



Araştırma Makalesi

Walter Feldman'dan Doğu Akdeniz'e: Osmanlı-Türk müziği tarih yazımında müzik bilgisinin entelektüel tarihine doğru

Erdoğan Yalınkılıç¹

Dr., Bağımsız Araştırmacı, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 7 Haziran 2026

Kabul: 19 Ağustos 2026

Online Yayın: 30 Ekim 2026

Anahtar Kelimeler

Bizans müzik teorisi

Doğu Akdeniz

Müzik tarih yazımı

Osmanlı-Türk müziği

Walter Feldman

Öz

Bu makale, Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği tarih yazımındaki katkısını yalnızca kullandığı kaynaklar ve ortaya koyduğu tarihsel bilgiler üzerinden değil, alanın soru sorma biçimini genişleten araştırma pratiği üzerinden ele almaktadır. Feldman'ın Osmanlı müziğine ilişkin başlıca çalışmaları ile Bizans, Orta Çağ İslam, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı teorik geleneklerine ilişkin seçilmiş literatür; kaynak ve aktör çeşitliliği, teori ile icra arasındaki ilişki, çok dillilik, filolojik aktarım, kavramsal yeniden üretim ve müzik bilgisinin dolaşımı açısından incelenmiştir. Feldman'ın çalışmaları, Osmanlı müziğini yazmalar, notasyonlar, repertuvarlar, kurumlar, icra pratikleri ve farklı topluluklardan aktörlerin bir arada değerlendirilmesiyle tarihsel olarak oluşan ve dönüşen bir alan olarak ele aldığını göstermektedir. Buradan hareketle Doğu Akdeniz, homojen bir kültürel bütün olarak değil, farklı teorik ve entelektüel çevreler arasındaki ilişkilerin uzun erimli biçimde araştırılabileceği bir tarih yazımsal ölçek olarak ele alınmaktadır. İncelenen literatürde köken ve aidiyet tartışmaları, makam-ekhos ve teorik sistem karşılaştırmaları ile notasyon, repertuvar, arşiv ve çok dilli aktarım çalışmaları belirgin araştırma eksenleri olarak öne çıkmaktadır. Makalenin önerisi, bu birikimi "müzik bilgisinin entelektüel tarihi" çerçevesinde yeniden düşünerek teorik problemlerin farklı metinsel, dilsel, pedagojik ve kurumsal çevrelerde nasıl aktarıldığını, dönüştürüldüğünü ve yeniden kavramsallaştırıldığını araştırmaktır. Geç Bizans müzik teorisini Manuel Bryennios'un Harmonika'sı, Bizans klasik harmonik bilimi ile Orta Çağ İslâm nazariyatında karşılaşılan teorik problemler üzerinden bu yaklaşımın imkânlarını somutlaştırmaktadır. Buradaki karşılaştırma, Bizans'tan İslam dünyasına ya da Osmanlı nazariyatına kesintisiz bir aktarım zinciri kurmayı amaçlamaz. Bunun yerine Feldman'ın açtığı araştırma ufğunun Doğu Akdeniz'de müzik bilgisinin daha uzun erimli entelektüel tarihine doğru nasıl genişletilebileceğini tartışır. Böylece, süreklilik kadar dönüşüm, ayrışma ve yeniden kavramsallaştırmayı da Osmanlı-Türk müziği tarih yazımının araştırma problemleri arasına taşımayı hedeflemektedir.

2822-3195 / © 2026 TM

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



Makaleye atıf için

Yalınkılıç, E. (2026). Walter Feldman'dan Doğu Akdeniz'e: Osmanlı-Türk müziği tarih yazımında müzik bilgisinin entelektüel tarihine doğru. *Türk Müziği*, 6(Walter Feldman Özel Sayısı), 35-50. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1>

Giriş

Osmanlı-Türk müziği tarihini hangi kaynaklarla yazdığımız kadar, bu kaynakların birbirleriyle nasıl ilişkilendirildiği de tarih yazımının sınırlarını belirler. Son yıllarda farklı notasyon geleneklerine, çok dilli müzik çevrelerine ve daha önce sınırlı ölçüde değerlendirilen arşiv malzemelerine yönelen çalışmalar, bu sınırların giderek genişlediğini göstermektedir.

¹ Dr., Bağımsız Araştırmacı, Ankara, Türkiye. Email: erdincyalinkilic@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6425-7700>

K. A. Psachos arşivindeki Osmanlı-Türk müziği belgelerinin incelenmesi, Rumca-Karamanlıca makam müziği yayınlarının epistemik aktarım açısından değerlendirilmesi ve Bizans-sonrası² Rum Ortodoks teorisyenlerin Osmanlı makam sistemiyle ilişkilerinin yeniden ele alınması, Osmanlı müzik tarihinin yalnızca repertuvar ve besteciler üzerinden değil, farklı metinler, notasyon sistemleri, aktörler ve bilgi pratikleri üzerinden de yazılabileceğini ortaya koymaktadır (Chaldæaki, 2022; Doğan & Çolakoğlu Sarı, 2023; Doğan, 2024; Pappas, 1997, 2007; Şahin vd., 2018).

Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği araştırmalarındaki önemi bu dönüşüm içinde özel bir yerde durmaktadır. Feldman'ın katkısını yalnızca görünür kıldığı yeni tarihsel kaynaklarda veya belirli repertuvarlar hakkında ürettiği bilgilerde aramak yeterli değildir. Onun çalışmalarında Osmanlı müziği; yazılı kaynaklar, icra pratikleri, kurumlar, repertuvarlar, farklı topluluklardan aktörler ve kültürel otorite biçimleri arasındaki ilişkiler içinde şekillenen tarihsel bir alan olarak ele alınır (Erol, 2015; Feldman, 1990/1991, 2015, 2022, 2024). Ali Ufkî'den Kantemiroğlu'na, Mevlevî çevrelerinden Rum Ortodoks teorisyenlere uzanan farklı kaynak ve aktörleri aynı tarihsel problem içinde ilişkilendirmesi, Feldman'ın Osmanlı müziği tarih yazımına yaptığı temel katkılardan biridir.

Bu araştırma pratiğinin arkasında, Feldman'ın tarihsel değişimi nasıl kavradığını gösteren bazı belirgin kavramsal yönelimler bulunmaktadır. Rifa'at Ali Abou-El-Haj'a referansla kullandığı *locally generated modernity* kavramı, Osmanlı müziğindeki dönüşümü kesintisiz bir gelenek anlatısı veya yalnızca dış etkiler üzerinden açıklamak yerine, sürekliliklerle tarihsel kırılmaları birlikte dikkate almasına ve özellikle 1670–1710 dolaylarında ortaya çıkan yeni Osmanlı müzik sentezini yerel aktörlük ve dönüşüm süreçleri içinde değerlendirmesine imkân vermektedir (Feldman, 2019, ss. 173–176). Benzer biçimde *cultural authority* ve *authenticity* üzerine geliştirdiği tartışmalar, repertuvar aktarımını besteci atıfları, tarihsel soy anlatıları ve kültürel meşruiyet biçimleriyle birlikte ele almakta; klasik repertuvarın Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde farklı tarihsel ve ideolojik çerçeveler içinde nasıl anlamlandırıldığını göstermektedir (Feldman, 1990/1991, ss. 84–105). Feldman'ın yaklaşımında belge, repertuvar ve teori böylece yalnızca geçmişten kalan malzemeler değil, tarihsel otoritenin üretildiği ve yeniden tanımlandığı alanlar hâline gelmektedir.

Bu çalışmada “Doğu Akdeniz”, sınırları sabit ve kültürel bakımdan homojen bir coğrafi bütün olarak değil, farklı siyasal, dinsel, dilsel ve entelektüel çevreler arasındaki ilişkileri birlikte düşünmeye imkân veren tarih yazımsal bir inceleme ölçeği olarak kullanılmaktadır. Bizans ve Orta Çağ Doğu Akdeniz tarihçisi Catherine Holmes (2012, ss. 1, 23–25), geç Orta Çağ Doğu Akdeniz'ini -parçalı ve akışkan yapılarla rağmen- tarihsel bir araştırma alanı olarak ele alırken, bölgenin geçirgen sınırlarına, dış dünyalarla kurduğu ilişkilere ve yerel farklılıkların karşılaştırmalı biçimde incelenmesi gereğine dikkat çekmektedir. Bizans, kültür ve Ortadoğu çalışmaları alanlarından gelen Dimiter Angelov, Yota Batsaki ve Sahar Bazzaz ise (2013, ss. 1–4), Bizans ve Osmanlı dünyalarını Doğu Akdeniz mekânı içinde diyakronik ve karşılaştırmalı olarak düşünürken, bölgeyi tekil bir coğrafyadan ziyade farklı tarihsel deneyimlerce üretilmiş “çoğul coğrafyalar” üzerinden ele almaktadır. Orta Çağ Bizans çalışmalarındaki daha güncel yönelimler de Bizans'ı yalnızca Yunanca, Konstantinopolis ve imparatorluğun siyasal sınırlarıyla özdeşleştiren çerçeveyi sorgulayarak çok merkezli, çok dilli ve çok inançlı bir araştırma alanı önermekte; insanların, metinlerin ve fikirlerin siyasal ve dilsel sınırlar arasındaki dolaşımını bu alanın temel sorunlarından biri hâline getirmektedir (Johnson, 2024, ss. 5–8). Burada amaç, Bizans, Orta Çağ İslam, Rum Ortodoks ve Osmanlı teorik geleneklerini tek bir “Doğu Akdeniz müzik kültürü” içinde eritmek değil, aralarındaki belirli metinsel, kavramsal, kurumsal ve pedagojik ilişkileri uzun erimli olarak inceleyebilecek bir tarih yazımsal ölçek oluşturmaktır.

Burada önerebileceğimiz tarih yazımsal ölçek, Feldman'ın Osmanlı müziğini farklı kaynak türleri, aktörler ve tarihsel bağlamlar arasındaki ilişkiler üzerinden ele alan yaklaşımını daha geniş bir entelektüel tarih problemi içine yerleştirmeye imkân vermektedir. Osmanlı döneminde Doğu Akdeniz'in önemli bir bölümü ortak bir siyasal coğrafya içinde yer almakla birlikte, bu alan dilsel, dinsel, kurumsal ve özellikle epistemik bakımdan çok sayıda yerel çevreyi barındırmaktaydı. Geç Osmanlı Anadolu'sunun görsel kültürü üzerine yapılan çalışmalar da bu çoğulluğun farklı toplulukların, dolaşım ağlarının ve yerel üretim çevrelerinin kesişimi içinde biçimlendiğini göstermektedir (Yandım

² Bu çalışmada “Bizans” terimi, uluslararası Bizans araştırmalarındaki yerleşik tarih yazımsal kullanıma uygun olarak, Doğu Roma İmparatorluğu ve onun tarihsel-kültürel dünyasını ifade etmek üzere kullanılmaktadır.

Aydın, 2021, ss. 119–123). Dolayısıyla burada önerilen genişleme, Osmanlı müziğini bu çoğulluğun dışında değil, tam tersine onun içinde oluşan ve dolaşıma giren bir bilgi alanı olarak ele almaktadır. Feldman’ın repertuvar, notasyon, kurum, icra ve farklı topluluklardan aktörler/kültürler arasında kurduğu tarihsel ilişkiler, böylece müzik bilgisinin hangi metinler, diller, eğitim çevreleri ve kurumsal yapılar arasında üretildiği, aktarıldığı ve yeniden kavramsallaştırıldığı sorusuna doğru genişletilmektedir. Daha uzun erimli Doğu Akdeniz ölçeği ise, Antik Yunan’dan devralınan klasik Bizans harmonik bilimi³ ile Orta Çağ İslam nazariyatını Osmanlı teorisinin doğrusal öncülleri olarak konumlandırmadan, aynı ve komşu coğrafyalarda benzer müziksel problemlerin farklı bilgi gelenekleri içinde nasıl ele alındığını karşılaştırmaya imkân vermektedir. Bu anlamda “Feldman’dan Doğu Akdeniz’e” yönelişi, Osmanlı-Türk müziği tarihinden uzaklaşmayı değil, bu tarihi içinde şekillendiği daha geniş ve geçirgen entelektüel coğrafya içinde yeniden ölçeklendirmeyi ifade etmektedir.

Eski Yunan, Bizans, Bizans-sonrası ve Osmanlı-Türk müzik gelenekleri arasındaki ilişkiler üzerine önemli bir literatür bulunmaktadır. Bu ilişkiler; köken ve millî aidiyet tartışmalarından teorik sistemlerin karşılaştırılmasına, makam-ēkhos ilişkilerinden notasyon ve repertuvar aktarımına kadar farklı açılardan incelenmiştir (Arel, 1997, ss. 16–19; Tura, 2018, ss. 404–422; Feyzi, 2017, ss. 261–294; Şahin vd., 2018, ss. 115–124). Rumca-Karamanlca yayınlar üzerine yapılan çalışmalar bu alanı epistemik aktarım ve özgünlük meselesine kadar genişletmiş; arşiv ve notasyon çalışmaları ise müziksel bilginin farklı topluluklar arasında nasıl aktarıldığına ilişkin önemli malzemeler ortaya koymuştur (Chaldæaki, 2022; Doğan & Çolakoğlu Sarı, 2023; Doğan, 2024). Gezek’in (2006) Fener Patrikhanesi ilahilerinde “İstanbul Tavrı”nı melodik, ritmik ve modal açıdan inceleyen yüksek lisans tezi de Türkiye’de Bizans müziği üzerine yapılmış az sayıdaki lisansüstü çalışmadan biri olarak dikkat çeker. Bununla birlikte bu çalışma kapsamında incelenen literatürde klasik Bizans harmonik bilimi, Orta Çağ İslam nazariyat geleneği ve Osmanlı/Bizans-sonrası teorik kaynakları uzun erimli bir müzik bilgisi tarihi içinde birlikte ele alan; teorik problemlerin, kavramların ve bilgi pratiklerinin farklı metinsel, eğitimsel ve kurumsal çevrelerde nasıl yeniden üretildiğini araştıran çalışmalar sınırlı kalmıştır.

Burada önerilen genişleme, söz konusu gelenekler arasında yeni bir köken zinciri kurmayı amaçlamamaktadır. Bunun yerine makale, “müzik bilgisinin entelektüel tarihi” olarak adlandırılabilir bir bakış açısından hareket etmektedir. Bu ifadeyle müzik yalnızca icra edilen veya aktarılan bir repertuvar olarak değil; hakkında düşünülen, yazılan, sınıflandırılan, öğretilen ve farklı tarihsel çevrelerde meşrulaştırılan bir bilgi alanı olarak ele alınmaktadır. Bizans harmoniğinin matematik ve felsefeyle ilişkili bir bilim olarak yüksek eğitim içindeki konumu, müzik bilgisinin bu türden bir tarihinin erken örneklerinden birini sunmaktadır (Benakis, 2018, ss. 98–103).

Bu çerçevede müzik bilgisinin dolaşımı, filolojik aktarım ve kavramsal yeniden üretim birbirinin yerine kullanılan ifadeler değildir. Müzik bilgisinin dolaşımı, teorik ve pratik bilginin farklı kişiler, topluluklar, metinler ve kurumlar arasında hareketini ifade eden daha geniş bir süreci belirtmektedir. Filolojik aktarım, bu sürecin özellikle metinler, diller, terminolojiler, yazmalar ve çeviri pratikleri üzerinden izlenebilen boyutuna işaret eder. Kavramsal yeniden üretim ise bir teorik kategorinin başka bir tarihsel çevreye değişmeden taşınmasından çok, benzer bir müziksel problemin yeni bir terminoloji, sınıflandırma sistemi veya epistemik çerçeve içinde yeniden tanımlanmasını ifade etmektedir. Klasik filoloji kökenli Bizantinist Baukje van den Berg ile bilim tarihçisi Divna Manolova (2022, ss. 1–4), Orta Çağ Bizans entelektüel kültüründe Antik Yunan metinlerinin yalnızca korunmadığını; eğitim, yorum ve şerh pratikleri içinde yeniden okunarak farklı dönemlerin entelektüel ve sosyokültürel ihtiyaçları doğrultusunda yeniden anlamlandırıldığını göstermektedir. Eserin kendisi de Komnenos ve Palaiologos dönemlerindeki yorum literatürünü bilgi aktarımı, öğretim ve antik entelektüel mirasla kurulan ilişki bağlamında konumlandırmaktadır. Benzer bir yaklaşım Bizans müzik teorisi alanında da ortaya çıkmaya başlamıştır. Daha önceleri müzik teorisi alanındaki çalışmalar, Antik Yunan mirasının Orta Çağ Bizans’taki sürekliliğini (hatta zaman zaman Antik metinlerin eleştirisini), öğretim

³ Yedi liberal sanatın bir parçası olarak Kuadrivium’a bağlı matematiksel bilimlerden harmonik-bilimi, müziğin matematiksel-felsefi bir yönünden incelenmesini konu edinmektedir. Burada “harmonik bilim” ile müziği öncelikle icra veya litürjik işlev üzerinden değil; aralıklar, oranlar, cinsler, diziler, perde sistemleri ve bunların matematiksel-felsefi-kozmolojik açıklamaları üzerinden ele alan teorik gelenek kastedilmektedir. Harmoniğin Bizans yüksek eğitiminde matematiksel bir bilim olarak konumu için bkz. Benakis (2018, ss. 98–100) ve Yalınkılıç (2026). Antik Yunan harmonik bilimi ve bu geleneğin Bizans’taki alımlanışı için ayrıca bkz. Barker (1989, 2007), Mathiesen (1983) ve Richter (1998).

bağlamlarını ve metinsel aktarımını ortaya koymuştur (Benakis, 2018, ss. 98–103; Weddigen, 2020). Daha yakın tarihli çalışmalar ise bu aktarımın Bizans müzik pratiğiyle kurduğu ilişkiye de dikkat çekmektedir. Varelas (2024, s. 21), Bizanstaki müzik teori eserlerini, Antik Çağ müzik teorisi ile Bizans müzik pratiği ve icrasının karşılaştığı bir metin olarak değerlendirmektedir. Bu çalışmanın da dayandığı yeni yorumlama hattı ise söz konusu ilişkiyi bir adım daha ileri taşıyarak müzik bilgisinin farklı kurumsal ve epistemik çevrelerde nasıl yeniden üretildiği sorusunu gündeme getirmektedir (Yalınkılıç, 2026). Dolayısıyla klasik filoloji ve bilim tarihinde gündeme getirilen -ve daha sonra Bizans müzik teorisinde de karşılaşılan- bu perspektif, Osmanlı-Türk müziği tarih yazımı açısından da benzer bir açılımı mümkün kılabilir: Antik Yunan, Bizans, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı teorik metinlerini doğrusal bir köken zincirinin halkaları olarak değil, müziksel problemlerin farklı tarihsel çevrelerde nasıl aktarıldığını, yeniden tanımlandığını (yeniden düşünüldüğü ve üretildiği) ve başka bilgi sistemleri içine yerleştirildiğini araştırmaya imkân veren kaynaklar olarak birlikte değerlendirmek. Bu nedenle cins/genos, mod veya êkhos, makam, perde sistemi ve melodik hareket gibi kavramların farklı dönemlerde yan yana getirilmesi, bunların tarih boyunca aynı anlamı taşıdığı varsayımına dayanmaz. Terminolojik benzerlik ile kavramsal özdeşlik; karşılaştırılabilir teorik problem ile belgelenmiş tarihsel aktarım birbirinden ayrılmalıdır.

Bu ayırım, makalenin Feldman’dan hareketle yaptığı müdahalenin sınırını da belirlemektedir. Feldman, Rum Ortodoks müzisyenlerin ve teorisyenlerin Osmanlı müzik yaşamındaki rolünü, farklı notasyon geleneklerini ve Osmanlı makam sistemiyle Bizans-sonrası teorik çevreler arasındaki temasları doğrudan ele almaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın katkısı, bu etkileşim alanını ilk kez görünür kılmak değildir. Makalenin temel önerisi, Feldman’ın Osmanlı dönemi kaynakları ve aktörleri üzerinden işaret ettiği bu alanı klasik Bizans harmonik bilimi, Orta Çağ İslam nazariyat geleneği, filolojik aktarım ve kavramsal yeniden üretim meselelerine doğru genişleterek Doğu Akdeniz’de müzik bilgisinin uzun erimli entelektüel tarihini Osmanlı-Türk müziği araştırmaları için daha belirgin bir araştırma problemi hâline getirmektir. Geç Bizans döneminde Manuel Bryennios’un (Μανουήλ Βρυέννιος/Manouël Bryennios; c. 1275–1340) *Harmonika*’sı ilerleyen bölümde bu yaklaşımın tarihsel bir sürekliliği kanıtlamak için değil, hangi yeni karşılaştırmalı soruları mümkün kılabileceğini somutlaştırmak amacıyla ele alınacaktır.

Bu noktada makaleyi yönlendiren temel soru şudur: Feldman’ın Osmanlı-Türk müziği tarih yazımında açtığı araştırma ufku, Doğu Akdeniz’in teorik ve entelektüel müzik mirasını incelemek üzere nasıl genişletilebilir? Bu soru, bir yandan Feldman’ın farklı kaynak türleri, kültürel aktörler, kurumlar, icra pratikleri ve kültürel otorite biçimleri arasında kurduğu ilişkilerin tarih yazımsal sonuçlarını; diğer yandan Bizans, Orta Çağ İslam, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı teorik geleneklerinin bu çerçevede hangi yeni karşılaştırmalı sorulara konu edilebileceğini gündeme getirmektedir. Çalışma bu nedenle Feldman’ın Osmanlı müziğine ilişkin başlıca yayınlarıyla, söz konusu teorik geleneklere ilişkin seçilmiş literatürü karşılaştırmalı ve tarih yazımsal bir okumayla değerlendirmektedir. Öncelikle Feldman’ın Osmanlı-Türk müziği için açtığı araştırma ufku ele alınacak; ardından Doğu Akdeniz’in teorik ve entelektüel mirasının bu ufuk içindeki yeri tartışılacak ve son olarak bu yaklaşımın ortaya çıkarabileceği yeni araştırma alanları değerlendirilecektir.

Yöntem

Bu çalışma, tarih yazımsal ve kavramsal bir doküman incelemesine dayanmaktadır. İncelemenin temel kaynak grubunu Walter Feldman’ın Osmanlı müziğinin repertuarı, yazılı kaynakları, tarihsel dönüşümü, kültürel otorite biçimleri, kurumsal ve icrasal çevreleri ile teorik yapıları üzerine başlıca çalışmaları oluşturmaktadır. İkinci kaynak grubu ise klasik Bizans harmonik bilimi, Orta Çağ İslam müzik nazariyatı, Bizans ve Bizans-sonrası Rum Ortodoks teorik kaynakları, makam-êkhos ilişkileri, çok dilli müzik çevreleri ve bu alanlara ilişkin Türkiye merkezli literatürden seçilmiş çalışmaları kapsamaktadır. Kaynaklar, makalenin yönlendirici sorusuyla doğrudan ilişkileri ve farklı teorik gelenekler arasında kurulabilecek tarih yazımsal karşılaştırmaları aydınlatma kapasiteleri esas alınarak seçilmiştir. Bu nedenle çalışma, söz konusu alanlardaki bütün yayınları kapsamayı amaçlayan sistematik bir literatür taraması veya bibliyometrik inceleme niteliğinde değildir.

Kaynakların incelenmesi iki ilişkili düzlemde yürütülmüştür. İlk olarak Feldman'ın çalışmalarında yazılı kaynaklar, repertuvarlar, aktörler, kurumlar, icra pratikleri, kültürel otorite ve tarihsel dönüşüm arasında nasıl ilişkiler kurulduğu değerlendirilmiştir. Bu okumada Feldman'ın doğrudan ileri sürdüğü görüşler ile onun araştırma pratiğinden hareketle bu makalede geliştirilen tarih yazımsal çıkarımların birbirinden ayrılmasına özellikle dikkat edilmiştir. İkinci olarak Bizans, Orta Çağ İslam, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı-Türk müzik teorilerine ilişkin seçilmiş çalışmalar; teorik problemlerin farklı metinsel, dilsel, eğitimsel ve kurumsal çevrelerde nasıl tanımlandığı, aktarıldığı ve yeniden kavramsallaştırıldığı açısından karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu çerçevede kaynak ve aktör çeşitliliği, teori ile icra arasındaki ilişki, çok dillilik ve notasyon gelenekleri, filolojik aktarım, kavramsal yeniden üretim ve müzik bilgisinin dolaşımı incelemenin başlıca odaklarını oluşturmuştur.

Karşılaştırmanın amacı, incelenen teorik gelenekler arasında doğrusal bir köken veya tek yönlü etki zinciri kurmak değildir. Benzer ya da karşılaştırılabilir müziksel problemlerin farklı tarihsel çevrelerde hangi kavramsal dillerle ifade edildiğini ve hangi bilgi yapıları içinde anlamlandırıldığını görünür kılmak amaçlanmıştır. Manuel Bryennios'un *Harmonika* adlı eseri de Bizans ile Osmanlı teorik gelenekleri arasında burada önerilen müzik bilgisinin ve entelektüel tarih yaklaşımının hangi karşılaştırmalı soruları mümkün kılabileceğini somutlaştıran analitik bir örnek olarak değerlendirilmiştir.

Bulgular ve Tartışma

İncelenen kaynaklar, Feldman'ın Osmanlı-Türk müziği tarih yazımına yaptığı katkının tek bir yöntem veya kavramla açıklanamayacağını göstermektedir. Feldman külliyyatında yazılı ve sözlü aktarım, repertuvar, notasyon, kurumsal çevreler, icra pratikleri ve kültürel otorite farklı çalışmalarda değişen ağırlıklarla ele alınmakta; bu unsurlar tarihsel dönüşümün birbirine bağlı parçaları olarak değerlendirilmektedir. Bu bölümün ilk kısmında söz konusu araştırma pratiğinin Feldman'ın metinlerinde nasıl somutlaştığı, ilgili kaynaklar üzerinden gösterilmektedir.

İkinci aşamada, Eski Yunan, Bizans, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı-Türk müzik gelenekleri arasındaki ilişkilere yönelik seçilmiş literatürün hangi araştırma eksenlerinde yoğunlaştığı değerlendirilmektedir. İncelenen çalışmalar köken ve aidiyet tartışmalarından makam-êkhos ve teorik sistem karşılaştırmalarına, notasyon ve repertuvar incelemelerinden epistemik aktarım meselelerine kadar geniş bir birikime işaret etmektedir. Bu birikimden hareketle makalenin son aşamasında yapılan şey, kaynakların doğrudan kanıtlamadığı bir tarihsel aktarım zinciri kurmak değil; klasik Bizans harmonik bilimi, Orta Çağ İslam nazariyatı ve Osmanlı/Bizans-sonrası teorik kaynaklarının uzun erimli bir müzik bilgisi tarihi içinde birlikte incelenmesinin hangi yeni soruları mümkün kılabileceğini tartışmaktır. Böylece aşağıdaki bölümlerde kaynaklarda doğrudan gözlenebilen tarihsel ilişkiler, literatürde ileri sürülen karşılaştırma ve etki iddiaları ile bu makalede geliştirilen tarih yazımsal öneri birbirinden ayrılarak ele alınmaktadır.

Walter Feldman'ın Osmanlı-Türk Müziği İçin Açtığı Araştırma Ufku

Feldman külliyyatında bu araştırma pratiği, farklı kaynak kategorilerinin aynı tarihsel problem etrafında ilişkilendirilmesinde somutlaşır. Repertuvarın tarihsel otoritesi ve aktarımına ilişkin tartışmalarında yazılı ve sözlü kaynakları kültürel meşruiyet sorunuyla birlikte ele alırken (Feldman, 1990/1991), Ali Ufkî ve XVII. yüzyıl repertuvarına ilişkin incelemesinde notasyon, tarihsel repertuvar, çok dilli aktörler ve daha geniş kültürel dönüşümler arasında ilişki kurar. Ali Ufkî'nin notasyonları bu bakımdan yalnızca eski bir repertuvarın kaydı değil, Osmanlı müziğine ait en erken kapsamlı notasyon külliyyatı olarak daha sonra belirgin bir Osmanlı müzik kültürüne dönüşecek yapının erken evrelerini görünür kılan kaynaklardır (Feldman, 2015, ss. 91–93).⁴ Kantemiroğlu'nun *Kitâbü İlmi'l-mûsikî alâ vehî'l-burûfât* adlı eseri ise makam sisteminin sınıflandırılması, taksim makamlar arasındaki ilişkileri ve modülasyonu görünür kılan bir icra alanı olarak kavranması ve daha sonra seyir olarak adlandırılacak kodifiye melodik ilerleyişin erken bir yazılı kaynağını oluşturması bakımından merkezi bir belge niteliğindedir (Feldman, 1993, ss. 4–6;

⁴ Ali Ufkî'nin çok dilli bir tercüman, saray müzisyeni ve Avrupa çevreleriyle ilişkili bir aktör olması da bu yazılı kaynakların farklı dilsel ve kültürel çevrelerin kesişiminde üretildiğini göstermektedir (Feldman, 2015, s. 91). Bununla birlikte Feldman (2019, ss. 178–179), Ali Ufkî'nin notasyonunun Osmanlı dünyasındaki sonraki notasyon sistemleri üzerinde doğrudan etkili olmadığını özellikle belirtmektedir.

Feldman, 2024, ss. 258–305). Bu örnekler, Feldman’ın kaynak çeşitliliğini belge sayısını artırmak için değil, yazılı ve sözlü aktarım, teori ve icra, repertuar ve sınıflandırma arasındaki ilişkileri tarihsel olarak çözümlemek için kullandığını göstermektedir.

Bu araştırma pratiği saray çevresiyle sınırlı değildir. Feldman’ın Mevlevî müziği üzerine çalışmaları, Osmanlı-Türk müziğini kurum, ritüel, şiir, tasavvuf ve performans estetiği arasındaki ilişkiler içinde ele aldığını göstermektedir. Mevlevî ayını bu çerçevede yalnızca dinî veya mistik bir tören müziği olarak değil; makam, usûl, şiirsel yapı, selamların ritüel akışı ve sözlü aktarım içinde biçimlenen bir kompozisyon geleneği olarak değerlendirilmekte; Mevlevî müzik tarihi tarikatın sosyal ve kurumsal tarihi, müzik söylemi ve kültürel aktarım süreçleriyle birlikte okunmaktadır (Feldman, 2022, s. xvii, ss. 135–136, 162–217).

Benzer bir tarihsel dönüşüm perspektifi Feldman’ın Osmanlı müziğini daha eski Persianate kültür dünyasıyla ilişkilendirme biçiminde görülür. Bu ilişki doğrusal bir devamlılık olarak değil; repertuar kayıpları, yeniden aktarımlar ve XVII. yüzyıl boyunca ortaya çıkan yeni modal, ritmik, icrasal ve toplumsal örüntüler üzerinden ele alınmaktadır (Feldman, 2015, ss. 87–98, 134–138; Feldman, 2019, ss. 173–176). Bunun somut bir örneği, Hâfız Post antolojisindeki Merâğî’ye atfedilen Rast *kavl-i muhteşem*dir. Feldman, Wright’ın karşılaştırmasına dayanarak eserin melodik üslubunun Ali Ufkî ve Kantemiroğlu’nda belgelenen XVII. yüzyıl üslubuyla yakınlık gösterdiğini ve kullanılan usûlün de XVII. yüzyıldaki morfolojik özelliklerini koruduğunu belirtir. Bu durum, “Merâğî” repertuarının daha eski bir repertuarın değişmeden devamından ziyade, XVII. yüzyılda hızla klasik statüsü kazanan bir repertuar olarak değerlendirilmesini desteklemektedir (Feldman, 2015, ss. 132–133). Böylece tarihsel süreklilik kadar kopuş, yeniden örgütlenme ve yerel dönüşüm de Osmanlı müziği tarihinin açıklayıcı unsurları hâline gelir.

Feldman’ın kaynak alanı Bizans-sonrası Rum Ortodoks teorik çevrelere de doğrudan uzanır. XVIII. yüzyılın ilk yarısında Panagiotis Chalatzoglou (Halaçoğlu) ve Kyrillos Marmarinos tarafından Yunanca kaleme alınan teorik metinleri, Bizans êkhosları ile Osmanlı makamlarının karşılaştırıldığı ve Rum kantorlarla ruhban çevrelerinin daha geniş Osmanlı seküler müzik alanıyla ilişkisini belgeleyen kaynaklar olarak değerlendirir (Feldman, 2024, ss. 23–24). Feldman ayrıca yeni Osmanlı müzik üslubunun oluşumunu değerlendirirken Rum Ortodoks bestecilerin saray müziğine katılımını ve Türk bestecilerin Bizans müziğine ait bazı özellikleri benimsemelerini de dikkate alır (Feldman, 2019, s. 177). Dolayısıyla bu makalenin önerdiği Doğu Akdeniz açılımı Feldman’ın çalışmalarından bağımsız bir araştırma alanı değildir; onun doğrudan temas ettiği tarihsel ilişkileri, müzik bilgisinin daha uzun erimli teorik ve entelektüel tarihi yönünde genişletmektedir.

Doğu Akdeniz’in Entelektüel Mirası Bu Ufkun Neresinde?

Feldman’ın Osmanlı-Türk müziği araştırmaları için açtığı ufuk, Doğu Akdeniz’in teorik ve entelektüel mirası dikkate alındığında daha da genişletilebilir. Osmanlı müziğini aktörler, yazmalar, kurumlar, repertuarlar ve icra çevreleri üzerinden ele almak, mevcut kaynak havuzunu genişletmekten daha fazlasını gerektirir. Feldman’ın farklı aktörleri, teorik metinleri, notasyon geleneklerini ve kurumsal çevreleri aynı tarihsel süreç içinde değerlendirmesi bu yönde önemli bir başlangıç noktası sunmaktadır (Feldman, 2019, ss. 176–179; Feldman, 2024, ss. 16–24). Bu bakımdan Doğu Akdeniz, Osmanlı-Türk müziği tarih yazımı için yalnızca bir coğrafi bağlam değil, müzik üzerine düşünme biçimlerinin üretildiği, aktarıldığı ve farklı tarihsel çevrelerde yeniden tanımlandığı bir entelektüel alan olarak da değerlendirilmelidir.

Türkiye merkezli literatürde Eski Yunan, Bizans ve Osmanlı-Türk müziği arasındaki ilişkiler uzun süredir farklı araştırma problemleri üzerinden ele alınmaktadır. Hüseyin Sadettin Arel’in 1927’de verdiği konferansta Türk musikisinin Bizans, Acem veya Arap musikisiyle özdeşleştirilmesine açık biçimde karşı çıkması, erken Cumhuriyet dönemi millî aidiyet ve köken tartışmalarının belirgin örneklerinden biridir (Arel, 1997, ss. 16–19). Rauf Yekta Bey’in Yunan ve Bizans müziğine yaklaşımı ise daha karşılaştırmalı bir zeminde değerlendirilebilir; Pappas’ın çalışması, Yekta’nın kilise musikisi, Yunan müziği çevreleri ve eski Yunan-Bizans nazariyatına ilgisini Türk müziği teorisiyle ilişkilendirmesi bakımından önemlidir (Pappas, 2024, ss. 137–156). Daha sonraki literatürde Bardakçı’nın Bizans notasyonu ile kaydedilmiş Türk şarkılarını ele alan çalışması ile Chaldæaki’nin K. A. Psachos arşivindeki Osmanlı-Türk müziği belgelerine ilişkin incelemesi notasyon, repertuar ve arşiv merkezli araştırmaların örneklerini oluştururken

(Bardakçı, 1993; Chaldæaki, 2022), Tura'nın Eski Yunan, Bizans ve Türk müzik kuramları arasındaki ilişkileri tartışması ve Feyzi'nin Tanzimat döneminde Türk müziği ile Bizans müziği arasındaki kuramsal benzerlikleri incelemesi karşılaştırmalı teori çalışmalarının başka bir hattını temsil etmektedir (Feyzi, 2017, ss. 261–294; Tura, 2018, ss. 404–422). Rumca-Karamanlica yayınlara ilişkin çalışmalar ise notasyon, terminoloji, teori ve repertuvar meselelerini epistemik aktarım ve özgünlük sorunlarıyla ilişkilendirerek bu literatürü farklı bir yönde genişletmiştir (Doğan & Çolakoğlu Sarı, 2023, ss. 124–154; Doğan, 2024).

Bu çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, incelenen literatürde üç belirgin araştırma eksenine öne çıkmaktadır: köken ve tarihsel aidiyet tartışmaları; makam-ēkhos ve teorik sistemler başta olmak üzere karşılaştırmalı kuram çalışmaları; notasyon, repertuvar, arşiv ve çok dilli aktarım incelemeleri. Bu birikim, Bizans ve Osmanlı-Türk müzik ilişkilerinin araştırılmamış bir alan olmadığını açıkça göstermektedir. Burada önerilen açılım ise söz konusu araştırma eksenlerini, teorik problemlerin ve müzik bilgisinin farklı tarihsel çevrelerdeki üretim, aktarım ve dönüşümünü izleyen daha uzun erimli bir entelektüel tarih sorusuyla ilişkilendirmektir.

Bu açıdan Bizans ve Bizans-sonrası gelenekleri yalnızca repertuvar, icra veya notasyon üzerinden değerlendirmek yeterli değildir. Kilise musikisi, neumatik notasyon, Rum Ortodoks müzisyenler, patrikhane çevreleri, makam-ēkhos karşılaştırmaları ve notaya geçirilmiş repertuvarlar Osmanlı müziğiyle ilişkili araştırmalarda kuşkusuz önemli başlıklardır (Beaton, 1980; Erol, 2015; Wellesz, 1962; Zannos, 1994). Ancak müziksel ilişkiler repertuvar ve icranın dolaşımıyla sınırlı değildir. Bizans örneğinde Antik Yunan teorik mirasının metinsel aktarımı ve eğitim içindeki sürekliliği, müzik bilgisinin farklı tarihsel çevrelerdeki varlığının başka bir boyutunu oluşturmaktadır (Benakis, 2018, ss. 98–103; Yalınkılıç & Güray, 2023, ss. 228–230). Bu mirasın farklı kurumsal ve epistemik çevrelerde nasıl yeniden üretildiği sorusu ise daha yeni bir yorumlama hattını oluşturmaktadır (Yalınkılıç, 2026). Dolayısıyla Doğu Akdeniz, yalnızca seslerin ve repertuvarların karşılaştığı bir saha olarak değil, müzik bilgisinin farklı kavramsal diller içinde üretildiği bir alan olarak da ele alınabilir.

Bizans müzik bilgisinin kendisi de tekil ve yekpare bir gelenek olarak düşünülmemelidir. Bizans entelektüel çevrelerinde harmonik bilim, *kuadrivium* içinde matematiksel bir disiplin olarak yüksek öğrenimle ilişkilirken, psaltik gelenek litürjik icra, pedagojik aktarım ve bestecilik pratiğiyle bağlantılı farklı bir bilgi alanı oluşturmuştur. Bu ayrım, iki alanın birbirinden bütünüyle kopuk olduğu anlamına gelmez. Özellikle geç Bizans kaynakları, harmonik ve psaltik düşüncenin farklı kurumsal ve epistemik çerçevelerde üretilmekle birlikte kavram, terminoloji ve müziksel düşünme biçimleri bakımından kesişebildiğini göstermektedir (Yalınkılıç, 2026). Bu çoğulluk, Bizans müzik mirasını yalnızca kilise müziği veya tek bir teorik sistem üzerinden değerlendirmenin sınırlarını da ortaya koymaktadır.⁵ Bu teorik alanı daha geniş Doğu Akdeniz bağlamında düşünmek, Orta Çağ İslam müzik nazariyatını da değerlendirmeye dâhil etmeyi gerektirir. Antik Yunan harmonik mirasının Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ ve daha sonraki teorisyenlerin çalışmalarında farklı terminolojik ve sistematik bağlamlar içinde ele alınması, Bizans harmonik metinleriyle İslam nazariyat kaynakları arasında karşılaştırılabilir teorik problem alanlarının bulunduğunu göstermektedir (Yalınkılıç, 2025, ss. 454–538). Burada önemli olan bu gelenekleri doğrusal bir aktarım zinciri içine yerleştirmek değil, benzer problemlerin farklı kavramsal dillerde nasıl ifade edildiğini ve zaman içinde nasıl farklı işlevler kazandığını araştırmaktır. Manuel Bryennios'un *Harmonika*'sı ilerleyen bölümde bu ayrımın ve daha geniş Doğu Akdeniz teorik gelenekleriyle kurulabilecek karşılaştırmaların somut bir örneği olarak ayrıca ele alınacaktır.

Osmanlı dönemine gelindiğinde ise Bizans-sonrası Rum Ortodoks teorisyenler, müzik bilgisinin farklı dilsel ve teorik çevreler arasındaki dolaşımını daha doğrudan izlemeye imkân veren kaynaklar sunmaktadır. Chrysanthos, Panagiotis Halaçoğlu, Kyrillos Marmarinos, Kiltzanidis ve Apostolos Konstas gibi isimler, Osmanlı makam teorisi ile Bizans *ēkhos* geleneği arasındaki ilişkilerin yalnızca icra pratiğinde değil, yazılı teori düzeyinde de tartışıldığını göstermektedir (Pappas, 1997, 2007; Plemmenos, 2021, s. 67; Şahin vd., 2018, ss. 115–121). Türkiye merkezli literatürde de İstanbul'un çok kültürlü müzik çevresi ile Osmanlı nazariyatının Orta Çağ İslam ve Grek teorik mirası arasındaki ilişkilerine, Rum ve Ermeni müzisyenlerin teori ve icra alanındaki rollerine ve Artin ile Marmarinos gibi

⁵ Bu kurumsal ve epistemik ayrım, Edinburgh Üniversitesi'nde sunulan bir bildiriye "harmonic science" ve "psaltic authority" kavramları üzerinden geliştirilmiştir (Yalınkılıç, 2026).

teorisyenler üzerinden gözlenebilen kültürel etkileşimlere dikkat çekilmiştir (Levendoglu Öner, 2011, ss. 318, 320–322). Bu çalışmalar, Rum Ortodoks aktörlerin Osmanlı müzik kültürü içinde yalnızca icracı veya aracı figürler olmadığını; müzik bilgisinin sınıflandırılması, karşılaştırılması, aktarılması ve farklı kavramsal ya da notasyon sistemleri içinde yeniden ifade edilmesi süreçlerinde de rol oynadıklarını göstermektedir (Pappas, 1997, 2007; Şahin vd., 2018, ss. 119–124). Özellikle Konstas'ın Karamanlca nazariyat kitabı, Bizans-sonrası kilise musikisi kavramları ile Türk-Osmanlı musiki terminolojisinin birlikte değerlendirilebilmesi bakımından dikkat çekici bir örnek sunmaktadır (Pappas, 2007).

Bu karşılaştırmalarda amaç, söz konusu teorik gelenekler arasında tek yönlü ve doğrusal bir etki zinciri kurmak değildir. Nitekim literatürde daha güçlü etki modelleri de bulunmaktadır. Plemmenos, Chrysanthos'un modal yeniden düzenlemesinde Osmanlı makam sistemini başlıca referans noktalarından biri olarak değerlendirmekte ve Osmanlı modal düşüncesinin Bizans-sonrası kilise musikisi üzerindeki etkisini ayrıntılı karşılaştırmalar üzerinden tartışmaktadır (Plemmenos, 2021, ss. 67, 77–78). Bu tür iddiaların tarihsel önemi teslim edilmekle birlikte, burada daha geniş bir soru önerilmektedir: farklı teorik çevreler benzer veya karşılaştırılabilir müziksel problemleri hangi kavramsal sistemler içinde tanımlamış, aktarmış ve yeniden düzenlemiştir? Böyle bir yaklaşım, makam-êkhos eşleştirmelerinin ötesine geçerek kavramların, teorik metinlerin ve bilgi pratiklerinin tarihsel dolaşımına odaklanan daha geniş bir tarih yazımı imkânı sunmaktadır.

Dolayısıyla Doğu Akdeniz'in teorik ve entelektüel geleneklerini Osmanlı-Türk müziği araştırmalarına dâhil etmek, Feldman'ın çalışmalarına dışarıdan eklenen bağımsız bir araştırma alanı olarak düşünülmemelidir. Aksine bu yönelim, onun farklı kaynak türlerini, aktörleri ve tarihsel dönüşüm süreçlerini aynı problem etrafında ilişkilendiren araştırma pratiğinin kronolojik ve epistemik ölçeğini genişletmektedir. Repertuvar ve icranın yanı sıra teorik metinlerin, eğitim geleneklerinin, filolojik aktarımların ve kavramsal dönüşümlerin de araştırmaya dâhil edilmesi, Osmanlı-Türk müziğinin Doğu Akdeniz'deki daha uzun müzik bilgisi tarihi içindeki yerini yeni sorularla incelemeyi mümkün kılabilir.

Osmanlı-Türk Müziği Tarih Yazımı İçin Yeni Araştırma İmkânları

Doğu Akdeniz'in teorik ve entelektüel mirasının Osmanlı-Türk müziği tarih yazımına dâhil edilmesi, sadece kaynak listesinin genişletilmesinden ibaret değildir. Daha temel düzeyde bu yaklaşım, Osmanlı müziği tarihinin hangi tür kaynaklar, kavramlar ve araştırma yöntemleriyle yazılabileceği sorusunu da yeniden düşünmeyi gerektirir.

Bu yaklaşımın açtığı ilk araştırma alanı, teorik metinlerin karşılaştırmalı biçimde yeniden okunmasıdır. Osmanlı-Türk müziği tarih yazımında repertuvar, meşk, icra ve notasyon kaynakları haklı olarak merkezi bir yer tutmuştur. Bizans, Orta Çağ İslam, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı nazariyat geleneklerine ait metinlerin birlikte değerlendirilmesi müzik bilgisinin farklı çevrelerde nasıl kavramsallaştırıldığını anlamak için yeni imkânlar sunar (Benakis, 2018; Şahin vd., 2018, ss. 115–120; Tura, 2018, ss. 404–422; Yalınkılıç & Güray, 2023, ss. 228–230, 237–241). Bu tür bir okuma, makam ile êkhos arasındaki karşılıkları tespit etmekle sınırlı kalmamalı; mod, cins, seyir, aralık, perde, usûl, melodi kalıbı ve kompozisyon fikrinin farklı teorik dillerde nasıl tanımlandığını da incelemelidir.

İkinci araştırma alanı filolojik ve çok dilli çalışma gerekliliğidir. Osmanlı-Türk müziği tarih yazımının Doğu Akdeniz ölçeğinde genişletilebilmesi, yalnızca Türkçe ve Osmanlıca kaynakların değil, Yunanca, Ermenice, Farsça ve Arapça metinlerin; Karamanlca Türkçe ve Ermeni harfli Türkçe gibi farklı yazı sistemlerinde üretilmiş kaynakların ve lüzumlu olduğunda Latince ya da Batı Avrupa dillerindeki kaynakların da birlikte ele alınmasını gerektirir. Bu tür çok dilli bir yaklaşım, Feldman'ın çalışmalarında görülen metodolojik yönelimin doğal bir devamı olarak değerlendirilebilir (Feldman, 2015, ss. 88–91; 2024, ss. 16-24).⁶ Feldman, bağımsız bir Osmanlı müzik üslubu ve repertuvarının ortaya

⁶ “1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından önce bu mitik müzik tarihi, Osmanlı medeniyetinin mensuplarının kendi geçmişlerini ve ait oldukları dünyadaki konumlarını anlamalarının yollarından biriydi. Kültür tarihine ilişkin kavrayışları, zaman zaman mevcut olmuş olabilecek gerçek müzik belgelerine değil, otorite sahibi kabul edilen eğitimli bir müzisyenler grubunun ortak kabulüne dayanıyordu. Bununla birlikte bağımsız bir Osmanlı müzik üslubu ve repertuvarının gelişimi, Osmanlı Müslüman müzisyenleri, yerli veya yabancı Osmanlı Hristiyanları ve Batı Avrupalılar arasındaki temasların artmasıyla aynı döneme rastladı. Hem Latin Batılılar hem de Doğu Ortodoks Kilisesi'ne mensup Osmanlılar, birbirinden farklı müzik notasyonu geleneklerinin mirasçılarıydı; bu durum onların müzik tarihine ilişkin kavrayışlarını Müslümanlarınkine kıyasla çok daha ampirik bir temele oturtuyordu. On yedinci ve özellikle on sekizinci yüzyıla gelindiğinde Osmanlı müzik tarihinin oluşumunda işleyen tek süreç mit yaratımı değildi; alan giderek gerçek notalı müzik belgeleri ile Osmanlı Türkçesi, Ermeni harfli Türkçe veya

çıkışını Müslüman Osmanlı müzisyenleri, Osmanlı Hristiyanları ve Batı Avrupalılar arasındaki temasların yoğunlaşmasıyla aynı tarihsel süreç içinde değerlendirir. Özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda Osmanlı Türkçesi, Ermeni harfli Türkçe ve Yunanca yazılmış nazariyat metinleri ile farklı notasyon geleneklerine ait belgelerin çoğalmasa, onun ifadesiyle “mit ile belgeye dayalı tarih arasındaki” gerilimi daha görünür hâle getirmiştir (Feldman, 2015, s. 88).⁷ Çünkü müzik bilgisinin tarihsel dolaşımı çoğu zaman tek bir dil, tek bir kurum veya tek bir topluluk içinde gerçekleşmemiş; farklı yazı sistemleri, tercüme pratikleri, eğitim çevreleri ve icra toplulukları arasında biçimlenmiştir. Pappas’ın (2007) Konstas üzerine çalışması, Karamanlica yazılmış bir Bizans-sonrası kilise musiki nazariyat metninin Türk-Osmanlı musiki kavramlarıyla ilişkilendirilebilmesi bakımından bu çok dilli araştırma gerekliliğini somut biçimde gösterir.

Üçüncü araştırma alanı dijital ve kurumsal kaynak projeleriyle ilgilidir. Corpus Musicae Ottomanicae (CMO), 19. yüzyıl Osmanlı müziğine ait Hamparsum ve Batı notasıyla kaydedilmiş yazmaların eleştirel edisyonu, güfte metinlerinin filolojik olarak incelenmesi ve Osmanlı müziğine ilişkin basılı ve el yazması kaynakların çevrimiçi bir katalogda bir araya getirilmesi bakımından önemli bir model sunmaktadır (Corpus Musicae Ottomanicae, n.d.). CMO’nun Feldman’ın çalışmalarıyla ilişkisi de yalnızca yöntemsel bir benzerlikten ibaret değildir. Feldman, 2024 tarihli yeni baskının önsözünde CMO kapsamında erken Hamparsum yazmaları üzerinde yürütülen incelemelerin Osmanlı müziğinin kronolojisine ilişkin önceki değerlendirmelerini yeniden gözden geçirmesine katkıda bulunduğunu belirtmektedir (Feldman, 2024, ss. xii–xiii). Bu örnek, sistematik kaynak edisyonu ve dijital araştırma altyapılarının yalnızca mevcut malzemeyi erişilebilir kılmadığını, yerleşik tarihsel dönemlendirmelerin yeniden değerlendirilmesine de imkân verebildiğini göstermektedir. Benzer biçimde Bizans ve Bizans-sonrası müzik teorisi yazmaları, Osmanlı makam nazariyatı kaynakları ve Rum Ortodoks teorisyenlerin metinleri arasında bağlantı kuran dijital araştırma altyapıları geliştirilebilir. Böyle çalışmalar, farklı metin geleneklerinin birlikte okunmasını kolaylaştırarak yeni karşılaştırmalı araştırma sorularının ortaya çıkmasına katkı sağlayabilir.

Bu araştırma gündemi, bireysel uzmanlıkla sınırlı kalamayacak ölçüde çok katmanlıdır. Osmanlı-Türk müziğinin Doğu Akdeniz’in entelektüel mirasıyla ilişkisini daha derinlikli biçimde inceleyebilmek için müzikologlar, Bizantinistler, Osmanlı tarihçileri, filologlar, dijital beşerî bilim uzmanları ve icracılar arasında daha yakın iş birliklerine ihtiyaç vardır. Feldman’ın çalışmalarından hareketle, Osmanlı müziği tarihinin yalnızca müziksel yapıların ve eserlerin stil-eleştirel çözümlemesiyle⁸ sınırlı kalmayıp; kurumların, aktörlerin, metinlerin, performans pratiklerinin ve kültürel otorite biçimlerinin tarihi olarak da ele alınabileceği görülmektedir (Feldman, 1990/1991, 2022, 2024). Bu nedenle gelecekteki araştırmaların tek disiplinli açıklamalar yerine çok katmanlı çalışma modellerine yönelmesi gerekir.

Bu araştırma alanları, “giriş” bölümünde “müzik bilgisinin entelektüel tarihi” olarak tanımlanan yaklaşımı somut bir araştırma programına dönüştürmektedir. Teorik metinlerin karşılaştırılması, çok dilli filolojik çalışma, dijital kaynak altyapıları ve disiplinlerarası iş birliklerinin nasıl bir araya gelebileceği, aşağıda Manuel Bryennios’un *Harmonika*’sı üzerinden daha sınırlı bir örnekle tartışılacaktır.

Araştırma Ufkunun Somut Bir Örneği: Manuel Bryennios ve Doğu Akdeniz’de Müzik Bilgisinin Entelektüel Tarihi

Manuel Bryennios’un *Harmonika*’sı, burada önerilen araştırma gündemini somutlaştırmak için özellikle elverişli bir örnektir. XIV. yüzyıl başlarında kaleme alınan üç kitaplık eser, Antik Yunan harmonik biliminin Pythagorasçı,

Yunanca yazılmış yeni teorik çalışmalarla dolmaya başlamıştı. Mit ile belgeye dayalı tarih arasındaki bu karşılaşma Osmanlı medeniyetinin mensupları açısından ne kadar rahatsız edici olmuş olursa olsun, tam da bu çatışma on yedinci yüzyıl sonrası Osmanlılarının *mentalité*’sini [Ç.N. zihniyetini/düşünüş biçimini] oluşturan unsurlardan biriydi.” Feldman (2015, s. 88)

⁷ Feldman’ın burada Osmanlı müzik tarihinin oluşumunu yalnızca Müslüman/Türkçe kaynaklarla değil, Doğu Ortodoks ve Batı Avrupa notasyon gelenekleri ile Osmanlı Türkçesi, Ermeni harfli Türkçe ve Yunanca teorik metinlerin birlikte varlığı üzerinden açıklaması, onun çok dilli ve çok topluluklu kaynak çevrelerini tarihsel analize dâhil ettiğini açık biçimde göstermektedir (Feldman, 2015, s. 88).

⁸ Müzik tarihinin stil ve biçim merkezli incelenmesinin disiplin tarihindeki önemli başlangıç noktalarından biri Guido Adler’in 1885 tarihli *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* başlıklı çalışmasıdır. Adler’in ampirik “stil-eleştirel yöntem”i (*style-critical method*), müziksel biçim ve üslupların tarihsel gelişimini belirli “stil yasaları” üzerinden incelemeyi amaçlar. Muggleston, Adler’in yönteminin çağdaş sanat tarihi yazımıyla ilişkisine dikkat çekerken, onun stil ve biçimlerin gelişimini canlı organizmaların oluşumu ve seçilimine benzer biçimde kavrayan organikçi ve Darwinci yönünü de vurgular (Muggleston, 1981). Buradaki gönderme, stil analizinin geçerliliğini sorgulamak için değil, modern müzikolojinin kurucu yöntemlerinden birinin tarihsel çerçevesini hatırlatmak ve müzik tarihinin daha geniş kurumsal, toplumsal ve epistemik boyutlarla birlikte ele alınabileceğini belirtmek amacıyla yapılmıştır. Adler’in metni ve Muggleston’un tarihsel-analitik açıklamasının Türkçe çevirisi için ayrıca bkz. Yalınkılıç (2022).

Aristoksenosçu ve Ptolemaiosçu birikimini geç Bizans entelektüel dünyasında bir araya getiren başlıca teorik metinlerden biridir. Eserde ses, aralık, oran, cins, sistem, perde, *tonos*, *metabolē*, melodik oluşum ve kozmoloji gibi meseleler matematiksel ve felsefi bir müzik bilgisi çerçevesinde ele alınmaktadır (Benakis, 2018, ss. 98–103; Yalınkılıç vd., 2023, ss. 13–26). Bu yönüyle *Harmonika*, yalnızca belirli bir ses sisteminin açıklaması değil, müziğin geç Bizans dünyasında hangi bilgi kategorileri aracılığıyla düşünülebildiğini gösteren kapsamlı bir metindir.

Harmonika üzerine oluşan literatür, eserin hem metinsel tarihini hem de Antik Yunan teorik mirasıyla ilişkisini önemli ölçüde açıklığa kavuşturmuştur. Eserin basılı aktarım tarihinde Wallis'in 1699 tarihli Latince edisyonu ilk önemli duraklardan birini oluştururken, Jonker'in Yunanca metin ve İngilizce çeviriyi birlikte sunan 1970 tarihli edisyonu modern Bryennios araştırmalarının temel başvuru kaynaklarından biri hâline gelmiştir. Daha yakın dönemde Weddigen'in kapsamlı filolojik çalışması, metnin kaynakları, paralel pasajları üzerine çok daha ayrıntılı bir değerlendirme ortaya koymuştur (Wallis, 1699; Jonker, 1970; Weddigen, 2020). Bryennios'un Antik Yunan müzik teorisiyle ilişkisi de özellikle Mathiesen'in (1983) Aristides Quintilianus üzerinden yaptığı karşılaştırmalı incelemeyle araştırılmıştır. Bryennios'un yoğun biçimde yararlandığı antik teorik kaynakların tespiti, eserin basit bir derleme olarak değil, daha uzun bir harmonik bilgi geleneğinin geç Bizans'taki bir halkası olarak değerlendirilmesine imkân vermektedir.

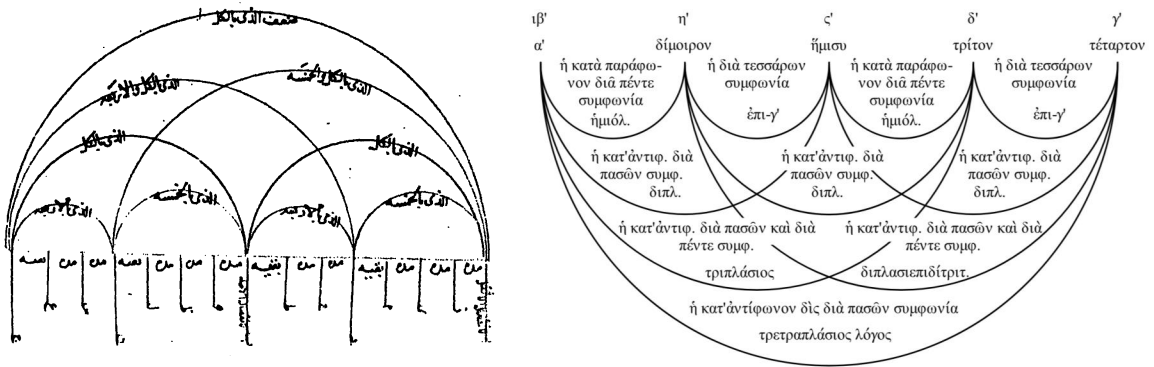
Bununla birlikte Bryennios'un bu çalışma açısından önemi yalnızca Antik Yunan teorik mirasının geç Bizans'taki metinsel sürekliliğine tanıklık etmesinden kaynaklanmaz. *Harmonika*'nın kendi döneminin müzik dünyasıyla ilişkisi de Bryennios literatüründe tartışılan başlıklardan biridir. Makris (2007), eserin Bizans kilise müziğiyle ilişkisini doğrudan problemleştiren, daha yakın tarihli bir okumada Varelas, *Harmonika*'da antik teorik terminoloji ile dönemin Bizans müzik pratiğinin belirli noktalarda karşılaştığına dikkat çekmekte; özellikle Bryennios'un çağdaş *melopoi* tarafından *ēkbos* olarak adlandırılan ezgi türlerinden ve vokal ya da çalgısal icrayla ilişkili *melismos*, *kompismos* ve *teretismos* gibi kavramlardan söz etmesi, eserin yalnızca geçmiş bir teorik repertuarı aktarmadığını, aynı zamanda XIV. yüzyılın müziksel terminolojisiyle belirli temas noktaları taşıdığını göstermektedir (Varelas, 2024, ss. 21, 25–26). Söz konusu temas, harmonik bilginin farklı kurumsal ve epistemik çevrelerde nasıl konumlandığı ve yeniden üretildiği sorusuna doğru genişletilmektedir (Yalınkılıç, 2026). Elbette böyle bir okuma Bryennios'u Osmanlı makam teorisinin doğrudan bir öncülü hâline getirmez. Fakat -aynı coğrafyada- müzik bilgisinin geçmişten devralınan teorik araçlarla çağdaş müziksel ve entelektüel çevreler arasında nasıl ilişki kurabildiğini gösterir ve bu yönde araştırmaya imkân verir.

Bu sorunun daha geniş Doğu Akdeniz ölçeğinde düşünülmesi, *Harmonika*'nın yalnız Bizans içindeki kaynaklarıyla değil, Orta Çağ İslam müzik nazariyatında karşılaşılan teorik problemlerle de birlikte ele alınmasını mümkün kılar. Buradaki karşılaştırma doğrudan bir Osmanlı örneği sunmamaktadır. Fârâbî, İbn Sînâ ve Urmevî gibi teorisyenler, Osmanlı döneminden önce şekillenmiş daha geniş İslam nazariyat geleneğinin temsilcileridir. Bununla birlikte bu teorik mirasın sonraki yüzyıllarda Osmanlı çevrelerinde nasıl devralındığı, yeniden sınıflandırıldığı ve farklı müziksel ihtiyaçlar doğrultusunda dönüştürüldüğü, burada önerilen araştırma hattının bir sonraki aşamasını oluşturması açısından kritiktir. Örneklendirmek gerekirse; Bryennios'un kullandığı *phonē*, *melos*, *diastēma*, *genos*, *systema*, *metabolē* ve *tonos* gibi kategoriler ile El-Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Zeyle, Safiyüddin Urmevî ve daha sonraki nazariyat yazarlarının *ses*, *nağme*, *bu'd*, *cins*, *cem*, *intikāl* ve perde sistemlerine ilişkin açıklamalarını karşılaştıran incelemeler, yalnız terminolojik karşılıkların değil, farklı teorik diller içinde ele alınan ortak veya karşılaştırılabilir problemlerin de bulunduğunu göstermektedir (Yalınkılıç, 2025, ss. 454–538). Aralıkların ölçülmesi ve sınıflandırılması, dörtlü ve beşlilerin kuruluşu, cinslerin düzenlenmesi, daha geniş ses sistemlerinin oluşturulması ve melodik ya da sistemsel yapılar arasındaki geçişlerin açıklanması bu problem alanları arasında yer almaktadır. Bu noktada amaç terimleri birbirine eşitlemek değil, aynı ya da benzer müziksel problemlerin farklı bilgi gelenekleri içinde hangi kavramsal araçlarla çözümlendiğini araştırmaktır.

Cins/genos bunun somut örneklerinden biridir. Bryennios'un teorisinde diatonik, kromatik ve enarmonik olmak üzere üç temel *genos* bulunurken, erken İslâm nazariyatında da dörtlü içindeki aralıkların farklı biçimlerde düzenlenmesine dayanan üçlü cins tasnifinin açık karşılıkları görülmektedir. El-Kindî, Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Zeyle ve Urmevî gibi teorisyenlerde bu problemin farklı terminolojilerle ele alınması, ortak teorik zeminin farklı metinsel ve

dilsel çevrelerde izlenebildiğini göstermektedir (Yalınkılıç, 2025, ss. 501–503). Ancak tarihsel açıdan asıl önemli olan, bu benzerliğin değişmeden sürmesi değildir. Daha sonraki nazariyat geleneğinde cinslerin tasnifi ve işlevi farklılaşmakta; kavram yeni sınıflandırma biçimleri ve modal yapılar içinde başka anlam katmanları kazanmaktadır. Böylece filolojik veya terminolojik süreklilik ile kavramsal özdeşliğin aynı şey olmadığı açıkça görülmektedir.

Fârâbî'nin sistem diyagramı (D'Eranger, 1930; Can, 2001; Kızılcık, & Tercan, 2021) ile Bryennios'ta (Jonker, 1970; Weddigen, 2020; Yalınkılıç, 2025) III.kitap 9.cüz'de yer alan diyagram, ses sistemini oluşturan perdeler ve bunlar arasındaki uyumlu aralık ilişkilerini benzer bir diyagramatik mantıkla düzenlemektedir (Şekil 1). Arapça ve Yunanca iki farklı teorik çevrede karşımıza çıkan bu gösterimler, karşılaştırmanın yalnız terminolojik benzerliklerle sınırlı olmadığını; müziksel ilişkilerin matematiksel ve şematik olarak temsil edilme biçimlerine de uzanabildiğini göstermektedir.⁹



Şekil 1. Fârâbî ve Bryennios'ta ses sistemi ve uyum ilişkilerinin diyagramatik gösterimi.

Fârâbî, iki oktava yayılan 15 perdeli sistemi *cem-i kâmil* olarak ele almakta (Can, 2001; Kızılcık, & Tercan, 2021) ve Antik Yunanca perde adlarını Arapça karşılıklarıyla birlikte kullanmaktadır. Ayrıca sekiz *tonoi* arasında Hypermiksolydios'u en yüksek *tonos* olarak sıralamaktadır; Bryennios'un *Harmonika*'sında da Hypermiksolydios aynı sıralamanın en üstünde yer alır. Bu benzerlikler doğrudan bir aktarım ilişkisini kanıtlamak üzere değil, her iki metnin klasik harmonik mirasla kurduğu ilişkinin sistemsel ve terminolojik düzeylerde karşılaştırılabileceğini göstermek amacıyla kullanılmaktadır (Yalınkılıç, 2025). Bu tür yapısal benzerliklerin daha sonraki nazariyat çevrelerinde nasıl farklılaştığını görmek için perde sistemlerinin karşılaştırılması daha somut bir örnek sunmaktadır.

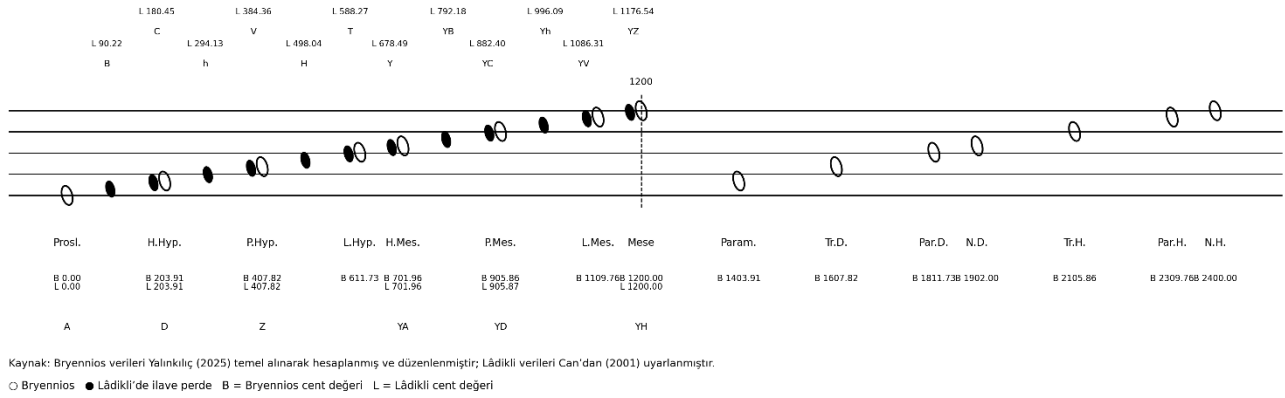
Benzer bir problem *systema/cev* karşılaştırmasında da ortaya çıkar. Antik ve Bizans harmonik geleneğinde dörtlü ve beşlilerin daha geniş sistemler oluşturacak biçimde düzenlenmesi merkezi bir teorik mesele iken, İslam nazariyatında *cev* kavramı da seslerin ve aralıkların daha geniş bir sistem içinde düzenlenmesine ilişkin kapsamlı bir teorik alan oluşturur. Özellikle iki oktavı kapsayan tam sistem düşüncesinin farklı teorik metinlerde karşılaştırılabilir biçimlerde izlenebilmesi, ortak bir teorik problem tarihinin araştırılmasına imkân vermektedir; ancak daha sonraki teorisyenlerde perde organizasyonunun ve sistem tasniflerinin farklılaşması, bu mirasın yeni kuramsal yapılar içinde yeniden düzenlendiğini de göstermektedir (Yalınkılıç, 2025, ss. 504–514).

Perde sistemlerinin örgütlenmesi bu farklılaşmanın daha somut bir örneğini sunmaktadır. Bryennios'un *Harmonika*'sında iki oktava yayılan 15 perdeli Tam Uyumlu Sistem (Yalınkılıç, 2025, ss. 504–517) ile XV. yüzyıl Osmanlı nazariyatında Lâdikli Mehmed Çelebi'nin kullandığı 17 perdeli sistem, oktavın bölünmesi ve perde alanının düzenlenmesi bakımından farklı çözümler ortaya koymaktadır.¹⁰ Şekil 2'de Bryennios'un perde noktaları açık nota başlarıyla, Lâdikli'nin bir oktavlık sistemi içinde Bryennios'la örtüşmeyen perde noktaları ise siyah nota başlarıyla gösterilmiştir. Ortak noktalarda her iki sisteme ait cent değerleri birlikte verilmiştir. Böylece ortak matematiksel referanslarla birlikte, perde örgütlenmesindeki ayrışmayı da görünür kılmak mümkündür. Elbette buradaki amaç iki

⁹ Burada doğrudan bir aktarım ilişkisi ileri sürülmemekte, ortak harmonik problem alanlarının farklı metinsel geleneklerdeki görünüşleri karşılaştırılmaktadır.

¹⁰ Bir başka örnek, Şirvânî'nin İbn Sînâ'ya dayanarak 15 perdeyi ve on dört aralığı kapsayan *cev-i kâmil-i a'zam* tanımını aktarmasıdır.

sistem arasında doğrudan aktarım ya da özdeşlik kurmak değil, benzer teorik problemlerin farklı tarihsel ve epistemik çevrelerde nasıl farklı biçimlerde düzenlenebildiğini göstermektir.



Şekil 2. Bryennios'un 15 perdeli sistemi ile Lâdikli'nin 17 perdeli sisteminin karşılaştırmalı gösterimi

Daha dikkat çekici bir örnek ise *metabolē* ile *intikāl* arasındaki ilişkidir. Bryennios'ta *metabolē*, ses, aralık, cins, sistem veya melodik düzen içinde gerçekleşebilecek değişim ve geçişleri açıklayan geniş bir teorik kategori olarak kullanılmaktadır. Orta Çağ İslam nazariyatında *intikāl* de erken dönemlerde benzer biçimde farklı sesler, aralıklar, cinsler veya sistemler arasındaki geçişleri ifade eden bir problem alanı oluşturur. Bununla birlikte kavramın sonraki tarihsel gelişimi aynı çizgide kalmaz. Fârâbî, İbn Sînâ ve daha sonraki teorisyenlerde *intikāl* giderek melodik hareketin düzenlenmesiyle daha yakından ilişkili hâle gelir; geç dönem kaynaklarında ise makamın melodik gidişini açıklamaya yaklaşan bir işlev kazanır (Yalınkılıç, 2025, ss. 517–519). Bu nedenle *metabolē/intikāl* karşılaştırmasının değeri iki kavramın “aynı” olduğunu göstermesinde değil, karşılaştırılabilir bir teorik problemin farklı dönemlerde yeni kavramsal işlevler kazanmasını görünür kılmasındadır.

Tam da bu noktada Bryennios'un Osmanlı-Türk müziği tarih yazımı açısından taşıdığı anlam belirginleşmektedir. *Harmonika*'nın incelenmesinden beklenen katkı, Osmanlı makam teorisinin “Bizans kökenini” kanıtlamak değildir. Daha verimli araştırma sorusu; cins, aralık, perde sistemi, modal örgütlenme, değişim ve melodik hareket gibi problemlerin klasik Bizans harmonik bilimi, Orta Çağ İslam nazariyatı, Bizans-sonrası Rum Ortodoks teorik metinleri ve Osmanlı nazariyatı içinde hangi kavramsal dillerle tanımlandığıdır. Böyle bir karşılaştırma Osmanlı teorisinin yalnızca hangi unsurları devralmış olabileceğini değil, daha eski bilgi biçimlerinden nerelerde ayrıldığını, hangi kavramlara yeni işlevler kazandırdığını ve benzer müziksel problemleri nasıl yeniden tanımladığını da görünür kılabilir. Bu nedenle uzun erimli karşılaştırmanın konusu yalnız süreklilik ve aktarım değil; dönüşüm, kopuş ve yeniden kavramsallaştırma.

Bu yaklaşım, Bizans ile Osmanlı arasında doğrudan ve kesintisiz bir aktarım zinciri varsaymayı da gerektirmez. Nitekim Bizans harmonik bilimi ile Orta Çağ İslam nazariyatı arasındaki karşılaştırılabilir problem alanlarının varlığı, kendi başına bunların daha sonraki Osmanlı nazariyatına hangi tarihsel yollarla ulaştığını kanıtlamaz. Bunun belirlenebilmesi için metinlerin dolaşımı, çeviri ve terminoloji pratikleri, yazma gelenekleri, eğitim çevreleri ve teorisyenler arasındaki belgelenebilir ilişkilerin ayrıca araştırılması gerekir. *Harmonika* ile Orta Çağ İslam nazariyatı arasında daha önce gerçekleştirilen karşılaştırmalı inceleme, *diastēma/bu'd*, *genos/cins*, *systema/cem*, *metabolē/intikāl* ve perde sistemleri gibi problem alanlarının birlikte incelenilebildiğini göstermektedir (Yalınkılıç, 2025, ss. 454–538); ancak bu karşılaştırılabilirlik, tarihsel aktarımın kendisiyle özdeşleştirilmemelidir.

Bryennios örneğinin bu makaledeki işlevi bu nedenle bir “köken” açıklaması sunmak değil, Feldman'ın açtığı araştırma ufkunun nasıl genişletilebileceğini göstermektir. Feldman'ın çalışmalarında farklı türden kaynaklar, aktörler, repertuvarlar ve icra pratikleri tek bir tarihsel dönüşüm problemi etrafında ilişkilendirilmektedir. Benzer bir yaklaşım daha uzun bir kronolojik ölçekte teorik kaynaklara uygulandığında, klasik Bizans, Orta Çağ İslam, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı nazariyat metinleri birbirinin doğrudan öncülleri olarak sıralanmak yerine, müzik bilgisinin farklı diller, metinler, kurumlar ve teorik sistemler arasında hangi biçimlerde dolaştığını, yeniden tanımlandığını ve

meşrulaştırıldığını araştıran ortak bir tarihsel problemin kaynakları hâline gelebilir. Bu bakımdan *Harmonika* gibi Bizans dönemine ait yazmalar, Doğu Akdeniz’de müzik bilgisinin entelektüel tarihinin Osmanlı-Türk müziği tarih yazımına nasıl yeni sorular kazandırabileceğini gösteren somut bir analitik vaka niteliğindedir.

Sonuç

Bu çalışma, Walter Feldman’ın Osmanlı-Türk müziği tarih yazımındaki öneminin yalnızca ortaya çıkardığı kaynaklarda veya belirli repertuvarlara ilişkin ürettiği tarihsel bilgilerde aranamayacağını göstermektedir. Feldman’ın farklı kaynak türlerini, aktörleri, kurumları, icra pratiklerini ve kültürel otorite biçimlerini aynı tarihsel problemler etrafında ilişkilendiren araştırma pratiği, Osmanlı müziğini kapalı ve doğrusal bir gelenek olarak ele almak yerine tarihsel olarak oluşan ve dönüşen bir alan olarak incelemeye imkân vermektedir. Bu bakımdan Feldman’ın düşünce mirasının en verimli yönlerinden biri, Osmanlı-Türk müziği tarihine yalnızca yeni cevaplar kazandırması değil, bu tarihin hangi kaynaklarla ve hangi sorularla araştırılabileceğinin sınırlarını genişletmesidir.

Bu makalenin temel önerisi, söz konusu araştırma pratiğinin Doğu Akdeniz’de müzik bilgisinin entelektüel tarihi yönünde genişletilebileceğidir. Buradaki Doğu Akdeniz, homojen bir müzik kültürünü ifade etmemekte; Bizans, Orta Çağ İslam, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı teorik çevreleri arasındaki belirli ilişkilerin uzun erimli olarak araştırılabileceği tarih yazımsal bir ölçek sunmaktadır. Bu ölçek içinde müzik bilgisinin dolaşımı, filolojik aktarım ve kavramsal yeniden üretim birbirinden ayrılarak incelenebilir. Böylece araştırmanın odağı yalnızca bir makamın, terimin veya teorik unsurun “nereden geldiği” sorusundan, benzer müziksel problemlerin farklı metinsel, dilsel, pedagojik ve kurumsal çevrelerde nasıl tanımlandığı, aktarıldığı, dönüştürüldüğü ve yeni işlevler kazandığı sorusuna kaydırılabilir. Makalenin mevcut Osmanlı-Türk müziği tarih yazımına önerdiği özgün açılım esas olarak bu ölçek ve soru değişikliğinde yatmaktadır.

Örnek olarak işaret edilen ve Geç Bizans döneminin son teori eserlerinden biri olan Manuel Bryennios’un *Harmonika*’sı bu yaklaşımın olanaklarını ve aynı zamanda sınırlarını somutlaştırmaktadır. Eserin Antik Yunan harmonik geleneğiyle ilişkisi, geç Bizans’ın müziksel ve entelektüel çevreleri içindeki konumu ve Orta Çağ İslam nazariyatında ele alınan *genos/cins*, *systema/cem* veya *metabolē/intikāl* gibi karşılaştırılabilir teorik problemler, farklı bilgi geleneklerinin yalnız terminolojik benzerlikler üzerinden değil, kavramların tarihsel işlevleri ve dönüşümleri üzerinden birlikte okunabileceğini göstermektedir. Bununla birlikte bu karşılaştırılabilirlik, söz konusu kavramların Bizans’tan İslam dünyasına veya buradan Osmanlı nazariyatına kesintisiz biçimde aktarıldığını kanıtlamamaktadır. Bryennios örneğinin bu makaledeki işlevi de yeni bir Bizans–Osmanlı köken anlatısı kurmak değil, Osmanlı-Türk müzik bilgisinin daha uzun teorik geçmişini araştırırken süreklilik kadar dönüşüm, ayrışma ve yeniden kavramsallaştırmanın da tarihsel problem hâline getirilebileceğini göstermektir.

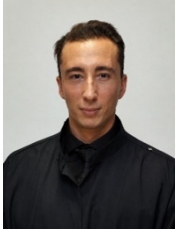
Bu yaklaşımın sınırları da belirtilmelidir. Çalışma, Bizans, Orta Çağ İslam, Rum Ortodoks ve Osmanlı teorik literatürlerinin tamamını kapsayan sistematik bir literatür taraması olmadığı gibi, bu gelenekler arasındaki tarihsel aktarım hatlarını belgeleyen bütün yazmaları ve arşiv kaynaklarını incelememektedir. Kullanılan kaynaklar, makalenin tarih yazımsal sorusunu sınamak üzere seçilmiş; Bryennios ise önerilen yaklaşımın bütününe kanıtlayan bir örnekten çok, araştırma potansiyelini görünür kılan analitik bir vaka olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle “müzik bilgisinin entelektüel tarihi” burada tamamlanmış bir tarihsel anlatıdan ziyade sınanması gereken bir araştırma programı olarak önerilmektedir.

Bundan sonraki çalışmaların, özellikle Orta Çağ müzik teori mirasının Osmanlı çevrelerinde hangi metinsel yollarla dolaşıma girdiğini, kavramların farklı dillerde ve yazı sistemlerinde nasıl yeniden ifade edildiğini, Bizans-sonrası Rum Ortodoks ve Osmanlı teorisyenleri arasındaki belgelenebilir temasları ve benzer teorik problemlerin Osmanlı nazariyatında hangi yeni anlam ve işlevler kazandığını kaynak-temelli olarak araştırması gerekmektedir. Böyle bir çalışma programı, Feldman’ın açtığı araştırma ufkunu geçmişe doğru genişletirken Osmanlı-Türk müziğini Doğu Akdeniz’in daha uzun ve geçişgen entelektüel tarihi içinde yeniden düşünmeye imkân verebilir.

Bilgilendirme

Bu çalışma herhangi bir kurum veya fon tarafından desteklenmemiştir. Yazar herhangi bir çıkar çatışması bildirmemektedir. Çalışma tek yazarlı olup araştırmanın tasarımı, kaynakların seçimi ve incelenmesi, bilimsel yorumların oluşturulması ve nihai metne ilişkin kararlar yazara aittir. Araştırma, yayımlanmış kaynakların incelenmesine dayandığından etik kurul izni gerektirmemektedir. Makalenin hazırlanması sırasında üretken yapay zekâ araçlarından metnin editoryal ve eleştirel gözden geçirilmesi, tekrarların azaltılması ve anlatımın sadeleştirilmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır.

Yazar Özgeçmişi



Dr. **Erdinç Yalınkılıç**, Osmanlı-Türk ve Bizans müzik tarihi, müzik teorisi, performans çalışmaları ve Doğu Akdeniz’de müzik bilgisinin entelektüel tarihi alanlarında çalışan bağımsız bir araştırmacıdır. Erciyes Üniversitesi Müzikoloji Anabilim Dalında 2025 yılında tamamladığı doktora çalışması, geç Bizans müzik teorisi ve edvâr kaynaklarıyla karşılaştırılmasına odaklanmıştır. 2017–2026 yılları arasında Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarında araştırma görevlisi olarak görev yapmıştır. 2026 yılında Edinburgh Üniversitesinde düzenlenen 7. Uluslararası Geç Antikçağ, İslam ve Bizans Çalışmaları Konferansı’nda geç Bizans’ta müzik bilgisinin kurumsal bağlamlarına ilişkin araştırmasını sunmuştur. Aynı yıl, Ankara Büyükşehir Belediyesi ile Cumhuriyet’in 100. yılı kapsamında yürütülen halk müziği derleme çalışmasında karşılaşılan yöntemsel ve kurumsal güçlüklerden hareketle hazırlanan “Derlemek Yetiyor mu? Yüz Yıl Sonra Türkiye’de Halk Müziği Derlemeciliğini Yeniden Düşünmek” başlıklı bildiriye ICTMD Türkiye Çalıştayı’nda ortak sunmuştur. Yine 2026 yılında, Harvard Üniversitesi Dumbarton Oaks bünyesinde Bizans araştırmacılarına yönelik düzenlenen Mentorship Programı’na seçilerek katılım hakkı kazanmıştır. Güncel çalışmaları, Bizans ve Osmanlı müzik kültürleri arasındaki teorik, kurumsal ve tarih yazımsal kesişimlere odaklanmaktadır. Araştırma, performans ve uygulamaya dayalı projeleri bir araya getiren Konstantiniyye Collective’in ortak kurucusudur.

ORCID: 0000-0001-6425-7700

Academiaedu: <https://independentresearcher.academia.edu/ErdinçYalınkılıç>

Kaynaklar

- Adler, G. (1885). Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft (Müzikolojinin kapsamı, yöntemi ve amacı). *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1, 5–20.
- Angelov, D., Batsaki, Y., & Bazzaz, S. (2013). Introduction (Giriş). In S. Bazzaz, Y. Batsaki, & D. Angelov (Eds.), *Imperial geographies in Byzantine and Ottoman space (Bizans ve Osmanlı mekânında imparatorluk coğrafyaları)* (ss. 1–22). Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University.
- Arel, H. S. (1997). *Türk musikişi üzerine iki konferans*. Musiki Mecmuası’nın ek yayını.
- Bardakçı, M. (1993). *Fener Beyleri’ne Türk şarkıları*. Pan Yayıncılık.
- Barker, A. (Ed. & Trans.). (1989). *Greek musical writings: Vol. 2. Harmonic and acoustic theory (Yunan müzik yazıları: Cilt 2. Harmonik ve akustik teorisi)*. Cambridge University Press.
- Barker, A. (2007). *The science of harmonics in classical Greece (Klasik Yunan’da harmonik bilimi)*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511482465>
- Beaton, R. (1980). Modes and roads: Factors of change and continuity in Greek musical tradition (Modlar ve yollar: Yunan müzik geleneğinde değişim ve süreklilik etkenleri). *The Annual of the British School at Athens*, 75, 1–11.
- Benakis, L. G. (2018). Byzantine musical theory (Harmonics) [Bizans müzik teorisi (Harmonik bilimi)]. *Wisdom*, 1(10), 98–104.
- Can, M. C. (2001). Müzikte tam beşli zincirleri ve Pythagoras dizileri. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2). <https://izlik.org/JA96PP43DG>
- Chaldæaki, E. (2022). Testimonies of Ottoman Turkish music in K. A. Psachos’s personal archive (K. A. Psachos’un kişisel arşivinde Osmanlı Türk müziğine ilişkin tanıklıklar). *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 5(2), 202–236. <https://doi.org/10.51576/ynd.1198307>
- Corpus Musicae Ottomanicae. (n.d.). *Critical editions of Near Eastern music manuscripts (Yakındoğu müzik yazmalarının eleştirel basımı)*. University of Münster. <https://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/en>
- D’Erlanger, R. (1930). *La musique arabe: Al-Fârâbî, Grand traité de la musique (Kitâbu l-mūsîqî al-kabîr), livres I et II (Vol. 1)*. P. Geuthner.

- Doğan, E., & Çolakoğlu Sarı, G. (2023). Epistemic transmission and originality in Greek-Karamanlidika publications related to makam music in 19th-century Istanbul (19. yüzyıl İstanbul’unda makam müziğiyle ilgili Rumca-Karamanlıca yayınlarda epistemik aktarım ve özgünlük). *Musicologist*, 7(2), 124–154. <https://doi.org/10.33906/musicologist.1271019>
- Doğan, E. (2024). *Konstantinos Aleksandru Psabos’un Musiki Takvimi’nden Asya Liri’ne: Geç dönem Rumca-Karamanlıca yayınlarda Osmanlı-Türk makam müziği ve teori yazımı*. Doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Erol, M. (2015). *Greek Orthodox music in Ottoman Istanbul: Nation and community in the era of reform (Osmanlı İstanbul’unda Rum Ortodoks müziği: Reform çağında ulus ve cemaat)*. Indiana University Press.
- Feldman, W. (1990/1991). Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire (Türk repertuarında kültürel otorite ve otantiklik). *Asian Music*, 22(1), 73–111.
- Feldman, W. (1993). Ottoman sources on the development of the taksîm (Taksim gelişimine ilişkin Osmanlı kaynakları). *Yearbook for Traditional Music*, 25, 1–28. <https://doi.org/10.2307/768680>
- Feldman, W. (2015). The musical “renaissance” of late seventeenth century Ottoman Turkey: Reflections on the musical materials of Ali Ufki Bey (ca. 1610–1675), Hafız Post (d. 1694), and the “Maraghi” repertoire (On yedinci yüzyıl sonu Osmanlı Türkiye’sinin müziksel “rönesansı”: Ali Ufki Bey, Hâfız Post ve “Merâgî” repertuarının müzik malzemeleri üzerine düşünceler). In M. Greve (Ed.), *Writing the history of Ottoman music (Osmanlı müziği tarihini yazmak)* (pp. 87–138). Ergon Verlag.
- Feldman, W. (2019). The emergence of Ottoman music and local modernity (Osmanlı müziğinin ortaya çıkışı ve yerel modernite). *YILLIK: Annual of Istanbul Studies*, 1(1), 173–179. <https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10>
- Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire (Rûmî’den semazenlere: Osmanlı İmparatorluğu’nda müzik, şiir ve mistisizm)*. Edinburgh University Press.
- Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire (Osmanlı saray müziği: Makam, kompozisyon ve erken Osmanlı çalgı repertuarı)*. Brill.
- Feyzi, A. (2017). Tanzimat döneminde Geleneksel Türk Müziği-Bizans Müziği: “Kuramsal benzerlikler üzerine bir inceleme”. *Bilgi*, 81, 261–294.
- Gezek, D. (2006). *Bizans dinî müziğinde “İstanbul Tavrı”: Fener Patrikhanesi ilahilerinin melodik, ritmik ve modal yönden analizi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Holmes, C. (2012). Introduction (Giriş). In J. Harris, C. Holmes, & E. Russell (Eds.), *Byzantines, Latins, and Turks in the Eastern Mediterranean world after 1150 (1150 sonrasında Doğu Akdeniz dünyasında Bizanslılar, Latinler ve Türkler)* (ss. 1–29). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199641888.003.0001>
- Johnson, S. F. (2024). Worlds of Byzantium: Problems, frameworks, and opportunity in the Byzantine Near East (Bizans dünyaları: Bizans Yakın Doğusu’nda sorunlar, çerçeveler ve imkânlar). In E. S. Bolman, S. F. Johnson, & J. Tannous (Eds.), *Worlds of Byzantium: Religion, culture, and empire in the medieval Near East (Bizans dünyaları: Orta Çağ Yakın Doğusu’nda din, kültür ve imparatorluk)* (ss. 1–36). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108684620.002>
- Jonker, G. H. (Ed. & Trans.). (1970). *The harmonics of Manuel Bryennius (Manuel Bryennios’un Harmonika’sı)*. Wolters-Noordhoff Publishing.
- Kızılıç, A., & Tercan, N. (2021). *Müzik sanatına dair büyük kitap: Kitabı’l Mûsika’l-Kebîr*. TÜRKSOY.
- Makris, E. (2007). Ο Μανουήλ Βρυέννιος και η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική (Manuel Bryennios ve Bizans kilise müziği). *Μουσικολογία*, 19, 277–286.
- Mathiesen, T. J. (1983). Aristides Quintilianus and the “Harmonics” of Manuel Bryennius: A study in Byzantine music theory (Aristides Quintilianus ve Manuel Bryennios’un “Harmonika”sı: Bizans müzik teorisi üzerine bir inceleme). *Journal of Music Theory*, 27(1), 31–47.
- Mugglestone, E. (1981). Guido Adler’s “The scope, method, and aim of musicology” (1885): An English translation with an historico-analytical commentary (Guido Adler’in “Müzikolojinin kapsamı, yöntemi ve amacı” [1885]: Tarihsel-analitik açıklamalı İngilizce çeviri). *Yearbook for Traditional Music*, 13, 1–21. <https://doi.org/10.2307/768355>
- Pappas, M. (1997). *Kiltzanidis’in kitabı*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Pappas, M. (2007). *Apostolos Konstantas’ın nazariyat kitabı*. Doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Pappas, M. (2024). Rauf Yekta Bey’in nazariyatında Yunan-Bizans müziğinin etkileri. In N. Doğrusöz (Ed.), *Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu Bildiri Kitabı* (pp. 137–156). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. <https://doi.org/10.32704/9789751751683.2024.0128>
- Plemmenos, J. (2021). Born from the ashes: The deconstruction of Byzantine mode-organization and the new Chrysanthine “order” (Küllerinden doğmak: Bizans mod örgütlenmesinin yapı sökümü ve yeni Hrisanthosçu “düzen”). *Epistēmēs Metron Logos*, 5, 67–79. <https://doi.org/10.12681/eml.27644>
- Richter, L. (1998). Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie (Bizans müzik teorisinde Antik Çağ aktarımları). *Acta Musicologica*, 70(2), 133–208. <https://doi.org/10.2307/932707>
- Levendoglu (Öner), O. N. (2011). İstanbul’da Müzik: Evrensel Bir Mesaj mı? *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(30), 315–326. <https://izlik.org/JA84RL55RZ>

- Şahin, N., Güray, C., & Aydın, A. F. (2018). Cross-cultural influences in makam theory: The case of Greek Orthodox theorists in the Ottoman Empire (Makam teorisinde kültürlerarası etkiler: Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Rum Ortodoks teorisyenler örneği). *Musicologist*, 2(2), 115–126. <https://doi.org/10.33906/musicologist.456708>
- Tura, Y. (2018). Eski Yunan, Bizans ve Türk müzik kuramları arasındaki ilişkiler. In Ç. Adar (Ed.), *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu: Müzik teorileri* (pp. 404–422). Kütahya Güzel Sanatlar Derneği & Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.
- van den Berg, B., & Manolova, D. (2022). Introduction: Byzantine commentaries on ancient Greek texts (Giriş: Antik Yunan metinleri üzerine Bizans yorumları). In B. van den Berg, D. Manolova, & P. Marciniak (Eds.), *Byzantine commentaries on ancient Greek texts, 12th–15th centuries (Antik Yunan metinleri üzerine Bizans yorumları, 12.–15. yüzyıllar)* (ss. 1–40). Cambridge University Press.
- Varelas, V. (2024). Nonsense syllables in Byzantine chant tradition: Semiotic affiliations between ecclesiastical and secular Byzantine music (Bizans ilahi geleneğinde anlamsız heceler: Kilise ve seküler Bizans müziği arasındaki semiyotik ilişkiler). *Journal of the International Society for Orthodox Church Music*, 8(1), 17–46. <https://doi.org/10.57050/jisocm.127530>
- Wallis, J. (Ed.). (1699). *Manuelis Bryennii Harmonica (Manuel Bryennios'un Harmonika'sı)*. In *Operum mathematicorum volumen tertium (Matematiksel eserler, üçüncü cilt)*. E Theatro Sheldoniano.
- Weddigen, A. (2020). *Les Harmonica de Manuel Bryenne: édition, traduction, commentaire (Manuel Bryennios'un Harmonika'sı: Edisyon, çeviri ve yorum)*. Doktora tezi. Sorbonne Université. <https://www.theses.fr/2020SORUL120>
- Wellesz, E. (1962). *A history of Byzantine music and hymnography (Bizans müziği ve himnografi tarihi)*. Oxford University Press.
- Yalınkılıç, E. (2022). Modern müzikolojinin doğuşu: Guido Adler'in "Müzikolojinin kapsamı, yöntemi ve amacı" (1885) başlıklı makalesinin çevirisi ve tarihi-analitik açıklaması. *Sabne ve Müzik*, 8(15), 1–29. <https://izlik.org/JA87BW43UM>
- Yalınkılıç, E., & Güray, C. (2023). Doğu Roma (Bizans) kilise müziği: Anadolu topraklarında Antik Yunan ve Osmanlı/Türk müzik kültürü arasında bir köprü. In C. Güray, N. Oya Levendoğlu, M. Gönül, F. Çaylı, İ. Karadeniz, & N. Şahin (Eds.), *Türk müziği: Tarih: I. cilt* (pp. 213–250). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Yalınkılıç, E., Levendoğlu, O., & Güray, C. (2023). Bizans müzik teorisini Manuel Bryennios. *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(2), 13–26. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1339068>
- Yalınkılıç, E. (2025). 14. yy. Doğu Roma (Bizans) müziği teorisini Manuel Bryennios'un "Harmonika" (Abenk Bilimi) isimli el yazmasının incelenmesi. Doktora tezi. Erciyes Üniversitesi. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Kayseri, Türkiye.
- Yalınkılıç, E. (2026, May 18–19). *Institutional contexts of musical knowledge in late Byzantium: Harmonic science and psaltic authority across scholarly and ecclesiastical worlds (Geç Bizans'ta müzik bilgisinin kurumsal bağlamları: Bilimsel ve kilise çevrelerinde harmonik bilim ve psaltik otorite)* [Conference presentation]. 7th International Graduate Conference in Late Antique, Islamic and Byzantine Studies, University of Edinburgh, Edinburgh, United Kingdom.
- Yandım Aydın, S. (2021). Postmortem lives of Byzantine images: Anatolian icons, style, and iconography (Bizans imgelerinin ölüm sonrası yaşamları: Anadolu ikonaları, üslup ve ikonografi). *Études Byzantines et Post-Byzantines*, 10, 117–179.
- Zannos, I. (1994). *Ichos und Makam (Ēkhos ve makam)*. Orpheus-Verlag.



Research Article

From Walter Feldman to the Eastern Mediterranean: Toward an intellectual history of musical knowledge in Ottoman-Turkish music historiography

Erdoğan Yalınkılıç¹¹

Dr., Independent Researcher, Ankara, Türkiye.

Article Info

Received: 7 June 2026

Accepted: 19 August 2026

Published: 30 October 2026

Keywords

Byzantine music theory

Eastern Mediterranean

Music historiography

Ottoman-Turkish music

Walter Feldman

Abstract

This article approaches Walter Feldman's contribution to Ottoman-Turkish music historiography not only through the sources he employs and the historical knowledge he brings to light, but also through a research practice that broadens the ways in which the field formulates its questions. Feldman's major studies on Ottoman music, together with selected literature on Byzantine, medieval Islamic, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman theoretical traditions, are examined in terms of the diversity of sources and actors, the relationship between theory and practice, multilingualism, philological transmission, conceptual reproduction, and the circulation of musical knowledge. Feldman's work demonstrates an understanding of Ottoman music as a field historically constituted and transformed through the combined consideration of manuscripts, notations, repertoires, institutions, performance practices, and actors from different communities. From this perspective, the Eastern Mediterranean is approached not as a homogeneous cultural whole, but as a historiographical scale within which relations among different theoretical and intellectual environments can be investigated over the *longue durée*. In the literature examined, debates over origins and belonging, comparisons between makam and *ēkhos* and between theoretical systems, as well as studies of notation, repertoire, archives, and multilingual transmission emerge as distinct lines of inquiry. The article proposes reconsidering this body of scholarship within the framework of an "intellectual history of musical knowledge," asking how theoretical problems were transmitted, transformed, and reconceptualized across different textual, linguistic, pedagogical, and institutional settings. The Harmonika of the Late Byzantine music theorist Manuel Bryennios demonstrates the possibilities of this approach through theoretical problems encountered in Byzantine classical harmonic science and medieval Islamic music theory. The comparison does not seek to establish an uninterrupted chain of transmission from Byzantium to the Islamic world or to Ottoman music theory. Instead, it considers how the research horizon opened by Feldman might be extended toward a longer-term intellectual history of musical knowledge in the Eastern Mediterranean. In doing so, it seeks to bring transformation, divergence, and reconceptualization, alongside continuity, into the research problems of Ottoman-Turkish music historiography.

2822-3195 / © 2026 TM

It is published by Genç Bilge Publishing and is an open-access journal distributed under the CC BY-NC-ND license.



To cite this article

Yalınkılıç, E. (2026). From Walter Feldman to the Eastern Mediterranean: Toward an intellectual history of musical knowledge in Ottoman-Turkish music historiography. *Türk Müziği*, 6(Walter Feldman Special Issue), 35-50. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1>

Introduction

The sources through which we write the history of Ottoman-Turkish music are as important as the ways in which those sources are related to one another in determining the boundaries of historiography. In recent years, studies turning to different notational traditions, multilingual musical environments, and archival materials that had previously received only limited attention indicate that these boundaries are gradually expanding. Research on Ottoman-Turkish music documents in the K. A. Psachos Archive, studies of Greek and Karamanlidika publications

¹¹ Dr., Independent Researcher, Ankara, Türkiye. Email: erdincyalinkilic@gmail.com ORCID: 0000-0001-6425-7700

on makam music in terms of epistemic transmission, and reconsiderations of the relations between post-Byzantine¹² Greek Orthodox theorists and the Ottoman makam system demonstrate that Ottoman music history can be written not only through repertoires and composers, but also through different texts, notational systems, actors, and practices of knowledge (Chaldæaki, 2022; Doğan & Çolakoglu Sarı, 2023; Doğan, 2024; Pappas, 1997, 2007; Şahin et al., 2018).

Walter Feldman's importance for Ottoman-Turkish music studies occupies a distinctive place within this transformation. It is not sufficient to locate Feldman's contribution only in the new historical sources he has brought to light or in the knowledge he has produced concerning particular repertoires. In his work, Ottoman music is approached as a historical field shaped through relations among written sources, performance practices, institutions, repertoires, actors from different communities, and forms of cultural authority (Erol, 2015; Feldman, 1990/1991, 2015, 2022, 2024). His ability to relate sources and actors extending from Ali Ufkî and Cantemir to Mevlevî circles and Greek Orthodox theorists within the same historical problem is one of Feldman's principal contributions to the historiography of Ottoman music.

Behind this research practice lie several distinct conceptual orientations that reveal how Feldman understands historical change. Drawing on Rifa'at Ali Abou-El-Haj, his use of the concept of *locally generated modernity* allows him to explain transformations in Ottoman music neither through a narrative of uninterrupted tradition nor solely through external influences, but by considering continuities together with historical ruptures and, in particular, by situating the new Ottoman musical synthesis that emerged around 1670–1710 within processes of local agency and transformation (Feldman, 2019, pp. 173–176). Similarly, his discussions of *cultural authority* and *authenticity* examine repertorial transmission together with composer attributions, narratives of historical lineage, and forms of cultural legitimacy, showing how the classical repertoire was interpreted within different historical and ideological frameworks during the Ottoman and Republican periods (Feldman, 1990/1991, pp. 84–105). In Feldman's approach, documents, repertoire, and theory thus become not simply materials surviving from the past, but sites in which historical authority is produced and redefined.

In this study, the “Eastern Mediterranean” is used not as a geographically fixed and culturally homogeneous whole, but as a historiographical scale of inquiry that makes it possible to consider together the relations among different political, religious, linguistic, and intellectual environments. Catherine Holmes, a historian of Byzantium and the medieval Eastern Mediterranean, approaches the late medieval Eastern Mediterranean—despite its fragmented and fluid structures—as a field of historical inquiry, drawing attention to the region's permeable boundaries, its relations with worlds beyond it, and the need to examine local differences comparatively (Holmes, 2012, pp. 1, 23–25). Dimitar Angelov, Yota Batsaki, and Sahar Bazzaz, working across Byzantine, cultural, and Middle Eastern studies, similarly consider the Byzantine and Ottoman worlds diachronically and comparatively within the space of the Eastern Mediterranean, approaching the region not as a singular geography but through “plural geographies” produced by different historical experiences (Angelov et al., 2013, pp. 1–4). More recent directions in medieval Byzantine studies have likewise challenged frameworks that identify Byzantium exclusively with Greek, Constantinople, and the political boundaries of the empire, proposing instead a multicentred, multilingual, and multiconfessional field of inquiry in which the movement of people, texts, and ideas across political and linguistic boundaries becomes a central problem (Johnson, 2024, pp. 5–8). The aim here is not to dissolve Byzantine, medieval Islamic, Greek Orthodox, and Ottoman theoretical traditions into a single “Eastern Mediterranean musical culture,” but to establish a historiographical scale through which particular textual, conceptual, institutional, and pedagogical relations among them can be examined over the *longue durée*.

The historiographical scale proposed here makes it possible to place Feldman's approach—one that considers Ottoman music through relations among different source types, actors, and historical contexts—within a broader problem of intellectual history. Although a substantial part of the Eastern Mediterranean belonged to a shared political geography during the Ottoman period, this space contained numerous local environments that differed linguistically,

¹² In this study, the term “Byzantine” is used in accordance with established historiographical usage in international Byzantine studies to refer to the Eastern Roman Empire and its historical-cultural world.

religiously, institutionally, and, above all, epistemically. Studies of the visual culture of late Ottoman Anatolia likewise demonstrate that this plurality was shaped through the intersections of different communities, networks of circulation, and local spheres of production (Yandım Aydın, 2021, pp. 119–123). The expansion proposed here therefore approaches Ottoman music not as something external to this plurality, but as a field of knowledge formed and circulated within it. The historical relations Feldman establishes among repertoire, notation, institutions, performance, and actors/cultures from different communities are thus extended toward the question of how musical knowledge was produced, transmitted, and reconceptualized across different texts, languages, educational environments, and institutional structures. A longer-term Eastern Mediterranean scale, meanwhile, makes it possible to compare classical Byzantine harmonic science inherited from ancient Greece¹³ with medieval Islamic music theory without positioning either as a linear precursor to Ottoman theory, asking instead how similar musical problems were treated within different traditions of knowledge in the same and neighbouring geographies. In this sense, the movement “from Feldman to the Eastern Mediterranean” does not represent a departure from the history of Ottoman-Turkish music, but rather a rescaling of that history within the broader and more permeable intellectual geography in which it took shape.

A substantial body of literature exists on the relations among ancient Greek, Byzantine, post-Byzantine, and Ottoman-Turkish musical traditions. These relations have been examined from a range of perspectives, extending from debates over origins and national belonging to comparisons of theoretical systems, makam-*ēkhas* relations, and the transmission of notation and repertoire (Arel, 1997, pp. 16–19; Tura, 2018, pp. 404–422; Feyzi, 2017, pp. 261–294; Şahin et al., 2018, pp. 115–124). Studies of Greek and Karamanlidika publications have extended this field toward questions of epistemic transmission and originality, while archival and notational studies have brought to light important materials concerning the transmission of musical knowledge among different communities (Chaldæaki, 2022; Doğan & Çolakoğlu Sarı, 2023; Doğan, 2024). Gezek’s (2006) master’s thesis, which examines the “Istanbul Style” in hymns of the Ecumenical Patriarchate in melodic, rhythmic, and modal terms, is also noteworthy as one of the relatively few postgraduate studies on Byzantine music produced in Türkiye. Nevertheless, within the literature examined for this study, works that bring classical Byzantine harmonic science, the medieval Islamic tradition of music theory, and Ottoman/post-Byzantine theoretical sources together within a long-term history of musical knowledge—and that investigate how theoretical problems, concepts, and practices of knowledge were reproduced across different textual, educational, and institutional settings—remain limited.

The expansion proposed here does not seek to construct a new chain of origins among these traditions. Instead, the article proceeds from a perspective that might be described as an “intellectual history of musical knowledge.” In this formulation, music is approached not only as a repertoire that is performed or transmitted, but also as a field of knowledge that is thought about, written about, classified, taught, and legitimized in different historical settings. The position of Byzantine harmonics within higher education as a science related to mathematics and philosophy offers an early example of such a history of musical knowledge (Benakis, 2018, pp. 98–103).

Within this framework, the circulation of musical knowledge, philological transmission, and conceptual reproduction are not interchangeable terms. The circulation of musical knowledge refers to the broader movement of theoretical and practical knowledge among different individuals, communities, texts, and institutions. Philological transmission points more specifically to the dimension of this process that can be traced through texts, languages, terminologies, manuscripts, and practices of translation. Conceptual reproduction, by contrast, refers not to the unchanged transfer of a theoretical category into another historical environment, but to the redefinition of a comparable musical problem within a new terminology, classificatory system, or epistemic framework. The classicist and Byzantinist Baukje van den Berg and the historian of science Divna Manolova (2022, pp. 1–4) show that ancient

¹³ As one of the mathematical sciences of the Quadrivium within the seven liberal arts, harmonic science concerns the study of music from a mathematical-philosophical perspective. Here, “harmonic science” refers to the theoretical tradition that approaches music primarily not through performance or liturgical function, but through intervals, ratios, genera, scales, pitch systems, and their mathematical-philosophical-cosmological explanations. On the status of harmonics as a mathematical science in Byzantine higher education, see Benakis (2018, pp. 98–100) and Yalınkılıç (2026). On ancient Greek harmonic science and the reception of this tradition in Byzantium, see also Barker (1989, 2007), Mathiesen (1983), and Richter (1998).

Greek texts in medieval Byzantine intellectual culture were not merely preserved, but were reread through practices of education, interpretation, and commentary and recontextualized in accordance with the intellectual and sociocultural needs of different periods. Their volume likewise situates the commentary literature of the Komnenian and Palaiologan periods within the contexts of knowledge transmission, teaching, and engagement with the ancient intellectual inheritance. A comparable approach has also begun to emerge in Byzantine music theory. Earlier scholarship in the field emphasized the continuity of the ancient Greek inheritance in medieval Byzantium—including, at times, the criticism of ancient texts—as well as its pedagogical contexts and textual transmission (Benakis, 2018, pp. 98–103; Weddigen, 2020). More recent work has also drawn attention to the relationship between this transmission and Byzantine musical practice. Varelas (2024, p. 21) approaches works of Byzantine music theory as texts in which ancient musical theory encounters Byzantine musical practice and performance. The newer interpretive line on which the present study also draws takes this relationship one step further by asking how musical knowledge was reproduced within different institutional and epistemic environments (Yalınkılıç, 2026). The perspective raised in classical philology and the history of science—and subsequently encountered in Byzantine music theory—may therefore enable a similar expansion in Ottoman-Turkish music historiography: ancient Greek, Byzantine, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman theoretical texts can be considered together not as links in a linear chain of origins, but as sources through which to investigate how musical problems were transmitted, redefined—rethought and reproduced—and situated within other systems of knowledge in different historical environments. Accordingly, bringing concepts such as *cins/genos*, mode or *ēkchos*, makam, pitch system, and melodic movement into comparison across different periods does not rest on the assumption that they retained the same meanings throughout history. Terminological similarity must be distinguished from conceptual identity, just as a comparable theoretical problem must be distinguished from documented historical transmission.

This distinction also defines the limits of the intervention the article makes by taking Feldman as its point of departure. Feldman directly addresses the role of Greek Orthodox musicians and theorists in Ottoman musical life, different notational traditions, and contacts between the Ottoman makam system and post-Byzantine theoretical environments. The contribution of the present study, therefore, is not to make this field of interaction visible for the first time. Its principal proposal is to extend the field that Feldman identifies through Ottoman-period sources and actors toward classical Byzantine harmonic science, the medieval Islamic tradition of music theory, philological transmission, and conceptual reproduction, thereby making the long-term intellectual history of musical knowledge in the Eastern Mediterranean a more explicit research problem for Ottoman-Turkish music studies. In a later section, the *Harmonika* of the Late Byzantine theorist Manuel Bryennios (Μανουήλ Βρυέννιος/Manouēl Bryennios; c. 1275–1340) will be considered not as evidence for a historical continuity, but as a case through which to demonstrate the new comparative questions that this approach can make possible.

At this point, the central question guiding the article is the following: How might the research horizon that Feldman opened in the historiography of Ottoman-Turkish music be extended to investigate the theoretical and intellectual musical heritage of the Eastern Mediterranean? On the one hand, this question brings into focus the historiographical implications of the relations Feldman establishes among different types of sources, cultural actors, institutions, performance practices, and forms of cultural authority; on the other, it asks what new comparative questions Byzantine, medieval Islamic, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman theoretical traditions might raise within this framework. The study therefore evaluates Feldman's major publications on Ottoman music alongside selected literature on these theoretical traditions through a comparative and historiographical reading. It first examines the research horizon Feldman opened for Ottoman-Turkish music; it then discusses the place of the Eastern Mediterranean's theoretical and intellectual heritage within that horizon and, finally, considers the new areas of research that this approach may bring into view.

Method

This study is based on a historiographical and conceptual analysis of documents. The primary group of sources consists of Walter Feldman's major studies on the repertoire, written sources, historical transformation, forms of cultural authority, institutional and performance environments, and theoretical structures of Ottoman music. The second group comprises selected studies on classical Byzantine harmonic science, medieval Islamic music theory, Byzantine and post-Byzantine Greek Orthodox theoretical sources, makam-*ḫkhas* relations, multilingual musical environments, and the Türkiye-based literature concerning these fields. Sources were selected on the basis of their direct relevance to the guiding question of the article and their capacity to illuminate historiographical comparisons that may be drawn among different theoretical traditions. The study therefore does not constitute a systematic literature review or bibliometric analysis intended to cover all publications in these fields.

The sources were examined on two interrelated levels. First, the study considers how Feldman relates written sources, repertoires, actors, institutions, performance practices, cultural authority, and historical transformation in his work. Particular attention was paid to distinguishing between arguments advanced directly by Feldman and the historiographical inferences developed in the present article on the basis of his research practice. Second, selected studies on Byzantine, medieval Islamic, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman-Turkish music theories were examined comparatively in terms of how theoretical problems were defined, transmitted, and reconceptualized in different textual, linguistic, pedagogical, and institutional environments. Within this framework, diversity of sources and actors, the relationship between theory and practice, multilingualism and notational traditions, philological transmission, conceptual reproduction, and the circulation of musical knowledge constituted the principal focuses of the analysis.

The purpose of the comparison is not to establish a linear chain of origins or one-directional influence among the theoretical traditions examined. Rather, it aims to make visible the conceptual languages through which similar or comparable musical problems were articulated in different historical environments and the structures of knowledge within which they acquired meaning. Manuel Bryennios's *Harmonika* is accordingly treated as an analytical example that demonstrates the kinds of comparative questions made possible by the approach to musical knowledge and intellectual history proposed here between Byzantine and Ottoman theoretical traditions.

Findings and Discussion

The sources examined indicate that Feldman's contribution to the historiography of Ottoman-Turkish music cannot be explained through a single method or concept. Across Feldman's body of work, written and oral transmission, repertoire, notation, institutional environments, performance practices, and cultural authority receive varying degrees of emphasis in different studies, while these elements are treated as interconnected components of historical transformation. The first part of this section demonstrates, through the relevant sources, how this research practice takes concrete form in Feldman's writings.

The second stage evaluates the principal lines of inquiry around which selected literature on the relations among ancient Greek, Byzantine, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman-Turkish musical traditions has developed. The studies examined point to a substantial body of scholarship ranging from debates over origins and belonging to comparisons of makam-*ḫkhas* relations and theoretical systems, and from studies of notation and repertoire to questions of epistemic transmission. Building on this literature, the final stage of the article does not seek to construct a chain of historical transmission unsupported by the sources. Instead, it considers what new questions might become possible by examining classical Byzantine harmonic science, medieval Islamic music theory, and Ottoman/post-Byzantine theoretical sources together within a long-term history of musical knowledge. Accordingly, the following sections distinguish among historical relations directly observable in the sources, claims of comparison and influence advanced in the literature, and the historiographical proposal developed in the present article.

Walter Feldman's Research Horizon for Ottoman-Turkish Music

Within Feldman's body of work, this research practice takes concrete form in the way different categories of sources are brought into relation around the same historical problem. In his discussions of the historical authority and transmission of repertoire, he considers written and oral sources together with questions of cultural legitimacy (Feldman, 1990/1991), while in his study of Ali Ufkî and seventeenth-century repertoire he relates notation, historical repertoire, multilingual actors, and broader cultural transformations. From this perspective, Ali Ufkî's notations are not merely records of an older repertoire, but, as the earliest extensive corpus of notation for Ottoman music, sources that make visible the early stages of a formation that would later develop into a more distinct Ottoman musical culture (Feldman, 2015, pp. 91–93).¹⁴ Kantemiroğlu's *Kitâbü İlmi'l-mûsikî alâ vecî'l-burûfât*, meanwhile, constitutes a central document for the classification of the makam system, for the understanding of *taksim* as a performative domain that makes relations among makams and modulation perceptible, and as an early written source for the codified melodic progression later termed *seyir* (Feldman, 1993, pp. 4–6; Feldman, 2024, pp. 258–305). These examples show that Feldman employs source diversity not simply to increase the number of documents under consideration, but to analyse historically the relations between written and oral transmission, theory and performance, and repertoire and classification.

This research practice is not confined to the courtly sphere. Feldman's studies of Mevlevî music show that he approaches Ottoman-Turkish music through relations among institution, ritual, poetry, Sufism, and performance aesthetics. Within this framework, the Mevlevî *âyin* is considered not simply as the music of a religious or mystical ceremony, but as a compositional tradition shaped through makam, *usûl*, poetic structure, the ritual progression of the *selams*, and oral transmission; the history of Mevlevî music is read together with the social and institutional history of the order, musical discourse, and processes of cultural transmission (Feldman, 2022, p. xvii, pp. 135–136, 162–217).

A comparable perspective on historical transformation can be seen in Feldman's treatment of Ottoman music in relation to the older Persianate cultural world. This relation is not approached as a linear continuity, but through repertorial losses, retransmissions, and the new modal, rhythmic, performative, and social patterns that emerged over the course of the seventeenth century (Feldman, 2015, pp. 87–98, 134–138; Feldman, 2019, pp. 173–176). A concrete example is the Rast *kavl-i muhteşem* attributed to Merâgî in the Hâfiz Post anthology. Drawing on Wright's comparison, Feldman notes that the melodic style of the work shows affinities with the seventeenth-century style documented in Ali Ufkî and Kantemiroğlu, while its *usûl* likewise preserves morphological features characteristic of the same period. This supports an understanding of the "Merâgî" repertoire not as the unchanged continuation of an older repertory, but rather as a repertoire that rapidly acquired classical status in the seventeenth century (Feldman, 2015, pp. 132–133). Rupture, reorganisation, and local transformation thus become explanatory elements of Ottoman music history alongside historical continuity.

Feldman's field of sources also extends directly to post-Byzantine Greek Orthodox theoretical environments. He treats the theoretical texts written in Greek by Panagiotis Chalatzoğlu (Halaçoğlu) and Kyrillos Marmarinos in the first half of the eighteenth century as sources that compare Byzantine *ēkhoi* with Ottoman makams and document the relations of Greek cantors and clerical circles with the broader sphere of Ottoman secular music (Feldman, 2024, pp. 23–24). In discussing the formation of the new Ottoman musical style, Feldman also takes into account the participation of Greek Orthodox composers in court music and the adoption by Turkish composers of certain features associated with Byzantine music (Feldman, 2019, p. 177). The Eastern Mediterranean expansion proposed in this article is therefore not a field of inquiry independent of Feldman's work; rather, it extends the historical relations he addresses directly toward a longer-term theoretical and intellectual history of musical knowledge.

Where Does the Intellectual Heritage of the Eastern Mediterranean Fit within This Horizon?

¹⁴ Ali Ufkî's position as a multilingual interpreter, court musician, and actor connected with European circles also indicates that these written sources were produced at the intersection of different linguistic and cultural environments (Feldman, 2015, p. 91). Feldman (2019, pp. 178–179), however, specifically notes that Ali Ufkî's notation had no direct influence on later systems of notation in the Ottoman world.

The horizon that Feldman opened for research on Ottoman-Turkish music can be extended further when the theoretical and intellectual heritage of the Eastern Mediterranean is taken into account. Approaching Ottoman music through actors, manuscripts, institutions, repertoires, and performance environments requires more than simply enlarging the existing pool of sources. Feldman's practice of considering different actors, theoretical texts, notational traditions, and institutional environments within the same historical process offers an important point of departure in this direction (Feldman, 2019, pp. 176–179; Feldman, 2024, pp. 16–24). From this perspective, the Eastern Mediterranean should be considered in Ottoman-Turkish music historiography not only as a geographical context, but also as an intellectual field in which ways of thinking about music were produced, transmitted, and redefined in different historical environments.

Within Türkiye-based scholarship, relations among ancient Greek, Byzantine, and Ottoman-Turkish music have long been addressed through different research problems. Hüseyin Sadettin Arel's explicit rejection, in a lecture delivered in 1927, of identifying Turkish music with Byzantine, Persian, or Arab music is a conspicuous example of early Republican debates over national belonging and origins (Arel, 1997, pp. 16–19). Rauf Yekta Bey's approach to Greek and Byzantine music may be situated on a more comparative plane; Pappas's study is important in showing how Yekta related his interest in church music, Greek musical circles, and ancient Greek-Byzantine theory to the theory of Turkish music (Pappas, 2024, pp. 137–156). In later scholarship, Bardakçı's study of Turkish songs recorded in Byzantine notation and Chaldæaki's examination of Ottoman-Turkish music documents in the K. A. Psachos Archive represent examples of notation-, repertoire-, and archive-centred research (Bardakçı, 1993; Chaldæaki, 2022), while Tura's discussion of relations among ancient Greek, Byzantine, and Turkish music theories and Feyzi's examination of theoretical similarities between Turkish and Byzantine music in the Tanzimat period represent another line of comparative theoretical studies (Feyzi, 2017, pp. 261–294; Tura, 2018, pp. 404–422). Studies of Greek and Karamanlidika publications have expanded this literature in a different direction by relating questions of notation, terminology, theory, and repertoire to problems of epistemic transmission and originality (Doğan & Çolakoglu Sarı, 2023, pp. 124–154; Doğan, 2024).

Considered together, these studies reveal three prominent lines of inquiry in the literature examined: debates over origins and historical belonging; comparative theoretical studies, particularly of makam-*ēkhas* relations and theoretical systems; and studies of notation, repertoire, archives, and multilingual transmission. This body of scholarship clearly shows that relations between Byzantine and Ottoman-Turkish music do not constitute an unresearched field. The expansion proposed here instead seeks to connect these existing lines of inquiry with a longer-term question of intellectual history concerned with the production, transmission, and transformation of theoretical problems and musical knowledge in different historical environments.

From this perspective, it is not sufficient to approach Byzantine and post-Byzantine traditions solely through repertoire, performance, or notation. Church music, neumatic notation, Greek Orthodox musicians, Patriarchal circles, makam-*ēkhas* comparisons, and notated repertoires are undoubtedly important subjects in research concerning Ottoman music (Beaton, 1980; Erol, 2015; Wellesz, 1962; Zannos, 1994). Yet musical relations are not limited to the circulation of repertoire and performance. In the Byzantine case, the textual transmission of the ancient Greek theoretical inheritance and its continuity within education constitute another dimension of the historical existence of musical knowledge (Benakis, 2018, pp. 98–103; Yalınkılıç & Güray, 2023, pp. 228–230). The question of how this inheritance was reproduced within different institutional and epistemic environments represents a more recent interpretive line (Yalınkılıç, 2026). The Eastern Mediterranean may therefore be approached not only as a field in which sounds and repertoires encountered one another, but also as a space in which musical knowledge was produced through different conceptual languages.

Byzantine musical knowledge itself should not be conceived as a singular and monolithic tradition. Within Byzantine intellectual environments, harmonic science was associated with higher education as a mathematical

discipline within the *quadrivium*, whereas the psaltic tradition constituted a different domain of knowledge connected with liturgical performance, pedagogical transmission, and compositional practice. This distinction does not mean that the two domains were entirely separate from one another. Late Byzantine sources in particular indicate that harmonic and psaltic thought, although produced within different institutional and epistemic frameworks, could intersect in terms of concepts, terminology, and ways of thinking musically (Yalınkılıç, 2026). This plurality also reveals the limits of approaching the Byzantine musical inheritance solely through church music or a single theoretical system.¹⁵ To situate this theoretical field within the broader Eastern Mediterranean also requires bringing medieval Islamic music theory into the discussion. The treatment of the ancient Greek harmonic inheritance in different terminological and systematic contexts in the works of al-Kindī, al-Fārābī, Ibn Sīnā, and later theorists indicates the existence of comparable theoretical problem fields between Byzantine harmonic texts and Islamic theoretical sources (Yalınkılıç, 2025, pp. 454–538). What matters here is not to place these traditions within a linear chain of transmission, but to investigate how similar problems were articulated in different conceptual languages and how they acquired different functions over time. Manuel Bryennios's *Harmonika* will be considered separately in a later section as a concrete example of this distinction and of the comparisons that may be drawn with broader Eastern Mediterranean theoretical traditions.

For the Ottoman period, post-Byzantine Greek Orthodox theorists provide sources through which the circulation of musical knowledge across different linguistic and theoretical environments can be traced more directly. Figures such as Chrysanthos, Panagiotis Chalatzoglou, Kyrillos Marmarinos, Kiltzanidis, and Apostolos Konstas demonstrate that relations between Ottoman makam theory and the Byzantine *ēkchos* tradition were discussed not only in performance practice but also at the level of written theory (Pappas, 1997, 2007; Plemmenos, 2021, p. 67; Şahin et al., 2018, pp. 115–121). Türkiye-based scholarship has likewise drawn attention to the multicultural musical environment of Istanbul, to the relations of Ottoman theory with medieval Islamic and Greek theoretical inheritances, to the roles of Greek and Armenian musicians in theory and performance, and to forms of cultural interaction observable through theorists such as Artin and Marmarinos (Levendoglu Öner, 2011, pp. 318, 320–322). These studies show that Greek Orthodox actors were not merely performers or intermediaries within Ottoman musical culture; they also participated in processes through which musical knowledge was classified, compared, transmitted, and reformulated within different conceptual or notational systems (Pappas, 1997, 2007; Şahin et al., 2018, pp. 119–124). Konstas's Karamanlidika treatise on music theory is especially notable in allowing concepts of post-Byzantine church music and Turkish-Ottoman musical terminology to be considered together (Pappas, 2007).

The aim of these comparisons is not to establish a one-directional and linear chain of influence among the theoretical traditions in question. Stronger models of influence do, however, exist in the literature. Plemmenos treats the Ottoman makam system as one of the principal points of reference in Chrysanthos's modal reorganisation and discusses the influence of Ottoman modal thought on post-Byzantine church music through detailed comparisons (Plemmenos, 2021, pp. 67, 77–78). While acknowledging the historical significance of such claims, the present article proposes a broader question: within what conceptual systems did different theoretical environments define, transmit, and reorganise similar or comparable musical problems? Such an approach makes it possible to move beyond makam-*ēkchos* correspondences toward a broader historiography focused on the historical circulation of concepts, theoretical texts, and practices of knowledge.

The inclusion of the theoretical and intellectual traditions of the Eastern Mediterranean in research on Ottoman-Turkish music should therefore not be understood as an independent field added externally to Feldman's work. Rather, this orientation expands the chronological and epistemic scale of his research practice, which relates different types of sources, actors, and processes of historical transformation around the same problem. Incorporating theoretical texts, educational traditions, philological transmissions, and conceptual transformations alongside repertoire and

¹⁵ This institutional and epistemic distinction was developed through the concepts of “harmonic science” and “psaltic authority” in a paper presented at the University of Edinburgh (Yalınkılıç, 2026).

performance may make it possible to investigate the place of Ottoman-Turkish music within the longer history of musical knowledge in the Eastern Mediterranean through a new set of questions.

New Research Possibilities for Ottoman-Turkish Music Historiography

Incorporating the theoretical and intellectual heritage of the Eastern Mediterranean into Ottoman-Turkish music historiography entails more than simply expanding the list of sources. At a more fundamental level, this approach also requires reconsidering the kinds of sources, concepts, and research methods through which the history of Ottoman music can be written.

The first area of research opened by this approach is the comparative rereading of theoretical texts. Repertoire, *meşk*, performance, and notational sources have rightly occupied a central place in the historiography of Ottoman-Turkish music. Reading texts from Byzantine, medieval Islamic, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman theoretical traditions together offers new possibilities for understanding how musical knowledge was conceptualized in different environments (Benakis, 2018; Şahin et al., 2018, pp. 115–120; Tura, 2018, pp. 404–422; Yalınkılıç & Güray, 2023, pp. 228–230, 237–241). Such a reading should not be limited to identifying correspondences between makam and *ēkbos*, but should also examine how mode, *cins*, *seyir*, interval, pitch, *usûl*, melodic pattern, and the idea of composition were defined in different theoretical languages.

A second area of research concerns the need for philological and multilingual work. Expanding the historiography of Ottoman-Turkish music to an Eastern Mediterranean scale requires the consideration not only of Turkish and Ottoman Turkish sources, but also of texts in Greek, Armenian, Persian, and Arabic; sources produced in different writing systems, such as Karamanlidika Turkish and Turkish written in Armenian script; and, where necessary, sources in Latin or Western European languages. Such a multilingual approach may be regarded as a natural extension of the methodological orientation evident in Feldman's work (Feldman, 2015, pp. 88–91; 2024, pp. 16–24).¹⁶ Feldman situates the emergence of an independent Ottoman musical style and repertoire within the same historical process as the intensification of contacts among Muslim Ottoman musicians, Ottoman Christians, and Western Europeans. Particularly in the seventeenth and eighteenth centuries, the proliferation of theoretical texts written in Ottoman Turkish, Turkish in Armenian script, and Greek, together with documents belonging to different notational traditions, made what he describes as the tension “between myth and document-based history” increasingly visible (Feldman, 2015, p. 88).¹⁷ The historical circulation of musical knowledge, after all, often did not take place within a single language, institution, or community, but was shaped across different writing systems, practices of translation, educational environments, and performing communities. Pappas's (2007) study of Konstas provides a concrete example of the need for such multilingual research, insofar as it makes it possible to relate a post-Byzantine theoretical text on church music written in Karamanlidika to Turkish-Ottoman musical concepts.

A third area of research concerns digital and institutional source projects. The Corpus Musicae Ottomanicae (CMO) provides an important model through its critical editions of nineteenth-century Ottoman music manuscripts notated in Hamparsum and Western notation, philological examination of lyric texts, and the integration of printed and manuscript sources on Ottoman music within an online catalogue (Corpus Musicae Ottomanicae, n.d.). The

¹⁶ “Prior to the creation of the Turkish Republic in 1923, this musical mythic history was a way through which members of Ottoman civilization understood their own past and their role in the world to which they belonged. Their understanding of cultural history was based not on actual musical documents—although these may have existed at times—but rather on a consensus among members of an educated group of musicians who were viewed as authoritative. However, it so happened that the development of an independent Ottoman musical style and repertoire coincided with increased contact between Ottoman Muslim musicians, local or foreign Ottoman Christians, and Western Europeans. Both Latin Westerners and Ottomans belonging to the Eastern Orthodox Church were heirs to separate traditions of musical notation, which placed their understanding of musical history on a far more empirical basis than that of Muslims. By the 17th and especially the 18th century, myth-making was not the only process at work in the formation of an Ottoman musical history—increasingly the field was cluttered with actual notated musical documents as well as new theoretical works, written in Ottoman Turkish, Armeno-Turkish, or Greek. However disturbing this confrontation between myth and documentary history may have been for members of the Ottoman civilization, this very conflict is part of what produced the mentalité of post-17th century Ottomans.” Feldman (2015, p. 88).

¹⁷ Feldman's account of the formation of Ottoman music history through the coexistence not only of Muslim/Turkish sources but also of Eastern Orthodox and Western European notational traditions and theoretical texts written in Ottoman Turkish, Turkish in Armenian script, and Greek clearly demonstrates his inclusion of multilingual and multicomunal source environments within historical analysis (Feldman, 2015, p. 88).

relationship between CMO and Feldman's work is not limited to methodological similarity. In the preface to the 2024 edition, Feldman notes that research on early Hamparsum manuscripts conducted within the framework of CMO contributed to his reconsideration of earlier assessments concerning the chronology of Ottoman music (Feldman, 2024, pp. xii–xiii). This example shows that systematic source editing and digital research infrastructures do more than make existing materials accessible; they can also enable established historical periodizations to be reassessed. Similar digital research infrastructures might be developed to connect Byzantine and post-Byzantine music-theoretical manuscripts, sources of Ottoman makam theory, and texts by Greek Orthodox theorists. By facilitating the joint reading of different textual traditions, such projects could contribute to the emergence of new comparative research questions.

This research agenda is too multilayered to remain confined to individual expertise. A deeper investigation of the relationship between Ottoman-Turkish music and the intellectual heritage of the Eastern Mediterranean requires closer collaboration among musicologists, Byzantinists, Ottoman historians, philologists, digital humanities specialists, and performers. Feldman's work demonstrates that the history of Ottoman music need not be limited to the style-critical analysis¹⁸ of musical structures and works, but may also be approached as a history of institutions, actors, texts, performance practices, and forms of cultural authority (Feldman, 1990/1991, 2022, 2024). Future research should therefore move toward multilayered models of inquiry rather than single-disciplinary explanations.

These areas of research transform the approach defined in the Introduction as an “intellectual history of musical knowledge” into a more concrete research programme. How the comparative study of theoretical texts, multilingual philological work, digital source infrastructures, and interdisciplinary collaboration might be brought together will be discussed below through the more limited example of Manuel Bryennios's *Harmonika*.

A Concrete Example of the Research Horizon: Manuel Bryennios and the Intellectual History of Musical Knowledge in the Eastern Mediterranean

Manuel Bryennios's *Harmonika* provides a particularly suitable example through which to concretize the research agenda proposed here. Written in the early fourteenth century, this three-book work is one of the principal theoretical texts to bring together the Pythagorean, Aristoxenian, and Ptolemaic inheritances of ancient Greek harmonic science within the intellectual world of Late Byzantium. Questions concerning sound, interval, ratio, genus, system, pitch, *tonos*, *metabolē*, melodic formation, and cosmology are treated within a framework of mathematical and philosophical musical knowledge (Benakis, 2018, pp. 98–103; Yalınkılıç et al., 2023, pp. 13–26). In this respect, the *Harmonika* is not merely an exposition of a particular pitch system, but a comprehensive text that reveals the categories of knowledge through which music could be conceptualized in the Late Byzantine world.

The literature on the *Harmonika* has clarified to a considerable extent both the textual history of the work and its relationship with the ancient Greek theoretical inheritance. In the history of its printed transmission, Wallis's Latin edition of 1699 constitutes one of the first major landmarks, while Jonker's 1970 edition, which presents the Greek text alongside an English translation, has become one of the principal reference works of modern Bryennios scholarship. More recently, Weddigen's extensive philological study has offered a much more detailed assessment of the sources and parallel passages of the text (Wallis, 1699; Jonker, 1970; Weddigen, 2020). Bryennios's relationship with ancient Greek music theory has also been investigated, particularly through Mathiesen's (1983) comparative study centred on Aristides Quintilianus. The identification of the ancient theoretical sources on which Bryennios drew

¹⁸ One of the important starting points in the disciplinary history of the style- and form-centred study of music history is Guido Adler's 1885 essay *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. Adler's empirical “style-critical method” sought to examine the historical development of musical forms and styles through particular “laws of style.” Mugglestone draws attention to the relationship between Adler's method and contemporary art historiography, while also emphasizing its organicist and Darwinian dimension, in which the development of styles and forms is conceived in a manner analogous to the formation and selection of living organisms (Mugglestone, 1981). The reference here is not intended to question the validity of stylistic analysis, but to recall the historical framework of one of the foundational methods of modern musicology and to indicate that music history may also be approached together with broader institutional, social, and epistemic dimensions. For a Turkish translation of Adler's text and Mugglestone's historical-analytical commentary, see also Yalınkılıç (2022).

extensively makes it possible to approach the work not as a simple compilation, but as a Late Byzantine link within a much longer tradition of harmonic knowledge.

The importance of Bryennios for the present study, however, does not derive solely from the fact that the *Harmonika* bears witness to the textual continuity of the ancient Greek theoretical inheritance in Late Byzantium. The relationship of the work to the musical world of its own period has also been discussed in Bryennios scholarship. Makris (2007) directly problematizes its relationship with Byzantine church music, while in a more recent reading Varelas draws attention to points at which ancient theoretical terminology encounters contemporary Byzantine musical practice in the *Harmonika*. In particular, Bryennios's references to types of melody called *ēkbos* by contemporary *melopoioi*, and to concepts such as *melismos*, *kompismos*, and *teretismos* associated with vocal or instrumental performance, indicate that the work not only transmitted an inherited theoretical repertoire but also maintained points of contact with the musical terminology of the fourteenth century (Varelas, 2024, pp. 21, 25–26). This point of contact is extended here toward the question of how harmonic knowledge was situated and reproduced within different institutional and epistemic environments (Yalınkılıç, 2026). Such a reading does not, of course, turn Bryennios into a direct precursor of Ottoman makam theory. It does, however, show how, within the same geography, musical knowledge could establish relations between inherited theoretical tools and contemporary musical and intellectual environments, thereby opening this relationship to further investigation.

Considering this question on the broader scale of the Eastern Mediterranean makes it possible to examine the *Harmonika* not only in relation to its Byzantine sources, but also alongside theoretical problems encountered in medieval Islamic music theory. The comparison here does not itself provide a direct Ottoman example. Theorists such as al-Fārābī, Ibn Sīnā, and Urmevī belong to a broader Islamic theoretical tradition formed before the Ottoman period. Nevertheless, how this theoretical inheritance was received, reclassified, and transformed in accordance with different musical needs in later Ottoman environments constitutes a critical next stage of the research trajectory proposed here. To give an example, comparative studies of categories used by Bryennios, such as *phonē*, *melos*, *diastēma*, *genos*, *systema*, *metabolē*, and *tonos*, alongside the discussions of sound, *nağme*, *bu'd*, *cins*, *cem*, *intikāl*, and pitch systems in al-Kindī, al-Fārābī, Ibn Sīnā, Ibn Zayla, Şafī al-Dīn Urmevī, and later theorists, show that what can be identified are not only terminological correspondences but also shared or comparable problems addressed through different theoretical languages (Yalınkılıç, 2025, pp. 454–538). The measurement and classification of intervals, the construction of fourths and fifths, the organization of genera, the formation of larger pitch systems, and the explanation of transitions between melodic or systemic structures are among these problem fields. The aim at this point is not to equate the terms, but to investigate the conceptual tools through which the same or similar musical problems were addressed within different traditions of knowledge.

Cins/genos offers one concrete example. Bryennios's theory distinguishes three principal *genē*: diatonic, chromatic, and enharmonic. In early Islamic music theory, clear counterparts can likewise be found in threefold classifications of *cins* based on different arrangements of intervals within the fourth. The treatment of this problem through different terminologies in theorists such as al-Kindī, al-Fārābī, Ibn Sīnā, Ibn Zayla, and Urmevī shows that a shared theoretical ground can be traced across different textual and linguistic environments (Yalınkılıç, 2025, pp. 501–503). Historically, however, what matters most is not that this similarity persisted unchanged. In the later theoretical tradition, the classification and function of *cins* changed, and the concept acquired new layers of meaning within new classificatory schemes and modal structures. This makes clear that philological or terminological continuity is not the same as conceptual identity.

The system diagram given by al-Fārābī (D'Erlanger, 1930; Can, 2001; Kızılcık, & Tercan, 2021) and the diagram found in Book III, Part 9 of Bryennios's *Harmonika* (Jonker, 1970; Weddigen, 2020; Yalınkılıç, 2025) organize the pitches that constitute the system and the consonant intervallic relations among them according to a comparable diagrammatic logic (Figure 1). Appearing in two different theoretical environments, one Arabic and the other Greek,

these representations show that the comparison need not remain limited to terminological similarities, but may also extend to the mathematical and schematic modes through which musical relations were represented.¹⁹

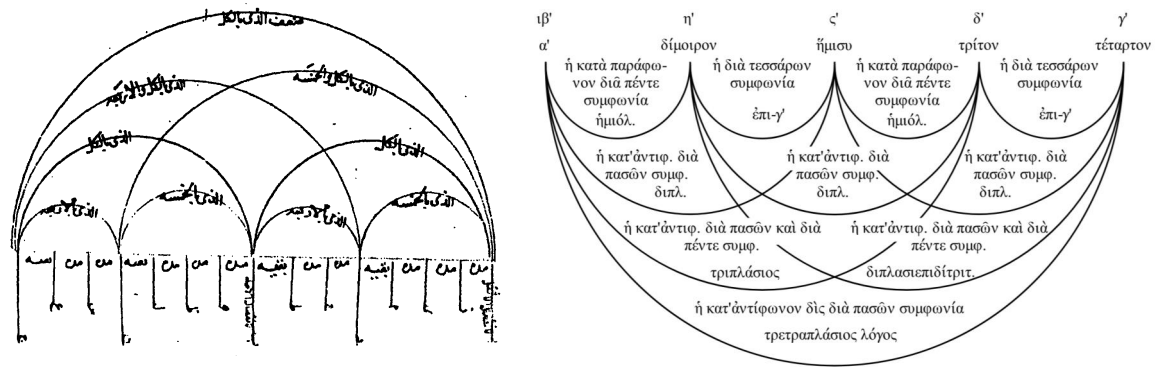


Figure 1. Diagrammatic representation of the pitch system and consonant relationships in al-Fārābī and Bryennios.

Al-Fārābī treats the fifteen-pitch system extending over two octaves as *cem-i kâmil* (Can, 2001; Kızılcık & Tercan, 2021) and uses the ancient Greek pitch names together with their Arabic equivalents. He also places Hypermiksolýdios as the highest *tonos* among the eight *tonoi*; in Bryennios's *Harmonika*, Hypermiksolýdios likewise occupies the highest position in the same ordering. These similarities are not used to demonstrate a direct relationship of transmission, but to show that the relationship of both texts to the classical harmonic inheritance can be compared at systemic and terminological levels (Yalınkılıç, 2025). A comparison of pitch systems provides a more concrete example for examining how such structural similarities changed in later theoretical environments.

A comparable problem also emerges in the comparison between *systema* and *cem*. In the ancient and Byzantine harmonic tradition, the organization of fourths and fifths into larger systems constituted a central theoretical problem, while in Islamic music theory the concept of *cem* likewise formed an extensive theoretical field concerning the organization of sounds and intervals within larger systems. In particular, the fact that the idea of a complete system extending over two octaves can be traced in comparable forms across different theoretical texts makes it possible to investigate a shared history of theoretical problems. At the same time, the differentiation of pitch organization and system classifications among later theorists also shows how this inheritance was reorganized within new theoretical structures (Yalınkılıç, 2025, pp. 504–514).

The organization of pitch systems provides a more concrete example of this differentiation. Bryennios's fifteen-pitch Complete Consonant System, extending over two octaves in the *Harmonika* (Yalınkılıç, 2025, pp. 504–517), and the seventeen-pitch system employed by Lâdikli Mehmed Çelebi in fifteenth-century Ottoman music theory offer different solutions to the division of the octave and the organization of pitch space.²⁰ In Figure 2, Bryennios's pitch positions are represented by open noteheads, while the pitches in Lâdikli's one-octave system that do not coincide with those of Bryennios are shown with filled noteheads. At the shared points, the cent values of both systems are given together. The figure thus makes it possible to visualize not only their common mathematical reference points but also the divergence in the organization of pitch space. The aim here, of course, is not to establish direct transmission or identity between the two systems, but to show how comparable theoretical problems could be organized differently within distinct historical and epistemic environments.

¹⁹ No direct relationship of transmission is proposed here; rather, the comparison concerns the manifestations of shared harmonic problem fields within different textual traditions.

²⁰ Another example is Şirvânî's transmission, on the authority of Ibn Sînâ, of the definition of *cem-i kâmil-i a'zam* as encompassing fifteen pitches and fourteen intervals.

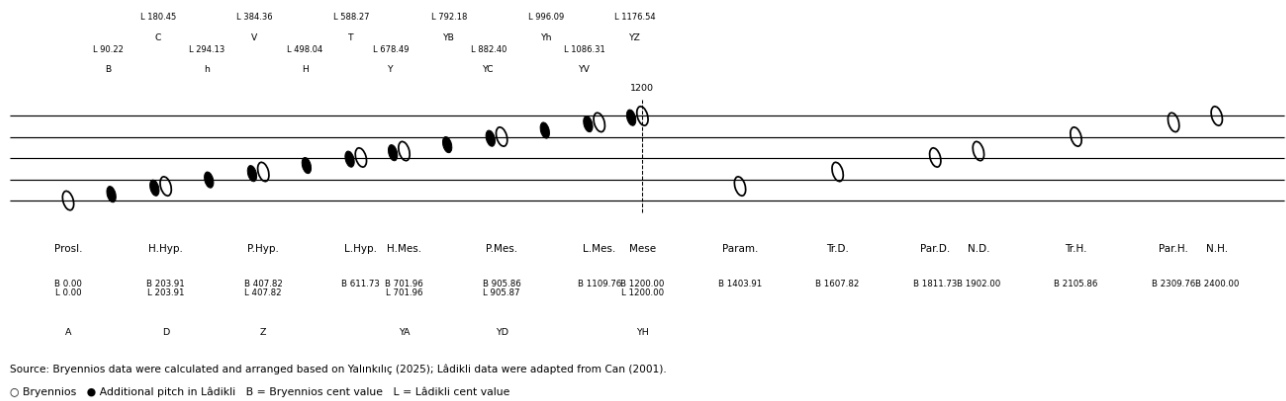


Figure 2. Comparative representation of Bryennios's fifteen-pitch system and Lâdikli's seventeen-pitch system

A more striking example concerns the relationship between *metabolē* and *intikāl*. In Bryennios, *metabolē* functions as a broad theoretical category for describing change and transition involving sound, interval, genus, system, or melodic organization. In medieval Islamic music theory, *intikāl* likewise initially constitutes a problem field concerned with transitions among different sounds, intervals, genera, or systems. Its subsequent historical development, however, does not follow the same trajectory. In al-Fārābī, Ibn Sīnā, and later theorists, *intikāl* becomes increasingly associated with the organization of melodic movement; in later sources, it acquires a function approaching the description of a makam's melodic progression (Yalınkılıç, 2025, pp. 517–519). The value of comparing *metabolē/intikāl*, therefore, lies not in demonstrating that the two concepts are “the same,” but in making visible how a comparable theoretical problem acquired new conceptual functions in different periods.

It is precisely at this point that the significance of Bryennios for the historiography of Ottoman-Turkish music becomes clearer. The contribution expected from studying the *Harmonika* is not to demonstrate a “Byzantine origin” for Ottoman makam theory. A more productive research question is how problems such as *cins*, interval, pitch system, modal organization, change, and melodic movement were defined through different conceptual languages within classical Byzantine harmonic science, medieval Islamic music theory, post-Byzantine Greek Orthodox theoretical texts, and Ottoman music theory. Such a comparison may reveal not only which elements Ottoman theory might have inherited, but also where it diverged from earlier forms of knowledge, which concepts it endowed with new functions, and how it redefined comparable musical problems. The subject of long-term comparison is therefore not merely continuity and transmission, but also transformation, rupture, and reconceptualization.

This approach does not require the assumption of a direct and uninterrupted chain of transmission between Byzantium and the Ottoman world. The existence of comparable problem fields between Byzantine harmonic science and medieval Islamic music theory does not in itself demonstrate the historical routes through which these ideas may have reached later Ottoman theory. Establishing such routes requires separate investigation of the circulation of texts, practices of translation and terminology, manuscript traditions, educational environments, and documentable relations among theorists. The comparative study previously undertaken between the *Harmonika* and medieval Islamic music theory shows that problem fields such as *diastēma/bu'd*, *genos/cins*, *systema/cem*, *metabolē/intikāl*, and pitch systems can be examined together (Yalınkılıç, 2025, pp. 454–538); such comparability, however, should not be equated with historical transmission itself.

The function of the Bryennios example in this article is therefore not to provide an explanation of “origins,” but to show how the research horizon opened by Feldman might be expanded. In Feldman's work, different kinds of sources, actors, repertoires, and performance practices are related around a common problem of historical transformation. When a comparable approach is applied to theoretical sources across a longer chronological scale, classical Byzantine, medieval Islamic, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman theoretical texts need not be arranged as direct predecessors of one another. Instead, they can become sources for a shared historical problem concerned with the ways

musical knowledge circulated, was redefined, and was legitimized across different languages, texts, institutions, and theoretical systems. In this respect, Byzantine manuscripts such as the *Harmonika* constitute a concrete analytical case demonstrating how an intellectual history of musical knowledge in the Eastern Mediterranean may introduce new questions into the historiography of Ottoman-Turkish music.

Conclusion

This study has shown that Walter Feldman's significance for the historiography of Ottoman-Turkish music cannot be located solely in the sources he has brought to light or in the historical knowledge he has produced concerning particular repertoires. Feldman's research practice, which relates different types of sources, actors, institutions, performance practices, and forms of cultural authority around common historical problems, makes it possible to examine Ottoman music not as a closed and linear tradition, but as a field historically constituted and transformed. In this respect, one of the most productive aspects of Feldman's intellectual legacy lies not only in the new answers he has contributed to the history of Ottoman-Turkish music, but also in his expansion of the boundaries of the sources and questions through which that history can be investigated.

The principal proposal of this article is that this research practice can be extended toward an intellectual history of musical knowledge in the Eastern Mediterranean. The Eastern Mediterranean, as used here, does not designate a homogeneous musical culture; rather, it offers a historiographical scale through which particular relations among Byzantine, medieval Islamic, post-Byzantine Greek Orthodox, and Ottoman theoretical environments can be investigated over the *longue durée*. Within this scale, the circulation of musical knowledge, philological transmission, and conceptual reproduction can be examined as distinct processes. The focus of inquiry can thus shift from asking where a particular makam, term, or theoretical element "came from" to asking how comparable musical problems were defined, transmitted, transformed, and endowed with new functions in different textual, linguistic, pedagogical, and institutional environments. The principal original contribution proposed here for the existing historiography of Ottoman-Turkish music lies precisely in this change of scale and of research question.

Manuel Bryennios's *Harmonika*, one of the last theoretical works of the Late Byzantine period and the example highlighted in this article, demonstrates both the possibilities and the limits of this approach. Its relationship with the ancient Greek harmonic tradition, its position within the musical and intellectual environments of Late Byzantium, and theoretical problems comparable to those found in medieval Islamic music theory—such as *genos/cins*, *systēma/cem*, and *metabolē/intikāl*—show that different traditions of knowledge can be read together not merely through terminological similarities, but through the historical functions and transformations of concepts. Such comparability, however, does not demonstrate that these concepts were transmitted uninterruptedly from Byzantium to the Islamic world or from there into Ottoman music theory. The function of the Bryennios example in this article is therefore not to construct a new Byzantine-Ottoman narrative of origins, but to show that, when investigating the longer theoretical past of Ottoman-Turkish musical knowledge, transformation, divergence, and reconceptualization can be treated as historical problems alongside continuity.

The limits of this approach should also be stated. The study is neither a systematic literature review encompassing the entirety of Byzantine, medieval Islamic, Greek Orthodox, and Ottoman theoretical literatures, nor does it examine all manuscripts and archival sources that might document historical routes of transmission among these traditions. The sources used here were selected in order to test the historiographical question of the article, while Bryennios has been treated not as an example that proves the proposed approach in its entirety, but as an analytical case that makes its research potential visible. The "intellectual history of musical knowledge" is therefore proposed here not as a completed historical narrative, but as a research programme that remains to be tested.

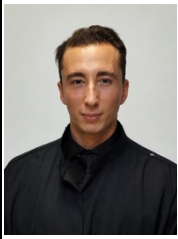
Future research should investigate on a source-based basis the textual routes through which the medieval inheritance of music theory circulated within Ottoman environments; the ways concepts were reformulated across different languages and writing systems; documentable contacts between post-Byzantine Greek Orthodox and

Ottoman theorists; and the new meanings and functions that comparable theoretical problems acquired within Ottoman music theory. Such a research programme may extend the horizon opened by Feldman further into the past while also making it possible to reconsider Ottoman-Turkish music within the longer and more permeable intellectual history of the Eastern Mediterranean.

Disclosure

This study received no support from any institution or funding body. The author declares no conflict of interest. The study is single-authored, and the design of the research, selection and examination of sources, formulation of scholarly interpretations, and decisions concerning the final text are the sole responsibility of the author. As the research is based on the examination of published sources, ethics committee approval was not required. During the preparation of the article, generative AI tools were used to a limited extent for editorial and critical review of the text, reduction of repetition, and simplification of expression.

Biodata of Author



Dr. **Erdinç Yalınkılıç** is an independent researcher working on Ottoman-Turkish and Byzantine music history, music theory, performance studies, and the intellectual history of musical knowledge in the Eastern Mediterranean. His doctoral dissertation, completed in 2025 in the Department of Musicology at Erciyes University, focused on Late Byzantine music theory in comparison with *edvâr* sources. From 2017 to 2026, he served as a Research Assistant at Başkent University State Conservatory. In 2026, he presented his research on the institutional contexts of musical knowledge in Late Byzantium at the 7th International Conference on Late Antiquity, Islam and Byzantine Studies, held at the University of Edinburgh. In the same year, drawing on the methodological and institutional difficulties encountered during a folk music compilation project conducted with Ankara Metropolitan Municipality as part of the centenary of the Republic, he co-presented the paper “Is Collecting Enough? Rethinking Folk Music Collecting in Türkiye after a Century” at the ICTMD Türkiye Workshop. Also in 2026, he was selected to participate in the Mentorship Program for Byzantine researchers organized by Harvard University’s Dumbarton Oaks. His current research focuses on the theoretical, institutional, and historiographical intersections between Byzantine and Ottoman musical cultures. He is a co-founder of Konstantiniyye Collective, which brings together research, performance, and practice-based projects. **ORCID:** 0000-0001-6425-7700

Academia: <https://independentresearcher.academia.edu/ErdinçYalınkılıç>

References

- Adler, G. (1885). Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1, 5–20.
- Angelov, D., Batsaki, Y., & Bazzaz, S. (2013). Introduction. In S. Bazzaz, Y. Batsaki, & D. Angelov (Eds.), *Imperial geographies in Byzantine and Ottoman space* (pp. 1–22). Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University.
- Arel, H. S. (1997). *Türk musikisi üzerine iki konferans (Two Conferences on Turkish Music)*. Musiki Mecmuası’nın ek yayını (Supplementary publication of Musiki Mecmuası)
- Bardakçı, M. (1993). *Fener Beyleri’ne Türk şarkıları (Turkish Songs for the Phanariot Beys)*. Pan Yayıncılık.
- Barker, A. (Ed. & Trans.). (1989). *Greek musical writings: Vol. 2. Harmonic and acoustic theory*. Cambridge University Press.
- Barker, A. (2007). *The science of harmonics in classical Greece*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511482465>
- Beaton, R. (1980). Modes and roads: Factors of change and continuity in Greek musical tradition. *The Annual of the British School at Athens*, 75, 1–11.
- Benakis, L. G. (2018). Byzantine musical theory (Harmonics). *Wisdom*, 1(10), 98–104.
- Can, M. C. (2001). Müzikte tam beşli zincirleri ve Pythagoras dizileri (Chains of Perfect Fifths and Pythagorean Scales in Music). *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2). <https://izlik.org/JA96PP43DG>
- Chaldæaki, E. (2022). Testimonies of Ottoman Turkish music in K. A. Psachos’s personal archive. *Yegab Müzikoloji Dergisi*, 5(2), 202–236. <https://doi.org/10.51576/ynd.1198307>
- Corpus Musicae Ottomanicae. (n.d.). *Critical editions of Near Eastern music manuscripts*. University of Münster. <https://www.uni-muenster.de/CMO-Edition/en>

- D'Erlanger, R. (1930). *La musique arabe: Al-Fārābī, Grand traité de la musique (Kitābu l-mūsīqī al-kabīr), livres I et II* (Vol. 1). P. Geuthner.
- Doğan, E., & Çolakoğlu Sarı, G. (2023). Epistemic transmission and originality in Greek-Karamanlidika publications related to makam music in 19th-century Istanbul. *Musicologist*, 7(2), 124–154. <https://doi.org/10.33906/musicologist.1271019>
- Doğan, E. (2024). *Konstantinos Aleksandru Psabos'un Musiki Takvimi'nden Asya Liri'ne: Geç dönem Rumca-Karamanlıca yayınlarda Osmanlı-Türk makam müziği ve teori yazımı (From Konstantinos Alexandrou Psachos's Musiki Takvimi to Asya Liri: Ottoman-Turkish Makam Music and Theoretical Writing in Late Greek and Karamanlidika Publications)*. Doctoral dissertation. Istanbul Technical University. Istanbul, Türkiye.
- Erol, M. (2015). *Greek Orthodox music in Ottoman Istanbul: Nation and community in the era of reform*. Indiana University Press.
- Feldman, W. (1990/1991). Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire. *Asian Music*, 22(1), 73–111.
- Feldman, W. (1993). Ottoman sources on the development of the taksım. *Yearbook for Traditional Music*, 25, 1–28. <https://doi.org/10.2307/768680>
- Feldman, W. (2015). The musical “renaissance” of late seventeenth century Ottoman Turkey: Reflections on the musical materials of Ali Ufki Bey (ca. 1610–1675), Hafız Post (d. 1694), and the “Maraghi” repertoire. In M. Greve (Ed.), *Writing the history of Ottoman music* (pp. 87–138). Ergon Verlag.
- Feldman, W. (2019). The emergence of Ottoman music and local modernity. *YILLIK: Annual of Istanbul Studies*, 1(1), 173–179. <https://doi.org/10.53979/yillik.2019.10>
- Feldman, W. (2022). *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry, and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh University Press.
- Feldman, W. (2024). *Music of the Ottoman court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Brill.
- Feyzi, A. (2017). Tanzimat döneminde Geleneksel Türk Müziği-Bizans Müziği: “Kuramsal benzerlikler üzerine bir inceleme” (Traditional Turkish Music and Byzantine Music in the Tanzimat Period: A Study of Theoretical Similarities). *Bilig*, 81, 261–294.
- Gezek, D. (2006). *Bizans dinî müziğinde “İstanbul Tavrı”: Fener Patrikhanesi ilahilerinin melodik, ritmik ve modal yönden analizi (The “Istanbul Style” in Byzantine Sacred Music: A Melodic, Rhythmic, and Modal Analysis of the Hymns of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople)*. Master thesis. Başkent University. Ankara, Türkiye.
- Holmes, C. (2012). Introduction. In J. Harris, C. Holmes, & E. Russell (Eds.), *Byzantines, Latins, and Turks in the Eastern Mediterranean world after 1150* (pp. 1–29). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199641888.003.0001>
- Johnson, S. F. (2024). Worlds of Byzantium: Problems, frameworks, and opportunity in the Byzantine Near East. In E. S. Bolman, S. F. Johnson, & J. Tannous (Eds.), *Worlds of Byzantium: Religion, culture, and empire in the medieval Near East* (pp. 1–36). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108684620.002>
- Jonker, G. H. (Ed. & Trans.). (1970). *The harmonics of Manuel Bryennius*. Wolters-Noordhoff Publishing.
- Kızılıç, A., & Tercan, N. (2021). *Müzik sanatına dair büyük kitap: Kitabu'l Mūsika l-Kebīr (The Great Book on the Art of Music: Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr)*. TÜRKSOY.
- Levendoglu (Öner), O. N. (2011). İstanbul'da Müzik: Evrensel Bir Mesaj mı? (Music in Istanbul: A Universal Message?) *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(30), 315–326. <https://izlik.org/JA84RL55RZ>
- Makris, E. (2007). Ο Μανουήλ Βρυέννιος και η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. *Μουσικολογία*, 19, 277–286.
- Mathiesen, T. J. (1983). Aristides Quintilianus and the “Harmonics” of Manuel Bryennius: A study in Byzantine music theory. *Journal of Music Theory*, 27(1), 31–47.
- Mugglestone, E. (1981). Guido Adler's “The scope, method, and aim of musicology” (1885): An English translation with an historico-analytical commentary. *Yearbook for Traditional Music*, 13, 1–21. <https://doi.org/10.2307/768355>
- Pappas, M. (1997). *Kiltzanidis'in kitabı (Kiltzanidis's Book)*. Master thesis. İstanbul Technical University. İstanbul, Türkiye.
- Pappas, M. (2007). *Apostolos Konstas'ın nazariyat kitabı (Apostolos Konstas's Book of Music Theory)*. Doctoral dissertation. İstanbul Technical University. İstanbul, Türkiye.
- Pappas, M. (2024). The Influence of Greek-Byzantine Music on Rauf Yekta Bey's Music Theory. In N. Doğrusöz (Ed.), *Proceedings of the International Rauf Yekta Symposium* (pp. 137–156). Atatürk Culture Center Presidency. <https://doi.org/10.32704/9789751751683.2024.0128>
- Plemmenos, J. (2021). Born from the ashes: The deconstruction of Byzantine mode-organization and the new Chrysanthine “order”. *Epistēmēs Metron Logos*, 5, 67–79. <https://doi.org/10.12681/eml.27644>
- Richter, L. (1998). Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie. *Acta Musicologica*, 70(2), 133–208. <https://doi.org/10.2307/932707>
- Şahin, N., Güray, C., & Aydın, A. F. (2018). Cross-cultural influences in makam theory: The case of Greek Orthodox theorists in the Ottoman Empire. *Musicologist*, 2(2), 115–126. <https://doi.org/10.33906/musicologist.456708>
- Tura, Y. (2018). Relationships Between Ancient Greek, Byzantine, and Turkish Music Theories. In Ç. Adar (Ed.), *IX. International Hisarlı Ahmet Symposium: Music Theories* (pp. 404–422). Kütahya Fine Arts Association & Afyon Kocatepe University State Conservatory.

- van den Berg, B., & Manolova, D. (2022). Introduction: Byzantine commentaries on ancient Greek texts. In B. van den Berg, D. Manolova, & P. Marciniak (Eds.), *Byzantine commentaries on ancient Greek texts, 12th–15th centuries* (pp. 1–40). Cambridge University Press.
- Varelas, V. (2024). Nonsense syllables in Byzantine chant tradition: Semiotic affiliations between ecclesiastical and secular Byzantine music. *Journal of the International Society for Orthodox Church Music*, 8(1), 17–46. <https://doi.org/10.57050/jisocm.127530>
- Wallis, J. (Ed.). (1699). *Manuelis Bryennii Harmonica*. In *Operum mathematicorum volumen tertium*. E Theatro Sheldoniano.
- Weddigen, A. (2020). *Les Harmonica de Manuel Bryenne : édition, traduction, commentaire (The Harmonics of Manuel Bryennios: Edition, Translation, and Commentary)*. Doctoral dissertation. Sorbonne University. <https://www.theses.fr/2020SORUL120>
- Wellesz, E. (1962). *A history of Byzantine music and hymnography*. Oxford University Press.
- Yalınkılıç, E. (2022). Modern müzikolojinin doğuşu: Guido Adler’in “Müzikolojinin kapsamı, yöntemi ve amacı” (1885) başlıklı makalesinin çevirisi ve tarihi-analitik açıklaması (The Birth of Modern Musicology: A Translation and Historical-Analytical Commentary on Guido Adler’s “The Scope, Method, and Aim of Musicology” (1885)). *Sabne ve Müzik*, 8(15), 1–29. <https://izlik.org/JA87BW43UM>
- Yalınkılıç, E., & Güray, C. (2023). Doğu Roma (Bizans) kilise müziği: Anadolu topraklarında Antik Yunan ve Osmanlı/Türk müzik kültürü arasında bir köprü (Eastern Roman (Byzantine) Church Music: A Bridge Between Ancient Greek and Ottoman/Turkish Musical Cultures in Anatolia). In C. Güray, N. Oya Levendoğlu, M. Gönül, F. Çaylı, İ. Karadeniz, & N. Şahin (Eds.), *Turkish Music: History: Vol I* (pp. 213–250). Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Türkiye.
- Yalınkılıç, E., Levendoğlu, O., & Güray, C. (2023). Bizans müzik teorisini Manuel Bryennios. *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(2), 13–26. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1339068>
- Yalınkılıç, E. (2025). 14. yy. Doğu Roma (Bizans) müziği teorisini Manuel Bryennios’un “Harmonika” (Ahenk Bilimi) isimli el yazmasının incelenmesi (An Examination of the Manuscript “Harmonika” (The Science of Harmony) by the 14th-Century Eastern Roman (Byzantine) Music Theorist Manuel Bryennios). Doctoral dissertation. Erciyes University. Kayseri, Türkiye.
- Yalınkılıç, E. (2026, May 18–19). *Institutional contexts of musical knowledge in late Byzantium: Harmonic science and psaltic authority across scholarly and ecclesiastical worlds* [Conference presentation]. 7th International Graduate Conference in Late Antique, Islamic and Byzantine Studies, University of Edinburgh, Edinburgh, United Kingdom.
- Yandım Aydın, S. (2021). Postmortem lives of Byzantine images: Anatolian icons, style, and iconography. *Études Byzantines et Post-Byzantines*, 10, 117–179.
- Zannos, I. (1994). *Ichos und Makam*. Orpheus-Verlag.