

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

**XV. YÜZYIL EDVÂR KİTAPLARINDA
ENSTRÜMANLAR**

Doktora Tezi

Seda TÜFEKÇİOĞLU

İstanbul 2015

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI BİLİM DALI

**XV. YÜZYIL EDVÂR KİTAPLARINDA
ENSTRÜMANLAR**

Doktora Tezi

Seda TÜFEKÇİOĞLU

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ

İstanbul 2015

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Anabilim Dalı İSLAM TARİHİ VE SANATLARI
Bilim Dalı DOKTORA öğrencisi SEDA TÜFEKÇİOĞLU'nun XV.YÜZYIL EDVÂR
KİTAPLARINDA ENSTRÜMANLAR adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun
20.01.2015 tarih ve 2015-2/23 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu
ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 26/02/2015

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1. Tez Danışmanı Prof. Dr. AHMET HAKKI TURABI	
2. Jüri Üyesi Prof. Dr. SAFİ ARPAGUŞ	
3. Jüri Üyesi Prof. Dr. M.SAFA YEPREM	
4. Jüri Üyesi Yrd. Doç. Dr. NURİ ÖZCAN	
5. Jüri Üyesi Doç. Dr. ALİ TAN	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Seda TÜFEKÇİOĞLU
Anabilim Dalı	: İslam Tarihi ve Sanatları
Programı	: İslam Tarihi ve Sanatları
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora 2015
Anahtar Kelimeler	: Enstrümanlar, Çalgı, XV. yüzyıl, Edvâr Kitapları

ÖZET

XV. YÜZYIL EDVÂR KİTAPLARINDA ENSTRÜMANLAR

XV. yüzyıla bakıldığında mûsikî nazariyatı konusunda yazılmış eserlerin hayli fazla olduğu görülmektedir. Özellikle XIII. yüzyılda Safiyyüddin'in yazmış olduğu *Kitabü'l-Edvâr* adlı eseri üzerine bu dönemde eklemeler ve genişletmeler yapılarak edvâr yazma geleneği devam etmiştir. XV. yüzyılda yazılmış bu eserler içinde pek çok konunun yanı sıra enstrümanlar hakkında ayrıntılı bilgiler verildiği tespit edilmiştir. Çalışmamızda XV. yüzyıl edvâr sahipleri, edvâr sahiplerinin bu enstrümanların ne şekilde açıkladığı anlatılmıştır. Ayrıca sosyal hayatta enstrümanlar, enstrümanlar ile icra edilen eserler, sâzende ve hânendelere yer verilmiştir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	:Seda TÜFEKÇİOĞLU
Field	: Islamic History and Arts
Programme	: Islamic History and Arts
Thesis Advisor	: Professor Doctor Ahmet Hakkı TURABİ
Degree Awarded and Date	: PhD, 2015
Keywords	: Instruments, 15th century, Edvâr Books

ABSTRACT

INSTRUMENTS IN 15th CENTURY EDVÂR BOOKS

When 15th century is analyzed, it is observed that works written in musical theoretics are dramatically a lot. By applying additions and enlargements especially on *Kitabü'l-Edvâr* written by Safiyyüddin in 13th century, the tradition in writing edvâr books continued. Besides many issues, it's obtained that the detailed information about instruments were given in the edvâr books written in the 15th century. In our work, 15th. century edvâr owners and the way how the edvâr owners explained the instruments are reported. The instruments in social life, works performed by the instruments, the musicians who played the instruments are also included.

ÖNSÖZ

Çalgılar yüzyıllar boyunca insanların hislerini ifade ettikleri bir araç olarak kullanılmıştır. Doğada bulunan malzemelerin kullanılması ile pek çok çalgı türü insanoğlu tarafından icat edilmiş, geliştirilmiş ve icra edilmiştir. İnsan sesi ise tüm çalgıların içinde aslında en gelişmiş olanıdır.

XV. yüzyılda özellikle edvâr kitaplarının çokluğu göze çarpmaktadır. Ve de bu edvâr kitaplarının içerisinde günümüzde hala kullanılan veya tamamen unutulmuş çalgıların olduğu bilinmektedir. İşte bu noktada XV. yüzyılda yazılmış olan edvâr kitapları incelenerek, bu yüzyıla ait çalgıların araştırılıp, incelenmesi ve tasnifi amaçlanmıştır.

Öncelikle çalışmamın başından sonuna kadar bana destek olan, cesaret veren ve inanan danışman hocam Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ'ye, konu tespitinde yardımcı olan Doç Dr. Ali TAN'a, jüri üyeleri Yrd. Doç. Dr. Nuri ÖZCAN'a, Prof. Dr. Safi ARPAGUŞ'a, Prof. Dr. Safa YEPREM'e, Doç. Dr. Ali TAN'a, çalışmam esnasında yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Erhan ÖZDEN'e, her türlü imkânı sağlayan İSAM Kütüphanesi çalışanlarına, beni bu alana yönlendiren ve teşvik eden, akademik eğitimim sırasında beni koruyan ve kollayan Dr. Nihat KİLERCİ'ye ve Ecz. Adalet KİLERCİ'ye, son olarak da emeklerinden, sabırlarından ve desteklerinden dolayı anneme ve babama çok teşekkür ederim.

Seda TÜFEKÇİOĞLU

2015 Şubat

İstanbul

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLO LİSTESİ	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR.....	xiii
GİRİŞ.....	1
I- XV. YÜZYIL OSMANLI SİYASİ, COĞRAFİ, KÜLTÜREL YAPISI	1
II- MÛSİKÎ NAZARİYATI KAYNAKLARI.....	2
III- ARAŞTIRMANIN AMACI, METODU VE KAPSAMI	6
BİRİNCİ BÖLÜM.....	9
XV. YÜZYILDA EDVÂR MÜELLİFLERİ VE ESERLERİ	9
I- KIRŞEHİRLİ NİZAMEDDİN OĞLU YUSUF DEDE	9
II- HIZIR B. ABDULLAH	10
III- ABDÜLKADİR MERÂĞÎ	11
IV- AMASYALI AHMEDOĞLU ŞÜKRULLAH	14
V- ABDÜLAZİZ B. MERÂĞÎ	16
VI- FETHULLAH MÛ’MİN ŞİRVÂNÎ	17
VII- ABDURRAHMAN CÂMÎ	18
VIII- LÂDİKLİ MEHMED ÇELEBİ	19
IX- KADIZÂDE TİREVÎ	20
X- ALİ ŞAH B. HACI BÜKE	21
XI- BEDRİ DİLŞÂD	22
XII- SEYDÎ	23
XIII- MAHMUD B. ABDÜLAZİZ	24
İKİNCİ BÖLÜM.....	26
XV. YÜZYIL ÖNCESİ, SONRASI KAYNAKLARDA VE EDVÂR KİTAPLARINDA MÛSİKÎ, ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI VE ÇALGILARDA SESİN OLUŞUMU	26

I- MÛSİKÎ	26
II- İSLAMİYET ÖNCESİ VE SONRASI YAZILI KAYNAKLARDA ÇALGILAR	28
III- ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI.....	30
A- XV. YÜZYIL ÖNCESİ VE SONRASI KAYNAKLARDA ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI.....	30
B- XV. YÜZYIL EDVÂR KİTAPLARINDA ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI	34
IV- ÇALGILARDA SESİN OLUŞUMU	38
A- TELLİ ÇALGILARDA SESİN OLUŞUMU	41
B- NEFESLİ VE VURMALI ÇALGILARDA SESİN OLUŞUMU	42
V- ÇALGILARDA AKORD	44
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	46
XV. YÜZYIL EDVÂR KİTAPLARINDA ÇALGILAR	46
I- XV. YÜZYIL EDVÂR KİTAPLARINDA ADI GEÇEN ÇALGILAR.....	46
II- TELLİ ÇALGILAR.....	49
A- TELLİ ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI.....	50
B- TELLİ ÇALGILARDA TİZLİK VE PESTLİK SEBEPLERİ	53
C- TELLİ ÇALGILARDA PERDE-ARALIK	54
D- TELLİ ÇALGILARDA ÇALMA TEKNİKLERİ	58
E- TELLİ ÇALGILARDA KULLANILAN TELLERİN FİZİKSEL ÖZELLİKLERİ ...	60
F- MIZRAPLI ÇALGILAR.....	65
1- Ud.....	65
a- Ud'da Perde, Parmak ve Tellerin Adları	68
b- Ud ve Ud Telinin Teknik Özellikleri	70
c- Udda Altı Parmak Baskısı Yöntemi ve Diğer İcra Yöntemleri.....	71
d- Udun Akordu.....	75
e- Êd-i Kadîm.....	76
(1) İki Telli Êd ve Akordu.....	76
(2) Üç Telli Êd ve Akordu	78
(3) Êd-i Kadîm (Dört Telli Êd) ve Akordu	79
f- Êd-i Kâmil (Beş Telli Êd) veya Êd-ı Cedîd (On Telli Êd) ve Akordu.....	82
g- Êd-i Ekmel (Altı Telli Êd) ve Akordu.....	85
h- Êd-i Mükemmel (Yedi Telli Êd) ve Akordu	86

2- Uda Benzeyen Diğer Mızraplı Çalgılar	87
a- Tarabü'l-Feth.....	87
b- Şahrûd.....	88
c- Tarabrûd	89
d- Tuhfetu'l-Ud.....	90
e- Pipa.....	90
3- Yatık ve Arp Türünde Mızraplı Çalgılar	92
a- Çeng	92
b- Eğri	101
c- Kanun	101
d- Nüzhe	108
e- Muğni	111
f- Tervîh	114
g- Murassây-ı Gâibî	115
h- Yatugan	116
i- Santur	118
4- Tanbur ve Tanbur Benzeri Mızraplı Çalgılar.....	118
a- Tanbûre-i Şirneviyân veya Tanbûr-i Şirvâniyân	119
b- Türk Tanburu veya Tanbûra-i Türkî	120
5- Diğer Mızraplı Çalgılar	121
a- Diblûn.....	121
b- Dûtar.....	122
c- Evzân.....	123
d- Kâse.....	123
e- Künkere	124
f- Rebâb.....	124
g- Rûd-i Hânî.....	129
h- Rûh-Efzâ.....	129
i- Rum Kopuzu	130
j- Sâz-ı Dolap.....	131
k- Şeştây veya Şeştâ	132

1- Şidirgu.....	133
G- YAYLI ÇALGILAR.....	133
1- Yaylı Çalgılar.....	133
a- Gıjek.....	134
b- İkliğ.....	135
c- Kemançe.....	137
d- Nây-ı Tanbur.....	138
e- Terentây.....	138
f- Yektây.....	139
III- NEFESLİ ÇALGILAR.....	140
A- NEFESLİ ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI.....	140
B- NEFESLİ ÇALGILARDA TİZLİK VE PESTLİK SEBEPLERİ.....	143
C- NEFESLİ ÇALGILAR.....	144
1- Ney.....	144
a- Neyin Teknik Özellikleri ve Çalınma Şekli.....	145
2-Neye Benzeyen Kamış Çalgılar.....	148
a- Pişe-i Ney.....	148
b- Nây-i Sefid.....	149
c- Zembr-i Siyeh Nây.....	150
d- Mizmâr.....	150
e- Nây-i Çâver.....	153
f- Nâyçe-i Balabân veya Nây-ı Balabân.....	153
g- Surnâ veya Surnây.....	154
h- Nây-i Hıyk veya Nây-i Ebnân.....	155
i- Miskal veya Mûsikar.....	157
j- Cebçik.....	162
k- Erganûn veya Organûn.....	163
3-Borular.....	167
a- Burgû.....	168
b- Nefir (Kerrenây).....	168
c- Bûk veya Bâk.....	168

IV- VURMALI ÇALGILAR.....	169
A- VURMALI ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI	169
B- VURMALI ÇALGILARDA TİZLİK VE PESTLİK SEBEPLERİ.....	171
C- VURMALI ÇALGILAR.....	172
1- Kâseler, Taslar ve Levhalar	172
a- Kâseler veya Sâz-1 Kâsât.....	172
b- Sâz-1 Kâsât-1 Çînî	173
c- Çelik Levhalar veya Sâz-1 Elvâh-1 Fülâd	177
2- Tabl ve Def	179
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	183
XV. YÜZYILDA SOSYAL HAYATTA ÇALGILAR	183
I- HİKÂYELERDE VE RİVÂYETLERDE ÇALGILAR	183
II- MÛSİKÎNİN VE ÇALGILARIN İNSANLAR ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ.....	190
A- MÛZİKLE TEDAVİ	195
B- MÛZİKLE TEDAVİDE KULLANILAN ÇALGILAR	198
III- SAZ VE SES İLE İCRA EDİLEN MÛSİKÎ FORMLARI	200
A- SESİN TÜRLERİ, UYUMLU VE UYUMSUZ SESLER	200
B- SAZ VE SES MÛSİKÎSİ FORMLARI	202
C- SÂZENDE VE HÂNENDELER	204
D- SÂZENDE VE HÂNENDE ÂDÂBİ.....	208
E- ÜSTAD, HOCA VE ÖĞRENCİLER	212
F- SEYYAHLARIN VE YAZARLARIN ÇALGILARI ANLATTIKLARI BÖLÜMLER	215
G- ENDERÛN VE HAREMDE MÛSİKÎ.....	222
SONUÇ.....	225
EKLER.....	232
KAYNAKÇA	251
ÖZGEÇMİŞ.....	264

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo I- A-M Teli üzerinde perdelerin gösterilişi	57
Tablo II- Udda parmak adları ve parmakların bastığı perdeler	70
Tablo III- Birbirini oktavı olan perdelerin gösterilişi.....	77
Tablo IV- İki telli udda uşşak dairesinin çıkarılışı	77
Tablo V- Yedi perdeli üç telin örnek şekli	79
Tablo VI- Dört telin, dört unsura nispeti	80
Tablo VII- Dört telli Ūd-i Kadîm'in telleri, destanlarının rakamları ve işaretleri, tellerin bağlanma sırası, ses tabakaları	82
Tablo VIII- Ūd-i Kâmil'in telleri, destanlarının rakamları ve işaretleri, tellerin bağlanma sırası, ses tabakaları.....	84
Tablo IX- Yedi telli udda uşşak dairesinin çıkarılışı.....	87

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil I- Ud sapı üzerinde telin başı ve sonu	57
Şekil II- 1605 Avrupa'da Ud (Treble Lute-Tiz Sesli Ud)	66
Şekil III- <i>Keşfü'l-Hümûm</i> adlı eserde Ud'un çalınma şekli	67
Şekil IV- XVI. yüzyılda Barbat	68
Şekil V- Kırşehirli <i>Risâle-i Mûsikîsi</i> adlı eserinde beş telli ud (Ûd-i Kâmil)	84
Şekil VI- Kâşânî <i>Kenzü't-Tuhaf</i> adlı eserinde beş telli ud (Ûd-i Kâmil)	85
Şekil VII- Şükrullah <i>Risale-i Mûsikî</i> adlı eserinde Beş Telli Ud (Ûd-i Kâmil)	85
Şekil VIII- Fârâbî'nin <i>Kitabü'l-Mûsîkar Kebîr</i> adlı eserinde Şahrûd	89
Şekil IX- Pipa	91
Şekil X- Çeng'in Bölümleri	96
Şekil XI- <i>Keşfü'l-Hümûm</i> adlı eserde Çeng	98
Şekil XII- Kırşehirli <i>Risâle-i Mûsikî</i> adlı eserinde Çeng	98
Şekil XIII- Kâşânî <i>Kenzü't-Tuhaf</i> adlı eserinde Çeng	99
Şekil XIV- Şükrullah <i>Risale-i Mûsikî</i> adlı eserinde Çeng	99
Şekil XV- Kemâni Hızır Ağa (ö.1796-1799?), <i>Tevhîm el-makâmat fî tevlîd en-nagamat</i> adlı eserinde Çeng	100
Şekil XVI- <i>Şehinşehname-i Murad-ı Salis</i> adlı eserde Çeng, (III. Murad Hân'ın şehzadesi III. Mehmed'in sünnet şenliği)	100
Şekil XVII- <i>Keşfü'l-Hümûm</i> adlı eserde dik olarak çalınan Kanun-Santur	105
Şekil XVIII- Kâşânî <i>Kenzü't-Tuhaf</i> adlı eserinde Kanun	105
Şekil XIX- Şükrullah, <i>Risâle-i Mûsikî</i> adlı eserinde Kanun	106
Şekil XX- Buhara, XVI. yüzyılda Kanun	106
Şekil XXI- Semerkant, XVI. yüzyılda Kanun	107
Şekil XXII- Kâşânî <i>Kenzü't-Tuhaf</i> adlı eserinde Nüzhe	110
Şekil XXIII- Şükrullah, <i>Risâle-i Mûsikî</i> adlı eserinde Nüzhe	110
Şekil XXIV- Kâşânî <i>Kenzü't-Tuhaf</i> adlı eserinde Muğni	113
Şekil XXV- Şükrullah, <i>Risâle-i Mûsikî</i> adlı eserinde Muğni	113

Şekil XXVI- Ersan Koç tarafından geliştirilen Yatağan adı verilen ancak XV. yüzyıl Muğniye daha çok benzeyen çalgı.....	114
Şekil XXVII- Murassây-ı Gâibî (Meragi'nin bizzat çizmiş olduğu murassa-i gâibî	116
Şekil XXVIII- Yatugan	117
Şekil XXIX- Yatugan.....	117
Şekil XXX- XV. yüzyıl Herat, Tanbûra.....	121
Şekil XXXI- Dûtar	122
Şekil XXXII- Lyra (Lira) olarak da söylenen Yaylı Rebâb (Kemençe)	125
Şekil XXXIII- Selçuklular zamanında tabak üzerine resmedilmiş Mızraplı Rebâb kadın figürü, Metropolitan Müzesi	125
Şekil XXXIV- Mızraplı Rebâb	126
Şekil XXXV- Mızraplı Rebâb.....	126
Şekil XXXVI- Kâşânî <i>Kenzü't-Tuhaf</i> adlı eserinde Mızraplı Rebâb.....	128
Şekil XXXVII- Şükrullah <i>Risâle-i Mûsikî</i> adlı eserinde Mızraplı Rebâb	128
Şekil XXXVIII- XVI. yüzyıl <i>Surnâme-i Hümayûn</i> 'da Kopuz (ya da Şeşhâne)	131
Şekil XXXIX- Kâşânî <i>Kenzü't-Tuhaf</i> adlı eserinde Gıjek.....	136
Şekil XL- Şükrullah <i>Risâle-i Mûsikî</i> adlı eserinde İkliğ.....	136
Şekil XLI- <i>Keşfü'l-Hümûm</i> adlı eserde iki telli yaylı çalgı- Rebâb	137
Şekil XLII- Yektaya benzeyen, Etiyopya'da çalınan yüzeyi dörtgen, tek telli Masenqo adlı çalgı.....	139
Şekil XLIII- Günümüzde kullanılan Ney'in boğumları ve perde adları	147
Şekil XLIV- Kâşânî <i>Kenzü't-Tuhaf</i> adlı eserinde Pişe	149
Şekil XLV- Şükrullah <i>Risâle-i Mûsikî</i> adlı eserinde Pişe-i Ney (Şükrullah pişe şeklinin üstünde üflenecek yer ve delik numaralarını da göstermiştir)	149
Şekil XLVI- Kâşânî <i>Kenzü't-Tuhaf</i> adlı eserinde Mizmâr.....	152
Şekil XLVII- Şükrullah <i>Risâle-i Mûsikî</i> adlı eserinde Mizmâr.....	152
Şekil XLVIII- XIX. yüzyıl ortaları Tulum benzeri çalgı	156
Şekil XLIX- Tulum veya Gayda	157
Şekil L- <i>Keşfü'l-Hümûm</i> adlı eserde Miskal	160
Şekil LI- <i>Surnâme-i Hümayûn</i> adlı eserde Miskal (1582 yılında III. Murad Hân'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sünnet şenliğinin anlatıldığı eser).....	161

Şekil LII- <i>Surnâme-i Vehbî</i> adlı eserde Miskal (1720 yılında Sultan III. Ahmed'in oğulları Süleyman, Mustafa, Mehmed ve Bayezid'in sünnet şenliğinin anlatıldığı eser)	161
Şekil LIII- Miskal benzeri çalgılar	162
Şekil LIV- <i>Keşfü'l-Hümûm</i> adlı eserde Erganûn	165
Şekil LV- Kemâni Hızır Ağa (ö.1796-1799?) <i>Tevhîm el-makâmat fi tevlîd en-nağamat</i> adlı eserinde Erganûn	166
Şekil LVI- Erganûn benzeri çalgı.....	166
Şekil LVII- Sâz-1 Kâsât, <i>Makasidü'l-Elhân</i> hatime ve <i>Fevaid'i Aşere</i>	173
Şekil LVIII- Sâz-1 Kâsât-1 Çînî	175
Şekil LIX- Sâz-1 Kâsât-1 Çînî	176
Şekil LX- Sâz-1 Kâsât-1 Çînî	176
Şekil LXI- Sâz-1 Elvâh-1 Fülâd, (<i>Makasidü'l-Elhân, Fevaidi Aşere</i>)	178
Şekil LXII- Günümüzde kullanılan Ksilofon ve benzeri çalgılar	178
Şekil LXIII- <i>Keşfü'l-Hümûm</i> adlı eserde Def	181
Şekil LXIV- <i>Surnâme-i Vehbî</i> adlı eserde Bendir-Def çalan sâzendeler	182
Şekil LXV- <i>Surnâme-i Vehbî</i> adlı eserde Küçük Davul çalan cambazlar.....	182
Şekil LXVI- <i>Surnâme-i Hümayûn</i> adlı eserde Sâzendeler	207
Şekil LXVII- Fatih dönemi haremde Kadın Rakkaseler ve Sâzendeler.....	223

KISALTMALAR

<i>A.Ü.İ.F.</i>	Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
<i>A.Ü.S.B.E.</i>	Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
<i>Bak.</i>	Bakanlığı
<i>b.</i>	Bin
<i>B.</i>	Bin
<i>c.</i>	Cilt
<i>c.c.</i>	Celle Celâlühû
<i>cm.</i>	Santimetre
<i>Çev.</i>	Çeviren
<i>Enst.</i>	Enstitüsü
<i>Haz.</i>	Hazırlayan
<i>H.Ü.S.İ.B.E.</i>	Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Enstitüsü
<i>İst.</i>	İstanbul
<i>İ.T.Ü.S.B.E.</i>	İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
<i>İ.Ü.C.T.F.P.A.D.</i>	İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı
<i>Ktp.</i>	Kütüphanesi
<i>Kült.</i>	Kültür
<i>mm.</i>	Milimetre
<i>M.Ö.</i>	Milattan Önce

<i>M.S.</i>	Milattan Sonra
<i>mt.</i>	Metre
<i>Müd.</i>	Müdürlüğü
<i>M.Ü.İ.F.</i>	Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
<i>M.Ü.S.B.E.</i>	Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
<i>nr.</i>	Numara
<i>N.Ü.S.B.E.</i>	Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
<i>ö.</i>	Ölüm
<i>r.a.</i>	Radiyallâhu Anh
<i>s.</i>	Sayfa
<i>s.a.v.</i>	Sallallâhu Aleyhi ve Sellem
<i>sy.</i>	Sayı
<i>İ.Ü.</i>	İstanbul Üniversitesi
<i>T.D.V.İ.A.</i>	Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
<i>T.M.A.</i>	Türk Müziği Ansiklopedisi
<i>T.K.H.V.</i>	Türk Kültürüne Hizmet Vakfı
<i>T.R.T.</i>	Türkiye Radyo Televizyon
<i>T.T.K.</i>	Türk Tarih Kurumu
<i>Üniv.</i>	Üniversitesi
<i>Yay.</i>	Yayımları

GİRİŞ

I- XV. YÜZYIL OSMANLI SİYASİ, COĞRAFİ, KÜLTÜREL YAPISI

Anadolu’da XIII. yüzyıl sonunda kurulan Osmanlı Devleti XV. yüzyıla kadar sınırlarını genişletmiştir. XV. yüzyıl başında Sultân I. Bayezid Hân (Yıldırım Bayezid) (1389-1402) daha sonrasında Sultân I. Mehmed Hân (Çelebi Mehmed) (1413-1421) oğlu Sultân II. Murad Hân (1421-1444, 1446-1451), Sultân II. Mehmed Hân (Fatih Sultan Mehmed) (1444-1446, 1451-1481) ve sonunda Sultân II. Bayezid Hân (1482-1512), bu devrin hükümdarları olarak görev yapmışlardır.

Bu dönem doğuda Timurluların Türkistan İmparatorluğu dünyanın en büyük devleti durumundadır. Timur’un ölümüyle oğlu Şâhruh (1405-1447) başkenti Semerkant’dan Herat’a nakleder ve devrin en önemli kültür merkezi konumuna geçer. Batıda ise Sultân II. Murad Hân önce Bursa daha sonra Edirne’yi ilim, edebiyat ve sanat merkezi haline getirir. Timur hakanı Hüseyin-i Baykara (ö.1506) sarayındaki sanat toplantıları ise kültürel gelişimin simgesi olmuştur.¹

1453 yılında Fatih Sultan Mehmed Hân’ın İstanbul’u fethetmesi, Ortaçağın kapanıp Yeniçağın başlaması ile XV. yüzyılın ikinci yarısı için Osmanlılarda kültür hayatının en yüksek devri olduğu söylenebilir. Sultân II. Murad Hân’ın mûsikî ve şiire olan ilgisinden dolayı bu dönemde değerli mûsikî âlimleri yetişmiş ve bu konuda önemli çalışmalar yapılmıştır. Sultân II. Murad Hân, Sultân II. Mehmed Hân ve Sultân II. Bayezid Hân âlim ve sanatkârları teşvik ve himaye etmişlerdir. Bu yüzyılda İstanbul’a gelen Arap, İran edip ve şairleri arasında bulunan mûsikî üstadlarının bir kısmı şehzade hizmetinde ve Osmanlı sarayı vazifelerinde bulunmuş, bazıları da Enderûn hizmetine alınmışlardır. Muayyen zamanlarda saz heyetleriyle fasıllar yapılmış, mûsikî heyetine ayrıca maaş tahsis edilmiştir.² Mûsikî tıp alanında da kullanılmıştır. XV. yüzyılda Osmanlılarda akıl hastaları mûsikî, su sesi ile tedavi edilmişlerdir. Medreselerde mûsikî ilminin de içinde yer aldığı “Hey’et” veya “İlm-i Hey’et”

¹ Nuri Özcan, “Türk Mûsikîsinin Âbide Şahsiyetlerinden Abdülkâdir-i Merâğî”, *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara 2002, VIII, 900

² İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *TTK Belleten*, 1977, XLI, sy. 161, 83-84

adı altında anılan astronomi, hendese (geometri), hesab (matematik) gibi riyazî ilimler okutulmuştur.³

XV. yüzyıl aynı zamanda mûsikî kaynakları ve mûsikî bilginleri bakımından da oldukça önemli bir asırdır. Türk dünyası siyasi açıdan gelişirken ilim ve sanat yönünden de ilerleme sağlanmıştır. Mûsikîye dair pek çok eser yazılmıştır. XV. yüzyıla kadar Türkistan ve Azerbaycan'da devam eden mûsikî nazariyatı alanındaki çalışmalar, bu yüzyıldan itibaren yavaş yavaş Osmanlı ülkesine doğru kaymaya başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin başkenti artık bu yüzyıldan itibaren mûsikî alanında en büyük merkez olmuştur.⁴

II- MÛSİKÎ NAZARİYATI KAYNAKLARI

Türk Mûsikîsi nazariyatına dâir bilgi bulabildiğimiz kaynaklar Edvâr Kitapları, Tarihler, Menâkıbnâmeler, Tabâkat Kitapları⁵, Şuara Tezkireleri, Hattat Tezkireleri, Musikişinas ve Şairlerin Tertib Ettikleri Mecmualar, Güfte Mecmuaları, mûsikî üstatlarından doğrudan bahseden eserler⁶, illerdeki musiki çalışmalarını konu eden eserler⁷ olarak sayılabilir.

Osmanlı döneminde yazılmış olan mûsikî eserlerinin kaynağı İlkçağ Grek (Antik Yunan) müzik kaynaklarına ve İslamiyet'in ilk dönemlerinde yazılmış olan Arapça ve Farsça eserlere dayanmaktadır. Grek müzik sistemi teorisi İslam dünyasında yer bulmuş yorumlanarak ele alınmış ve geliştirilmiştir. Özellikle XV. yüzyılda yazılmış olan müzik eserlerinde de Greklere ait sistemin etkileri görülmüştür. Bununla ilgili XV. yüzyıl mûsikîşinasları da kendi eserlerinde bilgi vermişler müziğin ve müzik ilminin kurucularının Yunan halkı içinden Pythagoras (M.Ö. V. yüzyıl) Eflatûn (Platon) (M.Ö. IV. yüzyıl), Aristoteles (M.Ö. IV. yüzyıl) ve Batlamyus (M.S. II. yüzyıl) olduğunu bildirmişlerdir.⁸ Daha

³ Ziya Kazıcı, XV. ve XVI. Asırlarda Osmanlılarda İlmî Hayat, *XV. Ve XVI. Asırları Türk Asrı Yapan Değerler*, s.273, 274, 277, 283

⁴ Nuri Özcan, Türk Mûsikîsi Tarihi Ders Notları, s.17

⁵ Tarihin önemli dönemlerinde önemli kişilerden bahseden Farsça, Arapça, Osmanlıca veya Doğu dillerinde yazılmış eserler.

⁶ Şeyhülislam Esad Efendi, *Atrabül Asâr* adlı eserinde musikişinasların hayatı hakkında bilgiler mevcuttur.

⁷ Meselâ *Güldeste* adlı eserde Bursa'da yetişmiş birçok sanatkârdan ve musikişinasdan bahsedilmektedir.

⁸ Binnaz Başar Çelik, Hızır Bin Abdullah'ın *Kitâbü'l Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2001, s.181; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.43

sonra bu ilmin İran kavminde (Fars) ve ondan sonra Arap, Rûm kavmi ve Osmanlı Devleti'nde meşhûr olduğunu söylemişlerdir.⁹

İslamiyet ile birlikte ilk mûsikî nazariyatı çalışmaları Emeviler ve Abbasiler döneminde başlamıştır. VIII. ve IX. yüzyılda yaşamış olan İbrahim el-Mevsilî (ö.804), oğlu İshak el-Mevsilî (ö.850), Yûnus el-Kâtîp (ö.765?), Şair Halil (ö.786) ilk dönem mûsikî nazariyatçılarıdır ancak eserleri günümüze ulaşmamıştır. Abbasiler döneminin ilk nazariyatçılarından olan Yahyâ el-Müneccim (ö.912) mûsikî nazariyatı üzerine yazmış olduğu üç eserinden *Risalefü'l Mûsikâ* adlı eseri ise günümüze ulaşmıştır.¹⁰ IX. yüzyılın ortalarına doğru, özellikle eski Yunan'dan Arapçaya tercüme edilen mûsikîye dair eserlerin tesiri kendini göstermeye başlamıştır.¹¹

İslamiyet'ten önce câhiliye döneminde kaynaklara göre ritim çalgıları dışında bir şey kullanılmazken; “def”, “davul”, “kadîb” vb. ritim aletleri eşliğinde “nasb”, “hudâ”, “inşâd” gibi formlar icra edilmektedir. İslamiyet ile birlikte Hz. Peygamber (s.a.v.) ve Dört Halife döneminde mûsikî boyut kazanmıştır. Özellikle Hz. Osman (r.a.) ve Hz. Ali (r.a.) dönemlerinde mûsikî aletlerinde yenilikler olmuştur. Telli sazlardan ud veya tanbura benzerlik gösteren “mi ‘zef” veya “mi ‘zefe”, üflemeli sazlardan “el-kassâbe” veya “el-kasabe” adlı sazların kullanıldığı görülmektedir. Ritim sazlardan “def”, “kadîb”, “davul”un yanı sıra “sanc”¹² diğer adı “el-kûsât” adlı mûsikî aleti de mûsikî meclislerinde yer almıştır.¹³

İslâmiyet'in kabulünden sonra IX. yüzyıl itibariyle mûsikî nazariyatı konusunda yapılmış olan sistematik çalışmalar, XV. yüzyıl edvâr kitaplarına da ilham kaynağı olmuştur. Bu eserler şüphesiz bizim çalışmamız için de önemli bir yer tutmaktadır.

Bu kaynak eserlerden biri X. yüzyılda (dokuz yüzlerin sonu, binli yılların başı) Basra'da bir grup kişi tarafından yazılmış (Bağdat'a da bir kolu bulunmaktadır) olan *İhvân-ı Safâ Risâleleri*'dir. Yazarları hakkında kesin bilgi bulunmayan bu eser elli iki bölümden

⁹ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükruallah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.44

¹⁰ Ahmet Hakkı Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1996, s.5-6; 8-9

¹¹ H. G. Farmer, “Mûsikî”, *İslâm Ansiklopedisi*, VIII., s.679-680.

¹² Ayrıca *sanc* İbn Sînâ'da *telleri enstrümanın bütün yüzeyiyle birlikte yanlarını ve üst tarafını kaplayanlar* sınıfı içinde de gösterilmiştir. Sanc'ın aynı zamanda lir, arp türü bir telli çalgı olduğu da düşünülmektedir. Bkz. s.33; Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.79

¹³ Ahmet Hakkı Turabi, “İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bakış” adlı makale, M.Ü.İ.F. Dergisi, sy.15, s.227-228

oluşmaktadır. Risâlelerin beşinci bölümü ise mûsikîye ayrılmıştır. Risâlede davul, def, ney, sanc, mizmar, zurna, düdük, silbâb, şevâşil, ud, tanbur, çeng, rebab, mi'zef, org, armonika gibi çok çeşitli mûsikî aletlerinden bahsedilirken, ud sazının en mükemmel saz olduğu belirtilmiştir. Udun nasıl yapıldığı, düzenlendiği, akordu, kullanılışı, tellerin uzunluğu, genişliği, kalınlık ve inceliği, vuruşları arasındaki oranların miktarı anlatılmıştır.¹⁴

IX. yüzyılda El-Kindî (ö.874) İslâm âleminde müziğin kaidelerini ilk vaz' eden kimse ve mûsikî nazariyatı konusunda eser yazan ilk İslâm filozofudur.¹⁵ Birçok ilimde ihtisas sahibi olan el-Kindî mûsikî sahasında; seslerin tertibi, beste yapma, mûsikînin unsurları, usûl, mûsikî aletleri ve mûsikî-şiiir münasebetlerini konu alan risâleler yazmıştır.¹⁶

Daha sonraki yüzyılda felsefe dünyasında “muallim-i sâni (ikinci muallim)” mûsikî alanında “muallim-i evvel (birinci muallim)” olarak tanınan el-Fârâbî (ö.950) mûsikî ilmini nazari ve ameli olmak üzere ikiye ayırmıştır. Yetmiş civarında eser yazdığı söylenen Fârâbî'nin¹⁷ *Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebîr* adlı eseri en önemli kaynak eserleri arasında yer almaktadır.

XI. yüzyılda İbn-i Sînâ (ö.1037) İslâm âleminin en büyük filozoflarından, aynı zamanda ünlü tıp bilgini ve mûsikîşinasıdır. Mûsikîye dair müstakil bir eser yazmamış, ancak *eş-Şifâ* ve *en-Necât* adlı iki eserinde bu ilimle ilgili konulara yer vermiştir.¹⁸ İbn Sînâ mûsikî nazariyatı ve mûsikî felsefesi konularında Fârâbî'yi kendine örnek almış ve rehber edinmiştir.¹⁹ *Kitâbü'ş-Şifâ* adlı eserinin mûsikîye ayırdığı *Cevâmiu İlmi'l-Mûsıkâ* adlı bölümünde sazlardan bahsetmiştir.

İbn-i Sînâ'dan, XIII. yüzyıl Safiyyüddin'e kadar geçen sürede Türk mûsikîsi adına esere rastlanmamıştır.²⁰ XIII. yüzyıl başında Safiyyüddîn el-Urmevî mûsikî nazariyatı alanında önemli eserler te'lif etmiştir. Daha sonraki yüzyıllarda üzerine birçok şerh yazılacak

¹⁴ İhvân-ı Safâ, *İhvân-ı Safâ Risâleleri (Mûsikî)*, (Çev.: Ahmet Hakkı Turabi), Ayrıntı Yay., İstanbul 2012, I, 7, 131-160

¹⁵ Ahmet Hakkı Turabi, “Ebû Ya'kûb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risâlelerinde Tesbit Edilen Terimler”, M.Ü.İ.F. Dergisi, sy.2, 2003, s.65

¹⁶ Ahmet Hakkı Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, s.38

¹⁷ Alâeddin Jebrini, “Fârâbî (Mûsikî)”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 1994, XII, 162

¹⁸ Nuri Özcan, *Türk Mûsikî Tarihi Ders Notları*, s.11-12

¹⁹ Ahmet Hakkı Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2002, Basılmamış Doktora Tezi, s.14

²⁰ Nuri Özcan, *Türk Mûsikî Tarihi Ders Notları*, s.10

olan *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eserini yazmış ve mûsikî yapısının temelini atmıştır.²¹ Şemseddîn el-Cüveynî'nin oğlu Şerefüddîn Hârûn için 1268 yılında hazırlanan *Şerefiyye* adlı eseri ise yine *Kitâbü'l-Edvâr*'ın şerhi mahiyetindedir.²²

“Edvâr” Arapça “devr” kelimesinin çoğuludur. *Dâireler, dönüşler* anlamında kullanılmıştır. Mûsikî nazariyatını anlatan eserlerdir. Makamlar ve usûllerin daireler üzerinde gösterilmesinden dolayı bu adı almıştır. XIII. yüzyıl mûsikî nazariyatçısı Safiyyüddîn ilk defa *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eserinde “edvâr” adını kullanmıştır. Bundan dolayıdır ki daha sonra yazılmış eserlerde Safiyyüddîn “Edvâr Sahibi” olarak anılmaktadır.²³

Edvâr kitapları çoğunlukla dua ile başlar, ardından yazılma sebebi ve ithaf edilen kişi giriş bölümünde zikredilir. Bu bölümü mûsikî kelimesinin anlamı ve kaynağı ile ilgili bilgiler takip eder. Daha sonra makâm, şûbe, âvâzeler ve bunların gök cisimleri, dört ana unsur, yirmi dört saat ile münasebetleri direlerle anlatılır. Yine çoğunlukla bir tel üzerinde ses sistemi açıklanır, perde ve aralık hesabı yapılır. Perdelerin birbiri ile uyumu ve uyumsuzluğu da önemli bir yer tutar. Makam konusunda genişçe durulduktan sonra ikâ konusu dairelerle açıklanır. Ardından çalgıların düzenlerinin ve türlerinin açıklandığı bölüm ve bestekârlığın özellikleri üzerinde bilgiler verilir. Aynı zamanda makamların tesirleri, günün hangi saatinde hangi makamın daha etkili olacağı, makamlar ile tedavi konularında da bilgiler mevcuttur. Mûsikî nazariyatı konularının yanı sıra; astronomi, geometri, matematik, aritmetik gibi ilimlerde de birçok bilginin yanı sıra çalgılar, hânendeler, sâzendeler hakkında bilgiler de bulmak mümkündür.

XIV. yüzyılda Hasan Kâşânî tarafından yazılan daha sonraki yüzyılda Türkçeye de çevrilen Farsça *Kenzü't-Tuhaf*²⁴ mûsikî nazariyatı konularının yanı sıra özellikle çalgı yapımı konusunda önemli bir kaynak eserdir. Muhtemelen aynı yüzyılda Arap coğrafyasında Mısırlı mûsikîşinaslarca te'lif edilmiş olduğu düşünülen *Kitâbü Keşfü'l-Hümûm*²⁵ adlı anonim eser ise o bölgede kullanılmış çalgıları çizimleriyle birlikte anlatmaktadır. XV. yüzyıla

²¹ Bkz. Nuri Uygun, *Safiyyüddîn Abdulmu'min Urmevî ve Kitâbu'l-Edvârı*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1996

²² Nuri Özcan, *Türk Müsikî Tarihi Ders Notları*, s.13

²³ M. Kemal Özergin, “Geç Ortaçağ Klâsik Türk Müsikisinde Ezgi Dizeleri”, *Mızrap*, II, sy.18, Mart 1984, 5

²⁴ Bkz. Zeynep Yıldız, *Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf Adlı Eseri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2011

²⁵ Bkz. Mehmet Tıraşçı, *Kitâbü Keşfü'l-Hümûm ve'l-Kürab Fî Şerhi Âleti't-Tarab İsimli Anonim Müsikî Eseri.*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2013

gelindiğinde ise daha sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak anlatacağımız gibi birçok edvâr kitabının yazıldığı görülmektedir.

III- ARAŞTIRMANIN AMACI, METODU VE KAPSAMI

XV. yüzyılda edvâr kitabı yazma geleneği diğer yüzyıllar ile mukayese edildiğinde çok daha yaygın olduğu gözlenmiştir. Kırşehirli Nizameddin, Hızır b. Abdullah, Abdülkadir Merâğî, Ahmedoğlu Şükrullah, Abdülaziz b. Merâğî, Fethullah Mü'min Şirvanî, Abdurrahman Câmî, Ladiklî Mehmed Çelebi, Kadızâde Tirevî, Alişah b. Hacı Büke, yüzyıl sonunda Bedri Dilşâd; XVI. yüzyıl başında Seydî ve Mahmud b. Abdülaziz mûsikî nazariyatı üzerine eserler te'lif etmiş önemli mûsikîşinaslardır.

XV. yüzyılda edvâr kitaplarının hatırı sayılır derecede fazla olması ve bu kitaplar içinde mûsikî ile alakalı birçok konunun yer alması bu alanda akademik çalışmalar yapılması yönünde kapı açmıştır. Bu konuların içinde özellikle çalgıların geniş yer tuttuğu gözlenmiştir. İşte bu sebeplerle başladığımız bu çalışma ile XV. yüzyıl edvâr kitapları içinde yer alan çalgıları incelemek, tasnif etmek, açıklamak ve karşılaştırmak amaçlanmıştır. Tezimizde kullandığımız edvâr kitapları, edvâr müelliflerinin vefat tarihleri göz önünde bulundurularak sıralanmıştır. Vefat tarihleri için *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi* adlı kaynak eserden yararlanılmıştır.²⁶

Tezimizi hazırlarken XV. yüzyıl edvâr kitapları içinde Arapça ve Farsça olanlarının Türkçe'ye çevrilmiş, transkripsiyonlarının yapılmış ve Latinize edilmiş olması hiç şüphesiz çalışmamızı oldukça kolaylaştırmıştır. Ancak transkripsiyonlar yapılan bu çalışmaların çevirilerinde zaman zaman bazı kelimelerin yanlış ifade edildiği durumlarla da karşılaşmıştır. Mesela *perde* veya *aralık* olarak anlatılmak istenen bir ifadenin *tel* olarak çevrilmiş olması anlam kargaşası yaratmıştır. Ya da bazı kelimelerde yapılan bir harf hatasından dolayı kelimenin aslının ne olduğunu anlamakta zorluk çektiğimiz durumlar olmuştur.

Çalışmamızda karşılaştığımız bir diğer zorluk bazı sözcükler için kullanılacak kelime seçimi sırasında yaşanmıştır. Bilindiği gibi müzik yapmak için kullanılan aletler için birçok farklı ifade bulunmaktadır. Müzik İtalyanca, *alet* Arapça, *enstrüman* Fransızca ve *çalgi* Türkçe'dir. *Saz* saplı, telli ve mızraplı çalınan çalgıların genel adı ve de çalgının eş anlamlısı

²⁶ *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*, (Editör: Ekmeleddin İhsanoğlu), İstanbul 2003, s.3-29

olarak kullanılmıştır. Sözlükte ki kelime karşılığı kamış, bitki veya ot'dur. Üflemeli çalgıların yapımında kullanılan türleri de mevcuttur. Aynı zamanda bağlamanın diğer adıdır. Bundan dolayıdır ki konumuzun başlığını *XV. Yüzyıl Edvâr Kitaplarında Enstrümanlar* olarak belirlemiş olsak da, çalışmamız içerisinde “enstrüman” yerine zaman zaman “çalğı”, “saz”, “müzik aleti” gibi farklı kelimeler de kullanılmıştır.

Dört bölüme ayırdığımız bu çalışmada öncelikle tercümesi yapılmış olan XV. yüzyıl edvâr kitapları okunmak suretiyle taranmıştır. Tarama esnasında çalgıların geçtiği bölümler, farklı konular içerisinde yer alan çalgılarla ilgili bilgiler ve müzik unsurları tasnif edilmiştir. Çalgılar “telli”, “nefesli” ve “vurmali” olmak üzere üç ana başlık altında toplanmıştır. Çalgıların sınıflandırılması, tizlik ve pestlik sebepleri, çalma teknikleri, çalgının teknik özellikleri gibi konulara yer verilmiştir.

Birinci bölüm *XV. Yüzyılda Edvâr Müellifleri ve Eserleri* başlığı altında edvâr sahiplerinin kısa hayat hikâyeleri ve mûsikî nazariyatı eserlerine aittir. Tezimizde kullandığımız nüsha ise yine aynı bölümde bildirilmiştir. Eserler eser sahiplerinin vefat tarihlerine göre sıralanmıştır. XV. yüzyılda yaşamış olan Kırşehirli Nizameddin Oğlu Yusuf Dede'nin, Hızır Bin Abdullah'ın, Abdülkadir Merâğî'nin, Ahmedoğlu Şükrullah'ın, Abdülaziz Bin Merâğî'nin, Fethullah Mü'min Şirvanî'nin, Abdurrahman Camî'nin, Lâdikli Mehmed Çelebi'nin, Kadızâde Tirevî'nin ve Ali Şah b. Hacı Büke'nin mûsikî nazariyatı kitaplarının yanı sıra; doğumu veya vefatı XVI. yüzyıl başına rastlayan Bedri Dilşâd, Seydî ve Mahmud b. Abdülaziz'in eserleri de tezimize yararlı olacağı düşüncesiyle dâhil edilmiştir.

Tezimizde tercümesi, transkripsiyonu ve incelemesi yapılmış eserlerin içinde yer alan çalgılar konusunda bilgi verilmeye çalışılmıştır. Bir de yine XV. yüzyılda yazılmış ancak tercümesi ve transkripsiyonu yapılmamış dört ayrı eserin olduğu tahmin edilmektedir. Bu eserlerin üzerinde çalışılması ayrı bir tez konusudur ve bundan dolayı tezimizde yer almamaktadır.

Bu eserlerden ilki Abdülkadir Merâğî'ye (ö.1435) ait olan İstanbul Nuruosmaniye ve İstanbul Belediyesi kütüphanesinde iki nüshası bulunan *Risâle-i Fevâid-i Aşere* adlı eserdir.²⁷ İkincisi Şemseddîn Nahîfî'nin (ö.1494) *Mecmûa-i Güfte* adlı eseridir. Bu eser hakkında Recep Uslu araştırma yapmış ve bu eserin aslının Paris kütüphanesinde olduğunu bildirmiştir. İkinci nüshanın bir kısmı da Süleymaniye kütüphanesinde bir güfte mecmûası içinde bulunmaktadır.

²⁷ Ubeydullah Sezikli, *Abdülkadir Merâğî ve Câmîü'l-Elhân*'ı, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2007, s.41

Paris ve Süleymaniye kütüphanelerinde bulunan bu iki nüsha karşılaştırıldığında birebir kopya edilmediği görülmüştür.²⁸ Üçüncü olarak Farsça yazılmış olan *Behçetü'r-Rûh* adlı eserdir ki bu eserin Abdülmü'min B. Safiyyüddîn'e (ö.?) ait olduğu düşünülmektedir.²⁹ Son olarak Ahizâde Ali Çelebi'ye (ö.?) ait olduğu düşünülen *Risâletü'l Mûsikî fi'l Edvâr* adlı eser İstanbul Üniversitesi Türkçe yazmalar kataloğunda yer almaktadır.³⁰

İkinci bölüm *XV. Yüzyıl Öncesi, Sonrası Kaynaklarda ve Edvâr Kitaplarında Mûsikî, Çalgıların Sınıflandırılması ve Çalgılarda Sesin Oluşumu* başlığını taşımaktadır. Edvâr kitapları içinde mûsikî tarifi, çalgıların İslamiyet öncesi, sonrası ve günümüz kaynaklarında farklı sitemlere göre sınıflandırılmaları, çalgılarda ses üreten unsurlar anlatılmıştır. Bölüm sonunda dönemin akord için riayet edilecek kurallar ve bununla ilgili o dönemde kullanılan terimlere yer verilmiştir.

Üçüncü bölüm *XV. Yüzyıl Edvâr Kitaplarında Çalgılar* başlığını taşımaktadır. Edvâr kitaplarında adı geçen çalgıların ayrıntılarıyla anlatıldığı bölümdür. Çalgılar telli, nefesli ve vurmali olmak üzere üç ana başlık altında toplanmıştır. Telli çalgılar ise kendi içinde "mızraplı" ve "yaylı" olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Çalgıların adının geçtiği edvâr kitapları konu başında verilmiştir. Yine bu bölümde her grup çalgının ne şekilde sınıflandırıldığı da ayrıca bildirilmiştir.

Dördüncü ve son bölüm ise *XV. Yüzyılda Sosyal Hayatta Çalgılar* başlığını taşımaktadır. Bu bölümde edvâr kitapları içinde yer alan mûsikî ve çalgılarla ilgili hikâye ve rivayetlere, mûsikinin ve çalgıların insanlar üzerindeki etkileri, saz ve ses formları, sâzende ve hânendeler, sâzende ve hânende âdâbı, o dönem seyyahların döneme dâir verdikleri bilgiler, dönemin hocalarıyla tâlim etme şekli, enderûn ve haremde mûsikî hayatı konuları anlatılmıştır.

²⁸ Uslu, *Fatih Sultan Mehmed Döneminde Mûsikî ve Mecmûa-i Güfte*, s.97-98

²⁹ Recep Uslu, "Mûzik", *Fatih ve Dönemi*, T.K.H.V. Yay., İstanbul 2004, s.451

³⁰ Eser Nuri Özcan tarafından aranmış ancak bulunamamıştır

BİRİNCİ BÖLÜM

XV. YÜZYILDA EDVÂR MÜELLİFLERİ VE ESERLERİ

I- KIRŞEHİRLİ NİZAMEDDİN OĞLU YUSUF DEDE (ö.?)

Tam adı “Yûsuf İbn-i Nizamüddîn İbn-i Yûsuf-i Rûmî”dir. Aynı zamanda Kırşehirli Mevlevî ismiyle de tanınmaktadır. Kırşehrî'nin Mevlevî oluşundan başka hayatı hakkında fazla bir bilgiye rastlanmamıştır.³¹

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eseri:

Risâle-i Mûsikî: 1411 yılında yazılmıştır.³² Farsça yazılmış olan bu eserde Safiyyüddîn'in sistemi ele alınmıştır. Sultan II. Murad Hân'ın (1421-1444, 1446-1451) mûsikîye olan sevgisinden dolayı ona takdim edilmiştir.³³ Bu eser o dönemde resmi yazışma ve şiir dili olan Farsça ile yazılmış³⁴ ve halkın anlayabilmesi için 1469 yılında Harîrî bin Muhammed (ö.?) tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir.³⁵ XV. yüzyıl edvâr kitaplarından biri olan *Risâle-i Mûsikî* adlı eserin, Farsça yazılmış asıl nüshasının nerede olduğu bilinmemektedir.

Kırşehirli edvârında sazlarla ilgili bölümlerde ud, çeng, şeştâ, kanun, mûğni, ve ney'in adları geçmektedir. Şeştâ, kanun, mûğni hakkında bilgi verilmezken, ud, çeng ve ney sazının nasıl öğrenileceğinden bahsedilmiştir. Metinde çalgı çalmadan önce makam konusunu bilmek gerektiği vurgulanır. Yani önce teori sonra uygulama gelmektedir. Edvâr kitaplarında çalgılar kısmının sonda yer alması belki de bu nedene dayanmaktadır.³⁶

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 2000 yılında Ubeydullah Sezikli tarafından hazırlanmış olan “*Kırşehirli Nizâmeddin İbn*

³¹ Ubeydullah Sezikli, *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2000, s.39; Nilgün Doğrusöz, *Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvârı Üzerine Bir İnceleme*, Basılmamış Doktora Tezi, İ.T.Ü.S.B.E., İstanbul 2007, s.17

³² Bursalı Mehmed Tahir Efendi, *Osmanlı Müellifleri*, (Haz.: Fikri Yavuz, İsmail Özen), Meral Yay. İstanbul 1333, III, s.304

³³ Nuri Özcan, *Mûsikî Tarihi Ders Notları*, s.17

³⁴ Sezikli, *Kırşehirli Edvârı*, s.30

³⁵ Nilgün Doğrusöz, “Harîrî bin Muhammed'in Kırşehrî Edvar Çevirisinde Perdeler”, *İTÜ Dergisi*, IV, sy.1, 13

³⁶ Nilgün Doğrusöz, *Kırşehrî Edvârı*, s.122

Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî" adlı yüksek lisans tezidir. Bu çalışmanın dışında Ramazan Kâmioloğlu tarafından yapılan bir de yüksek lisans tezi bulunmaktadır. Ayrıca Harîrî bin Muhammed (ö.?) tarafından 1469 yılında Türkçeye çevrilmiş olan Kırşehirli'nin edvârı Nîlgün Doğrusöz tarafından sanatta yeterlilik tezi olarak çalışılmıştır.³⁷

II- HIZIR B. ABDULLAH (Ö.?)

Yapılan araştırmalarda Hızır b. Abdullah'ın yaşamına ait fazla bir bilgi bulunmamaktadır. 1430'lu yıllarda adını duyurmuştur.³⁸

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eseri:

Türkçe Kitabü'l Edvâr: Kapsamlı bir mûsikî nazariyatı kitabı olan eserini 1441 yılında Sultân II. Murad Hân'ın (1421-1444, 1446-1451) teşviki ile yazmıştır.³⁹ Bu eserin Hızır B. Abdullah'a ait olduğunu yine eserin medhiye kısmından sonraki bölümden öğrenmekteyiz.⁴⁰ Sultân II. Murad Hân'ın mûsikîye karşı olan fazlaca ilgisi ve sevgisi Hızır b. Abdullah'ın mûsikî eserinin takdimine vesile olmuştur.⁴¹ Hızır b. Abdullah evrendeki uyumlu düzen ile mûsikî arasında kurduğu bağlantıyı *İhvânü's Safâ*'ya kadar dayanan bir malzemeyi ve kanıtları kullanmıştır.⁴²

Kitabü'l Edvar adlı eserde mûsikî aletleri ile ilgili özel bir bölüme rastlanmamıştır. O dönemde kullanılan çalgıların düzenlerinin tarifî esnasında perde isimleri zikredilmiş ve makâmların icrasına göre sazın düzeninin değiştirildiği, tanbur gibi perdeli sazlarda iki perde arasına bir perde bağlamakla veya çeng, kanun gibi sazların tellerini yarım ses inceltip, kalınlaştırarak ara seslerin elde edilebileceği açıklanmıştır.

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 2001 yılında Binnaz Çelik tarafından Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde

³⁷ Bkz. Sezikli, *Kırşehirli Edvârı*; Ramazan Kamiloğlu, *Şehri Kırşehrî el-Mevlevi Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rumî'nin Risale-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirilmesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya 1998; Nîlgün Doğrusöz, *Kırşehrî Edvâr*

³⁸ Eugenia Popescu Judetz, *Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları*, Pan Yay., İstanbul 1996, s.79

³⁹ Nuri Özcan, *Mûsikî Tarihi Ders Notları*, s.18

⁴⁰ M. Sadreddin Özçimi, "Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l Edvâr", *Mûsikî Mecmûası*, sy. 466, s.61

⁴¹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi II*, 607

⁴² Judetz., s.79

hazırlanmış olan “*Hızır Bin Abdullah’ın Kitâbü’l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi*” adlı doktora tezidir.⁴³

III- ABDÜLKADİR MERÂĞÎ (Ö.1435)

XIV. yüzyıl ortalarında, çok sayıda âlim, edip ve şairin de yetişmiş olduğu, günümüzde İran sınırları içinde bulunan ve önemli Ortaçağ şehirlerinden biri olan Merâğa şehrinde dünyaya gelmiştir.⁴⁴ Mûsikî bilgini, bestekâr, nazariyatçı olmasının yanı sıra aynı zamanda şair, ressam (musavvir), hâfız, hattat ve hânende (gûyende)’dir.⁴⁵ Doğum tarihi kesin bilinmemekle birlikte 1350 ile 1360 yılları arasında olduğu sanılmaktadır.⁴⁶ Adı farklı kaynaklarda farklı biçimlerde söylenen Merâğî’nin Kâtip Çelebi’nin *Keşfü’z-Zunûn* adlı eserinde “Hâce Kemâleddîn Abdülkâdir bin Gaybî el-Merâğî” olarak bildirilmektedir.⁴⁷ “Hoca” ve “İbn Gaybî” olarak da tanınmaktadır.⁴⁸ Merâğî mûsikî ilmini babasından almış ve bu ilmi anlayan ve kabiliyetini geliştirmesinde yardımcı olacak kişilerin fazla olmadığından yakınmıştır.⁴⁹ 1435 yılında Herat’da ortaya çıkan veba salgınında vefat etmiştir. Nureddin Abdurrahman, Nizameddin Abdurrahim ve Abdülaziz adında üç oğlu vardır. En küçük oğlu olan Abdülaziz mûsikîye dair *Nekâvetü’l-Edvâr* adlı eseri yazmıştır. Abdülaziz’in oğlu, Merâğî’nin torunu Mahmud da mûsikîşinasdır ve *Makâsîdü’l-Edvâr* adlı eserin sahibidir.⁵⁰

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eserleri:

Abdülkadir Merâğî, içeriği birbirine benzer gibi görünse de aslında birbirlerini tamamlayan altı adet mûsikî eseri yazmıştır. Özellikle *Câmiü’l-Elhân* adlı eser günümüzde kullanılan, kullanılmayan sazlar ve kendi îcâdı olan çalgılar hakkında bilgi vermesi bakımından önemlidir.

⁴³ Bkz. Binnaz Başar Çelik, *Hızır Bin Abdullah’ın Kitâbü’l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2001

⁴⁴ Osman Gazi Özgüdenli “Merâğa”, *T.D.V.İ.A*, İstanbul 1999, XXIX, s.162

⁴⁵ Nuri Özcan, “Türk Mûsikîsinin Âbide Şahsiyetlerinden Abdülkâdir-i Merâğî”, s.900

⁴⁶ Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, Pan Yay., İstanbul 1986, s.19

⁴⁷ Kâtip Çelebi, *Keşfü’z-Zunûn*, Türk Vakfı Yurt Yay., IV, 1522

⁴⁸ Yılmaz Öztuna, “Abdülkâdir Merâğî”, *Türk Mûsikî si Ansiklopedisi*, İstanbul 1969, I, s.8

⁴⁹ Cemal Karabaşoğlu, *Abdülkâdir-i Merâğî’nin Makâsîdü’l-Elhân Adlı Eseri* Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2010,s.229-230

⁵⁰ Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.42-43

1- Kenzü'l-Elhân

Camiü'l-Ehân ve *Makâsüdü'l-Elhân* adlı eserlerinde *nağmeler hazinesi* anlamını taşıyan bu esere atıfta bulunduğundan, bu eseri daha önce yazmış olduğu anlaşılmaktadır. Herhangi bir nüshası henüz bulunamamıştır. Kâtip Çelebi de bu eseri kaydetmiştir. Ancak bu eseri görerek mi yoksa bir yerde okuyarak mı kaydettiği meçhuldür.⁵¹ Murat Bardakçı Tahran'da bulunduğu sırada bir mûsikî kitabının bibliyografyasında *Kenzü'l-Elhân* adlı eserin *Melik Kütüphanesi*'nde bulunduğu dair bir kayıt gördüğünü, ancak eseri etraflıca inceleyemediğinden kesin bir bilgiye ulaşmadığını söylemektedir.⁵²

2- Camiü'l-Elhân

Merâğî, *nağmeleri toplayan* anlamını taşıyan bu eseri, 1405 yılında Semerkand'da bulunduğu dönemde yazmıştır.⁵³ “*Bu fennin usulünü, fîrûunu ve kaidelerini içeren söz konusu kitabı, kerîm ve izzetli evlatları Nûreddin Abdurrahman ve Nizâmeddin Abdürrahim ta'lim etsinler diye te'lif ettiğini*” söylemiştir. Mukaddime, on iki kısım ve hatimeden meydana gelmiştir. Özellikle XV. yüzyılda kullanılmış olan çalgıların sınıflandırılması ve özelliklerinin anlatılmış olması bakımından çok önemli bir eserdir. Onuncu bölümün dördüncü kısmı *mûsikî aletlerinin adları ve mertebeleri* başlığını taşımaktadır.⁵⁴

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 2007 yılında Ubeydullah Sezikli tarafından Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış olan “*Abdülkâdir Merâğî ve Câmîü'l-Elhân'ı*” adlı doktora tezidir.⁵⁵

3- Makâsüdü'l-Elhân

Merâğî'nin *nağmelerin amaçları* anlamını taşıyan 1418 yılında Herat'ta yazmış olduğu bu eser, onun diğer eserlerinde işlediği mûsikî nazariyatının özeti niteliğindedir.⁵⁶ Mukaddime, on iki kısım ve hatimeden meydana gelmiştir. Hâtîme bölümünde mûsikî

⁵¹ Öztuna, *Türk Müsikîsi Ansiklopedisi*, s.8

⁵² Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.147-148

⁵³ Karabaşoğlu, s.29-30

⁵⁴ Sezikli, *Câmîü'l-Elhân*, s.86-88, 217

⁵⁵ Bkz. Ubeydullah Sezikli, *Abdülkadir Merâğî ve Câmîü'l-Elhân'ı*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2007

⁵⁶ Karabaşoğlu, s.38

aletlerinin isimleri ve detayları yer almaktadır.⁵⁷ Eserin içinde XV. yüzyılda kullanılan çalgıların isimleri, bu çalgıların şekil ve yapılarıyla birlikte akort biçimlerine dair bilgiler, mûsikî icrasında riayet edilmesi gereken hususlar ve hanendelik sanatının incelikleri anlatılmıştır.

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 2010 yılında Cemal Karabaşoğlu tarafından Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış olan “*Abdülkâdir-i Merâğî'nin Makâsıdu'l-Elhân Adlı Eseri*” adlı doktora tezidir.⁵⁸

4- *Şerhu'l-Edvâr*

Safiyüddîn Abdülmü'min el-Urmevî'nin *Kitabü'l Edvâr* adlı eserinin açıklamasıdır. Farsça olan bu eseri daha sonradan Ahmedoğlu Şükrullah Sultân II. Murad Hân'ın (1421-1444, 1446-1451) emriyle Arapça nüshasından Türkçe'ye tercüme etmiştir.⁵⁹

Eser üç bölüm olarak düzenlenmiştir. 1) Mukaddime 2) Makale 3) Hatime.

Mûsikî kavramının anlamı, mûsikînin konusu, mûsikînin ilkeleri, nağmelerin (notaların) edvârının şerhi hakkında; ritim edvârının şerhi konularını içermektedir. Merâğî bu eserde geçen konuların daha önce başka eserlerde anlatılmadığını vurgulamaktadır. Hatta bu iş ile uğraşan birçok mûsikîşinasın boşa vakit geçirdiğini de eklemektedir.⁶⁰

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 2009 yılında Kubilay Kolukırık tarafından Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış olan “*Abdülkâdir Merâğî ve Şerhu'l-Edvâr Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*” adlı doktora tezi çalışmasıdır.⁶¹

⁵⁷ Karabaşoğlu, s.102-103

⁵⁸ Bkz. Cemal Karabaşoğlu, *Abdülkâdir-i Merâğî'nin Makâsıdu'l-Elhân Adlı Eseri* Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2010

⁵⁹ Akdoğan, *Diyanet İlmi Dergisi*, s.142

⁶⁰ Kubilay Kolukırık, *Abdülkâdir Merâğî ve “Şerhu'l-Edvâr” Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E., Ankara 2009, s.174-176

⁶¹ Bkz. Kubilay Kolukırık, *Abdülkâdir Merâğî ve “Şerhu'l-Edvâr” Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E., Ankara 2009

5- *Risâle-i Fevâid-i Aşere*

Bu eser ikişer fasıllık on *fâide*'den meydana gelmiştir. 1.*Fâide* a- Hz. Peygamber (s.a.v.)'in güzel ses sanatı ile ilgili hadisleri b- On iki makam. 2.*Fâide* Yirmi dört şubenin açıklanması ve onların telin bölümlerinden çıkarılması. Yedi âvâze. 3.*Fâide* Meşhur ve benzer devrelerin rakamlarının açıklanması, tam toplamda dörtlü tabakaların açıklanması. 4.*Fâide* a- Dörtlüler b- Altı parmağın kullanılması metodu. 5.*Fâide* a- Tarîka yapma yolları b- Udla icrânın kuralları. 6.*Fâide* a- Mûsikî formları b- İntikal yolları. 7.*Fâide* a- Abdülkadir'in kendi buluşu olan îka devirleri b- Usûllerin icrası ile ilgili kurallar. 8.*Fâide* a- Hanendelik b- Terkîb, âvâze ve şubelerin münasebetleri. 9.*Fâide* a- Takrir ve mergûle çeşitleri b- Çalgıların tasnîfi. 10.*Fâide* a- Eskiden yaşamış ünlü müzisyenler b- Fârâbî ve Safiyyüddîn'in bazı görüşlerine itirazlar.

6- *Zübdetü'l-Edvâr*

Bu eserin Osmanlı Devleti'nin Tahran Büyükelçiliği müsteşarlarından Münif Bey tarafından İstanbul'a getirilerek Rauf yekta Bey'e hediye edildiği söylenmektedir. İranlı bibliyografilere göre ise bu eser aslında *Şerhu'l-Edvâr*'dır.⁶²

IV- AMASYALI AHMEDOĞLU ŞÜKRULLAH (Ö.1476?)

Şükrullah'ın doğum tarihiyle ilgili kesin bir bilgiye rastlanmamakla birlikte 1456 ile 1459 yılları arasında yazmış olduğu *Behçetü't-Tevârih* adlı eserini tamamladığı sırada yaşının yetmiş geçtiğini ve elli seneden beri Osmanoğulları'na dua ile meşgul olduğunu bildirmektedir. Bundan dolayı 1380'lerde doğduğu söylenebilir.⁶³ Kâtip Çelebi *Kesfü'z-Zünûn* adlı eserinde *Behçetü't-Tevârih* adlı eserin yazarının isminin “Şükrullah b.eş-Şihâb Ahmed er-*Rûmî*” olduğunu söylemektedir.⁶⁴ XV. yüzyılda Rûmî, Amasya ve Tokat çevresini içine alır. Bursalı Tahir Bey ise kaynak göstermeden yine Amasyalı olduğunu ifade etmektedir. Nihal Atsız, Tahir Bey'in bu malûmatın Amasya tarihi müellifi Hüsamettin Bey'den aldığını aktarmıştır.⁶⁵ Böylelikle birçok kaynak Amasyalı olduğuna işaret etmektedir. Sultân II. Murad Hân'ın (1421-1444, 1446-1451) teşviki ile mûsikîye dair eserler yazmıştır. Oğlu Ahmed

⁶² Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.41-43

⁶³ Murat Bardakçı, *Ahmed Oğlu Şükrullah*, Pan Yay., İstanbul 2008, s.XVI

⁶⁴ Kâtip Çelebi, *Kesfü'z-Zunûn*, s.247

⁶⁵ Nihal Atsız, *Dokuz Boy Türkler ve Osmanlı Sultanları Tarihi*, Arkadaş Yay., İstanbul 1939, s.1-2

Çelebi’de 1482 yılında Sultan Cem’in hizmetinde bulunmuştur.⁶⁶ Hangi yılda vefat ettiğine dair elimizde kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bursalı Tahir Bey 1489 yılında vefat ettiğini söylese de Şükrullah’ın yüz yaşına kadar yaşamış olması uzak bir ihtimaldir. Çünkü Şükrullah *Behcetü’l-Tevârîh* adlı eserinde yetmiş yaşını biraz geçmişken kocamışlıktan dolayısıyla duygularının azalmasından şikâyet etmiştir. Bundan sonra otuz yıl yaşaması pek kuvvetle muhtemel değildir.⁶⁷

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eseri:

Risâle Min İlmi’l-Edvâr: Şükrullah bu eserini Sultân Yıldırım Bayezid Hân’ın (1389-1402) oğlu İsa Çelebi için yazmıştır.⁶⁸ Eserin ilk on beş bölümü Urmevî’nin *Kitâbü’l-Edvârı*’nın tercümesi niteliğinde olup, daha sonraki bölümlerini de Sükrullah’ın çeşitli kaynaklardan faydalanarak elde ettiği mûsikî nazariyatı ve sazların yapımına dair bilgiler oluşturmaktadır. Sazların yapımıyla ilgili bölümler Hâsân Kâşânî’nin *Kenzü’l-Tuhaf* isimli eserindeki sazlar kısmıyla hemen hemen aynıdır. O döneme ait, çalgı yapımından bahseden ilk Türkçe kitap olması yönünden oldukça önemlidir. On altıncı fasıldan itibaren Türk mûsikîsinde kullanılan birçok mûsikî âletinin yapım teknikleri anlatılmaktadır. Ayrıca hangi âletin hangi ağaçtan daha iyi yapıldığı, tel yapım teknikleri gibi konular da eserde ayrıntılı olarak verilmiştir. Bu eser *Luthiyecilik*⁶⁹ mesleğini tanıtan eser olarak kabul edilebilir ve *Organoğrafi*⁷⁰ niteliğindedir.⁷¹

Şükrullah *Mûsikî Risâlesi* dışında beş eser daha yazmıştır. Farsça tarih kitabı *Behcetü’l-Tevârîh*, duâlar mecmuası *Câmi’ü’l-Da’avât*, Farsça din kitabı *Menhecü’r-Reşâd*, *Enîsü’l-Ârifin* ve kelâma dair *Kasîde-i Amâlî Şerhî*.⁷²

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 2007 yılında Ramazan Kamiloğlu tarafından Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanmış olan “*Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*” adlı

⁶⁶ Öztuna, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, II (2. Kısım), s.292

⁶⁷ Atsız, s.5

⁶⁸ Recep Uslu, “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Müzik Teorisi Eserleri”, *Türkler*, Ankara 2002, XXII, s.443

⁶⁹ Luthier: Telli ve yaylı çalgılar yapan sanatçı. Vural Sözer, “Luthier”, *Müzik Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 2012, s.143

⁷⁰ Organoğrafi: Çalgılar konusunda yayımlanan yapıtlar. Vural Sözer, “Organoğrafi”, *Müzik Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 2012, s.177-178

⁷¹ Ramazan Kamiloğlu, *Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî adlı Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E., Ankara 2007, s.46

⁷² Murat Bardakçı, *Ahmed Oğlu Şükrullah*, Pan Yay., İstanbul 2008, s.XXVII

doktora tezidir. Ayrıca yine bu eser üzerinde çalışmış olan Murat Bardakçı “Şükrullah’ın Risalesi ve 15. Yüzyıl Şark Müsîkîsi Nazariyatı: Açıklamalı, tenkidli metin ve tıpkıbasım” adıyla daha sonra kitap olarak yayınlamıştır.⁷³

V- ABDÜLAZİZ B. MERÂĞÎ (Ö. İST. FETHİNDEN SONRA-1503’DEN ÖNCE)

Abdülkadir Merâğî’nin üç oğlundan en küçük olanıdır. Diğer iki oğlunun isimleri Nûreddin Abdurrahman ve Nizâmeddin Abdurrahman (Abdurrahim)⁷⁴ babasının kitaplarında yer alırken, Abdülaziz’in adına rastlanmamaktadır. Bundan dolayı Abdülkadir Merâğî’nin yazmış olduğu kitaplardan sonra yani 1405’den sonra dünyaya geldiği düşünülebilir.⁷⁵ Bazı kaynaklarda Hâce Abdülaziz olarak karşımıza çıkmaktadır. Vefat tarihi kesin bilinmemekle birlikte İstanbul’un fethinden kısa bir süre sonra olduğu düşünülmektedir. Sultân II. Bayezid Hân (1482-1512) devri defterlerinde isminin geçmemesi, sadece oğlunun adının bulunması 1503 yılından önce öldüğünü göstermektedir.⁷⁶

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eseri:

Nekâvetü’l-Edvâr: Bu eserini Fatih Sultân Mehmed Hân’a (1444-1446, 1451-1481) ithaf etmiştir ve saraya alınmıştır.⁷⁷ Eser babasının yazdığı *Câmiü’l-Elhân* ve *Makâsîdü’l-Elhân* adlı eserlerin nerdeyse aynısıdır. Yine eser içerisinde kendi icat ettiği iki makamda yaptığı bestelerin sözleri yer almaktadır.⁷⁸ Bu eserin giriş kısmında kendisini “Abdülaziz bin el-merhûm’ul-magfur Hâce Kemâleddin Abdülkadir” şeklinde tanıtır. Kendisi gibi mûsikî bilgini ve *Makâsîdü’l-Edvâr* adlı eserin sahibi olan Mahmûd b. Abdülaziz’in babasıdır.⁷⁹

Abdülaziz b. Merâğî *Nekâvetü’l-Edvâr* adlı eserinde çalgılar hakkında bilgiye on birinci fasılda yer vermiştir. Bu bölümde hanendelik eğitiminin anlatılması, mûsikî aletlerinin

⁷³ Bkz. Ramazan Kamiloğlu, *Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî adlı Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi , A.Ü.S.B.E., Ankara 2007; Murat Bardakçı, *Ahmed Oğlu Şükrullah*, Pan Yay., İstanbul 2008

⁷⁴ M. Nazmi Özalp, *Türk Müsîkîsi Tarihi*, TRT Basılı Yayınlar Müd., Ankara 1986, I, s.134

⁷⁵ Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.42-43

⁷⁶ Recep Uslu, *Fâtih Sultan Mehmed Döneminde Mûsikî ve Mecmûa-i Güfte*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 2007, s. 32-34

⁷⁷ Nuri Özcan, “Abdülkâdir-i Merâğî”, *T.D.V.İ.A*, İstanbul 1999, I, s.243

⁷⁸ Uslu, *Fâtih Sultan Mehmed Döneminde Mûsikî ve Mecmûa-i Güfte*, s. 33

⁷⁹ Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.43

isimleri, nağmelerin tesiri, icracılar ve tasnif yapmanın yolları anlatılmıştır. Hâtime kısmında ise bu sanatı icra edenlerin isimleri ve ud ile icra edilen şedlerin açıklanması mevcuttur.⁸⁰

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 2010 yılında Ferdi Koç tarafından Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış olan “*Abdülaziz B. Merâğî ve Nekâvetü'l-Edvâr isimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri*” adlı doktora tezidir.⁸¹

VI- FETHULLAH MÜ'MİN ŞİRVÂNÎ (Ö.1486)

Tam adı “Fethullâh b. Ebî Yezîd b. Abdil'azîz b. İbrâhîm eş-Şâberânî eş-Şîrvânî eş-Şemâhî”dir. Bugün Azerbaycan sınırları içinde yer alan Şîrvani'nin Şemahi kasabasında 1417 yılı civarında dünyaya gelmiştir. Kâtip Çelebi *Keşfü'z-Zunûn* adlı eserinde adını “Şâh Fethullah eş-Şîrvânî” olarak vermektedir.⁸² Matematik, astronomi ve coğrafya âlimidir. İlk eğitimini babasından almıştır. Daha sonra tahsili için uzun seyahatler yapmıştır.⁸³ Vefat tarihi ile ilgili Kâtip Çelebi'nin *Keşfü'z-Zunûn* adlı eserinde aktardığına göre, Adudü'd-dîn Abdu'r-Rahmân ibn Ahmed el-Îcî adlı kelâm âlimi kişinin *El-Mevâkıf* adlı eserinin şerhinin baş tarafına talik yazan kişiler sıralanırken 891/1486 olarak bildirilmektedir.⁸⁴

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eseri:

Mecelle fi'l-Mûsîka: İstanbul kuşatmasına başladığı sıralarda mûsikî ilmi ile alakalı bu eserini Fatih Sultan Mehmed Hân'a (1444-1446, 1451-1481) sunmuştur.⁸⁵ Şîrvânî bu eserini kaleme alırken sesin fizik yapısı hakkında farklı görüşler bildirmiş ve Merâğî'yi bazı konularda eleştirmiştir.⁸⁶ Grek filozoflarının eserlerinden, Safiyyüddin el-Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvârî*'ndan, Merâğî'nin *Kitâbü'l-Edvârî*'a yaptığı şerh eserden, İbn Sînâ'nın *eş-Şifâ* ve *en-Necât* adlı eserinden, Hârizmî'nin *Mefâtihu'l-ulûm* adlı eserinden, Nasîrüddîn-i

⁸⁰ Ferdi Koç, *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâğî ve “Nekâvetü'l-Edvâr” İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E, Ankara 2010, s.94

⁸¹ Bkz. Ferdi Koç, *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâğî ve “Nekâvetü'l-Edvâr” İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E, Ankara 2010

⁸² Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-Zunûn*, I, s.103

⁸³ Bayram Akdoğan, *Fethullah Şîrvânî ve Mecelletü'n fi'l-mûsikâ Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E, Ankara 1996, s.4-6

⁸⁴ Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-Zunûn*, IV, 1514

⁸⁵ Cemil Akpınar, “Fethullah eş-Şîrvânî”, *T.D.V.İ.A*, İstanbul 1999, XII, 463-464

⁸⁶ Özergin, “Geç Ortaçağ Klâsik Mûsikîsinde Ezgi Dizileri”, II, 6

Tûsî'nin *Ahlâk-ı Nâsirî* ve *Şerhu'l- İşârât* adlı eserinden yararlanmışır.⁸⁷ Mûsikîye dair bir eğitim almamış, mûsikînin âmeli kısmını günah kabul etmiş ve enstrüman çalmaya karşı çıkmıştır. Mûsikî nazariyatı kitabı yazmasının sebebi ise müspet ilimlere hizmet etme duygusudur. Ayrıca kelâm, tefsîr, astronomi ve matematik ile ilgili on iki eseri bulunmaktadır.⁸⁸

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 1996 yılında Bayram Akdoğan tarafından Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış olan "*Fethullah Şirvanî ve Mecelletu'n fi'l- Mûsika Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*" adlı doktora tezidir.⁸⁹

VII- ABDURRAHMAN CÂMÎ (Ö.1492)

Tam adı "Nûrüddîn Abdurrahmân b. Nizâmeddîn Ahmed b. Muhammed el-Câmî"dir. Nakşibendî tarikatına mensup İranlı âlim ve şair olduğu bildirilmiştir. "Molla Câmî" olarak da anılmıştır. 817/1414 yılında Horasan'ın Câm şehrinin Harcird kasabasında doğmuştur. Câmî'nin Hüseyin Baykara devrinden Ali Şîr Nevâî ve Süheylî gibi şairlerle dostluğu vardır.⁹⁰ Özellikle Ali Şîr Nevâî'nin Câmî'ye olan hayranlığı ve duyduğu hürmetten dolayı Câmî'nin de mensup olduğu Nakşibendiyye tarikatına girmesine sebep olmuştur.⁹¹ Farsça, Arapça olmak üzere manzum ve mensur birçok edebî eseri bulunmaktadır. 1492 yılında Herat'ta vefat etmiştir.⁹²

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eseri:

Risâle-i Mûsikî: 1485 yılında kaleme almıştır.⁹³ 1935 yılında Rauf Yektâ Bey tarafından Farsçadan Osmanlıcaya çevrilmiştir. Günümüze sayfaları eksik olarak ulaşmıştır.⁹⁴ Abdurrahman Camî *Mûsikî Risalesi* adlı eserini iki kısma ayırmıştır. "*İlm-i Te'lif*" kısmında makamat ilmini yani makamların oluşumunu anlatmaktadır. "*İlm-i İkâ*" yani kısmında ise

⁸⁷ Cemil Akpınar, "Fethullah eş-Şirvânî", *T.D.V.İ.A*, İstanbul 1999, XII, 466

⁸⁸ Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsika*, s.12-16

⁸⁹ Bkz. Bayram Akdoğan, *Fethullah Şirvanî ve Mecelletü'n fi'l-mûsikâ Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E, Ankara 1996

⁹⁰ Ömer Okumuş, "Câmî, Abdurrahman", *T.D.V.İ.A*, İstanbul 1999, VII, 94-99

⁹¹ Günay Kut, "Ali Şîr Nevâî", *T.D.V.İ.A*, İstanbul 1999, VII, 94-99

⁹² Okumuş, VII, 94-99

⁹³ Okumuş, VII, s.94-99

⁹⁴ Kenan Verdemir, *Câmî'ye Ait Risâle-i Mûsikî'nin Rauf Yekta Bey Tarafından Çevirisi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü.S.B.E., İstanbul 1998, s.1

düzümler yani ritimlerin bir araya gelerek usulleri oluşturmasını anlatmaktadır. Ancak bu kısım çevirinin orijinalinde yoktur.

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 1998 yılında Kenan Vardemir tarafından İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış olan “*Câmî'ye Ait Risâle-i Mûsikî'nin Rauf Yekta Bey Tarafından Çevirisi*” adlı yüksek lisans tezidir.⁹⁵

VIII- LÂDİKLİ MEHMED ÇELEBİ (Ö.1494?)

Eserlerinin mukaddimesinde tam adı “Feyekulu'l Abdül Fakîr Muhammed bin Abdülhamîd el-Lâdikli” olarak geçmektedir.⁹⁶ Bursalı Mehmed Tahir Efendi Abdülmecid Efendi'nin oğlu olduğunu belirtse de⁹⁷ kendi eserlerinde babasının adı Abdülhamid olarak geçmektedir. İsminden anlaşılacağı üzere Lâdik kasabasında doğmuştur.⁹⁸ Dinî ilimler yanında Arapça ve Farsça da öğrenmiştir. Şehzâde Bayezid'in Amasya valiliği sırasında onun çevresinde yer almıştır. Bayezid'in tahta geçmesinden sonra İstanbul'a giderek müderrislik yapmıştır.⁹⁹ Vefat tarihi kesin bilinmemekle birlikte 1400'lü yılların sonu 1500'lü yılların başı olduğu düşünülmektedir.¹⁰⁰

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eserleri:

1- Zeynü'l-Elhân: Mûsikîye dair yazmış olduğu *Zeynü'l-Elhân fi ilmi't-Te'lif ve'l-Evzân (Beste ve ölçü ilminde melodilerin süslenmesi)* önce 1483 yılında Arapça olarak yazılmış bir yıl sonra Türkçe olarak yazılıp Sultân II. Bayezid Hân'a (1482-1512) takdim edilmiştir. Bu eserinde çalgılarla ilgili fazla bir bilgi bulunmamaktadır.

⁹⁵ Bkz. Kenan Vardemir, *Câmî'ye Ait Risâle-i Mûsikî'nin Rauf Yekta Bey Tarafından Çevirisi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü.S.B.E., İstanbul 1998

⁹⁶ Rauf Yekta, “Lâdikli Mehmed Efendi”, *Mûsikî Mecmûası*, (Haz.: İsmail Akçay), sy.454, s.13

⁹⁷ Bursalı Mehmed Tahir Efendi, I, 384

⁹⁸ Lâdik'in neresi olduğu konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. İsmail hakkı Uzunçarşılı (Osmanlı Tarihi II, s.608) Ladik'in Denizli iline bağlı olduğunu; Yılmaz Öztuna (T.M.A., II, s.20) Samsun'un kazası olduğunu; Rauf Yekta (Mûsikî Mecmûası, yıl:49, sy.454, s.13) Amasya iline bağlı olduğunu belirtir. Ancak Recep Uslu (T.D.V.İ.A, XXVIII, s.449) o dönemde Amasya sancağı günümüzde Samsun iline bağlı Lâdik kasabasında dünyaya geldiğini, diğer belirtilen yerlerin doğru olmadığını söylemektedir.

⁹⁹ Recep Uslu, “Mehmed Çelebi, Lâdikli”, T.D.V.İ.A, İstanbul 1999, XXVIII, 449

¹⁰⁰ Hakkı Tekin, *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*, Basılmamış Doktora Tezi, N.Ü.S.B.E., Niğde 1999, s.38

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 2002 yılında Ahmet Pekşen tarafından İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış olan “*Zeynü'l-Elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması*” adlı yüksek lisans tezidir. Bu çalışmanın dışında 1982 yılında Ruhi Kalender tarafından yapılan bir de doktora tezi bulunmaktadır.¹⁰¹

2- er-Risaletü'l-Fethiyye: *Fetih Risâlesi* anlamını taşıyan, mûsikî nazariyatıyla ilgili ikinci eseridir. Yine Sultân II. Bayezid Hân'a (1482-1512) takdim edilmiştir.¹⁰² Eserin yazımı fetihlere rastladığından bu isim verilmiştir. Eser mûsikînin tanımı, nağme, lahn, nasıl beste yapılacağı, telli ve nefesli çalgılar, makâm ve ikâ konularını içermektedir.¹⁰³

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 1999 yılında Hakkı Tekin tarafından Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış olan “*Lâdikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*” adlı doktora tezidir.¹⁰⁴

Mûsikî eserlerinin yanı sıra *Zübdetü'l-beyân* adlı mantık eserinin de sahibidir. İki mûsikî eserinden önce müderrislik yaptığı dönemlerde Türkçe mantık eseri olmadığını görerek kaleme almıştır.¹⁰⁵

IX- KADIZÂDE TİREVÎ (Ö.1494)

Babasının Kastamonu'da kadılık yapmasından dolayı “Kadızâde”, Tire'deki müderrisliği sırasında üne kavuştuğundan “Tirevî” ismini almış ve “Kadızâde Tirevî” olarak anılmıştır. Fatih Sultan Mehmed döneminde önce İstanbul'a daha sonra Bursa'ya kadı olarak tayin edilmiş, 1494 yılında Bursa'da vefat etmiştir.¹⁰⁶

¹⁰¹ Bkz. Ahmet Pekşen, *Zeynü'l-Elhân İsimli Eserin Metince Sözlük Çalışması*, Basılmamış Doktora Tezi, İ.Ü.S.B.E., İstanbul 2002; Ruhi Kalender, *XV. Yüzyılda Mûsikî Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynü'l-Elhân Fi İlmi't-Tel'if Ve'-Evzan (Mehmed Çelebi Lâdikli)*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E., Ankara, 1982

¹⁰² Uslu, *T.D.V.İ.A.*, XXVIII, 449

¹⁰³ Tekin, s.247-250

¹⁰⁴ Bkz. Hakkı Tekin, *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*, Basılmamış Doktora Tezi, N.Ü.S.B.E., Niğde 1999

¹⁰⁵ Uslu, *T.D.V.İ.A.*, XXVIII, 449

¹⁰⁶ Nuri Uygun, *Kadızâde Tirevî ve Mûsikî Risalesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1990, s.15

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eseri:

Mûsikî Risalesi: Türkçe olarak yazılmış mûsikî nazariyatı konusundaki önemli eserlerden biridir. Eseri incelediğimizde çalgılar konusunda fazla bir bilgi bulunmadığı görülmüştür. Makam konusunu anlatırken tam olmayan aralıkların çeng, kanun, miskal, tanbur ve ney gibi sazlarda ne şekilde ayarlanacağı bilgisini vermiş, “*ehl-i nefes isen ehline müracaat et*” diyerek ney sazındaki tam olmayan aralıkların durumunu açıklamıştır.¹⁰⁷

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 1990 yılında Nuri Uygun tarafından Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanmış olan “*Kadızaade Tirevî ve Mûsikî Risâlesi*” adlı yüksek lisans tezidir.¹⁰⁸

X- ALİ ŞAH B. HACI BÜKE (Ö.1500)

Hayatı hakkında fazla bilgiye rastlanmamakla birlikte Herât’da Hüseyin Baykara ve veziri Ali Şîr Nevaî’nin himayesinde yetişmiş ve ün kazanmıştır. Merâğî *Câmiu’l-Elhân* adlı eserinde nevbet-i müretteb formunu anlatırken “...*güzel okuyucular (icrâcılar), tasnîf üstatları ve tasnifçi Hâce Raziüddîn Rıdvânsah, Üstat Ömer Sah, Üstat Bûke, Nur Sah ile diğer telli ve nefesli çalgı üstatları da hazır bulunarak ilmî ve amelî müzik konuları tartışmaktaydılar*” diyerek “*Üstat Bûke*”nin adını vermektedir.¹⁰⁹ Nebbet-i müretteb formu 1377 yılında bestelenmiştir. Ali Şîr Nevaî’nin 1441 yılında doğmuş olması ve Alişah’ın *Mukaddimetü’l-Usûl* adlı eserini Ali Şîr Nevaî’ye takdim etmesi göz önüne alındığında burada adı geçen şahsın Alişah olması muhtemel değildir.¹¹⁰

¹⁰⁷ Uygun, *Mûsikî Risâlesi*, s.43

¹⁰⁸ Bkz. Nuri Uygun, *Kadızaade Tirevî ve Mûsikî Risalesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1990

¹⁰⁹ Sezikli, *Câmiu’l-Elhân*, s.250

¹¹⁰ Ahmet Çakır, *Alişah b. Hacı Bûke (?-1500)’nin Mukaddimetü’l-Usûl Adlı Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1999, s.7

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eserleri:

1- Mukaddimetü'l-Usûl: Ali Şîr Nevâî'ye takdim ettiğini eserin içerisinde belirtmektedir. Alişah bu eserinde özellikle sazlarla ilgili, sazlarla eserleri seslendirebilme ilmi ve sazların müzikal özellikleri gibi iki konuya değinmiştir.¹¹¹

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 1999 yılında Ahmet Çakır tarafından Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış olan “*Alişah B. Hacı Bûke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*” adlı doktora tezidir.¹¹²

2- Usûlü'l-Vusûl: *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eserin tefsiri ve şerhi mahiyetindedir ancak günümüze ulaşmamıştır. *Mukaddimetü'l-Usûl'de* bu eserin varlığından söz edilmiştir. Ali Şîr Nevâî bu eseri mûsikî öğrenen Kul Mehmet için yazdığını belirtmiştir.¹¹³

XI- BEDRİ DİLŞÂD (Ö.1506?)

Hayatı hakkında *Murâd-nâme*'de tespit edilen bilgilerden daha fazla bir şey yoktur. Asıl adı “Mahmud İbni Muhammed Dilşâd Şirvanî”dir. Aslen Şirvânî'dir. Doktor ve şairdir.¹¹⁴ Sadeddin Nüzhet Ergun, Bedri Dilşâd isminin aslında takma bir ad olduğunu belirtmektedir.¹¹⁵ Doğum tarihi (807/1404-1405) *Murâd-nâme* üçüncü varakta geçen şu beyitten tahmin edilmektedir:

*Anun hicretinden sekiz yüz yidi
Geçinecek bana Tanrı var ol didi
Çün ol Hayy u Kayyûm virdi vücûd
Ki ilm ehli bilinden irdi vücûd*¹¹⁶

¹¹¹ Çakır, s.15, 102

¹¹² Bkz. Ahmet Çakır, *Alişah b. Hacı Bûke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1999

¹¹³ Çakır, s.6

¹¹⁴ Mahmud Karakaş, *Müsbet İlimde Müslüman Âlimler*, Kült. Bak. Yay., Ankara 1991, s.476

¹¹⁵ Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Şairleri*, İstanbul, II, 761

¹¹⁶ Âdem Ceyhan, *Bedr-i Dilşad'ın Murâd-Nâmesi*, M.E.B. Yay., İstanbul 1997, I, 23

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eseri:

Murâd-nâme: Ziyâroğulları'ndan Emîr Unsurü'l-Maâlî Keykavus tarafından yazılmış olan *Kâbus-nâme* adlı Farsça mensûr eserin, Türkçe manzûm tercümesidir. Ancak Bedr-i Dilşâd bunun tamamen tercüme bir eser olmadığını şu cümlesiyle ifade etmiştir: “*Yazdım, beyân eyledim, şerh eyledim, nazm eyledim*”. Yaptığı değişiklikler ve eklediği ilavelerle bu eserin te’lif denebilecek genişlikte olduğu görülmektedir.¹¹⁷ Sultân II. Murad Hân’a (1421-1444, 1446-1451) ithafen 1427 yılında hazırladığı ve elli bir bölümden oluşan ahlâki nasihatnâme özelliğindeki bu eserin otuz dördüncü bölümü mûsikî konusunu işlemiştir. Bu bölüm “*Bâb-ı Siveçehârum Ender Fenn-i Mûdikî ve Âdâb-ı Sâzedegî ve Gûyendegî*” yani “*Mûsikî Sanatı, Çalgıcılık ve Söyleyicilik Adabı*” olarak isimlendirilmiştir.

Mûsikî ilmi, makamlar, günün saatlerine göre çalınacak perdeler ve usûller hakkında bilgi verdikten sonra, bölüm sonunda çalgıcılık adabı konusuna değinmiştir.¹¹⁸

Bu eserle ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 1997 yılında Adem Ceyhan tarafından hazırlanmış ve Ankara’da basılmış olan “*Bedr-i Dilşâd’ın Murâd-nâme’si*” adlı doktora tezidir. Bu eserin mûsikîye ayrılmış olan otuz dördüncü bölümü kullanılmıştır.¹¹⁹

XII- SEYDÎ (Ö.? II. BAYEZİD DÖNEMİ)

Sultân II. Bayezid (ö.1512) zamanında yaşamıştır ancak kimliği konusunda bilgi bulunmamaktadır.¹²⁰

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eseri:

el-Matla’: Suphi Ezgi önce bu eseri *Murâd-nâme* adındaki eserin mûsikî bölümü olarak düşünmüş ve öyle adlandırmıştır. Ancak daha sonra Muammer Kemal Özergin eseri araştırmış ve müstakil bir eser olduğunu bildirmiştir. Eserin müellifi tam olarak belli değildir. Başlıca biyografik kitaplarda da böyle bir şahsa rastlanmamıştır. Ancak müellifin, eser

¹¹⁷ Âmil Çelebioğlu, “Kabus-nâme Tercümesi Murâd-nâmey’ye Dâir”, *Türk Kültürü*, İstanbul 1978, sy.192, s.720-721

¹¹⁸ Ceyhan, I, 149-150; II, 722

¹¹⁹ Bkz. Adem Ceyhan, *Bedr-i Dilşâd’ın Murâd-Nâmesi*, M.E.B. Yay., İstanbul 1997, I

¹²⁰ Özcan, *Mûsikî Tarihi Ders Notları*, s.18

içerisinde birçok yerde “Seydî” mahlasını kullandığı görülmektedir. Eserin tam adı bütün nüshalarda az farkla “*el-Matla‘ fî Beyânil-Edvâr Ve’l-Meka-mât ve fî İlmi’l-Esrâr ve’r-Riyâzât*” olarak geçmektedir.

Bir bölümü düz yazı, bir bölümü de şiir biçiminde olan eserin içeriği Türk mûsikîsi’ndeki makamlar, âvazeler, şûbeler, terkîbler, düzenler ve bazı çalgıları öğrenme yollarıdır. Surnâ, miskal, erganûn, şehsâz, kânûn, mugnî, santur, diblûn, çenk-i çerkesî, tanbur, kemençe, rebâb gibi sazların adlarını zikretmiş, çeng, ud, şeştâ, nây için de nasıl talim edileceği hakkında bilgi vermiştir.¹²¹

Seydî’nin *el-Matla‘* adlı eserle ilgili yapılmış ve bizim tezimize de kaynak olarak kullandığımız çalışma, 1988 yılında Mithat Arısoy tarafından Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanmış olan “*Seydî’nin el-Matla‘ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*” adlı yüksek lisans tezidir.¹²²

XIII- MAHMUD B. ABDÜLAZİZ (Ö.1526)

Merâğî’nin üç oğlundan en küçüğü *Nekâvetü’l-Edvâr* adlı mûsikî nazariyatı eserinin sahibi Abdülaziz’in oğlu yani Merâğî’nin torunudur. “Abdülkâdirzâde Derviş Üdî” lakabıyla tanınan Mahmud b. Abdülaziz, Sultân II. Bayezid Hân (1482-1512) döneminde yaşamıştır.¹²³

Mûsikîye Dair Yazmış Olduğu Eseri:

Makâsîdü’l-Edvâr: Mahmud da babası Abdülaziz gibi Abdülkâdir-i Merâğî’nin kitaplarından faydalanmıştır. *Makâsîdü’l-Edvâr* adlı eser Nuruosmânîye Kütüphanesinde yanlış olarak *Muhtasar fî İlmi’l-Mûsikî* olarak bulunmaktadır.¹²⁴

Makâsîdü’l-Edvâr adlı eserde sazlarla ilgili özel bir kısım oluşturulmamış fakat eserin bölümleri içerisinde sazlardan bahsedilmiştir. Kendisinden önce icat edilmiş olan ûd-ı kadîm, ûd-ı kâmil ve ûd-ı ekmel sazlarına ilave olarak kendisinin icat etmiş olduğu yedi telli ûd-ı mükemmel ve sâz-ı kâsât- çîmî’den de bahsedilmiştir. Mahmud B. Abdülaziz eser

¹²¹ Mithat Arısoy, *Seydî’nin el-Matla‘ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1988, s.3

¹²² Bkz. Mithat Arısoy, *Seydî’nin el-Matla‘ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1988

¹²³ Özcan, *T.D.V.İ.A*, I, s.243-244

¹²⁴ Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.43

hakkında bilgi verirken kısa ve özlü olan bu kitabının bir mukaddime ile sekiz bölümden oluştuğunu, ikinci bölümün de müzik âletlerinden çıkan sesin sonradan kazandığı niteliğe, ayrıca tizlik ve pestlik sebeplerine dair olduğunu bildirir.¹²⁵

Bu edvârla ilgili yapılmış ve bizim de tezimizde kaynak olarak kullandığımız çalışma 2011 yılında Zinnur Kanık tarafından Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanmış olan “*Mahmud Bin Abdülaziz'in Makasidü'l-Edvâr Adlı Eseri*” adlı doktora tezidir.¹²⁶

¹²⁵ Muhammet Zinnur Kanık, *Mahmud Bin Abdülaziz'in “Makasidü'l-Edvâr” Adlı Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2011, s.33

¹²⁶ Bkz. Muhammet Zinnur Kanık, *Mahmud Bin Abdülaziz'in “Makasidü'l-Edvâr” Adlı Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2011

İKİNCİ BÖLÜM

XV. YÜZYIL ÖNCESİ, SONRASI KAYNAKLARDA VE EDVÂR KİTAPLARINDA MÛSİKÎ, ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI VE ÇALGILARDA SESİN OLUŞUMU

I- MÛSİKÎ

Türkler tarih boyunca mûsikînin içinde olmuşlardır. Eski Uygur medeniyetinden kalan eserler arasında mûsikî aletlerinin çeşitliliği bunun kanıtıdır. Orta Asya Türk kavimlerinde gittikleri her yerde çalgılarını yanlarında götürdükleri, çeşitli mûsikî merasimi yaptıkları bilinmektedir. Anadolu'da çalgı kıymetli eşya gibi saklanmış, hatta namusun işareti olarak görülmüştür.¹²⁷

Türklerin ve Moğolların müzik aletlerinden çıkardıkları nağmeler “kökî/kök/gök”, gırtlaktan çıkardıkları nağmeler ise “ır” veya “dule” olarak isimlendirilmiştir.¹²⁸ Özellikle Hıtaylar her nota topluluğunu kaydetmişler, kök dedikleri bu nağmelerin her birine özel bir ad vermişlerdir. Bu kökler üç yüz altmış adettir. Bunların içinde en güzeli ise, Arslan Çep'dir. Diğer meşhurlarının adları ise; Uluk Kök, Mahdum, Yûriş, Bustârgû, Kulâdû Çantay, Hınsây, Şendâk, Kutanguva'dır. Bu köklerin akord toplulukları nevâ, bûselik ve uşşâkdır. Bâzıları remel, bazılarıysa muhammes devrindedir.¹²⁹

Edvâr kitapları müellifleri sanat dalları içerisinde mûsikînin en üstün sanat dalı olduğunda hemfikirdirler. Ve eserlerinde bu konuyla ilgili bilgiler mevcuttur. Mûsikî ilminin “adl sûreti” yani eşitlik ve dengesi olmasından dolayı diğer ilimlerden daha üstün görülmüştür. Bu da devirlerin ve savtların birbiri ile uyumlu olmasını sağlamaktadır. Geri kalan diğer sanat dalları “ecsâm-ı tabî”nden yani cisimlerden meydana gelir ve onları insanlar yaratılmıştır. Hâlbuki mûsikî ilmi rûhani bir cevherle ortaya çıkar ve mûsikîyi işitenler rûhani lezzet alırlar.¹³⁰

¹²⁷ Hedwig Usbeck, “Türklerde Mûsikî Aletleri”, *Mûsikî Mecmûası*, sy.235, s.22

¹²⁸ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.262; Karabaşoğlu, s.224

¹²⁹ Karabaşoğlu, *Makasıdü'l-Elhân*, s.224

¹³⁰ Ramazan Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve “Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E., Ankara 2007, s.42-43

Bu ilmin kurucusu ve müziği matematiksel oranlarla açıklayan kişi Pythagoras (M.Ö. V. yüzyıl) olarak kabul edilmiştir. Eflatûn (Platon) (M.Ö. IV. yüzyıl), Aristoteles (M.Ö. IV. yüzyıl) ve Batlamyus (M.S. II. yüzyıl) bu ilme hâkim olmuştur. Daha sonra gelen mûsikî âlimleri de bunların tasniflerini kabul etmiş ve uygulamışlardır. Davud Peygamber (a.s.) Allah'tan dilek dilediği zamanlarda bu sazların bazısı ile niyaz etmiştir. Müminler mescitlerde ve ziyaretlerde farklı makamlarla Kur'an okumuşlardır. Bazı kişiler gönül yumuşaklığından ağlamış, feryad etmiş hatta kıyafetlerini parçalamışlardır. Eflatûn, “*kim müziğe kendini vererek dinlerse mest olup coşacağını*” söylemektedir.¹³¹

Mûsikî ilmi ilk olarak Yunan halkı içinde daha sonraları İnan kavminde (Fars) ve ondan sonra Arap, Rûm kavmi ve Osmanlı Devleti'nde meşhûr olmuştur. Padişahlar dahi bu ilme ilgi göstermiş ancak cahiller nazarında pek rağbet görmemiştir. Cahiller âlimlerin düşmanıdır. Böylelikle bu fenle uğraşanlara da değer vermemişlerdir.¹³²

Mûsikî ilminin bazı ilkeleri “mütearife ilimler” yani matematik ve mantık ilmi içerisinde yer alır. Matematik ilminin esası da dört ilimdir; “Hendese (Geometri)” ilmi, “Hey'et (Astronomi)”, “Adet İlmi (Aritmetik)” ve “Te'lif (Mûsikî) ilmidir” ki, en büyük olanı Te'lif yani Mûsikî ilmidir. Mûsikî ilmi de on iki kısma ayrılır ve bu on iki kısım içerisinde “İlmu İttihâzi Âlâti'l-Elhân” mûsikî aletleri edinme bilgisidir. Bugün kü karşılığı ise fizik ilmidir. Mütearife ilimleri bölüm bölümdür. Mûsikî aletlerinin nasıl kullanılacağı konusu da bu bölümlerden biridir.¹³³

Kâtip Çelebi *Keşfü'z-Zünûn* adlı eserinde, *er-Risaletü'l-Fethiyye*'nin yazarının “*Müzik matematikle ilgili bir ilimdir, bu ilimde melodinin nasıl kompoze edileceğinin bilgisinin ortaya çıkması için uyuşmama bakımından melodi ve ölçü ve bunun yokluğu bakımından nakarat arasında geçen zamanların durumları araştırılır*” dediğini bize aktarmaktadır.¹³⁴

¹³¹ Çelik, s.181; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.43

¹³² Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.44

¹³³ Karabaşoğlu, s.106-107; Kolukıncı, s.172, 183; Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsika*, s.190; Tekin, s.52; Arısoy, s.8

¹³⁴ Kâtip Çelebi, IV, 1521

Bu ilmin riyazî ilimler içinde yer aldığı Seydî'nin *el-Matlâ* adlı eserinin mesnevî olarak yazılmış bölümlerinde şöyle açıklanmıştır:

*“Elâ iy tâlib-i ilm-i riyâzî, bu fende keşfi hall it itirazî
Sor esrâr-ı dekâyık keşfine râh, sülûkünde ol riyâzilerle hem-râh
Rumûzın ilm-i edvârun beyân it, dekâyık-ı makâmâtı ayân it
Ne yirden ki ehl-i perde açâ râzî, sen ol yirden gel âgâz eyle sâzî
Ki biline makâmâtun usûlî, muhatta mahrecinden nîce yolu
Şular kim sûz-i ışkîle oldu dem-sâz, gerekdür dinleye âvâze-i sâz
Ki tâ göz yâşıla odunı îde teskîn, bûla şûrîdelikte lahza temkîn
Bu ilmî ger dilersen bilesin key, riyâzat cübbesînî egnüne gey
Sözün nâyına Seydî bigi ur dem, dilersen ola sözün ûda hem-dem
Bu sazı şol çalar kim ola murtâz, bu sözi şol tuyar avn ide feyyâz
Zirâ bu ilmdürür hevâyî, bulur ehl-i riyâzat bu atâyî
Kamû ilmî yazıp okudı her cân, bu ilmî yazmaga olmadı imkân”¹³⁵*

II- İSLAMİYET ÖNCESİ VE SONRASI YAZILI KAYNAKLARDA ÇALGILAR

Çalgıları inceleyen ilim dalına “Organoloji” adı verilmiştir. Yunanca “Organon”, Latince “Organum”dan gelmektedir.¹³⁶ Ortaçağ Avrupası’nda kilisede kullanılan “org” müziğin yapıldığı alettir. Bu dönemde org çalgı ile özdeşleşmiş ve çalgı bilimi de “org”dan türetilmiştir.¹³⁷

İnsanoğlunun çalgıyı nasıl icat ettiği ile ilgili farklı görüşler vardır. En eski basit tiplerinin tabiattaki sesleri taklitten çıktığı ve insanoğlunun sesine eşlik edebilecek niteliğe sahip olduğu düşünülebilir. Zaman içerisinde bazı çalgılar unutulmuş yerine yeni çalgılar gelmiş, bazı çalgılar da geliştirilmiştir. Meselâ, düdük’ten flütler, iptidai balaban’dan obua, eski çeng’den arp geliştirilmiştir. Çalgı tarihinin önemli kaynaklarından biri geçmiş dönemlerden kalan kabartmalar, resimler, heykeller minyatürlerdir. Ayrıca yazılı kaynaklar,

¹³⁵ Arısoy, s.8-9

¹³⁶ Orhan Nasuhioğlu, “Çalgılar”, *Mûsikî Mecmûası*, sy.445, s.10

¹³⁷ Veyis Yeğin, <http://www.musikidergisi.net/?p=1472>, (Erişim Tarihi: 12.02.2015)

efsaneler, hikâyeler ile geçmişin pek çok çalgısını bu şekilde tanıyabildiğimiz gibi aynı zamanda çalma tekniklerini de öğrenebilmekteyiz.¹³⁸

Milattan önceki yüzyıllarda Yakın-Doğu'da kullanılmış çalgılardan bazıları Tevrât ve İncil'de de yer almaktadır. Hint kültürü yazılı kaynakları da önemli kaynaklardan biridir. Doğuda Çin kültürü yazılı kaynaklarında ise aynı zamanda Türklerin mûsikî hayatına ve çalgılara ait bilgiler tespit edilmiştir. Eski Greklerde o bölgenin mûsikî hayatı hakkındaki bilgiler günümüze ulaşmıştır.¹³⁹

Çalgıların ilk ortaya çıkışında Orta Asya da önemli bir rol oynar. Türk mûsikîsi köken itibarıyla anayurt Orta Asya'ya dayanmaktadır. Türkler için mûsikî ve oyun iç içe girmiş bir kavramdır. İslâmiyet öncesinde “kam” adı verilen Türk Şamanların dini törenlerinde def, davul, kopuz gibi enstrümanlar kullanmışlardır.¹⁴⁰ Göktürk devletine ait yazılı anıtlar *Orhun Kitabeleri*¹⁴¹ Türklerin ilk yazılı kayıtlarından biridir. Askeri mûsikî'nin ilk örneklerini de Orhun Kitabelerinden öğrenebiliyoruz. Daha sonra Kaşgarlı Mahmud'un *Divan-ı Lûgatü't-Türk* adlı eserinden Türklerin savaşlarda davul, kös, boru vb. gibi müzik aletleri kullandıklarını görmekteyiz.¹⁴²

İslamiyet öncesi mûsikî kaynaklarında ise çalgı aletlerinin isimleri genellikle “melâhî” kelimesiyle ifade edilmiştir. Her çalgı türü kendi içinde farklı isimlerle anılan aletler bulunmakla birlikte Arapça telli çalgılar “veter” (çoğulu evtâr), vurmali çalgıların “kûb”, üflemeli çalgıların “mizmâr” (çoğulu mezâmîr) diye adlandırılmıştır.¹⁴³

İslam dünyasında Türklerin en önemli âlimi Ebû Nasr Fârâbî'in yazmış olduğu *Kitâbü'l-Mûsikâl Kebîr* adlı eserinde birçok çalgı adına rastlanmaktadır. XIV. yüzyılda *Kenzü't-Tuhaf*¹⁴⁴ adlı eserin sahibi Hasan Kâşânî mûsikî ve özellikle çalgıların yapımı, çalgılarda kullanılan malzemeler konusunda önemli yazılı kaynaktır. Yine XIV. yüzyılda Mısır Türk sultanlığında te'lif edilmiş olan *Kitâbü Keşfü'l-Hümûm ve'l-Kürab fî Şerhi Âleti't-*

¹³⁸ M. Kemal Özergin (Oğuz Kınıklı), “Çalgılar”, *Mızrap Dergisi*, III, sy.36, Eylül 1985, s.17; sy.37, Ekim 1985, s.17; Nuri Özcan, M. Kemal Özergin ile Oğuz Kınıklı'nın aynı şahıs olduğunu, M. Kemal Özergin'in zaman zaman Oğuz Kınıklı gibi takma adlarla makale yazdığını bildirmiştir.

¹³⁹ Özergin (Kınıklı), *Mızrap Dergisi*, IV, sy.38, Kasım 1985, s.17-18

¹⁴⁰ H. Güner Özkan, “Tarihi Türk Mûsikîsi Enstrümanları”, *Birinci Müzik Kongresi Bildirileri*, Ankara 1988, s.599-601

¹⁴¹ Muzaffer Erendil, *Türk Tarihinde Askeri Müzik ve Şanlı Mehter*, Ankara 1981, s.6

¹⁴² Haydar Sanal, *Mehter Musikisi*, İstanbul 1961, s.1; Çalışkan, Kemal, *Geçmişten Günümüze En Canlı Kültür Mirasımız Şanlı Mehter*, İstanbul 2001, s.10

¹⁴³ H. Yunus Apaydın, “Mûsikî/Fıkıh”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 2012, XXXI, s.262

¹⁴⁴ Bkz. Zeynep Yıldız, *Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf Adlı Eseri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2011

*Tarab*¹⁴⁵ (*Mûsikî Aleti Açıklaması Konusunda Kaygı ve Sıkıntıların Giderilmesi*) adlı anonim eserin temel konusu çalgılardır. Bu eserde şu çalgılar yer almaktadır: el-ûd, cenk-i Acemî (Acem çengi), cenk-i Mısırî (Mısır çengi), sintîr, şebbâbe (düdük, kaval), şu'a-bîye (miskal), rebâb (kemençe), kemânçe, duff (def), gırbâl (iri def), mûsikâ-yürgül (erganûn). XVII. yüzyıla gelindiğinde ünlü seyyâh Evliya Çelebî *Seyâhatnâme* adlı eserinde çalgılar konusunda önemli tespitlerde bulunur.¹⁴⁶

III- ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI

A- XV. YÜZYIL ÖNCESİ VE SONRASI KAYNAKLARDA ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI

Çalgıların sınıflandırılması kapsamlı çalışması bulunan Rauf Kerimov, ilk çalgı sınıflandırmalarının Çin ve Hindistan'da ortaya çıktığını söylemektedir. Çinlilerin yapmış olduğu sınıflandırmada çalgılar taş, ağaç, ipek, metal, kil, kabak, deri, bambu gibi yapıldığı malzemeye göre ayrılırken, M.Ö. I. yüzyılda telli, üfleme, ağaç ya da metalden yapılmış vurmali ve deriden yapılmış vurmali olarak sınıflandırılmıştır. Hint çalgı sınıflandırması ise üzerinde yapılan bazı değişikliklerle günümüze kadar gelmektedir.¹⁴⁷

Çalgıların sınıflandırılması önceleri insan sesi, telli ve üfleme olarak yapılmıştır. Daha sonraları bu sınıflandırmaya vurmali çalgılarda dâhil olmuştur. Ayrıca birçok kültürde el çırpma veya şarkı söyleme eylemleri de ayrı bir çalgı kategorisi şeklinde yer almıştır. İnsan sesinin sınıflandırmada çalgı olarak değerlendirilmesi bazı müzik bilimciler tarafından ise kabul görmemiştir.¹⁴⁸

Batı'da bilimsel olarak sınıflandırma yapılması ancak XVI. ve XVII. yüzyıldan sonradır. Geleneksel Hint sınıflandırması temellerine dayanarak oluşturulan bu sistem de çalgılar dört gruba ayrılmıştır.¹⁴⁹ Daha sonra bu sistemi Avusturyalı müzikolog Erich von Hornbostel ve Alman müzikolog Curt Sachs geliştirerek kapsamlı bir sınıflandırma hazırlamıştır. *Hornbostel-Sachs* olarak anılan bu sistem en çok kullanılan sınıflandırma türü

¹⁴⁵ Bkz. Mehmet Tıraşçı, *Kitabü Keşfü'l-Hümûm ve'l-Kürab Fî Şerhi Âleti't-Tarab İsimli Anonim Mûsikî Eseri.*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E, İstanbul 2013

¹⁴⁶ Özergin (Kınıklı), *Mızrap Dergisi*, IV, sy.38, Kasım 1985, s.17-18; sy.39, Aralık 1985, s.17-18

¹⁴⁷ Rauf Kerimov, *Çalgıların Sınıflandırılması*, Bakü 2013, s.22, 23, 24

¹⁴⁸ Kerimov, s.228

¹⁴⁹ Kerimov, s.25

olmuştur. Aynı zamanda Türk Halk Müziği çalgıları konusunda da eseri olan Laurence Picken adlı müzikolog da *Folk Musical Instruments of Turkey* adlı eserinde bu sistemden bahsetmiştir.

Bu sisteme göre çalgılar şu şekilde tasnif edilmiştir:

1. Idiophones (Autophones) / Kendi sesliler: Vurmalılar, titreştirmeliler ve sürtmeliler olmak üzere üç gruba ayrılmıştır
2. Membranophones / Deri / Zar sesliler: Burada da üç alt bölüm vardır. Davullar, sürtmeli davullar ve mirlitonlar.
3. Aerophones / Nefes / Hava sesliler
4. Cordophones / Tel sesliler: Müzik-yayları ve çengler, lirler, sazlar (uzun ve kısa saplı), yatık-telliler¹⁵⁰.

Müzikolog Kemal Özergin ise aynı şekilde “Hornbostel-Sachs” sistemini kabul ederek, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*'nde yazmış olduğu makalede bu sistemi tanıtmıştır.¹⁵¹

Brüksel şehrinde bulunan *Musee Instrumental du Conservatoire Royal de Musique* adlı çalgı müzesi beş bin kadar çalgının bulunduğu ve dünyanın en zengin çalgı müzesi olarak kabul görmüştür.¹⁵² Bu müzede yer alan çalgılarda *Hornbostel-Sachs* sistemine uygun şekilde sınıflandırılmıştır.

Bu müzenin sınıflandırma sistemine göre “İdiophones (Autophones)”, “Membranophones”, “Aerophones” ve “Cordophones” grubuna ek olarak elektronik müzik aletlerini kapsayan “Electrophones” adlı grup da yer almaktadır.¹⁵³

Doğu kaynaklarına baktığımızda ise X. ve XI. yüzyıl İslâm âleminin en büyük filozoflarından Fârâbî (ö.950) ve İbn-i Sînâ (ö.1037)'nin o dönemde sazların sınıflandırmasını yaptığını görürüz. Fârâbî *Kitâbü'l-Mûsîka'l-Kebîr* adlı eserinde ve İbn-i Sînâ *Kitâbü'ş-Şifâ* adlı eserinin mûsikîye ayırdığı *Cevâmiu İlmi'l-Mûsikâ* adlı bölümünün *Mûsikî Aletleri* başlığı altında çalgıları sınıflandırmıştır.

¹⁵⁰ Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Londra 1975, s.xviii-xxiii

¹⁵¹ M. Kemal Özergin, “Mûsikî Çalgıları”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, XIII, sy.258, s.5842-5847

¹⁵² Etem Ruhi Üngör, “Dünyanın En Zengin Çalgı Müzesi Olan Brüksel Çalgı Müzesi'nin 100. Yıldönümünün Düşündürdükleri”, *Mûsikî Mecmûası*, sy.330, 1977, s.4-5

¹⁵³ Musical Instruments Museum Catalogue, *50 Unusual Instruments*, Belgium 2010, s.7

Fârâbî'nin algıları sınıflandırma Şekli:

1. Ud ve tanbur algıları
2. Üflemeli algılar
 - a- Flütler
 - b- Diğer Üflemeliler
 - Tek Kamışlı
 - Çift Kamışlı
3. Telli algılar
 - a- Tellere parmakla basılarak çalınanlar (tuşeli)
 - Parmakla veya mızrapla çekerek alınan
 - Yayla alınanlar
 - b- Açık (boş) telli algılar (tuşesiz)

Fârâbî'nin bir diğer sazları sınıflandırma Şekli ise sesin uzunluk süresine bağlı olarak belirlenmiştir. İnsan sesi pek çok mûsikîşinas tarafından en üstün çalgı olarak kabul edilmiştir. Fârâbî bu sınıflandırma içinde insan sesinin yanı sıra “dans”ı da sınıflandırmaya dâhil etmiştir. Buna göre algılar beş kısma ayrılmaktadır:

1. İnsan sesi
2. Rebab ve üflemeli algılar
3. Telleri çekilerek çalınan algılar
4. Def ve davul tipi vurmali algılar
5. Dans

İnsan sesinin tüm sazların içinde en gelişmiş çalgı olarak değerlendirilmesinin sebebi de işte bu sınıflandırma sistemi ile bağlantılı olarak sesin sınırsız uzamasıdır.¹⁵⁴

Daha sonraki dönemlerde ve XV. yüzyıl edvâr kitaplarında da Fârâbî'nin bu düşüncesi aynen devam etmiş, insan sesi en üst düzey çalgı sayılmıştır.

¹⁵⁴ Kerimov, s.81-83

İbn-i Sînâ ise çalgıları telli, yaylı ve nefesli olmak üzere üç sınıfa ayırmıştır.

1. Telli Çalgılar

- a- Mızrapla çalınan, telleri ve perde baskıları olanlar: Ud ve tanbur
- b- Perde baskıları olmayıp, herhangi bir şekilde tellerine darb etmek sûretiyle ses veren çalgılar
 - Telleri enstrüman yüzeyini kaplayanlar: Şahrûd, zü'l-ankâ, fecceste
 - Telleri enstrümanın bütün yüzeyiyle birlikte yanlarını ve üst tarafını kaplayanlar: Sanc¹⁵⁵, silyak

2. Yaylı Çalgılar

3. Nefesli Çalgılar

- a- Ucu ağza alınarak icra edilenler: Mizmâr
- b- Ucundan nefes üflenerek icra edilenler: Surnây, yerâ'a, torbalı mizmâr (tulum, gayda) ve arğun.¹⁵⁶

Türk Çalgıları konusunda araştırmalar yapmış olan önemli müzikolog Etem Ruhi Üngör ise çalgıları şu şekilde sınıflandırmıştır:

1. Ritim Çalgıları

- a- Kendinden Sesliler (Parmak zili, zilli maşa, çalpara, halile, kaşık çevgân; sepaye vb.)
- b- Deri Sesliler (Davul, kös, def, darbuka, kudüm/nakkare, nevbe, mazhar/bendir vb.)

2. Telli Çalgılar

- a- Yaylı (Kemençe, rebâb, kabak kemane, kemañçe vb.)
- b- Mızraplı (Tanbur, ud, kanun, santur, bağlama, tar, dûtar, setar, dombra vb.)

3. Yelli Çalgılar

- a- Dilli (Zurna, mey, kaval, çiftte, tulum, düdük vb.)
- b- Dilsiz (Ney, kaval, miskal, nefir; gubuz vb.)¹⁵⁷

¹⁵⁵ Burada bahsedilen *sanc* vurmali çalgı olarak söylenenden farklı olarak *lir*, *arp* türü bir telli çalgı olduğu da düşünülmektedir.

¹⁵⁶ Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.79

Ayrıca 2007 yılında M. Emin Soydaş tarafından hazırlanan *Osmanlı Sarayı'nda Çalgılar* isimli doktora tezinde çalgılar;

1. Telli çalgılar

- a- Saplı-çırpma telli (Tanbur, ûd, rebâb vb.)
- b- Açık-çırpma telli (Kanûn, çeng, santûr vb.)
- c- Yaylı telli (Kemânçe, kemeçe, keman vb.)

2. Üflemeli çalgılar

- a- Tahta üflemeliler (Ney, girift, miskâl, erganûn vb.)
- b- Bakır üflemeliler (Boru, korno, trompet vb.)

3. Vurmalı çalgılar

- a- Derili vurmalılar (Dâire, nakkâre, davul, kös vb.)
- b-Çarpırtmalı vurmalılar (Zil, çalpara, çağana, çevgân vb.)¹⁵⁸ olarak sınıflandırılmıştır.

B- XV. YÜZYIL EDVÂR KİTAPLARINDA ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI

XV. yüzyıl edvâr kitaplarını incelediğimizde özellikle Merâğî'nin anlattığı sınıflandırma sistemi göze çarpmaktadır. Diğer edvâr müelliflerinin de Merâğî'nin sınıflandırma sistemini eserlerine taşıdıklarını veya tam bir sınıflandırma sistemi oluşturmamakla birlikte çalgıları farklı gruplara ayırdıklarını görmekteyiz.

Meselâ Hızır B. Abdullah çalgıları;

1. *Muttasıl* yani “ulaşmış”

2. *Munfasıl* yani “kesilmiş” olmak üzere iki gruba ayırır.

Nây, surnâ, rebâb gibi sesi uzayan, kılları çekilen sazlar “muttasıl” çalgılardır. Def, tabl, sanc ise “munfasıl” çalgılardır. Muttasıl ve munfasılın sesinin her birisinde ikâ'nın çeşitleri bulunur.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Etem Ruhi Üngör, “Türk Çalgılarında Anadolu Medeniyetleri Çalgıları İzlerinin Araştırılması, II. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, 4-9 1976, s.79

¹⁵⁸ M. Emin Soydaş, *Osmanlı Sarayında Çalgılar*, Basılmamış Doktora Tezi, İ.T.Ü.S.B.E., İstanbul 2007, s.7

¹⁵⁹ Çelik, s.178, 186

Abdurrahman Câmî'ye göre nağmenin çıkış yeri hayvanın boğazı gibi “hulkî” (gırtlaktan) veya mûsikî aleti gibi “sınâ'î”dir. Mûsikî aletlerinin en meşhur olanları telli ve nefesli çalgılardır. Boğazdan ve çalgılardan ortaya çıkan nağmelerin oranını bilmek zor belki de imkânsızdır. Buna göre nağmelerin oranı telli çalgıların üzerinden beyan edilmiştir.¹⁶⁰

XV. yüzyıl edvâr kitaplarını incelediğimizde genel anlamda çalgıların telli ve nefesli olmak üzere ikiye ayrıldığı görülmektedir. İnsan gırtlığı da zaman zaman nefesli çalgılar içinde zaman zaman da ayrı bir sınıf olarak düşünülmüştür.¹⁶¹ Merâğî ayrıca vurmali çalgıları da sınıflandırma içine dâhil etmiştir. Vurmali çalgıları “*Taslar, Kâseler ve Levhalar*” başlığı altında göstermiştir. Daha sonra oğlu Abdülaziz b. Merâğî de aynı şekilde vurmali çalgıları sınıflandırmaya dâhil etmiştir.

Bu tasnife göre çalgılar üçe ayrılmaktadır:

1. Telli çalgılar
2. Nefesli çalgılar
3. Vurmali çalgılar (Kâseler, taslar ve levhalar)

Böylelikle çalgıların genel anlamda ikiye, Merâğî'nin vurmali çalgıları eklemesiyle de üçe ayrıldığı görülmektedir. İnsan gırtlığı tüm çalgılar içinde en gelişmiş olanıdır. Enstrümanla çıkarılabilecek her nağme insan gırtlığı ile çıkarılabilir. Nağmeler ve nağmelerin birbirine bağlanması insanların gırtlığında ortaya çıkmıştır. Mûsikî aletlerinde nağmeler ve nakreler mevcut olsa da, lafızlar ve harfler yoktur. Aslında insan gırtlığı nağmeyle birlikte aynı anda lafız da söylemeye müsait bir yapıdadır. Bundan dolayıdır ki en mükemmel müzik aleti “insan gırtlığı”dır. İnsan gırtlığı haricindeki çalgıların da “telli” olanları diğerlerinden daha gelişmiştir. Telli çalgıların en gelişmiş ise on telli “ûd-ı cedîd”dir.¹⁶²

Abdülaziz'e göre de nağmenin ortaya çıkması şu üç yolla olur: Birincisi insan gırtlığı, ikincisi üflemeli ve üçüncüsü telli çalgılardır. Abdülaziz babasına atıfta bulunarak: “*Bu fakirin babası kâseleri icat etti ve sâhib-i Şerefiyye'nin hâşiyesine şöyle bir söz yazdı; Nağme, insan gırtlığından, telli sazlardan ve üflemeli sazlardan çıkar. Diğer sesleri biz*

¹⁶⁰ Verdemir, s.88

¹⁶¹ Tekin, s.174

¹⁶² Sezikli, *Câmîü'l-Elhân*, s.216; Karabaşoğlu, s.108; Ferdi Koç, s.173

*bunların dışında saydık. Meselâ, def'i buraya ait saymak doğru olmazdı” demiştir. Yani Abdülaziz’de vurmali çalgıların ayrı bir sınıfa dâhil olduğunu bu şekilde belirtmiştir.*¹⁶³

Tüm bu bilgiler doğrultusunda XV. yüzyılda çalgılar genel anlamda şu şekilde sınıflandırılmıştır:

1. İnsan gırtlığı
2. Telli çalgılar
3. Nefesli çalgılar
4. Vurmali çalgılar (Kâseler, taslar ve levhâlar)

Ayrıca çalgıların Merâğî, Abdülaziz b. Merâğî, Şükrullah ve Seydî tarafından bir de “akord sistemleri”ne göre de sınıflandırıldığı tespit edilmiştir.

Buna göre Merâğî ve oğlu Abdülaziz çalgıları “Mutlaklar” ve “Mukayyedler”, bir de bu sınıf içine yaylıları ekleyerek “Mecrûrlar” olmak üzere üç kısma ayırmışlardır. Akord sistemine göre olan bu sınıflandırma özellikle Merâğî’nin *Makasidü’l-Elhân* adlı eserinde gösterilmiştir. Merâğî’nin diğer eserlerinde ve diğer edvâr kitaplarında ise çalgının mutlak veya mukayyed olduğu müstakil bir başlık altında değil de, çalgıların anlatıldığı kısımlarda paragraf içinde söylenmiştir. Şükrullah da bu sisteme göre sınıflandırmayı “Eksik” sazlar ve “Kâmil” sazlar olarak göstermiştir. Seydî de ise perde hali boş olan sazlar “Evtâr-ı Mutlak” perde hali boş olmayanlar “Evtâr-ı Mutbika” olarak ifade edilmiştir.

Akord sistemine göre olan bu sınıflandırmada Merâğî’nin “mutlak” yani açık telli olarak ifade ettiği sazlar, Şükrullah da “eksik sazlar”ın, Seydî de “evtâr-ı mutlak”ın karşılığıdır. Çeng, nüzhe, kanun ve muğnî eksik sazlardan yani mutlak türde çalgılardandır. Kâseler, taslar ve levhâlar da aynı zamanda mutlak türde çalgılardandır. Merâğî’nin “mukayyed” olarak ifade ettiği sazlar ise Şükrullah’da “kâmil”, Seydî’de ise “evtâr-ı mutbika” olarak ifade edilmiştir. Udu ve tanburun her iki türünde, tarabü’l-fethde, şeştâyda ve benzerlerinde olduğu gibi mukayyedlerin perdeleri parmaklarla çıkarılır. Mutlaklar ise tellere, fazlasıyla bağlanmıştır. Her bir tel bir notaya mahsus kılınmıştır. Öyle ki ilk telden bir nota seslendirilir. Eğer bundan uşşak dairesi çıkartılmak istenirse sekiz telin de sekiz uşşak notasına çekilmesi, başka bir makama geçki yapılmak istendiğinde her bir makam için bazı

¹⁶³ Ferdi Koç, *Nekâvetü’l-Edvâr*, s.179-180

tellerin akordunun değiştirilmesi gerekmektedir. Ancak eğer icrâcı mâhir olursa parmağının tırnağını tel üzerinde istenilen yerlere koyarak da devirleri çıkarabilir.¹⁶⁴ Mecnûr ise yaylı telli çalgılara verilen addır.¹⁶⁵

Bu sınıflandırmayı şöyle de ifade etmek mümkündür. Tellerin üzerine parmak baskısı yapılmadan çalınan telli çalgılara ve karniş veya borulardan oluşan çalgıların açık hali ile çalınan nefesli çalgılara “mutlak” çalgılar denmiştir. Parmak baskısı yapılarak çalınan telli çalgılara ve karniş üzerinde ki delikleri parmakla açılıp kapanarak çalınan nefesli çalgılara (yani üzerinde perde pozisyonlarının bulunduğu nefesli çalgılar) da “mukayyed” çalgılar adı verilmiştir. Mutlak veya eksik sazların zaafı çalınan makamdaki perdelerin seslendirilebilmesi için her makam değişiminde sazın yeniden akord edilme ihtiyacı olmasıdır. Eğer eser içersinde makam değişikliği yoksa sorun yaşanmaz ancak makam geçkili eserlerin icrâsında bu sazlar yetersiz kalmaktadır.¹⁶⁶ Bundan dolayı şükrullah “üstadlar katında bu sazlara eksik” dendiğini belirtir. Meselâ, XV. yüzyıla ait kanun sazı eksik sazlar içersinde yer alırken XIX. yüzyılda üstüne mandal takılarak bu sınıflandırma içersinden çıkarılmış ve unutulmaktan kurtulmuştur. Çeng ise XVII. yüzyılda ortadan kalkmıştır. Yaylı çalgılar ise mecnûrlar olarak nitelenmektedir. Çalgıların güçlü ve rahat çalınması için o âletler için mızrap ve yay icat edilmiştir. Mızrapla çalınanlar “mızraplı”, yay çekilerek çalınanlar ise “yaylılar” olarak isimlendirilmiştir.¹⁶⁷ Burada “çekmeli” olarak ifade edilen çalgılar da çeng, arp türü çekilerek çalınan çalgılar olarak algılanmamalıdır. Aslında yayla çekilerek çalınan çalgılar söylenmek istenmiştir.

Lâdikli ise yine çalgıların telli ve nefesli olmak üzere iki gruba ayrıldığını, telli çalgıların on dört sınıf, nefesli çalgıların altı sınıf olduğunu ve daha sonradan kâsât (bakır zilliler) yani vurmali çalgıların eklendiğini söylemekle yetinmiş, bu çalgıların açıklamalarının Abdülkadir hocanın eserlerinde zaten yer aldığını ve ayrıntıya girmenin gereksiz olduğunu belirtmiştir.¹⁶⁸ Alışah Hacı Büke’ye göre iki ve daha çok telli çalgıların icadıyla ilgili

¹⁶⁴ Karabaşoğlu, s.83, 161, 221; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.146; Ferdi Koç, s.109

¹⁶⁵ Karabaşoğlu, s.83, 161, 221; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.146; Ferdi Koç, s.109; Arısoy, s.92; Kanık, s.55

¹⁶⁶ Ersu Pekin, “Kuram, Çalgı, Müzik”, *Osmanlı Uygarlığı*, s.1021

¹⁶⁷ Karabaşoğlu, s.83, 161, 221; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.146; Ferdi Koç, s.109; Kanık, s.55

¹⁶⁸ Tekin, s.174

açıklaması ise şöyledir: Ona göre farklı müzik frekanslarını tek telle seslendirmek zordur. Bu nedenden dolayı tanbur, kemençe, dûtâr, setâr, rebâb, kopuz, dört telli eski ud, beş telli yeni ud gibi çok telli sazlar icat edilmiştir. Tanbur, kemençe ve dûtâr udun özelliklerine sahiptir. Ud hakkındaki kaideler ise hepsi için geçerlidir.¹⁶⁹

IV- ÇALGILARDA SESİN OLUŞUMU

Önen, sesin tizliği ve pestliği duyma niteliklerindense de bu durumdaki sesler tabii olarak duyulan sesler olduğunu belirtmiştir. Ses cisimlerin çarpışmasından oluşur. Ses, titreşen cisimlerin etkisiyle meydana gelen dalgaların işitme organı üzerinde yarattığı duyumdur. Bu dalgaların kişilere ulaşabilmesi için bir ortam gereklidir ki bu havadır. Ses kulağı ve beyni uyaran bir etki olarak düşünülmelidir. Bu durum şu üç aşamada gerçekleşebilir;

Ses Kaynağı → İletici Ortam → Alıcı

Ses kaynağını kulağı uyarabilecek nitelikte etkenler oluşturur. İletici ortam, bu etkenleri kesintisiz ve yeterli şiddette ileten ortam veya ortamlar yani hava; alıcı ise, etkenleri değerlendirebilecek nitelikte kulak ve beyindir. Bu üç öge olduğu takdirde ses vardır.¹⁷⁰ Müzik seslerini çıkaran sistemler, meselâ gerilmiş bir tel, gerilmiş bir deri, bir hava sütunu, bir metal çubuk, elektrik akımı vs. basit harmonik hareket yaparak titreşirler. Gerilmiş bir telin verdiği ses, ses çatalından çıkan sestem çok daha zengin ve ilgi çekicidir. Bunun nedeni telden çıkan sesin bileşik bir ses olmasıdır. Tek bir tel birkaç ayrı sesi birden çıkarabilir. Gerilmiş bir telin bir bütün olarak titreşmesi önce temel sesi doğurur, diğer sesler temel sesin frekansının katları şeklindedir. Temel ses en gür olandır. Sonra gittikçe gürlük azalır. Ancak kullanılan çalgının çeşidine göre veya telin hangi noktadan titreştirildiğine göre bazen temel sestem sonra gelen ses daha gür çıkabilir. Beyinde bir müzik duygusu uyandırabilmek için çeşitli frekansta seslerin artarda işitilmesi gerekir. Belirli frekanstaki ses sürüp gidiyorsa o sesin için birçok ses bulunsa da bir müzik duygusu edinilemez. Burada önemli nokta frekansların kendileri değil, bir frekanstan diğerine geçiş yani frekans değişimleridir. Başlangıç frekansı önemli değildir. Eğer aynı frekans değişimi yapılırsa her seferinde aynı

¹⁶⁹ Çakır, s.102

¹⁷⁰ Ufuk Önen, *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*, İstanbul 2008, s. 21

müzik duygusu elde edilebilir. Meselâ, farklı akortlardan okunan bir müzik parçası aynı duyguyu uyandırabilir.¹⁷¹

Edvâr kitaplarında da eserlerin müellifleri sesin oluşumunu telli, nefesli ve vurmali çalgılar için ayrı ayrı bildirmişlerdir. Hızır B. Abdullah'a göre mûsikî “cismâni” ve “rûhâni”dir. Doğada seslerin ortaya çıkışı “gayr-i hayvânî” ve “hayvânî” olmak üzere iki çeşittir. Gayr-i hayvânî de iki çeşittir. Taş, demir, ağaç, bulut, yil sesi gibi ve davul, boru, ney aletlerinin sesi ve ipek tel sesi gibi. Hayvânî olanlar da “mantiki” ve “gayr-i mantiki” olmak üzere iki çeşittir. Gayri mantiki hayvan gibidir konuşmaz, mantiki insan sesidir.¹⁷²

Edvâr kitaplarının birçoğunda sesin baskı ile ortaya çıktığı ifade edilmiştir. Bazı cisimler başka cisimler tarafından sıkıştırıldıklarında kendilerini sıkıştıran cisme karşı koymazlar. Baskı ise üç şekilde yapılır. Ya kendi varlığının derinliğine döner, ya baskı yapanın hareket ettiği noktaya doğru döner, ya da karşı koymak için baskı yapanın üzerine doğru döner. Bazı cisimlere diğer bazı cisimler baskı uyguladığında, baskı altında kalan cisim, uzaklaşma, kopma veya direnç tepkileri verebilir. Direnç gösteren cisimler dayanıklı olur. Bunlar da sesi oluşturur. Her bir kopma, ayrılma ve direnç hem sesin yok olmasının hem de ortaya çıkmasının nedeni olur. Ayrıca cismin katı veya yumuşak olması şartı ile nota, bir cismin havada ya da havanın bir cisimde titremediği sürece ortaya çıkmaz. Çarpışmanın tarifi yapılırken, cismin sertliğinden kasıt, baskı yapıcı karşısında dayanıklılığıdır. Meselâ su ile taş, kırbaç-hava çarpışmasındaki gibi dirençli olmasıdır. Safiyyüddîn, Fârâbî'den “*bir cisim diğer bir cisim üzerine baskı yaptığında, baskı gören cisim mukavemet etmeyip aynı yönde hareket ederek uzaklaşırsa, ya parçalanacağını ya da savrulacağını dolayısıyla baskı gören cisim üzerinde ses oluşmayacağını*” nakletmiştir. Ancak baskı gören cisim, uzaklaşmamak, parçalanmamak ya da savrulmamak suretiyle mukavemet ederse, baskı gören cisim üzerinde ses oluşur. Böylece uzaklaşmanın, parçalanmanın ya da savrulmanın sesin yok olmasının nedeni olduğu anlaşılmıştır. Fârâbî sesi, mutlak surette çarpılana mahsus kıldığını söylemiştir. Safiyyüddin vuran cismi nazara almayarak sadece vurulan cisimden kaynaklandığını düşünme konusunda itiraz etmiştir. Meselâ bir taşı başka bir taşa çarptığımızda ikisi arasında meydana gelen sesin, çarpına ya da çarpılana mahsus kılınamayacağını, belki her ikisinden de hâsıl olduğunu eklemiştir. Zira sesin oluşmasında iki taşın da etkisi vardır. İki taşın birbirine

¹⁷¹ Ayhan Zeren, *Müzikte Ses Sistemleri*, Ankara 1978, s. 2-11

¹⁷² Çelik, s.174-177

vurulmasıyla oluşan ses her ikisine aittir. Çalgılarda ise ses baskı ortamında baskıya uğrayana mahsustur. Yani çalgılardan çıkan sesler vurulana aittir, çünkü âletlerin tamamı vurulandır. Bu konuda genel bakış açısı da böyledir. Ud, ney, kâseler, taslar ve levhâların çıkardığı sesler böyledir. Havanın cisme çarpması sonucu ses oluşumunu da, nefesli çalgılarda sesin oluşmasını örnek olarak verilebilir. Cisimlerin havada çarpışması sonucu sesin oluşumuna da, telli çalgılarda sesin oluşumu örneğini verilebilir.¹⁷³ Bir teli bir mızrapla ya birisini diğerine vurarak ya da iki eli birbirine vurarak veya bunların dışında herhangi bir cismi bir diğerine vurarak ses elde edilir.¹⁷⁴

Bazıları vurma târifinde, hareketin oluşması için baskının sürekliliği üzerinde durmuşlar ve bunun etkisiz, harekete neden olmayan bir güç olsa da neticede bir birikim olduğunu söylemişlerdir. Eğer vurma yerine çarpışma kullanılırsa her çarpışmada vurmaya ihtiyaç olmaz veya bunun tam tersi de olabilir. Her ne kadar vurma, el temasından sonra ortaya çıkarsa da sesle neticelenmez.¹⁷⁵

Vurgunun çokluğu tizliğe, azlığı pestliğe neden olmaktadır, diye de söylenmiştir. Ancak bu durumun her çalgıda aynı olmayacağı da eklenmiştir. Meselâ, telli çalgılarda vurgunun hızı, nağmenin çokluğu veya azlığı olarak değerlendirilmiştir.¹⁷⁶ Bu konu telli, nefesli ve vurmali çalgılarda tizlik ve pestlik konusunun anlatıldığı bölümlerde ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

His olunacak kadar bir zaman süregelen sese “nağme” adı verilmektedir. Bir ağaç parçası veya bir taş zemin üzerinde sürüklendiğinde ortaya çıkan seslere nağme adı verilmesi ise uygun olmaz. Nağme olarak adlandırılacak sesin tabiatının bir tesir uyandırması gerekir ve sesin tizlik ve pestlik aralıkları olmalıdır.¹⁷⁷ Nağme aslında tabiat olaylarından kaynaklanan sestir. Dolayısıyla nağme tabiat ilmi araştırmaları dalında bir konudur. Nağme tabiat ilmi araştırmasında var olan özel maddelere ihtiyaç duyar.¹⁷⁸ Âhenkler de çarpmadan meydana gelen seslerin birliğiyle oluşur.¹⁷⁹

Bazı nağmeler birbirlerinin yerine geçebilmektedir. Birbirinin oktavı olan iki notanın hükmü birdir. Kulağı alışkın, tellerden nağmeleri çıkarmada hüner sahibi olan kimseler sesleri

¹⁷³ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân* s.98-100; Karabaşoğlu s.105-108; Kolukırık, s.180-182; Ferdi Koç, s.95-96; Kanık, s.39

¹⁷⁴ Kanık, s.103-104

¹⁷⁵ Karabaşoğlu, s.108

¹⁷⁶ Tekin, s.60-61

¹⁷⁷ Verdemir s.86-87; Kolukırık, s.172

¹⁷⁸ Tekin, s.58-59

¹⁷⁹ Karabaşoğlu, s.108

duyduklarında durumun araştırmasını da zevk yoluyla yapmalıdırlar böylelikle aralıkların oranlarının bilincine varabilirler. Dikkat edilecek nokta bazı aralıkların nağmeleri diğer bazı aralıklara benzer. Bundan dolayı karıştırma da söz konusu olabilir.¹⁸⁰ “Aralık” Safiyyüdin’in de belirttiği gibi, tizlik ve pestlikte değişik olan iki nağmenin bir araya gelmesidir. Yani telin kısalmısından ve uzamasından oluşan iki ayrı nağmenin bir araya gelme sayısıdır.¹⁸¹

A- TELLİ ÇALGILARDA SESİN OLUŞUMU

Telli çalgılarda ses üreten unsur tellerdir. Bu titreşimleri harekete geçiren unsur yay, mızrap veya parmak olabilir. Bir de ses gücünü arttırıcı çalgının gövdesi eklenebilir. Dalgaların yayılma prensibine göre, telli çalgılarda ses dalgaları düzlem olarak yayılmaktadır. Bundan dolayı bir orkestrada telli çalgılar en ön sırada yerleştirilmektedir. Telli çalgılarda ses üretebilmek için öncelikle gerilerek esnekleştirilmiş cisime ihtiyaç vardır. Bu gerginlik telli çalgılarda tek yöndedir. Mızraplı telli çalgılarda parmak ya da herhangi bir nesne ile çekip bırakma yoluyla titreştirilen cisim ardından serbest bırakılarak sönümlü titreşim biçimine geçer. Yaylı telli çalgılarda ise sürtünme yoluyla sürtünen uyarıcı cisim belirli bir süre titreşimle tınlayan cisimle temasta kaldıktan sonra bu cisimden ayrılır. Bu süreç periyodik olarak tekrarlanır.¹⁸² Bir telin yapacağı titreşim modları, tele nasıl ve neresinden vurduğumuza, telin nereden ve nasıl çekilip bırakıldığına, telin nereden ve nasıl sürüldüğüne göre farklılık gösterebilir. Uyarma biçimi farklı olunca elde edilen müziğin niteliği de farklı olacaktır.¹⁸³

Ayhan Zeren telin verebileceği en iyi nitelikli ses için şöyle bir formül belirlemiştir:

Bir telden çıkacak sesin frekansı v , telin boyu l , birim kütleye m ve teli geren kuvvete F denilirse;

$$v = \frac{1}{2l} \sqrt{F/m}$$

¹⁸⁰ Kolukırık, s.208

¹⁸¹ Tekin, s.78

¹⁸² Kerimov, s.18-20

¹⁸³ Ayhan Zeren, *Müzik Fiziği*, İstanbul 2003, s.167-168

Bir telin en iyi nitelikli sesi verebilmesi için telin geriliminin, onu koparmak için gereken R kuvvetinin üçte biri kadar olması gerekmektedir. Buna göre ideal sesin matematiksel olarak gösteriliş biçimi şöyledir:¹⁸⁴

$$v_{ideal} = \frac{1}{2l} \sqrt{R/3m}$$

XV. yüzyıl edvâr kitaplarında telli çalgılarda sesin oluşumu şu şekilde açıklanmıştır: Teller vurulduğunda titreşir ve kendisi titreterek havayı iter, havanın hareket etmesini sağlar ve hava ile tel arasında bağıntılı vurgular meydana gelir. Hareket ettirici bir etken meselâ mızrap vurulduğunda ses meydana gelir. Bu sesler havada yavaş yavaş çözülür. Sonunda hareket bitince ses de kesilmiş olur. Cisimler titremezse ses oluşmaz. Çekilen cisim ezilmiş cisimlerden olur, vuran cisimlerde de dayanıklılık olmazsa ve vurulan cisim ezerse sesin varlığı ortaya çıkar. Eğer vuran, vurulana göre dayanıklı ise cisim titrer ve sesi meydana getirir. Mesela, çekilerek kırılan dallardan çıkan titremede bir ses birliği ortaya çıkar.¹⁸⁵

Ayrıca telin başparmak ve işaret parmağıyla aynı anda çalınmasıyla meydana gelecek seslerin “müttefik” yani uyumlu olduğu söylenmiştir. Şayet “tenafür” yani uyumsuzluk varsa, bu ittifak uyumsuz olur. Yine, nefse bir tad verirse, iki nağme arasındaki nisbetinin güzelliği sebebiyle, bu nağme uyumludur (müttefik’tir). Eğer hoş gelmiyorsa, iki nağme arasındaki nisbetinin kötülüğünden dolayı, bu da uyumsuz (mütenâfir) aralıktır.¹⁸⁶

B- NEFESLİ VE VURMALI ÇALGILARDA SESİN OLUŞUMU

Nefesli çalgılarda ses üreten unsur kamış, farklı malzemedeki boru ve müzisyenin dudaklarıdır. Titreşimlerin harekete geçerek sesin ortaya çıkması için gerekli üflenen hava akımıdır. Üflemeli çalgılarda ses dalgaları telli çalgıların tersine boylam dalgalar şeklinde yayılır. Dalga türlerinin yayılma prensibine göre de genel olarak üflemeli çalgıları icra edenler, telli çalgıları icra edenlerin arkasında yer alırlar. Nefesli çalgılarda üflenen kısımdaki havanın sıkışması sonucunda basınç artar. İlerleyen yüksek basıncın borunun iç duvarlarına sürtünmeleri ve geriye kalan hava sütununun eylemsizliği titreşen havanın hareketini

¹⁸⁴ Ayhan Zeren, *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*, İstanbul 2003, s.113

¹⁸⁵ Sezikli, s.95-96; Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsika*, s.203-204; Ahmet Pekşen, *Zeynü'l-Elhân İsimli Eserin Metince Sözlük Çalışması*, Basılmamış Doktora Tezi, İ.Ü.S.B.E., İstanbul 2002, s.21; Tekin, s.60-61

¹⁸⁶ Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsika*, s.208

zorlaştırır. Dolayısıyla boru içinde yüksek basıncın değişimleri titreşim üreterek ses oluşumunu sağlar. Boru içindeki sıkışmış hava sütununun ard arda darbeleri enerji aktarımı ile cisim tınlar.

Vurmalı çalgılarda ise titreşimlere bağlı ses üreten unsur gerginleştirilmiş zar ya da çalgının yapıldığı malzemedir. Vurmalı çalgıların ses dalgaları hem düzlem, hem boylam hem de küresel alan oluşturur. Bundan dolayıdır ki vurmalı çalgıların sesi diğer çalgılara göre daha uzaktan duyulabilir ve genellikle orkestra da en arkada yer alırlar. Gerilerek esnekleştirilmiş cisime darbe yoluyla enerji aktarılır ve titreşim ile cisim tınlar.¹⁸⁷

Edvâr kitaplarının bir kısmında Safiyyüddin'in vermiş olduğu bilgiler nakledilmiş ve insan gırtlığında nağmenin oluşumunu hava cereyanının, boğazın ve burunun kısımlarına belli bir şiddetle çarpması ile olduğu belirtilmiştir. Eğer bu durum insan gırtlığında değil de nefesli bir çalgı âletinde olursa “savt” olarak isimlendirilmiştir. İnsan gırtlığında eğer teneffüs eden kişi bunu belli bir orandaki şiddetin altında yaparsa nefes, burun ve gırtlığın kısımlarına yeterince şiddetle çarpmaz ve nağme ortaya çıkmaz. Nağmenin telde ortaya çıkması ise, telin üzerine bir vuruşun ve bunun neticesinde telin titreşiminin havayı sürekli bir şekilde titretmesi sonucundadır. Aradaki tek fark, harekete geçiren güçtür. Nağme oluşuktan sonra titreşim bir süre devam eder ve yavaş yavaş azalır. Sonuçta nağme de son bulur. Bu takdirde ses, baskı görene mahsûs olmaz. Gelenekte de ney, ûd, kâseler ve tasların, bu şekilde bir sese sâhip olduğu söylenir. Bu durumda Safiyyüddîn'in itirazı geçersiz olmaktadır. Safiyyüddîn nağmenin ortaya çıkışını, bahsedilen üç şarta mahsûs kılmaktadır. Merâğî, kâselerde nağme bulunduğu *Şerefiyye*'ye dipnot olarak şöyle yazmıştır: “*Şu anda biz, onlardan başka, taslardan işitilen nağmeleri bulduk. Dolayısıyla onun hasrettiği husûslar geçersiz olmuştur.*”¹⁸⁸ Ayrıca nefesli çalgılarda sesin oluşum sebebi, havanın şiddetle nefesli sazın içerisindeki satha çarpması sonucu oluşan dairevî dönüşümüdür. Havanın bu dönüşümünde sesin toplanması ve yığılması sözkonusudur.¹⁸⁹ Hava sazın içinde dolaşarak şiddetli olarak dışarı çıkarsa ses meydana gelir. İnsan gırtlığında da bu böyledir. Eğer nefes alma ağır olursa ses işitilmez. Hava ile alet arasında vurguların oluşmasıyla nağme oluşur. İnsanların gırtlığında üfleyci bir kuvvet, akciğer borusu aracılığıyla havayı üfler, sonra bu borunun

¹⁸⁷ Kerimov, s.18-20

¹⁸⁸ Karabaşoğlu, s.106

¹⁸⁹ Kolukıncık, s.182

içerisindeki vurgu yerlerine hız ve basınçla vurgu yapar ve soluğun kuvvetli çıkmasından nağme meydana gelir. Fakat nefes alan kimsenin nefesi kuvvetsiz olursa ses işitilemez, nağme meydana gelmez.¹⁹⁰

V- ÇALGILARDA AKORD

Dilimize Almanca “akkord” sözcüğünden geçmiştir. Günümüzde daha çok “akord etmek veya akord çekmek” şeklinde kullanılır. Bir saz veya sesin, belirli ve değişmez bir ses perdesini esas alarak mûsikî icrasının hazır hale gelmesidir. Sazların kırıç, tel, boru ses veren kısımlarının veya insan sesinin belirli bir sese göre ayarlanmasıdır. Türk mûsikîsinde geleneksel olarak bu düzen sistemine “aheng” denilmiştir.¹⁹¹

Herhangi bir sazın veya tellerinin belli bir sese göre düzenlenmesi yani akord için en basit yöntem olarak “diapazon” adı verilen iki çatallı madeni bir alet kullanılır. (Günümüzde daha çok elektronik akord aletleri tercih edilmektedir). Bu aletten çıkan titreşimli ses *lâ* olarak kabul edilmiştir. Batı müziğinde sazlar ve insan sesi buna göre ayarlanmıştır. Türk mûsikîsinde ise *Bolâhenk* denilen akord esas akorddur. Bu akorda göre diapazonun verdiği *lâ* sesi *re nevâ* olarak kabul edilir. Sesin imkânına göre de akord farklı seslere çekilebilir. Bu akordların karşılığı olan on iki adet ney vardır. Hangi akorda hangi ney uyuyorsa, o akorda o neyin ismi verilir.¹⁹²

Akord kelimesi XV. yüzyıl edvâr kitaplarında “ahenk/aheng” kelimesi ile ifade edilmiştir. Akord etmek ise “ahenge çekmek” şeklinde kullanılmıştır. Özellikle Kırşehirli Edvârî’nda bazı telli sazların anlatıldığı bölümde, tellerin ahenginin ne şekilde çekileceği bilgisi verilmiştir.¹⁹³ Aheng kelimesi akord ile eş anlamlı kullanılmayan yanı sıra edvâr kitaplarının bazı bölümlerinde *uyumlu nağme* anlamında da karşımıza çıkmaktadır. Akord anlamı taşıyan aheng ile karıştırılmamalıdır.

Yine edvâr kitaplarında akordun karşılığı olarak kullanılmış diğer bir kelime ise “burmak”dır. Bu kelime daha çok sazın “kulağını burmak” şeklinde kullanılmıştır.

¹⁹⁰ Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsika*, s.203-204; Pekşen, s.21; Tekin, s.60-61

¹⁹¹ Öztuna, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, I, 16, 176; Vural Sözer, *Mûzik Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012, s.11

¹⁹² İsmail Hakkı Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Yay., İstanbul 1984, s.70

¹⁹³ Sezikli, *Kırşehirli Edvârî*, s.96

“...ud akordu için **burma kulağı** veya mutlak tel sazın burmasını ihtiyaç oranında tizlik ve pestlik çekmelidir.”¹⁹⁴

Ayrıca yine XV. yüzyıl yazarlarından Tursun Bey düğün eğlencelerini anlattığı bölümde kullanılan sazlar icraya başlamadan önce sazların düzenlerini yaptıklarını sazlara “gûşmal” (yola getirme) verildiğini söyler. Böylelikle bu dönemde “gûşmâl vermenin” de akord için kullanılan bir tabir olduğu görülmektedir. Edvâr kitaplarında ise bu ifadeye rastlanmamıştır.

“... yir yir dürlü dürlü sohbetler ve meclisler kuruldı, **sâzlara gûşmâl** virildi.”¹⁹⁵

Detone ses veya akordsuz çalgılar ile ilgili edvâr kitaplarında şunlar söylenmiştir: Nağme uyumlu bir oranda bile olsa eğer sazın akordu iyi değilse veya insan gırtlaktan akordsuz (detone) ses çıkıyorsa bu nağme hoş karşılanmamaktadır. Kötü gırtlaktan veya bir çinî kâsedan çıkan nağme ya da bozuk akortlu eski bir telden çıkan nağme işitildiği zaman, bu nağme uyumlu bir orana sahip bile olsa, bu nağmeler hakkında, insan tabiatına hoşlandığı bir nağmedir denemez; çünkü nefis o çalınandan daha lezzetli nağmelere yönelecektir. Bu aslında *küllî* bir hoşlanmama değil, *cüz’î* bir hoşlanmamadır. Mükemmel bir uyumluluk tabiatın hoşnutluğunu gerektirir ve bu da tek nağmede gerçekleşmez; çünkü uyum ve uyumsuzluk aralıkların miktar ve oranına tabidir.

Tizlik ve pestlik, uyum ve uyumsuzluk da iki nağme arasında gerçekleşen bir olaydır. Uyum ve hoşlanma iki nağmenin birbirine katılması yoluyla yani aradaki fark sonucu oluşur. Meselâ, yeni ve doğru akord edilmiş telin sesi, sesi güzel bir kişinin hançeresinden çıkan ses ya da çinî kaplardan veya benzeri sesler işitildiği zaman, bu seslerden insan fitratı hoşlanır; ancak hem hoşlanma hem de nefret mûsikîde aynı anda olmaz.¹⁹⁶

Uyumsuzluğun sebeplerinden biri de nağmelerin bozuk bir gırtlaktan çıkmasıdır. Her ne kadar nağmeler uyumlu da olsa melodik bozulma oluşur. Bir insanın sesi kaba ve edâsı kötüyse, nağmeler uyumlu dizilse bile, adamın bu sesinden işitilen nağmeler, insanın kulağına ve tabiatına hoş gelmeyen işitme söz konusu olur.¹⁹⁷ Baskılı aletlerin akordu için de mûsikî ilmine hâkim olmak gerekmektedir.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân* s.206

¹⁹⁵ Tursun Bey, *Târîh-i Ebü'l-feth*, (Haz.: Mertol Tulum), Baha Yay., İstanbul 1977, s.90

¹⁹⁶ Kolukırık, s.179

¹⁹⁷ Kolukırık, s.218

¹⁹⁸ Çakır, s.106

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

XV. YÜZYIL EDVÂR KİTAPLARINDA ÇALGILAR

I- XV. YÜZYIL EDVÂR KİTAPLARINDA ADI GEÇEN ÇALGILAR

İslamiyet öncesi mûsikî kaynaklarında çalgı aletlerinin isimleri genellikle “melâhî” kelimesiyle ifade edilmiştir. Arapça “mizmâr (çoğulu mezâmîr)”, Farsça “nây” nefesli çalgıların, “kûb” ise vurmali çalgıların ortak adıdır. XV. yüzyılda ise mizmâr ve nây farklı nefesli çalgıların adı olarak kullanılmıştır. Ayrıca bu dönemde telli çalgıların “Âlât-ı Zevâtü'l Evtâr”, nefesli çalgıların ise “Âlât-ı Zevâtü'n-Nefh” olarak ifade edildiği de görülmektedir.¹⁹⁹

XV. yüzyılda çalgılar konusunda önemli bilgiler veren mûsikîşinas hiç şüphesiz Abdülkâdir Merâğî'dir. Bu yüzyılda yazılmış olan edvâr kitaplarında çalgıların adları, sınıflandırılması, teknik özellikleri, çalgılarda sesin oluşumu gibi konulara yer verilmiştir. Bazı edvâr kitaplarında çalgılar ayrıntılı olarak ele alınmış ve anlatılmış, bazı edvâr kitaplarında ise konu içerisinde sadece çalgıların adları söylenmiştir. Merâğî'nin yanı sıra Farsça yazılmış *Kenzü't Tuhaf* adlı eserin Ahmedoğlu Şükrullah tarafından yapılmış Türkçe tercümesinde özellikle çalgı yapımı, çalgı boyutları, çalgı ve tel malzemeleri hakkında pek çok bilgi bulabilmemiz bakımından önemli eserdir.²⁰⁰

Çalgıların açıklama olmadan sadece konu içerisinde isimlerinin zikredildiği kısımlara örnek vermek gerekirse; meselâ, Çelik'in çalışması olan Hızır b. Abdullah *Kitâbü'l Edvâr* adlı eserinde çeng, rebâb, kopuz, kanun, muğni, şeştâr, nây, organon ve surna gibi sazların âvâzına uygun eflâk (gökler, felekler) ve kevâkibin (yıldızlar) âvazlarından bahsedilir.²⁰¹

Uygun'un çalışması olan Kadızâde Tirevî'nin *Mûsikî Risâlesi*'nde makamların her biri açıklanırken, tam olmayan aralıkların tanbur, çeng, kanun, miskal gibi sazlarda ne şekilde

¹⁹⁹ Apaydın, XXXI, 262; H. George Farmer, *Studies In Oriental Music: Instruments and Military Music*, 1997, II, s.65-66; Pekşen, s.21

²⁰⁰ Bkz. Ubeydullah Sezikli, *Abdülkadir Merâğî ve Câmîü'l-Elhân'ı*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2007; Cemal Karabaşoğlu, *Abdülkadir-i Merâğî'nin Makâsüdü'l-Elhân Adlı Eseri* Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2010; Kubilay Kolukırık, *Abdülkadir Merâğî ve “Şerhu'l-Edvâr” Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E., Ankara 2009; Ramazan Kamiloğlu, *Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî adlı Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E., Ankara 2007

²⁰¹ Çelik, s.180-181

ayarlanacağı anlatılmış, ney hakkında fazla bilgisi olmadığı ve ney'deki tam olmayan aralıkların durumunu ehline bırakılacağı şu sözlerle ifade edilmiştir:

“...eğer **ehl-i nefes** isen ehline müracaat eyle taki malumun ola”²⁰²

Ceyhan'ın çalıştığı Bedri Dilşâd'ın *Murâdnâme*'sinde ise makamların açıklandığı bölümde sazlarla ilgili şu ifadeler bulunmaktadır:

“...çün ırâk ile ser-âgâz idesin, **sâz** yanınca hoş âvâz idesin”

“...hüseyni evinden dutarsa hicâz, hem anda karâr eylese **sûz u sâz**”

“...hisâr-ı evc bulur **sûz u sâzı** artursun, ki bu melâm evi bir dem görine dâr-ı selâm”

“...işit zengüle tizisinden hicâz, ki nermine mâye virür câna **sâz**”

“...nevâ tîz olursa hicâz olısar, evet nermine mâye **sâz** olısar”²⁰³

Arısoy, Seydi'nin *el-Matla'* adlı eserinde makam bilgisi verirken eserinin mesnevî tarzda yazılmış bölümlerinde raks, saz, mutrib, sâzende, çeng, ud, ney gibi mûsikî ile alakalı terimlerin ve çalgıların adlarına yer verdiğini şu cümlelerle aktarmaktadır.

“...çalardı **raks** uruben zühre çengi, durub bülbül iderdi ahengü nigî”

“...çü dördüncü oldu zirefkend-i kûçek, bulunır afkile istense der **çeng**”

“...oku da sana **sazun** safhasından, gide bu yirde şekkü şübhe sende”

“...gel iy **sâzende** sözile eyle âgâz, bizi it sâzunun sözine dem sâz”

“...ki **sâzun** sûzişine cân hevesdür, nüfûs-ı kudsi bigi hoş nefesdür”

“...mehattû mahreci sigâh evidür, var ara okı **sâz** içre bunu gör”

“...iy **mutrib** ma'zumi ter eyle neyle, kulagum tolduri gör zemzemeyle”

“...ki cân müştâk olubdur bang-i **nâya**, nitekim hasta dârûy-i ifâya”

“...şu **mutrib** ki aldı eline çaldı **çengi**, gözetdi perdede âheng-i yengi”

“...hüseyniden çıkabun çeksen âvâz ırâk evinde otursan eylesen **sâz**”

“...elüne **çeng** alub eylerisen hiz, **neye** dirler işit râst-mâyeyi tîz”

“...ana zâvilî didi üstâz-ı kâmil, şol anlar bunu **sâzende** ola âmil”

“...sabâ oldur ki nevrûz ide âgâz, karar idüb sigah evinde ide **sâz**”

“...dilersen bilesin zemzem nedür key, elüne **ud** al ya agzuna **ney**”

“...gerekdür idesin kûçekden âgâz, dügâh evinde inüb eyliyesin **sâz**”

²⁰² Uygun, *Mûsikî Risâlesi*, s.33-43

²⁰³ Ceyhan, II, 733, 734, 738, 741, 744, 746

“...ide çargâh evinde bang u âgâz, hüseyinî perdesine âgâz ide **sâz**
“...**neye** dirler işit Rûmî nihâvend, fehmi itgil ki diyem zihnine ahsend”
“...eger çalmak bilürsen **ud** yâ **çeng**, hicâzdan eylegil âgâzu âheng”
“...sıfâhanda çıkub kûçek karâr it, bunun da bu'dın anla iftikâr it”
“...nedür bilmek dilersen karcıgârı, elüne **çeng** alub eyle zârı”
“...temâm it in irâk evinde **sâzı**, nedür anla bu yirde bu'du râzı”
“...muhayyer perdesinden itsen âgâz, dahî uzzâl yüzinden eylesen **sâz**”
“...teziden gösterur olsa hicâzı, inüb büzrük makâmında itse **sâzı**”
“...iden çargâh evinden bang u âgâz, ine rûy-i Irâkdan eyleye **sâz**”
“...bu terkîb anla çargâh-ı acemdür, bu nağma bank-ı **sâzda** muhteşemdür”
“...bırakgil **ud** bigi cânuna od, demünle âlem olsun mest-i bîhud”
“...felekler **raksa** girsün **sâzunıla**, melekler hayır eyle âvâzunıla”²⁰⁴

Seydî'nin makamların düzenini anlatırken nesir olarak yazılmış bölümlerinde ise dilenirse çeng, kanun, muğnî, dıblûn, santûr, şeştâ, ud ile çeşitli makamların icra edilebileceğini söylediğini ve eserin sonunda da şöyle bir tembihte bulunduğunu yazmıştır:

“Makamların düzenlerinin bulup doğru olarak bilinmelidir, zor terkiblerin aslı bulunmalıdır. Saz ilminde ve tellerin ilminde **üstâz-ı kâmil** yani konunun tam hâkimi olunmalıdır”²⁰⁵.

Kanık'ın çalışması olan Mahmud B. Abdülaziz'in *Makâsıdü'l-Edvâr* adlı eserinde pençgâh makamında ve sakîl devrinde yazmış olduğu kasîde içerisinde sazlar şu şekilde anlatılmıştır:

*Öbür seferki bayramın hilâli, **udun** pençesi gibidir*

Sabah vaktinde Zühre bayramını kutlamak için

Sözleri yeni günün ruhu oldu, sevinç ve sürûr getirdi

Gam çenginden bu bayram mevsiminde kimse kalmadı

*Def ve **neyin** gürültüsünden mutribânın sözleri duyulmadı*²⁰⁶

²⁰⁴ Arısoy, s.13-63

²⁰⁵ Arısoy, s.92-97

²⁰⁶ Kanık, s.81-82

Diğer bir kasîdesinde;

Udun sesi rüzgârın olmadığı yerde senin yakıcı sesin olur

Neyin iniltisi senin sözünün üzerinde esen bir rüzgâr olur

Ayrılıktan öyle olmuş ki kâse, suyla dolu gördüm

*Onun **sazlarından** çıkan nağmeler insanın ömrünü uzatır*

*Padişahdan bir lütuf, olur da bir gün benim **çengim** üzerine düşerse*

*Daima ben **kâseden kâseye** vururum da onlarda perde meydana gelir²⁰⁷*

II- TELLİ ÇALGILAR

Genel anlamda tellerin yay sürtülerek, parmakla çekilerek ya da mızrap kullanarak titreşmesiyle ses çıkaran çalgıların genel adıdır.²⁰⁸

Telli sazlar ilkçağda Mısır, Mezopotamya, Anadolu ve Orta Asya’da görülmektedir. Antik çağda Yunan ve Roma’nın “lyra” ve “khtara” ve bunlarda geliştiği sanılan “pandura” önemli telli sazlardır. Orta Asya’da ise “kopuz” sazı görülmektedir. Telli sazların atasının kopuz olduğu belirtmiştir.²⁰⁹

Türklerin İslamiyet öncesi ve sonrası özellikle destanları okurken kullandıkları telli sazın adıdır kopuz. Bu Türklerin en eski çalgısıdır. Uygurlarda, Selçukluların ilk devirlerinde, Azerbaycan’da, Anadolu ve Rumeli’nde kopuz kullanılmıştır. Kopuz VIII. yüzyıldan itibaren Akdeniz’e ve Avrupa’ya yayılmıştır.²¹⁰ Sultân II. Murad Hân’ın (1421-1444, 1446-1451) sarayında saz şairleri yer almış ve kahramanlık destanları icra edilmiştir.²¹¹ Kanûni Sultân Süleyman Hân (1520-1566) devrine kadar Osmanlı sarayında kopuzcular bulunmuştur. Kopuz’un, “Kopuz-u Ozan” ve “Kopuz-u Rûmî” olmak üzere iki farklı türü vardır. Kopuz-u Rûmî uda benzeyen beş telli sazın adıdır. Kopuz-u ozan diğer telli sazlardan daha uzun

²⁰⁷ Kanık, s.86

²⁰⁸ Sözer, s.236

²⁰⁹ Mahmud R. Gazimihal, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara Üniv. Basımevi, Ankara 1975, s.14

²¹⁰ H. Güner Özkan, s.599

²¹¹ Bülent Aksoy, *Geçmişin Müsiki Mirasına Bakışlar*, Pan Yay., İstanbul 2008, s.40

gövdeli ve üç tellidir.²¹² Arapça “ud” veya “mizher”, Farsça “barbut” ve Türkçe “kopuz”un aynı sazlar olduğu da söylenmiştir.²¹³

XV. ve XVI. yüzyılda fasıl mûsikîsinin en yaygın sazı ise “ud”dur. Daha sonra uzun saplı ve perdeleri bağlı kopuz, tanbura ve bağlama benzeri halk sazlarından esinlenilerek “tanbur” sazı icat edilmiştir. Evliya Çelebi Seyahatnâme’sinde tanbur ve tanbura hakkında verdiği bilgiler ve Avrupalı seyyahların tanburu “tanbura”, “çöğür”, “karadüzen” gibi uzun saplı telli sazların ortak adı olarak anmaları, tanburun tanburadan geliştirilmiş bir saz olduğunu kanıtlamaktadır. “Çeng” de yine bu asrın önemli sazlarından biridir ve hem sarayda hem de şehir eğlence mûsikîsinde kullanılmıştır. Daha çok çingene kadınlar bu sazı icra etmişlerdir.²¹⁴

XV. yüzyılda bu fennin araştırılması ve tamamlanması için öncelikle işe tellerin tanıtılması ile başlanması gerektiği söylenmektedir. Çünkü nağmelerin perdeleri ve sesin elde edilmesi tellerle ilgilidir.²¹⁵

Telli çalgıların icadının da sebepleri vardır. Her ne kadar bu işin erbabı olan kimseler bazı seslerin diğerlerine intikalinde tam bir kudret ve el becerisine sahip olsalar da özellikle bu sanat çok emek verseler de, bir zamanda iki farklı sesi beraber işitmek üzere birleştirilmeleri mümkün olmayabilir. Aynı anda iki farklı nağmeyi bir arada icra edemezler ve iki nağme birlikte işitilmez. Bundan dolayı seslerin birlikte duyulması için iki, üç, dört hatta daha fazla telli âletlere ihtiyaç duyulmuş ve icat edilmiştir.²¹⁶

A- TELLİ ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI

Geleneksel olarak mûsikîye dair ilk eserleri veren Fârâbî ve İbn-i Sînâ’nın telli çalgıları ne şekilde sınıflandırdığı *Çalgıların Sınıflandırılması* bölümünde açıklanmıştır.

Çalgıların sınıflandırılması konusunda çalışmalar yapan Kerimov’un bize aktardığına göre, batıda ilk bilimsel çalgı sınıflandırma sistemleri ise XIX. yüzyılda görüldüğü

²¹² Enver Behnan Şapolyo, “Halk Sazları”, *Türk Kültürü Dergisi*, X, sy.109, Kasım 1971, s.56-60

²¹³ Pekin, *Osmanlı Uygarlığı*, s.1027

²¹⁴ Aksoy, *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*, s.54-55

²¹⁵ Kolukırık, s.272

²¹⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.145; Karabaşoğlu, s.161; Kolukırık, s.252; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.85; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.109; Tekin, s.173; Kanık, s.56

söylenmiştir. Belçikalı besteci ve müzikolog François-Auguste Gevaert (ö.1908) ve yine aynı yüzyılda sınıflandırma yapmış olan diğer Victor-Charles Mahillon (ö.1924) telli çalgılar üç ana gruba ayırmaktadır.

1. Tellere sürterek
2. Telleri çekerek
3. Tellere vurarak

Kerimov'un bildirdiğine göre daha sonraki dönemlerde yaşamış olan İngiliz rahip ve müzikolog Francis W. Galpin (ö.1945) telli çalgıları;

1. Klavyesi²¹⁷ olmayanlar
2. Klavyesi olanlar
3. Otomatik mekanizmalı olarak sınıflandırmıştır

XIX. yüzyıl sonunda Avusturyalı müzikolog E. Hornbostel ve Alman meslektaşı C.Sachs dünyadaki bütün çalgıları kapsayan bir sınıflandırma sistemi geliştirmişlerdir. Ve telli çalgıları “chordophones” başlığı altında toplamışlardır.

1. Basit telli çalgılar ya da zitherler (sapı ve köprüsü olmayan gövde üzerinde çekilmiş tellere tokmakla vurarak ya da çekerek çalınan telli çalgılar)
2. Kompozit telli çalgılar (saplı gövdeye sahip parmaklarla, mızrapla, tokmakla ya da yayla çalınan telli çalgılar)

XX. yüzyılda ise Hornbostel ve Sachs sistemi Sovyet organolog I. Ahlender (ö.1963) tarafından değiştirilir. Telli çalgıları;

1. Yayla çalınlar
2. Çekerek çalınanlar
3. Klavye ile vurarak çalınanlar
4. Klavye ile çekerek çalınanlar
5. Rüzgârla üfürülerek çalınanlar (*Aeolian harp*) şeklinde sınıflandırmıştır.²¹⁸

²¹⁷ Burada “klavye” aslında “saplı çalgılar” temsilen kullanılmış bir ifadedir. Aslında “klavye” yerine “sap” ifadesinin kullanılmasının daha doğru olduğunu düşünmekteyiz. Ancak kaynak olarak kullandığımız Kerimov'un eserinde bu şekilde verilmiştir.

XV. yüzyıl edvâr kitaplarına göre insan gırtlığından sonra en gelişmiş çalgılar telli çalgılar, telli çalgıların içinde de en gelişmiş çalgı on tel bağlanan (beş çift tel) ûd-i cedîd olduğu söylenmiştir. Êd-i cedîd’de her iki telden bir ses çıkarılır. Yani on tel aslında beş tel hükmündedir. Teller çift olarak bağlanmıştır.

Merâğî ve oğlu Abdülaziz’in eserlerinde diğer telli çalgıların adları şöyle sıralanmıştır: Êd-i kâmil, ûd-i kadîm, tarabu’l-feth, sestây, tarab-rûd, tanbur-i Şirveniyân, tanbûre-i Mogolî, rûh-efzâ, kopuz-ı Rûmî, evzân, nây-ı tanbûr, rebâb, muğnî, çeng, egri, kânun, kemânçe, gıjek, yektây, terentây, sâz-ı dolab, sâz-ı gâibî-i murassâ, tuhfetu’l-ûd, sidirgû, pipa, yatugan, sahrûd, rûd-i hânî. Abdülaziz B. Merâğî telli çalgıların adlarını saydıktan sonra bunlardan başka müzik âletleri de yapılabileceğini, fakat daha çok kullanılan ve meşhur olanları burada zikredilmiş olduğunu söyler.²¹⁹

Makasîdü’l-Elhân’da telli çalgıların mukayyed ve mutlak olmak üzere ikiye ayrıldığını söylemektedir. Mukâyyed telli çalgılar; ûd-i kâdîm, ûd-i kâmil, tarabü’l-feth, şeştây, tarabrûd, tanbûr-ı Şirvâniyân, tanbûra-i Türkî, rûhefzâ, kopuz, evzân, nâyî tanbûr, rebâb, rûdhânî, yektây, terentây, tuhfetu’l-ûd, şidirgû, şahrûd, pipa olarak verilmiştir. Mutlak telli çalgılar ise; muğnî, çeng, egri, kânûn, kemânçe, gıjek, dolab, yatugân, künkere’dir.²²⁰

Lâdikli eserinde telli çalgıların ûd-i kadîm, ûd-i kâmil, ûd-i ekmel, tanbur, gûbûz, kânûn, muğnî (muğannî), çeng, kemânçe, şeştâ, rûh efzâ, şaturğu ve rebâb olmak üzere on dört telli saz olduğunu bildirmektedir.²²¹

Seydî çengi, şehsâzı, kanunu, muğnîyi, santuru, dıblûnu ve çeng-i çerkesîyi “evtâr-ı mutlak” çalgılar içinde gösterdiğini belirtir. Ud, şeştâ, tanbur, kemençe ve rebâbı da “evtâr-ı mutbıka” içinde gösterir.²²²

²¹⁸ Kerimov, s154-183

²¹⁹ Sezikli, *Câmiü’l-Elhân* s.216; Ferdi Koç, *Nekâvetü’l-Edvâr*, s.173

²²⁰ Karabaşoğlu, s.221

²²¹ Tekin, s.174; On dört saz olduğunu söylüyor ancak on üç sazın adını vermiştir.

²²² Arısoy, s.92

B- TELLİ ÇALGILARDA TİZLİK VE PESTLİK SEBEPLERİ

İncelediğimiz kaynak eserlerde tel üzerinde aralıkların “uzmâ” (en büyük), “vustâ” (orta) ve “suğrâ” (en küçük) olmak üzere üç bölüme ayrıldığı söylenmiştir. Uzmâ ve suğrâ aralıkları sonsuz olup çoğaltılma açısından da mümkün olanın iki katına çıkarılması veya ikiye bölünmesi de sonsuzdur ama pratikte tel ancak titremeyecek ve ses çıkarmayacak dereceye kadar bölünebilir. Bu durumda tiz ve pest anlaşılmayacak hale gelir.²²³

Telli çalgılarda tizlik ve pestlik sebepleri, tel miktarının uzunluk ve kısalığına göre belirlenmektedir. Bu nedenle daha önce de belirtildiği gibi bu konu hendese (geometri) ilmi içine alınmıştır.²²⁴ Mutlak veter yani açık tel bölümlendirilirken şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Telin yarısı, üçte biri, dörtte biri ya da diğer oranlarda çıkan sesler birbirlerine göre tiz veya pesttir. Meselâ, telin yarısından duyulan ses, telin dörtte üçünden duyulan sestense daha tiz; telin dörtte birinden duyulan sestense daha pesttir. Telin dörtte birinden duyulan ses telin yarısından duyulan sestense daha tiz; telin sekizde birinden duyulan sestense daha pesttir. Telin yarısına basılarak işitilen bir nağme, açık telde işitilen nağmeye oranla tizdir. Her nağme kendisinden pest olan nağmeye oranla daha tiz; kendisinden tiz olan nağmeye oranla ise daha pesttir. Her yarım nağme kendisine tizlik ve pestlik bakımından bir benzeri bulur.²²⁵ Safiyyüddin el-Urmevî'nin de “*telin 1/4'ünden işitilen nağme, telin yarısından işitilen nağmeden tizdir. Telin 1/8'inden işitilen nağme de telin 1/4'ünden işitilen nağmeden tizdir*” dediği aktarılmaktadır.²²⁶

Telin pestliğinin sebepleri telin *uzunluğu*, *gevşekliği* ve *kalın* olmasıdır. Tizlik sebepleri ise bunların zıttı sebeplerdir ki bu sebepler; telin *kısalığı*, *inceliği* ve *gerginliği*'dir. Telin sesinin yarısından çıkan ses, tizlik ve pestlik bakımından telin tamamından çıkan sese de benzeyebilir. Bunun sebebi telin gerginliği nağmenin tizliğine, kalınlığı da nağmenin pestliğine neden olur. Eğer iki telde sesin inceliği ve kalınlığı yeterli derecede ise tizlik ve pestlikte keyfiyet yönünden benzerlik ortaya çıkar. Meselâ kalınlığı ve uzunluğu aynı olan iki teli ele aldığımızda hangisi daha katı (gergin) çekilmişse katı çekilen tel daha tizdir. Uzunluğu

²²³ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.110

²²⁴ Karabaşoğlu, s.106; Kolukırık, s.172, 183

²²⁵ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân* s.89, 96; Karabaşoğlu, s.107; Kolukırık, 172, 183; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.48

²²⁶ Kolukırık, s.183

aynı olan ve aynı oranda çekilmiş iki telden hangisi daha kalınsa, kalın olan tel ince olan tele göre daha pesttir. Ya da kalınlığı eşit olan ve aynı oranda çekilmiş iki telden uzun olan telin nağmesi kısa olana göre daha pesttir. Şirvânî telli çalgılarda tizliğin sebeplerini hemen hemen aynı şekilde açıklamış ancak bu kuralların bütün çalgılar için geçerli bu kural olmadığını da eklemiştir.²²⁷

Bunların yanı sıra, *ıslaklık* ve *rutubet* de pestliğin nedenlerindedir. Bir tel nem alırsa yumuşar, gevşer ve bu da çeyrek tanini aralığında pestliğe sebep olur. Özetlersek, telli çalgılarda pestlik nedenleri telin uzunluğu, kalınlığı ve gevşetilmesi, tizlik nedenleri ise bunların tersi olmaktadır.²²⁸

Bir de sesin tizlik ve pestliğini etkileyen etkenler vardır ki sesin tizlik sebebi, iki çarpışan cisimden birinin ezilmesi, pestlik sebebi ise bunun tam tersidir. Dolayısıyla telli çalgılarda da çarpışmanın şiddeti, sesin yükselme sebebi olup bu şiddetin azalması, sesin zayıflamasının nedenidir.²²⁹ Fârâbî de vurmanın şiddeti tizliğin, zayıf vurma ise pestliğin sebebi olduğunu belirtmiştir. Çalınan çalgının sağlamlığı, çalanın sert veya yumuşak çalması da tizlik ve pestliği etkileyen unsurlardır. Sâzende sazı sert çalıyorsa tizliğin oluşumuna sebep verir. Tersisi durumda bunun zıttıdır.²³⁰

C- TELLİ ÇALGILARDA PERDE-ARALIK

Telli çalgılarda perde ve aralık konusu kaynak olarak kullandığımız eserlerde genişçe yer bulmuştur. Bu kaynak eserlerde öncelikle *nağme*, *bu'd*, *cins*, *cem*, *lahn* ifadelerine açıklık getirilmiştir.

Geometride dik açılı üçgenin dik karşılığının direği ne kadar önemli ise mûsikîde de “mûzikal veter” (mûzikal tel) musikinin temelini teşkil eder. Mûsikî ilminde bütün

²²⁷ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân* s.96; Kolukırık, s.184; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.48; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.96-97; Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsika*, s.205-206; Pekşen, s.21; Kanık, s.40

²²⁸ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.96; Karabaşoğlu, s.109; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.96-97; Pekşen, s.21; Kanık, s.40

²²⁹ Karabaşoğlu, s.109

²³⁰ Kolukırık, s.185

nağmelerde en önemli unsurun veter olduğu kabul edilmektedir. Veterlerden nağmeler oluşur ve bu şekilde bir beste meydana gelir.²³¹

Nağme eğer birden fazla ise ona “bu’d”, bu’d’a bir nağme ilave edilirse ona “cins”, cinse bir nağme ilave edilirse ona “cem” adı verilir. Eğer cem’in zamanları sınırlı, vezinli ve uyumlu nağmelerden oluşmuşsa buna da “lahn” denir.²³² Her lahn, sayısal oranları olan ve bölünmüş tellere dayanır. Nağmeden bir maksat telin bir noktasıdır. “Bu’d” ise aslında bir tel üzerinde iki nokta arasında kalan bir çizgidir. Böylece musiki ilminin özü gayesi ancak müzikal sesler arası uyumu incelemek ve ilişkileri bulmaktır.²³³

Meselâ iki gergin telin uzunluğu mislese eşitlenirse arasındaki eşitlikten dolayı bir bu’d gerçekleşmez, çünkü bu’dun gerçekleşmesi için farklılık olması şarttır. Eğer nağmeleri dinleyen mûsikîden anlayan insanlar, o nağmeye meylederlerse, dikkat kesilir ve o nağmeden bir zevk alırlarsa orada bir aralık olduğunda birleşmiş olurlar. Eğer hoşlanmazlarsa o zaman o nağmeye karşı onlarda nefret meydana gelir.²³⁴

Sonuç olarak mûsikî sanatında nağmenin dizilişinde meydana gelebilecek uygunluk ya da çirkinliğinin biçimi konusunda bilgilerin tam olarak gelişmesi için, geometri ve sayısal ilimler bilinmelidir. Çünkü bu sanatta nağmenin motifi olan uygun ölçü, bilinen nağmeler topluluğunun teller arasındaki orantılı ölçüsünün gerçekleşmesi için zorunludur. Sayısal orantı düzgün olsun veya olmasın bunların her biri, mûsikî sanatının sayısal ilkelerinin kapsamı içerisindedir. Tellerin uzunluğuna ve kısalığına göre teller arasındaki orantı bulunursa, teller arasındaki olaylar konusunda yapılan araştırma dolayısıyla geometri ilkelerinin kapsamına girer.

Her cem’in ve buudun yani uzaklığın tizlik yönünden veya pestlik yönünden iki sonu vardır. Tizlik yönünden olan son, en küçük sınır ve telin kısa olması nedeniyle “hâşiye-i suğrâ”, pestlik yönünden olan son da, en büyük sınır veya telinin uzunluğundan dolayı “hâşiye-i kübrâ” diye adlandırılır. Cem iki çeşit gerçek aralığı kapsar. Bu aralıklardan biri cemin nağmeleri arasını ortalar. Diğeri en büyük sınırla en küçük sınırı ortalar. Bu çeşit aralık

²³¹ Çakır, s.18

²³² Verdemiir, s.88

²³³ Çakır, s.18; Kanık, s.46

²³⁴ Kanık, s.45

birinci çeşitten oluşur ve tıpkı telin tamamının yarısı, çeyreği ve üçte biri gibi belirli ölçüleri kapsar. Sonuçta aralıklar cem ve cins aralıklardan ikisiyle tanınırlar. Değişikliklerin nağmeleri uyumlu olursa değişiklikler de uyumlu olur.²³⁵

Teller arasındaki uzaklık ve sınırlama eşitliği sağlanmadıkça cem'in ortaya çıkmadığı görülür. Burguya yakın yere, pest tarafta udun burun bölümündeki bu hattın başıdır buna üstadlar tarafından ud'da "canib-i enf" denmiş ve *elif* harfiyle gösterilmiştir. Onun üstünden teli almış altı yanına bağlamışlardır. Udun telinin bağlandığı yere udun tarak bölümünde bulunan nağmeye de "canibü'l- muşt" denmiş ve *mim* harfiyle gösterilmiştir. Daha sonra bu iki bölüm on yedi parçaya bölünerek on yedi nağmeyi oluşturmuştur. Bu sanatın ustaları gelenekten dolayı tam bir tel uzaklığını on yedi nağmeyi belirli aralıklarla ayırarak isimler koymuşlardır.²³⁶

Edvâr müelliflerinin çoğu tel üzerinde yer alan perdeler ve perdelerin taksimini şöyle açıklamışlardır: Bir grup çalgı aletlerinin üzerinde bulunan bu çıkış yerlerinin üzerine parmak uçlarına koyarlar. Parmak uçları, beste kutulan nağmelerin çıkış noktalarını göstermesi için telli çalgı aletlerinin kol bölümünü konur. Edvâr sahibinin tanımına göre de perde; telli müzik âletlerinin sap kısmında ses çıkması için parmakla basılan belli noktalar. Tek bir tel üzerinde bulunan on yedi nağme A-M telinin üzerinde iki eşit parçaya taksim edilir. Daha sonra gelen mûsikîşinaslarda bu taksimatı uygulamışlardır. "Desâtîn" (perdeler) işaretlerden ibarettir; telli sazların sap kısmı üzerine perdelerin bilinmesi için teller konur, böylelikle hangi nağmenin hangi perdeden çıktığı bilinir ve dış kısma tel çekilir.²³⁷

A-M telini dokuz kısma bölerek birinci kısmın sonuna Z işaretlenmiştir. Üçlü perdeler şu şekilde ıralanmıştır: A-D-Z, D perdesi işaret parmağı, Z perdesi yüzük parmağı ve Ha perdesi serçe parmağı olarak adlandırılır.²³⁸

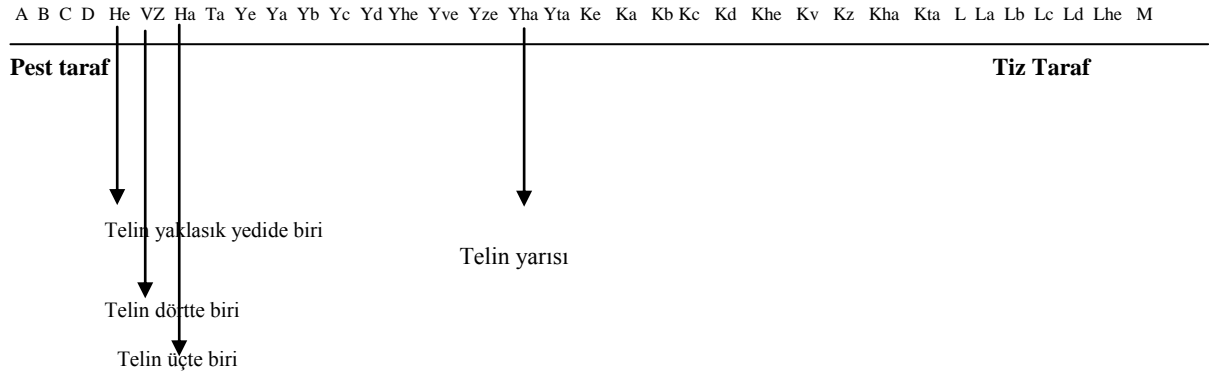
²³⁵ Tekin, s.62-65

²³⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân* s.98; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.48-50, 89-91; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.97-98; Verdemiir, s.21; Tekin, s.70-72; Çakır, s.63-64; Kanık, s.43-44

²³⁷ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân* s.98; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.48-50, 89-91; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.97-98; Verdemiir, s.21; Tekin, s.70-72; Çakır, s.63-64; Kanık, s.43-44

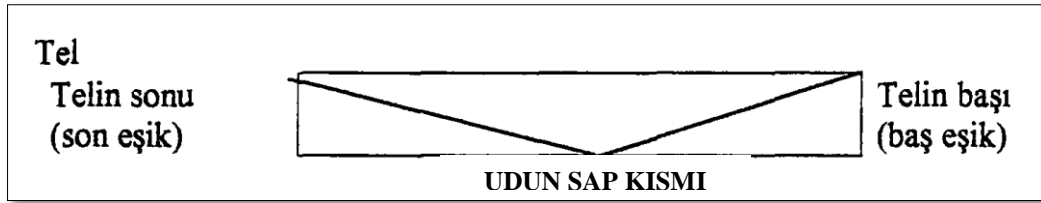
²³⁸ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân* s.192

Tüm bu anlatılan bilgileri tablo üzerinde göstermek istersek:



Tablo I- A-M Teli üzerinde perdelerin gösterilişi

Merâğî *Câmiü'l-Elhân* adlı eserinde aralığın tanımını yaparken yine telli sazlar üzerinden tiz ve pest iki farklı nağmenin toplamından ibaret olduğunu söylemiştir. “Şayet iki nağme bir mertebede olacak şekilde denkleştirilirse buna aralık denmez, çünkü her ikisi bir nağme hükmündedir. Bir nağmeden aralık olmaz. Teller açık olur, ses yapıları bir mertebede olur, bütün nağmeleri birlikte barındırırsa, bunlar bir nağme konumunda sayılır. Her ne kadar bunlara tekrardan vurulursa da vurduğumuz teller çok telde olsa bir nağme etkisi gösterir. Aralıkta tarafların farklılığı şarttır meselâ iki tel tiz veya pest bir seviyeye getirirsek hem tiz hem de peste eşit olurlarsa, mızrapla her ikisine birlikte veya art arda vurulursa aralarında aralık olmaz. Çünkü tizlik ve pestlik açısından iki tel arasında fark olmalıdır.”²³⁹



Şekil I- Ud sapı üzerinde telin başı ve sonu²⁴⁰

²³⁹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân* s.104

²⁴⁰ Çakır, s.59

Telli mûsikî âletlerinin kol kısmında bulunan, nağmelerin işareti olması için ve hangi nağmenin hangi telden çıktığının anlaşılabilmesi için parmakla basılan belli noktalara “desâtin” denir. Böylelikle perdelerin kısımları okunabilir.²⁴¹ Dönemin mûsikî ilminde bu destânların bazısına “perde” bazısına da “girift” denmiştir.²⁴²

Destanları kısımlara ayırma metodu Safiyüddin’in tarzıdır. Destanları kısımlara ayırma metodunun başka bir türü ise daha sonradan gelen bilginlerin en üstünü bilginlerin sultanı Merâğî tarafından daha anlaşılır ve açık bir şekilde gösterilmiştir. Destanları kısımlara ayırmadaki doğru ve yanlışlar ise onun kitabı *Câmiü'l-Elhân*'da belirtilmiştir.²⁴³

D- TELLİ ÇALGILARDA ÇALMA TEKNİKLERİ

Telli çalgılarda çalma teknikleri konusu özellikle Merâğî'nin eserlerinde yer almaktadır. Tele mızrapla vurulan darplarla ilgili, pest tarafa meyl yapan darblara “inici darb”, üst tarafta doğru olursa “çıkıcı darb” denmiştir. Bununla ilgili “pişrev” adı verilen birkaç uygulama da bulunmaktadır. Bu şekilde mızraplar tele vurularak bu sanatta ustalaşılacağı bunun da ancak sesleri öğrendikten sonra olacağı açıklanmıştır.²⁴⁴

Gece gündüz devamlı alıştırma yapmış ve sesler arasında parmakları süratle geçiş yapabilen maharet seviyesine ulaşmış icracılar, her telin her bölümünden istedikleri sesi kolaylıkla çıkarabilmektedirler. Öyleki bir telin perdelerinden çıkarmak istedikleri bir sesin karşılığını başka bir telin perdelerinden çıkarabilirler.²⁴⁵

Özellikle ud sazının icrâsında “parmak kaydırma yöntemi” olarak adlandırılan teknikten bahsedilmektedir. Bu teknik ise şu şekilde açıklanmıştır. Bir parmak ses perdeleri üzerine koyulup perdeler harekete geçirilirse yani parmak, perdeleri kurarsa birkaç çeyrek miktarlık tanînî parmak kaydırılır. Sonra bu, aynı konumuna yani ilk hareket ettirildiği konuma getirilip tel üstünde oranı çeyrek tanînîde tutulursa sâzendeler buna “mâliš” (sürme, sürtünme, kaydırma) denir ve bu durumda hâşîye-i uzmânın erhâ aralığı otuz altı cüz olur.²⁴⁶

²⁴¹ Kolukırık, s.188; Pekşen, s.31; Tekin, s.72; Çakır, s.57

²⁴² Pekşen, s.31

²⁴³ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.99; Kanık, s.45

²⁴⁴ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân* s.244

²⁴⁵ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.210

²⁴⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân* s.110

Parmak kaydırma yöntemi olarak bildirilen bu teknik günümüzde “glissando/glissicando/gliss(ic)ato” adıyla bilinen tekniği bize çağrıştırmıştır. Aslında Fransızca “glisser” yani kaymak kelimesinden İtalyancaya geçmiş olan terimdir. Glissando kaydırma anlamına gelmektedir. Farklı sazlarda bu tekniği kullanma mümkündür. Bu teknik piyanoda parmağı tuşların üstünden hızla geçirerek akarcasına sesler elde etmek şeklinde uygulanır. Mızraplı veya yaylı sazlarda telin veya tellerin üstünde parmağı kaydırmak şeklinde bu teknik uygulanabilir. Üflemeli sazlarda da özellikle trombon veya trompet gibi sazlarda caz müziğinde bu teknik kullanılmaktadır.²⁴⁷

Yine aynı dönem mûsikî eserlerinde çalgıların çalınmasının anlatıldığı bölümlerde “zahme urmak” ifadesinin sıkça yer aldığı görülmektedir. Burada kullanılan “zahme” darbe, vurma, mızrap anlamlarını taşımaktadır. Zahme urmak da mızrap vurma şeklinde tanımlanabilir. Günümüzde zahme kudüm veya santur çalmak için kullanılan değneklere verilen addır. Ayrıca nefesli çalgılar için de “urmak” kelimesi “üfleme” anlamında kullanılmıştır. “... zahme urasın, kiriş üzerine zahme urasın, nakra’i elde uralar, zahme ki ele uruncak, zahmeyle bir nakra uralar”²⁴⁸

Müzik araştırmalarında kullanılan ve bu konuda bilgi alabildiğimiz diğer önemli kaynak eserler ise *Seyahatnâme*’lerdir. Osmanlı döneminde pek çok seyyah Osmanlı topraklarında bulunmuş ve gördükleri, yaşadıkları olayları eserlerine aktarmışlardır.

Seyahatnâme yazarları çalma teknikleri konusunda da bilgi verdiği görülmektedir. Aksoy’un *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî* adlı eserinde yer alan, 1547-1554 yılları arasında İstanbul’da bulunmuş *Pierre Belon Du Mans* adlı seyyahın telli çalgılar ve çalma teknikleri ile ilgili şu bilgileri verdiğini görmekteyiz:

“...çırpma telli sazları iyi çaldıklarını söylemek isterim. Çeşitli çırpma telli sazları olduğunu da sözlerime eklemek isterim. Bunların en büyüğü (çok ağır bir sazdır) sekiz tellidir. Üzerinde birçok perde bağı bulunan orta uzunlukta düz bir sapı vardır. Akordu bizim sazların akorduna benzemiyor çünkü bu sazın telleri bizimkiler gibi değil”

²⁴⁷ Faruk Yener, *Küçük Batı Müziği Ansiklopedisi*, Orkestra Yay., İstanbul 1966, s.73; Sözer, s.100; İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yay., İstanbul 2003, s.222

²⁴⁸ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.48, 104, 121

“...öbür telli saz orta büyüklükte, ilkinden daha yaygın, guiterne benziyor, ama daha ahenkli ve çalınması daha güç, tıpkı bizim guiterne gibi yedi teli var. Rumların tarzında yani parmakla çalınır. Guiterne’de olduğu gibi sapına perde bağlanmamış.”

“...kalın bam telinin altında karşısındaki ezgi telinin sekizlisine akort edilen bir ezgi teli daha var, tiz ses verebilmesi için bu teli kısa tutarlar, telin burgu yerinin de sapının kenarına açarlar.”

“...üçüncü çırpma telli saz ikisinden de küçüktür, üzerinde pek çok perde bağı bulunan sapı tamı tamına iki kübit²⁴⁹ uzunluğunda olan bu sazın üç teli vardır. Çalgıyı çok uzun saplı bir kaşık gibi gözünüzde canlandırabilirsiniz. Bu saz da **kuş tüyüyle** çalınır. Ama gemicilerin çaldığı perdesiz saz hem mızrapla hem de parmakla çalınabilir.”²⁵⁰

Pierre Belon Du Mans’ın verdiği bu bilgilerden o dönemde kullanılmış olan bağırsak ve ipek tellerin, telli sazların akordunu farklı kıldığını, telli çalgıların gerektiğinde parmakla gerektiğinde mızrapla çalınabildiğini, “kuş tüyünün” de mızrap olarak kullanıldığını görmekteyiz. Günümüzde ise ud sazının çalınmasında çoğunlukla mızrap kullanılırken bazı udiler parmakla çalma tekniğini halen kullanmaktadırlar.

E- TELLİ ÇALGILARDA KULLANILAN TELLERİN FİZİKSEL ÖZELLİKLERİ

Gazimihal’in verdiği bilgilere göre sinir ve bağırsaktan yapılan tele “kiriş”, ipekten üretilen tellere ise “ebrişim veya ibrişim” adı verilmiştir. İlk üretilen telli çalgılarda kullanılan teller dayanıklı mahalli bitkiler, bağırsak, kıl gibi organik maddelerden üretilmiş tellerdir. Sapın ucunda düzen burguları bulunmamaktadır. Sazı çalacak kişi teli elle gerdikten sonra sapın başındaki çentiğe dolayarak ilmik yapmış ve artan tel uçları püskül gibi sarkmıştır. XVI. yüzyıl başında Pere Trigault adlı misyonerin verdiği bilgilere göre Uzak Doğu’da Çin’de yalnızca ipek tellerin kullanıldığını söylemiştir. Kiriş telin ise bu dönemde sadece Orta ve Batı Asya’da kullanıldığı bilinmektedir. Kiriş teli ilk kullananlar Yunanlılardır. XIV. yüzyılda Anadolu’da kiriş telin kullanıldığını Yunus Emre’nin (ö.1320) *Divânı*’ndaki ifadelerden öğrenebilmekteyiz.²⁵¹ Madeni telin tatbikatının ise XIV. yüzyılda Türkler tarafından

²⁴⁹ Kübit: Dirsek eklemeinden el parmağının en ucu arasında ki mesafeye verilen ad. Yaklaşık yarım metreye denk gelen ölçü birimi.; Andrew Robins, *Ölçüler Kitabı*, (Çev: Duygu Akın), NTV Yay., İstanbul 2009, s.51

²⁵⁰ Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezinler Gözüyle Osmanlılarda Müsikî*, Pan Yay., İstanbul 2003, s.293

²⁵¹ Gazimihal, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, s. 9-11, 82

benimsendiği zannedilmektedir.²⁵² Hammer adlı Alman tarihçisi madeni tellerin Asya'dan geldiğini bildirmiştir.²⁵³

Gölpınarlı, *Yunus Emre Divânı*'nında kopuz ve kiriş tellerin adlarının geçtiği dizeleri bize şu şekilde aktarmaktadır:

*İy kopuzıla çeşte aslun nedür ne işde
Sana suâl soraram eydivir bana üşde*

*Eydür ki aslum ağaç koyın kirişi bir kaç
Gel 'işretüm dinle geç 'aklı koma beleşde*

*Eydürler bana harâm ben ogrılık degülem
Çünkü aslum mismildür ne varımış kirişde*

*Bana kiriş didiler 'ışka giriş didiler
Benüm adum 'ışk virdi ben durmazam kolmaşda*

*Şâdılgıla geldüm iş bu âleme toldum
Mürvetlere düzüldüm kodılar işbu düşde*

*Ağaç deri dirildi kirişile bir oldu
'İşk denizine taldı bahâne yok bu işde*

*Mevlânâ sohbetinde sâzıla işret oldu
'Ârif ma 'niye taldı çün biledür ferişde*

*Ferişteyi anmakdan bilesin murâd nedür
Gice gündüz biledür senünile her işde*

*Ol feriştelere adı Kirâmen Kâtibîn'dür
Yazmakdan usanmazlar armazlar yaz u kışda*

²⁵² Mahmud R. Gazimihal, "Tel-Kiriş", *Mûsikî Sözlüğü*, İstanbul 1961, s.126-127; 245

²⁵³ Kemal Nuri Özerkan, "Sazlarımızın Tarihine Dâir", *Millî Kültür Dergisi*, I Mayıs 1977, sy.5, s.27

*Birisi sag omzunda birisi sol omzunda
Birisi hayrun yazar birisi şer cünbişde*

*Kâğıdları dükenmez ne hod mürekkepleri
Aşınmaz kalemleri kâ'imlerdür ol işde*

*Hem meyhâneye varur hem büthâneye girür
Bunlar saklarlar seni sen gâfilsin bu işde*

*Yûnus imdi Sübhân'ı vasf eylegil gönülde
Ayrı degül 'ârifden bu **kopuzla** çeşde²⁵⁴*

XV. yüzyılda sazlar üzerinde kullanılan “kiriş teller” için “kıl” kelimesinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Kirişin bir diğer karşılığı da bu yüzyılda “veter”dir.

Dönemin edvâr kitaplarını çalışanlar telli çalgılarda “bağırsak (kiriş)”, “ipek (ebrişim/ibrişim)”, ve “pirinç” olmak üzere üç türlü tel kullanıldığını belirtmişlerdir. Dolayısıyla genel kanaat olan XIV. ve XV. yüzyılda tellerin sadece bağırsak ve ipekten üretildiği bilgisi doğru değildir. Bu dönemde madeni tel olarak “pirinç” teller kullanılmıştır. Hasan Kâşânî *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde ve Şükrullah *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde (Murat Bardakçı çevirisi) nüzhe sazında bazı tellerinin pirinç olduğundan bahsetmektedir.²⁵⁵ Pirinç teller özellikle rûd-i hânî, rûh-efzâ, kanûn, murassây-ı gâibî adlı sazlarda da kullanılmıştır.²⁵⁶ Ancak edvâr müelliflerine göre yine de tellerin iyisi ipek veya koyun bağırsağından olandır.²⁵⁷ İpek teller genellikle “ebrişim savt”, “ebrişim âvâzı”, “ebrişim çalıcı” gibi ifadelerle yer almaktadır.²⁵⁸

Tellerin yapımı ile ilgili en kapsamlı bilgiyi Hasan Kâşânî'nin dolayısıyla eserinin çevirisini yapan Kamiloğlu'nun üzerinde çalıştığı Şükrullah'ın eserinde bulabilmekteyiz. Şükrullah tellerin hangi malzemedden ve nasıl yapıldığını bize ayrıntılarıyla açıklamaktadır.

²⁵⁴ Abdülbaki Gölpınarlı, *Yunus Emre Risâlat al-Nushiyya ve Divân*, İstanbul 1965, s.121-122

²⁵⁵ Zeynep Yıldız, *Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf Adlı Eseri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2011, s.123; Murat Bardakçı, *Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Mûsikîsi Nazariyatı*, İstanbul 2012, s.110

²⁵⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.219, 222; Karabaşoğlu, s.223; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.178

²⁵⁷ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.155

²⁵⁸ Çelik, s.176, 178, 252

Saz yapımında teller önemlidir. Sazlarda nağmelerin iyi ve doğru ortaya çıkabilmesi teller ile âlakalıdır. Yani teller iyi olursa sesler daha iyi olur, teller iyi olmazsa sesler de iyi çıkmaz.²⁵⁹

İpek tel meydana getirmek için öncelikle beyaz, düz, birbirinden farkı olmayan, kılları yassı olmayan, parlaklığı ve pürüzsüzlüğü iyi olan burulmuş ipek kıllar gereklidir. Bu kıllar suda kaynatılır. Daha sonra kaynar sudan çıkartılarak soğuk su ile üç dört kez daldırılır ve gölgede kurutulur. Bu teller güneşe karşı burulur.

Tellerin elde edilmesiyle ilgili başka birçok kural vardır ki bunlara uymayınca olmaz. *Bâm* telinin kıl sayısı altmış, *misles* denilen telin kıl sayısı kırk sekiz, *mesnâ* telinin ipek kıl sayısı otuz iki ve *zîr* telinin ipek kıl sayısı yirmi dört olmalıdır. *Hâd* telinin ipek kıl sayısı on altı kat olmalıdır. Bu kıllar yumuşak ve düz burulmalıdır. Bir parça arı tutkalı eritilip içine biraz zeferan (safran) katılır. Ne katı, ne sıvı olmayan bir kıvam elde edilir Sıcak veya soğuk olmamalıdır. Tutkal ile zaferan bir eski bez içine koyulur. Burulmuş olan ipek'e bu karışım sürülür ve kurutulur. Daha sonra her tel istenilen verimi vermesi için, sazlara yerli yerince takılır.²⁶⁰

Şükrullah bağırsaktan yapılan tellerin yapım tekniği ve hangi işlemlerden geçeceğini de şöyle aktarmaktadır: Bağırsaktan olan teller içerisinde özellikle koyun bağırsağından olan tel en iyisidir. Bu teller de mum ile burulur. Eğer mum olmazsa bağırsaklar birbirine yapışmaz. Mum ile burulan bu bağırsak tellere “ümmü'l evtâr” yani tellerin anası adı verilmiştir. Bazı üstatlara göre keçi bağırsağından yapılan tel, koyun bağırsağından yapılanaya göre daha iyidir. Ve hatta bazıları da ak koyun telinin kara koyun teline göre daha iyi olduğunu söylemektedir. Ancak Şükrullah'a göre bu artık abartılı bir görüştür.

Saz ehli inceliği ve yoğunluğu eşit olan bağırsaktan *bâm* telini yapmalı ve kullanmalıdır. Bu bağırsak teller bir gün boyunca suda bekletilmeli ve daha sonra burulmalıdır. Eğer bağırsak ince ise bâm teli için üç kat burulmalıdır. Eğer bağırsak yoğun ise iki kat olarak burulmalıdır. Bazı üstatlar *misles* telini bile bağırsaktan burmuşlardır. Ancak misles tel için burulan bağırsak tel, bâm için burulan telden bir kat daha eksik olmalıdır. En

²⁵⁹ Yıldız, s.76; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.155

²⁶⁰ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.155

son sıgıdac suyu (üstübeç)²⁶¹ ile ıslanmış zaferana bulanmış bir bez parçası ile birkaç kez bağırsak tel üzerine sürülmeli ve kurumaya bırakılmalıdır.²⁶²

Çakır'ın Alişah B. Hacı Büke'nin eserinden aktardığına göre tellerin aynı kalınlıkta, sertlikte olması ses kalitesini yükseltmektedir. Eğer melodinin güzel olması isteniyorsa her telin üzerinde baskı yerleriyle parmakların bastığı yerler aynı olmalıdır, aksi takdirde uzunluk kısalık gibi değişiklikler meydana gelir ve icra edilmek istenen melodinin veya seslerin dışına çıkılmış olur.²⁶³

Yine Aksoy ünlü seyyah *Pierre Belon Du Mans*'ın İstanbul'da tellerin nasıl yapıldığına dair verdiği bilgileri şöyle paylaşmıştır:

“...akşamın geç saatlerinde bir adam elinde sepetleriyle kasap dükkânlarına uğrar, o gün için kendisine ayrılan bağırsakları alır; bağırsaktan her çeşit tel yapan imalatçılara götürür. Özellikle yay teli yapmasını çok iyi biliyorlar. Onların yaylarına bağırsaktan yapılan kirişler gerildiği için, imal ettikleri telleri yaylarda çok kullanıyorlar. Çırpma telli sazların tellerine gelince, bunların da her türlüünü, çok incisini ve bizimkiler kadar tiz ses veren ezgi tellerini yapıyorlar ama ezgi telleri bizimkiler kadar yüksek sesle tınlamıyor, çünkü bunları ibrişimden, üç ibrişimi bükerek yapıyorlar; bununla birlikte başka cinsleri yoksa bunlar Venediklilerin çırpma telli sazlarında (luth) kullanılabilir. Bu tür ezgi tellerinin her cinsi ve rengi bulunabiliyor; kırmızısı, mavisi, yeşili, sarısı. Türkiye’de bulunan öteki mızraplı saz telleri gibi bunları da dükkânında satmayan hiçbir çerçi²⁶⁴ yok. Bunlar Avrupa’da olduğundan çok daha yaygın burada, bunun nedenini kolayca açıklayabilirim. Bunun nedeni Türklerde dört çeşit guiterne ve luth bulunmasıdır. Pek çok kimse bu sazların şu yahut bu türünü çalmasını biliyor, bunu Fransa’da, İtalya’da göremezsiniz, çünkü köylerde pek az insan luth yahut guiterne çalmaya özenir. Ama Türkiye’de birçok kimse bu sazları kendi tarzlarına göre çalmasını bilir.”²⁶⁵

²⁶¹ Boyacılıkta kullanılan bazik kurşun karbonat türünde maddenin adıdır. Yaşar Çağbayır, “Üstübeç”, *Ötüken Türkçe Sözlük*, V, İstanbul 2007, s.5061

²⁶² Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.156

²⁶³ Çakır, s.59

²⁶⁴ Çerçi: Köy, pazar gibi yerlerde dolaşarak ufak tefek tuhafiyeci eşya satan gezginci esnaf, tuhafiyeci; İlhan Ayverdi, “Çerçi”, *Misali Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul 2005, I, 558

²⁶⁵ Aksoy, *Avrupalı Gezinler Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*, s.292

F- MIZRAPLI ÇALGILAR

1- Ud

Türkiye’de ve Arap ülkelerinde aynı adla yaygın olarak kullanılmış telli çalgıdır. Özellikle İran’da kullanılmış olan bu sazın ilk şekli “barbat”dır. “Kaz göğsü” anlamında kullanılan barbat kelimesi Sâsânlerden geçmiştir. Şirvanî de özellikle “ud” ve “berbat/barbat” adıyla meşhur olan âlet hakkında da görüşlerini belirttiğini, barbatın şekliyle ve boynuyla kaz’ın göğsüne benzediği için bu isim verildiğini söyler.²⁶⁶

Bu çalgı İslamiyetin kabulünden önce Uygurlar arasında yaygın olarak kullanılmıştır. Önceleri yan tutularak mızrap ile çalınan bu saz daha sonraları dik tutularak şelpe tekniğiyle de çalınmıştır. Doğu Türkistan’da çalınan barbat daha çok dört telli ve eğri saplıdır. Barbat Çinlilere *pipa* adıyla geçmiştir. (bkz.*Pipa*)²⁶⁷

“Ud” kelimesi aslında ilk defa VII. yüzyılda Arapça metinlerde geçmektedir ve “öd ağacı” anlamındadır. Ud için, barbatın geliştirilmiş hali olduğu da söylenebilir. Ud ile barbat arasındaki fark, barbat küçük gövdeli ve deri göğüslü, ud ise daha büyük gövdeli ve göğsü tahtadandır.²⁶⁸ *Barbat*, *barbit* olarak da söylenen saz Yunanca *barbiton* ile alakası olup olmadığı ise kesin bilinmemektedir. Etimolojisi *bharbi* kelimesi yani *parmak ile telleri kuvvetli bir şekilde çırpma veya çekmek* ile ilgili de olabilir.²⁶⁹ İbn Sînâ *Kitabü’n-Necât* adlı eserinde Farsça “barbat”, *Kitabü’ş-Şifâ*’sında ise Arapça “ud” kelimesini tercih etmiştir. Müzik dizilerini de yine ud üzerinden göstermiştir.²⁷⁰

XV. ve XVI. yüzyılda Osmanlı sarayında büyük rağbet gören ud, XVII. yüzyılda terk edilmiştir. XVIII. yüzyıl başında Kantemir’in geliştirmiş olduğu sistemde ana saz olarak “tanbur” ud’un yerini almış, bu dönemde en mükemmel saz olarak görülmüş ve tanbur

²⁶⁶ Akdoğan, *Mecelle fi’l-Mûsîka*, s.259-260

²⁶⁷ Mustafa Arslan, Adem Öger, “Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi”, *Halk Müziğinde Çalgılar Sempozyumu Bildirileri*, Kocaeli 2007, s.79

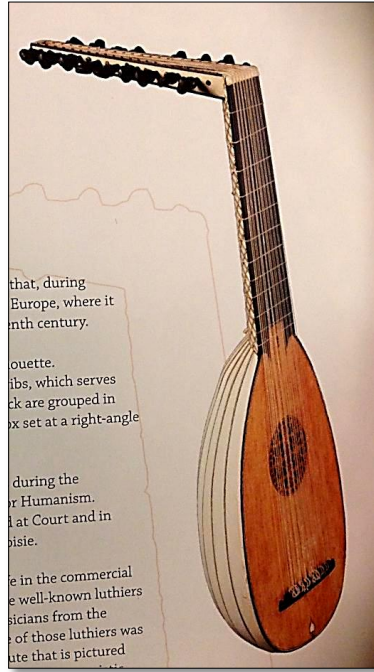
²⁶⁸ Fikret Karakaya, “Ud”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 2012, XXXXII, 39, 40

²⁶⁹ Usbeck, sy.237, s.27-28

²⁷⁰ Turabi, *İbn Sînâ’nın Kitâbü’ş-Şifâsı’nda Mûsikî*, s.81

üzerinden makam konuları anlatılmaya devam etmiştir.²⁷¹ XIX. yüzyıl sonlarına doğru ise ud yeniden Türk mûsikîsi çalgıları arasına girmeyi başarmıştır.²⁷²

Ayrıca Orta Çağda, Avrupa'nın Osmanlı ve Arap kültürü ile ilişkilerinden dolayı ud Avrupa'da da tanınmıştır. XVIII. yüzyıl'a kadar çalınan bu çalgı XVIII. yüzyıl sonunda Avrupa'da terk edilmiştir. Özellikle o dönemde çalınan udların tiz sesli soprano udlar olduğu ve de perdeli olarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil II- 1605 Avrupa'da Ud (Treble Lute – Tiz Sesli Ud)²⁷³

el-Kîndî, Fârâbî ve İbn Sînâ'da olduğu gibi²⁷⁴ XV. yüzyılda da edvâr müelliflerinin ortak görüşü, tüm sazların içerisinde “ud” ana saz olarak görülmüş ve mûsikî ilmi ud bilmek üzerine inşa edilmiştir. Bazıları nây sazını, bazıları kemânçe sazını söyleyeler de çoğu üstad ud sazını üstün tutmuştur.²⁷⁵ Bu dönemde ud her yönüyle tam, gelişmiş saz olduğundan tüm nağmeler bu sazdan elde edilebilmektedir. XV. yüzyılda özellikle udun sapında perde

²⁷¹ Mustafa Aydın Öksüz, *Türk Müsikisinde Tanbur Sazının Gelişimi*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1998, s.68

²⁷² Karakaya, XXXXII, 39, 40

²⁷³ Musical Instruments Museum Catalogue, *50 Unusual Instruments*, Belgium 2010, s.82

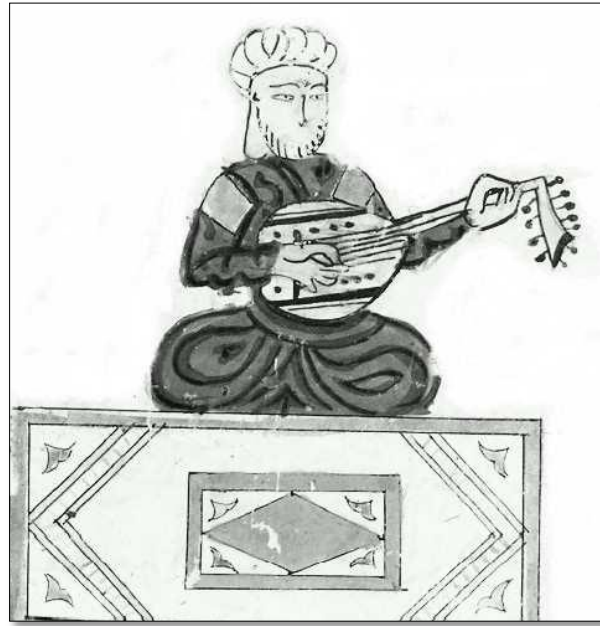
²⁷⁴ Turabi, *el-Kindî'nin Müsikî Risâleleri*, s.69; Henry George Farmer, *A History of Arabian Music*, İngiltere 1929, s.154; Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Müsikî*, s.81

²⁷⁵ Çelik, s.268-269

bağlarının bulunmasından dolayı makam, ikâ, nağme vb. mûsikî ile alâkalı konular ud üzerinden açıklanmıştır.²⁷⁶ Bu sebeplerden dolayı XV. yüzyılda yazılmış olan edvâr kitaplarında dolayısıyla çalışmamızda kullandığımız kaynak eserlerde bu saz her yönüyle ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

Fârâbî'den sonra ortaya çıkan udlar yeni ud olarak ifade edilmiştir. Dört telli ud için “eski ud”, beş telli ud için “yeni ud” olarak söylenmiştir. Tanbur, kemençe, dûtar ud sazının özelliklerine sahiptir ve ud hakkındaki kaideler hepsi için geçerlidir. Ud sazı iki oktavlı olmasından dolayı ismini zikrettiği sazlar içerisinde en mükemmel olanıdır.²⁷⁷

Abdülaziz ve oğlu Mahmud b. Abdülaziz “beşinci telin” Fârâbî'nin keşfi olduğunu söylemiş olsa da²⁷⁸ Fârâbî de dâhil olmak üzere bu döneme kadar dört telli olan uda beşinci teli ekleyen kişi aslında Makkarî Ziryâb'dır (ö.852). Uddaki “zîr” telinin adı da Ziryâb'dan gelmektedir.²⁷⁹ Ayrıca ud mızrabı olarak ince tahta yerine kartal teleğini kullanan ilk kişinin Ziryâb olduğunu eklemek de yarar var.²⁸⁰



Şekil III- Keşfü'l-Hümûm adlı eserde Ud'un çalınma şekli²⁸¹

²⁷⁶ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.89

²⁷⁷ Çakır, s.102

²⁷⁸ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr* s.112; Kamık, s.61

²⁷⁹ Turabi, “İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bakış”, *M.Ü.İ.F. Dergisi*, s.245

²⁸⁰ Fazlı Arslan ve Fatih Erkoçoğlu, “Ziryâb”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 2013, XLIV, 464

²⁸¹ Tıraşçı, s.140



Şekil IV- XVI. yüzyılda Barbat²⁸²

a- Ud'da Perde, Parmak ve Tellerin Adları

XV. yüzyılda kullanılan udun perdeli olduğunu daha önce belirtmiştik. Sap kısmında parmakların basıldığı yere yani perde kısmına bu dönemde “destan” denilmiştir. Udun telleri üzerinde bulunan ve destan/perde olarak isimlendirilen bu kısım yedi tanedir ve her birine bir ad verilmiştir. Şükrullah bu bölgeleri şöyle açıklamıştır: İşaretlenen yerler yedidir ve her birinin bir adı vardır. İlk işaret A ve B'dir. Buna ana “destan-ı zâid” denir. İkinci işaret konulan yerde A ve C vardır. Buna “destan-ı mücenneb” denir. Üçüncü işaret A ve D yerindedir. Buna “destan-ı sebbabe” denir. Yani işaret parmağının koyulduğu yerdir. Dördüncü işaret yeri A ve h yerindedir. Buna “destan-ı vustâ furs” denir. Bu yer de orta parmak koyulacak yerdir. Beşinci işaret yeri A ve V işaret yeridir. Buna “destan-ı vustâyı zilzal” denir. Altıncı işaret yeri A ve Z yerindedir. Buna “destan-ı bınsır” denir. Yani orta

²⁸² Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Kült. Bak. Yay., Ankara 1982, resim84

parmağın yanındaki parmağın koyulacağı yerdir. Ve yedinci işaret A ve H yerindedir. Buna “destan-ı hınsır” denir. Bu işaret yeri de serçe parmağının koyacak yerdir.²⁸³

XV. yüzyılda mûsikî icracıları parmakları şu şekilde isimlendirmişlerdir: “İbhâm” (baş parmak), “sebbâbe” (işaret parmağı), “vustâ” (orta parmak), “bınsır” (yüzük parmağı), “hınsır” (serçe parmak).²⁸⁴

Turabi'nin çalıştığı Kindî ve İbn Sînâ'nın eserlerinde ud üzerinde kullanılan tellerin adlarının, XV. yüzyılda da aynı şekilde kullanılmaya devam ettiğini görmekteyiz. Edvâr müellifleri tellerin adlarıyla ilgili “eski dönem üstatları tarafından tasnif edilmiş olan udun üstüne beş tel yakıştırmışlar ve adlarını koymuşlardır” şeklinde açıklama yapmışlardır.²⁸⁵

Teller aşağıdan yukarı doğru “hâd teli” ondan yukarıdaki “zîr teli”, bir üstündeki “mesnâ teli”, onun bir üstündekine “misles teli” ve en üstteki tel “bâm teli” olarak adlandırılmıştır.²⁸⁶

Bam aslı Farsça olan “sabahın nuru” anlamına gelen udun en kalın telinin adıdır. *Mesles* Arapça “üçlü” anlamına gelen bamdan sonra ikinci telin adıdır. *Mesna* Arapça “ikili” anlamına gelen meslesten sonra ki telin adıdır. *Zîr* aslı Farsça olan “en aşağı” anlamına gelen dördüncü ve en aşağıda ki telin adıdır.²⁸⁷ Beşinci tel olan *hâd* teli ise Ziryâb'a kadar icrada kullanılmışsa da daha sonra ki dönemlerde Kindî ve İbn Sînâ *hâd* telini pratikte kullanmayıp sadece adını vermekle yetinmişlerdir. *Bam* ve *zîr* teli adlarının Farsça olması ise, Arapların udu İranlılardan aldığıın kanıtı olduğunu söyleyebiliriz.²⁸⁸ XV. yüzyılda ise daha sonra ki bölümlerde *ûd-i kâmil* başlığı altında anlatılacağı üzere beşinci telin icrada kullanıldığı görülmektedir.

Ayrıca yine XV. yüzyılda *ûd-i kâmil* adlı uda iki ince tel daha eklenerek oluşturan *ûd-ı ekmele* adlı sazın eklenen bu teline “müstezat” adı verilmiştir.²⁸⁹

²⁸³ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.88; Çakır, s.103

²⁸⁴ Kolukırık, s.258-259

²⁸⁵ Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, s.70-71; Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.82

²⁸⁶ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.87, 139; Tekin, s.175-176

²⁸⁷ Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, s.70-71

²⁸⁸ Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, s.71; Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.82

²⁸⁹ Tekin, s.178-179; Kanık, s.32

Seydî'nin telleri anlattığı bölümde ud çalmak isteyen öncelikle ud'un beş teli olduğunu bilmesi gerektiğini ve ud'un ilk teline “pîşrev”²⁹⁰ adı verildiğini söylemektedir.²⁹¹

Tablo 2’de gösterilen cetvele göre mesnâ telinin üzerindeki sebbâbe parmağının tekabül ettiği yer bam telinin mutlak (açık telin verdiği ses) perdesinin tizidir (oktavdır). Had telindeki hınsır parmağının tekabül ettiği yer ise mesnâ telindeki sebbâbe parmağının verdiği sesin tizidir ve diğerleri de bu şekildedir. Udun mesnâ telinin ortasındaki nokta diğer tellerin tam ortasıdır ve bunların bu noktaya oranı bir oktavdır ve her birinin hükmü tek bir tel hükmündedir.

Bam	Hınsır	Bınsır	Vusta-i zelzel	Vusta-i kadim	Sebbabe	Müçenneb	Zâid	Mutlak
Mesles	H	Z	V	h	D	C	B	A
Mesna	Yh	YD	YC	YB	YA	Y	T	H
Zır	KB	KA	K	YT	YH	YZ	YV	Yh
Had	KT	KH	KZ	KV	Kh	KD	KC	KB
	LV	Lh	LD	LC	LB	LA	L	KT
Son (muşt) tarafı							Baş (enf) tarafı	

Tablo II- Udda parmak adları ve parmakların bastığı perdeler²⁹²

b- Ud ve Ud Telinin Teknik Özellikleri

Ud tellerinin kalınlığı ve hangi malzemeden olacağını Kamiloğlu'nun çalıştığı Şükrullah'a ait olan eserden öğrenmekteyiz. Udun beş adet telinin her birisi farklı türde ve kalınlıkta olmalıdır. “Bâm teli” diğer tellere göre daha kalın ve bağırsaktan olmalıdır. Bağırsak telin ne kadar dizileceği daha sonraki bölümlerde açıklanmıştır. İkinci tele “misles” teli denir. Üç telden daha yukarıdadır ve onlardan daha kalındır. Ancak bam telinden daha incedir. Üçüncü telin adı “mesnâ” telidir. Bu tel tüm tellerden daha incedir. Dördüncü tel “zîr”

²⁹⁰ Form olarak kullanılan “pîşrev/peşrev”den farklı anlamda kullanılmıştır.

²⁹¹ Arısoy, s.90

²⁹² Çakır, s.103

telidir. Bu tel mesna teline göre daha kalın, misles teline göre daha incedir. Beşinci telin adı “hâd” telidir. Mesnâ teline göre kalındır. Zîr teline göre daha incedir. Nağmeler ve seslerin doğru olabilmesi için de uda tel çekileceği zaman bu söylenen özelliklere dikkat edilmelidir.

Ud yapımı için şu yöntemler uygulanmalıdır: Ağaç için sanat ehli üstatların ortak görüşü yontulacak ağaç öncelikle yeğni (hafif) olmamalıdır. Ağaç kendi kendine sebepsiz kurumuş olanlardan seçilmeli asla yaş olmamalıdır. Ağacın iyisi “sahçup”²⁹³ ağacıdır. Sahçup denize yakın yerlerde yetişen bir ağaç türüdür. Eğer sahçup ağacı bulunmazsa onun yerine “servi” ağacı kullanılabilir. Eğer servi ağacı da bulunmazsa o zaman sağlamlıkta, ağırlıkta ve hafiflikte aynı özellikleri taşıyan bir ağaç bulunmalıdır.

Udun ebatına gelince uzunluğu otuz altı parmak veya üç karış kadar, eni on beş parmak kadar ve derinliği yedi parmak kadardır. Ve avucun ulaştığı yer ile avuç arasının eni altı parmak kadar, udun uzunluğu kendi enince bir yarım ve derinliği eninin yarısınca olmalıdır. Bu anlatılanlar ud sazının teknesi hakkındaki açıklamalardır. Udun boyun kısmına ise “hazine” adı verilmiştir (udun sap kısmı). Hazine kısmının uzunluğu udun uzunluğunun dörtte bir oranında ve hazine üzerine yapıştırılan tahta sağlam ağaçtan ve oldukça ince olmalıdır.²⁹⁴

c- Udda Altı Parmak Baskısı Yöntemi ve Diğer İcra Yöntemleri

Türk mûsıkisinde makam dizileri *mülâyim* (uygun) ve *mütenâfir* (uygunsuz) diye ayrılmıştır. Bu herhangi bir makam dizisinin başka bir diziye göre kulağa daha hoş veya daha az hoş gelmesi demektir. Genel olarak herhangi bir dizi içinde ne kadar çok tam dörtlü, tam beşli ve tam sekizli varsa, o dizinin mülâyim olduğu kabul edilmiştir. Bu tam dörtlü, tam beşli ve tam sekizli orantısına “niseb-i şerîfe” yani “iyi oranlar” denmiştir. Niseb-i şerîfeden sekiz veya daha fazlasına sahip olanlar mülâyim, beş, altı, yedi tanesine sahip olanlar yarı mülâyim, beşten azına sahip olanlar mütenâfir kabul edilmiştir. Ancak istisnalar vardır. Bazı makam dizilerinden sekiz nisebi şerîfe olduğu halde beğenilmemiştir. Bazıların da ise hiç olmamasına rağmen rağbet görmüştür. Notaların temel meselelerinden biri de perdelerin basılmasıdır.

²⁹³ Çub: Ağaç. (*sah*'ın burada ki kelime anlamının ne olduğu kesin bilinmemektedir. Sah ağacı); Ferit Develioğlu, “Çub”, *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, Ankara 2004, s.159

²⁹⁴ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.138-139

Enstrüman çalarken bunlara riayet etmek gerekir. Perde basışlarının hükümleri de niseb-i şerîfe uygun olmalıdır.²⁹⁵

İki nağme arasındaki karışımın, bu iki nağmenin niseb-i şerîfeyi kapsamıyla iki şekilde olacağı söylenmektedir. Birincisi, bu karışımın uzunlukları eşit olmayan iki tel arasında gerçekleşmesiyle meydana gelendir ki, bu tıpkı tellerin bağlantısında olduğu gibidir. İkincisi, bu karışımın uzunlukları eşit olan iki tel arasında gerçekleşmesiyle meydana gelendir ki, tıpkı tellerin çözülmesinde olduğu gibidir. Çözülmüş karışımlar arasında özel altı karışım vardır ki, bunlar yedi destân nağmelerinin birinin diğeriyle karışımından meydana gelir. Bunlar eski mûsikîşinaslarca “mevâcib” ve “esâbi”²⁹⁶ (altı parmak)” diye adlandırılmıştır.²⁹⁷

Altı parmak yönteminin eskiler arasında yaygın ve meşhur olduğu onların da bu yöntemi kullandıkları söylenmiştir Dörtlü aralıkların altı parmak baskısı kullanılarak çıkarılmasına “Altı Parmak Baskısı Yöntemi”, bu baskıların her birine de “mûcip” denmiştir. Udun açık tellerindeki perdelerle uyum sağlandığında altı parmağa altı mûcip karşılık gelir. Altı parmak baskı isimleri şunlardır: “Mutlak parmak”, “mezmum parmağı”, “müserrec parmağı”, “muallâk parmak”, “mahmûl parmak”, “mücenneb parmak”. Birinci mûcip: Pest taraftan Bûselik Cinsi'nin (A-B-h-H) – (T-T-B) nağmelerinin ve eskilerin tabiriyle orta parmak perdelerin uyumudur. İkinci mûcip: Mücenneb nağmeleri ile eskilerin tabiriyle orta parmaktaki nağmelerin uyumudur. Üçüncü mûcip: eski orta parmak nağmeleri ile mücenneb nağmeleri uyumudur. Dördüncü mûcip: Nevâ Cinsi olan (A-D-h-H) – (T-B-T) eski orta parmak nağmeleri ile sebbâbe (işaret parmağı) nağmelerinin uyumudur. Beşinci mûcip: Sebbâbe (işaret parmağı) ve bınsır (yüzük parmağı) zelzel nağmelerinin uyumudur. Altıncı mûcip: Sebbâbe (işaret parmağı) ve bınsır (yüzük parmağı) nağmeleri uyumudur. Altı parmak baskısı yöntemi ile dâirelerin nağmelerinden otuz altı nağme elde edilir.²⁹⁸

Mûsikî ilminde olgunluğa erişmek isteyen kişi perdelerin taksimini, tellerden ses çıkarılışını bilmesinin yanında bu seslerin udun telleri üzerinden de nasıl çıkarılması gerektiğini bilmelidir. Bu sesleri öyle bir çıkarmalıdır ki insan sesi de ona eşlik edebilmelidir. Böylece sesler, eller saz üzerindeyken boğazla birlikte uyumlu duyulur. Ve bu özellikle

²⁹⁵ Çakır, s.105-106

²⁹⁶ Esâbi': Parmaklar. Develioğlu, “Esâbi”, s.230

²⁹⁷ Tekin, s.227

²⁹⁸ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.240; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.156-157

meclislerde uygulanmalıdır. Sazdaki tasnifle on yedili tabakalardan çıkarılmalıdır. Bu alışkanlık haline gelene kadar denemeler yapılmalıdır. Böylelikle tecrübe sahibi olunabilir.²⁹⁹

XV. yüzyıl edvâr kitaplarında anlatılan bir diğer telli çalgılarda çalma tekniği ise “terci’at” veya “tercî” olarak adlandırılan yöntemdir. Özellikle Merâğî’nin eserini çalışan Sezikli, Şükrullah’ın eserini çalışan Kamiloğlu, Abdülaziz’in eserini çalışan Ferdi Koç ve Lâdikli’nin eserini çalışan Tekin bu teknik hakkında yazılanları aktarmışlardır.³⁰⁰

İcrâcıların kullandığı terim olarak tercî’, telli saz icrâcılarının bir tel üzerinde bir nağmenin sesini mızrapla çıkartırken, diğer bir taraftan aynı nağmenin benzerini (oktavını) (YH-A) gibi mutlak telden çıkarmaktır. Kelimenin kökü “raci” geri dönen yani nağmenin aynı sesle dönüşü anlamında kullanılmıştır. Burada nağmeyi çıkarmak için parmak baskısı yapılan tele “sâyir” denir. Sâyir telinde parmak baskısıyla çıkan nağmenin benzerinin (oktavının) (YH-A) çıktığı mutlak tele “râci’” denir. Bir başka deyişle birinci tele “sâyir” yani gezinen, diğer ise “râci’” yani dönen teldir. Meselâ, hâd teli üzerinde nağmelerin seyri yapıldığında ona sâyir teli denir. Tercî’ gereken tele de râci’ teli denir. İcrâcının istediği miktarda bir tele iki diğer tele iki, üç-üç, dört-dört, bir ve üç, bir ve dört veya bunların tam tersi olarak pek çok çeşitte tercî’ât yapılabilir. Abdülaziz tercî’at’ın nasıl yapıldığını bilinmesi için bazı işaretler tespit etmiştir. Bunlar şu şekildedir: A-A şekilde aynı nağmenin iki farklı durumunu gösterir. Sol taraftaki A sâyir teli, sağ taraftaki A râci’ telidir. A’ların üstündeki çizgi ise mızrabın yukarıdan aşağıya vuruş yapmasını, altındaki çizgi ise aşağıdan yukarı vuruş yapmasını gösterir. Tercî’âtın yöntemleri on bir tanedir. Lâdikli tercî’ kavramını “bir telin üzerinde bir veya iki usül vuruşu ritmiyle yahut daha çok usül vuruşlarıyla yapılan gezinti” olarak açıklamıştır. İcrânın monoton, sıkıcı olmasını engellemek için tercî’-nin yapılmasını icrâcılar için gerekli görülmektedir.³⁰¹

Terciat kavramı içinde teller üzerine mızrap ile vuruş teknikleri ise üç şekilde olduğu bildirilmiştir. Birincisi “ma’dûd”, ikincisi “muzaaf”, üçüncüsü “harf”dir. Mızrap ile birim zamana bir vuruş (yani tek tek) yapılıyorsa buna “ma’dûd” denmektedir. Eğer bir vuruşluk notayı sekizlik notalar şeklinde yarım-yarım icrâ ediliyorsa yani birim zamanda sâyir ya da raci’ teli keyfiyetine göre toplam iki vuruş yapılıyorsa bu vuruş şekline “muzaaf” denmektedir. Bir vuruşluk notayı onaltılık notalar halinde çeyrek vuruşlar yaparak icrâ

²⁹⁹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.261-262

³⁰⁰ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.207; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.165-167; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.140; Tekin, s.182

³⁰¹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.207; Karabaşoğlu, s.207-209; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.165; Tekin, s.182

ediliyorsa yani sâ-yir ya da raci' teli keyfiyetine göre toplam dört vuruş yapılıyorsa buna da "Harf" denmektedir.³⁰²

Ayrıca udun mızrap vuruşunun dört türlü olduğu ve her vuruşun bir adı olduğunu da Şükrullah bildirmiştir. Öncelikle ilk mızrap vuruşu için "bir ve iki" denmektedir. Ve bu vuruşun kaidesi şöyledir. Önce mızrap bam teli üzerine vurulur. İkinci mızrap veter-i mesna denilen tel üzerine vurulur. İkinci vuruşa "sıkkı ve terc'i" denilir. Ve bu vuruş bir ve iki vuruş dedikleri vuruşların tersidir. Yani ilk olarak veter-i mesna denilen tel üzerine iki mızrap vurulur. Üçüncü mızrapa "yık yık" yani bir bir denir. Bunun kaidesi ise şöyledir. Bir mızrap bâm teli üzerine vurulur. Bir mızrap mesnâ teline vurulur. Bu üçüncüye "reftari kebk" yani keklik yürüyüşü de denir. Dördüncü vuruş şekline "müsel" denir. Bu vuruşun kaidesi bir vuruş diğer vuruş ile karıştırılmamalıdır. Mesela, bam teli üzerine vurulan mızrap zir teline dokunmamalıdır. Veya mesna teli üzerine vurulan mızrap had teli üzerine dokunmamalıdır. Bu vuruşun dördüncü çeşidine "müsemmer" de dendiğini ve bu vuruşun daha çok ud yerine rebâb da kullanıldığını eklemektedir.³⁰³

Terciat kavramı hakkında bilgi veren tüm edvâr kitaplarını özetleyecek olursak, *terci'* yöntemi telli saz çalan kişinin bir tel üzerinde bir nağmenin sesini mızrapla çıkartırken, diğer bir taraftan aynı nağmenin benzerini yani oktavını açık-mutlak telden çıkarmak olduğunu söyleyebiliriz. Birinci vurulan tele "sâ-yir" yani gezinen, oktavından vurulan tele ise "râci" yani dönen denmiştir.

Ayrıca telli çalgılarda parmak hareketleri ile nağmenin nasıl ortaya çıkarılacağı konusunda bilgi verilirken aynı zamanda ud çalma tekniklerinden biri de Lâdikli tarafından şöyle aktarılmıştır: "*Segâh'ın tiz bölümünü ortaya çıkaran tele parmaklar hareketli ve titrek olarak konur, bu her hareketin bir nağme çıkarabilmesi gerekir ki, bu aralık için gereklidir*".³⁰⁴

Tüm bu anlatılan yöntemler uygulanırken değinilen bir konuda mızrapın ne şekilde olacağıdır. Abdülaziz bu konuya dikkat çekmiş ve vuruşların düzgün olabilmesi için kullanılan mızrapın yuvarlak olması gerektiğini eklemiştir.³⁰⁵

³⁰² Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.167

³⁰³ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.140

³⁰⁴ Tekin, s.170

³⁰⁵ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.167

d- Udun Akordu

XV. yüzyıl edvâr kitaplarında genel olarak akord iki şekilde ifade edilmiştir. Eğer tellerin tümü bir oranda akord edilirse bu akord biçimine “alışılmış/muntazam” akord denmiştir. Teller arasındaki oran farklı şekillerde olursa buna da “alışılmamış/gayri muntazam” akord denmiştir. Alışılmış akord içinde tellerin bir oranda ses aralıklarıyla akord yöntemi vardır. Bu genellikle tellerin birbiri ile 3/4 oranında olacak şekilde akord edilmesidir. Tellerin birbiri arasındaki oranın dörtlü aralık oranında değil de başka oranlarda (yani her bir tel kendi üstündeki telin 3/4'üne eşit yapılmayabilir) bağlanıp düzenlenmesinden alışılmamış/gayr-i muntazam akordlar elde edilmiştir. Akord eğer bu şekilde olursa bir kişi ne kadar bu sanatta bilgili, maharetli ve parmaklarını hızlı bir şekilde hareket ettirse de bilmediği bir akord yapıldığından nağmelerin çıkışının düzgün olmayacağı ve devirlerin hepsinin güzel çıkmayacağı söylenmiştir.

XV. yüzyılda anlatılmış olan udun “alışılmış akordu” kaidesi, İbn Sînâ zamanında da aynı şekilde açıklanmıştır. Turabi, İbn Sînâ'nın *Kitâbü 'ş-Şifâsı 'nda Mûsikî* adlı eserinde “*her bir telin açık (mutlak) halinden elde edilen ses bir alttaki telin serçe parmağı baskısına eşit olduğunu*” bildirmiştir. Günümüzde de ud için kullanılan akord sistemi hâlâ bu şekildedir.³⁰⁶

Bu sanatın erbâbı tellerin akorduna bu dönemde “şed” adı vermiştir. Şed o perdeye mahsus olup perdenin ismi anılarak *falan şed* (meselâ *hüseyni şeddi* vb.) denilmiştir.³⁰⁷ Yani burada anlatılan, tellerin mutlak (açık) seslerinin belirli bir makamın ana perdelerine akord edilerek icra edilmesidir. Hangi makamın akordu yapılmışsa o akorda o makamın adı verilmiştir. (Mesela *rast şeddi* vb.) Ayrıca ud akordu için “burma kulağı” (burgu) veya “mutlak tel sazın burması” ihtiyaç oranında tizlik ve pestlik çekmelidir. Yani sıkma ve gevşetme hareketi tam mutlak (boş) teli tutmadan yapılmalıdır.³⁰⁸

³⁰⁶ Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü 'ş-Şifâsı 'nda Mûsikî*, s.82

³⁰⁷ Ferdi Koç, *Nekâvetü 'l-Edvâr*, s.159

³⁰⁸ Sezikli, *Câmiü 'l-Elhân*, s.206

e- **Ûd-i Kadîm**

İncelediğimiz edvâr kitapları içinde birçok çalgının adı konusunda yaşadığımız karışıklık, iki ve üç telli çalgılarda da karşımıza çıkmıştır. Zaman zaman Farmer veya Ögel gibi bazı müzikologların yazmış oldukları yazılarda iki ve üç telli çalgıların aslında “tanbur” olarak adlandırıldığı söylenmiştir.³⁰⁹ Ve bu söylem bizde şüphe uyandırmıştır. Ûd-ı kadîm başlığı altında düşündüğümüz iki ve üç tellileri, acaba tanbur başlığı altında toplamanın daha uygun mu olacağı yönünde kafamızda soru işareti oluşmuştur.

Ancak XV. yüzyılda çalgılar konusunda en kapsamlı bilgileri vermiş olan Merâğî'nin “*ûd-ı kadîmin ikili, üçlü, dörtlü telleri*” ifadesini kullanmış olması iki, üç ve dört telli sazları “ûd-i kadîm”in içerisinde göstermemiz yönünde etken olmuştur. Aynı zamanda yine bu dönemde “ûd-i kadîm” sadece dört telli ud için de kullanılan bir addir.³¹⁰

(1) **İki Telli Ûd ve Akordu**

İki telli udun alışılmış akordu yani bir oranda akord edilmesini dönemin birçok edvâr müellifi tarif etmiş ve günümüzde bu edvâr kitaplarını çalışanlar tarafından şöyle aktarılmıştır: Üst telin miktarının oranı boş telin üçte biridir. Bu alttaki tel olur. Alttaki mutlak telin, yani boş telin miktarı üstteki telin dörtte üçüne eşittir. Sonra alt telden işitilen nağme pestlik konusunda üstteki telden işitilen nağmenin üçte biri kadar olur. Bu takdirde üst telin cüzlerinden her bir cüzün nağmesinin oranı, alttaki cüzlerin üç kat tizi olmuş olur. Buna karşılık olarak alttaki telden çıkan nağmenin ne kadar önce işitildiği böylece bilinir. A ile H ve B ile T ve C ile Y ve diğerleri de buna göre kıyas edilir. Hepsi bu oran üzere birbirine oktavidir, bunların her bir parçası bir diğerinin karşılığı olmalıdır. Bundan anlaşıldığı gibi A ile Ha, B ile Ta, C ile Y ve hepsinin oranı oktav ve oktavın üçte biri bu kıyas üzerinedir. Birbirinin karşısında yer alan parçalar bu oranda olmalıdır.³¹¹

³⁰⁹ H. G. Farmer, *Oriental Studies: Mainly Musical*, Çev: Bülent Aksoy, “Onbeşinci Yüzyılda Türk Çalgıları”, *Mûsikî Mecmûası*, sy. 417, s.16; Ögel, IX, 130-146

³¹⁰ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.146

³¹¹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.146-147; Kolukıncık, s.252-253; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.85-86; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.109; Tekin, s.175; Kanık, s.56-57

A	B	C	D	h	V	Z	H	T	Y	YA	M
H	T	Y	YA	YB	YC	YD	Yh	YV	YZ	YH	M

Tablo III- Birbirini oktavı olan perdelerin gösterilişi³¹²

Sezikli'nin *Câmiü'l-Elhân*'dan aktardığına göre telin sol tarafı M olduğundan, ud kullanma kaidesine seslerin telin sağ tarafındaki bir harften çalmaya başlanır. İki tel üzerine kurdukları orana “akord” denir. Bu aletlerde daima, aşağıdaki telin yukarıdaki telle oranı 3/4'tür. İki tel olmasının faydalarından biri seslerin güzelliğidir. Çünkü orada tiz ve pest iki değişik ses niseb-i şerifenin kenarlarında yer alır. Oktav gibi dörtlü ve beşli de ortaya çıkarılabilir. Bir tel olsaydı bu yapılamazdı. Bu özellik, uyumluluğun gereğindedir. Yukarıdaki telden başı A-V; sonu Ha olan sekiz ses çıkar. Aşağıdaki telden ise mutlak değeri on ses yani Ha sesi ve eğer Ha'ya itibar edilirse on iki ses çıkarılabilir. Bu ise Ha'dan Yha'ya kadardır. Böylece tiz telde yer alan 17'li perdeler mevcuttur. İki tele on perde yeterlidir. Ta-Y-Ya'yı üstteki telden de çıkarılırsa da olabilir. Eğer çıkarılmazsa aşağıdaki telde olduklarından A-Y yeterli olur. Eğer telin tam miktarının muhasebesinden sonra sekizinci kısmı da muhasebe edilirse dörtlünün kenarları duyulur ve eğer alttaki telin mutlak miktarını yukarıdaki telin 4/3 sesinin L uygulanırsa uygun olur.

Devirlerin iki telden çıkarılma yolu, her dâirenin seslerini belli ederek tellerden bu sesleri çıkarmaktır. Böylece istenilen her dâire çıkarılabilir. Mesela uşşâk dâiresi tellerden çıkarmak istenirse sesler şu şekilde düzenlenir:

A	D	Z	Ha	Ya	Yd	Yhe	Yha	M
---	---	---	----	----	----	-----	-----	---

Tablo IV- İki telli udda uşşâk dairesinin çıkarılışı³¹³

Önce mızrap yukarıdaki mutlak yani boş, açık tele Yani A'ya vurulur. Sonra D'nin dördüncü kısmına, sonra Z'nin yedinci kısmına, sonra da Ha'nın sekizinci kısmına. Eğer onun yerine mızrab aşağıdaki telin mutlağına vurulursa belki sekizinci kısmın yerine geçebilir.

³¹²Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.146; Kolukıncı, s.253; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.86; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.109; Tekin, s.175; Kanık, s.56

³¹³Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.147

Böylece alttaki telin dördüncü kısmı Ya, yedinci kısmı Yd, sekizinci kısmın Yhe, onbirinci kısmı da Yha'dır. Eğer sekizincinin sesleri bu düzenle uygulanırsa uşşâk dâiresi ortaya çıkar. Yhe yi aşağıdaki telin onbirinci kısmı A olan üstteki tele bağlarsak dâireye hiçbir zarar gelmez ve dâireler toplanıp birbirine bağlandığıdaysa iki teldeki söz konusu dâireler istediğimiz şekilde düzenlenir. İster yaylı, ister vurmali iki telli her âletin hükmü de anlatıldığı gibidir.³¹⁴

Daha önceden bahsedilen alışılmış akord içinde olan adına şed denilen akord yöntemine göre iki telli ud akordu şöyle olabilir: Meselâ mutlak mislesi, yüzük parmağı bamina eşitlerler, mutlak mesnâyı zelzel misles, mutlak hâddi düz işâret parmağı zîre eşitlenir. Rast devrinin bu şedden çıkarılması şöyledir. Mızrap önce mutlak bama sonra sırasıyla bunun sebbâbesine, zelzeline, zâid (artık) mislese, Fars mislese, zâid mesnâyâ ve mücenneb zîre vurulur. Bu akordları iki telli enstrümanları çalan icrâcılar “şüdûd” diye adlandırmışlardır.³¹⁵ İster vurularak veya çekilerek çalınsin iki telli sazların akordunun çeşitli yolları vardır. Tüm iki telli sazların durumu aynıdır ve onları ayrı ayrı bilmeye gerek yoktur.

316

(2) Üç Telli Ūd ve Akordu

Üç telliler için, dönemin edvâr müelliflerinin yapmış olduğu tanımını günümüzde bu edvâr kitaplarını çalışanlar tarafından şöyle aktarılmıştır: İki tellinin yanına alt taraftan diğer bir tel eklenir ve bu şekilde üç tel olur ve bu tele de “misles” adı verilir. Alt telden üste doğru sırayla ikinci tele “mesnâ” ismi verilmiştir. Yani yukarıdaki tele bâm, ortadaki tele misles, alttaki tele mesnâ veya pesân/lisân denilmiştir. Üst taraftaki ilk tel “bam”ın ilk nağmesi (A)'dır. Araplar bu nağmeye “sakîletü'l-mefrûzât” ismini vermişlerdir. Bu bâm telinin açık konumda iken tele vurulduğunda duyulan nağmedir Bam telini mesnâ ve misles telleri takip eder. Üç tellilerin alışılmış akordu ise iki telliler gibidir. Boş telin değeri yukarıdaki üst telin dörtte üçü değerine eşitlenir, alttaki boş tel yukarıdaki orta telin dörtte üçüne eşittir, böylece cinslerin dizilerinin üç telden çıkarılması daha kolaydır.³¹⁷

³¹⁴ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.145, 147

³¹⁵ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.194

³¹⁶ Kanık, s.57

³¹⁷ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.147; Kolukırık, s.254; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.110; Tekin, s.175; Kanık, s.57-58; Mahmud b. Abdülaziz ortada ki tele mesna, alt tele misles demiştir. Çeviride hata olabilir.

Bir telde on yedi perdeye ihtiyaç vardır. İki telde on perdeye ihtiyaç vardır; ancak üç telde yedi perdeye ihtiyaç vardır; zira dairenin ilk başlangıcı bam telinin açık telinde tanînînin iki katı çıkar. Bam telinin tiz tarafındaki dörtlünün son notası (Ha) ikinci, yâni mesnâ telinin açık telindeki nağme ile aynıdır. Misles telindeki dörtlünün tiz tarafındaki nağmesi olan (Yhe), mesnâ telinin açık telinin sesine eşitlenir. Bam telinin sekizinci cüzü ile yani (Ha) nağmesi ile pest nağmelerin takdimi şartı ile 3/4 oranındadır.³¹⁸

	Hınsır (serçe parmağı)	Bınsır (yüzük parmağı)	Vustâ zelzel (orta parmak)	Vustâ fars (orta parmak)	Sebbâbe (işaret parmağı)	Mücen- nep	Zâid-i Mutlak	
Bam	Ha	Z	V	he	D	C	B	A
Mesles	Yhe	Yd	YC	Yb	Ya	Y	Ta	Ha
Mesnâ	Kb	Ka	K	Yta	YHa	YZ	YV	Yhe

Tablo V- Yedi perdeli üç telin örnek şekli³¹⁹

(3) Ūd-i Kadîm (Dört Telli Ūd) ve Akordu

Ūd-i kadîm, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân*, *Makasidü'l-Elhân*, *Şerhü'l-Edvâr*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* ve Lâdikli'nin *Risaletü'l Fethiyye* ve Mahmud B. Abdülaziz'in *Makasidü'l Edvâr* adlı eserlerinde yer almaktadır.³²⁰

Daha önceden belirtildiği gibi edvâr kitaplarında iki, üç ve dört telli udun, ūd-ı kadîm içinde yer aldığını söylemiştik. Aynı zamanda ūd-i kadîm dört telli udun adıdır. Dört telli ūd-i kadîm'in en yukarıdaki teli bâm, bâmın altındaki teli misles, mislesin altındaki teli mesnâ, mesnânın altındaki teli de zîr'dir.³²¹

³¹⁸ Kolukırık, s.254

³¹⁹ Kolukırık, s.255

³²⁰ Çelik, s.246; Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.147-150; 216 Karabaşoğlu, 162-164, 222; Kolukırık, 255-257; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, 111-112; Tekin, s.176-177; Kanık, 58-59

³²¹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.148; Karabaşoğlu, s.164, 222; Kolukırık, s.257; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.112; Çakır, s.102; Kanık, s.60

Dört telli sazın yaygın kullanımının aslında XV. yüzyıldan önce de âlimlerin pek çok şeyi dört sayısı üzerine inşa etmelerinden dolayı olduğu söylenebilir.³²² Eski mûsikîşinasların dört tellilerin tabiatını “anâsır-ı erbâ” yani “dört unsura” nispet ettiğini XV. yüzyılda birçok edvâr müellifi belirtmiş ve günümüzde bu konuyu çalışanlar tarafından bize aktarılmıştır.³²³ Dört unsur anlayışını ilk Grek filozoflar öne sürmüş ve daha sonra İslam felsefesine geçerek müzik ile ilişki kurulmuştur. Dört unsur su, hava, ateş, toprak ve dört sıvı (balgam, safra vs.) olarak kabul edilmiştir. İlk İslam filozoflarından olan IX. yüzyılda el-Kindî’de ve daha sonra X. yüzyılda içinde bir grup kişi tarafından kaleme alınmış *İhvân-ı Safâ Risâleleri*’nde dört unsur dört tel ile ilişkilendirilmiştir.³²⁴ XV. yüzyıl edvâr kitaplarında dört tel ve dört unsur ilişkisi şöyle açıklanmıştır:

Bâm teline türabî (topraksal) demişlerdir. Ayrıca bârid (soğuk), yâbis (kuru) ve sevdâî (aşk, kara) de denmiştir. *Misles* teline, mâî (sulu), bârid (soğuk) ve balgamî demişlerdir. *Mesnâ* teline hevâî, hâr (sıcak), ratb (nem), demevî (ısı) demişlerdir. *Zîr* teline ise, nârî (ateşten), hâr (sıcak), yâbis (kuru) ve safrâyî demişlerdir.³²⁵

A	B	C	D	h	V	Z	H	Toprak, kuru, soğuk, kara safra — BAM -birinci tel
H	T	Y	YA	YB	YC	YD	Yh	Su, soğuk, nem, sıvı, balgamî — MESLES -ikinci tel
Yh	YV	YZ	YH	YT	K	KA	KB	Hava, sıcak, nem, kan — MESNÂ -üçüncü tel
KB	KC	KD	Kh	KV	KZ	KH	KT	Safra, ateş, kuru, sıcak — ZİR -dördüncü tel

Tablo VI- Dört telin, dört unsura nispeti³²⁶

³²² Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.82

³²³ Çelik, s.246; Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.147; Karabaşoğlu, s.162; Kolukırık, s.255; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.111; Tekin, s.177; Ceyhan, II, 23-726; Arısoy, s.20-21, 58; Kanık, s.32

³²⁴ İhvân-ı Safâ, *İhvân-ı Safâ Risâleleri-(Mûsikî)*, I, 146-147; Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, s.149-152

³²⁵ Çelik, s.246; Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.147; Karabaşoğlu, s.162; Kolukırık, s.255; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.111; Tekin, s.177; Ceyhan, II, 23-726; Arısoy, s.20-21, 58; Kanık, s.32

³²⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.149; Karabaşoğlu, s.163; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.111; Tekin, s.177

Dört tellilerin alışılmış akordu ise yine dönemin edvâr müellifleri tarafından açıklanmış ve günümüzde bu edvâr kitaplarını çalışanlar tarafından şöyle aktarılmıştır: İki ve üç telli de olduğu gibidir. Yani her telin mutlağı, bir üsttekinin 3/4'üdür. Bu takdirde dörtlü tellerde tellerin dördüncüsü aşılmadığı zaman dörtlü oranında dört aralık aşılsa daha fazla olur. Düzenlenmesi, pestlerden tize doğru mutlak mislese kadar aktarmak suretiyle gerçekleştirilir. Buradan da mutlak mesnâ ve zîr üzerinden notalara intikâl edilir. Mutlak bamdanda mutlak zîre nota düzeniyle ulaşıldığında, notaların tabakaları tizlik bakımından artar. Şüphesiz daha aşağı tarafta bulunan dördüncü telin adı zîr olarak konmuştur. Üzerine dört çift tel bağlanır. Böylece sekiz tel olup bunlarla dört farklı âhenk kurulur. Her çift tel aynı sestedir.³²⁷

Bazı kişiler ise ûd-i kadîm'i akord yapmaya en alt tel olan zîr telinden başlarlar. Böylelikle her bir tel kendi altındaki telin 2/3'üne eşit olur. Akorda bâm telinden başlanırsa, her bir tel kendi üstündeki telin 3/4'üne eşit olur. Yani akordu, her bir telin üstündeki boş telin 3/4'ü oranında çekilmesi ile yapılır. Bâm teline en pest tel olmasından dolayı bâm denir. Boş tellerden çıkan sesler bam telinden çıkan sestene daha yumuşak değildir. Bundan dolayı alttaki tele zîr adı verilmiştir. Böylece bunlardan yirmi bir ses çıkarılmış olur. İki ve üç telli udlarda anlatıldığı gibi bu sanat ile meşgul olanlar buna “şed” demişlerdir. Böylece, bu akorda göre dört adet dörtlü aralık elde edilmiş olur.³²⁸ Misles telinin açık teli bir üst telin 3/4'ü ile eşittir. Mesnâ telinin açık teli ve zîr teli açık iken bir üst teller ile aynı oran üzere akord edilir.³²⁹

Ûd-i kadîm'de nağmelerin seyir yolu şema olarak aşağıdaki şekilde gösterilmiştir: Nağmelerin başlangıcı bam telinin açık sesi olan (A) nağmesidir. Bu nağmeden tiz tarafa doğru belli bir seyir tertibi ile şöylece nağmeler gerçekleşir.

³²⁷ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.148-149, 216; Karabaşoğlu, s.163, 222; Kolukırık, s.255; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.111,173; Tekin, s.176-177; Kanık, s.58-59

³²⁸ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.149; Karabaşoğlu, s.164; Kolukırık, s.255, 257; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.112; Çakır, s.102-103; Kanık, s.59

³²⁹ Kolukırık, s.256

	Hınsır (serçe parmağı)	Bınsır (yüziik parmağı)	Vustâ zelzel (orta parmak)	Vustâ fars (orta parmak)	Sebbâbe (işaret parmağı)	Mücen- nep	Zâid-i Mutlak	
Bam	Ha	Z	V	he	D	C	B	A
Mesles	Yhe	Yd	YC	Yb	Ya	Y	Ta	Ha
Mesnâ	Kb	Ka	K	Yta	YHa	YZ	YV	Yhe
Zîr	Kta	KHa	KZ	KV	Khe	Kd	KC	Kb

Tablo VII- Dört telli Âd-i Kadîm'in telleri, destanlarının rakamları ve işaretleri, tellerin bağlanma sırası, ses tabakaları³³⁰

f- Âd-i Kâmil (Beş Telli Âd) veya Âd-ı Cedîd (On Telli Âd) ve Akordu

Dört telli ud için “eski ud”, beş telli ud için “yeni ud” adı verildiği ve beşinci teli ekleyen kişinin Makkarî Ziryâb olduğunu daha önceki bölümlerde belirtmiştik. Dört telli uda eklenen beşinci telin adı “hâd” telidir.³³¹ Beşinci tel olan hâd teli Ziryâb'a kadar icrada kullanılmışsa da daha sonra ki dönemlerde özellikle Kindî ve İbn Sînâ döneminde pratikte kullanılmayıp sadece adı söylenmiştir. XV. yüzyılda ise bu telin icrada kullanıldığı bilinmektedir³³² Hâd telinden çıkan ses, diğer boş tellerin dörtte biri kadardır. Bu telin her perdesinden çıkan nağmeler diğer dört telin perdelerinden çıkan nağmelerden daha tizdir. Hatta onun sesinin bir kısmı, iki misli olan başka bölümlerden daha tizdir. İşte bundan dolayı hâd adı verilen boş teldeki sesin uzaması diğer tellerin boş seslerinin uzamasından daha tiz olarak meydana gelir.³³³

Âd-i kâmil, Kırşehirli'nin *Risâle-i Mûsikî*, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân*, *Makasîdü'l-Elhân*, Şerhü'l-Edvâr, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* Alişah B. Hacı Büke'nin

³³⁰ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.150; Karabaşoğlu, s.164; Kolukırık, s.255; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.112; Çakır, s.103; Kanık, s.60

³³¹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.150; Karabaşoğlu, s.163; Kolukırık, s.257; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.112; Çakır, s.102; Kanık, s.61

³³² Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, s.71; Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.82

³³³ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.150; Karabaşoğlu, s.163; Kolukırık, s.257; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.112; Çakır, s.102; Kanık, s.61

Mukaddimetü'l-Usûl ve Mahmud B. Abdülaziz'in *Makasidü'l-Edvâr* adlı eserlerinde geçmektedir.³³⁴

Ûd-i kâmil zaman zaman edvâr kitaplarında *ûd-i cedîd* olarak da söylenmiştir. Yani *beş çift telli* ûd-i kâmil ile *on telli* ûd-ı cedîd aynı çalgıdır. İnsan gırtlığından sonra en gelişmiş mûsikî âleti olarak söylenen on telli ûd-i cedîd'in her iki telinden bir ahenk çıkarılmaktadır ve on tel beş tel hükmüne geçmektedir.³³⁵

Alişah b. Hacı Büke udun tarifini yaparken, eğer uda on tel takılırsa veya üstad Muhammed Şah Rebâbî'den rivayet edildiği üzere on iki telli olursa ve her iki tel aynı sesi çıkarırsa ona "ud" adı verildiğini ve udun teknesinin büyük olduğunu söyler. Ayrıca beşinci telin iki oktav olan sap kısmındaki seslerin dörtte birini içerdiğini ve bu şekilde hem iki hareket alanı elde edildiğini hem de hareket etme imkânı kolaylaştığını ekler. Böylece eğer bir udi bunları öğrenirse udun durumunu, mızrap ve birinci vuruşun baskı şeklini, seyrin iniş ve çıkış keyfiyetini öğrenebileceğini, belki bu vuruşları tiz seslere kadar çıkarabileceğini ifade ederek, bu metodun Kutbuddîn Şîrazi'ye ait bir metot olduğunu da belirtir.³³⁶

Akorduna gelince, bu sazın beş çift teli beşli akort edilmelidir. Üstad olan bir kişi eğer ud çalmak isterse şu yolu takip etmelidir. Bu beş çift teli beş ahenge çekmek gerekir. Birinci tel çargâha, ikinci tel rasta, üçüncü tel ısfahana (günümüz perde adlandırması ile yegâh), dördüncü tel düğâha (günümüz perde adlandırması ile pest düğâh), beşinci tel ise hüseyni perdesine (günümüz perde adlandırması ile hüseyinîaşiran) çekmek gerekir.³³⁷

Beş telin üzerindeki arttırmalar mutlaklarda (açık telde) olur. Çünkü mutlaklar, tellerin artırılmasına ihtiyaç duyar. Ancak mukayyemat'ta bunların artırılmasına ihtiyaç duyulmaz. Çünkü bu beş telde amaç birinci telde gerçekleşmiş olur.³³⁸

³³⁴ Sezikli, *Kırşehirli Edvârı*, s.96; Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.217; Karabaşoğlu, s.163; Kolukırık, s.257; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.112; Çakır, s.102; Kanık, s.32, 60

³³⁵ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.217

³³⁶ Çakır, s.103-104

³³⁷ Sezikli, *Kırşehirli Edvârı*, s.96; Doğrusöz, s.32

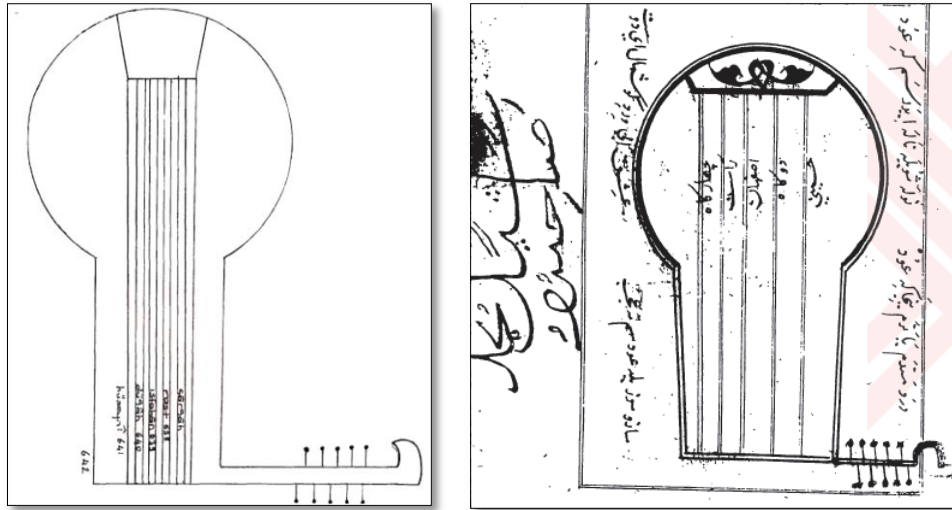
³³⁸ Karabaşoğlu, s.163

	Pest Taraf							Tiz Taraf
	Mutlak (Açık) Tel	Zâid	Mücenneb	Sebbâbe (işaret parmağı)	Vustâ fars (orta parmak)	Vustâ zelzel (orta parmak)	Bınsır (yüzük parmağı)	Hınsır (serçe parmağı)
Bam 256	A	B	C	D	h	V	Z	H
Misles 192	H	T	Y	YA	YB	YC	YD	Yh
Mesnâ 144	Yh	YV	YZ	YH	YT	K	KA	KB
Zîr 108	KB	KC	KD	Kh	KV	KZ	KH	KT
Hâd 81	KT	L	LA	LB	LC	LD	Lh	LV

Tablo VIII- Ūd-i Kâmil'in telleri, destanlarının rakamları ve işaretleri, tellerin bağlanma sırası, ses tabakaları³³⁹

Mahmud B. Abdülaziz ise ūd-i kâmil'le ilgili şu beyiti yazmıştır:

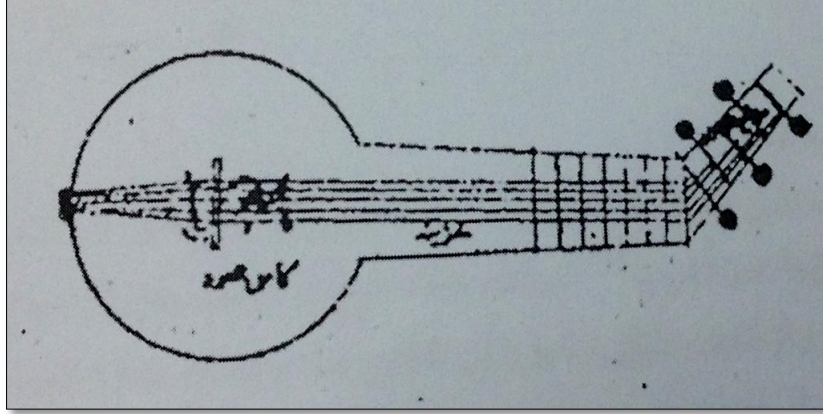
*“Kalın tel ve ince tel, misles, lisan ve bam teli
Beş tel eder; bunda herkes müttefiktir”*³⁴⁰



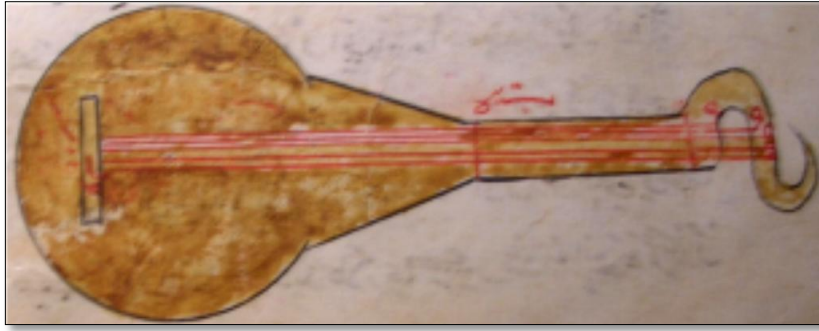
Şekil V- Kırşehirli *Risâle-i Mûsikîsi* adlı eserinde Beş Telli Ud (Ūd-i Kâmil)³⁴¹

³³⁹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.150; Karabaşoğlu, s.164; Kolukırık, s.257; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.112; Çakır, s.102; Kanık, s.60

³⁴⁰ Kanık, s.32



Şekil VI- Kâşânî *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde beş telli ud, (Ûd-i Kâmil)³⁴²



Şekil VII- Şükrullah *Risale-i Mûsikî* adlı eserinde beş telli ud, (Ûd-i Kâmil)³⁴³

g- Ûd-i Ekmel (Altı Telli Ûd) ve Akordu

Ûd-i ekmel, Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *er-Risâletü'l-Fethiyye* ve Mahmud B. Abdülaziz'in *Makasidü'l-Edvâr* adlı eserlerinde geçmektedir.³⁴⁴

Altı telli ud için “bir grup yeni bilgin tarafından dirseğine altıncı bir tel bağlanarak altı telli ud olan Ûd-i ekmel yani eksiksiz ud icat edilmiştir” denmiştir. Mahmud B. Abdülaziz'de dedesi Merâğî'nin beş çift telli Ûd-i kâmil adlı uduna “müstezat” adını verdiği iki ince tel daha ekleyerek altı çift telli sazı oluşturduğunu söylemiştir. Ûd-i ekmel, Ûd-i

³⁴¹ Sezikli, *Kırşehirli Edvârı*, s.97

³⁴² Yıldız, s.182

³⁴³ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.140

³⁴⁴ Tekin, s.178-179; Kanık, s.32-33

kâmil'e göre daha üstün bir sazdır. Daha sonra Mahmud B. Abdülaziz tarafından icat edilen yedi telli ûd-i mükemmel'de, ûd-i ekmel'e göre daha üstün bir saz olduğu söylenmiştir.³⁴⁵

Bu aletin dirseklerine beste yapımındaki nağmelerin çıkış noktalarını gösteren işaretler koyulmuş ve bu işaretlere ister bu teller bağlı olsun isterse çizgili olsun ya da başka türlü olsun fark etmez, diğer ud türlerinde olduğu gibi “desâtîn/destân” adı verilmiştir. Bu dirseklerin dörtte bir bölümünün pest tarafına konan yedi destân özel bir isimle daha önceki bilginlerce isimlendirilmiştir. Meselâ, ba=B destânı “destân-ı zâid”, cim=C destânı “destân-ı mücenneb”, dal=D destânı “destân-ı sebbâbe”, he=H destânı “destân-ı vustâ” (destân-ı vustâyı kadîm de denir), vav=V destânı “destân-ı zelzel” (vustây-ı kadîm de denir), ze=Z destânı “destân-ı bınsır” ve ha=H destânı “destân-ı hınsır” diye adlandırılmıştır.³⁴⁶

Ûd-i ekmel'in akordu da yine her bir telin üstündeki boş telin dörtte üçü oranında çekilmesi ile yapılmaktadır.³⁴⁷

h- Ûd-i Mükemmel (Yedi Telli Ûd) ve Akordu

Ûd-i mükemmel, Mahmud b. Abdülaziz'in icat ettiği bir sazdır dolayısıyla adı sadece XV. yüzyılın son edvâr kitaplarından olan Kanık'ın çalışması olan Mahmud B. Abdülaziz'in *Makasidü'l-Edvâr* adlı eserinde geçmektedir.³⁴⁸

Ûd-i mükemmel yedi tellidir. Ûd-i ekmel'e göre daha üstün bir sazdır. Beş telli olan ûd-i kâmil adlı saza iki ince tel daha ilave eden Mahmud B. Abdülaziz ve ud sazındaki tellerin sayısını yediye çıkarmıştır. Bu ilave iki tel seslerin süsleyicisi olarak kullanılmıştır. Udun yedi telli olarak icra edilmesi aralıkların birbirlerine birleştirilmesine, makamların seyirlerinin genişlemesine katkıda bulunmuştur. Uşşâk, nevâ, bûselik, rast, hüseyinî, hicâzî, rehâvî, zengûle gibi makamlardan sekizer sekizer nağme elde edilmiştir. Bütün makamlar ûd-i mükemmelin boş telinden ortaya çıkarılmıştır.

³⁴⁵ Tekin, s.178-179; Kanık, s.32

³⁴⁶ Tekin, s.178-179

³⁴⁷ Kanık, s.32-33

³⁴⁸ Kanık, s.32-33

A	D	Z	H	YA	YD	Yh	YH	M
T	T	B	T	T	B	T		

Tablo IX- Yedi telli udda uşşak dairesinin çıkarılışı³⁴⁹

Ûd-i mükemmelin üzerindeki yedi telden birincisi A (ا) telidir, ikinci tel D (د) telidir, üçüncü tel Z (ز) telidir, dördüncüsü H (ح) telidir, beşinci tel YA (يا) telidir, altıncı tel YD (يد) telidir, yedinci tel Yh (هـ) telidir, sekizinci tel YH (هـ) telidir.³⁵⁰ A'dan hareketle bu şekildedir. İşte yukarıda anlatıldığı gibi yapılarak makamların, âvâzelerin ve şûbelerin tümü ûd-i mükemmelin boş telinden elde edilmiş olur. Diğer makamlar buna göre kıyaslanmalıdır. Bu udun akortlama yöntemi yine önceki beş telin akortlanması gibidir.³⁵¹

2- Uda Benzeyen Diğer Mızraplı Çalgılar

a- Tarabü'l-Feth

Tarabü'l-feth, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân*, *Makasidü'l-Elhân*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* ve Alishah B. Hacı Büke'nin *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eserlerinde geçmektedir.³⁵²

Çakır, çalışması olan Alishah B. Hacı Büke'nin *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eserinde altı telli udun beş telli ud hükmünde olduğu söylenmiş ve beş telli uda "tarabü'l-feth" de dendiği söylenmiştir.³⁵³ Merâğî tarabü'l-feth'in altı telin bağlandığı bir çalgı olduğunu söylemiştir ve telleri birer birerdir. Sesleri güzelleştirmek ve parlaklık vermek için beş teli ûd-i kâmildeki gibi akord edilir ve altıncı tel hangi telle istenirse ahenklendirilir. Abdülaziz b. Abdülkâdir Meragî ise çiftli olarak altı tel bağlanan bir çalgı olduğunu belirtmiştir.³⁵⁴

³⁴⁹ Kanık, s.32

³⁵⁰ Ûd-i mükemmel'in yedi telli olduğunu biliyoruz. Burada sekiz telin adı verilmektedir. Burada tel olarak kastedilen aslında ses perdesidir.

³⁵¹ Kanık, s.32-33

³⁵² Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.217; Karabaşoğlu, s.222; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*; Çakır, s.103

³⁵³ Çakır, s.103

³⁵⁴ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.217; Karabaşoğlu, s.222; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.174

b- Şahrûd

Şahrûd, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân*, *Makasîdü'l-Elhân*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* ve Ladikli'nin *Zeynü'l-Elhân* adlı eserlerinde geçmektedir.³⁵⁵

Aralıklar üç bölümdür: Uzmâ (en büyük), vustâ (orta) ve suğrâ (en küçük). Uzmâ ve suğrâ aralıkları sonsuz olup çoğaltılma açısından da mümkün olanın iki katına çıkarılması veya ikiye bölünmesi de sonsuzdur ama pratikte tel ancak titremeyecek ve ses çıkarmayacak dereceye kadar bölünebilir. Bu durumda tiz ve pest anlaşılmayacak hale gelir. Pestten tize geçildiğinde amaç aralığın tiz nağmesine ulaşmaktır. Bunu asmaları da yaratılış bakımından aşılabilir. Fakat tizliği abartmak aşırılığa ve dengesizliğe sevk edebilmektedir. İşte tam bu noktada XV. yüzyıl edvâr kitaplarında Safiyyüddin'in *Şerefiyye* adlı eserinden aktarıldığı üzere, "şahrûd"un İbn-i Ahûs/İbn Ahvâs tarafından icat edildiği ve mızrap sesi ile tizin tizin tizini vücuda getirmiş olduğu söylenmektedir. Böylelikle tizliğin dengeli ve ölçülü olması sağlanmıştır.

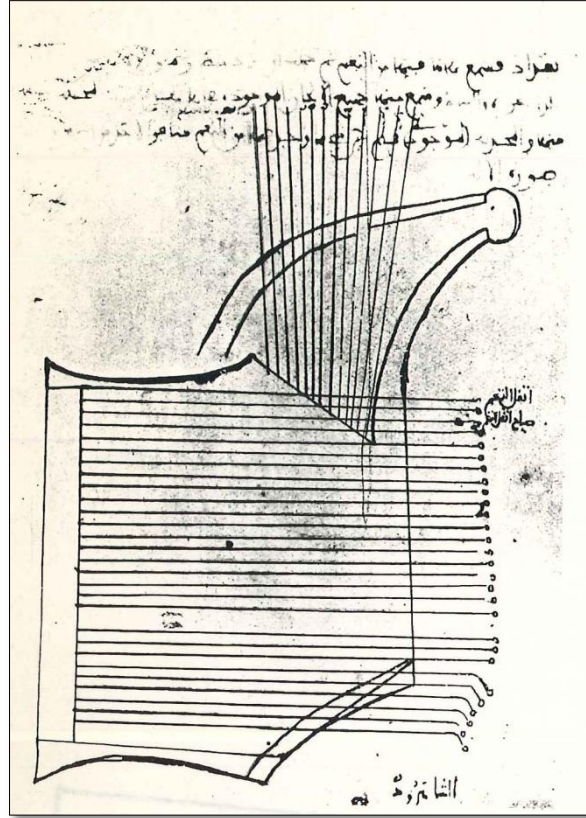
Bu sazın Yha sesi udun mutlağıyla yani A ile ahenkte eşit yapılabilir. Aynen bu şekilde bu sazın Lhe sesi udun Yha sesiyle, bunun Nb sesiyse udun Lhe sesiyle ahenkte eşitlenebilir. Böylece şahrûd'un bir telinde, bir sonrakinin benzeri ve yerine geçen beş ses yer alır.

Mukayyed telli sazlardandır. Merâğî bu sazın kâsesinin ud kâsesi gibi olduğunu, XV. yüzyılda diğer mûsikîşanslar tarafından kullanılmadığını ancak kendisi bu sazı kullandığını söyler. Uzunluğu udun birkaç katıdır. Şahrûd üzerine on çift tel bağlanır. Bir telinde, bir sonrakinin benzeri ve "kâim-i makâmı" olan beş nota bulunur. Bu tellerden birinin uzunluğu kendisinden biri oktav oranında olmak üzere beş ses çıkacak uzunluktadır buna benzer olan diğer bir telden her ikisine birlikte temas edilen dört ses çıkarılır. Bir başka deyişle, mutlaklarının kullanılmasında yirmi dört telde beş tiz âhenk yer alır.

Mesela her sekiz telde bir oktav aralığı uyumlu seslerle yer alır. On beş telde üç iki oktav aralığı ahengi vardır. Yirmi iki telde üç oktav, yirmi dokuz telde dört oktav ki iki oktavdan oluşur. Birinci sesi A, sekizinci sesi Yha, on beşinci sesi Lhe, yirmi ikinci sesi Nbe, yirmi dokuzuncu STa dır. Merâğî bu sazı bu şekilde düzenleyerek kullandığını söyler. Yani

³⁵⁵ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.112, 222; Karabaşoğlu, s.225; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.177; Pekşen, s.33

birbirine bağı olan her çift tellerden birisi, kendisinden zü'l-küll (tam sekizli aralık) oranında beş nota hâsıl olacak uzunlukta ayarlanır. Böylece her bir çiftten iki zü'l-küll ortaya çıkar ve her ikisi birlikte çalınır.³⁵⁶ *Zeynü'l Elhân*'da bu saz *şahrûz* olarak söylenmiş ancak herhangi bir anlatım yapılmamıştır.³⁵⁷



Şekil VIII- Fârâbî'nin *Kitabü'l-Mûsîkar Kebîr* adlı eserinde Şahrûd³⁵⁸

c- Tarabrûd

Tarabrûd, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân*, *Makasidü'l-Elhân* ve Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserlerinde geçmektedir.³⁵⁹

İki taraftan kısa teller bağlanan bir sazdır. Her bir tarafına otuz tel bağlanır. Böylece iki tarafında altmış tel bağı olur. Ancak bunlar otuz tel hükmündedir. Becerikli ve bilgili

³⁵⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.112, 222; Karabaşoğlu, s.225; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.177; Pekşen, s.33

³⁵⁷ Pekşen, s.33

³⁵⁸ Farmer, *A History of Arabian Music*, kapak sayfası

³⁵⁹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.218; Karabaşoğlu, s.222; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.174

ustalar, her topluluğu, telleri birer birer sekiz telin bir dâire hükmünde olacağı şekilde âhenkli hale getirebilirler. Tarabrûd veya tarabü'l-rûd şekil ve yapı olarak şeştây ile aynı özelliktedir.³⁶⁰ Tek farkı yüzeyi üzerinde iki tarafında (üst ve alt) kısa tellerin yer almasıdır. Her bir tarafa otuz tel bağlanarak böylelikle iki tarafa altmış tel bağlanmış olur. Tellerin üst tarafına kısa teller bağlanıp onların akordları alt tellerdeki perdelere basılarak kısa açık teldeki nağme benzeriyle ayarlanır. Bu nağmeler beraber işitilir.³⁶¹

d- Tuhfetu'l-Ud

Tuhfetu'l-ud, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân*, *Makasidü'l-Elhân* ve Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserlerinde geçmektedir. Görünüşünün ud gibi olduğu söylenmiştir. Yüzeyinin uzunluğu udun yüzeyinin yarısı kadardır. Küçük bir ud gibi düşünülebilir. Melodi çıkarma konusunda da ud hükmündedir. Tellerinin kısalığından dolayı çıkardığı sesler udunkinden daha tizdir. Mukayyed telli çalgılar içerisinde yer alır. Bazen üzerine on iki tel bağlandığı da olur. Akordu ud gibidir.³⁶²

e- Pipa

Berbab (*berbat*, *barbat*) adlı saz Çinlilere *pipa* adıyla geçmiştir.³⁶³ Pipa, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân*, *Makasidü'l-Elhân* ve Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserlerinde geçmektedir.³⁶⁴

Daha çok Hıtay halkı tarafından kullanılan bir sazdır. Mukayyed telli sazlar içerisinde yer alır. Kâsesi/teknesi diğer âletlerin kâsesinden/teknesinden daha az derindir. Teknesinin derinliği dört parmak kadardır. Yüzeyi tahta kaplıdır ve üzerinde dört tel bulunur. Akord şekli alttaki tel üsttekinin 3/4'ü olarak hesaplanır. Üçüncü teli altındakinin 8/9'i olarak kurulur. En alttaki tel üstündeki ikinci telle dörtlü oranına sahiptir. İkinci tel de kendi

³⁶⁰ Şeştây veya şeştâ sazı üç türdür: Birinci türü armut şeklinde olup yarım uda benzer kâsesine altı tel bağlanır. Bazen bu teller çift olarak bağlanır. Altı telle üç ahenk kurulur ki bunlar üç tel hükmüne geçerler. Bazıları sapına perde bağlarlar. Koluna perde bağlanan saz kendine perde bağlanan sazdan daha mükemmel olur. İkinci tür şeştâyın da kâsesi ud kâsesi gibidir. Ancak kolu udun kolundan daha uzundur. Telleri çiftli bağlanmış olup birinci şekli gibidir. Üçüncü tür ikinci tür gibidir, farkı üst tarafına kısa teller bağlanmıştır. Tellerin birbiriyle akordu mutlak yani açık teller yoluyla. Buna çiftli şekilde otuz tel bağlanır. Her iki telle bir ahenk kurularak teller onbeş hükmüne geçirilir; Bkz. Karabaşoğlu, s.222; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.174

³⁶¹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.218; Karabaşoğlu, s.222; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.174

³⁶² Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.221; Karabaşoğlu, s.224; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.176

³⁶³ Arslan/ Öger, s.79

³⁶⁴ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.221; Karabaşoğlu, s.224; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.177

üstündeki telle taninî, en üstte yer alan dördüncü tel ise kendi üstündeki telle dörtlü oranındaki tele eşit oranda olur. Yani birinci tel ile ikinci tel arasında dörtlü aralığı, ikinci tel ile üçüncü tel arasında tanini aralığı, üçüncü tel ile dördüncü tel arasında dörtlü aralığı mevcuttur.³⁶⁵



Şekil IX- Pipa³⁶⁶

³⁶⁵ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.221; Karabaşoğlu, s.224; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.177

³⁶⁶ Farmer, *The Science Of Music In Islam*, II, 141

3- Yatık ve Arp Türünde Mızraplı Çalgılar

a- Çeng

İsmail Baha Sürelsan'ın *Mûsikî Mecmûası*'nda yayınlanan "Çenke Dair" adlı makalesinde, Sümer sazları arasında yer alan, takriben bir metre uzunluğunda, yedişerli üç takım olarak düzenlenmiş, yirmi bir telli harp türü çalgı "zagsal" adını taşıyan bir saz olduğu belirtilmiştir. Zagsal, Asûrlulara geçtiği zaman "zakkal" ve "çaggal" şeklinde söylenmiştir. Keldânilerde ise çift harfler burundan telaffuz edildiği için *kk* harfleri *gg* olarak yumuşamış ve bunun yerine de *n* harfi alarak "çangal" olmuştur. Bu sazın Afgan dilinde adı halen "çangal"dır. Çangal kelimesi de Fars dilinde "çeng" şeklini almış, Osmanlı Türkleri de bu adı kullanmışlardır.³⁶⁷

Usbeck, *Mûsikî Mecmûası*'nda yayınlanmış olan "Türklerde Mûsikî Aletleri" adlı makalesinde M.Ö. 2000 senelerinde Asur ve Babil tasvirlerinde rastlandığını söylemiştir. Sâsânî sanat eserlerinde tekrar tekrar görülmüştür. İslâm âleminde ve Türkiye'de de çok defa rağbet görmüştür. XVII. yüzyıl itibariyle Evliya Çelebi on iki kişi kadar çeng yapan ve çalanlardan bahseder. Daha sonraki yüzyıllarda da unutulmuştur. Cürcistan'da ise kadın sazı olarak çalınmaktadır.

Gövdesine teller tek veya çift olarak gerilir. Çanağı geyik derisi ile kaplanır. Çanağın önünde yer alan uç, edebiyatta kuş gagasına benzetilmiş hatta bazen bir kuş ile süslenmiştir. Çeng sazı doğan kuşuna benzetilmiştir. Genellikle arka tarafında sazı dayamak için kısa bir ayak (deste) mevcuttur. Tellerin sayısı yirmi dört olup ikişer veya üçer bağlanır. Kimi zaman daha az veya daha çok da bağlanabilir. Burada daha az veya daha çok bağlanabilir demesinin sebebi farklı eserlerde farklı rakamla verilmesindedir.

Çeng sazının çalınışı ise şöyledir. Çeng sol koltuk altına alınır ve iki el ile çalınır. Sol el kuvvetli, sağ el hafif çalar.³⁶⁸

³⁶⁷ İsmail Baha Sürelsan, "Çenk'e Dair", *Mûsikî Mecmûası*, sy. 205, s.4

³⁶⁸ Usbeck, sy.240, s.28

Farmer *A History of Arabian Music* adlı eserinde dönemde kullanılan çeng sazının otuz altı ve yetmiş iki telli çeşitlerinin Bağdat'ta halifenin sarayında kullanıldığını belirtmektedir.³⁶⁹

Neşe Can tarafından hazırlanan *Türk Müsikîsi'nde Çeng* adlı doktora tezinde çengin İslam dünyasında ve Osmanlı'da her zaman kullanılan bir çalgı olduğu belirtilmiştir. Ortaçağ İslam dünyasında dikey olarak tutulan köşeli harpin Mezopotamya'dan Mısır'a ve oradan da İran'a yayıldığı söylenir. Bu saz İslamiyet öncesi dönemlerde Arabistan'a geçmiş, XV. yüzyıla kadar da Mısır'da kullanılmıştır. Arap toplumunda da çeng popüler bir çalgıdır.³⁷⁰

Selçuklular zamanında da çeng düğün eğlencelerinde, bayramlarda, cülüs törenlerinde, zafer merasimlerinde çalınmıştır. Daha sonrasında da Osmanlı Devleti'nde kullanılmaya devam etmiştir.³⁷¹ Osmanlı döneminde dört türlü çenge rastlanmıştır. XVI. yüzyıla kadar olan dönemde küçük, keskin yay şeklindeki çenglerdir. Bu örneklerinden Merâğî ve Şükullah eserlerinde bahsetmiştir. XVI. yüzyıldan sonra uzun boyda ve çok telli çeng türü görülmüştür. Üçüncü türü hilal şekilli çengdir. İlk örnekleri Eski Mısır'a kadar uzanır. Dördüncü türü ise Avrupa harplerine benzeyen şeklidir.³⁷²

Çeng XVII. yüzyıl sonuna kadar rağbet görmüştür. Çeng sazında mandal sistemi bulunmamaktadır. Türk müsikîsinde küçük ve büyük mücennep aralıklarını elde edebilmek için her defasında tellerin yeniden düzenlenmesi gerekmiştir. Bundan dolayıdır ki XVII. yüzyıldan sonra bu sazın kullanımı terk edilmiştir.³⁷³ XVIII. yüzyıl ortalarında Hızır Ağa *Tefhimü'l-Makamat* adlı eserinde bir çeng resmi vermişse de eski çeng sazından yani kapalı çeng sazından farklı olarak bu söylediği açık çeng çalgısıdır.³⁷⁴

Çeng XV. yüzyılda divân şairleri tarafından da önemsenmiştir. Öyle ki bu yüzyılda yaşamış olan Ahmed Dâî (Ö.1421'den sonra) çeng sazı için 1406 yılında, 1446 beyitten ve yirmi dört bölümden oluşan *Çengnâme* adlı eserini yazmıştır. Bu eserde çengin diğer sazlarla olan üstünlüğü anlatılmış dolayısıyla bunu yaparken diğer çalgılar hakkında da bilgi

³⁶⁹ Farmer, *A History of Arabian Music*, s.210

³⁷⁰ Neşe Can, *Türk Müsikîsi'nde Çeng*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2002, s.91-103

³⁷¹ Neşe Can, *Türk Müsikîsi'nde Çeng*, s.111-113

³⁷² Neşe Can, *Türk Müsikîsi'nde Çeng*, s.138

³⁷³ Ayhan Gültaş, "Çeng", *İslâm Ansiklopedisi*, VIII, 268

³⁷⁴ Pekin, "Sûrnâmenin Müziği, 16. yüzyılda Osmanlı'da Çalgılar", s.77

vermiştir.³⁷⁵ *Çengname*'de adı geçen sazlar şunlardır: Çegâne, çeng, def, duhul, erganun, ıklık, kanun, keman, kemânçe, muğnî, nây-ı Irakî, ney, rebâb, şeştâ, tabl, tas ve ûd.³⁷⁶

Çeng, Türk kültüründe birkaç çalgının adı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle İç Asya'da kanun ve santur cinsi sazlara verilen genel addır. Ayrıca çeng kelimesi “çan” ve “zil” manalarında da kullanılmıştır. Ögel *Türk Kültür Tarihine Giriş* adlı eserinde çengin kanun ve santûr türünden çalgılar içinde zikretmiş, harp (arp) türündeki sazların da Türklerde pek görülmediğini eklemiştir.³⁷⁷ Ögel sınıflandırmayı bu şekilde yapmış olsa da, XV. yüzyıl edvâr kitaplarını incelediğimizde adı geçen çengin arp türündeki çalgılar içerisinde yer aldığı tespit edilmiştir. Bizim burada anlattığımız tür de yine arp/harp tipinde telli çalgı olacaktır.

XV. yüzyıl edvâr kitaplarında Kırşehirli'nin *Risâle-i Mûsikî*, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasidü'l-Elhân*, Şükrullah'ın *Risâle-i Mûsikî*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr*, Seydî'nin *El-Matlâ* adlı eserlerinde çeng'in ayrıntılı olarak anlatıldığı görülmektedir.³⁷⁸

Seydî telli çalgıların adlarını sıralarken çengin yanı sıra bir de mutlak çalgılar içinde “çeng-i çerkesî” adlı çalgının adını vermektedir. Araştırma sonucunda çeng-i çerkesî'nin adının geçtiği bir kaynak bulunamamıştır. Muhtemelen Seydî o dönemde Osmanlı Devletinde Çerkezlerin yaşadığı bölgelerde çalınan çeng için bu adı vermiş olduğu düşünülmektedir.³⁷⁹

Merâğî çengin üzerine deri çekilen meşhur bir alet olduğunu bildirmiştir. Telleri ve kulakları kıl (Ferdî Koç hazırlamış olduğu *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı çalışmada, Abdülaziz'in “yün” olarak ifade ettiğini belirtiyor) ipliktendir. Telleri iple bağlanır. Zirâ kulakçıklarının karşılığı olarak bu ipler çekilir. Bu iplere perde denir. Bu teller, bükülme ve açılma oranlarına göre büküldüklerinde tiz, açıldıklarında ise pest olmalıdırlar. Bazıları çenge tek tek olmak şartıyla yirmi dört, bazılarıysa daha az ya da daha fazla tel bağlar. Tellerinin sayısı, kullananın isteğine göre değişir. Çeng mutlak sazlardandır. Kullanıcısı mûsikî ilmine hâkimse, bütün tabaka ve dâire topluluklarını çıkarılabilir. Mutlak değerleri bakiye aralığı oranında kurulursa, istenildiğinde dâireler ve tabakaları ondan çıkarmak mümkün olur. Üzerine otuz beş tel

³⁷⁵ Gönül Alpay, *Ahmed-i Dâî-Çengnâme*, H.Ü.S.İ.B.E., Ankara 1974, Doçentlik Tezi, s.27, 31

³⁷⁶ Gönül Alpay, “Çengnâme'de Mûsikî Terimleri”, *Araştırma Dergisi*, 10, Ankara 1972, s.83-85

³⁷⁷ Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara 1987, IX, 359

³⁷⁸ Sezikli, *Kırşehirli Edvârı*, s.99; Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.219; Karabaşoğlu, s.225; Ferdî Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.175; Arısoy, s.92

³⁷⁹ Arısoy, s.92

bağlanıp bakiye aralığı oranında kurulur. Devirler ve tabakalar mutlak tellerden çıkarılabilir. Bunun çıkarılmasında karmaşık bir duruma ihtiyaç duymaz. Bunun bir türünde tellerin bir kısmı tırnaklarla tutulur, geriye kalan teller ise bakiye aralığına göre kurulur.³⁸⁰

Merâğî'nin mutlak (eksik) sazlar sınıfında gösterdiği çengi, Şükrullah farklı olarak tam (kâmil) sazlar sınıfında göstermektedir.³⁸¹ Kâşânî'nin *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde ise çeng için tamam (kâmil) sazlara nispetle eksik olduğu ancak eksik sazlara göre de daha kâmil olduğu söylenmektedir.³⁸²

Çeng ve çengin fiziksel özellikleri hakkında en ayrıntılı bilgiyi ise yine Kamiloğlu tarafından hazırlanan Şükrullah'ın *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinin yirmi birinci faslında bulabilmekteyiz. Bu fasılda çeng sazının hangi ağaçtan yapıldığını ve düzeninin nasıl olduğunu bilgileri yer almaktadır.

Çengin teknesi (ses teknesi) tuyra³⁸³ gibi olmalıdır. (Şükrullah burada tekneyi kuşa benzetmektedir). Boynu at boynu gibi uzun ve eğridir. Çanağı tek parça ve zerdalü (zerdali) ağacından olanı makbûldür. Uzunluğu boyun kısmı ile birlikte dört karıştır. Eni ise bir karıştır ancak git gide eksilir. Eni bir karış ise derinliği dört açık parmak olmalıdır. Destesi (dayamak için ayak kısmı)³⁸⁴ kısmı zerdali ağacından ve uzunluğu üç karış olmalıdır. Çanağın içi dökülmüş sırça (cam) ve tutkal ile sıvanmalıdır. Çanağın içi yüzünü rakk³⁸⁵ ile yakı yakılır. Çanağı ve sapı gibi çengin perdesi (tel kolu) de zerdali ağacından olmalıdır. Aslında köz (ceviz) ağacı olsa daha da makbûldür. Perdenin (tel kolunun) uzunluğu iki karış ve üç açık parmaktır. Çengin teknesi (ses teknesi) ile perdenin (tel kolunun) arası üç açık parmak kadar olmalıdır. Sol taraftan çengin eşiğinin perdeleri yirmi dört kısım veya yirmi beş parçaya bölünür. Çengin yüzeyinde bir ağaç daha kullanılır ki o parçaya da “nize” denmiştir. Ona da yirmi dört veya yirmi beş parçaya bölünür. Mesela, eşik için ne kadar bahs (parça) olursa nize için de o kadar bahs (parça) olmalıdır. (Diğer bir anlatımla eşik kaç parçaya bölünürse, nize denilen kısım da aynı miktarda parçalara bölünmektedir). Bu nize denilen parça dört yerden

³⁸⁰ Sezikli, *Câmîü'l-Elhân*, s.219; Karabaşoğlu, s.225; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.146-148; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.175

³⁸¹ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.146

³⁸² Yıldız, s.121

³⁸³ Tay'r/Tuyûr: Kuş/Kuşlar; Develioğlu, s.1042

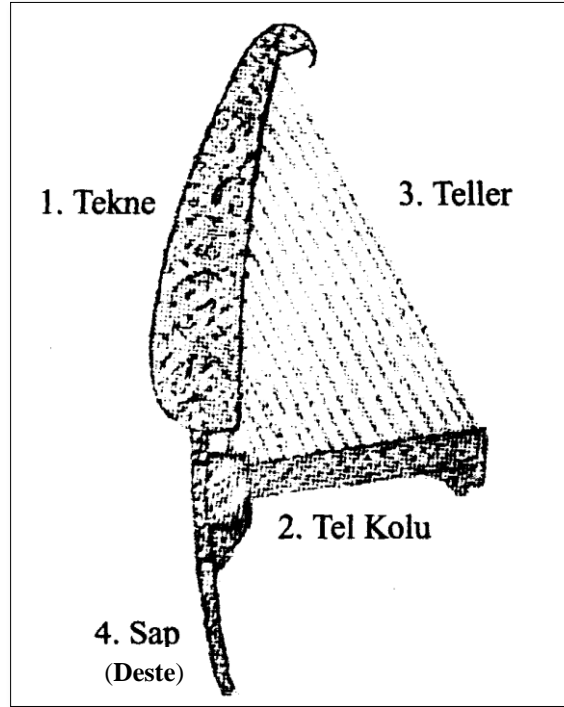
³⁸⁴ Burada sap olarak bahsedilen kısım çengi yere dayamak için kullanılan kısa ayak, ses teknesi ile tel kolunu birleştiren uzun ağaçtan parça. Usbeck, sy.240, s.28; Neşe Can, *Türk Mûsikîsi'nde Çeng*, s.134

³⁸⁵ Rakk: Üzerine yazı yazılan tabakalanmış ince deri; Develioğlu, s.876

çengin yüzeyine sağlam bir şekilde bağlanır. On iki burulmuş tel olmalıdır. Bu ipler atkuyruğu kılındandır ve ne kadar uzun olursa o kadar iyidir. Bu iplerin her birine üçer kere eşiğin her bir deliğine geçirilir. Ve sağlam şekilde bağlanır.

Çengin telleri hâd, zîr ve misles olmak üzere üç türdür. Şöyle ki sekiz tel hâd teli ve sekiz tel misles telidir. Tel sayısı yirmi dört olmalıdır. Eğer yirmi beş olursa o bir artık tel bâm üzerine koyulur. Bu şekilde olursa bâm teli dokuz olur.³⁸⁶

İran ve çevresinde özellikle at üzerinde âşıkların çalmış olduğu çengler kısa boylu küçük çalgılardı. Şükrullah'ın bahsettiği çeng tam da bu şekildedir. Uzunluğu boyun kısmı ile birlikte dört karıştır. Ancak daha sonra XVI. yüzyılda yazılmış olan *Sûrname*'de verilmiş olan çeng nerdeyse bir insan boyu kadardır. Ayakta çalınması ve taşınması ise pek mümkün değildir.³⁸⁷



Şekil X- Çeng'in Bölümleri³⁸⁸

³⁸⁶ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.146-147

³⁸⁷ Pekin, "Sûrnâmenin Müziği, 16. yüzyılda Osmanlı'da Çalgılar", s.79

³⁸⁸ Neşe Can, *Türk Müsikîsi'nde Çeng*, s.122

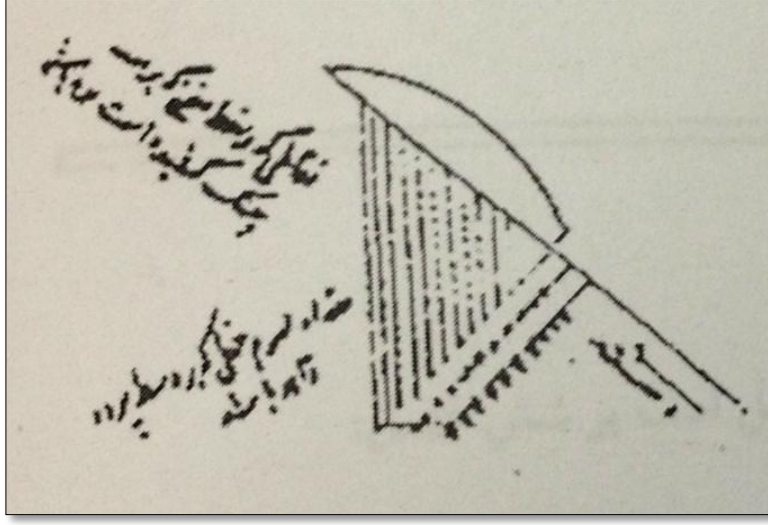
Sezikli'nin Kırşehirli'den aktardığına göre, çeng öğrenmek isteyen kişilerin öncelikle tizden sekiz teli sayarak dokuzuncu tel rasta, sekizinci düğâha, yedinci tel segâha, altıncı tel çargâha, beşinci tel pençgâha, dördüncü tel hüseyñiye, üçüncü tel hisâra, ikinci tel gerdâniyeye ve birinci teli de muhayyere çekmesi gerektiğini söyler. Muhayyer düğâhın tizidir ondan aşağıdaki gerdâniyedir. Arısoy'un çalıştığı Seydî *El-Matlâ* adlı eserinin *Der Beyân-ı Ta'lîm-i Çeng* adlı bölümünde de aynı bilgiler verilmektedir. Daha aşağıda kalanlar da buna karşılıktır. Gerdâniyenin kabası rast, hisârın kabası rastın altındaki teldir. Onun altındaki tel hüseyñi onun altındaki çargâh, onun altındaki segâh kabasıdır. Sekizinciye gelince tamamlanmış olur. Gerdâniyeden râst perdesine kadar aşağı dönerek tellerin sekiz sekiz birbirine uyuşturmalıdır. Ana kural bu şekildedir. Diğer kurallarda bunun gibidir alıştırmaya yaparak kolaylıkla çıkarılır. Böylelikle çengi bu şekilde öğrenmiş olur. Eğer üstattan öğrenmezse de çalışarak çengi öğrenmek mümkün olabileceği belirtilir.³⁸⁹

Çengin tellerini akordu ise şu şekilde yapılır. Çengin tellerini dizmeye başlarken hâd teli tarafından, on beşinci telden başlanır. Hâd tarafı tam doğru olunca onun yanındaki teller dizilir. Hâd tarafında beraberinde olan bâm teli zîr nağmesiyle bâm nağmesinin ortasında düşen oranlar bu'du-lezi bi'l-küll oranı olacak şekilde dizilir.

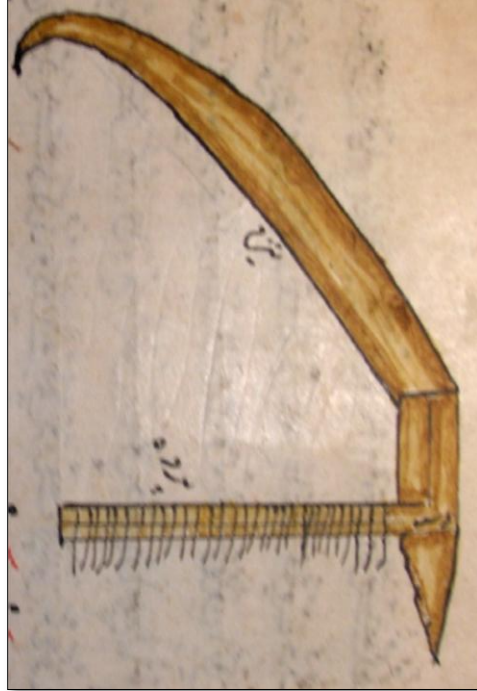
Çengin zîr telleri sol parmak ile çalınır. Sol elin şehadet parmağı ki bu parmağa sebbâbe parmağı denir, bu sebbâbe parmağı sağ elin başparmağı dokunduğu telin altında dördüncü tele dokunur. Ve sekizinci tel sağ elin sebbâbe parmağı ile çalınır. On birinci tele sağ elin başparmağı çalar. Ayrıca çeng sol koltuğa alınarak teller sol el ile perdelerinin telleri de sağ elle düzenlenir. Sol elle te'lifler ve aralıklar birbirine uydurulur.³⁹⁰

³⁸⁹ Sezikli, *Kırşehirli Edvârı*, s.98; Arısoy, s.91

³⁹⁰ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.146-148



Şekil XIII- Kâşânî *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde Çeng³⁹³



Şekil XIV- Şükrullah *Risale-i Mûsikî* adlı eserinde Çeng³⁹⁴

³⁹³ Yıldız, s.178

³⁹⁴ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.148



Şekil XV- Kemâni Hızır Ağa (ö.1796-1799?), *Tevhîm el-makâmat fi tevlîd en-nagamat* adlı eserinde Çeng³⁹⁵



Şekil XVI- *Şehinşehname-i Murad-ı Salis* adlı eserde Çeng, (III. Murad Hân'ın şehzadesi III. Mehmed'in sünnet şenliği)³⁹⁶

³⁹⁵ Neşe Can, *Türk Müsîkîsi'nde Çeng*, s.147

³⁹⁶ http://www.40hokkabaz.com/minyatur_t_38.html, (Erişim Tarihi: 31.01.2015)

b- Eğri

Eğri, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân, Makasidü'l-Elhân* ve Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserlerinde yer almaktadır. Eğrinin çeng sazına benzeyen bir saz olduğu bildirilmiştir. Melodiyi icrâsı da çeng sazı gibidir. Aralarındaki tek fark ise fizikseldir. Eğri sazının kulakçığı (burgu) ağaçtandır, çenginki ise iptendir. Çengin yüzeyi deri ile kaplıdır, eğrinin yüzeyi ve burguları ise ağaçtandır. Mutlak telli sazlar içinde yer alır.³⁹⁷

c- Kanun

Kanun kelimesi Yunanca *kanon*'dan türediği organologlar tarafından kabul görmüştür.³⁹⁸ Farmer kanunu Ali Şâh'ın icat ettiğini söyler. İbn Hallikân *Terceme-i Vefeyat-ül Ayan el İbn Hallikan* adlı eserinde³⁹⁹ ve Evliyâ Çelebi *Seyahatnâme*'sinde ise mücüdinin Fârabî olduğunu belirtir.⁴⁰⁰ Ayhan Sarı *Geleneksel Türk Sanat Müziği* adlı tezinde, Merâğî'nin kanunun Eflatûn tarafında icat edildiğini nakletmektedir. Ancak Merâğî'nin eserlerinde böyle bir söyleme rastlanmamıştır.

Osman Turan'ın *Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti* adlı kitabında, İbn Hallikân'ın *Terceme-i Vefeyat-ül Ayan el İbn Hallikan* adlı eserinde yer alan bir hikâye şöyle nakledilmiştir:

“Fârabî'nin icadı olan kanunu ile Şam'da hazır bulunduğu Arap emiri Seyfüddeve'nin meclisinde mûsikî makinesini kurar, meclistekiler gülmeye başlar. Daha sonra aleti söküp başka tarzda kurar bu sefer herkes ağlar. Bir daha bu işlemi yapınca herkes uyur.”⁴⁰¹

Usbeck X. yüzyılda çalınan bu saz hatta *sazların kıralı* olduğunu İbn Hazm'dan (ö.1064) öğrendiğini, Araplar tarafından İspanya'ya, oradan Avrupa'ya götürülmüş olduğunu ve Hindistan'a kadar yayıldığını bildirmektedir.⁴⁰²

³⁹⁷ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.219; Karabaşoğlu, s.225; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.175

³⁹⁸ Karakaya, XXIII, s.327

³⁹⁹ Ayhan Sarı, *Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgıları*, Çanakkale 1985, s.106; Osman Turan, *Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti*, İstanbul 1969, s.324

⁴⁰⁰ Ayşe Altundağ, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Türk Mûsikîsi İle Alâkalı Bilgiler*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2005, s.128

⁴⁰¹ Turan, s.324-325

⁴⁰² Usbeck, sy.252, s.25

Farmer *On Yedinci Yüzyılda Türk Çalgıları* adlı eserinde Evliya Çelebi'nin de çağdaşı olan Meninski'nin *Thesaurus* (=Sözlük)'ünden şu bilgileri nakleder; kanun yatay telli üçgen çalgı; dizler üzerine konulur, iki elin parmaklarındaki başa ile çalınan en azından dokuz yahut elli veya altmış maden tellidir. İki köprü ile bunların her ikisinin yanındaki gözlerden geçip uzanan telleri kendi üzerine kıvrılıp boş göğsün içine takılır. Rauf Yekta Bey'in ise şu bilgileri verdiğini söyler; Türkler bu sazı XV. yüzyılda kullanmışlardır. Ancak XVIII. yüzyıla gelindiğinde kullanılmaz olmuştur. XIX. yüzyıl başlarında Şamlı bir Arap tarafından tekrar tanıtılarak çalınmaya başlanmıştır.⁴⁰³

M. Kemal Özergin'in *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*'nde yayınlanan "XVIII. Yüzyıla Ait Bir Çalgı Adları Cetveli" adlı makalesinde, bu yüzyıla ait el yazması bir eserden bahsetmektedir. Bu eser içinde yer alan *Esâmî-i Sâz* başlığını taşıyan çalgı adları cetvelinde, kanun sazının da yer aldığı görülmektedir.⁴⁰⁴

Tıraşçı'nın çalıştığı XIV. yüzyıl Arapça kaynak eser *Keşfü'l-Hümûm*'da santur'un kanun sazından ortaya çıktığını ve aynı özellikte olduğunu, Şam ehlinde "kanun" olarak söylenen çalgının, Mısır ehlinde "santur" olarak söylendiği bildirilmektedir.

Keşfü'l-Hümûm'da çalınma şekli şöyle anlatılmıştır: "O sağ ile çalınır. Sol ise; açmaya ve kapamaya yardımcı olur. Çünkü aslında ondaki tellerde hakiki darp vardır. O, bazen şiddetlenerek kuvvetlenir ve bazen azalarak zayıflar. Herhangi bir şey onda fesâda uğradığında, sağ ve sol ile tellere vurularak ıslah edilir. O bazen sol ile kıvrılır ve sağ ile çalınır. Çünkü o, çok hareketlidir. Onun icrasında, bir an bile kaçma olmaz, darp değişmez ancak dolaşmaya devam eder. Şayet sağ ve sol ile çalınırsa, onunla darp kâmil olur. Sol ile çalınır ve sağ iptal edilirse, santurun konumu değişir. Darbı solak için çevrilmiş olur ve sol ile çalınır. Onun darbından da bir şey eksilmez. Bilakis, alette değil icracıda eksiklik olur."⁴⁰⁵

Ögel, santur ve kanunun Türklerin yatık, yatugan veya çeng türündeki sazların gelişmiş şekli olduğunu aslında santur ve kanun tipinde çalgıların Uygurlar döneminden beri

⁴⁰³ H. G. Farmer, *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*, (Çev: İlhami Gökçen), Ankara 1999, s.45

⁴⁰⁴ M. Kemal Özergin, "XVIII. Yüzyıla Ait Bir Çalgı Adları Cetveli", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, XII, sy.252, s.5669-5670

⁴⁰⁵ Tıraşçı, s.129;148-149

Türkler tarafından kullanılmakta olduğunu söylemiştir.⁴⁰⁶ XIV. yüzyıldan itibaren de kaynaklarda yer aldığı görülmektedir.

Kanun XV. yüzyıla kadar dik olarak ve sağ elle çalınırken (Şekil IV) daha sonraları yatık olarak, oturularak ve iki elle çalınmıştır. XIX. yüzyıla kadar mandal sistemi yer almayıp baskı uygulanarak koma sesler elde edilmiştir. Mandal tertibatı ise ancak XIX. yüzyıl sonlarına doğru kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bundan sonra bir süre mandalsız ve mandallı kanunlar çalınmış en son mandalsız kanunlar terk edilerek mandallı kanunlar kullanılmıştır.⁴⁰⁷

Kanun, üzerinde inceleme yapılmış olan ve bizimde tezimizde yer verdiğimiz Kırşehirli'nin *Risâle-i Mûsikî*, Merâğî'nin *Câmîü'l-Elhân* ve *Makasîdü'l-Elhân*, Şükrullah'ın *Risâle-i Mûsikî*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* Alişah B. Hacı Büke'nin *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eserlerinde anlatılmıştır.⁴⁰⁸

Kırşehirli'nin *Mûsikî Risâlesi*'nde kanun sazını anlatan özel bir bölüm olmamakla birlikte makam konusunun anlatıldığı bölümde sadece adının geçtiği görülmüştür. Çeng, kanun ya da muğni sazları üzerinde farklı makamlar gösterilebileceğini söylemiştir.⁴⁰⁹

Kanun; kolu olmayan, kâsesi üçgen sapı olmayan bir çalgıdır. Üzerindeki teller *Câmîü'l-Elhân*'da genellikle pirinçten olduğu, *Makasîdü'l-Elhan*'da bükülmüş kalın tel kullanıldığı söylenmiştir. Abdülaziz ise Rûmdaki icrâcılarının tellerini bağırsaktan yaptıklarını aktarır. Çoğunun udun ikili telleri gibi zîr ve bam telleri olduğunu ve Acem icrâcılarının ona işlenmiş pirinç tel bağladıklarını söyler. Her üç telle bir ahenk kurulur. Yani her üç telde ses aynı olacak şekilde akord edilir. Bunun akord yolu, mutlaklar topluluğunun mülâyim zü'l-küll notasının, her uygun notalı dâirede ve mesafelerde, sekiz notaya ayrılmasıdır. Kanun mutlak çalgılar içinde yer almaktadır.⁴¹⁰

Kanun'un fiziksel özellikleri ile ilgili bilgi ise Kamiloğlu tarafından hazırlanan Şükrullah'ın *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde, yirmi üçüncü fasılda verilmiştir. Bu bölümde kanun çalgısının hangi ağaçtan yapıldığı, yapım teknikleri daha sonraki bölümde ele aldığımız

⁴⁰⁶ Ögel, IX, 362-365

⁴⁰⁷ Karakaya, XXIII, s.327

⁴⁰⁸ Sezikli, *Kırşehirli Edvârı*, s.102; Sezikli, *Câmîü'l-Elhân*, s.220; Karabaşoğlu, s.225-226; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.151-152; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.175; Çakır, s.107

⁴⁰⁹ Sezikli, *Kırşehirli Edvârı*, s.102

⁴¹⁰ Sezikli, *Câmîü'l-Elhân*, s.220; Karabaşoğlu, s.225-226; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.175

nüzhe çalgısı ile karşılaştırarak anlatılmıştır. Kanun şekilsel olarak nüzhe sazının yarısıdır yani nüzhe iki kanundan meydana gelmiştir. Kanun da nüzhe gibi dört köşelidir. Ancak kanunun nüzheden farkı bir tarafı enli diğer tarafı ensizdir. Yapımında rebâb gibi zerdali ağacı kullanılması gerekir.

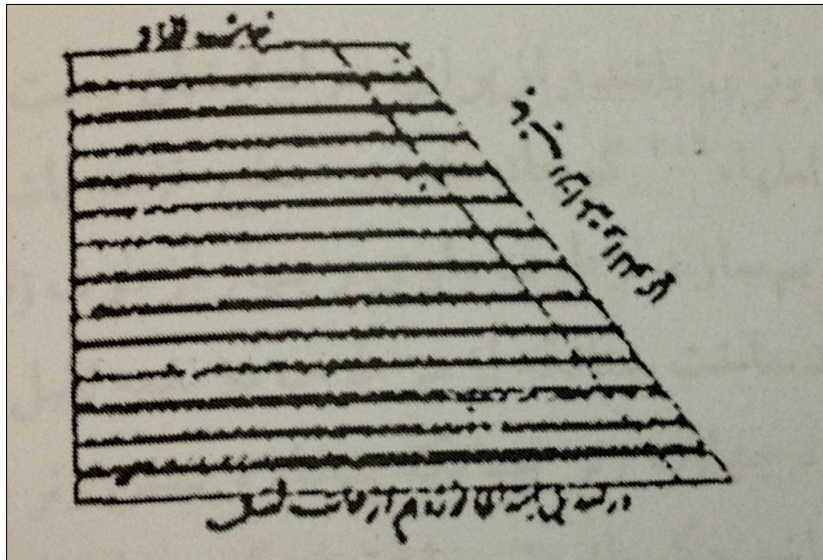
Boyutlarına gelince, bir tarafının uzunluğu üç karış ve diğer tarafının uzunluğu bir buçuk karış olduğu söylenmiştir. Burguları olan tarafının eni iki karış ve üç parmak uzunluğundadır. Tellerin takıldığı sol tarafının eni iki karış olması uygundur. Burgunun yan tarafına bir uzun eşik eklenir. Kanunun derinliği üç açık parmak kadar olmalıdır.

Tel sayısı altmış dördtür. Ve bu altmış dört tel bâm, misles ve mesnâ olmak üzere üç türdür. Her bir takılan üç tel birbiri ile aynı nağmeye/sese eşitlenir. Tellerin takılma düzeni ise şöyledir: İki mesnâ teli ortasına bir bâm teli takılır. Bazı üstatlar pest olan tarafa piriñten beş tel takarlar. Beş tel bâm teli sesine göre ayarlanır. Bu beş telin zîr telleri mumlanıp misles telleri üstüne çekilir. Beş bâm teli tutulan tellerin yukarisından alıp zîr tellerini misles tellerin üzerine çekilir. Geri kalan teller bâm ve mesnâ olarak çekilir.⁴¹¹

⁴¹¹ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.151-152

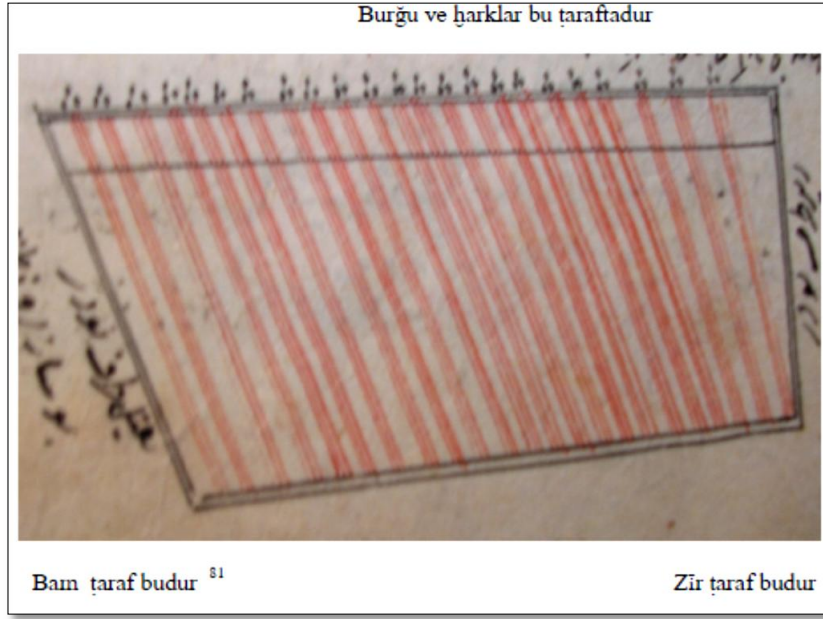


Şekil XVII- *Keşfü'l-Hümûm* adlı eserde dik olarak çalınan Kanun-Santur⁴¹²



Şekil XVIII- *Kâşânî Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde Kanun⁴¹³

⁴¹² Tıraşçı, s.155



Şekil XIX- Şükrullah, *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde Kanun⁴¹⁴

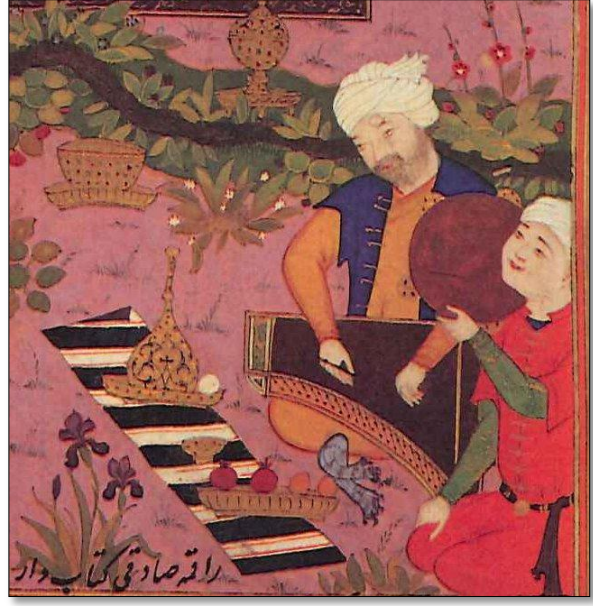
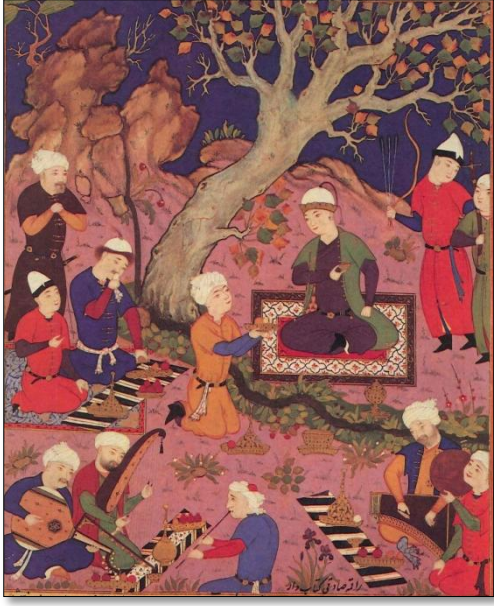


Şekil XX- Buhara, XVI. yüzyılda Kanun⁴¹⁵

⁴¹³ Yıldız, 176

⁴¹⁴ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.152

⁴¹⁵ Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court*, Berlin 1996, s.128



Şekil XXI- Semerkant, XVI. yüzyılda Kanun⁴¹⁶

Genel olarak tezimizde yer verdiğimiz kanun resimlerinde burguluk kısmı *düz* olarak resmedildiği görülmüştür (Şekil 17, 18). XVI. yüzyılda Buhara’da resmedilmiş kanunun burguluğunun ise şekil bakımından farklı olarak burguluğunun *S* şeklinde olduğu görülmektedir (Şekil 20). Bir de XVI. yüzyılda Semerkant’da resmedilmiş bir diğer minyatürde ise kanunun *ıçbükey* eğri şeklinde olduğu görülmektedir (Şekil 21). Görüldüğü gibi şekilsel olarak üç farklı türde kanunun XIV., XV. ve XVI. yüzyıllarda çalındığı tespit edilmiştir.

XV. yüzyılda kanunun akordu şöyle açıklanmıştır: Eğer saz kanundaki gibi sekiz telli olursa onun sekiz notası iki rast sesine akord edilir. Böylelikle rast makâmı bütün perdeleri ve şübeleri ile ortaya çıkar. Her akord edilen tel bir notadır. İki telin toplam aralığı iki ses dörtlü dört, beşli ise beş ses, yedilerden de dörtlünün iki katı ses olur.⁴¹⁷

Kullanımı ise çeng ve eğri gibidir. Ehl-i Rûmdaki icrâcılarının sol ellerine çelik mızrap takarak çalarlar, sazın köşesinde küçük kazma şeklinde ince bir akord anahtarı ile ayar yapılıır. Bu ayar kırk iki perdenin kolaylıkla çıkarılabilmesi için çok dikkatli yapılmalıdır.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Glenn D. Lowry, Susan Nemazee, *A Jeweler’s Eye: Islamic Arts of the Book from the Vever Collection*, Washington 1988, s.141

⁴¹⁷ Çakır, s.107

⁴¹⁸ Sezikli, *Câmiü’l-Elhân*, s.220; Karabaşoğlu, s.225-226; Ferdi Koç, *Nekâvetü’l-Edvâr*, s.175

Böylelikle o dönemde kanun çalınırken kullandıkları mızrabın çelik olduğunu ve akord etmek için günümüzde kullanılan anahtar benzeri bir alet kullandıklarını öğrenmekteyiz. Sol ele takılan mızrap denmesi ise sağ elin mızrapsız mı çaldığı konusunda soru işareti oluşturmuştur.

d- Nüzhe

Kanuna benzeyen bu çalgı Arapça “nezuhe” kökünden gelmektedir. Dört köşelidir, üçer üçer takılmış seksen bir teli bulunmaktadır.⁴¹⁹

Müellifi belli olmayan Hicrî IX. yüzyılda yazılmış *El Mizân fi İlmu'l-Edvâr ve'l-Evzhan* adlı eserin “Mûsikî'nin Faydaları ve Nağmelerin Mucizeleri” kısmında nüzhe'nin Safiyyüddîn'in icadı olduğu söylenmektedir. Ayrıca Şükrullah'da aynı şekilde bu sazın Safiyyüddin tarafından icat edildiğini belirtmiştir. Bu sazın ne amaçla icat edildiği ise şöyle açıklanmaktadır:

“Safiyyüddîn, insanlardan birçoğunun aletin mükemmel olması değil de darbın ve nağmelerin çok olmasına itibar etmeleriyle çengi ud'a tecih ettiklerini görünce bu aleti icat etti. Bu saz birbirine zıt iki kanun şeklindedir. Dörtgen şeklinde olup kanunlardan biri sağda biri solda idi. Seksen bir telli olup pest ve tiz sesler şeklinde her altı oktavı verirdi. İki elle nağmelerin tiz karşılığına ayarlamak için sağın mandalları aletin ortasında idi. Çeng ve muğni'nin özelliklerini birleştiriyordu.”⁴²⁰

Ancak Safiyyüddîn'in kendi eseri olan *Kitabü'l Edvâr*'ını incelediğimizde, nüzhenin kendi icadı olduğu ile ilgili bir ifadenin ise yer almadığı görülmektedir.

İncelediğimiz XV. yüzyıla ait kaynak eserlerde nüzheyle ilgili bilgi sadece Kamiloğlu tarafından çalışılmış olan Şükrullah'ın *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde yer almaktadır. Şükrullah'a göre çengden sonra nüzhe'den daha üstün bir saz yoktur. Nüzhe adlı sazın niteliğini, hangi ağaçtan yapıldığını, teknik özellikleri hakkındaki bilgileri eserinin yirmi ikinci fasılda anlatmıştır. Nüzhe yapısal olarak dört köşeli ve yüz sekiz telli bir sazdır. Uzunluğu eninden fazladır. Kızılsöğüt ağacı veya şahçup ağacından yapılır. Eğer şimşad (şimşir) veya servi ağacından olursa bu da iyidir. Uzunluğu iki karış ve üç açık parmak, eni iki karış ve derinliği dört açık parmak olmalıdır. Yüzeyi ud gibi ince olmalı ve tahta ile

⁴¹⁹ Usbeck, sy.255, s.27

⁴²⁰ Uygun, *Safiyyüddîn Abdulmu'min Urmevî ve Kitâbu'l-Edvârı*, s.35-36; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.148-149

kapatılmalıdır. Bir yanı üç bahs (kısım) olmalıdır ve her kısım yirmi yedi parça olmalıdır. Toplamda seksen bir bölük meydana gelir. Her bölüğe her biri bir burgu için bir delik açılır. Bundan sonra bir uzun bir ağaç eşik bir uçtan diğer uca yapıştırılır. Ancak bu eşik nüzhenin yüzeyinden bir parmak kadar daha yüksek olmalıdır.⁴²¹ Bu ağaç eşik de yirmiye (*Kenzü't-Tuhaf* adlı eserde yirmi yedi olduğu belirtilmiştir)⁴²² bölüp her bölüğe bir delik açılır. Bundan sonra her deliğin iki yanına bir delik daha açılır. Yani birbiri yanında üç delik meydana gelir. Bu üç delik ile geri kalan diğer üçer deliğin aralıkları eşit olmalıdır. Nüzhenin uzun tarafından her bir yanına dörder kısım oluşturulur. Ve bir taraftaki dört bölüğe dört işaret konur. Bu dört işaret A, B, C ve D'dir. Diğer tarafa konulan işaretler de h, V, Z ve H'dir. Ondan sonra B'den V'ye bir çizgi çekilir. Bu çizgiye yirmi yedi kısma bölünür. Deliklere küçük burgular yerleştirilir. Zîr telleri takmak için bir hâd teli de C'den Z'ye çekilir. Şöyle ki bu iki çizgi birbiri ile beraber olmalıdır. Bu çizgi de yirmi yedi kısma bölünür. Ve yirmi yedi delik delinmelidir. Yirmi yedi burgu yerleştirmek için on üç delik delinir, dört parmak kadar açık bırakılıp sonra on dört delik daha birbiri ardınca delmek delinir.⁴²³

Nüzhenin telleri dört türdür. Hâd, misles, mesnâ ve bâm.⁴²⁴ (*Kenzü't-Tuhaf* adlı eserde ise bu tellerin üç türlü olduğu bildirilmiştir. Misles, mesna ve bam.) Ayrıca *Kenzü't-Tuhaf* ve Şükrullah'ın *Risale-i Mûsikî* adlı eserinin Murat Bardakçı tarafından yapılan çevirisinde, bu tellerin bazısının pirinçten çekildiği de yazmaktadır.⁴²⁵ Kırk sekizi misles teli, sekizi bâm telidir. Bunların zîr telleri için yirmi üç mesnâ teli olmalıdır. Mesnâ telleri burguların olduğu tarafta olmalıdır ve nüzhenin yüzeyinde bulunan küçük eşiklerin üzerine bağlanır. Bundan sonraki üç tel mesnâlardan olmalıdır ve nüzhenin yüzeyindeki burgulara bağlanır. Bundan sonra dört tel de bâm teli olarak bağlanır. Burgular tarafındaki üç tel bir aynı sesi verecek şekilde çekilir (akord edilir). Yani her sırada üç telin ikisi pest, birisi de oktavi olacak şekilde tiz çekilir (akord edilir). Bâm tarafından tutularak on dört tel sayılır ve sonuçta elli altı tel olmalıdır. Her üç tel bir nağmede olur. Yani üç tel bir tel hükmündedir.

⁴²¹ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.148-149

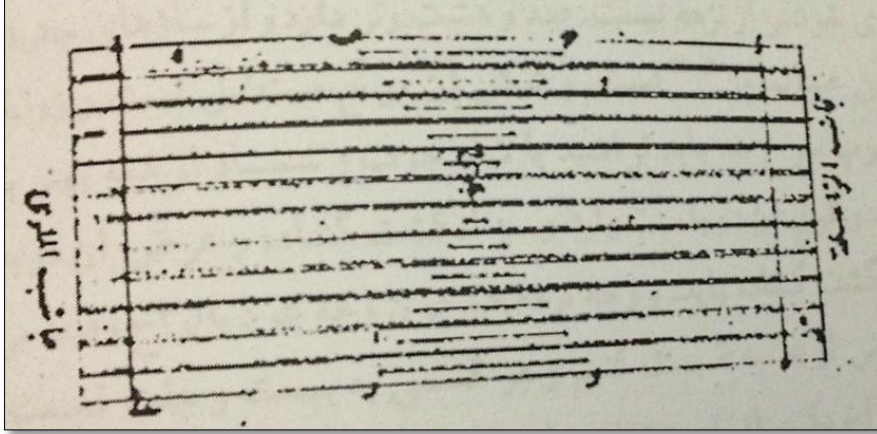
⁴²² Yıldız, s.123

⁴²³ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, 149-150

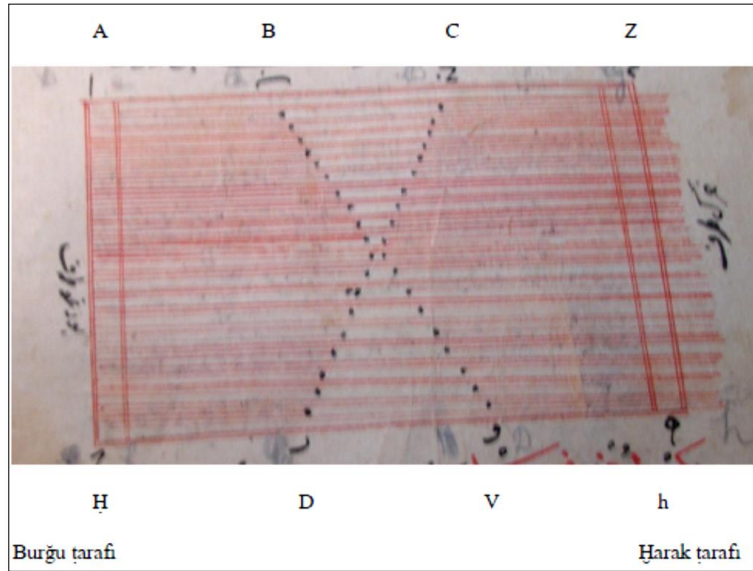
⁴²⁴ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.149-150

⁴²⁵ Yıldız, s.123; Murat Bardakçı, *Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Mûsikîsi Nazariyatı*, İstanbul 2012, s.110

Nüzheyi çalmaya başlayan kişi öncelikle on dördüncü telden başlamalıdır. Daha sonra gönlü ne şekilde isterse öyle seyir yapmaya devam edebilir. En son başlanılan yerde karar eder. Çeng sazında benzer olan tellere nasıl riayet ediliyorsa bu sazda da aynı şekilde riayet edilmelidir. Bu saz çalınacağı zaman burgu tarafı sol tarafta tutulmalı ve eşik tarafı sağda tutulmalıdır. Sol el ile burgu tarafı çalınır sağ el ile de eşik tarafı çalınır.⁴²⁶



Şekil XXII- Kâşânî *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde Nüzhe⁴²⁷



Şekil XXIII- Şükrullah, *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde Nüzhe⁴²⁸

⁴²⁶ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.150

⁴²⁷ Yıldız, s.177

e- Muğni⁴²⁹

Muğni kelime olarak Arapça “ganna” (şarkı söylemek) ve “ganeye” (başkasına muhtaç olmamak) filinden türemiştir.

Farmer muğni için kanun sınıfından bir saz olduğunu, diğer taraftan da ud olarak tarif edildiğini belirtmiştir.⁴³⁰ *El Mizân fi l’ilmu’l-Edvâr ve l-Evzhan* adlı eserde tüm mandallı aletlerin en mükemmeli olduğu ifade edilmektedir. Şükrullah, Safiyyüddîn’in icat ettiğini söylemektedir.⁴³¹ Böylelikle nüzheden sonra muğni Safiyyüddîn’in icat ettiği ikinci sazdır. XV. ve XVII. yüzyıllar arasında kullanıldığı bilinen bu sazın rebab, kanun ve nüzheden geliştirildiği de söylenmiştir.⁴³² Yine Safiyyüddîn’in kendi eserinde muğni’nin kendi icadı olduğu ile ilgili bir bilgi yer almamaktadır.⁴³³

Muğni, Merâğî’nin *Câmiü’l-Elhân, Makasidü’l-Elhân ve Şükrullah’ın Risale-i Mûsikî* adlı eserlerinde anlatılmaktadır.⁴³⁴

Merâğî muğni için; levha şeklinde ve daha uzun bir sazdır. Üzerine teller bağlanır. Görünüşü üzerine tellerin bağlandığı uzunca bir tahta gibidir. Genellikle yirmi dört tel bağlanır ancak her tel, kendi ölçüsünde ve yarısı oranındaki bir telle birlikte bağlanır. Bu uzun ve kısa iki tel arasında oktav aralığı vardır. Öyle ki uzun tel A, kısa tel, Yha sesi olur. Bu iki tel çalındığında çıkan nağmeler benzer duyulur. Her tel çalındığında bir sonrakinin yerine geçen tiz ve pest işitilir. Yani bu sazın zîr ve bâm notaları birlikte işitilir. Çalma sırasında tellerine parmak da konabilir. Böylece mutlak bir saz niteliğindedir buna rağmen, üzerinden tutulabilir. Nağmeler hem açık tel hem baskı yapılan nağme yerine geçer. Çünkü bunun tutulacak herhangi bir yeri yoktur.⁴³⁵

⁴²⁸ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.151

⁴²⁹ Kanun sınıfından olduğu ve nüzheden geliştirildiği için muğni’yi “Yatık ve Arp Türünde Çalgılar” bölümünün içinde gösterdik.

⁴³⁰ Farmer, *A History of Arabian Music*, s.210

⁴³¹ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.153

⁴³² Usbeck, sy.254, s.27

⁴³³ Uygun, *Safiyyuddîn Abdulmu’min Urmevî ve Kitâbu’l-Edvârı*, s.36-38

⁴³⁴ Sezikli, *Câmiü’l-Elhân*, s.219; Karabaşoğlu, s.225; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.153-154

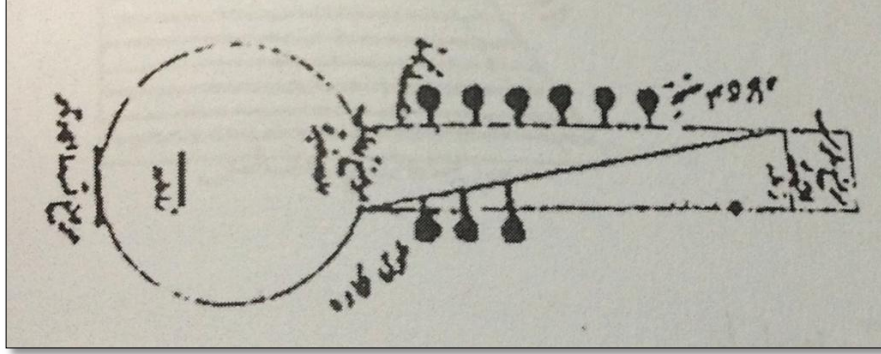
⁴³⁵ Sezikli, *Câmiü’l-Elhân*, s.219; Karabaşoğlu, s.225

Kamiloğlu'nun çalıştığı Şükrullah'a ait *Risâle-i Mûsikî* adlı eserde yirmi dördüncü faslında da muğni'nin teknik özellikleri anlatılmaktadır. Safiyyüddîn Abdülmümin bu sazı Isfahân'a geldiğinde icat etmiştir. Rebâb, kanûn ve nûzhe sazından ortaya çıkardığını söyler. Zerdali ağacından yapılır. Çanağı (teknesi) rebâbın çanağından (teknesinden) daha büyüktür. Destesi (sap kısmı) dört köşelidir. Çanağının (teknesinin) uzunluğu bir karış ve beş parmak, eni bir karış ve dört parmandır. Derinliği dört açık parmandır. Destesinin (sapının) uzunluğu iki karış ve üç açık parmak, derinliği iki parmandır. Çanağının (teknesinin) yüzeyine tabakalanmış geyik derisi (rak) yapıştırılır. Çeng gibi içi tutkal ve sırça unu ile sıvanır. Daha sonra bu deri yapıştırılır. Destesine (sap kısmına) baştanbaşa ince (yukacuk) tahta yapıştırılır. Ancak sapın başında dört açık parmak kadarı açık bırakılır. Uzun bir eşik o açık bırakılan yere yapıştırılır. Eşikten yukarı kalan kısım eşit dört köşelidir. Açık olan kısım yirmi altı kısma bölünür. Tellerin burgusunu yerleştirmek için her kısma bir delik delinir. Sap kısmının çanak tarafından yani çanağa yapıştırılan yerden bir ucu diğer tarafa yetişecek şekilde yani burgu tarafına bir hat çekilir sapın yüzeyi iki kısma ayrılır ve ortaya çıkan hat/çizgi baştan başa kazılır. Böylelikle bir cetvel ortaya çıkar ki bu cetvelin eni bir buçuk parmak, derinliği de deste (sap) derinliğindedir. Cetvel olan tarafın bir tarafı da on üç kısma ayrılır. On üç küçük harak (eşik) da bu kısma yapıştırılır. Çanağın yanında sapa yapışan yerde üç delik daha delinir. Böylelikle cetvelin ikinci duvarına yani ortadaki cetvele erişir. Diğer tarafına da üç burgu yeri kadar açılır. Bu burgu yerinden arta kalan bölüm on kısma bölünür ve on burgu yeri delinir. Bu deliklerin aralıkları eşit olmalıdır.

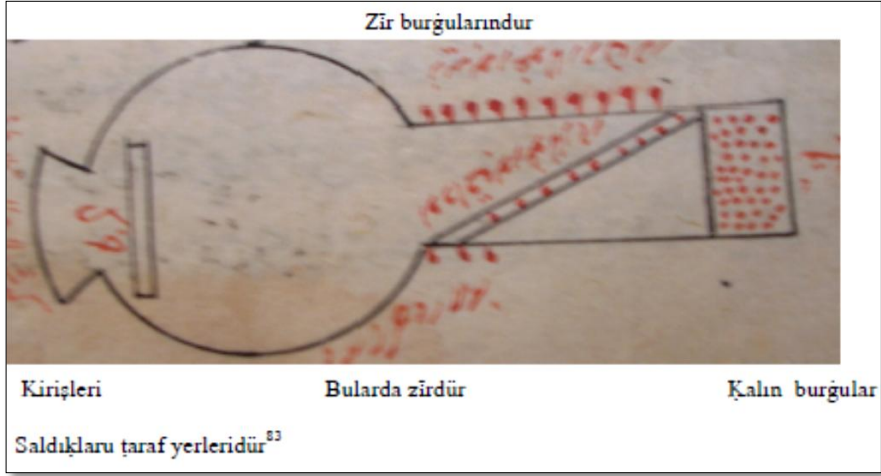
Muğninin tel sayısı otuz dokuzdur. Bu otuz dokuz tel dört gruba ayrılır. Hâd, mesnâ, misles ve zîr telleri. Her üçü bir tel hükmündedir, üç tel bir tel gibi akord edilir. Yani her sese üç tel gerilir. Bu şekilde tellerin on sekizi zîr teli, sekizi misles telidir. Tiz tellerin dokuzu mesnâ teli ve dördü tiz⁴³⁶ dir. Tellerin eşğin üstüne binmesi için, muğni çanağı sapa yapıştığı yerden tel burguya eriştiği yere kadar uzun bir eşik gereklidir. Son olarak muğniyi çalmaya başlayacak kişi ilk olarak beşinci telden icraya başlamalıdır.⁴³⁷

⁴³⁶ Hâd teli olmalıdır.

⁴³⁷ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.153-154



Şekil XXIV- Kâşânî *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde Muğni⁴³⁸



Şekil XXV- Şükrullah, *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde Muğni⁴³⁹

Günümüzde ise 2006 yılında Kocaeli Üniversitesi Şehir Planlama Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Ersan Koç tarafından diz üstüne konularak çalınan kanun-santur-tanbur tipli bir çalgı geliştirilmiştir. Koç bu çalgının adını “yatağan” olarak koymuştur. Bu çalgının tanıtımını yaptığı seminerleri izlediğimizde ise aslında geliştirdiği bu çalgının XV. yüzyıl çalgılarından olan “muğni” sazına daha çok benzediği düşünülmektedir.

⁴³⁸ Yıldız, s.175

⁴³⁹ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.154



Şekil XXVI- Ersan Koç tarafından geliştirilen Yatağan adı verilen ancak XV. yüzyıl Muğniye daha çok benzeyen çalgı⁴⁴⁰

f- Tervîh

Ferdi Koç'un çalıştığı *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserde Abdülaziz b. Abdülkâdir Meragî tervîh'in kendi icadı olduğunu söylemektedir. “*Yeni saz olarak bu fakirin icat ettiği müzik âletinin ismini ise tervih koydum*” demiştir.⁴⁴¹

Bu eserde tervih'in sırt sırta iki kanun gibi olduğu söylenmiştir. Bu söylemden dolayı tervih'i *Yatık ve Arp Türünde Mızraplı Çalgılar* başlığı altında göstermeyi uygun gördük. Tervih'in yüzeyinin en altı tahtadır. Bu iki kanunun üstünde sazın boyuyla eşit olan ağaçtan bir levha (eşik tahtası) yerleştirilmiştir. Levhanın iki kenarı üzerine iki sıra demir çivi (burgu) çakılmıştır. Sağ taraftaki sıra sağdaki telleri sol taraftaki sıra soldaki telleri akord eder. Teller bu çivilere (burgu) bağlanmıştır. Akordu çeng gibi olup ses aralığı (A)'dan (Lh)'ye kadardır. Tel aralıkları mücenneb (C) aralığı yapılırsa (NB) nağmesi ve buraya kadar olan sesler de elde edilir. Eşik tahtası bir karış olarak sazın diğer kenarına eşit ayarlanır.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Ersan Koç, “Yatağan Sazı” Yatağan Sazı Tanıtım Semineri, Süre:10.59, Yayın Yeri: Youtube, Hazırlayan: Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 25.12.2012

<https://www.youtube.com/watch?v=zNG9VPUo6rw&app=desktop>

⁴⁴¹ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.173

⁴⁴² Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.178

g- Murassây-ı Gâibî

Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir* adlı eserinde *Makasidü'l-Elhân*'ın Rauf Yekta Bey nüshasından naklen murassây-ı⁴⁴³ gâibî adlı sazın XV. yüzyıldan önceki kitaplarda da söz edilmiş ve Merâğî'den önceki mûsikîşinaslar tarafından kullanılmış ve daha sonra unutulmuş olduğunu söyler. XV. yüzyıla gelindiğinde ise bu sazı Merâğî kendisi tarafından tekrar kullanılır hale getirdiğini bildirmektedir. Kendi döneminde de bu sazın kimse tarafından kullanılmadığını sadece kendisinin kullandığını belirtmektedir. Bardakçı murassây-ı gâibî'nin Merâğî'ye ait *Makasidü'l-Elhân*'ın farklı nüshalarında ve *Fevâidi-Âşere* adlı eserinde *saz-ı murassa'-i gaybî*, *saz-ı gaybî-i murassa*, *kânûn-u murassa'-i müdevver*, *kânûn-u mezkûr-i gaybî* şeklinde de söylendiğini belirtmektedir.⁴⁴⁴

Murassây-ı Gâibî, üzerinde inceleme yapılmış olan ve bizimde tezimizde yer verdiğimiz Merâğî'nin *Câmîü'l-Elhân* adlı eserinde ve bu sazın özelliklerinin de Abdülaziz B. Merâğî'nin *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde yer aldığı tespit edilmiştir.⁴⁴⁵

Hiç şüphesiz murassây-ı gâibî'nin XV. yüzyılda kullanılmış olan çalgılar içinde en ilginç olduğu söylenebilir. Bu aletin şekli bir fânusun dönen bir cisim üstündeki hali gibidir. Dönen bu cisim taş olup, “asya taşı”na benzemektedir. Taşın her iki parçasının içi boştur. Telleri işlenmiş pirinçtendir. Asya taşı şeklindeki dönen fânusa benzer kısmın dış tarafından ve taştan yapılmış dönen cisimden teller geçirilerek sazın yüzeyinin altındaki burgulara bağlanır. Çark gibi dönen kısmın ortasına “perde” denir ki, mızrap bu dönen cismin ortasındaki çarka sert bir şekilde vurur. Bu çark, sazın ortasında döner ve görünmez. Mızrap teller üzerindedir. Saz üç ayak üzerine kurulur. Sazın boşaltılmış ayağının içinden, çarktan aşağı doğru bir iplik geçirilir. İpuçlarından biri yerdeki oluktan geçer ki bu iplik çarkı döndürsün. Mızrap istenen her tele vurulabilir. İpe kurşundan ağır bir cisim bağlanır ki bununla ip gerilsin. O cisim ipi çeker ve kendisi aşağı doğru iner. Başka bir iple çark bağlanır ve aşağı gelir, icrâcılar borudan geçirilen ipin ucunu çekmek suretiyle çark döner, mızrap tellere ulaşır ve aşağıda olan ağır cisim yukarı gelir icrâcılar ağır cismi bıraktıklarında aşağı düşer, ip çekilir ve çark hareket eder, dönerek mızrapın tellere çarpması sağlanır ve nağmeler işitilir. Kullanıcılar bu aletten uzak oturmalıdır. Borudan geçirilen ipin ucu elde tutularak

⁴⁴³ Murassa: Değerli taşlarla bezenmiş; Develioğlu, s.684

⁴⁴⁴ Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.115

⁴⁴⁵ Sezikli, *Câmîü'l-Elhân*, s.220; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.176

çekilmek suretiyle kullanılır. Bu da mutlak sazlardan olup her dört veya beş telin her biri bir sese akord edilir.⁴⁴⁶



Şekil XXVII- Murassây-ı Gâibî (Merâğî'nin bizzat çizmiş olduğu *kânûn-u murassa'-i müdevver* olarak bildirdiği *Makasidü'l-Elhân* Rauf Yekta Bey nüshasından)⁴⁴⁷

h- Yatugan

Ögel'in bildirdiğine göre bu sazın adının geçtiği en eski kaynak 1412 yılına rastlayan *Tarih-i Muînî* adlı eserdir. Türk dünyasında kullanılan ağızların özelliklerine göre “*çadıgan, çötügen, çetigen*” şeklinde söylendiği de görülmüştür. Santûr gibi yatık bir saz olduğu söylenmiştir. Aslında Türk yatık sazlarının ilk prototipi olan çalgıdır da denebilir.⁴⁴⁸ Yatugan zither, kanun, santur gibi çalgıları içine alan genel bir ad olarak da kullanılmıştır.⁴⁴⁹

Yatugan, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân*, *Makasidü'l-Elhân* ve Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserlerinde geçmektedir. Hıtay (Doğu Türkistan) ehline ait bir saz olduğu ve

⁴⁴⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.220; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.176

⁴⁴⁷ Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.115 ve kapak

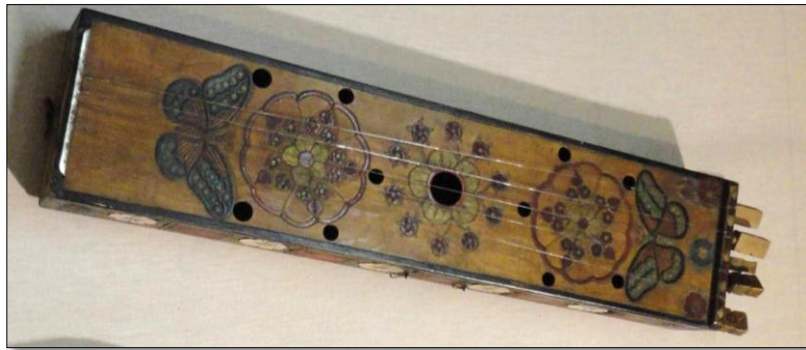
⁴⁴⁸ Ögel, IX, 357,366

⁴⁴⁹ Süreyya Ülker, 2013, <http://www.musikidergisi.net/?p=2410>, (Erişim Tarihi: 04.01.2015)

mutlak telli sazlar içerisinde yer aldığı söylenmiştir. Uzun bir tahta levha şeklinde çalgıdır. Uzunluğu 1,5 gez⁴⁵⁰, eni bir karıştır. İçinin boşluğunun derinliği ise dört parmağa yakın, çeyrek gezin yarısı kadardır. *Câmiü'l-Elhân* ve *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserde tahta yüzeyine on beş tekli tel bağlandığı, *Makasıdü'l-Elhan* adlı eserlerde ise on yedi tel bağlandığı bildirilmektedir. “Melâvî/kulakçıkları” yani burguları yoktur. Tellerin arasına mandallar koyularak bunların hareketiyle bu tellerin mutlaklarının akordu sağlanır ve telde istenilen ses bulunur. Bu saz sağ elin parmaklarıyla çalınır. Bazı tellerin ihtiyaç duyduğu sol el aşağıda tutulup gerektiği zaman sol elin parmaklarıyla da teller titretilir. Tellere dikkatli vurulmalıdır ki iki taraftan da düzgün ses çıkarılsın. Eşiklerin/mandalların hareket ettirilmesiyle tellerin akort edilmesi sağlanır. Eğer eşikler/mandallar tellerin dış tarafa konursa notalar daha pest, iç tarafa konursa daha tiz bir âhenk verir. Kullanıcısı bu fende mahir ise mandalların kenarlarından devirleri çıkarması mümkün olmaktadır.⁴⁵¹



Şekil XXVIII- Yatugan⁴⁵²



Şekil XXIX- Yatugan⁴⁵³

⁴⁵⁰ İran’da ve Bâbürlüler zamanında Hindistan’da da kullanılan bir tür *arşın*. Günümüzde 1 gez 104 cm.ye eşittir.; Mehmet Erkal, “Arşın”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 1991, III, 412

⁴⁵¹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.222; Karabaşoğlu, s.226; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.177

⁴⁵² <http://az.wikipedia.org/wiki/Yatu%C4%9Fan>

i- Santur

Ögel'e göre ilk örneklerine Babil (M.Ö. 1600-911) ve Yeni Asur (M.Ö. 911-612) döneminde rastlanan, bu çalgı tokmaklarla tellerine vurularak çalınmaktadır. Yatugan'ın, santur gibi yatık bir çalgı olduğu söylenmiştir.⁴⁵⁴ Seher Tetik'in santur konusunda hazırlamış olduğu tezinde ise yatugan'ın fonetik değişimlere maruz kalarak santur ile aynı çalgı olduğu da düşünülebileceğini belirtmiştir.⁴⁵⁵ XV. yüzyıl kitaplarında anlatılanlar doğrultusunda bizde oluşan kanaat yatugan'ın santur'dan daha farklı bir çalgı türü olduğudur. Ancak santurun ilk prototipinin yatugan olması muhtemeldir.

Üzerinde inceleme yapılmış olan ve bizimde tezimizde yer verdiğimiz kaynak eserlerde santur'a ait herhangi bir açıklayıcı bilgiye rastlanmamıştır. Seydî'nin *el-Matlâ* adlı eserinde makamların düzenini anlattığı nesir olarak yazılmış bölümlerinde sadece adı verilmiştir. “*Dilenirse çeng, kanun, muğnî, santur, şeştâ, ud, dıblûn ile çeşitli makamlar icra edilebilir.*”⁴⁵⁶

4- Tanbur ve Tanbur Benzeri Mızraplı Çalgılar

Usbeck'in *Mûsikî Mecmûası*'nda yayınlanmış olan “Türklerde Mûsikî Aletleri” adlı makalesinde Tanbura/Dınbıra özellikle Anadolu'da göçmenler arasında rastlanan mızraplı telli saz olduğu belirtilmiştir. *Dimra*, *dumbara/dumbrak* (Özbekçe), *dumbra* (Tatarca), *dombre/dumdıra* (Başkirt lehçesi), *dumbrak* (Tacikçe), *dambra/dimbira/dombra* (Güney Anadolu göçmenleri arasında), *dınbıra* (İslavla-Slav halkı), *dombra* (Kırgız ve Kazaklar), *drimba* (Ukraynaca, Moldovca ve Beyaz Rusça) gibi farklı adlarla da söylenmiştir. Dombra Kırgız ve Kazaklar arasında yaygın olarak çalınan bir saz olup daha sonra bütün Orta Asya'ya yayılmıştır. İslav-Slav halkı ve Ruslar tarafından da benimsenmiş kendi sazları olan “Balalayha”da bu sazdan meydana getirilerek geliştirilmiştir. Bağlamaya benziyorsa da gövdesi yuvarlak olmayıp dikdörtgene yakın bir kutu gibidir. İki telli, sekiz perdeli, boyu 88cm.'dir. Sapı hafifçe yukarı tutulup, alt telin perdelerine basarak ve üst telde de dem tutmak

⁴⁵³ <http://gezenti.biz/wp-content/uploads/2014/05/enstr.jpg>

⁴⁵⁴ Ögel, IX, 357

⁴⁵⁵ Seher Tetik, *Türk Müsikiğinde Santur*, M.Ü.S.B.E. Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2011, s.185

⁴⁵⁶ Arısoy, s.92

suretiyle iki tele birden vurularak çalınan bir sazdır.⁴⁵⁷ Bazen kopuz ile de anlamdaşlık göstermiştir.⁴⁵⁸

Cihat Can *XV. yüzyıl Türk Müsîkîsi Nazariyatı* adlı çalışmasında, X. yüzyılda Fârâbî *Kitabu'l-Mûsikâ'l-Kebîr* adlı eserinde tanburun da hemen hemen ud kadar yaygın olduğunu bildirmektedir. Ebat, perde bölünmeleri ve akord sistemleri bakımından farklı olan “Horasan” ve “Bağdat” tanburu adlı iki tanbur türünden bahsetmiştir.⁴⁵⁹

XV. yüzyılda kullanılan tanbur türü, ilk olarak 1700’lerde Kantemir’in resmettiği Osmanlı tanburundan ve günümüzde kullanılan tanburdan daha farklı bir saz olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanbur adı Yakın ve Orta Doğu’da, Orta Asya’da, Hindistan’da ve Moğolistan’da bazı farklılıklarla armudî gövdeli ve uzun saplı çırpma telli çalgıların ortak adı olarak kullanılmıştır. Orta Asya’da tel sayısı ikiye aşan çalgılara tanbur adı verildiği görülmüştür.⁴⁶⁰

Merâğî’nin *Câmiü'l-Elhân ve Makasidül-Elhan* ve oğlu Abdülaziz’in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserlerinde üç farklı tanbur sazından bahsedilmektedir. “Tanbûre-i Şirneviyân”, “Tanbûra-i Türkî” ve “Nây-ı Tanbûr”. Tanbûre-i Şirneviyân, tanbûra-i Türkî mızraplı çalgılar, nây-ı tanbûr ise yaylı çalgılar içine girmektedir.⁴⁶¹

Tanbûre-i Şirneviyân veya Tanbûr-i Şirvâniyân

Mızraplı olarak çalınan bu iki tanbur türünden “tanbûre-i Şirneviyân”ın günümüzde çalınan tanbur ile ilgisi yoktur. Ersu Pekin’in “Sûrnâmenin Müziği, 16. yüzyılda Osmanlı’da Çalgılar” adlı makalesinde “*daha çok halk arasında kullanılan bağlamaya benzer çöğür veya divan sazı olarak kullanılan tanbur türüdür*” dediği sazın, tanbûre-i Şirneviyân’ın olduğu düşünülmektedir.⁴⁶² Zaman zaman “*tanbura*”⁴⁶³ olarak ifade edilen tanbur türünün de bizim kanaatimizce yine çöğür, divan sazı benzeri tanbûre-i Şirneviyân olduğu düşünülmektedir.

⁴⁵⁷ Usbeck, sy.247, s.28; sy.248, s.26

⁴⁵⁸ Gazimihal, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, s.46

⁴⁵⁹ M. Cihat Can, *XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi Nazariyatı*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2001, s.73

⁴⁶⁰ Öksüz, s.25, 78

⁴⁶¹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.218; Karabaşoğlu, s.223; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.174

⁴⁶² Pekin, “Sûrnâmenin Müziği, 16. yüzyılda Osmanlı’da Çalgılar”, s.76

Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân ve Makasidül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde *tanbûre-i Şirneviyân* veya *tanbûr-i Şirvâniyân* kâsesinin armut şeklinde bir çalgı olduğu söylenmiştir. Yüzeyi yüksektir ve iki tel bağlanmıştır. Bunun alışılmış akord şekli, aşağıdaki telin yukarıdaki tele oranının 8/9'u olmasıyla sağlanır. Bu çalgının telleri, iki kenardaki taninî aralığı ölçüsünde olmalıdır. En üstteki tel işaret parmağıyla tutularak iki telin birbirine eşit olması sağlanır. Bu, düğâhın baş perdesi diye adlandırılır. Segâh tutturulmak istendiğinde, aşağıdaki telin mücennebi ile yukarıdaki telin zelzeli tutularak segâh, iki ahenkle birbirine benzer bir şekilde işitilir. İki ahenkle işitilen çârgâh gösterilmek istendiğinde, en alttaki telin orta farsı, en üstteki telin serçe parmağıyla tutulur. Bunun benzeri bir yolla gidilerek tellerin benzerleriyle istenilen her şey çıkarılabilir. Tebriz ehli bu sazı yaygın olarak kullanmıştır.⁴⁶⁴

a- Türk Tanburu veya Tanbûra-i Türkî

Fârâbî'nin X. yüzyılda bahsettiği “Horasan Tanburu”, Merâğî'nin XV. yüzyılda bahsettiği “tanbûra-i Türkî” ile bu çalgıların devamı olarak düşünülen XVII. yüzyılda kullanılmış olan “tanbûra-ı kebîr-i Türkî” (büyük Türk tanburu)'nin, günümüzde çalınmakta olan tanbur sazı ile benzer olduğu düşünülmektedir. Gövde ilk olarak armudî enine geniş olmakla birlikte XVIII. yüzyıl sonlarında yarım küre şeklini almıştır.⁴⁶⁵

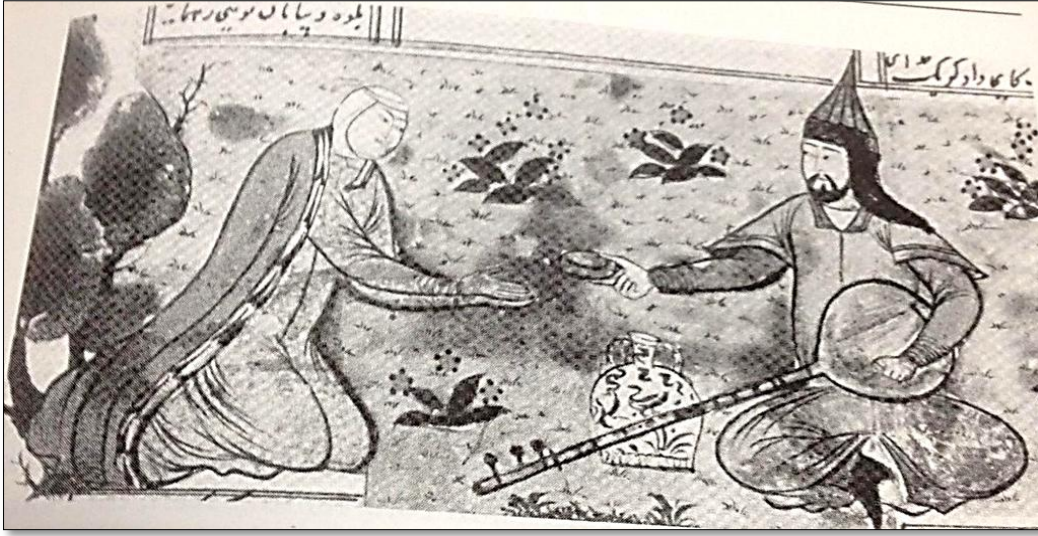
Tanbûr-i Türkî, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân ve Makasidül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserlerinde anlatılmıştır. Türk tanburu veya tanbûra-i Türkî kâsesi ve yüzeyi Şirvaniyân tanburu'nun yüzey ve kâsesinden daha küçük olan çalgıdır. Sapı da Şirvaniyân tanburunun kolundan daha uzundur. Yüzeyi düzdür. Bunun bilinen akord şekli, en alttaki telin 3/4'ünün bir üsttekine eşitlenmesi ile hesaplanır. Bazıları buna iki tel bazıları üç tel bağlarlar. Bu kullanıcıların isteğine bağlıdır. Bu sazı bilinen akort dışında, istenen her şekilde kurmak mümkündür.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Gönül Alpay, “XV. Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münâzara: Sâzlar Münâzarası”, *Araştırma Dergisi*, 10, Ankara 1972, s.99-109; Usbeck, sy.247, s.28; sy.248, s.26

⁴⁶⁴ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.218; Karabaşoğlu, s.223; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.174

⁴⁶⁵ Öksüz, s. 78, 83

⁴⁶⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.218; Karabaşoğlu, s.223; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.174



Şekil XXX- XV. yüzyıl Herat, Tanbûra⁴⁶⁷

5- Diğer Mızraplı Çalgılar

Diğer Mızraplı Telli Çalgılar olarak ayırdığımız bu bölümde çalgılar alfabetik sıraya göre düzenlenmiştir.

a- Diblûn

Santur gibi diblûn'a da ait herhangi bir bilgi aslında XV. yüzyıl edvâr kitaplarında rastlanmamıştır. Arısoy'un çalışmış olan Seydî'nin *el-Matlâ* adlı eserinde ise diblûn çalgısının sadece adı geçmektedir. Makamların düzenini anlatırken nesir olarak yazılmış bölümlerinde “*dilenirse çeng, kanun, muğnî, santur, şeştâ, ud'un yanı sıra diblûn ile de çeşitli makamların icra edilebilir*” denmektedir. Bu çalgı ile ilgili verilen tek bilgi ise mutlak telli çalgılar içerisinde yer aldığıdır.⁴⁶⁸

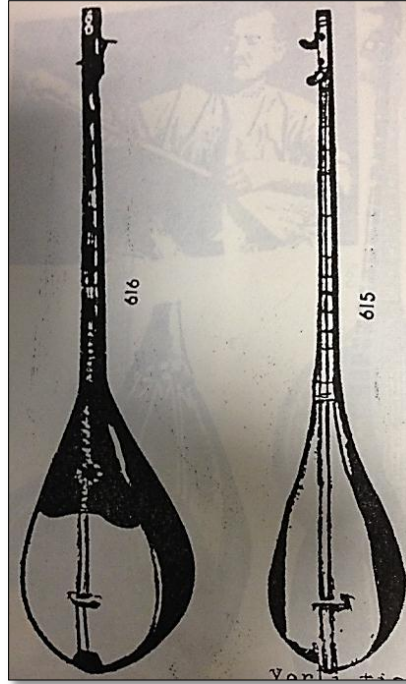
⁴⁶⁷ Feldman, s.132

⁴⁶⁸ Arısoy, s.92

b- Dûtar

Ögel, dûtar'ın Farsça iki telli anlamında kullanılan bir sözcük olduğunu ancak Türklerde kullanılmış olan dûtarların Farslarda kullanılmadığını söylemektedir. Birbirine benzeyen farklı Türkmen, Özbek, Tacik ve Doğu Türkistan dûtar çeşitleri vardır. İlk dûtarlarda ipek tel kullanılırken daha sonraları yeni dûtar olarak ifade edilen türlerde madeni tel kullanılmıştır. İki telli olduğundan çalınması ustalık isteyen bir çalgıdır. Dûtar'ın üç telli olanına ise "setâr" adı verilmiştir. Ancak setarın teknesi dûtara göre daha küçüktür. Ögel, bu tür çalgıların tel sayısı ikinin üzerine çıktığında "tanbur" adını aldığını söylemiştir.⁴⁶⁹

Dûtar XV. yüzyıl edvâr kitapları arasında Çakır'ın çalışması olan Ali şah B. Hacı Buke'nin *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eserinde çok kısa olarak anlatılmaktadır. Bu çalgının tanbur ve kemençe hükmünde olduğu ve buna göre dörtlünün on bir perdesini eşitlemenin her iki sazda mümkün olduğu belirtilmiştir.⁴⁷⁰



Şekil XXXI- Dûtar⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Ögel, IX, 130-146

⁴⁷⁰ Çakır, s.103

⁴⁷¹ Ögel, IX, 140

c- Evzân

Farmer, *A History of Arabian Music* adlı eserinde evzân sazının ud sınıfına giren orijinal Türk kaynaklı iki çalgıdan biri olduğunu söyler. Türklere ait orijinal diğer saz ise kopuz'dur. Daha sonra bu iki saz Eyyübiler tarafından Mısır'a tanıtılmıştır.⁴⁷²

Evzân, Merâğî'nin *Câmîü'l-Elhân ve Makasidül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde anlatılmıştır. Kâsesi diğer bütün kâseli sazlardan daha uzundur. Kâse yüzeyinin yarısına deri çekilir. *Makasidül-Elhan*'da dörtte bir oranında deri gerildiği söylenmiştir. Üzerine üç tel bağlanır. *Nekâvetü'l-Edvâr*'da bazılarının üzerine kısa bir tel daha bağladığını ekler. Bilinen akordu, her bir telini, üzerindeki telin 3/4'ü oranında ayarlamak sûretiyle yapılır. Bu sazla Türkçe manzûm ve mensûr hikâyeler okunur. Mızrabı ise ağaçtandır.⁴⁷³

d- Kâse

Burada bahsedeceğimiz kâse, vurmali sazlar içinde anlatılan kâseli sazlardan farklı olarak telli bir saz türüdür. Kâse ile ilgili bilgi sadece Karabaşoğlu'nun çalıştığı Merâğî'nin *Makasidül-Elhan* adlı eserinde bulunmaktadır. Merâğî *Câmîü'l-Elhân*'da bu sazdan bahsetmemiştir. Mukayyed telli sazlar içerisinde yer almaktadır. Yüzeyi ud şeklindedir. Merâğî kendi zamanında bu sazın terk edilmiş olduğunu ancak bunu tekrar kendisinin kullandığını belirtir. Bu sazın mücidi, şahrûd gibi *İbn-i Ahvas*'dır. Eğer mutlaklarının, Tiz Tiz Tiz Tiz Tiz şeklinde olması istenirse, mevcut olan yirmi bir teli, mülâyim notalara kurulur. Böylece bu sazda beş tizlik (hiddet) yer alır. Mesela sekiz telde bir zü'l-küll, on beş telde biri zü'l-küll-i merrateyn (iki oktav tam sekizli aralık) olmak üzere iki zü'l-küll bulunur. Yirmi iki telde üç zü'l-küll, yirmi dokuz telde iki zü'l-küll-i merrateyn, bizim anlattığımız gibi, birinci nota A, Sekizinci nota LH, on ikinci nota NB, on dokuzuncu nota ST olacak biçimde üç âhenk oluşur. Bu açıklananların ancak kabiliyetli kişiler tarafından anlaşılabilir ve icrâ edilebilir olduğunu da eklemiştir.⁴⁷⁴

⁴⁷² Farmer, *A History of Arabian Music*, s.209

⁴⁷³ Sezikli, *Câmîü'l-Elhân*, s.219; Karabaşoğlu, s.223; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.175

⁴⁷⁴ Karabaşoğlu, s.225

e- Künkere

Turabi, IX. yüzyıl İslam filozofu el-Kindî *Mûsikî Risâleleri*'nde bu sazın adının *kenkele*, *kenkene*, *kinkala* olarak söylendiğini belirtmiştir. Büyük ihtimalle bu saz bugün Hintlilerin *gongola* olarak isimlendirdiği çalgıdır. Hintliler bu aletle neşeyi ortaya çıkarıp ve nefse güç vermişlerdir.⁴⁷⁵

Künkere Karabaşoğlu'nun çalıştığı Merâğî'nin *Makasıdü'l-Elhan* adlı eserinde anlatılmıştır. Merâğî *Câmü'l-Elhân*'da bu sazdan bahsetmemiştir. Mukayyed telli sazlar içinde yer alır. Hindistan'da çokça kullanılmış olan bir çalgı türüdür. Yapısı iki kabak ağzına tahtası sapın sıkıca bağlanması şeklindedir. Üzerine bir tahta kapatılır ve sapına tek tel bağlanarak perdeler oluşturulmuş olur. Bu tele sağ elin parmaklarıyla vurulur, sol elle ise tutulur.⁴⁷⁶

f- Rebâb

Birçok çalgıda olduğu gibi rebâb da farklı dönemlerde farklı türdeki çalgının adı olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde yaylı olarak bilinen rebâb belli dönemlerde mızraplı çalgı türünün adı olarak kullanılmıştır. Osmanlı'da kopuz olarak adlandırılan çalgı aynı zamanda rebâb olarak da bilinmektedir. İbn Sînâ rebâb'ı yay çekilen, perde ve telleri olan yaylı çalgılar içinde göstermiştir.⁴⁷⁷ XIII. yüzyılda Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî zamanında rebâb'ın yaylı bir çalgı olduğu bilinmektedir. Farmer'ın Meninski'den naklettiğine göre de rebâb aslında bir tür ud'dur. Rebâb hem Arapça hem de Türkçe olarak kullanılmış bir addir. Arapça kullanılan adıyla yaylı çalgıları (skin-faced fiddle veya spike fiddle) temsil eder.⁴⁷⁸ “Rebek” veya “lira (lyra)” olarak da isimlendirilmiştir.⁴⁷⁹ Bazı dönemlerde destansı şiirlere eşlik eden halk müziği çalgısıdır.⁴⁸⁰

⁴⁷⁵ Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, s.137

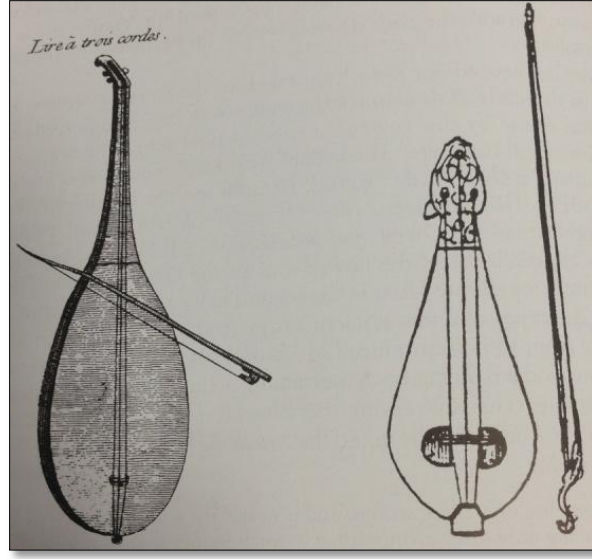
⁴⁷⁶ Karabaşoğlu, s.226

⁴⁷⁷ Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.80;185

⁴⁷⁸ Feldman, s.117

⁴⁷⁹ Farmer, *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*, s.60

⁴⁸⁰ Jen Jenkins and Paul Rowsing Olsen, *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, London 1976, s.8



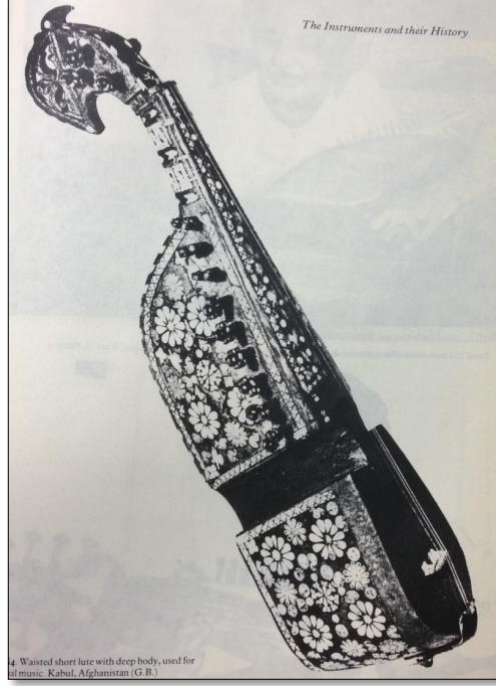
Şekil XXXII- Lyra (Lira) olarak da söylenen Yaylı Rebâb (Kemençe)⁴⁸¹



Şekil XXXIII- Selçuklular zamanında tabak üzerine resmedilmiş Mızraplı Rebâb kadın figürü, Metropolitan Müzesi⁴⁸²

⁴⁸¹ Feldman, s.132

⁴⁸² Feldman, s.118



Şekil XXXIV- Mızraplı Rebâb⁴⁸³



Şekil XXXV-Mızraplı Rebâb⁴⁸⁴

Yukarıdaki fotoğrafta da görüldüğü gibi güncel kaynaklara baktığımızda günümüzde İran’da hâlâ mızraplı olarak rebâb çalınmaktadır.

Merâğî’nin *Câmiü’l-Elhân* ve *Makasidül-Elhan*, Abdülaziz’in *Nekâvetü’l-Edvâr* ve Şükrullah’ın *Risâle-i Mûsikî* adlı eserlerinde de rebâb’ın mızraplı olarak çalınan şekli

⁴⁸³ Jenkins ve Olsen, s.35

⁴⁸⁴ Mohammadi Brothers Workshop,2010, <http://www.mbw.ir/index.php/detailen.php?id=224&page=3>, (Erişim Tarihi: 06.12.2014)

açıklanmıştır.⁴⁸⁵ Daha sonra ki bölümlerde Merâğî'nin bilgilerini verdiği *kemançe* adlı yaylı çalgının ise, günümüzde kullanılan *yaylı rebâb*'ın karşılığı olduğu düşünülmektedir. XV. yüzyıl çalgılarını anlattığımız bu çalışmada dolayısıyla rebâb mızraplı sazlar sınıfına girmektedir.

Daha çok Isfahân ve Fars ehlinin kullanılmıştır. Üç tellidir ancak dört veya beş tel bağlandığı da görülmüştür. Telleri çift olarak bağlanır ve her iki tel aynı sese ayarlanır. Bilinen akordu, udun akordu gibidir. Mutlak tellerine dayanılarak akord edilir. Melodi te'lif sırasında, udun tellerinin hükmünce kullanılır. Abdülaziz de daha sonra dört çift telli olduğunu ve akordunun kopuz sazı gibi olduğunu belirtmiştir.⁴⁸⁶

Fiziksel özellikleri ise yine Kamiloğlu'nun çalıştığı Şükrullah'ın *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde on sekizinci fasılda verilmiştir. Çanağı (teknesi) zerdali ağacından olması iyidir. Tekne ağacı öncelikle süt içinde kaynatılır. Eğer süt bulunamazsa suda kaynatılır. Ama süt içinde kaynatılması daha iyidir. Böylelikle oyulması daha kolay olur. Rebabın destesi (sap) kısmı da zerdali ağacından olmalıdır. Eğer zerdali ağacı bulunmazsa onun yerine köz (ceviz) ağacı da kullanılabilir. Çanağı (teknesi) ince, düz ve pürüzsüz yontmak gerekir.

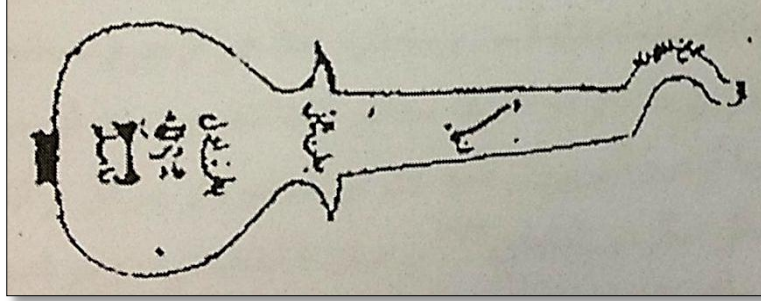
Şükrullah'ın eserinde bazı üstadların (bu üstadların kim olduğuyla ilgili bilgi yok) rebabın sesinin kalın olması için sırçayı (cam) tutkal ile yoğurup çanağını sıvadıkları belirtilmektedir. Rebabın iki karnı bulunur. Birisi çanak (tekne) ve diğeri çanağın (teknenin) boynudur. Her karnın derinliği birbirine bitişik yedi parmak kadardır. Her karnın eni bir karış ve iki açık parmak kadardır. Bu iki karnın uzunluğu bir karış ve dört açık parmak kadardır. Destesi (sap kısmı) üç karıştır. Çanağın yüzeyine bir parça ince tahta yapıştırılır. Deste (sap kısmı) de bu çanağa yapıştırılır. Bu çanağa "boyun" adı verilmiştir. Bu boyunun üstüne rak (geyik derisi) yapıştırılır. Bazı üstadlar boyun kısmına da ayrıca bir tahta yapıştırırlar. Bu tahtanın ortasına da delik (oyuk daha doğru olabilir) yeri açarlar. Ve bu delik üzerine rak (geyik derisi) derisini yapıştırırlar.

⁴⁸⁵ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.219; Karabaşoğlu, s.224; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.142-143; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.175

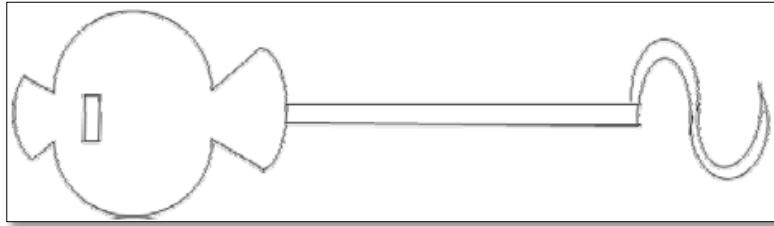
⁴⁸⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.219; Karabaşoğlu, s.224; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.175

Rebab altı telli bir sazdır. Üç türlü ipek tel kullanılır. İlk teline zîr denir. Bu tüm tellerden daha kalındır. İkinci teline hâd denir, zîr teline göre daha incedir. Ve üçüncü tele “mesnâ” teli denir. Bu da hâd teline göre daha incedir.

Çanağın en aşağısından dört parmak kadar olan yere giriş bağlama yeri koyulur. Buraya rebabın harakı yani eşiği yerleştirilir. Rebabın tertibi bu şekildedir. Kim bu söylenenleri uygulayarak sazı tertib ederse bu işi tam ve kusursuz yapmış olacağı söylenmiştir.⁴⁸⁷



Şekil XXXVI- Kâşânî *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde Mızraplı Rebâb⁴⁸⁸



Şekil XXXVII- Şükrullah *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde Mızraplı Rebâb⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.142-143

⁴⁸⁸ Yıldız, s.180

⁴⁸⁹ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.143

g- Rûd-i Hânî

Rûd-i hânî, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasidül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde anlatılmıştır. Rûd-i Hânî sazının şekli şirveniyân tanburu gibidir. Yüzeyi düzdür ve yarısına deri gerilir. Bu yüzey üzerinde de perdeler bağlanır. Bilinen akordu ud gibidir. Dördü tekli ipek, ikisi bükülmüş, işlenmiş pirinç olmak üzere altı tel bağlanır. Çekilmiş tellerle bazen iki bazen bir âhenk kurulur. Merâğî bu saz için, “*bundan önce yoksa da zamanımızda icât ettik*” demiştir. Mukayyed telli sazlar içerisinde yer alır.⁴⁹⁰

Aksoy, İstanbul'da bulunmuş olan seyyah Pierre Belon du Mans'ın rûd-i hânî'ye benzer yarısı deri göğüslü bir çalgıdan ise şöyle bahsettiğini aktarmaktadır:

“...üzerinde birçok perde bağı bulunan sapı tamı tamına yaklaşık 1 mt. uzunluğunda olan bu sazın üç teli vardır. Bu saz da kuş tüyüyle çalınır. Ama gemicilerin çaldığı perdesiz saz hem mızrapla hem de parmakla çalınabilir. Göğsünün yarısı Toros dağlarında yetiştiğini söylediğim bir iğne yapraklı ağaç türünden kalan yarısı da antik çağda Aristoteles'in **hyena piscis** yahut siluris dediği bir balığın derisinden yapılır. Ama günümüzde Rumlar “**glagnion**” diyorlar bu balığa. Bu sazın köprüsü balık derisi üstüne yerleştirilir, köprü telleri kemanın telleri gibi kaldırır.”⁴⁹¹

h- Rûh-Efzâ

Uzunçarşılı ve Üngör'ün verdikleri bilgilere göre, ruh-efzâ adlı çalgı II. Bâyezid Hân'ın (1481-1512) oğlu Şehzâde Korkud (ö.1513) tarafından icat edilmiştir. Bu çalgı “gıday'ı rûh” olarak da bilinmektedir⁴⁹² Konuyla ilgili Zeyn'el-âbidin ve Şehzâde Korkud arasında geçen bir hikâye de tezimizin üçüncü bölümde nakledilmiştir.

Ruh-efzâ, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasidül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* ve Alişah B. Hacı Büke'nin *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eserinde anlatılmaktadır.⁴⁹³

Kâsesi portakal şeklindedir. Üzerine üç çift tel (altı tek tel) bağlanır. Dört teli ibrişim yani ipekten, iki teli bükülmüş pirinçtendir. İpek olan dört teli iki ses hükmünde olup akordu

⁴⁹⁰ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.222; Karabaşoğlu, s.224; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.178

⁴⁹¹ Aksoy, *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Müsikî*, s.293

⁴⁹² Uzunçarşılı, s.82-83; Üngör, *Müsikî Mecmûası*, sy.465, s.48

⁴⁹³ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.218; Karabaşoğlu, s.223; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.175; Çakır, s.103

tanbûr-i Türkî ile aynıdır. Bükülmüş iki pirinç tel ile de istenilen her âhenkte kurulabilir ve istenilen tele göre akord edilebilir. Mâhir kullanıcıların onun her telinin mutlak değerinden bir ses çıkarıp her bir mutlak değeri birbirleriyle karıştırarak akord etmeleri mümkündür. Ayrıca onlardan, cinsleri ve toplulukları da çıkarılabilirler.⁴⁹⁴ Alishah B. Hacı Büke *Mukaddimetü'l Usûl* adlı eserinde “*teknesi daha küçük olan uda rûh-efzâ dendiğini*” belirtmektedir.⁴⁹⁵

i- Rum Kopuzu

Kopuz tarih boyunca birçok anlamda kullanılmıştır. Saha-Yakut çevresinde kopuz “khomus”, “khomis” şeklinde isimlendirilmiş olan ve metal bir çatal arasına yine metalden esnek bir dil yerleştirilmesiyle yapılan bir *ağz çalgısıdır*. Kopuz’u Kazak ve Kırgız baksılarında⁴⁹⁶ kullanmışlardır ancak onların kullandıkları kopuzlar *yayla çalınan* bir çeşit kemençedir.⁴⁹⁷ Bazen de “dumbura/dombra” ile anlamdaşlık göstermektedir.⁴⁹⁸ Kopuzun ses aleti olarak kullanılmasının yanı sıra farklı işlevleri de bulunmaktaydı. Kopuz tedavi etme ve kötü ruhları kovmada kullanılan bir çalgıydı. Aynı zamanda velilik ve ululuk sembolü olarak görülmüş, ulularla haberleşmede kullanılmıştır. Yiğitlere güç veren ilahi bir sestir.⁴⁹⁹ Manzûm ve nesir halindeki Türk hikâyelerine eşlik etmek için kullanılmıştır.⁵⁰⁰ Evliya Çelebi kopuzun “şeshâne”den türediğini söylemektedir.⁵⁰¹ Kopuz *1582 Sûrnâme-i Hümayun*’da sıkça adı geçen ve minyatürleri olan bir çalgıdır.⁵⁰² Farmer, kopuz ve evzân sazının ud sınıfına giren Türklere ait orijinal iki çalgıdan biri olduğunu söyler.⁵⁰³

Kopuz, Merâğî’nin *Câmiü'l-Elhân ve Makasidül-Elhan*, Abdülaziz’in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde anlatılmaktadır. Merâğî’de ve Abdülaziz’de kopuz “Rum kopuzu” veya “kopuz-i Rûmî”. *Makasidül-Elhan*’da ise sadece “kopuz” olarak söylenmiştir. Bir parça

⁴⁹⁴ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.218; Karabaşoğlu, s.223; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.175

⁴⁹⁵ Çakır, s.103

⁴⁹⁶ İslamiyet öncesi Türklerde “bahşı/baksı”, denilen ve şairliğin dışında sihirbazlık, rakkaslık, hekimlik ve mûsikîşinaslık gibi birçok vasıfları da bulunan bu kişilerin yapılan törenlerde kendinden geçmiş bir halde birtakım hareketler yaparken aynı zamanda Türklerin en eski çalgısı kabul edilen “kopuz” eşliğinde şiirler okurdu. Özcan, *Mûsikî Tarihi Ders Notları*, s.5

⁴⁹⁷ İrfan Gürdal, “Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları”, *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara 2002, XIX, s.105-106

⁴⁹⁸ Gazimihal, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, s.46

⁴⁹⁹ Ögel, *Türk Kült. Tarihine Giriş*, s.5

⁵⁰⁰ Henry George Farmer, “Abdülkadir İbn Gaybi’nin Müzik Aletleri Üzerinde Görüşleri”, *Türk Kültürü Dergisi*, (Çev: Ekrem Memiş), 22, sy.252, Nisan 1984, s.233-234

⁵⁰¹ Feldman, s.171

⁵⁰² Ersu Pekin, “Evliya Çelebi Müzik Değişiminin Neresinde”, *Çağın Sıradışı Yazarı Evliya Çelebi*, İstanbul 2009, s.339

⁵⁰³ Farmer, *A History of Arabian Music*, s.209

tahtanın içi boşaltılarak küçük bir ud şekline sokulmasıyla oluşan sazdır. Üzerine bir deri geçirilerek beş çift tel bağlanır. Bilinen akord şekli ud gibidir. Abdülaziz’de *Nekâvetü’l-Edvâr* adlı eserinde ise bu sazla ilgili bilgiler hemen hemen aynıdır. Ancak üzerine beş tel yerine dört tel bağlandığı belirtilmektedir. Üç telin akordu bilinen şekliyle ud gibi yapılır. Dördüncü tel olan bâm teli ise hâd telinin mutlak nağmesiyle (YH) benzer yapılıdır. Bâm telinin mutlak nağmesi de (A) olur.⁵⁰⁴



Şekil XXXVIII- XVI. yüzyıl Surnâme-i Hümâyûn’da Kopus (ya da Şeşhâne)⁵⁰⁵

j- Sâz-ı Dolap

Sâz-ı dolap, *Câmiü’l-Elhân*, *Makasidü’l-Elhân*, ve Abdülaziz’in *Nekâvetü’l-Edvâr* adlı eserlerinde geçmektedir. Görünüş olarak davula benzemektedir. Mutlak ve kadîm sazlardandır. İki yüzeyinin haricinde sırt kısmına dış taraftan teller bağlanır. Uygun bir yerinde mızrab yer alır ve mızrabını, tellerin geçtiği yere sabitler. Bu saz, çarka benzeyen küçük bir tahta parçasıyla hareket ettirilir. Böylece dönüşü sırasında mızrâb tellere değer ve bu şekilde sesler çıkar.⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Sezikli, *Câmiü’l-Elhân*, s.219; Karabaşoğlu, s.223; Ferdi Koç, *Nekâvetü’l-Edvâr*, s.175

⁵⁰⁵ Atasoy, s.33

⁵⁰⁶ Sezikli, *Câmiü’l-Elhân*, s.220; Karabaşoğlu, s.226; Ferdi Koç, *Nekâvetü’l-Edvâr*, s.176

k- Şeştây veya Şeştâ

“Şeştây” veya “şeştâ” Merâğî'nin *Makasıdü'l-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* ve Seydî'nin *El-Mâtlâ* adlı eserlerinde adı geçmektedir.⁵⁰⁷

Şeştây veya şeştâ sazı üç türdür: Birinci türü armut şeklinde olup yarım uda benzer kâsesine altı tel bağlanır. Bazen bu teller çift olarak bağlanır. Altı telle üç ahenk kurulur ki bunlar üç tel hükmüne geçerler. Bazıları sapına perde bağlarlar. Koluna perde bağlanan saz kendine perde bağlanan sazdan daha mükemmel olur. İkinci tür şeştâyın da kâsesi ud kâsesi gibidir. Ancak kolu udun kolundan daha uzundur. Telleri çiftli bağlanmış olup birinci şekli gibidir. Üçüncü tür ikinci tür gibidir, farkı üst tarafına kısa teller bağlanmıştır.

Tellerin birbiriyle akordu mutlak yani açık teller yoluyla. Buna çiftli şekilde otuz tel bağlanır. Her iki telle bir ahenk kurularak teller onbeş hükmüne geçirilir. Bundan önce de anlaşılmıştır ki iki oktav aralığı, uyumlu on beş sese bölünmüştür. Bu sazı daha çok Rumlar kullanmışlardır.

Çalınma şekli, mızrap mutlak tellerle sürülerek onun koluna parmaklar konur ki çıkan sesler mutlak seslere benzesin; böylece mutlak ve kaydedilmiş sesler birlikte duyulur. Karabaşoğlu'nun çalıştığı *Makasıdü'l-Elhan*'da çalınma şekli kısmında farklı olarak mutlak tellere tırnaklarla vurulması sırasında parmaklarla sap üzerindeki tellere basılması ve bir parmakla da sazın sapının tutulması gerektiği ifade edilmiştir. Elin tırnağıyla tellere vurulur. Kısa tellerden duyulan notalar, hiddet bakımından uzun tellerde oluşan notaların benzerleridir. Mukayyed tellerden işitilen notalar, hiddet bakımından tiz mutlak tellerden duyulan notalara benzer ifadesi yer alır.⁵⁰⁸

Arısoy'un çalıştığı Seydî *El-Matlâ* adlı eserinde şeştâ sazı için “*Der Beyân-ı Ta'lîm-i Şeştâ*” adlı özel bir bölüm ayırmıştır. Şeştâ öğrenmek isteyen kişi öncelikle bu sazın üç teli olduğunu bilmelidir. İlk teli yegâh telidir. Bu tele *pişrev* adı verilir ve râst perdesine çekilir. İkinci tel pençgâh perdesine çekilir. Üçüncü tel ise düğâh perdesine çekilir.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Karabaşoğlu, s.222; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.174; Arısoy, s.90

⁵⁰⁸ Karabaşoğlu, s.222; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.174

⁵⁰⁹ Arısoy, s.90

1- Şidirgu

Şidirgu, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasıdül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde anlatılmıştır. Daha çok Hitay⁵¹⁰ halkının kullandığı bir sazdır. Mukayyed telli sazlar içerisinde yer alır. Yarısına deri geçirilmiş uzun bir kâsesi/teknesi vardır. Kâsesi/teknesi, yüzeyi ve sapı uzun olan bir sazdır. Üzerine dört tel bağlanır. Tellerin alışılmış akord şekli ise şöyledir. Baş teli udun üç teli gibi dörtlü aralıklarla akord edilir yani her tel bir üstündekinin dörtte üçüdür. En üstteki dördüncü tel üçüncü telin tanini aralığı kadar pestidir. Dördüncü tel diğerlerinden daha üstte olur, alttaki telin mücennebinin iki katı olarak hesaplanır. İkinci tel daha aşağıda, üçüncü tel daha yukarıda yer alır. Böylece işaret parmağı yukarıdaki teli tutarsa aşağıdaki tiz ve mutlak tele eşit olur. Tellerin perdelerinden toplulukları ve dâireleri çıkarmak mümkündür. Merâğî döneminde olan mûsikîşinaslar ve Hitay halkı, uşşâk, nevâ ve bûseliği bu saz ile çıkarmışlardır.⁵¹¹

G-YAYLI ÇALGILAR

1- Yaylı Çalgılar

Yaylı çalgılar XV. yüzyıl edvâr kitaplarında “mecrûr çalgılar” olarak ifade edilmiştir. Yaylı çalgılar başlığına geçmeden önce, XV. yüzyıl öncesi ve sonrasında *rebâb*, *gıjek*, *ıklığ* ve *kemânçe* gibi çalgıların adları konusunda yaşanan karışıklık konusuna açıklık getirmek daha doğru olacaktır.

XV. yüzyıl edvâr kitaplarında adı geçen rebâb çalgısının mızraplı olarak çalındığı önceki bölümlerde bildirilmiştir. Rebâb bu dönemde yaylı çalgı türü olarak düşünülmemelidir. Yaylı çalgılar içinde adı geçen *gıjek*, *ıklığ* ve *kemânçe*'nin de farklı dönemlerde farklı adlarla söylendiği tespit edilmiştir. Şükrullah'ın bahsettiği “ıklığ” ile Hasan Kâşanî'nin XIV. yüzyılda yazdığı *Kenzü't Tuhaf* adlı eserinde adı geçen “gıjek” iki telli yaylı çalgı olarak zikredilmektedir. Abdülkadir Merâğî ve daha sonra torunu olan Abdülaziz'in tanımladığı “gıjek” ise on telli yaylı bir çalgı olarak bildirilmiştir. Buradan aslında Şükrullah'ın ve Kâşanî'nin bahsettiği “ıklığ” ve “gıjek”in aynı çalgı olduğu ancak Merâğî'nin anlattığı

⁵¹⁰ Hitay: Sarı Nehir ile Çin Seddi arasındaki bölgenin adı olup merkezi Pekin idi; Ahmet Taşağıl, “Hitaynâme”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 1999, XVII, s.405

⁵¹¹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.221; Karabaşoğlu, s.224; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.177

“gıjek”in on telli, daha farklı bir yaylı çalgı olduğu anlaşılmaktadır. Merâğî’nin ve oğlu Abdülaziz’in anlattığı “kemançe” çalgısının da Şükrullah’ın “ıklığ” ve Kâşânî’nin “gıjek” çalgısına benzediği söylenebilir.⁵¹²

Sonuç olarak edvâr kitaplarında verilen bilgilere dayanarak XIV. yüzyılda Kâşânî’nin bahsettiği “gıjek” ile XV. yüzyılda Şükrullah’ın bahsettiği “ıklığ” ve Merâğî’nin bahsettiği “kemançe”nin aynı çalgılar olduğu düşünülmektedir.

Aşağıda gıjek, ıklığ, kemânçe başlığı altında Merâğî ve Abdülaziz’de adı geçen on telli “gıjek”, Şükrullah’da adı geçen “ıklığ” (*Kenzü’t-Tuhaf*’daki gıjek’in karşılığı) ve Merâğî’de adı geçen “kemânçe” çalgılarının bilgileri yer almaktadır.

a- Gıjek

Usbeck, gıjek çalgısının *kıçak*, *gışek*, *gıççek*, *gıyak*, *gıçak*, *gırçek*, *ğaçaha* (Afganca), *ğıçak* (Farsça) gibi farklı adlarla da söylendiğini belirtir. Özellikle Türkmen, Özbek, Tacik ve Uygurlar arasında yaygındır. Türk halkları arasında kullanılan bu saz şekilsel olarak birbirine benzerlik gösterir. Eski şekli gövdesi Hindistan cevizi veya kabaktan yapılırken daha sonraları tahta kullanılmıştır. Tahta gövde deri ile kaplanmıştır. Yuvarlak saplıdır. Boyu yaklaşık 70-90cm.’dir. Esasen üç telli olup daha sonradan dört telli olarak geliştirilmiştir.⁵¹³ Buraya kadar Usbeck’in anlattığı gıjek *Kenzü’t-Tuhaf*’da bahsedilen gıjek adlı çalgının tanımı gibi gözükmektedir. XV. yüzyıl edvâr kitaplarında gıjek denince ise Merâğî ve oğlu Abdülaziz’in on telli gıjek sazı akla gelmelidir.

On telli gıjek adlı çalgı Merâğî’nin *Câmiü’l-Elhân* ve *Makasıdü’l-Elhan*, Abdülaziz’in *Nekâvetü’l-Edvâr* adlı eserinde anlatılmıştır. Kâsesi kemânçenin kâsesinden daha büyüktür. Kâsesini oluşturmak için ağacın içi boşaltılır. Kâsesi ve yüzeyi defe benzer. Üzerine ise deri çekilir. Mecrûr telli sazlar içinde yer alır. On tellidir. Yaya değen iki teli iki kenarında yer alır ve bu teller kullanılır. Bu iki tel diğerlerinden daha uzundur. Yaya temas etmeyen diğer sekiz tel sol el parmaklarıyla çalınır. Çünkü bunlara ihtiyaç daha azdır. Ancak

⁵¹² Yıldız, s.118; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.141, 94b

⁵¹³ Usbeck, sy.251, s.28

bunlar melodileri güzelleştirmek için bağlanmışlardır. Bu saz, bir melodinin te'lifi sırasında kemânçeye benzer. Ancak kemânçenin sesi daha güzel ve daha pürüzsüzdür.⁵¹⁴

b- İkliğ⁵¹⁵

Gazimihal, Türkçe *ıklığ*, *ıklık*, *ıhlık* gibi farklı şekillerde adlandırıldığını bildirmiştir. Ayrıca *igil*, *ikile* olarak da söylenmiştir.⁵¹⁶ İkliğ kelimesinin köküne inildiğinde aslında “oklu” anlamına geldiği görülür. *Ak*, *ok*, *ık*, *yık* kelimenin köküdür. İkliğ’in kökünde ok olduğundan “okluğ” olarak da yazılabilir.⁵¹⁷

Usbeck, özellikle Türk yörükleri arasında çalındığını söyler. Ebû Hayyan’da ıklığ rebâb olarak da geçmektedir.⁵¹⁸ Evliya Çelebi ıklığ sazının yüz kişi civarında olduğundan bahsetse de Arabistan ve Türkistan’da mevcut olup Rûm ilinde (Anadolu’da) bulunmadığını söyler. İkliğ iki telli olarak tarif edilmiş daha sonra üç telli olduğu açıklanmıştır. Telleri çanağın alt kısmındaki dipliğe takılır.⁵¹⁹

İkliğ, bu dönemde sadece Kamiloğlu’nun üzerinde çalıştığı Şükrullah’ın *Risale-i Mûsikî* adlı eserinde bahsedilmektedir. Şükrullah eserinin on yedinci faslında bu çalgıyı şöyle anlatmaktadır: İkliğın gövdesi ne ince ne de kalın olmalıdır. Ne büyük ne de küçük orta büyüklüktedir. Gövdenin iki tarafına delik delinir. Bu iki delikten bir tanesi dar diğeri de kik (geniş) olmalıdır. Bu kik olan deliğe ıklığın destesi (sap kısmı) bağlanır. Gövdenin yüzeyine bir parça geyik derisi yapıştırılır. Bu yapıştırılan deri ince, yüzeyi de düz olmalıdır. Bir tarafı ince bir tarafı kalın olmamalıdır. Ve buraya bir buçuk karış uzunluğunda, yarısı ince yarısı kalın çivi çakılır. Bu çivilerin uzunluğu bir buçuk karış, yarısı ince ve yarısı kalın olmalıdır. Teli bağlamak için ortada iki çengel bulunur. İkliğın destesi (sap kısmı) badem veya köz (ceviz) ağacı gibi sert ağaçtan olmalıdır. Eğer abanoz ağacı kullanılırsa bu hepsinden daha iyidir.⁵²⁰

⁵¹⁴ Sezikli, *Câmü'l-Elhân*, s.220; Karabaşoğlu, s.226; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.176

⁵¹⁵ *Kenzü't-Tuhaf*’daki “Gıjek” sazının karşılığı

⁵¹⁶ Usbeck, sy.251, s.28-29

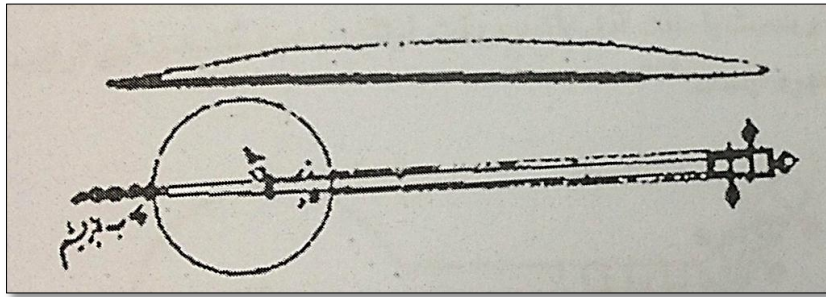
⁵¹⁷ Mahmut R. Gazimihal, *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ankara 1958, s.6

⁵¹⁸ Ahmet Caferoğlu, *Abû-Hayyân Kitâb al-İdrâk li-lisân al-Atrâk*, İstanbul 1931, s.43

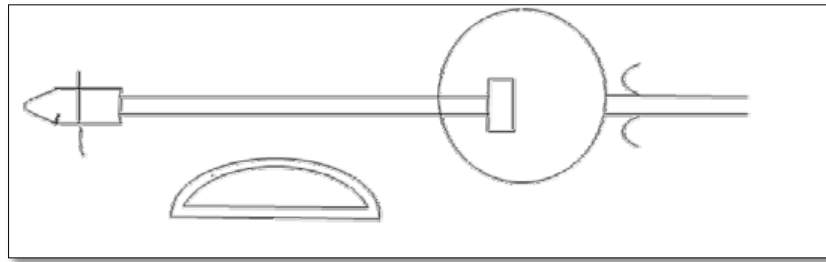
⁵¹⁹ Usbeck, sy.251, s.28-29

⁵²⁰ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.141

İklîğ iki tellidir ve iki telin biri diğëerinden daha kalındır. İklîğın harakı (eşîğî) çanağın-gövdenin ortasında yerleştirilir. Bâm teli serçe parmağı koyacak sesin üzerine koyulmaz. Tel sesiyle beraber olmalıdır. İklîğ sert ağaçtan yapılmış, telleri at kılından olan bir yay ile çalınır. Yayın kıllarının sayısı otuz olmalıdır. Otuzdan daha fazla olursa da uygundur. Ancak kırktan fazla olmamalıdır. Kim bu söylenenleri uygulayarak sazı tertib ederse bu işi tam ve kusursuz yapmış olur.⁵²¹



Şekil XXXIX- Kâşânî *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde Gijek⁵²²



Şekil XL- Şükrullah *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde İklîğ⁵²³

⁵²¹ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.141-142

⁵²² Yıldız, s.181

⁵²³ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.142

XIV. yüzyıl Arapça kaynak eser *Keşfü'l-Hümûm*'da ise iki telli yaylı çalgının adı rebâb olarak verilmektedir. Bu kaynağa göre bir önceki yüzyılda Mısır'da kullanılan rebâbın yaylı olarak çalınan bir çalgı türü olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil XLI- Keşfü'l-Hümûm adlı eserde iki telli yaylı çalgı- Rebâb⁵²⁴

c- Kemançe

Osmanlı sarayında XVIII. yüzyıla kadar özellikle kemânçe yaygın olarak kullanılmış, bu yüzyıldan sonra kemânçe'nin yerini sînekemân ve daha sonrasında da keman almıştır.⁵²⁵ Farsça “kemân” yay anlamına gelmektedir. Kemançe günümüzde kullanılan rebâb ile benzerlik göstermektedir.⁵²⁶ Merâğî'nin bahsettiği gıjek sazının kâsesinden daha küçük olan çalgıdır.

Kemançe, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasîdül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde adı geçmektedir. Mecnûr telli sazlar içinde yer alır. İki türdür. Bazıları kâsesini Hindistan cevizinden yaparak üzerine at kılı tel çekerler. Bazılarıysa kâsesini

⁵²⁴ Tıraşçı, s.187

⁵²⁵ M. Emin Soydaş, Ş.Şehvar Beşiroğlu, “Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar”, *İ.T.Ü.S.B.E. Dergisi*, İstanbul 2007, c.IV, sy. 1, s.3

⁵²⁶ Pekin, “Sûrnâmenin Müziği, 16. yüzyılda Osmanlı'da Çalgılar”, s.65

tahtadan yontarak üzerine ibrişim (kalın ipek tel) teller bağlarlar. Her iki türde de üzerine sığır karnının derisi gerilir. Ağaçtan oyulup, ipek bağlanan tür daha güzel ve lezzetlidir. Akord şekli ise en alttaki telin bir üstündeki telin dörtte üçü oranında kurulmasıdır. Bu onun alışılmış akord şeklidir ancak kullanıcıların isteğine göre başka bilinmeyen yollarla da kullanılır. Bu saz kemâne (yay) ile çalınır.⁵²⁷

d- Nây-ı Tanbur

Tanbur başlığı altında daha önceden bahsettiğimiz gibi Merâğî *tanbûre-i Şirneviyân*, *tanbûra-i Türkî* ve *nây-ı tanbur* olmak üzere üç farklı tanbur sazının adını vermiştir. İlk ikisi mızraplı üçüncü nây-ı tanburun ise yaylı olarak çalınan bir çalgı türü olduğu açıklanmıştır. Günümüzde kullanılan yaylı tanburun atasının Merâğî'nin bahsettiği nây-i tanbur olup olmadığı kesin olarak bilinmemekle birlikte kuvvetle muhtemeldir. Karakaya'nın bildirdiğine göre, Tanbûri Cemil Bey mızrapla çaldığı tanburu zaman zaman dizlerinin üstüne diklemesine koyarak yayla çalmıştır. Yayın diğer tellere değmemesi için ise en alttaki çelik telle eşik arasına bir kibrit çöpü sıkıştırılmıştır.⁵²⁸

Nây-ı Tanbûr, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasidül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde adı geçmektedir. Merâğî yaylı olarak bildirdiği bu tanbur türünü şöyle anlatmaktadır: “Mecrûr” telli sazlar içerisinde yer alır. Yani yayla çekilen, yaylı sazlardandır. Şirvaniyân tanburuna veya Tanbûr-i Türkî'ye yay çekilip böylece bir kemân gibi kullanılırsa melodinin te'lifi sırasında tanbur veya tanbure hükmüne geçebilir. Seslerin çıkarılmasında parmaklar kullanılır. İki tellidir, yüzeyi kirpi derisinden yapıldığı da belirtilmiştir.⁵²⁹

e- Terentây

Terentây, Merâğî'nin *Makasidül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde adı geçmektedir. *Câmiü'l-Elhân*'da bu sazdan bahsedilmemiştir. Mukayyed telli çalgılar içerisinde yer alır. Tek telli olup teknesi altı köşelidir. Sapı bir gez ölçüsündedir. *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserde ise hem mızrapla hem de yayla çalınan bir çalgı olduğu belirtilmiştir. Yani

⁵²⁷ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.220; Karabaşoğlu, s.226; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.175

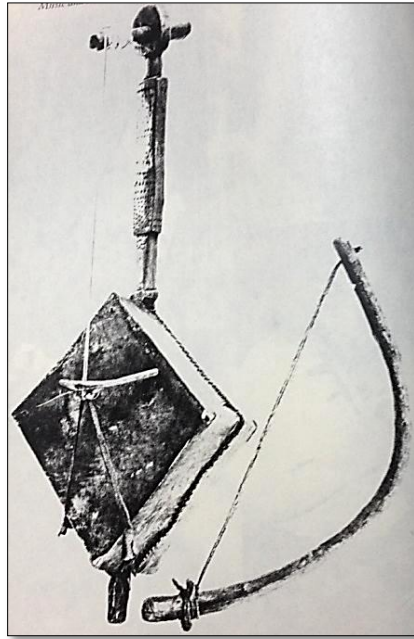
⁵²⁸ Karakaya, XXXVIII, 555

⁵²⁹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.219; Karabaşoğlu, s.223; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.175

terentây telli sazlar sınıflandırmasında hem mızraplı hem de yaylı sazlar arasında sayılabilir.⁵³⁰

f- Yektây

Yektây, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasidül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde anlatılmaktadır. Tek telli bir çalgıdır. Araplar kâse ve yüzeyini, kerpiç kalıbı görünümünde dörtgen şekilde yapmışlardır. Sapı bir karış uzunluğunda olup küçüktür. Her iki yüzüne de deri çekilir ve üzerine bir deste at kılı bağlanır. Bunlar birer tek tel hükmündedir ki tek telin hükmü daha önce anlatıldığı gibidir. *Makasidül-Elhan*'da mukayyed telli sazlar içerisinde yer alır. *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserde ise yayla çalındığı söylenmiştir. Muhtemeldir ki terentây gibi hem yaylı hem de mızraplı çalınan bir çalgı türüdür.⁵³¹



Şekil XLII- Yektaya benzeyen, Etiyopya'da çalınan yüzeyi dörtgen, tek telli Masenqo⁵³²

⁵³⁰ Karabaşoğlu, s.224; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.176

⁵³¹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.220; Karabaşoğlu, s.224; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.176

⁵³² Jenkins ve Olsen, s.44

III- NEFESLİ ÇALGILAR

A- NEFESLİ ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI

Telli çalgılarda olduğu gibi nefesli çalgılarda farklı dönemlerde farklı adlarla söylenmiştir. Yapısal ve tınısal özellikleri ile farklılık gösteren müzik aletlerinin aynı veya çeşitli isimlerle tanımlanmasının bir sebebi de müzik aletlerine verilen genel isimlerle alâkalıdır. Gafarzâde eserinde, Herodot tarihinde tüm üflemelilerin genellikle “flütler” olarak isimlendirildiğine işaret etmiştir. Benzer durum Türkler’de de gözlenmiştir. Farklı türdeki nefesli aletler kimi zaman “düdük”, kimi zaman “boru” olarak isimlendirilmiştir. Telli çalgılar “saz”, “kopuz”, “tanbur”; vurmaları “davul”, “tabl”, “dumul (duhul)”; nefesliler ise boru, düdük, kaval ve flüt olarak sınıflandırılmıştır.⁵³³ İslamiyet öncesi mûsikî kaynaklarında ise Arapça “mizmâr (çoğulu mezâmîr)” nefesli sazların, Farsça da ise “nây” genel adı olarak kullanılmıştır. XV. yüzyılda mizmâr ve nây farklı nefesli çalgıların adıdır.⁵³⁴

Geleneksel olarak mûsikîye dair ilk eserleri veren Fârâbî ve İbn-i Sînâ’nın nefesli çalgıları ne şekilde sınıflandırdığı *Çalgıların Sınıflandırılması* bölümünde açıklanmıştır.

Evliya Çelebi nefesli çalgıları “ötkü çalgılar” olarak ifade etmiştir.⁵³⁵ Bir sınıflandırma şekline göre nefesli çalgılar “nefesliler” ve “kendinden nefesliler” olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Nefesliler; borular, delikli düdükler, dilli düdükler, kendinden nefesliler de sıra kamışlı (*pan flüt*) ve demet-küme kamışlı (*miskal*)’dır. Bütün nefesli çalgıların prototipi yani modeli aslında borudur. Bu boru delikli ya da deliksiz; üst ucu, alt ucu, üst-alt ucu açık veya kapalı ayrıca takılan ağızlığın tek dilli veya çift dilli oluşlarına göre sınıflandırılır.⁵³⁶

⁵³³ Seyran Gafarzade, “Hun Türklerinin Yuğ Töreninde Kullanılan Zurna/Boru veya Mey/Nayçe-i Balaban Enstrümanları Hakkında Bazı Görüşler”, *Halk Müziğinde Çalgılar Sempozyumu Bildirileri*, Kocaeli 2007, s.280

⁵³⁴ H. George Farmer, *Studies In Oriental Music: Instruments and Military Music*, 1997, II, 65-66

⁵³⁵ Mahmut R. Gazimihal, *Türk Nefesli Çalgıları*, Ankara 1975, s.1-4

⁵³⁶ Süleyman Erguner, *Ney Metodu*, İstanbul 2002, s.29-30

Yine Kerimov, Batıda bilimsel olarak nefesli çalgıların sınıflandırma çalışmalarının XIX. yüzyıl ortasından itibaren olduğunu bildirmektedir. François-Auguste Gevaert (.1908) nefesli algıları:

1. Delikli
2. Dilcikli
3. Ağızlıklı
4. Polifonik olarak ayırmıştır. Victor-Charles Mahillon (.1924) ise nefesli algıları yine Gevaert’e benzer şekilde sınıflandırmıştır.⁵³⁷

Daha sonraki dönemlerde yaşamış olan İngiliz rahip ve müzikolog Francis W. Galpin (.1945) nefesli algıları;

1. Klavyesi olmayanlar (Flütler, Dilliler, Kse ağızlıklı)
2. Klavyesi olanlar (Vurarak geri çekilen Flütler, Serbest dilliler)
3. Otomatik mekanizmalı

olarak sınıflandırmıştır.⁵³⁸

XIX. yüzyıl sonunda Avusturyalı müzikolog E. Hornbostel ve Alman meslektaşı C.Sachs geliştirdikleri sınıflandırma sisteminde nefesli algılar “Aerophones” başlığı altında toplanmıştır. Buna göre sınıflandırma şu şekildedir:

1. Serbest hava algıları
 - Değişken hava akımlı serbest algılar
 - Kesintili hava akımlı serbest algılar
 - Hava sıkıştırmalı algılar
2. Serbest olmayan hava algıları
 - Ucundan flenlen hava algıları veya flütler
 - Dilcikli hava algıları
 - Trompetler

⁵³⁷ Kerimov, s.139, 151

⁵³⁸ Kerimov, s.157

XX. yüzyıl'da ise I. Ahlender (ö.1963) nefesli çalgıları hava yoluyla ses elde edilen çalgılar başlığı altında toplamıştır:

1. Üflenerek çalınan delikli çalgılar
2. Kamış vuruşlu (bölünmüş kamış)
 - Tek kamışlı
 - Çift kamışlı
3. Ağzıklı (dudaklarla birleşeneler: trompetler ve kornolar) ⁵³⁹

XV. yüzyılda nefesli çalgıların sınıflandırılmasına baktığımızda, Karabaşoğlu'nun çalıştığı Merâğî'nin *Makasidü'l-Elhân* ve Ferdi Koç'un çalıştığı Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserlerinde nefesli çalgıların telli çalgılarda olduğu gibi “mutlak” ve “mukayyed” olarak ikiye ayrıldığı görülmektedir.⁵⁴⁰ Diğer edvâr kitaplarında ise eserlerin sahipleri nefesli çalgıların adları vermekle yetinmiş, herhangi bir sınıflandırma yapmadıkları görülmüştür. Genel olarak ağaçtan yapılmış nefesli aletler mukâyed sınıflandırması içinde yer almıştır. Ancak istisnalar da vardır. Mesela, kamış çalgılar içine giren “mûsikâr”ın değişik uzunluktaki borularının her biri sadece bir nota verdiği için mutlak sazlardan sayılmıştır.⁵⁴¹

Merâğî, nefesli çalgılarda sesin ortaya çıkmasını Safiyyüddîn'in *Şerefiyye* adlı eserinden naklen şu şekilde izah eder. “*Akan hava şiddetle ve basınçla oyuğun yanlarına çarpa çarpa yansır ve dâiresel helezonlarla gelgitler yapar, bu şekildeki çarpmaların bir araya gelmesinin şiddeti ve akan havanın üst üste yığılması ile oluşur.*”⁵⁴²

Câmiü'l-Elhân'da karşımıza çıkan nefesli çalgıların adları şunlardır: Nây-ı sefid, zembr-i siyeh nây, surnây, nây-ı balabân, nây-ı çâver, nefir, burgu, mûsikâr, çıpçık, organon. nây-ı enbân. *Makasidü'l-Elhân*'da ise; mukayyed (kapalı sesli, parmak kapatılan) nefesli çalgılar; Nây-ı sefid, zembr-i siyeh nây, nây-ı balaban, surnâ/surnây, burgû, bâk, nefir, nây-ı hıyk.” Mutlak (açık sesli, parmak kapatılmayan) nefesli çalgılar; mûsikâr, cebçik, organûn'dur. Lâdikli'de üflemeli çalgılar surna, nefir, nây, nây-ı Irâkî, nây-ı rebâbî ve arğanon olmak üzere altı kısımdır. Aynı şekilde Merâğî'nin oğlu Abdülaziz b. Merâğî de

⁵³⁹ Kerimov, s.172-183

⁵⁴⁰ Karabaşoğlu, s.221,226-227; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.173

⁵⁴¹ Farmer, “Abdülkadir İbn Gaybi'nin Müzik Aletleri Üzerinde Görüşleri”, XXII, sy.252, Nisan 1984, s.236

⁵⁴² Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.96

Nekâvetü'l-Edvâr adlı eserinde nefesli sazları mutlak ve mukayyed olmak üzere ikiye ayırır. Nefesli sazların adları şöyledir: Nây-ı sefid, zemr-i siyeh nây, surnâ, nây-ı balabân, nây-ı çâver, nefir, mûsikâr, sâz-ı pulâd, cîcek, erganûn. Sâz-ı pulâd'ın sadece ismi verilmiş ancak bu saz hakkında ayrıntılı bilgi verilmemiştir.⁵⁴³

B- NEFESLİ ÇALGILARDA TİZLİK VE PESTLİK SEBEPLERİ

Nefesli çalgılarda tizlik ve pestliğin birkaç sebebi vardır. Pestlik, üflenen yerin genişliği, deliklerin üfleyenin ağzına olan uzaklığı, üflenen nefesin yavaşlığı veya yumuşaklığı sebebiyle oluşur. Tizlik ise üflenen yerin yakınlığı, üflenen yerin darlığı, üflenen nefesin hızı ve şiddetine bağlıdır. Çalan kişinin sert çalması nefesli sazlarda tizliğin sebebidir.⁵⁴⁴

Safiyüdü'n *Kitabü'l-Edvâr*'da nağmeler tizden peste doğru (çıkıcı seyir) seyrettiği zaman buna "çıkıcı intikâl" adı verildiğini; tersine yani pestten tize bir seyir olduğu zaman "inici intikal" adı verildiğini ve deliklerin genişliği tizliğe sebep olduğunu söylemiştir. Buna göre deliklerin genişliği inici ve çıkıcı seyir olmasına göre tizlik ve pestlik konusunda etken olmaktadır. Yani inici seyirde deliklerin genişliği tizlik sebebidir. Bu konuda Merâğî Safiyüdü'n'e itiraz etmiş, üflenen deliğin genişliğinin pestliğin sebeplerinden olduğunu söylemiştir.⁵⁴⁵ Edvâr'ın şârihlerinden birisi ise, delik genişliğinin pestlik sebebi olduğuna itiraz ederek: "*Delğin genişliği kapandığı zaman, üflenen yer ile arasındaki mesafe uzar, delik genişliği tam açılınca, üflenen yere yakınlığı sebebiyle tizlik sebebi olur*" demiştir. Merâğî; "*Şayet Şerefiyye'de dediği gibi delik genişliği, iç genişliğine bağlıdır şeklinde söylemiş olsaydı, itiraz etmeye gerek yoktu. Ancak hakikatte bu görüşün aslı yoktur. Bu durum, düşünen kimse için gayet açıktır. Delğin genişliğinden ziyade deliğin oyukluğu ya da derinliği daha fazla etkili olmaktadır*" diyerek konuyu kapatmıştır.⁵⁴⁶

⁵⁴³ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.217; Karabaşoğlu, s.221,226-227; Tekin, s.174; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.173, 178

⁵⁴⁴ Çelik, s.177-178; Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.98; Karabaşoğlu, s.109; Kolukırık, s.184-185; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.48; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.96; Pekşen, s.21; Tekin, s.61-62; Kanık, s.40

⁵⁴⁵ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.98; Karabaşoğlu, s.108; *Şerhü'l-Edvâr*, 96, 97; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.96; Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsika*, s.205; Kanık, s.40-41

⁵⁴⁶ *Şerhü'l-Edvâr*, 97-98; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.96; Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsika*, s.205; Kanık, s.41

İnsan gırtlığı da XV. yüzyılda nefesli çalgılar içinde düşünülmüştür. Dolayısıyla insan gırtlığında tizlik ve pestlik sebepleri vardır. İnsan gırtlığındaki tizlik nedenleri cereyan eden havanın hançereye şiddet ve sertlikle çarpması, nefes borusu ağzının darlığıdır. Teneffüs eden kişi şiddet ve sertlikle nefes vermezse ses ortaya çıkmaz. Çünkü gırtlakta havanın şiddeti hiddettir. Pestlik sebebi ise bunun tam tersidir. Demek ki şiddetsiz teneffüs sesin oluşmasında engel oluşturur. Gırtlakta (ve neyde) havanın şiddeti tizlik, zayıflığı da pestlik sebebidir. Bulûğdan önce küçük yaşta da ses tiz olur. Bulûğa ulaştıktan sonra beden küçüklüğü de bazen sesin tizlik sebebidir. Fakat bazen bu durumun tersinin de ortaya çıkabileceği göz ardı edilmemelidir.⁵⁴⁷

Ayrıca korku sevinç, hüzün, kıvanç, aşağılanmak gibi olaylar tizliğe neden olabilecek, nefesi geçici olarak etkileyen farklı faktörler de vardır. Nağmeler bu faktörlerin özelliğini taşıırken bu faktörlere uygun biçimde iştilirler. Bu gibi faktörler nağmelerin tizliğinin nedenleri olabilmektedir.⁵⁴⁸

C-NEFESLİ ÇALGILAR

1- Ney

Ney beş farklı anlamda kullanılmış bir çalgıdır.

- 1- Bütün Doğu ülkelerinde kamıştan yapılmış olan dilsiz nefesli çalgılar için kullanılan ortak ad.
- 2- Sıra kamışlı çalgı türüne verilen ad. Meselâ; Miskal
- 3- Özellikle Özbekistan, Tacikistan'da yan flüt
- 4- Nay anbanan, nay erbab şeklinde kullanılmış olan tulum
- 5- Dilli kaval / düdük⁵⁴⁹

Turabi, el-Kindî'nin *Mûsikî Risâlesi*'nde ney'in hayvanları harekete geçiren bir çalgı olduğunu belirtmiştir. Meselâ yunus balığı ve timsahın, ney ve boru sesi duyduklarında canlanıp denizden çıktıklarını iddia etmiştir.⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Karabaşoğlu, s.109; *Şerhü'l Edvâr* 94, 98; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.97; Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsîka*, s.205; Kanık, s.41-42

⁵⁴⁸ Tekin, s.61

⁵⁴⁹ Usbeck, sy.235, s.27; sy.255, s.27

Evliya Çelebi'nin anlattığına göre flüt çalıcıların piri Musa'dır. Din bilginlerine göre de nây'ın yasak olmadığını söylemektedir. Çünkü Hz. Mevlâna'da ney üflemiştir.⁵⁵¹

a- Neyin Teknik Özellikleri ve Çalınma Şekli

Ney'in perdeleri ile ilgi bilgiler Sezikli'nin çalışmış olduğu *Kırşehirli Edvârı* ve Arısoy'un çalışmış olduğu Seydi'nin *el-Matla'* adlı eserinde verilmiştir. Ney yukarıdan aşağıya yedi perdedir. Neyin düzeni; tüm delikler kapalı iken yedinci perde rast, ikinci perde açılırsa düğâh, bir perde daha açılırsa çargâh, bir perde daha açılırsa pençgâh, bir perde daha açılırsa hüseynî olur. Ondan daha yukarıda perde yoktur. Eğer hisâr, gerdâniye, muhayyer yapmak istenirse segâhta dolaşılırsa hîsar, çârgâhta dolaşılırsa gerdâniye ve ısfahânda dolaşılırsa muhayyer olur. Bunlar asıl makamlardır. Bu asıl makamlardan pek çok makam, âvâze, terkîb ve şu'be yapılabilir.

Ayrıca *surnâ*, *miskal*, *erganûn* sazlarının hepsi *ney* ile aynı sınıf içinde yer alır. Ney öğrenmek için öncelikle bir usta bulmak gerekir. Eğer usta bulunamıyorsa yukarıda anlatılan kurallara uyularak ney öğrenmek mümkündür.⁵⁵² Böylelikle bu dönemde ney'in aslında nefesli çalgıların genel adı olarak da kullanıldığı görülmektedir.

Neyin ön yüzünde bulunan yedi delikten yedi nağme elde edilir. Ney'in arka tarafında bir delik daha vardır ki neyzenler onu "şucâ" diye adlandırmışlardır. Bu deliği neyzen başparmağıyla kapatır. Ney'in alt tarafında ayrı delik daha vardır ki bu delik hava akımı için kullanılır ve bundan hiçbir nağme elde edilmez. Böylece toplam sekiz delikten yedi nağme elde edilir.

Ney'den toplam otuz beş nağme elde edilebilir ve bu sekiz delikten elde edilen nağmeleri düşüldüğünde geriye yirmi yedi nağme kalır. Bu yirmi yedi nağme ise sekiz deliğe şiddetli veya yavaş üfleyerek ve parmak hareketleri ile çıkarılır. Edvâr sahibi Safiyyüddin perdelerin taksimatının teller üzerinden daha kolay yapılacağını bundan dolayı nefesli sazlara

⁵⁵⁰ Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, s.135

⁵⁵¹ Farmer, *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*, s.20

⁵⁵² Sezikli, *Kırşehirli Edvârı*, s.101; Arısoy, s.91-92

pek itibar gösterilmediğini söylemiştir. Bu ilme ait konuların açıklanmasında ney sazı kullanılmamıştır.⁵⁵³

Seydî *el-Matla* ' eserinin, mesnevî şeklinde yazmış olduğu bölümlerinde ney ile ilgili şu beyitlere yer vermiştir:

*Ne buyursân buyur emrüne râmem, kemer-beste çü ney kemter gulâmem*⁵⁵⁴

Kulag ur mutribâ bir dahî pende, gerekdür olasın pendüme bende

*Tiz it bülbül neyine nâyun ı sâz, safîr-i nâyuna ola Zühre dem-sâz*⁵⁵⁵

Elâ iy müşterî rû-yi zühal nây, utâridi fikret meh-fergüneş rây

*Dem-i Nây'üme âhenk eyle sâzun, gören dembeste ola söz ile nâzım*⁵⁵⁶

*Dem-i Ney den demün şîrîn ter ola, mey-i ışkdan hurûşun Bihter ola*⁵⁵⁷

Aksoy'un aktardığına göre İstanbul'da bulunmuş olan seyyah Pierre Belon Du Mans altı deliği olan neyin sesini beğenmediğini ve tarifini şu cümlelerle açıklar:

“Türkler flutes d'Almant (ney) sazını da kullanıyorlar. Bu sazın bir sıra halinde altı deliği var. Ama bunlar iki kübitten (yaklaşık 1 mt.) daha uzun; sazın üflenmesi çok zor olduğu gibi bütün Avrupa flütlerinininkinden de farklı. Çünkü ağzından ucuna kadar içi tamamıyla boştur, yukarısındaki geniş delikten üflenmesi gerekir. Bu sazı çalanlar çalarken ezgiyi mırıldanma alışkanlığı edinmişleridir. Ben bu sazın sesini pek ahenkli bulmadım.”⁵⁵⁸

⁵⁵³ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.98; *Şerhü'l Edvâr*, 97-98; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.97; Kanık, s.41

⁵⁵⁴ Arısoy, s.18

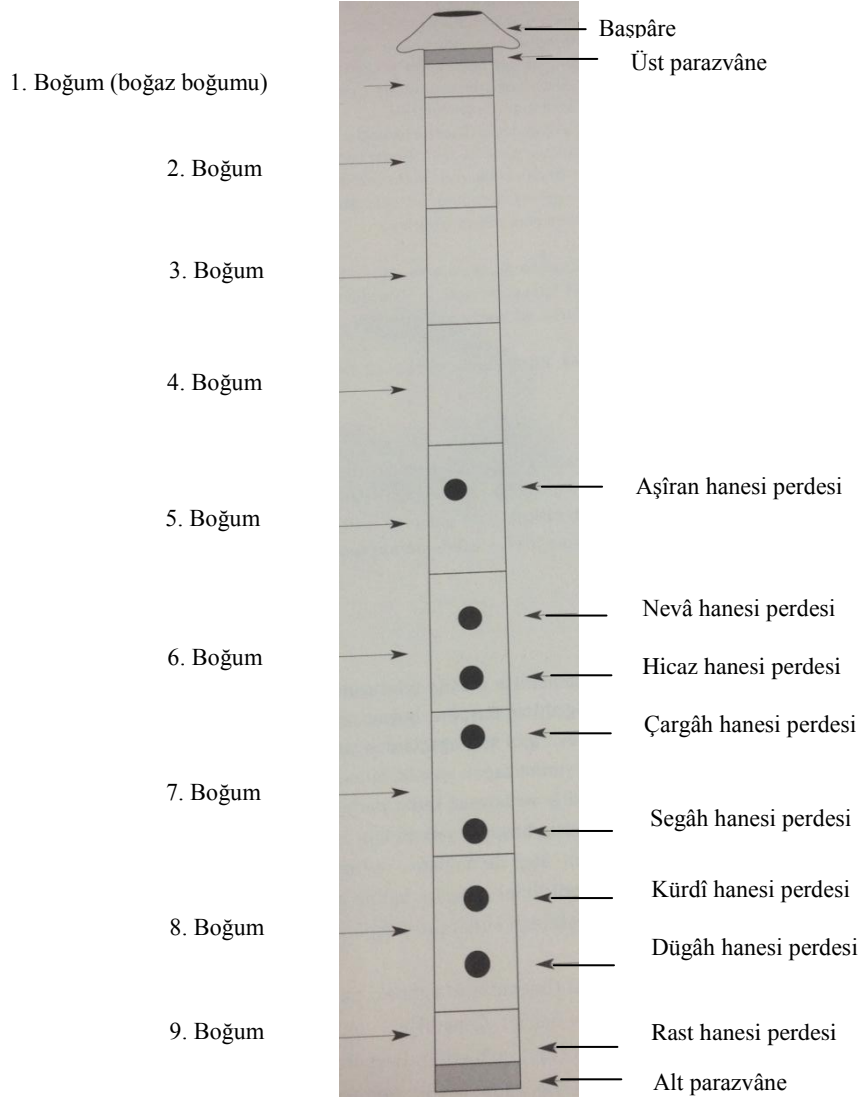
⁵⁵⁵ Arısoy, s.57

⁵⁵⁶ Arısoy, s.63

⁵⁵⁷ Arısoy, s.68

⁵⁵⁸ Aksoy, *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*, s.293

Günümüzde ney dokuz boğum ve önde altı delik arkada bir delik olmak üzere yedi delikli olarak kullanılmaktadır. Ney'in genel yapısı ve bölümleri şu şekildedir:



Şekil XLIII- Günümüzde kullanılan Ney'in boğumları ve perde adları⁵⁵⁹

⁵⁵⁹ Erguner, s.33

XV. yüzyıl edvâr kitaplarında ney başlığı altında kamıştan elde edilen ney'e benzer nefesli çalgıların yer aldığı görülmüştür. Bu çalgılar *Neye Benzeyen Kamış Çalgılar* başlığı altında toplanmıştır. Kamıştan olmayan diğer nefesli çalgılar ise *Borular* başlığı altında anlatılmıştır.

2- Neye Benzeyen Kamış Çalgılar

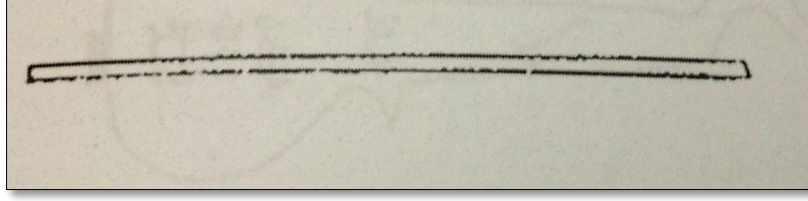
a- Pişe-i Ney

Yıldız'ın çalışması olan Kâşânî'de "bişe" olarak söylenen bu saz Kamiloğlu'nun çalışması olan Şükrullah'ın *Risale-i Mûsikî* adlı eserinde "pişe-i ney" olarak adlandırılmış ve ayrıntıları yirminci fasılda aktarılmıştır. Diğer edvâr kitaplarında ise pişe-i ney'e rastlanmamıştır.⁵⁶⁰

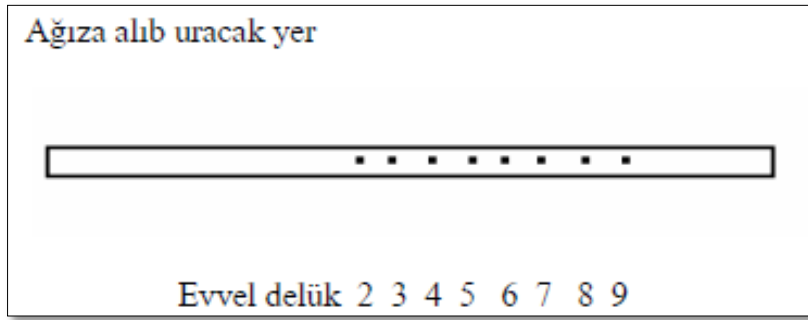
Pişe-i ney kamıştan elde edilen bir çalgı türüdür. Bunun için kamış ham kesilmemelidir, yani olgun kamış olmalıdır. Ancak kurumaya yüz tutmuş kamış da olmamalıdır. Kullanılacak kamışın iyisi *Nişabûr*'da yetişmiş ve bahsedilen şekilde kesilmiş olmalıdır. Düzgün ve doğru olan kamışlar tercih edilmelidir. Pişe'nin uzunluğu bir karış ve iki parmaktan fazla değildir. Ancak bir karıştan da daha kısa olmamalıdır. Eğer pişe'nin sesinin tiz olması istenirse söylenen uzunluktan daha kısa olmamalıdır. Eğer pişe'nin sesi kalın olsun istenirse iki karış ve dört parmak uzunluğunda olmalıdır ve delikleri de yedi adettir. Ama bazı üstadların dokuz delik deldikleri de görülmüştür. Bu delikler daha kik (geniş) ve üflenecek yere uzak olmalıdır.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ Yıldız, s.121; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.145

⁵⁶¹ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.145



Şekil XLIV- Kâşânî *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde Bişe⁵⁶²



Şekil XLV- Şükrullah *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde Pişe-i Ney⁵⁶³

b- Nây-i Sefîd

“Sefîd” kelime anlamı beyaz, ak demektir. Nây-i Sefîd “beyaz nây” anlamındadır. Kamışın ucundan üflenen neyler, nây-i sefîd adını almıştır.⁵⁶⁴

Nây-i sefîd, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasîdü'l-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde anlatılmıştır. Mukayyed nefesli sazlar içerisinde yer alır. Yedi ses yüzeyinde yer alan yedi delikten, bir sesi arkasında bulunan bir delikten olmak üzere nây-i sefîd'in deliklerinden sekiz ses ortaya çıkar. Arkada bulunan deliğe *şüca'* adı verilmiştir. Bu delik başparmakla kapatılıp kalan sesler şiddetli bir nefesle çıkarılır. İki oktav aralığının çıkarılması gibi ses topluluklarının bölümlerinin ağırlığı ve tizliği, şiddet ve nefes sertliğine bağlıdır. Ustalar, söz konusu neyin yarısı oranında başka bir ney de icat etmişlerdir. Neyin uzunluğu kullanıcıların isteğine göre olmaktadır. Ancak yaygın ve kullanışlı olan yedi buçuk

⁵⁶² Yıldız, s.179

⁵⁶³ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.146

⁵⁶⁴ Bardakçı, *Şükrullah'ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Mûsikîsi Nazariyatı*, s.104

karıştır. Bu boyutta ney yapmak için için, dört parmak yani başparmak, orta parmak, serçe parmak ve işaret parmak birbirleriyle birleştirilerek sayılır. Bundan daha uzun neyler de yapılabilir. Meselâ dokuz veya on karış. Ancak meclislerde sıkça kullanılan sekiz, yedi buçuk, altı buçuk veya altı karıştır. Ancak çocuklar için beş veya beş buçuk karış olabilir.⁵⁶⁵

c- Zembr-i Siyeh Nây

Zembr-i siyeh nây, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasıdü'l-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde anlatılmıştır. Nây-i Siyeh yani *Kara/Siyah Nây* ağızlık görevi yapan bir parçayla icra edilen nâyılara verilen addır. Mukayyed nefesli sazlar içerisinde yer alan zembr-i siyeh nây, nây-ı sefidenden daha kısa olmasına rağmen daha gelişmiş bir sazdır ve seslerin çıkarılması nây-ı sefidenden daha kolay, temiz ve güzeldir. Bu sazda nefes devamlı üflenir yani hava cereyanı devamlı olmalıdır. Dolayısıyla icracı burun deliklerinden aldığı havayı alıp ağızında biriktirmek ve gerektiği oranda kullanmak zorundadır. Bunda seslerin şiddet ve değişimi, üflemenin azlığı, çokluğu ve deliklerin açılıp kapanmasına bağlıdır. Yani nağmeler üflemeye ve nefes şiddetine bağlı olarak bazen kısmen bazen tamamen değiştirilebilir.⁵⁶⁶

d- Mizmâr

Mizmâr daha önceki konularda belirttiğimiz gibi hem nefesli çalgıların genel adı, hem de bireysel olarak bir nefesli çalgının adı olarak kullanılmıştır.⁵⁶⁷ Ayrıca karışıklık olmaması adına mizmârın mûsikî aleti dışında, Zebûr'un her sûresi ve nefes/ses borusuna verilen ad olduğunu eklemekte yarar var.⁵⁶⁸ İbn Sînâ'nın *Kitâbü'ş-Şifâsı*'nda mizmâr "ucundan -yutarak- içinde nefes üflenen türünden çalgı aleti" şeklinde olduğu açıklanmıştır.⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.223, Karabaşoğlu, s.227; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.97, 178

⁵⁶⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.223, Karabaşoğlu, s.227, Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.178

⁵⁶⁷ Farmer, *Studies In Oriental Music: Instruments and Military Music*, II, s.65-66; Apaydın, XXXI, s.262

⁵⁶⁸ Öztuna, "Mizmâr", II, 3

⁵⁶⁹ Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.185

Güncel kaynaklara baktığımızda Mısır'da mizmar olarak adlandırılan çalgının Türkiye'de kullanılan zurna çalgısıyla aynı çalgı olduğu türünde bilgiler ise doğru değildir.⁵⁷⁰

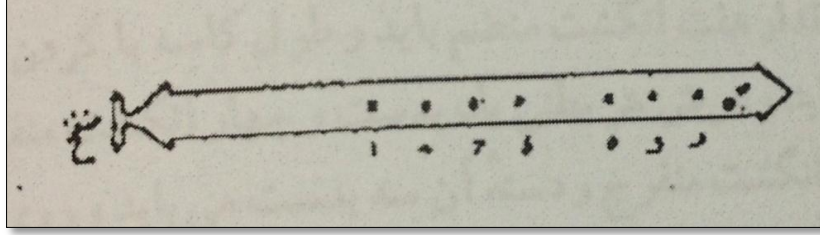
Mizmâr, Kamiloğlu'nun çalışması olan Şükrullah'ın *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinin on dokuzuncu faslında anlatılmıştır. Diğer edvâr kitapları içinde ise bu çalgının adı geçmemektedir. Mizmâr bir parçası kara kamış ve bir parçası ağaç olan iki parçadan meydana gelmiştir. Ağaç olan parça da kamış parça gibi yontulur, düzeltilir ve içi delinir. İki ucundan ikişer parmak kadar boşluk bırakılır. Geri kalan kısım ise yedi eşit kısma bölünür ve ne çok dar ne de çok geniş yedi delik delinir. Üflenecek kısmın yanına da bir delik delinir. Ancak bu delik diğer deliklerin tarafında değil de dik olan tarafa delinir. Yani diğer deliklerle aynı tarafa değil diğer tarafa doğru açılmalıdır. İki deliğin arası beraber delinir. Kamış olan parçanın da üzerinden bir karış ve bir parmaktan fazla olmalıdır. Eğer mizmârın uzunluğu bir karış ve bir parmaktan daha fazla olursa delikleri daha seyrek delinmelidir. Yani mizmarın uzunluğu ne kadarsa, deliklerinin aralıkları da ona göre ayarlanmalıdır. Mizmârın aslı kamış olan parçadır ve ağaç olan parça bunun üstüne yerleştirilir. Nağmeler kamış olan kısımdan ortaya çıkar. Bu'udlar (aralıklar) da ağaç olan kısımdan ortaya çıkar.

Kamış olan parça daha yaş iken çeng teli ile iki tarafından iki ağaç ortasına iki üç gün şişinceye kadar kamış genişleyinceye ve ağzı iyice açılıncaya kadar sıkı bir şekilde bağlanır. Ondan sonra yaş ağaçtan bir halka elde edilir; kamıştan olan kısmın ağzına yerleştirilir. Nağmelerin pest veya tiz olması yani zîr veya bâm olması bu halka sebebiyledir. Daha sonra bu iki parça birbiriyle birleştirilir. İkisinin başı birbirine ibrişim (ipek tel) ile bağlanır. Böylelikle iki neyin ortası bir yarık gibi olur. Bu şekilde mizmârı çalmak zorlaşabilir. Böyle bir durumda mizmârın ağzındaki halka alınır.

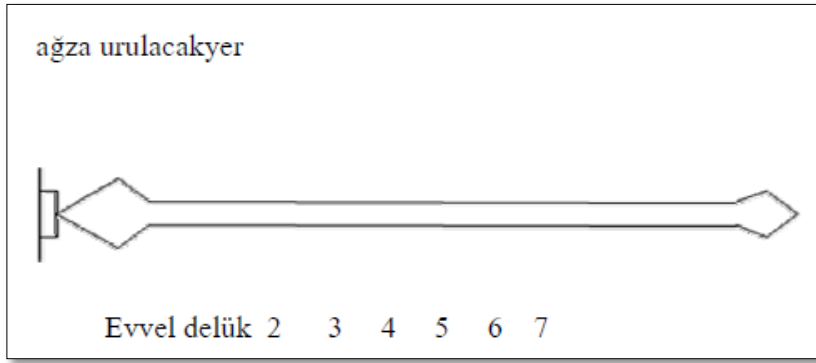
Parmağın neyin üflenilen yerine yakın olması tizlik sebebidir. Yani üflenilen yere daha yakın olan delikler, uzakta olanlara oranla daha tiz nağme verir. Ve üflenilen yere uzakta olan deliklerin nağmesi yakında olan deliklerin nağmesine göre daha pesttir. Ve hammamuda (hamamda) kara nay (mizmar)dan başka saz çalma imkânı yoktur.⁵⁷¹

⁵⁷⁰ <https://egyptiancentermakan.wordpress.com/mizmar>, (10/01/2015);
<http://arabicmusicband.com/instruments/zurna-and-mizmar>, (10/01/2015);
[http://en.wikipedia.org/wiki/Mizmar_\(instrument\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Mizmar_(instrument)), (10/01/2015)

⁵⁷¹ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.143-144



Şekil XLVI- Kâşânî *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde Mizmâr⁵⁷²



Şekil XLVII- Şükrullah *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde Mizmâr⁵⁷³

Çizimlere ve verilen bilgilere dayanarak bu asırda “pişe-i ney” ve “nây-i sefid”in *başpâresiz* yani kamışın ucundan üflenen çalgılar olduğu, “zembr-i siyeh nây” ve “mizmâr”ın ise *başpâreli* yani kamışın ucuna takılan ağızlık ile çalınan çalgılar olduğu tespit edilmiştir.

Yine bu dönemde ney’lerin delik sayılarının günümüzde kullanılan ney’lerden farklı olduğu da görülmektedir. XV. yüzyılda edvâr kitaplarında çizimlere ve verilen bilgilere dayanarak çoğunlukla arkada bir adet ve önde yedi adet olmak üzere sekiz delikli olduğu, hatta bazı üstadların dokuz delik deldiklerinin de görülmüş olduğu söylenmiştir. Meselâ, Şükrullah *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinde dokuz delikli olarak *pişe-i ney*’in şeklini çizmiştir (Şekil 45). *Nây-i sefid*’in anlatıldığı bölümde sekiz delikli neyin deliklerinden sekiz ses çıktığı

⁵⁷² Yıldız, s.180

⁵⁷³ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.145

söylenmiştir.⁵⁷⁴ Günümüzde *altı* delikli olarak icra edilen neylerin en eski somut verilerinin ise ancak XVIII. yüzyıldan sonrasına dayandığını Ali Tan yapmış olduğu çalışmada bildirmiştir. Tan, 1718-1951 yılları arasında gözlemlediği neylerden elde ettiği verilere göre Türkiye’de kullanılmış olan en eski altı delikli ney’in 1718 yılında açılmış olan ve şu anda Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda yer alan ney olduğunu bildirmektedir.⁵⁷⁵

Ayrıca XV. yüzyılda ney’lerin çapı ile ilgili yorum yapılmadığı, uzunluk ve kısalıklarına göre ney’in sesinin tizliği ve pestliğinin ayarlandığı bildirilmiştir. Yine Tan’ın çalışmasında kullanılan neylerin perde çaplarıyla ilgili olarak, çapı geniş olan neylerin tercih edildiği tespit edilmiştir. Çaplı kamışlarda *dem* sesleri ince kamışlara göre daha rahat verilebildiği vurgulanmıştır. Böylelikle XVIII. yüzyıl ve sonrasında da ney’de dem seslerinin önemli olduğu görülmektedir.⁵⁷⁶

e- Nây-i Çâver

Nây-i Çâver, Merâğî’nin *Câmiü’l-Elhân* ve Abdülaziz’in *Nekâvetü’l-Edvâr* adlı eserinde çok kısa olarak anlatılmıştır. *Makasidül-Elhan*’da ise bu çalgıya rastlanmamıştır. Mukayyed nefesli çalgılar içinde yer alan nây-i çâver’i Türklerden bazıları kullanmışlardır. Bu çalgı ile daha fazla nevrûz-beyâtî ve nevâ çalınmıştır. Seslerin gücü ve seyri azdır.⁵⁷⁷

f- Nâyçe-i Balabân veya Nây-ı Balabân

Gazimihal, bâlâbân’ın dilden dile geçtikçe küçük söyleniş farklılıklarıyla nefesli veya vurmali çalgının adı olarak kullanıldığını söyler. Vurmali türü daha eskidir ve “baraban” veya “paraban” olarak da bilinmektedir. Nefesli olarak söylenen balabanın aslı “beleben”dir.⁵⁷⁸

Bizim bu başlık altında anlattığımız tür ise “nefesli” olarak kullanılan balaban türüdür. Kamışlı bir çalgıdır. Bir çeşit oda zurnacığı da denebilir. Usbeck, Dağıstan’da çifte zurna, Kürtlerde boru olarak geçtiğini söyler. *Balaman, beleben, balabon* gibi adlarla da

⁵⁷⁴ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.146; Sezikli, *Câmiü’l-Elhân*, s.223, Karabaşoğlu, s.227; Ferdi Koç, *Nekâvetü’l-Edvâr*, s.97, 178

⁵⁷⁵ Ali Tan, Mustafa Çıpan, *Ney*, Konya 2013, s.110

⁵⁷⁶ Ali Tan, *Ney Açısının Tarihi ve Teknik Gelişimi*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2011, s.190

⁵⁷⁷ Sezikli, *Câmiü’l-Elhân*, s.223, Ferdi Koç, *Nekâvetü’l-Edvâr*, s.179

⁵⁷⁸ Mahmut R. Gazimihal, *Türk Vurmali Çalgıları*, s.20-23

anılmıştır. “Bâlâ” yüksek, “bân” ise ses anlamındadır. Özellikle Orta Asya’da yaygındır. Azerbaycân ve ona komşu olan Dağıstan, Ermenistan, Gürcistan, Özbekistan, Tacikistan ve Türkmenlerde, Harezmîlerde ve Doğu Türkistan Müslümanları arasında yaygındır. XVII. yüzyılda Evliya Çelebi bu sazın Şirâz’da icat edildiğini ve kendi zamanında yüz kişinin bu sazı çaldığını söyler. Gövde uzunluğu 280-310 mm. olan, daha çok dut ağacından nadiren kayısı ağacından yapılan silindir biçiminde bir borudan ibarettir. Borunun üst tarafına 90-110 mm. kamıştan bir başpare konur. Çalmak için beş veya yedi delik olmalıdır. Günümüzde ise sekiz üstte bir altta olmak üzere dokuz delikli saz kullanılmaktadır. Diyatonic ve kromatik sesler için uygundur.⁵⁷⁹ Ögel, mey olarak da adlandırılan çalgıya benzerliği bulunduğunu ekler. Mey veya balaban zurna borusuna veya ağaçtan yapılmış düdüğe takılan sipsi ile meydana gelir.⁵⁸⁰ Gazimihal ise Merâğî’nin “kamışlı düdük” olarak ifade ettiğini nakletmiştir.⁵⁸¹

Nâyçe-i balabân, Merâğî’nin *Câmiü’l-Elhân* ve *Makasidül-Elhan*, Abdülaziz’in *Nekâvetü’l-Edvâr* adlı eserinde yer almaktadır. Mukayyed nefesli sazlar içerisinde yer alan nâyçe-i balaban ile surnây-surnâ arasında bir oran ilişkisi olduğu söylenmiştir. Surnâyın alıştırması bununla yapılır. Surnâydaki gibi delikleri kapatılır. Yumuşak ve hüzünlü bir sesi vardır.⁵⁸²

g- Surnâ veya Surnây

Zurna sipsili Türk borsudur. Ögel XIV. yüzyıl Mısır-Türk kültür çevresine ait Türkçe sözlüklerde *zurnay* (*zur-nay*) / *surnâ* (*sur-nây*) şeklinde yazıldığını belirtmektedir. Bu aslında bizim bildiğimiz zurnadır. Surna aynı zamanda “kısa düdükler” için de söylenmiş genel addır. *Acemi zurna*, *Âsâfi zurna*, *Ârabî zurna*, *Cura zurna*, *Kaba zurna*, *Şıhabî zurna* gibi türlerinin olduğunu Evliya Çelebi’den öğrenmekteyiz. Ses çıkaran kısım zurnanın sipsisidir. Zurna çoğunlukla kayısı veya erik ağacından yapılmıştır. Kiraz ve zerdali ağacından yapılan zurnalar ise zorunluluk olmadığı müddetçe çalınmamıştır.⁵⁸³

⁵⁷⁹ Usbeck, sy.237, s.26

⁵⁸⁰ Ögel, VIII, 437

⁵⁸¹ Gazimihal, *Türk Vurmalı Çalgıları*, s.20-23

⁵⁸² Sezikli, *Câmiü’l-Elhân*, s.223, Karabaşoğlu, s.227, Ferdi Koç, *Nekâvetü’l-Edvâr*, s.178

⁵⁸³ Ögel, VIII, 396-412

Turabi'nin çalıştığı İbn Sînâ *Kitâbü'ş-Şifâsı*'nda, “surnây” olarak bilinen sazın adı “yerâ'a” olarak verilmiştir. Delikten içine nefes üfleneler sınıfına girer.⁵⁸⁴

Surnâ, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasidül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde geçmektedir. Mukayyed nefesli sazlar içerisinde yer alan surnâ, hem nây-ı sefid, hem de zembr-i siyeh nâydan daha kısadır. Bunu sesinin tizlik sınırı, oktav ve beşli kadardır. Beş ses kadar tizdir. Daha tiz olabilir. Bu durum sazda ses uyumsuzluğuna meyledebilir. Yani tizliği daha da arttırılırsa uyumsuz sesler çıkar. Sesi, bütün sazlardan daha uzağa gidebileceği söylenmiştir.⁵⁸⁵

h- Nây-i Hıyk veya Nây-i Ebnân

Turabi'nin çalışması olan İbn Sînâ'nın *Kitâbü'ş-Şifâsı* adlı eserinde mizmâr anlatıldıktan sonra “torbalı mizmar” diye bir çalgıdan daha bahsedilmektedir. Bu çalgının yapay bir enstrüman olduğu ve içine nefes üfleneler sınıfına girdiği belirtilir.⁵⁸⁶ XV. yüzyılda da “nây-i hıyk” olarak bahsedilen çalgı ile İbn Sînâ'nın bahsettiği “torbalı mizmâr” benzerlik göstermektedir. Bu sazın günümüzde kullanılan “tulum” sazi ile örtüştüğü de düşünülmektedir.

Cömert, *İslam Ansiklopedisi* “Tulum” maddesinde, Anadolu'nun bazı yörelerinde *tulum zurna*, *tulum düdük*, *gayda*, *guda* (Lazca), *chiboni* (Gürcüce [çiboni]) gibi isimlerle anıldığı bilgisi vermektedir. Tulumun farklı coğrafyalarda ve kültürlerde birbirinden farklı şekil ve adlarla antik dönemden beri kullanıldığı bilinmektedir. Tulum havanın depolandığı “gövde (guda)”, tulumu şişirmek için “ağızlık” ve tulumdan ses çıkmasını sağlayan, şekli “L” harfine benzer “nav” ile üç kısımdan meydana gelmektedir. Nav'ın içerisinde “analık, çibun veya sipsi” denilen ve üstünde ses deliklerinin yani perdelerin bulunduğu yan yana iki kamış yer alır.⁵⁸⁷

Nây-i hıyk, Merâğî'nin *Makasidül-Elhan* ve Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde anlatılmaktadır. *Câmiü'l-Elhân*'da ise nây-i hıyk ile ilgili bilgi yoktur. Bu saza “nây-i ebnân” (bazı kaynaklarda “nây-i enbân” olarak da söylenmiş) dendiğini Abdülaziz b.

⁵⁸⁴ Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.185

⁵⁸⁵ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.223, Karabaşoğlu, s.227, Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.178

⁵⁸⁶ Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.185

⁵⁸⁷ Eray Cömert, “Tulum”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 2012, XXXXI, 368

Merâğî'den öğrenmekteyiz. Boru şeklinde ağzı olan bir tulumdur. Tulumun diğer ağzı üzerinde de kalınlık ve boy bakımından eşit iki ney bulunur. Bu şekilde, birbirlerini tamamlarlar. Parmak, aynı anda iki neyin deliğini kapatır ve bu şekilde bir neyde duyulan nota, aynı zamanda diğer neyden de iştilir. Her iki ney'in baş kısmı tulum olup tulum üflenir. İcrâcı tulumun havayla dolması için bu ağızdan üfler. Tulum hava ile doldurulur ve kucakta tutularak çalınır. Bu âletten ses bu şekilde çıkarılır. *Makasidül-Elhan*'da mukayyed sazlar içinde gösterilen bu saz, Abdülaziz b. Merâğî'nin *Nekâvetü'l-Edvârı*'nda mutlak sazlar içerisinde yer almaktadır.⁵⁸⁸



Şekil XLVIII- XIX. yüzyıl ortaları Tulum benzeri çalgı⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ Karabaşoğlu, s.227; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.179

⁵⁸⁹ Musical Instruments Museum Catalogue, *50 Unusual Instruments*, Belgium 2010, s.69; Musical Instruments Museum Visitor's Guide, Belgium 2000, s.30



Şekil XLIX- Tulum veya Gayda⁵⁹⁰

i- Miskal veya Mûsîkar

Mûsîkar veya *miskâl* olarak söylenmiştir. Yani miskalin özgün adı “mûsîkar”dır. Mûsîkar, mûsikîl olarak geçmiş halk bunu yanlış söylediğinden miskal olarak yerleşmiştir.⁵⁹¹ Evliya Çelebi “Sâzendegâh-ı Mûsîkaarân” olarak tanıtmıştır. Bu çalgıyı Pythagoras’ın “Mûsa” adlı halifesi icat etmiş ve çalmıştır. Bundan dolayı bu ad verildiği de bilinmektedir.⁵⁹² Ayrıca biçimi nedeniyle çoğunlukla hilâl ve ay benzetmesi yapılmış ve *mûsîkar-ı hilâl* olarak da söylenmiştir. Sazın üstüne işlemeli kumaş veya deri ile kaplandığı ve sapından tutularak çalındığı minyatürlerden anlaşılmaktadır.⁵⁹³ İrili ufaklı on beş veya daha fazla kamışın yan yana getirilmesiyle elde edilmiş olan bu çalgı ney sazı gibi ağızla çalınmıştır. Mûsîkar çalanlara “mûsîkarî” veya “miskalî” denmiştir.⁵⁹⁴ Arap ülkelerinde bu sazın adı “şu’aybiye”, İran’da “muştak” olarak geçmektedir. Kamış sayısı farklılık gösteren ve birçok müzik kültüründe çok eskiden beri kullanılmış olan panflüt, miskal’in atası olarak kabul

⁵⁹⁰ <http://www.turkishmusicportal.org/instrument.php?id=22&cat=2&lang2=tr>, (Erişim Tarihi: 10.01.2015)

⁵⁹¹ Ögel, IX, s.393; Bardakçı, Maragalı Abdülkadir, s.108; Pekin, “Sûrnâmenin Müziği, 16. yüzyılda Osmanlı’da Çalgılar”, sy.1, 2003, s.64

⁵⁹² Ögel, IX, 393

⁵⁹³ Pekin, “Sûrnâmenin Müziği, 16. yüzyılda Osmanlı’da Çalgılar”, sy.1, 2003, s.64

⁵⁹⁴ Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, MEB Yay., II, İstanbul 1971, s.530

edilmiştir.⁵⁹⁵ XIV. yüzyılda Mısır'da yazılmış olan *Keşfü'l-Hümûm* adlı Arapça kaynak eserde de ismi “şuaybiyye” olarak geçmektedir.⁵⁹⁶ Abdülkadir Merâğî'de de mûsikâr olarak geçen bu saz XIX. yüzyılda bu saz terk edilmiştir.⁵⁹⁷

Mûsikî açısından önemli belgeler sunan seyahatname yazarı *Pierre Belon*, nefesli sazlar içerisinde yer alan miskal hakkında yazdıkları Aksoy'un eserinde şu şekilde nakledilmiştir:

“...çalmasını bilen Türklerin sanki *fluste d'Almant* (Alman flütü yahut yan flüt) çalıyorcasına zarif bir şekilde çaldıkları, kamış borulardan yapılan bir çalgı var (miskal). Gerçekten de, bir gün yoldan geçmekte olan bir Türk bu sazi çalıyordu, o sırada *Monsieur d'Aramont*'un evinde bulunanlar *fluste d'Almant* çalındığını sanmışlar, ama pencereden dışarı bakınca sazın tıpkı *pignes* yahut *chalmeaux des saneurs* gibi yirmi dört yahut on sekiz borudan yapıldığını görmüşlerdi. Çalgıyı dinlememiş olanlar bizim hor gördüğümüz bu çalgıdan nasıl bu kadar tatlı bir ses çıktığına kolay inanmazlar.”⁵⁹⁸

Mûsikar aynı zamanda gagasında bulunan deliklerden rüzgâra karşı durunca güzel sesler çıkaran “kaknüs” adlı kuşun diğer adıdır.⁵⁹⁹ Bu kuşla ilgili hikâye Çelik'in çalışması olan *Hızır b. Abdullah Kitabü'l Edvâr*'ında da anlatılmıştır.

“Hikâyeye göre Hindistan'da dev bir anka kuşu varmış. Bu kuşun adına “Kaknüs” derlermiş. Ormanın derinliklerinde yaşarmış. Gagasında yüz delik bulunurmuş. Hiç esi yokmuş. Bir es bulmak ümidiyle tatlı tatlı ötermiş. Gagasındaki bu deliklerden çıkardığı ötüşlerin/nağmelerin etkisine gelen diğer küçük kuşları yiyerek beslenirmiş. Çok uzun yıllar yaşar, öleceği zaman ötmesi çoğalır, sonra birden alev alır ve kül olurmuş. Küllerden yeni bir yavru kaknüs kuşu doğarmış. Bu kuşu merak eden bir filozof, uzun arayışlar sonunda onu bir ormanda bulmuş ve günlerce onu izleyip nağmelerini dinleyerek müziği icat etmiştir.”⁶⁰⁰

⁵⁹⁵ Neşe Can, “Unutulan Sazımız Miskal”, *Gazi Üniversitesi Fakültesi Dergisi*, XXIV, sy.3, Ankara 2004, s.194

⁵⁹⁶ Tıraşçı, s.84

⁵⁹⁷ Aksoy, *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*, s.56

⁵⁹⁸ Aksoy, *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*, s.292

⁵⁹⁹ Neşe Can, “Unutulan Sazımız Miskal”, 24, sy.3, 2004, s.196

⁶⁰⁰ Çelik, s.270; Recep Uslu, “Harry Potter'in Anka Kuşu veya Müziğin Kuşu Kaknüs”, *Müzik ve Bilim Dergisi*, sy.2 Eylül 2004, s.48

Miskal, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân ve Makasidül-Elhân*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr*, Kadızâde Tirevî'nin *Mûsikî Risâlesi* adlı eserinde anlatılmıştır.⁶⁰¹

Mûsikâr olarak da söylenen âlet nefesli sazların mutlaklarındandır. Birbirleri ardınca dizilmiş farklı uzunluk ve kısalıkta olan neylerden oluşur. Bu sazın her neyinden bir ses çıkar ve bunların sesleri uzunluklarına bağlıdır. Ne kadar uzun olursa sesleri o kadar pest olur. Ne kadar kısa olursa o kadar tiz olur. Yani uzunluk ve kısalık oranına göre tizliği ve pestliği değişen neylerden oluşan bir yapısı vardır. Eğer neyin içine bir miktar *mum yuvarlanıp* atılırsa, neyin sesi daha tiz olur. Abdülaziz b. Merâğî *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde bu neylerin on beş tane olduğunu ve hepsinin nağmelerinin toplamda iki oktav aralığı kadar olduğu bilgisini ekler. Neyler uzunluk sırasına göre sıralanıp en uzun neyde en pest nağme en kısa neyde en tiz nağme seslendirilir.⁶⁰²

Kadızâde'nin eserinde ise miskal ile ilgili ayrıntılı bilgi bulunmamakla birlikte miskal içine atılan mum ile ilgili kısımlar yer almaktadır. Miskal konusunun anlatıldığı bu bölümlerde *mum yuvarlamak*, *mum çıkarmak*, *mum koymak*, *mum bırakmak*, *mum çekmek* gibi ifadelerin yer alması ilgi çekicidir. Bu işlemin amacının ne olduğu yine bu eserlerin içinde verilen bilgiler doğrultusunda anlaşılmıştır. Bu yöntemde sazın boşluğuna atılan mum miktarı ile ney'in sesi tizleşmekte ve farklı perdeler meydana getirilebilmektedir.

*“Miskal çalarken pençgâh hanesinin **mumunu bir mikdar çıkarasın** sahîh zirgüle olur itmezsen dahi olur amma rengin olmaz”*

*“Eger miskal çalarsan rast hanesi altında olan nerm-i segâh hanesinin içine **mum koyub** rast hanesine beraber gidesin ve rast hanesine dahi bir mikdar **mum koyub** dügâh hanesiyle bu ikisinin mabeyninde eyle”*

*“Eger miskal çalarsan çargâh hanesinin içine **bir pâre mum bırak** sahîh hicaz olur”*

*“Eger miskal çalarsan çargâh hanesinin içine **bir pâre mum bırak** sahîh hicaz olur”*

*“Eger miskal çalarsan pençgâh hanesinin **bir mikdar mumun çekesin**”*

⁶⁰¹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.224; *Makasidü'l-Elhân*, s.228; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.179; Uygun, *Mûsikî Risalesi*, s.33-43

⁶⁰² Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.224; *Makasidü'l-Elhân*, s.228; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.179

“Eger miskal çalarsan rast hanesi altında olan nerm-i segâh hanesinin içine **mum koyub** hane-i rasta beraber eyle ve rast hanesine dahi **bir mikdar mum koyub** düğâh hanesile ol perdenin mabeyninde eyle sahih rehavî olur”

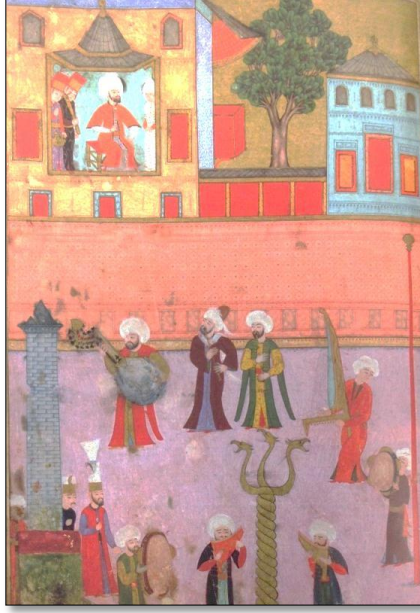
“Eger miskal çalarsan tiz rast hanesinin içine **bir mikdar mum bıragasın** sahih hicaz olur”⁶⁰³



Şekil L- Keşfü'l-Hümûm adlı eserde Miskal⁶⁰⁴

⁶⁰³ Uygun, *Mûsikî Risalesi*, s.33-43

⁶⁰⁴ Tıraşçı, s.198



Şekil LI- *Surnâme-i Hümayûn* adlı eserde Miskal (1582 yılında III. Murad Hân'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sunnet şenliğinin anlatıldığı eser)⁶⁰⁵



Şekil LII- *Surnâme-i Vehbî* adlı eserde Miskal (1720 yılında Sultan III. Ahmed'in oğulları Süleyman, Mustafa, Mehmed ve Bayezid'in sunnet şenliğinin anlatıldığı eser)⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Atasoy, s.32

⁶⁰⁶ Esin Atıl, *Levnî ve Surnâme*, İstanbul 1999, s.157



Şekil LIII- Miskal benzeri çalgılar⁶⁰⁷

j- Cebçik

Usbeck, cıpcık (cebçik, cîcek)’a “Hitayî musîkârî” da demektedir. Farmer bu sazı “çubçık” olarak yazmıştır. Çupçık Asya’da türlü isimler adı altında mûsikal olarak da adlandırılan çalgıdır.⁶⁰⁸

Cebçik, mûsîkar gibi farklı neylerin yana yana getirilmesiyle oluşturulmuş bir çalgı türüdür. Mûsîkar’dan farkı ise, mûsîkar’da her neyin delikleri ayrı ayrı üflenirken, cebçik’de üflenen delik bir tanedir. Nefes üflenen yerden diğer neylere geçer. Cebçik üfleyen sâzende elleriyle hangi neyi açarsa oradan ses çıkar. Böylelikle birkaç neyin sesi bir arada iştilir.⁶⁰⁹

Cebçik, Merâğî’nin *Câmiü’l-Elhân* ve *Makasidül-Elhân*, Abdülaziz’in *Nekâvetü’l-Edvâr* adlı eserinde geçmektedir. Mutlak nefesli sazlar içerisinde yer alan cebçik için neyler birbirine bağlanarak en altına bir delik açılır. Böylelikle her neyin altında bir delik bulunur. Genellikle melodilerin çıkarılması sırasında birkaç tanesi birlikte iştilir. Bu âletin bir tarafında üflemek için pirinçten eğri bir boru yer alır. Birinden üflendiğinde hepsine geçer. Çünkü nefes hepsinin boşluğundan geçer. İstenilen delik açılıp kapanmak suretiyle melodiler çıkarılır.⁶¹⁰

⁶⁰⁷ Musical Instruments Museum Visitor’s Guide, Belgium 2000, s. s.48

⁶⁰⁸ Usbeck, *Türklerde Mûsikî Aletleri*, sy.240, s.27; sy.254, s.27

⁶⁰⁹ Öztuna, “Mûsikaar”, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, II, 42

⁶¹⁰ Sezikli, *Câmiü’l-Elhân*, s.224; Karabaşoğlu, s.228; Ferdi Koç, *Nekâvetü’l-Edvâr*, s.179

k- Erganûn veya Organûn

Usbeck, *argan*, *erganun*, Yunanca *organun* adıyla da kullanıldığını söyler. Yelli bir sazdır. Dağıstan'ın el armonikasıdır. Doğu ve Türk edebiyatında geçen bir saz olmasına rağmen Türk mûsikisinde pek kullanılmamıştır. Evliya Çelebi'de ancak rahipler tarafından çalındığını söylemektedir.⁶¹¹

Ögel'in bildirdiğine göre "koltuk sipsisi" olarak da söylenmiştir. Aslında bir Hıristiyan çalgısıdır. Ögel mütercim Asım Efendi'nin *erganun* konusunda vermiş olduğu bilgiyi bize şöyle aktarır: "...*erganun Eflatun keşfi Nasrânî ve Rum tâifesi kiliselerde çalarlar. İçi boş, ince kamış gibi ağaçları dizerler, ardından körük gibi bir nesne çalarlar.*"⁶¹²

Bu çalgı daha çok Frenkler⁶¹³ tarafından kullanılmıştır. İbn Sînâ'nın "erğan" veya "organon" adıyla Rum çalgısı olduğunu söylemiştir.⁶¹⁴ *Keşfü'l-Hümûm* adlı eserde bu çalgının adı "yürgül" olarak verilmiştir. Yürgül aslında Fârâbî'nin icat ettiği "mûsikâ" adlı çalgının benzeridir. İcrası için her kenarında on altı kişi üfleyerek, on altı kişi de zahmelerle bu çalgıyı icra etmiştir. Daha sonra batıda yayılmış ve kiliselerde çalınmıştır.⁶¹⁵

Erganûn, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân ve Makasidül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr*, Şirvanî'nin *Mecelletü'n fi'l-mûsikâ*, Lâdikli'nin *er-Risâletü'l-Fethiyye* adlı eserinde adı geçmektedir.⁶¹⁶

Bunlar da birbirine benzer birleşmiş neylerden oluşmaktadır. Pest ses verecek neyler daha uzun, tiz ses verecek neyler ise daha kısa olacak şekilde tertib edilir. Sol tarafta, neylere sınıksız bağlanmış demircilerin gibi bir körük yer alır ve hava akımı buradan geçer. Böylece o körükten gelen hava bütün neylere ulaşır ve neylerden sesler duyulur. Sol elle körüğe hava basılırken sağ elin parmaklarıyla da notalar çıkarılır. Sazın bir tarafında perdelerin delikleri yer alır. Her deliğin üzerinde düğme şeklinde perdeler vardır. Bu deliklerin ağzı açılıp

⁶¹¹ Usbeck, sy.249, s.26, 27

⁶¹² Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, IX, 393-394

⁶¹³ Osmanlıların genellikle Avrupalılara, özellikle Fransızlara verdikleri addır.; Pakalın, I, 635

⁶¹⁴ Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.185

⁶¹⁵ Tıraşçı, s.91

⁶¹⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.224; Karabaşoğlu, s.228; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.179; Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsîka*, s.194; Tekin, s.56

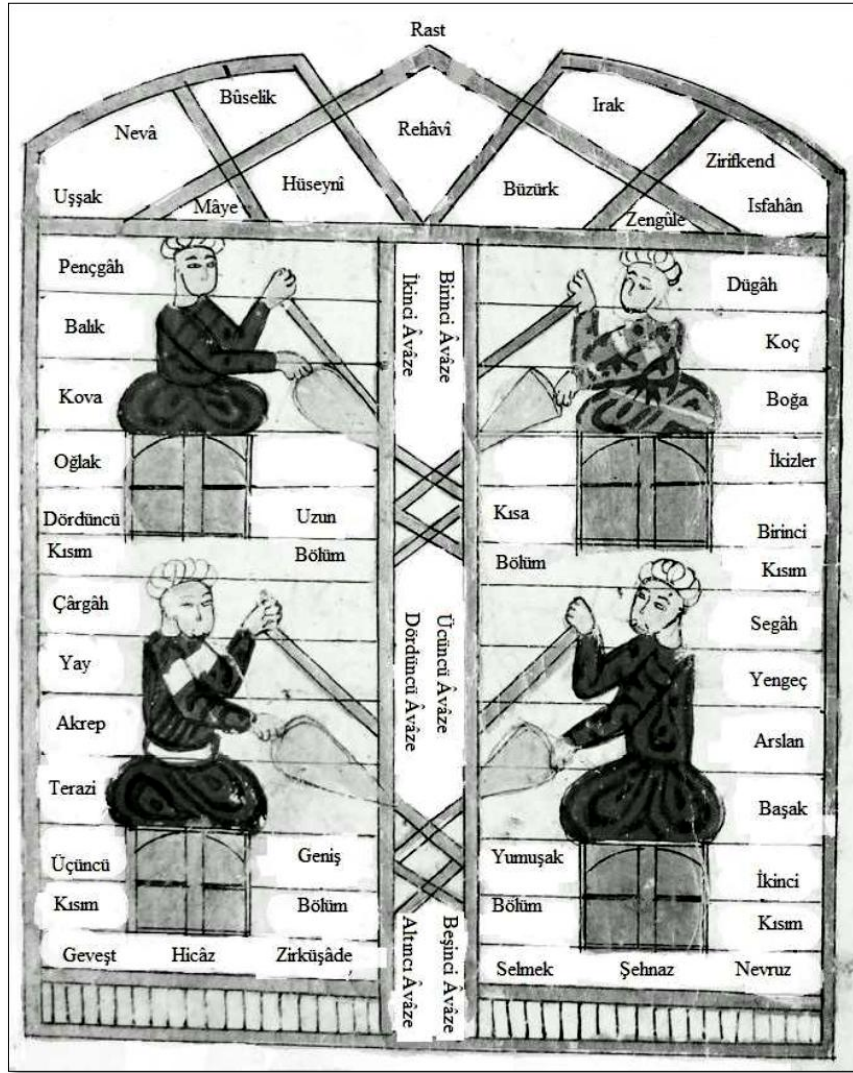
kapatılarak âhenkli sesler işitilmesi sağlanır. Bu sazdan böylece doğru melodiler çıkarılabilir. Mutlak nefesli sazlar içerisinde yer alır.⁶¹⁷

Şîrvânî ve Lâdikli bu saz için mûsikî ilminin kurucusu Pythagoras tarafından icat edildiğini ve daha sonra Aristo tarafından geliştirilerek “organun” adıyla kullanılmaya başladığını söyler. İcat edilmesi şu hikâye ile anlatılmıştır:

“...Aristo’ya kadar Pythagoras’ın icat etmiş olduğu alet üzerinde düşünülür, yapımı tekrarlandı ve çoğaldı. Aristo bu aleti geliştirerek Yunanlıların ve Rum’un müzik aleti olan organon’u icat etmiştir. Bu saz sığır derisinden üç kap şeklinde birbirine eklenerek yapılır. Ortadaki kabın baş tarafına büyük olanı birleştirilir. Bunun üzerine çeşitli maden karışımından yapılmış ve üzerine bilinen oranlarda delikler bulunan borular eklenir. Bu aletten çalan kimsenin istediği doğrultuda coşturucu ve hüzünlendirici hoş nağmeler çıkmaktadır. Bazı kitaplar onun sesinin büyük ve korkutucu olduğunu yazar. Öyle ki sesi kulaklara birden girince ruhlarla bedenleri birbirinden ayırır. Bunu Yunanlılar savaşta düşmanları korkutmak için icat etmişlerdir ki onu üfleyenler kulaklarını tıkamak zorunda kalmıştır.”⁶¹⁸

⁶¹⁷ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.224; Karabaşoğlu, s.228; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.179

⁶¹⁸ Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsîka*, s.194; Tekin, s.56



Şekil LIV- Keşfü'l-Hümûm adlı eserde Ergânûn⁶¹⁹

⁶¹⁹ Tıraşçı, s.119



Şekil LV- Kemâni Hızır Ağa (ö.1796-1799?) *Tevhîm el-makâmat fi tevlîd en-nagamat* adlı eserinde Ergânûn⁶²⁰



Şekil LVI- Ergânûn benzeri çalgı⁶²¹

⁶²⁰ http://www.40hokkabaz.com/minyatur_t_22.html, (Erişim Tarihi: 29.01.2015)

⁶²¹ Musical Instruments Museum Visitor's Guide, Belgium 2000, s.161

3- Borular

Ögel borular için, İslamiyet'ten önceki Türk devletlerinde ve Osmanlı Devleti'nde kullanıldığını belirtir. Meselâ, Göktürk Devleti'nde Çin İmparatoruna elçi ile devlet sembolü olarak davul, boru ve bayrak gönderilmiştir. İslamiyet ile birlikte Türk ordu geleneğinde mehter borusu yer almış ve “burgû” adı verilmiştir. Burgû Mısır-Türk kültür çevresinde yaygın olarak kullanılan sözcüktür. İbn Mühennâ ve Ebû Hayyân bu sözü Arapça “bûk” sözcüğü ile karşılamışlardır. Kaşgarlı Mahmud'a göre “burguy” üflenerek çalınan bir borudur. Burgu ne kaval ne de zurnadır. Deliksiz, avlarda ve bazen de savaşta gürültü çıkarmak amaçlı kullanılan bir alettir. Selçuklu döneminde Alp Arslan'ın pirinç boruyu orduya kattığı söylenir. Nefir ile burgû arasındaki ayrılık, nefir büyük ve yüksek ses çıkaran bir boru değildir. Nefire “İsrafil borusu” da denmiştir.⁶²² Burgû Avrasya'da yayılmış Türk topluluklarının hepsinde ve onların dışında yirmi bir kavimde bu çalgı kullanılmıştır. Doğu'dan Batı'ya Moğolistan, Kuzey Hindistan, Güney Hindistan, Güneydoğu Asya, İran, Yakın Doğu, Doğu Afrika, Batı Afrika, Arnavutluk, Yugoslavya'da bu çalgı yayılmıştır. Muhammed Hüseyin b. Halef Tebrîzî 1652 yılında tamamladığı Farsça sözlüğünde burgu için “*içi boş bir boynuzdur ki onu nefir gibi çalarlar*” diye tarif etmiştir.⁶²³

Çeşitli mezheplere bağlı Müslüman dervişler çoğu zaman boynuzdan yapılmış boruları taşımışlardır. Bûk aynı zamanda Türklerin boynuz borulara verdikleri addır. Arapça'da bûk ise sadece boynuz boruları için değil diğer borular için de söylenen genel addır. Bu ikisi birbirine karıştırılmamalıdır. Nefir de çok geniş manada kullanılmış zaman zaman tüm borular için kullanıldığı gözlenmiştir.⁶²⁴

XV. yüzyıl edvâr kitaplarında boruların, “burgû”, “nefir” ve “bûk” olmak üzere üç ayrı sınıfa ayrıldığı görülmektedir. Merâğî bu üç çalgının küçük birkaç farklılıkla birbirinin benzeri çalgılar olduğunu ve hepsinin hükmünün bir olduğunu söylemiştir.

⁶²² Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, VIII, s.331-339

⁶²³ Özergin, *T.F.A. Dergisi*, XIII, sy. 260, s.5894-98; sy.261, s.5938-42

⁶²⁴ Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, VIII, 380

a- Burgû

Burgû, sadece Karabaşoğlu'nun çalışması olan Merâğî'nin *Makasıdül-Elhan* adlı eserinde geçmektedir *Câmiü'l-Elhân*'da ise anlatılmamıştır. Mukayyed nefesli sazlar içerisinde yer alan burgû pirinçten bir çalgıdır ve uzunluğu surnânın üç katı kadardır. Bundan A (rast), YA(nevâ) ve YH (gerdâniye) olmak üzere üç nota çıkar.⁶²⁵

b- Nefir

Nefir, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasıdül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde geçmektedir. Mukayyed nefesli algılar içinde yer alan nefir, nefesli çalgıların en uzun olanıdır. Uzunluğu iki gez ya da bundan biraz fazladır. Kullanışı yine burgû/ bergû gibi olduğundan buna “burguva/burgû” da denir. Ancak burgû'dan daha uzundur. Nefir'in alt tarafı eğri olanına ise “kerrenây” adı verilir. Hepsinin hükmü birdir ve bunlardan melodilerin çıkarılması biraz zordur. Çünkü nefesli çalgılarda ses farkları, delikten çıkarılır. Hâlbuki bu çalgıda delik yoktur. Yüzeyinde delik olmasa da nefes şiddetiyle bu sazdan (A), (YA) ve (YH) nağmeleri şeklinde üç nağme çıkarılır.⁶²⁶ Usbeck, kerrenây için eşek sesine benzeyen korkunç bir sesi olduğunu belirtmiştir. Mehterhânelerde alınmış, İstanbul'da yapımcısı olmadığından “Nevan”dan (Revan olabilir) getirilmiş olduğunu Evliya Çelebi'den aktarır.⁶²⁷

c- Bûk veya Bâk

Bûk, Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasıdül-Elhan*, Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde geçmektedir. Mukayyed nefesli sazlar içerisinde yer alan bu çalgının ağız kısmına dil gibi bir şey yerleştirilir. Bu dilin altından saza üflenir. Yüzeyinde parmaklarla tutulan delikler vardır bazı sesler bu deliklerden çıkarılır. Uzunluğu ise bir karıştır.⁶²⁸

⁶²⁵ Karabaşoğlu, s.227

⁶²⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.224; Karabaşoğlu, s.227; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.179

⁶²⁷ Usbeck, sy.252, s.28

⁶²⁸ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.224, Karabaşoğlu, s.227, Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.179

IV- VURMALI ÇALGILAR

Batı dillerinde vurmali çalguların genel adı perküsyondur. Vurmaliılar ailesi, tarihin en eski çalgularını içerir. Müziğe ritim, renk ve dinamik katmanın yanı sıra melodik ve harmonik öğelerine de katkıda bulunur. Vurmali çalgular el veya bir gereçle vurularak seslerin ortaya çıkmasını sağlayan çalgı türüdür.⁶²⁹

Apaydın'ın *İslam Ansiklopedisi*'nde verdiği bilgilere göre, İslamiyet öncesi mûsikî kaynaklarında çalgı aletlerinin isimleri genellikle “melâhî” kelimesiyle ifade edilmiştir. Vurmali çalguların ise “kûb” olarak adlandırılmış olduğu bilgisini vermektedir.⁶³⁰

A- VURMALI ÇALGULARIN SINIFLANDIRILMASI

Kerimov, Fârâbî'nin sesin uzamasına göre yapmış olduğu sınıflandırmada vurmali çalgular uzun süreli ses üretmediklerinden dolayı insan sesi, rebâb, üflemeli çalgular ve telli çalgılardan sonra düşündüğünü belirtir.⁶³¹

Batıda kaynaklarında da vurmali çalguların sınıflandırılması telli ve üflemeli çalgulara nispeten daha basit şekilde yapılmıştır. François-Auguste Gevaert (ö.1908) vurmali çalguları melodi üretmekten yoksun, sadece ritme enerji ve parlaklık katmak amacıyla kullanıldığını düşünmektedir.⁶³²

Avusturyalı müzikolog Erich von Hornbostel ve Alman müzikolog Curt Sachs tarafından geliştirilen *Hornbostel-Sachs* sınıflandırma sisteminde vurmali çalgular;

1. Idiophones (Autophones) / Kendi sesliler (Vurmaliılar, titreştirmeliler ve sürtmeliler) (Zil, ksilofon vb.)
2. Membranophones / Deri / Zar sesliler (Davullar, sürtmeli davullar ve mirlitonlar) içinde yer almaktadır⁶³³

⁶²⁹ Erbil Göktaş, “Dünya’da ve Türkiye’de Vurmali Çalgular”, *Güzel Sanatlar Enst. Dergisi*, 1998, sy. 4, s.67

⁶³⁰ Apaydın, XXXI, 262

⁶³¹ Kerimov, s.83

⁶³² Kerimov, s.143

⁶³³ Picken s.xviii-xxiii

İdiofon yani kendi tınlayanlar sınıflandırmasında telli ve nefesli çalgıların yanı sıra vurmali çalgılar da bulunmaktadır.

Vurarak çalınan idiofon türü çalgılar:

- Direkt vurarak çalınanlar
- Endirekt vurarak çalınanlar

Membranofon (membranlı çalgılar, üzerine gergin çekilmiş zar veya derinin titreştirilmesiyle ses elde edilen çalgılar); genellikle davulları temsil etmektedir. Bunlar:

- a- Membrana el veya bir nesne vurarak çalınanlar
 - Direkt vurarak çalınanlar
 - Sallayarak çalınanlar
- b- Çekerek çalınanlar (membrana bağlı bir teli çekerek)
- c- Membranı el veya bir nesne sürterek çalınanlar
 - Tokmakla sürtülen davullar
 - Telle sürtülen davullar
 - Elle sürtülen davullar
- d- Vızıldayan membranlar⁶³⁴

Ayrıca vurmali çalgılar;

1. Perdeleri belirli olmayan ve tek ses verenler; mesela, trampet, dümbelek, davul vs.
2. Belirli sesleri perdeleri olarak çıkarabilenler; mesela, vibrafon, ksilafon, marimba olarak sınıflandırılmıştır.⁶³⁵

XV. yüzyıl edvâr kitaplarına baktığımızda ilk defa vurmali çalgıları sınıflandırma içerisine dâhil eden kişi Merâğî'dir. Daha sonra oğlu Abdülaziz b. Merâğî ve torunu Mahmud b. Abdülaziz'de eserlerinde onlar da vurmali çalgıları ayrı bir sınıf içinde göstermişlerdir.

Merâğî vurmali çalgıları "Kâseli ve Vurmali" başlığı altında anlatmış ve bu çalgıların adlarını şöyle sıralamıştır: "Sâz-ı kâsât", "Sâz-ı tâsât" ve "Sâz-ı elvâh-ı fûlad". Bu çalgıların

⁶³⁴ Kerimov, s.168-169

⁶³⁵ Gökteş, sy. 4, s.66-71

başka türlerini de yapmak mümkünse de kullanılan tanınmış geçerli çalgıların bunlar olduğunu belirtmiştir. Melodilerin te'lifinde ise tasların hükmünün, kâseliler hükmündedir.⁶³⁶ Lâdikli de telli ve nefesli olmak üzere iki gruba ayrılan sazlara, kâsât (bakır zilliler) ve gas'âtdır ve vurmali çalgıların eklendiğini söylemekle yetinmiş, bu sazların açıklamalarının Abdülkadir hocanın eserlerinde zaten yer aldığını ve ayrıntıya girmenin gereksiz olduğunu belirtmiştir.⁶³⁷

Bu dönemde diğer edvâr kitaplarında vurmali çalgılar konusunda özellikle bir bölüm ayrılmadığı ancak farklı bölümler içerisinde vurmali çalgılarla alakalı bazı ifadeler kullanıldığı tespit edilmiştir. Meselâ edvâr kitaplarının ikâ konusu ele alınırken “*parmak uçlarıyla usûl vurma; parmak ucu ve elle vurma; hınsır, bınsır, vustâ, sebbâbe parmakları ile vurma; avuç içi ile vurma; beş parmakla vurma; avuç içi ile sağ elle, başka bir deviri sol elle vurma*” gibi ifadelerin yer aldığı görülmektedir.⁶³⁸ Ayrıca çalgıların tizlik ve pestlik konularının anlatıldığı bölümlerde özellikle Merâğî'nin vurmali çalgılar içinde ele aldığı taslar, kâseler ve bunlara benzer malzemelerin tizlik ve pestlikleri anlatılmıştır.

Merâğî ve Şükrullah mahir kimselerin davul ve benzeri âletlere vurmasıyla oluşan bir zamandan daha az olan vuruşlara “ter'id” yani az güreleme ve “tad'îf” yani çok güreleme olduğunu bildirmiştir. Meselâ, dilin çarpmasından, hareketin hızlılığından dolayı bu zamanlara ter'id (az güreleme) ve tad'if (çok güreleme) adları verilmiştir.⁶³⁹

B- VURMALI ÇALGILARDA TİZLİK VE PESTLİK SEBEPLERİ

Vurmali çalgılarda genel anlamda vurulan âletin dayanımı tizliğin sebebi, tersi ise pestliğin sebebi olduğu söylenmiştir.⁶⁴⁰

Vurmali çalgılar içinde *kâseler*'de tizlik ve pestlik sebepleri şu şekilde açıklanmıştır: Doluluk, incelik, büyüklük/genişlik pestliğin sebepleri; bunun tersi olan boşluk, kalınlık, küçüklük ise tizliğin sebepleridir. Tasların hükmü de böyledir. Bu bilgileri Merâğî kendi tecrübesiyle ortaya çıkardığını, kendi zamanında ne bir kimseden gördüğünü ne de

⁶³⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.217-224

⁶³⁷ Tekin, s.174

⁶³⁸ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.182-183; Tekin, s.234, 241; Çakır, s.98-100

⁶³⁹ Karabaşoğlu, s.192; Kolukırık, s.309

⁶⁴⁰ Kolukırık, s.185

duyduğunu söyler. *Topraktan yapılan testi ve fıçılar*'da ise kâselerin tersi durum ortaya çıkmaktadır. Su doldurulduğu zaman sesleri tizleşmekte, tamamen su ile dolu oldukları zaman ise sesleri hiç çıkmamaktadır.⁶⁴¹

C- VURMALI ÇALGILAR

1- Kâseler, Taslar ve Levhalar

Kâseler, taslar ve levhâlar da mutlak sazlardandır. Kâseler ve taslar çelikten yapılmalıdır.⁶⁴²

a- Kâseler veya Sâz-ı Kâsât

Bardakçı, Merâğî'nin icadı olan bu çalgının ilk kez 1378 yılında Erdebil'de Safevilerin ikinci şeyhi Sadreddin'in huzurunda çalındığını *Fevaid'i Aşere* adlı eserden aktarmıştır. Bu çalgı ile ilgili küçük farklılıklarla birlikte iki çizim bulunmaktadır. Kâselerden ve taslardan meydana gelmiş ve zahmelerle vurularak icra edilen bu çalgı, çift olarak üç sıra kâseden meydana gelmiştir. İlk sırada *yegâh-nevâ* oktavı içerisindeki on sekiz sestem on beşini verebilecek yirmi iki kâse, ikinci sırada *yegâh-tiz nevâ* seslerini verebilecek otuz altı kâse bulunmaktadır. Üçüncü sırada on sekiz kâse ile *yegâh-tiz nevâ* arasındaki sesler ortaya çıkmaktadır.⁶⁴³ Bu sazın çizimine, bizimde çalışmamızda kullandığımız Karabaşoğlu'nun incelediği *Makasîdü'l-Elhân*'ın Topkapı Sarayı Müzesi nüshasında rastlanmamıştır.

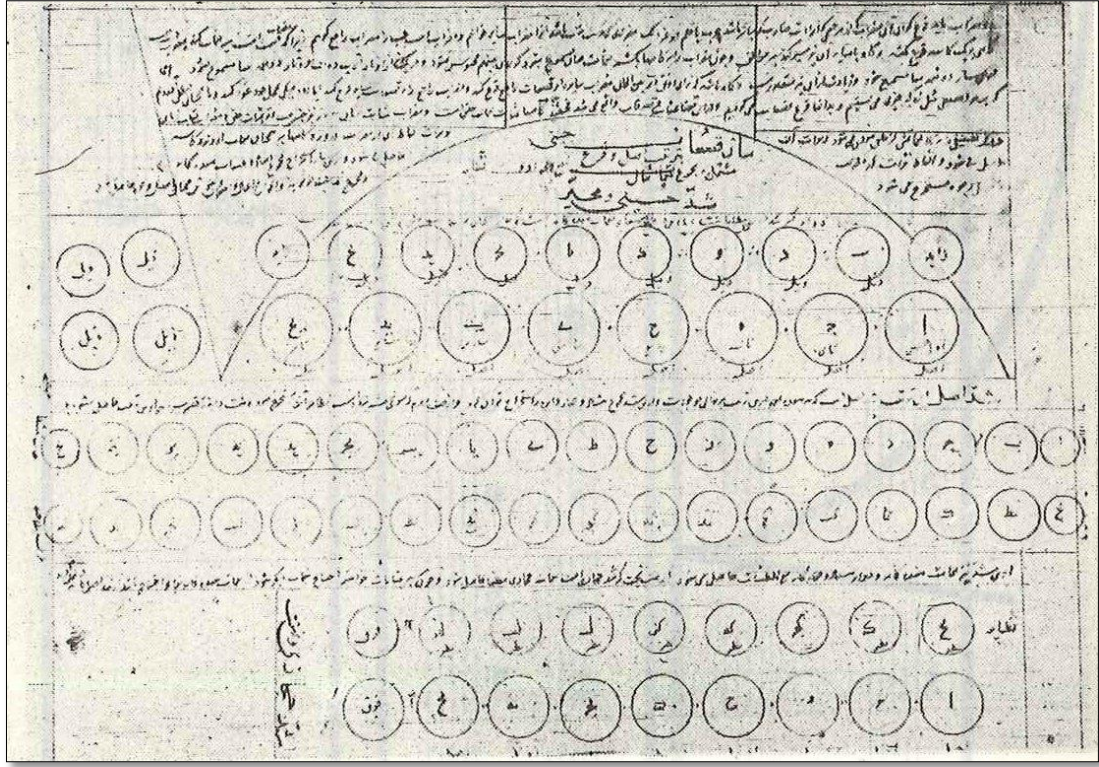
Kâseleri Abdülaziz B. Merâğî *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde babasının icat ettiğini söyler. Her kâseden bir nağme meydana gelir. Kural şudur ki büyük kâsenin nağmesi pesttir. Boş kâsenin durumu ise tizlik ve pestik sebepleri bölümünde açıklanmıştır. Bu sazdan tür, devir ve devir tabakalarındaki nağme toplulukları kolaylıkla elde edilir. Âd-i kâminden elde edilen çıkarılması zor tasniflerin de bu sazdan elde edilmesi mümkündür. Nağmeler kâselere ağaçtan yapılmış iki çubukla vurularak elde edilir. Sağ eldeki çubuk sâyir çubuğu, sol eldeki çubuk râci'(dönüş) çubuğudur. Çubuklar mızrap gibi düşünülmelidir.⁶⁴⁴

⁶⁴¹ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.99,224; Karabaşoğlu, s.109, 221, 228; Kolukırık, s.186; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.97, 180; Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsîka*, s.205-206; Kanık, s.41

⁶⁴² Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.224; Karabaşoğlu, s.221, 228

⁶⁴³ Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.108

⁶⁴⁴ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.180



Şekil LVII- Şâz-ı Kâsât, *Makasidü'l-Elhân* hatime ve *Fevaid'i Aşere*⁶⁴⁵

b- Şâz-ı Kâsât-ı Çînî

Merâğî'nin torunu Mahmud B. Abdülaziz de *Makasidü'l-Edvâr* adlı eserinde “şâz-ı çînî” adlı sazın varlığından bahsetmektedir. Ancak Mahmud B. Abdülaziz'in dedesinin eserlerindeki kâselerin çizimden farklı olarak, bu sazın iki sıra tekli kâseler olarak çizdiği görülmektedir. Mahmud b. Abdülaziz'in dedesinin şâz-ı çînîsinden daha farklı bir saz icat ettiğini söylemiş olsa da aslında dedesinin icat ettiği sazın biraz daha geliştirilmiş şekli olduğu anlaşılmaktadır.

Kanık yapmış olduğu çalışmada Mahmud b. Abdülaziz'in bununla ilgili yaptığı açıklamayı şöyle aktarmıştır:

“...Allah'ın varlığına yemin olsun ki, ben bu enstrümanı yani *şâz-ı çînî*'yi daha önce ne bir kimseden gördüm ne de işittim. Gerçi Kemâlüddin Abdülkâdir-i merhûmun telif ettiği

⁶⁴⁵ Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.108

*bir sâz-ı çînî vardır, ama bu konuda kimsenin bilgisi yoktu ve kimse de bunu bilmiyordu, dolayısıyla o mensuh olmuş yani onun hükmü kalkmış, unutulup gitmişti ve çok eskilerde kalmıştı”.*⁶⁴⁶

Ayrıca makamları, avâzeleri ve şûbeleri bu çalgı ile çıkardığını ekler:

“...zayıf ve fakir bir zat olan ben, o sazı Allah’ın yardımıyla, ilmî ve amelî bir gayretle icra etmeye çalıştım ve bu konuları yeniden ele aldım, bütün makamları, avâzeleri ve şûbeleri ondan çıkarttım”.

Bu çalgı ilgili bir de şu şiiri yazmıştır:

*Sâz-ı çînî ki münzevi idi, gözlerden ırak idi,
Sanat yardımıyla onu bulmak bana nasib oldu.
Devirler ilmi, saz ilmi ve usûl ilmi,
Üstatlar nezdinde bana rehber oldu.*

Yine müellife ait bir diğer şiir:

Şiir ve tasnif, sarf ve nahiv, kelâm

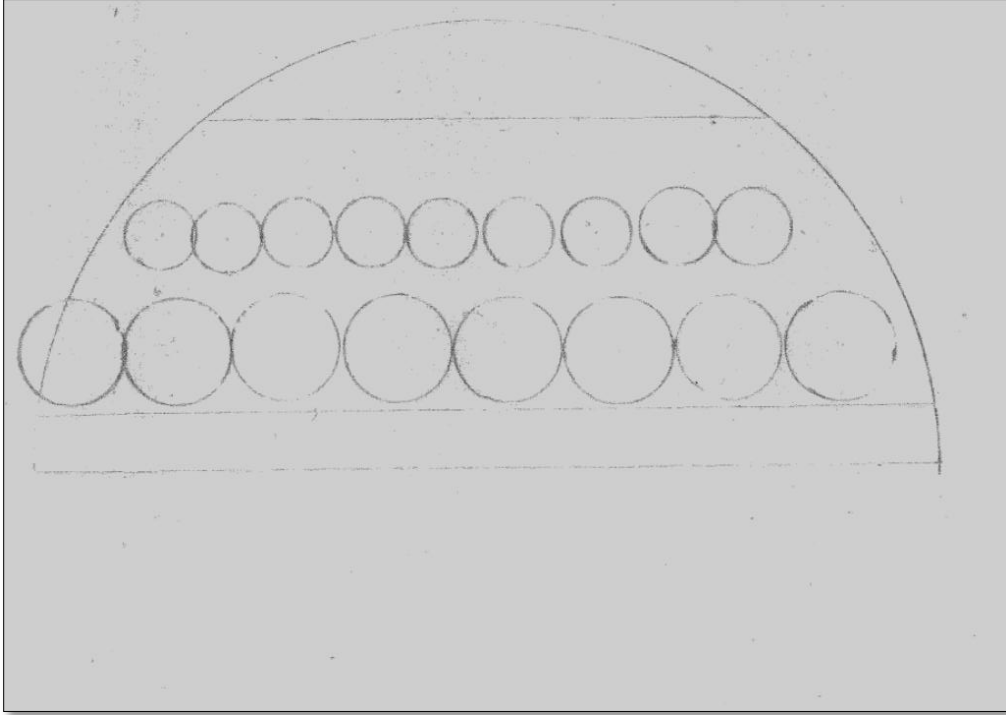
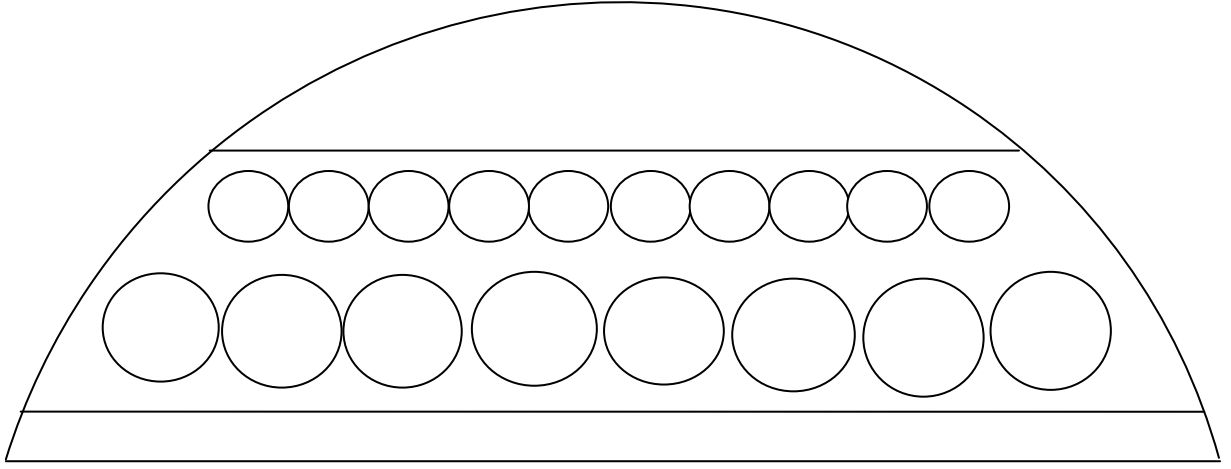
*Hazret-i Dâver’den (Yüce Allah’tan) bana nasip oldu*⁶⁴⁷

*Makâsidü’l-Edvâr’ın son sayfalarında şedd-i hüseyinî ve muhayyer makamları, ayrıca şedd-i nühuft ile şeddi hicâzî makamları sâz-ı kâsât-ı çînî üzerinde uygulanarak gösterilmiştir.*⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ Kanık, s.114-115

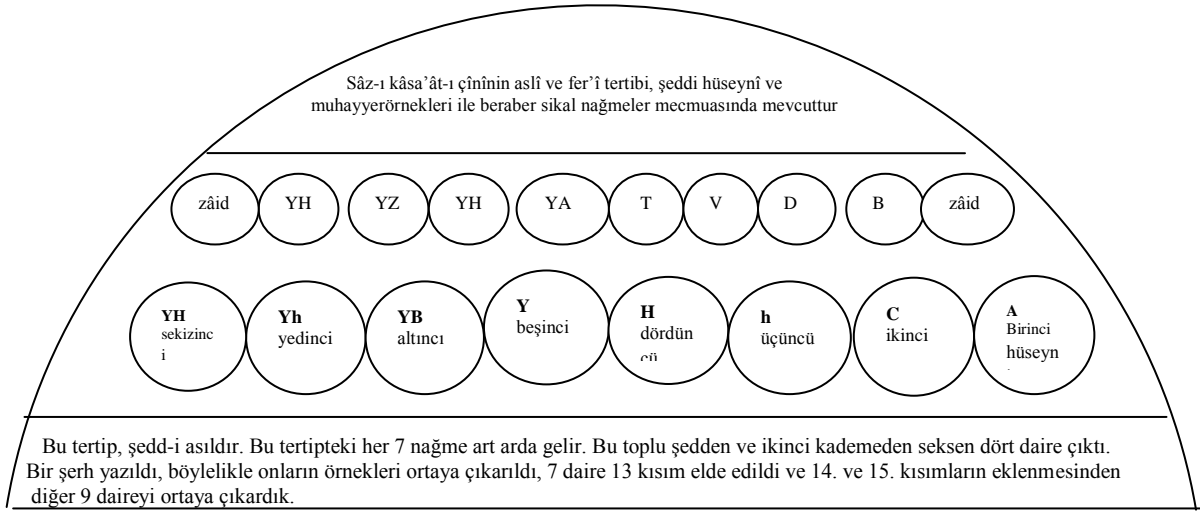
⁶⁴⁷ Kanık, s.29-30

⁶⁴⁸ Kanık, s.115-116

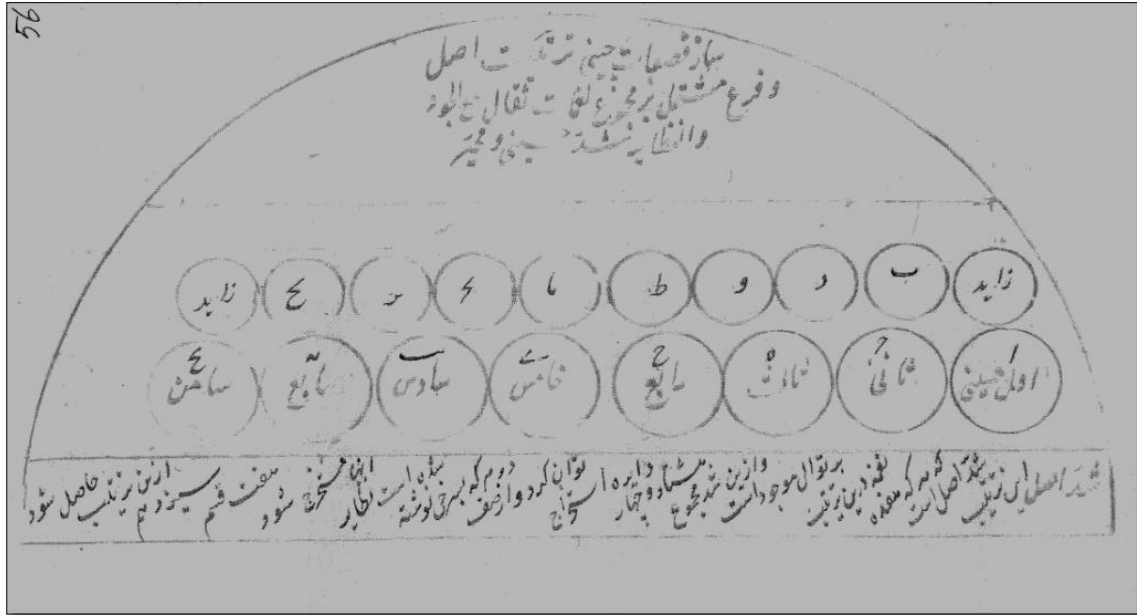


Şekil LVIII- Sâz-1 Kâsât-1 Çini⁶⁴⁹

⁶⁴⁹ Kanık, s.114



Şekil LIX- Sâz-ı Kâsât-ı Çîni⁶⁵⁰



Şekil LX- Sâz-ı Kâsât-ı Çîni⁶⁵¹

⁶⁵⁰ Kanık, s.115

⁶⁵¹ Kanık, s.115

c- Çelik Levhalar veya Sâz-ı Elvâh-ı Fülâd

Edvâr kitaplarındaki anlatımlara dayanarak, sâz-ı elvâh'ın vurmali çalgılar sınıflandırmasında bugünkü "ksilofon"un atası sayılan bir çalgı türü olduğu anlaşılmıştır. Kaynaklar da XV. yüzyılda Güney Asya'da ksilofona benzer bir çalgı kullanıldığı da belirtilmektedir. Ksilofon, küçükten büyüğe uzayan yan yana uzanan levhalara tokmakla vurularak çalınmaktadır ve XVI. yüzyıldan sonra müzik aletleri arasında sayılmıştır.⁶⁵² İcat eden kişi hakkında bilgi verilmese de aslında bu kişinin Merâğî olduğunu söyleyenler vardır.⁶⁵³ Ancak İbn Sînâ *Kitâbü 'ş-Şifâsı'*nda da yine buna benzer sopalarla vurularak çalınan "sanc" (*ksilofon-xylophone*) adlı bir çalgının adını vermektedir.⁶⁵⁴ Böylelikle Merâğî'den daha önce de buna benzer müzik aleti çalındığı görülmektedir.

Murat Bardakçı eserinde sâz-ı elvâh'ın *Fevaid-i Aşere*'deki basit ve eksik bir çizimine yer vermiştir. *Makasidü'l-Elhân* Rauf Yektâ Bey nüshasında ise çizimin üzerindeki açıklamalar okunmayacak şekilde tahrip olduğunu yine Bardakçı bildirmiştir.⁶⁵⁵

Merâğî'nin *Câmiü'l-Elhân* ve Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-Edvâr*'ında bu saza ve bu sazdan melodinin nasıl çıkarılacağına dair bilgiler bulunmaktadır.⁶⁵⁶

XV. yüzyılda kullanılmış olan bu çalgı şöyle anlatılmıştır: Melodilerin te'lifinde taslar ve levhaların hükmü, kâseliler hükmündedir ve bunların aralıkları farklıdır. Bazısı küçük, bazısı büyük bazısı da orta büyüklüktedir. Levhaların yapımında dört tane ağaçtan kol yontulduktan sonra ses sayısınca levha yapılır. Her levhanın bir başına iki, diğer başına bir delik açılır. Bu deliklerden iplikler geçirilerek levhalar havada sallanır. Bunlar bir cisme çarptırılarak melodiler çıkarılır.⁶⁵⁷

Daha sonraki dönemde Merâğî'nin oğlu olan Abdülaziz B. Merâğî *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde bu saz ile ilgili şu bilgileri vermiştir: İki levha arasına yan yana birbirine yakın levhalar koyulur. İki baştaki levhalar delinir ve teller bağlanır. Bu şekilde çarpmaya karşı dayanıklılık arttırılır. Uygun bir cisimle icrâcının isteğine göre levhaya vurularak ses çıkarılır.

⁶⁵² Göktaş, sy. 4, s.77

⁶⁵³ Kerimov, s.95, 96

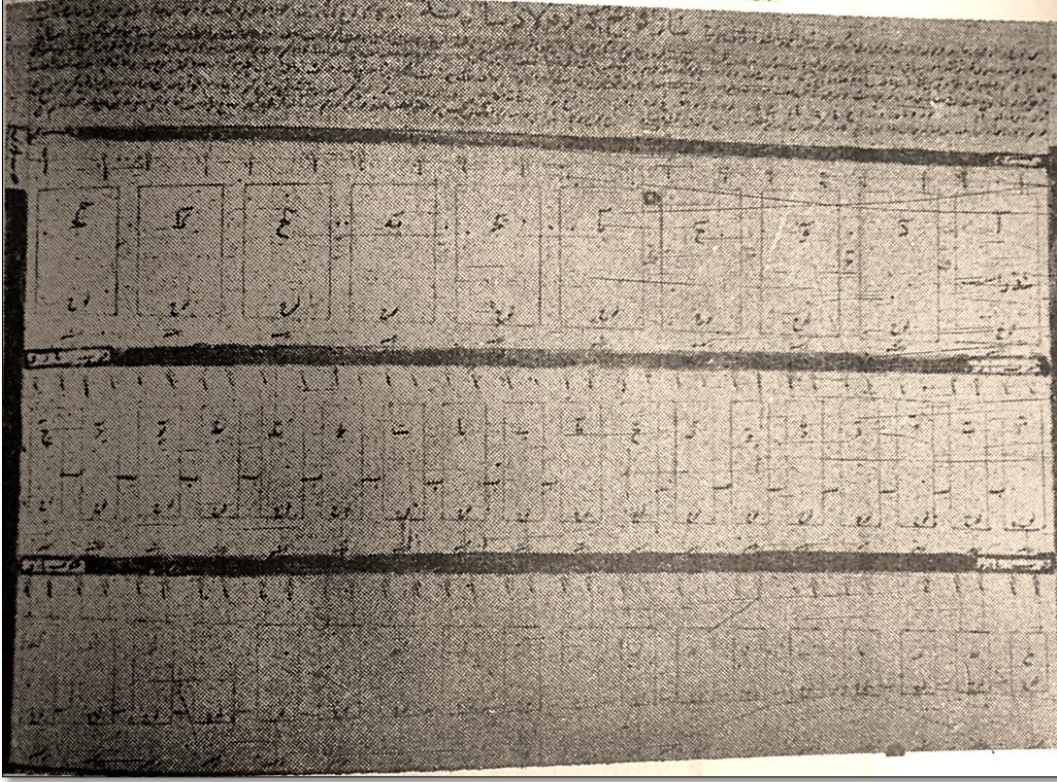
⁶⁵⁴ Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü 'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.185

⁶⁵⁵ Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.113

⁶⁵⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.97, 224-225; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.180

⁶⁵⁷ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.97, 224-225

On yedi aralıklı nağmelerin bulunduğu yere göre otuz beş levha yerleştirilir. Bu sazda nağme toplulukları, devir ve tasniflerin kolay ve yumuşak bir şekilde çıkarılması mümkündür. Tas, kâse ve çelik levhalar nağmelerin sayısındadır. Melodilerin çıkarılması çok kolaydır.⁶⁵⁸



Şekil LXI- Sâz-ı Elvâh-ı Fülâd, (*Makasidü'l-Elhân, Fevaidi Aşere*)⁶⁵⁹



Xsilofon



Vibrafon



Marimba

Şekil LXII- Günümüzde kullanılan Xsilofon ve benzeri çalgılar⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.180

⁶⁵⁹ Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.113

2- Tabl ve Def

Ögel'e göre "davul" kelimesi Türkçe'ye çok erken çağlarda girmiştir. XI. yüzyıl sonlarında Kaşgarlı Mahmud, davul'dan bahsetmiştir. Ancak onun söylediği davul türü daha çok av kuşlarını çağırmakta kullanılan "davulbâz" denilen küçük davullardır. Farmer'ın bahsettiği orta boy davullar ise davulun Arapçadaki karşılığı olan *tabl*'dir.⁶⁶¹ Farsça *duhul* olarak da bilinir.

Davul Türkler arasında eski zamanlardan günümüze rağbet görmüş vurmali bir çalgı türüdür. Hatta Türkler'in sembolü olduğu da söylenebilir. Halk arasında ve farklı toplumsal ortamlarda vazife görmüştür. Şamanizmde saz şairlerini vecde getirmiş, savaşa çağırma kullanılmıştır. Halk eğlencelerinde ve hatta İslamiyetten sonra dini ayinlerde yer almıştır. Aynı zamanda davul mehter takımının da vazgeçilmez çalgısı olmuştur.

Davul silindir şeklinde bir kasnak, bu kasnağın iki tarafına gerilen deri, deriyi sıkıştırmak için bir çember ve kasnağı saran ipten meydana gelir. Kasnak en iyi ceviz ağacından yapılır. Bunun dışında genellikle çam, gökçe ağaç, köknar, ıhlamur ağacı kullanılır. Üzerine gerilen deri dana, yoksa koyun ve keçi derisindedir. Deriler iyice pişirilmelidir. Yaşken iyice gerilen deri kuruyuncaya kadar yumuşak kalması ve çatlamaması için birkaç defa susam yağı veya zeytinyağı ile yağlanması gerekir.⁶⁶²

Türkler, XI. yüzyıldan itibaren Anadolu'ya yerleşmeye başlamaları ve Selçukluların 1071'den sonra Anadolu'ya egemen olmalarıyla tarihsel ve kültürel sentez yaratmaya başlamışlardır. Asya kültürünün Anadolu'ya taşınması kapsamında en belirgin katkı, Asya çalgılarından oluşan "askeri müzik" geleneğidir. Selçuklularda "tâblhâneler" olarak geçen askeri müzik toplulukları daha sonraları Osmanlılarda "mehterhâne" adını almıştır. Tâblhânelerin Selçuklularda profesyonel müzikçi yetiştiren ilk müzik okulları işlevinde olduğu bilinmektedir.⁶⁶³ Tâblhâne aynı zamanda büyük davulları için kullanılan bir tabirdir.⁶⁶⁴ Davul, zurna, nakkâre ve nefirden meydana gelmiş olan takıma Selçuklularda "nevbet (nöbet)

⁶⁶⁰ <http://www.do-re.com.tr/K712,kromatik-perkusyonlar.htm>, (Erişim Tarihi: 14.01.2015)

⁶⁶¹ Ögel, VIII, 195

⁶⁶² Usbeck, sy.245, s.27

⁶⁶³ Ahmet Say, *Türkiye'nin Müzik Atlası*, İstanbul 1998, s.15-16

⁶⁶⁴ Nebi Bozkurt, "Davul", *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 1994, IX, 54

takımı” adı verilmiştir.⁶⁶⁵ “Nebet çalmak” veya “nebet vurmak” belli zamanlarda topluca icra edilen bir nevi askeri musiki konserleridir. II. Bayezid Hân, Edirne Külliyesi Vakfiyesinde mehterhâne olduğunu bildirmektedir.⁶⁶⁶ Fatih Sultan Mehmed İstanbul’un fethi sırasında surlardan içeri girerken zurna ve davulla cenk havası çaldırılmıştır.⁶⁶⁷ XV. yüzyılda Rumeli, Bosna, Sarayova, Tımişvar Osmanlı’nın eline geçmiştir. Bu savaşlar esnasında oluşturulmuş olan “sâzendegân-ı kopuzcuyân” takımı savaşan askerlerin morallerini yüksek tutmak için destanlar ve türküler söyleyen saz şairlerinden meydana gelmiştir.⁶⁶⁸ XVI. yüzyılda kullanılan deflerin tamamı ayı oynatılan çalınan hariç zilli def’dir. Def dansa, hokkabazlara, lûbetbazlara, canbazlara eşlik etmiştir.⁶⁶⁹

XV. yüzyıl edvâr kitaplarına baktığımızda bu kadar önemli sayılan davul ve def’in ayrıntılarıyla anlatılmadığı, sadece zaman zaman adlarının geçtiği görülmüştür. Vurmalı sazların bu dönemde bu kadar önemli ve def, tabl, kös, nakkara gibi savaşta dolayısıyla mehterde çalınan sazlar olmasına rağmen bu sazlarla ilgili ayrıntılı bilginin XV. yüzyıl edvâr kitaplarında neden yer almadığı bilinmemektedir.

Çelik’in çalıştığı Hızır B. Abdullah’ın *Kitabü’l-Edvâr*’ında ve Pekşen’in çalıştığı Ladikli’nin *Zeynü’l-Elhân*’ında “eli ele urmak” gibi ya “eli defe urmak”, “bir nesne-i table urmak”, “kös”, “sagîr tablek” gibi ifadeler sadece konu içerisinde yer almaktadır. Çalınış, yapılışı vs. hakkında bilgi ise bulunmamaktadır.⁶⁷⁰

⁶⁶⁵ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti Teşkilâtına Medhal*, İstanbul, 1941, s.146; Ahmet Tezbaşar,, *Mehter Tarihi, Teşkilatı ve Marşları*, İstanbul 1975, s.17

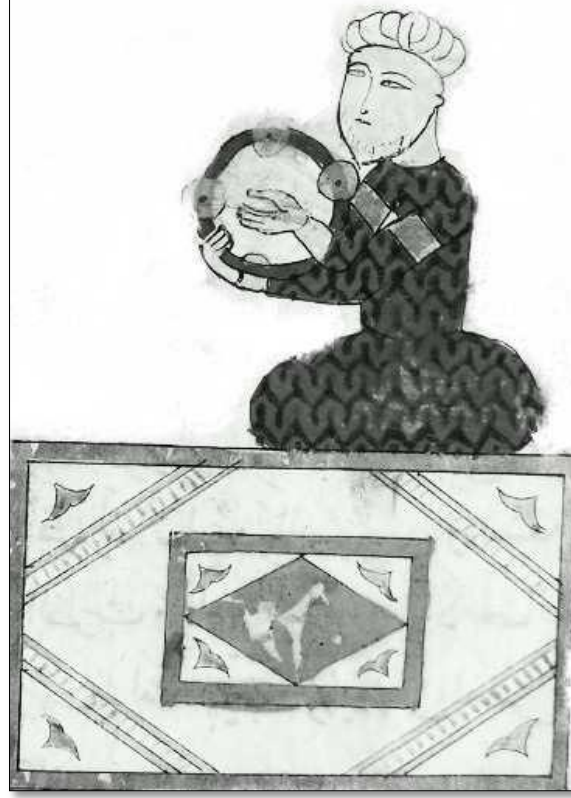
⁶⁶⁶ Ratıp Kazancıgil, Edirne Sultân II. Bayezid Külliyesi, Türk Kütüphaneciler Derneği Yay., Edirne 1994, s.86-87

⁶⁶⁷ Erendil, s.4,11

⁶⁶⁸ Uslu, *Fatih Sultan Mehmed Döneminde Mûsikî ve Mecmûa-i Güfte*, s.50

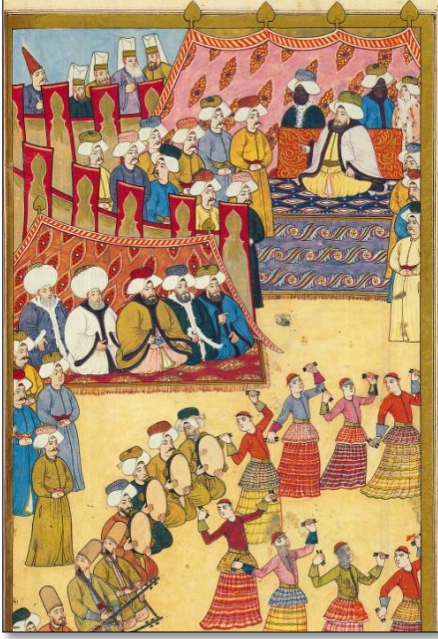
⁶⁶⁹ Pekin, “Sûrnâmenin Müziği, 16. yüzyılda Osmanlı’da Çalgılar”, sy.1, 2003, s.79-80

⁶⁷⁰ Çelik, s.177-178, 185; Pekşen, s.67



Şekil LXIII- *Keşfü'l-Hümûm* adlı eserde Def⁶⁷¹

⁶⁷¹ Tıraşçı, s.167



Şekil LXIV- *Surnâme-i Vehbî* adlı eserde Bendir-Def çalan sâzendeler⁶⁷²



Şekil LXV- *Surnâme-i Vehbî* adlı eserde Küçük Davul çalan cambazlar⁶⁷³

⁶⁷² Atıl, s.177

⁶⁷³ Atıl, s.192

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

XV. YÜZYILDA SOSYAL HAYATTA ÇALGILAR

I- HİKÂYELERDE ve RİVÂYETLERDE ÇALGILAR

Farklı âlimler tarafından müziğin icadı ile ilgili farklı teoriler ortaya atılmıştır. Bu teorilere göre müzik filozof *Herder*'e (ö.1803) göre dilden, biyolog *Darwin*'e (ö.1882) göre hayvan seslerinden ve özellikle kuş seslerinden, filozof *Stumpf*'a (ö.1936) göre insanların birbirine seslenmesinden, filozof *Spencer*'a (ö.1903) göre insanların birbiriyle kurduğu duygusal ilişkilerden kaynaklanmış veya esinlenerek doğmuştur.⁶⁷⁴

Müzikle ilgili mitolojide yer alan bazı hikâyeler aynı zamanda edvâr kitaplarında da yer bulmuştur. Çelik'in çalışmış olduğu Hızı B. Abdullah'ın *Kitabü'l-Edvâr* adlı eserinde de aktarıldığı gibi bu hikâyelerden en meşhuru müziğin icadı hakkında yazılmış olan mitolojik hikâyedir. Bu hikâyenin anlatıldığı zaman dilimi Selçuklulara kadar uzanır. Hikâyeye göre:

*“Hindistan'da dev bir anka kuşu varmış. Bu kuşun adına “Kaknüs” derlermiş. Ormanın derinliklerinde yaşarmış. Gagasında yüz delik bulunurmuş. Hiç eşi yokmuş. Bir eş bulmak ümidiyle tatlı tatlı ötermiş. Gagasındaki bu deliklerden çıkardığı ötüşlerin/nağmelerin etkisine gelen diğer küçük kuşları yiyerek beslenirmiş. Çok uzun yıllar yaşar, öleceği zaman ötmesi çoğalır, sonra birden alev alır ve kül olurmuş. Küllerden yeni bir yavru kaknüs kuşu doğarmış. Bu kuşu merak eden bir filozof, uzun arayışlar sonunda onu bir ormanda bulmuş ve günlerce onu izleyip nağmelerini dinleyerek müziği icat etmiş.”*⁶⁷⁵

Akdoğan tarafından aktarılan müziğin ve çalgıların icadı ile ilgili bir diğer hikâye'de, mûsikî ilmini ortaya koyanların başında gelen Hz. Süleyman (a.s.)'in öğrencisi Pythagoras'a (M.Ö.V. yüzyıl) aittir.

“Pythagoras arka arkaya üç gece rüyasında bir şahsın kalk, filan denizin sahiline git ve bir ilim tahsil et dediğini görür. O gecelerin her birinden sonraki gün, adı geçen sahile gider, bekler ancak ilim öğrenecek kimseyi, göremez. Ancak burada çekiçlerini demirler üzerine ahenkli şekilde vuran demirciler olduğuna dikkat eder ve bu ahenk üzerine

⁶⁷⁴ Say, s.24

⁶⁷⁵ Çelik, s.270; Uslu, “Harry Potter'in Anka Kuşu veya Müziğin Kuşu Kaknüs”, s.48

düşünmeye başlar. Eve dönünce sesler arasındaki ilginin çeşitlerini araştırmaya başlar. Bunun üzerine bir müzik aleti yapar ve onun üzerine ipek iplik gerer. Bu aletle insanları ahiret işlerine teşvik etmek için Allah'ın birliği konusunda kasîdeler okur. Böylelikle birçok kişi dünyaya sırt çevirip ahirete yönelir. Daha sonra bu alet çok üstün bir değer kazanır.”

Aristotles'e kadar bu alet üzerinde düşünülmüş, yapımı tekrarlanmış ve çoğalmıştır. Aristotles bu aleti geliştirerek Yunanlıların ve Rum'un müzik aleti olan *organon*'u icat etmiştir. Pythagoras mûsikî ilminin kaidelerini ortaya koymuş ve bu kaidelerin bütününe *Pythagoras Eski Mûsikî Kanunu* adı verilmiştir. Şirvanî Pythagoras'ın bu ilmi ortaya çıkarmasının sebebinin ruhları birbirine alıştırmak ve nefisleri mukaddes âlemi sevdirmektir, yoksa sadece eğlenmek ve coşmak için değildir. Nefiste güzel nağmeler neş'e meydana getirir. Yüce âlemin yakınlığını düşünerek, vücudunu harekete geçirir. Böylece döneceği yere ve kaynağına meyleder. Mûsikînin pesliği ise cezbeyle gelmeyi ve ayağa kalkmayı engeller. Mûsikî dinleme anında ruhun bedenden ayrılması hali de olabilir.⁶⁷⁶

XV. yüzyıl edvâr kitaplarında anlatılan bu hikâyenin daha sonraki dönemlerde yazılmış olan mûsikî kaynaklarında da yer bulduğu görülmüştür. Meselâ, Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi'nin (ö.1801) müzikle tedavi konusunda yazmış olduğu *Mûsikî Risâlesi*'nde de aynı hikâyeye anlatılmıştır.⁶⁷⁷

İlk ud, davul, tanbur, ney, nây-ı sefidi ve diğer üflemeli çalgıların icat edilmesi ile ilgili Sezikli, Karabaşoğlu ve Ferdi Koç'un da çalışmalarında yer verdikleri hikâyeye şöyle anlatılır:

“Eşsiz olan yaratıcı Allah'ın emriyle Âdem (a.s.) bedenine ruh üflendiğinde sûreti ortaya çıktı. Nabzı hareket etmeye başladı ve daha sonra seslerden nağmeler tertip edildi. Nabzın hareketleri arasındaki zamanlar birbirine eşit olup bu işin ehli buna usûl adını vermiştir. Âdem'den sonra Şît'in de güzel sesi vardı. Lamek bin Kâbil bin Âdem (a.s.) udu icat etmiştir. Çok uzun yaşamış olan Lamek'in, elli karısı olmasına rağmen çocuğu olmuyordu. Ömrünün son zamanları iki kız çocuğu dünyaya geldi. Birinin adını Salâ diğerinin adını ise Bam koydu. Ölmeden önce bir de oğlu oldu ama beş yaşındayken öldü. Lamek onun için hiç kimsenin ağlamadığı kadar ağlayıp sızladı. Sanki Âdem Aleyhisselâm'ın Cennetten çıkarıldığındaki ağlaması kadardı. Sonra Lamek oğlunun cesedini her zaman

⁶⁷⁶ Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsîka*, s.194-195; Tekin, s.55-56

⁶⁷⁷ Ahmet Hakkı Turabi, *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi*, s.95-96

gözünün önünde kalması için ağaca astı. Zamanla et ve kemikleri diz, bacak ve parmaklara kadar birbirinden ayrılıp yere düştüler. Asılan ağaçtan bir parçayı alarak oğlu olarak tasavvur etti ve atın kıllarını tel şeklinde ona bağladı. Bunlara parmağıyla dokunup ağlamaya devam etti. Ömrünün sonuna kadar ağıtlar yakıp yas tuttu. Salâ adlı kızı kullanılan ilk davulu, Tanburu ise ilk olarak Lut kavmi icat etmiştir. Genç erkekler Tanburla kandırılmıştır. Ney ve diğer üflemlerli sazları İsrâiloğulları icat etmiştir. Hz. Davud (a.s.)'un gırtlığının şeklinde yapmışlardır. Çünkü o mucizevî güzel bir sese sahipti. Nây-ı sefidî Kürtler icat etmiştir. Kürtler koyunları dağıldığı zaman nây-ı sefidin sesiyle koyunlarını topluyordu. İskender-i Zülkarneyn de bu işin ilim ve icrâsında mâhirdi.”⁶⁷⁸

Ney'in ortaya çıkması hikâyesi de şöyledir:

“Allah, Âdem (a.s.) kalıbını yarattıktan sonra ruha Âdem (a.s.)'in vücuduna gir diye emreder. Ruh girmeye korkar. O zaman Allah (c.c.), Cebrâil (a.s.)'e “koşney'i” (çifte ney) cennetten getir ve çal diye emreder. Bu yüce emir üzerine Cebrâil (a.s.) cennetten getirdiği çifte ney'i çalınca mest olan ruh bedene girer.” Bu efsaneye göre ilk çalgı koşney (çifte ney), ilk çalgı çalan Cebrâil (a.s.)'dir.⁶⁷⁹ “Koşney” veya “koşnây”, Özbek çalgılarının en ilkel şekli olan bir saz olup, iki kamışın yan yana bağlanmasından meydana gelmiştir. Yanık bir sesi vardır.”⁶⁸⁰

Uygun'un çalışması olan Kadızâde Tirevî *Mûsikî Risâlesi*'nde mûsikînin tesiri konusu iki deve hikâyesi ile açıklanmaktadır. Bu iki hikâyeden ilki Mısır'da geçmektedir. Halife huzurunda ezanın makâmı okunması konusundan yapılan tartışma anlatılmıştır. Bu hikâyede Nasreddîn Fârâbî, Kemâleddîn Buhârî ve İbn Sînâ aynı toplantıda bulunmaktadır. Hikâye şöyledir:

“Toplantıya deve getirilir. Üç gün, üç gece aç ve susuz bırakılan bu devenin önüne yem ve su konulur. Deve hemen yem ve suya atılır. Daha sonra Fârâbî bir köşeden güzel sesi ile şarkı söylemeye başlar. Deve bu sesi işitince başını kaldırır ve biraz dikilir. Yemi ve suyu bir kenara bırakıp bu sesi dinlemeye koyulur ve gözlerinden yaş gelir. Şeyh Fârâbî şarkı söylemeyi bıraktıkça deve yine yem ve su ile meşgul olur. Şeyh şarkı söylemeye başlayınca tekrar yem ve sudan kendini çeker. Üç kez aynı şey tekrarlanır ve aynı olay gerçekleşir. Bundan sonra makâmı ezan okumak uygun görülmüştür.”⁶⁸¹

⁶⁷⁸ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.263; Karabaşoğlu, s.228-229; Ferdi Koç, s.185-186

⁶⁷⁹ Etem Ruhi Üngör, “Türk Mûsikîsinde Çalgılar”, *Mûsikî Mecmûası*, sy.342, s.14

⁶⁸⁰ Usbeck, sy.253, s.29

⁶⁸¹ Uygun, *Mûsikî Risâlesi*, s.26-27

İkincisi ise İmâm Gazâlî'nin *İhyâu 'ulûmi'd-dîn* adlı eserinde geçen bir hikâyedir ve Tirevî kendi eserinde bu hikâyeyi aynen aktarmıştır. Hikâye şöyledir:

“Çölde Arap kabilelerinden bir kabileye uğradım. Zâtın biri beni çadırına alarak misafir etti. Orada eli ayağı bağlı siyah bir köle ve çadırın etrafında da yeni ölmüş develer gördüm. Bir deve henüz ölmemiş bitkin bir vaziyette can çekişiyordu. Köle fırsatını bularak misafire hürmet sonsuzdur, ne olur bir iltimas et ve beni kurtar dedi. Akşam olunca ev sahibi yemeği getirdiğinde kölenin ellerini çözmeden yemeği yemem dedim. Adam, bu köle beni mahvetti. Benim birkaç devem vardı, bunların sırtından geçinirdim. Develeri köleye verdim. O da onları yükledikten sonra şarkı söylemeye başladı. Sesi çok güzel olduğu için develeri mestetti ve üç günlük mesafeyi bir günde aldı. Develerin yükünü alınca gördüğün gibi hiçbiri yerinden kalkamadı ve hepsi öldü. Fakat siz kıymetli misafirim olduğu için kölenin ellerini çözeyim dedi. Bende kölenin sesini merak ettim. Köle söylemeye başlayınca deve sıçrayarak yularını kopardı ve ben de bayılıp düştüm. Gerçekten ömrümde böyle güzel ses duymamıştım.” Tirevî hayvanların mûsikîye karşı olan ilgisini böyle aktarmış ve insanın mûsikîden daha çok hislenmesi gerektiğini ancak her insanın aynı duyguyu taşımadığını da eklemiştir.⁶⁸²

Seydî de Tirevî'nin anlatmış olduğu hemen hemen benzer bu hikâyeyi *el-Matlâ* adlı eserinde anlatmıştır. Ancak bu hikâyede Mısır yerine Bağdat ve Farâbî yerine Safiyyüddîn'in adı geçmektedir. Safiyyüddîn'in kendi döneminde Bağdat halkı uleması tarafından mûsikî ilminin yasaklandığını, Safiyyüddîn'in kulağına bu haber ulaştığında halife huzuruna vardığını ve nağmelerin hakikatin hareketinden ortaya çıktığını söyler ve o dönemde bu konuyla ilgili anlatılan meşhur hikâye nakleder.

*“Aç ve susuz olan deve hoş bir âvâze duyduğu anda aç ve susuz olmasına rağmen yemek ve içmekle ilgilenmeyip duyduğu mûsikî ile meşgul olur. Bülbül bile bu çıkan sesi işittiğinde titreyip yere düşer ve ölür. Bunun üzerine ahali şaşkınlık içerisinde bu duruma hayran kalır. Mûsikî ilminin terk edilecek bir ilim olmadığını, şerefli bir ilim olduğunu anladılar ve kendileri de bu ilmi tahsil etmeyle meşgul olurlar.”*⁶⁸³

XV. yüzyıl ortasında Türkistanlı şair Ahmedî (ö.?) tarafından yüz otuz beyit olarak yazılmış ve Gönül Alpay tarafından hazırlanmış olan *Sazlar Münâzarası* adlı eser de ilgi çekicidir. Muhtemeldir ki yazar Safiyyüddîn ve Merâğî'nin eserlerinden etkilenecek bu eseri

⁶⁸² İmâm Gazâlî, *İhyau 'ulûmi'd-dîn*, (Çev.: Ali Arslan), İstanbul 1973, II, 689; Uygun, *Mûsikî Risâlesi*, s.27-30

⁶⁸³ Arısoy, s.21

meydana getirmiştir. Eserde her bir mûsikî aleti bir insana benzetilmiş, onların şekilleriyle ilgili nükteli ifadelerle bilgi verilmiştir. Hikâyenin özeti ise şöyledir:

“Şair bir gece yarısından sonra canı sıkılarak evden çıkar. Yürürken ansızın meyhane tarafından gelen bir gürültü duyar ve meyhaneye gider. Meyhanede başta tanbûre olmak üzere ûd, çeng, kopuz, rübâb, gıcak, yatugan ve kingire toplanmışlar, birbirleriyle kavga etmektedirler. Tanbûre bütün sazlardan daha üstün olduğunu söylemekte, ötekiler bu iddiayı reddetmektedirler. Bu kavga sırasında meyhanenin sahibi köşede uyumuş olduğu için gürültüyü duymamıştır. Şair bu kavgayı seyretmeye başlar. Önce tanbûre öne atılır. Diğer sazların gürültü yaptığını çünkü perde düzmemekte en üstün kendisinin olduğunu söyler. Üd kendisinin bütün mânâları bildiğini, nağmelerinin öd ağacı gibi yakıcı olduğunu, hiçbir sazın onun gibi bir âhenge sahip olmadığını belirtir. Tanbûre çok kızar ve ûdu başı ve boynu eğri, karnı büyük hocaya benzetir. Bu sırada çeng araya girer, çalgıların ustası ve eğlence, neşenin yaratıcısı olduğunu söyler. Yeri daima halkın omzundadır ve sanattan anlayanların meclisinde çalınır. Bu sözleri duyan kararsız kopuz gelir. O işi bilir bir ihtiyardır. Bütün makâmlarda aşk sırrını söyler. Onun arkadaşları asilzâde ve zarif kimselerdir. Bütün güzel yiğitler onun kölesi olmuştur. Tanbûre kopuzu daima yiğitlerin yanında bulunduğu için, edepsizlikle itham eder ve vücûdunun tabut tahtasına benzediğini söyler. O sırada yatmakta olan yatugan konuşmaya başlar. Yeni bir can olduğunu, mertebesinin herkesten yüksek olduğunu ve sultanların meclisinde çalındığını belirtir. Yerde yatmış olmasının hiçbir önemi yoktur. Çünkü cihan halkı da toprak üzerinde yerleşmiştir. Rübâb hırkasından başını çıkararak kendini övmeye başlar. O yoksulluk içinde yücelmiştir. Şeriata bigâne (kayıtsız) fakat tarikat ehline dosttur. Onu anlayan birisini bulursa hakikatten söz eder. Mûsikînin bütün inceliklerine sahiptir. Bu arada gıcak söz alır. Çalgılar arasında yay sahibi rindir (dünyayı umursamayan). Gamzeleri herkesin ciğerini yakar. Her ne zaman tiz bir âhenk düzse cihan halkından bir feryad kopar. Bu sırada kapı eşiğinde duran kingire söze karışır. O âhir zamanda karışıklık çıkararak kişidir. Çalgılar arasında fitneci odur. Herkesten azâde ve tek yolu vardır. Her ne kadar eksik ise de tanbûre gibilerle aynı ayardadır. Tanbûre bunun üzerine cevap verir: Hele ey kingire seni öyle asayım ki acıdan inleyesin, sen baştan ayağa iki kabaktan ibaretsin. Bütün çalgıları yakıp mahvettim, seni de öldürürüm der. Nihayet hikâyenin sonunda bütün çalgılar şeref ateşi ile yanıp feryat ederler ve bir mûsikî faslı kurarlar. Onların gürültülerinden meyhane sahibi uyanıp niye ah etmektesiniz diye sorar. Bütün çalgılar tanbûreden şikâyet eder. Bu şikâyeti duyan tanbûre kendisini savunur. Fakat pîr durumu anlayınca tanbûrenin diğer sazların gönlünü almasını söyleyerek özür dilemesini

sağlar. Böylece arlarındaki düşmanlığı dağıtır. Gecenin sona erdiği dolayısıyla eğlencenin de bitiğini belirtilerek hikâyeye sona erer.”⁶⁸⁴

Bu hikâyede şairin tanbûreye başrol vermekle ve kingireyi kapının eşiğine yerleştirmekle sazların o dönemde önem derecelerini ne şekilde olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir.

XIV. yüzyıl sonu XV. yüzyıl başında yaşamış olan Anadolu şairlerinden Ahmed-i Dâî’ye (ö.1421’den sonra) ait olan bir diğer mesnevî tarzındaki tasavvufî ve sembolik eser *Çengnâme*’dir. Bu eser özellikle XV. yüzyıl çeng ve de diğer çalgılar hakkında bilgi sahibi olmamız bakımından önemlidir. Ahmed Dâî Bursalılarca iyi tanınan, Sultan Yıldırım Bâyezid Hân (1389-1402) zamanından başlayarak Osmanlı Türkiye’sinde yaşamış, eserlerinin çoğunu Emir Süleyman (Süleyman Çelebi) (ö.1411) zamanında yazmış olan şairdir.⁶⁸⁵ Gönül Alpay tarafından hazırlanmış Ahmed-i Dâî’ye ait *Çengnâme* adlı bu eserde çengin başından geçenler şöyle anlatılmaktadır:

*“Eser bahar tasviri ile başlar. Baharın gelişiyile bitkiler yeniden uyanmıştır. Sabah vakti cennet gibi bir bahçeye giden şair, bu bahçenin üzüntülü kişilerin üzüntülerini unutturacağını hisseder ve bu bağda düzenlenmiş bir eğlence meclisini anlatmaya başlar. Bu mecliste çeng çalan bir çalgıcıdan bahseder. Daha sonra çengin ağzından hikâyeye anlatmaya devam eder. Çengin içki meclisinde neler terennüm ettiğini anlatır. Şeşte, ud, rebab, def çeng ile birlikte inlemektedir. Şair çeng ile sohbe başlar. Çeng kendi hikâyesini anlatmaya başlar. Çengin meclisinde hem ârif, hem rind, hem günahattan kaçan, hem esrarkeş, hem sarhoş, hem de âşıklar bulunur. Ayakta çalınırsa omuza, oturarak çalınırsa kucağa alınır. Kulağını büküp, zülfünü (at kılından perdeleri) çekerek akord edilir. Kulağı halkalı def, rebab, ikliğ, ud, ney de ona eşlik ederler. Muğni perdesiyle aynı ahenktedir. Kanun her türlü makam ve seyirleri yapma da mahirse de âdâbı ondan öğrenir. Kemançe büyü yapmak ile meşhursa da nağmesi çengin bir kötü nağmesi kadardır. Mûsikî ilmi ona bağışlanmıştır. Dili hem Arapça, hem Farsça, hem de Türkçedir. Bir ilden bir ile gezer. Her yerde meşhurdur. Şair daha sonra çengin ipek kıllarının, ağacının, derisinin kıldan perdesinin hikâyesini dinler. Böylece çeng kendisini anlatmış olur.”*⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ Gönül Alpay, “XV. Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münâzara: Sâzlar Münâzarası”, *Araştırma Dergisi*, 10, Ankara 1972, s.99-109

⁶⁸⁵ Osman Şevki Uludağ, “Cenknâme”, *Mûsikî Mecmûası*, sy.62, s.57

⁶⁸⁶ Alpay, *Ahmed-i Dâî-Çengnâme*, s.33-41

XV. yüzyılın tanınmış Halvetî şeyhlerinden ve şairlerinden biri olan Aydınlı Dede Ömer Rûşenî (ö.1486) yazmış olduğu ve Mustafa Uzun'un üzerinde çalıştığı *Neynâme* adlı manzûm eserin konusunu Hz. Mevlânâ'nın Mesnevî'sinden ve neyden almıştır. Rûşenî bu eserine Mesnevî'nin ilk on sekiz beyitinin manzûm tercümesini yaparak başlar. Ney'in maddi ve manevi özelliklerini belirttikten sonra onun âşık olduğu için yanıp yakıldığını, daima ağlayıp inlemekte olduğunu, Hakkı sevdiği için daima Hû diyerek onu zikrettiğini belirtmekte ve onun şahs-ı kâmilî temsil ettiğini ifade etmektedir. Tasavvufî aşk anlatılırken, beşerî aşka da temas edilmiştir.⁶⁸⁷ Eser, içinde mûsikî unsurları bulundurmakla birlikte aslında doğrudan bir mûsikî eseri değildir.⁶⁸⁸

Yûsuf u Züleyhâ, Husrev u Şîrîn, Leylâ vü Mecnûn gibi Türk Edebiyatında örnekleri olan, çift kahramanlı aşk hikâyelerinden biri de XV. yüzyıl sonuna doğru yaşamış olan Lâmî'î Çelebi'ye (ö.1532) ait Gönül Ayan'ın çalıştığı *Vâmık u Azrâ* adlı eserdir. Mesnevî türündeki bu eser XV. yüzyıl mûsikîmizle ilgili bilgiler vermesi bakımından önemlidir. Hikâyeye içersinde yer alan ziyafetler, eğlenceler, düğünler, karşılamalarda mûsikî de bulunmaktadır. Mûsikî meclisinde mutrib heyeti vardır. Çeşitli makamlarda şarkılar icra edilmektedir. Bâdeler ve şerbetler içilirken çalgılar çalınıp, müzik eşliğinde rakkâseler raks etmektedirler. Verilen ziyafette çeng, ney, berbat, ud, kanun, rebâb, şeştâ, kopuz, erganûn, def gibi çalgıların adları geçmektedir.

*“Oldı **mutriblar** nevâdan nağme-sâz*

*Kimi **çeng** ü **ney** kimi barbat-nüvâz*

*Urdılar demkeşlik idüp **ûd** u od*

Çarha ağdı dūd-vâr âh u sürūd”

*“Yine **neyler** âh u feryad itdiler”*

*“Âh u feryad u **ney** u **ney** ü **sûz-ı rebâb***

Şevk-ı şeştâdan irenler âleme

***Erganûn** mihnet demin virdi yile*

***Sâzâ** çün **sûz** ile bünyâd urdılar*

***Çeng** ü **kanunun** kulağın burdular*

***Kopuzı** söylediler şeştây ile*

⁶⁸⁷ Mustafa Uzun, *Dede Ömer Rûşenî Neynâme*, İstanbul 1990, s.III, XVI

⁶⁸⁸ Uslu, *Fatih Sultan Mehmed Döneminde Mûsikî ve Mecnûa-i Güfte*, s.86

Gün gibi defler tutup çarh urdılar”
“Kûslardan çarha düşdi gulgûle
Pes yerinden kalkuban sultân-ı Tûs
Çin seher cem düşdi gulgûle
Sineler döğdi dühüller zevk ile”⁶⁸⁹

II-MÛSİKÎNİN VE ÇALGILARIN İNSANLAR ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Mûsikî ilminin insanlar üzerinde yarattığı etki *İhvân-ı Safâ Risâleleri*'nde, Kîndî, Fârâbî ve İbn Sînâ'nın eserlerinde, Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi *Mûsikî Risâlesi*'nde gibi birçok kaynak eserde her dönemde inceleme konusu olarak karşımıza çıkmıştır.

XV. yüzyıl edvâr kitaplarında da bu konu hakkında bilgi verilmiş, edvâr müellifleri mûsikî ilminin insanlar üzerindeki etkisi ile ilgili eski hikâyeleri eserlerine taşımışlardır. Bu konuyla ilgili edvâr kitaplarının çoğunda aktarılan bir hikâye şöyledir:

“İki kabile vardı. Bu iki kabile arasında kan düşmanlığı vardı. Ulu bir kişi ben bu insanları barıştırırım dedi. Önce şarap içtiler. Daha sonra bu ulu kişi sazı eline aldı ve çalmaya başladı. Bir nevâ çaldı. Bununla birlikte hiç kızgınlık kalmadı. Kabile muhabbet buldu, ağlaştılar ve barıştılar. Tekrar nevâ çaldı kahkahayla güldüler. Sonra tekrar çaldı ağlaştılar. Tekrar çaldı bu sefer uyudular. Bundan sonra bu kişiler barıştı. Bu ulu kişi Ebû Nasr Fârâbî idi. Halk onun udunun sesiyle ağlamış, gülmüş ve uykuya dalmıştır. Ancak Ebû Nasr Fârâbî birçok ilimde özellikle de mûsikî ilminde kemâle ermiş olsa da icrâda âcizdi. Ondan anlatılan şu rivâyet çok meşhurdur ki bu ilme “cevher ilmi” demiştir. Bilginlerden pek çoğu bu ilmin nazariye ve icrâsıyla meşgul olmuştur.”⁶⁹⁰ Bilgin Pythagoras da bu işin ilmi ve icrâsını geliştirmek için çok fazla çalışmıştır. Sahâbe-i kirâm, Kur’ân tilâvetini güzel nağmelerle yapmışlardır.⁶⁹¹

Makamlar insanlar üzerinde etkileri çok çeşitlilik gösterir. Merâğî ve Abdülaziz her cem'in, on iki devirden bazılarının, âvâzelerin ve şu'belerin nefislere farklı farklı tesir ettiğini bildirmiştir. Uşşâk, Nevâ ve Bûselik makamlarının Türklerin, Habeşlilerin, Zengibârlıların dağlık bölgede yaşayanların karakterlerine daha uygundur. Çünkü bunlar insanda kahramanlık

⁶⁸⁹ Gönül Ayan, “Vâmık u Azrâ'da Mûsikî”, *Mûsikî Mecmûası*, sy.466, s.20-22

⁶⁹⁰ Çelik, s.174-175; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.159-160; Ferdi Koç, s.186; Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsîka*, s.193-194; Tekin, s.56-57

⁶⁹¹ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.186

etkisi bırakır, kuvvet ve kahramanlık duygularını hareketlendirir. Türklerin ve Moğolların icra tarzları ve terennümü bu üç dairede olduğunu ekler. Ayrıca şu'belerden Mâhur ve Nihâvend'in de insanlarda bu çeşit tesiri vardır. Rast, Nevrûz, Irak ve Isfahan rahatlatıcıdır ve neşe tesiri bırakır. Büzürk, Zîrefkend, Râhevî hüzünlendirir. Hicâzî ve Hüseyinî cesaret ve zevk tesiri ortaya çıkarır. Mesela, beste Uşşâk dâiresinde münâsip beyitlerle icrâ edildiğinde daha hızlı tesir eder. Nevâ ve Bûselik ise şu beyitlerle terennüm edildiğinde daha tesirli olur:

“Dil-i merd-i bed zühre râ kâm nist

Ten-i nâz perverd râ nâm nist

Kesî kû beter sed ze şemrîr ü tîr

Nebâşed sezâvâr tâc ü serîr”

(Korkak adamın gönlü arzuladığına kavuşamaz, Nazlı vücûdun nâmı yoktur, Her kim ki kılıç ve oktan korkarsa, Tâc ve tahta lâyık olamaz.)⁶⁹²

Sazların özellikle de ud ile çalınan perdelerin de insanlar üzerinde etkileri vardır. Her bir ses topluluğu dairelerinin farklı türde bir mizâcî etkilediğini ve dairelerin nağme topluluklarının her birinin insana nasıl tesir edeceği bilinmesi gerekir. Bir kimse halkı ağlatmak istediğinde *zîrefkend*, *râhevî*, *sabâ*, *rekb* veya *nevrûz-ı asl'la birleştirilmiş hüseyinî* gibi insan nefesine hüzün veren ses topluluklarını ve bu nağmeler ud tellerinin mutlak nağmeleriyle birlikte hüzün ve üzüntü yolunu kullanmalıdır. Bu yolu kullanırken hoş gidecek şekilde çalınmalıdır. Bu seslere ve şedlere yakın şiir ve beyitler seçilmelidir. Böylece duyanları rikkate (sevecenlik ve acıma duygusunu) getirmeli ve merhamet duygularını ortaya çıkarmalıdır. Ancak dinleyiciler önyargılı ve deneme hâlet-i rûhiyesi içinde olmamalıdır. Zaman, mekân ve şartlar uygun olursa da çalınan perdelerin etkisi de çabuk olacaktır.

Şedlerden ortaya çıkan nağme topluluklarının etkileri ise şu şekildedir: Zevc şeddi ud tellerinin mutlak seslerinin Hüseyinînin asıl sesleriyle kurulmasıdır. Meselâ bu şedden çıkarılan devir topluluklarından biri olan Rekb duygulandırıcı ve hüzün vericidir. Saba şeddi doğru düzgün nağmeler elde etmenin yollarını zevk sahibi icrâcılar bilirler. Eğer ona uygun şiir ve beyitler bulunursa bu şeddin tesiri daha çabuk ve daha fazla olacaktır. Hâb şedinde telde söz konusu dönderme yani terci' (oktavlı okuma) yapılır. Udun telleri pest tarafta kurulmalı ve mızrap yavaşça ölçülü vurulmalıdır. Bu terci' icrası dinleyenleri çok fazla

⁶⁹² Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.262; Karabaşoğlu, s.224; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.181, 185

ağlatır. Dönüş etkili olması için yarım saat sürmelidir. Eğer gırtlakla melodileştirme yapılmazsa çıplak ud sesiyle uyku daha çabuk gelir yani gırtlak nağmesiyle icrâ yapılırsa uyutmaz. Ud'un sesi tek başına olursa uykuyu daha çabuk getirir. Dinleyicileri güldürmek için bâm telinin mutlak sesi kalınlaştırılmalıdır. Güldürmenin etkisinin fazla olması için de buna uygun güldürücü beyitler seçilir. Geri kalan şedler de düzgün karakterli, zevk sahibi kişiler tarafından kendilerine göre icra edilir.⁶⁹³

Ayrıca İslamiyet Öncesi Türklerin kullandıkları mûsikî nağmelerinin türleri ve bunların etkileri de yine XV. yüzyıl edvâr kitaplarında anlatılmıştır. Türklerin ve Moğolların icrâsı bu üç dâire üzerindedir. Müzik âletlerinden elde ettikleri nağmelere “kök/kög”, gırtlaktan çıkardıkları nağmelere de “ır” veya “dule” denmiştir. Kök’ler Hitay halkı nezdinde üç yüz altmış altı adettir. Yılın günleri sayısınca olup Kaan’ın huzurunda her gün bir kök arz edilmiştir. Onların arasında en büyükleri dokuz kök olup şunlardır: Uluğ Kök, Aslan Çep, Yurs, Mehzûm, Kutadgu, Çentây, Bustârgây, Kûlâdû, Hınsay. Bu kökler genelde Devr-i muhammesle, bazen de Devr-i remelle de bestelenmiştir. Bunlar Türkçe ve Moğolca beyitler eşliğinde söylenmiştir. Irak Türklerinin icrâ ettiği kökler ölçülü olmaya çok meyillidir ve icrâ şekli Nevâ, Uşşâk, Segâh ve Rûy-i irak ile yapılmıştır. Farsça ve Türkçe beyitler de okunmuştur. Beyitleri Remel bahrinde olur. Her bölüm ölçülü iki beyitten oluşmalıdır.⁶⁹⁴

Merâğî, ruhların ud ve mizmâr dinlediklerinde Hakk’a meyledeceklerini söyler. *“Muhakkak ki doğruluktan ayrılmayan zihinler ve temiz karakterler mûsikîye meyillidir. Dünyaya gelen her bir varlık Cenâb-ı Hakk’ın **O!** emrinin nağmesini işiterek fazilet ve güzellik yolunda varlık elbisesini giyer. Her bir doğan varlık ancak bu işitmenin titremesiyle mutluluk bulur. Yolculuğunda devam etmeyenler ise meşakkat ve pişmanlıkta kalır. Rûhlar, udu ve mızrâbı dinlediklerinde ona meylederler. Nefes, kalp ve işitme aynı vuruşta buluşur; ney, ûd ve mizmâr ise haykırmaktadır.”*⁶⁹⁵

Bir kısım edvâr müellifi ise İslam dininde çalgı tellerinden çıkan seslerin haram olduğunu düşünmektedir. Ancak nağmelerin kayıt altına alınabilmesi için onların yerlerini araştırmak ve nağmelerin çıkış yerlerini tanımak için bu konu teller üzerinden açıklanma gereği duyulmuştur. Zira teller olmadan nağmelerin oranlarını ve miktarlarını ortaya

⁶⁹³ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.265-266; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.187-188

⁶⁹⁴ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.185

⁶⁹⁵ Karabaşoğlu, s.101

konulamayacağı söylenmiştir. Asıl amaç bu ilmi öğrenmek isteyen talebelere tellerin cüzlerinden nağmeleri tanınmaları ve nağmelerin ilminin incelenmesidir; zira telleri çalmakla meşgul olunmamalıdır. İnsanın boğazından, hançeresinden oluşan güzel nağmeleri işitmek ise helaldir. Bu ses, namazı batıl etmez. Kur'ân okuyucularının, hatiplerin ve namazı kıldırın imamların okuyuşlarında güzel nağmelerle terennüm etmeleri gibi.⁶⁹⁶

Kimi mûsikî âlimleri, udun durumu, parmak yerlerinin nisbetleri hususunda konuyu çok uzatmışlardır. Bundan dolayı Şirvanî de ve Lâdikli de mevzuların büyük bir kısmının özünü vermeyi istemiştir. Mûsikî ilmi, birisi el ve dil gibi vücutla alakalı, diğeri de barbat ve rebâb gibi cisimden oluşan iki alet vasıtasıyla nefsânî isteklerden ortaya çıkan besteli nağmelerdir. Teğannî (şarkı söylemek) ve kasten dinlemek haramdır. Ancak böyle söylemiş olsalar da yine de mûsikînin iyi taraflarından da söz etmişlerdir. Nağmenin tarifi ve içeriği hakkındaki fasılda tizlik ve peslik sebepleri anlatılırken ud ve ud eşîği üzerinden aktarılmıştır.⁶⁹⁷

Bu sanatın kurallarını ortaya koyan kişilerin amacı yalnızca eğlendirmek ve neşelendirmek değil, insanlara mukaddes âlemi sevdirmektir. Şüphesiz ki gönüller, güzel alışkanlıklar ve hoş nağmeler dinlemek suretiyle üzerlerinde ferahlık belirtileri gösterirler. Böylelikle gönüller yüce âleme yakınlaşır. Lahn beste yapma biçimlerinin ilmidir ve mûsikî ilminin konuları içinde yer alır. Peygamber Efendimizin (s.a.v.) hadisinde belirttiği gibi, Kur'an kıraatinde güzel sesin önemi vurgulanmıştır. Bu da lahn ilmiyle öğrenilir.⁶⁹⁸ Lâdikli ayrıca nefesli çalgılar için, yüce Mevlâ'nın kışın çetinliğiyle ölü duruma gelen yeryüzünü bahar belirtilerini göndermesiyle canlandırdığı ve canlıların kalp atışlarıyla ölüleri canlandırdığı gibi nağmeleri de nefesli çalgılardan çıkan sesleri güzelleştirdiği gibi güzelleştirdiğine dikkat çekmiştir.⁶⁹⁹

Ayrıca Peygamber Efendimizin (s.a.v.) mûsikîye, saza karşı olmadığını Kur'ân-ı Kerîm'in güzel sesle okunmasını istediği bazı hâdislerle desteklenmiştir. Bu hâdisler de edvâr kitaplarının konusu olmuştur.⁷⁰⁰

⁶⁹⁶ Kolukırık, s.300

⁶⁹⁷ Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsîka*, s.191, 204-205, 259; Pekşen, s.78-79

⁶⁹⁸ Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsîka*, s.193; Tekin, s.56-58

⁶⁹⁹ Tekin, s.44

⁷⁰⁰ Çelik, s.271; Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsîka*, s.193

“Her şeyin bir tatlı yolu vardır, Kur’ân’ın tatlı yolu da onu güzel bir sesle okumaktır.”

“Kur’ân’ı kötü sesle okumaktan uzak durun”

“ Allah teâlânın izni Kur’ân’ı güzel terennümlerle okumayadır”

Konuyla ilgili Hz. Aişe'den bir rivâyette şöyle aktarılmıştır:

“Hz. Aişe, Ensar'dan akrabası olan bir genç kıızı evlendirmişti. Düğünden dönen Hz. Aişe'ye Resûlîlâllah (s.a.v.) sordu: "Ya Aişe! Şüphesiz ki Ensâr (kadınları mûsikî ve eğlenceyi severler, kadınları eğlendirecek bir müğanniye yok mu idi, bir müğanniyenin türkü veya şarkı söylemesi Ensar'ın çok hoşuna gider" Hz. Aişe, “evet” diye cevap verdi. Resûlîlâllah keşke bir de müğanniye gönderseydiniz de: Eteynaküm, eteynaküm, fe-hayyüna nühayyikü. Size geldik, size geldik. Bizi selamlayınız, sizi selâmlayalım türküsünü söyleseydi. Çünkü Ensâr gazel sever buyurdu.”⁷⁰¹

Bu ve bunun gibi daha nice hadisler, Peygamber Efendimizin (s.a.v.) düğünlerde eğlence ve mûsikî karşısında aldığı tavrı ortaya koymaktadır.

Şükrullah’a göre mûsikî ilmi öyle bir sanattır ki sanatlar içerisinde bundan daha aziz ve şerîf sanat yoktur.⁷⁰²

Seydî ise telli çalgılardan çıkan nağmeler aslında her daim Allah’ı zikrettiğini söyler. Telli olan sazların her telinden Allah sesi yükselir. Seydî bu fikrini şu beyitlerle desteklemiştir:

“İşit Ney niçün efgân ü nâle eyler, cüdâlık iştiyâkıdür ki söyler
Alî sırrından içi tolı bûdur, anın her dem dilinden zikri Hû dur
Ne nağme kim işitsen Ney dilinden, hemen Hû dur zuhûr iden dilinden
Şunun kim vardur nefsân-ı gûşi, bunun zikrin işitmez hiç hûşi
Sanır kendüye hemserdür havâda, salar servi biki başın havâda
Bu hod işitmiş idi işit ezelden ve in mim şey’in emrin lemyezelden
Bu vahdet demlerin abub ider âh, bu sırrı işitmez illâ ehlüllâh

⁷⁰¹ Çelik, s.271, 125b; Bayram Akdoğan, “Bazı Ayet ve Hadisler doğrultusunda İslâm Açısından Mûsikî Sanatının Değerlendirilmesi”, *A.Ü.İ.F. Dergisi*, XXXIX, 391-392

⁷⁰² Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.42

Diğer bir bölümler de yine ilgili şu beyitler yer alır.
Ve dūdi daima zikridinür 'Ud, enîni Dil micmerinde yandurur 'Ud
Derûndan anınçün ider âhi, diler füssâk ile itdügi günâhi
Dir iy ğaffâr-ı cürm sâtürül 'ayb, nizârem Havf dan yâ 'âlem-el ğayb
Cerimemle kınama beni Yâ Râb ki eşigindür kerem bahrine matlab
Nedür zikri dilinden Çenk in işit, ol ismi hirz idin cânımâ iş it
Gelür her bir veterden bank-i yâ Hâk, ferîd ü yâ vitr ü yâ ferd-i mutlak
Belini bükdi Çenk in hayfillâh, enîn nâliyle enîne oldi hemrâh
İşiden nâlesin bunun olur denk, demin fehmeyleyendür buna hemrenk’’⁷⁰³

A- MÜZİKLE TEDAVİ

İlk çağlarda hastalığın kötü ruh veya cin denilen varlıklar tarafından meydana geldiğine inanılmıştır. Asırlar boyunca insanlar ot, ilaç, müzik ve dans gibi çeşitli yöntemleri tedavide kullanmışlardır. M.Ö. III. yüzyıla uzanan büyücü, rahip ve hekim olmak üzere üç tip tedavi edici olduğu söylenmiştir.⁷⁰⁴ İbrani kaynaklarında, Eski Yunan ve Romalılarda, Eski Çin’de, Eski Mısır’da ve Ortaçağ Avrupa’sında müzikle tedavi uygulandığı görülmüştür.

Eski Yunan mitolojisinde güzel lîr çalmasıyla tanın ve mitolojide müzik, sanat, güneş, ateş ve şiir tanrısı olarak bilinen Apollon’un insanlara lîr çalarak sıkıntılarını giderdiği söylenmiştir. Eski Yunanlılara göre müzik ruhun eğitimi ve arınması yönünde büyük etkendi. “Paignon” adlı havalara dertlere karşı avunma, bir ilaç, hastalıktan kurtulma şarkıları olarak kabul edilirdi. Yunan filozofu Pythagoras umutsuzluğa düşen kimseleri veya çabuk öfkelenen insanları belirli melodilerle tedavi etmeyi araştırmıştır. Tıp bilgini Hippocrates (M.Ö. IV. yüzyıl) hastaları tedavi için ilahileri kullanmıştır. Ünlü filozof Sokrates (M.Ö. IV. yüzyıl) ve öğrencisi Eflatûn (Platon) müzik ve ritmin ruhun derinliklerini etki ederek insanlara hoşgörü ve rahatlık verdiğini, Platon’un öğrencisi Aristoteles müziğin ruha olan etkisi olduğunu belirtmiştir. Yunan şair Homeros (M.Ö. VIII. yüzyıl) müziğin kanamaya iyi geldiğini, anatomi ve fizik âlimi Claudis Galien (M.S. III. Yüzyıl) akrep ve böcek sokmalarına panzehir

⁷⁰³ Arısoy, s.86-88

⁷⁰⁴ Rahmi Oruç Güvenç, *Türklerde ve Dünyada Müzikle Ruhi Tedavinin Tarihçesi ve Günümüzdeki Durumu*, İ.Ü.T.F.P.A.D., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 1985, s.8

olduğunu iddia etmiştir. Eski Yunan'ın yanında Eski Roma, Çin ve Mısır'da da müziğin etkilerine ilişkin birçok örnek vardır.⁷⁰⁵

Türklerde müzikle tedavi kullanımı ise Orta Asya Türklerine kadar uzanmaktadır. Müzik çok çeşitli amaçlara hizmet etmiştir. Kopuz veya tanbura (bağlama) ile icra edilen müzik kimi zaman tedavi amaçlı kullanılmıştır.⁷⁰⁶ Kopuz müzik aleti olarak kullanılmasının yanı sıra tedavi etme ve kötü ruhları kovmada da kullanılan bir çalgıydı. Aynı zamanda velilik ve ululuk sembolüydü. Yiğitlere güç veren ilahi bir ses, halkı uyaran kutlu sestir.⁷⁰⁷ Yine Kırgız Türklerinde “baksı” adı verilen tedavi edici hekimler, tedavi süresince müzik, şiir, taklit ve dansı birleştirerek hastasını iyileştirmeye çalışmışlardır. Bu tedavi seanslarında yine kopuz sazı kullanılmıştır.

Müzikle tedavi konusunda görüş bildiren pek çok eserde özellikle İslam filozoflarından Fârâbî (ö.950) ve İbn Sînâ (ö.1037)'nin müzikle tedaviyi uyguladığı söylenmektedir. Ayrıca Fârâbî ve İbn Sînâ'nın makamların ruha olan etkilerini açıkladığı konusunda bilgiler yer almaktadır. Makam kavramının ancak XI. yüzyıl sonunda ortaya çıktığı bilinmekte dolayısıyla makamların tedaviye etkileri de ancak bu dönemden sonra düşünülebileceği söylenebilir. Bununla ilgili olarak Ahmedoğlu Şükrullah Risale-i Mûsikî adlı eserinde otuz ikinci bölümde hangi vakitte hangi makamın çalınacağını İbn Sînâ'dan aktardığını belirtmektedir. Ancak burada da belirttiğimiz gibi makam kavramı İbn Sînâ'dan sonra ortaya çıktığı bilinmektedir. Bundan dolayı bu bilgi aslında yanlıştır.⁷⁰⁸

Fârâbî'nin eserlerinden yararlanmış ve onu hocası olarak görmüş olan ünlü tıp bilgini İbn Sînâ (ö.1037) müzikle tedavi konusunu da hocasından öğrendiğini söylemektedir. Mûsikî ile tedavi konusunda “...tedavinin en iyi yollarından, en etkililerinden biri hastanın aklî ve rûhî güçlerini arttırmak, o'na en iyi mûsikîyi dinletmek, o'nu sevdiği insanlarla bir araya getirmektir”⁷⁰⁹ der. Ayrıca şarkı söylemek, sağlığı koruyan en iyi egzersizdir” sözü hala söylenmektedir.⁷¹⁰

⁷⁰⁵ Bekir Grebene, “Müzikle Tedavi”, *Mûsikî Mecmûası*, sy.315, s.20

⁷⁰⁶ Adnan Çoban, *Müzikterapi*, İstanbul 2005, s.36-40

⁷⁰⁷ Ögel, *Türk Kült. Tarihine Giriş*, VIII, 5

⁷⁰⁸ Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.166

⁷⁰⁹ Güvenç, *Türklerde ve Dünyada Müzikle Ruhi Tedavinin Tarihçesi ve Günümüzdeki Durumu*, s.27

⁷¹⁰ Turabi, *İbn Sînâ Mûsikî*, İstanbul 2004, s.V

Bazı nağmelerin gündüz veya gecenin bazı zamanlarında icra edileceği yine İbn Sînâ tarafından söylenmiştir. Güneş doğmadan rehâvi, sabah aydınlığında hüseyinî, öğle üzeri zengüle, öğlen uşşak, iki namaz arası hicaz, ikinci vakti ırak, akşamüzeri ısfahan, akşam nevâ, yatsı vakti büzürk ve uyku vaktinde muhtelif (Muhaliif perdesi olabilir) nağmeler icra edilmelidir.⁷¹¹

Türklerde ilk ciddi müzikle tedavi şekli Osmanlı Devleti zamanında görülmektedir. Osmanlı Devleti zamanında birçok mûsikîşinasın yetişmiş olması, makâmlar üzerinde geniş tetkikler yapılması, padişah ve saray mensuplarının mûsikîye olan teşvikleri ile insan mizacı ve mûsikî arasındaki münasebeti araştırma konusu olmuştur. Müzikle tedavi için özel hastaneler yine Osmanlı Devleti zamanında kurulmuştur.⁷¹²

Osmanlı tıbbında sağlığın korunması ve hayatın devamlılığı için altı şartın olması gerekir: 1- Hava ve teneffüs 2- Yiyecek ve içecekler (beslenme) 3- Bedenin hareket ve sükûnu 4- Ruhun hareket ve sükûnu 5- Uyku ve uyanıklık 6- Vücuttaki zararlı ve gereksiz maddelerin atılması yani “istifrağ” ve hayatî maddelerin tutulması yani “iktibas”.

Bedenin hareket ve sükûnu maddesindeki beden hareketine “riyazet” denir. Riyazet hareketlere şuurulu biçim verme, terbiye anlamında kullanılır. Bir uzvu ölçülü bir şekilde çalıştırarak idman yaptırmaya da riyazet denir. Kulağın riyazeti de güzel sesleri dinlemek ve münasip kelimeler işitmekle olur.⁷¹³

Osmanlı Devleti zamanında kurulmuş olan darüşşifalarda özellikle akıl hastaları için ayrı bölümler oluşturulmuş, ilacın yanı sıra mûsikî ile tedavi uygulanmıştır. Amasya Darüşşifası, Kayseri Gevher Nesibe Tıp Medresesi, Divriği Darüşşifası, Süleymaniye Şifahanesi, Fatih Darüşşifası, Edirne II. Bayezid Darüşşifası bunlardan bazılarıdır.⁷¹⁴

Müzikle tedavi konusu içine giren, günün hangi saatinde hangi makamın icrâ edileceği, makam ve etkileri gibi bilgiler XV. yüzyıl edvâr kitaplarının da yer bulmuştur.

⁷¹¹ Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, s.32-33

⁷¹² Güvenç, s.18-19; 24-25

⁷¹³ Rahmi Oruç Güvenç, “Türk Müzikterapi Geleneği”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, Ankara 1999, X, 815

⁷¹⁴ Çoban, s.51-55

Hızır B. Abdullah güneş doğduğunda hicâz, kuşluk vakti ırâk, öğlen râst, öğlen ve ikinci namazı ortası zengûle, ikinci vakti bûselik, gün battığında uşşâk, akşam vakti zirefkend, yatsı vakti ısfahân, gece yarısı zîrefkend, gün doğmadan nevâ, sabaha doğru güneş doğuşunda rehâvî, aydınlık olunca hüseyinî çalınması gerektiğini söyler.⁷¹⁵

Gece ve gündüzün saatlerinin mûsikî icrası zamanlarına uyulması gerekir. İcrâ saatlerine göre gece ve gündüz saatlerinin on ikiye bölmüşlerdir. Bir diğer edvâr müellifi olan Ali Şah b. Hacı Büke'ye göre sabah vakti râhevî, nevrûz; güneşin doğuş vakti hüseyinî, canfezâ ve muhayyer; yarı kahvaltıda rast; kahvaltıda bûselik, mâye, selmek; istiva vakti zengûle, hümâyûn ve nihâvend; öğle namazının peşinden uşşâk, mâşûk ve mahûr; iki namaz arasında çârgâh ve nühüft; son namazda ırâk; akşam namazında muhâlif-i rast, gevâşt, bestenigâr; yatsı namazında kûçek, rekb, hüseyinî ve dügâh; gece yarısı bûzürk, nevrûz ve beyâtî uygulanmalıdır. Bu söylenen zaman ve makamlar mûsikîyi güzelleştirir ancak mecburi değildir. Ne zaman istenirse de icra edilebilir.⁷¹⁶

Bedri Dilşâd'ın *Murâd-nâme* adlı eserinde hangi saatte hangi perdenin icrâ edilmesi ile ilgili bilgiler *Güftâr Ender Beyân-ı Sâ'at-i Perdehâ* adlı bölümde beyitler şeklinde verilmiştir. Güneş doğduğunda mâye, güneş yükseldiğinde rast, kuşluk vakti ırâk, kuşluk öğle arası yine rast, öğle vakti muhâlif-i rast, ikinci vakti bûselik, gün batmadan uşşâk, akşam vakti nevâ, yatsı vakti muhâlifek, gece yarısı ısfahan, gece yarısını geçince zengûle, gün doğmadan rehâvî, sabah vakti hüseyinî icrâ edilmelidir. Bu perdelerden işitenler ruhun gıdasını almış olacaktırlar.⁷¹⁷

B- MÜZİKLE TEDAVİDE KULLANILAN ÇALGILAR

Turabi'nin çalışmasında aktardığına göre XV. yüzyıldan önce ilk mûsikî ile tedaviyi uygulayanlardan biri el-Kîndî'dir. Kindî risâlesinde mûsikînin insanlar üzerindeki etkisinin yanı sıra hayvanlarda da etkili olduğunu söylemektedir. Kindî'nin “ud” sesiyle bir genci tedavi etmesi ve bu gencin nabzının düzelmesi ve kendine gelmesi ile ilgili rivayeti İbnu'l-Kıfî *İhbâr* adlı eserinde aktarmaktadır.⁷¹⁸

⁷¹⁵ Çelik, s.257

⁷¹⁶ Çakır, s.109

⁷¹⁷ Ceyhan, II, 741-743

⁷¹⁸ Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, s.94-95

Osmanlı dünyasında da tedavi esnasında çalgılar çokça kullanılmaktaydı. Sultân II. Bayezid Hân'ın (1482-1512) Edirne Tunca Nehri kıyısında 1484 yılında külliye inşa ettirmiş ve bu külliye hastalara deva, dertlilere şifa, divânelerin ruhuna gıda ve def-i sevda olmak üzere aynı zamanda hanende ve sâzende görevlendirmiştir. Bu mûsikîşinaslar haftada üç kere hastalara ve delilere mûsikî faslı vermişlerdir. Müzikle tedavi Türk tabiblerin buluşu değildir ancak bu tedavi türü Türk tabiblerce gelişme göstermiştir.⁷¹⁹ Arapların evvelce Medine bimârhanelerinde uyguladıkları mûsikî tedavisini Türkler de uygulamışlardır. Haftanın belli günlerinde bimârhanelerde “Mehter-i Hakânî” tarafından konserler verilmiş, on altı “zurna”, on altı “davul”, on iki “trampet”, yirmi “nakkare”, yedi “zil” ve dört “kös” dışında, “ney”, “mûsîkar”, “tanbur”, “def” gibi çalgılar kullanılmıştır.⁷²⁰

Hızır B. Abdullah'ın aktardığı rivâyete göre, İsrâiloğullarına gönderilen peygamberler bizzat mûsikî ile meşgul olmuşlar ve mûsikî âletlerini çalmışlardır. Hz. Dâvud (a.s.)'in sese sahipti ve “mizmar” adı verilen bir mûsikî âleti çalardı. Kaside ve ilahiler okurdu. Güzel sesi, insanların kalplerinde öyle tesir ederdi ki gökyüzünde uçan kuş dahi kalmazdı ve yeryüzünde yürüyen canavarlar kalmazdı. Saf saf olup Hz. Dâvud (a.s.)'un sesini dinlerlerdi. İnsanlar arasında örnek olarak anlatılır oldu. Bundan dolayı güzel sesli kimselere “*Davud'un mizmar (kaval)larından bir mizmar verildi*” denilmiştir. Hz. Dâvud (a.s.) söylediği mizmarlarla (ilahilerle) insanların gönüllerini fetheder, hastalıklarını iyi ederdi.⁷²¹

Hızır b. Abdullah'a göre tıbbi ilimleri bilmek için öncelikle mûsikî ilmini bilmek gerekmektedir. Mûsikî ilmi tıp ilminin mukaddimesi yani giriş kısmıdır. Mûsikî ilmini bilmeyen tabip tıp ilminde eksik kalmış sayılır. Hasta olan kişiye ilaç, gıda kuvvetlendirir. Aynı zamanda mûsikî de hastanın iyileşmesi için takviye olur. Önce hastanın tabiatı teşhis edilir daha sonra ona göre uygun nağmeler belirlenerek ta ki hasta günden güne iyileşene kadar saz çalınır. İnsan damarları çengin kıllarına benzer. Bundan dolayı tedavide “çeng” sazı kullanılır.⁷²²

⁷¹⁹ Kazıcı, s. 267-268

⁷²⁰ Osman Şevki, *Beşbuçuk Asırlık Türk Tabâbeti Tarihi*, Sadeleştiren: İlter Uzel, Kült. Bak. Yay., Ankara 1991, s.138-140

⁷²¹ Çelik, s.270-271; Uslu, “Harry Potter'in Anka Kuşu veya Müziğin Kuşu Kaknüs”, s.52

⁷²² Çelik, s.214

Ayrıca mûsikî çok çeşitlidir ve birçok yerde kullanılmıştır. Kadınlar, erkekler, çocuklar için ayrı çeşidi vardır. Savaşta, barışta, duaların kabulü günahların tövbesi için mihraplarda, hastaların şifası için hastanelerde ve bîmârhânelerde mûsikî aletiyle veya âletsiz icra edilirdi. Mûsikî üstatları ile birlikte Allah'a yakarırlardı. Seherde hastaların rahat uyumaları için akıl hastanelerinde, mabet yerlerinde çalarlardı. Âlimler seher vakti “ney” ve “barbut”un yanı sıra “safâre”, “rebâb” ve kemânçe çalmanın da iyi geldiğini söylemişlerdir. Hızır b. Abdullah duaların kabulü için Dâvud Peygamber'in (a.s.) “barbut” çaldığını da eklemiştir.⁷²³

III- SAZ VE SES İLE İCRA EDİLEN MÛSİKÎ FORMLARI

A- SESİN TÜRLERİ, UYUMLU VE UYUMSUZ SESLER

Sesin işitilmesi ve söyleyiş biçimi nedeniyle sonradan meydana gelen oluşumlar vardır. Bu söyleyiş biçimleri, tizlik, pestlik, gizlilik, açıklık, arılık, pestlik, sertlik, yumuşaklık ve gunne gibi geçici olaylardır. “Gunne” havanın birazının burnun yan taraflarına, birazının da dudakların kavuşmasıyla beraber ağzın içine yayılmasından açığa çıkan ses biçimidir. Bir grup nedenlerin sonradan meydana gelmesinden dolayı nefesi geçici olarak etkileyen faktörler vardır. Tıpkı korku, sevinç, hüzn, kıvanç, aşağılanmak gibi olaylar bu faktörleri oluştururlar. Nağmeler, bu etkenlere uygun biçimde iştilirler.⁷²⁴

Ses, “kar’î” ve “kal’î” olmak üzere ses iki kısımda incelenmiştir. Kar’î ses vezinli ses ve kal’î ses yani muayyen ses’dir.⁷²⁵ Kar’î yani şiddetli dokunma ile olan vuruş veya Kal’î yani şiddetli bir ayırma olan sökmenin nedenidir. Bu da meselâ, suya vurmak ve tulumu çıkarmak gibi, vurulan şeyin vurana, sökülen şeyin sökene mukavemet göstermesi şartına bağlıdır. Ses burada belirtildiği gibi vurma ile oluşan ve sökme ile oluşan olmak üzere iki kısımdır denebilir. Bestelerin oluştuğu kısım vurma ile oluşandır. Günümüz algısıyla kar’î ses ritimsel yani çarpma anındaki ses, kal’î ses ise çarpmadan sonra ortaya çıkan dönen ve yayılan ses olarak düşünülebilir.⁷²⁶

Karî Ses melodik harmonisi olan ve nağmeleri kurallara bağlı olarak tertipli bir şekilde çıkan sestir ve bu da iki kısma ayrılır: 1) En çok ses 2) En az ses. En çok ses mutlak

⁷²³ Çelik, s.175, 182-183

⁷²⁴ Tekin, s.61

⁷²⁵ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.95; Kolukıncık, s.180; Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsika*, s.203; Pekşen, s.20

⁷²⁶ Akdoğan, *Mecelle fi'l-Mûsika*, s.203

sestir. En az ses ise düzgün nağmelerle te'lif edilmiş, sazlar haricinde hiçbir şeyden meydana gelmeyen sestir. Bu seslerin durağı olabilir, peş peşe meydana gelirler ve sanki birbirlerine yapışık gibidirler. Aralarında özel bir karışım zamanları olmadığından tek bir sesmiş gibi algılanırlar. Bu sesler, vurmali sazlara veya telli sazların tellerine özellikle mâhir ellerle yapılan sesi vuruşlarla oluşur. Yere inmekte olan damlaların yere inişindeki âhenk tıpkı bir çizgi gibidir. Bu damlalar arasındaki aralıkları hissedemediğimiz gibi. İşte bu şekildeki sesler belli bir miktar zaman giydirilmiş (lâbis) sestir. Tamamı bir ses olarak toplanan, tizlik ve pestlik bakımından belli bir sınır üzerinde duran seslerdir.⁷²⁷

Mûsikî sanatı icracılarının maksadı kulağa hoş gelen nağmeleri dinleyicilerle paylaşmaktır. Öyleyse yaradılıştan gelen güzel ses eğitilmelidir. Mûsikî ilminin gayesi de işte budur.⁷²⁸

Bu sanatın tatbikinde maksat güzel sesi tanımaktır. Asıl olan güzel sestir, ama her güzel okuma da doğru okuma değildir. Çünkü “tenâfürde” de yani kulağa hoş gelmeyen seslerde de nağme vardır. Her ne zaman sesin yüksek ve alçaklığı “mülâyim” olursa yani kulağa hoş gelirse bu durumda aynı anda “mütenâfir” yani kulağa hoş gelmeme durumu oluşmaz. Öyleyse tenâfürün sebeplerinden kaçınmak şarttır ve bu tenafür aralıktan ve onu tanımaktan kaçınılmalıdır. Bir terkip, bazen mülâyim seslerden oluşur, bazen de mütenâfir seslerden oluşur. Öyleyse tenâfürün sebeplerinden sakınılmalıdır. Kur'an-ı Kerim'i dinleyenler için de zevk ve vecd, huzur ve huşû meydana gelmesi için Peygamber Efendimizin (s.a.v.) hadis-i şeriflerine göre amel etmek gerekir.⁷²⁹

Tenafürün sebeplerinden biri sevimsiz çirkin boğazlardan çıkan kötü seslerdir. Bu işe yeni başlayan kişiler açısından çirkin boğazlardan çıkan sesler hoş gelse, beğenilse bile, burada sesler bozuktur ve bozuk nağmeler bu işin erbabı tarafından her zaman reddedilir.⁷³⁰

Bir de gırtlaktan çıkarılması mümkün olmayan nağmeler vardır. Sekizde bir nağmeye boğaz yoluyla ulaşmak imkânsızdır. Safiyyüddin'e göre ise bu yalnızca bir grup çalgı aletleriyle mümkündür. Farabî'de, Hâlis B. Ahvâs tarafından icat edilen ve kanuna benzeyen “bişahverd” adlı saz ile bunun mümkün olacağını söyler. Bu aletin en pest nağmesi “hâd hâd

⁷²⁷ Kolukırık, s.180; Pekşen, s.20

⁷²⁸ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.95; Kanık, s.39

⁷²⁹ Kanık, s.39-40

⁷³⁰ Kanık, s.50

hâd hâd” nağmesidir.⁷³¹ Hânendelerin terennüm ettikleri gırtlaktan çıkan nağmeler başlangıçta pest taraftan, tiz veya orta aralık tarafından olarak çok fazla çeşitte olabilir.

Müzik âletlerinden çıkan nağmelerin, aralıkların ve devirlerin insan gırtlığından da ortaya çıkarılması da mümkündür. Çünkü en mükemmel müzik âleti insan gırtlığıdır insan gırtlığı olduğu daha önce zikredilmişti. Nağmeler müzik âletlerinde mevcut olabilir. Fakat insan sesiyle hem mûsikî hem de güfte birlikte icrâ edilebilir. Bir de “tahrîr” adlı bir terim vardır ki, bu terim sanattaki icrâcıların gırtlığını düzenli olarak rahat bir şekilde kullanarak melodi çıkarması olarak kullanılmıştır. Gırtlığın bir bölümü havanın hareketine engel olur. O hareketler şiddetli havadan dolayı sert olur. Hava gırtlığın bölümlerinde rahat bir keyfiyetle hareket ederse ses ve nağmeler bununla beraber rahat bir keyfiyette iştilir. Eğer bu hareket ve tahrîrler güzel bir sestem iştilirse oldukça güzel ve hoş olur.⁷³²

B- SAZ VE SES MÛSİKÎSİ FORMLARI

Bazıları günümüzde de kullanılan veya benzerlik gösteren saz ve ses mûsikîsi formları edvâr kitaplarında bildirilmiştir. Özellikle bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgiyi Merâğî vermiştir.

Edvâr kitaplarını incelediğimizde saz mûsikîsi formlarının kendi içinde ikiye ayrıldığını görmekteyiz. Birincisi nağme eğer vezinsiz ve mukayyed (kayıtlı, sınırlı) değilse “nehavt” yani taksim formunda nağme adını almıştır. Sazlardan dinlenen icrada buna örnektir. Burada ûsul göz önünde tutulmaz. İkincisi ise; nağme usüllere bağlı ise vezinli melodidir ve bunun farklı çeşitleri vardır. Bu türlerden en başta geleni “peşrev”dir. Peşrev mûsikînin güftesiz şeklidir. Diğer adı ise “tarîka”dır. Eğer hezec ve evfer gibi hafif usüllerden ise bunların haneleri üçten az olmalıdır. Tekrar eden kısma “serbend-i peşrev” demişlerdir.⁷³³

Eserde şiir kıtası olacaksa dört haneden az olmamalıdır. Her hanede bir beytin tekrar edip etmediğine bakılır. Eğer tekrar yoksa ona “nakış” denir. Ancak bu hafif usüllerden meydana gelmelidir. Eğer dönüş yapılmış ise “savt” adını alır. Savt’ın da üç kısmı vardır. Birincisine “tasnîf” denir ve çoğu zaman hafif veya sakîl usûlü ile olur. Eğer okunan şiir

⁷³¹ Tekin, s.77

⁷³² Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.168-171

⁷³³ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.256; Karabaşoğlu, s.207; Çakır, s.107-109

Arapça ise ona “kavl” denir. Şiir Arapça değilse “gazel” adını alır. Eğer hem Arapça hem de başka bir dil ile bir arada kullanılmış ise “kavl-i murassa” denir. Eğer birinci kıta kavl, ikincisi gazel, üçüncüsü tasnif ise, bu üçlüye “terâne” denir. Bunların şiirleri genellikle rubai türündedir. Dördüncü kavle “furûdaşt” denir ki, bu geçmişte zikredilen üç şeyin sanatlarını kendinde toplamıştır. Beşinci kıtayı Merâğî keşfetmiş ve ona “müstezad” adını vermiştir. İşte bu topluluğa “nevbet-i müretteb” denmiştir.⁷³⁴

Osmanlı müziğinde fasıl kavramı oluşmadan önce kaideli olarak icra edilen mûsikî türü İran-Türk bölgesinde nevbet olarak bilinmektedir. İlk Yusuf b. Nizameddin bu formu “nevbet-i müretteb” olarak ifade etmiştir.⁷³⁵ Daha sonraki yıllarda Merâğî, Ali Şah B. Hacı Büke ve Seydî nevbet-i müretteb tanımı yapmıştır.

Nevbet-i müretteb o dönemin en geniş mûsikî formudur. Güfteli olarak okunmuştur. “Kavl, gazel, terâne ve furudaşt” formlarından oluşur. Bununla ilgili bir de şöyle bir hikâye rivayet olunmuştur:

Merâğî 1377 yılında Celâyir Sultanı Hüseyin’in huzurunda nevbet-i müretteb besteleme bahsine girer. Mecliste bulunan dönemin en tanınmış mûsikîşinasları böyle bir eserin birkaç gün içinde yapılmasının imkânsız olduğu ileri sürerler. Merâğî her gün için bir nevbet-i müretteb besteleyebileceğini söyler. Ramazan ayı boyunca günde bir eser yaparak arefe günü otuz nevbet-i müretteb’i tamamlar.

Nevbet-i müretteb formunun icrası için öncelikle bir makam gösterilmesi gerektiği daha sonra peşrev ve hüsrevânî⁷³⁶ gösterilmesi gerektiği bildirilmiştir.⁷³⁷

Ayrıca on yedi formun bir arada kullanılmasına “küllü’n-nagam”, meşhur usüllerin bir araya getirilmesine de “küll-i durûb” denmiştir. Merâğî küllü’n-nagam ve küll-i durûb’un bir arada kullanılmasına “külliyat” adını vermiştir. On yedi form ise şunlardır: Peşrev, nakış, savt, basît, tasnîf, kavl, gazel, kavl-i murassa, terâne, furûdaşt, müstezât, amel, küllü’n-nagam, küll-i durûb, külliyât, rîhte, neşîd-i arab. “Rihte”nin hükmü peşrev gibidir, vezinli olmayan

⁷³⁴ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.248; Karabaşoğlu, s.207; Çakır, s.107-109; Arısoy, s.83-84

⁷³⁵ Eugenia Popescu-Judetz, “Osmanlı’da Fasil”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, Ankara 1999, X, s.782

⁷³⁶ Hüsrevânî: Hükümdara layık olan; çok iyi, âlâ, birinci derece. Develioğlu, s.394

⁷³⁷ Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, s.25, 26, 92; Çelik, s.244-245; Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.250, 256; Karabaşoğlu, s.207; Çakır, s.107-108; Arısoy, s.83-84

lafızlar geçer ve bunun sözleri eğlence kastı taşımamalıdır. Mutriblar da onu kullanmışlardır. Eğer nazım ve nesir nağme olarak toplanmışsa “neşîd-i arab” adını alır.⁷³⁸ Peşrev ve muvaşşahlarda⁷³⁹ genellikle “ikâ’-ı muvassal” adlı ikâ kullanılmıştır. Zamanın ehli buna “revân” usûlü adını vermiştir.⁷⁴⁰ Abdülaziz b. Merâğî’de ise on bir adet form olduğunu bildirmektedir. Bunlar; nevbet-i müretteb, basit, küllü’-d-durûb, darbeyn, küllü’n-nağam, amel, nakış, savt, pişrev, zahme, kıta’dır.⁷⁴¹

“Peşrev”ler hanelerden oluşur. En azı iki hâneli olup bazıları istenildiği kadar hâne kurulabileceği söylenmiştir. Birinci hânedan ikinciye, üçüncüye, dördüncüye, beşinciye, altıncıya, yedinciye böylece on beşinci hâneye kadar devam edebilir. Merâğî, on iki makam on iki hânedede, altı âvâze altı hânedede, yirmi dört şu’be, yirmi dört hânedede kırk iki hâneli pişrev kurduğunu söyler. Söz konusu bu eseler peşrevde bir araya gelmiştir. Peşrevin kuruluş şekli; birinci hânedede yarım, 1/3 ve 1/4 olarak “tercî-i bend” yapılıdır. Buna saz ehli “serbend” der. Bunun dönüş yolu her hânenin sonunda tekrarlanır. Peşrev hânesi, birkaç süslemenin diğer bir ahenkte ya da söz konusu o ahenkte kurulmasından ibarettir. Öyle ki erkânın telaffuzu birinci hânedan farklı olur. Bu dönüşten sonra giriş yapılıdır. Peşrevi daha çok remel ve muhammes devrinde yapılıdır. Başka devirlerde de kurulabilir. Ancak meşhurları bu söz konusu devirlerde yapılıdır.⁷⁴²

C- SÂZENDE VE HÂNEDELER

Osmanlı sarayında sanat faaliyetlerini yürüten sanatkârlar topluluğu “Ehl-i Hiref” adıyla anılmıştır. Özellikle de bunlar el sanatlarıyla uğraşan kişilerdir. Yaklaşık yetmiş sanat erbâbıdır. Yeteneklerine göre hizmete alınıp ustaları tarafından yetiştirilen devşirme ve esir oğlanlar sanatlarında ilerledikçe gündeliği arttırılır, kalfa ve daha sonra usta olurlardı.⁷⁴³ XIV. yüzyıl ortalarında şekillenmeye başlayan bu teşkilatta XV. ve XVI. yüzyılda mûsikîşinaslar da yer almıştır. Ehl-i hiref tabiri ilk defa Fatih zamanında “Ruznamçe Defteri”nde yer aldığı görülmektedir. Osmanlı sarayından yevmiye alan saray görevlisi “cemaat-ı mutribân” arasında

⁷³⁸ Sezikli, *Câmiü’l-Elhân*, s.256-257; Karabaşoğlu, s.207; Çakır, s.107-109

⁷³⁹ Muvaşşah: Eski Arap halk şiir ve müziğinde müşterek bir şekil olup sonradan klasik bir mahiyet arz etmeye başlamıştır. Develioğlu, s.696

⁷⁴⁰ Pekşen, s.71

⁷⁴¹ Ferdi Koç, *Nekâvetü’l-Edvâr*, s.181

⁷⁴² Sezikli, *Câmiü’l-Elhân*, s.256

⁷⁴³ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Türk Tarih Belgeleri*, 1986, XI, 23

“avvad” (udî), “kobuzî”, “kemençeci”, “kanûnî”, “çengi” ve “nâyi”lerden başka “gûyende”lerden (hanende) söz edilmektedir.⁷⁴⁴ Fatih Sultân Mehmed Hân (1444-1446, 1451-1481) dönemine ait vesikalar içeren 1478 tarihli Ahmed Refik Altınay tarafından yayınlanmış defterde sarayda bulunanların aldıkları yevmiyeler bulunmaktadır. Bu deftere göre dönemin gûyende, udî, kanûnî, rakkaslarına verilen yevmiyeler belirtilmiştir.⁷⁴⁵

Fatih Sultân Mehmed Hân (1444-1446, 1451-1481) döneminde Hâce Abdülaziz, Sâgarî (ö.1526), Aydınlı Şems-i Rûmî (ö.1494), Zeyneb Hatûn (ö.1474), Mevlânâ Numan (ö.?), Mevlânâ Şemsî (ö.?), Mevlânâ Şâvûr (ö.?), Şems-i Hisarî (ö.1520), Vâlihî (ö.1512-1520?), Abdülkâdir Gülâbî (ö.?), Mevlânâ Siyah Kastamonî (ö.?), Kâtibî (ö.1538’den önce), Ali Pürtük (ö.?) meşhûr mûsikîşinaslardır. Bu dönemde Ali (ö.?), Daî (ö.?), Eminüddîn (ö.?), Hüseyin (ö.?), Emre (ö.?), Senâî (ö.?), Vâlihî (ö.1512-1520?) mahlaslı şairler aynı zamanda önemli hanendedirler. Hâce Abdülaziz (ö.1503’den önce), Bahadır (ö.?) ve Şirmerd’in (ö.?) udî, Zârî-i Sûzeni’nin (ö.?) tanburî, Sâgarî (ö.1526) ve Ali Pürtük’ün (ö.?) kopuzî, İshak’ın (ö.?) kanunî oldukları bilinmektedirler. Nakşibendî tarikatından Şems-i Hisarî (ö.1520), Rıfâîlerden Dâî (ö.?), Kâdirîlerden Eşrefoğlu (ö.1464) ve damadı Abdürrahim Tırsî (ö.1519), Zeynîlerden Şeyh Vefa (Mustafa b. Ahmed Konevî olarak da bilinen) (ö.1491), Mevlevîlerden birçok kişi mûsikî ile ilgilenmiş ve icrada bulunmuşlardır.⁷⁴⁶

Ehli hiref teşkilatı hakkında belge niteliği taşıyan diğer bir önemli bilgi kaynağı Sultân II. Bayezid Hân (1482-1512) zamanında yabancılar, sanatçılar ve muhtelif kişilere takdim edilen aylıkların kaydının tutulduğu “İn’amat Defteri”dir. Defterdeki kayıtlardan ehl-i hirefe bağlı yüz kırk altı sanatkâr olduğu tespit edilmiştir. Bu sanatkârlar saray teşkilatına dâhil olduktan sonra öncelikle odalar tahsis edilmiş, barınma ve diğer tüm ihtiyaçları karşılanmıştır. Hatta bu kişilerin aileleri de korunup kollanmıştır. Sultân II. Bayezid Hân (1482-1512) zamanında adı geçen bazı mûsikîşinasların aldıkları in’amlar 500-16000 akçe arasındadır. Bu mûsikîşinasların adları şöyle kayıtlıdır: Çengi Muslihiddin, Mustafa; Gûyende Hüseyin, İhak, Karaca Ahmed; Hanende Ahmed, Dede b. Bali, Hâce Ahmed, Vahdetî Sinan Ser; Kanunî Seyidî; Kopuzî Hüsrev, Mutrip Derviş Mahmud b. Aziz, Hacı Ramazan; Neyzen

⁷⁴⁴ Hilal Kazan, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, İstanbul 2010, s.129-135; 258-262

⁷⁴⁵ Uslu, *Müzik, Fatih Dönemi*, T.K.H.V., s.452-453

⁷⁴⁶ Uslu, *Fatih Sultan Mehmed Döneminde Müsikî ve Mecmûa-i Güfte*, s.133-134

Kâsım, Mahmud, Moğol, Mehmed Ş. Âbdullah, Ömer, Sufî, Yunus; Ozan Haki; Rakkas İbrahim, Tanbûrî Hürrem, Muslihiddin, Mustafa, Nasuh, Yusuf.⁷⁴⁷

Yine XVI. yüzyılın ilk yarısında bir başka ehl-i hiref defterine kayıtlı sâzendeler Naycı Şeyh Murad, Neyzen İmam Kulu, Kanuncu Şah Murad, Daireci Maksud'dur.⁷⁴⁸

Osmanlıda sultanların yanı sıra şehzâdeler de mûsikîye meraklı olmuşlardır. Meselâ, Sultân II. Bayezid Hân'ın (1482-1512) oğlu Şehzâde Korkud (1468-1513) bu konuda derin bir bilgiye sahipti. Besteleri bulunan şehzâde aynı zamanda "rûh-efza (gıday-ı rûh)" adını verdiği bir çalgı icat etmiştir. Şehzâde Korkud ile ilgili şöyle bir hikâye anlatılmıştır: İran'da ûd ve kemençe çalmakta meşhur olan Hüseyin Avvad'ın hocası Zeyn'el-âbidin Anadolu'ya gelerek Şehzâde Korkud'un kardeşi Şehzade Ahmed tarafından saraydaki mûsikî meclisine alınmıştır. Bunu duyan Korkud bu zâtı fasıl yapmak üzere yanına çağırmıştır. Ancak Zeyn'el-âbidin ince mûsikîden pek anlayan yoktur diye ehemmiyetsiz bir fasıl yapmıştır. Bunun üzerine Şehzâde Korkud icat ettiği sazını da alarak kendisi bir fasıl yapmış ve Zeyn'el-âbidin'i şaşırtmıştır. Bu durumdan mahcup olan Zeyn'el-âbidin tekrar bir fasıl yaparak Korkud'un takdirini kazanmıştır. Korkud bir tepsi altın ve para (akçe) ile Zeyn'el-âbidin'i uğurlamıştır.⁷⁴⁹

Edvâr kitapları içinde Abdülaziz b. Merâğî'nin *Nekavetü'l Edvâr* adlı eserinde Emevî ve Abbasi dönemlerinde bu sanatı icrâ eden hânende ve sâzendelerin isimleri bildirilmektedir. Bu kişiler Emevî halifelerinden, Abdülmelik el-Velîd, İbn-i Yezîd, Hişâm bin Abdülmelik, Süleymân bin Abdülmelik, İbrahim bin Velîd, Mervân bin Hakem, Ömer bin Abdülazîz; Abbasi halifelerinden, el-Mehdî, el-Hâdî, er-Reşîd, el-Emîn, el-Me'mûn, Harûnu'r-Reşîd, el-Mu'tasım, el-Vâsık, el-Mütevekkil, el-Mu'tez, el-Musta'sım, el-Mu'tezid ve pek çok tasnifi olan İbrahim bin el-Mehdî'dir. Halife çocuklarından ise Abdullah bin Musâ el-Hâdî, Salih bin er-Reşîd'dir. Emirler, vezîrlere ve halifeler arasında da mûsikî ile ilgilenenler olduğu ama İshâk Mevsilî ve Ahmed Medâyîni el-Hâddâd zamanlarının üstadları olduğu söylenmiştir.

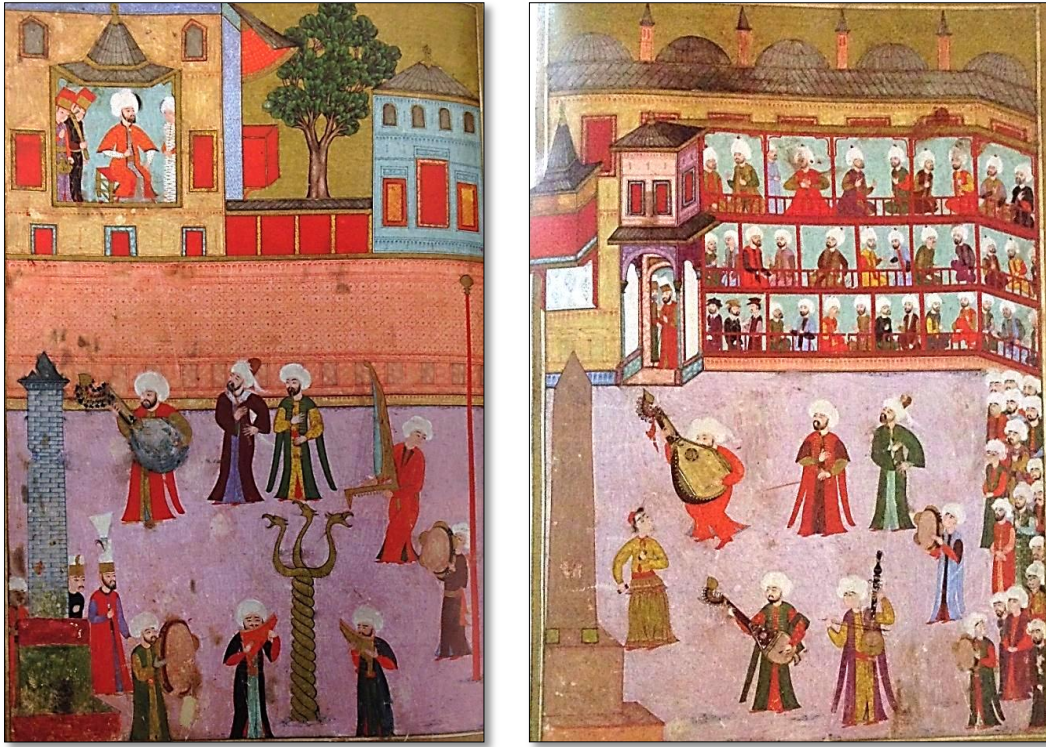
Sonraki zaman mûsikîşinasları ise şunlardır: "*Mevlânâ Safiyyüddîn Abdülmü'min bin Fâhir el-Urmevî'dir ve Halife Musta'sım zamanında yaşamıştır. O nazariye ve icrâda üstattı.*

⁷⁴⁷ Kazan, s.129-135; 258-262

⁷⁴⁸ Uzunçarşılı, *Türk Tarih Belgeleri*, s.24

⁷⁴⁹ Uzunçarşılı, *T.T.K. Belleten*, 1977, XLI, sy.161, s.82-83

Şeyh Şemseddîn Sühreverdî, Ali Sitâyî, Hasan Zâmir ve Zeytûn adlı dört öğrencisi vardı. Bunlar bu ilmin nazariye ve icrâsıyla da meşgul olmuştur. Hâce Râziyeddin Rıdvanşâh önceki zamanda bu sanatın icrâsıyla meşhurdur. Bu fakirin babası da mûsikînin ileri gelenlerindedir. Buraya kadar saydığı kişiler hânenedir. Bunlardan bazıları aynı zamanda sâzendedirler.” Abdülaziz mûsikîyle ilgilenen başkaları da olduğunu ancak diğer icrâcılarının isimlerini zikretmenin kitabı uzatacağından bu kadarla yetindiğini söyler.⁷⁵⁰



Şekil LXVI- *Surnâme-i Hümayûn* adlı eserde Sâzendeler⁷⁵¹

⁷⁵⁰ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.186-187

⁷⁵¹ Atasoy, s.32-33

D- SÂZENDE VE HÂNENDE ÂDÂBI

XV. yüzyıl edvâr kitaplarını incelediğimizde edvâr müellifleri sâzende ve hânendelerin mûsikî meclislerinde nasıl davranmaları gerektiği konusuna ve âdap kurallarına çok önem vermişler, eserlerinde de bu konuda dikkat edilmesi gerekenleri uzun uzun anlatmışlardır.

Hızır b. Abdullah öncelikle sâzende olan kişinin sırasıyla yapması gerekenleri şöyle açıklamıştır. İlk olarak hangi makamı çalınacağına karar verildikten sonra, o makamda önce peşrevle başlanmalı daha sonra diğer eserlere geçiş yapılmalıdır. Özellikle çeng, kanun, muğni gibi sazları icra eden usta sâzendeler sazları ile ilgili düzenleri bilmeleri gerekmektedir.⁷⁵²

Merâğî, *Câmiü'l-Elhân* ve *Makasidü'l-Elhân* adlı eserlerinde daha sonra oğlu Abdülaziz b. Merâğî'de *Nekavetü'l Edvâr* adlı eserinin on ikinci bölümünde icracıların nasıl bir meclis âdâbi gözetmesi gerektiğini şöyle açıklamıştır:

“Bu ilimle uğraşan bir kimse, emin, kendisine itimât edilir, haramlardan kaçınan, sâlih, tahammüllü, hoş huylu, mütevazı, miskin, insanların iyiliğini isteyen, soğukkanlı, mizaca uygun davranan ve doğru sözlü olmalıdır. Bu fenni uygulayan kimseler okumasına ve çalmasına çok güvenmemelidir. Bir nimet ikram olduğunda kem gözle bakmayıp hayır duâ etmeli ve minnet duymalı, bunun gıybetini ve hiçbir şekilde şikâyetini yapmamalıdır. Eğer yapılan icrâya az iltifat edilirse ve icrâ esnasında meclistekiler kendi aralarında konuşursa sinirlenmemeli, moralini bozmamalıdır. Hatta o durumda meclis ahâlisi birbirlerinin söylediklerini duyabilsin diye daha da kısık sesle söylemelidir. Ayrıca insanların gizli işlerini, sırlarını işitmeye ve öğrenmeye gayret etmemelidir. Konuşulanlara kulak vermemelidir. Bulunduğu mecliste başka hânende ve sâzende varsa haset etmemeli ve onlarla asla münakaşaya girmemelidir. Bu kişilere iltifatta bulunulursa, onları kıskanmamalı, onlarla kaynaşıp yardımcı olmalı ve mümkün olduğunca arkadaşlık etmelidir. Mecliste sarhoş varsa asla rehâvi ve zengüle perdeleri çalmamalıdır. Çünkü böyle bir mecliste bu perdelerden çalınması kavga ve fitne sebebiyet verebilir. Kendisi de içki kullanmamalı, fâsıkların (günah olan) meclisine gitmekten sakınmalıdır. Kadınların olduğu meclislere girmemelidir eğer mecbur kalınırsa kadınların yüzüne bakmamalıdır. Mecliste duruma uygun şiirler ve beyitler okumalı, boş ve arzu içeren eserler olmamalıdır. Mecliste bulunanlar icrâdan memnun

⁷⁵² Çelik, s.244, 257-258

kalırlarsa izinsiz meclisten ayrılmamalı gerekirse devam etmelidir. Ancak istenmediğini fark ederse hemen o meclisi terk etmelidir. Tüm bu söylenenlerin özeti eline, diline, gözüne sahip olmalıdır.”⁷⁵³

Şükrullah'da *Risâle-i Mûsikî* adlı eserinin yirmi yedinci bölümünde sâzende ve hânende ahlakı konusunu anlatmış, bazı tavsiye ve nasihatlerde bulunmuştur.

“Öncelikle icrâcı Hanefî, Şafî, Hanbelî veya Mâlikî mezhebinden hangisine tâbi ise ona göre mezhebinin kurallarına uymalı ve ona göre ibadet etmelidir. İbadet ve dine bağlılıkta çabalamalıdır. Nefsine uymamalıdır. Az yemek yemeli, az uyumalı ve çok konuşmamalıdır. Zühre (çoban) yıldızı için yazılmış olan duaları (ki bu duaları daha sonraki bölümde anacağını söyler) ezberlemeli, okumalı, yazdırmalı ve kendisi de tutmalıdır. Böylelikle Zühre makamına erişebilir. Zühre yıldızı doğduğu zaman ona karşı durup ondan yardım talep etmelidir. Dünyada hayatının kötülüğünden ve uygunsuz durumlarından sakınmalıdır. Temiz giyinmeli ve güzel kokular sürmelidir. Kaşları açık yani ve güleç yüzlü olmalıdır. Nefsini terbiye etmek için faydalı işlerle meşgul olmalıdır. Aklında hoş hikâyeler, güldürücü şakalar, değişik beyitler olmalıdır. Kendinden daha üstün biri olursa ve öğrenme geç olursa da üzülmemeli ve kıskanmamalıdır. Sabırlı olmalı ve daha çok çalışmalıdır. Böylelikle o kişinin mertebesine erişebilir hatta daha üstün olabilir. Şeytanın şerrinden emin olabilmek için evlenmelidir. Akıl giderci şeyler yememeli ve kadınlarla sohbetten uzak durmalıdırlar. Sesi bozacak şeylerden sakınmalıdır.”

Şükrullah aynı bölümde “sesi açan ve bozan etkenler” konusuna değinmiş, sesi etkileyen yiyecek ve içecekleri uzunca bir liste halinde sıralamıştır.

“Keten tohumunun özsuyunu gülsuyu ile ısıtıp içmek, ıspanak, ebeğümece yemek, semiz tavuk çorbası içmek, pişmemiş yumurta sarısını yemek, taze süte şeker katıp içmek, şeker kamışı, tereyağı yemek, ak şeker yemek, melisa narı sıkıp suyuna şeker katıp içmek, ısıtılmış su ile gargara yapmak, ıslak zencefili incir ile kaynatıp yemek, aç karnına şarkı söylemek, pişmiş bakla yemek, bal şerbeti içmek, badem yağı ile yapılan yemeği yemek, hardal pişirip yemek, lahana çorbasını koyun etiyle yemek sesi açan şeylerdir. Kar suyu içmek, manuş (kelime anlamı bulunamadı) yemek, ekşi yiyecekler yemek, sığır yağı ile yapılan yemekleri yemek, soğuk suda gusletmek, ilişkiye fazla girmek, yatarken bir şey okumak, fazla kusmak, başı açık bırakmak ise sesi harap eden şeylerdir.”

⁷⁵³ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.257-258; Karabaşoğlu, s.231-232; Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.94, 184-185

Ayrıca Şükrullah mûsikîşinaslara şu nasihatleri de vermiştir:

“Sanat ehli olduğunu cahil kişilerden saklamalıdır. Eğer saz çalmaya heves edilirse öyle bir saz seçilmeli ki bu sazdan daha saygın ve yücesi olmasın. Bu saz ud’dur ve ondan daha saygın saz yoktur. Avama ait çeng ve ney gibi sazlara heves edilmemelidir. Eğer bu sazları öğrenmek isterse de cahillerden saklamalıdır. Hânende ve sâzende bir mûsikî meclisine gittiğinde mecliste bulunanlardan daha aşağıda oturmalı, orada bulunanlarla mertebesine göre sohbet etmelidir. Başka bir hânende varsa onunla daha fazla konuşmalıdır. Sohbette bulunan kişiler ne konuşuyorlarsa onlara uymalıdır. Oku denmeyince okunmamalı, çal denmeyince çalınmamalıdır. Eğer mecliste oğlan çocuğu veya kadın varsa onlara doğru çok bakılmamalı ve onlarla hiç konuşulmamalıdır. Eğer onlar bakarlarsa da onlara uyulmamalıdır. Evin bacasına, kapısına ve penceresine bakılmamalıdır. Hangi vakitte hangi perde ve makamın çalınacağı bilinmelidir. Mûsikî icra eden çalmaya ve okumaya başladığında dinleyenlerin hoşuna gittiğinde çaldığını tekrar etmelidir. Dinleyenlerin zevk aldığını şekilde anlayabilirler; yüzlerinin rengi bir türlü olur, ah ederler ve başlarını oynatırlar. Böylelikle dinleyenler zevk aldığı anlaşılabilir. Açgözlülük yapmamalıdır. Açgözlülük sevgiyi giderir. Mecliste saygın, itibarlı olan kişinin mizacına göre şarkılar okunmalıdır. Mecliste kavga olursa sâzende sazını bırakarak şakalarıyla bu kavgayı bastırmalıdır. Mecliste toplananların ruh hallerine göre eserler icrâ edilmelidir. Mesela kaygı ve hüznün olan mecliste daha neşeli parçalar çalınmalıdır. Mecliste kendisi gibi başka bir mûsikîşinas varsa onunla çekişmemelidir. Eğer o kişi mertebe olarak daha iyi ise ve meclistekiler ona ilgi gösterirse üzülmemeli, kıskançlık yapmamalıdır. Meşhur olan bir söz vardır. Mûsikî icra eden kişi esir olmalıdır ki daha sonra dinleyeni esir etmelidir. Bunun için dinleyici ve çalıcı âşık olmalıdır. Sohbet esnasında yiyecek istenmemeli, açlığını ve susuzluğunu söylememelidir. Önüne gelen yiyecek, yemiş vs. iyisini kendisine alamamalıdır. Önüne gelenden kendisi için bir şey ayırmamalıdır. Bir mecliste konuşulan bir sözü başka bir yerde söylememelidir. Kendisine verilen bir şeyi bir mecliste söylememeli ki açgözlü olarak anılmasın. Mecliste biri kötü davranırsa ondan dolayı üzülmemelidir. Kendisi de kimseye kötü davranmamalıdır ki kötü anılmasın. Cahillerin sohbetinden sakınmalıdır. Eğer cahillerin sohbetinde bulunmak zorunda kalırsa onların ahmaklığına boyun eğmeli ve sözlerine sabretmelidir. Eğer bu söylenenler yapılırsa kendileri ve sazları güvende olur.”⁷⁵⁴

⁷⁵⁴ Kamiloğlu, Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri, s.157-165

Ceyhan'ın çalışması olan Bedr-i Dilşâd'ın *Mûradnâme* adlı eserinde mûtrib adâbı konusu, bu eserin mûsikiye ayrılan otuz dördüncü bölümünde, “*Güftâr Ender Âdâb-ı Mutribî*” başlığı altında bildirilmektedir.

“*Mutrib olan kişi neşeli, sevinçli olmalı keder ve üzüntüsünü göstermemelidir. Yüzü güzel, hem sesi güzel, hem de güzel konuşmalıdır. Mecliste ne derlerse işit onları, kesinlikle münasip olmayan sözler söylememeli. Hanende aynı zamanda râvî (anlatan, hikâye eden) olmalı. Meclis içerisinde söz söylemeli, çok beyitler, şiirler ve güfteler ezberlenmelidir. Eğer aşık isen ahali içerisinde ortaya çıkarmamalıdır. Sana hoş gelen halka hoş gelmeyebilir, bundan dolayı hissettiklerini içinde tut yoksa ihsanda bulunulmaz, bahşış alamazsın ve ellerin boş kalır. Sözü tekrar etme sakın, her türlü durum için farklı şiirler bilmelidir. Ayrılık ve kavuşma, red ve kabul, iyilik ve şükür için vefa, dert ve şikâyet için cefa, aşk için melâmet (kınama) sözü veya âşık için selamet sözü söylemelidir. Baharda okunacak olanı, sonbaharda söyleme. Her mevsime uygun olanı oku. Duyulmamış beyitleri ve şiirleri oku, o sohbette kimsenin bilmediği. Sözlerin yeni olanını oku. Eğer meclis içerisinde mûsikî bilen bir dost varsa onunla çekişmemeli, usûl ve darpları vurmamalı. Eğer pirlar (yaşlılar) sohbetinde isen daha olgunca, yaşlılara yakışır şekilde sözler oku. İlahi sözler oku baştan başa. Eğer mecliste genç delikanlılar varsa ki ekseri âşıktır o zaman da ela göz, kara kaştan haber ver ki sözün geçerli ve itibarlı olsun. Eğer mecliste bulunanlar silah ehli ise, taliblerin ayyârlar (hırsız, hileci, dolandırıcı) ise, o zaman da savaş destanları oku. Eğer sohbette içki içiliyorsa uygun sözler oku. Kendin sakın içme ki, gündüzün gece olmasın Çalarken sakın dedikodu yapma. Sohbet esnasında kavga etme. Kavgacı olan kimse malumdur ki menfaatten mahrum kalır, para, bahşış alamaz. Eğer sohbet esnasında biri seni överse tevazu göster, dalkavukluk yapma, iyi huy edin, ahlaklı ol. Eline sazını al, şarkını söyle. Böylelikle sohbet ehli seni över, eğer aksini yaparsan seni döver. Meclisten giderken sarhoşlardan birisi devan etmeni söylerse itiraz etme ve hemen yerine getir. Sana da hâsil olur gümüş ve altın. Sarhoş olan kişiden ne hüküm gelse, sabretmeli ve söylenenini yap. Sâzende kör ve sağır olmalı, duyduklarını anlatmamalı. Etrafına bakmayarak, gönlü kimseye kaymamalı. Gizli, sır olan birşey duyduğunda dostuna ve yabancıya söylememelidir.*”⁷⁵⁵

Görüldüğü gibi o dönemde sâzende ve hânendenin mûsikî meclisinde davranışları, oturuşu, kalkışı, yemesi, içmesi, hareketleri çok önemlidir. Bunlara riâyet edilmemesi çok ayıp görülmüş ve âdap kurallarına uymaları gerektiği üstü çizilerek anlatılmıştır.

⁷⁵⁵ Ceyhan, II, 750-755

E- ÜSTAD, HOCA VE ÖĞRENCİLER

Edvâr kitaplarının müellifleri saz çalmanın kolay bir uğraş olmadığını birçok kez özellikle vurgulamışlardır. Öncelikle tabii ki kişinin yeteneği önemlidir. Daha sonrasında ise saz üzerinde çalışmak hatta olabiliyorsa bir hoca ile çalışmak gereklidir. Böylelikle saz çalmak konusunda maharet sahibi olunabilir.

Merâğî, *Camiü'l Elhân* adlı eserinin hemen giriş kısmında; “Eğer bir kimsenin yaratılıştan yeteneği yoksa bu ilmi tahkik edemez, zira soyut taklitle bu ilim tahkik edilemez. Belki zevk ve vicdanla anlaşılabilir” dediğini görmekteyiz.⁷⁵⁶

Merâğî *Şerhü'l-Edvâr*'ında da aynı düşüncesini savunduğunu şu cümlelerle ifade eder:

“Talebeler ve mûsikîşinaslar dikkatli bir tahkîk ve ince bir zevk ile uygulamada bulunabilirler. Uygulamada bu şekilde amelî işlerin hepsi yazılabilir. Yazıldığı zaman da ortaya konabilir ve çalgı ve hançere ile doğru bir yolla bunlar edâ edilebilir. Bu fende yetenek ve maharete fazlasıyla gerek vardır. Her nevi sınıflandırmadaki imtihan olacak talebeler, bu imtihanda yaratıcılık adına şart olan her şeye sahip olmalıdırlar. Bu yolla “Uygulamaya Giriş” yazılırsa bilen usta artık okuyabilir ve amel edebilir ve hançere ile icrâ edilebilir. Ud telinin perdelerinden, hançerenin yumuşak ile beraber icrâ edilebilir ki bu şekilde bu ilim ve amel haz verici olur, ilim ve amel bir arada olur.”⁷⁵⁷

Abdülaziz'de babası gibi zaman ve devirlerinin doğruluğunu ve eşitliğini idrâk etmek için “*tab'ı selîm*” yani doğuştan gelen yetenek sahibi olmanın önemini vurgular.

“...şu zamanda bazı kimseleri gördüm ki bu işle uğraşanların reisi idi ama bu ilimleri bilmiyorlardı ve istedikleri kadar tiz tarafın üstüne çıkıyor ve sesleri düzgün olamıyordu. Kitâb-ı Şerefiyye ve bu fakirin babası Hâce Kemâleddin'in (Rahimehullah) *Makâsidü'l-Elhân* kitaplarını baştan sona okuyan takip eden kişilerin bazılarının ise fitratlarında bu ilim ve yetenek olmadığından onlara bu kitapların faydası olmamıştır. Fazilet Allah'tandır” diyerek eğer yetenek yoksa kitapların da pek bir işe yaramayacağını eklemiştir. “O kimse her ne kadar çeşitli ilimlerde en üst mertebede de olsa *tab'ı selîm* sahibi değilse devirlerin zamanlarını güçlü bir şekilde idrâk edemez. Çeşitli ilimlerde incelik sahibi

⁷⁵⁶ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.86

⁷⁵⁷ Kolukıncık, s.339

*güvenilir pek çok kişi gördüm ki ikâ' ve nağmeleri duyduğu zaman usûle uymayan hareketler yapabilir. Bu sanatta kişinin özellikle insan sesindeki ve müzik âletlerindeki perdeler üzerine bilgisi varsa, o terkipleri elde edebilir".*⁷⁵⁸

Ayrıca mûsikî ilmini hakkıyla bilmek isteyen bir kişi üstat seviyesinde olmasa bile ud, ney, şeştâ gibi sazları öğrenip çalması gerekir. Bir kişi eğer saz çalmayı bilmiyorsa makamşinas olsa da perdelerde olan sesi ayırt edemez. Bunun için öncelikle saz temin etmeli, bu sazı çalabilmek için bir üstad bir sâzende bulmalıdır. Eğer danışacak kimse bulamazsa, bu ilim ve uygulamasında tam bilgili ve mahâretli olursa teorik olarak anlatılan bilgiler doğrultusunda da istediği daire ve cinsleri çıkarabilir.⁷⁵⁹

Meselâ, ney öğrenmek için öncelikle bir usta bulunması gerektiği eğer usta bulunamıyorsa da neyin düzeni ile ilgili anlatılan kurallara uyularak ney öğrenmenin mümkün olabileceği şöyle bildirilmiştir:

*"Neyin düzeni; tüm delikler kapalı iken yedinci perde rast, ikinci perde açılırsa düğâh, bir perde daha açılırsa çargâh, bir perde daha açılırsa pençgâh, bir perde daha açılırsa hüseyinî olur. Ondan daha yukarıda perde yoktur. Eğer hisâr, gerdâniye, muhayyer yapmak istenirse segâhta dolaşılırsa hîsar, çârgâhta dolaşılırsa gerdâniye ve ısfahânda dolaşılırsa muhayyer olur. Bunlar asıl makamlardır. Bu asıl makamlardan pek çok makam, âvâze, terkîb ve şu'be yapılabilir".*⁷⁶⁰

Kişi bu sanatta mâhir ve usta ise nazarî ve amelî olarak aralıklar ve nağmeler arasındaki farkı anlayabileceği, vuruşların arasındaki zamanları zevkle bulabileceği söylenmiştir. Kitaplardaki her tasnif amelî kanun ve kurallara göre yapılmıştır. İsteddiği tasnifi yapmak isteyen kişi bu kurallara göre tertip edilmiş bir yol takip ederek düzenli nağmeler belirleyebilir.⁷⁶¹

Aynı zamanda saz çalmak zor bir uğraştır ve bu sanatı elde etmek herkese nasip olmaz. Telli çalgı çalan kişi her iki elini kullanmalıdır. Bir eli mızrabı tutar, diğer elle de tele basar. Eğer bunu yapamazsa mûsikî icrasında büyük bozukluklar meydana gelir. Ancak kişinin zâtı kuvvetli olduğu takdirde ona nasib olabilir. Saz üzerinde maharet mertebesine

⁷⁵⁸ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.143, 168-170

⁷⁵⁹ Sezikli, *Kırşehirli Edvârı*, s.96; Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.210; Arısoy, s.89-90

⁷⁶⁰ Sezikli, *Kırşehirli Edvârı*, s.101; Arısoy, s.91-92

⁷⁶¹ Ferdi Koç, *Nekâvetü'l-Edvâr*, s.181

ulaşabilmek için gece gündüz alıştırma yapmalıdır. Böylelikle ud tellerinden nağme çıkaran kişiler daire topluluklarını ve cinslerini çıkarabilecek seviyeye gelebilir, enstrümanı ve mızrabı çok iyi şekilde tutmasını öğrenebilir ve de tellerin baskı yerlerine basabilir. Her telin her bölümünden istedikleri sesi çıkarabilirler. Parmakları sesler arasında süratle geçiş yapacak seviyeye gelebilir. Öyle ki her telin perdelerinden çıkarmak istedikleri bir sesin karşılığına başka bir telin perdelerinden çıkarabilirler. İyi bir hoca ile çalışan öğrenci bu kadarını öğrenmesinin yanı sıra nazım ve fasılları da aynı şekilde icra edebilir.⁷⁶²

Uyumlu bestelerin ortaya çıkması için mûsikî ilminin iyice kavranması gerekir. Bu konuda Alişah B. Hacı Büke mûsikî icracılarına, özellikle de sâzendelere başarı dileklerini sunar. Çünkü baskılı sazlarda notaların çıkarılması güçtür. Bunun için mûsikî ilmine hâkim olmak gereklidir.⁷⁶³

İki, üç, dört, beş ve daha fazla telli mûsikî aleti tasnif edilmesinin sebeplerinden biri de saz üzerinde belli bir seviyeye gelmiş bazı seslerin diğerlerine geçişlerinde kudret ve el becerisine sahip, sağlam icrâ edebilen, tecrübeli sâzendelerin bazen iki farklı notayı birlikte işitebilecek şekilde bir araya getirmelerinin mümkün olmadığıdır. Bunda dolayı iki ve daha fazla telli mûsikî aleti tasnif edilmiştir. Ancak edvârın tümünün bir telden çıkarılması da mümkündür.⁷⁶⁴

Seydî saz taliminin bir hoca eşliğinde olması gerektiğinin önemini vurgular. *el-Matlâ* adlı eserinde Dilşâd adlı öğrencisine verdiği eğitimi, bu işe isteği ve kabiliyetinin olmasını, hocasının ne verirse versin onu talim edeceğini eserinin mesnevî tarzında yazılmış kısmında anlatır. Seydî kız öğrencisi Dilşâd'a çeng ve ud sazını öğrettiğini şu dizelerle açıklar:

*Atası çün cemâlinden olur şâd, ana vâcib görür tâlîm-i üstad
Ki ya 'nî ilm-i edvarı ide hâsıl ola sâzendelikde ferd kâmil
Bu fenni derk iden akl-ı küldür, bilür alîmle câhil bir degüldür
Çü bildüm kâbiliyyet var özinde, melâhatlu halâvet var sözinde
Didüm iy bint bu ilme varmı şevkun, ki cânunda arturasın mihrü zevkun*

⁷⁶² Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.210; Çakır, s.59; Kamık, s.30

⁷⁶³ Çakır, s.106

⁷⁶⁴ Sezikli, *Câmiü'l-Elhân*, s.145; Karabaşoğlu, 161; Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, s.85

*Didi dilşâd eyâ üstâz-ı kâmil, benem sâbit kadem emründe âmil
Ne buyurursan buyur emrüne râmen, kemer-beste çü ney kemter gulâmem
Çü gördüm sâz-ı işka kıldı secde, getürdi bini anun şevki vecde*

Daha sonra Dilşâd eline çeng ve ud sazını alır ve makam bilgilerini hocası ile öğrenir.

*Didüm Dilşâd'a ben iy dil-güşâ yâr, elüne çeng alup burgıl evtâr
Düzet mutrıb sıfat ud ile çengi, yüri her perdede itme direngi
Ki biline makâmâtun usûli, nedür nev'i ya cinsiyle fusûli*

Sonuç olarak bu ilim akıl işidir. Saza karşı hazzı olmayanın bu ilmin sırrına erişemez. Sazın bir kılında bin sır gizlidir.

*Bu ilm-i edvârı bilmek istesen key, külâh-ı derki başuna urub gey
Zira bu fen akl ehli işidür, bunun tedvîni hûşun gûşîşidür
Şunun kim hazzı yok âvâz-ı sâzdan, ne tuysun cân içinde gizlü râzdan
Şulardır sırrı işka olan enbâz, ki sazın bir kılından ala bin râz(sır)⁷⁶⁵*

F- SEYYAHLARIN VE YAZARLARIN ÇALGILARI ANLATTIKLARI BÖLÜMLER

Daha önce de belirttiğimiz gibi müzik araştırmalarında kullanılan ve bu konuda bilgi alabildiğimiz önemli kaynak eserlerden biri de “*Seyahatnâme*”lerdir. Seyahat sözlük karşılığı yolculuk, değişik ve uzak memleketlere gitmek anlamındadır. Seyahate çıkan kişiye “seyyah”, seyahatle ilgili gözlemleri anlatan eserlere de seyahatnâme denir. Seyahatnâmelerde yazarlar yaşadıkları tarihi olayları, törenleri, halkın günlük yaşantısını, giyim-kuşamlarını, geleneklerini, dine ve devlet anlayışlarını, mimari eserleri, sanatlarını anlatması bakımından önemlidir. Osmanlı döneminde Avrupa’dan Osmanlı topraklarına gelmiş pek çok seyyah gördükleri ve yaşadıkları olayları eserlerine aktarmışlar, Osmanlı yaşayışı ile ilgili bilgileri kaleme almışlardır. Ancak Osmanlı devletinin güçlü olduğu XV. ve XVI. yüzyılda ülkeye girip çıkmak zor olduğundan seyyahların bu dönemde yazmış olduğu seyahatnamelerin sayısı oldukça azdır. XVII. yüzyılda özellikle mûsikî konusunda pek çok bilgiyi aktaran ünlü

⁷⁶⁵ Arısoy, s.17-19

seyahatnâme yazarı ise Evliya Çelebi'dir. Yine bu yüzyıldan sonra Osmanlı devleti gücünü yitirip zayıfladıkça ülkeye gelen yabancı seyyahların sayısı da artmıştır. Bundan dolayıdır ki bu tür eserler XVII. ve XVIII. yüzyılda artış göstermiştir.⁷⁶⁶

Aksoy, Clavijo ve Bertrandon De La Brocquiere gibi XV. yüzyıl seyyahlarının mûsikî ile alakalı anlattıkları bilgileri *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî* adlı eserinde yer vermiştir.

1403-1406 yılları arasında Anadolu'da bulunmuş Clavijo adlı seyyah Erzurum yöresinde gördüğü derviş mûsikîşinasları tasvir etmiştir. Osmanlı döneminde Anadolu'da tekke mûsikîsi, çalgıcılar, ozanlar, dervişler üzerine verdiği bilgiler şöyledir:

“...Pazar günü Delilerkent adlı yere geldik. Burada oturan insanların hepsi Müslüman inancının çilekeşleri, yani dervişleri oldukları için buraya bu ad verilmiş. Ülkenin her yöresinden köylüler bu mübarek adamları ziyaret için buraya gelirler, hatta hasta gelenler ziyaretten sonra sağlıklarına kavuşmuş olarak dönerler. Bu dervişlerin saygı duyduğu, bir aziz gibi bağlandıkları bir de başı var. Timurlenk yakınlarda buralardan geçerken orada konakladı, orada kaldığı sürece bu dervişlerin başıyla vakit geçirdi. Bu dervişler sakallarını keser, kafalarını kazıtır, yarı çıplak bir halde dolaşırlar. Hava sıcak da olsa, soğuk da olsa sokaklarda dolaşır, yiyeceklerini sokakta yerler; bütün giydikleri şuradan buradan topladıkları yırtık, pırtık paçavra şeylerdir. Yoldan geçerlerken ellerinde defleri, ilahiler söylerler. Tekkelerinin kapısının üstünde ay biçiminde bir süs bulunan siyah yün püsküllerden yapılmış bir âlem vardır, onun altında da bir sıra halinde dizili geyik keçi, koçboynuzları. Yoldan geçerlerken bu boynuzlar (nefir olabilir) aziz bir hatıra gibi yanlarında taşımayı âdet edinmişlerdir. Bütün derviş evlerinde de duvarlarına bu boynuzlar bir işaret olarak konulmuştur.”

Bertrandon De La Brocquiere (ö.1459) *La Voyage d'Outremer* adlı seyahatnâmesinde mûsikî konusunda önemli bilgiler aktarmıştır. Bu eseri 1892 yılında Charles Schefer yayıma hazırlamış ve daha sonra Aksoy kendi eserine de almıştır.

⁷⁶⁶ Aksoy, *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*, s.28-29

Bertrandon, Burgonya dükü Philippe'in müşaviri olarak zamanın başşehri Edirne'ye gelmiştir. Bu seyahatnâmede zikir törenine mûsikînin eşlik etmesinden, Edirne'deki bir düğünden, ziyafetten ve düğün alayından bahsetmiştir.

Zikir törenini şöyle aktarmaktadır:

"...akşamları onları bazen mûsikîyle dua ederlerken dinledim; bir halka olacak biçimde oturmuşlardı, gövdeleriyle birlikte başlarını sallıyorlar aynı anda çılginca ilahiler söylüyorlardı."

Türklerin neşeli insanlar olduklarını söylemektedir. Bununla ilgili şu bilgileri vermiştir:

"...Türkler şen şakrak insanlar, kahramanlık destanları (Chansons de Geste) söylemekten hoşlanıyorlar, onlarla yaşayanlar hiçbir zaman sıkıntılı düşüncelere, karamsarlığa kapılmaz, tersine canlanıp şenlenirler"

Bir Bizans düğününden bahsederken de Türklerin kullanmış olduğu nakkareler'in adı geçmektedir:

"...sonra bağırup çağırmaya ve Türklerin nakkarelerine benzeyen nakkareler çalmaya başladılar"

Bertrandon yine Edirne'de Sultan II. Murâd Hân'ın (1421-1444, 1446-1451) sarayında bulunduğu ziyafette şu gözlemleri yapmıştır:

"...en arkada upuzun bir sofraya kurulmuştu, kimilerinin orada bir şeyler içtiğini gördüm. İçtikleri şey su muydu, şarap mıydı bilmiyorum; sofranın başında birkaç tekne vardı, ayakucunda da kâse biçiminde çok geniş, gümüş bir tekne; sofranın yanı başında halk ozanları sıralanmışlardı, sultan odadan çıkınca türküler çalıp söylemeye başladılar, bana anlattıklarına göre, ustalarının yiğitliklerini dile getiren kahramanlık destanlarıymış bunlar. Hoşlarına giden bir şey söylenince çoğu bağırmaya başlıyordu, çıkan sesler iğdiş edilmekte olan hayvanların bağırılarına benziyordu çünkü bulunduğum yerden onları göremiyordum. Saraya gidince, çok büyük telli çalgılar çaldıklarını gördüm, yemek başlayıncaya kadar çaldılar."

Sultan II. Murad Hân'ın Yunanistan (Rumeli) beylerbeyinin kızına gönderdiği düğün hediyesi alayını anlattığı bölümde alaydaki çalgıları ve çalgıcılardan şöyle bahsetmektedir:

“...bir gece sultanın Yunanistan beylerbeyinin kızına düğün günü gönderdiği hediyein götürülüşünü gördüm. Hediyei paşalardan birinin karısı verecekti, paşanın karısına, kimisi vişne çürüğü renginde, kimisi sırmalı ama hepsi de güzel, pahalı elbiseler giymiş otuz kadar kadın eşlik ediyordu. Önlerinde on iki yahut on dört adam vardı, bunların ikisi halk ozanı, biri boru, biri kös, geri kalanı da en az sekiz çift nakkare çalan çalgıcılardı, hepsi de ata binmiş, hayhuy içinde gidiyordu, onların arkasında da hediye taşıyanlar.”⁷⁶⁷

Venedikli Luigi Bassano adlı seyyahın yazmış olduğu ve Selma Cangı'nin çevirisini yaptığı *Costumi et Modi Particolari Della Vita De'Turchi* yani *Türklerin Gündelik Hayatı, Âdetleri, Özel Tarz ve Davranışları* adlı kitapta XV. yüzyıla ait bilgiler bulunması bakımından önemlidir. Gündelik hayat içerisinde Türklerin eğlencelerine de yer verilmiştir.

Türklerin orucu bittiği zaman;

“...sonuçta bu üç bayram günü boyunca yeme, içme ve çalpara ve davulları çalmaktan başka bir şey yapılmaz.” Hava güzel olduğunda şehir dışına çıkarlar, kırlara gidip eğlenirler.

“... ud ile nazlı şarkılar çalarlar, fakat bizdeki gibi değil, onlar kamıştan yapılmış gayda (tulum? zampogna) kullanarak Tibullus'un şiirindekine benzer şekilde içeri ve dışarı çekerler.”

“İskitlere özgü fazla büyük olmayan davullarla eşlik ederek Piva (zurna?) çalarlar.”⁷⁶⁸

1501 yılında seyahat ettiği ticaret gemisi korsanlar tarafından ele geçirilip, esir düşen daha sonra Osmanlı Sarayı'na satılan Giovan Antonio Menavino adlı seyyahın yazmış olduğu ve Harun Mutluay'ın çevirisini yaptığı *Türklerin Hayatı ve Âdetleri Üzerine Bir İnceleme* adlı eser de ilgi çekicidir. Bu kişi Sultân II. Bayezid Hân (1482-1512) döneminde Enderûnda eğitim görmüştür. Ülkesine döndükten sonra saray hayatını kaleme almıştır. Giovan gelin hamamından çıkınca oynanan oyunları kitabında şöyle anlatmıştır:

⁷⁶⁷ Aksoy, *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*, s.289-291

⁷⁶⁸ Luigi Bassano, *Kanuni Dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nda Gündelik Hayat*, (Çev.: Selma Cangı), Yeditepe Yay., İstanbul 2011, s.131, 135, 136

“Gelin iyice yıkanıp, giyindikten ve hamamdan çıktıktan sonra Türk usulü oldukça hoş muhtelif danslar başlar. Güzel sözlü şarkılar, çalgıların sesleriyle tatlı bir ahenk içinde olan aşk şiirleri okunur ve bu zevkli anlar horozların ötüşü duyulana kadar sürer. Horozların ötme vaktiyle telaş içinde yüksek sesle kaçalım kaçalım, horozlar ötüyor diye bağrışır ve yatmaya giderler.”⁷⁶⁹

Giovan’ın mehteri anlattığı bölüm ise şöyledir:

“Büyük Türk’ün (padişahın) borazancıları ve diğer çalgıcıları yüz elli kişi kadardır. Günde sekiz akçe maaş alırlar. Bunlardan otuzu İstanbul şehrinde vazifelidirler. On beşi sarayın yanındaki bir kulede, on beşi de şehrin bir başka köşesinde durular. Bunlar gece saat ikide borazan, çığırma ve davul çalarlar. Çalındıktan sonra kimse şehre gidemez. Eğer subaşı tarafından birinin gittiği tespit edilirse hapse atılır. Bir kere de gün doğmadan çalgılar çalınır. Çalgıcıların bir kısmı Pera’da kalır. Diğerleri Büyük Türk’e refakat etmek üzere savaşa giderler. Davullar öylesine devasadır ki bir deve bir davuldan fazlasını taşıyamaz. Her bir davul iki kişi tarafından iki topuzla çalınır. Davul çalınırken bütün etraf titrer gibi olur.”⁷⁷⁰

1552 yılında Türklere esir düşen ve üç yıl boyunca Kaptân-ı Deryâ Sinan Paşa’nın (ö.1553) yanında çalışan Pedro de Urde-malas adlı İspanyolun Türklerin yaşayışını anlatan *Pedro’nun Zorunlu İstanbul Seyahati* adlı eserinde Türklerin evlilik sırasındaki eğlencelerini şu şekilde aktarmıştır:

“...Hamamdan dönünce gelini ortalarına alıp kanun, ud ve nisfiye çalarak, âşıkane şarkılar söyleyerek eğlenirler. Bu toplantılarda tek bir erkek bile bulunmaz. Çalanlar kadınlardır. Kadınların kendileri pek mûsikîşinasdırlar. Çalıp oynamak geç saatlere kadar sürer. Horoz sesi duyulur duyulmaz kaçalım diye bir çığlık koparıp koşarak yatmaya giderler”⁷⁷¹

Mûsikî dışında yazılmış farklı türde ve konulardaki bazı eserlerde de dönemin mûsikî ile alakalı bilgilerini bulmak mümkün olabilmektedir. Mesela Fatih Sultan Mehmed döneminde yaşamış olan Tursun Bey’e (1422?-1490?) ait, Fatih devri savaş ve fetihlerinin anlatıldığı *Târih-i Ebü’l-feth* adlı eserin *Vasf-ı Velîmetü’l-Hitân* bölümünde düğün

⁷⁶⁹ Giovan Antonio Menavino, *Türklerin Hayatı ve Âdetleri Üzerine Bir İnceleme*, (Çev: Harun Mutluay), İstanbul 2011, s.30

⁷⁷⁰ Menavino, s.100-101

⁷⁷¹ Pedro de Urde-malas, *Pedro’nun Zorunlu İstanbul Seyahati*, (Çev: Fuad Carim), İstanbul 1996, s.95

eğlencelerini de yer verilmiştir. Eserde düğün eğlencelerinin anlatıldığı kısımda farklı çalgı türlerinin adları geçmektedir.

“... yir yir dürlü dürlü sohbetler ve meclisler kuruldu, sâzlara gûşmâl virildi. Üd u şeştâr ve tanbûr u rebâb ve barbût u nây kanûn-ı pâdişâhî üzre taraf taraf efgâna başladı ve bölük bölük muğanniye câriyeler çenge çeng urdılar. Ve ol şehnâzlar âvâz-ı dil-nevâz ile uşşak nevâ bağışladılar ve erbâb-ı ukûli muhayyer kıldılar.”⁷⁷²

1582 yılında Sultan III. Murad Hân'ın şehzadesi Mehmed'in sünnet düğünün anlatıldığı *Sûrnâme* adlı eserde adı geçen sazların, XV. yüzyıl sazlarına da ışık tutması bakımından önemlidir. Konuyla ilgili Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (ö.1600) iki eseri düğünde hangi çalgıların çalındığı konusunda bilgi vermektedir. *Câmiü'l-Buhûr* adlı eserinde şenlikte zurna, nefir, nakkâre, surna, kanun, mugni, şeştây, tanbur, çeng, def, rebâb, santûr, tabl sazlarının kullanıldığı bildirilmektedir.⁷⁷³

Gelibolulu Mustafa Âlî'nin devrin görgü ve ahlâk kurallarını anlattığı *Mevâ'idü'n-Nefâis Fî Kavâ'idi'l-Mecâlis* adlı eserinin on altıncı bölümünde “*Envâ'-ı sâzun teşbihâtı ve sâyir sâzendeler ahvâli beyânındadırki zikrolunur*” başlığı altında benzetmelerle çalgıların özellikleri anlatılmaktadır. Bu eserde “erkek saz” ve “dişi saz” kavramının da kullanıldığı görülmektedir. Nây, def, muğni, kanun, erganûn, ûd, şeşhâne, kopuz, çeng, çagâne, tanbur, şeştâ, mûsîkar, düdük, çağirtma düdükleri, nây-ı Irakî, mâsûr, gıdây-ı rûh, santur, çarhâne, sûrna, nefir, nakkâre, zenc, nakarav, tabl, kemânçe, filcan gibi otuza yakın çalgı adı verilmiştir.

“*Nây sazların şeyhi ve mürşididir. Şâfi mezhebine göre dervîştir, işi gücü aşkın ateşi ile yanıp tutuşur, âh u vâ y ile inler. Nây mürşidi, def mürşidin bağlı olduğu tarikatın pîridir. Muğni sazların en zenginidir. Her mecliste arkası üzeri yatan, zayıf karınlı ve yaşlı birine benzer. Kanûn insanı hayrete düşüren coşkunuğu vardır, sözlerini akıllı ve deli herkes dinler. Özellikle erganunun hasedini çekmiştir. Erganun büyüğü bir sazdır. Talimli bir ruhbanaya benzer. Sözleri hile ve büyü ile doludur. Gâh İsâ (a.s.)'dan dem vurup gam ve kederden ölenleri diriltir. Gâh Circîs (a.s.)'den haber verip öldürenlere can vermeyi ifşâ eder. Üd sazların büyüklerindedir. Sevginin sert ağacı olan öd ağacındandır. Öd ağacı gibi dumanlı, nağmelerinin nükteleri ve seslerinin halleri sayısızdır. Şeşhâne ve Kopuz sırları anlatan*

⁷⁷² Tursun Bey, s.90

⁷⁷³ Gelibolulu Mustafa Âlî, *Câmiü'l-Buhûr der Mecâlis-i Sûr*, Haz: Ali Öztekin, Ankara 1996, s.71-72

Rûmeli divanesi veya âşık oyunu oynayanların filozofudur. Bazı meclislerde seçkin bir arkadaştır. Çağâne söz söylemede çeng ü çağâne diye ünlüdür. Gürültüsü çok hatıra gelmez kişilerdendir. Bir toplulukta diğer sazların ses ve nağmelerini bastırır. Tanbûr zâhidlerin yabancısı ve aşk oyunu oynayanlarla sarhoş olarak kendinden geçenlerin yegânesidir. Şeşta Türklerin yakını ve köylülerin dostudur. Diline her geleni söyler. Kelimelerinde tesir ve nağme yoktur. Rezillere tapar. Mûsikâr âşıklarla arkadaş ve arzu ehline sırdaş, muhabbet derdinden vücûdu cılızlaşmış olduğundan tenindeki kemikleri bir bir sayılan el altında bulunan bir sazdır. Nây-ı Irakî Isfâhân, Hicâz, Irakî makamlarını kendisine hâl edinmiş Nevây-ı uşşâkî gibi yakıcı bir âşıktır. Mâsûr Nây-ı Irakî'nin dostu çoğunlukla Arap kabilelerine mahsustur. Isfahan ve Irak âşıkları onu dinlemeyi severler. Santûr, muğni ile bir sayılır. Santûr telle, muğninin killa yattığı herkesçe bilinir. Sûrna hepsinin sultanıdır. Nefîr, Nakkârâ, Zinc ve Nakkâravâ ses sahibi olan padişahın erkânıdır. Her zaman surnâ'dan yakıcı bir ses çıkar. Ona tabî olanlar ile davul onun izinden giderler. Diğer sazların varlığı bunun meclisinde yok olup gider. Çünkü bu sazlar erkeklikle tanımlanmıştır.”

“Sazların dişilerine ilgi gösterenler sanki kadınlarla oynaşanlar olarak düşünülür. Bunlardan biri Çeng Düdüklü'dür. Çoğunlukla nefesine düşkün olanların dostudur. Çarpara bu tatlı sevgilinin hizmetçisidir. Bir diğeri Kemânçe'dir. Çoğunlukla çeng ile sırdaştır. İşleri nevây-ı uşşâka başlayıp, güçleri evc'e uçmaktır. Def birlik dairesinde aynı meclisin gönül okşayıcısıdır. “Filcan”⁷⁷⁴ bunlara hizmet etmiş benzeri olmayan sazdır. Son olarak bir cins saz daha vardır ki yalın bıçak ile yalın tutak ile çalınır, benzeri görülmemiştir. Acem ikliminde ortaya çıkmıştır. Anadolu'da üne kavuşmuştur.”⁷⁷⁵

Aksoy, Gelibolulu'nun kadınların veya erkeklerin çaldığı sazlar için dişi ve erkek saz tanımını yaptığını söylemiştir.⁷⁷⁶ Ancak bize göre Gelibolulu'nun, günümüzde de kullanılan tabir olarak, sesi daha naif eşlik sazı olarak kullanılan kemençe, ney vb. sazlara dişi saz, diğerlerine ise erkek saz dediğini düşünmekteyiz.

⁷⁷⁴ XVII. yüzyılda Türk Mûsikisinde kullanılan bir çalgı. Evliya Çelebi'ye göre yüzyılın ortalarında İstanbul'da bu sazı çalan yüz profesyonel vardı. Abdülkâdir Merâğî'nin kendi icadı olarak zikrettiği (kâsât) kâseler ile aynı şey olmalıdır.; Öztuna, *Türk Mûsikisi Ansiklopedisi*, I, 222

⁷⁷⁵ Gelibolulu Mustafa Âli, s.223-226; 297-299

⁷⁷⁶ Aksoy, *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*, İstanbul 2008, s.69

G- ENDERÛN VE HAREMDE MÛSİKÎ

Enderûn yaşamında din, astronomi, geometri, felsefe, tarih, coğrafya, edebiyat, şiir, güzel konuşma gibi eğitimlerin yanı sıra güzel sanatlar alanında mûsikî eğitimi başta gelmekteydi. Fatih zamanında Udî Şîr Merd ve Kanuni İshak önemli mûsikîşinaslardır. Özellikle İran ve Mısır'dan getirtilen sanatkârlar Enderûn eğitimine yeni şeyler kazandırmışlardır.⁷⁷⁷

Osmanlı Sarayı kadın mûsikî heyetleri ilk defa Sultân I. Bayezid Hân (1389-1402) (Yıldırım Bayezid) döneminde başlamıştır. Sırp prensesi Meliça (Mileva)⁷⁷⁸ ile evlenmesinden sonra sarayın harem dairesinde Meliça'nın tertip ettiği cariyelerden meydana gelen mûsikî ve raks heyeti kurulmuştur. Cariyelerden meydana gelen bu hanende, sâzende ve rakkâseler topluluğu Fatih'in İstanbul'u fethinden sonra İstanbul'a nakledilmiş olan sarayda ve daha sonrasında Sultan I. Selim Hân (1512-1520) (Yavuz Sultan Selim) zamanında devam etmiştir.⁷⁷⁹

Hareme alınan câriyeler, ya haremden bulunan meşkhâne'de ya da özel olarak tutulan veya hükümdarın adamlarının birisinin evinde mûsikî dersi almışlardır. Buraya sâzendeler ve hocaları dışında kimse girememiştir. Haremden ud, keman, def, çalpare, çöğür, ney, tanbur, mûsikî gibi sazlar çalınırdı. Sâzendeler kalfalığa yükselirdi. Başlarında "sâzende başı" veya "baş sâzende" bulunurdu. Sâzende kalfalar aynı zamanda sarayın diğer hizmetlerini de görürlerdi.⁷⁸⁰

Haremden cariyelerin eğitiminden sonra bazı günler meşk edilir bazı günlerde eğlenilirdi. Özellikle bir şehzadenin dünyaya gelişi münasebetiyle eğlence tertip edilirdi. İlahiler, şarkılar söylenir, dans edilirdi. Hemen hemen her cariye bir saz çalardı.⁷⁸¹

Sarayda saz çalan cariyelerin sazları dâr'üs-saâde ağası, silâhdar ağa veya diğer vazifeli kişiler tarafından saray dışına çıkarılır ve tamirleri yaptırılırdı. Satın alma işlemini de yine bu kişiler yapardı. Topkapı Sarayı arşivinde yer alan "harc-ı hassa" kâğıdında saraya

⁷⁷⁷ Necdet Sakaoğlu, *Saray-ı Hümayun*, İstanbul 2002, s.188

⁷⁷⁸ Çağatay Uluçay, *Padişahların Kadınları ve Kızları*, Ankara 1980, s.8

⁷⁷⁹ Ziya Şakir, "Saray Harem Mûsikîsi ve Harem Bandosu", *Mûsikî Mecmûası*, sy.465, s.68

⁷⁸⁰ Çağatay Uluçay, *Harem II*, TTK Basımevi, Ankara 1971, s.152-153

⁷⁸¹ Yavuz Bahadıroğlu, *Osmanlı Saray Hayatı ve Harem*, İstanbul 2012, s.274-275

sedefkârî bir kıt'a kemeñçe ve beş daire (def), bir miskal ve üç çöğür alındığı; tanbur, daire, çökür, çeng ve mûsıkar (miskal) tamir ettirildiği, ayrıca dairelerin muhafazası için de bir kutu yaptırıldığı yazmaktadır.⁷⁸²

Haremde câriyelerin mûsikî ile uğraştıkları ve çalgı çaldıklarını Fatih döneminde yaşamış olan Tursun Bey'in (ö.1499-1508?) *Târîh-i Ebü'l-feth* adlı eserinin *Vasf-ı Velîmetü'l-Hitân* bölümünde düğün eğlencelerini anlattığı bölümde cariyelerin çeng çaldıklarını bildirmektedir.

*"... bölük bölük muğanniye câriyeler çenge çeng urdılar"*⁷⁸³



Şekil LXVII- Fatih dönemi haremde Kadın Rakkaseler ve Sâzendeler⁷⁸⁴

⁷⁸² Uzunçarşılı, *TTK Belleten*, 1977, XLI, sy.161, s.87-88

⁷⁸³ Tursun Bey, s.90

⁷⁸⁴ Uslu, "Mûzik", *Fatih Dönemi*, s.458

Edvâr kitaplarını incelediğimizde ise enderûn ve haremde gerçekleşen mûsikî icraları konusunda çok fazla bilgi olmamakla birlikte, mûsikî eğitimi alan kadınların olduğunu sadece XV. yüzyıl sonu XVI. yüzyıl başı yaşadığı düşünülen Seydî'nin *el-Matla'* adlı eserinden öğrenebilmekteyiz. Birçok yazar da zaten kadınların saz çalmasının en erken XVI. yüzyıl kaynaklarında geçtiğini belirtmektedir.

Eserin bir bölümünde konuyla ilgili şöyle bir olay anlatır. Edvâr Şeyh-i Dîk Ebu'n-nîk adlı bir kişi kendisinden kızına mûsikî ilmini anlatmasını istediğini belirtir. Bu şeyh makam ilmini, sazları, sazlardaki telleri, perdeleri, ahengi vb. talim etmesini söyler. Bu kızın adı ise Dilşâd'dır. Dilşâd'ın aldığı mûsikî eğitimi ile ilgili bazı bölümler sekizinci bölümde anlatılmıştır.

*Meger bu kızının adıydı Dilşâd, olurdu yüzünü gören gönül şâd
Ter idi gonca bigi nâ-resîde, begâyet hûb rahâ vü güzîde
Melihu'l-haddi mahbûbu'l-havâtır, raşîku'l kaddü matlûbün-nevâtır
Dakîku'l-vast mahbûbu'l-havâtır, hamîdü'l-bast matlûbü'n-nevâtır
Ruhî aksi ider hurşîdi rahşân, lebinden teng-dil l'al-i Bedehşân
Cemâlî bâğ-ı cennetden mutarrâ, bayı serv-i revândan hûbu garrâ
Nizâr ider mehi kaşı hilâli, şeker tengin düzer akd-i zülâli
Gelüp önümde edeble dizçökdi, başîret sem'in açıb kaş bükdi⁷⁸⁵*

⁷⁸⁵ Arısoy, s.15-16

SONUÇ

XV. Yüzyıl Edvâr Kitaplarında Enstrümanlar başlığı altında yaptığımız bu çalışma sonucunda bu yüzyılda yazılmış olan birçok edvâr kitabı olduğu ve bu kitaplar içerisinde de pek çok çalgının varlığı tespit edilmiştir. Aslında bu mûsikî eserlerinin kaynağının İlkçağ Grek (Antik Yunan) müzik kaynaklarına dayandığı görülmektedir. Grek müzik sistemi teorisi İslamiyet'in ilk dönemlerinde yazılmış olan Arapça ve Farsça eserlerde de yer bulmuş yorumlanarak ele alınmış ve geliştirilmiştir. Bir grup kişi tarafından kaleme alınmış *İhvân-ı Safâ Risâleleri*, el-Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ'nın eserlerinin XV. yüzyıl edvâr kitaplarına olan etkisi de açıkça görülmektedir.

Edvâr kitaplarında tespit ettiğimiz birçok çalgı artık günümüzde kullanılmamaktadır. Bu çalgıların unutulmuş olduklarını söylemek yerine zaman içerisinde bu çalgıların daha gelişmiş ve kullanışlı şekillerinin ortaya çıkmasıyla yer değiştirmiş olduklarını söylemek kanaatimizce daha doğru olacaktır. Meselâ, düdük'ten flütler, iptidai balaban'dan obua, eski çeng'den arp geliştirilmiştir. Nüzhe veya mandalsız kanun, yerini günümüzde mandallı olarak kullanılan kanuna bırakmıştır.

Özellikle çalgılar konusunda en fazla bilgi Abdülkâdîr Merâğî'nin eserlerinde yer almaktadır. Merâğî çalgılar konusunu anlattığı kısımda *Mûsikî Âletlerini Adları ve Mertebeleri* diye müstakil bir bölüm ayırmıştır. Merâğî'nin oğlu Abdülaziz b. Merâğî ve bir sonraki yüzyıl başında yaşamış olan Merâğî'nin torunu Mahmud b. Abdülaziz'in eserlerinin de, Merâğî'nin eserlerine şerh niteliğinde eserlerdir ve Merâğî'nin eserlerine hemen hemen benzer eserler yazmışlardır. Birçok müzik aleti de Merâğî'nin eserindekilerle aynıdır. Meselâ Mahmud b. Abdülaziz'in kendi eserinde *sâz-ı kâsât-ı çînî*'yi ben icat ettim demiş olsa da aslında buna çok yakın olan *sâz-ı kâsât* adlı çalgıyı Merâğî çok önceden anlatmıştır.

Yine bu yüzyılda çalgılar konusunda özellikle de çalgıların teknik bilgileri, yapımı konularında ayrıntılı bilgilerin anlatıldığı eser hiç şüphesiz Ahmedoğlu Şükrullah'a ait olan *Risâle-i Mûsikî*'dir. Şükrullah'ın eseri XIV. yüzyılda Hasan Kâşânî tarafından yazılmış olan *Kenzü't-Tuhaf* adlı Farsça eserin Türkçe tercümesi niteliğindedir. *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserde özellikle çalgıların boyutları, şekilleri, çalgının yapımında kullanılan malzemeler, kullanılan

teller ve tellerin özellikleri ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Şükrullah'ın bir sonraki yüzyılda bu eseri Türkçeye çevirmiş olması bu bilgilerin XV. yüzyıla aktarımı bakımından önemlidir.

Diğer edvâr kitaplarında ise çalgılar konusunda ayrı bir bölüm oluşturulmadığı, konu geldikçe çalgılar hakkında bilgi verildiği tespit edilmiştir.

Bu dönemde çalgılar telli, nefesli olmak üzere iki ana kısımda düşünülmüştür. Ancak Merâğî kâseler ve levhalar olarak isimlendirdiği vurmali çalgıları da sınıflandırma içine dâhil etmiştir. Telli sazlar ise kendi içerisinde mızraplı ve yaylı olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. Yaylı çalgılar “mecrûr çalgılar” olarak ifade edilmiştir. Ayrıca “insan gırtlığı” da zaman zaman nefesli çalgılar içinde, zaman zaman da ayrı bir sınıf olarak düşünülmüştür. İnsan gırtlığı tüm çalgılar içinde en gelişmiş olanıdır. İnsan gırtlığı haricindeki çalgıların da “telli” olanları diğerlerinden daha gelişmiştir. Telli çalgıların en gelişmişinin de on telli “ûd-ı cedîd” olduğu söylenmiştir.

Çalgılar ayrıca Merâğî, Abdülaziz b. Merâğî, Şükrullah ve Seydî tarafından “akord” sistemlerine göre de sınıflandırılmıştır. Buna göre Merâğî, oğlu Abdülaziz ve torunu Mahmud çalgıları “Mutlaklar” ve “Mukayyedler”, bir de bu sınıf içine yaylıları ekleyerek “Mecrûrlar” olmak üzere üç kısma ayırmışlardır. Şükrullah da bu sisteme göre sınıflandırmayı “Kâmil” sazlar ve “Eksik” sazlar olarak göstermiştir. Seydî de ise “Evtâr-ı Mutlak” ve “Evtâr-ı Mutbika” olarak ifade edilmiştir. Merâğî'nin mutlak yani açık telli olarak ifade ettiği sazlar, Şükrullah'da eksik sazların, Seydî'de evtâr-ı mutlak'ın karşılığıdır. Merâğî'nin mukayyed olarak ifade ettiği sazlar Şükrullah'da kâmil, Seydî'de ise evtâr-ı mutbika olarak ifade edilmiştir. Mutlak veya eksik sazların zaafi çalınan makamdaki perdelerin seslendirilebilmesi için her makam değişiminde sazın yeniden akord edilme ihtiyacı olmasıdır. Eğer eser içersinde makam değişikliği yoksa sorun yaşanmaz ancak makam geçkili eserlerin icrâsında bu sazlar yetersiz kalmaktadır.

Özellikle el-Kîndî, Fârâbî ve İbn Sînâ gibi İslam filozoflarının anlattığı sistemin devamı olarak görülen XV. yüzyıl edvâr geleneğinde, “ud” ana saz olarak görülmüş ve mûsikî ilmi ud üzerine inşa edildiği söylenmiştir. Edvâr müellifleri makam, ikâ, nağme vb. mûsikî ile alâkalı konuları genelde ûd sazı üzerinden açıklamışlardır. Udun çok rağbet görmesi sebebiyle de bu saz ile ilgili edvâr kitaplarında birçok bilgi yer almıştır. Bu dönemde ud sazının sapında

perde bağlarının bulunması, tüm seslerin sağlıklı ve kuramın gereklerine uygun olarak elde edilebilmesini sağlamaktadır. Bundan dolayı ud her yönüyle tam, gelişmiş saz olarak görülmüştür. Ayrıca yine bu dönemde altı, yedi telli ud'ların da kullanıldığı bildirilmiştir.

Dört telli ud için “eski ud”, beş telli ud için “yeni ud” ifadesi kullanılmıştır. Eskilerin kullandığı dört telli uda “ûd-i kadîm” adı verilmiştir. Merâğî ayrıca iki, üç telli udları da ûd-i kadîm içerisinde göstermiştir. Ûd-i kadîm bu dönemde ayrıca dört telli ud için de kullanılan addır. Beş çift telli udun adı “ûd-i kâmil”dir. Ûd-i kâmil aynı zamanda on tek telli “ûd-i cedîd” olarak da adlandırılmıştır. Yani ûd-i kâmil ile ûd-i cedîd aslında aynı çalgıdır. Altı telli “ûd-i ekmel” dirseğine altıncı bir tel bağlanarak icat edilmiştir. Mahmud B. Abdülaziz’in icadı olan “ûd-i mükemmel” ise yedi tellidir. Beş telli olan ûd-i kâmil adlı saza iki ince tel daha ilave ederek ud sazındaki tellerin sayısını yediye çıkarmıştır. Bu iki ilave tel seslerin süsleyicisi olarak kullanılmıştır. Altı telli ûd-i ekmel’in beş telli ûd-i kâmil’e göre daha üstün saz olduğu, yedi telli ûd-i mükemmel’in de altı telli ûd-i ekmel’e göre daha üstün bir saz olduğu söylenmiştir.

Edvar kitaplarının incelenmesi sırasında bazı bilgilerin hatalı verildiği de tespit edilmiştir. Mesela beş telli uda beşinci telin Fârâbî tarafından eklendiği bilgisi aslında doğru değildir. Fârâbî de dâhil olmak üzere bu döneme kadar dört telli olan uda beşinci “hâd” telini ekleyen kişi aslında Makkarî Ziryâb’dır (ö.852). Beşinci tel Ziryâb’a kadar icrada kullanılmışsa da daha sonra ki dönemlerde özellikle el-Kindî ve İbn Sînâ döneminde pratikte kullanılmayıp sadece adı verilmiştir. XV. yüzyıla gelindiğinde ise beşinci telin icrada kullanıldığı görülmüştür.

Bir diğer hatalı bilgi ise müzikle tedavi konusunda verilmiştir. Ahmedoğlu Şükrullah *Risale-i Mûsikî* adlı eserinde hangi vakitte hangi makamın çalınacağını İbn Sînâ’dan aktardığını belirtmektedir. Ancak makam kavramının İbn Sînâ’dan daha sonra ortaya çıktığı bilinmektedir. Bundan dolayı bu bilginin de doğru olmadığı ortaya çıkmıştır.

Özellikle İstanbul’un fethinden sonra Doğu ile Batı arasında hızlanan ticaret alışverişi ile beraber Avrupa sanatında Doğu etkileri görülmektedir. Bu etki XVIII. yüzyıl ortalarına kadar sürmüştür. Orta Çağda, Avrupa’nın Osmanlı ile Arap kültürü ilişkilerinden dolayı “ud” Avrupa’da da tanınan bir çalgı olarak görülmektedir. XVIII. yüzyıl’a kadar

çalınan bu çalgı XVIII. yüzyıl sonunda Avrupa'da terk edilmiştir. Özellikle o dönemde çalınan udların günümüzden farklı olarak tiz sesli soprano udlar olduğu ve de perdeli olarak kullanıldığı bilinmektedir.

XV. yüzyıl edvâr kitaplarında genel olarak udun akordu “alışılmış/muntazam” ve “alışılmamış/gayri muntazam” olmak üzere iki şekilde açıklanmıştır. Eğer tellerin tümü bir oranda akord edilirse bu akord biçimine “alışılmış/muntazam” akord denmiştir. Teller arasındaki oran farklı şekillerde olursa buna da “alışılmamış/gayri muntazam” akord denmiştir. Alışılmış akord, tellerin bir oranda ses aralıklarıyla, çoğunlukla da 3/4 oranında olacak şekilde akord edilmesidir. Tellerin birbiri arasındaki oranın dörtlü aralık oranında değil de başka oranlarda (yani her bir tel kendi üstündeki telin 3/4'üne eşit yapılmayabilir) bağlanıp düzenlenmesinden de alışılmamış/gayri muntazam akordlar elde edilmiştir. XV. yüzyılda anlatılmış olan udun “alışılmış akordu” kaidelerini İbn Sînâ “*her bir telin açık (mutlak) halinden elde edilen ses bir alttaki telin serçe parmağı baskısına eşit olmaktadır*” şeklinde açıklamıştır. Günümüzde de ud için kullanılan akord sistemi hâlâ bu şekildedir.

XV. ve XVI. yüzyılda büyük rağbet gören ud, XVII. yüzyılda terk edilmiştir. XVIII. yüzyıl başında Kantemir'in geliştirmiş olduğu sistemde ana saz olarak “tanbur” ud'un yerini almış, bu dönemde en mükemmel saz olarak görülmüş ve tanbur üzerinden makam konuları anlatılmaya devam etmiştir. XIX. yüzyıl sonlarına doğru ise ud yeniden Türk mûsikîsi çalgıları arasına girmeyi başarmıştır.

XV. yüzyılda kullanılan tanbura baktığımızda ise, ilk olarak 1700'lerde Kantemir'in resmettiği Osmanlı tanburundan ve günümüzde kullanılan tanburdan daha farklı bir saz olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanbur adı Yakın ve Orta Doğu'da, Orta Asya'da, Hindistan'da ve Moğolistan'da bazı farklılıklarla armudî gövdeli ve uzun saplı çırpma telli çalgıların ortak adı olarak kullanılmıştır. Orta Asya'da tel sayısı ikiyi aşan çalgılara tanbur adı verildiği görülmüştür. XV. yüzyıl edvâr kitaplarında mızraplı olarak çalınan “Tanbûre-i Şirneviyân”, “Tanbûra-i Türkî” ve yaylı olarak çalınan “Nây-ı Tanbûr” olmak üzere üç farklı tanbur sazının adı verilmiştir.

Mızraplı olarak çalınan bu iki tanbur türünden “tanbûre-i Şirneviyân”ın günümüzde çalınan tanbur ile ilgisi yoktur daha çok halk arasında kullanılan bağlamaya benzer çöğür

veya divan sazı olarak kullanılan tanbur türü olduğu düşünülmektedir. Fârâbî'nin X. yüzyılda bahsettiği “Horasan tanburu”, Merâğî'nin XV. yüzyılda bahsettiği “tanbûra-i Türkî” ile bu çalgıların devamı olarak düşünülen XVII. yüzyılda kullanılmış olan “tanbûra-ı kebîr-i Türkî”nin (büyük Türk tanburu) ise, günümüzde çalınmakta olan tanburu ile benzer olan tanbur türü olduğu düşünülmektedir. Gövde ilk olarak armudî enine geniş olmakla birlikte XVIII. yüzyıl sonlarında yarım küre şeklini almıştır.

Çizimlere ve verilen bilgilere dayanarak *Ney'e Benzeyen Kamış Çalgılar* başlığı altında gösterdiğimiz neylerin bir kısmının başpareli ve bir kısmının da başparesiz olarak çalındığı tespit edilmiştir. “Pişe-i ney” ve “nây-i sefid”in başpâresiz yani kamışın ucundan üflenen çalgılar, “zembr-i siyeh nây” ve “mizmâr”ın ise başpâreli yani kamışın ucuna takılan ağızlık ile çalınan çalgılar olarak karşımıza çıkmıştır.

Günümüzde altı delikli olarak icra edilen neylerin bu dönemde delik sayılarının farklı olduğu görülmektedir. Yine edvâr kitaplarında ki çizimlere ve verilen bilgilere dayanarak XV. yüzyılda çoğunlukla arkada bir adet ve önde yedi adet olmak üzere sekiz hatta dokuz delikli kamış çalgıların olduğu görülmektedir. Altı delikli olarak icra edilen neylerin en eski somut verilerinin ise ancak XVIII. yüzyıldan sonrasına dayandığını öğrenmekteyiz. Ayrıca bu dönemde ney'lerin çapı ile ilgili yorum yapılmadığı, uzunluk ve kısalıklarına göre ney'in sesinin tizliği ve pestliğinin ayarlandığı bildirilmiştir.

Bu asır çalgılarını incelediğimizde bu dönemde ve hatta daha önceki ve sonraki dönemlerde de birçok sazın adında karışıklık yaşandığı gözlemlenmiştir. Yaylı olarak bilinen bir çalgı telli veya nefesli olarak bilinen bir çalgı vurmali olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Mesela farklı dönemlerde ve hatta günümüzde yaylı olarak bilinen “rebâb”ın XV. yüzyılda yaylı bir çalgı olmadığı, telli ve mızraplı bir çalgı olduğu tespit edilmiştir. Yani, rebâb farklı dönemlerde farklı türdeki çalgının adı olarak kullanılmıştır. Yaylı çalgılar içinde ise Şükrullah'ın ve Kâşanî'nin bahsettiği “ıklığ” ve “gıjek” sazının aynı saz olduğu ancak Merâğî'nin anlattığı gıjek sazının on telli, daha farklı bir yaylı saz olduğu anlaşılmıştır. Eserler incelenip karşılaştırıldığında Şükrullah'ın “ıklığ”, Kâşanî'nin “gıjek” ile Merâğî'nin “kemançe” olarak bahsettiği yaylı çalgıların aynı olduğu düşünülmektedir.

Edvâr kitaplarında zaman zaman aynı adla söylenen çalgıların farklı çalgılar olduğu da ortaya çıkmıştır. Mesela, Merâğî'nin sadece *Makasîdül-Elhân* adlı eserinde telli sazlar içinde bahsettiği yüzeyi uda benzeyen telli “kâse” adlı saz, vurmali çalgılar içinde yer alan kâselerden farklı bir çalgıdır. “Bâlâbân” küçük söyleniş farklılıklarıyla hem nefesli hem de vurmali çalgının adıdır. Tezimizde nâyçe-i balabân olarak adlandırdığımız nefesli olarak kullanılan balaban türü açıklanmıştır. Miskal'in özgün adı da mûsîkar'dır. Mûsîkar mûsîkal olarak geçmiş halk bunu yanlış söylelediğinden miskal olarak yerleşmiştir.

Kimi zaman bir çalgının adı aynı zamanda aynı türdeki çalgıların genel adı olarak kullanılmıştır. Mesela “burgû” genel borulara verilen ad olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda burgû nefesli bir çalgının adıdır. İslamiyet öncesi mûsikî kaynaklarında Arapça “mizmâr” (çoğulu mezâmîr), Farsça da ise nây nefesli çalgıların genel adı olarak kullanılmıştır. XV. yüzyılda mizmâr ve nây farklı nefesli çalgıların adlarıdır.

Bazı çalgıların kimler tarafından icat edildiği bilgisi de yine edvâr kitaplarında yer almaktadır. Beş telli ud olan “ûd-i kâmil”in Fârâbî tarafından icat edildiği XV. yüzyıl edvâr kitaplarında birçok yerde bildirilmektedir. Merâğî'nin torunu Mahmud b. Abdülaziz ise adlı yedi telli ud olan “ûd-ı mükemmel”im mücididir. Yine Mahmud b. Abdülaziz'in icadı olan bir diğer çalgı da “sâz-ı kâsât-ı çînî”dir. Ancak sâz-ı kâsât-ı çînî Merâğî'nin söz ettiği sâz-ı çînî'den pek farklı değildir. Abdülaziz B. Merâğî *Nekâvetü'l-Edvâr* adlı eserinde vurmali çalgılar içinde yer alan “kâse”leri babasının icat ettiğini belirtmektedir. “Nüzhe” ve “muğni”nin Safiyyüddin tarafından icat edildiğini Şükrullah bize söylemektedir. Merâğî “şahrûd” ve telli olarak çalınan “kâse” adlı çalgının mucidinin İbn-i Ahvas olduğunu bildirmektedir. Abdülaziz b. Abdülkâdir Meragî de “tervîh”in kendi icadı olduğunu, eseri *Nekâvetü'l-Edvâr*'ında söylemektedir.

Çalgıların çizimleri ile ilgili bölümler ise Kırşehirli ve Şükrullah'ın eserleri dışında başka bir edvâr kitabında bulunmamaktadır. Çalgıların ve tellerin yapım bilgilerini ise sadece Şükrullah'ın eserinde söylenmektedir.

Dönemin çalgılarında “ebrişim” yani ipek ve “bağırsak” tellerin yanı sıra “pirinç” tellerin de kullanıldığı göze çarpmaktadır. Rûd-i hânî, rûh-efzâ, kanûn, murassây-ı gâibî adlı sazlarda pirinç teller kullanıldığı bilgisi verilmiştir. Böylelikle genel kanaat olan XIV. ve XV.

yüzyılda tellerin sadece bağırsak ve ebrîşim'den üretildiği bilgisinin doğru olmadığı ortaya çıkmıştır.

Bu dönemde “keman” sazı ile ilgili hiçbir bilgiye rastlanmaz. XVIII. yüzyıl mûsikîşinaslarından olan Charles Fanton'a göre, kemanı batıdan bize XVIII. yüzyılda Rum Yorgi (ö. 1770?) adında bir müzisyen getirmiştir. XV. yüzyılda keman sadece *ok* veya *kemâne* yayı manasında kullanılmıştır. Aslında Osmanlı sarayında XVIII. yüzyıla kadar özellikle kemânçe yaygın olarak kullanılmış, bu yüzyıldan sonra kemânçe'nin yerini sînekemân ve daha sonrasında keman almıştır.

Yine bu dönem edvâr kitaplarında “santûr” sazı ile ilgili de açıklayıcı bir bilgi yoktur. Sadece Seydî'nin *el-Matlâ* adlı eserinde makamların düzenini anlattığı nesir olarak yazılmış bölümlerinde santûr'un adı geçmektedir. Yine dönemin farklı kaynak eserlerinde de santûr'un adı verilmiş ancak ayrıntılı herhangi bir bilgi verilmediği gözlenmiştir. Yatugan adlı çalgının ise santûrun ilk prototipi olduğu düşünülmektedir.

Vurmalı çalgılardan def, tabl, kös, nakkara gibi savaşta dolayısıyla mehterde çalınan çalgılar ile ilgili XV. yüzyıl edvâr kitaplarında pek fazla bir bilginin bulunmaması ise düşündürücüdür.

XV. yüzyıl edvâr kitaplarından elde ettiğimiz bilgilere göre özellikle bu kitaplar içinde yer alan çalgıların pek çok yönüyle anlatılmış olması bu asrı daha da önemli kılmaktadır. Yaptığımız çalışmada bu çalgıları tasnif ederek ortaya çıkarmaya ve günümüz çalgılarıyla karşılaştırma yaparak tanıtmaya gayret ettik. Bundan sonrasında çalgılar konusunda araştırma yapacak kişilere bu çalışmanın yararlı olması en büyük kazanımımız olacaktır. Bu çalışmada adı geçen tüm edvâr müelliflerine Allah'tan rahmet dilerim.

EKLER

EK I: XV. Yüzyıl Edvâr Kitaplarında Mûsikî ve Enstrümanlarla İlgili Geçen Kelimeler ve Günümüz Karşılıkları

Adet İlmi: Aritmetik ilmi.

Aheng: 1- Akord 2- Uyumlu nağme.

Âhir-kâhî: Tiz ve kuvvetli olup, bir oktavın üstüne çıkamayan ve tahrîr yapamayan ses. Sonu azalan ses.

Âlât-ı Zevatü'l Evtâr: Telli çalgılar.

Âlât-ı Zevatü'n-Nefh: Nefesli çalgılar.

Alışılmış / Muntazam Akord: Tellerin bir oranda, genellikle 3/4 oranında ses aralıklarıyla akord edilmesi.

Alışılmamış / Gayri Muntazam Akord: Tellerin birbiri arasındaki oranın dörtlü aralık oranında olmayıp farklı oranda ses aralıklarıyla akord edilmesi.

Anâsır-ı Erbâ: Dört unsur (*Su-Hava-Ateş-Toprak*).

Avvâd: Udî.

Bahs: Kısım.

Bam: En kalın tel.

Barbat / Berbat: Kelime anlamı kaz göğsü, ud'un karşılığı olarak kullanılmıştır.

Binsır: Yüzük parmağı.

Burmak: Sazın akordu yapmak. (*Kulağını burmak* şeklinde kullanılmıştır.)

Burma Kulağı: Telli çalgının burgusu.

Bu'd: Aralık. Nağme eğer birden fazla ise bu'd adını alır.

Canib-i Enf: Udda burguya en yakın olan yer. Pest tarafta udun burun bölümündeki hattın başıdır. *Elif* harfiyle gösterilir. Telin en pest kısmı.

Canibü'l-Muş: Udda telinin bağlandığı, tiz tarafta udun tarak bölümünde bulunan yer. *Mim* harfiyle gösterilir. Telin en tiz kısmı.

Cem: Cinse bir nağme ilave edildiğinde cem adını alır.

Cins: Bu'd'a bir nağme ilave edildiğinde cins adını alır.

Çanak: Çalgının tekne / göğüs kısmı.

-çe eki: küçük anlamında kullanılan ek. Mesela; nâyçe küçük nây, kemançe küçük keman olarak kullanılmıştır.

Çeng: 1- Çalgı adı. 2- Pençe anlamında da kullanılmıştır(*Ahmedî Divânı*)

Çırpma Telli Saz: Mızraplı telli çalgı.

Desâtin / Destân: Telli sazların sap kısmında parmakların basıldığı noktalar. Sazlarda perde yeri. Dönemin mûsikî ilminde bu destânların bazısına “perde” bazısına da “girift” denmiştir.

Destan-ı Zâid / Destan-ı Mücenneb / Destan-ı Sebbabe / Destan-ı Vustâ Furs / Destan-ı Vustâyı Zilzal / Destan-ı Bınsır / Destan-ı Hınsır: Ud üzerinde parmakların koyulduğu bölgelere verilen ad.

Deste: Çalgının sap kısmı. Çeng sazı için düşünüldüğünde, çengi yere dayamak için kullanılan kısa ayak, ses teknesi ile tel kolunu birleştiren uzun ağaçtan parça.

Ebrişim / İbrişim Tel: İpekten elde edilen bükülmüş tel.

Eksik Saz: Mutlak çalgı. Makamdaki perdelerin seslendirilebilmesi için her makam değişiminde çalgının yeniden akord edilmesine ihtiyaç olan çalgılar.

Elvâh: Levhalar.

Enf: Baş.

Evtar: Teller.

Evtâr-ı Mutbika: Ūd, şeştâ, tanbur, kemençe ve rebâb'ın tellerine verilen ad.

Girift: Telli çalgıların sapında bulunan, “desâtin” yani perdelerin bazısına verilen ad.

Gunne: Havanın birazının burnun yan taraflarına, birazının da dudakların kavuşmasıyla beraber ağızın içine yayılmasından açığa çıkan ses.

Gûyende: Hânende.

Hâd: 1- Tiz ses 2- En ince telin adı.

Harak: Eşik.

Hâşiye-i Suğrâ: Tizlik yönünden son. En küçük sınır ve telin kısa olması nedeniyle “hâşiye-i suğrâ” olarak adlandırılır.

Hâşiye-i Kübrâ: Pestlik yönünden olan son. En büyük sınır veya telinin uzunluğundan dolayı “hâşiye-i kübrâ” olarak adlandırılır.

Havâd: Bam telinden sonra ilave edilen beşinci tele *Lâdikli* tarafından verilen ad.

Hazine: Udun sap kısmı.

Hendese: Geometri ilmi.

Hey’et: Astronomi ilmi.

Hınsır: Serçe parmağı.

Huşûnü’l-leyn: Kaba yumuşak ses.

Ir veya Dûle: Moğolların gırtlaktan çıkardıkları melodi.

İbhâm: Başparmak.

Kal’i ses: Dönen ses, yayılan ses.

Kâmil(tam) Saz: Mukayyed çalgı. Makamdaki perdelerin seslendirilebilmesi için her makam değişiminde çalgının yeniden akord edilme ihtiyacı olmayan çalgılar. Mukayyed veya kâmil çalgıların perdeleri parmaklarla çıkarılabilir.

Kar’i ses: Ritimsel ses, çarpma anındaki ses.

Kâse: 1- Çalgıların tekne kısmı 2- Vurmalı bir çalgının adı 3- Telli bir çalgının adı.

Katı Çekmek: (Teli) gergin çekmek.

Kemâne: Yay.

Kemañçe: Küçük yay.

Kik: Geniş.

Kiriş: Sinir ve bağırsaktan yapılan tele verilen ad.

Kök / Kög: Moğolların müzik aletlerinden çıkardıkları melodilere verilen ad.

Köz Ağacı: Ceviz ağacı.

Kulakçık (Melâvî): Çalgının burgusu.

Lahn: Cem'in zamanları sınırlı, vezinli ve uyumlu nağmelerden oluşmasına verilen ad.

Mâliş: Tel üzerinde parmak kaydırma yöntemi, glissendo.

Mecrûr: Yayla çekilen.

Mecrûr Çalgı: Yaylı çalgılar.

Meddü'l-kasri'l-galez: Eksik uzayan kalın ses.

Melâvi: Çalgının burgusu.

Misles: Kalın tel.

Mesna: Orta kalın tel.

Mızrap: 1- Eşik için kullanılan ad 2- Telli çalgılarda tele vurmaya yarayan alet.

Mizher: Arapça ud'un eş anlamlısı.

Mizmar: 1- Üflelemeli çalgıların genel adı. 2- Bir parçası kara kamış, bir parçası ağaç olan üflelemeli bir sazın adı.

Muganni / Muganniye: Şarkı söyleyen.

Mukayyed Saz: Kâmil, tam saz. Makamdaki perdelerin seslendirilebilmesi için her makam değişiminde sazın yeniden akord edilme ihtiyacı olmayan sazlar. Mukayyed sazların perdeleri parmaklarla çıkarılabilir.

Mukayyed Tel: Telin basılmış hali.

Munfasıl Saz: Sesi kesilen çalgılar. (*Tabl, def, sanc* gibi).

Murassa: Değerli taşlarla bezenmiş.

Murassây-ı Gâibî: Değerli taşlarla bezenmiş telli çalgının adı.

Musikar: Miskal, birbiri ardınca dizilmiş farklı uzunluk ve kısalıkta neylerden oluşan üflemeli çalgının adı.

Muşt: Son.

Muttasıl Saz: Sesi uzayan çalgılar. (*Ney, surnâ, rebâb* gibi).

Mutlak Saz: Eksik saz, açık telli saz. Makamdaki perdelerin seslendirilebilmesi için her makam değişiminde sazın yeniden akord edilme ihtiyacı olan çalgılar.

Mutlak Tel: Telin perdesine basılmamış hali, boş hali, açık hali.

Mülayim Nağme: Kulağa hoş gelen, uygun ses.

Mütezât: 1- Beş çift telli ûd-ı kâmil'e eklenen iki ince telin adı. (Böylelikle ûd-ı ekme sazı meydana gelir.) 2- Merâğî'nin keşfetmiş olduğu nevbet-i müretteb içindeki bir mûsikî formu.

Mütearife İlim: Matematik ve mantık ilmi.

Müteharrik: Hareketli, titreşen ses.

Mütenâfir Nağme: Kulağa hoş gelmeyen, uyumsuz nağme.

Müttefik Nağme: Kulağa hoş gelen, uyumlu nağme.

Nayçe: Küçük ney.

Nay-ı Hıyk: Tulum neyi.

Nây-i Sefid: Beyaz ney.

Nây-i Tanbûr: Yaylı tanbur.

Nebbet: Davul, zurna, nakkâre ve nefirden meydana gelmiş olan takım, nöbet takımı.

Nevbet-i Müretteb: Farklı mûsikî formlarının bir araya gelmesiyle icra edilen XV. yüzyılın en geniş formu.

Niseb-i Şerife: Tam dördlü, tam beşli ve tam sekizli orantısına verilen ad. İyi oranlar da denmiştir.

Parmak Adları: “İbhâm” (baş parmak), “sebbâbe” (işaret parmağı), “vustâ” (orta parmak), “bınsır” (yüzük parmağı), “hınsır” (serçe parmak).

Pirinç Tel: Bakır ve çinkonun alaşımı ile elde edilmiş, bükülmüş tel.

Pişrev: 1- Udun ilk teli 2- Saz mûsikîsi formu.

Râci Tel: Terci’ yani oktavlı çalma tekniğinde tiz taraftan çalınan tel.

Rak: Tabakalanmış geyik veya ceylan derisi.

Rikka: İnce ses.

Rudhani: Kelime anlamı han sazı, telli bir çalgı türü.

Sahçup / Şahçup Ağacı: Denize yakın yerlerde yetişen bir ağaç türü.

Sakî’: Ağır, pest ses.

Sâkil / Sekil / Sikal: Pest ses.

Sakiletü’l Mefrûzat: Bâm telinin açık konumda iken tele vurulduğunda duyulan nağme.

Savtü’l-vasl: Olgun ses.

Sâyir Tel: Terci’ yani oktavlı çalma tekniğinde pest taraftan çalınan tel.

Sebbâbe: İşaret parmağı.

Sefid: Beyaz, ak.

Subhî: Haşin, sert olan ses

Sugrâ: Küçük (Tel arasındaki uzaklık).

Şahrud: Kelime anlamı sazların şahı. Rûd, saz teli anlamına gelir. Uddan büyük çalgının adı.

Şahrüz: Şahrud.

Şimşad Ağacı: Şimşir ağacı.

Şücâ: Ney'in arka tarafındaki deliğe verilen ad.

Tabl: Davul.

Tab'ı Selim: Doğuştan yetenek.

Tahrir: İcrâcıların gırtlığını düzenli olarak rahat bir şekilde kullanarak melodi çıkarması.

Tarabrud: Kelime anlamı şenlik sazı.

Tel Adları: Beş telli çalgıda teller aşağıdan yukarı doğru "hâd teli", ondan yukarıdaki "zîr teli", bir üstündeki "mesnâ teli", onun bir üstündeki "misles teli" ve en üstteki "bâm teli"dir.

Te'lif İlmî: Mûsikî ilmi.

Tenâfür Ses: Kulağa hoş gelmeyen, uyumsuz nağme.

Terci'at / Tercî': Bir nevi oktavlı çalım tekniği.

Tuyra / Tuyûr: Kuş.

Ûd-ı Kadîm: Dört telli ud.

Ûd-ı Kâmil: Beş telli ud.

Ûd-ı Ekmel: Altı telli ud.

Ûd-ı Mükemmel: Yedi telli ud.

Ûd-ı Cedîd: On telli ud (beş çift telli).

Ûrmak: 1- Telli çalgılarda mızrap vurmak (*zahme urmak* şeklinde kullanılmıştır) 2- Nefesli çalgılarda üflemek.

Uzmâ: Büyük (Tel arasındaki uzaklık).

Ûmmü'l Evtâr: Mum ile burulan bağırsak teller. Tellerin anası.

Ûstâz: Üstad.

Üstâz-ı Kâmil: Konuya (mûsikîye) tam hâkim, üstad.

Veter: Tel (çoğulu evtâr).

Vustâ: Orta parmak.

Vusta: Orta (Tel arasındaki uzaklık).

Yeğni: Hafif.

Yektay: Kelime anlamı tek telli. Tek telli yaylı çalgının adı.

Yuka: İnce.

Zahme Urmak: Telli çalgılarda mızrap vurmak.

Zeferan: Safran. XV. Yüzyılda tel yapımında tutkal içine katılarak kullanılmıştır.

Zerdalü: Zerdali ağacı.

Zir: Had'den sonra en ince tel adı.

Zü'l-küll: Tam sekizli aralık.

EK II: Edvâr Kitaplarında Adı Geçen Çalgılar

MIZRAPLI ÇALGILAR	KIRŞEHİRLİ NİZAMEDDİN- RİSÂLE-İ MÛSİKÎ	HIZIR B.ABDULLAH- KİTABÜ'L-EDVÂR	ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- CAMİÜ'L-ELHÂN	ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- MAKASİDÜ'L-ELHÂN	ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- ŞERHÜ'L-EDVÂR	A. ŞÜKRULLAH- MÛSİKÎ RİSÂLESİ	ABDÛLAZİZ B.MERÂĞÎ- NEKAVETÜ'L-EDVÂR	F. M. ŞİRVANÎ- MECELLE Fİ'L-MÛSİKA	ABDURRAHMAN CAMÎ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ	LÂDİKLİ M. ÇELEBİ- ZEYNÜ'L-ELHÂN	LÂDİKLİ M. ÇELEBİ- RİSÂLETÜ'L-FETHİYYE	KADİZÂDE TİREVÎ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ	A. B.HACI BÜKE- MUKADDİMETÜ'L-USÛL	BEDRİ DİLŞÂD- MURADNÂME	SEYDÎ- EL-MATLÂ	MAHMUD B.ABDÛLAZİZ-MAKASİDÜ'L-EDVÂR
Ûd-i Kadîm			✓	✓	✓		✓				✓					✓
Ûd-i Kâmil	✓		✓	✓	✓		✓						✓			✓
Ûd-i Ekmel													✓			✓
Ûd-i Mükemmel																✓
Tarabu'l-Feth			✓	✓			✓						✓			
Şahrûd			✓	✓			✓			✓						
Tarabrûd			✓	✓			✓									
Tuhfetu'l-Ud			✓	✓			✓									
Pipa			✓	✓			✓									
Çeng	✓		✓	✓		✓	✓								✓	
Eğri			✓	✓			✓									
Kanun	✓		✓	✓		✓	✓						✓			
Nüzhe						✓										
Muğni			✓	✓		✓										
Tervîh							✓									

MIZRAPLI ÇALGILAR	KIRŞEHİRLİ NİZAMEDDİN- RİSÂLE-İ MÛSİKÎ	HIZIR B.ABDULLAH- KİTABÜ'L-EDVÂR	ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- CAMİÜ'L-ELHÂN	ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- MAKASİDÜ'L-ELHÂN	ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- ŞERHÜ'L-EDVÂR	A. ŞÜKRULLAH- MÛSİKÎ RİSÂLESİ	ABDÛLAZİZ B.MERÂĞÎ- NEKAVETÜ'L-EDVÂR	F. M. ŞİRVANÎ- MECELLE Fİ'L-MÛSİKA	ABDURRAHMAN CAMÎ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ	LÂDİKLİ M. ÇELEBİ- ZEYNÜ'L-ELHÂN	LÂDİKLİ M. ÇELEBİ- RİSÂLETÜ'L-FETHİYYE	KADİZÂDE TİREVÎ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ	A. B.HACI BÜKE-MUKADDİMETÜ'L-USÛL	BEDRİ DİLŞÂD- MURADNÂME	SEYDÎ- EL-MATLÂ	MAHMUD B.ABDÛLAZİZ-MAKASİDÜ'L-EDVÂR
Murassây-ı Gâibî			✓				✓									
Yatugan			✓	✓			✓									
Santûr															✓	
Tanbûr			✓	✓			✓									
Tanbûre-i Şirneviyân			✓	✓			✓									
Tanbûra-i Türkî			✓	✓			✓						✓		✓	
Diblûn															✓	
Dûtar													✓			
Evzân			✓	✓			✓									
Kâse (Telli)				✓												
Künkere				✓												
Rebâb			✓	✓		✓	✓									
Rûd-i Hânî			✓	✓			✓									
Rûh-Efzâ			✓	✓			✓						✓			
Rum Kopuzu			✓	✓			✓									
Sâz-ı Dolap			✓	✓			✓									
Şeştâ				✓			✓								✓	
Şidirgu			✓	✓			✓									

YAYLI ÇALGILAR							
	KIRŞEHİRLİ NİZAMİDİN- RİSÂLE-İ MÛSİKÎ						
	HIZIR B.ABDULLAH- KİTABÜ'L-EDVÂR						
	ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- CAMİÜ'L-ELHÂN	✓		✓	✓	✓	
	ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- MAKASİDÜ'L-ELHÂN	✓		✓	✓	✓	
	ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- ŞERHÜ'L-EDVÂR						
	A. ŞÜKRULLAH- MÛSİKÎ RİSÂLESİ		✓				
	ABDÛLAZİZ B.MERÂĞÎ- NEKAVETÜ'L-EDVÂR	✓		✓	✓	✓	
	F. M. ŞİRVANÎ- MECELLE Fİ'L-MÛSİKA						
	ABDURRAHMAN CAMÎ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ						
	LÂDİKLİ M. ÇELEBİ- ZEYNÜ'L-ELHÂN						
	LÂDİKLİ M. ÇELEBİ- RİSÂLETÜ'L-FETHİYYE						
	KADİZÂDE TİREVÎ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ						
	A. B.HACI BÜKE- MUKADDİMETÜ'L-USÛL						
	BEDRİ DİLŞÂD- MURADNÂME						
	SEYDÎ- EL-MATLÂ						
	MAHMUD B.ABDÛLAZİZ-MAKASİDÜ'L-EDVÂR						

NEFESLİ ÇALGILAR	
	KIRŞEHİRLİ NİZAMEDDİN- RİSÂLE-İ MÛSİKÎ
	HIZIR B.ABDULLAH- KİTABÜ'L-EDVÂR
	ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- CAMİÜ'L-ELHÂN
	ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- MAKASİDÜ'L-ELHÂN
	ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- ŞERHÜ'L-EDVÂR
	A. ŞÜKRULLAH- MÛSİKÎ RİSÂLESİ
	ABDÛLAZİZ B.MERÂĞÎ- NEKAVETÜ'L-EDVÂR
	F. M. ŞİRVANÎ- MECELLE Fİ'L-MÛSİKA
	ABDURRAHMAN CAMÎ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ
	LÂDİKLİ M. ÇELEBİ- ZEYNÜ'L-ELHÂN
	LÂDİKLİ M. ÇELEBİ- RİSÂLETÜ'L-FETHİYYE
	KADİZÂDE TİREVÎ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ
	A. B.HACI BÜKE- MUKADDİMETÜ'L-USÛL
	BEDRİ DİLŞÂD- MURADNÂME
	SEYDÎ- EL-MATLÂ
	MAHMUD B.ABDÛLAZİZ-MAKASİDÜ'L-EDVÂR
Ney	✓
Pişe-i Ney	
Nây-i Çâver	
Nâyçe-i Balabân	✓
Surnâ / Surnây	✓
Nây-i Sefîd	✓
Zemr-i Siyeh Nây	✓
Mizmâr	✓
Nây-i Hıyk/ Ebnân	✓
Miskal / Mûsîkar	✓
Cebçik	✓
Erganûn/ Organûn	✓
Burgu	✓
Nefir	✓
Bûk / Bâk	✓

VURMALI ÇALGILAR	
KİRŞEHİRLİ NİZAMİDİN- RİSÂLE-İ MÛSİKÎ	
HIZIR B.ABDULLAH- KİTABÜ'L-EDVÂR	
ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- CAMİÜ'L-ELHÂN	✓
ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- MAKASİDÜ'L-ELHÂN	✓*
ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- ŞERHÜ'L-EDVÂR	
A. ŞÜKRULLAH- MÛSİKÎ RİSÂLESİ	
ABDÛLAZİZ B.MERÂĞÎ- NEKAVETÜ'L-EDVÂR	✓
F. M. ŞİRVANÎ- MECELLE Fİ'L-MÛSİKA	
ABDURRAHMAN CAMÎ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ	
LÂDİKLİ M. ÇELEBİ- ZEYNÜ'L-ELHÂN	
LÂDİKLİ M. ÇELEBİ- RİSÂLETÜ'L-FETHİYYE	
KADİZÂDE TİREVÎ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ	
A. B.HACI BÜKE- MUKADDİMETÜ'L-USÛL	
BEDRİ DİLŞÂD- MURADNÂME	
SEYDÎ- EL-MATLÂ	
MAHMUD B.ABDÛLAZİZ-MAKASİDÜ'L-EDVÂR	✓
Kâseler / Sâz-1 Kâsât	
Sâz- Kâsât-1 Çîmî	
Levhalar / Sâz-1 Elvâh-1 Fûlad	
Tabl / Def	

* Murat Bardakçı'nın çevirisini yaptığı Rauf Yekta Bey nüshasından

EK III: Çalgıların Adının Geçtiği Edvâr Kitapları

EDVÂR KİTAPLARI	ADI GEÇEN TELLİ ÇALGILAR	ADI GEÇEN NEFESLİ ÇALGILAR	ADI GEÇEN VURMALI ÇALGILAR
KİRŞEHİRLİ NİZAMEDDİN- RİSÂLE- İ MÛSİKÎ	Ûd-i Kâmil, Çeng, Kanun	Ney	-
HIZIR B.ABDULLAH- KİTABÛ'L-EDVÂR	-	-	-
ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- CAMİÛ'L- ELHÂN	Ûd-i Kadîm, Ûd-i Kâmil, Tarabu'l-Feth, Şahrûd, Tarabrûd, Tuhfetu'l-Ud, Pipa, Çeng, Eğri, Kanun, Muğni, Murassây-ı Gâibî, Yatugan, Tanbur, Tanbûre-i Şirneviyân, Tanbûra-i Türkî, Evzân, Rebâb, Rûd-i Hânî, Rûh-Efzâ, Rum Kopuzu, Sâz-ı Dolap, Şidirgu, Gıjek, Kemançe, Nây-ı Tanbûr, Yektây	Ney, Nây-i Çâver, Nâyçe-i Balabân, Surnâ / Surnây, Nây-i Sefîd, Zembr-i Siyeh Nây, Miskal / Mûsîkar, Cebçik, Erganûn/ Organûn, Nefîr, Bûk / Bâk	Kâseler/Sâz-ı Kâsât, Levhalar/Sâz-ı Elvâh-ı Fûlad
ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- MAKASIDÛ'L-ELHÂN	Ûd-i Kadîm, Ûd-i Kâmil, Tarabu'l-Feth, Şahrûd, Tarabrûd, Tuhfetu'l-Ud, Pipa, Çeng, Eğri, Kanun, Muğni, Yatugan, Tanbur, Tanbûre-i Şirneviyân, Tanbûra-i Türkî, Evzân, Kâse (Telli), Künkere, Rebâb, Rûd-i Hânî, Rûh-Efzâ, Rum Kopuzu, Sâz-ı Dolap, Şeştâ, Şidirgu, Gıjek, Kemançe, Nây-ı Tanbûr, Yektây, Terentây	Nâyçe-i Balabân, Surnâ / Surnây, Nây-i Sefîd, Zembr-i Siyeh Nây, Nây-i Hıyk/ Ebnân, Miskal / Mûsîkar, Cebçik, Erganûn/ Organûn, Burgu, Nefîr, Bûk / Bâk	Kâseler / Sâz-ı Kâsât*, Levhalar /Sâz-ı Elvâh-ı Fûlad*
ABDÛLKADİR MERÂĞÎ- ŞERHÛ'L- EDVÂR	Ûd-i Kadîm, Ûd-i Kâmil	Ney	-
A. ŞÜKRULLAH- MÛSİKÎ RİSÂLESİ	Çeng, Kanun, Nüzhe, Muğni, Rebâb, İkliğ	Pişe-i Ney, Mizmâr	-

EDVÂR KİTAPLARI	ADI GEÇEN TELLİ SAZLAR	ADI GEÇEN NEFESLİ ÇALGILAR	ADI GEÇEN VURMALI ÇALGILAR
ABDÜLAZİZ B.MERÂĞÎ- NEKAVETÜ'L-EDVÂR	Ûd-i Kadîm, Ûd-i Kâmil, Tarabu'l-Feth, Şahrûd, Tarabrûd, Tuhfetu'l-Ud, Pipa, Çeng, Eğri, Kanun, Tervîh, Murassây-ı Gâibî, Yatugan, Tanbur, Tanbûre-i Şirneviyân, Tanbûra-i Türkî, Evzân, Rebâb, Rûd-i Hânî, Rûh-Efzâ, Rum Kopuzu, Sâz-ı Dolap, Şeştâ, Şidirgu, Gıjek, Kemançe, Nây-ı Tanbûr, Yektây, Terentây	Ney, Nây-i Çâver, Nâyçe-i Balabân, Surnâ / Surnây, Nây-i Sefîd, Zembr-i Siyeh Nây, Nây-i Hıyk/ Ebnân, Miskal / Mûsikar, Cebçik, Erganûn/ Organûn, Nefir, Bûk / Bâk	Kâseler / Sâz-ı Kâsât, Levhalar /Sâz-ı Elvâh-ı Fûlad
F. M. ŞİRVANÎ- MECELLE FÎ'L-MÛSİKA	-	Erganûn/ Organûn	-
ABDURRAHMAN CAMÎ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ	-	-	-
LÂDİKLİ M. ÇELEBİ- ZEYNÜ'L-ELHÂN	Şahrûd	-	-
LÂDİKLİ M. ÇELEBİ- RİSÂLETÜ'L-FETHİYYE	Ûd-i Kadîm	Erganûn/ Organûn	-
KADIZÂDE TİREVÎ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ	Miskal / Mûsikar	-	-
A. B.HACI BÜKE- MUKADDİMETÜ'L-USÛL	Ûd-i Kâmil, Ûd-i Ekmel, Tarabu'l-Feth, Kanun, Tanbûra-i Türkî, Dûtar, Rûh-Efzâ	-	-
BEDRİ DİLŞÂD- MURADNÂME	-	-	-
SEYDÎ- EL-MATLÂ	Çeng, Tanbûra-i Türkî, Santûr, Diblûn, Şeştâ	Ney	-
MAHMUD B.ABDÜLAZİZ- MAKASIDÜ'L-EDVÂR	Ûd-i Kadîm, Ûd-i Kâmil, Ûd-i Ekmel, Ûd-i Mükemmel	Ney	Sâz- Kâsât-ı Çînî

*Murat Bardakçı'nın çevirisini yaptığı Rauf Yekta Bey nüshasından

EK IV: XV. Yüzyıl Edvâr Kitaplarında Çalgıların Sınıflandırılması

A- ÇALGILARIN TÜRLERİNE GÖRE SINIFLANDIRMA

İNSAN GİRTLAĞI	TELLİ ÇALGILAR		NEFESLİ ÇALGILAR		VURMALI ÇALGILAR
-	a- Mızraplı çalgılar	b- Yaylı (Mecrûr) çalgılar	a- Neye benzeyen kamış çalgılar	b- Borular	Sâz-ı Kâsât, Sâz-ı Kâsât-ı Çînî, Sâz-ı Elvâh-ı Fülâd
	<p>Ûd-i Kadîm, Ûd-i Kâmil, Ûd-i Ekmel, Ûd-i Mükemmel, Tarabû'l-Feth, Şahrûd, Tarabrûd, Tuhfetu'l-Ud, Pipa, Çeng, Eğri, Kanun, Nüzhe, Muğni, Tervîh, Murassây-ı Gâibî, Yatugan, Tanbûre-i Şirneviyân, Tanbûra-i Türkî, Diblûn, Dûtar, Evzân, Kâse, Künkere, Rebâb, Rûd-i Hânî, Rûh-Efzâ, Rum Kopuzu, Sâz-ı Dolap, Şeştây, Şidirgu</p>	<p>Gıjek (<i>Merâğî ve Abdülaziz on tellî</i>), İklîğ (<i>Şükruallah</i>), Kemânçe (<i>Merâğî</i>)</p>	<p>Pişe-i Ney, Nây-i Sefîd, Zembr-i Siyeh Nây, Mizmâr, Nây-i Çâver, Nâyçe-i Balabân, Surnâ, Nây-i Hıyk, Miskal, Cebçik, Erganûn</p>	<p>Burgû, Nefîr, Bûk</p>	

B- AKORD SİSTEMİNE GÖRE SINIFLANDIRMA

1. MUKAYYED – KÂMİL – EVTÂR-I MUTBIKA ÇALGILAR				
TELLİ ÇALGILAR		NEFESLİ ÇALGILAR		VURMALI ÇALGILAR
a- Mızraplı çalgılar	b- Yaylı (Mecrûr) çalgılar	a- Neye benzeyen kamış çalgılar	b- Borular	-
Üd-ı Kadîm, Üd-ı Kâmil, Tarabü'l-Feth, Şahrûd, Tarabrûd, Tuhfetu'l-Ud, Pipa, Tanbûr-i Şirneviyân, Tanbûra-ı Türkî, Evzân, Kâse, Künkere, Rebâb, Rûd-i Hânî, Rûh-Efzâ, Rum Kopuzu, Şeştây, Şidirgû	Yektây, Terentây, Nây-i Tanbûr	Nây-i Sefîd, Zembr-i Siyeh Nâyçe-i Balabân, Nây-i Hıyk*, Surnâ	Burgû, Nefir, Bûk	

*Makasidül-Elhan'da mukayyed sazlar içinde gösterilen bu saz, Abdülaziz b. Merâğî'nin *Nekâvetü'l-Edvârî*'nda mutlak sazlar içerisinde yer almaktadır.

2. MUTLAK – EKSİK – EVTÂR-I MUTLAK ÇALGILAR				
TELLİ ÇALGILAR		NEFESLİ ÇALGILAR		VURMALI ÇALGILAR
a- Mızraplı çalgılar	b- Yaylı (Mecrûr) çalgılar	a- Neye benzeyen kamış çalgılar	b- Borular	Kâseler, Taslar, Levhalar
Çeng*, Sâz-ı Dolap, Eğri, Kanun Künkere, Muğni, Yatugan, Diblûn, Santûr	Gıjek, Kemânçe	Miskal-Mûsıkar, Cebçik, Erganûn	-	

*Merâğî'nin mutlak (eksik) sazlar sınıfında gösterdiği çengi, Şükrullah farklı olarak tam (kâmil) sazlar sınıfında göstermektedir. Kâşânî'nin *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde ise çeng için tamam (kâmil) sazlara nispetle eksik olduğu ancak eksik sazlar göre de daha kâmil olduğu söylenmektedir.

C- SESİN UZAMASINA GÖRE SINIFLANDIRMA:

1. Muttasıl yani “ulaşmış”	Nây, surnâ, rebâb gibi sesi uzayan çalgılar.
2. Munfasıl yani “kesilmiş”	Def, tabl, sanc gibi sesi uzamayan çalgılar.

D- NAĞMENİN ÇIKIŞ YERİNE GÖRE SINIFLANDIRMA:

1. Hayvanın boğazı gibi “hulki”	İnsan gırtlığı
2. Mûsikî aleti gibi “sınâ’î”	Nefesli, Telli (Mızraplı-Yaylı)

KAYNAKÇA

AKDOĞAN, Bayram, “XV. Yüzyıl Osmanlı Döneminde Türk Mûsikîsi”, *Diyanet İlmî Dergisi*, c.XXXV, sy.1, 1999

—————, “Bazı Ayet ve Hadisler doğrultusunda İslâm Açısından Mûsikî Sanatının Değerlendirilmesi”, *A.Ü.İ.F. Dergisi*, c.XXXIX

—————, *Fethullah Şîrvânî ve Mecelletun Fi'l-Mûsîka adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E, Ankara 1996

AKPINAR, Cemil, “Fethullah eş-Şîrvânî”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 1999, c.XII

AKSOY, Bülent, *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*, Pan Yay., İstanbul 2003

—————, *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*, Pan Yay., İstanbul 2008

AKTÜZE, İrkin, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yay., İstanbul 2003, s.222

ALPAY, Gönül, “XV. Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münâzara: Sâzlar Münâzarası”, *Araştırma Dergisi*, c.10, Ankara 1972

—————, *Ahmed-i Dâî-Çengnâme*, H.Ü.S.İ.B.E., Ankara 1974, Doçentlik Tezi

—————, “Çengnâme’de Mûsikî Terimleri”, *Araştırma Dergisi*, c.10, Ankara 1972

ALTUNDAĞ, Ayşe, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi’nde Türk Mûsikîsi İle Alâkalı Bilgiler*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2005

AND, Metin, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kült. Bak. Yay., Ankara 1982

APAYDIN, H. Yunus, “Mûsikî/Fıkıh”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 2012, c.XXXI

ARISOY, Mithat, *Seydî’nin El-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1988

ARSLAN, Fazlı ve Fatih ERKOÇOĞLU, “Ziryâb”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 2013, c.XLIV

ARSLAN Mustafa ve Adem ÖĞER, “Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi”, *Halk Müziğinde Çalgılar Sempozyumu Bildirileri*, Kocaeli 2007

ATASOY, Nurhan, *Surnâme-i Hümayûn*, İstanbul 1997

ATIL, Esin, *Levnî ve Surnâme*, İstanbul 1999

ATSIZ, Nihal, *Dokuz Boy Türkler ve Osmanlı Sultanları Tarihi*, Arkadaş Yay., İstanbul 1939

AYAN, Gönül, “Vâmık u Azrâ’da Mûsikî”, *Mûsikî Mecmuası*, sy.466

AYVERDİ, İlhan, “Çerçi”, *Misali Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul 2005, c.I

BAHADIROĞLU, Yavuz, *Osmanlı Saray Hayatı ve Harem*, İstanbul 2012

BARDAKÇI, Murat, *Ahmed Oğlu Şükrullah*, Pan Yay., İstanbul 2008??

—————, *Maragalı Abdülkadir*, Pan Yay., İstanbul 1986

—————, *Şükrullah’ın Risâlesi ve 15. Yüzyıl Şark Mûsikîsi Nazariyatı*, İstanbul 2012

BASSANO, Luigi, *Kanuni Dönemi Osmanlı İmparatorluğu’nda Gündelik Hayat*, (Çev.: Selma Cangi), Yeditepe Yay., İstanbul 2011, s.

BOZKURT, Nebi, “Davul”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 1994, c.IX

Bursalı Mehmed Tahir Efendi, *Osmanlı Müellifleri*, Haz.: Fikri Yavuz, İsmail Özen, Meral Yay. İstanbul 1333, c.II

CAFEROĞLU, Ahmet, *Abû-Hayyân Kitâb al-İdrâk li-lisân al-Atrâk*, İstanbul 1931

CAN, M. Cihat Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2001

CAN, Neşe, *Türk Mûsikîsi’nde Çeng*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2002

—————, “Unutulan Sazımız Miskal”, *Gazi Üniversitesi Fakültesi Dergisi*, c.XXIV, sy.3, Ankara 2004

CEYHAN, Âdem, *Bedr-i Dilşad'ın Murâd-Nâmesi*, M.E.B. Yay., İstanbul 1997, c.I-II

CÖMERT, Eray, “Tulum”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 2012, c. XXXXI

ÇAKIR, Ahmet, *Alişah b. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1999

ÇARŞILI, İsmail Hakkı, *Osmanlı Tarihi II*

ÇELEBİOĞLU, Âmil, “Kabus-nâme Tercümesi Murâd-nâme'ye Dâir”, *Türk Kültürü*, İstanbul 1978, sy.192

ÇELİK BAŞAR, Binnaz, *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2001

ÇOBAN, Adnan, *Müzikterapi*, İstanbul 2005

DEVELİOĞLU, Ferit, “Çub”, *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, Ankara 2004

DOĞRUSÖZ, Nilgün, “Harîrî bin Muhammed'in Kırşehrî Edvar Çevirisinde Perdeler”, *İTÜ Dergisi*, c.4, sy.1,

—————, *Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvârı Üzerine Bir İnceleme*, (Basılmamış Doktora Tezi), İ.T.Ü.S.B.E., İstanbul 2007

FARMER, H. G., “Mûsikî”, *İslâm Ansiklopedisi*, c.VIII

ERENDİL, Muzaffer, *Türk Tarihinde Askeri Müzik ve Şanlı Mehter*, Ankara 1981

ERGUN, Sadeddin Nüzhet, *Türk Şairleri*, İstanbul, c.II

ERGUNER, Süleyman, *Ney Metodu*, İstanbul 2002

ERKAL, Mehmet, “Arşın”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 1991, c.III

FARMER, Henry George, *A History of Arabian Music*, İngiltere 1929

—————, “Abdülkadir İbn Gaybi'nin Müzik Aletleri Üzerinde Görüşleri”, *Türk Kültürü Dergisi*, (Çev: Ekrem Memiş), c.XXII, sy.252, Nisan 1984

- _____, *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*, (Çev: İlhami Gökçen), Ankara 1999
- _____, *Oriental Studies: Mainly Musical, Onbeşinci Yüzyılda Türk Çalgıları*, *Mûsıkî Mecmûası*, (Çev: Bülent Aksoy), sy. 417
- _____, *The Science of Music In Islam*, 1997, c.II
- FELDMAN, Walter, *Music of the Ottoman Court*, Berlin 1996
- GAFARZADE, Seyran, “Hun Türklerinin Yuğ Töreninde Kullanılan Zurna/Boru veya Mey/Nayçe-i Balaban Enstrümanları Hakkında Bazı Görüşler”, *Halk Müziğinde Çalgılar Sempozyumu Bildirileri*, Kocaeli 2007
- GAZİMİHAL, Mahmut R., *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ankara 1958
- _____, “*Mûsıkî Sözlüğü*”, İstanbul 1961
- _____, *Türk Nefesli Çalgıları*, Ankara 1975
- _____, *Türk Vurmalı Çalgıları*, Ankara 1975
- _____, *Gazimihal, Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara Üniv. Basımevi, Ankara 1975
- Gelibolulu Mustafa Âli, *Câmiü'l-Buhûr der Mecâlis-i Sûr*, Haz: Ali Öztekin, Ankara 1996
- GÖKTAŞ, Erbil, Dünya’da ve Türkiye’de Vurmalı Çalgılar, *Güzel Sanatlar Enst. Dergisi*, 1998, sy. 4
- GÖLPINARLI, Abdülbaki, *Yunus Emre Risâlat al-Nushiyya ve Divân varak168a-169a*, İstanbul 1965
- GREBENE, Bekir, Müzikle Tedavi, *Mûsıkî Mecmuası*, sy.315
- GÜLDAŞ, Ayhan, “Çeng”, *İslâm Ansiklopedisi*, c.VIII
- GÜRDAL, İrfan, “Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları”, *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara 2002, c.XIX

GÜVENÇ, Rahmi Oruç, *Türklerde ve Dünyada Müzikle Ruhi Tedavinin Tarihi ve Günümüzdeki Durumu*, İ.Ü.C.T.F.P.A.D., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 1985

—————, “Türk Müzikterapi Geleneği”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, Ankara 1999, c.X

İhvân-ı Safâ, *İhvân-ı Safâ Risâleleri (Mûsikî)*, (Çev.: Ahmet Hakkı Turabi), Ayrıntı Yay., İstanbul 2012, c.I

İmâm Gazâlî, *İhyau ‘ulûmi’ d-dîn*, (Çev.: Ali Arslan), İstanbul 1973, C.II,

JEBRINI, Alâeddin, “Fârâbî (Mûsikî)”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 1994, c.XII

JENKINS, Jen ve Paul Rowsing OLSEN, *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, London 1976

JUDETZ, Eugenia Popescu, “Osmanlı’da Fasil”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, Ankara 1999, c.X

—————, *Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları*, Pan Yay., İstanbul 1996

KALENDER, Ruhi, *XV. Yüzyılda Mûsikî Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynü’l-Elhân Fi İlmi’t-Tel’if Ve’-Evzan (Mehmed Çelebi Lâdikli)*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E., Ankara, 1982

KAMILOĞLU, Ramazan, *Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî adlı Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi , A.Ü.S.B.E., Ankara 2007

—————, *Şehrî Kırşehrî el-Mevlevi Yusuf ibn Nizameddin İbn Yusuf Rumî’nin Risale-i Mûsikîsi’nin Transkribe ve Değerlendirilmesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya 1998

KANIK, Muhammet Zinnur, *Mahmud Bin Abdülaziz’in “Makasîdü’l-Edvâr” Adlı Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2011

KARABAŞOĞLU, Cemal, *Abdülkâdir-i Merâğî’nin Makâsîdü’l-Elhân Adlı Eseri* (Basılmamış Doktora Tezi), M.Ü.S.B.E., İstanbul 2010

KARAKAŞ, Mahmud, *Müsbet İlimde Müslüman Âlimler*, Kült. Bak. Yay., Ankara 1991

KARAKAYA, Fikret, “Ud”, *T.D.V.İ.A*, İstanbul 2012, c.XXXXII

Kâtip Çelebi, *Keşfü’z-Zunûn*, Türk Vakfı Yurt Yay., c.I-IV

KAZAN, Hilal, *XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi*, İstanbul 2010

KAZANCIGİL, Ratıp, Edirne Sultân II. Bayezid Külliyesi, Türk Kütüphaneciler Derneği Yay., Edirne 1994

KAZICI, Ziya, “XV. ve XVI. Asırlarda Osmanlılarda İlmî Hayat”, *XV. Ve XVI. Asırları Türk Asrı Yapan Değerler*

KERİMOV, Rauf, *Çalgıların Sınıflandırılması*, Bakü 2013

KOÇ, Ersan, “Yatugan Sazı” Yatugan Sazı Tanıtım Semineri, Süre:10:59, Yayın Yeri: Youtube, Hazırlayan: Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 25.12.2012

KOÇ Ferdi, “XV. Yüzyılın Sonuna Kadar Yazılmış Mûsikî Edvârlarında Ud,” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c.LI, s.II, 2010

—————, *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâğî ve “Nekâvetü’l-Edvâr” İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E, Ankara 2010

KOLUKIRIK, Kubilay, *Abdülkâdir Merâğî ve “Şerhu’l-Edvâr” Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, Basılmamış Doktora Tezi, A.Ü.S.B.E., Ankara 2009

KUT, Günay, “Ali Şîr Nevâî”, *T.D.V.İ.A*, İstanbul 1999, c.VII

LOWRY, Glenn D. Lowry, Susan Nemazee, *A Jeweler’s Eye: Islamic Arts of the Book from the Vever Collection*, Washington 1988

MENAVINO, Giovan Antonio, *Türklerin Hayatı ve Âdetleri Üzerine Bir İnceleme*, (Çev: Harun Mutluay), İstanbul 2011

Musical Instruments Museum Catalogue, *50 Unusual Instruments*, Belgium 2010

Musical Instruments Museum Visitor’s Guide, Belgium 2000

NASUHİOĞLU, Orhan, “Çalgılar”, *Mûsikî Mecmuası*, sy.445

OKUMUŞ, Ömer, “Câmî, Abdurrahman”, *T.D.V.İ.A*, İstanbul 1993, c.VII

Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi, (Editör: Ekmeleddin İhsanoğlu), İstanbul 2003

ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara 1987, c.VIII

—————, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara 1987, c.IX

ÖKSÜZ, Mustafa Aydın, *Türk Mûsikisinde Tanbur Sazının Gelişimi*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1998

ÖNEN, Ufuk Önen, *Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri*, İstanbul 2008

ÖZALP, M. Nazmi, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, TRT Basılı Yayınlar Müd., Ankara 1986, c.I

ÖZCAN, Nuri “Türk Mûsikîsinin Âbide Şahsiyetlerinden Abdülkâdir-i Merâğî”, *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara 2002, c.VIII

—————, “Türk Mûsikîsi Tarihi Ders Notları”

ÖZÇİMİ, M. Sadreddin,, “Hızır bin Abdullah ve Kitâbü’l Edvâr”, *Mûsikî Mecmûası*, sy. 466

ÖZERGİN, M. Kemal, “Çalgılar”, *Mızrap Dergisi*, c.III, sy.36, Eylül 1985, s.17; sy.37, Ekim 1985

—————, “Geç Ortaçağ Klâsik Türk Mûsikîsinde Ezgi Dizeleri”, *Mızrap*, c.II, sy.18, Mart 1984

—————, Mûsikî Çalgıları, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, c.XIII, sy.258

ÖZERKAN, Kemal Nuri, Sazlarımızın Tarihine Dâir, *Milli Kültür Dergisi*, c.I Mayıs 1977, sy.5,

ÖZGÜDENLİ, Osman Gazi, “Merâga”, *T.D.V.İ.A*, İstanbul 1999, c.XXIX

ÖZKAN, H. Güner, “Tarihi Türk Mûsikîsi Enstrümanları”, *Birinci Müzik Kongresi Bildirileri*, Ankara 1988

ÖZKAN, İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Yay., İstanbul 1984

ÖZTUNA, Yılmaz, *Abdülkadîr Merâğî*, Ankara 1988

_____, “Abdülkadîr Merâğî”, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, MEB Yay., İstanbul 1969, c.I

_____, “Mizmâr”, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, MEB Yay., İstanbul 1974, c.II

_____, “Mûsikaar”, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, MEB Yay., İstanbul 1974, c.II

PAKALIN, Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, MEB Yay., c.II, İstanbul 1971

PEKİN, Ersu, “Evliya Çelebi Müzik Değişiminin Neresinde”, *Çağının Sıradışı Yazarı Evliya Çelebi*, İstanbul 2009

_____, “Kuram, Çalgı, Müzik”, *Osmanlı Uygarlığı*

_____, “Sûrnâmenin Müziği, 16. yüzyılda Osmanlı’da Çalgılar”, *Dipnot*, sy.1, 2003

PEKŞEN, Ahmet, *Zeynü’l-Elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.Ü.S.B.E., İstanbul 2002

PİCKEN, Laurence, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Londra 1975

Rauf Yekta, Lâdikli Mehmed Efendi, *Mûsikî Mecmuası*, (Haz.: İsmail Akçay), sy.454

ROBİNS, Andrew, *Ölçüler Kitabı*, (Çev: Duygu Akın), NTV Yay., İstanbul 2009

SAKAOĞLU, Necdet, *Saray-ı Hümayun*, İstanbul 2002

SARI, Ayhan, *Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgıları*, Çanakkale 1985

SANAL, Haydar, *Mehter Musikisi*, İstanbul 1961, s.1; Çalışkan, Kemal, *Geçmişten Günümüze En Canlı Kültür Mirasımız Şanlı Mehter*, İstanbul 2001

SAY, Ahmet, *Türkiye'nin Müzik Atlası*, İstanbul 1998

SEYHAN, Tanju Oral, "İki Zafernâme Tercümesinde Kullanılan Uzunluk Ölçüsü Birimleri", *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, A.Ü. Dil Tarih-Coğrafya Fak. Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü Yay., Ankara, 2007, c.IV, sy. 2

SEZİKLİ Ubeydullah, *Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu'l-Elhân'ı*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2007

—————, *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2000

SOYDAŞ, M. Emin, *Osmanlı Sarayında Çalgılar*, Basılmamış Doktora Tezi, İ.T.Ü.S.B.E., İstanbul 2007

SOYDAŞ, M. Emin, Ş. Şehvar Beşiroğlu, "Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar", *İ.T.Ü.S.B.E. Dergisi*, İstanbul 2007, c.IV, sy. 1

SÖZER, Vural, *Müzik Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012

SÜRELSAN, İsmail Baha, Çenk'e Dair, *Mûsikî Mecmuası*, sy. 205

ŞAKİR, Ziya, Saray Harem Mûsikîsi ve Harem Bandosu, *Mûsikî Mecmûası*, sy.465

ŞAPOLYO, Enver Behnan, "Halk Sazları", *Türk Kültürü Dergisi*, c.X, sy.109, Kasım 1971

ŞEVKİ, Osman, *Beşbuçuk Asırlık Türk Tabâbeti Tarihi*, Sadeleştiren: İlter Uzel, Kült. Bak. Yay., Ankara 1991

TAN, Ali, Mustafa Çıpan, *Ney*, Konya 2013

TAN, Ali, *Ney Açkısının Tarihi ve Teknik Gelişimi*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2011

TAŞAĞIL, Ahmet, “Hitaynâme”, *T.D.V.İ.A.*, İstanbul 1999, c.XVII

TEKİN, Hakkı, *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*, Basılmamış Doktora Tezi, N.Ü.S.B.E., Niğde 1999

TETİK, Seher, *Türk Mûsikisinde Santur*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2011

TEZBAŞAR, Ahmet, *Mehter Tarihi, Teşkilatı ve Marşları*, İstanbul 1975

TIRAŞÇI, Mehmet, *Kitabü Keşfü'l-Hümûm ve'l-Kürab Fî Şerhi Âleti't-Tarab İsimli Anonim Mûsikî Eseri*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2013

TURAN, Osman, *Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti*, İstanbul 1969

TURABİ, Ahmet Hakkı, “Ebû Ya‘kûb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risâlelerinde Tesbit Edilen Terimler”, *M.Ü.İ.F. Dergisi*, sy.2, 2003

_____, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1996

_____, *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi*, İstanbul 2005

_____, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâsı'nda Mûsikî*, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2002, Basılmamış Doktora Tezi

_____, “İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bakış” adlı makale, *M.Ü.İ.F. Dergisi*

Tursun Bey, *Târîh-i Ebü'l-feth*, Haz.: Mertol Tulum, Baha Yay., İstanbul 1977

URDEMALAS, Pedro de, *Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati*, (Çev: Fuad Carim), İstanbul 1996

ULUÇAY, Çağatay, *Harem II*, TTK Basımevi, Ankara 1971

_____, *Padişahların Kadınları ve Kızları*, Ankara 1980

ULUDAĞ, Osman Şevki, Cenknâme, *Mûsikî Mecmuası*, sy.62

USBECK, Hedwig, “Türklerde Mûsikî Aletleri”, *Mûsikî Mecmûası*, sy.235-260

USLU, Recep, “Fatih Dönemi Mûsikîşinaslarından Şemseddin Nahîfî ve Bilinmeyen Eseri”, *Osmanlı Dünyasında Bilim ve Eğitim Kongresi Tebliğleri*, İstanbul 1999

_____, “Müzik”, *Fatih Dönemi*, T.K.H.V. Yay., İstanbul 2004

_____, *Fâtiḥ Sultan Mehmed Döneminde Mûsikî ve Mecmûa-i Güfte*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul 2007

_____, “Harry Potter’in Anka Kuşu veya Müziğin Kuşu Kaknüs”, *Müzik ve Bilim Dergisi*, sy.2 Eylül 2004,

_____, “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Müzik Teorisi Eserleri”, *Türkler*, Ankara 2002, c.XXII

UYGUN, Nuri, *Kadızzâde Tirevî ve Mûsikî Risalesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1990

_____, *Safiyuddîn Abdulmu’min Urmevî ve Kitâbu’l-Edvârı*, Basılmamış Doktora Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 1996

UZUN, Mustafa, *Dede Ömer Rûşenî Neynâme*, İstanbul 1990

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devleti Teşkilâtına Medhal*, İstanbul, 1941

_____, *Türk Tarih Belgeler*, 1986, c.XI, s.23

_____, *T.T.K. Belleten*, 1977, c.XLI, sy. 161

ÜNGÖR, Etem Ruhi, “Dünyanın En Zengin Çalgı Müzesi Olan Brüksel Çalgı Müzesi’nin 100. Yıldönümünün Düşündürdükleri”, *Musiki Mecmuası*, sy.330, 1977

_____, “Osmanlı Ailesinde Mûsikîşinas Bestekâr Şehzâde ve Sultanlar”, *Mûsikî Mecmuası*, sy.465

_____, “Türk algılarında Anadolu Medeniyetleri algıları İzlerinin Araştırılması, *II. Milletlerarası Türkoloji Kongresi*, 4-9 1976

_____, Türk Mûsikisinde algılar, *Mûsikî Mecmuası*, sy.342

VERDEMİR, Kenan, *Câmî'ye Ait Risâle-i Mûsikî'nin Rauf Yekta Bey Tarafından Çevirisi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü.S.B.E., İstanbul 1998

YENER, Faruk, *Küçük Batı Müziği Ansiklopedisi*, Orkestra Yay., İstanbul 1966

YILDIZ, Zeynep, *Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf Adlı Eseri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü.S.B.E., İstanbul 2011

ZEREN, Ayhan, *Müzik Fiziği*, İstanbul 2003

_____, *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*, İstanbul 2003

_____, *Müzikte Ses Sistemleri*, Ankara 1978

İnternet Kaynakları:

Mohammadi Brothers Workshop,2010,

<http://www.mbw.ir/index.php/detailen.php?id=224&page=3>, (Erişim Tarihi: 06.12.2014)

Ülker, Süreyya, 2013, <http://www.musikidergisi.net/?p=2410>, (Erişim Tarihi: 04.01.2015)

<http://az.wikipedia.org/wiki/Yatu%C4%9Fan>, (Erişim Tarihi: 04.01.2015)

<http://gezenti.biz/wp-content/uploads/2014/05/enstr.jpg>, (Erişim Tarihi: 04.01.2015)

<https://egyptiancentermakan.wordpress.com/mizmar>, (Erişim Tarihi: 10.01.2015)

<http://arabicmusicband.com/instruments/zurna-and-mizmar>, (Erişim Tarihi: 10.01.2015)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Mizmar_\(instrument\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Mizmar_(instrument)), (Erişim Tarihi: 10.01.2015)

<http://www.turkishmusicportal.org/instrument.php?id=22&cat=2&lang2=tr>, (Erişim Tarihi: 10.01.2015)

<http://www.do-re.com.tr/K712,kromatik-perkusyonlar.htm>, (Erişim Tarihi: 14.01.2015)

<https://www.youtube.com/watch?v=zNG9VPUo6rw&app=desktop> (Erişim Tarihi: 29.01.2015)

http://www.40hokkabaz.com/minyatur_t_22.html, (Erişim Tarihi: 29.01.2015)

http://www.40hokkabaz.com/minyatur_t_38.html, (Erişim Tarihi: 31.01.2015)

Yeğın, Veyis, <http://www.musikidergisi.net/?p=1472>, Erişim Tarihi: (12.02.2015)

ÖZGEÇMİŞ

Seda TÜFEKÇİOĞLU, 1976 yılında Erzurum’da doğdu. Orta ve lise öğrenimini İstek Vakfı Semiha Şakir Lisesi’nde tamamladı. 1994 yılında Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Kimya bölümüne girdi. 1998 yılında mezun oldu. 1995 yılında Erdinç ÇELİKKOL yönetimindeki Bursa Büyükşehir Belediyesi Konservatuarı Türk Müziği Bölümü’ne girdi. İlk kanun derslerini burada aldı. 1999 yılında mezun oldu. Üç sene kimyager olarak Kalite Güvence Müdürlüğü yaptı. İki sene kanun sanatçısı Göksel BAKTAGİR’den dersler aldı. 2003 yılında T.C. M.E.B.’na bağlı Erguvan Sanat Merkezi’nde idareci olarak çalışmaya başladı.

2003 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Devlet Konservatuvarında yüksek lisans programını kazandı. 2006 yılında “Türk Destanları Ve Müzik Unsurları” başlıklı yüksek lisans tezini tamamlayarak mezun oldu.

2008 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı’nda doktora eğitimine başladı.

2011 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi (OMAR) İcra Heyeti’ne misafir kanun icracısı olarak girdi. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümüne bağlı olarak kurulan Geleneksel ve Modal Müzikler Ana Bilim Dalı Osmanlı Dönemi Karşılaştırmalı Müzik Lisans Programı’nda çalışmalarına devam etmektedir.