

HAFIZA VE NAZARÎ MUSİKİ: SESLERİN İÇİ

Selçuk POLAT¹

Öz

Bu çalışma, Batı ve Doğu müziği arasındaki kavramsal ayrımlara felsefi ve nazari bir perspektiften yaklaşarak, hafıza kavramının musiki ve varlık felsefesiyle olan derin ilişkisini Yalçın Koç'un nazariyat eserleri ışığında incelemektedir. Tarih boyunca müziğe yaklaşım, farklı kültür ve medeniyetlerde çeşitlilik göstermiştir. Kimisi müziği kozmik bir düzenin yansıması (Antik Yunan), kimisi dini ritüellerin vazgeçilmez bir parçası (Tek Tanrılı Dinler), kimisi ise sadece estetik bir ifade biçimi (Modern Batı) olarak ele almıştır. Bu farklı yaklaşımların temelinde, sesin ve insanın varoluşuyla kurduğu ilişki yatar.

Çalışma, musikinin sadece dışsal ses örüntülerinden ibaret olmadığını, aksine **işsel ve cevherî bir yeti** olarak hafızadan kaynaklandığını ileri sürmektedir. Bu bağlamda, müziğin “dışsal” bir performans veya “işitsel” bir veri olmanın ötesinde, insanın kendi işsel varoluşunu idrak etme aracı olduğu vurgulanır. Yalçın Koç'un kendi terminolojisinde “suret nazariyatı” olarak adlandırdığı **nazari musiki**, klasik müzik teorilerinden farklı olarak, **psukheye** veya aşkın olana mahsus, ölçülemeyen, orantılanamayan bir dilin inşasını temel alır. Bu da onu, Batı'daki müzikoloji ve müzik teorisinin pozitivist ve rasyonel yaklaşımlarından ayırır çünkü nazari musiki, ölçülebilirliğin ve tekrarlanabilirliğin ötesinde, özgün ve **bir defalık** bir idrake kapı aralar. Bu bağlamda, Batı'nın “bellek” (memory) kavramından ayrı tutulan “hafıza” (mnemoneuo), anın akışına karşı bir şeyi sabit tutan, mevcudu kendi dairesinde tesis eden ve muhafaza eden bir kuvvet olarak tanımlanmaktadır. Bu özellik, hafızayı, bilginin bilişsel ve rasyonel tasnifini yaparak bilinçli bir çağrışımla geri çağırın “bellek”ten köklü bir biçimde farklılaştırır.

Çalışmamız, Türk musikisinin zeminini “Anadolu Mayası” ve “Kelam” ile ilişkilendirerek, bu musikinin Batı'daki “Grek-Latin Kilise Diyarı” müziğinden farklı olarak **usûl** ve **makam** temelli, **irrasyonel** (gayrı-nisbî) ve **tek sesli** (monofonik) bir yapıya sahip olduğunu vurgulamaktadır. Bu irrasyonel yapı, Türk musikisini rasyonel yetiyle ölçülemeyecek kadar özel ve biricik kılar; zira Batı müziğindeki armoni ve polifoni anlayışının aksine, Türk müziği, Psukhe'nin

1 Kurum Bilgisi: Uzm., Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü Doktora Öğrencisi. ORCID: 0000-0002-5107-2608 E-posta: sepolat@yandex.com

kendini duyma yoluyla rabt ettiği suretleri ahenk ile bir “devr” içinde seyrettirir. Makalede, Türk kimliğinin “asilla” ve “asli isimle” bağını koparmadığı, Kelam’a bağlı bir “gönle” dayandığı belirtilir. Türk müziğindeki “kendini bilen, duya-bilen ferd”deki cevheri tezahürün hafızadan akan duyular ve kuvvetler olduğu öne sürülür. Bu “kendinelik” durumu, hafıza kuvvetinden beslenen anların zaman kaydına vurularak oluşan giriş çıkışlarla ilişkilendirilir.

Nazari musiki, bu bağlamda bir müzik teorisinden öte, merkezinde “kendini duyan insan” bulunan bir **varlık felsefesi** disiplini ve müziğin ontolojik boyutunu keşfeder. Bu yaklaşım, müziği sadece işitsel bir sanat olmaktan çıkarıp, insanın kendi öz varoluşunu, hakikatini ve aşkınla olan irtibatını deneyimlediği bir alan olarak konumlandırır.

Çalışma, “**seslerin içi**” kavramını ele alarak, nazari musikide “suretli ses”in önemini ve bu sesin “anların sırası” olarak düşünülen zamanı (kronos) aşarak **Psukhe tarafından sarf edilen kuvvete** ilişkin bir zaman algısını temsil ettiğini açıklar. Burada zaman ve yer algısı tektir, birlik üzeredir; her şeyin “iç içe dürülü” olduğu, psukhenin bunu seyrederek ve duyarak birlediği vurgulanır. **Usûl** ve **makam**, nazari musikinin temel kavramları olarak, sadece ritim kalıpları veya ezgisel yapılar olmanın ötesinde, “**suret devrinin sureti**” ve “**suret seyrinin sureti**” olarak tanımlanır. Bu kavramlar, “Evvel Mahfuz”da korunanın “hatırlanmasını” ve “idrakini” temin eden birer vasıta olarak işlev görür. Özellikle kudümdeki “düm” ve “tek” vuruşlarının hayatın içindeki adımlara benzetilmesi ve Nesimi’nin dizeleri üzerinden “**seyir**” kavramının açıklaması, söylemek istediklerimize somutluk katmaktadır. Bu “seyir,” insanın varoluşsal yolculuğunda kendini bulma, işitme ve görme imkanlarını sunan bir yolculuktur.

Sonuç olarak çalışmamız, nazari musikinin **aşkın** bir disiplin olduğunu, “ben” idrakine ilişkin olduğunu ve hafızanın “cevher isim” olarak “Ben’e” özel bir hudut teşkil ettiğini ortaya koyar. Nazari musiki, hafızadaki mahfuzun usûl ve makam yoluyla hatırlanması ve idrak edilmesidir. Bu da kişinin kendini işitmesi, görmesi ve bulması yoluyla kendi öz hakikatine ulaşmasını sağlayan bir süreçtir. Makale, müziğin aşkınsal yönünü ve hafızanın bundaki rolünü ele alan, özgün ve derinlikli bir anlayış sunmaktadır. Bu anlayış, Anadolu Mayası’nın özgün düşünce biçimini ve Türk musikisinin bu düşünceyle olan kopmaz bağını vurgulayarak, Batı merkezli müzik ve felsefe yaklaşımlarına alternatif bir bakış açısı sunar.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Nazariyat, Hafıza, Nazari Musiki, Felsefe.

Memory And Theoretical Music: The Interior Of Sounds

Abstract

This study offers a philosophical and theoretical approach to the conceptual distinctions between Western and Eastern music, examining the profound relationship between the concept of **memory** (hafıza) and the philosophy of music and being, through the lens of Yalçın Koç's theoretical works. Throughout history, the approach to music has varied across different cultures and civilizations. Some have viewed music as a reflection of cosmic order (Ancient Greece), others as an indispensable part of religious rituals (Monotheistic Religions), and still others as merely an aesthetic form of expression (Modern West). At the core of these diverse approaches lies the relationship between sound and human existence.

The study posits that music is not merely external sound patterns but rather originates from memory as an intrinsic and essential faculty. In this context, it emphasizes that music transcends being an “external” performance or “auditory” data, serving instead as a means for humans to comprehend their own inner existence. Yalçın Koç's theoretical music, which he terms “suret nazariyatı” (theory of forms/images) in his own terminology, differs from classical music theories by building a language that is ineffable and incommensurable, specific to the psukhe or the transcendent. This distinction sets it apart from the positivist and rational approaches of Western musicology and music theory, as theoretical music opens the door to a unique and singular comprehension beyond measurability and repeatability. In this regard, “hafıza” (memory/mnemoneuo), distinguished from the Western concept of “bellek” (memory), is defined as a force that stabilizes something against the flow of the moment, establishing and preserving the present within its own sphere. This characteristic fundamentally differentiates “hafıza” from “bellek”, which cognitively and rationally classifies information and recalls it through conscious association.

Our study connects the foundation of Turkish music with the “AnatolianYeast” and “Kelam” (Divine Word/Utterance), emphasizing that this music, unlike the “Greco–LatinChurchRealm” music in the West, possesses a rhythm and mode (usûl and makam) based, irrational (non-proportional), and monophonic structure. This irrational structure makes Turkish music unique and special, incommensurable with rational faculties; unlike the Western understanding of harmony and polyphony, Turkish music allows the forms (suretler) with which the Psukhe connects itself through hearing, to flow in harmony within a “devr” (cycle). The article states that the Turkish identity has not severed its connection with the “origin” and the “originalname”, but rather relies on a “go`nu`l” (heart/

soul) connected to the Kelam. It is proposed that the essential manifestation in the “self-knowing, self-perceiving individual” within Turkish music consists of sensations and forces flowing from memory. This state of “self-awareness” is associated with the entries and exits formed by the moments nourished by the power of memory, recorded in time.

Theoretical music, in this context, is more than a music theory; it is a discipline of the philosophy of being centered on the “self-perceiving human,” exploring the ontological dimension of music. This approach elevates music from being merely an auditory art to a realm where individuals experience their own essence, truth, and connection with the transcendent.

The study addresses the concept of the “inner of sounds,” explaining the importance of “imaged sound” (suretlises) in theoretical music and how this sound represents a perception of time related to the force expended by the Psukhe, transcending time (kronos) conceived as “the sequence of moments.” Here, the perception of time and place is singular and unified; everything is “folded within itself,” and the psukhe unifies this by observing and hearing. Usûl and Makam, as fundamental concepts of theoretical music, are defined beyond mere rhythmic patterns or melodic structures, as the “suret of the cycle of forms” (suretdevrininsureti) and the “suret of the journey of forms” (suretseyrininsureti). These concepts function as means to ensure the “remembering” and “comprehension” of what is preserved in the “EvvelMahfuz” (Primordial Preserved). Notably, the analogy of the “du”m” and “tek” beats in the kudüm drum to steps in life, and the explanation of the concept of “journey” (seyir) through Nesimi’s verses, add concreteness to our claims. This “journey” offers the individual possibilities of self-discovery, hearing, and seeing in their existential path.

In conclusion, our study reveals that theoretical music is a transcendent discipline related to the comprehension of the “self,” and that memory, as the “essential name” (cevherisim), constitutes a special boundary for the “Self.” Theoretical music is the remembering and comprehending of what is preserved in memory through usûl and makam. This is a process that enables a person to reach their own essential truth by hearing, seeing, and finding themselves. The article offers a unique and profound understanding of music’s transcendent aspect and memory’s role within it. This understanding emphasizes the unique thought process of the Anatolian Yeast and the inseparable connection of Turkish music to this thought, providing an alternative perspective to Western-centric approaches to music and philosophy.

Keywords: Music, Theory, Memory, Theoretical Music, Philosophy

Giriş

Musiki, Antik Yunan'dan günümüze “mouses” (musalar), “mousika” ve “müz”ler anlamında gelmiş köklü bir terimdir. Yunan, Mısır ve Sümer mitolojilerinde sıkça yer verilen bu kavram, genellikle teolojik ve mitolojik bağlamlarda tartışılmıştır. Müzik, hafıza ve insan felsefesi arasındaki kuvvetli bağ konusunda birçok görüş vardır. Bunlar temelde müziğin insan, insan zihni ve evren tasavvuru (kozmogoni) ile ilişkisini araştırmaktadır. Örneğin bu ilişki Pisagor'da “dünyevi ve semavi müzik arasındaki benzerlik ilişkisi bağlamında sayılar ve sayısal oran anlayışı itibarıyla” (Hafız, 2022: 11) öne çıkarılmıştır. Bu bakımdan metafizik temelli bir müzik, matematik, dünya ve evren algısı görünmektedir. Hatta bu “kürelerin müziği” olarak uzun yıllar müzik ve matematiğin temelini teşkil etmiştir.

Başka bir örnek olarak Farabi ve İbn-i Sina'ya bakacak olursak, Pisagor'un aksine bu iki düşünürde “duyusal algı” (aisthesis) (Hafız, 2022: 11) üzerine bir müzik anlayışı hakimdir. Hatta İbn-i Sina müziğe olan yaklaşımını Tanrı-evren ve varlık anlayışını ortaya koyduğu “südûr teorisinden” ayrı tutmuştur (Hafız, 2022: 11). Bu demek değil ki Farabi ve İbn-i Sina müziği “metafizik” ve “ontolojik” alandan uzak tutmuştur. Özellikle Sina'nın yapmak istediği Pisagor'un “monochord” tek sesli-tekdüzenli müzik sisteminin kendi içinde ontolojik bir zemini içermesinin yanında, “ruh ve nefis” bakımından müziğin anlamını ortaya çıkarmak ve “insana bakışını” böyle tanımlamaktır.

Müziği yalnız bir eğlence ve pedagojik form olmanın ötesinde gören sanatçılardan Wagner'in görüşüne göre de müzik “kendisinde ve kendisi için” bir varlık alanı olarak ideal ve en üstün sanat formu” olarak sanatsal nihilizm bağlamında kişi bakımından “bir var olma ve yok olma” biçimi olmaktadır. Musiki, bu yönleriyle bakıldığında, dışsal, ayrışık, anlamlı ses örüntülerinden öte, matematiği ve metafiziği olan, kişisel olduğu kadar evrenselde olabilen yani, içten-dışa; dıştan-içe akabilen “psukhe-benlik-kendilik” kaynaklı bir “yeti”² olabilmektedir. Bu yeti armoni, ritim, aheng, usûl, makam gibi suretlere bürünmektedir. Bu kelimelerin anlamlarına az da olsa çalışmamız temas etmektedir.

2 Yeti kavramı Aristoteles Metafiziği'ne ait bir kavram olup Yalçın Koç buna “kuvvet” demeyi tercih etmektedir. Anlaşılması bakımından “yeti” olarak devam edilmiştir.

Müzik sözcüğünün kökeni olan “mouses” ve “mousa” kelimeleri, mitolojideki anlamıyla “müze”lerle ilintilidir. Müze, Antik Yunan’daki “Musalar mitinden” kaynaklanır; çünkü müzeler, tarihsel ve toplumsal belleği akılda tutma/unutmama işlevine sahiptir. “Mousa” ya da “musa”, bugün kullandığımız “müzik” sözcüğünün köklerini oluşturmaktadır. Başka görüşe göre müzik sözcüğü, Yunan Mitolojisindeki dokuz ilham perisi olan «Mousalar»dan türemiştir (Dönmez & Kılıçer,2011, 103-104). Yine Yunan Mitolojisi’nde adı geçen Dokuz ilham perisine adını veren “Musalar” sözcüğünün etimolojik kökeni ise, “Yunanca akıl, düşünce, yaratıcılık gücü” kavramlarını içeren “men” kökünden gelmektedir. Bu kök Zeus’un Mousaları üretmek için birleştiği Mnemosyne’nin adında da Athena’ya gebe kalan Metis’in adında da görülmektedir (Erhat, 1997: 206).

Tarihsel sürecinde, “müze” veya “mnemosyne” kelimelerinin her ikisinin bütünleşik bir anlamda olmasından ötürü, müziğin “hafıza” ile doğrudan ilgisi olduğu düşünülmektedir. Müzeler, bir şeyin nereden nasıl geldiğini ya da “aktığını” işaret ederken, “mnemenou”nun ise dokuz ilham perisi olarak geçen “musaların” annesi olması bakımından akan bir “kaynağa” işaret ettiği düşünülebilir. Kaynaklar bu ilintiyi mitolojik olarak temellendirmiştir. Yalçın Koç’a göre “mitologia” doğrudan bir şeye ilişkin bir bilgi kaynağı ya da ona ilişkin “ilk neden” olamamaktadır. Çünkü ona göre mitoloji “inanç sistemlerinden” kopyalanarak getirilmiş ve zamanla bağlamından kopmuş durumdadır ve söz esasında bir “hikayat”tır. Fakat birçok disiplin gibi mitolojilerin de cevherî-özel ve “kelamî” boyuttan sapmak suretiyle zaman içinde kültürler arası bir bağlam değişikliğine uğraması ihtimali kaçınılmazdır. Koç’un mevcuda ilişkin tasavvuru, “asli isim” olan “ben” ile irtibatıyla kaimdir. Bu nedenle filozof, fikriyat üzerinden bir “mevcut” evren ve mefhum tanımını kabul etmemektedir.

Şu hâlde günümüzde hâlâ baskın bir “kültür” veya insansal “başarı” kabul edilen ritim temelli “Grek Latin Kilise Diyarı” müziğinin temelsizliği ya da Türk müziğinin temeli bugünün şartlarında örtük de olsa bulunabilir mi? Müzik her yerin (topos) ve her şeyin içerisindeyken “hafızayı” nasıl örtmektedir? İnsanın “kendini duyma” yolculuğunda nereden ve nasıl bir bakış ve görüş ile hafıza ve müzik ilişkisine temas edilebilir? İçsel

açıdan “kendilik” veya dışsal aidiyetlerin musiki ve hafıza ile ilgisi Koç ve Nazariyat bakımından nasıl bir “kimlik” inşası oluşturmaktadır? Bu soruların cevabı belki Batı’nın da bir zaman sıkça tartıştığı en temel kavramlardan olan “hafızadan” yola çıkılarak bulunabilir. Dahası içinde bulunduğumuz dijital merkezli çağda, “bilinçli bir hafıza kaybı” (amnesia) yaşanırken, en azından musiki ve hafıza ilişkisi kurularak bazı “temel” ve özsel tanımlamaları yeniden yapmamıza kolaylık sağlanabilecektir.

Nazari Musiki: Seslerin Sureti-Suretin Seyri

Nazariyat herhangi bir “şeyin” iç temellerine ve zeminine yönelir. Keza nazari bakımdan insan tanımı da doğrudan “kendini duya-bilen” fert olabilen insandır. Buna “ferdi birey” denir. Anadolu Mayasından mayalanmış olan kişi “kendini” kendinde duyar. Buna ilişkin düzeyde eyler ve görür. Anadolu Mayası bakımından Türk musikisi, Koç’a göre “Anadolu Türk kimliğinin en etraflı şekilde tezahür ettiği haznedir” (Koç, 2011:9). Hazne, başta “ney” olmak üzere birçok çalgıda gövdeye verilen addır. Yine Anadolu öncesi, Orta Asya Türk Ordu sisteminde de kavrama ordunun “mevzilendiği,” konuşlandığı, biriktiği, yer tuttuğu -makamlara da denmektedir. Dolayısıyla Anadolu Mayası, Türkistan’dan gelen Kelama dayanmaktadır. Bu “Kelamdan” kasıt ilahiyat ilimlerinden olan bir disiplin değil, “zamansız, mekânsız bir izi” “kadim demde hatem olan sözdür” (Koç, 2007:173). Anadolu Mayası, Anadolu Türk Kimliğinin aslını; devletin-toplumsal teşekkülünü, orduyu, “kültürü,” sanatı, musikiyi bütün “var olma” biçimlerini de belirlemektedir.

Koç’a göre Türk kimliği “asilla,” “asli isimle” veya onun çoğulu olan “usülle” bağı koparmamıştır. Çünkü, kelama bağlı (raptedilmiş) bir gönle dayanmaktadır. “Gönül, körük manasında “gön-nefes” kelimesinden türetilmiştir. Nefesin, “ilahî manada akan» nefesin ve onun musikide ve eşyada (levazımat) metaforize edilmiş hali olan “körüğü” bu manada mütekabili-karşılığı “(ismi) gönül’dür” (Koç, 2024a: 149). Koç’a göre “Fars,” “Arap,” “Latin,” “Grek” vb. isimli itibari kimlikler ise, bu özden ve kelamı anlayan ve anlatan “gönülden” kopmuştur. Türk musikisindeki bu akış ise devam etmektedir. Sebebi ise Anadolu Türk Kimliği olan kelamla yoğrulmuş “maya”dır. Maya, insanın kendi özü ile birliği sağlamış ve bununla “aşmış” ve aşkınlaşmış olan kişinin dayanağıdır. Varlığı

anlamada, bilmede, ahlakta veya sanatta ayırt etmeksizin bu aşkınlık belirleyicidir. Kendi özünü muhafaza ve hatırlama, cevher olan “ben”deki hafıza kuvvetine dair bir sonuçtur. Keza bir şeyin cevher olması demek kendiyle “aynı” olması demektir.

Meseleyi bir katman daha derinleştirirsek eğer, Türk müziğindeki bu “kendini bilen, duya-bilen fertteki” “cevheri” tezahürün esasında “hafızadan akan” duyumlar ya da kuvvetler bulunmaktadır. Söylemce şu deyimleri insanlar sık sık dile getirir: “kendimi kaybettim,” “kendimi duyamıyorum,” “kendimde değildim.” Bu “kendindelik,” hafıza kuvvetinden akan “an”ların zaman kaydına vurarak -yani “darb ederek”- düşürdüğü giriş çıkışlardır. Kudüm ve neydeki vuruş ve nefes “metaforası” da aynı “birlik” esasıdadır. Bu nedenle nazari musiki de bir müzik teorisi olmaktan öte bir “varlık felsefesi” disiplindir, merkezinde de “kendini duyan insan” bulunmaktadır. Elbette Türk Musikisinin bu temele dayalı olması onu “müzikolojik” bir tasnifin içine de sokmaktadır. Çünkü müzik sistemlerinin içerisindeki “sıra” ve “çoğaltma” fikrine dayalı ritimsel ayırımın dışında, musikimizdeki “doğaçlama” ve bir defalık “duyuş ve sezgilerin” varlığı onu genel müzik algısının alanından çıkarmaz. Bu da bir türdür. Fakat asıl olan her sanat veya diğer insan başarılarında olduğu gibi müzikte de işin esası, onun zemininin bulunmasıdır.

Türk müziği bu anlamda doğurgandır. Mesela “gön” denilen akciğerden yola çıkılarak yani “nefes veren körük ve kalbin vuruşunu” “an”lara ve “dem”lere dönüştürerek oradan «kû-dem» (*kudüm) ve “ney” enstrümanı çıkarılmıştır. Batı felsefesinin ve müziğinin de benzer metaforik sembolleri elbette bulunmaktadır. Mesela “organon-org” veya piyanodaki “7’li nota” sisteminin Katolik ayinlerinde “yaratılış bahsi” ile ilgili anlamları olduğuna dair yorumlar bulunmaktadır. Bu anlamda daha sonraki çalışmalarda mukayeseli olarak bakacağımız “batı müziği formları, fert, birey, kimlik ve sanatsal etkileri” nazari bakımdan tartışmaya açık görünmektedir.

Koç’un iddiasına göre Anadolu Mayası’nda kastedilen insan tipi”ferdi” bireydir. Ona göre Batı felsefesinde insan sadece “toplum içinde bir sayı” ya da yığın içinde bir adet hükmündedir. Anadolu mayasında, “insanın varlıksal dayanağı bizzat “kendi esası”dır. Grek-Latin-Kilise diyarında

“insanın varlıksal dayanağı”, “düşünme ve idrak yetileri”nin yanısıra “yığınsal aidiyeti” ve “benzerleri ile olan yığınsal bağlantısı”dır. Anadolu mayasında “insan”, bizzat “kendi esası” üzerinden tesis edilir; bu itibarla “ferd”dir. Grek-Latin-Kilise diya rında “insan”, bazı “yeti”leri ve “yığınsal aidiyet” üzerinden tesis edilir; bu itibarla «yığınsal» (Koç,2007:19) olduğunu görürüz.

Anadolu Maya’sının hüviyet verdiği «ferdi birey» ise kitleden bir parça değil sadece kendi olması bakımından biriciklik taşımaktadır. Bu sebeple Batı felsefe ve sanatına yapılan temel eleştiri herkeste ayrı ayrı açılan “doğuşun” ve ona bir “kimlik”-hüviyet veren doğuruşun yok edilmesindendir. İnsan’ın “hafıza, muhayyile ve idrak” kuvvetleri sarf ederek bulduğu “nazari musiki” bu “doğuşun” ve “doğuruşun” nazari musiki ile ortaya çıkarıldığını sık sık vurgulayan Koç’a göre; Batı’nın özellikle “örttüğü” mefhumların başında “hafıza” gelmektedir. Bu nedenle nazariyatın bütününe duymak, seyretmek, kendini işitmek gibi konular özellikle vurgulanmıştır. Koç’un yazmış olduğu *Nazari Musikinin Esasları* adlı eser de bu nedenle doğrudan bir müzik teorisi olmayıp bu çalışmayla anlatmaya çalıştığımız kimliğin ya da “özel» aidiyetin izlerini sürmektedir.

Nazari Musiki’nin Esasları isimli eser, nazari musikin hatta musikin temeline bağlı esaslarını incelemekte ve bunun aracılığıyla da Türk Müziğinin zeminine işaret etmektedir. “Nazari musiki” terimi, Koç’un kurmuş olduğu sistemde “suret nazariyatı’nı” ifade etmek için kullanılmaktadır. Suret nazariyatı, nazariyatta geçen ve ana kavramları açıklamak için kullanılan genel bir terimdir ve “Nazari musikin” oluşumunu inceleyen ve bu yolla “Türk musikisi”nin kaynağına temas eden bir yaklaşımdır. Çünkü “nazariyatta” bir şey ya “suretli-içli”dir ya da “suretsiz-içsiz” yani “sözde” dil esasıdır. Sözün ve dilin takati kadar ifade edilebilmektedir. Nazariyat bakımından bir şeyin “suretli” olması “çokların birlikteliklerinden oluşmamış” basit ve birlik esasında olmasında olması demektir. Türk müziği ve diğerleri arasındaki temel ayırım, suretleri “birlemesinde” yani tek sesli olmasıdır.

Bu bakımdan Türk musikisi “aynılığı çoğaltarak replikasyon üreten” ritime değil “suretin devredişini birleyen” usûle, tekrara değil “devr”e

bağlı oluşuyla karakterizedir. “Usûl” ve “makam”³ bu nedenle “nazar”i musiki”nin temelidir. “Kuvvet”, “zaman”, “devr” ve “perde” gibi terimler de “nazari musiki” içerisinde ele alınmaktadır. Bunlar da “nazariyatın” diğer unsurları gibi irrasyonel-gayrınisbetlidir. Gayrınisbetli, ölçülemez, orantılanamaz, yinelenemez anlamında, klasik mantığın ya da müzik ölçülerinin dışında olmaktadır.

Türk musikisinin “nisbeti (ratio)” (orantıyı) bizatihi aşan ve “gayrınisbetli unsurları” (irrasyonel öğeleri) birleştiren “Kudüm ile Neye” mahsus bir yapıda olduğu ileri sürülmektedir. Zira teknik olarak neydeki ve diğer Türk müziği enstrümanlarındaki bazı “arızalı sesler”, “bakiyyeler”, “çeyrek” denilen birim ile dahi ifade edilemeyecek küçüklükteki sesler musikimize özeldir. Koç’un sistematize ettiği gibi, müziğimizin “rasyonel yetiyle ölçülemeyecek kadar” özel ve biricik olduğunu, dahası “ferdi oluşunu” ispat etmektedir. Bu nedenle “Grek-Latin-Kilise diyarına” mahsus düşünceden farklı bir zeminde konumlandırılmıştır. Dolayısıyla Türk müziği, “suretli ses” aracılığıyla “nazari musikiye” has “zamanı” bulmak, seyretmek (içinde hareket etmek) ve duymak olarak ifade edilebilir. Bu “duymak” esasında “kendini ve kendiliğini duymaktır.”

Seslerin İçi ve Hafıza

Ses, nazari musikide “suretli ses” kavramıyla ifade edilmektedir. Nazari musiki, “suretli ses” vasıtasıyla, “anların sırası” itibariyle düşünülen zamanı “seyretmek” esasına dayanır. Fakat bu zaman, mevcut zaman algısından ziyade (kronos), Psukhe tarafından kuvvet sarf edilen **“kuvvet zaman dairesine”**⁴ilişkin zamandır. Birbiri arkasına sıralanmış olan “an”lar değildir. Nisbetsiz, orantısız, zihnin ve algının ötesini tutmaktadır. Kayıtlı zamanı aşar ve harf-ses-harmoni gibi esaslara dayanmaktadır. Ancak, “nazari musikiye” has “zaman”, “an”ların sırası” olarak düşünülen “zamanı” bizatihi “aşar”. Bu, nazari musikinin zaman algısının, zihnin ve nisbetli (orantılı) zamanın ötesinde bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Buradaki zaman ve yer algısı tektir; birlik üzeredir. Düşünsel ve

3 Koç “usûlü” “suret devr”i’nin suret’i” ve “makam” ise “suret seyr”i’nin suret’i” (Koç, 2011: 212-213) olarak tanımlanmaktadır.

4 Psukhe’de zamanın, devrin ve seyrin oluştuğu hafıza fonksiyonu olup, musiki yaratılırken bu dairede işlem görülmektedir. Batı müziğinde karşılığı bulunamamıştır.

rasyonel yapılar bunları anlatabilmek ve anlayabilmek için ayrışık hale getirmektedir. Mevcut içinde her şey “iç içe dürülü” olduğu için psukhe bunu seyrederek ve duyarak birleştirir. Zamanın, yerin, harflerin, sesin suretleri de böyledir. Suretleri musiki esasında birleştirmektedir. Bu birleştirme musiki esasında “usûle” tekabül” etmektedir. Nazari musikide usûl ve makam psukhe’deki bu seyrin birliğinin iki ayağıdır.

Nazari musiki “suretlere” “birlik” vermektir. Bu nedenle “teksepli” (monofonik) bir doğaya sahiptir ve orantısızdır. Nisbiliğe-orantısallığa dayanmasından dolayı Grek-Latin Kilise müziği ise polifoniktir. Nisbilik veya gayrınisbilik “seyrin” devamlılığını belirleyen “usûl” bakımından incelenmiştir. Usûl, “nazari musikinin” çıkış yeri veya kaynağı denebilir. Kelime anlamıyla da “usûl” “asılın” çoğulu olup “asli isim” ile ilişkilendirilmektedir. Aslında “Türk musikisi” “suret nazariyatından” gelen “iz” nedeniyle irrasyonel olmaktadır. Psukhe’nin kendini duymak suretiyle rabtettiği suretleri “aheng” ile bir “devr” içinde seyrettirmesidir. *Nazari Musiki’nin Esaslarından* anladığımız kadarıyla, “ahengin” ve “usûlün” tanımı, “suret nazariyatı” içindeki gayrınisbetli zamanın “açık” olmasının seyridir.

Psukhe’ye “bene” ya da suret rabteden cevhere mahsus “hafıza” itibariyle “rabtedilen suret” veya suretlerin seyri ve “idraki” bu yolla açılmaktadır. Bu örüntü kapalı gibi görünse de meseleyi basitçe anlatırsak; “-Ben bir şey duyarım, onu bir harf ve ses esasında hafızamdan akanı doğrularım sonra onunla akan sesler üst üste gelerek bir “uyum” oluşturur, benim ben oluşumu bu “akış” ve “uyumu” devam ettirdiğim sürece “kendimde” kalır “mevcuda, insana, maddeye, Tanrıya, evrene” anlamlar türetirim, bu benim hayatımın kaydının seyrinin müziğidir” bu aktıkça “ben” ben olarak kalırım” Türk musikisi de buna uygun formda kalarak “dem” ve “an” üzere darb ve nefes üzere kalmış yegane musikidir” denilebilir. Bu bir yorumlamadır, hafıza ile olan bağa yönelik düşünülebilirse de bunu psikolojik bir süreç olarak eleştirmek de mümkündür. “Evvelden” akan anı teşkil eden seyrin özü budur. Evvel, öncelik sonralık değil zamanın “aşkın” tarafıdır ne önü ne de arkasındadır.

Evvel Mahfuz, hafızanın kaynağıdır, kendisidir ve “cevher isim” yani “ben”dir. Eğer bilgi veya nazari duyuş bir “hatırlama” ise bunu başkasının

bilemeyeceği ve ölçemeyeceği biçimde yani “gayrı nisbetli suretlerin devri” şeklinde duyacak ve hatırlayacak olan kişinin yine “kendisidir.” Bunu anlamamızın zorluğu, kişinin ya da her biri insan “tekleri” olan fertlerin, kendiyle kurduğu temasın “cevher isimle” geçen süreçlerden değil de “bölünmüş kimlikler” üzerinden kurulmaya çalışılmasındandır. Bu sebeple de kişi her defasında bu kimliklerden birinden sıfat alarak “o olduğunu zannettiği beni” üzerinden kendini bilmeye, duymaya idrak etmeye çalışmaktadır.

İşte “nazari musiki” her ne kadar “nay ve kudüm” üzerinden ve musiki teorisi üzerinden tanımlanıyor gibi görünse de aslında merkezinde her kişinin kendine ait olan “ben” ve “o”sundan türemektedir. Gayrı nisbiliği de devretmesi de bu sebeple her defasında yeniden duyulmaya ve idrak edilmeye çalışılmasındadır. Psukhe’de duyulan ve “devreden suretlerin seyri” aslında ve nazari ahenge raptedilmiş olarak “evvel mahfuzun” “hatırlanmasını (mnemoneuo)” ve bu yolla da “idrakini” temin eden “vasıtayı” ifade etmektedir. Dolayısıyla psukhe’nin kuvvetleri bakımından hafızanın sabit, “suret rabteden cevherin” ve bu itibarla “evvel mahfuzun”, “gayrınısbetli değişim” cihetinden “sabit” olduğu görünmektedir. Değişken olan ise her defasında hafızadan akarak “devr” suretiyle nazari musikinin oluşumuna sebep olan “muhayyiledeki” suretlerin birbiri “içine” devri ve darb edilişidir.

Kudüm her “tek”inde darb ederek yeniden bir suretin hafızadan gelmesine ve kişinin zihni ve içsel seyrinde yer (topos) bulmasına aracılık etmekte ve bunu yaparken de usûl temelli bir “ahenk” ve çıkılıp inilmek üzere makamlarda durarak bir “ben” musikisi oluşturmaktadır. Bu seyrin her açılış kapanışına “kuvvet zaman dairesi” denilmekte ve “gayrı nisbetli birlik (unitas irratio’nalis)” anlamında “zaman” tayini bakımından “usûl rabtına” dayanmaktadır. Türk musikisinde usûl “vuruş” demektir. Barkçın’a göre «her «an» duyduklarımız kadar duyamadığımız sonsuz sesler, sonsuz vurular, tik-taklar, pat-patlar, gel-gitler var” (Barkçın, 2024:47) işittiğimiz kadar işitemediğimiz bu güçlü ve güçsüz, suretli ve surete bürünmemiş sesler usûldür.

Asıllar anlamında usûl, Psukhe’nin asılla-asli isimle irtibatın seyrini belirlemektedir. Usûller benzese de bu seyir bir defalıktır ve doğaçlamadır. Batı müziğinde doğaçlamanın çok yaygın olmadığı bilinmektedir. Türk

musikisine ait olan “hoyrat, nefes, gazel, kaside, uzun hava, kırık hava, taksim ve peşrev” gibi doğaçlamalar o anda “bestelenir” ve gelip geçer. Nazari anlamda söylersek hafızadan akan suretsiz kuvvet zaman dairesinden geçerek tek zamanlı olarak darb edilir ve zaman kaydı altında suretli bir sese dönüşerek idrak edilerek (nisbete indirilerek) “tab” edilmektedir. Bu vuruşlar “düm” ve “tek” şeklinde olup ilki diğerinden kuvvetlidir. Hayatın içinde usûl raptının da bununla çalışmadığını iddia edebiliriz. Keza insan yürürken, sağ ve sol ayağı düşünüldüğünde biri diğerine göre kuvvetlidir (Barkçın, 2024:49). Arapçadaki “seyir” kelimesinin de yürüyüş anlamı taşıması bu manayı desteklemektedir. Sağ ayağı kuvvetli olan birinin, sağ ayağı her “düm” bastığında “sol” ayak “tek” vuracak ve seyir bu usûlde sürecektir.

Bu nedenle “suret nazariyatı bakımından” usûl, ahenge özel yer’dir (topos). Bu “yerde” her iniş çıkış ve nefes alma “makam” yani durulan yer, makamın ise içindeki ise “suretli ses” olmaktadır. Nazariyatın özünü anlatan kavram olan “suret”, aslında “suretli sesten” ibarettir. Vizüel (gözlemsel) ve okülosantrik (göz merkezli) dünyada bu kavramı anlamak oldukça zor görünmektedir. Fakat insan-birey-fert yapıp ederken, yaşarken, eylemde bulunurken, bu içindeki suretli seslerle “psukheden” doğuş ve doğuruş vasıtasıyla haberdar olmaktadır. Ben’den “suret rabteden cevherden” doğrudan suretli ses, “doğuş (genesis)” yoluyla duyulmaktadır ve bu ses bileşik değil “basittir” ve “içlidir”.

Suretin, kendini seyretme ciheti” ise zamanın kaydına tabi olup sahne esasında açılmaktadır. Suretin kendini görmesi, suretin, kendini işitmesi itibariyle düşünülen “şuura” bağlıdır. Bu itibarla suret nazariyatı bağlamında suret rabteden cevheri evvel mahfuz olarak, onu da basit kuvvet olarak hafıza olarak anlayabiliriz. Yani her “bir defalık” suretlendirme ve idrake indirme süreçlerinde evvel mahfuz olanın hafızanın kaydından düşürdüğü “tasavvurla” yani suretle “bilme” eylemi gerçekleşmektedir. Bunu dememizin sebebi “bir defalık” oluşunun ve bugünkü “felsefelerce” esas alınan rasyonalite yani “orantisallaştırma” ekseninde olmayan zihni ve kişisel süreçlerin ortaya çıkarılmasını vurgulamaktır. Bu bağlamda “suret rabteden cevhere” ait suretle, suret rabteden cevher yoluyla “rabtedilen sureti” karıştırmamak gerekir. Birisi kendini işitmek ya da görmek iken diğeri kendiliğini bilen bir cevherin gösterdiğidir.

Musiki esasında söylersek, ‘sazendenin içte duyduğu’ ile duyduğu ‘sesin içini’ görüp bazı cihazlardan bize de duyurması aynı değildir. Bu anlatılanlar “nazariyata dair fikriyat” esasında suret nazariyatı itibariyle geçerlidir. Yoksa “suret rabteden cevhere” ait “sureti” düşünmek, nazariyat itibariyle muğlaktır. Eşyaya ve mevcuda giydirilen sıfatlarla alakalıdır. Nazari dilde ise “suretsiz vasıf” esasında “suretli isim” olarak seyirdir. Keza musikimizde çok eskiden bestelenmiş olan Nesimi’ye ait şu dizeler baştan beri söylenen seyir meselesine nazari bir delil teşkil etmektedir:

**“Gâh çıkarım gökyüzüne seyrederim âlemi
Gâh inerim yer yüzüne seyreder âlem beni
Gâh giderim medreseye ders okurum Hak için
Gâh giderim meyhaneye dem çekerim kime ne”⁵**

Seyir, nazariyatın aslıdır ve sahne esasında bir içsel iz sürmedir. Olan bitenden ve ayrışık düşkün dünyadan “aşkın” olana temas edilerek kurulan bir bakıştır. Nesimi’nin “gökyüzü” “yeryüzü” diye metaforize ettiği yer (topos) suret(ler)e ait durulan (makam) ve tekrardan psukheye (dönülen) devredilen (usûl) mahallerdir. Dolayısıyla beyitte geçen âlemi seyir usûle, yeryüzünü seyretmek durulan yer olan makama işaret eden bir anlama bindirilebilir. Bu örnek seyrin suretinin tekrar kişide biten “ölçülemez” gayrınısabetli yüzüne vurgu yapılmak için düşünülmüştür.

Suret nazariyatı temelinde hatırlanan da (gayrı nisbetli) zaman kaydı altında suretin bizzat kendisidir. Psukhe’nin yani “suret rapteden cevherin”, rasyonel yeti veya deneyimle değil “hafıza kuvveti” kullanarak “aheng” oluşturmastır. Aheng kısaca, birbirinden bağımsızmış gibi zannedilen iki suretin, ya da bir şeyin (ses, madde, görünüm, his) içte ve dıştaki vasıflarının, «aynılığını» ve zamansal olarak (gayrınısabetli zaman) «birliğini», uyumluluğunu duyabilmektir. O yüzden Koç’un nazariyat eserlerinde “nazari musiki” dediğimizde kastımızın bir çalgı aleti ya da ağızdan “entonasyonla” çıkan “tanımlı sesler” olmadığı yinelenmektedir. Keza Türkçede “aheng” kelimesine “uygunluk ve düzen” anlamı verilmiştir.

5 CÖMERT, Eray. (2023). “Kul Nesîmî’nin ‘Kime Ne’ Redifli Meşhur Nefesi: Haydar Haydar’ın Tekkelerden Sahnelere Uzanan Asırlık Yolculuğu”. ODÜSOBİAD, 13 (1), 115-158, doi: 10.48146/odusobiad.1207457. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2783663> Erişim Tarihi: 06.05.2025.

Yine Omsanlıca-Türkçe lügatte “aheng” bağlamında ve felsefi anlamda “ahengi ezeli” şeklinde “öncel düzen” anlamında başka bir kavram daha bulunmakta olup Fransızcası “harmonie preetible” (Devellioğlu, 2003:15) yazılmıştır.

Dolayısıyla sık sık tanımı tekrar edilen şekilde suret nazariyatı yani nazari musiki, suret rapteden cevher olan “ben”in evvel mahfuzda ahengin suretini usûl olarak, ahenge ait seyrin suretini de makam olarak hatırlamasını sağlayan vasıtaadır. Usûl, iç ve dış birliğini sağlayan “harmoni” olan ahengin mahalidir, yeridir. Suret nazariyatının teşkilini sağlayan ise, gayrınısabetli zamandır. Usûl, öncesinde de bahsettiğimiz üzere asılla yani asli isimle kurulan irtibat olup, psuhke’ye ait suret devridir ve bu nedenle aşkın olandır.

Sonuç

Nazari musiki aşkındır ve aşkına aittir. Aşkın oluşu “önermesel”, deneyimsel ve görsel dünyada karşılık bulamamasının yanında, “ben” idrakine ilişkin olmasındandır. Ben temel anlamda bir birlik bölünmezlik esasında bir cevherdir ve nazariyat bakımından da asli isimdir. Mevcuda ilişkin tanımların varabileceği sınırdır denilebilir. Hafıza, bu anlamda “cevher isim” olarak “Bene” özel bir “hudut” olarak düşünülebilir. Hafıza, psukhede korunanın “muhafaza edilenin bağlantıları” yani “mahfuzun rabtıdır” ve “hatırlamak” (içten getirmek) ile yakından ilişkilidir.

Nazari musiki açısından ise, aşkına özel “evvel mahfuzu”, bizzat “işitmek” yoluyla “hatırlar” ve “muhayyile” vasıtasıyla bu temelde idrak eder. Bu durum, hafızanın içeriğinin, nazari musiki’nin sesleri aracılığıyla aşkın tarafından duyulduğunu ve anımsandığını göstermektedir. Aslında nazari musiki, içte birlik oluşturan sesin hafızada korunan ile darb edilerek hatırlayışı sağlayan uyumluluktur.

Nazari musikinin esası, “suretleri bağlayan, yakalayan ve birleyen cevher” olan “bene” mahsus kayıtsız hafızanın (evvel mahfuz), usûlle (suret dairesi rabt etmek), “makam” yoluyla bu “suret dairesini seyretmek” yoluyla “nazari ahengin”/uyumlu birliğin hatırlanmasından ibarettir. Dolayısıyla, usûl ve makam, sadece musiki kalıpları olmaktan ziyade, “evvel mahfuzun” hatırlanarak idrak edilmesinin, hafızanın ve seslerin-

harflerin içinin nasıl teşekkül ettiğini gösterebilen tümellerdir. Özünde birliğin seyrini anlatmak isteyen, bu karmaşık gibi görünen yapıda basit ve içli suretlerin ahenk ile «ben»in kendi hakikatini işitmesi ve aşkınlık idrakine varabilmesi esastır.

Suret nazariyatı ismiyle de anılan nazari musiki, hafıza ve seslerin iç dünyasına derinlemesine bir bakış sunar. Suret'li sesleri ve “ağır-içli sesler” vasıtasıyla psukhe'nin aşkın oluş özelliğiyle hatırlanır ve idrak edilir. Bu hatırlama, “usûl” ve “makamla”, Nazari Musiki ya da Türk müziğine özgü kavramlar tarafından şekillendirilir ve lineer zaman algısında olan zihninde ötesinde, “irrasyonel” bir zaman algısı içinde gerçekleşir. Birlik seyri bu hatırlanma ile mümkün olmaktadır. Kişi her “dem” den “an”a kayıt düşerek kendiyle irtibata geçecektir.

Nazari musiki, bu bağlamda, sadece fiziksel bir işitme deneyimi olmanın ötesinde, aşkının kendi özüne ait “ilk doğuşu” hatırlama, deneme ve idrak etme yolu olarak da anlaşılabilir. Seslerin içinde olan “ağırlık”, nazari musikiyle “darb edilerek” ve “nefes” ile “gön” verilerek “gön'üle”, aşkının “evvel mahfuzuna” açılan bir dünyadır, hafıza ise bu içsel seslerin anlamlandırıldığı ve idrak edildiği aşkın bir mahal olarak belirlemektedir. Bu açıdan nazari musiki, müziğin aşkınsal yönü ve hafızanın bundaki rolüne dair suretli, özgün ve derinlikli bir anlayış oluşturacaktır.

Kaynakça

- BARKÇIN, Savaş (2024).40 Makam 40 Anlam, Ketebe Yayınları:İstanbul
- CÖMERT, Eray (2023). “Kul Nesîmî’nin ‘Kime Ne’ Redifli Meşhur Nefesi: Haydar Haydar’ın Tekkelerden Sahnelere Uzanan Asırlık Yolculuğu”. ODÜSOBİAD, 13 (1), 115-158. doi: 10.48146/odusobiad.1207457 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2783663> (Erişim Tarihi: 06.05.2025).
- DEVELLİOĞLU, Ferit (2003). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Aydın Kitabevi-Ankara
- DÖNMEZ, Banu Mustan & KILINÇER, Zafer. (2011). İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt/Vol.1 Sayı/No.1: 101-113.
- ERHAT, Azra (2008). Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HAFİZ, Muharrem (2022). Müzik ve Felsefe “Klasik Dönem İslam Filozoflarının Müzik Felsefeleri”, Klasik Yayınları, İstanbul.
- KOÇ, Yalçın (2007). Anadolu Mayası. Cedit Neşriyat, Ankara.
- KOÇ, Yalçın (2011). Nazari Musiki’nin Esasları. E Yayınları, İstanbul.
- KOÇ, Yalçın (2024). Cevher Theografyasına Giriş. Cedit Neşriyat, Ankara.