâ Çelebi
		1700 Cantemir, Osman Dede
		1730 Es'ad Efendi
		1740 Harutin
		1750 Fento, Hızır Ağâ, Kevseri
	1780 Modern Devir	1785 Abbe Toderini
		1795 Abdülbâki Dede
1830 Modern Dönem		1815 Hamparsum
		1865 Haşim Bey
		1875 Mandoli, Necip Paşa
1923 Türkiye Cumhuriyeti	Türk Klasik Müziği	1921 Rauf Yekta

Tablo 1. Feldman’a göre Osmanlı Müziğinin Temel Kaynakları ve Dönemleri (Feldman, 1996, s. 36), (Çeviri: Deniz Atalay)

Kaynaklar kısmına baktığımızda, “1350 Klasik Çağ”da Pers kaynakları ağırlıklıyken, buna karşın “1450 Yüksek Emperyal Evre”de Türkçe yazılı kaynakların sayısı artmıştır. Bu dönemde edvârlarda kullanılan dilin Farsça’dan Türkçe’ye geçtiği görülmekte; XVI. yüzyılda kaynak açısından bir boşluk olduğu göze çarpmaktadır. Ne var ki XVIII. yüzyılın başından itibaren yazılı nota ve müzikle ilgili kaynakların sayısı daha da artmıştır. Kuşkusuz kaynaklar listesini uzatmak mümkün. Feldman’ın dönemlendirmesi ve temel kaynak sıralaması Osmanlı Müziğinin gelişimini hakkında bir fikir vermektedir.

2.2 XVI. Yüzyıl Öncesi Saray Korumasındaki Müzik ve Yazılı Eserlere Genel Bir Bakış

XX. yüzyılda Türkiye’de *Geleneksel Türk Müziği*, “sanat/klasik”, “halk”, “dini” müzikler gibi değişik alt dallara bölünmeye başlanmıştır. Osmanlı dönemi kaynaklarına bakıldığında üretilen müzik türlerinin kesin çizgilerle ayrılmamış olduğu dikkat çekmektedir. Ayas (2013, s. 64) Osmanlı’daki makamsal müzik geleneğinin, geleneksel Ortadoğu toplumlarındakinin aksine saray çevresi ile sınırlı kalmayıp sosyal alt tabakalara ulaşmış olduğunu ve şehir toplumunu bütünleştirici görev üstlendiğini belirtir. Öte yandan İnalçık Osmanlı medeniyeti ve yaşam tarzı söz konusu olduğunda saray ve halk kültüründen söz etmenin yerinde olduğunu işaret ederken, aynı zamanda sarayın temsil ettiği seçkinler sınıfı ile halk arasındaki kültür veya kültür çeşitliğindeki derin farkın tarihçi tarafından göz önünde tutulmasının gerektiğine de işaret eder (2015, s. XII). İnalçık’a göre zâriflerin oluşturduğu bu kültür modeli kadim Mezopotamya, kısırâlar İranı, Helenistik dönemi ve İslam dönemi Emevi ve Abbâsî saray kültüründe devamlılık göstermektedir.

Osmanlı dönemi müziğine bakıldığında, saray tarafından bu kültür modelinin devam ettirilmeye çalışıldığı ve bu müziğin kırsal müzik ile önemli bir etkileşim içinde olduğu dikkat çekmektedir. Bu iki ortamın sıkı iletişimde içerisinde olması Osmanlı’da “kentsel müzik” kavramının oluşmasını sağlamıştır. Yapılan müzik sadece başkent İstanbul’a has değildi; Edirne, Bursa, Konya, Amasya, Kütahya ve hatta Diyarbakır’da bile kentsel müzik icra edilmekteydi. Kentsel yaşam kültüründe yazılı kayıtların kırsala göre çok daha fazla olması bu müzikle ilgili bilgiye daha fazla ulaşılabilmesini sağlamaktadır. İlerideki bölümlerde saray müziği kavramı sıklıkla kullanılmakla birlikte kırsal müziğin varlığı ve besleyiciliği unutulmamalıdır.

XI. yüzyıldan itibaren Türkler Batı ve Orta Asya topraklarında yeni devletler kurarak egemenlik oluşturmaya başlamışlardır. Selçuklu, Timurlu, Babürlü, Akkoyunlu gibi devletlerin hanedanlarının Türk ve Moğollardan oluşması ile birlikte kurulan devletlerin İran kültürünün etkisinde olan topraklarda olması Türk-Fars etkisinde bir geleneğin oluşmasına zemin hazırlamıştır. İranlıların tarihsel ilişkilerinden dolayı Arap ve Yunan medeniyetleri ile de bağlantılı olması bu bölgedeki önemli şehirlerin kozmopolit bir yapıda olmasına neden olmuştur. Kültürdeki ortak-yaşarlılık (*symbiosis*)¹² müziğin daha zengin olmasını sağlamıştır. Uslu (2011, s. 12) kozmopolit toplumların müziğinin ırklara göre değil, devletlere göre adlandırmanın daha bilimsel olduğu düşünülmektedir.

Büyük Selçuklu İmparatorluğu XI. yüzyıldan itibaren Orta Asya’dan Basra Körfezine, Hindikuş Dağlarından Batı Anadolu’ya kadar geniş bir bölgede egemenlik kurmuştur. Daha önceki medeniyetlerde devamlılık gösteren sanatın Saray tarafından korunması geleneği Selçuklular tarafından da devam ettirilmiştir. Müzik sarayda olduğu kadar toplumsal hayatın da içerisindeydi. Uslu, müziğin toplumdaki yansımalarını İbn Haldun’dan şu şekilde aktarmaktadır:

Şehirlerdeki hayatın gereği olarak çeşitli mesleklerle beraber mugannilik, oyun çeşitleri, eda ile çalmayı öğreten öğretmenler sınıfının türediğini, bununla birlikte hayvanlara nağme, terane, dans öğretildiğini, özellikle saraylarda ve şehirlerde şark, dans ve müzik aletleriyle düğün ve muhteşem ziyafetler düzenleyen ustaların çoğaldığını, toplumsal hayat için gerekli ve şerefli meslekler içinde şarkıcılık sanatının bulunduğunu Araplar kadar Türkleri de iyi tanıyan XIV. yüzyılın önemli devlet adamı ve sosyologlarından İbn Haldun belirtmektedir (Uslu, 2011, s. 43).

Büyük Selçuklu’da sarayın müzikle olan yakın ilişkisi Keykubâd döneminde de görülmektedir. Alanya fatihi (1223) Sultan Alâeddin Keykubâd (1220-1237) Konya’dan

¹² Kültürde ortak-yaşarlılık (*symbiosis*) kavramı İnalçık (2015, s. 10) tarafından kullanılmaktadır.

uzak şiir ve musiki ile dolu hayatını yaşamak için, Alanya hisarında ‘Alâiyye Sarayı’nı ve Beyşehir gölünün ortasında ‘Kubâd-âbâd Sarayı’nı yaptırmıştır. Bu kasarlarda sultan sık sık iştret meclislerinde şiir ve musiki sanatçılarını toplardı (İnalcık, 2015, s. 69).

Mezopotamya’dan Antik Yunan’a devam etmekte olan müzik teorisinin yazılması geleneği Selçuklu döneminde de devam etmiştir. Selçuklu zamanında yaşamış olan sanatçılar ve müzikle ilgili eserleri şöyledir: İbn Zeyle, *el-Kâfi fi’l musika*; Ömer Hayyam, *el-Kavl ala ecnas*; Hasan el-Katib, *Kitâbü kemâli edebi’l-gınâ*; Nasreddin Tusi, *Risale fi ilmi’l-musiki*; Safiyyüddin Albülmü’mîn Urmevi, *Kitâbü’l Edvâr*; Hasan el-Yezdi, *Kitab fi fenni’l-elhan* (Uslu, 2011, s. 189-194). Bu isimler arasından Safiyyüddin Albülmü’mîn Urmevi yüzyılın en önemli nazariyatçılarından sayılabilir.

Anadolu Selçuklu Devleti’nin yıkılma sürecinde oluşan beylikler arasında yer alan Osmanlı, kısa sürede teşkilatlanmasını tamamlamış ve ömrü altı yüz sürecekle olan bir imparatorluğun temellerini atmıştı. Osmanlı’nın ilk kuruluş yıllardaki müzik ortamı ile ayrıntılı kaynaklar yoktur. Uzunçarşılı, *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı* adlı hazırladığı makalede XV. ve XVI. yüzyıllara ait Osmanlı Saray müziği ile ilgili bilgiler vermiştir:

- İkinci Murad (1421-1451) şair ve bilgili bir insandı, müziğe ilgiliydi. Devlet merkezi olan Bursa ve Edirne saraylarına doğudan değerli müzik âlimlerinin gelmesini ve kıymetli müzik bilginlerinin yetişmesini sağlamıştı (1977, s. 79). Hızır Bin Abdullah, eseri *Edvâr-ı Musiki*’yi İkinci Murad adına telif etmiştir. Bu eserde Edirne sarayında yer alan müzisyenlerden de bahsetmiştir. Amasyalı Şükrullah, Safiyyüddin Abdül-mümin’in *Edvâr* isimli eserini Türkçe’ye çevirmiş, esere diğer eserlerden de ilave yaparak İkinci Murad’a sunmuştur (1977, s. 80).
- Fatih Sultan Mehmed’e sunulmuş olan Fethullah Mümin-i Şirvani’nin bir Arapça musiki eseri, Abdülaziz b. Kemalüddin Abdülkadir’in Farsça *Nekavetuledvar* adında musiki nazariyatı eseri Topkapı Saray Müzesinde bulunmaktadır. Usta Şemsi’nin de Fatih adına *Bereket* isimli musiki kitabı vardır (1977, s. 80).
- 1504’de çoğaltılmış olan *Beyanu’l-edvâr ve’l-makamat* (1977, s. 80) ve Ladik’li İsrafilzade Mehmed Çelebi’nin 1488 yılında *Fethiye ve Zeyn-el Elhan* (1977, s. 81), İkinci Beyazıd zamanının müzik ile ilgili eserleridir.

XV. ve XVI. yüzyıllarda Osmanlı Sarayı'nda ve Anadolu'da bulunan Azerbaycanlı müzisyenlerin varlığı, kültürel odağın batıyı gösterdiğinin bir işareti sayılabilir.¹³ İnalçık, *Has-bağçede 'ayş u tarab* adlı eserinde bu dönemde Osmanlı Saraylarında bulunmuş ve hizmet vermiş birçok Azeri müzisyen ile ilgili bir bölüme yer vermiştir:

- **Abdülkâdir Merâgi**, 1418'te yazmış olduğu *Makâsidu'l Elhân* kitabını yeniden kaleme almış ve İkinci Murad'a ithaf etmiştir. Meragi kitabı padişah'a takdim etmek için **Abdülazîz Marâgi**'yi Herat'tan Bursa'ya giden bir kervan ile göndermiştir. İkinci Murad'ın emriyle Temirhanlı Köyü, Abdülazîz'e tımar olarak verilmiştir (2015, s.48). Abdülazîz'in *Nekâvetu'l-Edvâr* adlı müzik teorisi ile ilgili bir kitabı vardır (2015, s. 49).
- **Mahmud Merâgî** babası Abdülazîz ve Abdülkâdir Meragi'nin yolundan gitmiş, *Makâsidu'l Edvâr* adlı Farsça müzik teorisi konulu bir kitap yazmış, II. Bayezid ve Kanunî dönemlerinin önemli sanatçılarından olmuştur (2015, s. 51).
- Azerbaycan bilgini ve *Mecelletun fi'l Mûsika* adında müzik risâlesinin yazarı **Fetullâh Şîrvânî** 1435 yılında Timurî devletinin bilim merkezi olan Semerkand'ta Timurî Uluğ Bey'in kurduğu medresede eğitim aldı. Bursalı Kadızâde Rûmî öğrencisinin üstün yeteneğini göz önüne alarak çalışmak için ileride Anadolu'ya gitmesini salık vermişti (2015, s. 55). Şîrvani, Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethi sırasında Bursa'da bulunmuş ve fetihten sonra *Mecelletun fi'l Mûsika* adlı eserini Fatih'e sunmuştur (2015, s. 56).
- Yavuz Sultan Süleyman tarafından Enderun'a alınan Azerbaycanlı müzisyen **Hasan Cân Çelebî**, müezzin, hâfız, hânende, sâzende ve bestekârdı. 1514'te Çaldıran zaferinden sonra babası İsfahânlı Müezzin Hâfız Mehmed ile Tebriz'den İstanbul'a götürülen sanatçılar arasında bulunuyordu (2015, s. 59). Hasan Cân'ın düyek usulünde bestelediği üç tane Hüseyinî Peşrev zamanımıza kadar gelmiştir. Bunlardan "Şukûfe-i zâr" peşrevini Ali Ufkî Bey "sahibi meçhul" olarak notaya almış, Kantemir ise eserin Hasan Cân'a ait olduğunu belirtmiştir (2015, s. 60).

¹³ Azerbaycanlı ünlü müzik bilgini Abdülkâdir Meragi, bulunduğu dönemdeki müzikal ortamdan üzüntü duymakta ve şikâyet etmektedir: "Abdülkadir'in itirafına göre, onun yaşadığı dönemde artık seviyeli, bilgili icracılar kalmamıştır. Bu neden, bestelediği parçalardan sadece hafif, kolay olanlar icra edilirdi, zor müzik yapıtlarının çoğu ise bilgisiz müzikçiler tarafından kavranamadıkları için unutulup kaybolurdu. Bu durum, Marâgi'yi kaygılandırırdı. Üzüntüsünü, 'Bir kez değil, her nefes aldığımında bin kere "ah!" çekiyorum!' şeklinde kitaplarında itiraf etmiştir (İnalçık, 2015, s. 49)."

- II. Selim döneminde devlet memuru, şair, kemençeci ve *Sâznâme* isimli kitabın yazarı **Turak Bey** de dönemin ünlü müzisyenlerindendir. Bu eserde Osmanlı'da kullanılan çalgıların isimleriyle tarifleri yapılmıştır. Evliya Çelebi'nin aktardığına göre kendisi saz isimlerini bu kitaptan almıştır. Bu değerli eserin kendisi şu anda mevcut değildir (2015, s. 62).

2.3 Suyun Yolunu Aradığı “XVI-XVII. Yüzyıllar”

Osmanlı'nın doğuda icra edilen müzikle olan alışverişinde Türk-Moğol saray kültürünün önemli bir yeri vardır. Evliya Çelebi Seyahatnamesinde sık sık “Hüseyin Baykara Fasılları”na atıfta bulunur:

On beşinci yüzyılda Herat'taki Timurlu Sarayı'na ve hükümdarının kurdurduğu edebiyat ve musiki meclislerine gönderme yapan 'Hüseyin Baykara faslı' ifadesini (İstanbul'da bizzat iştirak ettiğini söylediği bazı fasıllar dahil olmak üzere) çok sık kullanıyordu Evliyâ. Köçek takımlarının ve rakkasların icralarını ya da hamam köşelerinde yapılan musiki fasıllarını methetmek için dahi 'Hüseyin Baykara fasılları' ifadesini kullanmakta bir beis görmüyordu. Evliya'dan yarım asır sonra kaleme aldığı *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*'nde, Kantemiroğlu Hüseyin Baykara'nın adını musikiyle ilgili bölümün başlığı olarak kullanmıştır. Buna bakılırsa 'Baykara fasılları' ifadesi genel olarak musiki icra ve fasıllarına bir emsâl, bir model, ulaşılması zor olan mükemmel bir ideal anlamında kullanılıyordu (Behar, 2020, s. 94).

Hüseyin Baykara'nın sanata olan yaklaşımı, Osmanlı Sarayı ve kentli müzisyenler için bir model teşkil ediyordu. Kantemiroğlu ile Hüseyin Baykara arasında iki asırdan daha fazla bir süre olduğunu düşünürsek, Kantemiroğlu'nun Baykara'yı anması devlet adamlarının sanata destek vermesinin onların isimlerinin daha kalıcı olmasını sağladığını göstermektedir.

Behar, bugünkü bildiğimiz şekliyle geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin kabaca bir tarihlendirme ile Baykara Sarayı ile irtibatın devam ettiği XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oluşmaya başladığını belirtiyor. Daha öncelerden ve özellikle İrani geleneklerden geçmiş olan müzikal yapılar, XVI. yüzyılda İstanbul'da gelişir, farklılaşır, terk edilir ve “tarz-ı Osmani” musiki oluşmaya başlar (Behar, 2020, s. 11). XVI. yüzyılda “öncesi” ve “sonrasına” ait teorik ve icraya ait farklar bu konuda bir kanıt oluşturmaktadır. Feldman (1996, s. 24) XVI. yüzyılda sanat müziğinin sarayda desteklendiğini, müzisyenlerin çoğunlukla saray hizmetlilerinden veya özgür İran müzisyenlerinden oluştuğunu, müzik

türlerinin ve sarayda kullanılan çalgıların Safevi İran'ı¹⁴ ile aynı olduğunu belirtir. Bu örüntüler, XVI. yüzyılın sonları ile XVII. yüzyılın ikinci yarısının arasındaki sürede değişmiştir.

XVI. yüzyılın ikinci yarısının bir diğer ilginç özelliği ise bu dönemde müzik ile ilgili belgelerin diğer yüzyıllara nazaran daha az olmasıdır. Döneme ait bazı kayıtlar vardır ancak bu dönemdeki müziğin kendisini anlatan, kuramsal bilgi içeren bir eser bulunmamaktadır. Eser notası açısından bu açık ancak XVII. yüzyılın ortalarında Ali Ufkî Bey'in bırakacağı nota külliyatı ile; kuramsal açı ise Kantemir Edvârı ile kapanacaktır. Feldman'a göre dönemin yöneticilerinin (I.Selim 1512-1520, Süleyman 1520-1566) müziğe karşı ilgileri çok fazla değildi.¹⁵ Sonraki sultanlar daha ılımlı olmalarına rağmen II. Selim (1566-1574), III. Murat (1574-1595), I. Ahmed (1590-1617) ve IV. Murad (1612-1640) dönemlerinde de müzik alanındaki bilimsel eser eksikliği devam etmiştir (Feldman, 1996, s. 28). Öte yandan müzik dışındaki geleneksel sanat dallarında, edebiyat ve şiirde bir düşüş ya da duraklama gözlenmemiş, Osmanlı üslubu genel anlamda ortaya çıkmaya başlamıştır. Belki de dönemin müzikologları bu yüzyıldaki hızlı kabuk değişimini anlatmakta zorluk çektikleri için, eser vermek adına geleneğin olgunlaşmaya başladığı XVII. yüzyılın ikinci yarısını beklemek zorunda kaldılar. Güray'a göre (2017, s. 91) XVI. yüzyıldaki bu durağanlığın sebebi muhtemelen XV. yüzyılın zengin kuram birikiminin bu yüzyıldaki müziğin yapılarının ifadesi için yeterli olmasıdır. Ancak, XVII. yüzyıl itibarıyla değişen müzik kültürünü ve organizasyon yapılarını anlatabilmek için XV. yüzyıl kuramında köklü değişiklikler yapılmasına ihtiyaç duyulmuş, bu durum XVII. ve XVIII. yüzyıllarda üretilen eserlere yansımıştır.

İstanbul'un fethinden sonra imparatorluk olma yolunda ilerleyen Osmanlı'da-doğu medeniyetlerinde örnekleri görüldüğü gibi-fethedilen yerlerden sanatkarların başkente

¹⁴ Lale Devri'de bile Türk-İran sarayları arasındaki kültürel ilişkinin devam etmesine örnek olarak Sâdâbad ile Safevilerin Çehel Sütun'u (İsfahan) arasındaki rekabet verilebilir. Şair Nedim Sâdâbad'ın cazibesini öven güftesinde bu ilişkiyi şu şekilde kaleme almıştır: Gel hele bir kerecik seyr et göze olmaz yasağ / Oldu Sadâbad şimdi sevdiğim dağ üstü bağ / Çar-bağ-ı İsfahanı eylemiştir dağ bağ / Oldu Sadâbâd şimdi sevdiği dağ üstü bağ (Turan, 2019, s. 323).

¹⁵ Kanuni'nin musiki ile olan ilişkisi 1554-1562 yılları arasında İstanbul'da bulunan Avusturya elçisi Ogier Ghiselin de Busbecq'in dördüncü mektubunda yer almaktadır: "Sultan gün geçtikçe dine daha çok bağlanıyor, bir başka deyişle, kendini batıl inançlara kaptırıyordu. Oğlanlardan kurulu bir oyuncu ve hanende takımını dinlemekten zevk alırdı; ama bu eğlenceden vazgeçmezse bunun cezasını ilerde çekeceğini söyleyen bir falcı kadının (kehanetleriyle tanınmış, saygı duyulan bir kadındı bu) nasihatı üzerine bu takımı dağıttı. Böylece o altın ve öteki paha biçilmez taşlarla süslü sazlarını kırdırıp ateşe attırdı (Aksoy, 2003, s. 44)."

getirilip bir saray müziği ve geleneği yaratma çabasına girildiği görülüyor.¹⁶ Bu amaçla ilk olarak 1514 yılında Yavuz Sultan Selim tarafından zapt edilen Tebriz'den, Kanuni döneminde ise 1534 yılında ele geçirilen Bağdat'tan sanat erbabı müzisyenler başkent İstanbul'a getirilmiştir. Bu şehirlerden bir tür savaş ganimeti olarak getirilen müzisyenlerin yadırgandıklarına ve başkentin müzik hayatına uyum sağlamakta zorlandıklarına dair bir bilgi gözüküyor (Behar, 2020, s. 20). Bu getirilen müzisyenler geldikleri yerlerdeki yerel hükümdarlar tarafından himaye görmekteydiler. Bu açıdan müzisyenlerin icra ettikleri müzik "Saray müziği" ya da "Urefa müziği" idi (Behar, 2020, s. 20). Bir süre sonra Acem Safeviler tarafından geri alınan Bağdat 1638'de IV. Murat tarafından tekrar fethedilir. Bu sefer İstanbul'a getirilen müzisyenler bir asır önceki gibi kolayca benimsenmediler. İcra ve üslupları yadırgandı ve yabancı bulundu. Aradan geçen süre içerisinde musiki yerleşmiş ve çoğu Acem bestecisinin adı da tamamen unutulmuştu (Behar, 2020, s. 23).

2.4 Müzikte değişim: Ekonomik ve Sosyolojik Etkenler

Behar (2020, s. 26), XVI. yüzyılın ikinci yarısı ile XVII. yüzyılın başında müzikte görülen önemli değişimlerin esas olarak padişahın patronajı altında gerçekleşmiş olmadığını, esas değişimlerin çok daha karmaşık, büyük çaplı ekonomik ve sosyal süreçlerin sonucu ya da "yan ürünü" olarak ortaya çıktığını düşünmektedir. Tımar sisteminin çözülmeye başlamasıyla yoğun bir kırsal göç yaşanmış, şehrin coğrafi sınırları genişlemiş, nüfus ciddi şekilde artmış ve İstanbul dönemin ölçütleri ile bir metropol haline gelmiştir. Azami ekonomik ve siyasal gücüne ulaşan imparatorluğun kaynakları payitahtta toplanmış ve bu da başkentte nakit paranın daha fazla kullanılmasına yol açmıştır. Nakdi servet tüccar/mültezim/bürokrat kitleye dağılıyordu. Bir yandan "kırsal göçmenler" bir yanda da "yeni zenginler" İstanbul'un kültürel ve müzikal zevklerini belirliyordu. Behar'ın yukarıda belirttiği sosyolojik etkenler, müzikteki değişimi hanedan ve Saray'ın himayesinden büyük ölçüde bağımsız şekilde gerçekleştiriyordu (2020, s. 229-230).

¹⁶ "Osmanlı padişahları -özellikle Doğu'da- zaptettikleri önemli şehirlerden bazı önemli sanatçılar ve çeşitli ehl-i hıref ile birlikte birtakım müzisyenleri de İstanbul'a, kendi saraylarına getiriyorlardı. Bu durumun o padişahın ciddi bir musikisever olup olmamasıyla doğrudan bir ilgisi yoktu. Bunu yaparak tüm İslami hanedanların ortak ve kadim Saray âdetlerinden biri de yerini bulmuş oluyordu. Bir tür savaş ganimeti olarak İstanbul'a getirilen bu değerli insan kaynağına, sanatçılara usulen zaman zaman Saray'dan âtiyye, bayramiyye vb de dağıtılıyordu elbette...(Behar, 2020, s. 59)."

Ekonomik sistemler sosyal yapının şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. Osmanlı’da XVII. yüzyıldan sonra ekonomideki değişim toplumsal yapıya da yansımıştır:

Baki Tezcan Osmanlı İmparatorluğu’nun 1600’lerden itibaren klasik patrimonyal hanedanlık kurumunu aşarak, pazar odaklı bir ekonomi, ortak bir para biriminin hüküm sürdüğü finans sistemi, ulemanın hanedan üzerinde kontrol sahibi olduğu bir hukuk, sınıf bariyerlerinin zayıfladığı bir toplum ve iktidarın giderek daha geniş gruplarca paylaşıldığı bir meşrutiyet yönetiminde tanımlanabilecek bir erken modern devlete dönüştüğünü ileri sürmektedir (Turan, 2019, s. 317).

1550’li yıllardan itibaren kahvehanelerin yaygın hale gelmesi değişik kültürden insanların buluştuğu, eğlendiği, müzik yaptığı bir ortamın oluşmasını sağlamıştır. Kahvehaneler sayesinde Saray himayesinde gelişmiş “Farsi” kökenli bir müzik geleneği kırsal kökenli bir edebiyat ve müzik türü ile bir araya gelmiş, kırsal kesimden yani tabandan gelen bir müzik kültürü saray müziğine eklenmeye başlamıştır (Behar, 2020, s. 230-231). Evliya Çelebi’nin aktardığına göre Halep gibi zengin bir vilayette 105 kahvehane vardı ve Arslan Dede Kahvehanesi 2000 kişi alabilmekteydi. Bu kahvehanede, hanende, sazende, rakkas ve hikayeciler bulunmaktaydı (Turan, 2019, s. 321).

XVII. yüzyılın sonlarına doğru müzik sanatının saygınlığı Osmanlı Sarayı’nda ve seçkinler arasında artmaya devam etmiştir. XVIII. yüzyılda bahçe ve mesireler gibi kamusal alanda müziğin daha fazla yer aldığı dikkat çekiyor. Şairler, yüksek rütbeli bürokratlar ve ilmiye mensuplarından kimseler, zanaatkârlar, gündelikçilerden falcılara, akrobatlardan meyhane şarkıcılarına kadar geniş toplumsal çevreden insanlar bir araya geliyordu (Turan, 2019, s. 320). Müzik, Lale Devri’ndeki eğlencelerin¹⁷ başında geliyordu.

2.5 Çalgılar, İcracılar ve Değişimin İzleri

Büyük Selçuklu döneminde kullanılan çalgıların çokluğu dönemin müzikal açıdan ne kadar zengin olduğu hakkında bilgi vermektedir. Çeng, kemençe, kanun, kopuz, rebab, musıkâr gibi çalgılar Selçuklu, Timurlu, Babürlü ve Osmanlı saraylarında arasında geçişkenlik

¹⁷ Eğlencenin siyasi alandaki hesaplara yansımaları Venedikli balyosların dikkatinden kaçmamıştır: “Başkent İstanbul’da görülen bu eğlenceye düşkünlük Venedikli balyosların raporlarında farklı biçimlerde yorumlanmaktaydı. Balyos Emo’ya göre 1722’nin neşesi ve baş döndürücülüğü III. Ahmed’in damadının sarayında dört gece kalmasıyla başlamıştı. Aynı yılın Nisan ayı içinde yapılan çeşitli eğlenceler, bol keseden harcamalar sultanın sert ve asosyal karakterini neşeli bir kişiliğe büründürüyordu. Ancak tüm bu şölen ve eğlenceler Venediklilere göre kudretli veziriazamın sultanı oyalamak ve dikkatini başka yerlere çekmek için gerçekleştirdiği faaliyetlerdi (Turan, 2019, s. 322).”

gösteren ortak çalgılardır. Bölgeler arası çalgılarda yapısal farklar gözükmeyle birlikte çalgılar açısından ortak bir kültürün varlığı dikkat çekmektedir.

Telâtlaklar	Kenditînîlak ve Göntînîlaklar (Vurmalılar)	Havatînîlaklar
1 Barbet	Çağana	Balaban
2 Cura	Çalpara	Borguy
3 Çegane	Çan	Erganun
4 Çeng	Çevgan	Kaval
5 Çeşte	Davul	Kerrenay
6 Dutar	Def	Makruna
7 Eğri keman	Halhal	Mevsul
8 İkliğ	Kakratgu	Mizmar
9 İkeme	Kongraku	Mizmarülcereb
10 Kemançe	Kös	Musikar
11 Kanun	Nakkara	Nakur
12 Kopuz	Sanc-ı çini	Nefir
13 Muğni	Sing	Ney
14 Naytanbur	Tabl, Tablek	Pişe
15 Nüzhe	Tongurak	Sıdırgu
16 Rebab	Tovil	Surna
17 Rubab	Tümrük	Şebbabe
18 Sitare	Zil	Şilyak
19 Şahdur/Şehrud		Tütek
20 Şeştâr		Yeraa
21 Tambur		Zurna
22 Tar		
23 Ud		
24 Yatugan		
25 Yelteme		

Tablo 2. Selçuklu döneminde kullanılan çalgılar (Uslu, 2011). Kitapta 57-74 sayfalar arasında verilen çalgılar liste haline getirilmiştir.

Babür İmparatorluğu’nun kurucusu ve Timurluların kültürel mirasçısı Babür Şah’ın Çağatay Türkçesi ile yazdığı *Babürname*’de, sözlü tür olarak “kar, savt, nakş”, sözsüz tür olarak ise “peşrev”in sarayda icra edildiğinden bahseder. Profesyonel müzisyenler tarafından genellikle kullanılan çalgılar ise ud, ney, giççak ve kanundur (Feldman, 1996, s.44).

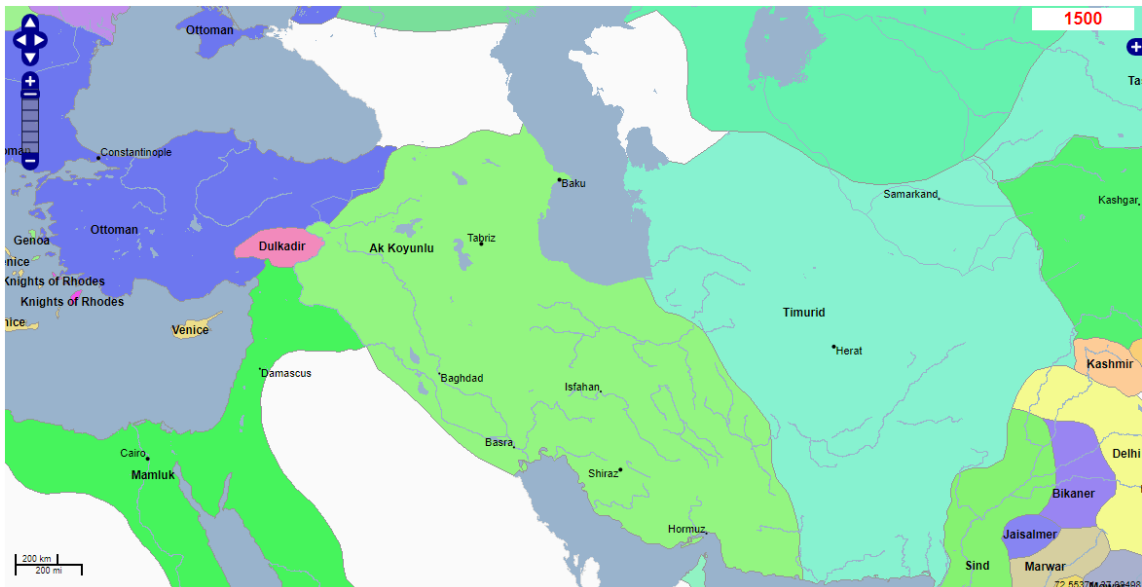
Çalgı	Müzisyen Sayısı	Müzisyenler
Kemançe	7	Şâh Kulu, Haydar bin Şâh Kulu, Nasûh, Mustafa, Mehmed, Halil, Hızır bin Ali Ekber
Ud	6	Derviş Mahmud bin Abdülkadirzâde, Hasan Ağa, Nasûh, Ayaş, Mehmed, Hasan Ağa (ayrıca kendisinin beş <i>kul</i> öğrencisi)
Ney	6	Maksûd, Hasan, İmam Kulu, Hasan Kulu, İmam Kulu (no.2), Hüseyin Kulu
Kopuz	4	Zeynî, Mustafa, Şaban, Hüsvrev
Çeng	4	Nimetullah, Behrâm, Hasan, Mehmed
Kanun	3	Şadi, Muharrem Seydî, Muhyiddin

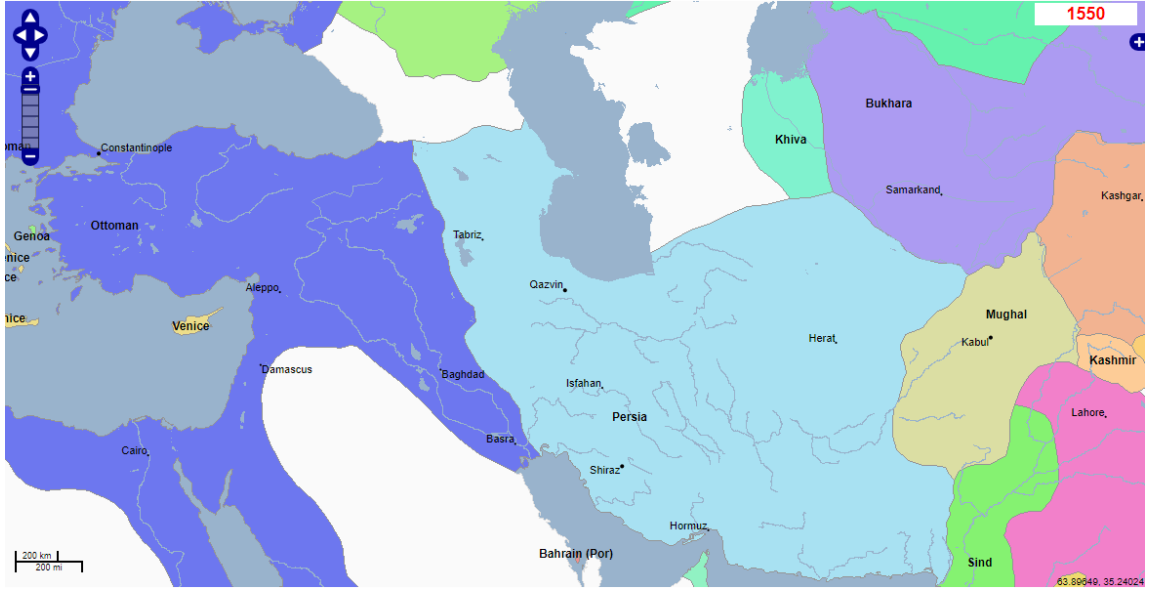
Tablo 3. 1525 yılına ait “Cema’at-i mutriban” belgesinde yer alan çalgılar ve müzisyenler (Feldman, 1996, s. 110), (Çeviri: Deniz Atalay).

Osmanlı'da saray müzisyenlerine yapılan ödemelerin kaydedildiği 1525 yılına ait “Cema’at-i mutribân” adlı belge, kullanılan çalgılar ve müzisyenlere yapılan ödemeler hakkında bilgi vermektedir. Bu belgede yer alan topluluk, Timurlu saray müzik topluluğuna çok benzemektedir (Feldman, 1996, s. 111).

Feldman, Uzunçarşılı'nın çalışması üzerinden (Uzunçarşılı, 1977, s. 84-86) müzisyenlere yapılan ödemeleri de incelemiştir: Abdülkadirzade (Ud), 47 akçe; Hasan Ağa (ud), 45 akçe; Zeyni (Kopuz), 40 akçe; ve Mustafa (kopuz), 40 akçe ile en fazla ödeme alan müzisyenlerdi. Ödemelere bakınca ud ve kopuzun diğer çalgılara göre daha fazla talep gördüğü düşünülebilir. Diğer çalgıcılar 25'er akçeden fazla almıyorlardı. Listede adı geçen İranlı Kemeñçeci Şah Kulu'nun Hüseyin Baykara sarayında; İranlı ünlü udi Zeyn el-Abidin'in Amasya ve Manisa'daki Osmanlı saraylarında, Tebriz'deki Akkoyunlu Sultanı Yakub'a ve muhtemelen Hüseyin Baykara'ya da çaldığı biliniyor (Feldman, 1996, s. 111). Bu müzisyenlerin Osmanlı, Timurlu, Babürlülerin sarayında çalmaları bu dönemdeki müzik kültürünün devletler arası aktarımı konusunda fikir vermektedir.

Aşağıdaki 1500 ve 1550 yıllarına ait haritalar Osmanlı, Akkoyunlu, Timurlu, Babür (İng. “Mughal”) devletlerinin coğrafi konumlarını göstermektedir. Akkoyunlu Devleti (1378-1508) dağıldıktan sonra yerine Safeviler kurulmuştur (1501-1736). Timurlular da haritadan silinirken Babürlüler (1526-1858) bugünkü Hindistan ve çevresinde egemenliğini kurmaya başlamıştır. Herat-Tebriz arası İranî ve Türki geleneklerin iç içe yaşadığı bir bölge olmuştur.





Görsel 19. 1500 ve 1550 yıllarına ait Batı Asya-Orta Doğu bölgesini gösteren haritalar (Geacron, 2022).

Feldman *Osmanlı Saray Müziği* adlı eserinde çalgılarda yaşanan değişime ayrıntılı olarak değinmiştir. **Kemençe**, ilgili dönemlerden kalan çizimlere göre fiziksel olarak en az değişim gösteren çalgılardan birisiydi (Feldman, 1996, s. 111). Feldman, 1525'te Osmanlı sarayında yer alan kemençecilerden çoğunun Türk olmasını o dönemde Anadolu'da bir çeşit yerel kemençe okulu olma ihtimaline bağlamaktadır (1996, s. 113). 1525 yılına ait belgeye göre en fazla ödeme alan çalgıcılar udilerdi (1996, s. 114). Ancak XVII. yüzyılın ortasından sonra ud ve ud çalan müzisyenler Türk kaynaklarında artık geçmemekte; *Saznamede* ud yerine Avrupa gitarı (Kitâre) geçmektedir (1996, s. 133):

“Evliya tarafından bahsedilen az sayıdaki icracılar udun popülaritesinin azaldığını göstermektedir. Toredini'nin Türkiye'de kaldığı zamanlarda (1781-86) ud neredeyse tamamen kaybolmuş (op. cit. I, 236-8), halktaki karşılığının yerini tanbura bırakmıştır. On dokuzuncu yüzyılda, muhtemelen İtalyan etkisi ile lauta diye bilinen bir tür küçük ud kültüre giriş yaptı...” (Farmer, 1937, akt. Feldman, 1996, s. 133)¹⁸

Kopuz da sarayda kullanılan önemli çalgılardan biriydi ve sıkça minyatür resimlerinde kullanılmaktaydı (1996, s. 117). Bir nesil sonra ne şeşhane ne de kopuz adı Osmanlı ve yabancı kaynaklarda geçmektedir (1996, s. 136). **Tanbur**, XVII. yüzyılın sonuna doğru fasıl

¹⁸ Çeviri: Deniz Atalay

gruplarında sadece bir yer kazanmakla kalmamış diğer mızrapla çalınan çalgıları yerinden etmiştir (1996, s. 142).

2.6 Geçiş Döneminde Ali Ufkî Bey'in Önemi

Yukarıda Ali Ufkî Bey'in yaşadığı yüzyıla ve öncesine ait koşullar hakkında ve bu dönemlerde yaşanan değişimlere ait genel bilgiler verilmiştir. Ali Ufkî Bey'in saray bünyesinde bulunuyor olması bıraktığı yazmalarda bulunan yerel formdaki/dildeki eserlerin saray içinde de icra edildiği fikrini vermektedir. Bundan dolayı Ali Ufkî Bey'in bıraktığı Londra ve Paris yazmaları XVII. yüzyıla ait olan müziğin, edebiyatın, saray ve halk zevklerinin bir çeşit fotoğrafını çekmektedir. Aynı zamanda Ali Ufkî Bey'in de müzikal zevklerinin külliyattaki eser seçimlerini etkilediğini düşünülebilir. Türkî, varsağı gibi türlerde geçen sözler bugün bile rahatlıkla anlaşılabilirken; murabba, semâi eserlerde dilin ağırlaşması bugün de *halk-klasik* müziklerinde görülen dil farklılığına benzemektedir. Ancak XVII. yüzyılın sarayında bu tür bir ayrımın kesin hatlarla oluşmadığı görülebilmektedir. Kentsel müzik ile kırsal müzik arasında bir aktarım vardır. Londra yazmasında notası bulunan eserlerin çoğunun dili Türkçedir. Artık Farsça eserlerin daha az çalındığı, rağbet gördüğü görülmektedir. Sonraki zamanlarda yazılan güfte mecmualarının ana dilinin Türkçe olması bunu destekler niteliktedir.

2.7 Polonyalı “Ali Ufkî Bey”

Osmanlı ile Lehistan arasındaki diplomatik ilişkiler 1414 yılında başlamıştır. I. Mehmet tarafından dönemin başkenti Bursa'da kabul edilen Polonyalı elçiler, Osmanlı sarayındaki ilk Batılı diplomatlar olmuşlardır (Polonya Cumhuriyeti web sitesi (1)). Mohaç Savaşı'ndan sonra (1526) Macaristan Krallığı'nın Osmanlı topraklarına katılmasıyla Lehistan ve Osmanlı sınır komşusu haline gelmiş, iki ülke arasındaki ilişkiler yüzyıllar boyunca savaş ve barış anlaşmaları ile inişli-çıkışlı devam etmiştir. Osmanlı, Batı'ya olan seferlerinde Kırım Hanlığı'nın yetenekli süvarilerini akınlarda ve savaşlarda kullanmıştır. Tatarlar bu anlamda Osmanlı adına Doğu Avrupa'nın içlerine kadar girmiştir.. II. Viyana kuşatması sırasında Lehistan Kralı III. Jan Sobieski ordusuyla Viyana'nın yardımına gitmiş ve savaşın kaderini Avrupalılar lehine çevirmiştir. Bu tarihten sonra Lehistan zayıflamış ve toprakları

Avusturya, Almanya ve Rusya tarafından paylaşılmıştır.¹⁹ Osmanlı Lehistan'ın haritadan silinmesini kabul etmemiş, Lehistanlı göçmenlere ve direnişçilere kapılarını açmıştır. 1853 yılında Ruslara karşı Kırım Savaşı başlamış, ünlü şair Adam Mickiewicz, Osmanlı'daki bir misyon için Fransa'dan İstanbul'a gitmiştir. İstanbul'da ölmeden önce "İstanbul'da, koleradan öleceğimi bilseydim, yine de buraya gelirdim. Çünkü bu benim görevimdi. Ben, Fransa'da bir ilim akademisinin müdürü olsaydım, bir Türk taburunun yazı işlerinde çalışmayı tercih ederim." (Polonya Cumhuriyeti Web Sitesi (1)) demesi dikkat çekicidir. Osmanlı'nın Lehistan'ın parçalanmaması konusunda gösterdiği hassasiyetin bir benzerini II. Dünya Savaşı sırasında İnönü'nün Almanya'nın Ankara'daki Polonya elçilik binasını alma istediğine olumsuz yanıt vererek gösterdiği de bilinmektedir.

Tarih boyunca çeşitli ilişkiler içinde olmuş bu iki milletin kültürel açıdan bir buluşması da Ali Ufkî Bey'in yazdığı *Mecmû'a-i Sâz ü Söz* ile olmuştur:

Wojciech Bobowski Polonyalıydı. Onyedinci yüzyılın başlarında Galiçya'nın Lwow kentinde doğmuş, iyi bir ailenin çocuğu olarak da iyi, bir eğitim görmüş, Latince, Yunanca, müzik öğrenmişti. Osmanlılara esir düşüp de İstanbul'a getirildiğinde 30 yaşlarındaydı. İhtidâ edince Ali adını aldı, şiirlerinde de Ufkî mahlasını kullandı. Saray meşkhanesine alınmış ve hânende ve santûri olarak uzun yıllar çalışmıştı. Demek ki müzikten anlayan, yetenekli biriydi. Zaten, ardında musikiye ilişkin en az üç el yazması bırakmıştır.

Ali Ufkî, Klasik Türk Musikisi tarihinde çok önemli bir yer işgal eder. 1650'li yıllarda Topkapı Sarayındaki meşkhanede görevli iken yüzlerce peşrev, saz semaii, türkû, beste ve ilâhiyi notaya alır. Bu nota derlemesine bir de ad koyar: *Mecmua-yı Saz u Söz*. (Behar, 1990, s. 7)

Batılı kaynaklarda Ali Ufkî Bey'in adı Wojciech Bobowski, Albert Bobowski gibi değişik isimlerle de anılmaktadır. Günümüzde bile "Wojciech" adı Polonya'da en sık kullanılan isimlerden biridir.²⁰ Uzmanların genel görüşü birçok dile hâkim olması ve müzik bilgisinden dolayı Ali Ufkî Bey'in Osmanlı'ya gelmeden önce iyi bir eğitim aldığı yönündedir. Cevher, Ali Ufkî'nin konuştuğu dillerin sayısını (kendisinin ifadesiyle "biraz zorlama ile") 12 adet olarak belirlemiştir: "Türkçe, Arapça, Farsça, İngilizce, Almanca, Fransızca, İtalyanca, Lehçe (Polca), Yunanca, Latince, İbranice ve Aramca" (1995, s. 10). Osmanlı'ya esir olarak geldikten sonra yetenekli olmasından dolayı saray yönetimi tarafından kendisinden istifade

¹⁹Deniz Atalay 2004-2010 seneleri arasında Polonya'da yaşamış, Polonyalıların Türklere karşı olan düşüncülerini yakından tecrübe etme şansı olmuştur. 2004-2006 arası Deniz Atalay'ın Varşova'da kiraladığı odanın "tarihe meraklı" ev sahibi (*Jurek Grygo*) ile olan sohbeti sırasında III. Sobieski'nin Avusturya'ya yardım etmekle hata yaptığını belirtmiştir. Ona göre Osmanlı ile hareket etseydi Lehistan uzun bir süre haritadan silinmeyecek, tersine Osmanlı ile Avrupa'yı hakimiyet altına alabilecekti.

²⁰ Polonya resmi sitesine göre "Wojciech" adı 2018 yılında erkek çocuklara en fazla verilen isim listesinde 9. sırada yer almaktadır (Polonya Cumhuriyeti Web Sitesi (2)). Wojciech adı Türkçe'de /voyçeh/ yazımına yakın bir şekilde telaffuz edilmektedir.

edilmek istenmiş, Enderun Meşkhânesi'ne *erbaş*ı olarak tayin edilmiştir. Saray'da içöğlanı, müzisyen ve müzik hocası olarak 19 yıl görevde bulunmuştur (Behar, 1990, s. 11). Kendisi hayattayken yayınlanan tek eseri *Saray-ı Enderûn*'da saray yaşamı hakkında bilgi vermiştir. Bu eserin meşkhâne ile ilgili bölümde sazende başının Cenevizli bir mühtedi olması, üstadların İtalyan müziği hakkında bilgi sahibi olması, Cezayirli korsanlar tarafından esir edilen İtalyan başılâhicisinin saz eşliğinde okunması için birçok şarkı bestelemesi saray müziğindeki değişik yabancı etkilerinin varlığı açısından önemlidir (Behar, 1990, 44-45).

Ali Ufkî Bey müzik ile ilgili üç eser yazmıştır. Aşağıda adları ve bulundukları yerler verilmiştir:

1. *Mecmûa-i Sâz ü Söz* (British Library Sloane, No:3114)
2. *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'ün müsveddeleri (Bibliothèque Nationale, Ms.Turc 292)
3. *Mezmurlar* (Bibliothèque Nationale, Suppl. Turc.472)

Çalışmamıza konu olan eser, Judith I. Haug'un transkripsiyonunu yapmış olduğu Turc 292 numaralı nüshadır.

3. BÖLÜM: YÖNTEM

3.1 Makam İncelemesinde Kullanılan Yöntemin Seçimi

Birinci bölümde Eski Mezopotamya, Antik Yunan, Orta Çağ İslam dönemindeki ses sistemleri ve makam yaklaşımları üzerinde kısaca durulmuştur. Ses sistemlerini oluşturan en küçük birim olan “perdeler” bir dildeki alfabeye benzetilebilir. Günümüzdeki eğitim sisteminde bir çocuk okuma yazmayı öğrenirken ilk önce belirli harfleri öğrenmekte, arkasından bu harfleri birleştirip heceleri ve ardında anlamlı kelimeleri oluşturmaktadır. Bir sonraki aşamada kelimeler, gramer kurallarıyla belirli bir düzen içerisinde yan yana getirilip anlamlı cümleler haline getirilmektedir.²¹ Benzer şekilde, Geleneksel Türk Müziğindeki makamlar da perdelerin belirli ilişkiler kapsamında kuruluşuyla meydana gelmektedir. Perdeler arası ilişkileri bünyesinde barındırması yoluyla müzikal-kültürel hafızanın da²² taşınmasında önemli rolü olan ezgi çekirdeklerinin/motiflerin bu müziğin temel özelliği olduğu söylenebilir:

Ezgi “zaman” akışı içinde, “perde mekânlarından” oluşan bir “ses malzemesi” kullanılarak tasarlanır. Söz konusu “ezgi”, hem yaratıcının ait olduğu kültürden gelen “bilgi kodlarına” hem de yaratıcıya ait kişisel tercihlere dayalı olarak ortaya çıkar. Bu yaratım sürecinin temelinde, aynı dil oluşumundaki kelimelerin işlevi gibi “daha küçük parçalara bölünmesi mümkün olmayan” “ezgi örüntülerinin” eklemlenmesiyle o kültüre özgü bir “anlam dünyası” var eden “ezgi örüntü kümelerinin” olduğu düşünülmektedir. Bu oluşum, ait olduğu kültüre has “özgün” ve “ayrıt edilebilir” özelliklere sahiptir. (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 981)

Makam, “kendine has bir rengi ve hareket alanı olan, üç ya da daha fazla perdenin birbiri arasındaki hiyerarşik ilişkisi ile oluşan ve dizi temelli ilişkilerden bağımsız bir ezgi üretim geleneği” olarak da tanımlanabilir. Söz konusu üretim geleneğini anlatabilmek için de “bir makama ait benzer kalıp ezgileri üretebilme mekanizmasını perdeler arası işlevsel ilişkiler kurarak ifade eden” ve “ezgiyi anlamayı ve anlatmayı” merkez alan yaklaşımlara ihtiyaç duyulmaktadır. Bir eserin hangi makamları bünyesinde barındırdığını anlayabilmek için o eserde kullanılan en küçük yapıya (ezgi çekirdeğine) ulaşmak ve eğer eserde birden fazla

²¹ Dil-gramer bağlantısını Bayraktarkatal ve Güray “Makâmın Yapıtışı” adlı makalesinde ayrıntılı olarak örneklemiştirler: “...Makâm müziğinin dili ve onu tanımlayan ezgi çekirdeklerinin de böyle bir ‘gramer yapısına’ sahip olduğu söylenebilir. Söz konusu ezgi çekirdeği grameri tanımlayan karakteristik bir kod ve sentaks barındırmaktadır. Eğer bu sentaks bozulursa tanımlanmış makâm özelliğini kaybeder (2021, s. 991).”

²² Kültürel hafızanın tarihsel süreç içerisinde perdeler vasıtasıyla aktarımı konusundan örnek olarak Güray ve Karadeniz’in (2019) Kırat Bozlağı üzerinde yaptığı özgün çalışma verilebilir. Çalışmada çok katmanlı makam ve form analizi ile Orta Asya’dan Anadolu’ya aşkıllık geleneği aktarımının izi sürülmüştür.

makam unsuru kullanılıyor ise bu yapıların birbirleri arasındaki ilişkilerini tespit etmek uygun bir yaklaşım olacaktır. Bu bağlamda Bayraktarkatal ve Güray'ın “Makâmın Yapıtışı” adlı makalesinde sunduğu yaklaşım çalışmamızda makam analiz yöntemi olarak seçilmiştir.

3.2 Bayraktarkatal ve Güray'ın “Makâmın Yapıtışı” Adlı Makalesinde Sunduğu Yaklaşım

Bayraktarkatal & Güray, “Makâmın Yapıtışı” adlı makalesinde makam kavramını yapısalci bir yaklaşımla açıklamaya çalışmışlar, makamın “müzik-dil” ilişkisinde olduğu gibi kendine has bir grameri olduğuna ve bu grameri tanımlayan bir kod oluşturabileceğine dikkat çekmişlerdir (2021, s. 1014). Bir makam ezgisel karakterini (ya da rengini) “üç ya da dört perdenin birbirleriyle kurdukları işlevsel ilişkiler aracılığıyla oluşan, bir *perde kümesini* kullanan *ezgi çekirdekleri*” ile göstermektedir (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 1014). Ezgi çekirdekleri, içindeki perdelerin işlevleri aracılığıyla bir “ezgisel kod” oluşmakta ve bu da makamların ayırt edilebilir olmasını sağlamaktadır. Bu yaklaşımda, makamın bölünemeyen en küçük parçasına yani ezgi çekirdeğine ulaşılmaktadır. Eğer ezgi bünyesinde birden fazla ezgi çekirdeğini barındırıyorsa “küçük parçaların eklemlenmesiyle büyük parçaya” ulaşılmakta, yani tümevarım yoluyla açıklanmaktadır.

Makalede öncelikle “Makâm Kavramı” üzerinde durulmuş, XVIII. yüzyıl sonrası tarihsel kaynaklardan referanslar verilerek makamı oluşturan “en küçük yapı”nın özgünlüğü hakkında bilgi verilmiştir. Örnek olarak Kantemiroğlu'nda işaret edilen “kutb” kavramına değinilmiş, merkez perde ve o merkez perde etrafında oluşan ezgi hareketinin özgüllüğünden bahsedilmiştir:

Sekiz tam perde arasından herhangi birini kendi perde çemberine kutb olarak alıp, gerek ince seslerden kalınlara, gerek kalınlardan incelere doğru hareketiyle, kutb edindiği perdenin makamı olduğunu kendi başına gösteren, başka makamlardan şüpheye yer bırakmayacak şekilde ayrılan, kutbuna bağlı öteki terkibleri kendine bağlayan, kendi karar yerine geldikten sonra orada makam tamamlaması da yapabileceğini gösteren makama basit makam denir (Kantemiroğlu, 2001, s. 40-41).

Makalede, Abdülbaki Nasır Dede'nin “başka parçalara bölünmesi/başka şeye benzetilmesi mümkün olmayan ezgi” açıklamasına, Tanburî Küçük Artin'in “makam ve renk” benzetmesine, Kazım Us'un “belirlenmiş, kararlaştırılmış ezgiler” vurgusuna, Gültekin Oransay'ın “çekirdek ezgisel çizgi” oluşumuna değinilmiş ve bu fikirlerin makalenin ana düşüncesi ile bağlantısı vurgulanmıştır. Bu bölümde ayrıca Karl Signell'in “kalıplaşmış

motif”, Cinuçen Tanrıkorur’un “kalıplaşmış ezgi”, Yalçın Tura’nın “modüler yapı” gibi kavram kullanımlarına da dikkat çekilmiştir.

Bayraktarkatal “Makam kendini yalnızca küçük bir karakteristik aralıkta ya da küçük bir ezgi çekirdeğinde belirtebilir. Sık sık modülasyon yaparak değişik ezgisel çizgiler oluşturabilir. Makam ana çizgiler içinde özgür bir kullanım alanıdır.” şeklinde açıklamasıyla ezgi çekirdeklerinin başka perdeler üzerinde modülasyon yapabildiğini belirtmiştir. Buna örnek olarak düğâh perdesi üzerinde kurulan bûselik çekirdeğinin nevâ perdesi üzerinde de görülmesi verilebilir. Modülasyonlar sayesinde ezgi çekirdekleri daha geniş bir hareket alanı bulabilmektedirler.

Çalışmada, ezgi çekirdekleri içindeki perdeler işlevleri açısından “merkez tanımlayıcı perde/kutb (M)”, “ortak tanımlayıcı perde (T)”, “pekiştirici perde (P)” ve “süsleyici perde (S)” olmak üzere dört farklı “perde tipine ayrılmıştır:

“Merkez tanımlayıcı” perde olarak adlandırılan perde, “ezgi çekirdeğinin” ana ekseninde-merkezinde yer almaktadır. Bu perdenin çevresindeki “üç ya da dört perde” bu perdeyi merkez/kutb alacak bir biçimde hareket etmekte ve bu perde üzerinde “kararlı bir dengenin” oluşmasını sağlamaktadır. Çoğu kez, “merkez tanımlayıcı perdeyi” merkez/kutb edinen “perde kümesinde” oluşan “kendine özgü” ezgiler, bir makâmı “bu perde üzerinden” şüpheye yer bırakmayacak bir biçimde adlandırabilme niteliğine sahiptir.

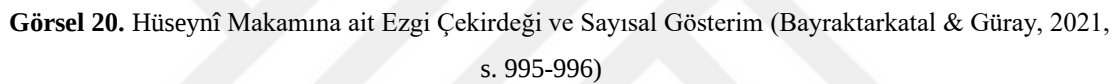
“Ortak tanımlayıcı perde” ise “makâma” temel teşkil eden ezgilerin tanımlanabilmesini, “merkez tanımlayıcı perde” ile bir “gerilim-çözülüm” ilişkisi kurarak sağlayan “bütünleştirici” bir işleve sahiptir. Aslında, “merkez tanımlayıcı perde” ile “ortak tanımlayıcı perdenin” aralarındaki “gerilim-çözülüm” ilişkisine dayalı bir “perde çifti” oluşturduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. “Ortak tanımlayıcı perde”, “merkez tanımlayıcı perde” üzerinde oluşan “kararlı denge” duyusunu, kendi üzerinde oluşan bir “kararsız denge” duyusu ile bütünleştirmiş olur. Bu nedenle, “ortak tanımlayıcı perdenin”, “merkez tanımlayıcı perde” ile birlikte yarattığı “tümleyicilik” algısı olmadan makâmın tanımlanması mümkün görünmemektedir.

“Pekiştirici perde” kullanıldığında merkez tanımlayıcı perde üzerinde oluşan “kararlı dengeyi” pekiştiren, destekleyen, güçlendiren bir işlev ve etkiye sahiptir.

Son olarak da, “süsleyici perde” diğer perdeler arasındaki “ezgisel geçiş, bağlantı, varyasyon ve hareketi” sağlayan bir işleve sahiptir (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 994).

Makalede, “Hüseynî” makamı; Gülizâr, Muhayyer makamlarının temsilcisi, “Uşşâk” makamı; Hûzî, Bayâtî ve Nevruz gibi makamların temsilcisi olarak tanımlanmıştır. İlk örnek olarak Hüseynî makamı seçilmiştir. Hızır Bin Abdullah, Seydî gibi nazariyatçıların da referanslarıyla ezgisel hareketin Hüseynî perdesini merkez alarak başladığı ve düğâh perdesi ile karara ulaştığı belirtilmiştir. Yukarıda belirtilen “dört farklı perde” ayrımı ışığında Hüseynî perdesi “merkez/kutb perde (M)” olarak belirlenmiştir. Hüseynî perdesi uyandırdığı

Musical notation for "Hsy Eç". The melody is written on a single staff with a treble clef. It consists of several measures with various note values and accidentals. A bracket above the first measure indicates it is part of a phrase. Another bracket above the second measure indicates it is also part of the same phrase. A third bracket above the fourth measure indicates it is part of a different phrase. Below the staff, there are labels for some notes: P/S M S T Çekirdek.



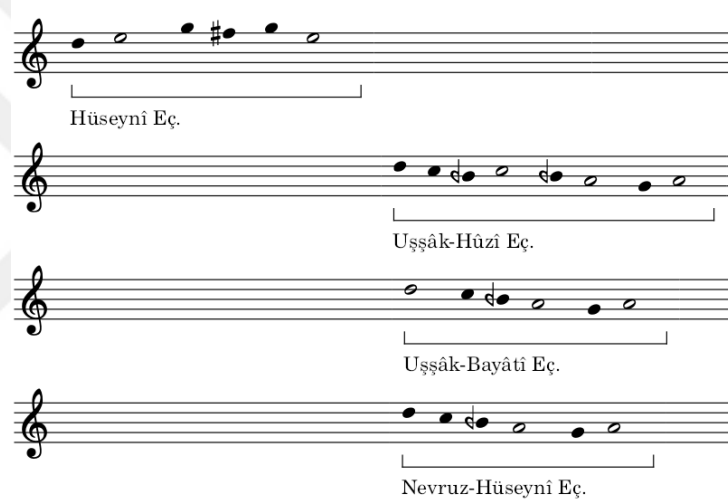
Aynı aileye mensup olmasından ve Hüseyinî makamı ile yakın ilişkisinden dolayı ikinci makam olarak Gülizâr anlatılmıştır. Aynı perde kümesini kullanmasına rağmen “gerdâniye perdesinden agâze edip, gerdâniye perdesini vurgulayarak bir *kararsız denge* oluşturan ve bu gerilimi *hüseyinî perdesinde* çözen ezgisel yapı ise Gülizâr makâmı olarak adlandırılmaktadır” (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 997):



-2	1	2	3	4
Nvâ	Hsy	Evc	Grd	Mhy
P/S	M	S	T	P/S

Görsel 21. Gülizâr Makamına ait Ezgi Çekirdeği ve Sayısal Gösterimi (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 997-998).

Hüseynî, Nevâ, Bayâtî, Muhayyer, Gülizâr gibi aynı aileye mensup ve terkip özelliği gösteren makamların karara varış hareketlerinde benzer ezgi çekirdekleri görülmektedir. Konuyu açıklamak için Hûzî ve Nevruz makamları hakkında bilgi verilmiş, nevâ perdesinden başlayıp dügâh perdesinde karar veren Uşşâk-Huzî, Uşşâk-Beyâtî ve Nevruz-Hüseynî ezgi çekirdeklerinin Hüseynî içindeki işlevleri örneklenmiştir:



Görsel 22. Hüseynî Makâmı Ezgi Çekirdekleri (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 1003)

Modüler yapılara örnek olarak Nevâ makamı da verilebilir. Nevâ makamı eserlerde sık sık nevâ perdesi üzerinde Bûselik-Nihâvend Eç.’ne geçiş yapmaktadır. Karara giderken Uşşâk makamı Eç. kullanılmaktadır:



Görsel 23. Nevâ Makamı Ezgi Çekirdekleri (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 1009)

Bayâtî makamı, Uşşâk makamı ile benzerlik göstermektedir. Makamın düğâh ve nevâ perdeleri üzerinde iki Uşşâk Eç.’nin eklemlenerek meydana geldiği düşünülebilir (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 1006). Bayâtî makamının bitişinde Uşşâk Eç. kullanıldığı gibi Hûzî Eç.’de kullanılabilmektedir.



Görsel 24. Bayâtî Makamı Ezgi Çekirdekleri (Bayraktarkatal & Güray, 2021, s. 1006-1007)

Örneklerde de görüldüğü üzere Bayraktarkatal ve Güray’ın yaklaşımı görsel olarak aşağıdaki noktaları kolayca karşı tarafa aktarabilmektedir:

1. Ezgi çekirdeklerinin kullandığı ses malzemeleri
2. Önem arz eden perdelerin işlevleri
3. Ezgi örnekleri
4. Seyir
5. Terkip yapısı gösteren makamlardaki çoklu ezgi çekirdeği kullanımı
6. Makam formülleri

3.3 Eser Seçiminde ve Açıklamalarda İzlenen Yaklaşım

Judith I. Haug’un Paris yazmasının müzikal yönü ile ilgili yapmış olduğu çalışma üç cilt olarak yayınlanmıştır:

- (1) *Monograph* (2019)
- (2) *Edition* (2020)
- (3) *Critical Report* (2020)

Tezimizde Haug'un bu üç çalışması temel alınmıştır. Örneklem olarak Ali Ufkî Bey'in makamlarını belirttiği Uşşâk ve Hüseyinî ailesine ait olan 20 adet sözlü eser seçilmiştir (Haug, 2019, s. 521-522). Eserler sadece makam kullanımı açısından incelenmiş; usul, form, tür, besteci vb. gibi alanlar çalışma kapsamı dışında tutulmuştur.

Paris yazmasında yer alan bazı eserler aynı zamanda Londra yazmasında da yer almaktadır. İki yazmada da yer alan eserler inceleme bölümünde belirtilmiş ancak kaynaklar arası kapsamlı bir ezgi-makam karşılaştırılmasına girilmemiştir. Bu şekilde bir karşılaştırma yapılacaksa da iki yazmanın da aynı müzikoloji yaklaşımı ile transkriptinin yapılması daha doğru olacaktır. Öte yandan bu konuya ilgi duyan araştırmacılar Haug'un kaleme aldığı *Critical Report* adlı kısımda ilgili eserlerin başka yazmalarda yer alıp almadıkları ve eserlerin temel farkları/benzerlikleri ile ilgili genel bilgiye ulaşabilirler.

Ali Ufkî Bey, Osmanlı müziğini notaya almak için değişik yazım teknikleri üzerinde bilinçli şekilde denemelerde ve çalışmalarda bulunmuş, kendi içinde anlamı olan bir sistem yaratmaya çalışmıştır (Ekinci & Haug, 2016, s. 82). Eserleri notaya dökmek için notasyon işaretleri tasarlamış ve bu işaretler giderek Avrupa örneklerinden daha soyut ve bağımsız hale gelmiştir (Haug, 2019, s. 162). Eserlerdeki çeşitli işaretlerden anlaşıldığına göre -bazı istisnai durumlar dışında- *do* notası rast perdesine denk gelmektedir. Ali Ufkî Bey'in ek nota çizgilerini en aza indirme amacıyla olduğu görülmektedir.²³

Eser incelemelerinde ilk olarak orijinal yazmanın görüntüsü ve Haug'un transkripsiyon tercihi verilmiştir. Tez için seçilen eserlerde her ne kadar anahtar işareti kullanılmasa da Ali Ufkî Bey'in eserleri *do soprano* anahtarına göre yazdığı anlaşılmaktadır. Haug, eserleri bugünkü sol anahtarına aktarmış ancak bugün Türk Müziğinde kullandığımız akort sistemine göre aktarım yapmamıştır. Bu aktarım işlemi bizim tarafımızdan yapılmış ve üzerinde makam incelemeleri gösterilmiştir. Aktarılan eserlerdeki segâh perdesi dizek başlarında değiştirilecek ile gösterilmemiştir. Aynı yaklaşım Cehver'in MSS transkripsiyonunda da görülmektedir. Tezimizde incelenmek için seçilen eserler icra edilmek istenirse üçüncü çizgi üzerindeki perdenin "segâh" perdesi olduğu dikkate alınmalıdır. Ezgi çekirdeklerinin gösteriminde ise değiştirilecekler bugünkü Türk Müziği notasyonu ile gösterilmiştir. Makam

²³ "Ricordati di cominciare la vna altra volta vna grad[...] piu in su, e guardar nel secundo ritornello la cadenza e di meza battuta" ("Remember to start it another time one scale degree higher, and pay attention that the cadence in the second ritornello is in half time") (Haug, 2019, s. 239).

isimleri büyük harfle başlarken perde isimleri için küçük harf kullanılmıştır. Eserlerin sözleri Haug'un çalışmasından alıntılanarak verilmiştir.

Haug transkriptinde Ali Ufkî Bey'in eserlerin notasyonunda kullandığı nota değerlerini bugünkü icracılar için uzun gelse bile kısaltmamış, orijinalini korumuştur. Eserleri bugünkü sisteme göre aktardığımız ve üzerinde inceleme yaptığımız notalarda biz de aynı yaklaşımı sergiledik.

İnceleme başlıklarında parantezler (“{ }”) Ali Ufkî Bey'in eseri hangi makam olarak tanımladığını okuyucuya göstermek için tarafımızdan eklenmiştir. Başlıkta bulunan diğer metinler aynen Haug'un çalışmasından alınmıştır. Haug, köşeli parantezleri (“[]”) eserin türü açıkça belliyse kullanmıştır (2020a, s. 4).

Örnek:

{Nevâ} “124a/264a” [Vaşrağı] *Aşkîñla aklım düşdi cününe*

Haug'un ayrıntılı transkript metodolojisi için *Critical Report* (2020b) ve *Edition* (2020a)'daki ilgili bölüme bakılabilir.

3.4 Macar ve Türk Müzikleri Arasındaki İlişki

Anadolu'da yaşayan her topluluk bu topraklar üzerinde kültürel izlerini bırakmıştır. Bu izler zamanla harmanlanıp zengin bir kültürel birikim haline gelmiştir.²⁴ Anadolu topraklarında yaşayan Türkler, Doğu medeniyetlerinin yanı sıra Balkan-Avrupa yönündeki medeniyetlerle de kültür alışverişi içerisinde olmuştur. Bizans, Slav ve Macar topluluklarının müzikleri ile Osmanlı-Türk müziği arasındaki aktarım da ayrı bir araştırma konusudur. Özellikle Macar ve Türk müziği üzerinde çalışmalar 1936 yılında Bartók'un Anadolu'ya gelip ezgi derlemeleri ile başlamış, bir süre sessizlikten sonra günümüzde János Sipos gibi Macar etnomüzikologların araştırmaları ile tekrar yeşermeye başlamıştır. Çalışmalar Türk ve Macar müzikleri arasında benzerliklere işaret etmiş ve bu alanda daha fazla araştırmaya ihtiyaç olduğu ortaya çıkmıştır. Macar dilinin de Türk dili gibi Ural-Altay dil grubunda olması,

²⁴ Günümüzde Türk halkının yaşama biçimine baktığımızda gözlediğimiz farklılıkların nedeni "Türklerin farklı halklarla kaynaşmış ve onları Türkleştirmiş olmasıdır (Sipos, 2009, s.186)".

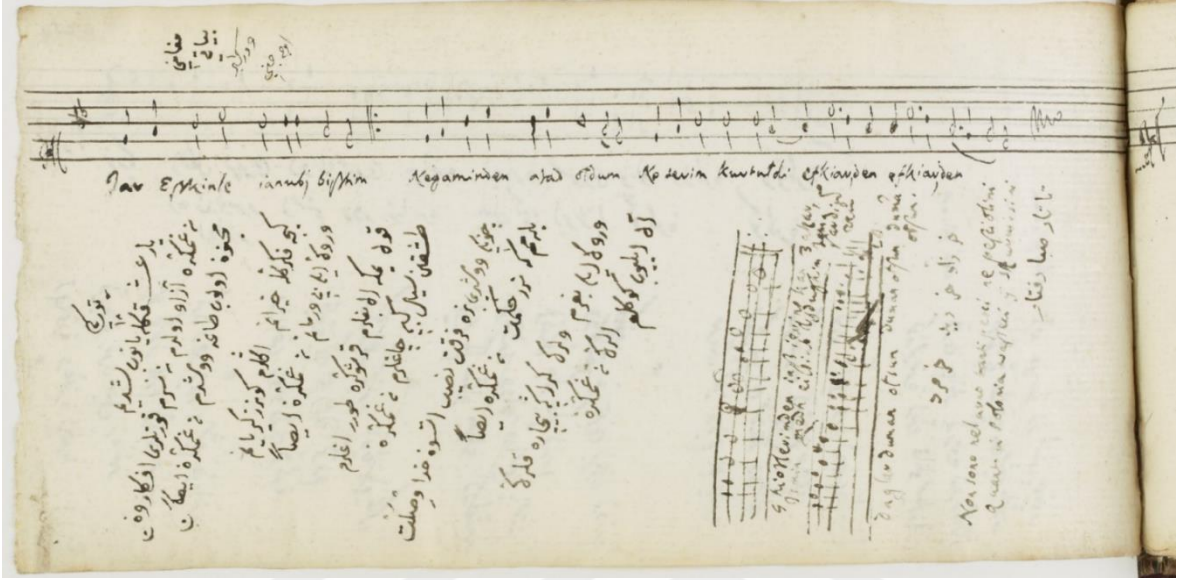
²⁵ "Türkçe, farklı yerel etnik toplulukların birbirleri ile iletişim kurmasını sağlayan bir ortak dil (lingua franca) işlevi görmekteydi (Sipos, 2009, s. 186)".

Macarlar'ın Türk asıllı halklarla olan temasları ve Macaristan'ın uzun bir süre Osmanlı İmparatorluğu'nun egemenliği altında kalması kayda değer noktalardır.

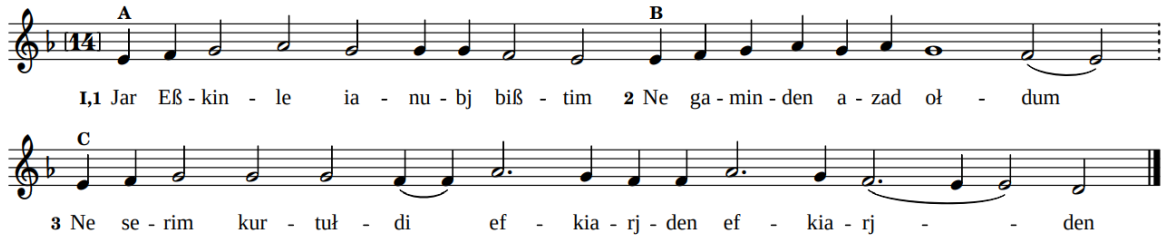
Macaristan'ın etrafı Slav ve Alman toplulukları sarılı olmasına rağmen Macar müziğinin bu kültürlerle hem benzer hem de tamamen farklı özellikler göstermesi de Macar etno-müzikologlarının ilgisini çekmiştir. Macaristan'da akademik anlamda halk müziği derlemeleri XX. yüzyılın başlarında Béla Bartók ve Zoltán Kodály ile başlamış ve diğer müzikologların çalışmaları ile zenginleşmiştir. Bu çalışmaların devamı niteliğinde olan Lajos Vargyas'ın *Folk Music of the Hungarians* (2005) adlı kitabı içerdiği notalar ve orijinal müzik kayıtları ile müzikologlar için önemli bir kaynaktır. Paris yazmasından (Turc 292) seçilmiş yirmi eseri incelerken karşılaşılan değişik ezgi yapılarından dolayı Vargyas'ın çalışmasına da bakılma ihtiyacı hissedilmiş ve sonuçta benzer ezgi yapıları bulunmuştur. Ali Ufkî Bey'in de bir Polonyalı olarak bu coğrafi bölgenin bir paydaşı olduğunun bu bağlamda hatırlatılması gerektiğini düşünüyoruz.

4. BÖLÜM: ESER İNCELEMELERİ

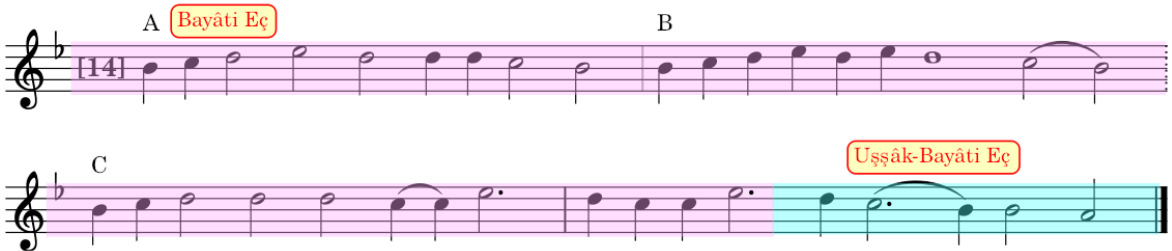
4.1 {Bayâtî} “254b/100b - [Türki] Maqâmı Beyâtî Devr-i kebîr [...] *Jar Eßkinle ianubj bißtim*



Görsel 25. “254b/100b” Orijinal Yazma (Turc 292, 100v)



Görsel 26. “254b/100b”- Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 148)



Görsel 27. “254b/100b”- Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser soldan sağa doğru (dextrograde) notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Orijinal yazmada görüleceği üzere dizeğin üçüncü çizgisine bemol işareti konulmuş, sonra üzeri çizilerek üçüncü boşluğa yerleştirilmiştir. Eserin karar perdesi düğâhtır ve bemol işareti ile 5. dereceki perde yani hüseyinî perdesi pestleştirilmiştir. Ancak bu pestleşme bir bakiye aralığı kadar mı yoksa daha küçük bir aralık kadar mı olduğu orijinal yazma üzerinden belirlenememektedir.

Eser Londra yazmasının Bayâti faslında yer almakta ve hüseyinî perdesinde bir pestleşme görülmemektedir (Cevher, 1996, s. 510).

Ali Ufkî Bey’in eseri Bayâti makamı olarak nitelendirdiğini göz önüne alırsak buradaki *mi* bemol perdesinin hisar ile hüseyinî perdeleri arasında bulunan bayâti perdesini işaret ettiği düşünülebilir. İkinci yaklaşım olarak Bayâti makamının nevâ perdesi üzerinde bir Hicâz yapısı gösterdiği hatırlanabilir. Günümüzdeki Bayâti makamı icralarında nevâ perdesi üzerindeki hisâr-evîç perdelerinin kullanımı bu makamın belirleyici unsurlarındandır.

Esere düğâh perdesinden başlanılıp tizlere gidilmediği için Uşşâk makamından ayrılmaktadır. Nevâ perdesi merkez, bayâti perdesi süsleyici, çargâh perdesi ise pekiştirici konumdadır. Ancak tanımlayıcı durumdaki acem perdesi bu eserde kullanılmamıştır. Bu örnekte bayâti perdesi (ya da hisâr) tanımlayıcı perde konumundadır. Bitiş kesitinde ise Uşşâk-Bayâti Eç. kullanılmıştır.



Görsel 28. “254b/100b”- Bayâti (Acemsiz) ve Uşşâk-Bayâti Eç.

Sözler:

Yār aşkıñla yanub bişdim
Ne ğammūndan āzād oldum
Ne serim kırtuldı efkārden
Mecnūn olub ғаğı dolaşırım
Ne ğammūndan ey[ž]an

[III]
Kul [...] el bağlarım
Karşuñda тұrur aғlarım
Taşkın sël gibi çağlarım
Ne ğammūndan

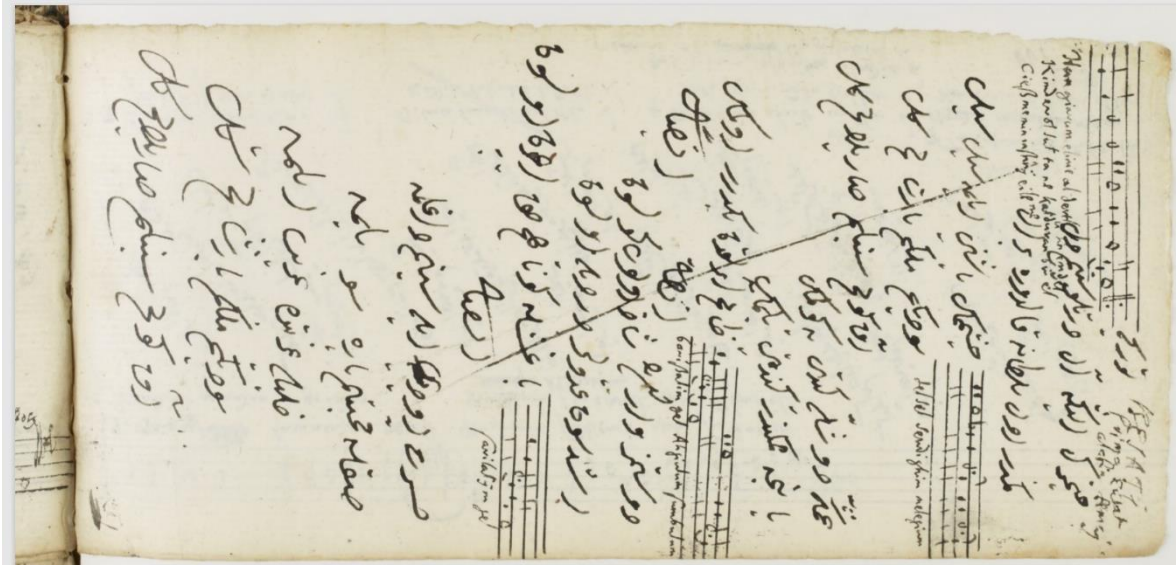
Ğece fikriñle hayrānım
Ağlarım gündüz ğıryānım
Derdiñ ile bī-dermānım
Ne ğammūndan ey[ž]an

[IV]
Çünkü düşdi bize firkat
Naşib etsün Hudā vuşlat
Bilemem ki nedir hikmet
Ne ğammūndan ey[ž]an

[V]
Derdiñ ile bağrım deldiñ
Gedāñ biçāre kıldıñ
Āl eyleyüb gönliüm aldıñ
Ne ğammūndan

Görsel 29. “254b/100b”- Sözler (Haug, 2020a, s. 148)

4.2 {Bayâtî} “298b/144b” - [Türkî] BEIATI Primo Eusat ala fin Semaj *Hangiarun elinie al dertlu sinem del*



Görsel 30. “298b/144b” Orijinal Yazma (Turc 292, 144v)

1. A
1. Han - gia - run e - li - nie al dert - lu si - nem del
2. Kim - der ol Suł - ta - ne kał - du - ran bir el
3. Cieł - me - min ia - ła - nij ei - le - me sel sel

B
R seu - di - ghim me - le - gium ba - ri - ła - - lim gel

C
Ak giu - lum sum - bu - lum sa - ri - la - - lijm gel

Görsel 31. “298b/144b”- Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 218)

A Bayâti Eç
1. Han - gia - run e - li - nie al dert - lu si - nem del
2. Kim - der ol Suł - ta - ne kał - du - ran bir el
3. Cieł - me - min ia - ła - nij ei - le - me sel sel

B Bayâti Eç Uşşâk-Bayâti Eç
R seu - di - ghim me - le - gium ba - ri - ła - - lim gel

C Bayâti Eç Uşşâk-Bayâti Eç
Ak giu - lum sum - bu - lum sa - ri - la - - lijm gel

Görsel 32. “298b/144” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser soldan sağa doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Eserin B bölümünde eviç perdesini acem perdesine dönüştüren bir bemol işareti kullanılmıştır. Bu, Ali Ufkî Bey’in eserin başında makamı belirten herhangi bir değiştireç kullanmadığı zaman notasyonun rast perde düzenine göre yazıldığı fikrini sağlamlaştırmaktadır.

Eser, Londra yazmasının Bayâti makamı faslında da yer almaktadır (Cevher, 1996, s. 511).

Eserin dügâh perdesine aktarılmış haline baktığımızda nevâ perdesinde merkezleşme olduğu, acem perdesini vurguladığı ve dügâh perdesinde karar verdiği görülmektedir. Eser Bayâti makamının özelliklerini göstermektedir.



Görsel 33. “298b/144b” - Bayâtî ve Uşşâk-Bayâtî Eç.

Sözler:

[I]
 Hınçerûn elîne al dertlû sinem del
 Kimdir ol sulţāna qalduran bir el
 Çeşmimiñ yaşını eyleme sêl sêl
 Sevdîğim meleğüm barışalım gel
 Aq gülüm sünbülüm şarılalım gel

[III]
 Dōstumuz var ise şād olub gülsün
 İşidsün ‘adûlar derdile ölsün
 Bağışla günāhım Hakk içün olsun
 Eyzan

[II]
 Gammûna düşeli kendi ne gülmek
 Yâ nice mümkündür kendimi bilmek
 Zālīm ayrılıqdan yañdurur ölmek
 Eyzan eyzan

[IV]
 Hasret odı ile sînem dağlama
 Şakla muhabbetim yâre söyleme
 Feleği ğurbetde ğarîb eyleme
 Sevdîğim meleğüm barışalım gel
 Aq gülüm sünbülüm şarılalım gel

Görsel 34. “254b/100” – Sözler (Haug, 2020a, s. 218)

4.3 {Bayâtî} “351a/193a” - [Unidentified genre] DUWEK Beyâtî *Jamandur higrile halım*



Görsel 35. “351a/193a” Orijinal Yazma (Turc 292, 193r)

A

1,1 Ja - man - dur hig - ri - - le ha - lim
2 E - man iok se - re me - gia - lim

B

3 Le - bun - dur der - - de der - ma - nijm

C

4 Ah E - mi - rum
iş - we - ba - zijm dil - ne - wa - zijm Me - sti na - zijm

Görsel 36. “351a/193a” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 289)

A Bayâti Eç

B

C Uşşâk-Bayâti Eç

Görsel 37. “351a/193a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser soldan sağa doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Dizik başında değiştireç olarak bemol işareti kullanılmış ve karar sesine göre 6.derece pestleştirilmiştir (**Görsel 36**). Bu değişikliğe paralel olarak eseri düğâh perdesine aktardığımızda eviç perdesi acem perdesine dönüşmüş olmaktadır.

Eserin başlangıcında nevâ perdesinin merkez olması, acem perdesinin vurgulanması ve eserin düğâhta karar vermesi eserin Bayâti makamında olduğunu gösteriyor. Sözlerin yer aldığı metinde eserin Bayâti makamında olduğu yazılmıştır.



Görsel 38. “298b/144b”- Bayâtî ve Uşşâk-Bayâtî Eç.

Sözler:

[I]
Yamandır hicrile hâlim
Amân yok [...] mecâlim
Lebûndür derde dermânım
Ah emîrim işve-bâzım
Dil-nüvâzım mest-i nâzım

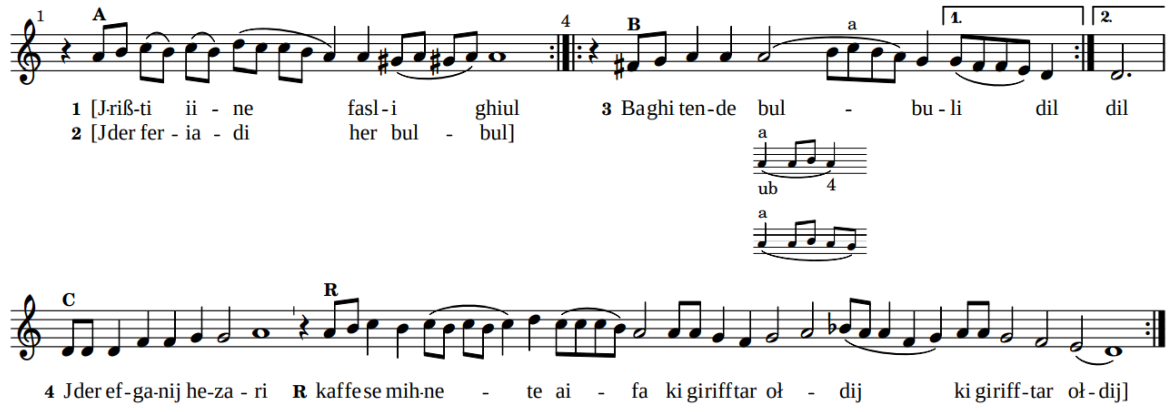
[II]
Zâlim gâyet bî-amânsın
Fitne-yi âhîr zamânsın
[...] gûlsitânsın
Ah eyzân

Görsel 39. “351a/193a”- Sözler (Haug, 2020a, s. 289)

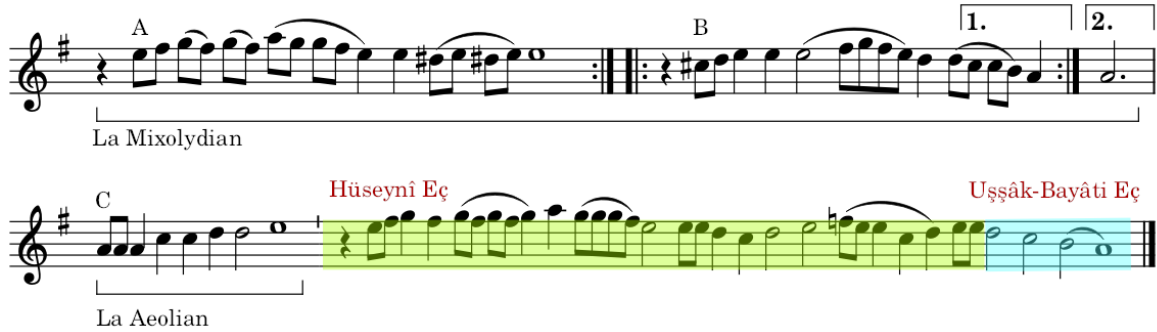
4.4 {Hüseynî} “153a/25bisa” (Notasyon 1) - Huseini Jrişti iine fasli ghiul



Görsel 40. “153a/25bisa” Orijinal Yazma (Turc 292, 25bistr)



Görsel 41. “153a/25bisa”- Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 82)



Görsel 42. “153a/25bisa”- Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser sağdan sola doğru (Sinistrograde) notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Makam adı “Huseini” orijinal notanın altında Latin harfleriyle yazmaktadır. Dizek başında makamı belirten herhangi bir değıştiren kullanılmamıştır.

Bir sonraki incelemede görüleceğı üzere eserin aynı sözlerle bir versiyonu daha vardır (153A/25BISA).

Diğer bir versiyon ayrıca Londra yazmasının Hüseyinî faslında da bulunmaktadır. Cevher’in transkriptine göre (1996, s. 183) iki eserin ezgi yapıları arasında çok fazla benzerlik yoktur. Londra versiyonunda, Paris yazmasının A bölümündeki gibi *la* üzerinde 4. derecenin tizleşme durumu ve C bölümündeki La Aeolian kullanımı görülmemektedir.

B bölümünde kullanılan perdelere dizi şeklinde baktığımızda *la* üzerinde aşğıdaki Mixolydian (modern) modunu elde etmekteyiz. Eserin bu kesitinde Mixolydian duyumu da hissedilmektedir. A bölümünün son kesitinde 4. derecede tizleşme vardır. Aynı nota B bölümünde pestleşmiştir.



Görsel 43. La üzerinde Mixolydian Modu (Modern)

Macar müziğinde 6 sesli majör (hexachordal) eserlerde de benzer ezgi yapılarına rastlanmaktadır. Aşağıdaki Macar folk müziğine ait olan iki örnekte de 5.derece yani *re* civarından esere başlanmış, 4. derece olan *do#* kullanılmış, daha sonra yarım ses pestleşmiş (*do*) ve *sol* (1. derece) ile eser sonlanmıştır. “153a/25bisa” eserinin A bölümünde de benzer şekilde 4. derece tizleşmiş, B bölümünde ise pestleşerek 1. dereceye inilmiştir.

$\text{♩} = 66-76$

1. Ad - jon Is - tén ě - gıs - sı - gët! Kö - szön - jük a vën - díg - sı - gët,
Kö - szön - jük a vën - díg - sı - gët.

2. Köszönjük a vëndígsígët,
Hozzánk való szívëssígët,
Hozzánk való szívëssígët.

Görsel 44. Örnek 307 (Major Hexachordal Tunes) (Vargyas, 2005, s. 604)

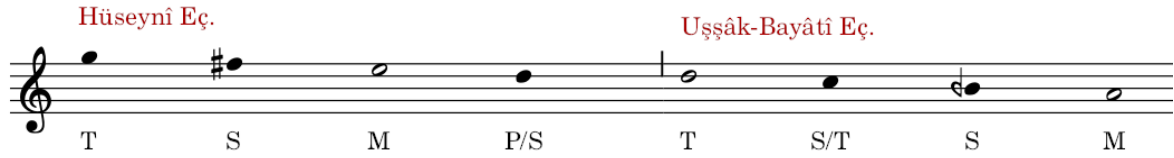
Rubato, quasi giusto $\text{♩} = 63-100$

1. Ségélly ěl, U - ram Is - tén, A - ho - vá mink ěl - in - dul - tunk.
A hëgy - bë, ja völgy - bë, Ró - zsá - nak ěr - dë - ji - bë.

2-4. str. 4. str. 2. 4. str. 2. str.

Görsel 45. Örnek 304 (Major Hexachordal Tunes) (Vargyas, 2005, s. 603)

C bölümündeki başlangıç ezgisi Geleneksel Türk Müziğinde çok sık görülmemektedir. La Aeolian olarak tanımlayabileceğimiz bu kesitten sonra Hüseyinî makamı gösterilmiş ve Uşşâk-Bayâtî ezgi çekirdeği ile eser sonlanmıştır:



Görsel 46. Hüseyinî ve Uşşâk-Bayâtî ezgi çekirdekleri

Esere geniş açıdan bakınca XVII. yüzyıl Osmanlı müziğinde değişik kültürlere ait müzik öğelerinin birbirleri ile iletişim içinde olduğu, bazı eserlerin sadece makamsal yaklaşımla açıklanamayacağı görülmektedir.

Sözler:

[I]
Jrişti iine fasli ghiul ://:
Jder feriadi her bulbul ://:
Baghi tende bulbuli dil ://:
Jder efganj hezari
kaffese mihnete aifa
ki giriftar oldij ki giriftar oldij

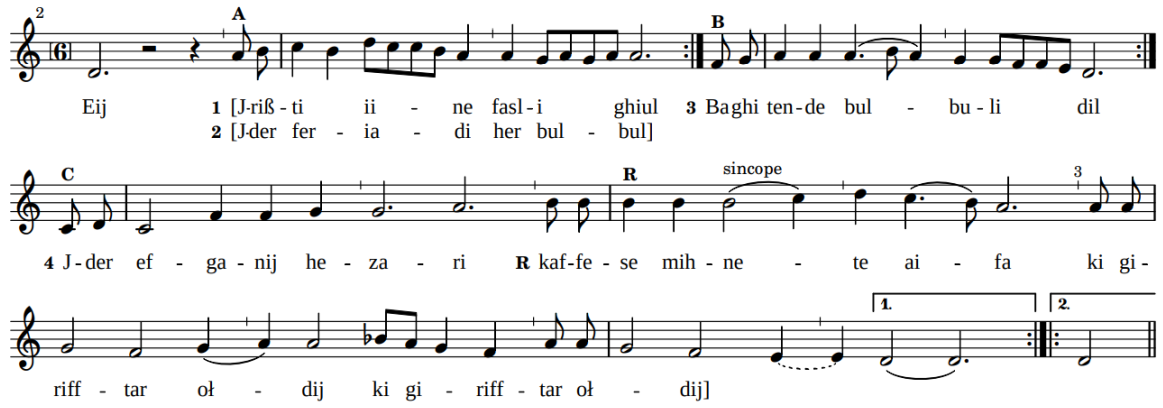
[II]
Taliun iok siu fenade ://:
Eller zeukile sefade ://:
Ben gefaile belade ://:
Jderem ahile zari
kaffesi etc.

Görsel 47. “153a/25bisa”- Sözler (Haug, 2020a, s. 83)

4.5 {Hüseyinî} “153A/25BISA” (Notasyon 2) - Graue *Jrişti iine fasli ghiul*



Görsel 48. “153A/25BISA” Orijinal Yazma (Turc 292, 25bistr)



Görsel 49. “153A/25BISA”- Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 83)

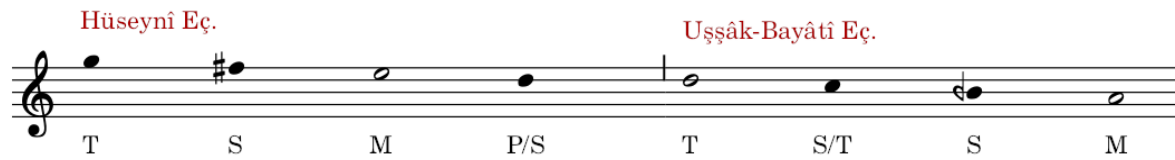


Görsel 50. “153A/25BISA” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser sağdan sola doğru (Sinistrograde) notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Dizik başında makamı belirtecek bir değıştiren kullanılmamıştır (orijinal yazmada). 4.2.1’deki eserin bir değışik versiyonudur.

Eserde Hüseyinî ve Uşşak-Bayâtî ezgi çekirdekleri kullanılmıştır:

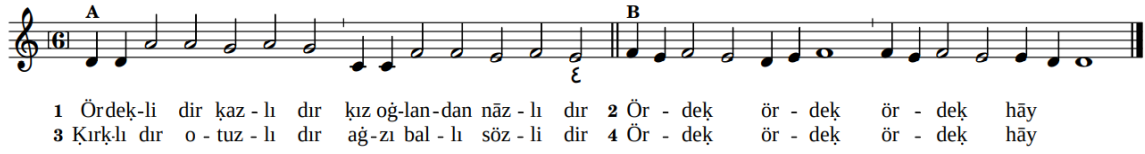


Görsel 51. Hüseyinî ve Uşşak-Bayâtî ezgi çekirdekleri

4.6 {Hüseyinî} “233*A” (Notasyon 2) - Oyun *Hüseyinî Ördekli dir kazlıdır*



Görsel 52. “233*A” Orijinal Yazma (Turc 292, 233r)



Görsel 53. “233*A” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 455)



Görsel 54. “233*A” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser sağdan sola doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Orijinal yazmada dizik başında makamı belirtecek bir değıştireç kullanılmamıştır. Tür ve makam adı nota başlangıcının altında yazılmıştır (Haug, 2020b, s. 380).

Esere dügâh-nevâ-hüseyinî perdeleri ile başlanmıştır. Bu başlangıçta nevrüz havası vermektedir. Ladikli Mehmet Çelebi “Nevrûz-i Kebir” ve “Nevrûz-u Asl-ı sâgir” olmak üzere iki nevrüz tanımlamıştır (Bayraktarkatal & Güray 2021, s. 1005). “Kebir” hüseyinî

perdesinden, “sâgir” ise nevâ perdesinden düğâha inerek ezgi üretmektedir. Ali Ufkî Bey esere hüseyînî perdesini vurgulayarak başladığı için eseri Hüseyînî makamında sınıflandırmış olabilir. Rast-çargâh aralıklarının vurgulanması ve düğâh ile karar varılması da Uşşâk-Hûzî ezgi çekirdeğine işaret etmektedir:

Görsel 55. Nevrûz ve Uşşâk-Hûzî ezgi çekirdekleri

- [1] Ördeklidir kazlıdır kādīmī Sīvāzlıdır
[2] Eksilidir tuzlıdır kıyrucağı gizlidir

**4.7 {Hüseyni} “349b/191b” (Notasyon 1) - [Murabbaç] Vfer wssul Huseini *Eij dilberi*
*Birin dehen gionlum seni seumek diler***

Görsel 57. “349b/191b” Orijinal Yazma (Turc 292, 191v)

1 Eij dil - be - ri 8i - rin de - hen
2 Eij ruh - le - ri ber - ki se - men
4 Eij [Bu] so - zum bea - de se - lam

gion - lum se - ni seu - mek di - ler
gion - lum etc
gion - lum etc- 3 Eij dil - be - ri

8i - rin ke - lam chu - lj - ki gio - zel hu - su - ni te - mam

Görşel 58. “349b/191b”- Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 287)

La Aeolian

La Ionian

Görşel 59. “349b/191b”- Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

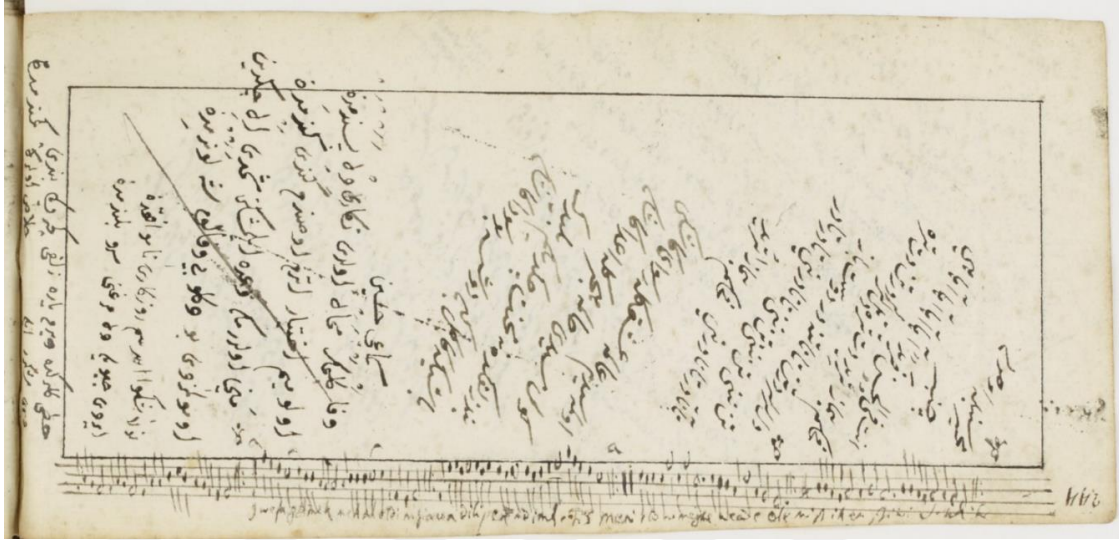
İnceleme:

Eser soldan sağa doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Dügâh ile seyre başlanılmış, B bölümünde hicaz ve eviç değıştirençleri eklenerek makam değışikliği yapılmıştır.

A kısmına *la-do-re-mi* sesleri ile hüseyinî perdesine çıkılmıştır. Bu ezgi hareketi “153a/25bisa” (Notasyon 1)’da da görölmekteydi. Ezginin seyrine bakılınca A bölümünde “La Aeolian” modu kullanıldığı görölmekte. Dügâh-hüseyinî aralığı vurgulandığı ve hüseyinî perdesinde uzun duruş yapıldığı için Ali Ufkî Bey’in muhtemelen bu eseri Hüseyinî makamı olarak sınıflandırmış olabilme ihtimali mevcuttur.

B bölümü “La Ionian” olarak düşünölebilir. Eserin geneline bakıldığından “La Aeolian” ile başlanıp “La Ionian” ile bitirildiğı söylenebilir.

4.8 {Hüseyinî} “397b/244a” - [Semā.ī] *J wefa gelmek muhal oldi nigiarun dili pesendimden*



Görsel 60. “397b/244a” Orjinal Yazma (Turc 292, 244r)

6/8

Prelude

a A

1 J we - fa gel - mek mu - hal ol - di ni - gia - run di - li pe - sen - dim - den
2 [Ö - lü - mim ih - ti - yār et - dim u - şan - dım ken - di ken - dim - den]
4 [U - mul - maz - dı bu deñ - lü bī- ve - fā - lık şeh- le - ven - dim - den]

B

3 Me - ni vl-dur-me - ghe we - a - de ei - le-miş i - ken szim-di el czek-tin

Interlude 1

Interlude 2

a

Görsel 61. “397b/244a” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 386)

The image shows a musical score for a piece titled "397b/244a" by Haug. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves of music. The first staff is labeled "Prelude" and "La Dorian". The second staff is labeled "A" and "Gülizar Eç". The third staff is labeled "B" and "Gülizar Eç". The fourth staff is labeled "Interlude 1" and "La Dorian". The fifth staff is labeled "Interlude 2" and "La Ionian". The music is written in a style that combines Western notation with traditional Turkish makam notation, using letters (A, B) and specific intervals (P/S, T, S, M, P/S) to denote notes and intervals.

Görsel 62. "397b/244a"- Haug'un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser soldan sağa doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Dizik başında eserin makamını belirtecek bir değıştiren bulunmamaktadır.

Eserin aynı sözlerle bir değışik versiyonu Londra yazmasında yer almaktadır (Cevher, 1996, s. 188).

Eserin *prelude* ve A bölümlerinde makamsal ezgilerden ziyade modal müziğin (La Dorian) etkileri hissedilmektedir. B bölümünde gerdaniye perdesi üzerindeki vurgular Gülizâr ezgi çekirdeğine işaret ediyor. Gülizâr makamının pekiştiricisi hüseyinî ve muhayyer arasındaki ezgi geçişidir.

Interlude 1'in sonunda *do-fa#* sıçrayışı "Do Lydian" havası vermektedir. Bu da *interlude 2*'deki "La Ionian" kullanımı hazırlar bir nitelik katmaktadır. Eser makamsal ve modal müzik özelliklerini bir arada göstermektedir.

The image shows a musical notation for the "Gülizâr Ezgi" (Gülizâr Melody). It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation shows a sequence of notes: P/S, T, S, M, P/S. The notes are written in a style that combines Western notation with traditional Turkish makam notation, using letters (P/S, T, S, M, P/S) to denote notes and intervals.

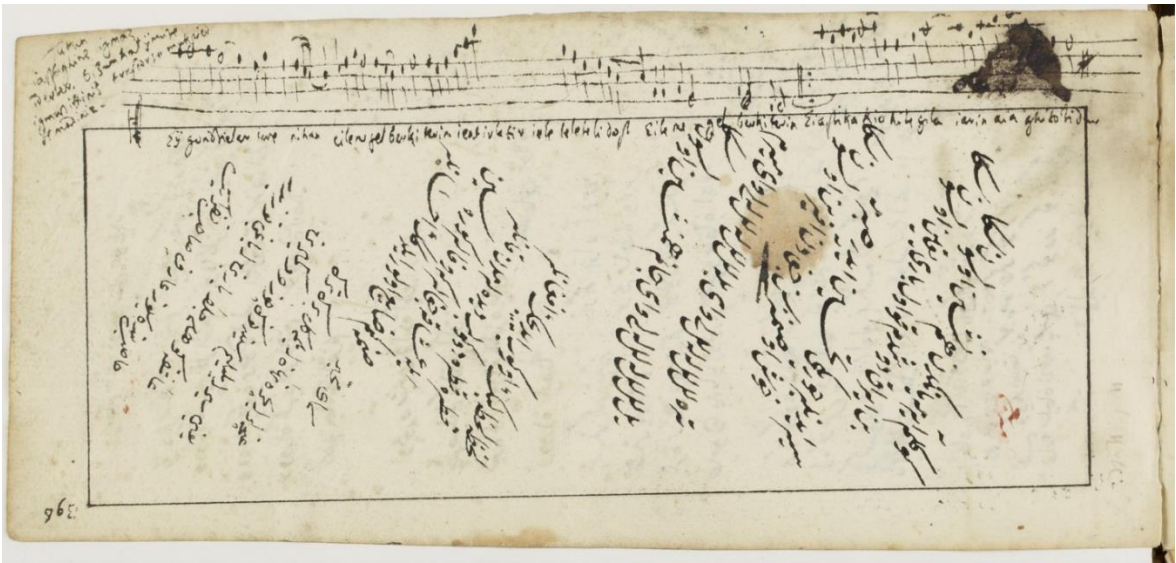
Görsel 63. Gülizâr ezgi çekirdeği

Sözler:

- [1] Vefā gelmek muhāl oldu nigāri dil-pesendimden
- [2] Ölümim ihtiyār etdim uşandım kendi kendimden
- [3] Meni öldürmeğe veʿade eylemişken şimdi el çekdin
- [4] Umulmazdı bu deñlü bī-vefāhık şeh-levendimden

Görsel 64. “397b/244a” – Sözler (Haug, 2020a, s. 387)

4.9 {Muhayyer} “395b/242b-396a/311b”- [Semāʾī] Eij gondzieler icre nihan eileme gelberki terin



Görsel 65. “395b/242b-396a/311b” Orijinal Yazma (Turc 292, 242v ve 311v)

396a

Eij gon - dzie - ler ic - re ni - han ei - le - me gel - ber - ki te - rin
 2 [Ya' - nî seyr ey - le - ye - lim sî - ne - niñ çöz düğ - me - le - rin]
 4 [Hâ - şı - lı ben - de - si - yüz 'â - rif şâ - hib- i na - zâ - rıñ]

ien - tir - le - tir ie - le le - le - le - li dost Ei - le - me gel ber - ki te - rin

Ei a - ßi - ka kio - hi - li gi - la ia - rin a - ia - ghi to - zi - dur

395b Jen-tir la tir ie - le le - le - le - li Vai ia - rin a - ia - ghin to - zi - dur Hei Ha - si - li etc.

Görsel 66. “395b/242b-396a/311b”- Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 384)

Muhayyer Eç

Hüseynî Eç

Uşşâk-Hûzî Eç

Muhayyer Eç

Muhayyer'de Nihâvend Eç

A*

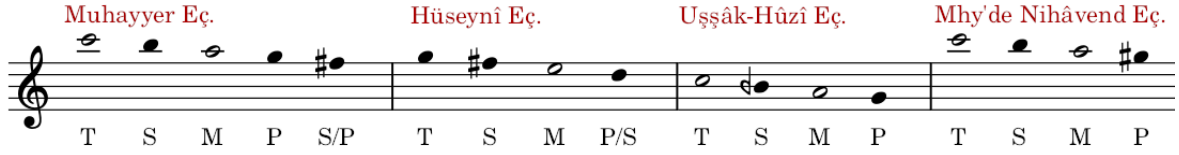
etc.

Görsel 67. “395b/242b-396a/311b” - Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser soldan sağa doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Orijinal notanın 242v no’lu sayfasında bulunan dizeğin sonuna makam değişikliğini belirten diyez (#) işareti konulmuştur.

Esere Muhayyer ezgi çekirdeği ile başlanmış, Hüseyinî ve Uşşâk-Hûzî ezgi çekirdekleri ile düğâh perdesine inilmiştir. Anahtar değişikliği yapıldıktan sonra muhayyer perdesi üzerinde Nihâvend ezgi çekirdeği görülmektedir.



Görsel 68. Muhayyer, Hüseyinî, Uşşâk, muhayyerde Nihâvend ezgi çekirdekleri

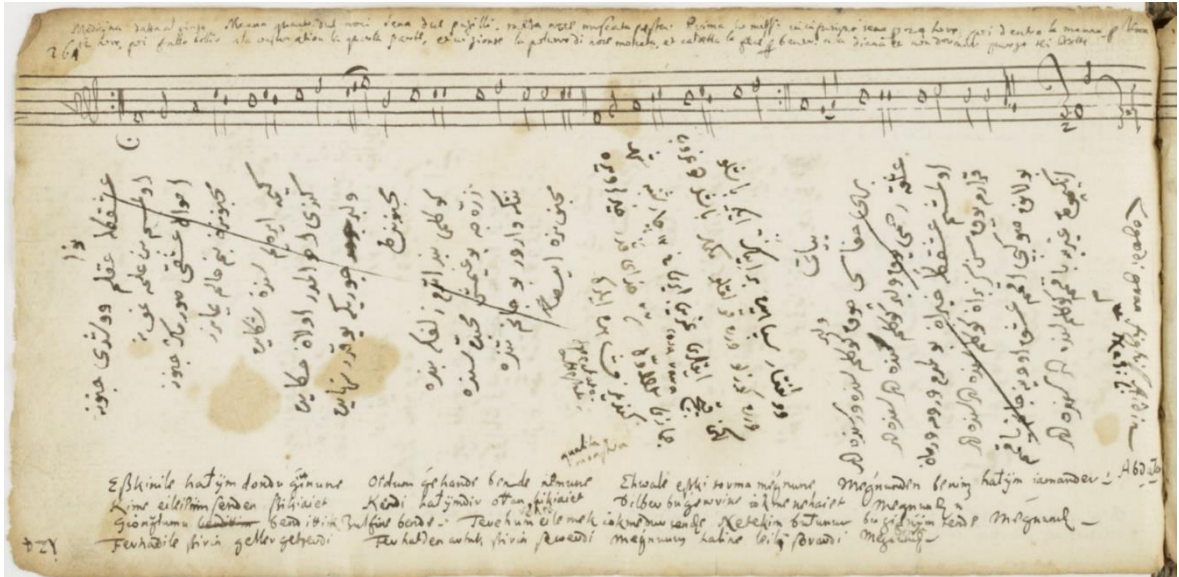
Sözler:

- [1] Gonçalar içre nihân eyleme gül-berk-i teriñ
- [2] Ya'nî seyr eyleyelim sîneniñ çöz düğmelerin
- [3] ‘Aşıkâ kühl-i cila yârin ayağı tozıdur
- [4] Hâşılı bendesiyüz ‘arîf şâhib-i nazârıñ

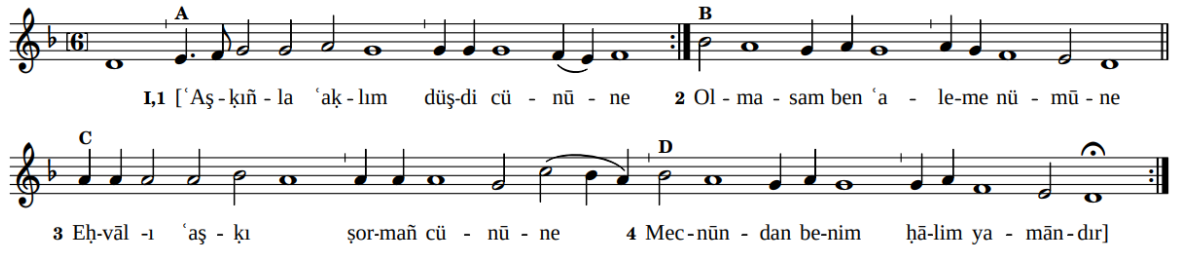
Görsel 69. “397b/244a” – Sözler (Haug, 2020a, s. 384)

Eser ağırlıklı olarak Muhayyer makamı özellikleri göstermektedir.

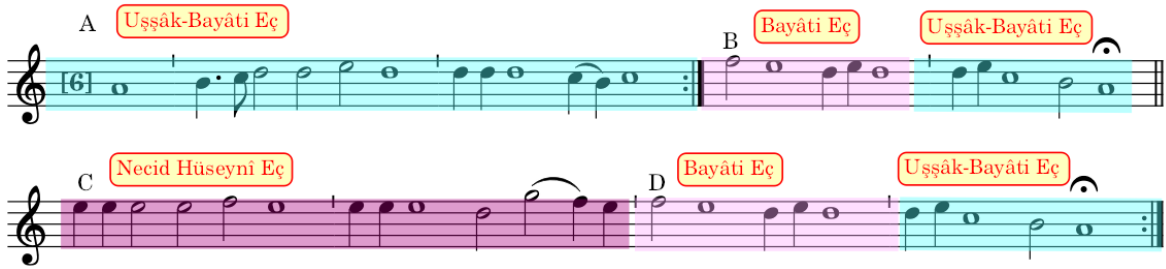
4.10 {Nevâ} “124a/264a” [Vaşrağı] *‘Aşkıñla ‘aqlım düşdi cününe*



Görsel 70. “124a/264a” Orijinal Yazma (Turc 292, 264r)



Görsel 71. “124a/264a” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 66)



Görsel 72. “124a/264a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser sağdan sola yazı ile notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Orijinal yazmada dizeğin dördüncü çizgisinin üzerinde bemol işareti yer almaktadır. Buna göre dügâh perdesine aktarıldığında eviç, acem perdesine dönüşmüş oluyor. Eserin “Nevâ” makamında olduğu sözlerin başında yazmaktadır (Haug, 2020b, s. 68).

Eser Londra yazmasının Muhayyer (Cevher, 1996, s. 355) ve Uşşâk fasıllarında da (1996, s. 493) yer almaktadır. Uşşâk faslında sadece sözler yer almaktadır.

Eserde Uşşâk-Bayâtî ve Bayâtî ezgi çekirdekleri kullanılmıştır. Nevâ perdesini merkez olarak seyir yapılmış, acem perdesi vurgulanmış ve dügâh perdesine düşülmüştür. Bugünkü makam anlayışına göre eser Bayâtî makamındadır.



Görsel 73. “124a/264a” Bayâtî ve Uşşâk-Bayâtî Eç.

Yazmada eser Nevâ makamı olarak belirtilmiştir. Bugünkü anlayışa göre Nevâ makamını eviç perdesi kullanımı olmadan tanımlamak zordur. Bu özellik Bayâtî ile Nevâ makamlarını birbirinden ayıran önemli farklardan birisidir.

Sözler (1):

[I]
‘Aşkıñla ‘aqlım düşdi cününe
Olmasam ben ‘aleme nümüne
Aḥvāl-i ‘aşkı şormañ cününe
Mecnūndan benim ḥālīm yamāndır

[II]
Kime édeyim senden şikāyet
Kendi aḥvālimdir olan ḥikāyet
Dilber cevriñe yoḡdur nihāyet
Mecnūndan

[III]
Göñlümi bend etdim zülfñe bende
Zerrece yoḡmuş muḥabbet sende
Niteki vardır bu cānım tende
Mecnūndan ey[ž]an

Sözler (2):

[I]
Eḡkinile ḥaliym dondu giunune
Oıdum [bu] ḡehande bende nemune
Eḡwali eḡki sorma meḡnune
Meḡnunden benim ḥaliym iamander

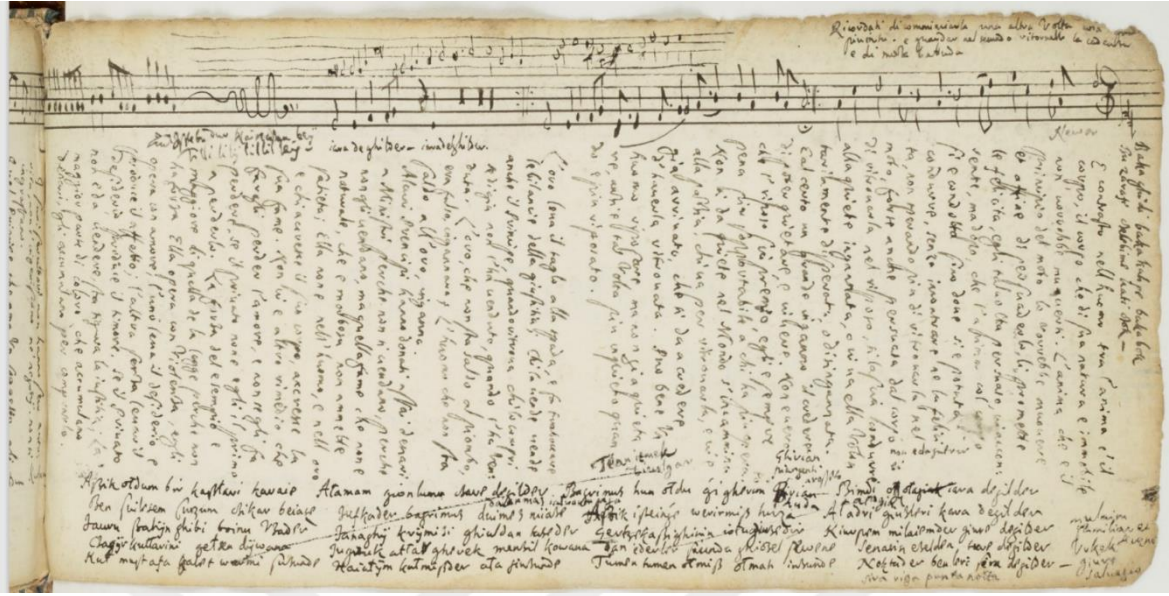
[II]
Kime eileieim senden szikiaiet
Kendi ḥaliymdir olan ḡikiaiet
Dilber bu ḡevrine iokme nehalet
Meḡnund[en] etc.

[III]
Gionḡlumu bend ittim Zulfine bende –
Terehum eilemek iokmedur sende
Netekim bulunur bu gianijm tende
Meḡnund[en] –

[IV]
Ferhadile birin geller getzerdi
Ferhatden artuk birin sewerdi
Meḡnunun haline leila sorardi
Meḡnund[en] –

Görsel 74. “124a/264a” – Sözler (Haug, 2020a, s. 66)

4.11 {Nevâ} “153b/25bisb (Notasyon 1)” – Nawa Aþik oldum bir kaþları karaie



Görsel 75. “153b/25bisb” Orijinal Yazma (Tunc 292, 25bisv)



Görsel 76. “153b/25bisb (Notasyon 1)” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 84)



Görsel 77. “153b/25bisb (Notasyon 1)” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

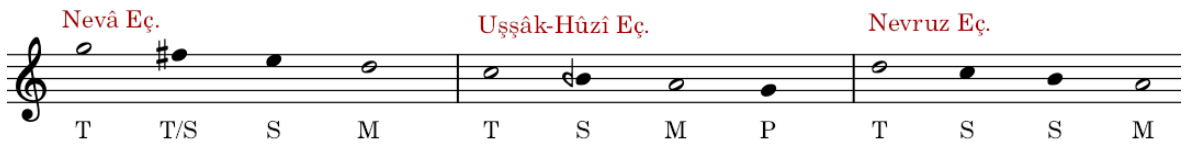
Eser sağdan sola doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Haug'un transkriptinde de görüleceği üzere makam işareti olarak dizeğin dördüncü çizgisine bemol işareti konmuş, eserin ilerleyen kısmında ise karara göre üçüncü dereceki perdede bemol değıştirci kullanılmıştır. Makam adı (Newa) Latin harflerle eserin başlangıcında, notanın altına yazılmıştır.

Yukarıda incelenen diğ er eserlerde orijinal yazmada karar sesi *re* iken bu eserde karar sesi *do*'dur ve Türk Müziği perde sistemine göre Rast perdesine denk gelmektedir. Ali Ufk  Bey, bir dahaki sefere bu notasyonun bir derece yukarıdan yazılması için bir not almıştır.

Paris yazmasında bu eserin iki farklı versiyonu olduğu gibi Londra yazmasında da aynı iki farklı varyasyonu vardır. Burada incelenen eser yani *Notasyon 1*, Londra yazmasındaki MSS s. 56-2'ye benzerlik göstermektedir (Cevher, 1996, s. 247). Eser, Londra yazmasının H sey n  faslında yer almaktadır.

Bir sonra incelenecek olan eser, yani *Notasyon 2* ise Londra yazmasındaki MSS. 63-2 ile benzerlik göstermektedir (Cevher, 1996, s. 269). Eser, Londra yazmasının H sey n  faslında ancak Cevher eseri "Nev " makamı olarak sınıflandırmıştır (1996, s. 944).

Notasyon 1'de Nev  E . ile başlanmış, U         E . ile devam etmiştir. Karar kesitinde ise Nevruz ile d     a varılmıştır. Eser Nev  makamı özelliklerini göstermektedir.



Görsel 78. "153b/25bisb (Notasyon 1)" – Nev , U         ve Nevruz ezgi çekirdekleri

Sözler:

[I]
Aþik oldum bir kaþlari karaie
Aþamam gionlume czare degilder
Bagrimuz hun oldu ğiĝherim birian
Szimdi oþoþagiak iara degilder

[II]
Ben suilesem siuzum czikar beiaze
Jufkader bagrimuz duimez niaze
Aþik isteinge werirmiþ huza
Aþadri giuzleri kara degilder

[III]
Jauru þahijn ghibi boinu vzader
Janaghi krijmizi ghiuldan tazeder
Gertzek aþighinin ioli giuzedir
Kiurpem milaiemder giure degilder

[IV]
Czagijr kuþlarini gelsen diwana
Jugruk atlar gherek menzil kowana
Tan iderler siunda ghioze sewene
Senarin ezelden ture degilder

[V]
Kuþ mustafa [...] wermi suzunde
Haialijm kuþmiþder ala giuzunde
Tumen tumen olmiþ ol mah iuzunde
Noktader benleri sira degilder –

Görsel 79. “153b/25bisb” – Sözler (Haug, 2020a, s. 84)

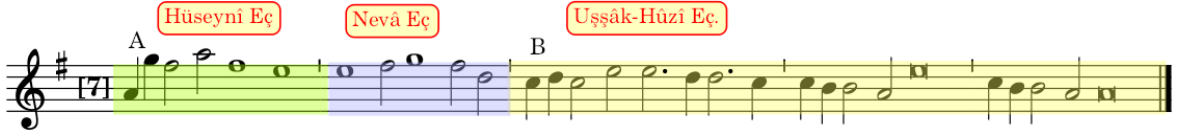
4.12 {Nevâ} “153b/25bisb (Notasyon 2)” – [Türkî] *Aþik oldum bir kaþlari karaie*



Görsel 80. “153b/25bisb” Orijinal Yazma (Turc 292, 25bisv)

1,1 [A-þik ol - dum bir kaþ - la - ri ka - ra - ie 2 A - þamam gion - lu - me czare de - gil - der czare de - gil - der]
3 [Bagrimuz hun ol - du ği - ghe - rim bir - ian 4 Szimdi o - þo - la - giak ia - ra de - gil - der ia - ra de - gil - der]

Görsel 81. “153b/25bisb (Notasyon 2)” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 84)



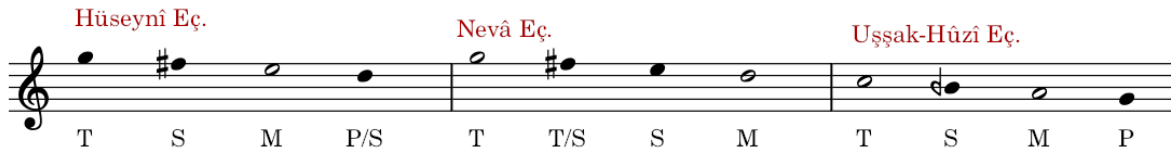
Görsel 82. “153b/25bisb (Notasyon 2)” - Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser sağdan sola yazı ile “taslak” halinde notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Dizik başında herhangi bir makama işaret eden bir değıştireç yoktur.

Ezgi hareketleri Londra yazmasındaki MSS. 63-2’ye benzerlik göstermektedir (Cevher, 1996, s. 269). Eser, Londra yazmasının Hüseyinî faslındadır. Ancak, Cevher eseri Nevâ makamı olarak sınıflandırmıştır (1996, s. 944).

A bölümünde her ne kadar nevâ üzerinde duruşlar olsa ve eviç perdesi kullanılsa da Nevâ Eç.’nin kullanıldığı kesitteki ezgi bugün duymaya alıştığımız Nevâ nağmelerinden uzaktır. B bölümündeki ezgi hareketleri her ne kadar hüseyinî perdesine kadar çıksa da çargâh perdesinin vurgulanmasından dolayı bu bölüm Uşşâk-Hûzî Eç. olarak düşünülebilir:



Görsel 83. “153b/25bisb (Notasyon 2)” – Hüseyinî, Nevâ ve Uşşâk-Hûzî ezgi çekirdekleri

4.13 {Nevâ} “302a/148a (Notasyon 1)” – Murabba: Nevâ uşul Şöfyâne *Mestâne oldum*
 ‘aşkıñ elinden yār baña bir çāre



Görsel 84. “302a/148a” Orijinal Yazma (Turc 292, 148r)

A

1 Mes - tā - ne ol - dum ‘aş - kıñ e - lin - den
 2 Fer - yā - da gel - dim bül - bül di - lin - den
 4 Kox - la - ya bil - sem yā - rin gü - lün - den

yār ba - ña bir çā - re yār ba - ña bir çā - re
 yār ge - le gül - zā - re yār ge - le gül - zā - re
 hey ba - ña bir çā - re hey ba - ña bir çā - re

B

3 Kāş - ke mu - rā - da èr - üb öl - mem - den

[me - ded öl - mem - den cā - nı vèr - mem - den]

Görsel 85. “302a/148a (Notasyon 1)” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 222)



Görsel 86. “302a/148a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser sağdan sola doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Dizeğin üzeri “iptal” şeklinde çizilmiştir. Üzerinin neden çizildiği belli değildir. A bölümünde makam belirten bir değıştireç kullanılmamıştır. B bölümünde dördüncü çizgiye bemol işareti konularak karar perdesine göre 6. derece pestleştirilmiştir.

Eser *re-si-sol* arpeji ile başlamıştır. Bu ilk anda eserde tonal müzik etkileri olduğu izlenimini uyandırmaktadır. *Re*’den *sol*’a iniş “Sol Mixolydian” modunu hatırlatmaktadır. Ama bu pasajı Türk Müziği ile ilişkilendirmek istenirse de ilgili bölümü Pençgâh-ı Asil veya Rast makamı ile bağdaştırmak mümkündür. “Sol Mixolydian”dan sonra *la* ve *mi* arasındaki ezgi hareketleri “La Aeolian”ı hissettirmektedir. Eser her ne kadar Ali Ufkî Bey tarafından Nevâ makamı olarak nitelendirildiyse de Geleneksel Türk Makam Müziği özelliklerini pek taşımamaktadır.

Eseri aşağıda notası yer alan bir Macar ağıtı ile karşılaştırmak mümkün. Aşağıdaki eserde de *re*’den başlayıp *sol*’a ve ardından *mi*’den *la*’ya inilmiştir. İki eser arasındaki modal yapı birbirine çok benzemektedir. Bu ilişki, XVII. yüzyıl Osmanlı sınırları içerisinde yer alan müziklerde Macar müziği etkilerinin olabileceğini akıllara getirmektedir.



Görsel 87.  rnek 158 (Ağıtlar ve ağıt tarzında ezgiler) (Vargyas, 2005, s. 505)

4.14 {Nev } “302a/148a (Notasyon 2)” – [Murabba.] Mest ne oldum  aşkı n elinden y r ba a bir   re



Görsel 88. “302a/148a” Orijinal Yazma (Turc 292, 148r)

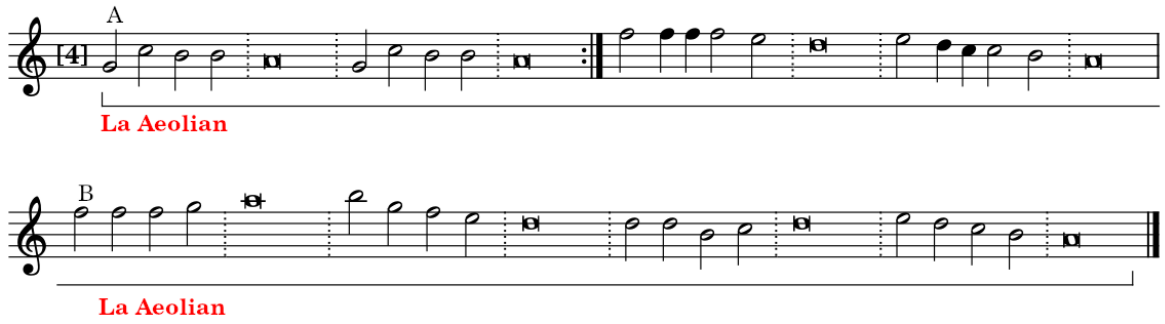
1 A

1 Mes-t -ne ol - dum   ş-kı n e - lin - den y r ba- a bir    - re y r ba- a bir    - re
2 Fer-y -da gel - dim b l-b l di-lin - den y r ge-le g l-z  - re y r ge-le g l-z  - re
4 Kök-la-ya bil - sem y -rin g l n - den hey ba- a bir    - re hey ba- a bir    - re

2 B

3 K ş-ke mu - r  - da   r -   b   l-mem - den me-ded   l-mem - den c  - n  v r-mem - den

Görsel 89. “302a/148a (Notasyon 2)” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 223)



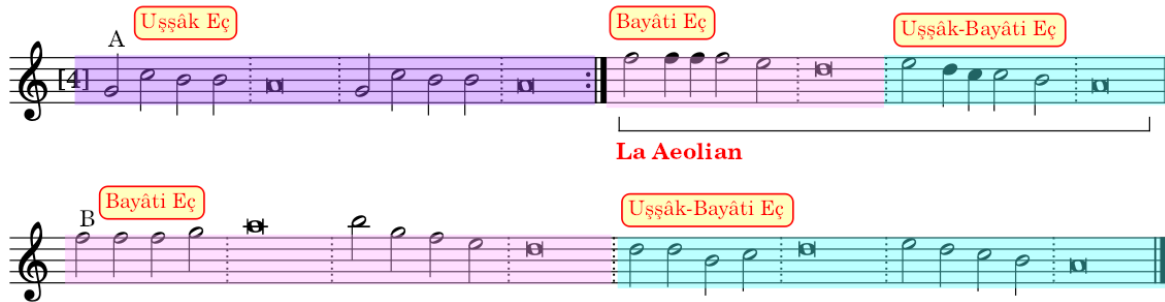
Görsel 90. “302a/148a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser sağdan sola doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). A bölümünün ikinci yarısında dördüncü çizgi üzerinde altıncı dereceyi pestleştiren bir işaret kullanılmıştır.

Eser aynı zamanda Londra yazmasının Uşşâk faslında yer almaktadır (Cevher, 1996, s. 480). Paris ve Londra yazmalarındaki ezgisel benzerlik (B bölümünün başlangıç kesiti hariç) yüksek düzeydedir.

Esere genel olarak bakınca Geleneksel Türk Müziğinde pek tipik olmayan ezgi hareketleri duyulmaktadır ve eserde La Aeolian modu özellikleri görülmektedir. Eğer Türk Müziği ile ilişkilendirilmek istenirse aşağıdaki gösterime bakılabilir:



Görsel 91. “302a/148a” Eserin Türk Makamlarına göre gösterimi

A bölümünün birinci yarısındaki ezgi Uşşâk olarak duyulmaktadır. İkinci yarısındaki acem ve nevâ vurguları Bayâti Eç. olarak nitelenebilir. Buna bağlı olarak karara ise Uşşâk-Bayâti Eç. ile varmaktadır.

B bölümünde yine acem-nevâ akseninde ezgi hareketleri görüldüğünden bu kesit Bayâtî Eç. olarak nitelenebilir. Ancak buradaki si-sol atlayışı Türk Makam Müziğinde pek görülen bir ezgi hareketi değildir. Benzer kullanım “397b/244a”da da gözükmemektedir.

4.15 {Nevâ} “343a/185a” (Notasyon 1) – [Murabba.] NEWA. Dewri Rewan Ateßi hasretle bagrim nige bir daglaiaim



Görsel 92. “343a/185a” Orijinal Yazma (Turc 292, 185r)

A

Eij 1 A - te - fi has - ret - le bag - rim ni - ge bir dag -
2 Ni - ge bir su - lar ghi - bi her gia - ni - be czağ -
3 Ja - ri iok dil - da - ri iok ha - lijm ki - me ag -

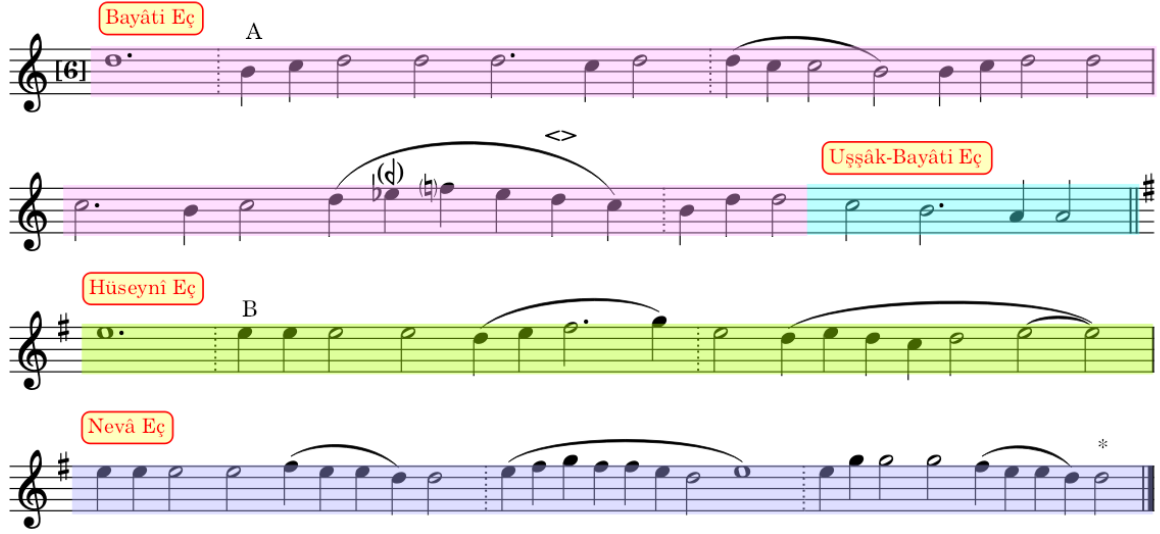
la - ia - im waij ni - ge bir dag - la - ia - im
la - ia - im waij gia - ni - be czağ - la - ia - im
la - ia - im Waij dost Ki - me ag - la - ia - im

B

Eij 4 dil - ru - ba - ler zul - fi - ne dil

ni - ge bir bag - la - ia - im waij Ni - ge bir bag - la - ia - im *

Görsel 93. “343a/185a” (Notasyon 1) - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 270)



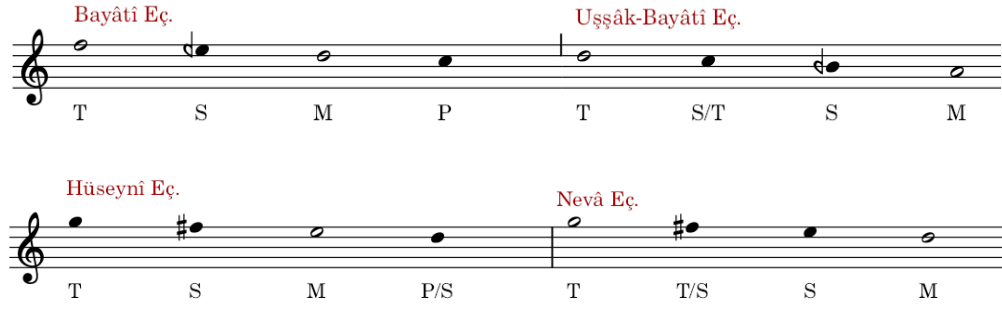
Görsel 94. “343a/185a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser soldan sağa doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Dizeğin başında makamı belirleyen bir değıştirenç yoktur. A bölümünün ikinci yarısında bemol işareti vardır (üçüncü boşlukta ve dördüncü çizgide). Ali Ufkî Bey’in notasyonun başına koyduğu değıştirençlerin genelde ilgili notayı etkilediği düşünöldüğünden B bölümünde notasyona tarafımızca Rast perde düzenine göre eviç değıştirençi konulmuştur.

Londra yazmasının Bûselik Aşîrân faslında aynı eserin farklı bir başka versiyonu vardır. Cevher eseri Nevâ makamı olarak sınıflandırmıştır (1996, s. 900).

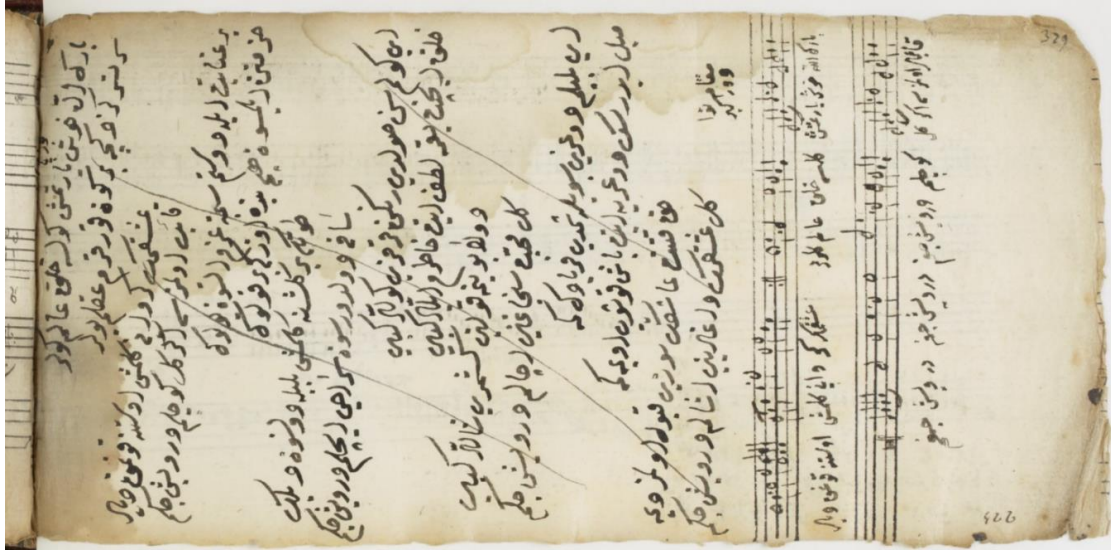
Eser, nevâ perdesinden seyire başlamıştır. A bölümünün ikinci yarısında Haug’un transkriptinde de göröldüğü üzere 5. ve 6. derece pestleştirilmiştir. Bu şekilde 6. derece yani eviç perdesi acem perdesine dönüşmüştür. Ancak 5. derece yani hüseyinî perdesinin bir bakiye kadar mı yoksa bakiyeden daha küçük bir aralık kadar mı pestleştirdiği belirsizdir. Bu perdenin uşşâk aralığı kadar pestleşerek bir bayâti perdesi oluşturması da ihtimal dahilindedir. Bundan olayı düğâh perdesine aktarılan notasyonda ilgili perdenin üzerine tarafımızca koma bemol işareti konmuştur. B bölümünün ilk yarısında Hüseyinî Eç. ve ikinci yarısında ise Nevâ Eç. görölmektedir.



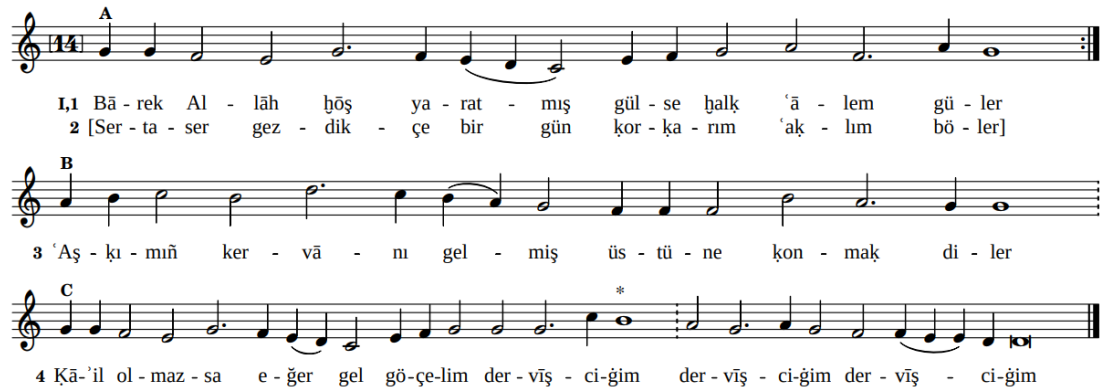
Görsel 95. “343a/185a” - Bayâtî, Uşşâk-Bayâtî, Hüseyinî, Nevâ ezgi çekirdekleri.

Nevâ perdesi üzerinde sürekli durulmasından dolayı Ali Ufkî Bey eseri Nevâ makamı olarak adlandırılmış olabilir.

4.16 {Nevâ} “379*a/225a” – [Türkî] Maķām-ı Nevâ Devr-i kebir *Bârek Allâh hōş yaratmış*



Görsel 96. “379*a/225a” Orijinal Yazma (Turc 292, 225r)



Görsel 97. “379*a/225a” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 437)



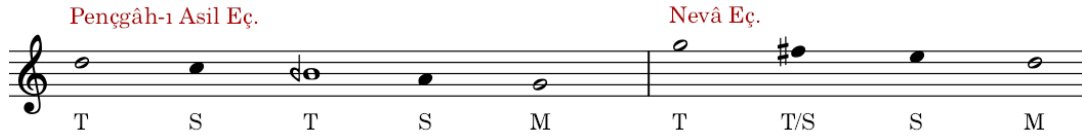
Görsel 98. “379*a/225a” – Haug’un transkriptinin Düğâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser sağdan sola doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Eserin başında makamı belirten bir değıştirenç yoktur.

Eser aynı zamanda Londra yazmasının Nevâ faslında da yer almaktadır (Cevher, 1996, s. 912).

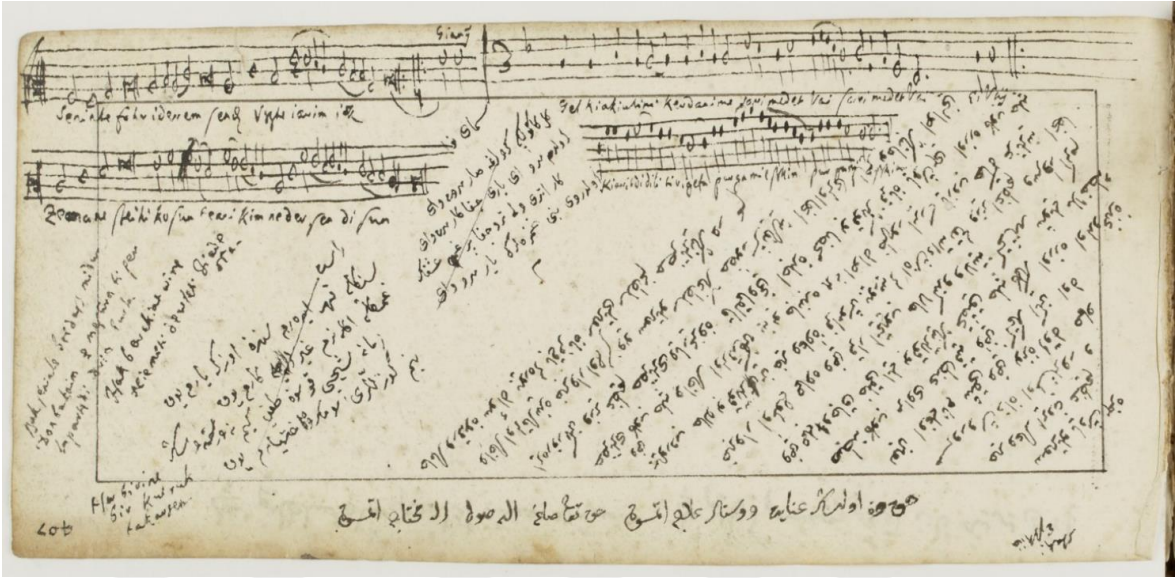
A bölümünde Pençgâh-ı Asil Eç., B bölümünde Nevâ Eç. kullanılmıştır:



Görsel 99. “379*a/225a” – Pençgâh-ı Asil ve Nevâ ezgi çekirdekleri

Pençgâh-ı Asil ezgilerinin duyulduğu A bölümü ve C bölümünün ilk kesiti modal müzik açısından Sol Ionian olarak nitelendirilebilir.

4.17 {Nevâ} “407a/308b” (Notasyon 2) – [Semâ-î] *Gel kiakiulini kerdanime sari medet*



Görsel 100. “407a/308b” Orijinal Yazma (Turc 292, 308v)

1 A

1 Gel kia-kiu-li-ni ker-da-ni-me sa - ri me-det Vai sa - ri me-det Vai Ei Vaij
 2 [Öl-düm me-det ey yār-i ce-fā - kār me-det vāy kār me-det vāy]
 4 [Öl-dür - di be-ni gam-ze-le-riñ yār me-ded vāy yār me-ded vāy]

2 B

3 Kiar it-di di-li ti-ri ge-fa pur ga-mi eß - kin pur ga-mi eß - kin

Görsel 101. “407a/308b” (Notasyon 1) - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 398)

A Bayâti Eç Uşşâk-Beyâti Eç

B Bayâti Eç Bayâti Eç

Görsel 102. “407a/308b” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser soldan sağa doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Dizeğin başındaki dördüncü çizgiye bemol işareti konulmuştur. Bu şekilde eviç perdesi acem perdesine dönüştürülmüştür.

Aynı eser Londra yazmasının Nevâ faslında da yer almaktadır (Cevher, 1996, s. 414). Bu versiyonda da eviç perdesi kullanılmamıştır. İki versiyon arasında ezgisel benzerlik yüksek durumdadır.

Eserin A bölümüne Bayâtî Eç. ile başlanmış ve Uşşâk-Bayâtî Eç. ile dügâh perdesine varılmıştır. B bölümünde de Bayâtî Eç. ile seyir yapılmış, segâh perdesine kadar çıkılmış ve nevâ perdesinde durulmuştur.



Görsel 103. “407a/308b” - Bayâtî ve Uşşâk-Bayâtî Eç.

Sözler:

- [1] Gel kākūliñi gerdānime şar meddet vāy
- [2] Öldüm meded ey yāri cefākār medet vāy
- [3] Kār etdi dili tir ü cefā pūr ġamm-ı ‘aşkıñ
- [4] Öldürdi beni ġamzeleriñ yār meded vāy

Görsel 104. “407a/308b” – Sözler (Haug, 2020a, s. 398)

4.18 {Uşşak} “322b/177b” (Notasyon 1) – Semā-ī der maḳām-ı ‘Uşşāk *Gelse nesīm-i şubḥ ile müjde şeh-i bahardan*



Görsel 105. “322b/177b” Orijinal Yazma (Turc 292, 177v)

A

1 Gel - se ne - sīm- i şu - buḥ - i - le müj - de şeh- i ba - hā - rı - dan

B

2 E - ti - se ḥa - lāş bül - bül - i mi - ḥi - ne - ti in - ti - zā - rı - dan

C

3 Êr - di mu-rā - da sā - ḳi - yā cūş- ı ḥi - mā - ye mi mu-rād rād

D

4 Ķur - tu - la - maz mı dil da - ḥi keş - me - keş - i ḥam - mā - rı - dan

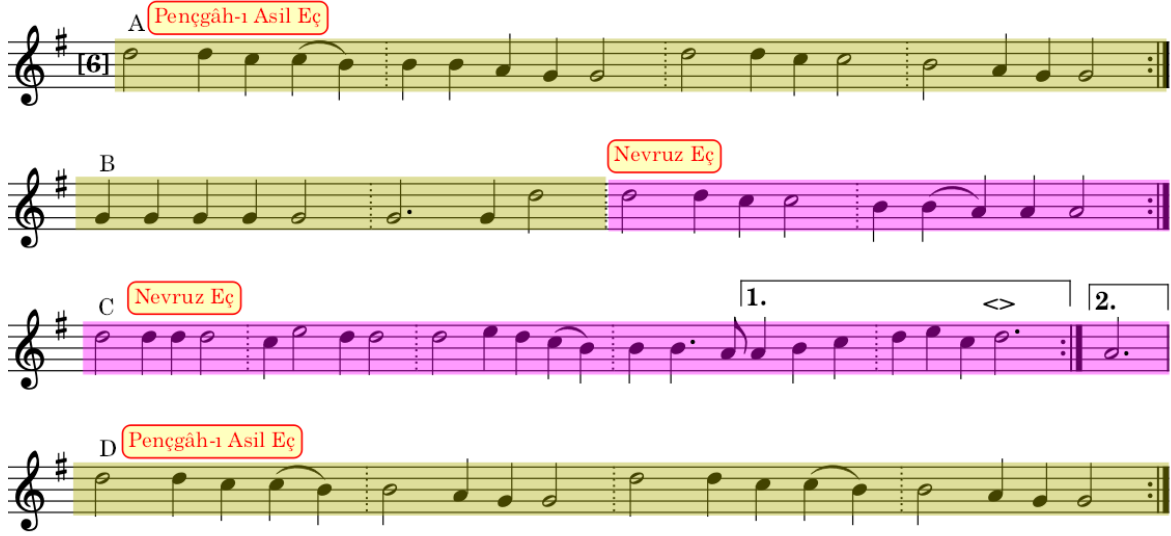
E

T Cān - ım ye - le lel - lī ḥān - ım ye - le lel - lī

F

Ye - le lel - lī ye - le lel - lī ye - lel - lā cān - ım ye - le lel - lī

Görsel 106. “322b/177b” (Notasyon 1) - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 256)



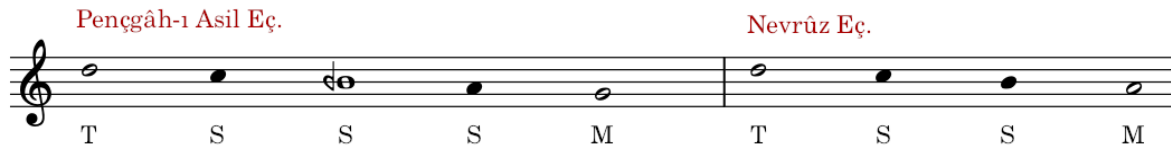
Görsel 107. “322b/177b” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser sağdan sola doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Dizeğin başında makamı belirten bir değıştireç yoktur.

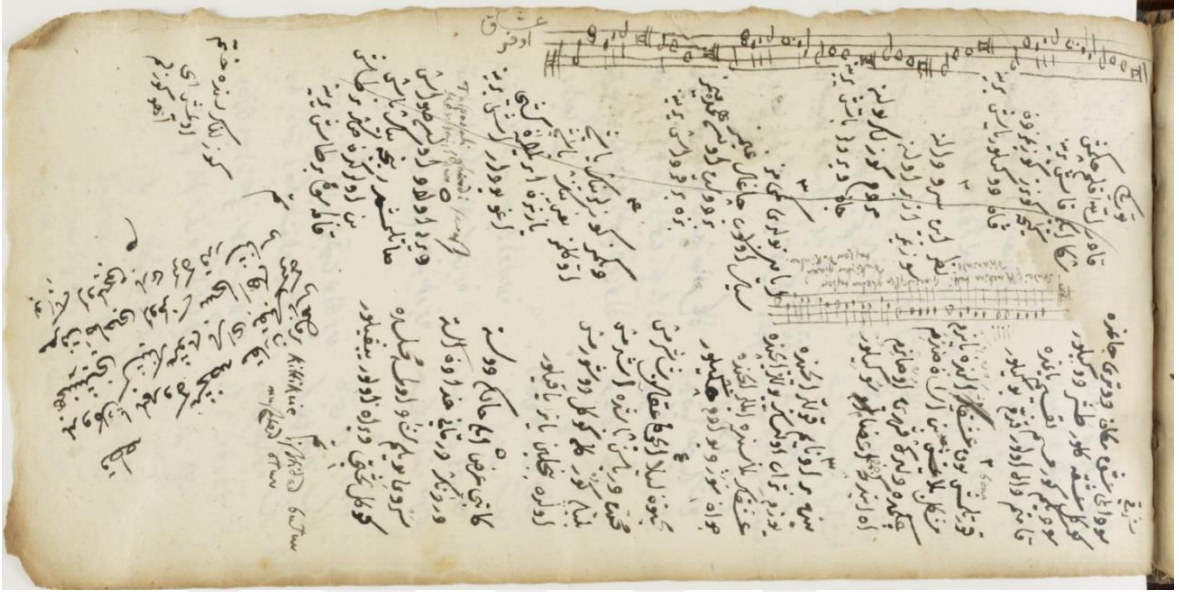
Londra yazmasının Bayâti faslında ezgisel benzerliğı yüksek olan bir versiyonu vardır (Cevher, 1996, s. 524). Bu versiyonun sonuna terennüm bölümü eklenmiştir.

Eserde Pençgâh-ı Asil ve Nevruz Eç.’leri kullanılmıştır, bu yönüyle eser Pençgâh-ı Asil makamı içinde kabul edilebilir:



Görsel 108. “407a/308b” – Pençgâh-ı Asil ve Nevruz ezgi çekirdekleri

4.19 {Uşşak} “382b/215b” (Notasyon 1) – [Türki] Uşşak Evfer Kadir Allāh kalem çekmiş



Görsel 109. “382b/215b” Orijinal Yazma (Turc 292, 215v)



Görsel 110. “382b/215b” (Notasyon 1) - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 374)



Görsel 111. “382b/215b” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser soldan sağa doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Dizeğin başında makamı belirten bir değiştirgeç yoktur. Orijinal yazmaya bakınca 4 çizgili bir dizek kullanıldığı görülmektedir. Ali Ufkî Bey'in nota yazımında dizek başında herhangi bir değiştirgeç kullanmadığı zaman, bu durum genellikle eserin rast perde düzeninde notaya alındığına işaret etmektedir. Ancak eserin ezgi yapısına acem perdesi içirme ihtimali göze çarpmış ve düğâh perdesine aktardığımız notasyonda eviç yerine acem perdesi kullanılmıştır.

Londra yazmasının Acem faslında bu eserin bir versiyonu yer almaktadır (Cevher, 1996, s. 541). Cevherin transkriptine göre bu versiyonda eviç yerine acem perdesi kullanılmıştır. İki eser arasında ezgisel benzerlik yüksek durumdadır.

Eserde genel olarak “La Aeolian” ve “Sol Mixolydian” havası vardır. Karar giden kesitte Uşşâk tınısı duyulduğundan Ali Ufkî Bey eseri Uşşâk makamı olarak tanımlamış olabilir.

Sözler:

I
Kâdir Allâh kalem çekmiş
Saña iki kaş yerine
Gêce gündüz gözimizden
Kân dökülür yaş yerine

III
Eyyâmı buldı gemimiz
Sêl olub çağlar gammımız
Biz döst olsa hemdemimiz
Bize bir kardaş yerine

II
Nazar êt serv-i dalına
Sözimiz ezber oluna
Merdim güzeliñ yoluna
Cân verilir baş yerine

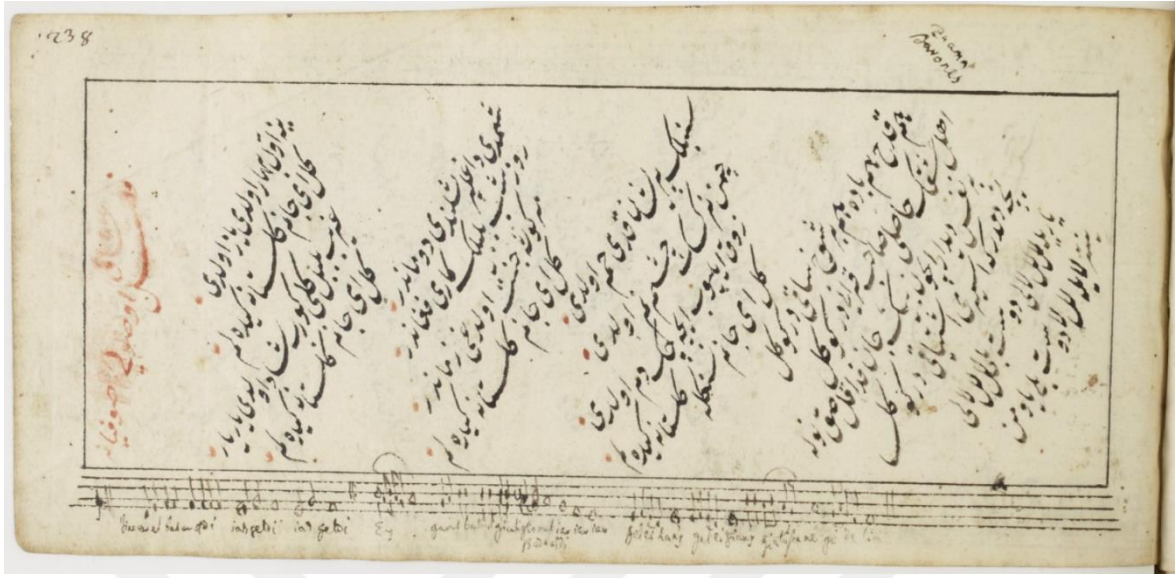
IV
Dîñmez gözleriniñ yaşı
Oñulmaz bağrımın başı
Yârinden ayrılan kişi
Ağu yudar aş yerine

V
Dér ki Evlâd olsa şavaş
Şatılmışdır nice biñ baş
Ben öldükden şöñ[ra] bir taş
Kalmasun bir taş yerine

temmet

Görsel 112. “382b/215b” – Sözler (Haug, 2020a, s. 374)

4.20 {Uşşak} “398b/238a” – [Varşagı] *Jine ewel bahar oldi iaz geldi*



Görsel 113. “398b/238a” Orijinal Yazma (Turc 292, 238r)

A

1, Ji - ne e - wel ba - har oğ - di iaz gel - di iaz gel - di
2 [Gel ey cā - num gü - li stā - na gi - de - lim gi - del - lim]

B

3 Ey ga - rib bul - bul giu - li ghio - rub ßad oğ - di iar iar iar

C

4 Gel ei ha - nijm gel ei gia - nijm giu - li - sta - ne gi - de - lim

Görsel 114. “398b/238a” - Judith I. Haug’un Transkripti (Haug, 2020a, s. 389)

A Uşşak Eç

B

C

Görsel 115. “398b/238a” – Haug’un transkriptinin Dügâh perdesine aktarılmış hali

İnceleme:

Eser soldan sağa doğru notaya alınmış ve soprano nota anahtarına göre yazılmıştır (c1-clef). Dizeğin başında makamı belirten bir değıştirenç yoktur.

Eserin bir değışik versiyonu Londra yazmasının Uşşâk faslında yer almaktadır (Cevher, 1996, s. 489). Paris yazmasının A bölümü hariç ezgisel benzerlik yüksektir.

Eser tipik Uşşâk makamı özelliklerini barındırmaktadır:

Uşşâk Eç.

Sözler:

[I] Yine evvel bahâr oldı yâz oldı Gel ey cânım gülistâna gidelim Garîb bülbül gülî görüb şâd oldı yâr yâr Gel ey cânım gülistâna gidelim	[II] Şimdi dağlar yeşillendi dümândır Rûz-ı şeb bülbülün kârı figândır Her köşe cennet olduğı zamândır Gel ey cânım gülistâna gidelim
[III] Sümbülün perişân kaddi ham oldı Çimen[de] nergisiñ çeşim nem oldı Zevk eyleyüb içecek dem oldı Gel ey cânım seniñle gülistâna gidelim	

Görsel 116. “398b/238a” – Sözler (Haug, 2020a, s. 389)

SONUÇ

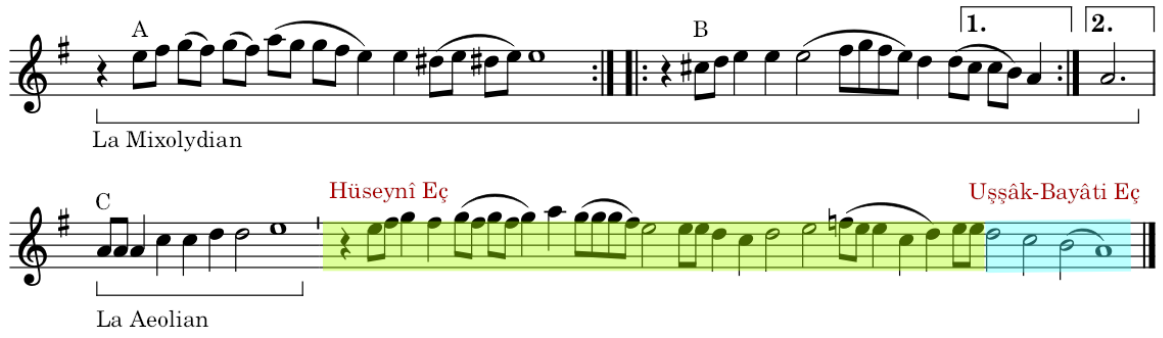
1. İncelemeler sonucunda dikkat çeken bulgulardan birincisi, incelenen 20 eserden 4 tanesinin “modal” ve 2 tanesinin “modal-makamsal” özellikleri taşımasıdır. Geri kalan 14 eser ise makam müziği özellikleri taşımaktadır. Aşağıdaki istatistiksel bilgiye göre, Ali Ufkî Bey’in Hüseyinî makamı olarak nitelendirdiği eserler diğer makamlara göre daha fazla modal ve makamsal-modal özellikler göstermektedir.

Makam ve Modal Ayrımına Göre	
	Toplam
Makam	14
Modal	4
Modal-Makam	2
Genel Toplam	20

Makam/Modların Eser Sayısına Göre Dağılımı	
	Toplam
≡ Makam	14
Bayâtî	3
Hüseyinî	2
Muhayyer	1
Nevâ	6
Uşşâk	2
≡ Modal	4
Hüseyinî	1
Nevâ	2
Uşşâk	1
≡ Modal-Makam	2
Hüseyinî	2
Genel Toplam	20

Tablo 4. Solda; “Makam, Modal ve Modal-Makam ayrımına göre”, sağda; “Makam/Modların eser sayısına göre” istatistiksel dağılımı.

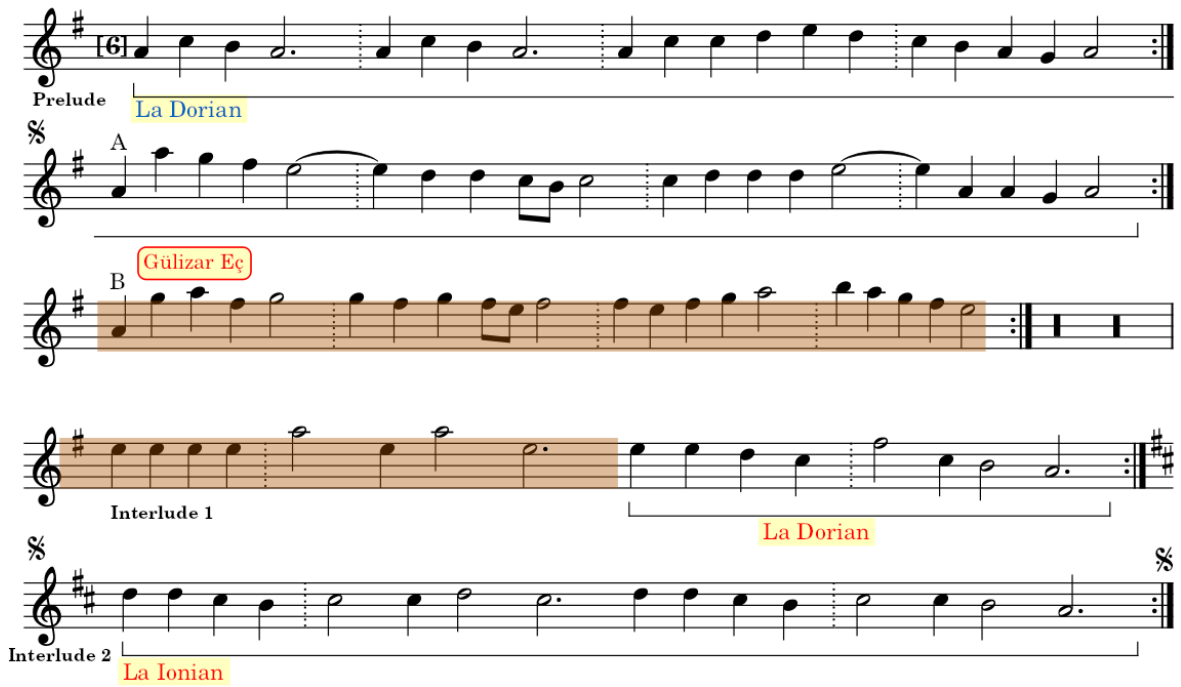
5 Hüseyinî eserin 3 tanesinin “modal” ve “modal-makamsal” özellikler göstermesi dikkate değerdir. Daha önce de belirtildiği gibi Ali Ufkî Bey makamların teorik tarafı ile çok ilgilenmemiştir. Bunun sonucunda eserlere hangi kıstaslara göre makam isimleri atfettiği bilinmemektedir. Ancak modal yapılar içeren bazı ezgileri makamlarla ilişkilendirirken Hüseyinî makamının özel bir yerde durduğu görülmektedir. Örnek olarak “153a/25bisa (Notasyon 1)” numaralı eserin “A-B-C” kesitlerinde görülen “La Mixolydian” & “La Aeolian” (**Görsel 117**), “349b/191b (Notasyon 1)”da görülen “La Aeolian ve Ionian” (**Görsel 118**), “397b/244a”da görülen “La Dorian ve Ionian” (**Görsel 119**) ezgi yapılarını Ali Ufkî Bey “Hüseyinî” makamı içerisinde sınıflandırmıştır. Bunda, Hüseyinî makamının bu modal yapılarla ilişkilendirmede kolaylık sağlaması, ezgi hareketlerinin ve modüler yapıların bu makamın düğâh ve hüseyinî gibi önemli perdelerine rahatça eklenebilmesi ve duyum açısından Ali Ufkî Bey’in alıştığı tınılara yakın olması etkili olmuş olabilir.



Görsel 117. Eser "153a/25bisa" (Notasyon 1)



Görsel 118. Eser "349b/191b" (Notasyon 1)



Görsel 119. Eser "397b/244a"

2. **Görsel 117**'de verilen ve duyum açısından Geleneksel Türk Makam müziğini çok fazla anımsatmayan “153a/25bisa (Notasyon 1)”’ın ilk iki ölçüsü, aşağıda **Görsel 120**'de verilen Macar ezgisi “**Örnek 307 (Major Hexachordal Tunes)**” ile benzerlik göstermektedir. Her ikisinde de 4.derece başlangıçta yarım ses tizdir ve 1.dereceye inerken pestleşmiştir. 1.derece üzerinde de bir majör (mixolydian) yapı vardır:

$\text{♩} = 66-76$

1. Ad - jon Is - tén ě - gısz - sı - gët! Kö - szön - jük a vën - dıg - sı - gët,
Kö - szön-jük a vën-dıg - sı - gët.

2. Köszönjük a vëndígsígët,
Hozzánk való szívëssígët,
Hozzánk való szívëssígët.

Görsel 120. Örnek 307 (Major Hexachordal Tunes) (Vargyas, 2005, s. 604)

Benzer şekilde **Görsel 121**'de verilen eser “302a/148a (Notasyon 1)”, **Görsel 122**'deki Macar ezgisine benzemektedir. Her iki ezgi de tizden birinci dereceye inen bir Mixolydian ve birinci derece üzerinde Aeolian yapısından oluşmaktadır.

A
Sol Mixolydian (Ya da Pençgâh-ı Asil)

1. 2.

La Aeolian

B
La Aeolian

La Aeolian Sol Mixolydian'a geçiş

Görsel 121. Eser “302a/148a (Notasyon 1)”



Görsel 122. Örnek 158 (Ağıtlar ve ağıt tarzında ezgiler) (Vargyas, 2005, s. 505)

3. Tablo 5'teki istatistiksel veride görüleceği üzere 4 murabba eserin 3'ü modal özellikler taşımaktadır. Ali Ufkî Bey'in sarayda hizmet ettiği dönemde meşkhâneyi yöneten sazende başının Cenevizli bir mühtedi olması, üstatların İtalyan müziği hakkında bilgi sahibi olması, Cezayirli korsanlar tarafından esir edilen İtalyan başılâhicisinin saz eşliğinde okunması için birçok şarkı bestelemesi²⁶ (Behar, 1990, s. 44-45) saray müziğindeki değişik yabancı etkiler olduğunu desteklemektedir. Yabancı müzik etkilerinin incelenmesinde Murabba ve Semaî olarak sınıflandırılmış eserlere odaklanmak-iki kültür arasındaki benzerliklere ev sahipliği yapma olasılıklarının yapısal olarak fazlalığı dolayısıyla-daha verimli bir araştırma alanı yaratabilir.

"Tür" ve "Makam/Mod" ilişkisine Göre	
	Toplam
☐ Belirli değil	4
Makam	3
Modal-Makam	1
☐ Murabba	4
Makam	1
Modal	3
☐ Oyun	1
Makam	1
☐ Semaî	4
Makam	3
Modal-Makam	1
☐ Türkî	5
Makam	4
Modal	1
☐ Varsağı	2
Makam	2
Genel Toplam	20

Tablo 5. "Tür" ve "Makam/Mod" ilişkisine göre istatistiksel veri.

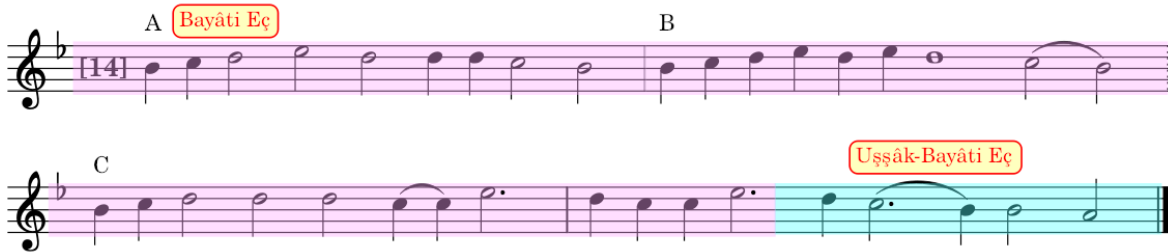
²⁶ Ali Ufkî Bey'in belirttiğine göre bu eserler Sultan Murad tarafından fazlaca kadınsı bulunmuş ve bu eserler hoşagitmemiştir.

4. İncelenen yirmi eseri, kullanılan “ezgi çekirdekleri ve modal yapılar” şeklinde tabloya dökerek bizlere daha fazla yorum yapma imkânı tanıyabilir:

	Toplam adet
Bayâtî	3
Bayâtî + Uşşâk-Bayâtî	3
Hüseynî	5
Hüseynî + Uşşâk-Bayâtî	1
Nevruz + Uşşâk-Hûzî	1
La Mixolydian + La Aeolian + Hüseynî + Uşşâk-Bayâtî	1
La Aeolian + La Ionian	1
La Dorian + Gülizar + La Ionian	1
Muhayyer	1
Muhayyer + Hüseynî + Uşşâk Hûzî + Nihâvend	1
Nevâ	8
Bayâtî + Uşşâk-Bayâtî	1
Bayâtî + Uşşâk-Bayâtî + Hüseynî + Nevâ	1
Hüseynî + Nevâ + Uşşâk-Hûzî	1
La Aeolian	1
Nevâ + Uşşâk-Hûzî + Nevruz	1
Pençgâh-ı Asil + Nevâ + Nevruz	1
Sol Mixolydian + La Aeolian	1
Uşşâk Bayâtî + Bayâtî + Necid Hüseynî	1
Uşşâk	3
La Aeolian + Sol Mixolydian	1
Pençgâh-ı Asil + Nevruz	1
Uşşâk	1
Genel Toplam	20

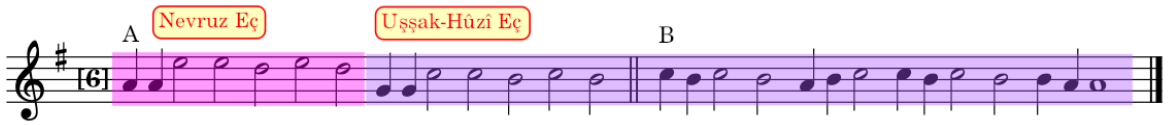
Tablo 6. “Makam” ve “Ezgi Çekirdeği/Mod” ilişkisine göre istatistiksel veri.

- Üç Bayâtî eserin ikisinde bugünkü Bayâtî makamının özellikleri görülmektedir. Öte yandan diğer eserde (254b/100b), bayâtî perdesini olduğu düşünülen perdeden daha tizlere çıkılmamış ama buna rağmen Ali Ufkî Bey’in bu eseri Bayâtî makamı olarak nitelendirmiştir. Bu durum, ilgili dönemde Bayâtî makamının makâma ismini veren “perdesi” ile var olduğu düşüncesini kuvvetlendirmektedir.



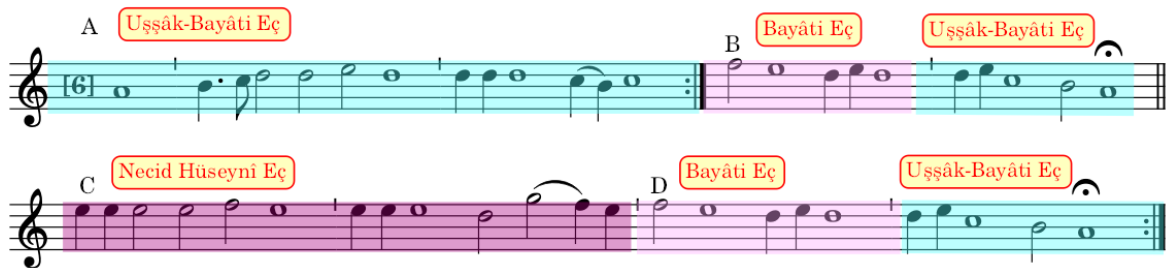
Görsel 123. Eser “254b/100b”

- Hüseyinî makamı ile ilgili istatistik veriler, düğâh-hüseyinî perde aralıklarının modal yapıları üzerinde taşımaya elverişli olduğunu düşündürmektedir. Bundan dolayı Ali Ufkî Bey, bu tür modal ezgilerin olduğu eserlerin makamsal isimlendirilmesinde Hüseyinî makamını kullanmış olabilir. Bu durum -sadece modal ezgi yapı yapılarında değil- 233*A” (Notasyon 2) no’lu eserde de görüldüğü gibi hüseyinî perdesinden yukarı çıkmayan makam yapılarında da görülmektedir. Hüseyinî perdesinden yukarı çıkılmamış ancak düğâh ve hüseyinî perdeleri kutb alınarak agaz edilmiş ise bu eser Ali Ufkî Bey tarafından Hüseyinî makamı olarak kabul edilmiştir.



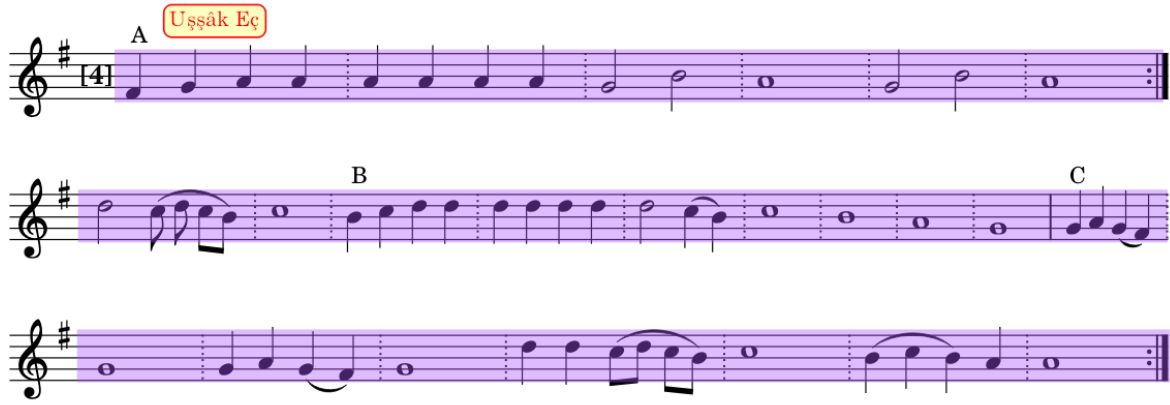
Görsel 124. Eser “233*A” (Notasyon 2)

- Nevâ makamı olarak adlandırılan eserlerdeki ezgi çekirdeklerinin zenginliği dikkat çekmektedir: “Bayâti, Uşşâk-Bayâti, Hüseyinî, Nevâ, Uşşâk-Hûzî, Nevruz, Pençgâh-i Asil, Necid Hüseyinî”. 124a/264a no’lu eserde, Nevâ makamının olmazsa olmazı olan eviç perdesinin kullanılmamasına rağmen Ali Ufkî Bey bu eseri Nevâ olarak isimlendirmiştir (Diğer örnek eser no: 302a/148a (Notasyon 2)). Ali Ufkî Bey’in genellikle makam tespiti konusuna çok fazla odaklanmadığı ve pratisyenliğine dayalı pragmatik bir yaklaşım sergilediği görülüyor. Ali Ufkî Bey, “Nevâ” perdesinin merkez olmasını ve bu perdenin sıkça kullanılmasını baz alarak bazı eserleri Nevâ makamı olarak sınıflandırmış olabilir. Bunun yanında dönem eserlerinde Bayâtî ve Nevâ gibi makamların bugünkü hallerine göre birbirlerine oldukça yakın oldukları ve dönem nazariyatçılarının bu bağlamda söz konusu makamları nisbî perde ilişkileri ile sınıflandırmış olabileceği bu karşılaştırmaları yaparken dikkate alınmalıdır.



Görsel 125. Eser “124a/264a”

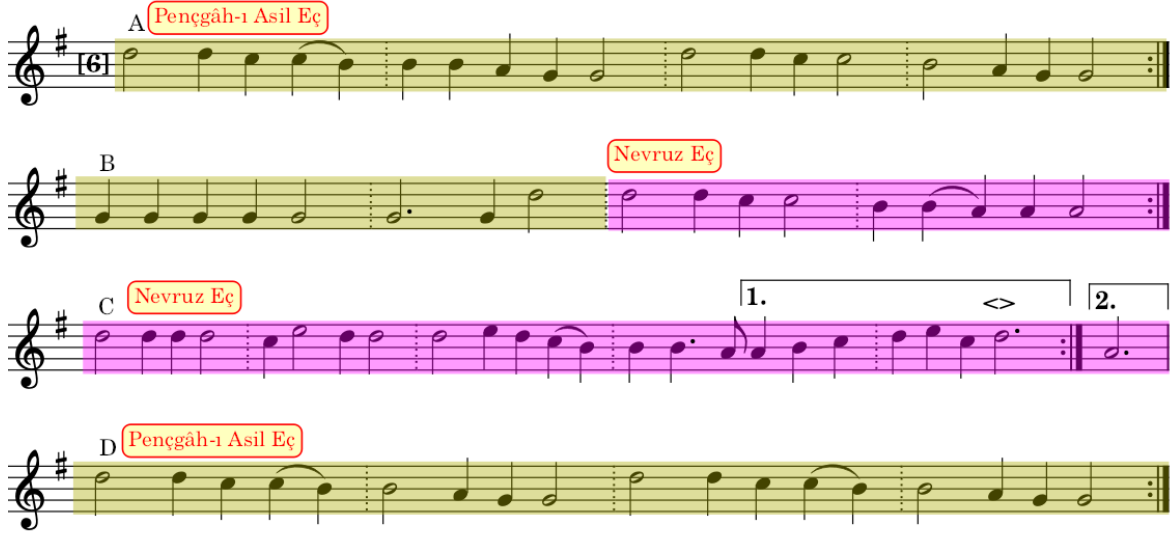
- Ali Ufkî Bey’in Uşşâk makamı olarak not aldığı 3 eserden sadece 1 tanesi net olarak bu makamın özelliğini göstermektedir (**Görsel 126**). İkinci eser ise modal müzik özellikleri göstermektedir (**Görsel 127**). Üçüncü eser ise Pençgâh ve Nevruz ezgi çekirdeklerinin birleşiminden meydana gelmiştir (**Görsel 128**). Ancak Ali Ufkî Bey bu yapıyı da Uşşâk makamı olarak sınıflandırmıştır. Elimizdeki bu üç örnekteki Uşşâk makamı anlayışları birbirleriyle tam olarak örtüşmemektedir.



Görsel 126. Eser “398b/238a”



Görsel 127. “382b/215b” (Notasyon 1)



Görsel 128. “322b/177b” (Notasyon 1)

5. Eser incelemelerine göre 20 eserden 6’sı salt makam müziği özellikleri taşımamaktadır. Bu, İstanbul’da ilgili dönemde yapılan müziğin kozmopolit bir ortamdan beslendiğini işaret etmektedir. Ancak bu noktada şu iki soruyu da sormak gerekiyor; Eserlerde görülen modal müzik etkileri acaba Osmanlı müzik tarzının oluşmaya başladığı dönemin bir özelliği miydi? Yoksa Ali Ufkî Bey eser seçimi yaparken kökenlerinden gelen kendi müzikal zevklerini öne mi çıkarmıştı? Döneme ait başka müzisyenler tarafından kaydedilmiş geniş bir repertuvar olmadığı için karşılaştırma yapmak ve bunu net olarak belirlemek şimdilik mümkün gözüküyor.
6. Sadece 20 sözlü eser incelemesiyle değişik ezgi yapıları tespit edilmiştir. Ali Ufkî Bey külliyyatında bulunan bütün eserlerin ayrıntılı makam/ezgi incelemelerinin yapılması faydalı olacaktır. Bunu yaparken sadece Türk Müziği makam bilgisi değil diğer komşu coğrafyaların müzikleri hakkında bilgi sahibi olmak da bu tür bir çalışmayı daha verimli kılacaktır.

KAYNAKLAR

- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şîrvânî ve “Mecelletun Fi'l-Mûsîka” adlı eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Ankara Üniversitesi. Ankara.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ayas, O. G. (2013). *Edirne’de Osmanlı Devri Makam Musikisi Hakkında Sosyolojik Gözlemler. Y. Okay (Ed.), Edirne İçin (s. 63-74)*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Başer, F. Â. (2013). *Türk Musikisinde Abdülbaki Nasır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi.
- Bayraktarkatal, E. (2022, Aralık 13). *Geleneksel türk müziğinde makam kavramı*. Melik Ertuğrul Bayraktarkatal: <https://www.ertugrulbayraktar.com/makam> adresinden alındı
- Bayraktarkatal, E. M., & Güray, C. (2021). *Makamın Yapıtaşı. M. S. Tokaç & C. Güray (Ed.) Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası (s. 979-1017)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Behar, C. (1990). *Ali Ufkî ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2016). *Saklı Mecmua*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2020). *Orada bir musiki var uzakta*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Can, C. M. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Cevher, H. M. (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme) (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. İzmir.
- Çaylı, F. (2019). *13.-18. Yüzyıllar Arasında Makamsal Müzik Teorisi Anlayışının Değişimi (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır Bin Abdullah’ın Kitâbü’l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çoğulu, T. (2018). El-Kindî’nin Ud Perde Değerlerinin Gitara Uygulanması ve Enis Gümüş’ün “El-Kindî” Eserinin Analizi. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*(3), s. 32-43.
- Doğrusöz, N. (2012). *Mûsikî Risâleleri*. İstanbul: Bilim Kültür ve Sanat Derneği.
- Ekinci, M. U., & Haug, J. I. (2016). Alî Ufukî’s Notational Technique: Its Development, Systematization and Practices. *Maqam Traditions between Theory and Contemporary Music Making* (s. 79-104). içinde İstanbul: Pan.
- Encyclopædia Britannica. (2022, October 5). Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Islamic-arts/The-Umayyad-and-Abbasid-dynasties-classical-Islamic-music> adresinden alındı

- Feldman, W. (1996). *Music of Ottoman court: Makam, composition and early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: VWB, Verl. Für Wiss. Und Bildgun.
- Geacron. (2022, Mart 22). *Interactive World History Atlas since 3000 BC*. Geacron: <http://geacron.com/home-en/> adresinden alındı
- Güray, C. (2006). *Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önerisi İçin Yapay Zeka Tekniklerinin Kullanımı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Başkent Üniversitesi. Ankara.
- Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güray, C., & Arıcı, E. T. (2020). Conceiving the Medieval Ottoman Music Culture Through Legendary Narratives. *Türk Kültürü ve Hacıbektaş Veli Araştırma Dergisi*, 96, s. 33-54.
- Güray, C., & Karadeniz, İ. (2019). Horasan'dan Keskin'e Bir Çılgılık: Muharrem Ertaş. *Milli Folklor*, 122, s. 76-93.
- Haug, J. I. (2019). *Ottoman and European Music in 'Alī Ufuķī's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context. Monograph*. Münster: Readbox Unipress.
- Haug, J. I. (2020a). *Ottoman and European Music in 'Alī Ufuķī's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context. Volume 1: Edition*. Münster: Readbox Unipress.
- Haug, J. I. (2020b). *Ottoman and European Music in 'Alī Ufuķī's Compendium, MS Turc 292: Analysis, Interpretation, Cultural Context. Volume 2: Critical Report*. Münster: Readbox Unipress.
- İnalçık, H. (2015). *Has-bağçede'ayş u tarab*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kantemiroğlu. (2001). *Mûsikîyi Harflerle Tesbî ve İcra İlminin Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Karadeniz, E. (2013). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kolukırık, K. (2009). *Abdülkâdir Merâgî ve "Şerhu'l Edvâr" Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyâtındaki Yeri (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Ankara Üniversitesi. Ankara.
- Levendoğlu, N. O. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Ankara.
- McCartin, B. J. (2010). *Mysteries of the Equilateral Triangle*. Bulgaria: Hikari Ltd.
- McClain, E. G. (2003). *Musical Theory and Ancient Cosmology*. Mart 16, 2022 tarihinde Musical Theory: <https://ernestmcclain.files.wordpress.com/2017/05/musical-theory-and-ancient-cosmology-by-ernest-g-mcclain-1994.pdf> adresinden alındı
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Öztürk, O. M., Beşiroğlu, Ş. Ş., & Bayraktarkatal, E. M. (2014). Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller. *Porte Akademik*, 10, s. 9-36.
- Polonya Cumhuriyeti Web Sitesi (1). (2022, Ekim 6). Adam Mickiewicz - Türkiyede polonya - portal gov.pl: <https://www.gov.pl/web/turkiye/adam-mickiewicz> adresinden alındı
- Polonya Cumhuriyeti Web Sitesi (2). (2022, Ekim 6). Najpopularniejsze imiona dla chłopców 2018 : <https://www.gov.pl/web/cyfryzacja/najpopularniejsze-imiona-dla-chlopcow-2018-ranking-ogolnopolski> adresinden alındı
- Popescu-Judet, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin - A Musical Treatise of The Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Risâle-i Mûsiki . (2014). *Risâle-i Mûsiki - Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Schulter, M. (1998). *Pythagorean Tuning*. Mart 16, 2022 tarihinde <http://www.medieval.org/http://www.medieval.org/emfaq/harmony/pyth4.html> adresinden alındı
- Sipos, J. (2009). *Anadolu'da Bartók'un izinde*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Taylor, T. (1818). *Iamblichus' Life of Pythagoras or Pythagoric Life*. J. M. Watkins.
- Tırıışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul.
- Tura, Y. (2017). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Turabi, A. H. (1996). *El-Kındî'nin Mûsikî Risâleleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Turabi, A. H. (2002). *İbn-i Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Turabi, A. H. (2004). *Mûsikî*. İstanbul : Litera Yayınları.
- Turan, N. S. (2019). *Osmanlı 18. Yüzyılında Müziğin Kamusal Görünümü*. N.S.Turan, Ş.E.Çak (Ed.) *Şehvar Beşiroğlu'ya armağan* (s. 317-339). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turc 292. (2022, Haziran 20). Bibliothèque Nationale De France: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84150086/f1.item> adresinden alındı
- Uslu, R. (2011). *Selçuklu topraklarında müzik: (Hoca Ahmed Yesevî'den Hz. Mevlâna'ya)* (kitap - CD). Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyüddîn Abdulmu'min Urmevî ve "Kitâbu'l-edvâr"ı* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi. İstanbul.

Uzunçarşılı, İ. H. (1977, Ocak). Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı. *Belleten*, s. 79-114.

Vargyas, L. (2005). *Folk Music of the Hungarians*. Budapest: Akademiai Kiado.



ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- ☐ Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- ☐ görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- ☐ başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- ☐ atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- ☐ kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- ☐ bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

20/02/2023

Deniz Atalay

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Turc 292 Yazmasında Yer Alan ve Ali Ufkî Bey Tarafından Makamları Belirtilmiş Uşşâk-Hüseynî Ailesine Ait Sözlü Eserlerin Makam ve Modal Yapılarının İncelenmesi

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporunun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
19-Şub-2023 01:58PM (UTC+0300)	110	161275	28.12.2023	11%	2017704201

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (20/02/2023)

Deniz Atalay

Öğrenci No.: N19231095

Anabilim Dalı: Geleneksel Türk Müzikleri

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Cenk Güray

MASTER’S THESIS REPORT ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: Analysis Of Maqam and Modal Structures Of Vocal Works Within Uşşak-Hüseyni Maqam Family With Maqam Annotations by Ali Ufkî Bey in the Turc 292 Manuscript

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
19-Feb-2023 01:58PM (UTC+0300)	110	161275	28.12.2022	%11	2017704201

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.

20/02/2023

Deniz Atalay

Student No.: N19231095

Department: Traditional Turkish Music

Program/Degree:

Master’s	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. Cenk Güray

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezin/raporunun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezin/raporunun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan vesahiplerinden yazılı izinalı olarak kullanılmaması zorunluluğunun yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

20/02/2023

Deniz Atalay

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

