

## Görüşme Makalesi

# Türk makam müziğinin teorik ve akademik ufukları üzerine Prof. Ruhi Ayangil ile görüşme

Orkun Zafer Özgelen<sup>1</sup>

*Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Makam Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye*

### Makale Bilgisi

**Geliş:** 17 Temmuz 2025

**Kabul:** 10 Eylül 2025

**Online Yayın:** 30 Eylül 2025

### Anahtar Kelimeler

Konservatuvar eğitimi

Makam

Ritmoloji

Türk makam müziği

Usûl

### Öz

Bu görüşmede, Prof. Ruhi Ayangil ile Türk makam müziğinin teorik, tarihsel ve akademik boyutları ele alınmaktadır. Görüşmede öncelikle “usûl” kavramının yalnızca ritmik bir yapı değil, aynı zamanda düşünsel ve estetik bir temel taşı olduğu vurgulanmakta; Antik Yunan vezinlerinden aruz kalıplarına uzanan tarihsel bağlamda usûlün dönüşümü tartışılmaktadır. Mevlevî âyinleri ve tasavvuf musikisinin icrası, mistik gelenek ile akademik temsil arasındaki gerilim çerçevesinde değerlendirilmekte; modern konservatuvar eğitiminin eksiklikleri ve metodolojik sorunları üzerinde durulmaktadır. Cumhuriyet döneminde geleneksel müziğin kurumsallaşma süreci, repertuar seçimindeki daralmalar ve liyakat tartışmaları üzerinden eleştirilmekte; eğitim ve icra pratiklerinde nitelikli repertuarların yeniden merkezî bir konuma oturtulması gerektiği dile getirilmektedir. Ayrıca Türk makam müziği araştırmalarının günümüzdeki yönelimleri, organoloji, ritmoloji ve müzikoloji ekseninde yeniden tanımlanmakta; genç araştırmacılar için kavramsal ve arşivsel çalışma alanları önerilmektedir. Prof. Ayangil, Türk makam müziği Akademik Çevresi (TUMAC) örneği üzerinden bağımsız ve kolektif araştırma faaliyetlerinin önemini vurgulayarak, disiplinlerarası bir perspektifle hazırlanacak kapsamlı bir Türk makam müziği ansiklopedisinin ihtiyaç olduğunu altını çizmektedir. Bu bağlamda röportaj, Türk makam müziğinin geçmişten günümüze teorik temelleri, icra gelenekleri ve akademik temsil biçimleri üzerine önemli bir tartışma sunmaktadır.

2822-3195 / © 2025 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından  
yayınlanmakta olup, açık erişim,  
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



### Makaleye atıf için

Özgelen, O.Z. (2025). Türk makam müziğinin teorik ve akademik ufukları üzerine Prof. Ruhi Ayangil ile görüşme. *Türk Müziği*, 5(3), 263-271. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17152777>



**Fotoğraf 1.** Prof.Dr. Ruhi Ayangil (Yazarın kişisel arşivi, 30.06.2025)

Türk makam müziği araştırmalarında önemli bir yere sahip olan Prof. Ruhi Ayangil ile yapmış olduğum bu görüşmenin Türk makam müziği teorisi eğitimi ve araştırmaları açısından oldukça önemli olduğunu düşünüyorum.

<sup>1</sup>Dr., Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Makam Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye. E-mail: ozgelen@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3597-7703

Hocamızın mülakat esnasında verdiği örneklerin detaylandırılması ve kaynaklarla desteklenmesi, görüşmenin makaleye dönüşmesi sonrasında yapılmıştır. Nitel bir çerçeve içinde kaleme alınan çalışmamızda veri toplama amaçlı yararlanılan görüşme tekniği kullanılmıştır (Akman Dömbekci ve Erişen, 2022). Soru-cevap yöntemi ile yapılan çalışmada ses kaydı alınmış, daha sonra ses kaydının deşifresi yapılmış ve deşifrenin makaleye dönüşme sürecinde gerekli referans ve kaynaklara baş vurulmuştur.

Prof. Ruhi Ayangil Uyan Ey Gözlerim Gafletten Uyan adlı eserin 17. yüzyıldan günümüze aktarılmasını sağlayan müzikologdur. Yeniden dinlemek isteyenler için videoyu ekledim (Video1). Ayrıca bestecisi Ferid Alnar'ın ardından Kanun Konçertosunu ilk seslendiren kişi olması hasebiyle Türk makam müziği tarihine imza atmıştır. Türk makam müziğinin yakın döneminin en önemli figürlerinden olan hocamız, birçok talebe yetiştirmiş ve hala Türk makam müziğine hizmet etmeye devam etmektedir. Hocamıza Türk Müziği Dergisi için görüşme talebimizi kabul etmesi ve Türk makam müziğinin ana eksen konularında çok önemli görüşlerini bizimle paylaştığı için teşekkür ederim.



Video 1. Uyan Ey Gözlerim – Ruhi Ayangil ve Ayangil Musiki Topluluğu

**Dr. Orkun Zafer Özgelen:** Türk makam müziğinde "usûl" kavramının tarihsel, teorik ve performatif düzeydeki dönüşümünü nasıl değerlendiriyorsunuz? Usûl'ün sadece ritmik değil, düşünsel bir yapı taşı olarak konumlanması hakkında ne söylersiniz?

**Prof. Ruhi Ayangil:** Musiki 'ilm-i musiki' başlığı adı altında tedvin edilmiştir. Tedvin edilmek organize edilmek manasına gelmektedir. Literatürdeki tanımı ilm-i musikidir. İlm-i musiki de iki başlık altında incelenmiştir. Bunlardan birisi: ilm-i te'lif yani kompozisyon ilmi, ikincisi de ilm-i ikâ. İlm-i ikâ da usûl ilmidir. Böylece ilm-i musiki ilm-i te'lif ve iml-i ikânın payandaları üzerine inşa edilmiş bir binadır. Bunun bir üçüncü ayağı olmak gerekir ki ilm-i ahenktir. Bu 20. yüzyılın meselesi olarak literatüre katılmıştır yani armoni ilmi. Bu ilim 10. yüzyıldan beri Batı müziği dünyasında söz konusu idi ama doğuda şarkta ilm-i te'lif ve ilm-i ikâ şark musikisi nin payandası olarak biline gelmiştir. Klasik Türk musikisi demiyorum çünkü klasik nedir? klasik neye denir? o da ayrı bir tartışmadır. Makam musikisi adını veriyorum çünkü bu musikinin temel meselesi onun bir makam musikisi olması meselesidir. Usûl bahsi de makam bahsine dahildir. Çünkü makamların sözel kültürle ilgisi olduğu gibi, usûl bahsinin de sözel kültürle ola gelmiştir. Hatta usûllerin doğuşunda ortaya çıkışında kaynaklardan bilebildiğimiz Antik Yunan şiiri vezinlerinden başlayarak sözel ritmik birimler üzerine inşa edilmiş bir bütünsellik olarak bunu tanımlayabiliriz ve geliştirebiliriz.

İlm-i ikâ içinde vezin önemli bir kavramdır. Bu vezinler bir usûlü takti etmek yani bölümlemek ikincisinde de oradan daha basit ya da kompakt, gelişmiş yapılar elde etmek için başvurulmuş bir yöntemdir.

İki önemli kavramı Antik Yunan şiirinde buluyoruz. Bunlar vuruşlarla ilgili kavramlardır. Bunlardan birisi: 'longa' diğeri 'brevis'tir. Longa uzun brevis ise kısa vuruştur. Uzun ve kısa vezinlerin ya da hecelerin ritim yapılarını oluşturmada başat bir rolleri vardır. Şark müzik kuramına da bunlar vezin olarak aksetmiştir. Ve bu vezinler Arap alfabesinin harfleri göz önüne alınarak konumlandırılmıştır. Bu manada usûl teorisinin temelinde vezn-i sakil, vezn-i hafif, vezn-i sagır gibi kavramlar tanımlar söz konusu olmuştur. Vezn-i hafif de kendi içinde bölünmelere uğramıştır: vezn-i hafif-i evvel, vezn-i hafif-i sâni ve vezn-i sagır. Bir tür üçlü bir yapı kurula gelmiştir. Bunlar da harflerin açık ve kapalı olmalarına göre yani vezn-i muharrik vezn-i sakın veya harf-i muharrik harf-i sâkin kavramlarıyla karşılık bulmuştur. Mesela dal ve mim harflerinin birlikte kullanılışları muharrik bir harfin sakın bir harfle neticelenmesi ve

bunların ifade ettikleri süreler göz önüne alınarak usûl yapısı tevlied edilmiş kurulmuş ve biçimlendirilmiştir. Vezinler usûlün temelini oluşturan vuruşlarla ilgilidir. Ayrıca vezin sözcüğü bugün metronom dediğimiz bir parçanın hareketi, hızı, yürüklüğü, ağırlığıyla da karşılık bulabilecek bir tür başlangıç hareket terimleridir veya metronom icat edilmeden önce başvuru parçanın giderine değin bir kavramlar silsilesidir. Böyle olunca vezin aynı zamanda bir eserin hangi giderde hangi hızda icra edilmesi gerektiğini tayine yarayan bir takım usûl parçacıklarıdır.

Usûllerin ortaya çıkışlarında şiirle ilgisi olduğunu söylemiştik. Yunan poeziyasında şiirinde de böyledir. Mesela ‘dakdil vezni’ dediğimiz longa-brevis-brevis: uzun-kısa-kısa yani düüm-teke Şark müziğindeki sofyan usûlüne tekabül etmektedir. Bu Yunan şiirindeki hecelerin uzatılma ya da kısaltılmasına yönelik bir okuma biçimini de içeren bir hadisedir. Mesela Homeros’un İlyada’sından bir küçük örnek verirse: ‘And’rami en’reppe mu’sado lip’ropo nez’molo dola’ Antik Yunan şiiri bu vezinle okunur. Onların içerdiği ritmik ve melodik yapıya da tesir eder. Bu tür Şarkta divan edebiyatındaki aruz vezniyle bağlantılı bir hadisedir. Aruz vezinin oluşmasıyla ilgili kervanlarla develerin çölde çıkardıkları ayak sesleri; buna ‘onomatope’ de deniliyor yani sözcüğün bünyesinden doğan ritmiklik. Mesela ‘Gözüm cânım efendim sevdiğim devletli sultanım=mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün’ gibi veya ‘Gelse o şûh meclise nâz-ı tegâfûl eylese=müfteilün mafâilün müfteilün mafâilün’, bu aruz kalıplarının bahirler şeklinde ifade edilmesi musikide vezinler şeklinde karşılık bulmuştur. Ve mesela bugünlerde 14 zamanlı bildiğimiz eskiden 7 zamanlı olarak kaleme alınmış Devr-i Revan usûlü, remel bahrinde fâilâtün veznine oturan bir yapıyı bize telfin etmektedir. Böylece usûllerin bir ritmoloji yapısı altında ayrıntılı bir kuram bilgisini mukayeseli şekilde ortaya koyan derinlikli çalışmalardan çok zengin değiliz. Özellikle geçmişte ya da son dönemlerde hazırlanan bazı doktora tezlerinde yüksek lisans tezlerinde usûllerin vezinlerle olan ilişkisini konu alan tezlere rastlamaktayız. Dr. Öğr. Üyesi Feridun Öney’in Remel ve Lenk Fahte usûlünü konu alan tezleri bunlardan bir tanesidir<sup>2</sup>.

Burada edvara da ismini veren usûl yapıları: diyelim ki Kantemir edvarında, Haşim Bey edvarında bunu görüyoruz. Safiyuddin Urmevi’den başlayarak bugüne kadar dairevi şemalar içerisinde sayısal ve vuruşsal bir takım usûl kalıpları olarak görmekteyiz. Bununla beraber bu neden böyle olmuştur? neden dolayı bu şekilde belirlenmiştir? tarihin hangi safhasında ortaya çıkmıştır? çok fazla bilgi sahibi değiliz. Ancak belki ampirik olarak birinci bestenin ikinci bestenin usûl belirlemesini hangi esaslara göre yaptılar yani Darb-ı Fetih beste neden oluştu? bunun sofistikasyonu nedir? Bir de Darb-ı Fetih beste yapmalıyım ki bestekarlıktaki kudretim anlaşılın, yaklaşımıyla mı oldu? yoksa vezin-usûl ilişkileri doğrultusunda mı? Fakat bilebildiğim kadarıyla şöyle söyleyebilirim: nota yazısının olmadığı, eser üzerinde rahatlıkla düzeltme yapılmasına imkân olmayan zamanlardan bu yana usûl yapıları makam müziğimizde olan hayranlık verici olan kompozisyon faaliyetinin temelini oluşturmuştur. Bu o kadar hayranlık verici bir husustur ki ilm-i te’lîfi ilm-i ikâ üzerine inşa edildiği gerçeğini bize hatırlatır. Eğer o usûl yapıları olmasaydı, bir hafızayı diri tutan nağmelerin hangi darba, hangi periyoda yansıtılacağı sırrı ifşa edilemezdi. Bunların bazıları gerçekten sır halindedir. Usûl kalıpları meşk hafızasının taze tutulmasında, yinelenmesinde en fazla işe yarayan yapı taşlarının başlıcasıdır. Ve usûl vurmak, bu disipline sahip olmak, giderini tespit etmek kompozisyon ilmi açısından da son derece önemli bir husustur. Ve ezgi besteciliğinin sırlarını bünyesinde barındıran gizemli bir birliktelik sunarlar. Bunun sofistikasyonuna varabilmek kolay olmuyor ancak ilk örneklerle bakmak suretiyle ‘yani sanat taklitle başlar sonra taklitler aslını aşar ve gelişir’ hükmünden hareketle, bir hüküm tesis edebiliriz. Ama bunun geriye referansta hangi noktaya kadar gidebileceğini tayinde bugün güçlük içindeyiz. En fazla 17. yüzyıla kadar gidebiliriz. Gerek Ali Ufki’den önceki ve sonraki dönemde usûl yapıları 20. yüzyıla evrilen ve muhtemelen tekke musikisi taht-ı tesirinde oluşan velveleler etkisinde daha bölümlenmiş, daha revnâklanmış veya geliştirilmiş yapılara erişmişlerdir. Mesela Devr-i Kebir usûlü dediğimiz usûl bugün 28 zamanlı, Muzaaf Devr-i Kebir 56 zamanlı gibi kavranıyorsa da 17 ve 18. yüzyılda Devr-i Kebir usûlü 14 zamanlıdır. Edvarlarda böyle anlatılmış fakat sonra niçin 28 zamana evrilmiş? Bu muhtemelen tekke musikisinin detayları üzerinde velveleler vasıtasıyla geliştirilmesinin bir sonucudur diyebiliriz. Nihai bir yargı değildir, belki bir hipotezdir. Mesela Semai dediğimiz kavramda Yürük Semai, Ağır Semai kavramlarını 17. yüzyılda göremiyoruz. Daha ziyade bunlar 19. yüzyıl

<sup>2</sup> Öney, A. F. (1989). Remel Bestelerde Usûl-Güfte Uyumu. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul.  
Öney, A. F. (1993). Lenk Fahte Bestelerin Ayırıcı Özellikleri. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi), İstanbul.

pratiklerinden oluşmaktadır. Mesela Ali Ufki'de Aksak usûlünden ziyade Evfer yapısını görüyoruz. Evfer yapısı 9 zamanlı bir yapı ama orada bir aksak tabiri yok. Aksak tabiri daha sonraki yüzyıllarda çıkıyor ve çeşitleniyor. Bu Ağır Aksak, Orta Aksak, Aksak, Yürük Aksak, Çifte Sofyan oluyor. Raksan, Rask Aksağı, Aydın gibi türleri de pratikle biçimlenen metodolojik bir kisveye büründürülmesi sonucu oluşmaktadır. Bu bir tür *leigne brize* dediğimiz kırık hatlı melodi yapılarının gelişmesiyle de bağlantılıdır. *Leigne brize* kırık hatlı müzik demektir. Mesela gırtlak nağmelerinin, *gruppetto*<sup>3</sup>ların müziğin bünyesine daha fazla girdiği 19.-20 yüzyıl müzik kompozisyon yapılarını göz önüne getirirsek, daha önceki dönemlerde daha sade daha dingin ama geniş hatlar içerisinde muhteşem ses hatlarının ortaya çıktığını görüyoruz. Bu peşrevlerde, semailerde de böyledir. Mesela saz semaisi kavramı 17. yüzyılda semai olarak görülmektedir. O dönemde bu tür hep 6 zamanlı usûle karşılık gelmektedir. Bugün Yürük Semai ve Sengin Semai tabir ediyoruz ancak Aksak Semai usûlünü ancak 18. yüzyılda Kantemir ile görüyoruz. Ancak Ağır Aksak semai, Aksak Semai veya Curcuna veya Devr-i Süreyya Sofyanı kavramlarıyla daha ziyade 20. yüzyılın başında karşılaşıyoruz. Demek ki ritmolojide usûl yapılarında bir tahavvül, çeşitlenme ve gelişme var. Bir de duraksama, unutmaya veya terk edilme var. Yani günümüzde özel bir merak olmadan bir Darb-ı Fetih Peşrevi veya bestesi yapıldığına pek tanık olmuyoruz.

Mesela bazı usûller arasında enteresan geçişler vardır. Bu dediğim gibi *gruppetto*ların oluşumuyla da bağlantılı, ritmik yapıların birbiriyle olan akrabalık ilişkileriyle de olabilir. Örneğin 1981'di sanıyorum Owen Wright'la Suas'ta yüksek lisans yapabilmek için dilekçe vermiştim. Hatta bir konu başlığı vermiştim kendisine. Ritmoloji hususunda bir tasavvurum var, bunun araştırılmasının önemli olduğunu düşünüyorum diye. Semai usûlünden Hafif ve Aksak Semai usûlüne geçişler olduğu konusunda gözlemlerim vardı. Semai usûlünün dönüşümüyle ilgili Mehmet Uğur Ekinci'nin makalesini de bu aralar okuyorum<sup>4</sup>. Bunun çeşitli örneklerini görmekteyiz. Yani Aksak Semai usûlündeki bir eserin Yürük Semai olarak, Yürük Semai Usûlündeki bir eserin Hafif usûlü içerisindeki yapılarla oturabileceğine rastlıyoruz. Mesela en basit örnek Zekai Dede'nin *Yine Bağlandı Dil* adlı Yürük Semaisi usûlündeki şarkısıdır (Figür 1). Bunun melodik yapıya bağlı kalınarak Aksak Semai ya da Curcuna usûlüne de uyduğunu görmekteyiz (Figür 2).

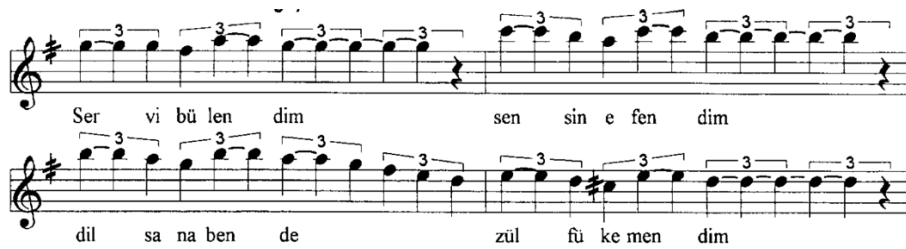


Figür 1. Yine Bağlandı Dil-Yürük Semai



Figür 2. Yine Bağlandı Dil-Curcuna

Bu belki Karagöz gölge oyunundaki hareket unsuruyla tahavvüle uğramış bir kompozisyon yapısı olabilir. Benzer bir şeyi Hammamizâde İsmail Dede Efendi'nin Mahur bestesinin terennümünde görüyoruz. Bu terennüm *triole* (üçleme)<sup>5</sup> *gruppetto*larıyla ölçülebilir. Fakat bununla beraber *triole*nin müziğimize giriş tarihi nedir? Hafif usûlünde bestelenmiş Mahur bestedeki terennüm şöyledir (Figür 3):



Figür 3. Dede Efendi Mahur Beste terennümü

<sup>3</sup> İtalyanca 'küçük grup' demektir. Süsleme terimi olan *gruppetto* bir notayı altındaki ve üstündeki notalarla süslemek demektir.

<sup>4</sup> Ekinci M.U. (2017). Not just any usûl: Semai in pre-nineteenth-century performance practice. R. Harris ve M. Stokes (Ed.), *Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright* (s. 42-72) içinde. Londra ve New York: Routledge.

<sup>5</sup> *Triolet* bir üç üleşen yani üç eşit vuruşa karşılık gelmektedir.

Figür 3'teki Hafif usûlüyle devam eden şeklidir. Daha sonra bu terennüm Yürük Semaiye çevrilmiştir (Figür 4):



**Figür 4.** Mahur Beste terennümünün Yürük Semai şekli (OMARŞİV)

Hafif usûlünün içindeki ilk Sofyanın iki Semaiye bölünmesinde 12'li bir yapı vardır. Bununla beraber iki Yürük Semai de yine 12'li şekildedir (Figür 5).



**Figür 5.** Mahur Beste terennümünün 12'li bölümlenmesi

Bu yapı aynı zamanda Aksak Semaiye inkılâp etmektedir. İki Aksak Semai yapısına dönüşmektedir. Bu da 10'lu zamanın 12'li zamanla ilişkisidir. Bu metrik sistemin alt çarpanlarına, alt bölenlerine ulaşmak ve hecelerle bağlantılandırarak niçin? Hangi ihtiyaca nazaran yapılmıştır? cevabını bulmak lazımdır. Bu bir *deconstruction* mıdır? *reconstruction* mıdır? yapıbozum ya da yapı söküm müdür? ya da oradan hareketle bir çeşitleme mi? yapmaktır. Bunun cevaplarını arayıp bulmak zorundayız. Bu kısacık bilgilerle usûl bahsinde söyleyeceklerim şimdilik bu kadar ama ritmoloji bağlamında usûl hareketlerinin ve teorisinin bidayetden günümüze akışının izlenmesi bize önemli çıkarsamalar sağlayacaktır.

**Dr. Orkun Zafer Özgelen:** Tasavvuf musikisi özellikle Mevlevî Ayinleri çerçevesinde değerlendirildiğinde, bu repertuarın icrası ile akademik temsili arasında sizce nasıl bir denge kurulmalıdır? Mistik gelenek ile akademik analiz arasında bir kopuş yaşandığını düşünüyor musunuz?

**Prof. Ruhi Ayangil:** Bir önceki soruda usûllerin çeşitlendirilmesinde Mevlevî Ayini bestekarlarının gelişmesi, hususıyla 19. yüzyılda söz konusu olmuştur. Sondan başlayarak şunu söyleyim: bugün konservatuvarlarımızda dini musiki ürünleri olarak sadece Mevlevî Ayini değil, Miraciye, Naat, Mahfel Sürmesi gibi örneklerin de tevlied edilmemiş ve eğitim-öğretim programına dahil edilmemiş olması, büyük bir eksiklik. Çünkü tekkeler konservatuvarlar mesabesinde eğitim-öğretim mahalleriydi. Tekke musikisi yani onun temsil ettiği dini yani zikir musikisi, musiki temelli bir musiki eğitiminin de olmazsa olmazıydı. Ama bu özellikle laik eğitim düzenine geçişte ve tekke ve zaviyelerin kapatılmasından itibaren, bu hususlardan özenle uzak durulmuş ve maalesef sadece ladini ya da profan musiki dediğimiz bir alana ağırlık verilmiştir. Yalnız ona da çok ağırlık verildiğini söyleyemem yani bugün konservatuvarın ses eğitimi bölümünden solistlerin veyahut koristlerin aldığı formasyon bir Kâr-ı Şeş Âvâz'ı, Eburbekir Ağa'nın Yegâh Kâr'ı, Zekai Dede'nin Saba Kâr-ı Nâtik'ı bihakkın tahsil etmeden, öğrenmeden mezun oluyor olmaları büyük bir eksiklik. Onu geçin ses eğitimi bölümünden mezun olan bir kişinin, başlı başına bir tam faslı bir tam takımı dirayetle okuyup mezun olana ben tanık olmadım. Yani Tanburi İsak'ın Gülizar takımını birinci beste, ikinci beste, ağır semai ve yürük semai ve ona bağlı şarkılar bütünlüğüyle tahsil etmiş, özümsemiş bir formasyon sahibi icracıya maalesef rast gelemiyoruz. Sadece söz müziğinde değil saz müziğinde de bu böyle. Bugün devlet konservatuvarlarımız da dahil saz müziği öğrencilerinin Tanburi Cemil Bey'in, Refik Fersan'ın, Tanburi İsak'ın, Tanburi Abdülhalim Ağa'nın, Tanburi Osman'ın bütün eserlerini bihakkın vakıf olarak mezun olduklarına da tanık olmuyoruz. Yani biraz sümmededarık biraz ortalama bir eğitim sistemini yansıtıyor bugünkü repertuarlar üzerinden yapılan eğitim.

Mevlevî Ayinleri bir büyük form olmaları itibariyle, bu eğitim sisteminin temeline oturtulması gereken ki usûller itibariyle de ‘tarz-ı reftar’ yani bir eserin gideri, atmosferi, icra hususiyeti bakımından da bir referans noktası olarak alınamıyor. Ancak müzikoloji dallarında bir makam usûl analizi şeklinde karşımıza çıkıyor ki bunun son örneklerinden birini Ferahfeza Mevlevî Ayini çerçevesinde Prof. Dr. Ozan Baysal yaptı. Oysa ki Mevlevî Ayinlerinin gerek usûl yapılarının kavramasında gerek Farsça olması sebebiyle dil ve edebiyat eğitiminde gerek makam bilgisinde önemli rolü vardır. Örneklemek gerekirse Ahmet Avni Konuk’un Dilkeşide Ayin-i Şerifi bir makam dersidir, bir usûl dersidir. Başlı başına bir bitirme projesidir. En azından mezun olurken bir Mevlevî Ayinini, bir veya iki Kârı, bir faslın bir veya iki takımını dağarına katmadan mezun olması bir ses sanatçısı açısından nakisadır. Hele ki akademik eğitim dediğimiz konservatuar eğitiminin bu yönde daha ağır olması gerekirken, oldukça sulandırılmış tahfif edilmiş bir müfredatla meşgul olduklarını görüyoruz. İnşallah bu aslına rücu eder ve tekkelerde nasıl nizam intizam içerisinde icra ediliyor iken, konservatuar mezunlarına da tesir eden bir hüküm icra eder. Bunu önemsiyorum ama bunu bugün yapabilecek insanlar var mıdır? O takdirde de maalesef sonradan öğrenilen pratikler olarak etrafta tekke, tasavvuf, adap erkanına da çok fazla riayet etmeyen ‘türedi dervişler’, ‘türedi icracılar’, ‘proje icracıları’ ortaya çıkıyor. Bu da işin maddi ve manevi ahlak, adap ve erkanını zedeleyen bir unsur olarak karşımızda bir *case* (husus) olarak duruyor.

**Dr. Orkun Zafer Özgelen:** Cumhuriyet dönemiyle birlikte geleneksel Türk makam müziğinin modern eğitim kurumlarına (konservatuvarlar, üniversiteler, TRT vb.) taşınması sizce bu müziğin ontolojisinde ne tür değişimlere yol açtı? Geleneği akademik çerçevede korumak mümkün müydü?

**Prof. Ruhi Ayangil:** Temel hata şurada yapılıyor: konservatuar mezunlarının liyakat sahibi olduğuna a priori ‘bervech-i peşin’ kanaat getirilecek ve bütün devlet koroları, TRT kurumu ve diğer kurumlarda devlet konservatuvarı mezunu olduğunu ispatlamayan kimse istihdam edilmeyecek. Halbuki TRT bugün hala imtihanlar açıyor, devlet konservatuvarları mezunu ‘olmayan’, sesi güzel ama liyakat ehli yok. TRT kurumu bu gibi kişilerle dolu. Tarzı yok, tavrı yok, üslup bilgisi yok, ses eğitimi doğru dürüst yok. Yani bir kere devlet konservatuvarlarında çağdaş bir metodoloji uygulanacak. Yani hem geleneksel eğitim yöntemleri çağdaş bir metodolojiyle harmanlanacak. Dediğim gibi ses eğitimi ya da çalgı eğitimi kaç seneyse büyük Türk makam müziği corpusu üzerinden dönemlere göre repertuar yükleri belli edilecek. Bir tek örnek vereceğim: Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümünde mezun ettiğim öğrencim Prof. Dr. Esra Berkman bugün Eskişehir Anadolu Üniversitesi Türk müziği Bölüm Başkanı. Lisans ve lisansüstü mezuniyetinde bir buçuk saat ezber repertuarla sahne konseri vermeden mezun etmedim. Ve bu Türk müzik eğitimi tarihinde ilktir. İddia ile söylüyorum. Çünkü insanların maalesef başta profesyonel müzikçiler olarak, bir eseri baştan sona dinlemeye sabırları yok, niyetleri yok. Oradaki final sınavları, değerlendirme kriterleri ortalıkta görünmemekte. Antik repertuardan, yüzyıllara göre seçilmiş dönem repertuarlarından yani 17. yüzyıldan bir Şerif peşrevi, 18. yüzyıldan bir Kantemir peşrevi, 19. yüzyıldan bir Numan Ağa peşrevi veya saz semaisi, 20. yüzyıldan gerek Tanburi Cemil Bey gerek daha modern çağdaş Şerif Muhiddin Targan, Hüseyin Sadettin Arel, Refik Fersan. Arel’in eserlerini çalmayan bir Türk makam müziği devlet konservatuvarı var. Refik Fersan’ın didaktik eserlerinden haberdar olmayan bir hal. Ne çalışıyorlar? ben çıkarttım ve ilk ortaya koydum Fersan’ın arpej, kromatik pasajlı Arazbar Saz Semaisi şimdi çok meşhur oldu. Ayrıca Devr-i Kebir Kürdi peşrevini bihakkın usûlüyle, tavrıyla, makam yapılarıyla çalacaksınız. Uşşak-Kürdi değişimlerinin ne olduğu, Segâh kalıplarının ne olduğu, Buselik’li geçişlerin ne olduğu, Saba, Dügâh, Hicaz cinslerinin ne olduğu yani Dügâh peşreviyle alakası olmayan saz mezunları biliyorum. Dügâh nedir? Yok! Şerif Muhiddin Irak saz semaisi çal bari. Ud repertuarları içinde Şerif Muhiddin Targan başlıcadır. Fakat nedense Targan ikinci sıraya yerleştirilmiştir. Batıda Schnittke çalmayan bir konservatuar mezunu yok. Beethoven çalacak, Debussy çalacak, Schnittke çalacak. Paleta bakın. Burada kimin neyi? neden? çaldığının söylediğinin sorgulanması yapılmayan bir dönemdeyiz maatteessüf. Radyodaki repertuarlar da öyle. Devlet korolarının repertuar kalitesi hakkında ne duyuyoruz? Bir Ebubekir Ağa’nın Yegâh Kârını ben işitmedim bugüne kadar. Şimdilerde bazıları deneysel olarak bir şeyler yapıyorlar. Binlerce eser var diyorsunuz, ama işitmiyoruz. O bakımdan metodoloji koyucular yani konservatuvarın eğitim-öğretim faaliyetlerini, müfredatlarını hazırlayanların bu yetkinlik ve liyakat çizgisini en üst düzeye taşıyacak bir davranış içinde olmaları lazımdır. Ondan zerrece ödün vermemeleri lazımdır. Eğitim fakültesinden pedagojik

formasyon eğitimi almış olmayanlar lise ve ortaokullara müzik hocası bile yapılmaz. Formasyon, liyakat! Ne öğreteceksin sen o çocuklara? Türk makamlarıyla çocukların söyleyebileceği neler var? ciddi bir repertuar araştırması, ritmik çalışmalar yok. Gözlerimizi kapamışız. Batıda Orff eğitimi diye bir sistem geliştirmişler. ‘Bizim musikimizin usûlleri bize özgüdür, çok güzeldir’ Nerede? Göbek havası çalınıyor! Türk makam müziği ritim orkestraları oluşmamış. Bunları kurabilirsiniz. Müfredata uygun şekilde hocalar yazabilir. Bir Münir Ceyhan evsafından müzik öğretmeni bulmaktan mahrumuz maalesef. Bu çocukların gül bülbül şarkısı söyleyecek halleri yok. ‘Çocuklar *Yine Bir Gülnihal* söylüyorlar, musikimizi öğreniyorlar’ hayır öğrenmiyorlar! Az yetenekli ‘papağanlar’ yetişiyor. Ve bu da bir şeye hizmet etmiyor. Ne çocuk pedagojisine ne çocuk müziği repertuarının geliştirilmesine ne çocuk orkestralarının. Mesela sazlarımızın yeniden imal edilmelerine, sazlar için ilginç aksesuarlar bile imal edilmiyor. Kanun çalan bir adama bedeni şartlara uygun bir ayaklık imalı yok. Yapabiliyorsa işte marangozhanede koca sandukalar imal ediyorlar. Batıya baktığınızda müzik aletlerinin her birine ilişkin: sazını çalmadığı zaman nereye koyacak burada da bazı imalat yapılıyor. Çoğu kırılıyor, eğiliyor. Yani aksesuar, çalgı çantaları, nota sehpaları: müzik bir endüstriyel şey. Bir yönüyle bir pedagojik ve formasyon sağlayıcı bir eğitim sistemi, bir yönüyle de onun yan ürünlerini geliştiren büyük bir endüstri halindedir. Ses teknolojisinden enstrüman aksesuarlarına, repertuarlardan yazılı basılı dokümana kadar birçok alandaki eksiklikle çağdaş modern bir eğitim ihtiyacı giderilemez. Düşününüz Tanburi Cemil Bey’in bütün eserlerini derdest edip toplayan ‘Tanburi Cemil Bey Külliyyatı’ nı ölümünün 100. yılında ‘fakir (Ruhi Ayangil)’ yazmıştır. Bu büyük bir ayıptır! Bunun gibi Tanburi Büyük Osman Bey’in, Hacı Arif Bey’in, Hacı Faik Bey’in, Tanburi Numan Ağa’nın albümleri yapılmalı. Batıya bakın. Sonra deniyor ki ‘batıyla mukayese’. Ne mukayese? Metodolojiyi, çalışmayı, disiplini mukayese edeceksin. Orada benzerlerini sen ortaya koyacaksın. Nota yazın düzgün olacak. İnternet çöplüğündeki notalardan millet yalan yanlış şeylerden beslenip duruyor. Kaynak belirtmeden. Son sözü söyleyim bu konuda: beni 91 ve 93’te konservatuardan akademik eğitimi talep ettiğim için kovan zihniyet, orada Darülelhan külliyyatının gözden geçirilip ilmi yoldan incelenmesini yasakladığı için ben konservatuardan attı. Ben bugün o neşriyatı Almanya’da yapan CMO’nun danışman üyesiyim. İlm-i kurul üyesiyim. Ve Türk kurumları ne yapıyorlar ne de bundan haberdarlar. Ne oldu? Ben yemedim sen ye! Yakında müzikolojisiyle, repertuarıyla bugün Yunanistan Arta konservatuarındaki gençler, Türk musikisini Türkiye’deki konservatuar öğrencilerinden çok daha liyakatle ve dirayetle icra ediyorlar, orkestralar, icra grupları kuruyorlar. Buna tanığım. Ben göz yaşı dökelerle onları izledim. Daha hala bir konservatuar icra heyeti yok ortada. Akademik bir konservatuar korosu ne konservatuar saz topluluğu ne fasıl topluluğu ne dini müzik topluluğu ne konservatuar öğrenci orkestrası var. Bu beş unsurdan her biri eğitim-öğretimin bir parçasıdır. Demin sordunuz ya Mevlevî Ayini? İşte öyle bir topluluk kuracaksınız ve Mevlevî Ayini icra ettireceksiniz.

**Dr. Orkun Zafer Özgelen:** Türk makam müziği araştırmalarının günümüzdeki yönelimlerini nasıl değerlendiriyorsunuz? Genç araştırmacılar için özellikle hangi kavramsal ya da arşivsel alanların daha fazla çalışılmasını önerirsiniz?

**Prof. Ruhi Ayangil:** Türk musikisinin bilimsel ve sanatsal yetkinliğini ve saygınlığını en üst düzeye taşıyacak olan şey bilimsel araştırmalardır. Bunu çok önemsiyorum ve çok teşvik ediyorum. Organoloji (çalgı bilimi), müzikoloji. Etnomüzikoloji demiyorum. Bu başlığın altında Türk makam müziği konularının incelenmesi fahiş ve azim bir hatadır. Bu hataya düşmemeli. Batının yönlendirmeleri ışığında Türk makam müziği meselelerinin etnomüzikoloji ‘çağdışı’ kavramı altında gerçekleştirmelerine göz yummamalı. Makam, usûl bilgisi müzikolojinin konusudur. Ritmoloji, kompozisyon ve makam bilgisi, genel müzikoloji ve müzik tarihi bunlar olmazsa olmazdır. TUMAC (Türk makam müziği Akademik Çevresi) gönüllü bir araştırma grubudur. Yedi sekiz tane leke tespit ettik. Bu Türk makam müziği corpusunun yani bütün kazanımlarının ele alınması gereken başlıkları ifade ediyor. Bütün araştırmacıları TUMAC’ın kuruluş ilkelerini okumaya davet ediyorum. Orada bunlar sıralanmıştır. Başlıca çalışma alanları bu başlıklar olmalıdır. Bir reçete olarak geleceğe bire hedef belirleme olarak konulmuştur. Bağımsız araştırmacılık, kurumsal araştırmacılık son derece önemlidir ve yayın faaliyeti önemlidir. Bu alanda dünyada nitelikli yayınlara kapılarını açmış birçok yayın organı vardır. Nitelikli bir makale onlara maddi olarak olanaklar da sağlayabilir. TUMAC’ın kuruluş ilkeleri bu sorunuza yanıt niteliğindedir. Bunun nihai amacı nedir? Ortak bir araştırma ve çalışma alanı olarak ortaya konmasına yönelik, tıpkı



Garland müzik ansiklopedisi gibi, bir Türk makam müziği ansiklopedisinin yazılması ve yeni bilgilerle onun güncellenmesi söz konusudur. Bunun yapılması lazım. Müzik tarihinde büyük eksikliklerimiz var, müzik bilimde eksikliklerimiz var, organolojide eksikliklerimiz var, dini musiki alanında eksikliklerimiz var. Özellikle eğitim metodolojisi alanında eksiklerimiz var. Bunları cümlesinde özellikle genç araştırmacılar hiçbir alanda yer bulamıyorlarsa kurmuş olduğum TUMAC grubunda bütün akademik çalışmalarını yayınlatabilirler. Orası bir resmi kuruma bağlı olsunlar olmasınlar, Türkiye ve dünyadaki bütün araştırmacıları çatısı altında toplayan bağımsız, özerk, özgün bir Türk makam müziği akademik çalışmaları alanıdır. İşte Türk musikisinin ilerleme perspektifi ne olmalı? dersiniz; 100. Ölüm Yıldönümünde Üstad-ı Cihan Tanburi Cemil Bey'e Armağan kitabı bunun en somut örneğidir. Bunun konservatuarlar yapmadı, TRT yapmadı, Kültür Bakanlığı yapmadı. Bunun bir avuç inanmış genç akademisyen ortaya koydu.

### Prof. Ruhi Ayangil Biyografisi



Prof.Dr. **Ruhi Ayangil**, 12 Aralık 1953 tarihinde İstanbul'un Kurtuluş semtinde doğmuştur. Annesi Rukiye Ayangil, babası Hidayet Ayangil aslen Erzincan, Kemâliye kazasının o zamanki ismiyle Gecegü köyünden. Şimdiki ismiyle de Kabataş köyündendir. 13 yaşında iken babası vefat etmiştir. Ruhi Ayangil, 3-4 yaşına kadar Kurtuluş semtinde yaşadıkdan sonra Pangaltı'nda Eşref Efendi Sokağı'ndaki bir eve taşındılar. Orada da ilkököl 2. sınıf sonuna kadar oturduktan sonra İlkokul 3. sınıfta da Fatih semtine taşındılar. Ortakulu Karagümrük ortaokulunda okudu. Vefa Lisesinden mezun oldu. Besteci Selçuk Tekay ile liseden arkadaş oldu. 1971 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesinde okumaya başladı. 1978 yılında mezun oldu. Aynı

zamanda İstanbul Belediye Konservatuarı'nda da şan bölümüne devâm ederek solfej ve armoni çalıştı. Liseye devam ederken İleri Türk makam müziği Konservatuarı Derneği'ne devam ederek müzik çalışmalarını geliştirdi. Üniversite yıllarında bu dernekten ayrıldı. Yine üniversite yıllarında İstanbul Robert Kolej korosunu yetiştirdi ve yönetti. Uluslararası festivallerde, Türkiye, Polonya, Rusya ve Hollanda'da bu koro ile birçok konser yönetti. 1975-1977 Robert Kolej Beşerî Bilimler fakültesine katıldı ve müzik dersleri Müziğe Giriş ve Karşılaştırmalı Türk makam müziği dersleri verdi. Ruhi Ayangil, 1983 yılında Ruhi Ayangil Orkestra ve Korosu'nu kurdu. 1997-2011 arasında Yıldız Teknik Üniversitesinde görevler aldı: Yıldız Teknik Üniversitesi (YTÜ) Sanat ve Tasarım Fakültesi Kurucu öğretim üyesi ve Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Başkanı olarak görev yaptı, YTÜ Vedat Kosal Müzik Uygulama ve Araştırmaları Merkezi Kurucu Müdürü ve YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı olarak hizmet etti. Ruhi Ayangil, Türkiye'de Uluslararası İstanbul Sanat Festivali'nde, Finlandiya'da, Uluslararası Helsinki Festivali'nde, Hollanda, İtalya, Belçika ve Almanya'da pek çok konser yönetti. SSCB, İngiltere, Yunanistan, İtalya, Lübnan, Mısır, Almanya, ABD, Belçika, Hollanda, Polonya, Macaristan'da Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nu seslendirdi. Ulusal ve uluslararası sayısız konser, bilimsel çalışma ve CD kayıtları gerçekleştiren Ruhi Ayangil, çalışmaları ile birçok ödül kazanmıştır, Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nde Makam Analizi ve İTÜ'de Doktora öğrencilerine Müzikte Modernizm dersleri vermektedir. Ruhi Ayangil, Kaiser Wilhelm-II Üniversitesi CMO (Münster) Bilim Danışma Kurulu Üyesi ve Mimsanat Derneği SES Projesi uzman eğitmeni olarak bilimsel ve sanatsal faaliyetlerini sürdürmektedir. Ruhi Ayangil, TRT için İtrî dizisinin (Buhurizade Mustafa Itri) müziklerini yaptı, Osman Bey ve Ailesi ile Peyami Safa kitabından uyarlama olan "Fatih-Harbiye" dizisinin jenerik ve iç müziklerini yaptı. Mimar Sinan belgeselinin jenerik ve müziğini yaptı. İstanbul Belediyesi Türk makam müziği İcra Heyeti'nde görev yaparken, 5 Ocak 1980 tarihinde ilk kez İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nu seslendirdi. Ruhi Ayangil çalışmalarında, Cemal Reşit Rey'in öğrencisi olduğu halde Hasan Ferit Alnar'ın eserleri üzerine yoğunlaşmıştır. Cemal Reşit Rey'den armoni ve orkestrasyon eğitimi aldı. Ruhi Ayangil, Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nu farklı orkestralarla 26 kez seslendirdi, kaydetti. Kanun Enstrümanını popüler müzik alanına taşımak için Sezen Aksu, İlhan İrem, Atilla Özdemiroğlu'nun çalışmalarında, Timur Selçuk'un orkestrasında yer aldı. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi; MİM Sanat Derneği SES-TACET Projesi uzman eğitmeni, Türk makam müziği Akademik Çevresi (TUMAC) kurucu üyesi ve bağımsız konser icracısı olarak bilimsel ve sanatsal faaliyetlerini sürdürmektedir. Ruhi Ayangil, 12 Mayıs 2022 akşamı Romanya'da sahne alarak Oradea Filârmoni Orkestrası'nın bahar sezonu programında Hasan Ferit Alnar Kanun Konçertosu'nu solist olarak seslendirdi. Maestro Romeo Rimbu'nun yönettiği konserde Ruhi Ayangil; filarmoni eşliğinde Hasan Ferit Alnar Konçertosu'nun yanı sıra, Wolfgang Amadeus Mozart'ın ünlü eseri Türk Marşı'nı da kanunu ile solist olarak seslendirdi.

**Youtube Kanalı:** <https://www.youtube.com/@ruhiayangil1051>





Dr. **Orkun Zafer Özgelen**, müziğe bağlama çalarak başladı ve 2000 yılında lisede İTÜ Türk makam müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim bölümünü, ardından 2004 yılında lisansta İTÜ Konservatuvarı Kompozisyon bölümünü kazandı. Erol Sayan ile repertuar, Faris Akarsu ile piyano, kompozisyon ve teori, Nail Yavuzoğlu ile armoni, teori, Oğuzhan Balci ile kompozisyon, Feridun Öney ile Türk makam müziği, Neşe Yeşim Altınel Çoban ile form bilgisi çalıştı. 2008’de Erasmus bursuyla İtalya, Roma, Conservatorio di Santa Cecilia’da iki sene Orkestrasyon ve Kompozisyon dersleri aldı. 2010 yılında İTÜ Müzikal Topluluğu’nu kurdu. Bu devrede birçok festival ve davetlerde etkinlik ve konser düzenledi. Bu toplulukta kurucu şef olarak hizmet etmenin ardından, 2015 yılında Koç Üniversitesi Müzikal Topluluğu’ndan davet alarak bir sene bu topluluğa müzik direktörlüğü ve eğitmenliği yaptı. Oscar Wilde’ın “Dorian Gray’in Portresi” adlı romanının müzikal adaptasyonu olan ‘Dorian’ isimli müzikalin düzenlemesini ve müzik direktörlüğünü yaptı. 2021 yılında Doç. Şerife Güvençoğlu ile hazırladığı *Türk Makam Müzikçisinin Seyir Defteri I* adlı kitabı Pan Yayıncılık tarafından yayınlandı. 2023 yılında basılan Dr. Öğr. Üyesi Funda Esin ile *Türk Makam Müziği’nden Esintiler* adlı albümde aranjör ve piyanist olarak yer aldı. 2023 yılında Nebi Birgi tarafından yazılan ‘The Diva’ müzikalinin müziklerini besteledi. 2024 Şubat ayında İTÜ Müzikoloji ve Müzik Teorisi programından mezun olarak doktor ünvanını aldı. 2025 yılında *Hüseyin Sadeddin Arel ve Bir Musiki Masalı* adlı kitabı Eğitim Yayınevi tarafından basıldı. Hali hazırda İTÜ Türk makam müziği Devlet Konservatuvarı’nda akademisyen olarak görev yapmaktadır.

### Kaynakça

- Akman Dömbekci, H. & Erişen M. A. (2022). Nitel Araştırmalarda Görüşme Tekniği. *Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel sayı 2), 141-160. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1227330>
- Ekinci M.U. (2017). *Not Just Any Usûl: Semai In Pre-Nineteenth-Century Performance Practice*. R. Harris ve M. Stokes (Ed.), *Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright* (s. 42-72) içinde. Londra ve New York: Routledge.
- Öney, A. F. (1989). *Remel Bestelerde Usûl-Güfte Uyumu*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Öney, A. F. (1993). *Lenk Fahre Bestelerin Ayırıcı Özellikleri*. Sanatta yeterlilik tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

### Web siteleri

Web 1. <https://omarsiv.istanbul.edu.tr/Details?EntryId=1259>

## An interview with Prof. Ruhi Ayangil on the theoretical and academic horizons of Turkish Makam Music

### Abstract

In this interview, Prof. Ruhi Ayangil discusses the theoretical, historical, and academic dimensions of Turkish makam music. The conversation first emphasizes that the concept of usûl is not merely a rhythmic structure but also an intellectual and aesthetic foundation; the transformation of usûl is examined within a historical context stretching from ancient Greek meters to Ottoman aruz prosody. The performance of Mevlevî rituals and Sufi music is evaluated within the tension between mystical tradition and academic representation, while the shortcomings and methodological issues of modern conservatory education are highlighted. The institutionalization of traditional music during the Republican era is critically addressed through debates on the narrowing of repertoire and meritocracy, with a call to restore high-quality repertoires to a central role in education and performance practices. Current directions in Turkish makam music research are redefined along the axes of organology, rhythmology, and musicology, and new conceptual and archival research fields are suggested for young scholars. Prof. Ayangil stresses the importance of independent and collective research activities—exemplified by the Turkish Makam Music Academic Circle (TUMAC)—and underlines the need for a comprehensive encyclopedia of Turkish makam music to be prepared with an interdisciplinary perspective. In this respect, the interview offers a significant discussion of the theoretical foundations, performance traditions, and academic representations of Turkish makam music from past to present.

**Keywords:** Conservatory education, makam, rhythmology, Turkish Makam Music, usûl

