

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**MAKAM MÜZİĞİNDE EZGİ VE MAKAM İLİŞKİSİNİN
ANALİZİ VE YORUMLANMASI AÇISINDAN YENİ BİR YAKLAŞIM:
PERDE DÜZENLERİ VE MAKAMSAL EZGİ ÇEKİRDEKLERİ**

DOKTORA TEZİ

Okan Murat ÖZTÜRK

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı

HAZİRAN 2014

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**MAKAM MÜZİĞİNDE EZGİ VE MAKAM İLİŞKİSİNİN
ANALİZİ VE YORUMLANMASI AÇISINDAN YENİ BİR YAKLAŞIM:
PERDE DÜZENLERİ VE MAKAMSAL EZGİ ÇEKİRDEKLERİ**

DOKTORA TEZİ

**Okan Murat ÖZTÜRK
(414102003)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı

Tez Danışmanı: Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu

Tez Eş Danışmanı: Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal

HAZİRAN 2014

İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 414102003 numaralı Doktora Öğrencisi **Okan Murat ÖZTÜRK**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**MAKAM MÜZİĞİNDE EZGİ VE MAKAM İLİŞKİSİNİN ANALİZİ VE YORUMLANMASI AÇISINDAN YENİ BİR YAKLAŞIM: PERDE DÜZENLERİ VE MAKAMSAL EZGİ ÇEKİRDEKLERİ**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU

(RAPORLU)

İstanbul Teknik Üniversitesi

Eş Danışman : Prof. M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Başkent Üniversitesi

Jüri Üyeleri : Prof. Ruhi AYANGİL

Fatih Üniversitesi

Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ

İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Erol PARLAK

İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Erciyes Üniversitesi

Doç. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI

İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : 12 Mayıs 2014

Savunma Tarihi : 27 Haziran 2014

Babam Osman Bedreddin Öztürk (1925-2012)'ün

aziz hatırasına...

ÖNSÖZ

Nazarî açıdan makam kavramına dönük ilgim, başlıca iki alanda edindiğim birikimin bir sonucu olarak gelişme göstermiştir. Bunlardan ilki, başta halk müziği repertuarı olmak üzere genelde geleneksel müzik repertuarındaki ezgilerin özelliklerini anlama çabası, ikincisi ise makam nazariye tarihine kaynaklık eden metinlerde bulduğum dikkat çekici açıklamalarla bu ezgiler arasında var olduğunu gördüğüm çarpıcı bağlantılardır. Uzun yıllar boyunca pek çoğunu sayısız kereler icra ettiğim eserler, ezgileri bakımından çok önemli benzerlikler taşımalarına rağmen, Türkiye’deki halk müziği-sanat müziği ayrışması yüzünden, bu benzerliklere “doyurucu” bir nazarî açıklama bulunamıyor oluşu, ortaya yadırgatıcı bir durum çıkmasına yol açmıştır. Bu nedenle “si bemol iki koma” ile “Segâh” perdesi veya “Garip ayağı” ile “Hicaz makamı” arasındaki bu radikal ayrışmanın, ideoloji dışında mantıklı bir açıklaması olması gerektiğini düşünmüşümdür hep.

Bu düşünce, geleneksel müziğe bütünlüklü bir bakışla yaklaşmanın imkânları üzerinde daha ciddi şekilde durmama yol açmış; müziksel analiz ve makam nazariyesi konularında daha yoğun araştırmalar yapmama vesile olmuştur. Böylece somut bazı durum ve belirlemelerden hareket ederek, halk müziği repertuarında karşılaşılan ve şimdiki makam nazariyesine göre çeşitli “sapmalar” içeren ezgiler üzerinde daha fazla yoğunlaşmak gerektiğini gördüm. Çünkü makam bilgisi açısından düşünüldüğünde, “bir” nazariye için “farklılık” taşıdığı düşünülen bu tip ezgiler, nazariye tarihindeki “diğer” modeller içinde mükemmel karşılıklar bulabilmekteydiler. Günümüz nazariyesinin dörtlü, beşli veya çeşni ile ifade ettiği ezgisel oluşumlar, “eski” kaynaklarda doğrudan makamların kendileri olarak açıklanmaktaydılar. Şimdiki yaygın “makam tarihi” düşüncesi içinde tarihe karışıp gittikleri veya unutuldukları “varsayılan” çeşitli makamlarla ilgili “eski” kaynaklarda bulunabilen çeşitli bilgiler ise, geleneksel repertuarda bugün icra ettiğimiz pek çok ezgiyi birebir açıklayabilmekteydiler. Bu durum, doğal olarak sorunun aslında şöyle sorulması gerekliliğini ortaya çıkarmaktaydı: geleneksel repertuar “somut” olarak ezgi örneklerine sahip olduğuna ve bu örneklerin birçoğuyla ilgili tarihsel kaynaklarda dikkat çekici karşılıklar bulunabildiğine göre, gerçekte “kaybolan” neydi?

Bu sorunun yanıtının, Türkiye’de her alanda olduğu gibi müzik alanında da yaşanan “radikal” modernleşme çabalarının içinde saklı olduğu bir gerçektir. Osmanlı’nın son dönemlerinde başlayıp, Cumhuriyet’le kesinleşmiş bulunan ve Avrupalılaşma, batılılaşma, çağdaşlaşma gibi isimler altında gelişen bu çabalar, her alanda olduğu gibi geleneksel müziğin nazariye düzlemi üzerinde de önemli etkilere sahip olmuştur. Bu nedenle aslında günümüzde makam nazariyesinin kazandığı “yeni içerik”, özü bakımından bu modernleşme anlayışının bir ürünüdür. Batıyı referans alan bu anlayışta başta dil olmak üzere müzikle ilgili terminoloji de tümüyle değişmiş; geleneksel “bilme modeli” dönüştürülmüştür. Dünün nazarî kaynaklarının “düzen, âgâz, seyir, karar” kavramları içinde tipik bir ezgisel hareket olarak anlayıp açıkladığı “makam” olgusu, bugünün nazariyesinde “dizi, dominant (güçlü), tonik (durak), sansible (yeden)” olarak anlaşılmaya ve açıklanmaya başlanmıştır. Doğal olarak buradaki “kaybın”, öncelikle makam kavramıyla ilgili olarak ortaya çıkan bu “yeni” bakış açısı ve kavrayış tarzından ileri geldiği çok açıktır.

2006’da yayımlanan *Zeybek Kültürü ve Müziği* adlı çalışmamın bir bölümünü zeybek ezgilerinin analizi ve makam kavramıyla ilişkileri konusuna ayırmamda sevgili hocam Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal’ın çok önemli rolü olmuştur. Ertuğrul Hoca’mın,

makamların anlaşılması ve açıklanmasında “ezgi çekirdekleri” olarak adlandırdığı oluşumlara dönük ilgisi, konunun analiz ve nazariye eksenlerinde derinlikli şekilde incelenmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktaydı. Süreç içinde, 2008 yılında İTÜ tarafından düzenlenen “Türk Müziğinde Kuram ve Uygulama: Sorunlar ve Çözüm Önerileri” başlıklı çağrılı kongre, benim açımdan, belirtilen sorunlara yeni bir yaklaşım ve yöntem getirmek ve konuyu halk müziği alanını temel alan bir bakışla ele almak için önemli bir zemin olmuştur. Bu kongrede halk müziği ve tarihsel nazari modeller çerçevesinde Büzürg Makamı üzerinde yapmış olduğum çalışma, geleneksel müziğin bütünlüklü bir bakışla ele alınması anlayışı bakımından öncü sayılabilecek değerlendirme ve sonuçlar içermekteydi. Daha sonra bu çalışma yöntemini daha da geliştirmeye yönelik yeni araştırmalar ve yayınlar yaptım. Sonuçta ortaya şu somut durum çıkmış oldu: geleneksel müzik repertuarı, makam teorisi konusundaki tarihsel çalışmalarla karşılaştırmalı olarak ele alınır ve incelenirse, günümüz bilgisine çok önemli katkılar sağlayabilme olanaklarına sahiptir. Nitekim bu çerçevede bir diğer önemli çalışma da, 2012 yılında, Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal’la birlikte yayımladığımız ortak makale ile perçinlenmiş oldu. Hüseyinî makamını ele alan bu makalede, geleneksel repertuardan seçilen çok sayı ve türdeki eserden hareketle, makam-ezgi ilişkisinin teorik çerçevesine yeni bir yaklaşım geliştirilmesi gerekliliği açıkça ortaya konuldu.

Bu çalışmada sergilenen temel tutum, iki ana özelliğe vurgu yapmaktadır: (i) makam özelliği taşıyan ezgilerin başat niteliklerinin özgün ölçütlerle geliştirilmiş müziksel analiz yoluyla belirlenmesi, tanımlanması ve sınıflandırılması, (ii) makam nazariye tarihi kaynakları üzerinde, analiz bulgularının yorumlanması bakımından daha ayrıntılı okuma, belirleme ve değerlendirmeler yapılması. Böylece eldeki repertuarın, çeşitli seçeneklere sahip kavrayış ve bilgilerle birlikte ele alınması anlayışının, bilimsel bilgi üretimine sağlayabileceği katkılar bağlamında, makam tarihinde meydana gelen pek çok değişimin daha iyi anlaşılması, dönemlendirilmesi ve bugün ile dün arasındaki bağlantı noktalarının da, süreklilik ve değişim ekseninde çok daha kapsamlı şekilde irdelenebilmesi sağlanmış olmaktadır.

Bu çalışma boyunca yakın ilgi, teşvik ve desteklerini gördüğüm ve Türkiye’de müzikoloji alanının gelişimine önemli katkılar sağlayan tez danışmanlarım Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu ve Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal’a, tez izleme komitesinde yer alan makam müziğinin seçkin üstadı ve hocası Prof. Ruhi Ayangil’e, Anadolu müziğinin öncü yorumcu, akademisyen ve hocası Prof. Dr. Erol Parlak’a ve makam nazariyesi alanının öndegelen araştırmacı ve akademisyeni Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz’e, değerli öneri, yönlendirme ve katkıları nedeniyle en derin saygı ve teşekkürlerimi sunuyorum. Değerli danışmanım Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu’nun yaşamış olduğu önemli sağlık sorunu nedeniyle tez savunmasında bulunamayışı, şahsım ve komitede yer alan tüm üyeler açısından büyük bir üzüntüye yol açmıştı. Ancak bu önemli sağlık sorununun süreç içinde aşılmış olması, hepimize geniş bir soluk aldıyp, baştaki derin kaygının, yerini büyük bir sevince bırakmasını sağladı.

Tez sürecindeki değerli ilgi ve katkıları için Prof. Dr. Oya Levendoğlu’na, Prof. Nermin Kaygusuz’a, Doç. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı’ya, geleneksel repertuar konusundaki kişisel arşiv desteği için değerli hoca Yılmaz Pakalınlar’a ve tüm tez sürecinde ihtiyaç duyduğum her an yanımda olan, bağlama icrasının genç kuşak yıldızlarından, değerli öğrencim Erdem Şimşek’e gönülden teşekkürü bir borç bilirim. Sevgili Hoca’m Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal’a iki husus üzerinden ayrıca müteşekkir olduğumu burada açıklamayı bir görev saymaktayım. Aslında her insan, yetiştirme/kültürlenme sürecinin doğal bir sonucu olarak kendinden biraz öncesi ve sonrasındır. Öncekilerden alır, şekillenir ve edindiklerini yeni bir şekillenmişlikle sonraya aktarmaya çalışır. Ben bu zincirde Bayraktarkatal Hoca’mın biriktirdiklerinden çok önemli kazanımlar elde ettiğime inanıyorum. Bu yüzden bu çalışmanın her aşamasına yaptıkları çok yönlü ve değerli katkılar için kendilerine şükranlarımı sunuyorum. İkinci olarak bu tez çalışması sırasında, Türkiye müzikolojisine öncü katkılar sağlamış bulunan Prof. Dr. Gültekin Oransay’ın, orijinali

Almanca olan çalışmasının, yine bizzat kendisi tarafından Türkçeleştirilmiş ders notlarını edinme imkânı sağlamış olması sebebiyle de müteşekkirim. Bayraktarkatal Hoca'mın sayesinde, yazıldığı tarih itibariyle öncü nitelikler taşıyan bu değerli çalışmayı tanıma ve yararlanma olanağı bulmuş oldum. Böylece bu katkı da, kültürlenme zincirinin değerli halkaları arasında yerini almış oldu.

Haziran 2014

Okan Murat ztrk
(Başkent niversitesi ğretim Görevlisi)

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	xi
KISALTMALAR	xv
ÇİZELGE LİSTESİ	xvii
ŞEKİL LİSTESİ..	xix
ÖZET	xxiii
SUMMARY	xxv
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Çalışmanın Kapsam ve Niteliği.....	1
1.2 Araştırmanın Amaç ve Önemi	1
1.2.1 Müzik analizleri.....	4
1.2.2 GPD ve notalamaya ilişkin tercihler.....	5
1.2.3 Bulguların yorumlanması açısından nazarî kaynaklar	7
1.3 Evren, Örneklem ve Sınırlılıklar.....	10
1.3.1 Araştırmanın evreni	10
1.3.2 Araştırma örnekleme ve oluşturulması	10
1.3.3 Sınırlılıklar.....	12
1.4 Problem	12
1.5 Alt problemler	13
1.6 Tanımlar	13
1.6.1 Perde	13
1.6.2 Tam perde	15
1.6.3 Nim perde	15
1.6.4 Geleneksel perde dizgesi (GPD).....	16
1.6.5 Perde düzenleri (DZN).....	16
1.6.6 Ezgi.....	17
1.6.7 Makam.....	17
1.6.8 Makamsal ezgi.....	18
1.6.9 Merkezî perde (MP).....	18
1.6.10 Makamsal ezgi çekirdeği (MEÇ).....	19
1.6.11 Ezgisel yürüyüş (EZY)	19
1.6.12 Ezgisel eklemlenme.....	20
1.6.13 Terkid.....	20
1.7 İlgili Çalışmalar	21
1.7.1 Analizle ilgili kaynaklar.....	21
1.7.2 Karşılaştırma ve yorumlama açısından nazarî bilgi derlemesi yapılan kaynaklar	25
2. PERDE DÜZENLERİ VE MAKAMSAL EZGİ ÇEKİRDEKLERİ YAKLAŞIMI.....	31
2.1 Perde Düzenleri (DZN)	31
2.1.1 Düzen ve makam ilişkisi	38
2.1.2 GPD ve perdelerin adlandırılması	43
2.1.3 GPDnin kodlanması.....	44
2.2 Makamsal Ezgi Çekirdekleri (MEÇ).....	51
2.2.1 Ezgi çekirdeği kavramı	59
2.2.2 “Makam nağmeleri” olarak MEÇler	63

2.3 Makamı Bilmek/Hatırlamak Açısından Ezgi Çizgisinin Önemi.....	64
2.3.1 Tek-merkezli makamlar ve MEÇler (TkM).....	70
2.3.2 Çift-merkezli makamlar ve MEÇler (ÇfM).....	73
2.3.3 Çok-merkezlilik	74
2.4 MEÇlerin Ayırt Edici Merkez ve İşlevleri.....	77
2.4.1 Âgâz	77
2.4.2 Seyir	81
2.4.2.1 Makamsal seyir ile bestesel seyir ayrımı	82
2.4.3 Karar.....	87
2.4.3.1 Düz tarz	88
2.4.3.2 İşlemeli tarz	88
2.4.3.3 Ezgisel dolgulu tarz	88
2.4.4 “Tam karar” (alt nim perde işlemeli karar) meselesi	90
2.4.5 Geçici karar	99
2.5 MEÇler ve Makamlarda Adlandırma Konusu	99
2.6 Ezgi-Merkezli Bir Yaklaşım Olarak DÇ-Y	103
2.7 MEÇ Açısından Devir ve Makamların “Asıl”ları Konusu	111
2.8 “Asıllar” ve “Çeşni” Kavramı	115
2.9 Dizi, Mod ve Ezgi Tipi Açısından Makam Kavramı.....	117
2.10 “Yer” ve “Konumlanış” Olarak Makam Kavramı.....	124
3. MAKAMSAL EZGİLERİN ANALİZİ İÇİN YENİ BİR YÖNTEM:	
“MERKEZLER ve YÖNELİMLER”	131
3.1 Geleneksel Müzikte Teori ve Analiz Konusu	131
3.2 Makamsal Ezgi Konusu ve Analizi: Özgün Bir Yöntem İhtiyacı	132
3.3 “Herhangibir Ezgi” ile “Makamsal Ezgi” Arasındaki Farklar	140
3.4 Makamsal Ezgilerin Analizinde Kesitler Oluşturmanın Mantığı	142
3.5 Merkezî Perdeler Açısından Makamsal Ezgilerdeki Temel Figürler	143
3.5.1 Konumsal/duruşsal figürler (positional figures).....	144
3.5.1.1 Perde tekrarı figürü (Tek) (repetition)	144
3.5.1.2 İşleme veya “komşu hareket” figürü (İşl) (embroidery; neighbor motion).....	145
3.5.1.3 Karma/Çift işleme figürü (İşl _k) (double neighbor motion)	146
3.5.1.4 Yönelimsel işleme figürü (İşl _y) (directional neighbor motion)	147
3.5.1.5 Bileşik yönelim figürü (Yön _{bis}) (compound directional motion).....	148
3.5.1.6 Boşluk-doldurma veya “atla-doldur” figürü (ADİ) (gap-filling).....	149
3.5.2 Yönelimsel figürler (orientational figures)	150
3.5.2.1 Adım (Adm) (step)	150
3.5.2.2 Ezgisel öncül (Önc) (melodic anticipation)	151
3.5.2.3 Sekmeli adım (SAd) (skip-step).....	151
3.5.2.4 Ezgisel yönelim (Yön) (melodic direction)	152
3.5.2.5 Kaçamak Adım (KÇA) (escape-note, echapee)	153
3.5.2.6 Atlama (Atl) (leap).....	154
3.6 Merkezî Perdelerin Belirlenmesi.....	156
3.7 “Merkezler ve Yönelimler” (MY-Yön): Analiz Yönteminin İlkeleri	159
3.8 Analiz Ölçütleri	160
3.9 Analizde Kullanılan İşaretler	163
3.10 Yöntemin Uygulanışı	163
4. ÖRNEKLEM ANALİZLERİNE İLİŞKİN BULGULAR	165
4.1 Hüseyinî Takımı Makamlara İlişkin Analiz Bulguları.....	165
4.1.1 Nevruz[-ı Asl] makamı	165
4.1.1.1 Türkü örnekleme.....	165
4.1.1.2 Şarkı örnekleme.....	169
4.1.2 Hüseyinî makamı	170
4.1.2.1 Türkü örnekleme.....	170
4.1.2.2 Şarkı örnekleme.....	172

4.1.3 Muhayyer makamı	172
4.1.3.1 Türkü örnekleme	172
4.1.3.2 Şarkı örnekleme	174
4.2 Hicaz Takımı Makamlara İlişkin Analiz Bulguları	175
4.2.1 Hicaz makamı	175
4.2.1.1 Türkü örnekleme	175
4.2.1.2 Şarkı örnekleme	177
4.2.2 Uzzâl makamı	177
4.2.2.1 Türkü örnekleme	178
4.2.2.2 Şarkı örnekleme	179
4.2.3 Nühüft[-i Kadim] Makamı	180
4.2.3.1 Türkü örnekleme	180
4.2.3.2 Şarkı örnekleme	181
4.3 DÇ-Y ve MY-Yönteminin Ortaya Çıkardığı Yeni Bir Terkid: "Muhayyer Hicaz" Terkibi	183
5. MAKAMI ANLAMAK: MAKAM NAZARİYE TARİHİNDE BAŞLICA MODEL ve ANLAYIŞLAR	187
5.1 Daire/Devir/Şedd Modeli (DDŞM)	188
5.1.1 Daire Modeli ve Notalama	196
5.1.2 Urmiyeli Safiyüddin Nazariyesi	199
5.1.3 Maragalı Abdülkadir'in katkıları	203
5.2 Bâtinî Sembolizme Bağlı Makam Modeli (BMM)	205
5.3 Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli (BSM)	210
5.3.1 Kantemiroğlu Nazariyesi	214
5.3.2 Nâyî Osman Dede Nazariyesi	215
5.3.3 Tanburî Küçük Artin Nazariyesi	217
5.3.4 Kemanî Hızır Ağa Nazariyesi	220
5.3.5 Abdülbâki Nâsır Dede Nazariyesi	221
5.4 Tonaliteye Dayalı Makam Modeli (TDM)	223
5.4.1 TDM açısından Cumhuriyet dönemindeki gelişmeler	226
6. ANALİZ BULGULARININ NAZARÎ MODELLER AÇISINDAN YORUMLANMASI	231
6.1 Hüseyinî Takımı Makamlar	231
6.1.1 Nevrûz[-ı Asl] Makamı	231
6.1.2 Hüseyinî Makamı	237
6.1.3 Muhayyer Makamı	239
6.2 Hicaz Takımı Makamlar	242
6.2.1 Hicaz Makamı	242
6.2.2 Uzzâl Makamı	245
6.2.3 Nühüft[-i Kadim] Makamı	246
7. SONUÇLAR	249
KAYNAKLAR	257
EKLER	271
ÖZGEÇMİŞ	397

KISALTMALAR

ADKY	: Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları
AKMY	: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları
AgzM	: Âgâz merkezi
AUNK	: Ali Ufkî Nota Koleksiyonu
Bkz.	: Bakınız
BMM	: Bâtınî sembolizme dayalı makam modeli
BSM	: Bestesal seyire dayalı makam modeli
BSOAS	: Bulletin of the School of Oriental and African Studies
BÜY	: Bilgi Üniversitesi Yayınları
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Çfm	: Çift-merkezli
Çkm	: Çok-merkezli
DKNK	: Dimitri Kantemir Nota Koleksiyonu
DÇ-Y	: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri yaklaşımı
DDŞM	: Devir/daire/ <i>şedd</i> modeli
DM-Y	: Dizi-merkezli yaklaşım
DT	: Doktora tezi
DZN	: Perde düzeni
Ed.	: Editör
EM-Y	: Ezgi-merkezli yaklaşım
EZY	: Ezgisel yürüyüş
GK	: Geçici karar
GPD	: Geleneksel perde dizgesi
GÜGEFD	: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi
IGAIW	: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften
IRASM	: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
JAF	: Journal of American Folklore
JAL	: Journal of Arabic Literature
JAMS	: Journal of the American Musicological Society
JAOS	: Journal of the American Oriental Society
JIFMC	: Journal of the International Folk Music Council
JMLR	: Journal of Machine Learning
JMT	: Journal of Music Theory
JRAS	: Journal of Royal Asiatic Society
JSDR	: The Journal of the Society for Dance Research
KBY	: Kültür Bakanlığı Yayınları
Krr	: Karar
KTBY	: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
LBT	: Lisans bitirme tezi
MEBY	: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları
MEÇ	: Makamsal ezgi çekirdeği
MÇZ	: Makamsal çizgi
MİFADY	: Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları
MKNK	: Mustafa Kevserî Nota Koleksiyonu
MP	: Merkezî perde
MSS	: Mecmuâ-i Sâz ü Söz

MTS	: Music Theory Spectrum
PAMDAD	: Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi
SMASH	: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae
SYT	: Sanatta yeterlik tezi
TDM	: Tonaliteye dayalı makam modeli
TkM	: Tek-merkezli
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
YKY	: Yapı Kredi Yayınları
YIFMC	: Yearbook for International Folk Music Council
YLT	: Yüksek lisans tezi
YTM	: Yearbook for Traditional Music

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 1.1 : Nazarî açıdan bilgi derlemesi yapılan kaynaklar.	26
Çizelge 2.1 : Düzenler ve içerdikleri makamlar (KşY, Syd ve KdT'ye göre).	39
Çizelge 2.2 : Hızır b. Abdullah'ta "uyum" ve "birlik" esaslı türdeş perde sınıfları.	46
Çizelge 2.3 : Bazı makamlara ait makamsal ezgi çekirdekleri için kodlamaya dayalı notalama örnekleri.	47
Çizelge 2.4 : 15. yy.a ait bazı terkiplerin, "ezgi çizgisi" niteliği sergileyen tarifleri için örnekler.	65
Çizelge 2.5 : Dizi- ve ezgi-merkezli yaklaşımların karşılaştırılması.	111
Çizelge 2.6 : Abdülaziz Çelebi'ye göre devir veya makamların "asılları"	112
Çizelge 3.1 : Makamsal ezgilerde oluşturuıcı kesitler ile oluşumsal kesitler.	143
Çizelge 5.1 : Şerefiyye'ye göre "devir oluşumu"nda kullanılan on temel cins.	192
Çizelge 5.2 : Şerefiyye'de yer alan on sekiz meşhur devir ("edvâr-ı meşhûre"). ...	193
Çizelge 5.3 : Safiyüddin'in Şerefiyye'de yer verdiği "Büyük Mükemmel Sistem"deki on beş perdenin harf-rakam karşılıkları ile Yunanca ve Arapça adları.	197
Çizelge 5.4 : Safiyüddin'de on sekiz nağmeyi gösteren harfler ve sayısal karşılıkları.	197
Çizelge 5.5 : Birbirine "zıt" iki anlayışı temsilen DDŞM ve BMM'ye özgü dil ve terimlerin karşılaştırılması.	210
Çizelge 5.6 : Tanburî Küçük Artin'e göre âğâzeler/perdeler, şûbeler/makamlar. ...	218
Çizelge 5.7 : TDM'de nazariye için kullanılan dil ve terminoloji.	225
Çizelge 5.8 : Dört temel nazarî modelin karşılaştırılması.	230
Çizelge B.1 : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).	307
Çizelge B.2 : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BMM).	319
Çizelge B.3 : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BSM).	327
Çizelge B.4 : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).	339
Çizelge B.5 : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).	352
Çizelge B.6 : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BMM).	364
Çizelge B.7 : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BSM).	373
Çizelge B.8 : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).	384

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

- Şekil 2.1 :** 15. yüzyılda, Hızır b. Abdullah'taki sekiz perdeli oktav ile Seydî'nin sekiz ve dokuz perdeli oktavlarının karşılaştırılması. 34
- Şekil 2.2 :** Geleneksel perde dizgesinde (GPD) yer alan tam perdelerin, Rast-Düzeni temelinde, bu çalışmada tercih edilen adları.....38
- Şekil 2.3 :** BMM kaynaklarına göre Hicaz Düzeni içindeki makamsal yerleşimler...42
- Şekil 2.4 :** Geleneksel perde dizgesinin, tam perde düzeni ve sırasayısal adlandırma esas alınmak suretiyle kodlanması. 44
- Şekil 2.5 :** Hicaz Düzeni ve GPD. Önceleri Segâh perdesiyle açıklanan Hicaz makamı ve düzeninde, 18. yüzyıl sonları itibariyle Kürdi perdesi kullanımının yaygınlaştığı görülür. Düzen kullanımında Eviç-Acem değişimi şeklindeki ezgisel kullanıma, bu düzende yer alan makamlara ait ezgilerde de tipik olarak rastlanır. 49
- Şekil 2.6 :** Kırşehirli Yusuf ve Seydî'ye göre temel perde düzenlerinden bazıları: a.) Rast Düzeni, b.) Hicaz Düzeni, c.) Bûselik Düzeni. Şekildeki ok işaretleri, ilgili düzende değişime uğrayan perdeleri göstermektedir. 50
- Şekil 2.7 :** İki karakteristik ezgi çizgisi örneği: a.) inici, b.) taraçalı (sekili) ezgi çizgileri.....66
- Şekil 2.8 :** Dizge-Düzen "Izgarası" üzerinde Hüseyinî makamının "çizgisel" hareketi. 69
- Şekil 2.9 :** Tek-merkezlilikte makamsal ezgilerin başlangıç (âgâz) ve bitişleri (karar) aynı merkezî perde üzerinde gerçekleşir. 70
- Şekil 2.10 :** Nâyî Osman Dede'ye göre Nevâ, Çargâh ve Segâh makamları. Örnekler, "makam" kavramının hareketin başlangıç ve bitiş itibariyle aynı merkezî perde üzerinde, tek-merkezli olarak şekillendiğine işaret etmektedir. 71
- Şekil 2.11 :** Tanburî Küçük Artin'e göre Nevâ makamı.....71
- Şekil 2.12 :** Nevâ makamı için tek-merkezli örnekler. 73
- Şekil 2.13 :** Makamlar ve MEÇler açısından çift merkezlilik. Çift-merkezli makamlarda âgâz ve karar farklı perdeler üzerinde gerçekleşir. 73
- Şekil 2.14 :** Çift-merkezli ezgilerde başlangıç kararın gerçekleştiği merkezden başlanarak da gerçekleşebilmektedir. Bu özelliğin daha çok bir kompozisyon tekniği olarak kullanıldığı görülüyor.....74
- Şekil 2.15 :** MEÇ açısından tek ve çift-merkezli ezgi çizgilerinin başlıca tipleri: a.) Tek merkezli makam ve MEÇlerde, b.) Çift merkezli makam ve MEÇlerde. Gösterilen çizgiler, çok çeşitli bileşimler veya karışımlar halinde, makamsal ezgilerdeki temel yönelimsellikleri temsil eder ve oluştururlar. 76
- Şekil 2.16 :** Hüseyinî makamındaki farklı ezgisel başlangıçların Hsy^P nin "merkezî" konumuyla olan bağlantıları için Ali Ufkî'nin MSS'de yer verdiği bazı örneklerin başlangıç kesitleri. Ezgilerde daire içine alınan sesler, Hüseyinî makamının âgâz merkezini göstermektedir. Makamsal ezgi düzene ait perdelerden herhangi biriyle başlasa da yönelimi ve tabiyeti kesin olarak merkezî perdeyle ilişkilidir.....78
- Şekil 2.17 :** Yönelim olarak beş temel "seyir" gelişimi: a.) sabit, b.) MP düzeyinden yukarı çıkma, c.) MP düzeyinin altından yukarı çıkma, d.) MP düzeyinden aşağı inme, e.) MP düzeyinin üstünden MPye doğru aşağı

inme.....	81
Şekil 2.18 : Kadızâde Tirevî'nin Hcz ^M tarifiinde, makamsal kesit ve işlevler olarak âgâz, seyir ve karar.....	85
Şekil 2.19 : Üç tip karar ediş tarzı: a.) Düz karar, b.) İşlemeli karar, c.) Ezgisel dolgulu karar.	89
Şekil 2.20 : Rehâvî[-i Kadim] (Eski Rehâvî) makamına ait ezgi örnekleri: (1) Şakir Ağa, “Dün gece sen de”, “Bûselik”, Türk Aksağı Şarkı'nın kararı; (2) Fehmi Tokay, “Aman cânâ”, “Bûselik”, Curcuna Şarkı'nın kararı; (3) Erzurum, “Kağıttan biberim var” Yürük Semai Türkü'nün kararı; (4) Bolu, “Kiraz aldım dikmeden” Sofyan Türkü'nün karar kesiti.	95
Şekil 2.21 : Rehâvî makamının farklı nazariye modellerindeki açıklanış tarzları bakımından, tipik bir makamsal ezgi çekirdeği (MEÇ), perde ve karar ediş olarak mevcudiyeti ve sürekliliği.	96
Şekil 2.22 : Makamsal ezgi analizlerinde MEÇlerin adlandırılmasında temel alınacak makam adları için şematik modelleme. Şekildeki yukarı ve aşağı yönlü kısa oklar, düzenler içinde ve belirli merkezler etrafında gelişebilecek konumsal MEÇlerin hareket yönlerindeki çeşitliliği simgelerken, uzun ok da yönelimsel MEÇi göstermektedir.	102
Şekil 2.23 : Dizi ve ezgi merkezli çeşitli yaklaşımlar açısından Rast makamı. UrmS: Urmiyeli Safiyüddin, AE: Arel-Ezgi, LMÇ: Lâdikli Mehmed Çelebi, KdT: Kadızâde Tirevî, NOD: Nâyî Osman Dede.	106
Şekil 2.24 : Rast makamına ait “çeşitli” MEÇler. MEÇler “sabit” veya “kalıplaşmış” ezgi figür veya motifleri değildir. Temel özelliklerini bir merkeze tabiyet ve perdesel düzen oluşturur. MEÇlerin tümü, konumsal ve yönelimsel olarak, belirli merkezler etrafında gelişme gösterirler.	107
Şekil 2.25 : Makamsal hareket ilkesine bağlılığın usulden bağımsız oluşuna ilişkin iki zıt örnek. Her iki örnekte de makamsal ezgi, Dügâh ve Irak merkezleri üzerinde ve arasında şekillenmektedir.	108
Şekil 2.26 : Rast makamında, Rast perdesini merkez alan makamsal ezgi çekirdekleri (Rst-MEÇ) için örnekler: (1) Kantemiroğlu, 104: Ahmet Beğ, “Rast Çenber Peşrev”den kesit; (2) Kantemiroğlu, 227: Kantemiroğlu, “Rast Berefşan Peşrev”den kesit; (3) Abdülkadir Marağî, “Rast Kâr (Şevknâme)”den kesit; (4) Nâyî Osman Dede, “Rast Mevlevî Ayini Birinci Selâm”dan kesit.	109
Şekil 2.27 : Lâdikli'de büyük üçlü aralığı (5:4) içinde şekillenen MAŞTlar.	113
Şekil 2.28 : Lâdikli'ye göre çeşitli ikili aralıklarına sahip şûbe ve terkipler.	113
Şekil 2.29 : Merkezî perdeler ve MEÇ oluşumu açısından ideal “üç perde” ilişkisi.	117
Şekil 2.30 : “Ezgi tipi olarak makam” anlayışının geleneksel repertuarda çok dikkat çeken bir örneği. Buradaki ezgiler, belli bir “ezgi tipi” olarak, <i>Musica ve Scholica Enchiridis</i> kaynaklarında tarif edilmiş örneklerle “formülasyon” bakımından tam bir benzerlik içindedir.	121
Şekil 2.31 : Hızır b. Abdullah'ta “uyum” ve “birlik” esaslı şûbeler ve perdeler diyagramı.	127
Şekil 3.1 : Ezgisel hareketin Muhayyer merkezinde “makam” olarak durması. Bu örnekte makam, ezgisel bakımdan “üzerinde merkezleşilen ve durulan perde” anlamını mükemmel şekilde temsil etmektedir. Ezginin tümüyle üç adet “boşluk-doldurma” (<i>gap-filling</i>) figürüyle şekillendiği görülüyor.	142
Şekil 3.2 : Perde tekrarı figürü (kesik çizgi, birden fazla tekrarı gösterir.	145
Şekil 3.3 : İşleme figürü (alt ve üst).	146
Şekil 3.4 : Karma/çift işleme figürü (inici ve çıkıcı).	147
Şekil 3.5 : Yönelimsel işleme figürü (alt ve üst).	148
Şekil 3.6 : Bileşik yönelim figürü (İnici-çıkıcı ve çıkıcı-inici).	149
Şekil 3.7 : Boşluk doldurma veya “atla-doldur” figürü (inici ve çıkıcı).	150

Şekil 3.8 :	Adım figürü (inici ve çıkıcı).....	151
Şekil 3.9 :	Ezgisel öncül figürü.....	151
Şekil 3.10 :	Sekmeli adım figürü (inici ve çıkıcı).	152
Şekil 3.11 :	Ezgisel yönelim figürü (inici ve çıkıcı).	153
Şekil 3.12 :	Kaçamak adım figürü (inici ve çıkıcı).	154
Şekil 3.13 :	Atlama figürü (inici ve çıkıcı).	155
Şekil 3.14 :	Merkezî perde açısından dört tip “yönelimsel” hareket: a.) merkezden çevreye (merkezî perdeden nerm veya tiz tarafa doğru hareket etme; merkezden “ayrılma”), b.) çevreden merkeze (merkezî perdeye nermden veya tizden yönelinmesi; merkeze “gelme”).	157
Şekil 3.15 :	Tek-merkezli Rst^M nda, Rst^P nin merkezî niteliği.	158
Şekil 3.16 :	Analizde kullanılan işaretler.	163
Şekil 4.1 :	Nevrûz makamında, Sgh^P - $Çgh^P$ - Nva^P / Pgh^P yönelimli ezgisel başlangıçlara sahip çeşitli türkü örnekleri. a.) Yüzünü sevdiğim (Erzurum), b.) Kırmızı gül (Erzurum), c.) Bahçalarda kum darı (Muğla).....	166
Şekil 4.2 :	Tam perde (Rst - DZN) makamlarından Nevrûz makamında makamsal âgâz merkezi olan Pgh^P / Nva^P ve tipik ezgisel başlangıç seçenekleri. a.) Kendi perdesinden başlama, b.) Çıkıcı adımla başlama, c.) Çıkıcı atlamayla başlama, d.) Çıkıcı yönelimle başlama.	166
Şekil 4.3 :	GPD ve DZN ızgarası içinde Nvz^M na ait konumsal ve yönelimsel MEÇ gelişimlerine ilişkin modelleme.....	167
Şekil 4.4 :	Şarkı örneğinde bir kompozisyon tekniği olarak eser girişlerinde yer verilen tipik yönelimsel Nvz -MEÇ örnekleri.....	169
Şekil 4.5 :	Hsy^M na ait türkü örneğinde rastlanan tipik ezgi başlangıçları.	170
Şekil 4.6 :	Hsy^M na ait konumsal ve yönelimsel MEÇlere ilişkin modelleme.	171
Şekil 4.7 :	Mhy^M na ait türkü ve şarkı örneğinde gözlenen tipik ezgisel başlangıçlar.....	172
Şekil 4.8 :	Mhy^M na ait konumsal ve yönelimsel MEÇ oluşumları.....	174
Şekil 4.9 :	Hcz^M örneğinde görülen tipik ezgi başlangıçları.....	176
Şekil 4.10 :	Hcz^M na ait tipik merkezleşmeler ve MEÇ oluşumları.....	176
Şekil 4.11 :	Uzz^M nda tipik merkezleşmeler ve MEÇ gelişimleri.	179
Şekil 4.12 :	Uzz^M örneğinde rastlanan tipik ezgisel başlangıçlar.	179
Şekil 4.13 :	$NftKdm^M$ örneğinde görülen tipik ezgisel başlangıçlar.	180
Şekil 4.14 :	$NftKdm^M$ ndaki tipik merkezleşme ve MEÇler.	181
Şekil 4.15 :	Konumsal-MEÇ gelişimine ilişkin modelleme. Konumsal gelişimde ezgi figürlerini şekillendiren adım, sekme ve atlama unsurları, MEÇ oluşumunda değişik kombinasyonların geliştirilmesine olanak tanır... 182	
Şekil 4.16 :	MEÇlerin ve makam ile ezgi arasındaki ilişkinin gelişmesinde iki temel oluşum tarzına ilişkin modelleme: Hsy^M örneğinde konumsal ve yönelimsel-MEÇ gelişimleri.....	183
Şekil 4.17 :	Muhayyer MEÇ ile başlayıp, Hcz -MEÇ ile karar eden bu “terkib”, bugüne dek nazarî modellerde tarif edilmiş değildir. Bu terkib, oluşma mantığı açısından Muhayyer Bûselik ve Muhayyer Kürdi modellerine benzediğinden, burada Muhayyer Hicaz terkibi olarak adlandırılmıştır.....	184
Şekil 5.1 :	Maragalı Abdülkadir’de Bûselik dairesi.	189
Şekil 5.2 :	DDŞM için örnek: Safiyüddin’de Uşşak Devri. (Şekildeki yukarı oklu diyez, D-Z aralığındaki taniniyi tamamlayan “mücenneb-i sagir” aralığı için kullanılmıştır).	190
Şekil 5.3 :	DDŞMde Rast için verilen devir ile Lâdikli Mehmed Çelebi’nin <i>Zeynü’l-Elhân</i> ’da vermiş olduğu ezgisel hareketin karşılaştırılması....	198
Şekil 5.4 :	Farabî ve Safiyüddin nazariyelerinin ses sistemi ve devir oluşumu bakımından karşılaştırılması.	202

Şekil 5.5 :	Bâtınî gelenekteki daire sembolizmi, önceki modelin “ <i>quadrivium</i> ” içeriğine değil, burç, seyyare, dört-unsur bileşenlerine sahip tümüyle gizemci bir içeriğe sahiptir. Buradaki örnek, Kırşehirli Yusuf’un risalesindeki “âvâzeler” dairesine aittir (Buradaki çizim, Sezikli 2014 editörlüğü kapsamında tarafımdan yapılmıştır. Aynı şekil için ayrıca bkz. Doğrusöz 2012a: 189).....	206
Şekil 5.6 :	BMM için DDŞM notalamasına dayalı ezgisel bir örnek: Lâdikli Mehmed Çelebi’ye göre Zengûle Makamı.	209
Şekil 5.7 :	BSM için örnek: Kantemir’de Acem Makamı.	213
Şekil 5.8 :	Nâyî Osman Dede’ye göre Rast makamı. Kararın altında Rehâvî olarak gösterilen alt nim perde, tipik bir “karar ediş” olarak aslında çok önemli bir mesaj taşımakta ve Rehâvî makamı açısından meydana gelen tarihsel dönüşüme büyük çapta tanıklık etmektedir. .	216
Şekil 5.9 :	TDM için tipik bir örnek: Arel’e göre Çargâh Makamı.	224
Şekil 6.1 :	Hsy ^D , Hsy ^M , NrzAsl ^A , NrzSgr ^S , NrzKbr ^S ve Mhy ^M arasındaki “yapısal” ilişkisi.....	232
Şekil 6.2 :	Safiyüddin’in KE’da verdiği Nevruz ezgi örnekleri.	233
Şekil 6.3 :	KE’da yer alan Nevruz Savt’ın Hicazi versiyonu.	243
Şekil 7.1 :	Makamsal ilke tümüyle ezgisel hareketle ilgilidir. Hareket ise “durma” ve “yönelme” bileşenleriyle şekillenir. Diyagramda makamsal ezgi gelişiminin hem konumsal hem de yönelimsel MEÇ oluşumuyla olan ilişkisi görülmektedir.	251
Şekil A.1 :	Nevruz makamı örnekleme türkü analizleri.	273
Şekil A.2 :	Nevruz makamı örnekleme şarkı analizleri.	275
Şekil A.3 :	Hüseyinî makamı örnekleme türkü analizleri.	278
Şekil A.4 :	Hüseyinî makamı örnekleme şarkı analizleri.....	281
Şekil A.5 :	Muhayyer makamı örnekleme türkü analizleri.	284
Şekil A.6 :	Muhayyer makamı örnekleme şarkı analizleri.	287
Şekil A.7 :	Hicaz makamı örnekleme türkü analizleri.....	290
Şekil A.8 :	Hicaz makamı örnekleme şarkı analizleri.....	293
Şekil A.9 :	Uzzâl makamı örnekleme türkü analizleri.....	296
Şekil A.10 :	Uzzâl makamı örnekleme şarkı analizleri.....	299
Şekil A.11 :	Nühüft-i kadim makamı örnekleme türkü analizleri.	302
Şekil A.12 :	Nühüft-i kadim makamı örnekleme şarkı analizleri.....	305

**MAKAM MÜZİĞİNDE EZGİ VE MAKAM İLİŞKİSİNİN
ANALİZİ VE YORUMLANMASI AÇISINDAN YENİ BİR YAKLAŞIM:
PERDE DÜZENLERİ VE MAKAMSAL EZGİ ÇEKİRDEKLERİ**

ÖZET

Makam müziğinde makam özelliği taşıyan ezgi ile makam kavramı arasında doğrudan bir ilişki olması gerekir. Bu ilişki, belli bir makam adıyla tanımlanan ve sınıflandırılan ezgilerin, bağlandıkları makam açısından bir “temsiliyet” kazanmalarını sağlar ve gerektirir. Doğal olarak ezgi, makamı “gösteren” bir unsur halini aldığından, makamların ezgiler üzerinden tanınması ve anlaşılması olanaklı hale gelir. Bu tez çalışmasında, makam özellikleri taşıyan ezgiler ile geleneksel makam kavramı arasında var olduğu düşünülen bu ilişkinin, yeni bir yaklaşım ve yöntemle ele alınıp, incelenmesi amaçlanmıştır. Bu yeni yaklaşım, burada, “perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri” (DÇ-Y) adı verilen iki bileşenle tanımlanmıştır. Bunlardan perde düzenleri, tüm makamsal ezgilerin geleneksel olarak kullanageldikleri geleneksel perde dizgesinin, icra edilecek makama göre düzenlenmesi anlamına gelir. Bu yönüyle perde düzenleri, makam icrasından “önce” yapılması gereken temel bir ayarlama ve “perde seçimi”dir. Makamsal ezgi çekirdekleri ise doğrudan belli bir makamı temsil etme özelliği taşıyan makamsal ezgi motifleri, figürleri, çizgileri veya kesitleridir.

Makamsal ezgi çekirdekleri, perde düzenleri içindeki belirli merkezleşmeler veya makam ve düzene özgü tipik perde kullanımlarıyla tanınırlar. Adlandırmalarında başlıca bu iki unsurun geleneksel olarak etkili olduğu görülür. Merkezleşmeler tipik olarak makamsal ezgilerin başlangıç (âgâz) ve bitişlerinde (karar veya geçici karar) gerçekleşir. Böylece makamsal ezgilerde bazı perdeler, MEÇ oluşumu açısından “merkezi” bir nitelik kazanmış olur. Bu çalışmada, makamsal ezgilerdeki merkezleşmeler dikkate alınarak geleneksel makamlar, üç ana sınıfa ayrılmıştır: (i) tek-merkezli makamlar, (ii) çift-merkezli makamlar, (iii) çok-merkezli makamlar. Bunlardan tek-merkezliler makamsal ezgi başlangıç ve bitişlerinin aynı perde üzerinde gerçekleştiği makamları tanımlar. Çift-merkezli olanlar pek çok makamın ortak karakteristiği olup, bunlarda başlangıç ve bitişlerin iki farklı perdede gerçekleştiği görülür. Çok-merkezli makamlar ise esasen ikiden fazla merkezleşmeye sahip olan makam türünü gösterir. Gelenekte bu kategori “terkib” olarak sınıflandırılmıştır.

Tezde, belirlenen bu merkezleşmeler ve kategoriler üzerinden, makamsal ezgilerde çokça karşılaşılan ezgi figürlerini esas alan yeni bir analiz yöntemi geliştirilmiş ve tez örnekleme üzerinde uygulanmıştır. Örnekleme, makam müziğini temsilen halk ve sanat müziği repertuarlarından altı farklı makamda toplam 120 adet eserden oluşmaktadır. İncelenecek makamlar iki farklı “takım” oluşturmak üzere seçilmiştir. Birinci takımda Hüseyinî, Nevruz[-ı Asl] ve Muhayyer makamları yer alırken, ikincisinde de Hicaz, Uzzâl ve Nühüft[-i Kadim] makamlarına yer verilmiştir.

“Merkezler ve yönelimler” adı verilen yöntemle MEÇlerin, düzenler içinde ezgisel figür, motif, çizgi ve yürüyüş oluşumlarıyla nasıl merkezleştikleri somut olarak belirlenmiştir. Bu bulgular ışığında makam olgusunun, (i) konumsal, (ii) yönelimsel olmak üzere temelde iki tip MEÇ gelişimiyle karakterize olduğu görülmüştür. Bu belirleme ışığında analizler, “dizge-düzen” ve “ezgi-makam” temelli “ızgara”lar içinde modellenmiştir.

Tezde, analiz sonuçlarının değerlendirilmesi ve yorumlanmasında, makam nazariyesi alanına kaynaklık eden çeşitli eserlerden bilgi derlenmesi ve bu bilgilerin,

bulgularla karşılaştırılması amaçlanmıştır. Bu araştırma, tezin aynı zamanda tarihsel bir boyut kazanması sağlamış; derlenen bilgiler ışığında nazariye tarihinin, makam kavrayışı bakımından dört karakteristik modele sahip olduğu belirlenmiştir. Nazarî modeller başlıca; (i) temel kavramları, (ii) tarif tarzları, (iii) tasnifleri, (iv) dil ve terminolojileri esas alınarak, başat nitelikleri bakımından dörde ayrılmış ve (i) Devir/daire/*şedd* modeli (DDŞM), (ii) Bâtınî sembolizme bağlı makam modeli (BMM), (iii) Bestesel seyire dayalı makam modeli (BSM) ve (iv) Tonaliteye dayalı makam modeli (TDM) olmak üzere adlandırılmıştır.

Bu modeller, ortaya koydukları temel kavram ve açıklama tarzları açısından değerlendirilerek iki ilkesel yaklaşım tarzına dayalı oldukları görülmüştür: (i) dizi-merkezli yaklaşıma dayalı modeller, (ii) ezgi-merkezli yaklaşıma dayalı modeller. Bunlardan DDŞM ve TDM dizi-merkezli yaklaşıma sahipken, BMM ve BSMnin, tamamen ezgi-merkezli oldukları belirlenmiştir. Bu belirleme, doğal olarak “geleneksel” makam bilgisinin, temelde “bir” nazariye üzerinden ele alınmasının “yetersizliğini” ortaya çıkarmış ve ayrıca makam müziği araştırmalarına, tarihsel araştırma ve karşılaştırma açısından çok önemli bir yaklaşım ve yorumlama zenginliği kazandırmıştır.

Modellerden derlenen bilgiler, analiz örneğinde yer alan ve birer makamsal ezgi çekirdeği olarak karakteristik şekilde belirlenebilen temel bazı motif, figür veya çizgilerin, tarifleri itibarıyla geleneksel müzik kültürü içinde halen korunabildiklerini açıkça göstermiştir. Bu sayede Nevruz-ı Asl, Çargâh-ı Rekb, Nühüft-i Kadim ve Rehâvî-i Kadim gibi makam nazariye tarihinin bilinen en eski örneklerinin, makamsal ezgilerdeki mevcudiyeti somut olarak ortaya konulmuştur. Buna ek olarak, tezde, “Muhayyer Hicaz” olarak adlandırılan yeni bir terkinin geleneksel repertuar içindeki mevcudiyeti tespit edilmiştir. Böylece bu yöntem ve tarihsel karşılaştırma, Türk müziği çevrelerinde çok yaygın görülen ve bazı makamların “tarihe karışıp gittikleri” veya “unutuldukları” yönündeki yerleşik kanıyı, açık bir şekilde geçersiz kılmıştır. Doğal olarak bu sonuç, başta bu önyargılı tutumun sorgulanması gerekliliği olmak üzere, makam nazariye tarihi araştırmaları önünde yeni ufuklar açmakta; halk müziği repertuarını temel alan makam araştırmalarına da önemli bir zemin kazandırmaktadır. Analiz bulguları, makamsal ezgilerin son yüz yıldır yerleşik bir model olarak benimsenen TDM anlayışına temel oluşturan “dizi-durak-güçlü” ilişkisi içinde değil, tarihsel kaynakların kılavuzluk ettiği “düzen-agaz-seyir-karar” ilişkisi içinde şekillendiğini kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde göstermektedir.

Bu tez çalışması, makam kavramının dizi-merkezli yaklaşımların öngördüğü gibi “statik bir yapı” öneren nazari bir kavram olmadığını; makamların doğrudan ezgilerle, ezgilerdeki tipik hareket veya davranışlarla ilişkili olduklarını açık bir şekilde ortaya koymuştur. Makamlar; “kendilerine özgü”, “kendilerini beyan eden”, “başka bir makamla karıştırılmalarına imkân bulunmayan” ve daha da önemlisi “benzersiz” nitelikteki “müfred” makamsal ezgi çekirdekleriyle mevcudiyet kazanmaktadır. Sonuç olarak makamlar, perde düzenleri içinde konumlanan ve belirli merkezleşme ve yönelimlerle şekillenen makamsal ezgi çekirdekleridir.

A NEW APPROACH TO THE MELODY AND MAKAM RELATIONSHIP IN MAKAM-MUSIC IN TERMS OF ANALYSIS AND INTERPRETATION: TONE/FRET TUNINGS AND MELODIC MAKAM NUCLEI

SUMMARY

In makam music, there should be a direct relationship between the melodies having makam properties and the makam concept. This relationship supplies and requires getting into a “representation” of the melodies defined and categorized by a makam name, in terms of the makam they are linked. Due to the fact that the melody became an element “indicating” the makam, recognition and understanding of the makams from the melodies become possible. In this dissertation, it was aimed to discuss and analyze that relation thought to be between the melodies carrying makam properties and the traditional makam concept, with a new approach and method. This new approach briefly named as “tunings-nuclei approach” (TN-A) is defined with two components, which are “tone/fret tunings and melodic makam nuclei”. Tone/fret tunings mean adjustment of the traditional tone system (TTS), according to the makam families that will be performed. In this respect the tone/fret tunings are basic adjustments and “fret selection” that should be made “before” performance. Makam-related melodic nuclei are the melodic motives, figures, lines or sections, which have an ability to represent a definite makam.

Makam-related melodic nuclei are recognized by tonal centralization or typical tone/fret usage unique to makams and tunings. It can be observed that traditionally those two main factors are significant for nomenclature. Centralizations typically occur at the beginnings (“âgâz”), endings (karar) or temporary endings (geçici karar) of the makam melodies. Thereby, in makam-related melodies some frets acquires a “central” character for formation of makam-related melodic nuclei (MMN). In this study, traditional makams divided into three principal categories according to the centralizations in the makam melodies: (i) single-centered makams, (ii) double-centered makams, (iii) multi-centered makams. Single-centered makams define those beginnings and endings of the makam melodies are on the same tone/fret. Many of the makams are double-centered, in which beginnings and endings occur on two different tones/frets. Multi-centered makams represent the makam types that mainly possess more than two centralizations. Traditionally this category is classified as “compound” (“terkib”).

In this dissertation, depending on those defined centralizations and categorizations a new analysis method is developed based upon the frequently encountered melodic figures and that method is applied to the samples chosen for the thesis. Those samples comprise of 120 pieces of six different makams that are chosen from folk music and art music repertoires. The analyzed makams are chosen constituting two different makam groups (takım). The first group involves Hüseynî, Nevrûz[-ı Asl] and Muhayyer makams and the second one includes Hicaz, Uzzâl and Nûhûft[-i Kadim] makams.

With the method, namely “centers and orientations”, it is clearly identified that how those MMNs centralize with the melodic figures, motives, lines and progressions in tone/fret tunings. In the light of those findings it is seen that the makam phenomenon is characterized by two types of MMN development: (i) positional and

(ii) orientational. By means of that identification the analysis are modeled in two schematic grids that are based upon “tone system and tuning grid” and “melody and makam grid”.

In this study, in order to evaluate and interpret the findings it is also aimed to compile the information about the field of makam theory from several sources and compare with this information with the findings. Moreover the thesis has gained a historical dimension with that research, and in the light of the compiled information it is determined that the history of makam theory has four characteristic models in terms of makam conception. The theoretical models divided into four according to major properties by considering their (i) main concepts, (ii) explanation styles, (iii) classifications, (iv) language and terminologies. Those models are named as (i) cycle/circle/scale model (CCSM) (ii) Esoteric symbolism-based makam model (EMM) (iii) compositional direction-based makam model (CDM), (iv) tonality-based makam model (TBM). It is seen that those models are depending on two principal method of approach in terms of the basic concepts that they stated and the explanation styles: (i) the models of scale-based approach, (ii) the models of melody-based approach. It is determined that while CCSM and TBM has scale-based approach, EMM and CDM has entirely melody-based approach. This determination revealed that dealing with the traditional makam knowledge with only “one” theory is insufficient. Moreover, it gave huge interpretation and approach opportunities to makam music researches in the sense of historical investigation and comparison.

The information gathered from the models have distinctly denoted that some basic motives, figures or lines which takes part in the samples chosen for the analysis and can be characteristically defined as makam-based melodic nuclei, can be still protected in the traditional music culture concerning their explanation. It is concretely stated that the oldest known examples of makam theory history like Nevruz-ı Asl, Çârgah-ı Rekb, Nühüft-i Kadim and Rehavi-i Kadim exist in the makam-based melodies. So, this method and historical comparison certainly invalidated the popular thought extensively observed among the Turkish music communities that some makams became extinct and were forgotten. Naturally this result broadens the horizon for the necessity of the questioning that prejudiced situation and for the historical researches of makam theory. Furthermore, it establishes a ground for makam researches based on the folk music repertory.

The findings of the analysis explicitly indicates that the makam-based melodies were not formed in the “scale-tonic-dominant” relationship which provide a basis for TDM approach that has been accepted as a settled model for the last hundred years; on the contrary, they were formed in the “tuning-beginning-progression-ending” relationship in the light of historical sources. TDM basically is an adaptation of the Western music theory to traditional makam theory. Thus makam concept is understood as “mode” by TDM representators. Their conception is not related with Gregorian modal theory. It’s directly related with the major-minor system of Western harmonic tonality. Because the founders of new makam theory in 20th century have an ideal of westernization in terms of harmonic makam usage. This theoretical conception is still very strong in Turkey today.

This dissertation clearly stated that makam concept is not a theoretical concept with static structure as the scale-based approaches provided, conversely makams are directly related to the melodies itself and the typical movements and behaviors in the melodies. Makams have special settlements in traditional tone system. They have also basic relationship between the beginning and ending centers of traditional makam-based melodies.

Makams exist with the makam-based melodic nuclei which “manifest themselves”, “can not be confused with any other MMNs”, “possess their own melodies”, and which are “unique”. Consequently, makams are makam-based melodic nuclei which are positioned in the tone/fret tunings, and shaped with some definite centralizations and orientations.

1. GİRİŞ

1.1 Çalışmanın Kapsam ve Niteliği

Bu tez çalışması, kapsam bakımından iki temel alanla ilişkilidir. Alanlardan ilki makamsal ezgilerin müziksel analizini; ikincisi ise analiz bulgularının “makam kavramı” açısından yorumlanması ve değerlendirilmesini içerir. Bu yönüyle çalışma, geleneksel repertuardan seçilen ve belirli makamlarla sınırlandırılmış bir örneklem üzerinde yapılacak makamsal ezgi analizleri ile ele alınan makamlar açısından geçmişten günümüze ulaşan çeşitli nazarî bilgilerin derleneceği bir tarihsel araştırmayı kapsamaktadır. “Makam kavrayışı” bağlamında yaklaşıldığında, makam nazariye tarihinde “çeşitlilik” arz eden bir bilgi alt yapısıyla karşılaşılmaktadır. Bu çerçevede tarihsel bakımdan makam konusuyla ilgili farklı “bilme modelleri”nin belirlenmesi, adlandırılması ve buna yönelik literatür taraması yapılması, tez çalışmasının kapsamı içinde yer almaktadır. Böylece makamsal ezgi analizlerinden elde edilen bulgularla farklı modellere ilişkin olarak derlenen bilgilerin karşılaştırılması, makam konusunun kavram, işlev ve anlayış bakımlarından değerlendirilip yorumlanması çalışmasına çok önemli bir zemin sağlayacaktır.

Çalışmada incelenen repertuar örnekleri ile derlenen bilgiler “karşılıklı ilişki” ve “bağlamsallık” bakımlarından değerlendirilmişlerdir. Bu nedenle çalışma, “perde-düzen-ezgi-makam” kavramları arasındaki çeşitli “ilişki”lerin, analitik ve kavramsal çerçevede ele alındığı, yorumsamacı (hermeneutic)¹ yaklaşıma dayalı, nitel bir bilimsel araştırma olarak gerçekleştirilmiştir.

1.2 Araştırmanın Amaç ve Önemi

Bu tez, geleneksel müzikte ezgi ile makam arasında var olan ilişkileri “perde düzenleri” (DZN) ve “makamsal ezgi çekirdekleri” (MEÇ) olarak adlandırılan iki

¹ Yorumsamacı Yaklaşım (Hermeneutic Approach): Temel olarak pozitivist yaklaşımın genelleme, indirgeme gibi temel bilim yapma amaçları dışında kalan, alternatif bir bilgi üretme yaklaşımı ve yöntemidir. Bu yaklaşımda öznellik, durumsallık, bağlamsallık, görecelilik, yerellik, kültür, dil ve değerler gibi “nitel” ve “özgü” unsur ve konular önem ve öncelik taşır. Konu hakkında kapsamlı bilgi için bkz. Hekman (1999), Barnes (2008); müzikoloji ve müzik teorisi alanındaki uygulamaları açısından ise bkz. Bent (1996), Ilhitchi (1997).

bileşenli bir yaklaşımla [kısaca Düzen-Çekirdek Yaklaşımı (DÇ-Y)] ele alma, inceleme, araştırma ve elde edilen bulguları da “kavramsal” düzeyde yorumlama amacını taşımaktadır.

Çalışmanın sahip olduğu önem, birkaç bakımdan değerlendirilebilir. Öncelikli önemi, geleneksel müzik repertuarının “analiz” açısından kapsamlı bir seçkisini içermesinden kaynaklanır. Günümüzde halen THM-TSM ayrışması içinde yürütülen geleneksel müzik eğitimi, araştırma ve uygulamalarının yaygınlığı göz önüne alındığında, burada sergilenen bütüncül yaklaşımın taşıdığı önem daha iyi anlaşılabilir.

Çalışmanın bir başka önemli yanını, halk müziği repertuarına makam nazariyesine temel oluşturacak bir anlayışla yaklaşılması oluşturur. Halk müziğinde makam olgusunun mevcudiyeti konusunda günümüz akademik çevrelerinin henüz somut bir uzlaşısı içinde olmadıkları bilinen bir gerçektir. Ayrıca bu çalışma, halk müziğinde makam olgusunun varlığını günümüz TSM nazariyatı üzerinden değil, repertuar içindeki eserlerin sergilediği özelliklerin incelenmesi suretiyle ortaya koyma amacını taşımaktadır ki tez açısından bu yaklaşım da ayrıca özel bir önem taşır.

Bir diğer husus, özellikle günümüz TSM repertuarının makamsal sınıflandırma bakımından içinde bulunduğu nesnel ölçütlerden uzak durumuyla ilgilidir. Örneklem oluşturulması sürecinde taranan yaklaşık on altı bin eserden edinilen izlenim, geleneksel repertuarın “makam sınıflandırması” açısından çok ciddi sorunlar taşıdığı yönündedir. Bu nedenle -tıpkı halk müziği alanında olduğu gibi- TSM alanında da doğrudan eser incelemeleri yoluyla geleneksel repertuarın, bu çalışmada ortaya konulan nesnel ölçütler üzerinden ayrıntılı şekilde incelenip, yeniden tasnif edilmesi gerektiği tespit edilmiştir. Bu tespit, makam kültürü ve bilgisi bakımından dikkat çekici bir sığlaşma içinde bulunulduğuna, indirgemeci bir kavrayışın makam kültürüne ciddi şekilde egemen olmaya başladığına işaret etmesi yönüyle, büyük önem taşımaktadır.

Tez çalışmasının asıl önemi ve özgün niteliği makam kavramına yaklaşım ile makamsal ezgilerin analizi ve yorumlanması konusunda ortaya konulan yöntemlerden kaynaklanır.

1.) Bu çalışmada ortaya konulan “nazarî” yaklaşım, kısaca “Düzen-Çekirdek Yaklaşımı” (DÇ-Y) olarak adlandırılan ve tümüyle bu çalışmaya özgü, yeni bir yaklaşımdır. Yaklaşımın temel bileşenlerinden birini “perde düzenleri” (DZN), diğerini de “makamsal ezgi çekirdekleri” (MEÇ) kavramları oluşturur. Günümüzde makam konusunun, “dizi-merkezli” ve “tonal/modal” bir anlayışla ele alınışının “tek geçerli

yol” olarak ve yaygın şekilde benimsenmiş olduğu bir gerçektir. Bu süreçte dizi/aşıt/gam/skala/merdiven/eşel gibi terimler, makam konusunun anlaşılmasında “öncelikli” bir konum kazanmış; özellikle “karar perdesi” bakımından “çıkıcı” sekiz perdeli diziler, “makam”ın nazariye yönünün tipik “görsel” ve “zihinsel” imgesi haline gelmiştir. Buna karşılık, makam kavramını ezgi temelinde ve belirli bir dizge içindeki perdesel merkezlenişler etrafında gelişen ezgisel çekirdekler halinde ele alma, kavramsal ve analitik boyutlara sahip nazarî bir yaklaşım olarak ilk kez bu çalışmada ortaya konulmaktadır.

2.) Çalışmanın yöntem bakımından taşıdığı önem, birincisi müzik analizi, ikincisi ise tarihsel kaynaklardan bilgi derlenmesi süreciyle ilgili olarak ortaya çıkar. Bu çalışmada makamsal ezgilerin analizi için özgün ve yeni bir analiz yöntemi geliştirilmiştir. “Merkezler ve Yönelimler” adı verilen bu analiz yönteminin temel ilkesi, perde düzenleri içindeki makamsal merkezlenişler ve bunlar etrafında gelişen ezgisel çekirdekler arasındaki ilişkilerin, “makam” kavramı bağlamında incelenmesine dayanır. Bu çalışmada makamsal ezgilerde, ezgisel hareketin temelini oluşturan üç ana kategori, (i) “adım”, (ii) “sekme” ve (iii) “atlama” olarak belirlenmiş ve çeşitli alt-türlere ayrılmıştır. Makamsal ezgilerde gözlenen temel bazı ezgi oluşturuıcı figürler için özel simgeler geliştirilmiş ve bu işaretleme, tez örnekleme tatbik edilmiştir. Tanımlanan ezgisel ilişki kategorileri, incelenen eserlerdeki/kesitlerdeki “merkezî perde(ler)-yönelimsel perde(ler)” ayırım ve ilişkilerinin belirlenmesinde esas alınmıştır. Buna ek olarak makamların sözel açıklanışlarında kullanılan “âgâz” (A), “seyir” (S), “karar” (K) ve “muvaakat/asma/geçici karar” (GK) kavramları, bu çalışmada makamsal ezgi çekirdeklerinin şekillenmesinde rol oynayan doğurucu birer “işlev” ve “ölçüt” halinde ele alınmıştır. Böylece makamsal ezgi çekirdeklerinin:

(a.) eserin başlangıcında (serhâne/zemin/birinci hâne başlangıcı; A^y),

(b.) ilk ezgisel kalışın gerçekleştiğı “geçici karar”da (serhâne/zemin/birinci hâne sonu),

(c.) teslim/nakarat/bağlantı/mülâzime gibi isimler alan ve “birizbütün”ün² “durucu” nitelikteki B^d cümlesini teşkil eden “ikincil başlangıç”ta,

² Birizbütün: İlerici (1984)'ye göre, bir yürüyücü ve bir de durucu bölümden oluşan müzik cümlesi: A^y+B^d.

(d.) bu bölümün sonunu temsil eden “karar”da yer alma tarzlarına bakılarak, belirtilen işlevsel bölüm ve kesitlerin, makamın ortaya çıkışında ve adlandırılışındaki rolleri belirlenmiştir.

Makam nazariyesiyle ilgili tarihsel araştırmada izlenen “Nazari Modeller” yönteminde ise amaç; nazarî açıdan makam konusundaki “farklı” bilme, açıklama ve sınıflandırma modellerinin somut olarak belirlenmesi olmuştur. Bu amaçla nazarî kaynaklar; (a) temel kavramları, (b) makam tarifleri, (c) sınıflandırma tarzları, (d) dil ve terminolojileri olmak üzere dört temel ölçüt üzerinden ele alınmak suretiyle, makam kavramı açısından etkili olan dört ana nazarî modele ayrılmıştır.³ Nazarî modellerde kronolojiden ziyade “içerik” ve “sınıflama” esas alınmış; böylece nazariyat tarihinde farklı kaynaklar arasındaki etkilenme kanalları veya etkileşim ilişkilerinin somut olarak ortaya konulması sağlanmıştır. Bu yöntemsel anlayış, makam nazariye tarihinde etkili olan modellerin ayırt edici nitelikleriyle belirlenmesi bakımından çalışmanın sahip olduğu önemi pekiştirmektedir.

1.2.1 Müzik analizleri

Çalışmanın analiz yönü (halk müziği ve klasik müzik ayrımı yapılmaksızın) geleneksel makam müziği repertuarında yer alan ezgilerin, bu çalışmaya temel oluşturan DÇ-Y ile incelenmesini içermektedir. Geçen yüzyıl başlarından itibaren günümüz Batı notasına aktarılmış durumdaki geleneksel repertuarın gerek klasik, gerekse halk müziğine ait örnekleri, ezgi-makam ilişkisinin incelenmesinde temel gereç olarak kullanılmıştır.

Nazariyat ekseninde bugüne dek ortaya konulan çeşitli anlayışlar, makam konusunu kavrayışta belirli öncelikler sergilemişler ve bu doğrultuda da bazı kavram ve terimlere, modellerinde daha merkezî bir rol vermişlerdir. Oysa gayet açıktır ki hangi modellerle açıklanmaya çalışılırsa çalışılsın, aslında “makam hususiyeti taşıyan ezgiler”de, “yaklaşılan modelden bağımsız” nitelikte temel bazı özellikler vardır. Bu özellikler, belirli bir ezginin, içerdiği karakteristik makam çekirdekleri nedeniyle bir makam sınıfına dâhil olmasını ve o makam olarak anlaşılmasını sağlayan en temel özelliklerdir. Başka bir ifadeyle bir ezginin “makamsal” karakterde olması durumu, onun farklı modellerle açıklanması durumundan “bağımsız” bir özelliktir. Farklı modeller, yaklaşımları, temel kavram, terim ve öncelikleri itibarıyla, sadece bu

³ Burada sergilenen tarihsel model ölçütleri bakımından değerlendirilebilecek iki öncü çalışma için bkz. Oransay (1966) ve Popescu-Judet (1996).

özellikleri tercihleri doğrultusunda daha iyi, daha doğru ve hatta daha “ikna edici” bir şekilde açıklama, adlandırma ve sınıflandırma amacı taşırlar.

Bu bakımdan bu çalışmada da müzik analizi bölümü için bazı temel terimler geliştirilmiş; analize temel teşkil edecek ölçütler belirlenmiş ve tanımlanmıştır. Bu ölçüt ve tanımlamalar ışığında, makamsal ezgilerin analizi için özgün bir yöntem geliştirilmiş ve nihayet bu yöntemin ilkeleri, ilgili başlık altında ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

1.2.2 GPD ve notalamaya ilişkin tercihler

Müzikte nota ve notalama konusu, müziğin “yazı düzlemi”ndeki temsili bakımından önemli “göstergeler” içerir. Gerek kavramsal, gerekse “işaretleme” açısından notalama, müzik teorisi alanının temel bir bileşenidir (Haydon, 1946). Bu çerçevede geleneksel müzikteki nota kullanımı ve notalama dizgeleriyle ilgili bugüne dek yapılmış kapsamlı çalışmalardan, konunun tarihçesi ve çeşitli teknik yönlerine ilişkin önemli bilgiler derlenebilmektedir.⁴ Ancak bu çalışma açısından konunun asıl can alıcı noktasını, GPDde yer alan perdelerin, notalamada nasıl gösterildiği hususu oluşturur. Günümüze dek ortaya konulan çeşitli seçeneklerde meselenin “her şeyden önce” bir “ses dizgesi” problemi olarak ele alındığı görülmektedir (Ayangil, 2007, 2008). Böyle olunca da yorumsamacı bir araştırmada “notalama” açısından “bir” dizgenin tercih edilmesi, diğer seçeneklerden vazgeçmek veya onları dışlamak anlamına geldiğinden, önemli bir sorun teşkil etmektedir. Bu nedenle burada, notalama açısından “ses sistemi” tartışmalarının “dışında” kalan; makam müziğinin kültür tarihine özgü ve geleneksel uygulamalarını temel alan, “yalın” ve “nitel” bir tercih yapılmıştır.

Uygulanan temel tercihler şunlardır:

a.) Makam müziğinde kullanılan perdeler, gelenekte “tam” ve “nim” şeklinde yapılan “niteliksel” ayrıma bağlı kalınarak ele alınmıştır. Böylece Irak, Segâh, Eviç ve Tiz Segâh gibi “ana” perdeler, geleneksel müzik kültürü içindeki temel konum ve önceliklerine uygun olarak “tam perde” sayılmışlar; buna bağlı olarak da GPD, Rast perdesini “merkez” alan “tam perdeler dizgesi”ne dayandırılmıştır.

b.) GPD, bir oktavdaki perde sayısı olarak değil, iki sekizli içinde on beş “tam perde” içeren bir dizge olarak ele alınmıştır. Bu dizgede en kalında NPgh^P/Ygh^P, en tizde de TPgh^P/TNva^P yer almaktadır. Ancak GPD, gerek tizde, gerekse de nermde,

⁴ Bkz. Ayangil (2007, 2008); Atalay (1989); Ergöz (1994); Ergişi (2008); Ekinci (2012).

ihtiyaca göre perde ilavesine de imkân tanıyan bir dizgedir. İki sekizli genişliği, GPD açısından “ilkesel” ve “en uygun” nitelikteki ses genişliğinin bir ölçüsüdür.

c.) Nim perdeler, makam kavramının kültür tarihine ışık tutan kaynaklar ve geleneksel müzik uygulamaları göz önünde tutulmak suretiyle “bağlamsal perdeler” olarak değerlendirilmiş; bu yüzden de “gerektiğinde” DZN ve MEÇ konularına bağlı olarak ele alınmaları gereken unsurlar olarak kabul edilmişlerdir. GPD açısından bu perdeler, dizgenin “asıl” unsurları olmayıp, tam perdelerin tizleşme veya pestleşme anlamındaki çeşitli konumsal değişikliklerini veya dizgeye ilave edilebilen (örneğin iki tam perde arasına ilave nim perde eklenmesi gibi) “ara” perdeleri temsil eder. Nim perdeler, gerek sayı, gerekse de “seslendiriliş” (intonation) açısından, makam müziği nazariyesi içinde “ses sistemi” tartışmalarının odağında yer alan bir konudur. Fenomenolojik açıdan ise nim perdeler, geleneksel musiki icrasındaki “özgürlük alanları”ndan biridir. Bu nedenle nim perdeler konusu burada, bir “ses sistemi” problemi olarak ele alınmamaktadır.

d.) Notalamada, tam perdelerin GPD içindeki sıralanışları temel alınarak, makam müziğinde -Batı notasının kullanımı bağlamında- halen sürdürülen perde-nota eşleştirmesi aynen kullanılmıştır. Bu eşleştirmede Rst^P , dizekte ikinci çizgiye yazılan Sol notası olarak alınmakta; diğer perdeler de bu eşleştirmeye göre, dizek üzerindeki görelî konumlarına yerleştirilmektedir.

e.) Değiştireçlerle ilgili olarak, Tura’nın 2001 tarihli Kantemiroğlu Nota Koleksiyonunda (DKNK) ortaya koyduğu görüş benimsenerek, tam ve nim perdelerin işaretlenmesinde ikişer çeşit diyez ve bemol kullanımı yeterli görülmüş ve uygulanmıştır. Buna göre dönüştürülmüş bemol ve diyez Segâh ve Eviç gibi tam perdeler için; standart bemol ve diyez ise Nhv^P/Krd^P , Hcz^P veya $Bsl^P/Nşb^P$ gibi “nim” perdeler için kullanılmıştır. Böylece notalamada örneğin Segâh perdesi (Sgh^P) üçüncü çizgideki ters bemollü Si notası; Irak perdesi” (Irk^P) birinci aralıktaki tek çizgili Fa diyez notası olarak gösterilmiştir. Aynı durum belirtilen notalar ve arızaların sekizlilerine karşılık gelen Eviç ($Evç^P$) ve Tiz Segâh ($TSgh^P$) perdeleri için de geçerlilik taşımaktadır. Nim perdelerden örneğin Hicaz perdesi -“tizleştirilmiş” $Çgh^P$ olması nedeniyle- normal diyezli Do notasıyla; Saba perdesi ise -“nermleştirilmiş” Pgh^P/Nva^P perdesi olması bakımından- normal bemollü Re notasıyla gösterilmiştir.

Burada özellikle hatırlatılması ve vurgulanması gereken husus, bu işaretlerin, günümüz TSM notalamasında kullanılan aralık değerleriyle “hiç bir ilgisi olmadığı” ve dolayısıyla o notalamadaki bakiye, küçük mücenneb, vb. gibi “mutlak aralık büyüklüklerini göstermediği”dir. Aksine bu işaretler tümüyle “tam perde” ve “nim

perde" ayırımına dayalı, "niteliksel" ve "nazarî" bir gösterime sahiptir. Günümüzde TSM ve THM alanlarında farklı notalama uygulamalarının halen sürdürüldüğü göz önüne alındığında, Tura (ed. 2001) tarafından ortaya konulan ve burada da benimsenerek uygulanan bu yaklaşımın, kültür tarihsel birikimle uyum göstermesi bir yana, iki musiki üslubu arasında -nazariyat düzleminin bir gereği olarak- ortak bir "dil" bulma ihtiyacına da önemli ölçüde cevap verdiği düşünülmüştür.

f.) Analizlerde anahtardan sonra yazılan değiştireçler, "makam dizileri"ne değil, bu çalışmada ortaya konulan "perde düzeni" (DZN) kavramına özgüdür. Bu yüzden donanım konulan işaretleri makam değil, "düzen donanımları" olarak anlamak gerekir. Yazılışlarında donanım açısından genelde uygulanan alışkanlığa büyük çapta bağlı kalınmıştır. Ancak "düzensel donanım"ı vurgulamak adına ilgili değiştireçler, inici bir sıra gözetilerek yazılmışlardır. Değiştireçlerde tiz ve nerm perdeler açısından sekizli ilişkisi dikkate alınmış; böylece örneğin Evç^P için beşinci çizgiye konulan "dönüştürülmüş diyez"i, aynı zamanda birinci aralıktaki ilgili "nerm" perdesi olan İrk^P için de geçerli olduğu kabul edilmiştir. Buna karşılık, örneğin Acem makamı gibi örneklerde tiz tarafta Acem perdesini (naturel fa notası), nerm tarafta ise İrk^P kullanan örneklerde, düzensel donanım, beşinci çizgiye naturel, birinci aralığa ise tek çizgili diyez yazılarak gösterilmiştir. Bunlar dışındaki perde değişimleri, ezgi içindeki "geçici" değişimler olarak değerlendirilmiş ve ilgili ölçü içinde gösterilmiştir.

1.2.3 Bulguların yorumlanması açısından nazarî kaynaklar

Tezin analiz kısmından elde edilen bulguların kapsamlı şekilde yorumlanabilmesinde, makam nazariye tarihinde etkili olan çeşitli modellerden yararlanılması gerekli görülmüştür. Bu amaçla makam konusunda günümüze dek ortaya konulmuş çeşitli nazariyeler birer model halinde ele alınıp değerlendirilmiş, sınıflandırılmış, adlandırılmış ve birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Böylece, gelenek içindeki çeşitli anlayışların, makam konusunu kavrama, açıklama/tarif etme ve sınıflandırma bakımlarından nasıl birer model oluşturdukları ortaya konulmuştur.

Nazarî açıdan makam modellerinin ele alınışında, dört temel unsurun ağırlık taşıdığı görülmektedir: (a) temel kavram (perde, aralık, seyir, dizi, vb), (b) makamın tarif edilmesinde izlenen yol/yordam, (c) tasnif tarzı ve (d) kullanılan dil ve bu dile özgü terim ve ifadeler.

Her nazarî model, makam konusunu belirli kavramlara dayanarak ve bu kavramları terimleştirerek ele almaktadır. Örneğin burada "Daire/Devir/Şedd Modeli" (DDŞM) olarak adlandırılan modelde, temel kavram "bu'ud", yani aralıktır. Aralıkların

büyükölük ve türleri; biraraya gelme kuralları; oktav (*zü'l-küll*), dörtlü (*zü'l-erbaa*), beşli (*zü'l-hams*) ve tam ses (*tanini*) aralıklarının bölünüş tarzları; nağmelerin oktav içindeki konumlarının hesap edilmesi vb. gibi konuların tümü, aralık kavramına dayalı olarak ele alınır ve açıklanırlar. Bu model, ağırlıklı olarak Arapça temelinde gelişme göstermiştir ve nazarî kaynaklarının Eski Yunan kaynaklarıyla yoğun bir ilişkisi vardır (Can, 2001). Dolayısıyla bu modelde;

- a.) bu'ud,
- b.) nağme,
- c.) cins (dörtlü, beşli, üçlü),
- d.) sekizli,
- e.) bahir,
- f.) tabaka,
- g.) daire/devir/*şedd*,
- h.) "lahnî aralıklar" (tanini, bakiye, mücenneb),
- i.) mülâyim (uyumlu), mütenafir (uyumsuz)

gibi sözcükler, temel terimler durumundadır.

Bununla zıt bir anlayışın ürünü olup, bâtinî geleneğe mensup nazariyecilerce oluşturulmuş ve burada "Bâtinî Geleneğe Bağlı Makam Modeli (BMM)" olarak adlandırılan modelde ise temel kavramın "perde" olduğu görülür. Perde, makamı anlama ve açıklamaya temel alındığında, bununla bağlantılı olarak kullanılan ve geliştirilen terminoloji de değişir:

- a.) "perde/ev/hâne/âvâz/sadâ/nağme",
- b.) "âgâz/mebde/mahrec/doğma/başlama/huruc etme/kopma/çıkma",
- c.) "seyir/gezinme/reviş/gidiş/uğrama",
- d.) "karar/karargâh/mahatt/istirahat/durma",
- e.) "tam/tamam/bir perde",
- f.) "nim/yarım/buçuk/nısf/eksik perde",
- g.) "nerm etmek" [kalınlaştırmak],
- h.) "ziyade etmek/tiz çekmek" [inceltmek],
- i.) "karib etmek" [yaklaştırmak],

- j.) “aşağı gitmek/inmek/hubut etmek”,
k.) “yukarı gitmek/çıkmak/suud etmek”,
l.) “dönüp gelmek”, “varmak”, “durmak”, “karar etmek/eylemek”, “oturmak”, “kalmak”, “istirahat etmek”,
m.) “kendini beyan etmek/icra etmek/göstermek”,
n.) “kendi perdesine/hanesine sahip olmak”,
o.) “eda/tavır/üslub/minval/reviş” vb. olduğu görülür. Bu iki zıt modele ait terim ve ifadelerin ortaya koyduğu gibi temel kavram ve onun etrafında şekillenen terminoloji, modellerin özünü teşkil etmekte; anlayışlar arasındaki esaslı farkları açık bir şekilde ortaya çıkarmış olmaktadır.

Sınıflandırmada ise, anlamanın kaçınılmaz bir gereği olarak benzerlik ve farklılık ekseninde, ezgi alanını türdeş kısımlara/kategorilere ayırma ihtiyacının devreye girdiği görülmektedir. Böylece ezgi dünyasının görünüşteki dağınıklık ve karmaşasına (chaos) bir “düzen” (order) verilmek istendiği anlaşıyor. Örneğin DDŞMde önceleri “devir-âvâze” (Urmiyeli Safiyüddin), sonra ise “devir-âvâze-şûbe” (Maragalı Abdülkadir ve ardılları) şeklinde yapılan sınıflandırmanın, BMM’de “makam-âvâze-şûbe-terkib” (Kutbeddin Şirazî, Safedî ve genelde Osmanlı dünyasında bâtinî geleneğe bağlı nazariyatçılar) olarak yapıldığı görülüyor. Ayrıca bu makamsal türler, kâinattaki belirli “unsur” ve “sayı”larla ilişkilendirilerek, “sembolik” bir işlev yüklendikleri görülüyor. Bu sayede her bir modelde ezgi ve repertuar alanının nasıl kategorize edildiği konusu, sınıflandırmanın dayandırıldığı mantık (sistemik veya sembolik) üzerinden de açık bir şekilde belirlenmiş oluyor.

Benzer olarak Kantemiroğlu’yla (d. 26 Ekim 1673 - ö. 1723) mükemmel şekilde temsil edilen ve burada “Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli (BSM)” olarak adlandırılan modelde, sınıflandırmanın gelişmiş bir perde adlandırması temelinde müzik açısından nasıl daha “teknik” bir mantığa dayandırılarak yapıldığı görülür: “müfred makam”, “mürekkeb makam”, “suretâ makam”, “nerm perdelerin makamları”, “tiz perdelerin makamları”, “nermden tize varınca nim perdelerin makamları”, “tizden nerme varınca nim perdelerin makamları” veya “Rast’tan doğanlar”, “Dügâh âgâzesine bağlı şûbeler”, vb. Buradaki teknik vurgu, Kantemiroğlu (DmK), Tanburî Küçük Artin (TKA), Kemanî Hızır Ağa (KHA), Esseyid Mehmed Emin (EsM) gibi nazariyecilerin yansıttığı bu modeldeki makam kavrayışlarının açık birer göstergesini oluşturmaktadır. Nitekim 18. yüzyıldan itibaren gelişen yeni modelde “karar perdesi”nin makam sınıflandırmalarında başat bir rol kazandığı ve günümüze dek de neredeyse tek geçerli unsur haline geldiği görülür:

“Yegâhta karar eden makamlar”, “Rastta karar edenler”, vb. Tür sınıflandırmasında ise temelde “makam ve terkeb”, “makam ve şûbe” veya sadece “makam” şeklinde bir ayrımın geçerlilik kazanması söz konusudur.

Bu çalışmada ele alınan makamlar, gelenekte 18. yy. itibariyle gelişme gösteren ve “teknik” ayrımların belirleyici olduğu “makam” ve “terkeb”den (kimi kaynaklarda makam ve şûbe) oluşan ikili bir sınıflandırma içinde değerlendirilmiştir. Bunlardan makamlar, esasen “kendilerine özgü” MEÇlere sahip olan “ayrıştırılmaz” nitelikteki perde-ezgi birliklerinden meydana gelirler. Terkibler ise çeşitli makam birleşimlerinden oluşur ve bu nedenle de kendilerini oluşturan makamlara “ayrıştırılabilir” nitelik taşır. Terkibler, mutlak surette makamlara ve makamların ortaya çıkışını sağlayan “makamsal ezgi çekirdekleri”ne bağlıdır. Bu çerçevede makamlar ve onları temsil eden MEÇler, perde-ezgi alanının temel “oluşturucu” birim ve birlikleri durumundadır. Avâze ve şûbe kategorileri, tümüyle sembolik birer sınıf olmaları nedeniyle, buradaki yaklaşımda temel alınmamışlar; ancak MEÇ özelliklerine göre makam veya terkeb sınıfı içinde değerlendirilmişlerdir. Örneğin Nevruz[-ı asl] olarak anılan “âvâze”, analizlerde de görüleceği gibi tümüyle kendine özgü bir MEÇe sahiptir ve bu yüzden “makam” olarak değerlendirilmiştir. Kaldı ki yine ilgili başlık altında görüleceği gibi Nevruz (Nvz), belirtilen özellikte bir MEÇ olması bakımından 15. yy.dan itibaren önceleri Nevâ makamı sonraları ise Uşşak ve Bayâtî makamları tarafından da kullanılan bir MEÇ haline gelmiş; bir bakıma “makam” özelliği taşıma niteliğini bu yolla da ortaya koymuştur. Bu nedenle DDŞM ve BMMde bir “âvâze” olarak değerlendirilen Nvz, sahip olduğu ayırt edici vasfı gereği burada bir “makam” olarak ele alınmıştır.

1.3 Evren, Örneklem ve Sınırlılıklar

1.3.1 Araştırmanın evreni

Çalışmanın evreni, nazariyat ve uygulama yönleriyle geleneksel müzik makamları ve bu makamlarla ilgili eser repertuarlarıdır. Bu evren, büyüklüğü ve çeşitliliği nedeniyle bu bilimsel araştırma için her yönüyle kontrol edilebilir durumda değildir. Bu nedenle ezgi ve makam ilişkisinin ele alındığı bu çalışmada, yapılacak inceleme ve araştırmanın, belirtilen evreni en iyi şekilde temsil ettiği düşünülen bir örneklem üzerinde gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

1.3.2 Araştırmanın örnekleme ve oluşturulması

Bu tez çalışmasında incelenecek eser örneklerinin seçilmesinde, “amaçlı örnekleme” (Sencer, 1989) olarak nitelendirilen örneklem oluşturma ilkesine bağlı

kalinmıştır. Bu örneklemede, geleneksel makam ve repertuar evrenini temsilen “Hüseynî” [Hüseynî (Hsy^M), Nevrûz-ı Asl (Nvz^M), Muhayyer (Mhy^M)] ve “Hicaz” [Hicaz (Hcz^M), Uzzâl (Uzz^M), Nühüft-i Kadim (NftKdm^M)] olmak üzere iki ana takım halinde, altı adet makama ait toplamda 120 adet eser, çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Sarısaray (2010)’a göre, TRT TSM repertuarında yer alan 24891 eserden %10,574’ü Hicaz, %0,201’si Hicaz (Uzzâl), %4,74’ü Hüseynî, %5,195’i Uşşak, %1,466’sı Muhayyer, %1,33’ü Bayati, %0,522’si Nevâ makamlarından oluşmaktadır. Ancak bu tespit, mevcut repertuar tasnifi esas alınmak suretiyle yapıldığından, verilen oran ve eser sayılarında kimi sorunlar mevcuttur. Örneğin buradaki değerlerde, bu çalışmada ele alınan NftKdm^M ve Nrz^M gibi makamlara ait sonuçlar hemen hiç yoktur; “Hicaz (Uzzâl)” olarak verilen değerler ise açıkça yanıltıcıdır. Oysa burada yapılan analizlerden amaçlanan temel hususlardan birini, geleneksel repertuarın, “unutulmuş” veya “bugün kullanılmamakta” oldukları düşünülen çeşitli makamlar açısından da irdelenmesi oluşturduğundan, günümüzde örneğin Hcz^M repertuarında yer alan muhtelif eserlerin incelenmesiyle bu anlayışın geçersizliği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Yapılan incelemelerde, Nft^M’na ait örneklerin, günümüz Hcz^M repertuarı içerisinde bulunduğu tespit edilmiştir. Benzer durumun, Nrz^M açısından, Nva^M ve Uşş^M repertuarlarıyla ilgili olarak yine geçerlilik taşıdığı görülmüştür. Bu makama ait örnekler, günümüzde, büyük çapta ve karışık olarak Nva^M ve Uşş^M repertuarları içinde bulunmaktadır. Uzz^M, günümüzde “Hicaz (Uzzâl)” şeklinde müstakil bir repertuara sahip olsa da, geleneksel repertuarda Hcz^M olarak kaydedilmiş çeşitli eserlerin, aslında Uzz^M özelliği taşıdıkları belirlenmiştir. Aynı durum, “Hicaz-Hümayun” makamı için de geçerlilik taşımaktadır. Bu nedenle makam adlandırmasını temel alan mevcut repertuar tasnifinin, makamsal analiz açısından “güvenilir” bir sınıflandırmaya dayalı olmadığı çok açıktır. Bu çalışmada, makam tayini açısından geliştirilen ölçütlerin, bu yönüyle mevcut repertuara yönelik yeni bir tasnif arayışını beraberinde getireceği aşikârdır.

Bu çalışmada geleneksel repertuardan -THM ve TSM olmak üzere- toplamda 16000’den fazla eser taranmıştır. Bunlar arasından, incelenecek 6 makam açısından yaklaşık 3000 civarında eser ayıklanmıştır. Bu eserler, analiz ölçütleri ışığında yeniden değerlendirilerek, her makamı temsilen -şarkı ve türkü türlerinde onar adet olmak üzere- toplam 120 örnek seçilmiştir. Seçilen bu örnekler, çalışmanın örneklemini meydana getirmektedir.

1.3.3 Sınırlılıklar

- 1.) Bu araştırma, örneklem için öngörülen makam tür ve sayısı ile sınırlıdır.
- 2.) Araştırma, analiz için THM ve TSM repertuarlarından seçilen 120 adet eserle sınırlandırılmıştır.
- 3.) Analizler, örneklemdeki eserlerin zemin ve nakarat kesimlerinden seçilen ezgi kesitleriyle sınırlanmıştır.
- 4.) Araştırma, seçilen makamlar hakkında tarihsel bilgi derlemesi yapılan nazari kaynaklarla sınırlıdır.

1.4 Problem

Geleneksel müzikte ezgi ile makam arasındaki bağlantıyı ele alma amacındaki bu çalışma, temelde dört kavram ve bunlar arasındaki karşılıklı ilişkilerle ilgilidir: (i) perde, (ii) düzen, (iii) ezgi ve (iv) makam.

“Herhangi bir” ezgi ile “belli bir” makam karakteri taşıyan, “makamsal” bir ezgi, nitelikleri bakımından birbirlerinden ayrı özellikler taşırlar. Makamsal ezgiler, tipik bazı hususiyetler ve aynı makama mensubiyet bakımından da “ilkesel” bazı benzerlikler taşırlar. Bu ilkesel nitelik ve benzerlikler; (a) GPD’nin “düzen”i, (b) GPD ve DZN içindeki perdesel merkezleşmeler, (c) ezgisel hareketin başlama merkezi ve tarzı, (d) ezgide yer alan perdeler arasında gelişen hareket ve yönelimler ve (e) ezgilerin bitiş merkezi ve tarzları şeklinde ortaya çıkar. Bu bağlamda makam, teknik bir terim olarak “farklı” görünümlere sahip ezgiler arasındaki ilkesel benzerliklerin bir ifadesi halini alır. Makam açısından farklı ezgiler arasındaki bu ilkesel benzerlik veya ortaklıklar; âgâz, seyir, geçici karar ve karar gibi “makamsal işlevler” tarafından belirlenir.

Makamsal ezgiler, oluşum ve gelişimleri bakımından belirli “eklemlenme” kesitleri içinde şekillenirler. Çoğu zaman bu “eklemlenme”ler, belirli bir ezgisel motif veya yürüyüşle gerçekleşir (Oransay, 1966). Makamsal ezgilerdeki bu “eklemlenmeler”in kesitler halinde ele alınması (*segmentation*), geleneksel müzikte ezgi ile makam arasındaki ilişkilerin incelenmesinde ilk önemli adımı oluşturur. Böylece, “merkezî perdeler” temelinde ezgilerin başlangıç, yönelim/gidiş ve bitişte sergiledikleri özellikler, bunların şekillenmesini sağlayan işleyişin “kavramsal bir model” halinde açıklanabilmesine olanak sağlar.

Bu düşünce ve gözlemlerden hareketle bu tezin merkezinde yer alan ana problem cümlesi şöyle belirlenmiştir:

Bir makamın, belirli bir perde düzeni içindeki belli merkezlenişler etrafında bağlamsal tarzda şekillenen ve sahip olduğu “kendine özgülük” nedeniyle başka bir makamsal ezgiye benzetilme veya başka bir makamsal ezgiyle karıştırılma olanağı bulunmayan, tekil (müfred) karakterde bir makamsal ezgi çekirdeği olarak ele alınması ve açıklanması mümkün müdür?

1.5 Alt problemler

a.) Makamların “dizi/aşıt/gam” olarak ele alınışının, kavramsal ve işlevsel açılarından başka seçenekleri var mıdır? “Geleneksel perde dizgesi” (GPD) ve “perde düzenleri” (DZN) kavramları, “makam dizisi” anlayışına seçenek oluşturabilir mi?

b.) Tarihsel kaynakların önemli bir kısmında “makamların asılları/esasları” olarak nitelendirilen ve günümüzde de daha çok “çeşni” terimiyle ifade edilen çeşitli perde-ezgi birliklerinin, bu çalışmada ele alınan “makamsal ezgi çekirdeği” (MEÇ) kavramıyla bir ilişkileri var mıdır?

c.) Makam, geçmişten günümüze hep aynı şekilde mi anlaşılmıştır? Makam nazariye tarihinde DÇ-Y açısından dikkat çeken model veya anlayışlar var olmuş mudur? Bu bağlamda kavramsal açıdan “perde”, “makam”, “devir”, “daire” ve “şedd” gibi terimler arasında var olan çeşitli bağlantıların irdelenmesi, Türk Müziğindeki tarihsel “dönemlendirme” çalışmaları açısından bazı yöntemsel ölçütlerin geliştirilmesine olanak sağlar mı?

d.) MEÇlerin ezgi repertuarları içinde korunageldiklerine ilişkin bir “belirleme”nin; (i) günümüzde makam adlarına göre yapılan mevcut geleneksel repertuar sınıflandırmasının yeniden ele alınıp düzenlenmesinde; (ii) belirli makam veya terkiplerin zaman içinde “kaybolmuş oldukları”na ilişkin yaygın kanaatin ortadan kaldırılmasında ve (iii) tarihsel makam araştırmalarına yeni bir dinamik kazandırılmasında etkin bir rolü olabilir mi?

1.6 Tanımlar

1.6.1 Perde

Akustik biliminde herhangi bir sesin, bir saniyedeki titreşim sayısı (frekans) olarak ifade edilen fiziksel niteliklerdir (Benade, 1990). Müziksel pratikte ise “ince-kalın”, “tiz-nerm”, “dik-pest”, “yüksek-alçak (düşük)”, “zir-bam”, “tiz-kaba”, “yukarı-aşağı”, “sert (keskin)-yumuşak” gibi karşıtlıklarla ifade edilir. 18. yüzyıl öncesine ait çeşitli kaynaklarda “makam” terimiyle aynı anlamda kullanıldığı görülür ki “perde-makam”

özdeşliği veya ilişkisi bakımından bu çok önemli bir göstergedir.⁵ Maragalı Abdülkadir'in *Makasıdü'l-Elhan*'da dile getirdiği üzere: "icrâ erbâbı nezdinde perde on iki makâm olup Araplar bunları 'şüdûd' [şedler/diziler], Acemler ise 'perde' ve 'makam' diye adlandırmıştır. Bunlara 'meşhur devirler" de derler. Bilindiği gibi her birine, husûsî bir isim de verilmiştir" (Karabaşoğlu, 2010: 159). Bu tarihsel tanıklık, "makam" kavramı ile "perde" kavramı arasında kökensel bir bağ bulunduğunu açıkça göstermektedir. Bu çerçeveden bakıldığında makamın ortaya çıkışının "mutlaka" merkezî nitelikte en az bir perdeye bağlı olduğu açıktır. Bu bağlamda Kantemiroğlu'nun Hüseyinî makamındaki taksim tarifinde kullanılan temel ifadeler, makam-perde ilişkisi ve özdeşliği açısından son derece önemli bir örnek oluşturur: "... Çargâh, Nevâ çıkub **Hüseyinî perdesinde Hüseyinî makamını gösterir**⁶ ... Dügâh perdesinden Segâh ve Çargâh çıkub **Nevâ perdesinde Nevâ makamını beyan ider** ... tiz perdeler ile çıkub **Muhayyer perdesinde Muhayyer makamını gösterir** ..." (ed. Tura, 2001: 127). Bunlarla çok benzer nitelikteki ifadelere, Esseyyid Mehmen Emin'in tanbur perdeleri ve makamlarla ilgili risalesinde de rastlanır: "... **Aşiran tesmiye olan perde ne vech ile olur ki makam-ı mezkur zahir olur** ... **Çargah perdesinin üstündeki nim perdeye aşağıdan yukarı doğru çıkar ise Saba makamı zahir olur** ve yukarıdan aşağı inilir ise **Bûselik zahir olur** ... **Rast makamı peyda olan perde** ..." [Bardakçı, 2000: 14, 15; Doğrusöz, 2012: 136, 137; Daloğlu 2014: 3, 4 (yayın aşamasında)]

Burada açıkça görüldüğü gibi bir "makam", ortaya çıkışı/doğuşu/kendini beyan edişi bakımından "en az" bir perdeyle bağlantılı durumdadır. Tam perdeler düzeninde bu bağlantı bizzat tam perdelerden herhangi birini "merkez" edinmek suretiyle gelişme gösterirken, nim perdelerin kullanım açısından "çoğalması" sürecinde, "makam ve dolayısıyla "düzen" için karakteristik şekilde kullanılan" perdeler olmak bakımından da bu bağlantıların sayısı ve niteliği çeşitlenme göstermiştir. Böylece sadece merkezleşme değil, merkez etrafında bir makam açısından "karakteristik" tarzda "kullanılmak", bir bakıma "düzen" ve "seyir" perdelerinden biri haline gelmek de makamın ortaya çıkışında önemli hale gelmiştir. Sonuçta "makam" fikri, kesin olarak "perde" ile bağlantılıdır ve bu perdenin ya makamsal ezgideki "merkezleşmeler"le ya da "makama mahsus nağmeler"in bileşiminde yer almalarıyla "doğrudan" bağlantısı vardır. Perde ve makam adlandırması sürecindeki gelişmelerin aslında önemli

⁵ Perde teriminin makamla aynı anlamda kullanılışına ilişkin ilk kaynaklardan birinin, 12. yüzyılda yaşamış olan Muhammed Nişaburi'ye ait *Risale-i Musiki* adlı eser olduğu görülüyor. Bkz. Shiloah (2003), Fallahzadeh (2005).

⁶ Tez boyunca, alıntılarla ilgili olarak yapılan vurgulamalar yazara aittir.

ölçüde “tanıklık” ettiği bu bağlantılarda ilişkinin tek yönlü olmadığı (perde adının makama verilmesi), aksine “karşılıklı” bir ilişki içinde sürecin gelişme gösterdiği ve çoğu kez da makam adlarının perdelere verildiği görülmektedir. Bu isim verme süreci, tamamen yeni bir araştırmaya konu olacak niteliktedir.

Makam kavramı açısından perde konusunun bir başka önemi, müzik kültürü içinde meydana getirdiği “perde dizgesi”nden ileri gelir. Perde dizgesi var olmadan, ezgi ve makamların gelişme göstermeleri mümkün değildir. Sonuçta tüm ezgi ve makamlar, perdelerin oluşturduğu dizge içinde varlık bulurlar.

1.6.2 Tam perde

Makam müziğinin Irak, Rast/Yekgâh, Dügâh, Segâh vb. adlar taşıyan “ana”, “asıl” veya “birincil” nitelikteki perdeleridir. Tarihsel olarak “ana” makamların hemen tümünün (MyeKdm^M, AcnKdm^M, Irk^M, Rst^M, Uşş/DghKdm^M, SghKdm^M, ÇghKdm^M, Nrz^M/Nva^M, Hsy^M, Evc^M, Grd^M, Mhy^M), GPD’nin “tam perdeleri” üzerinde gelişme gösterdikleri görülür. Kantemir, bu perdelerin çıkardıkları seslerin (âgâzelerinin), ezgisel hareketin yönüne bağlı olarak değişmediğini ve hep “bir türlü” ses vermek suretiyle hep aynı kaldığını vurgular (ed. Tura, 2001). Bu “niteliksel ayrım”, tam perdelerin seslendiriliş itibarıyla GPD içindeki “temel” ve “öncelikli” durumlarının önemli bir ifadesidir. Bazı perdelerin, erken aşamalarda sahip oldukları sıra-sayısal adlarının değişiminde, özellikle makamsal âgâz konumlarının etkili olduğu görülür. Örneğin Hüseyinî makamı, makamsal âgâzı gereği sıra-sayısal adlandırmada Şeşgâh adını taşıyan perdenin, zamanla Hüseyinî perdesi (Hsy^P) olarak anılmasını sağlamıştır. Benzer olarak âgâzları itibarıyla Nevâ makamı Pençgâh perdesine; Gerdaniye âvâzesi Tiz Rast’a; Muhayyer terkibi ise Tiz Dügâh’a kendi adlarını vermişlerdir.

1.6.3 Nim perde

Tam perdelerin nermleştirilmeleri, tizleştirilmeleri veya aralarına perde ilâveleri suretiyle ortaya çıkan “ara”, “yan” veya “ikincil” perdelerdir. Kantemiroğlu’na göre bu perdeler, ezgisel hareket yönüne bağlı olarak “başka türlü” ses verirler. Bu perdelerin “nim/yarım/buçuk/nısf/na-tamam/eksik” olmaları, çıkardıkları ses anlamında “âgâzelerinin” değişim göstermesi ve “tam perdeler”in “aralarında” yer almasından kaynaklanır. Bu nedenle “nim” olma vasfı, açıkça “konum” bildiren bir niteliktir. Her “nim perde”, mutlaka bir “tam perde” ile ilgilidir ve aynı zamanda da konumsal olarak “iki” tam perde “arasında” yer alır. Bazı makam veya terkipler, bir veya daha çok sayıda “nim perde” içerebilir. Adlarını, çoğunlukla tipik olarak kullanıldıkları makamlardan aldıkları görülür. Örneğin “tam perde düzeni”nde yapılan

karakteristik değişimler yoluyla “Kûçek perdesi” (pestleştirilmiş Pgh^P), Kûçek makamında; “Hicaz perdesi” (tizleştirilmiş Çgh^P), Hicaz makamında; “Bûselik perdesi” (tizleştirilmiş Sgh^P) ise Bûselik makamında kullanıldığı için bu isimlerle anılmışlardır. Tarihsel kaynaklar, GPD açısından “farklı” düzenlere özgü “nim” perdelerin bir arada kullanılabildiği dizgesel seçeneği “giriftli” olarak nitelendirmektedir (Öztürk, 2013). Hatta 18. Yy. kaynaklarından Tanburî Küçük Artin –yazımı farklı olmakla birlikte– nim perdelerle “girah” denildiğini ifade eder (Popescu-Judet, 2002). “Giriftli” dizgede, tam perdelerin konumlarında herhangi bir değişiklik yapılmadığı gibi, tüm düzenlere özgü nim perdelerin de çalgı üzerinde “bağlanmış durumda” oldukları; bu bakımdan da giriftli dizgenin, GPDdeki “tam” ve “nim” perdelerin tümünü içeren bir dizge oluşturduğu göröölür.

1.6.4 Geleneksel perde dizgesi (GPD)

Geleneksel müzikte “tam perdeler”in oluşturduğu, yaklaşık iki sekizli genişliğindeki on beş perdeli dizgedir. Tarihsel kaynakların gösterdiği gibi bu ses genişliği ve perde adedi, nermde ve tizde bazı ilave perdelerle artabilmekte; kimi zaman ise bazı tam perdelerin eksilmesi yoluyla da azalabilmektedir. Ancak günümüz tanbur ve bağlamaları göz önüne alındığında, iki sekizli genişliği ve on beş tam perdeliliğin, gelenek açısından “en uygun” (optimum) niteliği sergilediği göröölür.

1.6.5 Perde düzenleri (DZN)

GPDnin, farklı makam veya terkipler tarafından içeren tam ve nim perdelerle göre ayarlanmasıdır. Kısaca “düzen” olarak da bilinir. Günümüzde de yaygın şekilde kullanılan düzen teriminden öncelikle anlaşılan, özellikle telli çalgılarda, tellerin, çalınacak makam veya terkible “ahenkli” hale getirilmesi; akort edilmesidir. Oysa makam kavramı açısından DZN, tellerden ziyade “perdelerin” ayarlanmasıyla ilgilidir. Esasen gelenekte “giriftli icra” olarak nitelendirilen ve günümüzde de uygulanan yöntemde, makamların tümünün seslendirilmesi bakımından ihtiyaç duyulan bütün perdeler, çalgı üzerinde “mevcut” durumdadır (Öztürk, 2013). Ancak “eski” makam uygulamasında (giriftsiz icrada) çalgı üzerinde sadece tam perdelerle yer verilir ve “nim perde” içeren makam ve terkiplerin icrası için de ya mevcut tam perdelerin konumlarında değişiklik yapılır veya GPDye, makam veya terkiplerin gerektirdiği nim perde(ler) “ilave” edilirdi. Bu uygulamanın, makam müziğinin “doğasını” anlamak bakımından aslında çok önemli bir “gösterge” oluşturduğu çok açıktır. Bu nedenle “düzen” kavramı bu çalışmada “makam dizileri” anlayışına bir seçenek olarak ele alınmış ve kullanılmıştır. Buradaki yaklaşıma göre makamlar “özel” dizilere değil, “düzenlere” sahiptir. DZNler, belirli makam adlarıyla anılır (örn. Rast Düzeni, Hicaz

Düzeni, Irak Düzeni, vb) ve içeriklerinde, adlandırıldıkları makam açısından belli “akrabalıklar” veya “tikel guruplaşmalar” barındırır. Örneğin Hicaz, Uzzâl, Nühüft-i Kadim, Ni(k)riz (sagır ve kebir), Rahatü’l-ervâh, Hicaz-Acem, Uzzâl-Acem gibi makam ve terkiplerin tümü, “Hicaz Düzeni” içinde yer alır. Bu, belirtilen makam ve terkipler arasında, “düzen” tarafından sağlanan bir “akrabalık”; dolayısıyla bir “bağ” ve “ilişki” bulunduğunu açıkça ortaya koyar. Bu bağlamda GPD ve DZN kavramlarının, makam oluşumu için temel bir altyapı ve hatta önkoşul oluşturduğuna özellikle dikkat edilmesi gerekir.

1.6.6 Ezgi⁷

Belirli ritim değerlerine sahip perde ardışıklarından meydana gelen müziksel unsurdur. Ezgi; perdeler-arası hareketin ve müziksel zaman içinde meydana gelen perdesel değişimin bir ifadesidir. Daha öz bir ifadeyle “zaman içinde hareket eden – dolayısıyla belli bir ritmi bulunan– perdeler”, bir “ezgi” meydana getirir. Müziğin en temel unsurlarından biri olan ve kavranış olarak çoğu zaman müziğin bizzat kendisiyle ve aynı zamanda “şarkı” kavramıyla özdeşleşen ezgi (ed. Titon, 1984), aslında geometrik açıdan perdesel “nokta”ların birleştirilmesiyle elde edilen bir “çizgi”dir. Geleneksel makam nazariyesi açısından da ezgi, tipik başlama merkezi, hareketsel gelişme yönü, bitiş tarzı ve merkezine bağlı “hareket” esaslı çizgiselliğiyle, makamsal ilkenin gerçekleşme imkân ve çeşitliliğini temsil eder.

1.6.7 Makam

Anlam itibarıyla “yer”, “konum”, “durum”, “yerleşim”, “konumlanış” bildiren Arapça bir sözcüktür. Müzik diline önceleri “mahal/mevki/yer/mevzi” gibi aynı veya benzer anlama gelen sözcüklerle birlikte girmiş; ancak süreç içinde kullanımı bakımından yaygınlaşmak suretiyle diğerlerinden farklılaşarak, müziğe özgü teknik bir “terim” olma vasfı kazanmıştır. Makam, “belirli” özelliklere sahip bir perde veya ezginin, GPD içindeki yer, konum ve durumunu belirtir. Makam müziğinde GPDde yer alan perdeler (başta tam perdeler olmak üzere), “üzerlerinde” belirli ezgiler gelişmesine olanak tanır. Böylece ezgi açısından bazı perdelerin, diğerlerine göre “merkezi” bir nitelik kazanması ve diğerleri açısından da “bağlam” yaratması mümkün hale gelir. Makam, bu perdesel merkezlenişlerle; merkezler etrafında gelişme gösteren ezgisel oluşumlarla ve merkezlerin ezgi aracılığıyla birbirleriyle ilişkili hale gelişleriyle ilgilidir.

⁷ Bu çalışmada “ezgi” terimi, günümüz müzik terminolojisinde “oturmuş” bir terim halinde olması yönüyle tercih edilmiştir. Ancak gerek halk müziği kaynağındaki yaygınlığı, gerekse de çeşitli tarihsel kaynaklarda yer alması nedeniyle “hava” terimini, terminolojik açıdan “ezgi” ile eşanlamlı olarak anlamak ve kullanmak mümkündür.

Ayrıca tüm bu merkezleşme ve ilişkileneşlerin, başlangıç ve bitişleri itibariyle GPD içindeki konumlanma ve yerleşimleri de “makam” sözcüğünün esas olarak gösterdiği temel özelliği ortaya koyar. Bir makam, “müfred” (fert, tek, tekil, yalınç, yegâne) karakterde bir perde-ezgi birliğidir ve bu “tek” veya “tekil” olma niteliğiyle, tamamen “kendine özgü”lük taşır.

1.6.8 Makamsal ezgi

Başlangıç, gelişme ve bitiş “tarzı” bakımından çeşitli belirlilik ve benzerliklere sahip; “hareket ve durma” unsurlarının belli merkezleşmelere bağlılık gösterdiği ve bu merkezler arasındaki karakteristik bazı ilişkileneşlere göre şekillenen ezgidir. Makamsal ezgilerdeki merkezleşme ve ilişkileneşler, tamamen “merkezî perdeler”e bağlı ve bağımlıdır. Makamsal bir ezgi; (i) merkezî perde (MP), (ii) makamsal ezgi çekirdeği (MEÇ), (iii) düzensel ezgi yürüyüşü (EZY) ve (iv) makamsal çizgi (MÇZ) gibi bileşenler ve bu bileşenlerin muhtelif eklemleneşleri yoluyla gelişme gösterir.

1.6.9 Merkezî perde (MP)

Makam ve MEÇ oluşumuna temel teşkil eden ve belirli bir düzen içindeki perde topluluğu arasında ezgisel ilişkileneş bakımından “belirleyicilik” taşıyan perdedir. Merkezî perdeler, makamsal merkezlerdir. Makamsal ezgilerin odaklandığı perdeleri ifade eder. Makamsal bir ezgideki perdesel bir merkezleşme, ilgili perdenin, ezgisel öbekte yer alan diğer perdelerin kendisine tabi olmasını; ezginin oluşumunda belirleyicilik taşımasını; nihayet makam açısından “perdesel” bir “merkezlilik” gelişmesini sağlar. Makamsal ezgiler açısından merkezî perdeler; (a) üzerlerinde durulan, (b) merkezleşme açısından kendilerine doğru yönelinen, (c) ezgisel bakımdan “kutup/merkez” alınan ve tabi olunan -bir anlamda uydusu haline gelinen⁸- perdelerdir. Makamsal ezgiler, etraflarında gelişme gösterdikleri “merkezî perdeler” açısından; (a) tek-merkezli, (b) çift-merkezli ve (c) çok-merkezli olma özelliği sergiler. Buradaki tek-merkezlilik, “makamın perdesi olma” anlamında A-S-GK ilişkisiyle ortaya çıkan “konumsal merkezleşme”ye; çift-merkezlilik, A-S-K bakımından “yönelimsel merkezleşme”ye ve çok-merkezlilik ise birden fazla A-S-GK ve A-S-K ilişkisi içermesi nedeniyle “bileşimsel merkezleşme”lere işaret eder. Örneğin Hüseyinî makamı Hüseyinî perdesi üzerinde tek-merkezli bir “konumsal merkezleşme”ye sahipken, Hüseyinî-Dügâh perdeleri arasında “çift-merkezli” bir “yönelimsel merkezleşme” sergiler.

⁸ “Uydu sesler” ve “uydulaşma” kavramları için bkz. Reck (1977); Öztürk (2006; 2012).

Benzer olarak Hüseyinî-Dügâh-Rast arasında Aşîrân-ı Kadîm; Hüseyinî-Dügâh-İrak arasında Dilkeşhâverân ve Hüseyinî-Dügâh-Nerm Hüseyinî arasında da Hüseyinî-Acem (Hüseyinî-Aşîrân) terkiplerine ait “bileşimsel merkezleşme”ler gelişir.

1.6.10 Makamsal ezgi çekirdeği (MEÇ)

Belli bir düzene tâbi makamsal ezgideki tipik bir perdesel merkezleşme ve bu merkez etrafında gelişen ezgisel “çekirdek” veya “koza” oluşumlarını ifade eder. “Bir” MEÇ, belli bir makamsal ezgi içinde şekillenmiş, duyuş veya izlenim olarak “bir makam”ın belirginleşmesini ve anlaşılmasını sağlayan ezgisel bir motif, yürüyüş, çizgi veya örgü demektir. MEÇ, bir makamın kendiliğini ve ezgisel kodlanışını ortaya koyar ve ilgili makamı temsil eder/gösterir. Bu nedenle her bir MEÇ, “ayrıştırılmaz” ve “başka” bir MEÇ’e “benzetilemez” veya diğer bir MEÇ’le “karıştırılmaz” nitelikler taşır. Bu nitelikler, MEÇlerin “tekil”, “yalın”, “katışmamış”, “karışmamış” ve “fert halinde” (müfred), özgül “perde-ezgi birlikleri” olduklarını gösterir. MEÇ açısından ezgisel örgüde yer alan “perde adedi” sınırlandırılabilir bir özellik taşımaz. Bu nedenle MEÇler, “Rast dördlüsü”, “Hicaz beşlisi” gibi sayıca sınırlandırılmış ezgisel dördlü veya beşliler olarak anlaşılamaz. MEÇin özgül niteliği, perdesel merkezleşme etrafında gelişen ezgisel oluşumlardan kaynaklanır. Bu ilişki, “perde adedi”nden bağımsız olup, tamamen MEÇin içinde yer aldığı “perde düzeni”ne; ezginin şekillenmesini sağlayan “kompozisyon” süreç ve anlayışına veya “doğaçlama”ya bağlı durumdadır. Çoğu zaman üç perde arasında gelişen bir ezgisel ilişki, makam açısından tipik bir MEÇ gelişimine olanak tanıyabildiği gibi, sekizli veya daha geniş bir ses alanı içinde belli bir merkez etrafında (örneğin Eviç perdesi) gelişecek bir ezgisel motif de MEÇ oluşumunu sağlayabilmektedir. Kantemiroğlu’nun “müfred makam” açısından ortaya koyduğu “üç tamam perde” ilkesinin (ed. Tura, 2001: 49), makamsal ezgi çekirdeğinin gelişiminde açık bir “en uygunluk” taşıdığı bir gerçektir. Bu çerçevede, “tam perdeler düzeni içinde örneğin Hüseyinî MEÇini tipik olarak Çargâh-Nevâ-Hüseyinî veya Gerdaniye-Eviç-Hüseyinî; Irak MEÇini Dügâh-Rast-İrak veya Yegâh-Aşîran-İrak; Nevâ MEÇini Segâh-Çargâh-Nevâ veya Eviç-Hüseyinî-Nevâ; Uzzâl MEÇini ise Hicaz Düzeni içindeki Hicaz-Nevâ-Hüseyinî veya Gerdaniye-Eviç-Hüseyinî merkezleşmeleri ve etrafındaki ezgisel oluşumlar olarak tanımak ve anlamak mümkündür.

1.6.11 Ezgisel yürüyüş (EZY)

Belli bir MEÇ oluşturmayan ve çoğunlukla da içinde yer aldıkları DZNe özgüllük taşıyan ezgisel bileşenlerdir. MEÇ açısından belirleyicilik taşıyan tanımsal bir merkezden yoksundurlar. Makamsal ezgide çoğunlukla düzen perdeleri üzerinde

çıkıcı, inici veya karma nitelikteki “dizi” görünümlü sıralanışlar şeklinde yer alırlar. EZYler “makam”a değil, “düzen”e bağlı ezgisel oluşumlardır.

EZYlerin özel bir türünü, “makamsal çizgi” niteliğindeki ezgi kesitleri oluşturur. MÇZler, makamsal ezginin genel çizgisi içinde, “bir” makam veya “MEÇ”i sadece “çizgisel kesit” şeklinde temsil eden ezgi yürüyüşleridir. Bunlar, salt çizgisel yönelim bakımından ve çoğunlukla da inici yönelimler halinde, belli bir “makam izlenimi” oluşturan veya tanımsal bir makamı, salt bir makam çizgisi şeklinde temsil eden EZYlerdir. Örneğin Hcz-DZNde tipik olarak Nva^P/Pgh^Pden Rst^Pne doğru beş perdeli bir dizisel sıralanış şeklinde gelişen inici bir yönelim, bir Nkz-MEÇ oluşturmaz ama yarattığı izlenim nedeniyle tipik bir Nkz-EZY meydana getirir. 15.-16. yüzyıl bâtinî kaynaklarındaki makam ve terkeb tarifleri, âgâz ve karar ilişkileri bakımından EZYlerin tipik örneklerini oluşturur. Bu kaynaklarda bir makam veya terkiye ait ezgisel hareketin başlangıç, gidiş ve bitişi, açık bir çizgisel ilişki şeklinde tarif edilir. Bu nedenle bu tür EZYler –belirtilen özel durumları nedeniyle– analizlerde MÇZ (örneğin Nkz-MÇZ) olarak gösterilmişlerdir.

1.6.12 Ezgisel eklemlenme

Makamsal ezgilerde, ezginin MEÇ veya DZN açısından ayrıştırılabilir nitelikteki kesitlerini ve bunların ilişkisel sıralanışlarını ifade eder. Ezgisel eklemlenmeler MEÇ, EZY, MÇZ veya sadece MPye ait kesitlerle; bunların tümünü veya bazılarını içerecek tarzda gerçekleşebilir. Ezgisel eklemlenme, GPD içindeki perdesel merkezlenişler ve bunların “sıralanışı” bakımından, “makam adlandırması”nda önemli bir rol oynar. Örneğin, tam perdeler düzeninde Dügâh (2), Nevâ/Nevrûz (5), Hüseyinî (6) ve Muhayyer (2T) perdelerini merkez alan dört farklı MEÇ, sıralanışlarındaki “öncelik” bakımından da dört farklı “makam”ın gelişmesini sağlar. Buna göre; makamsal ezginin başlangıcında 2T-MEÇi yer aldığındaki makam Muhayyer; 6-MEÇ yer aldığındaki Hüseyinî; 5-MEÇ yer aldığındaki Nevrûz/Nevâ ve 2-MEÇ yer aldığındaki ise “Dügâh-ı Kadim” (“Uşşak”) makamı ortaya çıkar. Bu nedenle makamsal ezgilerin başlangıçlarında yer alan MEÇlerin, “adlandırma”da açık bir belirleyicilik taşıdıkları görülür.

1.6.13 Terkeb

“Farklı” MEÇ, EZY, MÇZ veya MPlerin, “eklemlenme”, “birleşme”, “karışım” veya “aşılama” gibi yollarla, “aynı” makamsal ezgi içinde yer alabildiği “bileşimsel” ezgilerdir. Terkeb, “birden çok” makam içermesi nedeniyle, hem perdesel, hem makamsal, hem de bileşimsel merkezleşmeler açısından çok sayıda MEÇin aynı ezgi içinde, birarada bulunuşu demektir. Bu “biraradalık”, tipik olarak belirli bir

ezgisel sıralanış ve eklemlemlerle gerçekleşir. Bu niteliğiyle terkip, makamın “müfred” niteliğinin aksine, bir “karışma” ve “katışma”nın ürünü olarak gelişme gösterir. Terkibler, kendilerini meydana getiren MEÇlere ayrıştırılabilirler.

1.7 İlgili Çalışmalar

Bu çalışmada ortaya konulan DÇ-Y açısından önem taşıyan araştırma ve yayınlara ilişkin değerlendirme, (i) analiz ve (ii) tarihsel alan başlıkları altında aşağıda değerlendirilmiştir.

1.7.1 Analizle ilgili kaynaklar

Tez çalışması için öncelikli bir konumda bulunan ve ortaya konulan DÇ-Y açısından özgün bir yöntem geliştirilmesi gerekliliğini doğuran “makamsal ezgi analizi” konusunda önem taşıyan kaynaklar şunlardır:

- a.) Suphi Ezgi (1935, 1953)
- b.) Gültekin Oransay (1966)
- c.) Kemal İlerici (1981)
- d.) Karl Signell (1976, 2008)
- e.) Yalçın Tura (1987, 1997)
- f.) Owen Wright (2002)

Bu kaynaklar, “analiz” açısından farklı özellikler sergiler. Herşeyden önce analize dönük özel bir kavramlaştırma ve notalama tekniğine sahip olanlar, sadece Oransay (1966), İlerici (1984), Wright (2002) ve Signell (1976)’dır. Bunlardan Oransay (1966) “aşıtlı” kavramını temel alan yaklaşımına karşın, “taşıl bezek”, “ezgi çizgisi”, “çatki perdeleri” gibi kullandığı özgün terminoloji açısından özellikle önem taşır. Dizi-merkezli bir yaklaşıma sahip olmakla birlikte İlerici (1984), makamsal merkezleşmelere dikkat çeken “durucu” ve “yürüyücü” perde ayrımı; bir merkez ile bunun alt ve üst üçlüsü arasında gelişen gerilme-çözülme ilişkisine dönük çözümlemeleri ve ayrıca makamsal sınıflandırmaya dönük özgün seçenekler üretmesi yönüyle önemli bir kaynaktır.

Signell (1976), makamsal merkezleşmeler ve bunların ezgisel gelişimdeki rollerine dönük incelemeleriyle öne çıkar. Makamsal ezgi incelemesi bakımından perdesel

merkezler veya makamsal merkezler (tonal centers)⁹ kavramını ilk kullanan kaynaklardan biridir. Signell (1976), “kalıplaşmış motifler” (stereo-typed motives) yaklaşımıyla, makamlar açısından bazı sabit ezgi kalıpları veya motifleri bulunduğu düşüncesine sahiptir.

Wright (2002)’ın çalışması, tüm bu kaynaklar arasında, özellikle analize dönük mantığı, tercihleri ve geliştirdiği özgün notalama bakımından ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Kantemiroğlu Nota Koleksiyonu (DKNK)’na ilişkin transkripsiyonları üzerinden yaptığı analizlerde, özgün ve dikkat çekici bir yol izlemiş; bu yönüyle “makam müziği” alanında dikkat çekici bir analiz çalışması ortaya koymuştur. Geliştirdiği notalamada “önemli/öne-çıkan” (prominence) perdesel merkezleşmelere öncelikli bir yer vermiş ve bu merkezleşmeler ile makam arasındaki ezgisel ilişkiyi incelemiştir. Ancak değerlendirme aşamasında “çekirdek unsurlar” (nucleic elements) olarak nitelendirdiği “dörtlü” ve “beşliler”e dayalı Pisagorcu anlayıştan kopamamış; bir anlamda analizlerde belirginleşen ezgisel öbekleşmeleri, yine “yapısal” ve “indirgemeci” bir mantıkla değerlendirmeye devam etmiştir.

Tura (1987), özellikle halk müziği repertuarı üzerinde, günümüz TSM nazariyesinin öngördüğü dörtlü ve beşliler yerine Safiyüddin tarafından tanımlanan cinslere dayalı olarak “makam” olgusunun varlığı açısından bir araştırma yapmış; bu yaklaşımıyla makam müziğiyle ilgili öncü nitelikte bir inceleme gerçekleştirmiştir. Tura (1987, 1997)’nın temel yaklaşımı, “aralıksal ilişki” temelinde, halk müziğinde karşılaşılan kimi karakteristik “ezgi çizgileri”ni, edvar geleneğindeki çeşitli “aralık yapıları”yla karşılaştırarak sınıflandırmak olmuştur. Tura (1987, 1997), temelde yeni bir “yaklaşım” ortaya koymakla birlikte takip ettiği yöntem hakkında ayrıntılı bir bilgi vermemiş ve analiz için de herhangi özel bir notalama tekniği kullanmamıştır. Yaklaşımı, esas olarak “sınıflandırma” ve “adlandırma”yla ilgilidir.

Belirtilen analiz çalışmalarının tümünde dikkat çeken bazı hususlar vardır. Bunların başında makamsal ezgilerdeki “merkezleşmeler”e dönük ilgi gelir. Tüm bu çalışmalar, makamların belirli perdesel merkezleşmelerle olan ilişkisine öncelikli bir önem vermişler; “analiz” veya “sınıflandırma”larını bu merkezleşmeler etrafında geliştirmişlerdir. Bu bakımdan belirtilen yazarların çalışmalarını burada biraz daha ayrıntılı şekilde ele almakta yarar vardır.

Oransay (1979: 8590-92), halk müziği repertuarındaki çeşitli ezgilerin aslında birbirlerinin “varyasyonu” oldukları tespitinden hareketle, bu tip ezgilerin temelde bir

⁹ Gökçen (çev.) 2008, bu terimi “makam özekleri” olarak çevirmiştir.

“çekirdek ezgi”ye sahip olduklarını düşünür. Bu çekirdek ezgileri belirlemek üzere de “taşıl bezekler” adını verdiği ezgiyi süsleyici nitelikteki ezgisel veya ritmik unsurların ezgiden ayıklanmasına dayalı bir yöntem geliştirir. Aynı bir türkü veya ezginin farklı “başkanti”larından bir “ortalama ezgi” elde eder ve bu ortalama ezgiyi de “çekirdek ezgi” adını verdiği “sadeleştirilmiş” ezgiyle karşılaştırır. Oransay (1979)’ın bu yaklaşımının, sadeleştirme ve indirgeme nitelikleriyle doğurduğu “görünüm” açısından, “çekirdek ezgi”yi bir tür “önceden var olan ezgi” olarak kavradığını ve bu nedenle de bir tür “*cantus firmus*”¹⁰ (Randel, 1986) olarak algıladığını gösterir. Oransay’a göre:

“Ortalama ezgi, ezgi çekirdeğinin bezeklendirilmesiyle elde edilir. Çekirdeğe katılan bu bezekleri kalıplaşmış, sanki ‘taşlaşmış’ oldukları için ‘taşıl bezek’ ... olarak adlandırıyoruz. ... Bu bezekler eşdeğerlileri olan başka taşıl bezeklerle özgürce değiştirilebilir. ... Ortalama ezgide olduğu gibi, bir türkü ya da oyun havasının her başkantisı da çekirdek ezgisine değişik taşıl bezekler eklenmesiyle ortaya çıkar” (1979: 8590).

Ayrıca, daha önceki bir çalışmasında da Oransay, makamların kendilerine özgü “temel bir ezgi tipine” sahip olduklarını ileri sürmüş ve geleneksel müzikçilerin, bestelemeye bu temel ezgisel kalıp veya tiplere bağlı kaldıklarını; ama başta usul olmak üzere zengin bir ritim kullanımı ve ayrıca çeşitleme ve süsleme gibi tekniklerle, bu yalın ezgiyi muhtelif şekillerde dönüştürdüklerini ifade etmiştir (Oransay, 1966). Oransay’ın yöntemi “aşıt” olarak adlandırdığı “dizi”lere dayalı bir yöntemdir. Oransay, çatkı perdelerini sadece dörtlü ve beşliler olarak ele almaz. Makam aşıtlarının üçlü, dörtlü ve beşliler halinde şekillendiğini vurgular. Örneğin ezgi kesitlerindeki belirli “durma” veya “vurgulama” merkezleri, ilgili ezginin üzerine kurulduğu “çatki perdeleri”ni gösterir. Bu çatki perdelerine göre çeşitli makamların aşıtları “3+4+3”, “3+3+4”, “4+3+3” gibi çatkısız kesitlere ayrılırlar.

Ezgi (1953), makamsal ezgilerin analizi konusunu, Arel’le birlikte geliştirdikleri “dörtlü” ve “beşliler”e dayalı teori üzerinden ele alır. Ezgi (1953)’ye göre makamsal bir ezgi, makam dörtlü ve beşlileri bakımından “içerdiği perdeler” itibarıyla kesitler halinde ayrıştırılabilir ve adlandırılabilir bir nitelik taşır. Bu analiz anlayışında perdeler “tekil” olarak değil, “belirli” dörtlü ve beşliler “içinde”, “bağlamsal” olarak ele alınır. Örneğin Acem perdesi, aslında Nevâ perdesi üzerinde yerleşmiş Bûselik dörtlü veya beşlisinin bir bileşenidir. Şehnaz perdesi, Hüseyinî perdesi üzerinde konumlanmış Hicaz dörtlüsünün bir unsurudur. Bu yöntem, perdeleri “mutlaka”

¹⁰ *Cantus firmus* (Lat.): “Sabit(lenmiş) şarkı/ezgi” (fixed melody). Avrupa müziğinde, özellikle 11.-13. yy.larda, dinsel tarzda yapılacak “yeni” bir besteye “örnek teşkil etmek üzere” temel alınan, “önceden var olan” ezgilere verilen isim. 14. yy.dan itibaren, çoksesli tarzdaki din-dışı besteler açısından da özel bir besteleme tekniği olarak yaygın şekilde kullanıldığı görülür (Randel, 1986: 145). Latince “*firmus*” sözcüğü, “önceden ayarlanmış; belirlenmiş; kararlaştırılmış; değişmez” gibi anlamlara gelmektedir.

ezgisel dörtlü veya beşlilere bağlı birer unsur olarak ele almaktadır. Bu nedenle teoride esas kabul ettikleri belli sayılardaki dörtlü ve beşliler, analizin de temel materyali durumundadır. Yöntem dizi-esaslıdır ve bu yüzden GPDyi makam “dizileri” açısından açık bir “parselleme”ye (parcelization) tabi tutar. Nitekim eserinin III. cildinde yer verdiği bazı analiz örneklerinde Ezgi, rneğin “Karcığar” makamındaki bir eserde, onaltılık değerde bir Rast perdesi bulunması halini -bu bakış açısı sebebiyle- “Suzinak geçkisi” olarak değerlendirmiştir (Ezgi, 1935: III: 5).

Arel-Ezgi anlayışında “teori” ve “analiz” açısından “en sorunlu” hususların başında, Pgh^P/Nva^P ile Grd^P arasında gezinen ezgilerde Ev^P ve Acm^P değişimine yönelik değerlendirme gelir. Bu nazariyecilere göre bu bölge içinde seyreden makamsal bir ezgideki Ev^P kullanımı Rast dörtlüsü veya beşlisine, Acm^P kullanımı ise Bselik dörtlü veya beşlisine delalet eder. Bu arpık anlayışın, bugüne dek hemen hiç sorgulanmamış olması dikkat çekicidir. Oysa belirtilen perde alanında çoğu zaman ezgisel hareket yönüne ve hatta “beğeni” etkenine bağlı olarak ortaya çıkan “değişmeli” durumun, aslında “makamlar-üstü” bir özellik sergilediği bir gerçektir. Başka bir ifadeyle bu çıkıcı-inici değişim, bu bölgenin kullanılışı bakımından “bir” makama özgülük taşımaz. Aynı bölgede seyreden rneğin Nevâ, Hüseynî, Muhayyer, Tahir, Isfahan, Acem, Uşşak, Bayâti, Hicaz, Uzzâl, Hümayun, Nikriz, Rast, Penğâh, vb gibi pek çok makamda, belirtilen Acem ve Eviç perde değişimleri sıkça görülür ve bu değişim, bu makamların hiçbiri açısından “karakteristik” değildir; “bir” makama özgülük taşımaz. Aksine tümüyle “bölgesel” karakterde ve bu niteliğiyle de “düzene özgü” bir mahiyettedir. Nitekim Arel-Ezgi nazariyat geleneğine bağlanan kaynaklarda verilen çoğu makam tarifinde, bu bölgenin pek çok makam açısından, ilgili makama özgülük taşımayan, dolayısıyla ortak kullanıma bağlı bir tür “kamusal alan” (public sphere) zelliği taşıdığı görülür. Ancak teorinin dörtlü-beşli eklemlemelere dayalı “makam dizisi” esası üzerine oturtulmuş olmasının, bu “makamlar-üstü” nitelikteki Acm^P seçeneğini Bselik makamına, Ev^P seçeneğini ise Rast makamına “mal etme” zorunluluğu doğurduğu bir gerçektir. Sonuç olarak Arel-Ezgi teorisine dayalı çalışmalarda makam analizi, dörtlü, beşli veya sonradan Grmeri ve zkan üzerinden teoriye eklenen ve aslında Tre-Karadeniz yaklaşımına özgü olduğu bilinen “eşni”lerin belirlenmesi ve adlandırılmasına dayalıdır¹¹.

¹¹ Bkz. Demir (1999), Elinç (2005), İrden (2006), Alpa (2009).

1.7.2 Karşılaştırma ve yorumlama açısından nazari bilgi derlemesi yapılan kaynaklar

Bu çalışmada ele alınan Hüseyinî ve Hicaz makam takımları içindeki toplam altı makam için, aşağıda listelenen kaynaklardan nazari çerçevede ayrıntılı bilgi derlemesi yapılmıştır. Derlemede “bir” makamın, aynı zamanda “birçok” makamla, değişik yönlerden çeşitli bağ ve bağlantılara sahip olması hususu dikkate alınarak, incelenen makamlardan daha çok sayıda makam veya terkeb hakkında bilgi derlenmiştir. Bu derlemeler, çalışmada dört ayrı dönem halinde ele alınan “bilme modelleri”ne ilişkin çizelgeler haline getirilerek, ilgili makam veya terkebin yazılı kaynaklardaki ve ayrıca da kaynaklar-arasındaki nazari bilgiyle ilgili “serüven”i, karşılaştırmalı bir yöntemle ortaya konulmuştur. Aşağıda, makam nazariyesi konusunda bilgi derlemesi yapılan kaynaklar çizelge halinde sıralanmıştır (Çizelge 1.1).

Çizelge 1.1 : Nazarî açıdan bilgi derlemesi yapılan kaynaklar.

Nazariyeci ve Eser Adı (Yıl)	Referanslar
Sa'fîüddîn Abdülmü'mîn Urmevî <i>Kitâbü'l-Edvâr (1235)</i>	Wright, 1978; Uygun, 1999; Maalouf, 2011
Sa'fîüddîn Abdülmü'mîn Urmevî <i>er-Risâletü's-Şerefiyye fi'n-Nisebi't-Te'lifiyye</i> (Şerefiyye Risâlesi) (1267)	Wright, 1978; Arslan, 2007; Maalouf, 2011
Maragalı Abdülkâdir <i>Câmiü'l-Elhân (1415)</i>	Bardakçı, 1986; Sezikli, 2007
Maragalı Abdülkâdir <i>Makâsidü'l-Elhân (1415)</i>	Karabaşoğlu, 2010
Maragalı Abdülkâdir <i>Şerhü'l-Edvâr [1435'ten önce]</i>	Kolukıncı, 2012
Bedr-i Dîlşâd <i>Muradnâme (1426)</i>	Ceyhan, 1997
Ahmedoğlu Şükrullah <i>Risâle min İlmi'l-Edvâr (1429)</i>	Kamiloğlu, 2007; Şirinova, 2008; Bardakçı, 2008, 2011
Abdülâzîz bin Abdülkâdir <i>Nekâvetü'l-Edvâr [1435'ten sonra]</i>	Koç, 2010
Hızır bin Abdullah <i>Kitâbü'l-Edvâr (1441)</i>	Özçimi, 1989 Çelik, 2001
Fethullah Şirvani <i>Mecelletün Fi'l-Musika [1453?]</i>	Akdoğan, 2009
(Fethullah Şirvani?) <i>Fatih Anonimi [1453'ten sonra]</i>	Demir, 2010
Kırşehirli Yusuf <i>Risâle-i Mûsikî (1411), [Kitâb-ı Edvâr (Leiden)]</i> (Hâriri bin Muhammed çevirisi: 1469)	Kamiloğlu, 1998; Sezikli, 2000; Cevher, 2004 Doğrusöz, 2012a, 2012b; Öztürk ve Sezikli, 2014
Lâdikli Mehmed Çelebi <i>Fethiyye (1484)</i>	Tekin, 1999
Lâdikli Mehmed Çelebi <i>Zeynü'l-Elhân (1486)</i>	Kalender, 1982; Pekşen, 2002
Kadıza'de Mehmed Tirevî <i>Risâle-i Mûsikî (1492)</i>	Uygun, 1990; Keskiner, 2006
Mahmud bin Abdülâzîz bin Abdülkâdir <i>Makâsidü'l-Edvâr [15. yy. sonu]</i>	Kanık, 2011
Alîşah bin Hacı Büke <i>Mukaddimetü'l-Usul (1500)</i>	Çakır, 1999
Seydî <i>El-Matlâ (1504)</i>	Arisoy, 1988; Popescu-Judet, 2004

Çizelge 1.1 (devam): Nazarî açıdan bilgi derlemesi yapılan kaynaklar.

?	Cevher, 2004; Agayeva ve Uslu, 2008
<i>Ruhperv[1531'den sonra?]</i>	
Kantemiroğlu	(ed. Tura) 2001
<i>Kitâb-ı İlm-i'l Musiki ala Vechi'l-Hurufat (1700)</i>	
Nâyi Osman Dede	Hariri ve Akdoğu, 1992; Erguner, 2014
<i>Rabt-ı Tabirât-ı Musiki (1720)</i>	Kalpakkı ve Ebadi, 2014
Panayoites Chalatzoglou	Popescu-Judet, 2000
<i>[Musiki Risâlesi] (1724)</i>	
Tanburî Küçük Artin	Popescu-Judet, 2002
<i>[Musiki Risâlesi] (1730)</i>	
Kyryllos Marmarinos	Popescu-Judet, 2000
<i>[Musiki Risâlesi] (1749)</i>	
Esseyid Mehmed Emin	Daloğlu, 1993; Kamiloğlu, 1998; Bardakçı, 2000
<i>Der Beyân-ı Kavâid-i</i>	Doğrusöz, 2012b
Kemani Hızır Ağa	Daloğlu, 1985; Tekin, 2003; Uslu, 2009
<i>Tefhîmü'l-Makamât fî Tevlîdî'n-Nağamât (1761 ile 1777?)</i>	
Mehmed Hafîd Efendi	Uslu, 2001
<i>Ed-Dürer (1783)</i>	
Abdülbâki Nâsır Dede	Aksu, 1988; [günümüz türkçesi ile] (ed. Tura), 2006
<i>Tetkik ü Tahkik (1794-97)</i>	
Hâşim Bey	Tırışkan, 2000
<i>Mecmuâ-i Kârâh ve Nâleşhâ ve Şarkıyyât [1853; 1864]</i>	
Panayotis Kiltzanidis	Pappas, 1997
<i>(1881)</i>	
Kazım Uz	(ed. Oransay) 1964
<i>Musiki Istılahatı [1894]</i>	
Tanburî Cemil Bey	(ed. Cevher) 1993
<i>Rehberi Musiki (1901)</i>	
Rauf Yekta Bey	(ed. Nasuhioğlu) 1986
<i>Türk Musikisi (1913; 1922)</i>	
Hüseyin Saadeddin Arel	(ed. Akdoğu), 1993
<i>Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri (1941-1948)</i>	
M. Suphi Ezgi	Ezgi, 19335-53
<i>Nazarî ve Amelî Türk Musikisi I-V (1935-1953)</i>	
Ekrem Karadeniz	Karadeniz, 1984
<i>Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları (1984)</i>	
İ. Hakkı Özkan	Özkan, 1987
<i>Türk Musikisi (1987)</i>	
Y. Fikret Kutluğ	Kutluğ, 2000
<i>Türk Musikisinde Makamlar (2000)</i>	

Analizlerde somut olarak belirlenebilen bir makamsal ezgi çekirdeğinin farklı nazarı modellerde adlandırılış, sınıflandırılış ve açıklanış tarzlarına ilişkin bilgi derlemesi sürecinde, aşağıdaki hususların özellikle dikkat çekici olduğu görülmüştür:

- 1.) Makam nazariye tarihi, birbirinden farklı anlayış, yaklaşım, tercih ve “bilgi”lerin geçerlilik taşıdığı; çeşitlilik arz eden bir tarihtir.
- 2.) Bu tarih içinde makam bilgisi açısından çok çeşitli yol ve yordamlar izlenmiş; sınıflandırma, adlandırma ve tarif açısından dikkate alınması gereken bir külliyat meydana getirilmiştir.
- 3.) Tarihsel modellere bağlı bu bilgi çeşitliliği, makamsal ezgiler üzerinde yapılan analizlerde karşılaşılan karakteristik “çekirdekler”in, sadece bir modele bağlı kalınıp, diğerlerinin dışlanması suretiyle ele alınmaması gerekliliğini özellikle belirgin hale getirmektedir. Çoklu-bilgi olanaklarının, yorumlama açısından çok farklı kılavuzlukları söz konusudur ve bu yüzden bu olanakların, analizlerde belirlenebilen MEÇlerin adlandırılmasında dikkatle değerlendirilmesi gerekmektedir.¹²
- 4.) Aynı tarihsel dönem içinde birbirinin “çağdaş”ı olan nazariyeciler ve eserleri, makam bilgisi açısından “farklı” içeriklere sahip olabilmektedir. Bu durum, makam bilgisinin, günümüzde yaygın olarak “sanıldığı” gibi “herkes açısından geçerli” veya “standart” bir temele dayanmadığını da açıkça ortaya çıkarmaktadır. Bu konuda özellikle Kantemiroğlu’nun (ed. Tura, 2001: 107) Nühüft terkibi hakkında aktardığı tarihsel tanıklık, “aynı” müzik çevresi içinde (örneğin saray) yer alan “farklı” üstadların, “aynı” makam veya terkeb hakkında “farklı” bilgilere sahip olabildiklerini göstermesi nedeniyle burada dikkat çekilmek istenen husus açısından benzersiz bir önem taşır.¹³ Bu nedenle nazariyeciler yoluyla aktarılan makam bilgisinin “yüzyıl” fikrinden ziyade, “bağlı olunan model” anlayışıyla şekillendirildiği gerçeği açıkça ortaya çıkmaktadır. Böylece makam nazariye tarihi açısından “içeriğe dayalı” nazarı model anlayışının, “kronolojiye dayalı” yaklaşımdan daha somut bir kavrayış ve değerlendirmeye olanak sağladığı görülmüyor. Başka bir ifadeyle kronolojik çerçevede makam nazariye tarihinin ele alınmasının, farklı bilme modellerinin değişik dönemler ve nazariyecilerle olan bağlantılarının anlaşılmasında yeterince etkili bir yol olmayacağı açıkça ortaya çıkmış olmaktadır. Bugüne dek Türk müziği alanının “tarihsel dönem”lere ayrılması yönünde yapılmış çalışmalara bakıldığında, temelde

¹² Günümüz yorumbilim alanının öndegelen isimleri arasında yer alan P. Ricoeur’ün şu ifadesi, bu tespit açısından ayrıca büyük önem taşımaktadır: “Daha çok açıklamak, daha iyi anlamaktır” (Ricoeur, 2009b).

¹³ Konu, bu çalışmada Nühüft-i Kadim’e ilişkin eser analizleri ve bulguların değerlendirilmesi kısımlarında ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

ya Avrupa müzik tarihindeki dönemlendirmelere öykünen, ya da “estetik” veya “yüzyıl” temeline dayalı yaklaşımlara ağırlık verildiği görülmektedir.¹⁴ Bu yüzden burada özellikle makam nazariye tarihinde etkili olan modellerin kronolojiden ziyade içerik, terminoloji, kavrayış ve sınıflamaları esas alan bir yaklaşımla ele alınmasının bir ilk oluşturduğunun vurgulanması gerekir. Tezde ortaya konulan DÇ-Y bakımından makam kavramının nazari yönüne ilişkin tarihsel araştırma ve bilgi derlemesi, nazari modellerle ilgili olarak sayılan unsurların birer ölçüt haline getirilmesi yoluyla yürütülmüştür. Böylece değerlendirilen kaynaklardan derlenen bilgiler ışığında kaynakların dört ana modele bağlı oldukları belirlenmiş; bu modeller belirgin özellik veya unsurları itibarıyla adlandırılıp sınıflandırılmış ve derlenen tüm bilgiler EK B’de çizelge halinde verilmiştir. Bu yolla, makam nazariye tarihinde meydana gelen değişim ve dönüşümler ile modeller-arası ilişkilerin, süreklilik veya kesintiler bağlamında daha somut bir şekilde değerlendirilebilmelerine olanak sağlanmıştır.

¹⁴ Bu tür dönemlendirme çalışmaları için bkz: Oransay, 1976; Berker, 1985; Öztuna, 1987; Özalp, 1989; Feldman, 1996; Akdoğu, 1998; Tanrıkorur, 2003; Karadeniz, 2007; İşboğa, 2008.

2. PERDE DÜZENLERİ VE MAKAMSAL EZGİ ÇEKİRDEKLERİ YAKLAŞIMI

2.1 Perde Düzenleri (DZN)

“Perde düzenleri”, geleneksel perde dizgesinin (GPD) icra edilecek makama veya makam ailelerine göre ayarlanması, düzenlenmesi anlamına gelir. Bu yaklaşımsal bileşene göre makamlar ve ezgiler, her şeyden önce GPD içinde vücut bulmakta; bu dizge içinde konumlanmakta ve şekillenmektedir. GPDnin “olağan” düzenlenişi, içerdği “tam perdeler”in “kendilerine ait yerleri”nde bulunmaları ve sıralanmalarına göre gerçekleşir. Örneğin dizgesel sıralanışta Dügâh perdesi “daima” Yekgâh/Rast perdesinden “sonra”, Segâh perdesinden “önce” yer alır. Tarihsel kaynaklarda, tam perdelerden meydana gelen bu “perde düzeni”nin, “Rast Düzeni” (Rst-DZN) olarak anıldığı görülür.¹⁵ Bu noktada salt tam perde içeriğiyle ele alındığında GPD ile Rst-DZNin birbirleriyle çakışık durumda oldukları; aynı anlama geldikleri ortaya çıkar.

15. yy. sonlarının bâtinî nazariyecilerinden Kadızâde Tirevî’ye (KdT) göre GPD, on altı perde içerir ve: “**on altı perdenin içinde cemi havalar bulunur** ve amma perde arasına perde girmekle veya perde aşırmağile gayri heva [başka hava] olur” (Uygun, 1990: 32; Keskiner, 2006: 34). Görüldüğü gibi KdT, gelenekteki “bütün ezgilerin”, esas olarak “on altı perde” içinde bulunduğunu belirtmektedir. Bu on altı perde, Nerm Pençgâh’tan (NPgh^P) Tiz Pençgâh’a (TPgh^P) dek iki sekizli genişlik içinde yer alan on beş tam perde ile bunlara tiz tarafta yine bir “tam perde” olarak eklenen Tiz Hüseyinî perdesinden (THsy^P) oluşur. Tarihsel ve kültürel olarak geleneksel makamlara özgü ezgiler, bu “perdesel alan” içinde var olmakta, şekillenmekte ve gelişme göstermektedir.

GPDnin, makamların içerdikleri farklı perdelere göre “düzenlenmesi”, makamların varlık alanı bulmaları bakımından açık bir “ön-koşul” arz eder. Günümüzün “oktavdaki perde adedi” kavrayışı açısından önce çok da “anlamalı” görünmeyen bu hususun, aslında “geleneksel” yönüyle “makam” kavramının doğru anlaşılmasında “yaşamsal” bir önem arz ettiği, makam konusunun kültür tarihine ışık tutan bazı kaynaklardaki ifadelerden açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu nedenle GPDnin DZN

¹⁵ Bkz. Arısoy (1988), Özçimi (1989), Uygun (1999), Çelik (2001), Popescu-Judet (2004), Doğrusöz (2007, 2012a, 2012b); konunun kapsamlı bir değerlendirmesi için bkz. Öztürk (2013).

üzerinden ele alınışı, günümüzde hâkim durumda olan “oktav bölünüşü” kavrayışından tamamen uzak ve makam kavramı açısından da son derece yaşamsal önemde bir anlayışı temsil etmektedir.

Kırşehirli Yusuf (KşY), Hızır b. Abdullah (HbA), KdT ve Seydî (Syd) gibi kaynaklara göre GPD, esas olarak “tam perde” temelinde, yaklaşık iki sekizli genişliğine denk düşen on üç, on beş veya on altı perdeli bir dizgedir. Bu anlayışta “nim perde” konusu, GPDdeki tam perdelerin “âgâze ediliş”leri (seslendirilişleri) açısından “konum değişiklikleri” olarak anlaşılmakta ve “ilgili” makamların “gerçekleştirilmeleri”ni sağlayacak olan “düzenler” kısmında ele alınıp, “gerekli olduğunda” açıklanmaktadır.

GPD konusunda yazılı kaynaklardan derlenen çeşitli bilgiler, geleneksel müzikte “pozitivist” anlamda “sabit” bir perde dizgesi anlayışının -“ses sistemi” konusunda günümüzde de sürdürülen tartışmalar açısından bir bakıma halen-¹⁶ var olmadığını açıkça göstermektedir. Ancak dizgenin temelde koruma eğiliminde olduğu başlıca niteliğinin, optimal olarak iki sekizli genişliğinde olması ve bu dizgeye “ihtiyaca göre”, gerek tiz, gerekse nerm uçlarda yeni “tam perde” ilavelerine olanak tanınması olduğu görülmektedir. Örneğin Hızır b. Abdullah’taki terkeb tarifleri arasında “Nerm Çargâh” (günümüz Kaba Çgh^P) adıyla anılan bir perdeye yer verilmiş olmasına karşın bu durum, bugüne dek birçok araştırmacının gözünden kaçmıştır¹⁷. Mevlevî Şeyhi Nâyî Osman Dede (NOD) ve Fransız *dragoman* (tercüman) Fonton (ed. Behar, 1987), geleneksel dizgede THsy^Pden sonra TEvc^Pe yer verirler. Bu örnekler, belirtilen anlamda dizgenin tiz ve nerm taraflardaki “genişleme” mantığını gayet iyi bir şekilde yansıtır.

15. yy. kaynakları, GPDdeki nim perdelerin dizge içindeki mevcudiyetlerinin bilindiğini; ancak dizgenin “asıl oluşturucu” unsurları arasında “sayılmadıkları”nı açıkça göstermektedir. Bunların düzenlere, makamlara ve makamsal kullanışa bağlı oluşu, GPD içinde “sabit” bir sayıda olamayacaklarının da aslında somut bir ifadesi olmaktadır. Nitekim Feldman (1996)’ın da işaret etmiş olduğu gibi nim perdelerin adlandırılması ve sayıca artması süreci, özellikle 18. yüzyılla birlikte somutlaşan bir tarihsel durum olarak belirginleşmektedir. Bu süreçte, tam ve nim perdelerin adlandırılmalarında ortaya çıkan gelişmeler, perde adlandırmasında makam ve terkebilerin oynadığı rolü açıkça gösterdiği gibi, adlandırma sürecinde karşılaşılan kimi sorunlar ve bunlara bulunan çözümler konusunda da önemli ipuçları verir. Bu

¹⁶ Bkz. Oransay (1966), Karadeniz (1984), Ayangil (2001, 2008), Yavuzoğlu (2008), Yarman (2010).

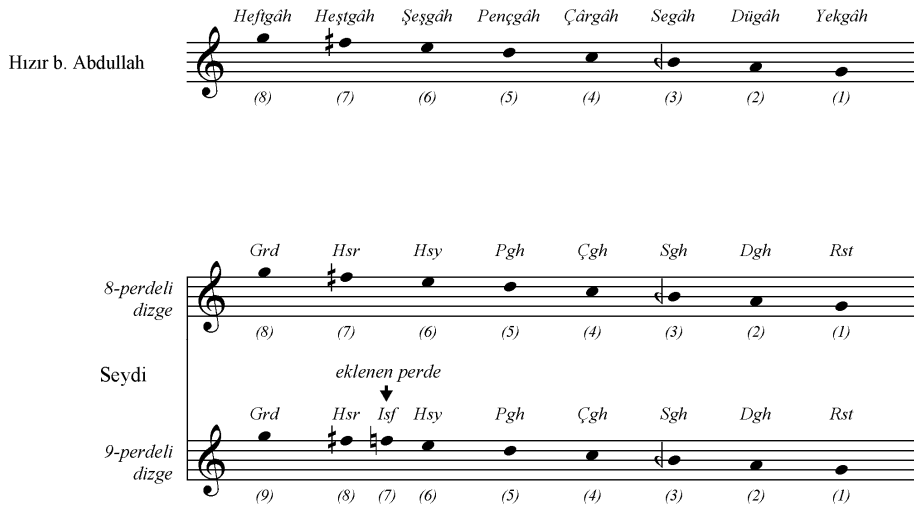
¹⁷ Bkz. Oransay (1966), Atalay (1989), Çelik (2001).

yüzyıl kaynaklarında tam perdelerin yanı sıra nim perdelerin de “adet” olarak “sayılan” bir nitelik kazanması, makam kültürü ve pratiği bakımından ortaya çıkan dönüşümün de somut bir ifadesidir. Örneğin Kantemir’e göre GPD, 16’sı tam ve 17’si de nim olmak üzere 33 perdeden oluşur. GPD; NOD’de 33 (17 tam, 16 nim)¹⁸; TKA’de 30 (16 tam, 14 nim); Fonton’da 36 (17 tam, 19 nim); KHA’da 30 [15 tam (“ümmühât-ı musiki”), 15 nim] ve AND’de de 36 (16 tam, 20 nim) perdelidir. Osmanlı 18. yy. kaynaklarında “makamsal uygulama”yla ilgili olarak “nim perdeler” açısından “belirginleşen” “ismen” ve “sayıca” çoğalma durumunun “nazarî kökleri, aslında MrgA’da görülebilmektedir. MrgA, nazarî açıdan “sekizli”de 18, “çift-sekizli”de ise 35 perde bulunabileceğini, *Câmiü’l-Elhân*’da açıkça ifade eder (Sezikli, 2007: 144). Bu çerçevede yukarıda yer verilen KdT’ye ait tüm makam ve “hava”ların 16 perde içinde bulunduğu ilişkin ifadenin, Kantemir’de şu somut değişime uğramış olması, nim perdelerin GPD içindeki “kullanılış”larının yaygınlaşması bakımından son derece anlamlıdır: “âgâh ol ki **musiki bu otuz üç haruf ile mutazammın** [otuz üç harfi içerir] ve **bu perdelerin içinde cümle nağmeler, âgâzeler, terkibler ve makamlar icra olurlar**” (ed. Tura, 2001: 11).

20. yüzyıla gelindiğinde GPD konusunun artık tamamen “oktavda yer alan perde adedi” olarak anlaşılmaya başlandığı ve 24 aralıklı, 25 perdeli bir sistem olarak da standartlaştırıldığı görülür (Ezgi, 1935; Öztuna, 1974; Yekta, 1986; Özkan, 1987; Arel, 1992). Aslında Rauf Yekta’nın pozitivist bir yaklaşımla meseleyi bir “ses sistemi problemi” olarak ele almasına kadar GPD ve özellikle de “nim perdeler” konusunun, Osmanlı müzik çevrelerinde hemen hiçbir zaman bir “oktav bölünüşü meselesi” olarak anlaşılmadığı kesindir. Devir/Daire/*Şedd* Modeli’nde (DDŞM) Urmiyeli Safiyüddin (UrmS) tarafından oktavın 17 aralığa bölünüşü, Osmanlı “Bâtınî Makam Modeli”ne (BMM) mensup nazariyecilerce takip edilmiş bir anlayış olarak görünmez. Aksine bu kaynaklar, tam perde esaslı ve iki sekizliyi bazen aşan (çoğunlukla 16 “tam perde” içeren) bir dizge kavrayışına sahiptir. 15.-16. yy. kaynaklarında, “sekizli”, perdelerin birbirinin tizi veya nermi olmaları bakımından önem taşıyan bir konudur. Örneğin Gerdaniye, Rast’ın tiz sekizlisidir veya Dügâh, Muhayyer’in nerm sekizlisini oluşturur. Ayrıca bu yüzyıl nazariyecilerinden HbA’nın, sekiz tam perdeden oluşan dizge için “mıstar” terimini kullandığı ve mıstardaki sekiz adet tam perdeyi Farsça adlarıyla Yekgâh’tan Heştgâh’a dek, sıra-sayısal şekilde adlandırdığı görülür (Oransay, 1966; Özçimi, 1992; Atalay, 1999; Çelik, 2000). Seydî’de (Arısoy, 1988; Popescu-Judet, 2004) ise “8-perdeli” ve “9-perdeli” olmak üzere iki farklı

¹⁸ Kantemir’le mukayese açısından TEvc^P hariç tutulduğunda 16 tam, 16 nim olmak üzere 32 perdeden oluştuğuna dikkat edilmelidir.

sekizli düzenlenişi yer alır. Aslında Syd'nin, UrmS'nin “on yedi aralıklı dizge”sini tanıyor olmasına karşın GPDyi 18 perdeli oktav anlayışına dayandırmamış olması son derece dikkat çekicidir. Syd'nin sekiz perdeli dizgesi, tıpkı dönemin diğer kaynaklarından yansıyan anlayışta olduğu gibi, Rst^P-Grd^P arasında sekiz “tam perde” bulunduran temel dizgedir. Syd bu dizgeyi; Mye^P [günümüz Yegâh perdesi] ile Pgh^P, Acm^P [günümüz Hüseyinî Aşiran perdesi] ile Hsy^P, Irk^P ile Hsr^P [günümüz Eviç perdesi], Rst^P ile Grd^P, Dgh^P ile Mhy^P ve Sgh^P ile Evc^P [günümüz Tiz Segâh perdesi] arasında “sekizer tam perdeli” oktavlar halinde ve en tizdeki Evc perdesine [günümüz TSgh^P] kadar, toplamda on üç perdeli (iki sekizliden iki perde eksik) olarak tarif eder. Syd'deki Mye, Hsr ve Evc perdeleri sırasıyla günümüzdeki Ygh, Evc ve TSgh perdelerine karşılık gelir. Bunlardan Mye^P, aynı zamanda dönem kaynaklarında NPgh^P veya NIsf^P olarak da anılır. Syd'nin 9-perdeli dizgesi ise, 8-perdeli olana, Hsy^P ile Hsr^P [günümüz Evc^P] arasında, “İsfahan” adıyla gösterdiği ve günümüz Acem perdesine denk düşen bir perde ilavesini içerir (Şekil 2.1).



Şekil 2.1 : 15. yüzyılda, Hızır b. Abdullah'taki sekiz perdeli oktav ile Seydi'nin sekiz ve dokuz perdeli oktavlarının karşılaştırılması.

HbA ve Syd'deki sekizli anlayışını, dizge ve düzen ilişkisi bağlamında karşılaştıran yukarıdaki şekilde, 8-perdeli dizgenin “tam perdeler düzeni” demek olan Rst-DZN içinde şekillendiği görülüyor. Ancak Syd'nin 9-perdeli dizgesi, her bakımdan üzerinde titizlikle durulması gereken bir nitelik taşıyor. Bu nitelik, Pgh^P/Nva^P-Grd^P arasında yer alan beş perdeli dizilişten ve dizgeye eklenen “yeni” perdenin “İsfahan” adıyla gösterilmesinden ileri gelmektedir. Çünkü bu bölünme ve adlandırma, doğrudan DDŞMde dörtlü aralığının “istisna” olarak dört aralığa bölündüğü ve bu yüzden “müfred cins” (tek cins) olarak da adlandırılan “İsfahan Cinsi”ni çağrıştırması nedeniyle önemli bir ilişki ortaya çıkarıyor. Bilindiği gibi geleneksel olarak GPDde dikkat çeken temel bir özellik, Evç^P-Acm^Pnin, çoğu makam tarafından

“değişimli/değişken” (“*munkalib*”) şekilde kullanılmasıdır. $Pgh^P/Nva^P - Grd^P$ arasında seyir eden hemen tüm makamlarda görülen bu değişimin, geleneksel pratik bakımından önemli bir karakteristik olduğu bir gerçektir.¹⁹ Bu meselenin bir perdesel düzenleniş olduğu ve bu haliyle herhangi bir “makama özgü” olmaktan ziyade “düzene özgü” bir nitelik sergilediğine yukarıda değinilmişti. Nitekim geleneksel müzik kültüründeki makam uygulamaları ve çok çeşitli tarihsel kaynaklarda yer verilen bilgi ve ifadeler açısından bu perdelerin “makamlar-üstü” bir özellik arz edecek ve çıkıcı-inici çizgi değişimleriyle karakterize olacak şekilde kullanılması, “düzen” kavramının makamsal ezgilerin şekillenışı açısından sahip olduğu önem ve işlevselliğin anlaşılmasında çok önemli bir gösterge oluşturmaktadır.

Bu tespitin bir diğer önemli açılımı, edvarlarda bulunan ve genelde tam perde düzenine göre gerçekleştirilen düzen değişimlerinin, Syd’nin yaklaşımı bakımından sekiz veya dokuz perdeli seçeneklere sahip olabilmesidir. Örneğin Hcz-DZN, bilinen açıklamalarında 8-perdeli dizge anlayışıyla yapılır. Ancak geleneksel repertuardaki ezgilere bakıldığında müziğin pratik yanında Hcz-DZNin $Evç^P-Acm^P$ değişimini içerecek tarzdaki kullanımının daha yaygın olduğu görülmektedir. Bu durum, belirttiğimiz düzen anlayışının, gerek “musiki estetiği” (örn. daha çok beğenilme) ve gerekse de “görenek” (örn. görüldüğü gibi yapılma) açısından, ezgi yapımında daha çok kullanıldığını ortaya çıkarmaktadır. Bu olgunun, özellikle $Pgh^P/Nva^P - Grd^P$ arasındaki “bölgede” gerçekleşiyor olması, düzen anlayışına dönük bu belirleme açısından son derece önemlidir. Ayrıca, $Evç^P-Acm^P$ değişimine yönelik uygulamaların, çeşitli notalamalardaki “belirginleşme”ler bakımından özellikle 18. yüzyıl sonlarında büyük bir yaygınlık kazandığı ve ayrıca Acm^P ’nin dizge içindeki kullanımının da çarpıcı şekilde yoğunlaştığı görülmektedir. Öyle ki Acm^P ’nin bu yoğunluğu, çoğu makamın “Acemli” (Acm^P ’ni kullanan) “versiyonları”nın ortaya çıktığını göstermektedir. Bu süreç sayesinde örneğin Acm^P ’yle seyreden Hicaz’a, Hümayûn; Acm^P ’li Nevâ’ya, Bayatî; Acm^P ’ni kullanan Segâh ve Rast’a ise “Acemli Segâh” ve “Acemli Rast” denildiği görülür. Buna karşılık Acm^P ’le gezinen Uzzâl makamının “ayrı” bir isimle adlandırılmamış olması dikkat çeker. Oysa geleneksel repertuara bakıldığında Uzzâl’in, çok sayıda Acm^P ’li örneğe sahip olduğu görülür.

¹⁹ Bu perdesel değişimin bir benzeri ve hatta aynısı, günümüz İran müziğinde de yer almakta ve nazari olarak bu özelliği sergileyen perdeye “değişken perde” anlamında “*mûtegayyir*” denilmektedir. Farhat (2004)’a göre İran *dastgah* uygulamalarının en önemli karakteristiklerinden birini oluşturan bu özellik, nazari açıdan “iki ayrı perde” olarak değerlendirilmemekte ve “aynı perde”nin, ezgisel harekete göre “değişim göstermesi” şeklinde izah edilmektedir (Farhat, 2004: 24). Ülkemizde hâkim durumdaki mevcut makam nazariyesinde “Rast” (çıkıcı hat) ve “Buselik” (inici hat) “dörtlü veya beşlileri” arasında bir değişim olarak değerlendirilen bu husus burada, $Pgh^P/Nva^P - Grd^P$ arasındaki “İsfahan” yerleşimine özgü bir “düzensel” karakteristik olarak ele alınmaktadır.

Tarihsel açıdan Hüseyinî makamının Acm^P kullanan türüne “Necid Hüseyinî” adı verildiği dikkate alındığında, Uzz^M ’nın Acm^P ’li örneklerinin de makam adlandırması açısından “Acemli Uzzâl” olarak anılması mümkün görünmektedir.²⁰ Bu yaklaşıma bağlı kalındığında aslında Necid Hüseyinî’nin “Acemli Hüseyinî” olarak adlandırılmasının da doğru olacağı görülür. Sonuçta eldeki belgeler ışığında Evc^P ve Acm^P açısından söylenebilecek olan, bilinen makam düzenlerinin hemen hepsine ait ezgilerde, bu perdelerin kullanımı bakımından üç seçenekli bir durumun geçerlilik taşıdığıdır: a.) tam perde düzenine bağlı olarak Evc^P ’li kullanım, b.) Seydî’nin gösterdiği şekliyle Nva^P/Pgh^P ile Grd^P arasındaki İsfahan yerleşimine bağlı Acm^P ’li kullanım, c.) çıkıcı-inici ezgi çizgilerine bağlı olarak, her iki perdeyi de içeren “değişimli” kullanım. Bu özelliğin halk müziği kaynaklarında rastlanan örneklerinin de aynı seçenekleri sunması ve hatta “bir” makam açısından belirtilen seçeneklerin her üçünün de ezgilerdeki kullanım bakımından benzer yaygınlıklarda oluşunun, düzen konusunu ve ezgisel hareket yönü etkenini belirgin hale getirdiği görülmektedir. Bu seçeneklerin, makamlar-üstü niteliği; düzene bağlı bir özellik olması ve özellikle de ezgisel hareket yönüne bağlılık göstermesi, önemli göstergelerdir. Daha da önemlisi, belirtilen bölge içinde, özellikle bu iki perde üzerindeki bu karakteristik seçenekliliğin, “parselleme” ile anlaşılamayacağı daha da açıklık kazanmış olmaktadır. 18. yüzyıl, önceki dönemlerde Sgh^P ’li olarak tarif edilen birçok makamın (örneğin Pgh^M , Isf^M , Rhv^M), Bsl^P ’ni kullanır hale geldiğini göstermesi bakımından, tıpkı Evc^P - Acm^P kullanımlarında olduğu gibi, Sgh^P , Bsl^P ve hatta Nhv^P/Krd^P kullanımlarında da benzer bir seçenekliliğin gelişimine daha somut şekilde tanıklık etmektedir. Bu değişimler, sergiledikleri çarpıcı özellikler nedeniyle ayrı bir incelemeye konu olabilecek nitelikte olduğundan, burada sadece meselenin taşıdığı öneme dikkat çekilmekle yetinilmiştir.

18. yüzyıla kadarki döneme ışık tutan Osmanlı kaynaklarında tam perdeler dışında kalan “nim” perdelerin, “yeri geldikçe” ve daha çok da “perde değişimini gerektiren” makamsal kullanıma göre açıklanan ve adlandırılan perdeler olarak anlaşıldıkları görülüyor. 15.-16. yy. kaynaklarına göre nim perdeler kesinlikle GPD ’nin şekillenişinde sayısal bakımdan “oluşturucu perdeler” olarak yer almamaktadır. Bu anlayışın nim perde konusuna gösterdiği bu yaklaşımın, aslında Türk Müziğinde halen güncelliğini korumayı sürdüren “ses sistemi tartışmaları”²¹ bakımından da

²⁰ Karadeniz (1984)’in, bir makama ilişkin bu türden alternatif perde kullanımlarını, örneğin “Acemli” anlamında “Acem-renk” sıfatıyla kullanması da dikkat çekicidir.

²¹ Bkz. Oransay (1966), İlerici (1981), Karadeniz (1984), Tura (1988), Ergöz (1994), Tansuğ (2006), Yavuzoğlu (2008), Sayan (2010), Yarman (2010).

dikkat çekici bir yönü bulunmaktadır. Nim perdelerin esasen makamsal “bağlam”, “kullanım”, “yenilik/buluş”, “duyuş” ve hatta “güzel/hoş/farklı bulma” gibi estetik etkenlere bağlı oluşu, konunun “sabit” ve “teorik” bir “ses sistemi problemi” şeklinde ele alınmasındaki yaklaşımsal tutarsızlık veya tek-boyutluluğu açıkça ortaya koymaktadır. Bu yaklaşımdan hareketle nim perdeler ve bunların “sekizli” içindeki düzenlenişi konusunun, sadece “teori alanı”nı ilgilendiren bir problem olarak ele alınamayacağı ve anlaşılamayacağının da ayrıca vurgulanması gerekir. Konu aynı zamanda müzik pratiği, müzik psikolojisi, müzik fizyolojisi, müzik estetiği ve müziksel fenomenoloji gibi alanlarla da doğrudan ilişkilidir (Kerman, 1985; Haydon, 1992). Bu konuda makam kültür tarihi açısından dikkat çekici bir ifadeye, bazı 18. yy. kaynaklarında rastlamak mümkündür. Örneğin Abdülbâki Nâsır Dede’ye göre:

Tanburda da Bûselik perdesinin altına Nişabur adıyla bağlanan perdenin gereksiz bir karışıklık olduğuna şübhe yoktur; zira Bûselik ile Segâhın arası, hatta Yegâh’tan Tiz Hüseyinî’ye dek sıralanan bütün perdelerin aralarındaki açıklık zaten çok azdır. Araya yeni bir perde konmaya kalkılırsa, bunun ötekilerden farkı hissedilmeyecek kadar az olur; ayrıca, varlığı da, uyumlu oranlara uymaz. (ed. Tura, 2006: 34)

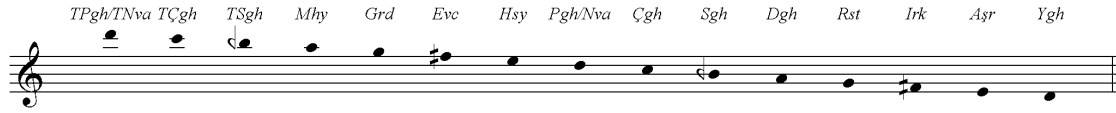
Teori açısından çoklu-seçeneklere sahip bir “problem” olarak ortaya konulan oktav bölünüşü anlayışının, aslında belirtilen alanlar üzerinden çok daha farklı şekillerde açıklanması mümkündür. Örneğin bir geleneksel müzik “üstadı”nın, bir makamın icrasında yer alan perdelerden bazılarını, bilinen veya “bilimsel” olarak hesap edilmiş entonasyonlarından farklı ve belki de daha “estetik” tarzda icrası, “teorik perde dizgesi” anlayışı açısından bir “sapma” ve hatta “falso” olarak değerlendirilebilir²². Ancak sonuçta müziğin pratik yanının, icracıya böyle bir “özgürlük” ve hatta kendi seslendirişine olanak tanıyan bir “özgünlük” alanı sağladığı da bir gerçektir. Dolayısıyla konunun salt bir “oktav bölünüşü problemi” olarak anlaşılamayacağı ve “yegâne” çözümün de uygulamada ortaya çıkabilecek tüm entonasyonların matematiksel olarak hesap edilip standartlaştırılması olamayacağının, edime dayalı “sanat” anlayışı açısından göz önünde bulundurulması gerekir.

Halk müziği alanında, özellikle bağlamalardaki perde dizgesine bakıldığında da, Ygh^P’den TPgh^P/TNva^P’ne dek, iki sekizli (on beş tam perde) genişliğinde bir dizgeyle karşılaşılması (Tura, 1988; Öztürk, 2008); üstelik bu dizgenin de tiz ve nerm uçlarda ilave perde bağı veya tel düzenleri yoluyla çeşitli genişlemelere olanak tanınması, bu “tarihsel” ve “kültürel” kavrayış ve davranış bakımından son derece dikkat çekicidir. Eski bağlamacıların, bağlamalarının göğüs kısımları üzerine ilave

²² Bkz. Arel’in “esmer vatandaşlar” değerlendirmesi (Tura, 1988).

perdeler yapıştırıcıları (Ataman, 1938; Parlak, 2000) veya daha uzun sap boyuna sahip tanburalar kullanmaları, bu perde ilavesi konusunun nasıl pratik bir esasa dayalı olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Bu uygulamalar, geleneksel dizgenin tam perde temelinde belirli bir esasa dayalı olduğunu ve gerek nim, gerekse de dizgesel genişlemeler bakımından uygulayimsal, kullanılışa bağlı nitelikler sergilediğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu nedenle perde düzenleri konusu burada, ezgi-makam incelemesi açısından tümüyle “bağlamsal” bir “ilişki” ölçütü olarak değerlendirilmektedir.

Bu çalışmada temel alınan GPD, dizge içindeki “tam perdeler”den oluşan ve gelenekte “Rast Düzeni” (Rst-DZN) olarak da bilinen “Tam Perdeler Düzeni” (TmP-DZN) bakımından şöyledir (Şekil 2.2).



Şekil 2.2 : Geleneksel perde dizgesinde (GPD) yer alan tam perdelerin, Rast-Düzeni temelinde, bu çalışmada tercih edilen adları.

2.1.1 Düzen ve makam ilişkisi

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 bir GPD düzenlenişi/ayarlanması olduğunu gösterdiği gibi, “makam aileleri” veya “akrabalıkları” olarak değerlendirilebilecek “tikel” bir ilişkinin de, aynı düzen içinde yer alan makamlar arasında var olduğunu orta koyar. Başka bir ifadeyle her düzen, aynı zamanda tikel bir makam gruplaşmasıdır.

Düzen ve makam ilişkisinin en somut özelliğini, makamların, âgâz ve kararları itibarıyla düzenler içindeki “yerleşimleri” oluşturur. Bu yerleşimlerde makamın sahip olduğu ezgisel hareketin GPD ve DZN içindeki konumlanması, hareketin başlangıç, gidiş ve seyriyle ortaya çıkar. İşte bu özellik, aynı düzen içinde yer alan makamların, “tikel” bir grup meydana getirmelerini sağlar. Bu tikelleşmede makamların âgâz konumları ile karar konumları bakımından iki tür gruplaşma görülür: a.) âgâzları aynı, kararları farklı makamlar; b.) âgâzları farklı, kararları aynı makamlar. Seyir perdelerinin farklılaşması, öncelikle düzen değişimi anlamına geleceğinden, aynı düzen içindeki tikel makam gruplarında, makamsal ayrımın temel belirleyenlerinin âgâz ve karar konumları olduğu açıklık kazanmış olur.

BMM kaynaklarından Kırşehirli Yusuf, Seydî ve Kadızâde Tirevî'nin birbirini tamamlar nitelikteki açıklamaları bir arada değerlendirildiğinde, temel perde düzenleri ile her düzende yer alan makamlar açısından Çizelge 2.1'deki tikel gruplaşmalar elde edilir. 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.

Çizelge 2.1 : Düzenler ve içerdikleri makamlar (KşY, Syd ve KdT'ye göre).

	Rast (tam perdeler)	Hicaz (Çgh↑)	Zengûle (Çgh↑ Rst↑ İrk↑)	Acem (Hsy↓ Hsr=Hsy)
giriftsiz	Rast	Hicaz	Zengûle	Hüseynî Acem
	Dügâh	Uzzâl	Nühüft	Çargâh Acem
	Segâh	Nühüft	Türkî Hicaz	Segâh Acem
	Çargâh	Türkî Hicaz	Uzzâl	Dügâh Acem
	Pençgâh	Bahr-i nazik	Hicaz	Rast Acem
	Hüseynî	Rahatû'lervâh	Nevrûz-ı Rekb	Irak Acem
	Gerdaniye	Nirîzî		
	Muhayyer			
Irak				
giriftli	Isfahan			Hicaz Acem
	Selmek			Uzzâl Acem
	Hisâr			Rekb Acem
	Hisârek			
	Nevrûz-ı Rûmî			
	Büzürg (Acem-DZN+Zng-DZN)	Irak ve Nevâ (İrk↑)	Bûselik (Sgh↑)	Isfahan (tam perdeler+Kçk)
giriftsiz	Büzürg	Nevâ	Nevâ	Isfahan
	Kûçek	Uşşak	Aşiran	Beste Isfahan
	Rekb-i Nevrûz	Mâye	Uşşak	Gevâşt
	Irak		Karcığar	Selmek
			Mâye	Hisarek
giriftli				Isfahanek
	Şehnaz			
	Hicaz-ı Büzürg			
	Muhalifek			
	Evc			

Çizelge 2.1, düzen ve makam ilişkisinin anlaşılması açısından son derece önemli ve yararlı ayrıntılar içermektedir. İlki, makam icrasının ve doğrudan bağlantılı olduğu Osmanlı fasıl kültürünün, “doğası gereği”, belli bir makamın veya makam gurubunun ve doğal olarak bunları içeren perde düzeninin, müzik yapmaya başlamadan “önce” seçilmesini gerektirmesidir. Bu konuda çok dikkat çekici bir ifade, Hızır b. Abdullah'ın, o dönemde “nevbet-i müretteb” adıyla bilinen fasıl için bir “ön-koşul” olarak dile getirdiği şu izahta yer alır: “ şöyle gerekdür kim **sazendeyise sazın düzmek gerek bir anlasun [eksuksuz] tamam andan sonra başliya bir makam göstere** dahi ol makamda bir pişrev ide [çala ve eyde] ve sonra tasnif ide [eyide]

andan bir daire çala yahut bir nağme ide ..." (Özçimi, 1989: 164; Çelik, 2001: 244). Feldman (1996), Osmanlı'ya "özgü" fasıl anlayışının, 17. yy. itibariyle somutlaştığını ifade eder. Bu gelişmenin tipik örneği, Kantemiroğlu tarafından bildirilen "hanende faslı", "sazende faslı" ve "(hanende ve sazende) beraber fasıl" açıklamasında görülebilir (Kantemir, 2001: 187).

Osmanlı/Türk müzik kültüründe, geçmişte, gerek çeng, santur, miskal gibi sabit akortlu çalgıların kullanılması ve gerekse de "müzik yapma" anlayışının "fasıl" kültürüne dayandırılmış olması gibi karakteristikler, düzen ile makam arasındaki ilkesel bağlantılarının anlaşılmasında önemli birer gösterge teşkil eder. Fasıl kültüründeki değişimin ve aynı icra oturumu içinde, birbirinden farklı düzenler gerektiren makamların peşpeşe icra edilmesi zorunluluğu gibi etkenlerin, değişen müzik yapma kültürü içinde kimi kaçınılmaz sonuçlar doğurduğu açıktır (Feldman, 1996; Eken, 2007). Bu süreçte fasıl kültürünün öngördüğü düzen anlayışından zorunlu olarak uzaklaşıldığı; çeng, santur, miskal gibi düzen açısından "sabit akortlu" çalgıların giderek gözden ve kullanımdan düştüğü ve daha da önemlisi, "düzen" anlayışının, tüm düzenlere ait perdelerin kullanımını zorunlu kılan bir müzik yapma talebi nedeniyle, makam kültüründeki belirleyiciliğini görünüşte kaybederek, eskilerin "giriftli" denilen tarza dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır. Özellikle 19. yüzyıl sonlarından itibaren makamların tonal diziler şeklinde algılanmaya başlanması ve "dizi"ye yönelen ilgi, düzen kavramının geleneksel niteliklerinin göz ardı edilmesine ve adeta işlevsizleştirilmesine yol açmıştır. Oysa makam müziğinin doğası gereği her durum ve şartta bir makamın icrası, "her şeyden önce" o makamın gerektirdiği perdelerin dizge içinde yer almasını ve gerektiğinde incelikli bir şekilde ayarlanmasını zorunlu kılar. Perdeli ve mandallı çalgılar açısından bu durum, perdelerin ayarlanması, düzenlenmesi demektir. Bu anlamda düzen kavramının geleneksel işlev ve öneminde aslında müziğin pratik yanında hiçbir kayıp olmadığı açıktır. Sorun daha çok dizi kavrayışının yol açtığı nazariyat düzlemindeki algısal çarpımayla ilgilidir.

Makamların düzen içindeki yerleşimleri "dizi" değil, "ezgisel hareket" ilkesine bağlı olarak gerçekleşmektedir. Yukarıda değinildiği gibi bir düzen, sonuç olarak GPDnin özel bir ayarlanışından ibarettir. Bu düzenlenişte makamsal ezgilerin, GPDnin tiz, orta veya nerm bölgesinden başlangıç yapması, makamların düzen içindeki konumlanışlarının da bir anahtarı olmaktadır. DDŞM anlayışı, makamsal hareketin başlangıç ve bitiş "uç"ları arasındaki ilişkileri başta dörtlü ve beşli eklemelişleri olmak üzere, aralık temelinde ve yapısal bir mantıkla anlama eğiliminde idi. Bu yüzden dörtlü ve beşliler dışında kalan devir oluşumlarını veya farklı ses

genişliklerindeki ezgisel hareketleri genelde “şûbe” başlığı altında ele almaktaydı (Öztürk, 2013, 2014). DDŞMnin devir açısından “unsur” olarak gördüğü dörtlüler, beşliler veya farklı genişliklere sahip şûbeler, BMM kaynaklarında “asıl” olarak algılanmışlardır. Bu iki “kurucu” model, “makamsal ezgi” açısından aynı olguyu iki zıt bakış açısı ve terminolojiyle açıklamaları nedeniyle, hemen her tercihlerinde birbirleriyle farklılaşma içindedir. DDŞM yapıya odaklı iken BMM harekete odaklıdır. DDŞM parçadan bütün elde etme amacındayken BMM parçanın bizzat kendisini bütün olarak algılamaktadır. Bu nedenle makamların DDŞMnin öngördüğü tarzda mutlaka “sekizli daireler” veya diziler halinde oluşma ve açıklanma zorunluluğu taşımadıkları, makamsal oluşumun doğrudan düzen içindeki yerleşimlerle ve ezgisel hareketle bağlantılı olduğundan da açıkça görülebilir. Bir makam, hareket tarzının gerek duyduğu “ses genişliği” içinde ve tamamen düzen perdeleri üzerinde yerleşme ve ezgi meydana getirme özelliği taşır. Bu, bazı makamlar açısından üç perdeyle sınırlı olabileceği gibi, bazıları için de sekizliyi aşan bir alana ihtiyaç gösterebilir. Bu bakımdan düzenler, makamların varlık bulmalarında perde dizgesi açısından özel bir alt-yapı niteliği taşırlar. Düzen yapılmadan, makamın ortaya çıkma olanağı yoktur. Aşağıdaki şekil, düzen ve makamsal yerleşim arasındaki ilişkinin, BMM kaynaklarındaki Hicaz Düzeni örneği üzerinden somut bir şekilde görülmesini sağlamaktadır (Şekil 2.3).

HİCAZ DÜZENİ (Hcz-DZN)

○ Âgâz merkezi —•— Seyir perdeleri
 |○ Geçici karar merkezi • Düzen perdeleri
 |○ Karar merkezi — Düzen içindeki "makamsal" yerleşim/konumlanış

Şekil 2.3 : BMM kaynaklarına göre Hicaz Düzeni içindeki makamsal yerleşimler.

2.1.2 GPD ve perdelerin adlandırılması

Gelenekte perdelerin adlandırılmasında, 15. yüzyıldan bu yana farklı yollar izlendiği biliniyor (Oransay, 1966; Atalay, 1999; Feldman, 1996; Öztürk, 2014). Bu çalışmada perde adları, “makamsal bağlam”ın anlaşılmasında bir anahtar olarak görüldüğünden, “çeşitli” adlandırmaların bir arada kullanılması “gerekli” ve “yararlı” görülmüş; bu nedenle de günümüzde “standartlaştırılmış” durumdaki adlandırma ile yetinilmemiş ve hatta bu adlandırmadaki bazı isimler hiç kullanılmamıştır. Nazariye tarihine ışık tutan kaynaklar tarandığında, aslında perde adlandırmasında belli başlı beş temel yol izlendiği görülüyor. Bu yollardan ilki eski Acem adlandırma geleneğinden alınan ve yedi perde için, yedi adet sıra-sayısal isim bildiren adlandırmadır. Buna göre perdeler, “Yekgâh”tan [birinci] “Heftgâh”a [yedinci] kadar adlandırılır ve sekizinciye ifade eden Heştgâh, aslında Yekgâhın tiz sekizlisini gösterir (Feldman, 1996). Bu adlandırmaya ilişkin dikkat çekici bir örnek, 15. yy.da HbA’ta yer alır. HbA’nın “mıstar” olarak adlandırdığı sekiz perdelik diziliş, temel adlandırma ilkesi olarak eski Acem geleneğinin sıra-sayısal perde adlandırmasını temsil eder. İkinci yol, perdeler arasındaki “sekizli” ilişki esasına dayanan “tiz-nerm” karşıtlığına dayalı adlandırmadır. Bu adlandırmada yedi ana perde, tiz veya nerm ön-takılarıyla adlandırılırlar. Örneğin Muhayyer aynı zamanda Tiz Dügâh perdesi iken, Dügâh da doğal olarak Nerm Muhayyer perdesidir. Benzer olarak Rast, Nerm Gerdaniye iken, Gerdaniye de Tiz Rast; Irak, Nerm Hisar iken Hisar da Tiz Iraktır, vb.. Üçüncü yol, tamamen ezoterik bir sembolizmin ürünü olan ve “dört-asıl/dört-şûbe” esaslı adlandırmadır (Öztürk, 2013, 2014). Yöntem, sıra-sayısal adlandırmadaki ilk dört ismi (Yekgâh, Dügâh, Segâh, Çargâh) temel alan ve dizge içindeki tüm perdeleri de bunlara göre “sınıflandırmak” suretiyle dizge içinde temel bir “uyum”, “birlik” ve “nizam” gelişmesini amaçlayan bir adlandırma yöntemidir. Bu yöntemde örneğin Hüseyinî, Muhayyer ve Nerm Hüseyinî perdelerinin her üçü de “Dügâh şûbesi”ne ait perdeler olarak görülür ve dolayısıyla bu yönteme göre Dügâh adlandırması, bugün anlaşıldığının aksine hiçbir zaman “tek bir” perdeyi göstermez (Öztürk, 2012d, 2012e, 2014). Dügâh, bağlantılı olduğu şûbelerinin tümünü “kast eder”. Bu yöntemin özelliğine aşağıda ayrıca değinilecektir. Dördüncü yöntem, makam ve perde ilişkisi açısından aslında en dikkat çekici yöntemdir. Çünkü bu yöntemde esasen “makam adları”, özellikle iki ilişki tarzına bağlı kalınmak suretiyle, perdelerle isim olarak verilme özelliği sergiler: (i) makamın ezgisel hareketine başlangıcını temsil eden “âgâz merkezi”ndeki perdeye makamın adının verilmesi (Rast, Nevâ, Muhayyer, Gerdaniye, vb), (ii) makamın karakteristik şekilde kullandığı düzen veya seyir perdesinin makamın adıyla anılması (Bayâtî, Acem, Hicaz, Sabâ,

vb). Bu adlandırma tarzı, “perdelerin adlandırılması sürecinde en etkili şekilde kullanılmış olan iki seçeneği oluşturması nedeniyle büyük önem taşımaktadır. Perde adlandırması açısından bu iki seçenek de, aslında “makamsal bağlam” esaslı bir adlandırma yöntemidir. Beşinci yöntem, perdelerin sahip oldukları “düzen”e göre adlandırılması yöntemidir ki bu seçenekte aslında düzenle birlikte, yine âgâz ve karakteristik seyir perdeleri ilkesinin yine geçerlilik taşıdığı görülür. Tipik örnekleri Hicaz Düzenindeki adlandırmalarda görülen bu uygulamada tam perde düzeninde Hüseyinî adını alan perdenin Uzzâl, Muhayyerin ise Nühüft olarak adlandırıldıkları görülür. Bu adlandırma seçeneklerine ilişkin çözümleme, makam bağlamı ve perde adlandırması konusunun tarihsel, dönemsel veya teknik bağlantıları açısından günümüzde standartlaştırılmış durumdaki adlandırmaya göre çok daha ayrıntılı bir ilişkisellik elde edilmesine ve dolayısıyla da perde ve makam adlandırma ilişkilerinin çok-yönlü ve karşılıklı bağlantılar içinde gelişme göstermiş olduğunun anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

2.1.3 GPDnin kodlanması

Bu çalışmada GPD, Rst-DZN temel alınarak, sıra-sayısal adlandırmadan hareket eden ve tiz-nerm ilişkisini gözetten özel bir kodlamaya tabi tutulmuştur. Kodlamada ana amaç, makamları “dizge” ve “düzen” içindeki “konumlanışları” bakımından doğrudan ifade edebilmektir. Böylece makamlar bugüne dek yapılageldiği gibi “kendi” dizilerine mahsus “birinci dereceleri”nden itibaren sıralanan sekiz perdeli “diziler” şeklinde değil, GPD içindeki konumlanışları itibariyle gösterilmiş olmaktadır. Bu kodlamada örneğin “1”, herhangi bir makamın “birinci perde”sini değil, GPDnin referans bakımından birinci perdesi (eski Yek-gâh) konumundaki Rast perdesini göstermektedir (Şekil 2.4).



Şekil 2.4 : Geleneksel perde dizgesinin, tam perde düzeni ve sırasayısal adlandırma esas alınmak suretiyle kodlanması.

Buradaki dizgesel kodlamanın esin kaynağını, yedi perde esaslı eski Acem geleneğinin sıra-sayısal adlandırma geleneğine dayanan ve HbA'nın "mıstar" olarak andığı dizge oluşturmaktadır. Bu kodlamada "birinci yer" anlamındaki "Yekgâh"tan, "yedinci yer" anlamına gelen "Heftgâh"a dek yedi tam perde, sahip oldukları sıra-sayısal adları gösteren rakamlarla eşleştirilmiştir. Buna göre 1'den 7'ye dek olan rakamlar, Rst^P-Evc^P arasındaki yedi tam perdeyi; aynı rakamların ardına eklenen "T" ve "N"ler ise, bu tam perdelerin "tiz"deki ve "nerm"deki sekizlilerini göstermektedir. Daha önce açıklandığı gibi Rst-DZNde birer tam perde olarak yer alan Sgh^P ters bemolle (♭), Evc^P ise tek çizgili diyezle (♯) gösterilmiştir. Böylece kodlamada "5" Pgh^P/Nva^P'yi gösterirken "5T" bu perdenin tiz sekizlisindeki TPgh^P/TNva^Pni ve "5N" ise nerm sekizlisindeki NPgh^P/Ygh^Pni göstermiş olmaktadır. Kodlamada nim perdeler, tam perdelerin "değiştirilmiş" durumları olarak ele alınıp, "makamsal bağlam" gereği, ilgili perdede meydana gelen "değişim" işaretliye gösterilmiştir. Geleneğe göre Hcz^P, Çgh^Pnin tizleştirilmesinden elde edilir. Dolayısıyla "tizleşmiş Çgh^P" anlamında Hcz^P, kodlamada ♯4 olarak gösterilmiştir. Benzer olarak Sba^P = ♭5; Bsl^P/Nşb^P = ♯3; Nhv^P/Krd^P = ♭3, vb. şeklinde kodlanmışlardır.

Kodlamadan temel olarak amaçlanan, makamları "dizi"ler olarak değil, GPD içindeki "konumlanış" ve "yerleşim"ler olarak göstermektir. Örneğin Rst-DZNde, âgâz (A) ve kararları (K) itibariyle Nrz^M, "A: 5 - K: 2"; Hsy^M, "A: 6 - K: 2" ve Mhy^M da "A: 2T - K: 2" şeklinde "yerleşmiş" durumdadır. Ayrıca bu yolla GPD içindeki kimi perdesel ilişkilerin, rakam-harf temelli bir notalama üzerinden daha açık ve kısa yoldan gösterilmesi de sağlanmış olmaktadır. Çünkü perdesel ilişki, bu çalışmaya temel alınan DÇ-Y için "bağlam" yaratması sebebiyle büyük önem taşımaktadır. HbA'da, GPDyi oluşturan perdeler arasında, 4-şube temelinde dikkat çekici bir "uyum" ve "birlik" ilişkisi var olduğu görülmektedir (Çizelge 2.2):

Çizelge 2.2 : Hızır b. Abdullah'ta “uyum” ve “birlik” esaslı türdeş perde sınıfları.

Ygh-Şbe [1]	Dgh-Şbe [2]	Sgh-Şbe [3]	Çgh-Şbe [4]
<i>Nerm Pençgâh/İsfahan</i>	<i>Nerm Hüseyinî</i>	<i>Nerm Hisar/İrak</i>	<i>Nerm Gerdaniye/Rast</i>
<i>Yekgâh/Rast</i>	<i>Dügâh</i>	<i>Segâh</i>	<i>Çargâh</i>
<i>Pençgâh/İsfahan</i>	<i>Hüseyinî</i>	<i>Hisar</i>	<i>Gerdaniye/Tiz Rast</i>
<i>Tiz Rast/Gerdaniye</i>	<i>Tiz Dügâh/Muhayyer</i>	<i>Tiz Segâh/Evc</i>	<i>Tiz Çargâh</i>

Buradaki “türdeşlik ilişkisi”ne dikkat edildiğinde, aslında Ygh, Dgh, Sgh ve Çgh ile gösterilen dört temel perde sınıfının, GPDyi oluşturan tam perdeler arasındaki aynılık veya benzerlikleri açığa çıkardığı görülmüyor. Örneğin NPgh/Nİsf, Ygh/Rst, Pgh/İsf, TRst/Grd ve TPgh/Tİsf perdelerinin tümü, türdeşlik anlamında “Yekgâh Şûbesi”ne bağlıdır. Bu perdeler arasında dördü, beşli ve sekizli ilişkileri bulunduğu hemen görülmektedir. Aynı özellik, diğer şûbeler açısından da geçerlilik taşımaktadır. Öz olarak bu türdeşlik, pratik anlamda tam perdeler arasında gelişen akrabalıkları göstermesi nedeniyle de özel bir önem taşımaktadır. Çünkü bu ilişkinin, makam nazariye tarihinde kimi makam veya terkiplerin âgâz veya kararları bakımından “konum değiştirmeleri”nde ve “şed” uygulamalarında başlıca etken olduğu görülmektedir. Bunlar makamsal yerleşim açısından çeşitli makamların âgâz veya karar perdeleri olduklarında, aynı zamanda bir makamın icra edilebileceği yeni konumun belirlenmesini de sağlıyorlardı. Böylece geleneksel makam uygulamaları ve “saz pozisyonları” açısından, günümüzde bile sürdürülen en temel aktarım ilişkilerinin, bir bakıma bu “dört-asıl”a göre belirlendiği daha da açıklık kazanmış olmaktadır (Öztürk, 2006, 2012d). Bu uygulamaların, geleneksel müziğin klasik veya halk türlerinde yer alan usta müzisyenlerce görenek yoluyla öğrenilip sürdürülen ve pratik manada kolaylıkla yapılabilen işlemler oluşu ise ayrıca çok önemlidir.

Buradaki kodlama, “dizi dereceleri”ne dayalı makam anlayışına açık bir alternatif oluşturmaktadır. Aşağıdaki örnekler, çeşitli makamlara ait yalın MEÇlerin kodlanışlarını ve GPD ve DZN bakımlarından sahip oldukları ilişkiyi göstermektedir (Çizelge 2.3):

Çizelge 2.3 : Bazı makamlara ait makamsal ezgi çekirdekleri için kodlamaya dayalı notalama örnekleri (koyu italik: âgâz, koyu düz: karar).

Makam	MEÇin Kodsız Notalanışı
Rst ^M	1 2 3 4 3 2 1 7N 1
Uşş ^M	1 2 3 4 3 2 1 3 2
NrZ ^M	5 4 5 6 5 4 3 4 2
Hsy ^M	1 2 2 6 4 5 6 7 1T 7 6 5 4 3 2

Böylece TDMde olduğu gibi birinci derecenin “tonik”, beşinci derecenin de “dominant” olarak değerlendirildiği “dizisel” ve “fonksiyonel” bakımdan “sabit” bir rakamsal kodlamadan; “dizgesel” bakımdan “sabit”, ancak konumsal olarak “hareketli” bir kodlamaya geçilmiş olmaktadır.

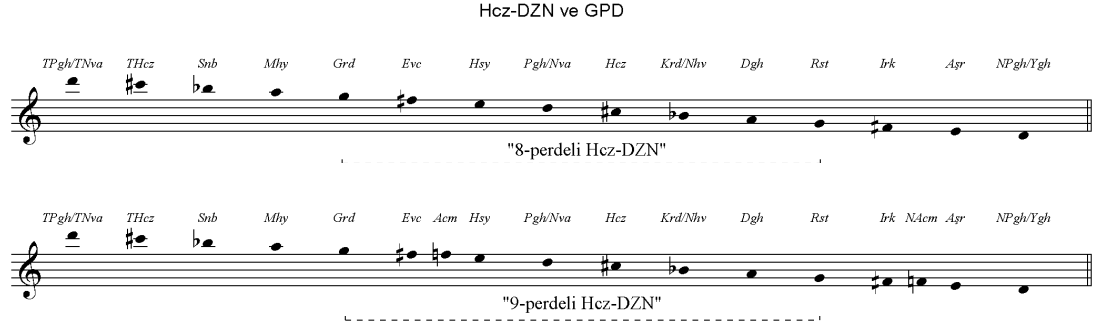
Tarihsel bakımdan GPDnin, aslında iki adet dizgesel “başlangıç perdesi”ne (“serperde”) sahip olduğu görülüyor. Bunlardan ilki, TmP-DZNe ismini veren Rst^P’dir. Bu perdenin gerek perde sıralanışına, gerek makamsal sınıflama ve sıralamaya temel alınışı, özellikle 15.-16. yy. kaynaklarında son derece belirgindir. 15. yy. BMM kaynakları, makamsal sıralamaya daima Rst^M ile başlamışlardır. Oysa DDŞMdeki sıralanışta “öncelik” daima Uşş^{ak} devrindedir (Wright, 1978; Bardakçı, 1986; Uygun, 1996; Arslan, 2007; Öztürk, 2014). KdT’ye göre Rst^P, “cemii perdelerin başıdır” (Uygun, 1990: 33; Keskiner, 2006: 34). Bununla birlikte 18. yy.a gelindiğinde, GPD açısından artık Dgh^P’nin “baş perde” haline geldiği görülür. Bu konuda gerek Kantemir’in ve gerekse de Kemanî Hızır Ağa’nın ifadeleri, gayet açıktır. Kantemir’e (ed. Tura, 2001: 57) göre: “bilgi ki Dügâh perdesi cümle musikinin dergâhı [giriş kapısı] ve vezzânıdır [ölçüsüdür]”. KHA ise perdesel ve makamsal sıralanışta Dgh^P’nin kazandığı merkezî rolü şöyle açıklar: “Edvâr-ı kadimeye [eski edvâra] göre Rast serperde-i musikidir, lakin zamane ve vakte münasip bâ-husus kesret-i müvellidât [var olan (makamsal) çoğunluk] itibariyle Dügâh perdesi serperde-i musikidir” (Tekin, 2003: 105; Uslu, 2009: 111). Aynı hususu, 19. yy. sonlarına doğru Haşim Bey de şöyle ifade etmektedir: “kudemâ-yı erbâb-ı fennin terkim ettikleri kütüb-i edvârda [bu ilmin eski üstadlarının yazdıkları edvar kitaplarında] ‘rast’ serperde-i musiki olup müteahhirin dikkat kârin re’yları kesret-i mevâlidine nazaran [sonrakilerin var olan çokluğa bakarak yaptıkları karşılaştırmaya göre] serperde-i musiki ‘dügâh’dır” (Tırışkan, 2000: 19).

Aslında gerek TSM, gerek THM repertuarları açısından bakıldığında, günümüzde de kullanılan makamların ezici bir çoğunluğunun, Dgh^P-kararlı oldukları kolaylıkla

belirlenebilir (Tura, 1997). Rst^P ve Dgh^P, her ikisi de sonuçta TmP-DZN içinde yer alan perdelerdir ve “serperde” olma durumları, daha çok makamsal sıralanış ve yaygınlığı vurgulaması bakımından bir anlam taşır. Yoksa GPD açısından bunlardan herhangi birinin dizgeye “ser” olmasında, tam perdelerin dizge içindeki sıralanış ve adlandırılışları bakımından herhangi bir farklılık oluşturmaması nedeniyle, “teknik” bir sorun bulunmaz.

Bu çalışmada ele alınan Hüseyinî ve Hicaz makam takımları açısından iki temel DZN söz konusudur. Bunlardan ilki, yukarıda GPD örneğinde yer verilen ve “tam perdeler düzeni” olarak da tanımlanan, Rst-DZNdır. Tezin örneklemini oluşturan Hsy^M, Nrz^M ve Mhy^M, Rst-DZN içinde yer alan, “tam perde makamları”ndandır. Hcz^M, Uzz^M ve Nft[-i Kdm]^M ise, Hicaz perdesine bağlı olarak tam perdeler düzeninde değişiklik yapılmasıyla elde edilen “Hicaz Düzeni” (Hcz-DZN) makamları arasında yer alır. Tarihsel kaynaklarda Sgh^P üzerinden tanımlandığı görülen bu düzen, esasen “tam perde” düzenindeki Çgh^P’nin “yarım perde” tizleştirilmesi ile gerçekleştirilir. Ancak bilindiği gibi zaman içinde Sgh^P üzerinden tarif edilen Hcz-DZNe tabi makam, şûbe veya terkipler, artık Krd^P ile açıklanır olmuşlardır.²³ Günümüzde ise bu perde, Arel perde dizgesine göre Dik Kürdi olarak adlandırılmaktadır. Sonuçta Krd veya Dik Krd olarak adlandırılan bu perde, “bağlamsal açıdan” Bsl^P’nin değil, Sgh^P’nin “pestleştirilmiş” konumunu gösterir. Krd^P’li Hcz-DZNde GPD aşağıdaki gibidir (Şekil 2.5).

²³ Aslında konunun bu yönü, “zamana/döneme özgü” olmaktan ziyade, “nazariyeciye özgü” bir nitelik sergiler. Örneğin LMÇ, 15. yy.’ın son çeyreği içinde yazdığı her iki eserinde de (Kalender, 1980; Tekin, 1999; Pekşen, 2002) Hicaz makamında, A-h harfleriyle gösterdiği ve tanini+bakiyeye denk düşen aralığın kullanıldığını bildirmiş ve “geleneksel” ctc yerine chb dizilişini vermiştir. Bu bilgi, aynı tarihlere denk düşen ve *Fatih Anonimi* (Demir, 2010) olarak adlandırılan eserle de aynen teyit edilmektedir. Buna karşılık 18. yy.a gelindiğinde, kendi çağdaşları Hicaz makamını Kürdi perdesiyle tarif ederlerken AND’nin (Aksu, 1988; Başer, 1996; Tura, 2006) Segâh perdeli açıklanışa bağlı kalmayı sürdürdüğü görülür.



Şekil 2.5 : Hicaz Düzeni ve GPD. Önceleri Segâh perdesiyle açıklanan Hicaz makamı ve düzeninde, 18. yüzyıl sonları itibariyle Kürdi perdesi kullanımının yaygınlaştığı görülür. Düzen kullanımında Eviç-Acem değişimi şeklindeki ezgisel kullanıma, bu düzende yer alan makamlara ait ezgilerde de tipik olarak rastlanır.

HbA ve KşY gibi kaynaklarda, Hcz-DZNe göre ayarlanmış GPDdeki bazı perde adlarının, “makamsal bağlam” açısından değişiklik göstermesi önemlidir. Bu kaynaklara göre TmP-DZNde Hsy^P adını alan Şeşgâh perdesi, Hcz-DZNde “Uzzâl perdesi” (Uzz^P); Mhy^P adını alan Tiz Dügâh perdesi de “Nühüft perdesi” (Nft^P) olarak anılmaktadır. Bu durum, Uzzâlin Hüseyinî, Nühüftün ise Muhayyer başlayıp, Hicaz karar etmelerine ilişkin terkeb tarifleriyle bir arada değerlendirildiğinde, çok daha dikkat çekici ve anlamlı hale gelmektedir. Çünkü açıktır ki Rst-DZNde Hüseyinî ve Muhayyer olarak adlandırılan perdeler, Hcz-DZNde “bağlı bulunan” düzene vurgu yapmak üzere, Uzz ve Nühüft olarak adlandırılmışlardır. Dolayısıyla en azından bu iki kaynak, DZN değişiminin makam ve terkebilerle olan ilişkisini ve bu ilişkinin perde adlandırmalarına yansıma biçimini somut olarak göstermesi nedeniyle ayrıcalıklı bir önem taşır. Çünkü 18. yy.a gelindiğinde Uzz, Kantemir’de günümüz Hcz^P konumunu kazanacak ve Nft ise, Hcz-DZNe ait olma vasfını tümüyle yitirmiş olacaktır. Bu gelişmeler, 18. yy.ın makam nazariye tarihi içinde, makam bilgisi ve uygulamaları açısından çarpıcı değişim ve dönüşümlerin somut olarak yaşandığı bir yüzyıl olduğunu ve bu nitelikleriyle de çok daha kapsamlı araştırmalara ihtiyaç gösterdiğini ortaya koymaktadır. Makam konusunun ele alınışı bakımından DZN yaklaşımı, öncelikle “makam dizileri” kavrayışının gelenek içindeki asıl seçeneği ve aynı zamanda da eleştirisi olarak ortaya konulmuştur. Aslında Kantemir’in erken “modal” kavrayışıyla başlayıp²⁴, “Tonaliteye Dayalı Makam Modeli” (TDM) ile birlikte, makam konusunun “diziler” halinde ele alınması “alışkanlığı”, burada DZN olarak tanımlanan

²⁴ Kantemir (ed. Tura, 2001), makamları, “sekiz perde”den birini kendilerine merkez edindikleri şeklinde açıklayan ilk isimdir. Gerek sekiz perdelilik, gerekse bu sekiz perdeden birini “merkez” edinme anlayışı, makam nazariye tarihi açısından “erken” bir “mod” kavrayışının temsilcisidir. Kantemir’in, makamları “dizi”ler halinde değil, ancak modal yaklaşım açısından yine büyük önem taşıyan “ezgi tipleri” olarak tarif etmiş olması da dikkat çekicidir.

geleneksel özelliğın, makam kavramı açısından taşıdığı hayatiyet ve işlevselliğın fark edilmemesine, yanlış anlaşılmasına ve dolayısıyla geleneksel makam nazariyesi açısından doğru değeriendirilememesine yol açmıştır.

GDP ve DZN açısından özellikle vurgulanması gereken husus, makamların “diziler”e değıl, “düzenler”e sahip oldukları ve “tonik-dominant” gibi tonaliteye özgü “dizisel statik fonksiyonlar”a göre değıl; perdesel merkezleşmeleri tarif eden “başlangıç” (âgâz), “geçici karar” (muvaakat/asma/ara karar) ve “karar” gibi “ezgisel dinamik işlevler”e göre şekillendikleridir. Kavramsal ve işlevsel açıdan makam, diziyle değıl, ezgiyle bağlantılıdır. Düzen ise, ezgilerin oluşumunda rol oynayan perdelerin GDP içinde ayarlanması demek olduğundan, doğrudan makamın gerçekleştirilme zemini demektir. Makamlar, başlangıç ve kararları itibarıyla GDP içinde konumlanır ve belirli bir DZNe göre ayarlanmış perdeler üzerinde gelişme gösterir. Bu nedenle makamların, “modlar” gibi, “oktav dizileri veya türleri” halinde ele alınması, kavramsal yaklaşım bakımından açık bir sorun teşkil eder. Dizi-merkezli bir yaklaşım, makam kavramının kendisinin “ne olduğunı” değıl, “neye benzetildiğın”ı gösterir ki konu bu yönüyle tezin, “makam nazariye tarihindeki başlıca modeller” başlıklı kısmında ayrıntılı olarak tartışılmaktadır (bkz. Bölüm 5). Aşağıdaki şekil, Kırşehirli Yusuf ve Seydî’de açıklanan düzenlerden bazılarını göstermektedir (Şekil 2.6).

a.) Rast Düzeni ("tam perdeler düzeni")



b.) Hicaz Düzeni ("Çargâhı tiz çekesin")



c.) Bûselik Düzeni ("Segâhı tiz çekesin")



Şekil 2.6 : Kırşehirli Yusuf ve Seydî’ye göre temel perde düzenlerinden bazıları: a.) Rast Düzeni, b.) Hicaz Düzeni, c.) Bûselik Düzeni. Şekildeki ok işaretleri, ilgili düzende değışıme uğrayan perdeleri göstermektedir.

2.2 Makamsal Ezgi Çekirdekleri (MEÇ)

GPD içindeki bir perdeyi kendilerine “merkez” edinmek veya tam perde düzeninden farklı bir düzene ait bir –veya birkaç– perdeyi (nim perde) ezgisel bir bileşen halinde karakteristik olarak kullanmak suretiyle “belirli bir makamı temsil etme niteliği taşıyan” ezgisel motif, figür, çizgi veya cümleler, bu çalışmada “makamsal ezgi çekirdekleri” [MEÇ(ler)] olarak adlandırılmıştır. MEÇlerin gelişimi bakımından “merkezî perde”lerin öncelikli bir önem ve belirleyiciliği vardır. Ancak özellikle nim perde kullanan ve düzen değişimi gerektiren çeşitli makamlarda, merkezleşmelere ek olarak tipik bazı düzen ve seyir perde(ler)inin de MEÇler açısından önem kazandığı görülür. Örneğin Bûselik makamı, kendi adını verdiği “tizleşmiş Segâh” perdesini kullanır ve bu makamın icra edilebilmesi için, GPDdeki Segâh seslerinin düzenleniş bakımından tizleştirilmeleri veya “ilave” bir perde olarak GPDye eklenmesi gerekir. Böylece Bûselik makamı ve düzeninde kullanılması nedeniyle Bûselik adı verilen bu “nim perde” konumu, Bûselik MEÇinin ortaya çıkışında, âgâz ve kararın yanı sıra karakteristik bir düzen ve seyir perdesi olarak belirleyicilik kazanmış olur. Bu açıdan yaklaşıldığında perdesel merkezleşme veya düzen ve seyir için gereklilik arz eden çeşitli nim perdelerin, MEÇ oluşumunda öncelikli bir yere sahip oldukları ortaya çıkar. Özellikle tam perdeler açısından perdesel merkezleşme, MEÇ gelişimi için yaşamsal bir önem arz eder. Bu nedenle bu çalışmada, belirli merkezî perdeler “üzerinde” veya “arasında” gelişen tipik bazı ezgisel oluşum ve ilişkiler, MEÇlerin belirlenmesi ve adlandırılmasında temel bir ölçüt olarak ele alınmıştır. Ezgisel bakımdan bu ilişki, çoğu zaman karakteristik bazı ezgisel figür, motif veya yürüyüşlerle sağlanır. MEÇ açısından bu tipik “bağlamsal ilişki”, ezgideki çeşitli “durma” (başlangıçta ve bitişte durulan yer/makam/perde/ev/hâne) merkezleri arasında gelişen tipik “hareket” (yönelim/seyir/yürüyüş/gidiş) temelinde şekillenir.

Bu açıdan ele alındığında makamın, birbirine benzerlik taşıyan çeşitli ezgilerdeki tipik başlama (âgâz), hareket (seyir) ve bitiş (karar) esaslarını, perdeler ve hareket üzerinden tarif eden; bunu açıklayan ve sınıflandıran bir kavram olarak şekillendiği görülür. MEÇ, “ezgisel hareket/davranış” esaslı bir “ilke” olarak makam kavramının, ezgilerin oluşma ve gelişmelerinde bağlı kalınan bağlamı belirtir. Makam, temel niteliği gereği “bağlam yaratan” bir kavramdır. Herhangi bir ezginin, belli bir “makamsal ezgi” haline gelmesi ve ilgili makam açısından bir aidiyet ve temsiliyet kazanması, ancak kavramın yarattığı bağlam ile mümkün olabilmektedir. Bu bağlamsallığın, geleneksel kaynakların birçoğunda ezgisel harekete vurgu yapan

“eda, tarz, üslup, reviş, yürüyüş” gibi sözcüklerle ifade edilmiş olması gayet anlamlıdır. Çünkü “hareket” odaklı bu makam kavrayışı, perdelerin dizi, dörtlü, beşli gibi “yapısal” organizasyonlarıyla değil, ezgisel harekete bir perdeden başlama, belli perdeler üzerinde belli bir “tarz”da gezinme ve nihayet belirli bir perdede de sona erme niteliğiyle ilgili olmuştur. Makam kültüründe “bağlam”, ezgisel harekete bağlı olarak ortaya çıkmakta ve belli bir makam algısının gelişiminde belirleyici olmaktadır. Aynı perde düzeni içinde yer alan veya aynı “dizi”ye sahip çok sayıda makamın “mevcudiyeti”, ayrımsal ilkenin ezgisel hareket veya davranışla ilgili olduğunun aslında en somut göstergesini oluşturmaktadır.

Makam kavramının MEÇler açısından sahip olduğu bağlamsal niteliğin daha iyi anlaşılması bakımından burada, iki kavram ve yaklaşım tarzı üzerinde durmak yararlı olacaktır. Bu kavramlar “kural-bazlılık” ve “ilke-bazlılık” kavramlarıdır. Bunlardan kural-bazlılık, belirli bir kuralı esas almayı, bu kurala “zorunlu” şekilde uyma veya hareket etmeyi açıklar. İlke-bazlılık ise kavramsal olarak belli bir ilkeye bağlı kalmayı ve bu ilkeye uygun düşecek şekilde davranma veya hareket etmeyi tanımlar. Kural-bazlı yaklaşımlar, doğaları gereği yoruma ve değişime kapalı, uygulaması zorunlu olarak “aynı” olan yaklaşımlardır. İlke-bazlı yaklaşımlar ise yorum ve değişime açık; uygulamada çeşitlilik arz eden bir çerçeveye sahiptir. Bu iki kavram ve anlayış açısından ele alındığında makam kavramının bir “kural” değil, bir “ilke” oluşturduğu görülür. Özellikle makamsal ezgi ve makamsal ezgi çekirdeği kavramları açısından makam, açıkça ilke-bazlı bir kavramdır. İlke-bazlılık, “bir” makam ve onu temsil eden MEÇin, uygulama veya gerçekleşme düzeyinde “çok” ve “çeşitli” ezgisel şekillenişlere sahip olabileceğini; bu yönüyle besteci veya icracı açısından, gerek besteleme gerekse de doğaçlama süreçlerinde, açıkça “üretici” (generative) ve “dönüşümsel” (transformative) bir karakter taşıdığını ortaya koyar.²⁵ Bir MEÇ, içerdiği belirli sayıda perde bakımından, “birbiri yerine geçebilen” bir “ezgi parçacıkları” veya “motif” repertuarına sahiptir. Oransay (1966) ve İlerici (1984), geleneksel müzikte makamsal ezgilerde meydana gelebilecek bu tür motifsel “yer değiştirme”lerin tipik bazı örneklerini eserlerinde ortaya koymuşlardır. Bu çerçeveden bakıldığında MEÇler, kesin olarak “sabit ezgiler” (fixed melodies) veya “ezgi kalıpları” (melodic patterns) olarak anlaşılamazlar. Bu bağlamda belki Signell (1976)’in vurguladığı türde bazı “kalıplaşmış” (stereotyped) motiflere sahip olsalar da, MEÇler doğaları gereği besteleme ve doğaçlama anlayışlarına bağlı şekilde gelişme gösterir. Belli bir “makamsal ilke”ye bağlılık koşuluyla, yaratıcılık ve

²⁵ Noam Chomsky’ye ait bu dilbilimsel teorinin tonal müzikte ritm ve armoniyi temel alan teorik bir uyarlaması ve analiz yöntemi için bkz. Lerdahl ve Jackendorf (1990), Lerdahl (2001).

yorumlama bakımından ezgisel üretim ve dönüşüme “açık” özellikler taşırlar. Bu yönleriyle MEÇler, belli bir perde düzeni ve merkezleşimi içinde ezgisel olarak ilişkilendirilmiş; kendilerine özgü durma ve hareket özellikleri sergileyen ezgisel perde toplulukları olarak anlaşılmalıdır. Bu nitelikleri onları birer “müfred” (“*monad*”)²⁶ haline getirir. Kantemiroğlu’nun “müfred makam” şeklinde yaptığı adlandırma ve tasnif ile Abdülbâki Nâsır Dede’nin makam tarifinde ortaya koyduğu gibi, bir MEÇ’in başka bir MEÇ’e benzememesi veya başka bir MEÇ’le karıştırılmaması özelliği, MEÇlerin “müfredlik” niteliklerindeki en önemli ayrımı oluşturur.

MEÇler, makamların “kendilikleri”ni ortaya koyan ve böylece başka bir makama “benzememe”lerini sağlayan; kendi ezgisel bütünlükleri gereği “ayrıştırılma”ları ve başka makam çekirdekleriyle “karıştırılma”ları mümkün olmayan; bu nitelikleriyle bağlamsal bir ilişki içinde bulunan “perdesel-ezgisel birlikler/oluşumlar” (associative organizations) demektir. Bu tanımda özellikle vurgulanan “başka bir makama benzememe” veya “başka bir makamla karıştırılmama” niteliği, somut ifadesini Abdülbâki Nâsır Dede’nin, *Tetkik ü Tahkik* adlı eserinde verdiği makam tarifinde bulur (Aksu, 1988; ed. Tura, 2006). Burada bu tanımdan, MEÇlerin makamsal ezgi oluşumundaki “ayrıt edici” özelliklerinin belirtilmesi amacıyla yararlanılmıştır. Çünkü bu ayırt edici özellikleri, MEÇlerin, makam kültürü açısından gerek günümüzde gerekse tarihsel dönemlerde bazı makamlarla ilgili olarak ortaya çıkan kimi tartışmalı veya belirsiz durumların “çözümlemesi”nde, önemli bir işlevsel ölçüt olarak değerlendirilebilmelerine olanak yaratmaktadır. Yalın bir ifadeyle: eğer herhangi iki makam, “perdesel içerik” ve “ezgisel hareket”leri nedeniyle birbirlerine “benzerlik” taşıyorlar ise, burada MEÇ açısından aslında açık bir “aynılık” var demektir ve bu olgu, bu tür makamların, aslında “yakıştırma” veya “uydurma” gerekçeleriyle birbirlerinden ayırt edilmeye çalışıldıkları anlamına gelir. Makam nazariye tarihine bakıldığında bu tür “benzeşmelerin” (örneğin eski “Gerdaniye âvâzesi” ile “Mahur-ı Kebir şûbesi”; “Rast makamı” ile 18. yy.da ortaya çıkan “Rehâvî makamı” ve yine 18. yy.da bilinen şekliyle “[Yeni] Nühüft terkibi” ile “Nevâ-yi Aşîrân terkibi” gibi), çeşitli makamlar açısından gelenek içinde yaşanageldiği ve süreç içinde ya aralarındaki ayrımların ortadan kaldırılarak “birleştirildikleri” (bir makamın, MEÇ açısından diğerinin yerini aldığı), ya “başkalaştırıldıkları” (makamın kendini temsil eden MEÇ’i başka bir makama terk ettiği) ya da “unutuldukları” (MEÇ var olmayı sürdürürken,

²⁶ Leibniz’in “yalın cevher/öz” anlayışına göre “monad”; “bölünemez” nitelikte bir “varlık/birlik” veya “bir-olan”dır. Leibniz monadları somut anlamda “atom”lara benzetse de, soyut düzlemde bölünebilirlikleri bulunmayan ayrı birer birlik olarak görür bkz. Leibniz (2011). MEÇ’lerin ayırt edici özelliklerini, “kendilerine özgünlük” ve “teklik” (müfred) vasıfları oluşturur. Bu nedenle “monad” kavramı, MEÇ’lerin bu “benzersiz” (unique) niteliklerini vurgulaması yönüyle açıklayıcıdır.

sahip olduğu adı yitirdiği) görülmektedir. Bu konuda Durmaz (1991), Can (2001), Yılmaz (2002) ve Öztürk (2008, 2010) tarafından yapılan yayınlarda dikkat çekici bilgi ve örnekler yer almaktadır.²⁷

Yekta (1986: 67-68), ayırt edicilik açısından, bir “makam”ı tanımlamayla ilgili unsurları şu başlıklar altında sıralar: 1.) teşkil edici unsurlar [tetrakord ve pentakordlar], 2.) ambitus (vüsat, genişlik), 3.) başlangıç, 4.) güçlü, 5.) karar perdesi, 6.) seyir ve tam karar. Oransay (1966: 102) ise makamların birbirlerinden “ayırt edilmesi”nde “teknik açıdan” etkili olan unsur ve ölçütleri (a) kullandıkları perdeler ve b) gidişlerini (seyirlerini) esas alarak: 1.) kullanma aşısı ya da aşitları, 2.) çatki yapısı, 3.) başlangıç perdesi, 4.) kullanılan aşitların ve bölgelerin ya da vurgulanan çatki seslerinin sırası, 5.) durak perdesi, şeklinde sıralamıştır. Aslında bu ayrımsal ölçütlerin, TDMde, dizi-merkezli ve tonaliteye özgü tonik-dominant kutupsallığı içinde ortaya konulmuş oldukları açıktır. Bu modele dayalı nazarî yaklaşımların tümünde, makamların gerek tek tek tanımlanmalarında, gerekse de birbirlerinden ayrımlarının ortaya konulmasında, “dizi” ve “seyir” unsurlarının taşıdığı öncelik ve belirleyicilik dikkat çekicidir.

Ayrımsal açıdan tarihsel kaynaklara bakıldığında, DÇ-Y için dikkat çeken ölçütlerle karşılaşılır. Bu ölçütlerin başında, makamsal âgâzın GPD içindeki konumu gelir. Makamsal başlangıç açısından GPDnin “nerm”, “orta” ve “tiz” şeklinde üç kısma ayrılması mümkündür. Hem bir rejistir²⁸ (register), hem de bir *tessitura*²⁹ belirten bu ayırım, MP ve MEÇlerin dizge içindeki konumlanışlarının açıklanması açısından özellikle işlevsel ve tutarlıdır. Buna göre, örneğin Dügâh-ı Kadim/Uşşak, Zengûle, Rast, Irak, Hüseyinî-Acem, Nevrûz-ı Kebir, Çargâh-Maye gibi makam veya terkiplerin “nerm” bölgeye mahsus oldukları görülür. Buna karşılık, Nevrûz[-ı Asl], Çargâh-ı Asl, Segâh, Hüseyinî, Hicaz, Uzzâl, Pençgâh (“asl” ve “zaid”), Isfahan, Bûselik, Rehâvî[-

²⁷ Aslında konunun bu yönünün, Gestalt psikologlarının algı ve zihinsel süreçler konusundaki “benzerlik” (similarity) ve “yakınlık” (proximity) gibi belirlemeleri açısından dikkat çekici bir nitelik taşıdığı açıktır. Konunun müziksel bir analiz yöntemine temel oluşturacak tarzda ele alınışına ilişkin çok önemli bir çalışma Narmour (1990) tarafından gerçekleştirilmiştir. Aynı konuda makam müziği alanında yapılması gereken çok temel çalışmalara ihtiyaç olduğu da vurgulanması gereken önemli bir gerçekliktir. Ancak bu iki temel ilkenin, insan algısı bakımından çok öncelikli bir belirleyicilik taşıması, özellikle perdesel içerik ve hatta entonasyon bakımlarından birbirlerine benzerlik ve yakınlık taşıyan makamlar arasındaki ayrımların algısal açıdan giderek ortadan kalkabileceğine yönelik bir olasılığın, bir etken olarak gözden uzak tutulmaması gerektiğini düşündürmektedir. Bu tür bir “algısal” yaklaşım değerlendirmesi için bkz. Tura (1988).

²⁸ Rejistir: Künye; sicil. Müzikte bir sesin, ses dizgesi içindeki konumunu belirtir.

²⁹ *Tessitura*: İtalyanca’da “doku” anlamına gelen bu sözcük, müzikte, vokal veya çalgısal bakımdan bir optimal kullanım alanı tanımlar. *Tessitura*, perdelerin bir eserde yer alma şekli ve yoğunluğu bakımından en uygun tarzda ve en çok sayıda kullanıldığı ses alanıdır. Bu anlamda en tiz ve en pest sesler arasında uzanan *ambitusun*, ezgi veya eserde en çok kullanılan kesimini ifade eder. Signell (1976, 2008) bu terimi, daha çok makam yerleşimlerini açıklamak için kullanmıştır.

yi Kadim], Çargâh-ı Rekb, Hûzî, Zemzeme, Acem, Bayâtî, Karcıgar gibi makam ve terkipler de “orta” bölgeye özgülük taşırlar. Evc, Gerdaniye, Muhayyer, Sünbüle, Nühüft-i Kadim, Şehnaz, Mâhur, Muhayyer Kürdî, Muhayyer Bûselik gibi makam veya terkipler ise “tiz” bölgeye özgüdürler. Böylesi bir ayırım, MPlerin GPD içindeki konumlanışlarını ve bu konumlanışlarda âgâz merkezinin sahip olduğu belirleyici rolü göstermesi nedeniyle her bakımdan büyük önem taşır. Çünkü esas olarak “makamsal ayırım”ın temel ölçütlerinin başında, makamsal merkezleşme ve yönelim unsurlarının geldiği, bu merkezleşme makamsal hareketin merkezleşmeindeki başlangıç konumunun ayrıca büyük önem taşıdığı, repertuardaki örneklerden de açık bir şekilde belirlenebilmektedir.

Bu açıklamalar ışığında, DÇ-Y açısından, makam belirleme ve ayırt etmede gözetilen ölçütlerin şu şekilde sıralanması mümkündür:

- 1.) Geleneksel perde dizgesi (GPD);
- 2.) Perde düzeni (DZN) (GPDnin makamsal ihtiyaca göre ayarlanması);
- 3.) Başlangıç perdesinin GPD ve DZN içindeki bölgesel konumu (tiz, orta, nerm)
- 4.) Makamın, âgâz (A) ve karar (K) itibarıyla GPD ve DZN içindeki yerleşimi;
- 5.) MEÇlerin, A-S-K modeli bakımından makamsal ezgide ortaya çıkma ve eklemlenme sırası. Bu etken özellikle makam adlandırmasında temel bir rol oynaması nedeniyle ayrıca büyük bir önem taşımaktadır.

Bu ölçütler, makamların birer “müfred” olarak belirlenmelerinde ve diğer makamlarla karıştırılmamalarında, açık bir belirleyiciliğe sahiptir. Dizge, düzen, perdesel merkezleşme ve makamsal ezgi çekirdekleri anlayışı, makamların diziler, dizi parçaları, dörtlüler, beşliler gibi “geleneksel” açıklanışından farklı bir yaklaşım ve kavramlaştırma ortaya koyar. Bu niteliğiyle bir merkezî perdenin sadece “üst” kısmına doğru olan perde-aralık dizilim ve sıralanışını esas almaz. Aksine merkezin alt ve üst kısımlarında gelişebilen ezgisel ilişkiler, yaklaşıma esas teşkil eder. Burada yalın bir karşılaştırma yapmak adına, öncelikle, Rahatü'l-ervâh (RhE) terkipleriyle ilgili günümüzde geçerli olan “dizisel” anlayışa ilişkin Özkan (1987)'da yer alan tarife göz atmak yararlı olacaktır: “Hicaz ailesini meydana getiren makamlardan Zirgüleli Hicaz hariç, Hümayun, Hicaz, Uzzâl dizilerine, Irak perdesindeki Segâh dörtlüsünün veya **Irak makamı dizisinin bir kısmının** ilavesinden meydana gelmiştir” (Özkan, 1987: 462).

Bu tarifle karşılaştırmak ve ardından DÇ-Ynin getirdiği yeniliği ortaya koyabilmek için bir de BMMye ait terkiplerin kategorisi açısından örneğin Şükrullah'da, “Hicaz başlana ve

Irak evinde karar ide” (Kamiloğlu, 2007: 169; Şirinova, 2008: 263; Bardakçı, 2011: 138) şeklindeki tarife bakmak gerekecektir. İki farklı ayrıntılılıkta olan bu tariflerde terkinin, esasen iki MEÇe sahip olduğu açıkça belirtilmektedir. Buna göre makamsal bir ezginin, RhE olarak nitelenebilmesi için, bu makamsal ezginin başlangıcında mutlaka bir Hcz-MEÇ bulunmalıdır. Dolayısıyla bu MEÇin, Hcz-DZN içinde yer alması gerektiği de açıktır. Hcz-MEÇ, makamsal hareket açısından öncelikle ve “tipik” olarak Pgh^P/Nva^P üzerinde “merkezleşir”. Böylece bu perdeden “âgâz” ederek Hcz-DZN perdeleriyle seyredip, Dgh^Pne ulaşan ezgisel hareket, Hicaz MEÇ olmanın bir gereği olarak burada karar eder. Normalde Hcz-MEÇ açısından tipik bir karar noktası olan Dgh^P, RhE terkinin açısından bir “geçici karar” perdesidir. Çünkü bu terkinin “gerçekleşebilmesi” için, Hcz-MEÇine, Irak perdesinde karar etmeyi sağlayacak bir Irk-MEÇin “eklemlenmesi” gerekmektedir. Nitekim tarihsel kaynakların da işaret ettiği gibi Irk-MEÇ, konumsal merkezleşme olarak Dgh^Pnden “âgâz” eder ve Irk^Pnde karar verir. İşte bu eklemlenişle birlikte RhE adı verilen terkin ve ona bağlanacak ezgi, son bulmuş olur. Görüldüğü gibi bu yaklaşım, “Irak’ta Segâh dörtlüsü veya bir kısmı”, “yerinde (Dügâh’ta) Hicaz dörtlüsü”, “Nevâ’da Bûselik dörtlüsü”, vb. gibi “sınırlayıcı” ve -hatta “uyan kısım-uymayan kısım” anlamında- “zorlayıcı” ve çoğu zaman da “hantal” bir açıklama tarzına ihtiyaç göstermemekte; dörtlü veya beşlilerle “oluşturucu” birimler olarak “hiç” ilgilenmemekte; sadece MEÇlerin, GPD ve ait oldukları DZN içindeki merkezleşmeleri ile bunların birbirine eklemlenişlerine bakmaktadır. Böyle yaklaşıldığında, “herhangi bir” merkez üzerinde yerleşen ve gelişen MEÇin, “ezgisel” bakımdan dörtlü, beşli, üçlü “perde alanları” ile sınırlandırılmasına ve bu “sınırların” aşılması veya daha az bir kısmının kullanılması gibi durumların da “genişleme” veya “çeşni” olarak değerlendirilmesine gerek kalmadığı, açıkça görülmüş olur. MEÇ, merkezî perde ve etrafında örülen ezgisel “koza” bakımından GPDnin sunduğu olanak içinde (tıpkı Kantemiroğlu’nun “hükm” kavramıyla açıkladığı gibi) “dar” veya “geniş” bir alanda ve her şekilde harekete imkân kazanmış olmaktadır. Üstelik “yaratıcı” bazı uygulamalarda, merkezleşilen perdenin, DZN değişimleri yoluyla (günümüz teorisinde “geçki” olarak anlatılan konu bağlamında) da değerlendirilebildiği; aynı merkez etrafında farklı DZNLere özgü MEÇlerin kullanılabilmesine olanak sağlandığı görülmektedir. Örneğin GPDnin tam perdeleri içinde Hsy^P merkezli olarak hareket eden bir ezgi, Pgh^P/Nva^P etrafında bir merkezleşmeye sahip olduğunda, bu perde üzerinde oluşturulacak bir Hcz-DZN aracılığıyla, tamamen “yerel” olarak, bir Karcıgar-MEÇe sahip olabilmektedir. Üstelik aynı DZN korunup, bu kez örneğin Çgh^P üzerinde bir merkezleşme olduğunda da,

“Çargâh üzerinde Nikriz-i Sagir” (4: NkzSgr-MEÇ) olarak nitelendirilen bir MEÇ gelişimi gerçekleşmiş olacaktır.

Örneklerden anlaşıldığı üzere MEÇ, kesin olarak “dizisel” bir kavram değildir. DZN ve perde temelinde ezgilerin “makam/yer” bakımından merkezlenişleri ve bu merkezler etrafında gelişen makamsal ezgi çekirdekleriyle ilgilidir. Bu çekirdekler, makam kültürü içinde bazen dikkat çekici benzerlikler gösterebilse de, yaratıcılık bakımından “çeşitliliğe” açık ezgisel oluşumlardır. Halk müziği repertuarında MEÇler, çoğu zaman 15.-16. yy. edvarlarında tarif edilen “ezgi-çizgisel” özelliklerini daha fazla korur görünürler. Ancak -AND’den “ödünç” alınan bir ifadeyle- “ses kuyumculuğu” bağlamında “besteleme” kültürü ve birikimi içinde, MEÇlerin “eşsiz” veya “benzersiz” örneklerine çokça rastlandığı da bir gerçektir.

Esas olarak MEÇ, “bir” merkezî perde ve bu merkezî perdeyle tanınan bir makamın, ezgi alanındaki “mevcudiyeti” ve “şekillenışı”dır. Bu nedenle bir MEÇ, ilgili makamın “kendiliği”ni, “kendisi olma” niteliğini ortaya çıkarır. Bu “özgülük”, belli bir perde-ezgi ilişkisinin belirli bir makam bağlamında “anlaşılması”nı sağladığından aslında müfred karakterdeki her bir MEÇin, aynı zamanda belirli bir “iletişimsel kod”³⁰ oluşturduğu gerçeği de açığa çıkar. İletişimsel kodlar, kültür içinde, “kültürleme”³¹ sürecinin bir unsuru olarak öğrenilir. George Miller’ın kod için verdiği şu tanım, burada dile getirilen “müzik çevresi” bağlamı açısından önemli görünür: “kaynak ve hedef arasındaki karşılıklı uzlaşmaya dayalı olarak, bilgiyi temsil eden ve aktaran herhangi bir simgeler dizgesi, kod adını alır” (Fokkema, 1985: 644). Bu tanımdan hareketle MEÇlerin de, bir müzik çevresi (besteci-icracı-dinleyici) tarafından bilinen/anlaşılan/tanınan, üzerlerinde “uzlaşmaya varılmış” birer “iletişimsel kod” oldukları rahatlıkla söylenebilir. Tam da bu noktada, Kantemiroğlu’nun Nühüft’le ilgili “ustalar arası tartışma”sına yine bir gönderme yapmak faydalı olacaktır (bkz. ed. Tura, 2001: 107). Üstadlar, makam kültüründe farklı bilgilenme kanallarından yetiştikleri ve gerçekte de “farklı” bilgilere sahip olduklarından, “bir” makam açısından “farklı” adlandırmaların gelişmesi mümkün görünmektedir. Birinin Nühüft olarak bildiği bir makamsal ezgi çekirdeğine ait kod, bir diğeri tarafından örneğin Nevâ-yı Aşiran olarak bilinebilmektedir. Burada dikkat edilirse makam kültürü

³⁰ İletişimsel Kod: Mutlu (2008)’ya göre; “İnsanların anlamlı mesajları değiş-tokuş etmeleri için sistemle aşına olmalarına olanak verecek şekilde düzenlenmiş bir göstergeler sistemi”dir. Mutlu (2008) iletişimsel kodun bir “anlam sistemi” olduğunu belirtir ve belli bir “kültürel uzlaşma”ya dayandığını vurgular. Kod kavramının iletişim, dilbilim ve göstergebilim alanlarındaki anlam ve tarifleri için ayrıca bkz. Fiske (1990), Leeds-Hurwitz (1993), O’Sullivan ve diğ., (1998), Berger (1999).

³¹ Kültürleme: Esas olarak bir kültür içinde gerçekleşen her tür eğitim ve öğrenme süreci. Geleneksel sanatlar söz konusu olduğunda ustadan çırağa aktarılan her tür bilgi, deneyim ve değerler. Bkz. Güvenç (1997).

açısından ezgilerdeki “tipik” makamsal çekirdeğin anlaşılmasına ilişkin temel nitelik değişmemekte; ancak farklı bilgilenme ve öğrenme kanalları, “adlandırma” açısından çeşitlilik sergileyebilmektedir.

Makamsal bir ezgide, belirli “kesitler” içinde, “makam” açısından tipik bazı “ezgisel kodlar”la karşılaşıldığı hususu, Bayraktarkatal ve Öztürk (2012) tarafından ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Ayangil (sözlü görüşme, 2014), makam eğitiminde makamları öğrencilerine “ezgisel kod”lar halinde anlatıp, uygulamalarını da bu tür açıklamalar üzerinden gerçekleştirdiğini dile getirmiştir. Makam kültürü açısından müzik çevreleri arasında “mesaj” alış-verişine olanak sağlayan iletişimsel kodların, esas olarak belirli makamlara ait tipik MEÇler olduğu görülüyor. Bu nedenle bir makama özgü olan çekirdeğin, başka bir makam çekirdeğiyle “aynı olması”nın mümkün olamayacağı hususunu doğru anlamak gerekir. Yukarıda değinilen “makam dizileri” anlayışının geleneksel dizgede yol açtığı “parselleme”nin de bu çerçevede bir geçerlilik taşıyamayacağı daha iyi anlaşılmış olmaktadır. Gelenekte makam ve MEÇ ayrımında özellikle perdesel merkezleşme ve yönelimlerin belirleyici oldukları göz önüne alındığında, ezgisel hareketlerin GPD içindeki konumlanış ve yönelimlerinin, “yapı bakımından” aynı gibi görünen makamlar arasında “hareket tarzı” bakımından “farklılık”lar bulunduğunu göstermesi, makam kültürü için son derece önemli bir özellik arz eder.

Tek-merkezli (TkM) makamlarda, MEÇlerin, merkeze yönelim bakımından farklı “çizgiler”e sahip oldukları görülür. Bu çekirdeklerden biri merkezden tize doğru çıkıcı-inici, diğeri ise merkezden nerme doğru inici-çıkıcı bir çizgi sunar. Ancak bu “çizgisel” özellik, MEÇin “makam” açısından “farklılaştığı” anlamına gelmez. Çünkü MEÇin öncelikli ve aslî niteliği, “bir” merkezî perde üzerine yerleşmiş olmasından ve çoğu zaman da ezgi anlamında motifsel bir bütünlük sergilemesinden ileri gelir. TkM-MEÇlerde yukarı veya aşağı yönlü ezgisel çizgi gelişimleri, DZNin ve kompozisyonun doğal bir gereğidir. TkM-MEÇlerde merkezî perdenin, dolayısıyla “makamın” değişmediği, ancak bu merkez etrafında aynı makama özgü farklı ezgi oluşumlarının mümkün olduğu görülür. Tarihsel bir kaynak olarak Kantemir’in Irak makamıyla ilgili olarak verdiği şu tarif, bu belirlemenin tipik bir örneğini oluşturur:

Irak makamı tamam ve nerm perdelerin makamlarındandır ki Yegâh perdesinden üçüncü perdedir, makam-ı mezkûr kendü perdesini kutb idüb Yegâh perdesinden âgâze ve hareket ider ise tamam perdeler ile Aşiran çıkub kendü perdesinde kendüyi izhar ider ve gine tarif-i müfred üzre Dügâh’dan âgâze ve hareket ider ise Rast perdesine inüb Irak perdesinde karar virüb istirahat ider. (ed. Tura, 2001: 47)

Görüldüğü gibi TkM-MEÇlerde asıl önemli olan, perdenin dizge içinde, “kendine ait yeri/makamı” anlamında sahip olduğu merkezî perde, yani bu perdenin “makamı”

olmaktadır. Nitekim Kantemir’de pek çok yerde bir makamın “ortaya çıkışı” veya “kendini beyan etmesi”nin, ancak, kendine ait perde üzerinde bulunmasıyla mümkün olduğu görülür. Her “makam”, “kendi perdesi” üzerine gelip, bu perdede kendini “göstermekte” veya “beyan etmekte”dir. Bu çerçevede özellikle tam perdeler ile makam adları arasında çoğu kez doğrudan bir ilişki bulunduğunu da göz önünde bulundurmak gerektiği açıktır.

MEÇlerin ezgi olarak gelişiminde, geleneksel uygulamaların başlıca iki “yol” izledikleri görülmektedir: 1.) Aynı düzen içinde, “merkezî perde”nin konumunun değiştirilmesi; 2.) Aynı merkezî perde etrafında, düzenin değiştirilmesi. Bu durum, A-S-K modeli açısından irdelendiğinde, ilk seçeneğin: a.) âgâzın değiştirilmesi (örn. Hsy^M, Mhy^M), b.) kararın değiştirilmesi (örn. Hcz^M, Nkz^M), yollarıyla yapıldığı; seyir perdelerinde yapılan değişimin ise (örn. Hsy^M, Uzz^M, Bsl^M) doğrudan DZN değişimi anlamına geldiği görülür. Böylece MPnin A ve K için, DZNin ise S için belirleyicilik taşıdığı ortaya çıkmaktadır. DZN değişimlerinin bugüne dek “geçki” olarak değerlendirilmiş olmasında “tonaliteye dayalı” kavrayışın temel bir rol oynadığı bir gerçektir.

2.2.1 Ezgi çekirdeği kavramı

MEÇ anlayışına temel oluşturan “ezgi çekirdeği” (melodic nucleus/core/seed) kavramı bugüne değin müzikoloji, etnomüzikoloji ve müzik teorisi literatüründe, değişik araştırmacılarca ve farklı anlamlarda kullanılmıştır. Hugo Riemann’dan bu yana çoğunlukla “indirgemeci” bir mantıkla ele alındığı görülen bu kavramı Sachs, bir “ses materyali”nin dizisel ilişki ve perde sayısı bakımından “tohum” niteliğindeki “perdesel içeriği”ni (Sachs, 1943; 1965) göstermek için kullanmıştır (iki-perdeli çekirdek, üç-perdeli çekirdek, vb.). Pacholczyk (1996), “ezgisel modüller” (melodic modules) olarak adlandırdığı ezgi çekirdeklerini, belirli makamların tanınmalarını sağlayan “ezgisel kalıp ve formülasyonlar”ı kast etme amacıyla kullanır.³² Oransay (1966, 1971), bir makamın yapısal bakımdan eklemelenme noktalarını gösteren “çatki perdeleri”nin belirlenmesi amacıyla “süslemelerinden” arındırılmış “yalın ezgi kalıpları”nı ifade etmek için kullanmıştır. Besteci ve teorisyen Kemal İlerici, “durucu ve yürüyücü embriyo” ifadesini, makamsal armonik bağlantıları izah etmede kullanır.³³ Feldman (1996: 222), “makam çekirdeği” (modal nucleus) ifadesini, dörtlü ve beşli cinsler için kullanır. Benzer olarak Wright (2000) da, DKNK’nun

³² Müzikoloji ve etnomüzikoloji literatürlerinde “ezgisel çekirdek” kavramının çeşitli kullanımları için bkz. Sachs (1943; 1965); Kakinoki (1975); Pacholczyk (1996).

³³ Bayraktarkatal (sözlü görüşme, 13.01.2014).

transkripsiyon ve analizine yönelik çalışmasında makam dörtlü ve beşlilerini “nuclear elements” (“çekirdek unsurlar”) olarak niteler.

Türkiye’de “ezgi çekirdekleri” kavramını, makamların bizzat “kendileri olma” bağlamında kullanan öncü isim, Ertuğrul Bayraktarkatal olmuştur. Bayraktarkatal (1997)’a göre: “makam, kendini, yalnızca küçük bir karakteristik aralıkta ya da küçük bir ezgi çekirdeğinde belirtebilir”. Bayraktarkatal (1997), Hicaz makamının, sadece içerdiği “artmış ikili aralığı” (geleneğe göre genişlemiş tam perde) üzerinden tanınabileceğini; bu aralığın “bulunduğu yer” ve sahip olduğu ezgisel ilişkiye göre ilgili ezginin Hicaz, Nikriz, Zengüle/Zirgüle, Sabâ veya Hüz zam makamında olduğuna “hükmedilebileceğine” değinir. Buna karşılık Hüseyinî, Segâh, Uşşak, Kürdi, Rast gibi makamlar ise, tipik ezgisel çekirdekleriyle tanınabilirler. Bayraktarkatal ve Öztürk (2012), makamların bizzat kendilerinin, aslında tipik bazı ezgiler halinde tanınabildiklerini; bu nitelikleriyle geleneksel müzik kültürü ve iletişimi açısından tipik birer “ezgisel kod” meydana getirdiklerini ileri sürmüşlerdir. Bu ezgisel kodlar, eser içinde makamların belirli ezgi çekirdekleri halinde bulunmalarıyla ortaya çıkar ve ilgili makamın anlaşılmasında belirleyici bir role sahip olurlar.

Signell (1976)’ın şu tespiti, makamların ezgiler üzerinden tanınması yaklaşımı bakımından kuşkusuz önem arz eder:

Yerli bir Türk müzisyeni, bir eserin makamını, çoğu kez kararın (finalis) seslendirilmesinden çok daha önce, hatta bazen sadece tek bir kısa başlangıçla bile tanıyabilir. Bu bilişsel süreç, büyük ölçüde kalıplaşmış motif ve cümleler dizgesine doğrudan bağlı görünmektedir. ... Makamların birçoğu, onların hemen tanınmalarını sağlayan, kendilerine özgü (distinctive) cümlecik veya motiflere sahiptir. Bu ezgilerin bir kısmı ‘kişiye özgü’ iken bazıları da ‘kamusal alan’da (public domain) yer alır. (Signell, 1976: 125)

Signell, çeşitli Türk müzisyenlere, kendisi tarafından geliştirilmiş farklı makamlarda kısa ezgisel motifler çalarak, bunların hangi makamda oldukları sorusunu yöneltmiş; hatta bu sınamalarını, piyano ile de (tanpere dizge içinde) yinelemiştir. Signell, bu sinama motiflerinin, bu müzisyenlerce tanınmalarında nadiren bir zorluk olduğunu vurgulayarak, hemen tanınabilme özelliğine sahip bu tür ezgileri, “kalıp(laşmış) motif” olarak adlandırdığını belirtmiştir (Signell, 1976).³⁴

Tura (1997), halk müziğindeki ezgi çizgilerine dönük araştırmasında, “modüller” başlığı altında şu dikkat çekici tespite yer verir:

Türk halk müziğindeki aralıklar nasıl yan yana gelmekte ve ne gibi ezgi parçacıkları, ezgi ‘modül’leri meydana getirmektedir? Araştırmamızın asıl amacı bu soruya kesin ve bilimsel bir cevap bulmaktır. ... Üç farklı sestten oluşan ezgiler[e] ... ‘trichordal’ ezgiler adını veriyoruz.

³⁴ Signell (1976)’ın bu gözlemine ilişkin ezgisel örnekler, çalışmanın analiz örneklemini içinde yer alan eserlerin bazılarında açıkça görülebilir.

İncelediğimiz bu tip ezgilerde genellikle Do, Re, Mi notaları gezinildiği görülmektedir. Bu hareketle önemli bir modül ortaya çıkmaktadır. (1997: 417-418)

Tura'ya göre “dört sestten oluşan ezgiler”, “ezgi hareketleri içindeki en önemli ... modülleri oluşturmaktadır” (1997: 418). Tura'nın bu değerlendirmeleri, “modül” konusunu ezgilerdeki merkezlenişlerden ziyade perdesel topluluklar temelindeki “cinsler” üzerinden, “yapısal” bir aralık düzenlenişi olarak kavradığını göstermektedir.

Stubbs, N. Sayın ve İ. Özgen gibi üstadların değişik makamlardaki taksimlerine dayalı olarak yaptığı çeşitli transkripsiyonlarında, çoğu makam açısından belirli “çekirdek ezgiler”in (seed melodies) mevcut olduğunu belirlemiştir (1994: 201). Stubbs (1994), çekirdek ezgi ifadesini, Signell (1976)'a benzer şekilde, bazı kalıplaşmış figür veya motifler için kullanır.

Ezgi çekirdekleri kavramı açısından uluslararası müzikoloji ve etnomüzikoloji literatürüne bakıldığında da bazı önemli araştırmalarla karşılaşılmaktadır. Örneğin Alan Danielou (1966), müzikolojik amaçlarla kullanılabileceğini düşündüğü geleneksel Hint müziğine özgü ezgi sınıflandırma yöntemiyle ilgili makalesinde şu tespiti yer verir: “Makam algısı/duygusu (modal feeling), ezgi, karar perdesinin (tonic) bir veya iki perde altında veya üstünde geliştiğinde mükemmel bir şekilde ortaya çıkar, ... bu yalın olarak *tana* denilen bir makamsal ezgi-figürdür (modal melodic-figure)” (Danielou, 1966: 53). Bu gözlem, DÇ-Y bakımından kuşkusuz önem taşır. Sonuçta Hint müziğinde kullanılan *raga* dizgesi, tıpkı makam gibi, gelişkin bir ezgi sınıflama ve tanımlama yöntemi oluşturması yanında, ezgisel üretimin de temeli durumundadır.³⁵

Pacholczyk (1996), makam temeline dayanan Keşmir Sufi müziği ile ilgili çalışmasında, “ezgi modülleri” olarak adlandırdığı ve makamların “esas kısımları”nı tanımlayan özellikler hakkında şu değerlendirmeyi yapar:

[bir mod olarak makamın tonal karakteristikleriyle ilgili] İncelemem, bir dizi ve derece [perde] hiyerarşisinin teknik olarak bir makamı (maqam) tanımakta yeterli olduğunu göstermişti. Ancak bu karakteristikler müzisyenlerce kullanılan temel unsurlar değillerdi. Makamları çalmayı öğrenirken, aynı makamdaki eserler arasındaki benzerliklerin farkına varmaya başlamıştım. Bazı makamlarda, benzerlikler öylesine güçlüydü ki, eserler birbirlerinin çeşitlemesi (variant) gibi görünüyordu. Sonuçta bir makamın tanınmasında en önemli rolü

³⁵ Danielou (1966)'nın gözlemi, makamsal ezgiler açısından da aynen geçerlilik taşımaktadır. Örneğin Rst^M'ndaki bir ezginin tanınması için, bu ezginin sadece Rst^P civarındaki “tam perdelerle” gezinmesi yeterlidir. Bu temel olgu, her makamın perde-hareket temelinde temel bazı ezgisel ilişkiler içinde tanınabilmesini açıklar. Böylece, makamların oktav dizileri halinde ele alınıp açıklanılmaya çalışılmasının, aslında makamlara “mod”lar halinde yaklaşmaktan öte bir anlam taşımayacağı açıkça ortaya çıkar. Her makam, belirli bir perde düzeni içinde, kendine özgü sayıda perde ile ilişkili olduğuna göre, oktav-dizilerinin “tüm” makamların izahında kullanılabilecek yegâne açıklama modeli olduğu düşüncesinin geçersizliği açıktır.

oynayan unsurun, ezgisel kalıplar/formüller (melodic formulae) olup olmadığını merak etmeye başladım. (1996: 80)

Bu amaçla geliştirdiği analiz yönteminde, makamsal ezgilere ait çeşitli motifleri, ritmden bağımsız olarak ve bir rakamsal notalama (cipher notation) yardımıyla yazıya geçiren Pacholczyk, elde ettiği bulguları şöyle yorumlamaktadır:

Tüm makamlar, modüllerden oluşmaktadır. Saba makamı gibi bazı makamlarda, neredeyse tüm ezgisel gereç modüllerin bir araya getirilmesinden ibarettir. Bazılarındaysa makamla ilgisi olmayan (extraneous) gereç miktarı oldukça fazladır (örneğin Rast makamında) ve modüllerin tanımlanması, [bu yüzden] o kadar kolay değildir. Makamların pek çoğunda, şekil³⁶ (shakl) temel ezgisel modüllerin tümünü içerir; sadece nadir durumlarda modüllerin bazıları şekil içinde temsil edilmez. (Pacholczyk, 1996: 87-88)

Thrasher (1995), geleneksel Çin müziği repertuarının, *qupai* (“adlandırılmış/isimli ezgiler”) denilen eski bir sisteme bağlı olarak geliştiğini belirtir. *Qupaî*’ler, genelde orta hızlarda icra edilen ve sabit vuruşlarla sayılan “kısa ezgiler”dir. *Qupai* sistemi, geleneksel Çin müziği repertuarının “mevcut/bilinen ezgileri”ni oluşturur. Bu durum, Çin geleneksel müziğinde de ezgilerin, bu kültüre özgü “çekirdek” mahiyette bir “makam” anlayışıyla sınıflandırılmış olduğunu göstermektedir. Ayrıca bunlara “isimlendirilmiş ezgiler” denilmesi ise, ezgi-makam ilişkisi açısından ayrıca dikkat çekici bir paralellik arz etmektedir. Çünkü bu uygulamanın bir benzeriyle Türkiye’de, özellikle “aşık makamları” alanında karşılaşılmaktadır. Konu üzerinde çalışan çeşitli araştırmacılar, yaptıkları yayınlarda “âşık makamları” konusunun, temelde özel olarak isimlendirilmiş belirli ezgi tipleri veya kalıplaşmış bazı ezgiler için kullanıldığını dile getirmişlerdir.³⁷ Bu tür uygulamalara Harput müziğinde de rastlanır (Memişoğlu, 1966; Sunguroğlu, 1986).

Bu çerçevede özel olarak isimlendirilmiş ezgiler ile belli bir makam sınıfına sokulan ezgiler arasında, “ezgi aileleri” (tune families) (Bayard, 1950; Cowdery, 1984) anlayışı bakımından önemli bir paralellik olduğu açıktır. Makam, musiki açısından daha “nazarı” ve “teknik” bir bilgi birikimi gerektirse de, sonuçta “sınıflandırma” bakımından temel işlevinin, ezgi repertuarını “benzerlik” ve “farklılık” ekseninde düzene sokmak olduğu bir gerçektir. Sonuçta belli bir makamdaki ezgiler arasında da ilgili makama bağlanmak açısından temel bazı benzerlik veya yakınlıklar bulunması gerekliliği de ayrıca dikkat çekicidir. Konunun bu yönüyle, ayrı bir araştırmaya malzeme oluşturduğunu kabul etmek gerekir. Ancak “adlandırılmış ezgiler” ve “ezgi aileleri” kavramlarının, makam konusuyla olan bağlantılarının

³⁶ Şekil (*shakl*): Keşmir müziğindeki sözlü eserlerde, sözlü kısımdan önce çoğunlukla “baş sazende” tarafından ve çoğunlukla da serbest ritimle çalınan açılış müziklerine (instrumental prelude) verilen isim; bir tür “giriş taksimi”.

³⁷ Bkz. Kırzioğlu (1964), Tüfekçi (1983), Oransay (ed. Durmaz ve Daloğlu, 1990), Şenel (1991, 1997), Çalmaşur (2013).

araştırılmasında, özellikle halk müziğinde makam olgusunun var olup olmadığına yönelik tartışmalara katkı sağlanması bakımından sayısız yarar olabileceğini göz önünde bulundurmakta da yarar vardır.

Ezgi çekirdekleri kavramının gerek bir yaklaşım, gerekse de bir analiz yöntemi halinde ele alınması için kavramın “makamsal ezgi çekirdekleri” (MEÇ) olarak yeniden adlandırılması ve bu anlayışın mutlaka “perde düzenleri” (DZN) bileşenini temel alacak tarzda kullanılması, ilk kez bu çalışmada ortaya konulmaktadır.

2.2.2 “Makam nağmeleri” olarak MEÇler

Geleneksel kaynaklarda karşılaşılan bazı ifadeler, DÇ-Ynin temel bir bileşeni olan makamsal ezgi çekirdekleri açısından büyük önem taşımaktadır. Bu ilişkiyi irdilemeden önce, aşağıdaki kaynak ve ifadelere dikkat etmek yararlı olacaktır:

a.) Kantemiroğlu’da: “kendü perdesini kutb idüb **Yegâh perdesinden ağaze ve hareket ider ise tamam perdeler ile Aşiran çıkub kendü perdesinde kendüyi izhar ider** ve gine tarif-i müfred üzre **Dügâh’dan âgâze ve hareket ider ise Rast perdesine inüb Irak perdesinde karar virüb istirahat ider**” (ed. Tura, 2001: 47); “Rast makamının kutb-ı daire-i perdesi yine Rast perdesidir **hareket-i ağazesini kendü perdesinden idüb gerek nermden tize gerek tizden nerme varsa, üç tamam perdeler ile kendü kutbunda kendüyi beyan ider**” (ed. Tura, 2001: 49); “Dügâh perdesini kutb-ı daire-i seman perdeha idüb [Dügâhi sekiz perdenin daire merkezi edip] **gerek nermden tize gerek tizden nerme hareket-i âgâze olunub** ve kutb-ı merkurda gelindikden sonra karar ü istirahatinden Uşşak makamı peyda ve icra olduğına azher-i mlne’ş-şemsdir [gün gibi açıktır]” (ed. Tura, 2001: 51); “kendü perdesini kutb-ı daire idüb **gerek nermden tize gerek tizden nerme varsa üç perde ile** kendüyi kendü perdesine karara götürüb ulu ve sahib-i karargâh olduğuna beyan ve icra olunur” (ed. Tura, 2001: 59).

b.) Esseyyid Mehmed Emin’de: “... **Irak’a mahsus olan nağmeleri** icra eyledikten sonra ...” (Bardakçı, 2000: 15); “... **makam-ı Nevâ gibi nağme gösterilip** ...” (Bardakçı, 2000: 15); “... **kendine münhasır olan nagamatı** icra edip ...” (Bardakçı, 2000: 15); “... Nevâ’da **nağme-i Nişabur’u** icra eder gibi âgâze edip ...” (Bardakçı, 2000: 17); “... **makam-ı Dügah’a münhasır nagamatı** icra edip (Bardakçı, 2000: 17); “... **gibi nağme olursa** Saba olur ...” (Bardakçı, 2000: 19); “...zikrolunan **Irak nağme gibi** tahrir edebilir ...” (Bardakçı, 2000: 23).

Bu örneklerin MEÇ açısından anlam ve önemi aslında son derece açıktır. MEÇ, doğası gereği bir perde üzerinde durma, bu perdeyi merkez edinme ve etrafındaki diğer perdelerle de “nağme yapma”, yani bir ezgisel ilişki ile gelişme gösterir. Bu

yüzden “nağme yapma” kavramı, tam anlamıyla ezgi oluşturma, bir ezgisel figür veya motif meydana getirme anlamı taşır. Gerek Kantemiroğlu’nun tariflerinde, gerekse Esseyid’in açıklamalarında, makamların hem birer merkez veya seyire özgü bir perdeyle ilişkili oldukları, hem de “kendilerine mahsus” nağmelere sahip oldukları açıkça ortaya konulmuş oluyor. Bu noktada “nağme yapma” kavramının, tarihsel kaynaklarda, makamların kendi özgün merkezleri, perdeleri ve bunlarla şekillenen makamsal ezgi çekirdeklerini kast eden bir anlamda kullanılmış olduğu anlaşıyor. Ali Ufki’nin *Paris Bibliotheque National de France*’ta bulunan *Turc* 292 Yazması, Dügah (bugünkü Uşşak), Neva, Hüseyini ve Bayati makamları için tipik MEÇ örnekleri içerir (ed. Behar, 2008: 141-142). Bu örnek ve sözlü ifadeler, makamların “yapı” olarak değil, “hareket” temelinde anlaşıldıklarını; “dizi” şeklinde değil, “ezgi” şeklinde algılandıklarını çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, özellikle 18. yüzyıl kaynaklarında makamların, makamsal ezgideki merkezleşmeler (“kendi perdesi”), karakteristik nim perde kullanımları ve özgün birer isim kazanmış ezgi oluşumları (Saba nağmesi, Irak makamına mahsus nağme, Nişabur makamı gibi ezgi yapmak, vb) olarak anlaşıldığı büyük çapta açıklık kazanmaktadır.

Bu yüzyıl kaynaklarından Marmarinos’ta (Popesc-Judetiz ve Sırlı, 2000) karşılaşılan çeşitli ifadelerin, Osmanlı kültüründeki makam algısı açısından yine son derece dikkat çekici olduğu görülür. Marmarinos, “Perslere özgü” olarak nitelediği kendi kiliseleri dışındaki müzikte kullanılan makamlar (*mekamia*) için, kendilerinin, “ezgi kalıpları” anlamına gelen “*thesein*” (desen/motif) veya ezgisel yapılar/oluşumlar anlamında “*schematismus*” dediklerini dile getirir (Popescu-Judetiz ve Sırlı, 2000: 43). Bu bağlamda makam ve makamları doğrudan temsil etme öz-niteliğine sahip makamsal ezgi çekirdekleri kavramının, “kendini beyan etme”, “zuhur etme”, “ortaya çıkma” anlamında ezgisel motif veya ezgisel oluşum (melodic formation) ve dolayısıyla “nağme yapma” / “ezgi oluşturma” unsur ve kavramlarıyla doğrudan ilişkili olduğu burada çok açık bir şekilde görülmüş olmaktadır. Ayrıca gerek BSMyi temsil eden kaynaklarda gerek TDMye bağlı çeşitli nazariyecilerde, “seyir” başlığı altında verilen makamsal ezgi tariflerinin, öz olarak yine MEÇlerle ilişkili olduğu ve makamsal ezgilerdeki merkezleşmeler ile etraflarında örülen ezgileri açıklama gibi bir mantığa dayalı oldukları yine somut olarak ortadadır.

2.3 Makamı Bilmek/Hatırlamak Açısından Ezgi Çizgisinin Önemi

Osmanlı dönemi -özellikle öncü sayılabilecek 15. yy.- kaynaklarının önemli bir kısmında, makam, âvâze, şûbe ve terkiblerin, ezgisel hareketlerinin başlangıç, gidiş

ve bitişlerine vurgu yapacak şekilde tarif edilmiş olmaları, bu tarif anlayışının bir “ezgi-çizgisi” anlayışına dayalı olarak ortaya konulduğunu açık bir şekilde göstermektedir. Aşağıdaki tabloda bu özelliğin tipik ve sistematik bazı örnekleri bir araya getirilmiştir (Çizelge 2.4):

Çizelge 2.4 : 15. yy.a ait bazı terkiplerin, “ezgi çizgisi” niteliği sergileyen tarifleri için örnekler.

Terkib Adı	Başlangıç ("âgâz")	Gidiş ("seyir")	Bitiş ("karar")
Gerdaniye Bûselik	<i>Gerdaniye başlana</i>	<i>Bûselik yüzünden</i>	<i>Rast karar ede</i>
Muhayyer	<i>Tiz Dügâh başlana</i>	<i>Hüseynî yüzünden</i>	<i>Dügâh karar ede</i>
Müstear	<i>Uzzâl başlana</i>	<i>Uzzâl yüzünden</i>	<i>Hicaz karar ede</i>
Sipihir	<i>Muhayyer başlana</i>	<i>Hisar yüzünden</i>	<i>Kûçek karar ede</i>
Hicaz-ı Türkî	<i>Hisar göstere</i>	<i>Uzzâl yüzünden ine</i>	<i>Hicaz karar ede</i>

Görüldüğü gibi, tariflerde makamsal ezgi açısından belirgin bir “güzergâh” tarif edilmektedir. Bu güzergâh, “makamsal ilke” açısından ezginin başlangıç, yönelim ve bitiş itibarıyla sahip olması gerektiği “çizgisel hareket”i tarif etmekte; makamlara bağlı olarak ortaya çıkan terkiplerin, adeta birer “makamsal kontur” halinde tanınmalarını sağlamaktadır. Bu olgu, makam ile ezgi ve ezgi-çizgisi (contour, melodic contour) arasındaki ilişkilere biraz daha ayrıntılı olarak bakılmasında yarar olduğunu düşündürmektedir.

Müzik analizi bakımından ezgi kavramı üzerinde yapılan araştırma ve incelemelerde perde, ezgi çizgisi, tonalite/modalite ve aralık büyüklüğü gibi başlıkların esas alındığı görülür (Deutsch, 1982). Bu unsurlarla ilgili olarak müzikoloji, etnomüzikoloji ve müzik psikolojisi alanlarında yapılmış çok önemli araştırma, deney ve yayınlar mevcuttur.³⁸

Bilişsel bir unsur olarak ezgi, müzikte, “çizgi” (contour, line) olarak değerlendirilir. Perdeler birer “nokta” olarak ele alındıklarında, bu noktaların müziksel zaman içindeki değişimlerini birleştiren hat, grafik bir unsur olarak bir “çizgi” meydana getirir ve bu çizginin müzik dilindeki karşılığı da “ezgi”dir.

Ezgi çizgisi, esas olarak ezginin çıkma, inme, durma gibi hareketlerinin bir bileşimidir; bunlarla şekillenir (Morris, 1993; Schultz, 2009). Morris’e göre ezgi çizgisi

³⁸ Bunlardan çok önemli bazıları için bkz. Seeger (1960); LaRue (1964, 1992); Kolinski (1965); Adams (1976); List (1985); Polansky ve Bassein (1992).

konusu, Batı'da, müzik analizi açısından özellikle seksenli yıllardan itibaren özel bir ilgi alanı haline gelmiştir. Bu alanda ezgi çizgisinin incelenmesiyle ilgili farklı eğilimler mevcutsa da temel ilginin sınıflamaya dönük olduğu bir gerçektir. Bu amaçla çeşitli araştırmacılar, ezgi çizgisine yönelik “kontur indirgeme algoritmaları” geliştirmekte ve ezgi çizgilerini birbirleriyle benzerlik taşıyan “kontur segment sınıfları” (cseg class) halinde analize tabi tutmaktadır (Morris, 1993: 205-209). Ezgideki merkezleniş ve yönelimler, çizginin değişmesini ve bazen karakteristik bazı biçimler almasını sağlar. Bu konuda özellikle etnomüzikoloji alanında, ezgisel çizginin sınıflandırılış ve adlandırılışına ilişkin zengin bir literatür kullanılmaktadır. Örneğin Nettl (1956: 51) “bir ezgi başlıca iki etkene göre incelenir: ezgisel hareket veya çizgi ve içerdiği aralıklar” dedikten sonra, ezgi çizgisi açısından üç temel kategorinin varlığından bahseder: çıkıcı (ascending), inici (descending) ve inişli-çıkışlı/dalgalı (undulating). Nettl (1956)’a göre bir ezgide tüm bu unsurlar bir arada bulunabileceği gibi, bazı ezgilerde de belli bir tip daha egemen durumda olabilir. Örneğin dalgalı hareket, özü itibarıyla her iki yönde de gelişen bir dizi inişli-çıkışlı hareketten oluşur ve genelde eşit alanlar içinde, birbirine yakın aralıklarla şekillenir. İnici ve dalgalanan tipteki ezgi çizgileri, çıkıcı olanlara oranla daha yaygın görülen ezgisel çizgi türlerini oluştururlar (Nettl, 1956: 52). Özel bazı ezgi çizgileri arasında makam müziği açısından dikkat çeken iki örnek “şelale-şekilli” (cascading type) ve “taraça/seki-şekilli” (terrace type) çizgilerdir (Öztürk, 2012). Bunlardan özellikle şelale-tipli olan “tiz bölge” makam ve terkiplerine özgü ezgilerde çok görülürken, “taraça-şekilli” olan da özellikle halk müziği repertuarında yer alan ve çoğunlukla sekvensler halinde gelişme gösteren ezgilerde görülür (Şekil 2.7):

a.) DKNK 75: Mhy^M Düyek Peşrev (Büyük Ali Beğ'den kesit)



b.) Hsy^M Deyiş (Sivas): "Ötme bülbül ötme"den kesit



Şekil 2.7 : İki karakteristik ezgi çizgisi örneği: a.) inici, b.) taraçalı (sekili) ezgi çizgileri.

LaRue (1992), Nettl (1956)’a benzer şekilde ezgi çizgisinde ortaya çıkan temel hareket şekillerini; “yükselen/çıkıcı” (rasing-R), “düşen/inici” (falling-F), “tek-düzeyli” (level-L), “dalga-şekilli” (wave-form-W), “testere dişi şeklinde” (sawtooth-S), “inişli-çıkışlı/kıvrımlı” (undulating-U) olarak adlandırdığı sınıflara ayırmıştır (LaRue, 1992: 85). Tüm bu araştırmalarda ezgi çizgisi açısından önem kazanan hususun, bu

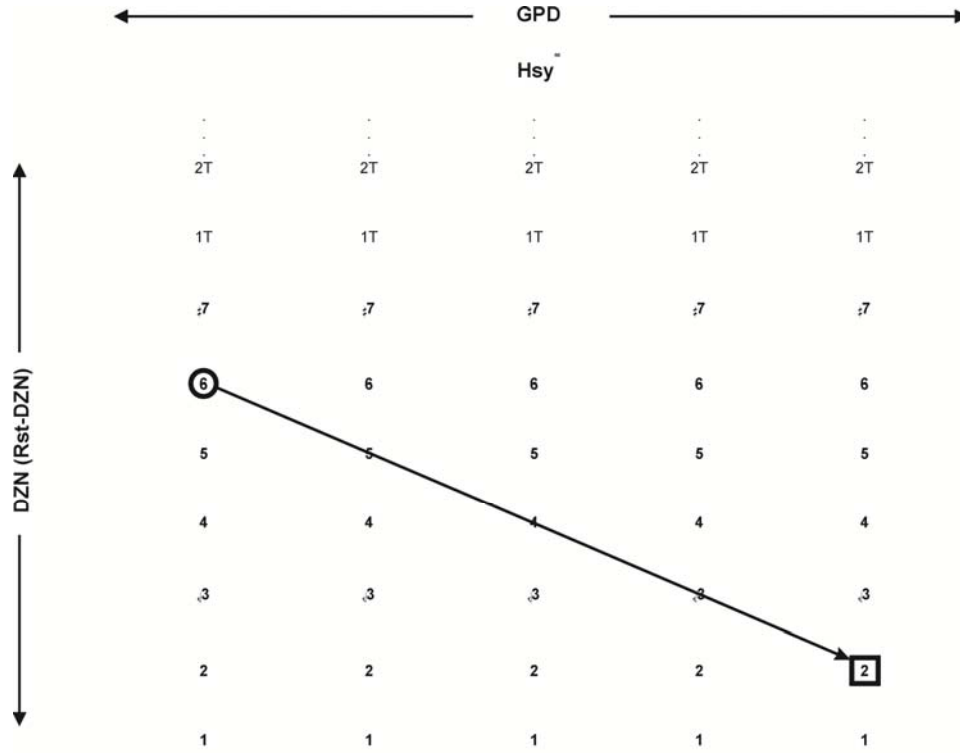
unsurun ezgi adına ayırt edici ve aynı zamanda da “sınıflandırıcı” yönüdür. Örneğin dalga-şekilli bir ezgi, daha çok iki merkez arasında gelişme gösterirken, geniş bir aralıktaki ve “şelale-şekilli” olarak gelişen bir ezgi ise, çok merkezli bir özellik sergiler. Tek bir merkez etrafında ve dar bir ses alanı içinde, çoğunlukla “yay-şekilli” ezgiler gelişir. Benzer olarak örneğin taraça-şekilli bir ezgi, temelde “inici” sınıfta bir ezgi çizgisine sahiptir ancak özel olarak sekvenslerle gelişme göstermesi nedeniyle bu çizgi tipi, aynı zamanda ezginin besteleniş tekniği hakkında da bilgi vermiş olur.

Ezgi çizgisinin, bilişsel süreç bakımından ezgilerin hatırlanması ve tanınmasındaki rolleri, konuyu makam kavramı bağlamında ayrıca dikkat çekici kılmaktadır. Örneğin Horton ve Ritchey (2000), dinleyicilerin ezgiyi bir bütün olarak değil, bir “süreç” olarak (bir bakıma kesitler halinde) dinleyip algıladıklarını vurgular. Yazarlara göre bir müzik dinleyicisi bir ezgiyi, kavisler oluşturan inişli-çıkışlı çizgisinin (*curvilinear* profile) farkına vararak dinlerler. Bu bağlamda ne ezgideki ritimsel karmaşıklık ne de yoğun süslemeler, ezginin sahip olduğu bu dalgalı hatları saklayabilir. Perdelerin yükselip alçalması suretiyle meydana gelen bir ezgi, “öncelikle” bu özelliğiyle kendini belli eder. “Bir ezgi, sahip olduğu dinamik gücü, büyüyen ve gelişen çizgisinin karmaşık kıvrımları arasında ortaya koyar” (Horton ve Ritchey, 2000: 48).

Bu çerçevede müzik psikolojisi alanında yürütülen çeşitli çalışmalar, ezgi çizgisi (inici, çıkıcı veya karma tipteki çizgisel hareketler) ile bellek arasında bazı önemli ilişkilerin varlığını da ortaya çıkarmıştır. Deutsch (1982: 426)’a göre: “Ezgisel çizgi, bilme/tanıma/hatırlama açısından bellekte çok kolay bir şekilde kodlanabilmektedir”. Başka bir deyişle, sıradan bir dinleyicinin, dinlediği bir ezgiyi hatırlaması veya tanınmasında, ezgideki inişli-çıkışlı çizgi, önemli bir öncelik taşımaktadır. Bu konuda Dowling, Fujitani ve Bartlett gibi araştırmacılarca yapılmış çeşitli deneylere de atıfta bulunan Deutsch (1982), kendilerine dinletilen bir ezgiyi hatırlamaları açısından “ezgisel çizgiyi bilme/tanıma” konusuyla ilgili olarak sınıdıklarında, deneklerin bu konuda büyük çapta başarılı olduklarını belirtmiştir. Denekler açısından bir ezginin kalından inceye veya tersi yöndeki hareketiyle ortaya çıkan hat, ezginin tanınması ve hatırlanmasında belirgin bir rol oynamaktadır. Aynı deneylerde “aralıkları bilme/tanıma” (majör, minör veya modal aralıklar) açısından sınıdıklarında ise deneklerin çoğunun, çizgiyi bilme/tanıma göre daha başarısız oldukları görülmüş; bu özelliğin bellekteki kodlanışının çok daha güç ve ayrıntılı olduğu; daha fazla bilgi ve uzmanlık gerektirdiği tespit edilmiştir (Deutsch, 1982: 426). Sonuç olarak farklı değişkenler üzerinden yapılan pek çok deneyde, bellek açısından ezgiyle ilgili en kolay kodlanabilen ve tanınabilen unsurun, “hareket” esasına dayanan ezgi çizgisi olduğu açıkça saptanmıştır (Deutsch, 1982; Temperley, 2001). Deutsch’un şu

cümleleri, MEÇ açısından dikkat çekicidir: “ezgisel çizgiyi bilme, özellikle atonal ezgilerdeki gibi tonal bağlamın zayıf olduğu veya aksine tonal benzerliklerin doğurduğu kafa karıştırıcı durumlarda ezginin tanınması açısından son derece önemlidir” (1982: 427).

Bu çalışmada ele alınan DÇ-Y açısından yaklaşıldığında ezgi çizgisi konusunun, makamı bilme, tanıma ve en önemlisi hatırlamada son derece etkili ve yardımcı bir unsur olduğu anlaşılıyor. Çünkü yukarıda değinildiği gibi özellikle 15.-16. yüzyıl Osmanlı kaynaklarında verilen MAŞT açıklamalarının, asıl olarak yalın birer “ezgi çizgisi” tarifi oldukları açıktır. Böyle yaklaşıldığında MAŞTlerde gözlenen bu “ezgi çizgisel” tariflerin, MEÇlerin, üzerlerinde gelişme gösterdikleri merkezî perdeler-arası ilişkileri birer “çizgisel kesit” olarak temsil ettikleri görülür. KdT’nin Hsy^M ilişkin şu tarifi, bu kavrayışın tipik bir örneğini oluşturur: “Hüseynî oldur ki **âgâze hânesi** ... Pençgâh hânesi üstündedir **ol hânede âgâze idüb aşığa gidüb** Pençgâh Çargâh ve Segâh hânelerin **seyr idüb inüb** Dügâh hânesinde **karar ider**” (Uygun, 1990: 35-36; Keskiner, 2006: 35). Görüldüğü gibi burada “soyut” olarak A-S-K temelli merkezleşme ve hareketli yönelimi ifade eden belirgin bir çizgisellik vardır ve bu çizgi, başlangıcı, yönelimi ve bitişi itibarıyla açık bir şekilde tarif edilmiş durumdadır. Hatta bu nitelikleriyle bu çizgi, aynı zamanda GPD ve DZN içinde bariz bir konumlanışa da işaret etmektedir. Sonuçta bu tür tarihsel tanımlar, en azından 15.-16. yy. kaynaklarında makam ve terkiplerin aslında birer “çizgisel hareket” olarak algılandıklarını; bu özellikleriyle ayırt edilip adlandırıldıklarını göstermesi nedeniyle çok önemlidir. Bu kaynaklar, verdikleri tariflerde başlangıç, gidiş ve bitiş itibarıyla GPD içindeki birer makamsal yerleşim ve konumlanış bildirmekte; böylelikle de “makama özgü” soyut bir ezgi çizgisi ortaya koymaktadır (Şekil 2.8).



Şekil 2.8 : Dizge-Düzen “Izgarası” üzerinde Hüseynî makamının “çizgisel” hareketi.

Şekilde Hsy^M için verilen çizim, Hsy^P ’den (6) başlayıp, sırasıyla Pgh^P/Nva^P (5), $Çgh^P$ (4) ve Sgh^P (3) üzerinden, Dgh^P ’nde (2) sona eren “ezgisel çizgi”nin, GPD ve Rst-DZN koordinat dizgesi içindeki “konumlanışı”na tipik bir örnek oluşturmaktadır. Bu diyagram, tarihsel kaynaklarda yer alan MAŞT tariflerinde güdülen mantığı çok iyi bir şekilde temsil etmektedir. Sonuç olarak tüm bu makamsal türler, mutlaka perde dizgesi ve düzenleri içinde konumlanmakta ve âgâz ve karar “merkezleri” bakımından da ilişkilendirilmiş olmaktadır. Buradaki “çizgisellik”, ezginin “oluşum mantığı”nı değil, ama merkezler-arası “bağlantı”larını göstermesi nedeniyle önemlidir. Daha da önemlisi, önceki modellerde, özellikle Osmanlı kültüründe 15. yy.dan 19. yy. sonlarına dek etkili olan BMM ve BSMde, makamların birer ezgi çizgisi olarak anlaşılmış olduklarını göstermesidir. Bu “çizgisel” nitelik, “duyulan/dinlenen” bir ezginin, “hafızaya alınmış” ve “ismen bilinen” ezgi-çizgilerinden “hangi”sine benzerlik taşıdığının belirlenmesi için temel bir “ölçüt” oluşturmaktadır. Bu nedenle “ezgi çizgisi” konusunun, aslında makam-ezgi ilişkisi ve kimi zaman da “özdeşliği”ne dönük incelemeler açısından, son derece önemli ve ayırt edici bir nitelik taşıdığı burada daha da belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Konu bu niteliğiyle, genelde geleneksel müzik repertuarı ve özelde ise halk müziği repertuarı açısından, yine “ezgi aileleri” (tune families) (Powers, 1980a) fikriyle

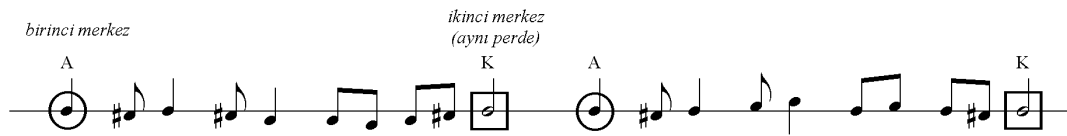
önemli bir paralellik göstermektedir ki bu boyutun da ayrıca araştırılmasında yarar vardır.

Analizlerde de görüleceği gibi makamsal ezgilerde MEÇlerin önemli bir kısmı, ezgiler içinde salt bir çizgisel kesit çağrıştıran ve DZNe bağlı olarak gelişmiş ezgisel yürüyüşlerden de oluşabilmektedir. Bu tür durumlarda makamsal ezgi, DZN içinde gelişen ve herhangi bir makamsal bağlama sahip olmayan “düzene özgü” bir ezgisel yürüyüş (EZY) olarak yer almaktadır. Yukarıda Signell (1976)’ın, bir makamın daha başlangıçta anlaşılması hususuyla ilgili alıntısında belirttiği husus, esas olarak MEÇlere, bestelerin girişinde özel bir besteleme tekniği olarak yer verilmesinden ileri gelir. Buna ilişkin tipik bazı örnekler, analize tabi tutulan örneklem içinde yer almaktadır.

Belli bir makamı temsil eden MEÇlerin, sahip oldukları merkezler ve bu merkezler arasında gelişen “çizgisel” ilişkiler açısından başlıca üç temel tipe ayrılması mümkündür:

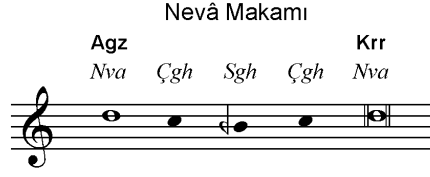
2.3.1 Tek-merkezli makamlar ve MEÇler (TkM)

Bunlar GPD ve DZN içinde, ezgisel hareketin başlangıç (âgâz) ve bitişinin (karar veya geçici karar) “aynı” merkezî perde üzerinde gerçekleştiği makamlar ve MEÇlerdir (Şekil 2.9).



Şekil 2.9 : Tek-merkezlilikte makamsal ezgilerin başlangıç (âgâz) ve bitişleri (karar) aynı merkezî perde üzerinde gerçekleşir.

Nâyî Osman Dede’nin (NOD) *Rabt-ı Tabirâtı Musıkî* (RTM) adlı eserinde ortaya koyduğu tariflerin neredeyse tümü, bu tür TkMlere işaret eder. Aşağıdaki örnekler, NOD’ye göre bazı makamların TkM tariflerini göstermektedir (Şekil 2.10).



Şekil 2.10 : Nâyî Osman Dede'ye göre Nevâ, Çargâh ve Segâh makamları. Örnekler, “makam” kavramının hareketin başlangıç ve bitiş itibariyle aynı merkezî perde üzerinde, tek-merkezli olarak şekillendiğine işaret etmektedir.

NOD (çev. Erguner, 2014), makamları “bir mahalden kalkıp, aynı mahale geri dönmek” şeklinde anlar ve bu hareketin kendisini bir “devir” olarak kavradığını açıkça ifade eder. Bu anlayış, makam ile “merkezî perde” arasındaki temel bağlantının doğru anlaşılması bakımından büyük önem taşır. Zira TkMlerin tipik özelliğini, bir merkezden hareket edip tekrar aynı merkeze geri dönmeleri oluşturur. Bu nedenle TkMler, GPD ve DZN içindeki perdesel merkezleşmelerin makam kavramı açısından taşıdığı önemi göstermesi nedeniyle önemlidir. TkMlere, çift-merkezli (ÇfM) olan makamların âgâz kesitlerinde de rastlanır. Örneğin Nva^M açısından sözkonusu olan bu TkM özelliği, TKA'nın şu tarifinde açıkça takip edilebilmektedir (Şekil 2.11):



Şekil 2.11 : Tanburî Küçük Artin'e göre Nevâ makamı.

TkM-MEÇler, bu çalışmada “konumsal merkezleşme” olarak nitelendirilen merkezleşmelerin somut MEÇlerini oluştururlar. Buradaki konumsallık, tek-merkezliliğin gelişme gösterdiği perdenin dizge (GPD) içindeki yeriyle bağlantılıdır. Tüm MEÇler, belirli bir merkezî perde etrafında gelişme gösterirler. Bu yüzden bu

merkezî perdenin konumu, içinde yer aldığı düzen bakımından bu perdeyi merkez edinecek makamları temsil eden MEÇlerin gelişme gösterdiği yeri tanımlar. Örneğin Şeşgâh ve Dügâh perdeleri, birer âgâz ve karar merkezi olduklarında Rast Düzeninde Hüseyinî; Hicaz Düzeninde Uzzâl; Kûçek Düzeninde Kûçek; Isfahan Düzeninde Zinderûd ve Bûselik Düzeninde ise Bûselik makamlarına özgü makamsal ezgi çekirdeklerinin gelişimine sahne olur. Böylece merkez perde ve etrafında ilgili düzenin perde içeriğine göre şekillenmiş olan MEÇlerin, aslında “hareket”, “merkezleşme” ve “yönelim” açılarından hep aynı temel ilkeye bağlı kalınarak geliştirildiği anlaşılır. Ezgisel hareket mutlaka bir başlangıç, bir bitiş ve bir yönelime sahip olacaktır. Düzen bu hareketin ezgisel üretim bakımından sahip olması gereken “hareket alanı”nı veya Kantemiroğlu’nun ifadesiyle “hüküm” alanını oluşturur. Bu alan içindeki merkezleşmeler ise, “makam”ın yerleşim ve konumunu belirler. Hareketin ilgili perde düzeni içindeki “başlangıç” yerinin, makam fikrinin ortaya çıkışında ve çoğu zaman da makam ve MEÇin adlandırılışında en temel role sahip olduğu bir gerçektir. Nitekim çoğu makam, her şeyden önce bağlı bulunduğu düzen içindeki “konumsal merkezleşme” ve bu merkez etrafında gelişen tek-merkezli makamsal ezgi çekirdeğinin oluşumuyla zuhur etmiş ve kendini beyan etmiş olur.

Tek-merkezli MEÇlerde, merkezden ayrılma ve merkeze dönme açısından ezgilerin düz veya ters V-şeklindeki (çatı veya yay şekilli) gelişimlerinin (ayrı ayrı veya bileşik tarzda) karakteristik olduğu görülür. Kuşkusuz bu temel hareket yönelimlerinin, kompozisyon anlayışı içinde geliştirilmiş çeşitli seçenekleri mevcuttur. Nitekim analiz örnekleminde, bu tür seçeneklerle açık bir şekilde karşılaşılacaktır. Wright (2000), tek merkezli olma özelliğine sahip ezgi kesitlerini “salınımlı” (ossilating) olarak niteler. Sonuçta bu kategoriye giren tüm makamsal ezgi örnek ve kesitleri, tek bir merkeze tabidir ve bir ezgisel “koza” olarak, o merkez etrafında örülür. Genelde üst veya alt beşliler içinde ve çoğunlukla adımla hareket şeklinde gelişme gösteren bu çizgiler, nadir olarak daha geniş alanlar da tarayabilirler. Aşağıdaki ezgi örnekleri, tıpkı NOD’nin Nva^M tarifindeki gibi, tamamen Nevâ merkezî etrafında gelişen TkM makamsal ezgi çekirdeklerine örnekler içermektedir (Şekil 2.12).

AUNK, MSS 105-1: Nva^M Semai'den kesit



DKNK, 193: Nva^M Çenber Peşrev'den kesit



Nva^M Türkü: "İnc'eleğim duvarda" (Sivas)



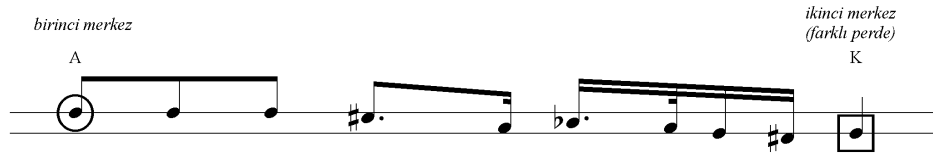
Nva^M Türkü: "Lal mercanlar" (Van)



Şekil 2.12 : Nevâ makamı için tek-merkezli örnekler.

2.3.2 Çift-merkezli makamlar ve MEÇler (ÇfM)

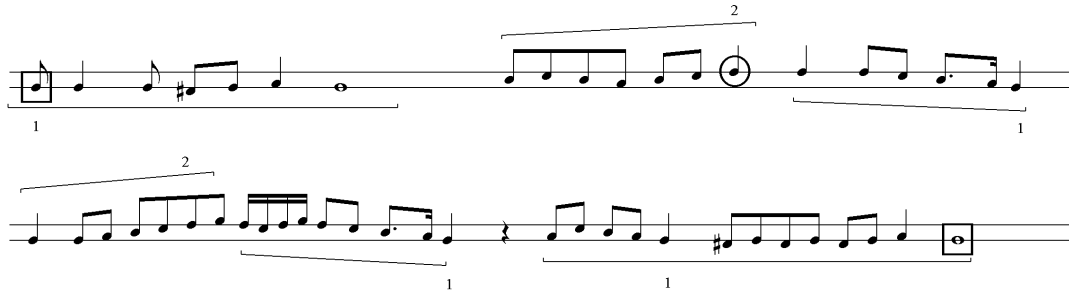
Çift-merkezlilik, başlangıç (âgâz) ve bitişi (karar) temsil eden birinci ve ikinci merkezleşmelerin, iki farklı perde üzerinde gerçekleştiği ve ezginin de bu merkezler “arasında” şekillendiği MEÇlere özgüdür. Çift-merkezli makamlar ve MEÇler, “konumsal merkezleşme”ye ek olarak, karar açısından bir de “yönelimsel” bir merkeze ihtiyaç gösterirler. Bu nedenle çift-merkezli makam ve MEÇler, “konumsal” ile “yönelimsel” merkezleşmeler üzerinde ve arasında gelişme gösterirler. Bu nitelik, çoğu makam ve ilgili MEÇleri için temel bir özellik oluşturur. Bu yüzden bu çizgiye tabi ezgiler, âgâzı tizde olan makamlar açısından “inici” bir hat oluştururlar (Şekil 2.13).



Şekil 2.13 : Makamlar ve MEÇler açısından çift merkezlilik. Çift-merkezli makamlarda âgâz ve karar farklı perdeler üzerinde gerçekleşir.

Bu çizgiler, makamsal yerleşime göre üst üçlünden üst beşliye dek değişen perde sahalarında gelişirler. Ancak en yaygın görülenlerinin dörtlü ve beşli sahalara sahip oldukları bir gerçektir. Nitekim bu “çoğunluk”, makam ve MEÇlerin “nazarî” açıdan ezgisel dörtlü ve beşliler olarak algılanmasında da temel bir etken olmuş görünür.

Buradaki iki merkezlilik, ezgilerin merkezlere tabiiyeti açısından üç tip ezgisel öbekleşmenin gelişmesine olanak tanır: (i) âgâz merkezi etrafındaki ezgisel öbek (aynı zamanda TkM-MEÇler ve konumsal MEÇ demektir), (ii) âgâzdan karara doğru olan tipik seyir öbeği (genelde inici bir hat oluşturur ve karar perdesini de içeren “yönelimsel MEÇ”e işaret eder) ve (iii) karar perdesi etrafındaki öbek (bu da ikinci bir TkM anlamına gelir ve çeşitli ezgiler açısından “mutlak” bir MEÇ oluşumu anlamına gelmez). Bu tip MEÇlerin temel özelliğini, MEÇ ve ilgili ezgi çizgisinin, iki farklı merkezî perde arasında gelişme göstermesi oluşturur. Çfmilere ait tipik çizgi, tiz taraftaki âgâzdan kalın taraftaki karara doğru “inici” bir yönelimle gerçekleştiğinden, ezgilerde yamaç, merdiven veya taraça profilli hatlar görülür. Bir kompozisyon tekniği olarak makamsal ezgiye, karar perdesine ait merkezle başlangıç yapıldığında, önce karar merkezi, sonra âgâz merkezi ve yeniden karar merkezi olacak şekilde gelişme gösteren bir makamsal ezgi çizgisiyle karşılaşılır (Şekil 2.14).



Şekil 2.14 : Çift-merkezli ezgilerde başlangıç kararın gerçekleştiği merkezden başlanarak da gerçekleşebilmektedir. Bu özelliğin daha çok bir kompozisyon tekniği olarak kullanıldığı görülüyor.

2.3.3 Çok-merkezlilik

Çok-merkezlilik, makamsal ilişki ve eklemleme bakımından aslında terkibleşmenin bir anahtarıdır. Çok-merkezli olma özelliği sergileyen makamsal ezgilerde, ezgi kesitleri A, GK ve K açısından ikiden fazla merkez etrafında gelişme gösterir. Böylece farklı makamları temsil eden tek veya çift merkezli MEÇlerin, çok-merkezli makamsal ezgilerde birbirlerine eklemlemeler gösterdikleri görülür. Tipik üç merkezli bir eklemleme modelinde, merkezlerden ilki birinci MEÇin âgâz merkezini; ikincisi aynı MEÇin karar merkezini gösterir. Bu ikinci merkez, terkip açısından son kararın gerçekleştirileceği merkez olmadığından, “asma/muvakkat” gibi isimlerle de anılan geçici karar merkezini temsil eder. İlk kararın gerçekleştiği merkez, ikinci MEÇin âgâzı ile aynı olur ise, makamsal ezgideki üçüncü merkezlenişin, “bitişte” yer alacak olan diğer bir MEÇe ait karar perdesi üzerinde gerçekleşmesi beklenir. Ancak eklemleme merkezleri başlangıçlardaki ve bitişlerdeki MEÇler bakımından farklılık gösterdiğinde, bu kez dört merkezli eklemleme modeli ortaya çıkar.

Örneğin Çgh^Pnde GK veren bir Hsy-MEÇine, Nva^Pnden âgâz eden bir Nrz-MEÇin eklemlenmesi durumunda birinci MEÇ Hsy^P-Çgh^P arasında, ikinci MEÇ ise Pgh^P/Nva^P-Dgh^P arasında gelişme göstermiş olur. Bu bakımdan ÇkMlerde karşılaşılan seçenekler, doğal olarak çeşitlilik sergiler. Günümüzde dörtlü-beşli kenetlenişlerle açıklanan makam kavramı açısından yaklaşıldığında, perdesel merkezlenişlerin farklı MEÇleri temsil etmesi nedeniyle aslında çok-merkezli, dolayısıyla da “terkibleşmiş” bir ezgi içeriğiyle karşılaşıldığı bir gerçektir. Günümüzde Uşşak olarak adlandırılan dörtlü “içinde”, birbirinden farklı ÇkM-MEÇlerin yer alabildiği görülmektedir. Dügâh perdesi etrafında Rast Düzeni içinde şekillenen Dügâh-ı Kadim-MEÇ; Segâh perdesi etrafında Segâh-ı Kadim-MEÇ; Pençgâh/Nevâ perdesi etrafında Nevruz-ı Asl-MEÇ; Çargâh perdesi etrafında Çargâh-ı Rekb-MEÇ bunlardan sadece birkaçıdır. Tüm bu MEÇler, “görünüşte” aynı ezgisel dörtlü “içinde” gelişme gösterirler. Hareketten ziyade “yapısal” organizasyonu temel alan “dizi-merkezli” dörtlü-beşli eklemlenme anlayışının, makamsal hareket ilkesi gibi çok temel bir özelliği göz ardı etme “eğilimi” nedeniyle, aslında, geleneksel makam kültürü, bilgisi ve uygulaması açısından belirgin bir tehlike meydana getirdiği çok açıktır. Nitekim burada “ismen” sayılan ve repertuardaki ezgilerde mevcudiyetleri ilişkisel olarak belirlenebilen çoğu MEÇin, aslında günümüz makam teorisi tarafından “bilinmemekte” oluşu, sözü edilen bu tehlikenin en somut örneğini oluşturmaktadır. Günümüz makam bilgisine yön veren çoğu kaynakta bu tür MEÇlerin “tarihe karışıp gittiği” veya “unutulduğu” yönünde yaygın bir kanaat bulunmaktadır.³⁹

Makamların oluşumları konusuna “çatki perdeleri” kavramıyla yaklaşan Oransay (1966), makam konusunun salt dörtlü-beşli eklemlenmelerle açıklanmasındaki önemli yetersizlikleri ayrıntılı şekilde ele alıp; aslında çoğu makamın, “yapısal” eklemlenmiş bakımından ezgisel beşlilerde “4+2”, “2+4”, “3+3”; sekizlilerde ise “4+5”, “5+4”, “3+4+3”, “3+3+4”, “4+3+3” gibi seçeneklere de sahip olduğunu açık bir şekilde göstermiştir (Oransay, 1966: 62). Oransay (1966)’ın bu belirlemesi, makamları sadece dörtlü ve beşli eklemlenmeleri olarak ele alma anlayışına dönük önemli bir eleştiri niteliğinde olduğu bir gerçektir. Buna ek olarak makamsal ezgilerdeki eklemlenme seçeneklerindeki çeşitliliği yansıtması bakımından da ayrıca önem taşır.

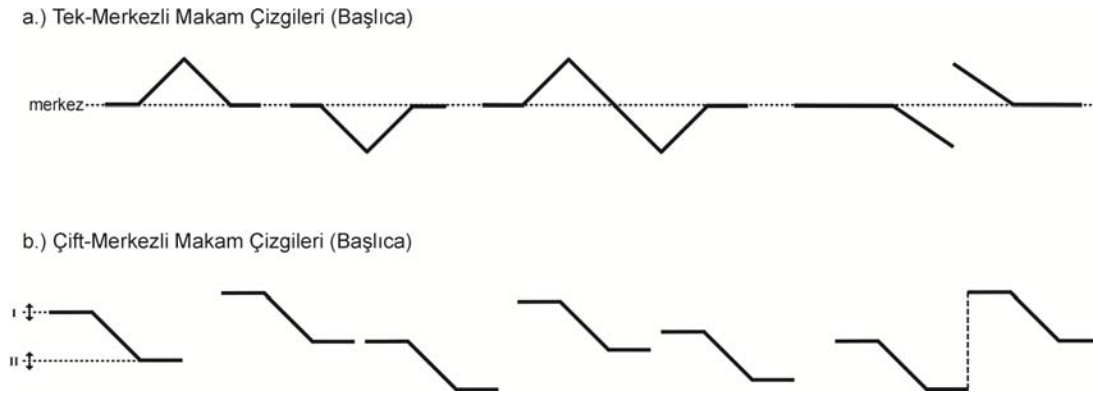
Çok-merkezlilik, geleneksel makam kültüründe “terkib” olarak nitelendirilen ezgisel bileşimlerin temel bir göstergesidir. Terkiblerde sıkça görülen ÇkM makam ve

³⁹ Bkz. Öztuna (1974), Özkan (1987), Kutluğ (2000).

MEÇler, oluşumları gereği, önceki iki MEÇ tipinin çeşitli bileşimleri olarak da değerlendirilebilirler. Çünkü “makam”, esas olarak TkM veya ÇfM içinde gelişirken, bunların karışım veya bileşimi demek olan terkipler de mutlaka çok-merkezlilik içinde gelişme göstermektedir. Bu belirlemeden hareketle makamsal bir ezgide, MEÇlerin örneğin üç farklı merkez etrafında geliştikleri görülüyorsa, o ezginin kesin olarak bir terkiplerin özelliği taşıdığına hükmedilebileceği açıklık kazanmış olmaktadır. Çoğunlukla “inici” kategoride olmakla birlikte ÇkMlerde karakteristik bir ezgi çizgisi bulmak, çoğu zaman mümkün değildir. Çünkü bu kategoride yer alan ezgiler, ezgi çizgisi açısından karma bir nitelik taşır. ÇkMlerde, çekirdeklerin eklemlenme sırası ve çeşitliliği, ezgisel çizgilerin çeşitlenmesinde de rol oynar.

ÇkMlerin ele alınışında önceki iki kategori, “oluşturucu” olma nitelikleriyle temel durumdadır. Bu tür çok-merkezli seçeneklerde iki temel stratejinin, “eklemlenme” veya “sokulum” şeklinde gerçekleştiği görülür. Eklemlenmede bir MEÇ tamamlanır ve diğeri başlar. Sokulumda ise bir MEÇ tamamlanmadan önce, araya bir diğeri girer. Sokulumların tipik örnekleri, bir MEÇ “içine” çoğunlukla farklı bir makamı temsil eden bir MÇZnin dâhil olduğu ezgi kesitlerinde görülür.

MEÇ açısından tek ve çift merkezli ezgi çizgilerinin başat özelliklerini yansıtan karakteristikler, aşağıda birer grafik halinde gösterilmiştir (Şekil 2.15).



Şekil 2.15 : MEÇ açısından tek ve çift-merkezli ezgi çizgilerinin başlıca tipleri: a.) Tek merkezli makam ve MEÇlerde, b.) Çift merkezli makam ve MEÇlerde. Gösterilen çizgiler, çok çeşitli bileşimler veya karışımlar halinde, makamsal ezgilerdeki temel yönelimsellikleri temsil eder ve oluştururlar.

DZN içinde gelişen kimi karakteristik ezgisel yürüyüşler (EZY), yaygın ve özel bir tür olup, bazı nitelikleriyle “çeşni” kavramının çağrıştırdığı özellikleri yansıtır. Çift-merkezli makamsal ezgi çizgileri, makamların “çizgi” tarzındaki tanımlarına uyan hareketleriyle hemen tanınırlar. Örneğin Hcz-DZN içinde görülen ve tipik olarak Pgh^P/Nva^Pden Rst^Pne doğru inen bir ezgisel bileşen, tipik olarak Nkz-EZY oluşturur.

Sonuç olarak bu tür ezgisel bileşenler, bir MEÇ oluşumuna olanak tanımamakla birlikte, çizgisel olarak belirli bir makam izlenimi (çeşni anlamında) yaratabilirler. Ancak asıl özellikleri, makamdan ziyade, “düzene” özgü olmalarından kaynaklanır. Örneğin Hcz-DZN içindeki bir ezgisel kesit tamamen Hcz-MEÇ özelliği sergilerken, bir başka kesit herhangi bir MEÇ özelliği taşımayıp, sadece Hcz-DZNe özgülük taşıyabilir. Bir başka kesit ise, yine Hcz-DZNdeki “6 - 2” arasında inici bir çizgi oluşturan Uzz-MÇZden ibaret olabilir. Öz olarak MÇZler, MEÇlerin tamamen “yönelimsel” özelliklerini yansıtan bir “çizgisellik” taşırlar. Makamsal ezgiler, yukarıda da değinildiği gibi, ezgisel içeriklerinde farklı eklemlenme kesitleri ve türleri içerebilmektedir. Geleneksel repertuarın, bu seçeneklere ait çok çeşitli örnekler ihtiva ettiği bir gerçektir.

2.4 MEÇlerin Ayırt Edici Merkez ve İşlevleri

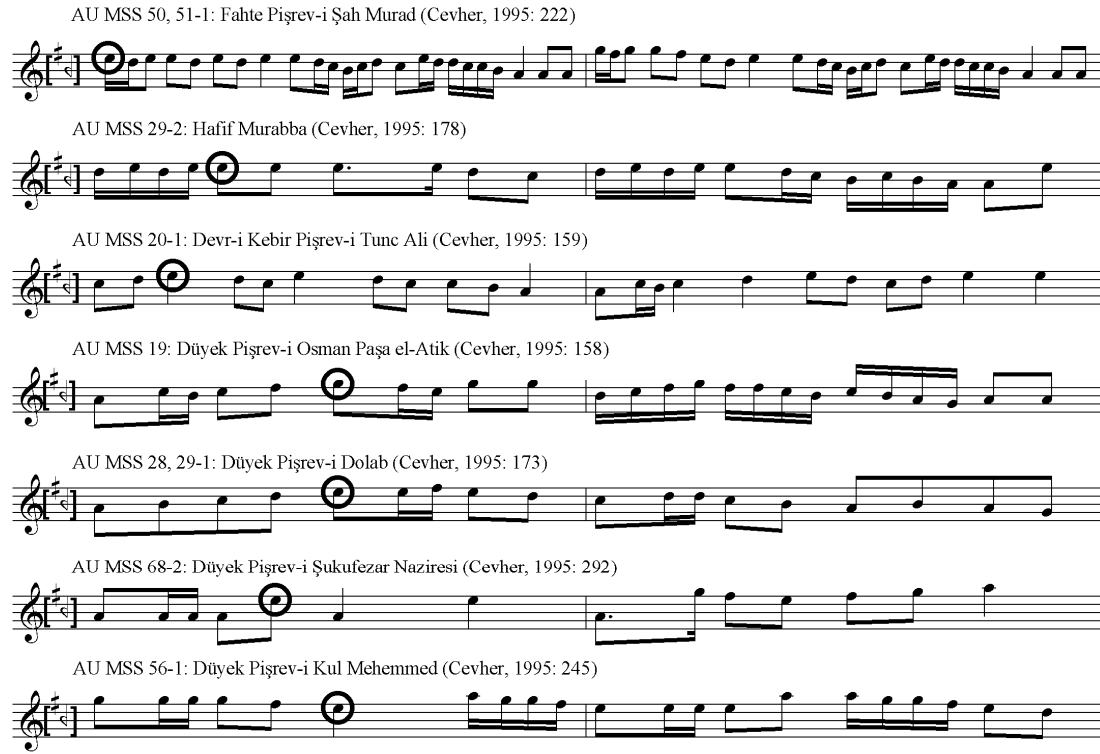
KdT’ye göre: “makamâtın avâzelerin ve şûbelerin ve terkibâtın âgâzeleri ve seyirleri ve karargâhları vardır anları bilmen gerek” (Uygun, 1990: 31; Keskiner, 2006: 32). Bu çalışmada, makamsal ezgilerin başlangıç, gidiş ve bitişleri, işlevsel birer merkez olarak ele alınmakta ve adlandırılmalarında da tarihsel kaynaklarda verilen “âgâz”, “seyir” ve “karar” terimleri tercih edilmektedir.

2.4.1 Âgâz

MEÇin GPD ve DZN içindeki makamsal yerleşiminde ses verme (âgâze) hareketine başlangıç teşkil eden “işlevsel merkezi” ve makamın “nazarî” olarak “ilk perdesi”dir. Tarihsel kaynaklarda “mebde/mahrec/serâgâz/evvel/kopma/doğma/çıkma” gibi sözcüklerle de ifade edildiği görülür. Oransay (1966: 86), âgâzın, “ezgisel çizginin (ve dolayısıyla ezgisel çekirdeğin) başlangıcı” anlamına geldiğini belirtir. Çoğu MEÇin üzerinde gelişme gösterdiği merkezî perde, aynı zamanda o MEÇin âgâz perdesidir. Bu yüzden âgâz perdeleri, çoğu makam için aynı zamanda “konumsal merkezleşme”nin gerçekleştiği yerler anlamına gelir. Âgâz merkezi (AgzM), MEÇlerin başlangıçlarında şekillenen ezgilerin odağı durumundadır. Ezgiler ya doğrudan bu merkezî perdeyle veya ona doğru yönelen ve merkezî perdeyi belli eden diğer çevresel perdelerle başlarlar. Bu çevresel perdeler merkeze komşu perdeler olabileceği gibi, merkeze atlama veya sekmelerle yönelen perdeler de olabilmektedir. Özellikle kararlarına göre başlangıç merkezleri tizde olan MEÇlerde, karardan âgâza doğru yapılan atlamaların önemli bir gösterge meydana getirdikleri görülür.

Makamsal işlev açısından âgâz, ezginin değil, “makamın” konumsal olarak “ses verme hareketine” başladığı merkezdir. Bu merkezin, Kırşehirli Yusuf ve Hızır b. Abdullah gibi bâtinî sembolizme bağlı kaynaklarda “serâgâz” olarak anılması, bu bakımdan son derece dikkat çekicidir. Serâgâz ifadesi, “ilk/evvel/başta gelen/en başta yer alan” anlamıyla makamın başlangıç merkezini temsil etmesi yönüyle önemlidir.

Makam özelliği taşıyan ezgilerde âgâz perdesinin, “her zaman”, ezgideki “ilk perde” olarak anlaşılması mümkün değildir. Bu bağlamda Ali Ufkî’nin MSSdeki Hüseyinî Faslı’ndan alınan aşağıdaki örneklere, farklı ezgisel başlangıçların Hsy^P’nin “merkezî” konumuyla olan bağlantılarını anlamak bakımından dikkat etmek yararlı olacaktır (Şekil 2.16).



Şekil 2.16 : Hüseyinî makamındaki farklı ezgisel başlangıçların Hsy^P’nin “merkezî” konumuyla olan bağlantıları için Ali Ufkî’nin MSSde yer verdiği bazı örneklerin başlangıç kesitleri. Ezgilerde daire içine alınan sesler, Hüseyinî makamının âgâz merkezini göstermektedir. Makamsal ezgi düzene ait perdelerden herhangi biriyle başlasa da yönelimi ve tabiyeti kesin olarak merkezî perdeyle ilişkilidir.

Örneklerden açıkça anlaşılacağı üzere âgâz, “tanınabilirlik” açısından karar perdesine benzer bir özelliği tam olarak taşımamaktadır. Şekildeki örneklerin her biri, makamsal ezgiye “farklı” ezgi perdeleriyle başlamışlardır. Buradaki “merkezî” rolün, sözlü gelenek içindeki farklı bilgi, yorum ve anlayış kanalları açısından zaman içinde ayırt edicilik niteliğini kaybetmiş olduğu, tarihsel kaynaklardaki açıklama ve

eğilimlerden anlaşılabilir. Oysa yukarıdaki örneklerde daire içine alınan Hsy^Pnin ezgilerdeki merkezî konumlanışına dikkat edildiğinde, “makamsal hareket”in, “işlevsel” olarak “mutlaka” bu perdeyi merkez alan bir mantıkla gelişme gösterdiği hemen fark edilebilmektedir. Bu noktada “makamsal başlangıç” ile “ezgisel başlangıç” ayrımının, makam kültürünü taşıyan müzisyen veya nazariyeci çevrelerce zaman içinde gözden kaybedildiği görülmektedir.

Karar ile karşılaştırıldığında âgâz konusunun zaman içinde “belirsizleşmesi”ndeki anahtar konunun, “tanınabilirlik” niteliği olduğu çok açıktır. Makamsal ezgiler açısından kararın ve karar perdesinin “tanınması” son derece kolaydır. Çünkü karar, hemen her zaman makamsal ezgilerdeki “son” ses demektir; eserlerin bitişinde yer alır. Kimi istisnai durumlar söz konusu olsa da, makamsal ezgiler daima karar merkezini temsil eden perde üzerinde sona ererler. Bu yönüyle karar perdesi, kolaylıkla tanınabilme niteliğine sahiptir.

Oysa âgâz perdesi, tanınabilirlik açısından bazı önemli sorun ve güçlükler taşır. Makam açısından “ilk” perde olsa da makamsal ezgide “her zaman” ilk perde olma imkânı yoktur. Besteleme açısından makamsal ezgide “muhtelif” perdelerden ses vermeye başlanabilir. Bu durum, âgâz açısından “iki” durumun varlığını ortaya çıkarır: (i.) makamsal âgâz (bu aynı zamanda serâgâz demektir), (ii.) ezgisel başlangıç. Makamsal bir ezgiye “görünüşte” herhangi bir perdeden başlanabilmesi, âgâz perdesinin “hangisi” olduğu hususunu bir bakıma “belirsiz” hale getirir. Bu bağlamda âgâz açısından ezgideki bulunuş ile makamdaki bulunuş, kararda olduğu kadar “yalın” bir özellik göstermez.

Âgâz, makam ve MEÇe özgü, işlevsel bir “hareket merkezi”dir. Makamı temsil eden MEÇin GPD içindeki konumlanışıyla ve makamsal hareketin başlangıcıyla ilgilidir. Hareket açısından başlangıçta “potansiyel” olarak üzerinde durulan bu yer/perde/merkez, “makamsal hareket”in de başlangıç noktasını temsil eder. Âgâz, MEÇ açısından eserin hemen tüm form bölümlerinde, çeşitli kereler ortaya çıkar. Bu nedenle makamsal hareketin başlangıcını oluşturan ilk âgâzın, “serâgâz” olarak ayırt edilmesinde yarar vardır. Özellikle makam adlandırma ve bir eserin bir makam sınıfına sokulmasında özellikle serâgâz işlevinin, önemli bir belirleyicilik sergilediği görülür. Bu bağlamda serâgâzın, aslında eser formu açısından eserdeki ilk başlangıç kesitini temsil ettiği bile söylenebilir. Ayrıca bir eserin makamsal sınıflandırmasında serâgâz konumundaki perdeye, ilgili makamın adının verilmiş olması, yaygın görülen bir uygulamadır.

“Herhangi bir perde”den başlıyor gibi görünse de ezgisel başlangıç, esasen mutlaka makamsal âgâz merkezine (AgzM) “bağlı” ve “bağımlı”dır. Bazı eserlerde doğrudan AgzM olan perdeyle çakışabilen ezgideki ilk perde, çoğu örnekte, bu merkeze doğru “yönelen” başka bir perdeyi veya perdeleri, bir figür veya motif olarak içerebilir. Yukarıdaki makamsal çizgi örneklerinden birincisi, ezgisel başlangıç ile MEÇe özgü AgzM arasındaki ilişkiyi açıkça göstermektedir. Bu bağlamda MEÇe özgü âgâzın, “makam”ın algılanması ve adlandırılmasında çok önemli bir rolü olduğu kesindir. Makamsal ezgi, farklı perdelerden başlar görünse de öz olarak bu âgâz perdesiyle bağlantı içindedir; oraya doğru yönelir veya o perdeyi merkez edinerek ezgisel kozayı meydana getirir. Bu nedenle makamsal ezgiler, “mutlaka” âgâzlarıyla ilişkili bir perdeden başlayarak bu merkez etrafında örgütlenirler.

Makam nazariye tarihinde makamsal âgâz işlevinin, zaman içinde önem ve belirleyiciliğini kaybetmesi, aslında makam kavrayışı bakımından çok önemli bir dönüşümün de başlangıcını oluşturur. Bu süreçte, “belirlenmesindeki kolaylık” nedeniyle “karar perdesi”nin, “makam” açısından –özellikle de “sınıflandırma” çalışmalarında– yegâne ölçüt haline geldiği görülüyor. Bunun en somut örneklerinden birini, 18. yüzyıl nazariyecilerinden TKA’de bulmak mümkündür: “Musiki ilminde neyedir ihtibar dersin ... **kopuşulan [kalınan] karardır ihtibar**” (Popescu-Judet, 2002: 27). Benzer bir ifade KHA’nın makam sınıflamasında şöyle yer alır: “**karar-ı aslileri [asıl kararları]** düğâh perdesi olmağın [olduğu için] müvellidât-ı düğâh [dügâhtan doğanlar] deyü ibaret ... kılındı [diye bir araya getirildiler]” (Tekin, 2003: 98; Uslu, 2010: 104).⁴⁰ Oysa BMM’de “evvel”, “serâgâz”, “mahrec/huruc”, “mebde”, “âgâze”, “ibtida” gibi sözcüklerle de ifade edilen “âgâz”ın, “makam oluşumu”ndaki önemi, 15.-16. yüzyıl kaynaklarında son derece belirgindir (Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012). Özellikle “düzenler” bahsinde verilen kimi tariflerde makamların hep âgâz esas alınarak ve başlangıçtan bitişe doğru gelişen seyir şeklinde tarif edilmiş olmaları, bu bakımdan oldukça çok dikkat çekicidir (Öztürk, 2013). Günümüzde hep “karar perdesi” üzerinden anlaşılan makam kavrayışı açısından düşünüldüğünde, makamsal hareketin başlangıcının, makamın belirlenmesindeki rolü çok daha iyi anlaşılmaktadır.

⁴⁰ Benzer bir ifade, M. Hafid Efendi’de de yer alır; bkz. Uslu (2001: 26).

2.4.2 Seyir

Âgâz ve karar açısından iki merkez “arasındaki” hareketi tanımlar. Tarihsel kaynaklarda 15. yy.dan bu yana⁴¹ “yol/tarik/üslub/eda/tavır/gezme/dolaşma/reviş” gibi sözcüklerle ifade edildiği görülür. Seyir, esas itibariyle; (i) bir merkezden kalkıp aynı merkeze geri dönme veya (ii) iki farklı makamsal merkez arasında hareket etme şeklinde gerçekleşir. Temelde sabit, yukarı ve aşağı şeklindeki üç tip harekete bağlı olarak, merkezî perdenin üst veya alt kısmına doğru gelişme göstermesi bakımından beş tip hareket sergiler: a.) sabit kalır, b.) MP düzeyinden yukarıya doğru çıkar, c.) MP düzeyinin altından yukarı çıkar, d.) MP düzeyinden aşağı doğru iner, e.) MP düzeyinin üstünden MPye doğru aşağı iner (Şekil 2.17).



Şekil 2.17: Yönelim olarak beş temel “seyir” gelişimi: a.) sabit kalma, b.) MP düzeyinden yukarı çıkma, c.) MP düzeyinin altından yukarı çıkma, d.) MP düzeyinden aşağı inme, e.) MP düzeyinin üstünden MPye doğru aşağı inme.

İnme ve çıkmada “merkezî perde”, bir düzey (*level*) oluşturur ve kendinden tiz veya pest olan diğer perdelerin “üst” ve “alt” perdeler olarak iki tabaka halinde konumlanmasını sağlar. Örneğin bir merkezden yukarıya doğru çıkıp, aynı merkeze inmek, tabaka olarak merkez düzeyin yukarısında gerçekleşir. Oysa aynı inme ve çıkma, merkez düzeyinden daha aşağıya inmek ve tekrar merkeze doğru çıkmak şeklinde merkezin aşağısında da gerçekleşebilir. Böylece seyir, temel bir ezgisel davranış/hareket olarak, MEÇ’in tanınmasında en önemli makamsal işlevlerden biri haline gelir. Çoğu MEÇ çift-merkezli olduğundan, âgâzdan karara doğru olan “inici hareket”, seyrin başlıca karakteristiğini oluşturur. Ancak TkM-MEÇ’lerde, yukarıda belirtilen makamsal çizgiler, seyir açısından belirgin ayrılma ve dönüş hatları meydana getirerek daha baskın halde görülürler.

Seyir, bu çalışmada, günümüzde kazandığı “kompozisyon”la ilgili anlamdan uzak olarak, tamamen bir MEÇ’in âgâzı ile kararı arasında yer alan tipik yönelimsel hareket kesiti, nağme yapımına dönük gezme/dolaşma olarak ele alınmaktadır.

⁴¹ Feldman (1996) eksik ve yanıltıcı bir değerlendirmeye seyir sözcüğünün bir müzik terimi olarak, 1795’te Abdülbaki Nasır Dede’nin Tetkik ü Tahkik’inden önce görülmediğini belirtir (1996: 257). Seyrin makam nazariye tarihinde 15. yy.dan itibaren çeşitli kullanımları için bkz. Bedri Dilşad (Ceyhan, 1997), Kadızade Tirevi (Uygun, 1990; Keskiner, 2006), Esseyid Mehmed (Daloğlu, 1993; Bardakçı, 2000; Doğrusöz, 2012b).

2.4.2.1 Makamsal seyir ile bestesel seyir ayrımı

Seyrin makam açısından taşıdığı anlam ile ezgi/beste/eser açısından taşıdığı anlam arasında çok önemli farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıkların özellikle 18. yüzyıldan itibaren belirginleştiği ve önceki modele özgü “makamsal seyir” anlayışının, yerini, burada “bestesel seyir” olarak adlandırılan yeni bir seyir anlayışına terk ettiği görülür. Bestesel seyir, taksim/gazel/açış gibi doğaçlama yaratıların da dâhil olduğu besteleme süreç, teknik ve türlerine bağlı bir kavram olup, eserin ezgisinin baştan sona bestelenmesi veya düzenlenmesine ilişkin “yönergesel”⁴² (*prescriptive*) bir “kılavuz” olma özelliği taşır. Bu yeni anlayışın etkili bir ifadesi, Tanburî Küçük Artin’in musiki risalesinde yer alır: “Bir talib ne kadar hüsün verebilirse versin. **Amma yazılan perdelerden hariç gezmesin, ancak şûbelerde ne perde yazılı ise onları icra etmeli, onlardan hariç gezinmemeli.** Her şûbenin kendisine mahsus olan perdelerde gezsin hemen istidadına göre” (Popescu-Judet, 2002: 27). Görüldüğü gibi TKA, “şûbe” olarak andığı makamların öğrenilmesinde kendisi tarafından yazılan “ezgisel şema”lara “mutlaka” uyulması gerektiğini belirtmektedir. BMMde “tarik/yol”, “inme/çıkma”, “aşağı gitme/yukarı çıkma”, “yüzünden/üzerinden” gibi sözcüklerle ifade edilen seyirin, yalın olarak makamın âgâzı ile kararı arasındaki hareket kesitine işaret etme niteliği, TKA’nın etkili bir şekilde temsil ettiği “bestesel seyir” anlayışında tamamen farklı bir muhteva kazanmıştır. Bu yeni anlayışın, 18. yy. başlarında DmK’daki tipik örneklerini ise “küll-i külliyyat” olarak nitelendirilen taksim tarifleri oluşturur. Kantemiroğlu’nun bu tariflerinde yalnızca makam nağmeleri tarif edilmekle kalınmayıp, kompozisyon açısından birinden diğerine nasıl “geçilmesi” gerektiği de ayrıntılı olarak tarif edilmiş olur.⁴³ Bu tür bir anlayışın tanbur perdeleri ve makam seyirleri bakımından çok önemli bir başka örneği de, hiç kuşkusuz Esseyid Mehmed Emin’de bulunur. EsM’in makamlar için verdiği “ayrıntılı” seyir ve perde kullanımları, bu döneme özgü bestesel seyir anlayışının tipik ifadeleriyle doludur (Daloğlu, 1993; Bardakçı, 2000; Doğrusöz, 2012b; çev. Daloğlu, 2014).

Bu yeni içeriğiyle bestesel seyir, “makamsal” bir ezginin beste/kompozisyon/eser bakımından sahip olabileceği tüm “stratejileri”; kompozisyonda makam kullanımı bakımından izlenebilecek yol ve yordamları; “estetik deneyim” ve bazen de “geleneksel beğeni/alışkanlık”la çatışabilecek “yaratıcılık/keşif” ve hatta “bestecilik anlayışı/okulu” bağlamlarında açıklamaktadır. Bu yönüyle de bestesel seyir “salt” bir

⁴² “Var olan bir ezgi”nin tarifine dönük “betimsel” (descriptive) anlayış ile “bestelenecek bir ezgi”ye yönelik “yönergesel” (prescriptive) anlayışlar arasındaki ayrımın, notalama konusuna ilişkin kapsamlı bir açıklaması için bkz. Seeger (1958), Kanno (2007).

⁴³ Bkz. Kantemir (ed. Tura, 2001).

“makam eğitimi”nden ziyade, “beste/kompozisyon eğitimi”ne yönelik bir özellik kazanmıştır. Bu seyir anlayışı açıkça “deneyimsel”dir ve “okullaşma” anlamında da belirgin bir “beğeni/estetik” görüş veya tercihin ürünüdür. 18. yüzyılda görülen ve önceki dönemlerden “farklılaşan” ve “makam”dan ziyade “makamsal ezgi”nin oluşumunu açıklayan tariflerde, bu deneyimsel ve estetik yön hemen fark edilir. Örneğin DmK’ya göre Muhayyer makamı, şu özellikleri “taşı(malıdı)r”:

Muhayyer makamının iki fasl-ı mahsusı [ayırt edici özelliği] vardır: Biri budur ki, hareket-i âgâzesini [ses verme hareketine] daima Hüseyinî perdesinden şüru ider [başlar]; ikincisi budur ki, tiz perdeler ile tamam hareket eyledikten sonra Hüseyinî perdesine gelüb ve tamam Hüseyinî perdesini gösterdikden sonra Nevâ perdesini ansızı(n) aşub birdenbire Çargâh perdesine düşer ve biraz Saba perdesini ohşayub Dûga(h) kararına gider ve anda bi’t-temam kendüi icra vü beyan ider. (ed. Tura, 2001: 69-71)

Bu tanım esas alındığında, geleneksel müzik repertuarında yer alan Muhayyer eserlerin neredeyse hiçbirinin Muhayyer olarak kabul edilmemesi gerektiği açıktır. Üstelik geleneksel repertuardaki Muhayyer eserler bir yana, bizzat DmK tarafından “yazılan” Muhayyer makamındaki eser notalarında “bile” bu tarife birebir uyan örneklerin sayısının birkaç taneyi geçmediği görülür. Wright (2000: 267)’ın da işaret ettiği gibi DmKNK’nda yer alan eserlerden sadece birkaçı bu tanıma uygun niteliktedir. Ayrıca “Nevâ perdesinin atlanarak Çargâh’a düşme ve Sabâ’yı okşama” şeklinde temelde Sipîhr terkibine özgü ezgisel özelliğin, bu bağlamda Muhayyer’le ilişkilendirilmiş olması dikkat çeker. Bu özellik, belirtilen “ezgi çekirdeği”nin, bulunduğu konum (Çargâh perdesi) itibariyle Sabâ ve Kûçek gibi makamlarla ilgili olduğunu da ortaya koyar. Nitekim Sipîhr terkiбинin geleneksel tariflerinin “Muhayyer başlayıp Kûçek karar etme” şeklinde verilmesi, bu bağlamda gayet açıktır. Muhayyer için verilen bu seyir özelliği ile Sipîhr terkiби arasındaki “ezgisel” benzerlik, bu uygulamaların estetik bir tercih olarak zaman içinde birbirine eklemlendiğini açıkça göstermektedir.

Muhayyer’in kararında “Sabâ üslûbu ve edâsı ile” hareket etmeye ilişkin tarif, TKA (Popescu-Judetz, 2002: 32) ile KHA (Tekin, 2003: 110; Uslu, 2009: 118)’da da görülür. Oysa bu yazarlardan birkaç on yıl sonra Abdülbâki Nâsır Dede, Muhayyer için BMMde verilen tarifle tamamen “uyum” içindeki şu tanımlı verir: “perde-i Muhayyerden Uşşâk âgâze idüb [Muhayyer perdesinden Uşşak yapmaya başlayıp] Hüseyinî karâr eder. Bunda ihtilâf [görüş ayrılığı] yokdur” (Aksu, 1988: 189; ed. Tura, 2006: 57).

Bu durum, yukarıda belirtilen tespitin geçerliliğini açıkça teyit etmektedir. Görüldüğü gibi 18. yüzyıla ışık tutan kaynakların bir kısmı, Mhy^M için Sba^Pli kararı “ayırt edici” bir nitelik olarak değerlendirir ve benimserken, bir başka kaynak (örneğin AND) buna “hiç” değinmemekte; aksine 15.-16. yy. tanımlarına bağlı kalmayı sürdürmektedir. Bu

durum, makam “kullanımı” ve makamsal ezginin “seyri” açısından bestecilikte ve bunun “nazariyat” alanındaki yansımalarında bazen “dönemsel”, bazen belli bir “okullaşmaya dayalı” ve bazen de tümüyle “nazariyeciye özgü” anlayış/beğeni/bilgi/tercih/deneyim veya uygulamaların geçerlilik taşıdığını açıkça göstermektedir.

Bestesel seyir anlayışının, besteci ve icracıya yol gösterme anlamında bir eser boyunca ezgideki belirli merkezlenişler ve bunlar etrafında örülebilecek ezgisel kozalarla ilgili bir tür “kılavuz” olma özelliği taşıdığı açıktır.⁴⁴ Oysa makam “ilke”si açısından değerlendirildiğinde seyrin, “yalın” olarak, âgâz ve karar perdeleri arasında kalan perdeler üzerinde gelişen tipik iniş ve çıkış hatlarını ve temelde de makamsal hareket ilkesini temsil ettiği bir gerçektir.

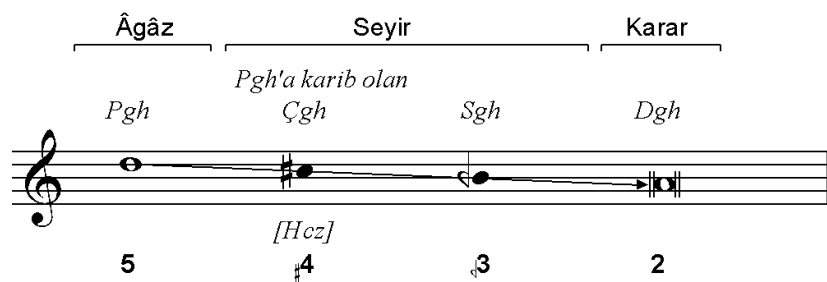
Besteleme açısından seyir, esere ait ezginin “bütünü”ne yönelik bir “kavrayışı” sergiler. Böyle ele alındığında bestesel seyir bir “kesit” değil, bir “bütün”dür; eserin başından sonuna gerçekleşen tüm kesitleri ihtiva eder. Bu yüzden, makamsal ezginin “gelişme strateji”lerine ilişkin temel bir tecrübe paylaşımı olan “bestesel seyir” anlayışı, sanılanın aksine “bir” makamın tanımlanmasında “her zaman” için “güvenilir” bir ölçüt oluşturamaz. Çünkü özellikle besteciliğin doğal bir gereği olarak, kimi seyir kesitlerinde “makam” açısından hiç kullanılmamış MEÇlere; yeni, farklı ve özgün uygulama ve buluşlara yer verilebilir ki mevcut repertuar bunun sayısız örneklerine zaten sahiptir.⁴⁵ Bu nedenle bestesel seyir kesitleri “bir” makam açısından çoğu kez farklı veya değişken özellikler sergileyebildiği gibi; bestecilik kültürü açısından da özgün yaratı ve buluşlara en açık olan kesitleri ihtiva edebilmektedir. Bu özellik, bestesel seyir kesitlerinin “ara/geçici duruşlar” (molalar) ve farklı makam bağlamları içindeki ezgisel yönelimler açısından farklı “merkez” seslere sahip olmalarını da sağlar. Bu temel nitelikleri nedeniyle seyir kesitleri, buradaki analizlerde ele alınan makamlar bakımından “öncelikli” bir analiz unsuru olarak değerlendirilmemiştir. Aksine buradaki analizlerde, “bir” makamın tanınmasında başlama ve bitişlerin işlevselliklerinin neler olduğu; bu kesitlerdeki merkez sesler etrafında ne gibi ezgisel ilişkilerin geliştiği; ne tip ezgi çekirdeklerinin başlama ve bitişlerde makamı “temsil ettiği” üzerinde durulmuştur.

⁴⁴ Bu anlayışın günümüze ilişkin dikkat çekici bir örneği bkz. Sayan (2010: 226-234).

⁴⁵ Sayan (2010), besteci kimliğiyle, makamsal seyirle ilgili “yönergesel” kısıtlamalara duyduğu tepkiyi, Rahatülvah makamı üzerinden şöyle dile getirir: “Böyle bir makam tarifini kabul etmiyorum. Ne demek üç Hicaz Makamından biri ile başlanır! Besteci dördüncü Hicaz makamı ile başlamak isterse ne olacak?” (Sayan, 2010: 137).

MEÇ açısından seyir, bestesel bir bütünü oluşturan MEÇlerin, eklemlenme veya sokulumlarını temsil eder. Geleneksel metinlerde ezgisel hareket, “seyir” kavramı ile açıklanmıştır. Tariflere bakıldığında, makamların başlangıç ve karar perdeleri dışında, üzerlerinde hareket edilen veya makam tarafından uğranılan/ziyaret edilen perdeleri nitelemektedir. Âgâz, seyir ve karar (A-S-K) şeklindeki bu açıklama modelinin en dikkat çekici tarifleri, KdT’de görülebilir. Örneğin KdT’ye göre Hcz^M, şöyledir:

Kadızzâde'nin bu tarifi, Şekil 2.18'de A-S-K modeli halinde notaya aktarılmıştır.



Burada açıkça görüldüğü gibi seyir, makamın “sadece” âgâz ile karar arasında kalan hareket kesitini tarif etmekte; makamın “yönelimsel” hareket kesitini temsil etmektedir. Bu anlayışta seyir, âgâzdan karara doğru yer alan perdelerin ezgisel çizgi şeklinde ismen sayılmasından ibarettir. Bu nedenle buradaki seyir anlayışı,

kavramın günümüzde kazandığı ve makamsal ezginin bütününe yönelik kavrayış ve stratejilerle yüklü anlamdan tümüyle farklıdır.

Günümüzde seyir, esas olarak bir makamın, içerebileceği tüm geçkilerle birlikte, bestelemeye özgü ezgi potansiyelinin bütününe temsil eden bir anlam kazanmıştır. Başka bir ifadeyle günümüzdeki kullanımında seyir kavramı ile “bestelenecek” veya “doğaçlanacak” makamsal ezgi tarifi arasında bir fark yoktur. Bu yönüyle seyir, makamsal ezgi yaratımı açısından bir tür “kılavuz” ve hatta “yönerge” halindedir. Bu nedenle günümüz anlayışında seyir, “betimsel” (descriptive) olmaktan çıkıp, adeta “yönergesel” (prescriptive) bir nitelik kazanmıştır. Böyle ele alındığında seyir teriminin, anlam bakımından doğrudan “makamsal ezgi”yle özdeşleştirilmiş bir durumda olduğu hemen görülür. Çünkü günümüz anlayışında makam; “dizi” ve “seyir” olmak üzere esasen iki temel “boyut”a ayrılmıştır. Makamın tonaliteyle özdeşleştirildiği bu anlayışta “dizi”, makamın “yapı” ve hatta “tonal fonksiyon” boyutunu temsil ederken, seyir de, makamsal ezgi ve ayrıca taksim veya bestelemeye ilişkin “deneyimsel bilgi paylaşımı” boyutunu ve bu bağlamdaki özgün estetik görüşleri temsil eder.

Seyir işlevinde yaşanan bu anlam ve içerik genişlemesi, seyir kavramının doğrudan makamsal ezgiyle çakışık hale gelmesine yol açmıştır. Başka bir ifadeyle seyir ile makamsal ezgi, bu anlamsal genişlemede birbirinden ayırt edilebilirliklerini kaybetmişlerdir. Örneğin Özkan (1987), seyir kavramını şöyle kullanır: “Çıkıcı Seyir: Durak perdesinden, durak civarından veya durağın altındaki seslerden başlayan ve tize doğru çıkıcılık gösteren seyirlerdir. Mesela Rast Makamı. Eğer seyir durak civarından başlamamışsa bile, hemen durağa yönelinir” (1987: 77). Görüldüğü gibi yazar seyir kavramını açıkça “ezgi” anlamında kullanmaktadır. Ancak ezgi, seyir ve makam kavramları açısından Özkan (1987)’in önemli bir kavram kargaşası içinde olduğu da gayet açıktır. Örneğin Özkan’a göre: “Dizide **makam meydana getirmek üzere gezinmeye** seyir denir” (1987: 77). Yazara göre “makam”: “bir dizide, durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle **nağmeler meydana getirerek gezinmeye** denir” (1987: 77). Görüldüğü gibi yazar, yaptığı iki tarifte de aslında “aynı” açıklamalara yer vermekte; seyiri makam, makamı ise seyir olarak tarif etmektedir. Bu yönüyle makam ve seyir kavramları açısından verilen tariflerdeki “karışıklık” gayet açıktır.

Stubbs (1994)’ın, Powers (1984)’tan esinlenerek ileri sürdüğü makam ve seyir kavramları arasındaki farkla ilgili şu değerlendirmesi dikkat çekicidir:

Makam kavramı genellikle bestelenmiş repertuarın değerlendirilmesi ve yorumlanması için gerekli iken, seyir kavramı da bir makamdaki taksim veya bestelerin üretimi için kullanılır.

Hocalarımın bu terimi kullanışlarına ilişkin gözlemime göre, seyir, taksim sırasında (ve aynı zamanda diğer besteleme türlerinde) icraya dâhil olan makamın kendini-üretmesiyle ilgili temel ilkesidir. (Stubbs, 1994: 117)

Stubbs (1994)'ın seyirle ilgili şu açıklamaları da kayda değerdir:

“Seyir [“yol” (path) veya ilerleyiş (progression)] her bir makama özgü ve bir makamın diğerlerinden doğru bir şekilde ayırt edilmesini sağlayan, idealleştirilmiş bir ezgisel gelişme kavramıdır. ... Seyir, makam perdelerinden öte, karakteristik cümle hareketleri, vurgulamalar ve duruşları göstermeye yarayan bir ezgi teorisidir. ... Seyir sadece makamın temel hareketlerini tanımlamaz, aynı zamanda bunların sıralanış mantığını ve diğer ilgili makamlara ilişkin ipuçlarını da tarif eder. Karakteristik ezgi çizgileri, cümle tipleri ve süslemelerle sıkı bir ilişki içindedir. ... En yalın haliyle, makamın en muhafazakâr şeklidir. (Stubbs, 1994: 127, 128).

Oysa özellikle 15.-16. yüzyıl kaynaklarından yansıyan seyir anlayışında seyrin tamamen, başlangıçtan varışa doğru izlenen ezgisel hareket yönelim ve çizgileri olarak anlaşıldığına yukarıda değinilmişti. Seyrin içerik bakımından değişiminde, özellikle DmK, TKA, Esseyid Mehmed Emin (EsM) ve Haşim Bey (HşB) gibi 18.-19. yüzyıl kaynaklarının etkili oldukları biliniyor. Seyir kavramıyla ilgili olarak ortaya çıkan bu fark, özellikle DÇ-Y bakımından son derece önemlidir. Çünkü aslında makamsal işlevlerden sadece “biri” olan seyrin, anlam ve işlev bakımından kompozisyonla ilişkili hale gelmesi, ezgi kavramının bizzat kendisi açısından kavramsal bir belirsizlik doğmasına da yol açmış görünür. Makamsal bir ezginin oluşturulma ve geliştirilme yordamları, günümüz seyir anlayışının esası durumundadır. Belki de bu yüzden Stubbs (1994), seyir konusunu bir “ezgi teorisi” olarak anlamış ve değerlendirmiştir.

2.4.3 Karar

Makamsal açıdan karar teriminin birkaç anlamı vardır. Öncelikli anlamı, bir eserin bitişindeki son sesi (karar perdesi) ve sonlanışı (karar ediş tarzı) ifade etmesiyle ilgilidir. Bu anlamıyla karar, “eser” bakımından eserin en sonunda gerçekleşir ve bu yüzden de bir defaya mahsustur. Tarihsel kaynaklarda karar perdesi için *mahatt* (Arapça) ve karargâh ifadeleri kullanılırken, karar ediş için de “oturma”, “istirahat etme”, “durma”, “dinlenme” gibi ifadelere yer verildiği görülür.

Karar, makam fikrinin şekillenmesinde, agazla beraber en önemli unsur durumundadır. Çoğu kaynakta bir makamın “anlaşılması”nın, ezgisel hareketin belli bir noktadan başlayıp “belirli” bir yerde bitmesiyle mümkün olduğu dile getirilmiştir. Hatta 18. yy. itibarıyla karar perdesinin, makam tanımı ve sınıflandırmasında belirgin bir öncelik kazandığı görülür ki bu vasfı, günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

MEÇ açısından karar, eser içinde “pek çok kez” gerçekleşebilme özelliğine sahiptir. Makamsal ezgilerin “eklenik” tarzındaki gelişimleri ve MEÇlerin eser boyunca birden

fazla sayıda ortaya çıkmaları gibi nedenlerle MEÇe özgü karar, eser boyunca çoklu şekilde gerçekleşebilir.

Eser analizleri ve bazı tarihsel kaynaklardaki atıflar ışığında, makamsal ezgilerde başlıca üç tip “karar ediş” belirlenmiştir:

2.4.3.1 Düz tarz

Çoğunlukla üst üçlüden inici bir çizgiyle karar perdesine iniş ve bu perdedeki kalışla gerçekleşir. Bu kalış, karar perdesinin zamansal olarak uzatılmasıyla gerçekleşebileceği gibi, tümüyle ritmik de olabilir. Bu tip kararda herhangi bir ezgisel işleme veya dolgu yer almaz. Bu nedenle bu karar ediş tarzı, esas olarak karar perdesindeki zamansal bekleyiş veya ritmik eklemlenişlerle karakteristiktir.

2.4.3.2 İşlemeli tarz

Makamın içinde yer aldığı DZNde kararın, kendi alt veya üst komşularıyla ezgisel tarzda işlenmesiyle oluşur.

Üç gruba ayrılır: a.) Alt işlemeli, b.) Üst işlemeli, c.) Karma işlemeli.

a.) Alt işlemeli tarz; geleneksel makam nazariyesinde en yaygın karar edişi oluşturur ve bu da iki şekilde görülür: (i) kararın altındaki nim perde işlenmesiyle, (ii) kararın altındaki tam perde işlenmesiyle. Bunlardan özellikle nim perde işlenmesi ile gerçekleşen karar ediş, makam kültürü açısından büyük önem taşır. Bu nedenle bu tarz, aşağıda daha ayrıntılı şekilde ele alınacaktır.

b.) Üst işlemeli tarz; karar perdesinin, üst komşusu olan perdeyle işlenmesiyle oluşur. Önceki tarza göre daha az görülse de, bazı ezgiler bakımından tipiktir.

c.) Karma işlemeli tarz, birkaç şekilde gerçekleşir. Çift alt ve üst işleme; sekmeli adım türündeki işlemler, bu tip karar edişte en çok gözlenen özelliklerdir.

2.4.3.3 Ezgisel dolgulu tarz

En yaygın görülen karar edişlerden biridir. Bu tip kararda, karar perdesinin, zamansal uzatma ve ritmik işlemeden ziyade, ezgisel olarak “doldurulduğu” görülür. Özellikle karar perdesinden âgâz perdesine atlama ve hemen ardından ezgisel yönelimle yeniden karara dönme şeklinde yapılan “boşluk-doldurma” (*gap-filling*) veya “atla-doldur” uygulamasının, bu tip karar için çok karakteristik olduğu görülür. Bu uygulama, makam veya terkinin niteliğine göre farklı aralıklar içinde de gelişme gösterebilmektedir. Ayrıca kararın üst veya altına doğru ezgisel yönelimle

gerçekleştirilen çıkıcı-inici veya inici-çıkıcı dolgular da, bu karar edişteki tipik uygulamalar arasında yer alır.

Bu üç temel tarz, çeşitli eserlerin karar edişlerinde bileşimsel şekillerde de kullanılmışlardır. Ancak genelde makamsal karara ait ezgisel kesitlerin, çoğunlukla bu modellerden birine bağlı kaldığı görülmüştür. Aşağıdaki şekil, bu karar ediş tarzlarına ilişkin örnekleri içermektedir (Şekil 2.19).

1.) Düz Karar



2.) İşlemeli Karar

a.) alt nim perde ile
(tam karar)

b.) alt tam perde ile

c.) üst komşu ile

d.) karma



3.) Ezgisel Dolgulu Karar



Şekil 2.19 : Üç tip karar ediş tarzı: a.) Düz karar, b.) İşlemeli karar, c.) Ezgisel dolgulu karar.

Bu karar ediş tarzları dışında makamsal ezgilerde, “merkezî perde” açısından iki “niteliksel” kararlar karşılaşırlar. Bunlardan biri “geçici/muvakkat/asma/ara” karar, diğeri ise “tam/son” karardır. Geçici karar (GK), bir MEÇin, GPD içinde gelişme gösterdiği bir MP üzerindeki kalışıyla ilgilidir. MEÇ açısından merkez edindiği perde üzerindeki kalışı, esasen tipik bir karar demektir. Ancak MEÇin içinde yer aldığı makam veya terkeb açısından bu tip kalışlar, MEÇin tamamlandığı ancak henüz makam veya terkebin, dolayısıyla ilgili makam veya terkiye bağlanması gereken ezginin “tamamlanmadığı” kalışlar olması nedeniyle “geçici” niteliktedir. Örneğin, istisnaları olmakla birlikte ÇfMlerde GKın, çoğunlukla âgâz perdesi üzerinde gerçekleştirildiği görülür. TkMlerde ise GK, zaten K ile çakışık durumdadır. Bu nedenle GK açısından temel ayırım, form bölümü olarak “hâne” sonlarında bulunmasına göre yapılır. Oysa K, daima nakarat, bağlantı veya mülâzime bölümlerinin sonunda yer alır.

Tam karar, MEÇ açısından, karar perdesi üzerinde gerçekleşmesi nedeniyle önem taşır. Yukarıda belirtildiği gibi bu karar edişin özellikle alt nim perdeli işlemeyle gerçekleşen tipi, özellikle günümüz makam uygulamaları açısından önemli bir

karakteristik oluşturur. Bu nedenle konunun, biraz daha ayrıntılı ele alınmasında yarar vardır.

2.4.4 “Tam karar” (alt nim perde işlemeli karar) meselesi

Bu tip kararı Kantemiroğlu ve Nasır Dede “*tetimme-i makam*”, yani “makamın tamamlanışı” olarak nitelerler. “Nim perdeli” karar edişin makam müziğindeki “ağırlığı”, konu üzerinde daha dikkatli durulması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Günümüz repertuarındaki yaygınlığı göz önüne alındığında, bu tip karar edişin tarihsel kaynaklardaki izinin sürülmesi, bazı çarpıcı değerlendirmelere imkân tanır görünmektedir.

Makam nazariye tarihine ilişkin kaynaklarda, özellikle de terkeb tariflerinde karşılaşılan bazı ifadeler, karar ediş açısından oldukça dikkat çekicidir. 15.-16. yüzyıl kaynaklarında verilen ve çoğu kez “benzer” anlatımlara sahip olan terkeb tariflerinde⁴⁶, “karar ediş”le ilgili ifadelerin, tipik olarak ya “perde” ya da “makam” adlarının vurgulanmasına dayandıkları görülür:

a.) Perde adı belirtilerek karar ediş: “Rast evinde karar ide/eyleye”, “Dügâh üzre karar ide”, “Segâh karar ide”, “Çargâh karar ide”, “Irak evinde tamam karar ide”, “Acem evinde karar ide/otura”, “Mâye karar ide”, vb.

b.) Makam adı ve “tarzı” belirtilerek karar ediş: “Hicaz tamam karar ide”, “Rehâvî karar ide”, “Karcığâr karar ide”, “Kûçek karar ide”, “Büzürg karar ide”, vb.

Burada özellikle üzerinde durulmak istenen ifade, “Rehâvî karar etme”dir. Makam nazariye tarihinde “belirgin” olarak 18. yy. itibarıyla Rast makamıyla ilişkilendirilip, “başka bir makam kisvesine” bürünmüş olduğu görülen bu makam, tarihsel kaynaklarda yer alan bilgiler ışığında ve özellikle de “karar ediş” açısından, yeniden yorumlanmaya ihtiyaç göstermektedir.

15.-16. yy. kaynaklarında “Rehâvî karar etme” ifadesinin, burada “alt nim perde işlemeli karar ediş” olarak nitelendirilen karar etme tarzına işaret ettiğiyle ilgili dikkat çekici atıflar mevcuttur. Örneğin Lâdikli Mehmed Çelebi, Rehâvî kararlı terkeblerin hemen hepsinde, Dgh^P üzerinde gerçekleşen karar edişi “b” veya “c” aralıklı bir alt perde işlemesi olarak tarif eder (Kalender, 1982; Pekşen, 2002; Tekin, 1999). KdT’ye göre de Rehâvî karar ediş, şöyle gerçekleşir: “bu mezkuratın [zikredilen terkeblerin] Rehâvî karar itmesi budur ki rast hanesi ile dügâh hanesi arasına bir

⁴⁶ Bu ortak tarif ve ifadeler için bkz. AdŞ, BrD, HbA, YsK, KdT ve Syd.

perde girer dahi ol perdeye ve rast perdesine uğramakla Rehâvî olur yine karargâhı düğâh olur” (Uygun, 1990: 43; Keskiner, 2006: 38).

Rehâvî konusunun, makam nazariye tarihinde önemli bir “sorun” oluşturduğu; etrafında önemli “belirsizlikler” bulunduğu göz önüne alındığında, aslında konuya “karar ediş” tarzı yaklaşımıyla belirli bir çözümleme getirilmesi mümkün görünmektedir. 18. yy.da Kantemir tarafından “mevcudü’l-ism, madumü’l-cism” (“ismi olup da cismi olmayan”) olarak nitelendirilen Rehâvî makamının, tarihsel olarak “on iki meşhur” devir veya makamdan biri olarak değerlendirilmiş olması önemlidir. DDŞMde Rehâvî, iki şekilde tarif edilir. Öncelikle Rehâvî, “müfred cins” olarak bilinen İsfahan’ın (cccb) sonundaki bakiye aralığının atılmasıyla elde edilen ve 5:4 (büyük üçlü) genişliğine sahip “orta müfred cins”tir. Rehâvî’nin temel özelliği, iki tanini genişliğindeki büyük üçlü aralığını, üç adet mücenneb (ccc) aralığına bölmektedir ki bu özelliği, Rehâvî’nin sonraki “dönüşümünde”, tarihsel olarak “korunan” en önemli yönünü oluşturur. UrmS, Şerefiyye’de bu üç “c” aralığından oluşan aralıksal birliği Rehâvî olarak adlandırır ve aynı zamanda bunun “orta müfred cins” olduğunu da belirtir. Maragalı Abdülkadir ve Abdülaziz Çelebi, devirlere “asıl” teşkil eden cinsler arasında yer verdikleri bu üç “c”yi, aynı şekilde Rehâvî olarak anarlar. Ayrıca AbÇ, Rehâvî’nin “nağme” sırasını “V [6] H [8] Y [10] YB [12]” olarak verir ki bu “nağmesel yerleşim” çok önemli bir gösterge oluşturur. Çünkü DDŞM’de “uyumluluk-uyumsuzluk” açısından “devir oluşturma” ilkelerine bağlı kalındığında Rehâvî devrinin oluşumunda, açıkça farklı bir yol izlendiği görülür. Buna göre üç “c”den meydana gelen Rehâvî “aralıksal çekirdeği”, alt tabakada Hicaz dörtlüsü ve üst tabakada ise Hüseyinî beşlisine yer verilen devir oluşumunda, bu dörtlü ve beşlinin “kenet” kısmına yerleştirilmiştir. Böylece devir olarak “ctc+ccct” bileşimiyle gösterilmesi sağlanan Rehâvî’nin aslında “ct+ccc+tt” bileşiminden elde edilmiş olduğu görülür. Unutulmamalıdır ki DDŞM’nin temel ilkesi, 2:1 oranına sahip dairelerden “uyumlu” olanlarının “seçilmesi”dir. Pisagorcu bir gelenek olarak bu 2:1 (sekizli), daima 4:3 (dörtlü) + 3:2 (beşli) ile sağlanır. DDŞM, daire ve “uyumlu devir” oluşumunda bu temel ilkeye bağlı kalmıştır. Bu nedenle, AbÇ’nin Rehâvî aralıklarının nağme dizgesi içindeki yerleşimlerini V [6]–YB [12] aralığında göstermiş olması, burada ortaya konulan belirleme açısından büyük önem taşır. Bu belirlemeyi “teyit” eden çok önemli ifadelerden birine Alişah’ta da rastlanır. Teorik devirlerin icradaki kullanılışlarına ilişkin değerlendirmeleri arasında Alişah, Rehâvî için şu bilgiyi verir: “hicâzî ve râhevî genellikle orta tarafı ile kullanılırlar” (Çakır, 1999: 32). Rehâvî için bu “orta taraf”ın, üç “c” aralığından meydana gelen “asıl” aralık çekirdeği olduğu açıktır.

15.-16. yüzyıl kaynaklarında Rehâvî makamı, GPD içinde, Rst^P ile Dgh^P arasında yer alan ve kendi adıyla anılan bir “nim perde”ye sahiptir. Rehâvî perdesi, Dügâh’ın hemen altında yer alır ve bu konumu, yerleşim açısından yukarıda açıklanan Hicaz-Hüseynî kenet noktasındaki “nim perde” aralığına birebir oturur. Başka bir ifadeyle AbÇ’nin DDŞM içinde verdiği V [6] nağmesi konumu, BMMde Dügâhın altında yer alan Rehâvî perdesiyle aynıdır. Seydî, ünlü perde diyagramında Rehâvî perdesini, Rst^P ve Dgh^P arasında gösterir. Feldman (1996), Syd ve DmK perde dizgeleri arasında yaptığı bir karşılaştırmada, şu değerlendirmeye yer verir:

Nîm perdelerden bir kısmı hem Seydî’nin hem de Kantemiroğlu’nun sisteminde aynı yerde gösteriliyor (örneğin, bûselik segâhın üstünde, hicâz çârgâhın üstünde ama sabânın altında). Buna karşın, birçoğunun yeri oldukça farklı (örneğin nevâ ırakın altında, rehâvî dügâhın altında, zengûle segâhın altında vb.). Elimizdeki bilgilere dayanarak Seydî’nin veya 15. yüzyılın diğer Türk kuramcılarının ikincil dizi perdelerini nasıl kullandıkları konusuna açıklık getirmemiz zor gözüküyor. (Feldman, 1996: 204)

Feldman (1996)’ın dile getirdiği sorun, aslında somut olarak 18. yy. itibariyle belirginlik kazanmış durumdadır. Bu durumu “açıklamak” için eldeki veriler, Feldman’ın sandığının aksine çok önemli bazı bilgi ve ipuçları içermektedir. 18. yy.da Rehâvî, bir perde olarak artık, Rst^P’nin “altındaki” nimlerden biri haline gelmiştir; İrk^P ile Rst^P “arasında” yer alır. Bu konuda özellikle DmK tarafından yapılan “Rehâvî-yi atik” ve “Rehâvî-yi cedid” ayrımının da çok önemli olduğu aşikârdır. DmK’e göre Rehâvî-yi cedid: “Eger Rast perdesinden nerme varub nim perdede basarsan, Rehâvî-i Cedid perdesi olur” (ed. Tura, 2001: 9). Bu perde, NOD’de de Rehâvî perdesi olarak yer alır (ed. Akdoğu, 1992; Erguner, 2014). DmK’de Rehâvî-i Atik’e ilişkin konumsal bilgi ise özellikle çok dikkat çeker: “Eger Segâh’dan tize varmak olur ise Rehâvî-i Atik icra olunur” (ed. Tura, 2001: 9). Bu son ifade, Rehâvî-i Atik’in, günümüzdeki Bûselik perdesiyle hemen hemen aynı konumda bulunduğunu “ima eden”, büyük öneme sahip bir ifadedir. Geleneksel makam kültüründe “aynı perde”nin, “makamsal bağlam” gereği farklı makam isimleriyle adlandırıldığı, çok iyi bilinmektedir. Bu bağlamda DmK, Bûselik perdesini aynı zamanda Nişabur perdesi olarak da anar. Ancak bu ikisi arasındaki fark, Bsl^P’nin Çgh^P’yle, Nşb^P’nin ise Uzz^P’yle “bağlantılı” oluşudur. Bu konuda TKA’nın, şu ifadesi de açık bir teyit niteliğindedir: “nişabur Bûselik karar etti, amma nişaburdur ismi” (Popescu-Judet, 2001: 99). Bu arada TKA, Rehâvî perdesinin Dgh^P ile Sgh^P arasında olduğunu belirtir ki aslında bu durum bile, aşağıda verilecek Rehâvî dönüşümüne ilişkin diyagramda, “anamlı” bir yere oturmaktadır.

Rehâvî’nin “makam” olarak tarifinde ilgi çekici bir istisnayı, AND oluşturur. Öncelikle Rehâvî, “perde adı” olarak AND’de artık yer almamaktadır. Bu konumdaki perde için AND, Geveşt adını kullanır. Makam tarifinde verdiği açıklama ise, aslında doğrudan

LMÇ'den bir "alıntı" halindedir. Başka bir ifadeyle AND, "dönemi" itibariyle Rehâvî makamının ne olduğunu değil, "eskiye ait" kitabî bir referans üzerinden ve LMÇ'ye dayanarak bir bilgi aktarımında bulunmaktadır. Nitekim bu yüzden de açıklamasında: "bu şekil üzere tahrir olunan kütübde dahi [bu tanımın bulunduğu kitabda da] bila-müzeyyin bulunmağla tasaddi olunmayub [makamı süsleyecek başka perdeler belirtilmediğinden, vazgeçmeyip] ittiba'an li's-salifin böylece tahrir olundu [bizden öncekilere uyararak böylece yazdık]" (Aksu, 1988: 161; ed. Tura, 2006: 37) demektedir.

DmK, dönemindeki uygulandığı bakımından Rehâvî makamının, Rast makamından bir "farkı" olmadığına değinir. Ona göre musiki üstadları, Rast ile Rehâvî arasındaki ayrımı, Rehâvî'de Yegâh perdesinin "açıp-kapama" şeklinde ifade edilen atlamalı tarzdaki kullanılışa göre yapmaktadırlar. Ygh^Pden Rst^Pne veya Nva^Pnden Grd^Pne aralık atlaması yapılması ve Zengüle perdesinin bariz şekilde "titretilmesi", Rhv^Mnın Rst^Mndan ayrılmasındaki ölçütlerdir. Bu yüzden DmK, Rhv^Myla ilgili şu ilginç değerlendirmeyi yapar: "heman tıranpeteye taklid Rast makamıdır" (ed. Tura, 2001: 97).

Rehâvî hakkında "karar ediş" yönüyle ilgili olarak yapılacak değerlendirme açısından çok önemli bir bilginin, yine 18. yy.dan, NOD'den geldiği görülür. NOD'nin verdiği Rast makamı tarifi, özellikle "alt nim perdeli karar ediş" açısından son derece dikkat çekicidir. NOD'de Rastın altındaki nim perdenin Rehâvî olarak adlandırıldığı dikkate alındığında, bu ilişkinin daha da dikkat çekici hale geldiği açıktır. NOD'nin bu tarifinin, Rehâvî açısından bu yüzyılda kesinleşen, ancak gelişimi itibariyle belki de 16. yüzyıl ortalarına dek geri götürülebilecek olan "dönüşüm"ün en somut anahtarlarından biri olduğu ileri sürülebilir. NOD, Rst^M tarifinde makamsal hareketin Rst^Pnden başladığını ve sırasıyla Dgh^P, Sgh^P, Dgh^P, Rst^P, Rhv^P ve tekrar Rst^P ile seyrini tamamlayıp, karar ettiğini belirtir.

TKA ve KMr gibi 18. yy. kaynaklarında görülen "Kara Dügâh" isimli makamın, Rehâvî-yi Kadim ile çok yakından ilgili olduğu, verilen tariflerden açıkça anlaşılmaktadır (Popescu-Judetz, 2002: 33; 2000: 101). Bu kaynaklardaki Kara Dügâh tarifi, 16. yy. başlarında Alişah'ın Rehâvî için dile getirdiği "aralıksal çekirdeği" birebir içermesi ve Dügâh-Zirgüle-Dügâh perdeleriyle "karar etmesi" ile özellikle dikkat çekmektedir ki bu durum, burada ortaya konulan çözümleme ve olgunun tespiti açısından bir başka önemli tarihsel veri oluşturur. Bu makamın, günümüz Dügâhıyla olan yakınlığının da ayrıca göz önünde bulundurulması gerekir. Görüldüğü gibi bu yüzyılda Rhv^Mnın "ayrıt edici" vasıflarının, Rehavinin kendisi açısından gelenek içinde yitirilmiş olduğu; özellikle çalgı ve makam pratiği alanında

ortaya konulduğu düşünölen başta “transpozisyon” olmak üzere çeşitli uygulamaların, makam açısından bir dizi önemli dönüşöme yol açtığı anlaşıyor. Bu çerçevede neredeyse tüm 18. yy. boyunca Rehâvî, üç nitelik açısından açık bir dönüşüm geçirmiştir: a.) bir makam olarak, b.) bir perde olarak ve c.) bir “karar ediş” olarak. Rehâvî açısından yaklaşıldığında sonuçta elde birkaç yönden yorumlanması gereken farklı bilgiler mevcuttur. İiki, büyük üçlü aralığı içinde, dört perde içermesi; ikincisi DDŞMye göre Hicaz dörtlüsü ile Hüseyinî beşlisinin kenet kesiminde yer alması; üçüncüsü, “Rehâvî karar etme”ye yönelik BMMde yer alan terhib tarifleri (kararın gerçekleşme tarzı); ve dördüncüsü de geleneksel repertuarda farklı perde merkezlerinde gözlenen tipik bir MEÇin mevcudiyetidir. Özellikle halk müziği repertuarında karşılaşılan kimi örneklere ait ezgilerin, tipik olarak bir büyük üçlü aralığı içinde dört perde bulunduracak tarzda şekillendiklerinin görölmesi, bu MEÇin varlığına açık bir kanıt oluşturmaktadır. Bu örneklerde ezginin bir bölümü değil tamamı, belirtilen MEÇ içinde gelişme göstermektedir. Kararın altında nim perdeyle gerçekleşen bitişler, bu örnekler için son derece karakteristiktir.

Bu noktada, Akdoğu (1976)’nın Bûselik makamıyla ilgili olarak giriştiği “basit makam-bileşik makam” odaklı tartışmadan, bir yönüyle yararlanılabileceği görölmektedir. Öz olarak Akdoğu (1976), Bûselik makamının Arel sınıflamasındaki “basit makam” tarifine uymadığını; çünkü “yapısal” olarak bu makamın, açıkça “bileşimsel” bir özellik taşıdığını ve bu nedenle de makamın “bileşik” bir makam olarak sınıflandırılması gerektiğini savunur. Bu noktada DÇ-Y ve MEÇlerin “müfred” karakterleri bakımından yapılabilecek değerlendirmede Bûselik makamının, özellikle “alt nim perdeli” kararları bakımından aslında bileşiminde “kendisine ait olmayan” bir MEÇ içerdği belirlemesine rahatlıkla yer verilebilir. BMMde Bûselik makamı, Hsy^Pden âgâz edip, “tizleşmiş Segâh” üzerinden Dgh^Pta karar eden bir makam olarak tarif edilir. KşY ve Syd’de Bûselik, Sgh^Pnin konum değişimi nedeniyle aynı zamanda tipik düzenlerden biri olarak açıklanır. Bu modelde dikkat çeken husus, Bûselik makamından “alt nim perdeyle karar etme”yle ilgili bir özellik taşımamasıdır. Aksine Bûselik, tizleşmiş Sgh^P dışında tamamen tam perdeler düzenine ait perdeler içinde hareket eder. Buna karşılık, BMM kaynaklarında “Rehâvî karar eden” terhiblerden birinin “Zîrkeşîde” olarak tarif edilmiş olması özellikle dikkat çekicidir. Bu terhib Hsy^Pden âgâz edip, Dügâhta, Rehâvî şeklinde karar eder. Bu tarife çok uyan bir ezginin, Kantemiroğlu Nota Koleksiyonunda Zîrkeş adıyla yer almış olması; bu Zîrkeşîde’nin günümüzde bilinen Yegâh kararlı Dilkeşîde olmayıp, açıkça Bûselik repertuarına dâhil olmuş Rehâvî kararlı bir terhib olduğunu somut olarak ortaya çıkarmaktadır.

Tez boyunca yapılan geleneksel repertuara ilişkin eser araştırma ve incelemelerinde, “kendine özgülük” bakımından dikkat çekici bir MEÇ ile karşılaşmaktadır. Notalama bakımından genelde farklı makam ve perde merkezleri üzerinde görülebilen bu MEÇin temel özelliğini, ezgisel olarak büyük üçlü aralığı içinde toplam dört perde bulundurması ve karar edişte de ezgide merkezî konumdaki perdenin altındaki nim perde işlemlerini “mutlaka” göstermesi oluşturmaktadır. Önce bu MEÇin farklı makam bağlamları ve perde merkezleri üzerindeki bulunuşu ve belirtilen ezgisel karakteristiğini, örnekler üzerinde görmekte yarar vardır (Şekil 2.20):



Şekil 2.20 : Rehâvî[-i Kadim] (Eski Rehâvî) makamına ait ezgi örnekleri: (1) Şakir Ağa, “Dün gece sen de”, “Bûselik”, Türk Aksağı Şarkı’nın kararı; (2) Fehmi Tokay, “Aman cânâ”, “Bûselik”, Curcuna Şarkı’nın kararı; (3) Erzurum, “Kağıttan biberim var” Yürük Semai Türkü’nün kararı; (4) Bolu, “Kiraz aldım dikmeden” Sofyan Türkü’nün karar kesiti.

Bunların tümü bir arada değerlendirilip, günümüze doğru bir yansıtma yapıldığında, Rehâvî’nin geçirdiği tarihsel dönüşüm için şu somut aşamalar belirlenebilmektedir (Şekil 2.21):

üç aralıktan oluşan dört perdeli çekirdeğin $c t + c c c + t t$ şeklinde anlaşılması gereken $c t c + c c t t$ aralıklı "Rehâvî devri" içine yerleştirilmesi

asıl Rehâvî aralık çekirdeği

maksal karakteristik: (t+t) genişliği [5:4]
içinde üç aralık, dört perde içermesi

Kavram ve perde gelişimi:
"Rehâvî karar ediş" ve "Rehâvî perdesi"

Rehâvî Makamı

perdesel ilişki korunuyor

Süreç içinde
entonasyon değişimi

Büselik makamına
eklemlenme;
Büselik makamının
bir kısmı olarak
algılanma

**"Rehâvî-i Kadim"
Makamsal Ezgi Çekirdeği**

perdesel ilişki korunuyor

GPD içindeki tipik
Rhv^{Kdm}-MEÇ Yerleşimleri

Rehâvî karar ediş

özellikle halk müziği notalamalarında
karşılaşılan tipik "yerleşimler"

Şekil 2.21 : Rehâvî makamının farklı nazariye modellerindeki açıklanış tarzları bakımından, tipik bir makamsal ezgi çekirdeği (MEÇ), perde ve karar ediş olarak mevcudiyeti ve sürekliliği.

Görüldüğü gibi geleneksel repertuarda yer alan eserlerdeki ezgisel motif ve kesitlerin karakteristik "ezgi birlikleri" oluşturan MEÇler olarak incelenmeleri ve bunlara ilişkin bulguların tarihsel kaynaklarda izlerinin sürülmesi yoluyla, aslında makam nazariye tarihine "karışıp gittiği" düşünülen çeşitli makamların ve bunları temsil eden müfred MEÇlerin, "yeniden" keşfedilmeleri olanağı vardır. Buradaki incelemede Rehâvînin; bir "perde", bir "makam", karakteristik bir "MEÇ" ve daha da önemlisi tipik bir "karar ediş" olma nitelikleriyle "iletişimsel bir kod" oluşturarak, gelenek içerisinde neredeyse kusursuz biçimde "korunabildiği" açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu örnek, nazarî modellere ait bilgi düzleminde ortaya çıkan çeşitli farklılık ve çatışmalı hususlara karşın, ezgi repertuarları ve uygulamaları içinde

MEÇlerin temel bazı niteliklerini korumayı sürdürebildiklerinin anlaşılmasına önemli ölçüde yardım etmektedir. Bu konuda daha önce Büzürg ve Isfahan makamları konusunda Öztürk (2008, 2010) tarafından yapılan yayınlarda da ortaya konulduğu gibi, ezgi analizleri ve tarihsel bilgi alanlarının birbirleriyle karşılaştırılmalı tarzda çalışılması, günümüzde bilinen veya yaygın bir yanlış halinde sürdürülen çeşitli “kanı”ların ortadan kaldırılmasında etkili bir yöntem olarak kullanılabilme olanağına sahiptir.

Tam perde işlemeli karar edişin, Lâdikli Mehmed Çelebi’de “Karcıgar karar” olarak anılması da buradaki yorumsal yaklaşım açısından dikkat çekicidir. Çünkü LMÇ’den hareketle, 15.-16. yy. kaynaklarında görülen “Karcıgar karar ider” ifadesine sahip terkiplerin, bitişlerini bu alt tam perde işlemesi ile gerçekleştirdikleri ileri sürülebilir. Dolayısıyla günümüzde Hüseyinî ailesinden sayılan birçok makamın kararlarında gözlenen Dgh^P-Rst^P-Dgh^P şeklindeki alt tam perde işlemeli kararların “kavramsal” açıdan 15.-16. yüzyıllarda “Karcıgar karar ediş” olarak nitelendirildiklerini bu sayede anlamak mümkün hale gelmektedir.

Rehâvî ve Karcıgar açısından düşünüldüğünde, bu isimlerin, kavramsal bakımdan salt birer makam veya terki olarak anlaşılmayıp, aynı zamanda “özel” birer “karar ediş” anlamına geldikleri açıktır. Ancak makam nazariye tarihinde oluşturulan, aktarılan ve dönüştürülen “bilgi modelleri”ne özgü anlayışların, kavramsal düzeyde çok önemli değişim ve dönüşümlere açık nitelikler taşıdıkları, hiçbir zaman gözden uzak tutulması gereken bir “karakteristik” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Karar, kendine özgü MEÇ ile âgâzda yer alan MEÇe benzer bir özellik taşır. Bazı makamlarda kararda gelişen MEÇ, âgâzdakiyle aynıdır. AgzM, KrrM ve bunlar arasındaki seyir hareketinin sahip olduğu konumsal ve yönelimsel MEÇler, makamsal ezginin hangi bileşenler içinde geliştiğinin birer anahtarı olmaktadır. Aynı MEÇin yinelenişi, başka bir MEÇin eklemlenişi, tamamen DZN içinde bağımsız şekilde hareket etme, GPDnin farklı bölgelerine genişleme/yayılma, vb. makamsal ezginin “gelişme” stratejileri arasında yer alır.

Karar, dar anlamda ezgilerin “bitiş” sesini ifade etmekle birlikte, geniş anlamda makamın bitiş tarzını gösterir. Bu anlamda karar, form açısından teslim/mülâzime/nakarat ve bağlantı gibi adlar alan bölümlerle doğrudan ilişkilidir. Karar kesitlerinin, aynı karar perdesine ve benzer perde içeriğine sahip makamlar açısından benzer bitişler sergilemeleri özellikle dikkat çekicidir. Bu özellik, bu tür makamların bir “aile” oluşturmasını; bir aile şeklinde ele alınmalarının mümkün olmasını sağlar. Böyle olduğunda bu tür “aile” oluşturucu makamlar açısından salt

karar perdesi çevresinde gelişen ezgisel özelliklere bakılarak makam ayrımının yapılabilmesi esas olarak mümkün görünmemektedir. Bu tür makamlar arasında yapılacak ayrımların belirginleşmesinde öncelikle âgâz ve seyir kesitlerinin belirleyici bir önem kazandıkları söylenebilir. Seyir açısından yukarıda değinilen özellik, aynı perde içeriği ve aynı karar perdesine sahip makamlar açısından “belirgin bir işlevsellik” taşımamaktadır. Ekrem Karadeniz’e göre, Hüseyinî makamında “bazı bestekârlar arada hicaz ve kürdi perdeleri de kullanmışlarsa da bu şekil, makamın asli seyir şartlarından değildir” (Karadeniz, 1984: 98). Karadeniz’in bu ifadelerinin, makam açısından “asıl/esas/temel/karakteristik” seyir özellikleri bulunduğu ve bazı bestecilerce bu temel özelliklere uymayan uygulamalar yapılsa da, bunun makam açısından “bağlayıcı” olmadığı şeklinde yorumlanması mümkündür. Bu durumda, analizler açısından da önemli bir sorun oluşturan bir husus olarak makamsal karakteristikleri bakımından sınıflandırıldığı makamın özelliklerini taşımayan ezgilerin, ilgili makamın örneği olarak ele alınması ve incelenmesinin mümkün olamayacağı; bunun o makam açısından ciddi değerlendirme yanıtlarına yol açabileceği rahatlıkla ileri sürülebilir. Bu noktada geleneksel repertuarda belirli makam sınıflarına ayrılmış birçok ezginin, ayrılmış olduğu makamların özelliklerini taşımadıkları taramalar sırasında tespit edilmiştir. Nitekim bu araştırma süreci boyunca bu türden örneklerle çok sayıda karşılaşılmış olması, Türk Müziği geleneksel repertuarının aslında bilimsel bir araştırma projesi halinde yeniden incelenmesi ve sınıflandırılmasını gerekli kılmaktadır. Burada esas alınacak “güvenilir” ölçütlerin, makam tariflerindeki “asıl” unsurların belirlenmesinden geçtiğini düşünmek mümkündür. Bu nedenle analize tabi tutulacak örneklerin seçimi, makamı anlamak bakımından yaşamsal bir önem arz etmektedir. Bu çerçevede özellikle halk müziğine ait çeşitli örnekler ile Ali Ufkî ve Kantemiroğlu gibi nota koleksiyonlarında yer alan eserlere bakıldığında, makamsal ezgilerde “asli seyir özellikleri” bakımından çok sayıda karakteristik örnekle karşılaşıldığı bir gerçektir. Oysa özellikle Batılılaşma süreci etkisinde gelişen makam uygulamalarının, ezgi kesitleri bakımından daha çok sayıda “geçki” ihtiva ettiği; bu niteliğiyle de “tekil” makam özelliklerinden “tikel” özelliklere doğru bir anlayış farklılığı geliştiği görülmektedir. Tikelleşme uygulamaları, bir makamı, içerdiği geçkiler bakımından başka makamlarla ilişkilendiren ve bu nedenle de bu ilişkililik çerçevesinde incelenmesi gerekliliğini ortaya koyan bir durumdur. İncelemelerde bu yöndeki tespitlere de dikkat edilmiştir.

2.4.5 Geçici karar

“Asma”, “ara”, “muvaakkat” veya “yarım” karar olarak da bilinir. Eserin “form” kesitleri bakımından asıl/tam veya son karar işlevinden önce gerçekleşir. TDM’de “güçlü” perdesi üzerinde yapılan kalış olarak değerlendirilir (Ezgi, 1935; Özkan, 1987).

MEÇ açısından GK sözkonusu değildir. Ancak yukarıda değinilen “olgusal kesit” açısından GK işlevsel bir kesittir ve “çoğunlukla” “âgâz kesiti”nin sonunda gerçekleşir. TkMlerde A, GK ve K “çakışık”tır; tüm işlevler aynı perde üzerinde gerçekleşir. Ancak ÇfMler ile ÇkMlerde, GK işlevsel açıdan mevcudiyet kazanır ve konumlanış bakımından da önemli çeşitlenmeler sunar. En yaygın gözlenen tip, âgâz kesiti içinde, A ile GK’nın “aynı” perde üzerinde gerçekleşmesidir. Bu özellik Hüseyinî, Nevruz, Muhayyer, Uşşak, Uzzâl ve Hicaz makamlarının başlangıç kesitlerinde tipik olarak görülür.

GK, MEÇ açısından değil ama makamsal ezgi açısından işlevsel bir merkezdir. Temel özelliği bir “ilk karar” veya “ara karar” niteliğinde olmasıdır. MEÇ açısından önemi, bu merkezin kullanılış tarzından ileri gelir. Öyle ki incelenen örnekler göz önüne alındığında, kimi makamlarda GK’nın gerçekleştiği merkezde tipik bazı MEÇ uygulamalarıyla karşılaşılabilir. Örneğin Hcz^Mnda Nva^P/Pgh^P üzerindeki GK’ların RhvKdm-MEÇ veya Nşb-MEÇ ile gerçekleştirildiği görülür. Bu durum, GK’ların, bazı MEÇlerin kullanımı ve ara kararın gerçekleştirilmesi bakımından önem taşıdığını gösterir.

Segmentasyon açısından tipik bir oluşumsal âgâz kesiti A-GK arasında gelişme gösterirken, tipik bir karar kesiti de A_n-K (A_n burada ikincil bir başlangıç merkezini göstermek üzere) arasında gelişme gösterir. Bu temel ilişkinin, merkezlerin değerlendirilişi bakımından elbette çok çeşitli seçenekleri vardır. Örneğin âgâz kesitinin A-K-A-GK veya A-K-A_n-GK olarak gerçekleşmesi mümkün olabildiği gibi, K-A-K-A_n-GK şeklinde gelişme göstermesi de mümkündür. Tüm bu seçenekler açısından MEÇle ilgili temel hususlar, GK’nın: (i) hangi merkezî perde üzerinde ve (ii) hangi MEÇ kullanılarak gerçekleştirildiğiyle ilgilidir.

2.5 MEÇler ve Makamlarda Adlandırma Konusu

MEÇlerin adlandırılması konusu, makam kültürü açısından büyük önem taşıyan bir konudur. Günümüzde etkili olan dördü ve beşli aralık düzenlenişlerinin, makam oluşturu birer unsur olarak ele alınıp, bunların aralık düzenlerine uyan ezgisel kesitlerin ilgili isimlerle adlandırılması, DÇ-Y’nın tanımladığı problem açısından açıkça yetersiz bir yöntemdir. Çünkü ezgilerde görülen “merkezleşme”, “oluşum” ve

“eklemlenme” ilişkileri, dörtlü ve beşlilerin öngördüğü perdesel “sınır” veya “ereveye” çoğu zaman uymamaktadır. Bu bakımdan, ezgide “işlişkisel” olarak ortaya çıkan “ekirdek”lerin, D-Y ile ilgili tespit ve adlandırmalara temel alınmaları gerekliliği açıktır. Bu durum, ME adlandırmalarında, mevcut bilgi ve isim repertuarıyla yetinilemeyeceği gerekliliğini de bir zaruret halinde ortaya çıkarmaktadır.

Bu ihtiyaçtan hareketle makam nazariye tarihine ışık tutan kaynaklara bakıldığında, farklı model ve anlayışların, adlandırma açısından dikkate değer bir çeşitlilik sergiledikleri görülür. Ancak bu çeşitlilik, “adlandırma” açısından beraberinde bazı önemli sorunlar da getirir. Bunlardan başta geleni, farklı model ve anlayışlar içinde çoğu zaman aynı “isim” altında verilen tariflerin, gnmzdekilerden oldukça farklı oluşudur. Bu gözle bakıldığında 13. yüzyıldan günümüze “isim” ulaşan makamların pek çoğunun, zaman içinde çok önemli değişim ve dönüşümler geçirdikleri görülmektedir (Durmaz, 1991; Levendoğlu, 2004; ztrk, 2008, 2009). Bu anlamda da özellikle 17. ve 18. yüzyılların önemli birer “kırılma noktası” oluşturdukları çok açıktır. 17. yüzyıl, her ne kadar 18. yüzyıl gibi makam kültür tarihine ışık tutacak yazılı kaynaklar bakımından yeterince materyal içermese de, Ali Ufkî Nota Koleksiyonu (AUNK)⁴⁷, Hafız Post Güfte Mecmuası (HFGM)⁴⁸ ve Evliya elebi gibi kaynaklarda yer alan çeşitli nota, eser künyeleri veya bilgi ve tanıklıkların, makam kültüründe meydana gelen köklü değişim ve dönüşümlere önemli ölçüde tanıklık ettikleri bir gerçektir. Bu nedenle bu iki yüzyılın, makam nazariye tarihi araştırmaları bakımından çok daha ayrıntılı biçimde çalışılması gerekmektedir. Özellikle 18. yüzyılın, kendi dönemi ve sonrası için Osmanlı tarihinde yaşanan siyasal, idar, asker ve kültürel değişimler nedeniyle büyük önem ve belirleyicilik taşıdığı bilinmektedir (Ortaylı, 2000; Shaw, 2000; Palmer, 2002; Quataert, 2004). nceki dönemlerde DDşM ve BMM içinde verilen tarifler arasında, yöntemleri farklı olsa da adlandırma ve içerik bakımından görülen çeşitli benzerliklerin, 18. yüzyıl ve sonrasında kökten bazı değişikliklere uğradıkları; önemli dönüşümler geçirdikleri görülüyor. Bu yüzyılda, önceki modellerde tarif edilen pek çok makam veya terkinin başkalaşım veya ortadan yok-oluşlarına ek olarak, tamamen “yeni” makamlաma veya terkibleşme olaylarının gelişimine de tanık olunur. Örneğin nceki dönemlerde “hiç” bilinmeyen Baba Tahir veya Tahir terkinin, bu yüzyılda “kullanılan terkinler” arasında yerini almıştır. Bu bakımdan rneğin 15.

⁴⁷ Bkz. Elçin (2000), Cevher (1995, 2003).

⁴⁸ Bkz. Doğrusöz (1993).

yüzyılda tarif edilen Rehâvî, İsfahan, Büzürg, Zirefkend/Kûçek, Uşşak, Nevâ, Bûselik gibi “meşhur” makamların 18. yüzyılda kazanmış oldukları “yeni içerik” ve akıbetleri (DmK’in ‘sureta’ veya ‘mevcudü’l-ism, madumü’l-cism’ nitelemelerinde olduğu gibi), MEÇlerin adlandırılması konusunda ortaya önemli bir yöntemsel problem çıkarmaktadır.

BMMde, özellikle makamın ezgi çizgisi şeklindeki algılanışı açısından çok sayıda ve dikkat çekici tarif ve adlandırmayla karşılaşmaktadır. Bu tariflerde temel vurgunun yukarıda açıklanan makamsal işlevler üzerinde olduğu görülür: a.) başlangıç (âgâz), b.) seyir (hareket ve perdesel içerik), c.) karar/karar ediş. DDŞM’de daha çok dörtlü ve beşliler içindeki “aralık düzenlenişleri” şeklinde verilen dizilişler adlandırmada önem taşır. MrgA, AbÇ, LMÇ ve AŞH gibi 14.-16. yüzyıl nazariyecilerinin, DDŞM modelini salt daire olarak değil, aynı zamanda “hareket” bakımından da açıklamaya çalıştıkları görülür. Bu konuda özellikle LMÇ tarafından gerek *Fethiyye* (Tekin, 1999) ve gerekse de *Zeynü’l-Elhân*’da (Kalender, 1982; Pekşen, 2002) izlenen yöntem, her bakımdan dikkat çekicidir. LMÇ, DDŞMnin matematiksel ilkeleri ile BMMnin “perde ve hareket” odaklı tariflerini bir anlamda sentezlemiş; bu sayede, bu iki model arasındaki önemli “bağlantı noktaları”nın da belirginleşmesini sağlamıştır.

Belirtilen nedenler ışığında analizlerde tespit edilen çekirdeklerin adlandırılması hususunda bir tercih yapılması zorunluluğu ile karşılaşmıştır. Bu zorunluluk, ilkesel düzeyde şu ölçütlere bağlı kalınmak suretiyle “adlandırma” açısından tutarlı bir yol izlenmek suretiyle aşılmaya çalışılmıştır:

1.) GPD içindeki tam perde merkezleşmeleriyle ilgili adlandırmalar

a.) Sıra-sayısal: Ygh, Dgh, Sgh, Çgh, Pgh, Şgh, Hfgh

b.) Makamsal âgâz merkezleşmelerine göre: Mhy, Grd, Evc, Hsy, Nva, Uşş, Rast, Irak, NHsy/Aşr/Acm, Mye/Ygh, vb.

2.) DZNe ait bağlam (S, GK ve NmP kullanımı esas alınarak: Hicaz, Uzzal, Nühüft, Saba, Kuçek, Sipihr, Zirefkend, Rekb-i Nevruz, Acem, Bayati, Şehnaz, Sünbüle, vb.)

3.) Karar edişe göre (Irak, Rehavi[-i Kadim], Karcıgar[-ı Kadim], Acem[-i Kadim], Maye[-i Kadim], Zengüle[-i Kadim], vb.)

4.) Metaforik adlandırmalar (Rahatü’l-ervah, Dilkeş-haveran, Dilkeşide, Nühüft, Şehnaz)

5.) Tarz veya konum bildiren adlandırmalar (vech-i, rûy-i, beste-, nerm-, tiz-, (n)ek/nîk,)

6.) Terkibleşme bildiren adlandırmalar (Hicaz-Büzürg, Hüseyinî-Acem, Dügah-Maye, Gerdaniye-Buselik)

Bu çalışmada ele alınan makamlar açısından önem taşıyan çeşitli tarifler, analizlerde belirlenen MEÇlerin adlandırılmasında kullanılmak üzere konumsal ve yönelimsel MEÇleri temsil eden şematik merkezleşmeler halinde notaya aktarılmıştır (Şekil 2.22).

Rst-DZN

Hüseyinî MEÇ: Agz, GKr, Krr (konumsal, yönelimsel)
Nevrûz MEÇ: Agz, GKr, Krr (konumsal, yönelimsel)
Dügâh-ı Kadim / Uşşak MEÇ: Agz, Krr (konumsal)

Muhayyer MEÇ: Agz, GKr, ve/veya GKr, Krr (konumsal, yönelimsel)
Çargâh-ı Rekb MEÇ: Agz, GKr, Krr (konumsal, yönelimsel)
Gerdaniye MEÇ: Agz, GKr, ve/veya GKr, Krr (konumsal, yönelimsel)

Acm-DZN

Acem MEÇ: Agz, GKr, Krr (konumsal, yönelimsel)
Bayâtî MEÇ: Agz, GKr, Krr (yönelimsel, yönelimsel)

Hcz-DZN

Hicaz MEÇ: Agz, GKr, Krr (konumsal, yönelimsel)
Uzzâl MEÇ: Agz, GKr, Krr (konumsal, yönelimsel)
Nühüft[-i Kadim] MEÇ: Agz, GKr, GKr, Krr (konumsal, yönelimsel)

5: Rehâvî[-yi Kadim] MEÇ: Agz, GKr (yönelimsel, "Rehâvî karar")
Nikrîz-i Sagîr MEÇ: Agz, GKr, Krr (konumsal, yönelimsel)
Nikrîz-i Kebîr MEÇ: Agz, GKr, GKr, Krr (konumsal, yönelimsel)

Şekil 2.22 : Makamsal ezgi analizlerinde MEÇlerin adlandırılmasında temel alınacak makam adları için şematik modelleme. Şekildeki yukarı ve aşağı yönlü kısa oklar, düzenler içinde ve belirli merkezler etrafında gelişebilecek konumsal MEÇlerin hareket yönlerindeki çeşitliliği simgelerken, uzun ok da yönelimsel MEÇi göstermektedir.

Makamsal ezgi analizlerinde belirlenen tipik MEÇler açısından bir tür “kılavuz” niteliğinde olan yukarıdaki örneklerde, (i) düzenler, (ii) perdesel merkezleşmeler ve (iii) konumsal ve yönelimsel MEÇ gelişimleri (dolayısıyla TkM, ÇfM ve ÇkM arasındaki “makamsal çizgi” ilişkileri) şematik birer ölçüt olarak esas alınmıştır.

2.6 Ezgi-Merkezli Bir Yaklaşım Olarak DÇ-Y

Makam konusunu ele almanın, makamı anlamak üzere kavrama belirli bir yaklaşım göstermenin, geçmişten günümüze iki temel türü olmuştur: (i) Dizi-Merkezli Yaklaşım (DM-Y), (ii) Ezgi-Merkezli Yaklaşım (EM-Y).

Powers (1980a)'a göre diziye ve ezgiye temel alan çalışmalar, tıpkı genel-özel kutuplaşmasında olduğu gibi, müzik alanında da teori-pratik zıtlığının bir yansımasını oluştururlar. Sonuç olarak DM-Y ile EM-Y, amaç ve öncelikleri birbirinden farklı olan yaklaşımlardır. Powers (1980a), genelde dizi üzerine odaklanan yaklaşımların, esas olarak müziksel unsurların ölçülmesi ve sınıflandırılması amacını taşıdıklarını; ezgi esas alındığında ise bu araştırmanın daha çok beste veya doğaçlamaya dönük bir kılavuz olarak değerlendirilmesi açısından önem arz ettiğini vurgular. Powers'ın bu saptamasının, makam kültüründeki "seyir" kavramı açısından, özellikle bu terimin günümüzde kazandığı anlam ve işlev göz önüne alındığında büyük önem taşıdığı görülür. Bugüne dek seyir kavramı üzerine ortaya konulan çeşitli görüşlerde (Signell, 1976; Tura, 1988; Stubbs, 1994; Tanrıkorur, 2000) rastlanan taksim ve bestelemeye dönük açıklama ve vurgulamalar, bu açıdan da önemli bir gösterge meydana getirir.

DM-Y'de, ezgilerin oluşumunda aralık kavramı temel alınır ve bunların sıralanış veya düzenlenişlerinden de çeşitli ses dizileri elde edilir. Bu diziler, ezgi ve makam konularının açıklanışına esas alınırlar. Daire/devir veya modlar, sahip oldukları aralıklar ve bunların oluşturduğu oktav düzenlenişleri sebebiyle, "oktav türleri" (*octave species*) olarak da adlandırılırlar (Gombossi, 1951; Barbera, 1984). Bu nedenle makam konusunun açıklanışına devir veya mod modelini temel alan nazari çalışmalarda da aralıklar, bunların büyüklükleri ve oluşturdukları dörtlü, beşli ve oktav dizileri, büyük önem taşımıştır. Bu bakımdan kullanılan dil ve terminoloji, konunun "yapı" unsurlarıyla ilgili, "teorik" bir dildir; uygulamadaki terimleri çoğunlukla "içermez". Nitekim Türkiye'de de DM-Y'yi benimsemiş nazariyecilerce makamların, "öncelikle" oktav dizi ve düzenlenişleri halinde anlaşıldıkları ve dizinin, makamın temel unsuru olarak algılandığı görülür. Yekta-Arel-Ezgi izleğinin makam tarifleri, konunun bu yönü açısından gayet tipik bir örnek teşkil eder. Örneğin Yekta (1986: 67): "Makam, bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vasfını belli eden musiki skalasının hususi bir şeklidir" derken, Arel (1993: 30): "Dizide veya lahinde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete "makam" denilir. Şu halde makam: bir durakla bir güçlü'nün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur. Dizi makamın

çatısını gösterir” der. Karadeniz (1984: 64)’in şu tarifi de öz olarak farklı “değil”dir: “... belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir”.

Bu çalışmada ortaya konulan DÇ-Y, temel nitelikleri itibarıyla makamların oluşum ve tanınmasında ezgiyi temel alan, ezgi-merkezli bir yaklaşımdır. EM-Y, makamları, perde ve ezgi ilişkileri üzerinden ve “hareket-durma” temelinde ele alır. Bu nedenle EM-Y’da, nazariye için uygulama esaslı kavram ve terimler kullanılır. Bu kavram ve terimler, bir ezgisel hareketin nasıl başladığı, nerede merkezlendiği, nereye doğru yöneldiği ve nerede durduğuyla ilgilidir.

DÇ-Y, öz olarak, makamların bizzat kendilerinin belirli düzenler içinde yer alan ezgisel çekirdekler/özler oldukları anlayışına dayanır. Bunlar “sabit” ezgiler veya ezgi parçacıkları değildir. Ancak “bir” makamın “kendiliği”nin anlaşılmasında; karakteristik olarak o makam olma, o makamı belli etme, görünür kılma özelliğini taşıyan birer “perde topluluğu” (pitch collection) ve ezgisel oluşumdur (melodic formation). Makam, bu birlik ve oluşumların “ilkesel düzey”de taşıdıkları “belirli” özelliklerin bir ifadesi olmaktadır: ezgilerin başlangıçları, hareketleri ve kararları, “makam” tarafından belirlenir. Böylece makamsal bir ezginin ne gibi özellikler taşıması gerektiği, ilgili makamın yarattığı “bağlam” tarafından oluşturulmuş olur. Fiske (1990)’ye göre anlama ve anlamlandırma açısından “bağlam”, kültür ve iletişimin temelidir. İnsanoğlunun tüm “anlama”sı, tamamen sosyal, kültürel, iletişimsel “bağlam”lar üzerinden gerçekleşmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında makamsal “bilme” ve “anlama”nın da esasını “bağlam”ın teşkil ettiği görülür. “Herhangi bir” perde veya ezgiden, “belirli bir” perde veya ezgiye dönüşüm, tamamen “makamsal bağlam” tarafından belirlenir. Sonuç olarak bağlam olmaksızın, herhangi bir ezginin bir “makam” olarak algılanması ve anlaşılması, mümkün değildir. Makam açısından bağlam sağlayıcı unsurlar ise (i) ezgisel merkezleşmeler, (ii) ezgisel perde-birlikleri ve (iii) merkezler-arası ezgisel ilişkidir.

Konuyu bir örnek olarak Rst^M üzerinden ele almak, daha aydınlatıcı olacaktır. Dizi-merkezli bir yaklaşıma sahip olan Arel-Ezgi (AE) modelinde, makamlar temelde dörtlü veya beşlilerden oluşan diziler halinde ele alındığından, örneğin Rst^M da çkc-tcct beşlisi ile çkc-tcc dörtlüsünün birleşimi olarak gösterilir. Bu yaklaşım aynı zamanda makamların Batı tonal dizgesindeki gibi “tonal fonksiyonlara” sahip oldukları “varsayımı”na dayanarak, Rst^M ’nın “birinci derecesi”ni “durak” (tonic), “beşinci derecesi”ni de “güçlü” (dominant) olarak değerlendirir. Buna göre Rst^M ’ndaki bir ezgi, tonik-dominant “kutupsallığı” gereği, durak-güçlü dereceleri arasında, duraktan güçlüye ve güçlüden durağa doğru şekillenmiş olur. Oysa makam

kültüründe Rast açısından “tonik” üzerinde şekillenen ezgisel çekirdek Rast makamını “temsil” ederken, “dominant” üzerinde gelişen ve Rst^P’nde “karar” edecek olan ezgisel çekirdek de Pençgâh[-ı Asl] makamını temsil eder. Sadece bu örnek bile, makam kültürünün tonal dizi temelinde ve tonik-dominant kutupsallığı içinde ele alınamayacağına açık bir örneğini oluşturur. Çünkü “bağlamsal” olarak Rast perdesinde merkezlenen bir MEÇ ile Pençgâh perdesinde merkezlenen MEÇ “aynı” makama ait MEÇler değildir. Ezgisel hareket ilkesini göz ardı eden “tonalite” kavrayışı Pençgâh makamını “otomatik” olarak dışlayıp, iki farklı merkeze bağlı makamsal ezgi çekirdeklerini, aslında tek bir ton ve moda aitleştirerek “indirgemiş” ve böylelikle de makamsal çeşitliliği ortadan kaldırmış olmaktadır.

DM-Y, makamı oktav dizileri temelinde ele almanın yanında, bir de “seyir” başlığı altında, makamsal ezginin oluşma ve gelişme özelliklerini açıklayan bilgilere ihtiyaç duyar. Bu anlayışta seyir, açıkça makamın “ezgi tipi” yönünün bir temsilcisi haline gelir.⁴⁹ Dizi, temelde aralık dizilimini ve durak-güçlü kenet noktalarını gösteren yapısal bir araç olduğundan, makam açısından “nasıl” bir “ezgi” geliştiği hususunu “belirsiz” kılar. Benzer durum, Urmiyeli Safiyüddin ile “yeniden düzenlenen” DDŞMde de görülür. Burada da Pisagorcu ilkelere bağlı dörtlü-beşli birleşimleri oktav dizilerinin oluşumunda kullanılır. Ancak bu modelde dörtlü “tabaka” “asıl” olması bakımından daima dizinin kalın tarafında, beşli “tabaka” ise tiz tarafta yer alır. Bu nedenle Rst devrinin “görünüşü”, Arel-Ezgi modelinden, -tabakaların yer değiştirmiş olması yönüyle- farklılık arz eder.

Osmanlı dönemi kaynaklarına bakıldığında ise makam kavrayışı ve açıklanışı açısından ezgi-merkezli bir anlayışla karşılaşılır. Burada makamların “yapısal” özelliklerinden ziyade, “ezgisel” özellikleriyle ilgilenildiği görülür. Bu anlayışta makamların “merkezî konumları” ile bu konumlar etrafında gelişen “ezgisel hareket”e dikkat edilmektedir. Örneğin Rst^M, Rst^P üzerinde konumlanmıştır. Tipik makamsal hareketi, Rst^P etrafındaki üç “tam perde” içinde çıkıcı-inici (çkc-inc), inici-çıkıcı (inc-çkc) veya bu iki temel hareketin farklı bileşimleriyle (çkc-inc + inc-çkc veya inc-çkc + çkc-inc) gerçekleşir. Böylece bu temel hareket ediş tarzları, Rst^M’nin kendine özgü MEÇlerini meydana getirir. Bu makamsal ezgi çekirdeklerinin, açıklanan dizi-merkezli Rastlar ile karşılaştırılması, açıklayıcı olacaktır (Şekil 2.23).

⁴⁹ Nitekim Stubbs (1994), “makam” terimi için “mode” terimini değil, “ezgi tipi” (melodic type) terimini kullanmayı yeğler.

Dizi-merkezli Yaklaşım Göre Rst^M

UrmS A D V H YA YC Yh YH

t c c t c c t

AE Rst Dgh Sgh Çgh Nva Hsy Evç Grd

t k s t t k s

Ezgi-merkezli Yaklaşım Göre Rst^M

LMÇ A D V H V H A

(Rst) (Dgh) (Sgh) (Çgh) (Sgh) (Dgh) (Rst)

t c c c c t

KdT Rst Irk Aşr NPgh Aşr Irk Rst Dgh Sgh Çgh Sgh Dgh Rst

NOD Rst Dgh Sgh Dgh Rst Irk Rst

Şekil 2.23 : Dizi ve ezgi merkezli çeşitli yaklaşımlar açısından Rast makamı.

UrmS: Urmiyeli Safiyüddin, AE: Arel-Ezgi, LMÇ: Lâdikli Mehmed Çelebi, KdT: Kadızâde Tirevî, NOD: Nâyî Osman Dede.

Bu iki anlayış arasındaki temel farklılıklar, “makam” kavramının nasıl anlaşıldığıyla ilgili olarak örneklerden açıkça görülmektedir. DM-Y, makam bağlamına sahip ezginin nasıl şekillendiğiyle ilgili açık bir “belirsizlik” taşıırken, EM-Y, doğrudan ezginin şekillenme tarzını ve hatta buradaki “çeşitliliği” yansıtmaktadır. Zaten DÇ-Y, ezginin üretilmesi ve dönüştürülmesi bakımından üretken bir model ortaya koymaktadır. Bir makam, belirli bir çekirdek/öz olarak mutlaka belirli perdelere ve bunlar arasında kurulacak ezgisel bağlantılara sahip olmalıdır. Bu yaklaşımda önemli olan, makamsal özellik bakımından “bir” makamın hangi DZN içinde bulunduğu, nasıl konumlandığı ve nasıl bir hareket sergilemesi gerektiğidir. Böylece bir makamı temsil eden MEÇlerin nasıl şekillendikleri, geliştikleri ve çeşitlenebildikleri doğrudan belirlenebilir hale gelmektedir.

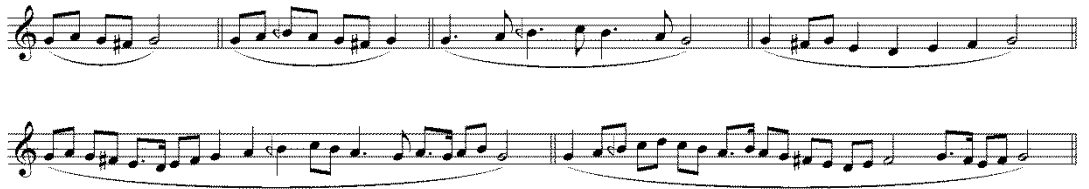
Rst^M’nın tanınması açısından, şekilde örnekleri verilen EM-Y’lara ait hareket seçeneklerinde, aslında “değişmeyen” MEÇ özelliklerinin var olduğu görülmektedir. Bu özelliklere göre Rst^M:

- a.) GPD bakımından “tam perdeler” dizgesi ve düzeni (Rst-DZN) içinde yer alır;
- b.) Rst^P, makamsal yerleşimde “merkezî perde” durumdadır;

c.) hareketin başlangıç ve bitişi Rst^P üzerinde gerçekleştiğinden TkM olma özelliği taşır.

Bir MEÇ olarak Rst^M , ezgisel hareketinin başlangıç ve bitiminde Rst^P 'ni merkez alan ve bu merkez etrafında çeşitli perdesel yönelim ardışımları veya bileşimleri (mrk-in-çık-mrk veya tersi ve bunların muhtelif bileşimleri) temelinde şekillenen; “kendine özgülüğü”nü bu perdesel düzen ve ezgisel hareket niteliğiyle ortaya koyan, “tekil” veya “yalınç” (müfred) bir makam olma vasfına sahiptir. Bu nitelik, Rst^M 'nin “kendiliği”ni oluşturan “temel ezgisel kod”unu meydana getirir. Bir MEÇ olarak icra edildiğinde ve dinlenildiğinde, müziksel iletişim boyutuyla Rst^M olarak algılanmasını sağlar.

Makamsal yerleşim, merkezleşme ve MEÇ, çoğu zaman motif, figür veya ezgisel çizgi (contour) ile doğrudan bir ilişkiye sahiptir. Esere (beste) ve bestelemeye özgü bu unsurlar, esasen, MEÇlerin çeşitli görünüşleri veya aldıkları şekiller; özgün biçimlenişlerdir. MEÇ bir “ilke” olarak ele alındığında, motif ve cümleler, bu ilkeye “bağlılık” taşıyan “yaratışsal/oluşumsal seçenekleri” ve bunlardaki çeşitlilik ve dönüşümselliği gösterirler. Başka bir ifadeyle makamsal ilkenin “gerçekleştirilmesi”, bu ilkeyi “yorumlayan” besteci/yaratıcı/yakıcı veya yorumcunun anlayış ve müdahalesine, yönlendirmesine bağlı durumdadır. Konunun bu “yorumsal” niteliği, makam kavramının “kural-bazlı”lıktan ziyade, “ilke-bazlı” bir niteliğe sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Kural-bazlı sistemler, doğaları gereği yorumlanamaz ve değiştirilemezler. Oysa ilke-bazlı sistemlerde ilkeler yorumlanabilir ve uygulamada çeşitlilik sergileyebilirler. Sonuçta makama özgü temel ilkelere bağlılık taşıyan “her tür” ezgisel “motif” veya “çizgi”, Rst -MEÇin farklı birer “görünüş” veya “temsil”inden ibaret olmaktadır. Bu durum, soyut bazı ezgisel motif veya çizgilerle şöyle gösterilebilir (Şekil 2.24):

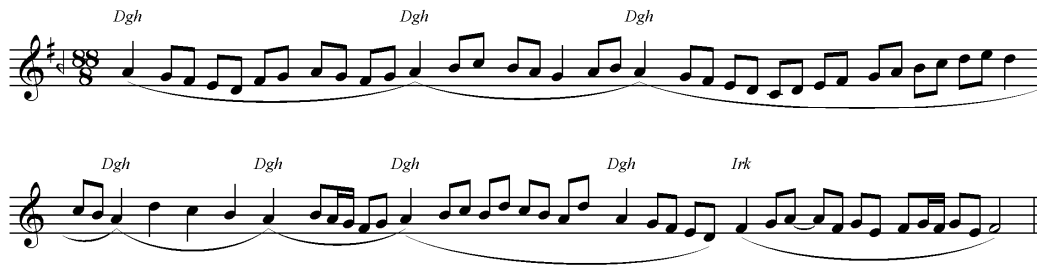


Şekil 2.24 : Rast makamına ait “çeşitli” MEÇler. MEÇler “sabit” veya “kalıplaşmış” ezgi figür veya motifleri değildir. Temel özelliklerini bir merkeze tabiyet ve perdesel düzen oluşturur. MEÇlerin tümü, konumsal ve yönelimsel olarak, belirli merkezler etrafında gelişme gösterirler.

Örneklerde “ilke” bakımından değişmeyen “temel” hususların, makamın içinde yer aldığı DZN ile Rst^P 'nin düzen içindeki “merkezîliği” olduğu hemen görülmektedir.

Buna ek olarak tüm ezgisel biçimlenişler, bu merkez “etrafında” gelişmekte; bu gelişimde de çıkıcı-inici veya inici-çıkıcı hareket ardışıkları, tipik özellikler oluşturmaktadır. Buradaki ezgisel ilişkinin, MEÇ bakımından aslında “ritmden bağımsız” bir özellik taşıdığı da bir gerçektir. MEÇler, değişik ritmlerle “giydirilebilir”ler. Geleneksel uygulamalarda, özellikle zaman veya ritm değerleri bakımından uzun tutulan veya vurgulanan örneklerin, “merkezî” perdeleri belirttiği yönünde yaygın bir kanaat varsa da, bu “her zaman” geçerli bir özellik arz etmez. Bu anlayış, özellikle dizi-merkezli çalışmalarda “önemli ses/perde” belirlemede temel bir ölçüt olarak ritm değerlerinden yararlanma eğilimindedir. Oransay (1971), bu anlayışın tipik örneklerinden birini oluşturur. Ancak makamsal ezgilerde böylesi bir “doğrudanlık”ın geçerlilik taşımadığı bir gerçektir. Örneğin makamsal ezgilerde “çok önemli” olduğu varsayılan karar perdelerinde kimi zaman son derece kısa ritm değerleriyle kalındığı görülür. Bu durum, “doğrusal mantık” açısından açıkça sorunlu bir durumdur. Ancak bu türden örnek ve durumlar, makamsal ezgilerin “ritmik değer bakımından” önemli-önemsiz perde gibi bir anlayışla gelişmediğinin açık bir örneğidir. MEÇler, ritmik vurgu ve zaman kullanımı açısından çeşitlilik sergiler. “Cümleme” (*phrasing*) açısından bir MEÇin kullanımı, tümüyle ustalık, maharet, yaratıcılık, buluş, yenilik, özgünlük, alışkanlık, vb gibi unsurlara bağlı olarak, büyük bir çeşitlilik sergiler. Aşağıda TmP-DZN makamlarından İrk^Mna ait olan iki “zıt” örnek, cümleme açısından var olan bu çeşitliliği ve MEÇ açısından “temel ilke”ye bağlılığı, açıkça ortaya koymaktadır (Şekil 2.25):

İrk^M Fetih Darb Peşrev (Muzaffer’in)
(Kantemiroğlu Nota Koleksiyonu 7, başlangıç kesiti)



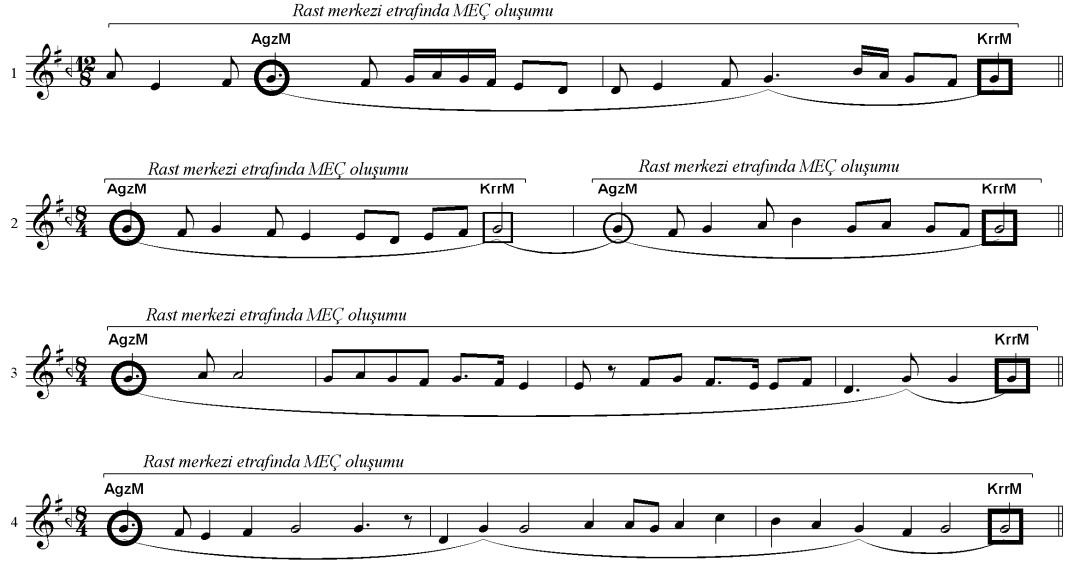
İrk^M Nim Sofyan Türkü



Şekil 2.25 : Makamsal hareket ilkesine bağlılığın usulden bağımsız oluşuna ilişkin iki zıt örnek. Her iki örnekte de makamsal ezgi, Dügâh ve Irak merkezleri üzerinde ve arasında şekillenmektedir.

Aşağıdaki ezgi parçacıkları da, geleneksel repertuarda Rst^M ile ilgili bazı “tarihsel” örneklerin başlangıç kesitlerinden alınmıştır. Farklı usullerde şekillenmiş olsalar da

Rst-MEÇ'in ezgi içinde motif veya cümle halinde nasıl Rst^P merkezi etrafında biçimlenmiş olduğu, bu somut örnekler üzerinden daha açık bir şekilde izlenebilmektedir (Şekil 2.26).



Şekil 2.26 : Rast makamında, Rast perdesini merkez alan makamsal ezgi çekirdekleri (Rst-MEÇ) için örnekler: (1) Kantemiroğlu, 104: Ahmet Beğ, “Rast Çenber Peşrev”den kesit; (2) Kantemiroğlu, 227: Kantemiroğlu, “Rast Berefşan Peşrev”den kesit; (3) Abdülkadir Maragî, “Rast Kâr (Şevknâme)”den kesit; (4) Nâyî Osman Dede, “Rast Mevlevî Ayini Birinci Selâm”dan kesit.

Bu örnekler dikkat edildiğinde, Rst^M ile makamsal ilkeye bağlılık taşıyan ezgiler arasında, “merkezleşme” ve “ezgisel hareket” temelinde “belirli” bağlantıların bulunduğu açıkça görülmektedir. Örneklerin başlangıç kesitleri, “makamsal âgâz”ın kesin olarak Rst^P üzerinde merkezlendiğini gösteriyor. Rst-MEÇ, ezginin “hareketi”nde de tipik olarak “iki” seçeneğin art arda sıralandığını açıkça ortaya koyuyor. Örneklerin tümünde Rst-MEÇ’leri, yalnız çekirdeklerden ilkinde merkezden nerm tarafa doğru yapılan inici-çıkıcı çizgiyle; ikincisinde ise -bunun tersi demek olan- merkezden tiz tarafa doğru çıkıcı-inici çizgiyle temsil edilmektedir. Makam çekirdeklerinin tümü, Rst^P üzerinde karar etmektedir. Böylece MEÇ’ler, makama ait âgâz-seyir-karar (A-S-K) modelinin bir motif veya çizgiyle bile “tamamlanabildiğini” veya “zahir olabildiğini” açıkça göstermektedir. Bu açıdan motif veya çizgilerin, makam çekirdeklerinin gerek sergileniş, gerekse tespiti açısından çok temel bir nitelik taşıdıklarını, örnekler açık bir şekilde göstermektedir.

Bir diğer önemli tespit de MEÇ’lerin, eser veya ezgi boyunca birbirlerine “eklenmeler” halinde gelişme göstermesiyle ilgilidir. Makamsal ezgiler, MEÇ’ler açısından “eklenik” yapıda ezgilerdir. Ezginin form özellikleri, motif ve cümle

organizasyonu, “anlamalı” ezgi kesitleri olarak mutlaka MEÇlerle bağlantılı durumdadır. Bu çekirdek ve çizgilerin her biri, belirli merkezler üzerinde veya arasında yerleşmiştir. Bu nedenle makamsal ezgilerde her bir merkezleniş, o merkezle irtibatlı makam çekirdeklerinin orada “bulunabilirliği” açısından bir potansiyel taşır. O merkezde “bir” makamın bulunup bulunmaması ise, kesin olarak besteciliğe, yaratıcılığa, beğeni, bilgi, buluş veya gerçekleştirmeye kalmış bir husustur. Ancak her merkezî perdenin, kendisiyle irtibatlandırılacak MEÇler açısından kesin surette potansiyel bir var olma zemini oluşturduğu açıktır. DÇ-Y “düzen” içindeki perdesel merkezleşmeleri temel aldığından, öz olarak MEÇlerin de bu merkezler etrafında gelişen ezgisel oluşumlar olarak değerlendirmektedir. Bu yaklaşımda dördü ve beşliler, makam oluşturan “yapısal birimler” olarak ele alınmamaktadır. Aksine makamsal ezgilerdeki merkezleşmelerin, gerek merkezleşilen perdeler “üzerinde” gerekse de makamsal hareket sonucu “âgâz” ve “karar” olarak irtibatlaşan merkezler “arasında” -“düzen perdeleri”nin kullanımı sonucu- ortaya çıkan tüm ezgi parçacık veya kesitlerinin, birer makamsal ezgi çekirdeği meydana getirdiği öngörülmektedir.

Makamsal bir ezgide, ezginin tamamının MEÇlerden meydana geldiğinin düşünülmesi mümkün değildir. Çünkü ezgide MEÇ dışında, DZNe ait unsurlar da (örneğin EZY veya MÇZler) ezgisel bir bileşen olarak yer alabilmektedir. Özellikle ezgisel hareket yönünün değişimine yol açan aralık atlamaları; DZN içindeki perdelerin herhangi bir MEÇ bağlamı olmaksızın dizisel ardışıklar halinde ezgide yer alması; nerm veya tiz bölgelere DZN içinde çıkıcı veya inici tarzda yapılan perdesel genişlemeler gibi unsurlar, makamsal ezgilerin MEÇ dışı ezgi gereçleri olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tür ezgi bileşenlerinin tümü, bu çalışmada ilgili makamın içinde yer aldığı “düzen”e özgü bir özellik olarak görülüp, EZY olarak değerlendirilmiştir.

Makamsal bir ezginin, devirlerde olduğu gibi “iki tabaka”dan meydana gelen “daire” veya “dizi-temelli” bir “mantık” içinde geliştiğinin düşünülmesi, “makam” kavramının doğru anlaşılması ve değerlendirilmesi açısından önemli bir yanılgı teşkil eder. Geleneksel makam algılamasında, makamın mutlaka “belirli” bir merkezleşme ve bunun etrafında gelişen ezgisel hareketle ilişkilendirilmiş olması, MEÇ kavrayışının da temeli durumundadır. Bu nedenle makamsal ezgi, A-S-K bakımından “herhangi” bir ezgi değildir. Bu ölçüt ve işlevler, makamın yerleşim, merkezleşme ve hareket özelliklerinin birer ifadesi; bunların belirleyenleridir. Sonuçta “makam” ve makam özelliği taşıyan “ezgi” mevzubahis olduğunda, bir “dizi” içinde gelişen herhangi bir

ezgiden değil, “dizge” (GPD) ve “düzen” (DZN) içinde yerleşip gelişen “makamsal ezgi”lerden söz edilmesi gerektiği açıktır.

Gelişimi bakımından düşünüldüğünde, “makam fikri” ile “birbirine benzeyen ezgiler” arasında bir ilişki olduğu anlaşılmaktadır. Ezgi alanındaki çeşitlilik ve değişkenlik, kimi ezgilerde bazı “belirgin” ve “ortak” özelliklerin duysal yoldan fark edilmesi ve belirlenmesi; bunların tarif edilmesi, adlandırılması ve sınıflandırılması ihtiyacını doğurmuş; bu anlama çabası ise teknik bir ihtiyaç olarak “makam fikri”nin gelişimine yol açmıştır. Günümüzde özellikle de halk müziği geleneğinde, yerel müzik üstadlarının “makam” ve “ezgi” sözcüklerini birbirlerinin yerine geçebilecek tarzda kullanmaları ve belli bir makam adıyla andıkları ezgilerin birbirlerine önemli ölçüde benzerlik taşımaları, bu tespitin somut göstergelerinden birini oluşturur (Özbek, 1987; Şenel, 1997; Sümbüllü, 2006; Ekici, 2009). Makam anlayışı, ezgilerin “başat” niteliklerinin belirlenmesi ve bu niteliklerin, “perdesel merkezîyet”, “perdesel içerik” ve “perdelararası hareket”ler üzerinden açıklanması demektir. İşte makamsal kavrayışın bu temel niteliği, makamın bizzat kendisinin de esas olarak bir “ezgisel hareket” veya “ilişki” şeklinde anlaşılmasını saplamaktadır. DÇ-Y, makam ve ezgi ilişkisini bu temel bakış açısı içinde görmekte ve değerlendirmektedir. Aşağıdaki tablo, temel özellik ve öncelikleri bakımından dizi-merkezli ve ezgi-merkezli yaklaşımlara ait bir karşılaştırma içermektedir (Çizelge 2.5):

Çizelge 2.5 : Dizi- ve ezgi-merkezli yaklaşımların karşılaştırılması.

Dizi-merkezli yaklaşım	Ezgi-merkezli yaklaşım
▪ <i>aralık ve dizi esaslı</i> ▪ <i>yapı odaklı</i> ▪ <i>perde dizgesinde taşınabilir yerleşim</i> ▪ <i>oktav düzenlenişi zorunlu</i> ▪ <i>oluşturucu yapısal birimlere sahip</i> <i>dörtlü, beşli, üçlü</i> ▪ <i>teori/düşüntü temelli</i>	▪ <i>perde ve ezgi esaslı</i> ▪ <i>hareket odaklı</i> ▪ <i>perde dizgesinde kendine ait yerleşim</i> ▪ <i>oktav düzenlenişi zorunlu değil</i> ▪ <i>konumsal ve yönelimsel işlevlere sahip</i> <i>âgâz, seyir, karar (geçici karar)</i> ▪ <i>uygulama temelli</i>

2.7 MEÇ Açısından Devir ve Makamların “Asıl”ları Konusu

DDŞM’de devir ve dairelerin oluşumunda çeşitli dörtlü, beşli ve üçlülerin esas alındıkları ve bunların “asıllar” (usûl)⁵⁰ olarak adlandırıldıkları görülür. Örneğin

⁵⁰ Usûl sözcüğü, günümüzde tamamen ritm alanına özgü bir terim olarak anlaşılmakta ve kullanılmaktadır. Oysa sözcük, “asıllar/esaslar” anlamına gelir ve kastettiği hususlar, ses veya zaman

UrmS'ye göre “Her devrin üzerine kurulduğu bir aslı vardır” (Uygun, 1999: 92). Aynı ifade, MrgA'in CE'ında “Her devrin bir aslı olup, o devir o asla dayanır” (Sezikli, 2007: 153) şeklinde yer alır. Dolayısıyla özellikle devir ve dairelere temel teşkil eden dörtlüler için kullanılan bu ifade (“asıllar”), DDŞM metinleri arasında 16. yy.a dek süreklilik sergiler. Bu gelenekte özellikle Abdülaziz Çelebi dikkat çekici bir istisna oluşturur ve devir ve makamların “asılları”nı, dörtlü, beşli ve üçlüler halinde şöyle sıralar (Çizelge 2.6):

Çizelge 2.6 : Abdülaziz Çelebi'ye göre devir veya makamların “asılları”.

		Nağmeler/Perdeler																	
		A [1]	B [2]	C [3]	D [4]	h [5]	V [6]	Z [7]	H [8]	T [9]	Y [10]	YA [11]	YB [12]	YC [13]	YD [14]	Yh [15]	YV [16]	YZ [17]	YH [18]
Devirlerin/Dairelerin/Makamların Asılları	Uşşak	A [1]	.	.	D [4]	.	.	Z [7]	H [8]										
	Nevâ	A [1]	.	.	D [4]	h [5]	.	.	H [8]										
	Büselik	A [1]	B [2]	.	.	h [5]	.	.	H [8]										
	Rast	A [1]	.	.	D [4]	.	V [6]	.	H [8]										
	Hüseynî								H [8]	.	Y [10]	.	YB [12]	.	.	Yh [15]	.	.	YH [18]
	Hicazî	A [1]	.	C [3]	.	.	V [6]	.	H [8]										
	Râhevî						V [6]	.	H [8]	.	Y [10]	.	YB [12]						
	Zengüle								H [8]	.	.	YA [11]	.	YC [13]	.	Yh [15]			
	Irak								H [8]	.	Y [10]	.	.	YC [13]					
	İsfahan								H [8]	.	Y [10]	.	YB [12]	.	YD [14]	Yh [15]			
Zirefkend								H [8]	.	Y [10]	.	YB [12]	YC [13]						
Büzürg	A [1]	.	C [3]	.	.	V [6]	.	H [8]	.	Y [10]	YA [11]								

Bu sıralanışta özellikle dikkat çeken iki husus bulunmaktadır. Bunlardan ilki, tıpkı BMMde olduğu gibi makamların devirler halinde değil, ezgisel birlikler olarak anlaşılması gereken üçlü, dörtlü veya beşliler halinde verilmesidir. İkinci ve makam kavramı açısından daha önemli olanı ise, her “aslı”, perde dizgesi içinde kendilerine “ait” yerleşimleriyle yazılmış olmasıdır. Oysa DDŞM geleneğinde tüm devirler, dizgesel başlangıcı temsil eden ve ilk perde demek olan A [1]'dan itibaren aralıkları itibarıyla ve mutlaka oktav dizileri halinde yazılırlar. AbÇ bu geleneği bir yana bırakıp, çağdaşı olan BMM nazariyecileri gibi davranarak makamları, dizge içinde kendi özgün “yerleşimleri” halinde göstermiş; DDŞM notalamasını, bu özelliği vurgulayacak tarzda kullanmıştır. Aslında aynı kullanımın Lâdikli Mehmed Çelebi'de (LMÇ) de görülmesi, “makam” kavrayışının Osmanlı dünyasındaki yaygınlığı bakımından son derece önemli görülmelidir.

15.-16. yy. Osmanlı dünyasının önemli musiki risalelerinde, MAŞTların pek çoğunun üçlü, dörtlü, beşli ve hatta ikili çekirdekler halinde açıklandıkları görülür. Örneğin

alanında “temel” unsurlarıyla alakalıdır. Dolayısıyla usûl sözcüğü, bir terim olarak, geçmişte salt ritm alanı için değil, fakat aynı zamanda ses alanı için de kullanılmıştır. “Devirlerin usûlü” ifadesi “nağme”yle ilgili kullanıldığında, bir devir veya daireye temel oluşturan dörtlüyü ifade ederken, “ika” ile ilgili kullanıldığında “temel ritm kalıpları” anlamına gelir.

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music. The first measure has notes A (quarter), C (quarter), and V (quarter), with the word 'suud' above the C note. The second measure has notes A (quarter), C (quarter), and V (quarter), with the word 'suud' above the C note. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music. The first measure has notes c (quarter) and t (quarter), with the word 'veya' above the t note. The second measure has notes c (quarter) and t (quarter), with the word 'veya' above the t note. Above the first staff, the text 'Trk^M' is written. Above the second staff, the text 'Zrf/Kçk^M' is written.

14.-16. yüzyıl kaynaklarında Ygh^S, Dgh^S, Mbr^T ve Zvl^T (LMÇ'de Zvl-i Sgh^T) adlarıyla verilen çeşitli ikililer de şunlardır (Şekil 2.28):

Yegâh[§] *Dgh Rst*

Dügâh[§] *Rst Dgh*

Zâvil[§] *Sgh Dgh*

Müberkâ^T *Çgh Sgh*

Bu örneklerle vurgulanmak istenen husus şudur: Aslında tarihsel kaynakların önemli bir bölümü, özellikle de BMMye bağlı kaynaklar, sahip oldukları modeller içinde makam ve ilgili unsurları salt “dörtlü”, “beşli” veya “sekizli” oluşumlar olarak “anlamamışlardır”. Özellikle BMMde verilen tarifler, MAŞTların çok çeşitli alanlar içinde, iki perdeden on perdeye dek değişebilen genişliklerde değerlendirildiklerini göstermektedir. “Oluşturucu” makam birimleri, genelde ikili, üçlü ve dörtlüler olarak

ele alınmış; beşli dâhil olmak üzere daha “geniş” perdesel birlikler ise, bu “oluşturucu” birimlerin çeşitli “eklemlenme” veya “bileşim”leriyle elde edilen şubeler veya terkipler olarak değerlendirilmişlerdir. Bu nedenle “makam” açısından “dörtlü” ve “beşliler”, DDŞMde olduğu gibi yegâne oluşturucu modüller veya perdesel ve ezgisel birlikler olarak ele alınamazlar. Bu ancak, DDŞM gibi Pisagorcu geleneğin “rakam sembolizmine” bağlı nazarî anlayışlar bakımından bir “temel ilke” olma özelliği taşır. Çünkü daha önce de vurgulandığı gibi, *tetractys* olarak adlandırılan ilk dört rakam, Pisagorcu geleneğin en temel sembolleridir ve bunların birbirine oranlanmasıyla elde edilen dörtlü (4:3), beşli (3:2) ve oktav (2:1) aralıkları da, esas olarak kainattaki “uyum” ve “birliği” temsil eder. Pisagorculara göre oktav aralığının (2:1), dörtlü (4:3) ve beşli (3:2) aralıkların toplamından oluşması kendi inanç sembolizmleri açısından büyük önem atfedilen bir husus olmuştur (Guthrie, 1987; Godwin, 1993). Bu açıdan musiki nazariye tarihinde “oktav dizileri”nin, dörtlü ve beşli birleşimleri yoluyla izah edilmesi anlayış ve geleneğinin, Pisagorcu anlayışla doğrudan veya dolaylı ilişki içinde olduğu ileri sürülebilir.

18. yüzyılda Abdülbâki Nâsır Dede (ed. Tura, 2006)’nin, makam konusunu açıklama tarzı, makam nazariye tarihinin en özgün anlatımlarından birini oluşturur:

... bu on dört makam pek az nağmeye sahip olduğundan, onları süslemek için biraz başka nağmeler de katmak gerekir. Süsleyiciler de iki çeşittir; biri: gerekli olanlar, öbürü: gerekli olmayanlar. Gerekli olan süsleyiciler, asıl sesler arasında, çok kere gereken, çok kullanılan perdelerdir. Eskiler bu perdeleri, makam daireleri içinde, asıl unsurlar arasında göstermişlerdir. Rast’ta Nevâ, Uşşak’da Acem perdesi gibi. Gerekli olmayanlar ise bazı eserlerde ihtiyaç duyulup eklenmiş olan perdelerdir. Bunlar da iki çeşittir. Biri çok yararlı olanlar, öbürü az yararlı olanlardır. Çok yararlı olanlar eserlerde çok kullanılan süsleyici perdelerdir. Rast’ta Yegâh perdesine dek dolaşılacak perdeler, Uşşak’da Rast perdesi gibi. Az yararlı olanlarsa eserlerde pek az kullanılmış olan perdelerdir: Hüseyinî’de Acem, Saba’da Nevâ, Nihavend ve Suzidilara’da Segâh perdesi gibi. Bu makamlarda adı geçen perdelerin kullanımı pek seyrekdir; bir makamda gezinilirken başka makamdaki çalıntı gibidir. (ed. Tura, 2006: 35-36)

AND’nin makamların “asıl”ları veya çekirdekleri konusundaki bu çok anlamlı tarihsel değerlendirmesi üzerine söylenebilecek fazlaca bir şey yok gibi görünüyor. Ancak makamların “az sayıda perde” üzerinde gelişme gösterdikleri ve bunlara daha da güzelleştirme amacıyla bazı ilave perdeler eklenmesinin gerekli ve yararlı olacağına yönelik ifadeleri, bu çalışmaya temel alınan DÇ-Y açısından büyük değer taşımaktadır. Çünkü makam kültürü içinde, “makam” olma vasfı taşıyan pek çok MEÇİN, perdesel merkezleşmeler etrafında kendilerini beyan etme bakımından birkaç perde içinde gelişmiş oldukları ve bu nitelikleriyle de makamların “asıl/esas/öz”lerini oluşturduklarına ilişkin atıflar, makam nazariye tarihine ışık tutan pek çok kaynakta doğrudan veya dolaylı olarak görülebilmektedir. Bu durum, makamın kesin olarak ezgiyle ve özellikle ezgide meydana gelen özelleşmiş hareket tarzlarıyla ilgili olduğunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Ezgisel hareketin

makam açısından taşıdığı öneme yönelik çok dikkat çekici bir ifade, Maragalı Abdülkadir’de de yer almaktadır. DDŞMnin en etkin temsilcilerinden biri olmakla birlikte MrgA, makamsal ezginin hareket yönünün önemini şu sözlerle dile getirir: “...bâzı toplulukların melodilerinin başlangıcının, tiz tarafta yer almasından dolayı özel olduğunu söylüyoruz. Bunlar şu şekilde on yedi topluluktur: Maklûbât toplulukları: Gerdâniye, muhayyer, isfahanek, bestenigâr, nîriz, evc, , nevrûz-ı hârâ, bayatî aşîrân, mâye, uzzâl, nevrûz-ı Arab, hisâr, nevrûz-ı asl, müberreka, şehnâz, hûzî” (Karabaşoğlu, 2010: 162). Bu alıntındaki “maklûbat” ifadesi, “kablolunmuş, altı üstüne getirilmiş, ters döndürülmüş” (Devellioğlu, 2004: 575) anlamıyla, makamsal hareket açısından, ezgilerin tiz taraftan nerme doğru inici tarzdaki seyirlerine işaret eder. Bu açıklamanın da açıkça gösterdiği gibi adı geçen MAŞTların tümü, Maragalı’nın tanıklığı ışığında, yüzlerce yıldır temel ezgisel davranışlarını makam kültürü içinde korumuş görünmektedir. Bu hususun, makam olgusu ve ezgisel hareket ilkesi bakımından benzersiz bir önem ve değer taşıdığı son derece açıktır.

2.8 “Asıllar” ve “Çeşni” Kavramı

Abdülkadir Töre ve Ekrem Karadeniz nazariyesinde “çeşni” adıyla yer verilen kavram, DÇ-Y bakımından önem arzeder. Karadeniz (1984)’e göre “çeşni”:

makamın seyrine uygun hareket içinde belirli perdeler üzerinde yapılan dinlenme veya gecikmelerden doğar ve makamların birbirinden ayırt edilmesinde en önemli ölçüyü meydana getirir. Aralıkları ve seyirleri birbirine benzeyen iki makamı ancak çeşnilerini inceleyerek ayırt edebiliriz ... musikide çeşni, renk ve koku demektir. Her makamın kendine mahsus kokusu ve rengi ortaya konulamazsa makam sakat doğmuş veya yerine başka bir makam meydana gelmiş olur. (Karadeniz, 1984: 64)

Özkan (1987) ise çeşniyi şöyle tarif eder: “Türk musikisinin esasını, çeşni dediğimiz dörtlü ve beşliler meydana getirir. Bir çeşni, sağlam bir şekilde dört sesi ile belli olur” (Özkan, 1987: 41). Yazara göre herhangi bir çeşninin daha kuvvetli ve sağlam bir şekilde hissettirilmesi tam beşlilerle mümkün olur. Buna ek olarak, “üçlü çeşniler”in mevcudiyetine de değinen Özkan, bunlar için de şu değerlendirmeye yer verir:

... altı çeşit tam dörtlü ve tam beşliye çeşni diyoruz. Gerçekten de bunlar kulağımızda Rast, Uşşak, Bûselik vs. gibi izlenimler yapıyorlar. Yani bu aralıklar ismi geçen çeşniyi kulak yoluyla tanıtabiliyorlar. Ancak şimdiye kadar üzerine eğilinmemiş bu konu da üçlü halindeki çeşnilerdir. Bu üçlüler, adı geçen dörtlü ve beşlilerin aynı isimli üçlüleridir. Bu altı çeşit dörtlü ve beşlinin üçlülere, her ne kadar çeşniyi tam vermese de kulakta o çeşnin varlığını hissettirecek bir izlenim bırakırlar. Hatta birçok eserlerde üçlü halinde çeşni geçkileri yapılmıştır. Dolayısıyla artık bu altı çeşit tam dörtlü ve tam beşlinin aynı isimli üçlülerinin de dikkate alınması gerekir. (Özkan, 1987: 46)

Makamsal ezgilerde “üç-perde” içinde gelişen ezgisel ilişkiler, gerek MEÇlerin ezgisel figür veya motif olarak şekillenişlerinde, gerekse de “makam duygusunun” ortaya çıkışında önemli bir rol oynar. İlerici (1981) tarafından ortaya konulduğu gibi

üçlü aralıkların üst ve alt uçları arasında gelişen ezgisel ilişkiler, armonik yaklaşım bakımından aynı zamanda tipik bir “gerilme-çözülme” karşıtlığı oluşturur. Nitekim İlerici (1981)’nin, makamsal ezgilerden hareketle geliştirdiği armoni dizgesinin temelinde de, esasen bu üçlü ezgisel ilişkilerin doğurduğu armonik gerilme ve çözülme bağlantısı yer alır. Makamsal ezgilerden hareketle geliştirdiği dörtlü aralıklara dayalı armoni anlayışında İlerici, “önem dereceleri”ne göre en uygun akor bağlanışlarının da alt ve üst üçlü bağlanışlarla gerçekleştiğine değinir: “En güzel bağlanış, bir uyguyu, bir üçlü altındaki diğer bir uyguya bağlamaktır. İlk duyurulan bir uygu ... bir başlama demek olacağından, kendiliğinden bir üçlü altındaki dizinin güçlü uygusudur. ... Bu bağlanış, durak uygusunun alt güçlü uygusuna veya güçlünün durağa bağlanması demektir” (1981: 79-80).

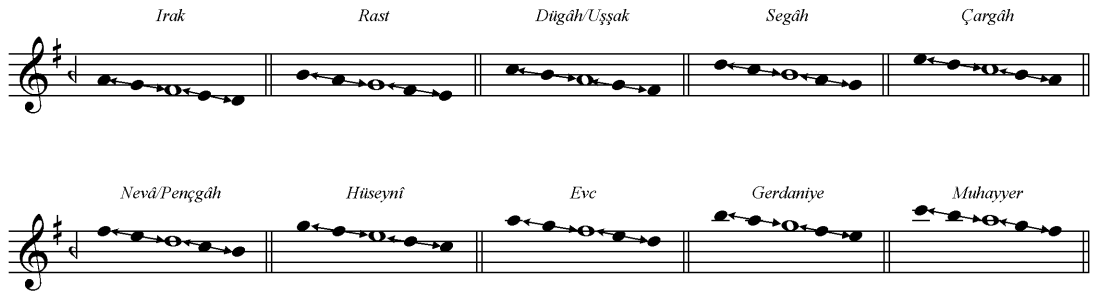
İlerici (1981)’nin, geleneksel repertuardaki halk ve sanat müziği örneklerine ilişkin analizlerinden hareketle ortaya koyduğu bu tespitin “tarihsel” bir tanıklığı, Dimitrie Cantemir’de görülür. Kantemiroğlu, “müfred makam” olarak nitelediği ve GPDdeki “tam perdeler”le ilişkilendirdiği makamların, “kendilerini beyan etme” bakımından “üç perde” içinde hareket ettiklerini belirtir. Kantemir’e göre müfred makamlar, gerek tizden nerme ve gerekse nermden tize vardıklarında “üç perde” ile kendilerini beyan ederler. Örneğin Kantemir (ed. Tura, 2001)’de “nrm ve tamam perdelerin makamları”ndan Irak’ın tarifi şöyledir:

Irak makamı tamam ve nrm perdelerin makamlarındandır ki Yegâh perdesinden üçüncü perdedir makam-ı mezkûr kendü perdesini kutb idüb Yegâh perdesinden ağaze ve hareket ider ise tamam perdeler ile Aşiran çıkub kendü perdesinde kendüyi izhar ider ve gine tarif-i müfred üzre Dügah’dan âgâze ve hareket ider ise Rast perdesine inüb Irak perdesinde karar virüb istirahat ider. (ed. Tura, 2001: 47)

Rast makamı tarifinde yine “üç tamam perde” ifadesini kullanır: “Rast makamının kutb-ı daire-i perdesi yine Rast perdesidir hareket-i âgâzesini kendü perdesinden idüb gerek nermden tize gerek tizden nerme varsa, üç tamam perdeler ile kendü kutbunda kendüyi beyan ider” (Kantemir, 2001: 49).

Aşiran için yaptığı şu değerlendirme ise, “üç-perde ilişkisi” bakımından son derece dikkat çekicidir: “tarif-i müfred makam şartı üzre Aşiran perdesi sahib-i makam olmak iktidarı yokdur, zira anın altında Yegâh perdesinden gayr perde yokdur” (ed. Tura, 2001: 65). Oysa Kantemir, perdeler hakkında verdiği bilgiler esnasında Yegâh’ın altında Kaba Çargâh perdesinin var olduğunu kitabında açıkça belirtmektedir. Bu çerçevede Kantemiroğlu’nun, geleneksel dizgenin, çalgısal imkânlar dâhilinde nrm veya tizlere doğru daha da “genişleyebilmesi”nin mümkün olduğunu bildiğini varsaymak mümkündür. Ancak Kantemir, Ygh^Pni bir “sınır” kabul ederek, “müfred makam tarifi gereği” Aşiran’ın, “makam sahibi olamayacağı”nı

özellikle vurgulanmış görünmektedir. Bu değerlendirme, MEÇlerin motifsel şekillenişlerinde üç-perde alanı ve ilişkisinin önem ve önceliği açısından dikkat çekici bir tarihsel tanıklık oluşturur. Bu bağlamda Kantemiroğlu ile İlerici'nin analitik gözlem ve bulgularının birbiriyle örtüşmesi, elbette anlamlıdır. Buradaki analizlerde de görüleceği gibi, MEÇler açısından büyük önem taşıyan perde merkezleşmelerinde, bu merkezî perdeye doğru çıkıcı veya inici adımlarla üç-perde içinde yapılan yönelişler, iki bakımdan dikkat çekicidir. Öncelikle üç perdeli yönelim, merkezî perdeye yönelimi “ima etmesi” bakımından oldukça karakteristiktir. Çoğu zaman iki-perde ile de gerçekleşen bu tip yönelimler, üç-perde ilişkisinde açık bir belirginlik kazanmaktadır. İkinci olarak da merkez etrafında ezgisel motifin gelişimi bakımından yine “üç-perde”, önemli bir ezgisel tanınma olanağı sunar. Bu nedenle MEÇler açısından (a) merkezî perdeler ve (b) üç-perde içinde bu merkez etrafında gerçekleşen ezgisel yönelim ve motifsel şekillenişlerin büyük önem taşıdıkları vurgulanabilir (Şekil 2.29).



Şekil 2.29 : Merkezi perdeler ve MEÇ oluşumu açısından ideal “üç perde” ilişkisi.

Makamlar, öncelikle merkezleştikleri perdelerin “yer”leri bakımından bir belirginlik kazanmaya başladıklarından, MEÇlerin tespitinde de ezgisel üçlüler büyük önem taşımaktadır. Bu noktada Oransay’ın makamla ilgili şu değerlendirmesini hatırlamakta yarar vardır: Algısal açıdan çeşni kavramının, bu çalışmada EZY olarak tanımlanan ezgisel kesitlerde yer alan, temel bir ezgisel bileşen olma niteliği taşıdığı bir gerçektir.

2.9 Dizi, Mod ve Ezgi Tipi Açısından Makam Kavramı

Müzikoloji ve etnomüzikoloji literatüründe makam ve benzeri kavramları (*destgah*, *raga*, *echoi*, *patet*, vb) “dizi” ve “mod” olarak anlamak, ele almak ve incelemek çok yaygın bir tutumdur.⁵¹ Genel hatlarıyla bakıldığında Batı kültürü, kendi müzik tarihi içinde özellikle Kilise’de egemen olan müzik tarzını ve aynı zamanda Avrupa halk

⁵¹ Tipik bazı örnekler için bkz. Belaiev (1963), McLean (1969), Rowell (2000), Henry (2001).

şarkılarının dayandığı dizgeyi “modal” olarak adlandırmakta ve bu başlık altında incelemektedir (Powers, 1980a). Dolayısıyla Batılı araştırmacılar, Batı-dışı kültürlerin müziklerinde görülen makam, *raga*, *destgah*, *echoi*, *patet* gibi perde-ezgi ilişkilerini düzenleme işlevi taşıyan kavramları, kendi kültürlerinde “mod” olarak adlandırılan “dizi” odaklı kavrama benzeterek algılamakta ve bu yüzden örneğin makam kavramını da Batılı dillere mod olarak çevirmektedir⁵². Bu konudaki yaygın görüş, modun, dizi ve ezgiye ait çeşitli niteliklerin her ikisini birden içerdiği yönündedir. Powers’a (1980a) göre Batıda 20. yüzyılda ortaya çıkan bazı modern anlayışlar, “teknik” açıdan mod ile dizi kavramı arasında bir “fark” görmemekte ve modun dizisel yönüne, ezgisel yönünden daha fazla önem vermektedir. Ancak kavramsal, tarihsel ve işlevsel açıdan mod kavramının, hiçbir zaman “salt” dizi olarak anlaşılamayacağı bir gerçektir.

Powers (1980a), mod kavramının Batı müzik teorisinde, üç ayrı dönemde, üç farklı anlam taşıdığını belirtir. Bu üç dönem: (i) Gregoryen şarkı, (ii) Rönesans polifonisi ve (iii) 17. yy.dan 19. yy.a kadarki tonal müziktir. Modla ilgili ilk tanımlardan biri, yazarı bilinmeyen *Dialogus de musica* adlı 11. yy. İtalyan kaynağında yer alır: “Bir ton veya mod, her şarkının bitişinde yer alan sese göre ayırt edilen bir ilkedir” (Powers, 1980a: 377). Arezzolu Guido’nun aynı yüzyıla ait *Epistola de ignoto cantu* adlı eserinde, ilaveten şu bilgi yer alır: “Birinci derece La ile dördüncü Re aynıdır ve ‘tek bir mod tarafından belirlenmiştir, çünkü her ikisi de altlarında birer tona sahiptir ve üstlerinde de ton-semiton-ton-ton yer alır. Ve bu, ‘dizi dereceleri arasındaki benzerliğin’ ilkinin oluşturur ve bu birinci mod demektir” (Powers, 1980a: 377). Powers (1980a)’a göre modla ilgili bu iki açıklama, mod kavramının iki ana niteliğini belirtmeleri bakımından önemlidir: (i) modun “sınıflandırıcı” işlevi, (ii) bitiş sesinin modun belirlenmesindeki önceliği. Böylece mod, “kavramsal düzeyde”, sınıflandırma ve seslerin yapısal düzenlenişi bakımından ilk ve temel niteliğini kazanmış olmaktadır.

Powers (1980a), teorisyenlerin 16 yy. başlarında Gregoryen şarkıya⁵³ özgü sekiz ortaçağ modunu kullanmaya başladıklarını ve sonradan bu dizgeyi 12 moda genişleterek bitiş sesleri veya ezgilerdeki başlangıçlara özgü birbirine benzeyen giriş

⁵² Sayısız örneği bulunan bu yaygın uygulamanın makam kavramı açısından tipik bazı örnekleri için bkz. Signell (1976), Feldman (1996), Popescu-Judet (2001), Wright (2002).

⁵³ Gregoryen Şarkı: Batıda “düz şarkı” (*plainchant*) olarak adlandırılan ve Roma Katolik Kilisesine özgü tek-çizgili ve eşliksiz kutsal şarkılarının kaynağı olan ana şarkı geleneğidir. 9. ve 10. yüzyıllarda, orta ve batı Avrupa’da gelişme göstermiş dinsel karakterde özel bir şarkı tipidir. Adını Papa Büyük Gregor’dan alan bu gelenek, tümüyle modlara ve tek-çizgili ezgilere dayalıdır. Kapsamlı bilgi için bkz. Hiley (2009).

sesi seçeneklerini ve ayrıca ses sahası ve ezgi çizgisi gibi polifonik müziğin bazı özelliklerini açıklamak için kullandıklarını belirtir. Ancak 16. yy. ortalarından itibaren bu anlayış değişmiş ve “polifonik modalite” denilen yeni bir çıkış ortaya çıkmıştır. 17. yy. boyunca modlar açısından değişim, başlıca majör ve minör ton çiftlerine dayalı olarak gelişme göstermiş ve sonuçta 19. yy.a dek egemen olacak olan “tonal armoni” veya “armonik tonalite” denilen dizge doğmuştur (Powers, 1980a).

Tüm bu gelişme çizgisi boyunca mod kavramının sahip olduğu iki temel nitelik ve işlevde dikkat çekici bir değişim yaşanmadığı görülür. Ancak 20. yy.a gelindiğinde mod, özellikle müzikolojik açıdan bir anlam genişlemesine uğrayarak salt dizisel ve sınıflandırıcı bir kavram olarak değil, aynı zamanda “ezgi tipi” ve “motifsel özellikler” olarak da anlaşılmaya ve ele alınmaya başlanmıştır. Powers (1980a)’ın aktardığına göre bu konudaki ilk dikkat çekici tanım, Idelsohn’un *Jewish Music*⁵⁴(1929) adlı eserinde yer alır: “Bir mod ... belirli bir dizi içindeki birkaç motiften (örneğin kısa müzik figürleri veya perde gruplaşmaları gibi) oluşur.”⁵⁵ Benzer bir öncü yaklaşım, Winnington-Ingram’ın *Mode in Ancient Greek Music*⁵⁶ (1936) adlı eserinde yer alır. Yazarın şu açıklamaları, konuya yaklaşım açısından son derece dikkat çekicidir:

Mod, belli bir şarkı tarzının veya belirli bir bölge, halk veya mesleğe özgü bir şarkının örnek-özü (epitome) olarak tanımlanabilir ve bu öz karakterini, kısmen kendi yöresindeki (native home), olasılıkla mitolojik olaylarla da desteklenmiş ortaklıklardan alır. Bu tespit, Çin tyao’su, Hint rag’ı ve Arap makam’ı ve muhtemelen [antik] Grek [harmonia’sı] için geçerlidir. (aktaran Powers, 1980a: 377)

Bu açıklama halk müziği alanında görülen çeşitli ezgi tipleri ve makam arasındaki bağlantı bakımından özellikle dikkat çekici görünmektedir. Gerek âşık ağzı yaratılarda, gerekse belli bir yöreye özgü yerel repertuarlarda, bazı ezgi tiplerinin, “makamsal ezgi” açısından bir “örnek-öz” meydana getirdiği gerçektir. Sümmani ağzı türküler; Alevi deyişlerinde çoğunlukla sekvenslerle gelişme gösteren “kalıp ezgi” nitelikli deyişler; Doğu Anadolu bölgesinde Hicaz, Nevruz, Muhayyer, Hüseyinî gibi makamlara ait ve birbirinin “varyasyonu” görünümündeki türküler, makamın bu “örnek-öz” oluşturma niteliğinin iyi birer temsilcisidir. Ayrıca antik dönemlerden bu yana çoğu mod veya makam adının, belli bir yöre veya bölge adıyla adlandırılması geleneği de elbette dikkat çekicidir. Anadolu uygarlıklarına özgü Frigyen, Lidyen, İyoniyen gibi “mod” adlandırmalarının, Hicaz, İsfahan, Nihavend, Nişabur gibi “makam” adlandırmalarıyla “mantık” açısından benzerlik içinde oluşu, rastlantı olmasa gerektir. Aslında Oransay (1966)’ın, makam incelemeleri açısından

⁵⁴ “Yahudi Müziği”.

⁵⁵ Idelsohn’un bu tarifi, DÇ-Y açısından dikkat çekici ve önemlidir.

⁵⁶ “Antik Grek Müziğinde Mod”.

başvurduğu ve süslemelerinden arındırılmış, bir tür “kalıp ezgi” yönteminde de bu yaklaşımın izleri görülür. Aşağıda belli bir “model”e göre şekillendikleri görülen türkü kesitlerinin tümü Hsy makamındadır ve bu makamın bazı durumlarda tipik bir “ezgi tipi” veya “ezgisel örnek-öz” oluşturabilme niteliği açısından dikkat çekici örnekler içermektedir (Şekil 2.30).

Şekil 2.30 : “Ezgi tipi olarak makam” anlayışının geleneksel repertuarda çok dikkat çeken bir örneği. Buradaki ezgiler, belli bir “ezgi tipi” olarak, *Musica ve Scholica Enchiriadis* kaynaklarında tarif edilmiş örneklerle “formülasyon” bakımından tam bir benzerlik içindedir.

Hsy^M açısından bu ezgi tipine ait örnekler bakıldığında, ezgilerin tümünün belli bir modele göre şekillendikleri hemen fark edilmektedir. Beş-perde içinde gelişme gösteren ve Hsy^P ile başlayıp, Çgh^P’da geçici karar veren ve ikinci âgâzını Nva^P/Pgh^P’den yapıp, Dgh^P’de karar eden bu ezgi tipinin GPDye göre tipik formülasyonu: “6→5→4 ∪ 5→4→3→2” şeklindedir. Bu formülasyon, makam nazariye tarihi açısından aslında son derece “ilginç” bir durum arz eder. Çünkü 9. ve 10. yy.lara tarihlenip, bilinen en eski modal teori kaynakları arasında yer alan *Musica Enchriadis* ve *Scholica Enchriadis*’de⁵⁷, modlarla ilgili olarak verilen ezgi tiplerinden biri ile bu örnekler, formülasyon açısından “birebir” örtüşmektedir. Bu durumun, konuya çok önemli bir tarihsel zemin ve tartışma kazandırdığı açıktır. Anadolu’dan derlenen bu ezgiler, belki de müzik tarihinin çok eski dönemlerinden beri bilinmekte olan köklü bir “ezgi tipi”nin, günümüzde halen var olmayı sürdürdüğünü belgeleyen örnekler durumundadır.

Dizi ve mod kavramları hakkında Horton ve Ritchey (2000)’ye ait şu değerlendirme, dizi, mod ve makam kavramları açısından önemli görünür: “Dizi ve mod aynı anlama gelen terimler değildir. Dizi, bir ezgideki perdelerin kalından inceye doğru sıralanışını gösterir. Mod ise ezgiyi oluşturan perdelerin, **aralarındaki ilişkiler bakımından yorumlanması** demektir. **Dizi bir perde topluluğu tanımlar; mod ise perdesel bir bağlam tarif eder**” (Horton ve Ritchey, 2000: 23). Bu değerlendirme, birkaç bakımdan çok önemlidir. Birincisi, 20. yy.da genel bir eğilim olarak neredeyse “özdeş” tutuldukları görülen dizi ve mod kavramları arasındaki ayrılığı vurgulamasıdır. İkinci ve daha önemlisi ise dizi ile mod arasındaki “işlevsel” ayrıma yapılan vurgudur. Dizi, yalın bir “soyutlama”dır ve temel mantığı, bir ezgide kullanılan perdelerin yükseklikleri itibarıyla sıraya konulmasına dayanır (Reck, 1976; Tenzer, 2007). İki sestten sekiz veya daha çok sayıda sese dek değişebilen sayılarda ses ihtiva edebilen diziler, yaygın bir yöntemle, içerdikleri ses sayısına göre adlandırılırlar. Örneğin yanaşık üç perdeden oluşan bir dizi, “üç-perdeli” (*trichordal*); atlamalı perdelerden oluşan ise “üç-sesli” (*tritonic*) olarak adlandırılır. Benzer durum “dört-perdeli” (*tetrachordal*) – “dört-sesli” (*tetratonic*); “beş-perdeli” (*pentachordal*) – “beş-sesli” (*pentatonic*), vb. adlandırmaları için de geçerlidir (Nettl, 1973). Dizi ile modun melodi-armoni ilişkisi bağlamında işlevsel olarak bir tutulması, armonik tonalite anlayışıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Böylece “tonal dizi”, tonik, dominant, subdominant gibi armonik işlevler kazanmış, bu durum modların da

⁵⁷ Kapsamlı bilgi için bkz. Holladay (1977), Phillips (1984) ve Erickson ve Palisca (1995).

temelde majör-minör olmak üzere iki kutuplu bir dizge içine yerleştirilmeleri ve dönüştürülmelerine yol açmıştır. Böylece örneğin “naturel” seslerden oluşan “Do-dizisi” ile tonal işlevlere sahip “Do-Majör dizisi”, kavramsal açıdan birbirlerine eş-tutulur hale gelmişlerdir. Oysa “Do-dizisi”, salt bir soyutlamadan ibarettir ve herhangi bir “işlev”le yüklü olması söz konusu değildir. Bu bağlamda özellikle vurgulanması gereken husus şudur: Herhangi bir “dizi”nin, “perdesel hiyerarşi” ve “ezgisel veya armonik işlev” kazanmasını sağlayan husus, tamamen “ezgisel bağlam”dır. Ezgi içinde bazı seslerin merkezî bir işlev kazanması; bunların ezginin şekillenmesinde oynadıkları belirleyici rol; ezgilerin başlangıç, ara duruş veya bitişlerinde yer alma tarzları; bir veya birden çok “merkezî perde” arasında gelişen “bağlanış”lar, vb. sözü edilen bu “bağlam”ın gösterge ve unsurlarını teşkil eder. Bu tür ilişkiyel bağlamlar olmadan herhangi bir “dizi”nin “işlev” sahibi olması söz konusu değildir. Bu durum, mod ile dizi arasındaki şu temel niteliksel ayrıma da ışık tutar: Her mod, ezigisel işlevleri bakımından hem bir ezgi tipi, hem de yarattığı “bağlam” sebebiyle işlevsel bir diziye sahiptir. Oysa herhangi bir dizi, salt bir perdesel sıralanıştan ibarettir ve herhangi bir “ezgi tipi” veya “ezgisel işlev” ima etmez.

Etnomüzikolog Tenzer (2007)’in, dizi ile mod arasındaki ayrımla ilgili olarak dile getirdiği şu vurgulama da gayet açıklayıcıdır: “Dizi temelde ‘ham haliyle’ perdesel bir ardışım içerir, oysa mod çok daha kapsamlı ve çok-boyutlu bir olgudur. Modun ilkeleri, müzisyene sadece verili bir eser veya icrada *hangi* perdelerin kullanıldığını anlatmaz; aynı zamanda bu perdelerin *nasıl* kullanılmaları gerektiğiyle ilgili kılavuzluk da eder” (Tenzer, 2007: 52).

Powers (1980a), modun “dizi” ve “ezgi tipi” olmak üzere sahip olduğu iki uç üzerinden şu değerlendirmeyi yapar:

Modern dönemdeki iki yönlü anlamıyla ele alındığında mod teriminin, belli bir müziksel veya kültürel bağlama dayalı olmak üzere, sadece ‘özelleştirilmiş bir dizi’ veya ‘genelleştirilmiş bir ezgi’ ve hatta her ikisi olarak da tanımlanması mümkündür. ... Müziksel bir konu olarak ele alındığında mod, perdesel ilişkiler arasındaki bazı hiyerarşiler veya perdesel ardışım ile ilgili bazı sınırlamalar anlamına gelir; bu salt bir dizi oluşturmaktan öte bir husustur. ... bir mod, her zaman, en azından bir ezgi tipi (*melody type*) veya bir ezgi modelidir (*melody model*), fakat asla sabit bir ezgi (*fixed melody*) değildir. (Powers, 1980a: XII, 377).

Görüldüğü gibi günümüz müzikolojisi bağlamında mod kavramı, kesinlikle salt bir “dizi” olarak anlaşılmamaktadır. Oysa günümüz Türk müziği nazariyesinin şekillenmesinde rol oynamış birçok nazariyecinin, “makam” olgusunu “öncelikle” belirli fonksiyonlara sahip bir dizi olarak anlama konusunda geniş bir uzlaşa içinde oldukları görülüyor. Dizi/skala/gam/aşit gibi farklı terimler kullanmış olsalar da Arel (1992), Ezgi (1953), Karadeniz (1984), Özkan (1987) ve hatta Oransay (1966), bu

temel anlayışın başta gelen temsilcileri olmuşlardır. Bu yaygın uzlaşının günümüz Türk müziği kültürüne kazandırdığı temel refleks ise, makamın dizi olarak anlaşılması olmuştur. Yaklaşık yüz yıllık bir süreçte makam, “tonal” işlevlerle yüklü, “durak” ve “güçlü” karşıtlığı içinde ele alınan, dizi-temelli bir kavram haline gelmiştir. Günümüz bilincinde “makam”ın zihinsel imgesini, “çıkıcı” şekilde yazılan “dizi”lerin oluşturduğu bir gerçektir. Buna ek olarak makamın “ezgi” ile ilgili nitelikleri de tamamen “seyir” başlığı altında ele alınmakta ve açıklanmaktadır. Konunun “tonalite” olarak anlaşılmasıyla ilgili yönü, ilgili başlık altında ayrıca ele alınacağından burada şimdilik bu vurgulamayla yetinilmektedir.

Batılı müzikologları makam kavramını “*mode*” olarak anlama ve çevirme alışkanlıkları nedeniyle eleştiren Stubbs (1994)’ın, makam için “ezgi tipi” (*melody type*) ifadesini tercih etmesi, oldukça önemlidir. Benzer bakımdan dikkat çekici ifadelerden birisini de, Popescu-Judet (1999)’ın “ezgisel modlar” (*melodic modes*) şeklindeki kullanımı oluşturur. Yazar bu kullanımıyla makam açısından “dizi”den ziyade “ezgi”ye vurgu yaptığını açıkça belli etmektedir. Nitekim bu çalışmaya temel alınan DÇ-Yde de MEÇler, başlıca ezgisel merkezleşmiş ve eklemlenmişlerle şekillenen birer figür, motif veya cümle olarak değerlendirildiğinden, MEÇ kavramının “dizi”den ziyade “ezgi tipi” kavramıyla daha yakından ilişkili olduğu açıktır.

2.10 “Yer” ve “Konumlanış” Olarak Makam Kavramı

Bugüne dek makam kavramının ele alınışında, kavramın “kültür tarihi” açısından çok önemli bir alanın, yeterince dikkate alınmadığı görülür. Özellikle bâtinî gelenek içindeki yaygın kullanımıyla giderek müziksel bir terim haline geldiği görülen “makam” sözcüğü, esasen “yer”, “mahal”, “mevki”, “konum”, “durum”, “yerleşim” ve “konumlanış” bildiren bir sözcüktür. Bâtinî geleneğe bağlı kaynaklarda makam sözcüğünün bir müzik terimi haline gelişinde inançsal sembolizmin yanı sıra ve özellikle astroloji alanının çok önemli bir rolü olduğu anlaşılıyor.

Tarihsel açıdan bakıldığında makam sözcüğünün musiki nazariyesi içindeki ilk örnekleri Şirazî (Wright, 1978; Shiloah, 1979; Fallahzade, 2005), Safedî (Shiloah, 1979; Tekin, 2007) ve Maragalı’da (Shiloah, 1979; Bardakçı, 1986; Fallahzade, 2005; Sezikli, 2007; Kolukırık, 2009; Karabaşoğlu, 2010) görülmektedir. Bu bağlamda makam sözcüğünün bir müzik terimi olarak kullanılışının 14. yüzyıl başlarında gerçekleştiği söylenebilir. Ancak burada dikkat çekici hususu, bu

sözcüğün “özellikle” müziği kozmolojik ve astrolojik bir temsil aracı olarak gören bâtinî çevrelerce kullanılması oluşturur.

Bilindiği gibi hermetik olarak nitelendirilen ve çeşitli kültürlerde benzer kavram ve sembollerle varlık gösteren “sır gelenekleri”nde, astrolojinin, Osmanlı’daki adıyla “ilm-i nücûm”un çok önemli bir yeri bulunmaktadır. Astroloji esasen âlemdeki “düzen”in (*cosmos*) gözlem yoluyla edinilmiş bilgi ve bilimidir (Nasr, 1978; 1985). Âlemin oluşumundaki sıra ve düzene dönük inanç, astroloji ve kozmoloji bilgisinin de temelini oluşturur. Ancak zaman ve onun ölçülmesine dönük saat, hafta, ay ve yıl gibi takvimsel unsurlar, hep astrolojik gözlem ve bulgular üzerine kurulmuştur ve açıkça da belli bir sayı sembolizmine sahiptir. Yer-merkezli evren görüşünde güneş, astrolojide “hayvanlar çemberi” olarak bilinen “zodyak”taki her bir “burc”u⁵⁸ sırayla ziyaret eder.

Zodyaktaki burçların her biri, kendilerine ait birer “hâne/ev”e sahiptir. Her burç, yerleştikleri bu hâneleri nedeniyle, zodyakta belirli bir “yer/mahal/mevki/mevzi”, yani “makam” sahibidir. Bâtinî kaynakların, makam adını verdikleri perde-ezgi birliklerini, burçları temsilen kullanmış olmaları son derece anlamlıdır. Çünkü “on iki makam” kavramı, temelde on iki burç ve onların zodyaktaki “yerleri”ni belirtmesi bakımından büyük önem taşır. Daha da öz bir ifadeyle on iki makam, aslında on iki burcun müzik nazariyesindeki “temsilci”leridir. Bu bağlamda bâtinî gelenekte musikinin, âlemdeki düzenin en mükemmel temsilcisi olarak görüldüğünü dikkate almak gerekir. Çünkü bâtinî gelenekte “nitelikli” bir müzisyen sadece yetenekli bir müzisyen olarak görülmez. Aynı zamanda “ilm-i nücûm” (astroloji) bilgisine de sahip bir “nâcim” (astrolog) olma özelliği taşır.⁵⁹ Bu anlayışın 18. yy.daki dikkat çekici örneklerinden birini, Ermeni asıllı bir Osmanlı müzisyeni olan Tanburî Küçük Artin (TKA) oluşturur: “ilm-i nücûmda da nice ki bir felek bir burcdan o bir burca gider türlü türlü zuhuratlar olduğu gibi, bizim musikimizde de Hüseyinî âgâzesi Bûselik uğrayub aşiran karar ederse ona Bûselik-aşiran derler. Musikide ilm-i nücûm budur” (Popescu-Judet, 2002: 94). Müziğin astrolojiyle ve kozmolojiyle ilişkisi konusunun en dikkat çekici ifadelerinden bir diğeri de Kantemiroğlu’na ait “âgâze-i mahsuse” [özü/özel ses/perde] tarifinde yer alır: Agâze-i mahsuse âgâze-i külliyyeden peyda olunur. Nitekim ecrâm-ı semanın [gök cisimlerinin] dürlü dürlü hareketlerinden nizam-ı ilm

⁵⁸ Farsça bir sözcük olan burç, “ev/hâne” anlamına gelir.

⁵⁹ Bu anlayışın tipik ifadeleri için bkz. TKA (Popescu-Judet, 1992: 94).

[kozmos ilmi] zuhur ider, böyle, âgâze-i mahsusenin dürlü dürlü revîşinden nizam-ı nagme [ezgi ilmi] hâsıl olur” (ed. Tura, 2001: 15).

Bâtınî gelenek, Osmanlı musiki kültürünün “ruhuna” öylesine işlemiş durumdadır ki, müziği astrolojiden, astrolojiyi hikmetten, hikmeti geometriden, geometriyi matematikten, matematiği tıptan ayrı düşünmek neredeyse olanaksızdır. Nitekim bâtinî kaynaklarda bir makamın ne zaman çalınacağı; hangi tendeki insana hangi makamın icra edileceği; tabiat/karakter/huyların; gecenin ve gündüzün; mevsimlerin; yönlerin vb. makamlarının hangileri olduğu ve hangi makamın hangi hastalıklara iyi geldiği, vb. hususlar, tümüyle astrolojik bağlam üzerinden musiki alanına yansımış durumdadır. İhvân-ı Sâfâ ile İslâm kültüründe geniş bir yankı bulan Neoplatonist anlayış, Osmanlı kültüründe gelişme gösteren bâtinî kültür açısından önemli bir referans durumundadır (Shiloah, 1993; Çetinkaya, 1995; Wright, 2010). Sonuçta bu türden konular, müziğin sadece kendi “teknik” ihtiyaç veya gereklerinin bir ürünü olarak gelişme göstermiş olmayıp; aksine, tamamen astroloji-kozmoloji bağlamına sahip ve her şeyin birbiriyle uyum ve birlik içinde olduğu ilkesine dayalı “bütüncül” bir inanç felsefesinden musiki alanına dâhil olmuşlardır.

Gökyüzündeki yedi seyyârenin, bâtinî gelenekte yedi “âvâze” ile temsil edilmesi de çok önemli bir başka göstergedir. Âvâzeler, aslında seyyarelerin dönüşleri esnasında çıkardıkları sesleri temsil eder. Pisagorcu gelenekte ancak bilge Pisagor gibi “özel” tabiattaki kişilerin bu “ilâhî” sesleri duyabilme vasfına sahip oldukları rivayet edilir. Sonuçta “yedi âvâze” konusu, aslında yine Pisagorcu gelenekteki “kürelerin/alemlerin uyumu/musikisi” (harmony/music of the spheres) olarak bilinen “derin” bir sembolizmle yakından bağlantılıdır (Öztürk, 2014).

Şûbeler, tüm kâinatın yaratıldığı dört temel unsur olan toprak, su, hava ve ateşi temsil ederler. Bunlara yer sırası bakımından Yekgâh (birinci), Dügâh (ikinci), Segâh (üçüncü) ve Çargâh (dördüncü) denilmesi, hermetik sembolizm açısından yine son derece büyük bir önem taşır. Bunlar Pisagorcu gelenekte “*tetractys*” veya “*decad*” olarak bilinen ilk dört rakamdır. Geometride nokta (1), çizgi (2), yüzey (3) ve cisim (4) ile temsil edilen bu dört rakam, müzikte de Pisagorcu gelenekteki en uyumlu aralıkları oluşturur. 2:1 oktavdır; 3:2 beşlidir ve 4:3 de dörtlüdür. DDŞMde 2:1 oranlı “oktav”ın, 4:3 oranlı dörtlü ve 3:2 oranlı beşliden “oluşturulması” anlayışının kaynağında bu güçlü gelenek ve onun sayısal sembolizminin yer aldığı bir gerçektir. “Tabaka”lardan ilkinin “dörtlü”den oluşturulması gerekliliği, ilhamını yine aynı temelden almaktadır.

Temelde “+” ve “x” hatları halinde düzenlenmiş ve hermetik geleneklerde önemli bir simge durumundaki “sekiz-köşeli yıldız” şekline sahip bu çizimde HbA, “dört-asıl” olarak nitelediği birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncüye ait dört temel perde türünü “+” hattı üzerine yerleştirmiş; “x” hattını da her bir asıla ait perdesel dizilimler için kullanmıştır. Şeklin etrafındaki dört “çerçeve” üzerinde ise GPDyi oluşturan perdeler, Dügâhtan Muhayyere doğru hep aynı sıralama içinde yer almaktadır. Dört asıl olan Yekgâh, Dügâh, Segâh ve Çargâh, GPD içindeki “diğer” perdelere kendi karakterlerini vererek, tüm perdelerin bu dört asıla göre türdeş sınıflar halinde düzenlenmelerini ve “uyumlu” bir “birlik” meydana getirmelerini sağlar. Buna göre örneğin Dügâh-Pençgâh-Hüseynî ve Muhayyer, “Dügâh şûbesine (sınıfına) ait” perdelerdir. Benzer durum Yekgâh-Çargâh-Pençgâh-Gerdâniye; Segâh-Kûçek-Hisar-Evc ve Çargâh-Yekgâh-İsfahan-Gerdâniye arasında geçerlilik taşır. Böylece tüm GPD, dört asıla göre “uyum ve birlik” temelinde düzene sokulmuş olur (Öztürk, 2012e).

Terkibler, esasen “zamanı” temsil ederler. Önceleri 24 saatle; daha sonra 30 gün, 48 saat, 52 veya 56 haftayla ilişkilendirilen terkipler, yine tümüyle bir sayısal sembolizmin unsuru olmuşlardır. Ancak zamanın sonsuz akışına atıfta bulunmaya yönelik bir ifadeyle “terkibata nihayet yoktur” noktasına gelindiğinde, terkiplerin sayısal olarak sınırlandırılmasına gerek olmadığı beyan edilmiştir.

Tüm bu “sembolik” unsurların, âlemdeki düzenin en mükemmel temsilcisi olduğuna inanılan musikiyle ilişkilendirilmiş olması, belirtilen kavramların tümünün de müzik açısından sonuçta salt “teknik” birer unsur olarak gelişmediklerini ortaya çıkarmaktadır. Ancak Osmanlı dünyasına bakıldığında, özellikle 18. yüzyılda yeni bir dalganın ortaya çıktığı ve bâtinî çevrelerin musiki nazariyatı alanındaki bu güçlü sembolizmlerine, neredeyse tamamen müziğin “teknik” gereklerine bağlı ölçüt, tanım ve sınıflandırmalar üzerinden “mantıksal” gerekçe ve açıklamalar oluşturulduğu görülür. Bu yüzyılda Nâyî Osman Dede, Kemanî Hızır Ağa, Tanburî Küçük Artin, Mehmed Hafid Efendi (Uslu, 2001) gibi nazariyeciler ile Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi (Turabi, 2005) gibi tıp adamları, bâtinî geleneğe özgü terim, kavram ve anlayışları çeşitli bakımlardan “farklılaşarak” temsil etmeyi sürdürmüşlerdir. Ayrıca aynı anlayışa, 19. yy.da Haşim Bey mecmuasında da yer verilmesi gelenek açısından önemlidir. Ancak süreç içinde müziğin temel bazı teknik ihtiyaçlarının, inançsal sembolizmi aşmaya ve yeni bir kavrayış gelişimi veya ifadelendiriliş bakımından yeni dönüşümlere yol açmaya başladığı da bir gerçek olarak ortaya çıkar.

Tüm bu çerçeveden bakıldığında “makam” teriminin, Batılı anlamda “mode” olarak anlaşılması ve açıklanmasının “kavrayış” açısından doğru olmadığı daha da açıklık kazanmış olmaktadır.⁶⁰ “Mode” kavramının müzikte “gösterdiği” şey ile “makam” kavramının “aynı” şeyler değildir. Mod terimini kullanan biri, “öncelikle” sekiz perde ihtiva eden ve sıralanış bakımından kalıp niteliğinde belli bir “aralık dizilimi” kast etmiş olur. Powers (1980a)’a göre özellikle Gregoryen modları açısından bu aralık kalıbı, aynı zamanda kendine özgü bir ezgi tipine de sahiptir. Ancak makam terimini kullanan kişi açısından böyle bir “algı” söz konusu değildir. Makam kültürüne sahip bir kişi bu sözcükten, belli bir perdesel alan içinde, tıpkı güneşin bir burçtan diğerine “seyri” gibi, belirli bir başlangıç noktasından belli bir bitişe doğru gelişen tipik bir “ezgi çizgisi” anlar. Makam, ezgisel hareket temelli bir kavramdır. Hareketin başlangıcı, gidişi/yönelimi ve bitiş vardır. Nitekim Osmanlı bâtinî çevrelerinin tüm makam ve diğer makamsal unsur tariflerinin, tamamen haneler üzerinde veya arasında gelişen hareketlerin açıklanması ilkesine dayalı oluşu, bu bağlamda son derece açık ve anlamlı görünür. Makam nazariye tarihinin temel kaynaklarının neredeyse tamamı, makam kavramını ya merkezler arası bir ezgisel hareket ya da kompozisyona temel oluşturacak bir ezgisel model olarak anlamış ve açıklamışlardır.

⁶⁰ Herşeyden önce sözcüğün doğru çevirisinin “yer” anlamıyla örtüşecek bir terim olması gerekliliği açıktır. Bu anlamda örneğin “station”, “position”, “situation”, “place” veya “location” gibi (durulan) yer, durum, konum veya yerleşim bildiren sözcükler, “makam”ın sözcük anlamı ve müzikte kazandığı terimsel anlam bakımından İngilizce’ye çevirisinde bir “terim” halinde kullanılabilirlik taşır. Bir diğer seçenek ise perde-ev/hane-makam özdeşliğinden hareketle makamı “house” olarak çevirmektir. MEÇ açısından ise “melodic configuration” ifadesi, makamsal çağrışıma sahip olması nedeniyle ayrıca tercih edilebilir görünmektedir. Sonuçta “makam” sözcüğünü Batılı okuyuculara “mode” olarak çevirerek anlatmaya çalışmak, baştan algısal bir çarpılmaya yol açması nedeniyle tercih edilmemesi gereken, uluslararası düzeyde terminolojik bir problem durumundadır.

3. MAKAMSAL EZGİLERİN ANALİZİ İÇİN YENİ BİR YÖNTEM: “MERKEZLER ve YÖNELİMLER”

3.1 Geleneksel Müzikte Teori ve Analiz Konusu

Müzik teorisi ve analizi konularındaki saygın çalışma ve yayınlarıyla dünyanın önde gelen uzmanları arasında yer alan Ian Bent (Bent ve Drabkin, 1987)'e göre müzik analizi, gündelik dilde, “müziksel araştırmanın önemli bir bölümü” olarak kullanılır ve başlangıç noktası olarak da kendisine -dış etkenlerden ziyade- müziğin bizzat kendisini alır. Müzik analizi; “müzikteki yapıların, görece daha yalın nitelikteki oluşturucu unsurlara ayrılarak çözümlenmesi ve bu unsurların, müziksel yapılar içindeki bağıl işlevleriyle beraber yorumlanması ve araştırılmasıdır” (Bent ve Drabkin, 1987: 1). Bu yapıların, bir eserin belli bir bölümünden oluşabilmesi mümkün olduğu gibi, topyekûn belli bir müzik türü veya repertuarını içermesi de mümkündür. Analiz; müzik teorisi, eğitsel çalışmalar ve tarihsel araştırmalar gibi çok değişik alanlara katkı sağlayabilecek, çok-yönlü ve çok-işlevli bir alandır. Müzik analizi için kuramsal bir çerçeve geliştiren Dora Hanninen'e göre ise müzik analizi, “müziğe özgü ilişkilerin kavramsallaştırılması ve temsili olarak tanımlanabilir ... Böyle bir çaba, her şeyden önce, belirgin veya anlamlı müziksel birim veya kesitlerin belirlenmesini gerektirir; çünkü bu belirlemeler, daha sonra gerçekleştirilecek analitik düzenleme ve yorumlamalara da temel teşkil edecektir” (2001: 345).

Müzik analizi konusunda, özellikle Batıda, günümüze dek oldukça farklı bakış açıları, yöntemler ve ölçütler ortaya konulduğu bilinmektedir (Cook, 1987). Başta armoni-melodi ilişkisi olmak üzere bunların karşılıklı ilişkilerini inceleyen ve klasik armoni fonksiyonlarının Romen rakamlarıyla gösterildiği “geleneksel analiz”; yapısal olarak klasik armoni teorisine bağlı ve üst yapı-alt yapı ilişkisine dayalı, indirgemeci nitelikteki “Shenker” analizi; özellikle modern armonik yapıların çözümlenmesine yönelik “set-teori” gibi analiz yöntemleri var olduğu gibi; “form” (Kresky, 1978), “psikoloji” (Meyer, 1956; Reti, 1978; Narmour, 1992), “dilbilim ve göstergebilim” (Nattiez, 1990; Lerdahl ve Jackendorf, 1990; Monelle, 1992; Tarasti, 1994; Agawu, 2009) ve ayrıca özellikle etnomüzikologlarca kullanılan “karşılaştırmalı teknikler”e (Lomax, 1968; Blacking, 1970; Kolinski, 1976) dayalı analiz yöntemleri de geliştirilmiş ve uygulanmaktadır.

Müzik analizi alanında ortaya konulan bu farklı yöntem ve teknikler, temelde müzik estetiği ve bestelemeye ilgili yapı ve unsurlar ile bunların işlevsel bağlantılarını ortaya çıkarma amacı taşır. Bu çerçevede analiz, amaç ve işlevleri bakımından müzik teorisiyle yakından bağlantılı olsa da, aslında sadece “teori”nin bir konusu veya unsuru olarak anlaşılmamaktadır. Buna karşın analizin, özellikle eğitsel alanda, çoğu zaman müzik teorisinin bir alt dalı olarak görüldüğü de bir gerçektir. Bent (Bent ve Drabkin, 1987)’e göre, müzik teorileri, pratikteki ifadelerini bestecilik içinde değil, analizde bulacak şekilde geliştirilmişlerdir. Bu yüzden müzik teorileri, analizin sağladığı “soyutlama” yoluyla, kendi içlerinde “istikrarlı” kavramlar türetebilirler. Örneğin çoğu yöntem açısından “ilişki” kavramı, müziği oluşturan unsurlar arasındaki karşılıklı bağımlılığı ifade etmede kullanılır ve bu kavram, pek çok analiz tekniğinde de “belirleyici” durumdadır (Bent ve Drabkin, 1987).

3.2 Makamsal Ezgi Konusu ve Analizi: Özgün Bir Yöntem İhtiyacı

Paul Hindemith, *Ses İşçiliği* adlı eserinde, Batı müziği açısından bir özeleştiri niteliğindeki şu değerlendirmeye yer verir:

Kompozisyon eğitiminin, bugüne kadar bir ezgi kuramı geliştirmemiş olması şaşırtıcıdır. Bütün öğrencilere armoni öğretilir, bu da, kuramsal eğitimin gelenekselleşmiş şekline bakılırsa, ses malzemesine egemen olmanın yolunun, esas olarak armonik olgular üzerine edinilen bilgilerden geçtiği düşüncesini uyandırır. Oysa en az armoni kadar, ritim ve ezginin de müzik yapısının önemli bir parçası olduğu bilinir; üstelik bunların daha temel öğeler olduğundan da kuşku duyulmaz. (Hindemith, 2007: 207)

Benzer bir değerlendirme makam konusu üzerinden yapıldığında, ezgi alanına yönelik çok “incelikli” bir nazariye (Stubbs, 1994) olarak anlaşılabilecek bu kavramın, konuya “nazarî” açıdan önem vermiş görünen çevrelerce, referanslarını kendi kültür ve nazariye tarihinden alan, özgün analiz yöntem veya teknikleriyle ele alınıp incelenmemiş olduğu görülür. Bu önemli bir sorundur ve elbette düşündürücüdür. Bugüne dek, “makam analizi” adı altında yürütülen çalışmalara bakıldığında, “yöntem” bakımından büyük bir kısırlık içinde bulunduğu; bu alana dönük ciddi bir “araştırma” veya “tartışma”nın da neredeyse hiç yapılmadığı görülmektedir.

Halk müziği açısından kayda değer bir istisnayı, *Türk Halk Ezgilerini Çözümleme Yöntemi* adlı çalışmasıyla Oransay (1971) oluşturmuştur. Ancak Oransay (1971)’in açıkladığı “ezgi çözümleme” yöntemi, müzikoloji ve etnomüzikoloji çevrelerince yaygın şekilde kullanılmış olan ve temelde de ezgilerin “ağırlıklı dizi”lerinin (Malm, 1967; Slobin, 1976) tespitine yönelik olmaktan öteye geçmeyen; ezgilerin “aşıt”larını, aşitler içinde görece “önemli” sesleri ve aşitlerin “çatki”lerini belirlemeye dayanan; dolayısıyla aslında “ezgi”nin kendisi veya doğası açısından dikkate değer bir

inceleme ortaya koymaktan uzak, “dizi-merkezli” bir yöntemin uyarlaması niteliğindedir.

İlk örneği Ezgi (III, 1953?)’de görülen ve günümüzde de sürdürülmeye devam edilen “makam analizi”ne yönelik uygulamanın, Arel-Ezgi nazariyesinde belirlenmiş makam anlayışı temel alınmak suretiyle, bir eserde yer alan makam ve “geçki”lerin belirlenip, nota üzerinde gösterilmesinden ibaret olduğu görülür. “Yöntem” bakımından hiçbir özgün yanı bulunmayan; analitik ölçütlerden yoksun nitelikteki bu uygulamanın, “makam analizi” konusunda bugüne dek geçerli addedilmiş yegâne yöntem olarak benimsenegelmiş olması çok şaşırtıcıdır. Suphi Ezgi, eserinin “Bir ezgide makam tahlili” başlıklı kısmında, şu açıklamalara yer verir: “bir makam ya inici veya çıkıcı ve yahut karışık surette icra edilir; lahin ya pest veya tiz duraktan güçlüye ve ondan yine durağa gider. Yani diziyi teşkil eden dörtlü ve beşliyi iştir; makamların çoğunda dizilerin kökleri olan pest taraftaki beşli veya dörtlerin işitilmesi de herhangi bir makamı tanıtmaya kifayet eder” (Ezgi 1953?: III: 9). Görüldüğü gibi Ezgi, esasen Arel’le birlikte geliştirmiş oldukları nazariyeyi temel alarak, ezgi analizlerinin dörtlü ve beşlilerin belirlenmesinden (“işitilmesinden”) ibaret olduğunu söylemektedir. Bu anlayış, günümüzde halen sürdürülen “makam” ve “geçki” tespitine yönelik –özellikle de tez halinde yapılmış– pek çok analiz çalışmasında da geçerliliğini korumaktadır.⁶¹

Türkiye’de makamsal ezgi analizi açısından en özgün ve dikkate değer çalışmanın, “analiz” boyutuyla, Kemal İlerici tarafından gerçekleştirilmiş olduğuna şüphe yoktur. İlerici, gerek ezgilerde gözlemlediği çeşitli “ilişkiler”, gerek form bakımından ezgilerin sergilediği özellik ve kesitlere, gerekse de ezgilerdeki “durma” ve “yönelme”ye ilişkin gözlem ve tespitleriyle, bu alanda çok önemli bir istisna teşkil eder. İlerici, Hsy^M’nı temel alarak yaptığı eser incelemelerinde, şu sorular üzerinde yoğunlaştığını dile getirir: “... makamın sekiz derecesinin hangileri ile başlıyor, bitiriyor, en çok hangilerini kullanıyor ve hangilerine önem veriyorlar? Durak ve dinlenmeler hangilerinde oluyor? Yürüme ve güç yığma yerleri hangileridir?” (1981: 4). Bu sorulardan hareketle gerçekleştirdiği incelemelerinde, Hsy^M’nda yer alan perdelerin, ezgisel olarak iki temel “bölük”e ayrıldığını tespit eden İlerici, bunları “durucu sesler” ve “yürüyücü sesler” olarak kavramsallaştırır.⁶² Bilindiği gibi İlerici, bu incelemelerini, aslında makam müziğinin kendi doğasına uygun bir armoni

⁶¹ Bu türden çalışmalar için bkz. Elinç (2005), İrden (2006), Kılınçarslan (2006), Yeprem (2007), Özdemir (2008), Alpa (2009).

⁶² Sayan (2008)’ın, İlerici’den esinlenerek, makam dizi dereceleri için durucu ve yürüyücü terimleri yerine “depo” ve “taşıyıcı” terimlerini kullandığı görülür.

keşfetmek ve bunun teorik ilkelerini belirlemek amacıyla yürütmüştür. Ancak makamsal ezgilere yönelik yaklaşımı; durucu-yürüyücü sesler arasında gözlemlediği ilişkiler; ezgilerdeki merkezleşme noktaları; merkezî perdelerin ezgisel örgüde oynadıkları belirleyici roller; durucu perdelerin armonik açıdan çözülme, yürüyücülerin ise gerilme işlevi sergilemesi gibi tespitleri, bu alanda ortaya konulmuş en dikkat çekici gözlem, bulgu ve kavramsallaştırmaları içerir. İlerici, analizleri sonucunda aslında yine armonik fonksiyonlara sahip diziler elde etmiş; teori bakımından özel bir notalama kullanarak durucuları ikilik, yürüyücüleri de dörtlük nota başlarıyla göstermiş; hareketsel yönelimlerin ifadesinde yay şekilli ok işaretlerinden yararlanmıştır. Ancak ezgi analizi açısından herhangi özgün bir notalama geliştirmemiş; ezgiyi oluşturan “ilişkisel”leri analizde ayırt etmeye yarayacak bir sınıflandırma ve notalama kullanmamıştır. Bu bakımdan İlerici’nin analiz yöntemi de esasen betimsel niteliktedir.⁶³

Halk müziği alanında teori ve analize dönük çalışmalar; Saygun (1936, 1938), Arsunar (1937), Bartok (1976), Sarısözen (1967), Arseven (ed. Bulgar, 2004), Yönetken (1961a, 1961b, 1961c, 1961d, 1962, 1963), Oransay (1973, 1979) gibi isimlerce gerçekleştirilmiştir. Başlangıçta tümüyle ideolojik bir yönelimle THM ile pentatonizm arasında bağ kurmaya dönük bu çalışmalar, halk müziği alanının makam-esaslı olmadığı yönünde bir anlayışın yaygınlaşmasında son derece etkili olmuştur.⁶⁴ Bartok ve Saygun çizgisini takip eden Halil B. Yönetken ve Veysel Arseven gibi isimler, halk müziği “dizilerinin” tamamen “tonal/modal” esaslı ve “majör-minör diziler”e dayalı bir adlandırma mantığıyla ifade edilebileceğini savunmuşlardır. Özellikle halk müziğinde kullanılan “diziler”in adlandırılmasına yönelik bu türden çalışmaların çok uç bir örneği Toraganlı (1983)’da görülür. Toraganlı tamamen “dizi” temelli bakış açısı içinde hareket eder ve Hüseyini makamı için “anal türeci” ifadesini kullanmakta bir sakınca görmez.

Günümüzde halk müziği çevrelerinde egemenliğini sürdüren anlayış, radyo merkezli olarak geliştirilip konservatuar çevrelerine de aşılarmış bulunan “ayak” veya “dizi” kavramlarına dayalıdır (Kutluğ, 2000). Bu çevrelerde makam yerine “ayak” (Kerem ayağı, Garip ayağı, vb), “dizi” (“La-dizisi”, “Sol-dizisi” gibi), “tonalite” gibi terimlerin, makam kültürü ve terminolojisine karşı özel bir tercih şeklinde kullanıldığı görülür

⁶³ Yavaşca (2002), Sayan (2008) makamsal ezgi analizi konusunda herhangi özgün bir yöntem, teknik veya analize yönelik bir notalama içermediklerinden, burada özel olarak değerlendirilmemiştir. Yaklaşım bakımından Yavaşca (2002), Ezgi (1953)’yi esas alan ve teknik açıklamalar itibarıyla de - kendi ifadesiyle- “özet” mahiyette bir tekrardan oluşur. Sayan (2008) ise makamları bir değil, altışar diziden oluşan yapılar olarak ele almaktadır.

⁶⁴ Konunun ideolojik boyutları için bkz. Öztürk (2012c, 2013b).

(Doruk, 1977, 1987; Özbek, 1987; Şenel, 1991, 1996). Ayak kavramının temelde makam kavramıyla “özdeş” veya “benzer” bir işlev taşımadığına ilişkin yayınların sayısı hiç de az olmamasına karşın⁶⁵, günümüzde bu iki kavramı birbiriyle özdeşleştirme eğiliminin giderek daha güç kazandığı bir gerçektir.⁶⁶

Makamlarla ayaklar arasında öz bakımdan bağ kurmaya çalışan Cinuçen Tanrıkorur (2003), bazı folklorcuların iddialarının aksine, halk müziğinin de klasik müzik gibi makam esasına dayalı olduğunu; halk müziğinde bir ayağın, klasik müzikteki birçok makama karşılık gelmesinin, “isimlendirme” konusuna fazlaca önem verilmemesinden kaynaklandığını belirtir (2003: 192-194).

Bela Bartok (ed. Suchoff, 1976; çev. Aksoy, 1991)’un Anadolu halk müziğine yönelik araştırması, onun Macaristan başta olmak üzere çeşitli Balkan ülkelerinde gerçekleştirdiği halk müziği araştırmalarının bir halkasından ibarettir. Bartok’un halk müziği araştırmalarından elde ettiği verilerin analizi için geliştirdiği ölçütler, “mod” ve “dizi” temeline dayanır. Bartok farklı ezgiler arasındaki çeşitli benzerlikleri ifade etmek için dizek üzerinde 2. ve 4. çizgiler arasında yerleşen G-f dizisini esas alır ve bunları Romen rakamlarıyla gösterir. Ezgilerden elde ettiği tüm dizileri, temel kabul ettiği bu diziye “aktararak” yazar ve adlandırılmalarında da Doryen, Frigyen, Eolyen gibi Kilise modlarını kullanır. Ayrıca ezgilerde duruş yapılan çeşitli kesitleri birbirinden ayırmak için kare ve çeşitli türevlerinden oluşan geometrik unsurlardan yararlanır (ed. Suchoff, 1976; çev. Aksoy, 1991). Farklı halk müziği türlerini ve ezgilerini karşılaştırmak mantığıyla geliştirilmiş bu özgün araştırma ve analiz yöntemi, Bartok açısından elbette dikkat çekici bir iç-tutarlılığa sahiptir. Ancak Bartok, araştırmasını ne “makam”, ne de “makamsal ezgi” anlayışıyla yapmış; bu kavramlarla hiç ilgilenmemiştir. Tümöyle kendi çalışma tarzına özgü kavram ve ölçütlerden hareket eden Bartok, oldukça “kısıtlı” sayılabilecek derleme gereci analizlerinden şu tip bulgular elde etmiştir:

(1) ... her kesitte, en azından ikinci ve dördüncü kesitlerde, karar seslerinin oldukça belirgin bir biçimde uzatılması genel bir özellik olarak kendini gösteriyor

(2) Çeşitli melisma kümeleriyle az çok zengin bir şekilde süslenmiş olmaları.

(3) İkinci (bazen altıncı) derecenin sık sık kararsızlaştığı (), çoğunlukla Dor modunun ... kullanıldığı bir minör üçlü dizisi.

(4) ... Kesitlerin son seslerini(n) ... pentatonik dizi dereceleri ... üzerinde bulunması, bu ezgilerdeki saklı [latent] pentatonik yapının varlığı için yeterli kanıtlar ortaya koyuyor.

(5) Ezgilerin ilk kesitlerinde en sık kullanılan son sesin 5 [kare içinde], üçüncü kesitlerinde de b3 [yine kare içinde] oluşu, ezgisel çizgide ‘inici’ denilen yapının geçerli olduğunu gösterir ki

⁶⁵ Bkz. Tüfekçi (1983), Şenel (1996), Pelikoğlu (1998), Sümbüllü (2006), Ekici (2009).

⁶⁶ Bu anlayışla yapılmış çeşitli çalışmalar için bkz. Şengül (2004), Çağlayan (2005).

bu, ezginin birinci yarısının, yaklaşık olarak oktavın yukarı [tiz] yarısında, ikinci yarısının (yahut son çeyreğinin) da aşağı [pest] yarısında yer alması demektir (çev. Aksoy, 1991: 38-39).

Bu alıntı, Bartok'un analizden beklentilerini ve bulguları yorumlama tarzını göstermesi yönüyle önemlidir. Mesela Bartok'un 3 no.lu bulgusu, aslında derlediği ezgilerin Hüseyinî ailesinden makamlara ait olduğuna ilişkin bir bulgudur. Ancak Bartok, konunun bu bağlam ve yönüyle "hiç" ilgilenmemiştir. Bu husus, Bartok'un kişisel metodolojisinin, araştırdığı konunun "kültürel bağlam"ından tamamen uzak bir teknik değerlendirmeye dayalı olduğunu açıkça göstermektedir. Ayrıca elde ettiği sınırlı sayıda veriden hareketle, Macar-Türk etkileşimi konusuna yönelik şu "ideolojik" değerlendirmeleri ise, Bartok'un konuya yaklaşımının doğru anlaşılması bakımından elbette önem taşır:

Eski Macar halk musikisi ile Eski Türk halk musikisi arasındaki ilişkinin altıncı yahut yedinci yüzyıla kadar dayandığı iddiasına karşı yöneltilebilecek bir itiraz var. Orta ve güney Macaristan'ın Türklerce istila edilerek, onaltıncı yüzyılın ortalarından itibaren 150 yıldan fazla bir zaman boyunca işgal altında tutulduğu herkesce bilinen bir şeydir; dolayısıyla bu bir buçuk yüzyıllık işgalin Macar halk musikisine Türk musikisi öğelerinin girmesine vesile olabileceği varsayılabilir. Ne var ki bu ihtimal sözkonusu olamaz; Türk işgali doğrudan doğruya askeri bir nitelik taşıyordu çünkü; nitekim, ülkede hiçbir zaman Türk yerleşim alanları veya köyleri kurulmamış, Türk işgal ordusu ile Macar uyrukları arasında hiçbir toplumsal etkileşim olmamıştır. Hatta pek çok Macar istila edilen topraklardan kaçmış, geniş bir bölgeyi büsbütün terk etmiştir. İşgalin gözle görünür tek amacı vergi toplamak, Türk askeri gücünü pekiştirmektir. Üstelik her çeşit insandan oluşan ücretli askeri birlikler bağdaşık bir musiki üslubu geliştiremezdi, herhangi bir temel etki sözkonusu olabilmesi için de tek yol buydu. (çev. Aksoy, 1991: 41)

Bu "uzun" alıntının da açıkça gösterdiği gibi Bartok, konuya fazlasıyla "hassas" bir "milliyetçilik"le yaklaşmakta; konuyu müzikolojik bir incelemenin sınırlarının çok ötesine ve hatta açıkça ideolojik bir alana taşımaktadır.

"Bartokvari" halk müziği araştırma ve inceleme anlayışının Türkiye'deki en önemli temsilcisi A. Adnan Saygun olmuştur. Saygun, Osmaniye çevresindeki derleme çalışmaları sırasında bizzat eşlik ettiği Bartok'tan ve onun çalışma yönteminden fazlasıyla etkilenmiş ve sonraki kişisel çalışmalarında da bu çizgiye bağlı kalmıştır. Bu etkinin somut örneği, Darülelhan defterlerinden 15.sinde⁶⁷ açıkça görülür. Saygun (1938) tarafından gerçekleştirilen bu yayında kullanılan notalama, tamamen Bartok tarzındadır. Saygun, Bartok'tan farklı olarak yaptığı transkripsiyonları, ikinci çizgideki "sol" değil, ikinci aralıktaki "La" notasını temel alarak ve bu suretle de Darülelhan tarafından benimsenen "Dügâh = La" özdeşliğine uygun şekilde yapmıştır. Sonraki dönemlerde Saygun'un özellikle geleneksel makamların yapısal oluşum ve sınıflandırılmalarına ilişkin çalışması, "mode = makam = dizi" şeklindeki

⁶⁷ "Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon".

kavrayışın da tipik bir örneğini oluşturur. Saygun, geleneksel müzikten aldığı dört makam adını, dört temel tetrakordun adlandırılmasında kullanmıştır (çev. Gökçen, 2008). Bunlar Kürdi (Doryen), Nevâ (Frigyen), Acem (Lidyen) ve Hicaz cinsleridir. Bu tetrakordları esas alan Saygun; (i) Kürdi cinsi diziler (Doryen tipi); (ii) Nevâ cinsi diziler (Frigyen tipi); (iii) Acem cinsi diziler (Lidyen tipi) ve (iv) Hicaz cinsi diziler şeklinde bir sınıflama yapmıştır. Bu sınıflamada her bir tetrakordun, modları oluşturmak üzere birleşme çeşitlerini Eski Yunan teorisinde olduğu gibi; (a) ayrık (*disjoint*), (b) bitişik (*conjunct*) olmak üzere ikiye ayıran Saygun, bu iki tip birleşme tarzına dayalı olarak, çeşitli alt gruplar oluşturmuştur. Buna göre “ayrık tarz”; (i) alt ayrık (*hypo*), (ii) alt ayrık gergin (*hypo intense*) ve (iii) üst ayrık (*hyper*) olarak üçe; “bitişik tarz” ise (i) alt bitişik (*hypo*) ve (ii) alt bitişik gergin (*hypo intense*) olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Saygun, bu sınıflamaya ek olarak, cins karışımlarından oluşan “terkiblere” de yer vermiş, böylece geleneksel ezgilerin şekillendiği makamları, Eski Yunan tetrakord ve modlarına dayalı bir model üzerine inşa etmiştir. Sonuçta Saygun’un geleneksel müzik kültürü ve makam nazariyesine bakışının tamamen Eski Yunan müzik teorisine dayalı olduğu ve konuya “dizi-merkezli” bir anlayışla yaklaştığı görülür.⁶⁸

Bartok çizgisinin THM araştırmaları bakımından son takipçilerinden biri de J. Sipos olmuştur. Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi (ICTM) üyesi ve bu konseyin Macaristan temsilcisi olmasına karşın Sipos, Türkiye, Kazakistan ve Azerbaycan⁶⁹ gibi ülkelerde yaptığı araştırmalardan elde ettiği verileri Kilise modları olarak algılama, değerlendirme ve adlandırma alışkanlığına bağlı görünür. Bu yönüyle makam kültürünü dışlayan bir yaklaşım içinde olduğunu da açıkça belli eder.

Makamsal ezgilerin analizi konusunda dikkat çekici bir istisnayı, Tura (1997) tarafından gerçekleştirilen çalışma oluşturur. Tura (1997), çalışmasında takip edeceği ezgi analizi yöntemi için şu değerlendirmeye yer verir:

Halk müziklerinin ezgi çizgilerini incelemek için değişik yöntemler kullanmak mümkündür. Bu yöntemlerden biri; ezgilerde yer alan aralıkların büyüklüklerinin, yönlerinin ve kullanım sıklıklarının belirlenmesi ve bunların cetvellerde toplanarak değerlendirilmesidir. Bir başka yöntem ise, ezgi çizgisinin hareketini grafik olarak belirlemek ve incelemektir. ... Bütün bu yöntemlerde iki belirleyici faktör önem taşır: 1. Ezgi oluşumunda yer alan aralıklar, 2. Bu aralıkların yan yana gelerek oluşturdukları ezginin yapısal özellikleri. (Tura, 1997: 415)

⁶⁸ Saygun tarafından özgün şekliyle Fransızca olarak kaleme alınmış olan *La Musique Turque* adlı makale, 1960 yılında *Encyclopedie de la Pleiade*'de yayınlanmış; bunun Türkçe çevirisi ise 2008 yılında İ. Gökçen tarafından yayına hazırlanan *Türk Musikisine Katkıları* başlıklı çalışmada yer almıştır.

⁶⁹ Sipos'un çalışmaları için bkz. Türkiye ile ilgili olarak Sipos (ed. Aksoy, 2009); Kazakistan'la ilgili olarak Sipos (2001); ve Azerbaycan'la ilgili olarak da Sipos (2004).

Sonuçta Tura (1997), Arel nazariyesindeki makam sınıflaması çerçevesinin dışına çıkarak tarihsel kaynaklara yönelmiş ve özellikle Safiyüddin geleneğinde aralıkları itibariyle tarif edilmiş çeşitli cins, devir ve makamları ezgi analizlerine temel alarak, bunları halk müziği repertuarındaki ilk bin eserin incelenmesinde kullanmıştır. Ancak bu araştırmasında ne kullandığı yöntem hakkında bilgi vermiş, ne de ezgi analizine yönelik özel bir notalamaya yer vermiştir. Bu yönüyle Tura (1997), daha çok aralık temelinde ve betimsel nitelikteki tarihsel modellere dayalı bir karşılaştırma ve yorumlama ile yetinmiş; bununla birlikte bu tür bir araştırma ve incelemenin, makam konusunun halk müziğindeki mevcudiyeti ve taşıdığı hususiyetlerin belirlenmesi bakımından taşıdığı öneme vurgu yapmıştır.

Tura (1997)'nin edvar temelli analiz ve sınıflandırma anlayışının Mevlevi ayinlerine uyarlanmış bir örneğini Emrah Hatipoğlu (2011) vermiştir. Mevlevi ayinleri üzerine yaptığı çalışmada Hatipoğlu (2011), temelde makam ve geçki tayini noktasındaki “geleneksel” analiz anlayışına bağlı kalmış; ancak Tura (1997) gibi, tarihsel kaynaklardaki bazı makam ve terkib tariflerinden de yararlanarak, Arel nazariyesi çerçevesinin dışına çıkma çabası göstermiştir.

Makamsal ezgilerin analizi konusunda dikkat çekici bazı araştırmalar, “bilgisayar destekli” olarak ve temelde de nazariye ile icra uygulamaları arasındaki çeşitli uyumsuzlukların belirlenmesine dönük şekilde yapılmaktadır. Bu çalışmalarda makamsal ezgilerde kullanılan perdesel dağılımlar ile entonasyon özelliklerine ağırlık verildiği, bu çerçevede de “dağılımsal” veya istatistikî mahiyette araştırmalar gerçekleştirildiği görülmektedir.⁷⁰

Owen Wright (2000)'ın, Kantemiroğlu nota koleksiyonuna dönük çalışması, makamsal ezgilerin analizi ile ilgili, dikkat çekici nitelikler taşır. Ancak hemen belirtilmelidir ki Wright, geliştirdiği “indirgemeci” yaklaşımda, belirli yönleriyle Schenker analizinin “*fore-ground*” olarak bilinen “ezgisel” boyutundan önemli ölçüde esinlenmiş görünmektedir. Geliştirdiği özgün analiz notalaması, şimdiye kadar Osmanlı-Türk makam kültürüne ait eserlerin analizi bakımından hemen hemen tek önemli seçenektir. Wright (2000), makam açısından “önemli perdeler”i belirlemek amacıyla ortaya koyduğu analizler açısından şu tercih ve öncelikleri göz önünde bulundurmuştur: (a) öncelikle değişik usuller içindeki farklı nota değerlerini, önem taşıyan nota açısından “uzun-kısa” ayırımına dayalı bir indirgemeye tabi tutmuş ve önemli perdeleri ikilik ve birlik nota başları ve yukarı yönlü nota saplarıyla

⁷⁰ Bu türden dikkat çekici çalışmalar için bkz. Yükrük (1998), Güray (2006), Bozkurt (2012), Bozkurt ve diğ. (2013), Er (2013).

göstermiştir; (b) önemli perdelerin belirginleşmesinde usullerdeki “düm-tek” dağılımının, ezginin eklemlenişi bakımından önem taşıdığını belirlemiş, bu nedenle de bu dağılımlardan yararlanmıştır; (c) üzerinde durulan bir perdenin ezgi içindeki önem ve sürekliliğini bağ işaretiyle göstermiş, bu tip bir indirgemenin, Schenker analizinde “*prolongation*” (uzatma/uzanım) olarak adlandırılan süregidişde olduğu gibi analizin daha ileri aşamalarında diğer perdelerin tümüyle ihmal edilebilirliğine olanak tanıdığını vurgulamıştır; (d) ezgi içinde tekrar edilen ezgisel motif veya kesitler için aşağı yönlü nota sapları ve siyah nota başları kullanmıştır; (e) süreklilik göstermeyen tekrar ve sekvensleri onaltılık çift çizgiyle birbirine bağlamıştır (Wright, 2000: 31).

Yapılmış bu çalışmalardan sadece Wright (2000)’ta, “bir” makamın ve ona bağlı ezgilerin nasıl analiz edilmesi veya analize temel alınacak ölçüt, unsur, ilişki, bağlam veya kavramların neler olması gerektiği ile ilgili yöntemsel bir bilgi yer almaktadır. Ancak Wright (2000)’in analizleri, temel olarak bir “fore-ground” (ön-plan) uyarlaması görünümündedir ve “makamsal ezgi” açısından çok temel bazı referanslardan da yoksun durumdadır.⁷¹ Sonuçta mevcut durum, makamsal ezgilerin analizi konusunda çok çeşitli yönlerden önemli “boşluk”lar bulunduğunu açıkça göstermektedir. Bu nedenle bu çalışmada, makamsal ezgilerin analizi açısından her şeyden önce belirli ölçütler, kavramlar ve bağlamlar geliştirilmesi ve bunlar ışığında ezgilerin çözümlenmesi için de özel bazı notalama tekniklerinin kullanılması “öncelikli” görülmüş; bunun için bazı temel tercihler ortaya konulup, uygulanmıştır.

Öncelikle makamsal ezgilerdeki “hareket/yönelim” ve “durma” noktaları arasındaki ilişkiler, birer analiz ölçütü haline getirilmiştir. Makamsal bir ezgideki belirli perde merkezlerinin, makamın ortaya çıkışındaki başat rollerinin belirlenmesi, analizde ele alınacak ilk konudur. Bir makamı gösteren herhangi bir ezgide belirli perdelerin, makam açısından başlama, seyir ve bitiş kesitleri ile bu kesitler içindeki işlevleri açısından merkezî bir nitelik kazandığı düşüncesi, ezgi-makam ilişkisinin anlaşılmasında ilk önemli adım durumundadır. Bu nedenle başlangıç, gidiş ve bitiş kesitleri itibarıyla bir makamda hangi perdelerin bu türden merkezî bir konum ve işlev taşıdıklarının belirlenebilmesinde, özgün bir yöntem ihtiyacı vardır ve bu

⁷¹ Wright (2000)’in bu çalışmasının, pek çok yönüyle öncü nitelikler taşımakta olduğu ve bu niteliğiyle de makam müziği açısından kapsamlı bir eleştiriyi hak ettiği bir gerçektir. Ancak geliştirdiği ölçüt ve tercihler, burada hedeflenen kimi önemli tespitler açısından yeterince ayrıntı içermemekte; daha da önemlisi temel olarak bu analizlerden ne beklenebileceği yeterince somut biçimde ortaya konulmamaktadır. Wright (2000)’in analizleri, sadece “üzerinde durulan perde” yaklaşımı ve bulguları bakımından, buradaki çalışmayı ilgilendiren bir boyut taşımaktadır.

yöntem, ezgilerin kendi içlerinde sergiledikleri bazı özelliklerden elde edilebilir görünmektedir.

3.3 “Herhangibir Ezgi” ile “Makamsal Ezgi” Arasındaki Farklar

Herhangi bir ezgi ile makam özelliği taşıyan bir ezgi arasında, çeşitli bakımlardan önemli niteliksel ayrımlar vardır. Örneğin herhangi bir perdesel merkezlenişe sahip olmayan bir ezgide, ezginin nereden ve nasıl başlayacağı, hangi yönde gelişme göstereceği ve hangi ses üzerinde biteceği konuları açık bir belirsizlik taşır. Batı müzik kültüründeki “atonal” ezgi anlayışı, bu tip bir ezgiye örnek teşkil eder. Buna karşılık belirli bir “makam” özelliği taşıyan ezgilerde, yukarıda sayılan ölçütlerin tümü, bazı belirliliklere sahiptir. Bu konuda Tura (1988)’nın makam için verdiği şu tanım, bu belirlilikleri vurgulaması yönüyle dikkat çekicidir:

Belli perdelerden ve belli aralıklardan teşekkül eden belli cinsler üzerinde, belli noktalardan (veya sahalardan) başlamak, belli sahalarda, belli istikametlerde gezinmek, belli perdelerde duralamak (asma karar) ve belli bir perdede karar vermek suretiyle ortaya konan ezgi kalıbına makam, adı verildiğini biliyoruz. Bu tarifde özellikle dikkati çeken nokta, gezinme veya seyir kavramıdır. Onun yanı sıra, karakteris-tik motif, ses sahası, yerleşim bölgesi veya katı, genişleme şekli, seyir yönü, süsleyici ses veya sesler, tipik geçkiler de, makam, denen karmaşık yapının açıklanmasında gözardı edilmemesi gereken faktörlerdir. Tarihi gelişme de, makamların incelenmesi sırasında unutulmaması gereken bir hususdur. Görüldüğü gibi, makam, diziden çok farklı, onunla özdeşleştirilemeyecek bir kavramdır. (Tura, 1988: 140-141)

Buradaki tanımda da vurgulandığı gibi makam ve makam özelliği taşıyan bir ezgi, başlangıcı, yönelimi/gidişi ve bitişi bakımından ilkesel bazı özellikler taşımak zorundadır. Makamsal ezgilerde hareketin temel amacı, başlangıçtan sonra “karar” olarak nitelendirilen belirli bir “son nokta”ya ulaşılmasıdır. Bu hareket esnasında ezginin, “geçici olarak”, yani “asıl varış noktası”nda değil de, bunun öncesinde bazı “geçici konaklama/duraklama”lar yapması da mümkündür. Bu türden perdeler, “bir” makam açısından olduğu kadar, “terkid”ler açısından da önem taşıyan merkezleri, özellikle de ezgisel “eklemlenme noktaları”nı göstermeleri nedeniyle ayrıca önemlidir.

Ancak yalın anlamda “ezgi”nin gelişebilmesi için, mutlaka yukarı veya aşağı yönlü bir hareketin gerekli olduğu açıktır. Kadızâde Tirevî (KdT), bunu gayet açık bir şekilde, 1492’de yazdığı musiki risalesinde dile getirir: “bir sada âgâze idub tura hareket itmiye niduği malum olmaz illa ya aşağı ya yukarı seyr itmek gerekdir ne idüğü malum ola” (Uygun, 1990: 33; Keskiner, 2006: 35). KdT’nin bu tarifinde, bir perdenin “ne olduğu”nun anlaşılmasında “hareket tarzı”na yapılan vurgu, kuşkusuz büyük önem taşımaktadır. Hareketin belirli bir “karar”a ulaştığı yer, ezgi açısından bitiş/son demektir. Bu nedenle ezgi kesitleri içinde görülen kimi sesler üzerindeki

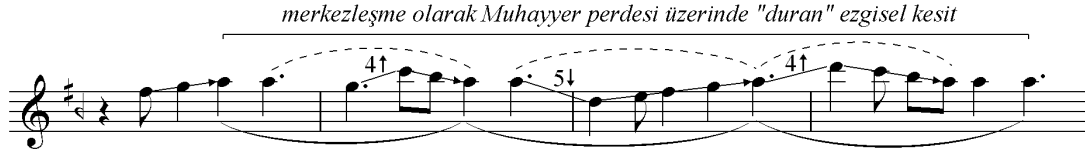
duruş/bekleyiş veya kalışlar, merkez seslerin belirlenmesinde öncelikli bir gösterge oluşturlar. Bu çerçevede ezgi, sesler arasında meydana gelen her tür hareketi temsil etmektedir.

Perdeler arası hareket, yönelimi ve hareketin niteliği bakımından belirli “ima”lar taşır. Örneğin bir perdeden yukarı doğru adımla ilerlenmesi, bir sonraki “yanaşık” hareket açısından öncelikle şu seçenekleri ima eder:

- a.) Yukarı yönlü harekete bir sonraki adımla devam edilmesi (çıkıcı yönelim);
- b.) Başlanan sese geri dönülmesi (ezgisel üst işleme);
- c.) Gidilen sesin yinelenmesi (perde tekrarı).

Görüldüğü gibi genelde “çizgi/hat” temelinde ve adım, sekme ve atlama unsurlarıyla gelişme gösteren makamsal ezgilerde çıkıcı veya inici yöndeki temel bir hareket, ezginin bir sonraki durumu açısından belirli seçeneklerle “yükü” olmasını sağlamaktadır. Ezginin bu seçeneklerden herhangi biri veya bunlardan “başka” bir seçenekle devamı ise ezginin “gerçekleşmesi”dir (Narmour, 1990). İşte bu temel çerçevede içinde makam kavramı, “ima” (*implication*) ve “gerçekleşme” (*realization*) bakımından, makamsal ezgide temel bazı “belirlilik” ve hatta “eğilim”ler bulunmasını sağlar. Çünkü makamın bizzat kendisi “bağlam” yaratıcı bir özellik taşır. Bu bağlamsal belirliliklerin neler olduklarının ele alınmasında, makamsal ezgilerde analitik kesitler oluşturma mantığı ile bazı “temel” hareket “birim” ve figürlerinin irdelenmesi gerekmektedir.

Makamsal ezgilerin en ayırt edici yönleri, “üzerinde” durdukları perde etrafında “nağme” meydana getirmeleridir. Bu durum, ilgili perdenin GPD içindeki “yeri” ve “konumu”yla doğrudan ilişkilidir. Oransay bu özelliği, makam kelimesinin bir müzik terimi haline gelmesindeki başlangıç aşaması olduğuna dikkat çeker (ed. Durmaz ve Daloğlu: 1990: 56). Eski Acem geleneğinde “Hüsrevânî” olarak adlandırılan “yedi” makam olması durumu (Farhat, 2004: 3), yedi ana perdenin aynı zamanda “makam” sahibi olduklarını göstermektedir. Nitekim Nişaburî, Şirazî, Maragalı gibi tarihsel kaynaklardan çok iyi bir şekilde bilindiği gibi “perde” aynı zamanda “makam” anlamında kullanılmıştır. Öz olarak “makam” fikrinin, üzerinde durulan perdeyle olan bağı çok açıktır. Ancak buradaki “durma” sözcüğünü, “zaman” veya “ritm”le ilgili olarak anlamamak gerekir. Bu “durma” aslında ezgisel bakımdan “merkezleşilen” perdeyi ifade eder. Muhayyer makamına ait aşağıdaki ezgi kesiti, “ezgisel hareket”in “makamsal durma”yla olan ilişkisini çok iyi bir şekilde göstermektedir (Şekil 3.1):



Şekil 3.1 : Ezgisel hareketin Muhayyer merkezinde “makam” olarak durması. Bu örnekte makam, ezgisel bakımdan “üzerinde merkezleşilen ve durulan perde” anlamını mükemmel şekilde temsil etmektedir. Ezginin tümüyle üç adet “boşluk-doldurma” (*gap-filling*) figürüyle şekillendiği görülüyor.

3.4 Makamsal Ezgilerin Analizinde Kesitler Oluşturmanın Mantiği

Dora Hanninen (2012), *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*⁷² başlıklı önemli çalışmasında, müzik analizinin içermesi gereken unsurları üç kategorik “alan” halinde ele alır. Bu alanlar: (i) sesle ilgili (sonic), (ii) bağlamsal (contextual) ve (iii) yapısal (structural) alanlardır. Hanninen (2012)’in de vurguladığı gibi bunlar arasında özellikle “bağlamsal alan”ın, çeşitli müzik analiz yöntem ve tekniklerinde en temel rolü üstlendiği görülür. Çünkü bağlamsal alan, müziği oluşturan “unsurlar” (aralık, perde, ezgi, dizi, mod, armoni, ritm, zaman, form, vb) “içinde” ve “arasında” gelişen “ilişki” ve “karşılıklı-ilişkileri” ele alır. Bu yönüyle çoğu analiz yönteminin de ortaya çıkarma amacı güttüğü çerçeveyi, aslında “bağlamsal alan” sağlar.

Hanninen (2012)’e göre bu üç alan, gerek teorik yönelimlerde (orientations) gerekse de analizde uyulacak ölçütlerde (criteria), temel bileşenler durumundadır. Müzikteki tüm unsurlar arasında ortaya çıkan çeşitli “birlikli düzenleniş”ler (associative organization), bu alanlarda geliştirilen ölçütler üzerinden sağlanır. Nitekim müzik analizinin en temel yönetsel araçlarından biri olan “kesitlere ayırma” (*segmentation*) da, esas olarak bu alan ve ölçütlerle gerçekleştirilir.

Hanninen (2012), müzik analizinde geliştirilecek kesitleri, “genetik/oluşturucu” (genosegments/genosegs) ve “oluşumsal/olgusal” (phenosegments/phenosegs) olarak ikiye ayırır. Oluşturucu kesitler, analiz açısından en az bir “ölçüt”le ayrıştırılabilen veya tanınabilen müziksel kesitlerdir. Oluşumsal olanlar ise, bu oluşturucu kesitlerin çeşitli birleşimlerinden ve aralarındaki ilişkilerden elde edilirler.

Bu çalışmada makamsal ezgilerin analizi bakımından izlenen kesitlere ayırma (*segmentation*) yönteminde, âgâz, seyir, karar ve geçici karar gibi “merkez” ve “işlevler” birer ölçüt olarak ele alınmıştır. Böylece makamsal ezgilerdeki

⁷² “Bir Müzik Analizi Teorisi: Kesitlere Ayırma (Segmentasyon) ve Birlikli Düzenleniş Üzerine”

“merkezleşmeler” ve bunlar etrafında gelişen ezgisel oluşumlar da, analizin temelinde incelemek istediği ilişki ve bağlam zincirini meydana getirmiştir. Başka bir ifadeyle Hanninen (2012)’den esinlenilerek örneğin “âgâz merkezi” (AgzM), “karar merkezi” (KrrM), “geçici karar merkezi” (GKM) gibi adlandırmalar, hem makamsal bağlamın oluşturucu ezgi kesitlerinin (genosegments) belirlenmesinde, hem de bu kesitler içinde şekillenen MEÇlerin adlandırılmasında kullanılmıştır. Bu bağlamda örneğin Agz ile GK arasındaki ilişki, iki oluşturucu kesit olarak aynı zamanda bir “oluşumsal kesit” (phenosegment) ortaya çıkarmaktadır ki bu da buradaki analizlerde “Tek-Merkezli Kesit” (TkM-Kst) olarak ele alınmıştır. TkM-Kstlerinin ayırt edici nitelikleri, Agz ve GK (veya Krr) işlevlerinin, “aynı” perde üzerinde gerçekleşmesinden kaynaklanır. Eğer belirtilen işlevler arasındaki ilişki, iki “farklı” perde arasında gelişme gösterirse, bu tip bir oluşumsal kesit “Çift-Merkezli Kesit” (ÇfM-Kst) olarak değerlendirilmiştir. Geleneksel ezgilerde temel bir özellik olarak AgzM-GKM arasında şekillenen ve “Birinci Hane” olarak adlandırılan form kesiti, makamsal ezginin “Başlama Kesiti”ni (Agz-Kst); Mülâzime/Nakarat veya Bağlantı olarak adlandırılan form kesiti ise “Bitiş Kesiti”ni (Krr-Kst) oluşturur. Temel bir formülasyonla, buradaki analizlerde kullanılan “oluşturucu kesit”ler ile “oluşumsal kesit”ler arasındaki ilişki Çizelge 3.1’de gösterilmiştir.

Çizelge 3.1 : Makamsal ezgilerde oluşturucu kesitler ile oluşumsal kesitler.

Oluşturucu Kesitler		Oluşumsal Kesitler
<u>Oluşturucu Kesit a1</u>	<u>Oluşturucu Kesit a2</u>	<u>Oluşumsal Kesit A</u>
<i>AgzM ve ilgili MEÇ</i>	<i>GKM ve ilgili MEÇ</i>	<i>Âgâz Kesiti (Agz-Kst)</i>
<u>Oluşturucu Kesit b1</u>	<u>Oluşturucu Kesit b2</u>	<u>Oluşumsal Kesit B</u>
<i>AgzM₂ ve ilgili MEÇ</i>	<i>KrrM ve ilgili MEÇ</i>	<i>Karar Kesiti (Krr-Kst)</i>

Bu çalışmada incelenen tüm eserler, yukarıda belirtilen formülasyona uygun nitelikteki “âgâz”, “geçici karar” ve “karar” kesitleri itibarıyla ele alınmışlardır. Bu nedenle verilen eser bölümleri, eserlerin başlangıç ve karar edişlerine özgü olarak seçilmiş ezgi kesitlerini içerir.

3.5 Merkezî Perdeler Açısından Makamsal Ezgilerdeki Temel Figürler

Makamsal ezgilerde yer alan “birim” nitelikteki bazı figür, motif veya hareket tarzları, ezgisel çözümlemede “merkezî perdelerin” belirlenmesi açısından tipik birer analiz ölçütü oluştururlar. Bunlara ilişkin aşağıda yer verilen sınıflama, geleneksel

repertuar taramasında edinilen gözlem ve saptamalardan elde edilmiştir. Belirlenen temel ezgisel figürler; (a.) “konumsal” ve (b.) “yönelimsel” olmak üzere iki guruba ayrılmışlardır. Böylece makamsal ezgilerin iki temel karakteristiğinin, ezgi figür veya motifleri açısından tanınması sağlanmıştır. Bu figür veya motiflerden bir kısmı, üzerinde “durulan” perde etrafında gelişen ezgisel örgüyü tanımlarken, bazıları da bir merkezden diğerine yönelmeyle ilgili hareketi karakterize eder. Böylece makamsal ezgi analizi açısından, temelde “makamsal kontur” olarak nitelendirilebilecek özellik üzerinden çeşitli ilişkilerin belirlenebilmesi olanaklı hale gelmektedir. Figürlerdeki durma ve yönelme karakteri, makamsal ezgi açısından “nağme yapmak” şeklinde nitelendirilen ezgi gelişimi açısından son derece belirleyicidir. Böylece hem makamsal ezgilerdeki merkezleşme noktaları ve etraflarında gelişen ezgisel oluşumlar, makamsal ezgi çekirdekleri, hem de merkezler-arasında gelişen yönelim ilişkileri, figürler aracılığıyla somut olarak belirlenebilir hale gelmiş olmaktadır.

Burada yer verilen ezgisel figürlerin tarif ve adlandırılmasında, Oransay (1966), İlerici (1981), Forte ve Gilbert (1982), LaRue (1992), Horton ve Ritchey (2000) gibi kaynaklardan yararlanılmıştır.

3.5.1 Konumsal/duruşsal figürler (positional figures)

Bu kategorideki figürler, makamsal ezgilerde “üzerinde durulan” perdeyi temsil eder ve o perdeye bağımlı olarak gelişen makamsal ezgi figürlerini gösterirler. Figürlerin ortak özelliği, ezgisel hareketin, “merkezî” bir perde etrafında gelişmesidir. Bu tür figürler, makamsal ezgilerdeki “durma noktaları”nı belirtmeleri nedeniyle merkezî perdelerin belirlenmesi açısından büyük önem taşır. Konumsal/duruşsal figürler, geleneksel söylemde “nağme yapmak” olarak ifade edilen hususun, tipik göstergeleridir. Bu figürlerde makamsal açıdan aslında bir perde üzerinde “durulmaktadır” ancak bu duruş, ezgisel bir figür veya motife yer verilen bir “ezgi hareketiyle” gerçekleştirilmiş olmaktadır.

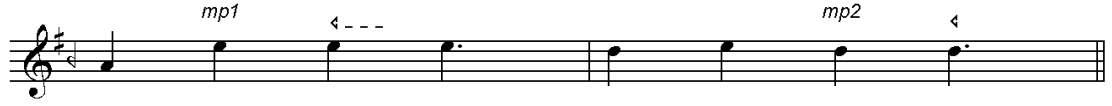
3.5.1.1 Perde tekrarı figürü (Tek) (repetition)

Makamsal ezgide bir perdenin bir veya daha çok kez yinelenmesidir (repetition) (Şekil 3.2). Perde tekrarları, tipik olarak aynı perdenin ritmik tarzda kullanılmasıyla ortaya çıkar. Sözlü eserlerde aynı perdenin birden çok heceyle değerlendirilmesinde de aynı özellik etkili olur.

Perde Tekrarı (Tek)



Hüseyini Aksak Karşılama (Trakya)



Şekil 3.2 : Perde tekrarı figürü (yatay kesik çizgi, birden fazla tekrarı gösterir).

3.5.1.2 İşleme veya “komşu hareket” figürü (İşl) (embroidery; “neighbor motion”)

Herhangi iki perde arasında, başlanılan perdeden hareketle bir sonraki perdeye yönelme ve tekrar başlanılan perdeye dönmeye dayalı harekettir. Alt ve üst işleme olmak üzere iki tipi vardır.

a.) Alt İşleme (İşl_a): Bir perdenin komşu alt perdesine adımla inip çıkmasıdır (lower neighbor motion). Alt işlemede başlanılan ve yeniden kendine dönülen perde, merkezdir.

b.) Üst İşleme (İşl_ü): Bir perdenin komşu üst perdesine adımla çıkılıp inilmesidir (upper neighbor motion). Üst işlemede başlanılan ve yeniden kendine dönülen perde merkezdir Şekil 3.3).

Alt İşleme (İşl_a)



Nühüft-i Kadim Ağır Zeybek Türkü "Delhadır başındayım" (Kütahya)



Üst İşleme (İşl_ü)



Kantemiroğlu Edvarı 251, Irak Semai



Şekil 3.3 : İşleme figürü (alt ve üst).

3.5.1.3 Karma/Çift işleme figürü (İşl_k) (double neighbor motion)

Alt ve üst işlemenin birlikte kullanıldığı işleme türüdür. Alt işleme perdesinin önce veya sonra olması durumuna göre alt ve üst olmak üzere iki tipte görülür (Şekil 3.4).

Karma Alt İşleme (Kar-İşl_a)



Nevruz-ı Asl Yürük Semai Türkü "Bülbüller Düğün Eyler" (Urfa)



Karma Üst İşleme (Kar-İşl_ü)



Nevruz-ı Asl Yürük Semai Halay Havası "Gelzeri"



Şekil 3.4 : Karma/çift işleme figürü (alt ve üst).

3.5.1.4 Yönelimsel işleme figürü (İşl_y) (directional neighbor motion)

Aynı yönde peşpeşe iki adımla gerçekleştirilen alt veya üst işlemlerdir. İnci yönelimin önce veya sonra olmasına göre inici ve çıkıcı olmak üzere iki şekilde gelişir (Şekil 3.5).

Yönelimsel Alt İşleme (Yön-İşl_a)



İsmail Dede Efendi, Uşşak Aksak Şarkı: "Ağladırılar güldürürler"



Yönelimsel Üst İşleme (Yön-İşl_ü)



Kantemiroğlu Edvarı 23, Kutb-i Nâyi, Hüseyin Fahte Külliyyat



Şekil 3.5 : Yönelimsel işleme figürü (alt ve üst).

3.5.1.5 Bileşik yönelim figürü (Yön_{blş}) (compound directional motion)

Tipik olarak dört veya daha fazla perdeden oluşan alan içinde, başlanılan perdeye dönme şeklinde gelişen iki zıt yönelimin bileşiminden oluşur.

- İnici-Çıkıcı Bileşik Yönelim (Yön_{blş-i}): Öncekinin tersi olarak merkezden aşağı doğru inilir ve dip perdeye ulaşıldıktan sonra başlanılan perdeye geri dönülür.
- Çıkıcı-İnici Bileşik Yönelim (Yön_{blş-ç}): Üzerinde durulan merkezden yukarı doğru çıkılır ve zirve perdeye ulaşıldıktan hemen sonra başlanılan perdeye geri dönülür (Şekil 3.6).

İnici-Çıkıcı Bileşik Yönelim (Yön_{blş-i})



Kantemiroğlu Nota Koleksiyonu 202: Solakzade, Uşşak Sakil Peşrev



Çıkıcı-İnici Bileşik Yönelim (Yön_{blş-ç})



Kantemiroğlu Nota Koleksiyonu 36: Muhayyer "Nazire-i Küme" Düyek Peşrev



Şekil 3.6 : Bileşik yönelim figürü (İnici-çıkıcı ve çıkıcı-inici).

3.5.1.6 Boşluk-doldurma veya “atla-doldur” figürü (ADI) (gap-filling)

Makamsal ezgilerde bir aralık atlamasını takiben ters yönde atlanılan adımlarım ezgisel şekilde “doldurularak” başlanılan perdeye geri dönülen figürlerdir (gap-filling).

- İnici Atla-doldur (ADI_i): İnici atlamayı takiben aradaki perdelerin ezgisel yönelimle çıkıcı olarak doldurulduğu ve başlanılan perdeye dönüldüğü figürdür. Burada merkezî perde, figürün başı ve sonunda “sınır” olarak yer alan perde olur. A-S-K açısından tüm kesitlerde yer alabilir.
- Çıkıcı Atla-doldur (ADI_ç): Atlanan aralık, ezgisel olarak yönelimle doldurulup başlanılan perdeye “inici” olarak dönüldüğünde ortaya çıkan figürdür (descending gap-filling). Bunda da merkez perde, figürde başlanılan ve kendisine dönülen perde olur (Şekil 3.7). Daha çok GK veya K'larda görülmekle birlikte, A'da da yer alabilir.

İnici Atla-Doldur (AtD_i)



Rast Sofyan Türkü (Isparta): "Gıcır gıcır gelir"



Çıkıcı Atla-Doldur (AtD_ç)



Neva Sofyan Türkü (Manastır): "Manastır'ın ortasında"



Şekil 3.7 : Boşluk doldurma veya “atla-doldur” figürü (inici ve çıkıcı).

3.5.2 Yönelimsel figürler (directional figures)

Bunlar, bir merkezden diğerine doğru gelişen yönelimsel hareketi temsil eder ve iki farklı merkez “arasında” gerçekleşirler. Yönelimsel figürler tipik olarak çift-merkezli makam ve MEÇlere işaret ederler. Yönelimsel figürler, âgâz ve karar arasında gerçekleşen “seyir” bakımından özellikle önem taşır.

3.5.2.1 Adım (step)

Herhangi iki perde arasındaki “yanaşık” ve “tek yönlü” harekettir.

a.) İnici Adım (Adm_i): Bir perdeden alt komşusuna inilmesidir (*descending step*); inilen perde merkezleşir.

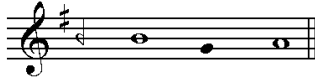
b.) Çıkıcı Adım (Adm_ç): Bir perdeden üst komşusuna çıkılmasıdır (*ascending step*); çıkılan perde merkezleşir (Şekil 3.8).

151

a.) Sekmeli İnici Adım (SAd_i): İnici adım arasına, inilen perdenin bir alt adımının sekme olarak girmesi; inici çapraz adım ve çıkıcı düz adım (skipped descending step). Bu harekette sekilen perde, inici adımın arasına girer. Dolayısıyla sekmeyle “inilen” son perde, merkez olma özelliği kazanır.

b.) Sekmeli Çıkıcı Adım (SAd_ç): Çıkıcı adım arasına, çıkılan perdenin üst adımının sekme olarak girmesi; çıkıcı çapraz adım ve inici düz adım (skipped ascending step). Bu harekette sekilen perde, çıkıcı adımın arasına girer. Sekmeden sonra “çıkılan” adım, merkezî perdeyi gösterir (Şekil 3.10).

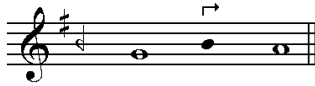
Sekmeli İnici Adım (SAdm_i)



Nevruz-ı Asıl Semai Hava (Tunceli): "Kosalma"



Sekmeli Çıkıcı Adım (SAdm_ç)



Hüseyin Sofyan Kol Havası: "Yaylanın çimenine"



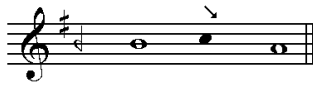
Şekil 3.10 : Sekmeli adım figürü (inici ve çıkıcı).

3.5.2.4 Ezgisel yönelim (Yön) (melodic direction)

Tipik özelliği “merkezî” bir perdeye aynı yönde ilerleyen birden çok adımla yönelmek veya iki merkez arasında bağlantı olarak yer almaktır. Bazı durumlarda çıkıcı-inici veya tersi yönelimlerin birbiriyle bağlantılı olarak gerçekleştirildiği de görülür. Bu örneklerde hareketin başladığı ve dönüldüğü perde, merkez olma özelliği taşır.

a.) İnici Yönelim (Yön_i): Merkezî bir perdeye inici adımlarla yönelinmesidir (descending direction). Yönelinen perde merkez olma özelliği gösterir. Ancak üzerinde “durulan” bir merkezden aşağı doğru da, yeni bir merkez oluşturmadan yönelim gerçekleştiği görülebilir.

İnici Kaçamak Adım (KÇA_i)



Muhayyer Curcuna Türkü (Tunceli): "Dersim dört dağ içinde"



Çıkıcı Kaçamak Adım (KÇA_ç)



Düğah-ı Kadim (Uşşak) Sofyan Ağır Bar (Siirt)



Şekil 3.12 : Kaçamak adım figürü (inici ve çıkıcı).

3.5.2.6 Atlama (Atl) (leap)

Makamsal ezgilerde sekme veya çapraz adımdan (üç perde aralığından) daha geniş bir aralık içinde (çoğunlukla dördü veya daha geniş) meydana gelen “boşluklu” (gapped) hareketlerdir. Çoğunlukla atlanan aralıkta kalınır veya tam tersine atlanılan aralığa yönelimsel adımlarla geri dönülür (gap-filling).

a.) İnici Atlama (Atl_i): Tizdeki bir perdeden, nermdeki bir merkezî perdeye “inici” olarak atlanmasıdır (descending leap). İnilen aralık merkez olma özelliği taşır.

b.) Çıkıcı Atlama (Atl_ç): Nermdeki bir perdeden, tizdeki bir merkezî perdeye çıkıcı olarak atlanmasıdır (ascending leap). Çıkılan perde merkez olma özelliği kazanır (Şekil 3.13).

İnici Atlama (Atl_i)



Nevruz-ı Asl Yürük Semai Türkü (Erzincan): "Su gelir meste gider"



Çıkıcı Atlama (Atl_ç)



Hüseyini Sofyan Türkü (Sivas): "Türkmen kızı un eliyor"



Şekil 3.13 : Atlama figürleri (inici ve çıkıcı).

Makamsal bir ezgi, bu temel ezgisel hareket birim ve figürlerini yalın veya çeşitli bileşimler halinde içererek gelişme gösterir. Ancak bu temel hareketler, “mekanik” birer “kural” değildir. Ezginin oluşumunda merkezî perdelerin konumsallık ve belirleyicilikleri, ezgisel hareketin sahip olduğu makamsal bağlamın da bir gereği olarak gelişme göstermektedir. Bu nedenle burada yer verilen temel ezgisel figür veya hareket birimlerini, “değişmez kurallar” olarak algılamamak gerekir. Ancak bu temel hareket türleri, makamsal ezgilerdeki merkezleşmelerin tespiti açısından büyük önem taşırlar. Bu temel hareket türlerinin “minyatür”lerinin, makamsal ezgilerin ayrılmaz bir bileşeni durumundaki “süsleme”ler açısından da geçerlilik taşıdıkları açıktır. Örneğin “basamak”, adımın; çift basamak, işlemenin; çarpma, sekme veya atlamanın; çift çarpma da sekmeli adım veya kaçamak adımın benzerleridir. Makamsal ezgilerde en sık kullanılan süslemelerin başlıcaları, şunlardır:

- a.) Basamak (*acciatura*) (adımla çarpma)
- b.) Çift Basamak (*mordent*) (adımla çift basamak)
- c.) Çarpma (*apogiatura*) (atlamalı çarpma)
- d.) Çift Çarpma (*double apogiatura*) (atlamalı çift çarpma)

e.) Kümecik (*grupetto*) (yönelim-adım veya adım-işleme bileşimi)

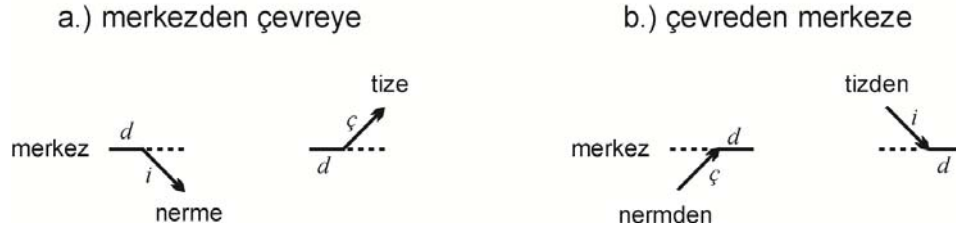
3.6 Merkezî Perdelerin Belirlenmesi

Makam açısından büyük önem taşıyan merkezî perdeler, ezginin şekillenişinde anahtar bir rol oynar. Hemen tüm makamsal ezgiler ve MEÇler, merkezîleşmiş perdeler etrafında gelişirler. Bu “merkezî perdeler”e bağlı oluş, ezgisel hareket içindeki belirli “birim hareket” veya figürlerin hem tek başlarına, hem çeşitli bileşimler halinde, yalın veya süslemeli tarzda, bu merkezler üzerinde yer almasına olanak tanır. Üzerinde durulan, kendisine yönelinen merkezî perde, ezginin şekilleniş içindeki merkezîliği bakımından “görece” önem kazanır. Bu görece önemlilik, ezgiyi oluşturan perdeler arasında bir “bağlı hiyerarşi”nin, “merkezî perde” ve “merkeze bağımlı perde” (tabi perde) anlamında ortaya çıkmasına yol açar. “Üzerinde durulan perde”ye bağlı “makamsal hiyerarşi” ezgilerin merkezî perdelerle olan bağlantılarının belirlenmesinde açık bir inceleme ölçütü oluşturur. Örneğin üzerinde durulan bir perde, bir üst adımında yer alan perdeye çıkıp indiğinde, bu esas olarak “o” perde üzerinde durulduğunu veya bağlı hiyerarşinin, bu perdeye göre geliştiğini “belli” eder. Ezgisel atlamalarda, merkezî perde açısından iki temel özellik göze çarpar. İlkinde merkezî perdenin çoğunlukla altındaki bir aralıktan kendisine atlamalı olarak çıkılır (leap) ve ardından ezgi, bu çıkılan perde üzerinde “kalarak” şekillenir. Dolayısıyla bu şıkta, atlanılan aralık (gidilen perde), MEÇ açısından “merkezleşme” özelliği kazanmış olur. İkincisinde ise çıkıcı bir atlama, çoğunlukla inici adımlarla başlanılan perdeye doğru bir geri dönüş (gap-filling) içerir. Bu seçenek merkezin, başlanılan perde olduğunu gösterir. Sonuç olarak ezgisel ilişki ve merkezleşmeler, MEÇ açısından “bağlamsal” özellikler taşırlar. MEÇ, bir bakıma bu “bağlam”ların bir ifadesi olmaktadır.

Merkezî perdeler; makam kavramı ve MEÇlerin gelişiminde yaşamsal bir rol oynar. Ezgi; durma ve hareket temelinde şekillendiğinden, hareketin merkezleştiği noktalar, MEÇ için temel bir belirleyicilik taşır. Bu merkezler ezgilerin başlangıç, bitiş veya geçici duraklama noktalarında açık bir belirginlik kazanırlar. Ezgisel bir hareketin başlangıcını takiben hiçbir noktada sonlanmaması, “algı” ve “anlama” bakımından somut bir belirsizlik yaratır. Oysa tüm bu hareket belirli bir perde üzerinde odaklandığı veya “karar” verdiğinde, ezgi, “makam” kavramı bakımından “anamlı” hale gelmekte; MEÇ oluşumu bakımından temel özelliğini kazanmış olmaktadır. Nitekim gerek başlangıç, gerekse bitiş itibarıyla bu işlevlerin üzerlerinde gerçekleştirildiği perdelerin bulundukları “yerler”, “makam” kavramının sözcük anlamıyla da birebir örtüşmüş olmaktadır. Böylece “makamsal ezgiler”deki çıkıcı,

inici veya durucu hatlar itibariyle merkez ses ile çevre ses(ler) arasındaki ilişkiler, bu analiz yönteminin ortaya çıkarmak istediği temel unsurlar olmaktadır.

Merkezî bir perde açısından ezgisel yönelim, öncelikle iki gruba ayrılır: a.) merkezden çevreye, b.) çevreden merkeze. Bu iki temel grup esas alındığında, merkezî bir perdeye yönelme veya bu merkezden “ayrılma”, başlıca dört şekilde gelişme gösterir (Şekil 3.14):



Şekil 3.14 : Merkezî perde açısından dört tip “yönelimsel” hareket: a.) merkezden çevreye (merkezî perdeden nerm veya tiz tarafa doğru hareket etme; merkezden “ayrılma”), b.) çevreden merkeze (merkezî perdeye nermden veya tizden yönelinmesi; merkeze “gelme”).

Görüldüğü gibi “merkezden çevreye” hareket, merkezî perdenin “kendi yerinden”, yani “makamından” ayrılma, uzaklaşma demektir. Bu harekette ezgi, öncelikle merkezî perdenin kendi konumundan, bulunduğu yer/makamdan başlangıç yapar. Hareketin gelişimi TkM olacak ise, ezgisel gelişimin tümü, bu merkezî perde etrafında şekillenir. Sonuçta bu merkeze tabi olmuş diğer perdeler arasında gelişen ezgisel ilişki, yine bu perde üzerinde sonlanır (closure). “Çevreden merkeze” hareket ise, merkezî perdenin sahip olduğu “yere”, yani “makamına” yaklaşmak, yönelmekle gerçekleşir. Bu harekette merkezî perdeye yönelen bir ezgisellik söz konusudur.

Makam, perdelerdeki bu “merkezîleşme” yeteneği ile doğrudan bağlantılıdır. Perdeler-arası hareket içinde böyle bir “merkez” olma özelliği taşıyan tam veya nim perde, teknik anlamda “makam” olma özelliği kazanmaya başlamış ve nağme yapımı açısından diğer perdeleri kendine tabi kılmış demektir. Çünkü makamsal ezgilerde ezginin oluşumunda rol oynayan perdeler, aralarından en az birine “tabiiyet” kazanmış olurlar. Diğerleri açısından bu perde, “makam sahibi” perdedir ve ezgisel oluşum, bu merkezî perde etrafında cereyan eder. Örneğin Rst^M ’nda, Rst^P merkezî perdedir ve bu perdeden hareketle aşağı gitmek veya yukarı çıkmakla, Rst^P ’nin “makamı” şekillenmeye başlar. Makamsal ezgiler, esas olarak biri başlangıç diğeri de bitişte yer alan iki temel merkezle ilişkilidir. Makamsal hareket, “ilkesel” olarak başlangıçtan bitişe doğru gelişir. Bu bağlamda bir merkezden “ayrılma”, hareketin mantığı bakımından “iki” ihtimal sahibidir: a.) ilk merkeze geri dönmek, b.) ikinci merkeze yönelmek. Bilinen makam repertuarının ve makam türlerinin tamamı,

bu iki temel ilkenin muhtelif tezahürlerinden ibarettir. Örneğin Rst^Mnda temel özellik, başlanılan merkeze geri dönmektir. Oysa Hsy^Mnda başlangıç merkezi olan Hsy^P üzerinde “nağme” yapıldıktan sonra, “bitiş” için mutlaka “karar” merkezi olan Dgh^Pne yönelinir. Gidilen merkezlerin çoğalması, makamdan terkibe geçişe işaret eder. Daha önce açıklandığı gibi tek-merkezlilik, çift-merkezlilik veya çok-merkezlilik, tamamen merkezî perdelere bağlı ve bağımlı özelliklerdir. Bu çerçevede makam, merkezî perdeler arasında gelişen ezgisel ilişkinin; dizge ve düzen içindeki konumlanış, yerleşim ve merkezlenişlerin bir ifadesidir.

Merkezî perdeler, belirginliklerini çeşitli şekillerde gösterirler. Bunların bir kısmının hemen tanınması ve belirlenmesi oldukça kolaydır. Aşağıdaki örnek, tek-merkezlilik özelliğine sahip Rast makamı için tipik bir örnek oluşturmaktadır (Şekil 3.15):

*Kantemiroğlu, 309:
Rast, Küçük Sakil*



Şekil 3.15 : Tek-merkezli Rst^Mnda, Rst^Pnin merkezî niteliği.

Ezgisel harekette belirli sesler, diğerlerinin kendilerine doğru yöneldiği bir merkez halindedir (Crumhansl, 1990). Bu merkezler, diğer perdeler açısından “gidilen”, kendileri açısından ise “gelinen” seslerdir. İlerici (1981) bu tür perdeleri “durucu sesler” olarak nitelerken, Oransay (1966) “çatki perdeleri”, Signell (1976) ise “tonal merkezler” [İ. Gökçen’in (2006) çevirisinde “makam özekleri”] olarak değerlendirmiştir. Makamsal ezgi açısından çıkıcı, inici veya durucu hareket/çizgiler içinde belirginlik kazanan bu merkezler, ezginin gelişiminde ağırlık ve önem taşıdıkları gibi makamın tanınmasında da başat bir rol oynarlar. Bu perdeler, gerek “çevresel” veya “komşu” seslerin kendilerine doğru yönelimlerini belirleyen ezgi çizgileriyle ve gerekse zamansal veya ritmik açıdan üzerlerinde yapılan yineleme ve duruşlarla belirginliklerini ortaya koyarlar. Oransay’ın “çatki perdeleri” için tespitleri şöyledir (1966: 59–60): “Her söylemde [phrase] en az bir perde, çoğun iki ya da üç değişik perde çatkıyı oluşturur ve olay bu perdelerin çevresinde oluşur. Bu çatki perdeleri işlev, konum ve süreleriyle kendilerini hemen belli ederler: söylemlerin başlangıç ve bitiş perdelerini oluşturur, söylem içinde tartım ağırlık noktalarında gelir, daha sık ve uzun tutulur, ezgisel çekirdek içindeki atlamalarda çıkış ve varış perdeleri olarak kullanılır.” Bu belirleme, buradaki analizlerde özellikle etnomüzikoloji çevrelerince bir yöntem olarak kullanılmış olan ve ezgilerin “ağırlıklı dizi”lerinin belirlenmesinden (Malm, 1967; Oransay, 1971) ziyade, “ezgisel yönelim” ve “başat ilişkiler” esasına göre yapılmaktadır.

3.7 “Merkezler ve Yönelimler” (MY-Yön): Analiz Yönteminin İlkeleri

Bu çalışmada ezgi-makam ilişkileri açısından ezgiler üzerinde yapılacak analizler için “merkezler ve yönelimler” olarak adlandırılan yeni bir yöntem (MY-Yön) uygulanmaktadır. Yöntemin temel ilkesini ezgilerdeki merkezî perdelerin, bir merkeze doğru “yönelen” çevre/komşu veya “uydu” seslerin hareket tarzları yardımıyla belirlenmesi ve bu merkezler üzerinde ve arasında gelişen MEÇ ilişkilerinin saptanması oluşturmaktadır. Merkezî perdeler üzerinde zamansal veya nota değeri bakımından “uzun” kalışlar yapılması bu merkezlerin belirlenmesindeki en tipik özelliği oluşturur. Ancak makamsal ezgilerde özellikle MÇZ veya EZY türündeki ezgisel gereçlerde, zamansal veya ritmik olarak “üzerinde durulan” bir perde mevcut değildir. Bu tür örneklerde MP, tamamen “ezgisel yönelim”, “atlama” veya “atla-doldur” tarzındaki hareket figürleriyle belirlenebilir. Bu saptamalar ışığında, MP’lerin belirlenmesinde; (a) bir perde üzerindeki duruşlar, (b) yönelimsel hareketler ve (c) perdesel yinleme ve vurgulamalar (dolayısıyla “aynı” perdenin ezgi içindeki “görünme sıklığı”nın) birer kılavuz oluşturdıkları açıktır.

MPlerin temel ayırt edici özelliklerinin başında bu perdelerin “diğerleri” açısından birer “yönelimsel merkez” olmaları gelir. Başka bir ifadeyle makamsal açıdan işlevsel birer merkez niteliği taşıyan perdeler, çevrelerinde bulunan diğer perdelerin ezgisel hareket içinde kendilerine doğru “yönelindikleri”; bir anlamda kendilerine doğru gidilen perdeler olmaları sebebiyle bu belirginliklerini kazanmaktadır. Dolayısıyla ezgi kesitleri içinde ezgiyi oluşturan perdelerin bir “merkez-çevre” ilişkisi içinde oldukları; çevrede yer alan seslerin, merkeze “tabiyet” kazandıkları görülmektedir. Etnomüzikolog David Reck, Hint müziği üzerinde yaptığı araştırmalardan yola çıkarak *raglar* içinde karşılaştığı ezgilerde yer alan bu tür sesler için “uydular” (veya uydulaşmış sesler) (satellites) ifadesini kullanmaktadır (Reck, 1977; Öztürk, 2006). Çünkü MP’ler, ezgisel açıdan birer “çekim merkezi” oluştururlar. Reck (1977)’e göre:

Dünya ezgilerinin birçoğu az-çok eşit statüde perdelerle sahiptir ve olasılıkla büyük bir kısmı da, bir veya daha fazla “perdesel merkez” etrafında hareket ederler. Bunlar çeşitli şekillerde oluşurlar: vurgulamalarla, yinlemelerle, armonilerle (Batı müziğinde) veya dem sesleriyle. ... Ezgiler içinde yer alan sesler, genellikle bir ilişkiler ve az veya çok önemlilik yahut ‘ağırlık’ hiyerarşisi içinde var olurlar; bu halleriyle tıpkı akvaryumda dolaşan irili ufaklı balıklara benzerler. (Reck, 1977: 222-223).

Bu ifadeler, makamsal ezgiler açısından tam bir tutarlılık taşır. Özellikle “dem” konusu, makamsal ezgilerin bağlı bulunduğu temel merkezî perde olan “karar perdesi”ni en açık belirleyen unsurdur. Kimi dem uygulamaları, ezgide rol oynayan beşli ve dördlünün belirtilmesinde de tipik bir rol oynar. MP’lerin, ezgide gidilen, durulan, vurgulanan veya sıkça yinlenen perdeler olarak belirginlik kazanmaları,

ezgi-makam ilişkisinin temelini oluşturur. Çünkü gidilen sesler, çoğu durumda üzerlerinde duruş yapılan sesler de olmaları nedeniyle, aslında bu çıkıcı ve inici hareketlerin, belirli merkezlerde “kalıcı/dinlenici/durucu” bir “çizgi” oluşturmasını da sağlamaktadır. Nitekim DmK, “makamın anlaşılması” bağlamı içinde “tarif-i nağme-i musiki” başlığını, KdT’nin yukarıdaki tespitini teyit eder şekilde, şöyle açıklamaktadır: “Nağme oldur ki gerçi **avazın hareketi olur lakin karar u istirahatı itmeden ne makamda olduğın fasl itmeyüb** guş ideni şübhede tutar. Karar u istirahatı eyledikde ol zaman falan ve falan **makamın nağmesi** dinilür” (ed. Tura, 2001: 40-41). Kantemir’in “durma ve dinlenme” olarak ifade ettiği hareket kesiti, ezgide açıkça “gidilen ses(ler)”e, dolayısıyla merkezî perdelere işaret etmektedir. Buradaki “gidilen ses” kavramı, makamsal ezgilerde görülen yönelimlerin tümü için geçerli değildir. Sadece yönelimi takiben makamsal bir merkez olarak üzerinde durulma potansiyeli taşıyan perdeler “gidilen ses” olma özelliği taşır. Makamsal ezgilerde gözlenen tipik bazı yönelimler, aslında üzerinde durulan merkezi perdeye bağımlı birer figür halindedir. Bu tür yönelimlerde yeni bir “merkezleşme” olmadığı sürece, bu figürler, mevcut merkeze bağlılık taşırlar. Bu ayrım, makamsal ezgilerin “doğasını” anlamak açısından önemlidir.

Gerek KdT ve gerekse DmK’in ezgi ve ezgisel hareket odaklı açıklamaları, hareketin belli bir noktada sonlanması gerekliliğini ve bu sonlanmayla birlikte de belirli bir “makam” algı ve anlayışının geliştiğini ortaya koymaktadır. Öyleyse makam açısından ezgi, belirli bir hareket başlangıcına, belirli yönelimlere ve belli bir de bitişe sahip olmayı gerektirmektedir. Bu nedenle “bir” makama bağlanabilecek bir ezgide de, başlangıç, gidiş ve bitiş açılarından belirli merkezlerin bulunması ve ayrıca bu merkezler çevresinde de tipik bazı makam çekirdeklerinin yerleşmesi gerektiği açıklık kazanmaktadır. Bu çerçevede, analiz açısından üç temel kavram; bunlarla ilgili işlevler ve bu işlevlerin gerçekleşme merkezleri açık bir şekilde belirginlik kazanmaktadır.

3.8 Analiz Ölçütleri

Makamsal ezgilerin analizinde temel alınacak ölçütler, esas olarak düzen ve merkezleşmelerle bağlantılıdır. Aşağıda, analiz açısından önem taşıyan temel ölçütler sıralanmıştır:

1.) Perdesel Düzen (DZN): Makamlar ve terkiplerin gelişiminde temel durumda olması nedeniyle öncelikli ölçüttür.

2.) Perdesel Merkezleşmeler: Bu ölçüt, DZN içinde bir makamın ezgisel hareketine başladığı ve bitirdiği merkezleri temel alır. Bu nedenle âgâz ve kararın gerçekleştiği perdeler, ilgili makamın DZN içindeki yerleşimini tanımlar. Özellikle üç adet merkezleşme, makam olgusunun ortaya çıkışında belirleyicilik taşır: (i) âgâz merkezi (AgzM), (ii) karar merkezi (KrrM), (iii) geçici karar merkezi (GKM).

3.) Makamsal Ezgi Çekirdekleri (MEÇler): Perdesel merkezleşmeler etrafında gelişen ezgisel örgü, makamsal ezginin gelişiminde ve “bir” makama özgü ezgisel karakteristiğin şekillenmesinde en önemli etkindir. Bu nedenle de tüm MEÇler, perdeler arasında kurdukları ezgisel bağlantılar nedeniyle makamsal ezgi açısından en önemli ölçüt haline gelirler.

4.) Başlangıç Kesiti (Agz-Kst): Makam algısının ortaya çıkışındaki en önemli kesittir. Bu kesit Agz ile GKrr veya doğrudan Agz ile Krr arasında gelişme gösterir. İlk seçenekte TkM, ikinci seçenekte ise ÇfM söz konusudur. Makamsal ezgi açısından oluşturucu kesitlerin ilkidir.

5.) Bitiş Kesiti (Krr-Kst): Makamsal hareketin sonlandığı merkezi gösteren bu kesit, ya ilk Agz – Krr arasında, ya da ikincil başlangıç (A_n) ile Krr arasında gelişir. Makamsal ezgi açısından ikinci oluşturucu kesittir.

Analizler için geliştirilen ölçütler, temelde makamsal ezgilerin şekillenmesinde rol oynayan makamsal işlev ve tekniklerin belirlenmesine dönüktür. Aynı düzen içinde yer alan farklı makamsal ezgilerin hangi unsurlara bağlı olarak birbirlerinden ayırt edildiklerinin belirlenmesi, “makam” kavramının işlevselliği bakımından önem taşımaktadır. Bu çerçevede özellikle bu tür örnekler açısından makamsal bir ezginin, ilgili düzenin nerm, tiz veya “ara” bölgelerinden yaptığı başlangıçların belirlenmesi ve bu bağlamda âgâz kesitlerinin, makam ayırımındaki rollerinin incelenmesi büyük önem taşımaktadır. Nevrûz, Hüseyinî, Muhayyer; Hicaz, Uzzâl, Nühüft; Rahatü'l-Ervah ve Nikriz gibi makamlar arası ilişkiler, bu temel ölçütler esas alınarak seçilmiş örneklerin ana sınıflarını oluşturmaktadır. Bu konuda Farabî'den başlayarak çeşitli Sistemci Okul mensuplarınca da yinelenmiş olan; ama özellikle MrgA ve takipçilerince verilen “intikal” (bir sestten diğerine geçiş) hakkındaki bilgi; DmK'de yer verilen “nerm perdelerin makamları-tiz perdelerin makamları” ayrımı; TKA'de yer alan “şeref (makam sahibi olduğu yer), hübut (indiği/karar ettiği yer) ve evc (yükseldiği/tizlere çıktığı yer)” kavramlarının özellikle dikkate alındığı belirtilmelidir : “... Dügâhın şeref evi Hüseyinî evidir, evc evi Muhayyer evidir, hübut evi de Dügâhın ahengidir ...” (ed. Popescu-Judet, 2002: 93). Tanburî Cemil Bey de, form açısından benzer bir ayrıma giderek, zemin, miyan ve karar kesitlerinin hangi perdeler

arasında geliştiğini açıklayan bir model kullanmıştır. Tanburî Cemil Bey'e göre "Rast'ın zemini, Irak-Rast perdelerinden başlamak üzere Gerdaniye-Yegâh arasında; miyanı, Nevâ-Tiz Nevâ oktavında icra olunur. Karar dahi Nevâ'dan ibtidar etmekten ibaret bir farkla zeminin aynıdır" (ed. Cevher, 1993: 47).

Aynı DZN içinde yer alan farklı MEÇlere ait A-S-K işlevleri bakımından ortaya çıkan ilişkinin, daha önce açıklandığı gibi temelde iki şekilde gerçekleştiği görülür:

a.) aynı âgâz, farklı karar;

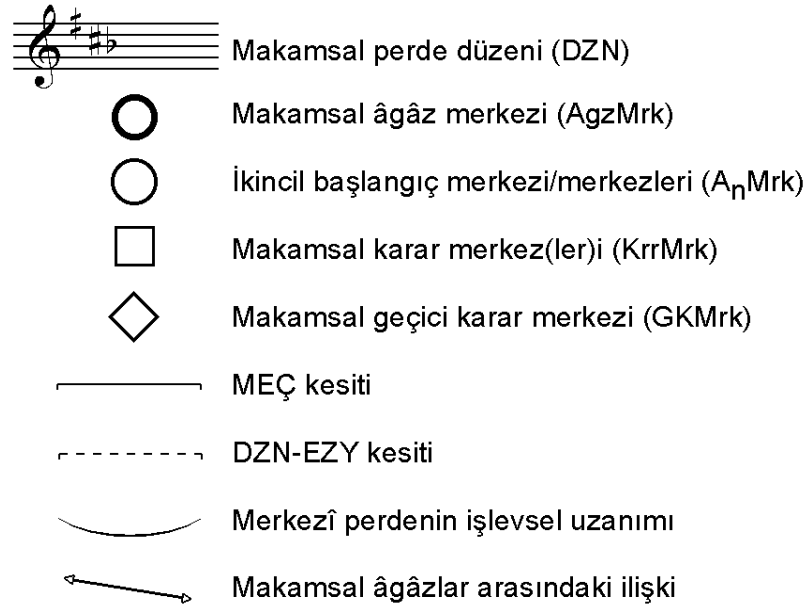
b.) aynı karar, farklı âgâz.

Eğer "seyir" perdelerinde bir "farklılaşma" varsa, bu durum doğrudan DZN değişimine işaret eder. Daha önce değinildiği gibi eski icrada DZN kullanımı açısından "giriftli" ve "giriftsiz" şeklinde bir ayrım yapılmakta idi. Bu ayrımda giriftli kullanım tüm düzenlere özgü nim perdelerin GPDye dâhil edildiği bir gerçekleşme seçeneğini oluşturmaktaydı. Giriftsiz kullanım ise "bir" düzene uygun sayı ve konumda perde gerektirmekte ve bundan fazlası uygulamada yer almamaktaydı. GPDnin farklı düzenlere özgü perdeleri içerecek tarzda "ayarlanmış" olması, "giriftli kullanım"ın bir gereği idi. Düzen ve özellikle çeşitli nim perdelerin bir arada kullanılması uygulaması, günümüz icralarının "olağan" durumunu temsil eder. Düzen kullanımında giriftli ve giriftsiz şeklinde yapılan bu temel ayrımın, Osmanlı musiki pratiği içinde yer alan kimi çalgılar açısından "tipik" bir yönü bulunduğu anlaşılıyor. Buna göre örneğin santur, mıska ve çeng gibi çalgılar, esasen sadece "giriftsiz icra"ya olanak tanıyan çalgılar idi. Fiziksel yapıları, "farklı" DZNlere ait eserlerin aynı "fasıl" içinde icrasına olanak vermemekteydi. Buna karşılık tanbur, ney, kanun, rebab ve ud gibi çalgılar ise, farklı DZNlerdeki eserlerin aynı fasıl içinde çalınmasına olanak tanımaktaydı ve bu günümüzde de böyledir. Bu çalgılar, "giriftli icra"ya elveren çalgılardır. Bu durum, Osmanlı musiki kültüründe, sadece "giriftsiz icra"ya uygun nitelikteki çalgıların süreç içinde gözdeliklerini nasıl yitirmek zorunda kaldıklarının en açık kanıtlarından birini oluşturur. 18. yy. itibarıyla makam icralarında DZN değişimi gerektirecek, başka bir ifadeyle "giriftli" icra anlayışının, musiki pratiğine egemen hale gelmeye başladığı anlaşılıyor. Nitekim özellikle DKNK'nda yer alan çok sayıda eserde, bu durum açıkça görülebilmektedir. Makamsal ezgi uygulamalarında aynı eser içinde farklı DZN'lere özgü makam veya terkiblere ait ezgi kesitlerinin yer alması, açıkça "giriftsiz icra" anlayışının geçerliliğini yitirdiğini göstermektedir. Başka bir ifadeyle "giriftsiz" seçenek, "giriftli" seçeneğe dâhil olmuş; "seçenek" olma niteliğini yitirmiştir. Bu nedenledir ki gerek makamsal ezginin oluşumuna ilişkin estetik tercihler ve gerekse de musiki uygulamasında bu

yeni beğeni anlayışına karşılık verebilecek nitelikteki çalgı kullanımının yaygınlaşması, Osmanlı musiki kültüründe ortaya çıkan “değişim”i anlamının etkili birer anahtarı durumuna gelmiştir.

3.9 Analizde Kullanılan İşaretler

Analizlerde, ezgi içindeki perdesel ilişkileri gösteren temel işaretler, yukarıda gösterilmiştir. Burada, özellikle MEÇ ve DZNler ile A, K ve GKların örneklem üzerinde belirtilmesiyle ilgili işaretlere yer verilmektedir. Temelde ezgilerin âgâz, karar ve geçici kararlarına dönük bu işaretleme, MEÇ ve DZNlerin eserler içinde nasıl yer aldıklarını göstermektedir (Şekil 3.16).



Şekil 3.16 : Analizde kullanılan işaretler.

3.10 Yöntemin Uygulanışı

1.) Öncelikle örneklemde yer alan eserler, MEÇlerin birer “model” olarak ezgide nasıl yer aldıklarını gösterilmesi açısından, zemin ve nakarat bölümleri veya gerekli görülen kesitleri itibariyle, “karşılaştırmalı” bir mantıkla, paralel dizeler halinde yazılır.

2.) Her örnek ezgi, yukarıda tarif edilen ezgisel figürler (adım, sekme, işleme, vb) temelinde işaretlenir. İşaretlemede “sus”lar dikkate alınmaz.

3.) Bu işaretleme, ezgideki merkezleşme ve yönelimsel öbekleşmeleri daha belirgin bir hale getirdiğinden, merkezleşen perdeler, üzerlerinde durulma özelliğini göstermek üzere uzanımları bakımından bağ işareti ile birleştirilirler. Böylece

merkezî perdelerin ezgi içindeki işlevsel devamlılıkları (continuity) ve hareket halindeki ezginin makamsal “durma” bakımından merkezleştiği perde belirlenmiş olur.

4.) MEÇler açısından ezgilerdeki önemli merkezler, âgâz, karar veya geçici karar işaretlerinden uygun olana göre işaretlenerek, “oluşturucu” ve “oluşumsal” kesitler (Agz-Kst, Krr-Kst) belirlenir.

5.) Tüm ezgilerin ilk başlama merkezleri, makamsal âgâzı göstermesi nedeniyle kalın daire içine alınır. Ayrıca paradigmatic notalamada bu merkezler, iki ucunda ok işareti bulunan kalın bir çizgi ile makamsal âgâzın aynı makamdaki ezgiler açısından sahip olduğu belirleyici rolün vurgulanması bakımından ilişkilendirilerek gösterilir.

6.) Karşılaştırmalı paradigmatic notalamada, MEÇ, EZY, MÇZ ve DZN kesitleri, köşeli ayraçlar içine alınarak işaretlenir ve adlandırılır. MEÇler için düz, diğerleri için kesik çizgili köşeli ayraçlar kullanılır.

7.) A veya GK kesitlerinde ezgisel ilişki bulundurmayan ve yalnızca merkezî perdeye sahip olan kesitler, doğrudan MP olarak işaretlenir.

8.) “Yerinde” olmayıp da taşınmış konumda bulunan MEÇler için, GPDye özgü kodlamadan yararlanılır. Böylece GPDde MEÇin yerleştiği konum, MEÇ adlandırmasının önüne, ilgili merkezi gösteren kodun eklenmesi suretiyle gösterilmiş olur. Örneğin Hüseyinî perdesi üzerinde yerleşmiş bir Uşş-MEÇ; “6: Uşş-MEÇ” şeklinde gösterilir.

Bu işlem basamakları yoluyla örneklemdaki eserlerde dikkat çeken MEÇ, EZY, MÇZ ve DZN kesitleri, merkezleşme, perdesel içerik ve ezgisel ilişkileri itibarıyla tamamen işaretlenerek, bulguların elde edilmesi ve yorumlanması aşaması için hazır hale getirilmiş olur.

Bu çalışmada ele alınan makamlarla ilgili örneklem liste ve analizleri EK A’da yer almaktadır. İzleyen bölümde, analizlere ilişkin bulgular değerlendirilmektedir.

4. ÖRNEKLEM ANALİZLERİNE İLİŞKİN BULGULAR

Bu çalışmada ele alınan iki makam grubuna ait toplam altı makama ilişkin bulgular, aşağıda ilgili başlıklar halinde ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

4.1 Hüseyinî Takımı Makamlara İlişkin Analiz Bulguları

Hüseyinî takımına ait burada ele alınan üç makam, “tam perdeler düzeni” olarak da bilinen Rst-DZNe ait makamlardır. Her üç makama ait perdesel merkezleşmeler, konumsal ve yönelimsel MEÇ gelişimleri ile düzen kullanımında gözlenen başlıca özellikler, makam başlıkları altında sıralanmıştır.

4.1.1 Nevruz[-ı Asl] makamı

4.1.1.1 Türkü örnekleme

1.) Rst-DZNde, makamsal hareket ilkesinin somutlaştığı ve makama tabi ezgilerin başlangıçta merkezleştiği perde Pgh^P/Nva^P ’dir. Başka bir ifadeyle Nvz^M ’nın âgâz bakımından perdesel merkezleşmesi Nva^P/Pgh^P üzerinde gerçekleşmektedir. Bu perde, Nevruz’un, tam perde düzeni içinde, “kendine ait yeri” anlamındaki “makamı”dır.

2.) Örneklerin “ezgisel başlangıç”larında tipik bazı seçenekler görülmektedir:

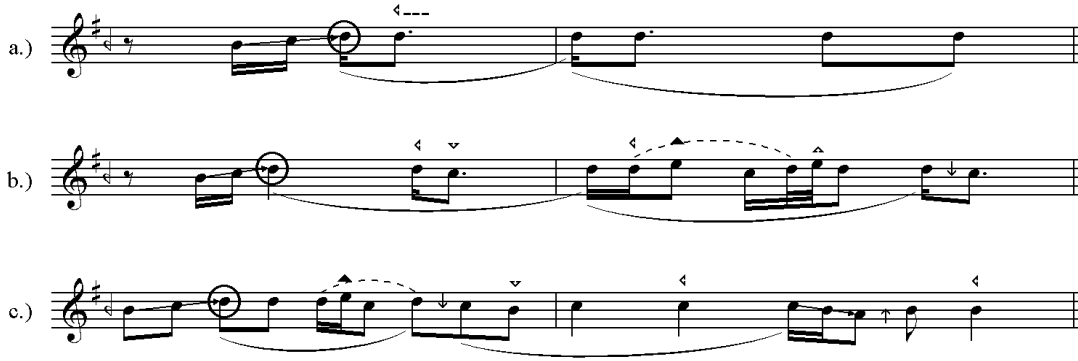
a.) Kendi Perdesinden/Makamından Başlama: Bu başlangıçta, Nvz^M ’nın âgâzı, ezgisel başlangıçta yer alan perdeyle çakışık durumdadır. Agâz merkezini oluşturan Nva^P/Pgh^P bakımından tanınması en kolay tiptir.

b.) $Çgh^P$ Çıkıcı Adımıyla Başlama: Bu tip başlangıçta, Pgh^P/Nva^P ’ne $Çgh^P$ adımıyla çıkıldığı görülür. Bu başlangıçta $Çgh^P$, ezgisel başlangıç perdesi olurken Pgh^P/Nva^P perdesi yine makamsal âgâz perdesi olma özelliğini korur. Örneklerde $Çgh^P$ adımının Nva^P merkezine oranla daha küçük nota değerlerine sahip oluşu, makamsal âgâz açısından dikkat çekicidir. Özellikle türküler açısından karakteristik bir başlangıç tipi olduğu görülüyor.

c.) Dgh^P ’nden Çıkıcı Atlamayla Başlama: Dgh^P , ilişkisel merkezleşme bakımından Nvz^M ’nin karar perdesini oluşturur. Bu ezgisel başlangıçta K – A arasında tam dörtlü aralığıyla gerçekleşen tipik atlamalar olarak görülür. $Çgh^P$ adımıyla başlamaya göre

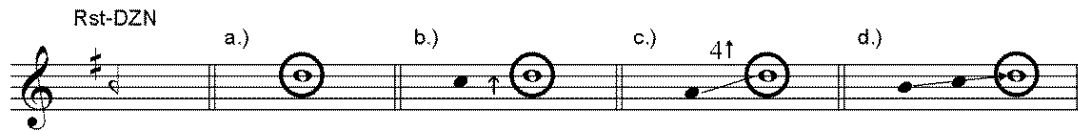
Dgh^Pnin, ezgisel başlangıçta daha uzun değerlerde olabildiği görülmektedir. Ayrıca ilişkisel bir merkez olması yönüyle Dgh^P üzerinde, bu merkezi karakterize eden Uşş/DghKdm MEÇnin yer alabildiği de görülmektedir. Bazı örneklerde Çgh^P adımıyla birlikte kullanılmıştır.

d.) Sgh^P-Çgh^P Yönelimiyle Başlama: Örneklem bakımından daha çok ikincil başlangıçlarda karşılaşılmakla birlikte, geleneksel repertuarda, önceki seçeneklere oranla tipik ezgisel başlangıçlar arasında yer aldığı görülür (Şekil 4.1):



Şekil 4.1 : Nevruz makamında, SghP-ÇghP-NvaP/PghP yönelimli ezgisel başlangıçlara sahip çeşitli türkü örnekleri. a.) Yüzünü sevdiğim (Erzurum), b.) Kırmızı gül (Erzurum), c.) Bahçalarda kum darı (Muğla).

Makamsal âgâz bakımından Nva^P/Pgh^P merkezli tipik ezgisel başlangıçlar, aşağıda gösterilmiştir (Şekil 4.2).



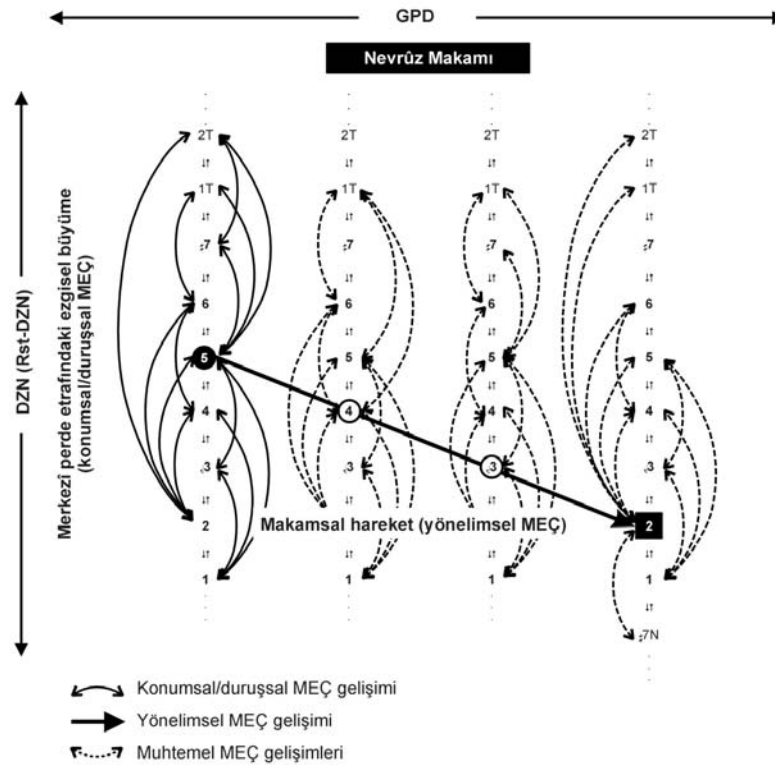
Şekil 4.2 : Tam perde (Rst-DZN) makamlarından Nevruz makamında makamsal âgâz merkezi olan PghP/NvaP ve tipik ezgisel başlangıç seçenekleri. a.) Kendi perdesinden başlama, b.) Çıkıcı adımla başlama, c.) Çıkıcı atlamayla başlama, d.) Çıkıcı yönelimle başlama.

3.) Agâz kesitinin sonundaki geçici (ilk) karar, Nva^P/Pgh^P üzerinde gerçekleşmektedir. Bu durum, Nevruz makamının ilk oluşumsal âgâz kesitinin, “tek-merkez” etrafında şekillendiğini göstermektedir. Bu tek merkezlilik etrafında gelişen MEÇ, Nvz^Mnın “konumsal/duruşsal MEÇ”ini temsil eder.

4.) İlişkisel merkezleşme açısından âgâz ve karar kesitleri Nva^P/Pgh^P ile Dgh^P arasında şekillenmektedir. Krr-Kstlerine ait ezgisel başlangıçlarda, makamın âgâzında görülen başlama tiplerinin tümü görüldüğü gibi, Sgh^P-Çgh^P yönelimli başlangıçlar da görülmektedir.

5.) Nevrûz makamında âgâz ve karar açısından GPD ve DZN içindeki merkezleşmeler, Nva^P/Pgh^P ile Dgh^P arasında gerçekleşmektedir. Bu temel ilişki, tam perdelerden (Rst-DZN) oluşan GPDde, makamsal âgâzın Nva^P/Pgh^P , kararın ise Dgh^P üzerinde merkezleştiğini göstermektedir. Buna göre Nva^P/Pgh^P nden başlayan makamsal ezgi hareketi, $Çgh^P$ ve Sgh^P üzerinden, inici bir seyirle Dgh^P nde karar ettiğinde, Nevrûz makamı ortaya çıkmış olmaktadır. Buna göre Nevrûz makamı için, Nva^P/Pgh^P nden Dgh^P ne doğru olan ezgisel hareket, “yönelimsel” Nvz -MEÇini meydana getirmektedir. Aşağıda Nvz^M nın a.) konumsal/duruşsal, b.) yönelimsel MEÇleri, GPD ve DZN “ızgarası” içinde, merkezler arası “hareket” temelinde aşağıda şematize edilmiştir (Şekil 4.3).

Şekilde yay şekilli oklar, Agz-Kstine ait MEÇ oluşum hatlarını, kesik çizgili olanlar ise seyir perdeleri üzerindeki “muhtemel” MEÇ oluşumlarını temsil etmektedir. Çift yönlü kısa oklar adım ilişkisini göstermektedir. Sonuç olarak diyagram: a.) düzen hattı boyunca merkezleşilen perdeler etrafındaki MEÇ gelişimlerini ve b.) GPD içinde makamsal hareketin merkezler arası yönelimini içermektedir.



6.) Dügâhtaki kararlarında genelde “yalın” olarak kalmakta, Dügâh merkezi etrafında ezgisel bir işleme sergilememektedir. Ancak ezgilerin form özellikleri gereği karara ulaştıktan sonra ezgisel hareketin devamlılığı mümkün olabilmekte; bu durumda tipik olarak “atla-doldur” figürünün çeşitli ezgisel varyasyonlar halinde kullanımıyla temel yönelimsel Nvz-MEÇ’inin yinelendiği örnekler gelişebilmektedir.

7.) Nevruz makamının tipik ezgisel kodu, Nevâ merkezini vurgulayan bir başlangıçla Çargâh ve Segâh üzerinden, bu perdelerden herhangi birini vurgulamaksızın Dügâha ulaşan ve orada karar eden MEÇ’tir. Nvz-MEÇ, “kendisi” olarak bu kodla var olmakta; diğer çekirdeklerden bu yönüyle ayrılmakta, ayırt edilmekte ve başka bir MEÇ’le de bu sayede karıştırılmamaktadır. Tipik hareketi **A: 5 S: 4 3 K: 2** şeklindedir. Makamsal konturu inicidir.

8.) Nvz-MEÇ içinde, Çgh^P veya Sgh^P’nin, ezgisel eklemlenmiş bakımından vurgulanan birer merkez haline geldiği örneklerin tanımlanma ve adlandırılmalarında durumunda tipik bir çok-merkezlilik gelişeceği ve bunun ise Nevruz açısından, Nevruza bağlanabilecek ezgisel şube veya terkeb gelişimini sağlayacağı açıktır. Makam nazariye tarihinde bu tür vurgulamalar yoluyla gelişmiş terkebiler olduğu biliniyor. Bunlardan özellikle Nevruz ezgileri içinde en çok rastlanılanı Çgh^P’nden âgâz edip, Dgh^P’ne yönelen MEÇ’lerdir ki DDŞM kaynaklarının önemli bir bölümünde bu MEÇ, bir “şube” olarak tarif edilmekte ve Çargâh-ı Rekb (ÇRk) olarak adlandırılmaktadır. Analizlerde Çargâh perdesi ile Dügâh perdesi arasında, tipik bir A-S-K ilişkisi sergileyen MEÇ kesitleri, bu bilgi ışığında ÇRk olarak isimlendirilmiştir. Bu MEÇ’in tipik olarak gözlemlendiği bir başka merkez ve yerleşim, Gerdaniye-Evc-Hüseynî üzerinde gerçekleşmektedir ki günümüz Gerdaniye makamı için tipik bir tanıtıcı MEÇ durumundadır. ÇRk-MEÇ, tipik olarak **A: 4 S: 3 K: 2** koduna sahiptir.

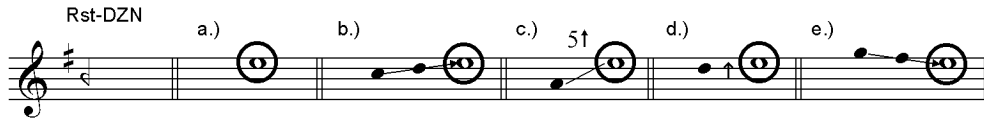
Nva^P-Sgh^P arasında seyredip, Sgh^P’ni vurgulayarak Dgh^P’nde karar eden örnekler ise, bir aktarım olarak “eski” Irak Acem-MEÇ’ini işaret eder. Bu MEÇ, “kendi yerinde” **A: 2 S: 1 GK: 7N K: 6N** koduna sahiptir. Bunun Dgh^P üzerinde görülen örnekleri, bu çekirdeğin 5: IrkAcm üzerine inici şekilde aktarıldığını gösterir. Dgh^P üzerindeki bu MEÇ, günümüzde Sgh-Mye olarak bilinmektedir. Bir MEÇ’in, başka bir MEÇ’e ayrıştırılabilmesinde belirleyici olan, ezgilerin A-S-K modeli gereği eklemlenişlerindeki farklılıklardır. Bu eklemlenişlerde vurgu kazanan perdeler, farklı MEÇ’lere işaret ederler ve bu yoldan, farklı MEÇ’lerin belirlenmesini sağlarlar.

4.1.2 Hüseynî makamı

4.1.2.1 Türkü örnekleme

1.) Hüseynî makamı ezgilerde makamın doğduğu yer, makamsal âgâz merkezi olan Hsy^Pdir. Sıra-sayısal adlandırmada Şeşgâh adını taşıyan 6. perde, tam perde düzeninde Hsy^Mnın başlangıç merkezi olarak kullanıldığından, makam, adını bu perdeye vermiştir. Tam perdeler düzeni içinde Hsy^Pni merkez alan tüm ezgisel oluşumlar, Hsy^Mna ait konumsal MEÇ seçeneklerini oluşturur. Bu konumsal MEÇler, Hsy^Mnın ortaya çıkışını sağlayan, onu beyan eden ezgi oluşumlarıdır.

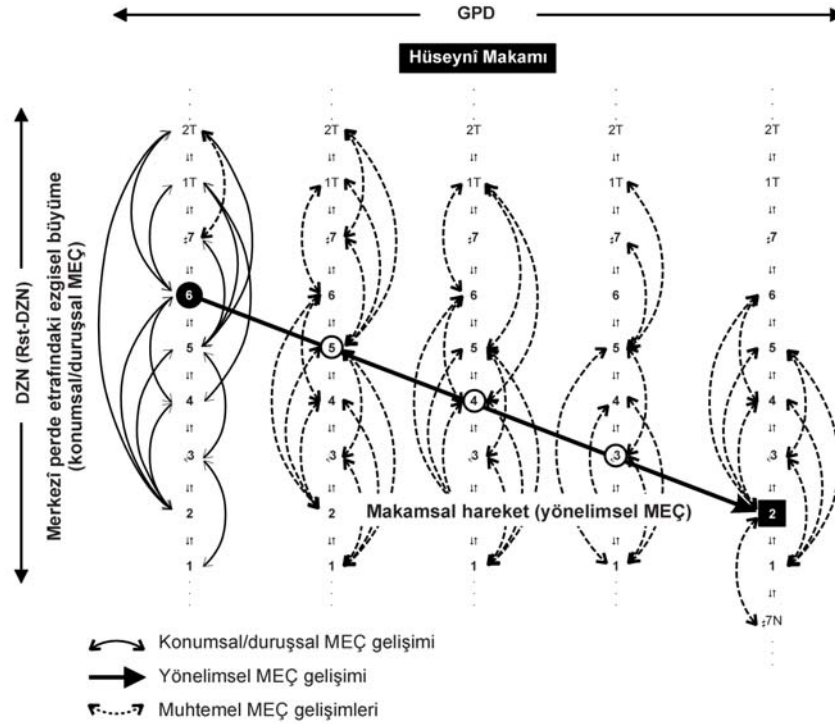
2.) Örneklerin ezgisel başlangıçlarında Nevruzda tespit edilen türden seçenekler tipik olarak görüldüğü gibi, Grd^P-Evc^P-Hsy^P şeklindeki inici ezgisel yönelim figürü de görülmektedir. Hsy^M için, DghP-HsyP atlaması tipik bir özellik oluşturmaktadır (Şekil 4.5).



Şekil 4.5 : Hsy^Mna ait türkü örnekleminde rastlanan tipik ezgi başlangıçları.

3.) Âgâz kesitinin sonundaki geçici karar, Hsy^P üzerinde gerçekleşmektedir. Sadece 10. örnekte GKnın Pgh^P/Nva^Pnde gerçekleşmiştir. Bu durum, belirtilen ezginin GKında Nevruzun bir MEÇ olarak değil ama bir MP olarak yer aldığını göstermektedir. Bu örnek dışındakilerin tamamında Agz-Kst “tek-merkez” etrafında şekillenmiştir. Bu yüzden Hsy^P etrafında gelişen MEÇler, Hsy^Mnın “konumsal MEÇ”lerini temsil etmektedir.

4.) Hsy^M tipik olarak çift-merkezli bir makamdır. Âgâzı Hsy^Pnde, kararı ise Dgh^Pnde gerçekleşir. Bu yüzden Hsy^M hem konumsal, hem de yönelimsel MEÇlere sahiptir. Makamda Hsy^P etrafında odaklanan ezgisel oluşumlar makamın konumsal MEÇ seçeneklerini, Hsy^Pnden Dgh^Pne doğru gelişen ezgisel hareket ve oluşumlar da makamın “yönelimsel” MEÇ seçeneklerini oluşturur. Buna ilişkin şema, aşağıda Şekil 4.6’da gösterilmiştir.



Şekil 4.6 : Hsy^Mna ait konumsal ve yönelimsel MEÇlere ilişkin modelleme.

5.) Hsy^Mnın tipik ezgisel kodu, Hsy merkezini vurgulayan bir başlangıçla Pençgâh/Nevâ, Çargâh ve Segâh üzerinden Dügâha ulaşan ve orada karar eden yönelimsel MEÇtir. Hsy-MEÇ, “kendisi” olarak bu kodla var olmakta; diğer çekirdeklerden bu yönüyle ayrılmakta, ayırt edilmekte ve başka bir MEÇle de bu sayede karıştırılmamaktadır. Tipik hareketi **A: 6 S: 5 4 3 K: 2** şeklindedir. Makamsal konturu inicidir.

6.) Hsy-MEÇ içinde, özellikle Pgh^P/Nva^P ile Çgh^Pnin, ezgisel eklemellenmiş bakımından vurgulanan birer merkez haline geldiği örneklerin tanımlanma ve adlandırılmalarında durumunda tipik olarak çok-merkezlilik gelişeceği ve bunun ise Hsy^M açısından, makama bağlanabilecek ezgisel şûbe veya terkeb gelişimini sağladığı açıktır. Hsy^Mnın karara yöneliminde ortaya çıkacak her yeni perde “gösterimi” veya merkezleşmelerin, Nevruz makamında belirlenenlerle ilişkili olduğu gayet açıktır. Başka bir ifadeyle Hsy^M ezgiler, karara gidişleri sırasında Pgh^P/Nva^P üzerinde merkezleşme gösterdiklerinde tam perde düzeni içinde tipik olarak Nrz-MEÇ; Çgh^P üzerinde merkezleştiklerinde ÇRk-MEÇ, Sgh^Pta merkezleştiklerinde SghMye-MEÇ veya 2: Irk-Acm-MEÇ ve Dgh^Pta merkezleştiklerinde ise DghKdm/Uşş-MEÇ gelişimleri ortaya çıkmaktadır.

4.1.2.2 Şarkı örnekleme

1.) Şarkı örneklerinin âgâz kesitlerinde görülen ezgisel başlangıçlar, türkülerde görülen çeşitliliği aynen içermektedir. Bu konuda herhangi bir farklılaşma yoktur. Bununla birlikte şarkılarda görülen en tipik özelliği, makama ait “yönelimsel” ezgi çekirdeğinin, eserin başlangıcında bir figür veya motif olarak sergilenmesi oluşturur. Şarkılarda değişik makamlar açısından da sıkça rastlanan bu uygulamanın, türkü örneklerinde pek görülmemesi dikkat çekicidir. Bu bakımdan bu tekniğin, besteleme anlayışına ve besteciliğe özgü bir teknik oluşturduğu kabul edilebilir.

2.) Geçici (ilk) karar, âgâz kesitinin sonunda, Hsy^P üzerinde yapılmaktadır. Bu özellik, türkülerde görülenle aynıdır.

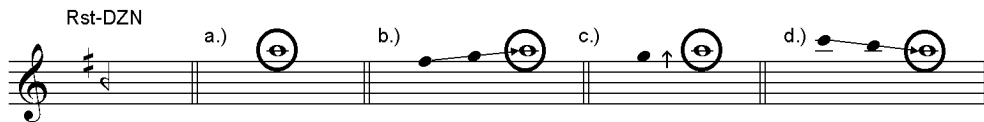
3.) Şarkı örneklerinde geçici karardan sonraki başlangıç merkezlerinde türkülerle benzer şekilde yine Hsy^P merkezli olarak geliştiği görülüyor. Bu başlangıçlarda türkülerden farklı olarak Nevâ ile Muhayyer perdeleri arasındaki perdelerin, özellikle atla-doldur figürü çerçevesinde ezgisel bakımdan daha çok işlendiği görülüyor.

4.) Şarkılarda Dügâhın bir karar merkezi olarak kendi MEÇinin sergilendiği kesitlere sahip olduğu açıkça görülmektedir. Burada hem Dügâh perdesi üzerinde Dügâh-ı Kadim/Uşşak-MEÇinin, hem de türkülerde olduğu gibi özellikle Çgh^P-Dgh^P arasında yerleşen ÇRk-MEÇinin kullanıldığı görülmektedir. Yine çeşitli örneklerde, Sgh-Mye veya Dgh üzerinde eski İrk-Acm MEÇlerinin görülebildiği de oluyor.

4.1.3 Muhayyer makamı

4.1.3.1 Türkü örnekleme

1.) Rst-DZN içinde Mhy^Pni merkez edinen tüm ezgi oluşumları Mhy^Mnın “konumsal” MEÇlerini meydana getirirler. Bununla birlikte türkü örneklerinde Muhayyer açısından tipik ezgi başlangıçlarının Evc-Gerdaniye-Muhayyer yönelimiyle gerçekleşmesi karakteristiktir. Mhy makamının tipik ezgisel başlangıçları, aşağıdaki gibidir (Şekil 4.7).



Şekil 4.7 : Mhy^Mna ait türkü ve şarkı örnekleminde gözlenen tipik ezgisel başlangıçlar.

2.) Makamın âgâz merkezi “kendî” perdesi/makamı olan Mhy^Pdir. Bu perdenin BMM ve BSM kaynaklarının bir kısmında “Tiz Dügâh” perdesi olarak da anılıyor olması,

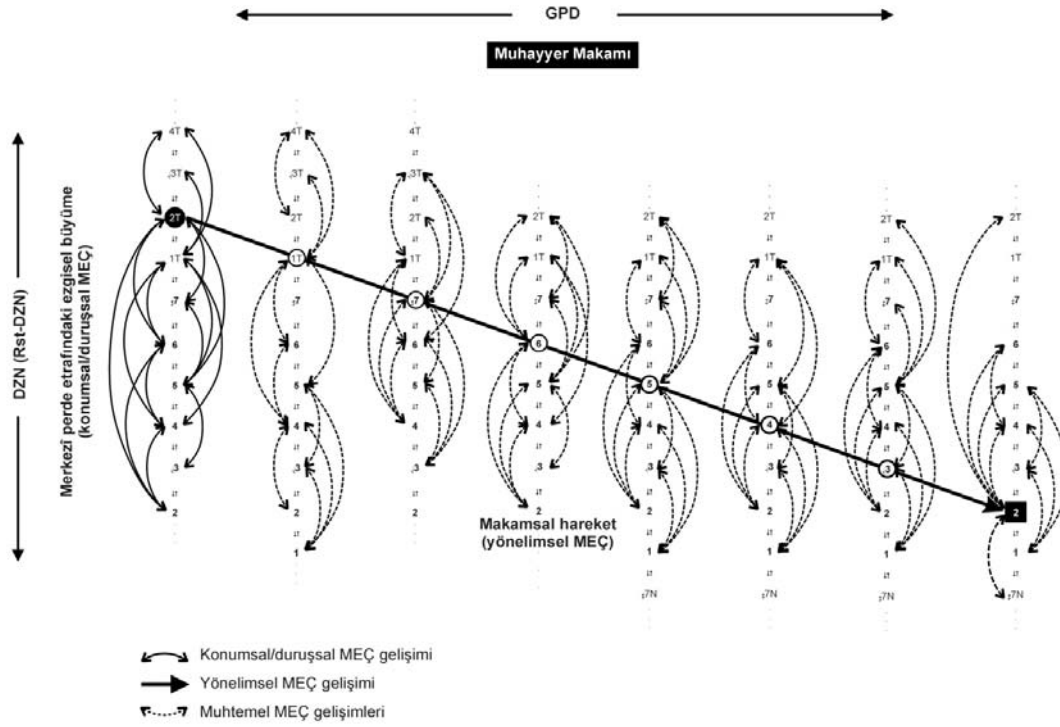
sekizli ilişkisi anlamında Dügâh-Muhayyer veya Tiz Dügah-Nerm Muhayyer özdeşliğinin açığa çıkmasında anahtar bir rol oynamaktadır. Bu ilişki, belirtilen merkezlerde sekizli ilişkisi üzerinden benzer özellikler sergileyen MEÇ gelişimleri gerçekleştiğini vurgulaması nedeniyle çok önemli bir gösterge oluşturur.

3.) Örneklerin ezgisel başlangıçlarında önceki makamlarda görülen türden tipik ezgisel figürlerin mevcudiyeti bu makam açısından da geçerlilik: kendi perdesinden başlama, Gerdaniye adımıyla başlama, Tiz Çargâh-Tiz Segâh yönelimiyle başlama, vb. Bu durum, makamsal merkezleşme etrafında âgâzın, “nağmeli” başlangıç olarak gerçekleştirilebilirliğinin yine tipik örneklerini içerir.

4.) Mhy^Mnda, oluşumsal âgâz kesitinin sonundaki geçici karar, tek-merkezli oluşumlarda Mhy^P, çift-merkezli oluşumlarda ise Hsy^P üzerinde gerçekleşmektedir. Bu bakımdan, Mhy^M’nın oluşumsal âgâz kesitinde hem tek-merkezli, hem de çift-merkezli MEÇlerin yer alabildiği görülmektedir.

5.) Mhy^Mnda dikkat çeken dört merkezleşme vardır. Başlangıç kesitinde önce Mhy^P ve sonra Hsy^P, karar kesitinde ise önce Hsy^P veya Pgh^P/Nva^P ve sonra Dgh^P merkezleşmeleri görülebilmektedir. Ayrıca Nvz ve Hsy makamlarında olduğu gibi âgâz veya kararlarda ÇRk-MEÇine çokça rastlanabilmektedir. Seyir kesitlerinde dikkat çeken bir başka MEÇ de Acm-MEÇidir ki özellikle Pgh^P/Nva^Pne yönelimlerde bu MEÇin yer aldığı görülmektedir.

6.) Muhayyer makamı, âgâz ve kararı itibarıyla Rst-DZNinde Mhy^P ile Dgh^P arasında yerleşmiştir. Karara yönelişte farklı MEÇler makamsal ezgi kesitleri içinde yer alabilmektedir. Bu durum, Mhy^M ezgilerinin çok-merkezliliğe yatkın ve dolayısıyla terkibleşmelere elverişli eklemlenmelere sahip olabildiğini göstermektedir. Aşağıdaki diyagram, Mhy^M’nın konumsal/duruşsal ve yönelimsel MEÇlerini, yine GPD ve DZN “ızgarası” içinde göstermektedir (Şekil 4.8):



Şekil 4.8 : Mhy^M na ait konumsal ve yönelimsel MEÇ oluşumları.

7.) Karardaki kalıplarda, DghKdm/Uşş-MEÇ görülebilmekte; ayrıca yine tipik “atladoldur” figürü yer alabilmektedir.

8.) Makamın ezgisel kodu: **A:** 2T, **S:** 1T 7 6 5 4 3, **K:** 2 şeklindedir. Makamsal konturu inicidir. Seyir sırasındaki çeşitli MEÇ kullanımları sırasında yine tipik olarak Acn kullanımına rastlanabilmektedir. Gerdaniye’den Nva^P veya Çgh^P ne doğru Hcz-MEÇli inişler görülebilmekteyse de, Sba^P li kullanıma türkü örneklerinde pek rastlanmamaktadır.

4.1.3.2 Şarkı örnekleme

1.) Şarkı örneklerinin ezgisel başlangıçları, türkülerde görülenlerle uyum içindedir. Mhy ezgilerde, Nrz ve Hsy makamlarına özgü yönelimsel çekirdeğin eserin girişinde sergilenmesine dönük uygulamaya nadiren rastlanmakta, buna karşılık özellikle Mhy^P-Nva^P-Dgh^P ve Nva^P-Mhy^P-TNva^P-Mhy^P merkezleri arasında çift-merkezliliğe özgü yönelimsel karakterdeki MEÇ ezgileriyle çokça karşılaşılmaktadır. Bu husus, bestecilerin, Mhy^M ni genelde geniş bir rejistir içinde değerlendirme eğiliminde olduklarını göstermektedir.

2.) Geçici kararlar hemen tümüyle Mhy^P üzerinde yapılmaktadır. Bu durum, Mhy makamının tipik konumsal/duruşsal MEÇinin, Mhy merkezi etrafında ve düzenin sağlayabileceği geniş perdesel alan olanaklarıyla gerçekleştirebildiğini göstermektedir.

3.) İkincil âgâzlar, çoğunlukla yine MhyPden başlamakta ve karara yönelişte “tek” veya “değişmez” bir güzergâh izlememektedir. Bu nedenle Mhy ezgileri, terkibleşmeye çok yatkın ezgilerdir. Karara yöneliş üzerinde farklı perdelerde merkezleşmeler ve ayrıca düzen değiştirmeleri yoluyla çok farklı MEÇlerin yer alması mümkün olabilmektedir.

4.) Şarkı kararlarında Nerm Mhy^P olması bakımından Dügâh perdesi üzerinde DghKdm/Uşş MEÇi rahatlıkla yer alabilmekte; bu bağlamda bu iki merkezin “sekizli” ilişkililiği bakımından birbirine benzer başlangıç ve MEÇ gelişimlerine sahne olabildikleri görülmektedir.

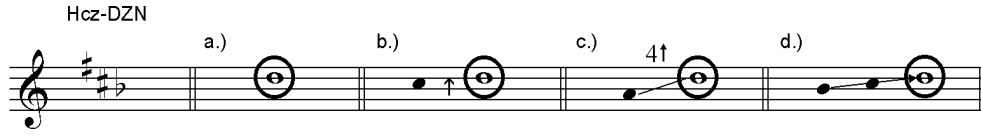
4.2 Hicaz Takımı Makamlara İlişkin Analiz Bulguları

Hicaz takımı makamların tümü, Hcz-DZN içinde yer alır. Bu düzeni, eski kaynaklar tam perde düzenindeki Çargâhın yarım perde tiz çekilmesi olarak açıklamışlardır (Kırşehirli, 2014; Seydî, 2014). 18. yy. kaynaklarının birçoğunda da Hicaz ailesi makamların Segâh perdesiyle açıklanması geleneğinin sürdürüldüğüne tanık olunur. Ancak 19. yy.dan itibaren bu düzene tabi makamların, nazari kaynaklarda Nhv^P/Krd^P ile tarif edilmeye başlandığı ve bu anlayışın günümüzde de devam ettiği görülür. Aslında bu uygulamanın oldukça erken tarihli bir açıklaması “tanini+bakiye” genişliğini vurgulayan yönüyle LMÇ’de yer alır. Aşağıda, Hicaz takımı makamlara ilişkin örneklem analizlerinden elde edilen bulgular sıralanmıştır.

4.2.1 Hicaz makamı

4.2.1.1 Türkü örnekleme

- 1.) Makamsal başlangıç (âgâz) Nva^P/Pgh^P perdesi üzerinde gerçekleşmektedir.
- 2.) Hicaz düzeninde, Nva^P/Pgh^Pni merkez alan tüm makamsal ezgi oluşumları, Hcz^M’nın konumsal MEÇine ait seçenekleri meydan getirir. Ezgisel figürler, Hicaz örneklerinde de tipik çeşitlilikler sunar. Bunlar arasında özellikle karardan âgâz perdesine yapılan dörtlü atlamalar, Hcz^M türkü örnekleri açısından karakteristiktir. Hcz^M örnekleminde rastlanan tipik ezgisel başlangıçlar şöyledir (Şekil 4.9).

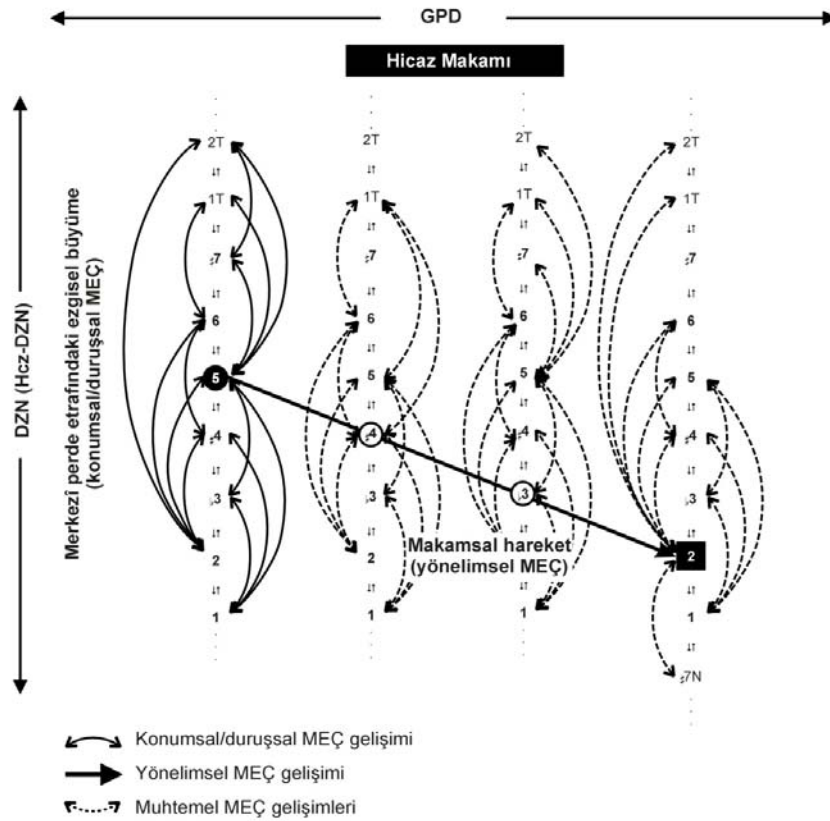


Şekil 4.9 : Hcz^M örneğinde görülen tipik ezgi başlangıçları.

3.) Hicaz makamında GK, büyük çoğunluğuyla âgâz merkezi üzerinde gerçekleşmekte; bu yönüyle de makam, “konumsal/duruşsal” MEÇini, Nva perdesi üzerinde, “tek-merkezli” olarak göstermektedir. Çift-merkezli oluşumlarda Hcz^P veya Nhv^P/Krd^Pnin kullanıldığı da olmaktadır.

4.) Hcz^M, tipik olarak çift-merkezli bir makamdır. Makama ait ezgilerin tipik merkezleşmeleri Nva^P/Pgh^P ile Dgh^P üzerinde gelişme göstermektedir. Düzen kullanımında Rast, Gerdaniye, Nühüft (Muhayyer) ve Uzzâl (Hüseynî) perdeleri etrafında da merkezleşmeler olabilmekte; böylelikle de Nikriz, Uzzâl, Nühüft[-i Kadim] ve Rahatülvâh gibi Hcz-DZN makamlarına ait MEÇlere rastlanabilmektedir.

5.) Hicaz makamı, âgâz ve kararı itibariyle Hcz-DZNinde Nva^P ile Dgh^P arasında yerleşmiştir. (Şekil 4.10):



Şekil 4.10 : Hcz^Mna ait tipik merkezleşmeler ve MEÇ oluşumları.

6.) Karardaki kalışlarda Dgh merkezi etrafında tipik bir MEÇ yer alabilmekte; ancak bu MEÇin adlandırılmasında 15. yy. kaynaklarında görölen Irak/Hicazi adlandırması dışında (bkz. LMÇ) bugüne dek özel bir isimlendirilmeyle karşılaşılmamaktadır. Karardaki MEÇ, tiz sekizlisindeki NftKdm-MEÇiyle, ezgisel hareket ve şekillenme bakımından büyük bir benzerlik içindedir. Dgh merkezi etrafında şekillenen bu MEÇ için eski kaynaklarda görölen Hicazi adının kullanılabileceği bir öneri olarak kabul edilebilir.

7.) Hicaz makamının ezgisel kodu: **A: 5 S: 4 3 K: 2** şeklindedir. Hcz^M, Rst-DZNdeki Nvz^M ile makamsal kontur, âgâz, MEÇ, merkezleşmeler ve karar bakımlarından önemli benzerlikler taşımaktadır. Bu durum, düzen etkeninin makamlar açısından perde değişimine yol açmak dışında, merkezleşmelerin dayandığı ilkesel mantık ve konumsal veya yönelimsel MEÇ gelişimleri bakımından belirgin bir değişime neden olmadığını göstermektedir. Düzen kullanımında tam perdeli kullanıma ek olarak Acn^Pli veya değişimli (Evc^P-Acn^P değişimi) seçeneklere, Hcz^M ezgilerinde de rastlanmaktadır.

4.2.1.2 Şarkı örneklemleri

1.) Şarkı örneklerindeki ezgisel başlangıçlar, türkülerdekilerden önemli bir farklılık sunmamaktadır.

2.) Geçici kararlar hemen tümüyle Nva^P üzerinde yapılmaktadır. Hcz-MEÇ ile başlayan kimi ezgilerde Hsy^P üzerinde gerçekleşen GKlar, tipik bir merkezleşme oluşturmaları nedeniyle Uzz-MEÇine geçildiğini gösterir.

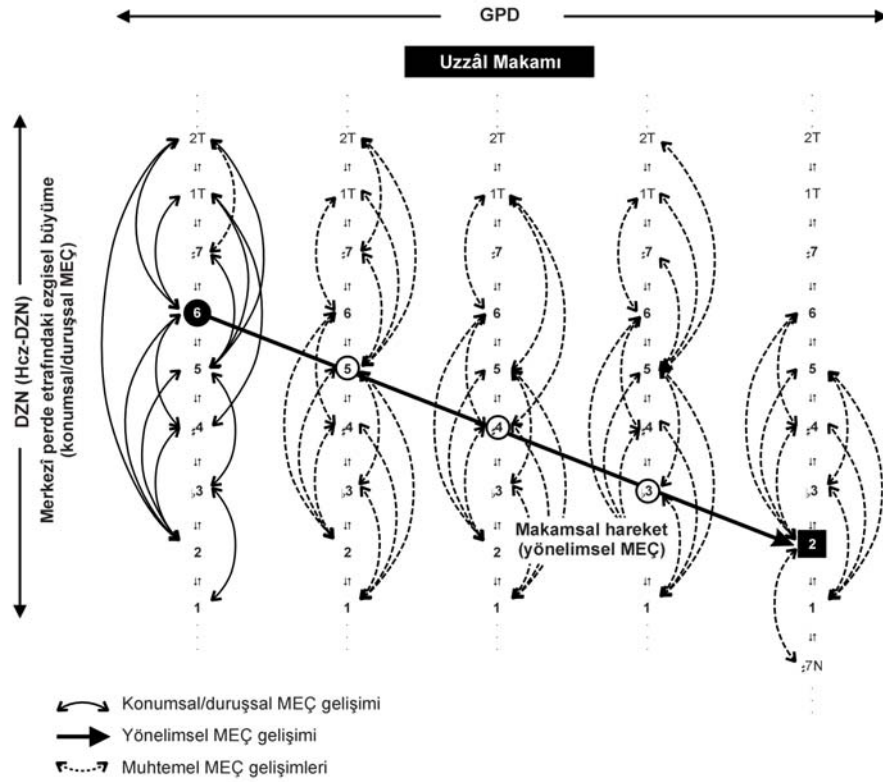
3.) Şarkı örneklemleri, dörtlü aralık atlamaları bakımından tipik örnekler içermektedir. Özellikle atla-doldur figürü, Hcz-MEÇlerde sıkça görölen figürler arasında yer alır.

4.2.2 Uzzâl makamı

Uzzal adı, geçmiş kaynaklarda Hicaz dörtlüsüne tanini eklenmesiyle elde edilen özel bir “beşli” terkibe verilen isimken, BMMde “Şeşgâh” perdesinin Hcz-DZNdeki adı olarak kullanılmıştır. Oysa 18. yy. kaynaklarından bazıları, Uzz^Pni, günümüzde Hicaz olarak adlandırılan perde için kullanmışlardır. Bu çalışmada Uzzâl adı, GPDdeki Şeşgâh perdesinin Hcz-DZNdeki karşılığı olarak kullanılmıştır. Bilindiğı gibi aynı perde, tam perde düzeninde (Rst-DZN) Hsy^P adını almaktadır.

4.2.2.1 Türkü örnekleme

- 1.) Ağâzı kendi adını verdiği Uzz^P/Hsy^P (GPD-6) perdesi üzerinde gerçekleşir. Hcz-DZNde bu perdeyi merkez edinen tüm ezgi oluşumları, Uzz^M 'nin konumsal MEÇ seçeneklerini meydana getirir.
- 2.) Makamsal âgâz, ezgisel figürler bakımından Hicaz örneklerindeki olduğu kadar çeşitlilik sunmamaktadır. Uzz^M türkü örnekleri açısından dikkat çekici başlangıç, $Hcz^P-Nva^P/Pgh^P-Hsy^P/Uzz^P$ şeklindeki çıkıcı yönelimdir. Örneklerin hemen tümü, bu ezgisel figürle başlamaktadır.
- 3.) Uzz^M 'nda GK, büyük çoğunluğuyla âgâz merkezi olan Uzz^P/Hsy^P üzerinde gerçekleşmekte; bu yönüyle de makam, “konumsal/duruşsal” MEÇini, bu perdede, “tek-merkezli” olarak göstermektedir. Çift-merkezli oluşumlarda Nva^P/Pgh^P veya Hcz^P kullanımına da rastlanmaktadır.
- 4.) Makamdaki ezgilerin tipik merkezleşmeleri âgâz ve karar perdeleri üzerinde gelişme göstermektedir. Düzen kullanımında Rast, Gerdaniye, Nühüft (Muhayyer) ve Uzzâl (Hüseynî) perdeleri etrafında da merkezleşmeler olabilmekte; böylelikle de Nikriz, Uzzâl, Nühüft gibi Hcz-DZN makamlarına ait MEÇlere, Uzz^M örnekleri içinde rastlanabilmektedir. Uzz^M 'nin karar kesitlerinde Hcz-MEÇ büyük çoğunluğuyla yer almaktadır.
- 5.) Uzz^M 'nin, âgâz ve kararı itibariyle Hcz-DZNdeki yerleşimi, Uzz^P/Hsy^P ile Dgh^P arasında gerçekleşmektedir (Şekil 4.11):



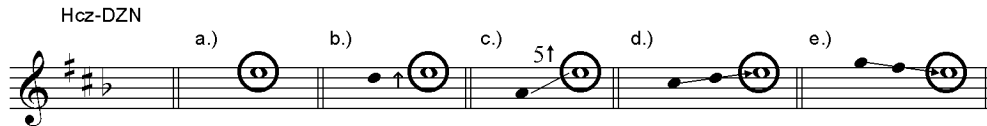
Şekil 4.11 : Uzz^M’nda tipik merkezleşmeler ve MEÇ gelişimleri.

6.) Karardaki kalıplarda DghP merkezi etrafındaki MEÇ, Uzz^M örneklerinde de görülebilmektedir.

7.) Makamın ezgisel kodu: A: 6 S: 5 □4 □3 K: 2 şeklindedir. Uzz^M Rst-DZNdeki Hsy^M ile makamsal kontur, âgâz, MEÇ, merkezleşmeler ve karar bakımlarından büyük benzerlikler taşır. Düzensel kullanımda tam perdeli kullanım dışında AcnPli veya değişimli (EvcP-AcnpP değişimi) seçeneklere rastlanmaktadır.

4.2.2.2 Şarkı örnekleme

1.) Şarkı örneklerindeki ezgisel başlangıçlar, türkülerdekilere oranla dikkat çekici bir çeşitlilik sunmaktadır (Şekil 4.12).



Şekil 4.12 : Uzz^M örneğinde rastlanan tipik ezgisel başlangıçlar.

2.) Geçici kararlar çoğunlukla UzzP/HsyP veya NvaP/PghP üzerinde yapılmaktadır.

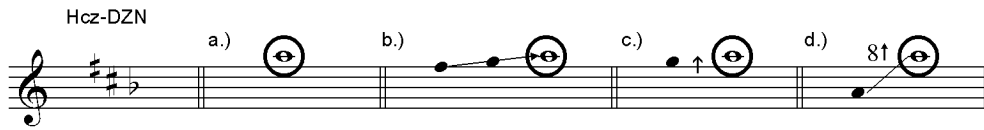
3.) Uzz^M ezgilerinde terkibleşmeye çok fazla rastlanmamaktadır. Makama ait ezgiler, tipik merkezleşmeleri NftP, UzzP ve NvaP merkezleri etrafında ve tümüyle Hcz-DZN içinde gerçekleştirmektedir.

4.2.3 Nühüft[-i Kadim] Makamı

“Eski Nühüft”, Hicaz düzeni içinde yer alan bir terkidir. Bu yüzden aynı zamanda bir perde adı olarak da kullanılmıştır. Bu çalışmada GPD-2T (Tiz Dügah) perdesi, Hcz-DZNde “Nühüft perdesi” olarak anılmaktadır. Böylece tam perdeler düzeninde (Rst-DZN) Muhayyer olarak adlandırılan bu perde, Hcz-DZNde de Nühüft perdesi olarak adlandırılmış olmaktadır. Bu durum, düzensel bağlam ve özellikle de “makamsal âgâz”ın, perde adlandırmasında oynadığı rolün iyi anlaşılması bakımından çok önemli bir gösterge oluşturmaktadır. Sonuçta bu çalışmada “Nühüft perdesi” denildiğinde, Hcz-DZNdeki Tiz Dügâh/Muhayyer (GPD-2T) perdesi kast edilmiş olmaktadır.

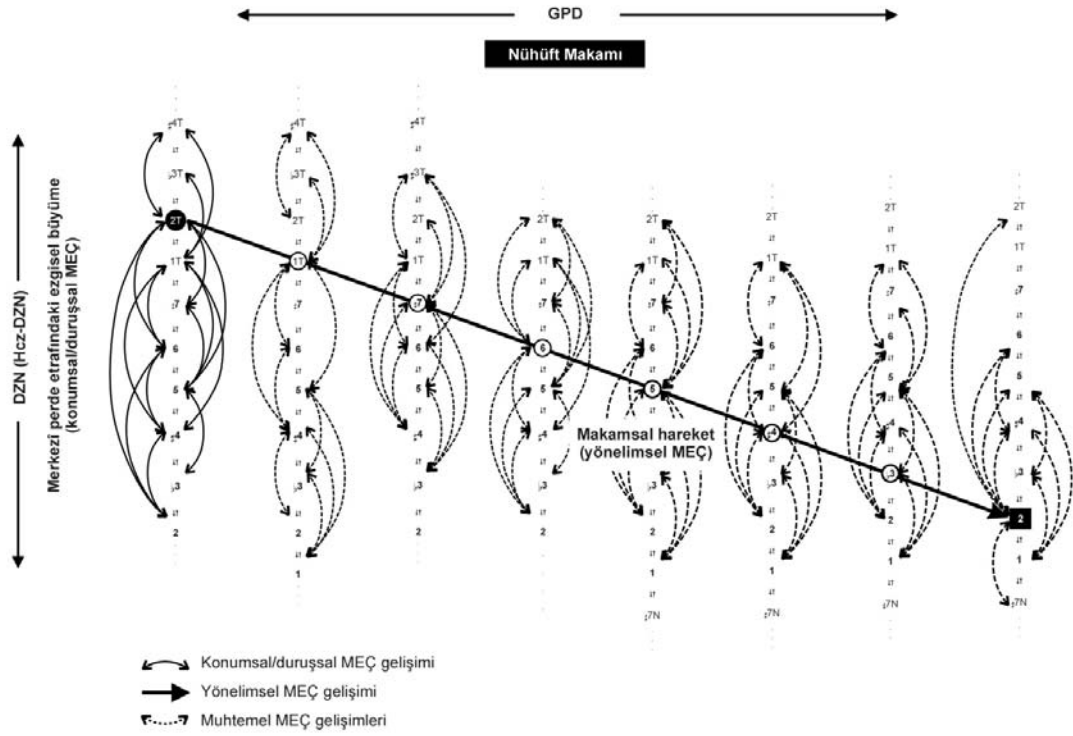
4.2.3.1 Türkü örnekleme

- 1.) Agâzı “kendi” perdesi/makamı olan Nft^P (TDgh^P/Mhy^P)dir.
- 2.) Hcz-DZNde, Nft^P/Mhy^Pni merkez edinen tüm ezgi oluşumları, NftKdm^Mnın konumsal MEÇ seçeneklerini oluştururlar. NftKdm^Mnın tipik ezgisel başlangıçları, aşağıdaki gibidir (Şekil 4.13).



Şekil 4.13 : NftKdm^M örnekleminde görülen tipik ezgisel başlangıçlar.

- 3.) NftKdm^Mnda, oluşumsal âgâz kesitinin sonundaki geçici karar, tek-merkezli oluşumlarda Nft^P/Mhy^P, çift-merkezli oluşumlarda ise Uzz^P/Hsy^P üzerinde gerçekleşmektedir. Bu bakımdan, NftKdm^Mnın oluşumsal âgâz kesitinde hem tek-merkezli, hem de çift-merkezli MEÇlerin yer alabildiği görülmektedir.
- 4.) NftKdm^Mnda dikkat çeken merkezleşmeler şunlardır: (i) Başlangıç kesitinde Nft^P/Mhy^P ve Uzz^P/Hsy^P, (ii) karar kesitinde ise Uzz^P/Hsy^P-Dgh^P veya Nva^P/Pgh^P-Dgh^P.
- 5.) Makam, Hcz-DZNde Nft^P/Mhy^P ile Dgh^P arasında yerleşmiştir. Karara yönelişte farklı MEÇler makamsal ezgi kesitleri içinde yer alabilmektedir. Bu durum, NftKdm^M ezgilerinin çok-merkezliliğe yatkın ve dolayısıyla terkibleşmelere de elverişli eklemelenmelere sahip olabildiğini göstermektedir. Aşağıdaki diyagram, NftKdm^Mnın konumsal/duruşsal ve yönelimsel MEÇlerini, GPD ve DZN “ızgarası” içinde göstermektedir (Şekil 4.14):



Şekil 4.14 : NftKdm^M'ndaki tipik merkezleşme ve MEÇ'ler.

6.) NftKdm^M'nin ezgisel kodu: **A:** 2T **S:** 1T 7 6 5 4 3 **K:** 2 şeklindedir. NftKdm^M, Rst-DZN'deki Mhy^M ile makamsal kontur, âgâz, MEÇ, merkezleşmeler ve karar bakımlarından büyük benzerlikler taşımaktadır. NftKdm^M örneklerinde karara yönelişte özellikle Uzz veya Hcz makamsal ezgi çekirdeklerinin yer aldığı; makamın kararının da yine bu iki MEÇ üzerinden geliştiği görülmektedir. Örneklerde Evc^Pli, Acn^Pli veya değişimli (Evc^P-Acn^P değişimi) düzen kullanımlarına rastlanmaktadır.

4.2.3.2 Şarkı örnekleme

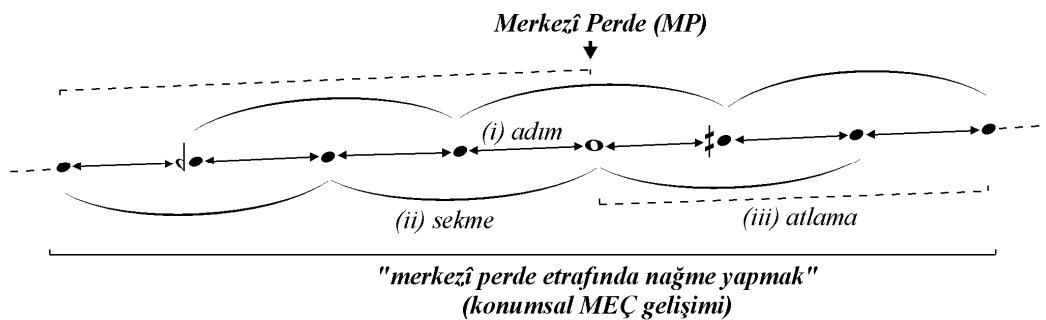
1.) Şarkı örneklerindeki ezgisel başlangıçlar, türkülerdekilerden oldukça farklıdır. Şarkılarda Nva^P/Pgh^P alt adımıyla başlama figürü, daha yaygın bir ezgisel figür durumundadır.

2.) Geçici kararlar çoğunlukla Uzz^P/Hsy^P veya Nva^P/Pgh^P üzerinde yapılmaktadır; Nft^P/Mhy^P üzerinde de GK gerçekleştiği görülmektedir. Halk müziği repertuarındaki örneklere göre şarkı repertuarında Hcz veya Uzz makamlarına “tiz taraftan” başlangıç yapma tarzında bir anlayışla değerlendirildiği görülüyor.

3.) NftKdm^M ezgilerinde tipik merkezleşmeler Nft^P/Mhy^P, Uzz^P/Hsy^P ve Nva^P/Pgh^P üzerinde gelişmektedir.

Burada ele alınan tüm örnekleme ilişkin analiz bulguları bir arada değerlendirildiğinde, makamsal ezgilerin temelde iki seçenekli bir modele bağlı

olarak gelişme gösterdikleri anlaşılmaktadır. Model, makamsal ezgilerin a.) tek-merkezli ve b.) çift-merkezli oluşlarına göre, iki temel ilke çerçevesinde şekillendiğini ortaya çıkarıyor. Buna göre; tek-merkezli makamlarda modelin ana ilkesi makamın merkezleştigi perde etrafında, düzene özgü perdelerle “nağme yapmak”, ezgi figür ve motifleri veya makamsal çizgiler meydana getirmektir. Bu yolla aynı zamanda tek-merkezli makamları temsil eden ve merkezi perdenin “konumsallığı”nı ortaya koyan makamsal ezgi çekirdekleri (konumsal-MEÇ) meydana gelmektedir. Bu bağlamda tipik bir tek-merkezli makamsal ezgi çekirdeğinin gelişiminin, aşağıdaki şekilde yer verilen modele bağlılık gösterdiği görülür (Şekil 4.15).



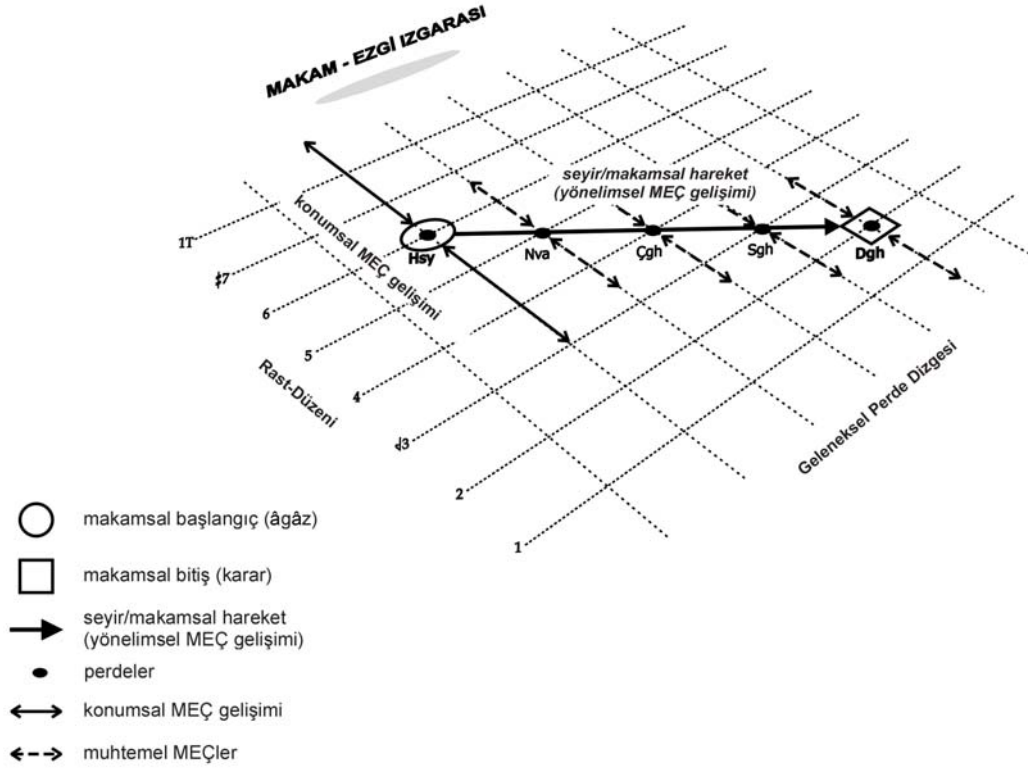
Şekil 4.15 : Konumsal-MEÇ gelişimine ilişkin modelleme. Konumsal gelişimde ezgi figürlerini şekillendiren adım, sekme ve atlama unsurları, MEÇ oluşumunda değişik kombinasyonların geliştirilmesine olanak tanır.

Bu “konumsal-MEÇ” gelişimi, “tüm” makamlar için gerekli ilk model seçeneğidir. Başka bir ifadeyle çift-merkezli makamlarda da öncelikle gelişecek olan, çift-merkezliliğin başlangıcını oluşturan âgâz merkezi etrafındaki konumsal-MEÇtir. Buradaki analiz örnekleminde yer alan makamların tümü çift-merkezli makamlardır. Analiz örneklemine ilişkin bulgularda açıklandığı üzere tüm makamsal ezgilerin Agz-Kstleri, temel olarak “aynı” perdeyi merkez alan A ve GK ile karakteristiktir. Bu nedenle çift-merkezli makamlar için de başlangıç kesiti, tipik olarak bir tek-merkezlilik özelliği sergiler. Kuşkusuz bu tespitin kimi istisnaları bulunabilir. Ancak bu tür örneklerin de temsil edecekleri çok-merkezlilik bağlamında, farklı terkibleşmelere işaret edeceğine, daha önce değinilmişti. Bu çerçevede makamsal ezgilerin başlangıç kesitlerinin, tipik tek-merkezli kesitler içerebileceği açıkça görülmektedir.

Makamsal ezgiler açısından önem taşıyan ikinci seçenek ise, bir merkezden diğerine doğru gelişen seyir ve makamsal hareketle karakterize olan “yönelimsel-MEÇ” oluşumudur. Bu seçenek, çoğu makam açısından en karakteristik seçeneği oluşturur. Özellikle makam nazariye tarihine ilişkin kaynakların birçoğunda, makamların sadece bu “yönelimsel” nitelikleriyle tarif edildikleri görülür. Bu

seçeneğin tipik tarifi, âgâz-seyir-karar (A-S-K) kavramlarıyla yapılır. Konunun bu yönü, bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Aşağıdaki çizim, çift-merkezli makamlar açısından ortaya çıkan konumsal ve yönelimsel MEÇ ilişkilerini içeren modeli, burada “Makam-Ezgi İzgarası” olarak adlandırılan ve yukarıdaki GPD-DZN izgarasının farklı bir versiyonu durumundaki “ilişkisel düzlem” üzerinde göstermektedir (Şekil 4.16):



Şekil 4.16 : MEÇlerin ve makam ile ezgi arasındaki ilişkinin gelişmesinde iki temel oluşum tarzına ilişkin modelleme: Hsy^M örneğinde konumsal ve yönelimsel-MEÇ gelişimleri

4.3 DÇ-Y ve MY-Yöntemi Aracılığıyla Adlandırılmamış Bir Terkibin Keşfi

Nühüft-i Kadim makamına ilişkin repertuar araştırmaları sırasında, ilgi çekici bir ezgi tipiyle karşılaşmıştır. Bu ezgiler, tipik olarak Muhayyer makamına özgü ezgi çekirdekleriyle başlayıp, kararlarını Hicaz-MEÇiyle yapmaktadır. Özellikle halk müziği repertuarında bazıları oldukça “tanınmış” türkülere ait olan bu ezgiler, bugüne dek bilinen nazari kaynakların hiçbirisinde isim ve muhteva olarak tarifi bulunmayan bir “terkib” görünümündedir. Aşağıdaki ezgi örnekleri, bu “terkib”deki ezgilerin merkezleşme ve MEÇ oluşumlarına ait ezgi kesitleri içermektedir (Şekil 4.17).

Agz-Kst

1. *Mhy-MEÇ*

2. *Mhy-MEÇ* *Hcz-DZN EZY (AcmP li)*

3. *Mhy-MEÇ* *Hcz-DZN EZY (AcmP li)*

4. *2T: ÇRK-MEÇ* *Mhy-MEÇ* *Hcz-DZN EZY* *Hcz-MEÇ*

Krr-Kst

1. *Mhy-MEÇ* *Uzz-MEÇ (değişmeli)* *Hcz-MEÇ*

2. *Hcz-MEÇ (AcmP li: Hmy-MEÇ)*

3. *Nkz-MEÇ (değişmeli)* *Hcz-MEÇ (AcmP li: Hmy-MEÇ)* *Hcz-MEÇ*

4. *Hcz-MEÇ* *Hcz-MEÇ*

Şekil 4.17 : Muhayyer MEÇ ile başlayıp, Hcz-MEÇ ile karar eden bu “terkib”, bugüne dek nazari modellerde tarif edilmiş değildir. Bu terkib, oluşma mantığı açısından Muhayyer Büselik ve Muhayyer Kürdi modellerine benzediğinden, burada Muhayyer Hicaz terkibi olarak adlandırılmıştır.

Şekil 4.17’de verilen ezgi örneklerinden ilk ikisi türkü, diğerleri de şarkı repertuarından seçilmiştir: 1. Nolu örnek Burdur’dan derlenmiş “Feracemi al isterim” türküsü, 2. No.lu örnek ise Kırklareli’den derlenen “Uzun kavak” türküsüdür. 3. No.lu örnek şarkı repertuarında yer alan bestecisi meçhul “Hicaz Kalender (Ebrûlerinin zahmı)”; 4. No.lu örnek de S. Kaynak’ın, yine “Hicaz Makamı”ndaki “Dıştan viran bağlıyım” şarkısıdır.

Örnek analizlerinde görüleceği gibi ezgiler Muhayyer makamına özgü Mhy-MEÇ ile âgâz etmekte ve daha sonra düzen perdeleriyle Nva^P/Pgh^Pne yönelerek burada Hicaz makamına özgü MEÇ ile Dgh^Pnde karar etmektedir. Bu örnekler, mevcut şarkı repertuarında doğrudan “Hicaz makamı” olarak sınıflandırılmış durumdadır. Oysa Hcz^Mna ait örneklem analizlerinden görüldüğü gibi, bu makamdaki ezgiler, âgâzlarını “mutlaka” Nva^P/Pgh^Pni merkez alan bir MEÇ ile makamsal hareketlerine başlamaktadır. Makam adlandırmasında makamsal ezgilerin “başlangıcında” yer alan merkezî perde ile bunun etrafında gelişen MEÇin “belirleyici” karakterde olduğu, gerek ilgili bölüm başlıkları altında ve gerekse de analiz bulguları içinde açıkça ortaya konulmuştur. Bu bakımdan makamsal âgâz merkezinde açıkça Mhy-MEÇini bulunduran bir ezginin Hcz^M olarak anlaşılamayacağı çok açıktır. Kaldı ki başlangıç tarzını göz ardı eden bu tip bir mantık güdüldüğünde, esasen bütün makamlar açısından “makamsal ayırım” diye bir özelliğin ortada kalamayacağı açıkça görülmelidir. Sadece “dizi”ye ve “durak” perdesine bakılarak, makam ayırımı yapılamayacağı; böyle bir ayırımın ilkesel olarak tamamen “mod” esaslı, dizi-merkezli “indirgemeci” bir kavrayışın ürünü olacağı bellidir. Oysa makamsal ayırimda merkezleşmeler ve yönelimlere bağlı makamsal ezgi şekillenmeleri, makam ayırımının temel ilkesini oluşturmaktadır. Bu çerçevede “farklı ezgi” özelliklerinin, indirgemeci bir bakışla tek bir makam çatısı altında toplanması anlayışının, makam müziği açısından büyük bir tehlike oluşturduğuna da burada ayrıca işaret etmek gerekmektedir.

Buradaki örneklerin, geleneksel repertuarda “makam adlandırması” bakımından çeşitli eserlerde karşılaşılan “sınıflandırıldığı makama ait olmama” niteliği açısından aynı zamanda tipik birer örnek oluşturduklarına dikkat edilmesi gerekir. Aslında geleneksel repertuarın mevcut halinin, burada belirlenen türden pek çok “sorun”la iç içe olduğu bir gerçektir. Özellikle halk müziği repertuarının makam araştırmalarına yapabileceği katkıların değerlendirilmesi açısından ise, burada adlandırıldığı şekliyle “Muhayyer Hicaz” terkibine ait örnekler, yeterince anlamlı bir gösterge meydana getirmektedir. Çünkü bariz şekilde tipik bir “terkib” olan bu ezgilerin, halk müziği repertuarında örneklerinin nasıl olup da bulunabildiği sorusu üzerinde mutlaka

düşünülmesi gerekir. Bu durum ve tespit, terkeb konusunun sadece “sanat müziği” repertuarına ait teknik bir nitelik olmadığının anlaşılması bakımından da büyük önem arz etmektedir. Bu tespitin, geleneksel repertuar bağlamında tartışmaya açabileceği bir diğer hususun da makam sınıflandırmasında izlenen “indirgemeci” anlayışa dikkat çekilmesine vesile olmasıdır. DÇ-Ynın en önemli niteliğini, “makam”ların, kendilerini karakterize eden “müfred” karakterde makamsal ezgi çekirdeklerine sahip oldukları belirlemesi oluşturur. Bu mantıkla yaklaşıldığında müfred MEÇler, özellikle terkebler içinde “kesit” olarak tanınabilen ve terkebler içinde “ayrıştırılabilen” birer “ünite/birim” veya “bileşen” haline gelmektedir. Bu özellik göz ardı edildiğinde, aslında “farklı” özellikteki ve müfred birer MEÇ olan çekirdeklerin tümünün, tek “bir” makam tarafından “içerilmesi” sorunu ortaya çıkmaktadır. Bu da kaçınılmaz olarak makamsal çeşitliliğin “ezgi” açısından önem taşıyan pek çok niteliğinin, “yapı” mantıklı bir kavrayış üzerinden “indirgenmesi”ne ve “çeşitliliğin” azaltılmasına yol açmaktadır ki günümüz eğiliminin büyük çapta bu yönde bir gelişme gösterdiği de bir gerçektir. Makam kültürünün “incelikli ayrımlar”a dayalı olduğu göz önüne alındığında, bu durumun açıkça belirtilen incelikli ayrımların önemszenmemesi, göz ardı edilmesi veya hiçe sayılması anlamına geldiği çok açıktır.

Muhayyer Hicaz terkihiyle ilgili olarak burada ortaya konulan anlayış, bu teze temel oluşturan yaklaşım (DÇ-Y) ve analiz açısından izlenen yöntemin (MY-Yön) sahip olduğu işlevsellik açısından da tipik bir örnek oluşturmaktadır. Bu bağlamda bu yaklaşım tarzı ve yönteminin, makam araştırmalarının geleceği bakımından önemli katkılar sağlayabilme yönündeki potansiyeli de bir anlamda açığa çıkmış olmaktadır.

5. MAKAMI ANLAMAK: MAKAM NAZARİYE TARİHİNDE BAŞLICA MODEL ve ANLAYIŞLAR

“müzik teorileri gelir ve giderler ve genellikle kullanışlılıklarını kaybetmiş veya daha doğru bir ifadeyle işe yaramaz hale gelmiş olsalar bile varlıklarını sürdürme eğilimini hep taşırlar”

(Walter Atcherson, 1970: 326)

Urhan (2000)’a göre 20. yy.ın önde gelen düşünce insanlarından biri olup, bir “düşünce sistemleri tarihçisi” olarak kabul edilen M. Foucault (1926-1984), “düşünce sistemleri” alanında geliştirdiği ve “arkeoloji” olarak adlandırdığı özgün “çözümleme” yöntemiyle tanınır. Özellikle *Bilginin Arkeolojisi* adını taşıyan eserinde Foucault (2002), tarihi; farklı düşünme, bilme ve kavrama modellerinin egemen olduğu bir alan olarak tarif etmiştir. Bu anlayış, tarih alanını, pozitivistin ilkesel olarak dayandığı “ilerleme” fikrinin doğurduğu çizgisel bir “süreklilik” olarak görmekten ziyade, bir süreksizlikler ve kesintiler olarak ele alır ve inceler (Urhan, 2000).

Müzik semiyolojisinin günümüzdeki önemli temsilcilerinden Eero Tarasti (1986) de, göstergebilimsel açıdan yorumladığı “tarih boyunca müzik modelleri”yle ilgili makalesinde müzik tarihinin; farklı bilmeler, anlamalar ve kavramlaştırmalar açısından sahip olduğu çeşitliliğe dikkat çekmiştir.

Bu öncü yaklaşımlar açısından bakıldığında, makam nazariye tarihinde de çeşitli anlayışların, farklı bilme ve anlama modelleri olarak şekillenmiş oldukları görülür. Konunun bu yönü açısından öncü nitelikteki iki çalışma, Oransay (1966) ve Popescu-Judet (1996)’de yer almaktadır. Bunlardan Oransay (1966: 82-89), makamların tarif edilme tarzlarını esas alan bir yaklaşımla “dairesele betimleme”, “satırsal betimleme”, “perdesel betimleme” ve “aşıtsal betimleme” olarak adlandırdığı dört dönem ayırt eder. Ancak Oransay (1966)’ın bu ayrımları, burada belirlenen ölçütler bakımından değerlendirildiğinde, sadece betimleme ölçütüne dayalı olması nedeniyle önemli bir yetersizlik sergiler. Popescu-Judet (1996: 73-88) ise, “metinler-arası ilişki” ekseninde ve “metin modellerinin kurulması” bağlamında ele aldığı nazari kaynaklarda, nazariyecilerin üç temel “eğilim” sergilediklerini belirlemiştir. Bu eğilimlerden ilki, 14. yy.da Maragalı Abdülkadir’in metninde ve bu metne bağlı kalan bazı –başta oğlu Abdülaziz ve torunu Mahmud olmak üzere– 15.-16. yy. nazariyecilerinde görülür. İkinci eğilim, Osmanlı dünyasının 15.-16. yy.

nazariyecilerince oluşturulan ve kozmoloji, astroloji, tıp, vb. bağlamlarına sahip metinlerde ortaya çıkar. Üçüncü eğilim ise Kantemiroğlu'nun metniyle (18. yy. başı) birlikte gelişme gösterir.

Bu araştırmada tarihsel nazari modellerin belirlenmesinde dört ölçüt esas alınmıştır: (i) modellerin temel kavramları, (ii) makamların tarif edilme veya açıklanma tarzları, (iii) sınıflandırma anlayışı, (iv) kullanılan dil ve terminoloji. Bu ölçütler üzerinden yaklaşıldığında makam nazariye tarihinde etkili olduğu belirlenen anlayışların, dört ana model halinde ayırt edilmesi mümkün görünmektedir. Bu bölümde, belirtilen dört model, karakteristik kavram veya anlayışları üzerinden adlandırılmakta ve temel alınan ölçütlere bağlı olarak çeşitli yönleriyle irdelenmekte ve karşılaştırılmaktadır.

5.1 Daire/Devir/Şedd Modeli

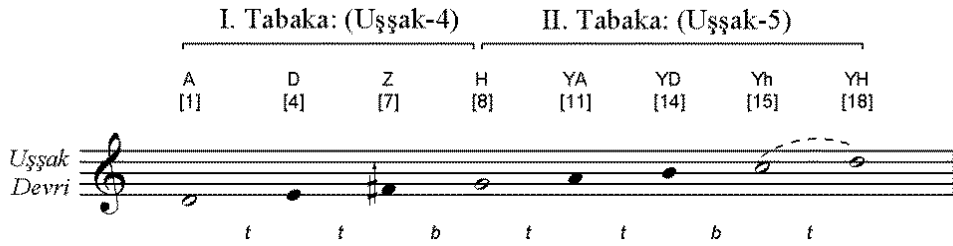
Urmiyeli Safiyüddin (y. 1224-1294) referans alındığında (Wright, 1978), 13. yüzyıldan 16. yüzyıl ortalarına dek, çeşitli nazariyecilerce temsil edilen modeldir. Bu model, özellikle Hâce Abdülkâdir Meragî (1360-1435) eliyle büyük gelişme kaydetmiş; Osmanlı dünyasında da 15. yüzyıl boyunca Ahmedoğlu Şükrullah (KENin çevirisi olması nedeniyle bu model içinde yer verilmiştir), Abdülaziz Çelebi (y. 15. yy. başları), Fethullah Şirvanî (1417-1486), Lâdikli Mehmed Çelebi (ö. 1494) ve Mahmud b. Abdülaziz (y. 15. yy. sonları-16. yy. başları) gibi temsilcilerle varlık göstermiştir.

Aslında birbirleriyle eşanlamlı olarak kullanılan üç terim; “daire”, “devir” ve “şedd”, bu modelin adlandırılmasında geçerlilik taşımaktadır. Aralık kavramını temel alan bu modelin, “*quadrivium*”⁷³ açısından tipik imgesini daire sembolü oluşturur (Şekil 5.1).

⁷³ *Quadrivium* (“dört-yol”): Pisagorcu gelenekte bilginin temeli sayılan ve Ortaçağda, aritmetik, geometri, astronomi ve müzikten oluşan ve “matematik/riyazi bilimler” veya “akli bilimler” olarak da anılan, dört temel bilim, Avrupa’da *quadrivium* olarak adlandırılmaktaydı (Gurthrie, 1987; Kingsley, 2002).

okulunun “kurucusu veya yeniden-düzenleyicisi” (Farmer, 1986: 193) olarak anarken, O. Wright (1978: 1) ve Popescu-Judet (1996: 75) de “kurucusu” olduğunu belirtirler.

Daire modelinde, ezgi alanını tanımlama ve sınıflandırmada kullanılmak üzere ihtiyaç duyulan “daire/devir/şedd”leri oluşturmak için, “aralıksal birlik”ler halinde dörtlü, beşli ve üçlülerden oluşan temel “modül”ler kullanılır. Safiyüddin’de yedi adet dörtlü, on iki adet beşli ve iki adet üçlü modül, daire oluşturmada kullanılacak bu temel modüler birimleri meydana getirir (Wright, 1978; Uygun, 1996; Arslan, 2008; Maalouf, 2011). Daire, temelde iki tabakalı bir “yapı”ya sahiptir. Bunlardan kalın (veya alt) taraftaki, “birinci tabaka” adını alır ve zorunlu olarak “tam dörtlü”den oluşur. Bunun ince veya üst tarafında ise “ikinci tabaka” yer alır ve bu da “tam beşli”den meydana gelir. Eski Yunan’daki kenet tarzlarından farklı olarak⁷⁴ Safiyüddin’de dörtlü ve beşli, mutlaka “bitişik nizam”da birleştirilir. Bu sayede her daire, sekizli aralığını ihtiva edecek şekilde düzenlenmiş olur (Şekil 5.2).



Şekil 5.2 : DDŞM için örnek: Safiyüddin’de Uşşak Devri. (Şekildeki yukarı oklu diyez, D-Z aralığındaki taniniyi tamamlayan “mücenneb-i sagir” aralığı için kullanılmıştır).

Bu modelde sekizlide toplam on sekiz adet perde bulunur. Ancak dizge, iki-sekizli genişliğinde, toplam onbeş perdeli Eski Yunan geleneğine “sistem” olarak bağlılığını sürdürür. Kaldı ki “Sistemci Okul” adının kaynağında da, Eski Yunan’da “büyük mükemmel sistem” olarak anılan bu onbeş perdeli dizge yer alır (Arel, 1969; Yekta, 1986; Öztürk, 2014).

Modelin temel malzemesi aralık olduğundan, bütün sistem, farklı müziksel aralıkların geliştirilmesi, ölçülmesi, oranlanması ve birbirleri arasında çeşitli “uyumlu” modüler birimler halinde yeniden düzenlenmesi “arayışı”na dayalıdır. Böylece ezgisel dörtlü

⁷⁴ Eski Yunan nazariyesi “tetrakord”lara dayalı olduğundan, “mod”ların oluşumunda bu dörtlüler “oluşturucu” bir nitelik taşımaktaydılar. İki dörtlü, aralarında bir “tam aralık” olacak şekilde, üç değişik tarzda konumlanmak suretiyle modları teşkil etmekteydiler. Buna göre bir mod, tetrakordların konumlarına göre ya “ayrık”, ya da “bitişik” şekilde oluşturulabilmekteydi. Bitişik tarzda, iki tetrakord yan yana bulunup, “sekizli”, tam aralığın ya sonda, ya da başta olacak şekilde bunlara eklenmesini gerektiriyordu. Ayrık tarzda ise tetrakordlar, aralarında tam aralık bulunacak şekilde birbirlerinden ayrılmış durumdaydılar. Dolayısıyla bu modelde, ayrıca bir “ek” yer almıyordu. Bu konuda kapsamlı bilgi için bkz. Barker, 1984; West, 1992; Mathiesen, 1999; Hagel, 2010)

aralığı başta olmak üzere çeşitli beşli ve üçlüler meydana getirilmesi, daire/devir veya *şedd* olarak adlandırılan oktav aralığının düzenlenişi için temel bir gereklilik oluşturur. Çeşitli dörtlü ve beşlilerin değişik şekillerde birleştirilerek oktav aralığının teşkili yoluyla da, ezgisel üretime temel alınacak düşünsel daireler/devirler (*edvâr*) veya *şeddler* (*şüdûd*) elde edilmiş olur. Bu yöntemin dikkat çekici bir değerlendirmesi, Rauf Yekta'da yer alır:

Eski musiki, bilindiği gibi münhasıran melodi ile meşgul idi; bu sebeple nazariyeciler imkân nisbetinde fazla uyum aramaya ve bunun sayısını çoğaltmaya mecburdular; bu suretle birbirleri ile az çok farklılık arzeden nağmeler elde edilmek ve bunların aralarındaki ince farklar gerçekleştirilmek isteniyordu. ... Sayılarla ve elde edilmiş ilk neticelerle çok meşgul olan bu nazariyeciler araştırmalarına devam ettiler, bu yolda iki türlü hareket edebiliyorlardı:

1) Halkın söylediği nağmeleri doğrudan doğruya inceleyip tahlil etmek ve bundan makamları teşkil eden sesler arasındaki nisbetleri ortaya çıkartmak, sonra bu nisbetleri birbirine bağlayarak bunları musikinin bir riyazî nazariyesi olarak düzenlemek.

2) **Evvela dörtlüyü sonra beşliyi nazarı bakımdan mümkün olan bütün kısımlara bölmek ve sonra bu taksimden elde edilmiş olan neticeleri halkın kullandığı nağmelerle mukayese ederek bu neticelerin, musikişinasların tatbikatında kullanılıp kullanılmadığı hükmüne varmak veya bu yeni neticelerle o zamana kadar bilinmeyen bir makamı tesadüfen meydana çıkartmak hususunda faaliyetlerine devam etmek.**

Eski nazariyeciler, yukarıdaki ikinci hareket tarzını her şeyi rakamlara irca eden istidlal doktrinlerine daha uygun buldukları için bunu tercihte tereddüt etmediler. (Yekta, 1986: 62)

Yekta'nın da açık bir şekilde ifade ettiği gibi “düşüntülü (*speculative*) yöntem”, uygulamadan hareket etmez. Aksine düşünsel ve deneysel yoldan üretilen ölçümsel sonuçları, uygulamadakilerle karşılaştırmak suretiyle, bir “eşleştirme” gayesi taşır. Dolayısıyla yöntem, pratikte var olanı ölçmeye değil, öngörölmüş deneysel ölçümlerden hareketle pratiği açıklamayı ve sınıflandırmayı amaçlar. Antik dönemlerden beri benimsenen ve özellikle de Eski Yunan uygarlığının öncü teorisyenlerince kullanılan bu yöntem, İslam kültüründe de Farabî ve İbni Sina gibi Meşşâî⁷⁵ geleneğe bağlı nazariyecilerce benimsenmiş ve kullanılmıştır. 13. yüzyılda İslam müzik nazariyesine damga vuran Safiyüddin Abdülmümin de musiki ilmine dair yaptığı çalışmalar için bu geleneğin izini takip ettiğini Şerefiyye adlı eserinin girişinde şu ifadeleriyle ortaya koyar: “Bu eser, eskiler tarafından, armonik münasebetler ilmine dair, Yunan filozoflarından alınan esaslarla, ne eski müelliflerde ne de onların daha sonraki takipçilerinde bulunmayan faydalı münakaşaları ihtiva etmektedir”⁷⁶ (Yekta, 1984: 26).

Safiyüddin, İslam kültüründe musiki nazariyesinin öncü isimlerinden biri olması nedeniyle saygın ve seçkin bir yere sahiptir (Popescu-Judet, 1996). *Kitabü'l-Edvar*

⁷⁵ Meşşâî gelenek: İslam kültüründe gelişme gösteren Aristo izleği. Bu izleğin en önemli temsilcileri Farabî, İbni Sina ve İbni Rüşd olmuştur (Shehadi, 1995)

⁷⁶ Biraz daha farklı bir çevirisi bkz. Arslan, 2007.

ve *Şerefiyye* adlı eserlerinde iki ayrı yöntem takip ettiği görülür. *Kitâbü'l-Edvâr*'da dörtlü ve beşlileri tarif edip, bunların birleşimleriyle sekizliyi elde ederken *Şerefiyye*'de “eski Yunan filozofları”nın yolunu takip etmiş ve dörtlüleri ayırık ve bitişik tarzda birleştirmek suretiyle devir oluşumlarını açıklamıştır. *Şerefiyye*'nin asıl önemi, devir oluşumunun on farklı cins kullanımıyla gerçekleştirilebileceğini ortaya koymasından kaynaklanır. Safiyüddin, kendi dönemindeki icracıların, bu cinslerin her birine özel bir isim verdiklerini belirtir (Çizelge 5.1):

Çizelge 5.1 : *Şerefiyye*'ye göre “devir oluşumu”nda kullanılan on temel cins.

Sıra	İsim	Aralıklar	Nağmeler/Perdeler
1	<i>Uşşak</i>	ttb	A [1] D [4] Z [7] H [8]
2	<i>Nevâ</i>	tbt	A [1] D [4] h [5] H [8]
3	<i>Ebüselik</i>	btt	A [1] B [2] h [5] H [8]
4	<i>Rast</i>	tcc	A [1] D [4] V [6] H [8]
5	<i>Nevrûz</i>	cct	A [1] C [3] h [5] H [8]
6	<i>Irak</i>	ctc	A [1] C [3] V [6] H [8]
7	<i>İsfahan</i>	cccb	A [1] C [3] h [5] Z [7] H [8]
8	<i>Büzürg</i>	ctccb	A [1] C [3] V [6] H [8] Y [1] YA [11]
9	<i>Zirefkend</i>	ccb	A [1] C [3] h [5] V [6]
10	<i>Râhevî</i>	ccc	A [1] C [3] h [5] Z [7]

Safiyüddin (Arslan, 2007) bu on cinsten yedisinin 4:3 [dörtlü (*Uşşak*, *Nevâ*, *Ebuselik*, *Rast*, *Nevrûz*, *Irak*, *İsfahan*)], birinin 3:2 [beşli (*Büzürg*)], bir tanesinin 5:4 [büyük üçlü (*Râhevî*)] ve birinin de 6:5 [küçük üçlü (*Zirefkend*)] genişliğinde olduğunu belirtir. Ona göre tam dörtlü değerine sahip olan ilk yedi cinsin, birbirleriyle üç sınıf halinde birleştirilebilmesi mümkündür. Safiyüddin'in burada açıkladığı bu üç sınıf, Eski Yunan'da bitişik ve ayırık diziler oluşturmada kullanılan üç temel seçeneği ifade eder. Buna göre, sekizliyi tamamlamada kullanılacak olan tam ses aralığı (fasıla veya tanini) iki dörtlünün; (i) sonunda [dörtlü+dörtlü+fasıla (*münfasilu'l-eskal*)], (ii) ortasında [dörtlü+fasıla+dörtlü (*münfasilu'l-evsat*)] veya (iii) başında [fasıla+dörtlü+dörtlü (*münfasilu'l-ehad*)] yer alabilmektedir. Böylece herhangi bir dörtlü cinsi, aynı veya farklı cinslerle, belirtilen üç tip model içinde birleştirmek suretiyle, çok sayıda devir elde etmek mümkün olabilmektedir. Ancak Safiyüddin, geliştirdiği dört adet “uyumsuzluk kuralı”na bağlı kalındığında, elde edilebilecek

devirlerden sadece “on sekiz” tanesinin tam bir uyum sahibi olabileceğini dile getirir. Safiyüddin’e göre “sanatkârlar arasında meşhur olan ve en çok kullanılan” bu on sekiz devir şunlardır (Çizelge 5.2)

Çizelge 5.2 : Şerefiyye’de yer alan on sekiz meşhur devir (“edvâr-ı meşhûre”).

No.	İsim	Aralıklar [çıkıcı]	[Oktavdaki Perde Sayısı]
1	Uşşak	<i>t t b + t t b + t</i>	[8 perde]
2	Neva	<i>t b t + t b t + t</i>	[8 perde]
3	Ebuselik	<i>b t t + b t t + t</i>	[8 perde]
4	Rast	<i>t c c + t c c + t</i>	[8 perde]
5	Hicaz	<i>c t c + c t c + t</i>	[8 perde]
6	Nevruz	<i>c c t + c c t + t</i>	[8 perde]
7	İsfahan	<i>t c c + t + c c c b</i>	[9 perde]
8	Zengüle	<i>t c c + c t c + c b</i>	[9 perde]
9	Rahevi	<i>c t c + c c t + t</i>	[8 perde]
10	Zirefkend	<i>c c t + c c b + t c</i>	[9 perde]
11	Büzürg	<i>c t c + c b + t c c</i>	[9 perde]
12	Muhayyer-i Hüseyini	<i>c c t + t + c c t</i>	[8 perde]
13	Nühüft	<i>c t c + t + c c t</i>	[8 perde]
14	Hicaz (diğer)	<i>c c t + c t c + t</i>	[8 perde]
15	Gevaşt	<i>c t c + c c b + t c</i>	[9 perde]
16	Gerdaniye	<i>t c c + c b + t c c</i>	[9 perde]
17	Hüseyini	<i>c c t + t b t + t</i>	[8 perde]
18	Irak	<i>c t c + c t c + c b</i>	[9 perde]

Bu çizelgede, mücenneb ve bakiye şeklinde “bölünmüş tanini aralığı” (*zaid*) içermesi nedeniyle oktavda sekiz değil, dokuz perde bulunduran devirler, özellikle dikkat çeker. Bu dokuz perdeli devirlerin tümünde, “cins-i müfred” denilen cccb aralıklı İsfahan cinsinin veya ondan elde edilen (i) “ccc: orta müfred cins (Râhevî)”, “ccb: küçük müfred cins (Kûçek)” ve “ct+ccb: büyük müfred cins (Büzürg)”ün yer aldıkları görülür. Bu olgu, sonraki dönemlerde özellikle Osmanlı müzik kültüründe makamlar ile ilişkili oldukları perdeler ve dolayısıyla sekizlinin düzenlenişi bakımlarından büyük önem taşır. Burada da görüldüğü gibi bazı devirler, yapılarında “bölünmüş tanini” veya “zaid” aralığı bulundurmaktadır. Bu aralığın varlığı, gerek devirlerin ve gerekse de makamların perde muhtevası açısından önemli bir belirleyicilik taşır. Bu özellik, analizlerde görülen çeşitli perde değişimlerinin “dizi” üzerinden tanınması veya açıklanmasında, İsfahan cinsi ve türevlerinin belirlenebilirliği açısından çok önemli bir gösterge oluşturmaktadır.

Şerefiyye’deki önemli bir hususu, devir oluşumunda kullanılabilecek üçlülere yer vermesi oluşturur. Böylece Kûçek cinsinin küçük üçlü genişliğindeki “ccb” aralıklarını; Râhevînin ise “ccc” şeklinde, iki tanini genişliğine sahip bir büyük üçlüyü ihtiva ettiği görülür. Dolayısıyla Kûçek cinsinden (a) “ct+ccb” birleşimiyle Büzürg ve

(b) “ccb+tc” birleşimiyle de Zirefkend-i Büzürg veya Zirefkend-i Kûçek⁷⁷ beşlilerinin elde edilebildiği görülmektedir. Buradaki “tc” aralıkları sonraki kaynaklarda Segâh şûbesi olarak tanımlanırken, “ct” aralıkları da doğrudan Irak makamının “asıl” aralıkları olarak gösterilmişlerdir.⁷⁸

Safiyüddin’in iki eseri arasındaki bu farklar, devirler ve onların adlandırılması bakımından dikkat çekici hususlar ortaya çıkarmaktadır. Bunların başında “bir” devir için kullanılan ismin, “birden çok” aralık sıralanışını içerebilmesi hususu gelir. İkincisi, spekülâtif/düşüntüsel yoldan geliştirilen devirlerin, uygulamada, nazariyecinin ifade ettiğinden “farklı” olabileceğidir. Başka bir ifadeyle nazariyede “oktav bölünüşü” şeklinde gösterilen devirlerin, uygulamada tüm nağmeleriyle birlikte kullanılmalarının gerekmebileceğidir. Yani devir adlandırması büyük çapta doğurucu dördü, beşli veya üçlülere bağımlı olduğuna göre, nazariyecilerin geleneksel bir idealleştirmesi olarak ortaya çıkan oktav düzenlemelerinin, müziği uygulayan çevreler açısından bir geçerlilik taşımayabileceği belirginlik kazanmaktadır. Bu konuda Maragalı Abdülkadir, *Camiü'l-elhan*'da şu değerlendirmeyi yapar: “Perdenin ait olduğu daireyi bilmeyen bazı icracılar onun asıl seslerini kullanırlar” (Sezikli, 2007: 173). MrgA’nın açık bir şekilde vurguladığı gibi, “devir” tamamen nazarî bir kavramdır ve “uygulamacılar” doğal olarak bu kavramı bilmez, ama musikiyi “icra” ederler. Onların icralarında kullandıkları perdeler, makamsal ezgilerin oluşumu için yeterli sayıda olup, nazariyecilerin “devir ve daire”lerine “esas” teşkil ettikleri “asıl” perdeleri içerir.⁷⁹ Örneğin Büzürg beşlisi içinde gelişen bir ezginin, sadece Büzürg’ün “aslı”nı meydana getiren bir tam beşli içinde şekillenip; mutlaka oktav aralığı içindeki diğer sesleri de kullanmasına gerek olmadığı, MrgA’nın açıklamasında açık ifadesini bulmaktadır. Bu yüzden özellikle halk müziği repertuarında üç, dört veya beş perde içinde şekillenen ve kavramsal açıdan tamamen “makam” özelliği taşıyan ezgilerde kullanılan perdelerin, nazariyecilerin devir ve dairelerine temel teşkil ettiği açıklık kazanmış oluyor. Benzer durum, *Şırf*de sayılan on temel cins açısından da geçerlilik taşımaktadır. Nitekim Safiyüddin

⁷⁷ Farsçada kûçek, “küçük”; büzürg de “büyük” demektir. Zirefgen ise “altında, aşağısında” anlamına gelir. Buradan makam kültüründe hem birlikte hem de birbiri yerine kullanıldığı görülen Zirefkend-i Kûçek tamlaması, “küçük (Kûçek) cinsin alt kısmına (zirefgen) ekleme yoluyla elde edilen beşli” anlamına geldiği ve bunun, aynı cinsin “üst kısmına ekleme yoluyla oluşturulan ve “büyük (Büzürg)” olarak nitelendirilen beşliden, bu yolla ayırt edilmiş olduğu anlaşılmalıdır. Edvarlarda yalnızca Kûçek veya yalnızca Zirefkend şeklinde anıldığı görüldüğü gibi, tamlama halinde Zirefkend-i Kûçek veya kısaca Zir-i Kûçek olarak kullanıldığı da görülür. Ancak temelde Zirefkend-i Kûçeki kast etmek anlamında kullanılan Zirefkend-i Büzürg adlamasının doğru olmadığı anlaşıyor.

⁷⁸ Bkz. Ladikli, Şirvani, vb.

⁷⁹ Bu anlayışın bu çalışmada esas alınan “makamsal ezgi çekirdekleri” yaklaşımı bakımından ayrıntılı olarak değerlendirilmesi, ilgili bölümde ortaya konulacaktır.

sonrası süreçte bu okul geleneğini takip eden çeşitli nazariyatçılar, Safiyüddin'de bulunmayan pek çok hususu DDŞMye eklemiş ve kimi haklı itirazlara da eserlerinde yer vermişlerdir. Örneğin geleneğin 16. yüzyıl başlarındaki güçlü temsilcilerinden Alişah bin Hacı Büke, oktav içinde düzenlenen çeşitli devirler için şu değerlendirmeye yer verir:

... Rast ve Zengüle makamları, Uşşak ve Nevâ, Bûselik ve Irak, Zirefkend ve Hicaz, Râhevî ve İsfahan **nadiren tüm sesleri ile kullanılırlar**. Hüseyinî, Zirefkend, Irak, İsfahan ve Bûselik genellikle **tiz taraflarıyla meşhurdurlar ve böyle kullanılırlar**. Nevâ makamı ve Büzürg makamı ise **sürekli pest tarafı ile** Hicâzî ve Râhevî **genellikle orta tarafı ile kullanılırlar**. Büzürgün **tiz tarafı terk edilmiştir**. Hüseyinî ve İsfahan **çoğu zaman iki tabakalarının yer değiştirdiği şekilde kullanılırlar**. (Çakır, 1999: 32-33)

Aslında bu açıklama, BMMnin dayandığı makam modelinin, “devircilerin” nazariyelerinden bağımsız ve uygulama esaslı bir mantıkla gelişme gösterdiğini teyit etmesi açısından büyük önem taşır. Aşağıda daha ayrıntılı olarak görüleceği gibi, bâtinî geleneğe bağlı nazariyecilerce temsil edilen modelde makamlar, tıpkı Alişah’ın kast ettiği anlamda az sayıda perde ile ve mutlaka bir ezgisel hareket şeklinde anlaşılmış ve açıklanmıştır. Alişah’ın burada daire açısından ses bölgeleri halinde tarif ettiği özellikler, aslında “makamlaşma süreci”nde, her makamın kendine özgü sınırlı ses alanı ile geleneksel perde dizgesi içine yerleşiminin de anahtarı olmuş görünmektedir. Örneğin Râhevî’nin “sadece orta bölgesi” itibarıyla kullanılması ifadesi, devri oluşturan Hicaz ve Hüseyinî cinslerinin birleşim noktasında yer alan üç adet “c” aralığına karşılık gelir ki bunu Safiyüddin, “orta müfred cins” adıyla bir büyük üçlü aralığı (5:4) halinde zaten tanımlamıştır. Daha önce açıklandığı gibi devir olarak “ctc+cctt” birleşimiyle gösterilen Râhevî’nin “asıl” çekirdeğini, iki tabakanın ortasında yer alan “ccc” aralıkları oluşturur. Bu yüzden “devir” haline getirilmiş Râhevî’deki bu aralık dizilişini gerçekte “ct+ccc+tt” şeklinde anlamak gerekir. Ancak daire modelinde devirlerin mutlaka *zû'l-küll* denilen sekizli aralığı içinde tanımlanmaları “zorunlu” bir kural oluşturduğundan, bu modele bağlı nazariyeciler de kaçınılmaz olarak belirtilen “aralık çekirdekleri”ni sekizliler içine - mümkün olan en uygun ihtimali gözeterek- monte etmeye çalışmışlardır. Daire modelinin son temsilcilerinden Alişah’ın gayet açık bir şekilde ifade ettiği gibi, musikinin pratik yanındaki makam algısında asıl etkili olan makamın “daire”si değil, üzerinde makamsal ezgi çekirdeğinin geliştiği aralıksal birlik (üçlü, dördü, beşli, vb) olmaktadır.

Bu yaklaşıma bağlı kalındığında Hüseyinî’nin neden inici bir ezgisel beşli; Nevrûz’un neden inici bir ezgisel dördü; Kûçek veya Zirefkend’in de neden inici bir üçlü olarak anlaşılması gerektiği aslında tamamen açıklık kazanmış olmaktadır. Nazarî kaygılar bir yana bırakıldığında, musikinin pratik yanındaki makam algısında aslında hep

temel dörtlü, l veya beşli makam çekirdeklerinin belirleyici olduğu; adlandırmaların da hep bu esasa bağlı kalınarak gerçekleştirildiği anlaşılıyor. Böyle olunca da daireden ziyade makamın, nazari bir model olarak sekizli aralığına ihtiyaç duymaksızın var olabildiği anlaşılmış oluyor. Bu sayede rneğin Nevruz özelliği taşıyan bir ezgi, sadece içerdiği dört perde üzerinde ve kendine özgü hareket tarzıyla (Nevada nağmeler yaparak başlayıp, tam perdelerle Dğahta karar etme şeklinde) gelişme gösteriyor.⁸⁰

4.1.1 Daire Modeli ve Notalama

Bu modelin teori açısından belki de en dikkat çekici yönlerinden birini, kullandığı notalama dizgesi oluşturmaktadır (Wright, 1978, 1994, 1995). Eski Yunan'dan aktarılan bilgiler ışığında, aslında Doğu Akdeniz ve Ege dünyasında çeşitli kültürlerce kullanıldığı görülen alfa-nümerik (harflere ve rakamlara dayalı) notalama dizgelerinin bir eşitisi, İşlam kültürü içinde gelişen musiki nazariyatı çalışmalarında da temel bir bileşen olarak yer almıştır. Bilindiği gibi Arap alfabesinde kullanılan her harf, aynı zamanda sayısal bir değer taşır. Ebced denilen bu dizgede alfabe harfleri bir, on ve yüz basamaklarını içerecek tarzda, öbekler halinde kullanılırlar. Buna göre alfabenin ilk harfi olan *elif*'ten *ti*'ya kadar olan ilk dokuz harflik öbek, ilk dokuz rakamı (1-9); *ye*'den *sad*'a kadar olan ikinci öbek onlar basamağını (10-90); *kaftan* *zi*'ya kadar olanlar yüzler basamağını (100-900) ve *gayin* harfi de bin sayısını temsil eder.

İşlam kültüründe Farabi'yle başlayıp Safiyüddin tarafından da kullanılmış olan bu notalamanın temel uygulamalarından birini "monokord" zerindeki aralık-nağme gösterimi oluşturmuştur. Farabi, "sistemci okul" nitelemesinin kast ettiği anlamda Eski Yunan'da "büyük mükemmel sistem" (*systema perfectum* veya *systema teleion*) olarak anılan iki oktav genişliğindeki ses sistemini bu notalamayla göstermiştir. Safiyüddin de, Farabi'den alıntılanarak şerefiyye'de, iki oktavlık sistemde yer alan her bir perdenin Eski Yunanca adları ile bunların Arapça'daki karşılıklarını, harf notalamasıyla birlikte vermiştir (Yekta, 1986; Arslan, 2007) (izelge 5.3).

⁸⁰ Nitekim Anadolu'nun özellikle Doğu ve Güneydoğu bölgelerinden derlenen pek çok halk türküsü veya ezgisinin, bu bağlamda tipik dört perdeli Nevruz örneklerinden oluşması, makam kültürü bakımından son derece dikkat çekicidir. Aynı durum, Hicaz dörtlüsü gibi diğer bazı örnekler açısından da geçerlidir.

Çizelge 5.3 : Safiyüddin'in Şerefiyye'de yer verdiği "Büyük Mükemmel Sistem"deki on beş perdenin harf-rakam karşılıkları ile Yunanca ve Arapça adları.

<i>A [elif; 1]</i>	<i>Sakiletu 'l-Mefruzât</i>	<i>Proslambanomenos</i>
<i>B [be; 2]</i>	<i>Sakiletu 'r-Reisât</i>	<i>Hypate-Hypaton</i>
<i>C [cim; 3]</i>	<i>Vasıtatı 'r-Reisât</i>	<i>Parhypate-Hypaton</i>
<i>D [dal; 4]</i>	<i>Haddetu 'r-Reisât</i>	<i>Likhanos-Hypaton</i>
<i>h [he; 5]</i>	<i>Sakiletu 'l-Evsât</i>	<i>Hypate-Meson</i>
<i>V [vav; 6]</i>	<i>Vasıtatı 'l-Evsât</i>	<i>Parhypate-Meson</i>
<i>Z [ze; 7]</i>	<i>Haddetu 'l-Evsât</i>	<i>Likhanos-Meson</i>
<i>H [ha; 8]</i>	<i>Vustâ</i>	<i>Mese</i>
<i>T [tı; 9]</i>	<i>Fasılatı 'l-Vustâ</i>	<i>Paramese</i>
<i>Y [ye; 10]</i>	<i>Sakiletu 'l-Munfasılât</i>	<i>Trite-Diezeugmenon</i>
<i>K [kef; 20]</i>	<i>Vasıtatı 'l-Munfasılât</i>	<i>Paranete-Diezeugmenon</i>
<i>L [lam; 30]</i>	<i>Haddetu 'l-Munfasılât</i>	<i>Nete-Diezeugmenon</i>
<i>M [mim, 40]</i>	<i>Sakiletu 'l-Haddât</i>	<i>Trite-Hyperbolaion</i>
<i>N [nun, 50]</i>	<i>Vasıtatı 'l-Haddât</i>	<i>Paranete-Hyperbolaion</i>
<i>S [sin, 60]</i>	<i>Haddetu 'l-Haddât</i>	<i>Nete-Hyperbolaion</i>

Safiyüddin, birler ve onlar basamağı içinde sıraladığı bu iki oktav sistemini esas alarak, bir sekizli içindeki nağme dizilişini de, yine alfa-sayısal sistemle şöyle gösterir (Çizelge 5.4):

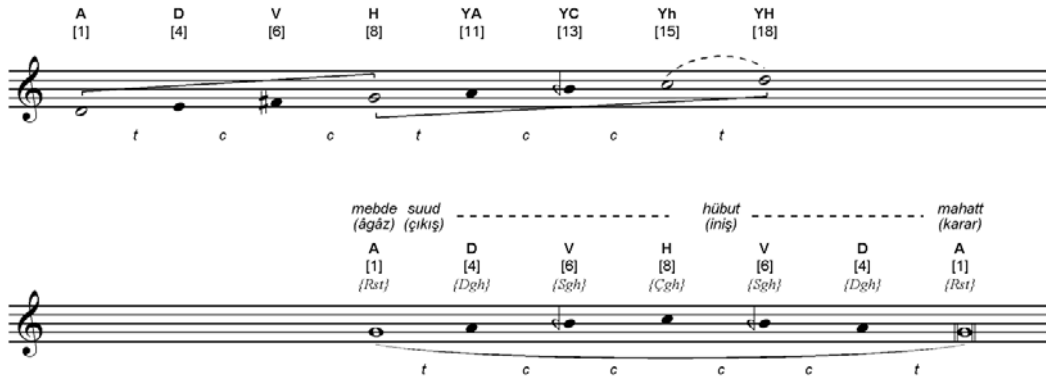
Çizelge 5.4 : Safiyüddin'de on sekiz nağmeyi gösteren harfler ve sayısal karşılıkları.

(elif) A [1]	(be) B [2]	(cim) C [3]	(dal) D [4]	(he) h [5]	(vav) V [6]	(zı) Z [7]	(ha) H [8]	(tı) T [9]	(ye) Y [10]
(ye-elif) YA [11]	(ye-be) YB [12]	(ye-cim) YC [13]	(ye-dal) YD [14]	(ye-he) Yh [15]	(ye-vav) YV [16]	(ye-zı) YZ [17]	(ye-ha) YH [18]		

Elbette Safiyüddin, sadece harfleri kullanır. Ancak onun kullandığı bu harflerin sıralanış mantığının, aslında tümüyle sıra-sayısal bir anlayışa dayalı olduğu görülüyor. Önce birden ona kadar olan harfleri (*elif*ten *ye*'ye, A-Y) sıralayan Safiyüddin, sonra bu harflerin bileşimlerinden oluşan karakterlerle (onbirden onsekize kadar, YA-YH), oktavdaki 18 nağmeyi sıralamış olmaktadır. Böylece oktav

içindeki örneğin birinci ile dördüncü ses (A-D) arasındaki aralığın tanını olacağı kolaylıkla ifade edilmiş olmaktadır. Benzer olarak birinci ile sekizinci nağme (A-H) dörtlü aralığını; birinci ile on birinci ses (A-YA) beşliyi ve birinci ile on sekizinci (A-YH) de oktavı göstermeye yarayacaktır. Başka bir ifadeyle sistem içinde öngörülen herhangi bir aralığın, harf notalaması yoluyla hangi sesler arasında konumlandığının açık bir şekilde ifade edilmesi sağlanmış olmaktadır.

Bu model içinde geliştirilmiş bulunan bu notalamanın, Osmanlı 15. yüzyıl nazariyatçılarından Lâdikli Mehmed Çelebi’de, ezgi-makam ilişkisi açısından çarpıcı bir uyarlamayla kullanıldığı görülür. Sistemci gelenekte daha çok oktav bölünüşünü ve aralıkların konumlarını ifade etmede kullanıldığı görülen bu notalamayı Lâdikli, döneminin makamlarını tarifte, bâtinî geleneğe özgü ezgisel hareketi açıklayan bir mantıkla kullanır. Böylece de bu çalışma açısından benzersiz değerde tarihsel bir pencerenin de aralanmasını sağlar. Konunun nazarî yönü bir sonraki başlıkta ele alınacağından burada temel bir karşılaştırma amacıyla, DDŞMde Rast için verilen devir şeması ile Lâdikli Mehmed Çelebi’nin *Zeynû’l-Elhân*’da vermiş olduğu şemayı karşılaştırmalı olarak bir arada görmek yararlı olacaktır (Şekil 5.3):



Şekil 5.3 : DDŞMde Rast için verilen devir ile Lâdikli Mehmed Çelebi’nin *Zeynû’l-Elhân*’da vermiş olduğu ezgisel hareketin karşılaştırılması.

Görüldüğü gibi Lâdikli, gerek kendi döneminin betimsel nitelikteki makam tarifleriyle karşılaştırma, gerekse devir modelinin oktav bölünüşü dışına çıkan ezgisel notalama uyarlamasıyla buradaki araştırmaya, özellikle de “makamsal ezgi çekirdeği” yaklaşımı bakımından çok önemli bir katkı sağlamış olmaktadır. Lâdikli sayesinde, devir modeliyle makam modeli arasındaki kimi benzerlik ve farklılıkları daha iyi anlamak, kullanmış olduğu notalama üzerinden daha da olanaklı hale gelmektedir. İki notalamada da A harfi, Rast devri ve Rast makamı açısından ilk nağme ve ilk perdeyi göstermektedir. Devir notalamasında “aralık” esas alındığından elif (A), “herhangi” bir konuma rahatlıkla taşınabilmekte; “mutlak” bir konum ifade

etmemektedir. Bu nedenle devir halindeki Rast, “makamsal yerleşim” esas alınmak suretiyle perde dizgesi içinde “makam” a göre konumlandırılmış olmaktadır.

Sonuç olarak oktav içindeki nağme sırasını ve aralık büyüklüğünü gösteren bu notalama imkânının, gerek devir modelinin iç düzeninin anlaşılmasında, gerekse 15. yüzyıl Osmanlı dünyasında özellikle Bâtınî geleneğe bağlı nazariyeciler tarafından ortaya konulan makam modeli ile olan ilişkilerinin anlaşılmasında, dikkate değer bir olanak sunduğu açıktır.

Bu konu, ezgi-makam analizi açısından özellikle şu yönüyle önemli görünmektedir. Osmanlı dünyasındaki kaynaklara bakıldığında, özellikle ezoterik anlayışı temsil eden kaynaklarda oktav bölünüşüne ilişkin sayısal değerlerle fazlaca ilgilenilmediği ve aralıklar için “tam/tamam/bir perde” ve “nim/yarım/buçuk/eksik/nısf perde” gibi, kesinlikten ziyade izafiliği ifade eden betimlemelerle yetinildiği görülmektedir. Örneğin Hızır bin Abdullah’ta makamlarla ilgili düzenler bahsinde verilen kimi tariflerde “ses sistemi” veya “oktav bölünüşü” gibi teknik konular açısından son derece dikkat çekici ifadelerle karşılaşılır (Öztürk, 2013). Abdullah’ın kullandığı ifadelerle göre nim/yarım/buçuk perde, kimi zaman Sistemci Okul’daki bakiye aralığına, kimi zaman ise mücenneb aralığına karşılık gelebilmektedir. Bu nedenle nim/buçuk/yarım perde ifadesi, kelimenin kast ettiği manada veya bugün anlama eğiliminde bulunduğu şekliyle “tam aralığın yarısı” anlamına gelmemektedir. Benzer durum Kantemir’in verdiği perde tariflerinde de görülür ve şu türden ifadeler son derece manidardır: “Agâh ol ki saz-ı merkurda gerçi ol kadar perdeler mevcut olurlar lakin **avazın bir aşağıya varması bir yukarı gelmesi olmağla**, nim perdelerin sebebi ile perdelerin adedinden ziyade hurufun işareti iktiza eder” (ed. Tura, 2001: 3).

Buna göre, Kantemir tanbur sazı üzerinde Yegâh’tan [Nerm Pençgâh] Tiz Hüseyinî’ye kadar 16 adet “tamam”, 14 adet de “nim” olmak üzere toplam 30 adet perde bulunduğunu belirtmektedir. Ancak seslerin tize veya pestlere doğru hareketleri sırasında, bu nim perdelerin bir kısmının da tizleştirilmeleri veya pestleştirilmeleri gerekmektedir. Böyle olduğunda notalama açısından toplamda 33 perdeye ihtiyaç hâsıl olmaktadır. Bu noktada örneğin Saba-Uzzâl, Bayati-Hisar, Tiz Saba-Tiz Uzzâl değişimleri, bu farklılığın görünür olduğu perdeler olarak öne çıkmaktadır.

6.1.2 Urmiyeli Safiyüddin Nazariyesi

Safiyüddin’in eserlerinde makam terimine rastlanmaz. Bunun yerine daire, devir ve *şedd* terimleri yer alır. Daire ve devirler arasında nasıl bir fark gözetildiğinin

anlaşılmasında “uyum” ilkesi belirleyici bir rol oynar. Bu ilkenin nasıl uygulandığını anlamak için ise, Safiyüddin nazariyesinde yer verilen yapısal dörtlü, beşli ve üçlü modüller ile bunların aralıklar bakımından bölünüşlerine bakmak gerekir. Bu modelde yedi adet dörtlü, on iki adet beşli ve iki adet üçlü modül, temel bazı ilkeler dahilinde bir araya gelerek on iki meşhur devir ve altı âvâzeyi oluştururlar. Safiyüddin’e göre ezgi oluşumunda üç tip “lahni” aralık kullanılır: (i) tanini, (ii) bakiye ve (iii) mücenneb. Bunlardan bakiye aralığının niteliği, sistemin “uyum” ilkesi bakımından problemlidir: çünkü bakiye aralığı, sahip olduğu “arta kalan” anlamıyla, temelde tam dörtlü aralığından iki tanini aralığının “çıkartılmasıyla” elde edilmiş olduğu için, dörtlü aralığını tamamlayıcı niteliğiyle ezgi oluşumunda yer almaktadır. Aslında bakiye, doğası gereği “uyumsuz” bir aralıktır (Öztürk, 2014).⁸¹

Safiyüddin modelinde sistemin omurgasını “uyum” (*mülâyemet*) ilkesi oluşturur. Safiyüddin’e göre uyum, dört “uyumsuzluk” halinden sakınılmakla sağlanır: (i) dörtlü aralığı eksik olmayacaktır, (ii) dörtlü artmış olmayacaktır, (iii) bakiye aralığı, mücenneb aralığından “önce” gelmeyecektir ve (iv) iki bakiye aralığı art arda gelmeyecektir. Bu dört durum incelendiğinde aslında temel olarak iki “yasakla” karşılaşılır: Safiyüddin günümüz terimleriyle ifade edilirse kromatik adım ile tam dörtlü aralığının eksik veya artmış durumlarına “yasak getirmiştir”. Bunlar, devir oluşumunda “uyumsuzluk” yaratan uygulamalardır ve bunlardan “kaçınılması/sakınılması” gerekir. Safiyüddin’in uyum anlayışını devir oluşumuna temel almasının kuşkusuz antik hermetik ve Pisagorcu gelenek ve inanışlarla ve genel olarak da “kürelerin uyumu” inancıyla bağlantıları olduğu kabul edilebilir (Godwin, 1993; Öztürk, 2014). Bilindiği gibi daire, hermetik geleneklerde tanrıyı simgelediği gibi, yaşam döngüsündeki varlıksal dönüşümü de temsil eder. Bu nedenle daire ve devir kavramları, aynı zamanda müzik teorisinde bulunduğu karşılıkla bu hermetik geleneğin önemli bir sembolü durumundadır.

Safiyüddin, daire oluşumunu temel bir kurala bağlamıştır. Buna göre daireler iki tabakadan meydana gelirler ve bunlardan ilk tabaka kesin olarak “tam dörtlü”den oluşur. Böylece daire; dörtlü+beşli şeklindeki iki tabakadan meydana gelmiş olur. Ancak beşliler, dörtlünün arkasına veya önüne eklenebilen taniniyle oluşturulabildikleri gibi, biri “küçük” (ccb), diğeri “büyük” (ccc) iki adet üçlünün birleştirilmesiyle de elde edilebilmektedir. Bu yönüyle bakıldığında Safiyüddin’deki daire oluşumunun görünüşte (dörtlü+beşli) eklemlenmeye dayandığı, ancak beşlinin

⁸¹ Bakiye aralığına “yüklenen” bu “olumsuz anlam”, Osmanlı dünyasında 15. ve 16. yüzyıllarda egemen olan ve hatta çeşitli yönleriyle 20. yüzyıla kadar da izleri görülebilen “bâtınî/ezoterik” anlayış açısından da son derece önem taşıyor ki bu noktaya aşağıda değinilecektir.

oluşumunda (i) dörtlü+tanini, (ii) tanini+dörtlü ve (iii) üçlü+üçlü şeklinde üç farklı birleşme tarzının kullanıldığı görülmektedir. Üstelik tanini aralığının, mücenneb+bakiye şeklindeki bölünüş seçeneklerinin devreye sokulmasıyla da daire oluşumunda başvurulan düşünsel seçeneklerin daha da çoğaltıldığı anlaşılmaktadır.

Safiyüddin'in takip ettiği yöntem aslında antik Yunan'dan beri sekizlilerin ayrık veya bitişik tarzdaki dörtlüler aracılığıyla düzenlenmesi kuralının yeni bir düzenlenişinden ibarettir. Antik Yunan'da bu iki modele ek olarak bir de tanini+dörtlü+dörtlü birleşimi mümkündü ki özellikle bu model, modlar açısından, sonraki dönem ve kaynaklarda, "doğurucu" dörtlülerin hangileri olduğu konusunda çeşitli belirsizlikler ve problemler yaratması sebebiyle önemli sıkıntılara yol açmıştır. Belki de bu nedenle Safiyüddin, bu son modeli ilkesel olarak sekizli oluşturma modellerinden dışlamış ve bir anlamda kendi dizgesinin oluşumuna ilkesel bir netlik kazandırmıştır. Safiyüddin oktav bölünüşlerinin sayısını, yedi adet dörtlüyü, on iki adet beşliyle birleştirmek suretiyle, seksen dört adet olarak verir.

Safiyüddin'in sisteminde "uyum ve birlik" açısından kurgusal ve ilkesel nitelikte temel bir model yer alır. Buna göre Safiyüddin'de tanini, dörtlü ve sekizli aralıkları, aslında hep aynı temel prensibe göre "bölünmüş" durumdadır. Bunlardan sekizli aralığı, iki tam dörtlü ile bunlara eklenen bir taniniden oluşurken, tam dörtlü de, iki tanini ve bir bakiyeden; tanini ise iki bakiye ve bir komadan meydana gelir. Böylece Safiyüddin'in modelinde, sekizli, dörtlü ve tanini için geçerlilik taşıyan ilke: "geniş-geniş-dar" veya "büyük-büyük-küçük" şeklinde ifade edilebilecek bir yapı sergilemiş olur. Bu bağlamda Safiyüddin'in (Wright, 1978; Uygun, 1999; Arslan, 2007; Maalouf, 2011), kendinden önceki kaynaklardan Farabî (Abdülğassimov, 1990; Can, 2001; Maalouf, 2011) ile karşılaştırılması, Safiyüddin modelinin getirdiği "birlik" hakkında açık bir fikir verecektir (Şekil 5.4).

D A İ R E / D E V İ R / Ş E D D L E R İ N O L U Ş T U R U L M A T A R Z L A R I (S İ S T E M L E R)																
Farabî'ye göre ses sisteminin düzenleniş seçenekleri ve devir oluşturma modelleri	dörtlü (tetrakord)					dörtlü (tetrakord)					tanini					
	dörtlü (tetrakord)					tanini		dörtlü (tetrakord)								
	tanini		dörtlü (tetrakord)					dörtlü (tetrakord)								
	b	b	k	b	b	k	b	b	b	k	b	b	k	b	k	
	b	k	b	b	k	b	b	b	k	b	b	k	b	b	k	b
	k	b	b	k	b	b	b	k	b	b	k	b	b	k	b	b
Safiyüddin'e göre ses sisteminin düzenlenişi ve devir oluşturma modelleri	dörtlü (tetrakord)					dörtlü (tetrakord)					tanini					
	b	b	k	b	b	k	b	b	b	k	b	b	k	b	k	
	"uyumlu" dörtlülerin (tetrakordlar) oluşma tarzları					beşlilerin (pentakord) oluşturulma tarzları										
	t		t		b	dörtlü (tetrakord)					t					
	t		b	t		dörtlü (tetrakord)					c	b				
	b	t		t		t		dörtlü (tetrakord)								
	t		c		c	c	b	dörtlü (tetrakord)								
	c		c	t		üçlü (c+t) [İrak]			üçlü (t+c) [Segâh]							
	c	t		c		c	t		t		c					
	c		t		c	üçlü (c+c+c) [Rehâvî]				üçlü (t+b)						
	c		c	c	b	c	c		c	t		b				
	c	c		c	b	c		c	c	t		b				
						üçlü (c+c+b) [Kûçek]			üçlü (t+c) [Segâh]							
						c	c	b	t		c					
						üçlü (c+t) [Hicâzî]				üçlü (c+c+b) [Kûçek]						
						c		t			c	c	b			
					t	tanini	b	bakiye								
					c	mücenneb	k	koma								

Şekil 5.4 : Farabî ve Safiyüddin nazariyelerinin ses sistemi ve devir oluşumu bakımından karşılaştırılması.

Safiyüddin'in beşli oluşumlarını çeşitli yasaklara tabi tutması nedeniyle uyumluluk açısından on iki olarak sınırlandırmış olması, sistemci okul geleneğinin sonraki takipçileri tarafından (örn. Maragalı Abdülkadir, Abdülaziz Çelebi, Lâdikli Mehmed Çelebi, Alişah) yine eleştirilmiş ve zaman içinde de bu nazariyeciler tarafından bazı katı kurallardan uzaklaşmıştır. Beşlilerin sayısını Maragalı on üçe, Alişah ise on dokuza çıkarmıştır. Ayrıca Alişah, Safiyüddin'in tam dörtlünün bozulmaması veya bakiyenin mücennebden önce gelemeyeceği türünden uyumlulukla ilgili yasaklarının 16. yüzyıl başları itibarıyla artık geçersizleşmiş olduğunu da açıkça ortaya koyar. Maragalı geleneğini takip eden Lâdiklide doksan bir adet devir yer alırken, Alişah bunların sayısını yüz otuz üçe çıkarmıştır.

6.1.3 Maragalı Abdülkadir'in katkıları

DDŞM geleneğinin yaygınlaşmasında, özellikle Kutbeddin Şirazî'ye karşı Urmiyeli'yi savunan söylemiyle Maragalı, öncü ve etkin bir rol oynamıştır. Şirazî'nin yazdıklarını pek çok noktada eleştiren ve aksini savunan Abdülkadir, tüm bu savunularında referans olarak Safiyüddin'den yararlanır ve üstelik Şirazî'nin, bir uygulayıcı olmadığından hareketle, musiki yönünün zayıflığına da vurgu yapar.⁸²

Abdülkadir, "sahib-i edvar" olarak andığı Safiyüddin'e büyük bir saygı gösterir ve kendi yazdıklarının temel referanslarını da ondan alır. Yaptığı aralık hesaplamalarında Safiyüddin'in aksine çıkıcı beşlilerle değil, inici dörtlülerle ilerleyerek sekizliyi tamamlar. Ancak sonuçta bulunduğu perdeler, Safiyüddin dizgesindekilerle aynıdır (Can, 2001).

Abdülkadir'in makam kültürü açısından en önemli katkıları, kuşkusuz "adlandırmalar" bakımından aktardığı bilgilerdir. On iki makam, altı âvâze ve yirmidört şûbe, Abdülkadir sistematığının temelini oluşturur. Oysa Safiyüddin'de sadece on iki devir ve altı âvâze vardır. Makam, âvâze ve şûbe tasnifi, Maragalı okulunun ayırt edici bir özelliğini oluşturur. Ayrıca Safiyüddin'den farklı olarak Maragalı'da (7 adet dörtlü) x (13 adet beşli) = 91 adet daire yer alır (Bardakçı, 1986; Sezikli, 2007; Karabaşoğlu, 2010; Kolukırık, 2012).

Abdülkadir'le birlikte yazılı kaynaklarda "şûbe" ile "terkib" kategorileri arasında bir karışıklık hâsıl olduğu görülür. Abdülkadir çizgisine bağlı yazarlar yirmi dört şûbeyi esas alıp açıklarlarken, Bâtınî geleneğinin mensupları, dört şûbeyi esas alıp, makam, âvâze veya şûbelerin birleştirilmesinden doğan yapısal ve ezgisel unsurları terkib başlığı altında toplarlar. Bu nedenle şûbe ve terkib konusu, kaynakların bağlı

⁸² Bkz. CE (Bardakçı, 1986; Sezikli, 2007) ve ŞE (Kolukırık, 2012).

bulunduğu silsileler bakımından birbirinden farklı anlayışları temsil ederler. Örneğin Lâdikli Mehmed Çelebi, *Fethiyye* ve *Zeynü'l-elhan*'da temelde Abdülkadir modeline bağlı kalmakla birlikte, müteahhirin olarak nitelediği Bâtınî geleneğe bağlı nazariyecilerin görüşlerine de yer verir. Abdülkadir'in öncü niteliğiyle geliştirdiği metin, oğlu (Abdülaziz Çelebi), torunu (Mahmud bin Abdülaziz) ve Lâdikli Mehmed Çelebi tarafından, Osmanlı dünyasında "temel bilgi kaynağı" olarak kullanılmayı sürdürmüştür. Bu nedenle, sistemci okul bakımından Osmanlı kültüründeki "ana izlek"i Safiyüddin'den ziyade Maragalı Abdülkadir'in oluşturmuş olduğu görülür.

Bu iki isim dışında Kutbeddin Şirazî'nin Osmanlı dünyası üzerindeki etkileri konusunun henüz yeterince açıklığa kavuşturulamamış olduğu bir gerçektir. Aslında Osmanlı dünyasındaki bâtinî geleneğe bağlı temsilcilerin, başta makam, âvâze, şûbe, terkeb sınıflaması olmak üzere Şirazî'de dile getirilen çeşitli bilgilere sahip oldukları metinlerinden anlaşılabilir. Üstelik bu kaynaklar, Kutbeddin'e çok az atıfta bulunmuş olmalarına rağmen, aralarındaki bu ilişki, kullandıkları sınıflamanın ortaklığı üzerinden açıkça ortaya çıkmaktadır. Şirazî'nin Osmanlı dünyasındaki etkilerini daha iyi değerlendirebilmek için, her şeyden önce *Dürretü't-Tac* adlı eserin, Türkçeye çevrilmesi gerekmektedir. Owen Wright (1978)'in çalışmasından hareketle Şirazî'nin, verdiği çeşitli daire izahları ve adlandırmalarıyla, Maragalı'ya öncülük ettiği kabul edilmelidir. Kaldı ki Maragalı'nın gerek *Camiü'l-elhan* (Sezikli, 2007) ve gerekse de *Makasidü'l-Elhan* (Karabaşoğlu, 2010) adlı eserlerinde Kutbeddin Şirazî'yle ilgili değerlendirmeleri, bu etki ve ilişkinin anlaşılması bakımından çok önemli kesitler içerir. Şirazî'nin gösterdiği kimi dairelerin ve bunlarla ilgili adlandırmaların Safiyüddin'de hiç yer almaması da elbette dikkat çekicidir. Şirazî, şûbelerin dokuz tane olduklarını belirtir: 1.) Dügâh, 2.) Segâh, 3.) Çargâh, 4.) Pençgâh, 5.) Zavîl, 6.) Rûy-i Irak, 7.) Rekbî, 8.) Müberkâ, 9.) Selmek (Wright, 1978: 172-180). Kutbeddin'in bu "şûbe" sınıflaması, hem Safiyüddin izleği, hem de Osmanlı bâtinî izleği açısından, açıkça "farklı" ve "özgün"dür. Bu sınıflamada yer alan Dügâh, Segâh ve Çargâh, Osmanlı bâtinî geleneğinde, Yekgah'la birlikte "dört-şûbe"yi oluştururlarken; Şirazî'nin Selmek dediği şûbe, Osmanlı bâtinî geleneğinde "âvâze" ve Şirazî tarafından verilen tüm diğer şûbeler de (Pençgâh, Zavîl, Rûy-i Irak, Rekbî ve Müberkâ) "terkeb" addedilmişlerdir. Bu nedenle bu sınıflama, makam/devir, âvâze, şûbe ve terkeb şeklindeki dörtlü tasnif bakımından "öncü"; ancak "içeriği" bakımından, Osmanlı dünyasındaki tasniften "farklı"dır.

Kutbeddin'e göre sanat erbabları dairelere "perde", "makam" veya "şed" demektedir ki Maragalı, bu bilgiyi eserlerinin hemen tümünde aynen tekrarlar: "... sanatkarlar Arapların *şüdu*d [şedler/diziler] dediği ve her birine özel bir isim verdiği 12 makama

12 perde derler. ... Bu meşhur dairelere eskiler *şudud* da demişlerdir. Sonrakiler makam veya köşeler demişlerdir” (Sezikli, 2007: 172). *Makasıdü'l-Elhan*'da da şu ifadeye verir: “icrâ erbâbı nezdinde perde on iki makâm olup Araplar bunları ‘şudûd’, Acemler ise ‘Perde’ ve ‘Makâm’ diye adlandırmıştır. Bunlara “Meşhur Devirler” de derler. Bilindiği gibi her birine, husûsî bir isim de verilmiştir” (Karabaşoğlu, 2010: 159). *Şerhü'l-Edvar*'daki açıklaması da şu şekildedir: “İcra erbabı katında perde ... meşhur 12 devirdir. Onların ıstılahlarında perde 12 makamdır ve bu on iki devri 91 daireden seçerek özelleştirmişler ve zikredilen isimlerle adlandırmışlardır” (Kolukırcık, 2012: 182).

Abdülkadir'in bahirler konusunda aktardığı şu bilgi ise, özellikle “makamlaşma” açısından kayda değer görünmektedir:

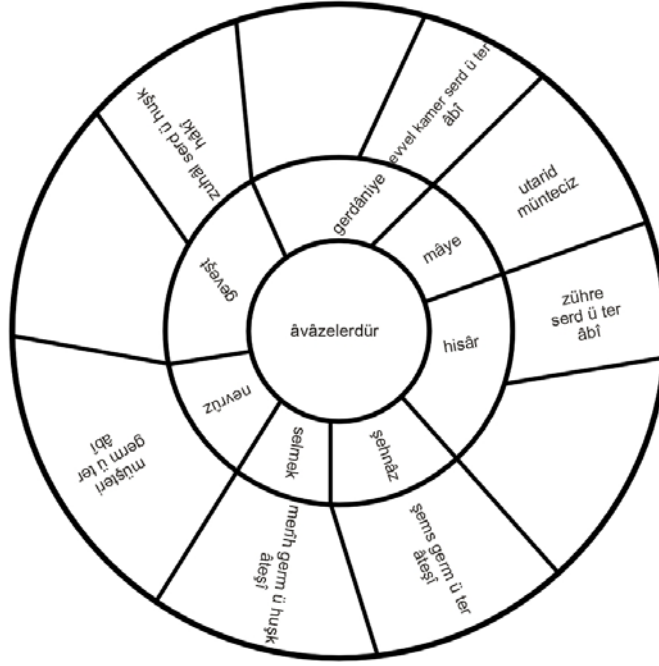
Dörtlü aralığın kısımlarına ‘akşam’ denildiği gibi, ‘bahir’, ‘cins’ ve ‘şed’ isimleri de verilerek, bu isimlerle de kullanılır. Şed için ‘sınıf’ ve ‘mucib-i bahir’ deyiimi de kullanılır. ... **Bahir aralıklarına bakmaktan daha çok bahirin olduğu yere bakmak gerekir.** Bu takdirde 1. ve 4. bahir farklı iki bahirdir. Araştırmalara göre **bu iki bahirin kökleri bir olsa da yerleri birbirlerinden farklıdır.** (Kolukırcık, 2012: 164)

Maragalı'nın dikkat çektiği bu “yer” hususunun, devirlerin esasını oluşturan ezgisel dörtlü, beşli veya üçlülerin GPD içindeki yerleşim ve konumlanışlarıyla ilişkili olduğu gayet açıktır. Bu çerçevede “yer” ifadesi zaten doğrudan “makam”la bağlantılıdır. Öyleyse “bahir” konusunun, bu tipik yerleşimler açısından kilit bir konu olduğu ortaya çıkıyor. Bir süreç olarak değerlendirildiğinde, nazarî düzlemde, soyut veya probabilistik devirlerden, somut ve özgül makamlara geçişte, bahir uygulamalarının belirgin bir rol oynadığını kabul etmek mümkündür. Uygulamalarla zaman içinde belirli cinslerin, özellikle de telli çalgılar üzerinde kazanmış oldukları “pozisyon”larla birlikte, tipik yerleşimlere sahip olmaya başladıkları; bu sürecin de giderek makam kavrayışının gelişiminde ve sözcüğün terim haline gelip yaygınlaşmasında etkili olduğu düşünülebilir. Sonuçta bahirler, geleneksel ses alanı içinde bir devrin, birden fazla yerde bulunması ve icrasına imkân tanıdığından; makamlaşma sürecinde de bu uygulamaların önemli bir rolü olduğunu varsayabiliriz.

4.2 Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli (BMM)

Bu model, Osmanlı dünyasının hâkim modelini meydana getirir. Bedri Dilşâd, Kırşehirli Yusuf, Hızır b. Abdullah, Kadızâde Tirevî ve Seydî'nin yanı sıra, Ahmedoğlu Şükrullah (Fisagores'e ilişkin atıf ve özellikle de terhib tarifleriyle) ile Lâdikli Mehmed Çelebi'nin (şûbe ve terkiplere ait bilgi ve notalamalarıyla) de, bu model içinde yer aldıkları görülür.

Modelin bâtinî niteliği, bu modele bağlı nazariyatçıların eserlerinde yansıttıkları “hikmet” ve “irfan” kültürüne bağlı; kozmoloji ve astroloji temelli, sufi bir kavrayış ve sembolizmden kaynaklanır (Öztürk, 2012d, 2012e, 2014). “İlm-i nücûm” ve “mûsıkî” ilişkisi, özellikle burçlar, gezegenler ve dört-unsur bağlamında, bâtinî gelenek ve sembolizmin en karakteristik yönünü oluşturur.⁸³ Bu nedenle bu astrolojik ve kozmolojik niteliklerin, bâtinî anlayışta temel bir yer sahibi olan “makam” kavramı ve “terimleşmesi” açısından çok doğru anlaşılması gerekir (Şekil 5.5).



Şekil 5.5 : Bâtınî gelenekteki daire sembolizmi, önceki modelin “*quadrivium*” içeriğine değil, burç, seyyare, dört-unsur bileşenlerine sahip tümüyle gizemci bir içeriğe sahiptir. Buradaki örnek, Kırşehirli Yusuf’un risalesindeki “âvâzeler” dairesine aittir (Buradaki çizim, Sezikli 2014 editörlüğü kapsamında tarafımdan yapılmıştır. Aynı şekil ayrıca bkz. Doğrusöz 2012a: 189).

Bu çalışmada modelin adlandırılışı bakımından bu nitelik, özellikle vurgulanmıştır.⁸⁴ Günümüze dek yazılmış Türk müziği tarihleri veya tarihsel dönemlerine ilişkin neredeyse hiçbir yayında, bu nazariye modelinin sahip olduğu bu temel nitelik tüm boyutlarıyla ortaya konulmamıştır. 15. yüzyıl ile 18. yüzyıl Osmanlı dünyası nazariyatçılarının önemli bir bölümü, müziğe yaklaşımları ve temel anlayışları

⁸³ İslam felsefesi, bâtinî gelenek ve müzik ilişkileri hakkındaki önemli çalışmalar için bkz. Farmer (1986); Nasr (1985); Godwin (1993); Shiloah (1993); Shehadi (1995); Pacholczyk (1996); Uludağ (1999); Vicente (2007); Wright (2010); Yesribi (2010).

⁸⁴ Popescu-Judet (2007) ve Can (2001, 2002a) gibi araştırmacılarda müziğin, kozmoloji-astroloji ekseninde kavranmasına yönelik tespit ve atıflar bulunsa da, bunun makam anlayışı bakımından Bâtını karakterde bir “model” olarak ele alınıp adlandırılması, tümüyle bu çalışmaya özgüdür.

bakımından tümüyle bâtinî geleneğe mensuptur. Lâdikli'nin, *Zeynü'l-elhân* ve *Fethiyye*'de *müteahhirin* (sonrakiler/yeniler) olarak andığı nazariyeciler, esasen bâtinî sembolizme bağlı Osmanlı dünyası nazariyecileridir.

Bâtinî sembolizm, tümüyle bâtinî geleneğin tanrı-insan-âlem kavrayışına özgüdür. Bu kavrayışın esasını “uyum” ve “birlik” kavramları oluşturur ve bu yüzden mûsikî, bâtinî gelenekte, âlemdeki “ilâhî nizamı” en iyi yansıtan unsur olarak görülmüştür. Tanrının, kâinata verdiği yaratışsal “nizam”da (*cosmos*), “yılı ay olarak bölen” 12 adet burç/ev/hane/makam/yer vardır ve bunlar bu yüzden müzikte “on iki makam”la temsil edilir. Tanrı “yedi” adet “seyyâre/kevâkib/gezegen” (celestial/heavenly bodies) yaratmıştır ve bunlar da bâtinî modelde “yedi âvâze” ile ilişkilendirilmiştir. Bu “âvâzlar/sesler”, köklerini “Pisagorcu gelenek”te⁸⁵ bulurlar ve seyyârelerin dönüşleri esnasında çıkardıkları “ilâhî seslerin” ancak “bilge” (hakîm) kişilerce duyulabildiği “kürelerin uyumu/müziği” (music/harmony of the spheres) inancını temsil ederler (Öztürk, 2013, 2014). Nitekim Osmanlı dünyasında Bedr-i Dilşâd, Kırşehirî, Hızır bin Abdullah, Kadızâde, Seydi, Nâyî Osman Dede, Tanburî Küçük Artin ve Kemanî Hızır Ağa gibi temsilcileriyle 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar var olmuş bâtinî gelenek nazariyatçıları, kendilerinden önce gelişmiş bu “İdrisî” (*Hermes Trimegistos*’a özgü, *hermetic*) ve gizemci (*esoteric*) geleneğe uyarak, musiki ilminin İdris Peygamber⁸⁶ (hermetik gelenekte, “üç-kere büyük Hermes”, *Hermes Trimegistos*) ve “hakîm Fisagores” (*Pythagoras*) tarafından bulunduğunu eserlerinde açıkça beyan ederler (Öztürk, 2013). Bedr-i Dilşad’a (1425) göre musiki ilmi: “ilm-i İdris’dir” (Ceyhan, 1997: 723). Ahmedoğlu Şükrullah, bu konuda şunları aktarır (Kamiloğlu, 2007: 43; Şirinova, 2008: 147; Bardakçı, 2011: 9): “bu ilmi evvel tasnif eden hakim-i ilahi Fisagoresdür ki şakirdlerine eydürmüş ki ‘ben bu nağmelerin bazısını felekler hareketinden işidürem, andan ki ben eyüdürem.” Hızır b. Abdullah (Özçimi, 1988: 165-166; Çelik, 2001: 246), eserinin “âvâze-i eflak” (feleklerin sesleri/kürelerin müziği) başlıklı bölümünde: “Bilgil ki zaman-ı mütekaddemde Fisagoris hakim-ü riyazi ilmleri gayetince bilurdi ve anı ilham ve riyazatile malum itmişdi bazıları ana İdris Peygamber dirler aleyhisselam ve bu ilmi alemde ol zahir itmişdür ve dirler eflakün âvâzesin işitmişdür ve andan ahz itmişdür”. Nâyî Osman Dede (çev. Erguner, 2014; Hariri ve Akdoğu, 1992) ise 1720’de, İdris Peygamber ve Pisagor için şu atıflarda bulunur: “Evvela İdris peygamber ki u / Hikmet-amuz-ı cihan şod su-

⁸⁵ Müzik nazariye tarihinde köklü ve derin etkiye sahip “Pisagorcu gelenek” hakkında bkz. Barker (1984, 2001); Guthrie (1987); Godwin (1993); Christensen (ed. 2002); Creese (2002); Wuidar (2010).

⁸⁶ Hermetik gelenek hakkında derinlemesine bilgi verip, bu geleneğin kültürler-üstü niteliğini ortaya koyan çalışmalar için bkz. Yates (1991); Özbudun (2003); Kılıç (2010).

be-su [Önce İdris Peygamber ki O / Cihanın dört bir yanına hikmeti öğretendir] ... Hazret-i İdris ü Fisagoresem / Her devir-ra hasiyet danend hem [Hz. İdris ve Pisagor, her ikisi de / devirlerin tüm hususiyetlerini bilenlerdir].” 18. yüzyıl nazariyatçılarından Tanburî Küçük Artin (1730): “bu ilm-i musiki felekiyatlardan hariç değildir” (Popescu-Judet, 2002: 93) diyerek, bâtinî bilginin, Osmanlı 18. yüzyılındaki mevcudiyet ve geçerliliğini açıkça ortaya koyar. Artin’e göre taksim yapmak isteyen bir musıkici aynı zamanda yıldız bilgisine de sahip olmalıdır:

Bunlar bu şeref, hübut, evci dediğimiz ehl-i nûcum olmalı ve sazende olmalı ki zevkiyatın ola. Bunların birisini bilip birisini bilmese zevkiyat olmaz. Zira yedi feleğin ki gökyüzünde onlar biri birisin evinden nice ki o şerefi alırlarsa, o şeref aldıkları yer, felekiyatların taksim yeridir. ... Musikide hübut pes demektir, ehl-i nûcumda alçak demektir. Evc nedir dersin musikide dik demektir, ehl-i nûcumda yüksek demektir. (Popescu-Judet, 2002: 93)

“Nizam-ı âlem” (cosmos), “toprak-su-hava-ateş”ten oluşan “dört-unsur” ile “sıcak-soğuk-kuru-yaş” şeklindeki “dört-tabiat/nitelik”ten (nature/character/quality) meydana gelmiştir. Bu dört unsur ve tabiat, bâtinî modelde “dört-şûbe”yle temsil edilir.⁸⁷ Bâtinî modelde kozmosun bir diğer unsuru olan zaman boyutunun da “saat” temelinde “terkib”lerle temsil edildiği görülür. Başlangıçta zamanı ölçmeye yarayan 24 saatle özdeşleştirilmiş olsa da süreç içinde zamanın sonsuz akışına atıfta bulunmak üzere “terkibata nihayet yoktur” noktasına gelindiği, yine bu kaynaklardan açıkça takip edilebilmektedir.

Bâtinî anlayışın makam kavramına yaklaşımı, tamamen “pratik” esaslıdır.⁸⁸ Bu yüzden bu modelde matematiksel hesaplamalarla hemen hiç ilgilenilmeyip, uygulamada geçerlilik taşıyan konulara “bakılır”. Bu nedenle bu modele özgü “dil”e de, pratik alanı ifadeye elverişli terimler egemen olmuştur. Bu terimler, zamanı şekillendiren güneş hareketlerinin ifade edildiği, “seyahat” veya “güzergâh” tarif eden terimlerdir. Bu modelde çeşitli üçlü ve dörtlüler ile çoğunlukla bir “bileşim/terkib” halinde değerlendirilmiş olan beşliler, makamların “asıl”ları olarak nitelendirilmektedir. Bu konuda en dikkat çekici nazaricelerin başında Lâdikli Mehmed Çelebi gelir. Sistemci Okul geleneği ile bâtinî gelenek arasında ilginç bir sentez yaratan Lâdikli, makam açıklamalarında sadece “dizisel” bir perde sıralanışı vermekle yetinmeyip, makamsal hareketin başlangıç (*mebde*) ve bitiş (*mahatt*) noktaları ile hareketin “çıkıcı” (*suûd*) ve “inici” (*hübûf*) istikametlerini de mutlaka

⁸⁷ Gerçi ilk dört rakam, ezoterik geleneklerde başka birçok sembolik anlamla yüklü olmakla birlikte, Osmanlı Batını makam paradigmasında “dört-şûbe” sembolizmi bakımından esaslı bir rol üstlenmiştir. Bunun ayrıntıları ilgili başlık altında ayrıca irdelenecektir.

⁸⁸ Seyyid Yahya Yesribi (2010: 29), *İrfan Felsefesi* adlı eserinde, “irfan” konusunda şunları vurgular: “Bu mektepte sadece bilgiye dayanılmaz. Aksine işin asıl ve esası pratiktir. Bilgi ise pratiğin sonucu ve ürünüdür.”

belirtmiştir. Notalama halinde verdiği tüm makam açıklamaları, belirgin birer ezgisel hareket içerir (Şekil 5.6).

Şekil 5.6 : BMM için DDŞM notalamasına dayalı ezgisel bir örnek: Lâdikli Mehmed Çelebi'ye göre Zengûle Makamı.

Bu modelde makamların başlangıcı için “âgâz”, “mahrec” (veya “hurûc etme”), “mebde”, “doğma” gibi sözcükler kullanılır. Ancak bunlar arasından özellikle âgâzın, kullanım bakımından daha çok tercih edildiği; bu nedenle de bir terim haline geldiği görülmektedir. “Seyir”, esas olarak, âgâzı takiben ortaya çıkan hareket ve bunun “karar”a yönelme tarzını ifade etmek için kullanılır. Bu yüzden bu modeldeki seyir, günümüz anlayışından hemen tümüyle farklıdır ve esas olarak da başlangıç (potansiyel durma noktası) ile bitiş (son durma noktası) arasındaki “hareket” kesitini tanımlar. “Karar” ise, bitişin, sonlanışın ifadesi olup, aynı zamanda hareket açısından varılmak istenen noktayı belirler. Nitekim Kadızade’de (Uygun, 1990; Keskiner, 2006) pek güzel ifade edildiği gibi, belli bir varış noktasından yoksun bir hareketin, doğmasına da sebep olmadığı düşünülür.

Bu modelde “perde dizgesi”, dizgenin ana sesleri konumundaki “tam perdeler” üzerinden anlaşılmakta ve temelde on altı tam perde [iki-sekizli (15)+1] içermektedir. Kadızade bu dizge için; “bu on altı perdenin içinde cemi havalar bulunur ve amma perde arasına perde girmekle veya perde aşırımağile gayri heva olur” (Uygun, 1990: 32; Keskiner, 2006: 36) diyerek, tam ve nim perde konusunun nasıl anlaşıldığını açık bir şekilde ortaya koyar. Bu dönem kaynaklarında “nim perde”lerin mevcudiyetleri bilinmelerine ve özellikle makam icraları için, “düzenler” başlığı altında uygun “perde düzenlenişleri”nin yapımı şeklinde açıklanmalarına karşın, geleneksel perde dizgesinde “perde adedi” olarak sayılmadıkları, belirtilmedikleri görülür. Bu anlayış, bir sonraki modelde çok daha teknik bir özellik kazanarak, artık nim perdelerin de geleneksel dizge içinde “adet” olarak sayıldığı bir niteliğe doğru evrilecektir.

Bu dönemin makam kavrayışı açısından bir başka ve “çok önemli” unsurunu “makamsal perde düzenleri” olarak anlaşılması gereken “düzen” bahsi oluşturur. Düzenler, icra edilecek makamlara uygun olarak geleneksel dizgede yapılması gereken ayarlamaları, perdesel konum değişikliklerini ifade eder. Bu konu üzerinde

daha ayrıntılı durulacak olmakla birlikte, düzen anlayışının, “makam” ve “makamsal yerleşim” veya “makamsal konumlanış” konusunu anlamakta “anahtar” bir nitelik taşıdığı vurgulanmalıdır. Bugüne dek “modal-tonal” etkilerle “makam dizileri” şeklinde ortaya konulan “eksik değerlendirme”nin, esasta bu “düzen” bahsinin makam konusundaki önemli ve belirleyici vasfının gözden kaçırılmasından kaynaklandığı, ilgili kısımda ayrıntılarıyla ortaya konulacaktır.

Burada, özellikle sonraki iki modelde kimi yönleriyle etkileri görülecek olan bu iki temel “kurucu” tarihsel modelin, makam nazariyesine yaklaşım açısından kavramsal düzeyde karşılaştırılmaları yararlı olacaktır. Bunun en somut göstergesini ise kuşkusuz ki bu iki modelin kullandıkları kendilerine özgü dil ve terminolojileri oluşturur. Aşağıdaki tablo, iki modelin temel dil ve terminoloji altyapılarını, bir kelime dağarcığı olarak karşılaştırmaktadır (Çizelge 5.5):

Çizelge 5.5 : Birbirine “zıt” iki anlayışı temsilen DDŞM ve BMMye özgü dil ve terimlerin karşılaştırılması.

DDŞM Terminolojisi (temelde Arapçaya dayalı)	BMM Terminolojisi (temelde Farsça ve Türkçeye dayalı)
<i>buud/ebad, uzma, vusta, suğra, nağme, fasıla, lahn/elhan, haşiye, nisbet, nisebi şerif, misl/emsal, cüz/ecza, dı'f/edaf, sagir/suğra, kebir/kübra, asgar, muşt, enf, veter/evtar, cins/ecnas, leyyin, rasim, nazim, levni, kavi, muntazam, munfasıl, mütetali, kısım/aksam, sınıf/esnaf, cem/cemaat, zi'l-erbaa, mefruzat, reisat, evsat, munfasıl, haddat, zi'l-hams, zi'l-küll, zi'l küll ve'l-erba, zi'l küll ve'l-hams, zi'l küll-i merrateyn , müfred/ferd, büzürg müfred, kuçek müfred, mürekkeb, bahr, tabaka, daire/devir/edvar, şedd, âvâze, şûbe, tanini, bakiye, fazla, ziyade, irha, mücenneb, ehad, evsat, eskal, mülâyim/mülâyemet, mütenâfir/mütenâferet, bam, mesles, mesna, zir, hadd, destan/desatin, mutlak, zaid, mücenneb, sebbabe, zelzel vustası, fars vustası/kadim vusta, binsir, hinsir, tenafür, hafî, intikal</i>	<i>perde/ev/hâne/âvâz; âgâz/mebde/mahrec; nerm, tiz; makam, âvâze, şûbe, terkiib; seyir/reviş/tarik; karar/karargâh/mahatt; tam/tamam/bir perde; nim/yarım/buçuk/nısf/eksik perde; düzen, “nerm etmek”; “ziyade etmek/tiz etmek/çekmek”; “karib etmek”; “doğmak/başlamak/âgâz etmek/huruc etmek/kopmak”; “seyr etmek/gezmek”; “aşağı gitmek/inmek/hubut etmek”, “yukarı gitmek/çıkma/suud etmek”; “uğramak”; “dönüp gelmek”; “varmak/durmak”; “karar etmek/eylemek”; “oturmak/kalmak/istirahat etmek”; “kendini beyan etmek/icra etmek/göstermek”; “kendi perdesine/hânesine sahip olmak”; “yerinden âgâz etmek”; eda/tavır/üslub/tarz”, “perde göstermek”, “yüzünden/üzerinden”, asıllar/usul,</i>

4.3 Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli (BSM)

Tipik olarak 17. yy. sonları veya 18. yy. başlarında ortaya çıkıp, özellikle makam sınıflamasına ve “seyir” kavramına dönük yeni anlayışıyla günümüze kadar çeşitli etkileri görülebilen modeldir. Tipik kavramlarını “karar perdesi” ve “besteye özgü seyir” oluşturur. Bu modele bağlı kimi nazariyecilerde (örneğin Kemanî Hızır Ağa) felsefî olarak olmasa da “teknik” düzeyde, bâtinî modelin etki ve izlerinin önemli ölçüde korunduğu görülür. Ancak bu modelin makam kavrayışında karar perdesi

makam algı ve sınıflamasında merkezî bir önem kazanmış ve ayrıca seyir kavramı da temel bir nitelik ve anlam genişlemesine uğrayarak, “makamsal seyir”den, “bestesel seyir”e (*compositional direction*) doğru önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Bu modelin seyir kavramına yüklediği bu geniş anlam, makam tariflerinin de bu yönde gelişmesi ve genişlemesine yol açmıştır. Böylece bâtinî modeldeki “yalın” ve “öz”cü içerikten uzak, daha teknik ve “nağme yapımı” bakımından da çok daha “ayrıntıcı” bir anlayışın, bu dönem makam kavrayışına egemen olduğu görülür. Modelin en güçlü temsilcisi kuşkusuz Kantemiroğlu’dur. Ancak bu modelin diğer önemli temsilcileri olan Nâyî Osman Dede, Tanburî Küçük Artin, Kemanî Hızır Ağa, Mehmed Hafid Efendi, Esseyid Mehmed Emin ve Abdülbâki Nâsır Dede, oluşturdukları metinler ve geliştirdikleri nazariyelerle, temelde bu model içinde düşünüp hareket ettiklerini açıkça ortaya koyarlar. Bunlardan Nâyî Osman Dede, Tanburî K. Artin ve K. 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 durumda olduğu bir gerçektir. Bu modelde makamların tümü, temel olarak karar perdeleri esas alınmak suretiyle sınıflandırılır. Karar perdesi için Kantemiroğlu (2001), “kutb-ı perdeha-yı daire” (perde dairesinin merkezi) ifadesini kullanır. Bu konuda Artin’in şu ifadesi de çok iyi bir örnek durumundadır: “Musiki ilminde neyedir ihtibar dersin eğer taksimde, eğer peşrevde, eğer bestede de kopuşulan karardır ihtibar” (Popescu-Judet, 1992: 27). Bu müdelin en dikkat çekici göstergelerinden birini, geleneksel perde dizgesine dönük algı değişikliği oluşturur. Bu modelde GPDnin artık salt “tam perdeler” dayalı olarak değil, “nim perdeleri” de isim ve konum bakımından ihtiva edecek tarzda anlaşıldığı ve çoğu günümüze dek ulaşan “adlandırma” niteliğini de önemli ölçüde kazandığı görülür (Oransay, 1966; Atalay, 1989; Feldman, 1996). Dolayısıyla makam-perde ilişkisi ve giderek özdeşliği, bu modelde başat bir özellik kazanmıştır. Konunun önemine dikkat çeken Nâyî Osman Dede (çev. Erguner, 2014; Hariri ve Akdoğan, 1992), şunları söyler:

“Bâyedem eknûn icrâ her makâm / Perdehâ bâyed merâ bâ nâm-ı tâm / Her ki dâned perdehâyeş yek-be-yek / Dâned icrâ kerdn ân bî-reyb ü şek” [Şimdi her makamı icra etmem gerektiğinde / [öncelikle] bütün perdelerin adlarını bilmem gerekir / Her kim perdeleri birer birer bilirse / Şüphesiz nasıl icra edileceklerini de bilmiş olur].⁸⁹

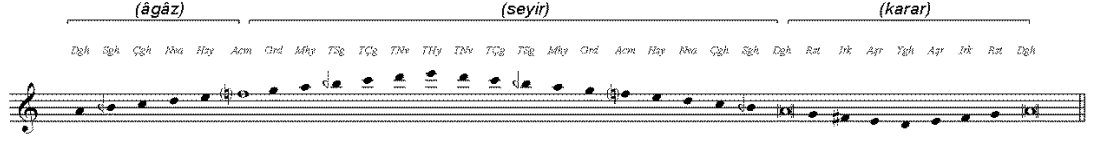
Burada makam-perde ilişkisinin, aynı zamanda ezgi-makam ilişkisi açısından da anahtar bir rol üstlendiği görülüyor. Burada “perdeleşme” olarak anılan ve geleneksel dizge içindeki seslerin “isim kazanmaları” ile ilgili süreçte “makam”

⁸⁹ Buradaki çeviriye yaptığı katkılar için Prof. Dr. Mehmet Kalpaklı hocama, özellikle teşekkür ederim.

adlarının etkisi açıkça görülmektedir. BMMde daha çok “tam perde ve agaz” esaslı perde adlandırma mantığının, bu yeni modelde “seyirde kullanılan perdeler” şeklinde dönüştüğü anlaşıyor. Bu yoldan “makam adı” kazanan perde de “doğrudan” makamsal yerleşim ve nağme yapımındaki bağlamı gösteren çok önemli bir nitelik kazanmış olmaktadır. Bu döneme dek, “aynı perde” için, “birden çok” isim kullanılması, aslında “makam”, “perde” ve “makamsal yerleşim” bakımlarından çok önemli bir “gösterge” oluşturmaktadır. Tanburî K. Artin, bu hususu aslında daha 18. yüzyılda dikkat çekici şekilde ifade etmiştir: “her bir perdenin başka başka adı var, perde var ki bir adı var, perde var ki beş altı adı var ... o ki beşer altışar adı var dediğimiz perdelerin adını ki eğer sorarsanız nim perdelerin adıdır” (Popescu-Judet, 2002: 98-99). Artin’de “isimleri değişmeyen” perdelerin dizgedeki “tam perdeler”, birden fazla isim sahibi olanların ise “nimler” olduğu hemen görülüyor. Yöntemsel açıdan burada sergilenmeye çalışıldığı gibi perde adlandırmasında izlenen yolların doğru anlaşılmasının, makam araştırmaları bakımından büyük önemi vardır. Çünkü geleneksel dizgede belirli perdeleri kullanan ezgiler, o perdeler üzerinden, bağlı bulundukları makamların “konum/yer” itibariyle tanınmalarını sağlarlar. Öyle ki, perde dizgesi araştırmalarının da yansıttığı gibi, bir makamın dizge içindeki konumu, zaman içinde değişebilmektedir (Oransay, 1966; Atalay, 1989; Feldman, 1996; Popescu-Judet, 2002). Ancak tarihsel kayıtlarda perde konumlarına yönelik bilgiler sayesinde bu değişimleri anlamak mümkün hale gelmektedir. Bu yönüyle perde-ezgi ilişkisi, aynı zamanda ezgi-makam ilişkisinin de anahtarlarından biri haline gelmiş olur. Bu bağlamda Kantemir (2001)’in “müfred makam” tarifinde “perdenin makamı” ifadesine yer vermiş olması da gayet manidar görünür:

Müfred makam oldur ki sekiz tamam perdelerin ortasında olan perdeyi kutb-ı daire-i perdeha [perde dairesinin merkezi] idüb gerek tizden nerme gerek nermden tize varılsa kutb-ı mezkurda [anılan merkezde] ol perdenin makamı olduğunu bizzat gösterir ve sair makamlardan bilaşüphe [kuşkuya yer bırakmayacak şekilde] fasl ve tefrik olunur. (ed. Tura, 2001: 41)

Bu dönemlerden başlayarak seyir kavramının, anlam bakımından önemli bir genişlemeye uğratılarak, bestelemeye özgü tüm ezgisel olanakları kast edecek bir içerikle yüklenmeye başladığı görülür. Bâtınî modelde belirli sayıda perde üzerinde “perdesel birlikler” halinde gelişme gösteren tipik ezgisel davranışlar, bu yeni modelde çok daha geniş bir ses alanı içinde ve çok sayıda akrabalık ilişkisine sahip bir tarzda ele alınmakta ve açıklanmaktadır (Şekil 5.7).



Şekil 5.7 : BSM için örnek: Kantemir’de Acem Makamı.

Önceki modelde makamsal unsurların ayrımında başat bir rol sahibi olan âgâz perdesinin, bu modelde önemini büyük ölçüde kaybetmeye başladığı, bunun yerine de karar perdesinin gerek sınıflandırma ve gerekse de makam tariflerinde yegâne belirleyici unsur haline geldiği görülür.

Makam açısından önemli bir model değişimi, Kantemiroğlu, Nâyî Osman Dede, Tanburî Küçük Artin, Kemanî Hızır Ağa ve Abdülbâki Nâsır Dede gibi isimlerce temsil edilen 18. yüzyılın “yenileşmeci” kaynaklarıyla gerçekleşir. Bu dönem, makam kavramı açısından belirgin bir farklılaşma dönemidir. Açıklama modelleri, kullanılan dil ve makam dizgesine yaklaşım biçimleri önceki makam modelinden önemli ölçüde farklılaşmış ve değişmiş durumdadır. Bu kaynakların ortak özellikleri: makam için yeni bir sınıflandırmaya, yeni terim ve açıklamalara yer vermeleri; gelişkin bir adlandırılmış perde dizgesine sahip olmaları ve seyir kavramını, adeta makamın tüm ezgisel imkânlarını ihtiva edecek tarzda kullanmayı tercih etmeleridir. Bu yeni modelin merkezinde “seyir” kavramının yer aldığı görülür. “Reviş, eda, tavır, üslup” gibi sözcüklerle birlikte bu modeldeki seyir kavramı, açıkça kompozisyon tekniğine dönük bir ierik genişlemesine uğramıştır. Bu modeldeki seyir, “mevcut” makamsal ezgilerin tarfinden ziyade, “betelenecek” yeni eserlere dönük bir tür “kılavuz” niteliği kazanmıştır. Yine bu modelde makam sınıflandırmasında “karar perdesi”nin belirgin bir merkeziyet kazandığı görülür. Bu gelişmeyle birlikte, “âgâz” kavrayışının da değişmeye başladığı görülür. Bu yeni açıklama modelinde makam, doğrudan “besteye dönük” bir seyir anlayışıyla ilişkilendirilmiş ve “nağme yapımı”na ağırlık verilmiştir. Bu noktada bu modele bağlı nazariyecilerde, Osmanlı bâtinî geleneğinin temel bir tercihi olan matematiksel hesaplamalardan uzak durma anlayışının takip edildiği görülür. Makam tariflerinde ezgisel harekete uygun şekilde sıralanmış perde isimleriyle karşılaşılır. Perdelerin başlangıçları, çıkıcı veya inici yönelimlerle ezgisel olarak ilerleyişleri ve kararları anlatılır. Perdeler, dizi halinde değil, seyir içindeki “sıraları” itibarıyla sayılır ve çıkan, inen veya dinlenen/duran ezgisel hatlar oluştururlar. Dolayısıyla DDŞM mirasının izlerine bu modelde hiç rastlanmadığı gibi, BMMnin bâtinî sembolizmi ve sınıflandırmasının da bazı nazariyecilerde “kısmen” etkisi görülür. Bu model, açıkça müziğin kendi teknik ihtiyaç ve ölçütlerinin belirleyici hale geldiği bir modeldir. Bu dönemin kimi nazariyecileri üzerinde daha ayrıntılı şekilde durmak, modelin özelliklerinin anlaşılması bakımından yararlı olacaktır.

4.3.1 Kantemiroğlu Nazariyesi

Makamları “müfred” ve “mürekkeb” olarak iki ana gruba ayırır. Karar perdesi, perde niteliği (temam perde, nim perde) ve GPD içindeki konumları (kalın sesli tam perdeler, ince sesli tam perdeler, çıkıcı (nermden tize) nim perdeler, inici (tizden nerme) nim perdeler, şed, vb) gibi ölçütler üzerinden alt kategoriler oluşturur. Makamları açıklarken ayrıntılı “güzergâh”lar verir. “Kutb” (merkez), “âgâze”, “hareket”, “temam perde”, “nim perde”, “karar verme”, “istirahat etme”, “çıkma”, “inme”, “hükm”, “tabiyet”, “sureta makam” gibi terimler kullanır. Bu dil, kimi zaman önceki döneme ait çeşitli terimleri içerse bile, terimlerin ele alınış ve açıklanış şekli tümüyle değişmiştir.

Kantemiroğlu makamsal sınıflandırma açısından oldukça “teknik” bir yol izlemiş ve makam ile terkeb arasında öz niteliksel bir ayırım yaparak, BMMnin sembolik sınıflamasının tamamen dışına çıkmıştır. Kantemir, DDŞMden bu yana makam sınıflamasında yaşanan “çeşitliliği”, tümüyle müziğe özgü teknik ölçütler üzerinden “müfred olma” ve “mürekkeb olma” niteliklerine göre ayırmış ve sınıflandırmıştır. Sınıflama açısından müfred olma makama özgü bir “tekil” niteliği gösterirken, mürekkeb olma da karışım veya bileşim durumdaki terkeblerin “tikel” niteliğine atıf yapar. Tekillik, çeşitlilik ihtiva eder ve dolayısıyla farklı bileşenlerden müteşekkildir. Oysa müfredlikte tekillik mevcuttur. Örneğin Safiyüddin’de Rast Devri, tekil bir unsur olan *tcc* diziliminin yinelenmesinden oluşmuştur: *tcc+tcct*. Makam modelinde ise Rast Makamı doğrudan Rst-Dgh-Sgh-Çgh-Sgh-Dgh-Rst şeklinde “ezgisel hareket” odaklı bir açıklamayla verilir. Bu örnekler, Kantemiroğlu’nun ayırımında doğrudan “müfred olma” niteliğine karşılık gelir. Buna karşılık örneğin Zengüle devri, Safiyüddin’de de bir “bileşim” halindedir ve *tcc* ile *ctct*’nin birleştirilmesinden elde edilir. Burada iki farklı unsurun birleşimi söz konusudur ve bu nedenle aslında Zengüle devri, oluşumu bakımından “mürekkeb” olma vasfı taşır.

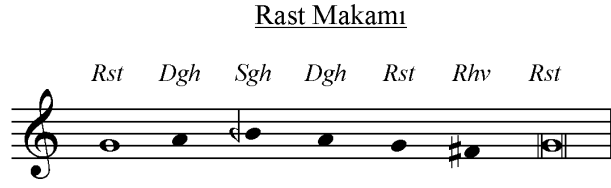
Osmanlı bâtinî kaynaklarının “usul” (asıllar) ve “füru” (kollar/şûbeler) şeklindeki ayrımları da esasen “müfredlik” ve “mürekkeblık” niteliklerinin ayırt edilmesine dayalıdır. Ancak bağlı bulundukları inanç geleneği, müziği, kosmosun mükemmel bir temsili olarak gördüğünden, onlar ses alanını oluşturan unsurların tümünü dörtlü bir kategorizyon içinde değerlendirmeye ihtiyaç duymuşlardır. Böylece makam-burç, âvâze-seyyare, şûbe-element ve saat(zaman)-terkeb sembolizmini, sınıflandırmalarına esas almışlardır (Öztürk, 2013, 2014). Buna karşılık Kantemiroğlu’yla birlikte makam sınıflamasının metafizik ve sembolik bağlamlarından sıyrılarak, tamamen müziğin kendi teknik ihtiyaçlarından kaynaklanan ve bu ihtiyaca cevap verme amacıyla geliştirilmiş iki temel ilke

etrafında şekillendirildiği görülür. Böylece müziksel açıdan belli bir ezgisel bağlam içindeki herhangi bir “perde topluluğu”, “müfred” veya “mürekkebe” olma dışında bir nitelik taşıyamayacağından, 18. yüzyıl itibarıyla artık bu ikili sınıflandırmanın benimsendiği ve hatta günümüze dek de geçerliliğini sürdürdüğü görülür. Burada iki önemli istisnayı Nâyî Osman Dede ile Kemanî Hızır Ağa oluşturur. Özellikle Kemanî Hızır Ağa, (kısaca) *Tefhimü’l-Makamat* adlı eserinde bâtinî geleneğin kavramlarına ve sınıflandırma anlayışına bağlı kalmakla birlikte, tümüyle kendine özgü yeni bir sınıflandırmayı da dikkat çekici bir seçenek olarak ortaya koyar. Her şeyden önce yüzlerce yıllık Rast-merkezli perde dizgesine Dügâhı temel almasıyla dönemindeki makamsal çeşitliliğin dayandığı ilke bakımından, gözdelik veya yaygınlık etkenleriyle ilgili önemli bir tanıklık gerçekleştirmiş olur. BMMye özgü makam, şûbe, âvâze ve terkeb tasnifini, kendi geliştirdiği ve karar perdesini esas alan tasnifle birleştirerek, yeni ve özgün bir sınıflandırma ortaya koyar. K. Hızır Ağa, tüm bu unsurları; “Dügâhtan doğanlar”, “Rasttan doğanlar”, vb şeklinde diyagramlar halinde sınıflandırır ve her bir öbekte yer alan birimlerin, hangi kategoriye ait olduklarını da belirtmeyi ihmal etmez (Daloğlu, 1993; Uslu, 2009). EsM kesin bir sınıflandırma vermemekle birlikte, tanbur perdeleri üzerinden yaptığı açıklamalarda çeşitli makamlar için KHA’dakine benzer şekilde örneğin “Dügâh perdesinden doğan/zuhur eden makamlar” gibi ifadeler kullanır (çev. Daloğlu, 2014; Daloğlu, 1993; Bardakçı, 2000; Doğrusöz, 2012b).

5.3.2 Nâyî Osman Dede Nazariyesi

Nâyî Osman Dede, aslında kelimenin tam anlamıyla “sırrı açık etmek istemeyen” bir dervıştır. *Rabt-ı Tabirâtı Musiki* (RTM) (Hariri ve Akdoğan, 1992; çev. Erguner, 2014) adlı eser, gerek dili (Farsça), gerek muhtevası (bilinen edvar içerik ve şablonundan uzak oluşu nedeniyle) ve gerekse de üstü kapalı anlatımıyla, merak edilen birçok ayrıntı konusunda sıradan okuyucuya tamamen “kapalı” durumdadır. Buna karşın “beyit” aralarına sıkıştırılmış kimi “can alıcı” açıklama ve ifadeler, yine de bu eseri, makam nazariyesindeki değişimler açısından makam nazariyatı içinde özellikli kılmaya yetmektedir. Herşeyden önce RTM, Osmanlı müziğindeki değişimin ve bu değişimin yarattığı çeşitli sorun, yaygın yanlışlar ve hatta “yanlış bilme”lerin bertaraf edilmesi düşüncesiyle kaleme alınmıştır. Kaldı ki eserin adı bile bu önemli sorunlara atıfta bulunma gayesindedir: “*Musiki Terimlerini Düzene Koyma*”. Salt bu niteliği bile Osmanlı müziğinde meydana gelen değişimlere işaret etmesi sebebiyle çok önemlidir. Eserde makam, temel olarak önceki modelde geçerlilik taşıyan başlama, seyir ve karar işlevleriyle açıklanmaktadır. Nâyî’ye göre makam, başladığı perde

çevresinde belirli adımlar içinde seyredip tekrar başladığı perdeye dönen ve orada karar eden tipik birer ezgisel harekettir (Şekil 5.8).



Şekil 5.8 : Nâyî Osman Dede'ye göre Rast makamı. Kararın altında Rehâvî olarak gösterilen alt nim perde, tipik bir “karar ediş” olarak aslında çok önemli bir mesaj taşımakta ve Rehâvî makamı açısından meydana gelen tarihsel dönüşüme büyük çapta tanıklık etmektedir.

Kaynak, gerek makam sınıflaması ve gerekse terkiplerde meydana gelmiş olan çeşitli değişimlere dikkat çekici atıflarda bulunmaktadır. Örneğin Nâyî Osman Dede'ye göre Nühüft terkihi, kendisinin tanıklık ettiği bir süreçte eskilerin Nevâ Aşiran dedikleri makamla karıştırılmış ve tarifi o terkihi olarak verilir hale getirilmiştir. Nühüft, 15. yy. kaynaklarında Muhayyerden başlayarak Uzzâl veya Hicaz şeklinde karar eden bir terkihi iken, artık bu ezgiler için değil, eskilerin Nevâ Aşiran dedikleri terkihiye ait ezgiler için kullanılmaya başlanmıştır ki bu anlayış, günümüze de bu şekilde intikal etmiştir. Nâyî'nin dönemdaşı olan Kantemiroğlu da Nühüftte meydana gelen bu tartışmalı duruma ayrıntılı şekilde dikkat çekmiştir (bkz. EK B Çizelge B.7).

Günümüzde Nühüft, Nevâ perdesinden seyrine başlayıp Hüseyinî-Aşiran perdesinde karar eden bir terkihi olarak izah edilmektedir. Bu bakımdan Nâyî Osman Dede ve Kantemiroğlu'nun tanıklıkları, tarihsel müzikoloji ve makam teorisi araştırmaları bakımından benzersiz bir önem taşımaktadır. Abdülbâki Nâsır Dede'nin, Nühüft-i Kadim açıklaması, bu tartışmaların müzik kültürü içindeki niteliğine önemli açıklamalar getirmektedir.

Nâyî Osman Dede, kendinden önceki on iki makam sıralamasını değiştirmiştir: 1.) Rast, 2.) Pençgâh, 3.) Nevâ, 4.) Çargâh, 5.) Dügâh, 6.) Hüseyinî, 7.) Aşiran, 8.) Acem, 9.) Muhayyer, 10.) Irak, 11.) Uzzâl, 12.) Segâh.

Görüldüğü gibi Nâyî'nin verdiği 12 makamın, birkaç isim dışında önceki makam modelinin sıralamasıyla neredeyse hiçbir ilişkisi kalmamıştır. Nâyî; önceki modelde şûbe olarak sayılan Dügâh, Segâh ve Çargâhı makam sınıfına sokarken, yine önceki modelin terkihi olarak nitelendirdiği Pençgâh, Aşiran, Acem, Muhayyer ve Uzzâl'i de 12 makama dâhil etmiştir. Önceki modelde önemli bir yeri bulunan âvâze kategorisine hiç yer vermeyen Nâyî, 24 şûbeyi de şu isimler halinde sıralamaktadır: 1.) Rehavi, 2.) Mahur, 3.) Selmek, 4.) Karcıgar, 5.) Isfahan, 6.) Nikriz, 7.) Nihavend, 8.) Hisar, 9.) Maye, 10.) Evc, 11.) Müberka, 12.) Hüzam, 13.) Kûçek, 14.) Şehnaz,

15.) Nişabur, 16.) Bûselik, 17.) Huzi, 18.) Beyati, 19.) Saba, 20.) Sünbûle, 21.) Büzürg, 22.) Arazbar, 23.) Hicaz, 24.) Nühüft.

24 şûbe, esasen Abdülkadir Meragi dizgesinin temel bir bileşenidir. Ancak gerek isim, gerekse de sıralamada Nâyî'nin verdiği 24 şûbenin, Meragi dizgesinden yine oldukça farklı olduğu görülmektedir. Önceki dizgelerde 12 meşhur devir ve makam sınıfları içinde yer verilen Rehavi, Isfahan, Kûçek, Büzürg ve Hicaz'ı, Nâyî şûbeler arasında sayar. Bu durum, Nâyî'nin bilgi kaynakları açısından ortaya dikkat çekici bir çeşitlilik çıkarmaktadır. Bir yandan Bâtınî geleneğin dört şûbe ilkesine bağlılığını dile getirirken, diğer yandan da Maragalı geleneğine bağlı ama içeriği değişmiş olmak suretiyle 24 şûbeyi ismen saymaktadır. Bu bağlamda sözlü gelenek açısından Nâyî'nin yetiştiği çevrelerde "kitabî" referansların artık neredeyse tamamen kaybedildiğini dile getirmek hiç de zor görünmemektedir. Nâyî, her ne kadar Maragalı'nın eserini okuduğunu bizzat dile getirmiş olsa da, verdiği 24 şûbe sıralamasındaki farklılık, bu bilginin güvenilirliğini önemli ölçüde zedelemektedir.

Nâyî'ye göre geleneksel dizgede 33 perde, 12 makam, 24 şûbe ve 44 terkeb yer almaktadır. Nâyî, eserinde, müzik çevrelerindeki kimi üstadları "cahil" olmakla ağır biçimde eleştirirken, kendi eserinde çoğunlukla "ismen" saymayı tercih ettiği birkaç makam dışında genelde betimsel açıklamalardan uzak durmuştur. Bu nedenle Nâyî'yi temel alarak, ismen saydığı makam, şûbe veya terkeblerin hangi özellikleri taşıdıklarını belirlemeye fazlaca imkân yoktur. Bu çok sınırlı özelliklerine rağmen Nâyî Osman Dede, yaşadığı dönemin makam, şûbe ve terkeb şeklindeki ayrımını temsil etmesi yönüyle yine de önemlidir. Vermiş olduğu bazı makam tarifleri ise, Nâyî'nin temsil ettiği dönem makam anlayışını yansıtmaları bakımından kayda değerdir. Nâyî'nin tariflerinden, makamların ezgisel hareket şeklinde anlaşılmasına devam edildiği görülüyor. Nâyî'nin verdiği tariflere göre bazı makamların ezgisel hareketleri şu şekildedir:

5.3.3 Tanburî Küçük Artin Nazariyesi

Artin, bu dönem nazariyecilerinin en dikkat çekici isimlerinden biridir. Yaşamı, İran ve Hindistan'a yaptığı seyahatler ve karşılaşmalar nedeniyle ilginç "kültürleşme"lere sahne olan Artin'in makamlarla ilgili açıklamaları ve yaptığı sınıflandırma, her bakımdan dikkat çekicidir. Kullandığı çeşitli terimler, makam nazariyesi açısından günümüzde de kullanılabilir nitelikler taşır.

Artin "âgâze" olarak andığı altı temel perdeye bağlı olan tüm makamları "şûbe" olarak anar. Bu altı perdeye dikkat edildiğinde Artin'in, Rast, Dügâh ve Segâh'ı üç temel karar perdesi; Nevâ, Hüseyinî ve Eviç'i ise -kararların üst beşlileri halinde-

“âgâz” perdeleri olarak değerlendirdiği görülüyor. Bu ayrım, kuşkusuz dikkat çekici ve önemli bir ayrımdır. Artin’e göre makamlar şu şekilde sınıflandırılır (Çizelge 5.6):

Çizelge 5.6 : Tanburî Küçük Artin'e göre âgâzeler/perdeler, şûbeler/makamlar.

Rast Âgâzesinin Hükümünde Olan Şubeler	Dügah Âgâzesinin Hükümünde Olan Şubeler	Segah Âgâzesinin Hükümünde Olan Şubeler	Neva Âgâzesinin Hükümünde Olan Şubeler	Hüseyni Âgâzesinin Hükümünde Olan Şubeler	Eviç Âgâzesinin Hükümünde Olan Şubeler
<i>Rehavi</i>	<i>Muhayyer</i>	<i>Hicaz</i>	<i>Acem</i>	<i>Tabir</i>	<i>Gerdaniye</i>
<i>Pengab</i>	<i>Dügah-ı rumi</i>	<i>Şehnaz</i>	<i>İsfahan</i>	<i>Buselik</i>	<i>Bestenigar</i>
<i>Nikeriz</i>	<i>Karadiğah</i>	<i>Uzgal</i>	<i>Nişabur</i>	<i>Hisar-buselik</i>	<i>Mubalif arak</i>
<i>Nihavend-i sagir</i>	<i>Sünbiile</i>	<i>Zirgüle</i>	<i>Nihavend-i kebir</i>	<i>Suzinak</i>	<i>Eviç-arak</i>
<i>Nihavend</i>	<i>Bayzan küirdi</i>	<i>Hümayun</i>	<i>Acem-küirdi</i>	<i>Suri</i>	<i>Eviç</i>
<i>Mahur</i>	<i>Muhayyer-buselik</i>	<i>Serenk</i>	<i>Müstear</i>	<i>Vecd-i hüseyini</i>	<i>Arazhar</i>
<i>Rekb</i>	<i>Zirefkend</i>	<i>Suzidil</i>	<i>Acemaşiran</i>	<i>Nevruz-i rumi</i>	<i>Ruy-i arak</i>
<i>Nihavend-i sagirek</i>	<i>Zemzeme</i>	<i>Şehnaz-buselik</i>	<i>Nişaburek</i>	<i>Horasan</i>	<i>Eviç-borasan</i>
<i>Büzjürk</i>	<i>Hisar</i>	<i>Bahr-i nazik</i>	<i>Hüzgam</i>	<i>Buselik-aşiran</i>	<i>Horasaneke</i>
<i>Zavil</i>	<i>Kuçek</i>	<i>Mubalifek-segab</i>	<i>Yegab</i>	<i>Deşt-i erjen</i>	<i>Eviç-buselik</i>
<i>Zirefkend-i rumi</i>	<i>İsfahaneke</i>	<i>Hüzgam-ı rumi</i>	<i>Nihavendineke</i>	<i>Şuri</i>	<i>Necd-i horasani</i>
<i>Sazkar</i>	<i>Saba-i muharrik</i>	<i>Maye</i>	<i>Beyati</i>	<i>Selmek</i>	<i>Dilkeş</i>
<i>Müberka-i rumi</i>	<i>Sipibr</i>	<i>Karvigar</i>	<i>Nazike-i arak</i>	<i>Hüseyni-küirdi</i>	<i>Dilkeş haveran</i>
<i>Sazkar-i rumi</i>	<i>Dügah</i>	<i>Geveşt</i>	<i>Uşşak</i>	<i>Aşiran-küirdi</i>	<i>Mubalifek arak</i>
<i>Hicaz-büzjürk</i>	<i>Hisarek</i>	<i>Segab</i>	<i>Müstear-ı rumi</i>	<i>Hüseyni-aşiran</i>	<i>Gerdaniye-buselik</i>
<i>Nihavend-i rumi</i>			<i>Nevruz-i acem</i>	<i>Aşiraneke</i>	<i>Gerdaniye-küirdi</i>
<i>Müberka</i>			<i>Maye-beyati</i>	<i>Hüseyni</i>	<i>Rahati'l-ervah-ı necidi</i>
<i>Mahurek</i>			<i>Araban</i>		<i>Rahati'l-ervah</i>
<i>Rast</i>			<i>Huzj</i>		<i>Rahati'l-ervah-ı berka</i>
			<i>Nühüft</i>		<i>Arak</i>
			<i>Neva</i>		

Görüldüğü gibi Artin, makamları ele alış bakımından “karar ve âgâz perdeleri”ni esas alan bir sınıflandırma geliştirmiş durumdadır. Rast ile Nevâ, Dügâh ile Hüseyinî ve Segâh ile Eviç, birbirlerinin beşlileridir. Bu nokta, perde-makam-şûbe-terkib ilişkileri açısından ayrıca önemlidir. Çünkü Artin’de “şed” başlığı altında aktarılan bilgilerle bir arada düşünüldüğünde, belirtilen aktarım ilişkisinin, beşli aralık temelinde şekillendiği görülür. Üstelik bu nitelik, Artin’den yaklaşık üç yüz yıl önce Hızır b. Abdullah tarafından verilen çeşitli aktarım bilgileri ve şûbe-perde adlandırması yöntemindeki beşli aralık ilişkisi bakımından da çok önemli bir benzerlik sergiler.

Artin, “âgâze” olarak andığı 16 tam, 14 de nim perde adı sayar. Artin, perdeleri yazmak için özel bazı işaretler ile Ermeni alfabesinden alınmış harfler kullanır. Bu harfler aracılığıyla perdeleri yazıp okumanın ve adlarını bilmenin gerekliliği için de şunları yazar: “Bir talib peşrev yazmak murad ederse, iptida bu hurufatın adını öğrenmeli” (Popescu-Judet, 2002: 62).

Artin’in, makam nazariyesinde bâtinî bir geleneğe bağlılık sergilediğini, dört unsur-dört tabiat, astroloji, tıp ve musiki arasında kurduğu bağlardan ve konuları açıklamak üzere anlattığı sofiyane hikâyelerden anlaşılmaktadır:

... ve makam deyelim musikide eyi [de] nereden alalım, dediler. Çünkü şerefi evinde ağazelerini değiştirirler felekiyatlar, o ağaze nisbetin. O ağazeye münasib daha ağaze bünyad ederiz de musikide makam deriz, hem o ağazesini değiştirdiği mahalde olan burucata o yapılmış ... Kamer Seretan evinde kendi ağazesini eder. Sevr evinde vardı gibi şerefi sebebine gayr ağaze peyda olur. Kamerde o ağazenin ismini Rehavi kodular. ... Utarit Cevza evinde yine kendi ağazesini eder. ... Eğer Şems'i sorarsan o her hangi burucata varırsa ağazesini bozmaz, yine kendi ağazesini eder" ... "Bunlar bu şeref, hübut, evci dediğimiz ehl-i nücüm [astrolog] olmalı ve sazende olmalı ki ... bunların birisini bilib, birisini bilmesee zevkiyat olmaz. ... bu ilm-i musiki felekiyatlardan hariç değildir ... Musikide hübut pes demektir, ehl-i nücümde alçak demektir. Evc nedir dersen? Musikide dik demektir, ehl-i nücümde yüksek demektir" ... "Bu ilim ilm-i rakamdan, ilm-i hendeseden, ilm-i nücümde, ilm-i tıbbdan büyükdür ve evveldir ... o dört ilim de musikinin içindedir. (Popescu-Judet, 2002: 87, 93, 94)

Artin'de astroloji kaynaklı "şeref evi", "hübut evi" ve "evci evi" ifadeleri, karar perdelerinin beşli, (üst veya alt) sekizli veya "kendi yerleri" (birlileri) ile olan ilişkilerini açıklamakta kullanılır. Artin'e göre:

Dügâhın şeref evine de Hüseyinî evidir, evci evi de muhayyer evidir, hübutu evi de Dügâhın ahengidir. Segâhın şeref [evi] de Eviç âgâzesinin evidir, evci evi de Tiz Segâh evidir, hübutu evinde Segâhın ahengidir. Çargâhın şerefi de Gerdaniye âgâzesinin evidir, evci evinde Tiz Çargâhtır, hübutu evi de Çargâhın ahengidir. Nevânın şerefi de Rast âgâzesinin evidir, evci evi de Tiz Nevâ evidir, hübutu evi de Yegâhtır. Hüseyinî şerefi de Dügâh âgâzesinin evidir, evci evi de Tiz Hüseyinîdir, hübutu evi de Aşirandır. Evcin şerefi de Segâh ağâzesinin evidir, evci evi de Tiz Eviçtir, hübutu evi de Irakdir. (Popescu-Judet, 2002: 93)

Artin'in bu ayrımı, çağdaşı olan Kantemiroğlu'nun, bir makamın terkipleri ve "asma karar"ları itibariyle kaç adet "karargâh"ı olacağı yönündeki açıklamalarıyla önemli benzerlikler taşır. Buna göre makamlar bir asıl karar perdesine sahiptir. Ancak makamlar, seyir özelliklerini koruyarak farklı karar perdelerinde karar etmek suretiyle kendilerine "bağlı" terkiplerin gelişimini sağlarlar. Konu, Artin ve Kantemiroğlu'nun aktardıkları itibariyle önemli bir bütünlük arz etmektedir.

Artin tanbur üzerindeki "yirmi dokuz" perdenin adlarını ele aldığı kısımda, "perde var ki bir adı var, perde var ki beş altı adı var" (Popescu-Judet, 2002: 98) diyerek değişik makamsal bağlamlar nedeniyle nim perdelerin farklı isimler alması durumunu açıkça ortaya koyar ve konuyu da şöyle izah eder:

Nevâ ile Çargâh arasındaki nim perdeye Saba denir. Eğer Çargâhtan o nime basub, yine dönüb Çargâh, Segâh, Dügâh kalırsan Saba olur. Nevâdan basub, yine o nim perdeye, Çargâhı battal edip [kullanmayıp], Segâhı basub Dügâh kalırsan Hicaz olur. Nevâdan basub, yine o nim perdeye, Çargah battal edip, Segah, Dügah, Rast kalırsan Nikriz olur. Yine Nevâdan basub o nim perdeye, Çargah, Segah, Dügah kalırsan İsfahan olur. Yine Nevâdan başlayub, yine o nim perde ile Çargah, Segah battal edip, yine o nim perdeye basub Bûselik, Dügah, Rast kalırsan Pençgah olur. Muhayyer, Gerdaniye, Acem, Hüseyinî, yine Acem, Hüseyinî, Nevâ, yine o nim perdede durursan Hüzam olur. İşte görür ki bir perdenin kaç adı olur. Evvel adı Saba ki altı türlü şûbe icra olmasından altı türlü adı oldu. Pesden dike Saba oldu, dikden pese Hicaz oldu. (Popescu-Judet, 2002: 99)

Burada özellikle dikkat çeken husus, Artin'de, Saba ve Hicaz'ın "aynı" perde oldukları, sadece "makam" bağlamı gereği farklı şekilde adlandırılıyor olduklarıdır. Aslında benzer bir durum, 15. yüzyıl kaynaklarında aynı perde için Kuçek ve Hicaz adlarının kullanılmasında da görülür. Bağlamsal olarak Kuçek Pençgâhın nerm edilmiş iken, Hicaz da Çargâhın tizleştirilmişidir. Bu özelliğin, Artin'de aynen korunduğu,

sadece eskiden Kuçek denilen pestleştirilmiş Pençgâh konumunun artık Saba olarak anıldığı görülmektedir.

4.3.4 Kemanî Hızır Ağa Nazariyesi

Kemanî Hızır Ağa, 18. yüzyıldaki dikkat çekici değişimlerin en önemli tanık ve kaynaklarından biridir (Daloğlu, 1993, 2014; Tekin, 2003; Uslu, 2009). Karar perdesi esaslı makam sınıflandırma anlayışına, kendine özgü bir yenilik getirdiği görülür. Üstelik bunu yaparken, 15. yüzyıl Bâtınî Makam Modelinin makam, şûbe, âvâze ve terkeb esaslı dizgesini temel alarak, geliştirmiş olduğu bu yeni sınıflandırmaya uyarladığı görülür. Hızır Ağa'nın bu yaklaşımı, tıpkı Nâyî Osman Dede'de olduğu gibi aslında bâtinî geleneğin müzik çevreleri üzerindeki egemenliğinin de bir başka örneğini teşkil eder. K. Hızır Ağa, özü itibariyle Bâtınî geleneğin takipçilerinden biridir. Ancak döneminin kültürel ortamı ve değişime yönelik ilgisi, Hızır Ağa'nın da dönemin ruhuna uygun, yeni bir uyarlanış hareketine dâhil olduğunu göstermektedir. Verdiği dairesel tablolarda, karar perdelerinin makamsal türler bakımından nasıl düzenlendiklerini ayrıntılı olarak gösterir. Hızır Ağa, âvâze, şûbe ve terkipleri "kullanılanlar" ve "kullanılmayanlar" olarak ikiye ayırır ve bu ayrımıyla yine makam teori tarihinde meydana gelen değişime bir anlamda tanıklık etmiş olur. Hızır Ağa'nın önemli katkıları arasında makam sınıflamasında karar perdelerini esas alması; makamları ve terkipleri bu perdelerden "doğmaları" itibariyle sınıflandırması ve tariflerinde yine seyir modeline uygun tarzda açıklamalar yapması yer alır. Hızır Ağa'ya göre tüm makam, âvâze, şûbe ve terkipler, belirli perdelerden "doğarlar". Hızır Ağa, bu perdeleri Rast, Dügâh, Segâh, Nevâ ve Hüseyinî olarak sayar ve verdiği dairesel çizimlerde, adeta bir perde kataloğu meydana getirir.

Hızır Ağa'nın, Tanburî Artin'le önemli bir benzerliği ve farkı mevcuttur. Artin'de de makam ve diğer unsurlar belirli perdelerden doğma veya belirli perdeler tabi olma anlamında sınıflandırılır ve sıralanırlar. Ancak örneğin Uşşak makamı, Artin'de "Nevâ'dan doğanlar" sınıfında yer alırken, Hızır Ağa'da "Dügâhtan doğanlar" sınıfında gösterilir. Bu farklılık, bu iki kaynak bakımından önemli bir göstergenin varlığına dikkat çeker. Artin, Uşşak makamını Nevâdan doğanlar sınıfında sayarken, bu sınıflamaya âgâz perdesini temel aldığını belli etmiş olur. Oysa Hızır Ağa'da ölçüt, artık tümüyle karar perdesi olmuştur ve âgâzın makam ayrımındaki rol ve belirleyiciliğini yitirmeye yüz tutması bakımından önem taşır. Ancak bu durum, Uşşak makamı açısından ikinci bir tartışmayı daha beraberinde getirir. Buna göre geçmişten bu döneme Nevruz-ı asl, Nevâ ve Uşşak makamları arasında meydana gelen değişim ve dönüşümlerde, temel bir özelliğin hep korunageldiği bilinmektedir.

Bu da Nevâ perdesinden başlayan harekete göre inici olarak Çargâh, Segâh seyri ve Dügâh'taki karar ediştir. Devir modelinde bu özellik, inici-tcc aralıklarıyla gösterilmiştir. Ancak burada tartışılması gereken husus, ezgisel hareketin “başlama” konumudur. Buna göre Hızır Ağa'da, Uşşak'ın salt Dügâh'ta karar etmek değil, aynı zamanda Dügâh'tan âgâz etmek özelliğini taşıdığı da kabul edilebilir. Bu durumda Uşşak'ın, Abdülbâki Nâsır Dede'nin Dügâh-ı Kadim ve Uşşak arasında kurduğu ilişkiye de dikkat edilmesi gerekliliği doğar ki Kantemiroğlu, Uşşak-Dügâh ilişkisine yüzyıl başı itibariyle zaten çok önemli bir vurgu yapmıştır.

4.3.5 Abdülbâki Nâsır Dede Nazariyesi

Makamı doğrudan “ezgi” olarak tarif etmesi nedeniyle makam teori tarihinde son derece özgün bir yer sahibidir. Makamların pek az perdeye sahip olduklarını, bu nedenle de “ezgi yapımı” bakımından “müzeyyen” (süsleyici) olarak adlandırdığı bazı perde ilavelerine gerek olduğunu belirtir (Aksu, 1996; Tura, 2006). Bu değerlendirmesi, 15. yüzyıl sonlarında Kadızade'nin verdiği makam tarifleri ile önemli ölçüde örtüşür (Öztürk, 2011b). Sınıflandırmada makamlar ve terkiyat ayrımı yapar. Eserinin çeşitli yerlerinde yaptığı açıklamalarla makam ve ilgili konular bakımından kullandığı dil, terim ve tariflerin “yeni” olduklarını vurgular. Böylece Nâsır Dede'de de ezgiyi ve ezgisel hareketi ön plana çıkaran bir anlayışın egemen olduğu görülür.

Nâsır Dede, Osmanlı tarihinde, musiki nazariyesi alanına “tarihsel” bir bilinçle yaklaşan belki de ilk kişidir. *Tetkik ü Tahkik* adlı çalışması, Osmanlı musiki nazariyatı tarihi açısından bu yönüyle büyük bir önem taşımaktadır (Aksu, 1988; Tura, 2006). Özellikle nazariye tarihinde etkili olan çeşitli dönem ve kaynakları “akdemun” (en eskiler), “kudema” (eskiler), “müteahhirin” (sonrakiler/yeniler), “fi zemanı” (şimdikiler) gibi belirli dönemler halinde anması, bu tarihsel bilinç ve bakışın en somut göstergelerinden birini oluşturur (Tura, 2006). Bu yönüyle Nâsır Dede, Osmanlı musiki tarihinin “öncü” araştırmacılarından biri olarak kabul edilmelidir. Aynı yüzyılda Avrupa'da müzik tarihi alanına yönelik ilgiyle karşılaştırıldığında da, Nâsır Dede'nin değerlendirmeleri, müziğe “tarih” fikriyle yaklaşmak bakımından büyük önem taşır. Bu bakımdan Nâsır Dede'nin özellikle makam kültüründe meydana gelen çeşitli değişimlere dikkat çekmesi; dönemsel karşılaştırmalar yapması ve makamların değişim süreçlerine ışık tutacak değerlendirme ve yorumlar yapması, Osmanlı musiki tarihi ve özelde de makam nazariyatı tarihi bakımından benzersiz değerdedir.

Nâsır Dede, bu değişim sürecini betimlemek açısından önemli bir hizmet yapar: ele aldığı ve dönüşüme maruz kalmış çeşitli makam veya terkipleri “kadim” olarak niteler: Dügâh-ı Kadim, Hüzam-ı Kadim, Nühüft-i Kadim, gibi. Böylece Nâsır Dede, döneminde kullanılan Hüzam ve Nühüft’ün, eskilerin aynı isimle kullandıklarından farklı olduklarına dikkat çekmektedir ki bu durum, musikiye tarihsel yaklaşım bakımından büyük bir önem taşır. Bir bakıma Nâsır Dede, örneğin Nühüft-i Kadim açısından bu çalışmada ortaya konulan karşılaştırma ve ezgisel analizler için çok önemli bir tarihsel referans oluşturur. Nâsır Dede’nin bu tarz değerlendirmeleri, Osmanlı musiki nazariyatı alanında yapılacak kimi dönemsel araştırma ve incelemeler açısından da temel olma vasfını daima koruyacak niteliktedir.

Nâsır Dede’nin makam sınıflamasında a.) makamlar ve b.) terkipler olmak üzere doğrudan iki sınıf yer alır. Bu bakımdan Nâsır Dede, müziksel açıdan “teknik” ölçütlere bağlı kalınarak yapılabilecek makam sınıflandırmasının önde gelen temsilcilerinden biri olmuş olur. Daha önce Kantemiroğlu tarafından “müfred” ve “mürekebb” şeklinde dile getirilen bu temel ayrım, Nâsır Dede’de “makam” ve “terkib” halini alır. Nâsır Dede, makamları kendi döneminde meydana getirilen yenilikleri de içerecek şekilde ele alır ve 14 makam ile 125 terkiabin, tarihsel ve karşılaştırmalı tarzda açıklamalarına yer verir. Bu dönemde başta Sultan III. Selim Han olmak üzere, kendisi ve yine çeşitli gözde bestekârlar tarafından meydana getirilen yeni makam ve terkiplere özel bir önem verir. Nâsır Dede’nin, TT’in pek çok yerinde “yeni” kavramına yaptığı vurgu ve atıflar, eserin meydana getirilme gerekçesi ve içinde bulunan kültürel psikolojiyi yansıtmaları bakımından da büyük değer taşımaktadır. III. Selim dönemi Osmanlı dünyasında idari ve askeri yeniliklerin yapılmaya çalışıldığı bir hamle dönemidir ve bizzat kendisi kıymetli bir bestekâr ve musikişinas olan padişah, bu yenileşmeden, musiki alanının da nasibini almasını istemekte; bunu teşvik etmektedir. Yeni makamlar, terkipler ve usuller meydana getirilmesi; musikinin notaya geçirilmesi için yeni yazı sistemlerinin geliştirilmesi gibi beklenti ve uygulamalar, bu yeni dönemin ayırt edici yönlerini oluşturmaktadır.

Bu dönem ezgilerinde makamların “terkibleşmiş” tarzda kullanılmasının, bugün “III. Selim ekolü” olarak anılan bestecilik anlayışının en karakteristik vasfını oluşturduğu söylenebilir. Aslında ilk örnekleri Safiyüddin tarafından verilen ve Isfahan cinsinin çeşitli birleşimleriyle elde edilen, ama Safiyüddin’in uyum ilkeleri açısından “mütenafır” bulunan “teorik” dairelerin, III. Selim dönemi musikişinasları ve nazariyecilerince “keşfedilmek suretiyle” adeta “yeniden” bulunup; bu “yeni” makam veya terkiplerle eserler bestelendiğinin söylenmesi hiç de yanlış değildir. Bu bağlamda Hicazeyn, Suzidilara, vb gibi “nev-icat” makam ve terkiplerin, aslında

nazariye tarihinde çok önceleri açıklanmış bazı daire/devir veya makamlarla benzerlik içinde olduğu, bu noktada rahatlıkla tespit edilebilmektedir. Bu dönem bestelerinde makamların “yalın” veya “esas” hallerinden ziyade çok sayıda bileşim ve “ezgisel aşılama” yoluyla adeta melezleştirildikleri; ezgi çizgilerinde çokça makamsal çekirdek ve eklemlenmelere yer verildiği; bunun dönem itibarıyla önemli bir “yenilik” ve “gelişme” olarak değerlendirildiği görülmektedir. Nitekim bu döneme özgü yeni makam anlayışı, terkibleşmiş niteliğiyle günümüze dek gelen beste, makam ve “seyir” anlayışlarının da öncüsü olmuş görünmektedir.

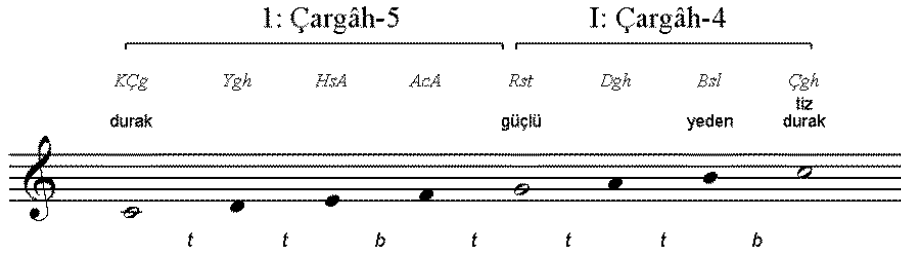
Terkibleşme sürecinin tipik göstergesini, makam anlayışının kompozisyon açısından üzerinde bulunulan merkezî perdeye bağlı olarak değişik makamsal ezgi çekirdeklerine yer verilmesi oluşturur. Böylece terkibleşme süreci, esas itibarıyla yeni bir makam anlayışını; eserde çok sayıda makamsal eklemlenmeye yer verilen, estetik ve teknik bakımdan yeni bir kompozisyon fikrini temsil eder. Terkibleşmede özellikle aynı tabaka içinde yapılan ve farklı makamlara işaret eden “perde değişimleri”, bu yeni anlayışın somut göstergelerini oluşturur. Perde değişimi, doğal olarak makam değişimi anlamına geldiğinden, bu dönemdeki makam anlayışının, teknik açıdan terkibleşmiş bir nitelik kazandığı belirtilebilir. Bu anlayış değişimi, daha sonra 20. yüzyıl teorisyenlerince Batıdan alınan modülasyon (geçki) terimiyle ifade edilecek ve bu yoldan da makam tariflerinin ayrılmaz bileşenlerinden biri haline getirilecektir.

Nâsır Dede’de perde dizgesi bakımından önem taşıyan hususun, toplamda 33 perdeyi tam ve nim olarak içermesidir.

5.4 Tonaliteye Dayalı Makam Modeli (TDM)

Makam kavramının, Batı müziğine özgü “tonalite” ile özdeşleştirilip açıklandığı modeldir. 19. ve 20. yüzyıllar, Osmanlı dünyasının Avrupalı değerler, modern bilim, pozitivizm, milliyetçilik, sosyal Darvencilik gibi temel düşünce ve bilim anlayışlarıyla tanıştığı; bu düşüncelerin Osmanlı aydın çevrelerince benimsendiği ve egemen değerler haline getirildiği; siyasal, sosyal, kültürel anlamda köklü değişim ve dönüşümlerin yaşandığı çok önemli bir dönemi temsil eder (Ortaylı, 2000; Doğan, 2012). Bu nitelikleriyle günümüzle de doğrudan bağlantılı durumdadır. Bu dönemin “musiki nazariyatı” anlayışına, Avrupalı kavram ve terimlerin egemen olduğu görülür: “ton”, “tonalite”, “gam”, “dizi”, “derece”, “skala/ıskala”, “tonik/durak”, “dominant/güçlü”, “subdominant/alt-güçlü”, “sansible/yeden”, “mod”, “modülasyon/geçki”, “transpozisyon/şed” ve “ses sistemi” gibi terim ve konuların

modele temel alındığı; bu yoldan makam ile tonalite arasında doğrudan bir özdeşlik kurulduğu görülür (Şekil 5.9).



Şekil 5.9 : “Tonaliteye Dayalı Makam Modeli” için tipik bir örnek: Arel'e göre Çargâh Makamı.

Bu modelde makamlar, tonal “kutuplaşma” ve fonksiyonlara sahip diziler/gamlar olarak ele alınmaya başlanmıştır. Makamın kullandığı perdeler “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 Rauf Yekta, H. Saadeddin Arel ve Suphi Ezgi gibi “Garpçı” ve doğal olarak “tekâmül” kavrayışına sahip nazariyecilerce geliştirilmiş durumdadır. Garpçı düşünüşe sahip bu çevrelerde, polifonik ve armonik bileşenlere sahip bir makam müziği meydana getirme idealinin bir ilke olarak benimsendiği görülür. Bu dönemde musiki nazariyatına eğilen teorisyenlerin birçoğunun, makam konusu açısından tarihsel kaynakları incelemeye “öncelikli” veya “ağırlıklı” bir ilgi göstermemiş olmaları dikkat çekicidir. Aksine yapılmak istenen, müziğe, Avrupalı tarzda ve pozitivist manada, “modern bilim”in gereklilikleri doğrultusunda “çağdaş” ve kesin surette “ilmi” bir düzen verilmesidir. Bu çerçevede kimi mukayeseleriyle Haşim Bey’le başlayan, Kazım Uz (ed. Oransay, 1964)ve Tanburi Cemil Bey (ed. Cevher, 1993) gibi isimlerde izleri görülen ama gerçek niteliğini Rauf Yekta Bey’de bulan bu yeni modelin en önemli temsilcileri Hüseyin Saadeddin Arel, Suphi Ezgi, Abdülkadir Töre, Mildan Niyazi Ayomak, Ekrem Karadeniz, vb olmuşlardır. Bu yeni dönemde ortaya konulan “modern” yaklaşımların tümünde temel referansın “Garp” olduğu açıkça görülür. Aşağıdaki tabloda, TDMye ait temel dil ve terminoloji özetlenmiştir (Çizelge 5.7).

Çizelge 5.7 : TDMde nazariye için kullanılan dil ve terminoloji.

TDMnin dil ve terminolojisi (başta İtalyanca ve Fransızca olmak üzere çeşitli Avrupa dilleri ve Türkçe)
<i>ton, tonalite, gam/dizi/aşıt/merdiven/skala/ıskala, tonik/durak, dominant/güçlü, subdominant/alt-güçlü, sansible/yeden, mediant/ortanca, tiz durak, derece, mod, modülasyon/geçki, transpozisyon/şed, tanini, büyük mücenneb, küçük mücenneb, bakiye, artık ikili, eksik bakiye, eksik dörtlü, çeşni, seyir, dörtlü, beşli, koma, bemol, diyez, natürellbekar</i>

Karl Signell, Türkiye ve Japonya'daki modernleşme süreçlerini karşılaştırdığı makalesinin başında (1976: 72) “modernleşme Avrupalılaşmayla aynı şey midir?” diye sormakta ve “müziksel olarak söylemek gerekirse, modernleşme ve Avrupalılaşma aynı şey değildir” (1976: 88) diye de yanıtlamaktadır. Osmanlı döneminde 18. yüzyıl sonlarında başlayan modernleşme çabalarının 19. yüzyılda açık bir Avrupa kültürüne öykünmeye dönüştüğü bilinmektedir. Özellikle padişah Abdülmecid dönemi, Osmanlı hanedanının takındığı tutum açısından tam anlamıyla bir Avrupalılaşma dönemi olmuştur. Bruno Nettl, Batı müziği etkisinin Batı-dışı kültürler üzerindeki etkilerini tartıştığı ünlü makalesinde müziksel açıdan Batılılaşma'yı “Batı müziğinin merkezî özelliklerinin uyarlanması suretiyle Batı sisteminin bir parçası haline gelme” olarak tanımlamaktadır (Nettl, 1986: 366). Bu bakımdan makam kavramı açısından 19. yüzyılı Avrupa müziğinin merkezî bir konum kazandığı ve tonalite ile makamlar arasında karşılaştırmaların yapıldığı farklı bir model olarak ele almak mümkündür. Osmanlı hanedanının, devleti ve Osmanlı elitlerini Avrupalılaştırma yönündeki girişimleri, Avrupa müziğinin bu çevreler nezdinde merkezî bir konum kazanmasını sağlamıştır. Nitekim Muzıka-yı Hümayun'un 1826'da kurulmasıyla birlikte Osmanlı seçkinlerinin Avrupa müziğine yönelik ilgilerini perçinleyen çabaların da önü açılmış olur (Aksoy, 1985). Bu kurumdan yetişen ve aslında bir geleneksel müzik bestecisi, eğitimcisi ve icracısı olan Haşim Bey tarafından kaleme alınan “mecmua”da (Haşim Bey Edvarı olarak da bilinmektedir) geleneksel makam tariflerinin Avrupa müziğindeki tonalitelerle karşılaştırılması makam nazariye tarihi açısından yeni ve farklı bir modelin gelişimini haber verir (Wright, 1990; Tırışkan, 2000). Bu yüzden Haşim Bey bu uygulamasıyla Türk müzik tarihi içinde bir ilk olma özelliği taşır. Bu yüzyıl, Avrupa notası ve

teorisinin saray çevresinden başlayarak İstanbul müzisyenleri arasında yaygınlaşmaya başlamasının da ilk aşamasını oluşturur.

Ayangil (2007, 2008)'in ayrıntılı olarak göstermiş olduğu gibi Avrupa notasının yaygınlaşma süreciyle birlikte Avrupa'dan teori, bilgi, kavram, terim ve kural ithali de yoğunlaşmıştır. Avrupa müziği ve teorisi açısından bu merkezleşme süreci, geleneksel müzik açısından adeta bir “çift-dillilik” (bilinguality) geliştirmiş ve süreçte geleneksel müzisyenler giderek “çift-müzik dilli” (*bi-musical*) hale gelmelerine yol açmıştır (Öztürk, 2006b). Rauf Yekta'nın, makamı, “özel bir müzik dizisi” olarak tarif etmesi, makamın “dizi-merkezli” olarak ele alınması anlayışının da öncüsü olur (1986: 67). Yekta, bir makamda bulunması lazım gelen bazı temel gereklilikler arasında “oluşturucu unsurlar” olarak dördü ve beşlileri, “ambitus” ifadesiyle makamın ses genişliğini, başlangıç, güçlü ve karar perdelerini ve seyir ile tam kararı anar. Rauf Yekta, tıpkı Haşim Bey gibi, Türk müziği makamlarını Batı'daki örnekleriyle karşılaştırarak örneğin Rast makamı için: “Avrupa musikisinin Sol Majör tonundan başka bir şey değildir” değerlendirmesini yapar (1986: 69).

5.4.1 TDM açısından Cumhuriyet dönemindeki gelişmeler

Bu dönemi, “Türk Halk Müziği (THM)” ve “Türk Sanat Müziği (TSM)” açılarından iki alt başlık halinde ele almak gerekmektedir (Oransay, 1983; Tura, 1983; Aksoy, 2008). Çünkü bu dönem, aslında Türk müziğinin nazariye alanında sadece tarihten kopma değil, müziksel bütünlüğünden de ayrılma sürecini temsil eder. Özellikle halk müziği alanında makam nazariyesi alanının nasıl bir dışlama süreci halinde geliştiğinin doğru anlaşılması, bu dönemin öncekilerle olan temel farklılığını anlamak bakımından da büyük önem taşımaktadır.

Cumhuriyet, Türkiye’de “millî” esaslara dayalı bir “çağdaşlaşma projesi” olarak ortaya konulmuştur. Sürecin gelişimine müzik ekseninden bakıldığında çağdaşlaşma idealinin temelde yine Batılılaşma fikri üzerine kurulu olduğu görülür (Aksoy, 1985, 2000; Behar, 2005; Öztürk, 2006, 2013; Can, 2008). Bu anlayış Türkiye’deki Batı müziği ve geleneksel müzik eğitimi bakımlarından sancılı bir sürecin gelişmesine de yol açmıştır (Öztürk, 2009a). Öyle ki günümüz Türkiye’sinde bir yanda Batı Müziği eğitimi veren Devlet Konservatuarları, diğer yanda da Türk Müziği eğitimi veren Türk Musikisi Devlet Konservatuarları yer almaktadır. Bu kurumlar, günümüzde hemen tümüyle Batılı çerçevede bir konservatuar örgütlenmesi, YÖK’e tabi bir akademik programlamaya ve geleneksel üstadlığın yitirmeye yüz tuttuğu bir dönemde üstadlığı neredeyse dışlayan bir eğitim anlayışına sahiptir. İlk elli yıl içinde Batı müziğini destekleme ve merkezî konumda bulundurma yönündeki girişimler sonucu

geleneksel müzik eğitimi ve icrası önemli bürokratik engelleme ve yönlendirmelerle karşılaşmıştır. 1940'ların sonlarından itibaren bu süreç, geleneği temsil misyonu üstlenmiş çevrelerin teori, icra ve hatta “gelecek algısı” düzlemlerinde Batılılaşmanın tüm göstergeleriyle donanmış olmalarına yol açar. 1950'lerden itibaren Türkiye’de eğitimi verilen ve icra edilen Türk Müziği, aslında nazariye planında “Avrupalılaştırılmış” bir Türk Müziği haline gelmiştir (Öztürk, 2011b). Bugün Türk Müziği ile ilgili çeşitli eğitsel başvuru kaynakları tarandığında, özellikle de makam konusu bakımından Batılılaşmanın nasıl bir etkiye sahip olduğu sırf kullanılan terminoloji üzerinden bile çok açık bir şekilde görülebilir. Sürecin Türk Müziği üzerindeki başlıca etkileri şunlar olmuştur:

- a.) makam seçiminde tanperemana uygunluk gözetilir olmuştur;
- b.) armoni eşliği yaygınlaşmıştır;
- c.) Batı teorisine ait kavram ve terimler makam teorisine eklenmiştir;
- d.) Batı notası kullanımı yaygınlaşmıştır;
- e.) çalgı virtüözlüğü anlayışı gelişmiş ve bu nitelik, akorlar, arpejler, kromatik pasajlar ve “hızlı” gamlar çalabilmeye ilişkin hale gelmiştir;
- f.) geleneksel ezgi dokusunda az görülen ve daha çok Batı’yı karakterize eden üçlü ve altılı aralık atlamaları, kromatik ilerleyişler ve tonal kadans ilişkileri, makam tariflerine enjekte edilmiştir.

Özellikle Cumhuriyet kuşağı bestecilerinin, Hicaz, Nihavend, Mahur, Bûselik, Kürdilihicazkar, Hicazkar gibi makamları temel “tonik-dominant” karşıtlıkları içinde ele aldıkları ve eser verdikleri görülür (Oransay, 1983). Bu süreçte Batı teorisi bilme; nota öğrenme; majör ve minör dizileri esas alma ve geleneksel makamları bu yapılarla karşılaştırma; makam ve terkipleri tonal fonksiyonlarla yüklenmiş (tonik/durak - dominant/güçlü – subdominant/alt güçlü) diziler halinde anlama ve açıklama gibi daha pek çok unsur, Batılılaşmanın Türk Müziği üzerindeki dönüştürücü etkilerinin sadece bir bölümünü oluşturur. Makamların bu tarzda açıklanması çabasının “uç” bir örneği ise, İsmail H. Özkan’ın Suzidılara tarifinde yer alır:

Suzidılara makamının ana yapısı biri Çargah’ta, diğeri Rast’ta olmak üzere iki Çargah dizisinden meydana gelmiştir. Çargah dizisi ise Batı müziği bakımından tamamen Majör’dür. Bu duruma göre Suzidılara makamı Do Majör ve Sol Majör dizilerinin birbirine karıştırılmasından oluşmuştur. Bilindiği gibi herhangi bir Majör ve Minör dizinin bir takım yakın komşuları vardır ve o Majör veya Minör dizi seyir esnasında bu ilgili tonlara geçiş kalıplar yapar. Bu komşu tonlar: Herhangi bir Majör veya Minör’ün ilgili Majör veya Minör’ü; o Majör veya Minör’ün bir işaret fazla ve bir işaret eksik yakın komşuları; bu komşuların da ilgili Majör veya Minör’üdür. Böylece Batı müziğinde her tonun beş komşusu vardır. Suzidılara makamı da iki Majör dizisinden meydana geldiğine göre, seyir sırasında bahsi geçen bu komşularına

geçip, asma kararlar yapar. Esasen makamı meydana getiren iki dizi de komşu tonlardır. ... (Majör dizilerin Türk musıkisinde Çargah, Minör dizilerin ise Bûselik dizisi olduğunu tekrar hatırlatalım.) ... Görüldüğü gibi makam, tamamen Majör-Minör ilişkisi ve tonların komşuluğu esası üzerine kurulmuştur. (Özkan, 1987: 426-427)

Türk Müziği'nin "Batılılaştırıldığı" ve günümüze uzanan bu süreçte makam, "dizi-merkezli" ve tonal işlevlerle donanmış bir anlayışla ele alınır olmuştur. Bu anlayışta makamın merkezine "tonal dizi" kavramı yerleştirilmiştir. Günümüz teorisinin kurucularından Arel ve Ezgi, makamı, "durak ve güçlü" perdeleri arasındaki ilişkiden doğan bir dizi olarak ele alırlar (Ezgi, 1935; Arel, 1993). Aslında sadece Arel ve Ezgi değil, Cumhuriyet döneminin Türk Müziği alanındaki öncü kuramcılarının neredeyse tümü, geleneğe "Batılı" bir gözlükle bakmaktan uzak duramamışlardır. Ekrem Karadeniz, Mildan Niyazi Ayomak, Kemal İlerici, Şefik Gürmeriç, İsmail Hakkı Özkan, Gültekin Oransay, Onur Akdoğu, Yakup Fikret Kutluğ gibi isimler, makamı dizi, aşıt, skala veya gam merkezli olarak anlamayı sürdürmüşlerdir (Aksoy, 1997, 2000; Öztürk, 2006a). Bu eğilimin, günümüz koşullarında, güç ve etkinliğini daha da arttırarak sürdürmekte olduğu bir gerçektir.⁹⁰

Ezgi ve Arel tarafından geliştirilen tonalite esaslı model, etkinlik, yaygınlık ve kurumsallaşma bakımından benzer temeldeki diğer nazariyelere üstünlük sağlamış ve günümüz makam nazariyesinin hemen tek geçerli modeli halini almıştır. Bu nedenle TDM denildiğinde ister istemez bu model, büyük çapta ezgi-Arel nazariyesiyle temsil edilir olmuştur. Bu yönüyle günümüz teorisine temel teşkil eden ezgi-Arel nazariyesine bakıldığında bu teorinin içerdiği çeşitli "bileşenler" sebebiyle "eklektik" bir yapıda olduğu görülür. Bu yönüyle de geleneksel Türk Müziği ile Batı Müziği teorilerine ait çeşitli unsurların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir tür "yamalı bohça" (*pacthwork*) görünümündedir. Arel-Ezgi teorisindeki makam oluşturucu dörtlü ve beşliler, temelde "Sistemci Okul" geleneğinden esinlenilerek oluşturulmuşlardır. Ezgisel aralıklarda Sistemci Okulun tanini, mücenneb (küçük ve büyük) ve bakiye aralıklarından yararlanılmıştır. Tanini ile bakiye aralığının birleşiminden oluşan ve gelenekte özel bir isim taşımayan aralık "artık ikili" olarak adlandırılmıştır.⁹¹ Basit, bileşik ve şed makam ayrımlarında Kantemiroğlu'ndan esinlenilmiştir. Her ne kadar Kantemiroğlu "şed" konusunun hanendeden ziyade sazendeye özgü bir konu olduğunu dile getirmiş olsa da, Arel-Ezgi Okulu, şed

⁹⁰ Bu tür çalışmalar için bkz. Yavuzoğlu (2008), Yarman (2010).

⁹¹ Bu aralık, LMÇ'de A-h [1-5] ile gösterilen ve tanini+bakiye genişliğindeki bir aralık olup, tipik olarak Hicaz makamında kullanıldığı belirtilir. LMÇ, bu aralığın "ezgi oluşturucu aralıklar"dan biri olduğunu ısrarla belirtmekte ve buna karşı çıkanları bilgisizlikle suçlamaktadır (bkz. Tekin, 1993).

makamları transpozisyona dayalı ayrı bir makam kategorisi olarak değerlendirmeyi uygun görmüştür. Bu konuda Tanrıkorur'un şu eleştirisi son derece haklı görünür: "Türk musikisinde şed icra vardır, ama *şed makam yoktur*" (2004: 28). Makamlarla majör-minör modların karşılaştırılması anlayışında Haşim Bey'den başlayan gelenek takip edilmiştir. Teori içeriği ve dili ise tümüyle Avrupa'dan alınmıştır: Ton, aralık, çevrim, dizi, fonksiyon, tonik, dominant, subdominant, sansible, modülasyon, transpozisyon, artık ikili, gibi kavram ve terimler, günümüz "Türk Müziği" teorisi olarak kullanılan Arel-Ezgi teorisinin hem konu başlıklarını, hem de teoride bağlı bulunmayı tercih ettikleri Batılı dil ve terminolojiyi temsil eder.

Çizelge 5.8, bu çalışmada tanımlanan ve temel özellikleri bakımından ele alınan nazarî modellerin özelliklerini karşılaştırmalı olarak içermektedir.

Çizelge 5.8 : Dört temel nazarî modelin karşılaştırılması.

Nazarî Model	Temel Kavram	Tarif Tarzı	Sınıflama Tarzı	Dil	Terminoloji (başlıca)
DDŞM	aralık (bu'ud)	dörtlüler (zi'l erbaa) beşliler (zi'l hams) sekizliler (zi'l küll)	a) devir (12) âvâze (6) b) devir (12) âvâze (6) şûbe (24)	Arapça	<i>buud, nağme, lahn/elhan, nisebi şerif, cins, reisat, evsat, munfasilat, haddat, zi'l-küll, zi'l küll-i merrateyn, müfred, mürekkeb, bahr, tabaka, daire/devir/edvar, şedd, âvâze, şûbe, tanini, bakiye, mücenneb, mülâyemet, mütenâferet, vb.</i>
BMM	perde	âgâz seyir karar	makam (12) âvâze (7) şûbe (4) terkib (sınırsız)	Farsça Osmanlıca	<i>perde/ev/hâne/âvâz; seyir/tarik; âgâz/mebde/mahrec; nerm, tiz; makam, âvâze, şûbe, terkib; karar/karargâh/mahatt; tam/tamam/bir perde; nim/yarım/buçuk/nisf/eksik perde; düzen, "nerm etmek"; "ziyade etmek/tiz çekmek",</i>
BSM	bestesel seyir	âgâz seyir (reviş/eda/tarz/üslup) karar	a) makam (değişik sayıda) terkib (değişik sayıda) b) makam (değişik sayıda) şûbe (değişik sayıda) c) makam (değişik sayıda)	Osmanlıca	<i>perde/âgâze; nerm, tiz; seyir/reviş/eda/tarz/üslub; makam, şûbe, terkib; karar/karargâh; tam/tamam/bir perde; nim/na-tamam/yarım/nisf perde; "âgâz etmek", "karar etmek", vb.</i>
TDM	dizi	dizi durak güçlü yeden seyir geçki	a) basit makam bileşik makam şed makam b) basit makam bileşik makam	Avrupa dilleri (İtalyanca, Fransızca, vb.) Türkçe	<i>tonik/durak, dominant/güçlü, subdominant/alt güçlü, sansibl/yeden, modülasyon/geçki, dörtlü, beşli, sekizli, çeşni, ses sistemi, ana makam, çıkıcı makam, inici makam, seyir, vb.</i>

6. ANALİZ BULGULARININ NAZARÎ MODELLER AÇISINDAN YORUMLANMASI

Bu bölümde, analizlerden elde edilen bulgular, nazarî modeller içinde aktarılan bilgiler ışığında yorumlanarak, ele alınan makamların nazariye tarihi içindeki gelişimleri irdelenecektir.

6.1 Hüseyinî Takımı Makamlar

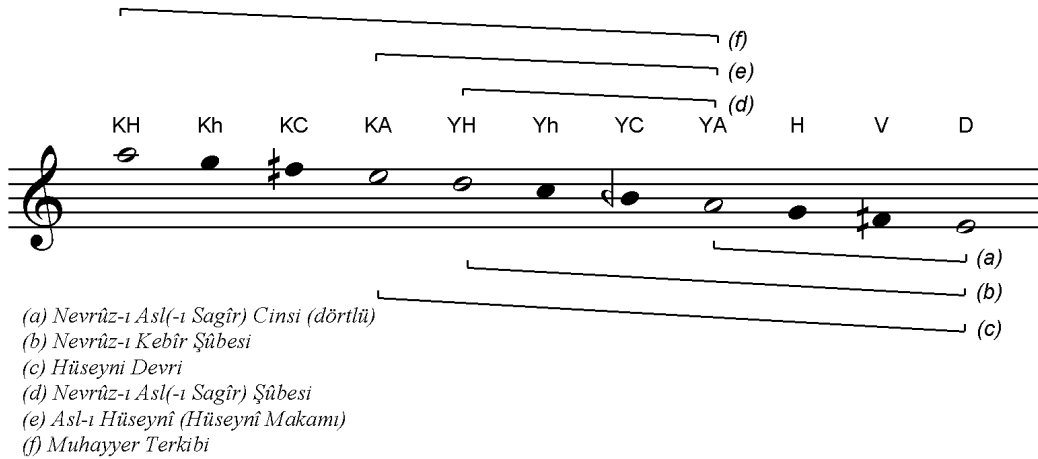
6.1.1 Nevruz[-ı Asl] Makamı

Nevruz makamının, geleneksel repertuarda tam perdeler düzeni içinde Nva^P/Pgh^P ni merkez alan ve Nva^P/Pgh^P ile Dgh^P arasında yerleşmiş tipik bir MEÇ olduğu analizlerde açıkça belirlenmiştir. Bu MEÇ karakteristik olarak makamsal hareketine Nva^P/Pgh^P den başlamakta, tam perdelerle Dgh^P ne inmekte ve burada karar etmektedir. Eser örnekleme, MEÇlerin ezgi içinde birkaç kez yinelenenebildiğini açıkça göstermiştir. Bu çerçevede âgâz, seyir ve karar kavramlarının, birer makamsal işlev olarak makamların ortaya çıkışlarında ve kendilerini beyan etmelerinde son derece belirgin özellikler sergilediği de tespit edilmiştir. A-S-K modeli içindeki seyir kesitinin, kesin olarak makamsal “hareket”i tanımlayan, âgâzdan karara doğru gerçekleşen yönelimsel hareketle ilişkili bir kesiti tanımladığı açıktır. Bu nedenle Nevruz makamı için kesin olarak söylenebilecek olan Rst-DZN içindeki karakteristik MEÇlerden biri olduğudur. Bu yönüyle bu müfred MEÇin başka bir MEÇle karıştırılması veya başka bir MEÇe benzemesi mümkün değildir. Geleneksel repertuardaki eserler bakımından açıkça söylenebilecek husus şudur: Eğer bir ezgi, Rst-DZN içinde Nva^P/Pgh^P ni “merkez” alıyor ve buradan inici bir tarzda tam perdelerle Dgh^P ne yöneliyor ve burada karar ediyorsa, bu ezgi bütün veya kesit olarak Nvz-MEÇini içeriyor demektir. Bu MEÇ ister Uşşak, ister Bayatî, ister Karcıgar isterse de Hüseyinî veya Tahir makamına ait bir ezgi tarafından kullanılsın sonuç değişmeyecek ve bu karakteristik MEÇ, her durumda Nevruz makamına ait olma vasfını koruyacaktır. Belirtilen diğer makamlar, ya başlangıç MEÇlerinin ya da yönelimsel MEÇlerinin ve dolayısıyla ilişkili oldukları farklı merkezlerin özelliklerine göre “benzememe” ve “karıştırılmama” niteliklerini sergilemiş olacaktırlar.

Nevrûza ilişkin nazarî modellerden derlenen bilgiler, EK-B1'deki çizelgelerde ayrıntılı olarak verilmiştir. Bu bilgiler ışığında Nevruz makamı açısından şu tarihsel değerlendirmelerin yapılması mümkün görünmektedir.

1.) Nevruz, 13. yy.dan itibaren DDŞM kaynaklarında dörtlü bir cins oluşturan ve “cct” aralıklarından kurulu bir “avaze” olarak tarif edilmiştir. DDŞMde “yapı”yla ilgilenilmesi, Nevruzun dörtlü bir cins olarak değerlendirilmesini sağlamıştır.

DDŞMde Nevruz-ı Asl avazesi, aynı zamanda Nevruz-ı Sagir veya Nevruz-ı Asl-ı Sagir şûbesi olarak da bilinmektedir. Dolayısıyla bu şûbenin aynı zamanda bir de Nevruz-ı Kebir türü vardır. DDŞM kaynakları Nevruz-ı Kebiri somut olarak iki adet Nrz-Asl şûbesinin birleşimi olarak veya Hsy^Dden son “t” aralığının ayrılması şeklinde tarif etmişlerdir. Bu sayede bu üç unsur arasında yapısal açıdan somut bir ilişki belirlenebilir hale gelmektedir. Aşağıdaki şekilde, Hsy^D, Hsy^M, NrzAsl^A, NrzSgr^S, NrzKbr^S ve Mhy^M arasındaki yapısal ilişkiler, “dizgesel yerleşim” anlayışı içinde gösterilmiştir (Şekil 6.1).



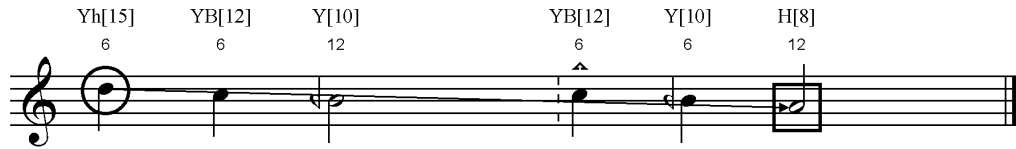
Şekil 6.1 : Hsy^D, Hsy^M, NrzAsl^A, NrzSgr^S, NrzKbr^S ve Mhy^M arasındaki “yapısal” ilişki.

Bu diyagram, belirtilen makam, devir, avaze, şûbe ve terkibler arasındaki ilişkiyi, somut olarak ortaya çıkarmaktadır. Nevruz, Hüseyinî ve Muhayyer, DDŞM mantığı içinde yapısal olarak birbirleriyle bağlantılı makamsal unsurlardır.

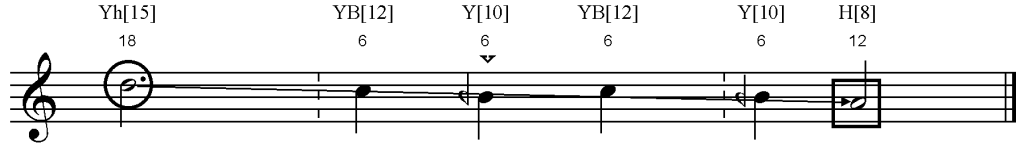
DDŞMde Nevruz, aynı zamanda beş ayrı “şûbe”ye sahiptir. Ancak bu durumun, makam isimlendirme ve perdesel içerik bakımından tarihsel süreç içinde çeşitli karışıklıkların ortaya çıkışında etkili olduğu sürecin takibinden anlaşılabilmektedir. Her şeyden önce yaşanan karmaşa, belirtilen isimlerden hangilerinin şûbe, hangisinin ise âvâze olduğu ve bunların perdesel içeriklerinin birbirinden ne gibi farkları bulunduğuyla ilgilidir. Bu isim ve yapı çeşitliliğin hep Nevruzla ilişkili oluşu,

Nevrûz makamının, kaçınılmaz olarak zaman ve nazarî modeller içinde ciddi değişim ve dönüşümlere maruz kalmasına yol açmıştır. DDŞMde Nevrûz adı taşıyan şûbeler şunlardır: (i) Nevrûz-ı Arab, (ii) Nevrûz-ı Acem, (iii) Nevrûz-ı Hârâ, (iv) Nevrûz-ı Bayâtî, (v) Nevrûz-ı Sabâ. Bu şûbelerin neredeyse tamamı, 15. yy.dan başlayarak ortaya çıkan çeşitli dönüşümlere önemli ölçüde sahne olmuşlardır. Ancak bu ayrıntıya girmeden önce Nevrûz âvâzesi açısından dikkate alınması gereken somut bir olguya değinmek gerekmektedir ki bu olgu, Nevrûz açısından yaşamsal öneme sahiptir. Urmiyeli Safiyüddin, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında Nevrûz için somut olarak ebced notalı ezgi örnekleri vermiştir (Wright, 1978: 219-226; Uygun, 1999: 126-127). Bu ezgiler günümüz Batı notasına çevrildiklerinde ortaya çıkan durum şöyledir (Şekil 6.2):

a.) *Remel Usûlünde Nevrûz Tarika: Urmiyeli Safiyüddin, Kitâbü'l-Edvâr*



b.) *Nevrûz Savt: Urmiyeli Safiyüddin, Kitâbü'l-Edvâr*



Şekil 6.2 : Safiyüddin'in KE'da verdiği Nevrûz ezgi örnekleri.

Bu örneklerin, analiz örneklemeine uygulanan işaretlemeyle ele alındıklarında, örnekleme tespit edilen Nrz-MEÇle aynı özelliği sergilemesi, üzerinde dikkatle durulması gereken bir durum ortaya çıkarmaktadır. Bu örnekler, Nevrûz makamına ait MEÇin, makam kültürü içinde yüzlerce yıldır en iyi şekilde korunmuş MEÇlerden biri olduğunu açıkça göstermektedir. Nota konusunun müzik tarihi araştırmalarında sahip olduğu somut nitelik, buradaki örnekle bir kez daha açığa çıkmış olmaktadır. Notalamayla bağlantılı bu çok önemli tarihsel tespitin ezgisel hareket odaklı bir başka teyidi, MrgA'de yer almaktadır. MrgA, "maklubât" adıyla sınıflandırdığı ve ezgisel hareketlerine tiz taraftan başlayan avaze ve şûbeler arasında Nevrûz-ı Asl'a da yer verir. Buna göre NvzAsl âvâzesi, ezgisel hareketine düzen içinde yerleştiği dörtlünün tiz ucundan başlayıp, nerm uca doğru inici bir hareket sergiler ki bu betimsel tarif, örnekleme belirlenen Nvz-MEÇ tespitiyle yine tam bir uyum gösterir.

Nevrûz açısından “sorunlu” olan yön, özellikle şûbeleri açısından maruz kaldığı değişim-dönüşüm sürecidir ki konu bu yönüyle esas olarak başka araştırmalara malzeme olabilecek durumdadır. Ancak somut olarak söylenebilecek olan, Nevrûz şûbelerinin neredeyse tamamının, sonraki dönemlerde “müstakil” makam veya terkipler haline gelişidir. Bu süreçte Nevrûz-ı Acem, gerek makam, gerek özel bir perde adı ve gerekse de özel bir karar ediş olarak Acem adıyla bilinir hale gelirken, benzer durumun Sabâ ve Bayâtî için de geçerlilik taşıdığı görülür. Muhtemelen Hârâ ve Arab şûbelerinin ise sonraki dönemlere özgü Arabân dönüşümüne uğramış olmaları ihtimal dahilinde görünmektedir. Ancak bunların, gerek ezgisel nitelikler, gerek yapı ve gerekse de isim dönüşümleri bakımından mutlaka ayrıca araştırılmaları gerekir.

2.) BMMnin öncü kaynaklarından Hızır b. Abdullah “nevrûz hüseynidendür” (Özçimi, 1989: 171; Çelik, 2001: 252) diyerek, yukarıda açıklanan Nevrûz şûbesi ile Hüseyinî makamı arasındaki ilişkiyi bir bakıma teyit eder. Ancak temel bir gelişme olarak DDŞMdeki Nevrûz[-ı Asl] âvâzesinin, BMMde artık Nevâ makamı olarak bilinir hale geldiği görülür. Bu sürecin dönüşümünde, DDŞMde “tbt” aralıklı olarak açıklanan Nevânın, “cct” aralıklı Nevrûzun yerine geçişi bakımından çok önemli bir tanıklık, Lâdikli Mehmed Çelebi’de yer alır: “Buna eskiler nevâ demezler. Belki onların katında nevâ, dörtlünün ikinci kısmıdır” (Kalender, 1982: 96; Pekşen, 2002: 51). Bu açıklama, “cct” aralıklı ve âgâzının tizden gerçekleştiği notalar ve hakkında verilen nazari bilgilerden açıkça anlaşılan âvâze Nevrûzun, kendi adıyla bilinen makamsal ezgi çekirdeğini BMMde Nevâ makamına “devretmiş” olduğunu göstermektedir. Bu süreçte BMMdeki âvâze sınıflamasında Nevrûz, açıkça Kûçek veya Sabâ özelliği taşıyan, kimi kaynaklarda bir perde adı olma özelliği de sergileyen bir terkipler halinde, farklı bir MEÇ için kullanılır olmuştur. Buna ek olarak bu modelde Nevrûz-ı Rûmî ve Rekb-i Nevrûz gibi terkipler adlarıyla karşılaşılması dikkat çekicidir. Bunlardan Nevrûz-ı Rûmî ile ilgili tariflerin, DDŞM’deki Nevrûz-ı Asl ile önemli bir benzerlik taşıdığı görülür. Nevrûz ise BMMdeki Kûçek veya Sabâ özellikli Nevruz âvâzesiyle bağlantılı bir terkiptir.

3.) BSMde, NvzAsl-MEÇi, artık Uşşak makamı olarak bilinir hale gelmiştir. 15. yy.dan itibaren Nevâ makamı adıyla varlığını sürdürmüş olan bu tipik MEÇ, makam kültürü içinde “birçok” makam tarafından kullanılan bir MEÇ haline gelmiş, ancak 18. yy.dan günümüze ulaşan dönüşüm çizgisinde ise artık Uşşak olarak bilinir olmuştur. Bu değişime tanıklık eden çok önemli bir açıklama, Abdülbâki Nâsır Dede’de yer alır. AND’ye göre Uşşak makamı:

Nevâ perdesinden âgâz idüb Çârgâh ve Segâh ve Dügâh perdesine hûbût ve anda karâr ider. ... Bu makâmın aslı kudemâ-i müteahhirîn [eskilerden sonrakilerin] Nevâ dediği makâm ve kudemânın [eskilerin] Nevrûz-ı asl dediği âvâzedir. Ve ihtilâf-ı dâirenin bunda dahî cereyânı vardır. ... [Dipnot:] Bu makamın Uşşâk ismi ile müsemmâ olmasına [adlandırılmasına] sened-i ceddîm sâhib-i mi'râciyye Nâyî Osman Dede Efendi'nin bunda Uşşâk namı ile te'lîf eylediği Âyîn-i Şerîfdir. (Aksu, 1988: 163)

Bu tanıklık, makam kültüründe ve nazariye tarihinde meydana gelen değişikliklerin anlaşılmasında pek çok yönden büyük önem taşımaktadır. Mesela bir eser adı, bilinen bir makam adıyla aynı olduğunda, bu adlandırmayı benimseyen çevrelerin kullanımı bakımından eser adı ile makam adının giderek birbirine karıştırıldığı ve süreç içinde de makam adlarında değişmeye yol açabildiği, bu örnek üzerinden açık bir şekilde görülebilmektedir. Bu bağlamda özellikle halk müziği derlemelerinin, eser adlarıyla düzen, ezgi/hava veya makam adları arasındaki ilişki bakımından çok sayıda örnek içermekte olduğu da bir gerçektir: Misket türküsü-Misket Düzeni, Karanfil türküsü-Karanfil Düzeni, Fidayda türküsü-Fidayda Düzeni, vb. Nevrûz açısından yaşanan değişimde gerek LMÇ'nin, gerekse de AND'nin tarihsel tanıklıkları, günümüz Uşşak dörtlüsü haline geliş sürecini mükemmel şekilde açıklamaktadır. Burada makamlar açısından “ismen” değişime uğramanın, makam kültürü içinde “iletişimsel bir kod” meydana getiren temel bazı MEÇlerin “var oluşu” bakımından bir sorun teşkil etmediği de görülüyor. Açıkça, yüzyıllar öncesinde Nevrûz-ı Asl olarak bilinen somut bir MEÇ, zaman içinde Nevâ veya Uşşak olarak bilinebilir hale gelebildiği görülüyor. Ancak ismen değişime uğrasa da esasen karakteristik ve müfred karakterdeki bu MEÇ, makamsal hareket, merkezleşme ve MEÇ bakımından özelliklerini koruyarak gelenek içinde var olmayı sürdürmüş oluyor.

4.) TDMde Uşşak adıyla bilinen dörtlü, “kst” aralıklarıyla tarif edilir ve tarihsel değişim sürecinin bir sonucu olarak, tipik şekilde Nrz-MEÇini ihtiva eder. Nitekim günümüzde Dügâh kararlı pek çok makamın Nevâ-Dügâh arasındaki ezgisel seyirlerinin temelde hep bu MEÇ ile gerçekleştirildiği göz önüne alındığında, önce Nevrûz, sonra Nevâ ve şimdi Uşşak olarak bilinen MEÇin, geleneksel makam kültürünün bilinen en eski makamsal ezgi çekirdeklerinden biri olduğu açıkça ortaya çıkmış olmaktadır. Buna yapılabilecek son bir ilave ise, günümüz halk müziği kaynakları ve yerel müzik gelenekleri bakımından Elazığ, Urfa, Gaziantep gibi yörelerde Nevrûz makamı adının, burada belirlenen temel MEÇe sahip ezgiler için halen kullanılmakta olduğudur (Sunguroğlu, 1961; Memişoğlu, 1966; Ekici, 2009b).

Tarihsel bir karışıklığın “çözümü” açısından, bu noktada, Uşşak makamı üzerinden yapılması gereken önemli bir tartışma daha yer almaktadır. Bugün yaygın olarak Uşşak dörtlüsü adıyla bilinen dörtlünün nasıl olup da ismen Nevrûz ve Nevâ'nın

yerini alabildiğinin aslında çok “temel” bir açıklaması mevcuttur ve ne yazık ki, Kantemiroğlu’ndaki “meşhur” tartışmadan bu yana (bkz. EK B3) konunun bu yönüne ilişkin somut bir açıklama getirilememiş olması gerçekten düşündürücüdür.

Nazarî kaynaklar, makam kültürü açısından bazı çok önemli “ölçüt” ve “ayrıntı”lara sahiptir. Ancak tüm bir geleneğe bakıldığında makam kültürünün en temel şekilde “ezgisel hareket odaklı” olarak gelişme gösterdiği büyük bir açıklık sergiler. Kısaca söylemek gerekirse Uşşak, “tam perdeler düzeni” içinde, makamsal âgâzını Dügâh perdesinden yapan bir makamdır. Günümüz repertuarında Uşşak olarak bilinen eserlerin önemli bir kısmında bu özellik tipik olarak görülür. Özellikle Cumhuriyet döneminde ve olasılıkla da Arel teorisinin etkisiyle Nevâ perdesi civarından yapılan âgâzlar da Uşşak makamı olarak değerlendirilir olmuştur. Tabi bu noktada bu tür örneklerin neden Nevâ değil de Uşşak olarak değerlendirildiği hususunu, en başta “Uşşak dörtlüsü” tanımında aramak gerekir. Kantemiroğlu Nota Koleksiyonundaki örneklerde ve geleneksel repertuarın nispeten eski dönemlere ait bestecilerinin verimlerinde Uşşak eserlerin Dügâh merkezliliği meselesi su götürmez bir gerçek durumundadır. Bu tespite göre Dügâh merkezli bu karakteristik MEÇin makamsal ezgilerde çokça görülen yine tipik bir ezgi çekirdeği olarak aslında Dügâh-ı Kadim MEÇiyle olan bağlantısı üzerinde durmak gerekir. Aslında bu tezde ortaya konulan DÇ-Y, analiz ve tarihsel modellere dayalı bilgilerin karşılaştırılmasında ortaya koyduğu etkili bakış açısı nedeniyle temel bazı sorunların çözümüne katkı sağlama potansiyelini, tipik olarak bu çekirdek üzerinde ortaya koyabilmektedir. Yalın bir düşünce ve gözlemle tam perdeler düzeni içinde Dügâh perdesini merkez alan ve âgâz ve kararını bu perde üzerinde gerçekleştiren makamsal ezgi çekirdeğinin aslında Uşşak değil, Dügâh olarak bilinmesi gerektiği, DÇ-Ynin somut bir katkısı olarak görülmelidir. Makam nazariye tarihinde etkili olan modeller ve nazariyeciler, makamların ismen ve perde içerikleri bakımından yaşadıkları akıl almaz değişimlere tanıklık etmede son derece çarpıcı bilgiler ortaya koyabilmektedir. Nitekim günümüzde Dügâh olarak bilinen terkible burada dile getirilen “müfred” karakterdeki MEÇin karıştırılmaması açısından, bu MEÇin Dügâh-ı Kadim olarak ayırt edilmesi yararlı olur. Bu isim, daha önce AND tarafından da kullanılmıştır. Kaldı ki bugün bilinen Dügâh makamının, Tanbûrî Küçük Artin’deki Dügâh-ı Rûmî (tarifi için bkz. Popescu-Judet, 2002: 32) ile olan benzerliğine de ayrıca dikkat edilmelidir. Bu çerçevede tarihsel kaynaklar ve nazarî modeller esas alındığında, DDŞMde Uşşak olarak adlandırılan “ttb” aralıklı dörtlünün nasıl olup da günümüz “Çargâh dörtlüsü” haline geldiğinin de kapsamlı şekilde araştırılması gerektiği ortadadır. Buradaki analizler sırasında Hüseyinî, Nevruz ve Muhayyer makamlarının her üçünde de,

Dügâh kararını merkez alan ve çevresinde gelişen ezgi oluşumlarının kesin olarak Dügâh-ı Kadim MEÇini temsil etmekte olduğu somut olarak görülmektedir. Bu belirlemenin bir başka önemli göstergesi de, Muhayyer MEÇi ile onun nerm sekizlisini oluşturan Dügâhın aslında “aynı” çekirdek ilişkilerine sahip MEÇler olduklarıdır. Bu konuda iki dikkat çekici notalama, Ali Ufkî (Behar, 2008: 142) ve Tanbûrî Küçük Artin (Popescu-Judet, 2002: 35)’de yer alır. Her iki örnekte de Dügâh nağmesi, tam perde düzeni içinde, agaz ve kararını Dügâh perdesinden yapıp, tam perdeler üzerinde dolaşan ezgilerle karakteristiktir.

Bu kısım için mutlaka vurgulanması gereken husus şudur: Makam kültürü temelde ezgisel hareket odaklı olarak gelişme göstermiştir. Bu nedenle ezgisel çizgi, temel bir merkezleşme, hareketin başlangıcı, doğrultusu ve bitişi bakımından, makam ayrımının aslını ve esasını teşkil etmektedir. Yapı temelli bakış, ezgisel hareket etkenini dışladığında, “aynı perdeler üzerinde farklı yönlerde hareket eden” ezgiler arasındaki ayrımı otomatik olarak ortadan kaldırmış olmaktadır. Aslında gerek Nevruz-ı Asl/Nevâ ve gerekse de Uşşak, her üçü de “tam perde düzeni” makamlarıdır ve aralarındaki ayırma mesela bugün sanıldığı gibi Acm^P-Evc^P perdesi kullanımı değil, ezgisel hareket yönlerinin “farklılığı” ve hatta “zıtlığı” temel bir rol oynamaktadır. Başka bir ifadeyle bu iki ezgisel hareket, birbirinin “muhalif”idir. Buna göre Uşşak, $Rst-DZNde\ Dgh^P$ merkezli olarak âgâz ve karar ederken, Nvz/Nva makamı da tipik olarak Nva^P/Pgh^P den âgâz edip, inici bir seyirle Dgh^P üzerinde karar etmektedir. Bu nedenle örneğin, Uşşak makamına ait olduğu düşünülen bir eserde, Nva^P/Pgh^P den âgâz eden makamsal ezgi, sanılanın aksine Uşşak makamsal ezgi çekirdeği değil, doğrudan $Nvz/Nva-MEÇi$ olarak ezgi kesitine başlamış olmaktadır ki DÇ-Y ve makam adlandırması açısından böyle bir ezginin Uşşak değil, Nrz veya Nva makamı olarak sınıflandırılması gerekir. Daha önce değinildiği gibi makamsal âgâz, makam adlandırmasının temeli durumundadır. Bu özellik, geleneksel repertuarın sınıflandırılmasında temel ölçütlerden biri olarak değerlendirilmiş ve çoğu makam ayrımında belirleyici bir rol oynamıştır.

6.1.2 Hüseyinî Makamı

Bu makam, tüm nazarî modeller açısından hakkında hemen hiçbir çatışma veya karışıklığın bulunmadığı, geleneksel makam kültürünün en somut, en belirgin ve en en iyi tanınan makam ve MEÇlerin başında gelir. Bu yönüyle de istisnâ bir “müfredlik” vasfına sahiptir.

Analizlerde somut olarak Hsy^P den âgâz eden ve tek-merkezli Agz-Kstinde Hsy^P ni aynı zamanda bir GKM olarak kullanan bu makam, tipik iki merkezliliğiyle, iki

karakteristik MEÇe sahiptir. Bu MEÇlerden ilki, Hsy^Pnin “kendi” yerinden kaynaklanan “konumsal” Hsy-MEÇi, diğeri de karar için yöneldiği ve Hsy^P-Dgh^P arasında gelişen “yönelimsel” Hsy-MEÇidir. Bu yalın belirlemeler üzerinden nazari modellere bakıldığında, başlıca şu özelliklerle karşılaşılmaktadır:

1.) DDŞM, Hüseyinîyi hem tipik bir beşli hem de temel 12 devirden biri olarak değerlendirmiştir. Tipik bir beşli olarak Hüseyinî “cctt” aralıklarıyla tanımlanmış; MrgA, AbÇ, AşH gibi kaynaklarda, “inici” bir hareket sergilediği açıkça vurgulanmıştır. Bu nedenle Hüseyinî makamının bu modeldeki görünümü, sonraki modellerde tarif edilecek temel özelliklerden öz olarak bir farklılık sergilememektedir. Yapısal açıdan DDŞM ile TDM arasındaki yegane fark, “tabakaların” yer değiştirmiş durumda olmasıdır. Buna göre DDŞMnin Hsy devri “cct+cctt” bileşimine sahipken, TDMdeki Hsy^M, “kstt+kst” (“cctt+cct”) olarak açıklanmıştır.

2.) BMMde tipik olarak Hsy^Pden âgâz eden ve tam perdelerle Dgh^Pne gelip, burada karar eden bir makam olarak tarif edilmiştir. Bu tarif, DÇ-Yde “yönelimsel Hsy-MEÇ” olarak adlandırılan ezgi çekirdeği ve makamsal hareketin çizgisel niteliğiyle (Hsy-MÇZ) birebir örtüşmektedir.

3.) BSMde Hsy^Mnın “konumsal” ve “yönelimsel” MEÇlerinin her ikisine de dönük açıklamalar yer alır. Bunlardan özellikle dikkat çeken, Kantemiroğlu’nun müfred makam tarifine uyan yönüyle, Hsy^P etrafında gelişecek olan konumsal-MEÇtir. Kantemiroğlu’nun üç perde kuralı, özellikle Hsy^Mna ait halk türkülerinde görülen konumsal MEÇlerle neredeyse birebir örtüşmektedir. Bu çekirdekte tam perdeler düzeni içinde hareket edildiğinde Çargâh-Nevâ-Hüseyinî çıkıcı yönelimiyle, ters yöndeki Gerdaniye-Evc-Hüseyinî inici ezgisel ilişkileri, Hsy konumsal MEÇi için açık bir kılavuz niteliğindedir. Bu konumsal-MEÇ açısından bir başka somut gösterge ise Dgh^Pnden Hsy^Pe yapılan çıkıcı beşli atlamadır ki sonrasında gelişecek ezgisel figür ve motiflerle, zaten Hsy^Mndan başka bir makama işaret etmesi mümkün değildir.

4.) TDM, Hüseyinîyi temel makam oluşturuca beşliler ve temel makamlar arasında sayar. Bu yönüyle bakıldığında, Hüseyinî makamı açısından TDMdeki açıklamaların da tarihsel model ve analizlerle önemli ölçüde örtüştüğü görülür. TDMye göre Hsy^P makamın güçlü perdesidir ve Dgh^P de durağıdır. Seyir tariflerinde verilen açıklamalar, Hüseyinînin gerek konumsal gerekse de yönelimsel MEÇleri açısından analizlerde bulgularan özelliklerle örtüşen ifadeler taşır. Buna ilişkin tipik açıklama örnekleri EK B Çizelge B.4’te görülebilir.

6.1.3 Muhayyer Makamı

Muhayyer makamı, tam perdeler düzenindeki Hüseynî makamından farklı olarak, nazarî modeller içinde hakkında bilinenlerin çeşitli yönlerden farklılık sergilediği bir makam durumundadır. Analizlerde tam perdeler düzeninde, kendi adını vermiş olduğu Tiz Dügâh (2T) perdesinden âgâz edip, inici bir seyirle Dgh^Pne yönelen ve burada karar eden bir makam olduğu belirlenmiştir. Bu niteliğiyle Mhy^M hem konumsal hem de yönelimsel MEÇlere sahiptir. Hatta Hsy^P, Nva^P/Pgh^P veya Çgh^P gibi perdeler üzerinde yaptığı geçici kararlarla, çok-merkezlilik özelliği kazanabildiği de tespit edilmiştir. Ancak Mhy^M, kesin olarak konumsal-MEÇini Mhy^P üzerinde, yönelimsel MEÇini ise, Mhy^P-Dgh^P arasında gerçekleştirmektedir. Öncekilerden farklı olarak Mhy^M, GPD içindeki konumlanışı gereği, sekiz perde içinde gelişme gösterir. Hüseynî veya Nevruz açısından bir “zorunluluk” arz etmeyen sekizli aralık içindeki bu dizgesel yerleşim, Mhy^M’nın temel karakteristiklerinden biridir. Aşağıda, Mhy^Myla ilgili nazarî modellerde karşılaşılan temel bilgilere (bkz. EK B Çizelge B.1-B.4) ilişkin değerlendirmelere yer verilmiştir.

1.) DDŞMde hem 18 meşhur devir arasında, hem de 24 şûbe arasında sayılmıştır. Safiyüddin’in *Şerefiyye*’sinde en meşhur 18 devir arasında, “Muhayyer-i Hüseynî” adıyla yer verilmiş ve aralıkları “cct+tcc+t” olarak gösterilmiştir. Sonraki kaynaklar Muhayyeri hep Hüseynînin tabakalarının yer değiştirilmiş hali olarak tarif etmişler ve aralık dizilimini “cctt+cct” olarak vermişlerdir. Ahmedoğlu Şükrullah’ın BMMye özgü bir mantıkla verdiği şu terkip tanımı da son derece dikkat çekicidir: “Bazı üstadlar dimişlerdür ki muhayyer iki nevrûzdan hâsıl olur” (Kamiloğlu, 2007: 168; Şirinova, 2008: 262; Bardakçı, 2011: 137). Buradaki “iki Nevruz”, aslında Eski Yunan tetrakord mantığına göre “ayrık tarz”da bir araya getirilmiş Nevruz “tetrakord”u imasını taşır ki yapısal eklemlenışı şu şekildedir: “cct+t+cct”. Bu üç farklı açıklama, tipik “çatki” veya “yapısal eklemlenme” noktalarına işaret etmesi nedeniyle, sonraki dönemlerde ortaya çıkan Muhayyer ve Tahir makamları arasındaki ayrım açısından, daha 13.-15. yy.da varlığını belli eden bir “farklılaşma”ya işaret etmektedir. *Şerefiyye*’deki “kenet” model, Muhayyer ezgilerin kendi perdesinden sonra gelişebilecek merkezleşmeler olarak önce Gerdaniye perdesinde, sonra Nevâ perdesinde ve en sonunda da Dügâh perdesinde ezgisel duruş veya MEÇ gelişimlerine imkân verebileceğini gösterir ki geleneksel repertuarda bu tip bir makamsal harekete ve merkezleşmelere sahip ezgiler mevcuttur. İkinci model, Mhy^Pndeki âgâzdan sonra Hsy^Pne inici olarak yönelen bir Nvz-MEÇine işaret etmekte; sonrasında da Hsy^Pden Dgh^Pne yönelen ikinci bir yönelimsel MEÇ oluşumuna imkân olduğunu göstermektedir ki bu MEÇ de tipik olarak Hsy-MEÇi

olmaktadır. Son model, Mhy^Pnde gerçekleşen âgâzın bir Nrz-MEÇiyle Hsy^Pne yöneleceğini; buradan sonra ikici bir ilişkinin Hsy^P ile Nva^P arasında gerçekleşeceğini ve en sonunda da Nva^Pden Dgh^Pne yönelen ikinci bir Nrz-MEÇinin daha karar açısından gerekli olduğunu göstermektedir. Ne ilginçtir ki Muhayyer makamı repertuarı açısından belirtilen bu üç farklı kenet modeline harfiyen uyan ezgiler, geleneksel repertuarda mevcut durumdadır. Bunlardan birinci ve üçüncü seyir modellerinin, BSMde Baba Tahir veya Tahir, TDMde ise “inici Nevâ makamı olarak tarif edilen Tahir makamıyla olan “benzerliği” her bakımdan çok dikkat çekicidir.

2.) BMM kaynakları Muhayyeri bir terhib olarak görmüşler ve iki şekilde tarif etmişlerdir. Bunlardan en dikkat çeken iki tanesi şunlardır: 1.) Hızır b. Abdullah’ta: “muhayyer oldur ki tizi yirden düğâh agâz ide, ine, Hüseyinî yüzinden düğâh karar ide” (Özçimi, 1989: 207; Çelik, 2001: 290-291); 2.) Ladikli M. Çelebi’de (ZE): “Muhayyer hakikatde pençgâh-ı asldur ki mahattı nevâ ola ... ve dahi bu ki nevâdur ki mahattı hüseyinî ola dimek dahi sadık olur” (Kalender, 1982: 99; Pekşen, 2002: 57). Görüldüğü gibi bu iki tarif, tıpkı DDŞMde görülen birinci ve ikinci kenet tarzlarının ima ettiği ezgisel eklemlenmelere büyük benzerlik taşımaktadır. Özellikle LMÇnin tarifi, gerek Nva^P ve gerekse de Hsy^Pne yaptığı vurguyla, bugün “yardımcı durak” veya “güçlü” gibi adlarla açıklanan merkezleşme için ikili bir seçeneğin bulunduğunu açıkça ifade etmiş olmaktadır. Bu hususlar, Muhayyer makamı açısından şu somut durumu açığa çıkarmaktadır. Makam, başlangıcı itibariyle her iki modelde de “konumsal MEÇ”ini açıkça korumaktadır. Ancak iki modeldeki açıklamalardan, makamın “yönelimsel” kesitinde, açık bir “çeşitlilik” sergilediği ve bir bakıma, çok-merkezli bir mantıkla Dgh^Pne doğru hareket edebileceği anlaşılmaktadır. Bu niteliği, bir sonraki modelde, Muhayyer makamından tipik bazı ayrılmalar olacağının habercisi durumundadır.

3.) BSM, Muhayyer makamının ezgisel gelişimi açısından tipik bazı açıklamalara sahiptir. Özellikle Kantemiroğlu, Tanburî Küçük Artin, Kemanî Hızır Ağa ve Esseyyid Mehmed Emin’in tarifleri, bu dönemde Muhayyer makamının, açıkça çok-merkezli bir nitelik kazandığına ve önceki modellerde genelde Grd^P ve Nva^Pleriyle ilişkilendirildiği görülen ezgisel gelişme tarzlarının, Baba Tahir olarak bilinen yeni bir terhib olarak tanınır olduğunu göstermektedir. Bunlara ek olarak bu döneme temel teşkil eden “bestesel seyir” anlayışı gereği, Muhayyer kararlarında mesela Sabâ kullanımı veya Nevâ perdesi civarında o dönemde Bayâtî olarak adlandırılan ve günümüzde Karcıgar denilen tarzdaki “nağme” kullanımlarının da belirtilen yönelimsel MEÇlere dahil edilmeye başlandığı anlaşıyor. Sonuçta özellikle BSM

dönemi, Muhayyer açısından somut bir dönüşüm ve yönelimsel MEÇ bakımından da, çok-merkezlilik bağlamında bir ayrışma yaşandığına açıkça işaret etmektedir.

4.) TDM, Muhayyer makamını “inici Hüseyinî” olarak anlar ve açıklar. Ancak bu değerlendirme, Tanrıkorur (2010) gibi geleneğin önde gelen bazı temsilcilerince kesin olarak kabul görmez. Nitekim analizlerden de açıkça görüldüğü gibi esasen Hüseyinî, bizzat kendisi olarak “zaten” sekiz perdeli bir alan içinde âgâz ve karar ilişkisine sahip olan bir makam değildir. Kendi merkezleşmesi, kendi adını verdiği Şeşgâh perdesinden başlamaktadır. Bu yüzden Muhayyerin, Hüseyinî makamıyla ilişkisi, ancak Muhayyere ait “yönelimsel MEÇ” oluşumu içinde mümkün olabilir ki, bu da makam açısından “mutlak” bir zorunluluk arz etmez. Analizlerde açıkça görüldüğü gibi Muhayyer makamındaki ezgiler, âgâzlarından sonra Dügâh perdesine doğru, farklı merkezleşme ve yönelimler izleyebilmekte; bu da ortaya farklı MEÇ kullanımları çıkarabilmektedir. Günümüz koşullarındaki genel eğilim, DDŞMden beri var olan bir ikiliği, bünyesinde halen taşımaktadır. Buna göre Mhy^Pnden âgâz eden bir makamsal ezgi, Hsy^Pnde geçici karar ederse Muhayyer, Nva^Pnde geçici karar eylerse de Tahir olarak kabul görmektedir. Kaldı ki analiz örneğinde açıkça görüleceği gibi Muhayyer makamındaki ezgiler, özellikle de şarkı repertuarında yer alanlarda, Mhy^P-Nva^P arasında gelişen konumsal ezgi oluşumları, bu makamın ezgisel örgüsü içinde büyük bir yaygınlık ve çoğunluk arz etmektedir. Sonuçta bugün için bir ayırım ölçütü haline getirilmiş olsa da MEÇ anlayışıyla yaklaşıldığında, Mhy^M için kesin olan özelliğin, konumsal âgâzının Mhy^Pnden başlaması ve kararının da Dgh^Pnde gerçekleşmesidir. Tam perde düzeni içinde günümüzdeki Muhayyer ve Tahir ayrımı, sadece geçici kararın gerçekleştiği merkez üzerinden yapılmaktadır. Oysa DÇ-Y açıkça göstermektedir ki bu “yapay” ayrımlar, MEÇ oluşumları açısından “kesin” bir ölçüt oluşturmamakta; Hsy-MEÇ olarak başlayan bir ezgi, gerektiğinde Nrz-MEÇ veya ÇRk-MEÇ şeklinde karar edebilmektedir. Bu nedenle Muhayyer ve Tahir ayrımının, -eğer böyle bir ayırım kesin olarak varsa ve gerekliyse- başka türden ölçütlere ihtiyaç göstereceği açıkça ortaya çıkmış olmaktadır.

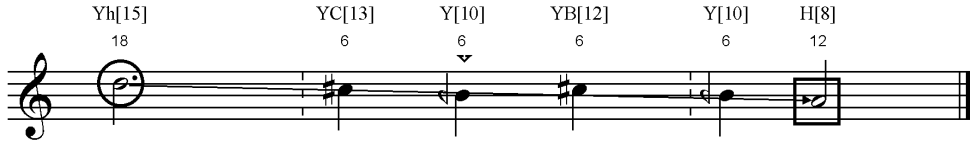
6.2 Hicaz Takımı Makamlar

6.2.1 Hicaz Makamı

Hicaz makamı, makam nazariye tarihi içinde hakkında bilinenler bakımından ilginç çeşitlilikler sunan bir makamdır. Kimi yönleriyle gelenek içinde çok iyi korunduğu, kimi yönleriyle de önemli çatışma noktalarına sahip olduğu görülmektedir. Aşağıda, farklı nazarî modeller içindeki bilgilere (bkz. EK B Çizelge B.5-B.8) ilişkin değerlendirmeler yer almaktadır.

1.) DDŞMde karşılaşılan ilk ve en dikkat çekici “sorun”, adlandırma ve aralık yapısıyla ilgilidir. Bu modelde Hicazî ve Irak olmak üzere iki şekilde adlandırılan bir dörtlü, beşli ve “birkaç” devir olarak değerlendirildiği görülür. Safiyüddin’de hem “cct+ctct”, hem de “ctc+ctct” olmak üzere iki şekilde izah edilir. MrgA, bunlardan ilkinin Hicazî olarak kabul eder ve eserleriyle de yagınlaştırır. Dörtlü ve beşlilerinin “ctc” ve “ctct” olarak tarif edildikleri görülür. Bu “ctc” dörtlüsü, süreç içinde “c”lerin genişliği (sagır veya kebir) bakımından, Hicazî ile Irakın birbirlerinden ayrılmasında etkili olur. Ancak bu ayırım, nazarî kaynaklarda üzerinde tam olarak uzlaşıya varılmış bir durum arz etmez. Mesela LMÇ, Irak makamını, ısrarla “büyük üçlü” (5:4) genişliğinde ve sadece “ct” aralıklarından oluşan bir yapıda açıklar. Bu durum, gerek Irak makamı hakkında bilinenler ve gerekse de Hicaz makamı açısından dikkat çekici bir özellik taşır. Çünkü aşağıda BMMde tartışılacağı üzere özellikle Kırşehirli Yusuf ve Hızır b. Abdullah’ta karşılaşılan “Dügâh Irak evi” adlandırması açısından, bu durumun özel bir önem taşıdığı anlaşılır.

Hicâzî açısından konunun somutlaştırılmasına dönük çok önemli bir katkı, yine Safiyüddin’den gelmektedir. Yukarıda verilen Nevrûz örneğine ait notalama için, *Kitâbü’l-Edvâr*’da şu bilgiyle karşılaşılır: “Aynı şekilde bu savt’ı Hicâzî çalabilirsin. Yalnız (YB) [12] nağmesinin yerine (YC) [13] nağmesini koymalısın ...” (Uygun, 1999: 127). Bu ifade, “Hicâzî” açısından durumu büyük çapta berraklaştırmakta ve daha da önemlisi, analizlerde belirlenen tipik Hicaz-MEÇ açısından yine çarpıcı bir özedeşliği ortaya çıkarmaktadır. Belirtilen nota, Hicâzî için yeniden yazıldığında, şu somut durumla karşılaşılmaktadır (Şekil 6.3):



Şekil 6.3 : KE’da yer alan Nevruz Savt’ın Hicâzî versiyonu.

Burada da açıkça görülmektedir ki, Safiyüddin’in Hicâzî olarak verdiği örnek, analiz örnekleminde Hicaz makamı için belirlenen MEÇle aynı özelliktedir. Burada hatırlatılması gereken temel husus, aşağıda özellikle BSM açısından açıklanacağı üzere, Hicaz makamının, nazarî kaynaklarda 18. yy. sonlarına dek temelde hep Segâh perdesi üzerinden açıklanmış oluşudur.

2.) BMMde Hicaz makamı, doğrudan dört perdeli bir yönelimsel çekirdek olarak açıklanır. Hicazın temel özelliği, kendi adını verdiği bir “düzen”e ihtiyaç göstermesidir. Buna göre Çargâh perdesi “girişsiz” kullanım için “ziyade edilmeli”, “girişli kullanım”da ise Çargâh ile Pençgâh perdeleri arasına bir “nim perde” ilâve edilmelidir. Bu tariflerde Hicazın hep Segâh perdesiyle tarif edildiği görülmektedir. Bunun önemli bir istisnasını, Lâdikli Mehmed Çelebi oluşturmaktadır. LMÇ, her iki eserinde de Hicaz makamını, özellikle de “müteahhirin” olarak andığı “yeni nazariyeciler” açısından, “A-h [1-5]” genişliğinde, yani “t+b” aralıklarını içerecek şekilde olduğuna değinerek, şu çarpıcı eleştiriye yer verir:

Bazı musikişinaslar elif he=Ah ... aralıklarını bestelerin oluşumunda ... kullanılan küçük aralıklardan sayarlar. Bu sonradan gelen musikişinaslarca Hicaz makamının oluşumundaki ilk besteye ... benzer. ... Sonuçta ... beste kurulmasında kullanılan küçük aralıklar üç tane değil, beş tanedir. **Kim beste yapımında kullanılan küçük aralıklardan olan bu son iki aralığı benimsemezse bu onların bilgisizliğinden değil, üstelik inadındandır da.** (Tekin, 1999: 85)

Bu açıklama, Hicaz makamının LMÇ’nin tanıklığında, belki de 15. yy. son çeyreği içinde –en azından bir kısım icracı ve nazariyeci tarafından– “t+b” genişliğinde kullanılabildiğini açık şekilde göstermesi nedeniyle çok önemlidir. Ancak LMÇ’nin haklı eleştirinde olduğu gibi, geleneksel müzik içindeki gerek nazarî ve gerekse de uygulama düzeyindeki kimi “farklılık” veya “yenilik”lerin, gelenek içindeki tüm çevrelerce “benimsendiği” veya üzerinde “uzlaşıldığı” bir yönü bulunmadığı açıktır. Bu durum esasen günümüzde de bu şekildedir. Örneğin bir nazariyecinin ses sistemi veya makam sınıflaması ve tarifindeki açıklama mantığı ve tarzı, bir diğeriyle hiçbir şekilde örtüşmeyebilmekte; ortaya, tam da “nazariye” sözcüğünün kast ettiği manada bir “bakış açıları” veya “görüş çeşitliliği” çıkmaktadır. LMÇ’nin “bilgisiz” ve “inatçı” olarak nitelemesine karşın musiki nazariyatçılarının önemli bir kısmının, 18. yy. sonlarına dek Hicaz makamını Segâh perdeli olarak tarif etmeyi sürdürdükleri bir

gerçektir. Bu durumun temelde iki nedene bağlanabileceği ileri sürülebilir: Birincisi, nazari kaynak ve bilgi aktarım silsilesine bağlılık etkenidir. İkincisi ise, bir çevre için geçerli olan ve bir bakıma perdenin seslendirilişiyle ve dolayısıyla konunun estetik boyutuyla bağlantılı olan ve bu sebeple de öznellik taşıyan entonasyon farklılıklarıdır. Bir icracı veya nazariyeciyeye göre “daha geniş” duyulan, kullanılan ve tanımlanan bir aralık, bir diğerince “daha dar” kabul edilebilir. Entonasyon konusuna daha önce yukarıda, ilgili başlık altında değinilmiş ve bu konunun, özellikle makam müziği açısından tam anlamıyla performansla ilgili ve hatta fenomenolojik bir konu olduğu vurgulanmıştı. Bu yüzden konunun bu yönünün bir kez daha ele alınmasına gerek görülmemektedir.

3.) BSMde Hicaz makamı, tam anlamıyla bir “çeşitlilik” sergiler. Neredeyse bu modele bağlı her nazariyeci, Hicaz makamını farklı şekilde görmüş, sınıflamış ve tarif etmiştir. BSM açısından çok dikkat çekici bir konu, bu dönemde Uzzâl makamının “yaygınlığı”dır. Öyle ki AUNK’da özel bir fasıl sahibi olan Uzzâl, DKNK’da da aynı isim altında notaya alınmış eserlere sahiptir. DmK ve Nâyî Osman Dede, Hicazı bir terkeb, Uzzâl ise makam olarak ele alır. Ayrıca DmK ve EsM’de Uzzâl, bugün Hicaz olarak adlandırılan perde için kullanılmaktadır. TKA, Hicaza “Segâh Ağazesinin Hükmünde Olan Şûbeler” sınıfında yer verirken, KHA ve MHE, “Dügâhtan doğanlar” sınıfında yer verirler. 18. yy. nazariyecilerin tamamı, Hicaz makamını Segâh perdesiyle izah eder. Bu noktada halk müziği açısından da söylenebilecek önemli bir husus vardır. Gerek Güneydoğu Anadolu ve gerekse de Orta Anadolu bölgelerinin yerel müzik geleneklerinde, Hicaz makamındaki ezgiler, entonasyon bakımından dikkat çekici bir çeşitlilik sergiler. Bunlardan Güneydoğu bölgesi, DDŞMde “ctc” olarak verilen ortadaki “t” aralığına yakın bir icra sergilerken, Orta Anadolu’da, özellikle de Neşet Ertaş geleneğinde, Hicaz aralığının bu “t”den biraz daha geniş şekilde kullanıldığı görülür. Buna karşılık, Ege, Karadeniz ve Rumeli bölgelerine özgü icralarda, Hicaz aralığı açıkça “t+b” genişliğine yakın bir şekilde icra edilir. Bu durum, “tarihsel” açıdan olduğu gibi yerel ve bölgesel bakımlardan da Hicaz aralığının neredeyse hiçbir zaman “standart” bir aralık büyüklüğüne sahip olmadığı somut göstergelerini oluşturmaktadır. Buna ek olarak günümüz icralarında da örneğin Hüzzam’da kullanılan Hicaz aralığının, Hicaz makamında kullanılandan daha dar şekilde icra edilmesinin, belirtilen aralığın adeta “doğasını” teşkil ettiği bir gerçektir.

4.) TDM, Hicaz makamını bir “aile” olarak ele alır. Bu ailede Hicaz, Uzzâl, Hümayun ve Zirgüle makamları yer alır. BMMde Zengüle olarak adlandırılan makam, aslında Rast ve Dügâh perdeleri arasında sahip olduğu nim perde sebebiyle, kendi adını

taşıyan özel bir perde düzenine de sahipse de, tarihsel olarak Hicaz ve Zengüle düzenlerinde icra edilebilen makamlar arasında bir ilişki bulunduğu doğrudur. Bunun önemli bir istisnasını Hümayun makamı oluşturmaktadır. Çünkü gerek DDŞM, gerek BMM ve gerekse BSMde, Hümayun çok farklı şekillerde açıklanmış ve bugün “kabul edilen” yapısına, aslında ağırlıklı olarak TDM içinde kavuşmuştur. Bu nedenle Hümayun “ayrımına”, her zaman dikkatle yaklaşmak gerekir. Kaldı ki TDMnin öncü kaynaklarından Rauf Yekta Bey’in Hicaz makamı tarifinin, Arel nazariyesindeki Hümayun makamına tekabül ettiği de bir gerçektir. Hicaz makamını “Kürdi” perdeli olarak ilk tarif eden kaynak, Haşim Bey olmuştur. Olasılıkla Batı müziği ve tanpere sistem etkisiyle Hicaz aralığı, “artmış ikili” aralığı olarak kabul görmeye başlanmış, bu anlayışın doğal bir sonucu olarak da 12, 13 veya 14 “koma” genişliğindeki bir aralık olarak değerlendirilir olmuştur.

6.2.2 Uzzâl Makamı

Uzzâl makamı, öz olarak Hicaz düzeninde, Şeşgâh perdesi üzerinde âgâz eden ve buradan Hicaz gibi hareket ederek, Dügâhta karar eden bir makamdır.

1.) DDŞM Uzzâli beşli genişlikte bir Hicaz olarak tarif etmiş ve aralıklarını “ctct” olarak vermiştir. Başka bir deyişle Hicaz dörtlüsüne tiz taraftan bir tanini aralığı eklendiğinde, yapısal olarak Uzzâl beşlisi elde edilmektedir. MrgA, maklubat içinde yer verdiği Uzzâlin ezgisel hareketinin tizden nerme doğru olduğunu belirtir.

2.) BMMde öncelikle dikkat çeken husus, Uzzâlin âgâz ettiği perdeye adını vermesidir. Buna göre tam perde düzeninde Hüseyinî adını alan Şeşgâh (6) perdesi, Hicaz Düzeninde Uzzâl olarak anılmaktadır. Tariflerinde Hüseyinîden âgâz edip, Hicaz üzerinden Dügâhta karar ettiği bildirilir. Bu yönüyle DDŞMde verilen Uzzâl beşlisi ile BMMnin Uzzâl terkibi, birbiriyle tam bir uyum sergiler.

3.) BSMde Uzzâl, perde adı olarak konum değişikliğine uğrar ve günümüz Hicaz perdesi konumuna yerleşir. DmK ve EsM, bu anlamda Hicaz aralığını kullanan çeşitli makam veya terkipler açısından tariflerini Uzzâl perdesiyle yaparlar. Bu döneme özgü gerek AUNK ve gerekse de DKNK’da Uzzâl makamına ait somut örneklerle karşılaşılır ki bunların tümünde Uzzâl, bir âgâz merkezi olarak daima Hüseyinî perdesiyle çakışık durumdadır. DmK, Uzzâli makam, Hicazı ise terkiib saymıştır. AND, Uzzâli beşli bir terkiib olarak açıklar.

4.) TDMde Uzzâl, Hicaz ailesinden bir makam olarak değerlendirilmiştir. TDM Uzzâli “Hicaz5+Uşşak4” şeklindeki yapısal eklemlenişle açıklar. Bu yaklaşım, “Hicaz beşlisi” anlayışı bakımından eleştiriye açık durumdadır. Çünkü TDMye temel oluşturan Arel nazariyesinde, Uşşak dörtlüsüne bir tanini daha eklendiğinde ortaya

çıkan beşli Hüseyinî beşlisi olarak adlandırılmaktadır. Örneklem analizinde görüldüğü gibi Uzzâl makamındaki ezgiler, Hsy^Pni âgâz merkezi edinen bir başlangıç sergilemekte ve dolayısıyla Uzzâlin “ortaya çıkışı/zuhuru”, karar ettiği perdenin beşlisinde gerçekleşmektedir. Başka bir ifadeyle Hicaz beşlisi denilen perdesel birlik, aslında “zaten” Uzzâl adını taşır ve bu yüzden de bu beşlinin, Uzzâl beşlisi olarak adlandırılması gerekir. Arel dizgesi Uşşak ve Hüseyinî arasında yaptığı dörtlü-beşli ayrımını, Hicaz ve Uzzâl arasında yapmamıştır.

6.2.3 Nühüft[-i kadim] Makamı

Makam nazariye tarihinin en sorunlu örneklerinden birini, bugün “kadim” ekiyle adlandırılmak zorunda kalınan Nühüft makamı oluşturmaktadır. Somut olarak 18. yy.da ortaya çıkan durum sebebiyle BMMye özgü Nühüft makamının, bu dönemde Nevâ Aşiranla karıştırıldığı ve sonuçta günümüzde bilinen Aşiran kararlı terkeb haline geldiği bilinmektedir.

1.) DDŞM kaynaklarında Nühüft, tamamen Hicaz kökenli bir şûbe olarak ve makamsal hareketine de tiz taraftan başlayan “maklubat” şûbeleri arasında sayılır. Bu modelde Nft, inici şekilde sıralanan “tcc+tctc [çıkıcı olarak ctct+cct]” aralıklarıyla verilir.

2.) BMM kaynakları, Nühüftü hem bir “perde adı” olarak kullanmışlar hem de Hicaz kökenli bir “terkeb” olarak açıklamışlardır. Buna göre tam perde düzeninde Muhayyer adını alan perde, Hicaz Düzeninde Nühüft olarak anılmaktadır. Başka bir ifadeyle Tiz Dügâh, Muhayyer ve Nühüft, aynı perdenin sırasıyla GPD, Rst-DZN ve Hcz-DZNdeki adları olmaktadır. BMM kaynaklarına göre Nühüft terkihi Muhayyerden âgâz edip, Uzzâl yüzünden Dügâhta, Hicaz şeklinde karar eder. Bu tarif makam açısından son derece somuttur ve analizlerde belirlenen NftKdm MEÇleriyle birebir uyum içindedir.

3.) BSM, Nühüft makamı hakkındaki nazarî bilgi açısından tam anlamıyla bir “kaos”u temsil eder. Bu anlamda özellikle DmK’daki şu bilgi, konunun boyutları açısından son derece açıklayıcı ve düşündürücüdür:

Ehl-i musikar mabeyninde Nühüft terkihi için çok mücadele vardır zira edvar-ı kadimde Tiz Dügâhtan yani Muhayyer perdesinden hareket idüb İsfahan yüzünden iner ve Hicaz gibi Dügâh karar ider. Receb ve Buhurcızade hanendelerin kavli üzre Nevâ perdesinden hareket idüb ve tamam perdeler ile varub Aşiran karar ider. Neyzen Ali Hâce ve Tanburî Mehmed Çelebi kavli üzre Nevâ perdesinden hareket idüb Rehavi yüzünden Rast perdesini bir hoş gösterir ve andan tamam perdeler ile Aşiran karar ider. Tanburî Koca Angeli ve Tanburî Çelebi’nün kavli üzre Nevâ perdesinden hareket idüb, Bûselik perdesiyle Dügâha varır ve andan tamam perdeler ile Aşiran karar kılar. Bize cümlesinden sahih olmak üzre Ali Hâce’nin kavli görünür; zira Buhurcioğlu’nın kavli, Nevâ-yı Aşiran didikleri terkeb icra olunur. Angeli kavli üzre Bûselik Aşiranın hareketinden bir vechile fark olamaz. Ali Hâce’nin kavli anın için sahih olmak üzre didim, zira Rehavi hareketi ile Aşiran karar eylemek sair terkebatın şübhesinden çıkar. (ed. Tura, 2001: 107)

Bu tartışma, makam nazariye tarihinde yaşanagelen değişimlerin temel nedenlerinin araştırılması ve anlaşılması açılarından öylesine somut ifadeler taşımaktadır ki, her cümlesi ayrı bir değer ve önem arz eder. Üzerinde düşünülmesi gereken ilk önemli özellik, DmK'nın "danıştığı" kişilerin tümünün "saray çevresi" müzisyenleri ve hatta "hoca/üstad"ları oluşudur. Somut olarak durum şudur: Danışılan hoca veya üstadların her biri, Nühüft hakkında "farklı" bilgilere sahiptir. Daha ilginç ise 1700 yılları için, bu danışılan hocaların "yetişme süreci" de dâhil edilip biraz daha gerilere gidilmeye çalışılırsa kabaca 17. yüzyıl ortalarından itibaren Nühüfte ilişkin nazarî bilgide ciddi bir "kayıp" yaşandığı anlaşılmaktadır. Öyle ki, danışılan hocaların her biri farklı bir "görüş" beyan ettiklerine göre, bu değişimin nedenleri konusunda ciddi şekilde durulması gerekliliği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Konuya ilişkin önemli bir başka tarihsel açıklama, Doğrusöz (2012b)'de yer almaktadır. AGK 131 no.da kayıtlı dört risaleden ikincisinde, Nühüft'le ilgili olarak derkenar halinde verilen notta Kantemiroğlu'nun Nühüft ile Neva Aşiran arasında yaptığı tartışmaya değinilmekte ve "lakin nühüft başka neva aşiran başkadır. Ve Buhurcı-zade kail olmayıp muaraza idüp neva aşiran olmak meşhurdur. Likin bu kavlı üzre yapılan Pişrev için neva aşiran ıtlak olunup ve Kantemir ogluna sukut itmek iktiza eyledi" (Doğrusöz, 2012b: 125) denilmektedir. Bu tarihsel tanıklık, Nühüft hakkındaki bilginin dönüşüm sürecini açıklamak bakımından benzersiz değerdedir.

Somut durumdan hareketle, Nühüft hakkında şu tespitlerin yapılması mümkün görünmektedir: a.) Nühüft, 18. yüzyıl itibarıyla nazarî düzlemde kesin olarak Hicaz kökleriyle bağını yitirmiştir. Ancak bu durum, makamsal ezgi uygulamalarında Nühüfte özgü makamsal ezgi çekirdeğinin gelenekten "kaybolduğu" anlamına gelmez. Mevcut geleneksel repertuar ve özellikle de halk müziği repertuarında bulunan örnekler, Hicaz kökenli Nühüft MEÇinin repertuarda mükemmel şekilde korunmuş olduğunu somut olarak göstermektedir. Söz konusu kayıp, nazarî bilgi alanındadır. Bu gözle bakıldığında; öncelikle Hicaz kökenli Nühüft terkininin bu kökle bağını yitirmiş ve Ali Hoca'nın görüşüne göre Nevâ hareketiyle başlayıp, Rehavî perdesiyle önce Rastta muhtemelen geçici bir karar eyleyip, hemen ardından yalnız bu kez "tam perdeler" ile Aşirana inerek burada karar eden bir terkihi halini almıştır. Kantemiroğlu'nun aktardıkları ışığında İtrî'nin Nühüft makamını, BSMde Nevâ Aşiran olarak bilinen makam olarak "bildiği/öğrenmiş olduğu" anlaşıyor. Tam bu noktada Nâyî Osman Dede'nin şu "serzeniş"inin de daha bir önem kazandığı görülmektedir: "Bilgisizlikten çok yanlış doğru söyledi / Bak Nühüftü Nevâ-yı Aşirân yapmış" (Erguner, 2014: 58). Nâyî'nin bu ifadesi ve Kantemiroğlu'nun tanıklığı bir arada değerlendirildiğinde, bu değişimde rol oynayan kişinin, makam musikisi tarihinin

“zirve”lerinden biri olarak görülen İtrî olduğu anlaşıyor. Başka bir ifadeyle Nâyî’nin, Nühüftü Nevâ Aşiran yapan kişi olması sebebiyle “bilgisiz” olmakla itham ettiği kişinin, İtrî olduğu gün gibi ortaya çıkmış oluyor. Bu tespit ise, makam müziği tarihi açısından bir başka çok önemli bir sorunu ortaya çıkarmaktadır: Geleneksel müzikte “üstadlık” payesine erişmiş kişilerin, makam bilgisi ve uygulaması üzerindeki “dönüştürücü” etkileri. Çünkü bu yüzyıl kaynaklarından Kantemiroğlu dışındaki diğer kaynaklara bakıldığında, hemen hepsinin Nühüftü aynen İtrî gibi tarif ettikleri görülüyor. Öyleyse burada tarihsel bir belirleme yapıp, bugüne ulaşan Nühüft bilgisinin kaynağında kesin olarak “üstad” İtrî’nin yer aldığını, özellikle Kantemiroğlu ve Nâyî’nin satırları arasından çıkarmak mümkün hale gelmiş oluyor. Bu tarihsel dönüşümle birlikte BMMnin Nevâ Aşiran terkibi artık Nühüft adıyla bilinir hale gelirken, Hicaz kökenli Nüfüt ezgilerinin de, büyük bir olasılıkla Uzzâl veya Hicaz repertuarlarına karışıp gitmek zorunda kalmış oldukları çıkarsanabiliyor. Nitekim günümüz şarkı repertuarı, bu belirlemenin tipik örneklerine sahip durumdadır. Günümüzde Muhayyer perdesinden âgâz edip, Uzzâl veya Hicaz üzerinden Dügâhta karar eden eserler, ya Uzzâl ya da Hicaz olarak sınıflandırılıyor. Bu somut durum, repertuarda yer alan eserlerin analizinden açık bir şekilde belirlenebiliyor. Nitekim analiz örneğinde yer alan çeşitli türkü ve şarkıların, Hicaz kökenli Nühüftün, karakteristik bir makam ve MEÇ olarak gelenek içinde mükemmel şekilde korunmuş olduğunu somut olarak göstermektedir.

4.) TDMde yer verilen Nühüft açıklamaları, tamamen İtrî çizgisine dayalı olarak gelişen bilgi altyapısına dayanmaktadır. Bu yüzden Hicaz kökenli Nühüftle bu model bilgisinin hiçbir bağlantısı yoktur.

7. SONUÇLAR

Bu tez çalışması, süreç ve sonuçları bakımından makamsal ezgilerin analizi ve makam nazariye tarihindeki bilme biçimleri arasındaki ilişkiler üzerinden, çok önemli bazı tespit ve bulgular elde edilmesine olanak sağlamıştır. Buna göre:

1.) Makam kavramı, üç temel unsurla doğrudan ilişkilidir: (i) perde düzenleri, (ii) bu düzenler içindeki merkezleşmeler, (iii) merkezler etrafında gelişen ve makamları temsil etme niteliğine sahip makamsal ezgi çekirdekleri. Bu unsurlar, geleneksel yönüyle makam fikrinin oluşumunda, gelişmesinde ve ortaya çıkışında etkili olan “asıl” bileşenler durumundadır. Bir makam, belli bir düzen içindeki merkezleşmeler ve tipik ezgi oluşumlarıyla (MEÇler) veya düzen değişimlerinde “tipik” olarak kullanılan nim perdelerle ve gelenek açısından çok temel bir ayırım ve sınıflandırma unsuru oluşturan makamsal hareket tarzıyla anlaşılmakta, tanınmakta ve bilinir hale gelmektedir.

2.) Makamların bizzat kendileri, “özel” olarak tanımlanmış ezgisel çekirdekler, ezgisel oluşumlar (motifler veya figürler) veya doğrudan tipik ezgi çizgileridir. “Makamsal hareket” ilkesi, özellikle makamsal ezgilerin şekillenmesinde, âgâz ve karar arasındaki çizgisel yönelimin belirlenmesinde temel etken durumundadır. BMM ve BSM gibi makam kültürünü temel düzeyde temsil edip geliştiren nazarı modellerde makam kavramı, kesin olarak ezgisel oluşumlar ve ilkesel ezgi hareket tarzları olarak anlaşılmış ve açıklanmıştır.

3.) Makamlar, tipik olarak ya tek-merkezli ya da çift-merkezli olarak gelişme gösterirler. Tek-merkezli makamlarda âgâz ve karar aynı perde üzerinde gerçekleşirken, çift-merkezlilerde de farklı perdeler üzerinde yer alır. Makamsal ezgilerde ikiden fazla merkez kullanımı, temel olarak “terkibleşme”ye işaret eder. Terkibleşme tamamen makamlara bağlıdır ve makamları temsil eden makamsal ezgi çekirdeklerinin farklı merkezler üzerinde birbirlerine eklemlenmeleriyle gelişme gösterirler. Bu sebeple öz-nitelikleri açısından makamlar, “müfred” ezgi oluşumları; terkibler ise “mürekkeb” ezgi oluşumları halindedir. Bu yüzden makamların, temelde

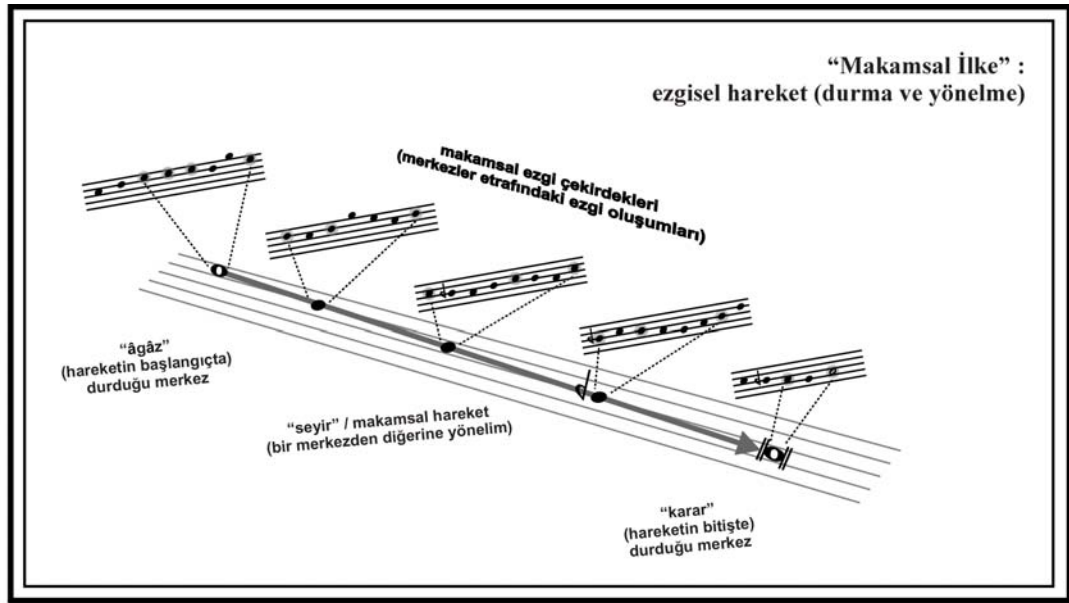
tek veya çift-merkezlilik özellikleriyle, terkeb gelişimlerinde oluşturu bir rol oynadıkları görölür.

4.) Tek-merkezlilik, makam açısından, makamın merkezleştiği perdenin bulunduğı yeri temel alan “konumsal” nitelikteki MEÇ gelişimini ortaya çıkarır. Çift-merkezlilik ise konumsal MEÇe ilaveten kararın gerçekleşeceği ikinci bir merkeze yönelmeyle ilgili “yönelimsel MEÇ”e ihtiyaç gösterir. Bu nedenle bir makamsal ezgi kesiti, sadece bir merkezî perde etrafında gelişme gösterdiğinde, orada konumsal nitelikteki MEÇ gelişimine tanık olunur. Bir makamsal ezgi, konumsal bir MEÇe yeni bir ezgi kesiti eklenmesiyle, farklı bir merkeze doğru yönelip orada karar ettiğinde, bu kez tipik bir yönelimsel MEÇ gelişimi ortaya çıkar ve böylece çift-merkezli bir makam zuhur etmiş olur. Karar edişin “değiştiğı” her yeni merkez, makamlaşmadan terkibleşmeye doğru bir değişim gerçekleştiğini ortaya koyar.

5.) MEÇler, makamların bizzat kendileridir; makamları gösterir ve temsil ederler. Herhangi bir makamı “anlamak” için, “ayırt edici” bir unsur olarak “yapı”ya odaklanmaya gerek yoktur. Aksine ezgisel hareket tarzı ve merkezleniş veya tipik düzene özgü perde kullanımı, makamları tanımanın ve adlandırmanın anahtarlarıdır. Bu yüzden makamları dizisel oluşumlar olarak değil, ezgisel oluşumlar olarak ele almak gerekmektedir. Osmanlı/Türk nazariye kaynaklarının ağırlıklı bir bölümü, 15. yy.dan 20. yy.a dek makam bilgisini ezgi-merkezli bir anlayışla kavramış ve açıklamışlardır.

6.) Makam açısından “yapı” niteliği dizi kavramıyla değil, “düzen” kavramıyla açığa çıkar. Gelenek, makam icrasında perde düzenleri olarak bilinen eski fakat temel bir ilkeyi, günümüzde de halen bağrında taşımaktadır. Geçmişte “giriftli” (tüm perdeleri içeren) ve “giriftsiz” (sadece icra edilecek makama özgü perdelerden oluşan) şeklinde ikili bir ayrımla sürüdürülen bu temel uygulama, tam perdeleri esas alan bir mantığa dayandırılmıştır. Ancak süreç içinde özellikle 18. yüzyılda gelişen makamsal pratik ve teknik ihtiyaçlar, çok sayıda makama özgü perdenin özellikle perdeli çalgılar üzerinde “bağı” hale gelmesini zorunlu kılmış; bu yoldan da esasen geleneksel icra ve düzen kullanımı, tamamen “giriftli” hale gelmiştir. Buna karşın tüm perdeleri içeren düzen anlayışı, makam kullanımı açısından yine de “ilgili” perdelerin seçilme, gerektiğinde ayarlanma ve kullanımını, bünyesinde temel bir refleks olarak bulundurmayı sürdürmüştür. Bu çalışmada makamların “diziler” olarak değil, fakat “düzenler” halinde anlaşılmalı gerektiğı tüm boyutlarıyla somut olarak ortaya konulmuştur.

7.) Makamsal ezgi çekirdeklerinin ve makamsal ezgilerdeki merkezleşmelerin nesnel olarak belirlenmesi açısından, burada “merkezler ve yönelimler” olarak adlandırılan yeni bir analiz yöntemi geliştirilmiş ve tez çalışmasında esas alınan altı temel makama ait toplam 120 adet eser üzerinde, geliştirilen yöntem bakımından ezgi analizleri yapılmıştır. Bu analizler sonucunda, makamsal ezgilerin tipik merkezleşmelere sahip oldukları, bu merkezleşmeler etrafında makamları temsil eden tipik ezgi oluşumları ve makamsal ezgi çekirdekleri geliştiği belirlenmiştir. Bu çerçevede, makamsal ezgilerin gelişigüzel bir tarzda değil, belli bir makamsal hareket ilkesine bağlı kalınarak bestelendikleri veya doğaçlandıkları anlaşılmıştır. Makamsal ezgiler belirli durma ve yönelme merkezleri etrafında, tamamen konumsal ve yönelimsel nitelikteki makamsal ezgi çekirdekleri eklemlenmeleriyle şekillenmektedir. Bu şekillenmede “yönelimsel” kesitin, tipik olarak çift-merkezli makamlarla ilişkili temel bir unsur olarak ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Bu tespitin tipik bir temsili, aşağıdaki şekilde yer almaktadır (Şekil 7.1):



Şekil 7.1 : Makamsal ilke tümüyle ezgisel hareketle ilgilidir. Hareket ise “durma” ve “yönelme” bileşenleriyle şekillenir. Diyagramda makamsal ezgi gelişiminin hem konumsal hem de yönelimsel MEÇ oluşumuyla olan ilişkisi görülmektedir.

8.) Belirlenen MEÇlerin adlandırılması sürecinde tarihsel nazarî modellerden yararlanılması düşünülmüş; böylece de öncelikle makam nazariye tarihinde etkili olan belli başlı modellerin neler olduğuna dönük temel bir araştırmaya girilmiştir. Bu araştırma için de somut bir yöntem izlenmiş ve öncelikle belirli ölçütler saptanarak, modellerin bu ölçütler üzerinden tespitine çalışılmıştır. Sonuçta temel kavramları, tarif tarzları, sınıflama tarzları ile temel dil ve terminolojileri şeklindeki dört temel ölçüt üzerinden, makam nazariye tarihinde karakteristik olarak ayrıştırılabilen dört

temel nazarî modelin varlığı ortaya çıkarılmıştır. Bu modeller, eskilik-yenilik sırası bakımından kronolojik bir sıralamaya tabi tutulmuş ve böylece devir/daire/şedd modeli (DDŞM), bâtinî sembolizme bağlı makam modeli (BMM), bestesel seyire dayalı makam modeli (BSM) ve tonaliteye dayalı makam modeli (TDM) olmak üzere adlandırılmıştır.

9.) Belirtilen modellerde yer verilen kimi tariflerden, makamsal ezgi analizlerinde tespit edilen çok tipik bazı MEÇlerin adlandırılmasında yararlanılmış ve böylece geleneksel repertuar içinde, ezgisel ilişki bakımından çok iyi korunmuş oldukları görülen çok eski bazı MEÇlerin mevcudiyeti tespit edilmiştir. Nevrûz-ı Asl veya Nevrûz-ı Sagir, Çargâh-ı Rekb, Uzzâl, Rehâvî-i Kadim ve Nühüft-i Kadim gibi nazariye tarihinin oldukça eski dönemlerinde karşılaşılan makamlar, örneklemin analizi sırasında somut olarak belirlenebilen MEÇler olarak bir anlamda yeniden gün ışığına çıkarılmıştır. Bu tespitin, sonuçları bakımından makamlar hakkındaki bazı “yerleşik kanı”ları tartışmaya açacak nitelikte olduğu bir gerçektir. Bugüne dek Türk müziği tarihine dönük yazılmış çeşitli eserlerde (Öztuna, 1987) veya makam araştırmaları üzerinde yoğunlaşan kimi çalışmalarda (Kutluğ, 2000) “unutulmuş” olduklarına kesin gözüyle bakılan makamlar hakkındaki yargıların bu bulgu ve tespitler ışığında sorgulanması gerektiği açıktır.

10.) Makamsal ezgi analizleri sırasında somut olarak belirlenebilen kimi çekirdek ilişkileri üzerinden, bugüne dek hemen hiçbir model ve kaynakta özel olarak adlandırılmamış olduğu görülen “yeni” bir terkeb keşfedilerek, geleneksel makam kültürüne çok önemli bir katkı sağlanmıştır. Bu yeni terkibe, geleneksel terkeb adlandırma mantığından hareketle burada Muhayyer Hicaz adı verilmiştir. Adının da tipik olarak gösterdiği gibi bu terkeb, Muhayyer ezgi çekirdeğiyle âgâz edip, Hicaz ezgi çekirdeğiyle Dügâhta karar eder. Bugüne dek hiçbir kaynakta tarif edilmemiş ve adlandırılmamış olduğu görülen bu terkeb, bu araştırmanın somut sonuç ve katkılarından biri olarak, aynı zamanda ortaya konulan “düzen-çekirdek yaklaşımı”na bağlı “merkezler ve yönelimler yöntemi”nin analitik işlevleri bakımından da tipik bir örnek oluşturmuştur. Özellikle halk müziği repertuarında çok tipik örnekleri gözlenen bu yeni terkebin, makam nazariyesi açısından çok önemli bir keşif olduğu bir gerçektir.

11.) Bu çalışmada değerlendirilen örneklemlerle, halk müziği repertuarında makam olgusunun tespiti bakımından somut analizler ortaya konulmuştur. Makamsal ezgi çekirdekleri yaklaşımı, türkû repertuarının, şarkı repertuarından öz-nitelik bakımından bir farkı olmadığını açıkça göstermiştir. Halk müziğinde makam olup olmadığına yönelik kısır tartışma, buradaki analizlerle açık ve net bir yanıtla

kavuşmuş; halk müziği repertuarının makamsal temelde olduğu nesnel şekilde ortaya çıkarılmıştır. Ancak tartışmanın temel gerekçelerinden birini oluşturması nedeniyle burada vurgulanması gereken hususun, halk müziği makam araştırmalarına, sadece bir nazariyeye bağlı kalınarak yaklaşılmamasının doğru olmayacağıdır. Halk müziği repertuarının bu niteliği, günümüz makam çeşitliliğine “standart” bir içerik kazandıran mevcut nazariyeye pek çok yönden “sorun” çıkmasına yol açmakla birlikte, aslında bu model açısından önemli bir eleştiri ve seçenek ortaya konulmasına da temel teşkil etmektedir. Halk müziği alanının bu temel niteliğinin, bu çerçevede doğru değerlendirilmesi gerektiği açıktır.

Tez çalışmasının bu somut sonuçlarıyla bağlantılı olarak, makam alanındaki yeni araştırma ve özellikle de makam eğitimi konularında kimi öneriler ortaya konulması mümkün görünmektedir. Heyşeyden önce makam araştırmalarının, müzikolojik bağlamda “bilimsel” bir ilgi konusu olarak ülkemiz için aslında yeni sayılabilecek bir alan oluşturduğunu vurgulamak gerekir. Konu üzerinde akademik anlamda dünyanın önde gelen sivil toplum kuruluşlarından biri olan Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi (ICTM) bünyesinde “Makam Çalışma Grubu” adı altında özel bir araştırma biriminin 1980’lerden bu yana faaliyet gösterdiği dikkate alındığında, konunun bilimsel zemindeki önem ve yaygınlığı, kültürler-arası boyut ve niteliği ve makam müziğinin dünyadaki en önemli merkezlerinden biri olan Türkiye’nin bu konuyla olan temel ilişkisi çok daha iyi anlaşılacaktır. Bu bakış açısı içinde makam araştırmaları alanında ulusal ve uluslararası düzeyde yürütülebilecek çalışmalar açısından şu temel önerilerin ortaya konulmasında sayısız yarar vardır:

1.) Makamsal ezgilerin analizi konusunun önemsenmesi ve mümkünse bu alanda tümüyle makamsal ezgilerin özellik, ilişki ve karakteristiklerini belirlemeye dönük yeni araştırmaların yapılması; yeni analiz yöntem, ölçüt ve bağlamlarının geliştirilmesi gerekmektedir.

2.) Makam konusu, dizi-merkezli bir anlayışla ele alınarak anlaşılabilir bir konu değildir. Buradaki çalışma, konunun bu yönünü pek çok bakımdan açığa çıkarmıştır. Aksine makam konusunun kültür tarihine ışık tutan özellikle Osmanlı dönemi kaynaklarında kavramın ezgisel hareket ve nağme yapımı üzerinden anlaşıldığı ve bu anlayış içinde değerlendirildiği görülmüştür. Bu yönüyle makamı “yapı” temelinde dizi kavramına indirgeyen ve aslında tümüyle Avrupa modal ve tonal teorilerine özgü bakış açılarıyla geleneksel makam konusunun doğru bir şekilde anlaşılmasının beklenemeyeceği açıktır. Ancak bu son derece güçlü eğilimin, aslında Batı-dışı dünyada makam kavramına benzer kavramlarla müzikler yapan farklı ülkeler, kültürler açısından da önemli bir kavrayış problemi doğurduğu bir gerçektir. Batı

kültürünün geleneksel niteliklere sahip Batı-dışı kültürlerde meydana getirdiği etki, geleneksel nazariyelerin Batılı kavram ve terimlerle izahına önemli bir zemin sağlamış görünmektedir. Bu bağlamda Türkiye’de yaşanan sürecin de bu genel tablonun dışında olmadığı bir gerçektir. Tipik olarak ifade etmek gerekirse bugün makam konusu hakkında “bilgi” veren çoğu kaynakta dizi, tonalite, mod gibi kavramlara dayalı bir açıklama modelinin yaygınlığı hemen dikkat çeker. Bu durum, makam konusunun günümüzdeki eğitim boyutu açısından da çok önemli bir problem oluşturmaktadır. Genel eğilimin bu yönde gelişmesinin, “geleneksel” yönüyle makam konusunda sahip olunan kavrayışla birlikte geleneksel terminolojinin de giderek yok olmasına yol açacağı/açtığı da bir gerçektir. Bu nedenle makam nazariyesinin kendi kültür tarihi kaynaklarına dayanan, geleneğiyle örtüşen ve geleneksel kaynakları doğru bir gözle ele alan, başta yeni bakış açıları olmak üzere yeni bilimsel araştırma ve yayınlara ihtiyaç gösterdiği açıktır.

3.) Günümüzdeki haliyle geleneksel müzik repertuarı, tam anlamıyla bir kaos içindedir. Eserlerin ezgisel karakteristikleri ile sınıflandırıldıkları makamlar arasında çok ciddi problemler bulunmaktadır. Burada çok daha sorunlu bir husus ise, günümüzde daha da güç kazanmış durumdaki “indirgemeci” anlayıştır. Geleneksel makam kültürü bütün özellik ve çeşitliliğini, sahip olduğu “incelikli” ayrımlara borçludur. Oysa günümüzde tamamen tonal dizi merkezli kavrayış, makamsal çeşitlilik açısından bu incelikli ayrımların pek çoğunu ortadan kaldırmakta ve sonuçta giderek sığlaşan bir makam kategorizasyonu ortaya çıkmaktadır. Bu tehlikenin fark edilerek, geleneksel repertuarın büyük bir özenle ele alınıp, burada ortaya konulan yaklaşım ve yöntem üzerinden yeniden sınıflandırılması gerektiği açıktır. Mevcut haliyle salt makam sınıflaması üzerinden yürütülecek her tür analiz çalışması, sonuçları bakımından yanıltıcı olacağı gibi, makam özelliklerinin belirlenmesinden ziyade daha da “belirsizleşmesi”ne hizmet edecektir.

4.) Tarihsel kaynaklara dönük araştırma, çeviri ve incelemelerin makam kavramı açısından sahip olduğu temel önem doğrultusunda, sistemli bir yayın faaliyetinin planlanması ve gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Özellikle çeviri konusu bu noktada büyük önem arz etmektedir. Makam nazariye tarihinin Arapça, Farsça, Osmanlıca, Ermenice, Yunanca gibi dillerde yazılmış kaynaklara sahip oluşu, konuyu önemli bir uzmanlık alanı haline getirmektedir. Günümüzde yüksek lisans veya doktora tezi düzeyinde yürütülen kimi çeviri çalışmalarının, çeviri tekniği açısından büyük sorunlar taşıdığı görülmektedir. Oysa tarihsel metinlerin “yanlış” anlaşılmasına yol açacak her hatalı çeviri, konu hakkında bilinenlere olumlu bir katkı sağlamaktan öte, doğuracağı sakıncalar nedeniyle açıkça bilgi kirliliğine de yol açacaktır. Bu yüzden

konunun bu yönüne gereken önemin verilmesi, bilimsel çerçevenin gerektirdiği özen, yeterlilik ve donanımla, konunun projelendirilmesi gerekmektedir.

5.) Tarihsel kaynaklara yaklaşımda kavramların şimdiki anlamlarından yola çıkılması, belirtilen metinlerin kesin olarak yanlış anlaşılmalarına yol açmaktadır. Şimdiki durumda belirtilen bu yanlış anlamaların çok sayıda örneği mevcuttur. Makam nazariye tarihine dönük burada geliştirilen araştırma yöntemi açıkça göstermektedir ki nazariye tarihi, sahip olduğu modeller ve kaynaklar itibarıyla olağanüstü çeşitlilik arz eden bir tarihtir. Bu tarih içinde “ismen” aynılığını koruduğu halde muhteva bakımından akıl almaz değişimlere maruz kalmış çok sayıda makam ve terkible karşılaşılmaktadır. Bu nedenle tarihsel araştırmalarda -Foucault’nun “arkeolojik çözümleme”sine benzer tarzda- yöntemsel araştırmalara ihtiyaç vardır. Kavramların şecerelerinin oluşturulması, makamların arkeolojilerinin yapılması gerekmektedir. Böylece nazari modeller içindeki süreklilik veya süreksizlikler, kesinti veya devamlılık kanalları çok daha net bir şekilde belirlenebilecektir. Şimdiki haliyle makam nazariye tarihi hakkındaki bilgilerin, bilimsel bir zemine sahip olduklarının söylenmesi imkânı yoktur. Bu alanda ilk kez somut bir tarihsel yöntemin, bu çalışmada geliştirilen ölçütler üzerinden ortaya konulmuş olduğu bir gerçektir.

6.) Halk müziği repertuarı, makam araştırmaları açısından benzersiz değer ve önemde bir inceleme ve araştırma alanı durumundadır. Bu alan, içerdiği ezgi çeşitliliğiyle, tarihsel kaynaklarda haklarında bilgi verilen ancak bugün birçoğunun unutulmuş veya kaybolmuş olduğunun düşünüldüğü makamlar açısından tam anlamıyla bir açık hava müzesi olma özelliği sergilemektedir. Bu nedenle halk müziği repertuarının, tarihsel modellerde aktarılan bilgiler ışığında kapsamlı şekilde araştırılması, incelenmesi ve tüm repertuarın, makam kavramı çerçevesinde ayrıntılı şekilde sınıflandırılması gerekmektedir. Konu, bu yönüyle makam konusunun geleneksel öz ve içeriğinin kavranması bakımından büyük olanaklara sahiptir. Günümüz itibarıyla çok değişik yönlendirmelerin etkilerine maruz kalan TSM alanı, makamsal dönüşümlerde çok temel bazı ayrıntıları kaybetmiş görünse de, halk müziği alanında makamlar açısından temel özelliklere ulaşılma olanağı çok daha fazladır. Konunun bu yönüne özel bir önem verilmesi gerekmektedir.

7.) Yöntemsel açıdan, makam nazariye tarihine ait kaynaklarda aktarılan bilgilerin Arel nazariyesi temel alınarak anlaşılma çalışması alışkanlığından vaz geçilmesi gerekmektedir. Şimdiki haliyle Arel nazariyesinin, makam konusuna kazandırdığı istikametle gelenekten ciddi bir kopuşa yol açtığı çok daha iyi görülebilmektedir. Makam konusunun çeşitlilik arz eden bir nazari çerçevede değerlendirilebilmesi, öncelikle tek bir nazariyeye bağlı kalınması mecburiyeti olunmadığının fark

edilmesiyle mümkün olabilecektir. Makamsal ezgilerin koruma refleksi içinde olduğu özellikler, bugün hala bir 15. yy. kaynağında aktarılan bilgiyle örtüşme gösterebiliyorsa, bu hususlar üzerinde ayrı bir özenle durulması gerektiği ortadadır. Bu bakımdan gerek makamsal ezgi analizleri, gerekse nazariye boyutlarıyla makam konusunun tam anlamıyla üzerinde yeniden düşünülmesi gerektiği hususu, özel bir önem kazanmaktadır.

8.) Makam müziği konusunda tümüyle bu alanın araştırılması, arşivlenmesi, belgelenmesi ve alana ilişkin her tür yazılı, sesli, görüntülü yayın faaliyeti yürütecek bir araştırma merkezinin kuruluşu konusunda danışma toplantıları gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Bu tip bir merkez, dünyada, günümüzde de sürdürülen ICTM gibi çeşitli uluslararası kurum, kuruluş ve topluluklarla bağlantı sağlayabilecek; makam konusunda Türkiye'nin geleneksel kaynaklarına ve icra geleneklerine dayalı bir kavrayışı tanıtmaya ve açıklamanın öncülüğünü üstlenebilecektir. Makamın mod veya tonalite olarak anlaşılmasına seçenek oluşturmaya yönelik tarihsel birikim, Türkiye'de mevcuttur. Bu alanda gerek icra uygulamaları, gerek arşiv niteliğindeki ses kayıtları, gerek tarihsel yazılı kaynaklar, gerek ikonografik belgeler, gerek musiki nazariyatına ilişkin kaynak ve yayınlar, bilimsel araştırma açısından olağanüstü bir kaynak çeşitliliği sergilemektedir. Bu malzeme çeşitliliğinin, makam kültürü ve araştırmaları açısından ele alınıp düzenlenme ve geliştirilmesinde, bu tip bir merkezin sayılamayacak kadar çok katkılar sağlaması mümkündür. Konunun bu yönünün de ayrıca ve özel olarak değerlendirilmesi yararlı olacaktır.

KAYNAKLAR

- Abdülbâki Nasır Dede.** (2006). *Tetkik ü Tahkik [1794]*. (Y. Tura, Ed.), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Abdülgassimov, V.** (1990). *Azerbaijani Tar*. Baku: Ishig.
- Abu-Haidar, F.** (1988). The poetic content of the Iraqi maqam, *JAL*, 19 (2), 128-141.
- Adams, C. R.** (1976). Melodic contour typology, *Ethnomusicology*, 20 (2), 179-215.
- Agayeva, S. ve Uslu, R.** (2008). *Ruhperver*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Akay, A.** (2010). *Postmodernizmin abc'si*. İstanbul: Say Yayıncılık.
- Akdeniz, A.** (2008). *Zeki Arif Ataerğın'ın dilkeşhaveran makamında bestelemiş olduğu eserlerin makam, usul ve ezgisel yönden incelenmesi*. (Yüksek Lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Akdoğu, O.** (1976). *Örneklerle Buselik Makamı ve Eleştirisi*. Akdoğu Yayın Ajansı, İzmir.
- Aksoy, B.** (1997). Towards the definition of the makam. In J. Elsner (Ed.), *The Structure and Idea of Maqam Historical Approaches*, (pp. 7-25). Tampere: DFT Publication.
- [Türkçe çevirisi: (2000). Makamın tanımına doğru, (K. Ağartan, Çev.) *Musikişinas*, 4, 70-87.]
- Aksu, F. A.** (1988). *Abdülbâki Nâsır Dede ve Tedkik ü Tahkik*. (Yüksek Lisans tezi). Marmara Üniversitesi: İstanbul.
- Aldridge, G.** (2008). *Melody in Music Therapy: A Therapeutic Narrative Analysis*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Ali Ufkî.** (2000). *Mecmuâ-i Sâz ü Söz [1650]*. (Ş. Elçin, Ed.), Ankara: KBY.
- Ali Ufkî.** (2003). *Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz [1650]*. (H. Cevher, Ed.), İzmir: Meta Basım Matbaacılık.
- Alpa, R.** (2009). *Necdet Yaşar'ın tanbur taksimlerinin makamsal ve teknik analizi*. (Yüksek Lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Aoyagi, T.** (2001). *Maqam rast: intervallic ordering, pitch hierarchy, performance, and perception of a melodic mode in Arab music*. (Doctoral dissertation). University of California, Los Angeles.
- Arel, H. S.** (1993). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. (O. Akdoğu, Ed.), KBY, Ankara.
- Arısoy, M.** (1988). *Seydi'nin el-Matla adlı eseri üzerine bir çalışma*. (Yüksek Lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Arslan, F.** (2008). *Urmiyeli Safiyüddin ve Şerefiyye Adlı Eseri*. Ankara: ADKY.
- Arslan, H.** (Ed). (2002a). *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Arslan, H.** (Ed). (2002b). *İnsan Bilimlerine Prolegomena*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Atalay, A.** (1989). *Geleneksel Türk sanat musikisinde perde dizgeleri*. (Yüksek Lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Ataman, S. Y.** (1938). *Anadolu Halk Sazları: Yerli Musikiciler ve Halk Musiki Karakterleri*. İstanbul: Burhaneddin Matbaası.
- Atcherson, W. T.** (1970). Theory accommodates practice: 'confinalis' theory in renaissance music treatises, *JAMS*, 23 (2), 326-330.
- Ayan, D.** (2011). *Bela Bartok'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

- Ayangil, R.** (2001). 21. yüzyıl eşiğinde Türkiye’de müzik kuramı çalışmaları, *Musikişinas*, 5, 72-80.
- Ayangil, R.** (2007). Western notation: A debatable matter in Turkish makam music contributed by Guiseppe Donizetti Pasha. In F. Spinetti (Ed.), *Giuseppe Donizetti Pasha Musical and Historical Trajectories Between Italy and Turkey* (pp. 39-58). Bergamo: Fondazione Donizetti Publication.
- Ayangil, R.** (2008). Western notation in Turkish music, *JRAS*, 18 (4), 401-447.
- Ayangil, R.** (2014). Kişisel görüşme 15.01.2014. İstanbul.
- Baily, J.** (1988). Anthropological and psychological approaches to the study of music theory and musical cognition, *YTM*, 20, 114-124.
- Bain, J.** (2008). ‘Messy structure’? Multiple tonal centers in the music of Machaut, *MTS*, 30 (2), 195-237.
- Bardakçı, M.** (1986). *Maragalı Abdülkâdir ve Câmiü'l-Elhân Adlı Eseri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M.** (2000). Derviş Es-Seyyid Mehmet Emin’in tanbur perdeleri risâlesi, *Musikişinas*, 4, 6-39.
- Bardakçı, M.** (2008). *The Treatise of Ahmedoglu Şükrullah and Theory of Oriental Music in the 15th Century*. Boston: Harvard University Press.
[Türkçe çevirisi: (2011). *Ahmedoğlu Şükrullah*. (M. Bardakçı, Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.]
- Barker, A.** (1984). *Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory*. Port Chester: Cambridge University Press.
- Barker, A.** (2001). *Scientific Method in Ptolemy’s Harmonics*. Port Chester: Cambridge University Press.
- Barkçin, S. Ş.** (2009). *Ahmed Avni Konuk: Görünmeyen Umman*. İstanbul: Klasik Yayınevi.
- Barnes, B.** (2008). *T. S. Kuhn ve Sosyal Bilimler*. (H. Arslan, Çev.), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Barthes, R.** (2009). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.), İstanbul: YKY.
- Bartok, B.** (1976). *Turkish Folk Music from Asia Minor*. (B. Suchoff, Ed.), Princeton: Princeton University Press.
[Türkçe çevirisi: (2002). *Küçük Asya’dan Türk Halk Musıkisi*. (B. Aksoy, Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık]
- Başer, F. A.** (1996). *Türk musikisinde Abdülbâki Nâsır Dede (1765–1821)*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Bayard, S. P.** (1950). Prolegomena to a study of the principal melodic families of British-American folk song, *Journal of American Folklore*, 63 (247), 1-44.
- Bayraktarkatal, E.** (1997). Geleneksel Türk müziğinde makam kavramı, *IMS Sempozyumu*, London.
- Bayraktarkatal, E. ve Öztürk, O. M.** (2012). Ezgisel kodların belirlediği bir sistem olarak makam: Hüseyini makamının incelenmesi, *PAMDAD*, 4, 24-59.
- Behar, C.** (1987a). *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Behar, C.** (Ed.) (1987b). *18. Yüzyılda Türk Müziği: Charles Fonton*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C.** (2005). *Musikiden Müziğe*. İstanbul: YKY.
- Behar, C.** (2008). *Saklı Mecnua*. İstanbul: YKY.
- Belaiev, V.** (1963). The formation of folk modal systems, *JIFMC*, 15, 4-9.
- Belge, M.** (2005). *Osmanlı’da Kurumlar ve Kültür*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Benade, A. H.** (1990). *Fundamentals of Musical Acoustics*. New York: Dover Publications.

- Bent, I.** (1996). Plato-Beethoven: a hermeneutics for nineteenth-century music? In I. Bent (Ed.). *Music Theory in The Age of Romanticism* (pp. 105-124), Cambridge: Cambridge University Press.
- Bent, I. & Drabkin, W.** (1987). *Analysis*. New York: W. W. Norton & Company.
- Berghaus, G.** (1992). Neoplatonic and Pythagorean notions of world harmony and unity and their influence on renaissance dance theory, *JSDR*, 10 (2), 43-70.
- Berry, W.** (1966). *Form in Music*. New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Bevil, J. M.** (1984). *Centonization and concordance in the American southern uplands folksong melody: A study of the musical generative and transmittive processes of an oral tradition*. (Doctoral dissertation). Denton: North Texas State University.
- Bleicher, J.** (1980). *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics As Method, Philosophy and Critique*. London: Routledge.
- Boynton, S.** (1999). The sources and significance of the Orpheus myth in 'Musica Enchiriadis' and Regino of Prüm's 'Epistola de harmonica institutione', *Early Music History*, 18, 47-74.
- Brindle, R. S.** (1986). *Musical Composition*. Oxford: Oxford University Press.
- Bozkurt, B.** (2012). Features for analysis of makam music, *Proceedings of 2nd CompMusic Workshop*, İstanbul, Turkey: July 12-13.
- Bozkurt, B., Yarman, O., Karaosmanoglu, M. K., Akkoç, C.** (2009). Weighing diverse theoretical models on Turkish makam music against pitch measurements: A comparison of peaks automatically derived from frequency histograms with proposed scale tones, *Journal of New Music Research*, 38 (1), 45-70.
- Buisman, F.** (1995). Melodic relationships in Pibroch, *BJE*, 4, 17-39.
- Can, C. M.** (1989). *Teorik ve pratik olarak Türk Musikisi'nde görülen muhtelif aralıkların hesaplanması*. (Sanatta Yeterlik tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Can, C. M.** (1993). *Türk Müziği'nde makam kavramı üzerine bir inceleme*. (Yüksek Lisans tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Can, C. M.** (2001). *XV. yüzyıl Türk musikisi nazariyatı (ses sistemi)*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi: İstanbul.
- Can, C. M.** (2002a). Eski Grek dört unsur nazariyesi ve Türkçe müzik yazmalarında etkisi, *GÜGEFD*, 22 (2), 133-143.
- Can, C. M.** (2002b). Geleneksel Türk sanat müziği terminolojisinde çok-kültürlü unsurlar, *GÜGEFD*, 22 (3), 239-245.
- Can, C. M.** (2012). Edvar Geleneğinden Günümüze Ses Sistemi. İçinde O. Elbaş, M. Kalpaklı, O. M. Öztürk (Edler.), *Türkiye'de Müzik Kültürü* (s. 39-44), Ankara: AKMY.
- Carmi-Cohen, D.** (1964). An investigation into the tonal structure of the maqamat, *JIFMC*, 16, 102-106.
- Cevher, H.** (2004a). *Kitâb-ı Edvâr*. İzmir: Can Basımevi.
- Cevher, H.** (2004b). *Ruh-perver*. İzmir: Sade Matbaacılık.
- Ceyhan, A.** (1997). *Bedr-i Dilşâd'ın Muradnâmesi I-II*. İstanbul: MEBY.
- Christensen, T.** (1993). *Rameau and Musical Thought in The Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Christensen, T.** (Ed.). (2002). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, D. & Katz, R.** (2006). *Palestinian Arab Music: A Maqam Tradition in Practise*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Conklin, D.** (2006). Melodic analysis with segment classes, *JMLR*, 65, 349-360.
- Cook, N.** (1987). *A Guide to Musical Analysis*. New York: G. Braziller.
- Creese, D.** (2002). *The Monochord in Ancient Greek Harmonic Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crumhansl, C. L.** (1990). *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. Oxford: Oxford University Press.

- Çağlayan, A. B.** (2005). *TRT repertuarındaki Ordu türkülerinin makam-ayak, tür ve usul yönünden incelenmesi*. (Yüksek Lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Çakır, A.** (1999). *Alışah bin Hacı Büke'nin (?-1500) Mukaddimetü'l-Usûl adlı eseri*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çalmaşur, T.** (2013). *Erzurum ili âşıklarının kullandığı makam isimleriyle geleneksel türk halk müziği makam isimlerinin karşılaştırılması*. (Yüksek Lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Çelik, B. B.** (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvâr'ında makamlar*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çetinkaya, Y.** (1995). *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Dahlhaus, C.** (1999). *Foundations of Music History*. (J. B. Robinson, Eng. Tr.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Daloğlu, Y.** (1985). *Hızır Ağa, Tefhîmü'l-Makamât fî Tevlidi'n-Nağamât (1765?)*. (Lisans Bitirme tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Daloğlu, Y.** (1993). *Yazarı bilinmeyen bir musiki risalesinde anılan perdeler ve makamlar*. (Doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Danielou, A.** (1966). *The use of the Indian traditional method in the classification of melodies*, *JIFMC*, 18, 51-56.
- DeBellis, M.** (1995). *Music and Conceptualization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Demir, A.** (1999). *Mecmua-i Saz ü Söz'de rast makamı ve Arel nazariyatı ile mukayesesı*. (Yüksek Lisans tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Devellioğlu, F.** (2004). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Doğan, A.** (2012). *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Doğrusöz, N.** (2007). *Yusuf Kırşehirî'nin müzik teorisi*. (Doktora tezi). İTÜ, İstanbul.
- Doğrusöz, N.** (2012a). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir: T.C. Kırşehir Valiliği Yayını.
- Doğrusöz, N.** (2012b). *Musiki Risaleleri*. İstanbul: Biksad Yayınları.
- Doruk, Y.** (1977). *Urfa'dan Derlenmiş Türküler ve Oyun Havaları*. Ankara: MİFAD Yayınları.
- Doruk, Y.** (1987). *Türk halk müziği türleri üzerinde yapı yönünden karşılaştırmalı bir inceleme. III. Milletlerarası Folklor Kongresi Bildiriler Kitabı C. III, (s. 87-93)*, Ankara: KTBİY.
- Duffin, R. W.** (2007). *How Equal Temperament Ruined Harmony?* New York: W.W. Norton and Company.
- Dunsby, J. & Whithall, A.** (1988). *Music and Analysis*. London: Faber Music Publication.
- Durmaz, S.** (1991). *1750'den günümüze geleneksel Türk Sanat Musikisinin makam dağarındaki değişimler*. (Doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Durmaz, S. ve Daloğlu, Y.** (Ed.) (1990). *Gültekin Oransay Derlemesi I, Belleten Türk Küğ Araştırmaları*. İzmir: DD Yayını.
- Ekici, S.** (1993). *Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu*. Ankara: KBY.
- Ekici, S.** (2009a). *Türk halk müziğinin melodik yapısının adlandırılması konusunda düşünceler (ayak, makam ve dizi kavramları)*, *Akademik İncelemeler*, 4 (1), 21-33.
- Ekici, S.** (2009b). *Elazığ Harput Müziği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ekinci, M. U.** (2012). *The Kevserî Mecmûası unveiled: Exploring an eighteenth-century collection of Ottoman Music*, *JRAS*, 22 (2), 199-205.
- Elinç, E.** (2005). *Abdülkâdir Merâğî'nin eserlerinin makamsal açıdan incelenmesi*. (Yüksek Lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar.
- Elsner, J.** (1975). *Zum problem des maqam*, *Acta Musicologica*, 47 (2), 208-239.
- Elsner, J.** (Ed.) (1989). *Maqam-Raga-Zeilenmelodik: Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion*. Berlin: Nationalkomitee DDR.

- Elsner, J. & Jahnichen, G.** (Ed.) (1992). *Regionale Maqam-Traditionen in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Nationalkomitee DDR.
- Elsner, J. & Pennanen, R. P.** (Ed.) (1997). *The Structure and Idea of Maqam: Historical Approaches*. Tampere: DFT Publ.
- Eken, M.** (2007). *19. yüzyıldan günümüze İstanbul eğlence hayatında fasıl*. (Yüksek Lisans tezi). İTÜ, İstanbul.
- Encausse, G.** (1999). *İnisiyeler İçin Astroloji: Batılı Gizemci Geleneğin Astrolojik Sırları*. (E. Arisoy, Çev.), İzmir: Ege Meta Yayınları.
- Ergişi, F.** (2008). *Türk müziğinde notalama sisteminin incelenmesi*. (Yüksek Lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar.
- Ergöz, H.** (1994). *Türk musikisi ses sisteminin XX. yüzyıl başlarından günümüze gelişinin karşılaştırmalı incelenmesi*. (Yüksek Lisans tezi). İTÜ: İstanbul.
- Erguner, S.** (2003). *Rauf Yekta Bey*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Erickson, R. & Palisca, C.** (1995). *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*. London: Yale University Press.
- Er, M. B.** (2013). *Analysis of Turkish art music: Identification of makam signatures*. (Yüksek Lisans tezi). Çankaya Üniversitesi, Ankara.
- Eroğlu, S.** (2011). *Arguvan yöresinde icra edilen semahların müzikal analizi*. (Yüksek Lisans tezi). İTÜ, İstanbul.
- Ertan, D.** (2007). Cycles and peripheries: an Ottoman 'Kitâb el-Edvâr', *Asian Music*, 38 (1), 31-60.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı.** (1981). *Marifetnâme [1765]*. (A. Davudoğlu, Ed.). İstanbul: Çelik Yayınları.
- Esseyid Mehmen Emin.** (2014). *Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-yi Tanbûr [1760?]*. (Y. Daloğlu, Çev.), (baskıda), Ankara: KTBV.
- Evrensel Basım Yayın, (Der.).** (2013). *Pozitivizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Ezgi, S.** (1935-1953). *Nazari Ameli Türk Musikisi C. I-V*. İstanbul: Hüsniyat Matbaası.
- Fallahzadeh, M.** (2005). *Persian Writings on music: A Study of Persian Musical Literature from 1000 to 1500 AD*. Upsala: Upsala Universitet Press.
- Farhat, H.** (2004). *The Dastgâh Concept in Persian Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Farmer, H. G.** (1925). The influence of music from Arabic sources, *Proceedings of the Musical Association*, 52, 89-124.
- Farmer, H. G.** (1986). *Studies in Oriental Music I*. Frankfurt am Main: IGAIWP.
- Feldman, W.** (1996). *Music of The Ottoman Court*, VWB, Berlin.
- Ferguson, K.** (2008). *Pythagoras: His Live and The Legacy of A Rational Universe*. New York: Walker Publishing.
- [Türkçe çevirisi: (2012). *Kadim Pythagoras Kardeşliği: Pythagoras'ın Yaşamı ve Bize Miras Olarak Bıraktığı Evren Anlayışı*. (S. Arslanlıoğlu, Çev.), İstanbul: Ayna Yayınevi.]
- Fokkema, D. W.** (1985). The concept of code in the study of literature, *Poetics Today*, 6 (4), 643-656.
- Fonton, C.** (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*. (C. Behar, Ed.), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Forte, A. & Gilbert, S.** (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton and Company.
- Foucault, M.** (1999). *Bilginin Arekeolojisi*. (V. Urhan, Çev.), İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Foulkes-Levy, L.** (1996). *A synthesis of recent theories of tonal melody, contour, and the diatonic scale: implications for aural perception and cognition*. (Doctoral dissertation). University of New York at Buffalo: Buffalo.
- Gadamer, H. G.** (2006). *Truth and Method*. London: Continuum.
- [Türkçe çevirisi: (2009). *Hakikat ve Yöntem I-II*. (V. Urhan, Çev.), İstanbul: Paradigma Yayınları.]

- Gazimihal, M. R.** (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: MİFAD Yayınları.
- Gazimihal, M. R.** (2006). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz [1928]*. (M. Özarslan, Ed.), İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Gjerdingen, R. O.** (1988). *A Classic Turn of Phrase: Music and The Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Godwin, J.** (1993). *The Harmony of The Spheres: A Sourcebook of The Pythagorean Tradition in Music*. Rochester: Inner Traditions Press.
- Godwin, J.** (1995). *Harmonies of Heaven and Earth*. Vermont: Inner Traditions.
- Guenon, R.** (2004). *Perspectives on Initiation*. (H. D. Fohr, Eng. Tr.), Hillsdale NY: Sophia Perennis.
- Gustina, P. D.** (2002). *An alternative method in music theory for keys, scales and modes*. (Master's thesis). Silver Lake College, Silver Lake.
- Guthrie, K. S.** (1987). *The Pythagorean Sourcebook and Library*. Michigan: Phanes Press.
- Güray, C.** (2006). *Makam yapılarını yansıtan bir model önerisi için yapay zekâ tekniklerinin kullanımı*. (Yüksek Lisans tezi). Başkent Üniversitesi, Ankara.
- Güray, C.** (2011). *Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güvenç, B.** (1997). *Kültürün Abc'si*. İstanbul: YKY.
- Hagel, S.** (2010). *Ancient Greek Music: A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanninen, D. A.** (2001). Orientations, criteria, segments: a general theory of segmentation for music analysis, *JMT*, 45 (2), 345-433.
- Hanninen, D. A.** (2012). *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*. Rochester: University of Rochester Press.
- Hatch, C. & Bernstein, D. W.** (Eds.). (1993). *Music Theory and The Exploration of The Past*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hatipoğlu, E.** (2011). *Mevlevî Ayinleri: Makamlar ve Geçkiler*. İstanbul: T.C. Konya Valiliği Yayınları.
- Hekman, S.** (1999). *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik*. Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Heninger, S. K. Jr.** (1961). Some renaissance versions of the Pythagorean tetrad, *Studies in The Renaissance*, 8, 7-35.
- Henry, E. O.** (2001). Melodic structure of the 'Kharī Birahā' of North India: A simple mode, *Asian Music*, 33 (1), 105-124.
- Herzog, G.** (1937). Musical typology in folksong, *Southern Folklore Quarterly*, 1 (1), 49-55.
- Hewlet, W. B. & Selfridge-Field, E.** (Eds.). (1998). *Melodic Similarity: Concepts, Procedures, and Applications Computing in Musicology*. Boston: MIT Press.
- Hiley, D.** (2009). *Gregorian Chant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holladay, R. L.** (1977). The musica enchiriadis and scholia enchiriadis: a translation and commentary. (Doctoral dissertation). Ohio State University, Ohio.
- Horton, C. & Ritchey, L.** (2000). *Harmony Through Melody*. Maryland: The Scarecrow Press.
- Idelsohn, A. Z.** (1992). *Jewish Music*. New York: Dover Publications.
- Ilntichi, G.** (1997). Aribos *de musica*: music theory in the cross-current of medieval learning. (Doctoral dissertation). New York University, New York.
- İlerici, K.** (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: MEBY.
- İnalçık, H.** (2010). *Has-bağçede Ays u Tarâb*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- İrden, S.** (2006). *Türk musikisinde nazariyatçılara ve bestekârlara göre buselik makamının karşılaştırılması*. (Yüksek Lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- İşboğa, O.** (2008). *Türk musikisinde tarih sınıflandırmaları*. (Yüksek Lisans tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- James, J.** (1993). *The Music of The Spheres*. New York: Grove Press.

- Johnson, J.** (1997). *Graph Theoretical Models of Abstract Musical Transformation: An Introduction and Compendium for Composers and Theorists*. Connecticut: Greenwood Press.
- Judd, C. C.** (1992). Modal types and 'ut, re, mi' tonalities: tonal coherence in sacred vocal polyphony from about 1500, *JAMS*, 45 (3), 428-467.
- Kakinoki, G.** (1975). A method for comparative analysis of japanese folk melody by structural formulae, *Asian Music*, 6 (1/2), 6087.
- Kalender, R.** (1982). *XV. yüzyılda musiki kuramı (nazariyatı) ve Zeynü'l-elhân fi İlmi't-Te'lif ve'l-Evzân*. (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Kamiloğlu, R.** (1998). *Şehri Kırşehir el-Mevlevi Yusuf ibn Nizameddin ibn Yusuf Rumi'nin Risâle-i Musiki'sinin transkribe ve değerlendirilmesi*. (Yüksek Lisans tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Kamiloğlu, R.** (2007). *Ahmedoğlu Şükrullâh ve 'Edvâr-ı Musiki' adlı eseri*. (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Kanno, M.** (2007). Prescriptive notation: limits and challenges, *Contemporary Music Review*, 26 (2), 231-254.
- Kantemir, D.** (1998). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi C. I-II [1716]*. (Ö. Çobanoğlu, Çev.), İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Kantemir, D.** (2001). *Kitâbu İlmi'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurufât [1700]*. (Y. Tura, Ed.), İstanbul: YKY.
- Karadeniz, E.** (1984). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Karadeniz, Ş.** (2007). *Türk müziğinde dönem anlayışı*. (Yüksek Lisans tezi). İTÜ, İstanbul.
- Karasar, N.** (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karlığa, B.** (2004). *İslam Düşüncesinin Batı Düşüncesine Etkileri*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Kemânî Hızır Ağa.** (2014). *Tefhîmü'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nagamât [1761?]*. (Y. Daloğlu, Çev.), (baskıda), Ankara: KTBY.
- Keskiner, B.** (Çev.) (2006). *Risâle-i edvâr*, *Musikişinas*, 8, 33-46.
- Kılıç, M. E.** (2010). *Hermesler Hermesî: İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kılınçarslan, H.** (2006). *Dede Efendi'nin hüzzam mevlevi ayini'nin makam, usul ve ezgisel yönden incelenmesi*. (Yüksek Lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Kıncal, R.** (Ed.) (2010). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kırbıyık, H.** (2001). *Babililerden Günümüze Kozmoloji*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kırşehirli Yusuf.** (2014). *Risâle-i Mûsikî [1411]*. (U. Sezikli, Çev.), (baskıda), Ankara: KTBY.
- Kingsley, P.** (2002). *Antik Felsefe, Gizem ve Büyü: Pythagoras ve Empedokles Geleneği*. (K. Kalyon, Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Koch, H. C.** (1983). *Introductory Essay on Composition: The Mechanical Rules of Melody*. (N. K. Baker, Ed.), London: Yale University Press.
- Koç, F.** (2010). *Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâî ve 'Nekâvetü'l-Edvâr' isimli eserinin xv. yy. musiki nazariyatındaki yeri*. (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Kolinski, M.** (1965). The general direction of melodic movement, *Ethnomusicology*, 9 (3), 240-264.
- Konuk, A. A.** (2007). *119 Makamlı Fihrist-i Makamât*. (M. K. Karaosmanoğlu, Ed.), İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Koyuncu, S.** (2001). *İç Anadolu bölgesi türkülerimizin Türk musikisindeki makamsal karşılıkları*. (Yüksek Lisans tezi). İTÜ, İstanbul.
- Kutluğ, Y. F.** (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: YKY.
- LaRue, J.** (1964). Symbols for melodic description, *Ethnomusicology*, 8 (2), 165-166.

- LaRue, J.** (1997). *Guidelines for Style Analysis*. Michigan: Harmonie Park Press.
- Leibniz, G. W.** (2011). *Monadoloji ve Metafizik Üzerine Konuşma [1714]*. (A. Altınörs, Çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Lerdahl, F.** (2001). *Tonal Pitch Space*. Oxford: Oxford University Press.
- Lerdahl, F. & Jackendoff, R.** (1990). *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: The MIT Press.
- Levin, T. C.** (1984). *The music and the Bukharan shashmaqam in Soviet Uzbekistan (V. I and II)*. (Doctoral dissertation). Princeton University, Princeton.
- List, G.** (1985). Hopi melodic concepts, *JAMS*, 38 (1), 143-152.
- Maalouf, S.** (2011). *History of Arabic Music Theory*. Shelbyville: Wasteland Press.
- Maconie, R.** (1990). *The Concept of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Malm, W.** (1967). *Music Cultures of The Pacific, The Near East, and Asia*. New Jersey: Prentice-Hall Publishing.
- Marcus, S. L.** (1989). *Arab music theory in the modern period*. (Doctoral dissertation). University of California, Los Angeles.
- Mathiesen, T. J.** (1999). *Apollo's Lyre: Greek Music and Music theory in Antiquity and The Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- McAlpine, F.** (2004). Beginnings and endings: Defining the mode in a medieval chant, *SMASH*, 45 (1/2), 165-177.
- McLean, M.** (1969). An analysis of 651 Maori scales, *YIFMC*, 1, 123-164.
- Memişoğlu, F.** (1966). *Harput Ahengi*. İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi.
- Molino, J.** (1990). Musical fact and the semiology of music, *Music Analysis*, 9 (2), 105-111+113-156.
- Monelle, R.** (1992). *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood Academic.
- Morewedge, P.** (1992). *Neoplatonism and Islamic Thought*. Albany: State University of New York Press.
- Morris, R. D.** (1993). New directions in the theory and analysis of musical contour, *MTS*, 15 (2), 205-228.
- Muallim İsmail Hakkı Bey.** (tarihsiz). *Türk Musikisi Nota, Usul, Makamat ve Solfeje Metodu*. İstanbul: İskender Kutmani Müzikevi Yayınları.
- Munslow, A.** (2000). *Tarihin Yapısökümü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Narmour, E.** (1990). *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nasr, S. H.** (1978). *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*. London: Thames ve Hudson.
- [Türkçe çevirisi: (1985). *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş*. (N. Şişman, Çev.), İstanbul: İnsan Yayınları.]
- Nattiez, J. J.** (1990). *Music and Discourse*. (C. Abbate, Eng. Tr.), Princeton: Princeton University Press.
- Nâyî Osman Dede.** (2014). *Rabt-ı Ta'bîrât-ı Mûsikî [1724]*. (S. Erguner, Çev.), (baskıda), Ankara: KTBİ.
- Nettl, B.** (1986). World music in the twentieth century: A survey of research on western influence, *Acta Musicologica*, 58 (2), 360-373.
- Nettl, B.** (2008). Comparative Study and Comparative Musicology: Comments on Disciplinary History. In A. Schneider (Ed.). *Systematic and Comparative Musicology, Concepts, Methods, Findings* (pp. 295-314), Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH IVW.
- Neuman, W. L.** (2007). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri I-II*, Yayınodası Yayınları, İstanbul.
- Oransay, G.** (1966). *Die Melodische Linie und Der Begriff Makam*. Ankara: Küğ Yayınları.
- [Türkçe çevirisi: Oransay, G. (tarihsiz), *Ders notları*.]
- Oransay, G.** (1971). *Türk Halk Ezgilerini Çözümleme Yöntemi*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

- Oransay, G.** (1976). Türk din musikisi tür, makam ve usullarının kodlanması, *AÜİFD*, 21, 153-183.
- Oransay, G.** (1977). *Müzik Tarihi*. Ankara: YYK Yayınları.
- Oransay, G.** (1979). Taşıl bezeklerin kodlanması, *TFA*, 356, 8590-8592.
- Oransay, G.** (1983). Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz. İçinde *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi C.6* (s. 1496-1509), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ortaylı, İ.** (2000). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbek, M.** (1987). Türk halk müziğinde 'ayak' tabirinin yanlış kullanımı üzerine, *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildiriler Kitabı C. III* (s. 205-212), Ankara: KTBY.
- Özbek, M.** (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı 1 Terimler Sözlüğü*. Ankara: AKMY.
- Özbudun, S.** (2003). *Hermes'ten İdris'e: Bir Dinsel Geleneğin Dönüşüm Dinamikleri*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özçimi, S.** (1989). Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr. (Yüksek Lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Özdemir, A. T.** (2008). Cinuçen Tanrıkorum'un taksimlerinin makamsal ve teknik analizi. (Yüksek Lisans tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Özkan, İ. H.** (1987). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özlem, D.** (2003). *Hermeneutik Üzerine Yazılar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Öztuna, Y.** (1987). *Türk Musikisi: Teknik ve Tarih*. İstanbul: Türk Petrol Vakfı Yayını.
- Öztürk, O. M.** (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öztürk, O. M.** (2008). Büzürg Makamı: Geleneksel Türk Müziği'nde Bütüncül Kuram İhtiyacı İçin Analitik Bir Model. İçinde L. Berköz ve G. Ay, (Yayına Hazırlayanlar). *Türk Müziği'nde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı* (s. 89-137). İstanbul: Kültür AŞ Yayınları.
- Öztürk, O. M.** (2010). Isfahan Cinsi Bağlamında Geleneksel Teoriye Analitik ve Bütüncül Bakış. İçinde U. Bora (Editör), *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (s. 279-294). İzmir: Yaşar Üniversitesi Yayını.
- Öztürk, O. M.** (2012a). Anadolu Yerel Müziklerinde Yapıtaşları Olarak Makam ve Usul Kavramları. İçinde O. Elbaş, M. Kalpaklı, O. M. Öztürk (Editörler), *Türkiye'de Müzik Kültürü* (s. 135-142). Ankara: AKMY.
- Öztürk, O. M.** (2012b). Türk müziğinde yeni bir paradigma ihtiyacı. *PAMDAD*, 4, 24-59.
- Öztürk, O. M.** (2012c). Zıtların Birliğini Temsil İçin Etkili Bir Araç: Milliyetçilik ve Etnik Kimlik Bağlamlarında Türkiye'de Halk Müziği Konusunun İdeolojik Gelişimi. İçinde M. Greeve (Editör), *Uluslararası Osmanlı Musikisi Tarihini Yazmak Sempozyumu* (baskıda), İstanbul: Orient-Institut Yayını.
- Öztürk, O. M.** (2012d). 15. yüzyıl Osmanlı müziğinde şûbe kavramı ve hermetik gelenek. *Doğu Batı Dergisi*, 62, 115-140.
- Öztürk, O. M.** (2012e). The Concept of Şûbe ("Branch") As a Tetrachordal Classification Method in The 15th Century Ottoman Makam Theory. İçinde J. Elsner, G. Janichen, J. Talam (Eds), *Maqam: Historical Traces and Present Practice in Southern European Music* (baskıda), Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Öztürk, O. M.** (2012f). Hızır bin Abdullah'ta saz düzenleri ve yansıttığı ses sistemi üzerine tespitler. *PAMDAD*, 3 (2), 109-128.
- Öztürk, O. M.** (2013a). Reconstruction of the 15th century Ottoman makam theory. *The ICTM 42nd World Conference*. Shanghai, China: Shanghai Conservatory.
- Öztürk, O. M.** (2013b). Kurucu ideoloji ve kimlik bağlamında Türkiye'de halk müziği ve bağlama. *Erstes Bağlama Symposium in Deutschland (2. Internationales Baglama-Symposium) Inter- und transkulturelle Praxis im Schnittpunkt Türkei-Europa*. Berlin: Germany: Universität der Künste.

- Öztürk, O. M.** (2014). Makam, âvâze, şûbe ve terkeb: Osmanlı musiki nazariyatında Pisagorcu kürelerin uyumu/musikisi anlayışının temsili. *Rast Uluslararası Müzikoloji Dergisi*, 2 (1), 1-49.
- Pacholczyk, J.** (1978). Sufyana kalam the classical music of Kashmir. *Asian Music*, 10 (1), 1-16.
- Pacholczyk, J.** (1996a). Music and astronomy in the Muslim world. *Leonardo*, 129 (2), 145-150.
- Pacholczyk, J.** (1996b). *Sufyana Musiqi: The Classical Music of Kashmir*. Berlin: VWB.
- Palmer, A.** (2002). *Son Üç Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu: Bir Çöküşün Tarihi* (B. Ç. Dişbudak, Çev.). İstanbul: İşbank Kültür Yayınları.
- Parlak, E.** (2000). *Türkiye'de El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: KTBY.
- Pekin, E.** (2004). Kuram, Çalgı ve Müzik. İçinde H. İnalçık ve G. Renda (Editörler), *Osmanlı Uygarlığı 2* (s. 1038-1086). Ankara: KTBY.
- Pekşen, A.** (2002). *Zeynü'l-Elhân isimli eserin metin ve sözlük çalışması (Lâdikli Mehmed Çelebi)*. (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Pennanen, R. P.** (1997). Development, Interpretation and Change of Dromos Houzam in Greek Rebetika Music. In J. Elsner, R. P. Pennanen (Eds.), *The Structure and Idea of Maqam-Historical Approaches*, (pp. 125-174). Tampere: University of Tampere DFT Pub.
- Pesce, D.** (1987). *The Affinities and Medieval Transposition*. Bloomington: Indiana University Press.
- Phillips, N. C.** (1984). *Musica and scolica enchriadis: The literary, theoretical and musical sources*. (Doctoral dissertation). New York University, New York.
- Pingree, D.** (1973). The Greek influence on early Islamic mathematical astronomy. *JAOS*, 93 (1), 32-43.
- Poladian, S.** (1942). The problem of melodic variation in folksong, *JAF*, 55, 204-211.
- Polansky, L. ve Bassein, R.** (1992). Possible and impossible melody some formal aspects of contour, *JMT*, 36 (2), 259-284.
- Popescu-Judet, E.** (1996). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları* (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E.** (1998). *Kevseri Mecmuası*, Çev. B. Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Popescu-Judet, E.** (2000). *Dimitrie Cantemir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E.** (2002). *Tanburi Küçük Artin*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E.** (2004). *Seydi's Book on Music*. Frankfurt am Main: IGAIW.
- Popescu-Judet, E.** (2010a). *Three Comparative Essays on Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E.** (2010b). *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. & Ababi Sirli, A.** (2000). *Sources of 18th Century Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Powers, H.** (1958). Mode and raga. *The Musical Quarterly*, 44 (4), 448-460.
- Powers, H.** (1980a). Mode. In S. Sadie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol.12, s. 376-450). London: Mac Millan.
- Powers, H.** (1980b). Language models and musical analysis. *Ethnomusicology*, 24, (1), 1-60.
- Powers, H.** (1981). Tonal types and modal categories in renaissance polyphony. *JAMS*, 34 (3), 428-470.
- Quataert, D.** (2004). *Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Randall, R. R.** (2006). *A general theory of comparative music analysis*. (Doctoral dissertation). University of Rochester, New York.
- Reck, D.** (1977). *Music of the Whole Earth*. New York: Charles Scribner's Sons.

- Ricouer, P.** (2009a). *Tarih ve Anlatı*. (M. Rifat, Çev.). İstanbul: YKY.
- Ricouer, P.** (2009b). *Yorumların Çatışması*. (H. Arslan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Rifat, M.** (2009). *Göstergebilimin Abc'si*. İstanbul: Say Yayıncılık.
- Rowell, L.** (1981). Early Indian musical speculation and the theory of melody, *JMT*, 25 (2), 217-244.
- Rowell, L.** (1992). *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Russo, M.** (1997). *Hexachordal theory in the late thirteenth century*. (Doctoral dissertation). Michigan State University, Michigan.
- Sachs, C.** (1943). *The Rise of Music in The Ancient World: East & West*. New York: W.W. Norton Publishing.
- Sachs, C.** (1965). *The Wellsprings of Music*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Sayan, E.** (2003). *Müziğimize Dair*. Ankara: METU Press.
- Sayan, E.** (2011). *Ulusal Müziğimiz*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Saygun, A. A.** (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Saygun, A. A.** (1938). *Halk Türküleri Onbeşinci Defter: Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Yayını.
- Saygun, A. A.** (2008). Türk Musikisi. İçinde İ. Gökçen (Çev.). *Türk Musikisine Katkıları: Seçmeler/Külliyat* (s. 147-184). Ankara: Ürün Yayınları.
- Schoenberg, A.** *Fundamentals of Musical Composition*. G. Strang Faber & Faber (Ed.), London.
- Schultz, R. D.** (2009). *A diachronic-transformational theory of musical contour relations*. (Doctoral dissertation). University of Washington, Washington.
- Seeger, C.** (1958). Prescriptive and descriptive music-writing, *The Musical Quarterly*, 44 (2), 184-195.
- Sencer, M.** (1989). *Toplumbilimlerinde Yöntem*. İstanbul: Beta Basım.
- Sezikli, U.** (2000). *Kırşehirli Nizameddin ibn Yusuf'un Risale-i Musiki adlı eseri*. (Yüksek Lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Sezikli, U.** (2007). *Abdülkâdir Merâği ve Câmiu'l-Elhân'ı*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Shayegan, D.** (1991). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. (M. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Shaw, S.** (2000). *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye I*. (M. Harmancı, Çev.). İstanbul: E Yayınları.
- Shehadi, F.** (1995). *Philosophies of music in medieval Islam*. Leiden: Brill Publications.
- Shiloah, A.** (1979). *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900) V. I*. Münih: G. Henle Verlag.
- Shiloah, A.** (1981). The Arabic concept of mode. *JAMS*, 34 (1), 19-42.
- Shiloah, A.** (1993). *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*. Hampshire: Variorum Ashgate Publishing.
- Shiloah, A.** (2003). *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900) V. II*. Münih: G. Henle Verlag.
- Signell, K.** (1976). The modernization process in two oriental music cultures: Turkish and Japanese. *Asian Music*, 7 (2), 72-102.
- Signell, K.** (1986). *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. New York: Da Capo Press.
- [Türkçe çevirisi: (2006). *Makam: Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması*. (İ. Gökçen, Çev.). İstanbul: YKY.]
- Signell, K.** (2008). Re-vitalizing Turkish Theory. İçinde L. Berköz ve G. Ay, (Yayına Hazırlayanlar). *Türk Müziği'nde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri*

- Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı* (s. 183-204). İstanbul: Kültür AŞ Yayınları.
- Sipos, J.** (1997). Çeşitli Türk ezgileri arasındaki ilişkiler. *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildiriler Kitabı*, (s. 328-343). Ankara: KBY.
- Sipos, J.** (2001). *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe*. Budapest: Academy Publishing House.
- Sipos, J.** (2004). *Azeri Folksongs at the Fountain-head of Music*. Budapest: Academy Publishing House.
- Sipos, J.** (2009). *Anadolu'da Bartok'un İzinde*. (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Slobin, M.** (1976). *Music in the Culture of Northern Afghanistan*. Arizona: Arizona University Press.
- Stein, L.** (1979). *Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Stubbs, F. W.** (1994). The art and science of taksim: an empirical analysis of traditional improvisation from 20th century İstanbul. (Doctoral dissertation). Wesleyan University, Connecticut.
- Sunguroğlu, İ.** (1961). *Harput Yollarında C. III*. İstanbul: EKTV Yayınları.
- Sümbüllü, H. T.** (2006). *Türkiye'de ayak kavramının geleneksel Türk halk müziği kaynağında ne ölçüde kullanıldığının incelenmesi*. (Yüksek Lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Şenel, S.** (1991). Âşık musikisi. *TDV İslam Ansiklopedisi C. 3*. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- Şenel, S.** (1997). Türk halk müziğinde 'beste', 'makam' ve 'ayak' terimleri hakkında. *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildiriler Kitabı*, (s. 372-377), Ankara: KBY.
- Şenel, S.** (2009). *Kastamonu'da Âşık Fasılları C. I: Türler, Çeşitler, Çeşitlemeler*. İstanbul: T.C. Kastamonu Valiliği Yayını.
- Şengül, M.** (2004). *TRT repertuarında bulunan Erzurum türkülerinin makam-ayak, tür-biçim ve usul yönünden incelenmesi*. (Yüksek Lisans tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Şirinova, Z.** (2008). *Şükrullah'ın İlmü'l-Edvâr'ı*. (Doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Talai, D.** (2000). *Traditional Persian Art Music: The Radif of Mirza Abdollah*. California: Mazda Publishers.
- Talai, D.** (2012). Pers ve Türk Müziklerinde Segâh Kavramı. İçinde O. Elbaş, M. Kalpaklı, O. M. Öztürk (Editörler). *Türkiye'de Müzik Kültürü* (s. 265-270). Ankara: AKMY.
- Tanburi Cemil Bey.** (1993). *Rehber-i Musiki [1913]*. H. Cevher (Ed.). İzmir: Ege Üniversitesi TMDKY.
- Tanrıkorur, C.** (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C.** (2004). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tansuğ, F.** (2006). Gültekin Oransay's Contribution In The Field of Makam Theory. In J. Elsner & G. Jahnichen (Eds.). *Maqam Traditions of Turkic Peoples* (pp. 216-234). Berlin: Trafo Verlag.
- Tarasti, E.** (1986). Music models through ages: a semiotic interpretation. *IRASM*, 17 (1), 3-28.
- Tarasti, E.** (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tekin, A.** (2003). Hızır Ağa'nın 'Musiki Risâlesi' isimli yazma eserinin transkripsiyonu ve dönemin edvarları ile mukayesesi. (Yüksek Lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Tekin, E.** (2007). Safedi'nin müzik teorisinin incelenmesi. (Yüksek Lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

- Tekin, H.** (1999). Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risaletü'l-Fethiyye'si. (Doktora tezi). Niğde Üniversitesi, Niğde.
- Telli, Z.** (2011). Şanlı Urfa halk müziğinde kullanılan eserlerin makamsal analizleri. (Yüksek Lisans tezi). Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.
- Temperley, D.** (2001). *The Cognition of Basic Musical Structures*. Massachusetts: The MIT Press.
- Tezeren, S.** (2007). *Cüneyt Kosal: Sanatı ve Hayatı*. İstanbul: Keşkül Yayınları.
- Theon of Smyrna.** (1979). *Mathematics Useful for Understanding Plato*. (R. & D. Lawlor, Eds.). San Diego: Wizards Bookshelf.
- Tırışkan, A. G.** (2000). *Haşim Bey'in edvarı*. (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tighe, T. J. & Dowling, W. J.** (Eds.) (1993). *Psychology and Music: The Understanding of Melody and Rhythm*. New Jersey: L. Erlbaum Asc. Publishers.
- Titon, J. T.** (Ed.) (1984). *Worlds of Music*. New York: Schirmer Books.
- Toch, E.** (1948). *The Shaping Forces in Music*. New York: Criterion Music Corp.
- Toraganlı, H.** (1983). Türk halk musikisinde anal (hüseyni) türecinin (makam) yapısal özellikleri. *II. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri C. III*, (s. 311-324). Ankara: KBY.
- Touma, H. H.** (1971). The maqam phenomenon: an improvisation technique in the music of the middle east. *Ethnomusicology*, 15 (1), 38-48.
- Tsuge, G.** (1972). A note on the Iraqi maqam. *Asian Music*, 4 (1), 59-66.
- Tura, Y.** (1983). Cumhuriyet dönemi Türk musikisi. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi C.6*, (s. 1510-1516). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tura, Y.** (1987). Türk halk musikisindeki makam hususiyetleri ve bunların dayandığı ses sistemi. *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildiriler Kitabı C. III*, s. 293-361, KBY, Ankara.
- Tura, Y.** (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y.** (1997). Türk halk müziğinde karşılaşılan ezgi çizgilerinin incelenmesi ve sınıflandırılması. *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildiriler Kitabı*, (s. 415-430). Ankara: KBY.
- Tura, Y.** (2006). Basic sound system of makam music and its possibilities of transformation. In J. Elsner ve G. Jahnichen (Eds.). *Maqam Traditions of Turkic Peoples*, (pp. 235-243). Berlin: Trafo Verlag.
- Turabi, A. H.** (2005). *Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Musiki Risalesi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Tüfekçi, N.** (1983). Âşıklarda müzik. *II. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri C. III*, (s. 325-340). Ankara: KBY.
- Uludağ, S.** (1999). *İslam Açısından Musiki ve Sema*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- UNESCO Türkiye Milli Komisyonu.** (1975). *Dimitrie Cantemir (1673-1723)*. Ankara: Kalite Basımevi.
- Ural, Ş.** (2012). *Pozitivist Felsefe*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Urhan, V.** (2000). *Michel Foucault ve Arkeolojik Çözümleme*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Urhan, V.** (2002). *Foucault ve Bilginin Arkeolojisi*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Uslu, R.** (2001). *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, R.** (2009a). *Saraydaki Kemancı: Hızır Ağa ve Müzik Teorisi*. İstanbul: [kişisel basım].
- Uslu, R.** (2009b). Türk müzik teorisi eserleri nasıl çalışılmalıdır? *Folklor/Edebiyat*, 58, 45-62.
- Uygun, M. N.** (1990). *Kadızâde Tirevî ve musiki risâlesi*. (Yüksek Lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Uygun, M. N.** (1996). *Safiyüddin-i Urmevî ve Kitâb-ı Edvâr*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Uz, Kazım.** (1964). *Musiki Istılahatı [1894]*. (G. Oransay, Ed.). Ankara: Küğ Yayını.

- Uzdilek, S. M.** (1944). *İlim ve Musiki*. İstanbul.
- Vicente, A. V.** (2007). *The aesthetics of motion in musics for the Mevlana Celal ed-Din Rumi*. (Doctoral dissertation). University of Maryland, Maryland.
- Waterfield, R.** (Çev.) (1988). *The Theology of Arithmetic*. Michigan: Phanes Press.
- Wellesz, E.** (1957). *Ancient and Oriental Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Wienpahl, R. W.** (1971). Modality, monality and tonality in the sixteenth and seventeenth centuries. *Music & Letters*, 52 (4), 407-417.
- Wright, O.** (1978). *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. (1250–1300)*. Oxford: Oxford University Press.
- Wright, O.** (1990). Çargâh in Turkish classical music: History versus theory. *BSOAS*, 53 (2), 224-244.
- Wright, O.** (1992). *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations V. 1 Text*. London: SOAS Publications.
- Wright, O.** (1992). *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations V. 2 Commentary*. London: SOAS Publications.
- Wright, O.** (1994). Abd al-Qadir al-Maraghi and Ali B. Muhammad Binai: two fifteenth-century examples of notation part 1 text. *BSOAS*, 57 (3), 475-515.
- Wright, O.** (1995). Abd al-Qadir al-Maraghi and Ali B. Muhammad Binai: two fifteenth-century examples of notation part 2 commentary. *BSOAS*, 58 (1), 17-39.
- Wright, O.** (2010). *Epistles of The Brethren of Purity on Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Yarman, O.** (2010). *Ses Dünyamızda Yeni Ufuklar*. İstanbul: Artes Yayınları.
- Yates, A. F.** (1991). *Giordano Bruno and The Hermetic Tradition*. Chicago: Chicago University Press.
- Yavuzoğlu, N.** (2008). *21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yekta, R.** (1986). *Türk Musikisi [1922]*. (O. Nasuhioğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yeprem, G.** (2007). *Dimitri Cantemir Edvarı'nın makam kavramı açısından incelenmesi*. (Yüksek Lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Yesribi, S. Y.** (2010). *İrfan Felsefesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Yılmaz, O. L.** (2002). XIII. yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri. (Doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Yönetken, H. B.** (1961a). Türk halk müziği dizilerinin tarifi meselesi. *TFA*, 141, 2362-2364.
- Yönetken, H. B.** (1961b). Halk müziklerinde dizilerin tarifi. *TFA*, 142, 2387-2389.
- Yönetken, H. B.** (1961c). Majör-minör dışı diziler hakkında. *TFA*, 143, 2418-2419.
- Yönetken, H. B.** (1961d). Gene dizilere dair. *TFA*, 147, 2521-2523.
- Yönetken, H. B.** (1962). Acem makamlarının da majör minörle izahı. *TFA*, 150, 2609-2610.
- Yönetken, H. B.** (1963). Türk halk musikisinde oktav bölümü. *TFA*, 165, 3029-3031.
- Yükrük, H.** (1998). *Türk halk müziği ezgilerinin analizinde H. F. Olson yöntemi*. (Yüksek Lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

EKLER

EK A : Örneklem analizleri

- Şekil A.1** : Nevruz makamı örneklemi türkü analizleri.
- Şekil A.2** : Nevruz makamı örneklemi şarkı analizleri.
- Şekil A.3** : Hüseyinî makamı örneklemi türkü analizleri.
- Şekil A.4** : Hüseyinî makamı örneklemi şarkı analizleri.
- Şekil A.5** : Muhayyer makamı örneklemi türkü analizleri.
- Şekil A.6** : Muhayyer makamı örneklemi şarkı analizleri.
- Şekil A.7** : Hicaz makamı örneklem türkü analizleri.
- Şekil A.8** : Hicaz makamı örneklem şarkı analizleri.
- Şekil A.9** : Uzzâl makamı örneklemi türkü analizleri.
- Şekil A.10** : Uzzâl makamı örneklemi şarkı analizleri.
- Şekil A.11** : Nühüft[-i kadim] makamı örneklemi türkü analizleri.
- Şekil A.12** : Nühüft[-i kadim] makamı örneklemi şarkı analizleri.

EK B : Nazarî bilgi derlemesi yapılan model ve kaynaklar

- Çizelge B.1** : Hüseyinî Takımı: Nazarî Modeller (DDŞM)
- Çizelge B.2** : Hüseyinî Takımı: Nazarî Modeller (BMM)
- Çizelge B.3** : Hüseyinî Takımı: Nazarî Modeller (BSM)
- Çizelge B.4** : Hüseyinî Takımı: Nazarî Modeller (TDM)
- Çizelge B.5** : Hicaz Takımı: Nazarî Modeller (DDŞM)
- Çizelge B.6** : Hicaz Takımı: Nazarî Modeller (BMM)
- Çizelge B.7** : Hicaz Takımı: Nazarî Modeller (BSM)
- Çizelge B.8** : Hicaz Takımı: Nazarî Modeller (TDM)

EK A

Şekil A.1 : Nevrûz makamı örneklemleri türkû analizleri.

1. Sofyan (Malatya): "Tren gelir hoş gelir"
2. Sofyan (Erzurum): "Ay akşamdan ışıktır"
3. Sofyan (Tokat): "Hamam yaptım tasına"
4. Ağır Semai (Erzincan): "Kabaralı sandığım"
5. Sofyan (Ağrı): "Sinesine"
6. Sofyan (Elazığ): "Meteristen ineydim"
7. Curcuna (Hakkâri): "Esme seher yeli esme"
8. Sofyan (Gazi Antep): "Şirin nar tane tane"
9. Sofyan (Tercan): "Habilban"
10. Curcuna (Şanlı Urfa): "Gelini getirdiler"

Agz-Kst

Krr-Kst

1. Nvz-MEÇ

2. Nvz-MEÇ

3. Nvz-MEÇ

4. Nvz-MEÇ

5. Nvz-MEÇ

6. Nvz-MEÇ

7. Nvz-MEÇ

8. Nvz-MEÇ

9. Nvz-MEÇ

10. Nvz-MEÇ

Çrk-MEÇ

Çrk-MEÇ

Çrk-MEÇ

Çrk-MEÇ

Çrk-MEÇ

Çrk-MEÇ

Çrk-MEÇ

Çrk-MEÇ

Çrk-MEÇ

Çrk-MEÇ

Şekil A.1 : Nevruz makamı örneklemleri türkü analizleri.

Şekil A.2 : Nevrûz makamı örnekleme şarkı analizleri.

1. (Bayâtî) Sofyan (Şevki Bey): "Emel-i meyl-i vefa"
2. (Uşşak) Aksak (Muallim İsmail Hakkı Bey): "Ezmeyilen süzmeyilen"
3. (Uşşak) Düyek (Bimen Şen): "Ey kuş neden"
4. (Uşşak) Düyek (Semahat Özdenes): "Akşam oldu"
5. (Uşşak) Yürük Semai (Lemi Atlı): "Bir handene meftun olan"
6. (Nevâ) Yürük Semai (Zekâî Dede): "Yine bağlandı"
7. (Uşşak) Curcuna (Yesâri A. Arsoy): "Bu yaz geçen günlerimiz"
8. (Nevâ) Yürük Semai (Hatipzâde): "Bir zaman idi"
9. (Nevâ) Ağır Semai (Şerif İçli): "Birlikte bu akşam"
10. (Nevâ) Yürük Semai (Fehmi Tokay): "Mey-i engür ile doldur"

The image displays a musical score for the Nevruz makamı, consisting of 10 staves. The notation is in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various melodic lines, ornaments, and specific markings for the makam. The staves are numbered 1 through 10. The markings include 'Nvz-MEÇ' (Nevruz-Meç), 'Uşş/DghKdm-MEÇ', 'Çrk-MEÇ', 'Acem-MEÇ', 'Hsy-MÇZ', 'Nvz-MEÇ (değişmeli)', and 'Rst-DZN EZY'. The score also features various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, along with specific markings like '41', '51', '61', and '71'.

Şekil A. 2 : Nevruz makamı örnekleme şarkı analizleri.

Krr-Kst

1 *Nvz-MEÇ (Acm^P li: Byt-MEÇ)* *Hsy-MEÇ* 51

2 *Nvz-MEÇ* *ÇRK-MEÇ* *Uşş/DghKdm-MEÇ* *ÇRK-MEÇ*

3 *ÇRK-MEÇ* *Uşş/DghKdm-MEÇ* *Nvz-MEÇ* 41

4 *Hsy-MEÇ (Acm^P li: NcdHsy-MEÇ)* *Nvz-MEÇ* 41

5 *Nvz-MEÇ* *ÇRK-MEÇ* *Hsy-MEÇ* 51

6 *Nvz-MEÇ (Acm^P li: Byt-MEÇ)* 51

7 *Nvz-MEÇ* *Hsy-MÇZ* 51

8 *Nvz-MEÇ* 61

9 *Nvz-MEÇ (değişmeli)* 51

10 *Acm-MEÇ* *Nvz-MEÇ* 41

Şekil A.2 (devam) : Nevrûz makamı örnekleme şarkı analizleri.

Şekil A.3 : Hüseyinî makamı örnekleme türkü analizleri.

1. Curcuna (Kelkit): "Aşağıdan gelir aldıramadım"
2. Türk Aksağı (Uşak): "Hani benim yemenim"
3. Sofyan (Eğir): "Horoz havada horoz"
4. Aksak (Doğu Anadolu): "Bu dağlar meşe dağlar"
5. Curcuna (Sivas): "Kaleden iniş m'olur"
6. Curcuna (Mardin): "Bahar geldi"
7. Sofyan (Urfa): "Ben bu dağın"
8. Sofyan (Kırklareli): "Kalk gidelim"
9. Aksak (Manisa): "Gün görünmez"
10. Sofyan (Afyonkarahisar): "Allı gelin"

Agz-Kst

The musical score consists of 10 staves, each representing a different voice or instrument. The notation is in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various melodic and rhythmic markings, including notes, rests, and ornaments. The labels 'Hsy-MEÇ' and 'Nvz-MEÇ' are used to identify specific melodic phrases and their variations across the staves. The ornaments are marked with numbers and symbols, such as '51', '31', '41', '31', '41', '31', '41', '31', '41', '31', '41'.

Şekil A.3 : Hüseyinî makamı örnekleme türkü analizleri.

Krr-Kst

The musical score consists of 10 staves, each representing a different melodic line. The staves are numbered 1 through 10. Above each staff, a makam name is written in a specific font. The names are: 1. Nvz-MEÇ, 2. Nvz-MEÇ, 3. Nvz-MEÇ, 4. Hsy-MEÇ, 5. Hsy-MEÇ, 6. (Nvz-MEÇ-devam), 7. (Nvz-MEÇ-devam), 8. Hsy-MEÇ (değişmeli), 9. Hsy-MEÇ (Acm^P It: NcdHsy-MEÇ), 10. Hsy-MEÇ. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, with some lines featuring specific markings like '31' and '41'.

Şekil A.3 (devam) : Hüseyinî makamı örneklemi türkü analizleri.

Şekil A.4 : Hüseyinî makamı örnekleme şarkı analizleri.

1. Aksak (Kanunî Hacı Arif Bey): "Ne cansın fitne-i ahir zamansın"
2. Sengin Semai (Bimen Şen): "Birgün olacak"
3. Aksak (Civan Ağa): "Firkat-i canan ile"
4. Devri Hindi (Kemanî Memduh Efendi): "Sürmesin mi aşkın bir dem"
5. Devr-i Hindi (Hafız Yusuf Efendi): "Bikes ü bivayeyim"
6. Yürük Semai (Hiristo): "Ah eyle gönül"
7. Aksak (Muzaffer İlkar): "Gözümde nazlı simanın hayali"
8. Devr-i Hindi (Hafız M. Eşref Efendi): "Dilrubasın sevdiğim"
9. Aksak (Lemi Atlı): "O güzel gözlerle"
10. Aksak (Rifat Bey): "Vasılınla cana"

Agz-Kst

1 *Hsy-MEÇ* 51 *Nvz-MEÇ* 41 *6: Uşş/DghKdm-MEÇ* *Hsy-MEÇ (değişmeli)*

2 *Hsy-MEÇ* 71 *Nvz-MEÇ* 41 *6: Uşş/DghKdm-MEÇ*

3 *6: Nvz-MEÇ* 81 *Mhy-MEÇ* 71 *6: Nvz-MEÇ* *Hsy-MEÇ*

4 *Hsy-MEÇ* 51 *Nvz-MEÇ* 81 *6: Hzi-MEÇ* *Hsy-MEÇ (AcmPli: NedHsy)*

5 *6: Uşş/DghKdm-MEÇ* 41 *Nvz-MEÇ* *Hsy-EZY (AcmPli: NedHsy)* *6: ÇRk-MEÇ (Grd-MEÇ)* 81

6 *6: Uşş/DghKdm-MEÇ* *Nvz-MEÇ* *Hsy-MEÇ (değişmeli)* 41

7 *6: Uşş/DghKdm-MEÇ* 31 *Nvz-MEÇ* 41 *6: Uşş/DghKdm-MEÇ* *6: HsyGiz-MEÇ*

8 *6: Uşş/DghKdm-MEÇ* *Hsy-MEÇ (AcmPli: NedHsy)* *Rst-DZN EZY* *6: Nvz-MEÇ* 51 *6: Uşş/DghKdm-MEÇ*

9 *Hsy-MEÇ* 51

10 *Hsy-MEÇ* *Rst-DZN EZY* *6: ÇRk-MEÇ (Grd-MEÇ)*

Şekil A.4 : Hüseyinî makamı örnekleme şarkı analizleri.

Krr-Kst

6: Uşş/DghKdm-MEÇ Hsy-MEÇ Nvz-MEÇ Çrk-MEÇ

6: Çrk-MEÇ (Grd-MEÇ) Nvz-MEÇ Uşş/DghKdm-MEÇ

Hsy-MEÇ Nvz-MEÇ

Hsy-MEÇ Nvz-MEÇ Hsy-MEÇ Uşş/DghKdm-MEÇ

6: Nvz-MEÇ Nvz-MEÇ Hsy-MEÇ

Hsy-MEÇ Nvz-MEÇ Uşş/DghKdm-MEÇ Nvz-MEÇ

Acm-MEÇ Nvz-MEÇ Çrk-MEÇ

6: Uşş/DghKdm-MEÇ Hsy-MEÇ (Acm^Pli: NcdHsy) Nvz-MEÇ

Hsy-MEÇ Nvz-MEÇ Uşş/DghKdm-MEÇ

Hsy-MEÇ Nvz-MEÇ

Şekil A.4 (devam) : Hüseyinî makamı örneklemi şarkı analizleri.

Şekil A.5 : Muhayyer makamı örnekleme türkü analizleri.

1. Raks Aksağı (İstanbul): "İstanbul'dan Üsküdar'a yol gider"
2. Curcuna (Urfa): "Dön beri yüzün göreyim"
3. Semai (Gaziantep): "Kavak kavaktan uzundur"
4. Aksak "Teke Zotlatması" (Burdur): "Yayla yollarında"
5. Aksak (Afyon): "İslamoğlu"
6. Curcuna (Diyarbakır): "Su içemem testiden"
7. Devr-i Hindi (Kırklareli): "Arzum dağlarda gezersin"
8. Türk Aksağı (Adana): "Kadir mevlam senden"
9. Raks Aksağı (İzmir): "Kara da koçun boynuzu"
10. Nim Sofyan (Ankara): "Bağda gülü budadım"

Agz-Kst

The musical score consists of 10 staves, each representing a different melodic line or ornament. The notation is in a staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are connected by various ornaments and patterns, including circles, diamonds, and lines. The following table summarizes the patterns and ornaments found in each staff:

Staff	Patterns and Ornaments
1	Mhy-MEÇ, Hsy-MEÇ, Uşş/DghKdm-MEÇ
2	Mhy-MEÇ, 2T: ÇRk-MEÇ, 71
3	2T: ÇRk-MEÇ, 41
4	2T: ÇRk-MEÇ
5	2T: ÇRk-MEÇ, Hsy-MEÇ, Mhy-MEÇ, Hsy-MEÇ, 34
6	Mhy-MEÇ, Hsy-MEÇ
7	Mhy-MEÇ, 6: Nvz-MEÇ
8	Mhy-MEÇ, Hsy-MEÇ, 34
9	Mhy-MEÇ, 6: Nvz-MEÇ, 2T: ÇRk-MEÇ, 6: Nvz-MEÇ
10	Mhy-MEÇ, Hsy-MEÇ

Şekil A.5 : Muhayyer makamı örnekleme türkü analizleri.

Krr-Kst

The musical score consists of 10 staves, each representing a different melodic line or ornament. The notation is in a staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notes are written in a style that includes many accidentals and ornaments, typical of Turkish makam notation. The staves are numbered 1 through 10. Above each staff, there are labels indicating the specific melodic line or ornament being represented. These labels are: 1: Hsy-MEÇ, 2: Mhy-MEÇ, 3: Acm-MEÇ, 4: NkzSgr-MEÇ, 5: Nvz-MEÇ, 6: Nvz-MEÇ, 7: Hsy-MEÇ, 8: Hsy-MEÇ (Acm^P li: NodHsy-MEÇ), 9: 6: ÇRk-MEÇ, 10: Nvz-MEÇ. The score shows a variety of melodic patterns, including long runs of notes, rests, and specific ornaments like 'MEÇ' and 'Sgr'.

Şekil A.5 (devam) : Muhayyer makamı örnekleme türkü analizleri.

Şekil A.6 : Muhayyer makamı örnekleme şarkı analizleri.

1. Aksak (Hacı Arif Bey): "Ey ateş-i gam"
2. Sengin Semai (Lemi Atlı): "Gezdim yürüdüm"
3. Curcuna (Rifat Bey): "Takıldı zülfüne"
4. Aksak (Rakım Elkutlu): "Bir siyah çevre dolaşmış"
5. Aksak (Kenan Şavklı): "Çalıma bakın efede"
6. Aksak (Şevki Bey): "Şeb-i yelda-yı hicran içre"
7. Sengin Semai (Kemani Tatyos Efendi): "Uyandı bahtım"
8. Devr-i Hindi (Sultan Aziz): "Bihuzurum nale-i mürğ-i dil-i divaneden"
9. Yürük Semai (Hacı Sadullah Ağa): "Ah bir elif çekdi yine"
10. Aksak (Rahmi Bey): "Serapa hüsn-ü ansın"

Mhy-MEÇ

Şekil A.6 : Muhayyer makamı örnekleme şarkı analizleri.

Krr-Kst

The musical score consists of 10 staves, each representing a different melodic line. The staves are numbered 1 through 10. Above each staff, there are labels indicating the makam or mode used in that section. The labels are as follows:

- Staff 1: Mhy-MEÇ, Hsy-MEÇ, Hsy-MEÇ, Uşş/DghKdm-MEÇ
- Staff 2: 7: AcmAşr-MEÇ, Nvz-MEÇ
- Staff 3: Hsy-MEÇ, Nvz-MEÇ, Nvz-MEÇ (Acm^Pli: Byt-MEÇ)
- Staff 4: 2T: Nvz-MEÇ, Hsy-MEÇ (Acm^Pli: NcdHsy), Nvz-MEÇ (Acm^Pli: Byt-MEÇ)
- Staff 5: Acm-MEÇ
- Staff 6: Kcğ-MEÇ (2: HzAcm-MEÇ), Acm-MEÇ
- Staff 7: Mhy-MEÇ, Hsy-MEÇ, Nvz-MEÇ, Nvz-MEÇ, Çrk-MEÇ
- Staff 8: Mhy-MEÇ, Nvz-MEÇ (değişmeli), Çrk-MEÇ
- Staff 9: Hsy-MEÇ
- Staff 10: Hsy-MEÇ (Acm^Pli: Ncd-Hsy-MEÇ), Rst-DZN EZY, Acm-MEÇ

The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, with some sections marked with numbers like 41, 51, 61, 71, 81, and 91.

Şekil A.6 (devam) : Muhayyer makamı örnekleme şarkı analizleri.

Şekil A.7 : Hicaz makamı örnekleme türkü analizleri.

1. Sofyan (Urfa): "Tılındır hastane"
2. Düyek (Urfa): "Urfa'nın etrafı"
3. Sofyan (Çankırı): "İlimonum kalburda"
4. Sofyan (Ankara): "Dama koydum yakacak"
5. Devr-i Turan (D. Karadeniz): "Doldurdum martinimi"
6. Sofyan (Niğde): "İki turnam vardır"
7. Curcuna (Van): "Çorabı çektim dizime"
8. Curcuna (Diyarbakır): "Derelerde kum savrulur"
9. Yürük Semai (Urfa): "Kalenin ardında"
10. Ağır Semai (Bitlis): "Bitlis'te beş minare"

Agz-Kst

The image displays a musical score for the Hicaz makamı in the Agz-Kst style, consisting of 10 staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Annotations include 'Hcz-MEÇ' and 'Uzz-MEÇ' with arrows pointing to specific notes or measures. Some measures are marked with '41' and '31'. The score is divided into two systems, with the first system containing staves 1 through 5 and the second system containing staves 6 through 10. The notation is complex, featuring many slurs and ties, indicating a highly melodic and expressive piece.

Şekil A.7 : Hicaz makamı örnekleme türkü analizleri.

Krr-Kst

The image displays a musical score for the Krr-Kst piece in Hicaz makamı. It consists of 10 staves, each representing a different melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Above the staves, there are labels indicating the makam (Hicaz-MEÇ) and the specific melodic line (Krr-Kst). The score is written in a staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Above the staves, there are labels indicating the makam (Hicaz-MEÇ) and the specific melodic line (Krr-Kst). The score is written in a staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Şekil A.7 (devam) : Hicaz makamı örnekleme türkülerinin analizleri.

Şekil A.8 : Hicaz makamı örnekleme şarkı analizleri.

1. Curcuna (Saadeddin Kaynak): "Hazan ile geçti gülşen-i bustan"
2. Aksak (Latif Efendi): "Yok mu cana zerre rahm ü şefkatin?"
3. Aksak (Kadri Şençalar): "Görmedim ömrümün"
4. Düyek (Hacı Arif Bey): "Ey dil ne bitmez bu ah-ü vahın"
5. Aksak (Muhlis Sabahaddin Bey): "Öpeyim gül yanağını"
6. Sengin Semai (Lavtacı Hristo): "Şevkinle hayalinle"
7. Devr-i Hindi (M. İsmail Hakkı Bey): "Halka-i zülfün"
8. Curcuna (Rifat Bey): "Niçin bülbül figan eyler"
9. Aksak (Şevki Bey): "Kış geldi firak açmadadır"
10. Devr-i Hindi (Hacı Arif Bey): "Kudretin kafi değildir"

Agz-Kst

Şekil A.8 : Hicaz makamı örnekleme şarkı analizleri.

Krr-Kst

The musical score consists of 10 staves, each representing a different melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are labels indicating the specific melodic lines and their relationships, such as Hcz-MEÇ, Uzz-MEÇ, Nfz-MEÇ, and Rst-MEÇ. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music is a continuation of the previous section, as indicated by the 'devam' (continuation) label.

Şekil A.8 (devam) : Hicaz makamı örneklemi şarkı analizleri.

Şekil A.9 : Uzzâl makamı örnekleme türkü analizleri.

1. Aksak (Rumeli): "İhtiyatlar silah çatmış"
2. Aksak (Varna): "Şu karşıki dağda bir fener yanar"
3. Aksak (O. Anadolu): "Şu karşıda üç çiçek var açıyor"
4. Aksak (Şarköy): "Bağa girdim"
5. Çifte Düyek (Isparta): "Badılcıyı doğradım"
6. Aksak (Antakya): "Tütüncüden tütün aldım"
7. Aksak (Edirne): "Seller aldı"
8. Aksak (Rumeli): "Hiç olur mu dağlar başı dumansız"
9. Sofyan (Çankırı): "Beyoğlu'nun konakları"
10. Aksak (Trabzon): "Kahve koydum fincana"

Agz-Kst

Şekil A.9 : Uzzâl makamı örnekleme türkû analizleri.

Krr-Kst

The musical score consists of 10 staves, each representing a different melodic line. The notation includes various rhythmic values (e.g., 71, 51, 31, 41, 61, 41, 51, 31) and melodic intervals. The score is annotated with several labels indicating the makam and the specific melodic line being used:

- 2: NfıKdm-MEÇ (değişmeli)
- Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ)
- Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ)
- Uzz-MEÇ (Acm^Pli)
- Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ)
- Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ)
- 2: NfıKdm-MEÇ
- NkzSgr-MÇZ
- Hcz-MEÇ
- NfıKdm-MEÇ (Acm^Pli)
- Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ)
- NfıKdm-MEÇ (değişmeli)
- Hcz-MEÇ
- Uzz-MEÇ
- Nfı-MEÇ (değişmeli)
- Uzz-MEÇ (Acm^Pli)
- Hcz-MEÇ
- Hcz-MEÇ

Şekil A.9 (devam) : Uzzâl makamı örnekleme türkü analizleri.

Şekil A.10 : Uzzâl makamı örnekleme şarkı analizleri.

1. Hicaz (Uzzal) Aksak (İsmail Dede Efendi): "Şu karşıki dağda"
2. "Hicaz" Sengin Semai (Tatyos Efendi): "Bilsen de neler geçti"
3. Hicaz (Uzzal) Aksak (Civan Ağa): "Bozuldu lanesi"
4. "Hicaz" Yürük Semai (Şevki Bey): "Af eyle suçum"
5. Hicaz (Uzzal) Sengin Semai (Lem'i Atlı): "Neş'em, emelim"
6. Hicaz Uzzal Sengin Semai (Bimen Şen): "Acaba şen misin?"
7. "Hicaz" Sengin Semai (Bimen Şen): "Yıllar ne çabuk geçti"
8. "Hicaz" Devr-i Hindi (Medeni Aziz Efendi): "Çıkıp arz-ı cemal eyle"
9. Hicaz (Uzzal) Devr-i Hindi (Enderuni Ali Bey): "Aşık oldum"
10. "Hicaz" Devr-i Hindi (Kemençeci Aleko): "Köşe-yi nisyana attı"

Agz-Kst

The musical score is written for Agz-Kst in Uzzâl makamı. It consists of 10 staves, each representing a different melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Annotations above the staves indicate specific melodic and rhythmic features:

- Staff 1: Uzz-MEÇ (değişimli)
- Staff 2: 6: Uşş/DghKdm-MEÇ, Hcz-MEÇ, 6: Nvz-MEÇ
- Staff 3: 6: Uşş/DghKdm-MEÇ
- Staff 4: 6: Uşş/DghKdm-MEÇ
- Staff 5: Uzz-MEÇ (Acm^Pli), 6: Hcz-EZY
- Staff 6: Uzz-MEÇ
- Staff 7: Uzz-MEÇ (değişimli), 6: Nvz-MEÇ
- Staff 8: Uzz-MEÇ (Acm^Pli), Hcz-MEÇ, Uzz-MEÇ (Acm^Pli)
- Staff 9: Uzz-MEÇ (Acm^Pli), Hcz-MEÇ, 5: Rst-MEÇ, 6: ÇRK-MEÇ
- Staff 10: Uzz-MEÇ (Acm^Pli), Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ), Uzz-MEÇ (değişimli)

Şekil A.10 : Uzzâl makamı örnekleme şarkı analizleri.

Krr-Kst

The image displays a musical score for the Uzzâl makam, consisting of 10 staves. The score is written in a staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are labels for different makam types and their variations, such as Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ), Uzz-MEÇ, Hcz-MEÇ (değişmeli), NkzSgr-MÇZ, Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ), 6: Kcğ-MEÇ, 5: AşrKdm-MEÇ, 6: Uşş/DghKdm-MEÇ, 1: RhvKdm-MEÇ, and 6: Uşş/DghKdm-MEÇ. The score is divided into sections by these labels, and the staves are numbered 1 through 10.

Şekil A.10 (devam) : Uzzâl makamı örnekleme şarkı analizleri.

Şekil A.11 : Nühüft-i kadim makamı örnekleme türkü analizleri.

1. Sofyan (Nevşehir): "Menberi"
2. Aksak (Sandıklı): "Kumalar Dağı"
3. Sofyan (Samsun): "Sular durulur derler"
4. Sofyan (Hendek,): "Elmayı top yapalım"
5. Aksak (Kütahya): "Girdim yarin bağçesine"
6. Sofyan (Çankırı): "Kaçma güzel"
7. Aksak (Afyon): "Dam başına da asakoymuş kalbiri"
8. Devr-i Hindi (Konya): "Varakanın alt yanında"
9. Aksak (Çerkeş): "Hancı Osman"
10. Ağır Düyek (Rumeli): "Yıldız Dağı"

Agz-Kst

1 *NhfKdm-MEÇ* *Hcz-DZN EZY (değişmeli)* *Hcz-MEÇ (Acm^P li: Hmy-MEÇ)*

2 *NhfKdm-MEÇ* *Hcz-DZN EZY (değişmeli)* *Hcz-MEÇ (Acm^P li: Hmy-MEÇ)* *Hcz-MEÇ*

3 *NftKdm-MEÇ* *Hcz-DZN EZY (değişmeli)* *Hcz-MEÇ*

4 *NftKdm-MEÇ* *Hcz-DZN EZY (Acm^P li)* *Uzz-MEÇ*

5 *NhfKdm-MEÇ* *Hcz-DZN EZY (değişmeli)* *Uzz-MEÇ (Acm^P li)*

6 *NftKdm-MEÇ* *Hcz-DZN EZY (değişmeli)* *5: RhvKdm-MEÇ*

7 *NftKdm-MEÇ* *Hcz-DZN EZY (değişmeli)* *5: RhvKdm-MEÇ*

8 *7: Evç-MEÇ* *Hcz-DZN EZY (değişmeli)*

9 *NhfKdm-MEÇ* *Hcz-DZN EZY (Acm^P li)* *Hcz-MEÇ (Acm^P li: Hmy-MEÇ)*

10 *NhfKdm-MEÇ* *Hcz-DZN EZY (değişmeli)* *Hcz-MEÇ (değişmeli)*

Şekil A.11 : Nühüft-i kadim makamı örnekleme türkülerinin analizleri.

Krr-Kst

The image displays a musical score for the Nuhüft-i kadim makamı, consisting of 10 staves. The notation is in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that combines traditional Turkish makam notation with Western musical notation. Various melodic lines are shown, with annotations above the staves indicating specific melodic patterns and intervals. The annotations include: Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ), Hcz-MEÇ, NhKdm-MEÇ, Hcz-DZN (Acm^Pli), Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ), Uzz-MEÇ (Acm^Pli), Hcz-MEÇ, Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ), Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ), and Hcz-MEÇ (Acm^Pli: Hmy-MEÇ). The score also includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, as well as some numerical markings like 41, 61, and 51.

Şekil A.11 (devam) : Nühüft-i kadim makamı örnekleme türkü analizleri.

Şekil A.12 : Nühüft-i kadim makamı örnekleme şarkı analizleri.

1. "Hicaz", Devri Hindi, Emin Ogan: "Leblerinde kıvrılan"
2. "Hicaz", Sengin Semai, Cemil Muslu: "Sev okşa beni"
3. "Hicaz", Sofyan, Fethi Karamahmutoğlu: "Özlediğim her gülüş"
4. "Hicaz", Aksak, Muhlis Sabahattin Ezgi: "Pencerenin perdesini"
5. "Hicaz", Sofyan, Muallim İsmail Hakkı Bey: "Seni istasyonda buldum"
6. "Hicaz", Aksak, Saadeddin Kaynak: "Ağla gözlerim ağla"
7. "Hicaz (Uzzal)", Curcuna, Selahaddin Pınar: "Gönül yarasından"
8. "Hicaz", Aksak, Hrant Kenküliyan: "Gönülden bağıyım"
9. "Hicaz (Uzzal)", Sofyan, Burhanettin Deran: "Yaman kız"
10. "Hicaz", Aksak, Ali Şenozan: "Güz yeli eser eser"

Agz-Kst

The musical score is written on 10 staves, numbered 1 to 10. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The score is divided into sections by staff numbers and includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The score is divided into sections by staff numbers and includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Staff 1: NfıKdm-MEÇ (değişmeli) Hcz-MEÇ (değişmeli) HsyGlz-MEÇ (değişmeli)

Staff 2: NfıKdm-MEÇ (değişmeli) Uzz-MEÇ (değişmeli) Uzz-MEÇ (değişmeli)

Staff 3: NfıKdm-MEÇ (Acm^Pİi) Hcz-MEÇ Uzz-MEÇ (Acm^Pİi)

Staff 4: NfıKdm-MEÇ (Acm^Pİi) Hcz-MEÇ NfıKdm-MEÇ (Acm^Pİi)

Staff 5: NfıKdm-MEÇ (değişmeli) Grd-MEÇ (6: ÇghRkb-MEÇ) 6: NrzAsl-MEÇ

Staff 6: 7: Hzz-MEÇ NkzSgr-MEÇ

Staff 7: NfıKdm-MEÇ (değişmeli) 7: Hzz-MEÇ

Staff 8: NfıKdm-MEÇ 7: Hzz-MEÇ

Staff 9: NfıKdm-MEÇ 7: Hzz-MEÇ

Staff 10: NfıKdm-MEÇ 7: Hzz-MEÇ

Şekil A.12 : Nühüft-i kadim makamı örnekleme şarkı analizleri.

Krr-Kst

The image displays a musical score for the Krr-Kst makam, consisting of 10 staves of notation. The notation is written in a staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 4/4. The score includes various melodic lines and labels indicating specific melodic phrases and their relationships. The labels are as follows:

- Staff 1: Uzz-MEÇ (değişmeli), Şhz-MEÇ
- Staff 2: NftKdm-MEÇ, Uzz-MEÇ (değişmeli), Hcz-MEÇ
- Staff 3: Uzz-MEÇ (Acm^Pli), Hcz-MEÇ
- Staff 4: NftKdm-MEÇ (Acm^Pli), NkzSgr-MEÇ (Acm^Pli), Uzz-MEÇ (Acm^Pli), Hcz-MEÇ
- Staff 5: Uzz-MEÇ, Hcz-MEÇ (Acm^Pli; Hmy-MEÇ), Hcz-MEÇ
- Staff 6: NkzKbr-MEÇ (Acm^Pli), Hcz-MEÇ, Uzz-MEÇ
- Staff 7: NftKdm-MEÇ (değişmeli), Hcz-DZN EZY (Acm^Pli), Hcz-MEÇ (Acm^Pli; Hmy-MEÇ), Hcz-MEÇ
- Staff 8: NkzKbr-MEÇ (değişmeli), Uzz-MEÇ (Acm^Pli), NftKdm-MEÇ (Acm^Pli), Hcz-MEÇ
- Staff 9: NkzKbr-MEÇ (değişmeli), Uzz-MEÇ (değişmeli), Hcz-MEÇ
- Staff 10: NkzKbr-MEÇ (değişmeli), Hcz-DZN EZY (Acm^Pli), Uzz-MEÇ (Acm^Pli)

Şekil A.13 (devam) : Nühüft-i kadim makamı örnekleme şarkı analizleri.

EK B : Nazarî bilgi derlemesi yapılan model ve kaynaklar

Çizelge B.1 : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi</i> <i>Kitâbü'l-Edvâr (1235)</i>	Hüseyinî	Edvâr-ı Meşhûre (Meşhur Devirler) / Şudûd (12)	a.) [Beşli Cins (isimsiz)]: H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18] b.) 53. Daire: A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18] c.) A [1] C [3] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18]	a.) cct+t b.) cct+cctt c.) cctt+btt	Maalouf, 2011: 167, 174 Uygun, 1999: 73, 80, 86, 94, 103 Wright, 1978: 53, 67, 68
	Nevrûz	Âvâze (6)	a.) [Dörtlü Cins (isimsiz)]: A [1] C [3] h [5] H [8] b.) Yh [15] YB [12] Y [10] H [8] h [5] C [3] A [1] c.) Ud Tellerinde: Kh [25] KB [22] K [20] YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] "Nevrûz Hüseyinîdir, ondan YH sesi çıkarılmıştır."	a.) cct b.) [inici] tcc+tcc	Maalouf, 2011: 164, 167, 175 Uygun, 1999: 73, 95 Wright, 1978: 50, 64
	Nevâ	Edvâr-ı Meşhûre (Meşhur Devirler) / Şudûd (12)	a.) [Dörtlü Cins (isimsiz)]: A [1] D [4] h [5] H [8] b.) [Beşli Cins (isimsiz)]: H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18] c.) 14. Daire: A [1] D [4] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18]	a.) tbt b.) tbtt c.) tbt+tbtt	Maalouf, 2011: 163, 166, 171 Uygun, 1999: 73, 77, 83, 94, 100 Wright, 1978: 49, 52, 65
	Uşşâk	Edvâr-ı Meşhûre (Meşhur Devirler) / Şudûd (12)	a.) [Dörtlü Cins (isimsiz)]: A [1] D [4] Z [7] H [8] b.) [Beşli Cins (isimsiz)]: H [8] YA [11] YD [14] Yh [15] YH [18] c.) 1. Daire: A [1] D [4] Z [7] H [8] YA [11] YD [14] Yh [15] YH [18]	a.) ttb b.) ttbt c.) ttb+ttbt	Maalouf, 2011: 163, 165, 171 Uygun, 1999: 73, 76, 82, 94, 99 Wright, 1978: 49, 52, 65
	İsfahân	Edvâr-ı Meşhûre (Meşhur Devirler) / Şudûd (12)	a.) [Dörtlü Cins (isimsiz)]: A [1] C [3] h[5] Z [7] H [8] b.) [Beşli Cins (isimsiz)]: H [8] Y [10] YB [12] YD [14] Yh [15] YH [18] c.) 44. Daire: A [1] D [4] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	a.) cccb b.) cccbt c.) tcc+tcccb	Maalouf, 2011: 165, 167, 172 Uygun, 1999: 73, 88, 94, 108 Wright, 1978: 50, 75
	Muhayyer	(isimsiz daire)	52. Daire (isimsiz): A [1] C [3] h [5] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YH [18]	cct+tcct	Maalouf, 2011: - Uygun, 1999: 86 Wright, 1978: 67, 68
	Dügâh	(yok)	-	-	-
	Rekb [Çargâh-ı Rekb]	(yok)	-	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.1 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Safiyüddîn Abdü'lümûn Ürmevî er-Risâletü's-Şerefiyye fi'n- Nisebi't-Te'lifiyye (Şerefiyye Risâlesi) (1267)</i>	Hüseyinî	Meşhûr Devir (18)	a.) Devir-1: A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18] b.) Devir-2: A [1] C [3] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18]	a.) $cct + cct + t$ b.) $cct + tbt + t$	<i>Maalouf, 2011: 194, 195</i> <i>Arslan, 2007: 352, 358</i> <i>Wright, 1978: 67, 68</i>
	Nevrûz	Meşhûr Devir (18)	a.) Dörtlü Cins (7): A [1] C [3] h [5] H [8] b.) Devir: A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh	a.) cct b.) $cct + cct$	<i>Maalouf, 2011: 188, 190, 195</i> <i>Arslan, 2007: 338, 351</i> <i>Wright, 1978: 50, 64</i>
	Nevâ	Meşhûr Devir (18)	a.) Dörtlü Cins (7): A [1] D [4] h [5] H [8] b.) Devir: A [1] D [4] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18]	a.) tbt b.) $tbt + tbt + t$	<i>Maalouf, 2011: 187, 190, 191</i> <i>Arslan, 2007: 338, 351, 356</i> <i>Wright, 1978: 49, 52, 65</i>
	Uşşâk	Meşhûr Devir (18)	a.) Dörtlü Cins (7): A [1] D [4] Z [7] H [8] b.) Devir: A [1] D [4] Z [7] H [8] YA [11] YD [14] Yh [15] YH [18]	a.) tbt b.) $tbt + tbt + t$	<i>Maalouf, 2011: 187, 190, 191</i> <i>Arslan, 2007: 338, 351, 354</i> <i>Wright, 1978: 49, 52, 65</i>
	Isfahân	Meşhûr Devir (18)	a.) Dörtlü Cins (7): A [1] C [3] h [5] Z [7] H [8] b.) Devir: A [1] D [4] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	a.) $cccb$ b.) $tcc + tcc + cb$	<i>Maalouf, 2011: 188, 190, 192</i> <i>Arslan, 2007: 338, 351, 363</i> <i>Wright, 1978: 50, 75</i>
	Muhayyer	Meşhûr Devir (18)	A [1] C [3] h [5] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YH [18]	$cct + tcc + t$	<i>Maalouf, 2011: 194</i> <i>Arslan, 2007: 352</i> <i>Wright, 1978: 73</i>
	Dügâh	(yok)	-	-	-
	Rekb [Çargâh-ı Rekb]	(yok)	-	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.1 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Maragalı Abdülkâdir Camiü'l-Elhân (1415)</i>	Hüseyinî	Edvâr-ı Meşhûre / Şedd / Makam / Gûşe (12)	A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	cct+cctt	Sezikli, 2007: 155, 161 Bardakçı, 1986: 65
	Nevrûz	Âvâze (6)	a.) Nevrûz-ı Asl-ı Sagir Âvâzesi: H [8] h [5] C [3] A [1] b.) Nevrûz-ı Kebir Âvâzesi: Yh [15] YB [12] Y [10] H [8] h [5] C [3] A [1] "Bu tiz tarafından tanini aralığı ayrılmış hüseyinî dairesidir." Ud Tellerinde: Kh [25] KB [22] K [20] YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] c.) Nevrûz-ı Arab Şûbesi: YT [19] YV [16] YD [14] YB [12] Y [10] H [8]* d.) Nevrûz-ı Hârâ Şûbesi: YT [19] YV [16] Yh [15] YB [12] Y [10] H [8] e.) [Nevrûz-ı] Bayatî Şûbesi: YH [18] Yh [15] YC-YB [13-12] Y [10] H [8] f.) [Nevrûz-ı] Saba Şûbesi: YV [16] Yh [15] YB [12] Y [10] H [8] "İcracılar bunun Segâh'ta karar eden bir Nevruz-ı Arab olduğunu söylerler. Duyuluşu Rehâvî'ye yakındır. Pek az kabiliyetli kimse aralarındaki farkı anlayabilir."	a.) [inici] t c c b.) [inici] t c c + t c c c.) [inici] t c c + c c veya c + t c c + c d.) [inici] t b + t c c e.) [inici] t c - c + + c f.) [inici] b + t c c	Sezikli, 2007: 171, 175-176, 179, 180, 181 Bardakçı, 1986: 68, 72*, 73, 75 * [Bardakçı, 1986: 72'de YV yerine YZ]
	Nevâ	Edvâr-ı Meşhûre / Şedd / Makam / Gûşe (12)	A [1] D [4] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18]	tbt+tbtt	Sezikli, 2007: 155, 158 Bardakçı, 1986: 65
	Uşşâk	Edvâr-ı Meşhûre / Şedd / Makam / Gûşe (12)	A [1] D [4] Z [7] H [8] YA [11] YD [14] Yh [15] YH [18]	ttb+ttbt	Sezikli, 2007: 155, 156 Bardakçı, 1986: 64
	İsfahân	Edvâr-ı Meşhûre / Şedd / Makam / Gûşe (12)	A [1] D [4] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	tcc+tcccb	Sezikli, 2007: 155, 166 Bardakçı, 1986: 67
	Muhayyer	Şûbe (24)	YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] h [5] C [3] A [1]	[inici] tcc+ttcc	Sezikli, 2007: 184 Bardakçı, 1986: 77
	Dügâh	Şûbe (24)	A [1] D [4] veya H [8] YA [11] "Bu, tanini aralığını içeren iki sestene oluşur. İcracılar bunu ahenkle okuduklarında başlangıcı pes taraftan yaparlar. Bunun udun perdelerinden çıkarılma şekli şöyledir: Mutlak bam (A [1]), işaret parmağı bam (D [4]). İcracılar şu şekilde dügâhın başlangıcını mutlak meslesten de yaparlar: mutlak mesles (H [8]), işaret parmağı mesles (YA [11])."	t	Sezikli, 2007: 178 Bardakçı, 1986: 70
	Rekb [Çargâh-ı Rekb]	Şûbe (24)	H [8] V [6] D [4] "İcracıların nazarında çargâh 6 çeşittir. Bir: dörtlü çargâh [çargâh dörtlüsü] ... H [8] V [6] D [4] A [1] ... İkincisi çargâh-ı rekbdir ... Üçüncüsü çargâh-ı müberkadır H [8] V [6] ... Dördüncüsü çargâh-ı mahurdur ... Beşincisi gerdaniye çargâhtır ... Altıncısı çargâh-ı nevrûz-ı hârâdur ..."	cc	Sezikli, 2007: 178 Bardakçı, 1986: 70
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.1 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Maragalı Abdülkâdir Makasidü'l-Elhân (1418)</i>	Hüseyinî	Meşhur Devir / Perde / Makam (12)	a.) [Beşli (isimsiz) (13)]: H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18] b.) Devir: A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	a.) c c t t b.) c c t + c c t t	<i>Karabaşoğlu, 2010: 127, 134, 153</i>
	Nevrûz	Âvâze (6)	a.) Nevrûz-ı Asl: H [8] h [5] C [3] A [1] b.) Nevrûz Avâzesi: Yh [15] YB [12] Y [10] H [8] h [5] C [3] A [1]	a.) [inici] t c c b.) [inici] t c c + t c c	<i>Karabaşoğlu, 2010: 126, 162, 168</i>
	Nevâ	Meşhur Devir / Perde / Makam (12)	a.) [Dörtlü (isimsiz) (7)]: A [1] D [4] h [5] H [8] b.) Devir: A [1] D [4] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18]	a.) t b t b.) t b t + t b t t	<i>Karabaşoğlu, 2010: 126, 130, 132, 153</i>
	Uşşâk	Meşhur Devir / Perde / Makam (12)	a.) [Dörtlü (isimsiz) (7)]: A [1] D [4] Z [7] H [8] b.) Devir: A [1] D [4] Z [7] H [8] YA [11] YD [14] Yh [15] YH [18]	a.) t t b b.) t t b + t t b t	<i>Karabaşoğlu, 2010: 126, 130, 132, 153</i>
	Isfahân	Meşhur Devir / Perde / Makam (12)	a.) [Dörtlü (isimsiz) (7)]: A [1] C [3] h [5] Z [7] H [8] b.) Devir: A [1] D [4] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	a.) c c c b b.) t c c + t c c b	<i>Karabaşoğlu, 2010: 126, 153</i>
	Muhayyer	Şûbe (24)	YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] h [5] C [3] A [1]	[inici] t c c + t t c c	<i>Karabaşoğlu, 2010: 168</i>
	Dügâh	Şûbe (24)	A [1] D [4]	t	<i>Karabaşoğlu, 2010: 166</i>
	Rekb (Çargâh-ı Rekb)	Şûbe (24)	H [8] Y [10] YB [12]	c c	<i>Karabaşoğlu, 2010: 166</i>
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.1 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Maragalı Abdülkâdir Şerhü'l-Edvâr [1435'ten önce]</i>	Hüseyinî	Meşhûr Devir / Şedd / Makam / Gûşe (12)	a.) H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18] /Beşli Cins (isimsiz) b.) A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18] c.) A [1] C [3] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18]	a.) cctt b.) cct+cctt c.) cctt+btt	Kolukırık, 2012: 142, 153, 160, 179, 201
	Nevrûz	Âvâze (6)	a.) Nevruz-ı Asl Avâzesi: A [1] C [3] h [5] H [8] (Önce isimsiz dörtlü bir cins olarak sayıyor sonra: Nevruz-ı Asl) "A ile Yh arasındaki iki dörtlü aralığı 5. kısmın dörtlü aralığına bölünür ki bunlar c c t şeklindedir ve bu Nevruza 'asil' derler." b1.) Nevruz-ı Kebir Avâzesi: "Dördüncü avâze Nevruz olup, Hüseyinîdir ve ondan YH nağmesi düşürülmüştür." Ud Tellerinde: Kh [25] KB [22] K [20] YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] b2.) A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] "Nevruz beş kısımdır: 1.) Asıl Nevruz, 2.) Hârâ Nevruz, 3.) Arap Nevruz, 4.) Acem Nevruz, 5.) Bayatî Nevruz. Bazı müzisyenler, Saba Nevruz'una da Nevruz demişlerdir." "Eğer Nevruz'a tanini aralığı eklenirse Hüseyinî daireesi oluşur ..."	a.) cct b1.) [inic] tcc+tcc b2.) cct+cct	Kolukırık, 2012: 141, 180, 188, 191
	Nevâ	Meşhûr Devir / Şedd / Makam / Gûşe (12)	a.) [Dörtlü Cins (isimsiz) (7)]: A [1] D [4] h [5] H [8] b.) [Beşli cins (isimsiz) (12)]: H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18] c.) Devir: A [1] D [4] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18]	a.) tbt b.) tbt c.) tbt+tbtt	Kolukırık, 2012: 140, 141, 150, 157, 198
	Uşşâk	Meşhûr Devir / Şedd / Makam / Gûşe (12)	a.) [Dörtlü Cins (isimsiz) (7)]: A [1] D [4] Z [7] H [8] b.) [Beşli cins (isimsiz) (12)]: H [8] YA [11] YD [14] Yh [15] YH [18] c.) Devir: A [1] D [4] Z [7] H [8] YA [11] YD [14] Yh [15] YH [18]	a.) ttb b.) ttbt c.) ttb+ttbt	Kolukırık, 2012: 140, 141, 149, 156, 197
	İsfahân	Meşhûr Devir / Şedd / Makam / Gûşe (12)	a.) [Dörtlü Cins (isimsiz) (7)]: A [1] C [3] h [5] Z [7] H [8] b.) [Beşli cins (isimsiz) (12)]: H (8) Y [10] YB [12] YD [14] Yh [15] YH [18] c.) Devir: A [1] D [4] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	a.) cccb b.) cccbt c.) tcc+tcccb	Kolukırık, 2012: 141, 142, 155, 162, 206
	Muhayyer	(yok)	-	-	-
	Dügâh	(yok)	-	-	-
	Rekb [Çargâh-ı Rekb]	(yok)	-	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.1 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Ahmedoğlu Şükrullah</i> <i>Risâle-i Mûsiki [1429]</i>	Hüseyinî	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	c c t + c c t t	<i>Bardakçı, 2011: 62</i> <i>Şirinova, 2008: 195</i> <i>Kamiloğlu, 2007: 92</i>
	Nevrûz	Âvâze (6) [ayrıca Terkeb (58) içinde]	a.) Nevruz Avâzesi: "Dördüncü avâz nevrûzdur. Şol vakt ki YH nağmesini gidereler, hüseyinî olur." {A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15]} b.) Nevruz-ı Rumî Terkibi: "Peçgâh başlana ve Dügâh karar ide." c.) Nevruz-ı Acem Terkibi: "Nevruz başlana ve Acem karar ide." d.) Rekb-i Nevruz Terkibi: "Rekb başlana Nevruz karar ide." (Ayrıca Rekb terkibi tarifi içinde: "Nevruz'un evvelinde yarım avâz egstük eydürlerise Rekb olur.") e.) Zemzem[e] Terkibi: "Nevruz başlana ve Rehâvî karar ide." f.) Saba Terkibi: (yok)	a.) [c c t + c c t] b.) [inici t c c] c.) [inici t c c + t c c] d.) [inici c c c] e.) [inici t c c + c, çıkıcı c] f.)	<i>Bardakçı, 2011: 65, 139</i> <i>Şirinova, 2008: 199, 264</i> <i>Kamiloğlu, 2007: 95, 169</i>
	Nevâ	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] D [4] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18]	t b t + t b t t	<i>Bardakçı, 2011: 47</i> <i>Şirinova, 2008: 194</i> <i>Kamiloğlu, 2007: 71</i>
	Uşşâk	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] D [4] Z [7] H [8] YA [11] YD [14] Yh [15] YH [18]	t t b + t t b t	<i>Bardakçı, 2011: 46</i> <i>Şirinova, 2008: 194</i> <i>Kamiloğlu, 2007: 70</i>
	İsfahân	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] D [4] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	t c c + t c c b	<i>Bardakçı, 2011: 62</i> <i>Şirinova, 2008: 195</i> <i>Kamiloğlu, 2007: 92</i>
	Muhayyer	Terkib (58)	"Bazı üstadlar dimişlerdür ki muhayyer iki nevrûzdan hasıl olur amma muhayyer oldur ki tiz dügâh başlana ve hüseyinî yüzünden yine dügâh karar ide."	[inici] [t c c + t t c c]	<i>Bardakçı, 2011: 137</i> <i>Şirinova, 2008: 262</i> <i>Kamiloğlu, 2007: 168</i>
	Dügâh	4 Şûbe	(Dört şûbeden ikincisi olarak ismen sayılmış; açıklama verilmemiş.)	-	<i>Bardakçı, 2011: 135</i> <i>Şirinova, 2008: 261</i> <i>Kamiloğlu, 2007: 166</i>
	Rekb	58 Terkeb	"Rekb oldur ki Kûçek yüzünden Çehargâh başlana ve Dügâh karar ide."	-	<i>Bardakçı, 2011: 139</i> <i>Şirinova, 2008: 264</i> <i>Kamiloğlu, 2007: 169</i>
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.1 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Abdülaziz bin Abdülkadir Nekâvetü'l-Edvâr [1435'ten sonra]</i>	Hüseyinî	Edvâr-ı Meşhûre (12)	H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18] <i>[Beşli Cins]</i>	c c t t	Koç, 2010: 117
	Nevrûz	Âvâze (6) [ayrıca Şûbe (24) içinde]	a.) Nevrûz-ı Asl Avâzesi: H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] "Nevrûz altı tanedir. Bunlar: Nevrûz-ı asl, nevrûz-ı hârâ, nevrûz-ı acem, nevrûz-ı arab, nevrûz-ı saba, nevrûz-ı bayatidir. Ama asıl olan Nevrûz-ı asl'dır ki o altı âvâzedendir, geriye kalanlar şûbelerdir." b.) Nevrûz-ı Arab Şûbesi: A [1] C [3] h [5] Z [7] c.) Nevrûz-ı Hârâ Şûbesi: A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] d.) Nevrûz-ı Bayatî Şûbesi: H [8] Y [10] YB [12] YC [13] Yh [15] YH [18] e.) [Nevrûz-ı] Sabâ Şûbesi: "Segahta karar eden Nevruz-ı Arabtur."	a.) c c t b.) c c c veya c c t + c c b c.) c c t + c c d.) c c b c t e.) c c	Koç, 2010: 118, 121, 122, 124
	Nevâ	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] D [4] h [5] H [8] <i>[Dörtlü Cins]</i>	t b t	Koç, 2010: 117
	Uşşâk	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] D [4] Z [7] H [8] <i>[Dörtlü Cins]</i>	t t b	Koç, 2010: 117
	İsfahân	Edvâr-ı Meşhûre (12)	H [8] Y [10] YB [12] YD [14] Yh [15] <i>[Dörtlü Cins]</i>	c c c b	Koç, 2010: 117
	Muhayyer	Şûbe (24)	[inici] YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] h [5] C [3] A [1] "İki hüseyinî tabakasının ters çevrilmesinden meydana gelir."	[inici] t c c + t t c c	Koç, 2010: 125
	Dügâh	Şûbe (24)	A [1] D [4] "Bir tanini aralığını kapsayan iki nağmeden oluşmuş şûbedir ... icracılar dügâhı H ve YA nağmesinden de elde edebilir."	t	Koç, 2010: 120
	Rekb [Çargâh-ı Rekb]	Şûbe (24)	H [8] Y [10] YB [12] "Sanat erbabı icracılara göre Çargâh dört çeşittir. ... İkincisi Dügâh nağmesinden başlar ve <<Çargâh-ı rekb>> ismi verilir. ..."	c c	Koç, 2010: 124
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.1 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Fethullah Şirvanî</i> <i>Mecelletün fi'l-Musika</i> [1453?]	Hüseyinî	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	cct+cctt	Akdoğan, 2009: 230
	Nevrûz	Âvâze (6)	(Altı avazdan üçüncüsü olarak ismen sayılmış; aralık yapısı belirtilmemiş; şûbeler arasında Nevrûz-ı Arap, Nevrûz-ı Hara, Nevrûz-ı Bayatî olmak üzere üç ayrı Nevrûz türü ismen sayılmış.) "Avazların Nevrûzuna 'Nevrûz-ı Asl' denilir."	(cct)	Akdoğan, 2009: 232
	Nevâ	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] D [4] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18]	tbt+tbtt	Akdoğan, 2009: 230
	Uşşâk	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] D [4] Z [7] H [8] YA [11] YD [14] Yh [15] YH [18]	ttb+ttbt	Akdoğan, 2009: 230
	İsfahân	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] D [4] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	tcc+tcccb	Akdoğan, 2009: 230
	Muhayyer	Şûbe (24)	(Yirmi dört şûbenin sonuncusu olarak ismen sayılmış; açıklama yok.)	-	Akdoğan, 2009: 232
	Dügâh	Şûbe (24)	(Yirmi dört şûbenin ilki olarak ismen sayılmış; açıklama yok.)	-	Akdoğan, 2009: 232
	Rekb	Şûbe (24)	-	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.1 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyecî ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>(Fethullah Şirvanî?) Fatih Anonimi [14??]</i>	Hüseyinî	Meşhur Makam (12)	A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	cct+cctt	Demir, 2010: 359, 370
	Nevrûz	Âvâze (6)	a.) A [1] C [3] h [5] H [8] b.) A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] "YH nağmesinin alındığı hüseyinî makamıdır. Yedi nağmeden oluşmaktadır. Bu yedi nağmenin tamamını içermektedir. En üst nağmesi A, en alt nağmesi ise Yh nağmesidir. ... Beş adet nevrûz vardır: a) Asıl Nevruz: bu Nevruz türü, şübeler arasında sınıflandırılmıştır; b) Nevruz-ı Hara, c) Nevruz-ı Bayati, d) Nevruz-ı Arab, e) Nevruz-ı Acem. Son dört adet Nevruz, avazât içinde sınıflandırılmıştır."	a.) cct b.) cct+cct	Demir, 2010: 377, 378, 379
	Nevâ	Meşhur Makam (12)	a.) A [1] D [4] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18] b.) Şerefiyye'ye göre: A [1] D [4] h [5] H [8]	a.) tbt+tbtt b.) tbt	Demir, 2010: 359, 365, 377
	Uşşâk	Meşhur Makam (12)	a.) A [1] D [4] Z [7] H [8] YA [11] YD [14] Yh [15] YH [18] b.) Şerefiyye'ye göre: A [1] D [4] Z [7] H [8]	a.) ttb+ttbt b.) ttb	Demir, 2010: 359, 364, 377
	İsfahân	Meşhur Makam (12)	A [1] D [4] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	tcc+tcccb	Demir, 2010: 359, 373
	Muhayyer	Şûbe (24)	A [1] C [3] h [5] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YH [18]	cctt+cct	Demir, 2010: 387
	Dügâh	Şûbe (24)	H [8] YA [11] "Bir tanini aralığı değerinde iki nağmeden ibarettir. ... Dügâh tüm tabakalarda bulunmasına rağmen musiki üstadları onu ikinci tabakada sabit kılarlar. Dügâh YA ve H nağmelerinden oluşur ve kalından ince tarafa doğru seyredir. Bu iki nağme oktavın iki dörtlüsü arasında yer alır."	t	Demir, 2010: 381-382
	Rekb	Şûbe (24)	H [8] Y [10] YB [12]	cc	Demir, 2010: 385
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.1 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Ladikli Mehmed Çelebi</i> <i>Fethiyye [1484/85]</i>	Hüseyinî	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	cct+cctt	<i>Tekin, 1999: 148</i>
	Nevrûz	Âvâze (6)	a.) Nevruz-ı Sagir Avazesi: A [1] C [3] h [5] H [8] b.) Nevruz-ı Kebir Avazesi: A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15]	a.) cct b.) cct+cct	<i>Tekin, 1999: 157, 158</i>
	Nevâ	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] D [4] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18]	tbt+tbtt	<i>Tekin, 1999: 146</i>
	Uşşâk	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] D [4] Z [7] H [8] YA [11] YD [14] Yh [15] YH [18]	ttb+ttbt	<i>Tekin, 1999: 146</i>
	İsfahân	Edvâr-ı Meşhûre (12)	A [1] D [4] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	tcc+tcccb	<i>Tekin, 1999: 147</i>
	Muhayyer	Şûbe (24)	[inici] YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] h [5] C [3] A [1]	[inici] tcc+ttcc	<i>Tekin, 1999:172</i>
	Dügâh	Şûbe (24)	A [1] D [4] ile H [8] YA [11] "Tanini aralığını kapsayan her iki nağmedir... Bu birçok durumda pes uçta kullanılır, tiz tarafa kullanılırsa bir grup yeni bilginlerce hazan veya vasf-ı yegah diye adlandırılır."	t	<i>Tekin, 1999: 161</i>
	Rekb [Çargâh-ı Rekb]	Şûbe (24)	H [8] Y [10] YB [12]	cc	<i>Tekin, 1999: 168</i>
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.1 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Mahmud bin Abdülaziz bin Abdülkadir</i> <i>Makâsıdü'l-Edvâr [15. yy. sonları]</i>	Hüseyinî	Meşhur Devirler / Makam / Perde / Şedd (12)	H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18] <i>[Beşli Cins]</i>	c c t t	Kanık, 2011: 68
	Nevrûz	Âvâze (6) [ayrıca Şûbe (24) içinde]	a.) Nevrûz-ı Asıl Avâzesi: H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] "Nevrûzun altı çeşit olduğunu bil. Nevrûz-ı asıl, nevrûz-ı hârâ, nevrûz-ı acem, nevrûz-ı arab, nevrûz-ı saba, nevrûz-ı bayati. Ancak asıl olan nevrûz-ı asıldır. O, altı âvâzeden biridir, geriye kalanlar şûbelerdir." b.) Nevrûz-ı Arab Şûbesi: A [1] C [3] h [5] Z [7] c.) Nevrûz-ı Hârâ Şûbesi: A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] d.) Nevrûz-ı Bayâtî Şûbesi: H [8] Y [10] YB [12] YC [13] Yh [15] YH [18] e.) [Nevrûz-ı] Sabâ Şûbesi: "Segah üzerine yazılan [karar eden] nevrûz-ı arabdır. Ancak onun aslı iki nağmedir. Burada çok kullanılan mücenneblerden iki tanesi vardır. ... mücenneblerden diğeri birincisinden daha az miktardadır. ... birincisine mücenneb-i kebir (büyük mücenneb) deriz, ikincisine de mücenneb-i sagir (küçük mücenneb) deriz"	a.) c c t b.) c c c veya c c t + c c b c.) c c t + c c d.) c c b c t e.) c c	Kanık, 2011: 70, 74, 75, 76, 78, 79
	Nevâ	Meşhur Devirler / Makam / Perde / Şedd (12)	A [1] D [4] h [5] H [8] <i>[Dörtlü Cins]</i>	t b t	Kanık, 2011: 68
	Uşşâk	Meşhur Devirler / Makam / Perde / Şedd (12)	A [1] D [4] Z [7] H [8] <i>[Dörtlü Cins]</i>	t t b	Kanık, 2011: 67
	İsfahân	Meşhur Devirler / Makam / Perde / Şedd (12)	H [8] Y [10] YB [12] YD [14] Yh [15] <i>[Dörtlü Cins]</i>	c c c b	Kanık, 2011: 69
	Muhayyer	Şûbe (24)	A [1] C [3] h [5] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YH [18] "İki hüseyinî tabakasının birbirine geçmesidir."	c c t t + c t t	Kanık, 2011: 80
	Dügâh	Şûbe (24)	A [1] D [4] "... iki nağmedir, burada tanini aralığı mevcuttur ... Bu işin erbabı kişiler dügâhı iki nağmeden YA H'dan çıkarırlar."	t	Kanık, 2011: 73
	Rekb [Çargâh-ı Rekb]	Şûbe (24)	H [8] Y [10] YB [12] "... bu sanatın erbabı nezdinde çargâh dört tanedir. ... ikinci çargâh rekbdir ve dügâh nağmesi üzerine iner [karar eder] ... "Lahinlerin güzelleşmesi için pest taraftan tanini aralık onunla birleşir. Eğer tiz taraftan B nağmesi onun üzerine birleştirilirse zirefkend-i asıl olur. Eğer B yerine T aralığı kullanılırsa nevrûz-ı asıl olur."	c c	Kanık, 2011: 78
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.1 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyecî ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Alişah bin Hacı Büke</i> <i>Mukaddimetü'l-Usul [1500]</i>	Hüseyinî	Edvâr-ı Meşhûre / Makam (12)	a.) Asl-ı Hüseyinî [Beşli Cins]: H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18] b.) Devir: A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	a.) c c t t b.) c c t + c c t t	Çakır, 1999: 59, 54, 77
	Nevrûz	Âvâze (6)	Nevruz-ı Asl [Dörtlü Cins]: A [1] C [3] h [5] H [8]	c c t	Çakır, 1999: 77
	Nevâ	Edvâr-ı Meşhûre / Makam (12)	a.) [Dörtlü Cins]: A [1] D [4] h [5] H [8] b.) [Beşli Cins]: H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18] c.) Devir: A [1] D [4] h [5] H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18]	a.) t b t b.) t b t t c.) t b t + t b t t	Çakır, 1999: 54, 56, 77
	Uşşâk	Edvâr-ı Meşhûre / Makam (12)	a.) [Dörtlü Cins]: A [1] D [4] h [5] H [8] b.) Nişaburek [Beşli Cins]: H [8] YA [11] YB [12] Yh [15] YH [18] c.) Devir: A [1] D [4] Z [7] H [8] YA [11] YD [14] Yh [15] YH [18]	a.) t t b b.) t t b t c.) t t b + t t b t	Çakır, 1999: 54, 56, 77
	İsfahân	Edvâr-ı Meşhûre / Makam (12)	a.) [Dörtlü Cins]: A [1] C [3] h [5] Z [7] H [8] b.) Zinderud [Beşli Cins]: H [8] Y [10] YB [12] YD [14] Yh [15] YH [18] c.) Devir: A [1] D [4] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	a.) c c c b b.) c c c b t c.) t c c + t c c c b	Çakır, 1999: 54, 58, 77
	Muhayyer	Şûbe (24)	A [1] C [3] h [5] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YH [18]	c c t t + c c t	Çakır, 1999: 59
	Dügâh	Şûbe (24)	A [1] D [4]	t	Çakır, 1999: 79
	Rekb [Çargâh-ı Rekb]	Şûbe (24)	A [1] C [3] h [5]	c c	Çakır, 1999: 79
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.2 : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Bedr-i Dilşâd</i> <i>Muradnâme [1426]</i>	Hüseyinî	Makam (12)	(Sekizinci makam olarak ismen sayılmış; açıklama yok.)	Ceyhan, 1997: 726
	Nevrûz	Âvâze (7) [ayrıca Terkib (54) içinde]	a.) (İkinci âvâze olarak ismen sayılmış; açıklama yok.) b.) Nevrûz-ı Rûmî Terkibi: "Eger kimse agâz ide Pencgâh / Karar eylemeklige ide Dügâh / Anun adın kodı Nevrûz-ı Rûm / Şu kim oldu malum ana bu ulûm" c.) Nevrûz-ı Acem Terkibi: "Seragâz itse Nevruzı sonunda / Acem otursa Nevruz Acemdür" d.) Rekb-i Nevruz Terkibi: "Eger küçek agâz idüben şehâ / Dügâhı iderse ana müntehâ / Heman Rekb-i Nevruzı buldu bile / Bu kez yaraşur gelür ise dile" e.) Zemzem[e] Terkibi: "Serağâz ider ise Nevruzdan / Rehâvî karar itse ol uzdan / O terkibe Zemzem dimişlerdürür / Susuzlara hemdem dimişlerdürür"	Ceyhan, 1997: 727, 737, 738, 739
	Nevâ	Makam (12)	(Onuncu makam olarak ismen sayılmış; açıklama yok.)	Ceyhan, 1997: 727
	Uşşâk	Makam (12)	(On ikinci makam olarak ismen sayılmış; açıklama yok.)	Ceyhan, 1997: 727
	İsfahân	Makam (12)	(Altıncı makam olarak ismen sayılmış; açıklama yok.)	Ceyhan, 1997: 726
	Muhayyer	Terkib (54)	"Dügâhı kaçan tiz agâz ile / Hüseyini yüzünden hoş avâz ile / Dügâh evine ilte kıla karar / Muhayyer adın virgil ana yarar."	Ceyhan, 1997: 732
	Dügâh	Şûbe (4)	(Dört şûbeden ikincisi olarak ismen sayılmış; açıklama yok.)	Ceyhan, 1997: 727
	Rekb	Terkib (54)	"Her kim agâz eyleye Küçek yüzünden Çargâh / Hem karar eylemege ine anı kıla Dügâh / Rekb anın adıdur anla iy şehenşâh-ı zeman / Ger dilerse zahîr ü batında olmak padişah"	Ceyhan, 1997: 737
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-

Çizelge B.2 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Hızır bin Abdullah</i> <i>Kitâb-ı Edvâr (1441)</i>	Hüseyinî	Makam (12)	"dügâh heman, segâh heman, çargâh heman, yekgâh pençgâh evi, dügâh hüseyinî evi seragâz, segâh hisar evi, yekgâh gerdaniye evi, dügâh muhayyer evi"	Çelik, 2001: 228 Özçimi, 1989: 151
	Nevrûz	Âvâze (7)	"segâh [evvel] dügâh evi, segâh heman, segâh [yekgâh] çargâh evi, segâh küçek evi, segâh [yekgâh] ısfahan evi, segâh [dügâh] hüseyinî evi, segâh hisar evi, çargâh gerdaniye [evi], dügâh muhayyer [evi]"	Çelik, 2001: 232 Özçimi, 1989: 155
	Nevâ	Makam (12)	"dügâh heman, segâh heman, çargâh heman, [yekgâh ısfahan evi], dügâh heman seragâz, segâh hisar evi, yekgâh gerdaniye evi, dügâh muhayyer evi heman, dügâh heman."	Çelik, 2001: 229 Özçimi, 1989: 152
	Uşşâk	Makam (12)	"yekgâh heman, dügâh heman, dügâh uşşâk evi, yekgâh çargâh evi, yekgâh ısfahan evi, dügâh nevâ evi, segâh hisar evi, yekgâh gerdaniye evi."	Çelik, 2001: 230 Özçimi, 1989: 153
	İsfahân	Makam (12)	"dügâh heman, segâh heman, çargâh heman, [segâh küçek evi, yekgâh ısfahan evi], dügâh [hüseyinî evi] heman seragâz, segâh hisar evi, yekgâh gerdaniye evi, dügâh muhayyer evi, dügâh heman."	Çelik, 2001: 229 Özçimi, 1989: 152
	Muhayyer	Terkib (56+)	"muhayyer oldur ki tizi yirden dügâh agâz ide, ine, hüseyinî yüzinden dügâh karar ide."	Çelik, 2001: 290-291 Özçimi, 1989: 207
	Dügâh	Şûbe (4)	(Dört şûbeden ikincisi olarak ismen sayılmış; tarif verilmemiş.)	Çelik, 2001: 221 Özçimi, 1989: 145
	Rekb	Terkib (56+)	"rekb oldur ki küçek yüzünden çargâh agâz ide ine dügâh karar ide."	Çelik, 2001: 290 Özçimi, 1989: 206
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-

Çizelge B.2 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
Kırşehirli Yusuf <i>Risâle-i Mûsikî (1411)</i> (Hâriri bin Muhammed çevirisi: 1469)	Hüseyinî	Makam (12)	"evvel düğâh heman, sigâh heman, çargâh heman, yekgâh evi ısfahan, düğâh evi hüseyinî, sigâh evi hisar, çargâh evi gerdaniye, düğâh evi muhayyer, tiziye giden bulardur; yekgâh evi rast, hisar nerm sigâh, hüseyinî nerm düğâh"	Doğrusöz, 2007: 183 Cevher, 2004: 39 Sezikli, 2000: 54 Kamiloğlu, 1998: 34
	Nevrûz	Âvâze (7) [ayrıca Terkib (56) içinde]	a.) Nevruz Âvâzesi: "evvel düğâh heman, sigâh heman, çargâh heman, sigâh evi küçek, düğâh evi irak, sigâh evi karcıgar, çargâh evi gerdaniye, düğâh evi muhayyer, tiziye giden bulardur" b.) Nevruz-ı Rûmî Terkibi: "pençgâh agâz ide ine düğâh evinde karar ide" (Cevher, 2004: 48) c.) Nevruz-ı Acem Terkibi: "nevrûz-ı rûmî göstere irak yüzinden düğâh karar ide" d.) Rekb-i Nevruz Terkibi: "küçek agâz ide düğâh göstere yine küçek karar ide" e.) Terkib-i Zemzeme: "nevrûz agâz ide aşğa ine rehâvî evinde karar ide" f.) Terkib-i Sabâ: "nevrûz agâz ide sigâh evinde karar ide"	Doğrusöz, 2007: 184, 194, 195 Cevher, 2004: 42, 48, 49 Sezikli, 2000: 57, 65, 67 Kamiloğlu, 1998: 35, 39, 40
	Nevâ	Makam (12)	"evvel düğâh heman, sigâh evi karcıgar, çargâh heman, düğâh evi irak, sigâh heman, çargâh heman, düğâh heman, tiziye giden bulardur; yekgâh evi bir rast ya uşşak"	Doğrusöz, 2007: 186 Cevher, 2004: 40 Sezikli, 2000: 55 Kamiloğlu, 1998: 34
	Uşşâk	Makam (12)	"evvel yekgâh evi rast, düğâh heman, düğâh evi irak, sigâh heman, çargâh heman, düğâh evi irak, tiziye giden bulardur; hisar nerm sigâh, hüseyinî nerm düğâh, ısfahan nerm yekgâh"	Doğrusöz, 2007: 185 Cevher, 2004: 41 Sezikli, 2000: 56 Kamiloğlu, 1998: 35
	İsfahân	Makam (12)	"evvel düğâh heman, sigâh heman, [çargâh heman], sigâh evi küçek, yekgâh evi ısfahan, düğâh evi hüseyinî, sigâh evi hisar, çargâh evi gerdaniye, düğâh evi muhayyer, tiziye giden bulardur; gerdaniye nerm rast, [hisar nerm sigâh], hüseyinî nerm düğâh, ısfahan nerm yekgâh"	Doğrusöz, 2007: 181 Cevher, 2004: 36 Sezikli, 2000: 52 Kamiloğlu, 1998: 33
	Muhayyer	Terkib (56)	"Muhayyer oldur ki tiz düğâh agâz ide, hüseyinî yüzinden yine düğâh karar ide"	Doğrusöz, 2012a: 205; 2007: 194 Cevher, 2004: 48 Sezikli, 2000: 66 Kamiloğlu, 1998: 39
	Düğâh	Şûbe (4)	"evvel düğâh heman karargâh, sigâh heman, çargâh heman, segâh evi küçek, yekgâh evi ısfahan, evvel yekgâh hane rast"	Doğrusöz, 2007: 190 Cevher, 2004: 45 Sezikli, 2000: 61 Kamiloğlu, 1998: 36
	Rekb	(yok)	(Rekb-i Nevruz tarifi verilmiş; Rekb yok.)	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-

Çizelge B.2 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Lâdikli Mehmed Çelebi</i> <i>Fethiyye [1484/85]</i>	Hüseyinî	Makam (12)	YH [18] Yh [15] YB [12] Y [10] H [8]	<i>Tekin, 1999: 189</i>
	Nevrûz	Âvâze (6)	Y [10] V [6] h [5] C [3] A [1]	<i>Tekin, 1999: 191</i>
	Nevâ	Makam (12)	H [8] h [5] C [3] A [1] <i>"Eski bilginlerce bu, Nevruz-ı Asl-ı Sagir diye adlandırılır."</i>	<i>Tekin, 1999: 190</i>
	Uşşâk	Makam (12)	H [8] Z [7] D [4] A [1]	<i>Tekin, 1999: 191</i>
	Isfahân	Makam (12)	H [8] Z [7] h [5] C [3] A [1]	<i>Tekin, 1999: 186</i>
	Muhayyer	Şûbe (24)	YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] h [5] C [3] A [1]	<i>Tekin, 1999: 172</i>
	Dügâh	Şûbe (24)	A [1] D [4] ile H [8] YA [11] <i>"Tanini aralığını kapsayan her iki nağmedir... Bu birçok durumda pes ucta kullanılır, tiz tarafta kullanılırsa bir grup yeni bilginlerce hazan veya vâsf-ı yegah diye adlandırılır."</i>	<i>Tekin, 1999: 161</i>
	Rekb [Çargâh-ı Rekb]	Şûbe (24)	H [8] Y [10] YB [12]	<i>Tekin, 1999: 168</i>
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-

Çizelge B.2 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyecî ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarîf	Referanslar
<i>Lâdikli Mehmed Çelebi</i> <i>Zeynü'l-Elhân [1486]</i>	Hüseyinî	Makam (12)	Mebde: YA [11] H [8] h [5] C [3] Mahatt: A [1]	<i>Pekşen, 2002: 50</i> <i>Kalender, 1982: 95</i>
	Nevrûz	Âvâze (6)	Mebde: V [6] h [5] C [3] h [5] V [6] YA [11] V [6] h [5] C [3] Mahatt: A [1]	<i>Pekşen, 2002: 52</i> <i>Kalender, 1982: 97</i>
	Nevâ	Makam (12)	Mebde: H [8] h [5] C [3] Mahatt: A [1] "Buna eskiler nevâ demezler. Belki onların katında nevâ, dörtlünün ikinci kısmıdır [H h D A; t b t]"	<i>Pekşen, 2002: 51</i> <i>Kalender, 1982: 96</i>
	Uşşâk	Makam (12)	Mebde: H [8] Z [7] D [4] Mahatt: A [1]	<i>Pekşen, 2002: 51</i> <i>Kalender, 1982: 96</i>
	İsfahân	Makam (12)	Mebde: H [8] Z [7] h [5] C [3] Mahatt: A [1] "cins-i müfred; cins-i müstakil"	<i>Pekşen, 2002: 49</i> <i>Kalender, 1982: 94</i>
	Muhayyer	Şûbe (24)	Mebde: YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] h [5] C [3] Mahatt: A [1] "Muhayyer hakikatde pengâh-ı asldur ki mahattı nevâ ola ... ve dahi bu ki nevâdur ki mahattı hüseyinî ola demek dahi sadık olur."	<i>Pekşen, 2002: 57</i> <i>Kalender, 1982: 99</i>
	Dügâh	Şûbe (24)	D [4] A [1] ile YA [11] H [8] "Bu her iki nağmedir ki bu'ud-ı tanini müştemil ola bi'l-ittifak"	<i>Pekşen, 2002: 55</i> <i>Kalender, 1982: 98</i>
	Rekb [Çargâh-ı Rekb]	(yok)	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-

Çizelge B.2 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Kadıızâde Mehmed Tîrevî</i> <i>Risâle-i Musiki [1492]</i>	Hüseyinî	Makam (12)	"Agâze hanesi ... pençgâh hanesi üstündedir ol hanede agâze idub, aşağı gidub, pençgâh, çargâh ve segâh hanelerini seyr idub, inub, dügâh hanesinde karar ider."	Keskiner, 2006: 35 Uygun, 1990: 35-36
	Nevrûz	Âvâze (7)	"İbtida agâzi geveşt için tabir olunan pençgâh hanesinden agâz idub, çargâh ve segâh hanelerin seyr idub, inub, dügâh hanesinde karar idersin."	Keskiner, 2006: 36 Uygun, 1990: 38
	Nevâ	Makam (12)	"Agâzi pençgâh hanesi olub, karargâhı dügâh hanesidir; ... eger çeng ve kanun çalarsan hüseyinî hanesinin kılların ve üstündeki segâh hanesinin kollarını bir mikdar gevşeldesin dahi pençgâh hanesinden agâz idub, gevşelen hüseyinî ve segâh hanelerini seyr idub, aşağı gidub, pençgâh ve çargâh ve segâh hanelerin seyr idub, inub, dügâh hanesinde karar edesin. Eger tanbur çalarsan hüseyinî hanesiyle pençgâh hanesinin mabeynine bir perde bağla zikr olunan gibi seyr eyle sahîh nevâ olur."	Keskiner, 2006: 36 Uygun, 1990: 37
	Uşşâk	Makam (12)	"Agâz hanesi buselik için çargâha karib olan segâh hanesinden agâze idub, aşağı gidub, dügâh hanesinden inub, rast hanesinde karar ider."	Keskiner, 2006: 36 Uygun, 1990: 37
	İsfahân	Makam (12)	"İbtida agâz hanesi pençgâh hanesidir andan yukarı hüseyinî hanesin seyr idub aşağı gidub çargâh ve segâh hanelerin seyr idub aşağı dügâh hanesinde karar ider."	Keskiner, 2006: 34 Uygun, 1990: 33
	Muhayyer	Terkib (48)	"Tiz dügâh hanesinden agâze idub, hüseyinî yüzünden inub, aşağı nerm-i dügâh hanesinde karar idersin."	Keskiner, 2006: 38 Uygun, 1990: 44
	Dügâh	Şûbe (4)	"Dügâh oldur ki cüz'i küçek ola ... kendü hanesin ... rast hanesi üstünde olur ... agâzesi ve karargâhı yine kendü perdesidir kendü hanesinden aşağı rast seyr iderken kendü hanesinden yukarı segâh ve çargâh hanelerin seyr idub işte dügâh seyri bu kadardur."	Keskiner, 2006: 37 Uygun, 1990: 40
	Rekb	Terkib (48)	"Rekb oldur ki küçek yüzünden çargâh agâze idub inub dügâh hanesinde karar idersin."	Keskiner, 2006: 38 Uygun, 1990: 44
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-

Çizelge B.2 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyecı ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Seydî</i> <i>El-Matlâ [1504]</i>	Hüseyinî	Makam (12)	"Hüseyinîyi dilersen bilesin tur / var ol şeşgâh evinün bir kalın ur / karar it in düğâhun hanesinde"	Popescu-Judet, 2004: 37 Ansoy, 1988: 27
	Nevrûz	Âvâze (7)	"Bunun bil mahrecidir nısf-ı pençgâh / mehattı perdesidir bang-i düğâh"	Popescu-Judet, 2004: 41 Ansoy, 1988: 31
	Nevâ	Makam (12)	"Nüvânın bilmek istersen nesini / biraz genşet irakun perdesini / bunun bil mahreci pençgâh evidür / mehattı da anlagıl düğâh evidür" Saz Düzenleri kısmında: Uşşak makamının seslendirildiği "düzen-i irak ve nevâ" adlı düzende, tarifte verilen irak perdesinin, yarım perde indirilmesi gerektiği belirtilmiştir.	Popescu-Judet, 2004: 39 Ansoy, 1988: 29
	Uşşâk	Makam (12)	"Düğâhun perdesinden eyle agâz / irakun perdesinde in karar it" Saz Düzenleri kısmında: Uşşak makamının seslendirildiği "düzen-i irak ve nevâ" adlı düzende, tarifte verilen irak perdesinin, yarım perde indirilmesi gerektiği belirtilmiştir.	Popescu-Judet, 2004: 39, 105 Ansoy, 1988: 29, 95
	İsfahân	Makam (12)	"Hüruc it perde-i pençgâhdan iy yar / düğâhun perdesinde in otur var" (Dokuzlu oktav bölünüşünü gösteren çizimde, hüseyinî ile hisar arasındaki perdenin adı olarak verilmiş; ayrıca nevrûz perdesini içeren bir saz düzeni olarak da tarif edilmiş)	Popescu-Judet, 2004: 33, 105, 145 Ansoy, 1988: 24, 72, 93
	Muhayyer	Terkib (57)	"Düğâhun perdesinden tur huruc it / hüseyinînin evinde in uğrayub git / aşâğaki düğâhun perdesinde / karar it varsa fehm-i his sende"	Popescu-Judet, 2004: 63 Ansoy, 1988: 48
	Düğâh	Şûbe (4)	"Düğâhun perdesinden girü çık git / biraz seyr eyle girü anda nüzûl it"	Popescu-Judet, 2004: 45 Ansoy, 1988: 34
	Rekb	Terkib (57)	"Eger bilmek dilersen nicedür Rekb / Diyeğin niredendür aslını heb / Gerek Kûçek yüzinden açasın raz / İdesin perde-i Çargâhdan agâz / Düğâh evinde idesin kararı / İşiden nağmeni gide kararı"	Popescu-Judet, 2004: 59 Ansoy, 1988: 45
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-

Çizelge B.2 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyecî ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
? <i>Ruhperver[1531'den sonra?]</i>	Hüseyinî	Makam (12)	(On iki makamdan onuncusu olarak ismen sayılmış, element ve karakteri belirtilmiş; tarif verilmemiş.)	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 84</i> <i>Cevher, 2004: 32</i>
	Nevrûz	Âvâze (7)	(Yedi avazeden ikincisi olarak ismen sayılmış, element ve karakteri belirtilmiş; tarif verilmemiş.)	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 87</i> <i>Cevher, 2004: 33</i>
	Nevâ	Makam (12)	(Yedinci makam olarak ismen sayılmış, element ve karakteri belirtilmiş; tarif verilmemiş.)	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 84</i> <i>Cevher, 2004: 32</i>
	Uşşâk	Makam (12)	(Beşinci makam olarak ismen sayılmış, element ve karakteri belirtilmiş; tarif verilmemiş.)	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 84</i> <i>Cevher, 2004: 32</i>
	İsfahân	Makam (12)	(Üçüncü makam olarak ismen sayılmış, element ve karakteri belirtilmiş; tarif verilmemiş.)	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 84</i> <i>Cevher, 2004: 32</i>
	Muhayyer	Terkib	<i>"Tiz Dügâh âgâz idüp Hüseyinî yüzünden yine Dügâh karar eyleye."</i>	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 92</i> <i>Cevher, 2004: 39</i>
	Dügâh	Şûbe (4)	(Dügâh-Segâh-Çârgâh-Pençgâh sırasıyla verilen dört şûbeden ilki olarak ismen sayılmış; tarif verilmemiş.)	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 86</i> <i>Cevher, 2004: 33</i>
	Rekb	Terkib	<i>"Rekb oldur kim Kuçek yüzünden Çargah agaz idüp dahi Dügâh karar ide."</i>	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 92</i> <i>Cevher, 2004: 39</i>
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-

Çizelge B.3 : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
Kantemiroğlu <i>Kitabü 'İlmi'l-Musiki 'ala vechi'l-hurufat [1700]</i>	Hüseyinî	a.) Makam [Nermde Temam Perdelerin Makamları (7)] b.) Makam (12)	a.) "Hüseyinî didikleri makam bir kâm-rân ve sahib-kıran temam perdelerin makamıdır ve benim kıyasımda cümle sair makamlardan mecd ü iclal ile izzet-simat ve rifat-ayat azametlü ve büzürgvâri makamdır; öyle ki cümle makamât ve terkibât kendüye muti olmak ar çekmezler. Tarif-i makamât kanunı üzre Dügâh perdesinden hareket-i âgâzesini şüru idüb, Segâh, Çârgâh ve Nevâ perdeleri ile çıkub kendü perdesinde kendüyi icra eder ve gine temam perdeler ile inüb Dügâh perdesinde karar ü istirahat ider. ... Bu makama tabi olan bunlardır: Terakib-i müstamel: Horasanî Hüseyinî; Terakib-i gayr-ı müstamel: Kûçek, Vech-i Hüseyinî, Necd-i Hüseyinî, Şirâz ... cümle terakibin avâz-ı pervazını gayr-ı mahsus ider." Taksim-i Nağme-i Külliyyat-ı Makamat içinde: "Evvelen Dügâh perdesinden hareket-i âgâzeyi şüru idüb Çârgâh, Nevâ çıkub Hüseyinî perdesinde Hüseyinî makamını gösterir. Andan gene Hüseyinî makamın revîşi ile gerek nerm, gerek tiz perdeler ile biraz hareket eyledikten sonra gelüb Dügâhe bir karar virir." b.) <u>Kavl-i Edvar-ı Kadim'e göre [12 Makam]</u> : "Tekrar şerh itmek iktiza itmez zira bizim edvarımızdan bir vechile farkı yokdur."	(ed. Tura) 2001: 63-65, 127, 145
	Nevrûz	a.) (yok) b.) Âvâze (7)	a.) Kantemiroğlu'nun kendi sınıflamasında yok.. B.) <u>Kavl-i Edvar-ı Kadim'e göre [7 Avaze]</u> : "Rehavi ve Hicaz makamlarından mürekkeb olur. Hicaz gibi hareket idüb, Rehavi yüzünden karar kılar Dügâh perdesinde."	(ed. Tura) 2001: 147
	Nevâ	a.) Makam [Nermde Temam Perdelerin Makamları (7)] b.) Makam (12)	a.) "Nevâ makamı bir aziz ü latîf ulu perdelerin makamıdır. Yegâh perdesinden sekizinci perdedir ol ecluden makeddema zıkr olduğu vech üzre Dügâh perdesini kutb-ı daire-i perdehâ idüb andan hareket-i âgâzesini mübaşeret eyledikten sonra Segâh ve Çârgâh perdeleri ile çıkub Nevâ perdesinde kendüyi gösterir ve tiz perdelerin tarafından gelse tarif-i makam-ı müfred kanunı üzre üç perde ile kendüyi beyan ider. Makam-ı mezburun üç karargâhı vardır. Biri Dügâh perdesi ki bizzat Nevâ makamın karargâhıdır, biri kendü Nevâ perdesi ki Nevâ makamının asma kararı demekle marufdur, üçüncü Aşiran perdesi ki bu zamanenin musikişinasları Nühüft didikleri terkib icra olunur, dirlir velâkin benim kıyasım üzre kadimden Nevâ Aşiran didikleri terkibdir. ... Bu makama tabi olan terakib bunlardır: Terakib-i müstamel: Arazbar, Baba Tâhir, Gerdâniyye; Terakib-i gayr-ı müstamel: Nevâi Aşiran, Nevâi Uşşak, Sultani Nevâ." Taksim-i Nağme-i Külliyyat-ı Makamat içinde: "Dügâh perdesinden Segâh ve Çârgâh çıkub Nevâ perdesinde Nevâ makamını beyan ider." b.) <u>Kavl-i Edvar-ı Kadime göre [12 Makam]</u> : "Hüseyinî perdesini Pençgâh perdesine karib idüb ve Dügâhdan âgâze olunub Tiz Nevâyâ varınca çıkar; andan gene ol yoldan avdet idüb Dügâh perdesinde karar ider."	(ed. Tura) 2001: 61, 127, 145
	Uşşâk	a.) Makam [Nermde Temam Perdelerin Makamları (7)] b.) Makam (12)	a.) Kantemiroğlu'nun Uşşak makamıyla ilgili görüşleri için Dügâh makamı tarifine bakınız. b.) <u>Kavl-i Edvar-ı Kadime göre [12 Makam]</u> : "Çârgâh perdesini Segâha karib idüb Nevâ perdesinden hareket ider ve Çârgâhı aşub Segâh ve Dügâh perdesiyle inüb Rast perdesinde karar kılar."	(ed. Tura) 2001: 145
	Rekb	(yok)	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	a.) Terakib-i Müstamele [Kullanılan Terakibler] (20)	a.) "Arazbar hareket-i âgâzesini Muhayyer perdesinden şüru ider ve temam Muhayyer nağmesini gösterdikten sonra Bayatî yüzünden Nevâ perdesine gelür. Nevânın üzerinde biraz meks idüb temam Bayatî makamını gösterir. Andan Çârgâh ü Segâh inüb Dügâhda karar kılar." Taksim-i Nağme-i Külliyyat-ı Makamat içinde: "Muhayyerden temam perdeler ile Nevâ perdesine dek inüb ve Nevâdan Bayatî yüzünden Dügâh kararına varıldıkda Baba Tâhir makamı icra olunur."	(ed. Tura) 2001: 109, 131

Çizelge B.3 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
Kantemiroğlu <i>Kitabü 'İlmi'l-Musiki 'ala vecchi'l-hurufat [1700] (devam)</i>	İsfahân	a.) Terakib-i Müstamele [Kullanılan Terkibler] (20) b.) Makam (12)	a.) <u>Taksim-i Nağme-i Külliyyat-ı Makamat</u> içinde: "Nevâdan Uzzâl perdesi âgâz idüb ve Dügâha gelüb andan Sabâ yüzünden Çârgâha çıkub ve gene Dügâh kararına avdet idüb İsfahân makamı icra olunur." b.) <u>Kavl-i Edvar-ı Kadime göre [12 Makam]</u> : "Pençgâhdan hareket ider. Andan Hüseyniye çıkub avdet idüb, Pençgâha, Çârgâha, Segâha uğradıktan sonra Dügâh perdesinde karar kılar."	(ed. Tura) 2001: 131-133, 143
	Muhayyer	a.) Makam [Tizde Temam Perdelerin Makamları (3)] b.) Terkib (24)	a.) "Muhayyer perdesi Tiz Dügâh perdesidir. Hareket-i âgâzesini Hüseyni perdesinden şüru idüb ve tize çıkub üç perde ile kendüyi gösterir, lakin bi't-temam icra edemez; ol eelden temam perdeler ile inüb Dügâh perdesinde karar virir. ... Makam-ı merkurum ... şedd yüzünden Neva makamıdır; zira Dügâh perdesinden hareket-i âgâze şüru olursa ve Nevâya gelinse ve andan avdet olunub Aşiran perdesinde karar kılınsa safî Nevâ makamı icra olunur; velâkin Muhayyer makamının iki fasl-ı mahsusı vardır: Biri budur ki hareket-i âgâzesini daima Hüseyni perdesinden şüru ider; ikincisi budur ki tiz perdeler ile temam hareket eyledikten sonra Hüseyni perdesine gelüb ve temam Hüseyni perdesini gösterdikten sonra Nevâ perdesini ansızın aşub birden bire Çârgâh perdesine düşer ve biraz Sabâ perdesini ohşayub Dügâh kararına gider ve anda bi't-temam kendüyi icra vü beyan ider." <u>Taksim-i Nağme-i Külliyyat-ı Makamat</u> içinde: "Tiz perdeler ile çıkub Muhayyer perdesinde Muhayyer makamını gösterir." b.) <u>Kavl-i Edvar-ı Kadime göre [24 Terkib]</u> : "Bizim edvarımızdan farkı yoktur."	(ed. Tura) 2001: 69-71, 127, 151
	Dügâh	a.) Makam [Nermde Temam Perdelerin Makamları (7)] b.) Makam (12)	a.) "Ehl-i musîkar, Dügâh makamını bu ana değin ne şekl fasl ideler mücadele üze dururlar ve ne idüğün dahi beyan ve izhar eylememişler. Bazısı Dügâh makamı yoktur dirler, bazısı bir maddesiz şâbedir, dirler ve gayet teng olduğu sebebi ile perde-i mezkure üze bir tasnif olmuş nesne yoktur dımeç isterler ve buna göre dahi niçe niçe bi-hude ve akldan haric sözler aralarında şayi iderler; ol eelden hakir bu makule kimesnelerin muhtelit ve müşevveş güftelerine çok taaccüb idüb bu makam-ı muazzam u kayyamın zatını ve tarifini bilmediklerine hayran kalırım çün tarik-i şahî gibi masumlara dahi malum olub reh-nümaya hacet kalmaz. ... Tarîf-i müfred makam şartı üze Dügâh perdesinden ne makam zuhur ider nazar kılalım. ... Dügâh perdesini kutb-ı daire-i seman perdehâ idüb gerek nermden tize gerek tizden nerm hareket-i âgâze olunub ve kutb-ı merkurumda gelindikten sonra karar ü istirahatinden Uşşak makamı peyda vü icra olduğına azher-i mine's-şemsdir. Öyle ki gayr makamın şüphesine varmak bir vechile ihtimali yokdur. İmdi bu ana değin na-malum ve na-maruf olan Dügâh perdesinin makamı Uşşak makamı olduğuna münkir olan ayn-ı akldan ama olduğuna çeşm-i heyulaniden kör olan bile görür. Böyle oldukda lazım gelür ki Uşşak ismi ism-i galat ola yahud bu ismi gayr yüzden tefsir ider var ise andan bir müşkil sualim vardır. Sualim dahi budur: Hakir bu cins perdelerden şart-ı tarîf-i müfred makam üze Uşşak makamı peyda ve icra olduğuna isbat eyledüm, çün Dügâh makamı Uşşak değildir niyaz ederim ki Uşşak didikleri makam ne perdeden hareket-i âgâze ider ve ne perdede karar kılar ve ne dürlü revîş ile kendü zatını beyan idebilir? Hakir Dügâh sırf Uşşak olduğuna ve Uşşak sırf Dügâh perdesinden peyda ve icra olduğuna gösterdikten sonra Uşşak nedir ve Dügâh nedir, isbat ve ibraz eylesün. Hükm-i Dügâh: Dügâh perdesi ol kadar fasih ve sahib-i meydan bir perdedir ki değil yalnız kendü makamına latîf ve leziz sada ile garaib ve acaib terkibler muti ve tabi ıtırir velakin dahi niçe sahib-i unvan ve ulu makamların penah-ı istirahatleri ve darü'l-karargâhları olur. Temam perdelerin makamlarından Dügâh perdesinde selamet ve kemaliyyet bulub istirahat iden makamlardır: Uşşak, Nevâ, Hüseyni, Muhayyer, Gerdaniye. Nim perdelerin makamlarıdır: Sünbüle, Şehnâz, Acem, Hisar, Bayatî, Uzzâl, Sabâ, Buselik, Kürdi, Zengüle. Terkibatdan Dügâhda karar idenler bunlardır: Terakib-i müstamelden: İsfahân, Hicaz, Mâyê, Vech-i Hüseyni, Arazbâr, Baba Tâhir, Sultani-Irak. Gayr-ı müstamel terakibden: zir-efken, kuçek, nevrüz, hisarek, nevrüz-ı rumî, sipîhr, rekb, nihavend-ı rumî, muhalifek, gerdaniyye-buselik, nevai uşşak, zavil, neva-yı acem, hicaz-ı muhalîf, çargah-ı acem, huzî, güllîzar." <u>Taksim-i Nağme-i Külliyyat-ı Makamat</u> içinde: "Rast perdesinden âgâze idüb ve düğah, segah, çargah çıkub ve andan gene ol tarikden avdet idüb ve düğah kararına gelüb uşşak makamı icra olunur." b.) <u>Kavl-i Edvar-ı Kadim'e göre [4 Şûbe]</u> : "Bir mikdar Kuçek ile mürekkebdır. Dügâh perdesinden âgâze idüb rasta iner. Andan düğah, segah, çargah dek inüb gene ol yoldan avdet idüb düğahda karar ider."	(ed. Tura) 2001: 50-55, 131, 149

Çizelge B.3 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Nâyi Osman Dede</i> <i>Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî</i> [1724]	Hüseyinî	Makam (değişik 12)	(Nâyi'nin eski on iki makamdan farklı olarak verdiği makamlar arasında ismen sayılmış; Hisar ve Buselik Hüseyinin şübeleri olarak belirtilmiş ancak tarifleri verilmemiş.)	<i>Erguner, 2014: 24, 50</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 17</i>
	Nevrûz	Terkib (48)	(Terkibler içinde Nevrûz-ı Arab, Nevrûz-ı Acem ve Nevrûz-ı Rûmi olmak üzere üç ayrı isim sayılmış; Nevrûz olarak müstakil bir tarif verilmemiş.)	<i>Erguner, 2014: 22</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 15</i>
	Nevâ	Makam (değişik 12)	"Nevâ ile başlayalım / Çârgâh geldi, ondan Segâh geldi; sonra onun asıl karârı Nevâ oldu"; "Onun Pençgâhı da o destânlardan ortaya çıkar ki onun adı Nevâ olur"	<i>Erguner, 2014: 28, 37, 53, 59</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 20, 28</i>
	Uşşâk	Makam (değişik 12)	"Biz size onun Uşşâkının Dügâh olduğunu söyledik / Ayrıca onun edvârında Pençgâh, Nevâ oldu / ... O işaretleri yapan Hâce [Meraği], neticede ona Uşşâk adını o vermiştir / Onun o işaretlerini bu zamanda yaptık, onun neticesi Dügâh gelir; biz bunu yaptık / Bundan ortaya çıktı ki, o zaman Uşşâk olanın adı bu devirde Dügâh gelir"	<i>Erguner, 2014: 36-37, 59</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 27</i>
	İsfahân	Şûbe (24) / Terkib (48)	(24 Şûbe ve 48 Terkib arasında ismen sayılmış; Pençgâh makamına bağlı bir şûbe olduğu belirtilmiş; tarif verilmemiş.)	<i>Erguner, 2014: 21, 23, 48, 49</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 15, 17</i>
	Muhayyer	Makam (değişik 12)	(Nâyi'nin on iki makamı arasında ismen sayılmış; tarif yapılmamış.)	<i>Erguner, 2014: 21, 47</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 14</i>
	Dügâh	Makam (değişik 12) / Şûbe (24)	"Dügâhtan Rasta âit olanla başladım / Sonra Dügâh ve Büselik ve de / Nevâ ve Büselik nağmelerine geri döndüm / Dolaştım tekrar kararım Dügâh oldu" (12 makam arasında ismen sayılmış ve ayrıca Dügâhın, Kuçek ve Sabanın şubesi olduğu belirtilmiş)	<i>Erguner, 2014: 21, 24, 30, 47, 50, 53</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 14, 17, 21</i>
	Rekb	Terkib (48)	(Terkibler arasında ismen sayılmış; tarif yapılmamış.)	<i>Erguner, 2014: 22, 48</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 15</i>
	Baba Tâhir (Tâhir)	Terkib (48)	"Baba Tâhir edvarlarda yoktur / O ünvanları böylece isim yaptılar / Bahr-i Nâziki Baba Tâhir yapmışlar / Bak ki kendi bilgisizliklerini ortaya koymuşlardır"	<i>Erguner, 2014: 35, 58</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 26</i>

Çizelge B.3 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyecî ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Tanburi Küçük Artin</i> [1735?]	Hüseyinî	Âgâze (7) ve Şûbe (168) [Hüseyinî Âgâzesinin Hükmünde Olan Şûbeler (18)]	"Hüseyinî oldur ki bir mızrab Hüseyinî, Muhayyer, Eviç, Gerdaniye, Eviç, Hüseyinî, Nevâ, Hüseyinî, Eviç, Hüseyinî, Nevâ, Çârgâh, Segâh, Çârgâh, Nevâ, Çârgâh, Hüseyinî, Nevâ, Çârgâh, Segâh, Çârgâh, Nevâ, Hüseyinî, Nevâ, Çârgâh, Segâh, Dügâh"	Popescu-Judet, 2002: 51
	Nevrûz	Şûbe (168) [Nevâ Âgâzesinin Hükmünde Olan Şûbeler (22)]	a.) "Nevruz-i Acem: Bir mızrab acem, gerdaniye, acem, gerdaniye, acem, hüseyinî, neva, çargah, neva, beyatî, neva, çargah, segah, düğah, segah, saba, çargah, segah, düğah." b.) "Nevruz-ı Rumi: Bir mızrab Hüseyinî, Hisar, Hicaz, Beyatî, Hüseyinî, Hisar, Hicaz, Segâh, Dügâh, Dügâh, Segâh, Hicaz, Dügâh, Segâh, Zirgüle, Dügâh"	Popescu-Judet, 2002: 44; 48
	Nevâ	Âgâze (7) ve Şûbe (168) [Nevâ Âgâzesinin Hükmünde Olan Şûbeler (22)]	"Bir mızrab Nevâ, Gerdaniye, Eviç, Hüseyinî, Nevâ, Çârgâh, Nevâ, Hüseyinî, Eviç, Gerdaniye, Eviç, Hüseyinî, Nevâ, Çârgâh, Segâh, Dügâh, Rast, Dügâh, Segâh, Çârgâh, Nevâ, Hüseyinî, Çârgâh, Nevâ"	Popescu-Judet, 2002: 45
	Uşşâk	Şûbe (168) [Nevâ Âgâzesinin Hükmünde Olan Şûbeler (22)]	"Bir mızrab Geveşt, Rast, Dügâh, Rast, Dügâh, Rast, Dügâh, Geveşt, Rast, Acem, Hüseyinî, Nevâ, Hüseyinî, Neva, Çârgâh, Segâh, Dügâh, Rast, Çârgâh, Segâh, Dügâh, Segâh, Rast, Dügâh"	Popescu-Judet, 2002: 43
	İsfahân	Şûbe (168) [Nevâ Âgâzesinin Hükmünde Olan Şûbeler (22)]	"Bir mızrab Nevâ, Buselik, Hicaz, Neva, Hicaz, Neva, Hüseyinî, Acem, Hüseyinî, Neva, Hicaz, Muhayyer, Şehnaz, Acem, Hüseyinî, Nevâ, Hicaz, Acem, Hüseyinî, Nevâ, Hicaz, Çârgâh, Segâh, Çârgâh, Sabâ, Çârgâh, Segâh, Dügâh"	Popescu-Judet, 2002: 40
	Muhayyer	Şûbe (168) [Dügâh Âgâzesinin Hükmünde Olan Şûbeler (15)]	"Bir mızrab Tiz Çârgâh, Tiz Segâh, Muhayyer, Tiz Segâh, Muhayyer, Gerdaniye, Eviç, Hüseyinî, Muhayyer, Gerdaniye, Eviç, Hüseyinî, Çârgâh, Sabâ, Segâh, Dügâh, Segâh, Çârgâh, Sabâ, Çârgâh, Segâh, Dügâh, Sabâ, Dügâh, Segâh, Çârgâh, Sabâ, Çârgâh, Segâh, Dügâh"	Popescu-Judet, 2002: 32
	Dügâh	Âgâze (7) ve Şûbe (168) [Dügâh Âgâzesinin Hükmünde Olan Şûbeler (15)]	a.) "Dügâh: Bir mızrab Dügâh, Arak, Rast, Dügâh, Segâh, Çârgâh, Nevâ, Hüseyinî, Eviç, Gerdaniye, Eviç, Hüseyinî, Nevâ, Çârgâh, Segâh, Dügâh, Arak, Rast, Dügâh." b.) "Dügâh-ı Rumi: Bir mızrab Dügâh, Zirgüle, Dügâh, Segâh, Çârgâh, Sabâ, Çârgâh, Segâh, Dügâh, Zirgüle, Arak, Zirgüle, Dügâh"	Popescu-Judet, 2002: 35; 32
	Rekb	Şûbe (168) [Rast Âgâzesinin Hükmünde Olan Şûbeler (19)]	"Rekb: bir mızrab nevâ, beyatî, nevâ, çârgâh, buselik, çârgâh, nevâ, beyatî, nevâ, çârgâh, buselik, düğah, rast, geveşt, rast."	Popescu-Judet, 2002: 29
	Baba Tâhir (Tâhir)	Şûbe (168) [Hüseyinî Âgâzesinin Hükmünde Olan Şûbeler (18)]	"Bir mızrab Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Çârgâh, Sünbüle, Muhayyer, Gerdaniye, Eviç, Hüseyinî, Eviç, Gerdaniye, Eviç, Hüseyinî, Nevâ, Beyatî, Nevâ, Çârgâh, Segâh, Çârgâh, Segâh, Dügâh, Rast, Geveşt, Rast, Hüseyinî, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Gerdaniye, Eviç, Hüseyinî, Nevâ, Çârgâh, Segâh, Çârgâh, Dügâh [Segâh olmalı], Segâh [Dügâh olmalı]"	Popescu-Judet, 2002: 46

Çizelge B.3 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Esseyid Mehmed Emin</i> <i>Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-i Tanbur [1760?]</i>	Hüseyinî	Makam (50)	"Makam-ı perde-i Hüseyinî bir garip perdedir ki mahalliyile Dügâha itibar olunur vakta çok nagamat icra ve zahir olur. Hareket-i evveli Dügâh perdesinden şürû hareket edüb, Sabâ ve Nevâ perdesinden Hüseyinî perdesine çıkdıkda tekrâr Nevâ perdesiyle çâr mızrab nağme edüb, Evc, Gerdaniyye ve Muhayyer perdesinden avdet edüb tam perdeler ile Dügâh perdesinde karar etdikde Hüseyinî makamı olduğu malûm olur. " "Evvelen Dügâha bir zarb edip ba'dehu Çârgâh ve Nevâ, Hüseyinî, Evc, Gerdaniyye ve Muhayyer tekrar Nevâyâ kadar inip yine Hüseyinî perdesini gösterip cüz'i Acem lezzeti verip Çârgâha inip ve Sabâ perdesini seyrettirerek Dügâha iner ... Gerdaniye ve Evc perdesinde tavrı üzere nağme edip ... yine Hüseyinî perdesine geldikte Nevâdan hareket edip mukaddem tarif olunan nağmeler ile Dügâh perdesinde karar eder." (Bardakçı, 2000)	Doğrusöz, 2012b: 143 Bardakçı, 2000: 22 Kamiloğlu, 1998: 91 Daloğlu, 1993: 19
	Nevrûz	(yok)	-	-
	Nevâ	Makam (50)	"Nevâdan Çârgâh ve Segâh ve Dügâh ve Rast ve Irak ve Aşiran perdesini açıp kapayıp karar olunur ise Nevâ Aşiran zahir olur. Dahi bu tavrı üzere gezinip Nevâ perdesinde karar verilir ise sırf Nevâ makamı zahir olur."	Doğrusöz, 2012b: 136 Bardakçı, 2000: 15 Kamiloğlu, 1998: 84 Daloğlu, 1993: 12
	Uşşâk	(yok)	-	-
	İsfahân	Makam (50)	"Nişabur ve Uzzâl perdesiyle ... nağme edip ba'dehu Nevâ ve Hüseyinî ile Acemde dahi bir mikdar nağme gösterip Nevâyâ gelip tekrar hareketi Nevâ nağmesi icra olunur gibi Evc ve Gerdaniye ve Muhayyeri dahi seyredip bu üslub üzere Nevâ, Çârgâh, Segâh ve Dügâhda karar eder. ... Hicaz gibi tavrı ederse yine Nevâyâ çıkıp Nişabur nağmesini icra edip Nişabur içinde kalıp tekrar Nişaburdan erip Dügâha inip ... tekrar Nevâdan Dügâha geldikte Saba gibi nağmeler ederek ve yine makam-ı mezbura müteallik nağmeler ile Dügâh kararına itibar eder. ... Uzzâl ve Nişabur nağmeleriyle Nevâ, Çârgâh, Segâh ve Dügâh ile karar eder."	Doğrusöz, 2012b: 145 Bardakçı, 2000: 24 Kamiloğlu, 1998: 92 Daloğlu, 1993: 21
	Muhayyer	Makam (50)	"Makâm-ı Muhayyer şol resm üzere olunur ki, perde-i Muhayyer Dügâh perdesinin aksî olub ve hareket-i âgâze eyledikte Tiz Çârgâh perdesinden şürû âgâze edüb Muhayyer, Gerdaniyye, Evc ve Hüseyinî perdesinde cüz'i meks edüb sonra perde-i Çârgâh indikde Segâh ve Dügâh perdesinde karar eder. " "Kendi perdesinden şürû edip Tiz Çârgâh ve Tiz Nevâ ve Tiz Hüseyinî perdesinden avdet idüb dahi Nerm Hüseyinî perdesinde meks edip ba'dehu Çârgâha inip Sabâ gibi Dügâhta karar eder."	Doğrusöz, 2012b: 147 Bardakçı, 2000: 25 Kamiloğlu, 1998: 95 Daloğlu, 1993: 22
	Dügâh	Makam (50)	[Dügâh-ı Rûmî] "Perde-i Dügâh ile hareket idüb, Segâh, Çârgâh ve Sabâ perdeleriyle nağme edip Dügâha gelip Zirgüle nîmi ile Dügâh perdesinde karar eder. Makam-ı Dügâh icra ve zahir olur."	Doğrusöz, 2012b: 138 Bardakçı, 2000: 17 Kamiloğlu, 1998: 85 Daloğlu, 1993: 14
	Rekb	(yok)	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-

Çizelge B.3 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
Hızır Ağa <i>Tefhimü'l-Makâmât fi Tevlidi'n-Nâgâmât [1761?-1777?]</i>	Hüseyinî	Makam (12) Müvellidât-ı Dügâh [Dügâhtan Doğanlar] (30)	(Müvellidât-ı Dügâh şekli üzerinde, Dügâh perdesinden doğan ve kararları da Dügâh olan makamlar arasında ve ayrıca "Meşhur Makamlar" başlıklı şekil üzerinde ismen zikredilmiş; tarif verilmemiş.)	Daloğlu, 2014: 20, 23 Uslu, 2010: 105, 108 Tekin, 2003: 97, 104
	Nevrûz	Âgâze (Âvâze) (7) Müvellidât-ı Dügâh [Dügâhtan Doğanlar] (30)	"segâh kopup çârgâh ve nevâ ile nîm hisarı gösterib ba'dehu nevâ ile çârgâh gösterib çârgâhtan hisar nîmin gösterib ve ba'dehu yine nevâ ile çârgâh ve segâhı göstere ve perde-i dügâhta karar ede."	Daloğlu, 2014: 33 Uslu, 2010: 121 Tekin, 2003: 112
	Nevâ	Makam (12) Müvellidât-ı Nevâ [Nevâdan Doğanlar] (6)	(Müvellidât-ı Nevâ şekli üzerinde, neva perdesinden doğan veya neva perdesiyle ilişkisi bulunan makamlar arasında ismen sayılmış; açıklama yapılmamış.)	Daloğlu, 2014: 21 Uslu, 2010: 107 Tekin, 2003: 101
	Uşşâk	Makam (12) Müvellidât-ı Dügâh [Dügâhtan Doğanlar] (30)	(Müvellidât-ı Dügâh şekli üzerinde, dügâh perdesinden doğan ve kararları da dügâh olan makamlar arasında ve ayrıca "meşhur makamlar" başlıklı şekil üzerinde ismen zikredilmiş; tarif yok.)	Daloğlu, 2014: 20, 23 Uslu, 2010: 105, 108 Tekin, 2003: 97, 104
	İsfahân	Makam (12) Müvellidât-ı Dügâh [Dügâhtan Doğanlar] (30)	"hicaz ve nevâ perdelerinden hüseyinî ve acem gösterib ba'dehu dönüp hüseyinî ve nevâ ve nîm hicaz gösterib ba'dehu yine nevâ ve çârgâh ve segâhı gösterib perde-i dügâhta karar ede."	Daloğlu, 2014: 24 Uslu, 2010: 115 Tekin, 2003: 109
	Muhayyer	Terkib (45) Müvellidât-ı Dügâh [Dügâhtan Doğanlar] (30)	"tiz çârgâhtan kopup hüseyinîye dek inip ve hüseyinîden muhayyer perdesini yani tiz dügâhı gösterib ba'dehu yine hüseyinîye inip ve hüseyinîden sabâ üslubu ve edası gibi dügâha inip karar ede."	Daloğlu, 2014: 25 Uslu, 2010: 118 Tekin, 2003: 110
	Dügâh	Şûbe (4) Müvellidât-ı Dügâh [Dügâhtan Doğanlar] (30)	"zirgüle nîmi ile dügâh ve segâh ve çârgâh ve hüseyinî gösterib yine çârgâh ve nevâ ve nevâdan çârgâh ve segâhı beyan ve zirgüle ile makarr-ı dügâh perdesinde ayan ede."	Daloğlu, 2014: 25 Uslu, 2010: 115 Tekin, 2003: 109
	Rekb	Terkib (45) Müvellidât-ı Râst [Râsttan Doğanlar] (12)	"şol şirin nağmedir ki segâh kopup nîm buselik ile rasta inip ba'dehu dügâh ve kürdi nîmin ve yine dügâh göstere ve rasta karar ede."	Daloğlu, 2014: 30 Uslu, 2010: 119 Tekin, 2003: 109
	Baba Tâhir (Tâhir)	Terkib (45) Müvellidât-ı Dügâh [Dügâhtan Doğanlar] (30)	"evic ve gerdaniye ve muhayyer gösterib ve tiz çârgâhtan tamam perdelerle nevâyâ inip nevâdan gerdaniye gösterib ve dönüb perde perde inip dügâhta karar ede. Müfekkîr ve münevîm terakibdendir, kemal-i tesiri malum ve meşhurdur."	Daloğlu, 2014: 30 Uslu, 2010: 115 Tekin, 2003: 109

Çizelge B.3 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Mehmed Hafid Efendi</i> <i>Ed-Dürer (1783)</i>	Hüseyinî	Makam (değişik 12) [Dügâhtan Doğanlar (7)]	(özel bir tarif verilmeyip; "güzel çalanlar rast, hüseyini, ırak, hicaz, nevâ, buselik ve uşşak gibi meşhur makamların tarif ve açıklamasında ağızbirliği olub" ifadesine yer verilmiş.)	Uslu, 2001: 46
	Nevrûz	Âgâze (değişik 7) [Dügâhtan Doğanlar (4)]	"segâhtan ibtida ve çârgâh ve Nevâ ile nim Hisarı gösterib ba'dehu nevâ ile çârgâh gösterib çârgâhdan hisar nimin ve ba'dehu yine nevâ ile çârgâh ve segâh gösterib perde-i dügâhda karar ile olur."	Uslu, 2001: 34
	Nevâ	Makam (değişik 12) [Nevâdan Doğanlar (1)]	(mütevellidat-ı nevâ şekli üzerinde ismen sayılmış; meşhur makamlardan olduğu belirtilmiş; tarif verilmemiş.)	Uslu, 2001: 28
	Uşşâk	Makam (değişik 12) [Dügâhtan Doğanlar (7)]	(mütevellidat-ı dügâh şekli üzerinde ismen sayılmış; meşhur makamlardan olduğu belirtilmiş; tarif verilmemiş.)	Uslu, 2001: 26
	İsfahân	Makam (değişik 12) [Dügâhtan Doğanlar (7)]	"ibtida hicaz ve nevâ perdelerinden hüseyini ve acem gösterib ba'dehu hüseyini ve nevâ ve nim hicazdan sonra yine nevâ ve çârgâh [ve segâh gösterib] perde-i dügâhta karar ile olur."	Uslu, 2001: 30
	Muhayyer	Makam (değişik 12) [Dügâhtan Doğanlar (7)]	"tiz çârgâhdan bede' ile hüseyiniye dek inip ve hüseyiniden muhayyer perdesini yani tiz dügâhı gösterib ba'dehu yine hüseyiniye inip ve hüseyiniden sabâ üslubu ile dügâha inip karar ile olur."	Uslu, 2001: 33
	Dügâh	Şûbe (3) [Dügâhtan Doğanlar (1)]	"ibtida zirgüle nimi ile dügâh ve segâh ve çârgâh ve hüseyini gösterib tiz çârgâh ve nevâ ve nevâdan yine çârgâh ve segâh ve zirgüle ile karar-ı dügâh perdesinde icra etmekle olur."	Uslu, 2001: 30
	Rekb	Terkib (42) [Rasttan Doğanlar (7)]	"segâhtan bede' ve nimbuselik ile rasta inip ba'dehu dügâh ve kürdinimin ve yine dügâh gösterib rastta karar ile olur."	Uslu, 2001: 33
	Baba Tâhir (Tâhir)	Terkib (42) [Dügâhtan Doğanlar (18)]	"ibtida evc ve gerdaniye ve muhayyer gösterib tiz çârgâhtan tamam perdeler ile nevâyâ inip nevâdan gerdaniye gösterib ve dönüb perde perde inip dügâhta karar etmekle olur."	Uslu, 2001: 33

Çizelge B.3 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Abdûlbâki Nâsır Dede</i> <i>Tedkik u Tahkik (1794)</i>	Hüseyinî	Makam (14)	"Perde-i Hüseyiniden ağaz idüb Nevâ ve Çârgâh ve Segâh ve Dügâh perdesine hübut idüb anda karar ider. Amma Hüseyini perdesinden yukarı Evç ve Gerdaniyye ve Muhayyer perdesine dek ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine seyri vardır. Bunda kudemaya göre daire ihtilafından gayrı ihtilaf yoktur."	Aksu, 1988: 160-161 (ed. Tura) 2006: 37 [günümüz türkçesi ile]
	Nevrûz	Terkib (125)	"Nevâ perdesine dek su'udan ve hubutan Nihavend âgâze idüb ba'dehu bir Hüseyini ve Acem perdesi gösterüb Acem perdesinde karar ider. ... Bu terkib müteahhirin te'lifinden bir edvarda terkib arasından müstefaddır."	Aksu, 1988: 174 (ed. Tura) 2006: 46 [günümüz türkçesi ile]
	Nevâ	Makam (14)	"Perde-i Evçden ağaz idüb Hüseyini ve Nevâ ve Hicaz perdesi, ba'dehu yine Nevâ perdesinden Çârgâh ve Segâh perdesi ile Dügâh perdesine gelüb anda karar ider. Amma Evç perdesinden yukarı Gerdaniyye ve Muhayyer perdesine dek su'udu ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine hubutu vardır. ... müteahhirinin ihtira'ı olması münasibdir."	Aksu, 1988: 160 (ed. Tura) 2006: 36-37
	Uşşâk	Makam (14)	"Nevâ perdesinden ağaz idüb Çârgâh ve Segâh ve Dügâh perdesine hubut ve anda karar ider. ... Bu makamın aslı kudema-i müteahhirinin Neva dediği makam ve kudemanın Nevruz-ı Asl dediği avazedir. Ve ihtilaf-ı dairenin bunda dahi cereyanı vardır." (Dipnot): "Bu makamın Uşşak ismi ile müsemma olmasına sened-i ceddin sahib-i mi'raciyye Nayi Osman Dede Efendi'nin bunda Uşşak namı ile te'lif eylediği ayin-i şerifdir."	Aksu, 1988: 163 (ed. Tura) 2006: 39
	İsfahân	Makam (14)	"Nevâ perdesinden ağaz idüb Hicaz perdesi yine Nevâ perdesinden Çârgâh ve Segâh ve Dügâh perdesine hubut idüb anda karar ider. ... bunda ahavatında olan daire hilafından ma'ada hilaf yoktur."	Aksu, 1988: 162-163 (ed. Tura) 2006: 38-39
	Muhayyer	Terkib (125)	"Perde-i Muhayyerden Uşşak âgâze idüb Hüseyini karar ider. Bunda ihtilaf yoktur."	Aksu, 1988: 189 (ed. Tura) 2006: 57
	Dügâh	Terkib (125)	a.) "Dügâh-ı Kadim: Bu dahi kudema-i müteahhirin ve kudema indinde Yegah gibi iki perdeden yani bir Rast perdesi ba'dehu bir Dügâh perdesi göstermekden ibaretdir. Amma te'lifde mesmu olduğu üzere Hüseyini makamını zammederler. ... Bu terkib fi-zemanına elsine-i ehl-i amelden (sanat erbabının dillerinde) mehcurdur. Amma teliflerde mevcut olduğu-çün teftiş olunub tahrir olundu." b.) "Dügâh: Perde-i Dügâhdan âgâz idüb Zirgüle ve Irak perdesine hubut, yine Zirgüle ve Dügâh perdesine su'ud ba'dehu Dügâh perdesinden su'uden ve hubutan Sabâ âgâze idüb kararında yine Zirgüle ve bir Irak perdesi, ba'dehu Dügâh gösterüb anda karar ider. Amma âgâze miyanında Dügâh ve Zirgüle ve Irak perdesine seyr şartındandır. Ve bu terkib müteahhirin ihtira'idır."	Aksu, 1988: 183-184 (ed. Tura) 2006: 53 [günümüz türkçesi ile]
	Rekb Baba Tâhir (Tâhir)	(yok) Terkib (125)	- a.) "Tâhir-i Sagir: Muhayyer perdesinden Pençgah-ı Asl âgâze idüb Nevâ perdesinde biraz meks ile Uşşak karar ider. Bu dahi müteahhirin ihtira'idır." b.) "Tâhir-i Kebir: Bir Gerdaniyye ve bir Muhayyer perdesi gösterdikten sonra Tiz Çârgâh perdesinden Rast âgâze idüb bir Evç ve bir Hüseyini yine bir Evç ve bir Gerdaniyye yine bir Evç perdesi gösterüb Gerdaniyye perdesinden Nevâda biraz ârâm ile Rast âgâze idüb Tâhir-i Sagir karar ider. Bu dahi müteahhirin ihtira'idır."	- Aksu, 1988: 174 (ed. Tura) 2006: 45

Çizelge B.3 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
Hâşim Bey <i>Mecmuâ-i Kârâh ve Nâleştâ</i> ve <i>Şarkıyyât</i> (1853; 1864)	Hüseyinî	a.) Makam (88) b.) Makam (12) [Edvâr-ı Kadîm]	"İbtida nevâ, hüseyini, ev'ç, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çârgâh basarak yine bu üslub üzere nevâ, çârgâh, segâh ile düğâhda karar eder. Bu makama alafrangada evvelleri sol ton gibi görünür ise de, la minöre müşabihdir."	Tırışkan, 2000: 27
	Nevrûz	a.) Kullanılmayan Makamlar (72) b.) Avaze (7) [Edvâr-ı Kadîm]	a1.) "Nevruz: Neva perdesinden muhayyer perdesine dek su'uden ve hubuten nihavend ağaze edip, ba'dehu bir hüseyini ve bir acem perdesi gösterip yine acemde karar eder ve nevedan sonra çargah ve muhayyerden sonra sünbüle basılsa dahi be'is yoktur." a2.) "Nevruz-ı Sultani: İbtida muhayyer perdesinden nevrüz-ı acem ağaze edip, karargahı olan düğah perdesine geldikde bir rast gösterip, karar eder. Bu terkip dahi selefin ihtiralarıdır."	Tırışkan, 2000: 65, 71
	Nevâ	a.) Makam (88) b.) Makam (12) [Edvâr-ı Kadîm]	"İbtida hicaz, hüseyini, yine neva, çargah, segah basıp yine çargah, neva, hüseyini, ev'ç, gerdaniye, muhayyer perdeleriyle ağaze edip nevaya kadar tekrar gerdaniye, muhayyer yine gerdaniye, acem, hüseyini, neva, çargah, segah ile düğahda karar eder. Bu makama dahi alafrangada re ton ta'bir ederler."	Tırışkan, 2000: 27
	Uşşâk	a.) Makam (88) b.) Makam (12) [Edvâr-ı Kadîm]	"İbtida rast, düğah, segah, çargah, neva, hüseyini perdeleriyle ağaze ederek rasta kadar inip, badehu gerdaniye, acem, hüseyini, neva, çargah, segah, düğah, rast açarak düğahda karar eder. Ancak, bu makamın nevedan yukarısı beyati ve aşağısı uzal perdesiyle ağaze olunur ise de düğah makamına müşabeheti cihetiyle, fakir bu makama ne beyati ve ne düğah diyebiliyorum. Müsterek olduğu cihetle düğah makamına ziyade meyyal olduğu cihetiyle düğah dahi utlak olunabilir ve bu makama alafrangada her ne ladar la kalırsa da yine sol tonaya müşabeheti olduğundan sol ton tabir olunur."	Tırışkan, 2000: 23
	İsfahân	a.) Makam (88) b.) Makam (12) [Edvâr-ı Kadîm]	"İbtida hicaz, neva, hüseyini, acem, gerdaniye ile muhayyere kadar çıkıp, ba'dehu bu üslub üzere yine nevaya kadar inip hicaz, segah ile düğah perdesinde karar eder. Bu makamın beyatiden farkı hicaz perdesiyle acem perdesinin üzerinde bir miktar istirahat ettiğinden yine düğahda karar eder. Bu makam her ne kadar la kalırsa da alafrangada re ton ta'bir ederler."	Tırışkan, 2000: 26
	Muhayyer	Makam (88)	"İbtida gerdaniye, muhayyer, tiz segah, tiz çargah, tiz neva ile şed yolunda saba icra ederek muhayyere kadar inip ba'dehu muhayyerden perde perde neva, çargah, segah açarak cüz'i saba çeşnisi belli belirsiz icra ederek düğahda karar eder. Ya'ni bunların tahir makamıyla beynlerinde olan fark şu kadar olabilir ki tahir makamı karar verirken beyati üslubu üzere karar verip, muhayyer de saba çeşnisiyle karar vermekten ibarettir. Bu makam alafrangada gayri müstameldir."	Tırışkan, 2000: 29

Çizelge B.3 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarîf	Referanslar
Hâşim Bey <i>Mecmuâ-i Kârâh ve Nâleşhâ</i> ve <i>Şarkıyyât</i> (1853; 1864) (devam)	Dügâh	a.) Makam (88) b.) Şûbe (4) [Edvâr-ı Kadîm]	"İbtida segah, çargah, uzal ile saba çeşnisi gibi ağaze edip ba'dehu zirgüle ile düğahı bir iki defa icra ederek ister ise bu üslub üzere uzal perdesiyle hüseyiniye kadar çıkıp yine bu minval üzere inerek zirgüle ile düğahda karar eder. Ve bu düğah makamının hakkında pekçok şeyler müşahade olunmuş ise de tarifi gayri caiz olduğundan terk olundu. ... Ve bu makama alafrangada la minöre müşabih utlak olunur.	Tırışkan, 2000: 25
	Rekb	(yok)	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	Makam (88)	"İbtida gerdaniye, muhayyer, tiz çargah, tiz segah, muhayyer, gerdaniye, ev'ç gösterüb ba'dehu hüseyini, ev'ç, gerdaniye, muhayyere kadar çıkub muhayyerden perde perde nevaya inub, nevedan muhayyer, gerdaniye, acem, hüseyini, neva, çargah, segah iki defa icra ederek düğahda karar eder. Bu makama alafrangada re tona müteşabihdir."	Tırışkan, 2000: 29

Çizelge B.3 (devam) : Hüseynî Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
Kazım Uç <i>Musiki Istılahatı [1894]</i>	Hüseynî	Makam (207)	"Makam-ı mezkur evvela neva, hüseyinî başlayub sonra neva, çargah, segah perdelerile dügahta perdesinde karar eder. İmdi bu makamın tizden muhayyer ve tiz çargah ve pestten ise rasta kadar seyri caizdir."	(ed. Oransay) 1964: 32
	Nevrûz	Makam (207)	"Hem Arab ve hem de Acemistan'da müstamel olan bir makam ismidir."	(ed. Oransay) 1964: 49
	Nevâ	Makam (207)	"Evvela neva perdesinden başlar, sonra bir evc göstererek tekrar neva perdesinden çargah, segah ile dügahta karar eden bir makamın ismidir."	(ed. Oransay) 1964: 48
	Uşşâk	Makam (207)	"Evvela neva başlar, sonra çargah, segah, dügah perdelerini aşıkarak ederek rast ile dügahta karar eder bir makamdır. Makam-ı mezkurun muhayyere ve belki tiz çargah ve tiz nevaya kadar genişlemesi caiz olduğu gibi rast, dügah perdelerinden başlaması da heman ka'ide-yi makamdandır."	(ed. Oransay) 1964: 72
	İsfahân	Makam (207)	"Evvela hicaz, neva başlar ve sonra hicaz çeşnişiyle rast ve neva gösterüb çargah, segah perdeleriyle dügahta karar eder."	(ed. Oransay) 1964: 34
	Muhayyer	Makam (207)	"Evvela gerdaniye, muhayyer, tiz segah, tiz çargah başlar, sonra hüseyiniye indiğinde çargah ve saba üslubu üzere dügahda karar eder."	(ed. Oransay) 1964: 44
	Dügâh	Makam (207)	"... evvela zirgüle ile dügah sonra icabına göre kürdi veyahud segah perdelerile çargah, saba, hüseyini, acem, kürdi ve ondan sonra yine saba kullanarak çargah perdesine düştükten sonra segah perdesini mutlaka kürdi haline tahvil ile dügah ve bir zirgüle açarak dügahda karar eder. Mezkur makamın tiz çargaha kadar çıkması caizdir."	(ed. Oransay) 1964: 20
	Rekb	(yok)	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	Makam (207)	"Evvela gerdaniye, muhayyer başlar. Sonra tiz çargahtan neva perdesine inerek mezkur neva perdesinde biraz tevakküfla nevası galib uşşak makamı başlıyarak dügahda karar eder."	(ed. Oransay) 1964: 69

Çizelge B.3 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Tanburi Cemil Bey</i> <i>Rehberi Musiki (1901)</i>	Hüseyinî	Makam (51) [Dügah Perdesinde Karar Eden Makamlar (9)]	"Neva, hüseyini perdeleriyle başlar, zemini muhayyer-dügah, miyanı neva-tiz neva fasıllarında kararı dahi tiz çargah ile dügah arasındadır."	(ed. Cevher) 1993: 55
	Nevrûz	(yok)	-	-
	Nevâ	Müteferri Makamlar (22)	"Esvat-ı tabiiyye ile neva-tiz neva fasıllarında seyreyledikten sonra ısfahan üslubuyla dügah mukarriye avdet eder."	(ed. Cevher) 1993: 64
	Uşşâk	Makam (51) [Dügah Perdesinde Karar Eden Makamlar (9)]	"Uşşâk makamının zemini, medhalde rast, dügah perdeleriyle gerdaniye, rast veyahud gerdaniye yegah fasıllarında, miyanı evc perdesi ile neva tiz neva oktavında kararı dahi muhayyer ile rast perdeleri arasındadır."	(ed. Cevher) 1993: 54
	İsfahân	Makam (51) [Dügah Perdesinde Karar Eden Makamlar (9)]	"Mebdei segah, hicaz, neva perdeleridir. Zemini hicaz perdesiyle gerdaniye-dügah arasında; miyanı, evc, ferahnak, yegah miyanları gibi neva-tiz neva oktavında; kararı dahi, çargah savt-ı tabiiyyesiyle muhayyer-rast fasıllarındadır."	(ed. Cevher) 1993: 58
	Muhayyer	Makam (51) [Dügah Perdesinde Karar Eden Makamlar (9)]	"Gerdaniye, muhayyer perdeleriyle başlar; zemin ve miyanı evc perdesiyle neva-tiz neva fasıllarında, kararı dahi acem savt-ı tabiiyyesiyle tiz çargah-dügah perdeleri arasında icra edilir."	(ed. Cevher) 1993: 56
	Dügâh	Müteferri Makamlar (22)	"Medhal ve zemini saba makamı tarzında olup, yalnız intihada kürdi, zengüle, acem aşiran perdeleriyle bir tahavvül gösterdikten sonra dügahta karar eder."	(ed. Cevher) 1993: 63
	Rekb	(yok)	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	Müteferri Makamlar (22)	"Karargah ve şivece muhayyer makamına benzer, farkları; tahir makamı zemininde neva, çargah, segah, gerdaniye, evc, hüseyini, neva perdeleriyle icra edilen bir nağmeden ibarettir."	(ed. Cevher) 1993: 64

Çizelge B.4 : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
Rauf Yekta Bey <i>Türk Musikisi (1913; 1922)</i>	Hüseyinî	Makam (30)	[Çıkıcı dizi halinde] "Rst + Dgh (<i>tonik</i>) Sgh Çgh Nva Hsy (<i>dominant</i>) Evc Grd Mhy" (Dgh-Hsy aralığında 8. şekil beşli ile Hsy-Mhy aralığında 5. şekil dörtlünün birleşimi olarak gösterilmiş.)	mt Ap Mt Mt + mt Ap Mt [c t t + c c t]	(ed. Nasuhioğlu) 1986: 69
	Nevrûz	(yok)	-	-	-
	Nevâ	Makam (30)	[Çıkıcı dizi halinde] "Dgh (<i>tonik</i>) Sgh Çgh Nva (<i>dominant</i>) Hsy Evc Grd Mhy TSgh" (Dgh-Nva aralığında 5. şekil dörtlü ile Nva-Mhy aralığında 6. şekil beşlinin birleşimi olarak gösterilmiş.)	mt Ap Mt + Mt mt Ap Mt [c c t + t c c t]	(ed. Nasuhioğlu) 1986: 71
	Uşşâk	Makam (30)	[Çıkıcı dizi halinde] "(<i>tamamlayıcılar:</i>) Ygh HAşr Irk Rst + Dgh (<i>tonik</i>) Sgh Çgh Nva (<i>dominant</i>) Hsy Acım Grd Mhy" (Dgh-Nva aralığında 5. şekil dörtlü ile Nva-Mhy aralığında 3. şekil beşlinin birleşimi olarak gösterilmiş.)	mt ap Mt + Mt Lm Mt Mt [c c t + t b t t]	(ed. Nasuhioğlu) 1986: 73
	İsfahân	Makam (30)	[Çıkıcı dizi halinde] "Rst + Dgh (<i>tonik</i>) Sgh Çgh Nva (<i>dominant</i>) Hsy Acım Grd Mhy" (Dgh-Nva aralığında 5. şekil dörtlü ile Nva-Mhy aralığında 3. şekil beşlinin birleşimi olarak gösterilmiş.)	mt Ap Mt + Mt Lm Mt Mt [c c t + t b t t]	(ed. Nasuhioğlu) 1986: 81
	Muhayyer	Makam (30)	[Çıkıcı dizi halinde] "Rst + Dgh (<i>tonik</i>) Sgh Çgh Nva Hsy Evc Grd Mhy (<i>dominant</i>) TSgh TÇgh TNva" (Dgh-Nva aralığında 5. şekil dörtlü ile Nva-Mhy aralığında 6. şekil beşlinin birleşimi olarak gösterilmiş.)	mt Ap Mt + Mt mt Ap Mt [c c t + t c c t]	(ed. Nasuhioğlu) 1986: 75
	Dügâh	(yok)	-	-	-
	Rekb	(yok)	-	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	(yok)	-	-	-

Çizelge B.4 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Hüseyin Saadeddin Arel</i> <i>Türk Musikisi Nazariyatı</i> <i>Derrsleri (1941-1948)</i>	Hüseyinî	Basit Makam (16)	"Hüseyinî makamı çıkıcıdır. Dizisi $5 + V$ şeklindedir; yani bir hüseyinî beşlisinin tiz tarafına bir uşşak dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru $K S T T + K S T$ ve tizden peste doğru $T S K + T T S K$ tertibinde sıralanmıştır. Beşli ile dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii düğah perdesidir ...	$kst + kst$ $[cct + cct]$	(ed. Akdoğan) 1993: 45
	Nevrüz Nevâ	(yok) Basit Makam (16)	- "Neva makamı çıkıcıdır. Dizisi $V + 4$ şeklindedir; yani bir uşşak dörtlüsünün tiz tarafına bir rast beşlisi eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru $K S T + T K S T$ ve tizden peste doğru $T S K T + T S K$ tertibinde sıralanmıştır. Dörtlü ile beşlinin birleştiği yerde bulunan ses (dördüncü derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii düğah perdesidir ... Neva makamının bir de inici şekli vardır ki tiz duraktan başlar; dizinin tiz tarafındaki sekizli sahası içinde dolaştıktan ve güçlüde bir asma karar yaptıktan sonra tıpkı neva makamı gibi inerek düğah perdesinde kalır. Bu inici makama tahir, yahut baba tahir adı verilmiştir."	$kst + kst$ $[cct + tct]$	- (ed. Akdoğan) 1993: 47
	Uşşâk	Basit Makam (16)	"Uşşak makamı çıkıcıdır. Dizisi $V + 2$ şeklindedir; yani bir uşşak dörtlüsünün tiz tarafına bir buselik beşlisi eklemek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru $K S T + T B T T$ ve tizden peste doğru $T T B T + T S K$ tertibinde sıralanmıştır. Dörtlü ile beşlinin birleştiği yerde bulunan ses (dördüncü derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii düğah perdesidir ... Uşşak makamının inici-çıkıcı bir şekli vardır ki güçlüden başlar ve dizinin tiz tarafındaki buselik kısmında dolaştıktan sonra tıpkı uşşak gibi inerek düğah perdesinde kalır. Bu makama beyatı adı verilmiştir."	$kst + tbt$ $[cct + tbt]$	(ed. Akdoğan) 1993: 44
	İsfahân	Mürekkep Makam [Düğah'ta Karar Eden Mürekkep Makamlar {}]	"Basit ve mürekkep olmak üzere iki türlü kullanılır: Basit olanı segah ile acem arasındaki perdeler üzerinde sıkça inip çıkarak bazan segah perdesinde bir asma karar yapan bir beyatı makamından ibarettir ve tabii bunun ayrı bir makam sayılması doğru olmadığı gibi mürekkep makamlar bahsinde de yeri yoktur. Mürekkep olan ısfahan makamına gelince neva perdesindeki buselik dizisinin bir kısmıyla düğah perdesindeki rast dörtlüsünün beyatı dizisine katılmasından hasıl olmuştur. İnici-çıkıcıdır ... Neva perdesindeki buselik dizisinin bir kısmıyla düğah perdesindeki rast dörtlüsünün ve beyatı dizisinin herhangi birinden başlanılarak onda dolaşıldıktan sonra ötekine geçilir ve nihayet beyatı makamıyla karar verilir. Bu çerçevede içinde istenilirse basit ısfahanın da gösterilmesine veya geçici geçkiler yapılmasına mani yoktur."		(ed. Akdoğan) 1993: 199

Çizelge B.4 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Hüseyin Saadeddin Arel</i> <i>Türk Musikisi Nazariyatı</i> <i>Derrsleri (1941-1948)</i>	Muhayyer	Basit Makam (16)	"Hüseyinî makamının bir de inici şekli vardır ki tiz duraktan başlar; dizinin tiz tarafındaki sekizli sahası içinde dolaşıktan ve güçlüde bir asma karar yaptıktan sonra tıpkı hüseyinî makamı gibi inerek düğah perdesinde kalır. Bu makama muhayyer adı verilmiştir."	[inici] t s k + t t s k [inici t c c + t t c c]	(ed. Akdoğan) 1993: 46
	Düğâh	Müreкке Makam [Düğah'ta Karar Eden Müreкке Makamlar {}]	"Saba dizisinin pest tarafına yegah perdesindeki neveser dizisinden bir kısmının karıştırılmasıyla hasıl olmuştur. Çıkıcıdır. ... Ya saba makamının dizisiyle, yahut yegah perdesindeki neveser dizisinden alınan kısımla başlanılarak bunda gezinildikten sonra ötekine geçilir ve orada da dolaşılıp nihayet neveser dizisinden alınan kısımla düğah perdesinde karar verilir. Arada başka geçici geçkiler yapılmasına mani yoktur."		(ed. Akdoğan) 1993: 220-221
	Rekb	(yok)	-	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	Basit Makam (16)	"Neva makamının bir de inici şekli vardır ki tiz duraktan başlar; dizinin tiz tarafındaki sekizli sahası içinde dolaşıktan ve güçlüde bir asma karar yaptıktan sonra tıpkı neva makamı gibi inerek düğah perdesinde kalır. Bu inici makama tahir yahut baba tahir adı verilmiştir."	[inici] t s k t + t s k [inici t c c t + t c c]	(ed. Akdoğan) 1993: 47

Çizelge B.4 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>M. Suphi Ezgi</i> <i>Nazari ve Ameli Türk Musikisi</i> <i>I-V (1935-1953)</i>	Hüseyinî	Hususi Makam (23)	[Çıkıcı dizi halinde] Dgh Sgh Çgh Nva Hsy Evç Grd Mhy "Pest tarafta bir hüseyini beşlisine tiz tarafta bir uşşak dörtlüsünün katılmasından tahassul etmiştir ... Hüseyini makamı sait ve ya nazil ve ekseriya karışık olarak istimal edilmiştir. Makamda güçlü nağme beşinci derece olan (hüseyini - mi)dir. Sait olduğu zaman evvela pestteki hüseyini beşlisindeki durak veya güçlüden başlar, onda seyrederek güçlü veya durakta muvakkat kalır, sonra tiz taraftaki uşşak dörtlüsünde dahi gezinerek karargahta durur; eğer makam nazil ise tiz taraftaki uşşak dörtlüsünden başlar, güçlüde asma kalır ve sonra hüseyini beşlisle karargahta durur."	kstt+kst [cctt+cct]	1935: 94
	Nevrûz	(yok)	-	-	-
	Nevâ	Hususi Makam (23)	[Çıkıcı dizi halinde] Dgh Sgh Çgh Nva Hsy Evç Grd Mhy "Pest tarafta bir uşşak dörtlüsüne tiz tarafta bir rast beşlisinin ilavesinden husule gelmiştir. Makam said ve nazil olarak ekseriya karışık bir halde kullanılmıştır. Güçlü sesi dördüncü (neva - re)dir. Makam said olduğu zaman ya güçlü veya duraktan başlar; pestteki uşşak dörtlüsünde seyrettikten sonra güçlüde muvakkat karar yapar; sonra tiz tarafta rast beşlisinde dahi gezinip gelir durakta kalır. Makam nazil bir halde olursa, güçlüden başlayarak dizinin tiz tarafındaki beşli ve pest tarafındaki dörtlüde karışık bir surette gezinerek güçlüde muvakkat karar yaptıktan sonra yine dörtlü ile karargahta durur."	ksttkst [cct+tcct]	1935: 105
	Uşşâk	Hususi Makam (23)	[Çıkıcı dizi halinde] Dgh Sgh Çgh Nva Hsy Acım Grd Mhy "Pest tarafta bir uşşak tam dörtlüsüne tiz tarafta bir puselik tam beşlisinin inzimamından tevellüt etmiştir. Bu makam saittir. Bünyesine göre güçlü, dördüncü derece olan (neva-re) sesidir. İptida ekseriya karargah ve bazan dördüncü güçlü nağmesinden icra edilir. Pestteki uşşak dörtlüsünde kendisini gösterir, ya durak veya güçlüde muvakkat bir karar yapar. Sonra tizdeki beşlide dahi seyir ederek durakta yedenli ve yahut yedensiz kalır. Bu makamda yeden sesi bir tanini aralığında olan (rast - sol)dür. Eğer makam nazil bir halde, puselik beşlisi ile uşşak dörtlüsünde karışık olarak seyrederse ona (beyati) denilir. Beyatise dördüncü (neva - re) sesi durak derecesinde hükümlüdür. Beyatinin uşşaktan başka bir mahiyeti yoktur. Kadim ve cedit bestekarlardan bazıları nevada bir hicaz geçkisi yapmışlardır. Bu makam tebdili beyatinin mürekkep olduğunu ispat etmez."	kst+tbtt [cct+tbtt]	1935: 57

Çizelge B.4 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>M. Suphi Ezgi</i> <i>Nazari ve Ameli Türk</i> <i>Musikisi I-V (1935-1953)</i> <i>(devam)</i>	İsfahân	Mürekkep Makam (55)	"Bu makam uşşak dizisinin ya başına veya ortasına veyahut sonuna (dügah-la) ile (neva-re) sesleri beyinde mevzu bir rast dörtlüsünün geçki halinde ilavesinden vücade gelmiştir: ... uşşak dörtlüsü ile aynı mevkie konmuş bir rast dörtlüsünün arada bir değişmece icrasından husul bulmuştur ... Makamda güçlü dördüncü (neva-re) sesidir; durak (dügah-la) nağmesidir. Makam sait ve nazil olarak karışık bir surette kullanılmıştır. İsfahan makamı ekseriya güçlü veya karargahtan başlar; uşşak dörtlüsüle tiz taraftaki puselik beşlisinde seyrederek arada bir (neva-re) ve (dügah-la) beyindeki rast dörtlüsünü gösterir, güçlüde ve bazan ikinci derecede muvakkat kalır, sonra yine puselik beşlisi ile uşşak dörtlüsünde seyirle durakta kalır ... İsfahanek namı verilen makamın ise İsfahandan bir farkı yoktur. Yalnız uşşak dizisinin tiz tarafındaki beşliden başlaması ve onda çok gezinmesi başlıca bir fark tevhit etmez."	(terkib niteliğinde)	1935: 144
	Muhayyer	Hususi Makam (23)	"Muhayyer denilen makam ise tiz duraktan başlayıp hüseyini dizisinin tiz tarafındaki naziri hüseyini dizisinin dörtlü veya beşlisinde seyreden nazil bir hüseyini makamından başka bir şey değildir."	[inici] t s k + t t s k [inici t c c + t t c c]	1935: 95
	Dügâh	Mürekkep Makam (55)	"Dügah makamı baş, orta, sonunda hicaz zirgüle dizisinin bir kısmının bir saba dizisine karıştığından başka bir şey değildir. ... Güçlü (çargah-do), durak (dügah-la) sesleridir."		1935: 196
	Rekb	(yok)	-	-	-
	Tâhir (Baba Tâhir)	Hususi Makam (23)	"Tahir makamı neva makamından başka bir şey değildir; ekseriya tiz duraktan başlar, neva dizisinin tiz tarafındaki naziri dizinin uşşak dörtlüsünde ve onu müteakip neva dizisinin rast beşlisinde gezinmek suretile ya tiz durakta veyahut güçlüde veya altıncı seste muvakkat bir karar yaptıktan sonra uşşak dörtlüsüle karargahda durur."	[inici] t s k t + t s k [inici t c c t + t c c]	1935: 105

Çizelge B.4 (devam): Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>M. Ekrem Karadeniz</i> <i>Türk Musikisi nin Nazariye ve Esasları (1984)</i>	Hüseyinî	Basit Makam (57) [Dügâh Perdesinde Karar Veren Makamlar (33)]	"Bu makam gerek çıkış ve gerek inişte aynen Uşşâk makamının ıskalalarını kullanır ... Çoğunlukla Nevâ ve Hüseyinî perdelerinden, bazan da Muhayyer veya ıskalanın uygun başka bir perdesinden terennüme başlar. Hüseyinî perdesini ısrarlı bir şekilde kullanıp bu perde üzerinde duruşlar yaparak çıkış ıskalasındaki perdelerle tize doğru seyrederken nağmelerin icabına göre Tiz Segâh ve hatta Tiz Nevâ perdesine kadar yükseldikten sonra, aynı şekilde tekrar Hüseyinî perdesine iner ve burada yaptığı duruştan sonra bu defa Eviç yerine Acem perdesi kullanarak iniş ıskalasındaki perdelerle Uşşâk makamı gibi karar verir ... Makamın hususi çeşnisi Hüseyinî perdesini ısrarlı şekilde fazla kullanmak ve inişte Uşşâk makamı gibi Eviç yerine Acem, Segâh yerine Uşşâk perdesi kullanarak Dügâh perdesinde karar vermek suretiyle meydana getirilir."	(bkz. Uşşâk ıskalaları)	1984: 98
	Nevrûz	Birleşik Makam (145) [Dügâh Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar (50)]	"Bu makam Acem ve Hüseyinî makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir ... Bazı bestekârlar Hüseyinî perdesinden başlayıp Acem makamı gibi bir seyir kullanmış ve Nevâ perdesine indikten sonra Hüseyinî makamına geçerek bu makamın seyrini de iniş ıskalasındaki perdelerle icra ederek Dügâh perdesinde karar vermişlerdir. Bazıları da Acem perdesinden başlayıp Acem makamının seyrini icra ettikten sonra Hüseyinî makamına geçmişlerdir ki bu seyir makamın çeşnisine daha uygundur. Nevruz adı yönünden de bu çeşni daha uygun düşer. Zira birinci şekildeki seyir, Necid Hüseyinî makamının seyrine benzemektedir. Aslında bu makama Nevruz yerine 'Acem-renk Hüseyinî' adının verilmesi daha iyi olurdu, çünkü Nevruz adına rağmen, seyir esnasında Acem perdesinden bir irha aralığı daha tiz olan Nevruz perdesi hiç kullanılmamaktadır; yani makamın adı ile kullandığı perdeler arasında bir bağ yoktur."	[bkz. Uşşâk ıskalaları]	1984: 136
	Nevâ	Basit Makam (57) [Dügâh Perdesinde Karar Veren Makamlar (33)]	"Çıkış ve inişte aynen Uşşâk makamının ıskalalarını kullanır ... Nevâ perdesinden terennüme başlar ve bu perde üzerinde ısrarlı duruşlar yapar. Bu esnada Eviç perdesi üzerinde kısa duruşlar yaparak makamın hususi çeşnisini meydana getirdikten sonra inişte Hüseyinî, Acem, Nevâ, Çârgâh ve karar esnasında Uşşâk perdesi kullanarak Dügâh perdesinde karar verir."	(bkz. Uşşâk ıskalaları)	1984: 96

Çizelge B.4 (devam): Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>M. Ekrem Karadeniz</i> <i>Türk Musikisi nin Nazariye ve</i> <i>Esasları (1984)</i> <i>(devam)</i>	Uşşâk	Basit Makam (57) [Dügâh Perdesinde Karar Veren Makamlar (33)]	Çıkış İskalas: Dgh Sgh Çgh Nva Hsy Evc Grd Mhy; İniş İskalas: Mhy Grd Acn Hsy Nva Çgh Uşş Dgh "Bu makam çıkışta ve inişte iki ayrı iskala kullanır ... Rast, Dügâh bazen de Çârgâh, Nevâ perdelerinden terennüme başlayıp iskaladaki perdelerle seyrederek Nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapar ve inişte Eviç yerine Acem, Segâh yerine de Uşşâk perdesi kullanarak Dügâh perdesinde karar verir. Makamın çeşnisi Dügâh perdesi üzerinde yaptığı belirli duruşlarla ve inişte Uşşâk perdesini kullanmak suretiyle meydana getirilir. "	Çkş: 0 1600 2600 4400 6200 7800 8800 10600 (T. Senti) İnş: 10600 8800 7000 6200 4400 2600 1400 0 (T. Senti) [Çkş: 8 5 9 9 8 5 9 koma] [İnş: 9 9 4 9 9 6 7 koma] [Çkş: c c t + t c c t] [İnş: t t b t + t c c]	1984: 94
	İsfahân	Basit Makam (57) [Dügâh Perdesinde Karar Veren Makamlar (33)]	Çıkış İskalas: Dgh Bsl Hcz Nva Hsy Evc Grd Mhy; İniş İskalas: Mhy Grd Acn Hsy Nva Çrg Uşş Dgh "Bu makamın iki türlü seyri vardır. Aralarındaki fark çıkış iskalalarında olup iniş iskalaları birbirinin aynıdır ve Uşşâk makamının iniş iskalasındaki perdelerden meydana gelmiştir. Bu makam diyez ve bemol işaretlerini sık sık değiştirdiği için nota yazarken eserin baş tarafına arıza işareti koymamak ve bu işaretleri yerleri geldikçe göstermek en uygun şekildir." a.) İsfahân-1: "Birinci şeklin çıkış ve iniş iskalaları Uşşâk makamının aynıdır ... Çoğunlukla Çârgâh ve Nevâ perdelerinden terennüme başlar; Hüseyini, Eviç, Gerdâniye ve Muhayyer perdeleriyle tize doğru seyrettikten sonra dönüşte Eviç yerine Acem perdesi kullanır ve Nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yaptıktan sonra Çârgâh ve Uşşâk perdeleriyle Dügâh perdesinde karar verir. Makamın hususî çeşnisi Nevâ perdesi üzerinde yaptığı duruşlarla ve bu arada Çârgâh ve Segâh perdelerini fazlaca kullanmak suretiyle meydana getirilir." b.) İsfahân-2: "Hicaz ve Nevâ perdeleriyle terennüme başlar, çıkış iskalasındaki perdelerle tize doğru seyreder. Gerek çıkışta, gerek inişte Nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapıp inişte aynen İsfahan-1 çeşnisiyle karar verir. Makamın hususî çeşnisi çıkışta Buselik, Hicaz, Hüseyini ve Eviç perdeleri kullanarak Nevâ perdesi üzerinde duruşlar yapmak suretiyle meydana getirilir. Bazı eserlerde her iki şeklin karışık olarak kullanıldığı da görülmüştür."	Çkş: 0 1900 3700 4400 6200 7800 8800 10600(T. Senti) İnş: 10600 8800 7000 6200 4400 2600 1400 0 (T. Senti) [Çkş: 9.5 9 3.5 9 8 5 9 koma] [İnş: 9 9 4 9 9 6 7 koma] [c c c b + c c c b t]	1984: 95
	Rekb	(yok)	-	-	-

Çizelge B.4 (devam): Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>M. Ekrem Karadeniz</i> <i>Türk Musikisi nin Nazariye ve Esasları (1984)</i> <i>(devam)</i>	Muhayyer	Basit Makam (57) [Dügâh Perdesinde Karar Veren Makamlar (33)]	"Bu makam da gerek çıkışta, gerek inişte aynen Uşşâk makamının ıskalalarını kullanır ... Gerdâniye ve Muhayyer perdelerinden terennüme başlar, Tiz Segâh ve Tiz Çârgâh, bazan da Tiz Gerdâniye perdesine kadar seyrettikten sonra aynı şekilde Muhayyer perdesine iner ve bu perde üzerinde ısrarlı duruşlar yaptıktan sonra Gerdâniye ve Eviç perdeleriyle Hüseyini perdesine gelip burada da kısa duruşlar yapar. Bundan sonra iniş ıskalasındaki Acem, Hüseyini, Nevâ, Çârgâh ve Uşşâk perdeleriyle Dügâh perdesinde karar verir ... Makamın hususi çeşnisi Muhayyer perdesinden terennüme başlayıp bu perde üzerinde ısrarlı duruşlar yaptıktan sonra aynı şekilde Hüseyini perdesi üzerinde de kısa duruşlar yapmak ve inişte Eviç perdesi yerine Acem, Segâh perdesi yerine Uşşâk perdesi kullanarak Uşşâk makamı gibi Dügâh perdesinde karar vermek suretiyle meydana getirilir."	[bkz. Uşşâk ıskalaları]	1984: 100
	Dügâh	Birleşik Makam (145) [Dügâh Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar (50)]	a.) Dügâh: "Bu makam Sabâ ve Hicaz Zengüle makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. ... Bazı bestekârlar makamın adına bakarak Dügâh perdesinden terennüme başlamışlarsa da makam Sabâ ve Hicaz Zengüle makamlarından birleştiği için önce Sabâ makamı gibi Çârgâh ve Sabâ perdelerinden terennüme başlamak ve Sabâ makamının seyriyle Dügâh perdesinde kısa bir duruş yaptıktan sonra Kürdi ve Hicaz perdeleri kullanarak Hicaz Zengüle makamına geçmek ve Dügâh, Zengüle, Arak perdelerini kullanarak Dügâh perdesinde karar vermek gerekir. Nitekim İtri de bu seyri kullanmıştır. Bazı musikiciler de Sabâ makamının seyrini icra edip Dügâh perdesine indikten sonra Hicaz perdesi kullanmaksızın Kürdi, Dügâh ve Zengüle perdeleriyle, yani kısaca Zengüle makamının seyriyle Dügâh perdesinde karar vermişlerdir. Bu şekil de makamın seyrine aykırı değildir." b.) Kara Dügâh: "Bu makam Dügâh makamından çeşni farkı ile ayrılmaktadır. ... Önce Zengüle perdesinden başlayıp Dügâh, Segâh, Çârgâh, Sabâ, Hisârek, Acem, Gerdâniye ve Dik Şehnâz perdelerini kullanarak Sabâ makamı gibi seyrettikten sonra aynı perdelerle karara inip karar sırasında Zengüle ve Arak perdelerini kullanarak Dügâh perdesinde karar verir. Bu makamın Dügâh makamından farkı Kürdi ve Hicaz perdelerini kullanmayarak ayrı bir çeşni meydana getirmektedir."	(belirtilmemiş)	1984: 140-141
	Baba Tâhir (Tâhir)	Birleşik Makam (145) [Dügâh Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar (50)]	"Çıkış ve inişte aynen Uşşâk makamının ıskalalarını kullanır. ... Gerdâniye ve Muhayyer perdelerinden terennüme başlayıp Tiz Segâh ve Tiz Çârgâh bazan da Tiz Nevâ perdesine kadar seyrederek aynı şekilde Muhayyer perdesine iner ve burada duruşlar yapar. Bundan sonra Gerdâniye, Eviç ve Hüseyini perdeleriyle Nevâ perdesine iner ve burada Çârgâh ve Nevâ perdeleri üzerinde de duruşlar yaptıktan sonra Hüseyini, Acem, Nevâ, Çârgâh, Uşşâk perdeleriyle Dügâh perdesine inerek karar verir. ... Bu makamın Muhayyer makamından farkı, Muhayyer makamındaki Hüseyini perdesi yerine Çârgâh ve Nevâ perdelerinde tevakkuf ederek kendine mahsus bir çeşni meydana getirmesinden ibarettir. Tâhir makamının karara doğru Hisar ve Eviç perdeleri kullanarak Bayatî çeşnisi ile karar veren bir şekli daha vardır ki buna 'Baba Tâhir' denir. Bunun Tâhirden farkı Uşşâk yerine Bayatî çeşnisiyle karar vermesinden ibarettir, başlı başına bir makam değildir."	(bkz. Uşşâk ıskalaları)	1984: 96

Çizelge B.4 (devam): Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>İsmail H. Özkan</i> <i>Türk Musikisi Nazariyatı ve</i> <i>Usulleri (1987)</i>	Hüseyinî	Basit Makam (26)	"Yerinde hüseyinî beşlisine, hüseyinîde uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. ... güçlü hüseyinî perdesi civarından seyre başlanır. Bazan karar perdesinden başlasa bile hemen güçlüye yönelinir. ... güçlü hüseyinî perdesinde uşşak çeşnili yarım karar yapılır. ... düğah perdesinde hüseyinî dizisiyle tam karar yapılır."	k st t + k st [c ct t + c ct t]	1987: 156, 158
	Nevrûz	(yok)	-	-	-
	Nevâ	Basit Makam (26)	"Yerinde uşşak dörtlüsüne nevada rast beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. ... Güçlü neva perdesi civarından seyre başlanır. ... Neva perdesinde yarım karar yapılır. ... Düğah perdesinde uşşak çeşnisiyle tam karar yapılır."	k st + t k st [c ct + t c ct t]	1987: 168-169
	Uşşâk	Basit Makam (26)	"Yerinde uşşak dörtlüsü+nevada buselik beşlisi ... Durak civarından durağın altında genişlemiş bölgenin seslerinden seyre başlanır. Önce durak üzerindeki uşşak dörtlüsünün seslerinde dolaşıldıktan sonra dizinin iki tarafında karışık gezinip güçlü neva perdesinde yarım karar yapar. ... Düğah perdesinde uşşak çeşnisi ile tam karar yapılır."	k st + t b tt [c ct + t b tt]	1987: 120, 122
	İsfahân	Mürekkep Makam [Düğah'ta Karar Eden Mürekkep Makamlar (41)]	a.) Basit İsfahan Makamı: "... her bakımdan uşşak veya beyati makamına benzer. Uşşak makamından ayrılan tarafı seyrinin inici-çıkıcı oluşudur. Genişlemesi de hiçbir zaman durağın altından yapılmaz, Beyati makamındaki gibi güçlü üzerindeki buselik beşlisinin dizi halinde uzatılması ile yapılır. Beyati makamındaki nevada hicaz, çargahta nikriz geçkileri basit İsfahanda yapılmaz. ... En karakteristik tarafları segah ve acem perdeleri arasında fazlaca gezinmesi ve segah perdesinde uşşak veya beyatiden daha çok ve kendine özgü bir kişilikle kalmasıdır." b.) Mürekkep (Bileşik) İsfahan Makamı: "Basit İsfahan makamı dizisine düğah perdesinde bir rast dörtlüsünün zaman zaman katılmasından meydana gelmiştir. ... Beyati dizisi ile veya düğah perdesindeki rast dörtlüsü ile güçlü neva perdesi civarından seyre başlanır. ... Neva perdesinde buselik çeşnisiyle yarım karar yapıldıktan sonra ... basit İsfahan dizisiyle düğah perdesinde uşşak çeşnili tam karar yapılır."		1987: 130; 301-302
	Muhayyer	Basit Makam (26)	"Yerinde hüseyinî beşlisine, hüseyinîde uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. ... Tiz durak muhayyer perdesi civarından seyre başlanır. Muhayyer perdesi üzerindeki tiz bölgede gezildikten sonra, muhayyer perdesinde yarım karar yapılır. ... İkinci merteye güçlü olan hüseyinî perdesindeki asma karar gösterilir. ... Düğah perdesinde hüseyinî dizisiyle tam karar yapılır."	[inici] t sk + t t sk [t c c + t t c c]	1987: 162, 163

Çizelge B.4 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>İsmail H. Özkan</i> <i>Türk Musikisi Nazariyatı ve</i> <i>Usulleri (1987)</i>	Dügâh	Mürekkep Makam [Dügâh'ta Karar Eden Mürekkep Makamlar (41)]	"1.) Yerinde saba makamı dizisine, yerinde zirgüleli hicaz dizisinin pest tarafı ile durak perdesi altından genişlemiş bir kısmının katılıp seyre zaman zaman karıştıktan sonra ... zirgüleli hicaz dizisiyle karar vermektir. Bu tarif, düğah makamının eski tarifidir. 2.) Yerindeki saba makamı dizisine yegah perdesindeki neveser dizisinin bir kısmının zaman zaman katılıp, ... yegah perdesindeki neveser dizisinin güçlüstü olan 5. derece düğah perdesinde karar vermektir. Bu tarif, daha yeni bir tariftir."		1987: 347
	Rekb	(yok)	-	-	-
	Baba Tâhir (Tâhir)	Basit Makam (26)	"Neva makamı dizisinin inici şeklidir. ... Tiz durak muhayyer perdesi civarından seyre başlanır. Bu tiz bölgede ve neva perdesi üzerindeki rast çeşnisinde karışık gezindikten sonra muhayyer perdesinde uşşak çeşnili yarım karar yapılır. Yine karışık gezinerek neva perdesinde ikinci mertebe güçlü olarak asma kararını yapar. Bu arada diğer asma kararları da göstererek, düğah perdesinde uşşak çeşnisi ile tam karar yapılır."	[inici] t s k t + t s k [t c c t + t c c]	1987: 172-173

Çizelge B.4 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Y. Fikret Kutluğ Türk Musikisinde Makamlar (2000)</i>	Hüseyinî	Basit Makam (18)	"Eski musikiciler hüseyini makamını iki çeşit olarak kullanmışlardır: 1.) Tiz dörtlüyü uşşak dörtlüsü olarak kullanma (evic perdesini kullanmak suretiyle), 2.) Tiz dörtlüyü kürdi dörtlüsü olarak kullanma (acem perdesini kullanmak suretiyle). ... Hüseyini makamı inici çıkıcı bir seyir gösterir. Makamın durağı düğah, güçlü perdesi hüseyini, tiz durağı muhayyerdur. ... Makama başlamada hüseyini perdesi mutlak surette gösterilir. Çünkü hüseyini perdesi makamın çeşnisinin belli edilisinde birinci derecede rol oynar. ... Hüseyini perdesi aynı zamanda güçlü perdesi görevini de yapar. Hüseyini çeşnisi evvela bu perde ile etrafındaki seslerde belirlenir ... seyirler esnasında evic perdesi değiştirilerek, tiz dizi kürdi olarak kullanılır. Bu değişim tıpkı hicazda ve rastta uygulanan seyirler gibidir ve makamın basitliğine şüphe düşürecek kadar kuvvetlidir. ... hüseyini perdesi aynı zamanda en önemli olan asma karar perdesidir. Bunun dışında çargah ve segah perdeleri de hüseyini çeşnisinin meydana gelmesinde yardımcı olan asma karar perdeleridir. Muhayyer perdesi asma karar perdesi olarak pek kullanılmaz. ... uşşak makamında kullandığımız segah perdesini hüseyini makamında kullanamayız. ... Hüseyini uşşak gibi yedenli kararlar vermez. ... [tizlerde] bestekarların daha başka [uşşak dışında] makamlar içinde miyan açmaları her zaman mümkündür ve mani bir sebep yoktur. ... Hüseyininin rasttan daha pestlere doğru bir genişleme yaptığı görülmez."	kstt+kst [cctt+cct]	2000: 171-173
	Nevâ	Basit Makam (18)	"Neva makamı inici çıkıcı bir nitelik gösterir. Yerinde bir uşşak dörtlüsüne güçlü nevanın itibaren bir rast beşlisinin eklenmesiyle hasıl olan dizisi şöyledir: düğah segah çargah neva hüseyini evic gerdaniye muhayyer. ... neva makamında hemen daima giriş güçlü perdesi olan nevanın başlar. Pest dörtlü olan uşşak [burada beyati] dörtlüsü içinde ilk seyirlerini veren neva, tizdeki rast beşlisine geçer ve seyre devam eder. Bu beşli içinde segah perdesinin simetriği olan evic perdesinde önemli duraklamalar yapılır. Bu asma kararlarda mi diyiz (acem) perdesi kullanılmaz. Bu suretle evic makamı çevresi içinde yapılmazlar. Bu seyir sırasında evic perdesi acem perdesine dönüştürülerek neva üzerinde ve nim hicaz perdesi yedeni ile buselik makamına geçkiler yapılır veya nim hicaz perdesi kullanılmadan çargah perdesi yedeni ile neva üzerinde beyati asma kararlar verildiği görülür. Bu şekildeki bir geçki rast makamının yapısı içinde yoktur, fakat burada neva makamının melodik yapısı dolayısıyla bir anlık bir değişiklik ile neva üzerinde bir beyati asma kararına yer verilmiş olunur ... Nevanın durağı düğah, güçlüsü neva ve tiz durağı muhayyer perdeleridir. Neva evvela pest dörtlü içinde ilk seyirlerini gösterdikten sonra neva etrafındaki perdelerde dolaşmalar gösterir. ... III. Sultan Selim Han dönemine gelinceye kadar bir kısım bestekarlarımızın özellikle ... nevada karar veren peşrev ve saz semaileri besteledikleri görülmüştür. ... Bestekarlarımız bazı eserlerde nişabur çeşnisi ile ve bazı eserlerde beyati asma kararlar ile nevada kararlar vermişlerdir."	kst+tkst [cct+tcct]	2000: 174-175

Çizelge B.4 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
Y. Fikret Kutluğ Türk Musikisinde Makamlar (2000)	Nevrûz	Mürekkep Makam (210) [Düğah Perdesinde Karar Veren Mürekkep Makamlar (51)]	"Sistemci okuldaki nevrûz şeması ile karşılaştırdığımız zaman nevrûzun zamanla değiştiğini, neva üzerindeki hüseyini beşlisinin yerine, düğahıtan itibaren bir necid hüseyini dizisinin konulduğunu ve acem makamının ilk mertebede icra edilerek, makama girildiğini görüyoruz. Halbuki sistemci okuldaki nevrûz lahni yapısı içinde yine acem makamı görülmekle beraber, hisar perdesinin kullanıldığını, neva üzerinde buselik makamının gösterildiğini, hicaz perdesinin görevinin kaldırılmadığını açıkça görmekteyiz ... Makam daha çok inici bir seyir göstermektedir. Acem açarak başlayan makamda çargah ile muhayyer arasında ve acem perdesi etrafında seyirler görülür. Acem perdesi aynı zamanda önemli bir asma karar perdesi olmaktadır. Hüseyini perdesi açıldıkta makamda gösterilen acem perdesi kadar hüseyini perdesinde durulmaz ve karar doğru bir seyrin başladığı görülür. Bu arada çargah ve segah perdelerinde asma kararlar verilir ve düğahıta hüseyini çeşnisi ile karara varılır ... Basit makamlar bölümünde ... uşşak nevrûzdan doğmuş olabileceği düşüncesinin ağır bastığını açıklamağa çalışmış idik ... Abdülbaki Nasır Dede'nin uşşakı tarifi sırasındaki verdiği tarihi veriler, şüpheleri adeta ortadan kaldırmış bulunmaktadır ... Nevruz makamı bugün unutulmuş makamlarımızdandır. Muallim İsmail Hakki Bey, bazı unutulmuş eski makamlarımızı yeniden tanıtmak maksadı ile, bu makamlardan peşrev, kar, beste gibi klasik anlamda eserler bestelemiş ise de, artık tarihin derinliklerine karışmış bu tür makamların ihyası mümkün olmamıştır."	(bkz. Neva)	2000: 389-90
	Muhayyer	Mürekkep Makam (210) [Düğah Perdesinde Karar Veren Mürekkep Makamlar (51)]	"Yalnız dizilerinin aynı olmasından dolayı nazari olarak birleştirilen hüseyini-muhayyer ikilisi aslında birbirinden ayrı nitelikler ve diziler taşıyan iki makamı teşkil eder. ... Hüseyini kararlarına benzemeyen, uşşak makamının karakterize ettiği kararlar çevresinde karar veren muhayyer makamı rast perdesini yeden olarak kullanır. ... uşşak dörtlüsü muhayyerin kararında hüseyini beşlisinin yerini almış olmaktadır. ... Muhayyer iki makam dizilerinin ayrı ayrı yerlerde konulmaları ile hasıl olmuştur: a.) Muhayyer üzerinde uşşak dörtlüsü, b.) hüseyini çeşnisini veren hüseyini üzerinde uşşak dörtlüsü, c.) düğahıta hüseyini beşlisi, d.) düğahıta kararda."	(bkz. Hüseyini)	2000: 345-346
	Uşşâk	Basit Makam (18)	"Uşşak makamı çıkıcı bir nitelik gösterir. Makam yeden perdesi olan rast perdesini göstererek düğah açar. ... seyir sırasında yegah perdesine doğru rast çeşnisi ile pestleşme durumu makamın kuruluşunda bulunmayan bir ilave ve genişleme olarak yapılır. Bestekarlarımız yegaha düşerek, yegah üzerinde rast göstermeyi adeta bir gelenek durumuna getirmişlerdir. Düğahıtan tize doğru uşşak dörtlüsü içinde gösterilen seyirlerde neva perdesi sıkça gösterilir ve düğaha doğru pestleşirken segah perdesi üzerinde sıkça vurgulamalar ve özellikle asma kararlar verildiği görülür. ... segah perdesinde uşşak makamına has bir karar göstermeyen seyirler uşşak makamının çeşnisini tam ve gereği gibi oluşturmamış olurlar. ... Uşşak makamının en göze çarpan özelliklerinden biri de rast perdesini vurgulamak suretile verdiği kararlardır. ... uşşak rast perdesini göstererek düğah açtığı gibi, kararında da rast perdesini göstererek karar veren tek makamdır."	k st+tbtt [cct+tbtt]	2000: 168-170

Çizelge B.4 (devam) : Hüseyinî Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Adı	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Y. Fikret Kutluğ</i> <i>Türk Musikisinde Makamlar</i> (2000)	İsfahân	Mürekkep Makam (210) [Dügah Perdesinde Karar Veren Mürekkep Makamlar (51)]	"Çıkıcı ve inici bir nitelik taşıyan ısfahan makamı beyati dizisine düğah üzerinde bir nişabur dizisi (burada dörtlüsü) katılmasile meydana gelmiştir. ... Makama nereden başlanırsa başlansın neveda nişabur geçkisi yapılması icap ettiği için bestekarlarımız bu hususa dikkat ederler ve nişabur geçkisini başlangıçta yapmasalar dahi biraz sonra mutlaka temas ederek nişaburu gösterirler. ... Güçlü perdesi nevadur. Makam oldukça dar bir çerçevede dolaşır ... yeden almadan beyati kararları gibi karara varır. Uşşak çeşnisi ile kararlar görülmez.	(terkib niteliğinde)	2000: 342-343
	Dügâh	Mürekkep Makam (210) [Dügah Perdesinde Karar Veren Mürekkep Makamlar (51)]	"Elimizde mevcut düğah eserler üzerinde yaptığım incelemeler sonucunda bu makamın neveser ile de zirgüleli hicaz makamı ile de ilişkisinin bulunmadığı görülmektedir. Esası saba ile oluşan makamın üç ayrı makam ile çok yakından ilişkisi bulunmaktadır. ... Bu üç makam şunlardır: 1.) Segah, 2.) Müstear, 3.) Hicaz. ... Dügah makamının seyirlerinde çıkıcı inici bir seyir görülür. Kadim düğah makamı hariç tutulursa saba makamı düğah makamının esas unsurunu teşkil eder. Diğer makamlar sabaya eklenerek düğahın lahni yapısında yaratıcı ve terkip edici görevlerini yerlerine getirirler. Dügahın durağı düğah perdesidir. Güçlüsü çargah perdesi olmakla beraber, segah makamı kullanıldığında dik çargah diye isim vereceğimiz perde az da olsa güçlü görevini yüklenmiş bulunur. Tiz durağı muhayyer perdesidir."	(terkib niteliğinde)	2000: 378-380
	Rekb	(yok)	-	-	-
	Tâhir (Baba Tâhir)	Mürekkep Makam (210) [Dügah Perdesinde Karar Veren Mürekkep Makamlar (51)]	"Tahir tiz durağı olan muhayyerden başlar. Muhayyerin tizinde bulunan uşşak dörtlüsü içinde dolaşır. Bu seyir sırasında her halde çargah perdesini belirtir ve vurgular. Muhayyerde asma kararlar verir. Fazla olmamakla beraber gerdaniyede de asma kararları vardır. Nevaya inerken eviç perdesi üzerinde vurgulamalar yaptığı görülür. Gerek gerdaniyede gerekse eviç üzerinde verilen asma kararlarda ısrar edilmez. Bu perdeler biraz belli edilir. Asıl asma karar güçlü perdesi olan neva üzerinde verilir. Bu asma kararlarda yeden perdesi olarak nim hicaz perdesi fazla kullanılmaz. Neva üzerindeki asma kararlar daha ziyade beyatinin verdiği asma kararlar gibidir. Durak perdesine gelirken segah perdesinde çok kısa bir asma karar verdiği görülür. Dügahta karardan evvel rast perdesi üzerinde kısa duruşlar yapılır. Bu tür asma kararlarda rast makamının belli edilerek gösterilmesi tahir makamının bir özelliğini teşkil eder. Ve sonra dügahta uşşak çeşnisiyle kesin karara varılır. Eğer son karar nağmeleri içinde rast gösterilmiyor ise, beyati çeşnisi hakim olur ve bu suretle de karar verilebilir. Yeden olarak rast gösteriliyorsa o zaman uşşak karar çeşnisi hakim olur."	(bkz. Neva)	2000: 348-349

Çizelge B.5 : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî Kitâbü'l-Edvâr (1235)</i>	Hicâzî/İrak [Hicâz]	Edvâr-ı Meşhûre / Şudûd (12)	a.) Dörtlü [isimsiz] (7): A [1] C [3] V [6] H [8] b.) Daire: A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	a.) ctc b.) cct+ctct	<i>Maalouf, 2011: 165, 167, 174</i> <i>Uygun, 1999: 73, 104</i> <i>Wright, 1978: 53, 67, 68</i>
	Uzzâl	(isimsiz beşli)	Beşli [isimsiz] (12): A [1] C [3] V [6] H [8] YA [11]	ctc+t	<i>Maalouf, 2011: 167</i> <i>Uygun, 1999: 73, 104</i> <i>Wright, 1978: 53, 67, 68</i>
	Nühüft	(yok)	-	-	-
	Nikrîz	(isimsiz beşli)	Beşli [isimsiz] (12): A [1] D [4] V [6] T [9] YA [11]	t+ctc	<i>Maalouf, 2011: 169</i> <i>Uygun, 1999: 73, 109</i> <i>Wright, 1978: 53, 67, 68</i>
	Râhatü'l-ervâh	(yok)	-	-	-
	Hicâz Acem	(yok)	-	-	-
	Uzzâl Acem	(yok)	-	-	-
	Zengûle	Edvâr-ı Meşhûre / Şudûd (12)	A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	tcc+ctct	<i>Maalouf, 2011: 173</i> <i>Uygun, 1999: 73, 109</i> <i>Wright, 1978: 53, 67, 68</i>
	Râhevi	Edvâr-ı Meşhûre / Şudûd (12)	a.) A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18] b.) A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	a.) ctc+ctct b.) ctc+cctt	<i>Maalouf, 2011: 173</i> <i>Uygun, 1999: 81; 94, 105</i> <i>Wright, 1978: 71</i>
	Hümayûn	(yok)	-	-	-

Çizelge B.5 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Safiyüddîn Abdülmü'mîn Urmevî er-Risâletü's-Şerefiyye fî'n-Nisebi't-Te'lîfiyye (Şerefiyye Risâlesi) (1267)</i>	Hicâz	Meşhûr Edvâr (18)	a.) [Daire-1]: A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18] b.) [Daire-2]: A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	ctc+ctc+t cct+ctc+t	Maalouf, 2011: 188, 194, 195 Arslan, 2007: 351 Wright, 1978: 67, 68
	Uzzâl	(yok)	-	-	-
	Nühüft	(yok)	-	-	-
	Nikrîz	(yok)	-	-	-
	Râhatü'l-ervâh	(yok)	-	-	-
	Hicâz Acem	(yok)	-	-	-
	Uzzâl Acem	(yok)	-	-	-
	Zengüle	Meşhûr Edvâr (18)	A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	tcc+ctc+cb	Maalouf, 2011: 193 Arslan, 2007: 351 Wright, 1978: 71
	Râhevî	Meşhûr Edvâr (18)	a.) "Orta Müfred Cins": A [1] C [3] h [5] Z [7] b.) A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	a.) ccc b.) ctc+cctt	Maalouf, 2011: 184, 189, 193 Arslan, 2007: 337, 338; 351, 360 Wright, 1978: 48; 68
	Hümayûn	(yok)	-	-	-

Çizelge B.5 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Maragalı Abdülkâdir Câmîü'l-Elhân (1415)</i>	Hicâzî [Hicâz]	Edvâr-ı Meşhûre / Şedd / Makam / Gûşe (12)	a.) Dörtlü (isimsiz) (7): A [1] C [3] V [6] H [8] b.) Beşli (isimsiz) (13): H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18] c.) Daire: A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	a.) ctc b.) ctct c.) cct+ctct	Sezikli, 2007: 160 Bardakçı, 1986: 61, 62, 66
	Uzzâl	Şûbe (24)	YA [11] H[8] V [6] C [3] A [1] "Beş ses olup, Hicazi cinsine tanini eklenmesinden oluşur."	[inici] t+ctc	Sezikli, 2007: 180 Bardakçı, 1986: 74
	Nühüft	Şûbe (24)	YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] V [6] C [3] A [1]	[inici] tcc+ctc	Sezikli, 2007: 180 Bardakçı, 1986: 73
	Nîriz [Nikrîz]	Şûbe (24)	a.) [Nîriz-i Sagîr]: YH [18] YV [16] YC [13] YA [11] H [8] b.) Nîriz-i Kebîr: YH [11] YV [16] YD [14] YA [11] T [9] V [6] D [4] A [1] "Icracıların nazarında sekiz ses vardır ... Nîriz-i Kebîr diye adlandırılırlar."	[inici] ctct [inici] cct+ctct	Sezikli, 2007: 180-181 Bardakçı, 1986: 74
	Râhatü'l-ervâh	(yok)	-	-	-
	Hicâz Acem	(yok)	-	-	-
	Uzzâl Acem	(yok)	-	-	-
	Zengûle	Edvâr-ı Meşhûre / Şedd / Makam / Gûşe (12)	a.) A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18] b.) A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	tcc+ctccb tcc+ctct	Sezikli, 2007: 164 Bardakçı, 1986: 66
	Râhevî	Edvâr-ı Meşhûre / Şedd / Makam / Gûşe (12)	A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	ctc+cctt	Sezikli, 2007: 161 Bardakçı, 1986: 66
	Hümayûn	Şûbe (24)	Yh [15] YB [12] Y [10] H [8] V [6] D [4] A [1] "Râhevî ile Zengûlenin bazı seslerinden ibarettir."	[inici] tcc+cct	Sezikli, 2007: 183 Bardakçı, 1986: 76

Çizelge B.5 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Maragalı Abdülkâdir Şerhü'l-Edvâr [1435'ten önce]</i>	Hicâzî [Hicâz]	Edvâr-ı Meşhûre / Şedd / Makam / Perde (12)	A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	cct+ctct	Kolukırk, 2012: 142, 153, 160, 179, 201
	Uzzâl	Şûbe (24)	YA [11] H[8] V [6] C [3] A [1] "beş ses olup, hicazi cinsine tanini eklenmesinden oluşur."	[inici] t+ctc	Kolukırk, 2012: 141, 188
	Nühüft	Şûbe (24)	YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] V [6] C [3] A [1]	[inici] tcc+ctct	Kolukırk, 2012: 141, 188
	Nîrîz [Nikrîz]	Şûbe (24)	a.) [Nîrîz-i Sagîr]: YH [18] YV [16] YC [13] YA [11] H [8] b.) Nîrîz-i Kebîr: YH [11] YV [16] YD [14] YA [11] T [9] V [6] D [4] A [1] "İcracıların nazarında sekiz ses vardır ... Nîrîz-i Kebîr diye adlandırılırlar."	a.) [inici] ctct b.) [inici] cct+ctct	Kolukırk, 2012: 141, 188
	Râhatü'l-ervâh	(yok)	-	-	-
	Hicâz Acem	(yok)	-	-	-
	Uzzâl Acem	(yok)	-	-	-
	Zengûle	Edvâr-ı Meşhûre / Şedd / Makam / Perde (12)	a.) A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18] b.) A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	a.) tcc+ctccb b.) tcc+ctct	Kolukırk, 2012: 141, 188
	Râhevî	Edvâr-ı Meşhûre / Şedd / Makam / Perde (12)	A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	ctc+cctt	Kolukırk, 2012: 141, 188
	Hümayûn	Şûbe (24)	Yh [15] YB [12] Y [10] H [8] V [6] D [4] A [1] "Râhevî ile Zengûlenin bazı seslerinden ibarettir."	[inici] tcccc	Kolukırk, 2012: 141, 188

Çizelge B.5 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Ahmedoğlu Şükrullah</i> <i>Risâle min İlmi'l-Edvâr</i> (1429)	Hicâzi	Meşhûr Devirler / Üşdûd (12)	A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18] "On ikinci devr Hicâzdur ve Hicâzi elli dördüncü dairedir ve bu beşinci kısım evvel tabakaya ve altıncı kısım ikinci tabakayı yapışturmakdan hasıl olur"	cct+ctct	Bardakçı, 2008, 2011: 52, 62 Şirinova, 2008: 195 Kamiloğlu, 2007: 92
	Uzzâl	Terkib (53)	a.) A [1] C [3] V [6] H [8] YA [11] YC [13] YV [16] YH [18] b.) "Hüseynî evinden başlana, amma Hicâz temâm ide."	a.) ctc+ctct b.) [inici t+ctc]	Bardakçı, 2008, 2011: 52, 138 Şirinova, 2008: 263 Kamiloğlu, 2007: 168
	Nühüft	Terkib (53)	"Bir Nevruzdan ve bir Hicâzdan hasıl olur. Ve bazı üstâdlar dimişlerdür ki Uzzâldan üç nağme ziyade olıcak Nühüft olur."	[inici tcc+ctct]	Bardakçı, 2008, 2011: 138 Şirinova, 2008: 263 Kamiloğlu, 2007: 168
	Nîrîzî [Nikriz]	Terkib (53)	"Hicâz başlana Râst karâr ide. Amma bâzı üstâdlar dimişlerdür ki ... Uzzâl başlana ve Râst karâr ide."	[inici ctc+t]	Bardakçı, 2008, 2011: 137 Şirinova, 2008: 262 Kamiloğlu, 2007: 167
	Rahatü'l-ervâh	Terkib (53)	"Hicâz başlana ve Irak temâm ide."	[inici ctc+tc]	Bardakçı, 2008, 2011: 138 Şirinova, 2008: 263 Kamiloğlu, 2007: 169
	Hicâz-ı Acem	Terkib (53)	"Hicâz başlana Acem karâr ide."	[inici ctc+tc]	Bardakçı, 2008, 2011: 139 Şirinova, 2008: 263 Kamiloğlu, 2007: 169
	Uzzâl-ı Acem	Terkib (53)	"Uzzâl başlana ve Acem karâr ide."	[inici tctc+tc]	Bardakçı, 2008, 2011: 138 Şirinova, 2008: 263 Kamiloğlu, 2007: 168
	Zengüle	Meşhûr Devirler / Üşdûd (12)	A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18] "On iki dairenin tokuzuncısı Zengüledür ve evvel dördüncü kısım evvelki tabakaya yapışturmakdan hasıl olur" "Nihavend oldur ki Buhara halkından gayrı ana Zengüle dirler. Amma Buhara halkı Nihavend diyü ad komışdur. Amma ba'zı üstadlar eydürler ki Nihavend oldur ki Hicaz göstere, ine, nerm yüzinden yine Hicaz göstere."	tcc+ctct	Bardakçı, 2008, 2011: 51, 62, 138 Şirinova, 2008: 195, 263 Kamiloğlu, 2007: 92, 168
	Râhevi	Meşhûr Devirler / Üşdûd (12)	A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	ctc+cctt	Bardakçı, 2008, 2011: 52, 62 Şirinova, 2008: 195 Kamiloğlu, 2007: 92
	Hümayûn	Terkib (53)	"Zengüle göstere Râhevi karar ide."	[inici tctc+c, çıkıcı c]	Bardakçı, 2008, 2011: 138 Şirinova, 2008: 263 Kamiloğlu, 2007: 168

Çizelge B.5 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Abdülâziz bin Abdülkâdir</i> <i>Nekâvetü'l-Edvâr</i> <i>[1435'ten sonra]</i>	<i>Hicâzî</i> [Hicâz]	Edvâr-ı Meshûre / Makam / Perde / Şedd (12)	a.) Hicazi Dörtlüsü: A [1] C [3] V [6] H [8] b.) Hicazi Beşlisi: A [1] C [3] V [6] H [8] YA [11] <i>"Devirlerin her birinin asıl bir devri vardır, o da dörtlü veya beşli aralıkların kısımlarındandır. Meşhur devirler on ikidir ve onlara daire ismi verilmiştir. Bunlara 'makam', 'perde' ve 'şed' de denir. Bunlar için bazen sekiz bazen dokuz nağme gereklidir."</i>	ctc ctc+t	<i>Koç, 2010: 113, 114, 117</i>
	Uzzâl	Şûbe (24)	YA [11] H [8] V [6] C [3] A [1] <i>"Hicâzinin bir tanini eklenmiş şeklidir."</i>	[inici] t + ctc	<i>Koç, 2010: 123</i>
	Nühüft	Şûbe (24)	YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] V [6] C [3] A [1]	[inici] tcctctc	<i>Koç, 2010: 122</i>
	<i>Nîrîz [Nikriz]</i>	Şûbe (24)	a.) Nîrîz-i Sağır: YA [11] T [9] V [6] D [4] A [1] b.) Nîrîz-i Kebîr: YH [18] YV [16] YD [14] YA [11] T [9] V [6] D [4] A [1] <i>"İcrâcılar, Nîrîzi iki şekilde icrâ ederler. Biri 'Nîrîz-i Kebîr', diğeri 'Nîrîz-i Sağır' olarak bilinir ... Eğer nağmeler topluluğu D nağmesinden başlarsa Hicâzî-Araban, A nağmesinden başlarsa Nîrîz-i Kebîr denir."</i>	a.) [inici] ctct b.) [inici] cctctct	<i>Koç, 2010: 123</i>
	Hicâz Acem	-	-	-	-
	Uzzâl Acem	-	-	-	-
	Rahatü'l-ervâh	-	-	-	-
	Zengüle	Edvâr-ı Meshûre / Makam / Perde / Şedd (12)	Zengüle Cinsi: H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] <i>"Devirlerin her birinin asıl bir devri vardır, o da dörtlü veya beşli aralıkların kısımlarındandır. Meşhur devirler on ikidir ve onlara daire ismi verilmiştir. Bunlara 'makam', 'perde' ve 'şed' de denir. Bunlar için bazen sekiz bazen dokuz nağme gereklidir."</i>	tcc	<i>Koç, 2010: 117</i>
	Râhevî	Edvâr-ı Meshûre / Makam / Perde / Şedd (12)	Râhevî Cinsi: V [6] H [8] Y [10] YB [12]	ccc	<i>Koç, 2010: 117</i>
	Hümayûn	Şûbe (24)	Yh [15] YB [12] Y [10] H [8] V [6] D [4] A [1] <i>"Râhevî ile Zengülenin bazı nağmelerinden mürekkeptir."</i>	[inici] tcc+cct	<i>Koç, 2010: 124</i>

Çizelge B.5 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Fethullah Şirvani</i> <i>Mecelletün Fi'l-Musika</i> [1453?]	Hicâzî [Hicâz]	Edvâr-ı Meşhûre / Makam (12)	A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	cct+ctct	Akdoğan, 2009: 230
	Uzzâl	Şûbe (24)	(ismen sayılmış, açıklama verilmemiş)	-	Akdoğan, 2009: 232
	Nühüft	Şûbe (24)	(ismen sayılmış, açıklama verilmemiş)	-	Akdoğan, 2009: 232
	Niyriz [Nikriz]	Şûbe (24)	(ismen sayılmış, açıklama verilmemiş)	-	Akdoğan, 2009: 233
	Rahatü'l-ervâh	-	-	-	Akdoğan, 2009: 232
	Hicâz Acem	-	-	-	-
	Uzzâl Acem	-	-	-	-
	Zengüle	Edvâr-ı Meşhûre / Makam (12)	A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	tcc+ctct	Akdoğan, 2009: 230
	Râhevî	Edvâr-ı Meşhûre / Makam (12)	A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	ctc+cctt	Akdoğan, 2009: 230
	Hümayûn	Şûbe (24)	(ismen sayılmış, açıklama verilmemiş)	-	Akdoğan, 2009: 232

Çizelge B.5 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>(Fethullah Şirvani?) Fatih Anonimi [1453'ten sonra]</i>	Hicâzî [Hicâz]	Meşhur Makamlar (12)	A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	cct+ctct	<i>Demir, 2010: 359</i>
	Uzzâl	Şûbe (24)	A [1] C [3] V [6] H [8] YA [11]	ctc+t	<i>Demir, 2010: 384</i>
	Nühüft	Şûbe (24)	A [1] C [3] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YH [18]	ctctcct	<i>Demir, 2010: 384</i>
	Nikriz	Şûbe (24)	a.) Nikriz-i Sagir: A [1] D [4] V [6] T [9] YA [11] b.) Nikriz-i Kebir: A [1] D [4] V [6] T [9] YA [11] YD [14] YV [16] YH [18]	a.)t+ctc b.)tctc+tcc	<i>Demir, 2010: 384</i>
	Rahatü'l-ervâh	-	-	-	-
	Hicâz Acem	-	-	-	-
	Uzzâl Acem	-	-	-	-
	Zengüle	Meşhur Makamlar (12)	A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	tcc+ctct	<i>Demir, 2010: 359</i>
	Râhevî	Meşhur Makamlar (12)	A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	ctc+cctt	<i>Demir, 2010: 359</i>
	Hümayûn	Şûbe (24)	A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] "Denilir ki Hümayunun nağmeleri Zengüle ve Râhevî nağmelerinin birleşmesinden oluşmakta ise de aslında bütün nağmeler Râhevîye aittir."	tcc+cct	<i>Demir, 2010: 386</i>

Çizelge B.5 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Lâdikli Mehmed Çelebi Fethiyye (1484)</i>	<i>Hicâzî / Hicâz</i>	Edvâr-ı Meşhûre / Makam (12)	A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	cct+ctct	<i>Tekin, 1999: 141, 149</i>
	<i>Uzzâl</i>	Şûbe (24)	YA [11] H [8] V [6] C [3] A [1] "Bunun önceki bilginlerce tiz uçtaki taniniyle birlikte Hicâzî olduğu belirtilir. Bunun ... Dügâh olduğuna ve bitiş noktasının Hicâzî olduğuna inanılır."	[inici] t+ctc	<i>Tekin, 1999: 166</i>
	<i>Nühüft</i>	Şûbe (24)	YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] V [6] C [3] A [1]	[inici] tcc+tctc	<i>Tekin, 1999: 166</i>
	<i>Nîrîz [Nikriz]</i>	Şûbe (24)	a.) Nîrîz-i Sagîr: YH [18] YV [16] YC [13] YA [11] H [8] "Önceki bilginler bunun Hicâzî ve bitiş noktasının Yegâh olduğunu söylerler" b.) Nîrîz-i Kebîr: YH [18] YV [16] YD [14] YA [11] T [9] V [6] D [4] A [1]	a.) [inici] ctc+t b.) [inici] cct+ctct	<i>Tekin, 1999: 167</i>
	<i>Rahatü'l-ervâh</i>	(yok)	-	-	-
	<i>Hicâz Acem</i>	(yok)	-	-	-
	<i>Uzzâl Acem</i>	(yok)	-	-	-
	<i>Zengüle</i>	Edvâr-ı Meşhûre / Makam (12)	A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	tcc+ctct	<i>Tekin, 1999: 139-140</i>
	<i>Râhevi</i>	Edvâr-ı Meşhûre / Makam (12)	A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18]	ctc+cctt	<i>Tekin, 1999: 142</i>
	<i>Hümayûn</i>	Şûbe (24)	A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] "Râhevi ve Zengüle nağmelerinin bir bölümünden oluşur."	tcc+cct	<i>Tekin, 1999: 169</i>

Çizelge B.5 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Lâdikli Mehmed Çelebi</i> <i>Zeynü'l-Elhân (1486)</i>	Hicâzî [Hicâz]	Makam (12)	H [8] V [6] C [3] A [1] "Bu kudema nazarında Hicazidir. Müteahhirince kullanılmayan uyumlu makamlardandır."	[inici] c t c	<i>Pekşen, 2002: 45</i> <i>Kalender, 1982: 90</i>
	Uzzâl	Terkib (30)	YA [11] H [8] V [6] C [3] A [1] "Bu Dügâhdür ki mahâtı Hicâzî ola."	[inici] t + b h c	<i>Pekşen, 2002: 57-58</i> <i>Kalender, 1982: 100</i>
	Nühüft	Terkib (30)	YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] V [6] C [3] A [1] "Bu Nevâdûr ki mahâtı Uzzâl ola."	[inici] t c c t b h c	<i>Pekşen, 2002: 58</i> <i>Kalender, 1982: 100</i>
	Nîrîz [Nikriz]	Terkib (30)	a.) Nîrîz-i Sagîr: YA [11] Y [10] V [6] D [4] A [1] "Hicâzîdür ki mahâtı Râst ola." b.) Nîrîz-i Kebîr: YH [18] YV [16] YD [14] YA [11] Y [10] V [6] D [4] A [1] "Mahur-ı Sagîrdir ki mahâtı Nîrîz-i Sagîr ola."	a.) [inici] b h c + t b.) [inici] c c t + b h c t	<i>Pekşen, 2002: 59-60</i> <i>Kalender, 1982: 101</i>
	Rahatü'l-ervâh	Terkib (30)	YA [11] Y [10] V [6] D [4] A [1] YV [16] "Pes bu Hicâzîdür ki mahâtı Irak ola."	[inici] b h c + t c	<i>Pekşen, 2002: 62</i> <i>Kalender, 1982: 101</i>
	Hicâz Acem	-	-	-	-
	Uzzâl Acem	-	-	-	-
	Zengüle	Makam (12)	A [1] C [3] A [1] C [3] D [4] C [3] D [4] V [6] Y [10] YA [11] Y [10] V [6] D [4]	çk c, in c, çk c b, in b, çıkıcı b c h b, inici b h c	<i>Pekşen, 2002: 50</i> <i>Kalender, 1982: 95</i>
	Rehâvî	Makam (12)	A [1] YV [16] A [1] C [3] D [4] A [1]	in b, çk b c b, in t	<i>Pekşen, 2002: 50</i> <i>Kalender, 1982: 95</i>
	Hümayûn	Terkib (30)	A [1] C [3] A [1] C [3] H [8] Z [7] C [3] A [1] D [4] C [3] A [1] YZ [17] A [1] "Pes bu bazı nagamat Zengüledür ki Râhevi karar eyleye, maal ihtilaf."	çk c, in c, çk c v, inici b h c, çk t, in b c b, çk b	<i>Pekşen, 2002: 64</i> <i>Kalender, 1982: 105</i>

Çizelge B.5 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Mahmud bin Abdülâziz bin Abdülkâdir</i> <i>Makâsîdü'l-Edvâr</i> <i>[15. yy. sonları]</i>	Hicâzî [Hicâz]	Edvâr-ı Meşhûre / Makam / Perde / Şedd (12)	Hicâzî Cinsi: A [1] C [3] V [6] H [8]	ctc	Kanık, 2011: 68
	Uzzâl	Şûbe (24)	YA [11] H [8] V [6] C [3] A [1] "... hicâzî cinsin üzerine bir tanini fazladan birleştirilmesiyle olur."	ctc+t	Kanık, 2011: 76
	Nühüft	Şûbe (24)	A [1] C [3] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YH [18]	ctct+cct	Kanık, 2011: 76
	Nîrîz [Nikriz]	Şûbe (24)	"Bu sanatın erbabına göre nîrîzi iki çeşittir. Birine nîrîz-i kebîr (büyük nîrîz) dediler, diğerine de nîrîz-i sagîr (küçük nîrîz) dediler. ... Nîrîz-i kebîr sekiz nağmedir, birinci tabakada hicâzî cinsi olur, ikinci tabakada rast cinsi olur ... Eğer karar yeri D nağmesi üzerinde olursa ona hicâzî-arab derler, eğer iniş [karar] yeri A nağmesi üzerinde olursa nîrîz-i kebîr olur. Bu dairede H nağmesi mevcut değildir. ... Nîrîz-i sagîr ise beş nağmedir ..." a.) [Nîrîz-i Kebîr:] A [1] D [4] V [6] T [9] YA [11] YD [14] YV [16] YH [18] b.) [Nîrîz-i Sagîr:] A [1] D [4] V [6] T [9] YA [11]	a.)tctc+tcc b.)tctc	Kanık, 2011: 77
	Hicâz Acem	-	-	-	-
	Uzzâl Acem	-	-	-	-
	Rahatü'l-ervâh	-	-	-	-
	Zengûle	Edvâr-ı Meşhûre / Makam / Perde / Şedd (12)	Zengûle Cinsi: H [8] YA [11] YC [13] Yh [15]	tcc	Kanık, 2011: 69
	Râhevî	Edvâr-ı Meşhûre / Makam / Perde / Şedd (12)	Râhevî Cinsi: V [6] H [8] Y [10] YB [12]	ccc	Kanık, 2011: 69
	Hümayûn	Şûbe (24)	A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] "... bazı nağmeleri râhevî nağmelerinden, bazı nağmeleri de zengûle nağmelerinden terkip edilmiştir."	tcc+cct	Kanık, 2011: 79

Çizelge B.5 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (DDŞM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Alişah bin Hacı Büke</i> <i>Mukaddimetü'l-Usul (1500)</i>	<i>Hicâzî [Hicâz]</i>	Makam (12)	a.) Sahib-i Edvar'a [Safiyüddin] göre: A [1] C [3] h [5] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18] b.) Eskilere göre: A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18] c.) Alişah'a göre: A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18]	a.) cct+ctct b.) ctct+ctct c.) ctctctct	<i>Çakır, 1999: 38, 39, 72</i>
	<i>Uzzâl</i>	Şûbe (24)	a.) Beşli (19): H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18] b.) Şûbe (24): A [1] C [3] V [6] H [8] YA [11]	a.) ctct+t b.) ctct+t	<i>Çakır, 1999: 68, 90</i>
	<i>Nühüft</i>	Şûbe (24)	a.) Bakıyesiz: A [1] C [3] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YH [18] b.) Bakiyeli: A [1] C [3] V [6] H [8] YA [11] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	a.) ctct+cct b.) ctct+cccb	<i>Çakır, 1999: 39, 72-73</i>
	<i>Nîrez [Nikriz]</i>	Şûbe (24)	a.) Nîrez-i Sagîr: a1.) Beşli (19): H [8] YA [11] YC [13] YV [16] YH [18] a2.) Şûbe (24): A [1] D [4] V [6] T [9] YA [11] b.) Nîrez-i Kebîr: A [1] D [4] h [5] H [8] YA [11] YC [13] YV [16] YH [18]	a1.) t+ctc a2.) t+ctc b.) tbt+ctc	<i>Çakır, 1999: 68, 90; 71</i>
	<i>Rahatü'l-ervâh</i>	-	-	-	-
	<i>Hicâz Acem</i>	-	-	-	-
	<i>Uzzâl Acem</i>	-	-	-	-
	<i>Zengüle</i>	Makam (12)	a.) Bakıyesiz: A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YH [18] b.) Bakiyeli: A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YC [13] Yh [15] YZ [17] YH [18]	a.) tcc+ctct b.) tcc+ctccb	<i>Çakır, 1999: 38, 71-72</i>
	<i>Râhevi</i>	Makam (12)	a.) Devir: A [1] C [3] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15] YH [18] b.) Asıl: V [6] H [8] Y [10] YB [12]	a.) ctct+cctt b.) ccc	<i>Çakır, 1999: 25, 31, 60; 77</i>
	<i>Hümayûn</i>	Şûbe (24)	A [1] D [4] V [6] H [8] Y [10] YB [12] Yh [15]	tcc+cct	<i>Çakır, 1999: 38, 71</i>

Çizelge B.6 : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Bedr-i Dilşâd</i> <i>Muradnâme (1426)</i>	Hicâz	Makam (12)	("Ender Nâmâ-yı Dûvâzdeh Makâm" başlığı altında ismen sayılmış; tarif yok.)	Ceyhan, 1997: 726
	Uzzâl	Terkib (48)	"Hüseyni evinden dutarsa Hicâz / Hem anda karâr eylese söz u sâz / Bil anı ki ad ile Uzzâldur / O medlûl olup bu ana dâldur"	Ceyhan, 1997: 733
	Nühüft	Terkib (48)	"Muhayyerden âgâz ider ise ol / Duta gide Uzzâl yüzine yol / Hicâza karâr itsün anun hemân / Nühüft olur adı i(y) şâh-ı zemân"	Ceyhan, 1997: 733
	Nîrîzî [Nikriz]	Terkib (48)	"Hicâz itse âgâz evet râstda / Karâr eylese bil adın Râstda / Ki Nîrîzî kalmışdurur ana nâm / Ol ad ile anar anı hâs u âm"	Ceyhan, 1997: 730
	Rahatü'l-ervâh	Terkib (48)	"Hicâz ile serâgâz itse aşık / Karâr eylemeğe inse Iraka / Sen adın Rahatü'l-ervâh bilgil / Ki canları düşürür iştiyaka"	Ceyhan, 1997: 736
	Hicâz Acem	Terkib (48)	"Hicâz ağaz itse otursa Acem / Diyeyim adını ki bile ecem / Hicâz-ı Acem bilsün adın anun / Ki bozmayalar itikadın anun"	Ceyhan, 1997: 740
	Uzzâl Acem	Terkib (48)	"Uzzâl ile ağaz it otur Acem evinde / Adını sorar isen Uzzâl-i Acem dirler"	Ceyhan, 1997: 741
	Zengüle	Makam (12)	("Ender Nâmâ-yı Dûvâzdeh Makâm" başlığı altında ismen sayılmış; tarif yok.)	Ceyhan, 1997: 726
	Rehâvî	Makam (12)	("Ender Nâmâ-yı Dûvâzdeh Makâm" başlığı altında ismen sayılmış; tarif yok.)	Ceyhan, 1997: 726
	Hümayûn	Terkib (48)	"Seragaz iderse eger Zengüle / Duayile ol yüzi gülşen güle / Rehavi karar it Hümayun ola / İşidenlerin hali meymun ola"	Ceyhan, 1997: 733

Çizelge B.6 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Hızır bin Abdullah</i> <i>Kitâbü'l-Edvâr (1441)</i>	<i>Hicâzî</i> [Hicâz]	Makam (12)	"Dügâh heman, Segâh heman, Dügâh heman, Yekgâh Hicâz evi serâğâz, Dügâh Hüseyinî evi, Segâh Hisâr evi, Yekgâh Gerdâniye evi, Dügâh Muhayyer evi heman"	Çelik, 2001: 229 Özçimi, 1989: 152
	<i>Uzzâl</i>	Terkib (60+)	"Hüseyinî âğâz ide, ine, Hicâz yüzünden Dügâh karâr ide"	Çelik, 2001: 289 Özçimi, 1989: 206
	<i>Nühüft</i>	Terkib (60+)	"tizî yirden Dügâh âğâz ide, ine, Uzzâl yüzünden Hicâz karâr ide"	Çelik, 2001: 289 Özçimi, 1989: 207
	<i>Neyrîzî</i> [Nikriz]	Terkib (60+)	"Hicâz âğâz ide, ine, Rast evinde karâr ide"	Çelik, 2001: 289 Özçimi, 1989: 205
	<i>Rahatü'l-ervâh</i>	Terkib (60+)	"Hicâz ağaz ide, Irak evinde karâr ide"	Çelik, 2001: 290 Özçimi, 1989: 206
	<i>Hicâz-ı Acem</i>	Terkib (60+)	"Hicâz ağaz ide, döne Irak yüzünden ine Dügâh karâr ide"	Çelik, 2001: 291 Özçimi, 1989: 207
	<i>Uzzâl-i Acem</i>	Terkib (60+)	"Uzzâl ağaz ide, Hicâz yüzünden ine Irak yüzünden Dügâh karâr ide"	Çelik, 2001: 291 Özçimi, 1989: 207
	<i>Zengüle</i>	Makam (12)	"Yekgâh Hüseyinî Nerm, Dügâh Hisar Nerm, Segâh Gerdaniye Nerm, Segâh [Dügâh olmalı] Zengüle evi serağâz, Segâh evi Yekgâh heman, Çargâh evi Dügâh, Yekgâh İsfahan evi, Dügâh Uzzâl evi"	Çelik, 2001: 224 Özçimi, 1989: 149
	<i>Rehâvî</i>	Makam (12)	"Dügâh heman, Segâh Dügâh evi heman, Segâh heman, Çargâh evi Yekgâh heman, Dügâh olur İsfahan evi, Segâh heman, Çargâh heman, Dügâh heman Gerdâniye evi"	Çelik, 2001: 228 Özçimi, 1989: 151
	<i>Hümayûn</i>	Terkib (60+)	"Zengüle göstere tamam ine Rehavi evinde karâr ide"	Çelik, 2001: 289 Özçimi, 1989: 206

Çizelge B.6 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyecî ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarîf	Referanslar
<i>Kırşehirli Yusuf</i> <i>Risâle-i Mûsîkî (1411)</i> <i>[Kitâb-ı Edvâr (Leiden)]</i> <i>(Hârîrî bin Muhammed</i> <i>çevirisi: 1469)</i>	Hicâz	Makam (12)	a.) "Heman evvel Dügâh, Sigâh heman, Irak[/Hicaz] Dügâh evi, İsfahân Yekgâh evi, Uzzâl Dügâh evi, Hisâr Sigâh evi, Gerdaniye Çârgâh evi, Nühüft Dügâh evi, tize giden bulardur; Yekgâh evi Râst, Hisar Nerm Segâh, Hüseyinî Nerm Dügâh." [Tize: D S DgI[/Hc] YgIs DgUz SgHr ÇgG DgNf; Nerme: YgR SgNHr DgNH] b.) Hicaz Düzeni içinde: "Çârgâhı yarım perde çekesin hemen Hicâz olur. Hicâz perdesinden dahı bunca makam zahir olur: çün Hicâz, Uzzâl, Nühüft, Türki Hicâz, Bahrinâzik, Rahatülevvâh, Nîrîzi"	Doğrusöz, 2012a: 195 Doğrusöz2012b: 76 Cevher, 2004: 39 Sezikli, 2000: 55 Kamiloğlu, 1998: 34
	Uzzâl	Terkib (56)	"Uzzâl âğâz ide, ine, Acem evinde karar ide." [Uzzâl-ı Acem tarifiyle karıştırılmış olduğu açık] {DgUz YgIs DgI[/Hc] S D}	Doğrusöz, 2012a: 204 Doğrusöz2012b: 84 Cevher, 2004: 47 Sezikli, 2000: 65 Kamiloğlu, 1998: 38
	Nühüft	Terkib (56)	"Tiziden Dügâh göstere, Uzzâl yüzinden Hicâz karar ide." {DgNf ÇgG SgHr DgUz YgIs DgI[/Hc] S D}	Doğrusöz, 2012a: 205 Doğrusöz2012b: 86 Cevher, 2004: 49 Sezikli, 2000: 67 Kamiloğlu, 1998: 40
	Nîrîz [Nikrîz]	Terkib (56)	"Hicâz âğâz ide, ine, Râst evinde karar ide." {YgIs DgI[/Hc] S D YgR}	Doğrusöz, 2012a: 204 Doğrusöz2012b: 84 Cevher, 2004: 47 Sezikli, 2000: 64 Kamiloğlu, 1998: 38
	Rahatü'l-ervâh	Terkib (56)	"Hicâz göstere, ine, Irâk evinde karâr ide." {YghHcz Dghlrk[/Hcz] Sgh Dgh YghRst SghNHsr}	Doğrusöz, 2012a: 204 Doğrusöz2012b: 85 Cevher, 2004: 48 Sezikli, 2000: 65 Kamiloğlu, 1998: 38
	Hicâz Acem	Terkib (56)	"Hicâz ide Irak yüzünden yine Dügâh karâr ide." {YghHcz Dghlrk[/Hcz] Sgh Dgh YghRst SghNHsr DghNHsy}	Doğrusöz, 2012a: 206 Doğrusöz2012b: 87 Cevher, 2004: 48 Sezikli, 2000: 65 Kamiloğlu, 1998: 38

Çizelge B.6 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
Kırşehirli Yusuf <i>Risâle-i Mûsiki (1411)</i> [Kitâb-ı Edvâr (Leiden)] (Hâriri bin Muhammed çevirisi: 1469) (devam)	Uzzâl Acem	Terkib (56)	"Uzzâl ağaz ide Hicâz yüzinden ine Irak yüzinden Dügâh karâr ide." {DghUzz YghHcz DghIrk[/Hcz] Sgh Dgh YghRst SghNHsr DghNHsy}	Doğrusöz, 2012a: 206 Doğrusöz2012b: 87 Cevher, 2004: 48 Sezikli, 2000: 65 Kamiloğlu, 1998: 38
	Zengüle (/Zirgüle)	Makam (12)	"Evvel Yekgâh evi Rast [Dügâh], Sigâh heman, Dügâh evi Irak, Yekgâh evi Hicâz, Dügâh evi Uzzâl, Sigâh evi Hisâr, Çargâh evi Gerdâniye, Nühîfî Dügâh evi, tiziye giden bulardur; Sigâh evi Irak, Dügâh Nerm Yekgâh [Hüseyni], Hicâz Nerm Rast Pencgâh]." {Tize: YghRst[Dgh] Sgh DghIrk[/Hcz] YghHcz[Pgh] DghUzz SghHsr ÇghGrd DghNft; Nerme: SghIrk DghNYkgh [NHsy] HczNRst[NPgh]}	Doğrusöz, 2012a: 193 Doğrusöz2012b: 74 Cevher, 2004: 38 Sezikli, 2000: 53 Kamiloğlu, 1998: 33
	Rehâvî	Makam (12)	"Evvel Sigâh hemân, Çargâh hemân , Rast Yekgâh evi, Irak Dügâh evi tiziye giden bulardur; evvel ki nerm olur bulardur hemân Dügâh, hemân Sigâh, hemân Dügâh Dügâh" [Tize: Sgh Çgh YghRst DghIrk; Nerme: Dgh Sgh Dgh Dgh]	Doğrusöz, 2012a: 194 Doğrusöz2012b: 74 Cevher, 2004: 38 Sezikli, 2000: 54 Kamiloğlu, 1998: 34
	Hümayûn	Terkib (56)	"Tamam Zengüle (/Zirgüle) göstere ine Rehâvî evinde karâr ide."	Doğrusöz, 2012a: 204 Doğrusöz2012b: 84 Cevher, 2004: 47 Sezikli, 2000: 65 Kamiloğlu, 1998: 38

Çizelge B.6 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarîf	Referanslar
<i>Lâdikli Mehmed Çelebi</i> <i>Fethiyye (1484)</i>	<i>Hicâzî / Hicâz</i>	Makam (12)	H [8] Z [7] C [3] A [1]	<i>Tekin, 1999: 189</i>
	<i>Uzzâl</i>	Terkib (30)	YA [11] H [8] Z [7] C [3] A [1]	<i>Tekin, 1999: 195</i>
	<i>Nühûft</i>	Terkib (30)	YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] Z [7] C [3] A [1] "Bunun başlangıcının Nevâ, bitişinin Uzzâl olduğuna inanılır."	<i>Tekin, 1999: 195</i>
	<i>Nîrîz [Nikriz]</i>	Terkib (30)	a.) Nîriz-i Sagîr: YA [11] Y [10] V [6] D [4] A [1] "Bunun başlangıç noktasının Hicâzî, bitiş noktasının Yegâh olduğu onaylanır." b.) Nîriz-i Kebîr: YH [18] YV [16] YD [14] Y [10] V [6] D [4] A [1] "Bunun başlangıcının Çargâh-ı zi'l erbaa, bitiş noktasının da Nîriz-i Sagîr olduğu doğrulanır."	<i>Tekin, 1999: 196</i>
	<i>Rahatü'l-ervâh</i>	Terkib (30)	YA [11] Y [10] V [6] D [4] A [1] YV [16] "Bunun başlangıcının Hicâzî, bitiş noktasının Irak olduğuna inanılır."	<i>Tekin, 1999: 199</i>
	<i>Hicâz Acem</i>	-	-	-
	<i>Uzzâl Acem</i>	-	-	-
	<i>Zengüle</i>	Makam (12)	A [1] C [3] A [1] C [3] D [4] C [3] D [4] V [6] Y [10] YA [11] Y [10] V [6] D [4]	<i>Tekin, 1999: 187-188</i>
	<i>Râhevî</i>	Makam (12)	A [1] D [4] C [3] A [1] YZ [17] A [1]	<i>Tekin, 1999: 188</i>
	<i>Hümayûn</i>	Terkib (30)	A [1] C [3] A [1] C [3] H [8] Z [7] C [3] A [1] D [4] C [3] A [1] YZ [17] A [1] "Başlangıcının Zengüle, bitişinin Râhevî olduğu söylenir."	<i>Tekin, 1999: 202</i>

Çizelge B.6 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Lâdikli Mehmed Çelebi</i> <i>Zeynü'l-Elhân (1486)</i>	Hicâzî [Hicâz]	Makam (12)	H [8] V [6] C [3] A [1] "Bu kudema nazarında Hicazidir. Müteahhirince kullanılmayan uyumlu makamlardandır."	<i>Pekşen, 2002: 45</i> <i>Kalender, 1982: 90</i>
	Uzzâl	Terkib (30)	YA [11] H [8] V [6] C [3] A [1] "Bu Düğâhdür ki mahâtı Hicâzî ola."	<i>Pekşen, 2002: 57-58</i> <i>Kalender, 1982: 100</i>
	Nühüft	Terkib (30)	YH [18] Yh [15] YC [13] YA [11] H [8] V [6] C [3] A [1] "Bu Nevâdûr ki mahâtı Uzzâl ola."	<i>Pekşen, 2002: 58</i> <i>Kalender, 1982: 100</i>
	Nîrîz [Nikriz]	Terkib (30)	a.) Nîrîz-i Sagîr: YA [11] Y [10] V [6] D [4] A [1] "Hicâzîdür ki mahâtı Râst ola." b.) Nîrîz-i Kebîr: YH [18] YV [16] YD [14] YA [11] Y [10] V [6] D [4] A [1] "Mahur-ı Sagîrdür ki mahâtı Nîrîz-i Sagîr ola."	<i>Pekşen, 2002: 59-60</i> <i>Kalender, 1982: 101</i>
	Rahatü'l-ervâh	Terkib (30)	YA [11] Y [10] V [6] D [4] A [1] YV [16] "Pes bu Hicâzîdür ki mahâtı Irak ola."	<i>Pekşen, 2002: 62</i> <i>Kalender, 1982: 101</i>
	Hicâz Acem	-	-	-
	Uzzâl Acem	-	-	-
	Zengüle	Makam (12)	A [1] C [3] A [1] C [3] D [4] C [3] D [4] V [6] Y [10] YA [11] Y [10] V [6] D [4]	<i>Pekşen, 2002: 50</i> <i>Kalender, 1982: 95</i>
	Rehâvî	Makam (12)	A [1] YV [16] A [1] C [3] D [4] A [1]	<i>Pekşen, 2002: 50</i> <i>Kalender, 1982: 95</i>
	Hümayûn	Terkib (30)	A [1] C [3] A [1] C [3] H [8] Z [7] C [3] A [1] D [4] C [3] A [1] YZ [17] A [1] "Pes bu bazı nâgamat Zengüledür ki Râhevi karar eyleye, maal ihtilâf."	<i>Pekşen, 2002: 64</i> <i>Kalender, 1982: 105</i>

Çizelge B.6 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Kadıızâde Mehmed Tîrevî</i> <i>Risâle-i Musikî (1492)</i>	Hicâz	Makam (12)	"Âgâze hanesi Pençgâh hanesidir ve karargâhı Dügâh hanesidir. Târîki budur ki Çârgâh hânesin Pençgâh hânesine karib idub Pençgâh hânesinden ağaz idub aşağı gidub ol perdeye uğrayub andan Segâh hânesinden inub Dügâh hânesinde karâr idesin; sahih Hicâz olur."	Keskiner, 2006: 38 Uygun, 1990: 36
	Uzzâl	Terkib (48)	"Hüseyni hânesinden âgâze idub, aşağı gidub Hicâz karâr edersin."	Keskiner, 2006: 38 Uygun, 1990: 44
	Nühüft	Terkib (48)	"Tiz Dügâh hânesinden (I)sfahân âgâz edüb, aşağı Hicâzda karâr edersin."	Keskiner, 2006: 37 Uygun, 1990: 45
	Nikriz	Terkib (48)	"Hicâz tamam âgâze idub Rast hânesinde karâr idersin."	Keskiner, 2006: 37 Uygun, 1990: 41
	Rahatü'l-ervâh	Terkib (48)	"Hicâz tamam ağaze idüb Irak karar idersin."	Keskiner, 2006: 39 Uygun, 1990: 46
	Hicâz-ı Muhalif(ek) [Hicâz Acem]	Terkib (48)	"Hicâz tamam âgâze idub Acem karâr idersin."	Keskiner, 2006: 39 Uygun, 1990: 46
	Uzzâl Acem	-	-	-
	Zirgüle / Zengüle	Makam (12)	"Ağazı ve karargâhı Çargâh hanesidir andan aşağı Segâh ve Dügâh ve Rast hanelerin seyr idub ağaze hanesinden yukarı Pençgâh hanesi Çargâh hanesine karib olub ol perdeden yukarı Hüseyini, Segâh ve Tiz Rast, Tiz Dügâh hanelerin seyr idub inub Çargâh hanesinde karar ider. Bilgil eger sazende isen yani çenk ya kanun çalarsan Pençgâh hanesinin kılların bir mikdar gevşeldesin şöyle ki Çargâh hanesi kıllarına beraber olmalu ola eger tanbur çalarsan Pençgâh hanesiyle Çargâh hanesinin mabeynine bir perde bağla Pençgâh hanesine uğramayub denilen gibi seyr eyle eger miskal çalarsan Pençgâh hanesinin mumunu bir mikdar çıkarasın sahih Zirgüle olur itmezsen dahi olur amma rengin olmaz ..."	Keskiner, 2006: 35 Uygun, 1990: 34-35
	Rehâvî	Makam (12)	"Rehavi oldur ki ibtida agaz hanesin Zengüle için Çargaha karib olan Pençgah hanesinden agaze idub aşağı gidub Çargah Segah hanelerin seyr idub inub Dügah hanesinde karar ider amma Dügah hanesinden aşağı seyr idub Dügah hanesiyle Rast hanesinin mabeynine bir perde (girer dahi ol perdeyi) ve rast hanesin seyr idub çıkub Dügah hanesinde karar ider ... eger çenk ya kanun çalarsan Rast hanesi altında olan Nerm-i Segah hanesinin kılların Rast hanesiyle bu hanenin mabeynine çekesin sahih rehavi olur eger miskal çalarsan Rast hanesi altında olan Nerm-i Segah hanesinin içine mum koyub Rast hanesine beraber gidesin ve Rast hanesine dahi bir mikdar mum koyub Dügah hanesiyle bu ikisinin mabeyninde eyle sahih Rehavi olur eger tanbur çalarsan Rast hanesiyle Dügah hanesinin mabeynine bas sahih rehavi olur ..."	Keskiner, 2006: 35 Uygun, 1990: 35
	Hümayûn	Terkib (48)	"Zirgüle tamam ağaze idub Rehavi karar idersin. Bu mezkuratın Rehavi karar itmesi budur ki Rast hanesiyle Dügâh hanesinin mabeynine bir perde girer dahi ol perdeye ve Rast perdesine uğramak ile Rehavi olur yine karargâhı Dügâh olur ... Eger çenk ya kanun çalarsan Rast hanesi altında Nerm-i Segâh hanesin Rast hanesine beraber çekesin ve Rast hanesin Dügâh hanesiyle bu hanenin mabeynine çekesin denilen gibi seyr ile sahih Rehavi olur. Eger tanbur çalarsan Rast hanesile Dügâh hanesinin mabeynine bas. Eger miskal çalarsan Rast hanesi altında olan Nerm-i Segâh hanesinin içine mum koyub hane-i Rasta beraber eyle ve Rast hanesine dahi bir mikdar mum koyub Dügâh hanesile ol perdenin mabeyninde eyle sahih Rehavi olur ..."	Keskiner, 2006: 38 Uygun, 1990: 43-44

Çizelge B.6 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Seydî</i> <i>El-Matlâ (1504)</i>	Hicâz	Makam (12)	a.) [Makam]: "Hicâzın yolun sorarısın ger / İşt nirdendürür rihlet iy server / Huruc it perde-i Pençgâhdan iy yâr / Dügâhun hânesinde geç otur var" b.) [Perde]: "Çargâh evin afk itsen Hicâz olur" c.) [Düzen]: "Dilersen bu Rast düzenin Hicâz düzenin idesin. Çargâh perdesin yarım perde çek hemen Hicâz olur. Bu düzende Hicâz, Uzzâl, Nühüft, Türki Hicâz, Bahr-i nazûk, Rahatü'l-ervâh, Nirizi bulunur."	Popescu-Judet, 2004: 37 Ansoy, 1988: 28; 93
	Uzzâl	Terkib (57)	"Hüseyniden Dügâh âğâz idub git / Hicâzın hânesinde in karâr it"	Popescu-Judet, 2004: 67 Ansoy, 1988: 51
	Nühüft	Terkib (57)	"Muhayyer perdesinden itsen âğâz / Dahi Uzzâl yüzinden eylesen sâz / Hicâzın dârun idinsen karargâh / ..."	Popescu-Judet, 2004: 65 Ansoy, 1988: 50
	Nîrîzî [Nikriz]	Terkib (57)	"Hicâzun perdesinden eyle âğâz / Di konsun Râst evinde bâz-i âvâz"	Popescu-Judet, 2004: 51 Ansoy, 1988: 39
	Rahatü'l-ervâh	Terkib (57)	"Hicâzdan eylesen âğâz bâri / Irakun hanesinde itsen karârı"	Popescu-Judet, 2004: 55 Ansoy, 1988: 41-42
	Hicâz Acem	Terkib (57)	"Hicâz âğâz id, in Ruy-i Irakdan / Dügâhda it karârı bakma irakdan"	Popescu-Judet, 2004: 71 Ansoy, 1988: 54
	Uzzâl Acem	Terkib (57)	"Ger âğâz eylesen Uzzâl özinden / Süluk eyle Hicâzun hem yüzinden / İnüb Ruy-i Irakdan yine iy yar / Karâr idüb Dügâhda eylegîl zâr"	Popescu-Judet, 2004: 71 Ansoy, 1988: 55
	Zengüle	Makam (12)	a.) [Makam]: "Dügâhun perdesinden kılsa âğâz / Hicâz ahz eyleyüben çekse avaz / Girü otursa Dügâhun perdesinde / Ana Zengüle dirler anla sen de" b.) [Düzen]: "Dilersen Hicâz düzenin Zengüle düzenin idesin. Rast evin yarım perde çek, Hisar Nermin dahi kim Irak evidür yarım perde çek hemen Zengüle olur. Bu düzende Hicâz, Uzzâl, Nühüft, Türki Hicâz, Nevruz, Rekb-i Nevruz bulunur."	Popescu-Judet, 2004: 35 Ansoy, 1988: 26; 93-94
	Rehâvî	Makam (12)	a.) [Makam]: "Yidincisi makamtun Rehavi / İşiden guşun olur çeşmi mavi / Rehavi oldurur anlarısın raz / Sigahun perdesinden ide agaz / Çıka Çargah evine itmeye arı / Sigah evinde ide giru kararı / Mehattu mahreci bir oldu bildün / Rehaviyi sorup ha şimdi buldun" b.) [Düzen]: "Dilersen kim Rehavi idesin Rast düzenin tamam düz ve dön Rast perdesini yarım perde çek Çargah perdesin dahi sülüs perde çek hemen Rehavi olur Bu düzende Zirkeşide bulunurTarik-i Ahar budur kim Rast düzenin müretteb düz dahi yarım ev Hüseyini perdesini nerm it Hisar perdesini dahi Hüseyini perdesiyle beraber eyle ve Çargah perdesin dahi sülüs perde nerm it Rast perdesin dahi yarım perde çek heman asıl Rehavi olur Bu düzende Nigarnik bulunur ..."	Popescu-Judet, 2004: 35; 153 Ansoy, 1988: 27; 96
	Hümayûn	Terkib (57)	"Eger Zengüle gösterse itse itmam / Rehavi evinde dönüb itse aram / Bu terkibe dimişlerdür Hümayun / bilürsen bahtın oldu şad u meymun"	Popescu-Judet, 2004: 72 Ansoy, 1988: 57

Çizelge B.6 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BMM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
? <i>Ruhperver[1531'den sonra?]</i>	Hicâz	Makam (12)	(Burç ve karakter bilgileri verilmiş; tarif yok)	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 84</i> <i>Cevher, 2004: 32</i>
	Uzzâl	Şûbe (24) ve Terkib (48)	<i>"Hüseyni âğâz idüb Hicâz karar eyleye."</i>	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 92</i> <i>Cevher, 2004: 38</i>
	Nühüft	Şûbe (24) ve Terkib (48)	<i>"Muhayyer âğâz idüb Uzzâl yüzinden Çargâh [Hicâz olmalı] karâr eyleye."</i>	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 92</i> <i>Cevher, 2004: 39</i>
	Nîrîz [Nikriz]	Şûbe (24) ve Terkib (48)	<i>"Hicâz âğâz ide Rast karâr ide."</i>	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 90</i> <i>Cevher, 2004: 37</i>
	Rahatü'l-ervâh	Şûbe (24) ve Terkib (48)	<i>"Hicâz âğâz ide Irak karâr eyleye."</i>	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 91</i> <i>Cevher, 2004: 38</i>
	Hicâz Acem	Şûbe (24) ve Terkib (48)	<i>"Hicâz [âğâz] idüb Mâye [Acem olmalı] karâr eyleye."</i>	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 92</i> <i>Cevher, 2004: 39</i>
	Uzzâl Acem	Şûbe (24) ve Terkib (48)	<i>"Irak [Uzzâl olmalı] âğâz ide Acem karâr eyleye."</i>	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 91</i> <i>Cevher, 2004: 38</i>
	Zengüle	Makam (12)	(Burç ve karakter bilgileri verilmiş; tarif yok)	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 84</i> <i>Cevher, 2004: 32</i>
	Rehâvî	Makam (12)	(Burç ve karakter bilgileri verilmiş; tarif yok)	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 84</i> <i>Cevher, 2004: 32</i>
	Hümayûn	Şûbe (24) ve Terkib (48)	<i>"Zengüle göstere Rehavi karar ide."</i>	<i>Agayeva ve Uslu, 2008: 92</i> <i>Cevher, 2004: 39</i>

Çizelge B.7 : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
Kantemiroğlu <i>Kitâb-ı İlm-i'l Musikî ala Vechi'l-Hurufat (1700)</i>	Hicâz	a.) Terakib-i Müstamele (19) [Kullanılan Terkibler] b.) Makam (12)	a.) " <i>Hicâz terkibi Nevâ perdesinden Uzzâl yüzünden hareket ider ve mahsus Acem perdesiyle tiz perdelerde hareket ider ise Uzzal makamından biraz fark idebilir ve gene Uzzal gibi Dügâh perdesinde karar ider.</i> " b.) "Kavl-i Edvar-ı Kadim"e göre: " <i>Çârgâh perdesini Pençgâh perdesine karib idüb Hüseyni hareketi gibi hareket ider ve gelüb Dügâh perdesinde karar ider.</i> "	ed. Tura, 2001: 103; 145
	Uzzâl	a.) Tizden Nerme Varınca Nim Perdelerin Makamları (5) b.) Terkib (24)	a.) " <i>Uzzal perdesi Nevâ ile Çârgâh perdesi arasında olan nim perdeye dirler. Hareket-i agazesini Dügâh perdesinden şiru idüb Segâha çıkar. Andan Çârgâh perdesini aşub kendü perdesine basar. Andan Nevâ, Hüseyni, Evc çıkub, Evden diler ise Gerdâniyye perdesi ile, diler ise Şehnâz perdesiyle Tiz Uzzâla ve Tiz Hüseyniye dek çıkma hükmi vardır. Andan gene ol yoldan avdet idüb Dügâh perdesinde karar (u) istirahat ider. Dügâh perdesinden dahi aşağı varmak murad ider ise, diler ise Zengüle perdesiyle, diler ise Rast perdesi ile Nerm Uzzâla dek iner ve gene ol tarikden avdet idüb Dügâh kararına gelür. Terakib-i müstameleden buna tabi Hicâz didikleri terkidir ve iptida-yı agazesi ile İsfahân dahi buna tabi ve mansubdur ve Şehnâz makamı tizde şedd yolundan ve Zengüle nermde gene şedd yüzünden Uzzal makamına karib ve hem-mizac olurlar. Terakib-i gayr-ı müstameleden buna tabi: Nevruz, iptidai hareketi sebebi ile Türki Hicâz ve Nevruz-i Rumi, Hüzzam, Zemzem(e), eda-yı kararı sebebi ile Nihavend-i Kebir, iptida agazesi sebebi ile Bahr-i nâzik ve iptida hareketi sebebi ile Hicâz-ı Muhâlîf ve iptida agazesi sebebi ile Musikâr."</i> b.) "Kavl-i Edvar-ı Kadim"e göre: " <i>Pençgâh ile Çârgâhın arasında bir perde bağlayub Hüseyni perdesinden agaze ider ve gelüb Dügâhda karar ider.</i> "	ed. Tura, 2001: 79-81; 151
	Nühüft	a.) Terakib-i Müstamele (19) [Kullanılan Terkibler] b.) Makam-ı Meşayih (20)	a.) " <i>Ehl-i musikar mabeyninde Nühüft terkibi için çok mücadele vardır zira edvar-ı kadimde [1] Tiz Dügâhtan yani Muhayyer perdesinden hareket idüb İsfahan yüzünden iner ve Hicaz gibi Dügâh karar ider. Receb ve Buhurcızade hanendelerin kavli üzere [2] Neva perdesinden hareket idüb ve tamam perdeler ile varub Aşiran karar ider. Neyzen Ali Hace ve Tanburi Mehmed Çelebi kavli üzere [3] Neva perdesinden hareket idüb Rehavi yüzünden Rast perdesini bir hoş gösterir ve andan tamam perdeler ile Aşiran karar ider. Tanburi Koca Angeli ve Tanburi Çelebi'nün kavli üzere [4] Neva perdesinden hareket idüb, Buselik perdesiyle Dügâha varır ve andan tamam perdeler ile Aşiran karar kılar. Bize cümlesinden sahih olmak üzere Ali Hace'nin kavli görünür; zira Buhurcioğlu'nın kavli, Neva-yı Aşiran didikleri terkid icra olunur. Angeli kavli üzere Buselik Aşiranın hareketinden bir vechile fark olamaz. Ali Hace'nin kavli anın için sahih olmak üzere didim, zira Rehavi hareketi ile Aşiran karar eylemek sair terkiбатın şübhesinden çıkar."</i> b.) "Kavl-i Edvar-ı Kadim"e göre: " <i>Tiz Dügâhdan hareket idüb İsfahan yüzünden iner Hicaz gibi karar kılar.</i> "	ed. Tura, 2001: 107; 153

Çizelge B.7 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarîf	Referanslar
Kantemiroğlu <i>Kitâb-ı İlm-i'l Musikî ala</i> <i>Veçhi'l-Hurufat (1700)</i> (devam)	Rehâvî	a.) Mevcudü'l-ism Madumü'l-cism Makam (1) b.) Makam (12)	<i>"Bu makamın ismi var cismi yok didiğimiz için kimse taaccüb eylesün zira teşrihi beyan olduktan sonra her kimesnenin müşkili hall olur. Makam-ı merkum agaze-i hareketini Rast perdesinden şüru ider ve tamam perdeler ile gerek nermde gerek tizde Rast makamın şeklinde hareket ider ve Rast perdesinde gelüb karar-ı istirahat kılar. Teşrih-i meşruh üzere beyan u ayan oldu ki Rast makamından bir vechile farka yoktur. Lakin agah ol ki bu zamanenin musikişinasları Rehaviyi Rastdan ne vech üzere fasl iderler; demek isterler ki Rehavi makamı Efrenc tranpetesini taklid idüb yalnız reviş-i nağmesi ile fark olunur. Revişini de bu vech üzere tarif iderler; Rast perdesinden agaze idüb Yegah perdesi ile birden açub kopmak lazımdır ve Zengüle perdesini pekçe tidiretmek iktiza ider dirlir. Andan Neva perdesine tamam perdeler ile gelüb Nevayı bir hoşça gösterilmelidir. Nevadan dahi birden Gerdaniye perdesine çıkub gah Gerdaniye gah Neva perdesini basub ve açub kapatmağle Gerdaniye perdesinde biraz meks eylemelidir. Andan gene ol cins hareket ile Tiz Nevaya dek çıkar ve gene geldüğü yoldan avdet idüb agazesini ve nağmesini tidredüb Rast perdesinin karargahına varub istirahat kılar. Edvar-ı kadimde Rehavi makamın şerhi gayr yüzden olur. Ol dahi iki dürlü icra olunur demek isterler. Teşrih-i terakibde tafsil üzere beyan olunur. Haliya bizim muradımız bu idi ki ismi var cismi yok deyü beyan idelüm. İsmi var hareketi sebebi ile ve cismi yok zira ne mahsus perdesi var ne mahsus hareket-i agazei var. heman tranpeteye taklid Rast makamıdır."</i> b.) "Kavl-i Edvar-ı Kadim'e göre: "Neva perdesini Çargah perdesine karib idüb andan agaze ider ve Çargah ve Segah perdelerine uğradıktan sonra Düğah perdesine andan Düğah'ın altında olan nim perdeye basub Düğah kararına gelür."	ed. Tura, 2001: 95-97; 145 [Wright, 2000: 256]
	Hümayûn	a.) - b.) Terkib (24) [44]	a.) (Kantemir'in kendi sınıflamasında yer almıyor) b.) "Kavl-i Edvar-ı Kadim'e göre: "Zengüle gibi hareket idüb Rehavi gibi karar ider, lakin Rast perdesinden dahi aşağı inmek murad eyledikde Düğah ve Rast arasında olan nim perde ile hareket ider."	ed. Tura, 2001: 151

Çizelge B.7 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Nâyi Osman Dede</i> <i>Rabt-ı Tabirât-ı Musiki (1720)</i>	Hicâz	Şûbe (24)	(İsmen sayılmış; tarif yok.)	<i>Erguner, 2014: 21, 48</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 15</i>
	Uzzâl	Makam (12)	(İsmen sayılmış; tarif yok.) "Üstadlar, Uzzâlî makam yapmışlar / Hicâz ve Şehnâzî da onun şübeleri yapmışlar"	<i>Erguner, 2014: 20, 24, 47, 50</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 14, 17</i>
	Nühüft	Şûbe (24)	(İsmen zikredilmiş; Rast'a bağlı şübeler arasında olduğu belirtilmiş; tarif yok.) "Bilgisizlikten çok yanlış doğru söyledi / Bak Nühüftü Nevâ-yı Aşîrân yapmış"	<i>Erguner, 2014: 21, 23, 35, 48, 49, 58</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 15, 16, 26</i>
	Nikriz	Şûbe (24)	(İsmen sayılmış; Rastın şübelerinden olduğu belirtilmiş; tarif yok.)	<i>Erguner, 2014: 21, 23, 48, 49</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 15, 16</i>
	Rahatü'l-ervâh	Terkib (48)	(İsmen sayılmış; tarif yok.)	<i>Erguner, 2014: 23</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 16</i>
	Hicâz-ı Muhalif [Hicâz Acem]	Terkib (48)	(İsmen sayılmış; tarif yok.)	<i>Erguner, 2014: 22</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 16</i>
	Uzzâl Acem	-	-	-
	Zengüle	Terkib (48)	(İsmen sayılmış; tarif yok.)	<i>Erguner, 2014: 22</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 15</i>
	Rehâvî	Şûbe (24)	(Perde adı olarak ve Rastın şübeleri arasında ismen sayılmış; tarif yok.)	<i>Erguner, 2014: 21, 23, 48, 49, 54</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 15, 16, 22,</i>
	Hümayûn	Terkib (48)	(İsmen sayılmış; tarif yok.)	<i>Erguner, 2014: 22, 48</i> <i>Hariri ve Akdoğu, 1992: 15</i>

Çizelge B.7 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Tanburi Küçük Artin (Musiki Risâlesi)(1730)</i>	Hicâz	Dügah Ağazesinin Hükümünde Olan Şübeler	"Bir mızrab Nevâ, Hicâz, Segâh, Dügâh, Râst, Dügâh, Segâh, Hicâz, Nevâ, Hüseyini, Nevâ, Hicâz, Segâh, Dügâh."	Popescu-Judet, 2002: 36
	Uzzâl	Dügah Ağazesinin Hükümünde Olan Şübeler	"Bir mızrab Hüseyini, Eviç, Gerdaniye, Eviç, Hüseyini, Nevâ, Hicâz, Nevâ, Gerdâniye, Eviç, Hüseyini, Eviç, Gerdâniye, Eviç, Hüseyini, Nevâ, Hicâz, Segâh, Hicâz, Dügâh, Dügâh."	Popescu-Judet, 2002: 36
	Nühüft	Neva Ağazesinin Hükümünde Olan Şübeler	"Bir mızrab Neva, Buselik, Hicaz, Neva, Hicaz, Neva, Hüseyini, Acem, Hüseyini, Neva, Hicaz, Çargah, Segah, Dügah, Çargah, Segah, Dügah, Rast, Arak, Aşiran, Arak, Rast, Aşiran, Yegah, Segah, Çargah, Neva, Hüseyini, Neva, Çargah, Segah, Dügah, Rast, Arak, Rast, Arak, Aşiran."	Popescu-Judet, 2002: 45
	Nikriz	Rast Ağazesinin Hükümünde Olan Şübeler	"Bir mızrab Nevâ, Hicâz, Segâh, Dügâh, Râst."	Popescu-Judet, 2002: 28
	Rahatü'l-ervâh	Eviç Ağazesinin Hükümünde Olan Şübeler	a.) "Bir mızrab Hüseyini, Hicaz, Neva, Hüseyini, Neva, Gerdaniye, Eviç, Hüseyini, Neva, Hicaz, Segah, Dügah, Rast, Neva, Çargah, Segah, Dügah, Rast, Arak." b.) Rahatülervah-ı Necidi: "Bir mızrab Hicaz, Neva, Hüseyini, Neva, Gerdaniye, Eviç, Hüseyini, Neva, Hicaz, Neva, Hüseyini, Neva, Hicaz, Çargah, Segah, Dügah, Saba, Çargah, Segah, Saba, Çargah, Segah, Dügah, Rast, Segah, Segah, Dügah, Rast, Arak." c.) Rahatülervah-ı Berka: "Bir mızrab Neva, Hüseyini, Neva, Gerdaniye, Eviç, Hüseyini, Neva, Gerdaniye, Hüseyini, Eviç, Muhayyer, Şehnaz, Eviç, Hüseyini, Neva, Hicaz, Neva, Hüseyini, Neva, Hicaz, Segah, Dügah, Rast, Arak, Rast, Arak, Aşiran, Segah, Neva, Çargah, Segah, Dügah, Rast, Arak."	Popescu-Judet, 2002: 56, 57
	Hicâz Acem	-	-	-
	Uzzâl Acem	-	-	-
	Zirgüle [Zengüle]	Dügah Ağazesinin Hükümünde Olan Şübeler	"Bir mızrab Dügâh, Hüseyini, Neva, Hicaz, Segâh, Dügâh, Zirgüle, Arak, Zirgüle, Dügâh, Segâh, Hicaz, Segâh, Hicaz, Segâh, Dügâh, Aşiran, Dügâh, Aşiran, Dügâh."	Popescu-Judet, 2002: 36-37
	Rehâvî	Rast Ağazesinin Hükümünde Olan Şübeler	"Rehavi oldur ki bir mızrab Neva, bir mızrab Çargâh, bir mızrab Segâh, bir mızrab Dügâh, bir mızrab Rast, bir mızrab Yegâh, bir mızrab Rast, bir mızrab Dügâh, bir mızrab Nihavend, bir mızrab Dügâh, bir mızrab Rast, bir mızrab Yegâh, bir mızrab Rast."	Popescu-Judet, 2002: 28
	Hümayûn	Dügah Ağazesinin Hükümünde Olan Şübeler	"Bir mızrab Neva, Hüseyini, Neva, Hicaz, Acem, Hüseyini, Neva, Gerdaniye, Acem, Hüseyini, Neva, Hicaz, Segah, Hicaz, Segah, Dügah, Segah, Dügah, Rast, Arak, Rast, Dügah, Segah, Hicaz, Neva, Hicaz, Dügah, Zirgüle, Dügah."	Popescu-Judet, 2002: 37

Çizelge B.7 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Esseyid Mehmed Emin</i> <i>Der Beyân-ı Kavâid-i</i> <i>Nağme-i Perde-i Tanbur</i> (1760?)	Hicâz	Makam	"Dügâh perdesinden hareket edüb ve mukaddem zıkr olunan perde-i Uzzâl ve Nevâ ile şürû, Hüseyinî, Evc, Gerdâniyye ile avdet edüb Nevâ ve Uzzâl perdesinden Segâh, dahi Dügah ... ve yine gelüb Zîrgüle ile Dügâh karâr ederse Hicâz olur."	Doğrusöz, 2012b: 144 Bardakçı, 2000: 36 Kamiloğlu, 1998: Daloğlu, 1993: 20
	Uzzâl	Makam	(Perde adı olarak yer verilmiş; tarif yok.) "Nevânın üstündeki perde-yi nim-i mezbura Uzzâl perdesi derler"; "Nevâ ile Çârgâh beyninde olan nimlerin biri ... Uzzâl olub ..."; "Nevâ ile Çârgâh mabeynindeki nim-i mezburun ismine Uzzâl dinür"	Doğrusöz, 2012b: 136, 138, 141 Bardakçı, 2000: 15, 17, 20; 29, 31, 33 Kamiloğlu, 1998: 83, 85, 88 Daloğlu, 1993: 9, 12, 15-16
	Nühüft	Makam	"İbtida Nevâ gösterip badehu Nişabur ve Uzzâl ile hareket edip Nevâya geldikde Nevâdan Tiz Nevâya varınca çıkıp ve tekrar Nevâya gelip tam perdeler ile Aşîrân perdesinde karar eder. Malum ola ki cemi hareketi Nevâ makamı gibidir fakat Aşîran perdesinde karar eyler."	Doğrusöz, 2012b: yok Bardakçı, 2000: 27 Kamiloğlu, 1998: yok Daloğlu, 1993: yok
	Nikriz	Makam	"Hicâz makâmını icrâ edüb ve Râst perdesine indikde tekrâr Dügâh ve Segâh ve Çârgâh perdesiyle nağme ederek ve yine perde-i Râst'da karâr ederse Nikriz makâmı zâhir olduğu ..."	Doğrusöz, 2012b: 148 Bardakçı, 2000: 39 Kamiloğlu, 1998: 96 Daloğlu, 1993: 25
	Rahatü'l-ervâh	Makam	"Evvelen Uzzâl perdesiyle şürû olunub, Nevâdan Hüseyinî, Evc, Gerdâniyye ve Muhayyer ile avdet ve Hicâz gibi Dügâh gelüb ba'dehü Sabâ refîârı gibi Irâk perdesinde karâr ederse Râhatü'l-ervâh icrâ olunur."	Doğrusöz, 2012b: 145 Bardakçı, 2000: 36 Kamiloğlu, 1998: 92 Daloğlu, 1993: 20-21
	Hicâz Acem	(yok)	-	-
	Uzzâl Acem	(yok)	-	-
	Zîrgüle [Zengüle]		(Perde adı olarak yer verilmiş; tarif yok) "Malum ola ki Dügâh perdesinin altındaki nim perde Zîrgüledir." (Bardakçı, 2000)	Doğrusöz, 2012b: 135 Bardakçı, 2000: 36 Kamiloğlu, 1998: 83 Daloğlu, 1993: 3
	Rehâvî	(yok)	-	-
	Hümayûn	(yok)	-	-

Çizelge B.7 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
Kemanî Hızır Ağa <i>Tefhîmü'l-Makamât fî Tevlîdî'n-Nağamât</i> (1761 ile 1777? arası)	Hicâz	Makam (12)	("Müvellidat-ı Dügâh" [Dügâhtan Doğanlar], "(Yedi) Makamat-ı Meşhurât" [Yedi Meşhur Makam] ve "Makamât-ı Meşruhât Mesmuât-ı Mutribât" [Sazendelerin Adlandırmasına Göre Açıklanan Makamlar] şekilleri üzerinde ismen sayılmış; açıklama verilmemiş)	<i>Daloğlu, 2014: 20, 23, 24</i> <i>Uslu, 2009: 104, 110, 111</i> <i>Tekin, 2003: 95, 97, 105</i>
	Uzzâl	Nağme (35)	("Nagamât-ı Bi-şerh-i Müessirat" [Açıklanmamış Nağmeler] şekli üzerinde gösterilmiş; açıklama verilmemiş.)	<i>Daloğlu, 2014: 24</i> <i>Uslu, 2009: 112</i> <i>Tekin, 2003: 106</i>
	Nühüft	Terkib (42)	("Müvellidat-ı Aşiran" [Aşırandan Doğanlar] şekli üzerinde terkid olarak gösterilmiş ve "Makamat-ı Meşruhat Mesmuat-ı Mutribat"da ismen sayılmış) <i>"Nim Hicaziden Neva ve Hüseyini ve Nim Acemiden İsfahan imtizacı ile Dügaha inüp ve Dügahtan Rast ile Irak inüp Aşiran karar ede."</i>	<i>Daloğlu, 2014: 22, 24, 35</i> <i>Uslu, 2009: 108, 110, 123</i> <i>Tekin, 2003: 102, 112</i>
	Nikriz	Terkib (42)	("Müvellidat-ı Rast" [Rasttan Doğanlar] şekli üzerinde terkid olarak gösterilmiş ve "Makamat-ı Meşruhat Mesmuat-ı Mutribat"da ismen sayılmış) <i>"Neva kopup Nim Hicâz ile Segâh ve Dügâhı göstere perde-i Râsta karar ede."</i>	<i>Daloğlu, 2014: 21, 24, 27</i> <i>Uslu, 2009: 105, 110, 116</i> <i>Tekin, 2003: 99, 109</i>
	Rahatü'l-ervâh	Terkib (42)	(Müvellidat-ı Irak" [İraktan Doğanlar] şekli üzerinde terkid olarak gösterilmiş ve "Makamat-ı Meşruhat Mesmuat-ı Mutribat"da ismen sayılmış) <i>"Nim Hicâziden kopup Neva ve Hüseyini ve Evc perdelerin göstere ve Evcden Dügaha üslub-ı İsfahan ile inüp ve Rastı dahi aşıkâr ve makarr-ı perde-i Irakda itibar ede."</i>	<i>Daloğlu, 2014: 21, 24, 28</i> <i>Uslu, 2009: 106, 110, 116-117</i> <i>Tekin, 2003: 100, 109</i>
	Hicâz(-ı) Acem	Nağme (35)	("Nagamat-ı Bi-şerh-i Müessirat" şekli üzerinde gösterilmiş; açıklama verilmemiş.)	<i>Daloğlu, 2014: 24</i> <i>Uslu, 2009: 112</i> <i>Tekin, 2003: 106</i>
	Uzzâl Acem	Nağme (35)	("Nagamat-ı Bi-şerh-i Müessirat" şekli üzerinde gösterilmiş; açıklama verilmemiş.)	<i>Daloğlu, 2014: 24</i> <i>Uslu, 2009: 112</i> <i>Tekin, 2003: 106</i>
	Zîrgüle [Zengüle]	Makam (12)	("Müvellidat-ı Dügâh" şekli üzerinde makam olarak gösterilmiş ve "Makamat-ı Meşruhat Mesmuat-ı Mutribat"da ismen sayılmış) <i>"Dügâh gösterüb ve Rasta karib olan nimi gösterüb Dügâh kala."</i>	<i>Daloğlu, 2014: 20, 24, 28</i> <i>Uslu, 2009: 104, 111, 117</i> <i>Tekin, 2003: 95, 98, 109</i>
	Rehâvî	Makam (12)	("Müvellidat-ı Rast" [Rasttan Doğanlar] şekli üzerinde makam olarak gösterilmiş ve "Makamat-ı Meşruhat Mesmuat-ı Mutribat"da ismen sayılmış) <i>"Rehavi şol makam-ı efrencidir ki Rast ve Dügah ve Segâh ve Neva ile Dügâh gösterüp badehu Rast ile Yegah göstere ve perde-i Râsta çarpup karar ide."</i>	<i>Daloğlu, 2014: 21, 24, 33</i> <i>Uslu, 2009: 105, 111, 121</i> <i>Tekin, 2003: 99, 105, 112</i>
	Hümayûn	Terkib (42)	("Müvellidat-ı Dügâh" şekli üzerinde terkid olarak gösterilmiş ve "Makamat-ı Meşruhat Mesmuat-ı Mutribat"da ismen sayılmış) <i>"Nevadan Nim Hicaz ile Rasta inüp ve Rast ile Irak beynindeki nimi ve Rastı göstere ve Dügah perdesinde karar ide."</i>	<i>Daloğlu, 2014: 20, 24, 30</i> <i>Uslu, 2009: 104, 110, 118</i> <i>Tekin, 2003: 98, 109</i>

Çizelge B.7 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Mehmed Hafid Efendi</i> <i>Ed-Dürer (1783)</i>	Hicâz	Makam (değişik 12) [Dügâhtan Doğanlar (7)]	("Mütevellidat-ı Dügâh" ve "Daire-i Kebire-i Makâmât ve Nagâmât ve Terâkib-i Meşruha" şekilleri üzerinde ismen sayılmış; açıklama verilmemiş; "Daire-i Makamat Gayr-ı Meşruha" başlıklı şekilde yer verilen Hicazın, Hicaz-Acem olması gerek)	<i>Uslu, 2001: 26, 29, 30</i>
	Uzzâl	Nağme (35)	("Daire-i Makamat Gayr-ı Meşruha" şekli üzerinde ismen gösterilmiş; açıklama verilmemiş.)	<i>Uslu, 2001: 30</i>
	Nühüft	Terkib (42) [Aşirandan Doğanlar (6)]	("Mütevellidat-ı Aşiran" şekli üzerinde terakib olarak gösterilmiş ve "Daire-i Kebire-i Makamat ve Nagamat ve Terakib-i Meşruha"da yer verilmiş) "Nim Hicazdan Neva ve Hüseyni ve Nim Acemden İsfahan imtızacı ile Dügaha inip ve Dügahdan Rast ile Irak inip Aşiran karar eylemekle olur."	<i>Uslu, 2001: 28, 29, 35</i>
	Nikriz	Terkib (42) [Rasttan Doğanlar (7)]	("Mütevellidat-ı Rast" şekli üzerinde terakib olarak gösterilmiş ve "Daire-i Kebire-i Makamat ve Nagamat ve Terakib-i Meşruha"da yer verilmiş) "Nevadan ibtida ve Nim Hicâz ile Segâh ve Dügâh gösterib perde-i Râstta karar ile olur."	<i>Uslu, 2001: 27, 29, 31</i>
	Rahatü'l-ervâh	Terkib (42) [Iraktan Doğanlar (8)]	(Mütevellidat-ı Irak" şekli üzerinde terakib olarak gösterilmiş ve "Daire-i Kebire-i Makamat ve Nagamat ve Terakib-i Meşruha"da yer verilmiş) "Nim Hicâzdan bed'e ile Nevâ ve Hüseyni ve Evc perdelerin gösterib yine Evcden Dügâha üslub-ı İsfahânî ile inip Rastı aşikâr ve karar-ı perde-i Irakda itibar eylemek ile olur."	<i>Uslu, 2001: 27, 29, 31</i>
	Hicâz [Acem]	Nağme (35)	("Daire-i Makâmât Gayr-ı Meşruhâ" şekli üzerinde ismen gösterilmiş; açıklama verilmemiş.)	<i>Uslu, 2001: 30</i>
	Uzzâl Acem	Nağme (35)	("Daire-i Makâmât Gayr-ı Meşruhâ" şekli üzerinde ismen gösterilmiş; açıklama verilmemiş.)	<i>Uslu, 2001: 30</i>
	Zîrgüle [Zengüle]	Makam (değişik 12) [Dügâhtan Doğanlar (7)]	("Mütevellidat-ı Dügâh" şekli üzerinde makam olarak gösterilmiş ve "Daire-i Kebire-i Makamat ve Nagamat ve Terakib-i Meşruha"da yer verilmiş) "Dügah gösterib Rasta karib nim ile Dügah karardan ibarettir."	<i>Uslu, 2001: 26, 29, 32</i>
	Rehâvî	Makam (12) [Rasttan Doğanlar (7)]	("Mütevellidat-ı Rast" şekli üzerinde makam olarak gösterilmiş ve "Daire-i Kebire-i Makamat ve Nagamat ve Terakib-i Meşruha"da yer verilmiş) "Rast ve Dügah ve Segâh ve Neva ile Dügâh gösterib ba'dehu Rast ile Yegah göstere ve perde-i Râstta çarpıp karar eylemek ile olur."	<i>Uslu, 2001: 27, 29, 34</i>
	Hümayûn	Terkib (42) [Dügâhtan Doğanlar (18)]	("Mütevellidat-ı Dügah" şekli üzerinde terakib olarak gösterilmiş ve "Daire-i Kebire-i Makamat ve Nagamat ve Terakib-i Meşruha"da yer verilmiş) "İbtida Nevadan Nim Hicaz ile Rasta inip Rast ile Irak beynindeki nimi ve Rastı gösterib Dügah perdesinde karar ile olur. Terakib-i mezkur nağmetü'l-mulûk ünvanı ile muanven olsa sezavardır."	<i>Uslu, 2001: 26, 29, 33</i>

Çizelge B.7 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Abdülbâki Nâsır Dede</i> <i>Tetkik ü Tahkik (1794-97)</i>	Hicâz	Makam (14)	"Nevâ perdesinden agaz idüb Hicâz ve Segâh perdesi badehu Dügâh perdesine gelüb anda karar ider. Amma Nevâ perdesinden yukarı Hüseyini ve Evc ve Gerdâniyye ve Muhayyer perdesine dek suudu ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine hübutu vardır. Bu makamda dahi daire ihtilafından Sabâ perdesi ile istimal idüb bu kudemâ-i müteâhhirinin ihtiraidır."	Aksu, 1988: 162 [günümüz türkçesi ile] (ed. Tura), 2006: 38
	Uzzâl	Terkib (125)	"Hüseyini perdesinden agaz ve Uzzâl perdesinde ekser meks ile Hicâz agaze idüb karar ider. Amma Hüseyini perdesinden agazda Evc ve Gerdâniyye perdesine seyr lazımdır. Bunda hilaf Hicazda olan ihtilafdır."	Aksu, 1988: 175 [günümüz türkçesi ile] (ed. Tura), 2006: 47
	Nühüft	Terkib (125)	a.) Nühüft-i Kâdim: "Muhayyer perdesinden Uşşak agaze idüb Uzzâl karar ider. Bu terkib kudema-i müteâhhirinin ihtiraidır lâkin fi zamanına mehcurdur." b.) Nühüft: "Nevâ agaze idüb Aşiran karar ider. Bu terkib müteâhhirinin ihtirai olub Nevâ-ı Acem ve Nevâ-Aşiran isimleri ile tesmiye kıldıkları terkibdir. Lakin fi zamanına bu isim ile meşhurdur."	Aksu, 1988: 181-182 [günümüz türkçesi ile] (ed. Tura), 2006: 51-52
	Neyrîz [Nikriz]	Terkib (125)	"Evc perdesini Aceme tahsis ile Hicâz agaze idüb Rast perdesinde karar ider. Bunda müteâhhirinin Evc perdesi yerine Acem perdesi ahzından gayrı ihtilafi yoktur."	Aksu, 1988: 173 [günümüz türkçesi ile] (ed. Tura), 2006: 45
	Rahatü'l-ervâh	Terkib (125)	"Hicâz agaze idüb Irak karar ider. Bu terkib kudema-i müteâhhirin ihtiraidır."	Aksu, 1988: 193 [günümüz türkçesi ile] (ed. Tura), 2006: 61
	Hicaz-ı Muhalif [Hicâz Acem]	Terkib (125)	"Hicâz agaze idüb Aşiran karar ider. Bu terkib müteâhhirin-i selef ihtiraidır. Amma şimdi şöhreti yoktur."	Aksu, 1988: 192 [günümüz türkçesi ile] (ed. Tura), 2006: 60
	Uzzâl Acem	-	-	-
	Zirgüle [Zengüle]	Terkib (125)	"Rast perdesinden agaz idüb Zirgüle ve yine Rast perdesi ve yine Zirgüle ve Dügâh perdesi badehu yine Zirgüle perdesi gösterdikten sonra suuden ve hübutan Hicaz agaze idüb karar ider. Bu kudema-i müteahhirin ihtiraidır."	Aksu, 1988: 193 [günümüz türkçesi ile] (ed. Tura), 2006: 61
	Râhevî	Makam (14)	"Perde-i Rastdan agaz idüb Dügâh ba'dehu Zirgüle perdesi yine Rast ve Gevaşt perdesine varub döner Rast perdesine gelüb anda karar ider. Bu makam-ı dil-bahş fi zamanına müstakillen istimal olunmayub bu şekil üzere tahrir olunan kütübde dahi bila müzeyyin bulunmağla tasaddi olunmayub 'ittibaan lis-salîfin' böylece tahrir olundu."	Aksu, 1988: 161 [günümüz türkçesi ile] (ed. Tura), 2006: 37
	Hümayûn	Terkib (125)	"İsfahan ile Hicazdan mürekkebtir. Hicaz ile amihte İsfahan agaze idüb Hicaz karar ider. Bu dahi müteahhirin ihtirai olması münasibtir."	Aksu, 1988: 189 [günümüz türkçesi ile] (ed. Tura), 2006: 57

Çizelge B.7 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
Hâşim Bey <i>Mecmuâ-i Kârhâ ve Nâleṣhâ ve Şarkıyyât [1853; 1864]</i>	Hicâz	Makam (88)	"İbtida Hicâz, Nevâ, Hüseyini, Evç, Şehnâz göstererek ağaze edip Nevâya kadar inip, ba'dehu Nevâ, Hicâz, Kürdi ile Dügâhda karar eder. Bu makama dahi alafrangada Re Ton ta'bir ederler."	Tırışkan, 2000: 26
	Uzzâl	Makam (88)	("Makamat-ı Gayr-ı Mütedavile" başlığı altında: "Hicâzdan farkı asıl Uzzâlin kendi perdesiyle ağaze edip Dügâhta karar etmesidir."	Tırışkan, 2000: 66
	Nühüft	Makam (88)	"İşbu nühüft makamı gizli bir şey olduğu cihetle edvâr-ı kadimde ibtida muhayyer perdesiden bed' ederek nevâya kadar inüb ba'dehu ısfahân çeşnisine girip hicâz, kürdi ile dügâh karar eder deyü tahrir etmişler ise de, Recep Çelebi ve Buhurcuzâde eski hanendelerin kavli, nevâdan hareketle evç, muhayyer basarak dügâh, rast, ırak ile aşırân kalır demişler ve Neyzen Ali Hoca ve Tanburi Mehmed Çelebi kavli nevâ perdesinden hareket edip rehâvi çeşniyle rasta inüb, rasttan ırak ile aşırân kalır diye tahrir etmişler kavli-i fikrim bu tariki müstahsen görmüş isem de rehavi çeşniyle rast, ırak, aşırân, yegâh açıp tekrar perde perde rehâvi yüzünden hüseyini perdesine kadar çıkıp, ba'dehu aşırâna kadar inüb karar eder. Bu makam alafrangada istimâli yoktur."	Tırışkan, 2000: 37
	Nikriz	Makam (88)	"İbtida rast gösterip, ba'dehu nevâ, hicâz, hüseyini, acem, gerdâniye basarak yine bu üslup üzere perde perde nevâ, hicâz, kürdi, dügâh açıp rast, ırak ile yine dügâh açıp ırak ile rastta karar eder. Bu makamın seyrinin iktizası gerek taksimde ve gerek bestelerde meyanlarında evç perdesinin istimali dahi câiz olduğundan kaideye mugayir değildir."	Tırışkan, 2000: 21
	Rahatü'l-ervâh	Makam (88)	"İbtida hicâz çeşniyle ağaze edip dügâh karardan sonra tekrar ırak üslubu gibi ırak karar kalır. Bu makam alafrangada her ne kadar ırak kalırsa da Re Tonaya müşabeheti vardır."	Tırışkan, 2000: 35
	Hicâz Acem	-	-	-
	Uzzâl Acem	-	-	-
	Zengüle	-	-	-
	Rehâvî	Makam (88)	"Bu makam dahi bi-aynihi rast makamı gibi suret-i agazesi icra olunarak rast perdesinde karardan sonra yalnız bir yegah açmakla hasıl olur. Kaide-i musikide rehavinin rastdan farkı bir yegah perdesinden ibaret olup ve bu kaideye dahi alafrangada yine Sol Tona tabir ederler. Notasında gösterilmiştir."	Tırışkan, 2000: 21
	Hümâyûn	Makam (88)	"İbtida İsfahan makamı gibi Hicaz ile Nevadan agaze ederek Nevaya kadar inip badehu Nevadan Hicaz, Kürdi, Rast açarak yine Dügahda karar eder. Yine bu makama alafrangada Re Ton tabir ederler."	Tırışkan, 2000: 26

Çizelge B.7 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Kazım Uz</i> <i>Musiki Istılahatı [1894]</i>	Hicâz	Makam (207)	"Çargah ile Saba perdeleri arasında bulunan bir nim perde ismi olub mezkur perdeye nisbetle dahi Dügah perdesinde karar eden bir makama alem olmuştur. Makam-ı mezkur evvela Hicaz, Neva perdelerinden başlayub sonra Hüseyini, Neva, Hicaz, Kürdi ile Dügahda karar eder. Bazıları Hicazda Kürdinin bulunmadığını iddia ederler ki bu sözleri doğru olmağla beraber ifadece noksandır. Esasen bakılırsa Hicaz makamında ne Segah ve ne de Kürdi perdeleri yokdur. Segah ile Kürdi arasında bir perde müstameldir ki perde-i mezkurun tanburda ayrıca mahall-i mahsusu dahi vardır. Makam-ı mezkurun Hüseyniden Evc, Gerdaniye, Muhayyer perdelerile Dügahdan rasta kadar seyri caizdir. Bu makam-ı dilara kadimlerin ihtiradır."	(ed. Oransay) 1964: 30
	Uzzâl	Makam (207)	"Dügah perdesinde karar eden bir makam olub Hicaz perdesine dahi denildiği vardır. Bazıları Rast perdesile Dügah perdesi arasında bulunan bir nim perdenin ismi olduğunu beyan ederler." "Hicazdan farkı asıl Uzzalın kendi perdesiyle agaze edüb Dügah karar eder."	(ed. Oransay) 1964: 73
	Nühüft	Makam (207)	"Evvela hicaz, neva başlar, sonra hüseyini, acem ve ale'l-ekser evc perdesini aşıkarak ederek ısfahan çeşnisile dügaha inüb oradan rast, irak, aşiran, yegah açarak tekrar hüseyini-aşiranda karar eder."	(ed. Oransay) 1964: 51
	Nikriz	Makam (207)	"Evvela neva başlayub sonra hüseyini perdesiyle tekrar hicaz, neva çeşnisile pestce segah kullanarak dügah perdesiyle rasta karar eder bir makamdır."	(ed. Oransay) 1964: 50
	Rahatü'l-ervâh	Makam (207)	"Evvela hicaz perdesinden neva, hüseyini, evc başlar, sonra ısfahan üslubu üzere dügaha inüb rast perdesini aşıkarak edtikten sonra irak perdesinde karar eder bir makamdır."	(ed. Oransay) 1964: 57
	Hicâz Acem	-	-	-
	Uzzâl Acem	-	-	-
	Zirgüle [Zengüle] Rehâvî	Perde Makam (207)	"Rast perdesile dügah perdesi arasında bulunan bir nim perdenin ismidir."	(ed. Oransay) 1964: 77
			"Evvela rast misillü başlar, sonra dügah, segah perdelerinden bir yegah açarak tekrar rasta karar eder bir makam olub makam-ı mezkure hicaz perdesi dahi dahil olur. Ekseriya Arab şarkılarında rehavinin yegah karar ettiği görülmektedir ki hakikaten bu karar evvelkinden (=rastdan) temyiz için güzel bir yoldur. Rehavinin rast makamı gibi alafrangada istimali kesret üzeredir. Esasen alafrangada bizde olduğu gibi rehavi namile ayrıca bir makam yokdur. <<Sol tone>> tabir olunan bir ahenk vardır ki muhtelif perdelerde karar edebilir. Yani bizim rast makamına esas tavırları itibarile oldukça benzeyen <<sol tone>> ahengi rast makamı gibi yalnız hem-namı olan perde üzerinde değil, belki Evropalıların tabiri vechile <<sol, si, re, fa, sol>> yani <<rast, buselik, neva, acem, gerdaniye>> perdeleri üzerinde kalabilir. İşte bu suretle yegah üzerinde kalan makam rehaviye benzerse de Evropalılarca bu kararın hiç bir ehemmiyeti olmadığından mezkur makama <<sol tone>> namı verilmesinde bir be'is yokdur."	(ed. Oransay) 1964: 58
	Hümayûn	Makam (207)	"Evvela hüseyini, neva perdelerinden hicaz çeşnisile rasta kadar inüb sonra rast ile irak arasındaki nim ile tekrar rasta çıkub zirgüle ile dügahda karar eder bir makamdır. Bundan evvel makam-ı mezkur 'nagamat-ı müluk' namile malum olduğu 1221 tarihile matbu olan bir eserde tarafından görülmüştür."	(ed. Oransay) 1964: 32

Çizelge B.7 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (BSM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif	Referanslar
<i>Tanburi Cemil Bey</i> <i>Rehberi Musiki (1901)</i>	Hicâz	Makam (51) [Dügah Perdesinde Karar Eden Makamlar (9)]	"Hicaz makamı Dügahta karar eder. İkinci fasılasında Si bemol, üçüncü fasılasında Do diyez nim sadaları bulunmakla, sernamesine Si bemol, Do diyez işaret olunur. Hicaz makamının zemini, medhalde Rast, Dügah perdeleriyle Dügah-Muhayyer; miyanı, Evc perdesiyle Neva-Tiz Neva oktavlarında; kararı dahi Muhayyer-Yegah perdeleri arasında icra edilir."	(ed. Cevher) 1993: 53
	Uzzâl	-	-	-
	Nühüft	Makam (51) [Hüseyni Aşıranda Karar Eden Makamlar (2)]	"Nühüft makamının karargahı Hüseyini-aşiran perdesidir. İkinci fasılada Fa diyez nim sadasını muhtevi olmakla anahtarında Fa diyez işareti bulunur. Medhalinin Hicaz, Neva perdelerini muhtevi olmasından ibaret fark istisna edildiği halde, Nühüft makamı zemin ve miyan itibarıyla Yegah makamının aynıdır. Ancak karar nağmeleri, pişrevin tesliminden de anlaşılacağı vechile, Hüseyini-aşiran şivesindedir."	(ed. Cevher) 1993: 39
	Nikriz	Müteferri Makamlar (22)	"Hicaz, Neva perdeleriyle başlar. Zeminde Hicaz, kararda Rast makamlarından müteşekkildir. Nikriz, Rast makamından müteferri olmakla, notada Rast sernamesiyle yazılır."	(ed. Cevher) 1993: 63
	Rahatü'l-ervâh	(yok)	-	-
	Hicâz Acem	(yok)	-	-
	Uzzâl Acem	(yok)	-	-
	Zengüle	(yok)	-	-
	Rehâvî	(yok)	-	-
	Hümayûn	Müteferri Makamlar (22)	"Dügah perdesinde karar eder. Notada Hicaz makamı gibi yazılır. Medhal ve zeminde Isfahan ve karar intihada Hicaz nağmelerinden müteşekkildir."	(ed. Cevher) 1993: 64

Çizelge B.8 : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Rauf Yekta Bey</i> <i>Türk Musikisi</i> (1913; 1922)	Hicâz	Makam (30)	"Rst + Dgh (tonik) Krd Hcz Nvâ (dominant) Hsy Acem Grd Mhy" (Dügâh-Nevâ aralığında 8. şekil dörtlü ile Nevâ-Muhayyer aralığında 3. şekil beşlinin birleşimi olarak açıklanmış; çıkıcı dizi halinde, donanımda Si bemol ve Do diyez yazılmış.)	14/15 6/7 Ap + Mt Lm Mt Mt [c t c + t b t t]	(ed. Nasuhioğlu) 1986: 78
	Uzzâl	(yok)	-	-	-
	Nühüft	(yok)	-	-	-
	Nikriz	(yok)	-	-	-
	Rahatü'l-ervâh	(yok)	-	-	-
	Hicâz Acem	(yok)	-	-	-
	Uzzâl Acem	(yok)	-	-	-
	Zengüle	(yok)	-	-	-
	Rehâvî	(yok)	-	-	-
	Hümayûn	(yok)	-	-	-

Çizelge B.8 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Hüseyin Saadeddin Arel</i> <i>Türk Musikisi Nazariyatı</i> <i>Dersleri (1941-1948)</i>	Hicâz	Basit Makam (13)	"Hicaz makamı çıkıcıdır. Dizisi VI + 4 şeklindedir; yani bir Hicaz dörtlüsünün tiz tarafına bir Rast beşlisi eklenmek suretiyle yapılmıştır. ... Dörtlü ile beşlinin birleştiği yerde bulunan ses (dördüncü derece) güçlü vazifesinin taşır. Makamın asıl mevkii Dügâh perdesidir."	s a s + t k s t [c t c + t c c t]	(ed. Akdoğan) 1993: 48
	Uzzâl	Basit Makam (13)	"Uzzâl makamı çıkıcıdır. Dizisi 6 + V şeklindedir; yani bir Hicaz beşlisinin tiz tarafına bir Uşşak dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. ... Beşli ile dörtlüsünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii Dügâh perdesidir."	s a s t + k s t [c t c t + c c t]	(ed. Akdoğan) 1993: 49
	Nühüft	Mürekkep Makam (85) [Aşiran Perdesinde Duran Mürekkep Makamlar (8)]	"Yegâh makamıyla Hüseyni Aşirân perdesindeki Uşşak dörtlüsünden mürekkeptir ... Yegâh makamının mürekkep dizisinde gezinildikten sonra ekseriya Yegâh perdesinde kısa bir asıntıyı müteakip Hüseyni-Aşirân perdesindeki Uşşak dörtlüsü ile karar verilir. Arada başka geçkiler yapılmasına mani yoktur. Ancak Nühüft kararı verileceği zaman Hüseyni-Aşiran perdesindeki Uşşak dörtlüsünün yerine aynı perdedeki Hüseyni beşlisinin kullanılmaması muvafık olur. Zira bu Hüseyni beşlisindeki Buselik perdesti o yerde Nühüft makamına aykırıdır."	(terkib niteliğinde)	(ed. Akdoğan) 1993: 141-42
	Nikriz	Mürekkep Makam (85) [Rast Perdesinde Duran Mürekkep Makamlar (12)]	"Nikriz başlisinin tiz tarafına Nevâ perdesindeki Buselik veya Rast dörtlüsünün eklenmesinden hasıl olmuştur ve inici-çıkıcıdır ... İster Nevâ perdesindeki Buselik dörtlüsünden, ister aynı perdedeki Rast dörtlüsünden başlanılarak orada gezinildikten sonra Rast perdesindeki Nikriz beşlisine geçilir ve Rast perdesinde karar verilir. Nikriz beşlisinden başlanıp müteakiben Nevâ perdesindeki Buselik veya Rast dörtlüsüne geçilmesi ve sonunda yine Nikriz beşlisile karar verilmesi de caizdir. Bu çerçeve içinde başka geçici geçkiler yapılmasına mani yoktur."	t s a s + t b t veya t k s [t c t c + t b t veya t c c]	(ed. Akdoğan) 1993: 177
	Rahatü'l-ervâh	Mürekkep Makam (85) [Irak Perdesinde Duran Mürekkep Makamlar (10)]	"Hümayun veya Hicaz yahut Uzzal makamıyla Irak makamının birleştirilmesinden hasıl olmuştur. İncidir ... Hümayun, Hicaz veya Uzzal dizisinde dolaşıldıktan sonra Irak dizisine geçilerek Irak perdesinde karar verilir. Bu çerçeve içinde başka geçici geçkiler yapılmasına mani yoktur."	(terkib niteliğinde)	(ed. Akdoğan) 1993: 168
	Rahatfeza / Hicaz-ı Muhalif / Hicaz Aşiran [Hicâz Acem]	Mürekkep Makam () [Aşiran Perdesinde Duran Mürekkep Makamlar (8)]	"Ya Hicaz, ya Uzzal, yahut Hümayun makamıyla Aşiran perdesindeki Hüseyni beşlisinden mürekkeptir ve inicidir. ... Ya Hicaz, ya Uzzal, yahut Hümayun makamının dizisinde gezinildikten sonra durağı olan Dügâh perdesine gelinir ve bundan sonra Aşiran perdesindeki Hüseyni beşlisi ile karar verilir. Arada başka geçici geçkilerin yapılmasına mani yoktur.""	(terkib niteliğinde)	(ed. Akdoğan) 1993: 149

Çizelge B.8 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Hüseyin Saadeddin Arel</i> <i>Türk Musikisi Nazariyatı</i> <i>Dersleri (1941-1948)</i> <i>(devam)</i>	Uzzâl Acem	Mürekkep Makam (85) [Aşiran Perdesinde Duran Mürekkep Makamlar (8)]	(bkz. Rahatfeza tarifi)	(terkib niteliğinde)	(ed. Akdoğan) 1993: 149
	Zengüle	Basit Makam (13)	"Zengüle makamına 'Hicaz Zirgüle' veya 'Zirgüleli Hicaz' da denilir. Makam şıkıcıdır. Dizisi 6+VI şeklindedir; yani bir Hicaz beşlisinin tiz tarafına bir Hicaz dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. ... Beşli ile dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii Dügah perdesidir."	s a s t + s a s [c t c t + c t c]	(ed. Akdoğan) 1993: 50
	Rehâvî	Mürekkep Makam (85) [Rast Perdesinde Duran Mürekkep Makamlar (8)]	"Karar yerinde yegah perdesini gösteren bir Rast makamından ibarettir. Bu mahiyetine göre Rehavi'nin Rast'tan ayrı bir makam sayılması doğru olmayacağı gibi mürekkep makamlar arasında zikrine de hacet yoktur. Fakat Rehavi makamına mensup bir çok eserlerde mürekkeplik görülüyor. İşte biz bu mürekkep makamı tarif edeceğiz. Mürekkep olan Rehavi makamı Rast ve Beyati makamlarının birbirine eklenmesinden hasıl olmuştur. İnici-çıkıcıdır. ... Rast ve Beyati makamlarından birinin dizisiyle başlanılarak onda gezinildikten sonra ötekine geçilir ve bunda da dolaşarak nihayet Rast makamile karar verilir. Karar yerinde ekseriyetle Yegah perdesini kullanmak adet olmuştur. Bu çerçeve içinde başka geçici geçkiler yapılmasına mani yoktur."	(t k s t + t k s) (t c c t + t c c)	(ed. Akdoğan) 1993: 193
	Hümayûn	Basit Makam (13)	"Hicaz Hümayun yahut sadece Hümayun makamı çıkıcıdır. Dizisi VI+2 şeklindedir; yani bir Hicaz dörtlüsünün tiz tarafına bir Buselik beşliki eklenmek suretiyle yapılmıştır. ... Dörtlü ile beşlinin birleştiği yerde bulunan ses (dördüncü derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii Dügah perdesidir."	s a s + t b t t [c t c + t b t t]	(ed. Akdoğan) 1993: 49

Çizelge B.8 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>M. Suphi Ezgi</i> <i>Nazarî ve Amelî Türk</i> <i>Musikisi I-V (1935-1953)</i>	Hicâz	Hususi / Basit Makam (19) [24]	Dgh, DkKrd, NmHcz, Nvâ, Hsy, Evc, Grd, Mhy "Makam sait ve nazil olarak karışık bir halde kullanılmıştır. Güçlü beşinci derece olan (Hüseyni - mi) nağmesidir. Onda yeden sesi ile durak nağmesi aralığı bir taninidir. Makam bazan duraktan ve bazan güçlüden başlar. Duraktan başladığına göre Hicaz beşlisinde seyrederek ya durakta ve yahut güçlüde asma kalır ve sonra Uşşak dörtlüsünde de gezinerek Hicaz beşlisile karargâhda durur."	s a s t + k s t [c t c t + c c t]	<i>Ezgi, 1933: 65-66</i>
	Uzzâl	Hususi / Basit Makam (19) [24]	"dizisi Hicazinkinin aynıdır ve lâkin dizinin bünyesi pest tarafta bir Hicaz dörtlüsüne tiz tarafta bir Rast beşlisinin inzimam etmesinden husul bulmuştur ... Uzzâl sait ve nazil bir tarzda karışık olarak istimal edilmiştir. Güçlü dördüncü (Nevâ - re) sesidir. Güçlüden veya karargâhtan başlayan makam dördüncü derecede muvakkat bir karar yapar ve Hicaz dörtlüsile durakta kalır."	s a s t + k s t [c t c t + c c t]	<i>Ezgi, 1933: 68</i>
	Nühüft	Mürekkep Makam (53)	"Yegâh dizisile, (Yegâh - re) nağmesi üzerinde mevzu bir Rast dizisinin birbirile karıştırılmasından ve sonra her iki dizide müşterek ve mevcut (Hüseyni Aşiran - mi) ile (Dügâh - la) arasındaki Uşşak dörtlüsünün inzimamından doğmuştur ... güçlü birinci mertebede (Nevâ - re) ikinci mertebede (Dügâh - la) sesleri olup karargâh nağmesi ise (Hüseyni Aşiran - mi)dir. Makam Yegâh dizisinin tiz durağı olan güçlüden başlar, onun tiz tarafını teşkil eden Uşşak dörtlüsile daha tizindeki naziri Yegâh dizisinin beşlisinde yürür ve Rast dörtlüsile değişmece gezinir, birinci güçlüde ve sonra ikinci güçlüde ve daha sonra Yegâh dizisinin durağında muvakkat kalır ve nihayette Uşşak dörtlüsile (Hüseyni Aşiran - mi)de karar eder."	(terkib niteliğinde)	<i>Ezgi, 1933: 174</i>
	Nikriz	Hususi / Basit Makam (19) [24]	Rst, Dgh, DkKrd, NmHcz, Nvâ, Hsy, Acm yahut Evç, Grd "Nikriz dizisi iki türlü kullanılmıştır: (1) pest tarafta Nikriz beşlisine tiz tarafta Rast dörtlüsünün inzimamile (2) pest tarafta bir Nikriz beşlisine tiz tarafta bir Puselik dörtlüsünün katılmasile hasil olmuştur ... Makam sait veya nazil olarak karışık bir halde kullanılmıştır. Güçlü beşinci derecede olan (Nevâ - re) sesidir. Makam ya durak veya güçlüden başlar, Nikriz beşlisinde seyirden sonraya güçlü veya durakta muvakkaten kalır, sonra tizdeki Rast veya Puselik dörtlüsünde dahi gezinip yine Nikriz beşlisi ile durakta eder."	t s a s + t b (k), t (s) [t c t c + t b (c), t (c)]	<i>Ezgi, 1933: 117</i>
	Rahatü'l-ervâh	Mürekkep Makam (53)	"Hicaz ya Uzzâl ve Irak (Segâhn şeddi) dizilerinin birbirile karışmasından vücade gelmiştir ... Güçlü sesi (Nevâ-re) karargâh (Irak-bakiyye diyezli fa)dır. Makam güçlüden başlar, Uzzâlî icra edip muvakkaten Nevâ ve sonra Dügâhta kalır. Onu müteakip Segâh dörtlüsü veya Irak dizisinin bir kısmı ile karar eder."	-	<i>Ezgi, 1933: 169</i>

Çizelge B.8 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>M. Suphi Ezgi</i> <i>Nazari ve Ameli Türk</i> <i>Musikisi I-V (1935-1953)</i> (devam)	Hicaz Aşiran / Rahatfeza [Hicâz Acem]	Mürekkep Makam (53)	"Rahatfeza makamı mevkiinde Hicaz ve Uzzal dizilerinin durağından sonra onlara pest tarafta (Hüseyniaşiran-Mi) üzerine mevzu bir Uşşak dizisinin katılmasından hasil olmuştur. ... Hicazaşiranda birinci mertebede güçlü (Neva-Re), ikinci mertebede güçlü (Dügah-La), durak (Hüseyniaşiran-Mi) sesleridir. Rahatfeza, Beyatiaraban makamının şeddi diye kabul edilebilir. Makam nazildir, dizisinin güçlüsünden başlar. Uzzal veya Hicaz gibi karışık bir halde gezinir. Evvela birinci güçlüde ve sonra ikinci güçlüde muvakkat kalır, sonra Uşşak dizisine geçer onun bir kısmı veya tamamı ile durakta karar eder. "	[k st + s ast [c ct + ct ct]	Ezgi, 1933: 233
	Uzzâl Acem	Mürekkep Makam (53)	(Bkz. Hicaz Aşiran tarifi.)	-	Ezgi, 1933: 233
	Zirgüleli Hicaz/Hicaz Zirgüle [Zengüle]	Hususi / Basit Makam (19) [24]	Dgh, DkKrd, NmHcz, Nvâ, Hsy, DkAcm, Şnz, Mhy "Makam saittir. Güçlü nağme beşinci derece olan (Hüseyni - mi) dir. Bir küçük mücennep aralığında bulunan yedinci yeden nağmesi kuvvetli bir kalış hissini verir. Makam, ya duraktan veya güçlüden başlar. Hicaz beşlisinde seyirden sonra güçlüde muvakkat karar yapar. Sonra tiz taraftaki Hicaz dörtlüsünde de seyir ile karagahta durur."	s ast + s as [ct ct + ct ct]	Ezgi, 1933: 61-62
	Rehâvî	[Makam]	"Rehavi makamı, rast bir lahnin nihayetinde bir yegah göstermekten ibaret olduğu elimizde mevcut eserlerde meşhut ve türkçe edvar kitaplarında yazılır. Dizisi, rastın dizisinden başka bir şey olmyan rehaviyi ayrı bir makam gibi kabul etmek ilim ve mantığın haricindedir."	-	Ezgi, 1933: 54
	Hümayûn	Hususi / Basit Makam (19) [24]	Dgh, DkKrd, NmHcz, Nvâ, Hsy, Acem, Grd, Mhy "Bu makam sait, nazil müstemeldir. Güçlü nağmesi dördüncü derece olan (Neva - re) dir. Onun yeden sesi, durak nağmesiyle bir tanini buudündedir. Makam, ya durak veyahut güçlü seslerinden başlar. Pest taraftaki Hicaz dörtlüsünde seyredip güçlüde veya durakta muvakkat bir karar yaptıktan sonra Puselik beşlisinde dahi gezinerek Hicaz dörtlüsile durakta kalır."	s as + tb tt [ct c + tb tt]	Ezgi, 1933: 61-62

Çizelge B.8 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Ekrem Karadeniz Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları (1984)</i>	Hicâz	Basit Makam (57) [Dügah Perdesinde Karar Veren Basit Makamlar (30)]	Çıkış İşsalası: Dgh, Krd, Hcz, Nva, Hsy, Evç, Grd, Mhy İniş İskalası: Mhy Grd Acm Hsy Nvai Hcz, Krd, Dgh "Bu makam çıkış ve inişte iki ayrı ıskala kullanır ... Rast, Dügâh veya Hicâz, Nevâ perdelerinden terennüme başlayıp Hüseyini, Eviç, Gerdâniye ve Muhayyer perdelerine kadar yükseldikten sonra dönüşte Acem perdesiyle inip Hüseyini perdesi üzerinde duruşlar yaparak Nevâ, Hicâz, Kürdi perdeleriyle Dügâh perdesine iner ve çoklukla Rast göstererek Dügâh perdesinde karar verir. Karar esnasında Yegâh perdesine kadar indiği de olur ... Hicâz makamını aynı ıskalayı kullanan Hümayun makamından ayırt edebilmek için Neva perdesinde pek durmamak gerekir. Hicâz makamının hususi çeşnisi seyir esnasında Hüseyini perdesi üzerinde durmak, Hümayun makamının hususi çeşnisi de Hüseyini yerine Neva perdesi üzerinde durmak suretiyle meydana getirilir."	Çkş: 0 1100 3700 4400 6200 7800 8800 10600 (T. Senti) İnş: 10600 8800 7000 6200 4400 3700 1100 0 (T. Senti) [Çkş: 5.5 13 3.5 9 8 5 9 koma] [İnş: 9 9 4 9 3.5 13 5.5 koma] [Çkş: c t c + t c c t] [İnş: t t b t + c t c]	Karadeniz, 1984: 104-05
	Uzzâl	Basit Makam (57) [Dügah Perdesinde Karar Veren Basit Makamlar (30)]	"Bu makam çıkış ve inişte aynen Hicâz makamının ıskalalarını kullanır ... Çoklukla Hicâz ve Nevâ perdesinden terennüme başlayıp aynen Hicâz makamı gibi seyeder. Seyir esnasında münasebet getirip Eviç ve Acem perdelerini kısaca birlikte kullanır ve karardan evvel makamın kendisine mahsus bir çeşnisi ile Hicâz, Nevâ ve Hüseyini perdelerini fazlaca kullandıktan sonra aynen Hicâz makamı gibi Dügâh perdesinde karar verir. Makamın hususi çeşnisi seyir esnasında münasebet aldirarak Eviç ve Acem perdelerini kısaca birlikte kullanmak ve karardan evvel Hicâz, Nevâ ve Hüseyini perdelerini fazlaca kullanmak suretiyle meydana getirilir."	bkz. Hicaz ıskalası	Karadeniz, 1984: 105
	Nühüft	Birleşik Makam (145) [Hüseyini Aşiran Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar (17)]	"Bu makam İsfahân ve Hüseyini Aşirân makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir ... Başlangıçta Çârgâh ve Nevâ perdelerinden terennüm edip İsfahân makamının her iki çeşit ıskalası üzerinde dolaştıktan ve Dügâh perdesine indikten sonra Hüseyini Aşirân makamına geçerken Arak perdesi üzerinde kısa bir duruş yapar, daha sonra Hüseyini Aşirân makamına geçerek Hüseyini Aşirân perdesinde karar verir."	(terkib niteliğinde)	Karadeniz, 1984: 119
	Nikriz	Basit Makam (57) [Rast Perdesinde Karar Veren Basit Makamlar (10)]	Çıkış İskalası: Rst, Dgh, Krd, Hcz, Nva, Hsy, Evç, Grd İniş İskalası: Grd, Acm, Hsy, Nva, Hcz, Krd, Dgh, Rst "Bu makam çıkış ve inişte iki ayrı ıskala kullanır ... Rast ve Neva perdelerinden terennüme başlayarak aynen Hicaz makamının seyri gibi Dügah, Kürdi, Hicaz, Neva, Hüseyini, Eviç, Gerdaniye ve Muhayyer perdelerini kullanır. Gerek Neva ve gerek Hüseyini perdeleri üzerinde kısa duruşlar yaparak Hicaz makamının çeşnisini meydana getirdikten sonra, dönüşte Eviç yerine Acem perdesi kullanılarak Hicaz makamı gibi iner ve Rast perdesinde karar verir. Hicaz makamından yalnız karar perdesinde ayrıldığı anlaşılmaktadır."	Çkş: 0 1800 2900 5500 6200 8000 9600 10600 (T. Senti) İnş: 10600 8800 8000 6200 5500 2900 1800 0 (T. Senti) [Çkş: 9 5.5 13 3.5 9 8 5 koma] [İnş: 9 4 9 3.5 13 5.5 9 koma] [Çkş: t c t c + t c c] [İnş: t b t + c t c t]	Karadeniz, 1984: 90

Çizelge B.8 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Ekrem Karadeniz Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları (1984) (devam)</i>	Rahatü'l-ervâh	Birleşik Makam (145) [Arak Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar (10)]	"Bu makam, Uzzal ve Arak makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir ... Önce Hicaz ve Neva perdelerinden terennüme başlayıp, Uzzal makamının seyrini icra ettikten sonra, Dügah perdesine iner ve buradan Segah ve Çargah perdeleriyle Arak makamına geçerek bu makamın seyrini de icra ettikten sonra Arak perdesinde karar verir."	(terkib niteliğinde)	Karadeniz, 1984: 127
	Hicaz Aşiran / Rahatfeza [Hicâz Acem]	Birleşik Makam (145) [Hüseyni Aşiran Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar (17)]	"Bu makam, Hicaz ve Hüseyni Aşiran makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir ... Önce Hicaz makamının seyrini icra ettikten sonra Arak perdesine iner. İkinci kısımda Neva ve Hüseyni perdelerinden başlayarak Hüseyni Aşiran makamına geçer ve bu makamın seyri icabı Çargah, Segah, Dügah, Rast, Arak, Hüseyni Aşiran ve Yegah perdeleriyle seyrederek Hüseyni Aşiran perdesinde karar verir. ... Hicaz Aşiran ve Rahatfeza makamlarının seyirleri incelenince aralarında bir fark göze çarpmamaktadır; yine de isimlerinde görülen değişiklik dolayısıyla her ikisini de ayrı ayrı kaydetmeden geçemedik."	(terkib niteliğinde)	Karadeniz, 1984: 119, 120
	Uzzâl Acem Hicaz Zengüle	(yok) Basit Makam (57) [Dügah Perdesinde Karar Veren Basit Makamlar (30)]	- "Aynen Hicaz makamı gibi Rast, Dügah veya ıskalanın uygun başka bir perdesinden terennüme başlayıp Dügah perdesinde karar verir ... Aynen Hicaz makamı gibi başlayıp seyrettikten sonra tiz tarafta Şahnaz makamı gibi Şahnaz ve Nevruz perdelerini kullanır ve Hüseyni perdesi üzerinde hafifçe durduktan sonra yine Hicaz makamı gibi seyrederek Dügah perdesinde karar verir. Hicaz makamından farklı olarak karar esnasında Zengüle perdesi kullanır. Makamın hususi çeşnisi Şahnaz makamı gibi tizden değil de Hicaz makamı gibi pest taraftan terennüme başlamak, bundan sonra tiz tarafta Şahnaz makamı gibi seyrederek Muhayyer ve Hüseyni perdelerinde durmak ve Hicaz makamı gibi karar vermekle beraber, karardan evvel mutlaka Zengüle perdesi kullanmak suretiyle meydana getirilir."	- (bkz. Hicaz ıskalası)	- Karadeniz, 1984: 107
	Rehâvî	Birleşik Makam (145) [Rast Perdesinde Karar Veren Birleşik Makamlar (29)]	"Rehavi makamı Maye ve Rast makamlarının seyirlerini karışık olarak kullanır. Bu bakımdan bu iki makamın birleşmiş sayılır. ... Bu makam çoğu zaman Neva perdesinden terennüme başlar ve Maye makamının çeşnisini hafifçe gösterdikten sonra Rast makamına geçerek Yegah perdesine kadar iner ve Rast perdesinde karar verir. Böylece kendisine mahsus çeşniyi meydana getirmiş olur. Bir kısım bestekarlar Eviç ve Hisar perdelerini, bir kısım bestekarlar da Hicaz, Segah ve Kürdi perdelerini kullanarak Müstear makamının çeşnisini göstermişlerse de bunlar, ikinci derecede çeşniler olup, makamın seyrinin esas şartlarından değildir."	(terkib niteliğinde)	Karadeniz, 1984: 132
	Hümayûn	Basit Makam (57) [Dügah Perdesinde Karar Veren Basit Makamlar (30)]	"Neva perdesinden terennüme başlar ve ıskaladaki perdelerle tize doğru seyrettikten sonra inişte aynen Hicaz makamı gibi seyrederek Neva perdesine kadar iner ve Neva, Hicaz perdeleri üzerinde hazin nağmelerle duruşlar yaparak aynen Hicaz makamı gibi Dügah perdesinde karar verir. Bazı bestekarlar bu makamda Rast perdesini fazlaca kullanmışlarsa da buna lüzum yoktur. İhtiva ettiği hazin nağmeler itibarıyla bu makama 'Garip Hicaz' ve 'Kervan Kıran' da demişlerdir. Makamın hususi çeşnisi Neva ve Hicaz perdeleri üzerinde hafif duruşlar yapmak suretiyle meydana getirilir."	(bkz. Hicaz iniş ıskalası)	Karadeniz, 1984: 106

Çizelge B.8 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>İ. Hakkı Özkan</i> <i>Türk Musikisi (1987)</i>	Hicâz	Basit Makam (19)	"Yerinde Hicaz dörtlüsüne Nevada Rast beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir ... Durak veya güçlü civarından seyre başlanır. Diziye meydana getiren çeşnilerde karışık gezildikten sonra güçlü Neva perdesinde Rast çeşniyiyle yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar ve geçkiler gösterilir. Nihayet yine bütün dizide ve istenirse genişlemiş kısımda da dolaşıldıktan sonra Dügah perdesinde hicaz dizisiyle tam karar yapılır."	sas+tkst [ctc+tcct]	Özkan, 1987: 140-141.
	Uzzâl	Basit Makam (19)	"Yerinde Hicaz beşlisine Hüseyinde Uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir ... Güçlü veya karar perdeleri civarından seyre başlanır. Diziye meydana getiren çeşnilerde karışık gezindikten sonra, güçlü Hüseyini perdesinde Uşşaklı yarım karar yapılır. Bu arada gereken yerlerde gerekli asma kararlar ve öteki Hicaz'lara yapılan geçkiler de gösterilir. Nihayet yine bütün dizide ve istenirse genişlemiş kısımda dolaşıldıktan sonra, Dügâh perdesinde Hicaz çeşniyiyle tam karar yapılır ... Uzzâl makamında özellikle inici nağmelerde, iniş çekimi ile Evic perdesi yerine Acem perdesinin kullanılması sonucu, yeni bir Hicaz çeşidi ortaya çıkar. Bu dizi (Hicaz beşlisi + Kürdi dörtlüsü) tarzındadır. Başlı başına kullanılmamakla birlikte Hicaz ailesi makamlarında, özellikle Uzzâl makamı seyri sırasında ve başka makamlardaki eserlerde geçki olarak çok kullanılmıştır. Ayrı bir adı olmayan bu diziye "Acemli Uzzal" dizisi diyebiliriz."	sast+kst [ctct+ccct]	Özkan, 1987: 146-147.
	Nühüft	Mürekkebe (Bileşik) Makam (93) [Hüseyini Aşiran Perdesinde Karar Eden Mürekkebe (Bileşik) Makamlar (9)]	"Yerinde Yegah makamına Hüseyini Aşiran perdesinde bir Uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir ... Yegah makamı gibi Neva makamı dizisinden ve Neva perdesi civarından seyre başlanır. Bu diziye meydana getiren dizilerde karışık gezindikten sonra Neva perdesinde Rast çeşniyiyle yarım karar yapılır. Sonra yine karışık gezinilerek Dügah perdesine Uşşak çeşniyiyle düşölüp Neva makamı bitirilir. Ondan sonra Yegahtaki Rast dizisine geçilir ve bu dizide de asma kararlar gösterilerek karışık gezindikten sonra Yegah perdesine Rast çeşniyiyle düşölüp, Yegah makamı bitirilir. Nihayet Hüseyini Aşiran perdesinde Uşşak çeşnili tam karar yapılır." "Not: Nühüft makamı yukarıdaki şekilden ziyade genellikle Neva makamı + Irakda Segah dörtlüsü + Yegahda Rast beşlisi + Hüseyini Aşiranda Uşşak dörtlüsü tarzında kullanılmıştır. Yani Yegahtaki Rast, dizi halinde değil, genellikle sadece beşli halinde kullanılmıştır. Çünkü Dügahdaki çeşni genellikle Uşşaktır."	-	Özkan, 1987: 506-507.
	Rehâvî	Mürekkebe (Bileşik) Makam (93) [Rast Perdesinde Karar Eden Mürekkebe (Bileşik) Makamlar (15)]	"İki şekilde kullanılmıştır: I-Basit Rehavi: Karar sırasında Yegah perdesinde bir Rast dörtlüsü gösteren Rast makamından başka bir şey değildir. Ayrıca isimlendirilmesi bile gereksizdir. Çünkü aynı şey Rast makamında da yapılır. II-Mürekkebe (Bileşik) Rehavi Makamı: ...Rast ve Beyati makamlarının birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir. Bu makamlardan biriyle seyre başlanır. Birinden diğerine geçilerek dolaşılır ve sonunda mutlaka Rast makamı ile Rast perdesinde karar edilir. Karar sırasında Yegah perdesine Rast dörtlüsüyle düşmek adettir."	-	Özkan, 1987: 440

Çizelge B.8 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>İ. Hakkı Özkan</i> <i>Türk Musikisi (1987)</i> <i>(devam)</i>	Nikriz	Mürekkebe (Bileşik) Makam (93) [Rast Perdesinde Karar Eden Mürekkebe (Bileşik) Makamlar (15)]	"Yerinde Nikriz beşlisine 5. derece Neva perdesi üzerinde bir Rast dörtlüsünün ve yine aynı perdede bir Buselik dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir ... Nikriz beşlisinin dörtlüsü tam değil 26 komalık artık dörtlüdür. Beşlisi, dörtlünün sonuna bir tanini ilavesiyle yapılmamış, bir küçük mücennep eklenerek meydana getirilmiştir. Ayrıca Nikriz makamı dizisinin güçlü üzerindeki kısmında Rast ve Buselik olmak üzere iki ayrı çeşni bulunur. İşte bu sebepler dolayısıyla Nikriz makamı basit değil, mürekkebe makamdır ... Güçlü Neva perdesi civarından veya bazen de Nikriz beşlisinin seslerinden seyre başlanır. Makamı meydana getiren çeşnilerde karışık gezinildikten sonra güçlü Neva perdesinde yarım karar yapılır. Bu arada gereken yerlerde gerekli asma kararlar da gösterildikten sonra Rast perdesinde Nikriz, bazan Rast çeşnisiyle yedenli tam karar yapılır."	t s a s + t k s ve t b t [tctc+tc cve t b t]	Özkan, 1987: 384-385.
	Rahatü'l-ervâh	Mürekkebe (Bileşik) Makam (93) [Irak Perdesinde Karar Eden Mürekkebe (Bileşik) Makamlar (10)]	"... Hümayun, Hicaz, Uzzal dizilerine Irak perdesindeki Segah dörtlüsünün veya Irak makamı dizisinin bir kısmının ilevesinden meydana gelmiştir ... Hicaz ailesi makamlarından Zirgüleli Hicaz hariç herhangi biriyle genellikle güçlü Neva veya Hüseyni perdeleri civarından seyre başlanır. Aynen Hicaz ailesinde olduğu gibi Hümayun, Hicaz, Uzzal dizi ve çeşnilerinde karışık gezinilir. Kullanılan Hicaz türüne göre Neva veya Hüseyni perdesinde yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar da gösterilir. Nihayet yine karışık gezinilip Irak dizisine veya Irak perdesindeki Segah dörtlüsüne geçilip Irak perdesinde Segah çeşnisiyle yedenli tam karar yapılır."	-	Özkan, 1987: 462-463
	Hicaz Aşiran/Rahatfeza/Hicaz- ı Muhalif [Hicâz Acem]	Mürekkebe (Bileşik) Makam (93) [Hüseyni Aşiran Perdesinde Karar Eden Mürekkebe (Bileşik) Makamlar (9)]	"Hicaz ailesinden Zirgüle hariç, üç makamdan biriyle seyre başlanır. Bu dizide karışık gezinilirken sık sık öteki Hicaz makamlarına geçkiler yapılır ve asma kararlar gösterilir. Sonra güçlü perdesinde yarım karar yapılır. Yine Hicaz makamlarında karışık gezinilerek inilir ve Dügah perdesinde Hicaz makamları sona erdirilir. Nihayet Hüseyni Aşiran perdesindeki Hüseyni beşlisine geçilir ve bu beşlinin gereği olan Buselik perdesi kullanılarak, Hüseyni Aşiran perdesinde Hüseyni çeşnisiyle tam karar yapılır."	-	Özkan, 1987: 516-517.
	Uzzâl Acem	(yok)	(Müstakil olarak açıklanmayıp, yukarıdaki açıklamada "Hicaz ailesi" olarak yer verilmiş.)	-	-

Çizelge B.8 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>İ. Hakkı Özkan</i> <i>Türk Musikisi (1987)</i> <i>(devam)</i>	Zirgüleli Hicaz [Zengüle]	Basit Makam (19)	"Güçlü Hüseyini perdesi civarından seyre başlanır. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezindikten sonra Hüseyini perdesi üzerinde yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar ve Hicaz ailesinin öteki makamlarına da geçkiler gösterilir. Nihayet yine bütün dizide veya istenirse genişlemiş kısımda da dolaşıldıktan sonra Dügah perdesinde Nim Zirgüle perdesini yeden olarak kullanarak Zirgüleli Hicaz çeşnisi ile tam karar yapılır." "Not: Zirgüleli Hicaz makamı kendi yerinde çok az kullanılmıştır. Buna karşılık şeddleri olan Şedd-i Araban, Suz-i Dil, Evcara, Zirgüleli Suz'nak makamları çok kullanılmıştır. Elimizde pek az bulunan Zirgüleli Hicaz eserlerde, güçlü üstündeki kısma sadık kalınmadığı görülmüyor. Yani Hüseyini perdesindeki Hicaz çeşnisi çoğu defa değiştirilmiştir. Şeddlerinde de bu durum göze çarpar. Zirgüleli Hicazın güçlü üstündeki bölgesi genellikle, diğer Hicaz çeşitlerinin üst bölgeleriyle yer değiştirir."	s a s t + s a s [c t c t + c t c]	Özkan, 1987: 151-152
	Hümayûn	Basit Makam (19)	"Hicaz dörtlüsünün karar perdesinin bir tanini altında Nikriz beşlisinin teşekkül ettiğini biliyoruz. İşte Hicaz seyri sırasında zaman zaman Rast perdesine düşülür ki burada meydana gelen çeşni Nikriz çeşnisidir. Hicaz makamında yerinde Nikrizli asma karar önemlidir. Ayrıca Nim Hicaz ve Dik Kürdi perdelerinde herhangi bir çeşni teşekkül etmediği halde asma kararlar yapılır ki bu iki perdedeki asma karar da çok önemli olup, makama kişiliğini kazandırır. ... Bütün Hicaz çeşitleri kendi seyirleri sırasında mutlaka birbirlerine geçki yaparlar. Ailenin birinin güçlüsü, öteki Hicaz çeşidi için asma karar perdesi olur. ... Durak veya güçlü perdesi civarından seyre başlanır. Dizinin iki tarafında karışık gezinilip güçlü Neva perdesinde yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar da gösterilir. Nihayet bütün dizide ve istenirse genişlemiş kısımda dolaşıldıktan sonra Dügah perdesinde Hicaz çeşnisiyle tam karar yapılır."	s a s + t b t t [c t c + t b t t]	Özkan, 1987: 135-136

Çizelge B.8 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Y. Fikret Kutluğ Türk Musikisinde Makamlar (2000)</i>	Hicâz	Basit Makam (18)	"Hicâz makamı çıkıcı bir seyir gösterir. Genelde durak perdesi olan Dügâh açarak başlar ve bu perdeyi etrafındaki seslerde ilk seyirlerini gösterir. ... Ancak klasik icraya uymayan Neva veya başka bir perdeden başlayan Hicaz seyri, hemen Dügâha gelerek Hicâz çeşnisini belirtir. Bu tür seyirler, bazı eserlerde görülse de birer istisna teşkil ederler. Dügâh perdesi karar perdesi olmakla beraber, önemli bir asma karar perdesi görevini de yerine getirir. ... Bir pest perde olan Rast perdesi de yine önemli bir vurgulama ve asma karar perdesi görevini yerine getirmekle beraber yeden perdesi olarak ikinci bir görevi daha vardır. Hicâz çoğu zaman yeden perdesini vurgulayarak kesin karara varan bir makamımızdır. ... Dik Kürdi ve Hicâz perdeleri de makamın çeşnisini belirten asma kararların verildiği perdelerdir. ... Nevâ perdesi Dügâhtan sonra, Hicâzın en önemli perdesini oluşturur. Bu perde her şeyden evvel güçlü perdesi olma imtiyazına sahiptir. Aynı zamanda en çok asma karar verilen bir perdedir. Nevâdan itibaren Muhayyer perdesine kadar uzayan bölgede Rast beşlisini görüyoruz. ... Eviç perdesinin Rast, Hüseyni ve Nevâ makamlarında olduğu gibi, oynak bir niteliği vardır. ... Eviç perdesinin Acem perdesine dönüşmesi, bizde, Hicâz makamının basitlik niteliğine zarar verdiği kanaatini meydana getirmektedir. ... Hicâzın Rast beşlisi içinde seyri sırasında Muhayyere çıkarken Eviç perdesini kullandığı, Nevâya ve karara doğru seyir sırasında ise Acem perdesine yer verdiği açıkça görülmekte, bir başka makamın seyri içinde bulunulduğunu, bu makamın da Hicâz Hümayun makamı olduğunu görüyoruz. Bazı önemli farkları bulunmasına rağmen bu iki makam, seyirler sırasında birbirlerine çok sık geçkiler yaparak ve fakat Hicâz makamı bu geçkilere daha çok yer vererek makamın niteliği konusunda haklı şüpheleri oldukça derinden üzerine çekmektedir."	sas+tkst [ctc+tcct]	Kutluğ, 2000: 179-180
	Uzzâl	Basit Makam (18)	"... Uzzâl dizisi, Dügâh üzerinde kurulu Uzzâl beşlisi üzerinde bir Uşşak dörtlüsünün, Hüseyniden itibaren eklenmesiyle meydana gelmiştir. ... Uzzâl, eskiden beri az kullanılan bir makamdır. Elimizde Uzzâlden çok az eser vardır. Makam inici-çıkıcı olarak seyreder. İlk seyir sırasında, tiz dörtlü olan Uşşak dörtlüsü içinde kısa bir seyir gösterdikten sonra Uzzâl beşlisi içinde seyrine devam eder. Asma kararlarda birinci derecede bulunan perde, güçlü olan Hüseyni perdesidir. ... Uzzâlde, Nevâ üzerinde verilen asma kararlar ancak Hicâz makamına geçki yapıldığı zaman görülür. ... Uzzâlde, bazan Eviç perdesi yerine Acem perdesinin kullanıldığı görülür. Lahni yapının seyri icabı olarak yapılan bu geçki, aynı aileden Hümayun makamına, kısa da olsa, bir geçki şeklindedir."	sast+kst [ctct+cct]	2000: 183

Çizelge B.8 (devam) : Hicaz Takımı: Nazarî modeller (TDM).

Nazariyeci ve Eser (Yıl)	Ad	Sınıflama	Tarif		Referanslar
			Perdeler	Aralıklar	
<i>Y. Fikret Kutluğ</i> <i>Türk Musikisinde Makamlar</i> (2000) (devam)	Rahat Feza (Hicaz Aşiran) / Hicaz Muhalif [Hicâz Acem]	Mürekkep Makam (161) [Hüseyin Aşiran Perdesinde Karar Veren Mürekkep Makamlar (17)]	"Çok az kullanılmış olan bu makamdan elimizde çok az eser vardır. ... İnci bir nitelik gösteren Rahat Feza makamı, Dügah veya Neva perdesinden seyre başlar. ... Hicazdaki asma karar perdelerinde durulur ... Dügah üzerindeki asma karardan sonra, Hicaz makamı bırakılır, Dügah üzerindeki Buselik beşlisi içinde seyir devam ettirilir ve peste doğru inilerek Hüseyin Aşiranda, Hüseyin seyir çeşnisi içinde karara varılır. Kararlarda yeden perdesi görevini Yegah perdesi üstlenir. ... Rahat Feza, bugün terkedilmiş makamlar zümresi içinde görülüyor. Son devir bestekarlarımızdan Sadeddin Heper, M. Reşat Aysu gibi birkaçı Rahat Feza eserler bestelemiş ise de, musikiciler arasında rağbet görmeyen bu makam unutulmuştur."	(terkib niteliğinde)	Kutluğ, 2000: 235-236
	Uzzâl Acem	(yok)	-	-	-
	Zirgüle [Zengüle]	Basit Makam (18)	"Hocam Arel, Kantemiroğlu'ndan beri (Abdülkadir Nasır Dede, Haşım Bey gibi müzikologlar tarafından) ileri sürülen Zirgüle makamının lahni yapısı, seyri, çeşnisi hakkındaki görüşlerin bugünün anlayışına uygun bir şekilde tarifini vermiştir. ... Uzzal beşlisine güçlü perdesi olan Hüseyinden itibaren bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle hasil olan Zirgüle dizisinden doğan Zirgüle makamı, genelde çıkıcı bir nitelik gösterir. Makam karar perdesi olan Dügah'tan başlar. ... Makamın seyir yükünü Hüseyin Aşiran ile Hüseyin arasındaki perdeler çeker. Bunun sebebi, makamın bu perdelerde daha fazla seyir göstererek çeşniyi meydana getirmesidir. Güçlü perdesi Hüseynidir. Hüseyinden tize doğru Hicaz dizisi içinde seyirler gösterilmesi daha azdır. Bu arada Rast makamına geçki yapıldığı, Hicaz dizisi yerine Rast dizisinin kullanıldığı da görülür. Hüseyin aynı zamanda önemli asma karar perdelerinden biridir. Bu arada Nim Zirgüle, Dık Kürdi ve Nim Hicaz perdeleri de -özellikle Nim Zirgüle perdesi- asma karar perdelerindendir."	s a s t + s a s [c t c t + c c t]	Kutluğ, 2000: 185
	Hicaz Hümayûn [Hümayûn]	Basit Makam (18)	"Hicaz Hümayun, genel olarak Nevadan başlar. Seyirler incici-çıkıcı yönlerde gelişir. Eğer Nevadan evvel bir giriş yapılmış ise seyir Nevaya doğru getirilir, Hümayunun çeşnisi belli edilir. Neva etrafındaki seslerde, Buselik ve Hicaz dörtlüsü içinde, ilk seyirler gösterilir. ... Eviç perdesi Hümayun makamının yapısı içinde bulunmaz. Bestekarlarımız Hicaz dörtlüsü içinde Hümayun makamı[ın] özelliklerini bize gösteren iki önemli geçki yapmışlardır. Bunlardan biri ... olan Nişabur makamını çoğu zaman kısa da olsa göstermişler, sık sık Nişabura geçkiler yapmışlardır. Bu tür bir geçki, diğer Hicaz türlerinde hemen hemen hiç görülmez. ... İkinci önemli geçki ise makamın Hicaz dizisi içinde seyri sırasında yapılan bir geçkidir. Bahrnazik makamına yapılan bu geçki diğer türlerde önemsiz derecede kullanılmıştır. ... Makamın ... Dügah ile Gerdaniye arasında seyirler gösterdiği, özellikle Neva perdesi etrafında dolaştığı ... görülür."	s a s + t b t t [c t c + t b t t]	Kutluğ, 2000: 180-181

ÖZGEÇMİŞ



Ad-Soyad : Okan Murat ÖZTÜRK
Doğum Tarihi ve Yeri : 15.03.1967 Ankara
E-posta : okanmurat@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- Lisans** : 1993, Ankara Üniversitesi, Fen Fakültesi, Jeoloji Mühendisliği Bölümü
- Yükseklisans** : 2003, Hacettepe Üniversitesi, Folklor ve Etnomüzikoloji Anabilim Dalı, Etnomüzikoloji Programı

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

2009-2013 Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Bşk. Yard.
2008 Türk Halk Müziğine Hizmet Ödülü (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
2006-2009 Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Kons. Müzikoloji Böl. Bşk. Yard.
2005 Türk Halk Müziği Kültür-Sanat Ödülü (Truva Folklor Araştırmaları Derneği)
2003-2005 Kıvılcım Sanatevi Yöneticisi
1992-1996 TRT Ankara Radyosu Bağlama Sanatçısı
1988-halen Bengi Bağlama Üçlüsü Sanat Yönetmeni
1986-1987 Kültür Bakanlığı Ankara DTHM Korosu Bağlama Sanatçısı

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- Öztürk, O. M.** (2014a). Makam, avaze, şube ve terkip: Osmanlı musiki nazariyatında Pisagorcu 'kürelerin uyumu/musikisi' anlayışının temsili. *Rast Uluslararası Müzikoloji Dergisi*, 2 (1), 1-49.
- Öztürk, O. M.** (2014b). Makamı anlamak: Makam nazariye tarihinde başlıca modeller. *Porte Akademik 'Makam Sayısı'* (baskıda).

DİĞER YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

a.) Uluslararası diğer hakemli dergilerde yayınlanan makaleler

- Öztürk, O. M.** (2012a). Hızır bin Abdullah'ta saz düzenleri ve yansıttığı ses sistemi üzerine tespitler. *Porte Akademik 'Organoloji Özel Sayısı'*, 2, 109-128.
- Öztürk, O. M.** (2012b). Geleneksel Türk müziği için yeni bir paradigma ihtiyacı. *Porte Akademik 'Makam Çalışmaları Özel Sayısı'*, 4, 81-93.
- Bayraktarkatal, E. ve Öztürk, O. M.** (2012c). Ezgisel kodların belirlediği bir sistem olarak makam kavramı: Hüseyini makamının incelenmesi. *Porte Akademik 'Makam Çalışmaları Özel Sayısı'*, 4, 24-59.
- Öztürk, O. M.** (2011). Osmanlı musiki kültüründe teorinin temsili niteliği. *Porte Akademik 'Müzikte Temsil ve Müziksel Temsil Özel Sayısı'*, 4, 283-292.

b.) Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında (proceedings) basılan bildiriler

- **Öztürk, O. M.** (2012). The Concept of Şube (branch) as a Tetrachordal Classification Method in the 15th Century Ottoman Makam Theory and the Enchiriadis Theory: a Hermeneutic Interpretation. In J. Elsner, G. Janichen, J. Talam (Eds). *Maqam: Historical Traces and Present Practise in Southern European Music* (baskıda). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- **Öztürk, O. M.** (2010a). Afyon Türkülerinde Makamsal Yapı. İçinde U. Türkmen (Ed.). *1. Uluslararası Marsyas Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 92-113). Afyonkarahisar: AKÜ Yayınları.
- **Öztürk, O. M.** (2010b). İsfahan Cinsi Bağlamında Geleneksel Teoriye Analitik ve Bütüncül Bakış. İçinde U. Bora (Ed.). *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (e-kitap), (s. 279-294). İzmir.
- **Öztürk, O. M.** (2009a). Türkiye’de Müzik Olgusunun Müzik Olarak Anlaşılmasında ve Eğitim Alanındaki Önyargıların Aşılmasında Bütüncül Yaklaşım Gerekliliği Üzerine Tespit ve Öneriler. İçinde S. Tarman (Ed.). *8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 22-41). Samsun: OMÜ Yayınları.
- **Öztürk, O. M.** (2009b). Geleneksel Müzikte Pratik ve Teori İlişkisi: Kütahya Yerel Müziğinin Bir Temsilcisi ve Uygulayıcısı Olarak Hisarlı Ahmet: 151-170. Hisarlı Ahmet ve Kütahya Türküleri Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Kütahya: GSD Yayını.
- **Öztürk, O. M.** (2008). Buzurg Makam: An Analytical Approach to The Need of a Unifying Theory in Traditional Turkish Music/Büzürg Makamı: Geleneksel Türk Müziğinde Bütüncül Kuram İhtiyacı İçin Analitik Bir Model. İçinde L. Berköz ve G. Ay (Yayına Hazırlayanlar). *Problems and Solutions for Practice and Theory in Turkish Music International Invited Congress Proceedings/Türk Müziğinde Kuram ve Uygulama Sorunları ve Çözüm Önerileri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı* (s. 39-137). İstanbul: Kültür AŞ. Yayınları.
- **Öztürk, O. M.** (2007). Onyediden Yirmidörde: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi. *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri* (s. 563-576). İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- **Öztürk, O. M.** (2005). Anadolu Semah Müziklerinin Başlıca Özellikleri Üzerine Gözlemler. *Alevi-Bektaşî Müzik Kültürü Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 8-30). Ankara: HBVAKV Yayını.
- **Öztürk, O. M.** (2002). Türkiye’de Yaşanan Modernleşme Süreci ve Anadolu Yerel Müzikleri. *21. Yy. Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu* (s. 195-210). Ankara: SCA Müzik Vakfı Yayınları.
- **Öztürk, O. M.** (1993). Türk Müziği’nde Kirlenme Süreci ve 2000’li Yıllar. İçinde G. Ay (Ed.). *İTÜ Türk Müziği Günleri Sempozyum Bildirileri* (). Ankara: KB Yayınları.

c.) Kitaplar, kitap bölümleri, CD-kitaplar

- **Öztürk, O. M.** (2013). Zıtların Birliği: Milliyetçilik ve Etnik Kimlik Bağlamlarında Türkiye’de Halk Müziği Konusunun İdeolojik Gelişimi. İçinde M. Greeve (Ed.). *Writing the History of Ottoman Music* (baskıda). İstanbul: Orient Institut İstanbul Yayınları.
- **Öztürk, O. M.** (2011). Anadolu Yerel Müziklerinde Yapıtaşları Olarak Makam ve Usul. İçinde O. Elbaş, M. Kalpaklı, O. M. Öztürk (Editörler). *Türkiye’de Müzik Kültürü* (s. 135- 142). Ankara: AKM Yayınları.
- **Öztürk, O. M.** (2010). Mehter Müziğinin Yapısal Özellikleri. İçinde O. Elbaş (Ed.). *Mehter* (baskıda). Ankara: Grafiker Matbaası.

- **Öztürk, O. M.** (2009c). Vorwoord/Önsöz+CD Eki. İçinde H. de Zeeuw. *De Turkse Langhalsluit of Bağlama* (7-8). Amstelveen: Prins Bernhard Cultuurfonds.
- **Öztürk, O. M.** (2007). İstanbul ve Musiki. İçinde A. Bilgili (Ed.). *İstanbul Kültür Turizm* (130-140). İstanbul: İKTM Yayınları.
- **Öztürk, O. M.** (2006a). *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- **Öztürk, O. M.** (2006b). Benzerlikler ve Farklılıklar. *Pan'a Armağan 20. Yıl Kitabı* (151-188). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- **Öztürk, O. M.** (2005a). Bağlama-benzeri Çalgılarda Gözlenen Kimi Ortak Nitelikler ve Kısa Bir Tarihçe. İçinde H. Karababa (Ed.). *Anadolu Nefesi Bağlama* (s. 15-23). Ankara: Yurtrenkleri Yayınları.
- **Öztürk, O. M.** (2005b). Ses Sistemi ve Makamlar ile Usuller: 25-31. (Ed.) O. Elbaş. *Tarihsel Süreç İçinde Klasik Türk Müziği (CD-Kitap)*, Ankara: KB Yayınları.
- **Öztürk, O. M.** (2000). Notalar. İçinde A. Çakır (Ed.). *Türk Halk Ezgileri III* (24-117). Ankara: KB Yayınları.

d.) Editörlük, yayın yönetmenliği yaptığı yayınlar

- **Öztürk, O. M.** (2013a). Kırşehirli Yusuf ve Risale-i Edvar. *Türk Müziğinin Teori Kaynakları Olarak Edvarlar E-Yayın Projesi* (baskıda), Ankara: KB GSM.
- **Öztürk, O. M.** (2013b). Lâdikli Mehmed Çelebi ve Zeynü'l-Elhan. *Türk Müziğinin Teori Kaynakları Olarak Edvarlar E-Yayın Projesi* (baskıda), Ankara: KB GSM.
- **Beşiroğlu, Ş.Ş., Öztürk, O. M., Sarı, G.Ç.** (Ed.ler.) (2012). *Porte Akademik Dergisi Organoloji Özel Sayısı*, 3 (2).
- **Elbaş, O., Kalpaklı, M., Öztürk, O. M.** (Ed.ler.) (2011). *Türkiye'de Müzik Kültürü*, Ankara: AKM Yayınları.

e.) Yayımlanmamış bildiri ve sunumlar

- **Öztürk, O. M.** (2014a). Türkiye'de makam kavramının mod veya tonalite olarak anlaşılmasının doğurduğu sorunlar: Tarihsel bir yaklaşım. *Doğu Dünyasında Geleneksel Türk Müzik Kültürü Uluslararası Müzik Sempozyumu*, Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Kars.
- **Öztürk, O. M.** (2014b). Makam nazariyesine halk müziğinden bakmak. *İTÜ BİSED Konferansı*, İTÜ: İstanbul.
- **Öztürk, O. M.** (2013a). Reconstruction of the Ottoman 15th century makam theory. *42nd World Conference of the ICTM*, Shanghai Conservatory of Music, Shanghai.
- **Öztürk, O. M.** (2013b). Volksmusik und bağlama in der Türkei im kontext von gründungsideologie und identität/Kurucu ideoloji ve kimlik bağlamında Türkiye'de halk Müziği ve bağlama, *Erstes Bağlama Symposium in Deutschland (2. Internationales Bağlama-Symposium) Inter- und transkulturelle Praxis im Schnittpunkt Türkei – Berlin – Europa*.Landesmusikrat, Berlin.
- **Öztürk, O. M.** (2012a). Geleneksel bağlama icrasının gelişiminde üstadlık kültürünün rolü ve belirleyiciliği. *International Symposium on Baglama in Honor of Nida Tüfekçi*, İTÜ, İstanbul.
- **Öztürk, O. M.** (2012b). Kadızade Tirevi'de makam kavramı. *1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu 'Müzik ve Kültürel Doku'*, KTÜ, Trabzon.
- **Öztürk, O. M.** (2012c). A semiotic approach to the analysis of makam melodies: The beginning sections of melodies as makam indexes. *2nd CompMusic Workshop*, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.

- **Öztürk, O. M.** (2012d). Merkeziyet kaybı sürecinde Ankara halk müziği ve bağlama kültürü. *Geçmişten Günümüze Ankara Halk Müziği Sempozyumu*, Ankara Kulübü Derneği, Ankara.
- **Öztürk, O. M.** (2012e). 15. Yy. Osmanlı müziğinde şube kavramı ve hermetik gelenek (Hızır bin Abdullah'ı Anlamak). *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, 62, 115-140.
- **Öztürk, O. M.** (2011a). Turkish modernization and traditional makam concept: Some determinations on two different music systems. *ICTM2011 41st World Conference of the ICTM*, Memorial University in St. John's, Newfoundland.
- **Öztürk, O. M.** (2011b). Geleneksel Türk müziğinde makam kavramına yeni bir yaklaşım. *Dede Korkut ve Büyük Bozkır Müziği Sempozyumu*, Korkut Ata Üniversitesi ve Türksöy, Kızılorda.
- **Öztürk, O. M.** (2010). İpek Yolu'nda müzik. *Bir Kültür Koridoru Olarak İpek Yolu Sempozyumu*, IICAS Türkiye ve KB, Antalya.
- **Öztürk, O. M.** (2009). Gelenek ve modern arasında Arguvan müzik kültürü. 2. *Ulusal Arguvan Sempozyumu*, Gazi Üniversitesi ve Ankara Arguvanlılar Kültür ve Dayanışma Derneği, Ankara.
- **Öztürk, O. M.** (2007). Slow zeybek usul as a definitive structural element of zeybek music. *The Conference on Zeibekiko and Zeybek Music*, SOAS, London.
- **Öztürk, O. M.** (2006). Osmanlı musikisinde modernleşme ve başkalaşım. *Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu*, Nilüfer Belediyesi, Nilüfer.
- **Öztürk, O. M.** (2005). Geleneksel müziklerimizde yaşanan 'w'esternizasyon. *Geleneksel Müziklerimizin Genel Müzik Eğitimindeki Yeri Sempozyumu*, 100. Yıl Üniversitesi, Van.
- **Öztürk, O. M.** (1992). Geleneksel müzik türlerinde yaşanan tükeniş: Nedenler ve Çözüm Önerileri. *Türkiye'deki Müzik Türlerinin Geleceği Sempozyumu*, Çukurova Üniversitesi, Adana.

f.) Diğer makaleler

- **Öztürk, O. M.** (2010). Amasya türkülleri üzerine. *Metro Gastro Dergisi*, 59, 42-45.
- **Öztürk, O. M.** (2005a). Müziksel bağlamda Türkiye modernizmi ve metamorfizma hadisesi. *Patika*, 50, 50-53.
- **Öztürk, O. M.** (2005b). Âşık Veysel'i hatırlamak. *Abece*, 223, 18-20.
- **Öztürk, O. M.** (2004a). Anadolu Alevilerinde titüelin bir unsuru olarak semahlar ve müziksel özellikleri (dizi halinde). *Alevilerin Sesi*, 72, 40-41; 73, 56-57; 74, 60-62.
- **Öztürk, O. M.** (2004b). Biricik hakikat. *Volume Dergisi*, 1, 40-45.
- **Öztürk, O. M.** (2002). Anadolu müziği'nde geleneksel icranın vazgeçilmez unsurlarından biri olarak tavrı kavramı üzerine. *ODTÜ THBT Halkbilimi Dergisi*, 17, 13-17.
- **Öztürk, O. M.** (2001). Bir bağlama ve Anadolu müziği sevdalısı: Coşkun Güla. *Müzikalite*, 8, 19-22.
- **Öztürk, O. M.** (1999a). Anadolu geleneksel müzik türlerinden semahlar. *Müzikalite*, 7, 28-33.
- **Öztürk, O. M.** (1999b). Toplumsal değişim süreci ve Anadolu müziği. *Düşün Dergisi*, 6, 24-32.
- **Öztürk, O. M.** (1997a). Anadolu Müziği'nde bir başyapıt: Gülün kokusu vardı. *Müzikalite*, 6, 30-35.
- **Öztürk, O. M.** (1997b). Bir geleneğin yeniden var edilişi: Anadolu müziği. *Müzikalite*, 5, 32-35.
- **Öztürk, O. M.** (1997c). Kentin sesi. *Ada Dergisi*, 97 (2), 100-102.

- Öztürk, O. M. (1997d). Anadolu'ya müzik penceresinden selam. *Müzikalite*, 4, 5-7.

g.) Müzik CDleri

- Öztürk, O. M. (2013a). *Kütahya Türküleri*. Ankara: TRT Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2013b). *Afyon Türküleri*. Afyonkarahisar: AKÜ Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2012). *Emirdağ Türküleri*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Öztürk, O. M. (2011). *Sevda Sitem Götürmez*. İstanbul: Anadolu Müzik.
- Öztürk, O. M. (2010). *Saklı Türküler*. Afyonkarahisar: AKÜ Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2009). *Yeni Gelenek*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Öztürk, O. M. (2008). *Fountain*. Torino: Felmay Music.
- Öztürk, O. M. (2007a). *Aşk Adamı Söyletir*. İstanbul: RecbySaatchi.
- Öztürk, O. M. (2007b). *Kılavuz*. İstanbul: Ahenk Müzik.
- Öztürk, O. M. (2005). *Dost Kervanı*. Ankara: ASC Müzik.
- Öztürk, O. M. (2003). *Bergüzar*. İstanbul: Doğan Müzik.
- Öztürk, O. M. (2001). *Sel Gider Kum Kalır*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Öztürk, O. M. (2001). *THBT'li Ezgiler*. Ankara: THBT.
- Öztürk, O. M. (2000). *Music from Tealands*. Putumayo Music.
- Öztürk, O. M. (1999a). *Hiç*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Öztürk, O. M. (1999b). *Güneş Bahçesinden Ezgiler*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Öztürk, O. M. (1999c). *Bağlamada Tezene Tavırları*. Coşkun Güla. İstanbul: Kalan Müzik.
- Öztürk, O. M. (1998). *Eski Havalara*. İstanbul: Mega Müzik.
- Öztürk, O. M. (1997). *Turkish Authantic Saz*. İstanbul: Mega Müzik.

