

RAST

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

14 Nisan 2014 Cilt II, Sayı 1 Bahar Sayısı

Uluslararası Rast Müzikoloji Dergisi'nin bu sayısı İstanbul Üniversitesi
Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama Araştırma Merkezi
(OMAR) ile akademik işbirliği içinde çıkarılmıştır.



Bahar Sayısı Editörleri

Yrd. Doç. Dr. Hikmet Toker - Yrd. Doç. Dr. Esra Karaol

Öğr. Gör. Bilen Işıktaş - Arş. Gör. Sami Dural

Kurucu ve Baş Editör

Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi: 10.12975

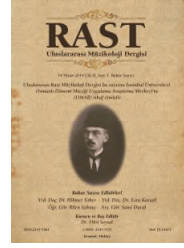
İstanbul, Türkiye



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



XX. YÜZYIL HAREZM MAKAM MÜZİĞİNDE TERMINOLOJİ SORUNLARI¹

Hüseyin AKBAŞ²

ÖZET

Özbek Türkleri makam müziğinin temelleri; Farabî, İbni Sina, Safiyüddin Urmevî, Abdülkadir Meragi gibi daha birçok müzikbilimci tarafından atılmış ve VIII. yüzyıldan günümüze kadar çeşitli evrelerden geçerek bir sistem haline gelmiştir. Bugün Özbek Türkleri makam müziğini; Fergana-Taşkent, Buhara-Semerkant ve Harezmi makamları olmak üzere üç ayrı grupta incelemek mümkündür. Doğu halklarının makam müziği temelini oluşturan şeş-makam ve on iki makam sistemleri, bu makamların temelini oluşturmaktadır. XIX. yüzyıl Hive hanlığı döneminde müzikbilimle ilgili çalışmalar Harezmi bilim adamları aracılığıyla artmıştır. Keşifler devam ederken müziğin bilimine olan ilgi oldukça artmış; bunun sonucunda ise yeni kitaplar ve görüşler ortaya atılmıştır. Dolayısıyla; Harezmi makam müziğinde bir gelişme çağı başlamış, akabinde ise terminolojik çalışmalar hız kazanmıştır. Makalede, XX. yüzyıldaki Harezmi makam müziğinin gelişmesiyle ortaya çıkan terminolojik sorunlar, Özbek Türkleri makam müziği çalışmaları ekseninde incelenmiştir. Tespit edilen sorunlar ise; günümüz Özbek Türkleri makam müziği nazariyesi göz önünde bulundurularak çözüm yolları aranmıştır.

Anahtar Kelimeler: terminoloji sorunları, makam, şeş-makam, Harezmi makamları, Özbek müziği

¹ İşbu makale 6-7 Kasım 2013 tarihleri arasında Gazi Üniversitesi tarafından düzenlenen I. Genç Akademisyenler Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur.

² Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü, Türk Halk Müziği Ana Sanat Dalı, akbashus@gmail.com

TERMINOLOGY PROBLEMS OF KHWAREZM MAQAM MUSIC IN XX. CENTURY

ABSTRACT

Laying the foundations of music of Uzbek Turkics' in by many musicologists as Al-Farabi, Avicenna, Safiyuddin Urmevi, Abd al-Qadir Maraghi from 8th century to the present day has become a system through various stages. Today, it is possible to study Uzbek Turkics' maqam music divided in three different groups. They are Fergana-Tashkent, Bukhara-Samarkand and Khwarezm maqams. Eastern peoples who make up the traditional shashmaqam and twelve maqam music systems lay the basis of the maqams aforementioned. The period of Khiva khanate in the 19th century has seen increased studies about the scientific aspects of music by Khwarezmian scientists. These discoveries continue to increase interest in the science of music; new books and opinions have emerged as a result. Thus, thereafter, began an epoch of development of maqam music in Khwarezm and subsequently, the terminological studies gained momentum. This is examined problems of terminology emerged in the 20th century with development of Khwarezm maqam music in axis of the studies of Uzbek Turkics' maqam music in this article. The problems identified are take into consideration the present-day Uzbek Turkics' maqam music theory their solution was sought.

Key words: terminology problems, maqam, shashmaqam, Khwarezm maqams, Uzbek music

GİRİŞ

Özbek Türkleri makam müziğinin temelleri; Farabî, İbni Sina, Safiyüddin Urmevî, Abdülkadir Meragi, Abdurahman Camî, Necmettin Kevkebî gibi daha birçok müzikbilimci tarafından atılmış ve VIII. yüzyıldan günümüze kadar çeşitli evrelerden geçerek bir sistem haline gelmiştir. 20. yüzyılda makam müziğinin öğrenilmesi ve yaygınlaşması için birçok metot geliştirilerek; diziler, perdeler, türler, çalgılar ve nota yazımlarıyla ilgili çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Yapılan bu çalışmalar, bugünkü makam müziğinin temelini oluşturmuştur. Bugün, şark müziğinin temel yapı taşlarını oluşturan makam müziği; Orta ve Güney Asya, Orta Doğu ve Türkiye’de yaygın olarak icra edilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde yapılan seferler sonucunda ise makam müziği daha da geniş bir alana yayılarak, Kuzey Afrika ve Avrupa’ya kadar ulaşmıştır.

Dünya üzerinde temel anlamıyla “makam” sözü çeşitli adlarla anılmaktadır. Örneğin, Türkiye, Balkan Türkleri ve Araplarda makam (Shiloah, 2001: 115), Özbek Türkleri ve Tacikler arasında makom (Abdulahitov, 2003: 341), Farslarda destgâh (Abdoli, 2011: 275), Azerbaycan Türklerinde muğam (Kuşoğlu, 2007: 496), Türkmen ve Uygur Türklerinde mukam (Baskakov vd. 1968: 458) ve Hintlerde ise rak (Fitrat, 1927: 6) ya da raga (Kerimov, 2013: 110) olarak adlandırılmaktadır.

Günümüz Türkiye kaynaklarında “makam” sözü; “bir dizide, bir ya da birden fazla sesin/perdenin güçlendirilmesiyle oluşan ezgi veya ezgiler demetinin belirli bir sesle bitmesiyle var olan işitsel etki” (Akdoğu, 2003: 12) için kullanılmaktadır. Diğer yandan makam:

Kâzım Uz'a göre; "belirli bir yada birkaç aşıt üzerinde belirli bir gidiş (seyir)." (Uz, 1964: 42)

Mehmet Özbek'e göre; "belirli köklerin oluşturduğu dizi içinde başlangıç, güçlü, geçici durak ve durak seslerinin önemini belirterek, bir kurala dayalı olarak yapılan gezinmeyle oluşan ezgi kalıbı." (Özbek, 1998: 129).

Yılmaz Öztuna'ya göre; "bir durak ile bir güçlüünün etrafında onlara bağlı olarak biraraya gelmiş seslerin umumî hey'eti." (Öztuna, 2000: 228)

Ahmet Say'a göre; "Geleneksel sanat müziğimizde seslerin durak ve ikinci durak(lar) çerçevesindeki seyri ve örgüsü." (Say, 2010: 405).

Sultonali Mannopov'a göre; "makam sözünün leksik anlamı Arapçadan gelmektedir ve "yer", "mekân" anlamları taşımaktadır. Müzikal anlamda ise; sesin olduğu yer veya tam anlamıyla perde manasını taşımaktadır." (Mannopov, 2004: 23).

Al-Fârâbî ve İbn-i Sina da dâhil olmak üzere, tüm Orta Asya müzik nazariyatçıları "makam" sözünü, tam anlamıyla bir lad³, yani dizi manasında kullanmışlardır. (Akbarov, 1987: 194–195). Makam musikisinin köken olarak eski Yunan müziğine dayandığıyla ilgili birçok kaynakta not düşülmüştür. Örneğin, Erol Sayan, "Müziğimize Dair – Görüşler, Analizler, Öneriler" adlı kitabında Ziya Gökalp'ten bir alıntı yaparak: Avrupa Musıkîsi girmeden evvel, memleketimizde iki çeşit musıkî vardı. Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans'tan alınan Şark Musıkîsi, diğeri eski Türk Musıkîsinin devamı olan halk melodilerinden ibaretti. Şark Musıkîsi de, Garp Musıkîsi gibi eski Yunan Musıkîsinden doğmuştu (Sayan, 2003: 3) demiştir.

TÜRKİYE ve ÖZBEKİSTAN EKSENİNDE "MAKAM"

Makam müziği şüphesiz kendini her dönemde zenginleşirmiş ve en değerli somut olmayan kültürel miras öğelerimizden birisi olmuştur. Tarihte yaşanan savaş, göç, ölüm gibi hayatın gerçekleri yüzünden makam müziği zaman zaman gerilemiş ya da bunun aksi olarak gelişmiştir. Bazı fikir ve düşünceler kaleme alınarak sonsuzlaştırılmış, bazılarıysa bilginleri tarafından aktarılamadan -ölüm ya da istilalar sebebiyle- yok olup gitmiştir.

Hicrî VIII. asırda (13. yüzyılın sonları) meşhur Emir Timur'un kanlı savaşları Asya ülkelerini alt üst ediyordu. Emir Timur hangi ülkeyi alsa; oradaki büyük âlimleri, ustaları, şairleri ve sanatkârları Semerkant'a getirirdi. Bu yolla kendi başkentini dünyanın en büyük şehri yapmaya çalışırdı. Zübdetü-l-Edvâr ve Makâsidü-l-Elhân isimli musiki kitaplarını yazan Abdulkadir Meragi ile Şerefiyye isimli musiki kitabını yazmış olan Safiyüddin Urmevî bu getirilenler içerisindeydi. (Fıtrat, 1993: 38–39).

Özbek makam müziğinin kurucularından olan ve aynı zamanda "sistemci okul" mensupları olarak da anılan Safiyüddin Urmevî ve Abdulkadir Meragi, Semerkant şehrinde musiki adına büyük çalışmalar yürüten yazarlarımızdandır. Emir Timur'un bugünkü İran'ın Urmiye ve Marağa şehirlerinden olan bu iki âlimi Semerkant'a getirmesiyle; makam müziğinin merkezi adeta bu şehir olmuş, bu yolla Orta Asya'ya yayılmış ve âlimlerin yaptıkları çalışmalarla gelecek nesillere musikimizle alakadar belgeler miras kalmıştır. 20. yüzyılda şark medeniyetine mensup tüm halklarda Arap ve Fars kültürünün tesiri aşikârdır. Bundan olsa gerek, birçok musiki âlimi Arap ya da Fars olarak bilinirdi. Bunun böyle

³ Farklı frekanstaki seslerin birleşimi (Dolzhanskiy, 2000: 142).

olmadığıyla ilgili Sadeddin Nüzhet ERGUN, Türk Musikisi Antolojisi adlı kitabında şöyle demiştir:

“Farabi (vefatı: 339–950)’den başlayarak, İbni Sina (vefatı: 428–1036), Meragalı Abdülkadir (vefatı: 838–1439)...gibi Türk nazariyatçılarının Arapça, Acemce yazdıkları bu yanlış fikirlere sebep olmuştur. İran’da, Hindistan’da, Azerbaycan’da, Bağdad’da, hülâsa Türklerin yayıldıkları bir çok İslâm memleketlerinde yetişen değerli musiki üstadlarının tamamile Türk ırkına mensub olduklarını görüyoruz.” (Ergun, 1942: 7).

Bugün geleneksel Türk müziğinde yaklaşık olarak 500 makam bulunmaktadır. Bunların birçoğu günümüzde kullanılmamakta olup unutulmaya yüz tutmuştur. Ülkemizde kullanılmayan bu makamların örneklerine Türkiye dışı makam musikisi içerisinde rastlamak mümkündür; fakat bu makamlar icra ve usul yönünden farklılıklar içermektedir. Türk sanat musikisinde makam icracılığı nazariye ve uygulamada farklılık göstermektedir. Örneğin, Uşşak makamında segâh perdesi, teoride bir koma bemol gözüktüğü halde, uygulamada bu perde bir-iki koma kadar pes basılır (Ergöz, 2007: 99). Özbek Türkleri makam müziğinde ise icralar bazı dönemlerde farklılaşmıştır. Örneğin, 1958 yılında neşredilen nota yazılarında Neva makamının karar sesi *do* gösterilmiştir; fakat daha sonradan karar ses olarak *mi bemol* belirlenmiştir. 1980 yıllarında yeniden neşredilen nota yazılarında ise bu karmaşıklık onarılmaya çalışılmış ve Neva makamının karar sesi *fa* olarak belirlenmiştir (Rajabov, 2006: 401).

Özbek makamları XIX. yüzyılın başlarına doğru notaya alınmaya başlamıştır (Mamadjanova, 2011: 34). Özbek makamları notaya alınmadan önce tıpkı Türk halk ve Türk sanat müziğindeki gibi meşk yoluyla ağızdan ağza aktarılmıştır. Notaya alındıktan sonra da meşk geleneği sürdürülmüş ve günümüze kadar gelmiştir. Bu zamana kadar aktarılan makamlar; icracıları tarafından -istmeden de olsa- birçok değişikliğe uğratılmış ve bu yolla birçok makamsal eserlerde varyantlar açığa çıkmıştır. Özbek makam müziğini oluşturan en önemli unsurların başında makamla icra edilecek olan sözler yer alır. Güftesi güçlü olmayan eserleri, Özbek Türkleri makam müziği içerisinde bulmak neredeyse imkânsızdır. Genellikle makam güfteleri; *Lütfî*, *Babur*, *Meşrep*, *Nevaî*, *Mukumî*, *Furkat*, *Huveyda* gibi büyük şairlerin gazellerinden seçilmektedir. 20. yüzyılda bestelenen makamsal eserlerin usullü sözde gizli olan aruz ölçüsüyle belirlenmektedir. Özbek makam müziğinde usul darpları eski zamanlardan bu yana iki türlü seslendirilmiştir. İlk olarak *ten-tene-tenenen* şeklindeki seslendiriş, daha çok Özbekistan’ın Harezmi vilayeti dışında kalan vilayet ve illerde kullanılmıştır. Harezmi’de ise bu seslendirme; *tak-taka-taka-gub* şeklinde olmuştur. Sözünü ettiğimiz bu usul darpları, genellikle güftenin kelimelerine sentaktik ve semantik prozodiye uygun olarak icra etme hususunda yardımcı olmaktadır.

XVII. yüzyılın sonlarına doğru Harezmi makam müziği hâlâ meşk usulüyle geleneğini sürdürüyordu. Bu devirde; Hiveli musikişinas Niyazcan Hoca, Buhara’ya gitmiş ve orada bir müddet yaşamıştır. Bu süre içerisinde şeş-makam küyelerini öğrenerek memleketine geri dönmüştür. II. Muhammed Rehim Han zamanında musiki oldukça gelişmiş ve ilerlemiştir. Hanın kendisi de ayrıca musikiyle ilgilendiği için yaptığı beste ve küyeler Özbek makam müziği literatürüne girmiştir. Muhammed Emin Han zamanında “Kamil” mahlaslı Pehlevanniyaz Mirzabaşı makamlar üzerine araştırmalar yapmış ve bu konuda kendini geliştirmiştir. Mirzabaşı, II. Muhammed Rehim Han zamanında yeni bir müzikal notasyon hazırlama yolunu aramıştır. Kendisi tanbur sazını iyi icra ettiği için, bu çalgıyı temel alarak

bir nota sistemi hazırlamış ve bunun sayesinde şeş-makamı notaya almışlardır. Bu işlemi aynı şekilde halk küyleri üzerinde de uygulama çabaları olmuştur; fakat bunu gerçekleştirmek öyle kolay olmamıştır. Küylerdeki usul ve ahenk farklılıkları sebebiyle uygun bir şekilde notalama sağlanamadığı için bu işten vazgeçilmiştir.

Özbek makamları günümüz nota sistemine aktarılmadan önce, Kâmil mahlaslı Pehlevanniyaz Mirzabaşı tarafından bulunan “Harezmi çizigi” isimli nota sistemi kullanılmaktaydı. Bu nota sistemi sayesinde şeş-makamın tasnif⁴ ve müşkülât kısımları notaya alınmıştır. Pehlevanniyaz Mirzabaşı’nın bulduğu bu nota sistemi; kendi oğlu ve öğrencisi olan Muhammed Resul Mirzabaşı’nın çabalarıyla halk arasında yayılmış ve birçok kişi bu kitaplar aracılığıyla şeş-makam küylerini öğrenmiştir. (Hamidov vd. 2006: 12–13).

Sovyetler birliği döneminde Özbekistan’da çalgı aletlerini yeniden yapılandırarak perde düzenini tampere sisteme uygun hale getirme çabası, yani çalgıların Avrupa ses sistemine göre uyarlanması 1930’larda başlamış ve bu uygulamanın neticesinde Özbek makam müziğinin ana yapısı olan makam dizileri ciddi derecede hasar görmüştür. Bu dönemde Özbek çalgı aletlerinin tekdüze bir tampere sisteme dayandırılmasıyla birlikte makam müziğinin aslı yapısı bozulmuştur. (Zufarov, 2013). Yapılan bu tür uygulamalar Özbek makam müziğinin temel yapısını teoride bozmuştur; fakat usta musikişinasların öğrencilerine meşk yoluyla makam bilgisi ve eserlerini aktarmasıyla esas yapı korunmuştur.

Bugünkü Özbekistan, coğrafi konum itibarıyla dil ve müzik açısından; Oğuz, Kıpçak ve Karluk öğelerini barındırmaktadır. Özbekistan’da makam müziği doğudan batıya doğru; *Andican, Fergana, Nemengen, Taşkent, Semerkant, Buhara ve Harezmi*’de yaygın olarak kullanılmaktadır. Mezkûr iller dışında kalan bölgelerde ise ağırlıkta halk müziği icra edilmektedir.

ÖZBEKİSTAN’DA MAKAM MÜZİĞİ

Özbek Türkleri makam müziği, doğu halklarının makam müziği temelini oluşturan şeş-makam ve on iki makam sistemlerini içerisinde barındıran bir yapıya sahiptir. Geçmiş uzun yıllara dayanan bu makam sistemleri, günümüze kadar çeşitli değişimlere uğrayarak gelmiştir. Temel dizilere ilave olarak bazı şubeler eklenmiş ve bu tür özelliğe sahip olan yapılar çeşitli usullerle seslendirilmiştir. Eklenen şubelerin çoğunun eski zamanlarda bestekârlar tarafından oluşturulduğu bilinmektedir. Günümüzde ise bu bestekârların kim olduğu bilinmediği için zaman içerisinde bazı makam küyleri anonim hale gelmiştir. Özbek Türkleri makam müziği yapılarını üslûp yönünden tasnifleyecek olursak; Semerkant-Buhara, Fergana-Taşkent ve Harezmi Makamları olmak üzere üç ayrı grupta incelemek mümkündür.

“Semerkant-Buhara” makamları şeş-makam dizileri üzerinde işlenen makamsal yapıları içermektedir. Şeş-makam dizileri saray ortamında tamamıyla XVIII. yüzyılda gelişimini tamamlamıştır. Toplamda altı makamdan oluşmaktadır: *Büzürk, Rast, Neva, Dügâh, Segâh ve Irak*. “Harezmi” makam dizileri biraz farklı yapılara sahip olmakla birlikte; *Büzürk, Rast, Neva, Dügâh, Segâh, Irak ve Pençgâh* makamlarından ibarettir. “Fergana-Taşkent” makam dizileri, diğer bölgelerin makamları gibi belirli bir başlık altında toplanamadığı için bu yönüyle kendini belli etmektedir. Fergana-Taşkent makamları; *Gülyâr-Şehnaz, Beyat, Dügâh Hüseyinî, Çargâh, Nesrullâyi, Miskin, Acem, Segâh, Münacat* gibi makamlardan oluşmaktadır. (Yunusov, 2001).

⁴ Şeş-makamın müşkülât kısmının başında yer alan küydür.

Coğrafi yapı itibariyle çeşitli halklara ev sahipliği yapan Buhara ve Semerkant şehirleri çok kültürlü bir yapıyı da bünyesinde barındırmaktadır. Sınırları keskin bir şekilde şeş-makam ile çizilmiş olan bu coğrafyadaki çok kültürlülüğü müzikal yapılarda da hissetmek oldukça mümkündür. Harezmi makamları; diğer bölgelerin makam icralarına göre biraz farklı olmakla birlikte, eser icralarında kullanılan çalgı aletlerinin aynı zamanda halk müziği icralarında da kullanıldığı görülmektedir. Harezmi, konumu itibariyle Türkmen ve Karakalpak müziği özelliklerini de taşımaktadır. Bir geçiş bölgesi olan Harezmi, bugün çoğunlukta Türk-Oğuz grubunun yaşadığı bir bölgedir. Makam müziklerinin icralarında - bizim çalgılarımız arasında da yer alan- tar ve sipsi gibi çalgıları görmek mümkündür. Bunun yanı sıra, Harezmi müziklerinde bol ahenk ve hareketliliğin var oluşu kaçınılmazdır. Bu yapıyla diğer bölgelerden kolaylıkla ayırt edilebilmektedir.

Andican, Nemengen, Fergana ve Taşkent'i içine alan Fergana-Taşkent makamları, makam kaidelerine bağlı kalınarak icra edilmektedir. İçerisinde keskin bir çizgisinin bulunmaması; bölgenin şeş-makam, on iki makam gibi sistemlerden beslendiği ve Güney Asya ile Orta Asya arasında bir köprü vazifesi gördüğü -komşu ülkelerin makam müzikleriyle karşılaştırıldığında- çok iyi anlaşılmaktadır. Bu bölgede "aşule" adını taşıyan ve aynı zamanda Anadolu Türk halk müziği geleneğimizde de "asula" adıyla anılan bir alttür vardır. Ne yazık ki, Türkiye sahasında yapılan çalışmalarda bu alttürle ilgili sözlük kaynaklarından başka bir kaynak bulmak neredeyse imkânsızdır.

Diğer yandan Özbekistan sahası içerisinde bu türle ilgili birçok görüş ve tanım bulunmaktadır. "Aşule"yi kaynaklar ışığında tanımlayacak olursak; özlük duyguları coşkun bir dille anlatan gazel veya şiirler zemininden oluşan, makamsal kaideler doğrultusunda kendine özgü; karar, durak, asma kalış ve genişlemeleri bulunan, bir veya birden fazla kişi ile seslendirilebilen eserlerdir, diyebiliriz. (Akbaş, 2012: 2). Aşuleden türetilerek geliştirilmiş bir alttür daha vardır ki bunun adı; kette aşuledir. Kette aşuleler, makamların tüm özelliklerini içeren bir yapıya sahiptir. Özbek toylarının vazgeçilmezlerinden olan ve sabahın erken saatlerinde yapılan "nahorgi aş" adı verilen merasimlerde sıklıkla icra edilmektedir. Bugün, Özbek Türkleri makam müziğinin önemini ve gelişim sürecini belirtmek amacıyla Ferganalı hafızlar ve sazandeler; "makamların gövdesi, Harezmi'de; dalları, Buhara'da; meyvesi ise Fergana'dadır" (Hayitova, 2009: 9) demişlerdir. Özbekistan'da var olan makamla ilgili çalışmaların, XX. yüzyılın 70'li yıllarında büyük hız kazandığını görmek mümkündür. Bu konuda onlarca eserlerin ünlü besteciler tarafından sahnelenmesi, çeşitli bilgi şöleni ve kongrelerin oluşturulması çalışmaların arttığını göstermektedir. XX. yüzyıl Özbek makam müziğiyle ilgili yapılan çalışmalar hakkında "Özbekistan Milli Ansiklopedisi" aşğıdaki malumatları vermiştir:

"XX. yüzyıldan bugüne kadar Özbek bestekârlar makamlardan esinlenmiştir. Hacı Abdulaziz, Hafız Sadirhan, Yunus Recebî, F. Sadıkov, K. Cabbarov, S. Kalanov, Arifhan Hatemov, Fettahhan Memedaliyev gibi birçok bestekâr makam müziği temelinde eserler bestelemişlerdir. Makam temelinde bestelenen bazı eserler: V. Uspenskiy'nin Ferhat ve Şirin; R. Gliyer ve T. Sadıkov'un Leyla ile Mecnun; Muhtar Eşrefi'nin Dilaram Operası; Mutel Burhanov'un Ali Şir Nevai'ye Kaside; M. Mahmudov'un Neva ve M. Taciyev'in 3. Senfoni, 9. Senfoni, 11. Senfoni. Makam sanatını genç nesillere daha iyi aktarmak için Özbekistan'da 1983'ten beri her dört yılda bir icracılar buluşması organize edilmektedir. 1993, 1996 ve 1999 yıllarında düzenlenen "Recebihanlık" isimli kongre ve bilgi şölenleri, 1978, 1983, 1987 ve 2001 yıllarında Semerkant'ta düzenlenen Uluslararası Müzikbilimciler Sempozyumu, 1988

yılında Berlin, 1996 yılında Finlandiya ve 1999 yılında İstanbul'da düzenlenen bu etkinlikler makamla ilgili gerçekleştirilen bazı çalışmalardır. 1987 yılından beri UNESCO bünyesinde "makam" adlı bir bilimsel topluluk ayrıca faaliyetler yürütmektedir." (Abdulahitov vd. 2003: 544).

HAREZM MAKAMLARI

Semerkant'a getirilen tüm büyük âlimler, ustalar, şairler ve sanatkârlar sayesinde Semerkant XIV. yüzyılın makam müziği merkezi olmuştur. Bu bilim adamları sayesinde Semerkant dünya sanat merkezi haline getirmiş ve bu dönemde müzik nazariyesi üzerindeki çalışmaların sistemleştirilmeye başlandığı görülmüştür. IX. yüzyılda El-Kindi'nin keşfettiği ebced notasının bulunmasından XIX. yüzyıla kadar ilerleyen süreç içerisinde, nazari çalışmalar makam müziği açısından büyük gelişmeleri beraberinde getirmiştir. XIX. yüzyılda Kâmil Harezmi tarafından bulunan tanbur çiziği adlı nota sistemi, dönemde müzik adına gerçekleştirilen en büyük buluşlardan sayılabilmektedir. Tanbur çiziğinin bulunmasından sonra; şeş-makam küyleri Kamil Harezmi'nin oğlu Muhammed Resul Mirza tarafından notaya alınmış ve bu nota sistemi sayesinde dönemin makam müziği günümüze kadar ulaştırılmıştır. (ayr. bkz.: Nota 1).

Makam müziği, batı müziği gibi tampere bir düzene sahip olmadığı için notasyonda kullanılan değiştirici işaretler, kimi zaman nota değerlerini göstermemektedir. Bu sorun, makam müziğindeki ses yapısını tam anlamıyla bilmeyen bir müzisyenin -nota yardımı dahi olsa- icrayı aslından uzak seslendirebilme ihtimalini ortaya koymaktadır. Bu yolla elbette ki makam müziğini tam anlamıyla öğrenmek mümkün değildir. Notalama hususunda var olan problemler hâlâ Özbek müziğinde devam etmekte olup çeşitli çözüm yolları bazı müzikologların önerileriyle telafi edilmektedir. Örneğin, bu sorunları çözmek amaçlı Özbekistan Devlet Konservatuvarı öğretim görevlileri ve öğrencilerinden oluşan Omnibus Müzik Topluluğu, "Makamat" isimli bir proje başlatmışlardır. Bu proje sayesinde, şeş-makam küyleri yeniden notaya alınmaya başlamıştır. Notalama tekniği olarak batı müziği nota sistemi ele alınmıştır; fakat koma sesleri göstermek için ayrıca bir değiştirici işaret kullanmak yerine -daha açıklayıcı olsun diye- icradaki çerti⁵ biçimini ve ses tutuşlarını gösteren bir mikroskobik tablo eklemiştir. (ayr. bkz.: Nota 2, 4 sayfa).

Eski zamanlarda musikişinas ve birçok Özbek hanının çabalarıyla makamlara yeni küyler eklenmiştir. Örneğin, II. Muhammed Rehim Han'ın iyi bir şair, sazende, bestekâr ve hafız olduğu herkesçe bilinmekteydi. Eski makam küyleri doğrultusunda; Neva, Segâh, Dügâh gibi makamlara küyler bestelediği ve Firuz I, Firuz II, Firuz III gibi icralarının halk arasında meşhur olduğu bilinmektedir. Hatta döneminde Harezmi makamlarını halkın manevî mirası olarak kabul etmiş ve makamları küçümseyen ya da bozarak icra edenlerin sert bir şekilde cezalandırılması için bir ferman çıkarttığı kaynaklarda açıkça belirtilmiştir. (Mannopov, 2004: 38).

⁵ Çertmek, parmaklarla çalgı aletinin tellerine vurarak yapılan bir tür icra şekli. (Marufov vd. 1981: 364)

Nota 1: Harezmi "tanbur çizigi" notasına aktarılan segâh makamından bir "peşrev" ve günümüz nota yazısındaki karşılığı.

Мухаммедаи ушшак

♩ = 48

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Nota 2: Omnibus Müzik Topluluğunun notaya aldığı “Muhammes-i Uşşak” makamının notası sayfa 1.

25

mp *mf* *f* *mf* *f>mf* *mp* *mf* *mp*

31

mf *f>mf* *f>mf* *f>mf*

37

mp *f>mf* *f>mf* *f* *mp* *mf*

43

f *mf* *f>mf* *mp* *mf* *mp*

7

(7)

(b) a +60+25

(fa) e +50+25+70+50

(8)

c -25 -25

(b) 0-25 0-25

(5)

e (dis) +70+50

(6)

d (cis) +60+25

(cis) +60+25

Nota 3: Omnibus Müzik Topluluğunun notaya aldığı “Muhammes-i Uşşak” makamının notası sayfa 2.

The image displays three staves of handwritten musical notation for the 'Muhammes-i Uşşak' makam. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is organized into measures, with various dynamics and articulations indicated.

Staff 1 (Measures 47-54): Starts with a G^1 interval. Dynamics include mf , f , and mf . Fingerings are indicated with numbers 1-5. A circled '9' is present at the end of the staff. Diagrams for notes 'c' and 'b' are shown with intervals of -15 and -25.

Staff 2 (Measures 55-60): Starts with a G^2 interval. Dynamics include f . Fingerings are indicated with numbers 1-5. Diagrams for notes 'a' and 'b' are shown with intervals of +25 and +60+25.

Staff 3 (Measures 61-66): Starts with a d^2 interval. Dynamics include f , mf , mp , f , mf , f , and mf . Fingerings are indicated with numbers 1-5. Diagrams for notes 'e', 'd', and 'c' are shown with intervals of +70+50, +60+25, and +60+25. A circled '8' is present at the end of the staff.

Nota 4: Omnibus Müzik Topluluğunun notaya aldığı “Muhammes-i Uşşak” makamının notası sayfa 3.

72 G^1 d^1 c f mf f mf $f > mf$

78 G^1 d^1 f mp mf $f > p$

83 b a f mp mf mp $f > mf$ $f > mf$ f mf

89 c G^1 d^1 f mp mf $f > mf$ mp mf mp

95 G^1

Nota 5: Omnibus Müzik Topluluğunun notaya aldığı “Muhammes-i Uşşak” makamının notası sayfa 4.

II. Muhammed Rehim Han'ın şiirdeki mahlası "Firuz" (Ismoilova, 1991: 57) idi. Bahsettiğimiz; *Firuz I*, *Firuz II* ve *Firuz III* küyelerinin hana ait olduğunu bu yolla kısmen de olsa anlaşılabilir. II. Muhammed Rehim Han'ın şes-makama kattığı on üç tane küyün olduğu da çeşitli kaynaklarda yazmaktadır. Han'ın şes-makama eklediği küyeler aşağıdaki gibidir:

Rast makamına: *Muhammes-i Cedid-i Feruz* ve *Müseddes-i Cedid-i Feruz*

Neva makamına: *Sakîl-i Feruzşahî* ve *Çar Usûl-i Feruz*

Dügâh makamına: *Peşrev-i Feruz IV* ve *Sakîl-i Feruzşahî*

Segâh makamına: *Sakîl-i Feruzşahî*, *Se Usûl-i Feruzşahî* ve *Çar Usûl-i Feruz*

Büzürk makamına: *Muhammes-i Feruz*

Irak makamına: *Muhammes-i Feruzşahî I* ve *Muhammes-i Feruzşahî II*

Pençgâh makamına: *Sakîl-i Feruzşahî* küyünü ekleyerek toplamda 13 küye tamamlamıştır. (Hamidov vd. 2006: 28–29).

Özbek makam müziğinin saray etrafında sıklıkla kullanıldığını göz önünde bulunduracak olursak, tıpkı sanat müziğimizdeki gibi bir gelişim sürecinden geçtiği kolaylıkla gözlenebilmektedir. XIX. yüzyılda Harezmi makam müziğinin bilimine olan ilginin artmasıyla birlikte; yeni kitaplar ve görüşler ortaya atılmıştır. Dolayısıyla; Harezmi makam müziğinde bir gelişme çağı başlamış, akabinde ise terminolojik çalışmalar bu dönemde hız kazanmıştır.

Harezmi makamları, birçok âlim tarafından eserlerde farklı şekilde kaydedildiği de görülmüştür. Örneğin, Muhammed Yusuf Beyani'nin yeniden neşrettiği "Tanbur Çizgi" adlı eserde makamlar; *Dügâh*, *Rast*, *Neva*, *Irak*, *Segâh*, *Büzürk* gibi sıralanmış olup "şes-makam" tertibine, yani *Büzürk*, *Rast*, *Neva*, *Dügâh*, *Segâh*, *Irak* dizilişine denk gelmemektedir. I. Akbarov'un editörlüğünde neşredilen "Harezmi Makamları" adlı eserde ise; *Rast*, *Büzürk*, *Neva*, *Dügâh*, *Segâh*, *Irak* şeklinde düzene alınmıştır. Metniyaz Yusupov'un 1980 yılında yayımladığı 5 ciltlik "Harezmi Makamları" adlı kitabında ise; *Rast*, *Büzürk*, *Neva*, *Dügâh*, *Segâh*, *Irak* ve *Pençgâh* şeklinde sıralanmıştır. (Mannopov, 2004: 40). Bugünkü Özbek makam müziğindeki tertibî ve tasnifi yapılar Metniyaz Yusupov'un eserlerinde yer aldığı gibidir. Her bir makamın bünyesinde çeşitli terane, peşrev, nakış, ufar gibi kısımlar mevcuttur. Bunlar zaman zaman makam icralarında devre dışı bırakılmış olan kısımlardır. Makamın nirengi noktalarını gösteren bu kısımlar, süreç içerisinde gelişimi tamamlayarak günümüze kadar ulaşmıştır. (ayr. bkz: Tablo 1).

Pençgâh makamıyla ilgili olarak tarihte birçok kez tartışma yaşanmıştır. Tartışmalara sebebiyet verecek olan ilk eser; Harezmi edebiyatçı Mulla Bekcan Rahmanoğlu (1900–1939) ve sazende Muhammed Yusuf Devanzade (1881–1952) tarafından, 1925 yılında Moskova Kooperatif Neşriyatı aracılığıyla yayımlanan "Harezmi Müzik Tarihi" adlı kitapçıktır. Bu kitapçıkta Harezmi makamları, yedi makam olarak gösterilmiştir. Oysaki bu görüş atılmadan önce Harezmi'de şes-makam tertibi kullanılmaktaydı. Anlaşıyor ki o dönem "pençgâh makamı" da ayrı bir makam sayılarak; şes-makam, "haft makam" haline getirilmiştir. Kitapçıkta sözü edilen yedi makam; mensur ve manzum olmak üzere iki ayrı kısma bölünerek tasniflenmiştir. Bu tasnifleme kimi musikişinaslar tarafından uygun görülse de birçok kişi tarafından kabul edilememiştir.

Tablo 1: Rast Makamı

Harezmi «Tanbur Çizgi» adlı esere göre	«Harezmi Müzik Tarihine Dair Makaleler» kitabında verilen bilgiye göre	Metnyakub Harrat'ın 1934 yılında yazdığı nüsha	Metniyaz Yusupov'un 1958 yılında yazdığı neşri	Metniyaz Yusupov'un 1980 yılında yazdığı neşri
Çalgı Bölümü (Çertim Üslubu)				
Makam-ı Rast	Makam-ı Rast	Makam-ı Rast	Makam-ı Rast	Teni Makam
Terceh	Terceh	Terceh	Terceh	Terceh
Peşrev-i Gerdün	Peşrev-i Gerdün	Peşrev-i Gerdün	Peşrev-i Gerdün	Peşrev-i Gerdün
-	Mürebbe-i Kâmil	Mürebbe-i Kâmil	-	Mürebbe-i Kâmil
Muhammes	Muhammes-i Cedid	Muhammes	Muhammes	Muhammes
-	-	-	-	Peşrev I
Muhammes-i Pençgâh	Muhammes-i Cedid Firuz	Muhammes-i Cedid Firuz	Muhammes	Muhammes-i Firuz
-	-	-	-	Peşrev II
-	-	-	-	Peşrev III
Muhammesi Uşşak	Muhammes	-	Muhammes-i Uşşak	Muhammes-i Uşşak
Pençgâh	-	-	-	Peşrev IV
-	Mürebbe-i Rast	Mürebbe-i Rast Mirza	-	Mürebbe-i Rast
-	Mürebbe-i Rast	-	-	Муцаббаи Рост
Sakîl-i Vezmin	Sakîl-i Mirza Rast	Sakîl-i Rast	Sakîl-i Vezmin	Sakîl-i Mirza
Sakîl	Sakîl Mühürken	Sakîl Mühürken	-	Sakîl Mühürken
-	Ufar	Ufar Rast	Ufar	Ufar I
-	-	-	-	Ufar II
-	-	-	-	Gülufar
Birinci Aşule Bölümü (Birinci Aytım Üslubu)				
Makam-ı Rast	Makam-ı Rast	-	Makam-ı Rast	Ten-i Makam
Terane	Terane	-	Terane	Terane I
-	-	-	-	Terane II
-	-	-	-	Terane III
-	-	-	-	Terane IV
Süvare	Süvare	-	Süvare	Süvare
Nakş	Nakş	-	Nakş	Nakş
Talkin	Talkin	-	Talkin	Talkin
-	-	-	-	Mukadime
Nesr-i Uşşak	Nesr-i Uşşak	-	Feryad	Feryad Nesr-i Uşşak
Nesr-i Seba	Nesr-i Seba	-	Seba	Seba
Ufar	Ufar	-	Ufar	Ufar
Rast makamının ikinci aytım üslupları belirlenmiş olup aşağıda not edilmiştir:				
1. Kette Süvare. 2. Sevt-i Süvare, 3. Ufar-ı Süvare, 4. Gülufar-ı Süvare, 5. Firuz I, 6. Firuz II, 7. Sevt-i Firuz I, 8. Sevt-i Firuz II, 9. Terane I, 10. Terane II, 11. Müstezad, 12. Gülufar.				

Mensur; manzum olmayan yazı anlamını taşımaktadır. Bu kelimenin müzikal anlamı; şeş-makama başlarken müzik topluluğunun çaldığı “sözsüz” kısımdır. Bu kısımda eser yalnızca müzik ile icra edilmektedir. Manzum ise; şiir biçiminde yazılmış, düzenli, muntazam gibi manaları taşımaktadır. Şeş-makam içerisindeki müzikal anlamı ise; şeş-makamda müzik topluluğunun “çalgı ve koşuk” eşliğinde, yani sözlü olarak eseri icra ettikleri kısımdır.

Bu dönemdeki ilk terminolojik yaklaşımlar -elde ettiğimiz kaynaklara göre- mezkûr kitapçık zamanında başlamıştır. Yazarlar; “pençgâh makamı”nı ilk olarak “yarım makam” olarak yola çıktığını, sonrasında ise Muhammed Resul Mirzabaşı tarafından bu makama eklenen birkaç küy sayesinde “tam makam” niteliği kazandığını not edilmiştir. (Hamidov vd. 2006: 13).

Abduruf Fıtrat, 1927 yılında Özbekistan Devlet Neşriyatı aracılığıyla Semerkant’ta yayımladığı “Özbek Klasik Müziği ve Tarihi” isimli kitabında ise bu konuya dikkat çekerek; tasniflendirmenin yanlış olduğunu ve makam olarak kabul edilecek bir dizinin ne gibi özelliklere sahip olması gerektiğini çeşitli tarihi kaynaklarla anlatmıştır. Ayrıca yazar kitabında makamları tasniflendirme yoluna da gitmiştir. A. Fıtrat makamları; müşkülât, nesir ve ufar olmak üzere üç ayrı dala ayırmıştır. Müşkûlât, makamın yalnız çalgıyla icra edilen “sözsüz” kısmı; nesir, makamın çalgı ve koşukla icra edilen “sözlü” kısmı; ufar ise, makamın çalgı, koşuk, oyun ya da çalgı ve oyun ile icra edilen kısmıdır. Pençgâh makamıyla ilgili olarak Prof. Abduruf Fıtrat kitabında:

“Bana göre pençgâhi yarım makam veya bir buçuk makam sayarak şeş-makamı yediye çıkartmak yersizdir; çünkü Harezmi Musiki Tarihçesi’nin 27. sayfasında pençgâh makamı olarak gösterilen küylerin hepsi müşkülattır. Nesir kısmı yoktur. Hâlbuki bunun beşinci bir makam olabilmesi için nesir ve terane bölümüne sahip olması gerekmektedir. Pençgâh makamından sayılan sekiz küyün hepsi Hive’de ortaya çıkmamıştır. Muhammes-i Uşşak ve Sakil-i Vezmin eskiden beri vardır. Bunlar rast makamının küylerinden sayılmıştır ve rast perdesinden çalınmaktadır. Özellikle, Muhammes-i Uşşak’ın rast makamından olduğuna şüphe yoktur; çünkü uşşak makamının nesri, rast küylerinden biridir ve bu perdeden çalınır.” (Fıtrat, 1927: 13-14)

Günümüzde Harezmi makam müziği yedi makam olarak icra edilmekte olup; *Rast, Neva, Segâh, Dügâh, Büzürk, Irak* ve *Pençgâh* makamlarından ibarettir. Sultanali Mannapov’un Özbek müzik kültürüyle ilgili kitabında verdiği tasnif şeması, Pençgâh makamının geçirdiği evreyi anlamamıza yardımcı olacaktır. (bkz.: Tablo 2).

Abduruf Fıtrat’ın görüşleri Özbek makam müziğinin daha anlaşılır olmasını sağlar niteliktedir. Yazarımızın söylediklerinden yola çıkarak, Özbek şeş-makam geleneğinin, Türk Sanat Musikisindeki “fasıl” geleneğiyle büyük benzerlik taşıdığını görmek mümkündür. Fasıl geleneğimizdeki icra sırası şöyledir: Herhangi bir sazla baş taksimi, Peşrev, I. Beste veya Kâr, II. Beste, Ağır Semâî, çeşitli şarkılar, Yürük Semâî, Saz Semâîsi, istenilirse bir de Oyun Havası. (Öztuna, 2000: 119). Şayet şeş-makamın üç bölümünü “fasıl” geleneğimizdeki bölümlere göre tasnifleyecek olursak, müşkülât kısmı: baş taksim, peşrev; nesir kısmı: I. beste veya kâr, II. beste, ağır semai, çeşitli şarkılar, yürük semai; ufar kısmı: saz semai ve oyun havası, şeklinde olacaktır. Döneminde yapılan üç kısımlı makam tasniflemesi, günümüz Türk sanat müziğindeki “fasıl” türünün içeriğine oldukça benzemektedir. Bu

sınıflandırma, gelecekte yapılabilecek karşılaştırmalı Özbek-Türk makam müziği çalışmaları için kolaylık sağlayabilecek bir yapıdadır.

Tablo 2: Pençgâh Makamı

Harezmi «Tanbur Çizgi» adlı esere göre	«Harezmi Müzik Tarihine Dair Makaleler» kitabında verilen bilgiye göre	Metyakub Harrat'ın 1934 yılında yazdığı nüsha	Metniyaz Yusupov'un 1958 yılında yazdığı neşri	Metniyaz Yusupov'un 1980 yılında yazdığı neşri
Çalgı Bölümü (Çertim Üslubu)				
-	-	Makam-ı Pençgâh	-	Teni Makam
-	-	-	-	Terceh
-	-	-	-	Terceh II
-	-	-	-	Peşrev I
-	-	-	-	Peşrev II
-	-	-	-	Peşrev III
-	-	-	-	Peşrev IV
-	-	Muhammes-i Pençgâh	-	Muhammes I
-	-	Muhammes-i Uşşak	-	Muhammes II
-	-	Sakîl-i Vezmin	-	Sakîl I
-	-	-	-	Sakîl II
-	-	-	-	Ufar I
-	-	-	-	Ufar II
-	-	-	-	ГулUfar
-	-	-	-	Muhammes-i Destan
-	-	-	-	Karadeli
-	-	-	-	Rehmeyla
-	-	-	-	Narim Narim Ufarı
-	-	-	-	Narim Narim Ufarı
-	-	-	-	Bertevîl
Aşule Bölümü (Aytm Üslubu)				
-	-	-	-	Talkin
-	-	-	-	Müstezad
-	-	-	-	Talkin
-	-	-	-	Müstezad
-	-	-	-	Sevt-i Süvare
-	-	-	-	Gülufar I
-	-	-	-	Gülufar II

SONUÇ

Özbek Türkleri makam müziği nazariyatı içerisinde, makamların tam bir makam olabilmeleri için üç ayrı kısımdan oluşmaları gerekmektedir. Bunlar; müşkülât, nesir ve ufar kısımlarıdır. 1925 yılında karşılaşılan mensur ve manzum tasniflemesiyle, günümüz Özbek makam müziği nazariyesinin boşluklarını doldurmak ne yazık ki imkânsızdır. Bu konuda, Abdurauf Fıtrat'ın görüşleri daha uygundur.

Şeş-makama sonradan eklenen “pençgâh makamı” aynı zamanda “on iki makam” sisteminin beşinci makamıdır. Döneminde pençgâh makamı Harezmi musikişinaslar tarafından kullanılmaya başlandığında, içerik bakımından şubelerin azlığı dolayısıyla “yarım makam” niteliği kazanmış ve “tam makam” niteliğini kazanması içinse birkaç küyün eklenmesi öngörülmüştür. Bunun yanı sıra, makamlar çoğu kez yarım makam, tam makam veya bir buçuk makam olarak adlandırılmaya doğru gitmiştir. Bu niteleyişin neye göre ve nasıl olduysa bir muamma.

Özbek Türkleri makam müziğinin sağlıklı bir şekilde gelecek nesillere aktarılabilmesi için makamların terminolojik açıdan karmaşıklığa uğramaması gerekmektedir. Bugüne kadar pençgâh makamına yeni küyler eklenerek -diğer Harezmi makamları gibi- tam bir makam niteliği taşıması amaçlanmıştır; ancak döneminde kullanılan ve bugün de Özbek Türkleri makam müziği nazariyatı içerisinde zikrettiğimiz “tam makam” terimi uygun değildir. Şayet makamlar eşit ve sistemli bir biçimde onarılarak yeniden düzene sokulursa; terminolojik karmaşıklıkların çözüme ulaşacağı ve makamlarınsa sağlam bir sisteme sahip olacağı muhtemeldir.

KAYNAKÇA

Abdoli S., (2011), “Iranian Traditional Music Dastgah Classification”, *12th International Society for Music Information Retrieval Conference, ISMIR 2011, Anssi Klapuri, Colby Leider (Ed.), (Miami (Florida), 24–28 Ekim 2011), <http://ismir2011.ismir.net/papers/PS2-18.pdf> (Erişim Tarihi: 18.10.2013, 23:25)*

Abdulahitov A., (ve diğerleri), (2003), *O'zbekiston Milliy Entsiklopediyası*, Cilt 6, Toshkent, ISBN: 5-89890-076-4, Davlat Ilmiy Nashriyoti,

Akbarov I. A., (1987), *Muzika Lug'ati*, G'afur G'ulom nomidagi Adabiyot va San'at Nashriyoti, Toshkent

Akbaş H., “Türk ve Özbek Müzik Terminolojisinin Müşterek Sorunları: Aşule ve Mâni Terimleri”, V. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu (Pamukkale Üniversitesi, 19–22 Aralık 2012, Denizli), Sunulmuş Bildiri.

Akdoğu O., (2003), *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir, ISBN: 975-95066-0-2, Meta Basım.

Baskakov N.A., Garriyev B.A., Hamzayev M.Ya. (ed.), (1968), *Turkmenko-Russkij Slovar'*: Türkmençe-Ruşça Sözlük, Sovetskaja Enciklopedija Neshriyati, Moskva

- Dolzanskiy A.N., (2000), *Kratkij Muzykal'nyj Slovar'*, Sankt-Peterburg, ISBN: 5-8114-0231-7, Izdatel'stvo "Lan",
- Ergöz H. S., (2007), *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji Uygulama Kitabı: Basit Makamlar, Şed Makamlar*, Sakarya, ISBN: 9789756267936, Değişim Yayınları, II. Baskı,
- Ergun S. N., (1942), *Türk Musikisi Antolojisi: Dinî Eserler*, Cilt 1, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul
- Fıtrat A., (1927), *O'zbek Klasik Musiqasi va Uning Tarixi*, O'zbekiston Davlat Nashriyoti, Semerkant
- Fıtrat A., (1993), *O'zbek Klasik Musiqasi va Uning Tarixi*, "Fan" Nashriyoti, Toshkent
- Hamidov H., Hakimjonov A., (2006), *Mulla Bekjon Rahmon o'g'li, Muhammad Yusuf Devonzoda o'g'lining 'Xorazm Musiqiy Tarixchasi' Risolasi Haqida*, Istiqlol Nashriyoti, Toshkent
- Hayitova O., (2009), *Xorazm Qo'shiqchilik San'ati Durdonalari*, Toshkent, ISBN: 978-9943-353-12-1, Nosir Nashriyoti,
- Ismoilova G., (1991), *Boqiy Satrlar: Muhammad Rahimxon Feruz, Ne Bo'ldi, Yorim Kelmadi*, Toshkent, ISBN: 5-635-01108-X, G'afur G'ulom Nomidagi Nashriyot-Mambaa Birlashmasi.
- İnayet A., (2007) "Uygur On İki Makamı ve Edebiyatı", *Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2/2, Bahar
- Kerimov R., (2013), "Geleneksel Hint Müziği Üzerine Bir Değerlendirme", *İdil Dergisi*, Cilt 2, Sayı 8
- Kuşoğlu M. O., (2007), Rafiq Hüseyin Oğlu İmrani'nin Yayımladığı Azerbaycan Muğam Janrınının Yaranması ve İnkişaf Tarihi Adlı Eser, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Gülşen ALIŞIK, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı)
- Mamadjanova E., (2011), Uzbek "Makoms" in the 21st Century, *Journal of Literature and Art Studies*, Cilt: 1, No: 1, Temmuz
- Mannopov S., (2004), *O'zbek Xalq Musiqa Madaniyati*, Toshkent, ISBN: 5-633-00222-9, Yangi Asr Avlodi.
- Marufov Z.M. (ed.), (1981), *O'zbek Tilining Izohli Lug'ati*, II. Cilt, Moskova, ISBN: 5-89890-132-9, "Rus Tili" Nashriyoti.

Özbek M., (1998), *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*, Ankara, ISBN: 975-16-1067-2, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları

Öztuna Y., (2000), *Türk Müsiki Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara, ISBN: 9751615011, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Rajabov I., (2006), *Maqomlar*, Toshkent, ISBN: 978-9943-322-05-9, San'at Nashriyoti.

Say A., (2010), *Müzik Ansiklopedisi*, 2. Cilt, Ankara, ISBN: 9757436294, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sayan E., (2003), *Müziğimize Dair – Görüşler, Analizler, Öneriler*, Ankara, ISBN: 9757064661, ODTÜ Yayıncılık "METU PRESS".

Shiloah A., (2001), *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*, Detroit-Michigan, ISBN: 0-8143-2970-5, Wayne State University Press.

Uz K., (1964), *Musiki Istulâhatı*, Ankara, Küğ Yayını.

Yunusov R., (2013), O'zbek Xalq Musiqa Merosi, (Erişim Tarihi: 27.10.2013 22:38), <http://www.konservatoriya.uz/resources/nasledie.htm>

Zufarov A., (2013), Asil Ohangni Izlab, (Erişim Tarihi: 22.10.2013, 22:53), <http://www.classicmusic.uz/asil%20ohangni%20izlab.htm>

Ek-Tablo 1: Mannopov S., *O'zbek Xalq Musiqa Madaniyati (O'quv Qo'llanma)*, Toshkent, ISBN: 5-633-00222-9, Yangi Asr Avlodi, 2004, s. 41–42

Ek-Tablo 2: Mannopov S., *O'zbek Xalq Musiqa Madaniyati (O'quv Qo'llanma)*, Toshkent, ISBN: 5-633-00222-9, Yangi Asr Avlodi, 2004, s. 47–48

Ek-Nota 1: Harezmi "Tanbur Çiziği"

Ek-Nota 2: Omnibus Müzik Topluluğu, Muhammes-i Uşşak