

HALK MÛSİKİSİ REPERTUAR İNCELEMELERİNİN MAKAM NAZARİYESİ ARAŞTIRMALARINA YAPABİLECEĞİ KATKILAR

Okan Murat ÖZTÜRK*

ÖZET

Anadolu halk mûsikîsi repertuarı, çeşitli makam nazariyeleri bakımından henüz kapsamlı araştırmalara konu edilmiş değildir. Oysa makam nazariyesi tarihi alanı, çeşitli nazari modeller tarafından kullanılan yaklaşım ve yöntemler bakımından dikkat çekici bir çeşitlilik sunar. Bu makalede, Öztürk (2014b) tarafından geliştirilen "Nazari Modeller" yaklaşımından yararlanılarak, halk mûsikîsi repertuarında görülen çeşitli "ezgisel hareket tarzları", "Bâtinî Sembolizme Bağlı Makam Modeli" (BMM) ve "Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli" (BSM) olarak adlandırılan iki tarihsel modeldeki tariflerle karşılaştırılmaktadır. Buradaki karşılaştırmalar için seçilen "ezgi-merkezli" tarihsel modellerin her ikisinde de, tipik ezgi tarifleri, hareketin temel referans noktalarına işaret edilmesi suretiyle yapılmaktadır [örneğin, başlangıç noktası ("âgâz"), yönelim tarzı ("seyir"), bitiş noktası ("karar")]. Tüm bu referans noktalarını belirtmede, modellerin, bir yöntem olarak, geleneksel perde adlarını kullandıkları görülmektedir. Karşılaştırmalar sonucunda, halk mûsikîsi örneklerinin her iki tarihsel modeldeki tariflerle tam bir uyum içinde olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmayla, halk mûsikîsi repertuarının, tarihsel ve teorik bağlamda makam kavramıyla ilgili olarak yapılacak yeni araştırmalar için çok verimli bir alan olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Anadolu halk mûsikîsi repertuarı, makam nazariyesi, ezgisel hareket tarzı, nazari modeller.

THE POSSIBLE CONTRIBUTIONS OF THE ANALYSIS OF ANATOLIAN FOLK MUSIC REPERTORY TO THE STUDIES IN MAKAM THEORY ABSTRACT

The repertory of Anatolian folk music has not yet been subjected to extensive studies in terms of various makam theories. The field of the history of makam theory, however, shows a remarkable diversity in terms of approaches and methods used by different theoretical models. In this article, by utilizing the approach of "Theoretical Models" developed by Öztürk (2014b), the various "modes of melodic motion" seen in the repertory of Anatolian folk music are compared with the descriptions in two historical models, namely "Esoteric Symbolism-based Model" (ESM) and "Compositional Direction-based Model" (CDM). In both of the "melody-oriented" historical models chosen for comparisons here, the description of the typical melodies are made by specifying the basic reference points of the motion [e.g. the beginning point ("âgâz"), the orientation style ("seyir"), the ending point ("karar")]. It is seen that the models use the traditional note names as a method to

* Yrd. Doç. Dr., Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Öğretim Üyesi.
okanmurat@gmail.com

denote all these reference points. As a result of the comparisons, it has been found that the folk music examples are in full compliance with the descriptions of both historical models. Based on this study, it has been proven that the repertory of Anatolian folk music has a lot of potential to be a very productive area for new researches related to the concept of makam in the historical and theoretical contexts.

Key Words: Anatolian folk music repertory, makam theory, the mode of melodic motion, theoretical models.

Giriş

Anadolu halk mûsikisi repertuarının, makam nazariyesi açısından bugüne değin yeterince araştırılmış ve incelenmiş bir alan olduğunu söylemek mümkün değildir. Bununla birlikte, halk mûsikisi alanını “nazarî” açıdan ele alma ve açıklama amacıyla muhtelif görüşler ileri sürüldüğü de bir gerçektir. Bu kapsamda bugüne dek ortaya konulmuş belli başlı yaklaşımlar, anlayış ve eğilimlerin aşağıdaki gibi sıralanması mümkün görünmektedir:

1) Yekta (1986), Ezgi (1935-53), Arel (1993), Öztuna (1987), Özkan (1987), Kutluğ (2000) çizgisinin ürünü olan ve özünde geleneksel makam nazariyesini Avrupa “armonik tonalite” sine özgü nazariyeye göre şekillendiren anlayışla yaklaşım¹;

2) Bartok (1976, 2002), Saygun (2008), Yönetken (1961a, 1961b, 1961c, 1961d), Arseven (2004), Sipos (2009) gibi araştırmacılarca temel alınan ve Antik Yunan “tetrakortları”, “kilise modları” ve yine Avrupa armonik tonalitesine özgü “majör-minör sistemi”ni esas kabul eden, tamamen Avrupa müzik teorisi kaynaklı tonal ve modal yaklaşım;

3) Bartok (1976, 2002), Saygun (1936), Gazimihal (1936)², Arsunar (1937), Sipos (2009) gibi araştırmacıların bir tez olarak ileri sürdükleri “pentatonizm” esaslı yaklaşım;

4) Tipik ifadesini Hoşsu (1997)’da bulan ve genelde radyoevi ve konservatuar çevrelerinde halk mûsikisi için nazarî bir kavram haline getirilmiş durumdaki “ayak/dizi” esaslı ve perde adları (örneğin Segâh) yerine nota adları (örneğin Si bemol iki koma) kullanımını tercih eden yaklaşım;

5) Tura (1987, 1988, 1997), Öztürk (2008, 2010) ve Hatipoğlu (2011)’nin müzikolojik amaçlarla yararlandıkları ve Urmiyeli Safiyüddin’in “devir/daire nazariyesi”ne esas teşkil eden “cins”lere dayalı yaklaşım;

6) Temel bir anlayış olarak önce Bayraktarkatal ve Öztürk (2012) tarafından ortaya konulan ve sonra Öztürk (2014b) tarafından “nazarî modeller” ve “merkezler ve yönelimler” gibi analiz yöntemlerine dayalı olarak geliştirilen ve makam kavramını “ezgisel hareket tarzı” olarak ele alan yaklaşım.

¹ Farklı bir “oktav bölünüşü” önermek dışında, halk mûsikisine “dizi” temelli makam fikriyle yaklaşım bakımından Abdülkadir Töre ekolünün temsilcisi olan Karadeniz (1984); Ayomak (1933-35), Oransay (1966, 1971, 1979), İlerici (1981), Toraganlı (1983), Sayan (2003, 2011) ve Akdoğu (1985, 1991)’nin de bu anlayış içinde değerlendirilmeleri mümkündür.

² Gazimihal, 1928’de eski yazıyla yayınladığı ‘*Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*’ adlı eserinde, halk türkülerinin ‘Şark ve Garp tonalitelerinin her ikisi ile de tespitine çalışmak gerektiği’ni vurgulamış, daha sonra ise pentatonizm fikrine yaklaşmıştır.

Bu makalede, halk mûsikîsi repertuarının makamsal özellikleri, Öztürk (2014b) tarafından “Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli” ve “Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli” olarak adlandırılan iki nazariye temel alınmak suretiyle araştırılmakta, incelenmekte ve karşılaştırılmaktadır. Bu nazariyelerden ilkinin Osmanlı dünyasındaki başlıca temsilcileri, Kırşehirli Yusuf (2014; Kamiloğlu, 1998; Cevher, 2004a; Doğrusöz, 2007, 2012a), Bedri Dilşad (Ceyhan, 1997), Hızır bin Abdullah (Özçimi 1989; Çelik, 2001), Kadızâde Tirevî (2006; Uygun, 1990), Seydî (Arisoy, 1988; Popescu-Judetz, 2004) ve Makâmî (Tekin, 2003) olmuştur. Bu isimlere, bânîni sembolizme ait açıklama modellerinden yararlanan ve özellikle *Kenzü't-tuhaftan* aktardığı terkipli tarifleri nedeniyle Ahmedoğlu Şükrullah'ın (Bardakçı, 2008, 2011; Kamiloğlu, 2007; Şirinova, 2008); “müteahhirin” olarak nitelediği “yeni kuşak” nazariyecilere ait aktardığı görüşler sebebiyle Lâdikli Mehmed Çelebi'nin (Kalender, 1981; Tekin, 1999; Pekşen, 2002) ve 17. yüzyıla ait, yazarı bilinmeyen *Rûhperver* (Cevher, 2004b; Agayeva ve Uslu, 2008) adlı eserin de ilave edilmesi gerekir. İkinci model ise Kantemir (2001), Nâyî Osman Dede (1992; 2015), Tanburî Küçük Artin (Popescu-Judetz, 2002), Esseyyid Mehmed Emin (2015; Daloğlu, 1993; Bardakçı, 2000; Doğrusöz, 2012b), Kemanî Hızır Ağa (2015; Daloğlu, 1985; Tekin, 2003; Uslu, 2009), Abdülbâki Nâsır Dede (2006; Aksu, 1988), Mehmed Hafid (Uslu, 2004) gibi nazariyecilerce temsil edilir. Her iki nazariyenin ortak noktasını, “ezgi-merkezli” bir anlayışla oluşturulmuş olmaları; “ezgisel hareket tarzı”nı açıklamaya dönük birer model olmaları oluşturur. Bu yüzden, kronolojik açıdan Osmanlı dünyasında 20. yüzyıl öncesinde yazılmış çeşitli edvâr ve risâlelerin önemli bir çoğunluğunun, “ezgisel hareket” ilkesine odaklanan nazârî eserler oldukları açıkça görülür. Bu makalede halk mûsikîsi repertuarını oluşturan ezgilerin açıklanmasında, ezgisel hareket tarzının tarifine odaklı nazârî modellerin işlevselliği üzerinde durulmaktadır.

Ezgi-merkezli Bir Nazariye Olarak Bâtınî Sembolizme Dayalı Makam Modeli

Bâtınî sembolizme dayalı makam modelinde mûsikî, kökleri Pisagorcucu, Platoncu ve Neoplatoncu geleneklerde³ bulunan, hermetik ve ezoterik yorumlama suretiyle “kâinat”taki “nizam” ve “uyum”u en mükemmel şekilde temsil eden temel bir ilim ve sanat olarak anlaşılır (Öztürk, 2014a, 2014b). Bu temsil, belirtilen geleneklerin, mûsikî felsefesi alanında “âlemlerin/kürelerin mûsikîsi/uyumu” olarak bilinen kadim anlayışlarının bir ürünüdür.⁴ Buradaki sembolizmin bânîni karakteri, kâinat unsurlarının mûsikî unsurlarıyla temsil edilmesi ve yorumlanmasından kaynaklanır. Bu anlayışta 12 burcu içeren “zodyak” (“hayvanlar çemberi”) 12 makamla;

³ Bu köklü gelenekler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Theon of Smyrna (1979), Guthrie (1987), Olguner (1989, 1990), Morevedge (1992), Shehadi (1995), Gregory (1999), Uludağ (1999), Kingsley (2002), Özbudun (2003), Ferguson (2008, 2012), Kılıç (2010).

⁴ Bu kadim felsefi anlayış ve sembolizm için bkz. Barker (1984, 2001), Godwin (1991, 1993, 1995), Berghaus (1992), James (1993), Shiloah (1993), Çetinkaya (1995), Uludağ (1999), Can (2002), Creese (2002), Wright (2010), Wuidar (2010).

yedi seyyâre, yedi âvâzeyle; dört unsur, dört şûbeyle ve zaman boyutu da “terkib”lerle eşleştirilmişlerdir.⁵

Öztürk (2012c, 2012d, 2014a, 2014b) tarafından daha önce işaret edildiği gibi bu modelde, mûsikî ile astroloji (ilm-i nücûm) arasında çok yakın bir bağ mevcuttur. Aslında astroloji, simya ve tıp, müziğin ezoterizm üzerinden yorumlanmasında antik dönemlerden bu yana, “kültürler-arası” bir anlayışla etkili olmuş görünür.⁶ Osmanlı dünyası kaynaklarında da temel bazı terim, kavram ve konular, özellikle müzik ve astroloji tarafından “ortak” bir şekilde kullanılmıştır.⁷ Mûsikînin yedi temel perdesinden/âvâzından her biri, aynı zamanda bir “seyyâre”yi temsil eder. “Âlemlerin mûsikîsi” anlayışı, mûsikî perdelerinin, gökteki seyyârelerin kendi eksenleri etrafındaki dönüşlerinden hâsıl olduğunu ifade eder. Ayrıca, tüm bu seyyâreler, “dünya”nın etrafındaki dönüşleri esnasında da, “on iki burç”a ait evleri/hâneleri, yani “burçların kendi makamları”nı ziyaret etmiş olurlar.

Bâtinî modelde bu tipik astrolojik gözlem, mûsikîde, perdelerin “hareket”e gelip, “nağme” üretmeleri olarak yorumlanmıştır. Böylece bir perdeden diğerine doğru gelişen hareket, mûsikîde melodiyi ortaya çıkarırken, astrolojide de, seyyârelerin burçları “seyri” olarak anlaşılır. Yalın bir ifadeyle bâtinî sembolizm, mûsikîde ezgilerin “hareket tarz”larına odaklı bir makam nazariyesi geliştirmiştir. Bu nazariyede makam bilgisi açısından temel alınan iki kavram “perde” ve “nağme”dir. Perde, makam açısından “sûkûn”, yani “hareketsiz kalma” veya “yerinde durma” halinin ifadesi iken, seyir de, “durulan iki makam arasındaki hareket” olarak anlaşılmalıdır. Mûsikîde makam, hem perde, hem de nağme demektir. Makam nazariyesi, bir bilme ve açıklama modeli olarak, perdeler arasında gelişen tipik bazı melodik hareket tarzlarını “tarif ve tasnif” etmek ihtiyacından doğmuştur. Bâtinî makam nazariyesine temel oluşturan perde kavramı; (i) nitelik, (ii) sistem ve (iii) düzen özellikleriyle ele alınırken, nağme de; (i) bir merkez etrafındaki dairesel hareket (dönme hareketi) tarzı ve (ii) iki merkez arasındaki çizgisel hareket (müstakim hareket) tarzıyla anlaşılır.

Bu temel çerçevede, halk mûsikîsi repertuarına yönelik inceleme, karşılaştırma ve yorumlamalara başlamadan önce, makam, perde ve nağme kavramları üzerinde durmakta ve temel yaklaşım ışığında da belirtilen özelliklerin açıklanmasında fayda vardır.

“Ezgisel Hareket Tarzı” veya “Hava” Olarak Makam

Öztürk (2014b) makam nazariyesi alanına temel oluşturan kaynakların temel bazı ayırt edici yönlerini belirlemede, “Nazarî Modeller” adını verdiği özgün bir

⁵ Sembolizm açısından önceleri 24 saat, 30 gün, 56 hafta gibi zamansal unsurların, terkiblerin sayısal bakımdan sınırlandırılmasında kullanıldıkları, fakat sonradan “terkibe nihayet yoktur” anlayışına ulaşıldığı görülür.

⁶ Nasr (1978, 1985), Erzurumlu İbrahim Hakkı (1981), Godwin (1993), James (1993), Pacholczyk (1996), Encausse (1999), Kingsley (2002), Popescu-Judetz (2002), Öztürk (2012c, 2012d, 2014a, 2014b).

⁷ Makam, ev/hane, seyir, evc, suud, hübut ve sünbüle, iki alan arasında ortak şekilde kullanılan terimlerden sadece birkaçıdır.

yöntem ortaya koymuştur. Bu yöntemde nazarî kaynaklar; (i) temel kavramları, (ii) terimleri, (iii) tarif tarzları ve (iv) sınıflandırma tarzları üzerinden ele alınmış ve bu yolla, makam nazariye tarihinin dört temel modelden oluştuğu tespit edilmiştir. Bu tespite göre makam nazariyesi alanında etkili olmuş başlıca nazarî modeller şunlardır:

(i) Devir/daire/şedd Modeli (Fârabî, İbn-i Sinâ, Urmiyeli Safiyüddin, Kutbeddin şirazî, Maragalı Abdülkâdir, Abdülaziz Çelebi, Ahmedoğlu şükrullah, Fethullah şirvanî, Lâdikli Mehmet Çelebi, Mahmud bin Abdülaziz ve Alişah bin Hacı Buke gibi nazariyeciler);

(ii) Bâtinî Sembolizme Bağlı Makam Modeli (İhvân-ı Sâfâ, Muhammed Nişaburî, Kutbeddin şirazî (özellikle makam, âvâze, şube ve terkib sınıflaması sebebiyle), Safedî, Kırşehirli Yusuf, Bedri Dilşad, Hızır bin Abdullah, Kadızâde Tirevî, Ahizâde Çelebi, Seydî, Makâmî gibi nazariyeciler);

(iii) Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli (Kantemiroğlu, Nâyî Osman Dede, Tanburî Küçük Artin, Esseyid Mehmed Emin, Kemanî Hızır Ağa, Abdülbâki Nâsir Dede, Mehmed Hafid gibi nazariyeciler);

(iv) Tonaliteye Dayalı Makam Modeli (Rauf Yekta, H. Saadeddin Arel, Suphi Ezgi, Abdülkadir Töre, Ekrem Karadeniz, Mildan N. Ayomak, Gültekin Oransay, İsmail H. Özkan, Fikret Kutluğ gibi nazariyeciler).

Kronolojiden ziyade yaklaşım tarzı ve muhtevaya vurgu yapan bu tespitin, makam nazariyesi alanına dönük en önemli katkısı, makam kavramının, “tek” bir nazarî modele bağlı kalınarak anlaşılması zorunluluğu bulunmadığını ortaya çıkarması ve bu bağlamda “bilme/anlama/açıklama modelleri” içinde kavramın kazandığı kavrayış çeşitliliğine dikkat çekmesi olmuştur.⁸ Başka bir deyişle, makam konusu, geçmiş dönemlerde, hep aynı şekilde anlaşılmamış; temelde “dizi-merkezli” veya “ezgi-merkezli” modellerle açıklanmıştır. Belirtilen modellerden birinci ve dördüncüsü “dizi-merkezli”, dolayısıyla “yapıya odaklanan” ve “ölçme” amaçlı modeller iken, ikinci ve üçüncünün de tamamen “ezgi-merkezli”, “harekete odaklanan” ve “betimleme” amaçlı modeller oldukları açıkça göröler.

Öztürk (2014b)'de ortaya konulan “Düzenler ve Nağmeler Yaklaşımı”, ilkesel olarak, “melodik analiz” ve “nazarî modeller” alanlarından elde edilen bulgu ve bilgileri bir arada yorumlamaya dayanan yeni bir anlayışı temsil eder. Bu yaklaşım tarzı, makam kavramının perde ve nağme odaklı bir anlayışla ele alınması gerekliliğine vurgu yapar. Bu yolla makam kavramının kendi geleneksel uygulamaları

⁸ Unutulmamalıdır ki bu modellerin her biri, sonuçta birer açıklama modelidir ve hepsi de, kendi temel kavramları açısından, “kaos” halindeki “ezgi dünyası”na nizam vermek; kaos, kozmosa dönüştürmek amaç ve iddiasındadır. Bu çerçevede düşünöldüğünde, belirtilen açıklama modellerinin “tümü”, makam konusunu çeşitli yönleriyle anlamak ve açıklamak bakımlarından “hâlâ” geçerlilik taşıyan özelliklere sahiptir. Günümüzde “tarih” alanına dönük nazarî araştırmalarda, temel “karşılaştırma” ve değişim açısından “hüküm verme” ölçütü olarak kullanıldığı görölen Arel nazariyesinin başat rolü açısından düşünöldüğünde, bunun “yegâne” karşılaştırma ölçütü olarak kullanılması mecburiyetinin bulunmadığı hemen görölebilir. Bu yüzden, buradaki araştırmada da özellikle halk müsİKisi repertuarı açısından, makam nazariyesinin en azından dört yüz yıllık şekillenmesinde temel rolü oynayan bâtinî model ile bestesel seyir modellerinin ele alınmasının, bir anlamda, alana yaklaşım bakımından bir “ilk” olduğu bir gerçektir.

ve açıklanış modelleriyle uzlaşa içinde; Avrupa'yı değil, geliştirildiği coğrafyayı merkez alan bir anlayış doğrultusunda, "daha iyi anlaşılma"sına imkân yaratılmış olunacağına dikkat çekilir.

Bu çerçevede değerlendirildiğinde "makam" kavramı açısından öncelikle iki temel nitelik ayırt edilebilmektedir. Bunlardan birincisi, "makam" kavramının "betimleyici" ve "sınıflandırıcı" niteliğidir. Bu nitelik, "mevcut/var olan" veya "önceden bilinen" eser repertuarındaki ezgileri -birbirine benzerlik veya farklılık ekseninde-tasnif etmek ve özellikle de ezgilerde karşılaşılan tipik hareket tarzlarını, hareketin başlangıç, gidiş ve bitişindeki perde adları üzerinden tarif etmek anlayışına dayalıdır. Bu "bilme tarzı", makam kavramına "tarif ve tasnif" amacıyla ihtiyaç göstermiş; bu nedenle de "makam", mevcut ezgi repertuarlarına "nizam verilmesi" işleviyle donatılmıştır. Bu anlayışta makamın kendisinin, "ezgi üretimi" açısından "oluşturucu ilke" olarak anlaşılması açıkça görülür.

İkinci nitelik, "makam" kavramının kendisinin, "yeni beste üretimi"ne temel alınacak olan ve nağme yapımında imkânların neler olduğuna yönelik bilgi veren bir "kılavuz" veya "talimat/direktif" haline getirilmesiyle ilgili olarak ortaya çıkmıştır.⁹ Buradaki tarihsel "dönüşüm", makam kavramının, müzik kültürü içinde kazandığı iki farklı vasfı doğru değerlendirmek bakımından büyük önem arz eder. Çünkü "ilk" aşamada makam, sadece "tasviri/betimsel" niteliğiyle karakteristik iken, 18. yüzyıl civarlarında artık, bestecilik nosyonunun bilgi ihtiyacını karşılamaya dönük "yönergesel" bir niteliğe büründüğü görülür. Böylece, "tarif edici/betimleyici" bir nitelikten, "talimat verici/yönlendirici" bir niteliğe doğru bir kavrayış ve ihtiyaç değişimini, tarihsel kaynaklardan açıkça takip etmek mümkün olmaktadır. Burada konu edilen halk mûsikîsi repertuarı açısından düşünüldüğünde, makam konusunun özellikle ilk niteliğinin, yani bir "mevcut eserler" stokunu, ezgilerde görülen "benzer hareket tarzı" şeklinde tarif ve tasnif etme özelliğinin, "makam nazariyesi araştırmaları" adına çok önemli bir imkân yarattığı açıkça belirtilmelidir.¹⁰ Bâtınî nazariyeye özgü bu kavrayış tarzı, buradaki karşılaştırmalara esas teşkil etmektedir.

Bu makalede "tipik ezgisel hareket tarzları" anlamında kullanılan makam kavramının, halk mûsikîsinde ezgi tarzlarının ifadelendirilmesinde kullanılan "hava" tabiriyle özdeş görülmesinin, doğru ve tutarlı bir yaklaşım olacağını özellikle belirtmek gerekir (Öztürk, 2014b). Bu bağlamda "ezgi/nağme", "hava/tarz" ve "makam/perde" kavramları arasında ilkesel bir ilişkinin mevcudiyeti açıkça belirlenebilmektedir. Kavramsal açıdan ele alındığında makamın; mevcut ezgilerin nereden başlayıp nereye doğru yol aldıklarını ve hareketlerine nerede son verdiklerini "tarif ve tasnif" eden, "müfred" karakterdeki bir perde-nağme birliği olarak anlaşılması

⁹ Bu ikinci vashın, günümüz makam nazariyelerinin hemen hepsinde yer alan "seyir" kavramıyla büyük oranda örtüştüğü bir gerçektir. Bu nedenle "yönergesellik", temel vashını "yeni eser", "yeni beste", "taksim", "gazel" gibi doğaçlama yaratılar için bir kılavuz olmadadır. Bu yönüyle de birinci vashıtan, "amaç" ekseninde ayrılmış olur. Mukayese açısından, betimsel ve yönergesel yaklaşımların, notalama alanıyla ilgili teknik bir analizi için bkz. Seeger (1958), Kanno (2007).

¹⁰ Kuşkusuz, halk mûsikîsi repertuarında, makam kavramının ikinci niteliğiyle de örtüşen eserler bulmak mümkündür. Ancak "göreneysel" repertuarın, "tarif ve tasnif" odaklı makam kavrayışına son derece uygun örnekler barındırdığı da, repertuar incelemeleri sırasında açıkça teşhis edilmiş bir durumdur.

olduğu görülmektedir. Buradaki kritik nokta, “bir” makam nağmesinin, bir diğer makam nağmesinden “kuşkuya yer bırakmayacak şekilde” farklı ve ayırt edilebilir oluşudur. Nitekim gerek Kantemiroğlu (2001) ve gerekse Abdülbâki Nâsır Dede (2006), “makam”ın bu vasfını, gayet etkili bir şekilde açıklamış ve örneklemişlerdir.

Tarihsel açıdan makam kavramı ve nazariyesi, “duyma/dinleme” temelinde, herhangi bir ezginin hareket tarzındaki hususiyetin anlaşılması ve açıklanması ihtiyacıyla geliştirilmiş görünür. Bu hareket tarzının açıklanmasında, “isimlendirilmiş perde”lere dayanan köklü ve yaygın bir yöntemden yararlanılması bir gelenek halinde sürdürülmüştür. Bir ezginin “isim sahibi perde”ler¹¹ aracılığıyla “tarif edilmesi” demek, ilkesel düzeyde, bu ezginin, ses verme hareketine hangi perdeyi merkez alarak başladığının, hangi perdeler üzerinde yol aldığı/gezindiğinin, varsa hangi perdede durakladığının ve nihayet hangi perdeyi merkez alarak sona erdiğinin belirtilmesi demektir. Ezgide “duyulan” tipik “hareket tarzı”na yönelik bu referanslar, geleneksel ıstılahta sırasıyla “âgâz”, “seyir” ve “karar” olarak adlandırılmıştır.¹² Bu referanslara, ezgi içindeki geçici duraksamaları ifade eden “asma karar”ın, özellikle 18. yüzyılla birlikte ilave edilmesi ihtiyacının doğduğu anlaşılıyor.

Öz olarak düşünüldüğünde, “makam” konusuna yaklaşımda “perde”, “nağme” ve bunlar arasındaki “ilişki ve hareket tarzı”nın, nazari modellerin tümünde etkili ve etkin oldukları tespit edilebiliyor. Bu yüzden, makam nazariyesinin ezgi dünyasını açıklayıcı ve sınıflandırıcı vasfının, yüzlerce yıllık bilgi birikimi içinde hangi terimlerle açıklanırsa açıklansın, hep korunmuş olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Makam açısından mevcudiyetleri bir ön-koşul oluşturan “perde sistemi” ve “düzen” konuları ise, nazariyelerin “statik yapı” temelini meydana getirir ki buna ilişkin ayrıntılı bir tartışmaya, aşağıda yer verilmektedir.

4. Makamın “Kendisi” Olarak Perde: Nitelik, Sistem ve Düzen

Makam bilgisinin temelini perde bilgisinin ve hatta “perdeşinâs”lığın oluşturduğu bir gerçektir. Tarihsel açıdan perdenin, makama önceliği bulunduğu ve süreç içinde, her ikisinin, birbiri yerine kullanılabilirdiği, kaynaklardan açıkça görülebilmektedir (Dzhumajev, 1992; Öztürk, 2014b, 2014d).¹³ Bâtini kaynaklar çoğu zaman makamın “kendi perdesi”nden, “kendi evi”nden, “kendi hânesi”nden ve makamın “kendi perdesinde kendini beyan etmesi”nden bahseder. Bu ilişkinin somutlaştırılması açısından en dikkat çekici ifadelerden biri, hiç kuşkusuz, Nâyî Osman Dede’nin, orijinali Farsça yazılmış olan *Rabt-ı Ta’bîrât-ı Mûsikî* (1724) adlı

¹¹ “İsimlendirilmiş perde”nin, müsikî nazariyatında bir tür “notalama” anlamı taşıdığına, burada ayrıca dikkat çekmekte fayda vardır.

¹² Gerçi bu sözcüklerle eş-anlamı olarak kullanılan daha pek çok sözcüğe nazari metinlerde çokça rastlanıyorsa da (örneğin âgâz için serâgâz, evvel, ibtida, huruc, mebde, doğma, kopma, çıkma, vb.; seyir için hareket, tarz, yürüyüş, reviş, eda, üslup, tavır, vb.; karar için durma, istirahat, mahatt, makarr,; asma karar için dinlenme, kalma, muvakkat kalış vb.; asma karar için dinlenme, kalma, muvakkat kalış, vb.), belirtilen sözcüklerin, nazari düzlemde yaygınlaşmak suretiyle birer “terim” haline geldikleri anlaşılıyor.

¹³ Perde ve makam kavramları ve ilişkileri açısından bkz. Maragalı Abdülkadir (Bardakçı, 1986; Sezikli, 2007; Karabaşoğlu, 2010), Nâyî Osman Dede (1992, 2015), Dzhumajev (1992), Öztürk (2014b, 2014d).

eserinde yer alır: “[181] Şimdi bana her makamın icrâsı gerekiyor. Tam ismi ile perdeler gerekiyor. [182] Her kim perdeleri bir bir bilirse şeksiz ve şüphesiz onun icrâsını [da] bilir” (2015: 8). Bu ifadeleriyle Nâyî, makamın “gerçekleşmesi”nin perde ile mümkün olduğunu; bunu bilmenin yolunun da mutlaka perdeleri ve adlarını tek tek bilmekten ve icra etmekten geçtiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Ezgi-merkezli makam nazariyelerinin temelini oluşturan perde konusu, üç yönüyle doğru anlaşılacak durumundadır. Bunlardan ilki perde kavramında “nitelik” bakımından yapılan “tam” ve “nim” ayrımıdır. Bu niteliklerin her ikisi de, felsefi sembolizmde, ruhların tanrıyla beraber olma (tamlik/mükemmellik/ tamamlanmışlık) ve ondan koparak yeryüzüne düşme, dolayısıyla tanrıdan mahrumiyet (nimlik/kusurluluk/tamamlanmamışlık) hallerini ifade eder. Tamlik ve nimlik konusunun, bu yönüyle, perdeler açısından “nicel” bir vasıf olarak anlaşılmadıkları gayet açıktır. Buna ek olarak bâtinî sembolizmde perdelerden her biri, kâinattaki düzenin temel unsurları arasında yer alan yedi adet seyyâreyi ve onların dönüşlerinden çıkan seslerin temsilcisi olarak görülmüşlerdir.¹⁴ Bu yüzden bu “âvâz”lar, makam mûsikisine temel oluşturan yedi perdeli bir mertebelenme ve tarihsel açıdan da İrani geleneğe özgü “yedi makamlı sistem” olarak anlaşılmışlardır.¹⁵ Bu mertebelenmede her bir perde, sıralanışlarındaki yerlerini belirten birer rakamla adlandırılmıştır: 1. “Yekgâh” (“birinci perdenin yeri”), 2. “Dügâh” (“ikinci perdenin yeri”), 3. “Segâh” (“üçüncü perdenin yeri”), 4. “Çârgâh” (dördüncü perdenin yeri”), 5. “Pençgâh” (beşinci perdenin yeri”), 6. “Şeşgâh” (“altıncı perdenin yeri”), 7. “Heftgâh” (“yedinci perdenin yeri”).

Bu temsilin “özlü” bir anlatımı, Hızır bin Abdullah’ta (1441) yer alır (Özçimi, 1989: 187; Çelik, 2001: 269):

Alem-i ervahda cemi ruhlar dahı alem-i ecsama gelmezden öndin ol
harekat-ı eflakden hasıl olan âvâzlardan lezzet alurlardı zira Hak
te’ala çün bu eflakı yaratdı dahı bunlaradönün diyü emretti bunlar
emre imtisal idüb döndiler bunların her birisinin hareketinden bir
dürlü âvâz hasıl oldı ki dahı birinün âvâzına benzemezdi.

Yedi asıl âvâzın, Doğu Akdeniz dünyasında mûsikîye temel alınan çift-sekizli sistemi içindeki düzenlenişleri; (i) yedi tam perde, (ii) tizleri ve (iii) nermi olacak şekilde, üç bölge halinde gerçekleşir. Bu sıralanışın, Bâtinî kaynakların bir kısmında Yekgâh/Rast’tan başlanarak önce tiz tarafa doğru on üç, sonra da “nerm”deki üç tam perdenin ismen sayılmasıyla açıklanışı dikkat çekicidir. Şekil 1’de, geleneksel on altı perde sisteminin, üç bölgesini ve Öztürk (2014b)’de kullanılan “kodlama”yla perde adları arasındaki ilişkileri gösteren notalama yer almaktadır.

¹⁴ Konuya ilişkin ayrıntılı bilgi ve açıklamalar için bkz. Nasr (1978, 1985), Erzurumlu İbrahim Hakkı (1981), Godwin (1991, 1993), James (1993), Pacholczyk (1996), Encausse (1999), Kingsley (2002).

¹⁵ İrani gelenek ve yedi makam sistemi için bkz. Feldman (1996), Farhat (2004), Nâyî Osman Dede (1992, 2015).

Büselik Makamı
(Halk dansı ezgisi / Artvin derlemesi)

Büselik düzeni

âğâz seyir [asma] karar âğâz seyir karar (figürli)

6 2 2 3 4 5 6 6 5 3 2 4 3 2

Büselik makam nağmesi (tek-merkezli: "sırf Büselik") Büselik makam nağmesi (çift-merkezli)

Şekil 2: Düzen yöntemini açıklamak üzere burada verilen Büselik örneğinde, bâtinî modele göre Büselik nîmi, bir tam perde olan Segâh'ın tizleştirilmesiyle elde ediliyor. Düzen uygulaması, tam perdelerden ihtiyaç duyulanların, tizleştirilmesi veya pestleştirilmesi suretiyle yapılıyor; çalgı üzerinde sadece tam perdeler bulunuyordu. Düzen yöntemiyle icra edilen ezgilerin tümünde sadece düzen perdeleri bulunabildiğinden, aynı tam perdenin nîm konumuyla bir arada, değişmeli olarak kullanımına rastlanmamaktadır.

Hüseyinî Makâmı
(“Mavi kırep” türküsü / İzmir derlemesi)

Rast düzeni (giriftli)

âğâz seyir asma karar âğâz (figürli) seyir karar (figürli)

6 (evic) (giriftli kullanım) (acemî) 6 6 5 4 3 2

Hüseyinî makam nağmesi (değişmeli) (tek-merkezli) Hüseyinî makam nağmesi (Acemî) (çift-merkezli)

Şekil 3: Girift yönteminde, ezgide yer alan “nîm” perde için tam perdelerin konumlarında değişiklik yapılmayıp, sisteme ilave nîm perde (girift) bağlanmaktadır. Giriftli ezgilerde en tipik özellik, örnekte de görüldüğü gibi, Eviç (eski Hisar) ile Acem perdelerinin bir arada, değişimli olarak yer alabilmesidir. Bu tür ezgilerin varlığı, “girift” uygulamasına duyulan ihtiyaçta belirleyici olmuş; süreç içinde de bu yöntem, perde kullanımı bakımından yaygınlaşmak suretiyle, giderek “standart” bir özellik haline gelmiştir.

5. Halk Mûsikîsi Repertuarına Yaklaşım: Tarifler, Örnekler, Karşılaştırma ve Yorumlar

Bu başlık, aslında bu makalede amaçlanan tarihsel ve analitik alanlara özgü bilgi ve materyallerin karşılaştırmalı bir yaklaşımla yorumlanmasıyla ilgili araştırma yöntemine ait örnekleri içermektedir. Buna ilişkin tipik bazı örneklere geçmeden önce, Öztürk (2008, 2010, 2014b) tarafından işaret edilmiş olan, günümüz Türk Mûsikîsi çevrelerinde çok yaygın ve bir o kadar da önyargılı bir anlayışa, burada bir

kez daha değinmek ve meselenin yanlışlığına yeniden dikkat çekmekte yarar vardır. Mesele, tarih içinde belirli makamların “kaybolduğu” veya “unutulduğu”na ilişkin önyargıyla ilgilidir. Aşağıda örnekleri verilecek çeşitli makam ve terkipler, çoğunlukla 15. yüzyıl kaynaklarından seçilmiştir. 20. yüzyılda Yekta-Ezgi-Arel çizgisinin geliştirdiği nazariye açısından düşünüldüğünde, belirli isimler etrafında üretilen ve yaygınlaştırılan bu son derece hatalı anlayışın sorgulanması gerektiği açıktır ve bu tür bir sorgulamaya ilişkin en dikkat çekici karşılığın, halk mûsikîsi repertuarında mevcut çeşitli eserlerden gelmesi çok anlamlıdır. Bu olgu, halk mûsikîsi repertuar incelemelerinin, makam nazariyesi ve tarihi alanlarında yapılacak araştırmalar bakımından hayati bir önem taşıdığını açıkça göstermektedir. Dolayısıyla “kayıp” olarak ifade edilen durumun, geleneksel makam kültüründe veya repertuarında değil, ama Avrupa teorisine göre şekillenmiş “bakış açıları” ile tarih ve analiz alanlarına yaklaşımdaki yüzeysellikte olduğu ortadadır.

Aşağıda, 15. yüzyıl makam ve terkipler ile halk mûsikîsi repertuarından seçilmiş eserlerin analizleri arasında yapılan çeşitli karşılaştırmalara yer verilmiştir. Bu karşılaştırmalarda özellikle dikkat edilmesi gereken husus, “ezgisel hareket tarzı”nı tarifte kullanılan âgâz ve karar merkezleşmeleri ile aralarında gelişen seyir kesitinin, notaları verilen ezgilerdeki “bulunma” tarzıdır. Bâtinî model, “hareket tarzı”na odaklı ilkesel bir “duyuş” ve buna bağlı bir bilme üslubu geliştirmiş olduğundan, durulan merkezler etrafında yapılan nağme figürlerini bir anlamda ayrıntı olarak görmüş ve yalın haliyle merkezde bulunan sese odaklanmıştır.

Bâtinî modelde verilen makam, âvâze, şûbe ve terkiplerine âgâz, seyir ve karar açısından bariz bir “çizgisellik” hâkimdir. Başka bir ifadeyle bâtinî modelde verilen makam ve terkiplerinin önemli bir çoğunluğu, “müstakim hareket” karakterindedir (Öztürk, 2015b). Bu tür harekete sahip makamların, âgâz ve karar merkezleşmeleri iki farklı perde etrafında geliştiğinden, Öztürk (2014b) bunları “çift-merkezli makamlar” olarak adlandırmıştır. Âgâz ve kararın “aynı” perde üzerinde gerçekleştiği, örneğin Rast gibi makamlar ise “tek-merkezli makamlar”ı oluştururlar. Bunlardaki tipik ezgisel hareket tarzı, “daireysel hareket”le gerçekleşir.

Bu iki temel hareket tarzının, ezgilerdeki bulunuşu, iki bariz unsurun mevcudiyetiyle kendini gösterir. Tek-merkezlilikte, bir perdenin etrafında gelişen, bu merkeze tabiliği bulunan melodik figürler yer alır.¹⁶ Buradaki notalamalarda bu tür figürler, kesikli bağ işaretleriyle birleştirilerek gösterilmiştir. Çift-merkezlilik ise “müstakim hareket”le şekillendiğinden, bir perdeden diğerine doğru sıralı bir ilerleyiş sunar. Bunun notasyonu da nota başlarını birleştiren bir okla gösterilmiştir.

Bâtinî modelde “terkipler” olarak adlandırılan nağme karışımları, doğası gereği tek ve çift-merkezli hareketlerin muhtelif eklemlenmelerinden veya birbiri içine sokulmalarından meydana gelir. Bu olgu, terkiplerin “çok-merkezli” bir nitelik kazanmasını sağlar. Bâtinî nazariyenin, iki temel hareket tipi olarak tanıdığı daireysel ve müstakim hareketlerden birincisi seyyârelerin kendi eksenleri etrafındaki dönüşlerini sembolize ederken, ikincisi de güneşin burç hanelerini ziyaretiyle ortaya çıkan

¹⁶ Analitik açıdan bu melodik figürlerin ayrıntılı bir sınıflaması ve notasyonu için bkz. Öztürk (2014b, 2015a).

çizgisel/doğrusal hareketin bir simgesi olarak yorumlanmıştır.¹⁷ Bu yüzden aşağıda verilen tarif ve ezgi örneklerinde tek-merkezlilik, çift-merkezlilik ve çok-merkezlilik gelişimlerine, özellikle dikkat edilmesi gerekmektedir. Ayrıca, şekil açıklamalarında kullanılan “hava” ifadesinin, “ezgisel hareket tarzı” anlamında kullanıldığı bir kez daha hatırlatılmalıdır.

Tarif 1: Kadızâde Tirevî, Risâle-i edvâr (1492) (Kadızaade, 2006: 34; Uygun, 1990: 33):

“rastın âgâzesi ve karargahı kendü perdesidir [...] kendü hanesinden âgâze idub aşâğı gidub nerm-i seghah nerm-i hüseyini ve nerm-i pençgah haneleri seyr ider kendü hanesinden yukaru düğah ve seghah ve çargah haneleri seyr ider yine gelub kendüsünde karar ider”

Rast Makâmı
("Geyve Zeybeği" / Sakarya derlemesi)

*Tam perdeler düzeni
(Rast düzeni)*

Rast makâm nağmesi

Şekil 4: Kadızâde Tirevî'nin Rast makamı tarifinin, “Geyve Zeybeği” havasıyla karşılaştırılması. Ezgideki tüm melodik figürlerin Rast perdesini merkez olarak geliştiklerinin görülmesi, tarifte belirtilen âgâz, seyir ve karar özellikleriyle birebir örtüşmektedir. Rast makamı, tarif olarak “daireysel hareket”le şekillenen tek-merkezli makamlar için tipik bir örnek durumundadır. Bu ve bundan sonraki şekillerde, notalamada kullanılan özel işaretler şu anlama gelmektedir: Kesikli bağla birleştirilen nota kümeleri, durulan perde etrafında örülmüş “nağme” figürlerini göstermektedir. “Serâgâz” perdesi daire, karar perdesi ise kare içine alınmıştır (asma karar için eşkenar dörtgen). Dizek üzerindeki kesik çizgili köşeli parantezler, makam nağmelerinin âgâz-seyir-karar kesitlerini; altta yer verilen köşeli parantezler ise, tariflerle uyumluluk arz eden makam nağmesi oluşumlarını belirtir. Nota altlarına yazılan alfa-nümerik karakterler, makamlara özgü daireysel ve müstakim hareketlerin kodlanması amacıyla taşır.

Tarif 2: Seydî, Matlâ (1504) (Ansoy, 1988: 24; Popescu-Judet, 2004: 33):

“[...] düğahun perdesinden it hurucı / nüzul itdür ırak evine göçü [...]”

¹⁷ Müsikide devir kavramı ve daireysel harekete dair dikkat çekici ifadeler için bkz. Nâyi Osman Dede (2015).

Irak Makâmı

("Kayalar yarılmasın" türküsü / Ürgüp derlemesi)

Rast düzeni

Irak makam nağmesi

Şekil 5: Seydî’de yer alan Irak makamı tarifinin, “Kayalar yarılmasın” havasıyla karşılaştırılması. Ezgideki temel merkezleşişin âgâzda Dügâh, kararda Irak olduğu ve makamın “seyir” perdelerinin, tam perdeler düzenindeki diğer ana sesler üzerinde geliştiği, örnekte açıkça görülmektedir.

Tarif 3: Abdülbâki Nâsır Dede, Tetkik ü Tahkik (1794, 1796) (2006: 37; Aksu, 1988: 160-161):

“perde-i hüseynidən âgâz idüb nevâ ve çârgâh ve segâh ve dügâh perdesine hübut idub anda karar ider”

Hüseynî Makâmı

("Benim adım dertli dolap" deyişi / Sivas derlemesi)

Rast düzeni

Hüseynî makam nağmesi

Şekil 6: Abdülbâki Nâsır Dede’nin verdiği Hüseynî makamına ait tarifin, “Benim adım dertli dolap” havasıyla karşılaştırılması. Makamın “asıl” tarifinin, “Hüseynî perdesinden âgâz” ve tam perdelerle inerek “Dügâh’ta karar” olduğu, örnekte gayet açıktır.

Tarif 4: Lâdikli Mehmed Çelebi, Zeynü’lelhân (1484) (Kalender, 1982: 95; Pekşen, 2002: 51):

	<i>mb</i>	<i>su’ûd</i>	<i>mh</i>
	H	V	C
“[...] dört nağmedür ki üç bu’ud(i) müştemil ola [...]	B	bu’di E-h	C

”

Hicaz Makamı
("Söke Oyun Havası" / Aydın derlemesi)

Hicaz düzeni

Hicaz makam nağmesi

Şekil 7: Lâdikli'nin, ebced notasyonu ile verdiği Hicaz makamı tarifinin, "Söke Oyun Havası"yla karşılaştırılması. Lâdikli, makam nazariye tarihinde Hicaz aralığını (tanini+bakiye) genişliğiyle veren ilk kaynak olma özelliğini taşır. Lâdikli'nin notasyonunda mb kısaltması âgâz anlamında "mebde"yi, mh ise karar anlamında "mahatt"ı ifade eder. Seyir, doğrudan "inici hareketi" belirten "suud" ifadesiyle gösterilmiştir. Buradaki örnek, Lâdikli'nin verdiği ilkesel hareket tarzının tüm referanslarıyla uyum içindedir.

Tarif 5: ?, *Rûhperver* (15. Yy.) (Cevher, 2004b: 35; Agayeva ve Uslu, 2008: 92):

"uzzâl oldur kim hüseyni âgâz idüp hicaz karar eyleye"

Uzzâl Terkibi
("Haldozun portikali" türküsü / Rize derlemesi)

Hicaz düzeni

Hüseyni hânesinden (Uzzâl terkihi nağmesiyle) âgâz Hicaz (makam nağmesiyle) Dügâh'ta karar

Şekil 8: Yazarı bilinmeyen *Rûhperver* adlı yazmadaki Uzzâl terkihi tarifinin, "Haldoz'un portikali" havasıyla karşılaştırılması. Tarif, ezginin şekillenmesindeki ilkesel özelliği kusursuz şekilde açıklamaktadır.

Tarif 6: Kemanî Hızır Ağa, *Tefhimü'l-Makamat ...* (1761?) (2015: 12; Tekin, 2003: 109; Uslu, 2009: 116):

"nîkrîz oldur ki neva kopup nim hicaz ile segâh ve dügâhı göstere ve perde-i râstda karâr ide"

Nî(k)rîz Terkibi
("Fethiye Zeybeği" / Muğla derlemesi)

Hicaz düzeni

Şekil 9: Kemanî Hızır Ağa'nın Nî(k)rîz terki b tarifinin, "Fethiye Zeybeği" havasıyla karşılaştırılması. Terki b tarifi ile örnekteki ezgisel hareket tarzı arasındaki uyum belirgin şekilde görülebilmektedir. Tarifin Segâh perdeli olarak yapılması, 15. yüzyıldan bu yana, Hicaz Düzeni'nde bulunan makam ve terki blerin tam perde olarak Segâh'ı kullanır olması geleneğinin bir devamıdır. Oysa Lâdikli, daha yaşadığı dönemde buna ilişkin dikkat çekici bir eleştiri ortaya koyup, bu perdenin Segâh'tan daha pest olduğunu ifade ve iddia etmiştir.

Tarif 7: Ahmedoğlu Şükrullah, Risâle min İlm-i'l-Edvâr (1429) (Bardakçı, 2008: 138; Kamiloğlu, 2007: 169; Şirinova, 2008: 263):

"rahatü'lervah oldur ki hicaz başlana ve ırak tamam ide"

Rahâtü'l-ervâh (Hicaz-İrak) Terki b
("Kız zülüflerin" türküsü / Gümüştane derlemesi)

Hicaz düzeni

Şekil 10: Ahmedoğlu Şükrullah'ın Rahâtü'l-ervâh terki b hakkında verdiği tarifin, "Kız zülüflerin" havasıyla karşılaştırılması. Tipik bir terki b olarak önce Hicaz makam nağmesiyle başlamakta ve karar edişi Irak makam nağmesiyle gerçekleştirmektedir. Bu yüzden Rahâtü'l-ervâh terki b'nin, "aynı zamanda" repertuarda ismen de rastlanan, "Hicaz-İrak" terki b olarak anlaşılması ve adlandırılması da mümkündür.

Tarif 8: Bedr-i Dilşad, Muradname (1426)¹⁸:

¹⁸ Görüldüğü gibi "repertuar" da örnekleri bulunmasına karşın, tonaliteyi temel alan nazariyeler, bu türden örnekleri açıklayabilecek "hassasiyete" sahip değildir. Oysa örnekte görülen melodik hareket tarzı, batını modeldeki "Müberkâ" tarifiyle birebir örtüşmektedir. "Devir/daire/şedd modeli"ni temsil eden

“Eger kılsa âgâzını Çârgâh / Karar eyleyincegez itse Sigâh / Müberkâ kalubdur bu terkibe ad [...]”

Müberkâ (kadim) Terkibi/Şübesi
("Gedikde duvak allanır" / Erzurum derlemesi)

Rast düzeni

Müberkâ "şübe" nağmesi Müberkâ "şübe" nağmesi Müberkâ "şübe" nağmesi

Şekil 11: Bedr-i Dilşad'ın Müberkâ tarifinin “Gedikde duvak allanır” havasıyla karşılaştırılması. Müberkâ, tarihsel kaynakların bir kısmında terki, bir kısmında ise şübe olarak sınıflandırılmıştır. Tarif tarzına bakıldığında bunun bir “karışım” içermemesi sebebiyle terki olarak değerlendirilmesi mümkün değildir. Müberkâ, Rast düzeni içinde bir “kol” oluşturması nedeniyle şübe olarak değerlendirilmelidir. Tonaliteye dayalı nazariyelerin, halk müzikîsi repertuarında bulunan bu tür örnekleri “açıklayamamakta” oluşları göz önüne alındığında, Bâtınî modeldeki açıklama tarzının, halk müzikîsinde makam kavramı açısından duyulan nazariye ihtiyacına önemli bir zemin oluşturabilme potansiyeli, daha da iyi anlaşılmalıdır.

Halk müzikîsi repertuarında görülen eserlerin bir kısmında, “kompozisyon veya form ölçüğü” açısından son derece “minyatür” örneklerin mevcudiyeti, âgâz-seyir-karar üçlüsüyle tarif edilen ezgisel hareket tarzının, bazen sadece usulün bir devri içinde gelişip sona erebildiğini; dolayısıyla yaygın kanının aksine, “makam fikri”nin, bazen sadece melodik bir figür veya motif içinde gerçekleşebildiğini açıkça göstermektedir. Bu olgu, araştırmacıların, belirtilen türdeki ezgilere “makam fikri” açısından nasıl yaklaşmaları gerektiği konusunda kılavuzluk etmektedir. Ezgideki “merkezlenişler” ve yukarıdaki örnekte görülen türden “bir ölçü” içinde cereyan eden bir melodik motif, “makam fikri”nin ezgilerdeki mevcudiyet ve bulunuş tarzı açısından aranan tüm sorulara, gayet yalın ve öz bir cevap vermektedir. Konuyu bu yönüyle kavramanın, şimdiki makam teorisinin sunduğu donanım ve kalıplaşmış tarzdaki bilme tarzına alışkinlik kazanmış çevreler açısından bazı güçlükler taşıdığı kabul edilebilir. Ama halk müzikîsi araştırmalarında bu türden örneklerin, çok daha özel bir anlam ve değer taşıdığını ileri sürmek hiç de hatalı olmayacaktır. Bir ezgisel figür veya motif içinde “makam fikri” ve “tarifi” için ihtiyaç duyulan tüm hareket referanslarına sahip “minyatür”lerin, makam eğitimi çalışmalarında birer ikon olarak kullanılabilirliğini önermek de oldukça anlamlı görünmektedir. Bu çerçevede bir

nazariyecilerin Müberkâ için verdikleri “c” (mücenneb-i sagir) aralığı, Çârgâh âgâz, Segâh karar özelliğinin bir başka ifade biçimidir. Bu aralık ve ezgisel hareket tarzı için Lâdikli, *Zeynü'l-elhân*'da, açık bir şekilde “ehl-i amel bu Çârgâh'dur ki mahattı [kararı] Segâh ola dirler” referansını verir. Lâdikli'nin her yönüyle aydınlatıcı notalaması ve aktardığı bilgi, bâtinî modelde verilen bilgiyle tam bir uyum içindedir. Bu nedenle Müberkâ'nın, beş yüz yıl öteden seslenen tariflerinde işaret edilen “melodik hareket tarzı”yla neye benzediği, halk müzikîsi repertuarındaki örneklerden açıkça görülebilmektedir.

melodik figürün “bile”, makam teşekkülü için yeterli olabileceği düşüncesinin – günümüz makam kavrayışı açısından ne kadar sarsıcı olursa olsun– dikkate alınması gerekliliği açıklık kazanmaktadır. Sonuçta amaç “makam fikri”nin ezgileri tarif ve tasnif etmekteki kapasitesini anlamak ve “keşfetmek” ise, bu minyatürler, her anlamda doyurucu birer örnek olarak görülebilirler.

Tarif 9: Kantemir, Kitabu İlmi'l MüsİKî ... (1700) (2001: 157):

“beste-ısfahan ısfahan gibi hareket idüb, irak karâr ider”

Beste İsfahan (İsfahan-İrak) Terkibi
("Bir yiğit gurbete gitse" türküsü / Keskin derlemesi)

İsfahan düzeni

İsfahan (makam nağmesiyle) âğâz Irak (makam nağmesiyle) karar

Şekil 12: Kantemir’in “edvâr-ı kadim”e göre aktardığı Beste İsfahan (İsfahan-İrak) tarifinin, “Bir yiğit gurbete gitse” havasıyla karşılaştırılması. Bu türkünün TRT arşivinde bulunan notası Dügâh perdesi üzerinde yazılmış olduğundan, ezginin Beste İsfahan terkinde olduğunun anlaşılması neredeyse imkânsızdır. Eser, burada, olması gerektiği gibi Irak perdesi üzerine aktararak yazılmış ve Beste İsfahan tarifine ait özellik, ezgisel hareket tarzında açıkça görülür hale gelmiştir.

Tarif 10: Kırşehirli Yusuf, Risâle-i MüsİKî (1410, 1469) (2014: 41; Doğrusöz, 2007: 194):

“muhayyer oldur ki tiz düğâh âğâz ide hüseyni yüzünden yine düğâh karar ide”

Muhayyer Terkibi
("Gadir mevlam senden" türküsü / Adana derlemesi)

Rast düzeni

Tiz Dügâh (makam nağmesiyle) âğâz Hüseyni yüzünden (Hüseyni makam nağmesiyle) Dügâh karar

Şekil 13: Kırşehirli Yusuf’ta yer alan Muhayyer terkinin, “Gadir mevlam senden” havasıyla karşılaştırılması. Tarif ve ezgisel hareket tarzı arasındaki uyum, “gerçekleşme” ve nazariye ilişkisi bakımından dikkat çekicidir.

Tarif 11: Abdülbâki Nâsır Dede, Tetkik ü Tahkik (1794, 1796) (2006: 51; Aksu, 1988: 181):

“muhayyer perdesinden uşşak âgâze idüb, uzzal karar ider”

Nühüft^(kadim) Terkibi
("Kozak Zeybeği" / Bergama derlemesi)

Hicaz düzeni

Tiz Dügâh (makam nağmesiyle) âgâz Uzzâl ("Seşgâh") yüzünden Hicaz (makam nağmesiyle) karar

Şekil 14: Abdülbâki Nâsır Dede'nin Nühüft-i kadim adıyla verdiği terki tarifi, "Kozak Zeybeği" havasıyla karşılaştırılması. Tarif ile ezgisel hareket tarzı, ezgide Eviç yerine Acemî'li iniş dışında, bu örnekte de tam bir uyum arz etmektedir. Nühüft terki, 18. yüzyıldan itibaren bambaşka bir muhteva kazanmış ve buradaki tarif, yaygın kaniya göre "unutulmuş"tur. Halk müzikisi repertuarında bulunan muhtelif eserler, Nühüft terki'nin "kadim" gelenekte ne tür bir ezgisel hareket tarzını tarif ettiğine dair somut örnekler içermesi sebebiyle, makam nazariyesine dönük tarihsel araştırmalar için benzersiz bir kaynak alan olma niteliği sergilemektedir. Bu tür örneklerin mevcudiyetinin, yaklaşık beş yüz yıllık bir derinlikle bu ezgisel hareket tarzına kaynaklık ettiği de ayrı bir gerçek olarak dile getirilmelidir.

Tarif 12: Hızır bin Abdullah, Kitâbü'l-edvâr (1441) (Özçimi, 1989: 208; Çelik, 2001: 291):

“irak mâye oldur ki irak âgâz ide ine mâye karar ide”

Irak-mâye Terkibi
("Tabakamda tütün yok" türküsü / Kırklareli derlemesi)

Rast düzeni

Irak (makam nağmesiyle) âgâz Mâye (makam nağmesiyle) karar

Şekil 15: Hızır bin Abdullah'ta yer alan Irak-mâye terki'nin, "Tabakamda tütün yok" havasıyla karşılaştırılması. Günümüzde daha çok Rast makamı repertuarında rastlanan bir ezgisel hareket tarzı haline gelmiş bulunan bu karakteristik terki'nin "unutulmuş" olduğu zannedilen örnekleri halk müzikisi repertuarında somut olarak rastlanmaktadır. Bu örneklerin mevcudiyeti, "ısrarla", makam nazariye tarihine yeni bir bakışla yaklaşılması gerektiğini ortaya koyar.

Tarif 13: Kadızâde Tirevî, Risâle-i edvâr (1492) (2006: 37; Uygun, 1990: 41):

“aşiran oldur ki hüseyin tamam âgâz idub rast hanesinde karar idersin”

Aşırân Terkibi

("Yatma yeşil çimene" türküsü / Biga derlemesi)

Rast düzeni

6 5 4 3 2 1 5 4 3 2 6 5 4 3 2 1

Hüseynî (makam nağmesiyle) âgâz Rast hânesinde karar Aşırân terkihi nağmesi

Şekil 16: Tirevî'nin Aşırân terkibi tarifinin, "Yatma yeşil çimene" havasıyla karşılaştırılması. Ezgi, tarifi yansıttığı tüm referanslara sahip görünmektedir.

Tarif 14: ?, *Kitâb-ı Edvâr* (15. Yy.) (Cevher, 2004a: 48):

"rû-yi irak oldur ki irak üstünden segah agaz ide ine irak tamam karar ide"

Rû-yi Irak Terkibi

("Lamba da şişesiz yanmaz m" türküsü / Gaziantep derlemesi)

Rast düzeni

3 2 1 7N

Segâh (makam nağmesiyle) âgâz Irak (makam nağmesiyle) karar

Şekil 17: Yazarı bilinmeyen *Kitâb-ı Edvâr* adlı eserde verilen Rû-yi Irak terkihi tarifinin, "Lamba da şişesiz yanmaz m" havasıyla karşılaştırılması. Türkü, TRT arşivinde Bûselik/Si notası üzerinde yazılmış olduğundan, bu haliyle terkihi teşhis etmek mümkün değildir. Ancak burada, ezgi Irak perdesi üzerinde yeniden yazılarak, terkihin tanınır hale gelmesi sağlanmıştır. Tarif ile repertuar örneği, ezgisel hareket tarzı bakımından tam bir uyum içindedir.

Tartışma

Halk müsİKİSİ repertuarının makam kavramı çerçevesinde incelenmesine dönük bu makale, sergilenen yaklaşım tarzı ve izlenen yöntem açısından ortaya dikkat çekici sonuçlar çıkarmıştır. Her şeyden önce yaklaşım, temelde, ezgilerdeki hareket tarzının, perde adlarına dayalı bir mantıkla tarif edilmesi anlayışına dayandırılmıştır. Böyle yaklaşıldığında, Osmanlı dünyasında, makam nazariyelerine ezgi-merkezli açıklamaları temel alan modellerin, bu türden bir yaklaşımla birebir örtüştüğü görülmüştür. Bu modellerde makamların, "on altı perde" sistemi içinde, "âgâz, seyir, karar" referanslarına dayalı birer ezgisel hareket tarzı olarak anlaşılıp açıklandıkları görülüyor. Bu bilmede "yapısal" birimler olarak cinslerden, dörtlülerden, beşlilerden bahsedilmiyor. Aksine hareketin başlangıç noktası ile bitiş noktasına bakılıyor ve bu iki nokta arasındaki hareketin yönelimi esas alınıyor. Bu tip bir kavrayışta, âgâz ve kararın "aynı" merkezî perde üzerinde gerçekleştiği ezgi

tarzlarının, belli bir “makam” olarak anlaşılması, bu bilme modelini diğerlerinden ayıran en önemli özelliktir. Dolayısıyla bir makamı bilmek için “mutlaka” dörtlü, beşli gibi “yapı” esaslı topluluklara ihtiyaç bulunmadığı açıkça ortaya çıkmış oluyor. Bu bilme tarzındaki farklılığın, âgâz ve karar işlevlerini üstlenecek perde merkezleşmesi (veya merkezleşmeleri) olduğu belirtilebilir. Burada önemli olan perde kullanımı, merkezleşmeler ve nağme oluşumlarıdır.

Aynı çerçevede halk mûsikîsi repertuarının makam nazariyesiyle izahında, Avrupa armonik tonalite sistemini esas almak suretiyle yapılandırılmış ve “modern” olma iddiasındaki makam nazariyelerinin de yetersiz bir model oluşturdukları ileri sürülebilir. “Eski” oldukları düşünülen ve bu “eskilik”leri nedeniyle “işe yaramaz” olduklarına hükmedilen ezgi-merkezli nazari modellerin, repertuarda karşılaşılan çeşitli hareket tarzlarını mükemmel şekilde açıklayabilmeleri, meselenin aslında tamamıyla yaklaşım ve kavrayışla ilgili olduğunu göstermektedir. Bir imkân olarak ele alındığında, “ezgisel hareket tarzı”nı açıklamaya dayalı nazari modellerin, halk mûsikîsi açısından önemli bir tartışmaya zemin hazırladığı da görülüyor. Bu tartışmanın, halk mûsikîsi repertuarında bulunan eserlerin, “tonal dizi”, “durak-güçlü (tonik-dominant) karşıtlığı”, “dizi dereceleri”, “makam dizisine bağlı seyir anlayışı”, “geçki”, “çeşni”, “dörtlüler-beşliler” gibi ölçütler üzerinden anlaşılması zorunluluğu bulunup bulunmadığıyla ilgili olduğu açıktır. Makam nazariye tarihiyle ilgili Öztürk (2014b)’de ortaya konulan tespitler ve burada verilen karşılaştırmalar açısından böyle bir zorunluluğun bulunmadığı, aslında net olarak görülmektedir. Makamları “oktav dizileri” ve “tonik-dominant” kutupsallığıyla beraber “dondurulmuş” bir “bestesel seyir” anlayışı içinde ele almanın, halk mûsikîsi çevrelerinin bu tür bir açıklama modelini benimsememelerinde önemli bir etken olduğu bir gerçektir. Armonik tonaliteyi temel alan nazari modellerin, “makam teşekkülü” açısından oktav dizilerini bir önkoşul olarak ileri sürmeleri, oktavdan daha az sayıda perde üzerinde gelişme gösterebilen halk mûsikîsi repertuarının önemli bir kısmının, “makam özelliği taşımadığı” veya makam teşekkülü açısından “yetersiz” kaldığı gibi bir kabule yol açmış olması ise son derece düşündürücüdür.¹⁹ Tartışmanın bu yönü için bu makalede verilen karşılaştırmaların önemli bir yanıt oluşturduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

Tartışmanın bir diğer yönü, tamamen makam nazariye tarihine yaklaşımla ilgilidir. Bu alanda karşılaşılan temel problem, repertuarın “unutulmuş” veya “kaybolmuş” makamlara sahip olduğu görüşünden kaynaklanır. Mûsikî tarihi araştırmaları açısından elde bulunan kaynak ve imkânlar derinlikli ve yaygın şekilde kullanılmaksızın ortaya atılmış bu “varsayımsal” düşüncenin hükümsüzlüğü, verilen muhtelif örneklerle gözler önüne serilmiştir. Makam nazariye tarihinin esasında bir “değişme”ler tarihi olduğuna burada özellikle dikkat çekmek gerekir. Bu alandaki bilgi altyapısı, farklı modellere bağlı olarak gelişme göstermiştir ve süreç içinde, gerek farklı çevrelerdeki bilgilenme kanallarının çeşitliliği, gerekse geliştirilen “yeni” terkipler nedeniyle ortaya çıkan değişim ve dönüşümler, geleneğin değişmez veya

¹⁹ Halk mûsikîsi alanında Yücel Paşmakçı üstadın konuyla ilgili bir değerlendirmesi için bkz. Şenel (2009: 166).

standart bir muhtevayla şekillenmediğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu kapsamda özellikle dikkat çekilmesi gereken husus, makam ve perde adları ile makam nağmelerinin tarif edilmesi sürecinin, müzik çevreleri veya meşk silsileleri içinde uğradıkları önemli değişimlerdir. Bu “bilme tarzı”nda, makam veya terkiib adıyla belli bir nağme arasında doğrudan bir bağ kurulmaktadır. Ama tarihsel süreç göstermektedir ki “aynı” makam veya terkiib “ad”ı, zaman içinde “farklı” bir nağmeyi tarif eder hale de gelebilmektedir. Örneğin 15. yüzyılda, Hicaz Düzeni’nde, “Tiz Dügâh’tan âgâzla Dügâh’a inip karar eden” terkiib nağmesine “Nühüft” adı verilirken, muhtemelen 17. yüzyıl ortalarından itibaren, bu isim, Rast Düzeni’nde Neva-aşırân olarak adlandırılan terkiib nağmelerini tarif için kullanılmaya başlanmıştır.²⁰ Bu “sarsıcı” değişim, bir yandan belli bir terkiib nağmesinin “isimsiz” hale gelmesine yol açtığı gibi, diğer yandan da ismi olan bir diğer terkiib nağmesinin “asıl” ismini yitmesine ve artık “başka” bir isimle bilinir olmasına sebep olmaktadır. Salt bu olgu, “adlandırma” ile “içerik” arasındaki ilişkinin, “değişime maruz” kalabildiğini göstermektedir. Bu yüzden, makam tarihine dönük araştırmaların, “içerik”i oluşturan perde adları ve nağmeler üzerinde yoğunlaşması gerektiği açıktır. Çünkü örneğin Karcıgar “ad”ı 15. yüzyıldan beri makam kültürü içinde biliniyor olmasına karşın “muhteva”sı, zaman içinde tamamen farklılaşmış durumdadır. Böylece “Karcıgar” denildiğinde, bu ismin 15. yüzyılda çağrıştırdığı içerik ile 21. yüzyıldaki arasında ortaya çıkan “değişme”nin bizzat kendisi, başlı başına bir araştırma konusu haline gelebilmektedir. Bu türden değişimlerin, makam kültüründeki pek çok makam veya terkiib açısından geçerlilik taşıması ise, tarihsel müzikoloji ve müzik teorisi alanları için, ivedilikle çözülmesi gereken problemler oluşturmaktadır.

Bu somut örneklerin, Türkiye’de, “masa başında” nazariye geliştirmeye dönük yoğun ilginin, bilimsel araştırma ve analiz konularından ne denli uzak olduğu konusunu gözler önüne serdiği bir gerçektir. Bu bağlamda özellikle müzikoloji, müzik teorisi, müziksel analiz ve müzik tarihi alanlarında bilimsel esaslara dayalı araştırma ve incelemeler yapılması gerekliliği, önem ve önceliğini daha da iyi bir şekilde hissettirmektedir. Sadece makam nazariye tarihinde yapılacak araştırmaların bile, ortaya çok değerli bilgiler çıkarılmasını sağlayabilecek bir potansiyeli bünyesinde taşımakta olduğu bir gerçektir. Burada konu edilen türden değişimlerin ayrıntılı şekilde araştırılabilmesi açısından, süreç ve etkenlerin neler olduklarının belirlenmesi; aralarındaki ilişkiler ağının çözümlenmesi; geleneksel repertuarın her yönden kapsamlı analizlere tabi tutulması gibi konuların, Türkiye’de, belirtilen alanların öncelikli meselesi haline gelmesi gerektiği bir gerçektir. Bu sayede makam kavramı, nazari modeller ve makamsal ezgilerin analizi gibi konularda bilgi ve donanım bakımından çok daha tatminkâr bir noktaya ulaşılacağı gayet açıktır. Bu makalede izlenen yaklaşım ve yöntem, böyle bir imkânın varlığını açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

²⁰ Bu konuya ilişkin bilgi ve değerlendirmeler için bkz. Kantemir (2001), Nâyi Osman Dede (2014), Öztürk (2014b).

Sonuç

Halk mûsikîsi repertuarının, makam araştırmaları açısından çok önemli bir kaynak alan olma özelliği taşıdığı, bu makalede somut olarak ortaya konulmuştur. Yaklaşık beş yüz yıllık bir geçmişi yansıtan çeşitli makam ve terkeb tariflerinin, ezgisel hareket tarzlarını açıkladıkları pek çok “nağme” (burada örneklenen Bûselik, Rast, Irak, Hüseyinî, Hicaz, Uzzâl, Nî(k)rîz, Rahatü'lervâh, Müberkâ, Beste İsfahan, Muhayyer, Nühüft^(kadim), Irak-mâye, Aşîrân, Rûy-i Irak itibariyle), halk mûsikîsi repertuarında çok iyi korunmuş durumdadır. Makamı, gerek bâtinî sembolizme bağlı, gerekse bestesel seyire dayalı makam modellerine temel oluşturan “ezgisel hareket tarzı”nı tarif ve tasnif eden bir kavram olarak anlamının, halk mûsikîsi repertuarında nazari açıdan yapılacak araştırmalar için anahtar bir yaklaşım oluşturduğu, burada açıkça tespit edilmiştir. Bu çerçevede, gerek nazari modellerin mukayeseli araştırılması, gerekse analizler yoluyla halk mûsikîsi repertuarının, makam nazariyesi alanındaki araştırmalara çok önemli katkılar sağlayabileceği daha iyi anlaşılmış olmaktadır. Bu çalışma ışığında, “makam fikri”ni temsil eden tüm repertuarın (klasik ve halk) kapsamlı şekilde ele alınıp incelenmesi ve tarihsel bilgi altyapısıyla mukayeseli çalışılması suretiyle “bütünlüklü” bir makam nazariyesinin inşası için üretken bir zemin sağlanmış olacaktır hususu da somutluk kazanmaktadır.

Kaynakça

- ABDÜLBÂKİ NASIR DEDE (2006). *Tetkik ü Tahkik [1794]*. (Yalçın Tura, Ed.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- AGAYEVA, Suraya ve USLU, Recep (2008). *Rûhperver: Bir XVII. Yüzyıl Müzik Teorisi Kitabı*. Ankara: Ürün Yayınları.
- AKDOĞU, Onur (1985). “Türk Müziği Öğreniminde Makamların Açıklanmasında Yeni Yöntem”, *Yayımlanmamış Bildiri*, İstanbul. *İstanbul Üniversitesi 5. Milletlerarası Türkoloji Kongresi*.
- _____ (1991). “Türk Mûsikîsi”, *Yayımlanmamış Ders Notları*, İzmir: Ege Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı.
- AKSU, Fatma Adile (1988). *Abdülbâki Nâsir Dede ve Tedkik ü Tahkik*, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AREL, Hüseyin Sadettin (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. (Onur Akdoğan, Ed.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ARISOY, Mithat (1988). *Seydî'nin El-Matlâ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ARSEVEN, Veysel (2004). “Halk Müziğinde Tonal-Modal Bünye (Diziler)”, *İçinde Ed. S. Bulgar, Veysel Arseven (Vasili Öküzçü) 1919-1977*, ss. 286-287, Ankara: Türksoy Yayınları.
- ARSLAN, Fazlı (2008). *Urmiyeli Safiyüddin ve Şerefiyye Adlı Eseri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- AYOMAK, Mıldan Niyazi (1933-35). *Nota Mecmuası*. (Çeşitli sayılar).
- BARDAKÇI, Murat (1986). *Maragalı Abdülkâdir ve Câmîü'l-Elhân Adlı Eseri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (2000). “Derviş Es-Seyyid Mehmet Emin'in Tanbur Perdeleri Risâlesi”. *Mûsikîşinas*, No. 4.
- _____ (2008). *The Treatise of Ahmedoglu Şükrullah and Theory of Oriental Music in the 15th Century*. Boston. Harvard University Press. [Türkçe çevirisi: (2011). *Ahmedoğlu Şükrullah*. (Murat Bardakçı, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.]
- BARKER, Andrew (1984). *Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory*. Port Chester: Cambridge University Press.
- _____ (2001). *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*. Port Chester. Cambridge University Press.

- BARTOK, Bela (1976). *Turkish Folk Music from Asia Minor*, (B. Suchoff, Ed.). Princeton: Princeton University Press. [Türkçe çevirisi: (2002). *Küçük Asya'dan Türk Halk Müsíkisi*, (B. Aksoy, Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.]
- BAŞER, Fatma Adile (1996). *Türk Müsíkisinde Abdülbâki Nâsir Dede (1765–1821)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BAYRAKTARKATAL, Ertuğrul ve ÖZTÜRK, Okan Murat (2012). "Egzisiel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam: Hüseyini Makamının İncelenmesi", *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Cilt. 3, No. 4.
- BERGHAUS, Günter (1992). "Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory", *Journal of S Dance Researches*, Vol. 10, No. 2.
- CAN, Cihat Mehmet (2002). "Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt. 22, Sayı. 2.
- CEVHER, Hakan (2004a). *Kitâb-ı Edvâr*. İzmir: Can Basımevi.
- _____ (2004b). *Rûh-perver*. İzmir: Sade Matbaacılık.
- CEYHAN, Adem (1997). *Bedr-i Dilşâd'ın Muradnâmesi I-II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- ÇAKIR, Ahmet (1999). *Alişah bin Hacı Büke'nin (?-1500) Mukaddimetü'l-usûl Adlı Eseri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇELİK, Binnaz Başar (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitâb'ül Edvâr'ında Makamlar*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇETİNKAYA, Yalçın (1995). *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- DALOĞLU, Yavuz (1985). *Hızır Ağa, Tefhîmü'l-makamât fi tevlidi'n-nağamât (1765?)*, Yayımlanmamış Lisans Bitirme Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DALOĞLU, Yavuz (1993). *Yazarı Bilinmeyen Bir Müsiki Risalesinde Anılan Perdeler ve Makamlar*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DOĞRUSÖZ, Nilgün (2007). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (2012a). *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir: T.C. Kırşehir Valiliği Yayını.
- _____ (2012b). *Müsiki Risaleleri*. İstanbul: Biksad Yayınları.
- DZHUMAJEV, Alexander (1992). "From Parđa To Maqam: A Problem of The Origin of The Regional Systems", In Jürgen Elsner & Gisa Jahnichen (Eds), *Regionale Maqam-Traditionen in Geschichte und Gegenwart* (pp. 145-162). Berlin: Nationalkomitee DDR.
- ENCAUSSE, G. (1999). *İnisyeler İçin Astroloji: Batılı Gizemci Geleneğin Astrolojik Sırları*, (E. Arısoy, Çev.). İzmir: Ege Meta Yayınları.
- ERZURUMLU İBRAHİM HAKKI (1981). *Marifetnâme [1765]*. (A. Davudoğlu, Ed.). İstanbul: Çelik Yayınları.
- ESSEYYİD MEHMEN EMİN (2015). *Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-yi Tanbûr [1760?]*. (Y. Daloğlu, Çev.), (baskıda), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- EZGİ, Suphi Zühtü (1935-1953). *Nazarî Amelî Türk Müsíkisi C. I-V*. İstanbul: Hüsnitabiāt Matbaası.
- FARHAT, Hormoz (2004). *The Dastgâh Concept in Persian Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FELDMAN, Walter Zev. (1996). *Music of The Ottoman Court*, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- FERGUSON, Kitty (2008). *Pythagoras: His Life and The Legacy of A Rational Universe*, New York: Walker Publishing. [Türkçe çevirisi: (2012). *Kadim Pythagoras Kardeşliği: Pythagoras'ın Yaşamı ve Bize Miras Olarak Biraktığı Evren Anlayışı*. (S. Arslanloğlu, Çev.), İstanbul: Ayna Yayınevi].
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1936). *Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi*, İstanbul: Akşam Matbaası.
- _____ (2006). *Anadolu Türküleri ve Müsiki İstikbalimiz [1928]*, (M. Özarslan, Ed.), İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- GODWIN, Joscelyn (1991). *The Mystery of The Seven Vowels: In Theory and Practice*, Grand Rapids: Phanes Press.

- _____ (1993). *The Harmony of The Spheres: A Sourcebook of The Pythagorean Tradition in Music*, Rochester: Inner Traditions Press.
- _____ (1995). *Harmonies of Heaven and Earth*, Vermont: Inner Traditions.
- GREGORY, John (1999). *The Neoplatonists: A Reader*. New York: Routledge.
- HATİPOĞLU, Emrah (2011). *Mevlevi Ayinleri: Makamlar ve Geçkiler*. İstanbul: T.C. Konya Valiliği Yayınları.
- HOŞSU, Mustafa (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, İzmir: Kombassan A. Ş. Yayınları.
- İLERİCİ, Kemal (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- JAMES, Jamie (1993). *The Music of The Spheres*, New York: Grove Press.
- KALENDER, Ruhi (1982). *XV. Yüzyılda Müsiki Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynü'l-Elhân Fi İlmi't-Te'lif Ve'l-Evzân*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAMILOĞLU, Ramazan (1998). *Şehri Kırşehri El-Mevlevi Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumi'nin Risâle-İ Müsiki'sinin Transkribe ve Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (2007). *Ahmedoğlu Şükrullâh ve 'Edvâr-ı Müsiki' Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KANNO, Mieke (2007). "Prescriptive Notation: Limits and Challenges", *Contemporary Music Review*, Vol. 26, No. 2.
- KANTEMİR, Dimitrie (2001). *Kitâbu İlmi'l-Müsiki alâ Vechi'l-Hurufât [1700]*, (Y. Tura, Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KARABAŞOĞLU, Cemal (2010). *Abdülkâdir-i Merâğî'nin Makâsıdu'l-elhân Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARADENİZ, Ekrem (1984). *Türk Müsiki'sinin Nazariye ve Esasları*, Ankara: İş Bankası Yayınları.
- KEMÂNÎ HIZIR AĞA (2015). *Tefhîmü'l-Makâmât fi Tevlidi'n-Nagamât [1761?]*, (Y. Daloğlu, Çev.). (baskıda), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- KILIÇ, Mahmut Erol. (2010). *Hermesler Hermes: İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*. İstanbul. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- KADIZÂDE TİREVİ (2006). "Risâle-i Edvâr", (B. Keskiner, Çev.), *Müsikişinas*, No. 8.
- KİRŞEHİRLİ YUSUF (2014). *Risâle-i Müsiki [1411]*, (O. M. Öztürk, Ed. ve U. Sezikli, Çev.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- KINGSLEY, Peter (2002). *Antik Felsefe, Gizem ve Büyü: Pythagoras ve Empedokles Geleneği*, (K. Kalyon, Çev.), İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- KOÇ, Ferdi (2010). *Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâğî ve 'Nekâvetü'l-Edvâr' İsimli Eserinin XV. Yy. Müsiki Nazariyatındaki Yeri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KUTLUĞ, Yakup Fikret (2000). *Türk Müsiki'sinde Makamlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- MAALOUF, Shireen (2011). *History of Arabic Music Theory*, Shelbyville: Wasteland Press.
- MOREWEDGE, Parwiz (1992). *Neoplatonism and Islamic Thought*, Albany: State University of New York Press.
- NASR, Seyyed Hossein (1978). *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*, London: Thames ve Hudson. [Türkçe çevirisi: (1985). *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş*. (N. Şişman, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.]
- NÂYİ OSMAN DEDE (2015). *Rab-ı Ta'birât-ı Müsiki [1724]*, (O. Akdoğu, Ed. ve F. Hariri, Çev.). İzmir. (?).
- _____ (2015). *Rab-ı Ta'birât-ı Müsiki [1724]*. (S. Erguner, Çev.), (baskıda), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- OLGUNER, Fahrettin (1989). *Batı ve İslam Kaynakları Işığında Platon*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- _____ (1990). *Batı ve İslam Dünyası'nda Eflatun'un Timaios'u*, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.

- ORANSAY, Gültekin (1966). *Die Melodische Linie und Der Begriff Makam*, Ankara: Küğ Yayınları. [Türkçe çevirisi: (tarihsiz) (G. Oransay, Çev.), *Ders notları*.]
- _____ (1971). *Türk Halk Ezgilerini Çözümleme Yöntemi*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- _____ (1977). *Müzik Tarihi*, Ankara: YYK Yayınları.
- _____ (1979). "Taşıl Bezeklerin Kodlanması", *Türk Folklor Araştırmaları*. No. 356.
- _____ (1990). Gültekin Oransay Derlemesi I. (S. Durmaz ve Y. Daloğlu, Ed.ler), *Belleten Türk Küğ Araştırmaları*, İzmir: DD Yayını.
- ÖZBUDUN, Sibel (2003). *Hermes'ten İdris'e: Bir Dinsel Geleneğin Dönüşüm Dinamikleri*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- ÖZÇİMLİ, Sadettin (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı (1987). *Türk MüsİKİSİ Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velvelleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1987). *Türk MüsİKİSİ: Teknik ve Tarih*, İstanbul: Türk Petrol Vakfı Yayını.
- ÖZTÜRK, Okan Murat (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (2008). "Büzürg Makamı: Geleneksel Türk Müziği'nde Bütüncül Kuram İhtiyacı İçin Analitik Bir Model", içinde L. Berköz ve G. Ay, (Yayına Hazırlayanlar). *Türk Müziği'nde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı*, ss. 89-137. İstanbul: Kültür AŞ Yayınları.
- _____ (2010). "İsfahan Cinsi Bağlamında Geleneksel Teoriye Analitik ve Bütüncül Bakış" içinde U. Bora (Editör), *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, ss. 279-294, İzmir: Yaşar Üniversitesi Yayını.
- _____ (2012a). "Anadolu Yerel Müziklerinde Yapıtaşları Olarak Makam ve Usul Kavramları", içinde O. Elbaş, M. Kalpaklı, O. M. Öztürk (Editörler), *Türkiye'de Müzik Kültürü* ss. 135-142, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- _____ (2012b). "Türk Müziğinde Yeni Bir Paradigma İhtiyacı", *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Cilt. 3, No. 4.
- _____ (2012c). "15. Yüzyıl Osmanlı Müziğinde Şübe Kavramı ve Hermetik Gelenek", *Doğu Batı Dergisi*, No. 62.
- _____ (2012d). "The Concept of Şübe ('Branch') As a Tetrachordal Classification Method in the 15th Century Ottoman Makam Theory". içinde J. Elsner, G. Janichen, J. Talam (Eds), *Maqam: Historical Traces and Present Practice in Southern European Music* (pp.), Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- _____ (2012e). "Hızır bin Abdullah'ta Saz Düzenleri ve Yansıttığı Ses Sistemi Üzerine Tespitler", *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Cilt. 3, No. 2.
- _____ (2013). "Reconstruction of the 15th Century Ottoman Makam Theory". *The ICTM 42nd World Conference*. Shanghai, China: Shanghai Conservatory.
- _____ (2014a). "Makam, Avâze, Şübe ve Terkiib: Osmanlı MüsİKİ Nazariyatında Pisagorcü 'Kürelerin Uyumu/MüsİKİSİ Anlayışının Temsili", *Rast Uluslararası Müzikoloji Dergisi*. Cilt. 2, No. 1.
- _____ (2014b). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkinin Analizi ve Yorulanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (2014c). "Türkiye' de Makam Kavramının Mod veya Tonalite Olarak Anlaşılmasının Doğurduğu Sorunlar: Tarihsel Bir Yaklaşım". Yayınlanmamış Bildiri, *Doğu Dünyasında Geleneksel Türk Müzik Kültürü Uluslararası Müzik Sempozyumu*, Kars: Kafkas Üniversitesi.
- _____ (2014d). "Two Key Subjects for the Makam Theory: The Fret System and Tunings". Unpublished Paper, *Joint Symposium of the ICTM Study Groups on Maqam and on Music in the Arab World*. Ankara: Yıldırım Beyazıt University and ICTM.
- _____ (2015a). "The Makam-based Melodies and the Issue of Musical Analysis", In Razia Sultanova, ed., *Soundscapes of the Turkic Speaking World*, (inprint). Surrey: Ashgate Publishing.

- _____ (2015b). "The Place of the Concept of Melodic Motion in the Ideas of Makam and Mode". *IVth International Musicological Symposium Space of Mugham*, pp. 293-305, Baky. Azerbaijan.
- PACHOLCZYK, Jozef (1996). Music and Astronomy in the Muslim World, *Leonardo*. Vol. 129, No. 2.
- PEKŞEN, Ahmet (2002). *Zeynü'l-Elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Lâdikli Mehmed Çelebi)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- POPESCU-JUDETZ, Eugenia. (2000). *Dimitrie Cantemir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (2002). *Tanburi Küçük Artin*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (2004). *Seydi's Book on Music*, Frankfurt am Main: IGAIW.
- SAYAN, Erol (2003). *Müziğimize Dair*, Ankara: METU Press.
- _____ (2011). *Ulusal Müziğimiz*, İstanbul: Boyut Yayınları.
- SAYGUN, Ahmed Adnan (1936). *Türk Halk Müsikisinde Pentatonizm*, İstanbul: Numune Matbaası.
- _____ (2008). "Türk Müsikisi" İçinde İ. Gökçen (Çev.), *Türk Müsikisine Katkılar: Seçmeler/Külliyat* ss. 147-184, Ankara: Ürün Yayınları.
- SEEGER, Charles (1958). Prescriptive and Descriptive Music-writing", *The Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 2.
- SEZİKLİ, Ubeydullah (2000). *Kırşehirli Nizameddin ibn Yusuf'un Risale-i Müsikî Adlı Eseri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (2007). *Abdülkâdir Merâği ve Câmîu'l-Elhân'ı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SHEHADI, Fadlou (1995). *Philosophies of Music in Medieval Islam*, Leiden: Brill Publications.
- SHILOAH, Amnon (1993). *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*, Hampshire: Variorum Ashgate Publishing.
- SIPOS, Janos (2009). *Anadolu'da Bartok'un İzinde*, (B. Aksoy, Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- STUBBS, Frederick W. (1994). *The Art and Science of Taksim: An Empirical Analysis of Traditional Improvisation from 20th Century Istanbul*, Unpublished Doctoral Dissertation, Connecticut: Wesleyan University.
- SÜMBÜLLÜ, Hasan Tahsin (2006). *Türkiye'de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığına İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ŞENEL, Süleyman (1997). "Türk Halk Müziğinde 'Beste', 'Makam' ve 'Ayak' Terimleri Hakkında", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildiriler Kitabı*, ss. 372-377, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- _____ (2009). *Yücel Paşmakçı ile Türküler Üzerine*, İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- ŞİRİNOVA, Zümrüt (2008). *Şükrullah'ın İlmü'l-Edvâr'ı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEKİN, Abdülkadir (2003). *Hızır Ağa'nın 'Müsikî Risâlesi' İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları İle Mukayesesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEKİN, Demet (2003). *Yavus Sultan Selim'e Yazılan Bir Kitâb-ı Edvâr*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEKİN, Erhan (2007). *Safedî'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEKİN, Hakkı (1999). *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risaletü'l-Fethiyye'si*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- THEON OF SMYRNA (1979). *Mathematics Useful for Understanding Plato*, (R. & D. Lawlor, Eds.). San Diego: Wizards Bookshelf.
- TORAGANLI, Hasan (1983). "Türk Halk Müsikisinde Anal (Hüseyini) Türecinin (Makam) Yapısal Özellikleri", *II. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri C. III*, ss. 311-324, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- TURA, Yalçın (1987). "Türk Halk Mûsikîsindeki Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi", *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildiriler Kitabı C. III*, ss. 293-361, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- _____ (1988). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (1997). "Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildiriler Kitabı*, ss. 415-430, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ULUDAĞ, Süleyman (1999). *İslam Açısından Mûsikî ve Sema*, İstanbul: Marifet Yayınları.
- USLU, Recep (2001). *Mehmed Hafid Efendi ve Mûsikî*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____ (2009). *Saraydaki Kemancı: Hızır Ağa ve Müzik Teorisi*, İstanbul: [kişisel basım].
- UYGUN, Mehmet Nuri (1990). *Kadızaade Tirevi ve Mûsikî Risâlesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- _____ (1996). *Safiyüddin-i Urmevi ve Kitâb-ı Edvâr*, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- WRIGHT, Owen (1978). *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. (1250-1300)*, Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2000). *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations V. 2 Commentary*, London: SOAS Publications.
- _____ (2010). *Epistles of The Brethren of Purity on Music*, Oxford: Oxford University Press.
- WUIDAR, Laurence (Ed.) (2010). *Music and Esotericism*, Leiden: Brill Publication.
- YEKTA, Rauf (1986). *Türk Mûsikîsi [1922]*, (O. Nasuhioğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- YÖNETKEN, Halil Bedii (1961a). "Türk Halk Müziği Dizilerinin Tarifi Meselesi", *Türk Folklor Araştırmaları*, No. 141.
- _____ (1961b). "Halk Müziklerinde Dizilerin Tarifi", *Türk Folklor Araştırmaları*, No. 142.
- _____ (1961c). "Majör-Minör Dışı Diziler Hakkında", *Türk Folklor Araştırmaları*, No. 143.
- _____ (1961d). "Gene Dizilere Dair" *Türk Folklor Araştırmaları*, No. 147.
- _____ (1962). "Acem Makamlarının da Majör Minörle İzahı", *Türk Folklor Araştırmaları*, No. 150.