

Türk-İslam coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde makamsal yapıların sınıflandırılmasına yönelik yaklaşımlar

Approaches to the classification of makam structures in the music theory works of the Turkic-Islamic world*

Belkis Gizem Güran¹ , Seher Tetik Işık^{2*} 

¹ Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara, Türkiye

² Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ankara, Türkiye

Özet: Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri, alana ait çalışmalar yürüten araştırmacılar tarafından sıklıkla başvuru kaynakları arasında yer almaktadır. Öyle ki söz konusu eserler, içerisinde yer alan çeşitli konular üzerine yapılan araştırmalarla, birer uzmanlık alanı haline gelmiştir. Ancak söz konusu çalışmalar incelendiğinde, nazariyat eserleri içerisinde makamsal yapıların müellifler tarafından ne şekilde sınıflandırıldığı konusunun ele alınmadığı görülmektedir. Bu nedenle çalışma, Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde makamsal yapıların sınıflandırılmasına yönelik yaklaşımların tespit edilerek tasnif edilmesi amacıyla taşımaktadır. Bu doğrultuda müzik teorisine dair ilk bilgilerin edinildiği, IX. yüzyılda El-Kindî tarafından kaleme alınmış risâlelerden, Hâşim Bey Edvârî'nin kaleme alındığı XIX. yüzyıla kadar geçen süreçte kaleme alınmış müzik nazariyatı eserlerinde görülen sınıflandırma yaklaşımları, nitel araştırma desenlerinden tarihsel-karşılaştırmalı araştırma yöntemi ve tarama modeli kullanılmak suretiyle tespit edilmiştir. Çalışma, Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde makamsal yapıların sınıflandırılmasına yönelik yaklaşımları ortaya koyan yeni bir tasnifi literatüre kazandırması bakımından önem arz etmekte olup, yapılan araştırmalar sonucunda makamsal yapıların; intikâl merkezli, klâsik yaklaşım, perde merkezli, makam merkezli ve sistematik yaklaşım olmak üzere beş ana yaklaşım altında tasnif edilebileceği tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri, Türk müziği teorisi, Makam, Sınıflandırma yaklaşımı, Edvâr

Abstract: Music theory treatises from the Turkish-Islamic cultural sphere constitute primary reference sources frequently consulted by researchers in the field. Over time, specific topics within these works have evolved into specialized areas of scholarly inquiry. However, a review of existing literature reveals that little attention has been paid to how the authors of these theoretical texts classified modal structures. This study aims to identify and systematically categorize the approaches to modal classification found in Turkish-Islamic music theory treatises. To this end, the research examines works composed between the 9th century treatises of al-Kindî—representing the earliest written accounts of music theory—and the 19th century Edvâr of Hâşim Bey. Employing a historical-comparative research design and survey model within a qualitative framework, the study identifies and analyzes classification approaches. The findings introduce a new taxonomy to the literature, demonstrating that modal structures in these sources can be grouped into five primary approaches: transition-centered, classical, pitch-centered, mode-centered, and systematic. This classification not only fills a notable gap in the field but also provides a structured basis for future comparative and analytical research on modal theory in the Turkish-Islamic tradition.

Keywords: Turkic-Islamic music theory texts, Turkish music theory, Makam, Classification approach, Edvâr

Citation: Güran, B. G. ve Tetik-Işık, S. (2025). Türk-İslam coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde makamsal yapıların sınıflandırılmasına yönelik yaklaşımlar. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 6(15), 92-110.

* Bu çalışma, HBV Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı doktora öğrencisi Belkis Gizem GÜRAN'ın Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK'ın danışmanlığında yazmakta olduğu "Türk-İslâm Coğrafyası Müzik Nazariyatı Eserlerinde Paradigma Süreci" isimli doktora çalışmasından üretilmiştir.

Giriş

Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri, günümüzde bilimsel araştırmaların üzerine sıklıkla incelemeler yaptığı konular arasında yer almaktadır. Söz konusu çalışmalar kaleme alındıkları coğrafya ve ait oldukları yüzyıllar, makam anlayışının yüzyıllar içerisindeki değişimi (İrden, 2018: 269-314; Karaduman, 2020: 1-9; Demirdirek, 2024: 79-87; Tuncel 2025a: 904; Tuncel, 2025b: 376), usuller (Aydın, 2019: 19-121), müzik ve sağlık konusu (İşildak, 2022: 31-157), hânendelik ve meşk adabı (Şen Tuncel, 2018: 432-439; Şen Tuncel, 2019: 19-62), müzik felsefesi (Çiçek, 2022: 69-219), çalgılar (Koç, 2010: 389-398) ve akustik (Arslan, 2007: 263-278) gibi spesifik konular üzerine çalışmaların yürütüldüğü birer uzmanlık alanı haline gelmiştir.

Literatür taraması sonucunda elde edilen bilgilere göre nazariyat eserleri üzerine yapılan sınıflandırma ve dönemlendirme çalışmalarının, yüzyıllara göre ya da eser içeriğinde mevcut olan aslî kavram ve konulara göre; makam/terkîb, notasyon, çalgılar, ikâ, felsefî anlayış, kullanılan ana dizi, aralıklar ve sistem gibi belirlenen sınırlılıklar çerçevesinde akademik çalışmalara konu edildiği tespit edilmiştir. Ancak söz konusu çalışmalarda, makamsal yapıların ne şekilde sınıflandırıldığına ilişkin olarak detaylı bir incelemeye tabî tutulmadığı görülmektedir. Okan Murat Öztürk'ün, yapmış olduğu araştırmalar sonucunda, Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin (ö. 1294)¹ eserlerinden itibaren, nazariyat eserlerinde yer alan başlıca model ve anlayışların; Daire/Devir/*Sedd* Modeli (DDŞM), Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli (BMM), Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli (BSM), Tonaliteye Dayalı Makam Modeli (TDM) olmak üzere tasnif edildiği görülmektedir.² Öztürk'ün yapmış olduğu bu modellendirme çalışması müelliflerin nazariyat anlayışlarını ele alırken, makamsal yapıların (makam, âvâze, şûbe, terkîb) nazariyat eserleri içerisinde nasıl sınıflandırıldığını anlamaya yönelik olarak yapılan bu araştırmada ise amaç; nazariyat eserlerinde müelliflerin oluşturduğu ya da benimsediği sınıflandırma yaklaşımlarını tespit ve tasnif etmektir. Bu nedenle Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî öncesinde yazılan nazariyat eserleri de sınıflandırmaya tabî tutulmuştur.³ Böylelikle çalışmanın evreni Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri olarak belirlenmiş olup, IX. yüzyılda El-Kindî tarafından kaleme alınmış risâlelerden, Hâşim Bey Edvârî'nin kaleme alındığı XIX. yüzyıla kadar geçen süreçte kaleme alınmış müzik nazariyatı eserleri ise örneklem olarak seçilerek, müelliflerin oluşturduğu ya da benimsediği yaklaşımlar sınıflandırılmıştır.

Bu doğrultuda verilerin toplanmasında başvurulacak kaynaklar; Arapça ve Farsça kaleme alınan eserlerin Türkçe çevirilerinin yapıldığı akademik çalışmalar ve kitaplardan oluşmakta olup, söz konusu araştırmalarda bulunan bilgiler ışığında, eserlerde yer alan sınıflandırma yaklaşımları analiz edilerek, tespit edilen yaklaşımlar kategorize edilmiştir. Çalışmada, Türk-İslâm coğrafyasında müzik nazariyatına dair ilk bilgilerin edinildiği El-Kindî (796-874)'nin⁴ risâlelerinden Hâşim Bey Edvârî'nin kaleme alındığı XIX. yüzyıla kadar geçen süreçte kaleme

¹ N. Uygun çalışmasında Urmevî'nin ölüm tarihi ve yeri hakkında kayda geçirilen farklı tarihlere dair bilgi vermiş olsa da İbn-i Tağriberdî'nin (ö. 1469) verdiği, Urmevî'nin 18. Sefer 963/10 Ocak 1294'de Tebriz'de vefat ettiği, bilgisini kayda geçmiştir (Uygun, 1999: 33).

² Öztürk'ün ifadesine göre, "Bu çalışmada sergilenen temel tutum, iki ana özelliğe vurgu yapmaktır: (i) makam özelliği taşıyan ezgilerin başat niteliklerinin özgün ölçütlerle geliştirilmiş müziksel analiz yoluyla belirlenmesi, tanımlanması ve sınıflandırılması, (ii) makam nazariye tarihi kaynakları üzerinde, analiz bulgularının yorumlanması bakımından daha ayrıntılı okuma, belirleme ve değerlendirmeler yapılması. Böylece eldeki repertuarın, çeşitli seçeneklere sahip kavrayış ve bilgilerle birlikte ele alınması anlayışının, bilimsel bilgi üretimine sağlayabileceği katkılar bağlamında, makam tarihinde meydana gelen pek çok değişimin daha iyi anlaşılması, dönemlendirilmesi ve bugün ile dün arasındaki bağlantı noktalarının da, süreklilik ve değişim ekseninde çok daha kapsamlı şekilde irdelenebilmesi sağlanmış olmaktadır" (Öztürk, 2014: 187-223).

³ Bilim tarihinde süreçler birbirine bağlı ve kümülatif biçimde ilerler. Bir disiplinde herkes tarafından kabul gören bir paradigma öncesinde bu bilgiye ait bir ön aşama bulunur. Bu aşama ise süreç içerisinde paradigma öncesi hazırlık dönemi ya da bilim öncesi dönem olarak isimlendirilir (Kuhn, 2018: 66-89). Bu dönem, paradigmanın epistemolojik temelini anlamaya olanak sağlamakla birlikte tarihsel gelişimi bütünüyle yorumlayabilmek adına önemli bir basamaktır. Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde ise teorik anlamda Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî ile başlayan anlayış paradigma olarak kabul edildiğinde, öncesinde El-Kindî ile başlayan ve devamında Harezmi, İhvân-i Safâ, Fârâbî, İbn Sinâ ve İbn Zeyle ile son bulan dönem ise bilginin bir ön aşaması ya da bir hazırlık dönemi olarak ifade edilebilir. Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri kapsamında ele alınan bu çalışmada, epistemik boşluklara sebebiyet vermemek ve sınıflandırma yaklaşımlarının tarihsel bütünlüğünü korumak adına Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî öncesinde yazılan nazariyat eserleri de sınıflandırmaya tabî tutulmuştur.

⁴ Kindî'nin doğum yeri ve tarihine ilişkin bilgilerin tartışmalı olduğu bilinmekle birlikte doğum tarihinin genel olarak 796 olarak verildiği görülmektedir. Ölüm tarihi hakkında da net bir bilgiye sahip olmamakla birlikte Kindî'nin yaklaşık olarak yetmiş yıl yaşadığı aktarılmaktadır (Turabi, 1996: 25, 26).

alınmış eserler incelenmiş ve toplamda otuz eser analiz edilmiştir. Bu sebeple çalışma, hem kapsamının genişliği hem de Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde makamsal yapıların sınıflandırılmasına yönelik yaklaşımları ortaya koyan yeni bir dönemlendirmeyi literatüre kazandırması ve müzik nazariyatı eserlerinin birbirlerinden hangi noktalarda ayrıldıklarını göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Araştırmada nitel araştırma desenlerinden tarihsel-karşılaştırmalı araştırma yöntemi ve tarama modeli kullanılmak suretiyle kaynaklardan elde edilen veriler, tarihsel açıdan incelenerek aralarında bulunan bağıntılar ortaya koyulmuş, makamsal yapıların ne şekilde sınıflandırıldığına ilişkin tasnif, eserlerde görülen ortak unsurlar baz alınarak isimlendirilmiştir.

Bu sınıflandırmada, incelenen eserlerin telif edildikleri tarih ve müelliflerin nazari anlayışları değil, makamsal yapıların ne şekilde tasnif edilmiş olduğunu tespit etmek ve bu bağlamda nazariyat eserlerindeki değişiklikleri görünür kılmak amaçlanmıştır. Bir müellifin, eserin, dönemin ya da en geniş çerçeve ile Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserlerinde görülen bir anlayışın yorumlanabilmesi için tek bir kavram yeterli olmamakla birlikte, edvârların içerik zenginliğine bağlı olarak epistemoloji, ontoloji, felsefe, sosyoloji gibi disiplinlerin yanı sıra müelliflerin bağlı olduğu paradigma, kültür, din ve inanç, bilgiyi işleme düzeyi ve ideoloji gibi konularla bir bütün olarak ele alınması gerekmektedir. Ortaya koyulan bu sınıflandırma, bütünsel açıdan bir yazım geleneği ya da anlayışını yansıtmaya da bu konu özelinde yapılacak araştırmalar için bütünü kavrayabilme imkanı sağlayacaktır.

Yapılan incelemeler sonucunda Türk-İslâm coğrafyasında müzik nazariyatına dair eser kaleme alan müelliflerin makamsal yapıları sınıflandırırken beş farklı yaklaşım kullandıkları tespit edilmiştir. Bu yaklaşımlardan ilki, temeli Antik Yunan müzik teorisine dayanan ve müelliflerin eser içerisinde “intikâl” olarak ele aldıkları kısımlarda yer almaktadır. Yalnızca perde dizimlerinin⁵ inisi-çıkıcı özelliklerine bağlı olarak yapılan tasnife istinaden bu yaklaşım intikâl merkezli olarak tanımlanmıştır. Safiyyüddin Abdülmü’min Urmevî ile birlikte temelleri atılan makam, âvâze, şûbe ve terkîblerden oluşan sınıflandırma, Safiyyüddin’in eserlerinden sonra kaleme alınan hemen hemen bütün nazariyat eserlerinde kayıt altına alınmış olması nedeniyle klâsik yaklaşım, Şîrâzi’nin (ö. 1311) makamsal yapıların başlangıç ve karar perdelerini dikkate almak suretiyle geliştirdiği yaklaşım ise perde merkezli yaklaşım olarak adlandırılmıştır. Safedî’nin (ö. 1363) temsilcisi olduğu bir diğer yaklaşım ise aslî olarak belirlediği dört makamı ve bu dört makamdan doğan âvâze, şûbe ve terkîbleri, makamı merkezde konumlandırarak sınıflandırması dolayısıyla makam merkezli yaklaşım adı altında tasnif edilmiştir. Sonuncu yaklaşım ise ilk olarak Kantemiroğlu’nun (ö. 1723) eserinde görülen, hem intikâl merkezli yaklaşımı (kalın ve ince sesli perdelerin makamları), hem de birleşik makam ve terkîbleri ayrı olarak ele alması bakımından birden fazla yaklaşımı kullanarak nazariyat eserlerinde görülen yaklaşımları bir araya getirmiştir. Bu sebeple bu yaklaşım ise sistematik yaklaşım olarak isimlendirilmiştir.

İntikâl Merkezli Yaklaşım

Kindî (796-874), mûsikî ile ilgili eser telif eden ilk İslâm düşünürü olarak kabul edilir. Kindî’nin Yunan filozofları tarafından nazarî kaideleri tespit edilen mûsikîyi Bağdat’da icra edilen mûsikîye uygun bir şekilde tatbik etmiş olduğu söylenebilir (Turabi, 2015: 627). Makamsal yapıları ait sınıflandırmaya dair ilk yaklaşım Kindî’nin risâlelerinde görülmektedir. Bu dönemde eserlerde aralık, cins, kompozisyon ve intikâllere ait sınıflandırmalar öne çıkmaktadır. Çalışmada intikâl merkezli olarak isimlendirilen yaklaşım, Kindî ile başlayıp devamında Fârâbî (ö. 950/951), İbn Sînâ (ö. 1037) ve İbn Zeyle (ö. 1048) ile devam etmiş ve XIII. yüzyılda Urmevî ile başlayan yeni sınıflandırma yaklaşımına kadar geçerliliğini sürdürmüştür.

⁵ Safiyyüddin’in eserinde sekizli haricinde rastlanılan dokuz veya on sesten oluşan perde dizimlerine istinaden bu ifadenin kullanılması uygun görülmüştür.

Kindî, müzik nazariyatına ilişkin risâlelerini yazarken büyük ölçüde Antik Yunan müzik nazariyatı eserlerinden istifade etmiştir. Öyle ki Antik Yunan müzik nazariyatı eserlerinde olduğu gibi diziyi on iki yarım sese ayırarak göstermiş ve ebced harfleri kullanarak her bir yarım ses için semboller koymuştur. Kindî'nin mûsikî dizisi (modern tabirle kromatik dizi), her nota arasında belirli aralıklar ihtivâ eder. Bu aralıklar; tanini aralığı (tone), yarım tanini aralığı (semi tone) ve bakiye aralığı (limma)'dır.⁶ Kindî, *Risâle fi Hubr Sinaati't-telif* isimli eserinde ise Tanini Cinsi- Diatonik (tanini + tanini + bakiyye), Levnî Cinsi- Kromatik (Bakiyye + Bakiyye + 3x yarım tanini), Te'lifi Cinsi- Anarmonik (1/4 tanini + 1/4 tanini + 2 x tanini) olmak üzere üç farklı dörtlüden bahsetmiştir.⁷ Kindî, bu üç çeşit dörtlüden elde edilen sekiz adet diziyi, Yunan mûsikisindeki karşılıkları ile birlikte; 1. Phrygian, 2. Lydian, 3. Mixolydian, 4. Hypodorian, 5. Hypophrygian, 6. Hypolidian, 7. Dorian ve 8. Hypmixolydian aktarmıştır (Turabi, 1996: 83).

Melodileri müzikal özelliklerine göre sınıflayan Kindî, bunları tarabî (neşeli), ikdâmî (hamasî), şec-evî (kederli) olmak üzere üçe ayırarak insan duygu ve davranışları üzerindeki etkileri kullanılan ritimleriyle birlikte açıklamıştır.⁸ Kindî bunlara ek olarak kompozisyonları da, el-kabdi, el-bastî, el-mu'tedil olmak üzere üç şekilde bir sınıflandırmaya dâhil etmiştir (Turabi, 1996: 85-88). Kindî, *Risale fi Hubr'* eserinde melodik yapı türlerine dair altı adet model vermiştir. Bu yapıları, notaların pestten tize ve tizden pest tarafa olmak üzere peşpeşe getirilmesiyle elde edilen mütetâli (ardışık olanlar)⁹ ve notaların belirli bir âhenk içerisinde farklı şekilde sıralanmasıyla elde edilen la mütetâli (ardışık olmayanlar)¹⁰ olmak üzere ikiye ayırmıştır. Bu intikâlleri dizi üzerinde göstermiş olsa da ayrıntılı tanım ve izahâtler bulunmamaktadır (Turabi, 1996: 86).

Fârâbî'nin (872-950/951) de Kindî'nin sınıflandırma yaklaşımını devam ettirdiği, *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr* isimli eserinde intikâl konusunu işlediği ve basit intikâllerle ilgili cetveller aktardığı bilinmektedir (Arslan, 2004: 329-331). İbn Sînâ ise Kindî ve Fârâbî'nin aktardığı intikâl (geçiş, sıralama) konusunu daha detaylı ve anlaşılır şekilde *Kitâbü's-şifâ'nın* (1020-1027) "Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ" bölümünün ikinci faslında ele almıştır (Turabi, 2015: 982-985; Kutluer, 2010: 131-134). Notaların peş peşe sıralanmasının, skala notaları üzerinde intikâl olarak tanımlandığını belirten İbn Sînâ, notaların sıralamasını pesten-tize doğru olarak "inici", tizden-peste doğru "çıkıcı", buna ek olarak "haşv" (orta ses)'den başlamak suretiyle olan inici ve çıkıcı dizi olduğundan bahsetmiştir (Turabi, 2015: 57-60).

Kindî'nin risâlelerinde görülen; melodilerin müzikal özellikler, insan duyguları ve kâinatla ilişkilendirilmesi hususuna İbn Sînâ'nın eserinde rastlanmamaktadır. Sînâ, gök cisimlerinin dönüş sebebiyle ses oluşturabildiklerini ancak bu durumla beşerî müzikal kompozisyonlar arasında ortaya çıkabilecek benzerliğin yalnızca müziğin teorisine denk düşen, aritmetiksel bağlamda, tesadüfi bir uygunluk olduğunu savunur. Öyle ki eserin girişinde de bu konuyla ilgili reddiyesi mevcuttur. İbn Sînâ her ne kadar göksel cisimlerle bağlantı kurmayan bir teori benimsese de perde dizilimlerinin inici, çıkıcı, inici ve çıkıcı olma özelliğini insan duyguları üzerinden de örneklemiştir. Buna göre tiz seslere intikâl kızgın, pes seslere intikâl ise dengeli ve anlayışlı karakterlerin ifadesiyken, dönücü çıkışla elde edilen inişler üzere kurulan intikâller ise nefse hikmetli ve asil bir ruh verir (Turabi, 2015: 996).

Turabi, intikâl esnasında sesler üzerinde bazı kalıplar, tekrarlar (kararlar) yapılabileceği düşüncesini aktarmış ve "ona göre geçiş/sevir (intikâl), sadece o dizinin genel karakteristiği değil, dizinin hangi seslerinde kararlar yapılacağı, hangi sesleri arasında gezinileceğini de kapsar" ifadesini aktarmıştır (Turabi, 2015: 996). İbn Sînâ'dan aktarılan bu ifadenin doğruluğu kabul edildiğinde başlangıç sesi, karar, sevir unsurlarının varlığı göze çarpan detaylar arasındadır. Turabi'nin günümüz terimleri ile açıklamaya çalıştığı bu kavramlar, o dönem müzik nazariyatı eseri kaleme alan müellifler tarafından eserler içerisinde henüz kullanılmayan terimlerdir. Turabi'nin dönemin kavramlarını tanımlamak amacıyla makam

⁶ Yarım tanini aralığından bir koma daha azdır. Limma, Pisagor aralığının yarısı olarak da adlandırılır. (Turabi, 2015: 637-638).

⁷ Bu bilgi Kindî'nin *Risale-i Hubr'* eserinde yer almaktadır (Turabi, 1996: 124).

⁸ Kindî/*Risale-i Hubr'* da yer alan bu bilgi, form/biçim konusunda ilk sınıflandırma örneği olarak nitelendirilebilir.

⁹ Telifü'l-mütetâli sâ'idan (çıkıcı gam), Telifü'l-mütetâli hâbiden (inici gam).

¹⁰ Telif levlebi dahili (içe doğru helezoni), Telif levlebi harici (dışa doğru helezoni), Telif dafrî müştebek (bileşik örgü), Telif dafrî munfasıl (ayrık örgü).

kavramını oluşturan aslî unsurlara tekabül eden bu terimlerle ilişkilendirerek yaptığı açıklamalar, özellikle makam ve seyir kavramının gelişim sürecine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

İbn Zeyle'nin (ö. 1048) ise *El-Kâfi fi'l-mûsikâ*¹¹ adlı eserinde verdiği bilgilerden bilhassa İbn Sînâ'nın ve çağdaşlarının teori anlayışını benimsediği öyle ki dönem içerisinde kaleme alınan eserlere ait içerik sıralaması da dahil olmak üzere pek çok açıdan paralellik gösterdiği görülmektedir (Öncel, 2019: 240-241). İbn Zeyle de dönemin yazım geleneğine bağlı kalarak cins ve cem olarak tanımladığı perde dizilimlerini sınıflandırmış, buna ek olarak cemlerde tanininin pozisyonundaki değişime bağlı olarak farklı isimlendirme yoluna gitmiştir (Öncel, 2019: 248, 249). Eserin tamamı incelendiğinde, İbn Sînâ ile pek çok konuda ortak noktada bulunduğu görülen İbn Zeyle'nin de intikâller konusunda İbn Sînâ ile aynı noktada olduğu, makamsal yapıların sınıflandırması açısından ise Kindî ve İbn Sînâ ile aynı yöntemi kullandığı görülmektedir.

Klâsik Yaklaşım

Çalışmada klâsik olarak isimlendirilen bu sınıflandırma yaklaşımı, XIII. yüzyılda Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî (ö. 1294) ile başlamış ve uzun süre geçerliliğini sürdürmüştür. Nitekim bu dönemden sonra eser telif eden müellifler, kaleme aldıkları eserler içerisinde kendilerine ait özgün bir sınıflandırma yaklaşımına yer verseler dâhi Urmevî'nin aktarmış olduğu bu sınıflandırma nazariyat eserlerinde kanonik bir yapı kazanarak aktarılmaya devam etmiştir. Benzeri şekilde Urmevî de kendisinden önce nazariyat eserleri kaleme alanların yaptığı gibi *Şerefiyye* adlı eserinin dördüncü makalesinde intikâl konusuna değinmiştir (Arslan, 2004: 329-331). Ancak Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin *Kitâbu'l-Edvâr* (Uygun, 1999: 65-133) ve *Şerefiyye* isimli eserleri ile bir önceki sınıflandırma yaklaşımına sahip olan eserler arasında içerik açısından görülen en büyük fark, on iki meşhur devir/makam ve altı âvâze yer vermesidir (Uygun, 1999: 93). Bu durum ise makamsal yapılara ait yeni bir sınıflandırma yaklaşımını başlatmıştır. Urmevî, “tabaka” terimini bugün kullanmakta olduğumuz göçürme-transpoze/şedd kavramlarının karşılığı olarak kullanmıştır. Her bir makamın on yedi ses üzerine göçürülmesiyle elde edilen aralıkları “tabaka cetvelleri” ile göstermiştir.¹² *Kitab-ül-Edvâr* isimli eserinin XI. faslında devirlere yer veren Urmevî, mûsiki sanatının bilginleri tarafından devirlerin, “şudûd”¹³ olarak isimlendirildiğini ve on iki adet olarak belirlendiğini aktarmıştır. Âvâzeler konusunda ise bazı edvârın âvâze olarak isimlendirildiğini, bazılarının ise adlandırılmadığını belirtmiştir (Uygun, 1999: 94). *Kitab-ül-Edvâr*'da âvâze sayısını altı (Uygun, 1999: 93-94) olarak belirten Urmevî'nin şûbe hakkında bilgi vermediği, *Şerefiyye* isimli eserinde ise yalnızca on iki devir/makam hakkında bilgi verdiği görülmektedir. Şûbe kavramının ise Abdükâdir Merâgî ile başladığı görülmektedir.

On iki Makam-Altı Âvâze-Yirmi dört Şûbe

Abdükâdir Merâgî (ö. 1435), dörtlü aralığa, beşli aralığın eklenmesiyle oluşturulan terkipleri “devir” olarak tanımlamıştır. Bu devirlerin “perde makam ve gûşe” gibi isimlerle de anıldığını belirten Merâgî, bunların dışındaki (on iki asıl devir) bazı oluşumlara “âvâze” bazılarına ise “şûbe” ve meşhur devirlerin dışında kalan bütün edvâra ise “devâir” ismi verildiğini belirtmiştir.¹⁴ Merâgî, on iki devir ve altı âvâze olduğunu aktarmış, âvâzeleri ise kendi içlerinde ikiye ayırmıştır¹⁵ Âvâze konusunda görülen bu ikili sınıflandırma şekli, ilk kez Merâgî'nin eserinde görülmektedir. Abdükâdir Merâgî, şûbe sayısının genel geçer kabule göre yirmi dört

¹¹ Eserin yazım tarihine ilişkin net bir bilgi verilmemiş olup yalnızca XI. Yüzyıl eseri olarak kayda geçirilmiştir (Öncel, 2019: 241).

¹² Urmevî yalnızca uşşâk, büselik, nevâ, rast, hüseyinî, zengüle, irak, isfehân, zirefkend, hicâzî/hicâz ve bûzûrk makamlarına ait dizileri on yedi tabaka hâlinde her perdeye göçürerek göstermiştir ve aralıkların terkibini bilen kimselerin her devri aynı metotla gösterebileceğini belirtmiştir (Arslan, 2004: 95).

¹³ Şed kelimesinin çoğuludur.

¹⁴ Abdükâdir Merâgî, müzisyenlerin uyumlu nağmeler topluluğu söz konusu olduğu zaman meşhur devirler yerine “perde” kavramını kullandıklarını aktarmıştır. Anlaşılacağı üzere perdenin, ameliyede kullanılan bir terim olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca Merâgî, meşhur devirlerin zaten uyumlu olduğunu bu yüzden bestekârların bu terimi kullanmadıkları bilgisini de ilave etmiştir.

¹⁵ Nevruz âvâzesini, nevrûz-ı asl-ı sagır ve nevrûz-ı kebîr; gerdaniye âvâzesini, gerdaniye ve gerdaniye-i zâid; mâye âvâzesini ise hem bilinen şekli ile hem de icracıların uyguladığı şekilde aktarmıştır.

adet olduğunu, makamı oluşturan unsurların ise on iki meşhur makam, altı âvâze ve yirmi dört şûbe olduğunu aktarmıştır (Kolukırık, 2009: 73-74). Şûbenin yirmi dört adet olduğu bilgisine ilk olarak Merâğî'nin eserinde rastlanmaktadır.

Eserinde klâsik yaklaşımı benimseyen bir sınıflandırma sunan Benâî'nin (ö. 918/1512), *Mûsikî Risâlesi*'nde (h. 888/1483) (Köprülü, 2016: 1-8), aktardığı meşhur on iki makam, altı âvâze ve tabakât cetvelleri (Köprülü, 2016: 125-154), Urmevî'nin edvârındaki bilgilerle paralellik göstermektedir. Şûbelerin yirmi dört adet olduğunu belirten Benâî (Köprülü, 2016: 162-176), terkîblerin ise birinci kat dörtlüler ile ikinci kat beşlilerin birleşmesinden meydana geldiğini belirtmiştir. Bu birleşimden bilinen ve bilinmeyen seksen dört adet tabaka oluşturulacağını söyleyen Benâî, bu işlemle sayısız tabaka meydana gelebileceğini de eklemiş ve eserde kırk altı adet terkîb ismi vermiştir.¹⁶

Benzeri şekilde Molla Câmî (ö. 1492), *Risâle-i Mûsikî* (1485) adlı eserinde meşhur on iki makam, altı adet âvâze ve yirmi dört adet şûbe olduğunu belirtirken (Verdemir, 1998: 1-7, Kolukırık, 2009: 145, Agayeva, 2008: 124), Hasan Kâşânî, *Kenzü't-Tuhaf* (1355) isimli eserinde,¹⁷ on iki tane meşhur devri aktardıktan sonra diğer devirlerin uyumsuz ve lezzet vermediğini ilave etmiştir (Yıldız, 2011: 104-107). Âvâzelerin altı tane olduğunu belirten Kâşânî'nin âvâzeler hakkındaki ifadeleri ise şöyledir: “bazıları, devirlere “âvâzât” derler ve bazı kavimler onlara “şûbeler” derler. Bu âvâzelerin dışında, her bir âvâze diğeriyle birleşir ki bunlara “mürekkab” denir. Bunların her biri geleneksel, özel bir isimle anılır. Mesela “muhyayyer, iki nevrüzün birleşimidir. Aynı şekilde nühüft, bir nevrüz ve bir hicazın birleşimi ve Araplar ve Acemler arasında esas perdenin *hicaz mı yoksa maye mi olduğu konusunda ayrılık vardır*. Mevlâna Safiyüddin Abdulmu'min Nurullah -ki bu ilmin içinde herkesten daha üstün biridir- *hicazı perde olarak, mayeyi ise şûbe olarak gösterir*” (Yıldız, 2011: 109). Urmevî'nin mayeye âvâzeler kısmında yer verdiği bilinmekte olup Kâşânî'nin bu konuda vermiş olduğu bilgilerin net olmadığı görülmektedir. Bunun yanı sıra bu döneme kadar incelenmiş olan eserler içerisinde “mürekkab” kavramına ilk kez *Kenzü't-Tuhaf*'da rastlanmaktadır.

Alişah B. Hacı Büke, *Mukaddimetü'l-Usûl* (1438-1507)¹⁸ adlı eserinde ise makamları dairelerle göstermiş ve tabakat cetvelleri aktarmıştır. Alishah, kırk iki adet meşhur dizi olduğunu ve bunların; on iki makam ve yirmi dört şûbe olduğunu belirtmiştir. Alishah, diğerlerinden farklı olarak makamlardan her birine şedd veya perde denildiğini ve her makamın farklı ses bölgelerini kullandığını belirterek, makamların tiz veya pest taraftan hem seyrin başlangıç perdesine hem de seyir bölgelerindeki özelliklerine vurgu yapmıştır (Çakır, 1999: 46).

Fethullah Şîrvânî (ö. 891/1486), *Mecelletun Fi'l-Mûsika*¹⁹ adlı risâlesinde meşhur on iki makamı açıklamış,²⁰ avâzelerin altı adet, şûbelerin ise yirmi dört adet olduğunu belirtmiştir (Akdoğan, 1996: 4-11, 222-226). Bu bilgiler kendinden önce eser telif eden Alishah B. Hacı Büke'nin *Mukaddimetü'l-Usûl*'de aktardığı bilgilerle benzemektedir. Şîrvânî, makam, avâze, şûbe haricinde kalanların ise terkîb ve mürekkeb olarak isimlendirildiğini belirtmiştir. İcrâcılarının meşhur olan edvârı “makam”, “perde” ve “küşe” olarak da isimlendirdikleri bilgisini de eklemiştir. Fethullah Şîrvânî, âvâzelerin şûbe olarak isimlendirildiğini pek çok yerde tekrarlamıştır (Akdoğan, 1996: 225, 226).

¹⁶ Benâî, eser içerisinde toplam seksen dört adet terkîbi açıklasa da eser içerisinde sadece kırk altı adet terkibin ismi kayıt altına alınmıştır. Tabakaların birbirine eklenmesi yöntemiyle oluşturulması sebebiyle bazı terkibler yalnızca teorik olarak vardır. Bu nedenle isimleri kayıtlı olmayan bu terkiblerin yanına Benâî çoğunlukla tenafür (uyumsuz) notunu düşmüştür (Köprülü, 2016: 61-120).

¹⁷ Hasan Kâşânî, *Kenzü't-Tuhaf*'ın telif tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte yaklaşık olarak miladi 1340-1387 yılları arasında yani XIV. yüzyılda yazılmış olduğu tahmin edilmektedir. Ancak konu üzerine çalışan araştırmacıların yaygın kanaati, telif tarihinin 1355 olduğu yönündedir (Yıldız, 2011: 24).

¹⁸ Eserin yazım tarihine dair net bir bilgiye ulaşılamamakla birlikte *Mukaddimetü'l-Usûl*'ün Herat'ta Hüseyin Baykara döneminde (1438-1507) yazılarak Alishah tarafından Ali Şîr Nevâî'ye takdim edildiği bilinmektedir (Çakır, 1999: 3).

¹⁹ Eserin yazım tarihine dair net bir bilgiye ulaşılamamakla birlikte M. Nuri Uygun'un yapmış olduğu çalışmada bu eserin 1450 yılında kaleme alındığı bilgisini aktardığı görülmektedir (Uygun, 1990: 14).

²⁰ *Mecelletun Fi'l-Mûsika* adlı risâlesinden başka bir mûsikî eseri bulunmamaktadır. Şîrvânî risâleyi Fatih Sultan Mehmed'e ithaf etmiştir. Hânende veya sazende olduğuna, ud çaldığına dair bilgi bulunmadığı gibi, risâlenin sonunda çalgılara ve çalıp söylemeye karşı olduğunu belirten ifadeler yer vermiştir. Mûsikî ile ilgili eser te'lif etmesinin sebebi ise ilimlere hizmet etme duygusu ve mûsikînin bir ilim olarak yayılmasını istemesi olarak yorumlanmaktadır (Akdoğan, 1996: 12-16).

On iki Makam-Yedi Âvâze-Dört Şûbe

Eserinde klâsik sınıflandırma yaklaşımını benimseyen ancak makamsal oluşumları on iki makam-yedi âvâze- dört şûbe şeklinde tasnif eden nazariyatçılar ise Yusuf Kırşehirî, Bedr-i Dilşâd, Kadızâde Tirevî ve Seydî'dir. Yusuf Kırşehirî'nin eserini 1411, Bedr-i Dilşâd'ın 1427 ve Seydî'nin 1505 yılında kaleme aldığına ilişkin bilgiler mevcutsa da Kadızâde Tirevî'nin (ö 899/1494), eserini ne zaman kaleme aldığına ilişkin net bir bilgiye ulaşılamamaktadır (Doğrusöz, 2012: 43-46; Uslu, 2017:658).

Klâsik yaklaşımın ikinci alt grubunu benimseyen bu müellifler arasında her ne kadar âvâzenin yedi olması konusunda bir birlik olsa da terkîb sayılarında farklılıklar olduğu görülmektedir. Kırşehirî, on iki makam, yedi âvâze ve dört şubeden oluşan klâsik yaklaşımın ikinci alt grubunun ilk temsilcisidir. Bu grubun diğer temsilcilerinden biri olan Bedr-i Dilşâd *Murad-nâme* (1427) isimli eseri içerisinde, on iki makam, yedi âvâze, dört şube ve elli dört adet terkîb aktarmış (Ceyhan, 1994: 23, 279-284), Kadızâde Tirevî ise risâlede mûsikinin ortaya çıkışından kısaca bahsettikten sonra on iki makam, yedi âvâze, dört şûbe ve kırk sekiz terkîbin seyirlerini anlatarak eserini tamamlamıştır.²¹

Dönemin son temsilcisi olan Seydî ise (910/1505) yılında kaleme aldığı *El-Matlâ* isimli eseri içerisinde on iki makam, yedi âvâze, dört şubenin yanı sıra elli sekiz adet terkîb ismini kayıt altına almıştır (Arisoy, 1988: 23-35, 36-57).

Ayrıca bu grubu temsil eden nazariyatçılar arasından Bedr-i Dilşâd'ın eseri içerisinde mûsikî adabına ait konulara, makamlar ve gün vakitleri; makam-usûl ve ten-göz renkleri; mizaç, davranış özellikleri arasındaki ilişkiye dair bilgiler verilmiştir.

On iki Makam-Altı Âvâze-Dört Şûbe

Klâsik sınıflandırmanın üçüncü alt grubunu temsil eden bu yaklaşımın temsilcileri Ahmedoğlu Şükrullah ve Hızır bin Abdullah'dır. Ahmedoğlu Şükrullah (1388/1489), *Risâle min İlmi'l-Edvâr*

²¹ Kadızâde Tirevî, Fârâbî, Kemaleddin Buhari ve İbn Sinâ'nın belirlediğini söylediği kırksekiz terkîbi kabul ettiğini ve onların yolunu izlediğini beyan etmiştir (Uygun, a.g.e., 1990, s.31-47). Vermiş olduğu bu bilgiler eserin kaleme alındığı dönemi anlaşılır kılması bakımından önem arz etmektedir. Tirevî'nin eserinin telif tarihine dair bazı tartışmaların bulunduğu bilinmekte olup yapılan incelemeler sonucunda, eserin XV. yüzyılda kaleme alınmış olabileceği kanısı ağırlık kazanmaktadır. Nitekim Kadızâde Tirevî, *Risâle-i Mûsikî* isimli eserinde mûsikinin Fârâbî tarafından ortaya koyulduğu bilgisini aktarmıştır. Bu bilgi Tirevî, Bedr-i Dilşâd ve Hızır Bin Abdullah'ın eserinin de aralarında bulunduğu toplam üç kaynaktan bulunmaktadır. Ancak bu döneme kadar kaleme alınan eserlerde mûsikî ilminin Pythagoras tarafından ortaya koyulduğu bilgisinin kayıtlı olduğu görülmektedir. Bedr-i Dilşâd, 1427 yılında telif ettiği *Muradnâme* isimli eserinin girişinde mûsikî ilmini Fârâbî'nin telif ettiği ve on iki makam, yedi âvâze ve dört şubeyi onun belirlediği yönündeki bilgilerin rivâyet olduğu konusunda açıklamada bulunmuştur (Ceyhan, 1994, 278). Hızır bin Abdullah'ın edvârının, Bedr-i Dilşâd'ın eserinden sonra kaleme alındığı düşünüldüğünde Bedr-i Dilşâd'ın vermiş olduğu cevabın Tirevî'nin ifadelerine karşılık olduğu düşünülebilir ancak burada belirtmekte fayda vardır ki mûsikî ilmini Fârâbî'nin telif ettiğine dair bu bilgi, Dilşâd'ın istifade ettiği ancak günümüze ulaşmayan bir eserde de yer alıyordur. Bu ihtimal göz ardı edildiğinde, günümüzde tespit edilen ve üzerinde araştırma yapılan eserlerden hareketle ortaya çıkan sonuç, Tirevî'nin eserinin XV. Yüzyılın ilk çeyreğinde ve hatta *Muradnâme*'den yani 1427 yılından önce; Kırşehirli Yusuf'un *Risâle-i Mûsikî*'sinden yani 1411 yılından sonra yazılmış olma ihtimalidir. Nitekim Tirevî'nin eserinde aktardığı terkîb isimlerinin Kırşehirî'nin terkîbleri ile benzerlik göstermesi; Tirevî'nin terkîblerde aktardığı "gülizâr" terkîbinin ilk olarak Kırşehirî'nin eserinde geçmesi, ayrıca çoğu eserde hicaz, hicazî, hicâz-ı türk gibi farklı isimlerle kullanılan bu makam/terkîbin isminin Tirevî ve Kırşehirî'nin eserinde "türkî hicaz" olarak kayıtlı olması, Tirevî'nin, Kırşehirî'nin eserinden istifade etmiş olduğunu düşündürmektedir.

Risâlenin ana kısmındaki seyir tarifleri incelendiğinde, Tirevî'nin seyir cümlelerinin kurulumu; "(makam/âvâze/şube/terkîb ismi) oldur ki (perde ismi) hânesinden ağaze idup, aşağı/yukarı gidüp, (perde ismi) hanesini/hanelerini seyr idub, (perde ismi) hanesinde karar idersin" şeklindedir. Bu seyir tarifleri de XV. yüzyıla ait eserlerde kullanılan üslupla benzerdir. Risâlede, XVII. yüzyılda kaleme alınan eserlerde öne çıkan özelliklerden; perdelerin tanbur üzerinde açıklanması durumuna, ana dizinin başlangıç perdesine dair yeni bir öneriye, herhangi bir notasyon denemesi ya da eser kayıtlarına rastlanmamaktadır. Bu durumun yanı sıra Kadızâde Tirevî'nin, incelediği eserler arasında bir risâlede elli altı terkîb ile karşılaştığını belirtmesi de, risâlenin XVII. yüzyıl ve daha sonrasında telif edilemeyeceğini düşündürmektedir. Nitekim incelenen eserler arasında Ahmedoğlu Şükrullah'a ait *Risâle min İlmi'l-Edvâr*, elli altı adet terkîbin bulunduğu tek eserdir. Tirevî'nin bu eserden bahsetmiş olma ihtimali hesaba katıldığında Kadızâde Tirevî'nin eserini, 1411 yılında telif edilen Kırşehirli Yusuf'un *Risâle-i Mûsikî* isimli eseri ve 1435-37 yıllarında telif edildiği düşünülen *Risâle min İlmi'l-Edvâr*'dan sonra kaleme aldığı kanaati ağırlık kazanmaktadır.

Tirevî'nin eserinin XV. yüzyılda telif edildiğine dair ihtimalleri güçlendiren bir diğer bilgi ise Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *er-Risâletü'l-Fethiyye* isimli eserinde bulunmaktadır. Nitekim Lâdikli eserinde dokuz adet terkîb ismi vermekte ve eski bilgilerin bunları şûbe, yeni bilgilerin ise terkîb olarak isimlendirdiklerini aktarmaktadır. Lâdikli, yeni bilgilerin kullanıldığı terkîblerin bazılarını; sünbûle, uzzâl, nîrîz-i sagır, nîrîz-i kebîr, nihâvend-i kebîr, nihâvend-i sagır, karcığar, acem, isfahânek, râhatü'l-ervâh, zevâlî, siyegâh, zevâlî isfahân, nigâr, nişâburek, hüzi, hâcest, zemzem, hümâyün, müsteâr, nigâr-ı nîk olarak açıklamıştır. Nihâvend-i sagır ve sünbûle terkîblerine ilk olarak Kadızâde Tirevî'nin eserinde rastlanmakta olup Lâdikli'nin "yeni bilgilerin" ifadesinden hareketle Tirevî'ye ait risâlenin telif tarihine dair yapmış olduğumuz tahminin doğruluk payının yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Buna ilaveten *Fethiyye*'nin telif tarihinin 1484-1485 olduğu kesin olarak bilindiğine göre Tirevî'nin risâlesinin XV. yüzyılın ilk çeyreğine ait bir Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı kaynağı olma olasılığı daha da yükselmektedir.

²² adlı eserinde on iki makam, altı âvâze, dört şûbe ve elli altı terkîb olduğunu belirtmiştir (Kamiloğlu, 2007: 2-6). Ahmedoğlu Şükrullah, Safâdî'den sonra şûbelerin dört adet olarak kabul edildiğini söyleyen ikinci müelliftir.

Klâsik sınıflandırma yaklaşımını benimseyen bir diğer müellif ise Hızır bin Abdullah'tır. *Kitâbü'l-Edvâr* (1441) isimli eserinde makamların on iki adet, âvâzelerin ise Fârâbî'ye göre yedi, diğer üstâdlara göre altı adet olduğunu; hisârî âvâzeden saymadıklarını belirtmiştir (Çelik, 2001: 4). Şûbelerin dört adet olduğunu belirten Hızır b. Abdullah, bunların dışında kalanların terkîb olduğunu ifade etmektedir. Terkîblerin makam, şûbe ve âvâzelerin birbirine karışması ile meydana geldiğini ve sayısı ile ilgili bir kesinlik olmadığını belirten Hızır b. Abdullah, eserinde iki yüz dört adet terkîbi tek tek açıklamıştır. Bu terkîblerden yüz kırk dört tanesi, on iki makama altı âvâzenin eklenmesi veya bu âvâzelerin on iki makama eklenmesi suretiyle oluşturulmuştur. Hızır bin Abdullah tarafından oluşturulmuş olan bu terkîblere XV. yüzyılda yazılmış diğer edvârlarda rastlanmamıştır (Çelik, 2001: 11).

Perde Merkezli Yaklaşım

Kutbüddîn Şîrâzî (ö. 1311), *Dürretü't-Tâc* (1306)²³ isimli eserinde âvâze, şûbe ve terkîb kavramlarının isimlendirilmesinde Urmevî'nin görüşlerine eleştirel bir açıdan yaklaşmıştır. Âvâz yerine "perde" isminin kullanılmasının daha uygun olacağını söylemiştir. Şûbelerin amel erbabının nezdinde en meşhur olanlarıyla, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, zâvilî, rûy-i irak, müberkâ, mâye ve şehnaz olmak üzere dokuz tane olduğunu aktarmıştır (Dinç, 2021: 286). Şîrâzî, eserin dokuzuncu bahsinde, "Perdelerin Birbiriyle Karıştırılması ve Meşhur Makamlarla İlgili Kalan Konular" başlığı altında meşhur makamları aktarmış, "makam" kelimesini de ilk kez bu kısımda zikretmiştir. Bu makamları; "Başlangıcı ve sonu düğâh olanlar: düğâh, hicaz ve hicaz-ı vasat gibi. Başlangıcı düğâh, ortası büzürg ve sonu da râhevî olan, düğâh ve râhevî makamlarıdır. Başlangıcı zengûle ve sonu râhevî olan da hümâyündür. Bu zamanın ehline göre çok kullanılan meşhur makamlar, bu perdeler, şû'beler ve terkîplerle sınırlıdır" (Dinç, 2021: 289, 290) şeklinde ifade etmiştir. Şîrâzî eserinde geleneğe ait sınıflandırma yaklaşımına dair kavram ve bilgileri aktarmış olsa da perde merkezli sınıflandırma yaklaşımını ortaya koyan ilk temsilci konumundadır. Bu yaklaşım Urmevî ile başlayan klâsik yaklaşımdan sonra görülen ilk özgün sınıflandırmadır.

Hızır Ağa (1720/1799), *Tefhîmü'l-Makamât fi Tevlîdî'n-Nagamât* (1749)²⁴ eserinde, ilk olarak klâsik sınıflandırma yaklaşımında görülen bilgileri aktarmıştır.²⁵ Hızır Ağa, geleneğe ait vermiş olduğu bu bilgilerin haricinde perde merkezli sınıflandırma yaklaşımını daha sistematik hâle getirmiş ve karar kıldıkları perde (makarr-gâh) ve aynı perdeyi sıklıkla kullanmalarına rağmen karar perdesi olarak kullanmayan makam, terkîb, şûbe ve âvâzeleri tek bir perde içinde ortak olarak sınıflandırmıştır (örn; düğâh'dan doğan makamlar, âvâze, şûbe, terkîbler) ve hepsini tek bir dairede göstermiştir.²⁶

Hızır Ağa, meşhur olan makamların; uşşak, rast, hüseyini, irak, hicaz, neva ve bûselik olmak üzere yedi adet olduğunu, herkesçe bilinen altmış bir terkîb olduğunu belirtmiş ve tamamını "dil-küşa" ismini verdiği bir dairede toplamıştır. Hızır Ağa, dairenin ortasına "düğah" perdesini yerleştirmiş ve buraya dönemin ana dizi anlayışı ile ilgili önemli bir not düşmüştür. Bu not, eski edvârlara göre "rast" perdesinin mûsikide başlangıç perdesi olarak kabul edildiğini ancak bu zamana uygun olan ve sonradan kabul edilen başlangıç perdesinin ise

²² Ahmedoğlu Şükrullah'ın eserinin yazım tarihine dair itilaflar mevcuttur. Bazı kaynaklar yazım tarihini 1410 olarak belirtirken (Uygun, 1990: 14), bazı kaynaklar ise 1435-37 tarihleri arasında yazılmış olabileceğini öngörmektedir (Uslu, 2017: 670).

²³ S. Dinç tarafından yapılan çalışmada nüshanın müellifin nüshası olduğu düşünülen İran Meclis Kütüphanesinde yer alan 4720 katalog numaralı nüsha kullanılmıştır. Nüshada Zilhicce ayının son 10 gününde hicri 705, miladi 1306 yılında yazıldığı bilgisi yer almaktadır (Dinç, 2021: 36).

²⁴ A. Tekin tarafından çalışmada kullanılan nüsha Süleymaniye Kütüphanesi Hafid Efendi Yzm. No: 291 ve 1749 tarihli nüshadır (Tekin 2003: 76).

²⁵ On iki makam ile (rast, irak, isfahan, küçek, büzürk, zirgüle, rehâvi, hüseyini, hicaz, buselik, nevâ, uşşak) burç, unsur, tabiât, aylar ve hayvanlar, yedi âvâze (güvâşt, nevrüz, selmek, şehnâz, hisâr, segâh-maye, gerdâniye) ile gezegen, unsur, tabiât ve madenler, dört şûbe (vegâh, düğâh, segâh, çargâh) ile mevsim, tabiât ve yönler arasındaki ilişkileri detaylı bir şekilde aktarmıştır.

²⁶ Bu perdeler altı adet olup; düğâh, rast, irak, neva, aşiran ve segâh dâireleridir (Tekin, 2003: 118-125).

“dügâh” olduğu bilgisini içermektedir. Hızır Ağa eserinde toplamda elli sekiz adet makam ve terkibin seyir tariflerini aktarmıştır (Tekin, 2003: 127, 131-138).

Tanbûrî Küçük Artin, *Mûsikî Edvârı*'na (1740) renk karışımları ile ilgili bir benzetme ile başlamıştır. Birbirinden bağımsız iki renk olan kırmızı ve beyazın karışımından pembenin oluşacağını ve bunların birbirinden ayrı renkler olduğunu söylemiş ve daha pek çok rengin karışımından farklı renkler oluşacağını belirtmiştir. Bu durumu -yedi ağazenin (nim-dik-pes perdeler) farklı şekilde birleşerek- “şûbe”lerin oluşumuyla ilişkilendirmiştir. Ayrıca Artin, bir nimin karışmasıyla hicaz, iki nimin karışmasıyla pençgâh, üç nimin karışmasıyla şûrinin oluşacağını belirterek bu durumu örneklemiştir. Tanbûrî Küçük Artin eski üstadların, nim seslerle karışmayanların şûbe, nağme, makam gibi kavramlarla ifade edilemeyeceğini, nimsiz olanların yedi ağazeden oluştuğunu ve terkib olarak sayılacağını belirttiğini aktarmıştır. Mûsikî ilminde itibar edilen durumun “karar” olduğunu belirten Artin, eserde aktardığı yüz altmış sekiz şûbeye dair bilgiyi İran, Turan, Hint ve Sind’li üstâdlardan edindiğini bildirmiştir. Buna ek olarak mûsikî üstâdlarının bu şûbeleri gezegen ve dört unsur ile ilişkilendirdikleri bilgisini de aktarmıştır (Judetz, 2002: 23-27).

Tanbûrî Küçük Artin, eserin sekizinci ve dokuzuncu kısmında mûsikînin oluşumu konusuna değinmiştir. Mûsikî ilminin ilk olarak Allah’ın yeryüzünü yaratacağı zaman önce felekleri yarattığı ve dönmesini buyurduğu, nihayetinde bu dönüş esnasında sesin oluştuğunu ve yedi ağazenin yani rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyini, eviçin ortaya çıktığı şeklinde açıklamıştır (Judetz, 2002: 79, 80). Artin buna ek olarak eserin üçüncü kısmında on iki makam ile on iki burç; dört unsur ile tabiât ve şûbeler ile dört unsuru ilişkilendirdiği bilgilere yer vermiştir.²⁷

Tanbûrî Küçük Artin, sınıflandırma konusunda makam, âvâze, şûbe ve terkiblerin ilgili olduğu perdeyi esas kabul ederek bu perdeye mensup olan şûbelerin seyir tariflerini yapmıştır. “Şûbe” kavramı Artin’in makam, âvâze, şûbe, terkibler için ortak olarak kullandığı bir kavramdır. Bu kavramları ayrı ayrı sınıflandıran Artin, “ağaze” kavramını da “perde” anlamında kullanmıştır. Artin’in eserde vermiş olduğu seyir tarifleri sırasıyla rast, dügâh, segâh, nevâ, hüseyini ve eviç perdesinin hükmünde olanlar şeklindedir (Judetz, 2002: 28-57).

Makam Merkezli Yaklaşım

Safedî (1297-1363), *Risâle fî ‘ilmi’l-Mûsikâ*²⁸ isimli eserinde on iki makam, yedi âvâze ve dört şûbenin isimlerini aktarmış ve kendisi hisârî âvâzeden saymayarak altı âvâze olduğunu kabul etmiştir. Safedî eserin sonuna hamdeleden sonra bir şiir eklemiş ve bu şiirin içerisinde, on iki makamın ismini acem kâidelerine göre zikredeceğini, birinci makamın rast, ikincinin ırak, üçüncünün ısfahan ve dördüncünün zirefkend olduğunu söylemiştir. Safedî, eserin içerisinde de aslı olarak belirlediği dört makamı ve bu dört makamdaki doğan âvâze, şûbe ve terkibleri açıklamıştır. Daha önceki dönemlerde makamsal yapıların sınıflandırılması konusunda incelenen iki farklı yaklaşımın haricinde Safedî’nin bu kavramların her birini asıl dört makam olarak belirttiği (rast, ırak, zirefkend, ısfahan) makamlardan türeyen veya bunlarla ilgili olan makamlar adı altında ele aldığı (Tekin, 2007: 98-103) yeni bir sınıflandırma yaklaşımı ile tasnif ettiği görülmektedir. Bu sebeple çalışmada bu sınıflandırma yaklaşımı makam merkezli yaklaşım olarak isimlendirilmiştir.

Safedî eserinde terkib ya da terkibât kavramını kullanmamıştır ancak bir ya da birden fazla makamı içeren bu oluşumları “bu dört makamla ilgili olan makamlar” başlığı altında açıklamıştır. Safedî bu başlıkta makam ve âvâze isimlerini de zikretmiştir. Bu sebeple çalışmada terkibleri tespit edebilmek adına yukarıda ismi geçen makam ve âvâzelerin isimleri

²⁷ Bu şûbeler klâsik sınıflandırmada belirtildiğinin aksine dört şûbe değil, hava unsuruna ait on dokuz, su unsuruna ait on, ateş unsuruna ait kırk bir şûbe ve toprak unsuruna ait on adet şûbe ile ilişkilendirilmektedir (Judetz, 2002: 60, 61).

²⁸ Safedî (1297-1363), *Risâle fî ‘ilmi’l-Mûsikâ* eserinin yazım tarihine dair kaynaklarda net bir bilgiye rastlanmamaktadır. Urmevî’nin kaleme aldığı eserlerden sonra sırasıyla Kutbüddîn Şîrâzî, *Dürretü’t-Tâc* (1306), Hasan Kâşânî, *Kenzü’t-Tuhaf* (1355), Abdülkâdir Merâgî’nin Camî’ul-elhân (1406) kaleme alındığı kesin olan bilgiler arasındadır. Safedî’nin ise ölüm tarihinin 1363 olması konusunda bir itilaf bulunmamaktadır ve eserin 1363’den önce kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Bu durumda *Risâle fî ‘ilmi’l-Mûsikâ* eserinin *Dürretü’t-Tâc* ile *Kenzü’t-Tuhaf*’ın kaleme alındığı (1306-1355) tarihleri arasında yazılmış olabileceği yorumuna ulaşılabilir.

çıkarılmak suretiyle geriye kalanlar terkib olarak belirlenmiştir. Bu terkibler sırasıyla; büzürk, muhayyer, evc, pençgâh, şeşterî, uzzâl, segâh, hefgâh, saidî, müberka, ukberi, aşirân, nühüft, nigâri, nura, maveraünnehr, remel, karcığar, muhayyer saba, mahur, remel-i-hisar, zirefkend-i-hisar, zirkeşî, zâvili, rekbî ve araban olmak üzere yirmi beş tanedir.

Safedî'nin eseri bu dönemden önce incelenen eserlerdeki yazım geleneğinden farklı bir anlayışa sahiptir. Nitekim Safedî'nin eseri; sesin oluşumu, aralıkların bulunması (çıkarılması-bölünmesi vs.), sayısal oranları, ikâ, kompozisyon ve çalgılara ilişkin konuları ihtivâ etmediği gibi, mûsikî bilgilerinin açıklanmasında tabaka cetvelleri, daire ve ebced notası gibi anlatım metodlarını da içermemektedir. Eserinde vermiş olduğu seyir tarifleri, Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri yazım geleneğinde büyük bir anlayış değişikliğine sebep olmuştur. Öyle ki Kindî'nin eseri ve İhvân-ı Safa risâlelerinde görülen kâinat unsurlarıyla ilişkilendirilen müzik nazariyatı anlatısı ile Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ile başlayan teori anlayışının değiştiği döneme ait bilgileri sentezlemiştir. Bu sebeple Safedî'yi, Urmevî'den sonraki ekolün ilk temsilcisi olarak kabul etmek yanlış bir tespit olmayacaktır. Bu noktada *Risâle fî'İlmî'l-Mûsikâ*, Türk-İslâm coğrafyası mûsikîsi nazariyatı kaynaklarında meydana gelen anlayış değişikliklerini temsil eden kritik ve önemli eserlerdendir.

Nâyî Osman Dede (d. 1652, ö.1729) *Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî* (1718)²⁹ isimli eserinde ise ses ve sözün mutlaka uyum içinde olması gerektiğini, seslerin makam, şûbe ve terkibleri oluşturduğunu belirtmiştir. Acem'de yedi makam bulunduğunu, Arap'ların ise bunlardan hüseyinî, acem, muhayyer, pençgâh ve uzzal olmak üzere beş makamı kullandıklarını aktaran Nâyî Osman Dede, eser içerisinde on iki adet asıl makam, yirmi dört şûbe ve kırk dört adet terkibi kayıt altına almıştır (Harirî, 1992: 14-16). Nâyî Osman Dede, rast makamının "baba", nevâ makamının ise "ana" olarak nitelendirildiğini, makamların da ilgili şûbeleri olduğunu belirterek sınıflandırmıştır. Bu makamlar ve şûbeleri; rast (rehâvî, mahûr, müberkâ, nühüft, nihâvend, selmek, nikrîz),³⁰ pençgâh (nişâbur, ısfahan), nevâ (beyâtî, karcığar), çargâh (yok), dügâh (kûçek, sabâ), hüseyinî (hisâr, bûselik), aşirân (hûzi, büzürk), acem (arazbâr), muhayyer (sünbûle), irâk (hüzzam, evc), uzzal (hicaz, şehnâz), segâh (mâye) şeklinde aktarmıştır. Nâyî Osman Dede'nin klâsik sınıflandırmaya benzer bir yaklaşımla on iki makam ve yirmi dört şûbeyi tasnif ettiği ancak âvâze kavramını kullanmadığı görülmektedir (Harirî, 1992: 34, 35). Buna ek olarak Nâyî Osman Dede'nin tasnifi, makamları asıl kabul ederek ilgili şûbelerini aktarması ve kategorize etmesi nedeniyle Safedî'nin yapmış olduğu sınıflandırma yaklaşımı ile benzerlik göstermektedir.

Abdülbâkî Nâsır Dede (d. 1765/1821) ise *Tedkik-u Tahkik* (1794) isimli eserinde makamların on dört adet olduğunu,³¹ eskilerin mûsikîde ilk olarak on iki makam, altı âvâze, yirmi dört şûbe ve sonsuz terkibat belirlediklerini ancak daha sonra gelenlerin on iki makamdaki bazılarını çıkararak yerine âvâzeleri dâhil ettiklerini, sonraları bunları da değiştirerek yedi âvâze, dört şûbe ve çok sayıda terkibat vücuda getirerek buna itibar ettiklerini aktarmış ve bu döneme gelinceye kadar bir çok yeni tavır ve tâbirin ortaya çıktığını belirtmiştir (Başer, 2013: 68, 89-91).

Klâsik sınıflandırma yaklaşımını kesin olarak benimsemediği görülen Nâsır Dede'nin eserinde tüm makamsal yapıları makam ve onlardan türeyen terkibler çatısı altında toplamaya sebebiyle makam merkezli sınıflandırma yaklaşımı altında ele alınmıştır. Nitekim eserinin, ikinci bâbın "Tenbîh" başlığında yüz yirmi beş adet meşhur, unutulmuş ve yeni terkibi tasnif yapmadan açıklayan Nâsır Dede, terkib kavramını iki veya daha fazla asıl makamın veya terkibin birleşmesiyle meydana gelen nağme olarak tanımlamıştır. Terkib tariflerini verirken kudemâ, kudemâ-i müteahhirin, selef, müteahhirin, fî zamaninâ gibi tâbirler kullanmak suretiyle makamların birbirinden farklı zaman dilimlerinde nasıl tanımlandıklarını gösteren bir sınıflandırmaya tabi tutmak suretiyle nazariyatçıları nazari anlayışlarına göre tasnif etmeye çalıştığı görülmektedir (Başer, 2013: 62-66; Behar, 2022: 86; Tetik Işık, 2023: 48-49).

²⁹ Yılmaz Öztuna eserin Lale devrinde 1718 tarihinden sonra kaleme alındığını belirtmiştir (Çakır, 1998: I.XII).

³⁰ Parantez içindeki makamlar ilgili makamın şûbeleridir.

³¹ Nâsır Dede'nin belirlediği on dört makam; rast segâh, nevâ, nişâbur, hüseyinî, râhevî, bûselik, süzidilârâ, hicaz, sabâ, ısfahân, nihâvend, irak, uşşâk makamları olup Abdülbaki Nâsır Dede eskilerin büzürk ve zengüle makamları yerine segâh, nişâbur, nihâvend ve III. Selim'in buluşu olan suz-i dilârâ'yı koymaktadır (Başer, 2013: 67).

Bu bâbın “tetimme” başlığında ise unutulmuş ya da yeni tertib edilen terkîbleri aktarmıştır. Esere sonradan eklenen zeyl kısmında bulunan on bir terkîbin III. Sultan Selim’in emriyle ilave edildiği bilinmektedir. Böylelikle eserde toplam yüz otuz altı terkîb ve on dört makam yer almaktadır (Başer, 2013: 51-52).

Eserde makamların toplam sayısının on dört (rast, segâh, nevâ, nişâbur, hüseyinî, râhevî, bûselik, sûz-i dilâra, hicaz, sabâ, isfahân, nihâvend, irak, uşşâk) olduğunu belirten Nâsır Dede (Başer, 2013: 68, 107-108), âvâze ve şûbeye dair herhangi bir isim beyan etmemiş, toplamda yüz otuz altı adet terkîb aktarmıştır. Bu döneme kadar incelenen eserlerde makam sayısını on dört olarak veren ilk müellif Abdülbâkî Nâsır Dede’dir. Nâsır Dede eskilerin bûzûrk ve zengûle makamları yerine segâh, nişabur, nihâvend ve III. Selim’in buluşu olan sūz-i dilârâ makamını koymaktadır.³²

Hâşim Bey’in edvârında ise makamsal yapılar önceki sınıflandırmaları da içerecek şekilde tasnif edilmiştir. Nitekim on iki burcun on iki makam, altı veya yedi gezegenin ise yedi başlangıç (ağaze), dört veya yirmi dört şûbe ile ilişkilendirildiğine dair bilgiler, klâsik yaklaşıma; tam perdeleri nim perdelerde olan makamlar, tiz perdelerin makamları, kalından inceye varınca yarım perdelerin makamları, tizden nerme varınca nim perdelerin makamları, mûrekkeb makamlar, ismi olup kendisi olmayan makamlar, makam namıyla kullanılan terkîbât (Tırışkan, 2000: 38-41-48) olmak üzere aktardığı sınıflandırma ise sistematik yaklaşıma aittir. Bunların yanı sıra mûsiki ilminin ehillerine göre asıl makamın dört olarak kabul edildiğini ve dört unsurla ilişkilendirildiğini, ileri gelenlerden bazılarının ana perdeyi rast, bazılarının ise dūgâh olarak kabul ettiğini belirten Hâşim Bey, bu iki perdeyi de rasttan doğan makamlar ve seyirleri, dūgâhtan doğan makamlar ve seyirleri şeklinde tasnif ederek (Tırışkan, 2000: 19) perde merkezli yaklaşıma dair bilgileri de aktarmıştır. Seksen sekiz adet kullanılan ve yetmiş iki adet kullanılmayan makama ilaveten makamları majör ve minör olmak üzere sınıflandıran Hâşim Bey, şed konusunu ise tamamen bir uygulama olarak (transpoze) ele almış ve makamla ilişkilendirmemiştir. Ayrıca eser içerisinde terkîb konusuna değinse de sınıflandırması içerisinde bu konuya yer vermemiştir (Tırışkan, 2000: 61-63, 70). Hâşim Bey’in eserinde nazârî anlayış konusunda Kantemiroğlu ile örtüşen pek çok yön olduğu bilirse de sınıflandırma konusunda Kantemiroğlu’nun yapmış olduğu sınıflandırmayı kullanmayı tercih etmediği ve seyir tariflerinde makamsal yapıları sınıflandırma konusunda, kullanılan ve kullanılmayan makamlar olmak üzere tasnif ettiği görülmektedir. Dolayısıyla makamı esas

³² Nâsır Dede’nin makam sayısını on dörde çıkarmasıyla (Başer, 2013: 67) “padişahın bu nev-icat terkibi makam statüsüne terfi etmiş” olduğunun altını çizen Cem Behar, araştırmasının çeşitli yerlerinde konunun Nâsır Dede ve III. Selim özelinde ele alındığında hem padişahın hem de onun müntesibi olduğu Mevlevîliğin yüceltilmeye çalıştığı düşüncesinin, kendisinde hâsıl olduğunu belirtir (Behar, 2022: 182-186). Nitekim Mevlevîliğin Osmanlı Devletinin kuruluşundan itibaren oldukça etkili olduğu ve bu nedenle devlet ileri gelenlerinin Mevlevîliğe intisab ettiği gibi pek çok Mevlevî müntesibinin de Osmanlı Devleti ile yakın ilişkiler içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Bu ilişkiler göz önünde bulundurulduğunda ise Mevlevîliğin devlet sermayesine sahip tarikatlardan biri olduğunu düşünmek kaçınılmaz hale gelmektedir. Özellikle musiki alanında, padişahların mevlevihanede dinleyip saraya yanına aldığı Şeydâ Hâfız (Abdûrrahim Dede); musahib-i şehriyari olma vasfına nail olan Çengi Yusuf Dede (IV. Murad’ın musahibi), Vardakosta Ahmed Ağa, Hammamizade İsmail Dede Efendi gibi bu duruma emsal teşkil edecek Mevlevî müntesibi musikişinasların varlığı da bu düşüncemizi pekiştirmektedir (Özcan, 1989: 41-42). Ancak mûsiki alanında yetişmiş bir kişinin devlet sermayesine sahip olabilesinin en etkili yollarından birisi mûsiki alanında kalıcı bir ürün bırakmaktan geçmektedir. Nitekim Mevlevî müntesiblerinin mûsiki konusunda sembolik sermayeye sahip olabilmelerini mümkün kılan en güçlü etmenlerden biri Mevlevî ayını bestelemek ise diğeri de bir nazariyat eseri kaleme almış olmaktadır.

III. Selim’in özellikle kafes hayatında bulunduğu yıllarda etrafında pek çok mûsikişinasın bulunduğu, mûsikişinasların yeni arayışlar içerisinde ve birbirleriyle yarış içerisinde oldukları, bu çerçevede yeni terkipler ortaya çıkardıkları günümüz müzik tarihi anlatısında oldukça yer verilen konular arasında yer almaktadır (Özcan, 2010: 307). Öyle ki Abdülbâkî Nâsır Dede de *Tedkik u Tahkik* adlı eserinde ve bu eserin zeylinde III. Selim’in de aralarında bulunduğu pek çok mûsikişinasın terkipten yeni makamlardan bahsetmektedir (Başer, 2013: 59-71). Hatta kendisi de bu rûzgara kapılarak eski makamları canlandırmaya çalışmış, yeni makamlar terkipten etmiştir (Behar, 2022: 227, 284). Bunun yanı sıra Nâsır Dede’nin, *Tedkik u Tahkik* (inceleme ve doğruyu bulma) adını verdiği eserinin pek çok yerinde, makamsal oluşumları anlama ve açıklama kaygısı içerisinde olduğu anlaşılmaktadır (Başer, 2013: 223; Behar, 2022: 91). Nâsır Dede’nin yapmış olduğu açıklamalardan hareketle (Başer, 2013: 241-243; Behar, 2022: 229) bu dönem mûsikişinaslarının III. Selim’in de teşviki ile mûsikinin kurallarını, kaidelerini belirlemeye, bu dönem mûsiki anlayışını inşa etmeye çalıştıklarını söylemek mümkünse de, bu anlayışın temellerinin Kantemiroğlu, Nâyi Osman Dede ve Hızır Ağa gibi öncülerinin olduğunu düşündüğümüzde, durumu doğrudan III. Selim ile ilişkilendirmek güçleşmektedir (Hariri, 1992: 31; Uslu, 2008: 51-52; Başer, 2013: 51; Yalçın, 2016: 107; Tetik Işık, 2023: 48). Ancak Cem Behar’ın çalışmasında Hızır Ağa’nın oğlu olduğu belirttiği aynı zamanda III. Selim’in musahibi olan Seyyid Ahmed Ağa (Vardakosta Ahmed Ağa)’nın Nâsır Dede’yi bir müzik nazariyatı eseri yazma konusunda teşvik etmesinin yanı sıra (Behar, 2022: 282), III. Selim’in XVIII. yüzyılın başlarından itibaren gelen bu yenilikçi anlayışı sürdürme, mûsikişinasları yeni makam tertib etme, nazariyat eseri yazma, yeni bir nota icat etme gibi hususlarda yönlendirdiği düşünülünce, onu mûsikinin kurallarını, kaidelerini belirleme, bu dönem mûsiki anlayışını inşa etme çalışmalarının topyekûn dışında tutmak mümkün görülmemektedir (Behar, 2022: 88, 180-181, 277, 284).

kabul eden bu yaklaşımı temel alması sebebiyle Hâşim Bey, makam merkezli sınıflandırma yaklaşımı içerisinde konumlandırılmıştır.

Sistematik Yaklaşım

Kantemiroğlu (d.1673, ö.1723), *Kitâbu İlmi'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât*³³ adlı eserinde makamların sınırlı olduğunu ancak terkîblerin nihâyeti olmadığını söylemiştir. Terkîbî, çıkarılan seslerin birkaç perdede gezinip birkaç makama uğradıktan sonra bu makamlardan birinin karar perdesine gidip orada karar vermesiyle oluşan bir kavram olarak tanımlayan Kantemiroğlu, bu şekilde ya karar verdiği makamın terkîbî durumunda olacağını ya da o makama uyan bir terkîbî oluşturacağını belirtmiştir. Kantemiroğlu eser içerisinde yirmi dört terkîb (ısfahan, büzürg, hicaz, geveşt, selmek, mâye, acem âşîrânî, buselik âşîrânî, hüzzam, nihâvend, nühüft, horosânî, hüseyinî, hûzi, bûselik, râhatü'l-ervâh, rûy-i irak, muhâlif-i irak, sultânî irak, arazbar, baba tâhir, kûçek, müberka) adını kayıt altına almıştır. Kantemiroğlu her terkîbin ulu bir makama ait olduğunu belirtmiş ve terkîblerin bazı kimselerce yanlış bir şekilde makam olarak adlandırıldığını, bunun ise bazı terkîblerin çok kullanılması ile ilişkili olduğunu belirtmiştir. Kantemiroğlu makamları önce basit ve birleşik olarak açıklamış ve sekiz kategoride sınıflandırmıştır (Yeprem, 2007: 38).

Kantemiroğlu'nun yapmış olduğu sınıflandırma ve sınıflama içinde aktardığı makamlar; 1.Kalın sesli tam perdelerin makamları: (irak, rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî), 2.İnce sesli tam perdelerin makamları: (evc, gerdâniye, muhayyer), 3.Kalın seslerden ince seslere doğru giderken önümüze çıkan ara perdelerin makamları: (kürdi, sabâ, bayâtî, acem), 4.İnce seslerden kalın seslere doğru giderken önümüze çıkan ara perdelerin makamları: (şehnaz, hisâr, uzzâl, bûselik, zengûle), 5.Birleşik makamlar: (sünbûle, mâhur, pençgâh, nikrîz, nişâbur), 6.Görünüşte makamlar: (beste-nigâr, zîr-efken), 7.İsmi olup da cismi olmayan makamlar: (rehâvî), 8.Terkîbler: ısfahân, büzürg, hicâz, geveşt, selmek, mâye, acem-âşîrân, bûselik-âşîrân, hüzzâm, nihavend, nühüft, horosânî, hüseyinî, hûzî, bûselik, rahâtü'l-ervâh, rûy-i irâk, muhâlif-i irak, sultânî-irâk, arazbâr, baba-tâhir, kûçek, müberka ve karcığar şeklindedir (Yeprem, 2007: 39). İlk olarak Kantemiroğlu tarafından geliştirilen bu sınıflandırma, Türk-İslâm coğrafyası müzik nazariyatı eserleri içerisinde bu döneme kadar kaleme alınan eserler arasında makamsal yapıların tümünü sistematik şekilde tek bir sınıflama altında toplaması sebebiyle en geniş kapsamlı yaklaşım olarak tanımlanabilir ve bu sebeple de çalışmada sistematik yaklaşım olarak isimlendirilmiştir. Bu yaklaşıma dair bilgilere yalnızca Hâşim Bey edvârında rastlanmaktadır ancak Hâşim Bey'in bu yaklaşımı kullanmadığı görülmektedir. Kantemiroğlu'nun ortaya koymuş olduğu bu sınıflandırma yaklaşımı kendisinden sonra eser kaleme alan müellifler tarafından benimsenmese de makamları basit ve birleşik olarak açıklamakla Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel'in ortaya koymuş oldukları müzik teorisi eserlerine sınıflandırma bağlamında katkı sağladığı söylenebilir.

Makamsal Yapılara Ait Bilgileri Bir Tasnife Bağlı Olmadan Aktaran Eserler

Hârezmî'nin (d. 780, ö. 850)³⁴ *Mefâtihu'l-'ulûm*³⁵ isimli eseri, ansiklopedi niteliği taşımakta olup hem müellifin ilimlere olan bakış açısı, hem de eserden istifade edecek kesimin ihtiyaç duyduğu bilgi birikiminin tespit edilmesi noktasında kıymetli bir veri kaynağıdır. Hârezmî eserinde cinsleri, birincisi tanînî (kavî-mukavvî), ikincisi levvî ve mülevvî, üçüncüsü ise telifi

³³ Kantemiroğlu'nun eserinin hangi tarihte hangi padişaha sunulduğu konusu da tartışmalı konulardan biri olmakla birlikte, Kantemiroğlu'nun 1717 yılında yazımını tamamladığı *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* adlı kitabında "...musiki sanatı hakkında, Türkçe küçük bir kitap yazdım ve halen padişah bulunan II. Ahmed'e sundum" ifadesinden hareketle eserin II. Ahmed'e sunulduğu yönünde bir fikir oluşmuş olsa da, 1717 yılında tahta bulunan padişahın III. Ahmed olması nedeniyle eserin, III. Ahmed'in tahta çıktığı ve Kantemiroğlu'nun henüz ülkeyi terk etmemiş olduğu 1703-1711 yılları arasında III. Ahmed'e takdim edildiği anlaşılmaktadır. (Ünal, 2021:159-162)

³⁴ Hârezmî'nin ölüm tarihi ile ilgili birden fazla bilgi yer almaktadır. Bazı kaynaklar ölüm tarihini 997 olarak aktarmaktadır (Akyol & Arslan, 2019: 15).

³⁵ Eserin yazım tarihine ait kaynaklarda net bir bilgiye rastlanmamaktadır.

(nâzım-râsim) olmak üzere üçe ayırmış ve beraberinde cinslerle, insan cinsiyetleri ve duyguları arasındaki ilişkiyi aktarmıştır (Akyol & Arslan, 2019: 298). Ancak eserde yer alan bu kısa bilginin haricinde Kindî'den Urmevî'ye kadar olan dönemde görülen intikâl merkezli sınıflandırma anlayışına ya da farklı bir sınıflandırma yaklaşımına rastlanmamaktadır. İhvân-ı Safâ ise kaleme almış olduğu risâlelerde intikâl bahsine yer vermiş ancak çalışmada bir sınıflandırma yaklaşımı olarak ele aldığımız intikâl konusunu farklı olarak açıklamıştır. İhvân-ı Safâ, intikâli, mûsikî icracısının icrâ esnasında tek düzelikten kurtarmak amacıyla yapabileceği farklı melodilere geçiş ve aynı melodinin başka perdeye aktarılması anlamında ele almıştır. Eser içerisinde sınıflandırma yaklaşımı görülmemektedir (Çetinkaya, 1991: 115).

Lâdikli Mehmed Çelebi *er-Risâletü'l-Fethiyye* (1484-85) isimli eserinde eski bilginlere göre³⁶ *Er-Risâletü'l-Fethiyye*'de aktardığı on iki makam (rast, ırak, ısfahan, zirefkend, büzürg, zengüle, rahevi, hüseyini, hicaz, buselik, neva, uşşak), altı âvâze (geveşt, nevrûz, selmek, gerdaniye, mâye, şehnâz), yirmi dört şûbe (hazân/vasf-ı yegâh, segâh, çargâh, pençgâh-ı asıl ve pençgâh-ı zaid, aşirân, nevrûz-ı arab, mahur-ı sagır ve mahur-ı kebir, nevrûz-ı hârâ, nevrûz-ı beyâtî, hisâr, nühüft, uzzâl, evc, nîrîz-i sagır ve nîrîz-i kebir, müberka, rekeb, sabâ, hümâyün, zâvâlî, ısfahanek, bestenigâr, nihâvend, hûzî, muhayyer) olarak belirlendiğini aktarmıştır (Tekin, 1999: 160-173). Lâdikli Mehmed Çelebi “yeni bilginler, yaptıkları hesaplama ve çalışmalar sonucunda makamlarla burçlar, sesler, yıldızlar, bölümler ve unsurlar arasında manevî bir ilişkinin olduğunu anlatırlar. Onlar bu tür bilgileri başkalarının bilmemesinden dolayı makamlarla bu bilgiler arasındaki ilişkiyi üçe yani makam, bölüm ve terkibe ayırdılar” ifadesini kullanmıştır. Lâdikli makamların ve -yeni bilginlere göre-yedi âvâzenin (geveşt, nevrûz, selmek, şehnâz, hisâr, gerdaniye, mâye) burçlar ve tabiât unsurları ile olan ilişkisine dair bilgileri açıklamış, makamların seyir yönünü (inici-çıkıcı) eski ve yeni bilginlere göre karşılaştırmalı olarak ele almıştır. Yeni bilginlere göre şûbenin dört adet olduğunu belirten Lâdikli, bunun yeni bilginlerin buluşu olduğunu, eski bilginlerin kitaplarında yer almadığını söylemiştir. Bu şûbeleri ise sırasıyla; yegâh (su), dügâh (hava), segâh (toprak), çargâh (ateş) olarak aktarmıştır (Tekin, 1999: 183-193).

Lâdikli Mehmed Çelebi, terkîblerin sayısının fazla olduğunu ancak döneminde kullanılan yaklaşık otuz adet terkîb olduğundan bahsetmiştir. Burada bir kısım; pençgâh-ı asıl, pençgâh-ı zâyid, muhayyer, evc, mâhur-ı kebir, bestenigâr, müberka ve aşiran olmak üzere dokuz adet terkîb ismi belirterek eski bilginlerin bunları şûbe, yeni bilginlerin ise terkîb olarak isimlendirdiklerini aktarmıştır. Bu terkîblerde yapı bakımından ihtilaf söz konusu olmadığını, yalnızca isimler konusunda farklılık olduğunu belirtmiştir (Tekin, 1999: 194-203). Lâdikli Mehmed Çelebi'nin kendine özgü yeni bir sınıflandırma yaklaşımına sahip olmadığı, yalnızca eski ve yeni bilginlerce yapılan sınıflandırmaları aktardığı görülmektedir. Ayrıca klâsik sınıflandırmaya dair bilgileri aktarmış olmasına rağmen benimsemiş olduğu bir sınıflandırmadan da bahsetmek mümkün görünmemektedir.

Sonuç

Çalışmada yapılan incelemeler sonucunda makamsal yapıların; intikâl merkezli, klâsik yaklaşım, perde merkezli, makam merkezli ve sistematik yaklaşım olmak üzere beş ana yaklaşım altında tasnif edilebileceği tespit edilmiştir. Araştırmada intikâl merkezli yaklaşım olarak isimlendirilen makamsal yapılara ilişkin ilk tasnif biçimi Kindî'nin risâlelerinde görülmektedir. Temeli Antik Yunan müzik teorisine dayanan intikâl merkezli yaklaşım Kindî ile başlayıp devamında Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Zeyle ile devam etmiş ve XIII. yüzyılda Urmevî ile başlayan yeni sınıflandırma yaklaşımına kadar geçerliliğini sürdürmüştür. Urmevî'nin eserleri, bir önceki sınıflandırma yaklaşımına sahip olan eserlerden on iki meşhur devir/makam ve altı âvâze yer vermesi bakımından ayrılmaktadır. Bu durum makamsal

³⁶ Lâdikli'nin mukaddime kısmında aktardığı; ilim tasnifi, rivâyetler, tanımlar, ismi geçen alimler, cümle kurulumu ve konu sıralaması bakımından verilen bilgilerin Fethullah Şirvani'nin eserinde konuya ilişkin bilgilerle birebir aynı olduğu görülmektedir. Özellikle İbn Sînâ ve Urmevî'nin eserleri arasında yaptıkları mukayese ve mûsikinin isimlendirilmesi konusundaki gezegen isimleri ile kurulan ilişkiye dair bilginin aktarımı bu iki eser arasındaki bariz benzerlikler arasında yer almaktadır. Ayrıca Lâdikli'nin eski bilginlere göre demek ile kast ettiği müellifin Urmevî olduğu anlaşılmaktadır.

yapılara ait yeni bir sınıflandırma yaklaşımını başlatmıştır. Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Zeyle’den sonra görülen ilk özgün sınıflandırma özelliği göstermesi bakımından bu yaklaşım, kanonik bir yapı kazanarak daha sonra kaleme alınmış nazariyat eserlerinde aktarılmaya devam etmiştir. Bu nedenle söz konusu yaklaşım çalışmada klâsik sınıflandırma yaklaşımı olarak tanımlanmıştır. Urmevî ile başlayan klasik sınıflandırma, Merâgî’nin şübeleri aktarmasıyla birlikte şekillenmiştir.

Klâsik yaklaşım, âvâze ve şûbe sayılarında görülen farklılıklar nedeniyle çalışma içerisinde üç alt gruba ayrılmıştır. İlk alt grupta, makamsal yapılar on iki makam-altı âvâze-yirmi dört şûbe olmak üzere tasnif edilmiştir. Merâgî, Benâî, Molla Câmî, Alişah B. Hacı Büke, Kâşânî ve Şîrvânî eserlerinde on iki makam, altı âvâze ve yirmi dört şûbe bilgisini, makam ve âvâze isimlerindeki sıralama haricinde bir farklılık olmadan aktarmaktadır. Klâsik yaklaşımın bu alt sınıfında ön plana çıkan durumlardan biri makam, âvâze, şûbe, perde, şed, mürekkeb, terkîb kavramlarında yaşanan karmaşadır. Müelliflerin bu konuyla ilgili hassasiyetlerini, eserler içerisinde yer alan kavram karmaşasının çözümüne yönelik ifadelerinden anlamak mümkündür.

Eserinde klâsik sınıflandırmanın ikinci alt grubu olarak belirlenen on iki makam-yedi âvâze-dört şûbe yaklaşımını benimseyen nazariyatçıları ise Kırşehrî, Bedr-i Dilşâd, Tirevî ve Seydî olup, âvâze ve şübelerin sayısı konusunda ilk gruptan ayrılmaktadırlar. Buna ek olarak terkîb sayılarında artış görülmekte ve bazı şübelerin terkîbler içerisinde yer verildiği alt grubu temsil etmektedirler. Üçüncü alt grup olarak belirlenen on iki makam-altı âvâze-dört şûbe yaklaşımı temsilcilerinin ise Ahmedoğlu Şükrullah ve Hızır bin Abdullah olduğu tespit edilmiştir. Ahmedoğlu Şükrullah’ın, *Risâle min İlmi’l-Edvâr* adlı eseri ile Kâşânî’nin *Kenzü’t-Tuhaf* isimli eserinin muhteviyat ve anlayış bakımından benzerlik taşıdığı görülmekte olup makamsal yapıların sınıflandırılması konusunda Kâşânî’nin eserinin -şûbe sayısındaki farklılık nedeniyle- klâsik sınıflandırma yaklaşımının ilk alt grubuna mensup olduğu görülmektedir. Bu bilgiler ışığında, klâsik yaklaşımın ilk alt grubundaki müellifler yirmi dört şûbeye ilişkin bilgi verirken klâsik yaklaşımın ikinci alt grubunu temsil eden müellifler şûbe sayısını dörde indirmiş oldukları görülmektedir. Bunların dışında kalan diğer şübeler ise çoğunlukla terkîbler içerisinde kayıt altına alınmıştır. Buna ek olarak, Kâşânî ile başlayan ve Şîrvânî’nin de kullandığı mürekkeb kavramı ise Kantemiroğlu’na kadar kullanılmamış bunun yerine terkîb kavramı kullanılmıştır. Ancak Kantemiroğlu, yapmış olduğu sınıflandırma ile birlikte ilk olarak birleşik makam (mürekkeb) kavramı ile terkîbleri ayrı şekilde tasnif etmek suretiyle bu iki kavram arasındaki farkı ortaya koymuş ve kavram karmaşasına son vermiştir. Nitekim Lâdikli Mehmet Çelebi’nin de eserinde bu konuya açıklık getirmeye çalıştığı anlaşılmaktadır.

Klâsik yaklaşıma ilişkin karşılaşılan bir diğer durum ise, nazariyatçıların mûsikiyi meşrulaştırmak için kullandıkları referanslara ilişkindir. Klâsik yaklaşımın ilk alt grubundaki müellifler eserleri içerisinde müzikle kâinata ait unsurlar arasında bir ilişki kurmamışlar ancak kısaca bahsetmek suretiyle bu konuya yer vermişlerdir. Bu durum klâsik yaklaşımın son iki alt sınıfı olarak belirlenen on iki makam, altı ve yedi âvâze, dört şûbe kabul eden müelliflerin eserleri ile bu açıdan ayrılmaktadır. Nitekim klâsik yaklaşımın son iki alt grubuna ait müelliflerin eserlerinin ortak özelliklerinden birisi makam, âvâze ve şübeler ile kâinat unsurları (gün vakitleri, mevsim, dört unsur, gezegen ve insana ait olan duygu, davranış, tabiat, ten ve göz renkleri) arasında kurulan ilişkinin ön planda olmasıdır. Buna ek olarak, Kırşehrî, Bedr-i Dilşâd, Kadızâde Tirevî ve Seydî’nin hisârî âvâzelerin içerisinde konumlandığı görülürken, Ahmedoğlu Şükrullah ve Hızır bin Abdullah’ın sınıflandırma yaklaşımında yer almamaktadır.

Bir diğer altı çizilmesi gereken konu ise Urmevî’nin nazari anlatısının etkisi altında kaleme alınmış olması bakımından “Sistemci Okul” olarak nitelendirilen bu dönem nazari anlayışını benimsemiş müelliflerin, makamsal yapıları sınıflandırırken birbirinden farklı sınıflandırma yaklaşımlarına başvurmalarıdır. Bu hususta Urmevî klâsik yaklaşıma sahipken, Şîrvânî’nin perde merkezli, Safedî’nin ise makam merkezli bir sınıflandırma yaklaşımını ortaya koyması, sistemci okul nazari anlatısının çiçeklenmeye başladığının göstergesidir.

Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ile başlayan klâsik yaklaşımdan sonra görülen ilk özgün sınıflandırma perde merkezli yaklaşım olup temsilcisi Kutbüddîn-i Şîrâzî'dir. Müelliflerin eserler içerisinde makamsal yapıları ilgili olduğu perdeye bağlı olarak sınıflandırmaları sebebiyle çalışmada bu sınıflandırma perde merkezli yaklaşım olarak isimlendirilmiştir. Bu yaklaşıma sahip diğer müellifler ise Hızır Ağa ve Tanbûrî Küçük Artin'dir. Şîrâzî'nin eserinde ilk izleri görülen perde merkezli sınıflandırma yaklaşımını sistematik hâle getiren kişinin Hızır Ağa olduğu söylenebilir. Hızır Ağa, toplamda altı adet perde üzerinde; karar kaldıkları perde (makarr-gâh) ve aynı perdeyi sıklıkla kullanmalarına rağmen karar perdesi olarak kullanmayan makam, terkîb, şûbe ve âvâzeleri tek bir perde içinde ortak olarak sınıflandırmıştır.

Yapılan incelemeler sonucunda on iki makam-altı âvâze-dört şûbeye ait bilgileri aktaran ilk müellifin Safedî olduğu tespit edilmiştir. Ancak Safedî'nin, âvâze, şûbe ve terkîblerin aslı olarak belirlediği dört makamdan doğduğunu belirttiği kendine özgü yeni bir sınıflandırma yaklaşımını benimsediği görülmektedir. Bu nedenle Safedî'nin eseri klâsik sınıflandırma içerisinde dâhil edilmeyerek makam merkezli yaklaşım altında tasnif edilmiştir. Bu yaklaşıma benzer bir sınıflandırma kullanan diğer müellifler ise Nâyî Osman Dede, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hâşim Bey'dir. Makam merkezli yaklaşımda Nâyî Osman Dede'nin de benzer şekilde makamları asıl kabul ederek ilgili şûbeleri aktarması ve kategorize etmesi, Safedî ile başlayan yaklaşıma benzer bir yaklaşıma sahip olduğunu göstermektedir. Eserinde klâsik sınıflandırma yaklaşımını kesin olarak benimsemeyen Abdülbaki Nâsır Dede de yalnızca makam ve onlardan türeyen terkîbleri ele alması dolayısıyla makam merkezli sınıflandırma yaklaşımına dâhil edilmiştir. Bunların yanı sıra Nâsır Dede, Lâdikli Mehmet Çelebi ile benzer şekilde nazariyatçıları -kudemâ, kudemâ-i müteahhirin, selef, müteahhirin, fî zamaninâ gibi tâbirler kullanmak suretiyle- bir sınıflandırmaya tabî tutmuştur. Böylelikle Nâsır Dede'nin, nazariyatçıları da nazari anlayışlarına göre tasnif etmeye çalıştığı yorumu yapılabilir. Bunlara ek olarak Hâşim Bey'in edvârında da klâsik, perde merkezli ve sistematik sınıflandırma yaklaşımlarına dair bilgiler yer alsa da Hâşim Bey'in makamsal yapıları açıklarken makam merkezli bir sınıflandırma yaklaşımını tercih ettiği görülmektedir.

Sistematik yaklaşımın ilk temsilcisi ise Kantemiroğlu'dur. Bu yaklaşımın, kendi dönemine kadar kaleme alınan eserler arasında, makamsal yapıların tümünü sistematik şekilde tek bir sınıflama altında toplaması sebebiyle, en geniş kapsamlı yaklaşım olduğu görülmektedir. Bu sebeple söz konusu yaklaşım, çalışma içerisinde sistematik yaklaşım olarak isimlendirilmiştir. Ancak bu yaklaşımın kendisinden sonra eser telif eden müellifler tarafından kullanılmadığı görülmektedir. Bunların haricinde Hârezmî, İhvân-ı Safâ ve Lâdikli Mehmed Çelebi'nin eserlerinde ise herhangi bir sınıflandırma yaklaşımının bulunmadığı tespit edilmiştir.

Söz konusu nazariyat eserleri içerisinde en çok yazıya dökülen konunun makamsal yapıların isimlendirilmesinde karşılaşılan ihtilaf olduğu görülmektedir. Nitekim Ladikli Mehmed Çelebi'den başlamak suretiyle XVIII. Yüzyıl müzik nazariyatı eserleri içerisinde görülen ameliye ve nazariye arasındaki ihtilafın nedenlerinden birinin de bu olduğu söylenebilir. Öyle ki Şîrâzî, âvâze, şûbe ve terkîb kavramlarının isimlendirilmesinde Urmevî'nin görüşlerine eleştirel bir açıdan yaklaşmış, âvâz yerine "perde" isminin kullanılmasını önermiştir. Merâğî on iki asıl devir dışındaki bazı oluşumlara "âvâze" bazılarına ise "şûbe" ve meşhur devirlerin dışında kalan bütün bütün edvâra ise "devâir" ismi verildiğini belirtmiştir. Kâşânî bazılarının devirlere "âvâzât" dediğini ve bazı kavimlerin ise "şûbeler" dediklerini, her bir âvâzenin diğeriyle birleşimine "müreкке" denildiğini aktarmıştır. Alişâh, makamlardan her birine şedd veya perde denildiğini söylemiştir. Şîrvânî ise makam, âvâze, şûbe haricinde kalanların terkîb ve mürekkeb olarak isimlendirildiğini belirtmiş ve âvâzelerin şûbe olarak isimlendirildiğini eser içerisinde pek çok yerde tekrarlamıştır.

Bu bilgiler ışığında, nazariyat eserlerinin bir ekolü takip etse de makamları tasnif ediş biçimleri bakımından birbirlerinden ayrılabilirdikleri görülmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden birisi ise müelliflerin etki altında kaldıkları eserlerin çeşitliliğinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır.

Ek: Çalışmada incelenen eserler ve sınıflandırma yaklaşımları tablosu

MÜELLİF	ESER İSMİ	SINIFLANDIRMA YAKLAŞIMI
KİNDÎ (ö. 874)	* Risâle fi'l-Luhûn ve'Nağam * Kitâbu'l-Musavvitâtî'l-Veteriyye min Zâtî'l-Veterî'l-Vâhid ilâ Zâtî'l-Aşrâtî'l-Evtâr * Risâle fi Eczâ Hubriyye fi'l-Mûsika	İntikâl Merkezli Yaklaşım
HAREZMÎ (ö. 850/997)	* Mefâtihu'l-'ulûm	-
FÂRÂBÎ (ö. 950/951)	* Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr	İntikâl Merkezli Yaklaşım
İBN-İ SİNÂ (ö. 1037)	* Kitâbü's-şifa	İntikâl Merkezli Yaklaşım
İHVÂN-I SAFÂ	* Resâ'ilü İhvânî's-Safâ ve Hullâni'l-Vefâ	-
İBN-ZEYLE (ö. 1048)	* El-Kâfi fi'l-mûsikâ	İntikâl Merkezli Yaklaşım
SAFİYÜDDİN A. URMEVÎ (ö. 1294)	* Kitâbü'l Edvar * Şerefiyye	Klâsik Yaklaşım
KUTBİDDİN ŞİRÂZÎ (ö. 1311)	* Dürretü't-Tâc (1306)	Perde Merkezli Yaklaşım
SALAHADDİN SAFADÎ (ö. 1363)	* Risâle fi İlmi'l- Musikâ (1306-1355)	Makam Merkezli Yaklaşım
HASAN KÂŞÂNÎ	* Kenzü't-Tuhaf (1355)	Klâsik Yaklaşım
ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ (ö. 1435)	* Camiu'l-elhân (1406)	Klâsik Yaklaşım
YUSUF KIRŞEHRÎ	* Risale-i Musiki (1411)	Klâsik Yaklaşım
KADİZÂDE MEHMET TİREVÎ	* Risale-i Musiki (1411-1427)	Klâsik Yaklaşım
BEDR-İ DİLŞAD	* Muradnâme (1427)	Klâsik Yaklaşım
AHMEDOĞLU ŞÜKRULLAH (ö. 1489)	* Risâle min İlmi'l-Edvâr (1435-37)	Klâsik Yaklaşım
ALİŞAH B. HACI BÜKE	* Mukaddimetü'l- usul (1438-1507)	Klâsik Yaklaşım
HIZIR BİN ABDULLAH	* Kitâbü'l-Edvâr (1441)	Klâsik Yaklaşım
LÂDİKLİ MEHMET ÇELEBÎ	* Er-Risâletü'l Fethiyye (1484-85)	-
FETULLAH ŞİRVÂNÎ	* Mecelletun Fi'l-Mûsika (1486)	Klâsik Yaklaşım
ABDURAHMAN CÂMÎ (ö. 1492)	* Risale-i Musiki	Klâsik Yaklaşım
SEYDÎ	* El Matla Fi Beyanil Edvar Vel Makamat (1504)	Klâsik Yaklaşım
BENÂÎ (ö. 1412)	* Mûsikî Risâlesi	Klâsik Yaklaşım
DİMİTRİ KANTEMİR (ö. 1723)	* Kitab-ı İlmi'l-musiki ala vechi'l-hurufat (1717)	Sistematik Yaklaşım
NÂYÎ OSMAN DEDE (ö. 1729)	* Rapt-ı Tâbirât-ı Mûsikî (1718)	Makam Merkezli Yaklaşım
TANBURÎ KÜÇÜK ARTIN	* Musiki Risalesi (1740)	Perde Merkezli Yaklaşım
HIZIR AĞA (ö. 1799)	* Tehfîmü'l Makâmat fi Tevlidi'n Negâmat (1749)	Perde Merkezli Yaklaşım
ABDÜLBAKÎ NASIR DEDE (ö. 1821)	* Tahririye, Tedkik-ı Tahkiyk (1794)	Makam Merkezli Yaklaşım
HÂŞİM BEY	* Hâşim Bey Edvârı	Makam Merkezli Yaklaşım

Araştırma Etiği / Research Ethics

Bu araştırma insan araştırmalarının doğrudan gerçekleştirilmediği ve dokümanlara dayalı bir araştırmadır. Etik Kurul İzni gereksinimi doğmamıştır.

Yazar Katkıları / Author Contributions

Yazarlar çalışmaya eşit katkı sunmuştur.

Çıkar Çatışmaları / Competing Interests

Yazar çıkar çatışması olmadığını belirtmiştir.

Araştırma Fonlaması / Research Funding

Bildirilmedi.

Veri Erişilebilirliği / Data Availability

Uygulanamaz.

Hakem Değerlendirmesi / Peer-review

Dış hakemler tarafından değerlendirildi.

Orcid

Belkıs Gizem Güran  <https://orcid.org/0000-0001-6648-7171>

Seher Tetik Işık  <https://orcid.org/0000-0002-4106-2676>

Kaynakça

- Agayeva, S. (2008). *Risâle-i Mûsiki*, TDV İslâm Ansiklopedisi, c. 35, s. 124.
- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şirvânî ve Mecelletun Fi'l-Mûsika adlı eserinin XI. yüzyıl Türk mûsikisi nazariyatındaki yeri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Akyol, A. ve Arslan, İ. (2019). *Yûsuf el-Kâtib el-Hârezmî. "İlimlerin anahtarları/Mefâtihi'l-Ulum"*. Ankara: Elis Yayınları.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin, El-Matlâ adlı eseri üzerine bir çalışma* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arslan, F. (2004). *Safiyüddin Abdülmü'min el-Urmevî ve er-Risâletü's-Şerefiyye'si* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Arslan, F. (2007). Türk mûsikisi yazmalarında edvârlarda akustik Konusu. *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11(XI/1), 263-278.
- Aydın, (2019). *Türk müziği edvarları ve nazariyat kitaplarında usûl anlayışı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Başer, F. A. (2013). *Türk musikisinde Abdülbâkî Nâsır Dede-Birinci Kitap-Abdülbâkî Nâsır Dede'nin hayatı ve Tedkîk-u Tahkîk (Metin-Sadeleştirme-Sözlük)*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Konservatuvarı Yayını.
- Behar, C. (2022). *Kadîm ile Cedîd arasında-III. Selim döneminde bir mevlevî şeyhi: Abdülbâkî Nâsır Dede'nin musiki yazmaları*. İstanbul: Yapı Kedi Yayınları.
- Ceyhan, A. (1994). *Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâme'si* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çakır, M. (1998). Nâyî Osman Dede. Hayatı, sanatı, eserleri ve Ravzatü'l-i-câz fi'l-mu'cizâtî'l-mümtâz'ı (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Çakır, A. (1999). Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl adlı eseri (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Çelik, B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve makamların incelenmesi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çetinkaya, Y. (1991). *İhvân- ı Safâ' da Mûsikî düşüncesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çiçek, D. (2022). *On beşinci yüzyıl Edvar yazarlarının metinlerinde müzik ve kozmogoni ilişkisi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Demirdirek, S. B. (2024). Ali Rıfat Çağatay'ın Nihavend Ağır Semai'sinin Nasır Dede ve Arel Nazariyatına Göre Tahlili ve Mukayesesi. H. Yücel, S. Türkel Oter, N. Sazak (Ed.). *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler-XV* içinde (79-87. ss.). İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Dinç, S. (2021). *Kutbüddin Şirâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki mûsikî bölümünün incelenmesi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehirî'nin müzik teorisi*. Kırşehir Valiliği (Yayın No: 36). Bilge Ajans Matbaa san. ve Tic. Ltd. Şti.
- Harirî, F. (1992). *Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî* (2.Baskı). İzmir.
- Işıldak, E. (2022). *IX.-XIX. Yüzyıl edvârlarında müzik-sağlık konusuna ilişkin bir literatür analizi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- İrden, S. (2018). Hüseyin Sadettin Arel'in Türk musikisi nazariyatı derslerindeki râst makâm kararlı tariflerine yaklaşımlarının (çözümlemelerinin) Anadolu edvâr geleneği icra ve kuram ilmî hakikatine uygulanabilirliği. *2017 Arel Sempozyumu Bildirileri/Uluslararası Hüseyin Saadeddin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu*, 13-14 Aralık 2017. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, ss. 263-314.
- Judetz, E. P. (2002). *Tanbûrî Küçük Artin: A musical treatise of the Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmedoğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Mûsikî" adlı eseri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Karaduman, İ. (2020). Edvârlarda adları bulunmasına rağmen kullanılmayan Türk müziği makamları üzerine bir araştırma. *Ahenk Müzikoloji*, 7, 1-9
- Koç, F. (2010). XV. yüzyılın sonuna kadar yazılmış mûsikî edvârlarında ud sazı ve icrası. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 51(2), 389-398.
- Kolukırık, K. (2009). *Abdülkâdir Merâğî ve Şerhu'l-Edvâr adlı eserinin XIV. yüzyıl Türk mûsikî nazariyatındaki yeri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kuhn, T. (2018). *Bilimsel devrimlerin yapısı* (N. Kuyaş, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Kutluer, İ. (2010). "Eş-Şifâ", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c.39, s. 131-134.
- Köprülü, G. (2016). *Benâî'nin Mûsikî Risâlesi'nin incelenmesi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Öncel, M. (2019). XI. yüzyıl mûsikî nazariyecilerinden İbn Zeyle'nin El-Kâfî Fi'l-Mûsikâ adlı eserinde "ses, nağme, aralık, cins ve cem" kavramı. 4. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi*, Ankara.
- Özcan, N. (1989). "Ahmed Ağa, Vardakosta", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c.2, s. 41-42
- Özcan, N. (2010). "Şakir Ağa", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 38, s. 307
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: Perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tekin, A. (2003). *Hızır Ağa'nın Mûsikî Risâlesi isimli yazma eserinin transkripsiyonu ve dönemin edvârları ile mukayesesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- Tekin, E. (2007). *Safedi'nin müzik teorisinin incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.
- Tetik Işık, S. (2023). *Bir modernleşme projesi: Türkiye'de müzik bilimlerinin oluşumu ve müzik literatüründe paradigma değişimleri*. Sonçağ Akademi.
- Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim Bey'in edvârı* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tuncel, E. (2025a). Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin Sultânîyegâh eserlerinde Nihâvend-i Kebîr kullanımının tahlili. *Yegah Musicology Journal (YMJ)*, 8(2), 902-922.
- Tuncel, E. (2025b). III. Selim ve Abdülbâkî Nâsır Dede'nin eserleri bağlamında sûzidilârâ makamında klasik kemençe alıştırma çalışmalarının oluşturulması. *EJMD Eurasian Journal of Music and Dance*, 26, 372-386.
- Şen Tuncel, Ö. (2018). Edvârlarda işlenen konulardan biri olarak "insan sesinin önemi". *Asos Journal The Journal of Academic Social Science*, 6(84), 432-439.
- Şen Tuncel, Ö. (2019). *Klasik Türk müzikî ses icracılığının tarihsel seyri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Turabi, A. H. (1996). *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turabi, A. H. (2015). "İbn Sînâ ve Müzik" *Doğu'dan Batı'ya Düşüncenin Serüveni-İslâm Düşüncesinin Altın Çağı* (Pr. Ed. B. A. Çetinkaya-Cilt Ed. A. Kahraman). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Turabi, A. H. (2015). "Ya'kub B. İshak El-Kindî'nin Mûsikî Düşüncesi" *Doğu'dan Batı'ya Düşüncenin Serüveni-İslâm Düşüncesinin Altın Çağı* (Pr. Ed. B. A. Çetinkaya-Cilt Ed. A. Kahraman). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Uslu, R. (2008). *Hızır ağa ve müzik teorisi Tefhimü'l Makamât*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uslu, R. (2017). Yusuf Kırşehirli Mevlevî'nin Türk müzik tarihindeki yeri: Yeni sistemcilerin kurucusu müzik teorisini. *Researcher: Social Science Studies*, 5(IV), 655-679.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadıızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uygun, M. N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*. Kubbealtı Neşriyatı: 7. Birinci Baskı, İstanbul.
- Ünal, G. (2021). *Harem-i Hümayun'da müzik* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Verdemir, K. (1998). *Câmî'ye ait Risâle-i Mûsikî'nin Rauf Yektâ Bey tarafından çevirisi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yalçın, G. (2016). *19. yüzyıl Türk musikisinde Haşim Bey mecmuası*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Yeprem, G. (2007). *Dimitri Cantemir Edvârı'nın makam kavramı açısından incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldız, Z. (2011). *Hasan Kâşânî'nin Kenzû't-Tuhaf adlı eseri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.