

TÜRK MÜSİKİSİ'NDE PERDE TÂİNİNİN MAKÂM ALGISINDAKİ YERİ

The Role Of Fret Determine In The Perception Of Maqam In Turkish Music

Dr. Tolga OTER

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcra Sanatları Fakültesi, Çalgı Eğitimi Bölümü, Ankara/Türkiye

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1992-7418>

ÖZET

Türk Müsîkîsî icracıların sıklıkla dillendirdiği "bu makâmda şu perde daha tiz, şu makâmda ise biraz daha pest olmalı" gibi perdelerin nasıl konumlandırılacağına dair ifadeler, şimdiye kadar teorik olarak karşılığını tam anlamıyla bulamamış olsa da, pratikte çoğu zaman temel çözüm önerisi olarak benimsenmiştir. Birçok kuramcının ve müsikî kitabı yazarının eserlerinde, kendinden önceki yazarların anlatımlarından yola çıkarak ve varsa kendi yeni yaklaşımlarını ekleyerek makâmları târif ettiği görülmektedir. Ne var ki, bu tariflerde makâmları oluşturan perdelerin hangi tizlik ve pestlikte basılacağı doğal olarak hiçbir zaman belirtilmemiştir. İcrâcılar söz konusu perdelerin nasıl basılacağını, meşk yöntemi denilen ve usta-çırak ilişkisi ile yürüyen öğrenim sistemi içerisinde üstadlarını taklit ederek öğrenirler. Bu çalışmada oldukça göreceli olan ve belli alışkanlıkların tesiri altında süregelen perde tâini meselesi; makâmlardan yola çıkılarak değil, makâmları oluşturan aralıklar ve bu aralıkların kendi içerisindeki hareket dinamikleri temel alınarak değerlendirilmiştir. Öncelikle, müsikîsinin temelini oluşturan ses ve aralık kavramlarına değinilerek müsikî ve uyum (âhenk) ilişkisi anlatılmış, ardından Türk Müsîkîsî'nin nazari kaynakları temel alınarak, makâm kavramından bahsedilmiştir. Çalışmanın analiz bölümünde ise, Türk Müsîkîsî'nin klâsik repertuarından seçilen örnek eserler ile, bestekârların oluşturduğu melodik yapıların, perde tâinine ve makâm algısına etkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Yapılan incelemeler ve tespitler ışığında, perde tâininde belirleyici unsurun, makâmların kendisinde değil, sahip oldukları perde düzenlerinin içerisindeki âhenk kurallarında aranması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, Makâm, Perde, Âhenk

ABSTRACT

Although the statements often made by Turkish Music performers, such as "this fret must be higher in this maqam, and must be lower in the other maqam" on how frets must be positioned could not fully find their value theoretically until now, yet they were often adopted as the basic solution recommendation in practice. It is seen that many theorists and music book authors describe maqams in their works based on the definitions of other authors before them and adding their new approaches to these previous definitions. However, in these definitions, naturally, it is never indicated how high and low the frets constituting maqams will be. The performers learn how the said frets will be by mimicking their masters in the training system called meshk (model), which works through master-apprentice relationship. In this study, the issue of fret cue, which is considerably relativistic and continues under the impact of certain habits, was evaluated not based on frets but rather on the intervals constituting the maqams and the inner motion dynamics of these intervals. Firstly, the concepts of sound and interval underlying Turkish music were discussed and the relationship between music and harmony was addressed, followed by a discussion on the concept of maqam based on the theoretical resources of Turkish Music. In the analysis part of the study, based on the sample works from the classical repertoire of Turkish Music, the effect of melodic structures formed by composers on fret determine and the perception of maqam was demonstrated. In the light of analyses and findings, it was concluded that the determining factor in fret cue should not be searched for in the maqams themselves but in the rules of harmony in the fret order they contain

Key Words: Turkish Music, Fret, Harmony

1.GİRİŞ

Dünyada hiçbir müzik kültürünün nazariyatı, o müziğin icrâ pratiğindeki meseleler için kesin çözümler üretememiştir. Bu durum daha çok icracılar arasında nazariyatın ameliyatla, bir başka deyişle teorinin uygulama ile örtüşmemesi şeklinde yorumlanır. Bu konuda bilinen ilk sürtüşme ünlü hesapçı Pythagoras'la ondan yaklaşık 200 yıl sonra yaşamış, bilinen ilk müzik inceleme eserinin (Armoninin Unsurları-

Armonikon stikeyon ve Ritmin Unsurları-Ritmika Stikeya) yazarı, Tarentum’lu Aristoxenus arasında başlamış ve günümüze kadar süregelmiştir (Tanrıkorur, 1998: 21).

Hiç kuşkusuz, teori ve pratiğin örtüşmeme durumu, aralıkları tabii frekanslardan oluşan ve makâmlara dayanan Türk Müsîkîsi’nde, daha da büyük sıkıntıları ve tartışmaları beraberinde getirmektedir. Müsîkîmizin yazılmaya başlandığı en eski dönemlerden günümüze kadar gelen süreçte, nazariyatçılar kitaplarında ses sistemlerini, perdeleri ve makâmları anlatmaya çalışmışlar fakat doğal olarak bu anlatımlar içerisinde herhangi bir makâmda, herhangi bir perdenin nasıl basılacağına dair somut bilgiler vermemişlerdir. Örneğin, Abdalbâki Nâsır Dede’nin “Tedkîk ü Tahkîk” adlı eserinde Nevâ makâmının tarifi şu şekildedir: “*Perde-i evc’den âgâz idüb, hüseyinî ve nevâ ve hicâz perdesi, ba’dehu yine nevâ perdesinden çargâh ve segâh perdesi ile dügâh perdesine gelip anda karâr ider. Ammâ evc perdesünden yukarı gerdâniye ve muhâyyer perdesine deksu’üdu ve dügâh perdesinden aşağı rast perdesine hübütu vardır*” (Başer, 2013: 115). Bu tariften açıkça anlaşılacağı üzere, Nâsır Dede; makâma ait perdeleri ve bunların seyir hareketlerini kabaca anlatmakla yetinmiş, bu makâmı oluşturan perdeler arasındaki oranlardan ve seyre göre aralıkların nispetindeki değişikliklerden bahsetme gereği duymamıştır. Bu açıdan baktığımızda; müsikî tarihimiz boyunca makâmları konu alan eserlerde, nazariyatçıların makâm tarifleri, Nâsır Dede’nin yaklaşımı paralelindedir. Bu durumda, nazariyat kitaplarında tarif edilen makâm düzenlerinin (perde dizilerinin) ve bu düzenleri oluşturan perdeler arasındaki münasebetlerin, icrâcılar tarafından zaten bilinen ve tamamen uygulamanın konusu dâhilinde bırakılan bir mesele olduğundan bahsedebiliriz. Bununla beraber, icrâcılar arasında “şu makâmda bu perde daha pest, bu makâmda ise daha dik olmalı” gibi sıklıkla duyduğumuz ifadeler, yine teoriden çok pratiği ilgilendiren tartışma konuları içerisinde değerlendirilmelidir. Burada göz ardı edilmemesi gereken en önemli nokta; müziğin pratiğinin teoriden önce oluştuğu ve teorinin pratiği açıklama çabasıyla ortaya çıkmış olmasıdır.

Perdelerin nasıl tespit edilip seslendirileceği, Türk Müsîkîsi’nin temel eğitim sistemi olan meşk vasıtasıyla, usta-çırak ilişkisi içerisinde ve tamamen duyuma bağlı olarak somutlaşır. Gelenekten gelen ve aynı zamanda günümüzde de kaçınılmaz bir yöntem olarak görülen bu öğretim sistemi sayesinde icrâcılar, aynı zamanda, kitaplara yazılamayacak büyük bir müzikal çözümlemeyi ve birikimi elde etme şansına sahip olurlar. Perde tâyini meselesinde, farklı ustaların ve tavırların etkisinde kalan icrâcılar, ne kadar genel bir uslûb çerçevesinde birliktelik sağlasalar da, bazı noktalarda kendi birikimleri ve alışkanlıklarının doğrultusunda hareket etme tezâhürü gösterebilirler. Fakat bu durum, müsikînin kuralsız ve tamamen kişisel tercihler doğrultusunda icrâ edildiğini göstermez. Pratiği insanlar tarafından biçimlendirilen müsikînin temel öğelerinin doğal ipuçları, sesin fiziksel yapısı ve insanın işitme sisteminde aranmalıdır. Bu bahsedilen özelliklerin evrensel olduğunu kabul edersek, müziğin oluşturulma ve izah edilme süreci, yeryüzünde birbiriyle hiç alakası olmayan toplumlarda bile, benzer sonuçlar ortaya çıkarmıştır (Zeren, 2003, s.197). Bu bağlamda, hangi müsikî kültüründe olursa olsun, müsikînin kendi içerisinde barındırdığı fiziksel unsurların beraberinde, zamanla geleneğe dönüşen icrâ ve besteleme şekillerini, yazılı kurallarla anlatmak oldukça güç görünmektedir. Bu sebeplerden ötürü Türk Müsîkîsi’nde perde tâyini meselesini, nazari kaynaklarda anlatılan makâmlardan ziyâde, müsikînin tabiatında bulunan ve pek bahsedilmeyen doğal kurallar çerçevesinden değerlendirmek en doğru yaklaşım olacaktır. Dolayısıyla, biraz da göreceli olan ve kısır tartışmaları beraberinde getiren perde tâyini meselesinin iyi anlaşılabilmesi için, makâm kavramını ve onu oluşturan ses ve aralık unsurlarının iç dinamiklerini iyi analiz edip, bunların birbirleriyle olan münasebetlerinin ortaya konması oldukça önem arz etmektedir.

Bu çalışmada, öncelikle, müzikâl sesin yapısından, ses aralıklarından ve müzikteki uyum kavramından bahsedilmiş, Türk Müsîkîsi nazari kitaplarındaki (edvârlardaki) makâm anlayışı, tarihi seyirleri içerisinde ele alınarak, makâmları oluşturan unsurlar irdelenmiştir. Ardından, Klasik Türk Müsîkîsi’nin büyük bestekârlarına ait eserler üzerinden örneklerle, makâm ve perde tâyini arasındaki ilişkinin boyutları ve temel prensipleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2. MÜZİKÂL SES VE ARALIKLAR

Doğada bulunan maddi bir kaynağın, herhangi bir uyarma mekanizması vasıtasıyla titreşim hareketine geçmesi sonucunda ortaya çıkan akustik enerji, müzikal sesin oluşumunun temel kuralıdır (Zeren, 1995: 2). Doğada hiçbir müzik sesi tek başına değildir; doğuşkan veya armonik diye adlandırılan, temel sesin ilk olarak 8’lisi, ardından 5’lisi, 4’lüsü vs. tertibiyle, giderek şiddeti hafifleyen yan seslerle beraber iştilir (Tanrıkorur, 1998: 40). Dolayısıyla müzik seslerinin kendi içerisinde belli prensiplerinin olduğundan bahsetmek mümkündür. İki ses arasındaki frekans oranını aralık olarak nitelendirirsek, bu aralıklar

arasındaki bağıntıların çeşitli ve mutlaka uyumlu şekillerde kullanımının, müziğin ortaya çıkmasındaki temel kâide olduğunu söyleyebiliriz. Sesler arasındaki uyumdan bahsederken, yukarıda anlattığımız üzere sesin kendi yapısından kaynaklanan özelliklerinin yanı sıra bunun insan beyni tarafından nasıl algılandığı konusunu göz ardı edemeyiz. İnsanda bulunan işitme sistemi, bir müzik sesinin oktavını, tam beşlisini ayırt ederek bunlarla ilgili verileri depolar ve farklı bir ses işitildiğinde yeni verileri depolanmış bilgilerle karşılaştırarak, ilk algılanan sesle uyumunu kıyaslar (Zeren, 1995: 303). Bu bize, müziği oluşturan tabii aralıkların aslında yaradılışımızdan beri beynimizde kodlandığını göstermektedir. Ortaçağ âlimlerinden İbn Sînâ bu konuda şöyle der: “mûsikînin haz verici ve çekici olması, insanda mûsikîyi oluşturan sesleri ayırt etme sisteminin mevcudiyetinden kaynaklanmaktadır. İnsan kompoze edilmiş iki sestem ilkinin duyduğunda hoşuna giden her yeni şey gibi onu neşeye ve istekle karşılar. Sonra da hızla ortadan kalktığı için heyecanlanır. Öyle ki artık bu sesin tekrar elde edilmesi değerli bir hale gelir. Kesilen bu sesin ardından ikinci sesin ilkiyle uyumlu bir oranda ortaya çıkması ise durumu telâfi eder” (Sînâ, 2004: 5-6). Bu bağlamda Türk Mûsikîsi literatüründen baktığımızda, özellikle XV. Yüzyıl nazariyatçıları, aralıkların uyumu konusuna dikkat çekmişlerdir. Bu nazariyecilerin konuya genel bakış açısı; “Eğer bir aralık nefse bir tad verirse bunun sebebi iki nağme arasındaki nispetin güzelliğidir. Bu tür nağmeler uyumludur. Eğer nefse hoş gelmiyorsa, iki nağme arasındaki nispetin kötülüğünden dolayı, bu da uyumsuzdur” şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Can, 2001: 115).

3.MÛSİKÎ VE UYUM (ÂHENK)

Mûsikî kelimesine etimolojik olarak baktığımızda, Yunanca “mousike” kelimesinden türediğini ve “rûhun âhengini yeniden kurmanın bir aracı” şeklinde tanımlandığını söyleyebiliriz (Özcan, 2006: 257). Eski zamanlardan beri âlimlerin, mûsikîyi oluşturan sesler arasındaki ilişkiyi, âlemdeki mükemmel düzenin uyumuyla açıklamaya çalıştıkları ve aynı zamanda kullandıkları ses sistemlerini, doğa, gezegenler ve tanrı vb. kavramlarla ilişkilendirip metaforlaştırdıkları görülmektedir. Buna örnek olarak, Konfüçyüs’ün arkadaşı Tso-kiu-ming’in kitabında, beş sesli eski Çin dizisini, beş temel element olan, su, toprak, ağaç, metal ve ateş ile ilişkilendirmesini gösterebiliriz (Helmholts, 1954: 229). Günümüzde bir sanat dalı olarak nitelendirdiğimiz mûsikî, eski filozoflar tarafından bir ilim dalı olarak görülmüş ve bu ilim üzerine birçok eser kaleme alınmıştır. 6. yüzyılda Boethius’un “hikmete giden dört yol” anlamında kullandığı “quadriuvium” terimiyle ilk defa bir başlık altında birleştirdiği Aritmetik, Geometri, Müzik ve Astronomi; aslında Antik çağdan beri felsefeciler tarafından bir bütünlük içerisinde ele aldıkları ilimlerdir (Boethius, 2006: 19). Filozoflar bu dört riyâzi ilimin bir parçası olan müzik aracılığıyla, evrenin ve varoluşun gizemini araştırmaya çalışmışlardır. Eski Greklere göre, tüm yıldızlar ve gezegenler, müzikte olduğu gibi benzer düzen ve oranlara sahip devasa bir çalgıya benzer (West, 1992: 234). Müziğin içerisindeki temel kurallar insan ve evrendeki her şey için de geçerlidir. Anaximander, Parmenides, Pythagoras, Plato ve Aristides Quintilianus gibi birçok Grek filozofu evren, insan ve müziğin yapısı arasında benzerlikler ve bağlantılar kurmuşlardır (Comotti, 1989: 47). Rivayete göre, müzik ilminin yaratıcısı kabul edilen Pythagoras miraç eder ve miracında gökteki yıldızların dönüşünü gözlemler, bu dönüş hareketlerinden oluşan âhengi kendisinin duyduğunu bu âhengi mânevi açıdan yüksek dereceye sahip olanların duyabileceğini söyler. Pythagoras’ın mûsikî ilimini oluştururken kosmosdaki bu mükemmel âhengi esas olarak kabul ettiği söylenir (Pala, 2004: 158). Bahsedilen bu düzende, herhangi bir boşluğa yer olmadığını söyleyen Pythagoras’a göre müzik sesleri arasındaki oranların aynısı gezegenler arasında da bulunur ve bu gök cisimleri arasındaki mesafeler, müzikteki tam aralıklar olan; oktav, tam beşli ve tam dörtlüye tekâmül etmektedir (Arslan, 2006: 157). Evrenin temel ilkesinin sayı olduğu düşüncesinden yola çıkan Pythagoras, âlemin kendi uyumunu müzik sesleri arasında da kurmaktadır. Diğer bir deyişle, Pythagorasçılar, her şey gibi mûsikînin ve bütün gökyüzünün sayıdan ibaret olduğunu düşünmüşlerdir (Aristoteles, 1954: 13).

Pythagoras’ta sayılarla ve matematiksel hesaplarla ifade edilmeye çalışılan müzik seslerindeki uyum (harmoni), Platon’da farklı bir boyutta karşımıza çıkar. Platon Şölen adlı eserinde müziği sevgi ile ilişkilendirerek sesler arasındaki uyuma vurgu yapmaktadır. Eserde, bilhassa müzik sesleri arasında oluşan âhenk, birbirinden ayrı şeylerdeki “birlik” olarak ifade edilir. Birlik ise “tıpkı okla yay arasındaki ilişki gibi, kendi içinde ayrılan şeylerin uyuşması” biçiminde açıklanmaktadır. Bu bağlamda, müzikteki ahengi, birbirinden ayrı tiz ve pest seslerin ortaya çıkması ve bu seslerin kavuşmasına dayandırmaktadır. Eğer, tiz ve pest sesler birbirlerinden ayrı kalmış olurlarsa, bunlar arasında herhangi bir uyumdan söz edilemezdi. Bundan dolayı da Platon’a göre âhenk, ses birliği ve aynı zamanda birleşme demektir. Benzer biçimde ritm de ağır ve hızlının uyumundan meydana gelmektedir. Sonuç olarak sevgi ile ilişkilendirilen müzik, tıp ilimindeki gibi ayrı şeyleri sevgi ile birleştirerek uyuşturmaktadır. Diğer bir ifadeyle müziği, âhenk ve ritm

kapsamında sevgi olaylarının bilgisi şeklinde de tanımlayabiliriz (Platon, 2000: 34). Platon'un insan ruhu ile müzik seslerindeki âhenk arasında kurduğu bu ilişki benzer biçimde öğrencisi Aristoteles'te (M.Ö. 384-322) de göze çarpar. Aristoteles, "*Ruh Üzerine*" adlı eserindeki ifadeleri, Pythagoras'ın uyum teorisini reddederek müziği (harmonia) matematiksel bir kavramdan çok tıp-ruh teorisi ile ilgili bir kavram olarak gördüğünü düşündürmektedir (Peters, 2004: 136).

Aristoteles'in öğrencisi olan Aristoksenos, tarihte, müziği bilimsel olarak ele almış ilk metin olarak görülen "Armoni Öğeleri" adlı çalışmasında, Pisagor'cu düşünceye atıfta bulunarak şöyle der; "*Biz bu meselede, görüngülerle uyumlu kanıtlar vermeye çalışırken seleflerimizin tutumunda değil ki onlardan bazıları konu ile tamamen ilgisiz olan argümanlar kullanıp, algıyı kusurlu saymış ve onu baştan savmışlardır ve yüksek ile alçak seslerin, sayıların oranlarından ve göreceli hızlarından meydana geldiğini söyleyerek teorik açıklamalar uydurmuşlardır. Onların açıklamaları büsbütün alakasızdır ve görüngülerle tamamen çatışma halindedir*" (Barker, 1989: 149). Bu ifadelerle Aristoksenos, "O zamana dek müzik kuramı çalışmalarında ağırlıklı bir şekilde hâkim olan Pisagorcu yöntemin, müziğin izâhı ile "büsbütün alakasız" olduğunu savunmaktadır. Yanlış olmalarından ötürü değil konu ile alakasız olmalarından dolayı, sayılar ve sayısal oranlar Armoni Öğeleri'nin konusu kapsamında olmayacaktır (Baysal, 2014: 70). Aristoksenos'a göre iki temel dayanağı duyma ve uslamlama olan müzikbiliminin ilgi alanı melodidir. Bu da aslında sistemler, modlar ve melodik kompozisyon ile ilgili her türlü bilginin tetkikidir ve bunların haricindeki her şey bu çalışma alanının dışında sayılır. (Barker, 1989: 126-149-150). *Aristoksenos'da müzik sadece kulakla 'anlık' algılanan seslerin ahenk ilişkilerinden ibaret değildir. Bu 'gelen-geçen' ahenk, 'gelmekte-olan'ların takibinin sağlanması için hafızada belirli izler bırakırken, 'gelecek-olan'ların takibi için de bilinçte farklı izdüşümler oluşturacaktır*" (Baysal, 2014: 70). Daha sonraları "hesapçılar ve kulakçılar çatışması" olarak tarihte ilkler arasında yerini alacak bu yaklaşımdan anladığımız, mûsikinin bir bütünlük içinde ele alınıp, melodik hareketlilik gösteren sesler arası ilişkilerin, matematiksel oranlarla sabitlenemeyeceğidir. Kısacası musikiyi izah etmenin yolu, aralıklar arasındaki âhengin matematiksel oranlarla açıklanmaya çalışılmasından ziyade, insan beyninde oluşturduğu âhenk algısından geçer.

Antik Yunan Felsefesi'nden Orta çağ Felsefesi'ne geçişin mimarı olarak bilinen Boethius (480-524), Aristoteles'in "De Interpretatione'si" üzerine gerçekleştirdiği yorumda, felsefesinin amacını, Platon ve Aristoteles'in harmoni (âhenk) konusundaki fikirlerini çözümlenme olarak tanımlamıştır. Boethius, Platon'un "Timaios'undaki" evren ruhu, müzikal bir uyumun sonucudur görüşünü paylaşır (Yaşat, 2003: 30).

İslâm âlemine baktığımızda ise, bu konuda karşımıza çıkan ilk ve önemli isim, "Grek Eserlerini Şerhedenler" ekolünün temsilcisi sayılan El-Kindî (801-873)'dir (Hallikân, 1968: 478). Grek mûsikî kitaplarından faydalanıp yedi adet mûsikî nazariyatı kitabı yazmış olan Ebû Yûsuf Ya'kûb b. İshâk El-Kindî bu alanın öncülerinden biri olarak gösterilir. IX. Yüzyılda yaşamış olan El-Kindî, yalnızca bir matematikçi ve geometri uzmanı değil zamanının gerçek bir filozofudur. Astronomi, astroloji, müzik, aritmetik, farmakoloji, tıp ve metafizik ile de ilgilenmiş; bu vb. sahalarda yaklaşık 281 eser telif etmiştir. El Kindî'ye göre mûsikîde temel ölçü Pythagoras gamıdır (Kindî, 24). Pythagoras anlayışının tesiri altında kalmış olan Kindî, mûsikî ile ilgili fikirlerini "ethos doktrini" paralelinde biçimlendirerek yer ve gök cisimleriyle mûsikî arasında çok sağlam bir bağ meydana getirmiştir (Turabi, 2006: 110). Kindî, mûsikî ile gök cisimleri ve tabiat arasındaki bu sıkı ilişki düşüncesinden hareketle sesleri yediye ayırmış ve onların daha fazla ya da az olmasının hatalı olacağını iddia etmiştir. Filozofun bahsettiği yedi ses, haftanın yedi gününe ve gökyüzündeki yedi gezegene tekâmül eder. Buna göre; 1. Mutlâku'l-bamm, Zuhâl gezegenine, 2. Sebbâbatu'l-bamm, Müşteri gezegenine, 3. Vüstâ el-bamm, Merih gezegenine, 4. Hınsır el-bamm, Güneş'e, 5. Sebbâbatu'l-müselles, Zühre gezegenine, 6. Vustâ el-müselles Utarid gezegenine, 7. Hınsır el-müselles ise Ay'a karşılık gelmektedir. Bu mezkûr yedi sesin de âhenkli olabilmesi için aralarında yumuşaklık sertlik, hafiflik, ağırlık ve kemâl noksanlık gibi birtakım farklılıkların olması gerektiğini söylemektedir (Kindî, 1962: 128-130-135).

El Kindî ile başlayan serüven aynı yüzyıl içerisinde kendinden sonraki nazariyecilerin tümünü etkileyecek ve sistemci okulun kaynağını oluşturacak yaklaşımları ile Fârâbî ile farklı bir boyut kazanacaktır. Felsefe dünyasında "Muâllim-i Sâni" lakabıyla tanınan Al-Fârâbî eserleriyle birçok tarihçi ve mûsikî nazariyatçısı tarafından "Muâllim-i Evvel" olarak kabul edilmiştir (Jebrini, 1995: 162). Al-Fârâbî'nin kaleme aldığı, "Kitâb al-Mûsikâ'l- Kabîr" adlı eseri ortaçağ 'da müzik teorisi üzerine yazılmış olan en kapsamlı ve sistemli çalışma olarak nitelendirilir (Can, 2001: 10). Al-Fârâbî ses ve müziğin fizyolojik esaslarını incelemede Grek'leri aşmış, aynı zamanda o zamana kadar değinilmeyen müzik aletleri konusuna temas



ederek müzik pratiği konusuna eserinde yer vermiştir (İhsanoğlu, 2003: 34). Fârâbî, mûsikî nazariyatı ile ilgili yazılarının çoğunda "fevâsıl-ı mülâyim" ve "fevâsıl-ı gayrı mülâyim" başlıkları altında müzikte uyum ve uyumsuzluğu müziğin temeli ve aslı olarak ifade etmiş, hatta kendisi bu niyetle sesi ölçebilen bir alet icat etmiştir (Berkeşli, 1352: 13). Fârâbî, müzikte uyum ve uyumsuzluğun önemli bir konu olduğu görüşündedir. Ona göre uyumluluğun farklı dereceleri vardır. Fârâbî'ye göre, "kâmil olan mülâyimler ister insan sesi ile icrâ edilsin ister müzik çalgılarıyla icrâ edilsin mukayese makâmında asıl ve tabii yemekler gibidirler. Diğer kâmil olmayan uyumlu nağmeler de asıl olmayan yemekler hükmündedir". Kötü sesler çalgı yoluyla çıkarılsa da tabii olmayan seslerdir. Uyumlu ve uyumsuz sesler insan ruhunda ilaç ya da zehir etkisi uyandırır. Uyumsuz sesler korku ve vahşet çağırır. Fârâbî, korku çağırılan ses ve nağmelerin savaşta çalınan "celacel" zillerine benzetir (Berkeşli, 1352: 89).

Ortaçağın önemli âlimlerinden bir diğeri olan İbn Sînâ, "Kitâbû-ş Şifâ" adlı eserinde, Al-Fârâbî'nin aralık ve dizi kavramlarını aktarmıştır (Kolukırcık, 2009: 372). İbn Sînâ, mûsikî ilmini riyazî ilimler arasında zikretmekte ve şöyle tanımlamaktadır; "Mûsikî birbiriyle uyumlu olup olmadıkları yönünden sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini, bir melodinin nasıl oluşturulması gerektiğinin bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel ilimdir" (İbn Sînâ, 2004: 1). İbn Sînâ, Kendisinden önce müzik sesleriyle gezegenler ve insan arasında kurulan bağı eleştirmektedir. İbn Sînâ, müzik sesleriyle gök cisimleri arasında bağlantı kuran anlayışların, bu ilimlerin mevzularını birbirinden ayıramayan ve düşünceleri eskimiş bir grubun tarzı olduğunu ifade ederek, bu yöndeki görüşlere katılmadığını söyler. Âlime göre mûsikî kendi başına ele alınması gereken bir konudur (Sînâ, 2004: 1). İbn Sînâ'ya göre, seslerin rastgele uyumu ile mûsikîden haz alınmaz. Bu uyumla beraber aralıkların teorik ve pratik açıdan da uyumu gerekir. Diğer bir gereklilik de aralıkların birbiriyle dengeli olmasıdır (Sînâ, 2004: 37). İbn Sînâ'nın bu yaklaşımları, Aristoksenos'un mûsikîyi işitme ve hafızayla açıkladığı ve aralıkların matematiksel hesapların ötesinde düşünülmesi gerektiğini ileri süren anlayışıyla benzerlik gösterir.

XIII. Yüzyılda Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi tarafından temelleri atılan sistemci okulun önemli temsilcileri, eserlerinde ses sistemlerini ve makâmı anlatmanın yanısıra bu sistemleri oluşturan sesler arasındaki uyumdan bahsetme gereği duymuşlardır. Bu temsilcilerden biri olan Alişah, "Mukaddimetü'l-Usûl" isimli eserinde, lahin ve müzikal sesin tarifi, aralık kavramı; dörtlüler, beşliler ve bunların elde edilmesi; oktavın meydana getirilmesi; mûsikîde uyum ve uyumsuzluk nedenleri gibi konulara değinmiştir (Çakır, 1999: 8-9). XVIII. Yüzyılda Kantemiroğlu'nun kendi adıyla anılan edvârında sesi fiziksel boyutta, devrin bilginlerine dayanarak ve özellikle aritmetik ilminden faydalanarak açıklamaya çalışmıştır (Tura, 2017: 27). Kantemiroğlu kendinden önceki nazariyatçılar gibi çeşitli nispetlerden ve aralıkların uyumlarından bahsetmektedir.

Benzer şekilde, günümüze kadar etkisini hissettiren anlayışın kurucusu olan Rauf Yekta Bey'de uyumlu olarak nitelendirdiği aralıkları kullanarak dörtlü ve beşliler oluşturmuş ve makâm anlatımlarında da dörtlülerin ve beşlilerin uyumlu şekilleri olarak nitelendirdiği bu dörtlü ve beşlileri kullanmıştır (Yekta, 1986: 66).

Nazariyat serüvenimizin bütününe bakıldığında, hangi ses sistemini ve hangi aralıkları kullanırsa kullansınlar, nazariyatçıların ortak paydalarının seslerin uyumu ve uyumsuzluğu konusu olduğu görülmektedir. Bu bilgi açıkça göstermektedir ki, mûsikînin temel kâidesi; aralıkların birbiriyle olan münâsebetleri ve uyumlarıdır.

4. MAKÂM

Makâm teriminin ilk defa, büyük mûsikî bilgini Abdulkâdir Merâgî tarafından kullanıldığı düşünülmektedir (Kutluğ, 2000: 73). Merâgî'den önceki yazılı kaynaklarda makâm kelimesi yerine "devir" ve "şed" gibi terimlerin kullanıldığına rastlamaktayız. Buna örnek olarak Safiyüddin Urmevinin kitabına "Devirler Kitabı" mânâsına gelen "Kitâb'ul Edvâr" ismini vermesini gösterebiliriz. XV. Yüzyıldan sonra kullanılmaya başlanan makâm kelimesi, Abdülbâki Nâsır Dede'ye kadar yeterince anlaşılammıştır (Kutluğ, 2000: 74). Günümüzde makâm olgusunu anlamamızı sağlayacak önemli tariflerden biri Nâsır Dede'nin "Tedkik u Tahkik" adlı kitabının "Bâb-ı Evvel" bölümünde yer almaktadır. Nâsır Dede'ye göre makâm: "Müteahhirin ve kudemâ-i müteahhirin itibârlarından müstâfâd olan vech-i münâsib ile madde-i asliyyesi üzerinde, sîma'ında kendüye mahsus bir heyet sahibi olup, şunun gibi, uhrâya inkısamı kaabil olmayan lâhindir" (Abdülbâki, 1242: 4). Bir diğer önemli Mûsikî bilgini Rauf Yektâ Bey ise makâmı; "bir oluş tarzı, kendisini oluşturan farklı oranların ve aralıkların düzenlenmesiyle vafını belli eden mûsikî skalasının hususî bir şeklidir" diyerek tanımlamıştır (Yekta, 1986: 67).



Dr. Suphi Ezgi’de iki çeşit ifade görülmektedir. “Ameli ve Nazari Türk Müsîkîsi” adlı kitabında, makâmı, “*Durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesleri beynindeki münâsebet cihetinden seslerin icrasındır*” diyerek tanımlamaktadır (Ezgi, 1993: 48). Diğer tarifinde ise makâmın, “*Lâhnî bir dörtlü ile bir beşliden teşekkül etmiş, tam durakla güçlü nağmelerine mâlik ve müstakîl dizilere ve onlarla inşâ edilen ezgilere umûmiyet üzere makâm ismini verdik*” demektedir (Ezgi, 1993: 188). Hüseyin Saadettin Arel ise, “*Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*” adlı eserinde, makâmı “*Türk müziğinde belli aralıklarla birbirine uyan mülâyim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan müsîkî cümlelerinin meydana getirdiği çeşnidir*” diyerek tarif etmiştir (Arel, 1968: 80-81).

Abdulkadir Töre makâm için, “*Bir dizide durak ve güçlünün önemi gösterip, belli kurallara bağlı kalarak nağmeler oluşturarak gezinmektir*” demektedir (Karadeniz, 1963: 64).

4.1. Türk Müsîkîsi Yazılı Kaynaklarında Makâm Târifleri

“Müsîkî nazariyatımızı ilk kez sistematik olarak inceleyen ve bu sebeple sistemci okul ismiyle anılan yapının temeli XIII. Yüzyılda Safiyyüddin Abdülmü’min Urmevi tarafından oluşturulmuştur. Urmevi’den sonra Hoca Abdülkâdir Merâgî tarafından geliştirilmiş bu anlayışta, 17’li perde sistemi üzerine, makâmalar, avâzeler, şubeler ve terkîbler şeklinde başlıklar oluşturulmuş ve 4’lü ve 5’liler (cinsler) üzerinden makâmalar târif edilmiştir. XV. Yüzyıla kadar süren bu anlayışta, Hızır Bin Abdullah, Yusuf Kırşehrî, Lâdikli Mehmed Çelebi ve Seydî gibi nazariyatçıların kitaplarıyla beraber birtakım değişimler görülmeye başlanmıştır (Doğrusöz, 2007: 85). Artık makâm târifleri, Urmevi’de olduğu gibi ses sistemleri üzerinden değil, daha farklı bir yöntemle yapılmaktadır. Bu yeni seyir yönteminin özelliği makâmaların dizi temelinden kopararak perde hareketleri ve seyir ekseninde anlatılmasıdır (Doğrusöz, 1999: 567). “XVII. Yüzyılda kaleme aldığı “İlmi’l-müsîkî alâ vech’il- hurufat” adlı eseriyle Kantemiroğlu, kendinden önce kabul gören sistemci okula ait yaklaşımdan ayrılarak, yeni yaklaşımını tanıtmıştır” (Popescu, 2000: 9). “Kantemiroğlu ile beraber, edvarlarda işlenen müzik teorisinin, astrolojik ve kozmofilozofik özelliğinden ayrılarak daha çok müziğin pratik ihtiyacı haline geldiği, makâm târiflerinin daha ayrıntılı verildiği ve bu yaklaşımın günümüz anlayışına daha yakın olduğu görülmektedir” (Levendoğlu, 2004: 135). Örneğin; Katemiroğlu Râst makâmı hakkında şöyle der: “*Râst makâmının kutb-ı da’ire-i perdesi yine râst perdesidir. Hareket-i âgâzesini kendü perdesinden idüp gerek nermden tîze gerek tîzden nerme varsa üç temâm perdeler ile kendü kutbunda kendüyi beyân ider*” (Kantemiroğlu, 2001: 49).

“XVIII. Yüzyılda yaşamış Abdülbâki Nâsır Dede, makâmında bütünlüğün önemini belirten târifleri ile dikkate değer tespitlerde bulunmuştur” (Kutluğ, 2000: 74). Nâsır Dede’nin, Irak makâmı tarifi: “*Dügâh perdesinden âgâz ve râst ve ırâk perdesine hübüüt idüp anda karâr eder. Amma dügâh perdesinden yukaru segâh ve çargâh ve nevâ ve hüseynî ve evc perdesine dek ve ırâk perdesinden aşağı aşîrân ve yegâh perdesine kadar seyri vardır*” şeklindedir (Başer, 2013: 127). Aynı yüzyılın bir diğer önemli ismi Tanburî Küçük Artin, kitabında birçok makâmın târifini vermiştir. Örneğin Artin’e göre Nikriz makâmı târifî şöyledir: “*Bir mızrab nevâ, Bir mızrab hicâz, bir mızrab segâh, bir mızrâb dügâh, bir mızrâb rast*” (Popescu, 2002: 28).

XX. Yüzyıl nazariyatçılarından Arel’den bir örnek vermek istersek: Arel’in, Nevâ makâmı için yaptığı şu tanımı gösterebiliriz: “*Çıkıcı bir makâmdır. Bir uşşak dörtlüsünün tîz tarafına bir Râst beşlisinin eklenmesiyle oluşur. Dizisinin aralıkları pestten tize doğru “KST+TKST” tertibinde sıralanmıştır. Dörtlü ile beşlinin birleştiği yer güçlü vazifesini taşır. Asıl mevkiî dügâh perdesidir (Arel, 1968: 51).*

5. BULGULAR VE YORUM

Yapılan tüm bu makâm tariflerine baktığımızda açıkça görülmektedir ki, ister perde hareketleri ile isterse dizilerle anlatılsın, bu tarifler sadece bir taslak niteliğinden öteye geçmemektedir. Makâm târiflerinde şu perde bu makâmında daha pest ve ya şu makâmında daha tiz gibi ibareler hiçbir zaman nazariyatçıların konusu olmamıştır. Öyle ki bu makâmlardan oluşturulan eserlerin seslendirilmesi esnasında perdeler arasındaki değişken ilişkiler ve bunların pratikteki yansımaları her zaman icrâcılarının takdirine bırakılmıştır. Ebetteki icrâcılar ustalarından birebir taklit ederek kazandıkları becerileri kullanarak perde tâyinini en doğru şekilde yapmaya çalışırlar. Bu anlayış aslında Türk Müziği pratiğinin geleneksel üslubunu oluşturan önemli yapı taşlarından biridir. Burada üzerinde düşünülmesi gereken esas nokta, bu perdelerin hangi kurallara göre daha pest ve ya daha tiz olarak tâyin edildiğidir. Muhakkak ki bir melodik yapı içerisinde farklılık gösteren perde konumlamaları, icrâcılarının kişisel tercihlerinden veya makâmaların yapılarından ziyade müziğin kendi iç dinamiklerinde ve âhenk kurallarında aranmalıdır.

Bu anlayıştan hareketle, Klâsik Türk Mûsikîsi'nin farklı makâmlarda bestelenmiş eserlerinden örnek olarak aldığımız bölümler üzerinden perde tâyininde âhenk unsurunun etkisini tespit etmeye çalıştık. Bu tespitler sırasında daha önce bahsettiğimiz ve müziğin temelini oluşturan aralıklar ve bunların birbiriyle uyumunu temel prensip olarak kabul ettik.

Hafız Post'un Uşşak Beste'sinden aldığımız bölümde (şekil 1), "ilk bölümde görülen segâh perdesi, nevâ ve hüseyinî perdelerini merkez alan bir melodik yapıda kullanılmıştır. Segâh ve nevâ perdeleri arasındaki küçük üçlü münasebetiyle segâh perdesi dik konumunda seslendirilir. İkinci bölümde ise segâh perdesinin dügâh'a yaklaşarak pestleştirildiği görülmektedir. Bunun nedeni, buradaki nağme merkezinin artık dügâh perdesi olması ve segâh perdesinin ilişkileneceği üçlü, dörtlü veya beşli aralığın bulunmamasıdır" (Oter, 2018: 356)

Şekil 1



Şekil 2



Şekil 2 deki, Eyyübî Mehmed Bey'e ait Beyati Beste'ye baktığımızda, Uşşak Beste'de olduğu gibi üçüncü ölçüde nevâ ve hüseyinî perdeleriyle ilişkilendirilen nağmede, segâh perdesi dik konumunda seslendirilirken, karâra giden ve Uşşak Besteyle aynı melodik yapıya sahip son ölçüde ise pestleştirilerek seslendirilmektedir.

Şekil 3 de görülen Itrî'nin Irâk Ağır Semâisi 'nin zeminine ait bölümünde, "ilk ölçüde dügâh perdesine gidişte pestleşen segâh perdesi, ikinci ölçüde nağmenin irak perdesine gidişiyile değişmekte, buradaki tam 4'lü ilişkisiyle diğerinden daha dik, tam segâh perdesi olarak adlandırabileceğimiz noktada seslendirilmektedir (Oter, 2018:357). Benzer durumu Nevres Bey'in ait Hüzzam Saz Semâisi'nde (Şekil 4) de görmekteyiz. Notanın ilk ölçüsünde karşımıza çıkan ve aslında eserin tamamını kapsayan benzer kullanımlarda, gerdâniye ve nevâ perdeleri arasında ve daha çok nevâ merkezli oluşturulan nağmelerde, Arâban aralığındaki nim hisâr perdesi pest bir şekilde basılmaktadır. Oysa notanın ikinci ölçüsünde görüldüğü üzere, artık segâha giden melodik yapı dolayısıyla, tam dörtlü gereği nim hisâr perdesi dikleşerek dik hisâr'a dönüşmektedir. Hatta bazen bu durumu belirtmek için bizim örneğimizde olduğu gibi dik hisâr perdesinin nota üzerinde gösterildiğine rastlanmaktadır" Bu iki örnekten hareketle şunu rahatça ifade edebiliriz ki; Irak, Hüzzâm ve ya her hangi bir makâmda bestelenmiş bir eser içerisinde, eğer besteci tarafından tam dörtlüyü duyuran bir melodik yapı oluşturulmuşsa âhenk kuralları gereği perdeler tam dörtlüyü duyuracak şekilde konumlandırılır

Şekil 3



Şekil 4

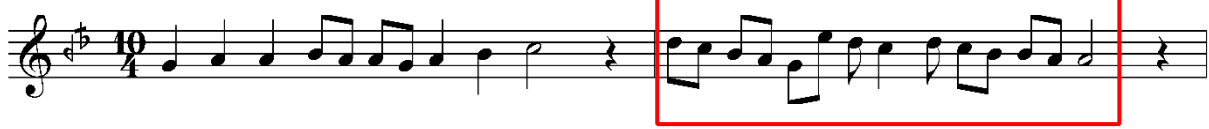


Sabâ düzeni içerisinde kullanılan hicâz (Sabâ) perdesinin konumlanması üzerinden açıklamaya çalıştığımız aşağıdaki örneklere bakacak olursak; Dede'nin Bestenigâr Bestesi'nin bir bölümünden aldığımız şekil 5'in ilk bölümünde düğâha giden nağmede sabâ perdesi pestleşir. İkinci bölümde ise, nağmenin, makâmın karar perdesi olan irak perdesine merkezlenmesi nedeniyle, sabâ perdesi; (pest oktavı yegâh perdesi olan) nevâ perdesine yaklaşarak dikçe basılır. Çünkü yegâh ile irak perdeleri arasındaki küçük üçlü uyumu bunu gerektirmektedir. İcrâcılar arasında sıkça işitilen “Bestenigâr'da hicâz perdesi sabâ makamındaki hicâz perdesine göre daha dik olmalıdır” yargısı buradan kaynaklanmaktadır. Fakat örnekten anlaşılacağı üzere bu yargı eserin tamamını kapsamadığı gibi makâmın gereği olacak bir gerçeklikte görünmemektedir. Başka bir deyişle, Şekil 6' da verdiğimiz Zekâi Dede'ye ait Sabâ Ağır Semâi örneğinin işaretli kısmında gösterilen sabâ perdesiyle, Bestenigâr örneğindeki sabâ perdesinin konumlandırılmasında pek bir farktan söz edemeyiz. Eğer bu perdede bir dikleşmeden bahsedeceksek, muhakkak nağmenin irak perdesiyle ilişkilendirilmesi gerekmektedir.

Şekil 5



Şekil 6



Perdelerin konumlarını belirleyen âhenk kuralları, yukarıdaki anlatmaya çalıştığımız müziğin pratiğinin dışında, bazen de; estetik kaygılar içerisinde olan bestecilerin, eserlerini oluştururken kullandıkları makamlara, yeni bir boyut kazandıran unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Zaharya'nın, Hâfız Kumral'ın, Ebûbekir Ağa'nın, Hüseyinî makamındaki eserlerinin (şekil 7,8,9) zemin bölümlerinde hicâz perdesinin kullanıldığı görülmektedir. “Hüseyinî makamını oluşturan tam perde düzeninde bulunmayan ve nim perde olarak nitelendirilen hicâz perdesi, tüm bu eserlerde hüseyinî perdesinin merkez alındığı nağmelerde tercih edilmiş, burada yakalanan küçük üçlü uyumu ile makâmın kullanımına farklı bir renk kazandırılmıştır (Oter, 2018: 357). Öyle ki bu kullanımlar zaman içerisinde bazı bestekârlar tarafından tekrarlanarak âdeta makâmın geleneksel kullanım şekli olarak benimsenmiştir”

Şekil 7



Şekil 8



Şekil 9



Şekil 10

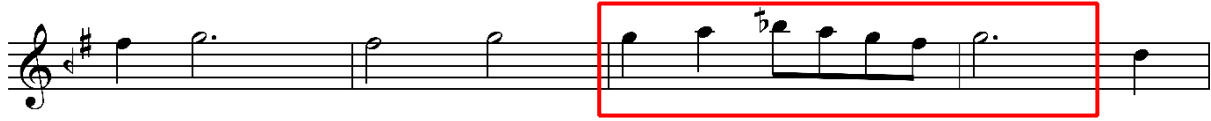


Benzer bir durum (şekil 11,12,13) Ebû Bekir Ağa'nın, Gerdâniye Bestesi, Tanbûri İshâk'ın Mâhur Peşrevi ve Hammâmizâde İsmâil Dede'nin Mâhûr Nâkış Yürük Semâisinde karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümlerdeki nağme kurulumlarında olduğu gibi; tam perde düzeninde, gerdâniye perdesini merkez alan cümlelerdeki sümbüle perdesi kullanımına, Gerdâniye, Mâhûr, Arazbâr gibi makâmlarda bestelenmiş eserlerde sıkça rastlamaktayız. Bu makâmın perde düzenlerinde yer almayan sümbüle perdesinin, örnekte verdiğimiz melodik yapılarda kullanılmasının sebebinin; gerdâniye ve sümbüle perdeleri arasındaki küçük üçlü uyumuyla açıklayabiliriz.

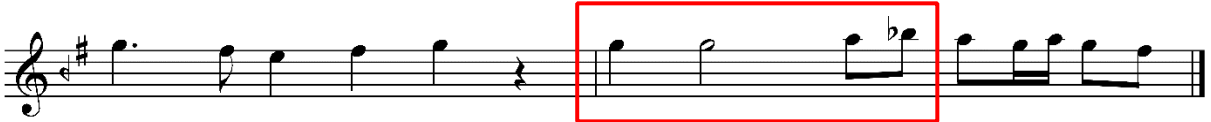
Şekil 11



Şekil 12



Şekil 13



6. SONUÇ

Müziğin kendisi üzerine konuşulan en eski zamanlardan itibaren bu sanatın esas unsurunun tüm kâinatın temeli olarak görülen uyum kavramı olduğu anlaşılmaktadır. İster matematiksel ister ruhsal bakış açısıyla yaklaşılsın, müziğin bir âhenk içerdiği ve bu âhenginin insanın tabiatında karşılık bulacağı, tüm düşünürlerin ortak yaklaşımıdır. Türk Mûsikîsi nazariyatının ve makâm anlayışı geleneğinin en önemli kaynağı olan yazılı eserlere bakıldığında da; müzik sesleri arasındaki uyum ve uyumsuzluk konusunun eserlerin vazgeçilmez parçalarını teşkil ettiği görülmektedir. Bunun yanı sıra, yine bu eserlerde makâmı oluşturan temel unsurun, perde düzeni ve makâmın seyir özellikleri olduğu göze çarpmaktadır. XX. Yüzyıldan itibaren makâm anlatımlarında dizi, dörtlü-beşli, durak, güçlü vb. kavramlar kullanılarak değişik yaklaşımlar ortaya konulmuş olsa da, perde düzeni ve seyirle oluşturulan yapı, uygulama ile en iyi uyuşan temel anlatım tarzı olarak karşımıza çıkmıştır. Nazariyat kitaplarındaki makâm tariflerinin, icrâciya pratikte herhangi bir perdenin nasıl tâyin edileceğine dair ipuçları vermediği görülmüştür. Belirli bir düzen içerisinde yer alan herhangi bir perdeyi, mûsikî cümlesinin yapısı göz ardı edilerek konumlandırmanın, müziğin temel prensiplerine aykırı olduğu kanaatine varılmıştır. Bir makâmda kullanılan perdelerin tizlik-pestlik oranlarını belirleyen etkenleri makâmın yapılarına göre değil, eserlerin melodik yapılarına göre değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Bu bilgiler doğrultusunda “şu makâmda bu perde şöyle basılır şu makâmda ise şöyle basılmalıdır” gibi ifadelerin; makâm müziğinin temel yapısına uygun olmamakla beraber, makâm kavramının gerçeklerini de yansıtmadığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- ABDÜLBÂKÎ Nasır Dede. (1242). “*Tedkik ü Tahkik*”. İstanbul: Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Kitapları.
- AHMET Hakkı Turabi. (2006). “Klasik İslâm Düşüncesinde Musikî Tasavvuru”. İstanbul: Klasik Yayınları.
- AREL Hüseyin Sadettin. (1968). “*Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*”. İstanbul: Hüsnütabiât Matbaası.
- ARİSTOTELES. (1954). “*Metaphysica*”, İng .trc. W. D. Ross, Oxford at the Clarendon Press.
- ARİSTOTELES. (2001). “*Ruh Üzerine*” (Z. Özcan çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- ARSLAN Ahmet. (2006). İlkçağ “Felsefe Tarihi I “Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi”. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- BARKER Andrew. (1989). Greek Musical Writings Volume II: Harmonic and Acoustic Theory. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAŞER F.A. (2013). “Türk Musikîsinde Abdülbâkî Nâsır Dede”. İstanbul: Fatih üniversitesi yayımları.
- BAYSAL Ozan. (2014). “Aristoksenos’un Müzik Bilim Anlayışı”. Kırgızistan: Akademik Bakış Dergisi, sayı 46.
- BERKEŞLİ Mehdi. (1352). Tahran: Mûsikî-yi Fârâbî.
- BOETHİUS. (200). “Felsefenin Tesellisi”. (Ç. Dürüşken çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- CAN Cihat. (2001). “XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı”. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- COMOTTİ, G. (1989). “Music in Greek and Roman Cultures”. London.
- ÇAKIR Ahmet. (1999). “Alişah b. Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri” İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, doktora Tezi.
- DOĞRUSÖZ Nilgün. (1999). “*Geleneksel Türk Müziğinde Makâm ve Unsurları*” Ankara: Osmanlı, Kültür ve Sanat, cilt 10.
- DOĞRUSÖZ Nilgün. (2007). “*Harîrî Bin Muhammed'in Kırsehrî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*”. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Basılmamış doktora tezi.
- EZGİ Dr. Suphi. (1993). “*Ameli ve Nazari Türk Mûsikîsi*” İstanbul: Milli Mecmua Matbaası, cilt 1-4.
- HALLİKÂN. (1968). “Vefeyâtü'l-a'yân ve enbâü ebnâi'z-zaman” (nşr. İhsan Abbas), Beyrut.
- HELMHOLTZ Hermann. (1954). “On the Sensations of Tone”, New York.
- İHSANOĞLU Ekmeleddin, ŞEŞEN Ramazan, GÜNDÜZ Gülcan, BEKÂR M. Serdar. (2003). “*Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*” İstanbul: İslâm Tarihi, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi.
- JEBRİNİ Alaeddin. (1995). “Fârâbî”, İstanbul: T.D.V. İslâm Ansiklopedisi, c.12, s.162.
- KANTEMİROĞLU Dimitri. (2001). *İlmi'l-mûsikî alâ vech'il- hûrûfat*, (Y.Tura, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KARADENİZ M. Ekrem. (1983). “*Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*”. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- KİNDÎ. (1962). “er-Risâletü'l-Kübrâ fi't-teallîf”, *Müellefâtü'l-Kindi el-mûsikîyye* “, nşr. Zekerîyya Yusuf. Bağdat: Matbuatu Mecmai'l-İmi'l-Iraki.
- KOLUKIRIK Kubilay. (2000). “İbni Sinâ'nın Mûsikînin Temel Konularına Yaklaşımı ve Onun Mûsikî Anlayışında Fârâbî'nin Etkisi”, C. Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi.
- KUTLUĞ Yakup Fikret. (2000). “*Türk Mûsikîsi'nde Makâmlar*”. İstanbul: Yapı Kredi yayımları.
- LEVENDOĞLU Oya. (2004). “*XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makâmlar ve Değişim Çizgileri*”. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı 17.

- OTER Tolga. (2018). “Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği 33. Dünya Konferansı”. Bakü.
- ÖZCAN Nuri ve Yalçın Çetinkaya. (2006). “Mûsiki”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları, c. 31.
- ÖZKAN İsmail Hakkı. (2006). “*Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*”. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- PALA İskender. (2004). “*Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*”. İstanbul: Kapı Yayınları.
- PETERS Francais E. (2004). “*Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*”. (H. Ünler, çev.). İstanbul: Paradigma yayınları.
- PLATON, (2000). Şölen, (A. Erhat ve S Eyuboğlu, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- POPESCU-JUDETS Eugenia. (2002). “*Tanbûrî Küçük Artin*”. İstanbul: Pan Yayıncılık.,
- POPESCU-JUDETZ Eugenia (2000). “*Prens Dimitrie Cantemir*”. (S. Alimdar, çev). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- SÎNÂ ibn, “*Mûsikî*”. (2004). (A.H. Turabi, çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- TANRIKORUR Cinuçen. (1998). “*Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*”, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- TURA Yalçın. (2017). “*Türk Mûsikîsinin Meseleler*”. İstanbul: İz Yayıncılık.
- WEST M.L. (1992). “*Ancient Greek Music*”. New York.
- YAŞAT Doğan. (2003). “*Ortaçağ Estetik Duyarlılığı ve Boethius’un Müzik Felsefesi*. İstanbul: İnsancıl Dergisi, Sayı 12.
- YEKTA Rauf. (1986). “*Türk Mûsikîsi*”. (O. Nasuhioğlu, çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ZEREN Ayhan. (1995). “*Müzik Fiziği*”. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ZEREN Ayhan. (2003). “*Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*”. İstanbul: Pan Yayıncılık.