



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

**13.-18. YÜZYILLAR ARASINDA
MAKAMSAL MÜZİK TEORİSİ ANLAYIŞININ DEĞİŞİMİ**

Ferhat ÇAYLI

Doktora Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

13.-18. YÜZYILLAR ARASINDA
MAKAMSAL MÜZİK TEORİSİ ANLAYIŞININ DEĞİŞİMİ

Ferhat ÇAYLI

Doktora Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Ferhat aylı tarafından hazırlanan "13.-18. Yüzyıllar Arasında Makamsal Müzik Teorisi Anlayışının Değişimi" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Teorileri Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Prof. Dr. Türev Berki



Jüri Üyesi (Danışman)

Doç. Dr. Cenk Güray



Jüri Üyesi

Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal



Jüri Üyesi

Prof. Dr. Oya Levendoğlu



Jüri Üyesi

Doç. Dr. Emrah Hatipoğlu



Bu alışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

13.-18. YÜZYILLAR ARASINDA MAKAMSAL MÜZİK TEORİSİ ANLAYIŞININ DEĞİŞİMİ

Danışman: Doç. Dr. Cenk GÜRAY

Yazar: Ferhat ÇAYLI

ÖZ

Günümüzde her biri kendine mahsus bir isme sahip olan “perdeler”, güncel “makamsal müzik teorisi” sisteminin belkemiğini oluşturmaktadır. Bu çalışmada, standart perde isimlerinin henüz mevcut olmadığı dönemlerde yazılmış olan teori eserlerine odaklanılarak, makamsal müzik teorisinin, en eski dönemlerden günümüze gelene kadar nasıl bir değişim/dönüşüm sürecinden geçtiği ana hatlarıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, ebced notasının altında yatan temel prensibin ne olduğuna ve özel perde isimlerinin neden ve nasıl ortaya çıktığına ilişkin yeni bir bakış açısı öne sürülmüştür.

Anahtar sözcükler: Müzik teorisi tarihi, makam, edvar, ebced, perde.

**CHANGES IN THE CONCEPTION OF MAQAM THEORY
BETWEEN THE 13TH AND 18TH CENTURIES**

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Author: Ferhat ÇAYLI

ABSTRACT

As is known, the modern “maqam theory” of Ottoman/Turkish music tradition is based on the concept of *perde* (standardized note names). In this study, we concentrated on the music-theoretical manuscripts written before the use of standardized note names, and we attempted to trace the evolution of maqam theory from the earliest period to the present time. In addition, we introduced new perspectives regarding the fundamental principle of *abjad notation* and the emergence of note names.

Keywords: History of music theory, maqam, adwar, abjad, note names.

TEŐEKKÜR

Tez alıőmam boyunca özverisi, bilgisi, deneyimi ve yorumları ile bana yol gösteren kıymetli danışmanım Do. Dr. Cenk Gray'a; Arapça metinlerin okunması aőamasındaki yardımları için Prof. Dr. Bayram Akdoğan'a; Farsça metinlerin okunması aőamasındaki yardımları için Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu'na; tezin biçim ve içerik yönünden şekillenmesinde büyük katkıları olan Tez İzleme Komisyonu üyeleri Prof. Dr. Türev Berki'ye ve Prof. Dr. Oya Levendoğlu'na; kıymetli yorumlarıyla tezin son halini almasını sağlayan jüri üyeleri Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal'a ve Doç. Dr. Emrah Hatipoğlu'na; tezde ele alınan konularla ilgili kişisel sohbetlerimiz sırasında ufkumu genişleten, başta Doç. Dr. Mehmet Yüksel olmak üzere bütün hocalarıma ve arkadaşlarıma, özellikle de dostum ve meslektaőım İsmet Karadeniz'e; ayrıca aileme ve eőim Yağmur Akdağ aylı'ya teőekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
TABLOLAR DİZİNİ	vi
GÖRSEL DİZİNİ	viii
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
Makamsal Müzik Teorisi Tarihini Ele Alırken Benimsediğimiz Tutum.....	4
Amaç, Kapsam Ve Yöntem.....	6
Sınırlılıklar	9
1. BÖLÜM: XV. YÜZYIL ÖNCESİNDEKİ MÜZİK TEORİSİ YAKLAŞIMLARI	11
1.1. Makam Öncesi Dönem (9.-11. Yüzyıl).....	12
1.2. “Sistemci Ekol” Yaklaşımı (13.-15. Yüzyıl): Makamların Ortaya Çıkışı Ve Kâğıt Üzerinde Temsil Edilmesi	16
1.2.1. Alfa-Numerik Ebced Notasyonu İle Gösterim.....	18
1.2.2. Devirlerin Oluşumu Ve Sistemci Ekol’ün Makam Anlayışı.....	25
2. BÖLÜM: “SİSTEMCİ EKOL” ESERLERİNDE SESLERİN TEMSİLİ.....	88
2.1. Alfa-Numerik Ebced Notasyonu.....	89
2.1.1. Alfa-Numerik Ebced Notasyonunun Pratikteki Kullanımı.....	89
2.1.2. Alfa-Numerik Ebced Notasyonunun Sonraki Yüzyıllara Yansıması.....	90
2.1.3. Alfa-Numerik Ebced Notasyonunun Kökeni Hakkında Tartışmalar	93
2.2. Alfabetik Ebced Notasyonu.....	95
2.3. Antik Yunan Teorisinden Alınan Perde İsimleri	104
2.4. Uddaki Parmak Pozisyonlarına Dayalı Perde İsimleri	106
3. BÖLÜM: XV. YÜZYIL YAZMALARINDAKİ FARKLILAŞMAYA GENEL BAKIŞ	115
3.1. Sistemci Ekol Eserlerinin İçeriğindeki Farklılaşma	116
3.1.1. “Sistemci Ekol’ün Son Büyük Temsilcisi”: Lâdikî (Mehmed Çelebi).....	119
3.2. Sistemci-Ekol-Dışı Teorik Yaklaşımların Yaygınlaşması.....	123
4. BÖLÜM: PERDE İSİMLERİNİN ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİNDEN BİR ÖRNEK: HIZIR BİN ABDULLAH’IN MAKAM TARİFLERİ	129
4.1. Hızır Bin Abdullah’ın Makam Tariflerini Açıklamak İçin Güncel Literatürde Kullanılan Yaklaşımlar	129
4.2. Analizde Kullandığımız Temel Hipotez.....	134
4.3. Çeng Tellerinin Özel Perde İsimleri İle Adlandırılması	138

4.4. Hızır Bin Abdullah'ın Perde İsimlendirme Sistemi	153
4.5. Hızır Bin Abdullah'ın Makam Tarifleri	162
4.5.1. Rast Makamının Tarifine İlişkin Analiz	163
4.5.2. Hüseyini Makamının Tarifine İlişkin Analiz	167
4.5.3. Irak Makamının Tarifine İlişkin Analiz	169
4.5.4. Kûçek Makamının Tarifine İlişkin Analiz	171
4.5.5. Büzürg Makamının Tarifine İlişkin Analiz	174
4.5.6. Hicaz Makamının Tarifine İlişkin Analiz	177
4.5.7. Isfahan Makamının Tarifine İlişkin Analiz	183
4.5.8. Rehâvi Makamının Tarifine İlişkin Analiz	186
4.5.9. Zengûle Makamının Tarifine İlişkin Analiz	189
4.5.10. Uşşak Makamının Tarifine İlişkin Analiz	193
4.5.11. Buselik Makamının Tarifine İlişkin Analiz	194
4.5.12. Nevâ Makamının Tarifine İlişkin Analiz	195
4.6. Perde İsimlerinin Ortaya Çıkışı Hakkında Genel Değerlendirme	201
SONUÇ	204
KAYNAKLAR	212
Etik Beyanı	220
Doktora Tezi Orijinallik Raporu	221
Thesis Originality Report	222
Yayımlama ve Fikrî Mülkiyet Hakları Beyanı	223

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. Hızır bin Abdullah'ın Uşşak makamına ilişkin tarifi	1
Tablo 2. Sistemci Ekol teorisyenlerinin Uşşak makamına ilişkin tarifi.....	2
Tablo 3. Arap alfabesinin ebcedî dizilimi.....	19
Tablo 4. İbrani, Antik Yunan ve Arap alfabelerindeki harflerin sayısal karşılıkları	19
Tablo 5. Arap harflerinin sayısal değerleri	20
Tablo 6. Dört oktavdaki perdeleri temsil eden harf sembolleri ve bu sembollerin sayısal değerleri.....	21
Tablo 7. Uyumlu dörtlüler	26
Tablo 8. Urmevî'ye göre uyumlu beşliler	27
Tablo 9. Uyumlu dörtlülere tanini aralığının eklenmesi ile elde edilen beşliler için Alişah bin Hacı Büke'nin verdiği tablo.	30
Tablo 10. Urmevî'nin tanımlamış olduğu 84 dizinin aralıklarla ve ebced notasyonu ile gösterimi	35
Tablo 11. "Rast" olarak da adlandırılan 40. dairenin aktarımlarını gösteren tablo	45
Tablo 12. Rast dairesinin aktarımlarını gösteren Tablo 11'nin, "evvel" ifadesinden başlanarak okunması sonucunda elde edilen diziler	46
Tablo 13. Tabakaların başlangıç noktalarının hesaplanması.....	49
Tablo 14. Görsel 20'nin transkripsiyonu ve dizilerin Tablo 11'deki karşılıkları.....	52
Tablo 15. Üç örnek dizinin, alfa-numeric ebced sistemi üzerinden harf ve sayı sembolleriyle gösterimi	65
Tablo 16. "Uşşak" olarak da adlandırılan 1. dairenin aktarımlarını gösteren tablo.....	67
Tablo 17. Urmevî'nin tanımlamış olduğu uyumlu dörtlü ve beşliler.....	70
Tablo 18. Tablo 16'da Uşşak dizisinin aktarımları yoluyla elde edilen "tanımlı" diziler.....	72
Tablo 19. Urmevî'nin tanımlamış olduğu 84 daire.....	75
Tablo 20. Tabakaların başlangıç noktaları.....	78
Tablo 21. Alfa-numeric ebced notasyonu ile Abdülbâki Dede'nin notasyonundaki sembollerin karşılaştırması	91
Tablo 22. Yunanca perde isimleri, bu isimlerin Arapça karşılıkları ve alfabetik ebced notasıyla temsili	105
Tablo 23. Hızır bin Abdullah: Zengûle makamının tarifi.....	130
Tablo 24. Hızır bin Abdullah'ın Rast makamına ilişkin tarifi.....	163
Tablo 25. Hızır bin Abdullah'ın Hüseyini makamına ilişkin tarifi.....	167
Tablo 26. Hızır bin Abdullah'ın Uşşak makamına ilişkin tarifi	169
Tablo 27. Hızır bin Abdullah'ın Kuçek makamına ilişkin tarifi	171
Tablo 28. Hızır bin Abdullah'ın Büzürg makamına ilişkin tarifi.....	174
Tablo 29. Hızır bin Abdullah'ın Hicaz makamına ilişkin tarifi	177
Tablo 30. Hızır bin Abdullah'ın İsfahan makamına ilişkin tarifi	183
Tablo 31. Hızır bin Abdullah'ın Rehavi makamına ilişkin tarifi.....	186
Tablo 32. Hızır bin Abdullah'ın Zengule makamına ilişkin tarifi	189
Tablo 33. Hızır bin Abdullah'ın Uşşak makamına ilişkin tarifi	193

Tablo 34. Hızır bin Abdullah'ın Buselik makamına ilişkin tarifi	194
Tablo 35. Hızır bin Abdullah'ın Neva makamına ilişkin tarifi.....	195

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Tel üzerinde 8/9 oranının elde edilmesi	3
Görsel 2. Ebced notasyonundaki “elif” sembolünün “A” harfi, “re” notası ve “yegah” perdesi olarak kabul edilmesi sonucunda oktavdaki diğer perdelerin adlandırılması ...	22
Görsel 3. Rast makamını teşkil eden “1-4-6-8-11-13-15-18” sembollerinin, aralık sayma prensibi üzerinden okunuşu	24
Görsel 4. Rast dizisinin tarifi	24
Görsel 5. Ebced notasyonunda üç tanini aralığının birbirine eklenmesi.....	25
Görsel 6. Ebced notasyonunda dört mücenneb aralığının birbirine eklenmesi.....	26
Görsel 7. İlk yedi uyumlu beşlinin oluşumu	28
Görsel 8. Sekizinci ve dokuzuncu beşlilerin oluşumu.....	28
Görsel 9. Onuncu beşlinin oluşumu	29
Görsel 10. On ikinci ve on üçüncü beşlinin oluşumu	29
Görsel 11. “Rast” dairesinde tam dörtlü ve tam beşli aralıklarının gösterimi	37
Görsel 12. Devirlerin dairesel gösterimi.....	38
Görsel 13. Devirlerin doğrusal gösterimi.....	38
Görsel 14. Günümüzdeki halleriyle Rast ve Hüseyinî makamlarının dizilerinin gösterimi...	39
Görsel 15. Doğal diatonik majör dizinin <i>set theory</i> yaklaşımıyla gösterimi	41
Görsel 16. Rast dairesinin aktarımları	42
Görsel 17. Aralık sayma prensibi üzerinden “1-4-6-8-11-13-15-18” dizisinin okunuşu.....	47
Görsel 18. Aralık sayma prensibi üzerinden “1-4-6-8-11-13-15-(18)” dizisinin dairesel olarak okunuşu.....	47
Görsel 19. Aralık sayma prensibi üzerinden “2-5-7-9-12-14-16-(19)” dizisinin dairesel olarak okunuşu.....	48
Görsel 20. Rast dizinin (yani 40. dairenin) 17 tabaka üzerine aktarılması	51
Görsel 21. Ebced notasyonundaki semboller arasındaki <i>cent</i> cinsinden mesafeler.....	54
Görsel 22. 17-eşit-olmayan-aralıklı ses siteminde oktavin bölünüşü	55
Görsel 23. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (1. aşama).....	56
Görsel 24. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (2. aşama).....	56
Görsel 25. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (3. aşama).....	56
Görsel 26. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (4. aşama).....	57
Görsel 27. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (5. aşama).....	57
Görsel 28. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (6. aşama).....	57
Görsel 29. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (7. aşama).....	57
Görsel 30. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (7. aşama).....	58
Görsel 31. Naturel notaların dairesel temsili	64
Görsel 32. Üç örnek dizinin aralıksal yapısı ve söz konusu diziler arasındaki ilişki	65
Görsel 33. Aktarım tabloları üzerinden ilişkili dizilerin tespiti (1. aşama).....	68
Görsel 34. Tablo 16’nın 4. satırındaki dizi	68
Görsel 35. Aktarım tabloları üzerinden ilişkili dizilerin tespiti (2. Aşama)	69

Görsel 36. Tablo 16'nın 5. satırındaki dizinin "aralık sayma prensibi" üzerinden okunması	70
Görsel 37. Tablo 16'nın 11. satırındaki dizi	71
Görsel 38. Tablo 16'da Uşşak dizisinin aktarımları yoluyla elde edilen "tanımlı" dizilerin denk geldiği satırlar.....	77
Görsel 39. 44. dairenin okunuşu	79
Görsel 40. 76. dairenin okunuşu	79
Görsel 41. 44. dairede T-C-C-T-C-C-B dizilimi.....	79
Görsel 42. 76. dairede T-C-C-T-C-C-B dizilimi ("ikinci tabaka").....	80
Görsel 43. 55. dairede T-C-C-T-C-C-B dizilimi ("üçüncü tabaka").....	80
Görsel 44. 46. dairede T-C-C-T-C-C-B dizilimi ("on yedinci tabaka").....	80
Görsel 45. Birbirine karşılık olan tabakalar	80
Görsel 46. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde Rast makamının dizisinin tarifi	83
Görsel 47. Günümüzde Rast makamının dizisinin tarifi	83
Görsel 48. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki Rast tarifinin, günümüz sistemine dönüştürülmesi.....	84
Görsel 49. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki Hüseyinî tarifinin, günümüz sistemine dönüştürülmesi	85
Görsel 50. "Elif" sembolünün "re" notası ve "yegah" perdesi olarak kabul edilmesi durumunda Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki Hüseyinî tarifinin okunuşu....	85
Görsel 51. Alfa-numerik ebced notası ile melodi kaydetme.....	90
Görsel 52. Nichomachus'a atfedilen bir eserde alfa-numerik gösterim	93
Görsel 53. İki oktavlık ses sahasındaki dizi derecelerini temsil eden alfabetik ebced notasyonundaki harfler.....	95
Görsel 54. Dizi derecelerini temsil etmek için alfabetik ebced notasının kullanımı	96
Görsel 55. Dizi derecelerini temsil etmek için alfabetik ebced notasının kullanımı	97
Görsel 56. Günümüzde kullanılan harf notası (<i>Boethian notation</i>)	97
Görsel 57. Dizi derecelerini temsil etmek için Latin harflerinin kullanımı	98
Görsel 58. Dizi derecelerini temsil etmek için Yunan harflerinin kullanımı	99
Görsel 59. Eksik ebced notasyonunun kullanımı.....	100
Görsel 60. a) Yunan harflerinin anlatım sırasına göre kullanımı (<i>Sectio Canonis</i>); b) Latin harflerinin anlatım sırasına göre kullanımı (Boethius)	100
Görsel 61. Dört telli eski udda tel isimleri	107
Görsel 62. Beş telli udda tel isimleri.....	107
Görsel 63. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde "pozisyon-temelli perde isimlendirme yöntemi" için kullanılan terimler	108
Görsel 64. Ud üzerindeki parmak pozisyonlarının alfa-numerik ebced notasyonundaki sembollerle temsili.....	109
Görsel 65. Tel üzerinde parmak pozisyonları	112
Görsel 66. Lâdikî'nin tarifiyle Hicaz dörtlüsünün "eski" ve "yeni" halleri.....	123
Görsel 67. Hızır bin Abdullah'ın Zengûle tarifi üzerine Başar Çelik'in çözümlemesi.....	130

Görsel 68. “Hızır’ın dört şube esaslı perde dizgesinde şubelerin birleşme şekilleri, perde ilişkileri ve aralıklar” (Öztürk, 2012, s. 117)	132
Görsel 69. Hızır bin Abdullhah’ın Zengûle tarifi üzerine Öztürk’ün çözümlemesi	133
Görsel 70. Rast dizisindeki perdelerle isimlerini veren makamsal yapılar	142
Görsel 71. “Yegah”, “düğah” “segah” ve “çargah” ifadelerinin aralık belirtecek şekilde kullanımı.....	158
Görsel 72. Tarife ilişkin çözümlememiz (Rast)	163
Görsel 73. Kırşehirî risalesinde Hüseyini makamının dairesi	164
Görsel 74. Tarife ilişkin çözümlememiz (Hüseyini)	167
Görsel 75. Tarife ilişkin çözümlememiz (Irak)	169
Görsel 76. Sistemci Ekol eserlerinde 66. ve 69. devirler	170
Görsel 77. Tarife ilişkin çözümlememiz (Kuçek).....	171
Görsel 78. Tarife ilişkin çözümlememiz (Büzürg)	174
Görsel 79. Tarife ilişkin çözümlememiz (Hicaz).....	177
Görsel 80. Girift tekniği aracılığıyla Hicaz dizisinin transpozisyonu	180
Görsel 81. Tarife ilişkin çözümlememiz (Isfahan).....	183
Görsel 82. Girift tekniği aracılığıyla Isfahan dizisinin transpozisyonu	184
Görsel 83. Tarife ilişkin çözümlememiz (Rehavi)	186
Görsel 84. Tarife ilişkin çözümlememiz (Zengule).....	189
Görsel 85. Tarife ilişkin çözümlememiz (Uşşak)	193
Görsel 86. Tarife ilişkin çözümlememiz (Buselik)	194
Görsel 87. Neva dizisinin tarife ilişkin çözümleme olasılığı	196
Görsel 88. Neva dizisinin tarife ilişkin asıl çözümlememiz	197

KISALTMALAR DİZİNİ

akt.	: Aktaran
Alm.	: Almanca
Ar.	: Arapça
B	: Bakiye aralığı
bkz.	: Bakınız
C	: Mücenneb aralığı
çoğ.	: Çoğulu
Fa.	: Farsça
Fr.	: Fransızca
Lat.	: Latince
M.S.	: Milattan sonra
ö.	: Ölüm tarihi
örn.	: Örneğin
s.	: Sayfa numarası
T	: Tanini aralığı
vb.	: Ve benzeri
vr.	: Varak numarası
vs.	: Vesaire
ykl.	: Yaklaşık

GİRİŞ

“Olgunlaşmadan önce, her şey acıdır.”¹

Aşağıdaki tabloda, on beşinci yüzyılın ilk yarısında yazılmış bir müzik teorisi eserinden alınan bir makam tarifi yer almaktadır:

Uşşak makamının dairesi ve merkezi budur			
<i>Yekgâh</i>	<i>Hemân</i>	<i>Dügâh</i>	<i>Hemân</i>
<i>Dügâh Uşşak</i>	<i>Evi</i>	<i>Yekgâh Çargâh</i>	<i>Evi</i>
<i>Yekgâh Isfahan</i>	<i>Evi</i>	<i>Dügâh Neva</i>	<i>Evi</i>
<i>Sigâh Hisar</i>	<i>Evi</i>	<i>Yekgâh Gerdâniyye</i>	<i>Evi</i>

Tablo 1. Hızır bin Abdullah’ın Uşşak makamına ilişkin tarifi (Özçimi, 1989, s. 153; Başar Çelik, 2001, s. 230)

Makam teorisine aşına olan bir okuyucu için, bu tarifte yer alan sözcükler yabancı gelmeyecektir. Fakat her ne kadar sözcükler bilindik olsa da, bir bilmeceye benzeyen bu tarifi anlamak, ilk bakışta oldukça zor görünmektedir. Üstelik, söz konusu tarifte makamın seyrinin mi betimlendiği, yoksa dizisinin mi ortaya konduğu bile pek açık değildir. Bir yandan, tarifi “yekgâh” ile başlayıp “gerdâniyye” ile sonlanıyor oluşu, bunun tize doğru giden bir “dizi” tarifi olabileceği izlenimini uyandırırken, diğer yandan, bazı perde isimlerinin tarif içinde sürekli tekrarlanmış olması, bunun bir “seyir” tarifi olabileceği zannını da doğurmaktadır. Fakat bugünkü perde bilgimize dayanarak yukarıdaki tarifi okuduğumuzda, zihnimizde ne anlamlı bir dizi ne de mantıklı bir seyir algısı oluşmaktadır.

Peki bu karmaşıklığın nedeni nedir? Yukarıdaki tarif, Hızır bin Abdullah tarafından yazılmış olan ve “*Kitâbu’l-Edvâr*” adıyla bilinen bir on beşinci yüzyıl müzik teorisi yazmasında yer almaktadır. Sultan II. Murat’ın, emrindeki onca “üstâd” müzisyen arasından Hızır bin Abdullah’ı seçip, ondan bir müzik teorisi eseri kaleme almasını talep ettiğini² ve yukarıda bir örneğini verdiğimiz makam tariflerinin de bu talep üzerine yazılmış olan eserde yer aldığını göz önünde bulundurduğumuzda, karmaşıklığın, yazarın “makam” ve “perde” bilgisinin eksikliğinden kaynaklanmadığını söyleyebiliriz. Öyleyse, Hızır bin Abdullah, bu tarifleri kasıtlı olarak mı karmaşıklaştırmıştır?

¹ Publilius Syrus: Lat. “*Nil non acerbum, prius quam maturum fuit.*” (Dürüşken, 2015, s. 225)

² Hızır bin Abdullah’ın bu durumu anlattığı kısmı için bkz. Özçimi (1989, s. 64) veya Başar Çelik (2001, s. 135).

Aslında, söz konusu eserin, makamların tarifinde sistematik olarak perde isimlerinin kullanıldığı en eski metinlerden biri olduğunu (ve ayrıca her perdeye “standart” bir isim verilmesinin ancak 17. yüzyılın sonu itibarıyla karşılaşılan bir durum olduğunu) göz önünde bulundurduğumuzda, söz konusu karmaşıklığın nedeni daha iyi anlaşılacaktır. Üstelik, on beşinci ve on altıncı yüzyıllar civarında yazılmış olan diğer metinlerdeki makam tariflerinde de, eğer “perde isimleri” kullanılıyorsa, yukarıdaki örnekte geçen ifadelerin benzerlerinin kullanılmış olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, söz konusu dönemde yazılmış olan makam teorisi eserlerini ele alırken aslında perde isimlerinin nasıl ortaya çıkmış olduğunu gözlemlene imkanına sahip olmaktayız. Günümüz literatüründe söz konusu eserler üzerinde gerçekleştirilmiş olan kıymetli çalışmalar, bu süreç hakkında (yani perde isimlerinin “nasıl” ortaya çıktığı konusunda) bizlere bir öngörü sağlamaktadır. Bu sayede de, yüzyıllar boyunca perde isimleri kullanılmadan tarif edilmiş olan makamsal yapıların bu dönem itibarıyla “perde isimleri” üzerinden ne şekilde tarif edilmeye başlandığını anlayabilmemiz ve bu eski perde isimlendirme sisteminin nasıl bugünkü anlayışa evrilmiş olduğu konusunda bir fikir sahibi olabilmemiz mümkün olmaktadır. Ne var ki, makamsal müzik teorisi tarihinde perde isimlerinin “nasıl” kullanılmaya başlandığı konusunu şu an bir nebze de olsa anlayabiliyor olmamıza rağmen, söz konusu perde isimlerinin “neden” kullanılmaya başlandığı sorusuna henüz net bir cevabımız bulunmamaktadır.

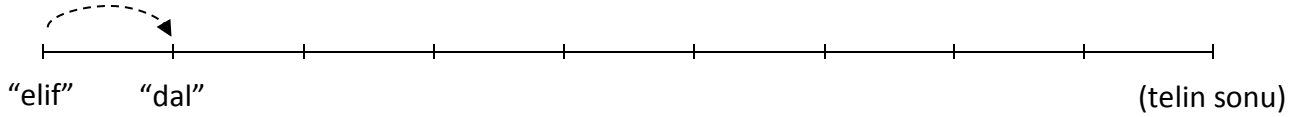
Bu sorunun cevabını aramak için, perde isimlerini kullanmayan daha eski teorisyenlerin makamsal müzik teorisi anlayışlarını incelemek gerekmektedir. Bu amaçla, yukarıda örnek olarak verdiğimiz Uşşak makamının, daha eski dönemlerde nasıl tarif edilmiş olduğuna göz atalım. On üçüncü ve on beşinci yüzyıllar arasında (yani perde isimlerinin henüz mevcut olmadığı bir dönemde) yaşamış olan ve günümüzde “Sistemci Ekol” olarak adlandırılan müzik teorisyenlerinin eserlerinde Uşşak makamı, Tablo 2’deki gibi, Arap alfabesinin harf sembolleri üzerinden oluşturulmuş olan “ebced notası” aracılığıyla tarif edilmektedir:

Uşşak makamının tarifi								
Harf sembolleri:	ا	د	ز	ح	يا	يد	يه	يح
Türkçe okunuşları:	<i>Elif</i>	<i>Dal</i>	<i>Ze</i>	<i>Ha</i>	<i>Ye-Elif</i>	<i>Ye-Dal</i>	<i>Ye-he</i>	<i>Ye-Ha</i>

Tablo 2. Sistemci Ekol teorisyenlerinin Uşşak makamına ilişkin tarifi

Sistemci Ekol teorisyenlerinin vermiş oldukları bu türden tarifleri anlamaya ve açıklamaya çalışırken bugün çeşitli yöntemlerden faydalanmaktayız. Birbiriyle ilişkili olan bu yöntemlerden biri, söz konusu teorisyenlerin kullandıkları “harf notasyonundaki” sembollerin hepsini günümüzdeki “notalarla” dizek (*porte*) üzerinde temsil etmektir. Diğer bir yöntem, söz konusu sembollerin bugün hangi “perdelere” karşılık geldiğini belirtmektir. Söz konusu sembolleri notalarla ve perde isimleriyle eşleştirebilmemizi sağlayan asıl kritik yöntem ise bu sembollerin temsil ettiği aralık değerlerini “*cent* cinsinden sayısal ifadelerle” ortaya koyabiliyor olmamızdır.

Günümüzde söz konusu sembolleri bu şekilde açıklayabiliyor olmamızın altında yatan dayanak noktası ise şudur: Sistemci Ekol teorisyenleri, bu sembolleri kullanarak bir ses sistemi tanımlamış, yani farazi bir teli belirli oranlarda bölerek bu semboller arasındaki mesafeleri sayısal olarak ortaya koymuşlardır. Örneğin, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde “elif” ve “dal” sembolleriyle temsil edilen sesler arasındaki oran 8/9 olarak tanımlanmaktadır. Bu oranı bir çalgı üzerinden şöyle örneklendirebiliriz: Bir telin boş halinden elde edilen sesi “elif” olarak kabul edersek, söz konusu telin uzunluğunu 9 eşit kısma bölüp bu kısımlardan ilkinin bittiği yere parmağımızı koyduğumuzda “dal” sembolü ile temsil edilen sese ulaşırız (bkz. Görsel 1).



Görsel 1. Tel üzerinde 8/9 oranının elde edilmesi

Sistemci Ekol teorisyenlerinin aritmetik hesaplarla tel bölünmeleri üzerinden tanımladıkları bu tür aralık oranlarını, günümüzde logaritmik bir formül kullanarak “*cent*” (ϕ) cinsinden sayısal değerlere dönüştürebilmekteyiz. Örneğin, yukarıdaki 9/8 oranına bu işlemi uyguladığımızda “203,91 ϕ ” değerini elde etmekte, dolayısıyla da “elif” ve “dal” sembolleri arasında bu değere sahip bir “tanini” aralığının bulunduğunu anlamaktayız. Bu sayede, yani *cent* değerlerinden faydalanarak, Sistemci Ekol teorisyenlerinin makamları tanımlamakta kullandıkları bütün sembolleri dizek üzerindeki notalarla veya modern perde isimleriyle eşleştirebilmekteyiz. İşte bu yöntemler üzerinden söz konusu sembollerin hangi notaya veya hangi perdeye denk geldiğini gösteren “cetveller” oluşturabilmekte ve söz konusu cetvelleri referans alarak yukarıdaki türden makam tariflerinin hangi perdelerden/notalardan oluştuğunu ortaya çıkarabilmekteyiz.

Ne var ki, 13.-15. yüzyıllar arasında eser vermiş olan Sistemci Ekol teorisyenleri, yukarıda saydığımız modern referans sistemlerinin hiçbirine sahip değillerdi. Başka bir deyişle, “perde isimleri”nin tarih sahnesine çıkmasından önce makamları tarif etmiş olan bu teorisyenlerin zamanında, ne mikrotonal bir ses sistemini temsil edebilecek dizek notasyonu (“notalar”) mevcuttu ne de ardışık sesler arasındaki aralığı hesaplamada kullanılan “logaritma” icat edilmişti. Dolayısıyla bu noktada da karşımıza şöyle bir soru çıkmaktadır: Günümüzde fazlasıyla karmaşık işlemler ve çeşitli referans sistemleri kullanarak anlam vermeye çalıştığımız bu harf sembolleri üzerinden, Sistemci Ekol teorisyenleri yaklaşık iki-üç yüzyıl boyunca birbirlerini nasıl anladılar?

Görülüyor ki, on yedinci yüzyıldan önce (yani henüz standart perde isimlerinin³ kullanılmadığı dönemlerde) yazılmış olan makam teorisi eserlerini anlamaya çalışırken bazı kritik noktalarda önemli sorularla karşılaşmaktayız. Böylesi sorularla tetiklenen merak duygumuzun bir sonucu olan bu çalışmada, söz konusu dönemlerdeki makamsal müzik teorisi yaklaşımlarını daha iyi açıklayabileceğini düşündüğümüz yeni bakış açıları önermekteyiz.

Makamsal Müzik Teorisi Tarihini Ele Alırken Benimsediğimiz Tutum

Bilindiği üzere “makamsal müzik teorisi”, tarih sahnesinde birdenbire bugünkü haliyle boy göstermemiş, çağlar boyunca pek çok aşamadan geçerek günümüzdeki haline kavuşmuştur. Örneğin, modern teori sistemimizin belkemiğini teşkil eden ve her biri kendine özgü bir isme sahip olan “perdeler”, makamların açıklanmaya başlanmasından çok daha sonraki bir dönemde ortaya çıkmış; söz konusu perdeleri kağıt üzerinde basitçe temsil edebilmemizi sağlayan dizek notasyonu ise perde isimlerinin kullanılmaya başlanmasından da sonraki dönemlerde makamsal müzik teorisi sistemine dahil olmuştur. Böylesi gösterim ve ifade biçimlerinin ortaya çıkışından önce yaşamış olan eski teorisyenler ise, kendi zamanlarında icra edilemekte olan müziği kağıt üzerinde teorik olarak açıklamak için

³ “Standart perde isimleri” ifadesi ile kastettiğimiz durum, bütün perdelerin kendine özgü bir isme sahip olması ve bu isimlendirmenin kendi içinde tutarlı bir kullanıma sahip olmasıdır. Bu ifadede geçen “standart” nitelmesi, makamsal müzik teorisi literatürünün tamamına yayılmış bir “aynılık” durumuna işaret etmemekte, başka bir deyişle perde isimlerinin herkes tarafından aynı şekilde kullanılıyor olması gibi bir durumu kastetmemektedir. Çünkü bilindiği üzere bugün dahi farklı ekollerde bazı perdeler için farklı isimler kullanılabilir. Dolayısıyla “standart perde isimleri” ifadesini kullanırken ekoller arasındaki farklılıkları göz ardı ederek sadece her bir perdenin kendine özgü bir özel isimle anılmasını ve bu isimlerin tutarlı bir şekilde kullanılıyor olmasını (yani bir teorisyenin aynı perde için farklı farklı isimler kullanmıyor olmasını) kastetmekteyiz.

dönemin teknik olanakları çerçevesinde farklı gösterimler ve farklı ifade biçimleri kullanmışlardır.

Makamsal müzik teorisi tarihinin geç dönemlerinde ortaya çıkmış olan “perde isimleri” ve “notalar”, açıktır ki bugünün teorisyenleri olarak bizim makamsal müziği nasıl algılıyor olduğumuzu ciddi biçimde şekillendirmektedir. Bu nedenle de eski teori anlatımlarını anlayabilmemizin en pratik yolu, söz konusu eserlerde yer alan teorik ifadeleri günümüzdeki notalara veya perde isimlerine çevirmektir. Ne var ki makamsal müzik teorisi tarihinin farklı dönemleri arasında gözlenebilen değişim sadece gösterim ve ifade biçimlerinin farklılaşması ile sınırlı olmadığı gibi, bu farklı anlatımların altında aslında farklı bir algılayış biçiminin yatmakta olduğu da aşikardır. Zira bugünkü anlamıyla “perdelerin” ve “notaların” mevcut olmadığı bir dönemde yaşamış olan eski teorisyenlerin zihinlerinde böylesi kavramlar yer almadığı için, söz konusu teorisyenlerin müziği teorik yönden algılayış biçimi ile bugün bizim zihinlerimizde gerçekleşen düşünsel süreçlerin aynı olması mümkün değildir. Ayrıca, zaman içinde sadece teorik ifade biçimlerinin değil bizzat müzik geleneğinin de değişmiş olabileceği her zaman göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla, eski teori sistemlerini incelerken konuyu günümüzdeki kavramlarla açıklamaya çalışmanın hem bakış açımızı sınırlandıracağını hem de yanıltıcı sonuçlara neden olabileceğini düşünmekteyiz. Çünkü, bilindiği üzere, “geçmiş anlama” yönündeki teşebbüslerde konuya bugünün penceresinden bakmak, bilimsel açıdan pek çok probleme gebe olan bir yöntemdir. Bu durumu, *İlkçağ Felsefe Tarihi* serisinin birinci cildinde Ahmet Arslan şöyle ifade etmektedir:

Çünkü bizce diğer her türlü şeyin tarihinde olduğu gibi felsefe tarihinde de doğru olan, zaman bakımından önce geleni sonra gelenle; kusurlu, yetersiz olanı mükemmel, tam olanla açıklamak değil, tersine her zaman sonra geleni önce gelenle, mükemmel olanı kusurlu olanla açıklamaktır. (A. Arslan, 2018, s. 7)

Fakat bu alıntıda geçen “kusurlu, yetersiz” ve “mükemmel, tam” ifadelerine şerh koyarak, makamsal müzik teorisi tarihini bu türden nitelendirmelerle ele almadığımızı belirtmek isteriz. Şöyle ki, makamsal müzik teorisinin en eski dönemlerden bugüne gelene kadar geçirmiş olduğu farklılaşmayı “evrimsel bir süreç” olarak değerlendirmekteyiz. Çünkü makamsal müzik teorisi tarihine bütüncül bir gözle baktığımızda karşımıza şöyle bir manzara çıkmaktadır: Pek çok kavram, ilk ortaya çıktıkları hallerinden bambaşka anlamlara dönüşmüştür; pek çok yöntem ve terim, zamanla işlevsiz hale gelip terkedilmiştir; müzik yaşantısının değişimine bağlı olarak ortaya çıkan yeni koşullar, yeni teorik ihtiyaçlar

doğurmuş, bu ihtiyaçlar da pek çok yeni yöntem ve terimin oluşmasını sağlamıştır; söz konusu yeni yöntemlerin kabul görüp yaygınlaşmasında ise “pratiklik” veya “kapsayıcılık” gibi kıstaslar üzerinden gerçekleşen bir seçim süreci rol oynamıştır. Bu noktada, “evrim” terimini halk arasındaki yaygın kanıyla bir “*tekâmül*” (tamamlanma, mükemmelleşme) anlayışı olarak değil, “süregiden bir değişim/dönüşüm süreci” olarak ele alıyor olduğumuzu da vurgulamak isteriz. Dolayısıyla, günümüzdeki teori sistemini “*mükemmel*” veya “*tamamlanmış*” bir sistem olarak ele almadığımız gibi, geçmiş dönemlerde kullanılmış olan sistemlere de böylesi bir “*kusurluluk*” ve “*yetersizlik*” atfetmekten imtina etmekte, her dönemi kendi koşullarına göre değerlendirmeyi tercih etmekteyiz.

Amaç, Kapsam ve Yöntem

Yukarıda işaret ettiğimiz üzere bu çalışma, makamsal müzik teorisi tarihinin geçmiş dönemlerinde karşımıza çıkan yaklaşım farklılıklarına odaklanmaktadır. Çalışmamızda, söz konusu “eski” teori anlayışlarının iç yapısı detaylıca incelenerek bu yaklaşımların altında yatan temel mantığın ne olduğu anlaşılmasına çalışılmış ve bunun üzerinden, tarihsel süreçte söz konusu yaklaşımların neden ve nasıl değişmiş olabileceğine ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır. Dolayısıyla bu çalışma, makamsal müzik teorisi tarihinde tek tek makamların veya ses sistemindeki aralıksal değerlerin zaman içinde nasıl değiştikleri gibi teknik detayları değil, doğrudan müzik teorisi algısındaki (ve anlatımındaki) genel değişimleri mercek altına almaktadır.⁴

Çalışmamızın kapsamı, on üçüncü ve on sekizinci yüzyıllar arasında yazılmış olan teori eserlerindeki yaklaşım farklılıklarının incelenmesi ile sınırlı tutulmuştur. On üçüncü yüzyılı başlangıç noktası olarak ele almamızın nedeni, makamsal yapıların sistematik bir şekilde açıklanmaya başlandığı (ve bizim haberdar olduğumuz) en eski kaynakların bu dönemde karşımıza çıkıyor olmasıdır. On sekizinci yüzyılın başından itibaren yazılmış olan teori eserlerini kapsam dışında bırakmamızın nedeni ise, “standart perde isimlerini kullanarak ve seyir olgusuna önem vererek makamları tarif etmek” şeklinde özetleyebileceğimiz temel bakış açısının bu dönemde oturmuş olması ve günümüzdeki makamsal müzik teorisi

⁴ Şunu da belirtmemiz gerekir ki, çalışmamızda, makamsal müzik teorisi tarihinin güncel Arap ve İran müzik geleneklerini doğuran kanadını değil Osmanlı-Türk müziği geleneğini doğuran kanadını incelemekteyiz. Bu nedenle son birkaç yüzyıl içinde yazılmış olan Arap ve İran kültürlerindeki makamsal müzik teorisi eserleri bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Ayrıca şunu da belirtmeliyiz ki makamsal müzik teorisinin hayati bir unsuru olan “usuller” (ritim) konusu da bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

anlayışının temelinde bu yaklaşım tarzının hala geçerliliğini koruyor olmasıdır. Dolayısıyla çalışma kapsamında odaklandığımız eser külliyatı, bugünkü gibi her perdeye standart bir isim verilmeden önce makamsal yapıları tarif etmiş olan teorisyenlerin kaleme aldığı eserleridir.

Söz konusu tarih aralığındaki makamsal müzik teorisi yaklaşımlarını incelerken iki temel soruya cevap aramaktayız. Birinci sorumuz, henüz bugünkü gibi bir “perde” kavramı mevcut değilken makamsal müzik teorisinin nasıl anlaşılıyor ve anlatılıyor olduğu; ikinci sorumuz ise “perde” kavramının nasıl ve neden ortaya çıkmış olduğudur. Bu iki temel soru etrafında şekillenen çalışmamız şu bölümlerden oluşmaktadır:

- *Birinci Bölüm: XV. Yüzyıl Öncesindeki Müzik Teorisi Yaklaşımları*

Perde isimlerinin ortaya çıkışından önceki teori anlayışına ayrılmış olan bu bölümde özel olarak odaklanacağımız konu, 13.-15. yüzyıllar arasında yaşamış olan Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandıkları “devir” yaklaşımının altında nasıl bir anlayış tarzının yatıyor olduğudur. Bu bölümde, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki temel gösterim aracı olan ve günümüzde “ebced notası” olarak anılan sistemin, neden modern “perde” anlayışından tamamen farklı bir sistem olarak ele alınması gerektiği tartışılacak ve yeni bir bakış açısı önerilecektir.

- *İkinci Bölüm: “Sistemci Ekol” Eserlerinde Seslerin Temsili*

Yine özellikle Sistemci Ekol teorisyenlerine ait eserlerin mercek altına alınacağı bu bölümde, perde isimlerinin ortaya çıkışından önce, “ebced notası” sisteminin yanı sıra, sesleri sembolik veya sözel olarak temsil edebilmek için başka hangi sistemlerin kullanılmış olduğunu incelenecektir.

- *Üçüncü Bölüm: XV. Yüzyıl Yazmalarındaki Farklılaşmaya Genel Bakış*

Makamsal müzik teorisi tarihinde bugünkü gibi bir “perde” anlayışının kullanılmaya başlanmasına ilişkin en eski örnekler on beşinci yüzyılın başlarına ait olduğu için, çalışmamızın bu bölümü söz konusu döneme ait eserlerin genel bir perspektifle değerlendirilmesine ayrılacaktır. Söz konusu dönemin teori anlayışındaki genel farklılaşmayı yorumlayabilmek için bu bölümde, hem Sistemci Ekol yaklaşımının kendi içinde nasıl bir değişim geçirdiği ve neden zamanla terkedilmiş olabileceği

konuları incelenecek hem de müzik teorisi açısından yine bu dönemde gözlenen alternatif yaklaşımlar ele alınacaktır.

- *Dördüncü Bölüm: Perde İsimlerinin Ortaya Çıkış Sürecinden Bir Örnek: Hızır bin Abdullah'ın Makam Tarifleri*

Bu bölümde hem müzik pratiğindeki hem de müzik teorisindeki koşulların farklılaşmasına bağlı olarak on beşinci yüzyıl civarında “perde isimleri” yaklaşımının neden ve nasıl ortaya çıkmış olabileceği tartışılacak, yeni bir bakış açısı önerilecektir. Ayrıca, perde isimlerini kullanan on beşinci yüzyıl teorisyenlerinden Hızır bin Abdullah'ın makam tarifleri mercek altına alınacak ve ileri sürdüğümüz bakış açısı üzerinden bu tariflerin nasıl çözümlenebileceği örneklendirilecektir.

Tüm bu incelemelerin temel amacı, makamların tarif edilmeye başlandığı 13. yüzyıldan, “perde isimleri” anlayışının temel yaklaşım tarzı haline geldiği 18. yüzyıla kadar makamsal müzik teorisinin nasıl bir değişim sürecinden geçmiş olduğunu yorumlamaktır.

Makamsal müzik teorisi tarihinin geçmiş dönemlerinde kullanılmış olan anlayış ve anlatım tarzlarını incelerken, müstakil olarak belirli eserlerdeki gözlemlerimiz üzerinden genellemelere varmaktan mümkün olduğunca kaçındık. Bunun yerine, söz konusu eser külliyatının bizde uyandırdığı intiba üzerinden genel hipotezler üretip, sonrasında eserleri bu açıdan yeniden inceleyerek söz konusu hipotezlerimizi sınama yolunu tercih ettik. İtiraf etmeliyiz ki, çalışmanın başlangıç aşamasında ele aldığımız pek çok hipotezin yanlış olduğunu bu yeniden değerlendirmeler sayesinde fark ettik; dolayısıyla böylesi hipotezlerimizden vazgeçmek durumunda kaldık. İşte bu çalışmada ortaya koyduğumuz hipotezler, tarafımızca henüz yanlışlanamamış olan hipotezlerdir.

Doğaldır ki, incelemiş olduğumuz eserlerde hipotezlerimizle çelişen ve bizim gözden kaçırdığımız (hatta belki farkında olmadan göz ardı ettiğimiz) noktalar mevcut olabilir. Ayrıca henüz haberdar olmadığımız başka eserler keşfedildikçe bu hipotezlerimizi çürütecek yeni bulgulara rastlanabilir. Umulur ki, burada ortaya koyduğumuz hipotezleri kolayca yanlışlayabilecek böylesi durumlarda bizden sonraki araştırmacılar, konuyu çok daha iyi açıklayan yeni hipotezler geliştireceklerdir.

Sınırlılıklar

Çalışmamızın en temel eksikliği, ele aldığımız birincil kaynakların çoğunu (Arapça, Farsça, Grekçe ve Latince teori eserlerini) çeviriler üzerinden incelemiş olmamızdır. Bu eksikliğini bir nebze de olsa giderebilmek adına, mümkün olduğunca, farklı çevirileri karşılaştırmalı olarak incelemeye çalıştık. Ayrıca, özellikle Arapça ve Farsça eserlerin çevirilerinde yer alan bazı ifade ve cümlelerin bizde şüphe uyandırması durumunda, orijinal metnin diline hâkim olan uzmanlara danıştık.

Çalışmamızda, oldukça geniş bir zaman aralığında yazılmış olan pek çok eseri ele aldığımız için ve ayrıca, söz konusu eserlerin “el yazması” olması nedeniyle çeşitli nüshaları bulunduğu için, genellikle, doğrudan orijinal yazmalar üzerinde çalışmak yerine, söz konusu yazmaların farklı nüshalarının karşılaştırmalı olarak incelendiği yüksek lisans/doktora tezlerini ve yine bu yöntemle yazılmış olan kitapları kaynak olarak kullandık. Ayrıca, on beşinci yüzyıl itibariyle Osmanlı Türkçesinde yazılmış olan eserleri değerlendirirken, edisyon-kritik çalışmalarındaki transkripsiyonları, orijinal yazmalar üzerinden de kontrol ederek okumaya gayret ettik.

İncelemekte olduğumuz eserlerin el yazısıyla kopya edilmiş farklı nüshaları bulunduğu için, söz konusu nüshalar arasında pek çok farklılık bulunmaktadır. Bu farklılıkların bir kısmının, eserleri kopya eden müstensihlerin yazım hatalarından kaynaklanmış olduğu açıktır. Dolayısıyla, nüsha karşılaştırması yapmak gibi bir amacımızın olmadığı bu çalışmada söz konusu eserlerden alıntı yaparken, alıntıladığımız metnin hem gramer ve dil üslûbu açısından hem de müzik teorisi açısından bize en anlamlı gelen varyantını kullanıp, alıntıladığımız metne ilişkin olarak nüshalar arasındaki farklılıkları, önemli bir husus ortaya çıkmadıkça, belirtmeye gerek duymadık. Söz konusu “nüshalar arasındaki farklar” için, alıntıladığımız metinlere kaynak olarak gösterdiğimiz edisyon-kritik çalışmalarına başvurulabilir.

Ayrıca şunu da belirtmemiz gerekir ki, özgün bir açıklama ortaya koymak yerine gelenekte zaten var olan bilgileri “aktaran” bazı eski eserlerde, müelliflerin, müzik teorisine ilişkin bazı konu ve kavramların mahiyetini tam olarak kavrayamamış olabileceklerini düşünmekteyiz. Dolayısıyla müzik teorisi açısından daha az önem arz eden bu türden eserleri de göz önünde bulunduruyor olmamıza rağmen, değerlendirmelerimizin asıl dayanağı, söz konusu teori

geleneğini ortaya koymuş veya geliştirmiş olan teorisyenlerin eserleridir. Bu nedenle kaynak gösterirken, aynı bilgiyi aktaran bütün eserlere atıf yapmak yerine sadece belli başlı birkaç esere gönderme yapmayı tercih ettik.

1. BÖLÜM:

XV. YÜZYIL ÖNCESİNDEKİ MÜZİK TEORİSİ YAKLAŞIMLARI

Bilindiği üzere, modern teori sistemimizde her bir perdenin kendine mahsus bir ismi bulunmaktadır. Makamsal müzik teorisi tarihinde sadece son birkaç yüzyıldır karşılaşılan bu uygulama o kadar önemli ve vazgeçilmez bir işleve sahip olmuştur ki günümüzde perde isimlerinin kullanılmadığı bir makam tarifine rastlamak neredeyse imkansızdır. Zira on sekizinci yüzyılın başından itibaren yazılmış olan bütün makam teorisi⁵ eserleri söz konusu perde isimlerinin üzerine inşa edilmiş; bu nedenle de “perde” kavramı, sonradan ortaya çıkmış olmasına rağmen makam teorisinin en temel unsuru haline gelmiştir.

Her ne kadar “perde” sisteminin günümüzdeline benzer bir kullanıma kavuşmasını ancak on sekizinci yüzyıl kaynaklarından itibaren gözlemleyebiliyor olsak da, makam teorisi tarihinde “perde” kavramının ortaya çıkışına ilişkin en eski örneklere, yaklaşık olarak on beşinci yüzyılın başlarından itibaren rastlayabilmekteyiz. Bu nedenle çalışmamızda on beşinci yüzyılı, uzun vadeli ve kalıcı etkileri olan bir dönüşüm sürecinin başlangıcı olarak ele almaktayız.

On beşinci yüzyıl yazmalarında gözlenen değişimi daha sağlıklı bir şekilde değerlendirebilmek ve perde isimlerinin neden ve nasıl kullanılmaya başlandığını yorumlayabilmek için, on beşinci yüzyıl öncesindeki (yani perde isimlerinin henüz mevcut olmadığı dönemlerdeki) makam teorisi yaklaşımlarını mercek altına almanın faydalı olacağı kanaatindeyiz. Bu amaçla odaklanacağımız asıl eser külliyatı “Rast”, “Uşşak” gibi makam isimlerinin kullanılmaya başlandığı on üçüncü yüzyıldan itibaren yazılmış olan teori eserleridir. Fakat makam teorisi tarihinde her bir dönemin bir önceki ile sıkı bir bağlantı içerisinde olduğunu düşündüğümüz için, söz konusu 13.-15. yüzyıllar arasında yazılmış olan makam teorisi eserlerini ele almadan önce, henüz makam isimlerinin dahi mevcut olmadığı en erken döneme ait teori kaynaklarına da kısaca değinmekte fayda vardır.

⁵ Çalışmamızda “makamsal müzik teorisi” ifadesinin kısaltması olarak “makam teorisi” ifadesi kullanılmıştır. Yani bu ifade ile kastedilen durum, sadece “makam” kavramına özel teorik konular değil, makamsal müzik kültürünün tamamına yönelik genel “müzik teorisi” konularıdır.

1.1. Makam Öncesi Dönem (9.-11. yüzyıl)

Sekizinci ve onuncu yüzyıllar arasında Antik Yunan metinlerinin Arapçaya tercüme edilmesi yönündeki yoğun çalışmalar,⁶ görünüşe göre İslam kültüründe müzik teorisi ile ilgili ilk eserlerin de kaleme alınmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, 9.-11. yüzyıllar arasında yaşamış olan Kindî, Fârâbî, İhvân-ı Safâ, İbni Sînâ gibi ilk dönem bilginlerinin eserlerine göz atıldığında, “müzik teorisi” kapsamında ele alınan nerdeyse bütün konu ve kavramların doğrudan Antik Yunan metinlerinden alınmış olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, İslam kültürünün ilk dönem müzik teorisyenlerinin eserlerinde yer alan “teori” sisteminden hakkıyla bahsedebilmek için hem söz konusu Antik Yunan metinlerindeki teori yaklaşımlarından hem de Latince yazılmış eski müzik teorisi eserlerindeki uygulamalardan bahsederek konuyu karşılaştırmalı olarak ele almamız gerekmektedir. Çalışmamızın amacına doğrudan katkı sağlamayacağı için böylesi bir anlatıma burada yer vermeyecek, ilerleyen bölümlerde yeri geldikçe müzik teorisi açısından bazı temel detaylara değinmekle yetineceğiz.

Bu noktada, yanlış anlaşılmalara yol açmamak için bir durumu açıkça ortaya koymak gerekmektedir: Yukarıdaki paragrafta kastettiğimiz durum, katiyen, “müzik kültürü”nün Antik Yunan medeniyetinden alınmış olduğu değildir. Kastettiğimiz durum, müziği anlayabilmek ve açıklayabilmek adına daha önce Antik Yunan teorisyenlerinin ortaya koymuş oldukları “kavramların”, “yöntemlerin” ve “yaklaşım tarzlarının”, adeta bir “bilim dili” şeklinde ödünç alınmış olduğudur. Üstelik, İslam kültüründeki söz konusu ilk dönem müzik teorisyenleri, bu bilgileri sadece “aktaran” değil, söz konusu bilgileri kendi yerel müzik kültürlerini açıklayacak şekilde “uyarlayan”, “geliştiren”, hatta Antik Yunan teorisyenlerinin hatalarına işaret eden kişilerdir. Bu bağlamda, Antik Yunan teorisyenlerince ortaya koyulmuş olan “müzik teorisi” sistemini bir “temel” olarak kullanmış olan söz konusu ilk dönem teorisyenleri, ortaya koydukları eserlerle kendilerinden sonra gelecek olan diğer teorisyenleri büyük ölçüde etkilemiş olmaları bakımından, günümüze kadar uzanacak olan makam teorisinin de bu anlamda temellerini atmışlardır.

⁶ Literatürde “tercüme hareketi” olarak adlandırılan bu süreç ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Gutas (1999).

Söz konusu ilk dönem teorisyenlerini, “müzik teorisi” konusunda benimsemiş oldukları tutum açısından iki ayrı gruba ayırmak mümkündür. Teori sistemlerinin farklılığından ziyade, söz konusu teorisyenlerin “müzik teorisi” konusunu neden ve nasıl ele aldıkları üzerinden gerçekleştirilen bu ayrımın bir tarafında Kindî (ö. 866?) ve İhvân-ı Safâ gibi bilginlerin eserleri yer almaktadır. Bu grupta yer alan eserlerde “müzik teorisi” konularının ele alınma sebebi, kâinatta mevcut olduğu varsayılan “uyum”u müzik teorisi üzerinden de örnekleyebilmektir.⁷ Dolayısıyla söz konusu eserlerde kapsamlı bir müzik teorisi anlatımı bulunmamaktadır; zira söz konusu teorisyenler, saf bir müzik teorisi anlatımından ziyade, müzik teorisindeki kavramları metafizik bağlantılar üzerinden anlamlandırmaya odaklanmaktadırlar. Burada “metafizik bağlantılar” olarak nitelendirdiğimiz durumun kapsamı hakkında bir fikir vermesi bakımından, müzik teorisi konusunda günümüze ulaşabilmiş en eski metinlerin yazarı olan Kindî’nin⁸ “Bir telliden on telliyeye kadar telli enstrümanlar üzerine bir kitap” adlı eserindeki “Tellerin Benzerlikleri Üzerine” başlıklı makalesinden alınan ve udun en alt telini (*zîr teli*) betimleyen aşağıdaki örneğe bir göz atmak yeterli olacaktır:

Zîr teli bir ruhtur. Cismi yoktur. Gökyüzünün ortasındaki cüzün ilk feleğinin çeyreğine eşittir. Bu çeyreğin rengi sarıdır. Burçların bir çeyreği olan ateş unsurlu üç burca eşittir. Seneğin, yengeçten başağın sonuna kadar olan çeyreğine; ayın, ilk dördünden güneşe doğru yönelmesi olan son çeyreğine; gezegenlerin, ilk makamdan güneşin doğmasına kadar olan hallerine eşittir. Gezegenlerden Mars’a (Merih); unsurlardan ateşe; rüzgârlardan güneş rüzgârlarına; yönlerden doğuya; mevsimlerden yazaya; ayın günlerinin, yedinci gününün başından on dördüncü gününe kadar olan çeyreğine; günün, gündüzün yarısına kadar olan üç saatlik çeyreğine; vücudun rükünlerinden safraya; ömrün ilk gençlik çeyreğine; bedenin ana organlarından kalbe; kafadaki aktif nefsin güçlerinden, sıcaklık ve kuruluk ile işlev gören cezbedici güce; bir canlıdaki fiillerden kahramanlık, mertlik, şiddet, saldırganlık, kibir, cesaret, atılganlık ve inatçılık (demogoji) gibi fiillere eşittir. (Turabi, 1996, s. 149–150)

Yukarıda işaret ettiğimiz ayrımın ikinci grubu için, Fârâbî ve İbni Sînâ gibi bilginlerin eserlerini örnek gösterebiliriz. Müzik teorisi açısından çok daha detaylı ve kapsamlı bilgilere ulaşabildiğimiz bu gruptaki eserde, metafizik bağlantılara ihtiyaç duyulmadan saf bir müzik

⁷ Örneğin, onuncu yüzyılda yaşamış bir entelektüel topluluğu (çalışmamızda kısaca “İhvân-ı Safâ” olarak anılmıştır) tarafından yazılmış olan “*Resâ’ilü İhvânü’s-Şafâ ve Hüllânu’l-Vefâ*” (“Temiz Kalpli Biraderler ve Vefalı Dostların Risaleleri”) başlıklı eserlerde bu durum şöyle belirtilmektedir: “*Mûsikî konusundaki risâlelerimizin amacı, bütün dünyanın aritmetik, geometrik ve müziksel ilişkileriyle bir ahenk içinde olduğunu göstermektir*” (Nasr, 1985, s. 56). İhvân-ı Safâ’nın eserlerindeki müzik teorisi anlatımı için ayrıca bkz. İkhvân al-Şafâ’ (2010).

⁸ “İlk İslam filozofu” olarak da kabul edilen Yakub bin İshak el-Kindî’nin müzik teorisi konusundaki eserlerinin Türkçeye çevirisi için bkz. Turabi (1996, s. 113–194).

teorisi anlatımı ortaya koyulmuştur. Hatta İbni Sînâ, *Kitabü’ş-Şifa* başlıklı eserinde müzik teorisi konusuna ayırmış olduğu bölümün⁹ önsözünde, söz konusu metafizik bağlantılara rağbet eden geleneğe karşı sert bir eleştiri de yapmaktadır:

Artık sıra “Cevâmiu ilmi’l-mûsikâ” bölümünü ele alarak felsefenin matematik (riyazi) bilimler kısmını tamamlamaya gelmiştir. Biz bu ilmin öze ilişkin konularını kendi metodu çerçevesinde ele almakla yetineceğiz. Bu ilmin temel esas ve ilkelerine bağlı olan konuları inceleyerek onu aritmetik prensipler ve bu prensiplere bağlı teferruatla uzatmayacağız. Zira bunların aritmetik sanatında açıklandığı metinlerde incelenip kavranılması; daha sonra ise bu metinlere başvurarak kavranılması gerekir. Yine burada gök cisimleri ve insan nefsinin huyları ile müzikal ses aralıkları arasında kurulan benzerliklere iltifat edemeyeceğiz. Zira bu görüş; ilimlerin konularını birbirinden ayırt edemeyen, aslı olanla olmayanı birbirinden farklı görmeyen, felsefeleri eskimiş bir grubun yoludur. Bu görüşleri ayıklamaksızın miras olarak almışlardır. İşlenerek kusursuz hale getirilmiş bir felsefeye ulaşmaktan ve farklı konuları birbirinden ayırmaktan aciz kişiler de bunlara uymuştur. Gerçekten de nice hata ve gafletin sebebi bir başkasının yolundan gitmektir. Pek çok yanlış, eskilere hüsn-i zan beslemek ve onlara ait olanı derhal kabul etmek sebebiyle doğmuştur. Yine pek çok alışkanlık (gelenek) gerçekten saptırdığı gibi, başkasından elde edilen destek de kişiyi, konuyu derinliğine incelemekten alıkoymuştur. (İbn Sînâ, 2013, s. 1–2)

Yukarıda işaret ettiğimiz yaklaşım farklılığına rağmen söz konusu ilk dönem teorisyenleri bir noktada uzlaşmaktadırlar ki o da “müzik teorisi” konusunun, tıpkı Antik Yunan ve Latin geleneklerinde olduğu gibi bir “matematik dalı” olarak kabul ediliyor olmasıdır. Birinci grupta yer alan teorisyenler müziğin bu matematiksel yönünü bir sayı mistisizmi üzerinden ele alırlarken ikinci gruptaki teorisyenler konuyu daha “bilimsel” olarak nitelendirebileceğimiz bir bakış açısıyla ele almaktadırlar. Dolayısıyla, söz konusu dönemde yazılmış olan müzik teorisi eserleri bütüncül bir gözle incelendiğinde, bu eserlerdeki müzik teorisi anlatımının belkemiğinin “aralık oralarının matematiksel olarak tanımlanması” olduğu görülmektedir.

Bu anlamda müzik teorisinin bir matematik dalı olarak algılanıyor oluşu, bir sonraki kısımda ele alacağımız 13.-15. yüzyıl arası müzik teorisi eserlerindeki bakış açısının da temelini teşkil etmektedir. Makam isimlerinin kullanılmaya başlandığı fakat perde isimlerin henüz mevcut

⁹ “Tıp ilminin pîri” sayılan İbni Sînâ’nın “Kitabü’ş-Şifa” başlıklı bir eserde müzikten bahsediyor olması, söz konusu eseri okumamış kişilerin için, doğal olarak, burada müziğin şifa verici (terapötik) etkilerinden veya müziğin tedavide nasıl kullanıldığından bahsediliyor olduğu zannını doğurabilir. Fakat durum bundan farklıdır. “*el-Kânûn fi’t-Tıp*” başlıklı eserinden farklı olarak, İbni Sînâ, “*Kitâbü’ş-Şifâ*” başlıklı eserinde tıp konularından bahsetmemekte, bunun yerine cehaletin şifası olabilecek bilim ve felsefe konularını ele almaktadır. Bu bağlamda *Kitabü’ş-Şifa*; *Mantık*, *Fizik*, *Matematik* ve *Metafizik* konuları üzerine çeşitli makalelerden oluşmaktadır. Eserde müzik konusunun ele alındığı “*Cevâmiu İlmi’l-Mûsikâ*” başlıklı kısım da, *Matematik* konusundaki alt başlıklardan biridir (bkz. Gutas, 2014, s. 105). Söz konusu kısımda sadece ses fiziği, aralıklar, cinsler, diziler, intikal, ritim, şiir vezinleri, çalgı türleri ve besteleme gibi müzik teorisi ile ilişkili konular ele alınmaktadır (Söz konusu kısmın Türkçe tercümesi için bkz. İbn Sînâ, 2013).

olmadığı 13.-15. yüzyıllar arasındaki teori yaklaşımını ele alırken, söz konusu tarih aralığındaki müzik teorisi anlayışının en baskın temsilcisi olan ve günümüzde “Sistemci Ekol” olarak adlandırılan teorisyenlerin eserlerine odaklanacağız. Müzik teorisine matematiksel bir açıdan yaklaşan ve metafizik bağlantılara rağbet etmeyen “Sistemci Ekol” teorisyenlerinin, bu anlamda Fârâbî ve İbni Sînâ’nın yolunu takip etmiş oldukları görülmektedir.

1.2. “Sistemci Ekol” Yaklaşımı (13.-15. Yüzyıl): Makamların Ortaya Çıkışı ve Kâğıt Üzerinde Temsil Edilmesi

Modern literatürde yaygın olarak rastlanılan “Sistemci Ekol” adlandırması, 13.-15. yüzyıllar arasında yaşamış olan ve müzik teorisi konusunda ortak bir yaklaşım tarzı kullanarak eserler kaleme almış olan bir grup teorisyeni betimlemek amacıyla kullanılmaktadır. Sistemci Ekol teorisyenlerinin müzik teorisi meselelerini açıklamak için kullandıkları söz konusu yaklaşım tarzı, Safiyyüddîn Abdülmümin el-Urmevî'nin (çalışmamızda kısaca “Urmevî” olarak anılacaktır) 1236 yılında tamamladığı “*Kitâbü'l-edvâr fî ma'rifeti'n-nağam ve'l-evtâr*” başlıklı eserde ortaya konan müzik teorisi sistemine dayanmaktadır.

Söz konusu eserdeki yaklaşım tarzı, Urmevî'den sonraki teorisyenler tarafından da benimsenerek 15. yüzyılın sonuna kadar makamsal müzik teorisinin açıklanmasında yaygın şekilde kullanılmıştır. Her ne kadar söz konusu eserde “yeni bir yöntem ortaya koymak” gibi bir iddia bulunmasa da, gerek elimizde söz konusu yaklaşım tarzını yansıtan daha eski bir eserin bulunmaması nedeniyle gerekse sonraki teorisyenlerin Urmevî 'ye büyük bir itibar atfederek onu “*sâhibu'l-edvâr*” olarak nitelendirmeleri nedeniyle, söz konusu “Sistemci Ekol” yaklaşımının Urmevî'nin eserlerine dayandığı kabul edilmektedir.

Doğal olarak kendisinden önceki teori eserlerinde yer alan pek çok kavram ve yöntemi kullanılmayı sürdüren Urmevî, bazı kritik noktalarda yeni bir yaklaşım tarzı benimseyerek önceki teorisyenlerden belirgin şekilde ayrılmaktadır. Örneğin bir önceki bölümde değindiğimiz eski teorisyenlerin eserlerinde “dizi”lerin oluşumu, Antik Yunan teorisine uygun biçimde iki adet dörtlü¹⁰ ve bir tanini aralığının çeşitli şekillerde birleştirilmesi yöntemine dayanırken, Urmevî'den itibaren dizilerin “dörtlü+beşli” şeklinde sabit bir formülle oluşturulmaya başlandığı görülmektedir. Bunun dışında yine Urmevî'nin eserinden itibaren 17-eşit-olmayan-aralıklı bir ses sistemin standartlaştığı görülmektedir.

Ayrıca Urmevî'nin söz konusu eseri, belirli ses dizileri için “Uşşak”, “Rast”, “Hüseyni” gibi makam isimlerinin kullanıldığı en eski müzik teorisi eserlerinden de biridir. Ne var ki, söz

¹⁰ Metinde “dörtlü” şeklinde ifade ettiğimiz bu yapılar, Antik Yunan metinlerinde “*genos*” (γένος), Latince metinlerde “*genus*” (çoğ. *genera*) terimleriyle anılan yapılardır; Arapça metinlerde de bu sözcüğün Arapçaya geçmiş hali olan “*cins*” (çoğ. *ecnâs*) terimi kullanılmaktadır. Konumuza doğrudan katkı sağlamayacağı için, geniş bir konu olan “cinsler yaklaşımı” hakkında detaylı bilgi vermeye gerek görmüyoruz.

konusu eserden açıkça anlaşıldığı üzere,¹¹ bu isimlendirmeler Urmevî'nin kendi icadı olmayıp, bir süredir kullanılmakta olan – ve muhtemelen 12. yüzyıl civarında yaygınlaşmış¹² – bir geleneğin uzantısıdır. Ancak böylesi makam isimlerinin, bir müzik teorisi eserinde sistemli bir şekilde kullanımına ilişkin olarak haberdar olduğumuz en eski örnekler, Urmevî'nin eserleridir.

Bu nedenlerden ötürü, günümüzdeki teori anlayışına evrilen süreçte, makam teorisinin temellerini Urmevî'nin ortaya koymuş olduğunu söylemek çok da yanlış olmayacaktır. “Urmevî'nin takipçileri” olarak nitelendirebileceğimiz diğer Sistemci Ekol teorisyenlerinin de katkılarıyla gelişen söz konusu müzik teorisi yaklaşımı, müzik teorisi tarihinde, kanımızca makamların ortaya çıkışını temsil etmektedir.

Söz konusu evrim sürecinin her bir basamağı bir önceki ile ilişki içinde olduğu için, bu sürecin bir başka basamağını olan “perde isimlerinin ortaya çıkışı” konusunu ele almadan önce Sistemci Ekol yaklaşımını incelemek, on beşinci yüzyıl civarında nasıl bir kırılma yaşandığını kavrayabilmek açısından önem taşımaktadır. Zira makamların ortaya çıkışından yaklaşık iki yüzyıl sonra özel perde isimlerinin neden ve nasıl kullanılmaya başlandığını tartışabilmek, ancak böylesi bir temel üzerinden mümkün olacaktır.

¹¹ Örneğin Urmevî'nin söz konusu eserinde şöyle bir tartışma yer almaktadır: “Eski bilginlerden bir kısmı der ki: ‘Hicazî, 64. dairede birinci tabakadadır’. Onların Hicazî dedikleri devir Irak’tır.” (Uygun, 1996, s. 93). Bu durum, Urmevî'nin yaşadığı dönemde söz konusu isimlendirmelerin halihazırda mevcut olduğuna işaret etmektedir.

¹² Bu çıkarımın dayanağı, daha eski metinlerde söz konusu makam isimlerine rastlanmıyor oluşudur. Örneğin 10. yüzyılda kaleme alınmış eserlerden gerek Fârâbî'nin *Kitâbü'l-Mûsikâ'l-Kebîr*'inde gerekse *Resâilü İhvânü's-Safâ ve Hullânu'l-Vefâ*'da herhangi bir makam adı geçmemektedir. Ne var ki, İbni Sînâ'nın 11. yüzyılda kaleme aldığı ve bir bölümünü müzik teorisi konularına ayırdığı *Kitâbü's-Şifâ*'da bazı dizilerin ud üzerinde nasıl elde edileceğinin anlatıldığı bölüm, sonraki makam isimlerine benzeyen birtakım isimlendirmeler içermektedir. Örneğin İbni Sînâ'nın, bazı diziler için “İsfahan”, “Selmekî” ve “Rey” gibi coğrafi/kültürel nitelendirmeler kullandığı görülmektedir (bkz. İbn Sînâ, 2013, s. 116–117; Turabî'nin çevirisini yaptığı bu metinde Rey şehrine atfedilen dizi, aynı eserin daha geç döneme ait bir nüshasında “Nevâ” olarak anılmaktadır; bkz. D'Erlanger, 2001b, s. 241). Antik Yunan modlarının isimlerinde de karşılaşılan bu coğrafi/kültürel isimlendirme yaklaşımı (örn. *Ionian, Phrygian, Dorian, Lydian, Aeolian*, vb.), bilindiği üzere, sonraki dönemlerde de makam isimlendirmelerinde kullanılmaya devam etmiştir (örn. “İsfahân”, “İrak”, “Nihâvend”, “Nişâbûr”, “Hicâzî”, “Rehâvî”, “Kürdî”, “Bayâtî vb.). İbni Sînâ'nın söz konusu eserinde, ayrıca, ud telleri üzerinde sadece “sebâbe” ve “Zalzal vustası” baskılarının kullanılmasıyla elde edilen bir dizi, parmak pozisyonlarının böylesi düzenli bir sıralanışa sahip olması dolayısıyla “doğru, düz, dosdoğru” anlamına gelen “müstakim” kelimesiyle adlandırılmıştır. Burada ilginç olan nokta şudur ki, söz konusu dizi, sonraki dönemlerde, Arapçadaki “müstakim” kelimesinin Farsça karşılığı olan ve modern teoride halen kullanılmakta olan “Rast” kelimesiyle isimlendirilmektedir [Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki, Owen Wright (2001), “rast” isimlendirmesinin daha eski olduğunu ima edecek şekilde “müstakim” kelimesinin bu terimin Arapça tercümesi olduğunu belirtmektedir. “İsfahan” ve “Rey” isimlendirmelerinin de Fars kaynaklı oldukları göz önünde bulundurulduğunda mantıklı görülen bu imayı destekleyecek yazılı bir kaynak tarafımızca bilinmemektedir].

Yukarıda da belirttiğimiz üzere, Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandıkları ses sisteminde bir oktavlık ses sahası 17 aralığa, yani oktav sesi dahil olmak üzere 18 perdeye bölünmektedir. Sistemci Ekol teorisyenleri, söz konusu perdeleri kâğıt üzerinde temsil edebilmek için, yine ilk olarak Urmevî'nin eserlerinde karşılaştığımız özel bir nota yazım tekniğini kullanmışlardır. Günümüzde yaygın olarak "ebced notası" adıyla bilinen bu notasyon sistemi, temel olarak Arap alfabesinin harf sembolleri üzerine kurulmuştur. Fakat makam teorisi tarihinde Arap alfabesinin harf sembolleri üzerine kurulmuş olan diğer notasyon sistemleri ile karışmaması adına, çalışmamızda bu sistem için "alfa-numerik ebced notasyonu" adlandırmasını kullanacağız.

1.2.1. Alfa-numerik Ebced Notasyonu ile Gösterim

Sistemci Ekol teorisyenlerinin kaleme aldıkları eserlerde, müzik teorisi meseleleri büyük oranda söz konusu "ebced notası" kullanılarak açıklanmıştır. Bu nedenle, Sistemci Ekol eserlerindeki teorik açıklamaları anlamının kilit noktasının söz konusu notasyon sistemine dayandığını söylemek mümkündür.

Giriş'te belirttiğimiz üzere, günümüzdeki akademik çalışmalarda, alfa-numerik ebced notasyonunun okuyucular tarafından anlaşılabilmesini sağlamak amacıyla çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Örneğin söz konusu notasyon sisteminde kullanılan sembollerin modern teoride hangi perde isimlerine karşılık geldiği belirtilmekte ve/veya söz konusu semboller, dizeler üzerinde belirli notalarla eşleştirilmektedir. Fakat Sistemci Ekol teorisyenlerinin kendi eserleri üzerinde yapmış olduğumuz inceleme, bizi, ebced notasının yorumlanması ve günümüz okuyucusuna takdimi konusunda modern literatürden farklı bir yaklaşım tarzı benimsemeye sevk etmiştir. Bu yaklaşım farklılığını ve alfa-numerik ebced notasyonunun özelliklerini ele almadan önce, söz konusu notasyon sisteminde kullanılan semboller dünyası hakkında genel bir bilgi vermek faydalı olacaktır.

"Ebced" kelimesi, Arap alfabesinin en eski harf dizilimine işaret etmekte olup söz konusu dizilimdeki ilk dört harfin bir arada okunması yoluyla oluşturulmuştur. Bu dizilimde, peş peşe gelen harfler üçerli veya dörderli olarak gruplandırılarak bir takım anlamsız kelimeler elde edilmektedir (bkz. Tablo 3). Bu sayede, "ebced, hevvez, hutî..." şeklinde ilerleyen söz

konusu kelimelerin sırayla ezberlenmesi, bütün alfabenin kolay bir şekilde öğrenilmesini sağlamaktadır (Uzun, 1994).

Harfler:	ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ى	ك	ل	م	ن
Latinizasyon:	A	B	C	D	h	W	Z	Ḥ	Ṭ	Y	K	L	M	N
Sözcükler:	"ebced"				"hevvez"			"ḥuṭṭi"			"kelemen"			
	س	ع	ف	ص	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ
	S	'	F	Ş	Q	R	SH	T	TH	KH	DH	Ḍ	Ẓ	GH
	"sa'feş"				"karaşet"			"sehaş"			"dazağ"			

Tablo 3. Arap alfabesinin ebcedî dizilimi

Arap alfabesinin söz konusu ebcedî dizilimi, aynı zamanda alfa-numeric bir sistem olarak da kullanılmaktadır. Başka bir deyişle söz konusu dizilimde yer alan her bir harf, aynı zamanda sayısal bir değeri de temsil etmektedir. Harflerin aynı zamanda birer sayı olarak da kullanılması, Arapça dışındaki pek çok dilde de rastlanan eski bir özelliktir. Örneğin aşağıda aktardığımız tabloda, İbrani, Antik Yunan ve Arap alfabelerindeki harflerin sayısal değerleri örneklendirilmektedir.

İbrani alfabesi		Antik Yunan alfabesi		Arap alfabesi			Sayısal karşılığı
א	'ālef	α	alpha	ا	alif (A)	=	1
ב	bēt	β	bēta	ب	bā' (B)	=	2
ג	gīmel	γ	gamma	ج	jīm (C)	=	3
ד	dāleṭ	δ	delta	ד	dāl (D)	=	4
ה	hē	ε	epsilon	ה	hā' (h)	=	5
ו	vāv	Ϝ	wau	ו	wāw (V)	=	6
ז	zayin	ζ	zēta	ז	zāy (Z)	=	7
ח	ḥēt	η	ēta	ח	ḥā' (H)	=	8
ט	ṭēt	θ	thēta	ט	ṭā' (Ṭ)	=	9
י	yōd	ι	iota	י	yā' (Y)	=	10
כ	kāf	κ	kappa	כ	kāf (K)	=	20
ל	lāmed	λ	lambda	ל	lām (L)	=	30
מ	mēm	μ	mu	מ	mīm (M)	=	40
נ	nun	ν	nu	נ	nūn (N)	=	50
ס	sāmeḳ	ξ	ksi	ס	sīn (S)	=	60
...	

Tablo 4. İbrani, Antik Yunan ve Arap alfabelerindeki harflerin sayısal karşılıkları (Gandz, 1933, Table IV)

Arap alfabesinin söz konusu ebcedî diziliminde toplam 28 adet harf bulunmaktadır. Harflerin aynı zamanda birer sayıyı temsil ettiği bu sistemde ilk dokuz harf birer birer, sonraki dokuz harf onar onar, sonrakiler de yüzer yüzer artan değerlere sahiptir (bkz. Tablo 5).

elif ا	A = 1	ye ي	Y = 10	kaf ق	Q = 100
be ب	B = 2	kef ك	K = 20	re ر	R = 200
cim ج	C = 3	lam ل	L = 30	şin ش	SH = 300
dal د	D = 4	mim م	M = 40	te ت	T = 400
he ه	h = 5	nun ن	N = 50	the ث	TH = 500
vav و	V = 6	sin س	S = 60	khı خ	KH = 600
ze ز	Z = 7	'ayn ع	' = 70	dal ذ	DH = 700
ha ح	H = 8	fe ف	F = 80	dad ض	Ḍ = 800
tı ط	T = 9	şad ص	Ş = 90	zı ظ	Z = 900
				ghayn غ	GH = 1000

Tablo 5. Arap harflerinin sayısal değerleri (Uzun, 1994)

Söz konusu sistemde, bir arada yazılan harflerin sayısal değerleri toplanmaktadır.¹³ Örneğin sayısal değeri 10 olan “ye” (Y) harfi ile sayısal değeri 1 olan “elif” (A) harfinin birleşiminden oluşan “YA” harf çifti, sayısal olarak “11” değerine karşılık gelmektedir.

Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullanmış olduğu alfa-nermik ebced notasyonunun da bu yöntem üzerinden oluşturulmuş olduğu düşünülmekte, yani söz konusu notasyon sisteminde perdelerin, “sayısal değerlerine göre sıralanmış harfler” ile temsil edildiği varsayılmaktadır. Ebced notasına bu açıdan yaklaşan günümüzdeki çeviri çalışmalarında, söz konusu notasyon sistemindeki semboller ya doğrudan Latin harflerine dönüştürülmekte ya da transkripsiyon alfabesinin sembolleri kullanılarak yazılmaktadır. Alfa-nermik ebced notasyonuna ilişkin söz konusu çeviri-yazım yaklaşımının bir örneği, Tablo 6’da, harflerin sayısal değerleriyle birlikte gösterilmektedir.

¹³ Arap harflerinin Tablo 5’te verdiğimiz sayısal değerleri üzerinden gerçekleştirilen bu işlem “asıl ebced” veya “el-cümelü'l-kebîr” olarak isimlendirilmektedir. Diğer ebcedî hesaplama yöntemleri hakkında bkz. Uzun (1994).

<i>Birinci Oktavdaki Seslerin Temsili</i>																	
A	B	C	D	h	V	Z	H	T	Y	YA	YB	YC	YD	Yh	YV	YZ	YH
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

<i>İkinci Oktavdaki Seslerin Temsili</i>																	
YH	YT	K	KA	KB	KC	KD	Kh	KV	KZ	KH	KT	L	LA	LB	LC	LD	Lh
18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35

<i>Üçüncü Oktavdaki Seslerin Temsili</i>																	
Lh	LV	LZ	LH	LT	M	MA	MB	MC	MD	Mh	MV	MZ	MH	MT	N	NA	NB
35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52

<i>Dördüncü Oktavdaki Seslerin Temsili</i>																	
NB	NC	ND	Nh	NV	NZ	NH	NT	S	SA	SB	SC	SD	Sh	SV	SZ	SH	ST
52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69

Tablo 6. Dört oktavdaki perdeleri temsil eden harf sembolleri ve bu sembollerin sayısal değerleri

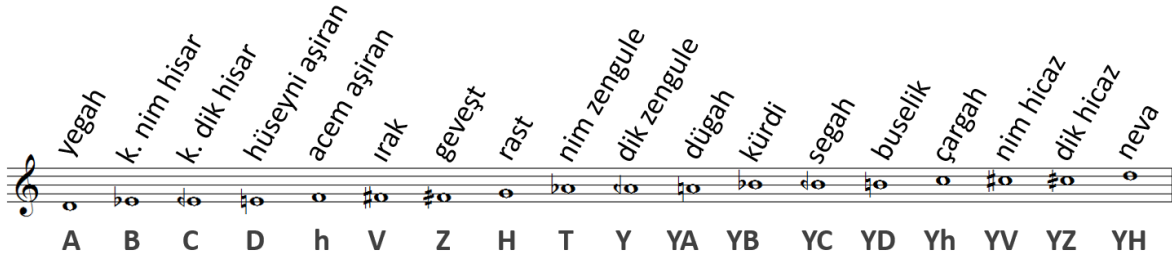
Ebcid notasyonundaki sembollerin günümüzde harf cinsinden yazılışını örneklendirmek amacıyla, Sistemci Ekol teorisyenlerinin bu notasyon üzerinden tanımladıkları bir makam tarifini ele alalım. Örneğin, Urmevî'nin Rast makamı dizisi için verdiği ebcid sembolleri, modern literatürde "A-D-V-H-YA-YC-Yh-YH" şeklinde bir harf dizilimi olarak ele alınmaktadır¹⁴. Ne var ki, söz konusu harflerin 17-aralıklı ses sistemdeki aralıksal konumlarını *ezberlememiş* olan bir okuyucu için bu transkripsiyon, ilk bakışta söz konusu dizi hakkında hiçbir bilgi vermeyecektir. Üstelik, söz konusu notasyon sisteminin dört oktavlık bir ses sahası içindeki perdeleri temsil edebildiğini, ayrıca, yukarıdaki Tablo 6'da gösterildiği üzere, oktavlar arasında harf benzerliğinin bulunmadığını da göz önünde bulundurduğumuzda bu ezberleme işinin ne kadar zor olduğu görülmektedir.

Bir "harf notası" olarak değerlendirilmekte olan bu semboller dünyasını günümüz okuyucuları için daha anlaşılır hale getirmek amacıyla, modern literatürde çeşitli yöntemlerin kullanılmakta olduğunu belirtmiştik. Araştırmacılar arasında görüş ayrılıkları olmakla beraber, literatürde en sık rastlanan yöntem, "elif" sembolünü bugünkü "yegâh" perdesinin karşılığı olarak kabul etmek ve buna bağlı olarak da "elif" sembolünü dizik üzerinde "re" notasıyla göstermektir.¹⁵ Ebcid notasyonunun geri kalan sembolleri de söz

¹⁴ Transkripsiyon alfabesinin kullanımına bağlı olarak çevirilerde farklılıklar olabilmektedir (örneğin "A" yerine "E" veya Ha harfi için büyük "H" harfi yerine noktalı "H" sembolünün kullanılması gibi).

¹⁵ Modern literatürde sıkça rastlanan bir diğer referans sistemi de "elif" sembolünün "rast perdesi" / "sol notası" olarak kabul edilmesidir. Bunların dışında, "elif" sembolünün "do" veya "la" olarak kabul edildiği farklı referans sistemlerine de –nadir de olsa– günümüz literatüründe rastlamak mümkündür.

konusu başlangıç *perdesinden/notasından* itibaren aynı şekilde aralıksal olarak kendilerine karşılık gelen modern perde isimleriyle veya notalarla sırayla gösterilmeye devam edilmektedir (örn. bkz. Görsel 2).



Görsel 2. Ebced notasyonundaki “elif” sembolünün “A” harfi, “re” notası ve “yegah” perdesi olarak kabul edilmesi sonucunda oktavdaki diğer perdelerin adlandırılması

Batı notası veya modern perde isimleri gibi referans sistemlerinin kullanılması, şüphesiz, ebced notasıyla verilmiş olan tarifleri anlayabilmek adına günümüz okuyucularına büyük bir kolaylık sağlamaktadır. Ne var ki, 13.-15. yüzyıllar arasında eser vermiş olan Sistemci Ekol teorisyenlerinin böylesi referanslarının bulunmadığını da göz önüne almak gerekmektedir. Bu durumda, perde isimlerine veya notalara başvurulmadığında oldukça karmaşık bir sistem olarak karşımıza çıkan ebced notasını eski teorisyenlerin nasıl ezberledikleri ve niçin bu karmaşık sistemi yüzyıllar boyunca kullanmaya devam ettikleri soruları karşımıza çıkmaktadır.

Bu sorular, ebced sisteminin “ses temsili” için kullanımı konusunda daha pratik bir yönünün olması gerektiğine işaret etmektedir. Bu açıdan yaklaştığımızda bizim görüşümüz, ebced notasını “sayısal değerlerine göre sıralanmış *harfler*” olarak yorumlamaktansa, “harf sembolleriyle yazılmış *sayılar*” olarak ele almanın çok daha uygun¹⁶ bir yöntem olduğu

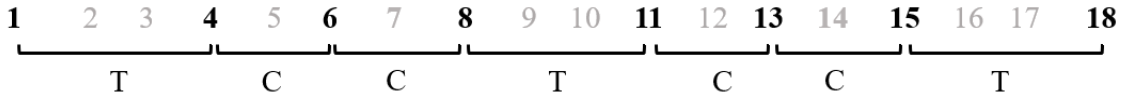
¹⁶ Zira, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki ebced notasyonu yakından incelendiğinde, kullanılan sembollerin normal harflerden farklı bir şekilde yazılmakta olduğu (örneğin harflerin noktalarının konulmadığı ve bazı harflerin değişik bir şekilde yazıldığı) görülecektir. Bu açıdan, ebced notasında kullanılan alfa-numerik sembollerin, aslında Arap alfabesinin harflerine değil, söz konusu harflerin sayısal değerleri üzerine kurulmuş olan ve söz konusu harflere benzer sembollerin kullanıldığı eski bir sayı yazım yöntemine karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Ebced notasında da kullanılan ve harflere benzeyen söz konusu alfa-numerik sembollerin bir “sayı yazım yöntemi” olarak kullanılması, aslen, aynı devirde yazılmış olan “astronomi” risalelerinde karşımıza çıkmaktadır. Zira, Astronomi ile ilgili eserlerde matematiksel konuları açıklamak için kullanılan ve altmış tabanlı bir sayı sistemi olan “hesâb-ı sittînî” yöntemindeki sembollerin aynısı, o dönemde aynı “astronomi” gibi bir “matematik dalı” olarak kabul edilen “müzik teorisi” eserlerinde ebced notası olarak karşımıza çıkmaktadır. “Cümel rakamları” olarak da adlandırılan söz konusu sayı yazım yönteminde, “be”, “cim”, “ze” ve “ye” gibi harflerinin noktalarının konulmadığı ve bazı harf sembollerinin normalden farklı yazıldığı, örneğin “cim” sembolünün “Ha” sembolünden ayrılması için tam olarak yazılmayıp eksik bırakıldığı (➔) görülmektedir (bkz. Süveysî ve Fazlıoğlu, 1998; ebced notasyonunda kullanılanların birebir aynısı olan söz konusu “sayı” sembollerinin tam listesi için özellikle bkz. Irani, 1955). Dolayısıyla, ebced notasında kullanılmış olan sembollerin de aslen “harfler” değil “sayılar” olduğu açıktır.

yönündedir. Üstelik, bu bakış açısıyla yaklaşarak modern transkripsiyon çalışmalarında ebced sembollerini “harfler” yerine “sayılar” şeklinde yazmak, Arap alfabesinin ebcedî dizilimini ezberlememiş olan günümüz okuyucuları için de söz konusu sembollerin sıralanışını kavrayabilmek açısından büyük bir kolaylık sağlayacaktır. Fakat burada işaret etmek istediğimiz asıl pratiklik, modern çalışmalardaki çeviri-yazımla ilgili değil, ebced notasının kendi kullanım alanındaki “temel mantığı” ile ilgilidir.

Örneğin, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserleri incelendiğinde, aslında bütün dizilerin “bakiye”, “mücenneb” ve “tanini” aralıklarının farklı şekillerde sıralanmasıyla oluşturulmuş olduğu görülecektir. Bu açıdan, ebced notasyonunun temel mantığının “söz konusu üç küçük aralık tipinin kolayca anlaşılmasını sağlamak” olduğunu düşünmekteyiz. Dolayısıyla bizim görüşümüz, ebced notasyonunda kullanılan sembollerin, günümüzdeki perde isimleri ile hiçbir ilişkisinin olmadığı ve söz konusu sembolleri belirli notalarla “sabitlemenin” yanıltıcı sonuçlara yol açacağı yönündedir.

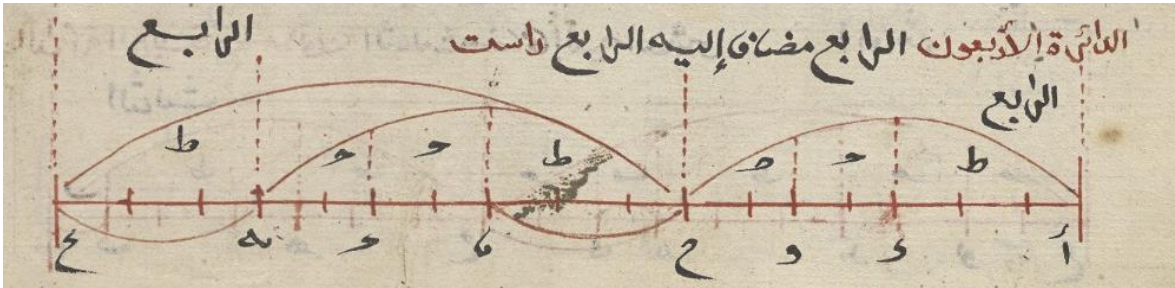
Kanımızca ebced sisteminin temeli, “aralık sayma prensibi” olarak adlandırılabilir bir yönetime dayanmaktadır. Söz konusu yöntemde 1–2 gibi ardışık sayılar arasında *bakiye* aralığı yer almakta, bir ileri gidildiğinde (örneğin 1–3 gibi bir atlayan sayılar arasında) *mücenneb* aralığı oluşmakta, bir adım daha gidildiğinde ise (örneğin 1–4 gibi iki atlayan sayılar arasında) *tanini* aralığı ortaya çıkmaktadır.

Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde daha detaylı olarak ele alacağımız bu hipotezimizin nasıl bir pratiklik sağladığını örneklendirmek adına, yukarıda örnek olarak Latin harfleriyle verdiğimiz Rast makamının dizisini bu açıdan yeniden ele alalım. Söz konusu diziyi sembollerin sayısal değerlerine göre yeniden yazarsak, dizi “1-4-6-8-11-13-15-18” şeklinde bir sayı sıralaması haline gelecektir. Böylesi bir sıralamaya “aralık sayma prensibi üzerinden oluşturulmuş bir dizilim” olarak bakıldığında ise, herhangi bir okuyucunun Sistemci Ekol eserlerindeki bütün makam tariflerini *ilk bakışta* anlaması mümkün olabilmektedir. Bu tariflerdeki aralıkları saymak için okuyucunun bilmesi gereken tek şey, ardışık sayıların “bakiye” (B) aralığını, bir atlayan sayıların “mücenneb” (C) aralığını, iki atlayan sayıların ise “tanini” (T) aralığını temsil ediyor olduğudur; zira Sistemci Ekol teorisyenleri bütün dizileri sadece bu üç küçük aralık tipini kullanarak ortaya koymuşlardır. Söz konusu bakış açısının daha rahat anlaşılabilmesi için, yukarıda verdiğimiz Rast makamı dizisinin “aralık sayma prensibi” üzerinden nasıl okunacağını Görsel 3’te örneklendiriyoruz:



Görsel 3. Rast makamını teşkil eden “1-4-6-8-11-13-15-18” sembollerinin, aralık sayma prensibi üzerinden okunuşu

Bu bakış açısıyla yaklaşıldığında, Sistemci Ekol teorisyenlerinin ebced notası kullanarak ortaya koydukları bütün dizi tariflerinin aralık yapısını kolayca anlamak mümkün olmaktadır. Dolayısıyla, ebced notasyonunun aslında karmaşık ve ezberlenmesi zor bir semboller bütünü olmadığını, aksine “okuyucu dostu” bir sistem olduğunu ve bu sayede yüzyıllar boyu kullanımda kaldığını söylemek mümkündür. Ebced sisteminin böylesi bir pratiklik içerdiğine ve okuyucu tarafından rahatça anlaşılma kaygısı taşıdığına delil olarak, Urmevî'nin *Kitabu'l-Edvâr*'ında yer alan orijinal dizi tariflerini gösterebiliriz. Ebced notası üzerinden Rast dizisinin tarif edildiği Görsel 4'te, Urmevî'nin sadece alfa-numeric semboller yazmakla yetinmediğini, söz konusu diziyi, 17 aralığa bölünen ve “bir oktavlık” bir ses sahasını temsil eden bir doğru parçası üzerinde göstererek aralık sayma işleminin kolayca yapılabilmesini amaçladığını görebiliriz.



Görsel 4. Rast dizisinin tarifi (Urmevî, LJS-294, vr. 12v)¹⁷

Dolayısıyla, Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullanmış olduğu ebced notasına “aralık sayma prensibi” açısından yaklaşan bir okuyucu, bütün tariflerin aralık yapısı hakkında kolaylıkla bir fikir sahibi olabilecektir. Yukarıda da belirttiğimiz üzere söz konusu bakış açısı sadece modern çalışmalarda daha rahat anlaşılır bir transkripsiyon sağlamakla kalmaz, ebced sisteminin neden yüzyıllar boyunca kullanımda kalmış olduğu sorusuna da yanıt verir. Eğer ebced notasının temel mantığının matematiksel bir aralık sayma prensibine dayandığını kabul edersek, “edvar” (devirler) sisteminin temel mantığı hakkında, dolayısıyla da Sistemci Ekol’ün makam anlayışı hakkında da farklı bir çıkarımda bulunmak mümkün olur. Bu konuyu

¹⁷ http://dla.library.upenn.edu/dla/medren/pageturn.html?id=MEDREN_9958901763503681¤tpage=30&doubleside=0 adresinden ulaşılabilir.

bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak ele alıp, ebced notasını günümüzde kullanılan dizek notasyonuna aktarırken nasıl bir yöntem izlediğimizi belirteceğiz.

1.2.2. Devirlerin Oluşumu ve Sistemci Ekol'ün Makam Anlayışı

Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde “diziler”, belirli “dörtlü” (*zü'l-erba'*) ve “beşli”lerin (*zü'l-hams*) birleştirilmesi yoluyla oluşturulmuştur. Fakat buradaki “dörtlü” ve “beşli” terimlerinin kullanılışındaki vurgu, söz konusu dizi parçalarının kaç sestene oluştuklarında değil, ilk ve son sesleri arasındaki bulunan “tam dörtlü” ve “tam beşli” aralıklarındadır; zira Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde bazı “dörtlü”lerin 5 sestene, bazı “beşli”lerin de 6 sestene olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu sistemin temel mantığı, ilk ve son sesler arasındaki mesafenin (yani tam dörtlü veya tam beşli aralıklarının) sabit kalması ve söz konusu sınırlar arasında yer alan diğer seslerden bazılarının seçilerek bir dizi parçası oluşturulmasıdır.

Söz konusu “dörtlü” ve “beşli” dizi parçalarındaki ara sesleri seçerken Sistemci Ekol teorisyenleri, “uyumsuzluğa yol açan durumlar” olarak adlandırdıkları dört adet kuralı göz önünde bulundurmuşlardır:

- İlk kural, üç tane tanini aralığının veya dört tane mücenneb aralığının peş peşe getirilmemesidir; zira her iki durumda da tam dörtlü aralığı aşılmış olur. Bu durumu ebced notasyonu üzerinden örneklendirelim: Sistemdeki en pest sesi temsil eden “elif” (1) sembolünden tam dörtlü aralığı tize gidildiğinde “Ha” (8) sembolüne ulaşılmaktadır. Dolayısıyla “1” sembolünden başlayan herhangi bir “dörtlü” dizi parçasının, mutlaka “8” sembolünde bitmesi gerekmektedir. Eğer “1” sembolünden başlayarak üç tane taniniyi peş peşe sıralarsak, (aralık sayma prensibine göre tanini aralığı iki atlayan sayılarla temsil edildiği için) 1-4-7-10 şeklinde bir dizilimle 10 sembolüne ulaşır ve dolayısıyla 8'i aşmış oluruz (Görsel 5).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 ...
 tanini tanini tanini

Görsel 5. Ebced notasyonunda üç tanini aralığının birbirine eklenmesi

Benzer şekilde, dört tane mücenneb aralığını arka arkaya kullanırsak da elde edilecek dizi (ebced notasında mücenneb aralığı bir perde atlayarak oluşturulduğu için) 1-3-5-7-9 şeklinde bir dizilim olacak ve tam dörtlü aralığı (yani 8 sembolü) yine aşılacaktır (Görsel 6).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 ...
 mücenneb mücenneb mücenneb mücenneb

Görsel 6. Ebcad notasyonunda dört mücenneb aralığının birbirine eklenmesi

- İkinci kural, bir tam dörtlü içinde üç tür küçük aralığın (bakiye, mücenneb ve tanini) arka arkaya kullanılmamasıdır.
- Üçüncü kural, bakiye aralığının tiz tarafı ile mücenneb aralığının pest tarafının birleştirilmemesidir.
- Dördüncü kural ise iki tane bakiye aralığının arka arkaya kullanılmamasıdır.

Yukarıda saydığımız kurallardan birincisi, “dörtlü” oluşumunun sınırlarını belirlemeye yönelik olması bakımından özel bir kullanım alanına sahiptir. Fakat geriye kalan üç kural, dörtlüden daha büyük yapılar için de geçerli olarak kabul edilmekte, örneğin dizilerin uyumlu olup olmadığı değerlendirilirken de bu kurallar göz önünde bulundurulmaktadır.

Uyumsuzluktan kaçınmak için ortaya konmuş olan bu kurallar eğer göz önünde bulundurulmazsa, 1 ve 8 sembolleri arasındaki sesleri gelişi güzel seçerek çok sayıda “dörtlü” oluşturmak mümkün olur. Fakat söz konusu kurallar göz önünde bulundurulduğunda ve sadece “bakiye”, “mücenneb” ve “tanini” olmak üzere üç tip aralık kullanıldığında, “dörtlü” olasılıklarının sayısı yediye inmektedir. Uyumsuzluk yaratan durumlardan kaçınılması sonucunda ortaya çıkan ve üç tip küçük aralığın (bakiye, mücenneb ve tanini) farklı şekillerde sıralanması yoluyla oluşturulmuş olan bu yedi adet “uyumlu” dörtlü, Urmevî tarafından “dörtlünün kısımları” olarak adlandırılmış ve aşağıdaki gibi sıralanmıştır:

“Dörtlünün kısımları”	Aralıksal yapı	Ebcad notasıyla gösterim
1. Kısım:	T-T-B (<i>Tanini + Tanini + Bakiye</i>)	1-4-7-8
2. Kısım:	T-B-T (<i>Tanini + Bakiye + Tanini</i>)	1-4-5-8
3. Kısım:	B-T-T (<i>Bakiye + Tanini + Tanini</i>)	1-2-5-8
4. Kısım:	T-C-C (<i>Tanini + Mücenneb + Mücenneb</i>)	1-4-6-8
5. Kısım:	C-C-T (<i>Mücenneb + Mücenneb + Tanini</i>)	1-3-5-8
6. Kısım:	C-T-C (<i>Mücenneb + Tanini + Mücenneb</i>)	1-3-6-8
7. Kısım:	C-C-C-B (<i>Mücenneb + Mücenneb + Mücenneb + Bakiye</i>)	1-3-5-7-8

Tablo 7. Uyumlu dörtlüler

Söz konusu uyumlu dörtlüler, aslında tamamen soyut birer aralıksal dizilim olsalar da ebced notasıyla yazılırlarken daima “1” sembolü ile başlatılmış ve bunun tam dörtlü aralığı tizindeki “8” sembolü ile sonlandırılmışlardır. Bunun nedeni ise Sistemci Ekol teorisyenlerinin, “dizi”leri oluştururken, yukarıda listelediğimiz “uyumlu dörtlüler”i yine benzer şekilde oluşturulmuş olan “uyumlu beşliler” ile birleştirmeleri ve bu birleşme işleminde –bir kural olarak– uyumlu dörtlüleri daima pest tarafa, uyumlu beşlileri ise daima tiz tarafa yerleştirmiş olmalarıdır. Dolayısıyla dizi oluşturma aşamasında kullanılan söz konusu uyumlu dörtlüler, sistemdeki en pest sesi temsil eden “1” sembolüyle başlatılmakta ve “8” sembolünde sonlandırılmaktadır. Aynı sebepten ötürü, yine temelde soyut birer aralıksal dizilim olan “uyumlu beşliler” de ebced notasıyla gösterilirken, dörtlülerin bittiği nokta olan “8” sembolünden başlatılarak (1 sembolünün oktavi olan) “18” sembolünde son bulmaktadır. Bu gösterim şeklinin, tamamen, dizi oluşturma aşamasında sağladığı kolaylık nedeniyle tercih edilmiş olduğunu düşünmekteyiz.

Urmevî, söz konusu “uyumlu beşliler”in sayısını 12 olarak belirlemiştir. Urmevî’nin, dizileri oluştururken kullandığı ve “beşlinin kısımları” olarak adlandırdığı 12 adet uyumlu beşli aşağıdaki gibi sıralanmaktadır:

“Beşlinin kısımları”	Aralıksal yapı	Ebced notasıyla gösterim
1. Kısım:	T-T-B-T	8-11-14-15-18
2. Kısım:	T-B-T-T	8-11-12-15-18
3. Kısım:	B-T-T-T	8-9-12-15-18
4. Kısım:	T-C-C-T	8-11-13-15-18
5. Kısım:	C-C-T-T	8-10-12-15-18
6. Kısım:	C-T-C-T	8-10-13-15-18
7. Kısım:	C-C-C-B-T	8-10-12-14-15-18
8. Kısım:	T-C-C-C-B	8-11-13-15-17-18
9. Kısım:	C-T-C-C-B	8-10-13-15-17-18
10. Kısım:	C-B-T-C-C	8-10-11-14-16-18
11. Kısım:	C-C-B-T	8-10-12-13-16-18
12. Kısım:	T-C-T-C	8-11-13-16-18

Tablo 8. Urmevî’ye göre uyumlu beşliler

Urmevî işte bu 7 adet uyumlu dörtlü ile 12 adet uyumlu beşliyi sırayla birleştirerek toplamda 84 adet dizi tanımlamıştır ($7 \times 12 = 84$). Ayrıca, beşlilerin sayısının 13’e çıkartılabileceğini belirtmiş, fakat 13. kısmı dizi oluşturmakta kullanmamıştır. Urmevî’nin *Kitabu’l-Edvar*’ını

ilave açıklamalarla Farsçada ele alan Abdülkâdir bin Gaybî el-Merâgî (çalışmamızda kısaca Merâgî olarak anılacaktır) ise *Şerhu'l-Kitabu'l-Edvâr* isimli eserinde söz konusu 13. kısmı “Tanini+Tanini+Mücenneb+Mücenneb (T-T-C-C), [(8-11-14-16-18)]” olarak belirlemiş ve bu beşliyi de hesaba katarak toplamda 91 adet dizi tanımlamıştır (7x13=91).

Ne var ki Urmevî ve Merâgî'nin beşlileri oluştururken kullandıkları yöntem, dörtlülerin oluşumundaki kadar tutarlı değildir ve bu durum sonraki edvarda (örneğin birazdan ele alacağımız Alişah bin Hacı Büke'nin *Mukaddimetü'l-Usûl* isimli eserinde) eleştirilmiştir. Bu nedenle söz konusu 13 beşliyi daha yakından incelemek faydalı olacaktır.

Söz konusu uyumlu beşlilerin ilk yedi tanesi, yukarıda aktardığımız dörtlülerin tiz tarafına bir tanini aralığının eklenmesi yoluyla oluşturulmuştur:

$$\begin{array}{ccc}
 \text{“Dörtlü”} & + \text{ Tanini} & = \text{“Beşli”} \\
 \left. \begin{array}{l}
 \underline{1. \text{ Kısım: (T-T-B)}} \\
 \underline{2. \text{ Kısım: (T-B-T)}} \\
 \underline{3. \text{ Kısım: (B-T-T)}} \\
 \underline{4. \text{ Kısım: (T-C-C)}} \\
 \underline{5. \text{ Kısım: (C-C-T)}} \\
 \underline{6. \text{ Kısım: (C-T-C)}} \\
 \underline{7. \text{ Kısım: (C-C-C-B)}}
 \end{array} \right\} & + (T) & \left. \begin{array}{l}
 \underline{1. \text{ Kısım: (T-T-B+T)}} \\
 \underline{2. \text{ Kısım: (T-B-T+T)}} \\
 \underline{3. \text{ Kısım: (B-T-T+T)}} \\
 \underline{4. \text{ Kısım: (T-C-C+T)}} \\
 \underline{5. \text{ Kısım: (C-C-T+T)}} \\
 \underline{6. \text{ Kısım: (C-T-C+T)}} \\
 \underline{7. \text{ Kısım: (C-C-C-B+T)}}
 \end{array} \right\}
 \end{array}$$

Görsel 7. İlk yedi uyumlu beşlinin oluşumu

Uyumlu dörtlülerin tiz tarafına eklenen tanini aralığı “Mücenneb+Bakiye” olacak şekilde bölünebilmektedir¹⁸. Dörtlülerin tiz tarafına söz konusu “bölünmüş” tanininin eklenmesiyle de iki adet yeni beşli oluşturulduğu görülmektedir:

$$\begin{array}{ccc}
 \text{“Dörtlü”} & + [\text{mücenneb+bakiye}] & = \text{“Beşli”} \\
 & (=tanini) & \\
 \left. \begin{array}{l}
 4. \text{ Kısım: (T-C-C)} \\
 6. \text{ Kısım: (C-T-C)}
 \end{array} \right\} & + (C+B) & \left. \begin{array}{l}
 \underline{8. \text{ Kısım: (T-C-C-C-B)}} \\
 \underline{9. \text{ Kısım: (C-T-C-C-B)}}
 \end{array} \right\}
 \end{array}$$

Görsel 8. Sekizinci ve dokuzuncu beşlilerin oluşumu

“Mücenneb+Bakiye” şeklinde bölünen tanini aralığının, uyumlu dörtlülerin pest tarafına eklenmesi yoluyla da başka bir beşlinin oluşturulduğu görülmektedir:

¹⁸ Tanini aralığını “Bakiye+Mücenneb” şeklinde bölmek de mümkündür, ancak bu durumda bakiye aralığının ardından mücenneb aralığının getirilmemesi gerektiğini belirten “3. Kural” ihlal edilmiş olacak, dolayısıyla da “uyumsuzluk” ortaya çıkacaktır.

$$\begin{array}{l}
[\text{Mücenneb+Bakiyye}] + \text{“Dörtlü”} = \text{“Beşli”} \\
(=\text{tanini}) \\
(\text{C+B}) + \left. \begin{array}{l} \\ \\ \end{array} \right\} \begin{array}{l} 4. \text{ Kısım: (T-C-C)} \\ \\ \end{array} \left. \begin{array}{l} \\ \\ \end{array} \right\} \underline{10. \text{ Kısım: (C-B-T-C-C)}}
\end{array}$$

Görsel 9. Onuncu beşlinin oluşumu

Uyumlu dörtlülerin pest tarafına tanini aralığının doğrudan eklenmesi yoluyla da iki adet beşlinin oluşturulduğu görülmektedir:

$$\begin{array}{l}
\text{Tanini} + \text{“Dörtlü”} = \text{“Beşli”} \\
(\text{T}) + \left. \begin{array}{l} \\ \\ \end{array} \right\} \begin{array}{l} 6. \text{ Kısım: (C-T-C)} \\ 4. \text{ Kısım: (T-C-C)} \end{array} \left. \begin{array}{l} \\ \\ \end{array} \right\} \begin{array}{l} \underline{12. \text{ Kısım: (T-C-T-C)}} \\ \underline{13. \text{ Kısım: (T-T-C-C)}} \end{array}
\end{array}$$

Görsel 10. On ikinci ve on üçüncü beşlinin oluşumu

Görüldüğü üzere 12 adet beşliden 11 tanesi (Merâğî'nin ilavesini de hesaba katarsak 13 beşliden 12 tanesi) önceden tanımlanmış olan uyumlu dörtlülerin tiz veya pest taraflarına birer tanini aralığının –kimi zaman doğrudan, kimi zaman da “mücenneb+bakiye” şeklinde bölünerek– eklenmesi yoluyla oluşturulmuştur. Geriye kalan bir adet beşli ise (“11. Kısım”) diğerlerinden farklı bir şekilde oluşturulmuştur. Söz konusu farklılığı ileride detaylı olarak ele almak üzere şimdilik bir kenara bırakarak, yukarıda ayrıntılandığımız beşlileri incelemeye devam edelim.

Bir uyumlu dörtlünün tiz veya pest tarafına tanini eklenmesiyle oluşturulan uyumlu beşlileri daha yakından incelediğimizde, esas kriterin “uyumsuzluk yaratan durumlardan kaçınmak” olduğunu (yani bir tam dörtlü içerisinde tanini, mücenneb ve bakiye aralıklarının bir arada kullanılmadığını [2. Kural], bakiye aralığının tiz tarafına mücenneb aralığının eklenmediğini [3. Kural] ve iki bakiye aralığının peş peşe getirilmediğini [4. Kural]) görmekteyiz. Ne var ki bu şekilde oluşturulabilecek “beşli” olasılıkları sadece yukarıdakiler ile sınırlı değildir. Uyumlu dörtlülerin tiz veya pest tarafına bir tanini aralığını (doğrudan veya “mücenneb+bakiye” şeklinde) ekleyerek ve uyumsuzluktan kaçınmak için yukarıda saydığımız kuralları göz önünde bulundurarak elde edilebilecek başka “beşli”ler de mevcuttur.

Söz konusu diğer beşlileri saptamak için Alişah bin Hacı Büke (15. yüzyıl), *Mukaddimetü'l-Usûl* isimli eserinde bir tablo kullanmıştır. Söz konusu tabloda Alişah, 7 adet uyumlu

dörtlünün tiz ve pest taraflarına tanini aralığını bütün veya bölünmüş (mücenneb+bakiye) bir şekilde ekleyerek elde edilebilecek tüm olasılıkları göstermektedir:

1 [T-T-B]-T (1. kısım)	2 [T-B-T]-T (2. kısım)	3 [B-T-T]-T (3. kısım)	4 [T-C-C]-T (4. kısım)	5 [C-C-T]-T (5. kısım)	6 [C-T-C]-T (6. kısım)	7 [C-C-C-B]-T (7. kısım)
8 T-[T-T-B]	9 T-[T-B-T] mükerrer (=1)	10 T-[B-T-T] mükerrer (=2)	11 T-[T-C-C]	12 T-[C-C-T] mükerrer (=4)	13 T-[C-T-C]	14 T-[C-C-C-B]
15 [T-T-B]-C-B uyumsuz	16 [T-B-T]-C-B uyumsuz	17 [B-T-T]-C-B	18 [T-C-C]-C-B mükerrer (=14)	19 [C-C-T]-C-B	20 [C-T-C]-C-B	21 [C-C-C-B]-C-B uyumsuz
22 C-B-[T-T-B] uyumsuz (?)	23 C-B-[T-B-T] uyumsuz	24 C-B-[B-T-T] uyumsuz	25 C-B-[T-C-C]	26 C-B-[C-C-T] uyumsuz	27 C-B-[C-T-C] uyumsuz	28 C-B-[C-C-C-B] uyumsuz

Tablo 9. Uyumlu dörtlülere tanini aralığının eklenmesi ile elde edilen beşliler için Alişah bin Hacı Büke'nin verdiği tablo (Çakır, 1999, s. 67'den uyarlanmıştır).

Tablonun ilk satırında, yedi adet uyumlu dörtlünün (yani “dörtlünün kısımları”nın) her birinin tiz tarafına birer tanini eklenmiştir. İkinci satırda, söz konusu dörtlülerin bu sefer pest tarafına birer tanini eklenmiştir. Üçüncü satırda, dörtlülerin tiz tarafına “mücenneb+bakiye” (bölünmüş tanini) eklenmiş, dördüncü satırda ise pest tarafa “mücenneb+bakiye” eklenmiştir. Saydığımız dört durumu 7 adet “dörtlü”nün her birine uygulayarak toplamda 28 adet “beşli” elde edilmektedir. Söz konusu beşlilerin bir kısmı birbirinin aynısı (*mükerrer*) olduğu için değerlendirme kapsamından çıkarılmıştır (9. ile 1., 10. ile 2., 12. ile 4. ve 18. ile 14.). Geriye 24 adet “özgün” beşli kalmaktadır. Fakat yukarıda saydığımız üç adet uyumsuzluk kuralını göz önünde bulundurduğumuzda bu beşlilerden de bazılarının uyumsuz oldukları görülecektir. Örneğin, 15., 21. 26. 27. ve 28. beşlilerde bakiye aralığının ardından mücenneb gelmekte, dolayısıyla “3. Kural” ihlal edilmekte ve uyumsuzluk ortaya çıkmaktadır. 16. ve 23. beşlilerde tanini, mücenneb ve bakiye aralıklarının peş peşe kullanılmasının ardından bir bakiye aralığı daha geldiği için ortaya bir tam dörtlü çıkmakta ve bu üç aralığın bir tam dörtlü içinde peş peşe kullanılmaması gerektiğini belirten “2. Kural” ihlal edilmiş olmaktadır. 24. beşlide ise iki tane bakiye aralığı

peş peşe kullanılmakta ve dolayısıyla “4. Kural” ihlal edilmiş olmaktadır (Bu bağlamda 22. beşlinin neden uyumsuz olduğunu anlamadık).

Ortaya çıkan 24 adet özgün beşliden yukarıda saydığımız 9 tanesi “uyumsuz” olduğu için geriye 15 adet “uyumlu beşli” kalmaktadır. Söz konusu uyumlu beşliler arasında Urmevî ve Merâgî tarafından kullanılmayanlar şunlardır:

- **T-T-T-B** (8-11-14-17-18) ([Tanini]+ “1. Kısım dördlü”)
- **B-T-T-C-B** (8-9-12-15-17-18) (“3. Kısım dördlü” + [Mücenneb+Bakiye])
- **C-C-T-C-B** (8-10-12-15-17-18) (“5. Kısım dördlü” + [Mücenneb+Bakiye])

Şimdiye kadar ele aldığımız beşliler, yukarıda saydığımız yedi adet uyumlu dördlünün tiz veya pest tarafına bir tanini eklenmesiyle (veya aralıksal değeri taniniye eşit olan “mücenneb+bakiye” çiftinin eklenmesiyle) oluşturulmuş olanlardır. Ne var ki Urmevî ve Merâgî tarafından uyumlu olarak kabul edilen ve “11. Kısım” olarak sunulan beşli (C-C-B-T-C), iç seslerinde herhangi bir tam dördlü barındırmamaktadır. Bu durumda beşlilerin, dördlülerden bağımsız olarak da elde edilebildiği görülmektedir. Fakat bu durum, yukarıda saydığımız uyumluluk kurallarına uyan ve içerisinde bir tam dördlü barındırmayan başka beşlilerin de elde edilebilmesini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda, Urmevî ve Merâgî tarafından kullanılmayan fakat uyumluluk kurallarına uyan diğer beşli olasılıkları şunlardır:

- **C-T-T-C** [(8-10-13-16-18)]
- **B-T-C-C-C** [8-9-12-14-16-18]
- **C-C-C-T-B** [(8-10-12-14-17-18)]

Mevcut kriterlere göre “uyumlu” kabul edilebilecek bütün bu beşlileri kullanan tek teorisyen (saptayabildiğimiz kadarıyla) Alishah bin Hacı Büke’dir. Alishah bin Hacı Büke, 7 adet uyumlu dördlüye tanini aralığının ilave edilmesiyle ortaya çıkan 15 adet uyumlu beşliye, Urmevî’nin “11. Kısım” olarak verdiği diğer uyumlu beşliyi ve yine içinde tam dördlü barındırmayan yukarıda saydığımız üç adet beşliyi de ekleyerek toplamda 19 adet uyumlu beşli tanımlamıştır. Alishah bin Hacı Büke’nin eserinde söz konusu 19 adet beşli, Urmevî’nin kullandığı numaralandırmaya uygun olarak aşağıdaki gibi sıralamıştır:

<u>1. Kısım:</u>	(T-T-B-T)	[(8-11-14-15-18)]	(Urmevî)
<u>2. Kısım:</u>	(T-B-T-T)	[(8-11-12-15-18)]	(Urmevî)
<u>3. Kısım:</u>	(B-T-T-T)	[(8-9-12-15-18)]	(Urmevî)
<u>4. Kısım:</u>	(T-C-C-T)	[(8-11-13-15-18)]	(Urmevî)
<u>5. Kısım:</u>	(C-C-T-T)	[(8-10-12-15-18)]	(Urmevî)
<u>6. Kısım:</u>	(C-T-C-T)	[(8-10-13-15-18)]	(Urmevî)
<u>7. Kısım:</u>	(C-C-C-B-T)	[(8-10-12-14-15-18)]	(Urmevî)
<u>8. Kısım:</u>	(T-C-C-C-B)	[(8-11-13-15-17-18)]	(Urmevî)
<u>9. Kısım:</u>	(C-T-C-C-B)	[(8-10-13-15-17-18)]	(Urmevî)
<u>10. Kısım:</u>	(C-B-T-C-C)	[(8-10-11-14-16-18)]	(Urmevî)
<u>11. Kısım:</u>	(C-C-B-T-C)	[(8-10-12-13-16-18)]	(Urmevî)
<u>12. Kısım:</u>	(T-C-T-C)	[(8-11-13-16-18)]	(Urmevî)
<u>13. Kısım:</u>	(C-C-T-C-B)	[(8-10-12-15-17-18)]	
<u>14. Kısım:</u>	(T-T-C-C)	[(8-11-14-16-18)]	(Merâgî, "13. Kısım")
<u>15. Kısım:</u>	(T-T-T-B)	[(8-11-14-17-18)]	
<u>16. Kısım:</u>	(B-T-T-C-B)	[(8-9-12-15-17-18)]	
<u>17. Kısım:</u>	(C-T-T-C)	[(8-10-13-16-18)]	
<u>18. Kısım:</u>	(B-T-C-C-C)	[(8-9-12-14-16-18)]	
<u>19. Kısım:</u>	(C-C-C-T-B)	[(8-10-12-14-17-18)]	

“Uyumlu dördlü” ve “uyumlu beşli”lerin oluşturulma prensiplerini incelediğimize göre, bu yapıların birleştirilmesi yoluyla elde edilen “diziler” konusunu daha ayrıntılı olarak ele alabiliriz. Önceden belirttiğimiz üzere Sistemci Ekol yaklaşımında dizi oluşturma prensibi “uyumlu dördlü+uyumlu beşli” olarak formüle edilmektedir. Daha açık ifade edecek olursak Sistemci Ekol teorisyenleri her bir uyumlu dördlünün sonuna her bir uyumlu beşliyi sırayla ekleyerek dizileri elde etmekte, yani söz konusu dizilerin sayısı, sistemdeki bütün uyumlu dördlü ve beşlilerin sırayla birleştirildiği bir olasılıklar bütünüyle (dördlü sayısı x beşli sayısı) sınırlanmaktadır. Bu yolla, Urmevî 7 adet dördlü ve 12 adet beşliyi kullanarak 84 adet dizi tanımlamış ($7 \times 12 = 84$), Merâgî sisteme bir beşli daha ekleyerek 91 adet dizi tanımlamış ($7 \times 13 = 91$), Alişah bin Hacı Büke ise uyumlu beşlilerin sayısını 19’a çıkartarak 133 adet dizi tanımlanmıştır ($7 \times 19 = 133$).

Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki, şimdiye kadar “dizi” olarak bahsettiğimiz yapılar, aslında Sistemci Ekol teorisyenleri tarafından “devir” (veya “daire”¹⁹) olarak adlandırılmaktadır. Sırasıyla her bir uyumlu dörtlünün her bir uyumlu beşliyle birleştirilmesi yoluyla oluşan ve sayıları 84 ile 133 arasında değişen bütün bu “devirler/daireler”, ortaya çıkış sıralarına göre listelenerek, Sistemci Ekol teorisyenleri tarafından özel olarak “1. devir” (veya “1. daire”), “2. devir”, “25. devir”, “56. devir” vb. şeklinde sırayla adlandırılmaktadır. Örnek olarak, Urmevî’nin, uyumlu dörtlü ve uyumlu beşlileri birleştirerek oluşturduğu 84 adet devir, aşağıda, ebced notasyonundaki gösterimleriyle birlikte sıralanmıştır:

Dörtlünün Kısımları	+ Beşlinin Kısımları	Notasyonla temsili	
1. Kısım [T-T-B] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-4-7-8-11-14-15-18	“1. daire”
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-4-7-8-11-12-15-18	“2. daire”
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-4-7-8-9-12-15-18	“3. daire”
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-4-7-8-11-13-15-18	“4. daire”
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-4-7-8-10-12-15-18	“5. daire”
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-4-7-8-10-13-15-18	“6. daire”
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-4-7-8-10-12-14-15-18	“7. daire”
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-4-7-8-11-13-15-17-18	“8. daire”
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-4-7-8-10-13-15-17-18	“9. daire”
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-4-7-8-10-11-14-16-18	“10. daire”
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-4-7-8-10-12-13-16-18	“11. daire”
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-4-7-8-11-13-16-18	“12. daire”
2. Kısım [T-B-T] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-4-5-8-11-14-15-18	“13. daire”
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-4-5-8-11-12-15-18	“14. daire”
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-4-5-8-9-12-15-18	“15. daire”
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-4-5-8-11-13-15-18	“16. daire”
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-4-5-8-10-12-15-18	“17. daire”
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-4-5-8-10-13-15-18	“18. daire”
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-4-5-8-10-12-14-15-18	“19. daire”
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-4-5-8-11-13-15-17-18	“20. daire”
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-4-5-8-10-13-15-17-18	“21. daire”
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-4-5-8-10-11-14-16-18	“22. daire”
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-4-5-8-10-12-13-16-18	“23. daire”
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-4-5-8-11-13-16-18	“24. daire”

¹⁹ Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde “devir” ve “daire” terimlerinin birbiri yerine kullanılabilen eşanlamlı terimler olduğunu kabul etmekteyiz. Zira bu iki terimin kullanımı arasında herhangi bir anlam farklılaşması tespit edilememiştir.

3. Kısım [B-T-T] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-2-5-8-11-14-15-18	"25. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-2-5-8-11-12-15-18	"26. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-2-5-8-9-12-15-18	"27. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-2-5-8-11-13-15-18	"28. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-2-5-8-10-12-15-18	"29. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-2-5-8-10-13-15-18	"30. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-2-5-8-10-12-14-15-18	"31. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-2-5-8-11-13-15-17-18	"32. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-2-5-8-10-13-15-17-18	"33. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-2-5-8-10-11-14-16-18	"34. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-2-5-8-10-12-13-16-18	"35. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-2-5-8-11-13-16-18	"36. daire"
4. Kısım [T-C-C] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-4-6-8-11-14-15-18	"37. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-4-6-8-11-12-15-18	"38. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-4-6-8-9-12-15-18	"39. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-4-6-8-11-13-15-18	"40. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-4-6-8-10-12-15-18	"41. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-4-6-8-10-13-15-18	"42. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-4-6-8-10-12-14-15-18	"43. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-4-6-8-11-13-15-17-18	"44. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-4-6-8-10-13-15-17-18	"45. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-4-6-8-10-11-14-16-18	"46. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-4-6-8-10-12-13-16-18	"47. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-4-6-8-11-13-16-18	"48. daire"
5. Kısım [C-C-T] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-3-5-8-11-14-15-18	"49. daire"
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-3-5-8-11-12-15-18	"50. daire"
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-3-5-8-9-12-15-18	"51. daire"
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-3-5-8-11-13-15-18	"52. daire"
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-3-5-8-10-12-15-18	"53. daire"
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-3-5-8-10-13-15-18	"54. daire"
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-3-5-8-10-12-14-15-18	"55. daire"
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-3-5-8-11-13-15-17-18	"56. daire"
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-3-5-8-10-13-15-17-18	"57. daire"
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-3-5-8-10-11-14-16-18	"58. daire"
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-3-5-8-10-12-13-16-18	"59. daire"
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-3-5-8-11-13-16-18	"60. daire"

6. Kısım [C-T-C] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-3-6-8-11-14-15-18	“61. daire”
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-3-6-8-11-12-15-18	“62. daire”
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-3-6-8-9-12-15-18	“63. daire”
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-3-6-8-11-13-15-18	“64. daire”
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-3-6-8-10-12-15-18	“65. daire”
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-3-6-8-10-13-15-18	“66. daire”
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-3-6-8-10-12-14-15-18	“67. daire”
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-3-6-8-11-13-15-17-18	“68. daire”
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-3-6-8-10-13-15-17-18	“69. daire”
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-3-6-8-10-11-14-16-18	“70. daire”
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-3-6-8-10-12-13-16-18	“71. daire”
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-3-6-8-11-13-16-18	“72. daire”
7. Kısım [C-C-C-B] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1-3-5-7-8-11-14-15-18	“73. daire”
	2. Kısım [T-B-T-T]	1-3-5-7-8-11-12-15-18	“74. daire”
	3. Kısım [B-T-T-T]	1-3-5-7-8-9-12-15-18	“75. daire”
	4. Kısım [T-C-C-T]	1-3-5-7-8-11-13-15-18	“76. daire”
	5. Kısım [C-C-T-T]	1-3-5-7-8-10-12-15-18	“77. daire”
	6. Kısım [C-T-C-T]	1-3-5-7-8-10-13-15-18	“78. daire”
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	1-3-5-7-8-10-12-14-15-18	“79. daire”
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	1-3-5-7-8-11-13-15-17-18	“80. daire”
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	1-3-5-7-8-10-13-15-17-18	“81. daire”
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	1-3-5-7-8-10-11-14-16-18	“82. daire”
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	1-3-5-7-8-10-12-13-16-18	“83. daire”
	12. Kısım [T-C-T-C]	1-3-5-7-8-11-13-16-18	“84. daire”

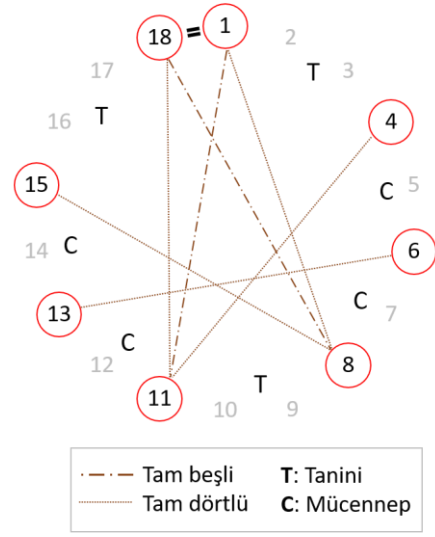
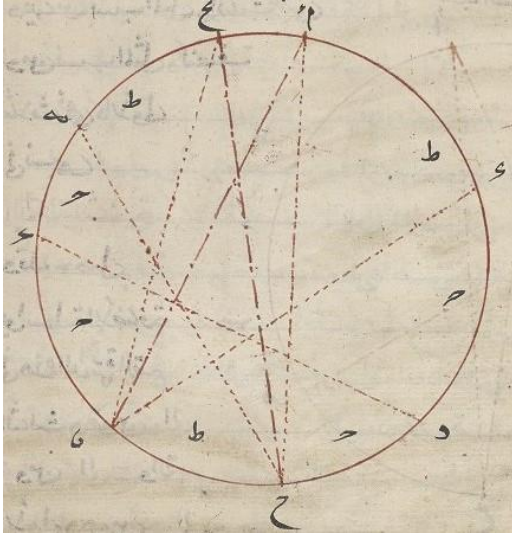
Tablo 10. Urmevĩnin tanımlamış olduğu 84 dizinin aralıklarla ve ebced notasyonu ile gösterimi

Ne var ki, söz konusu dizilerin tamamı müzik üretmek için uygun diziler değildir. Her ne kadar dörtlü ve beşlilerin üretiminde uyumsuzluğa sebep olan üç genel kuraldan (2., 3. ve 4. kurallar) kaçınılmış olsa da, söz konusu dörtlü ve beşliler birleştirilip bir dizi oluşturulduğunda uyumsuzluk yaratan bu üç durum yeniden ortaya çıkabilmektedir (Örneğin, bakiye aralığı ile biten bir dörtlü, mücenneb aralığı ile başlayan bir beşli ile birleştirildiğinde 3. Kural ihlal edilmiş olmakta; veya aynı dizi, bakiye aralığı ile başlayan bir beşli ile birleştirildiğinde 4. Kural ihlal edilmiş olmaktadır). Bu kuralları ihlal eden durumlar, bir dizinin doğrudan “uyumsuz” (*mütenafir*) sayılmasına yol açmaktadır. Ancak bu kuralların hiçbirini ihlal etmemesine rağmen yine de uyumlu sayılmayan diziler mevcuttur. Sistemci Ekol teorisyenleri söz konusu dizileri “gizli uyumsuz” olarak adlandırmaktadır. Bu durumu saptamak için kullandıkları ilke ise, dizideki sesler arasında ortaya çıkan “tam dörtlü” ve

“tam beşli” aralıklarının sayısı ile dizideki toplam perde sayısının kıyaslanmasıdır. Söz konusu “tam dördü” ve “tam beşli” aralıkları, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde “niseb-i şerife” olarak adlandırılmaktadır. Bu bağlamda, gizli uyumsuzluğun saptanması için kullanılan asıl kural, bir diziyi oluşturan toplam perde sayısı ile bu perdeler arasında (oktav sesi de dahil edilerek) kaç adet “niseb-i şerife” aralığının mevcut olduğunun kıyaslanmasıdır. Eğer diğer uyumsuzluk yaratan durumları bünyesinde barındırmayan bir dizinin “niseb-i şerife” sayısı, söz konusu diziyi oluşturan perdelerin sayısından en az iki sayı eksikse söz konusu dizi “gizli uyumsuz” olarak nitelendirilmektedir.

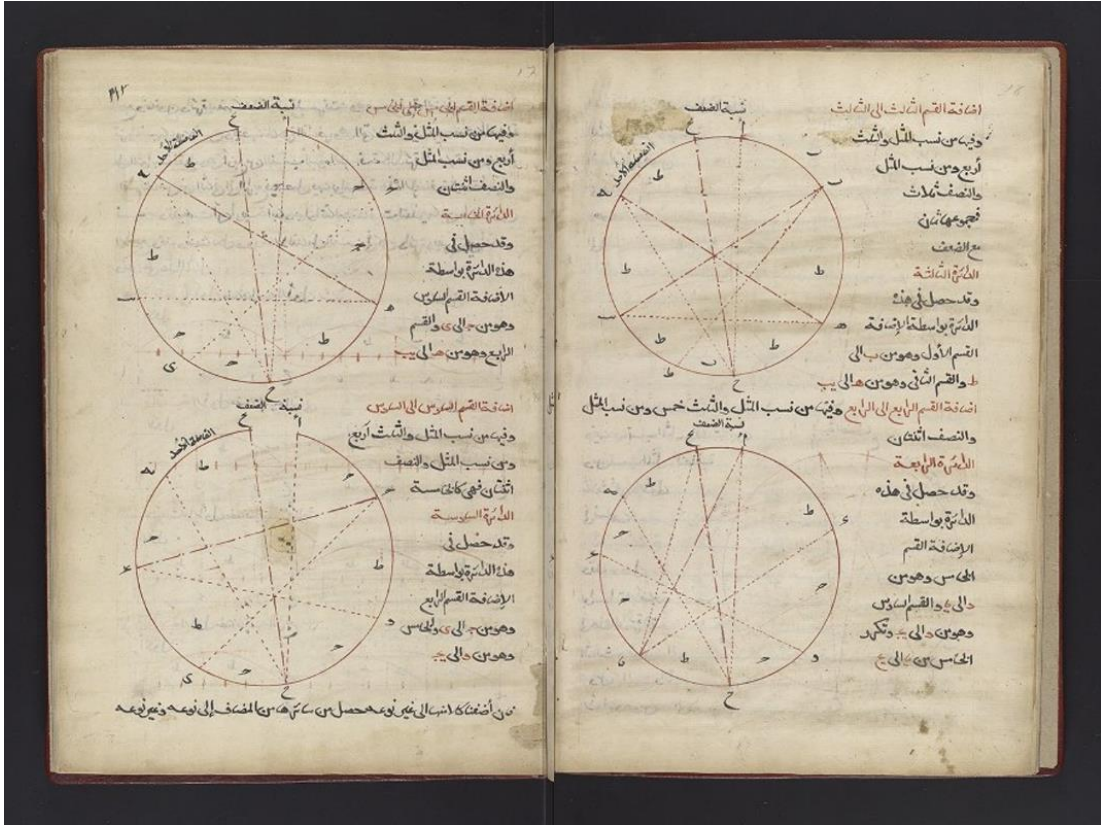
Diziyi oluşturan perdeler arasında kaç adet “niseb-i şerife” aralığının bulunduğunu hesaplamak, alfa-numeric ebced notasyonunun temel mantığı olan “aralık sayma prensibi” sayesinde pratik bir işlem olarak karşımıza çıkmaktadır. Eğer alfa-numeric ebced sembollerinin sayısal değerleri arasındaki fark 7 ise bu iki perde arasında tam dördü aralığının mevcut olduğu anlaşılmaktadır (örneğin “1” ve “8” sembolleri arasında olduğu gibi). Benzer şekilde, eğer ebced sembolleri arasındaki fark 10 ise bu iki perde arasında da tam beşli aralığının bulunduğu kolaylıkla anlaşılmaktadır (Örneğin “8” ve “18” perdeleri arasında olduğu gibi).

Dizilerin, “devir” adlandırmasına uygun biçimde dairesel olarak tasvir edilmesi, dizi içindeki tam dördü ve tam beşlilerin sayısını göstermek için de oldukça uygun bir gösterim biçimidir. Örneğin, “Rast” olarak isimlendirilen devrin (yani “40. daire”nin) dairesel gösterimi ve söz konusu dizideki niseb-i şerife aralıkları, Urmevî'nin *Kitabü'l-Edvâr*'ında aşağıdaki gibi gösterilmektedir (Görsel 11):



Görsel 11. “Rast” dairesinde tam dördlü ve tam beşli aralıklarının gösterimi (Urmevî, LJS-294, vr. 8v)

Sistemci Ekol’e ait müzik teorisi eserlerinde sayıları 84 ile 133 arasında değişen bütün bu “devirler” aslında dairesel olarak tasavvur edilmiş olsalar da, Sistemci Ekol teorisyenleri söz konusu “daireleri” kâğıda aktarırken yatay bir gösterim şekli kullanmayı tercih etmişlerdir. Söz konusu daireleri doğrusal olarak yazmadan önce de, yalnızca belirli birkaç “devir” için gerçek bir dairesel şema çizerek örneklendirmek yoluna gitmişlerdir. Söz konusu devirlerin düz bir çizgi üzerinde kâğıda aktarılmasının, kâğıt üzerinde yerden tasarruf etmek amacıyla başvurulan bir yöntem olduğu kanısındayız; zira bütün devirlerin dairesel olarak gösterilmesinin kâğıt üzerinde çok fazla yer kaplayacağı açıktır (Bu iki gösterim tarzının karşılaştırmak için bkz. Görsel 12 ve Görsel 13).



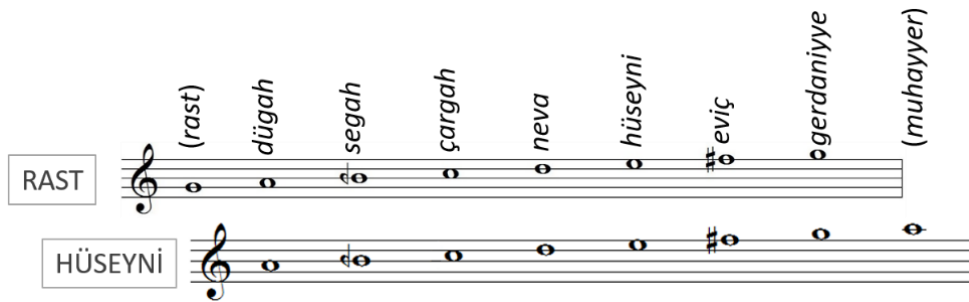
Görsel 12. Devirlerin dairesel gösterimi (Urmevi, LJS-294, vr. 8v-9r)



Görsel 13. Devirlerin doğrusal gösterimi (Urmevi, LJS-294, vr. 10v-11r)

Söz konusu eserlerde her ne kadar dizilerin tamamı dairesel olarak tasvir edilmemiş olsa da Sistemci Ekol teorisyenlerinin bütün diziler için “devir” (veya “daire”) adlandırmasını kullanmaları, bu yapıları günümüzdeki “dizi” kavramından farklı bir şekilde tasavvur etmiş olduklarına işaret etmektedir. Sistemci Ekol eserlerindeki müzik teorisi yaklaşımının temel mantığını anlayabilmek açısından oldukça önem arz ettiğini düşündüğümüz bu farklılık şöyle açıklanabilir: Günümüz makam teorisi anlayışında “dizi” kavramı genellikle belirli “perde”lerden oluşan bir yapı olarak algılanmaktadır (Örneğin; “Rast dizisi” denildiğinde akla gelen yapı “rast, düğah, segâh, çargâh, neva, ...” şeklinde ilerleyen bir perde dizilimidir). Oysa ki, Sistemci Ekol teorisyenlerinin dizi anlayışı, bilindiği üzere, o devirde henüz mevcut olmayan “perde” yaklaşımına değil, “aralık” yaklaşımına dayanmaktadır (Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012, s. 26).

Bu durumun en önemli göstergesi, alfa-numeric ebced notasyonu ile kâğıda aktarılan söz konusu *bütün* dizilerin (yani devirlerin), “1” sembolüyle başlayıp, bunun oktavı olan “18” sembolüyle sonlanıyor olması, başka bir deyişle bütün dizilerin notasyonda “aynı noktadan” başlatılıyor olmasıdır. Fakat bu durum, söz konusu bütün dizilerin “aynı perdeden” başlıyor olduğu anlamına gelmemektedir. Bu durumu daha iyi açıklamak amacıyla Rast ve Hüseyinî makamlarının dizilerini ele alalım. Bilindiği üzere söz konusu iki dizi, aslında tamamen ortak perdelerden oluşmakta, fakat Rast dizisi “rast perdesinden”, Hüseyinî dizisi ise “düğah perdesinden” başlamaktadır.



Görsel 14. Günümüzdeki halleriyle Rast ve Hüseyinî makamlarının dizilerinin gösterimi

Sistemci Ekol teorisyenleri de “*Rast’ın ikinci sesi Hüseyinî’nin birinci sesidir*” gibi ifadelerle²⁰ söz konusu iki dizi arasında böylesi bir ortaklık bulunduğunu tasdik etmektedirler. Ne var ki

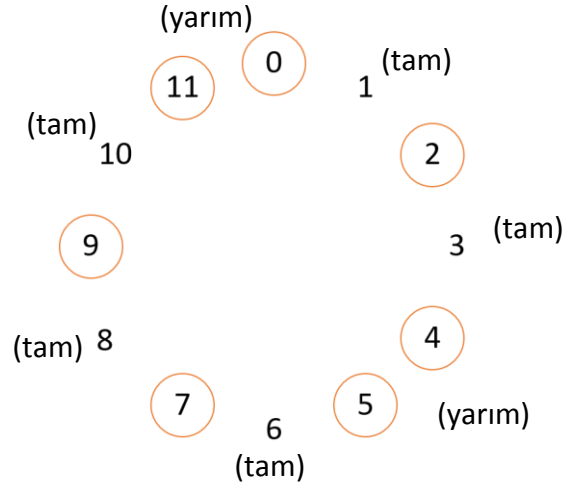
²⁰ Metinde geçen ifade Urmevî’nin *Kitabu’l-Edvâr*’ından alınmıştır; bkz. Uygun (1996, s. 95). Diğer Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki benzer açıklamalar için bkz. Karabaşoğlu (2010, s. 178-179); Kolukıncık (2009, s. 276-279); Sezikli (2007, s.185-187); Akdoğan (1996, s. 228), Bardakçı (2012, s. 67); H. Tekin (1999, s. 150).

bu dizileri alfa-numeric ebced notasyonu ile yazarlarken her iki dizinin de başlangıçlarını “1” sembolüyle, bitişlerini de “18” sembolüyle göstermektedirler. Bu durum, Sistemci Ekol yaklaşımındaki dizi anlayışının günümüzdeki “perde” kavramından bağımsız olduğunu ve tamamen “soyut bir aralıksal dizilim” üzerine kurulmuş olduğunu açıkça göstermektedir. Dolayısıyla, söz konusu “devir” tariflerini günümüz sistemlerine çevirirken, “elif” (1) sembolünü mutlaka “yegah” (veya “rast” vb.) gibi *sabit* bir perde olarak değerlendirmek gerekmediği aşıkardır. Yani, Öztürk (2014a, s. 198–199) tarafından da işaret edildiği üzere, mutlak bir konum bildirmeyen “elif” sembolünün farklı tariflerde farklı şekilde yorumlanabilmesi mümkündür.

On üçüncü yüzyılda alfa-numeric gösterim üzerinden dizileri soyut birer aralıksal dizilim şeklinde tasvir eden bu yaklaşımın bir benzeri, enteresan şekilde 20. yüzyıl sonrası batı müziği teorisinde, özellikle de standart majör/minör diziler yerine daha karmaşık ses organizasyonlarının kullanıldığı post-tonal müzik eserlerinin teorik olarak açıklanması aşamasında karşımıza çıkmaktadır. “*Set theory*” (küme teorisi) olarak adlandırılan bu yaklaşım tarzı, tıpkı Sistemci Ekol eserlerinde olduğu gibi, sabit notalara (veya perdelere) değil soyut aralık ilişkilerine odaklanmakta ve sesleri “sayılar” biçiminde temsil etmekte, hatta kimi zaman dairesel bir gösterim tarzına başvurmaktadır. Batı müziğinin 12-eşit-aralıklı “tamper” sistemini kullanan bu yaklaşımda oktavın en pest sesi “0” (sıfır) sayısı ile temsil edilmekte, sonrasında gelen ve her biri arasında yarım-ton aralığı²¹ bulunan diğer sesler 1, 2, 3 şeklinde 11’e kadar numaralandırılmakta ve oktav sesi olan 12. perde yerine yine “0” (sıfır) sayısına dönüşmektedir. Sistemci Ekol yaklaşımına benzer şekilde yine aralık sayma (*step counting*) prensibine dayanan bu sistemde 0-1 gibi ardışık sesler arasında yarım-ton aralığı bulunmakta, 0-2 gibi bir atlayan sayılar arasında ise tam-ton aralığı bulunmaktadır. Rahat anlaşılabilir bir örnek olması bakımından doğal diyatonik majör diziyi ele alacak olursak; aralıksal yapısı “tam-tam-yarım-tam-tam-tam-tam-yarım” şeklinde özetlenebilecek bu dizi, *set theory* yaklaşımında “[0, 2, 4, 5, 7, 9, 11]” şeklinde yazılmakta, dairesel gösterimde ise Görsel 15’teki gibi örneklendirilebilmekte ve bu sayede “do majör”, “sol majör” gibi sabit notalarla temsil edilen bir ses dünyasına değil, soyut bir aralıksal organizasyon yapısına odaklanılmaktadır²²:

²¹ *Set theory* yaklaşımında yarım-tonluk bu aralıklar “bir *step*” olarak değerlendirilmektedir.

²² *Set theory* hakkında bilgi için bkz. Straus (2004).

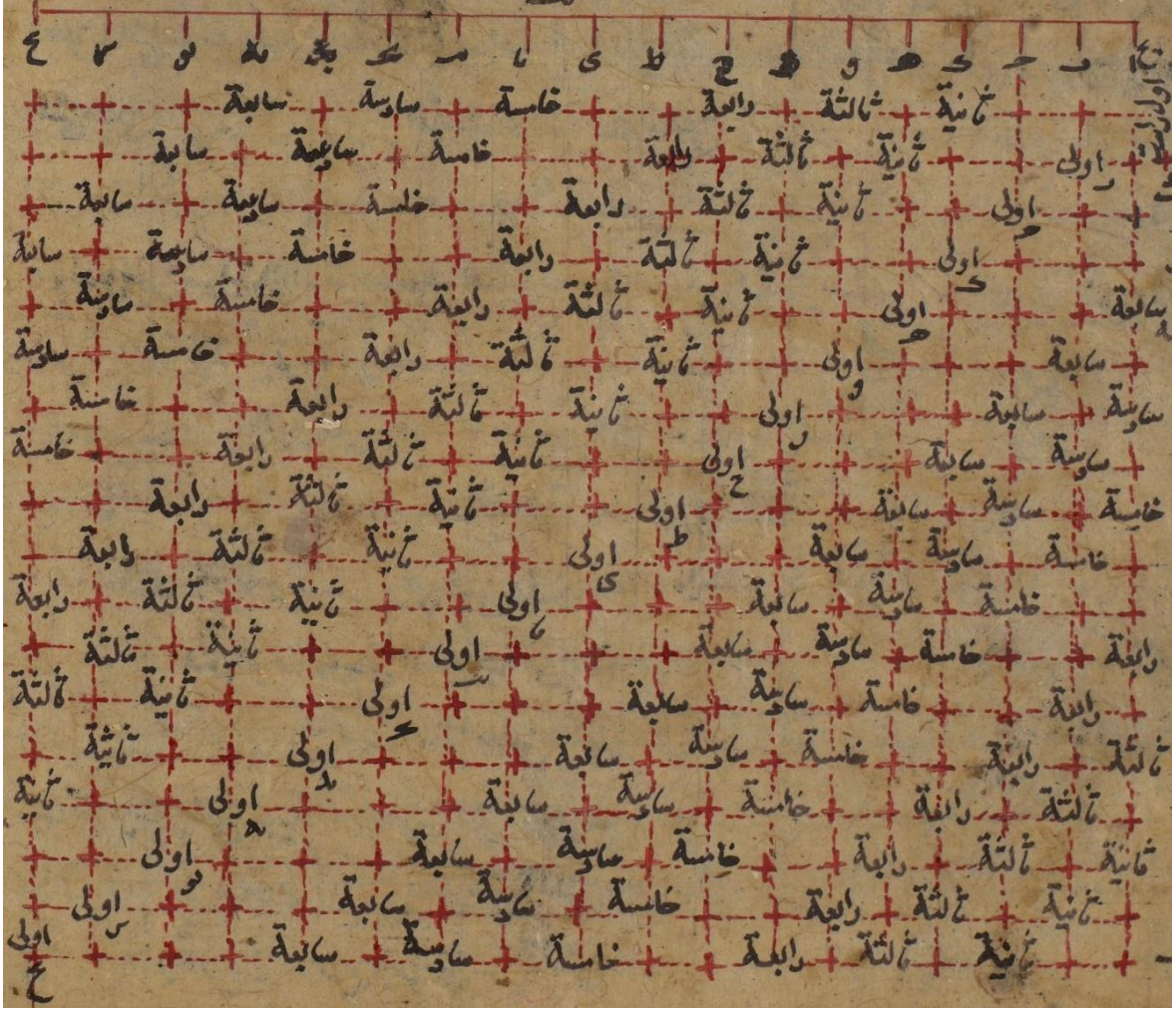


Görsel 15. Doğal diyatonik majör dizinin *set theory* yaklaşımıyla gösterimi

Yukarıda belirttiğimiz üzere, 12-aralıklı ses sistemi için geliştirilmiş olan *set theory* yaklaşımında birbirinin oktavı olan sesler birbirine denk olarak ele alınmakta; yani oktav sesi olan 12'ye gelindiğinde yeniden "0" sayısına dönülmekte ve böylelikle bütün oktavlarda yer alan sesler, dairesel bir yaklaşımla, tek bir oktav içerisinde gösterilebilmektedir (Örneğin "13", "1" sayısı; "14", "2" sayısı ile temsil edilmektedir). Dizilerin "dairesel" olarak ele alınması sonucunda ortaya çıkan bu durum, modüler aritmetik kullanılarak, $12 \equiv 0 \pmod{12}$, $13 \equiv 1 \pmod{12}$, $14 \equiv 2 \pmod{12}$ şeklinde bir işlem sayesinde kolayca hesaplanmaktadır.

Aynı yaklaşım, 17-aralıklı ses sistemini kullanan Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde de oktav denliğini belirtmek için, $18 \equiv 1 \pmod{17}$, $19 \equiv 2 \pmod{17}$, $20 \equiv 3 \pmod{17}$ şeklinde formüle edebileceğimiz bir tarzda kullanılmıştır²³. Bu kullanımın örneklerine, normalde hepsi "1" sembolünden başlayan dizilerin başka semboller üzerine nasıl aktarılacağını gösteren tablolarda rastlamak mümkündür. Örnek olması bakımından böylesi bir tabloyu inceleyelim. Urmevî'nin *Kitab'ul-Edvâr*'ından aktardığımız aşağıdaki Görsel 16'da, "Rast" olarak da adlandırılan dizinin (yani "40. daire"nin), başka semboller üzerine aktarımları gösterilmektedir.

²³ Sistemci Ekol geleneğinde kullanılan alfa-numerik ebced sisteminde "0" sayısı bulunmadığı için 17 ve katlarındaki perdelerde bu işlem doğrudan uygulanamamaktadır.



Görsel 16. Rast dairesinin aktarımları (Urmevî, LJS-235, vr. 9r)²⁴

Bu tabloyu değerlendirmeye geçmeden önce birkaç noktaya değinmek faydalı olacaktır. Görüldüğü üzere tablonun en üstünde, alfa-numeric ebced notasyonunu gösteren bir cetvel yer almakta ve bir oktav aralığını kapsayacak şekilde 18 perdenin sembolleri sıralanmaktadır. Söz konusu cetvelde, “1” sembolünün yanına bu sesin oktavı olan “18” sembolünün de yazılmış olması dikkat çekicidir (bkz. sağ üst köşe). Bu durum, “dizi”lerin birer “devir/daire” olarak ele alınıyor olmasının sonucudur. Daha açık ifade edecek olursak, bir dizide oktav sesine ulaşıldığında aslında başlangıç sesine dönüşmekte, bu sayede de “devir” tamamlanmakta, yani tam bir “daire” ortaya çıkmaktadır. Böylelikle 1. perdenin oktavı olan 18. perdeye ulaşıldığında aslında yine 1. perdeye dönüşmüş olmakta ve “devir” anlayışıyla devam edildiğinde 19. perde 2. perdeyle, 20. perde 3. perdeyle temsil edilmeye

²⁴ [http://dla.library.upenn.edu/dla/medren/pageturn.html?id=MEDREN_9950569233503681&double side=0&rotation=0¤tpage=25](http://dla.library.upenn.edu/dla/medren/pageturn.html?id=MEDREN_9950569233503681&double%20side=0&rotation=0¤tpage=25) adresinden ulaşılabilir.

devam etmektedir. Bu durum, devir yaklaşımında “oktav denkliği” ilkesinin kullanılmakta olduğunu göstermektedir. Böylelikle de bütün aktarımlar –her ne kadar düz bir çizgi üzerinde yazılmış olsalar da– aslında bir “daire” üzerinde tasavvur edilebilmektedir²⁵.

Aşağıda Türkçeleştirilmiş halini sunduğumuz (bkz. Tablo 11) bu aktarım tablosunun ilk satırında, Rast dairesinin, orijinal konumundayken hangi sembollerden oluştuğu gösterilmektedir. Bu gösterim için ilgili ebced sembollerinin altına, dizideki seslerin sırasını belirten “evvel”, “ikinci” “üçüncü” gibi ifadeler yerleştirmiş; yani dizinin asıl konumu “1-4-6-8-11-13-15-18” sembollerinden oluştuğu için “1” sembolünün altına “evvel” yazılmış, “4” sembolünün altına “ikinci” yazılmış, “6” sembolünün altına “üçüncü” yazılmış, “8” sembolünün altına “dördüncü” yazılmış, “11” sembolünün altına “beşinci” yazılmış, “13” sembolünün altına “altıncı” yazılmış, “15” sembolünün altına da “yedinci” yazılmıştır. Oktav denkliği kullanılıyor olduğu için “sekizinci” ses gösterilmemektedir, zira bu ses dairesel gösterimde “birinci” sesle aynı noktaya denk gelmektedir ($18 \equiv 1$). İlk satırda bu şekilde dizideki yedi sesin hangi sembollere denk geldiği gösterildikten sonra ikinci satıra inilmiştir. İkinci satıra inildiğinde, dizi seslerinin her biri bir sonraki sembole kaydırılmıştır; yani asıl konumunda “1-4-6-8-11-13-15-($18 \equiv 1$)” sembolleriyle ifade edilen dizi, bu kaydırma sonucunda “2-5-7-9-12-14-16-($19 \equiv 2$)” sembollerine aktarılmaktadır. Dolayısıyla bu sefer “2” sembolünün altına “evvel” yazılmış, “5” sembolünün altına “ikinci” yazılmış, “7”

²⁵ Karşılaştığımız bazı nüshalarda, söz konusu aktarım tablosunun (Görsel 16) üzerinde yer alan cetvel satırıyla ilgili farklılıklar olmasına rağmen her birinde “1” ve “18” eşitliğini görmek mümkündür. Örneğin *Urmevi, LJS-294*’te (vr. 9v) “1” sembolü hiç yazılmayıp satır doğrudan “18” sembolüyle başlamakta ve yine “18” sembolüyle sonlanmaktadır. Diğer yandan başka bir nüshada “18” sembolü hiç kullanılmamış, satır “1” ile başlayıp “17” de sonlanmıştır [bkz. Uygun’un (1996) tıpkıbasımını verdiği Nuruosmaniye nüshasında vr. 28a]. Bir başka nüshada ise söz konusu satır hiç yazılmayarak alfa-numerik ebced sembolleri tablodaki ilgili kutucukların içine – siyah mürekkeple yazılmış olan metinle karışmaması için kırmızı renkte mürekkep kullanılarak – yazılmış ve yine sadece “1” ve “17” arasındaki semboller kullanılmıştır (bkz. *Urmevi, LJS-235*, vr. 9r). Hem başta hem de sonda “18” sembolünü kullanan nüshalarda bu tablo, doğal olarak, on sekiz sütun ve on sekiz satırdan oluşmaktadır. Oysa ki söz konusu tablonun amacı, dizilerin, oktav içindeki on yedi farklı noktaya nasıl aktarıldığını göstermektir. Bu nedenle, andığımız nüshalar arasında, söz konusu tabloyu on sekiz satır ve on sekiz sütun ile çizen nüshalardaki gösterimler –yukarıdaki görsel de (Görsel 16) dahil olmak üzere– yanlışdır. Şöyle ki, birazdan açıklayacağımız üzere her satırda semboller yana kaydırıldığı için ve de “1” \equiv “18” olduğu için, mantıken on sekizinci satırın birinci satır ile aynı olması gerekmektedir. Oysa Görsel 16’daki tabloyu ve *Urmevi, LJS-294*’teki tabloyu oluşturan müstensihler bu kaydırmayı yaparken sondaki “18” sembolünü ayrı bir birim olarak ele almış ve bu yüzden de bir noktadan sonra (beşinci satırdan itibaren) bütün kaydırmaları yanlış yazmışlardır. Dolayısıyla aşağıda bu tabloyu günümüz harf ve rakamları ile yazarken (bkz. Tablo 11) tablonun on yedi satır ve sütundan oluşan doğru halini ele aldık. Metinde örnek olarak –aslında yanlış olan– Görsel 16’daki nüshayı (*Urmevi, LJS-235*) kullanmamızın nedeni, söz konusu görselde “1” \equiv “18” denkliğinin açıkça belirtilmiş olmasıdır; ayrıca söz konusu görsel, tabloyu kopya eden müstensihlerin bu denkliği göz önünde bulundurmadıkları zaman nasıl kritik bir hataya düşmüş olduklarını da güzel bir şekilde örneklemede, bu sayede de söz konusu tablonun altında yatan asıl mantığa işaret edebilmemize olanak tanımaktadır.

sembolünün altına “üçüncü” yazılmış ve bu şekilde dizideki yedi sesin nasıl aktarıldığı gösterilmiştir. Dizideki seslerin sırasını belirten “evvel”, “ikinci”, “üçüncü” gibi ifadeler her satırda bir sonraki sembolün altına gelecek şekilde kaydırılarak bu aktarım işlemi devam ettirilmektedir. Söz konusu kaydırma işlemi, dizinin birinci sesini belirten “evvel” ifadesi cetveldeki son nokta olan “17” sembolünün altına gelene kadar sürdürülmüştür. Bu kaydırma işlemi sırasında oktav denkliği (yani “mod 17” işlemi) uygulandığı için “18” ve sonrasındaki tüm sembollerin pest oktavdaki karşılıkları kullanılmaktadır. Örneğin böylesi bir aktarımda “yedinci” ifadesi teorik olarak “18” sembolüne denk geliyorsa, $18 \equiv 1$ olduğu için, “yedinci” ifadesi yine “1” sembolünün altına yazılmaktadır (bkz. Tablo 11, “4. satır”). Bu açıklamalar doğrultusunda söz konusu tablonun transkripsiyonunu aşağıda aktarıyoruz (Anlatım kolaylığı sağlması için tabloya tarafımızca satır numaraları eklenmiştir):

	1≡18 (A≡YH)	2 (B)	3 (C)	4 (D)	5 (h)	6 (V)	7 (Z)	8 (H)	9 (T)	10 (Y)	11 (YA)	12 (YB)	13 (YC)	14 (YD)	15 (Yh)	16 (YV)	17 (YZ)
1. satır	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦
2. satır	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦
3. satır	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci
4. satır	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦
5. satır	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı
6. satır	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦
7. satır	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci
8. satır	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦
9. satır	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦
10. satır	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü
11. satır	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦
12. satır	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü
13. satır	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦
14. satır	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci
15. satır	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦
16. satır	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦
17. satır	◦	◦	İkinci	◦	Üçüncü	◦	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	Altıncı	◦	Yedinci	◦	◦	Evvel

Tablo 11. “Rast” olarak da adlandırılan 40. dairenin aktarımlarını gösteren tablo

Bu tablonun satırlarını, dizilerin başlangıç noktasını gösteren “evvel” ifadesinden başlayarak okuduğumuzda, söz konusu dizinin (yani “40. daire”nin) farklı semboller üzerine nasıl aktarılacağını bulmuş oluruz. Böylesi bir okumayla yukarıdaki tablonun her bir satırında “evvel”, “ikinci”, “üçüncü” gibi ifadelerin hangi ebced sembollerinin altına denk geldiğini aşağıdaki tabloya aktarıyoruz.

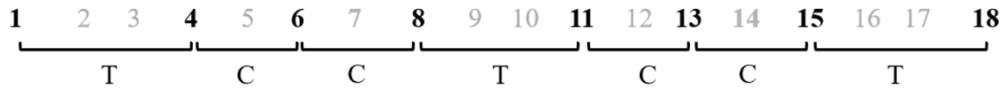
	<i>Evvel</i>	<i>İkinci</i>	<i>Üçüncü</i>	<i>Dördüncü</i>	<i>Beşinci</i>	<i>Altıncı</i>	<i>Yedinci</i>	<i>(Oktav)</i>
<i>1. satır</i>	1	4	6	8	11	13	15	(1)
<i>2. satır</i>	2	5	7	9	12	14	16	(2)
<i>3. satır</i>	3	6	8	10	13	15	17	(3)
<i>4. satır</i>	4	7	9	11	14	16	1	(4)
<i>5. satır</i>	5	8	10	12	15	17	2	(5)
<i>6. satır</i>	6	9	11	13	16	1	3	(6)
<i>7. satır</i>	7	10	12	14	17	2	4	(7)
<i>8. satır</i>	8	11	13	15	1	3	5	(8)
<i>9. satır</i>	9	12	14	16	2	4	6	(9)
<i>10. satır</i>	10	13	15	17	3	5	7	(10)
<i>11. satır</i>	11	14	16	1	4	6	8	(11)
<i>12. satır</i>	12	15	17	2	5	7	9	(12)
<i>13. satır</i>	13	16	1	3	6	8	10	(13)
<i>14. satır</i>	14	17	2	4	7	9	11	(14)
<i>15. satır</i>	15	1	3	5	8	10	12	(15)
<i>16. satır</i>	16	2	4	6	9	11	13	(16)
<i>17. satır</i>	17	3	5	7	10	12	14	(17)

Tablo 12. Rast dairesinin aktarımlarını gösteren Tablo 11'nin, “evvel” ifadesinden başlanarak okunması sonucunda elde edilen diziler²⁶

Bu aktarımların daha rahat anlaşılabilmesi için, tablonun satırlarındaki dizileri daha yakından inceleyelim. İlk olarak 1. satırı ele alalım; bu satırda dizinin orijinal konumundaki hali (yani elif sembolünden başlayan hali) yer almaktadır. Alfa-numerik ebced notasyonu ile gösterimi [1-4-6-8-11-13-15-(18≡1)] şeklinde olan bu diziyi, daha önce açıkladığımız “aralık sayma prensibi” üzerinden ele alalım. Hatırlanacağı üzere bu yaklaşımda ardışık sayılar “bakiye” (B) aralığını, bir atlayan sayılar “mücenneb” (C) aralığını, iki atlayan sayılar ise “tanini” (T) aralığını temsil etmektedir. Ebced sembollerini bu şekilde okuduğumuzda söz

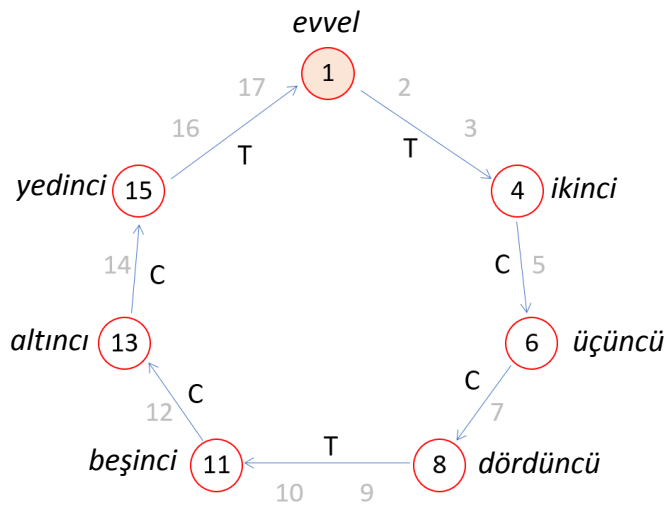
²⁶ Diziler “dairesel” bir yaklaşımla ele alındığı için, birinci sesi gösteren “evvel” ifadesi, aynı zamanda dairenin bitiş noktasını yani oktav sesini de temsil etmektedir.

konusu dizinin aralıksal yapısının “T-C-C-T-C-C-T” olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu okumayı aşağıdaki gibi temsil edebiliriz:



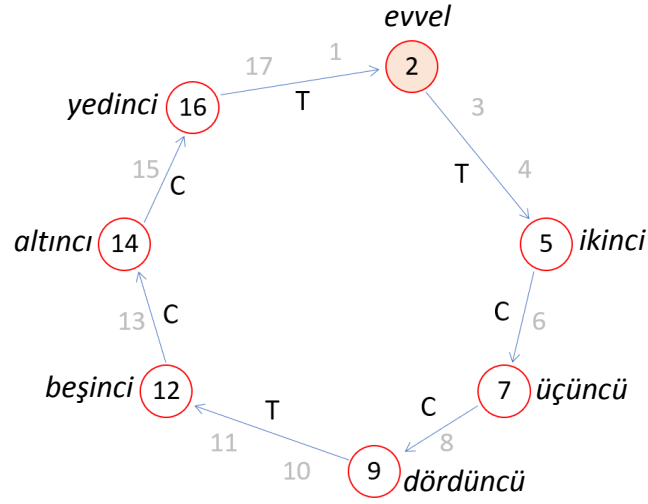
Görsel 17. Aralık sayma prensibi üzerinden “1-4-6-8-11-13-15-18” dizisinin okunuşu

Şimdi de bu diziyi “oktav denkliği” ilkesine dayanan “dairesel” bakış açısıyla temsil edelim ve oktav sesini gösteren “18” sembolüne geldiğinde yine “evvel” perdesine (yani “1”e) dönelim:



Görsel 18. Aralık sayma prensibi üzerinden “1-4-6-8-11-13-15-(18)” dizisinin dairesel olarak okunuşu

Tablonun ilk satırındaki diziyi bu şekilde dairesel olarak ele alabiliriz. Şimdi aynı yaklaşımı bir de tablonun ikinci satırındaki dizi için uygulayalım. Bu satırda “evvel” ifadesi “2” sembolünün altına denk geldiği için başlangıç noktasını “2” olarak ele alalım ve [2-5-7-9-12-14-16-(2)] sembollerinden oluşan bu diziyi de dairesel olarak gösterip “aralık sayma prensibi” üzerinden okuyalım:



Görsel 19. Aralık sayma prensibi üzerinden “2-5-7-9-12-14-16-(19)” dizisinin dairesel olarak okunuşu

Görüldüğü üzere, ebced sembolleri “aralık sayma prensibi” üzerinden okunduğunda bu dizinin de “T-C-C-T-C-C-T” aralıksal diziliminden oluştuğu ortaya çıkmaktadır. Aynı uygulamayı tablodaki bütün satırlar için gerçekleştirmek mümkündür. Bu sayede, başlangıç sembolü ne olursa olsun bütün satırlardaki dizilerin aynı aralıksal yapıyı ortaya koyduğu, yani “T-C-C-T-C-C-T” dizilimin bu aktarımlar boyunca hiç değişmediği ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, yukarıdaki tabloda ortaya konan aktarım yöntemini, “diziyi oluşturan seslerin her satırda bir sonraki sembole kaydırılması” şeklinde basit bir işlem olarak tanımlayabiliriz. Ebced sembollerinin “aralık sayma prensibi” çerçevesinde kullanılıyor olması, bu aktarımlar sonucunda dizideki aralıksal yapının sabit kalmasını sağlamaktadır. Ne var ki, günümüzde birer transpozisyon işlemi olarak değerlendirilmekte olan “aktarımlar” konusu, Sistemci Ekol yaklaşımında sadece bu basit kaydırma işlemiyle sınırlı değildir.

Sistemci Ekol teorisyenleri, söz konusu aktarımları “tabakât” (tabakalar) adı verilen bir yaklaşımla sistemleştirmişlerdir. Bu yaklaşımda söz konusu aktarımlar, başlangıç sembolünün ne olduğuna bağlı olarak “1. tabaka”, “2. tabaka”, “3. tabaka” şeklinde adlandırılmaktadır; dolayısıyla, söz konusu aktarımlar, oktavda yer alan 17 sembolün her birinden gerçekleştirilebildiği için toplamda 17 adet farklı tabaka ortaya çıkmaktadır. Söz konusu tabakaların numaralandırılması ise “tam dörtlü zinciri” üzerinden gerçekleştirilmektedir; başka bir deyişle her bir tabakanın başlangıç noktası, bir önceki tabakanın başlangıç noktasından tam dörtlü aralığı tizde yer almaktadır. Yani “1. tabaka” ifadesi “1” sembolünden başlayan bir dizilimi ifade etmekte, “2. tabaka” ifadesi de elifin (1) tam dörtlü tizinde yer alan “8” sembolünden başlayan bir dizilimi ifade etmektedir. “3.

tabaka” ifadesi, bu sefer “8” sembolünün tam dörtlü aralığı tizinde yer alan “15” sembolünden başlayan bir dizilimi ifade etmektedir. Yani “tabakalar”, bu şekilde her seferinde tam dörtlü aralığı tize gidilerek numaralandırılmıştır. “Aralık sayma prensibi” üzerinden konuşacak olursak, herhangi bir sembolün tam dörtlü tizinde yer alan sembolü bulmak için başlangıçtaki sembole 7 eklemek gerekmektedir. Örneğin “1. tabaka” olarak konumlandırılan bir dizilim “1” sembolünden başladığı için bu sembole 7 eklediğimizde “2. tabaka”nın başlangıç noktası olan “8” sembolüne ulaşırız ($1+7=8$). Aynı şekilde “3. tabaka”nın başlangıç noktasını bulmak için de “2. tabaka”nın başlangıç noktasına 7 ekleriz ve “15” sembolüne ulaşırız ($8+7=15$). Bu şekilde devam ederek “4. tabaka”nın başlangıç noktasını bulmak istediğimizde $15+7$ işlemiyle 22 sembolüne ulaşırız; fakat bu durumda oktav sesi aşılmış olacağı için “mod 17” işlemini kullanarak bu sembolün pest oktavdaki karşılığını kullanmak gerekmektedir. Yani “4. tabaka”nın başlangıç noktası “22” sembolü değil, “5” sembolüdür [$22 \equiv 5 \pmod{17}$]. Başlangıç sembolüne göre her bir aktarımın kaçınıcı tabakaya denk geldiği, hesaplama yöntemiyle birlikte aşağıdaki tabloda gösterilmektedir:

Tabakât	Başlangıç sembolü	Hesaplanışı
I. Tabaka	1 (elif)	-
II. Tabaka	8 (Ha)	$1+7=8$
III. Tabaka	15 (Ye-he)	$8+7=15$
IV. Tabaka	5 (he)	$15+7=22 \equiv 5 \pmod{17}$
V. Tabaka	12 (Ye-Be)	$5+7=12$
VI. Tabaka	2 (Be)	$12+7=19 \equiv 2 \pmod{17}$
VII. Tabaka	9 (Te)	$2+7=9$
VIII. Tabaka	16 (Ye-Vav)	$9+7=16$
IX. Tabaka	6 (Vav)	$16+7=23 \equiv 6 \pmod{17}$
X. Tabaka	13 (Ye-Cim)	$6+7=13$
XI. Tabaka	3 (Cim)	$13+7=20 \equiv 3 \pmod{17}$
XII. Tabaka	10 (Ye)	$3+7=10$
XIII. Tabaka	17 (Ye-Ze)	$10+7=17$
XIV. Tabaka	7 (Ze)	$17+7=24 \equiv 7 \pmod{17}$
XV. Tabaka	14 (Ye-Dal)	$7+7=14$
XVI. Tabaka	4 (Dal)	$14+7=21 \equiv 4 \pmod{17}$
XVII. Tabaka	11 (Ye-Elif)	$4+7=11$

Tablo 13. Tabakaların başlangıç noktalarının hesaplanışı

Sistemci Ekol teorisyenleri, “tabakât” sistemini örneklendirmek amacıyla belirli dizileri seçerek bu dizilerin bütün perdeler üzerindeki aktarımlarını (yani dizilerin 17 tabakada gösterimini) ortaya koyan cetveller çizmişlerdir. Söz konusu “tabakât cetvelleri”, aslında bir

önceki örnekte verdiğimiz türden aktarım tablolarında yer alan satırların, “tabakât” sistemine göre (yani tam dörtlü zinciri üzerinden) yeniden sıralanmış halidir. Örneğin bir önceki tabloda, ikinci satırdaki aktarım “2” sembolünden, üçüncü satırdaki aktarım “3” sembolünden başlayacak şekilde ardışık olarak ilerlerken, söz konusu “tabakât cetvelleri”nde ikinci satırdaki aktarım “II. tabaka”nın başlangıç sembolü olan “8”den, üçüncü satırdaki aktarım da “III. tabaka”nın başlangıç sembolü olan “15”ten başlayacak şekilde sıralanmaktadır.

Söz konusu tabakât cetvelleri ile bir önceki örnekte verdiğimiz türden aktarım tabloları arasındaki bir diğer farklılık, tabakât cetvellerinde “oktav denkliği” ilkesinin kullanılmamış olmasıdır. Yani söz konusu tabakât cetvellerinde bir dizi başka bir konuma aktarıldığında (yani “1” sembolünden değil de başka bir sembolden başlatıldığında) bu konumda hangi sembollerden oluşuyorsa o semboller “mod 17” işlemi kullanılmadan belirtilmiştir. Bir başka deyişle, söz konusu tabakât cetvellerindeki aktarım işlemi “dairesel” bir bakış açısıyla değil, “doğrusal” bir bakış açısıyla sergilenmekte, yani oktavı aşan durumlarda başlangıç noktasına dönülmemektedir. Örneğin aşağıdaki Görsel 20’de, yine Rast dizisinin (yani 40. dairenin) aktarımları bu sefer tabakalara göre düzenlenerek ve oktav denkliği kullanılmadan gösterilmektedir:

ادوار رست

۱	ر	و	۲	ما	۳	خ	۴	ط	۵	۱	طبقات
۲	ما	۳	خ	ط	۴	ک	۵	گ	۶	۲	طبقات
۳	خ	ط	ک	۵	گ	۶	گ	۷	گ	۳	طبقات
۴	ط	ک	۵	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۴	طبقات
۵	ک	۵	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۵	طبقات
۶	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۱۰	۱۱	۶	طبقات
۷	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۱۰	۱۱	۷	طبقات
۸	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۱۰	۱۱	۸	طبقات
۹	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۱۰	۱۱	۹	طبقات
۱۰	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۰	طبقات
۱۱	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۱	طبقات
۱۲	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	طبقات
۱۳	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۳	طبقات
۱۴	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۴	طبقات
۱۵	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۵	طبقات
۱۶	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۶	طبقات
۱۷	گ	۶	گ	۷	گ	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۷	طبقات

Görsel 20. Rast dizinin (yani 40. dairenin) 17 tabaka üzerine aktarılması (Urmevî, LJS-295)²⁷

²⁷ http://dla.library.upenn.edu/dla/medren/pageturn.html?q=urmawi&id=MEDREN_9950574213503681¤tpage=47&doubleside=0&rotation=0&size=1 adresinden erişilebilir.

Söz konusu tabakât cetvelinde yer alan ebced notasyonunun “sayı” olarak transkripsiyonu aşağıdaki tabloda yer almaktadır:

	Edvâr-ı Rast								Bir önceki tabloda karşılığı
1. Tabaka	1	4	6	8	11	13	15	18	1. satır
2. Tabaka	8	11	13	15	18	20	22	25	8. satır
3. Tabaka	15	18	20	22	25	27	29	32	15. satır
4. Tabaka	5	8	10	12	15	17	19	22	5. satır
5. Tabaka	12	15	17	19	22	24	26	29	12. satır
6. Tabaka	2	5	7	9	12	14	16	19	2. satır
7. Tabaka	9	12	14	16	19	21	23	26	9. satır
8. Tabaka	16	19	21	23	26	28	30	33	16. satır
9. Tabaka	6	9	11	13	16	18	20	23	6. satır
10. Tabaka	13	16	18	20	23	25	27	30	13. satır
11. Tabaka	3	6	8	10	13	15	17	20	3. satır
12. Tabaka	10	13	15	17	20	22	24	27	10. satır
13. Tabaka	17	20	22	24	27	29	31	34	17. satır
14. Tabaka	7	10	12	14	17	19	21	24	7. satır
15. Tabaka	14	17	19	21	24	26	28	31	14. satır
16. Tabaka	4	7	9	11	14	16	18	21	4. satır
17. Tabaka	11	14	16	18	21	23	25	28	11. satır

Tablo 14. Görsel 20'nin transkripsiyonu ve dizilerin Tablo 11'deki karşılıkları

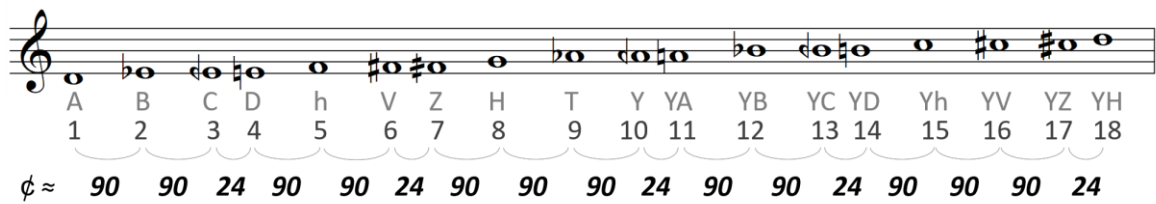
Bu noktada kritik bir durumu yeniden ortaya koymak gerekmektedir: Hatırlanacağı üzere önceki açıklamalarımızda alfa-numerik ebced notasyonunun günümüzdeki “perde” yaklaşımından *tamamen* farklı olduğunu öne sürmüştük, buna bağlı olarak da “elif” (1) sembolünü “yegâh” veya “rast” gibi belirli bir perde olarak ele almaktansa sadece en pest kısımda yer alan “herhangi bir 1. perde” olarak değerlendirmenin daha uygun olacağını belirtmiştik. Dolayısıyla bir makamın dizisi hangi sestem icra edilirse edilsin en baştaki sembolün daima “1” olarak kalması ve bu nedenle de Sistemci Ekol eserlerinde, ebced notasyonunun kullanıldığı bir “transpozisyon” konusunun yer almaması beklenirdi. Oysa ki yukarıdaki türden “aktarımlar” (yani “tabakât” sistemi), ebced notasyonunun aslında perdeleri temsil ediyor olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

Her şeyden şunun altını çizmek gerekir ki, görüldüğü üzere tabakât sistemi, müzik icrasında kullanmak için fazla karmaşık bir sistemdir. Dolayısıyla bu sistemin daha çok teorik açıklamalar için geliştirilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada, Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandığı ebced sistemi ile günümüzdeki “perde” yaklaşımının benzer

olduğu da düşünülebilir. Zira, temelde, her iki sistem de gerçek seslere değil aralıksal ilişkilere dayanmakta ve her iki sistemde de “transpozisyon” konusu icra için değil teorik açıklamalar için kullanılmaktadır. Örneğin günümüzde “rast-dügah-segâh-...” şeklinde perde isimleriyle tanımlanan Rast dizisi her ne kadar dizek notasyonunda “sol-la-si-d-...” şeklinde notalarla temsil ediliyor olsa da bu notalar enstrüman üzerindeki “sabit sesler” değildir. Yani günümüzde de icracılar Rast makamını hangi sestene çalarsa çalsınlar, karar perdesi her zaman “rast” olarak isimlendirilmekte ve söz konusu “rast” perdesi de sembolik dizek notasyonunda daima “sol” notasıyla temsil edilmektedir. Günümüz makam anlayışında “transpozisyon” konusunun icra alanına değil teorik alana ait bir konu olmasına bir başka örnek olarak “şed” anlayışını gösterebiliriz. Örneğin “Rast beşlisi” olarak adlandırılan ve “rast-dügah-segah-çargah-neva” perdelerinden oluşan yapı (sembolik dizek notasyonundaki gösterimi “sol-la-si-d-do-re” şeklindedir), “Nişaburek” makamında olduğu gibi “dügah” perdesi üzerine aktarırsa “dügah-buselik-nim hicaz-neva-hüseyni” dizgesiyle (sembolik dizek notasyonunda “la-si-do#-re-mi” notalarıyla) temsil edilecektir ki her iki perde dizgesinin de aralıksal dizilimi aynıdır. Bir icracı Rast makamının icrasında rast perdesi için hangi sesi kullanıyorsa, Nişaburek makamının icrasında da dügah perdesi için aynı sesi kullanabilir. Bu transpoze icralar sırasında her ne kadar enstrümandan aynı ses çıkıyor olsa da söz konusu ses, Rast makamının icrası sırasında “rast perdesi” olarak, Nişaburek makamının icrasında ise “dügah perdesi” olarak değerlendirilmeye devam edilecektir. Dolayısıyla günümüz makam anlayışındaki “perde” kavramının, tıpkı Sistemci Ekol’ün ebced sisteminde olduğu gibi sadece sesler arasındaki “aralık ilişkileri”ne bağlı olarak anlam kazandığı söylenebilir. Ve nasıl ki günümüz teorisinde diziler teorik açıdan başka “perdeler” üzerine aktarılabilirse, Sistemci Ekol’ün transpozisyon tariflerinde de aynı durumun tarif edildiği düşünülebilir. Konuya bu şekilde yaklaşıldığında, doğal olarak, ebced sembollerinin aslında perdeleri temsil ediyor olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Oysa ki bizim benimsediğimiz yaklaşım, Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandıkları ebced notasyonunun, günümüzdeki “perde” kavramıyla hiçbir ilgisi olmadığı hipotezi üzerine kurulmuştur.

Söz konusu hipotezimizin geçersiz olduğunu düşündürebilecek bir başka durum da Sistemci Ekol teorisyenlerinin aralık oranlarıyla net biçimde tanımladıkları “17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemi”ni ebced notasyonu üzerinden ifade etmiş olmalarıdır. Zira, söz konusu ses sisteminin “eşit olmayan” aralıklardan müteşekkil oluşu, çalışmamızın başında ileri

sürdüğümüz “aralık sayma prensibi” ile tezat oluşturmaktadır. Hatırlanacağı üzere, “alfa-numeric ebced notasyonunun özü” olarak değerlendirdiğimiz bu prensipten yola çıkarak ebced sembollerini “harfler” şeklinde değil “sayılar” şeklinde ele almanın daha uygun olacağını belirtmiştik. Bu gösterim tarzında ardışık sayıları “bakiye” aralığı olarak, bir atlayan sayıları “mücenneb” aralığı olarak, iki atlayan sayıları ise “tanini” aralığı olarak değerlendirmek gerektiğini ve böylece günümüz okuyucularının kolaylıkla söz konusu dizilerin aralık yapılarını anlayabileceğini ileri sürmüştük. Oysa ki ebced sembollerinin 17-aralıklı ses sitemindeki aralıksal konumları *cent* (ϕ) cinsinden ifade edildiğinde (bkz. Görsel 21) öne sürdüğümüz yöntemin pek çok çelişki barındırdığı görülecektir.



Görsel 21. Ebced notasyonundaki semboller arasındaki *cent* cinsinden mesafeler²⁸

Örneğin, görüldüğü üzere, ses sisteminin “eşit olmayan” aralıklardan oluşması, bazı ardışık perdeler arasında “90 *cent*’lik bakiye aralığı” yerine çok daha dar olan 24 *cent*’lik bir aralığın ortaya çıkmasına neden olmaktadır [bkz. 3–4 (C-D), 6–7 (V-Z), 10–11 (Y-YA), 13–14 (YC-YD) ve 17–18 (YZ-YH)]. “Aralık sayma prensibi” ile örtüşmeyen bir başka durum da “iki sayı atlayan” bazı perdeler arasında tanini’den daha büyük bir aralığın mevcut olması; yani normalde tanini aralığı “90+90+24” şeklinde bir bölünmeyle 204 *cent*’lik bir aralık olarak tanımlanırken, söz konusu perdeler arasında “90+90+90” şeklinde bir bölünmeyle 270 *cent*’lik bir aralığın ortaya çıkmasıdır [bkz. 7–10 (Z-Y) ve 14–17 (YD-YZ)].

Söz konusu çelişkileri değerlendirmeye geçmeden önce Görsel 21’de *cent* değerleriyle gösterdiğimiz “17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemi”ni daha detaylı olarak ele almak faydalı olacaktır. Bu gösterimde ilk göze çarpan durum, ardışık perdeler arasında biri 90 *cent*’lik diğeri de 24 *cent*’lik mesafe yer alan iki farklı aralık tipinin bulunması, fakat bu 90 ve 24 *cent*’lik aralıkların, sistemin başından sonuna sabit bir sırayla birbirini takip etmiyor olmasıdır. Söz konusu dizilim, ilk bakışta düzensiz bir sistem izlenimi uyandırsa da aslında

²⁸ Anlatım kolaylığı sağlamak için *cent* değerlerini tam sayılara yuvarlayıp küsuratlarını belirtmedik. Gerçek değerler ve söz konusu ses sistemi hakkında detaylı bilgi için bkz. M. C. Can (2001).

Sistemci Ekol'ün dizi oluşturma sistemini yansıtan bir dizilim olduğu görülmektedir (bkz. Görsel 22).

A	B	C	D	h	V	Z	H	T	Y	YA	YB	YC	YD	Yh	YV	YZ	YH
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
90	90	24	90	90	24	90	90	90	24	90	90	24	90	90	90	24	
Tanini			Tanini			B.	Tanini			Tanini			B.	Tanini			
Tam Dörtlü						Tam Dörtlü						Tanini					
TAM DÖRTLÜ						TAM BEŞLİ											
O K T A V																	

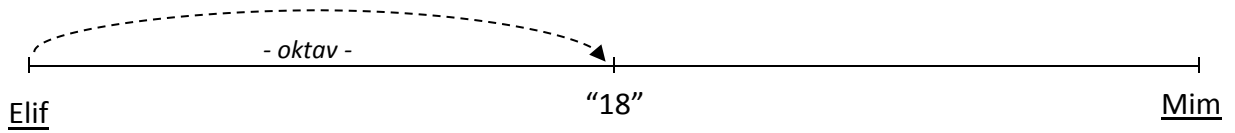
Görsel 22. Urmevî'nin 17-eşit-olmayan-aralıklı ses siteminde oktavin bölünüşü

Bu noktada Sistemci Ekol teorisyenlerinin, söz konusu 17-aralıklı ses sistemindeki perdelerin aralıksal konumlarını “cent değerleri” üzerinden değil, “teorik bir telin belirli oranlarda bölünmesi” yöntemiyle tanımlamış olduklarını da yeniden vurgulamak gerekmektedir. Bu yöntem, en basit haliyle sadece “oktav”, “tam beşli”, “tam dörtlü” ve “tanini” aralıklarını kullanarak bütün perdelerin konumunu tespit edebilme gücüne sahiptir. Söz konusu yöntemde “oktav” aralığı telin 1/2 oranında bölünmesiyle, “tam beşli” aralığı 2/3 oranı ile, “tam dörtlü” aralığı 3/4 oranı ile, “tanini” aralığı ise 8/9 oranı ile elde edilmektedir.

Sadece bu dört aralıksal oranı kullanarak sistemdeki bütün perdelerin nasıl elde edileceğini örneklemek amacıyla, Urmevî'nin vermiş olduğu tarifi detaylıca inceleyelim. Söz konusu tarifin orijinali şu şekildedir:

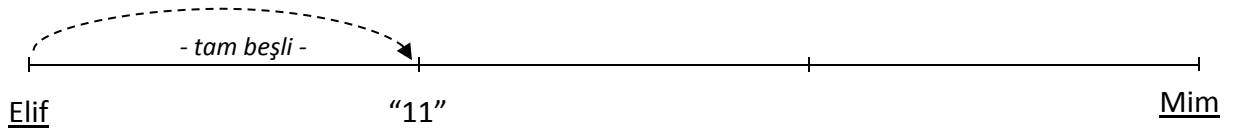
Bir elif (A) ve mim (M) teli alıp bunu bir nokta üzerinde iki eşit parçaya bölelim, sonra bu noktayı “YH” (18) olarak isimlendirelim. Bu telin baş tarafı (A) sonu da (M) olarak işaretlenir. Sonra teli üç kısma ayıralım ve I. kısmın sonuna “YA” (11) diyelim. Bu kısım pes taraftaki noktadır. Sonra teli dört kısma ayıralım ve I. kısmın sonuna “H” (8) ismini verelim. Sonra (H) ile (M) arasını dört kısma ayıralım. I. kısmın sonuna “Yh” (15) diyelim. Sonra teli dokuz kısma ayıralım. I. kısmın sonuna “D” (4) diyelim. Sonra (D) ile (M) arasını dokuz kısma ayıralım. I. kısmın sonuna “Z” (7) diyelim. Sonra (M) ile (H) arasını sekize bölelim. Bu kısımlara pes taraftan bir kısım daha ekleyelim ve sonuna “h” (5) diyelim. Sonra (h) ile (M) arasını sekize bölelim ve ona pestten bir kısım ilave edelim ve sonuna “B” (2) ismini verelim. Sonra (B) ile (M) arasını üç eşit kısma bölelim, ondan I. kısmın sonuna “YB” (12) diyelim. Sonra (B) ile (M) arasını dörde bölüp I. kısmın sonuna “T” (9) diyelim. Sonra (T) ile (M) arasını dörde bölelim, ondan I. kısmın sonuna “YV” (16) diyelim. Sonra (YV) ile (M) arasını iki eşit kısma bölelim ve eşit kısımlardan birini pest kısma ilave edelim ve son kısmına “V” (6) diyelim. Sonra (V) ile (M) arasını sekiz eşit kısma bölelim ve kısımlardan birini sona ilave edelim ve bu noktaya “C” (3) diyelim. Sonra (C) ile (M) arasını dörde bölelim, ondan I. kısmın sonuna “Y” (10) diyelim. Sonra (Y) ile (M) arasını dörde bölelim ondan I. kısmın sonuna “YZ” (17) diyelim. Sonra (V) ile (M) arasını dörde bölelim ve ondan I. kısmın sonuna “YC” (13) diyelim. Sonra (Z) ile (M) arasını dörde bölelim ondan I. kısmın sonuna “YD” (14) diyelim.

Bu yöntemde telin boş halinden çıkan ses (yani en kalın ses) “elif” (1) sembolüyle temsil edilmektedir. Bu nedenle telin başlangıç noktasına “elif” sembolü koyulmakta; telin diğer ucundaki “bitiş” noktası ise “mim” sembolü ile temsil edilmektedir (Buradaki “mim” sembolü alfa-numeric ebced notasyonuna ait bir sembol olmayıp “telin sonlandığı alt eşik” anlamında kullanılan “muşt” kelimesinin kısaltmasıdır). Dolayısıyla da söz konusu hayalî tel, “elif-mim” (“A-M”) teli olarak isimlendirilmektedir. Bu anlamda herhangi bir A-M telinin tam orta noktası, o telin boş halinden elde edilen sesin oktavını vermektedir. Yani A-M teli 1/2 oranında bölündüğünde, “elif” ile temsil edilen sesin oktavındaki ses elde edilmektedir. Sistemci Ekol teorisyenleri, tel üzerindeki bu noktayı “18” (Ye-Ha) sembolüyle isimlendirmişlerdir (bkz. Görsel 23)²⁹.



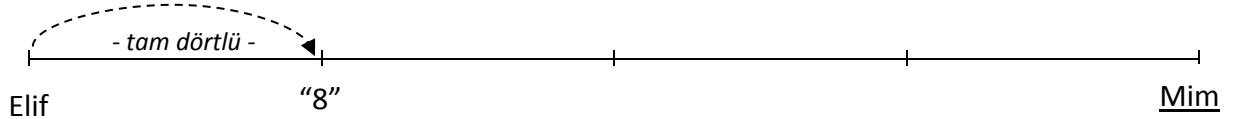
Görsel 23. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (1. aşama)

Bu yöntemde Sistemci Ekol teorisyenleri öncelikle oktav perdesini tanımlamışlar; bunun ardından da “elif”in tam beşli tizinde yer alan perdenin konumunu belirtmişlerdir. Tam beşli aralığı telin 2/3 oranında bölünmesiyle elde edildiği için, A-M telinde bu orana denk gelen nokta tespit edilip “11” (Ye-Elif) sembolüyle isimlendirilmiştir (bkz. Görsel 24).



Görsel 24. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (2. aşama)

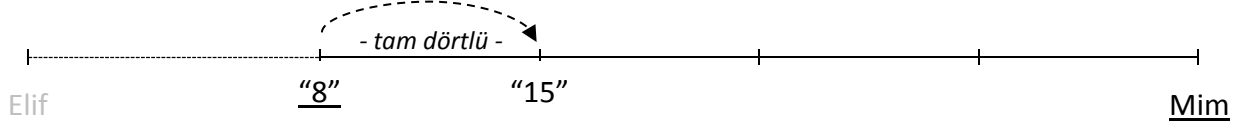
Bunun ardından da “elif”in tam dördü tizinde yer alan perdenin konumu belirtilmiştir. Tam dördü aralığı telin 3/4 oranında bölünmesiyle elde edildiği için, A-M telinde bu orana denk gelen nokta tespit edilip “8” (Ha) sembolüyle isimlendirilmiştir (bkz. Görsel 25).



Görsel 25. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (3. aşama)

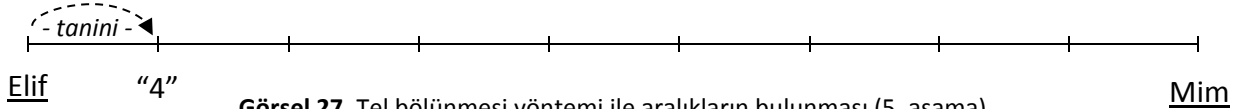
²⁹ Kitabı'l-Edvar'ın orijinal nüshalarında bu açıklamaların “şekiller” üzerinden nasıl gösterildiğine örnek olarak bkz. Urmevî, LJS-235, vr. 1v-2r (http://dla.library.upenn.edu/dla/medren/pageturn.html?id=MEDREN_9950569233503681&fq=subject_facet%3A%22Music+theory%22¤tpage=11&doubleside=0 adresinden erişilebilir.)

Daha sonra, burada ulaşılan ve “8” sembolüyle temsil edilen sesin tam dörtlü tizindeki ses tanımlanmıştır. Bunun için telin başlangıç noktası olarak “8” sembolüyle isimlendirilen nokta alınmış ve bu noktayla telin sonu (M) arasındaki mesafeye 3/4 oranı uygulanmıştır. Ulaşılan nokta “15” (Ye-he) sembolüyle isimlendirilmiştir (bkz. Görsel 26).



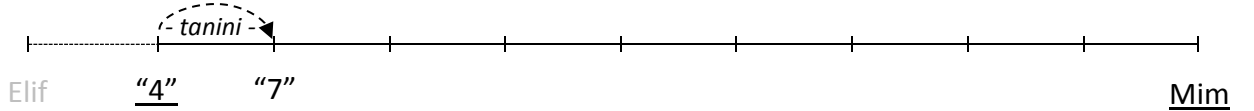
Görsel 26. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (4. aşama)

Bunun ardından da “elif”in bir tanini tizinde yer alan perdenin konumu belirtilmiştir. Tanini aralığı telin 8/9 oranında bölünmesiyle elde edildiği için, A-M telinde bu orana denk gelen nokta tespit edilip “4” (Dal) sembolüyle isimlendirilmiştir (bkz. Görsel 27).



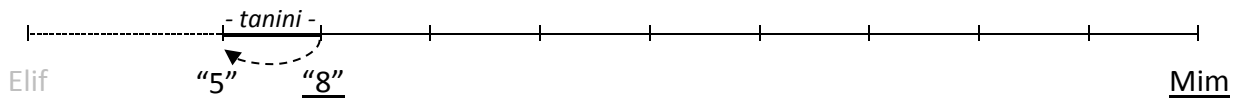
Görsel 27. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (5. aşama)

Bunun ardından da “4” sembolünün bir tanini tizinde yer alan perdenin konumu belirtilmiştir. Bunun için de telin başlangıç noktası olarak “4” sembolüyle isimlendirilen nokta alınmış ve bu noktayla telin sonu (M) arasındaki mesafeye 8/9 oranı uygulanmıştır. Ulaşılan nokta “7” (Ze) sembolüyle isimlendirilmiştir (bkz. Görsel 28).



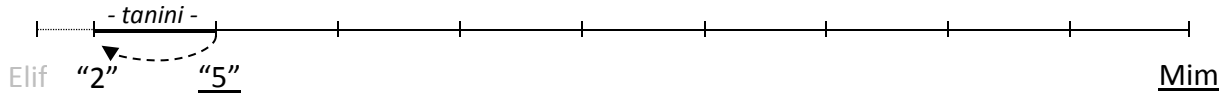
Görsel 28. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (6. aşama)

Bunun ardından, daha önce “8” (Ha) sembolüyle isimlendirilen nokta ile telin sonu (M) arasındaki mesafe 8 kısma bölünmüş ve bu kısımlara eşit olan bir kısım, “8” (Ha) sembolünün öncesine eklenmiştir. Böylelikle de “8” noktasının bir tanini pestinde yer alan noktayı bulmak için tersen 8/9 oranı uygulanmış olmaktadır. Ulaşılan nokta “5” (he) sembolüyle isimlendirilmiştir (bkz. Görsel 29).



Görsel 29. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (7. aşama)

Bunun ardından da, “5” (he) sembolüyle isimlendirilen nokta ile telin sonu (M) arasındaki mesafe 8 kısma bölünmüş ve yine bu kısımlara eşit olan bir kısım, “5” (he) sembolünün öncesine eklenmiştir. Böylelikle de “5” noktasının bir tanini pestinde yer alan noktayı bulmak için yine tersen 8/9 oranı uygulanmış olmaktadır. Ulaşılan nokta “2” (Be) sembolüyle isimlendirilmiştir (bkz. Görsel 30).



Görsel 30. Tel bölünmesi yöntemi ile aralıkların bulunması (7. aşama)

Konuyu daha fazla uzatmamak adına, “teorik bir telin belirli oranlarda bölünmesi” yöntemiyle Sistemci Ekol teorisyenlerinin 17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemindeki perdeleri nasıl tarif ettiklerini açıklamayı burada sonlandırıyoruz. Çünkü asıl işaret etmek istediğimiz durum, bu açıklamalarda “ardışık” bir sıra izlenmiyor olmasıdır. Yani her ne kadar bu perdeler arasındaki aralık oranları matematiksel bir kesinlikle ortaya koyulmuş olsa da, bu işlem, ardışık perdeler arasındaki mesafelerin birer birer (sırayla) gösterilmesi yoluyla yapılmamıştır. Zira günümüzde *cent* hesaplamaları sayesinde mümkün hale gelen basit “sayısal” gösterim biçimi, Sistemci Ekol teorisyenlerinin yaşadığı dönemde henüz bilinmemektedir. Bu nedenle, Sistemci Ekol teorisyenleri perdeler arasındaki mesafeleri oranlar üzerinden “ardışık olarak” ifade etmeye kalktıklarında ortaya çıkan durum, yukarıdaki anlatımdan çok daha karmaşık bir yapıya bürünmektedir. Örneğin bugün, notasyondaki “1-2” sembolleri arasında yer alan bakiye aralığını 90 cent olarak, “1-3” sembolleri arasında yer alan mücenneb aralığını da (iki bakiyeden oluştuğu için) 180 cent olarak ifade edebilmekteyiz. Oysa, tel bölünmeleri üzerinden aralıklar ardışık olarak ifade edildiğinde “1-2” sembollerinin aralığını belirtmek için “256/243” şeklinde, “1-3” sembollerinin aralığını belirtmek için de “65536/59049” gibi oranların kullanılması gerekmektedir;³⁰ ki bu durumun, sistemin anlaşılmasını kolaylaştırmak yerine daha da karmaşık hale getireceği açıktır.

On dokuzuncu yüzyılda kullanılmaya başlanan ve logaritmik bir aralık değeri olan “cent” hesaplamaları, bu oransal ifadeleri daha basit bir şekilde anlayabilmemizi sağlamaktadır. “Cent” değerlerine aşına olmayan okuyucuların konuyu daha rahat anlayabilmeleri için söz

³⁰ Örneğin Merâğî'nin, *Şerhu'l-Edvar*'ında verdiği böylesi tarifler için bkz. Kolukırcık (2009, s. 116–119).

konusu *cent* biriminden de kısaca bahsetmekte fayda vardır. Tonal müzik geleneğindeki “12-eşit-aralıklı (tampere) ses sistemi” merkez alınarak geliştirilen bu hesaplama yönteminde oktav aralığı 1200 *cent* olarak kabul edilmekte, böylelikle de söz konusu eşit aralıklı ses sisteminin en küçük değeri olan “yarım ton” aralığı 100 *cent* olmaktadır. Aralıksal değerlerin ifade edilmesi ve karşılaştırılabilmesi açısından büyük kolaylık sağlayan bu yöntem, özellikle, 12-eşit-aralıklı ses sistemini kullanmayan diğer “mikrotonal” müzik uygulamalarının açıklanması aşamasında günümüzde çokça tercih edilen bir yöntemdir. Sistemci Ekol teorisyenlerinin tel bölünmeleri üzerinden tanımladıkları 17-aralıklı ses sistemi de modern çalışmalarda genellikle bu yöntem üzerinden ele alınmaktadır. 17-aralıklı ses sistemindeki aralıksal oranların, “*cent*” cinsinden değerlere dönüştürülmesi sayesinde günümüz okuyucuları tarafından çok daha rahat anlaşılır bir hale geldiği şüphesiz bir gerçektir. Ne var ki unutulmaması gereken bir başka gerçek de bu yaklaşımın Sistemci Ekol teorisyenleri tarafından bilinmiyor olduğudur.

Sistemci Ekol teorisyenleri 17-aralıklı ses sistemini alfa-numerik ebced notasyonu üzerinden tanımlamış oldukları için, modern çalışmalarda, harf sembolleriyle ifade edilen bu “perdelerin” arasındaki oransal aralık değerleri “*cent*” cinsinden değerlere dönüştürülerek tablolaştırılmakta ve/veya Görsel 21’de örneklediğimiz gibi dizek notası üzerinde gösterilmektedir. Öncelikle, oransal değerlerin *cent* cinsinden ifade edilmesine veya alfa-numerik ebced notasyonunun dizek üzerine aktarılmasına hiçbir itirazımızın olmadığını, hatta bu yöntemleri oldukça faydalı bulduğumuzu belirtmek isteriz. Bununla beraber şunu da belirtmek isteriz ki, kanımızca, söz konusu gösterim biçimleri, Sistemci Ekol teorisyenlerinin benimsediği müzik teorisi yaklaşımı hakkında bazı yanlış anlaşılmalara da sebep olabilmektedir. Fakat buradaki tehlikenin, söz konusu gösterim biçimlerinin kendisinden değil, “geçmişe bugünün penceresinden bakmak” şeklinde özetleyebileceğimiz bir doğal psikolojik eğilimden kaynaklandığını vurgulamak gerekmektedir. Zira, ebced sembollerinin aralıksal değerlerini ortaya koyan bu tablolara bakan bir okuyucu, doğal olarak, bu semboller üzerinden “belirli aralık değerlerine sahip olan perdeler”in temsil ediliyor olduğunu düşünecek, dolayısıyla da günümüzdeki “perde temelli yaklaşım” ile Sistemci Ekol teorisyenlerinin alfa-numerik ebced sistemi arasındaki farkı ayırt edemeyecektir. Hatta günümüzdeki pek çok çalışmada alfa-numerik ebced sembollerinin doğrudan modern perde isimleri ile eşleştiriliyor olması (yani örneğin elif sembolünün

“yegah” perdesi olarak kabul ediliyor olması) kanımızca bu yanlış algıyı daha da pekiştirmektedir. Modern çalışmalarda sıkça rastlanan bu durumun yarattığı çelişkiyi Sistemci Ekol eserlerindeki “transpozisyon” anlatımlarını yeniden ele alarak değerlendirelim.

Bilindiği üzere eğer bir ses sistemi eşit aralıklardan oluşmuyorsa söz konusu sistemde serbestçe transpozisyon yapmak mümkün değildir. Hatta tonal müzikte kullanılan 12-aralıklı ses sisteminin de bu imkansızlığı ortadan kaldırmak ve bütün sesler üzerinde rahatça transpozisyon yapabilmek amacıyla “eşit aralıklı” hale getirildiği bilinmektedir. Aynı şekilde günümüzdeki makam teorisinde kullanılan ses sistemleri de eşit aralıklı perdelerden oluşmadığı için makamların bütün perdeler üzerine göçürülmesinin mümkün olmadığı bilinmekte, hatta bu durum bazı modern teori kitaplarında özellikle belirtilmekte, yani bir makamın hangi perdelerle göçürülebileceği ve hangi perdelerle göçürülemeyeceği ayrıntılı olarak açıklanmaktadır³¹. Oysa ki Sistemci Ekol teorisyenlerinin vermiş oldukları tabakât cetvellerinde diziler, sistemdeki bütün perdeler üzerine göçürülmüştür. Eğer söz konusu cetvellerde kullanılan ebced sembolleri, sabit “perde isimleri” ile eşleştirilirse veya bu semboller dizek üzerinde sabit notalarla temsil edilirse, veyahut bu sembollerin arasındaki aralıksal mesafeler *cent* cinsinden değerlerle sabitlenirse, Sistemci Ekol teorisyenlerinin çok büyük bir gaflet içinde olduklarını itiraf etmek gerekecektir. Oysa, kanımızca, Sistemci Ekol teorisyenlerin kullandığı müzik teorisi yaklaşımı kendi içinde oldukça tutarlı, sade ve rahat anlaşılır bir sistemdir; fakat günümüzdekinden tamamen farklı olan bu yaklaşım tarzının daha rahat anlaşılabilmesi için, Sistemci Ekol teorisyenlerinin haberdar olmadıkları perde isimlerini, *cent* değerlerini ve dizek üzerinde gösterilen notaları bir an için kenara bırakarak düşünmek gerekecektir.

Burada Sistemci Ekol teorisyenlerinin tanımlamış olduğu aralıksal oranların günümüzde *cent* cinsinden değerlerle ifade edilmesine hiçbir itirazımızın olmadığını bir kez daha vurgulayalım. İtiraz ettiğimiz nokta, alfa-numerik ebced notasyonundaki sembollerin, bu aralıksal değerleri verecek şekilde “sabit bir perde dizgesi” olarak algılanmasıdır. Zira söz konusu ses sistemi, hiçbir *cent* değeri kullanılmadan doğrudan tel bölünmeleri üzerinden tasavvur edildiğinde de yine aynı yanıltıcı bakış açısı ortaya çıkacaktır. Örneğin söz konusu tel bölünmelerini tanbur veya bağlama gibi saplı bir telli çalgı üzerinde uygulayarak Sistemci

³¹ Örn. bkz. Doktor Suphi [Ezgi] (1933); Özkan (2011); ayrıca bkz. Karadeniz (2012, s. 26–28).

Ekol teorisyenlerinin belirttiği oransal noktalara denk gelecek şekilde çalgı sapına fiziksel perde bağları bağlamak ve böylelikle Sistemci Ekol'ün 17-aralıklı ses sistemini çalgı üzerinde somut olarak elde etmek mümkündür. Fakat alfa-numerik ebced notasyonu üzerinden tanımlanmış olan 17-aralıklı ses sisteminin gerek çalgı üzerindeki somut perde bağları ile tasavvur edildiği gerekse *cent* değerleri üzerinden ele alındığı her iki durumda da, söz konusu notasyon sistemi "sabit bir perde dizgesi" izlenimini verecek; dolayısıyla, bu bakış açısıyla yaklaşıldığında Sistemci Ekol eserlerindeki birtakım açıklamalara anlam vermek zorlaşacaktır.

Burada anlatmaya çalıştığımız durum aslında ince bir bakış açısı farkıdır ki şöyle ifade edilebilir: Kanımızca Sistemci Ekol teorisyenleri 17-aralıklı ses sistemini "alfa-numerik ebced notasyonundaki sembollerin aralıksal değerlerini belirtmek için" tanımlamamışlar; 17-aralıklı ses sisteminin aralıksal oranlarını tanımlarken alfa-numerik ebced notasyonundan *faydalanmışlardır*. Dolayısıyla, bizim görüşümüze göre alfa-numerik ebced notasyonu "sabit bir perde dizgesi" değildir; yani ebced sembollerinin arasında "sabit" aralıksal mesafeler yoktur. Sistemci Ekol eserlerinde alfa-numerik ebced notasyonunun tamamen "aralık sayma prensibi" üzerinden ele alınmış olduğunu ve ardışık sayılarla "bakiye" aralığının, bir atlayan sayılarla "mücenneb" aralığının, iki atlayan sayılar da "tanini" aralığının gösterilmek istendiğini düşünmekteyiz. Alfa-numerik ebced notasyonunun özü olarak kabul ettiğimiz "aralık sayma prensibi", Sistemci Ekol teorisyenlerinin "küçük aralıklar" olarak adlandırdıkları bu üç aralık tipinin kolayca anlaşılmasını sağlayan bir yöntemdir. Hatırlanacağı üzere söz konusu üç küçük aralık tipi çeşitli şekillerde birleşerek "uyumlu dördü" ve "uyumlu beşli"leri ortaya çıkarmakta, "uyumlu dördü" ve "uyumlu beşli" yapılarının birleştirilmesiyle de "diziler" (yani "devirler/daireler") ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, Sistemci Ekol teorisyenlerinin tanımladığı *bütün* dizilerin, temelde, söz konusu üç tip "küçük aralık" çeşidinin farklı şekillerde sıralanması ile tanımlandığını ve alfa-numerik ebced notasyonunun da bu dizilimin rahatça anlaşılmasını sağladığını söyleyebiliriz. Örneğin, "1-4-6-8-..." sembolleriyle ifade edilen bir diziyle karşılaşıldığında, burada bizim bakış açımıza göre sadece "tanini-mücenneb-mücenneb-..." şeklinde bir aralıksal dizilimin mevcut olduğu kastedilmektedir. Başka bir deyişe, söz konusu ebced sembollerinin, *cent* değerleri tablosundan bakılarak "203+180+114+..." şeklinde ifade edilmesinin, yanlış olmasa da yanıltıcı olacağı kanaatindeyiz.

Bu noktada, alfa-numeric ebced notasyonu ile ifade edilen 17-aralıklı ses sistemini tanbur veya bağlama üzerindeki fiziksel perde bağları üzerinden düşünmek karışıklık yaratmaya devam edecektir. Ne var ki, 17. yüzyıl sonrasındaki makamsal müzik teorisi çalışmalarının ortak bir özelliği olan bu bakış açısının, 13. yüzyılda ortaya çıkan Sistemci Ekol yaklaşımının oluşum aşamasında göz önünde bulundurulmadığını düşünmekteyiz. Kanımızca, Sistemci Ekol teorisyenlerinin 17-aralıklı ses sistemini tanımlarken “bir telin çeşitli oranlarda bölünmesi” yöntemini kullanmış olmaları, somut bir telli çalgıdaki fiziksel perde bağlarını tanımlamak amacını gütmemektedir³². Bu yöntemin kullanılmasını, Antik Yunan teorisyenlerinin “*monochord*” aracılığıyla aralıksal oranları tanımladıkları teorik geleneğin doğrudan bir uzantısı olarak yorumlamaktayız. Bunun yanı sıra, müzik teorisi meselelerini açıklarken Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandıkları temel çalgının, fiziksel perde bağları bulunmayan “ud” olduğunun da özellikle altını çizmek gerekmektedir. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki temel müzik teorisi enstrümanının “ud” olmasıyla ilgili ayrıntıları ilerleyen bölümlerde ele almak üzere şimdilik bir kenara bırakarak, söz konusu eserlerdeki “transpozisyon” tariflerinin ne anlama geldiğini sorusunu yanıtlamaya geçelim.

Belirttiğimiz üzere, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki bütün diziler, sayısal değeri 1 olan “elif” sembolünden başlatılarak tanımlanmıştır. Bizim yorumumuz, buradaki “elif” (1) sembolünün sabit olarak herhangi bir perdenin karşılığı olmadığı; sadece, aralık sayma işleminin başlangıç noktası olduğu yönündedir. Dolayısıyla bir dizi farklı bir sembolden başlatıldığında aslında başka bir perdeye göçürülmüş olmamakta, sadece aralık sayma işleminin başlangıç noktası değişmektedir. Örneğin, alfa-numeric ebced notasyonundaki orijinal gösterimi “1-4-7-8-...” şeklinde başlayan bir dizi hayal edelim. Buradaki dizilim, söz konusu dizinin “tanini-tanini-bakiye-...” şeklinde bir aralık yapısına sahip olduğunu göstermektedir; çünkü aralık sayma prensibine göre iki atlayan sayılar (1-4 ve 4-7) tanini aralığını, ardışık sayılar (7-8) da bakiye aralığını temsil etmektedir. Şimdi de bu dizinin bir tanini aralığı tize göçürülmüş halini, yani sayısal değeri 4 olan “dal” sembolünden başlayan

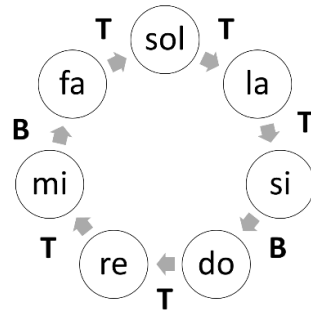
³² Bu duruma somut bir örnek olarak şunu öne sürebiliriz: Sistemci Ekol teorisyenleri, tel bölümleri üzerinden 17-aralıklı ses sistemini tanımlarlarken “Y” (10) ve “YA” (11) sembollerinin arasında 24 centlik bir aralık ortaya çıkmaktadır (bkz. Görsel 21). Fakat aynı teorisyenler, ses sisteminin anlatımını bitirip dizileri alfa-numeric ebced notasyonu ile yazmaya başladıklarında, bu iki sembol arasındaki mesafeyi, “aralık sayma prensibi” ile uygun biçimde, “bakiye” (90 cent) olarak ele almaktadırlar. Söz konusu ardışık sembollerin bakiye aralığı olarak ele alınmasının örneğini “*beşlinin 10. kısmı*”nda ve bu beşli kullanılarak oluşturulmuş bütün dizilerde görmek mümkündür.

halini kurgulayalım. Bu durumda yeni dizilim “4-7-10-11-...” şeklinde ifade edilecek ve yine “4-7” ve “7-10” sembollerinin arası tanini aralığı, “10-11” sembollerinin arası da bakiye aralığı olarak yorumlanmaya devam edecektir. Dolayısıyla, orijinal konumları 1’den başlayan bu dizileri, alfa-numeric notasyonunun bütün sembolleri üzerine aktarmak mümkün olmakta, yani aralık sayma prensibi açısından yaklaşıldığında, söz konusu aktarım işlemlerinde hiçbir çelişki bulunmamaktadır. Fakat bu sembolere “aralıksal değerleri sabit olan bir perde dizgesi” olarak bakıldığında, söz konusu transpozisyon işlemi imkânsız hale gelmektedir; zira normalde, *cent* cinsinden ifade edersek “204+204+90” değerlerine karşılık gelen “tanini-tanini-bakiye” dizilimi, sayısal değeri 4 olan “dal” sembolünden başlatıldığında bu yeni perdeler arasında “204+270+24” haline dönüşecektir ki ortaya çıkan durum bir “transpozisyon” işlemi değil, farklı aralık değerlerine sahip yepyeni bir dizilimdir. Bir ses organizasyonunu “aralıksal değerlerini tamamen koruyarak” başka bir ses üzerine aktarmak anlamına gelen “transpozisyon” işlemi, görüldüğü üzere eşit aralıklı olmayan ses sistemlerinde her zaman mümkün olmamaktadır. Konuya bu açıdan yaklaştığımızda da, orijinal konumu “1-4-7-8-...” şeklinde ifade edilen diziyi, “tanini-tanini-bakiye-...” aralıklarını *tamamen* koruyacak şekilde “4” sembolünden başlatmak istediğimizde, eğer alfa-numeric sembolleri sabit bir “perde” dizgesi olarak yorumluyorsak, sistemde bu dizilimin transpoze edilmesini mümkün kılacak “perde”lerin mevcut olmadığını görürüz. Bu iki nedenden ötürü, aktarım tablolarını yorumlarken alfa-numeric sembollerini sabit bir perde dizgesi olarak ele almanın mümkün olmadığını düşünmekteyiz.

Sistemci Ekol yaklaşımında dizilerin farklı semboller üzerine aktarılmasının hangi amaca hizmet ettiğini değerlendirmeye geçmeden önce, hangi amaca hizmet *etmediğini* biraz daha vurgulamak gerekmektedir. Bilindiği üzere günümüzdeki makam teorisi anlayışında bir dizi, orijinal konumundan farklı bir perdeye göçürülebilmektedir. Hatta bu göçürme işlemi sadece perde adlarının değişmesiyle sınırlı kalmamakta, “şed makam” anlayışına göre, yine aynı aralık yapısına sahip olan bu “yeni” dizi, farklı bir makam olarak da adlandırılmaktadır. Örneğin aralıksal dizilim açısından birbirinin aynısı olan “Buselik” ve “Nihavend” makamlarının dizilerini ele alalım. Bilindiği üzere “Buselik” makamının dizisi “dügah, buselik, çargâh, neva, hüseyni, acem, gerdaniye, muhayyer” perdelerinden oluşmakta, bu perdeler de sembolik dizek notasyonunda “la-si-do-re-mi-fa-sol-la” notalarıyla temsil edilmektedir. Söz konusu perde dizilimini aralık değerlerini koruyarak bir

tanini peste göçürdüğümüzde ise “Nihavend” makamının dizisi ortaya çıkmakta; söz konusu yeni dizi “rast, düğah, kürdi, çargâh, neva, nim hisar, acem, gerdaniye” perdelerinden oluşmakta, bu perdeler de sembolik dizek notasyonunda “sol-la-sib-do-re-mib-fa-sol” notalarıyla temsil edilmektedir. Aynı aralıksal dizilimi kullanan bu iki yapının farklı makamlar olarak adlandırılmasının temel nedeni ise “seyir” özelliklerinin tamamen farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Öncelikle belirtmek istediğimiz durum şudur ki; Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki aktarım işlemleri sonucunda (yani dizinin başka bir sembolden başlatılması durumunda) hiçbir zaman yeni bir makam ortaya çıkmamaktadır. Zira günümüzde böylesi bir farklı adlandırmayı mümkün kılan “seyir” olgusunun, 13. yüzyılda ortaya çıkan Sistemci Ekol yaklaşımında henüz mevcut olmadığı görülmektedir. “Seyir” olgusunun makamsal müzik teorisi tarihinde nasıl ağırlık kazandığını da şimdilik bir kenara bırakarak, Sistemci Ekol yaklaşımındaki aktarım tablolarını değerlendirmeye devam edelim.


Söz konusu aktarımların hangi teorik ihtiyaca cevap verdiğini anlayabilmek için, önce söz konusu ihtiyacı ortaya koymak gerekmektedir. Bu ihtiyacı bir örnek üzerinden açıklamak amacıyla, “T-T-B-T-T-B-T” aralıklardan oluşan bir diziyi ele alalım. Anlatım kolaylığı sağlaması adına bu diziyi “sol-la-si-do-re-mi-fa-sol” notalarıyla temsil edelim. Şimdi de bu dizinin ikinci ve üçüncü sesinden başlayan iki yeni dizi hayal ederek bu yeni dizileri de “la-si-do-re-mi-fa-sol-la” ve “si-do-re-mi-fa-sol-la-si” notalarıyla temsil edelim. Görüldüğü üzere bu üç dizi aslında aynı sesleri kullanmakta, fakat başlangıç noktaları itibarıyla birbirinden ayrılmaktadır. Bu durumu dairesel bir şekilde temsil edelim:



Görsel 31. Naturel notaların dairesel temsili

Şekil üzerinde sol’dan sol’e gidildiğinde birinci örnek, la’dan la’ya gidildiğinde ikinci örnek, si’den si’ye gidildiğinde ise üçüncü örnek ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla dizilere dairesel bir

bakış açısıyla “devir” olarak yaklaştığımızda, bu üç örneğin temelde aynı aralıksal dizilimi paylaştığı ortaya çıkmaktadır. Bu aralıksal ilişkiyi de Görsel 32’deki gibi temsil edebiliriz:



Birinci örnek (sol’dan sol’e):	T	T	B	T	T	B	T	(T)	(T)	...
İkinci örnek (la’dan la’ya):	(T)	T	B	T	T	B	T	T	(T)	...
Üçüncü örnek (si’dan si’ye):	(T)	(T)	B	T	T	B	T	T	T	...

Görsel 32. Üç örnek dizinin aralıksal yapısı ve söz konusu diziler arasındaki ilişki

Ne var ki, alfa-numerik ebced notasyonunun kullanımında bütün diziler elif (1) sembolünden başladığı için, diziler arasında ortaya çıkan bu türden ilişkileri kolaylıkla fark etmek mümkün değildir. Örnek olarak, yukarıda verdiğimiz üç diziyi alfa-numerik ebced notasyonu ile temsil edelim. Hepsini “elif” sembolünden yani 1’den başlatalım; “tanini” aralığı için iki sayı atlayalım, “bakiye” aralığı için de ardışık sayıları kullanalım:

	Sayı şeklinde temsili								Harf şeklinde temsili							
Birinci örnek:	1	4	7	8	11	14	15	18	A	D	Z	H	YA	YD	Yh	YH
İkinci örnek:	1	4	5	8	11	12	15	18	A	D	h	H	YA	YB	Yh	YH
Üçüncü örnek:	1	2	5	8	9	12	15	18	A	B	h	H	T	YB	Yh	YH

Tablo 15. Üç örnek dizinin, alfa-numerik ebced sistemi üzerinden harf ve sayı sembolleriyle gösterimi

Görüldüğü üzere, bu üç diziyi alfa-numerik notasyonla gösterdiğimizde, aralarındaki ilişkiyi anlamak mümkün değildir. İşte Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandığı tabakât cetvelleri, diziler arasındaki bu türden ortaklıkları tespit edebilmeyi, yani hangi devirlerin birbiriyle ilişkili olduğunu bulmayı sağlamaktadır. Zira Sistemci Ekol teorisyenleri sayıları 84 ile 133 arasında değişen pek çok dizi tanımlamışlar ve bütün bu tanımlı dizileri de elif (1) sembolü ile başlatmışlardır. Sistemde tanımlı olan söz konusu dizilerin pek çoğu arasında da bu türden bir ilişki bulunmaktadır.

Aktarım tablolarını kullanarak sistemdeki ilişkili dizilerin nasıl saptanabileceğini ele almadan önce, yukarıda örnek olarak verdiğimiz üç dizinin hayalî diziler olmadığını belirtmek isteriz. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde “devirlerin ortak sesleri” hakkında açıklama yapılırken örnek olarak sunulan bu üç dizi, Sistemci Ekol teorisyenleri tarafından sırasıyla “Uşşak”, “Neva” ve “Buselik” olarak adlandırılan 1., 14. ve 27. dairelere tekabül etmektedir (Günümüzde söz konusu makam isimlerinin bambaşka aralık yapılarına işaret ettiğini bilen

okuyucuların örnekleri daha rahat anlayabilmelerini sağlamak adına ilk aşamada bu isimleri kullanmaktan çekindik).

Sistemde tanımlı olan diziler arasında birbiri ile ilişkili olanları saptamak için bu aktarım tablolarının nasıl kullanıldığını, yukarıda “birinci örnek” olarak adlandırdığımız dizi üzerinden (yani Sistemci Ekol teorisyenlerinin “Uşşak” olarak adlandırdıkları “1. daire” üzerinden) açıklayalım. Öncelikli olarak, daha önce “Rast” dizisi (40. daire) için verdiğimiz aktarım tablosunun aynısını bu sefer “Uşşak” dizisi (1. daire) için çizelim. Uşşak dizisinin orijinal konumu “1-4-7-8-11-14-15-18” sembolleriyle temsil edildiği için, cetvelin ilk satırını yazarken bu sembollerin altına gelecek şekilde “evvel”, “ikinci”, “üçüncü” vs. ifadelerini yerleştirelim. Alt satıra indiğimizde, önceki örnekte yaptığımız gibi bu ifadelerin her birini bir sonraki sembolün altına gelecek şekilde kaydıralım. Bu şekilde dizinin başlangıç sesini her satırda bir sonraki sembole kaydırarak diziyi 17 sembolün tamamında gösterelim.

	1≡18 (A≡YH)	2 (B)	3 (C)	4 (D)	5 (h)	6 (V)	7 (Z)	8 (H)	9 (T)	10 (Y)	11 (YA)	12 (YB)	13 (YC)	14 (YD)	15 (Yh)	16 (YV)	17 (YZ)
<i>1. satır</i>	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦
<i>2. satır</i>	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦
<i>3. satır</i>	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci
<i>4. satır</i>	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı
<i>5. satır</i>	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	◦
<i>6. satır</i>	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦
<i>7. satır</i>	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci
<i>8. satır</i>	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦
<i>9. satır</i>	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦
<i>10. satır</i>	◦	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü
<i>11. satır</i>	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü
<i>12. satır</i>	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦	◦
<i>13. satır</i>	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci	◦
<i>14. satır</i>	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦	İkinci
<i>15. satır</i>	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦	◦
<i>16. satır</i>	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel	◦
<i>17. satır</i>	◦	◦	İkinci	◦	◦	Üçüncü	Dördüncü	◦	◦	Beşinci	◦	◦	Altıncı	Yedinci	◦	◦	Evvel

Tablo 16. “Uşşak” olarak da adlandırılan 1. dairenin aktarımlarını gösteren tablo

Böylesi bir tablo üzerinden, birbiriyle aralıksal ilişki içinde olan dizilerin nasıl tespit edileceğini Alişah bin Hacı Büke, *Mukaddematü'l-Usul* isimli eserinde “musiki talebeleri” için açıklamaktadır. Alişah’ın belirttiğine göre böylesi bir tabloda öncelikli olarak, elif (1) sembolünü kullanan satırları göz önüne almak gerekmektedir (bkz. Görsel 33).

	1=18 (A=YH)	2 (B)	3 (C)	4 (D)	5 (h)	6 (V)	7 (Z)	8 (H)	9 (T)	10 (Y)	11 (YA)	12 (YB)	13 (YC)	14 (YD)	15 (Yh)	16 (YV)	17 (YZ)
→ 1. satır	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°
2. satır	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°
3. satır	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci
→ 4. satır	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı
→ 5. satır	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°
6. satır	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°
7. satır	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci
→ 8. satır	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°
9. satır	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°
10. satır	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü
→ 11. satır	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü
→ 12. satır	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°
13. satır	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°
14. satır	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci
→ 15. satır	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°
16. satır	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°
17. satır	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel

Görsel 33. Aktarım tabloları üzerinden ilişkili dizilerin tespiti (1. aşama)

Yukarıdaki şekilde de görüldüğü üzere, dizinin asıl konumunu veren 1. satırın yanı sıra 4., 5. 8., 11., 12. ve 15. satırlarda da elif (1) sembolü kullanılmaktadır. Bu satırlardaki “evvel”, “ikinci”, “üçüncü” gibi sıra belirten ifadeleri şimdilik göz önüne almazsak, söz konusu satırlarda elif (1) sembolünden başlayan bir dizilim olduğunu görürüz. Örneğin 4. satırdaki dizilimi ele alalım: Buradaki “evvel”, “ikinci”, “üçüncü” gibi ifadelerin sırasını bir kenara bırakarak bu ifadelerin yer aldığı kutucukların hangi ebced sembollerine denk geldiğine bakarsak söz konusu satırda “1-4-7-10-11-14-17-(18≡1)” şeklinde bir dizilimin ortaya çıktığını görürüz (bkz. Görsel 34).

	1=18 (A=YH)	2 (B)	3 (C)	4 (D)	5 (h)	6 (V)	7 (Z)	8 (H)	9 (T)	10 (Y)	11 (YA)	12 (YB)	13 (YC)	14 (YD)	15 (Yh)	16 (YV)	17 (YZ)
4. satır	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı

Görsel 34. Tablo 16’nın 4. satırındaki dizi

Bilindiği üzere Sistemci Ekol teorisyenlerinin tanımlamış oldukları bütün orijinal diziler elif (1) sembolünden başlamaktadır. Bu nedenle de böylesi bir aktarım tablosunda elif sembolünden başlayan satırlar, birinci satırdaki orijinal dizi ile aralıksal bir ilişkisi olan diğer dizi olasılıklarını vermektedir.

Sistemci Ekol teorisyenlerinin tanımlamış oldukları bütün diziler pest taraftaki bir “uyumlu dördü” ile tiz taraftaki bir “uyumlu beşli”nin birleştirilmesi yoluyla oluşturulduğu için, sistemde tanımlı olan bütün orijinal dizilerde dördü ile beşlinin birleşim noktası olan “8” sembolü de bulunmaktadır. Dolayısıyla, “1” sembolü ile başlayan bu satırlarda “8” sembolünün de bulunup bulunmadığına bakılır (bkz. Görsel 35). Eğer “1” sembolüyle başlayan satırlar arasında “8” sembolünü içermeyenler varsa, söz konusu satırların sistemde tanımlı olan bir diziye karşılık gelme ihtimali yoktur.

	1=18 (A=YH)	2 (B)	3 (C)	4 (D)	5 (h)	6 (V)	7 (Z)	8 (H)	9 (T)	10 (Y)	11 (YA)	12 (YB)	13 (YC)	14 (YD)	15 (Yh)	16 (YV)	17 (YZ)
→ 1. satır	Evvel	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°
2. satır	°	Evvel	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°
3. satır	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci
→ 4. satır	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	Üçüncü	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı
→ 5. satır	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°
6. satır	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°
7. satır	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci
→ 8. satır	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°
9. satır	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°
10. satır	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü
→ 11. satır	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü
→ 12. satır	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	°
13. satır	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°
14. satır	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci
→ 15. satır	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°
16. satır	°	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°
17. satır	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel

Görsel 35. Aktarım tabloları üzerinden ilişkili dizilerin tespiti (2. Aşama)

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere, elif sembolüyle başlayan satırlar arasında bir tek 4. satır “8” sembolünü içermemektedir. Dolayısıyla, 4. satırda ortaya çıkan dizilimin sistemde tanımlı olan orijinal bir diziye karşılık gelmediği kesindir.³³ Geriye kalan satırlar ise hem “1” hem de “8” sembollerini içerdikleri için sistemde tanımlı bir diziye karşılık gelme ihtimali yüksek olan dizilimleri vermektedir.

Söz konusu satırların gerçekten de sistemde tanımlı olan orijinal bir diziye karşılık gelebilmeleri için “uyumlu dördü” ve “uyumlu beşli” yapılarından oluşmaları gerekmektedir. Bunu tespit edebilmek için de aralık sayma yöntemini kullanmak gerekmektedir: Söz konusu satırlarda “evvel”, “ikinci”, “üçüncü” gibi ifadelerin yer aldığı kutuları elif sembolünden başlayarak ele aldığımızda eğer kutular peş peşe geliyorsa bakiye

³³ Alişah bin Hacı Büke, “1” ile başladığı halde “8” sembolünü içermeyen böylesi diziler için “sınırı aşan” anlamına gelen “müteaddi” terimini kullanmaktadır (bkz. Çakır, 1999, s. 82).

aralığı, kutular arasında bir kutu boşluk varsa mücenneb aralığı, iki kutu boşluk varsa da tanini aralığı ortaya çıkmaktadır. Örnek olarak bu sefer 5. satırı ele alıp aralık sayma işleminin tablo üzerinden nasıl okunacağını Görsel 36’te gösterelim:

	1=18 (A=YH)	2 (B)	3 (C)	4 (D)	5 (h)	6 (V)	7 (Z)	8 (H)	9 (T)	10 (Y)	11 (YA)	12 (YB)	13 (YC)	14 (YD)	15 (Yh)	16 (YV)	17 (YZ)
5. satır	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°
	bakiye		tanini		tanini			tanini		bakiye		tanini		tanini			

Görsel 36. Tablo 16’nın 5. satırındaki dizinin “aralık sayma prensibi” üzerinden okunması

Bilindiği üzere, uyumlu dörtlüleri “1” ve “8” sembolleri arasında, uyumlu beşlileri ise “8” ve “18” (\equiv “1”) sembolleri arasında aramak gerekmektedir. Bu satırdaki ilgili bölgelerin aralık yapısına bakıldığında, “1” ve “8” sembolleri arasında “B-T-T” diziliminin, “8” ve “18” sembolleri arasında da “T-B-T-T” diziliminin yer aldığı görülmektedir. Bu aralıksal dizilimlerin “uyumlu dörtlü” ve “uyumlu beşli” yapılarının tanımlandığı listede yer almadığı kontrol etmek için, Urmevî’nin verdiği söz konusu listeyi aşağıda tekrar aktarıyoruz:

Dörtlünün Kısımları		Beşlinin Kısımları	
1. Kısım:	T-T-B	1. Kısım:	T-T-B-T
2. Kısım:	T-B-T	2. Kısım:	T-B-T-T
3. Kısım:	B-T-T	3. Kısım:	B-T-T-T
4. Kısım:	T-C-C	4. Kısım:	T-C-C-T
5. Kısım:	C-C-T	5. Kısım:	C-C-T-T
6. Kısım:	C-T-C	6. Kısım:	C-T-C-T
7. Kısım:	C-C-C-B	7. Kısım:	C-C-C-B-T
		8. Kısım:	T-C-C-C-B
		9. Kısım:	C-T-C-C-B
		10. Kısım:	C-B-T-C-C
		11. Kısım:	C-C-B-T-C
		12. Kısım:	T-C-T-C

Tablo 17. Urmevî’nin tanımlamış olduğu uyumlu dörtlü ve beşliler

İncelemekte olduğumuz satırdaki aralıksal dizilimleri bu listelerden kontrol ettiğimizde, satırın “1” ve “8” sembolleri arasında ortaya çıkan “B-T-T” aralıksal diziliminin, Urmevî tarafından “dörtlünün 3. kısmı” olarak tanımlanmış olduğunu, aynı satırın “8” ve “18(\equiv 1)” sembolleri arasında ortaya çıkan “T-B-T-T” diziliminin de listede “beşlinin 2. kısmı” olarak tanımlanmış olduğunu görürüz. Bu durum, söz konusu satırdaki dizilimin, “uyumlu dörtlü”

ve “uyumlu beşli” yapılarının birleşimiyle oluştuğunu göstermektedir. Dolayısıyla da bu satırdaki dizilimin, sistemde tanımlı olan orijinal bir diziye tekabül ettiği ortaya çıkmaktadır.

Aynı işlemi “1” ve “8” sembollerini içeren diğer satırlar için de gerçekleştirdiğimizde, 11. satır hariç olmak üzere hepsinin “uyumlu dördü” ve “uyumlu beşli” yapılarından oluştuğunu görürüz. Dolayısıyla söz konusu satırlardaki dizilimlerin, Urmevî'nin tanımlamış olduğu 84 adet orijinal dizi arasında yer aldığı ortaya çıkmaktadır. Urmevî'nin tanımlamış olduğu diziler arasında yer almayan 11. satırdaki dizilimi daha yakından inceleyecek olursak pest tarafta “T-T-B” yapısının, tiz tarafta ise “T-T-T-B” yapısının mevcut olduğunu görürüz (bkz. Görsel 37).

	1=18 (A=YH)	2 (B)	3 (C)	4 (D)	5 (h)	6 (V)	7 (Z)	8 (H)	9 (T)	10 (Y)	11 (YA)	12 (YB)	13 (YC)	14 (YD)	15 (Yh)	16 (YV)	17 (YZ)
11. satır	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	İkinci	°	°	Üçüncü
	tanini			tanini			bakiye		tanini		tanini			tanini			bakiye

Görsel 37. Tablo 16'nın 11. satırındaki dizi

Her ne kadar bu satırın pest tarafındaki “T-T-B” yapısı Urmevî'nin listesinde “dörtlünün 1. kısmı” olarak yer alıyor olsa da tiz taraftaki “T-T-T-B” yapısı Urmevî'nin (veya Merâgî'nin³⁴) “uyumlu beşliler” listesinde yer almamaktadır. Fakat söz konusu “beşli”, Alişah bin Hacı Büke tarafından “uyumlu” kabul edilmektedir³⁵. Dolayısıyla da söz konusu satırda ortaya çıkan dizilimin, Alişah bin Hacı Büke'nin tanımlamış olduğu orijinal diziler arasında yer aldığı anlaşılmaktadır.

Özet olarak, böylesi bir aktarım tablosunda “1” ve “8” sembolünü içeren satırlar eğer “uyumlu dördü” ve “uyumlu beşli” yapılarını da barındırıyorsa, bu satırların, Sistemci Ekol teorisyenlerinin tanımlamış oldukları orijinal dizilere denk geldiği ortaya çıkmaktadır. Bu satırlardaki “evvel”, “ikinci”, “üçüncü” gibi ifadelerin denk geldiği ebced sembolleri elif'ten (1) başlanarak okunduğunda da, doğrudan, söz konusu orijinal dizilerin sistemde tanımlı olan ebcedî gösterimleri elde edilmektedir. Yukarıda örnek olarak verdiğimiz aktarım tablosunda yer alan böylesi satırlar, aşağıda toplu olarak listelenmiştir (bkz. Tablo 18). Söz

³⁴ Hatırlanacağı üzere, Merâgî'nin “uyumlu beşli” sayısını on üçe çıkardığından bahsetmiştik. Merâgî'nin “beşlinin 13. kısmı” olarak tanımladığı yapı, “T-T-C-C” aralıklarından oluşmaktadır. Dolayısıyla 11. satırda ortaya çıkan söz konusu dizilim, Merâgî'nin tanımlamış olduğu 91 adet dizi arasında da yer almamaktadır.

³⁵ Hatırlanacağı üzere Alişah bin Hacı Büke'nin beşli çeşitlerini on dokuzu çıkardığını ve dolayısıyla diğer teorisyenlerden farklı olarak 133 adet daire tanımladığını belirtmiştik (7x19=133). Buradaki “T-T-T-B” dizilimi, Alişah'ın listelerinde “beşlinin 15. kısmı” olarak geçmektedir.

konusu satırlarda ortaya çıkan dizilerin arasındaki aralıksal ilişki, tablonun sağ sütununda gösterilmiştir.

	Dolu Kutucukların Denk Geldiği Ebcet Sembolleri								Ortaya Çıkan Dizinin Aralıksal Yapısı												
1. satır	1	4	7	8	11	14	15	18	T	T	B	T	T	B	T						
15. satır	1	4	5	8	11	12	15	18			T	B	T	T	B	T	T				
12. satır	1	2	5	8	9	12	15	18				B	T	T	B	T	T	T			
11. satır	1	4	7	8	11	14	17	18					T	T	B	T	T	T	B		
8. satır	1	4	5	8	11	14	15	18						T	B	T	T	T	B	T	
5. satır	1	2	5	8	11	12	15	18							B	T	T	T	B	T	T

Tablo 18. Tablo 16’da Uşşak dizisinin aktarımları yoluyla elde edilen “tanımlı” diziler

Yukarıda “birinci örnek”, “ikinci örnek”, “üçüncü örnek” ifadeleriyle sunduğumuz Uşşak, Neva ve Buselik dizileri arasındaki bağlantıyı bu tabloda görmek mümkündür. Sistemdeki 1. daire olan “Uşşak” dizisinin aktarımlarını gösteren bu cetvelin 1. satırı, doğal olarak Uşşak dairesini vermektedir. Tablonun 15. satırında ortaya çıkan yapı, sistemdeki Neva dizisini (yani 14. daireyi), 12. satırında ortaya çıkan yapı da sistemdeki Buselik dizisini (yani 27. daireyi) orijinal ebcet sembolleriyle ortaya koymaktadır. Aynı şekilde tablodaki 5. satır sistemdeki 26. daireye, 8. satır da 13. daireye karşılık gelmektedir. Urmevî, Merâgî, Lâdikî gibi teorisyenlerin eserlerinde söz konusu 13. ve 26. dairelere özel bir isim verilmemiştir; fakat Alişah bin Hacı Büke 13. daireyi “Maşuk” olarak, 26. daireyi de “Visal” olarak adlandırmaktadır. Tablonun 11. satırında ortaya çıkan yapı ise sadece Alişah bin Hacı Büke’nin tanımlamış olduğu orijinal diziler arasında yer almakta ve 99. daireye denk gelmektedir.

Bu türden cetvellerde “1” ve “8” sembollerini içeren satırların gerçekten de sistemde tanımlı olan bir daireye karşılık gelip gelmediklerini ve eğer tanımlılırsa sistemdeki kaçınıcı daire denk geldiklerini bulmanın uzun yolu, sistemde tanımlanmış olan bütün orijinal dizileri tek tek tarayıp satırdakiyle aynı ebcet sembollerinden oluşan daireyi aramaktır. Fakat aynı işlemi, “dörtlünün kısımları” ve “beşlinin kısımları” olarak adlandırılan yapılar üzerinden bir hesaplama yaparak çok daha kısa yoldan tespit etmek de mümkündür. Örnek olarak böylesi bir satırda ortaya çıkan herhangi bir dizilimin, Urmevî’nin tanımlamış olduğu 84 daire arasından kaçınıcı daireye tekabül edeceğini hesaplayalım.

Önceden belirttiğimiz üzere, “daireler” (devirler/diziler) sıralanırken dörtlünün kısımları sırayla beşlinin kısımlarıyla birleştirilmektedir. Yani önce dörtlünün 1. kısmı, beşlinin 12 kısmının her biriyle birleştirilmekte, böylelikle de ilk 12 daire ortaya çıkmaktadır. Ardından dörtlünün 2. kısmına geçilmekte, bu yapı da yine beşlinin 12 kısmıyla birleştirildiğinde sonraki 12 daire ortaya çıkmaktadır. Bu şekilde gidilerek dörtlünün 7 kısmının her biri beşlinin 12 kısmıyla birleştirildiğinde ortaya 84 adet daire çıkmaktadır. Söz konusu birleşimler üzerinden dairelerin nasıl numaralandırıldığı aşağıda yeniden gösterilmektedir:

Dörtlünün Kısımları	Beşlinin Kısımları	
1. Kısım [T-T-B] +	1. Kısım [T-T-B-T]	1. daire
	2. Kısım [T-B-T-T]	2. daire
	3. Kısım [B-T-T-T]	3. daire
	4. Kısım [T-C-C-T]	4. daire
	5. Kısım [C-C-T-T]	5. daire
	6. Kısım [C-T-C-T]	6. daire
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	7. daire
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	8. daire
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	9. daire
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	10. daire
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	11. daire
	12. Kısım [T-C-T-C]	12. daire
2. Kısım [T-B-T] +	1. Kısım [T-T-B-T]	13. daire
	2. Kısım [T-B-T-T]	14. daire
	3. Kısım [B-T-T-T]	15. daire
	4. Kısım [T-C-C-T]	16. daire
	5. Kısım [C-C-T-T]	17. daire
	6. Kısım [C-T-C-T]	18. daire
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	19. daire
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	20. daire
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	21. daire
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	22. daire
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	23. daire
	12. Kısım [T-C-T-C]	24. daire

3. Kısım [B-T-T] +	1. Kısım [T-T-B-T]	25. daire
	2. Kısım [T-B-T-T]	26. daire
	3. Kısım [B-T-T-T]	27. daire
	4. Kısım [T-C-C-T]	28. daire
	5. Kısım [C-C-T-T]	29. daire
	6. Kısım [C-T-C-T]	30. daire
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	31. daire
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	32. daire
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	33. daire
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	34. daire
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	35. daire
	12. Kısım [T-C-T-C]	36. daire
4. Kısım [T-C-C] +	1. Kısım [T-T-B-T]	37. daire
	2. Kısım [T-B-T-T]	38. daire
	3. Kısım [B-T-T-T]	39. daire
	4. Kısım [T-C-C-T]	40. daire
	5. Kısım [C-C-T-T]	41. daire
	6. Kısım [C-T-C-T]	42. daire
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	43. daire
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	44. daire
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	45. daire
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	46. daire
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	47. daire
	12. Kısım [T-C-T-C]	48. daire
5. Kısım [C-C-T] +	1. Kısım [T-T-B-T]	49. daire
	2. Kısım [T-B-T-T]	50. daire
	3. Kısım [B-T-T-T]	51. daire
	4. Kısım [T-C-C-T]	52. daire
	5. Kısım [C-C-T-T]	53. daire
	6. Kısım [C-T-C-T]	54. daire
	7. Kısım [C-C-C-B-T]	55. daire
	8. Kısım [T-C-C-C-B]	56. daire
	9. Kısım [C-T-C-C-B]	57. daire
	10. Kısım [C-B-T-C-C]	58. daire
	11. Kısım [C-C-B-T-C]	59. daire
	12. Kısım [T-C-T-C]	60. daire

6. Kısım [C-T-C] +	1. Kısım	[T-T-B-T]	61. daire
	2. Kısım	[T-B-T-T]	62. daire
	3. Kısım	[B-T-T-T]	63. daire
	4. Kısım	[T-C-C-T]	64. daire
	5. Kısım	[C-C-T-T]	65. daire
	6. Kısım	[C-T-C-T]	66. daire
	7. Kısım	[C-C-C-B-T]	67. daire
	8. Kısım	[T-C-C-C-B]	68. daire
	9. Kısım	[C-T-C-C-B]	69. daire
	10. Kısım	[C-B-T-C-C]	70. daire
	11. Kısım	[C-C-B-T-C]	71. daire
	12. Kısım	[T-C-T-C]	72. daire
7. Kısım [C-C-C-B] +	1. Kısım	[T-T-B-T]	73. daire
	2. Kısım	[T-B-T-T]	74. daire
	3. Kısım	[B-T-T-T]	75. daire
	4. Kısım	[T-C-C-T]	76. daire
	5. Kısım	[C-C-T-T]	77. daire
	6. Kısım	[C-T-C-T]	78. daire
	7. Kısım	[C-C-C-B-T]	79. daire
	8. Kısım	[T-C-C-C-B]	80. daire
	9. Kısım	[C-T-C-C-B]	81. daire
	10. Kısım	[C-B-T-C-C]	82. daire
	11. Kısım	[C-C-B-T-C]	83. daire
	12. Kısım	[T-C-T-C]	84. daire

Tablo 19. Urmevî'nin tanımlamış olduğu 84 daire

Bu düzenli sıralanış, aralık yapısı bilinen herhangi bir dairenin sistemdeki kaçınıcı daireye denk geldiğini tespit edebilmeyi sağlamaktadır. Örneğin eğer bir dairenin pest tarafında “dörtlünün birinci kısmı” varsa o dairenin sistemdeki sırası, tiz tarafta beşlinin kaçınıcı kısmı kullanıyorsa odur; yani eğer dörtlünün birinci kısmı ile beşlinin “yedinci” kısmı birleşiyorsa o daire, sistemdeki “yedinci” dairedir. Daireler, dörtlünün kısımlarına göre 12’şer gruplara ayrılarak tablolandırıldığı için, dörtlü kısmı değiştiğinde dairenin sıra numarası da her seferinde 12 artmaktadır. Mesela “dörtlünün ikinci kısmı”nı kullanan bir dairenin kaçınıcı daire olduğunu bulmak için, o dairede kullanılan beşlinin sıra numarasına 12 eklemek gerekmektedir. Örneğin yine beşlinin yedinci kısmını kullanan bir daire ele alalım fakat bu sefer söz konusu yapıyı dörtlünün ikinci kısmı ile birleştirelim. Bu durumda 7’ye 12 ekleyerek bu dairenin “19. daire” olduğunu kolayca tespit edebiliriz. Bu işlemi, dörtlünün

üçüncü kısmı ile birleşen beşli kısımlarına 24 ekleyerek, dördlünün dördüncü kısmı ile birleşen beşli kısımlarına 36 ekleyerek devam ettirebiliriz.

Söz konusu işlemin daha rahat anlaşılabilmesi adına bir formül kullanalım. Bir dizide dördlünün kaçınıcı kısmı kullanılıyorsa o sayıyı “*d*” ile, beşlinin kaçınıcı kısmı kullanılıyorsa o sayıyı da “*b*” ile temsil ederek yazdığımız aşağıdaki formül, sistemdeki herhangi bir dizinin kaçınıcı daireye tekabül ettiğini ortaya çıkarmaktadır:

$$\text{Daire numarası} = b + 12 (d - 1)$$

Formülün kullanımını örneklendirmek adına yine beşlinin yedinci kısmını ele alıp söz konusu yapıyı bu sefer dördlünün üçüncü kısmı ile birleştirelim. Bu dizinin sistemde kaçınıcı daireye tekabül ettiğini aşağıdaki işlemle bulabiliriz:

$$\begin{aligned} \text{Daire numarası} &= 7 + 12 (3 - 1) \\ &= 7 + 12 (2) \\ &= 7 + 24 \\ &= \underline{31} \end{aligned}$$

Uşşak dairesinin aktarımlarını gösteren tabloya dönecek olursak, bu formül sayesinde, birbiriyle ilişkili olan her bir dizinin sistemdeki kaçınıcı daireye denk geldiğini rahatlıkla tespit edebiliriz. Başka bir deyişle, böylesi bir aktarım tablosunda “1” ve “8” sembollerini içeren satırlarda ortaya çıkan dizilerin sistemde mevcut olup olmadıklarını, mevcutlarsa kaçınıcı daire olarak tanımlandıklarını tespit edebilmek için her seferinde bütün daireleri taramaya gerek kalmamaktadır. Örneğin söz konusu aktarım tablosunun 5. satırında ortaya çıkan “1-2-5-8-11-12-15-(18)” dizisini yeniden ele alalım. Daha önce belirttiğimiz üzere bu dizinin ebced sembollerini aralık sayma prensibi ile okuduğumuzda “[B-T-T] + [T-B-T-T]” dizilimi ortaya çıkmakta; uyumlu dördlü ve beşlilerin kısımlarını gösteren tablodan kontrol edildiğinde de “B-T-T” yapısı “dördlünün 3. kısmı”na, “T-B-T-T” yapısı da “beşlinin 2. kısmı”na denk gelmektedir. Yukarıda bir formülle özetlediğimiz yaklaşımı uyguladığımızda, dördlünün 3. kısmı ile beşlinin 2. kısmının birleşiminden oluşan bu dizinin, sistemdeki kaçınıcı daireye tekabül ettiğini kolayca tespit etmek mümkündür:

$$\begin{aligned} \text{Daire numarası} &= 2 + 12 (3 - 1) \\ &= 2 + 12 (2) \\ &= 2 + 24 \\ &= \underline{26} \end{aligned}$$

Sonuç olarak, böylesi aktarım tablolarının sistemdeki hangi dizilerin birbiriyle aralıksal ilişki içinde olduklarını saptamaya yaradığını söyleyebiliriz.

Ne var ki, yukarıda açıklanan yöntem, sadece, diziler arasındaki bu türden aralıksal ilişkilerin *varlığını* göstermeye yönelik olup söz konusu aralıksal ilişkilerin *niteliği* hakkında bize bir bilgi vermemektedir. İşte tam dörtlü aralığına dayanan “tabakât” sistemi bu noktada devreye girmekte ve diziler arasındaki söz konusu aralıksal ilişkilerin niteliğini belirtmek için kullanılmaktadır. Bu yöntemi de şöyle açıklayabiliriz:

Yukarıdaki ele aldığımız aktarım tablosunda, ilk satırdaki orijinal dizi ile ilişkili olan diğer dizileri saptamak için, satırlardaki “evvel”, “ikinci”, “üçüncü” gibi ifadelerin sırasını göz ardı etmiş, bu sayede söz konusu dizi ile ilişkili olan diğer dizilerin doğrudan ebced notalarıyla nasıl tespit edileceğini göstermiştik. İşte, bu şekilde birbiri ile ilişki içinde olan dizileri saptadıktan sonra, bu satırlarda “evvel” ifadesinin hangi ebced sembolüne denk geldiğine bakıldığında söz konusu diziler arasındaki ilişkiyi “tabaka” cinsinden ifade etmek mümkün olmaktadır. Örnek olarak, yukarıda ele aldığımız aktarım tablosunda ortaya çıkan ve birbiri ile aralıksal ilişki içinde olan satırları aşağıya yeniden yazıp bu satırlarda “evvel” ifadesinin hangi ebced sembolüne denk geldiğine bakalım.

	1=18 (A=YH)	2 (B)	3 (C)	4 (D)	5 (h)	6 (V)	7 (Z)	8 (H)	9 (T)	10 (Y)	11 (YA)	12 (YB)	13 (YC)	14 (YD)	15 (Yh)	16 (YV)	17 (YZ)
<u>1. satır</u>	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°
<u>5. satır</u>	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°
<u>8. satır</u>	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°
<u>11. satır</u>	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°	Üçüncü
<u>12. satır</u>	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°	ikinci	°	°
<u>15. satır</u>	ikinci	°	°	Üçüncü	Dördüncü	°	°	Beşinci	°	°	Altıncı	Yedinci	°	°	Evvel	°	°

Görsel 38. Tablo 16’da Uşşak dizisinin aktarımları yoluyla elde edilen “tanımlı” dizilerin denk geldiği satırlar

Hatırlanacağı üzere, böylesi aktarım tablolarında “evvel”, “ikinci”, “üçüncü” gibi ifadelerin her satırda bir sonraki ebced sembolünün altına gelecek şekilde kaydırıldığından bahsetmiştik. Dolayısıyla “evvel” ifadesi 5. satır’da “5” sembolünün altına, 8. satır’da “8” sembolünün altına, 11. satır’da “11” sembolünün altına, 12. satır’da “12” sembolünün altına, 15. satır’da da “15” sembolünün altına denk gelmektedir. İşte bu satırlardaki “evvel” ifadesinin denk geldiği sembole bakarak, ilk satırda sergilenen esas dizinin bu satırlarda kaçınıcı tabakada bulunduğunu saptayabiliriz. Bunu yapmak için de söz konusu ebced sembolünün kaçınıcı tabakanın başlangıcı olduğuna bakmak gerekmektedir. Tabakaların sıralanışı, hatırlanacağı üzere bir tam dörtlü zinciri üzerinden gerçekleştirilmektedir. Tabakaların başlangıç sembollerini hesaplama yöntemiyle birlikte gösterdiğimiz tabloyu kolaylık sağlaması açısından yeniden veriyoruz:

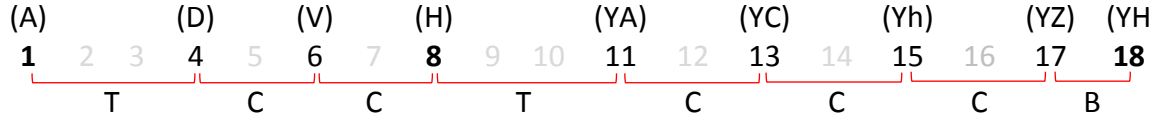
Tabakât	Başlangıç perdesi	Hesaplanışı
I. Tabaka	1 (elif)	-
II. Tabaka	8 (Ha)	1+7=8
III. Tabaka	15 (Ye-he)	8+7=15
IV. Tabaka	5 (he)	15+7=22 \equiv 5 (mod 17)
V. Tabaka	12 (Ye-Be)	5+7=12
VI. Tabaka	2 (Be)	12+7=19 \equiv 2 (mod 17)
VII. Tabaka	9 (Te)	2+7=9
VIII. Tabaka	16 (Ye-Vav)	9+7=16
IX. Tabaka	6 (Vav)	16+7=23 \equiv 6 (mod 17)
X. Tabaka	13 (Ye-Cim)	6+7=13
XI. Tabaka	3 (Cim)	13+7=20 \equiv 3 (mod 17)
XII. Tabaka	10 (Ye)	3+7=10
XIII. Tabaka	17 (Ye-Ze)	10+7=17
XIV. Tabaka	7 (Ze)	17+7=24 \equiv 7 (mod 17)
XV. Tabaka	14 (Ye-Dal)	7+7=14
XVI. Tabaka	4 (Dal)	14+7=21 \equiv 4 (mod 17)
XVII. Tabaka	11 (Ye-Elif)	4+7=11

Tablo 20. Tabakaların başlangıç noktaları

Tabaka ilişkilerini örneklendirmek adına Görsel 38'deki "5. satır"ı ele alalım (bu satırda ortaya çıkan [1-2-5-8-11-12-15-18] diziliminin sistemdeki 26. daire'ye karşılık geldiğini daha önce belirtmiştik). Söz konusu satırda "evvel" ifadesi "5" sembolünün altına denk geldiği için, Tablo 20'ye baktığımızda bunun "IV. Tabaka" anlamına geldiğini görürüz. Dolayısıyla bu satırda ortaya çıkan dizilim (yani "26. daire"), "Uşşak" olarak adlandırılan "1. daire"nin IV. tabakadaki halidir. Aynı şekilde 8. satırdaki dizilim (yani "13. daire") de "1. daire"nin II. tabakadaki halidir. Geri kalan satırların da "1. daire" ile tabaka cinsinden ilişkisini bu yöntemle bulmak mümkündür (11. satır XVII. tabakada, 12. satır V. tabakada, 15. satır da III. tabakada yer almaktadır).

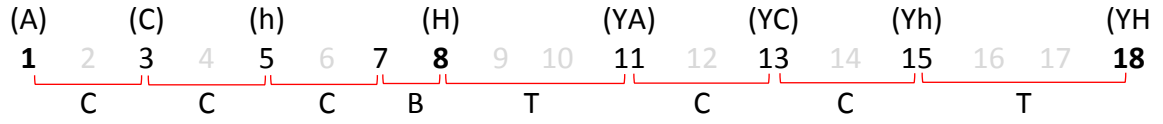
Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde "tabakât" sisteminin kullanımını örneklemek adına Urmevî'nin Kitâbu'l-Edvâr'ında yer alan bir örneği ele alalım. Urmevî, "İsfahan" olarak adlandırılan "44. Daire" hakkında şöyle bir saptamada bulunmaktadır: *"On yedi tabaka içinde yetmiş altıncı dairede İsfahan ikinci tabakadadır. Elli beşinci daire de yine aynıdır, fakat üçüncü tabakadadır. Kırk altıncı daire de yine aynıdır, on yedinci tabakadadır."*

Bu saptamayı incelemek için öncelikle “İsfahan” olarak adlandırılan 44. dairenin ebcedî yazılışını ve aralıksal yapısını belirtelim:



Görsel 39. 44. dairenin okunuşu

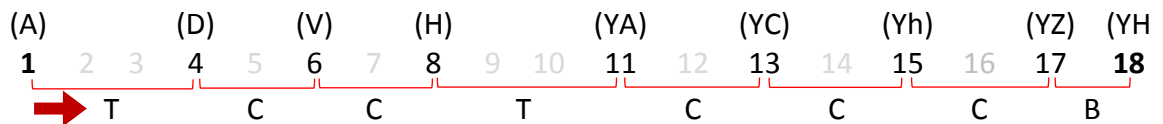
Görüldüğü üzere söz konusu daire [T-C-C]+[T-C-C-C-B] diziliminden oluşmaktadır. Şimdi de Urmevî'nin “yetmiş altıncı dairede İsfahan ikinci tabakadır” ifadesinde geçen 76. dairenin ebcedî yazılışını ve aralıksal yapısını inceleyelim:



Görsel 40. 76. dairenin okunuşu

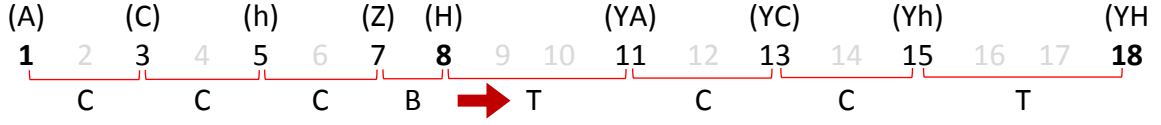
“İkinci tabaka” nitelemesi “8” sembolünden başlayan bir dizilimi ima ettiği için “yetmiş altıncı dairede İsfahan ikinci tabakadır” ifadesini şöyle açıklayabiliriz: Eğer 76. daireyi “8” sembolünden başlayarak dairesel şekilde okursak İsfahan dizisini elde ederiz. Dolayısıyla bu iki dizinin ortak bir aralıksal dizilim ilişkisi içinde oldukları ortaya çıkmaktadır, yani “İsfahan” olarak adlandırılan 44. dairenin sahip olduğu T-C-C-T-C-C-C-B aralıksal dizilimi, 76. dairenin “8” sembolünden itibaren aynen ortaya çıkmaktadır. Söz konusu 44. dairenin “tabaka” cinsinden ilişkili olduğu diğer daireler hakkında Urmevî'nin yapmış olduğu açıklamaları şekiller üzerinden gösterecek olursak, söz konusu aralıksal dizilimin bütün bu dairelerde mevcut olduğu görülecektir. Aşağıdaki şekilleri ok sembolünden başlayarak dairesel olarak okuduğumuzda hepsinde T-C-C-T-C-C-C-B aralıksal dizilimi ortaya çıkmaktadır.

- “İsfahan kırk dördüncü dairedir”: (Görsel 41)



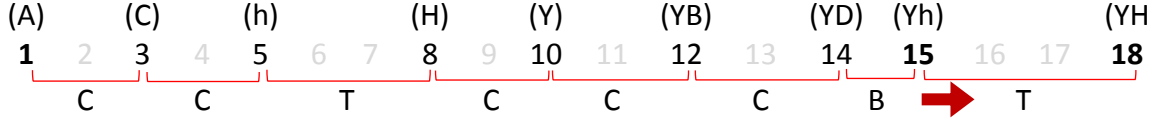
Görsel 41. 44. dairede T-C-C-T-C-C-C-B dizilimi

- “On yedi tabaka içinde yetmiş altıncı dairede İsfahan ikinci tabakadır” (“ikinci tabaka” ifadesi “8” sembolünden başlayan dizilime işaret etmektedir): (Görsel 42)



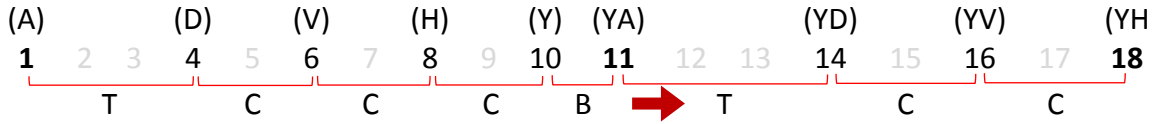
Görsel 42. 76. dairede T-C-C-T-C-C-B dizilimi ("ikinci tabaka")

- "Elli beşinci daire de yine aynıdır, fakat üçüncü tabakadadır." ("üçüncü tabaka" ifadesi "15" sembolünden başlayan dizilime işaret etmektedir): (Görsel 43)



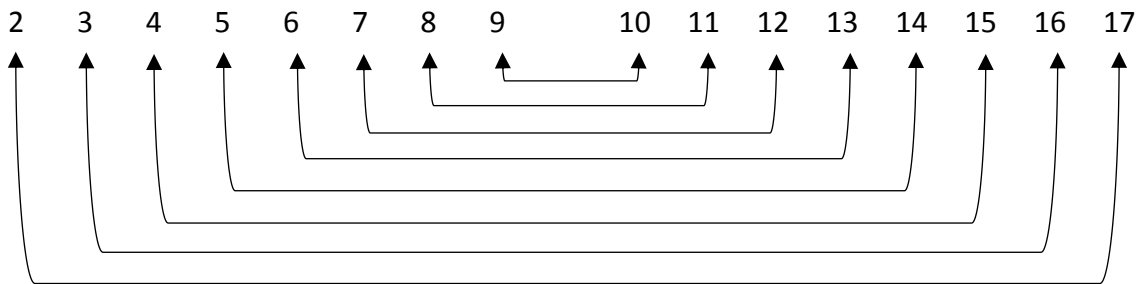
Görsel 43. 55. dairede T-C-C-T-C-C-B dizilimi ("üçüncü tabaka")

- "Kırk altıncı daire de yine aynıdır, on yedinci tabakadadır" ("on yedinci tabaka" ifadesi "11" sembolünden başlayan dizilime işaret etmektedir): (Görsel 44)



Görsel 44. 46. dairede T-C-C-T-C-C-B dizilimi ("on yedinci tabaka")

Görüldüğü üzere "tabakât" sistemi, ortak bir aralıksal dizilimin farklı noktalarından başlamak suretiyle birbiri ile ilişki içinde olan dizileri net bir şekilde tanımlamaktadır. Şimdiye kadar ele aldığımız örneklerde herhangi bir "X" dizisi temel alınarak, bu dizinin "Y", "Z" gibi farklı dizilerle nasıl bir ilişki içinde olduğunu anlatılmaktaydı. Alişah bin Hacı Büke, Görsel 45'te gösterilen yöntem üzerinden bu ilişkinin kolayca tersine çevrilebileceğini belirtmektedir. Buna göre, herhangi bir "X" dizisinin 2. tabakadaki hali "Y" dizisini veriyorsa, söz konusu "Y" dizisinin 17. tabakadaki hali de "X" dizisini verecektir. Aynı şekilde "X" dizisinin 3. tabakadaki hali "Z" dizisini veriyorsa, söz konusu "Z" dizisinin 16. tabakadaki hali de "X" dizisini verecektir.



Görsel 45. Birbirine karşılık olan tabakalar

Buna göre yukarıdaki şekilde birbiri ile eşleştirilen tabakalar arasında bir ters ilişki mevcuttur (eşleştirilen söz konusu tabakalar şunlardır: 2. ile 17., 3. ile 16., 4. ile 15., 5. ile 14., 6. ile 13. 7. ile 12., 8. ile 11. ve 9. ile 10.). Dolayısıyla birbiri ile ilişki içinde olan diziler arasındaki ilişkiyi çift yönlü olarak da ifade etmek mümkün olmaktadır.

Özetleyecek olursak, Sistemci Ekol teorisyenlerinin alfa-numerik ebced notası üzerinden ortaya koydukları “tabakât” yaklaşımını, bugünkü anlamıyla basit bir “transpozisyon” işlemine indirgememek gerektiğini düşünmekteyiz. Görüldüğü üzere “tabakalar” sisteminin altında, günümüzde kullanılmayan bambaşka bir teorik yöntem ve anlayış yatmaktadır. Bu yöntem söz konusu iken bir dairenin herhangi bir tabakaya aktarılması (yani başlangıç sembolünün değiştirilmesi), söz konusu dizinin başka bir “perdeye” aktarılması anlamına gelmeyecektir.

Aralıksal ses dizilimlerinin alfa-numerik ebced notasyonundaki başlangıç yerlerini belirten ve bunu bir tam dörtlü zinciri üzerinden sıralayan “tabaka” yaklaşımının teorik açıklamalardaki kullanımına en basit örnek, devirlerin oluşturulması aşamasında karşımıza çıkmaktadır. Sistemci Ekol yaklaşımda bütün “devirler”, pest tarafta yer alan bir uyumlu dörtlü ve bu dörtlünün son sesinden başlayan bir uyumlu beşlinin birleştirilmesi yoluyla oluşturulduğu için, pest taraftaki “dörtlü” birinci tabakada yer almakta (yani “1” sembolünden başlatılmakta), “beşli” ise “8” sembolünden başlatılmakta, yani ikinci tabakada yer almaktadır. Sistemci Ekol teorisyenleri, aslında tamamen “tanini”, “mücenneb” ve “bakiye” aralıklarının farklı şekillerde sıralanması üzerinden tanımlanmış olan “uyumlu dörtlüler” ve “uyumlu beşliler” konusunu anlatırlarken, muhtemelen okuyucuya kolaylık sağlamak bakımından, uyumlu beşlileri daima “dörtlü”nün bittiği nokta olan “8” sembolünden yani ikinci tabakadan başlayacak şekilde ebced notasına aktarmışlardır. Hatta bu kullanım, çoğu teorisyen tarafından “birinci tabaka” ifadesinin “dörtlü” ile, “ikinci tabaka” ifadesinin de –başlangıç noktası itibariyle– “beşli” ile eşanlamlı kullanılmasına yol açmıştır. Örneğin hem bizzat Urmevî’nin *Kitabu’-Edvar*’ında hem de Merâgî, Lâdikî gibi diğer teorisyenlerin eserlerinde, kimi zaman “dörtlünün kısımları” ve “beşlinin kısımları” ifadelerinin yerine “birinci tabakanın kısımları” ve “ikinci tabakanın kısımları” ifadelerinin de kullanıldığı görülmektedir. Fakat “tabakalar” konusunu daha detaylı biçimde açıklayan Alişah bin Hacı Büke’nin eserinde, kafa karışıklığına yol açabilecek böylesi bir kullanıma yer verilmediği görülmektedir.

Her ne kadar Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde “tabaka” ifadesi kimi zaman basitçe icradaki transpozisyon işlemine işaret etmek için kullanılıyor olsa da, söz konusu teorisyenler, “tabaka” teriminin asıl anlamının (yani teori sistemindeki “teknik” anlamının) yukarıda açıkladığımız şekilde olduğunu (yani “tabaka yaklaşımı”nın aslen başlangıç sembollerini tam dörtlü zinciri üzerinden sıralayan bir yöntem olduğunu) özellikle vurgulamaktadırlar. Örneğin Merâgî, tabakaların sıralanışının “tam dörtlü aralığı” dışında başka aralıklar kullanılarak da gerçekleştirilebileceğini belirterek, örnek olarak, en başta verdiğimiz türden aktarım tablolarının (bkz. Tablo 11 ve Tablo 16) aslında “bakiye aralığına göre düzenlenmiş birer tabakat cetveli” olarak değerlendirilebileceğini, bunun yanı sıra tanini veya daha başka aralıklar kullanılarak da tabaka sıralamaları yapılabileceğini ifade etmektedir; ne var ki Merâgî’nin özellikle altını çizdiği durum, “tabaka” teriminin asıl anlamının tam dörtlü zinciri üzerinden gerçekleşen bir sıralamaya işaret ettiği³⁶.

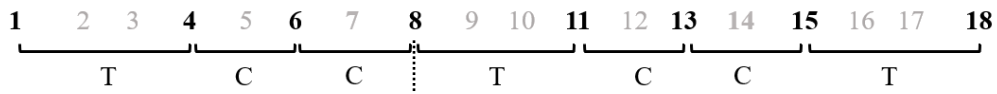
Yukarıda kabaca açıklamaya çalıştığımız “tabaka” yaklaşımının ortaya çıkardığı en kritik sonuç, “Sistemci Ekol” olarak adlandırılan teori yaklaşımının günümüzdekinden tamamen farklı bir temel üzerine kurulmuş olduğudur. Ebcéd notasyonunun “aralık sayma prensibi” çerçevesinde okunması gerektiğini açıkça ortaya koyan bu durum, aynı zamanda, Sistemci Ekol teorisyenlerinin “dizi” (devir/daire) anlayışlarının “bakiye, mücenneb ve tanini aralıklarının farklı şekillerde sıralanması” ile oluşan “soyut bir aralıksal iskelet” şeklinde olduğunu da göstermektedir. Dolayısıyla, her ne kadar Sistemci Ekol teorisyenlerinin tanımlamış oldukları bütün makam dizileri ebcéd notasyonunda “1” sembolünden başlıyor olsa da, bu durum, söz konusu dizilerin “aynı perdeden” başlıyor olduğu anlamına gelmemektedir.

Bu nedenle, günümüzde alfa-numeric ebcéd notasyonunu batı notasıyla veya perde isimleriyle temsil ederken daha esnek bir yaklaşımın kullanılmasının faydalı olacağını düşünmekteyiz. Yani sistemin en pest sesini temsil eden “1” sembolünün, farklı makamların dizilerinde farklı notalarla/perde isimleriyle karşılanmasının, günümüz okuyucuları açısından daha pratik sonuçlar doğuracağı kanaatindeyiz. Farklı makam dizileri için “1” sembolünün hangi notayla/perde ismiyle karşılanacağını belirlemek için bizim kullandığımız yöntem, eğer söz konusu makam dizilerinin aralıksal yapısı günümüzdeki hallerine benziyor

³⁶ Bkz. Marâgî (2009, s. 129); ayrıca bkz. Sezikli (2007, s. 153-154) ve Karabaşoğlu (2010, s. 153).

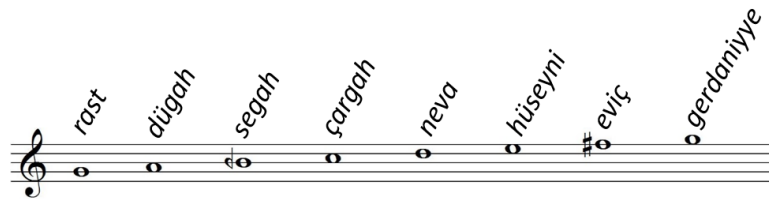
ise, o dizileri oluşturan ebced sembollerini günümüzde aynı makamın dizisini oluşturan perde isimleriyle (veya söz konusu perdelerin dizek üzerindeki konumlarıyla) eşleştirmektedir.

Bu yaklaşım tarzını örneklendirmek üzere “Rast” ve “Hüseyni” makamlarının dizilerini yeniden ele alalım. Hatırlanacağı üzere Sistemci Ekol teorisyenleri, “*Rast’ın ikinci sesi Hüseyinî’nin birinci sesidir*” ifadesiyle, söz konusu iki dizinin aslında ortak bir aralıksal dizilim üzerine kurulmuş olduğunu belirtmekte, ancak söz konusu dizileri ebced notasyonu ile ifade ederlerken ikisini de –diğer bütün dizilerde olduğu gibi– “1” sembolünden başlatmaktadırlar. Söz konusu dizileri batı notasına aktarmadan önce, bu dizilerin ebced notasyonu ile nasıl tarif edilmiş olduklarını inceleyelim. Sistemci Ekol teorisyenleri, Rast makamının dizisini “1-4-6-8-11-13-15-18” sembolleri ile tanımlamışlardır. “Aralık sayma prensibi” üzerinden yaklaştığımızda, söz konusu dizinin pest tarafında “tanini-mücenneb-mücenneb” (T-C-C) aralıklarından oluşan bir uyumlu dörtlünün, tiz tarafında ise “tanini-mücenneb-mücenneb-tanini” (T-C-C-T) aralıklarından oluşan bir uyumlu beşlinin yer aldığı görülmektedir (bkz. Görsel 46).



Görsel 46. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde Rast makamının dizisinin tarifi

Günümüzde ise Rast makamının dizisi, bilindiği üzere, Görsel 47’deki perde isimleri ile tanımlanmakta ve sembolik dizek notasyonu üzerinde bu perdelere karşılık gelen notalarla gösterilmektedir:



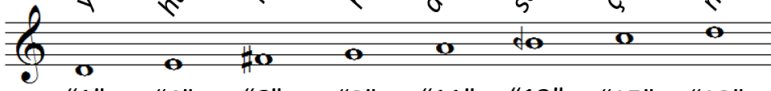
Görsel 47. Günümüzde Rast makamının dizisinin tarifi

Günümüzde yaygın olarak kullanılan ve makam dizilerini “özel dörtlü ve beşlilerin birleşmesi” yoluyla tanımlayan “Arel-Ezgi-Uzdilek” yaklaşımında Rast makamının dizisi, bilindiği üzere, rast perdesinden başlayan ve “tanini - büyük mücenneb - küçük mücenneb - tanini” aralıklarından oluşan bir “Rast beşlisi” ile, neva perdesinden başlayan ve “tanini - büyük mücenneb - küçük mücenneb” aralıklarından oluşan bir “Rast dörtlüsü”nün birleşmesi üzerinden tanımlanmaktadır. Söz konusu dörtlü ve beşli yapılarını, Sistemci Ekol

teorisyenlerinin yaptıkları gibi “büyük mücenneb/küçük mücenneb” ayrımını göz önünde bulundurmada ele aldığımızda, dizinin pest tarafında “T-C-C-T” aralıklarından oluşan bir beşlinin, tiz tarafında ise “T-C-C” aralıklarından oluşan bir dördlünün yer aldığını görürüz.

Bu açıdan Rast makamının dizisine ait eski ve yeni tanımlar karşılaştırıldığında, her iki tanımda da “T-C-C” aralıklarından oluşan bir dördlü ile “T-C-C-T” aralıklarından oluşan bir beşlinin birleştirilmiş olduğu görülmektedir. Fakat Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandığı dizi oluşturma işleminde dördlüler daima pest tarafta yer aldığı için, eski tariflerde söz konusu dizi, “dördlü+beşli” şeklinde notaya aktarılmıştır. Dolayısıyla, aralıksal yapısını günümüze kadar korumuş olduğu görülen Rast makamı dizisinin eski tarifini bugünün notasyonuna aktarırken, günümüzde tiz tarafta “neva-gerdaniye” (re-sol) perdeleri arasında yer alan “dördlü” yapısını bir oktav aşağıya taşıyarak “beşli”nin öncesine yerleştirmek gerekmektedir. Bu açıdan yaklaşarak, Sistemci Ekol teorisyenlerinin “1-4-6-8-11-13-15-18” sembolleri ile tanımlamış oldukları Rast dizisini aşağıdaki gibi günümüz sistemine çevirebiliriz (Görsel 48). Dolayısıyla bu tarifteki “1” sembolünü “yegah” perdesinin karşılığı gibi düşünmek makul görünmektedir.

Perde isimleri: yegah, hüseyni aşiran, ırak, rast, düğah, segah, çargah, neva

Dizek notası: 

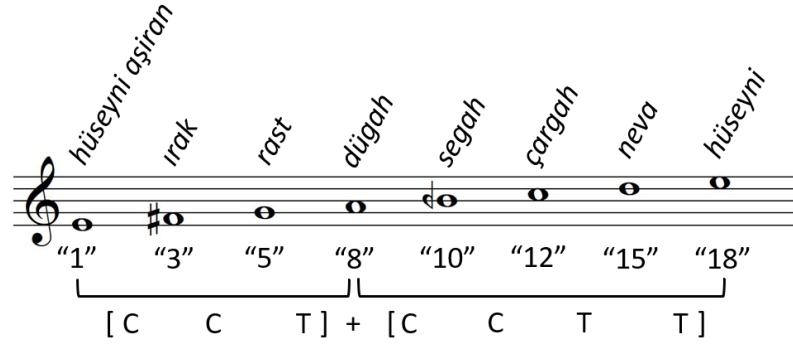
Ebced notası: “1” “4” “6” “8” “11” “13” “15” “18”

Aralık yapısı: [T C C] + [T C C T]

Görsel 48. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki Rast tarifinin, günümüz sistemine dönüştürülmesi

Aynı bakış açısıyla Hüseyni makamının dizisine ilişkin eski ve yeni tarifleri karşılaştırdığımızda, bu dizinin de aralıksal yapısını günümüze kadar korumuş olduğu görülmektedir. Zira eski ve yeni her iki tarifte de “C-C-T” aralıklarından oluşan bir “dördlü” ile “C-C-T-T” aralıklarından oluşan bir “beşli”nin birleşiminden bahsedilmekte; fakat yukarıda andığımız nedenden ötürü eski tarifte “dördlü” pest tarafta yer alırken, günümüzde bu yapı tiz tarafta yer almaktadır. Dolayısıyla, Sistemci Ekol teorisyenlerinin “1-3-5-8-10-12-15-18” sembolleriyle tarif ettikleri Hüseyni dizisini günümüz sistemine aktarırken, (“Rast’ın ikinci sesi Hüseyni’nin birinci sesidir” ifadesini de göz önünde bulundurarak) “1” sembolünü bu sefer “hüseyni aşiran” perdesinin karşılığı olarak

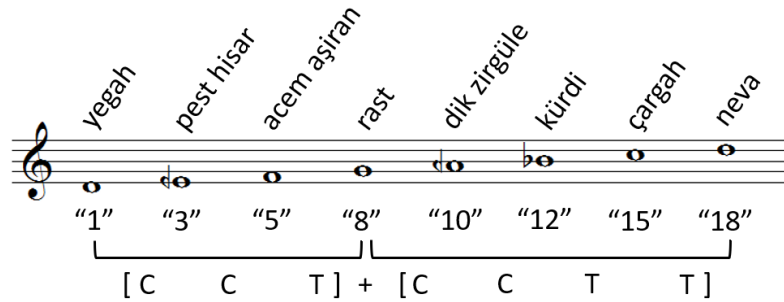
düşünmek, karşılaştırma açısından daha pratik bir sonuç sağlayacaktır (Görsel 49).



Görsel 49. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki Hüseynî tarifinin, günümüz sistemine dönüştürülmesi

Rast ve Hüseynî makamlarının dizilerine ilişkin eski ve yeni tarifleri karşılaştırırken dikkat çeken bir durum, bugünkü “karar” perdelerinin eski tariflerde dörtlü ile beşlinin birleşim noktasına denk geliyor olmasıdır. Fakat şunu belirtmek gerekir ki, “devir/daire” yaklaşımının temel mantığı gereği, pest tarafta yer alan dörtlüyü tiz tarafa taşımak ve böylece –karşılaştırma yapmak için– “karar” sesinden başlayan bir tam dizi elde etmek de mümkündür.

Sistemci Ekol teorisyenlerinin dizi anlayışını, “perde” kavramından bağımsız “soyut bir aralıksal dizilim” olarak değerlendiriyor olmamız, ebced sembolleri ile günümüzdeki perde isimlerini eşleştirme aşamasında böylesi bir esnekliği mümkün kılmaktadır. Alfa-numeric ebced notasyonu üzerinden verilmiş olan tarifleri günümüzdeki temsil sistemlerine çevirirken benimsediğimiz bu yöntem, çalışmanın ilerleyen kısımlarında yapacağımız bazı karşılaştırma işlemlerini daha kolay hale getirmek amacıyla tercih edilmiştir. Örneğin, bu açıdan yaklaşmayıp “elif” sembolünü bütün tariflerde “yegah” perdesi olarak değerlendiriyor olsaydık, Sistemci Ekol teorisyenlerinin Hüseynî makamı için verdikleri tarifi aşağıdaki gibi günümüz sistemine çevirmek gerekecekti: (Görsel 50)



Görsel 50. “Elif” sembolünün “re” notası ve “yegah” perdesi olarak kabul edilmesi durumunda Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki Hüseynî tarifinin okunuşu

Bu çeviri, söz konusu dizinin aralıksal yapısını yansıtabiliyor olduğu için, “yanlış” bir çeviri değildir. Ne var ki, ebced notasyonunun “sabit bir perde dizgesi” olarak değerlendirilmesi sonucunda ortaya çıkan böylesi bir çevirinin hem karşılaştırma işlemini zorlaştıracığı hem de “Sistemci Ekol teorisyenleri döneminde bütün makam dizilerinin aynı perdeden başlıyor olduğu” gibi bir izlenimi doğuracağı açıktır. Dolayısıyla söz konusu çeviri yaklaşımını kullanmamamızın nedeni, hem Sistemci Ekol teorisyenlerinin teori anlayışını yansıtmıyor oluşu, hem de karşılaştırma aşamasında transpozisyon yapılmasını gerektirmesi bakımından zorluk yaratıyor oluşudur.

Sistemci Ekol teorisyenlerinin makam anlayışı hakkında üzerinde duracağımız son konu, “makam” teriminin kullanımındaki sınırlılık ile ilgilidir. Zira, “makam” teriminin günümüzdeki kullanımı ile Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki kullanımı arasında büyük bir farklılık bulunmaktadır: Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde “makam” olarak adlandırılan yapılar, “meşhur devirler” (*edvâr-ı meşhûre*) olarak da anılan 12 adet *devir* ile sınırlıdır. Terimin böylesi sınırlı bir kullanımının olması, 17. yüzyıl sonuna kadar yazılmış olan bütün makam teorisi yazmalarında görülen ortak bir özelliktir. Başka bir deyişle, 17. yüzyıl öncesinde yazılmış olan müzik teorisi eserlerinde “makam” teriminin, sadece söz konusu 12 adet daireyi kastedecek şekilde kullanılmış olduğu görülmektedir. Urmevî'nin özel isimlerle andığı söz konusu 12 daire şunlardır: *Uşşak, Nevâ, Buselik, Rast, Irak, İsfahan, Zirefkend, Büzürg, Zengûle, Rahevî, Hüseyinî, Hicazî*.

Ne var ki, söz konusu 12 adet meşhur daire için “makam” teriminin kullanılması, Urmevî'den sonraki dönemlerde ortaya çıkmıştır. Urmevî'nin eserlerinde söz konusu devirler, “makam” terimi yerine “şedd” (çoğ. “şudud”) terimi ile isimlendirilmektedir. “Sıkıca bağlama” anlamına gelen “şedd” teriminin kullanımıyla ilgili olarak Merâği şöyle bir açıklama yapmaktadır: “*Eskilerin bazı kitaplarında meşhur devirlerin bazılarını “şudûd” diye yazdıklarını görürüz. Şedd ise iki tarafı meşdûd (bağlanmış) olan incinin ipliğidir ve bu isim, seslerin inciye, özel bir nazım teşbihi yoluyla benzetilmesi suretiyle oluşmuştur.*” (Sezikli, 2007, s. 145).

Günümüz teori literatüründeki “şed” teriminin kullanımını, “bir dizi veya dizi parçasını, aralıksal yapısını tamamen koruyacak şekilde, orijinal konumundan farklı bir perde üzerine aktarmak” şeklinde tanımlamak mümkündür. Dolayısıyla, Sistemci Ekol yaklaşımında

devirleri “soyut bir aralıksal iskelet” olarak yorumladığımızda, söz konusu terimin günümüze neden “transpozisyon” anlamında gelmiş olduğu da anlam kazanmaktadır.

Urmevî'nin “şedd” terimiyle andığı söz konusu 12 adet meşhur devir için Merâği “perde” ve “makam” terimlerini tercih etmiş ve bu durumun, Arap ve Acem kültürleri arasındaki bir terminoloji farklılığından kaynaklandığını belirtmiştir³⁷. “Makam/perde/şedd” terimlerinin kullanımının sadece yukarıda isimlerini verdiğimiz 12 adet devir ile sınırlı olduğu konusunda, 17. yüzyıl öncesindeki bütün teorisyenler mutabıktır. Söz konusu “12 makam” dışında kalan diğer yapılar ise teorisyenler tarafından “avaze”, “şube”, “terkip” (veya “mürekkep”) gibi farklı kategoriler altında sınıflandırılmıştır.

Ne var ki, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde görülen bu sınıflama yaklaşımının nasıl bir teorik mantık üzerine oturtulmuş olduğu günümüzde tam olarak anlaşılammamaktadır. Zira “avaze” ve “şube” gibi temel kategorilerin hem kapsamları hem de içerikleri konusunda teorisyenler arasında büyük ayrılıklar bulunmakta, hatta aynı teorisyen tarafından yazılmış iki eser arasında bile bu konuda farklılıklara rastlanabilmektedir. Üstelik söz konusu sınıflandırma geleneğinin Urmevî'nin eserlerinde dahi sorgulanmakta oluşu dikkat çekicidir.³⁸ Söz konusu sınıflama sistemine ilişkin olarak Sistemci Ekol teorisyenleri arasındaki tartışmaların iyi bir örneğini Şîrâzî'nin Urmevî'ye itiraz edişinde³⁹ ve akabinde Merâğî'nin bu itirazlara ilişkin verdiği cevaplarda⁴⁰ görmek mümkündür. Ne var ki bütün bu tartışmalarda dahi neden bazı yapıların “avaze” bazılarının ise “şube” sayılması gerektiğine yönelik teorik açıdan tatmin edici bir nedensellik (başka bir deyişle bir “ayrım kriteri”) bulmak zordur. Bu nedenle çalışmamızın kapsamı “12 makam” ile sınırlı tutulmuş ve çok daha detaylı ve karşılaştırmalı açıklamalara ihtiyaç duyan “avaze”, “şube” ve “terkip” gibi kavramlar bu çalışmanın ana ekseninin dışında bırakılmıştır.

³⁷ Merâğî, *Makasidu'l-Elhan*: “İcrâ erbâbı nezdinde perde on iki makâm olup Araplar bunları ‘şudûd’, Acemler ise ‘perde’ ve ‘makâm’ diye adlandırmıştır. Bunlara ‘meşhur devirler’ de derler.” (Karabaşoğlu, 2010, s. 159). Bunun yanı sıra Merâğî, “kûşe” teriminin de aynı anlamda kullanılıyor olduğunu belirtmektedir: “sanatkârlar Arapların şudûd dediği ve her birine özel bir isim verdiği 12 makama 12 perde derler [...] Bu meşhur dâirelere eskiler şudûd da demişlerdir. Sonrakiler makamlar veya kûşeler demişlerdir.” (Sezikli, 2007, s. 170).

³⁸ Urmevî, *Kitabu'l-Edvar*: “Bazı edvar avaze olarak isimlenir. Bazısının da hiç ismi yoktur, meselâ 67. daire gibi. O daireye İsfahan ve Hicazînin birleştirilmesinden oluşmuş [(mürekkep)] derler. Bunu söyleyenler niçin Rahevi, Nevruz ve Hicazîden meydana getirilmiş demiyorlar? Zengûle, Hicazî ve Rasttan meydana getirilmiş demiyorlar? İsfahan, İsfahan ve Rasttan meydana getirilmiş demiyorlar?” (Uygun, 1996, s. 94)

³⁹ Söz konusu metnin İngilizce çevirisi için bkz. Wright (1978, s. 168–180).

⁴⁰ Söz konusu metinlerin Türkçe çevirisi için bkz. *Camîu'l-Elhan* (Sezikli, 2007, s. 169–175); *Makasidu'l-Elhan* (Karabaşoğlu, 2010, s. 158–164).

2. BÖLÜM:

“SİSTEMCİ EKOL” ESERLERİNDE SESLERİN TEMSİLİ

Günümüzdekilere benzer özel perde isimlerinin ortaya çıkışını ele almadan önce, daha eski dönemlerde yazılmış olan eserlerde müzikal seslerin (ya da başka bir deyişle “perdelerin”) kâğıt üzerinde nasıl temsil edilmiş olduğuna biraz daha yakından bakmakta fayda vardır. Bu temsil yollarından biri, yukarıda kısmen incelemiş olduğumuz alfa-numerik ebced notasyonudur. Urmevî tarafından icat edilmiş olduğu sanılan söz konusu alfa-numerik notasyon sistemi, aynı müzik teorisi yaklaşımını sürdüren diğer Sistemci Ekol teorisyenleri tarafından da benimsenmiş ve sesler arasındaki aralık ilişkilerini temsil etmek amacıyla 13. yüzyıldan 15. yüzyıl ortalarına kadar yoğun şekilde kullanılmıştır.

Ne var ki, özel perde isimlerinin ortaya çıkışından önce kullanılmış olan tek temsil sistemi bu “alfa-numerik ebced” notasyonu değildir. Urmevî ve diğer Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde, bu alfa-numerik sistemin yanı sıra, kökeni 13. yüzyıldan çok daha eskiye dayanan başka sistemler de kullanılmıştır. Örneğin bu eserlerde, alfa-numerik olmayan farklı bir ebced sisteminden de yararlanılmış; bunun yanı sıra yine aynı eserlerde iki farklı perde isimlendirme sistemine daha yer verilmiştir. Böylelikle, Urmevî de dahil olmak üzere Sistemci Ekol teorisyenlerinin pek çok eserinde dört farklı ses temsil sisteminin bir arada kullanılmış olduğu görülmektedir.

Sesleri “ne şekilde” temsil ettiklerine göre farklılaşan bu sistemlerin bir arada mevcudiyet bulmalarının sebebi her birinin farklı bir ihtiyaca cevap veriyor olması, yani her bir temsil sisteminin farklı bir işleve sahip olmasıdır. Müzik teorisi yaklaşımlarının zaman içinde farklılaşması, görünüşe göre, söz konusu ihtiyaçların bazılarının tek bir temsil sistemi içinde kaynaşmasına, bazı ihtiyaçların ise ortadan kalmasına neden olmuştur. Bu doğrultuda, geçmiş “temsil” sistemlerinin neler olduklarını ve hangi amaca hizmet ettiklerini incelemenin, perde isimlerinin ortaya çıkış sürecini daha sağlıklı değerlendirebilmek için gerekli olacağı kanısındayız.

2.1. Alfa-Numerik Ebcad Notasyonu

Günümüzde “ebced notası” denilince akla ilk gelen sistem olan alfa-numerik ebced notasyonu ile ilgili tanıtıcı bilgileri ve bizim bu notasyon sistemini nasıl ele aldığımızı bir önceki bölümde ortaya koyduğumuz için burada sadece, söz konusu notasyon sisteminin pratikteki kullanımını, sonraki yüzyıllara yansımalarını ve kökeni hakkındaki tartışmaları ele alacağız.

2.1.1. Alfa-numerik ebced notasyonunun pratikteki kullanımı

Alfa-numerik ebced notasyonunun en önemli özelliklerinden birisi, teorik anlatımdaki işlevinin yanı sıra melodiyi kâğıt üzerine aktarabilecek bir kullanıma da sahip olmasıdır. Bu açıdan, Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandıkları notasyon sistemleri arasında, günümüzdeki anlamıyla gerçek bir nota sistemi olarak işlev görebilen yegâne sistem budur. Ne var ki, alfa-numerik ebced notasyonunun bu işlevi de “müzik teorisini açıklama” sınırının dışına çıkmamış gibi görünmektedir; zira elimizde bulunan ve bu notasyon sistemi ile kâğıda aktarılmış olan bütün ezgiler, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinin sonlarına doğru teorik açıklamaları örneklendirmek amacıyla yazılmıştır.⁴¹ Bu notasyon sisteminin gerçek müzik icrası sırasında kullanılıp kullanılmadığına dair elimizde yeterli veri bulunmadığı gibi, söz konusu notasyon sistemi ile bir eser dağırının kaydedilmiş olduğuna dair de dönem kaynaklarında bir gönderme bulunmamaktadır.

Bu çalışmanın odağının dışında kaldığı için, söz konusu notasyon sisteminin ezgi kaydetmek amacıyla kullanımındaki teknik detaylarını bir kenara bırakarak temel prensiplerine göz atalım. Bu sistemde ezgiyi oluşturan sesler (perdelere), alfa-numerik ebced sembolleri ile temsil edilmektedir. Bu durum, peş peşe gelen seslerin birbirine göre konumunun kolayca anlaşılabilmesini sağlamaktadır. Seslerin süre değerleri ise, alfa-numerik ebced sembollerinin altına gerçek rakamlar⁴² ile yazılmaktadır. Böylelikle, aslında her iki sembol

⁴¹ Söz konusu notasyon sistemi ile ezgi kaydedilmesi hakkında Wright (1978, s. 15) şöyle bir açıklama yapmaktadır: “*What was notated was evidently less important than the method of notation.*” Alfa-numerik ebced sistemi ile notaya alınmış ezgiler için bkz. Urmevî, *Kitabu’l-Edvar* (Uygun, 1996, s. 127–131); Merâgî, *Makasidu’l-Elhan* (Karabaşoğlu, 2010, s. 196–198), *Camiu’l-Elhan* (Sezikli, 2007, s. 245–247); Benâî’nin risalesi (Abbasoğlu, 2015, s. 233; Köprülü, 2016, s. 190) [Merâgî ve Benâî’nin eserlerindeki notasyon ve ezgilerin analizleri için bkz. Wright (1994; 1995)]; ayrıca bkz. Şirâzî, *Durretu’t-Tâc* (F. Arslan, 2014, s. 63–64) [Urmevî ve Şirâzî’nin notaya aldıkları ezgilerle ilgili bir analiz için bkz. Wright (1978, s. 216–269)].

⁴² Sistemci Ekol teorisyenleri, ritmik değerleri belirten söz konusu rakamları “hint rakamları” olarak anmaktadır: “*Şimdi her nağmenin karşısına vuruşlarını Hind yazısı ile yazalım*” (Uygun, 1996, s. 127).

dünyası da sayıları ifade etse de birbirinden farklı gösterimlere sahip olmaktadır. Örnek olarak, Urmevî'nin *Kitabu'l-Edvâr*'ından alınan bir nota kesitini Görsel 51'de sunuyoruz. Bu görseldeki en üst satırda güfte yer almakta, güftenin altında ezginin seslerini gösteren alfa-numeric ebced sembolleri yer almakta, en alt satırda ise kırmızı mürekkeple yazılmış olan rakamlar aracılığıyla söz konusu seslerin süre değerleri belirtilmektedir:



Görsel 51. Alfa-numeric ebced notası ile melodi kaydetme (Urmevî, LJS-235, vr. 12r)

2.1.2. Alfa-numeric ebced notasyonunun sonraki yüzyıllara yansımaları

Önceki bölümlerde de değindiğimiz üzere, yirminci yüzyıl sonrasındaki akademik çalışmalarda genel eğilim, Sistemci Ekol teorisyenlerinin “aralıkları belirtmek” amacıyla kullandıkları bu notasyon sistemini sabit perde isimleri ile eşleştirmek yönündedir. Aslında bu eğilimin çok daha eski bir örneğini Seyyid Abdülbâki Dede'nin⁴³ (1765-1821) geliştirdiği ebced temelli harf notası sisteminde de görmek mümkündür. Abdülbâki Dede, geliştirdiği notasyon sistemini *Tahrîriyyetü'l-Mûsikî*⁴⁴ (“Müzik yazımı”) isimli eserinde tanıtırken eskilerin gösterim tarzına uygun fakat daha yetkin bir notasyon sistemi ortaya koyduğunu belirtmektedir.⁴⁵ Bu yeni sistemin temel prensibi, Abdülbâki Dede'nin zamanında artık standartlaşmış bir kullanıma sahip olan özel perde isimlerinin, Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullanmış oldukları alfa-numeric ebced notasyonundaki harf sembolleri ile temsil edilmesidir (örneğin, “yegâh” perdesi “elif” harfiyle, hemen üzerinde yer alan pest bayati perdesi “be” harfiyle, vb.).⁴⁶

⁴³ Şiirlerinde kullandığı mahlasıyla “Nâsır” Abdülbâki Dede olarak da bilinmektedir.

⁴⁴ Söz konusu eserin tıpkıbasımı ve günümüz Türkçesine çevirisi için bkz. Uslu ve Doğrusöz Dişiaçık (2009, s. 67–159).

⁴⁵ “*Amma bizim beyan eyledüğümüz kaide-i etem ki vaz'-ı alâyimi uslûb-ı kudemâ üzre olup tahrîr ve istihrâcda suhûlet ve kemâl-i münticidir.*” (Uslu ve Doğrusöz Dişiaçık, 2009, s. 100, 128).

⁴⁶ Tam liste için bkz. Uslu ve Doğrusöz Dişiaçık (2009, s. 70, 158–157). Konumuz, perdeleri temsil etmek için harf sembollerinin kullanımı ile sınırlı olduğundan, Abdülbâki Dede'nin nota yazısındaki diğer semboller ve ritmik gösterimler gibi teknik detaylara girmeyi gerekli görmüyoruz.

Abdülbâki Dede, perdeleri harf sembolleriyle temsil ederken Sistemci Ekol teorisyenlerinin alfa-numeric harf dizgesini çok küçük bir istisna dışında aynen kullanmaktadır. Fakat bu küçük istisna iki notasyon sistemi arasındaki kritik bir yaklaşım farklılığını gözler önüne sermektedir. Abdülbâki Dede'nin notasyon dizgesinde, ebcedî dizilimin üçüncü sırasındaki "cim" (C) sembolü atılmış, bunun yerine dördüncü sıradaki "dal" (D) harfi öne alınmıştır. "Dal" harfinin yerine ise, dizgenin dördüncü sıradaki sembolü olarak "ayn" (‘) harfi yerleştirilmiştir. Abdülbâki Dedenin notasyonundaki harf dizgesi ile Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullanmış olduğu harf dizgesi aşağıdaki tabloda –harflerin sayısal değerleriyle birlikte– karşılaştırmalı olarak verilmiştir.

		Sistemci Ekol eserlerinde alfa-numeric ebced sembolleri																	
Harf sembolleri	A	B	C	D	h	v	z	ĥ	ṭ	y	ya	yB	yc	yd	yh	yv	yz	yĥ	...
Sayı değerleri	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	...
		Abdülbâki Dede'nin harf notasındaki semboller																	
Harf sembolleri	A	B	D	‘	h	v	z	ĥ	ṭ	y	ya	yB	yc	yd	yh	yv	yz	yĥ	...
Sayı değerleri	1	2	4	70	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	...

Tablo 21. Alfa-numeric ebced notasyonu ile Abdülbâki Dede'nin notasyonundaki sembollerin karşılaştırması

Yukarıdaki tablodan da açıkça anlaşılacaktır ki, Abdülbâki Dede bu harf dizgesini Sistemci Ekol teorisyenleri gibi sayısal bir sistem olarak ele almamış, sadece perde isimlerinin rumuzları olarak kullanmıştır. Bu bakımdan Abdülbâki Dede'nin notasyon sistemini kullanacak bir kişi, söz konusu harf sembollerinin hangi perdeyi temsil etmek için kullanıldığını ezberlemek zorunda kalacak, Sistemci Ekol yaklaşımındaki alfa-numeric ebced notasyonunda olduğu gibi aralık sayma yöntemini etkin bir şekilde kullanamayacaktır. Üstelik bu durumun tek göstergesi ebcedî sıralanışın bozulması değildir. Sistemci Ekol teorisyenlerinin tanımladıkları 18 perdeli ses sistemine uygun biçimde Abdülbâki Dede de yegah'tan neva'ya kadar gelen pest oktavda 18 perde tanımlamış, fakat tiz oktavda bir perdeyi sistemden çıkararak 17 perde kullanmıştır.⁴⁷ Bu durum da Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandıkları aralık sayma prensibini geçersiz kılan bir başka etkidir.

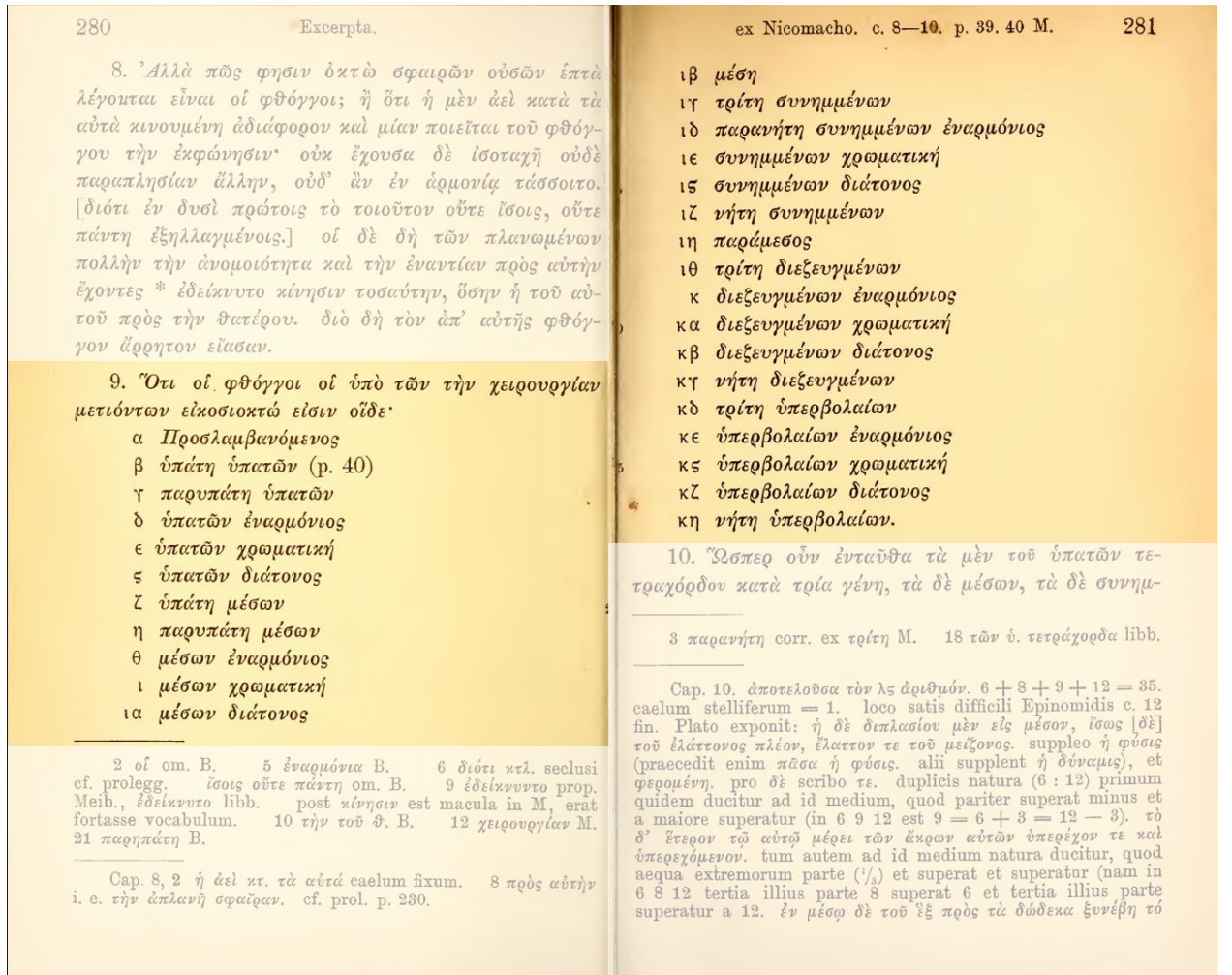
⁴⁷ Pest oktavda rast ve düğah arasında iki perde bulunurken (*şûrî* ve *zîrgule*), oktavdaki gerdaniye ve muhayyer arasında sadece bir perde yer almaktadır (*şehnaz*); bkz. Uslu ve Doğrusöz Dişiaçık (2009, s. 70, 157).

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki; Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandıkları alfa-numeric ebced notasyonu ile, aynı harf sembollerini özel perde isimlerini karşılayacak şekilde sabitleyen Abdülbâki Dede'nin notasyon sistemi, prensip itibarıyla taban tabana zıt iki ayrı sistemdir.⁴⁸ Bu açıdan bakıldığında, teori geleneğimizde Abdülbâki Dede'ninki gibi bir sistemin varlığının, Sistemci Ekol teorisyenlerinin alfa-numeric ebced notasyonunun günümüzde modern perde isimleri ile eşleştirilmesi yönündeki yanlılığı pekiştirmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

⁴⁸ Bu noktada, Abdülbâki Dede'nin notasyon sisteminde dördüncü sırada yer alan sembol ile ilgili olarak bazı konulara değinmek faydalı olacaktır. Literatürde bu sembolün "hemze" mi yoksa "ayn" harfi mi olduğu konusunda bazı tartışmalar bulunmaktadır (bkz. Uslu ve Doğrusöz Dişiaçık, 2009, s. 38). Her iki olasılıkta da ebcedî dizilim bozulduğu için, bu durum yukarıdaki yorumlarımızı etkilememektedir. Fakat, kanımızca söz konusu sembolün "ayn" harfi olma olasılığı daha yüksektir, zira bu harf, temsil ettiği perdenin ismi olan "aşiran" sözcüğünün ilk harfidir. Özel perde isimlerinin, içerdikleri belirli harflerle kısaltılıp bir notasyon sistemi olarak kullanılması, hem, Abdülbâki Dede'nin dedesi olan Nâyî Osman Dede'nin "Nota-i Türkî" adıyla anılan eserinde hem de Kantemiroğlu'nun "*Kitab-ı İlmü'l-mûsikî ala vecî'l-hurûfât*" başlıklı eserinde orta koydukları "kısaltma temelli harf notası" sistemlerinin temel özelliğidir (Osman Dede'nin notasyon sistemi ile ilgili olarak bkz. Doğrusöz, 2006, 2013; Yalçın, 2017a; Kantemiroğlu'nun notasyon sistemi ile ilgili olarak bkz. Tura, 2001a, 2001b; sembollendirme açısından aynı mantığa dayanan bu iki notasyon sisteminin karşılaştırması için ayrıca bkz. Yalçın, 2017b). Söz konusu sembol, bu bağlamda "ayn" harfi olarak yorumlanırsa, Abdülbâki Dede'nin notasyon sistemi hakkında hem "ebcedî" hem de "kısaltma temelli" notasyon sistemlerinin özelliklerini bünyesinde barındıran karma bir sistem nitelmesi yapılabilir. Zira, Abdülbâki Dede'nin notasyon sisteminde sadece bir harf doğrudan bir perde isminin kısaltması olsa da, aslında bütün harfler özel perde isimlerinin sembolü olarak (yani bir anlamda "kısaltılması" olarak) kullanılmıştır. Ne var ki, bu karma sistem, faydalanmış olduğu eski notasyon sistemlerinin pratikliğinden yoksundur. Örneğin, Sistemci Ekol yaklaşımındaki alfa-numeric ebced notasyonunda, tecrübesiz bir kişi aralık sayma yöntemiyle perdeleri kolayca bulabilir veya Osman Dede ve Kantemiroğlu'nun kısaltma temelli harf notası sistemlerinde kullanılan harfler perde isimlerinin doğrudan kısaltması olduğu için perde isimlerini bilen bir kişi söz konusu harflerin hangi perdeleri temsil ettiğini anlayabilir. Fakat Abdülbâki Dede'nin geliştirmiş olduğu notasyon sistemindeki harf sembollerinin hangi perdeyi simgelediğini bilmek için bütün dizgeyi ezberlemek gerekecektir. Her ne kadar Abdülbâki Dede'nin geliştirmiş olduğu söz konusu notasyon sistemi literatürde "*Türk musikisindeki en iyi notalama yöntemi*" (akt. Popescu-Judet, 2007, s. 46) olarak değerlendirilse de sembol kullanımının pratikliği açısından diğer harf notası sistemlerinin gerisinde kaldığı söylenebilir.

2.1.3. Alfa-nerik ebced notasyonunun kökeni hakkında tartışmalar

Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandığı alfa-nerik ebced notasyonuyla ilgili olarak Henry George Farmer (1930, s. 332), “Nicomachian notation” nitelemesini kullanmış, dolayısıyla söz konusu notasyon sisteminin Nicomachus’un (M.S. 1. yüzyıl) eserlerinden alınmış olabileceğini ima etmiştir. Ne var ki, Nicomachus’a atfedilen müzik teorisi eserleri üzerinde yaptığımız inceleme sonucunda, bu nitelemeyi destekleyecek bir veriye tarafımızca ulaşamamıştır. Zannımızca Farmer’ı böylesi bir nitelemeye yönlendiren durum, aşağıda Yunan harfleriyle aktardığımız pasajdır:



Görsel 52. Nicomachus’a atfedilen bir eserde alfa-nerik gösterim (Janus, 1895, s. 280–281)

Pasajda, Antik Yunan teorisinde kullanılan perde isimleri listelenmekte (“proslambanomenos”, “hipate hipaton”, “parhipate hipaton” ...), söz konusu perde isimlerinin yanlarında ise Antik Yunan yazmalarında kullanılan alfa-nerik semboller yer almaktadır (α=1, β=2, γ=3, ..., ι=10, ια= 11, ιβ=12, ..., κ=20, ...). Ne var ki Nicomachus’a

atfedilen söz konusu eserin geri kalan kısımlarında (ve de Nicomachus'a atfedilen diğer eserlerde), söz konusu alfa-numeric semboller hiçbir zaman söz konusu perde isimlerini temsil edecek şekilde kullanılmamıştır. Bunun yanı sıra söz konusu eserde bütün sayıların (matematiksel işlemler de dahil olmak üzere) söz konusu alfa-numeric sembollerle yazılmış olduğunu ve modern Yunancadan farklı olarak böylesi eski metinlerde başka bir "rakam" sisteminin kullanılmadığını da göz önünde bulundurduğumuzda, söz konusu pasajda yer alan alfa-numeric sembollerin aslında sadece bir liste oluşturmak için yazılmış olduğu anlaşılmakta ve bunun bir "temsil sistemi" olmadığı ortaya çıkmaktadır.

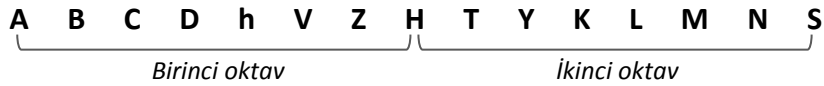
Buna benzer olarak, 11. yüzyılda İbn Zeyle tarafından Arapça kaleme alınan "*el-Kâfi fi'l-mûsikâ*" başlıklı eserde de alfa-numeric ebced sembollerinin sıra belirtecek şekilde kullanımına rastlamak mümkündür. İbn Zeyle'nin eserinde, iki oktavlık bir dizinin sesleri, alfa-numeric ebced sembolleriyle numaralandırılmıştır (bkz. Öncel, 2018, s. 210–211). Ne var ki eserin geri kalan kısımlarında, söz konusu sembollerin, ilgili perdeleri temsil edecek şekilde kullanımına rastlanmamaktadır; dolayısıyla buradaki alfa-numeric sembollerin işlevi de "bir listeleme işleminde sıra belirtmek" ile sınırlı kalmaktadır.

Özet olarak şunu belirtebiliriz: Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde yer alan "alfa-numeric ebced notasyonu" sisteminin daha eski bir kullanımı, tarafımızca bilinmemektedir; bununla beraber, söz konusu sistemin daha eski bir kullanımının olabileceği ihtimali de göz önünde bulundurulmaya devam edilmelidir.

2.2. Alfabetik Ebcad Notasyonu

Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde yer alan bu ikinci ebcad notasyonu sisteminde Arap harf sembolleri alfa-numeric olarak değil, alfabetik olarak kullanılmaktadır. Yani bu sistemde, sayısal değeri 10 olan “ye” harfinden sonraki harf sembolleri, sayısal olarak 11 değerini veren “ye+elif”, 12 değerini veren “ye+be” gibi harf çiftleri ile devam etmemekte, bunun yerine Arap alfabesinin ebcadî sıralanışında “ye” harfinden sonra gelen “kef”, “lam”, “mim” gibi harfler kullanılmaktadır.

Teori anlatımında bu sistemin işlevi, ardışık aralık değerlerinden bağımsız olarak dizideki seslerin sıralanışını temsil etmektir. Örneğin bu sistemde, herhangi bir dizinin ilk iki sesi arasındaki aralık değerinin bakiye mi, mücenneb mi, yoksa tanini mi olduğunu hiç göz önüne almadan ilk ses “elif” harfiyle ikinci ses de “be” harfiyle temsil edilebilmekte, aynı şekilde (alfabetik sırayla) dizinin üçüncü sesi “cim”, dördüncü sesi “dal” harfiyle temsil edilmeye devam edilmektedir. Dolayısıyla alfabetik ebcad notasyonu, seslerin sadece dizi içindeki sıralarını temsil etmekte, söz konusu sesler arasındaki ardışık aralık ilişkilerine dair net bir bilgi vermemektedir. Söz konusu notasyon sisteminde, iki oktavlık ses sahasındaki dizi derecelerini temsil edecek şekilde, Arap alfabesinin ebcadî dizilimindeki ilk on beş “harf” kullanılmaktadır (bkz. Görsel 53).



Görsel 53. İki oktavlık ses sahasındaki dizi derecelerini temsil eden alfabetik ebcad notasyonundaki harfler

Sistemci Ekol teorisyenleri, dizi derecelerini temsil eden bu notasyon sistemini kendilerinden önceki teorisyenlerden miras almış ve söz konusu notasyon sisteminin kullanımına ilişkin geleneğe uygun olarak çeşitli amaçlarla eserlerinde bu temsil sistemine yer vermişlerdir.

Örneğin, Urmevî'nin “Şerefiye Risalesi”⁴⁹ olarak bilinen eserinden alınan aşağıdaki şekilde (Görsel 54), iki-oktav aralığını kapsayan altı farklı dizi gösterilmektedir. Dizi derecelerini belirten alfabetik ebcad sembolleri bütün dizilerde aynıdır, fakat bu dizi dereceleri arasındaki oransal aralık değerleri her bir dizi için birer birer betimlenmiştir.

⁴⁹ Eserin tam adı “er-Risâletü’ş-Şerefiyye fi’n-Nisebi’t-Te’lifîyye” olarak geçmektedir.

ويكن المنفصل الاحدمرتيا في طبقات الارب الجنس القوي المتصل لأوسط ذوالكمرتين											
ذوالجنس			ذوالجنس			ذوالجنس			ذوالجنس		
الطبقة الاولى	الطبقة الثانية	الطبقة الثالثة	الطبقة الرابعة	الطبقة الاولى	الطبقة الثانية	الطبقة الثالثة	الطبقة الرابعة	الطبقة الاولى	الطبقة الثانية	الطبقة الثالثة	الطبقة الرابعة
ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل
كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن
١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥
١٤٤٤	١٢٨١	١١٥٢	١٠٨٠	٩٦١	٨٦٤	٨١٠	٧٤٠	٦٤٠	٥٧٦	٥٢٠	٤٨٨
٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢
وليكن المنفصل الاحدمرتيا في طبقات الارب الجنس القوي المتصل الثالث											
ذوالكمرتين											
ذوالجنس			ذوالجنس			ذوالجنس			ذوالجنس		
الطبقة الاولى	الطبقة الثانية	الطبقة الثالثة	الطبقة الرابعة	الطبقة الاولى	الطبقة الثانية	الطبقة الثالثة	الطبقة الرابعة	الطبقة الاولى	الطبقة الثانية	الطبقة الثالثة	الطبقة الرابعة
ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل
كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن
١١	١١	١١	١١	١١	١١	١١	١١	١١	١١	١١	١١
١٧٦	١٤٨	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤
٤٤٠	٤٤٠	٤٤٠	٤٤٠	٤٤٠	٤٤٠	٤٤٠	٤٤٠	٤٤٠	٤٤٠	٤٤٠	٤٤٠
وليكن المنفصل الاحدمرتيا في طبقات الارب الجنس القوي المتصل لأول											
ذوالكمرتين											
ذوالجنس			ذوالجنس			ذوالجنس			ذوالجنس		
الطبقة الاولى	الطبقة الثانية	الطبقة الثالثة	الطبقة الرابعة	الطبقة الاولى	الطبقة الثانية	الطبقة الثالثة	الطبقة الرابعة	الطبقة الاولى	الطبقة الثانية	الطبقة الثالثة	الطبقة الرابعة
ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل
كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن	كروتن
١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥	١٥
١٥٤	١٤٨	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤	١٤٤
٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢	٤٣٢

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Arabe 4867

Görsel 54. Dizi derecelerini temsil etmek için alfabetik ebced notasının kullanımı (Urmevi, Arabe-4867)⁵⁰

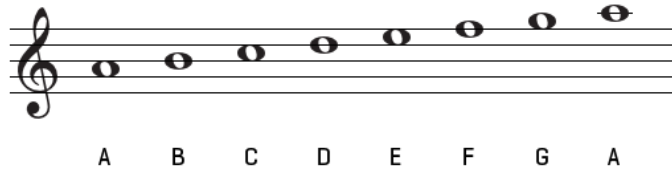
Alfabetik ebced notasının bu şekilde kullanımına, Fârâbî'nin onuncu yüzyılda kaleme almış olduğu, "Kitabü'l-musika'l-kebi" adıyla bilinen meşhur eserde de rastlanmaktadır. Söz konusu eserde Fârâbî, dizileri iki oktavlık bir ses sahası içinde tanımlamış ve bu dizilerin perdelerini alfabetik ebced notasyonu ile temsil etmiştir. Örneğin söz konusu eserden alınan aşağıdaki şekilde de (Görsel 55) iki ayrı tabloda iki ayrı dizi tarifi yer almakta, dizi derecelerini belirten alfabetik ebced sembolleri sağ taraftaki sütunlarda yer almakta, söz konusu dizi dereceleri arasındaki aralıksal oranlar ise her bir dizi için ayrı ayrı belirtilmektedir.

⁵⁰ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100306805/f49.item.r=al-sharafiyya.zoom> adresinden erişilebilir. Söz konusu sayfaların tercümesi için bkz. F. Arslan (2017, s. 326–328).



Görsel 55. Dizi derecelerini temsil etmek için alfabetik ebced notasının kullanımı (Fârâbî, Garrett-220B, s. 146-147).⁵¹

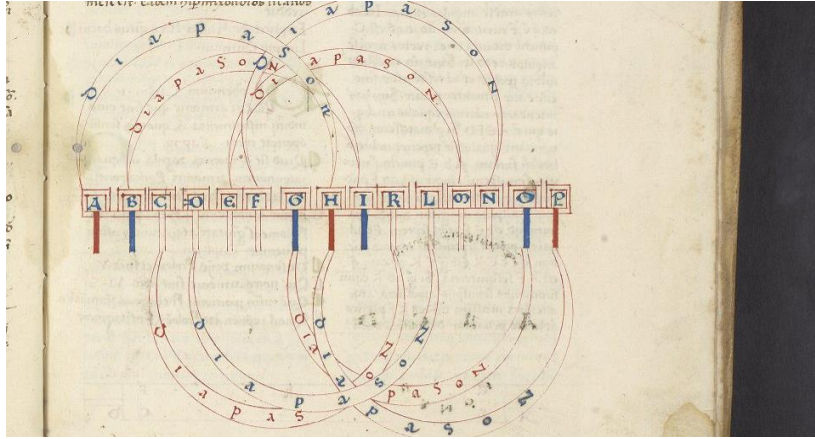
İlginçtir ki söz konusu alfabetik ebced notasyonu ile günümüzdeki batı müziği teorisinde kullanılan harf notası sisteminin aynı kökene dayandığı görülmektedir. “La” notasının “A” harfi ile, “si” notasının “B” harfi ile vb. temsil edildiği bu notasyon sistemi (bkz. Görsel 56), günümüzde “Boethian notation” adıyla bilinmekte ve köken olarak Boethius’un (*Anicius Manlius Severinus Boethius*; ykl. 475–524) eserlerine dayandırılmaktadır.



Görsel 56. Günümüzde kullanılan harf notası (*Boethian notation*)

⁵¹ <http://pucl.princeton.edu/viewer.php?obj=np193924q#page/147/mode/2up> adresinden erişilebilir. Söz konusu sayfaların tercümesi için bkz. D’Erlanger (2001b, s. 7–8).

Ne var ki söz konusu harf notası sisteminin bugünkü hali ile, Boethius'un eserlerindeki orijinal hali arasında büyük bir farklılık vardır. Zira Boethius, bu sistemi iki-oktavlık bir ses sahasındaki dizi derecelerini belirtecek şekilde Latin alfabesinin ilk 15 harfini kullanarak geliştirmiş (bkz. Görsel 57) ve bugünkü kullanımın aksine, söz konusu harf sembollerini sabit seslerle eşleştirmemiştir.

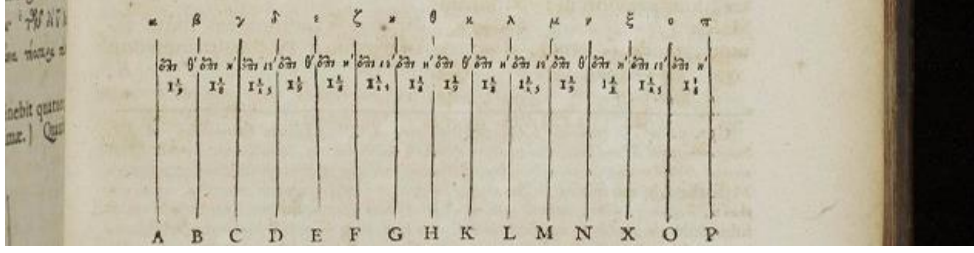


Görsel 57. Dizi derecelerini temsil etmek için Latin harflerinin kullanımı (Boethius, LJS-47, vr. 46r)⁵²

Muhtemelen, batı müziği teorisinde “do, re, mi...” gibi nota isimlerinin kullanılmaya başlanmasının ardından teorisyenler, Boethius'un kullandığı temsil sistemini modern ihtiyaçlara uyarlayarak “A” harfini “la” notası olarak kabul etmiş ve iki oktavlık gösterim yerine oktav denkliği ilkesini kullanarak sadece ilk yedi sesi harflerle temsil etmişlerdir.

Ne var ki Boethius'un kullandığı bu temsil sisteminin, aslında, çok daha eski kaynaklarda da kullanılmış olduğu görülmektedir. Örneğin Batlamyus'un (*Claudios Ptolemaios*; M.S. 2. yüzyıl) “*Harmonics*” adıyla bilinen eserinde de Antik Yunan alfabesinin ilk on beş harfi, iki-oktavlık bir ses sahasındaki perdelerin dizi derecelerini belirtecek şekilde kullanılmıştır. Aşağıdaki şekil (Görsel 58), söz konusu eserin Yunanca metnini ve bu metnin Latince tercümesini veren 1682 basımı bir kitaptan alınmıştır; üst satırda Batlamyus'un kullandığı Yunan harfleri, altında söz konusu dizi dereceleri arasındaki aralık oranları, en altta ise bu harflerin Latince karşılıkları yer almaktadır.

⁵² (*De Institutione Musica*). http://dla.library.upenn.edu/dla/medren/pageturn.html?q=boethius&id=MEDREN_9948510003503681&doubleside=0&rotation=0¤tpage=95 adresinden erişilebilir.



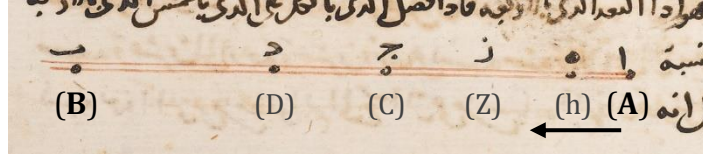
Görsel 58. Dizi derecelerini temsil etmek için Yunan harflerinin kullanımı (Ptolemy, 1682, s. 107)⁵³

Burada dikkatimizi çeken bir başka nokta, Batlamyus'un eserinde de görüldüğü üzere Antik Yunan teorisyenlerinin yazmış oldukları müzik teorisi eserlerinde, müzikal seslerin harflerle temsil edilmesi aşamasında, alfabenin dokuzuncu harfi olan "iota" (ι) harfinin kullanılmamış olmasıdır.⁵⁴ Bu uygulamanın nedeni tarafımızca bilinmemektedir. Fakat buna benzer bir uygulamayı da yine Fârâbî'nin "*Kitabü'l-musika'l-kebir*" adıyla bilinen meşhur eserinde yer alan bir başka temsil sisteminde görmek mümkündür. "Eksik ebced" olarak adlandırabileceğimiz bu sistemde Fârâbî, ebcedî dizilimin altıncı harfi olan "vav" (و) harfini kullanmamaktadır.

"Eksik ebced", aslında tam anlamıyla bir ses temsil sistemi değil, tel bölünmeleri üzerinden aralıksal oranları tanımlarken seslerin tel üzerinde denk geldiği noktaları belirtmek ve ayrıca çalgı üzerindeki perdeleri temsil etmek amacıyla kullanılan, geometrik bir gösterim sistemidir. Örnek olarak "*Kitabü'l-musika'l-kebir*"den aktardığımız Görsel 59'u ele alalım. Burada Fârâbî bir telin başını "A" sonunu da "B" olarak belirtip bir "A-B" teli tanımlamıştır. Daha sonra bu telin tam orta noktasına, yani "A" sesinin oktavının elde edildiği yere "C" harfini koymuştur. Daha sonra "C-B" arasındaki mesafeyi de ikiye bölüp "A" sesinin ikinci oktavının elde edildiği yere "D" harfini koymuştur. Daha sonra A-B telini 3/4 oranında bölüp, "A" sesinin tam dörtlü tizindeki sesin elde edildiği noktaya "h" harfini koymuştur. Bunun ardından da A-B telini 2/3 oranında bölüp "A" sesinin tam beşli tizindeki sesin elde edildiği noktaya "Z" harfini koymuştur.

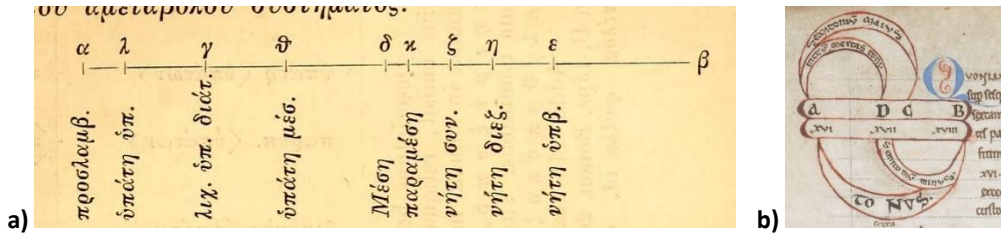
⁵³ <https://repository.ou.edu/uuid/2fb15d5f-dee8-5246-91bb-9df30e4bb954?ui=embed&width=900&height=450#page/132/mode/2up> adresinden erişilebilir. Söz konusu sayfanın tercümesi için bkz. Barker (1989, s. 323) veya Solomon (2000, s. 70).

⁵⁴ Bu uygulamayla karşılaştığımız diğer örnek, Öklid'e (*Eukleides*; M.Ö. 3. yüzyıl) atfedilen ve "*Sectio Canonis*" adıyla bilinen eserdir; bkz. Janus (1895, s. 165).



Görsel 59. Eksik ebced notasyonunun kullanımı (Fârâbî, Garrett-220B, s. 90)⁵⁵

Görüldüğü üzere, Arap alfabesinin ebcedî dizilimi “A, B, C, D, h, V, Z...” şeklinde ilerlemesine rağmen bu gösterimlerde “V” harfi kullanılmamaktadır. Ayrıca, tel bölünmeleri üzerinden tanımlanan sesleri harflerle temsil ederken Sistemci Ekol teorisyenlerinin yaptığı gibi “ardışık” bir isimlendirmenin kullanılmadığı, bunun yerine “anlatım sırası”nın gözetilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Bu yönüme (yani müzikal seslerin arasındaki oranları belirtmek için bir A-B teli üzerinde gerçekleştirilen bölünmelerin, anlatım sırasına göre “C”, “D” şeklinde isimlendirilmesine) Antik Yunan ve Latin müzik teorisi eserlerinde de rastlanmaktadır (örn. bkz. Görsel 60).



Görsel 60. a) Yunan harflerinin anlatım sırasına göre kullanımı [Sectio Canonis (bkz. Janus, 1895, s. 165)]

b) Latin harflerinin anlatım sırasına göre kullanımı (Boethius, Harley-5237, vr. 15v)

Fârâbî'nin bu tür gösterimlerde “V” harfini kullanmamasının nedeni, zannımızca, bu durumun özellikle geometrik açıklamalarda kullanılan “matematiksel bir gösterim geleneği” olmasından kaynaklanmaktadır. Konu hakkında yeterince bilgiye ulaşamamış olmamıza rağmen, bu geleneğin de Antik Yunan’a ait matematik yazmalarının Arapçaya tercüme edilmesi aşamasında ortaya çıkmış olabileceğini düşünmekteyiz.⁵⁶

⁵⁵ Latin harfleri ve ok işaret tarafımızca eklenmiştir.

⁵⁶ Bu çıkarımın dayanağı şudur: Hatırlanacağı üzere, çalışmamızın başlarında verdiğimiz Tablo 4’te Arap alfabesinin ebcedî dizilimi ile Antik Yunan alfabesinin benzerliği gösterilmektedir. Antik Yunan alfabesinin altıncı sıradaki harfi olan ve /w/ sesine karşılık gelen “Ϝ” harfi (söz konusu harf “wau”, “waw” veya “digamma” olarak isimlendirilmektedir) yaklaşık olarak MÖ. 5. yüzyıl civarında alfabeden çıkarılmıştır (alfanumerik dizilimin bozulmaması için altıncı sıraya bir rakam olarak “Ϛ” [stigma] sembolü ikame edilmiştir). Dolayısıyla Antik Yunan metinlerinde yer alan geometrik şekillerdeki noktalar “harflerle” temsil edilirken böyle bir harf kullanılmamış; “ε” (epsilon) harfinden sonra “ζ” (zeta) harfine geçilmiştir (bkz. Allman, 1889). Bu nedenle, söz konusu metinler Arapçaya tercüme edilirken, “epsilon” harfinin karşılığı olan “h” (ⲁ) harfinden sonra “zeta” harfinin karşılığı olan “Z” (Ⲑ) harfine geçildiğini, dolayısıyla da söz konusu çevirilerdeki gösterimlerde “V” (ⲅ) harfinin kullanılmadığını ve bu durumun bir gelenek olarak Arapça geometri literatürüne yerleşmiş olabileceğini düşünmek mümkündür.

“Eksik ebced” gösterimini bir kenara bırakıp, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde yer alan ve temel olarak ardışık dizi derecelerini temsil eden “alfabetik ebced notasyonu” sistemine geri dönelim. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde bu notasyon sisteminin – yukarıdaki örnek dışında– iki farklı kullanım alanının daha olduğu görülmektedir. Bunlardan biri, bir sonraki bölümde inceleyeceğimiz “Antik Yunan teorisinden alınan perde isimleri”nin harflerle temsil edilmesi, bir diğeri de “intikâl” olarak adlandırılan “ezgisel hareket tipleri” konusunun açıklanmasıdır.

Günümüzdeki akademik çalışmalarda, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde yer alan “intikal” konusunun genel olarak bir “seyir” anlatımı şeklinde yorumlanmakta olduğu görülmektedir. Fakat yanlış anlaşılmalara yol açmamak için bu konunun, günümüzde “çıkıcı”, “inici” ve “inici-çıkıcı” terimleri ile karşılanan “genel seyir özellikleri” konusu ile bir ilgisi olmadığını özellikle vurgulamak gerekmektedir. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde yer alan “intikâl” kavramı, “iki, üç veya daha çok ses” kullanılarak bir ezgi oluşturulurken bu seslerin hangi sırayla birbirine bağlandıklarını, başka bir deyişle sesler arasındaki geçişlerin nasıl yapıldığını detaylı olarak betimleyen ve günümüz teorisinde karşılığı olmayan bir kavramdır.

İntikâl konusunu somut olarak örneklemek amacıyla nota isimlerini kullanarak birkaç ezgisel hareket tipi yazalım:

- 1) “do-re-mi-fa-sol” veya tersi “do-si-la-sol-fa”
- 2) “do-re-do-mi-do-fa-do” veya tersi “do-si-do-la-do-sol-do”
- 3) “do-re-mi-re-mi-fa” veya tersi “do-si-la-si-la-sol”
- 4) “do-mi-re-fa-mi-sol” veya tersi “do-la-si-sol-la-fa”

Görüldüğü üzere birinci örnekte sesler doğrusal bir istikamette sıralanmakta, ikinci örnekte bir diğer sese geçmeden önce her seferinde başlangıç sesine dönülmekte, üçüncü ve dördüncü örneklerde ise aradaki seslere dönülmektedir. İşte Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde yer alan “intikal” konusu, böylesi “ezgi formülleri”ni tanımlayan ve bu tanımları farklı kıstaslara göre çeşitli kategorilere (ve alt-kategorilere) ayıran bir sistemdir.⁵⁷

⁵⁷ “Nakil” sözcüğünden aşına olduğumuz /n-k-l/ kökünden gelen “intikal” kelimesi, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde basitçe “bir sestem diğeri *geçiş*” anlamında, yani kabaca “seyir” anlamına gelecek şekilde de kullanılmıştır. Fakat, (aynı “tabaka” ifadesinin metinlerde kelime anlamıyla kullanımı ile

Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde söz konusu “ezgi formülleri”, alfabetik ebced notasyonu kullanılarak tanımlanmıştır. Alfabetik ebced notasyonu, aralık değerlerinden bağımsız olarak sadece “dizi dereceleri”ni belirttiği için, söz konusu formülleri istenilen herhangi bir gerçek dizi üzerinde kullanmak mümkün olmaktadır.

Çalışmamızın amacına doğrudan katkısı olmadığı için “intikâl” konusu ile ilgili teknik detayları (intikal türlerinin ve alt tiplerinin sınıflandırılmasını, bu kategorilerin isimlendirilmesini, teorisyenler arasındaki isimlendirme farklılıklarını vb.) bir kenara bırakarak,⁵⁸ Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde “intikal” konusunun neden mevcut olduğunun üzerinde duralım.

Yukarıda ana hatları ile ele aldığımız “intikal” konusu, Sistemci Ekol teorisyenlerinin ardından terkedilmiş, yani on beşinci yüzyıl itibariyle makam teorisinin ilgi alanının dışında kalmıştır. Aslında Sistemci Ekol teorisyenlerinin de bu konuya fazla bir önem verdiklerini söylemek pek doğru olmaz; zira söz konusu teorisyenlerin sadece bir kısmı eserlerinde bu konuya yer vermiş, onlar da genellikle konuyu pek derinleştirmeden değinip geçmişlerdir. Örneğin; Urmevî'nin *Risâletü'ş-Şerefiyye*'de intikâl türlerini tanıtmak için aktardığı tablo ve söz konusu tabloda kullanılan “alfabetik ebced notasyonu” sistemi, kendisinin de belirttiği üzere⁵⁹ Fârâbî'nin yazdığı *Kitabü'l Mûsikâ'l Kebîr*'den alınmıştır⁶⁰.

Aslında “intikal” konusu, İslam kültürü içinde yazılmış (ve bugüne ulaşabilmiş) en eski müzik teorisi yazmalarında dahi mevcuttur. Örneğin, Kindî tarafından 9. yüzyılda yazılmış olduğu

teknik anlamıyla kullanımının farklı olması gibi) “intikal” sözcüğünün metin içinde “kelime anlamı”yla kullanımı ile “teknik bir terim” olarak yukarıda değindiğimiz şekildeki kullanımı arasında belirgin bir farklılık vardır.

⁵⁸ Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde “intikal” konusunun anlatımıyla ilgili olarak daha detaylı bilgi için söz konusu teori yazmalarının Türkçe tercümelerini içeren şu kaynaklardaki ilgili kısımlar incelenebilir: Urmevî, *Şerefiyye Risalesi* için bkz. F. Arslan (2017, s. 368–371); Merâgî, *Câmiu'l-Elhân* için bkz. Sezikli (2007, s. 214–216), *Makâsıdu'l-Elhân* için bkz. Karabaşoğlu (2010, s. 182–183), *Zevâid-i Fevâid-i Aşere* için bkz. Uslu (2018, s. 79–81); Alişah Hacı Büke, *Mukaddimetü'l-Usûl* için bkz. Çakır (1999, s. 79); Lâdikî, *Risâletü'l-Fethiyye* için bkz. H. Tekin (1999, s. 183)

⁵⁹ Bkz. F. Arslan (2017, s. 369).

⁶⁰ Urmevî ve Fârâbî'nin verdikleri tabloları karşılaştırmak için bkz. F. Arslan (2017, s. 370–371) ve D'Erlanger (2001b, s. 24–25).

kabul edilen ve “*Risâle fî khubr ta’lif el-elhân*” adıyla anılan risalede⁶¹, farklı türden bir alfabetik ebced notasyonu kullanılarak⁶², “intikal” türleri kabaca açıklanmaktadır⁶³.

Daha da eski kaynaklara gidildiğinde ise, “intikal” konusunun aslen Antik Yunan teorisyenleri tarafından ele alınan bir konu olduğu ortaya çıkmaktadır⁶⁴. Dolayısıyla, Sistemci Ekol eserlerindeki pek çok diğer konu gibi “intikal” konusu da eski bir müzik teorisi geleneğinin uzantısı olarak o dönemin müzik anlayışında pek bir güncelliği olmadan varlığını bir süre devam ettirmiş gibi görünmektedir.

⁶¹ Söz konusu risalenin bilinen tek nüshasının, British Library’de Or. 2361 numarayla kayıtlı yazmanın 165.-168. varakları arasında yer aldığı belirtilmektedir (Shiloah, 1979, s. 257). Söz konusu risalede, yazım tarihi “1662” olarak, yazmada kopya edilen orijinal nüshanın tarihi ise “1224” olarak belirtilmiştir. Üstelik 1224 yılına ait nüshayı 1662 yılında kopya eden müstensih, elindeki nüshanın “zayıf ve noksan” olduğundan dem vurmaktadır (bkz. Turabi, 1996, s. 131). Söz konusu risalenin içeriği de Kindî’ye atfedilen diğer risalelerden oldukça farklı olduğu için, bu risalenin gerçekten Kindî’ye ait olup olmadığı konusunda şüphe etmekteyiz. Söz konusu risalenin “intikal” konusu ile ilgili kısmının Türkçe çevirisi için bkz. Turabi (1996, s. 126–129).

⁶² Bu notasyon sistemini kısaca şöyle betimleyebiliriz: Bir oktavlık ses sahası on iki aralığa bölünmüş ve oktav içindeki on iki nota, Arap alfabesinin ebcedî dizilimindeki ilk on iki harf ile (A, B, C, D, h, V, Z, H, T, Y, K, L) temsil edilmiştir; gösterimde oktav denkliği kullanılmış ve oktav sesi olan on üçüncü nota tekrar “A” harfi ile temsil edilerek aynı dizilim, üst oktavın sesleri için de kullanılmıştır. Söz konusu notasyon sisteminde ilgi çekici bir durum, pest oktavda “B” harfinin kullanılmamasıdır; bunun sebebinin Antik Yunan geleneğinden kaynaklanıyor olduğunu düşünmekteyiz. Şöyle ki; söz konusu notasyon sisteminde en pestte yer alan “A” harfi, risalede “*el-mefrûda*” şeklinde Arapçaya tercüme edilmiş olan “*proslambanomenos*” perdesini temsil etmektedir. Antik Yunan teorisinde en pestteki bu perde kendisinden sonraki perdenin daima bir “tam ses” altında yer aldığı için söz konusu notasyon sisteminde de pest bölgedeki “A” ve “C” harflerinin arasındaki “yarım” sesi temsil eden “B” harfi kullanılmamıştır; fakat üst oktavda bu harf artık “*proslambanomenos*” perdesini temsil etmediği için kendisinden sonra bir yarım ses (“B” harfi) gelebilmektedir. Söz konusu notasyon sistemine Kindî’ye atfedilen diğer risalelerde rastlanmıyor oluşu ilginçtir ki bu durum, bir önceki dipnotta belirttiğimiz şüphemizi pekiştirmektedir (ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki, söz konusu risalenin Kindî’ye atfedilen diğer risalelerden bir diğer farklı da ud tellerinin sayısıdır). Kindî’ye atfedilen müzik risalelerinin Türkçe tercümeleri için bkz. Turabi (1996, s. 113–194).

⁶³ Kindî’ye atfedilen söz konusu risaledeki intikal anlatımı üzerine daha geniş bir değerlendirme için bkz. Wright (2006).

⁶⁴ Örneğin Aristides Quintilianus’ün eserinde intikal anlatımı için bkz. Barker (1989, s. 431)

2.3. Antik Yunan Teorisinden alınan perde isimleri

Bölüm 1’de değindiğimiz üzere, Urmevî öncesinde yazılmış olan müzik teorisi eserleri, büyük oranda Antik Yunan teorisyenlerinin kullanmış oldukları yaklaşım tarzlarını ve kavramları yansıtmaktadır. Dolayısıyla, Antik Yunan teorisyenlerinin “*genos*” (“cins”) temelli dizi oluşturma ve sınıflama yaklaşımı ve bu yaklaşımın ihtiyaçlarını karşılamak için oluşturdukları perde isimlendirme sistemi de söz konusu erken dönem müzik teorisi eserlerinde Arapçalaştırılarak kullanılmaya devam edilmiştir.

Söz konusu perde isimlerine Kindî’nin risalelerinden itibaren rastlamak mümkündür. Örneğin yukarıda andığımız *Risâle fî khubr ta’lif el-elhân* başlıklı risalede söz konusu perde isimlerinin Yunanca asılları verilmeden doğrudan Arapça karşılıkları kullanılmıştır.⁶⁵ Fârâbî ise “okurun, eski eserleri inceleme fırsatı bulması durumunda onları anlamasını sağlamak için”⁶⁶ söz konusu perde isimlerinin hem Yunanca asıllarını hem de Arapça karşılıklarını anmaktadır.⁶⁷

Urmevî de, Farabî’nin eserinden aldığı söz konusu perde isimlerini “Yunanların kitaplarına bakacak okuyucuların bu perde isimlerinin ne anlama geldiğini anlamaları için”⁶⁸ Arapça ve Yunanca olarak Şerefiye Risalesi’nde vermekte ve söz konusu perde isimlerini, bir önceki bölümde değindiğimiz alfabetik ebced notasıyla temsil etmektedir (bkz. Tablo 22).

⁶⁵ İlgili kısmın Türkçe tercümesi için bkz. Turabi (1996, s. 118–120).

⁶⁶ Fr.: “*Nous rappelons ici ces noms pour permettre au lecteur de les comprendre dans le cas où il aurait l’occasion d’étudier des ouvrages anciens.*” (D’Erlanger, 2001a, s. 120).

⁶⁷ Şunu da belirtmek gerekir ki, söz konusu Yunanca perde isimlerinin Arapça karşılıkları, Kindî’nin ve Farabî’nin eserlerinde birbirinden farklıdır.

⁶⁸ Ar.: “*لنضع لذلك جدولا يثبت فيه أسماء النغم العربية و يونانية ليعلم الناظر في كتبهم ما يعن*” (F. Arslan, 2017, s. 178).

<i>Proslambanomenos</i>	<i>Sakîletü'l-mefrûzât</i>	A	birinci oktav
<i>Hypate-Hypaton</i>	<i>Sakîletü'r-Reîsât</i>	B	
<i>Parhypate-Hypaton</i>	<i>Vâsîtatü'r-Reîsât</i>	C	
<i>Likhanos-Hypaton</i>	<i>Haddetü'r-Reîsât</i>	D	
<i>Hypate-Meson</i>	<i>Sakîletü'l-Evsât</i>	h	
<i>Parhypate-Meson</i>	<i>Vâsîtatü'l-Evsât</i>	V	
<i>Likhanos-Meson</i>	<i>Haddetü'l-Evsât</i>	Z	
Mese	El-Vustâ	H	ikinci oktav
<i>Paramese</i>	<i>Fâsîlatü'l-Vustâ</i>	T	
<i>Trite-Diezeugmenon</i>	<i>Sakîletü'l-Munfasîlât</i>	Y	
<i>Paranete-Diezeugmenon</i>	<i>Vasîtatü'l-Munfasîlât</i>	K	
<i>Nete-Diezeugmenon</i>	<i>Haddatü'l-Munfasîlât</i>	L	
<i>Trite-Hyperbolaion</i>	<i>Sakîletü'l-Hâddât</i>	M	
<i>Paranete-Hyperbolaion</i>	<i>Vâsîtatü'l-Hâddât</i>	N	
<i>Nete-Hyperbolaion</i>	<i>Hâddatü'l-Hâddât</i>	S	

Tablo 22. Yunanca perde isimleri, bu isimlerin Arapça karşılıkları ve alfabetik ebced notasıyla temsili⁶⁹

Urmevî'nin aktardığı bu bilgilere Merâgî ve Lâdikî de eserlerinde yer vermiş, bu sayede, Antik Yunan teorisine ait söz konusu perde isimleri 15. yüzyıl sonuna kadar makamsal müzik teorisi tarihinde vücut bulmaya devam etmiştir. Ne var ki Sistemci Ekol teorisyenlerinin teori anlatımında söz konusu perde isimlerinin hiçbir kritik işlevi yoktur. Bu nedenle, söz konusu gelenek zaman içerisinde terkedilmiştir. Bunun yanı sıra, pek çok Sistemci Ekol teorisyeninin, eserlerinde söz konusu perde isimlerine hiç yer vermemiş olmaları da dikkat çekicidir.

⁶⁹ Söz konusu perde isimleri, Antik Yunan teorisinde “[tanini+dörtlü+dörtlü]+[tanini+dörtlü+dörtlü]” formülüyle oluşturulmuş iki oktavlık bir dizinin perde isimleridir. Dolayısıyla, söz konusu perde isimlerinin alfabetik ebced notasıyla temsil edilmesi aşamasında her ne kadar “dizi derecelerini belirtmek” işlevi mevcut olsa da, belirli perdeler arasında sabit bir aralık değeri de ortaya çıkmaktadır. Örneğin burada “A-B” perdelerinin (ve ikinci oktavdaki karşılığı olan “H-T” perdelerinin) arasında daima tanini aralığı bulunmakta, dörtlülerin uç noktaları arasında ise (“B-h”, “h-H”, “T-L”, “L-S”) daima tam dörtlü aralığı bulunmaktadır.

2.4. Uddaki Parmak Pozisyonlarına Dayalı Perde İsimleri

Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde “alfa-numerik ebced” notasyonundan sonra gelen en önemli temsil sistemi, ud telleri üzerindeki parmak baskı yerlerine dayalı perde isimlendirme yaklaşımıdır. Söz konusu yaklaşımın temel mantığı, hangi parmağın hangi telin neresine koyulduğunun betimlenmesine dayanmaktadır; örneğin, udun en kalın teli (“bam”) üzerinde yüzük parmağı (“binsir”) baskısı ile elde edilen perdeye işaret etmek için “binsirü’l-bam” adlandırması kullanılmaktadır.

Söz konusu perde isimlendirme yaklaşımının, İslam coğrafyasında oldukça eski bir gelenek olduğu görülmektedir. Zira 9.-11. yüzyıllar arasında yazılmış olan bütün müzik teorisi yazmaları bu perde isimlerini kullanmaktadır. Ud üzerindeki parmak pozisyonlarına dayanan bu isimlendirme yaklaşımı, önceki kısımlarda değindiğimiz diğer temsil sistemleri gibi “soyut” değil, gerçek seslere dayanan bir sistem olması bakımından, söz konusu eserlerdeki teori anlatımının somut pratikle buluşmasına hizmet etmektedir.

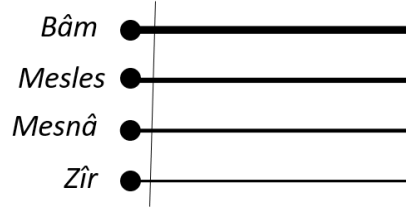
Bu türden somut perde isimlerinin ud üzerinden oluşturulmuş olması, açıktır ki, söz konusu çalgının o dönemlerde İslam coğrafyasında “en iyi bilinen, en yaygın ve en asil çalgı”⁷⁰ olarak değerlendiriliyor olması ile bağlantılıdır. Bu anlamda, söz konusu ses temsil sisteminin yerel ve özgün olduğunu ileri sürmek mümkündür; zira, söz konusu ilk dönem teorisyenlerinin eserlerinde yer alan kavram ve yöntemlerin çoğunu Antik Yunan ve Latin kaynaklarında da bulmak mümkünken, bu şekilde bir “klavyeli telli çalgı” üzerinden perde isimlerinin oluşturulmasının söz konusu kaynaklarda bir karşılığı bulunmamaktadır.

Dokuzuncu ve onuncu yüzyıl kaynakları, udun “dört telli” olduğunu belirtmektedir.⁷¹ Söz konusu teller en kalından en tize doğru sırayla “bam”, “mesles”, “mesna” ve “zir” kelimeleriyle isimlendirilmektedir.⁷²

⁷⁰ Örn bkz. İbn Sînâ (2013, s. 108). Sistemci Ekol teorisyenlerinin zamanında da ud “en meşhur ve en mükemmel” çalgı olarak nitelendirilmektedir; bkz. Urmevî, *Şeferiffiye Risalesi*, (F. Arslan, 2004, s. 294); Merâgî, *Camîu’l-Elhan* (Sezikli, 2007, s. 150), *Makasidu’l-Elhan* (Karabaşoğlu, 2010, s. 214); Ahmedoğlu Şükrullah (Bardakçı, 2012, s. 119).

⁷¹ Kindî için bkz. Turabi (1996, s. 149 ve devamı); İhvân-ı Safâ için bkz. Çetinkaya (2014, s. 99–101).

⁷² “Zir”: (Fa.) alt taraf; “Mesna”: (Ar.) ikişerli, ikilenmiş; “Mesles”: (Ar.) üçerli, üçlenmiş; “Bam”: (Fa.) çatı. Kindî, en alt telin tek kat, mesna telinin iki kat, mesles telinin üç kat, bam telinin de dört kat katlanıp dürüldüğünü belirtmektedir (bkz. Turabi, 1996, s. 175–176). Burada en alt ve en üst teller için Farsça terimlerin kullanılması, ikinci ve üçüncü teller için ise Arapça terimler türetilmiş olması dikkat çekicidir.



Görsel 61. Dört telli eski udda tel isimleri

Udun normal akort düzeninde bam teli, (Kindî'nin tarifine göre) ağızdan çıkarılan en kalın sese çekilip diğer teller tize doğru her seferinde bir tam dörtlü aralığı verecek şekilde akortlanmaktadır (bkz. Turabi, 1996, s. 177–178). Ayrıca, ud klavyesi üzerindeki parmak baskılarının da tam dörtlü aralığına kadar sınırlanmış olduğu görülmektedir. Buna göre bir tel üzerinde serçe parmağının baskı yeri, telin boş halinden elde edilen sesin tam dörtlü tizindeki sesi vermektedir.

Dolayısıyla söz konusu normal düzende dört telli udun ses sahası, birbirine bitişik dört adet tam dörtlü aralığının toplamı kadar olmaktadır. Bam telinin boş halinden, zir telinin serçe parmak baskısına kadar olan bu ses sahası, iki oktav aralığından iki tanini eksiktir.

Bu eksikliği giderip ses sahasını genişletmek amacıyla uda beşinci bir tel bağlanması, yine dokuzuncu ve on birinci yüzyıllar arasında yazılmış olan kaynaklarda rastlanılan bir bilgidir.⁷³ Onuncu yüzyıldan itibaren udun “beş telli” yapısının daha yaygın olarak kullanılmaya başlandığı ve Fârâbî, İbni Sînâ gibi 10.-11. yüzyıl teorisyenlerinin eserlerinde udun beş telli bir çalgı olarak ele alınmış olduğu görülmektedir. Zir telinin altına bağlanan söz konusu beşinci tel, “hadd” kelimesiyle isimlendirilmiştir⁷⁴.



Görsel 62. Beş telli udda tel isimleri

⁷³ Örn. bkz. Hasan bin Ahmed bin Ali el-Kâtib, “*Kemâlü Edebi'l-Ginâ*” (Öncel, 2017, s. 242); İbn Zeyle, “*el-Kâfî fi'l-Mûsikâ*” (Öncel, 2018, s. 284).

⁷⁴ Kindî'ye atfedilen ve Dipnot 61'de tartıştığımız risalede, söz konusu beşinci tel için “zir sâni” (ikinci zir) adlandırması da kullanılmaktadır.

Onuncu yüzyıldan itibaren udun standart yapısının yüzyıllar boyunca “beş telli” olarak ele alındığı görülmektedir.⁷⁵ Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde udun dört telli *eski* formu “ud-ı kadim” olarak, kendi zamanlarında kullanılan beş telli formu ise “ud-ı kâmil” olarak nitelendirilmektedir.⁷⁶

Yukarıda değindiğimiz üzere, parmak pozisyonlarına dayalı perde isimlendirme sisteminde söz konusu tel isimleri parmak isimleriyle (ve bazı ilave terimlerle) birleştirilmektedir. Sistemci Ekol teorisyenlerinin, ud üzerindeki perdeleri betimlemek için kullanmış oldukları terminolojiyi Görsel 63’teki gibi özetlemek mümkündür:



Görsel 63. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde “pozisyon-temelli perde isimlendirme yöntemi” için kullanılan terimler

Urmevî’den itibaren⁷⁷ Sistemci Ekol teorisyenlerinin standart olarak kullandıkları bu terminoloji ile, 17-aralıklı ses sisteminin perdelerinin ud klavyesi üzerindeki karşılıkları betimlenmiştir. Aşağıdaki tabloda (Görsel 64) tel isimleri ile pozisyon terimlerinin nasıl bir kombinasyon içerisinde kullanıldığı gösterilmektedir. Hemen hemen bütün Sistemci Ekol

⁷⁵ Udun tel sayısına ilişkin söz konusu durumun, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru çalgıya standart bir “altıncı” telin bağlanmasına kadar devam etmiş olduğu görülmektedir. Her ne kadar eski yazmalarda bazı çevrelerin uda altıncı bir tel bağladıklarından bahsedilse de [örn. bkz. Lâdikî, *Risaletü'l-Fethiyye* (H. Tekin, 1999, s. 178); Alişah, *Mukaddimetü'l-Usûl* (Çakır, 1999, s. 103)], teori açıklamalarında ud temel olarak daima beş telli bir çalgı olarak sunulmuştur.

⁷⁶ Ayrıca, bir önceki dipnotta değindiğimiz “altı telli” ud için Lâdikî ve Mahmud b. Abdulaziz, “ud-ı ekmel” nitelemesinin kullanıldığını aktarmaktadır. Merâgî ve Alişah gibi diğer teorisyenlerin eserlerinde altı telli ud “tarabu'l-feth” adıyla geçmektedir (Alişah için bkz. Çakır, 1999, s. 103). Merâgî, bu çalgıda beş telin “ud-ı kâmil”deki gibi akortlandığını, altıncı telin ise icracının dileğine göre herhangi bir sese akortlanabileceğini belirtmektedir (bkz. Karaboğlu, 2010, s. 215; Sezikli, 2007, s. 217). Mahmud b. Abdulaziz, udun altıncı telinin “müstezat” olarak isimlendirildiğini belirtmektedir (bkz. Kanık, 2011, s. 32).

⁷⁷ Kindî, Fârâbî ve Urmevî gibi farklı teorisyenlerin farklı ses sistemleri kullanmış olmaları, doğal olarak, perde pozisyonlarının oransal aralık değerlerine ilişkin farklılıkların mevcut olmasına ve ayrıca söz konusu perdeleri betimlemek için kullanılan terminolojinin de çeşitlilik göstermesine neden olmuştur. Amacımız söz konusu ses temsil sisteminin temel mantığını ortaya koymak olduğu için, gerek aralık değerlerine gerekse kullanılan terminolojiye ilişkin teorisyenler arasındaki farklılıklara ve diğer teknik detaylara burada yer vermeye gerek görmüyoruz.

teorisyenlerinin eserlerinde yer alan⁷⁸ bu tabloda, söz konusu pozisyonlar alfa-numeric ebced notası üzerinden sıralanmış ve en pest sesi veren “mutlaku’l-bam” perdesi “1” (elif) sembolüyle başlatılmıştır.⁷⁹

	Mutlak	Zaid	Mücenneb	Sebabe	Vusta-i Fars	Vusta-i Zalzal	Binsir	Hinsir
Bam	1	2	3	4	5	6	7	8
Mesles	8	9	10	11	12	13	14	15
Mesnâ	15	16	17	18	19	20	21	22
Zir	22	23	24	25	26	27	28	29
Had	29	30	31	32	33	34	35	36

Görsel 64. Ud üzerindeki parmak pozisyonlarının alfa-numeric ebced notasyonundaki sembollerle temsili

Parmak pozisyonlarını betimlemek için kullanılmış olan bu terminolojiyi daha yakından inceleyelim:

- **“Mutlak”**: Söz konusu pozisyon-temelli isimlendirme sisteminde boş teller, Arapçada “serbest” anlamına gelen “mutlak” terimi ile ifade edilmektedir (örn. “mutlaku’l-bam”, “mutlaku’l-mesles”, “mutlaku’l-mesna”, vb.).
- **“Zaid”**: Arapçada “artan, fazlalık, ilave olunmuş” anlamına gelen “zaid” terimi, telin boş halinden elde edilen sesin “bakiye” aralığı tizindeki sesi veren perde baskısı için

⁷⁸ İstisna olarak, Lâdikî’nin Türkçe kaleme aldığı “Zeynü’l-elhan” isimli eserini (bkz. Pekşen, 2002) ve Şirvanî’nin, çalgı müziğinin haram olduğunu belirttiği “Mecelletun fi’l-Musika” isimli eserini (bkz. Akdoğan (1996) örnek gösterebiliriz.

⁷⁹ Bu noktada, “soyut” bir sistem olduğunu ileri sürdüğümüz alfa-numeric ebced notasyonu ile çalgı üzerindeki “somut” sesleri veren pozisyon-temelli isimlendirme yaklaşımının birbiriyle eşleştirilmiş olması her ne kadar ilk bakışta çelişkili gibi görünse de durumun böyle olmadığı açıktır. Şöyle ki, alfa-numeric ebced notası ile tanımlanmış olan bütün devirlerin normalde “1” sembolünden başlatılıyor olduğunu göz önünde bulundurursak, ud üzerindeki makam tariflerinin de “1” sembolüyle gösterilen “mutlak bam” perdesinden başlaması gerekirdi. Oysa pozisyon-temelli perde isimleri üzerinden yapılan makam tarifleri, “8” sembolü ile eşleştirilmiş olan “mutlak mesles” pozisyonundan başlatılmıştır. Bu nedenle, Sistemci Ekol teorisyenlerinin bir oktavlık ses sahası içinde tanımlanmış oldukları ses sistemini ud üzerinde ararken, söz konusu “oktav”ın en kalın telden (bam) değil, bir alttaki telden (mesles) başlatılıyor olduğunu düşünmekteyiz. Dolayısıyla da bam telinde yer alan sesleri, söz konusu “oktav”ın pest tarafına eklenmiş bir dörtlü olarak yorumlamaktayız. Alfa-numeric ebced sisteminde eksiye doğru giden semboller bulunmadığı için en kalın sesin “1” sembolü ile gösterilmesi gerektiğini ve söz konusu ebcedî gösterimin “aralık sayma prensibi” üzerine kurulmuş olduğunu göz önünde bulundurursak bu durumda herhangi bir çelişkinin mevcut olmadığını görürüz. Ayrıca, alfa-numeric ebced sisteminin “sabit bir perde dizilimi” olmadığı yönündeki görüşümüze paralel olarak, ud üzerindeki parmak pozisyonlarının da tam anlamıyla “sabit bir perde dizilimi” olmadığı, ilerleyen kısımlarda değineceğimiz üzere, açıktır.

kullanılmaktadır (örn. “zaidu’l-mesles”, “zaidu’l-mesna”, vb.). Bilindiği üzere “bakiye” kelimesi de “geriye kalan, arta kalan” anlamına gelmektedir. Söz konusu aralığa bu ismin verilmesi, aralığın teorik olarak elde edilme yöntemine dayanmaktadır; zira tam dörtlü aralığın iki adet tanini aralığı çıkarıldığında *geriye kalan* aralıksal değer “bakiye” olarak adlandırılmaktadır⁸⁰. Bu anlamda günümüz teorisinde de hala kullanılmakta olan “bakiye” teriminin doğrudan Antik Yunan teorisinden miras kalmış olduğu dikkat çekmektedir; zira Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandığı bu yöntem⁸¹ Antik Yunan teorisyenlerinin eserlerinde de aynen kullanılmakta ve bir tam dörtlü aralığın iki adet tanininin çıkarılması sonucunda elde edilen bu aralıksal değer Antik Yunan teorisinde, “geriye kalan” anlamına gelen “leîmma” (λεῖμμα) kelimesi ile, Latin teorisinde ise bu sözcüğün Latinceye geçmiş hali olan “limma” kelimesi ile karşılanmaktadır. Antik Yunan teori eserlerini Arapçaya tercüme eden erken dönem çalışmalarında söz konusu kelimenin Arapçadaki birebir karşılığı olan “bakiye” kelimesinin kullanıldığı ve bu isimlendirmenin günümüze kadar kullanılmaya devam edildiği görülmektedir.

- **“Sebabe”**: Arapçada “işaret parmağı” anlamına gelmektedir. Telin boş halinden elde edilen sesin “tanini” aralığı tizindeki sesi veren perde baskısı için kullanılmaktadır (örn. “sebabetü’l-mesles”, “sebabetü’l-mesna”, vb.).
- **“Mücenneb”**: Arapçada “yan taraf” anlamına gelen /c-n-b/ kökünden geliyor olup “yana kaydırılmış” şeklinde çevrilebilir. Yani bu terim, normalde (telin boş halinden elde edilen sesi referans alırsak) tanini aralığını veren “sebabe” (işaret parmağı) baskısının biraz daha geriye kaydırılmış hali olup, taniniden daha küçük fakat

⁸⁰ Örn. bkz. Lâdikî, *Zeynü’l-Elhan*: “Her kaçan bu’ud-ı zi’l-erba’dan zıf-ı tanini tarh olinsa tamam-ı bu’udun husuline fazla ve baki bu bu’ud kaduği ecilden buna bu’ud-ı bakiyye ve bu’ud-ı fazla dirler.” (Pekşen, 2002, s. 35); veya bkz. Alişah, *Mukaddimetü’l-Usul*: “Bir dörtlüde iki tanini aralığınan sonra kalan kısım bakiye aralığıdır. Çünkü eğer dörtlüden iki taniniyi çıkartırsak geriye çok az bir bölüm kalır. Bundan dolayı ona bakiye denmiştir.” (Çakır, 1999, s. 60).

⁸¹ Antik Yunan teorisyenlerinden Sistemci Ekol teorisyenlerine kadar miras kalmış olan bu yöntemi aralık oranları üzerinden şöyle açıklayabiliriz: Tam beşli aralığınan (ki oransal değeri $3/2$ ’dir) tam dörtlü aralığını ($4/3$) çıkarırsak tanini aralığının değerini bulmuş oluruz. Oransal değerler üzerinden çıkarma yapmak için bölme işlemi kullanılmaktadır; dolayısıyla tanini aralığının değerini bulmak için $3/2$ ’yi $4/3$ ’e bölerek $9/8$ oranını elde ederiz. “Bakiye” aralığı, bir tam dörtlüden iki adet tanini aralığının çıkarılması yöntemiyle tanımlanmış olduğu için tam dörtlü aralığını veren $4/3$ oranından iki adet $9/8$ oranını çıkardığımızda, bakiye aralığının değeri olan $256/243$ oranını elde ederiz [$(4/3) \div (9/8) = (9/8) = (256/243)$].

bakiyeden daha büyük olan “mücenneb” aralığını veren perde baskısı için kullanılmaktadır (örn. “mücennebü’l-mesles”, “mücennebü’l-mesna”, vb.).⁸²

Buraya kadar anlatılanları özetleyecek olursak, ud klavyesi üzerinde işaret parmağı üç farklı pozisyonda kullanılmaktadır: ilki, boş telden (“mutlak”) elde edilen sese göre bakiye aralığını veren “zaid” baskısı; ikincisi, “mutlak” sese göre mücenneb aralığını veren “mücenneb” baskısı, üçüncüsü de yine “mutlak” sese göre tanini aralığını veren “sebabe” baskısı.

- **“Vusta”**: Arapçada “orta” anlamına gelmektedir, “orta parmak” baskılarına işaret etmek için kullanılmaktadır. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde orta parmak baskısı iki farklı pozisyonda kullanılmaktadır:
 - **“Vusta-i Fars”**: Sebabe baskısının bir bakiye aralığı tizindeki sesi veren orta parmak pozisyonu için kullanılmaktadır (örn. “farsü’l-mesles”, “farsü’l-mesna”, vb.). Söz konusu pozisyon, kimi zaman “vusta-i **kadîm**” olarak da adlandırılmaktadır.⁸³
 - **“Vusta-i Zalzal”**⁸⁴: Sebabe baskısının bir mücenneb aralığı tizindeki sesi veren orta parmak pozisyonu için kullanılmaktadır (örn. “zalzalu’l-mesles”, “zalzalu’l-mesna”, vb.).⁸⁵ Bu pozisyonun, 9. yüzyıl başlarında yaşamış meşhur ud icracısı *Mansur Zalzal*’a⁸⁶ ithafen bu adı aldığı belirtilmektedir (Wright, 1978, s. 31).
- **“Binsir”**: Arapçada “yüzük parmağı” anlamına gelen bu terim, sebabe pozisyonunun tanini aralığı tizindeki (yani boş telden elde edilen sesin iki tanini tizindeki) sesi veren perde baskısı için kullanılmaktadır (örn. “binsiru’l-mesles”, “binsiru’l-mesna”, vb.).

⁸² Bir aralık ismi olarak “mücenneb” teriminin ud üzerindeki pozisyondan alıntılındığına ilişkin olarak bkz. Fethullah Şirvâni (15. yüzyıl), *Mecelletun Fi’l-Mûsika* (Akdoğan, 1996, s. 208–209).

⁸³ “Fars vustası” ile “kadim vusta” ifadelerinin eşanlamlı kullanımına ilişkin örnek olarak bkz. Merâgî, *Camîu’l-Elhan* (Sezikli, 2007, s. 150).

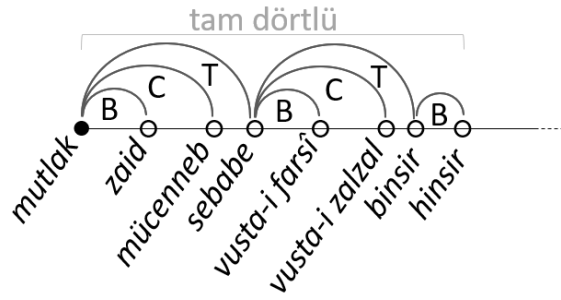
⁸⁴ M. C. Can’ın (2001, s. 98) belirttiğine göre “*Değişik kaynaklarda Zilzal, Zelzel, Zulzul şeklinde yazıldığı görülebilmektedir.*” Söz konusu terim, Ahmedoğlu Şükrullah’ın (15. yüzyıl) Türkçe edvârında “*Zelûl*” şeklinde kullanılmaktadır; bkz. Bardakçı (2012, s. 64, 66)

⁸⁵ Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde orta parmak pozisyonları için kullanılan “fars vustası”, “kadim vusta” ve “zalzal vustası” terimlerinin kimi yazmalarda yukarıda anlatılanların tam tersi şekilde birbirinin yerine kullanıldığı da görülebilmektedir.

⁸⁶ “Zalzal” hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Farmer (2001).

- “Hinsir”: Arapçada “serçe parmak” anlamına gelen bu terim, boş telden elde edilen sesin tam dörtlü tizindeki sesi veren perde baskısı için kullanılmaktadır (örn. “hinsiru’l-mesles”, “hinsiru’l-mesna”, vb.). Udun normal akort düzeninde teller kalından inceye doğru her seferinde tam dörtlü aralığını verecek şekilde akort edildiği için, serçe parmak (*hinsir*) pozisyonu aynı zamanda bir alttaki telin serbest (*mutlak*) halinden elde edilen sese eşit olmaktadır.

Anlatılan pozisyonları aşağıdaki gibi herhangi bir tel üzerinden özetlemek mümkündür:



Görsel 65. Tel üzerinde parmak pozisyonları

Burada söz konusu pozisyonların her bir tel üzerinde tam olarak hangi noktaya denk geldiğine ilişkin olarak *cent* değerleri üzerinden yapılan teknik tartışmalara girmeyeceğiz. Ancak oldukça kritik olan şu durumu belirtmekte fayda vardır: Söz konusu parmak pozisyonlarını “her bir tel için geçerli olan *sabit* birer nokta” şeklinde değerlendirirsek, hiçbir şekilde Sistemci Ekol teorisyenlerinin tanımladığı ve bugün *cent* değerleri üzerinden ele aldığımız ses sistemini elde etmek mümkün olmayacaktır.⁸⁷ Dolayısıyla, alfa-numeric ebced sistemine ilişkin olarak ortaya koyduğumuz yaklaşıma paralel şekilde, herhangi bir “devir”in icrası için, ardışık pozisyon isimlerini bakiye aralığı olarak, bir atlayan pozisyonları mücenneb aralığı olarak, iki atlayan pozisyonları da tanini aralığı olarak yorumlamak, bize daha tutarlı bir bakış açısı sağlayacaktır.

⁸⁷ Parmak pozisyonlarını her bir tel için sabit olarak ele alırsak ortaya çıkacak olan durum, her birinin iç yapısı aynı aralıksal dizilime sahip olan beş adet “özdeş” dörtlünün birleşiminden ibaret olan bir ses sistemidir. Oysa ki Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandığı ses sistemi, peş peşe dörtlülerin bağlanmasından ibaret değildir. Her ne kadar bir oktav içerisinde iki adet dörtlü bağlanıyor olsa da oktavı tamamlamak için bu dörtlülerin sonuna bir tanini aralığı ilave edilmekte (yani araya bir “*fasıla*” girmekte) ve ikinci oktavdaki dörtlüler de bu tanini aralığından sonra gelmektedir. Dolayısıyla, aralıksal açıdan iç dizilimleri tamamen aynı olan dörtlülerin peş peşe birbirine bağlanması yoluyla, söz konusu 17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemine atfedilen aralıksal dizilimi iki oktavlık ses sahasında elde etmek mümkün değildir.

Pozisyon-temelli perde isimlendirme yaklaşımıyla ilgili teknik tartışmaları bir kenara bırakarak konuya daha geniş bir perspektiften bakalım. Her şeyden önce şu açıkça görülmektedir ki Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde en önem verilen enstrüman uddur. Örneğin, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde, udun “kural dışı” akort düzenleri (yani “asıl” düzenden farklı olarak tellerin tam dörtlü oranında çekilmediği düzenler) hakkında detaylı açıklamalar yer almakta, fakat diğer çalgılar için böylesi açıklamalara rastlanmamaktadır. Bu konuda Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerindeki genel tutum, tam dörtlülere dayanan “asıl” düzenin yanında, icrada kullanılan birkaç meşhur düzenden daha bahsetmektir.⁸⁸ Bunun yanı sıra, söz konusu “kural dışı” akort düzenleri konusunun bazı eserlerde çok daha kapsamlı olarak ele alınmış olduğu da görülmektedir; örneğin Merâgî, *Makasidu'l-Elhan*'da ud için 330 adet farklı akort düzeni tanımlamakta (bkz. Karabaşoğlu, 2010, s. 203–208), Alişah Bin Hacı Büke ise söz konusu düzenlerinin sayısının 1288'e kadar çıkartılabileceğini belirtmektedir (bkz. Çakır, 1999, s. 102).

Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde ud, kültürel açıdan en önem verilen çalgı olmakla birlikte müzik teorisi anlatımı için de en işlevsel enstrümandır. Hatta udun teori anlatımlarındaki bu işlevsel konumu, Sistemci Ekol öncesindeki Kindî, Fârâbî, İbni Sînâ gibi teorisyenlerin eserlerinde de açıkça görülmektedir. Bu anlamda, udun bir “müzik teorisi enstrümanı” olarak yüzyıllar boyunca işlev görmüş olduğunu söylemek mümkündür.

Bu noktada “müzik teorisi enstrümanı” ifadesiyle kastettiğimiz anlamı biraz daha açalım: Bu ifadeyi, “teorik açıklamaların somutlaştırılması amacıyla seçilmiş olan çalgılar” anlamında kullanmaktayız.⁸⁹ Söz konusu çalgılar, teorik konuları fiziksel dünyada hayal ettirebilme işlevinin yanı sıra, çoğu zaman, müzik teorisi talebelerinin konuları daha rahat içselleştirebilmeleri için somut bir eğitim aracı olarak da karşımıza çıkmaktadır (örneğin, batı müziği teorisi için piyanoyu bir müzik teorisi enstrümanı olarak ele alabiliriz). Bu anlamda, genel olarak herhangi bir müzik kültüründeki en yaygın enstrümanın aynı zamanda temel bir müzik teorisi enstrümanı olarak da işlev görmekte olduğunu görmekteyiz.

⁸⁸ Sistemci Ekol teorisyenleri söz konusu akort düzenleri için de “şedd” terimini kullanmışlardır.

⁸⁹ Müzik teorisi enstrümanları, müzik icrasında kullanılmakta olan gerçek çalgılar arasından seçilebildiği gibi, teorik ihtiyaçlar üzerinden oluşturulmuş hayalî çalgılar da olabilmektedir (genel bir değerlendirme için bkz. Rehding, 2016).

Erken dönemlere ait eserlerdeki teori anlatımında udu atfedilen önem ve işlev, şüphesiz, söz konusu çalgının, İslam kültürü içindeki popülaritesi ve saygınlığı ile doğrudan ilişkidir. Ancak udun teori anlatımı için “biçilmiş kaftan” olması, çalgının kültürel konumunun yanı sıra fiziksel yapısı ile de bağlantılıdır. Her şeyden önce, söz konusu eserlerdeki teori anlatımının temel taşı olan “aralıklar” konusunun “oranlar” (ya da başka bir deyişle “tel bölünmeleri”) üzerinden açıklandığını göz önünde bulundurursak, ud, bu aralık oranlarını yansıtabilmek için gerekli ön koşulu sağlayan “telli-klavyeli” bir çalgıdır.⁹⁰ Ayrıca, udun temelde “perdesiz” bir çalgı olması,⁹¹ teorisyenlerin ortaya koydukları eşit-olmayan-aralıklı ses sistemlerinin pratikle buluşması noktasındaki çelişkileri de gidermektedir. Ayrıca, özellikle ilk dönem eserlerindeki teori anlayışında “dörtlü” yapılarının kritik önemini göz önünde bulundurursak, asıl akort düzeninde ud tellerinin dörtlülere göre akortlanmış olması da oldukça dikkat çekici bir özelliktir.

Dokuzuncu yüzyıldan itibaren takip edebildiğimiz müzik teorisi metinleri gözden geçirildiğinde, teori anlatımının somutlaştırılması için söz konusu dönemlerde kullanılan önemli enstrümanın ud olduğu açıkça görülmektedir. Günümüz literatüründe de yaygın olarak bilinen bu durum, bir on beşinci yüzyıl yazmasında şu sözlerle ifade edilmiştir: *“İlm-i musiki mebnîdir ud bilmek üzere.”*⁹²

⁹⁰ Aslında, Antik Yunan teorisyenlerinin benimsediği “monochord” geleneğinin bir uzantısı olarak, Sistemci Ekol teorisyenleri söz konusu oranları “hayalî” teller üzerinden gerçekleştirmektedir. Fakat ud, bu işlemin fiziksel olarak sınanabilmesi işlevini yerine getirecek şekilde düşünülebilir.

⁹¹ Tarihsel bağlamda udun fiziksel perde bağlarına sahip olup olmadığına ilişkin tartışmalar için bkz. Beyhom ve Makhlof (2009).

⁹² Hızır bin Abdullah, *Kitabu'l-Edvar* (Özçimi, 1989, s. 186). Bu ifadeyi günümüz Türkçesine şöyle çevirebiliriz: “Müzik teorisi, ud bilgisi üzerinden kurulmuştur”

3. BÖLÜM:

XV. YÜZYIL YAZMALARINDAKİ FARKLILAŞMAYA GENEL BAKIŞ

On beşinci yüzyılda yazılmış olan makam teorisi eserlerinde göze çarpan en belirgin durum, “*ilmu’l-mûsiki*” olarak adlandırılan müzik teorisinin, “ne olduğu” konusundaki yaygın bakış açısının değişiyor olmasıdır. Makam teorisi tarihinde ilk Türkçe eserlerin kaleme alınmaya başlandığı bu dönemdeki bakış açısı değişimini tartışabilmek için, buraya kadar değinmiş olduğumuz erken dönem yaklaşımlarını özetleyelim.

Bölüm 1’de bahsettiğimiz üzere, İslam kültüründe “müzik teorisi” üzerine yazılmış olan ilk dönem eserleri, gerek yaklaşım tarzları gerekse kullanılan kavramlar açısından, Antik Yunan metinlerinin çevirilerinden esinlenmiştir. Söz konusu ilk dönem eserlerindeki ortak nokta, “müzik teorisi” konusunun, tıpkı Antik Yunan ve Latin geleneklerinde olduğu gibi bir “matematik dalı” olarak kabul ediliyor olmasıdır. Bu anlamda, ilk dönemde yazılmış olan teori eserlerinin belkemiğinin, aralık oralarının matematiksel olarak tanımlanması olduğunu söyleyebiliriz.

Kindî ve İhvân-ı Safâ’nın eserlerinde bu aralık hesaplamaları kısaca ve yüzeysel olarak tanımlanmış; daha çok, müziğin söz konusu matematiksel yönü, “kozmetik uyum” açısından bir sayı mistisizmi olarak ele alınmıştır. Kâinatta mevcut olduğu varsayılan söz konusu “uyum”u ortaya koyabilmek amacıyla kaleme alınmış olan söz konusu “teori” eserlerindeki anlatımlar, esas olarak, yerel kültürdeki mistik geleneklerle Antik Yunan eserlerinden alınan bazı tahayyüllerin iç içe geçmiş hali olan pek çok yakıştırmaya odaklanmaktadır.

Diğer yandan, gözlemlenemeyen sınırların mümkün olmadığı bu türden spekülasyonlara ve inanışlara eserlerinde yer vermeyen Fârâbî ve İbni Sînâ gibi teorisyenlerin “müzik bilimi” konusundaki tutumu, müzik teorisinin altında yatan ilkeleri ortaya çıkarmak için fizik, aritmetik ve geometri gibi diğer bilim dallarının prensiplerinden faydalanmak yönündedir.⁹³ Dolayısıyla, “müzik teorisi” konusunu oldukça sistematik bir şekilde ele alan söz konusu teorisyenlerin eserleri, sıradan bir icracı için pek bir anlam ifade etmeyecek sayısal hesaplamalarla doludur.

⁹³ Örn. Farabî’nin açıklamaları için bkz. D’Erlanger, 2001, s. 24–28.

Fârâbî ve İbni Sînâ gibi teorisyenlerin benimsedikleri bu tutum, açıktır ki Sistemci Ekol yaklaşımının ortaya çıkışında önemli bir role sahiptir. Sistemci Ekol teorisyenlerinin de gerek metafizik bağlantılara eserlerinde yer vermemeleri gerekse müzik teorisi konusunda matematiksel bir yaklaşım tarzı benimsemiş olmaları bu “bilimsel” tutumun sürdürülmeye çalışıldığını göstermektedir. Bunun yanında, Fârâbî ve İbni Sînâ gibi ilk dönem teorisyenlerinin eserlerinde tartışılan ve temel olarak Antik Yunan teorisyenlerinin ortaya koymuş oldukları pek çok konu ve kavramın da, aslında özgün bir “makam teorisi” vücuda getirmiş olan Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde yer bulmaya devam ettiği görülmektedir.

Urmevî'nin on üçüncü yüzyılın ilk yarısında kaleme aldığı eserler üzerinden meşhur olan Sistemci Ekol yaklaşımı, on beşinci yüzyılın ortalarına kadar makam teorisi alanındaki en yaygın ve en muteber sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ne var ki haberdar olduğumuz teori yazmaları gözden geçirildiğinde, on beşinci yüzyıl başlarından itibaren bu durumun değişmeye başladığı görülmektedir. Söz konusu değişimi hem Sistemci Ekol yaklaşımının dışında kalan teorik yaklaşımların yaygınlaşması üzerinden hem de on beşinci yüzyılda yazılmış Sistemci Ekol eserlerinin içeriğindeki farklılaşma üzerinden takip etmek mümkündür.

3.1. Sistemci Ekol eserlerinin içeriğindeki farklılaşma

Söz konusu eserlerde ilk olarak göze çarpan durum, Urmevî ve Şîrâzî gibi erken dönem Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde yer verilmeyen “metafizik bağlantılar” konusunun, on beşinci yüzyıl itibarıyla yeniden teori eserlerine girmeye başlamasıdır. Ne var ki, birazdan müstakil olarak değineceğimiz Lâdikî'nin eserlerini bir kenara ayırırsak, söz konusu bağlantıların hala teori anlatımı içine sızmamış olduğu ve sadece, Kindî ve İhvân-ı Safâ gibi “eski bilginlerin” metinlerinde dört telli ud için verilen bağlantıların *aktarılması* ile sınırlı kaldığı görülmektedir. Merâgî'nin on beşinci yüzyılın başında kaleme aldığı eserlerden itibaren, *ud-ı kadim*'in tellerinin dört elementle⁹⁴, dört vücut sıvısıyla⁹⁵ ve temel niteliklerle⁹⁶ ilişkileri, bazı Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde bir ekstra bilgi olarak

⁹⁴ “*Anâsır-ı erbaa*”: Toprak, su, hava, ateş.

⁹⁵ “*Ahlât-ı erbaa*”: Kara safra, balgam, kan, sarı safra.

⁹⁶ Temel nitelikler: Soğuk/sıcak ve kuru/yaş niteliklerinin kombinasyonları.

yer almıştır.⁹⁷ Bunun yanında, Fethullah Şirvanî, Camî ve Alişah bin Hacı Büke gibi on beşinci yüzyılda Sistemci Ekol yaklaşımı üzerinden eser vermiş olan diğer teorisyenler söz konusu bağlantılara rağbet etmemeye devam etmişlerdir.

Bu dönemde Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde göze çarpan bir başka durum da Antik Yunan teorisinden miras kalan ve güncelliği bulunmayan konu ve kavramların yavaş yavaş makam teorisi kapsamından çıkıyor olmasıdır. Örneğin, Yunanca perde isimleri, intikal türleri, alfabetik ebced notasyonunun kullanımı ve *cinslerin anlatımı*⁹⁸ gibi kadim döneme ait teori konularına, on beşinci yüzyılda kaleme alınmış Sistemci Ekol eserlerinde artık nadiren rastlanmaktadır.⁹⁹

On beşinci yüzyıl içerisinde Sistemci Ekol yaklaşımını sürdürmekte olan eserlerdeki en çarpıcı farklılık ise, aslında söz konusu yaklaşımın can direği olan “devirler” konusunun bile terkedilmeye başlanmış olmasıdır. Her ne kadar bütün Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde uyumlu dörtlü ve uyumlu beşlilerin anlatımı sürdürülse de (ve bu yapıların birleşmesi yoluyla 84 veya 91 adet devir oluştuğu bilgisi aktarılsa da) pek çok eserde söz konusu devirler listelenmemiştir.¹⁰⁰ Dolayısıyla, aslında tamamen kuramsal bir yaklaşımın ürünü olan “devirler” konusunun bir kenara bırakılması, bizzat Sistemci Ekol mirasını sürdürmekte olan teorisyenlerin eserleri içinde gözlenebilmektedir.

Bunların yanı sıra, on beşinci yüzyıl Sistemci Ekol eserlerinde dikkat çeken bir diğer durum, önceki yüzyıllara nazaran, icracılar arasında yaygın olan uygulamalardan daha çok bahsedilmesi ve dolayısıyla seyre yönelik ifadelerin (yani başlangıç ve bitiş seslerine yönelik vurguların) giderek ağırlık kazanmaya başlamasıdır.

⁹⁷ Merâgî için bkz. *Camiü'l-Elhan* (Sezikli, 2007, s. 149), *Makasidu'l-Elhan* (Karabaşoğlu, 2010, s. 156); Mahmud b. Abdulaziz için bkz. *Makasidu'l-Elhan* (Kanık, 2011, s. 59); Benâî için bkz. (Abbasoğlu, 2015, s. 207; Köprülü, 2016, s. 124); Lâdikî için bkz. *Risaltü'l-Fethiyye* (H. Tekin, 1999, s. 177).

⁹⁸ “Cinslerin anlatımı” ifadesiyle kastettiğimiz anlam, kullanımda olan uyumlu dörtlülerin anlatımı değil, Antik Yunan teorisyenlerinin “*genos*” kavramına karşılık gelen ve büyük oranda Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullanmadığı aralık oranları üzerinden tanımlanan diatonik, enarmonik ve kromatik dörtlü türlerinin detaylıca açıklanmasıdır.

⁹⁹ Bu durumun en büyük istisnası, Urmevî'nin hem *Kitabu'l-Edvâr*'ı hem de *Şerefiyye Risalesi* üzerinde yoğun olarak çalışmış olan Abdülkadir Merâgî'nin, on beşinci yüzyılın başında yazdığı eserlerde söz konusu “eski” teori konularını detaylıca ele alınıyor olmasıdır. Fakat ilginçtir ki, Merâgî'nin ne oğlu Abdulaziz bin Abdülkadir'in *Nekâvetü'l-Edvâr* isimli eserinde (bkz. Koç, 2017) ne de torunu Mahmud bin Abdulaziz'in *Makasidu'l-Elhan* isimli eserinde (bkz. Kanık, 2011) artık böylesi konulara yer verildiği görülmektedir.

¹⁰⁰ Örn. bkz. Fethullah Şirvanî, *Mecelletun Fi'l-Mûsîka* (Akdoğan, 1996); Abdülaziz bin Abdülkadir (Merâgî), *Nekâvetü'l-Edvâr* (Koç, 2017); Mahmud bin Abdülaziz, *Makasidu'l-Elhân* (Kanık, 2011); Lâdikî, *Zeynü'l-Elhân* (Pekşen, 2002).

Tüm bu teorik farklılaşmalar bir arada değerlendirildiğinde ilk akla gelen durum, bakış açısının teorikten pratiğe kayıyor olmasıdır; başka bir deyişle, önceleri daha çok bir “matematik dalı” gibi ele alınan müzik teorisi konusunun artık icra pratiğine daha fazla temas eden bir hale dönüşüyor olmasıdır. Bununla birlikte, söz konusu farklılaşmaları başka bir açıdan da ele almak mümkündür. Şöyle ki, bizzat müzik pratiğinin zaman içindeki değişimi, teori anlatımlarını değiştirmeye zorlamış olabilir. Bu durumda, erken dönem Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde tamamen dizi odaklı bir bakış açısının var olması, (ve makamsal yapıların nasıl icra edileceklerine dair detaylı bilgi bulunmaması) söz konusu dönemdeki müzik pratiğinin de aynı şekilde icra ediliyor olmasından kaynaklanıyor olabilir. Yani söz konusu makamsal yapıların seyirlerine ilişkin kuralların henüz oluşmamış olduğu; bir başka deyişle icrada bugüne kıyasla oldukça serbest bir anlayışın hâkim olduğu ve asıl ayırıcı kriterin kullanılan ses malzemesi olduğu düşünülebilir. Zaman geçtikçe söz konusu ses malzemelerinin işlenişi konusunda bazı uygulamalar diğerlerine nispeten daha geniş kabul görmüş, yaygınlaşmış ve zamanla bir gelenek olarak kabul edilmeye başlanmış olabilir; zira böylesi seyir geleneklerinin oluşumuna ilişkin mikro düzeydeki örneklerle, günümüz makam uygulamalarının yakın geçmişinde sıkça rastlamak mümkündür. Dolayısıyla erken dönem Sistemci Ekol teorisyenlerin icra konusunda sonrakiler kadar bilgi vermemesi, aslında o dönemde böylesi bir bilginin (ve ihtiyacın) var olmamasıyla ilgili olabilir.

Maalesef bu hipotezimizi sınamak için elimizde söz konusu dönemler arasındaki müzik pratiğini karşılaştıracak bir malzeme bulunmamaktadır. Fakat bu hipotez, müzik teorisi açısından hem söz konusu farklılıkları hem Sistemci Ekol yaklaşımının neden terkedildiğini hem de birazdan ele alacağımız “Sistemci Ekol dışındaki teorisyenlerin” sayısının neden bu dönemde süratle arttığını açıklamaktadır.

Son olarak, şunu akılda tutmak gerekir ki “Sistemci Ekol” adlandırması, bilindiği üzere günümüz literatüründe ortaya atılmış bir etiket olup, müzik teorisi konusunda ortak bir yaklaşım tarzı sergileyen ve eserleri büyük oranda birbirine benzeyen teorisyenleri *gruplandırma* amacını taşımaktadır. Başka bir deyişle, “Sistemci Ekol teorisyenleri” olarak andığımız kişiler, aslında kendilerini böylesi bir *aidiyet* üzerinden tanımlamış değillerdir. Dolayısıyla burada söz konusu olan asıl durum, belirli bir yaklaşım tarzının yaygınlaşarak bir anlatım geleneğine dönüşmesidir.

Bu anlamda, “Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserleri” olarak andığımız külliyyat, detayda çokça çeşitlilik gösterse de temelde ortak bir dilin sürdürülmesi sonucu oluşmuştur. Söz konusu “dil”in bırakılması ise, muhtemelen, çağın gerçeklerini açıklamakta yetersiz kalması ile ilgilidir.

3.1.1. “Sistemci Ekol’ün Son Büyük Temsilcisi”: Lâdikî (Mehmed Çelebi)

Sistemci Ekol yaklaşımının “son büyük temsilcisi”¹⁰¹ olarak kabul edilen Lâdikî’nin on beşinci yüzyıl ortalarında yazdığı eserler, yaygın makam teorisi anlayışının geçirdiği değişime ilk ağızdan şahitlik etmektedir. Zira Lâdikî, “İslâm düşünce ve ilimler tarihinde bazı dönüşümlerin öncesini ve sonrasını belirten bir kavram çifti” (Bedir, 2006) olarak kullanılmakta olan “mütekaddimun” (öncekiler) ve “müteahhirun” (sonrakiler) ifadeleri üzerinden, “eski” ve “yeni” teori anlayışlarının ayrışmasını belirgin şekilde ortaya koymaktadır.

Lâdikî’nin eserlerinde açıkça belirtilen “eski alimler” ile “yeni alimler” arasındaki teknik farklılıkları değerlendirmeye geçmeden önce bir noktaya dikkat çekmekte fayda vardır: Yukarıda işaret ettiğimiz üzere Lâdikî’nin eserlerinde teorik anlatımlarla metafizik bağlantılar iç içe geçmiştir. Sistemci Ekol külliyyatı içinde başka bir örneğine rastlamadığımız bu durum, Sistemci Ekol geleneğinin temel eserlerine aşına olan Lâdikî’nin, kendi zamanında büyük rağbet görmeye başlayan Sistemci Ekol dışındaki yaklaşımlara da aşına olmasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Lâdikî’nin *Zeynü’l-Elhan*’ından aldığımız aşağıdaki pasaj, yazarın bu konudaki tutumu hakkında bir ipucu vermektedir:

Bazı seçkin kişiler, nağmelerin doğası ile burçlar, yıldızlar ve dört unsur arasında bir uygunluk ve soyut bir ilişki gördüler. Her ne kadar bu ilişkinin nedeni tarafımızca bilinmiyorsa da, “nağmeler onlarla bağlantılıdır” dediler. Öyle ki, makamlar on iki tanedir; bunların ilki olan Rast, Koç burcuna bağlıdır ve dolayısıyla da [koç burcu ateş grubu burcu olduğu için] elementi ateştir.¹⁰²

Kanımızca Lâdikî’nin büyük bir Sistemci Ekol teorisyeni olarak değerlendirilmesini sağlayacak asıl eseri, ilim sahibi olmayan insanların da anlayabilmeleri amacıyla Türkçe kaleme aldığı¹⁰³ *Zeynü’l-Elhan* değil, çok daha kapsamlı ve detaylı açıklamalar içeren

¹⁰¹ Yaygın olarak kabul gören bu nitelendirmenin bir örneği için bkz. Wright (2014, s. 11).

¹⁰² Günümüz Türkçesine tarafımızca çevrilmiştir. Metnin aslı şu şekildedir: “Ba’zı murtâzîn bu elhânuñ tabâyi’ile burûc ve kevâkib ve ‘anâsır tabî’atleri arasında münasebet ve ‘alâka-i mâ’neviyye müşâhade itdiler daħı anlara mensûbdur didiler egerçi vech-i münâsebet bize mâ’lum degülse amma maķâmât on ikidür evvelsi Rast’dur bu mensûbdur Hamel burcuna pes tabî’atı nâridür” (Pekşen, 2002, s. 47–48).

¹⁰³ Lâdikî, *Zeynü’l-Elhan*: “Lisân-i Türkîde cem’ itdüm, ta ĥavâssa ve ‘avâma ĥîn-i mütâla’alarında maķâşid-i ‘asîrelerine vuşûli yesîr ola” (Pekşen, 2002, s. 15–16).

Risaletü'l-Fethiyye adlı Arapça eseridir. Örneğin söz konusu eserde, Urmevî ve Merâgî'nin eserlerinde de karşılaştığımız ve kökeni Antik Yunan teorisine dayanan pek çok teorik konu (örn. "cins" çeşitleri ve bu cinslerin oransal değerleri, söz konusu cinslerin konumuna göre dizilerin sınıflandırılması, "intikal" türlerinin açıklanması vb.) hakkında bilgiler aktarılmış, fakat böylesi teknik konulara Türkçe *Zeynü'l-Elhan'* da yer verilmemiştir.

Risaletü'l-Fethiyye başlıklı eserinde Lâdikî, öncelikle, *mukaddimun'*un (yani önceki Sistemci Ekol teorisyenlerinin) izlediği yoldan giderek uyumlu dörtlü ve uyumlu beşlileri açıklamış, bunların birleşiminden oluşan devirleri listelemiş ve buna uygun olarak on iki makamı birer "devir" olarak ortaya koymuştur. Fakat eserin ilerleyen kısımlarında yeni bilginlerin görüşlerini anlatırken on iki makamın tanımlarını tamamen farklı bir surette betimlemiştir. Öncelikle dikkat çeken durum, söz konusu makamların hiçbirisinin birer devir teşkil etmeden (yani bir oktav aralığını kapsamadan) çok daha dar bir ses sahasında tanımlanmış olmasıdır. Üstelik, yine alfa-numerik ebced notası üzerinden açıklanmış olan söz konusu "yeni" makam tanımları, sadece aralıksal bir dizilim olarak değil, aynı zamanda melodik birer hat şeklinde de ortaya koyulmuştur. Kimi zaman dönüşlü kimi zaman doğrusal bir hat şeklinde tanımlanan bu makam tariflerinin başlangıç ve bitiş noktaları ve içlerindeki iniş-çıkışlar da özel olarak vurgulanmıştır.¹⁰⁴ "Eski" ve "yeni" makam tarifleri arasında görülen

¹⁰⁴ Eski teori eserlerinin tamamında, "inmek" ve "çıkmaq" fiilleri bugünkü anlamlarının tam tersine işaret edecek şekilde kullanılmakta, yani tize giden melodik hareket "inmek" fiiliyle, peste giden hareket de "çıkmaq" fiiliyle betimlenmektedir. Günümüzde bu fiillerin zıt anlamda kullanılmasının "dizek notası" ile ilişkili olduğunu düşünmekteyiz; zira dizek üzerinde tiz notalar yukarıda, pest notalar da aşağıda kalmaktadır. Oysa icra pratiği üzerinden, yani Sistemci Ekol teorisyenlerinin müzik teorisi enstrümanı olarak kullandıkları ud üzerinden düşünenecek olursak, pest notaların (yani kalın tellerin) yukarıda, tiz notaların (yani ince tellerin) ise aşağıda kaldığını görürüz. Yine ud üzerinden düşünenecek olursak, çalgının sapı hafifçe yukarı bakacak şekilde tutulduğunda tize giden notaların sap üstünde aşağıya doğru (yani icracının bedenine doğru) ilerlediğini, peste giden notaların ise sap üzerinde yukarıya doğru (yani bedenden uzağa doğru) ilerlediğini görürüz. [İnmek ve çıkmak fiillerinin bu şekilde kullanımına günümüzde dahi rastlamak mümkündür; örneğin, saplı-telli çalgılarla uğraşp müzik teorisi bilmeyen (yani dizek notasını bilmeyen) bazı amatör icracıların "tize inmek" ve "peste çıkmak" ifadelerini kullanmakta olduklarıyla bugün dahi karşılaşılmaktadır]. Örneğin Ladikî de *Risaletü'l-Fethiyye* isimli eserinde seyir konusunu anlatırken "inmek" ve "çıkmaq" fiillerinin kullanımı için şöyle bir açıklama yapmaktadır: "*Çünkü aletin pest bölümü aletin dirseğinin çoğu durumda kullanılış biçimi yüksek olmasından dolayı en yukarı bölümdür.*" (H. Tekin, 1999, s. 180). Üstelik, aynı şekilde, Antik Yunan metinlerinde de inmek ve çıkmak fiillerinin bugünkünün tam tersi bir anlamda kullanıldıklarını belirtmek gerekir (Bu duruma en basit örnek olarak, Tablo 22'de sunduğumuz yunanca perde isimlerinde bazı dörtlülerin en pest sesini belirtmek için "en üst" anlamına gelen "*hypate-*" ifadesinin ve yine bazı dörtlülerin en tiz sesini belirtmek için "en alt" anlamına gelen "*nete-*" ifadesinin kullanılmış olmasını gösterebiliriz.)

bu farklılık, “avaze” ve “şube” kategorilerindeki makamsal yapılar için verilen “eski” ve “yeni” tarifler arasında da görülmektedir.

Lâdikî'nin, yukarıda işaret edildiği üzere çok daha dar bir kapsamda Türkçe olarak kaleme aldığı *Zeynü'l-Elhan* isimli eser, her ne kadar alfa-numerik ebced notasyonunun kullanılması, aralık oranlarına ilişkin matematiksel açıklamalara geniş yer verilmesi ve uyumlu dörtlü/beşli yapılarının tanımlanması gibi Sistemci Ekol yaklaşımının alametifarikası olan özelliklere sahipse de, “faydasız yere sözü uzatmayı gerektiren”¹⁰⁵ *devirler* konusuna bu eserde yer verilmemiştir. Dolayısıyla, gelenekte “meşhur devirler” olarak da adlandırılan on iki makam, bu eserde birer devir olarak ele alınmamıştır. Bu durum çok çarpıcıdır. Zira, benzer şekilde devir listesi vermeyen diğer Sistemci Ekol eserlerinde bile on iki makam her zaman birer devir olarak tanımlanmaktadır. Lâdikî ise, diğer bütün Sistemci Ekol külliyatından farklı olarak, *Zeynü'l-Elhan*'da geleneksel tariflere yer vermemiştir. Söz konusu eserde yer alan “makam”, “avaze” ve “şube” tarifleri, doğrudan bu yapılara ilişkin güncel görüşler üzerinden (yani *Risâletü'l-Fethiyye*'de yeni bilgilere atfedilen tariflere paralel şekilde) ortaya koyulmaktadır.¹⁰⁶

Açıkça görülüyor ki Lâdikî'nin geleneksel tariflerden bahsetmemesinin sebebi bilgi eksikliği değildir. Aksine Lâdikî, Sistemci Ekol teorisyenlerinin¹⁰⁷ ortaya koydukları “devir yaklaşımı” ile kendi zamanındaki icracıların¹⁰⁸ uygulamaları arasında bir çelişki bulunduğunun farkındadır. Zira “devir” yaklaşımının temeli, bakiye, mücenneb ve tanini'den ibaret olan üç küçük aralık üzerine kurulmuştur; oysa ki güncel uygulamaları sadece bu aralıklar üzerinden açıklamak mümkün değildir.

Bu çelişkiyi açıklamak için önce Lâdikî'nin aralık (Ar. “*bu'ud*”, çoğ. “*ebad*”) tanımlarına göz atalım. Diğer Sistemci Ekol teorisyenleri gibi Lâdikî de aralıkları alfa-numerik ebced notası ile örneklendirirken bu işlemi “aralık sayma prensibi” üzerinden gerçekleştirmektedir:

¹⁰⁵ Lâdikî, *Zeynü'l-Elhan*: “*Ve dahı kudemâ bu devâyirden bahş itdiler. Mütenâfiratını tarh itdiler. Mülâyematına esâmi vaz' itdiler. Bu mağallüñ tafsil(i) ıtnâbı bî-fâyıda-i müstelzim olduğı ecilden bu kadarla iktifa' olındı.*” (Pekşen, 2002, s. 47)

¹⁰⁶ Aralıkların ve uyumlu dörtlü/beşli yapılarının tanımlanmasından sonra gelen bu bölüm, doğrudan “*elhân-ı meşhûre fi zamanına beyanındadır*” şeklinde başlıklandırılmıştır.

¹⁰⁷ Lâdikî'nin *Risâletü'l-Fethiyye*'de kullandığı orijinal terminoloji “*eshâbu'l-ilm*” (ilim sahipleri)'dir [bkz. H.Tekin (1999)'in çalışmasının EK kısmında yer alan tıpkıbasımın 36. sayfası].

¹⁰⁸ Lâdikî'nin *Risâletü'l-Fethiyye*'de kullandığı orijinal terminoloji “*erbâbu'l-ame*” (uygulamada maharet sahibi olanlar)'dır [bkz. H.Tekin (1999)'in çalışmasının EK kısmında yer alan tıpkıbasımın 36. sayfası].

Evvelkisi bu'ud-ı bakiyyedür. [...] Pes bu bu'ud, medâr-ı elhandan **her nağmenün yanındağıyla aralığı olur**. Eyle olsa nisbeti; “1 ile 2” ve “2 ile 3” ve “3 ile 4” ve “4 ile 5” bu nisbet olurlar. İkincisi bu'ud-ı mücennebdür. [...] Pes bu bu'ud medar-ı elhandan **her nağmayle üçüncüsü aralığıdır**. Eyle olsa elif'ün cim'e (1-3), ve be'nün dal'a (2-4), ve cim'ün he'ye (3-5) nisbeti bu nisbetdür. Üçüncüsü bu'ud-ı taninidür. [...] pes bu medâr-ı elhandan **her nağmenün dördüncüsü ile aralığıdır**. Eyle olsa nisbet: “1 ile 4” ve “2 ile 5” ve “3 ile 6” ve “4 ile 7” ve gayr-ı zâlik bu nisbetdür.¹⁰⁹

Lâdikî, “*bu üç buuda ebad-ı sıgar-ı lahniyye derler*” diyerek Sistemci Ekol geleneğindeki “küçük aralıklar”ı tanımlamaktadır. Bilindiği üzere “bakiye”, “mücenneb” ve “tanini”den ibaret olan söz konusu “küçük aralıklar” çeşitli şekillerde birleştirilerek uyumlu dördlü ve uyumlu beşlileri meydana getirmekte; uyumlu dördlü ve uyumlu beşlilerin birleştirilmesi yoluyla da devirler ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla “devir yaklaşımı” tamamen bu üç küçük aralık üzerine kurulmuştur.

Oysa ki Lâdikî, kendi zamanında bu üçünün dışında iki farklı küçük aralığın daha kullanılmakta olduğunu her iki eserinde de önemle vurgulamakta; üstelik, geçmiş dönemlerin geleneğine bağlı kalarak bu yeni küçük aralıkları benimsemeyenler hakkında “*bu onların yalnızca bilgisizliğinden değil, üstelik inadındandır da*” (H. Tekin, 1999, s. 85) demektedir.

Alfa-numerik ebced notasyonu üzerinden aralık sayma prensibine göre adlandırılan bu iki yeni küçük aralığın ilki “1-5” (Elif-he) aralığı olarak, diğeri de “1-6” (Elif-Vav) aralığı olarak nitelendirilmektedir:

Dördüncüsü bu'ud-ı elif-he (1-5)'dür. [...] pes bu medâr-ı elhândan **her nağmenün bişinciyle aralığıdır**. Eyle olsa nisbeti “1 ile 5” ve “2 ile 6” ve “3 ile 7” ve “4 ile 8” ve gayr-ı zâlik bu nisbetdür. Bişinci, bu'ud-ı elif-vav (1-6)'dur. [...] pes bu medâr-ı elhandan **her nağmenün altıncısıyla aralığıdır**. Eyle olsa nisbet; “1 ile 6” ve “2 ile 7” ve “3 ile 8” ve gayr-ı zâlik bu nisbetdür.¹¹⁰

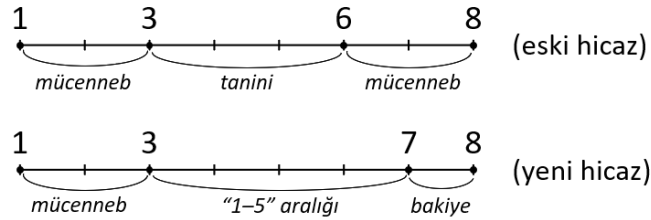
İşte Lâdikî'nin, teorisyenler ile icracılar arasında ortaya koyduğu çelişkinin temeli bu iki yeni küçük aralığın mevcudiyetine dayanmaktadır. Zira Lâdikî, kendi zamanında bu iki yeni aralığın da kullanılmakta olduğunu ve böylece “küçük aralıklar”ın sayısının üçten beşe

¹⁰⁹ Zeynü'l Elhan'ın Milli Kütüphanе'deki nüshasından (Lâdikî, Mil-1267, vr. 38b–41a) aldığımız bu metinde, ebced notasyonuna ait sembollerin arasında “bâ” ifadesi bulunuyordu; Farsçada “ile” anlamına gelen bu ifadeyi doğrudan Türkçeye çevirip “ile” şeklinde kullandık.

¹¹⁰ Lâdikî, Mil-1267, vr. 41b–42a. Bir önceki dipnotta yer alan açıklamalara bakınız.

çıkışını vurgulamaktadır.¹¹¹ Açık ki, “devir yaklaşımı” üzerinden yaklaşıldığında, bu iki yeni aralık tipini kullanan yapıları açıklamak mümkün olmayacaktır.

Dolayısıyla, Sistemci Ekol geleneğinde en geniş “küçük aralık” tanini iken, on beşinci yüzyılda “artık ikili” aralıklarının da kullanılmaya başlandığını görmekteyiz. Lâdikî, “1-6 aralığı”nın kullanımına örnek olarak *Mâye* avazesini, “1-5 aralığı”nın kullanımına örnek olarak da *Hicaz* makamını göstermektedir. Sistemci Ekol geleneğinde “dörtlünün altıncı kısmı” olan “hicaz dörtlüsü”, *mücenneb-tanini-mücenneb* aralıklarını verecek şekilde “1-3-6-8” sembolleriyle tanımlanırken, Lâdikî’nin kendi zamanındaki uygulamalara dayanarak verdiği tarif “1-3-7-8” sembolleriyle gösterilmektedir. Görülüyor ki eski tariflerde hicaz dörtlüsünün ortasında (yani 3-6 arasında) bulunan tanini aralığı, on beşinci yüzyıl uygulamalarında genişleyerek (yani 3-7 haline gelerek) bir artık ikiliye döşmüş (“elif-he [1-5] aralığı”); bu duruma bağlı olarak, eski tariflerde hicaz dörtlüsünün tiz kısmında yer alan (yani 6-8 arasındaki) mücenneb aralığı ise daralıp (7-8 haline gelerek) bakiye aralığına dönüşmüştür (bkz. Görsel 66).



Görsel 66. Lâdikî'nin tarifleriyle Hicaz dörtlüsünün “eski” ve “yeni” halleri

3.2. Sistemci-Ekol-dışı teorik yaklaşımların yaygınlaşması

Tarafımızca bilinen teori eserlerine baktığımızda, aslında on beşinci yüzyılın Sistemci Ekol için oldukça parlak bir dönem olduğunu söyleyebiliriz; zira oransal bir kıyaslama yapıldığında Sistemci Ekol külliyyatının büyük kısmının bu dönemde yazılmış olduğu görülmektedir.¹¹² Buna rağmen, Sistemci Ekol yaklaşımının terkedilmesi ve diğer

¹¹¹ Lâdikî, *Zeynü'l-Elhan*: “Müteahhirîn katında bu iki bu’ud dahî ebad-ı sigar-ı lahniyyedendür, pes bunların katında ebâd-ı sigâr-ı lahniyye biş oldı.” (Pekşen, 2002, s. 37)

¹¹² On beşinci yüzyılda Sistemci Ekol yaklaşımıyla eser vermiş olan ve çalışma kapsamında ele aldığımız teorisyenler şunlardır: Abdülkadir Merâgî, Abdülaziz Merâgî, Mahmud bin Abdulaziz, Fethullah Şirvanî, Câmî, Alişah bin Hacı Büke, Lâdikî ve Benâî.

yaklaşımların yaygınlaşması da yine bu dönemde gerçekleşmiş, bilinen son Sistemci Ekol eserleri bu yüzyılın sonlarında yazılmıştır.

Giriş bölümünde belirttiğimiz üzere çalışmamızın asıl kapsamı Osmanlı-Türk müziği geleneğinin “teori tarihi” ile ilgili olduğu için, bu bölümden itibaren odaklanacağımız “Sistemci-ekol-dışı” teori eserleri, özellikle Osmanlı padişahlarına ithaf edilmiş olan ve/veya Osmanlı Türkçesiyle kaleme alınmış olan eserlerdir. Zira, buraya kadar değindiğimiz ilk dönem teorisyenlerinin ve Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserleri, yerel kültürdeki uygulamalara yoğunlaşmaktan ziyade “müzik” konusunu bir “ilim” dalı şeklinde ele almaları nedeniyle, İslam kültürünün egemen olduğu geniş coğrafyada makam teorisi tarihinin “ortak” kaynakları olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa Sistemci Ekol yaklaşımının hâkim olduğu dönemden itibaren bu yaklaşım tarzını ve anlatım biçimini kullanmadan müzik teorisi üzerine yazılmış olan eserler, hem müziğin matematiksel temelleri gibi nesnel konulara eğilmemeleri hem de söz konusu eserler arasında ortak bir dil bulunmaması nedeniyle daha yerel bir görünüm sergilemektedir.

On beşinci yüzyıl başlarından itibaren tarih sahnesinde boy göstermeye başlayan söz konusu “Türkçe” eserler arasında, bir önceki bölümde değindiğimiz Lâdikî'nin eseri dışında Sistemci Ekol yaklaşımını takip eden özgün bir teori eserine rastlanmamaktadır. Örneğin Sistemci Ekol külliyatı içindeki ilk Türkçe eser olarak kabul edilen Ahmedoğlu Şükrullah'ın risalesi,¹¹³ Urmevî'nin Arapça kaleme aldığı *Kitabu'l-Edvâr*'ın tercümesidir. Aslında bir müzik teorisyeni olmayan¹¹⁴ Şükrullah'ın söz konusu risaleyi kaleme alma nedeni,

¹¹³ Söz konusu eser için bkz. Bardakçı (2012); ayrıca bkz. Kamiloğlu (2007) ve Şirinova (2008).

¹¹⁴ Bu durum, söz konusu eserin girişinde şöyle belirtilmektedir:

Ol sebeble ol emîrzâde-i a'zâm [...] bir kitâb getürdi ve şöyle iltimâs eyledi kim ol kitâb Türk dilince tercüme olup yazıla ve Rûm halkınıñ 'ibârâtı üzerine düzeile. Çün ol cüvân-bahtuñ elinden aldum ve kitâba nazâr kıldum. Şöyle bildüm ki edvâr 'ilminden bir kitâbdur ve [...] Şafiyeddîn [...] taşnîf kıldığı kitâbdur. Bu kemîne dağı ol emîr-zâde buyruğıyla mu'tava'at kemerini cân biline bağlayup qabûl barmağını gönül gözi üzerine qodum ve iltizâm gösterdüm. Egerçi tab'umda ol qâbiliyyet yoğıdı, ammâ kılet-i bızâ'atile ve kuşur-ı şınâ'atile anlaruñ devletinüñ yümni bereketine itimâd idüb bu kitâba şürü' kıldum. Ve şol maqşûdlar kim, bu fen ehline gereküdi, ol maqşûdları muğlaq 'ibârâtlerle añmışlarıdı. Zîrâ ki isti'dâdlarına göre 'ibâret harc itmişleridi. Ammâ mübtedilere âsânlıqla maqşûd hâşıl olmazdı. Bu kemîne cidd ü cehd idip muğlaq 'ibârâtları elden geldüğü qadarı âsân kıılmağa sa'y kıldum, tâ mübtediler dağı fâyide tütalar. Ve eger kelâmda öñlü ve şoñlu olursa tevakku' kemâl ehlinüñ kereminden oldur ki 'afv etegin örtülü tütalar. Zîrâ ki maqşûd izhâr-ı fazilet degüldür ve bu 'ilm-i edvârüñ iştilâhın ve kı'idesin bildürmekdür. (Bardakçı, 2012, s. 8)

Karamanoğlu İsa Bey'in, elinde bulunan Arapça bir eserin Türkçeye tercüme edilmesi yönündeki talebidir (Bardakçı, 2012, s. xxii–xxvi). Söz konusu eser, Şükrullah'ın da belirttiği üzere, Urmevî'nin *Kitabu'l-Edvar*'ının bir nüshasıdır. Üstelik Şükrullah, on beş bölümden ibaret olan bu *Kitabu'l-Edvar* nüshasını Türkçeleştirmekle kalmamış; risalenin sonuna yirmi bölüm daha ekleyerek Sistemci Ekol külliyyatı dışındaki eserlerden de müzikle ilgili bilgiler aktarmıştır. Görünüşe göre söz konusu ilave bölümlerde Ahmedoğlu Şükrullah'ın en çok yararlandığı kaynak, on dördüncü yüzyılda yazılmış olan *Kenzü't-Tuhaf* isimli Farsça eserdir.¹¹⁵

Sistemci Ekol külliyyatının dışında kalan eserlere örnek olması bakımından *Kenzü't-Tuhaf*'ta yer alan teorik açıklamaları inceleyebiliriz. Fakat öncelikle şunu belirtmek gerekir ki bu eserde Sistemci Ekol yaklaşımına alternatif bir teorik yaklaşım bulunmamaktadır. Söz konusu eserin Sistemci Ekol külliyyatı dışında tutulmasının nedeni hem teorik konuların oldukça yüzeysel bir şekilde ele alınmış olması, hem de içerik yönünden Sistemci Ekol eserlerinden farklılaşmasıdır. Bu eserde, her ne kadar Sistemci Ekol teorisyenlerinin alfa-numerik ebced notasyonunu kullanarak aralık oranları hakkında verdikleri bilgiler aynen aktarılıyor olsa da ne uyumlu dörtlü ve uyumlu beşlilerden ne de devirlerden bahsedilmektedir.¹¹⁶ Makam tarifleri ise sadece, ud üzerindeki parmak pozisyonlarına dayalı perde isimleri üzerinden bir tablo halinde verilmiştir, ki söz konusu tablonun da Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinden alınmış olduğu açıktır. Görülüyor ki, *Kenzü't-Tuhaf*'ı bir “teori eseri” olarak ele almak mümkün değildir. Bu nedenle, Şükrullah'ın risalesinde de *Kenzü't-Tuhaf*'ın bu yüzeysel teorik girizgâhı tercüme edilmemiş; fakat Sistemci Ekol eserlerinde rastlanmayan çalgı yapımı ile ilgili bilgiler, müzisyenlere yönelik ahlaki öğütler, sese faydalı veya zararlı olan yiyecek-içecekler gibi kısımlar Türkçeye çevrilmiştir.

Sistemci Ekol külliyyatının dışındaki “teori” eserlerini incelemeye geçmeden önce şunu belirtmemiz gerekir ki, 14.-15. yüzyıllarda müzik üzerine kaleme alınmış ve Sistemci Ekol külliyyatının dışında kalan Arapça, Farsça veya Türkçe pek çok esere rastlamak mümkünse de genellikle söz konusu eserlerdeki teorik açıklamaların oldukça yüzeysel bir seviyede

¹¹⁵ *Kenzü't-Tuhaf*'ın yazarı hakkındaki tartışmalar için bkz. Bardakçı (2012, s. xxvii–xxviii).

¹¹⁶ Söz konusu eserin Türkçe çevirisi için bkz. Yıldız (2011).

kaldığı görülmektedir.¹¹⁷ Çalışmamızın asıl kapsamı “teori” eserleri olduğu için, böylesi eserlere burada yer vermeyi gerekli görmüyoruz.

Makamsal yapılar hakkında belirli bir düzeyde ayrıntı vermeleri sebebiyle Sistemci Ekol yaklaşımına “alternatif” olarak değerlendirebileceğimiz “teori” eserlerinde aradığımız öncelikli kriter, “makam”ların uyumlu dörtlü ve beşlilerin birleşimi üzerinden tanımlanmamış olması; ikinci önemli kriter ise alfa-numeric ebced notasyonunun kullanılmamış olmasıdır. Bu kriterleri karşılayan teori eserlerinin erken dönem örneklerinden biri olarak, “İbn Kurr” tarafından on dördüncü yüzyılın ilk yarısında yazıldığı düşünülen *Gayat al matlub fi ilm al-angam ve’l durub* başlıklı Arapça eseri gösterebiliriz.¹¹⁸

Söz konusu “alternatif” teori eserlerinin bir diğer önemli örneği, Kırşehirli bir Mevlevi olduğu belirtilen *Yusuf ibn-i Nizâmeddin ibn-i Yusuf*’un kaleme aldığı Farsça bir risâledir. Günümüzde “Kırşehrî risâlesi” olarak bilinen bu eserin 1411 yılında (yani on beşinci yüzyılın başında) yazılmış olduğu kabul edilmektedir. Fakat ne yazık ki söz konusu Farsça risalenin orijinal dilindeki herhangi bir nüshası henüz bulunamamıştır. Buna rağmen söz konusu eser hakkında bilgi sahibi olmamızın nedeni ise bu Farsça risalenin 1469 yılında *Derviş Harîrî ibn-i Muhammed* tarafından Türkçeye tercüme edilmiş olmasıdır.¹¹⁹

İbn Kurr ve Kırşehrî tarafından yazılan bu iki “alternatif” teori eseri örneği birbirinden tamamıyla farklı olsa da, her ikisi de Sistemci Ekol yaklaşımını benimsememiş olmaları nedeniyle ortak özelliklere sahiptir. İçerik açısından göze çarpan ilk ortaklık, her iki eserde de aralık oranları gibi matematiksel konulara yer verilmemiş olmasıdır. Söz konusu eserlerin en önemli ortak özelliği ise “alfa-numeric ebced notasyonu” ve “ud üzerindeki parmak pozisyonlarına dayanan perde isimleri” gibi Sistemci Ekol geleneğinde kullanılan anlatım tekniklerinden faydalanmadan makamsal yapıları betimlemiş olmalarıdır. Söz konusu iki

¹¹⁷ Ayrıca Owen Wright (2014, s. 10), söz konusu döneme ait “Sistemci Ekol dışı” eserlerin genellikle günümüzde tanınmayan yazarlar tarafından veya anonim olarak kaleme alınmış olduğunu ve dolayısıyla bu tür eserleri net bir şekilde tarihlendirmenin de pek mümkün olmadığını da belirtmektedir: “*They are simply less –and sometimes only minimally– informative: they generally avoid theoretical elaboration and restrict themselves to tabulating modes. In short, they tend to name rather than define or describe, and are either by unknown authors or anonymous, and thus impossible to date and place with any accuracy and thus hard to contextualize.*”

¹¹⁸ Owen Wright, söz konusu eserin bilinen tek nüshasının British Library’de Or. 9247 numarasıyla kayıtlı olduğunu belirtmektedir. Söz konusu nüshanın matbu Arapça edisyonu ve eserdeki teorik açıklamalar hakkında Owen Wright’ın yorumları için bkz. Wright, (2014).

¹¹⁹ Söz konusu eser için bkz. Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin (2014); ayrıca bkz. Kamiloğlu (1998) ve Doğrusöz (2007).

eserde makamların tarifi için kullanılan ses temsil sistemleri, ilkel birer “perde” isimlendirme yöntemi olarak görünmektedir. Biri Ibn Kurr, diğeri de Kırşehirî tarafından kullanılan bu iki “perde isimlendirme” yöntemini tam olarak çözümlenememiş olduğumuz için maalesef söz konusu yöntemler hakkında detaylı bilgi veremiyoruz.

Ibn Kurr’un eserinde kullandığı perde isimlendirme yöntemini devam ettiren başka bir teori eseri, bildiğimiz kadarıyla, mevcut değildir. Fakat Kırşehirî risalesinde kullanılan yöntemin oldukça benzer bir versiyonuna, *Hızır bin Abdullah* tarafından Türkçede kaleme alınmış olan bir teori eserinde rastlanmaktadır. (Çalışmamızın bir sonraki bölümü, modern perde isimlerinin ortaya çıkışındaki ilkel bir basamağı temsil eden bu eserdeki yöntemin ayrıntılı olarak yorumlanmasına ayrılmıştır. Bu nedenle perde isimlerinin nasıl ve neden ortaya çıkmış olabileceği konusu da bir sonraki bölümde detaylı olarak ele alınacaktır.)

Görünüşe göre makam teorisi tarihinde özel perde isimlerinin kullanılmaya başlanması, Sistemci Ekol yaklaşımının terkedilme sürecine paralel olarak on beşinci yüzyıl itibariyle gerçekleşmiştir. Fakat burada kastettiğimiz durum, özel perde isimlerinin ilk defa on beşinci yüzyılda ortaya çıkmış olması değil, on beşinci yüzyıl itibariyle kullanımının yaygınlaşmış ve kabul görmüş olmasıdır. Üstelik bu durum sadece “yeni/farklı terimlerin kullanılmaya başlanması” ile açıklanamayacak kadar kritik bir dönüşümün de göstergesidir. Zira, Sistemci Ekol yaklaşımında bütün makamların soyut bir aralıksal iskelet şeklinde tanımlandığını ve her birinin aynı sembolle başlatıldığını göz önünde bulundurursak, burada teorik yönden de bir bakış açısı değişiminin söz konusu olduğu ve makamsal yapıların belirli perdelerle eşleştirilmeye başlandığı görülmektedir.

Söz konusu erken dönem eserlerinde kullanılan “karmaşık” perde isimlerinin, on altıncı yüzyılın başı civarında kaleme alınmış eserlerde gitgide daha da şekillendiği; on yedinci yüzyılın sonu itibariyle ise artık çok daha kapsamlı ve standart bir sistem haline dönüştüğü görülmektedir.

Maalesef, özel perde isimlerine yönelik söz konusu dönüşüm sürecini takip edebilmek için elimizde yeterince kaynak yoktur. Ayrıca, Sistemci Ekol külliyyatının dışındaki teori eserlerinin pek çoğunun tam olarak hangi tarihte yazılmış olduğu belirsiz olduğu için de bu

dönüşümün içindeki aşamalar hakkında net bir söz söylemek zordur.¹²⁰ Söz konusu değişim/dönüşüm sürecini sağlıklı bir şekilde değerlendirebilmemizin önündeki en büyük engel ise, bu eserlerdeki teorik açıklamaları tam olarak anlayamıyor olmamızdır.

¹²⁰ Örneğin literatürde genellikle bir “on beşinci yüzyıl eseri” olarak anılan Kadızâde Tirevî'nin risalesine müzik teorisi merceğinden baktığımızda, bu eserin, on beşinci yüzyılın sonundan önce yazılmış olmasının pek mümkün olmadığını görmekteyiz (Yazım tarihi tartışmalı olan bu eser günümüzde pek çok araştırmacı tarafından da bir on altıncı yüzyıl eseri olarak değerlendirilmektedir). Aynı şekilde, perde isimleri üzerinden makamların seyirlerine ilişkin bilgiler veren Arapça bir eser, 1363 yılında vefat etmiş olan Selahaddin Safedî'ye atfedilmektedir. Makam teorisi tarihi açısından bu eserin de on dördüncü yüzyılın ortalarında yazılmış olmasının mümkün olmadığını düşünmekteyiz (Söz konusu eserin Türkçe çevirisi için bkz. E. Tekin, 2007). Yazım tarihi belirsiz olan bu eserin meşhur tarihçi/yazar/şair Selahaddin Safedî'ye değil, başka bir Safedî'ye ait olduğu yönündeki tartışmalar için bkz. Shiloah (1979, s. 304). Ayrıca şunu da belirtmemiz gerekir ki, kullanılan terminoloji bakımından Osmanlı-Türk müzik geleneğinin değil Arap geleneğinin özelliklerini sergileyen söz konusu eser, anılan nedenden ötürü çalışmamıza dahil edilmemiştir.

4. BÖLÜM:

PERDE İSİMLERİNİN ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİNDEN BİR ÖRNEK:

HIZIR BİN ABDULLAH'IN MAKAM TARIFLERİ

Bir önceki bölümde kısaca değindiğimiz üzere, on beşinci yüzyıl içerisinde yazılmış olan teori eserlerinde, makam teorisine yaklaşım tarzının değişmeye başladığı ve buna paralel olarak da özel perde isimlerinin kullanılmaya başlandığı göze çarpmaktadır. Çok açıktır ki özel perde isimlerinin kullanılması, birdenbire, bütünlüklü bir sistem olarak ortaya çıkmamış, zaman içinde olgunlaşarak bugünkü haline kavuşmuştur. Osmanlı-Türk müziği açısından söz konusu uygulamanın bilinen en eski örneği Kırşehirî'nin risalesi olsa da, orijinal dilindeki nüshaları henüz bulunamamış olan bu risalenin on beşinci yüzyıl ortalarında Osmanlı Türkçesine tercüme edildiği yazmalar, ne yazık ki bize bu sistem hakkında tutarlı bir bilgi sunmamaktadır. Fakat söz konusu yazmalardaki makam tariflerinin oldukça benzeri, Sultan II. Murad'ın talebiyle Hızır bin Abdullah tarafından on beşinci yüzyılın ikinci çeyreğinde doğrudan Osmanlı Türkçesiyle kaleme alınmış olan özgün bir teori eserinde karşımıza çıkmaktadır. Üstelik Hızır bin Abdullah'ın söz konusu eseri, özel perde isimlerinin erken dönemdeki kullanımı hakkında bize çok daha tutarlı bilgiler sağlamaktadır. Dolayısıyla çalışmamızın bu bölümünde, söz konusu olgunlaşma sürecinin bir aşaması hakkında bizlere fikir verebilecek olan Hızır bin Abdullah'ın eserindeki perde isimlendirme yöntemi ve söz konusu eserde bu yöntem üzerinden gerçekleştirilmiş olan makam tarifleri analiz edilecektir. Fakat öncelikle, güncel literatürde Hızır bin Abdullah'ın makam tariflerini açıklayan diğer analitik yaklaşımlardan bahsetmemiz gerekmektedir.

4.1. Hızır bin Abdullah'ın Makam Tariflerini Açıklamak İçin Güncel Literatürde Kullanılan Yaklaşımlar

Giriş bölümünde değindiğimiz üzere, Hızır bin Abdullah'ın on beşinci yüzyılda kaleme aldığı eserde özel perde isimlerini kullanılarak ortaya koyduğu makam tarifleri, oldukça karmaşık bir görünüm arz etmektedir. Fakat yine de bu eserin, söz konusu dönemde, perde isimleri kullanılarak makam tariflerinin verildiği diğer eserlerden (örneğin Kırşehirî risalesinin Osmanlı Türkçesine tercüme edildiği nüshalardan veya teorik konuları şiir formunda anlatan Seydî'nin *el-Matla'* gibi eserlerden) çok daha sistemli, kapsamlı ve güvenilir bir anlatım içerdiğini düşünmekteyiz. Dolayısıyla, makam teorisi tarihinde özel perde

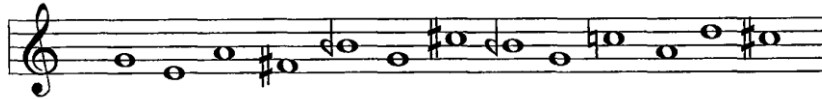
isimlerinin nasıl ve neden ortaya çıkıp yaygınlaştığı konusunun aydınlığa kavuşabilmesi için, söz konusu eser üzerinde çalışmanın verimli bir başlangıç noktası olduğu kanaatindeyiz.

Hızır bin Abdullah'ın eserinde yer alan karmaşık makam tariflerinin üzerindeki perdeyi aralamak için güncel literatürde çeşitli yaklaşımlar kullanılmaktadır. Söz konusu yaklaşımları örneklendirebilmek adına, öncelikle, Hızır bin Abdullah'ın eserinde yer alan bir makam tarifini aşağıya aktarıyoruz:

Zengûle makamının dairesi ve merkezi budur			
Yekgâh Hüseyinî	Nerm	Dügâh Hisâr	Nerm
Segâh Gerdaniyye	Nerm	Segâh Zengûle	Evi Seragaz
Segâh Evi Yekgâh	Hemân	Çargâh	Evi Dügâh
Yekgâh Isfahan	Evi	Dügâh Uzzal	Evi

Tablo 23. Hızır bin Abdullah: Zengûle makamının tarifi (Özçimi, 1989, s. 149; Başar Çelik, 2001, s. 226)

Böylesi tabloların anlaşılabilmesi için kullanılan yöntemlerden biri, Hızır bin Abdullah'ın makam tariflerinde yer alan perde isimlerini, söz konusu perde isimlerinin on sekizinci yüzyıldaki kullanımlarına yakın şekilde ele almaktır. Bu yöntemin kullanımına örnek olarak, Binnaz Başar Çelik'in "*Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*" (2001) başlıklı doktora tezini ele alabiliriz. Çelik, bu yöntem üzerinden gerçekleştirdiği çözümlenmeler sonucunda¹²¹ bazı makam tarifleri için (*Rast, Irak, Isfahan, Kûçek ve Hüseyinî*) tam bir "dizi" tarifi elde etmiş, geri kalan makamlar içinse, birer ezgisel hareket tipi olarak yorumlayabileceğimiz karmaşık perde dizilimlerine¹²² ulaşmıştır. Örneğin, Tablo 23'de verdiğimiz Zengûle makamının tarifi için Çelik'in ortaya koyduğu çözümlenme aşağıdaki gibidir:



Görsel 67. Hızır bin Abdullah'ın Zengûle tarifi üzerine Başar Çelik'in (2001, s. 31) çözümlenmesi

¹²¹ Söz konusu doktora tezindeki çözümlenmeler için bkz. Çelik (2001, s. 26–38).

¹²² Makamların, adeta bir seyir anlatımı gibi karmaşık bir perde dizgesi olarak tarif edilmesine 14.-15. yüzyıl yazmalarında rastlanabilmektedir. Örneğin Lâdikî de, *Zeynü'l-Elhan'*ında kendi zamanındaki makam tariflerini aktarırken Zengûle makamını böylesi karmaşık bir perde dizilimi olarak ortaya koymuştur. Lâdikî'nin alfa-numeric ebced notasyonu üzerinden verdiği tarif şöyledir: "1-3-1-3-4-3-4-6-10-11-10-6-4" (Pekşen, 2002, s. 50). Makamların böylesi karmaşık perde dizilimleri olarak tarif edilmesine bir başka örnek olarak Ibn Kurr'un eserini gösterebiliriz; bkz. Wright (2014).

Hızır bin Abdullah'ın makam tariflerinin anlaşılabilmesi için kullanılan bir başka yaklaşımı Okan Murat Öztürk ortaya koymuştur. Öztürk, Hızır bin Abdullah'ın, perdeleri adlandırmak için üç farklı yöntem kullanmış olduğunu belirtmektedir:

Bunlardan ilkin, sekizlide yer alan sekiz tamam perde için, sıralanış ve konumlarını ifade eden sıra-sayısal adlandırma oluşturur [...]: “Yekgâh” (birinci yer), “Dügâh” (ikinci yer), “Segâh” (üçüncü yer), “Çargâh” (dördüncü yer), “Pençgâh” (beşinci), “Şeşgâh” (altıncı yer), “Heftgâh” (yedinci yer), “Heştgâh” (sekizinci yer). (Öztürk, 2014b, s. 24)

Diğer yöntem, sıra-sayısal sıralanıştaki ilk dört ismin “asıl” olarak nitelendirildiği “asıllar” veya “dört-şûbe” yöntemidir [...]. Bu yöntemde dizge içinde yer alan tamam ve nim perdelerin tümü, dört asıl perdeye göre “sınıflandırılmış”, “ilişkilendirilmiş” ve “birlik” fikri üzerinden de “türdeşleştirilmiş” olur. Bu yöntem, esas olarak Pisagorculukta “dört-esas”ı simgeleyen “*tetraktys*” temelindeki “uyum” ve “birlik” anlayışının, tipik bir uyarlaması görünümündedir. Dört-perde esaslı adlandırmada her bir şûbe adı, GPD [Geleneksel Perde Dizgesi] içinde, “kendi sınıflarına mensup” birçok perdeyi “ima” edebilir. Örneğin Yekgâh ifadesi, bugün anlaşıldığı gibi tek “bir” perde için kullanılmaz; aksine Yekgâh, GPDdeki Rast, Çargâh, Pençgâh ve Gerdaniye (Tiz Çargâh, Tiz Pençgâh, Nerm Çargâh) gibi “türdeş” veya “soydaş” perdelerin tümünü ifade etme özelliği taşır. Başka bir ifadeyle GPD içinde “türdeşlik” bakımından çok sayıda “şûbe” bulunur. Bu şûbeler, asıllara tabi durumdadır. Nitekim KşY [Kırşehirli Yusuf] ve HbA'da [Hızır bin Abdullah] “Yekgâh İsfahan evi”, “Segâh Kûçek evi”, “Dügâh Nühüft evi” gibi tipik örnekleri görülen bu yöntem, dönemin diğer bâtinî kaynaklarında da varlığını gösterir. Bu yöntemin, Bizans'ta ve Karolenj dönemi *Enchiriadis* [...] metinlerinde kullanılan dört farklı tetrakorddaki “*Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus*” sınıflarıyla ve ayrıca Arezzolu Guido'nun “solmileme”de geliştirdiği “*A la mi re*” yöntemiyle [...] önemli benzerlikler taşıması ise karşılaştırmalı nazariye tarihi çalışmaları bakımından çok dikkat çekicidir [...]. (Öztürk, 2014b, s. 24)

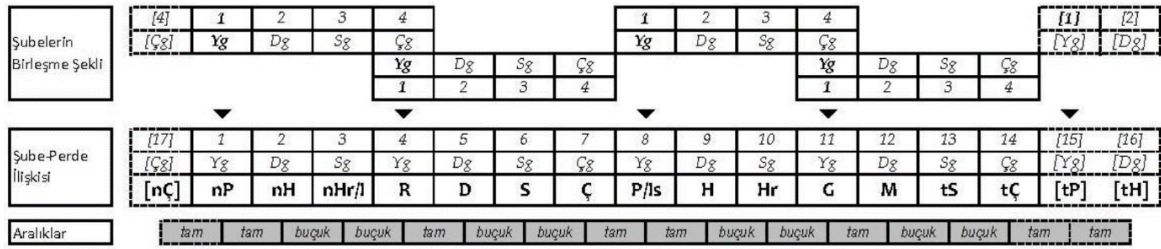
Dikkat çekici bir başka yöntem ise perdeler, “makamlaşma” süreciyle eşzamanlı olarak, perdenin makama özgü ezgi çekirdeklerine “merkez” oluşturma veya ilgili makam tarafından kullanılma yönüyle verilen isimlerdir. Örneğin Muhayyer, aslında Tiz Dügâh perdesidir ve Muhayyer çekirdekli ezgiler, seyirlerine bu perdeyi merkez olarak başlarlar. Bu “makamsal âgâz” özelliği, “tam perdeler” arasında Tiz Dügâh perdesinin “Muhayyer” olarak da anılmasını sağlamıştır. KşY, HbA gibi kaynaklara bakıldığında aynı perdenin, “Hicaz-Düzeni”nde yer alan Nühüft [Nühüft-i Kadim] terkinin “âgâz”ı olarak kullanıldığında, bu kez “Nühüft perdesi” olarak anıldığı görülür. Bu olgu, burada “bağlamsal adlandırma” olarak nitelendirilen ve makam-perde ilişkisi açısından yaşamsal önem taşıyan bir özelliğin mevcudiyetini açığa çıkarır. Bu uygulamalarda “makam adı”, makamsal hareketin “başlangıcını” oluşturan merkezdeki “perde”ye (âgâz perdesi) isim olarak verilmiş olmaktadır ki makam anlayışı ve ayrımı açısından son derece “temel” nitelikteki bu ölçütün, sonraki dönemlerde ayırt edici olma vasfını önemli ölçüde kaybedeceği görülür. Makam ve âgâz perdesi arasındaki bu “somut” ilişki, sıra-sayısal adlandırmada Şeşgâh olarak anılan altıncı tam perdenin, “Rast-Düzeni”nde (“tam perdeler düzeni”) Hüseyinî; Hicaz-Düzeni’nde ise Uzzâl olarak adlandırılmasında da görülür. (Öztürk, 2014b, s. 25)

Bu üç yöntemden ikincisi olan ve ilk kez Öztürk tarafından işaret edilmiş olan “dört şûbe” yaklaşımı bizim çözümlerimiz açısından da kritik bir temel teşkil ettiği için, Öztürk'ün bu konudaki diğer açıklamalarına da göz atmak faydalı olacaktır. Zira Öztürk, Hızır bin Abdullah'ın makam tariflerindeki perde isimlerini bugünün perspektifinden yorumlamanın

yanlış çözümlemelere yol açacağını vurgulayarak, tarifler içerisinde sıkça tekrarlanan “yegah”, “dügah”, “segah” gibi ifadelerin, aslında, müstakil birer perde ismi olmaktan ziyade, “dört şube” sistemine bağlı olarak perdeler arasındaki aralıksal ilişkileri belirten ifadeler olarak kullanılmış olduğuna önemle dikkat çekmektedir:

Hızır’a göre perde sisteminin ve aralık konusunun aslı, ‘şube’ olarak saydığı Yg, Dg, Sg ve Çg’den [Yekgâh, Dügâh, Segâh ve Çargâh’ dan] ibarettir. Çeşitli makamlardaki sekiz veya dokuz perdeli master düzenlenişleri, esas olarak bu dört perde sistemine dayalıdır. Bu yüzden ses sistemi içinde ‘birçok’ Yg, Dg, Sg ve Çg bulunmaktadır. Şubeler, Hızır’ın anlattığı ses sisteminde yer alan perdeleri ‘sınıflandıran’; kendi karakterlerini perdelerle yansıtan; onları ‘türdeş’ kılan ‘asıl’lardır. O yüzden Hızır ‘aralıkların aslının’ dört şube olduğunu dile getirmekte ve makam, âvâze ve terkiplerin tümünün, bu dört şube ile bilinebileceklerini ifade etmektedir. [...] Bu sistemde yer alan her bir ‘perde’, aynı zamanda bir ‘şube’nin üyesidir. Bu ilişkililik nedeniyle her perdenin adlandırılmasında, bağlı bulunduğu şubenin adı, perde adıyla birlikte belirtilmektedir. (Öztürk, 2012, s. 116–117)

Öztürk, söz konusu “dört şube” yaklaşımından yola çıkarak, Hızır bin Abdullah’ın eserinde “iki ayrı sekizliden’ ve ‘dört tetrakorddan’ oluşan bir sistem” bulunduğu sonucuna ulaşmakta, söz konusu sistemi aşağıdaki gibi betimlemektedir:



Görsel 68. “Hızır’ın dört şube esaslı perde dizgesinde şubelerin birleşme şekilleri, perde ilişkileri ve aralıklar” (Öztürk, 2012, s. 117)

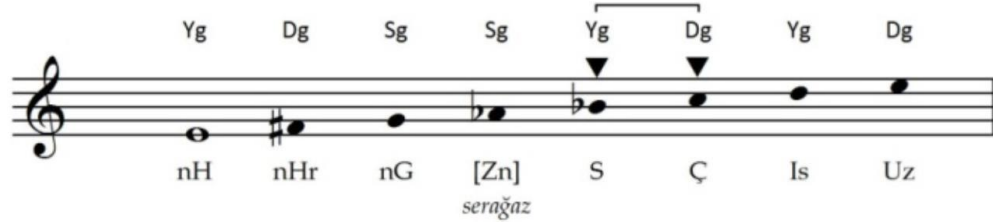
Ayrıca Öztürk, bu sistem içinde “segâh” şubesinin müstakil olarak da sisteme eklenebildiği belirtmektedir:

Hızır, bir veya tam perde aralıklarını ifade etmek için Yg-Dg çiftini kullanırken, buçuk/yarım perde aralıkları için de Sg-Çg (bazen Çg’ın yerine geçebilen Yg sebebiyle Sg-Yg) çiftini kullanmaktadır. Bazı bağlamlar veya dizilişler içinde, Sg ‘tek başına’ sisteme ilave olan ‘ara’ veya ‘nim’ perdede gösterebilmektedir. Örneğin ‘Segâh Zengüle’, ‘Segâh Küçek’ gibi adlandırmalar bu türdendir. Böylece temel bir uygulama ve açıklama modeli olarak dört şubenin, aynı zamanda ses sistemi içindeki aralıkları ‘ölçmeye’ yarayan bir ‘ölçek’ oluşturduğu da ortaya çıkmaktadır. (Öztürk, 2012, s. 117)

Bunun dışında Öztürk’ün üçüncü yöntem olarak işaret ettiği “ezgi çekirdekleri” temelli perde adlandırma yöntemi de, Hızır bin Abdullah’ın makam tariflerinde “dört şube” üzerinden sınıflandırılan perdelerin sahip olduğu özel isimlerin “bağlamsal” bir kullanımı

olduğuna işaret etmesi, yani aynı perdenin farklı makam tariflerinde farklı şekillerde isimlendirilebildiğine dikkat çekmesi bakımından oldukça önemlidir.

Öztürk'ün, yukarıdaki Tablo 23'de verdiğimiz Zengûle makamının tarifi için bu yaklaşım üzerinden ortaya koyduğu çözümlene aşağıdaki gibidir:



Görsel 69. Hızır bin Abdullhah'ın Zengûle tarifi üzerine Öztürk'ün (2012, s. 119) çözümlenmesi

Hızır bin Abdullah'ın makam tariflerine ışık tutmak için biri Çelik diğeri Öztürk tarafından ortaya konan bu iki farklı yöntem, pek çok tarif için anlamlı sonuçlara ulaşılmasını sağlamaktadır. Ne var ki, söz konusu yöntemler üzerinden gerçekleştirilen bazı makam çözümlenmelerini destekleyebilecek tarihsel dayanaklar, tarafımızca bilinmemektedir. Örneğin, Hızır bin Abdullah'ın vermiş olduğu Zengûle tarifine ilişkin olarak yukarıda aktardığımız çözümlenmeler ne Hızır bin Abdullah'tan önce ne de sonra yazılmış olan diğer teori yazmalarıyla örtüşmektedir. Eğer söz konusu çelişkiler doğrudan Hızır bin Abdullah'ın eserindeki orijinal tariflerin farklı olmasından kaynaklanmıyorsa, bu türden çelişkileri giderebilmek amacıyla yeni yaklaşımlar üzerinde düşünmemiz gerekmektedir.

Bu bağlamda, hem perde isimlerinin ortaya çıkış sürecini yorumlayabilmek adına hem de Hızır bin Abdullah'ın makam tariflerini diğer müzik teorisi yazmalarındaki tariflerle uyumlu biçimde açıklayabilmek adına yeni bir bakış açısı öne sürmekteyiz. Tariflere ilişkin çözümlenmelerimize geçmeden önce, bu teşebbüsümüzün altında yatan temel hipotezi ortaya koyalım.

4.2. Analizde kullandığımız temel hipotez

On beşinci yüzyıl eserlerinde göze çarpan ve Hızır bin Abdullah'ın eseri üzerinden bir örneğini inceleyeceğimiz “müzik teorisi yaklaşımının değişimi” konusunu daha sağlıklı bir şekilde değerlendirebilmek için, konuyu daha genel bir perspektiften ele alalım. Açıkça ki “müzik teorisi” sistemleri eğer belirli bir müzik kültüründeki uygulamaları açıklama çabası taşıyorsa, söz konusu uygulamaların zaman içindeki değişimine bağlı olarak kendini güncellemek durumundadır. Yeryüzündeki bütün müzik teorisi sistemlerinin tarihine bakıldığında, güncel uygulamalarda artık bir karşılığı bulunmadığı için “işlevini yitirmiş” olan konu ve kavramların terkedildiği, yaygınlaşan yeni uygulamaların yeni teorik “ihtiyaçlar” doğurması sonucunda da yeni konu ve kavramların ortaya çıktığı görülecektir. Müzik teorileri tarihinde, söz konusu “güncellenme” işlemleri genellikle bir “yeni koşullara adaptasyon” süreci olarak karşımıza çıkmakta; fakat kimi zaman, yeni uygulamaları çok daha iyi açıklayabilen yeni teori sistemlerinin “icat edildiği” de görülmektedir.

Konuyu somutlaştırmak adına, çalışma kapsamında ele almış olduğumuz müzik teorileri sistemleri üzerinden örnek verelim. Kindî, Farabî ve İbni Sînâ gibi 9.-11. yüzyıllar arasında yaşamış ilk dönem teorisyenlerinin eserlerinde ele alınan müzik teorisi yaklaşımını, Antik Yunan kaynaklarındaki müzik teorisi sistemlerinin “kültürel açıdan” adaptasyonu şeklinde değerlendirmek mümkündür. On üçüncü yüzyıldan itibaren Sistemci Ekol teorisyenlerinin ortaya koyduğu müzik teorisi sistemini ise söz konusu ilk dönem teorisyenlerinin kullandığı yaklaşımın “teorik açıdan” adaptasyonu olarak değerlendirmek mümkündür. Bununla beraber, on yedinci yüzyıl sonundan itibaren tamamen özel perde isimlerine dayanan yeni teori yaklaşımımızı, bu eski sistemlerle ortaklığının minimum düzeyde olması sebebiyle “icad edilmiş” bir sistem olarak değerlendirmek mümkündür.

Önceki bölümlerde değindiğimiz “müzik teorisi enstrümanı” kavramı üzerinden örneklendirecek olursak, Antik Yunan teorisyenlerinin lir tipi çalgıları “müzik teorisi enstrümanı” olarak kullanmalarına karşılık olarak, 9.-11. yüzyıllar arasında yazılmış Arapça eserlerde teorisyenler “müzik teorisi enstrümanı” işlevini söz konusu dönemde İslam coğrafyasındaki en muteber çalgı olan uda aktarmışlardır¹²³. Antik Yunan mirasını kısmen

¹²³ Söz konusu eserlerde ud ile ilgili değerlendirmeler için bkz. Dipnot 70. Ayrıca, Antik Yunan medeniyetine ait kadim metinlerin yoğun bir şekilde Arapçaya tercüme edildiği 9.-10. yüzyıllar civarında, söz konusu

sürdüren Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde de ud, birincil müzik teorisi enstrümanı olarak kullanılmaya devam etmiştir. On yedinci yüzyıl sonundan itibaren teorik yaklaşımın radikal bir şekilde değişmesi (yani teori sisteminin soyut aralıksal ilişkiler yerine özel perde isimlerine dayandırılması) sonucunda da müzik teorisi enstrümanı olarak -bilindiği üzere- tanbur kullanılmaya başlanmıştır. Her perdenin özel bir isme sahip olduğu bu yeni teorik anlayışta kullanılan perde taksimatını yetkin bir şekilde somutlaştırabilen¹²⁴ tanburun bir müzik teorisi enstrümanı olarak işlev görmesi, şüphesiz bu çalgının söz konusu dönemde büyük bir itibar görmesi ile de alakalıdır.¹²⁵

Konuya geniş açıdan bakmaya devam edersek, haberdar olduğumuz bütün müzik teorisi geleneklerinin bir müzik teorisi enstrümanına sahip olmaları, bu durumun, insan zihninin yapısı gereği ortaya çıkan “somutlaştırma” ihtiyacının bir sonucu olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, müzik teorisi enstrümanlarının işlevini sadece “muhataplar tarafından anlaşılacak” gibi *eğitimsel* bir amaçla açıklamamız, yetersiz kalacaktır. Dahası, bu somutlaştırma ihtiyacını karşılamak için kullanılan çalgılar, çoğunlukla, söz konusu kültürlerde yaygın ve muteber bir konumu olan ve aynı zamanda -genellikle- bizzat teorisyenler tarafından da icra edilmekte olan çalgılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, müzik teorisi enstrümanlarının kullanımı ile teorisyenlerin düşünme biçimleri arasındaki ilişkiyi sadece bir “somutlaştırma ihtiyacı” olarak açıklamamız da, eksik ve tek yönlü bir yaklaşım olacaktır. Kanımızca, teori enstrümanlarının çok daha kritik olan bir diğer özelliği bizzat teorisyenlerin bakış açılarını ve anlayışlarını şekillendirme potansiyeline sahip olmalarıdır. Yani, ortaya çıkışları açısından müzik teorisi enstrümanları her ne kadar insan zihninin somutlaştırma ihtiyacının bir ürünü olsalar da, söz konusu çalgıların olanak ve sınırlılıkları, ele alınan müzik kültürünün kuramlaştırılmasına yönelik eşzamanlı çabaları da biçimlendirecektir. Gelenekleşmiş müzik kültürlerinin kendi içindeki kuramsallaştırma

metinlerde “lir” tipi çalgılara atfedilen metafizik anlamların da Arapça özgün metinlerde “ud” üzerinden temsil edilmiş olması dikkat çekicidir. Bu açıdan Antik Yunan kültüründeki “lir” tipi çalgıların, İslam coğrafyasındaki kültürel karşılığının, Kindî tarafından “filozofların çalgısı” olarak da nitelendirilen “ud” olduğunu düşünmek mümkündür.

¹²⁴ Söz konusu somutlaştırma işleminin, aralık oranlarına değil perde isimlerine yönelik olduğunu belirtmek gerekir.

¹²⁵ Ayrıca, 18.-19. yüzyıllar civarında özellikle mevlevî muhibleri tarafından çokça önemsenen ney’in de kimi mevlevî teorisyenler tarafından bir müzik teorisi enstrümanı olarak kullanılmış olması dikkat çekicidir [örn. bkz. Abdülbâki Dede, *Tedkîk ü Tahkîk* (Tura, 2006, s. 32–34)]. Ney’in bir müzik teorisi enstrümanı olarak kullanılmasında, bu çalgının, söz konusu dönemin teorik yaklaşımındaki “tam perde/yarım perde” ayrımını yansıtabiliyor olmasının da etkili olduğunu düşünmekteyiz.

çabalarında müzik teorisi enstrümanlarının kullanımı ile, söz konusu müziklerin zihinsel olarak tasavvur edilme biçimleri arasındaki bu karşılıklı ilişkinin bizi ilgilendiren asıl yönü, gelenekteki bir değişimin kaçınılmaz olarak müzik teorisi enstrümanı seçimini de etkileyecek olması, veya tersten bakacak olursak teorisyenlerin zihinlerinde müziği somutlaştırırken hangi çalgıyı referans aldıklarına bağlı olarak söz konusu müziği algılama ve yorumlama biçimlerinin de değişecek olmasıdır. Kısaca açıklamaya çalıştığımız bu perspektif üzerinden ulaştığımız sonuç, on beşinci yüzyıl yazmalarında müzik teorisi enstrümanının değişiyor olduğudur.

Sistemci Ekol külliyyatının dışında kalan 15.-16. yüzyıl teori yazmaları incelendiğinde, her birinin -aralarındaki teorik yaklaşım farklılıklarına rağmen- bir noktada ortaklaştığı görülmektedir ki o da *çeng* ve *kanun* gibi açık telli çalgılara yönelik kapsamlı açıklamalara ev sahipliği yapmalarıdır. Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde bu tür açık telli çalgılara sadece organolojik açıklamalar sırasında (yani çalgı çeşitlerinin tanıtıldığı kısımlarda) kısaca değinilirken, söz konusu dönemde yazılmış olan Sistemci-Ekol-dışı teori eserlerinde bu tür çalgılar teori anlatımının önemli bir parçası haline dönüşmüşlerdir. Sistemci Ekol teorisyenlerinin ud'daki akort düzenleri hakkında verdikleri detaylı açıklamaların yerine, bu türden teori eserlerinde çeng ve kanun gibi açık telli çalgıların akort düzenleri hakkında detaylı açıklamalar verilmektedir. Örneğin, biri on beşinci yüzyılın başında Kırşehirî tarafından biri de on altıncı yüzyılın başında Seydî tarafından yazılan iki farklı eserde (söz konusu eserler arasında hem yaklaşım tarzı hem de anlatım dili açısından büyük farklılıklar olmasına rağmen) çeng ve kanun gibi açık telli çalgılarda kullanılan farklı akort düzenleri detaylıca tanımlanmış, ayrıca söz konusu düzenler üzerinden hangi makamsal yapıların icra edilebileceği tek tek belirtilmiştir.¹²⁶ Açık telli çalgıların akort düzenleri hakkında müstakil bir bölüm ayırmamış olan diğer Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlerin eserlerinde de pek çok ifade üzerinden çeng ve kanun tipi çalgıların önemini çıkarsamak mümkündür. Örneğin, on altıncı yüzyılda yazılmış olduğunu düşündüğümüz Kadızâde Tirevî'nin eserinde de makamsal yapıların çalgılar üzerinde nasıl icra edileceği belirtilirken verilen örnekler, daima çeng ve kanun gibi açık telli çalgılar üzerindeki uygulamanın açıklanmasıyla başlamaktadır. Bu bağlamda, on beşinci yüzyıl civarındaki

¹²⁶ Kırşehirî risalesindeki "düzen" anlatımları için bkz. Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin (2014, s. 70–74). Seydî'nin eserindeki düzen anlatımları için bkz. Arısoy (1988, s. 92–97). Seydî'nin eserindeki "düzen" anlatımlarının büyük oranda Kırşehirî risalesindekilere benzer olması dikkat çekicidir.

eserlerde açık telli çalgıların ön plana çıkararak teori eserlerinde ud'un önüne geçmesinin, kültürel bir nedenden (yani dönemin müzik yaşantısında açık telli çalgıların önem kazanmasından) kaynaklandığını düşünmekteyiz.

Sistemci Ekol dışındaki teori eserlerinde yer alan ifadeler, 15.-16. yüzyıllar civarında açık telli çalgılar arasında (hatta kimi zaman bütün çalgılar arasında) en muteber çalgının çeng olduğuna işaret etmektedir. Söz konusu eserlerden alınan aşağıdaki ifadeler, çalgı sıralamasının başında daima çeng'in bulunması açısından dikkat çekicidir:

- **Kırşehirî:** "Geldik, imdi bir kişi kim makâmşinâs ola ve dahi sâz çalmak dileye **çeng** gibi, yâ **ûd**, yâ **nây** gibi, yâ **şeştâ** gibi, yâ dahi gayrı sâz gibi..." (Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin, 2014, s. 65)
- **Kırşehirî:** "Eğer dilersen ki **çengde** yâ **kânûnda** yâ **muğnîde** dürlü dürlü makâmâtı düzesin..." (Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin, 2014, s. 70)
- **Hızır bin Abdullah:** "Şunlar kim ehli sâzdur ya **çengîdur** yâhud **kânûncîdür** veya **muğnicîdür**..." (Özçimi, 1989, s. 176; Başar Çelik, 2001, s. 258)
- **Seydî:** "Dilersen **çengde**, **kânûnda**, **muğnîde**, **diblûnda**, **santırda**, **şehsâzda** envai' makâm çalasın..." (Arisoy, 1988, s. 92)
- **Tirevî:** "Bilgil eger sâzende isen, yâni **çenk** yâ **kânun** çalarsan..." (Uygun, 1990, s. 34)

Söz konusu dönemde çeng'in sahip olduğu bu saygınlığa, aynı dönemde yazılmış olan edebî eserler¹²⁷ ve minyatürler¹²⁸ üzerinden de tanıklık etmek mümkündür.¹²⁹ Dolayısıyla, on beşinci yüzyıl civarında başta çeng olmak üzere açık telli çalgılara -en azından müzik teorisi üzerine eser kaleme alan çevreler tarafından- büyük önem verilmeye başlandığını görmekteyiz.

¹²⁷ Örn. bkz. Ahmed-i Dâî, "Çengnâme" (Alpay Tekin, 1992); Ahmedî, "Sazlar Münazarası" (Alpay Tekin, 2017).

¹²⁸ Örneğin; Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi ve Süleymaniye Kütüphanesi arşivlerinde 15. yüzyıla ait yazma eserler arasında içinde İran minyatürleri bulunan yazmaları inceleyen bir çalışmada, söz konusu külliyatta en çok resmedilen çalgının çeng olduğu bulgusuna ulaşılmıştır; bkz. Hosseini (2017, s. 160).

¹²⁹ Dönemin müzik yaşantısında çengin konumu için bkz. N. Can (2002); ayrıca bkz. Feldman (1996, s. 121-125). Burada ilginç bir noktaya da dikkat çekmek gerekir ki bir önceki bölümde değindiğimiz *Kenzü't-Tuhaf* başlıklı Farsça eserde çeng, halk arasında hiç de muteber olmayan bir çalgı olarak resmedilmedi. Söz konusu eserde müzisyenlere öğütler verilen ilgili bölümünün, on beşinci yüzyıl başında Ahmedoğlu Şükruallah tarafından Türkçeleştirilmiş hali şöyledir:

Ve gendüyi bu şanâ'at ehlinden olduğunu câhillerden saklaya. Ve eger sâz çalmağa heves iderse bir sâza heves ide ki sâzlarda andan eyüsi olmaya ve halâyık katında andan hürmetlüsi olmaya. Ve ol sâz ki andan ulu yokdur ve andan hürmetlü yokdur. Ol 'üddur ki andan temâm sâz yokdur. Ve şol sâzlar ki 'avâmü'n-nâs katında şakıldür, çeng gibi ve nây gibi, bularuñ gibi sâzlara artuğ heves eylemeye ve eger hâtırı elbette meyl idüp bu sâzları öğrenmek dilese zinhâr ki câhillerden saklayı şta. (Bardakçı, 2012, s. 119)

Kanımızca, on beşinci yüzyıl civarında açık telli çalgılara atfedilen bu önem ile yine aynı dönemde müzik teorisi yaklaşımında ortaya çıkan değişim arasında kuvvetli bir bağlantı bulunmaktadır. Zira, söz konusu döneme kadar teori alanındaki en muteber yaklaşım tarzı olan Sistemci Ekol yaklaşımının kullandığı teorik gereçler, açık telli bir çalgı üzerindeki uygulamaları kapsamlı bir şekilde açıklayabilecek donanıma sahip değildir. Örneğin, çeng veya kanun gibi açık telli bir çalgıda ne "aralık sayma" yöntemi üzerinden işlev gören alfa-numerik ebced notasyonu bir anlam ifade edecektir ne de ud üzerindeki parmak pozisyonlarına dayanan perde isimleri. Hatta, tel bölünmelerine dayanan aralık oranlarını bile açık telli bir çalgı üzerinde kurgulamak mümkün değildir. Dolayısıyla, çeng gibi açık telli çalgılar teorik ilginin odağına girdikçe, kaçınılmaz olarak, yeni teorik ihtiyaçlar ortaya çıkacaktır. Kanımızca bu durum, soyut aralıklara dayanan Sistemci Ekol yaklaşımı yerine özel perde isimleri üzerinden gerçekleştirilen anlatımların yaygınlaşmasını önemli ölçüde tetiklemiştir.

Sonuç olarak, Hızır bin Abdullah'ın makam tariflerini analiz ederken benimsediğimiz temel hipotezi kısaca şöyle ifade edebiliriz: Söz konusu eserde müzik teorisi enstrümanı olarak çeng kullanılmıştır. Daha açık ifade edecek olursak, çeng icrası hakkında üst düzeyde bilgisi olan (ve dolayısıyla yetkin bir çeng icracısı olduğunu düşündüğümüz) Hızır bin Abdullah'ın makam tariflerini değerlendirirken benimsediğimiz temel hipotez şudur: Bu özgün tariflerin altında yatan zihinsel süreçler üzerinde (yani Hızır bin Abdullah'ın söz konusu müzikal yapıları nasıl algılıyor olduğu üzerinde) etkili olan en baskın koşul, Hızır bin Abdullah'ın bu yapıları çeng üzerinden tasavvur etmiş olmasıdır.

Bu bakış açısı üzerinden gerçekleştirdiğimiz çözümlmeleri ortaya koymadan önce, Hızır bin Abdullah'tan önceki dönemlerde özel perde isimlerinin nasıl ortaya çıktığı ve çeng tellerinin bu isimlerle nasıl eşleştirilmiş olduğu konusuna değinmekte fayda vardır.

4.3. Çeng tellerinin özel perde isimleri ile adlandırılması

Yukarıda işaret ettiğimiz üzere, Sistemci Ekol teorisyenlerinin kullandıkları gerek tel bölünmelerine dayanan aralık oranlarının gerek aralık sayma prensibine dayanan alfa-numerik ebced notasyonunun gerekse parmak pozisyonlarına dayanan perde isimlerinin, çeng gibi açık telli bir çalgının icracıları için pek bir anlam ifade etmeyeceği açıktır. Dolayısıyla böylesi ses temsil sistemleri, çeng gibi açık telli çalgıların akort düzenlerini tarif

etmek için kullanışsız gereçlerdir. On beşinci yüzyıldaki Sistemci Ekol dışı teorisyenlerin bu temsil sistemlerinin yerine özel perde isimlerini kullanmayı tercih etmiş olmalarını, böylesi bir ihtiyaç üzerinden açıklamak mümkündür.

On beşinci yüzyıl teorisyenlerinin çeng tellerini özel perde isimleriyle adlandırmalarında dikkat çeken durum, söz konusu teorisyenlerin, perde isimlerini “icat eden” değil daha ziyade “benimseyen” bir görünüm sergilemeleridir. Bu durum, söz konusu özel perde isimlerinin on beşinci yüzyıl öncesinde de hali hazırda kullanımda olduğuna işaret etmektedir. Fakat ne yazık ki özel perde isimlerinin daha eski dönemlerdeki kullanımına ilişkin olarak elimizde yeterince bilgi bulunmamaktadır; üstelik, özel perde isimlerinin kullanıldığı eski yazmaların tarihlendirilmesi konusunda da büyük belirsizliklerin mevcut olması, özel perde isimlerinin tarih sahnesine çıkış süreci hakkında sağlıklı bir değerlendirme yapılması önünde büyük bir engel teşkil etmektedir. Konunun çok daha geniş araştırmalara ihtiyaç duyması nedeniyle özel perde isimlerinin ilk olarak ne zaman ve nasıl ortaya çıktıklarını bir kenara bırakarak meseleyi on beşinci yüzyılda çeng tellerine verilen isimler üzerinden yorumlayalım.

Nasıl ki udun asıl akort düzeni pestten tize tam dörtlü aralıkları üzerinden tanımlanıyorsa, çeng’in asıl akort düzeni de rast dizisinin perdelerine göre akortlanmaktadır. Bilindiği üzere, on beşinci yüzyıldaki Sistemci-Ekol-dışı teori eserlerinde Rast makamı dizisi bir nevi “ana dizi” olarak işlev görmektedir ve sadece bu diziyeye ait perdelerin kendine mahsus özel isimleri bulunmaktadır. Rast dizisinin bu öncelikli konumunun¹³⁰ on yedinci yüzyıl sonrasında da devam ettiği, örneğin Kantemiroğlu ve sonraki teorisyenlerin eserlerinde de Rast dizisindeki perdelerin “tam perdeler” olarak nitelendirildiği ve artık kendi isimleri bulunan diğer perdelerin “nim perdeler” olarak değerlendirilmeye devam ettiği

¹³⁰ Örneğin, Seydî'nin on altıncı yüzyılın başında yazmış olduğu eserde, Rast makamı için şöyle bir ifadeye rastlanmaktadır:

*Eger sorarsan makâmâtun usûlin / Diyeyin asl u fer'inün husûlin
Bil evvel ki makâmı anlagıl râst / Ki râstı Râst'dur ümmü'l-makâmat
Zirâ bundan toğar mecmu'ı âvâz / Makâmât u şuab âvâze-i râz* (Arisoy, 1988, s. 23)

Bu beyitlerde geçen “ümmü'l-makâmât” (makamların anası) nitelendirmesi ile diğer bütün makamların Rast'tan doğmuş olduğunun belirtilmesi, teorik açıdan ilk bakışta anlamsız bir değerlendirme gibi görünmektedir; zira aralıklar açısından düşündüğümüzde bütün makamların dizilerini Rast dizisi içerisinden elde etmek mümkün değildir. Oysa Rast dizisi perdelerinin, kendine mahsus isimleri olması sebebiyle asıl perdeler olarak kabul edildiğini ve aradaki perdelerin bu asıl perdeler üzerindeki tizleşme veya pestleşme ile açıklandığını göz önünde bulundurduğumuzda, bu dizinin nasıl diğer bütün dizilerin anası olarak kabul edilmiş olduğu da anlam kazanmaktadır.

görülmektedir. Hatta yirminci yüzyılın başlarında Rauf Yekta beyin ortaya koyduğu makam teorisi yaklaşımında dahi, Rast dizisinin “ana dizi” işlevini koruduğu ve perdelerin dizik notası üzerinden temsil edilmesi aşamasında Rast dizisi perdelerinin değiştirençsiz olarak yazılmış olduğu dikkat çekmektedir.

On beşinci yüzyıl başında yazılmış olan Kırşehirî risalesinin Osmanlı Türkçesine tercüme edildiği yazmalarda Rast dizisine göre akortlanmış bir çengin telleri için kullanılan perde isimleri, söz konusu dizinin perdeleri için günümüzde kullanılan terimlere oldukça benzemektedir: “*rast, düğah, segah, çargah, pençgah, hüseyni, hisar, gerdaniye, (+muhayyer)*”.¹³¹ Kullanılan bu perde isimlerinde dikkat çeken durum, “*rast*”, “*hüseyni*”, “*hisar*”, “*gerdaniye*” ve “*muhayyer*” terimlerinin hali hazırdaki makamsal yapıların özel isimleri olması; “*düğah*”, “*segah*”, “*çargah*”, “*pençgah*” terimlerinin ise Farsça sayılar olan *dü* (iki), *se* (üç), *çar* (dört) ve *penç* (beş) ifadelerinin ardına konum belirten *+gâh* ifadesinin eklenmesiyle oluşturulmuş olmalarıdır. Dolayısıyla, özel perde isimlerinin nasıl ve ne zaman ortaya çıktıkları hakkında bir bilgimiz olmasa da söz konusu isimlendirmeler üzerinde düşünmenin, perde isimlerinin ortaya çıkış sürecini anlamak konusunda fayda sağlayacağı kanaatindeyiz.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, “*düğah*”, “*segah*” “*çargah*” ve “*pençgah*” terimlerini, yukarıda andığımız diğer perde isimleri gibi halihazırdaki makamsal yapıların özel isimleri olarak yorumlamak mümkündür. Zira, her ne kadar Urmevî'nin *Kitabu'l-edvar* ve *Risaletü'ş-şerefiyye* başlıklı Arapça eserlerinde bu terimler hiç geçmese de, on dördüncü yüzyılın başında (yani Urmevî'ye yakın bir tarihte) Kutbuddin Şîrâzî tarafından hazırlanan “*Dürretü't-tâc li-ğurreti'd-dîbâc*” başlıklı Farsça ansiklopedik eserde söz konusu terimler birer “*şûbe*” adı olarak geçmektedir.¹³² Benzer şekilde, “*şube*” kategorisinde standart olarak “*yirmi dört*” adet makamsal yapının bulunduğunu kabul eden bütün Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde de söz konusu terimler birer “*şube*” adı olarak anılmaktadır. Burada şunu vurgulamak gerekir ki Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde “*şube*” kategorisi, her

¹³¹ Günümüzde “*pençgah*” yerine “*neva*” teriminin, “*hisar*” yerine de “*eviç*” teriminin kullanılıyor olması dışında bu perde isimlerinin aynı şekilde kullanımda kaldığı görülmektedir. Bu benzerliğe, “*düğah*” perdesinin tiz oktavdaki karşılığı için “*muhayyer*” isimlendirmesinin kullanılmış olması da dahildir.

¹³² Şîrâzî, “*şûbe*” kategorisinde dokuz adet makamsal yapının bulunduğunu belirtmektedir. Bunların dördü yukarıda anılan terimlerle, geri kalanı da “*zâvilî*”, “*rû-yi irak*”, “*müberka*”, “*mâye*” ve “*şehnaz*” isimleriyle adlandırılmıştır (bkz. Wright, 1978, s. 172). Merâğî ise, Şîrâzî'nin dokuz adet şube tanımlamış olmasının “*yanlış*” olduğunu belirterek şube sayısının herkes tarafından “*yirmi dört*” olarak bilindiğini vurgulamaktadır (bkz. Sezikli, 2007, s. 174–175; Karabaşoğlu, 2010, s. 162).

birinin kendi aralıksal dizilimi ve seyir hareketi olan belirli makamsal yapılar için kullanılmaktadır; yani söz konusu terimlerin Sistemci Ekol eserlerindeki kullanımını birer “özel perde ismi” olarak yorumlamak pek mümkün değildir.

Bu bağlamda, Sistemci Ekol geleneğindeki “yirmi dört (24) şube” kategorisinin üyelerinden olan “düğah”, “segah”, “çargah” ve “pençgah” şubelerinin söz konusu gelenekte nasıl tanımlanmış olduğundan kısaca bahsetmekte fayda vardır. Genellikle, söz konusu gelenekte “Düğah” şubesi, “tanini (T) aralığını kapsayan iki ses” şeklinde tanımlanmakta ve alfa-numerik ebced notasyonu üzerinden “1-4” ve “8-11” sembolleriyle örneklendirilmektedir; “Segah” şubesi ise tanini ile mücenneb (T-C) aralıklarının birleşimini sağlayan ardışık üç ses olarak tanımlanmakta ve “1-4-6” (veya “8-11-13”) sembolleriyle örneklendirilmektedir; “Çargah” şubesi de pestteki tanininin üzerine iki adet mücenneb aralığının eklenmesiyle oluşmuş (T-C-C) dört sesli bir yapı olarak tanımlanmakta ve “1-4-6-8” sembolleriyle örneklendirilmektedir. “Pençgah” şubesi, aslen “T-C-C-T” diziliminden oluşan beş sesli bir yapı olarak tanımlanmakta (“*pençgâh-ı asl*”) ve “1-4-6-8-11” (veya “8-11-13-15-18”) sembolleriyle örneklendirilmektedir; fakat bu şubenin, tiz taraftaki tanini aralığının mücenneb+bakiye şeklinde bölünmesi yoluyla da kullanılabileceği belirtilmekte ve bu altı sesli yapı (“*pençgah-ı zaid*”), “1-4-6-8-10-11” (veya “8-11-13-15-17-18”) sembolleriyle örneklendirilmektedir.

“Düğah”, “segah”, “çargah” ve “pençgah” ifadelerinin gelenekte böylesi bir anlama sahip olması, Rast makamının aralıksal dizilimine göre akortlanmış olan çeng tellerini tarif etmekte kullanılan bütün özel perde isimlerinin aslında belirli makamsal yapıların özel isimlerinden alınmış olduğuna işaret etmektedir. Bu işlemi şöyle açıklayabiliriz: Gelenekte verilmiş olan tarifler üzerinden yaklaşacak olursak, söz konusu makamsal yapıların hepsini, Rast düzenine göre akortlanmış bir çeng üzerinde doğrudan icra etmek mümkündür; bu imkân dahilinde, anılan makamsal yapıların hareket merkezlerine denk gelen teller için, söz konusu makamsal yapının özel isminin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Söz konusu işlemi, aşağıdaki Görsel 70’te, sembolik dizek notası üzerinden (önceki bölümlerde ortaya koyduğumuz yöntem uyarınca) örneklendiriyoruz:

“Rast” 1 | 4 | 6 | 8 | 11 | 13 | 15 | 18
T C C T C C T

“Düğah” 1 | 4
T

“Segah” 1 | 4 | 6
T C

“Çargah” 1 | 4 | 6 | 8
T C C

“Pençgah” 1 | 4 | 6 | 8 | 11
T C C T

“Hüseyini” 1 | 3 | 5 | 8 | 10 | 12 | 15 | 18
C C T C C T T

“Hisar” 1 | 3 | 5 | 6 | 10 | 11 | 13 | 11 | 10 | 11
C C B “1-5” B C C B B

“Gerdaniye” 1 | 4 | 6 | 8 | 11 | 14 | 16 | 18
T C C T T C C

“Muhayyer” 1 | 3 | 5 | 8 | 11 | 13 | 15 | 18
C C T T C C T

Görsel 70. Rast dizisindeki perdelere isimlerini veren makamsal yapılar¹³³

Diğer yandan, “düğah”, “segah”, “çargah”, “pençgah” gibi ifadelerle ilişkin olarak modern literatürde sıklıkla karşılaşılan bir başka hipotez, sayılardan türetilmiş olan böylesi Farsça terimlerin, aslında, ana perdelere işaret eden “eski” perde isimleri olduğu yönündedir. Konuya bu hipotez üzerinden yaklaştığımızda çok ilginç bir durumla karşılaşmaktayız; zira Sistemci Ekol külliyyatında “düğah”, “segah”, “çargah” ve “pençgah” terimlerine benzer şekilde Farsça sayılar üzerinden oluşturulmuş başka hiçbir terimin kullanılmadığı görülmektedir. Oysa “dü-gâh”, “se-gâh”, “çar-gâh” ve “penç-gâh” diziliminin açıkça “iki”, “üç”, “dört”, “beş” şeklinde sıralı olarak ilerliyor olması, bu yöntem uyarınca diğer sayılar üzerinden de böylesi terimler oluşturulabileceğini düşündürmekte; en azından “bir”i temsil edecek bir “yek-gah” ifadesini aramamıza neden olmaktadır. Ne var ki, ele aldığımız hiçbir Sistemci Ekol teorisyeninin eserinde “yekgah” ifadesinin kullanılmamış olduğunu görmekteyiz.¹³⁴

¹³³ Burada kullandığımız “Hisar” şubesinin tanımı, Lâdikî’nin *Risaletü’l-Fethiyye*’sinden alınmıştır; diğer Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde bu şube daha farklı şekilde tarif edilmektedir. Ancak Lâdikî’nin vermiş olduğu tanıma uygun olarak “Hisar” isimlendirmesinin, bugünün terimleriyle “evîç” perdesinden başlayıp hüseyini, neva ve çargahla inerek “segah” perdesinde sonlanan bir yapılanmaya işaret ettiğini Kadızade Tirevî de doğrulamaktadır (bkz. Uygun, 1990, s. 39).

¹³⁴ Kendi zamanındaki uygulamalardan da bahseden Lâdikî’yi istisna olarak dışarıda tutuyoruz. Lâdikî’nin, “sonrakiler” (*müteahhirîn*) tarafından yekgah teriminin kullanılması konusundaki açıklamalarına ilerleyen kısımlarda değineceğiz.

Gördüğümüz kadarıyla “yekgah” (veya bugün aşına olduğumuz şekliyle “yegah”) teriminin teori anlatımlarında kullanılması, on beşinci yüzyıldaki Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlerin, “şube” kavramını Sistemci Ekol geleneğindeki farklı bir şekilde ele almalarına bağlı olarak yaygınlaşmıştır. Söz konusu teorisyenler, “şube” kategorisini “dört unsur” nazariyesi ile ilişkilendirerek şubelerin dört (4) adet olduğunu ve nasıl ki insanoğlunun aslı ateş, hava, su ve toprak olmak üzere dört unsura dayanıyorsa makamların aslının da “yekgah”, “dügah”, “segah” ve “çargah” olmak üzere dört şubeye dayandığını belirtmişlerdir.¹³⁵

Ne var ki söz konusu teorisyenlerin “şube” yorumunun Sistemci Ekol geleneğinden farklı oluşu, –en azından başlangıç aşamasında ve “müzik teorisi” açısından– pek de bilinçli bir tercih gibi görünmemektedir. Zira, söz konusu Sistemci-Ekol-dışı eserlerde Fârâbî, İbni Sînâ ve Urmevî (ve hatta Merâgî) gibi isimlere sıkça atıf yapılmakta ve sergilenen teori yaklaşımı bu büyük isimlere dayandırılmaktadır; oysa ki, söz konusu Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlerin, aslında bu büyük isimlerin eserlerini okumamış oldukları ve kulaktan dolma bilgilerle rivayetler aktardıkları hemen göze çarpmaktadır. Söz konusu Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlerin müzik dışı bağlantılara yönelik büyük bir sempati beslemesi sonucunda “makam”, “avaze”, “şube” ve “terkip” kategorilerini burçlar, gezegenler, dört element ve saatler ile bağlantılandırarak anlamlandırdıklarını görmekteyiz. Söz konusu kategorilerin ilk olarak ne zaman ve kim tarafından böylesi müzik dışı unsurlarla bağlantılandırıldığı tarafımızca bilinmemektedir.¹³⁶ Ne var ki, Osmanlı topraklarında yazılmış olan Sistemci-Ekol-dışı teori eserlerinin ilk örneklerinde, bu kategorilerin böylesi bağlantılar üzerinden oluşturulmuş olması kimi zaman Urmevî’ye kimi zaman da Fârâbî’ye atfedilmektedir.

¹³⁵ Söz konusu yaklaşımın en eski örneklerinden biri olan Kırşehirî risalesinde bu durum şöyle açıklanmaktadır: *“Şöyle ki âdem oğlanının aslı dört anâsırdandır yâ’ni oddan ve sudan ve yilden ve topraktan. Ancılayın bu makâmâtın dahi aslı dördendür ya’nî dört şubedendür ki evvel yekgâh, dügâh, sigâh, çârgâhdur.”* (Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin, 2014, s. 21)

¹³⁶ Burada kastettiğimiz durum, söz konusu bağlantıların “makam”, “avaze”, “şube” gibi yapılarla eşleştirilmesidir. Yoksa, bu türden bağlantıların, elimizdeki en eski yazılı belgeler olan Kindî’nin risalelerinden (9. yy) beri kullanılmakta olduğu açıktır. Örneğin, bilindiği üzere Kindî söz konusu bağlantıları ud üzerinden kurmakta; dört telli udun tellerini dört elementle, ud üzerindeki parmak pozisyonlarını yedi gezegenle ve udun “4 tel + 4 perde bağı + 4 burğu”dan oluşan yapısını da on iki burçla eşleştirmektedir (bkz. Turabi, 1996, s. 187).

Örneğin söz konusu eser külliyyatının elimizdeki en eski örneklerinden biri olan Kırşehirî risalesinde bu bağlantılar (*Safiyüddin Abdülmümin*) Urmevî'ye dayandırılmaktadır.¹³⁷

Safiyüddin Abdülmü'min cemî'-i ulûmi nihâyetine irdürmişidi. Ve bu ilm-i mûsikîde dahi begâyet sâhib-i kemâldi ve bu ilmi ol ihyâ eyledi [...] ve on iki burûcdan on iki makâm tasnîf eyledi. Ve yidi yılduzdan yidi âvâze aldı. Ve dokuz felekden dokuz dürlü darb ve usûl peydâ eyledi. Ve her makâmun aslını âvâzeden fark eyledi; gördi ki dört nev'dür. Bu dört nev'i dört 'anâsıra mukâbil eyledi ki od ü yil ü su ü toprakdur ve her birine bir dürlü ad kodı. (Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin, 2014, s. 17–18)

Söz konusu Sistemci-Ekol-dışı eser külliyyatının en eski örneklerinden bir diğeri olan ve yine on beşinci yüzyıl başlarında yazılmış olan Bedr-i Dilşad'ın mesnevi formundaki eserinde de söz konusu bağlantılar (ve sınıflandırma yaklaşımı), –henüz “makam”, “avaze” ve “şube” gibi kavramların mevcut olmadığı bir dönemde yaşamış olan– Fârâbî'ye dayandırılmaktadır:

Bu dahi rivâyet olunmuşdurur
Buna da inâyet olunmuşdurur

Ki bu ilmi Fârâbî düzmişdürür
Fikir denizinden o süzmişdürür

Komış on iki makâmı usûl
Ki uş bize irişdi buldı vusul

Hem âvâzeleri o komış yidi
Dahı şube dörttür diyi ol didi [...]

İşit imdi Fârâbî sözünü de
Diyeyim göresin ki sözü nide

On iki makâma asıldur didi
Hem âvâzeleri ol itdi yidi

Yine şube'î dörd idüpdür hemîn
Bu kutlu işe ol olaldan emîn

Ki on iki burca yedi yılduze
Bu dört unsura hep mukâbil düze

(Ceyhan, 1994, s. 278–279)

Haberdar olduğumuz eserler üzerinden konuşacak olursak, sistemci-ekol geleneğinde hiçbir zaman böylesi bağlantılardan bahsedilmemiş olduğunu söyleyebiliriz. Yukarıda Kırşehirî ve Bedr-i Dilşad üzerinden örneklediğimiz Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlerin eserlerinde söz konusu kategorilerin böylesi bağlantılar üzerinden anlamlandırılmış olması, muhtemelen, teori geleneğinde “makam” olarak adlandırılan yapıların sayısının on iki ile sınırlı olması ve bu sayının burçları çağrıştırması ile bağlantılıdır. Sonradan “makam” olarak adlandırılan bu

¹³⁷ Hatta söz konusu eserde, Urmevî'nin ortaya koyduğu ileri sürülen “12 makam, 7 avaze, 4 şube” sınıflamasının, onuncu yüzyılda yaşamış olan Fârâbî tarafından da tasdik edildiği belirtilmektedir: “*Bilgil kim Zahir Fârâyâbî, nevver'allâhu kabrehû, eydür: 'Asıl on iki makâmdur ve yidi âvâzedür ve dört şubedür; kalanı terkiblerdür.'*” (Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin, 2014, s. 22)

“meşhur devirler”in sayısı ile burçların sayısı arasındaki benzerliğin cazibesi, muhtemelen diğer kategoriler için de böylesi bağlantılar kurulmasına yol açmıştır. Ne var ki söz konusu bağlantıların kurulabilmesi için gelenekteki sayıların değiştirilmesi gerekmiştir. Örneğin Urmevî’den itibaren bütün sistemci-ekol teorisyenleri “avaze” kategorisindeki makamsal yapıların sayısını altı (6) olarak verirlerken¹³⁸, on beşinci yüzyıldaki Sistemci-Ekol-dışı eserlerde bu kategorinin elemanlarını gezegenlerle (*kevâkib*)¹³⁹ bağlantılandırmak amacıyla avaze sayısının yediye (7) çıkarılmış olması dikkat çekicidir. Sistemci-ekol yaklaşımının “son büyük temsilcisi” olarak nitelendirilen Lâdikî, kendi zamanında kabul gören diğer yaklaşımlardan da bahsettiği eserlerinde bu durumu açıklamak için, avaze sayısının gelenekte ekseriyetle “altı” olarak kabul edildiğini fakat “sonrakiler” tarafından “avazelerle yıldızlar arasında bağlantı kurmak amacıyla” sayının yediye çıkarıldığından bahsetmektedir.¹⁴⁰ Sistemci-ekol olarak adlandırdığımız teori geleneğinde avazelerin sayısının altı (6) ile sınırlı olduğunun farkında olan bazı Sistemci-Ekol-dışı teorisyenler de sayılar arasındaki bu çelişkiyi açıklamak için, yedinci avazenin aslında Fârâbî tarafından sisteme eklendiğini fakat bazı çevrelerce bu yedinci avazenin kabul görmediği belirtmektedirler.¹⁴¹

Sistemci-Ekol-dışı eser külliyyatının on beşinci yüzyıl başına ait bu ilk dönem eserlerindeki rivayetler ve müzik-dışı bağlantılar, açıktır ki zamanla büyük bir kabul görüp teori geleneğini yeniden şekillendirmişlerdir. Fakat, yukarıda da vurguladığımız üzere, söz konusu Sistemci-Ekol-dışı teorisyenler, bu farklılaşmış “yeni” teori anlayışını mevcut geleneğin devamı olarak görmekte ve Urmevî, Fârâbî gibi büyük isimleri takip ettiklerini düşünmektedirler. Oysa söz konusu teorisyenlerin, bu büyük isimlerin eserlerini okumadıkları, onları efsanevî birer figür

¹³⁸ İstisna olarak Kutbeddin Şîrâzî’nin eserini örnek gösterebiliriz. Zira Şîrâzî, avazeler konusunda net bir sayı vermemekte, “gerdaniye, nevrüz, muhayyer ve ısfahanek *gibi*” yapıların avaze olarak adlandırıldığından bahsetmektedir (bkz. Wright, 1978, s. 168); ayrıca, Şîrâzî’nin “avaze” kavramını ele almasına ilişkin olarak Merâğî’nin itirazları için bkz. Sezikli (2007, s. 171–172); Karabaşoğlu (2010, s. 160, 162).

¹³⁹ Özel olarak “*seb‘a-i seyyâre*” olarak da adlandırılan söz konusu “yedi gezegen” şunlardır: Satürn, Jüpiter, Mars, Güneş, Venüs, Merkür ve Ay.

¹⁴⁰ “*Avâzât ekser kudemâ katında altıdır. Amma müteahhirîn kevâkib(e) nisbet itdükleri vaktin bir dahi zamm itdiler, pes cümlesi yidi oldı.*” (Pekşen, 2002, s. 52). Oldukça benzer bir ifadeyi, Gönül Alpay (1972, s. 96), Leiden kütüphanesinde Or. 1175 numarayla kayıtlı bir yazmadan aktarmaktadır: “*Avaze aslı altıdır ve illâ yidi yılduza muvafık olmağın yidi eylediler.*”

¹⁴¹ Örneğin Hızır bin Abdullah’ın eserinde bu durumun anlatımı için bkz. Özçimi (1989, s. 140); Başar Çelik (2001, s. 215).

olarak sadece rivayetler üzerinden tanıdıkları anlaşılmaktadır.¹⁴² Dolayısıyla, söz konusu teorisyenlerin eserlerindeki anlatımlar ile sistemci-ekol geleneğindeki anlatımlar arasındaki farklılığı ele alırken bu durumu da göz önünde bulundurmamak zorunluluğunu hissetmekteyiz.

Söz konusu farklılığı doğrudan birinci ağızdan ele almak için, hem sistemci-ekol geleneğine hâkim olan hem de “dört şube” gibi yeni ortaya çıkmış trendlerden haberdar olan Lâdikî'nin, on beşinci yüzyılın ikinci yarısında yazdığı eserlerine göz atalım. Lâdikî, “dört şube” anlayışı

¹⁴² Bu efsaneleştirme, eski dönem eserlerinde Pisagor'a atfedilen hikayelerin on beşinci yüzyıl sonrasında Urmevî ve Farabî gibi isimlerin başından geçmiş olarak anlatılması üzerinden açık şekilde görülmektedir. Örneğin, Pisagor'un ruhunun temizliği sayesinde yükselip feleklerin ve gök cisimlerinin seslerini duyduğu, sonrasında da fiziksel bedenine geri dönerek müzik ilmini icad ettiği yönündeki meşhur hikayenin, on altıncı yüzyılda kaleme alınmış olan eserlerde Urmevî veya Farabî gibi isimlerin başından geçmiş olarak anlatıldığı ve söz konusu “on iki makam, yedi avaze ve dört şube” sınıflamasının bu olaylara dayandırıldığı görülmektedir. Seydî'nin eserinde durum şöyle ifade edilmektedir:

Hak subhanehu ve teali felekleri yaradıcak bunlara dönmek emr itdi ve dönmeklerinden avazeler (sesler) zahir oldu. Ol avazelere agânî ve ruhani didiler. Hem musikinin aslı ol ruhani avazelere dendir (seslerdendir). Ol avazeleri Şeyh Safiyüddin Abdülmümin [Urmevî] işidüb durudı riyazat müsaadesiyle. [...] Bu riyazat berekâtiyle şol mertebeye irdi kim seher vaktinde bir kenâre ve cennet-misâl bir mergizâre çıkardı. Eflâkün (feleklerin, göklerin) avâzın işidürdi. Her seher kim çıkardı, kulagina bir dürlü avâz girerdü. Bes feyyâzun feyzi sebebiyle oniki makâmı oniki burûcun avazelerinden ve yedi avâzeyi yedi kevkebün avazesinden kim ana seba-i seyyare dirler ahz idüb cem itdi [...] dikkat-i fehm ile nazar idüb gördi kim bu makâmâtun aslı dört dürlüdür ve hilkat-ı insan dahi dört nesneden mürekkebdür ve bunlardan dahi dört şube ahz itdi. Temeyyüz idüb dört dürlüsini dört unsurun hizasına kodı kim ana anâsır-ı erbaa dirler. (Arısoy, 1988, s. 20–21)

Kadızaade Tirevî de “oniki makam, yedi avaze ve dört şube” sınıflamasının ortaya çıkışını şöyle anlatmaktadır: [şeyh-i mûsikâr...] alem-i ağyardan hâlî olub felek devârın harekâtı mevzunesinin ve savtu sedâsı imiş bildi ve badehu bu sadanın semaina müdâvim ve bu savtın esmaina mülâzim olub oniki gün gelüb gitdi ve her gün bir dürlü sada işitdi. Onüçüncü gününe varıcak evvelki gün işittiği sadayı işitdi ve bu üslub üzerine kasd idüb ol oniki sada hatırında nakş oldukda oniki burca teşbih idub bu sadalara makam deyüb her birin bir ismile müsemma kıldı [...] badehu ol şeyh-i musikar hazretleri bu ilmi ziyade itmek murad idüb iki makamı birbirleriyle cemi' kılub yedi dahi telif idub bunlara agaze ve avaze deyub seba-i seyyareye teşbih idub bunların her birin bir ismile müsemma kıldı [...] badehu zalik bu cümleden dört dahi telif idüb bunlara şube deyüb çar anasıra teşbih idüb bunların dahi her birin bir ismile müsemma kıldı. (Uygun, 1990, s. 25–26)

On dokuzuncu yüzyıl teorisyenlerinden Haşim Bey'in eserine baktığımızda, bu rivayetlerin yüzyıllar boyunca anlatılmaya devam edildiği (örneğin Kantemiroğlu'nun eserinde aynı anlatım için bkz. Tura, 2001, s. 136-137) ve böylelikle “on iki makam, yedi avaze, dört şube” sınıflamasının, sonunda Pisagor'a kadar dayandırıldığı görülmektedir:

Fisagoras hekîmin ilm-i musikide mahareti berkemal olduğu kuvve-i riyaziye sebebi ile hasıl olup, bu cihetle sedâ-i evzâ ecrâm-ı semâviyyeyi ve harekât-ı kevâkibi istima eyleyip derûnuna hıfz ve itkân ve bu terkip üzere on iki makam ve dört şube ve yigirmi dört terkip icad eylediği kütüb-i mûteberde mestûr ise de Hoca Nasiruddin [Fârâbî] ve Ebu Ali Sina (İbn Sînâ) yigirmi terkip, terkiyat-ı mezkûrun üzerine zamm ve ilave ederek kırk dörde iblağ etmişlerdir. (Yalçın, 2016, s. 188).

ile ortaya çıkan “yekgah” kavramının *yeni bilginlerin buluşlarından* olduğunu ve bu kavramın *eski bilginlerin kitaplarında yer almadığını* belirtmektedir (bkz. H. Tekin, 1999, s. 193). Eserlerinden anlaşıldığı üzere Lâdikî'nin “şube” kavramını algılayış şekli, –sistemci-ekol geleneğine uygun biçimde– “her birinin kendine mahsus bir aralıksal dizilimi olan belirli makamsal yapılar” şeklindedir; dolayısıyla Lâdikî, “dört element” ile benzerlik kurmak amacıyla ortaya çıkmış olan “dört şube” kategorisindeki “yekgah” şubesinin *bir aralığa sahip olmadığını* vurgulamaktadır.¹⁴³ Bunun yanı sıra Lâdikî, sistemci-ekol geleneğindeki yirmi dört şubeyi anlattığı bölümde “dügah” şubesini “tanini aralığını kapsayan iki ses” şeklinde açıklarken dikkat çekici bir ayrıntı vermektedir: “*Bu, bir çok durumda pest uçta kullanılır, tiz tarafta kullanılırsa bir grup yeni bilginlerce Hazân veya Vâsf-ı Yegah diye adlandırılır*” (H. Tekin, 1999, s. 161).¹⁴⁴ Bu açıklamada geçen “vâsf” ifadesi, Yekgâh'ın hipotetik bir kavram olduğuna işaret edecek şekilde yorumlanabilmesi bakımından çok ilginç bir ifadedir. Lâdikî'nin Yekgah ile ilgili bir diğer ilginç açıklaması da aşağıdaki gibidir: “*Bazı müteahhirin katında şubeden kastedilen murad dört emirdür kim dört anasıra nisbet itdiler. Biri yekgahdur [...] Pes bunun bu'udı (aralığı) yokdur. Ekser resâil-i kudemâda yekgahun zikri metruk olduğu ecilden ötürü ba'zı kâsireyn buna inkâr iderler.*” (Pekşen, 2002, s. 55).

Bu açıklamada geçen “metruk” ifadesini her ne kadar “kullanılmaz”¹⁴⁵ anlamında ele almak mümkünse de kelimenin birincil anlamının “terk edilmiş, bırakılmış” şeklinde olması, bize yeni bir olasılığın kapısını açmaktadır. Şöyle ki bu açıklama, “dügah”, “segah”, “çargah” ve “pençgah” terimleriyle beraber “yekgah” teriminin de tarihsel bir kökeni olduğu fakat “eskilere ait eserlerin çoğunda” (*ekser resâil-i kudemâda*)¹⁴⁶ “yekgah” ifadesinin kullanımının terk edildiği şeklinde yorumlanabilir. Her ne kadar on beşinci yüzyıl öncesinde yazılmış olan ve bizim haberdar olduğumuz hiçbir teori eserinde “yekgah” ifadesi geçmese de, şimdilik Lâdikî'nin açıklamasını bu yorum üzerinden okuyarak böylesi bir olasılığın

¹⁴³ Bkz. *Zeynü'l-Elhan* (Pekşen, 2002, s. 55); *Risaletü'l-Fethiyye* (H. Tekin, 1999, s. 193).

¹⁴⁴ Çeviri H. Tekin'e (1999) aittir; Arapça metnin orijinalinden karşılaştırma yapmak için söz konusu eserin EK kısmında yer alan tıpkıbasımın 80. sayfasına bakınız. Söz konusu açıklamanın, Türkçe *Zeynü'l-Elhan*'daki halinin transkripsiyonunu Pekşen (2002, s. 55) şu şekilde vermektedir: “*İlla bu kadar var ki eskâlinden isti'mâli galibdür bazıları buna ahaddından isti'mâl olduğu takdirce hazzan-ı vasfa yekgah dirler.*”

¹⁴⁵ Bkz. *Kâmus-ı Türkî* (Şemseddin Sami, 2015, s. 1277).

¹⁴⁶ Zeynü'l-elhan'ın dört farklı nüshasını karşılaştırarak transkripsiyonunu veren Pekşen'in tezinden, “*ekser*” ifadesinin sadece Murat Bardakçı'daki nüshada geçtiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, Lâdikî'nin bir çoğunluktan değil, doğrudan eski eserlerin tamamından bahsetmiş olması ihtimali de mevcuttur.

mevcut olduğunu kabul edelim. Bu durum, konum bildiren *+gâh* ifadesinin sayı isimlerine eklenmesi yoluyla oluşturulmuş olan “yek-gah”, “dü-gah”, “se-gah” gibi Farsça terimlerin çok daha eski dönemlerde var olduğuna ve sistemci-ekol teorisyenlerinin –on dördüncü yüzyıldan itibaren– böylesi terimler arasından sadece “dügah”, “segah”, “çargah” ve “pençgah”ı seçip kendi yaklaşımları çerçevesinde kullanmış olduklarına yönelik bir sonuca ulaşmamıza yol açmaktadır (ki bu durum, söz konusu terimlerin aslında “eski” perde isimleri olduğu yönündeki yaygın hipoteze uymaktadır). Tarihsel açıdan böylesi bir durumun gerçeği yansıtıp yansıtmadığını henüz bilmemekteyiz; fakat bir kez daha belirtmek gerekir ki, eldeki veriler, “yekgah” teriminin eski dönemlerde mevcut olmadığına işaret etmektedir.

Söz konusu türden terimlerin “dügah” ile başlıyor olması, bugün bizler için çelişkili bir durum gibi görünmekte ve mantıksal açıdan “dü-gah”ın öncesinde bir “yek-gah”ın mevcut olması gerektiğini düşündürmektedir. Ne var ki, modern zihinlerimizde oluşan böylesi bir arayış, on beşinci yüzyıl sonrasındaki uygulamalar nedeniyle bu türden terimleri birer perde ismi olarak algılıyor olmamızdan kaynaklanıyor olabilir. Örneğin, “*yer, makam, durak*” anlamında konum bildiren “*gâh*” ifadesinin “*dü*” (iki) sayısına eklenmesi yoluyla oluşturulmuş olan “*dügah*” terimini bugün “ikinci yer” (veya müzikal bir çeviriyle “ikinci ses”) şeklinde kavriyor olmamız, doğal olarak “birinci yer” (veya “birinci ses”) anlamında bir “*yekgah*” ifadesini aramamıza yol açmaktadır. Oysa “dügah” ifadesini “iki yer” (veya “iki ses”) şeklinde yorumlamak da mümkündür; üstelik böylesi bir yorum, sistemci-ekol teorisyenlerin bu terimleri kullanımını çok daha iyi açıklamaktadır. Başka bir deyişle, sistemci-ekol geleneğindeki “şube” kategorisinin yirmi dört (24) üyesi arasında yer alan “dügah”ın iki sestem, “segah”ın üç sestem, “çargah”ın dört sestem ve “pençgah”ın –aslen– beş sestem teşekkül ettiğini göz önünde bulundurduğumuzda, “yekgah” ifadesinin tek bir sese işaret edeceği ve dolayısıyla (sistemci-ekol geleneğinde “şube” kategorisindeki bütün makamsal yapılar belirli bir aralıksal dizilim ihtiva ettiği için) “yekgah” şeklindeki bir terimin hükümsüz ve daha da önemlisi gereksiz olacağı sonucuna ulaşabiliriz.

Dolayısıyla, bizim kanaatimiz, “yekgah” teriminin sonradan ortaya çıkmış olduğu yönündedir. Bu ortaya çıkışın altında yatan neden ise, kanımızca, müzik teorisi geleneğindeki kavramların on beşinci yüzyıl civarında dejenere olması ile bağlantılıdır. Özellikle Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlerin eserlerinde belirgin şekilde göze çarpan söz konusu dejenerasyonun, kümülatif bir şekilde devam ederek bugünkü “makam”

anlayışımızın doğmasını sağladığı çok açıktır. Fakat buradaki “dejenerasyon” ifadesini olumsuz bir anlamda kullanmadığımızın bilinmesini isteriz; zira söz konusu sürecin, müzik pratiğindeki değişim ile sıkı bir bağlantı içerisinde ilerliyor olduğu da aşikardır.¹⁴⁷

Hızır bin Abdullah’ın ortaya koyduğu perde anlayışını ele almadan önce, son olarak bu dejenerasyon süreci hakkında birkaç noktaya daha temas etmek faydalı olacaktır. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, on beşinci yüzyıldaki Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlere ait eserlerde yer alan teorik anlatımların, “sistemci-ekol geleneğinden bağımsız olarak inşa edilmiş bir teori anlayışı” şeklinde ele alınması durumunda bir dejenerasyondan bahsetmek mümkün olmayacaktır; zira bir dejenerasyondan bahsedebilmek için öncelikle bir devamlılığın mevcut olduğunu varsaymak zorunludur. Dolayısıyla, söz konusu teorisyenlerin eserlerinde kullanılan kavramların, sistemci-ekol geleneğinden alınmış olduğunu kabul etmekteyiz; zira söz konusu teorisyenler de kendilerini yeni bir teori sisteminin mimarları olarak değil, kökeni Farabî’ye ve Urmevî’ye dayanan bir geleneğin takipçileri olarak görmektedirler. Ne var ki Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlerin bu kavramları ele alış şekilleri, (eğer iki-üç yüzyıl boyunca İslam dünyasında müzik teorisi anlayışını domine etmiş olan sistemci-ekol yaklaşımını bu kavramların kökeni olarak kabul edersek) söz konusu kavramların gelenekteki asıl hallerinden farklıdır.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Kavram ve terimlerin gelenekteki asıl anlamlarından farklı bir hale dönüşmesi durumunu kastettiğimiz “dejenerasyon” olgusuna en basit örnek olarak “makam” terimine 14.-15. yüzyıllarda yüklenen anlam ile söz konusu terimin günümüzdeki anlamı arasındaki farklılığı gösterebiliriz.

¹⁴⁸ Basit bir örnek olarak “*edvâr*” (devirler) kavramının geçirdiği anlam değişimini ele alabiliriz. Bildiğimiz kadarıyla bu kavramın ortaya çıkışı, Sistemci Ekol yaklaşımının kurucusu olarak kabul edilen Urmevî’nin hem dizileri hem de ritimleri devirler/daireler üzerinden anlattığı eserine “Devirler Kitabı” (*Kitabü’l-Edvâr*) başlığını vermesi ile başlamıştır. Bilindiği üzere “devir” kelimesi, Urmevî ve sonraki teorisyenlerin eserlerinde özel bir kullanıma sahip olan bir müzik teorisi terimidir ki uyumlu dörtlüler ile uyumlu beşlilerin birleştirilmesi sonucu ortaya çıkan ve oktav denkliği prensibi üzerinden ele alınan aralıksal dizilişlere ve ayrıca ritmik döngülere işaret etmek amacıyla kullanılmaktadır. Urmevî, söz konusu eserinde dörtlü ve beşlilerin birleşimi yoluyla 84 adet “devir” tanımlamış, sonraki teorisyenler ise “uyumlu beşliler”in sayısını arttırarak bu sayıyı 133’e kadar çıkarmışlardır. Bugün “Sistemci Ekol yaklaşımı” olarak bahsettiğimiz teori geleneği, temelde söz konusu “devir” anlayışı üzerine kurulmuştur; dolayısıyla bu geleneği “devir yaklaşımı” şeklinde nitelendirmek de mümkündür. Özel anlamıyla “devir” teriminin söz konusu teori anlayışındaki başat konumu, zamanla “müzik teorisi” (*ilmü’l-mûsıkî*) ifadesinin bile “devirler teorisi” (*ilmü’l-edvâr*) şeklinde anılmasına yol açmıştır [örn. bkz. Ahmedoğlu Şükrullah (Bardakçı, 2012, s. 11)]. Bu doğrultuda, müzik teorisi üzerine yazılmış eserlerde başlık olarak “*edvâr*” ifadesininin kullanılması bir gelenek haline gelmiş ve başlangıçta teknik bir anlamı olan “*edvâr*” (devirler) ifadesi, zamanla “müzik teorisi kitabı” anlamına gelecek şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Geleneksel “devir yaklaşımı”nın hala yaşamakta olduğu on beşinci yüzyılda, bu gelenekteki matematiksel açıklamaları ve dolayısıyla da aralık oranları konusunu bir kenara bırakan ve hatta “bakiye”, “mücenneb”, “tanini” gibi aralıklardan bile bahsetmeyen Sistemci-Ekol-dışı teorisyenler de, teknik anlamıyla tek bir “devir”den bile bahsetmemelerine rağmen, yazmış oldukları eserler için “*edvâr*” adlandırmasını kullanmışlardır. Sistemci Ekol geleneğinde kullanılan “makam”, “avaze”

Örneğin sistemci-ekol geleneğinde “makam” olarak adlandırılan yapıların on iki tane, “avaze” olarak adlandırılan yapıların ise altı tane olmasının, Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlerin şöyle bir çıkarıma ulaşmalarına neden olduğu görülmektedir: “iki makamın birleşiminden bir avaze doğar”.¹⁴⁹ Oysa sistemci-ekol geleneğine ait eserlerin hiçbirinde böylesi bir avaze tanımına rastlanmamaktadır. Sistemci-Ekol-dışı eserlerde makamların burçlarla, avazelerin de gezegenlerle ilişkilendirilmesi sonucunda, makamlar hangi burca aitse o burçların ait olduğu element grubu ve buna bağlı olarak sahip oldukları temel nitelikler (soğuk/sıcak ve yaş/kuru), söz konusu makamların birleşiminden doğan avazelere de yansıtılmış; ayrıca avazeleri de özel olarak gezegenlerle ilişkilendirmek için gelenekte olmayan ve yine iki makamın birleşiminden oluşmuş yedinci bir avaze kabul edilmiştir.¹⁵⁰

Bu bağlamda “dört şûbe” yaklaşımını da böylesi bir dejenerasyonun ürünü olarak değerlendirmekteyiz. On beşinci yüzyılın ortalarına doğru “dört şube” kavramı, sistemci-ekol geleneğinde karşılığı olmayan bambaşka bir hale dönüşmüş olsa da, “dört şube” yaklaşımından bahseden en eski eserlerden biri olan Kırşehirî risalesinde böylesi bir dejenerasyon sürecinin ipuçlarıyla karşılaşmaktayız. Zira “şûbe” kavramının Sistemci Ekol geleneğindeki ele alınış şekline paralel olarak Kırşehirî de dört şubenin her biri için beş-altı sestten oluşan belirli bir perde dizilimi ve seyir hareketi tanımlamaktadır (bkz. Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin, 2014, s. 35–37). Sonraki Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlerin eserlerinde ise dört şubeye ilişkin olarak böylesi tarifler verilmemekte; sadece, nasıl ki fiziksel bedenimiz dört elementten teşekkül ediyorsa makamsal yapıların da “dört şube”den vücut bulduğu belirtilmektedir. Böylesi bir iddiayı müzik teorisi açısından ayakları yere basar bir hale getirmek için, Kırşehirî’nin verdiği türden tariflerden vazgeçilmesi gerektiği açıktır. Bu doğrultuda atılmış bir adıma, Hızır bin Abdullah’ın eserinde rastlamaktayız.

ve “şube” gibi kategorileri on beşinci yüzyıldan itibaren metafizik bağlantılar üzerinden anlamlandıran söz konusu teorisyenler, dönemin astronomi bilgisi çerçevesinde gökyüzündeki katmanların (*felek*, çoğ. *eflâk*) ve “yıldızların/gezegenlerin” (*kevâkib*) dairesel olarak hareket ettikleri kabulünden yola çıkarak, “edvar” ifadesini bu dairesel yörüngelere bir gönderme şeklinde değerlendirmişlerdir. Örneğin, “devir yaklaşımı”nın temelini atan Urmevî’nin, yazmış olduğu esere *Kitabü’l-Edvâr* ismini vermesinin nedenini Seydî şöyle açıklamaktadır: “[Urmevî] gördi kim felegün hareketi hareket-i müstedîredür, hareket-i müstakîme degüldür ve kevâkibün dahî bi-tab hareketi hareket-i müstedîredür, hareket-i müstakîme degüldür. Ol sebebden ötürü buna ilm-i esrar kitâb-ı edvâr diyü ad virdi.” (Arısoy, 1988, s. 22)

¹⁴⁹ Söz konusu eserlerde, avazelerin iki makamın birleştirilmesi yoluyla oluştuğuna ilişkin beyanlar için bkz. Özçimi (1989, s. 146, 192); Başar Çelik (2001, s. 220, 274–275); Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin (2014, s. 25); Uygun, (1990, s. 25).

¹⁵⁰ Bu bağlamda, avazelerin hangi makamların birleşiminden doğduğunu belirten tablolarla yedinci avazeye yer verilmemiş olması dikkat çekicidir; bkz. bir önceki dipnotta işaret edilen kaynaklar.

Öztürk (2012, s. 115) tarafından da işaret edildiği üzere Hızır bin Abdullah'ın eserinde “dört şube” kavramının temel bir yapı taşı olarak vurgulanıyor olması, şüphesiz, “dört element” nazariyesinin bir yansımasıdır. Bu bağlamda Hızır bin Abdullah, dört şubeye ilişkin olarak Kırşehirî'nin yaptığı gibi tarifler vermemesi sayesinde, gerçekten de söz konusu “şube” anlayışını bir yapı taşı biçiminde ele alabilmiştir. Fakat bu aşamada da yeni bir dejenerasyonun ortaya çıktığı dikkat çekmektedir.

Şöyle ki, sistemci-ekol geleneğinde “iki”, “üç”, “dört” ve “beş” sesli yapılar olan “dügah”, “segah”, “çargah” ve “pençgah” ifadelerinin zamanla “ikinci”, “üçüncü” gibi sıra belirtecek şekilde anlaşılabilir olmasına bağlı olarak sisteme bir “birinci” eklendiği ve “yekgah” teriminin bu şekilde ortaya çıkmış olduğu yönündeki hipotezimizin şimdilik geçerli olduğunu varsayalım. Lâdikî'nin de işaret ettiği üzere, söz konusu terimin doğuşu ile paralel olarak “şube” kategorisinin gelenekteki anlamı da değişmiş olmakta, ayrıca “şube” sayısı da “dört element” anlayışına bağlı olarak dörde indirgenmektedir. Bu bağlamda Kırşehirî'nin eseri adeta bir geçiş aşamasının özelliklerini göstermektedir. Zira Kırşehirî, bir yandan “yekgah”, “dügah”, “segah” ve “çargah” olmak üzere dört şubeden makamların vücuda geldiğini belirtmekte, diğer yandan sistemci-ekol geleneğindeki gibi bu şubelere ilişkin belirli bir perde dizilimi ve seyir hareketi tarif etmektedir. Üstelik daha da ilginç olan durum, Kırşehirî'nin verdiği tariflerin gelenekteki tariflerden kısmen farklı olmasıdır. Örneğin gelenekte “dügah” iki sesli, “segah” üç sesli, “çargah” da dört sesli bir yapıya sahiptir. Bu doğrultuda Lâdikî, yeni ortaya çıkan “yekgah” şubesinin “bir sesli” bir yapıya işaret etmesi nedeniyle bir aralığa sahip olmadığını da belirtmektedir. Oysa Kırşehirî'nin “dört şube” için verdiği tariflerin her birinde, beş veya altı perdelik bir dizilim tanımlanmaktadır. Buradaki en ilginç durum ise, Kırşehirî risalesindeki “şube”, “avaze” ve “makam” tariflerinde söz konusu türden terimlerin (yekgah, dügah, segah, çargah ve pençgah) aynı zamanda müstakil birer perde ismi olarak da kullanılıyor olmasıdır. Dolayısıyla Sistemci Ekol geleneğinde “iki ses”, “üç ses”, “dört ses”, “beş ses” anlamlarında yorumlanabilecek “dügah”, “segah”, “çargah” ve “pençgah” ifadeleri, Kırşehirî risalesinde “ikinci ses”, “üçüncü ses”, “dördüncü ses” ve “beşinci ses” anlamlarına sahip olmakta ve bu sıralamanın başında bir de “birinci ses” (yekgah) yer almaktadır. Ne var ki, Kırşehirî risalesinde bu türden başka bir terim kullanılmamakta, yani söz konusu terimler sistemci-ekol geleneğindeki gibi beşincide (*pençgah*) son bulmaktadır.

İşte söz konusu türden terimlerin tek mil bir perde isimlendirme sistemi olarak yorumlandığı en eski eser, Kırşehirî risalesinden sonra yazılmış olan Hızır bin Abdullah'ın eseridir. Zira Hızır bin Abdullah, bu dizilimi oktava tamamlayacak şekilde *altıncı* (“şeş-gâh”), *yedinci* (“heft-gâh”) ve de *sekizinci* (“heşt-gâh”) ifadelerini de kullanmaktadır. Bu noktada şunu da vurgulamak gerekir ki bu ifadeleri ilk defa Hızır bin Abdullah'ın kullanmış olduğu yönünde hiçbir iddiamız yoktur; henüz haberdar olmadığımız daha eski eserlerde de bu terimler kullanılmış olabilir. Dolayısıyla burada bizi ilgilendiren durum, söz konusu terimlerin tarihsel olarak ilk defa ne zaman ve kim tarafından kullanılmış oldukları değildir. Bütün bu açıklamaları yapmamızın asıl sebebi, Hızır bin Abdullah'ın kullandığı perde isimlendirme sistemini yorumlayabilmek, yani bu sistemin şekillenmesinde nasıl bir perspektiften faydalandığı anlamak, bir başka deyişle konuya Hızır bin Abdullah'ın gözünden bakabilmektir. Bu açıdan yaklaştığımızda, Hızır bin Abdullah'ın, söz konusu terimleri “eski perde isimleri” olarak algılıyor olduğunu görmekteyiz.

Farsça sayılardan oluşmuş bu “perde isimleri”, Öztürk tarafından da işaret edildiği üzere Hızır bin Abdullah'ın eserinde ana dizinin perdeleri olarak (yani Rast makamının perde dizilimini verecek şekilde) ortaya koyulmaktadır. Bu durum, çeng telleri için kullanılmakta olduğuna değindiğimiz halihazırdaki özel perde isimlerinin nasıl ortaya çıkmış olduğu konusunda Hızır bin Abdullah'ın farklı bir varsayım üzerinden hareket ettiğini göstermesi bakımından çok ilginçtir. Zira yukarıda belirttiğimiz üzere, Rast düzenine göre akortlanmış bir çengin tellerini betimlemek için birer özel perde ismi olarak kullanılmakta olan “rast”, “dügah”, “segah”, “çargah”, “pençgah”, “hüseyni”, “hisar”, “gerdaniye” ve “muhayyer” terimlerinin hepsi aslında belirli bir makamsal yapının ismidir. Konuya sistemci-ekol yaklaşımındaki gibi soyut olarak yaklaşacak olursak söz konusu makamsal yapıların hepsinin aynı “devir/daire” üzerinden (yani “rast dairesi” üzerinden) elde edilebildiğini; Sistemci-Ekol-dışı teorisyenler gibi somut olarak yaklaşacak olursak da söz konusu makamsal yapıların hepsinin, Rast düzenine göre akortlanmış bir çeng üzerinden elde edilebildiğini söyleyebiliriz. Soyut olarak söz konusu daire üzerindeki noktaların her biri, somut olarak da söz konusu akort düzenindeki çeng tellerinin her biri, sırayla, anılan makamsal yapıların hareket merkezlerine denk gelmektedir. Dolayısıyla görüyoruz ki bu terimler, (“dügah”, “segah”, “çargah” ve “pençgah” da dahil olmak üzere) öncelikli olarak belirli bir makamsal yapının ismidir ve bu makamsal yapıların isimleri aynı zamanda birer perde ismi olarak da

kullanılmaya başlanmıştır. Oysa perde isimlerinin ortaya çıkış süreci hakkında Hızır bin Abdullah, çok daha farklı bir tablo resmetmektedir.

4.4. Hızır bin Abdullah'ın perde isimlendirme sistemi

Anladığımız kadarıyla Hızır bin Abdullah, yukarıdaki türden Farsça terimleri öncelikli olarak birer perde ismi olarak değerlendirmekte ve söz konusu terimleri, ana dizinin perdelerini belirten eski isimler olarak algılamaktadır.¹⁵¹ Yine anladığımız kadarıyla Hızır bin Abdullah, zaman içinde bu “asıl” perde isimlerinin değiştiğini düşünmekte; yani aynı aralıksal dizilim üzerinden elde edilebilen “Hüseyni”, “Hisar”, “Gerdaniyye” ve “Muhayyer” gibi makamsal yapıların seyir özellikleri dolayısıyla, ana dizideki ilgili perdelerin bu makamsal yapıların ismiyle anılmaya başladığını varsaymaktadır.

Konuyu somutlaştırmak adına, Rast düzenine göre akortlanmış bir çeng üzerinden örneklendirelim. Söz konusu çengde, Rast dizisinin bir oktavlık ses sahasını kapsayan sekiz teli ele alalım. İşte bu sekiz telin *birincisi* “yek-gah”, *ikincisi* “dü-gah”, *üçüncüsü* “se-gah”, *dördüncüsü* “çar-gah”, *beşincisi* “penç-gah”, *altıncısı* “şeş-gah”, *yedincisi* “heft-gah”, oktav sesini veren *sekizincisi* de “heşt-gah” olarak düşünülebilir. Başka bir deyişle söz konusu Farsça terimlerin, ana dizideki “dizi derecelerini” temsil ediyor olduğunu varsayabiliriz.¹⁵² Eğer söz konusu düzendeki çeng üzerinde (hiçbir telin akordunu değiştirmeden) Hüseyni makamını icra etmek istersek, bu makamdaki hareket merkezinin (veya başka bir ifadeyle makamın seyirindeki karakteristik perdenin) altıncı tele (yani “şeşgah”a) denk geldiğini görürüz. Aynı şekilde Hisar için yedinci telin (“heftgah”), Gerdaniyye için de sekizinci telin (“heştgah”) karakteristik bir işleve sahip olduğunu görürüz. Bu durum bizi şöyle bir çıkarıma yönlendirmektedir: Hızır bin Abdullah “şeşgah”, “heftgah”, “heştgah” şeklindeki perde isimlendirmelerini asıl kabul etmekte ve yukarıda anılan özellikten ötürü bu perdelerin zamanla “hüseyni”, “hisar” ve “gerdaniye” isimleriyle nitelendirilmeye başladığını

¹⁵¹ Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki, sayılardan türetilmiş olan böylesi Farsça terimlerin, ana perdeler işaret eden “eski” perde isimleri olduğu yönündeki hipotez için dayanak olarak gösterilen kaynak da Hızır bin Abdullah'ın söz konusu eseridir.

¹⁵² Bu noktada ilginç bir ayrıntıya da işaret etmek isteriz: Hızır bin Abdullah'ın eserinde söz konusu terimlerin alt alta sıralandığı bir tablo bulunmaktadır; bu tabloda söz konusu terimlerin yanına hem birden sekize kadar rakamların yazılmış olduğu hem de Sistemci Ekol geleneğinde dizi derecelerini temsil etmek için kullanılmış olan “alfabetik” (alfa-numerik değil) ebced notasyonunun sembollerinin yazılmış olduğu dikkat çekmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki, Hızır bin Abdullah'ın, Sistemci Ekol eserlerine -kısmen de olsa- aşına olduğu anlaşılmaktadır, zira Hızır bin Abdullah, on iki makamın her birinin söz konusu geleneğe “kaçıncı daire” olduğu bilgisini de vermektedir (“*neva on dördüncü dairedür ve buselik yigirmi yedinci dairedür ve rast kırkıncı dairedür...*” vb.; bkz. Başar Çelik, 2001, s. 250).

varsaymaktadır. Böylece Hızır bin Abdullah, perde isimlerini sabit ve standart terimler olarak değil, esnek ve değişebilir “nitelemeler” olarak tasavvur edebilmektedir. Bu esneklik, yani herhangi bir perdenin farklı şekillerde isimlendirilebiliyor/nitelendirilebiliyor olması, Hızır bin Abdullah’ın kullandığı perde isimlendirme yaklaşımı açısından çok kritik bir özelliktir. Öztürk (2014, s.25) tarafından “bağlamsal yöntem” olarak adlandırılan bu özelliği, ilerleyen kısımlarda daha detaylı olarak ele alacağız.

Gördüğümüz kadarıyla Hızır bin Abdullah, Rast dizisinin (yani ana dizinin) perdelerini adeta bir referans noktası olarak kullanmakta ve diğer perdeleri bu referans noktasından hareketle betimlemektedir. Bu noktada Hızır bin Abdullah’ın eserindeki temel müzik teorisi enstrümanının çeng olduğunu, yani Hızır bin Abdullah’ın çeng üzerinden düşünüyor olduğunu kabul etmek, söz konusu betimlemeleri hem anlamak hem de anlatmak açısından bize büyük bir kolaylık sağlamaktadır. Dolayısıyla söz konusu betimlemeleri incelemeye geçmeden önce, çeng gibi açık telli bir çalgının bir müzik teorisi enstrümanı olarak nasıl işlev görmüş olabileceğini tartışmak faydalı olacaktır.

Önceki kısımlarda vurguladığımız üzere, sistemci-ekol geleneğinde sesleri belirtmek için kullanılan referans yöntemleri, çeng gibi açık telli bir çalgı için kullanışsız kalmaktadır. Bu bağlamda Hızır bin Abdullah’ın kullandığı referans yöntemi, Rast dizisinin perde dizilimidir. Bu dizilim aynı zamanda çeng gibi açık telli çalgıların da asıl akort düzenidir ki sonraki teorisyenler tarafından “tam perdeler” olarak adlandırılan bu perde dizgesini veren akort düzeni için Hızır bin Abdullah da “*tamam düzen*” adlandırmasını kullanmaktadır. Ne var ki Hızır bin Abdullah, söz konusu perde dizgesi için aralıksal açıdan hiçbir tarif vermemekte; Rast makamının dizisine ait söz konusu aralıksal dizilimin okuyucular tarafından hali hazırda biliniyor olduğu kabulü üzerinden hareket etmektedir. Dolayısıyla Hızır bin Abdullah, eserine her ne kadar kâinatın yaratılışını anlatarak başlamış olsa da müzik teorisi açısından böylesi bir sıfır noktasından yola çıkmamakta; aralık oranları üzerinden bizlere bir ses sistemi sunmadığı gibi “bakiye”, “mücenneb” ve “tanini” aralıklarından dahi bahsetmemektedir. Fakat bu durum, sadece Hızır bin Abdullah’ın eserine mahsus bir özellik değildir; zira özel perde isimlerinin ortaya çıkışından itibaren bütün Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlerin, aralıkları matematiksel olarak tanımlamaya gerek görmedikleri

anlaşılmaktadır.¹⁵³ Hatta, sistemci-ekol geleneğinin ardından yirminci yüzyıla kadar yazılmış olan bütün makam teorisi eserlerinde, aralık bilgisinin, perde isimlerinde içkin olarak bulunduğu yönünde bir ön kabulden yola çıkıldığı görülmektedir. Dolayısıyla Hızır bin Abdullah, “yekgah, düğah, segah, çargah, pençgah, hüseyni, hisar, gerdaniye” isimleriyle ana dizinin perdelerini sıralarken, aynı zamanda, okurlarının bu ardışık perdeler arasındaki aralıksal mesafeleri önceden bildiğini de varsaymaktadır. Bu “bilgi”, kuşkusuz, icra pratiğine dayanan “işitsel” bir bilgidir; zira Hızır bin Abdullah başka bir dayanak noktası sunmamaktadır.

Eğer müzik teorisi enstrümanı olarak çeng gibi bir açık telli çalgı kullanılacaksa, bunun ilk koşulu, muhataplarda bu türden bir “işitsel aralık bilgisi”nin mevcut olduğunu varsaymaktır. Çünkü böylesi bir kulak bilgisi olmadan açık telli bir çalgıyı akort etmek bile mümkün değildir, kaldı ki akort değiştirip farklı makam dizilerini elde etmek mümkün olsun. Hatta, açık telli çalgıları göz ardı etsek dahi, perde isimlerini kullanan böylesi bir teori eserini okuyacak bir kişinin, en azından, Rast dizisinin perde dizilimini işitsel olarak hayal edebilecek seviyede bir kulak dolguluğuna sahip olması gerekmektedir. Dolayısıyla Hızır bin Abdullah’ın, muhataplarında böylesi bir işitsel aralık bilgisinin mevcut olduğunu en baştan kabul ederek bir müzik teorisi eseri kaleme almış olduğu açıktır.

Hızır bin Abdullah’ın hitap ettiği böylesi bir okur herhangi bir sesi “yekgah” perdesi olarak referans aldığı anda, bunun ardından gelecek olan “düğah” perdesini de, takip eden “segah”, “çargah” perdelerini de işitsel olarak bulabilecek bir kapasiteye sahip olacaktır. İşte muhataplarındaki bu işitsel altyapıdan faydalanan Hızır bin Abdullah, hiçbir aralık tanımlaması kullanmadan bütün aralıksal dizilimleri tarif edebilecek bir perde isimlendirme yöntemi ortaya koymuştur.¹⁵⁴

¹⁵³ Bilindiği üzere on üçüncü yüzyılda Urmevî, oran hesapları üzerinden 17-eşit-olmayan-aralıklı bir ses sistemi ortaya koymuş ve bu sistem, Sistemci Ekol geleneği içerisinde on beşinci yüzyıl sonuna kadar ele alınmaya devam etmiştir. Fakat müziğe matematiksel bir açıdan yaklaşan Sistemci Ekol geleneğinin ardından, ses sistemi ve aralıklar konusunun yüzyıllar boyunca ihmal edildiği, başka bir deyişle bu konunun, müzik teorisinin ilgi alanının dışında kaldığı görülmektedir (Bu durumu, Sistemci Ekol geleneğinin ardından müzik teorisinin, yani “ilmü’l-mûsıkî”nin, artık bir matematik dalı olarak ele alınmıyor oluşu ile bağlantılı olarak düşünmek mümkündür). Öyle ki, Sistemci Ekol külliyatının ardından ses sistemi ve aralıklar konusunun yeniden matematiksel bir netlikle ele alındığı ilk çalışmalar, bildiğimiz kadarıyla, Rauf Yekta Bey’in yirminci yüzyılın başında yayımlamış olduğu çalışmalarıdır.

¹⁵⁴ Bir kez daha belirtmemiz gerekir ki Hızır bin Abdullah’ın kullandığı perde isimlerinin/betimlemelerinin benzerlerine, daha eski eserlerde (örneğin Kırşehir’inin ve Bedr-i Dilşad’ın eserlerinde) de rastlanmaktadır. Fakat söz konusu eserler arasında makam tarifleri açısından en anlamlı sonuçlara ulaştığımız eser Hızır bin Abdullah’ın eseri olduğu için, konuyu Hızır bin Abdullah’ın bakış açısı üzerinden ele almaktayız.

Konuyu somutlaştırmak adına şöyle bir senaryo kurgulayalım: Karşımızda, elinde akortsuz bir çeng tutan bir amatör müzisyen bulunuyor. Bu kişiye herhangi bir makam dizisinin yazılı tarifini vermemiz gerekiyor ki karşımızdaki kişi, çeng tellerini o makamın dizisine göre akortlayabilsin. Fakat karşımızdaki kişi on beşinci yüzyılda yaşıyor olduğu için notalardan veya tarif edeceğimiz makam dizisinde yer alan özel perde isimlerinden faydalanmamız mümkün değil. Bu nedenle, dizinin başlangıcına denk gelen teli bir referans noktası olarak ele alıp sırayla diğer tellerin nasıl akortlanacağını anlatacağız. Yani önce bu birinci teldeki sesi referans alıp aralıksal olarak ikinci teli tarif edeceğiz; sonra, akortlanmış olan bu ikinci tele göre üçüncü teli, ardından üçüncü tele göre dördüncü teli tarif ederek bu yöntemle, aralıklar üzerinden, makam dizisinin bütün perdelerini sırayla betimleyeceğiz. Fakat burada da şöyle bir sorun var ki karşımızdaki kişi “bakiye”, “mücenneb” ve “tanini” gibi aralık belirten terimlerden haberdar değil. Böylesi bir senaryo, hem Hızır bin Abdullah’ın elindeki teorik gereçlerin sınırlılığına hem de bu sınırlılık içinde çeng gibi açık telli bir çalgı üzerinden düşünerek makam dizilerini tarif etmeye çalışmanın ne kadar zor bir durum olduğuna ilişkin olarak empati kurmamızı sağlayacaktır.

Bu koşullar altında Hızır bin Abdullah, yukarıda belirttiğimiz üzere, Rast dizisinin halihazırda biliniyor olmasından yararlanarak pratik bir çözüm yolu kullanmaktadır: Okurlar, ana dizideki “yekgah”, “dügah”, “segah” ve “çargah” perdelerinin, kendilerinden önceki ve sonraki perdelerle nasıl bir aralıksal ilişki içinde olduklarını bildiği için, Hızır bin Abdullah bu terimlerden aynı zamanda birer aralık sıfatı olarak da faydalanmaktadır. Yani Hızır bin Abdullah’ın perde isimlendirme sisteminde “yekgah”, “dügah”, “segah” ve “çargah” terimleri hem birer perde ismi olarak hem de birer aralık belirteci olarak kullanılmaktadır. İlk kez Öztürk (2012, 2014b) tarafından ortaya koyulduğu üzere, Hızır bin Abdullah’ın makam tariflerinde bu dört terimin sürekli tekrarlanması olmasının nedeni, bu terimlerin, aynı zamanda “*bir ‘aralık ölçme aracı’ gibi*” (Öztürk, 2012, s. 117) de kullanılmış olmasıdır.

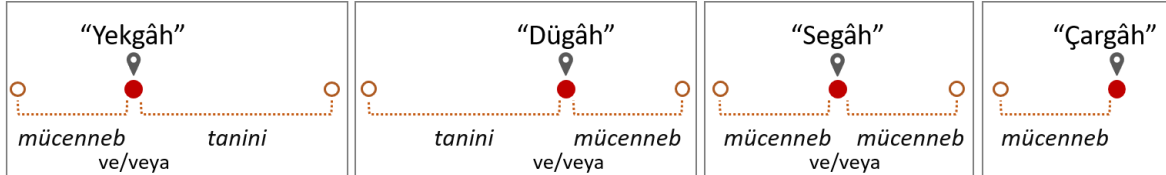
Konuyu somutlaştırmak adına yukarıdaki senaryomuza geri dönelim. Bu sefer karşımızdaki kişi Rast makamının dizisini bildiği için çeng tellerini bu perdelerle göre önceden akortlamış olsun. Yani “tamam düzen” uyarınca çeng üzerinde “*yekgah, dügah, segah, çargah, pençgah, hüseyni, hisar, gerdaniye*” perdelerini hazır etmiş olsun. Dolayısıyla da birinci tel ile ikinci tel arasında tanini aralığı, ikinci tel ile üçüncü tel arasında da mücenneb aralığı mevcut olsun. Şimdi bu kişiye iki tane tanini aralığının peş peşe gelmesi ile başlayan bir diziyi

tarif edeceğimizi düşünelim. Bu durumda üçüncü telin akordunu bir miktar tizleştirmek gerekir, yani ikinci tel ile üçüncü tel arasındaki mücenneb aralığını taniniye dönüştürmek gerekecektir. “Mücenneb” ve “tanini” terimlerinden haberi olmayan karşımızdaki kişinin, “yekgah” ve “dügah” perdeleri arasındaki aralıksal ilişkiyi işitsel olarak biliyor olması, bu aşamada bizim için çok verimli bir dayanak noktası olacaktır. Böylece, aslında birer perde ismi olan “yekgah” ve “dügah” ifadelerini soyutlayıp bu ifadeleri aralıksal birer niteleme olarak kullanabiliriz. Bu sayede, karşımızdaki kişinin işitsel aralık bilgisinden faydalanarak ikinci ve üçüncü teller arasındaki mücenneb aralığını taniniye dönüştürmek için şöyle bir yol izlememiz mümkün olacaktır: Eğer ikinci teli “yekgah” nitelemesiyle, üçüncü teli de “dügah” nitelemesiyle betimlersek karşımızdaki kişi yekgah-dügah “perdeleri” (yani birinci ve ikinci teller) arasındaki ilişkiyi ikinci telden başlatarak burada da aynı aralığı elde etmek için üçüncü teli tizleştirecektir.

Bu perde betimleme yöntemini en basit haliyle şöyle tanımlayabiliriz: Ana dizinin perdeleri birer referans noktası olarak değerlendirilmekte ve diğer perdeler bu referans noktalarının tizleştirilmesi veya pestleştirilmesi yoluyla betimlenmektedir; söz konusu tizleşme/pestleşmelerin ne miktarda olacağını tasvir etmek için de “yekgah”, “dügah” ve “segah” ifadeleri kullanılmaktadır. Basite indirgediğimiz haliyle bu yöntemi, batı müziğindeki nota isimlerine benzer olarak da düşünebiliriz. Bu benzetmede piyanonun beyaz tuşlarını ana dizinin sesleri olarak ele alalım; zira bu beyaz tuşlar “do, re, mi, fa, sol, la, si” şeklinde özel birer isme sahiptir. Ana dizinin dışında kalan siyah tuşlar ise, bu notaların tizleştirilmesi veya pestleştirilmesi yoluyla betimlenmekte, yani ana dizideki nota isimlerine “diyez” ve “bemol” gibi ifadeler eklenmesi yoluyla tasvir edilmektedir.

Ne var ki, Hızır bin Abdullah’ın makam tariflerinde birer aralık tasviri olarak kullanılan “yekgah”, “dügah” ve “segah” nitelemeleri, yukarıdaki örnekte geçen “diyez” ve “bemol” nitelemelerinden çok daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Zira “diyez” ve “bemol” terimleri basit bir tizleşme/pestleşme durumuna işaret ederken, “yekgah”, “dügah” ve “segah” nitelemeleri, aralıksal bir konumlanışa işaret etmektedir. Yani Hızır bin Abdullah’ın makam tariflerinde birer aralık tasviri olarak kullanılmış olan bu nitelemeler, herhangi bir perdenin kendisinden önceki ve/veya sonraki perdelerle nasıl bir aralıksal ilişki içinde olduğunu betimlemektedir. Buradaki “ve/veya” ifadesi önemlidir çünkü Hızır bin Abdullah bu nitelemeleri kimi zaman pest tarafı referans almak kimi zaman tiz tarafa işaret etmek

amacıyla kullanmakta kimi zaman da her iki yönü göz önünde bulundurarak kullanmaktadır. Yine çeng örneği üzerinden konuşacak olursak, bu yöntemle herhangi bir teli “dügah” olarak nitelendirdiğimiz zaman ya önceki telin bir tanini aralığı miktarınca pestte olduğu ya sonraki telin bir mücenneb aralığı miktarınca tizde olduğu ya da bu iki durumun her ikisinin de geçerli olduğu anlaşılacaktır. Bu bağlamda “yekgah”, “dügah”, “segah” ve “çargah” terimlerinin birer aralık tasviri olarak kullanılmasını Görsel 71’deki gibi özetleyebiliriz:



Görsel 71. “Yegah”, “dügah” “segah” ve “çargah” ifadelerinin aralık belirtecek şekilde kullanımı

Hızır bin Abdullah, aralıksal konumları betimleyen bu ifadeleri kimi zaman çift yönlü kimi zaman da tek yönlü olarak kullanması sayesinde bütün makam dizilerinin aralıksal yapısını tarif edebilmektedir. Bu ifadelerin aynı zamanda “dört şube” başlığı altında da yer aldığını göz önünde bulundurduğumuzda, “dört element” inanışına bir nazire olarak ortaya çıkan “dört şube”nin nasıl olup da bütün makamların özünü teşkil ettiği sorusu teorik açıdan anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla, “ateş”, “hava”, “su” ve “toprak” unsurlarına karşılık olarak ortaya çıkan ve “yekgah”, “dügah”, “segah” ve “çargah” ifadeleri ile açıklanan “dört şube” yaklaşımının, başlangıçtaki salt metafiziksel anlamının ötesine geçerek müzik teorisi açısından da somut bir zemine oturduğu görülmektedir. Zira, Öztürk (2012, s. 116-117) tarafından da vurgulandığı üzere, Hızır bin Abdullah, “dört şube” kavramını bütün “aralık” sisteminin temeli olarak değerlendirmektedir. Fakat, her ne kadar bu temellendirmenin altında müzik teorisi açısından anlamlı nedenler bulabiliyor olsak da, işin aslının yine metafizik bağlantılara dayanıyor olduğu aşıkardır (bkz. M. C. Can, 2002; Güray, 2012; Öztürk, 2012).

“Yekgah”, “dügah”, “segah” ve “çargah” ifadelerinin metafizik anlamlarını bir kenara bırakarak bu ifadelerin, aralıksal konumları belirtecek şekilde kullanılmasına geri dönelim. Açıktır ki bir perdenin aralıksal konumunu nitelendirmek için öncelikle hangi perdeden bahsediyor olduğumuzu belirtmek gerekmektedir. Hızır bin Abdullah, bu yöntemle konumunu betimleyeceği perdeye işaret etmek için “... evi” şeklinde bir ifade kalıbı kullanmaktadır. Bu kullanımı örneklendirmek adına yukarıdaki senaryoyu yeniden ele

alalım. Hatırlanacağı üzere, Rast dizisinin perdelerine göre önceden akortlanmış olan bir çeng için, iki tane tanini aralığının peş peşe gelmesi ile başlayan bir diziyi tarif ediyorduk. Bu amaçla ikinci teli “yekgah” ifadesi ile üçüncü teli de “dügah” ifadesi ile nitelendirmiştik. İşte buradaki ikinci tel aslında “dügah perdesi” olduğu için, bu tele işaret etmek amacıyla “dügah evi” şeklinde bir ifade kalıbı kullanabiliriz. Bu kalıbın başına veya sonuna “yekgah” nitelemesini eklediğimizde (“yekgah dügah evi” veya “dügah evi yekgah”) hem hangi telden bahsettiğimiz ortaya çıkacak hem de bu telden elde edilen sesin, çevresindeki diğer tellerin seslerine göre aralıksal olarak nasıl bir konumda olduğunu belirtmiş olacağız. Başka bir örnek olarak üçüncü teli de bu şekilde tarif edelim: Üçüncü tel, asıl akort düzeninde segah perdesi olduğu için bu tele işaret etmek amacıyla “segah evi” ifadesini kullanabiliriz. Dolayısıyla, vermiş olduğumuz tarifte bu telin aralıksal konumunu betimlemek için “dügah segah evi” şeklinde bir ifade kullanabiliriz. Daha rahat anlaşılabilmesi için bu iki ifadeyi peş peşe kullanalım:

“yekgah dügah evi” -- “dügah segah evi”

Bu ifade çiftinde italik harflerle yazdığımız “dügah evi” ifadesi ikinci tele, “segah evi” ifadesi de üçüncü tele işaret etmektedir. Altı çizili olarak yazdığımız “yekgah” ve “dügah” nitelermeleri ise bu iki telin birbiriyle nasıl bir aralıksal ilişki içinde olduklarını betimlemektedir. Burada en dikkat çekici durum, asıl akort düzeninde segah perdesini veren üçüncü telin akordunu değiştirmiş olmamıza rağmen, bu teli hala “segah evi” olarak anıyor olmamızdır.

Bu durumu başka bir örnekle pekiştirmek için, yine Rast dizisine göre akortlanmış bir çeng üzerinde bu sefer mücenneb aralığı ile başlayan bir dizi elde etmek istediğimizi düşünelim. Bu durumda, ikinci teli, yani “dügah evi”ni pestleştirmemiz gerekecektir. Asıl düzende birinci tel ile ikinci tel arasında tanini aralığı mevcutken bu pestleştirme işlemi sonucunda söz konusu iki tel arasında mücenneb aralığı ortaya çıkacaktır. Bu durumda, birinci teli (yani “yekgah evi”ni) “dügah” konumunda düşünmemiz, ikinci teli (yani “dügah evi”ni) de aralıksal olarak “segah” konumunda düşünmemiz gelecektir. Dolayısıyla bu durumu betimlemek için birinci teli “dügah yekgah evi” şeklinde, ikinci teli de “segah dügah evi” şeklinde nitelendirebiliriz.

Hızır bin Abdullah’ın makam tariflerinde geçen “segah dügah evi” tarzındaki perde betimlemelerini, bu şekilde çeng telleri üzerinden düşündüğümüzde, oldukça anlamlı

sonuçlara ulaşmaktayız. Fakat şunu da belirtmemiz gerekir ki şimdiye kadar verdiğimiz örnekler, söz konusu perde isimlendirme sisteminin basitleştirilmiş bir halini yansıtmaktadır. Zira Hızır bin Abdullah, yukarıdaki senaryolarda kurguladığımız gibi “makamları bilmeyen birine makamları tarif etmek” şeklinde bir kaygı taşımamaktadır. Başka bir deyişle Hızır bin Abdullah’ın eseri, sıfırdan makam teorisini öğretmeyi amaçlayan “eğitsel” bir eser değildir. Söz konusu eserden açıkça anlaşılacağı üzere Hızır bin Abdullah, makamları “öğretmek” için değil, “betimlemek” için bir eser kaleme almıştır ve yine açıkça anlaşılmaktadır ki Hızır bin Abdullah, betimlemekte olduğu bu makamsal yapıların, muhataplar tarafından zaten biliniyor olmasından hareket etmektedir.

Örneğin bazı durumlarda Hızır bin Abdullah, “... evi” kalıbını çeşitli makam isimleriyle de birleştirebilmekte (örn. “*hicaz evi*”, “*ıraq evi*”, “*ısfahan evi*”, “*kuçek evi*”, “*neva evi*”, “*uşşak evi*”, “*uzzal evi*”, “*zengule evi*”) ve böylesi durumlarda, adı geçen makamın özel bir perdesini o makamın adıyla betimlemektedir (daha önce açıklanan “*hüseyni*”, “*hisar*”, “*gerdaniyye*” ve “*muhayyer*” perdelerinde olduğu gibi). Üstelik bu adlandırmaları sadece adı geçen makamların kendi tariflerinde değil, başka makamların tarifinde de kullanabilmektedir. Dolayısıyla, “... evi” kalıbı üzerinden bir makam isminin bir perde ismine dönüşmesi durumunda, adı geçen makamı bilmeyen bir okuyucu, böylesi bir ifadeyle hangi perdenin kastediliyor olduğunu da anlayamayacaktır.

Gördüğümüz kadarıyla, makam isimlerinin birer perde ismine dönüştürülmesi aşamasında iki farklı yaklaşım kullanılmıştır: İlki, bir makamın ezgisel hareket merkezi konumundaki perdeye o makamın isminin verilmesidir. İkinci yaklaşım ise, belirli bir makamda karakteristik bir kullanımı olması nedeniyle, bir “ara” perdeye o makamın adının verilmesidir (bu durumu somutlaştırmak için, günümüzde kullanılmakta olan “*saba perdesi*”, “*hüzzam perdesi*” gibi ifadeleri örnek gösterebiliriz; bu gibi perdeler söz konusu makamların başlangıç perdesi, güçlü perdesi veya karar perdesi olmamasına rağmen yine de bu makamların adıyla anılmaktadır).

Hızır bin Abdullah, bazı makam tariflerinde böylesi özel perdeleri “*seragaz*” terimi ile belirtmiştir. Türkçeye “baş ses” olarak çevirebileceğimiz “*seragaz*” terimi, genellikle makamların başlangıç perdelerine işaret ediyormuş gibi görünmektedir. Fakat bazı durumlarda, “*seragaz*” olarak belirtilen perdelerin böylesi bir “başlangıç” işlevine sahip olup olmadıkları konusunda şüphe etmekteyiz. Ayrıca, “*seragaz*” ifadesini “başlangıç sesi” yerine

“başta gelen ses” anlamında ele almak da mümkündür ki böylesi bir yorumda “seragaz” terimi, bugünün terminolojisiyle “güçlü” olarak nitelendirdiğimiz işleve işaret edecektir. Fakat her iki yorumda da “seragaz” teriminin teknik anlamı konusunda bir belirsizlik söz konusudur. Ayrıca Hızır bin Abdullah, bütün makamlar için “seragaz” perdesinin hangisi olduğunu belirtmemiştir. Bu nedenle, bir makam isminin “... evi” kalıbı üzerinden bir perde ismine dönüştüğü her durumu “seragaz” kavramı üzerinden açıklamaktan çekinmekteyiz. Bu çekincemizin gerekçesi şudur ki bir makam isminin “... evi” kalıbı üzerinden perde ismine dönüştürüldüğü bazı durumlarda, söz konusu makamların “seragaz” perdesinden hiç bahsedilmemiştir; ayrıca, “seragaz” perdesi tanımlanmış olan bazı makamlar da hiçbir zaman “... evi” kalıbıyla bir perde ismine dönüştürülmemiştir. Dolayısıyla bir perdeye bir makamın isminin verilmesi durumunu doğrudan “seragaz” kavramı üzerinden açıklamaya kalkarsak, net bir şekilde tanımlayamadığımız bu terimin asıl anlamını çarpıtabileceğimizden endişe etmekteyiz.

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

4.5. Hızır bin Abdullah'ın makam tarifleri

Yukarıda da işaret ettiğimiz üzere Hızır bin Abdullah, vermiş olduğu tariflerle makamları öğretmeyi değil betimlemeyi hedeflemektedir. Bu nedenle söz konusu eserde makamlar, uzun ve detaylı açıklamalarla tarif edilmemekte; sadece, peş peşe gelen tabloların içinde perde tasvirleri üzerinden sunulmaktadır. Dolayısıyla bu tablolardaki makam tariflerini, yani Hızır bin Abdullah'ın perde betimlemelerini anlayabilmek için bolca yorum yapmamız gerekmektedir.

Böylesi yorumlar için bir dayanak noktası olarak kullanabileceğimiz daha detaylı açıklamalara, Hızır bin Abdullah'ın eserinin başka bir kısmında rastlamaktayız. Zira Hızır bin Abdullah, çeng ve kanun gibi açık telli çalgılarda nasıl transpozisyon yapılacağını, yani makam dizilerinin farklı perdeler üzerine nasıl aktarılacağını oldukça detaylı bir şekilde açıklamaktadır. Başka hiçbir eserde bir benzerine rastlamadığımız bu bilgiler için Hızır bin Abdullah, eserinde oldukça geniş bir yer ayırmıştır. Farklı makamların farklı farklı perdeler üzerinden nasıl icra edileceği hakkında, her seferinde teker teker tellerin durumunu açıklayarak ayrıntılı bilgiler veren bu kısım, belki de Hızır bin Abdullah'ın eserindeki en eğitsel kısımdır. Bir rehber niteliğindeki bu kısımda verilen bilgilerin hiçbir yoruma ihtiyaç duymayacak kadar açık, detaylı ve öğretici olması, bize Hızır bin Abdullah'ın çeng gibi açık telli çalgıların icrası konusunda üst düzey bir tecrübeye sahip olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, çeng gibi açık telli çalgılardaki transpozisyon uygulamalarını anlatırken yapmış olduğu betimlemeleri referans alıp, tablolar halinde verdiği makam tariflerinin de benzer bir bakış açısıyla oluşturulmuş olduğunu düşünmekteyiz.

Hızır bin Abdullah'ın bu tür açıklamalara makam tariflerinden daha fazla önem vermesinin nedeni, makamların zaten biliniyor olduğunu düşünmesidir. Örneğin, yukarıdaki değindiğimiz “eğitsel” kısmın girişinde, yani çeng gibi açık telli çalgılardaki transpozisyon tariflerini anlatmaya geçmeden önce, Hızır bin Abdullah şöyle bir açıklama yapmaktadır:

Bu on iki makâm ve altı âvâzenün ameli malûmdur kim nice olacak ve nice amel olacak ve ne yirlerde agâz ider ve ne yirlerde maht idecek ne makâm olur ve ne âvâze olur ve ne terkib olur bunlar meşhurdur, âsândur (kolaydır). Zira şimdiedegin edvâr cem idenler bunları çok anmışlardur ve zâhir itmişlerdür şöyle kim kuvvetleri yitdiğince. Amma şunlar kim ehli sazdur ya çengîdür yahûd kanuncidür veya muğnicidür ne kim bunlara münasib saz ehilleri vârise düzenlerin böyle bilmek gerekdür kim ... (Özçimi, 1989, s. 176; Başar Çelik, 2001, s. 258)

Sözü uzatmamak adına, Hızır bin Abdullah'ın açık telli çalgılar için vermiş olduğu transpozisyon tariflerini burada tek tek ele almadan doğrudan makam tariflerini çözümlmeye geçelim.

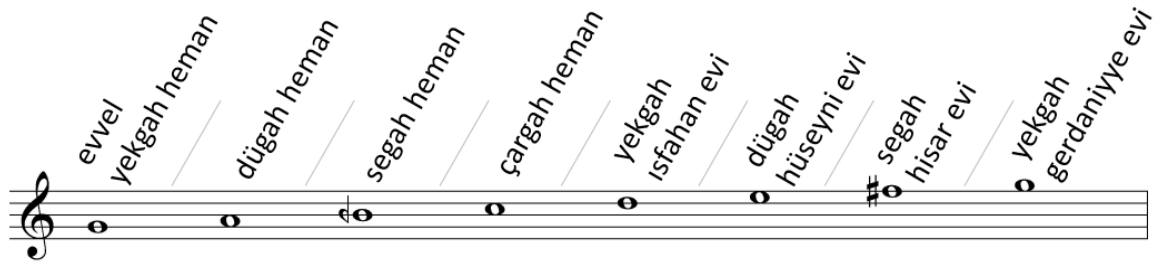
4.5.1. Rast makamının tarifine ilişkin analiz

Hızır bin Abdullah'ın Rast makamı için verdiği tablo aşağıdaki gibidir:

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

Tablo 24. Hızır bin Abdullah'ın Rast makamına ilişkin tarifi

Öncelikle bu tablodaki perde betimlemelerinin işaret ettiği diziyi günümüzde kullanılan sembolik dizek notasyonuna aktaralım, ardından da tabloda geçen ifadelerle ilgili açıklamalarımıza geçelim:



Görsel 72. Tarife ilişkin çözümlememiz (Rast)

Çözümlemeye ilişkin notlar:

- 1- **“Yekgâh”:** Tarifte geçen “Yekgâh” ifadesi, rast perdesine işaret etmektedir. Hızır bin Abdullah, düz yazı şeklinde kaleme aldığı metin kısımlarında bu perde için genellikle “rast” ifadesini kullanmış olsa da, tablolar halinde verdiği makam tariflerinde daima “yekgâh” ifadesini kullanmıştır.
- 2- **“Evvel” ifadesi üzerine:** Bu ifade, ilk bakışta, makamın seyrine ilişkin bir bilgi verildiği izlenimini uyandırmaktadır. Rast makamının seyri rast perdesinden başladığı için de söz konusu perdenin başına “evvel” yazılmış olması bu izlenimi destekleyen bir durum olarak kabul edilebilir. Ne var ki Hızır bin Abdullah “evvel” ifadesini iki farklı makam tarifinde daha kullanmakta (*İrak* ve *Kuçek* makamları), fakat bu diğer iki tarifte “evvel”

ifadesinin başlangıç perdesine işaret etmediği görülmektedir. Bu durumda, anılan üç makamın tarifinde “evvel” ifadesinin neden kullanılmış olduğu sorusu ortaya çıkmaktadır. Bu sorunun cevabını bulmak için Kırşehirî'nin eserine göz atalım; zira daha önce de belirttiğimiz üzere Hızır bin Abdullah'ın eserindeki makam tarifleri ile Kırşehirî'nin eserindeki makam tarifleri birbirine çokça benzemektedir. Ne var ki, bu iki eserde yer alan makam tarifleri arasında şekli bir farklılık bulunmaktadır: Hızır bin Abdullah'ın eserinin günümüze ulaşan bütün nüshalarında, makamların tarifleri “tablolar” şeklinde verilmiş, bu tabloların kutucuklarına perde betimlemeleri yazılmıştır; oysa Kırşehirî'nin eserinin Osmanlı Türkçesine tercüme edildiği bütün nüshalarda makam tarifleri “daireler” şeklinde aktarılmış, perde betimlemeleri bu dairelerin içine yazılmıştır. Sistemci-ekol geleneğindeki “edvar” kavramına bir benzetme olarak düşünebileceğimiz bu dairesel gösterimlerde, okumaya nereden başlanacağını belirtmek için dizinin ilk perdesinin başına “evvel” ifadesi yazılmaktadır.¹⁵⁵ Dolayısıyla, dairesel olarak sıralanmış perde isimlerinin okunmasında “evvel” ifadesi, pratik bir gereklilik arz etmektedir. Görsel 73'te, Kırşehirî'nin eserinden alınmış böylesi bir makam tarifini aktarıyoruz:



Görsel 73. Kırşehirî risalesinde Hüseynî makamının dairesi¹⁵⁶ (Doğrusöz, 2007, s. 262)

¹⁵⁵ Sistemci Ekol geleneğindeki dairesel gösterimlerde de okumaya nereden başlanacağını belirtmek için ilk perde “evvel” ifadesi ile belirtilmektedir [örn. bkz. Uygun'un (1996) çalışmasının EK kısmında yer alan tıpkıbasımdaki vr. 27b].

¹⁵⁶ “Evvel” ifadesi tarafımızca işaretlenmiştir.

Hızır bin Abdullah'ın makam tariflerinde geçen "evvel" ifadesinin, böylesi bir kullanım geleneğinden kaynaklanıyor olduğunu düşünmekteyiz. Dairesel gösterimlerin doğru okunabilmesi için "evvel" ifadesi büyük bir öneme sahip olsa da tabloların okunması için böylesi bir gereklilik bulunmamaktadır. Bu bağlamda Hızır bin Abdullah da, burada inceleyeceğimiz on iki tablonun sadece üç tanesinde "evvel" ifadesini kullanmıştır. Üstelik bu ifade her zaman tablonun ilk kutucuğuna yazılmıştır. Dolayısıyla, söz konusu makam tariflerinde geçen "evvel" ifadesinin, makamların dizilerine veya seyirlerine dair bir bilgi vermediğini düşünmekteyiz.

- 3- "Hemân": Burada inceleyeceğimiz bütün tariflerde "hemân" ifadesi kullanılmaktadır. Bu ifadenin, günümüzdeki anlamıyla ivedilik bildiren "hemen" sözcüğünden farklı bir şekilde kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Zira bu ifadenin "derhal" anlamında ele alınması, bizi söz konusu tarifler açısından anlamlı bir sonuca ulaştırmamaktadır. Örneğin peş peşe gelen "dügah hemân", "segâh hemân", "çargâh hemân" ifadelerini eğer bu anlamda ele alacak olursak "hemen dügah perdesinin duyurulması, akabinde derhal segah perdesinin gelmesi sonrasında da ivedilikle çargah perdesinin duyurulması" şeklinde bir sonuca ulaşırız. Zannımızca tariflerde geçen "hemân" ifadesi, dönemin dil özelliklerinden kaynaklanan bir kullanıma sahiptir. Hızır bin Abdullah'ın bu tariflerde perde isimlerini hiçbir zaman yalın halleriyle kullanmamış olduğu da göz önünde bulundurarak bu kullanımın dil üslubundan kaynaklandığı düşünmekteyiz. Örneğin Hızır bin Abdullah bu tablolara hiçbir zaman tek başına "yekgâh" veya "dügâh" yazmamış; daima, ya "dügah hüseyni evi" şeklinde ("evi" kelimesiyle nitelenen) bir betimleme kullanmış ya da "yegah hemân", "dügah hemân" şeklinde ifadeler başvurmuştur (Aynı durum, Kırşehir'in eserindeki makam tariflerinde de görülmektedir). Dolayısıyla, makam tariflerinde ve perde adlandırma sisteminde yapısal bir fonksiyonunun olmadığını düşündüğümüz "hemân" ifadesini, yaptığımız çözümlerinde göz ardı etmekteyiz.
- 4- "Dügâh hemân", "sigâh hemân", "çargâh hemân": Bu ifadeler, günümüzdeki sisteme uygun olarak dügâh, segâh ve çargâh perdelerine işaret etmektedir.
- 5- "Yikgâh İsfahan evi": Günümüzde "nevâ" olarak adlandırılan perdeye işaret edilmektedir. Görüldüğü üzere söz konusu perde, adını İsfahan makamından almıştır. Fakat burada söz konusu adlandırmanın makamsal bir bağlam içerisinde kullanılmamış olduğunu düşünmekteyiz. Zira Hızır bin Abdullah'ın hem tablolar halinde verdiği makam

tariflerinde hem de transpozisyon işlemini anlattığı kısımlarda, perde adı olarak “ısfahan” ifadesi ile “pençgah” ifadesinin eş anlamlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Örneğin açık telli çalgılar üzerinde Rast makamının transpozisyonlarını anlatırken Hızır bin Abdullah söz konusu perdeyi kimi zaman “pençgah” kimi zaman da “ısfahan” olarak adlandırmaktadır. Bu anlamda, Hızır bin Abdullah’ın “pençgah” ve “ısfahan” terimlerini kullanışı arasında anlamlı bir farklılık göremedik. Dolayısıyla, aynı “hüseyni”, “hisar”, “gerdaniye” ve “muhayyer” ifadeleri gibi, “ısfahan” ifadesinin de makamsal bir bağlama işaret etmeden sadece bir perde ismi olarak kullanıldığını çıkarılabilmeyiz. “Yekgah ısfahan evi” betimlemesi, “ısfahan evi” perdesinin “yekgah” konumunda olduğunu bildirmektedir. Bu durumda, bir sonraki perdenin bir tanisini tizde (dügah konumunda) yer alacağı anlaşılmaktadır.

- 6- “Dügah Hüseyni Evi”, “Segah Hisar Evi”: Sırasıyla, günümüzde “hüseyni” ve “eviç” olarak adlandırılan perdeler işaret edilmektedir. Önceki açıklamada belirttiğimiz üzere, baştaki “dügah” ve “segah” ifadeleri, söz konusu perdelerin dizilim açısından kendilerinden önceki ve sonraki perdelerle arasındaki konumsal ilişkiyi belirtmektedir. “ısfahan evi”, “hüseyni evi” ve “hisar evi” ifadeleriyle işaret edilen perdelerin, sırasıyla “yekgah”, “dügah” ve “segah” konumlarında betimlenmiş olması, bu üç perdenin tanini-mücenneb şeklinde bir aralıksal dizilim içinde yer aldığını göstermektedir.
- 7- “Yekgah Gerdaniye Evi”: Gerdaniye perdesine işaret etmektedir. Burada, kendisinden önceki perde adlandırmaları göz önünde bulundurularak söz konusu perdenin neden “Çargâh Gerdâniye evi” ifadesi yerine “Yekgah Gerdâniye Evi” ifadesi ile nitelendirilmiş olduğu sorulabilir. Bu durumu şöyle açıklamak mümkündür: Hızır bin Abdullah, gerdaniye ve rast perdelerini birbirinin “mukâbili” olarak değerlendirmektedir¹⁵⁷. Her ne kadar makamların dizileri tablo içinde verilmiş olsa da, “edvar” geleneğinin¹⁵⁸ temel mantığı gereğince bu dizileri dairesel olarak, yani başlangıç ve bitişleri birbiri üzerine denk gelecek şekilde düşünmek gerekmektedir. Bu durumu tabloların başlıklarından da anlamak mümkündür (“... makamının dairesi ve merkezi budur”). Bu nedenle, gerdaniye perdesi başlangıçtaki rast perdesine denk gelecek

¹⁵⁷ Ana dizinin sekizinci perdesi (heştgah), yani oktav perdesi olan bu perdeyi Hızır bin Abdullah şöyle açıklamaktadır: “Heştgah: yani gerdaniyyedir ki yekgah mukâbilidir.” (Özçimi, 1989, s. 182; Başar Çelik, 2001, s. 264).

¹⁵⁸ Hızır bin Abdullah, diğer Sistemci-Ekol-dışı teorisyenler gibi, “edvar” ifadesini “müzik teorisi kitabı” şeklinde ele almakta ve bu anlamda kendi eserinden de bir “edvar” olarak bahsetmektedir.

şekilde düşünülduğünde “çargâh” olarak konumlanmasındansa “yegâh” olarak konumlanması daha uygun düşmektedir.

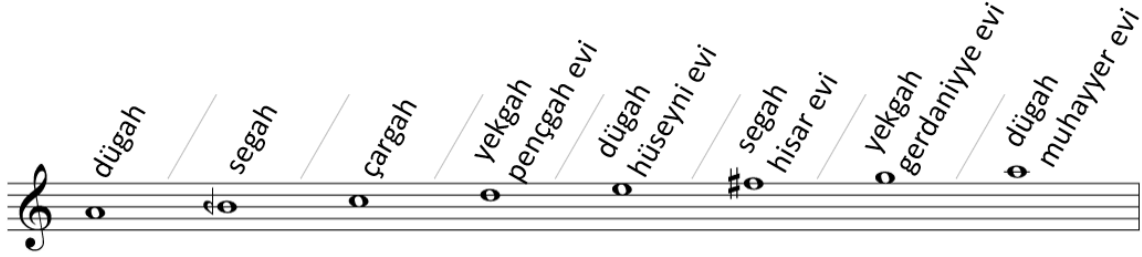
4.5.2. Hüseyni makamının tarifine ilişkin analiz

Hızır bin Abdullah’ın Hüseyinî makamı için verdiği tabloyu aşağıya aktarıyoruz:

Dügâh Hemân	Segâh Hemân
Çargâh Hemân	Yekgâh Pençgâh Evi
Dügâh Hüseyni Evi Serâgâz	Segâh Hisar Evi
Yekgâh Gerdaniyye Evi	Dügâh Muhayyer Evi

Tablo 25. Hızır bin Abdullah’ın Hüseyni makamına ilişkin tarifi

Bu tarife ilişkin çözümlememiz aşağıdaki gibidir:



Görsel 74. Tarife ilişkin çözümlememiz (Hüseyni)

Çözümlemeye ilişkin notlar:

1. Makamın dizisi: Hüseyni makamı, ana dizi olan Rast dizisinin perdeleri üzerinden doğal olarak elde edilebildiği için, bu makamın perdeleri hakkında detaylı açıklama yapmaya gerek duymuyoruz. Buradaki perde betimlemelerinde görülen tek farklılık, Rast makamının tarifinde “yekgâh ısfahan evi” olarak betimlenen perdenin bu sefer “yekgâh pençgâh evi” şeklinde betimlenmiş olmasıdır. Daha önce de belirttiğimiz üzere Hızır bin Abdullah, birer perde adı olarak “ısfahan” ve “pençgâh” ifadelerini birbirinin yerine kullanabilmektedir. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki Hızır bin Abdullah’ın vermiş olduğu bütün makam tarifleri, oktav aralığını kapsamaktadır. Dolayısıyla Hüseyinî makamının dizisi Rast dizisinin ikinci perdesinden başladığı için, “gerdaniye” perdesinden sonra gelen “muhayyer” perdesini de içermektedir. Pest tarafta “yekgâh-dügâh” arasındaki tanini ilişkisi burada “yekgâh gerdaniye evi” ile “dügâh muhayyer evi” arasında ortaya çıkmaktadır.

2. “Dügah Hüseyni Evi - Seragaz”: Burada geçen “serâgâz” ifadesi, makamın seyrinin bu perdeden başlıyor olduğu şeklinde okunabilmektedir. Böylesi bir çıkarımda bulunmamızın nedeni, elbette ki günümüzdeki (yani Hızır bin Abdullah’tan yaklaşık altı yüzyıl sonraki) uygulamaların bu şekilde olması değil, Hızır bin Abdullah’ın eserine yakın tarihlerde yazılmış olan diğer eserlerde böylesi bir bilginin bulunmasıdır. Örneğin, Seydî tarafından on altıncı yüzyılın başında yazılmış olan ve makamların dizilerini tarif etmek yerine sadece başlangıç (*mahrec*) ve bitiş (*mehatt*) perdelerini belirtmekle yetinen eserde, Hüseynî makamı şöyle tarif edilmektedir: “*Var ol şeşgah evinün bir kılın ur / Karar it in dügahun hanesinde*”¹⁵⁹ (Arisoy, 1988, s. 27). Benzer şekilde, yine on altıncı yüzyılda yazılmış olduğunu düşündüğümüz Kadızâde Tirevî’nin eserinde de Hüseynî makamı için böylesi bir seyir tarifi verilmektedir: “*Hüseynî oldur ki agâze hânesi hûd dimişdik pençgâh hanesi üstüdedir, ol hanede agâze idüb aşığa gidüb pençgâh, çargâh ve segâh hânelerin seyr idüb, inüb dügâh hanesinde karar ider, işde cânım Hüseynî’nin seyri böyledir.*” (Uygun, 1990, s. 35–36).¹⁶⁰

¹⁵⁹ Bu tarifte hüseyni perdesinin “şeşgah evi” olarak nitelendirilmiş olması dikkat çekicidir. Zira, daha önce belirttiğimiz üzere “şeşgah” ifadesine ilk defa Hızır bin Abdullah’ın eserinde rastlamaktayız. Fakat Hızır bin Abdullah, her ne kadar “şeşgah” ifadesini bir perde ismi olarak (hüseyni perdesine denk gelecek şekilde) ortaya koymuş olsa da, vermiş olduğu tariflerin hiçbirinde “şeşgah” adlandırmasını kullanmamaktadır. Dolayısıyla Seydî’nin söz konusu terimi kullanım şekli, bu türden Farsça terimlerin birer perde ismi olarak algılanmasının Hızır bin Abdullah’tan sonra kalıcı hale geldiğini de göstermektedir.

¹⁶⁰ Bu tariflerde dikkat çeken bir başka durum, Hızır bin Abdullah’ın “... evi” kalıbı içinde kullandığı Eski Türkçe bir kelime olan “ev” yerine, Farsça’da aynı anlama gelen “hâne” kelimesinin kullanılıyor olmasıdır. Örneğin Hızır bin Abdullah’ın eserinde “çargah evi” denilirken bu eserlerde “çargah hânesi” denilmektedir. Bu kalıbın, Arapça’da aynı anlama gelen “beyt” kelimesi ile de kurulmakta olduğuna (örn. “*beytü’l-çargâh*”) İbn Kurr’ün eserinde rastlanmaktadır (örn. bkz. Wright, 2014, s. 336).

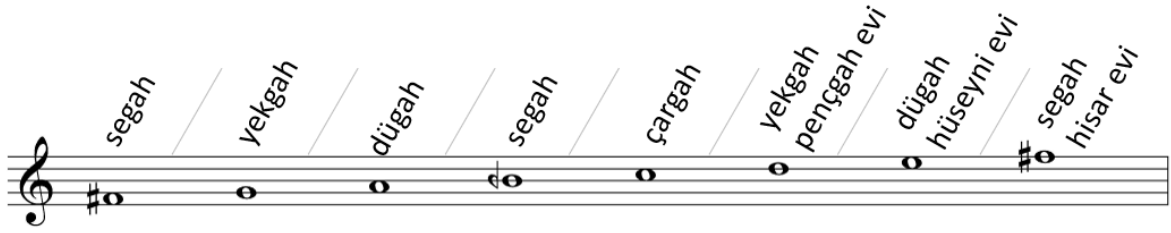
4.5.3. Irak makamının tarifine ilişkin analiz

Hızır bin Abdullah'ın Irak makamı için verdiği tabloyu aşağıya aktarıyoruz:

Evvel Segâh Hemân	Yekgâh Hemân
Dügâh Serâgâz Hemân	Segâh Hemân
Çargâh Hemân	Yekgâh Pençgâh Evi
Dügâh Hüseyinî Evi	Segâh Hisâr Evi

Tablo 26. Hızır bin Abdullah'ın Uşşak makamına ilişkin tarifi

Bu tarife ilişkin çözümlememiz aşağıdaki gibidir:



Görsel 75. Tarife ilişkin çözümlememiz (Irak)

Çözümlemeye ilişkin notlar:

1. “Evvel Segâh Hemân”: Buradaki “Segâh” ifadesi ile, günümüzde “Irak” olarak adlandırılan perdeye işaret edilmektedir. Söz konusu perdenin o dönemde kendine mahsus bir ismi yoktur. Dolayısıyla Hızır bin Abdullah, aralıkları tasvir etmek için kullandığı “dört şube” sistemi üzerinden, “segah” ve “çargah” konumları arasındaki mücenneb aralık ilişkisinin burada Irak-rast perdeleri arasında mevcut olduğunu göz önünde bulundurarak söz konusu perdeyi “segâh” şeklinde nitelendirmiştir.
2. Makamın dizisi hakkında: Hızır bin Abdullah, çeng ve kanun tipi açık telli çalgılarda Irak makamının “Rast düzeni” üzerinden doğal olarak elde edilebileceğini belirtmektedir¹⁶¹. Benzer şekilde, Kırşehirî ve Seydî'nin eserlerindeki “düzen” açıklamalarında da Irak makamı dizisinin “rast düzenine akortlanmış” bir açık telli çalgı üzerinden doğal olarak elde edilebileceğini belirtmektedir.¹⁶² Aynı şekilde Abdülbâki Dede de Irak makamının dizisini oluşturan perdeleri, Hızır bin Abdullah'ın tarifine uygun olarak “*Irak, rast, dügah,*

¹⁶¹ Hızır bin Abdullah: “*çün sâzı tamâm düzesin âna hemân rast düzen dirler ve çün dügâhtan irâk âgaz ideler hemân irâk makâmı olur.*” (Özçimi, 1989, s. 174; Başar Çelik, 2001, s. 256).

¹⁶² Bkz. Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin (2014, s. 70) ve Arısoy (1988, s. 256).

segah, çargah, neva, hüseyni, eviç” şeklinde sıralamaktadır (bkz. Tura, 2006, s. 39). Ne var ki sistemci-ekol geleneğinde Irak makamının dizisi için daha farklı tarifler verilmektedir. Örneğin Sistemci ekol külliyyatındaki bazı eserlerde Irak makamının dizisi “69. devir” olarak, bazı eserlerde ise “66. devir” olarak tanımlamaktadırlar¹⁶³. Alfa-numeric ebced notası üzerinden tarif edilen her iki tanımı da Irak perdesi üzerinden başlattığımızda aşağıdaki diziler elde edilmektedir:



Görsel 76. Sistemci Ekol eserlerinde 66. ve 69. devirler

Bu iki devir arasındaki tek fark, 69. devirin ilave bir perde içererek (fa# notası ile gösterdiğimiz “17” [YZ] perdesi) dokuz sestem oluşmasıdır. Bunun dışında, Hızır bin Abdullah’ın tarifinden farklı olarak her iki devirde de “15” (Yh) (mikl) perdesinin bulunduğu görülmektedir. Abdülbâki Dede, Irak makamı ile ilgili açıklama yaparken, gelenekteki bu farklı kullanım hakkında, *Tedkîk ü Tahkîk*’te şöyle bir açıklama yapmaktadır: “*Bunda hilâf-ı dâire ile hüseyni perdesi yerine hisâr perdesi ahzı vardır.*” (Abdülbâki Dede, Berlin-2330, vr. 27v).¹⁶⁴ Dolayısıyla, 66. devirdeki hisar (mikl) perdesi (“15”), hüseyni perdesine (“16”) (mi) dönüştüğünde, Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlerin aktarmış olduğu dizi ortaya çıkmaktadır.

3. “Düğah Serâqâz Heman”: Önceki kısımda değindiğimiz “serâgâz” ifadesi, bu tarifte makamın seyrine hangi perdeden başlanacağını belirtecek şekilde kullanılmıştır. Zira Hızır bin Abdullah, eserinin metin kısmında da Irak makamının düğah perdesinde seyre

¹⁶³ Örneğin, Urmevî’nin Kitabü’l-Edvâr’ında Irak makamı 69. daire olarak tanımlanmasına rağmen, söz konusu eserlerin bazı nüshalarında Irak makamının 66. daire olarak kaydedildiği belirtilmektedir (bkz. Uygun, 1996, s. 92 [dipnot 47]). Altmış altıncı ve altmış dokuzuncu daireler arasındaki tek farklılık, altmış dokuzuncu dairenin ilave olarak “17” (YZ) perdesini içermesidir. Bu bağlamda, Urmevi ve Meragî’nin eserlerinden Irak makamından bahsedilirken “ona *bazen* 17 (YZ) ilave edilmiştir” ifadesinin geçiyor olması dikkat çekicidir. Kutbuddin Şirâzi, Irak makamının tanımını bu ilave perde olmadan vermiş (bkz. Wright, 1978); ayrıca Merâgî de Irak makamının 69. devir olduğunu belirtmesine rağmen, on iki makamı açıkladığı kısımlarda Irak makamını bu ilave perde olmadan (yani 66. devir şeklinde) tanımlamıştır (bkz. Sezikli, 2007, s.153; Karabaşoğlu, 2010, s. 153).

¹⁶⁴ http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN813656842&PHYSID=PHYS_0060&view=overview-toc&DMDID=DMDLOG_0003 adresinden erişilebilir.

başladığını belirtmektedir.¹⁶⁵ Bu makamın, düğah perdesinden başlayıp Irak perdesinde karar eden bir seyir yapısına sahip olduğu, Seydî'nin ve Kadızâde Tirevî'nin eserlerinde de belirtilmektedir.¹⁶⁶

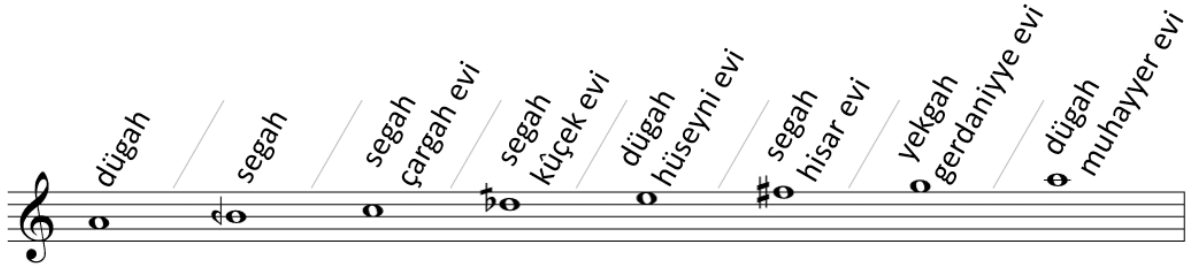
4.5.4. Kûçek makamının tarifine ilişkin analiz

Hızır bin Abdullah'ın Kûçek makamı için verdiği tabloyu aşağıya aktarıyoruz:

Evvel Dügâh Hemân	Segâh Hemân
Segâh Çargâh Evi	Segâh Kûçek Evi Serâgaz
Dügâh Hüseyinî Evi	Segâh Hisar Evi
Yekâh Gerdaniyye Evi	Dügâh Muhayyer Evi

Tablo 27. Hızır bin Abdullah'ın Kuçek makamına ilişkin tarifi

Bu tarife ilişkin çözümlememiz aşağıdaki gibidir:



Görsel 77. Tarife ilişkin çözümlememiz (Kuçek)

Çözümlemeye ilişkin notlar:

1. Makamın dizisi hakkında: Hızır bin Abdullah, çeng gibi açık telli çalgılardaki akort düzenleri hakkında bilgi verirken ana dizideki neva perdesinin pestleştirilmesi sonucunda Kûçek makamının dizisinin ortaya çıkacağı belirtilmektedir.¹⁶⁷ Görüldüğü üzere, ortaya çıkan dizi, günümüzdeki Saba makamının dizisini andırmaktadır. Bu bağlamda Abdülbâki Dede de Saba makamının eskiden “Kûçek” makamı olarak adlandırıldığı bilgisini aktarmaktadır (Tura, 2006, s. 38).

¹⁶⁵ Bkz. Dipnot 161.

¹⁶⁶ Seydî: “Dügahun perdesinden it hurûcî / Nüzûl itdür Irak evine göçü” (Arısoy, 1988, s. 25). Tirevî: “Irak oldur ki ibtidâ agâze hanesi düğah hânesidir ve karargâh hanesi, altında olan nerm-i segah hânesidir.” (Uygun, 1990, s. 33).

¹⁶⁷ Hızır bin Abdullah: “Eğer rast düzeniken İsfahan perdesin yikgah iken nerm veçhiyle sigah ideler ol heman Kûçek makam olur.” (Özçimi, 1989, s. 174; Başar Çelik, 2001, s. 256–257).

2. “Segâh Kûçek Evi - Seragaz”: Hızır bin Abdullah, ana dizideki “çargah” ve “pençgah” perdelerinin arasında kalan bu perdeye işaret etmek için diğer makam tariflerinde de “kûçek evi” ifadesini kullanmakta, yani bu perdeyi özellikle Kuçek makamının adı ile anmaktadır. Dolayısıyla söz konusu perdenin “seragaz” olarak nitelendirilmesini, bu perdenin Kuçek makamının karakteristik bir perdesi olması üzerinden okumak mümkündür. Seragaz nitelemesinin işaret ettiği bir başka olasılık da makamın seyrinin bu perdeden başlıyor olduğudur; ne var ki gerek Lâdikî'nin gerek Tirevî'nin eserlerinde gerekse on yedinci yüzyıl sonrasındaki eserlerde böyle bir bilgi bulunmamakta, bu makamın seyri ekseriyetle düğah perdesinden başlatılmaktadır. “Segah kuçek evi” olarak betimlenen bu perdeye ilişkin bir başka belirsizlik de söz konusu perdenin aralıksal değerinin ne olduğu konusundadır. Söz konusu perdenin “segah” konumunda betimlenmesi, bu perdenin, kendisinden önce gelen çargah perdesi ile arasındaki mücenneb ilişkisini tasvir etmektedir; bu nedenle, Hızır bin Abdullah'ın tarifini günümüz sistemine çevirirken, buradaki “segah” ifadesinin işaret ettiği mücennebliği göz önünde bulundurarak çözümlememizde söz konusu perdeyi şimdilik “hicaz” perdesi olarak gösterdik. Ne var ki, Hızır bin Abdullah'ın eserinde “aralıklar” konusu net bir şekilde ele alınmadığı için bu perdenin aralıksal konumu hakkında, yani söz konusu “segah”lığın derecesi hakkında net bir yorum yapmak zordur. Zira, söz konusu perdenin gelenekteki konumu ile ilgili daha açık bir bilgi elde edebilmek için dönemin diğer eserlerine göz attığımızda, bu perdenin aslında daha pest bir konumda olduğunu, yani bugünün terimleriyle “hicaz” perdesine değil “nim hicaz” perdesine denk geldiğini, dolayısıyla da buradaki aralığın aslında bakiyeye daha yakın olduğunu görmekteyiz. Örneğin Lâdikî'nin vermiş olduğu tarifte, bu perde ile çargah perdesinin arasındaki değer bakiyedir. Aynı şekilde Seydî de bu perdenin aralıksal olarak daha pest bir konumda yer aldığına işaret etmektedir. Bu noktada Seydî'nin Kuçek makamı hakkındaki açıklamalarını daha detaylı olarak ele almak faydalı olacaktır. Zira Seydî'nin açıklamalarında, söz konusu perdenin aralıksal konumu hakkındaki bilgilerin yanı sıra, makamın seyrinin de bu perdeden başlıyor olduğuna işaret eden ifadeler bulunmaktadır. Seydî, Kûçek makamını şu beyitlerle tarif etmektedir:

Buçuk perde aşığa in nevruz kılından
Hemen agaz id ol perde yolından

Bunun-çün mahrec oldı nısf-ı nevruz
Otur var perde-i düğâhda it söz (Arisoy, 1988, s. 25)

Bu tarifi anlamak için, öncelikle, Seydî tarafından “nevrüz” olarak adlandırılan perdenin ne olduğuna değinmek gerekir. Seydî, çeng gibi açık telli çalgıların akort düzenlerinden bahsederken bu perde hakkında şöyle bir açıklama yapmaktadır: “*pençgâhı bir pare nerm idersen nevrüz olur, dahi nermrek edersen kûçek olur*” (Arisoy, 1988, s. 93). Yani Seydî’nin “nevrüz kılı” dediği perde, “pençgah” (yani bugünkü “neva”) perdesinin bir miktar pestleştirilmiş (*nerm* edilmiş, gevşetilmiş) halidir. Söz konusu “pençgah” perdesi bir miktar daha kalınlaştırıldığında (*nermrek* edildiğinde, daha da gevşetildiğinde) ise “kûçek” perdesi elde edilmektedir. Seydî, Nevrûz âvâzesini tarif ederken, pençgah’ın pestleşmiş hali olan “nevrüz” perdesini “nisf-ı pençgâh” (Arisoy, 1988, s. 31) olarak betimlenmektedir. Dolayısıyla yukarıdaki beyitte geçen “nisf-ı nevrüz” ifadesinin de, daha da pestte yer alan “kûçek” perdesine işaret etmekte olduğu anlaşılmaktadır. Üstelik Seydî, diğer kaynaklardan farklı olarak, makamın başlangıç sesinin (*mahrec*) de bu perde olduğunu belirtmektedir ki bu durum, Hızır bin Abdullah’ın bu perde için “seragaz” ifadesini bu anlamda kullanmış olabileceğini desteklemektedir. Ne var ki, makamlar açısından oldukça kısıtlı, perdeler açısından da oldukça karmaşık bilgiler aktaran Seydî’nin tariflerini henüz tam anlamıyla çözümleyememiş olduğumuz için bu yorumlarımızın doğruluğu ve geçerliliği şüphelidir.

3. “Segâh Çargâh Evi”: Doğrudan çargah perdesine işaret edilmektedir. Bu ifadeye Kûçek makamının yanı sıra Büzürg makamının tarifinde de rastlanmaktadır. Hemen hemen aynı perde düzenine sahip olan her iki makamda da bu ifade, “segâh kûçek evi” perdesinden önce gelen çargâh perdesini betimlemek için kullanılmaktadır. Bu noktada söz konusu perdenin neden doğrudan “çargah” olarak değil de “segâh çargâh evi” olarak isimlendirildiği sorulabilir. Bu soruya ilişkin yorumumuz şu şekildedir: Yukarıda değindiğimiz üzere, “kuçek evi” olarak anılan perde ile çargah perdesi arasında aslında bakiyeye yakın bir aralık ilişkisi bulunuyor olsa bile Hızır bin Abdullah bu iki perde arasındaki ilişkiyi mücenneb olarak değerlendirmektedir (bu noktada, hem söz konusu dönemde “küçük mücenneb-büyük mücenneb” ayrımının gözetilmiyor olduğu hem de Hızır bin Abdullah’ın mücenneb ve bakiye gibi terimleri hiç kullanmıyor olduğu göz önünde bulundurulmalıdır). Dolayısıyla böylesi bir dizilimde “çargah” perdesinin her iki tarafında da mücenneb aralığı bulunmakta ve durum, bir aralık tasviri olarak “segah” konumlandırmasına uygun düşmektedir.

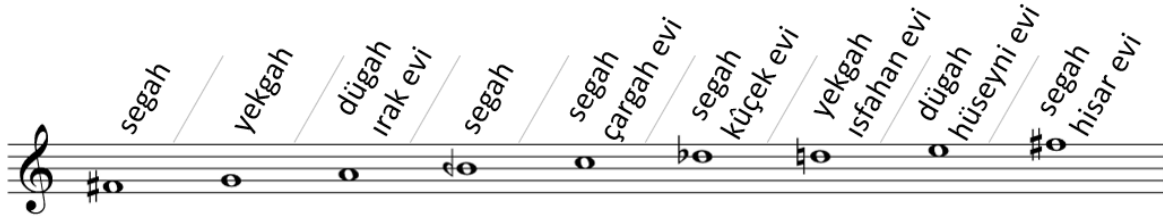
4.5.5. Büzürg makamının tarifine ilişkin analiz

Hızır bin Abdullah'ın Büzürg makamı için verdiği tabloyu aşağıya aktarıyoruz:

Segâh Hemân	Yekgâh Hemân	
Dügâh Irak Evi	Segâh Hemân	
Segâh Çargâh Evi	Segâh Kûçek Evi	
Yekgâh Isfahan Evi	Dügâh Hüseyinî Evi	Segâh Hisâr Evi

Tablo 28. Hızır bin Abdullah'ın Büzürg makamına ilişkin tarifi

Bu tarife ilişkin çözümlememiz aşağıdaki gibidir:



Görsel 78. Tarife ilişkin çözümlememiz (Büzürg)

Çözümlemeye ilişkin notlar:

1. Makamın dizisinin dokuz sesli oluşu hakkında: Yukarıdaki notada görüldüğü üzere makamın dizisi, bugün alışkın olduğumuz şekilde sekiz sestem değil dokuz sestem oluşmaktadır. On yedinci yüzyıl öncesinde yazılmış olan teori eserlerinde bu durumun normal olduğunu görmekteyiz. Örneğin, hatırlanacağı üzere sistemci-ekol geleneğinde de dokuz veya on sestem oluşan diziler bulunmaktadır. Sistemci Ekol geleneğinde bu durumun nedeni, dizilerin (yani devirlerin) “uyumlu dördlü” ve “uyumlu beşli” yapılarının birleştirilmesi yoluyla oluşturuluyor olması ve önceki bölümlerde değindiğimiz üzere bazı uyumlu dördlülerin beş sestem, bazı uyumlu beşlilerin de altı sestem oluşuyor olmasıdır. Sistemci-ekol geleneğindeki bu durumdan haberdar olduğu anlaşılan Hızır bin Abdullah, belirli makamların dokuz perde ile tarif edilmekte olduğunu, geri kalan makamların ise sekiz sesli olduğunu belirtmektedir.¹⁶⁸ “Devir” yaklaşımının terk edilmesinin ardından bazı makamların hala dokuz sesli olarak tarif ediliyor olmasını, makamların seyir özellikleri ile doğrudan ilişkili bir durum olarak değerlendirmekteyiz. Kanımızca makam dizilerinde böylesi “fazladan” perdelerin

¹⁶⁸ Bkz. Özçimi (1989, s. 170); Başar Çelik (2001, s. 251).

bulunmasının nedeni, bir makamın seyri sırasında “dönüşümlü olarak birbiri yerine kullanılan” perdelerin her ikisinin de makamın dizisine yazılıyor olmasıdır.

2. Makamın dizisi hakkında: Hızır bin Abdullah, Edvâr’ın metin kısmında Büzürg ve Kûçek makamlarının aynı perdeler üzerine kurulu olduğunu, fakat Büzürg makamının ırak perdesinde karar ettiğini ima edecek bir ifade kullanmaktadır: “*Eger rast düzeniken İsfahan perdesin yıkgah iken nerm veçhiyle sigah ideler ol heman kûçek makam olur ve dahi kûçek hazırıken sigahından aşâğısına agaz ideler kim ırak perdesinde karar ideler ol heman büzürg makam olur*”. Fakat yukarıda aktardığımız tabloda, Büzürg makamının Kûçek’ten farklı olarak neva perdesini de bünyesinde barındırdığı görülmektedir. Dolayısıyla, ortaya çıkan bu dokuz sesli dizide “segah kûçek evi” olarak adlandırılan nim hicaz perdesi ile neva perdesinin dönüşümlü olarak kullanılmakta olduğunu düşünmekteyiz. Bu yorumumuzun dayanağı, Hızır bin Abdullah’ın “*ırak perdesinde karar ideler*” şeklindeki ifadesidir. Öncelikle, buradaki “ırak” ifadesinin bir perde adı olarak kullanılmamış olduğunu; Hızır bin Abdullah’ın, “ırak perdesi” ifadesiyle “ırak makamı”nı kastetmiş olduğunu düşünmekteyiz. Zira daha önceki bölümlerde belirttiğimiz üzere on beşinci yüzyıl eserlerinde “perde” kelimesi “makam” terimiyle eş anlamlı olarak da kullanılmakta ve Hızır bin Abdullah’ın eserinde de “perde” ifadesinin “makam” anlamında kullanıldığı pek çok örneğe rastlanmaktadır.¹⁶⁹ Dolayısıyla “ırak perdesinde karar eder” ifadesini, “ırak makamı üzerinden karar eder” şeklinde de yorumlamak mümkündür¹⁷⁰. Bu yorumla, Büzürg makamının aslında bir “terkip” (günümüz terminolojiyle “birleşik makam”) olduğu, yani Kuçek ve Irak makamlarının birleşmesiyle şekillendiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bu durumu destekleyecek bir ifadeye Abdülbâki Dede’nin Büzürg tarifinde de rastlanmaktadır: “*Saba agaz idüb Irak karar ider. Bu terkib kudema ve selefin makam addeyledikleridir.*” (Abdülbâki Dede, Berlin-2330, vr. 32v).¹⁷¹ Görüldüğü üzere Abdülbâki Dede, Büzürg’ü bir “terkip” olarak

¹⁶⁹ Örneğin; “*On iki perdeyi on iki burca nisbet edibdürürler [...] Uşşak ve Neva ve Buselik bu üç perde yazundur; ve Rast ve Hüseyni ve Rehavî yâyündür ve İsfahan ve Zirefkend ve Kûçek güzündür ve Hicaz ve Büzürg ve Irak kışundur*”. (Özçimi, 1989, s. 194; Başar Çelik, 2001, s. 276).

¹⁷⁰ Benzer şekilde, Irak makamına ilişkin açıklamalarımızda yer alan “*dügahtan ırak agaz ide*” ifadesindeki “ırak” kelimesinin de bir perde adı olarak kullanılmadığını düşünmekteyiz. Zira, Edvâr’da “garip terkipler”in tarif edildiği kısımları incelediğimizde, “*dügahtan ırak agaz ide*” şeklindeki ifade kalıbının “bir perde üzerinden bir makamın çeşnisini göstermek” anlamında kullanılmakta olduğunu görmekteyiz. Örneğin; “*Büzürk-i güvâşt oldur ki hüseyniden büzürg agaz ide, ine dügah üzerinden güvâşt karar ide*”. (Başar Çelik, 2001, s. 292).

¹⁷¹ https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN815389078&PHYSID=PHYS_0070&DMDID=DMDLOG_0003 adresinden erişilebilir.

tanımlamakta ve söz konusu terkinin, (eskiden “Kûçek” olarak adlandırılıyor olduğunu belirttiği) Saba makamı ile başlayıp Irak makamı ile karar verdiğini söylemektedir. Makamın terkininde Irak makamı bulunduğu için de neva perdesinin dizi içine yazıldığını düşünmekteyiz.

3. “Dügâh Irak Evi”: Bu ifade ile ilgili yorumlarımızı daha anlaşılır kılmak için, günümüzde kullanılan perde isimleri yerine söz konusu perdelerin notasyondaki karşılıklarını kullanacağız. Zira doğrudan düğah (“la”) perdesine işaret eden bu ifadedeki “dügah” sözcüğü, bir perde ismi olarak değil, Hızır bin Abdullah’ın dört şube yaklaşımı uyarınca bir aralık tasviri olarak kullanılmıştır. Kendisinden önceki perdeye göre “dügah” konumunda olduğu bildirilen bu perdeyi isimlendirmek için ise “ırak evi” nitelemesi kullanılmıştır. Söz konusu perdenin “ırak evi” şeklinde nitelendirilmiş olması çok ilginçtir; zira bu ifade, ardışık iki perde arasındaki aralık ilişkisinin ötesindeki bir noktaya işaret etmektedir. Bu nitelemenin anlamını daha iyi değerlendirebilmek için “Irak” makamının tarifine gerine dönelim. Yukarıda “Irak” makamının tarifini ele alırken, dönemdeki diğer eserlerden de edindiğimiz bilgilerle, bu makamın, la’dan başlayıp altındaki fa#’de karar verdiğini belirtmiştik. Hızır bin Abdullah’ın tarifinde de buna uygun olarak la’nın (yani düğah perdesinin) yanında “seragaz” ifadesi yer almaktaydı. Büzürg makamını tarif ederken “la” perdesinin “ırak evi” olarak nitelendirilmesi, muhtemelen, Irak makamında “la” ile “fa#” perdeleri arasında ortaya çıkan söz konusu ilişkinin, Büzürg makamının yapısı içinde de aynen mevcut olduğuna işaret etmek için tercih edilmiştir. Hızır bin Abdullah, “la-sol-fa#” şeklindeki bu dizilimin üst ucundaki “la” perdesi için “ırak evi” nitelemesini kullanırken, bugün söz konusu dizilimin alt ucundaki “fa#” için “ırak perdesi” adlandırmasının kullanılıyor olması da ayrıca ilginçtir.

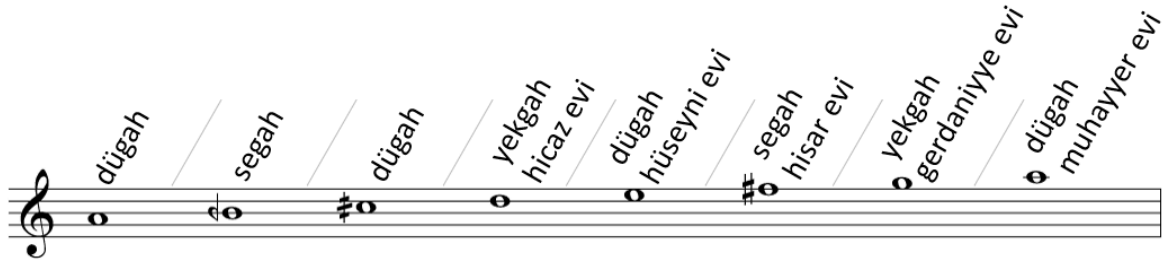
4.5.6. Hicaz makamının tarifine ilişkin analiz

Hızır bin Abdullah'ın Hicaz makamı için verdiği tabloyu aşağıya aktarıyoruz:

Dügâh Hemân	Segâh Hemân
Dügâh Hemân	Yekgâh Hicaz Evi Seragaz
Dügâh Hüseyni Evi	Segâh Hisar Evi
Yekgâh Gerdaniyye Evi	Dügâh Muhayyer Evi Hemân

Tablo 29. Hızır bin Abdullah'ın Hicaz makamına ilişkin tarifi

Bu tarife ilişkin çözümlememiz aşağıdaki gibidir:



Görsel 79. Tarife ilişkin çözümlememiz (Hicaz)

Çözümlemeye ilişkin notlar:

1. “Segâh” perdesi hakkında: Günümüzdeki haliyle Hicaz makamının dizisinde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre “dik kürdi”, Töre-Karadeniz sistemine göre ise “kürdi” perdesi kullanılmaktadır. Fakat Levendoğlu Yılmaz'nın da işaret ettiği üzere (2002, s. 167), on dokuzuncu yüzyıl öncesinde kaleme alınmış bütün edvarlarda, hicaz makamının dizisinde “segâh” perdesi kullanılmamıştır. Hicaz makamı dizisinde söz konusu perdenin pestleşmesine yönelik en eski farklılaşmaya, on dokuzuncu yüzyıl başlarında yazılmış olan Haşim Bey Mecmuası'nda rastlanmaktadır (Haşim Bey, Hicaz makamının dizisini segah yerine kürdi perdesi üzerinden betimlemektedir; bkz. Yalçın, 2016, s. 158–161). Fakat on yedinci ve on sekizinci yüzyılın önde gelen teorisyenlerinin eserlerinde bile¹⁷² Hicaz makamının dizisinde segâh perdesinin yer aldığı görülmektedir.
2. “Yekgah Hicaz Evi - Seragaz”: Günümüzde “neva” olarak adlandırılan perdeye işaret edilmektedir. Buradaki “seragaz” ifadesi, makamın bu perde üzerinden başlayacağını

¹⁷² Örn. bkz. *Kantemiroğlu* (Tura, 2001a, s. 103, 79–80); *Marmarinos* (Popescu-Judetz ve Sirlı, 2000, s. 106); *Tanburî Küçük Artin* (Popescu-Judetz, 2002, s. 36); *Nâsır Abdülbâkî Dede* (Tura, 2006, s. 38).

belirtmektedir.¹⁷³ Dolayısıyla, bir hareket merkezi olarak işlev gören bu perde, makamın adıyla, “hicaz evi” olarak anılmıştır. Söz konusu perdenin “yekgâh” olarak konumlandırılması ise, kendisinden sonra gelecek olan “dügah” konumundaki hüseyini perdesine ve “segah” konumundaki hisar (eviç) perdesine işaret etmektedir.

3. “Dügâh”-“Segâh”-“Dügâh” dizilimi hakkında: Bu dizilimi açıklamak için, günümüzde “hicaz dörtlüsü” olarak adlandırılan yapının tarihsel süreçte geçirdiği aralıksal değişimleri göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Safiyuddin Urmevî'nin on üçüncü yüzyılda kaleme aldığı eserlerde ve sistemci-ekol yaklaşımını benimsemiş diğer teorisyenlerin eserlerinde söz konusu dörtlü yapı “mücenneb + tanini + mücenneb” aralıklarıyla betimlenmiştir. Sistemci-ekol teorisyenlerinin ortaya koyduğu bu aralıksal dizilim, günümüzdeki perde adlarıyla konuşacak olursak, “dügâh - segâh - nim hicaz - neva” perdelerine denk gelmektedir. Bilindiği üzere, Hicaz dörtlüsünün günümüzdeki halinde (Arel-Ezgi Uzdilek sistemine göre) “dügâh - dik kürdi - nim hicaz - neva” perdeleri bulunmaktadır. Yani Hicaz dizisinin eski halinde dizinin ikinci-üçüncü perdeleri arasında tanini aralık bulunmaktayken, günümüzde bu aralık genişlemiş ve (Arel-Ezgi sistemindeki adlandırmayla) “artık ikili” haline gelmiştir. Hicaz dörtlüsüne ilişkin bu eski ve yeni tariflerin karşılaştırılması, tarihsel süreçte Hicaz dizisinin ikinci derecesinin pestleştiğini ve buna bağlı olarak da ikinci-üçüncü derece perdeleri arasındaki aralığın genişlediği izlenimini uyandırmaktadır. Bu izlenim üzerinden hareket edildiğinde, tarifte yer alan “dügah-segah-dügah” diziliminin, “Sistemci Ekol” teorisyenlerinin tarifine uygun olarak sırasıyla “dügah-segah-nim hicaz” perdelerine işaret ediyor olduğunu varsaymak mümkündür. Bu varsayımı daha detaylı açıklayacak olursak, baştaki “dügah” ifadesi dügah perdesine, “segah” ifadesi segah perdesine, sonrasında gelen “dügah” ifadesi ise “nim hicaz” perdesine işaret etmektedir. Dört şube sisteminde bir perdenin “dügah” olarak konumlandırılması, o perdenin, kendisinden önceki perdeden bir tanini aralığı uzakta yer alıyor olduğunu gösterdiği için, “segah” perdesinden bir tanini aralığı ileri gidildiğinde “nim hicaz” perdesine gelinecektir. Sistemci-ekol teorisyenlerinin Hicaz

¹⁷³ Seydî ve Tirevî'nin eserlerinde de Hicaz makamının neva (“pençgah”) perdesinden başladığı belirtilmektedir. Seydî: “*Hurûc it perde-i pençgâhdan iy yâr / Dügâhun hânesinde şeş otur yâr*” (Arısoy, 1988, s. 28). Tirevî: “*Hicaz oldurki agaze hanesi pençgah hanesidir ve karargahı dügah hanesidir. Tarîki budur ki çargah hanesin pençgah hanesine karîb idüb pençgah hanesinden agaz idüb aşağı gidüb ol perdeye uğrayub andan segah hanesinden inüb dügah hanesinde karar idesin, sahih hicaz olur. Eğer çenk ya kanun çalarsan çargah hanesinin killarını bir mikdar çekesin, pençgah hanesinden agaz idub dügah hanesinde karar idesin, sahih hicaz olur.*” (Uygun, 1990, s. 36).

dizisine ilişkin tarifleri ile uyumlu olan bu çözümlenin, ilk bakışta gayet mantıklı olduğu izlenimi uyanmaktadır. Ne var ki Hızır bin Abdullah, çeng gibi açık telli çalgılar üzerindeki transpozisyon işlemlerini tarif ederken bu çözümlmeyi yanlışlayacak bir durum ortaya koymaktadır. Bu durumu ele almadan önce, Hızır bin Abdullah'ın eserinde söz konusu transpozisyon işlemlerinin tarif edildiği kısım hakkında daha detaylı bilgi verelim. Hızır bin Abdullah, “çeng, kanun, muğnî ve bunlara benzer açık telli çalgılar için” verdiği bu tariflerde, söz konusu çalgıların asıl akort düzeni olan Rast düzenini başlangıç noktası olarak ele almaktadır. Her bir teli sırayla Rast makamının perdelerini verecek şekilde akortlanmış olan bu çalgılarda gerek transpozisyon yapmanın gerekse başka makam dizilerini (dokuz sestem oluşan diziler de dahil olmak üzere) icra etmenin en kısa yoldan nasıl gerçekleştirileceğini tarif eden Hızır bin Abdullah, böylesi durumlarda çalgıdaki bütün tellerin akordunu değiştirmenin gereksiz bir zahmet olduğunu, bunun yerine birkaç tele müdahale ederek de aynı sonucun elde edilebileceğini belirtmektedir.¹⁷⁴ Böylesi durumlar için Hızır bin Abdullah iki farklı müdahale yöntemi sunmaktadır. Bu yöntemlerden biri, tahmin edilebileceği üzere, ilgili tellerin akordunu değiştirmektir. Diğer yöntem ise, çeng gibi açık telli çalgılarda akort değiştirmeye gerek kalmadan teller üzerinde geçici tizleştirmeler yapmaya olanak tanıyan bir çalım tekniğidir. Ustalık gerektiren bu tekniği, “çeng ve kanun gibi açık telli çalgılarda herhangi bir telin uç kısmına tırnak (veya parmak) ile bastırarak söz konusu telin sesini geçici olarak tizleştirmek” şeklinde betimleyebiliriz. Açık telli çalgılara mahsus olan ve özellikle de çeng ile ilişkilendirilen bu teknik, on beşinci yüzyıl yazmalarında “girift” terimi ile adlandırılmaktadır.¹⁷⁵ Bu bağlamda Hızır bin Abdullah, açık telli çalgılardaki transpozisyon işlemlerini tarif ettiği söz konusu kısmı, bu ustalık gerektiren tekniğin adıyla “*girift-nâme*” olarak adlandırmaktadır.¹⁷⁶ Konumuza dönecek olursak, eserin söz konusu kısmında Hızır bin Abdullah, normalde düğah perdesinin üzerine kurulu olan

¹⁷⁴ Hızır bin Abdullah: “zira ittifak düşer kim ya âvâzı zaîf ya tîz düşer ya yoldaşınun ya sazda ya âvâzda kusuru olur, dahi sazın baştanbaşa bozmaq olmaz olursa, abes yirde zahmetdür bilmemek sebebiyle” (Özçimi, 1989, s. 176; Başar Çelik, 2001, s. 258–259).

¹⁷⁵ “Girift” tekniği ile ilgili tarihsel bilgiler için (ve ayrıca bu tekniğin mandalsız kanun üzerinde kullanımı için) bkz. Çaylı (2019).

¹⁷⁶ “Amma çün kim bunun giriftinde aciz olanlar, düzenine kuvvetleri yitmeyenler bu giriftnâmeye nazar ideler kim kankı perde ziyade olur ve kankı perde nerm olur âna göre fehm ideler dahi çekileceği çekile nerm olinacağı olına. Bunlardan maksûd oldur kim âsân olakim sen san ‘atunda ‘aciz olmayasın.” (Özçimi, 1989, s. 180-181; Çelik, 2001, s. 263) Söz konusu kısımda hem tellerin akordunu değiştirerek hem de girift tekniği üzerinden tarif edilmiş olan bir transpozisyon işleminin detaylıca açıklanması için bkz. Çaylı (2017).

Hicaz dizisinin, girift tekniği kullanılarak rast perdesi üzerinde nasıl elde edilebileceğini açıklamakta; bu durumu “Eger dilersen kim sazın tamam düzülmüşiken girift ile çargahtan hicaz göstere” diyerek belirtmektedir. Buradaki “sazın tamam düzülmüş iken” ifadesi, çalgının tellerinin “temel dizi” olan Rast makamı dizisini verecek şekilde akortlanmış olduğunu belirtmekte; “çargâhtan hicaz göstermek” ifadesi ise Hicaz makamının hareket merkezi olan neva perdesinin, Rast düzenine akortlanmış olan çalgı üzerindeki çargâh teline denk getirilmesini, yani dizinin bir tanini kalına göçürülmesini belirtmektedir. Hızır bin Abdullah’ın, söz konusu transpozisyon işlemine ilişkin tarifini aşağıda aktarıyoruz:

Eger dilersen kim sazın tamam düzülmüşiken girift ile çargahtan hicaz göstere şöyle gerekdür kim yekgâh düğah ide, gerü yekgâh üzerinde yarım perde ziyade girift tuta kim ol dahi yekgâh olur ve düğaha değmeye sigahta yarım perde ziyade girift tuta kim ol düğah olur ve çargahı tuta kim isfahan olur ve evvelki isfahan uzal olur ve üzerinde yarım perde ziyade girift duta kim hisâr ola ve evvelki hüseynde hem ziyade girift duta kim gerdaniyye ola evvelki gerdaniyye muhayyer oldı. (Özçimi, 1989, s. 180; Başar Çelik, 2001, s. 263)

Bu tarife ilişkin açıklamalarımızı daha anlaşılır kılmak adına, çözümlememizi Görsel 80’de özetliyoruz (Doğrudan kullanılan teller iki ucu noktalı doğru parçalarıyla, tellere girift tekniğinin uygulanması sonucunda ortaya çıkan sesler kesik çizgili oklarla, kullanılmayan teller de çarpı işareti ile gösterilmiştir):

Görsel 80. Girift tekniği aracılığıyla Hicaz dizisinin transpozisyonu

Tarifin başlangıcındaki “yekgâh düğah ide” ifadesi, çalgının mevcut düzenindeki “yekgâh” telinin, yeni dizide “düğah” perdesi olarak kabul edileceğini belirtmektedir. Girift tekniğinin kullanılması sayesinde, açık telli çalgılarda bir telden iki farklı perde elde etmek mümkündür. Hızır bin Abdullah “gerü yekgâh üzerinde yarım perde ziyade girift tuta” diyerek, bu yekgâh telinin yeni dizi içinde iki farklı perdeyi karşılayacağını

belirtmektedir. Böylelikle yeni dizinin segah perdesi (la^l) de, boş tel olarak yeni dizinin dügah perdesini karşılayan “yekgah” telinin ittirilerek tizleştirilmesi yoluyla elde edilmektedir. Girift tekniği ile elde edilen bu segâh perdesi (la^l), tarifte “*ol dahi yekgâh olur*” şeklinde nitelendirilmektedir. Hızır bin Abdullah’ın “dört şube” sistemini nasıl ele aldığını açıklarken belirttiğimiz üzere bir perdenin “yekgâh” olarak nitelendirilmesi, kendisinden sonra “dügah” konumunda (yani bir tanini uzaklıkta) bir perdenin geleceğini ima etmektedir. Dolayısıyla, segâh perdesinin “yekgâh” olarak nitelendirilmesi, nim hicaz perdesinin de “dügah” olarak nitelendirilmesini gerektirir ki tarifin devamında sonraki perde için “*dügâh olur*” denilmektedir. Hicaz dizisinin ikinci ve üçüncü derece perdeleri arasında ortaya çıkan bu “yekgah-dügah” ilişkisi, baştaki makam tarifinde yer alan “dügah-segâh-dügâh” dizilimine ilişkin verdiğimiz “dügah-segah-nim hicaz” çözümlemesini doğrular gibi görünmektedir. Ne var ki bu noktada bir başka ilginç durum söz konusudur. Sembolik notasyon sistemi üzerinden konuşacak olursak, yeni dizideki la^l sesi ile si^l sesi arasında, “Sistemci Ekol” teorisyenlerinin Hicaz makamı dizisi tariflerine uygun olarak bir tanini aralığı bulunmaktadır. Bu durumda, Hızır bin Abdullah’ın transpozisyon işlemi sırasında doğrudan çalgıdaki “segâh” (si^l) telini kullanarak “sigahı tuta kim ol dügah olur” demesi beklenirdi; fakat Hızır bin Abdullah “*sigahı tuta kim ol dügah olur*” demektedir. Bu ifade oldukça ilginçtir çünkü Hicaz makamı dizisinin ikinci ve üçüncü perdeleri arasında bir genişlemeye işaret etmektedir. “Segâh” telinin bu şekilde ittirilerek tizleştirilmesi sonucunda bugünkü adlandırmayla “buselik” perdesi elde edilecektir. Aralıkları net olarak ölçmeye yarayan “matematiksel oranlar” konusuyla ilgilenmeyen Hızır bin Abdullah, tanininin hafifçe genişletilmiş hali olduğu anlaşılan bu la^l-si^l aralığını yine yekgâh-dügâh ilişkisi üzerinden betimlemektedir. Dolayısıyla, incelemekte olduğumuz “dügah-segah-dügah” dizilimindeki ikinci “dügah” ifadesinin, alışılmış şekilde tanini aralığını ifade etmediğini, taniniden az bir miktar daha geniş bir aralığı ifade ettiğini söyleyebiliriz. Burada ortaya çıkan asıl ilginç durum, Hicaz dizisinin ikinci ve üçüncü derece perdeleri arasındaki genişlemenin bugünkü şekilde dizinin ikinci derecesinin pestleştirilmesi yoluyla değil, üçüncü derecenin tizleştirilmesi yoluyla gerçekleştirilmiş olmasıdır. Daha önce bahsettiğimiz üzere, bu genişlemeyi Lâdikî de vurgulamaktadır. Sistemci-ekol geleneğinde tanımlanmış olan “küçük aralıklar”ın en büyüğü “tanini” aralığı olmasına rağmen Lâdikî, Hicaz dörtlüsündeki bu genişlemeyi betimlemek için,

hatırlanacağı üzere, “1-5 aralığı” (“*buud-ı elif he*”) şeklinde bir aralık kullanmakta; sistemci-ekol geleneğinde “1-3-6-8” sembolleriyle örneklenen hicaz dörtlüsünün, kendi zamanındaki (yani on beşinci yüzyıldaki) kullanımını “1-3-7-8” sembolleriyle örneklemektedir. Lâdikî’nin, sistemci-ekol yaklaşımı üzerinden alfa-numerik ebced notasyonu kullanarak aktardığı bu genişlemeyi, Hızır bin Abdullah müzik pratiği üzerinden tarif etmektedir. Hızır bin Abdullah’tan sonra, bütün perdelerin kendi özel isimleriyle anılmaya başlandığı yazmalara baktığımızda da Hicaz makamı dizisinin üçüncü derece perdesindeki tizleşmenin izlerini bulmamız mümkündür. Örneğin Abdülbâki Dede’nin “*Tedkîk ü Tahkîk*” başlıklı eserinde, perde adları aktarılırken pestten tize doğru “*çargah, sabâ, hicaz, neva*” (Tura, 2006, s. 32; Abdülbâki Dede, Berlin-2330, vr. 24r¹⁷⁷) sıralaması kullanılmaktadır. Buradaki sıralamada “*saba*” perdesinin daha pest, “*hicaz*” perdesinin ise daha tiz olması dikkat çekicidir. Üstelik *Tedkîk ü Tahkîk*’teki makam tariflerinde Saba makamı saba perdesiyle, Hicaz makamı da, (saba’dan daha tiz olan) hicaz perdesiyle tarif edilmektedir. Yani söz konusu iki makamda, çargah ve neva perdeleri arasında yer alan perdelerin konumu bugünkünün tam tersidir. Ayrıca, *Tedkîk ü Tahkîk*’te yer alan “*eskiler hicaz yerine saba perdesi kullanırlardı. Bu şekilde, hicaz perdesi kullanımı sonrakilerin eskilerinin buluşudur*” (Tura, 2006, s. 38) ifadesi, hicaz dizisinin geçirdiği dönüşümü oldukça net bir şekilde ortaya koymaktadır. Eski eserlerin dışında, günümüzdeki Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde de, hicaz makamı dizisinde üçüncü derece perdesindeki söz konusu tizleşmenin izlerine rastlamak mümkündür. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemindeki perde adlarına baktığımızda, pestten tize doğru “*çargah, nim hicaz, hicaz, dik hicaz, neva*” adlandırmalarını görürüz. Burada dikkat çekici nokta, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde Hicaz makamının dizisinin “nim hicaz” perdesini içermesidir. Oysa asıl “hicaz” perdesi daha tiz bir konumda kalmaktadır. Dolayısıyla, Hicaz makamı dizisinin tarihsel süreçteki değişiminde bir ara basamağın mevcut olduğu ortaya çıkmaktadır. On beşinci yüzyıl itibariyle, Hicaz makamı dizisinde ikinci derece perdesi olan segah perdesi sabit kalırken üçüncü derece perdesi tizleştirilmekte, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren de hem ikinci derece perdesi pestleşerek kürdi/dik kürdi konumuna düşmekte, hem de üçüncü derece perdesi pestleşerek yeniden nim hicaz perdesine inmektedir. Bu durumda, incelemekte olduğumuz tarifte yer alan “*dügah-segah-*

¹⁷⁷ https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN813656842&PHYSID=PHYS_0053&view=overview-toc&DMDID=DMDLOG_0003 adresinden erişilebilir.

dügah” diziliminin, sırasıyla “*dügah-segah-nim hicaz*” perdelerine değil, “*dügah-segah-hicaz*” perdelerine işaret etmekte olduğu ortaya çıkmaktadır.

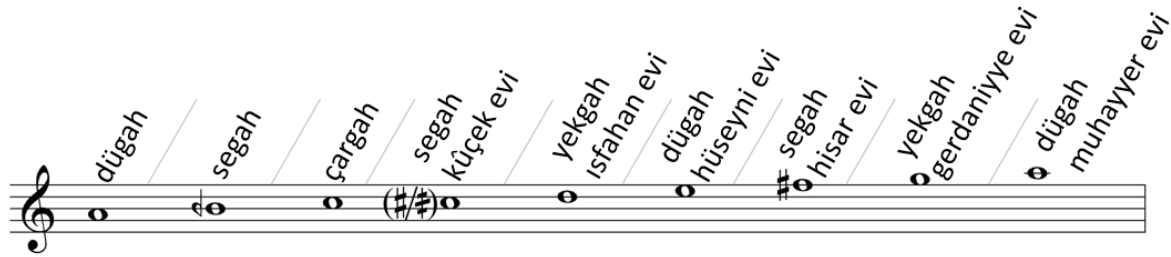
4.5.7. İsfahan makamının tarifine ilişkin analiz

Hızır bin Abdullah’ın İsfahan makamı için verdiği tabloyu aşağıya aktarıyoruz:

Dügâh Hemân	Segâh Hemân	
Çargâh Hemân	Segâh Kûçek Evi	
Yekgâh İsfahan Evi	Dügâh Hüseyni Evi	
Segâh Hisar Evi	Yekgâh Gerdaniyye Evi	Dügâh Muhayyer Evi

Tablo 30. Hızır bin Abdullah’ın İsfahan makamına ilişkin tarifi

Bu tarife ilişkin çözümlememiz aşağıdaki gibidir:



Görsel 81. Tarife ilişkin çözümlememiz (İsfahan)

Çözümlemeye ilişkin notlar:

1. Makamın dizisi hakkında: İsfahan makamı dizisinin *temel diziden* tek farkı, çargah ve neva perdeleri arasında fazladan bir perde içermesi ve bu nedenle dokuz perdeye sahip olmasıdır. Hızır bin Abdullah, çeng gibi açık telli çalgıların akort düzenlerini anlattığı kısmında bu durumu şöyle şekilde tarif etmektedir: “*Çün Rast düzen iken şöyle düzesün, çargah ile İsfahan¹⁷⁸ perdesinün ortasında bir perde ziyade eyleye kim ol sigah olur üsti yikgah dahi üsti dügah ola, âna İsfahan [düzeni] dirler*”. Diziye eklenen ve “*segah olur*” şeklinde nitelenen perde, tablodaki “*segah kûçek evi*” perdesidir. Bu perdenin üstündeki “*yekgah*”, tabloda “*yekgah İsfahan evi*” olarak betimlenen neva perdesi, onun üstünde “*dügah*” olan perde de tabloda “*dügah hüseyni evi*” olarak betimlenen hüseyni perdesidir. Yukarıda ortaya koyduğumuz çözümlemeye ilişkin tek belirsizlik

¹⁷⁸ Daha önce de belirttiğimiz üzere Hızır bin Abdullah, normalde “pençgah” olarak adlandırdığı neva perdesini “İsfahan” olarak da adlandırabilmektedir.

“segah kûçek evi” ifadesiyle betimlenen perdenin tam olarak hangi aralıksal konuma işaret ettiği. Hatırlanacağı üzere, Kûçek ve Büzürg makamlarında da rastlanan bu ifadeyi, dönemin diğer kaynaklarını referans alarak “nim hicaz” perdesi şeklinde yorumlamayı uygun görmüştük. “Segah kûçek evi” şeklinde betimlenen bu perdenin İsfahan makamındaki konumunu daha sağlıklı bir şekilde yorumlayabilmek için, eserin “giriftnâme” kısmına göz atmak faydalı olacaktır. Hızır bin Abdullah, söz konusu kısımda İsfahan dizisinin çeng tipi açık telli bir çalgıda ayrı ayrı beş farklı perdeye transpozisyon edilmesini tarif etmektedir. Bu tariflerin dördünde söz konusu perde, tellerin “bir miktar” gevşetilmesi ya da gerilmesi yoluyla tarif edildiği için aralıksal olarak net bir şekilde hangi perdenin kastedildiği anlaşılamamaktadır. Fakat tariflerin bir tanesi, bu perdenin aralıksal olarak nim hicazdan daha tiz bir konumda olduğunu göstermektedir. İsfahan dizisinin, girift tekniği kullanılarak bir tam dörtlü tize nasıl göçürüleceğini anlatan söz konusu tarifi aktarıyoruz:

“İsfahan evi düğah, üzerinde girift duta kim sigah ola ve hüseyni üzerinde girift duta kim çargah ola ve hisarı dahi yarım perde dut kim kûçek sigâh olur ve gerdaniyye İsfahan oldı, muhayyer hüseyni oldı, eviç hisar oldı.” (Özçimi, 1989, s. 180; Başar Çelik, 2001, s. 263).

Tarifin çözümlemesi Görsel 82’de verilmiştir:

Görsel 82. Girift tekniği aracılığıyla İsfahan dizisinin transpozisyonu¹⁷⁹

Görülüyor ki Hızır bin Abdullah, yeni dizide nim hicaz perdesine denk gelecek olan “hisar” telini doğrudan kullanmamakta, bu teli tizleştirerek hicaz perdesi konumuna

¹⁷⁹ Hicaz makamının girift tekniğiyle transpoze edildiği tarife ilişkin çözümlememizdeki gibi burada da tellerin doğrudan kullanımı iki ucu noktalı doğru parçalarıyla, tellere girift tekniğinin uygulanması sonucunda ortaya çıkan sesler de kesik çizgili oklarla belirtilmiştir.

getirmekte, yine de söz konusu perdeyi “kûçek sigah” olarak adlandırmaktadır. Söz konusu perdenin “hicaz” perdesi olarak kabul edilmesi durumunda ortaya çıkan dokuz perdeli dizi (her ne kadar yukarıdaki tarifte söz konusu dizinin sadece ilk yedi perdesi açıklanmış olsa da), sistemci-ekol teorisyenlerinin “İsfahan” olarak adlandırdıkları “76. daire”deki “1-3-5-7-8-11-13-15-18” sembolleriyle örneklenen “C-C-C-B-T-C-C-T” dizilimiyle birebir örtüşmektedir (Alfa-numerik ebced notasıyla verilen bu aralıksal dizilim düğâh perdesi üzerinden başlatıldığında yukarıda verdiğimiz dizi elde edilmektedir).¹⁸⁰ Bir makamın dizisinin dokuz perdeli olarak verilmesi durumunda iki perdenin seyir içinde dönüşümlü olarak kullanıldığından bahsetmiştik. Dolayısıyla buradaki “segah kûçek evi” olarak betimlenen hicaz perdesinin de bu türden dönüşümlü olarak kullanılan bir perde olduğu ortaya çıkmaktadır. Buna paralel olarak, Abdülbâki Dede’nin İsfahan tarifinde de “çargah” ve “hicaz” perdelerinin seyir içinde birbiri yerine dönüşümlü olarak kullanılmakta olduğunu görüyoruz: “*Neva perdesinden başlayıp Hicaz perdesine iner, yine Neva perdesine dönüp oradan Çargah’a, Segah’a ve Düğah perdesine inerek orada karar verir*” (Tura, 2006, s. 38). Fakat Abdülbâki Dede, Hızır bin Abdullah’tan farklı olarak dizinin tiz tarafında eviç perdesinin değil acem perdesinin kullanılıyor olduğunu söylemektedir. İsfahan dizisinin eviç yerine acem perdesini içerecek şekilde tarif edilmesine Kantemiroğlu’nun eserinde (Tura, 2001a, s. 102) ve Marmarinos Risalesi’nde (Popescu-Judetiz ve Sirli, 2000, s. 104) de rastlanmaktadır. Fakat söz konusu iki eserde, İsfahan makamının seyrinin başlangıç perdesi neva perdesi değil, hüseyini perdesi olarak kaydedilmiştir. Bu tariflerde İsfahan makamının seyri Uzzal makamı gibi hicaz perdesi kullanılarak hüseyini perdesinin gösterilmesiyle başlamakta, fakat sonrasında çargah ve saba (nim hicaz) perdelerini kullanarak Saba makamı gibi sonlanmaktadır (Daha önceden belirttiğimiz üzere söz konusu dönemde saba perdesi daha pest, hicaz perdesi ise daha tiz konumdadır). Anılan eserlerde, İsfahan makamının seyrinin Saba çeşni ile bitiyor olduğu özellikle vurgulanmaktadır. Dolayısıyla, söz

¹⁸⁰ Alişah bin Hacı Büke, diğer eserlerden farklı olarak İsfahan makamının “44. daire” olduğunu belirtmektedir (Çakır, 1999, s. 38, 71). Alfa-numerik ebced notasyonunda “1-4-6-8-11-13-15-17-18” sembolleriyle örneklenen ve dolayısıyla “T-C-C-T-C-C-B” aralıklarından oluşan söz konusu “44. daire”yi, Rast ve Hüseyini dairelerini ele alırken açıkladığımız üzere dörtlü ve beşlinin birleşim noktası olan “8” sembolünden başlattığımızda (yani “8” sembolünü düğah olarak ele aldığımızda) bu dizi de aynı aralıksal dizilimi vermektedir. “76. daire” ile “44. daire” arasındaki farklılık, bütüne baktığımızda, dörtlü ile beşlinin yer değiştirmiş olmasıdır.

konusu tariflerde hem hicaz perdesinin hem de nim hicaz perdesinin kullanılmakta olduğu görülmektedir¹⁸¹. Bu bilgiden hareketle, eğer Hızır bin Abdullah’ın yaşadığı dönemde de Isfahan makamının Saba çeşnişi ile sonlandığını varsayarsak, dizi içinde hem hicaz hem de nim hicaz perdelerinin kullanılmakta olduğu çıkarımında bulunabiliriz (Çeng tipi açık telli çalgılarda da girift tekniğini üzerinden nim hicaz ve hicaz perdelerini dönüşümlü olarak kullanmak mümkündür). Bu çıkarım, Hızır bin Abdullah’ın Isfahan tarifinde çargah ve neva perdeleri arasındaki “fazladan” perdenin neden “sigah kûçek evi” olarak betimlenmiş olduğunu da açıklamaktadır.

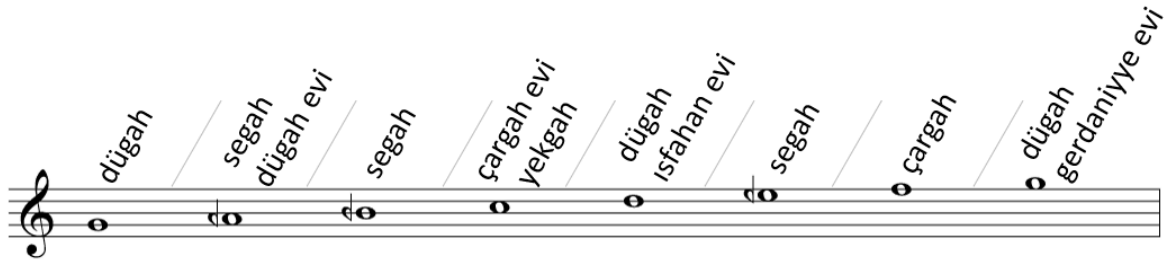
4.5.8. Rehâvi makamının tarifine ilişkin analiz

Hızır bin Abdullah’ın Rehâvî makamı için verdiği tabloyu aşağıya aktarıyoruz:

Dügâh Hemân	Segâh Dügâh Evi Hemân
Segâh Hemân	Çargâh Evi Yekgâh Hemân
Dügâh olur Isfahan Evi	Segâh Hemân
Çargâh Hemân	Dügâh Hemân Gerdaniyye Evi

Tablo 31. Hızır bin Abdullah’ın Rehavi makamına ilişkin tarifi

Bu tarife ilişkin çözümlememiz aşağıdaki gibidir:



Görsel 83. Tarife ilişkin çözümlememiz (Rehavi)

Çözümlemeye ilişkin notlar:

1. “Dügâh Hemân”, “Segâh Dügâh Evi Hemân”, “Segâh Hemân”: Başlangıçtaki “dügâh heman” ifadesi, dizinin dügâh perdesi üzerinden başladığı izlenimini uyandırır da sonrasında gelen “segâh dügâh evi” ifadesi durumun böyle olmayabileceğine işaret

¹⁸¹ Söz konusu ara perdenin Isfahan makamı içinde hem pest haliyle hem de tiz haliyle kullanılmasına (yani bu ara perdenin sırayla hem çargah hem de neva perdelerinin yerine -onları iptal ederek- kullanılmasına) Tanburî Küçük Artın’ın eserinde (Popescu-Judet, 2002, s. 40) ve Nilgün Doğrusöz tarafından yayınlanan, Milli Kütüphane’de kayıtlı 131 numaralı yazmanın ikinci risalesinde (Doğrusöz, 2012, s. 123) de rastlanmaktadır.

etmektedir. Bu ifadeleri çeng üzerinden düşünerek yukarıdaki tarifte geçen “dügâh evi” ifadesini çeng üzerindeki dügâh teli olarak ele alalım. Bu durumda “segah dügah evi” ifadesi bu telden elde edilecek sesin “segah” konumunda olduğunu belirtmektedir. Çalgı üzerindeki birinci teli (yani yekgah telini) “dügah” konumunda düşündüğümüzde, ikinci telin (yani “dügah evi”nin) “segah” konumunda olması için bir miktar pestleştirilmesi gerekmektedir. Bu yaklaşım üzerinden, tarifi başlangıcındaki “dügah heman” ifadesini, çalgının ilk telini “dügah” konumunda değerlendirmemiz gerektiği şeklinde; “segah dügah evi” ifadesini ise, çalgının ikinci telini (yani “dügah evi”ni) “segah” konumuna çekmemiz gerektiği şeklinde değerlendirebiliriz. Dolayısıyla, sonrasında gelen “segah hemân” ifadesi de çalgının üçüncü telinin doğrudan kullanılacağını belirtecektir.

2. “Çargah Evi Yekgâh”: “Çargah Evi” olarak betimlenen dördüncü telin Yekgah konumunda olduğunu belirtmektedir. Zira bu perdeyi, sırasıyla dügah, segah ve çargah konumundaki perdeler takip etmektedir.
3. “Dügâh olur Isfahan Evi”, “Segâh Heman”, “Çargâh Hemân”: “Isfahan Evi” olarak betimlenen beşinci telin dügah konumunda olduğu belirtilmektedir. Bir önceki notta belirtildiği üzere, bu perdeyi de sırasıyla segah ve çargah konumundaki perdeler takip etmektedir.
4. “Dügah Gerdaniyye Evi”: “Gerdaniyye Evi” olarak betimlenen oktav telinin, bu tarifte “dügah” konumunda olduğu belirtilmektedir. Önceki örneklerde bu perde genellikle “yekgâh gerdaniyye evi” olarak isimlendirilmekteydi, bunun sebebi ise söz konusu dizilerde bu perdeden önce segah konumunda bir perdenin yer almasıydı. Fakat bu örnekte, söz konusu perdeden önce çargah konumunda bir perde yer aldığı için doğal olarak bu iki perde arasında bir tanini aralığı ortaya çıkmaktadır. Bu durumda “dügah” ifadesi, söz konusu perdenin, kendisinden önceki perdeden bir tanini aralığı uzakta konumlanıyor olduğunu belirtmektedir. Ayrıca gerdaniye perdesinin “dügah” olarak konumlandırılması, pest oktavdaki karşılığının da “dügah” konumunda nitelendirilmiş olması ile uyumludur.
5. Makamın dizisi hakkında: Yaptığımız çözümleme sonucunda, Hicaz makamı dizisinin rast perdesine göçürülmüş hali gibi görünen bir diziye ulaşmaktayız. Perdelerin aralıksal dizilimi bakımından bu dizinin Hicaz dizisi ile arasındaki tek farklılık, üçüncü derece perdesinin, Hicaz makamında olduğu gibi tizleşmiş olmamasıdır (Hicaz dizisinin rast

perdesine göçürülmesini açıklarken üçüncü derece perdesi olarak buselik perdesinin kullanılmakta olduğundan bahsetmiştik. Rehavi dizisinde ise üçüncü derece perdesi olarak doğrudan segah perdesi kullanılmaktadır). Ortaya çıkan bu diziye tarihsel olarak destekleyebilecek tek ifade, Urmevî'nin *Şereffiyye Risalesi* olarak adlandırılan eserinde karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu Risâle'nin en eski nüshalarından biri olarak kabul edilen DTCF 4810 numaralı nüshada ve TSMK 3410 numaralı nüshada, "64. daire"nin yanında "Rehavi" ifadesinin kaydedilmiş olduğu belirtilmektedir (bkz. F. Arslan, 2017). "C-T-C-T-C-C-T" aralıkları üzerine kurulmuş olan ve dolayısıyla alfa-numerik ebced notasında "1-3-6-8-11-13-15-18" sembolleriyile örneklenen söz konusu "64. daire"yi rast perdesi üzerine kurduğumuzda, Hızır bin Abdullah'ın tarif ettiği dizinin aynısı elde edilmektedir.¹⁸² Yine de, on beşinci yüzyıl ve sonrasındaki diğer kaynaklarda buna benzer bir Rehavî tarifi olmadığı için,¹⁸³ ortaya koymuş olduğumuz bu çözümlemeyi ciddi ölçüde şüphe etmekteyiz.

¹⁸² Fakat Sistemci Ekol geleneğinde Rehavi "65. daire" olarak tanımlanıyor olduğu için, devir listelerinde yanlışlıkla 64. dairenin yanına "Rehâvî" yazılmış olması da mümkündür.

¹⁸³ Şunu da belirtmek gerekir ki, on beşinci yüzyıl ve sonrasındaki kaynaklarda Rehavi makamının tam olarak nasıl bir organizasyon biçimi olduğunu anlamak güçtür. Örneğin Kantemiroğlu, on yedinci yüzyılın sonundaki uygulamalara dayanarak Rehavi makamını "ismi var cismi yok" şeklinde nitelendirmektedir. On beşinci ve on altıncı yüzyıl kaynaklarında Rehavi makamına ilişkin olarak verilmiş tarifler arasında da büyük farklılıklar bulunmaktadır; her biri farklı olan söz konusu tarifleri karşılaştırmak için bkz. Ladikî (Pekşen, 2002, s. 50); Seydî (Arısoy, 1988, s. 26-27), Tirevî (Uygun, 1990, s. 35). Ayrıca, on yedinci yüzyıl sonrasındaki Rehavi tanımlarının karşılaştırılması için bkz. Hatipoğlu (2019, s. 284-294).

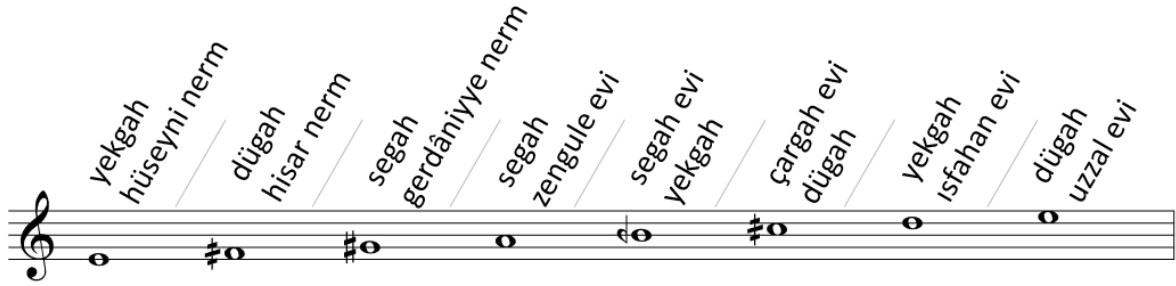
4.5.9. Zengûle makamının tarifine ilişkin analiz

Hızır bin Abdullah'ın Zengûle makamı için verdiği tabloyu aşağıya aktarıyoruz:

Yekgâh Hüseyinî Nerm	Dügâh Hisâr Nerm
Segâh Gerdaniyye Nerm	Segâh Zengûle Evi Seragaz
Segâh Evi Yekgâh Hemân	Çargâh Evi Dügâh Hemân
Yekgâh Isfahan Evi	Dügâh Uzzal Evi

Tablo 32. Hızır bin Abdullah'ın Zengule makamına ilişkin tarif

Bu tarife ilişkin çözümlememiz aşağıdaki gibidir:



Görsel 84. Tarife ilişkin çözümlememiz (Zengule)

Çözümlemeye ilişkin notlar:

1. **“Yekgah Hüseyini Nerm”**: Günümüzde “hüseyini aşiran” olarak adlandırılan perdeye işaret edilmektedir. “Yumuşak” anlamına gelen “nerm” terimi bu türden tariflerde perdelerin bir oktav kalındaki karşılıklarını belirtmek amacıyla kullanılmaktadır. Bu anlamda söz konusu terim, günümüzde kullandığımız perde adlandırma sistemindeki “kaba” teriminin eski eserlerdeki karşılığı olarak düşünülebilir.¹⁸⁴ Dolayısıyla “Hüseyini nerm” ifadesini “kaba hüseyini” şeklinde düşünebiliriz. Söz konusu perdenin “yekgâh” olarak konumlandırılması, sonrasında gelecek olan perdenin “dügah” konumunda olacağına işaret etmektedir.
2. **“Dügâh Hisar Nerm”**: Yukarıdaki örneğe benzer şekilde “Hisar nerm” ifadesi, “hisar” (yani bugünkü adıyla “eviç”) perdesinin bir oktav kalınındaki perdeye (yani bugünkü adıyla “ırak” perdesine) işaret etmektedir. Yine çeng üzerinden düşünecek olursak,

¹⁸⁴ Perde isimlerinin kullanılmaya başlandığı on beşinci yüzyıldaki eserlerde bu anlamı ifade etmek için “nerm” teriminin kullanılması, kanımızca, perde isimlerinin ortaya çıkışında açık telli çalgıların etkili olmasından kaynaklanmış olabilir. Zira, çeng gibi açık telli çalgılarda herhangi bir telden elde edilen sesin pestleştirilmesi amacıyla gerçekleştirilen “gevşetme” işleminin de “nerm etmek” şeklinde ifade ediliyor olduğunu belirtmek gerekir.

“hisar nerm” ifadesi, rast (sol) telinin altındaki irak (fa#) teline işaret etmektedir. Bir önceki hüseyini aşiran (mi) telinin “yekgâh” olarak, bu telin ise “dügah” olarak konumlandırılması, söz konusu iki telin sesleri arasında bir tanini aralığı bulunduğunu belirtmektedir. Bu durum, “hisar nerm” olarak betimlenen irak telinin tizleştirilmesi gerektiğini göstermektedir. Sonuçta, her ne kadar “hisar nerm” ifadesi irak (fa#) teline işaret etse de, “dügah” konumlandırması sonucunda bu telin akordu tizleştirilmekte ve bir önceki tele göre tanini aralığını veren bir perde elde edilmektedir.

3. “Segah Gerdaniyye Nerm”: Yukarıdaki örneklere benzer şekilde “gerdaniyye nerm” ifadesi, gerdaniyye telinin bir oktav kalındaki karşılığı olan rast teline işaret etmektedir. “Segah” ifadesi ise söz konusu perde ile bir önceki perde arasında mücenneb aralık bulunduğunu, belirtmektedir. Çeng telleri üzerinden düşünmeye devam edecek olursak; normalde irak ve rast perdeleri (telleri) arasında mücenneb aralık bulunmaktadır. Bir önceki örnekte değindiğimiz üzere söz konusu irak teli tizleştirilmiş olduğu için, bu aralık “bakiye” konumuna gelmiştir. Bu iki tel arasında yeniden bir mücenneb aralık elde etmek için rast (sol) telinin de tizleştirilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla, “segah gerdaniyye nerm” ifadesi ile kastedilen perdenin, sembolik dizek notasyonundaki “sol#” konumuna geldiği anlaşılmaktadır.
4. “Segâh Zengûle Evi - Serâgaz”: Dügâh perdesine işaret edilmektedir. Dizi içinde söz konusu perdenin hem kendisinden önceki hem de sonraki perde ile arasında mücenneb aralık bulunduğu için, söz konusu perde “segah” nitelemesi ile konumlandırılmıştır. Zengûle makamının muhtemelen hem başlangıç hem de karar yeri olan söz konusu dügâh perdesi, bu tarifte “zengûle evi” olarak adlandırılmış ve “seragaz” olarak nitelendirilmiştir.
5. “Segah Evi Yekgah”, “Çargah Evi Dügâh”: “Segah Evi” olarak betimlenen segah telinin doğrudan kullanıldığına ve kendisinden sonra gelecek perdeye göre “yekgâh” konumunda olduğuna işaret edilmektedir; zira sonraki perde de “dügah” olarak konumlandırılmıştır. “Çargah evi dügah” şeklinde tarif edilen bu konumlandırmada, “çargah evi” olarak betimlenen çargah teli, tizleştirilerek bir önceki perdeye göre “dügah” konumuna getirilmekte, yani bugünkü ifadeyle nim hicaz perdesine işaret edilmektedir. Ne var ki Hicaz makamına ilişkin açıklamalarımızda belirttiğimiz duruma paralel olarak, buradaki “dügah” konumlandırmasının taniniden daha geniş bir aralığa işaret edecek şekilde kullanılmış olması ve dolayısıyla “çargah evi dügah” ifadesinin

“nim hicaz” yerine “hicaz” perdesine işaret ediyor olması da kuvvetle muhtemeldir. Dolayısıyla, burada mevcut olan Hicaz dörtlüsünü göz önünde bulundurarak çözümlememizde “çargah evi düğah” ifadesini nim hicaz yerine hicaz perdesine işaret edecek şekilde yorumlamayı daha uygun gördük.

6. “Düğâh Uzzal Evi”: Hüseyni perdesine işaret edilmektedir. Söz konusu perdenin “Uzzal evi” şeklinde betimlenmiş olması çok dikkat çekicidir. “Uzzal” adlandırması, günümüzde olduğu gibi on beşinci yüzyıl eserlerinde de hicaz dörtlüsünün tiz kısmına tanini aralığının eklendiği bir makamsal yapıya işaret etmek için kullanılmaktadır.¹⁸⁵ Dolayısıyla “Hicaz” ve “Uzzal” olarak adlandırılan bu iki makamsal yapı aynı diziyi kullanmalarına ve aynı perdede (düğah) karar veriyor olmalarına rağmen Hicaz’ın hareket merkezi dizinin dördüncü derecesinde (*pençgah*), Uzzal’in hareket merkezi ise dizinin beşinci derecesinde (*hüseyni*) yer almaktadır. Hızır bin Abdullah’ın, hicaz dizisindeki beşinci derece perdesi (hüseyni) için “uzzal evi” ifadesini kullanmasına, Hicaz makamının tarifine ilişkin çözümlememizi sunarken aktardığımız “girift tekniği ile transpozisyon” örneğinde de rastlanmaktadır. Görülüyor ki Hızır bin Abdullah’ın kullandığı “uzzal evi” betimlemesi, ardışık iki perde arasındaki aralık ilişkisinin ötesindeki bir noktaya işaret etmektedir. “Uzzal” olarak adlandırılan asıl makamsal yapıda hüseyni ve düğah perdeleri arasında ortaya çıkan bağlam, Zengule makamının yapısı içinde de aynen mevcut olduğu için, Zengule dizisindeki hüseyni perdesi, “uzzal evi” olarak nitelendirilmiştir. Hatırlanacağı üzere, “Büzürg” makamının tarifi içinde geçen “ırak evi” ifadesi için de benzer bir duruma işaret etmiştik. Buradaki asıl ilginç nokta şudur: Hızır bin Abdullah, Büzürg makamını tarif ederken “fa#-sol-la” diziliminin üst ucundaki “la” perdesi için “ırak evi” nitelemesini kullanmakta, fakat perde isimlerinin standartlaşmasından itibaren “ırak perdesi” adlandırması, söz konusu dizilimin alt ucundaki “fa#” perdesine işaret edecek şekilde kullanılmaktadır. Burada da Hızır bin Abdullah’ın, “do#-re-mi” şeklindeki bir dizilimin üst ucundaki “mi” perdesi için “uzzal evi” ifadesini kullanmakta olduğu, fakat standartlaşmış perde isimlerinin kullanıldığı en eski eserlerden biri olan Kantemiroğlu’nun eserinde “uzzal perdesi”

¹⁸⁵ Hızır bin Abdullah: “Uzzal oldur kim hüseynî ağaz ide ine hicaz yüzünden düğahda karar ide.” (Özçimi, 1989, s. 206; Başar Çelik, 2001, s. 289). Benzer şekilde Lâdikî’nin Uzzal tarifi için bkz. H. Tekin (1999, s. 195) ve Pekşen (2002, s. 57–58).

adlandırmasının (Tura, 2001a, s. 3), söz konusu dizilimin alt ucundaki “do#” perdesine işaret etmek için kullanılmakta olduğu görülmektedir.

7. Makamın dizisi hakkında: Ortaya çıkan dizi, sistemci-ekol teorisyenlerinin “42. daire” olarak bildirdikleri Zengûle tarifine uygundur. “[T-C-C]+[C-T-C-T]” aralıklarından oluşan ve dolayısıyla “1-4-6-8-10-13-15-18” sembolleriyle örneklenen “42. daire”yi hüseyini aşiran perdesi üzerine kurduğumuzda, Hızır bin Abdullah’ın tarif ettiği dizi elde edilmektedir.¹⁸⁶ Görüldüğü üzere Hızır bin Abdullah, Zengûle makamının hareket merkezini (yani sistemci-ekol tarifindeki dörtlü ile beşlinin birleşim noktasını) düğah perdesi olarak ele almış ve makamın dizisini bu perdeyi merkez alarak tanımlamıştır.

¹⁸⁶ Buradaki tek farklılık, Sistemci Ekol teorisyenlerinin verdikleri tarifte “hicaz dörtlüsü” tanını aralığı ile kurulmuş olmasına rağmen Hızır bin Abdullah’ın tarifinde bu aralığın bir miktar genişlemiş olmasıdır. Daha önce de vurguladığımız üzere, on beşinci yüzyıl icrasında Hicaz dörtlüsü içindeki bu genişlemeden Ladikî de bahsetmektedir.

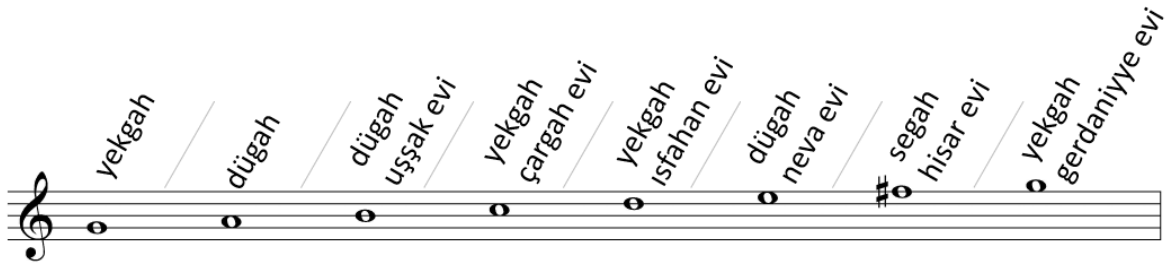
4.5.10. Uşşak makamının tarifine ilişkin analiz

Hızır bin Abdullah'ın Uşşak makamı için verdiği tabloyu aşağıya aktarıyoruz:

Yekgâh Hemân	Dügâh Hemân
Dügâh Uşşak Evi	Yekgâh Çargâh Evi
Yekgâh İsfahan Evi	Dügâh Neva Evi
Segâh Hisar Evi	Yekgâh Gerdaniyye Evi

Tablo 33. Hızır bin Abdullah'ın Uşşak makamına ilişkin tarifi

Bu tarife ilişkin çözümlememiz aşağıdaki gibidir:



Görsel 85. Tarife ilişkin çözümlememiz (Uşşak)

Çözümlemeye ilişkin notlar:

1. “Dügâh Uşşak Evi”: Günümüzde “buselik” olarak adlandırılan perdeye işaret edilmektedir. Muhtemelen karakteristik bir perde olması nedeniyle “Uşşak Evi” olarak adlandırılmıştır. Söz konusu perdenin “dügâh” olarak konumlandırılması, bir önceki perdeyle arasında tanini aralık bulunduğunu göstermektedir.
2. “Yekgâh Çargâh Evi”: Çargâh perdesine işaret edilmektedir. Kendisinden sonraki perde ile arasında tanini aralık bulunduğu için, söz konusu perde “yekgâh” olarak betimlenmiştir.
3. “Yekgâh İsfahan Evi”: Günümüzde “neva” olarak adlandırılan perdeye işaret edilmektedir. Kendisinden önceki perdeye nispetle aslında “dügâh” konumunda olan bu perde, sonrasında dügâh ve segâh konumunda perdeler geleceği için “yekgâh” olarak betimlenmiştir.
4. “Dügâh Neva Evi”: Hüseyini perdesine işaret edilmektedir. İlerideki kısımlarda Neva makamının tarifine ilişkin çözümlememizi açıklarken, bu perdenin neden “neva evi” olarak adlandırılmış olduğu hakkında daha ayrıntılı bilgi verilecektir.

5. Makamın dizisi hakkında: Sistemci-ekol teorisyenlerinin eserlerindeki “1. daire” olan Uşşak makamının dizisinde hiçbir mücenneb aralık bulunmamaktadır. Oysa Hızır bin Abdullah’ın tarifinde “hisar” (eviç) perdesinin kullanılmakta olduğu görülmektedir. Makamın dizisindeki bu değişimi Kadızâde Tirevî’nin eseri ile desteklemek mümkündür. Tirevî, makamların dizilerini tarif ederken söz konusu dizilerin “temel diziden” (Rast dizisinden) farklı olduğu perdeleri özellikle belirtmektedir. Tirevî’nin Uşşak tarifini incelediğimizde de sadece segah perdesinin tizleştirilerek buselik perdesi haline getirilmesi gerektiğinin vurgulanmış olduğu, diğer perdelerde herhangi bir değişimden bahsedilmediği görülmektedir (Uygun, 1990, s. 37).

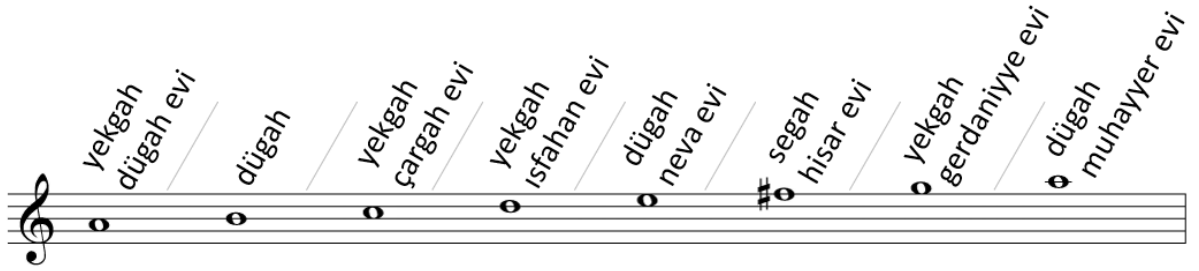
4.5.11. Buselik makamının tarifine ilişkin analiz

Hızır bin Abdullah’ın Buselik makamı için verdiği tabloyu aşağıya aktarıyoruz:

Yekgâh Hemân Dügâh Evi	Dügâh Hemân Serâgâz
Yekgâh Çargâh Evi	Yekgâh İsfahan Evi
Dügâh Neva Evi	Segâh Hisar Evi
Yekgâh Gerdaniyye Evi	Dügâh Muhayyer Evi

Tablo 34. Hızır bin Abdullah’ın Buselik makamına ilişkin tarifi

Bu tarife ilişkin çözümlememiz aşağıdaki gibidir:



Görsel 86. Tarife ilişkin çözümlememiz (Buselik)

Çözümlemeye ilişkin notlar:

1. “Yekgâh hemân dügâh evi”: Dügâh perdesine işaret edilmektedir. “Dügâh evi” olarak betimlenen söz konusu perdenin “yekgâh” konumunda olduğunun belirtilmesi, bu perdeden sonra tanini aralık mesafesinde (yani “dügâh” konumunda) bir perdenin geleceğine işaret etmektedir.

2. “Dügah hemân - Serâgâz”: Günümüzde “buselik” olarak adlandırılan perdeye işaret edilmektedir. Bu perde, kendisinden önceki perdeden bir tanini mesafesinde yer aldığı için “dügah” olarak betimlenmiştir. Burada geçen “seragaz” ifadesinin tam olarak hangi anlama işaret ettiği anlaşılamamıştır. Bir önceki tarifte “uşşak evi” olarak anılan bu tipik perde, Buselik makamının tarifinde seragaz olarak nitelendirilmesine rağmen Hızır bin Abdullah tarafından hiç “buselik evi” olarak adlandırılmamıştır. Fakat bilindiği üzere söz konusu karakteristik perde, günümüzde bu makamın adıyla, yani “buselik” olarak isimlendirilmektedir.
3. “Dügah Neva Evi”: Uşşak makamı tarifinin çözümlemesinde açıkladığımız üzere hüseyni perdesine işaret edilmektedir. Aşağıda çözümlemesini verdiğimiz Neva makamı tarifinde, bu perdenin Uşşak ve Buselik makamlarında niçin “Neva Evi” olarak betimlenmiş olduğuna ilişkin daha ayrıntılı bilgi bulunmaktadır.
4. Makamın dizisi hakkında: Ortaya çıkan dizi, Kadızâde Tirevî'nin eserinde desteklenmektedir. Tirevî'nin Buselik makamına ilişkin tarifini aşağıda aktarıyoruz:

Buselik oldur ki segah hanesin çargah hanesine karib idüb hüseyni hanesinden agaze idüp aşığa gidüb pençgah ve çargaha karib olan segah hanelerin seyr idüb inüb dügah hanesinde karar idersin seyirde ve kararda hemân hüseyni gibidir ancak farkı segah hanesi böylece olduğudur. Azizimen eğer çeng ve kanun çalarsan segah hanesinin kilların bir miktar çekesin çargah hanesinin killarına beraber olmalı ola, eğer miskal çalarsan segah hanesinin içine bir mikdar mum bırakasın, eğer tanbur çalarsan segah hanesinin perdesin çargaha yakîn idersin sahîh buselik olur. (Uygun, 1990, s. 36–37)

4.5.12. Nevâ makamının tarifine ilişkin analiz

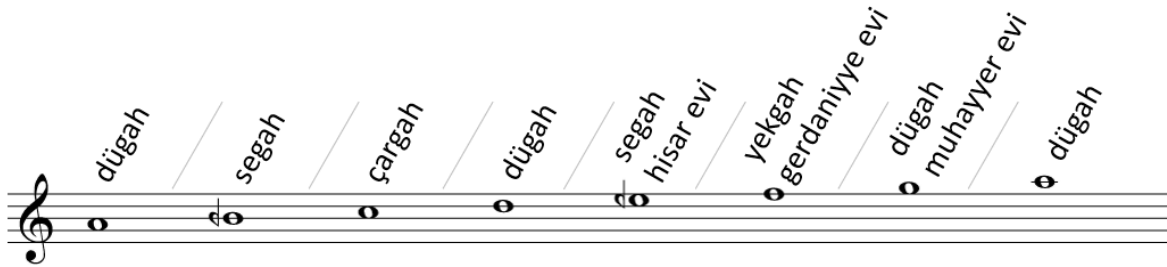
Hızır bin Abdullah'ın Nevâ makamı için verdiği tabloyu aşağıya aktarıyoruz:

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

Tablo 35. Hızır bin Abdullah'ın Neva makamına ilişkin tarifi

Bu tarife ilişkin olarak iki farklı çözümleme yapmak mümkündür. Fakat çözümlerinin her ikisi de aynı aralıksal dizilime işaret ettiği için, Hızır bin Abdullah'ın vermiş olduğu bu tarifteki dizinin aralıksal yapısı hakkında şüphemiz yoktur. Tarifteki tek belirsizlik, bu

aralıksal dizilimi günümüzdeki sisteme çevirirken, söz konusu diziyi hangi perdelerin üzerine oturtacağımız konusundadır. Bu bağlamda, eğer tarifi başlangıcındaki “dügah-segah-çargah” dizilimini perde isimleri olarak ele alıp diziyi dügah perdesinden başlatırsak, söz konusu diziyi aşağıdaki gibi temsil edebiliriz:



Görsel 87. Neva dizisinin tarife ilişkin çözümleme olasılığı

Bu çözümleme ihtimaline ilişkin notlar:

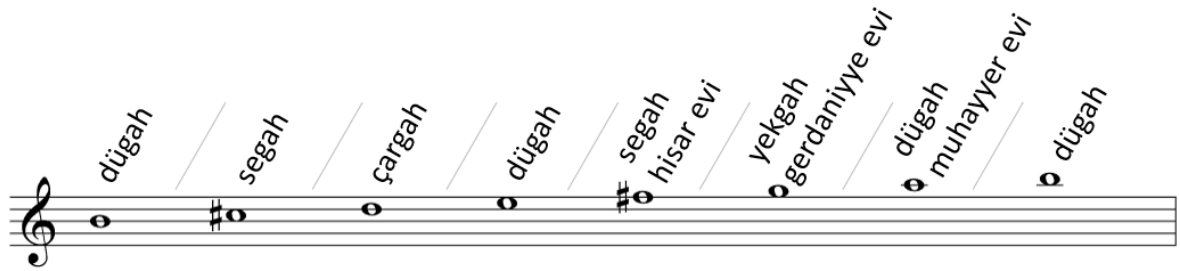
1. “Dügah”, “Segah”, “Çargah”: Bu çözümlemede, sırasıyla dügah, segah ve çargah perdelerine işaret edecek şekilde okunmuştur.
2. “Dügâh Heman - Serâgâz”: Bu çözümlemede, günümüzdeki “neva” perdesine denk gelecek şekilde okunmuştur. Söz konusu perde, kendisinden önceki perde ile arasında tanini aralığı bulunduğu ve kendisinden sonraki perde ile arasında da (“dügah-segah” aralıksal ilişkisini verecek şekilde) mücenneb aralığı bulunduğu için “dügah” olarak nitelendirilmiştir. “Serâgâz” ifadesi, muhtemelen, makamın hareket merkezinin bu perde olduğunu ifade etmektedir.
3. “Segah Hisar Evi”, “Yekgâh Gerdaniyye Evi”, “Dügâh Muhayyer Evi”: Makamın dizisini “dügah” perdesinden başlattığımızda ortaya çıkan bu çözümlemenin çelişkili yanı, Hızır bin Abdullah’ın diğer makam tariflerini anlamaya çalışırken kullandığımız “çeng telleri üzerinden düşünme” yöntemini bu tarifte kullanamıyor olmamızdır. Zira diğer tariflerde “hisar evi”, “gerdaniye evi” ve “muhayyer evi” ifadelerini Rast düzenine göre akortlanmış bir çengin telleri şeklinde değerlendirmiştik fakat “Neva” makamının tarifi için yukarıda ortaya koyduğumuz çözümleme, bu yöntemi geçersiz kılmaktadır. Hatırlanacağı üzere önceki çözümlerimizde “segah hisar evi”, “yekgah gerdaniye evi”, “dügah muhayyer evi” betimlemelerini, Rast düzenine göre akortlanmış bir çengdeki yedinci (fa#), sekizinci (sol) ve dokuzuncu (la) teller şeklinde ele almıştık. Fakat buradaki çözümlemede söz konusu betimlemeler, diğer makam tariflerindeki kullanımlarının bir tanini aralığı pestindeki seslere (mid-fa-sol) işaret etmektedir.

4. En sondaki “Dügâh” ifadesi: Bu çözümlemede, muhayyer (“la”) perdesi olarak okunmuştur. Kendisinden önce gelen gerdaniye (“sol”) perdesi ile arasında bir tanini aralığı bulunduğu için “dügah” olarak nitelendirilmiştir.
5. Makamın dizisi hakkında: Bu çözümleme sonucunda ortaya çıkan perde dizilimi, Kadızâde Tirevî'nin eserinde desteklenmektedir. Tirevî'nin Nevâ makamına ilişkin tarifini aşağıda aktarıyoruz:

Neva oldur ki agazı pençgah hanesi olub karargahı düğah hanesidir. Azîzimen, eğer çenk ve kanun çalarsan hüseyni hanesinin kılların ve üstündeki segah hanesinin kılların bir mikdar gevşeldesin dahi pençgah hanesinden agaz idüb gevşelen hüseyni ve segah hanelerin seyr idüb aşağı gidüb pençgah ve çargah ve segah hanelerin seyr idüb düğah hanesinde karar idesin. (Uygun, 1990, s. 37)

Görüldüğü üzere Tirevî, günümüz terimleriyle konuşacak olursak, neva perdesini merkez almakta ve bu merkezin hem pest tarafında hem de tiz tarafında, günümüzde “uşşak dörtlüsü” olarak adlandırılan aralıksal dizilimin bulunduğu işaret etmektedir. Ne var ki Tirevî'nin tarifine uygun olarak çözümlememizi düğah perdesinden başlattığımızda, ortaya çıkan sonuç Hızır bin Abdullah'ın diğer makam tarifleri ile pek çok açıdan çelişmektedir.

Yukarıda ortaya koyduğumuz çözümlemede bir kısmına işaret ettiğimiz çelişkileri göz önünde bulundurduğumuzda, Hızır bin Abdullah'ın vermiş olduğu “Nevâ” makamı tarifini aşağıdaki gibi değerlendirmenin daha doğru olacağı kanaatindeyiz:



Görsel 88. Neva dizisinin tarife ilişkin asıl çözümlememiz

Bu çözümlemeye ilişkin notlar:

- 1- “Dügah”, “segah”, “çargah”: Önceki bölümlerde değindiğimiz üzere sistemci-ekol geleneğinde “Uşşak”, “Buselik” ve “Neva” makamları aynı aralıksal dizilimi paylaşan (yani tek bir “daire” üzerinde temsil edilebilen) fakat başlangıç noktaları farklı olan (yani söz konusu daire üzerinde biri “birinci”, diğeri “ikinci”, diğeri de “üçüncü” noktadan başlayan) makamlardır. Ayrıca bilindiği üzere, günümüzde “Uşşak”, “Buselik” ve “Neva”

olarak adlandırılan makamların sahip olduğu diziler, sistemci-ekol geleneğinde “Uşşak”, “Buselik” ve “Neva” olarak adlandırılan dizilerden tamamen farklıdır. Bu bağlamda, gerek Hızır bin Abdullah gibi Sistemci-Ekol-dışı teorisyenlerin eserlerinde gerekse “sistemci-ekol yaklaşımının son büyük temsilcisi” olarak kabul edilen Lâdikî'nin eserlerinde görülen durum, on beşinci yüzyılda, bu radikal farklılaşmaya ilişkin bir ara basamağın mevcut olduğudur. Dolayısıyla, Hızır bin Abdullah'ın “Uşşak” ve “Buselik” makamları için verdiği tariflerde “hüseyini evi” yerine “neva evi” ifadesini kullanmasından da yola çıkarak, Hızır bin Abdullah'ın bu üç makamı hala birbiriyle ilişkili olarak düşündüğünü varsaymaktayız. Bu varsayımdan hareketle, Hızır bin Abdullah'ın “Neva” makamı için verdiği tarifi, günümüzde buselik olarak adlandırılan perdeden başlatmanın daha uygun olacağını düşünmekteyiz. Bu sayede, Hızır bin Abdullah'ın tariflerine göre “Uşşak” dizisinin üçüncü sesi, “Buselik” dizisinin de ikinci sesi olan bu perde, “Neva” dizisinin birinci sesi olmaktadır. Bu bağlamda söz konusu perdenin, başka bir betimlemeye başvurulmadan doğrudan “dügah” olarak adlandırılmasını, aynı perdenin “Uşşak” ve “Buselik” makamlarında da “dügah” olarak adlandırılıyor olmasıyla bağlantılı olarak düşünebiliriz. Hatırlanacağı üzere “Uşşak” ve “Buselik” makamlarının tarifinde bu perdenin “dügah” olarak adlandırılmasının sebebi, kendisinden önceki perdeye göre bir tanini tizde yer alıyor olması, başka bir deyişle “yegah-dügah” ilişkisi içinde yer alıyor olması idi. “Neva” makamının tarifinde aynı perdenin yine “dügah” olarak adlandırılmasının sebebi ise kendisinden sonraki perde ile arasında mücenneb aralığının bulunması, başka bir deyişle “dügah-segah” ilişkisi içinde yer alıyor olmasıdır. Dolayısıyla bu tarifi başlangıcında yer alan “dügah”, “segah”, “çargah” ifadelerinin birer perde adı olarak değil, Hızır bin Abdullah'ın “dört şube” anlayışı uyarınca birer aralık tasviri olarak kullanıldığını düşünmekteyiz.

- 2- “Dügah heman - seragaz”: Kendisinden önceki perdeden bir tanini tizde yer aldığı, yani kendisinden önceki perdeyle “yegah-dügah” ilişkisi içinde yer aldığı için “dügah” olarak adlandırılmıştır. Neva makamının hareket merkezi olan bu perde, diğer makam tariflerinde yaptığımız gibi çeng telleri üzerinden düşünüldüğünde hüseyini teline, sembolik notasyon sistemi üzerinden konuşacak olursak da “mi” notasına denk gelmektedir. Bu yaklaşım, “Uşşak” ve “Buselik” makamına ilişkin verdiğimiz çözümlerinde “mi” notasına denk gelen perdenin “neva evi” olarak adlandırılmış olmasıyla da tutarlıdır.

- 3- “Segah Hisar Evi”, “Yekgâh Gerdaniyye Evi”, “Dügâh Muhayyer Evi”: Hızır bin Abdullah’ın diğer makam tariflerini ele alırken yaptığımız gibi bu tarifi de çeng telleri üzerinden yorumladığımızda, yukarıdaki perde betimlemeleri, diğer tariflerle tutarlı olarak sırasıyla sembolik dizek notasyonundaki “fa#-sol-la” notalarına karşılık gelmektedir.
- 4- En sondaki “Dügâh” ifadesi: Başlangıçtaki buselik perdesinin oktavi olan tiz buselik perdesine işaret edilmektedir. Kendisinden önceki muhayyer (“la”) perdesinin bir tanini tizinde (yani kendisinden önceki perdeyle “yekgah-dügah” ilişkisi içinde) yer aldığı için “dügah” ifadesiyle tasvir edilmiştir.
- 5- Makamın dizisi hakkında: Ortaya çıkan dizi, bir önceki çözümlememizde ortaya koyduğumuz aralıksal dizilimin birebir aynısıdır. Tek farklılık, diziyi dügah perdesi yerine buselik perdesinden başlatmış olmamız, başka bir deyişle, Tirevî’nin tarifine uygun olarak ortaya koyduğumuz birinci çözümlemedeki bütün perdeleri bir tanini tize kaydirmiş olmamızdır. Dolayısıyla birinci çözümlemede makamın hareket merkezi sembolik dizek notasyonunda “re” notasına denk gelirken bu çözümlemede “mi” notasına yani çeng üzerindeki hüseyni teline denk gelmektedir. Her iki çözümlemede de söz konusu “merkez” perdelerinin hem pest hem tiz taraflarında, günümüzde “uşşak dörtlüsü” olarak adlandırılan bir aralıksal dizilim bulunmaktadır. Hızır bin Abdullah’ın çeng üzerinden düşünüyor olduğu varsayımı ile gerçekleştirdiğimiz ikinci çözümlemede söz konusu “merkez” perdesinin hüseyni teline denk geliyor olması, Hızır bin Abdullah’ın “Uşşak” ve “Buselik” makamlarının tarifinde de hüseyni perdesi üzerindeki söz konusu aralıksal dizilime işaret etmek için neden “hüseyni evi” yerine “neva evi” nitelemesini kullanmış olduğunu açıklamaktadır.

Yukarıdaki açıklamalarımızda, “Uşşak”, “Buselik” ve “Neva” olarak adlandırılan makamların sistemci-ekol geleneğindeki halleri ile günümüzdeki hallerinin tamamen farklı olduğundan ve bu farklılaşmaya ilişkin en eski bilgilere on beşinci yüzyıl eserlerinde rastlandığından bahsetmiştik. “Neva” makamını bu açıdan ele alıp, günümüzdeki sembolik notasyon sisteminde “re” notasına denk gelen perde bugün “neva” adıyla anılıyor olduğu halde neden Hızır bin Abdullah’ın tariflerinde “neva evi” olarak adlandırılan perdenin “mi” notasına denk geliyor olduğunu değerlendirelim. Bu amaçla, hem sistemci-ekol geleneğinden hem de kendi zamanında kabul gören diğer uygulamalardan bahseden

Lâdikî'nin *Risletü'l-Fethiyye* başlıklı eserinde yer alan iki farklı "Neva" tarifine göz atalım. Bu tariflerin ilkinde "Nevâ" makamı, sistemci-ekol geleneğine uygun biçimde "dörtlünün kısımlarından ikincisi" (T-B-T) ile "beşlinin kısımlarından ikincisi"nin (T-B-T-T) birleşimi üzerinden elde edilen bir devir olarak tanımlanmakta; hiçbir mücenneb aralık barındırmayan bu dizi, "T-B-T-T-B-T-T" aralıklarından oluştuğu için alfa-numeric ebced notasyonunda "1-4-5-8-11-12-15-18" sembolleriyle örneklendirilmektedir (H. Tekin, 1999, s. 137, 146). Lâdikî'nin kendi zamanındaki uygulamalara dayanarak verdiği "yeni" Nevâ tarifi ise, günümüz terminolojisiyle konuşacak olursak "inici bir uşşak dörtlüsü" şeklinde, tizden peste doğru tanini-mücenneb-mücenneb aralıklarıyla inen dört perdelik bir yapı olup alfa-numeric ebced notasyonunda "8-5-3-1" sembolleri üzerinden örneklendirilmektedir (H. Tekin, 1999, s. 190). Dolayısıyla bugün "uşşak dörtlüsü" olarak adlandırdığımız aralıksal dizilimin, on beşinci yüzyıldaki uygulamalarda "Nevâ" adıyla adlandırılmaya başlandığını görmekteyiz. Lâdikî'nin dört perde ile tanımladığı bu yeni "Nevâ" anlayışını Hızır bin Abdullah bir oktavlık bir ses sahası içinde tanımlamakta,¹⁸⁷ bunun için hüseyni perdesini merkez olarak ele alıp bu merkezin her iki tarafına da söz konusu aralıksal yapıyı yerleştirmektedir. Hatta "Uşşak" ve "Buselik" makamlarının tariflerinde de hüseyni perdesi üzerinde yer alan bu dizilime işaret etmek için söz konusu merkezi "neva evi" olarak adlandırmaktadır. Dolayısıyla, Lâdikî'nin "inici bir uşşak dörtlüsü" şeklinde tanımlamış olduğu dört perdelik dizilim, Hızır bin Abdullah'ın bu üç makam için vermiş olduğu tariflerde muhayyer ve hüseyni perdeleri arasında ortaya çıkmaktadır. Bu kullanımı destekleyecek bir bilgiye Tirevî'nin eserinde de rastlamaktayız; zira Tirevî, terkipler hakkında bilgi verirken şöyle bir ifade kullanmaktadır: "*tiz düğah* (muhayyer) *hanesinden hüseyni hanesine gelince Nevâ olur.*" (Uygun, 1990, s. 44)

Makamsal yapıları tarif etmek için perde isimlerinin kullanıldığı ilk eserler arasında yer alan Hızır bin Abdullah'ın eserinde, görüldüğü üzere Neva makamının merkezi olarak hüseyni perdesi kullanılmıştır. Ne var ki on altıncı yüzyılda yazılmış olan eserlere göz attığımızda, icracılar arasında bu dizinin bir tanini pestteki halinin daha çok rağbet gördüğü

¹⁸⁷ Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki, Hızır bin Abdullah, tablolar halinde verdiği bütün tarifleri oktava tamamlama gayesi gütmektedir. Bu durumu, konuyu uzatmamak adına burada yer vermediğimiz "avaze" tariflerinin tablolarında da görmek mümkündür. Şöyle ki, Sistemci Ekol geleneğinde sadece iki adet avazenin bir oktavlık ses sahası bulunurken, Hızır bin Abdullah, ele aldığı bütün avazeleri oktava tamamlamaktadır.

anlaşılmakta ve dolayısıyla söz konusu dizinin merkezi olarak hüseyini perdesinin değil bir tanini pestteki pençgah perdesinin standartlaştığı ve buna bağlı olarak karar perdesinin buselikten düğaha indiği görülmektedir.¹⁸⁸ Bu bağlamda Seydî'nin ve Kadızade Tirevî'nin eserlerinde "Neva" makamının başlangıç perdesi "pençgah" karar perdesi de "düğah" olarak verilmektedir. Görülüyor ki bu standartlaşma süreci, sembolik dizek notasyonunda "re" notasına karşılık gelen pençgah perdesinin bugün "neva perdesi" olarak anılmasını sağlamıştır.

4.6. Perde İsimlerinin Ortaya Çıkışı Hakkında Genel Değerlendirme

Makam teorisinde bugünkülere benzer özel perde isimlerinin kullanılmasının on beşinci yüzyılda ortaya çıktığını (veya daha doğru bir ifadeyle, bu kullanımın on beşinci yüzyılda yaygınlaştığını) görmekteyiz. On beşinci yüzyılın müzik hayatında çeng gibi açık telli çalgıların önemli bir konuma gelmesi, zannımızca bu türden özel perde isimlerinin ortaya çıkışında önemli bir role sahiptir.

Bugün haberdar olduğumuz tarihsel kaynaklar açıkça şu duruma işaret etmektedir ki özel perde isimlerinin ortaya çıkışı (veya daha doğru bir tabirle, makamsal yapılara ait özel isimlerin aynı zamanda birer perde ismi olarak kullanılmaya başlanması) herhangi bir teorisyen veya teorisyen grubu tarafından ileri sürülmüş bir yöntem değil, icracılar arasında kendiliğinden ortaya çıkıp gelişmiş bir sistemdir (Bu bağlamda, özel perde isimleri sisteminin, ortaya çıkışından standartlaşmış bir hale kavuşuncaya kadar geçirdiği "aşamalar"ın da teori eserlerinin öncülüğünde değil, aslen icra pratiğinin kendi içinde gerçekleşmiş olduğunu düşünmekteyiz). Makamsal müzik geleneğinin sürdürüldüğü, aktarıldığı, yaşatıldığı ve doğal olarak dönüştürüldüğü asıl yaşam alanının "meşk" geleneği olması, kanımızca, bu teorik "icad"ın yazılı kaynaklar dışında gerçekleşmesini sağlayan en önemli koşuldur. Dolayısıyla, bu icadı kullanan teori eserleri, yalnızca, söz konusu sürecin bazı aşamaları hakkında fikir sahibi olabilmemizi sağlamaktadır.

Gayet açıktır ki, özel perde isimlerinin ortaya çıkması, makamların "konumlandırılması" ile paralel ilerleyen bir süreçtir; zira "perde" kavramının mevcut olmadığı bir sistemde, doğal

¹⁸⁸ Bu aşamada icracıların, ana dizide yer almayan buselik perdesini bir "karar perdesi" olarak kullanmaktan kaçınmış olabileceklerini de düşünmekteyiz.

olarak, makamların perdesel konumlarından bahsetmek mümkün olmayacaktır. Bu bağlamda, aslında soyut birer aralıksal dizilim olan makamsal yapıların, çeng ve kanun gibi sabit bir perde düzenine sahip olan çalgılarda, icra kolaylığına bağlı olarak makul bir konumla eşleştirilmiş olduğunu, bu konumlandırma işlemine bağlı olarak da makamsal yapılarda özel bir işleve sahip olan perdelerinin denk geldiği yerlere ilgili yapının halihazırdaki isminin verilmiş olduğunu düşünmekteyiz. Örneğin, bugünkü anlamıyla “perde” kavramının mevcut olmadığı Sistemci Ekol yaklaşımında *“Rast’ın ikinci sesi Hüseyinî’nin birinci sesidir”* deniyor olmasına rağmen bu iki devir (yani bu iki makamın dizisi) diğer bütün diziler gibi aynı noktadan, yani “elif” (“1”) sembolünden başlatılmaktadırlar. Sistemci Ekol yaklaşımı açısından burada herhangi bir tutarsızlık bulunmamaktadır; çünkü Sistemci Ekol teorisyenleri, hem dizilerin aralıksal yapısına odaklanan “teorik” bir bakış açısına sahiptir hem de icra alanında udu referans almışlardır. “Perdesiz” bir çalgı olan ud üzerinde de söz konusu iki diziyi aynı perdeden başlayarak icra etmekte hiçbir sorun bulunmamaktadır. Fakat aynı işlemi çeng ve kanun gibi açık telli çalgılar üzerinde gerçekleştirebilmek için pek çok telin akordunu değiştirmek gerekecektir. Oysa, Sistemci Ekol teorisyenlerinin açıklamasına uygun olarak, Rast düzenine göre akortlanmış açık telli bir çalgının ikinci telinden başladığında, Hüseyinî dizisi doğal olarak elde edilmektedir. Dolayısıyla, “perdeli” çalgılardaki bu pratikliğe bağlı olarak, makamların belirli “perdeler” üzerine konumlandırıldığını (örneğin bu örnekte Rast dizisinin birinci telden, Hüseyinî dizisinin de ikinci telden başlatıldığını) düşünmekte, bu konumlandırmalar sayesinde de makamsal yapılara ait özel isimlerin aynı zamanda birer perde adı olarak kullanılmaya başlandığını varsaymaktayız.

Sonuç olarak, makamsal yapıların çalgı üzerindeki belirli konumlarla ilişkilendirilmesine paralel olarak ortaya çıkan “özel perde isimleri”nin, icracılar arasındaki yaygın uygulamalara bağlı olarak gelişip standartlaşan bir sistem olduğunu söyleyebiliriz (Yukarıdaki *“Nevâ makamının tarifine ilişkin analiz”* başlıklı kısımda yer alan açıklamalarımızı bu duruma örnek olarak gösterebiliriz). Dolayısıyla, her biri belirli bir makamsal yapının halihazırdaki isminden gelen söz konusu özel perde adlarını, icracılık alanında şekillenen pratik bir “ortak dil” olarak yorumlamaktayız. Böylesi bir ortak dili kullanan çevreler arasındaki farklılık (başka bir deyişle, meşk silsilesinin farklı olması veya müziğin paylaşıldığı coğrafi konumun farklı olması), doğal olarak söz konusu “dil”de de birtakım farklılıkların mevcut olmasına

neden olacaktır. Bu durumu, makam teorisinin artık tamamen bu “dil” üzerinden ele alındığı on sekizinci yüzyıl sonrası eserlerde dahi gözlemlemek mümkündür. Örneğin, birbirinin çağdaşı olan Kantemiroğlu ve Osman Dede’nin on yedinci yüzyıl sonlarında yazmış oldukları eserler, her ne kadar bütün perdelerin “standart” bir isimle anıldığı (ve bizim haberdar olduğumuz) en eski eserler olsalar da, bu iki büyük ismin eserlerinde kullanılan “standart” perde isimleri arasında pek çok farklılık bulunmaktadır. Hatta bugün bile farklı çevrelerde bazı perdelerin farklı şekillerde isimlendiriliyor olduğuna tanıklık etmek mümkündür.

Bugünden geçmişe doğru bakıldığında görülecektir ki özel perde isimlerinin ortaya çıkışı, makamsal müziğin tasvirini ve tasavvurunu (yani anlatılmasını ve anlaşılmasını) radikal bir şekilde değiştirmiştir. Hatta makam teorisinde “perde” kavramının kazandığı bu hayati önem, yukarıda ele aldığımız sürecin tam tersine işaret edecek bir illüzyonun doğmasına bile neden olmuştur. Özellikle akademi dışındaki çevrelerde söz konusu tarihsel süreç pek bilinmediği için, makam isimlerinin perde isimlerinden geliyor olduğu yönünde bir kanının yayınlamış olduğu görülmektedir. Örneğin, günümüzde, “bu makamın seyrinde *falanca* perdenin karakteristik bir önemi olduğu için bu makam, o perdenin adıyla adlandırılmıştır” şeklinde ifadelerle sıklıkla rastlamak mümkündür. Oysa söz terimlerin, birer perde ismi olarak kullanılmaya başlamasından çok daha eski dönemlerde aslında bir makamsal yapının ismi olarak ortaya çıkmış oldukları aşikardır.

SONUÇ

“Hepimiz yanılıyorz, ama herkes farklı biçimde yanılıyor.”¹⁸⁹

Bu çalışmada makamsal müzik teorisi tarihine ilişkin iki temel soruya cevap aranmıştır: Birinci soru, henüz bugünkü gibi bir “perde” kavramı mevcut değilken makamsal müzik teorisinin nasıl algılanıyor ve anlatılıyor olduğu; ikinci soru ise, “perde” kavramının nasıl ve neden ortaya çıkmış olduğudur.

Birinci soruya bir yanıt bulabilmek için, perde isimlerini kullanmadan makamları tarif etmiş olan “Sistemci Ekol” teorisyenlerinin 13.-15. yüzyıllar arasında yazmış oldukları teori eserleri incelenmiştir. Bilindiği üzere Sistemci ekol teorisyenleri, bugün “ebced notası” olarak adlandırdığımız bir gösterim sistemi kullanarak bir “devir yaklaşımı” vücuda getirmişler ve makamları da birer devir olarak tanımlamışlardır. Her ne kadar “ebced notası” sistemini bugün modern perde isimlerine, notalara veya sayısal aralık değerlerine dönüştürerek anlayabiliyor olsak da, böylesi referans sistemlerinin bulunmadığı 13.-15. yüzyıllar arasında Sistemci Ekol teorisyenlerinin birbirlerini nasıl anlayabilmiş oldukları bir merak konusudur. Bu nedenle, “devir” yaklaşımının temel mantığını anlayabilmek için, çalışmamızda öncelikle söz konusu “ebced notası” sistemi mercek altına alınmıştır.

Günümüzde genellikle “ebced notası” olarak adlandırılan bu sistem için, çalışmamızda “alfa-nerik ebced notasyonu” adlandırması tercih edilmiştir. Bu tercihimizin nedeni, Sistemci Ekol teorisyenleri tarafından devirleri açıklamakta kullanılan bu sistemin, makam teorisi tarihinde kullanılmış olan ve çalışmada ele aldığımız diğer “ebced notası” sistemleri ile karıştırılmasını önlemektir.

Alfa-nerik ebced notasyonu üzerinde yapılan inceleme sonucunda, öncelikle, bu notasyon sisteminde kullanılan sembollerin “harfler” değil “sayılar” olduğu fark edilmiştir. Bu nedenle, günümüzdeki çalışmalar için, alfa-nerik ebced notasyonunu Latin harflerine dönüştürerek “A-D-V-H-...” şeklinde bir transkripsiyon kullanmak yerine söz konusu sembolleri “sayılar” olarak ele alıp “1-4-6-8-...” şeklinde bir transkripsiyon kullanmanın daha uygun ve pratik olacağı belirtilmiştir. Kullanılan sembollerin aslında birer “harf” değil

¹⁸⁹ Alm. “*Wir irren allesamt, nur jeder irret anders.*” Bu cümle üzerine Beethoven kısacık bir *kanon* bestelemiştir (Söz konusu esere “WoO. 198” künye numarası ile ulaşılabilir).

“sayı” olması, böylesi bir gösterim tarzını tercih etmek için başlı başına bir neden olsa da, bu öneriyi ileri sürmemizin asıl nedeni bu değildir. Asıl neden, alfa-numerik ebced notasyonundaki sembollerin birer “sayı” şeklinde değerlendirilmesi sonucunda, “devir” yaklaşımının kolaylıkla anlaşılabilen bir hale geliyor olmasıdır.

Önceki bölümlerde detaylıca ele aldığımız bu kolaylık şöyle özetlenebilir: Gördüğümüz kadarıyla “devir” yaklaşımı, “aralık sayma prensibi” olarak nitelendirdiğimiz bir bakış açısı üzerinden inşa edilmiştir; bu açıdan yaklaşarak notasyon sistemindeki sembolleri “sayılar” şeklinde okuduğumuzda ise, “devir” yaklaşımının temel mantığı olarak kabul ettiğimiz “aralık sayma” işlemi çok kolay bir hale gelmektedir. Çünkü “devirler”, önceden tanımlanmış olan “uyumlu dörtlüler” ile “uyumlu beşliler”in birleştirilmesiyle elde edilmekte, söz konusu “uyumlu” dörtlü ve beşliler ise “bakiye”, “mücenneb” ve “tanini” olmak üzere “üç küçük aralık” üzerinden oluşturulmaktadır. Daha kısa yoldan ifade edecek olursak Sistemci Ekol teorisyenlerinin tanımlamış olduğu bütün devirler, temelde, bu üç küçük aralığın farklı şekillerde sıralanmasından oluşmaktadır. İşte alfa-numerik ebced notasyonuna “aralık sayma prensibi” üzerinden yaklaşıldığında, söz konusu notasyon sisteminin, bu üç küçük aralığı kolayca tespit edebilmeye yarayan, pratik, kullanıcı dostu ve rahat anlaşılır bir sistem olduğu ortaya çıkmaktadır. Buna göre, alfa-numerik ebced notasyonu ile karşılaşan bir okuyucu, ardışık sayıların “bakiye” aralığını, bir atlayan sayıların “mücenneb” aralığını, iki atlayan sayıların ise “tanini” aralığını temsil ediyor olduğunu bildiği zaman, bütün devirleri rahatlıkla okuyup anlayabilecektir. Söz gelimi, yukarıda verdiğimiz “A-D-V-H-...” dizilimi “1-4-6-8-...” şeklinde ele alındığında, “1-4” sembolleri arasında iki sayı bulunduğu için burada “tanini” aralığının mevcut olduğu, “4-6” ve “6-8” sembolleri arasında ise birer sayı bulunduğu için bu semboller arasında “mücenneb” aralığının mevcut olduğu anlaşılmaktadır; dolayısıyla, söz konusu dizilimi “1-4-6-8-...” gibi sayılar şeklinde okuduğumuzda, burada aslında “tanini-mücenneb-mücenneb-...” şeklinde bir aralıksal dizilime işaret ediliyor olduğunu daha ilk bakışta anlayabilmemiz mümkün olmaktadır.

Alfa-numerik ebced notasyonu bugün ister “sayılar” şeklinde ister “harfler” şeklinde temsil edilsin, eğer günümüzdeki bakış açısı üzerinden bu notasyon sistemi “17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemindeki *perdelerin* sembolleri” şeklinde yorumlanırsa, Sistemci Ekol yaklaşımında teorik açıdan pek çok çelişkinin bulunduğunu kabul etmek veya bu çelişkileri açıklamak gerekecektir. Oysa söz konusu notasyon sistemine “aralık sayma prensibi”

üzerinden yaklaşıldığında, böylesi çelişkilerin söz konusu olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla, ulaştığımız sonuç, alfa-numerik ebced sembollerinin, bugün anladığımız şekliyle sabit bir perde dizilimine işaret etmiyor olduğudur. Kanımızca, Sistemci Ekol teorisyenlerinin eserlerinde, 17-aralıklı ses sisteminin oranlar üzerinden açıklanması aşamasında bu sembollerden “faydalanılması” ile, söz konusu sembollerin, makamsal yapıları tarif etmek amacıyla kullanılması birbirinden farklı olgulardır. Bu nedenle de “devir” yaklaşımının “perdelere bağımsız bir sistem” olduğu, yani “bakiye/mücenneb/tanini aralıklarının çeşitli şekillerde sıralandığı soyut bir aralıksal dizilim” olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Konuya bu açıdan yaklaşıldığında, Sistemci Ekol teorisyenlerinin neden bütün devirleri “elif” sembolünden başlatmış oldukları da daha rahat anlaşılacaktır. Şöyle ki; eğer Sistemci Ekol teorisyenlerinin sayısal oranlar üzerinden ortaya koydukları 17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemini bugünkü gibi bir “perde dizgesi” şeklinde ele alırsak, “elif” sembolünü, “bu dizgenin başındaki perdeyi temsil eden sembol” olarak değerlendirmemiz gerekecektir. Bu durumda da söz konusu perde dizgesini günümüzdeki perdeler üzerine yerleştirdiğimizde, “elif” sembolünü, tercihimize göre, “yegah” veya “rast” gibi herhangi bir perdeye karşılık gelecek şekilde *sabitlememiz* gerekecektir. Böylesi bir bakış açısı bizi, kaçınılmaz olarak, Sistemci Ekol teorisyenlerinin tanımlamış oldukları bütün devirlerin aynı perdeden başlıyor olduğu sonucuna, veya başka bir ifadeyle, eski dönemlerde bütün makam dizilerinin, “yegah” (veya tercihimize göre “rast”) perdesinden başlayacak şekilde konumlandırılmış olduğu sonucuna ulaştıracaktır. Oysa, bugünkü anlamıyla “perde” kavramının söz konusu dönemde henüz mevcut olmadığını göz önünde bulundurarak devir yaklaşımını “aralık sayma prensibi” üzerinden ele aldığımızda, “elif” (“1”) sembolünün, sadece “aralık sayma işleminin başlangıç noktası” olarak kullanılmış olduğu ortaya çıkmaktadır; dolayısıyla da, makam dizilerinin (yani devirlerin) henüz herhangi bir perdesel konumlandırılmayla sabitlenmemiş olduğu anlaşılacaktır.

Bu durum (yani Sistemci Ekol yaklaşımının “perdelere” değil “aralıksal dizilimlere” odaklanan bir anlayış tarzı olduğu) bizden önceki çalışmalarda da ortaya koyulmuş ve ebced notasyonundaki “elif” sembolünün farklı makam tariflerinde farklı perdeler olarak okunabileceği gösterilmiştir. Dolayısıyla, Sistemci Ekol yaklaşımının yorumlanması ile ilgili olarak güncel literatürde iki farklı bakış açısının kullanılmakta olduğu görülmektedir:

Birincisi, notasyondaki “elif” sembolünün sabit bir perde olarak değerlendirilmesi ve bu nedenle, ebced notası ile verilmiş olan bütün tariflerin söz konusu sabit konum üzerinden açıklanmasıdır. Dolayısıyla böylesi bir bakış açısı, ebced notasyonundaki sembollerin, günümüzdeki perde isimlerinin geçmiş dönemdeki karşılıkları olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır. Sistemci ekol yaklaşımının yorumlanması ile ilgili olarak güncel literatürde kullanılan diğer bakış açısı ise, ebced notasyonu ile tanımlanmış olan 17-eşit-olmayan-aralıklı ses sisteminin “aktarılabılır” bir perde sistemi olarak ele alınmasıdır. Fakat bu bakış açısından yola çıkarak yapılan yorumlarda her ne kadar “elif” sembolü belirli bir perdeyle sabitlenmemiş olsa da, ebced notasyonunun kendisi hala “sabit bir aralıksal dizilim” olarak yorumlanmaya devam edilmektedir. Dolayısıyla, güncel literatürde kullanılmakta olan her iki bakış açısında da ebced notasyonunun “17-eşit-olmayan-aralıklı ses sistemi” ile eşleştirildiği ve Sistemci Ekol teorisyenlerinin matematiksel bir netlikle ortaya koydukları bu ses sisteminin bir “17 perdeli sistem” olarak yorumlanıyor olduğu görülmektedir. Bu nedenle, ister “sabit” isterse “aktarılabılır” şekilde yorumlansın, günümüz literatüründe ebced notasyonunun “17-perdeli-sistem’deki perdelerin sembolleri” olarak değerlendirilmekte olduğu görülmektedir.

Güncel literatürden farklı olarak biz, ebced notasyonunun, günümüzdeki “perde” anlayışıyla bir ilişkisinin olmadığını ileri sürmekteyiz. Çalışmada detaylıca tartışmış olduğumuz bu yorumumuza göre ebced notasyonundaki semboller ne bugünkü perde isimlerinin geçmiş dönemdeki karşılığıdır ne de farklı perdeler üzerine aktarılabilen bir 17 perdeli ses sistemini temsi etmektedir. Kanımızca ebced notasyonu, tamamen “aralık sayma prensibine” dayanmaktadır. Başka bir deyişle, ebced notasyonu “bakiye” “mücenneb” ve “tanini” aralıklarının ne şekilde sıralandıklarını göstermeye yarayan bir sistemdir; çünkü Sistemci Ekol teorisyenlerinin ortaya koydukları “devir” yaklaşımı, temelde, bu üç küçük aralığın çeşitli şekillerde sıralanmasına dayanmaktadır.

Çalışma kapsamında cevap aramış olduğumuz ikinci temel soru, perde isimlerinin nasıl ve neden ortaya çıkmış olduğudur. Bu soruya bir yanıt ararken benimsemiş olduğumuz bakış açısını şöyle özetleyebiliriz: Genel olarak müzik teorisi tarihinde “yeni” bir teorik yöntemin kabul görmesi, halihazırdaki müziği “eski” yöntemlere göre daha iyi açıklayabilmesine, yani müziği daha anlaşılır kılabilmesine bağlıdır. Yeni teorik yöntemlerin ortaya çıktığı tarihsel dönemlere baktığımızda ise, genellikle, bu sürecin altında aslında müzik pratiğindeki bir

değişimin yatmakta olduğu görülmektedir; yani müzik geleneği zaman içinde değiştikçe yeni teorik ihtiyaçlar ortaya çıkmakta, bu yeni ihtiyaçlar da teori alanında yeni kavram ve yöntemlerin doğmasına neden olmaktadır. Konuyu böylesi bir bakış açısıyla ele aldığımız çalışmamızda, on beşinci yüzyılda perde isimlerinin kullanılmaya başlanmasının, yine aynı dönemde çeng gibi açık telli çalgılara büyük önem atfedilmesi ile ilişkili olduğu ileri sürülmüştür.

Çalışmamızın “*Sistemci Ekol Eserlerinde Seslerin Temsili*” başlıklı bölümünde detaylıca ele aldığımız “eski” yöntemler, açıktır ki, çeng ve kanun gibi açık telli bir çalgıdaki icrayı temsil edebilmek yönünden yetersiz kalmaktadır. Bu açıdan Sistemci Ekol eserlerine göz atıldığında da söz konusu çalgılardan pek bahsedilmemiş olduğu görülmektedir; oysa ki perde isimlerini kullanan on beşinci yüzyıl yazmalarında böylesi çalgıların akort düzenleri hakkında detaylı açıklamalara yer verilmektedir. Ayrıca, Sistemci Ekol eserlerindeki makam teorisi anlayışının “soyut bir aralıksal dizilim” şeklinde olduğunu (yani bugünkü anlamıyla “perdelere”den bağımsız olduğunu) kabul ettiğimizde de, bu anlayış tarzının çeng ve kanun gibi açık telli çalgılar için uygun olmadığı görülmektedir. Çünkü, Sistemci Ekol teorisyenlerinin “müzik teorisi enstrümanı” olarak udu kullanmış olmaları, bu perdesiz çalgı üzerinde herhangi bir noktadan herhangi bir dizilimin başlatılabilmesini mümkün kılmaktadır; fakat çeng ve kanun gibi açık telli çalgıların fiziksel yapısında “sabitlenmiş bir perde düzeni”nin mevcut olması, söz konusu çalgılarda böylesi bir esnekliğe imkân tanımamaktadır. Dolayısıyla, çeng ve kanun gibi açık telli çalgılar makamsal müzik teorisi çalışmalarının ilgi alanına girdiğinde, yeni kavram ve yöntemlerin ortaya çıkması doğaldır.

Açık telli çalgıların belirli bir perde düzenine sahip olmaları, zannımızca, söz konusu çalgılarda makamsal yapıların “makul” birer konumla eşleştirilmesine neden olmuştur. Bizim görüşümüze göre, perde isimlerinin ortaya çıkmasını sağlayan asıl durum, icradaki kolaylığa bağlı olarak gerçekleştirilen bu konumlandırmalardır. Çünkü birer perde ismi olarak kullanılmış (ve kullanılmakta olan) bütün terimlerin, aslında belirli makamsal yapıların halihazırda sahip olduğu isimlerden ödünç alınmış olduğu görülmektedir (ki buna “yegah”, “dügah”, “segah” ve “çargah” terimleri de dahildir). Bu isimlendirme işlemini en basit haliyle şöyle tarif etmek mümkündür: Temelde soyut bir aralıksal dizilim olan makamsal yapılar çalgı üzerinde tutarlı ve pratik bir konuma yerleştirildiğinde, söz konusu

makamlarda özel bir kullanımı olan perdeler bu makamsal yapıların isimleri ile anılmaya başlanmıştır.

Haberdar olduğumuz makam teorisi eserlerini incelediğimizde, bu perde isimlendirme yönteminin herhangi bir teorisyen tarafından ileri sürülmediğini, bu sistemin icracılar arasında kendiliğinden ortaya çıkıp zamanla sistematik bir hale kavuştuğunu anlamaktayız. Bu nedenle, perde isimlerinin yeni yeni kullanılmaya başlandığı on beşinci yüzyıl eserlerine bugününün perspektifiyle baktığımızda, oldukça karmaşık bir durumla karşılaşmakta ve yalnızca belli başlı bazı perdelerin kendine mahsus bir özel isme sahip olduğunu görmekteyiz. Ayrıca, on beşinci ve on altıncı yüzyıl teorisyenlerinin de bütün perdelerine birer isim atayıp yetkin bir sistem ortaya koymak gibi bir hedeflerinin olmadığını, bunun yerine halihazırdaki (ve sınırlı sayıdaki) özel perde ismi üzerinden bütün makamları tarif edebilmek amacıyla henüz bir ismi olmayan perdeleri “betimlemeler” yoluyla tarif etmiş olduklarını görmekteyiz.

Perde isimlerinin ortaya çıkış sürecine bir örnek olarak, çalışmamızda, on beşinci yüzyılın ilk yarısına ait bir müzik teorisi eserindeki makam tarifleri detaylı ve karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilmeye çalışılmıştır. Hızır bin Abdullah tarafından yazılmış olan söz konusu eserdeki perde isimlendirme yaklaşımı incelenirken, bu isimlendirmelerin aslında tamamen “*çeng gibi bir açık telli çalgı üzerinden müziği düşünme*” işlemine dayanıyor olduğu varsayımından hareket edilmiştir. Bu bakış açısıyla gerçekleştirdiğimiz analizler sonucunda ortaya çıkan makam tarifleri, Hızır bin Abdullah’tan önceki ve sonraki teorisyenlerin eserleri üzerinden kontrol edilmiş ve ulaşılan çözümlerinin tarihsel bir tutarlılığı olduğunu görülmüştür.

Perdelerin betimlenmesi her ne kadar Sistemci Ekol yaklaşımına kıyasla icra pratiği açısından daha işlevsel bir yöntem olsa da, bu yöntemin de hala belirli düzeyde bir karmaşıklık içeriyor olduğu çok açıktır. On beşinci yüzyılın başlarında, makamsal yapıların halihazırdaki isimlerini kullanarak “... evi” veya “... hanesi” şeklinde ifadelerle başlayan bu “perde isimleri” sistemi, görünüşe göre, icracılar arasındaki kullanımına bağlı olarak zaman içerisinde gitgide sadeleşip sonunda bütün perdelerin kendine ait özel bir isimle anıldığı çok daha pratik bir sistem haline dönüşmüştür.

Kantemiroğlu ve Nayi Osman Dede’nin eserlerine bakıldığında, on yedinci yüzyılın sonunda artık perde betimlemelerinin kullanılmadığını, bunun yerine sistemdeki bütün perdelerin

“standart” bir isimle anılmaya başlandığı görülmektedir. Yazılı olarak ilk örnekleriyle on yedinci yüzyılın sonu/on sekizinci yüzyılın başı civarında karşılaştığımız söz konusu “standart perde isimleri” anlayışı, varlığını günümüze kadar sürdürerek makamsal müzik teorisinin temeline “perde” kavramının yerleşmesini sağlamıştır. Pek çok perdenin ismi, zamana ve meşk silesine bağlı olarak değişmişse de bu sistem, temel mantığı açısından günümüze kadar sabit kalmıştır.

Her ne kadar makamsal müzik teorisi anlayışı on yedinci yüzyılın sonundan günümüze gelene kadar daha pek çok değişim/dönüşüm geçirmiş olsa da, “*standart perde isimlerini kullanarak ve seyir olgusuna önem vererek makamları tarif etmek*” şeklinde özetleyebileceğimiz temel yaklaşım henüz köklü bir değişime uğramamıştır. Bu nedenle, makamsal müzik teorisi tarihindeki temel bakış açısı değişimlerini incelediğimiz çalışmamızı bu tarihte sonlandırmaktayız. Çünkü bu tarihten sonra teori anlayışımızın nasıl bugünkü haline kavuşmuş olduğu sorusunun, detaylı açıklamaları hak eden bir soru olduğunu ve bu konunun özet geçilemeyecek kadar kapsamlı olduğunu düşünmekteyiz.

Açıktır ki, bir müzik geleneği eğer müzeye kaldırılmadıysa icra pratiği içinde değişmeye devam edecektir; bu bağlamda, makamsal müziğin de değişimine devam ediyor olduğu aşikardır (bu değişimi gözlemlemek için en eski plak kayıtları ile güncel kayıtları karşılaştırmak yeterli olacaktır). Yine açıktır ki bizzat müzik pratiği değiştikçe, müziği anlayıp açıklamaya yönelik bir çaba olan müzik teorisi yaklaşımları da değişecektir (örneğin, özellikle “geleneksel” bağlamın dışına çıkan uygulamalar açısından, güncel “makam” algısının daha mikro ölçekli ezgisel hareketlere ve nüanslara odaklanma eğiliminde olduğunu ve dolayısıyla da makam teorisi açısından “dizi” ve “genel seyir özellikleri” konularının gitgide ikincil plana kaymakta olduğunu görmekteyiz).

Makamsal müzik teorisindeki değişim/dönüşüm sürecinin günümüzde de devam ediyor olduğunu söylemeye bile gerek yoktur. Örneğin, nasıl ki Kantemiroğlu “eski” teorik yöntemlerin güncel müzik pratiğini açıklamakta yetersiz kaldığından dem vurup¹⁹⁰ yeni bir yaklaşım ortaya koymuşsa, günümüzde de, yaygın olarak kullanılan “Arel-Ezgi” sisteminin makamsal müziği açıklamak konusunda yetersiz kaldığı artık neredeyse bütün çevreler tarafından dile getirilmektedir. Bu nedenle günümüzdeki yaygın anlayış, H. Sadettin Arel ve

¹⁹⁰ Bkz. Tura (2001a, s. 34–35); ayrıca bkz. Behar (2017).

Suphi Ezgi tarafından yayınlanan teori çalışmalarındaki sistemin bütün yönleriyle benimsenmesinden ziyade, söz konusu yayınlarda ortaya konan belirli kavram ve yöntemleri kullanan “güncellenmiş” bir Arel-Ezgi yaklaşımı görünümündedir. Söz konusu çalışmaların yayınlanmasından günümüze kadar geçen sürede, pek çok teorisyen tarafından, Arel-Ezgi yaklaşımına alternatif olarak farklı yöntem ve kavramlar önerilmiş olsa da, her biri kıymetli olan bu önerilerin yeterince yaygınlık kazanmadığı, hala en “pratik” yaklaşım olarak güncel Arel-Ezgi sisteminin kullanılmaya devam edildiği görülmektedir.

Makamsal müziğimizi daha iyi açıklayabilmek amacıyla yeni yöntemlerin geliştirilmesi, günümüzde, artan bir hızla devam etmektedir. Söz konusu güncel çalışmaları gözden geçirdiğimizde, bu durumun, makamsal müzik teorisi tarihine yönelik akademik ilginin gittikçe artıyor olması ile sıkı bir bağlantı içinde olduğunu görmekteyiz. Bu nedenle, makamsal müzik teorisi tarihi hakkındaki bilimsel tartışmalar için, çalışmamızda verimli noktalara temas edebilmiş olmayı umuyoruz.

Son olarak, bu çalışmada ortaya koyduğumuz fikirlerimizi “mutlak doğrular” olarak ileri sürmediğimizi bir kez daha vurgulamak isteriz. Söz konusu fikirlerimiz, sadece, makam teorisi tarihindeki bazı konuları daha iyi açıkladığını düşündüğümüz birtakım hipotezlerdir; dolayısıyla da, bu konuları daha yetkin bir şekilde açıklayan yeni hipotezler ortaya çıkıncaya kadar, tarihsel kaynaklar ışığında sınanmaya devam etmeleri gerekmektedir.

Bu çalışmada her ne kadar elimizden gelenin en iyisini yapmaya gayret etmiş olsak da, yitip gitmiş bir müzik anlayışını ele alıyor olduğumuz için pek çok noktada yanılmış olmamız muhtemeldir. Dolayısıyla, yanıldığımız noktaların bilimsel bir tartışma zemininde ortaya koyulması bizi fazlasıyla mutlu edecektir.

KAYNAKLAR

- Abbasoğlu, Z. Y. (2015). *15. Yüzyıl Herat Mûsikî Ekolü ve Benâî'nin Risâle-i Mûsikî'si*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı. İstanbul.
- Abdülbâki Dede, Berlin-2330: Darwîş Saiyid 'Abdülbâqî al-Mevlevî. (1803). *Tadqîq u Tahqîq*. Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. or. oct. 2330. https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN815389078&PHYSID=PHYS_0050 adresinden erişildi.
- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şîrvânî ve "Mecelletun Fi'l-Mûsîka" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*. (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı. Ankara.
- Allman, G. J. (1889). *Greek Geometry from Thales to Euclid*. Dublin: Dublin University Press.
- Alpay, G. (1972). Çengname'de Musikî Terimleri (Perde, Nağme, Makam, Seyir, Şube, Terkip, Avaz). *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, (10), s. 83–132.
- Alpay Tekin, G. (1992). *Çengnâme: Aḥmed-i Dā'î (inceleme, tenkidli metin)*. Cambridge: Harvard Üniversitesi.
- Alpay Tekin, G. (2017). On Beşinci Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münâzara: Sâzlar Münâzarası. *Hayat Ağacı: Makaleler / Birinci Kitap* içinde s. 379–417. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı. İstanbul.
- Arslan, A. (2018). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1 / Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi* (10. baskı.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Arslan, F. (2014). 'Müslüman Mûsikîsi'nin Monotonluğu İddiasına Şirazi Notasyonunun Verdiği Cevap. *İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, 1, s. 49–64.
- Arslan, F. (2017). *Safiyüddîn-î Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi* (2. Baskı.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Bardakçı, M. (2012). *Ahmed Oğlu Şükrullah: Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Musikîsi Nazariyatı (Açılmalı, Tenkidli Metin ve Tıpkıbasım)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Barker, A. (1989). *Greek Musical Writings - Volume II: Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Başar Çelik, B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı. İstanbul.
- Bayraktarkatal, M. E., ve Öztürk, O. M. (2012). Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamı'nın İncelenmesi. *Porte Akademik (Makam Çalışmaları Özel Sayısı)*, 3(4), 24–59.
- Bedir, M. (2006). Mütেকaddimîn ve Mütעהhirîn. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mutekaddimin-ve-muteahhirin> adresinden erişildi.
- Behar, C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musikî Makamları: Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beyhom, A. ve Makhlof, H. (2009). Frettagage du 'Üd (luth arabe) dans la théorie musicale arabe et influence sur la pratique. *The fifth Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM09)*. Paris. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01446756> adresinden erişildi.
- Boethius Harley-5237: Boethius. (12. yüzyılın son çeyreği). *De Institutione Musica*. British Library, Harley MS 5237. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_5237 adresinden erişildi.
- Boethius, LJS-47: Boethius. (ykl. 1490). *De Institutione Musica*. Rare Book & Manuscript Library University of Pennsylvania, Upenn LJS 47. <http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/medren/9948510003503681> adresinden erişildi.
- Çakır, A. (1999). *Alişah b. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı. İstanbul.
- Can, M. C. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı. İstanbul.
- Can, M. C. (2002). Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(2), 133–143. <http://gefad.gazi.edu.tr/article/view/5000078897/0> adresinden erişildi.
- Can, N. (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Çeng*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İlahiyat Anabilim Dalı.. İstanbul.
- Çaylı, F. (2017). Hızır Bin Abdullah'ın Giriftname'si Üzerine: XV. Yüzyıl Müzik Teorisi Yazmalarından Bir Transpozisyon Rehberi. *Rast Musicology Journal*, 5(2), s. 1587–1600. <http://rastmd.net/index.php/Rast/article/view/132> adresinden erişildi.
- Çaylı, F. (2019). Obtaining Microtones on Open-String Instruments: A Technique from 15th-Century Turkish/Persian Manuscripts. A. Castilla-Ávila (Ed.), *Mikrotöne: Small is Beautiful -II-* içinde s. 16–22. Salzburg: Mackingerverlag.

- Çetinkaya, Y. (2014). *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Ceyhan, Â. (1994). *Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâme'si*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. İstanbul.
- D'Erlanger, R. (2001a). *La Musique Arabe, tome 1: Al-Fârâbî, Grand Traité de la Musique, Kitābu l-Mūsīqī al-Kabīr (livres I et II)*. Paris: Les Geuther.
- D'Erlanger, R. (2001b). *La Musique Arabe, tome 2: Al-Fârâbî (suite : livre III); Avicenne, Mathématiques, Kitābu'ş-şifā'*. Paris: Les Geuther.
- Doğrusöz, N. (2006). Nâyi Osman Dede'nin Müzik Yazısına Dair Birkaç Belge. *Musikişinas*, 8, s. 47–66.
- Doğrusöz, N. (2007). *Harîrî bin Muhammed'in Kırşehirî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*. (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzikoloji Anabilim Dalı. İstanbul.
- Doğrusöz, N. (2012). *18. yüzyıl Osmanlı/Türk Müziği Çalışmaları: Mûsikî Risâleleri (Ankara Milli Kütüphane, 131 Numaralı Yazma)*. İstanbul: BİKSAD - Bilim Kültür ve Sanat Derneği.
- Doğrusöz, N. (2013). Nâyi Osman Dede'nin Nota Koleksiyonundan Bir Saz Eseri: Segâh Peşrev. *Akademik Bakış*, 37, 1–12.
- Doktor Suphi [Ezgi]. (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi - Cilt 1*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Dürüşken, Ç. (2015). *Latince Güzel Sözler Antolojisi* (Birinci ba.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Fârâbî, Garrett-220B: Fârâbî. (1461). Kitāb jalīl fī 'ilm al-mūsīqā wa-'ilm al-ta'līf wa-al-khawāşş min 'ulūm al-falsafah al-nazarīyah. Princeton University Library, Islamic Manuscripts, Garrett no. 220B. <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/np193924q> adresinden erişildi.
- Farmer, H. G. (1930). Greek Theorists of Music in Arabic Translation. *Isis*, 13(2), 325–333. <http://www.jstor.org/stable/224649> adresinden erişildi.
- Farmer, H. G. (2001). Zalzal [Manşūr Zalzal al-Ḍārib]. *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30802> adresinden erişildi.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition, and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Gandz, S. (1933). Hebrew Numerals. *Proceedings of the American Academy for Jewish Research* içinde, (C. 4), s. 53–112.

- Gutas, D. (1999). *Greek Thought, Arabic Culture: The Graeco-Arabic Translation Movement in Baghdad and Early 'Abbāsīd Society (2nd-4th / 8th-10th centuries)*. Londra: Routledge.
- Gutas, D. (2014). *Avicenna and the Aristotelian Tradition: introduction to reading Avicenna's philosophical works – Second, revised, and enlarged edition, including an inventory of Avicenna's authentic works*. Leiden: Brill.
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü: Edvâr Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hosseini, S. M. T. (2017). *15. Yüzyıl İran Minyatürlerinde Çalgılar*. (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tarihi Anabilim Dalı. İstanbul.
- Hatipoğlu, E. (2019). *Makamlar ve Tekibler*. [e-kitap] ISBN: 978-605-83937-3-8.
- İbn Sînâ. (2013). *Mûsikî*. (A. H. Turabi, Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Ikhwân al-Şafâ'. (2010). *Epistles of the Brethren of Purity: On music: an Arabic critical edition and English translation of EPISTLE 5*. (O. Wright, Çev.). Oxford: Oxford University Press.
- Irani, R. A. K. (1955). Arabic Numeral Forms. *Centaurus*, 4(1), s. 1–12.
- Janus, C. (1895). *Musici Scriptores Graeci: Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius*. Lipsiae [Leipzig]: Aedibus B. G. Teubneri. <https://archive.org/details/musiciscriptoresjank> adresinden erişildi.
- Kamiloğlu, R. (1998). *Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumî'nin Risale-i Mûsikî'sinin Transkribe ve Değerlendirilmesi*. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tarih Eğitimi Anabilim Dalı. Malatya.
- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmed Oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Mûsikî" Adlı Eseri*. (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı. Ankara.
- Kanık, M. Z. (2011). *Mahmud bin Abdülaziz'in "Makasidü'l-Edvar" Adlı Eseri*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İlahiyat Anabilim Dalı. İstanbul.
- Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İlahiyat Anabilim Dalı. İstanbul.
- Karadeniz, M. E. (2012). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. (1983, Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii'nde yapılan baskının tıpkıbasımıdır). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Kırşehirli Yusuf bin Nizameddin. (2014). *Risâle-i Mûsikî*. (U. Sezikli, Çev.; O. M. Öztürk, Ed.). Türk Müzik Kültürünün Tarihsel Kaynakları Olarak Edvârlar Projesi. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/Eklenti/39972,kirsehirli-yusuf-bin-nizameddin---risale-i-musiki.pdf?0> adresinden erişildi.
- Koç, F. (2017). *Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâgî ve Nekâvetü'l-Edvâr'ı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Kolukırık, K. (2009). *Abdülkâdir Merâgî ve "Şerhu'l-Edvâr" Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*. (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı. Ankara.
- Köprülü, G. (2016). *Benâî'ye Ait Mûsikî Risâlesi'nin İncelenmesi*. (Doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Türk Müziği Anabilim Dalı. Ankara.
- Lâdikî, Mil-1267: Mehmed Çelebi Lâdikî. (1484). Zeynü'l-Elhân. 06 Mil Yz A 1267. Ankara: Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu. <http://yazmalar.gov.tr/eser/zeynul-elhan/138695> adresinden erişildi.
- Levendoğlu Yılmaz, N. O. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. (Doktora tezi). Gazi Üniveristesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. Ankara.
- Marâghi, 'Abd al-Qâdir. (2009). *Jâme' al-Alhân (Abd al-Qâdir ibn Ghaybi Hâfiz Marâghi)*. (Babak Khazrai, Ed.). Tahran: Iranian Academy of Arts.
- Nasr, S. H. (1985). *İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş*. (N. Şişman, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Öncel, M. (2017). *Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebî'l-Ğinâ Adlı Eseri*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İlahiyat Anabilim Dalı. İstanbul.
- Öncel, M. (2018). *XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesi: İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-mûsikâ'sı*. İstanbul: Endülüs Yayınları.
- Özçimi, M. S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı. İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2011). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri: Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Öztürk, O. M. (2012). Hızır bin Abdullah'ta Saz Düzenleri ve Yansıttığı Ses Sistemi Üzerine Tespitler. *Porte Akademik (Organoloji Özel Sayısı)*, 3(2), s. 109–128.

- Öztürk, O. M. (2014a). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı. İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2014b). Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcucu “Kürelerin Uyumu/Musikisi” Anlayışının Temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), s. 1–49.
- Pekşen, A. (2002). *Zeynü’l-Elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Ladikli Mehmed Çelebi)*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. İstanbul.
- Popescu-Judetz, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, E. (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*. (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, E. ve Sirli, A. A. (2000). *Sources of 18th Century Music: Panayiotos Chalathzoglou and Kyrillos Marmarinos’ Comparative Treatises on Secular Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ptolemy. (1682). *Κλαίου Πτολεμαίου : Αρμονικῶν – Claudii Ptolemæi: Harmonicorum (Libri tres)*. (Johannes Wallis, Çev.), OU Libraries Digital Collections (*History of Science Collection*). Oxonii [Oxford]: e Theatro Sheldoniano. <https://repository.ou.edu/uuid/2fb15d5f-dee8-5246-91bb-9df30e4bb954?ui> adresinden erişildi.
- Rehding, A. (2016). Instruments of Music Theory. *Music Theory Online*, 22(4). <http://mtosmt.org/issues/mto.16.22.4/mto.16.22.4.rehding.html> adresinden erişildi.
- Şemseddin Sami. (2015). *Kâmus-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu’l-Elhân’ı*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İlahiyat Anabilim Dalı. İstanbul.
- Shiloah, A. (1979). *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900–1900): Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.* Münih: G. Henle Verlag.
- Şirinova, Z. (2008). *Şükrullah’ın “İlmü’l-Edvar’ı” (Giriş-İnceleme-Metin-Sözlük)*. (Doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. İstanbul.
- Solomon, J. (2000). *Ptolemy Harmonics: Translation and Commentary*. Leiden: Brill.
- Straus, J. N. (2004). *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice Hall.
- Süveysî, M. ve Fazlıoğlu, İ. (1998). Hesab. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hesap--matematik> adresinden erişildi.

- Tekin, E. (2007). *Safedi'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzikoloji Anabilim Dalı. İstanbul.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*. (Doktora tezi). Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ortaçağ Tarihi Anabilim Dalı. Niğde.
- Tura, Y. (2001a). *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmî'l-musikî'ala vechi'l-hurufat - Mûsikîyi harflerle tesbît ve icrâ ilminin kitabı, I. Cilt, İnceleme-Edvâr (Tıpkıbasım-Çeviriyazı-Çeviri-Notlar)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2001b). *Kantemiroğlu: Kitabu'ilmî'l-musikî'ala vechi'l-hurufat - Mûsikîyi harflerle tesbît ve icrâ ilminin kitabı, II. Cilt Notalar (Tıpkıbasım-Çeviri-Notlar)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede: İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkîk ü Tahkîk)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turabi, A. H. (1996). *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Din Musikisi Anabilim Dalı. İstanbul.
- Urmevî, Arabe-4867: Safi al-Din Abd al-Moumin ibn Fakhir al-Ormawi al Baghdadi. (1839/40), *Al-Risalat al-sharafiyya fil-nasab al-taalifiyya*. Bibliothèque Nationale De France, Arabe 4867. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100306805> adresinden erişildi.
- Urmevî, LJS-235: Urmawî, 'Abd al-Mu'min ibn Yûsuf. (15--?) *Kitâb al-Adwâr*. Rare Book & Manuscript Library University of Pennsylvania, Lawrence J. Schoenberg Collection, UPenn LJS 235. <http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/medren/9950569233503681> adresinden erişildi.
- Urmevî, LJS-294: Urmawî, 'Abd al-Mu'min ibn Yûsuf. (1692) *Kitâb al-Adwâr*. Rare Book & Manuscript Library University of Pennsylvania, Lawrence J. Schoenberg Collection, Upenn LJS 294. <http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/medren/9958901763503681> adresinden erişildi.
- Urmevî, LJS-295: Urmawî, 'Abd al-Mu'min ibn Yûsuf. (1412) *Kitâb-i Advâr*. Rare Book & Manuscript Library University of Pennsylvania, Lawrence J. Schoenberg Collection, UPenn LJS 295. <http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/medren/9958901763503681> adresinden erişildi.
- Uslu, R. (2018). *Merâgî'nin Son Müzik Eseri: Zevâid-i Fevâid-i Aşere*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Uslu, R. ve Doğrusöz Dişiaçık, N. (2009). *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahririye"*. İstanbul: İ.T.Ü. TMDK.

- Uygun, M. N. (1990). *Kadızzâde Tirevî ve Musikî Risalesi*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslâm Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı. İstanbul.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyüddîn Abdulmu'min Urmevî ve "Kitâbu'l-Edvâr"*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslâm Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı. İstanbul.
- Uzun, M. (1994). EBCED. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ebced> adresinden erişildi.
- Wright, O. (1978). *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300*. Oxford: Oxford University Press.
- Wright, O. (1994). 'Abd al-Qâdir al-Marâghî and 'Alî B. Muḥammad Binâ'î: Two Fifteenth-Century Examples of Notation Part 1: Text. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, 57(3), s. 475–515.
- Wright, O. (1995). 'Abd al-Qâdir al-Marâghî and 'Alî b. Muḥammad Binâ'î: Two Fifteenth-Century Examples of Notation Part 2: Commentary. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, 58(1), s. 17–39.
- Wright, O. (2001). Arab music (I. Art music : 3. The later Abbasids : ii. Theory: al-Fârâbî to Ibn Sînâ). *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01139> adresinden erişildi.
- Wright, O. (2006). Al-Kindî's braid. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 69(1), s. 1–32.
- Wright, O. (2014). *Music Theory in Mamluk Cairo: The ġāyat al-maṭlûb fî 'ilm al-adwâr wa-'l-ḍurûb by Ibn Kurr*. SOAS Musicology Series. Dorchester: Ashgate.
- Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası: Birinci Bölüm: Edvâr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Yalçın, G. (2017a). Nâyî Osman Dede'nin Nota Defterinden Üç Saz Eserinin Müzik Yazısı Açısından İncelenmesi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(1), s. 1447–1473.
- Yalçın, G. (2017b). Nâyî Osman Dede, Kantemiroğlu ve Kevserî Harf Müzik Yazılarında Dikkat Çeken İşaretler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(50), s. 1027–1045.
- Yıldız, Z. (2011). *Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf Adlı Eseri*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İlahiyat Anabilim Dalı. İstanbul.

Etik Beyanı

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

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

beyan ederim.

28/10/2019

Ferhat Çaylı



Doktora Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: 13.-18. Yüzyıllar Arasında Makamsal Müzik Teorisi Anlayışının Değişimi

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
24.10.2019	211	351839	04.10.2019	%5	1199593463

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (24.10.2019)



Ferhat ÇAYLI

Öğrenci No.: N14246521

Anasanat/Anabilim Dalı: Müzik Teorileri Anabilim Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
		X	

DANIŞMAN ONAYI
UYGUNDUR.

Doç Dr. Cenk GÜRAY



PhD Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : Changes in the Conception of Maqam Theory Between the 13th and 18th Centuries

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
24.10.2019	211	351839	04.10.2019	%5	1199593463

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 24/10/2019)



Ferhat ÇAYLI

Student No.: N14246521

Department: Music Theories

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
		X	

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Assoc. Prof. Dr. Cenk GÜRAY



YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

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

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

28/10/2019
Ferhat Çaylı



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

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

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

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