

10424

T.C.

FIRAT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İSLÂM TARİHİ ve SANATLARI ANABİLİM DALI

TÜRK – İSLÂM SANATLARI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

12. ve 15. YÜZYILLARDA TÜRK TASVİR SANATLARINDA
MÛSİKİ ALETLERİ

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. İsmail AYTAÇ

HAZIRLAYAN

Tuncay DAĞLI

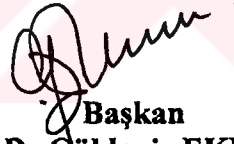
ELAZIĞ – 2005

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TARİHİ ve SANATLARI ANABİLİM DALI
TÜRK – İSLÂM SANATLARI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**12. ve 15. YÜZYILLARDA TÜRK TASVİR SANATLARINDA
MÜSİKİ ALETLERİ**


Bu **22/09**/2005 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile kabul edilmiştir.



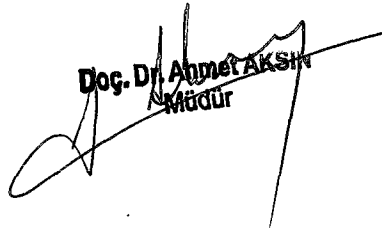
Başkan
Yrd.Doç.Dr.Güldeniz EKMEN AGİŞ

DANIŞMAN
Yrd.Doç.Dr.İsmail AYTAÇ




ÜYE
Yrd.Doç.Dr.Sıddık ÜNALAN

ONAY
Enstitü Müdürü


Doç.Dr. Ahmet AKSIN
Müdür

ÖZET

“12. ve 15. Yüzyıllar Arası Türk Tasvir Sanatlarında Mûsıkı Aletleri” başlıklı bu çalışma, konumuzu kapsayan zaman içinde, Türk mûsıkısının ve sazlarının gelişimi hakkında somut bilgiler elde etmeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde Türk Mûsıkısı'nın gelişim çağları ve kullanılan mûsıkı aletlerinin üzerinde genel olarak durulmuştur.

İkinci bölümde, Türk minyatür, maden, çini ve kabartma sanatlarının gelişimi ele alınmıştır.

Üçüncü bölümü oluşturan kataloğumuzda, Türk minyatür, maden, çini ve kabartma örneklerini zaman sıralamasına göre verdik. Kataloğumuzda bulunan 50 eserde toplam 99 adet saz bulunmaktadır. Bunlardan 30 adeti vurmali saz, 18 adeti üfleli ve 51 adeti de tellidir. Katalogdaki 22 çeşit sazın adları ve sayıları şöyledir; 16 çeng, 14 def, 7 lavta, 7 kaval, 7 nefir, 6 bendir, 6 burgu, 6 ud, 4 şâhrûd, 4 tanbura, 3 koltuk davulu, 3 rebab, 3 zil, 2 dombra, 2 kös, 2 nakkare, 2 ney, 1 davulbaz, 1 düdük, 1 kürenay, 1 morin huur, ve 1 zurna.

12. yüzyıla ait minyatür hiç yoktur. Bu yüzyıla ait eserlerden biri Artuklu aynası, diğeri Fatimilere ait fildişi kabartmadır. Aynada bir ud, bir zurna görülürken, fildişi kabartma üzerinde üç lavta, bir ud ve bir zurna vardır. 13. yüzyıla ait toplam 12 minyatürde, 35 adet saz mevcuttur. Bu sazların çeşitleri ve sayıları şöyledir; 6 burgu, 1 çeng, 3 def, 3 kaval, 2 nefir, 2 ud, 3 koltuk davulu, 3 zil, 2 dombra, 2 kös, 3 nakkare, 1 davulbaz ve 1 düdük. Bu döneme ait bir kabartmada ud, bir keramikte çeng, bir çinide lavta ve 6 maden eser üzerinde 3 ud, 1 lavta, 1 bendir ve bir çeng bulunmaktadır. 14. yüzyıla ait üç minyatürde 1 def, 1 dombra, 1 çeng ve bir nefir vardır. 15. yüzyıla ait 24 minyatürde ise 12 çeng, 11 def, 2 ney, 4 şâhrûd, 4 tanbura, 3 bendir, 3 kaval, 1 lavta, 1 kürenay ve 1 morin huur göze çarpar.

Minyatürlü el yazmaları, her ne kadar dünyanın dört bir yanına dağılmış da olsa, bu alanın orijinal belgeleri hakkındaki malûmatın, daha kolay elde edilir bir hale getirilmesi ve araştırılması, kültürel ve sanatsal kimliğimizin temellerini kuvvetlendirecektir.

Anahtar Kelimeler: Tasvir, Minyatür, Saz, Mûsıkı, Klâsik, Selçuklu, Osmanlı.

SUMMARY

This study, which is entitled as: “Musical instruments in Turkish design art between 12th and 15th centuries”, intends to gain concrete information about the progress of Turkish music and instruments through the years that comprise our subject.

In the first part of this study, progress years of Turkish Music and the instruments that are used, were spoken generally.

In the second part, Turkish miniature, metal, tile and relief arts are taking part.

In our catalogue which builds the third part, the examples of Turkish miniature, metal, tile and relief arts are shown by time order.

In total of the 50 works which are included in our catalogue, there are 99 musical instruments in total. 30 of these are rhythms, 18 of these are winds and 51 of these are strings.

The names and numbers of 22 types of instruments are: 16 ceng, 14 def, 7 lavta, 7 flageolets, 7 nefir, 6 bendir, 6 burgu, 6 ouds, 4 sahrud, 4 tanbura, 3 arm drums, 3 rebab, 3 rings, 2 dombra, 2 kos, 2 nakkare, 2 reed flutes, 1 davulbaz, 1 pipe, 1 kurenay, 1 morin huur and 1 zurna.

There are no miniatures that belong to 12th century. One of the works, belonging to this century is an Artukian mirror and the other one is an ivory bas-relief which belongs to the Fatimies. In the mirror, an oud and a zurna are seen and in the relief 3 lavtas, an oud and a zurna are seen.

In the 12 miniatures, belonging to 13th century, there are 35 instruments. The types and numbers of these instruments are: 6 burgus, 1 ceng, 3 defs, 3 flageolets, 2 nefirs, 2 ouds, 3 arm drums, 3 rings, 2 dombras, 2 kos, 3 nakkares, 1 davulbaz and 1 pipe. In a relief that belongs this period we can see an oud, a ceng in a ceramic and a lavta in a tile, 3 ouds, a lavta, a bendir and a ceng in 6 metal works.

3 miniatures that belong to 14th century we recognize 12 cengs, 11 defs, 2 reed flutes, 4 sahruds, 4 tanburas, 3 bendirs, 3 flageolets, 1 lavta, 1 kurenay and 1 murin huur.

Although the manuscript miniatures are delivered all over the world, researching and making this original documents more reachable; will strengthen our culturel and artistic identitiy.

Key Word : Depiction, Miniature, Reed, Music, Classic, Seljuk Empire, Ottoman.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I-II
İÇİNDEKİLER	III-IV
ÖNSÖZ	VI
FOTOĞRAF LİSTESİ	VII-IX

GİRİŞ

1. KONUNUN TANIMI ve SINIRLARI	1
2. KAYNAKLAR ve YÖNTEM	1-3
2. 1. Kaynaklar	1-2
2. 2. Yöntem	3
3. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ	3-5

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MÛSİKİSİ	6
1. 1. İSLÂMİYET ÖNCESİ TÜRK MÛSİKİSİ	6-12
1. 1. 1. Hunlar'da Mûsıkı	12-14
1. 1. 2. Göktürkler'de Mûsıkı	14-15
1. 1. 3. Uygurlar'da Mûsıkı	15-16
1. 2. İSLÂMİYET SONRASI TÜRK MÛSİKİSİ	17-19
1. 2. 1. Selçuklular'da Mûsıkı	19-20
1. 2. 2. Osmanlılar'da Mûsıkı	20-32
1. 3. TÜRK MÛSİKİSİ ÇALGILARI	33
1. 3. 1. Vurmalı Çalgılar	33
1. 3. 1. 1. Bendir	33
1. 3. 1. 2. Davul	33-35
1. 3. 1. 3. Kös	35
1. 3. 1. 4. Kudüm	36-37

1.3.1.5.	Zil	38
1.3.2.	Üflemeli Çalgılar	39
1.3.2.1.	Kaval	39-40
1.3.2.2.	Nefir	41
1.3.2.3.	Ney	42
1.3.2.4.	Zurna	43-44
1.3.3.	Telli Çalgılar	44
1.3.3.1.	Bağlama	44-45
1.3.3.2.	Çeng	45-46
1.3.3.3.	Dombra	46-47
1.3.3.4.	Kopuz	48-50
1.3.3.5.	Rebab	50-51
1.3.3.6.	Ud	51-52

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK TASVİR SANATI	53-54	
2.1.	TÜRK – İSLÂM MİNYATÜR SANATI	55
2.1.1.	Başlangıcından Osmanlı'ya Minyatür Sanatı.....	55-62
2.1.2.	Ortadoğu ve Asya'daki Türk Devletlerinde Minyatür Sanatı.....	63-67
2.1.3.	Osmanlılarda Minyatür Sanatı.....	67-75
2.2.	TÜRK MADEN SANATI.....	76-78
2.3.	TÜRK ÇİNİ SANATI	79-82
2.4.	TÜRK HEYKEL VE TAŞ İŞLEMECİLİĞİ SANATI.....	83-85

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KATOLOG.....	86	
3.1.	MİNYATÜRLER	86-170
3.2.	MADENİ TASVİRLER	171-178

3.3.	ÇİNİ ve KERAMİK TASVİRLER	179-180
3.4.	KABARTMALAR	181-182

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ.....	183-187
KAYNAKLAR	188-191
ÖZGEÇMİŞ	192



ÖNSÖZ

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsıkısı Konservatuarı – Ses Eğitimi Bölümü’nden 2000 yılında mezun oldum. Üç yıl Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nda Öğretim Görevlisi olarak görev yaptım. Eskişehir Osmangazi Üniversitesine nakil olduktan sonra Halk Bilimleri Araştırma ve Uygulama Merkezi’nde çalıştım ve şu anda Eskişehir Odunpazarı Belediye Konservatuarı’nın sanat yönetmenliği görevini yürütmekteyim.

Resim alanında ise Kütahyalı Ressam, Ahmet YAKUPOĞLU’ndan ders aldım. “Bilecik ve Eskişehir’in Tarihi Mekânları” adlı ilk resim sergimi, 11 Nisan 2003 tarihinde Elazığ’da açtım.

Müsıkı sanatının mesleğim ve resim sanatının da en başta gelen tutkum olması sebebi ile, hem resmi, hem de müsıkıyı ilgilendiren bir konuyu seçmenin çok daha verimli olabileceğine, değerli hocam İsmail AYTAÇ Bey’le karar verdik. Ayrıca 12. ve 15. yüzyıllar arasındaki, Türk tasvir sanatındaki müsıkı aletleriyle ilgili, herhangi bir bilimsel çalışmanın yapılmadığını gördük. Bu alandaki eksikliği doldurmayı amaçlayan bu yüksek lisans tezinde, süremiz sınırlı olduğu için, bütün uğraşlarımıza rağmen, tez kapsamında olan döneme ait bazı müsıkı aletlerinin bulunduğu tasvirlere ulaşamamış olabiliriz. Ancak konuya ait araştırmalarımız devam edecektir.

Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanan bu çalışma, 12. ve 15. yüzyıllar arası, Türk tasvir sanatındaki, çalgıları konu almaktadır ve resimsel boyuttan ziyade, Türk müsıkısının ve çalgılarının geçirdiği evreler hakkında sonuçlar elde etmek amaçlanmıştır. Bu konuda bize ışık tutacak olan minyatürlü el yazmaları ve bu el yazmaları hakkındaki yerli ve yabancı kaynaklar taranmış ve bir katalog oluşturulmuştur.

Bu çalışmada, başından beri beni yönlendiren ve destek veren, değerli hocam Yard. Doç. İsmail AYTAÇ’a, teşekkürü borç bilirim. Yine fedakârlıklarından dolayı, değerli arkadaşım, kudümzen, Yzb. Ercan YILDIZ’a, kardeşim Sibel DAĞLI’ya, değerli bilgilerinden istifade ettiğim, hocam Ahmet YAKUPOĞLU’a ve fotoğraf arşivinden yararlandığım, Genel Kurmay Başkanlığı Mehteran Bölüğüne teşekkür ederim.

FOTOĞRAF LİSTESİ

1. Şaman.
2. Hoçu'da Bulunan Uygur Minyatürü.
3. Bendir.
4. Def.
5. Davul.
6. Köş.
7. Kudüm.
8. Nakkare.
9. Zil.
10. Kaval.
11. Nefir.
12. Trompet.
13. Ney.
14. Zurna.
15. Zurna.
16. Bağlama.
17. Çeng.
18. Çeng.
19. Dombra.
20. Kürek Dombra.
21. Şerter.
22. Kopuz.
23. Morin Huur.
24. Kıl Kopuz.
25. Tanbura.
26. Dutar.
27. Rebab.
28. Ud.
29. Lavta.

30. El-Cezeri'nin Otomata'sında "Su Saati Tasviri I".
- 31 a,b. El-Cezeri'nin Otomata'sında "Su Saati Tasviri II".
- 32 a,b. El-Cezeri'nin Otomata'sında "Su Makinesi".
- 33 a,b. El-Cezeri'nin Otomata'sında "Eğlence Gemisi".
- 34 a,b. El-Cezeri'nin Otomata'sında "Otomatik Çalgılı Saat".
- 35 a,b,c. Hariri'nin Makamât'ında "Hacı Kervanı".
- 36 a,b. Hariri'nin Makamat'ında "Geçit Töreninde Atlılar".
- 37 a,b. Hariri'nin Makamat'ında "Şehzadenin Eğlencesi".
38. Beyad ve Riyad'da "Beyad'ın Cariyelere Ud Çalması".
- 39 a,b. Nasreddin Sivasi'nin Dakaiku'l Hakaik'inde "Ud Çalan Ventüs Tasviri".
- 40 a,b. Ebu Mazhar'ın, Kitab el- Mevalid'inde "Ay Evi".
- 41 a,b. Firdevsi'nin Şehnamesi'nde, "Hükümdarın Eğlencesi".
- 42 a,b,c. Firdevsi'nin Şehnamesi'nde, "Hükümdarın Çadırı".
43. Kazvini'in Acaib-el Mahlûkat'ında, "İsrafil'in Borusu".
44. Hafız-ı Ebru'nun Macma el- Tevarih'inde "Hakanın Çadırı".
- 45 a,b. Bidpai'nin, Kelile ile Dimne'sinde, "Hükümdarın Eğlencesi".
- 46 a,b. İbrahim Sultan Şehnamesi'nde, "Behrâm Gûr Avda".
- 47 a,b. Muhammed Cûki Şehnamesi'nde "Rüstem'in, Dedesi Sam'a Gösterilmesi".
- 48 a,b,c. Nizami'nin Hamsesi'nde, "Hükümdarın Eğlence Alemi".
- 49 a,b. Hüsrev Dehlevi'nin Hamsesinde, "Hüsrev ile Şirin'in Eğlenmeleri".
- 50 a,b. Hüsrev Dehlevi'nin Hamsesinde, "Sarayda Eğlence".
- 51 a,b. Nizami'nin Hamsesi'nde, "Pir Budak'ın Eğlence Çadırı".
52. Fatih Albümü'nde, "Saz Çalan Demonlar".
53. Fatih Albümü'nde, "Rebab Çalan ve İçki İçen Demonlar".
54. Fatih Albümü'nde, "Rebab Çalan ve Eğlenen Demonlar".
- 55 a,b,c. Pseudo Galen'in, Kitab el - Tiryak'ında "Sultanın Meclisinde Müzisyenler".
56. a,b. Hüsrev Dehlevi'nin Divanı'nda, "Hüsrev ile Meryem".
- 57 a,b. Firdevsi'nin Şehnamesi'nde, "Behrâm Gûr ve Azâde Avda".
- 58 a,b. Firdevsi'nin Şehnamesi'nde, "İskender ve İsrafil Meleği".
- 59 a,b. Hüsrev Dehlevi'nin Hamsesi'nde "Hüsrev Beyaz Sarayda".
- 60 a,b. Firdevsi'nin Şehnamesi'nde, "Zahhak'ın Damavend Dağı'na Götürülmesi".

- 61 a,b,c. Firdevsi'nin Şehnamesi'nde, "Zahhak'ın Ölümü".
- 62 a,b. Firdevsi'nin Şehnamesi'nde, "Azâde'nin önünde avlanan, Behrâm Gûr".
- 63 a,b. Şirazlı Hafız'ın Divanı'nda "Aşıkların Pikniği".
- 64 a,b. Şirazlı Hafız'ın Divanı'nda "Id Şöleni".
- 65 a,b,c. Şirazlı Hafız'ın Divanı'nda "Dünyevi ve Ahiri Sarhoşluk".
- 66 a,b. Nizami'nin Hamsesi'nde, Hüsrev'e Saz Çalan Barbad".
- 67 a,b. Nizami'nin Hamsesi'nde "Leylâ ile Mecnûn".
- 68 a,b. Firdevsi'nin Şehnamesi'nde "Bahçe".
- 69 a,b. Artuklu Aynası'nda "Ud ve Zurna Çalan Figürler".
70. Atabek İbriği Üzerinde "Ud Çalan" Kadın.
71. Atabek Tabağında "Ud Çalan Figür".
72. Lüster Tabaktaki "Saz Çalan Kadın".
73. Pirinç Şamdan Üzerinde "Ud Çalan Müzisyen".
74. Pirinç Şamdan Üzerinde "Çeng Çalan Müzisyen".
75. Pirinç Şamdan Üzerinde "Bendir Çalan Müzisyen".
76. Konya Alââddin Köşkü, Duvar Çinisinde, "Lavta Çalan Figür".
77. İzan Keramiği'nde "Behrâm ve Azâde Tasviri".
78. Fatimiler Devri, "Fildişi Pano".
79. Selçuklu Taşı Üzerinde "Ud Çalan Adam".

GİRİŞ

1. KONUNUN TANIMI ve SINIRLARI

Bu çalışmanın ana malzemesini oluşturan 12. ve 15. yüzyıllar arası Türk tasvir sanatı eserleri, bize devrin sosyal, kültürel, tarihi ve sanatsal unsurlarını bütün olarak sunmaktadır. Bizde bu eserlerin aracılığıyla, tüm bu unsurlar arasındaki bağlantıları kurarak sonuçlar çıkartacağız. Bundan öncesine ait, Türk mûsıkısının durumu hakkında fazla bilgimiz yoktur. 12. ve 15. yüzyıllar arasındaki tasvirleri inceleyerek, 12. yüzyıl öncesi hakkında bilgi toplanacak ve sonrası ile karşılaştırılıp, ortaya kesin sonuçlar konulacaktır. Bu yüzyıllar arasını gerek mûsıkı, gerekse tasvir alanında, üslup açısından kesin çizgilerle ayıramayız. Konumuzun sınırlarını belirleyen 12. ve 15. yüzyıllar arası, özellikle coğrafi olarak sınırımız olan Doğu'da bir çok siyasi çalkantının yaşandığı ve bölgelerin sürekli el değiştirdiği bir dönemdir. Tabii ki bu etkenler, gerek mûsıkıyı, gerekse resmi etkilemiş, üslupların doğmasına ve değişmesine neden olmuştur. 12. ve 15. yüzyıllar arasındaki mûsıkı kültürü, kullanılan sazlar, mûsıkının icra edildiği mekanlar tespit edilip, resimlerdeki sosyal yaşantıya ait unsurların mûsıkıye etkileri ortaya koyulacaktır.

Bu çalışmada, sadece minyatürler değil, kabartma, çini, keramik ve madeni eserler de incelenmiştir.

Konunun sınırları, zaman olarak 12. ve 15. yüzyıllar arası, mekan olarak Türk – İslâm kültürünün yaşandığı, Horasan, Mezopotamya, Kuzey Afrika ve Anadolu, sanat olarak, minyatür, çini, keramik, kabartma, maden ve bu sanatlarda işlenmiş mûsıkı aletlerinden ibarettir.

2. KAYNAKLAR ve YÖNTEM

2. 1. Kaynaklar

Çalışmaya başlamadan önce bir çok kütüphaneden faydalanılarak, kaynaklar taranmıştır. Öncelikle konumuzun sınırları içindeki eserler toplanmış ve tarihine göre tasnif edilmiştir. Kullandığımız bir çok kaynak, bu dönemin eserleri hakkında yazılmış olmakla beraber, El Cezeri'nin Otomata'sı gibi orijinalitesini yitirmeden günümüze kadar gelmiş eserlere de ulaşılmıştır.

Konumuzun ana malzemesini oluşturan resimler toplandıktan sonra, bu resimlerin mûsıkı, minyatür üslubu ve sosyal yaşayış hakkında bize verdiği bilgiler, yazılı kaynaklarla desteklenmiştir.

Özellikle minyatür alanında Güner İNAL'ın "Türk Minyatür Sanatı",⁽¹⁾ çalgılar hususunda da Bahaeddin ÖGEL'in "Türk Kültür Tarihine Giriş"⁽²⁾ adlı serisinin 8. ve 9. ciltleri, tasnif konusunda bize yol gösterici kaynaklar olmuşlardır. Özellikle burada yapı olarak birbirine çok yakın sazların kökenleri ve coğrafyaları hakkında önemli bilgiler verilirken, her devre ait, görsel malzeme ile örneklenmiştir.

Çalışmamızın birinci bölümündeki, sazların tanıtımını ile ilgili kısımda kullandığımız resimlerde, Genel Kurmay Başkanlığı Mehter Takımı arşivinden faydalandık.

Bunların dışında, Genel sanat kitapları, Sanat ve müzik ansiklopedilerinden yararlandık. Örneğin Adnan TURANİ'nin "Sanat Tarihi Ansiklopedisi"⁽³⁾ ve Yılmaz ÖZTUNA'nın "Büyük Türk Mûsıkısı Ansiklopedisi"⁽⁴⁾ Türk mûsıkısı ve tasvir sanatının evreleri hakkında bize önemli bilgiler vermiştir. Türk mûsıkısı tarihi hakkında ise Yılmaz ÖZTUNA'nın "Türk Mûsıkısı"⁽⁵⁾ ve Nazmi ÖZALP'in "Türk Mûsıkısı Tarihi" kitaplarından yararlandık.⁽⁶⁾

Özellikle maden sanatları alanında Ülker ERGİNSOY'a ait "Türk – İslâm Maden Sanatının Gelişimi"⁽⁷⁾ adlı kitabının hem yazılı bilgilerinden, hem de resimlerinden faydalandık.

Bu araştırmada, 1998 yılında, İstanbul Teknik Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsünde, Şule YUM'un yaptığı "15. ve 16. Yüzyıl Minyatürlerinde Çalgılar ve Betimlemeler"⁽⁸⁾ adlı doktora tezini de inceledik. Her iki tezde ortak zaman dilimi olan 15. yüzyılın katoloğuna yeni belge ve bilgiler ekledik.

(1) İNAL Güner, *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara 1995.

(2) ÖGEL Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara 2000.

(3) TURANİ Adnan, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, İstanbul 1980.

(4) ÖZTUNA Yılmaz, *Büyük Türk Mûsıkısı Ansiklopedisi*, İstanbul 1987.

(5) ÖZTUNA Yılmaz, *Türk Mûsıkısı*, İstanbul 1987.

(6) ÖZALP Nazmi, *Türk Mûsıkısı Tarihi*, İstanbul 2000.

(7) ERGİNSOY Ülker, *İslâm Maden Sanatının Gelişmesi*, Ankara 1978.

(8) YUM Şule, *XV – XVIII. Yüzyıl Minyatürlerinde Çalgılar ve Betimlemeler*, İstanbul 1998.

2.2. Yöntem

Bu çalışmaya başlamadan önce, konumuzun sınırları içindeki tasvirler toplanarak, tasnif edilmiştir. Tasnif edilirken önce eserin niteliği, (*minyatür, taş kabartma, çini, keramik, maden*) daha sonra da tarih sıralaması dikkate alınmıştır. Daha sonra bu eserleri resim ve mûsıkı yönünden destekleyecek yazılı kaynaklar toplanmıştır.

Türk mûsıkısının ve minyatür sanatının başlangıcından bugüne kadar olan gelişimi hakkında bilgi toplanarak, Türk sazlarının nitelikleri belirlenmiştir. Oluşturulan katalogun resimlerindeki sazların yapıları ile bugünkü ölçüleri karşılaştırarak gelişim özellikleri belirlenmiştir. Bazı sazların ise geçmişte çok rağbet görürken, bu gün kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Araştırmamızın birinci bölümünde, öncelikle Türk mûsıkısının, başlangıcından bu güne kadar olan gelişimini bu konudaki kaynaklardan faydalanarak ele aldık. Daha sonra 12. ve 15. yüzyıllar arasındaki zaman diliminin tasvirlerinden derlediğimiz katalogda yer alan çalgılarımızı tanıttık. Bugün bazıları kullanılıp, bazıları kullanılmayan bu sazların resim örneklerini de verdik.

İkinci bölümde Türk tasvir sanatının başlıca dalları olan, minyatür, maden, çini ve kabartma sanatlarının başlangıcından bugüne kadar olan gelişimini konu aldık.

Üçüncü bölümde ise 12. ve 15. yüzyıllar arasındaki Türk tasvir sanatında, mûsıkı ile ilgili tasvirlerin bulunduğu resimleri topladık. Bunları önce minyatür, maden, çini ve kabartma sıralaması ile türlerine göre tasnif ettik. Kendi içlerinde ise, en geç döneme ait olanından başlayarak, en yeniye doğru sıraladık ve bu düzen içinde inceledik.

Kısaca yöntem; eldeki malzemenin önce tasnif edilerek, yazılı kaynaklarla desteklenmesi, daha sonra ortaya kesin sonuçlar ortaya koymak için bunların karşılaştırılmasından ibarettir.

3. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ

Bu araştırmanın en önemli yönü, 15 ve 18. yüzyıllar arasındaki zaman diliminin bilimsel olarak incelenmiş olduğunu, ancak 12. ve 15. yüzyıllar arasındaki eserler üzerine herhangi bir çalışmanın yapılmadığını görmemiz ve bunu ele almamızdır.

Görsel malzemenin, yazılı kaynaklarla da desteklendiği bu çalışma, bilimsel araştırma alanındaki eksik bir yönü tamamlamakla beraber, daha sonra yapılacak araştırmalara da zemin teşkil edecektir.

Dünya milletleri içinde Türkler, mûsıkı geçmişi insanlık tarihi kadar eskiye dayanan ve çok eski çağlarda kendine has sazlar geliştirerek mûsıkısını gelenek haline getiren birkaç milletten biridir. Bugüne dek, Türk mûsıkisinde kullanılan sazlar, son imkanlarına kadar geliştirilmiş, aralarındaki ahenge uygun bir çok üslûp geliştirilerek, yüzlerce form ortaya çıkmıştır. Dünya müzikleri içinde, makam, ritm ve üslûp çeşitliği açısından mükemmelliğe ulaşmış olan Türk mûsıkısı, toplumsal yaşamın vazgeçilmez parçası olmuş, geniş bir coğrafyaya yayılarak, farklı milletlerin müziklerini de etkilemiştir. Türk mûsıkısının özellikle günümüzde, eski değerlerini yetiştiremediği gibi varolanı da koruyamadığı, üstelik yozlaşmaya maruz kaldığı inkâr edilemez bir gerçektir. Mûsıkı başta olmak üzere hemen her sanat dalında görülen niteliksiz eser üretmek ve yabancı kültürlerin toplayıcılığı ile taklitçiliğini yapmak, geleneksel sanatlarımızın çoğunu yok olmakla burun buruna getirmiştir. Özellikle geleneksel sanatlarımız hakkında bu tür çalışmaların çoğaltılması ve yaygınlaştırılması gereklilik halini almıştır.

Çalışmamızı kapsayan yüzyıllar, Türk mûsıkısı açısından çok önemli bir geçiş dönemini arz etmektedir. Bu çağlarda gerçekleşen göçler ve istilâlar sonucu, bu günkü Türk mûsıkısının niteliğini belirleyen temeller atılmıştır. Bu çağa ait, mûsıkı hakkında bilgi ve belgelerin kısıtlı olması, Türk tasvir sanatındaki çalgı tasvirlerinin önemini bir kat daha arttırmaktadır. Bu geçiş dönemindeki minyatürlü el yazmaları, bize, Türk mûsıkısının önceki ve sonraki devirlerine dair yorum yapabilme şansı vermektedir. Aynı zamanda mûsıkının icra edildiği mekanlar, tercih edilen çalgılar ve daha çok hangi sazların birlikte kullanıldığı hususunda bilgi sahibi olmaktayız. Coğrafi bölgelerin ve burada yaşayan Türk boylarının, mûsıkı geleneklerindeki benzerlik ve farklılıkları da açıkça gözler önüne koyan tasvirler; tarih, kültür, sanat ve sosyal yaşamı içinde barındıran önemli belgelerdir. Bu belgelerden Türk mûsıkısı sazlarının organolojisi (*çalgı yapımı*) hakkında da bilgi sahibi olmaktayız. Kopuz sazından türeyip, yaylı ve tezeneli olarak iki biçimde gelişme göstererek, bu doğrultuda çeşitlenen Türk sazlarının ara türlerine rastladığımız gibi, bugün kullanılmayanlarını da tespit edebilmekteyiz. Zamanın resim anlayışından kaynaklanan stilize üslup, bazı sazları tanımlamamız hususunda güçlük çıkartsa da, yazılı belgelerin desteği ve bu günkü yakın şekilleri ile

karşılaştırmamız sonucu, en yakın tahmini yapabilmekteyiz. Bu konudaki araştırmalar geliştirilerek, belgeler çoğaltıldığı taktirde, bu tür sorunlara da çözümler bulunabilir.

Minyatürlü el yazmaları, her ne kadar dünyanın dört bir yanına dağılmış da olsa, bu alanın orijinal belgeleri hakkındaki malûmatın, daha kolay elde edilir bir hale getirilmesi ve araştırılması, kültürel ve sanatsal kimliğimizin temellerini kuvvetlendirecektir.



BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MÛSİKÎSİ

1. 1. İSLÂMİYET ÖNCESİ TÜRK MÛSİKÎSİ

Türklerin tarih sahnesine çıktığı andan itibaren mûsıkı ile iç içe yaşadıkları bilinmektedir. Her toplumda olduğu gibi Türklerde de, mûsıkı din duygusunun verdiği ilhamla başlamış ve gelişme göstermiştir. Türkler, anavatanları olan Orta – Asya’da, gök tanrı Ülgen’e inanmışlar, bu inanç ışığında şamanizm dini gelişmiştir. Şamanizm sözcüğü Tunguzca’daki “şaman” isminden gelmektedir. Bu sözcük, Rus bilim adamları aracılığıyla, bilim terminolojisine girmiştir. Türk topluluklarında şaman teriminden çok “kam” sözcüğü kullanılmıştır, bu yüzden söz konusu inançlar bütününe, “kamcılık” yada “tengricilik” demek mümkündür. Türklerde en erken devirlerden itibaren inanç sistemini, Yer - Gök / Su – Atalar şeklinde fomüle edildiği anlaşılmaktadır. Türk mitolojisinde pek çok tanrı ve ruh vardır.

Tanrıların en büyüğü olan Ülgen, bazen gökle özdeşleştirilmiş, daha yaygın olarak evrenin gökte oturan yaratıcısı olarak algılanmıştır. Ancak yaradılıştan sonra göğe çekilmiş, temsilcisi olan başka tanrıları yeryüzüne göndermiştir. Bununla birlikte insanlardan mutlak biçimde uzaklaşmamıştır. Darda kaldıkları zaman insanlar yine ona başvurmaktadır.

Türk hakanları, Gök Tanrı’nın yeryüzündeki temsilcisidir. Tanrı ona kut ve güç verir. Türk mitolojisinde ve destanlarda, gökten gelen yada Gök Tanrı’nın kızlarıyla evlenen kahramanlar vardır. Bunların başında Oğuz Kağan gelmektedir. Bir iyilik ilahı olan Ülgen, ay, güneş ve yıldızlardan yukarıda yaşar. Ülgen’in bulunduğu yere uzanan yoldaki engelleri anak şaman aşabilir. Erkek şaman yalnızca engellerden biri olan “altun kazık” yada “demir kazık” denilen Kutup Yıldızı’na kadar ulaşabilir. Bazı tasavvurlarda onun göğün yedinci, dokuzuncu yada on altıncı katında oturduğu belirtilmektedir.

Varlığına inanılan, ruhlar, tanrılar ve insanlar arasında aracılık yapan din adamlarına şaman adı verilmektedir. Bunlar her türlü hastalığa çare bulmak, hastanın

hastalık esnasında ayrılan koruyucu ruhlarını geri getirmek, kısırlık ve zor doğumlarda yardım etmek, verilen kurbanları gök ve yer tanrısına ulaştırmak, çeşitli dinsel törenleri icra etmek, ruhları ait oldukları yere (*ölüler alemine*) göndermek, kötü ruhlardan insanları korumak için ayinler düzenlemek, fal bakıp gelecekte haber vermek gibi işleri yaparlar. Çeşitli araştırmalara göre, ilk ve en etkili şamanlar kadınlardı. Ancak daha sonra bu işte baskın rol oynamaya başlayan erkek şamanlar, ilk dönemlerde kadın şamanların büyük etkisi nedeniyle görünüş bakımından kadın şamanlara benzemeye çalışmış olmalıydılar.⁽¹⁾

Şamanlık sanatı, herkesin öğrenmekle, eğitimle elde edebileceği bir beceri sayılmıyordu. Onun için ön koşul, belirli bir şaman soyundan gelmekti. Böyle bir soydan gelen kadınlar da şaman olabilirdi.⁽²⁾ Şamanlar bazı yerlerde Ak - Kam, Kara - Kam diye ikiye ayrılıyordu. Kış törenlerini Kara - Şaman, yaz törenlerini Ak - Şaman yönetirdi.⁽³⁾

Şamanların, en önemli materyali şüphesiz davuldu. Türk Müsıkısı sazlarını konu aldığımız bölümde ayrıntısı ile bahsedeceğiz. Şaman, ilk Türk müzisyen olduğu gibi, davul da ilk Türk çalgısıdır diyebiliriz.

Tarihin ilerleyen bölümlerinde, kökeninin şamanlık olduğu, Altay Türklerinde “kam”, Kırgız Türklerinde “baksı”, Yakut Türklerinde “şaman”, Oğuz Türkleri’nde “ozan” adını alan ve davuldan ziyade kopuz çalmaya yönelmelerinden, aşıklık, ozanlık geleneği doğmuştur.

Türklerin ilk dönemlerindeki müziğinin yapısı, mitik ve epik karakterli, basit ancak içten ve duyguluydu. Kökleri İlk Çağ’ın derinliklerine dayanan ve tarih öncesi çağlara dayanan her müsikı gibi Türk müsikısı de başlangıçta çok az perdeli idi.

Ezgiler belirli aralıkta iki ses üzerinde oluşur, iki ses üzerinde dolaşır dururdu. Kullanılan perde sayısı zamanla artıp, giderek üçe, dörde yükselerek, dört yada daha az perdeli müzik olan “mod öncesi” müsikının en ileri aşaması olan dört perdelik “tetratonik” oluşuma gelindi. Aynı ezgisel motifin tekrarından kurulu biçimden

(1) ÇORUHLU Yaşar, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, İstanbul 2002. s.15, 16, 18, 20, 28, 33, 62; GÜNAY Ünver, GÜNGÖR Harun, “Şamanizm Meselesi” **Başlangıcından Günümüze Türklerin Dini Tarihi**, İstanbul 1997, s. 94 – 98.

(2) ESİN Emel, “İç Asya’daki Erken Safhalar” **Türk Kültür Tarihi**, Ankara 1997, s. 7.

(3) GÖKALP Ziya, **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul 1978, s. 147.



RESİM 1: Şaman

oluşan, ritm açısından, özellikle şaman müziğinde, şamanın hareketlerine bağlı ve çeşitliydi. Sözler doğaçtan olup, melodi ve ritm önemli idi. Mûsıkının ana unsuru insan sesi idi. Bakşılar, seslerine, kopuzlarının tellerine vurdukları monoton seslerle eşlik veriyorlardı. Yani mûsıkı aleti, melodiye değil, hafifçe ritme eşlik ediyordu. Eski Çin kaynaklarına gelince, Türk Mûsıkı tarihi hakkında bazı tamamlayıcı bilgiler bunlarda da vardır. Hemen hemen bütün görüşler ve eski belgelerin verdiği bilgiler, musıkının Çin'e Hoçu ve Semerkand taraflarından geldiği noktasında birleşir. Çin hanedanına gelin gelen bir Türk prensesinin maiyeti arasında bir de müzisyenler gurubu getirmişti. Tıpkı bunun gibi 8. yüzyılda Göktürkler'den Çin'e intikal eden bir oyun türü, o yıllarda çok moda olmuştu. Gözlemciler, oyuncuların çok hızlı yuvarlanan bir topun üzerinde ve müzik eşliğinde oynadıklarını, hayret edilecek figürler yaptıklarını yazmıştır. Musıkı gibi tiyatronun da Orta Asya'dan buralara geldiği hakkında belgeler vardır.

Eski musıkı literatürümüzde sözlü bestelerin adı, “küg” “kök” yada “kük” kög” dır. Divan-ı Lügat'ül Türk'de de benzer açıklamalar yapılmıştır.

Vambery, Türk soyu adlı eserinin Orta Asya Türkleri'nin ahlâk ve adetleri bahsinde, “mûsıkı ve çalgılar daha fazla Türk aslından olup, göçebelerin eğlencelerinde önemli bir rol oynar” dedikten sonra, bu yolda da başta gelen önemli aletin kopuz olduğunu, iki telli, ya elle ya da at kılından yapılma ok ile çalınmakta olduğunu işaret etmektedir. Türkler'in uzun kış gecelerinde toplandıklarını, “beksi”ler (*başşılar*) kahramanların başından geçenleri kopuzlarıyla çalarken, kımız dolu “tursuk”ların (*tulum*) elden ele dolaştığını tasvir etmektedir. Macarca'da “tursuk”, “kobuz” gibi Asyai kelimelerin şimdiye kadar yaşadığı bilindiği gibi, kopuzcuya da Macarlar “kobzos” (*kobzoş*) diyorlar. Macar tarihinde bu kobzoşlardan bir kaçının adı kayıtlıdır. Osmanlı devrinde Türk musıkıcılarının Macar elinde fazlasıyla rağbet gördüğü, Macar bilim adamlarınca, epey aranıp, üzerinde durulmuş bir konudur.⁽⁴⁾

(4) ÖZALP M. Nazmi, *Türk Musıkısı Tarihi*, İstanbul 2000, s. 289.

Folklorda bile durum bu kuvvette kalırken, evveliyat için tarihte ilk çağ sonlarına kadar, kayıtlarla gerilenebilmektedir. M.R. GAZİMİHAL, Hüseyin Namık ORKUN'dan şu bilgileri aktarmıştır; “Doğu Hun hükümdarlarının sarayında, mûsıkıye karşı alâka duyulduğunu ve sarayda mûsıkı heyetleri olduğunu Çin kaynaklarından öğrenmekteyiz. Batı Hun hükümdarlarının da mûsıkıye verdikleri önemi, Atilla'nın ziyafetini tasvir eden Priskos Rethor'un eserine görmekteyiz.” diyor. Bizans hükümdarının Atilla'nın sarayına gönderdiği Periskos iki saz şairi tesirini şu cümlede özetlemiştir: “ konukların bir kısmı şiirden pek hoşnut kalmışlar, bir kısmı da evvelki muharebelerin hatırası ile heyecanlanmış, ihtiyarlar gözyaşı dökmüşlerdir.”⁽⁵⁾

Orta Asya Uygarlığı, eski dünyanın dört bir yanına yayılırken, her yerleşim yerinde de varlığını sürdürdü. Hun İmparatoru Atilla'nın Avrupa'yı işgali sırasında Burgondia düküne bir ses ve saz heyetini göndermesi tarihe geçmiş ilgi çekici bir olaydır. Eski Çin kaynakları, Türk erkeklerinin “hiyuppu” denilen bir sazı çaldıklarını belgeliyor. Tu-Kiyu, Kırgız, Huveyhu, Uygur Türkleri'nde kopuzdan başka sazlar da vardı. Akınlarda, göçlerde, gezilerde bu sazları yanında taşıyan Türkler. mûsıkışinastlara büyük saygı gösterir, toplumun saygın bir sınıfı sayardı. Bu durum özellikle Uygur Türklerin'de bir gelenek halini almış, 9. ve 11. yüzyıllarda yoğunlaşan göçlerle artan bu kültür akımı, Karadeniz'in kuzey ve güney kıyılarından batıya doğru sürekli olarak taşınmış, eski dünyanın çeşitli kavimleri ile tanıştırılmıştır.

Bütün bunların örneklerini birçok eski seyahatnamelerde de görmek mümkündür. Bazı gezginler Batu ve Mengü Han'ın sarayında gördüklerini, tanıdıkları türlü mûsıkı aletlerini yazmış oldukları kitaplarda belirtmişlerdir. Bunlardan Plano Caprini 1246 yılında Batu Han'ın sarayına yapılan toplantılarda, Han'ın ancak musıkı dinlerken oturduğunu yazıyor. Aynı gözlemler ünlü gezgin, Marco Polo'nun seyahatnamesinde de vardır. Moğol ordusunun savaştan önce hücum emrini beklerken, şarkı söylediğini belirtir. 14. yüzyılda yazılmış olan “Koman – Fars – Latin” sözlüğünde kopuz maddesine rastlanır. Kırgız, Altay, Toleud, Sagay, Baraba, Koç, Özbek, Karayim. Türk lehçelerinde mûsıkı aletleri ve mûsıkıyla ilgili pek çok sözcük vardır.

Batılılar'ın Türk Mûsıkısı'ni ısrarla Arap ve İranlılar'a mal etme çabalarına karşı, Araplar'da İslâmiyet'ten önce önemli bir musıkının olmadığını, günlük yaşantı

(5) GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız**, Ankara 2001, s. 29.

içinde yerine göre kullanılan bazı monoton bir ezginin bulunduğunu, bunlara “hüda” dendiğini, İbn Haldun’un ünlü “Mukaddime” sinin “Şarkıcılık ve Mûsıkı” bölümünde anlatır. İslâm’dan sonra Arap dünyası imparatorluk yolunda ilk adımı atarken, eski kültürlerle, özellikle 8. ve 9. yüzyıllarda, eski Mezopotamya uygarlığının kalıntıları ile Türkler’i karşısında buldu. Yeni ülkeler alınarak kültürel alış - veriş sıklaştıkça, buralarda bulunan ve o yüzyıllara göre oldukça gelişmiş olan bir mûsıkı sanatını tanımış oldu. Arap mûsıkısında terennüm dönemi başlamış, şiirin mûsıkı ile okunmasına “gına” şiir olmayan sözlerin mûsıkı ile söylenmesine “tağbir” denmiştir. Zaman ilerledikçe, dini ve din dışı mûsıkı gelişmiş, yabancı kültürlerinde etkisi ile vurmali sazlar kullanılır olmuştur.⁽⁶⁾

11. yüzyıldan itibaren, Anadolu’ya yayılmaya başlayan ve Anadolu Selçuklu Devleti’ni kuran Oğuz boyları arasında da mûsıkı önemini korumuş ve büyük ilgi görmüştür. Selçuklular’ın günlük yaşantısı arasında önemli bir yeri olan av partilerinde, resmi ve büyük törenlerde, elçi kabullerinde muhteşem musıkı icraları yapılırdı. Daha sonraki yüzyıllarda Batı ve Rus bilginleri, özellikle Radlof, Orta Asya ve çevresinde yaşayan Türk boylarında bu geleneğin hala yaşadığını eserlerinde belirtirler.

İslâmiyet’ten önce büyük göçlerle Batı’ya taşınan bu eski kültür, oralarda bulunan kültürlerle kaynaşmış ve değişik mûsıkı türlerinin doğmasına sebep olmuştur. Bugün bile Batılı mûsıkı tarihçileri ve müzikologların kanısına göre telli sazların kaynağı Orta Asya’dır ve Orta Çağ’da yaylı sazların kaynağı olmuştur. İlk Çağ’ın en eski yıllarına ait belgelerde vurmali ve telli sazlara rastlandığı halde, yaylı sazların ilk örnekleri Uygurlar’da görülür. Bu görüş ve kanıtlar Türkler’in mûsıkıye vermiş olduğu değeri göstermesi açısından çok önemlidir.⁽⁷⁾

Mesela “şu” destanında bu sanatla ilgili hayli unsur dikkati çeker. Bu bilgiler tarihi kaynaklardaki ve Türk Destanlarındaki bilgilere uyar. Bu gibi sebeplerle mûsıkı tarihimizin ilk dönemlerini araştırırken, sık sık yolumuz Çin kaynaklarına uğramak zorunda kalır. Dede Korkut kitabında, her hikâyede de en eski Türk sazı olan kopuzdan, daha doğrusu kolçak kopuzdan bahsedilmiştir.⁽⁸⁾

(6) ÖZALP M. Nazmi, **A.g.e.**, s. 286.; İbn Haldun, **Mukaddime**, İstanbul 1991, s. 423 - 437.

(7) ÖZALP M. Nazmi, **A.g.e.**, s. 286, 287.

(8) ERGİN Muharrem, **Dede Korkut Kitabı**, İstanbul 1992, s. 185, 186.

ÜNGÖR Ethem Ruhi, “Dede Korkut ve En Eski Mûsıkı Alimimiz Türkistanlı Türk Fârâbi”, **Türkler Ansiklopedisi**, C. 6, Ankara 2000, s. 144.

Bu diyalog bize, eski Türkler'de kopuza ne kadar önem verildiğini ve saygı duyulduğunu göstermektedir.

Kopuz sazının, sesinden güç alınır, şevk alınır, önemli sorunlar kopuz çalarak çözüme bağlanır. Türklerin yavaş yavaş yerleşik düzene geçişleri, Uygur devleti döneminde eski “Hoçu” ve çevresinde gerçekleşmiştir diyebiliriz. 20. yüzyılın başlarında Alman arkeologları tarafından yapılan Turfan ve Eski Hoçu kazılarında hayli bilgi ele geçmiştir, 8. ve 9. yüzyıllara ışık tutacak bilgiler elde edilse de, bunların tamamı henüz değerlendirilerek yayınlanamamıştır. Uygurlara mûsıkı hayatının çok zengin olduğu, Uygur eserlerinden de anlaşılır. Uygur destanında mûsıkı vatan topraklarından yükselen bir ses, bir nefes olarak nitelendirilir. “Kutsal Uygur Çocukları”nın doğuşu sırasında tabiattan gelen güzel sesler anlatılır. Yine Uygurların göç destanında da aynı ifadeler vardır. Burada da ozanlar dini ve din dışı mahiyetteki eserlerini, şiirlerini kopuz yada benzeri sazlar eşliğinde okurlardı. Günümüze gelebilen eserlerin içeriği, coğrafi özelliklere uyar. Yani tabiatla bütünleşme her tarafta kendini belli eder. Gerçekten de bu dönemde önemli gelişmeler, uygarlık yolunda hızlı ilerlemeler olmuştur. Sınıflaşma ve farklı kültür kesimlerinin varlığı bu zaman dilimi içerisinde kendini belli etmiştir. Ekonomik refah, uygarlığın başlıca şartı olduğundan, gelişmeler bu çerçevede yoğunlaşmıştır. Uygurlar'dan kalan bu eserlerden günümüze gelen duvar yazıları ve minyatürlerden anlaşıldığına göre Uygur topluluğu mûsıkı icrasında belli kurallar ve bir orkestra düzeni vardı.



RESİM 2: Hoçu'da bulunan Uygur minyatürü.

Bu belgelerin birinde, bazı bölümleri eksik olan bir minyatürde, “ağız orgu”, ney yada neye benzeyen bir saz, kopuz, çeng, ud gibi sazların kullanıldığını görüyoruz. Buna benzeyen sıralanış başka resimlerde de vardır. Ayrıca müzisyenlerin giyim özellikleri ve elbiselerindeki özeni, o çağın saygın kişilerinin giymiş oldukları elbiselere benzemektedir. Herhalde müzisyenler toplumun saygı duyulan bir sınıfını oluşturuluyordu. Turfan ve Hoçu kazılarında ele geçen belgeler, bu düşünceleri doğrulayacak niteliktedir.⁽⁹⁾

1. 1. 1. Hunlar’da Mûsıkı

Bilim adamlarının “Proto Türk” olarak nitelendirdikleri İskitler’den sonra, tarih sahnesine ilk çıkan Türk devleti Büyük Hun İmparatorluğu’dur. M.Ö. 220 yılında Teoman tarafından kurulan devlet, M.Ö. 209 yılında Mete Han’ın (*Oğuz Han*) tahta geçmesiyle imparatorluk halini aldı.

Hun İmparatorluğu’nda toplumsal yaşantı açısından, Çin kaynaklarından öğrendiğimiz en önemli gelişmelerden biri, göçebeliliğin yanında tarım toplumu özelliğinin de görülmesidir. Kazılarda bulunan çeşitli saban demirleri, oraklar, Selenga kıyıları ve Altaylar’a aittir. Tabii ki yaşayış tarzındaki değişimler müziğe de yansımıştır.

Uzun zaman sihirin etkisinde ve hizmetinde olan müzik, örgütlenecek, kurumlaşarak Hun Kağanlığı’na bağlı ilk “askeri müzik topluluğu” olarak tuğ takımı görüntüsü aldı. Müziğe büyük bir güç atfedildi. Öyle ki sancak ve askeri müzik, birbirinden ayrılmayan bir bütün halini aldı.⁽¹⁰⁾

Tahta geçen hakanlara sancak ve davul verilmekte, bazen davulun yanına boru da katılmaktaydı. “Türk hükümdarlarının egemenlik belirtisi olarak davul ve sancak kullanmaları töresi, Türkler aracılığı ile İslam devletlerine yayılmıştır. Tuğ adı “tablhane” ve “nevbet”e çevrilmiş, ancak, temel gelenek değişmemiştir. Hükümdar bir kişiye beylik vereceği zaman, öteki alametleriyle birlikte davul ve sancak ta verirdi. Bunlar devletin malı olup, hükümdar tarafından verilmezse kimse kullanamazdı.”⁽¹¹⁾

(9) ÖZALP M. Nazmi, A.g.e., s. 288.

(10) BAYRAK M. Orhan, *Türk İmparatorlukları Tarihi*, İstanbul 2002, s. 23

(11) SAY Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul 1985, s. 807.

Eski çağlardan günümüze ulaşabilen belgelerden, Türkler'in Orta Asya'daki tuğ takımında yer alan çalgıların; yurağ (*zurna*), sızgı (*sipsili nefir, boru*) şahnay, (*Hun borusu*) burguv, (*boru*) küvrük, (*kös*) tümrük, (*davul*) ve çeng (*zil*) olduğunu öğreniyoruz.

Hun Türkleri'nde sarayın ileri gelenlerine, özel günlerde ve törenlerde musıkı aletleri hediye edilir, hanlar arasında gönderilen hediyeler arasında sazlarda olurdu. Nitekim Avrupa Hun imparatoru Atilla'da aynı adetleri sürdürmüştür.⁽¹²⁾

Eski Türk hakanlarının dokuz rakamı uğurlu saymalarından ötürü Türkmen kağanlarının tören takımlarında dokuzar çalgıdan oluşan müzik topluluklarının bulunduğu bilinmektedir. Dokuz rakamını uğurlu sayan Balasagun takımlarından "dokuz katlı" yani her çalgıdan dokuz tane bulunan mehteran takımlarına dek bu askeri müzik geleneği, Karahanlılar'dan, Anadolu Selçukluları'na, İlhanlılar'dan Memlükler'e ve oradan da Osmanlılar'a kadar geldiği görülür.

Bu gelenek Anadolu'ya Oğuz Türkleri ile gelmiştir. Dede Korkut öykülerinde, gümbür gümbür davul ve nakkarelerin dövüldüğünden, altın, tunç burmalı boruların çalındığı savaşların anlatılmasının yanı sıra, düğünlerde de davulların ve zurnaların yer aldığı yazılmaktadır.

Hunlar'da bayrak ve davul, başkomutanın otağının önünde bulunur. Çin tarihleri, Hun başkomutanının bayrak ile davulunun elde edilmesini büyük bir başarı olarak kabul etmekte, bağımsızlık ve yetki belgesi sayılan bayrak ve davulun elden gitmesiyle idare ve ordu da dağılmış olacaktır.

M.Ö. 2. yüzyılda Türkler, Orta Asya'nın Kuça, Balasagun gibi önemli merkezlerinde yaşarlarken buraya görevli olarak gelen Çin generalinin, dönüşünde, Türkler'de gördüğü çalgılarla Çin sarayında bir müzik takımı kurup, Türk ezgileri çaldırıldığı ve bu çalgıların Hunlar'a ait olduğu, o çağın tarihçileri tarafından saray kayıtlarına geçirildiği bilinmektedir. Bu sazların birinin "hou kya" adında, ileriden boynu bükük, üzerinde perde delikleri bulunan ve sesinin gücü ile bilinen bir boru olduğu, yine aynı kayıtlardan öğrenilmektedir.

Bu dönemde Türk müziği ses sistemi, beş tam ses aralıklı "pentatonik" yapıya ulaşmıştır. Bu dönemin bir diğer özelliği, Çin ve İran kültürleriyle etkileşimdir ki,

(12) ÖZALP M. Nazmi, A.g.e., s. 289.

bunda ve diğer kültürlerle olan karşılıklı etkileşimde özellikle “İpek Yolu” etkin ve önemli rol oynamıştır.⁽¹³⁾

M.Ö. 48 yılında, Çiçi tarafından kurulan kuzey Hunları ve Hu Han tarafından kurulan Güney Hunları olarak ikiye ayrılır. Kuzey Hunları zamanla çoğalarak, Güney Hunları ve Çin’inde baskısıyla, Batı Avrupa’ya doğru ilerlemişler ve 375 yılında Balamir tarafından kurulan ve 454 yılında en büyük hükümdarları Atilla’nın ölümüyle son bulan Avrupa Hun İmparatorluğu’nu kurmuşlardır.⁽¹⁴⁾

1. 1. 2. Göktürkler’de Mûsıkı

530’lu yıllarda isimlerini duymaya başladığımız Göktürkler, Bumin Kağan’ın devletin başına geçmesiyle kuvvetlendi ve doğuya doğru açılmaya başladı. 630 – 680 yılları arasında bağımsızlığını kaybeden devlet, II. Göktürk Devleti’ni 681 yılında İltiş Kağan’la kurar. Tarihte ismi “Kutluk Devleti” olarak da geçen “Göktürk Kağanlığı” 716 yılında Bilge Kağan, ve Kül Tigin kardeşlerin, vezir Tonyukuk’la birlikte iktidara geçmesi ile altın yıllarını yaşadı.⁽¹⁵⁾

Göktürkler devrinde modal müzikte ilerlemeler olmuş, pentatonik yapı iyice belirginleşmiş, perde sayıları artarak ezgi genişlemiştir. Ezgi içindeki sesler geniş aralıklarla kullanılmıştır.

Bu dönemde kopuzun yanı sıra, ıklığ denilen yaylı kopuz gelişti. İpek Yolu’nun sağladığı kültürel etkileşim, müzikte de yansımalarını arttırdı. “Adları ve yaptıkları, yazılı Çin kaynakları yoluyla, günümüze kadar ulaşan ilk büyük Türk müzikçileri yetişip, kalıcı izli etkinliklerde bulundu. Bunların en ünlülerinden biri olan “Sucup Akari” 560’lı yıllarda 12 perdeli Türk müziği ses sistemini ve Türk müziğinin kuram ve modlarını Çinli müzisyenlere tanıtarak, açıldı ve sunduğu müziklerle örneklendirdi.

Bu dönemde göçebe müzik kültürünün yerine, yarı göçebe müzik kültürü egemen olmaya başladı. Konar göçerlik sonraki profesyonel müziğin bütün formlarının temeli oldu. Çin vakantivistlerde 6. yüzyılın ortalarında Çin hükümdarının Türk asıllı olan Aşina adındaki karısının Türkistanlı müzisyenleri beraberinde getirdiği bilgisi

(13) BUDAK Ogün Atilla, **Türk Müziği’nin Kökeni**, Ankara 2000, s. 37, 38.

(14) GÜLCAN Yılmaz, **Türk Tarihi ve Kültürü**, İstanbul 2003, s. 40, 41.

(15) GÜLCAN Yılmaz, **A.g.e.**, s. 46, 49.

verilmektedir. Asrın başında Göktürkler'den bir çeşit raksın Çinliler arasında moda olduğunu yine Çin kaynaklarından öğreniyoruz. Bu raks için Göktürk hanımları öğretici olarak Çin'e getirilmişlerdir. Kaynaklar bu raksı şu şekilde tarif ediyorlar; Raks edenler yuvarlak topların üzerine çıkararak rüzgar gibi hızla dönerler.⁽¹⁶⁾

1. 1. 3. Uygurlar'da Mûsıkı

Göktürkler'den sonra Moğolistan'da büyük bir devlet kurmuş olan Uygurlar bir asır kadar o havalide hüküm sürdükten sonra 840 yılında bu hakimiyeti Kırgızlılar'a kaptırmışlardı. Uygurların bir kısmı sonra bu havalide artık oturamadılar; bir parçası Ngau-si ve Tibet tarafına büyük bir parçası da Turfan havalisine yerleşmişlerdi. Turfan tarafındaki Türklerin durumları ile ilgili Çin tarihlerinde pek az bilgiye tesadüf ediliyor. Haklarında edinilebilen en önemli bilgiyi Çin elçisi, Wang Yen-tö'nün kayıtlarında buluyoruz. 981 yılında, Uygurlar arasına gelen bu Çin elçisinin izlenimlerinden biliyoruz ki; "kungkau" denilen Türk kopuzunu görmüş ve Uygurların bunu çaldıklarını ve musıkıyı çok sevdiklerini işaret etmiştir.⁽¹⁷⁾

Türk müzik kültürünün, modal müzikte en gelişmiş düzeyine erişmesinin yanı sıra, kültür hayatında da önemli gelişmeler olmuştur. "Göktürk Kağanlığı'nın 744 tarihinde yıkılmasıyla onun yerine geçen Uygur Devleti, kültürel etkinlikler ve gelişmeler yönünden İslâm öncesi Türk tarihinin en parlak ve dikkate değer dönemini oluşturur. Örneğin Çin'de Sung sülalesinin (960-1127) ikinci hükümdarı T'ayt Sung tarafından 981 yılında Hoçu beyine gönderilen Çin elçisi Vang-yen-te'nin sefaretnamesinde yazdıkları önemlidir. Elçi, müzik eşliğinde karşılandığından bahseder. Karşılama töreninde çalınan müziğin, resmî bando olması da mümkündür. Ancak elçiye verilen yemek sırasında icra edilen müzikle, karşılama müziğinin aynı müzikler olup olmadığı konusunda aydınlatıcı bir bilgi sunulmamaktadır.⁽¹⁸⁾

"Uygurlar'da pandomim, bale, şan, orkestra ve tiyatro vardı ki o zaman için Çinliler'e çok tipik ve cazip görünmüştür."⁽¹⁹⁾

(16) BUDAK Ogün Atilla, A.g.e., s. 41.

(17) GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, A.g.e., s. 28.

(18) BUDAK Ogün Atilla, A.g.e., s. 41.

(19) ASLANAPA Oktay, İslâmiyet'ten Önce Türk Sanatı, 3. Baskı, Ankara 1992, s. 303.

Rakkase, şarkıcı ve orkestra topluluklarının zaman zaman Türkistan'dan kalkıp, Çin'e gittikleri ve burada çok rağbet gördükleri yine aynı kaynaklardan öğrenilmektedir.⁽²⁰⁾

Maytrınist adlı Uygurca eser dini bayramlarda Burkan rahipleri tarafından geceleri halka temsil edilmekte ve temsil sırasında büyük bir ihtimalle müzikten de yararlandığı sanılmaktadır. Bir Uygur minyatüründe beş müzisyenden kurulu bir orkestra görülmektedir. Bu parça Hoçu'da bulunmuştur ve bir çok yeri kopuktur. Buna rağmen Uygurların müzik hayatı hakkında önemli bilgiler vermektedir. Minyatürdeki müzik aletlerinin Uygurca adı belirlenemese de sol baştakini "ağız orgu" olarak nitelendirebiliriz. Uçta iki kişi ney üfleemektedir. Ortada uda benzeyen bir enstruman çalınmaktadır. En sağdaki müzisyen ise harp denilen müzik aletini çalmaktadır. Minyatürler harpın başı, kuş kafasına benzemektedir. Kalın sapında ise süsler vardır. Giysileri, bu kişilerin sıradan şahıslar olmadığını yansıtır. Harp, ud ve ney eşliği; bu üzen Uygur mabedlerinin duvar esimlerinde çok sık görülür. Udlar üzerinde Çinliler'in Pi-pa (*ud*) tesirlerini görmemek mümkün değildir. Uygur Türk müziği kültüründe yeni türler ve çeşitlilik egemendir. Bu çağdaki gelişmeler, Türk müziğini 17 perdeli ses dizisine hazırlamıştır.⁽²¹⁾

Yine bir Çin elçisinin belgelerinde, Uygurların gezmeyi çok sevdiklerini, ne zaman böyle uzun bir yola çıksalar, mûsıkı aletlerini yanlarına almayı ihmal etmediklerini muhtırasında yazmaktadır. Bütün bunları Uygur hükümdarı Arslan Han nezdindeki konukluğu münasebetiyle anlatan elçi, şunları da ilave eder; Uygurlar söz anlar, doğru kalpli ve namuslu kişilerdir. Altın, gümüş ve başka mücevherleri işlemede çok mahirdirler. En fakirleri bile at yer. Boruları çok zengindir. Gençleri at koşturmak ve ok atmak için can atarlar.⁽²²⁾

(20) BUDAK Ogün Atilla, A.g.e., s. 45.

(21) BUDAK Ogün Atilla, A.g.e., s. 46.

(22) GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, A.g.e., s. 29.

1. 2. İSLÂMİYET SONRASI TÜRK MÛSİKÎSİ

Türkler, Orta Asya'da gelenek haline getirdikleri mûsikîyi, İslâmiyet öncesi ve sonrası gerçekleşen büyük göç akımlarıyla başta Anadolu olmak üzere batıya taşımışlardır. İslâmiyet döneminde Türk mûsikîsinin ses, ezgi, sistem ve saz konularında gelişmesi Anadolu Selçukluları'nda ivme kazanmış ve Osmanlılarda zirveye ulaşmıştır. Bu sebepten dolayı aha çok Anadolu Selçukluları ve Osmanlı Devleti'ndeki müziği ele alacağız. Diğer taraftan bakışı, ozan, şaman, kan adlarını alan sanatkarlar, Gazneli, Karahanlı, Selçuklu, Anadolu Selçukluları ve Anadolu beyliklerinde geleneği devam ettirmişlerdir.

Türkler 9. yüzyıl sonlarında İslâmiyet'le tanıştıklarında, mûsikî alanında diğer müslüman ülkelerden çok ileri idiler.

Eski Araplar'da müziğin bulunmadığı konusunda, 14. yüzyıl yazarlarından İbn Haldun şunları söylemektedir;

"Araplar İslâmiyet'ten evvel şiir söylerlermiş; fakat çölde oturdukları için diğer ilim ve sanatlarda olduğu gibi müzikte de yaya almışlar. Şarkı namına söyledikleri şey, deve sürerken çıkardıkları nağmelerden ve boş sahrada Arap delikanlılarının ırlayışlarından fazla bir şey değilmiş.⁽²³⁾

İslâmiyet'in kabulünden sonra Türkler, sazlarının ana yapısını bozmadan, tür ve sistemlerini geliştirerek, kullanmaya devam etmişlerdir.

Anadolu'da şamanlık, aşıklık geleneğine dönüşmüş ve İslâm kaynaklı öğretileri işlemeye devam etmiştir. Çağımız aşıklarından Şeref TAŞLIOVA aşıkların yakın geçmişteki ve günümüzdeki hizmetlerini şöyle açıklıyor;

"Kırgızistan'da manas söyleyenler halen yaşıyor. Türkmenistan'da, Kırgızistan'da, Kazakistan'da, Türkmenistan'da, Özbekistan'da, Azerbaycan'da, Tuva'da hatta Amerika'da yaşayan Meluncanlar'da bu köklü Türk sanatını bugün de görmek mümkündür. 1960 yılından sonra işçi olarak Avrupa'ya giden Türkler'in arasından yetişen aşıklar vardır. Bu ata sanatımızın piri Dede Korkut'tur. Kopuzun, bizim ilk halk çalgımız olduğunu hepimiz biliyoruz. Bu gün Dede Korkut'un izinden yürüyen nice aşıklarımız var. Anadolu'da kopuzun yerini saz almış.

(23) AREL Hüseyin Saadettin, *Türk Mûsikîsi Kimindir?*, İstanbul 1988, s. 35.

Aşıklar sadece saz çalıp, türkü söyleyen kişiler değildir. Geçmişte ve hatta günümüzde, en saygın ve gittiği yerlerde sedirlerin baş köşelerinde yer verilen kimsedir. Bunun nedeni, aşık, bilge kişidir, yol gösteren, şifa dağıtan ve şimdiki iletişim araçlarının olmadığı zamanlarda obadan obaya haber ulaştırandır. Zaman içinde, gördüklerini saz eşliğinde destanlaştırarak ve hikaye içinde şiirlerini türküleştirerek okuyan ve ilden ile taşıyandır.⁽²⁴⁾

Aşık edebiyatı, 12. yüzyıldan beri süren tekke edebiyatından ayrılarak 16. yüzyılda ayrı bir edebiyat olmuştur ve 16. yüzyılda yazılı kaynaklara aktarılmaya başlamıştır. İslâm tasavvufundan gelen etkiyle ozanlara “aşık” denmeye başlandı. 17. yüzyılda aşık edebiyatı gelişimini tamamlamış ve bu yüzyıl aşık edebiyatının altın yılı olmuştur. En büyük aşıkların yetişmiş, şekilde, türde ve konuda mükemmellik yakalanmış, aşıklık geleneği kuralları belirlenerek bunlara uyulması sağlanmıştır. Aşık Ömer, Gevheri ve Kâtibi aruz veznini kullanan, devrin en büyük aşıklarıdır.

18. yüzyılda aşıkların sayısı oldukça artmasına rağmen, 17. yüzyılın kudretine ulaşamamış, aşık edebiyatında gerileme başlamıştır.

19. yüzyılda divan edebiyatında mahallileşme akımı artarken, diğer yandan aşık şiiri divan edebiyatı etkisine daha fazla girerek halktan ve halk zevkinden uzaklaşma eğilimi göstermeye başlamıştır. Aşıklar, Gevheri ve Aşık Ömer’in etkisinde kalarak aruz ölçüsünü, divan şiirinin nazım şekillerini daha çok kullanmaya başlamışlardır. Aşık edebiyatı ve divan edebiyatı 19. yüzyılın ikinci yarısında toplumdaki değişim ve gelişime paralel olarak gerileyip, gelenekten uzaklaşmaya başlamıştır. Bu yüzyılda aşık şiiri önemli bir gelişme gösterememiş, eski söylenenlerin tekrarı yapılmıştır. Osmanlı Devleti’nin her yerinde aşıkların sayısı artmış, aşık zümreleri oluşmuştur.

Bu yüzyılda İstanbul, II. Mahmud’un da aşıkları himaye edişi ile aşık edebiyatı bakımından çok uygun bir çevre olmuştur. Aşıklık geleneği mekan değiştirerek, “semai kahvelerine” taşınmış, gezginci olmayan “meydan şairliği” ortaya çıkmıştır.

Günümüze uzanan aşık kolları bu yüzyılda ortaya çıkmıştır, bunlar; Emrah kolu, Ruhsati kolu, Şenlik kolu, Dertli kolu, Huzuri kolu ve Derviş Muhammed koludur.

19. yüzyıldan itibaren aşıkların ordudaki görevlerine son verilmesi ve tekkelerin kapatılmasıyla, aşıklar koruyucularını kaybetmişlerdir. 20. yüzyılda, yeni iletişim

(24) TAŞLIOVA Şeref, “Geçmişten Günümüze Aşıklık Geleneği”, II. Folklor ve Halk Edebiyatı Kongresi, Konya 2001, s.17, 18.

araçlarının ortaya çıkışı, sanayileşme, tekke ve medreselerin kapatılması ve sistemin değişmesiyle aşıklar zümresi yavaş yavaş ortadan kalkarak büyük merkezlerden kırsal kesimlere kaymıştır.

Bugün aşıklık geleneği can çekişmekte ve geleceğinin ne olacağı bilinmemektedir.⁽²⁵⁾

1. 2. 1. Selçuklular'da Mûsıkı

Daha önce de belirttiğimiz gibi, İslâmiyet dönemi Türk mûsıkısının gelişimi Anadolu ve Osmanlı'da gerçekleştiği için, bu konuda daha çok Anadolu ve Osmanlı'yı takip edeceğiz.

Anadolu Selçukluları devrindeki en önemli gelişme, Mevlevi ve Bektaşî tarikatlarının, Türkçe sözlü ozan müziğinin dışına çıkarak, tasavvuf mûsıkısının temellerini atmaları oldu.

Anadolu Selçukluları'nda ozanlar, zafer gününü izleyen akşamlarda, zafer gününü ve kahramanlık sahnelerini kopuz çalarak terennüm ederlerdi. Kopuzlu ozanların, Selçuklular döneminde Konya'daki şölenlerde kahramanlık destanları okudukları, eski kaynaklarda mevcuttur. Daha o yüzyıllarda, Türkçe sözlerle perdesizlik etme geleneğini yaşatmış olan bu ozanlar, asıl Oğuz halk müziğinin temsilcileriydiler.

Bu gün elimizde bulunan verilere göre, sistemleşmiş, Türk mûsıkısı, 1000 yılı aşarak Farabi'ye (870-950) kadar uzanmaktadır. Farabi'ye ait mûsıkı yazmaları ile birlikte elimizde dokuz adet saz eseri vardır. Farabi, Selçuklular devrinden önce yaşamış ancak bu devirde yetişen İbn Zeyle, Fahreddin Razi, Ömer Hayyam, Nasreddin Tûsi gibi teorisyenlere önder olmuştur.⁽²⁶⁾

Ancak Türk mûsıkısının, 13. yüzyıldan az önceki, durumu hakkında fazla bilgimiz yoktur. "Anadolu'da Türkler, 11. yüzyıldan başlayarak Bizans ve Arap

(25) ARTUN Erman, *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*, Ankara 2001, s. 37 - 45.

(26) ÜNGÖR Ethem Ruhi, "Farabi'nin Mûsıkı Yönü", *Uluslararası İbn Türk, Harezmi, Farabi ve İbn Sina Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 1990, s. 61.

USLU Recep, "Selçuklular'da Müzik ve Literatürü", *Türkler Ansiklopedisi*, C. 18, Ankara 2002, s. 162.

müziklerini etkilemiş, bugün de olduğu gibi Gregoryen ve Ortodoks kiliselerinde Türk makamları ile ilahiler okunmuştur.⁽²⁷⁾

13. yüzyıl başında, Moğol istilasından dolayı, Türk kültür dünyası da çalkantıya uğrar. Bu devirde Yunus Emre, Mevlana, Hacı Bektaş Veli ve oğlu bestekar Sultan Veled'le başlayan hareketle, Türk kültür hayatında zamanımıza kadar edecek emsalsiz bir hamle kazandırdı. Türk mûsıkısının ilmi yönünü geliştiren, Azeri Türkü olan müzikolog Safiüddin, bu devirde yetişti. Diğer bir dahi ise, Bursa, Meraga, Bağdat, Semerkand, Tebriz ve Herat'ta yaşayan Hoca Abdülkadir Meragi'dir. Türk mûsıkısı Safiüddin Abdülmü'min (1217-1294) ile Hoca Abdülkadir Meragi (1353-1435) Güney Azerbaycan'da birbirine çok yakın iki şehirde yetişmişler ve şöhretleri daha genç yaşlarda şöhretleri tüm İslâm alemine yayılmıştır. Abdülkadir, Safiüddin'in Bağdat'ta Abbasi halifesinden sonra Moğol Cüveyni ailesi yanında en ilmi, teknik ve klâsik kalıplara döküp, müşterek bir İslâm mûsıkısı haline koymaya çalıştığı ve geniş ölçüde başarı kazandığı Türk Mûsıkısını, daha pratik ve Türkistan, klâsik ve halk mûsıkısı geleneklerine daha yakın hale getirmeye çalışmıştır. Safiüddin 14. yüzyıla yedi yıl kala ölmüştür fakat hem Türk hem de İslâm aleminde, ondan önce ve ondan sonra, onun çapında bir mûsıkı alimi yetiştirememiştir.

Moğol istilası her ne kadar yıkımı büyük olsa ve hakimiyetleri Cengiz Han'dan sonra devam etse de, yüz yıl içinde Türk kültür potası içinde erimiştir.

Anadolu'da ise Mevlevilik, tarikat olarak sistemleşmiş ve müziği birinci derecede ele almıştır. Konya'dan hızla çevreye yayılan Mevlevilik tarikatının kurucusu, Mevlana'nın oğlu Sultan Veled, müzisyen ve bestekardır. Konya Türk mûsıkısının ilk önemli merkezi olur. Türk mûsıkısının, bugün elimizde notaları bulunan en eski eserleri, Safiüddin ve Sultan Veled'e ait olmak üzere, asrın ikinci yarısına aittir.

1236 – 1310 yılları arasında yaşamış olan ve “Dürret-ül Taç” adlı eseriyle tanınan Kudbettin Şirazi'de dönemin bilinen mûsıkı bilginlerindedir.

1. 2. 2. Osmanlılar'da Mûsıkı

Bu gün Afganistan sınırlarında bulunan Merv şehrinin Mahan bölgesinden, 13. yüzyıl başında, Moğol istilası nedeniyle, kendilerine yeni bir yurt bulmak amacıyla,

(27) YAYGINGÖL Hasan Sami, *Müziğin Gelişimi ve Biçimleri*, Eskişehir 1988, s. 43.

yaklaşık üç bin çadırla Anadolu'ya göç eden Oğuz boyunun Kayı aşireti, Ahlat – Van, 1221 yılında Erzincan, oradan Halep, Ankara Karacadağ'da ikamet ederek, en son Tebasion'a (*Söğüt*) yerleşti. Elli yıl aşiretin başında kalan Ertuğrul Gazi, 1281 yılında 90 yaşında iken vefat etti. Ölümünden bir süre önce aşiret beyliğini en küçük oğlu Osman'a bırakmıştı.⁽²⁸⁾

Türk mûsıkısının gelişme ve kökleşme temellerinin ilk yılları, Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarının biraz öncesi ve biraz sonrasından itibaren görülmektedir.

Osmanlı Devleti bir müzik olayı ile kurulduğunu söyleyebiliriz. 1299 yılında, Osmanlıların, uç beyliğini yaptığı, Selçuklu hükümdarı, Sultan III. Alaaddin Keykubat tuğ, alem ve davul, nakkare, kös, zurna ve nefirden oluşan bir tablhone göndermiştir.⁽²⁹⁾

Tablhane, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda çalmış, bu günden sonra tablhaneenin her gün o vakitte çalması ve padişahın onu dinlemesi bir gelenek haline gelmiştir. Bu geleneği Fatih Sultan Mehmed kaldırmıştır.

Osmanlı Mehter örgütü, I. Murad zamanında (1360-1389) yeniçeri birliklerinin kurulmasıyla gelişmiştir. Başlangıçta yeniçerilere yardımcı nitelikte bir askeri kurum halinde iken, mehter takımlarının görevleri artıp genişledikçe, bütünüyle yeniçeri ocağına bağlı olmaktan çıkmış, her ordunun, her karargahın ve vezirlerin olduğu gibi her şehir ve kasabanın ve her köyün bile büyüklüğü değişen mehter örgütü olmuştur.⁽³⁰⁾

Mehter gösterisi, İslâm halifesi ve Osmanlı Sultanı olarak padişahın manevi gücünü ve iktidarını temsil eden bir simgeydi. Devlet kavramı ve din kavramı sultan kişiliğinde birleşiyordu. Mehterin bir başka dini özelliği belirli durumlarda Sultan için dua edilmesiydi.⁽³¹⁾

Bu devirden elimize önemli üç eser ulaşmıştır. "Beste-i Kadimler" adı ile anılan Pençgah, Dügah, Hüseyini makamındaki üç ayin-i şeriftir. Çok değerli bu üç eser Hoca Abdülkadir Meragi zamanında bestelenmiş olup, bestekârları kesin olarak bilinmemektedir. Rauf Yekta BEY, güfte itibariyle Meragi'nin olamayacağını kaydetmektedir.⁽³²⁾

(28) DAĞLI Tuncay, *Söğüt'te Uyuyan Tarih*, Eskişehir 2004, s. 2, 3.

(29) AĞGÜNDÜZ Ahmed, ÖZTÜRK Said, *Bilinmeyen Osmanlı*, İstanbul 1999, s. 29.

(30) UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*, İstanbul 1988, s. 237.

(31) ODABAŞI Fatma, "Türk Toplum Hayatında Müziğin Yeri" *Türkler Ansiklopedisi*, C. 18, Ankara 2002, s. 341.

(32) YEKTA Rauf, *Mevlevi Ayinleri*, İstanbul 1934, C. 6, s. 4.

Bu gün Türk mûsıkısı bilim çevrelerince en büyük olarak iki bestekârimız; biri Orta Çağ'ın başlangıcındaki, Hoca Abdülkdir Meragi ve diğeri de Yeni Çağ'ın başlangıcındaki, Buhurizade Mustafa İtri'dir. Hoca Abdülkadir Meragi, doğum yeri olarak, bu gün İran sınırları içinde bulunan "Meraga"lıdır ve Azeri asıllı Türk'tür. Fatih Sultan Mehmed'in babası II. Murad, Osmanoğulları'ndan çıkan ilk bilgin ve sanatkardır. Çok büyük bir kültürel, entelektüel faaliyet gösterir ve her türlü ilim, edebiyat ve sanat sahasını ve tezahürünü büyük ölçüde destekler. Bunu yön vererek çok akıllı bir şekilde yapar. II. Murad batıda Fatih devrini, Şah Ruh ise, Hüseyin Baykara devrinin gerçek hazırlayıcısıdır. II. Murad Türk musıkısı bilgisi üzerinde kapital değerinde hayli eser de yazdırmıştır. Abdülkadir Meragi'nin ebced notası ile kalem aldığı nota koleksiyonu, elimize ulaşmamıştır. II. Murad yüzlerce mürekkebe makam yaptırıp, her türlü terkibi tecrübe ettirmiştir. Böylesine bir faaliyete ve makam furyasına, başka bir devirde tesadüf etmiyoruz. Bu makamlar bilhassa Hızır bin Abdullah'ın eserinde kaydedilmiştir. II. Murad'ın emriyle açık Türkçe ile tercüme edilmiş, Şükrullah Terceme-i "Kitabü'l Edvar"ı bu devre aittir.

Bu dönemden sonra, Fatih Sultan Mehmed, babası II. Murad'ın Edirne'de vefat etmesiyle, 1451 yılının Şubat ayında Osmanlı tahtına geçmiştir. Orta Asya'dan gelen ilim adamlarına kucak açarken kendi kurduğu Sah-n Medreseleri'ni eğitim sistemi ile ilim öğretmeyi, teşvik etmiş, isteyen herkese ilim öğrenme imkanı tanıyarak, yeni bir çığır açmıştı. Fatih'in İstanbul'u aldıktan sonra Kuruçeşme'de Yahudiler'in saz ve hokkabaz ehli, Galata meyhanelerinde ise Rumların aynı şekilde saz ehli oldukları, özellikle balıkçıların bol olduğu deniz kıyısındaki bir çok meyhaneler gibi, Galata meyhanelerinin, hanende, sazende ve mutribler açısından meşhur oldukları anlaşılmaktadır. Yahudi mahallelerindeki meyhanelerde "İsrail Peçe", "Yahudi Peçe" denilen kendilerine mahsus bir peçe ile rakkaslar ve mahublar vardı.⁽³³⁾

İstanbul surları dışında yer alan ormanlık alanlara, mesire yerlerine, bağ ve bahçelere Türkler gibi Hıristiyan ve Yahudiler de eğlenmeye giderlerdi. Bu eğlence musıkısı, dini musıkının de Fatih zamanında var olduğunu, çeşitli vakıfnamelerdeki kayıtlardan, Yasinhan, Cüzhan, İhlashan, Salavathan, Naathan, Mevlidhan, Duagu, Mesnevihan, Semazen, Şiirhan gibi kişilerin ücretli olarak görevlendirildiklerini görüyoruz.

(33) ÇELEBİ Evliya, Seyahatname, C.7, İstanbul 1996, s. 314, 316.

Bu dönemin önemli bestekarlarından biri, Hoca Abdülaziz Çelebi'dir. Meşhur müzisyen, bestekar, nazariyatçı, Hoca Abdülkadir Meragi'nin üç oğlundan en küçüğüdür.⁽³⁴⁾

1400 yılından sonra Semerkand'da doğdu. 1410'dan itibaren bulunduğu Herat şehrinde, ilk dini ve musıkı eğitimini aldı. Babası Hoca Abdülkadir Meragi'nin II. Murad'ın adına yazdığı 1421 tarihli "Makasıd-ül Elhan" ile birlikte Herat'tan Bursa'ya gelmiştir. II. Murad 1422 yılında Edirne'yi aldığı zaman Hoca Abdülaziz'e sanatı sebebiyle Temürhan veya Temürhanlı köyünü tımar olarak vermiştir. Hoca Abdülaziz'in babasının eseri "Makasıd-ül Elhan"a bir haşiye yazmıştır.⁽³⁵⁾

Bunun dışında II. Mehmed'e padişah olmasından sonra "Nekavetl-ül Edvâr" adında bir musıkı nazariyatı yazmıştır. Eserlerinde Fatih'i öven, kendi terkiib ettiği iki makamda yaptığı bestesinin güftesini kaydetmiştir. Muhtemelen Udi olan Hoca Abdülaziz'in Farsça güfteli Zengüle makamında, bir amel ile bir çehar darb usulünde eseri, hüseyini makamında bir çehar darb taksimi ve sünbüle makamında bir bestesi kaydedilmiştir.

Bu devrin diğer önemli bestekarı, Mevlana Şavur'dur. Kastamonulu ve kadı olan Şavur, dini bilgisi yanında ilmi edvarda maharetiyle de tanınmıştır. Birkaç matlama yer veren Latifi, onun bir musıkı eseri yazdığını söyler. Şavur, bazı tezkirelere göre II. Beyazıd devrinde ölmüştür. Bir mecmuada "fakir" sıfatı ile görülen Mevlana Şavur'un biri Arapça, diğerleri Farsça güfteli, Irak, Neva, Hüseyini, Zavil, Avaz, Şehnaz, Türk-i Hicaz, Nihavend makamında sekiz bestesi kaydedilmiştir.

Fatih döneminin önemli bir bestekârı da, Mevlâna Şemsi'dir. Mevlâna Şemsi'de Mevlâna Şavur gibi kadı olup, Kastamonulu'dur. Bestekârlığı, musıkı bilgisi ve eserlerini bestelemesi sebebiyle Necati'nin taktir ettiği bu şahıstan "Şems-i Edvar-i" olarak bahsettiğini söyleyen Latifi Çelebi, Mevlana Şemsi'nin musıkıde bir eser sahibi olduğunu da söyler. Mevlana Şemsi'nin bestelediği iki Farsça güfteli bir amel ile, evsad usulünde neva şeb-karı olmak üzere, üç tane bestesinin var olduğu bilinmektedir.

Edirneli Kazzaz Ali olarak meşhur olan Sâgâri, şiir ve saz ilmini, Ali Pürtük'ten almıştır. Kopuz çalmadaki maharetinin kıskanılacak derecede yüksek olduğundan, meclistekileri hemen havaya soktuğundan, onu tanıyan Sehi bahsetmektedir. Hiç evlenmeyen Sâgâri, 1520 yılında ölmüştür.

(34) BARDAKÇI Murat, *Meragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986, s. 42.

(35) FARMER, "Abdülkadir" *İslâm Ansiklopedisi*, (T.D.V.) C. 1, İstanbul 1997, s. 84.

Sesinin güzelliği ile tanınan Aydınlı Şemseddin Nahifi ise II. Murad'ın saltanat yıllarında (1421-1444) Hindistan'a İran'a ve Arabistan'a gitmiştir. Tebriz ve Bağdat şehirlerine uğrayıp, çeşitli alimlerden ders almış, Arap ve Fars dillerini edebi sanatlarıyla öğrenmiş, mûsıkı ilminde yeteneğini geliştirmiştir.⁽³⁶⁾

Daha sonra Anadolu'ya dönen Nahifi, Sâgâri ile bir araya gelerek fasıllar yapardı. Ancak bir gün Nahifi, Fatih Sultam Mehmed'in huzurunda bir hata yapmış ve saraydan uzaklaştırılmıştır. Bu günden sonra Bursa'ya yerleşen Şemseddin Nahifi, insanlardan uzak yaşayarak, musıkı öğrenmek isteyenlere bir dirhem karşılığı ders vermiş, Yetime adındaki kızından başka kimseyle konuşmamıştır. Hayatının son yıllarında aklı biraz zayıflamış, kendisine ikram edilen her şeyden, padişahın kendisini zehirleteceği düşüncesiyle yememiş, 1494 yılında II. Beyazıd'ın saltanatının ortalarında ölmüştür. Mezarının Bursa Dede Efendi haziresindedir.⁽³⁷⁾

Nahifi'nin musıkı hakkında bir eseri olduğu, çok sonraları "Bereket" adı verilen bu eserin bir kısmı başka bir mecmua içinde elimize ulaşmıştır.⁽³⁸⁾

Bu devrin en önemli eserlerinden biri de İznik'te doğup, Bursa Çelebi Mehmed Medresesi'nde eğitim gören Eşrefoğlu Rumi'dir. Gördüğü bir rüya üzerine ilmi terk edip, Emir Sultan'a, ardında Hacı Bayram Veli'ye varır. Oradan da Suriye'nin Hama kasabasından, Abdülkadir Geylani'nin torunlarından Hüseyin el-Hamevi'ye kapılanır. Buradaki çilesini doldurduktan sonra, Kadiri hilafeti alarak İznik'e döner. Burada Kadiriliğin Eşrefi kolunu açarak halkı irşada davet eder. Fatih Sultan Mehmed'in annesi hastalandığı zaman, doktorlar bir çare bulamayınca, Eşrefoğlu Rumi İstanbul'a davet edilir. Divan, Müzekkin Nüfus, Tarikatname" adlarında kitaplar yazmıştır. Eşrefoğlu'nun müstakimzade mecmuasında bestelenmiş çeşitli güfteleri dışında, Buselik makamında; "Gönlüm alanın sözünü daim dinleyesim gelir, Derdi huni ile aşıkların daim duyulasım gelir" diye başlayan ilahinin bestesi kaydedilmektedir.

Bu dönemin önemli bestekarı arasında sayabileceğimiz son isim, İznik'te doğan, babasıyla birlikte Eşrefoğlu'nun sohbetlerinden feyz alan Abdülrahim Tirsi'dir. Eşrefoğlu Rumi'nin kızı ile evlenmiş ve ölünce, onun yerine geçmiştir. Beyati makamında bir bestesi olduğu daha sonraki kaynaklarda kayıtlıdır. Kaynaklarda musıkı üzerine eserleri olduğu kaynaklarda kayıtlıdır.

(36) AREL Hüseyin Saadettin, A.g.e., İstanbul 1988, s. 266.

(37) MECDİ, Hadaiku'ş Şekaik, İstanbul 1986, s. 231, 232.

(38) TAŞKÖPRÜZADE, eş-Şekaik-un Numâniye, İstanbul 1985, s. 216.

Kaynaklarda musıkı üzerine eserleri olduğu belirtilen diğer şahıslar; Irak ve acem makamlarında iki bestesi olan Kastamonulu Mevlânâ Mehmed Siyah, Kastamonu'da şair Dai ve şair Şems-i Hisari, Fethullah Şirvani, Ladikli Mehmed Çelebi, Bursalı Hattat Katibi'dir.

Fatih'ten sonra gelen 16. yüzyıl, "Türk Asrı" denir. Türklerin bütün tarih içinde büyüklüklerinin zirvesine ulaştıkları zaman parçasıdır. Osmanlı cihan devleti, Yavuz ve Kanuni tarafından gerçekleştirilir ve asrın sonlarında azami sınırına ulaşır. Asrın padişahları, hepsi, baba – oğul olmak üzere, II. Beyazıd, Yavuz, I. Selim, Kanuni, II. Selim, III. Murad, III. Mehmed'dir. İran'da Safevilerin, Hindistan'da Timuroğulları'nın, Türkistan'da

Hiçbir asırda Türkler, bu kadar deha sahibi şahsiyeti bir biri ardına sıralayamamışlardır. Dünya servetinin üçte ikisini ellerinde tutan bu Türk devletleri içinde yalnız Osmanlı gücü, geri kalan dünya devletleri gücünün üzerindedir.

Hindistan Timuroğulları'nın kurucusu Babür Şah, bestekâr, edip, edebiyat bilgini ve Çağatay lehçesini, Neva-i'den sonra en büyük şair olarak, siyasi ve askeri dehasının yanında parlar. Çağatay lehçesinde Lütf-i, Neva-şi ve Babür'den sonra da deha sahibi başka şair yetişmez. Babür-nâme denilen hatıratları, Türkçe nesrin zirvesidir. İran'da Safevi hanedanlığının kurucusu Şah İsmail, "Hatâi" mahlası ile yazdığı şiirlerle, Türk dilinin büyük şairleri arasına girer. Aynı lehçeyi kullanan Fuzuli, sırasıyla Akkoyunlu, Safevi ve Osmanlı Türk İmparatorlukları'nda ve Irak'ta yaşar. Bilhassa Bağdat'ta oturur. Türk lirik şiirinin zirvesidir. Minyatür ressamlarının bütün çağlarda yetişen en büyüğü "Behzad" asrın başlarında Safevi hizmetinde ölür.

Baki Osmanlı lehçesinde, Türk şiirini zirveye çıkarır. Gazel ve kaside formlarının en büyük ustasıdır. Arkadaşı Nev-i ve Bağdatlı Ruhi'de asrın sonlarının parlak şairleridir. Piri Reis, Seyyid Ali Reis, Ebu Suud Efendi ve Mimar Sinan gibi değerler de bu zamanda yetişmiştir.

Türk musıkısı de bu asırda hamle yapamaz ve 15. asrın bıraktığı çizgide kalır. Asrın sonlarında iki büyük bestekar yetişir. Sözlü eserlerde Şeyh Abdülali ve saz eserlerinde Kırım Han'ı Gazi Giray'dır. 16. asırdan kalan başka bestekârların eserleri ve anonim eserler de vardır. Rumeli Türküleri denen bir kısım akıncı türküleri bu asra aittir. Fakat 17. asırdaki eser zenginliği yoktur. 16. asırdan zamanımıza çok az eser ulaşmıştır. Abdülkadir'e nispetle "Hace-i Sani = II. Üstad" denen Abdülali Efendi'nin de dört büyük muhteşem eseri bu arada anılabilir. 1560'a doğru ölen Nefiri Behram Ağa'dan da

elimize 11 adet saz eseri ulaşmıştır. Bu devrin önemli bestekarlarından biri de Hasan Can Çelebi'dir. Günümüze üç hüseyini peşrevi kalmıştır.⁽³⁹⁾

Türk tarihinde 16. yüzyılın parlaklığının devam ettiği bir aman parçasıdır. Müspet ilimlerde durgunluk varsa da, güzel sanatlarda aynı parlaklık görülür. Bu asır Türk musıkısının büyük gelişme asrıdır. Bestekârlık ve icra çok ilerler. Mûsikîde 15. asırda bırakılan çizgiye bir daha erişilemez. Fakat değerli edvarlar henüz yazılmaktadır. En ünlüleri, asrın sonlarında genç bestekar Boğdan prensi Kantemiroğlu edvarıdır. Bu esere ek olan ebced notasıyla yazılmış yüzlerce saz eseri, çok değerli malzeme teşkil eder. Asrın ortalarında Santuri Ali Ufki Bey, eski batı notası ile yüzlerce saz ve söz eserini notaya alır. Bu suretle 17. asırdan zamanımıza gelen eserin sayısı, geçen asırlara nispetle pek çoğalır. Onun için ancak pek büyük bestekarlar anılmakla yetinilecektir. Abdülkadir Meragi'den sonra Türk musıkısının en büyük bestekarı Buhurizade Mustafa Itri (1640?-1712) İstanbul'da doğup, öldü. Mevlevî'dir ve IV. Mehmed'in sarayına mensuptur. Her formda eser bestelemiştir. Dini ve lâ dini güfteli büyük formlarda kudretine erişilememiştir. Hala bütün İslâm aleminin camilerinde okunan segah tekbiri Türk musıkısının belki en ölümsüz eseridir. Segâh Salât-ı Ümmiye, Rast Nâat, din dışı Türk mûsikısının en büyük eseri sayılan "Nevâ Kâr", tamamen istisnai değerde parçalarının başında yer alır. Binden fazla bestesinin 42 tanesi günümüze ulaşabilmiştir.

Itri'nin hocası olan Hafız Post (1630?-1694) bu dönemin diğer bir dehasıdır. Asıl adı Tanburi Hanende Mehmed Çelebi'dir. Güfte mecmuası da ünlüdür. Halveti ve hacı olup, Itri gibi aynı zamanda şair ve hattatlık yönü de olan Hafız Post'un yüzlerce eserinden zamanımıza sadece 10 müstesna eseri gelmiştir.

Hatib Zakiri Hasan Efendi (1545?-1623) Foça'da doğmuş, genç yaşında İstanbul'a gelerek, burada yaşamış ve ölmüştür. Beş dini eseri günümüze gelmiştir.

Asrın diğer deha sahibi bestekarı, Çömlekçizade Recep Çelebi'dir. Her çeşitten, binden fazla eser bestelemiş, günümüze 8 adet eseri ulaşmıştır.

Bu devirdé Türk mûsikîsi dünyasında karşılıklı tesirler canlıdır. İstanbul'da ve Osmanlı ülkelerinde, "Hintliler'in" denen, Hindistan Timuroğulları'na ve "Acemliler'in" denen Safevi İran'a ait eserler çalınıp, okunmaktadır. IV. Murad Tebriz'i yeniden fethedince, (1634) yüzlerce Azeri Türk bestekâr ve icracısını İstanbul'a sarayına getirmiştir. Bağdat, Kahire, Cezayir, Tunus, Şam, Konya, Edirne ve

(39) ÖZTUNA Yılmaz, A.g.e., s. 79 – 81.

Tuna boyları, Türk mûsıkısının çok canlı merkezleridir. Halk mûsıkısı ile klasik mûsıkı henüz birbirine çok yakındı. Klâsik mûsıkı çevrelerinde, halk mûsıkısı eserleri çalınıp, okunmakta, halk mûsıkısı de, mümkün mertebe üslûp ve ölçülere aykırı olmayan eserler bestelenmektedir. Padişahlar mûsıkının de büyük hamisidir. Bunlardan II. Mustafa, bilhassa IV. Murad iyi müzisyendir. Büyük bestekârlardan olan IV. Murad'ın 13 adet eserinin notası günümüze ulaşmıştır.

Enderun-i Hümâyun'da çok iyi mûsıkı ve doğu dileri öğrenen bir Hıristiyan prens, Kantemiroğlu (*Prens Dimitrius Cantemir*) bilhassa gençlik yıllarında Türk mûsıkısı üzerinde çok çalıştı. Osmanlı Devleti'nin Boğdan (*Moldavya*) prensliğini yapmış, pek çok dil öğrenerek, pek çok kitap yazmıştır. İlk defa 1687 yılında İstanbul'a gelmiş, 1710 yılına kadar 21 yıl İstanbul'da ikâmet etmiş, 1711'de Osmanlı tabiyetinden çıkarılmıştır. Anadolu'da doğan, Kahire'ye yerleşip, 1680 yılına doğru ölen sazende Şerif'in de, bestelediği 50 eserden 35'i elimize gelmiştir.

Diğer büyük bir saz eseri bestekârı, 1710 yılında ölen, "Muzaffer" mahlasıyla tanınan Saatçi Mustafa Efendi'dir. Günümüze 23 eseri gelebilmiştir.

Bu yüzyılın önemli bestekârları; Solakzade, yüzyılın büyük dini eserler bestekârı, Gülşeni tarikatı şeyhi, Ali Şir-u Gani Efendi'di, (1635?-1714) büyük çeng ve ney virtüozu Yusuf Dede, IV. Murad'ın muhasibi olan diğer bir büyük bestekâr, aynı zamanda vitüoz olan Şeştari Murad Ağa, Mustafa Dede, Eyyübi Mehmed Çelebi, Zurnazen İbrahim Ağa Seyyid Mehmed Nuh Efendi, Kırım Han'ı I. Selim Giray, Ahmed Çoban Giray ve Aziz Mahmud Hüdai'dir.⁽⁴⁰⁾

Osmanlı Devleti, 1683 yılından itibaren, Viyana ve ikinci Ciğerdelen bozgunu ile Estergon'un düşmesi, 1686'da Budin'in, 1687'de Eğri'nin ve 1688'de Belgrad'ın kaybedilmesi ve sonucunda çok ağır şartları olan Karlofça Antlaşması'nın kabul edilmesi üzerine siyasi olarak çöküş dönemine girdi. Durgunluğun yerini gerilemeye bıraktığı bu yüzyıl sonunda üstünlüğü Batı'ya kaptırır. Medrese eğitimi çok geriler, kültür hayatı geçmişteki parlaklığını kaybeder. Ardı ardına gelen bu başarısızlıklardan tedirgin olan Osmanlı devlet adamlarının, Batı'da bazı değişikliklerin olduğunu ve bunları saptamak için 1720 yılında kalabalık bir heyeti 28 Mehmed Çelebi başkanlığında Paris'e gönderdiklerini görüyoruz.⁽⁴¹⁾

(40) ÖZTUNA Yılmaz, A.g.e., s. 82 - 86

(41) TURANİ Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, 8. Baskı, İstanbul 2000, s. 654.

İtri'den hamle alan Türk mûsikîsi, bu devirde çok gelişir, fakat klasik şiir hamle yaptıktan sonra ve Şeyh Galip'le son pırıltılarını gösterdikten sonra sönmeye yüz tutar. Mimaride eskilerin seviyesinde eserler yoktur ve Batı tesiri hakimiyet kurmuştur. Bu devrin en parlak simaları; Erzurumlu İbrahim Hakkı, ansiklopedist Müstakıym-zade Şeyh Süleyman Saadeddin Efendi, şair Nedim, Sadrazam Damad Koca Ragıp Paşa, Şeyh Galip Dede ve minyatürde Levni'dir.⁽⁴²⁾

III. Ahmed'in saltanatının ikinci devresinde, "Lâle Devri"dir ki; Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın iktidar zamanı olan 12 yıl, 4 ay, 23 gün devam etmiştir. 9 Mayıs 1718'de başlayan saltanat, 2 Ekim 1730 tarihinde "Patrona Halil İsyanı" ile sona erdi. 1730 – 1754 yılları arsını kapsayan I. Mahmud saltanatında da sanat ve kültürün Lâle Devri'ndeki parlaklığı devam eder. Enderun-i Hümayûn'da mûsikî ilmi çok ilerler. 18. yüzyılda da halk mûsikîsi ile klâsik mûsikî arasında çok katı sınırlar yoktur. Yüzyılın ikinci yarısında, bilhassa son çeyreğindeki III. Selim ekolünde Türk mûsikîsi, tamamen klâsik gelenekleri temel alır. Klâsik bestekârlar gibi, bazen onların ayarında eserler veren halk müziği bestekârları ortaya çıkar. Şeyh Osman Dede, Mustafa Çavuş, Ebubekir Ağa ve Hacı Sadullah Ağa, asrın ikinci yarısına damgasını vurmuş dahilerdir.

Osmanoğulları'nın tahtına da zaman zaman mûsikîden hiç hoşlanmayan ya da mûsikîyi dini nedenlerle hiç hoş görmeyen padişahlar oturmuştur. Bu padişahlardan biri 1754 – 1757 yılları arasında tahtta bulunan III. Osman'dır. III. Osman döneminde sarayda bulunan, yetişmiş müzisyenlerin tümü saraydan çıkarılmış ve dağıtılmış, saray iç oğlanlarının mûsikî öğrendiği Enderun Meşkhanesi de süresiz olarak tatil edilmiştir. III. Osman'ın halefi olan Sultan III. Mustafa'nın 17 yıl sürmüş olan saltanatı süresince de kayda değer bir mûsikî faaliyeti olduğu söylenemez.⁽⁴³⁾

III. Selim ekolü, Türk mûsikîsi tarihinde bir devre ve mûsikî ekolüdür. III. Selim'in 1789 – 1807 yılları arsını kapsayan saltanatından ibaret olmayıp, 1807'den sonra da devam etmiştir. 1815 ve kesin olarak 1825 yılından sonra yeni eğilimler başlamış, yeni makamlar ve yeni bir bestekârlık furyası ile farklı yollar aranmıştır. III. Selim mûsikî ilminin de ortadan kalktığını fark ederek notaya ihtiyaç duymuştur. Hamparsum'a ve Şeyh Abdülbaki Nasır Dede'ye iki ayrı sistemde iki nota yazısı terkip ettirmiş ve bu zatlar, kendi sistemleriyle, padişahınkiler dahil, bir çok parçayı notaya

(42) ÖZTUNA Yılmaz, A.g.e., s. 87, .

(43) BEHAR Cem, Zaman, Mekân, Müzik, İstanbul 1993, s. 28.

almışlardır. Birçok müzisyen, varlığını ve şöhretini doğrudan doğruya III. Selim'e borçludur. III. Selim Evcârâ, Sûzidilâra ve Şevkefzâ başta olmak üzere 14 makam terkihi etmiştir. Osmanlı hükümdarlarının çoğu gibi Mevlevî olan III. Selim, sık sık Galata Mevlevihanesi'ne giderek, arkadaşı Şeyh Galip'le uzun uzun görüşür, ayini şerif dinler. Büyük edebiyat tarihçisi, Saadeddin Nusret Ergun, III. Selim'in dikkatli ve fikr-i takipli alakası olmasaydı, Dede Efendinin olmayacağını özellikle belirtir. III. Selim, Yenikapı Mevlevihanesi'nde çile dolduran ve o zamanlar genç yaşlarda olan Dede Efendi'nin dehasını sezerek, gelenekleri çiğnemek bahasına huzuruna çağırarak, "Zülfündedir benim baht-ı siyahım" güfteli Buselik şarkısını üst üste iki defa okutarak iltifat etmiş ve bir kese altınla ödüllendirmiştir.⁽⁴⁴⁾

Şakir Ağa, Dede Efendi ve Emin Ağa gibi bestekârlar, açık şekilde Batı müziği dinlemenin neticesi olan eserler ortaya koyarlar. Bu arada Dellalzade gibi, Dede'nin bile tecrübe ettiği bu akımlara kapılmayıp, klâsik ekolü devam ettiren bestekârlar da vardır. III. Selim'in "Kabakçı İsyanı" ile iktidardan indirilmesi ve bir yıl kadar sonra Harem-i Hümayun'da şehid edilmesi, Türk mûsıkısı için de çok büyük bir darbe olmuştur. Saldırı esnasında ney üflemekte olduğu ve kendisini bir süre neyi ile savunduğu bilinmektedir.

"Kutb-i Nayi" lakabıyla anılan Şeyh Osman Dede, (1652?-1730) büyük bir dini eser bestekârı, ney virtüozu ve mûsıkı bilginidir. Galata Mevlevihanesi'nde önce 18 yıl neyzenbaşılık, sonra 32 yıl şeyhlik yapmıştır.⁽⁴⁵⁾

17 Haziran 1826 tarihinde gerçekleşen "Vaka-i Hayriye" olayı ile Türk tarihinin en büyük inkılaplarından biri gerçekleşir ve klasik değerler zayıflayarak, batılılaşma süreci başlar. "Hayırlı Olay" anlamına gelen bu hadisede, Et Meydanı'nda toplanarak ayaklanan eşkinici birlikler, devlet kuvvetleri tarafından imha edildi. Beş asırlık yeniçeri ocağı, beş saatte tarihe karıştı.⁽⁴⁶⁾

Otuzuncu padişah Sultan II. Mahmud'un tahta iken gerçekleşen bu olayda, yeniçeri ocağı ile beraber mehter de kaldırılmış, yerine Avrupalılar'ın mehterden esinlenerek kurdukları "askeri bando" kurulmuştur. Yüz yıla yakın sessiz kalan mehter, 1900 yılında Ferit Ahmed Muhtar Paşa'nın Müze-i Asker-i Hümayun'u kurması ve burada, sembolik de olsa yaşatma düşüncesi yeniden ele alınmıştır.⁽⁴⁷⁾

(44) AYVAZOĞLU Beşir, "III. Selim", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C. 5, İstanbul 1996, s. 180.

(45) ÖZTUNA Yılmaz, *A.g.e.*, s. 88, 89.

(46) BAYRAK M. Orhan, *Osmanlı Tarihi Sözlüğü*, İstanbul 1999, s. 421.

(47) ÇALIŞKAN Kemal, *Şanlı Mehter*, İstanbul 2001, s. 10.

Bu arada mehteran yerine kurulan askeri bandonun başına İstanbul'da yaşayan Fransız uyruklu "Mauguel" getirilmiş, ancak yetersiz görüldüğü için II. Mahmud, Avrupa'dan bir uzman çağırılmasına karar verdi. Daha önce Napolyon Bonapart'ın bandosunu yöneten, İtalyan Giuseppe Donizetti, Sardunya elçisinin aracılığıyla İstanbul'a davet edildi. 17 Eylül 1828 günü İstanbul'a gelen Donizetti, "Mızıkai Hümayun"un (*Saray Bandosu*) kurulmasıyla görevlendirildi. Pek çok müzikçi yetiştiren Donizetti, Mirliwa'lığa (*paşa*) kadar yükseldi ve 68 yaşında iken İstanbul'da öldü.⁽⁴⁸⁾

Batılılaşma anlamında bu gelişmeler yaşanırken, klâsik Türk mûsıkısı de, Kadızade Tanburi Aşık Mustafa Çavuş, 12 yaşındayken Hammamizade İsmail Dede Efendi'den meşk etmiş, Hacı Arif Bey ve Zekai Dede'yi yetiştirmiş ve bestekârlıkta, İtri ekolünü devam ettirmiş olan, Eyyübi Ebubekir Ağa, Tab'i Mustafa Efendi, Hacı Sadullah Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Tanburi İshak, Ali Nutki Dede ve Rum asıllı bestekarların en büyüğü Zaharya gibi dahileri yetiştirmiştir.⁽⁴⁹⁾

Bu yüzyılın diğer önemli bestekârları; Varakosta Ahmed Ağa, Abdülhalim Ağa, Şeyh Çalakzade Mustafa Efendi, Nayi Ali Mustafa Kevseri Efendi, Şair Nazım, Rıfat Efendi, Şeyh'ül İslâm Esad Efendi, Hafız Şeyda, Kemani Ama Corci, Dilhayat Kalfa, Sermüezzın Tanburi Denizoğlu Emin Ağa'dır.⁽⁵⁰⁾

19. yüzyıl, Batı üstünlüğünün zirvede olduğu yüzyıldır. Kültürde en geniş ölçüde milli değerler muhafaza edilir, ancak buna Batı edebiyat ve sanatının güçlü unsurları eklenir. Osmanlı Devleti kaderini yenme çabası içindedir. Parlak hamlelere rağmen, Batı emperyalizmi ilerlemeye izin vermez. Eğitim, hatta hukukta batılılaşma, Türk kültürüne yeni ufuklar açar.

Mûsıkıde klâsik ekol, Dede Efendi ve Dellal-zade ile devam eder. Dede, III. Selim ekolünün genç dehası, Dellal-zade onun en iyi talebesidir. Yüzyılın sonunda yetişen Zekâi Dede, Hammamizade Dede Efendi'nin son talebesi ve Klâsik Türk Mûsıkısı'nın son büyük bestekâridir. Saz eserlerinde Tanburi Osman Bey, büyük canlılık gösterir. Dede Efendi mektebinde yetişen Nikoğos Ağa ise şarkı literatürüne kendine has, temaları çok yeni ve orjinal eserler kazandırmıştır.⁽⁵¹⁾

(48) SÖZEN Vural, "Donizetti Paşa" *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul 1986, s.202, 203.

(49) HASKAN Mehmet Mermi, *Eyüplü Mûsıkışınastlar*, İstanbul 2004, s. 150.

(50) ÖZTUNA Yılmaz, *A.g.e.*, s. 87 - 94.

(51) EDİBOĞLU Baki Süha, *Ünlü Türk Bestekârları*, İstanbul 1962, s. 92.

Yüzyılın hemen ortalarında, şarkı ekolünün kurucusu Hacı Arif Bey yetişir ve en iyi talebesi Şevki Bey, onun yolundan gider. Tanburi Ali Efendi, klasik ve romantik akımları karıştırmaya çalışır. Bu bestekârlar yüzyılın en büyükleridir. Bir seri büyük bestekâr bunları takip eder. “Romantik Ekol” dediğimiz, Hacı Arif Bey’in şarkı ekolü hakim olmuştur. Bu dönemden sonrası, şarkı formu, tamamen etkin olacaktır. Medeni Aziz Efendi, Rakım Erkutlu, Lemi Adlı, Bimen Şen, gibi bestekârlar, Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyetine geçiş dönemi bestekârlarıdır. Bu arada saz virtüözlüğünde ve saz eseri bestekârlığında, bir dahi olan, 1873 doğumlu, Tanburi Cemil Bey, kendinden sonraki saz üslûbunun belirleyicisi oldu.⁽⁵²⁾

Cumhuriyet döneminde ise Saadettin KAYNAK, Cemil’in saz mûsıkisinde yaptığı devrimi, bestekârlık alanında, önce başarılı bir klâsik, daha sonra modern bir tarz izlemiştir. Bazı tutucu yazarlar tarafından şiddetle eleştirilen tarafı, Türk mûsıkisine yeni bir ufuk açmış olan güfte, makam, usul zincirlerini kıran fantezileridir.⁽⁵³⁾

1914 yılında ilk devlet konservatuvarı olan “Dârülelhan” kuruldu. Başına, Berlin Müzik Akademisi mezunu olan, Giriftzen Asım Bey’in oğlu Musa Süreyya Bey getirildi. Musa Süreyya Bey’in “Maarif Vekaleti”ne verdiği raporda, okulun adının “İstanbul Konservatuvarı” olarak değiştirilmesi sonra da Türk mûsıkisinin okuldan kaldırılması idi. Böylece 1934 yılında Türk Müziği, milli eğitim müfredatından kaldırılıyor, 1927 yılından beri radyolardan yayınlanan mûsıkı yasaklanıyordu. Böylece tüm yüzyılın müzik kavgası haline gelecek olan, tek sesli – çok sesli kavgası başlamış oldu.

Müzik yasağı fazla sürmedi, Atatürk’ün Savarona yatında bir akşam yasaktan haberi olmadığını söyleyip, radyodan fasıl dinlemek istemesi üzerine yeniden kondu. Halk yüzlerce dernek kurarak, Türk mûsıkisini buralarda yaşatmaya çalıştı ve 1943 yılından bu yana üniversite korolarında da yaşadı.

1930’lu yıllara kadar, Hafız Sami, Hafız Yaşar gibi eşsiz seslerle yücelmiş, Münir Nureddin SELÇUK’la zirveye ulaşmış ve icracılık hafızlıktan solist geleneğine yönelmiştir. Bu arada Selahattin PINAR ve Müzeyyen SENAR, ikilisi önderliğinde, halkın çoğunluğunun büyük rağbetle desteklediği gazino müziği ekolü de başladı.

(52) RONA Mustafa, 20. Yüzyıl Türk Mûsıkisi, İstanbul 1970, s. 168, 169.

(53) TANRIKORUR Cinuçen, Osmanlı Dönemi Türk Mûsıkisi, İstanbul 2003, s. 45.

1950’li yıllarda radyo, konservatuar görevini de görüyordu. İşte tam bu yıllarda kadın sesli bir erkek ses sanatkârı ortalığı alt üst etti. Senar ekolünün devamı olan Zeki MÜREN, sadece ses ve okuyuşundaki benzersizlikle değil, sahne müziğinde yaptığı devrimlerle de milyonların sevgilisi haline geldi. (*Cinuçen TANRIKORUR’un, kinayeli olarak devrim dediği yenilikleri, Türk mûsıkısının yozlaşması hususunda ayrı bir tartışma konusudur.*)⁽⁵⁴⁾

Bu arada klâsik ekol, Münir Nureddin SELÇUK, Alaaddin YAVAŞÇA, Bekir Sıtkı SEZGİN tarafından devam etmiştir. 1950’li yıllardan sonra çığ gibi büyüyen ve 1970’lerde zirveye ulaşan gazino ekolü, giderek yozlaşmış, kimliğini ve karakterini tamamıyla kaybetmiş ve günümüzde arabesk ve pop furçasının ezici gücü içinde kaybolmuştur.

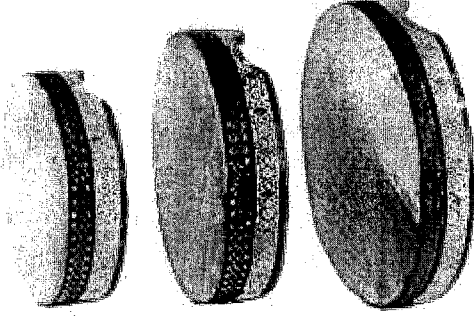
Klâsik ses icrası bugün can çekişmekte iken, saz icrasında önemli değerler yetişmektedir.

(54) TANRIKORUR Cinuçen, *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul 2004, s. 165 – 170.

1. 3. TÜRK MÜSİKİSİ ÇALGILARI

1. 3. 1. VURMALI ÇALGILAR

1. 3. 1. 1. Bendir



RESİM 3: Bendir



RESİM 4: Def

Çapı 40 – 50 cm olan ağaç kasnağa, deri gerilmesi ile oluşur. Derinin altına, deriye temas ve kasnağa çap teşkil edecek şekilde tel gerilir. Deriye temas eden bu tel bendirden çıkan kuru ve tok sese hafif cızırtı vererek, bu sesin zikreden insan sesiyle kaynaşmasını sağlar ve zikre ayrı bir hava verir. Bazı bendirlerde tel yerine zincir kullanılmıştır. Sadece kasnak ve deriden ibaret olan “mazhar” adıyla da anılan bendir, daha çok tasavvuf müsikisinde kullanılır. Kasnağı kolayca tutmak için oyuk açılır, bu oyuktan sol el yardımı ile kasnak sıkıca kavranır, sağ ve sol parmak uçlarıyla vurularak çalınır. Büyük bendirlere daire denir.

Bendirler zilli de olduğu gibi, ufak çapta olanlarına def denir.⁽⁵⁵⁾

1. 3. 1. 2. Davul

Davul sözü Türkçemiz’e çok erken çağlarda girmiş olmalıdır. Çünkü 11. yüzyıl sonlarında Kaşgarlı Mahmud bu sözü çok alışık bir deyişle söylüyordu. Ancak onun bahsettiği davul, daha çok davulbaz dediğimiz, doğan ve şahin gibi av kuşlarını çağırmak için çalınan, küçük davullardı.

Farmer’e göre Arapça davul sözü “tabl” daha çok kasnağı olan, orta boyllu davullardı. Bunun tipik bir örneği, Zengiler’den Türk Sultan Nureddin Muhammed’in Hısn-ı Keyfa’daki su saati üzerinde görüyoruz. İslam dünyasındaki ilk davul örneği de

(55) AÇIN Cafer, *Enstruman Bilimi (Organoloji)*, İstanbul 1994, s. 27.

aşağı yukarı bu davuldur. Uzun kasnaklı bu davulları, Uygur – Türk ve Uzak Doğu kültür çevrelerinde de görüyoruz. Osmanlı Devleti’nde de, daha çok bir asker trampeti kullanışı ile görülmüyordu. Türkler, uzun kasnaklı davullara, “davulcuk” veya “kucak davulu” derler.⁽⁵⁶⁾

Geniş kasnaklı davul daha çok ve gür bir ses çıkarıyordu. Ancak savaşta taşınması güç olmakla beraber, halk arasında yaygındı. Orduda nakkare tipi küçük davullar tercih ediliyordu. Hakanlık kösleri ile büyük komutan davulları, bu formun dışındadır.

Tabl-ı Harb, yine Tabl-ı Hacc, Tabl-ı Lehv, yani “savaş davulu”, “hac davulu”, “oyun davulu”, İslâm kültürü şalına bürünmüş sözlerdir. Arap kültüründe davul görülmüyordu. Tabl-ı Cengi, Tabl-ı Saf, Tabl-ı Beşaret, Derbend davulu gibi davullar ise Osmanlı savaşlarında kullanılmış, Türk savaş aletleriydiler.⁽⁵⁷⁾



RESİM 5: Davul

Türklerin Şamanizm dinini benimsedikleri ilk zamanlarda “davul” din adamı şamanın ve Türklerin kutsal çalgısı idi. Davulun ilk Türk çalgısı olduğunu ve şamanın da ilk müzisyen olduğunu söyleyebiliriz.

Şaman giysileri ve tören sırasında kullanılan, kimisi gerçek, kimisi hayali eşyalar ve unsurlar, doğrudan doğruya mitolojik olaylara işaret etmektedir. Bu konularla ilgili en önemli nesnelere birisi de “şaman davulu” dur. Yakutlarda şaman, daha

(56) ÖGEL Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C. 9, Ankara 2000, s. 195.

(57) ÖGEL Bahaeddin, *A.g.e.*, s. 196.

adaylığı sırasında bir davula sahip olur. Kendi alanında üstad olan yaşlı bir şaman, genç şaman adayını, yüksek bir dağın bulunduğu yere yada bir bozkır alanına götürerek, ona şaman elbisesi giydirip bir davul verir. Bazı durumlarda şaman giysisi ve davulun yapımı için gerekli malzemeyi, şaman akrabaları ve arkadaşları hediye eder. Adaya verilen bu davul, genelde ata ruhlarından alınan ilham üzerine yada şamanın hizmetinde bulunduğu ruhun isteğine göre yapılmıştır. Her şaman, baba yada ana tarafından olan büyük babalarından yada analarından ölmüş bir şaman, “Ozo Kam”ın varisidir ve hamisi ve selefi olan bu ruhun talebiyle davul sahibi olur. Hiçbir şaman kendi arzusu ve isteğiyle davul yaptırmaz, tıpkı şamanın elbisesi olan “manyak” ta olduğu gibi, ruh davul yaptırmak için şamana telkinlerde bulunur. Mesleğe giren şaman, ruhun arzularına tabidir. Onun istediği gibi davul yaptırır, şekil ve bütün teferruatı ruhun hayatta kullandığı davula uygun olur. Öncelikle şamanın yer altına iniş yada gökyüzüne yükselme törenlerinde davulun çoğunlukla kullanılması gereken bir araç olduğunu görüyoruz.⁽⁵⁸⁾

Bundan başka çeşitli işler için, örneğin tanrıya yada ruhlara kurban sunma, bir evi kötü ruhlardan temizleme yada ölünün ruhunu yer altına götürme gibi amaçlarla yapılan şamanlık seanslarında; davulun ruhlarla ilişkiye girmek, onları yakalamak yada içinde ruhları toplamak, kötü ruhları korkutmak gibi amaçlarla kullanıldığını tespit ediyoruz.

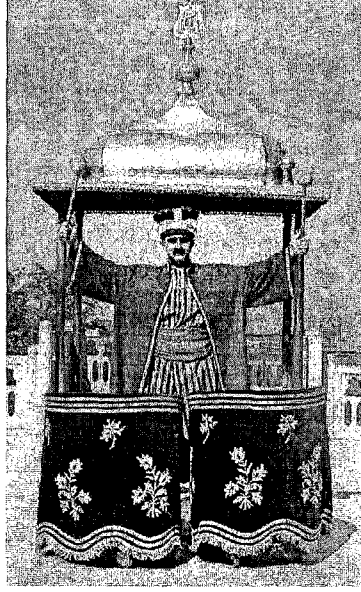
Ayrıca davul sesinin ritmi ve Bu sesin alçalıp yükselmesiyle, ayinin gidişatını izleyicilere aktarmak, vecd durumuna geçmeyi kolaylaştırmak gibi amaçlarla da kullanılmıştır. Davul, şamana yardımcı olan hayvan – ruhlar gibidir. Bazen o şamanın bineği olarak algılanmıştır. Şaman davulun tek düze sesine uygun olarak göğe çıkar, yada yeraltına iner. Bu işlevinden dolayı davul, bir takım Türk topluluklarında şamanın atı sayılmıştır. Tören esnasında şamanın ruhu yolculuğa çıkınca davul at, tokmak kamçı; sulardan geçerken davul kayık, tokmak kürek; göğe çıkarken de bir çeşit kuş yada kanatlı at olur.

Davul, Orta Asya'dan günümüze dek Türkler'in vazgeçilmez sazı olmuş, mehterden, Ramazan adetlerine, en ücra köy düğünlerine kadar yaşayışın içine girmiştir.⁽⁵⁹⁾

(58) ÇORUHLU Yaşar, A.g.e., s.63, 68.

(59) ÇORUHLU Yaşar, A.g.e., s.70, 75.

1.3.1.3. Kös



RESİM 6: Kös

Bakırdan kâse şeklinde yapılmış ve deve derisi gerilmiş, iki davuldan ibarettir. Köslerin çap ve derinlikleri 90 ile 150 cm arasında değişen dev davullardır. At, deve ve fil gibi hayvanların sırtlarına çift olarak yerleştirilir ve aynı hayvana köşçü de biner. Büyük tokmaklarıyla usul vurulur.

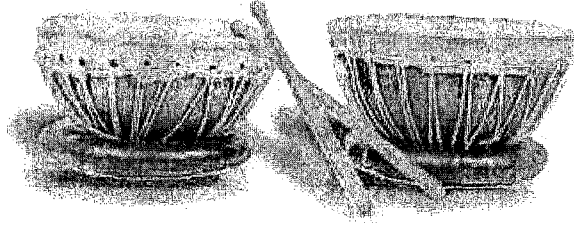
Askeri müzede, Kanuni Sultan Süleyman'ın 1566 yılındaki Zigetvar seferinde kullanılan bir fil kösü, 130 cm çapında ve 127 cm yüksekliğindedir.⁽⁶⁰⁾

1.3.1.4. Kudüm

Arapça, “uzak yoldan gelme, bir yere ayak basma” anlamına gelmektedir. Kudüm, dini ve klasik mûsıkımızın önemli vurmali sazlarındandır.

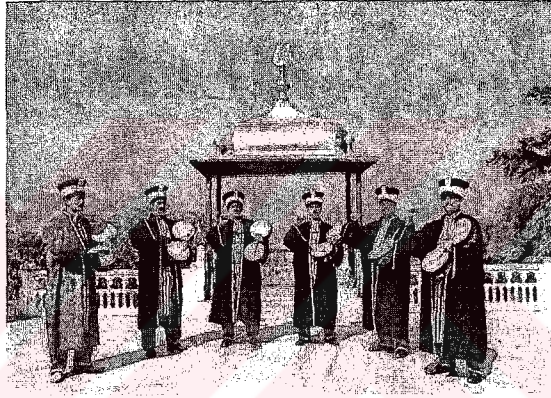
Daima çift kullanılan bu alet, bakırdan kâse şeklinde yapılmış ve üzerine deve derisi gerilmiş iki davulcuktan ibarettir. Deriden veya keçeden yapılmış simitler üzerine konularak, zahme denilen tokmaklarla kendisine mahsus usulü ile vurularak çalınır.

(60) AÇIN Cafer, A.g.e., s. 30.



RESİM 7: Kudüm

Mehter mûsikisinde, kudümün küçüğüne “nakkare”, büyüğüne ise “kös” adı verilir.



RESİM 8: Nakkare

Nağra adıyla da bilinen nakkare, elle tutulacak kadar ufaktır ve iki parçası bitişik olarak sol omuza dayanarak iki zahme ile çalınır.⁽⁶¹⁾

(61) AÇIN Cafer, A.g.e., s. 27.

1. 3. 1. 5. Zil



RESİM 9 : Zil

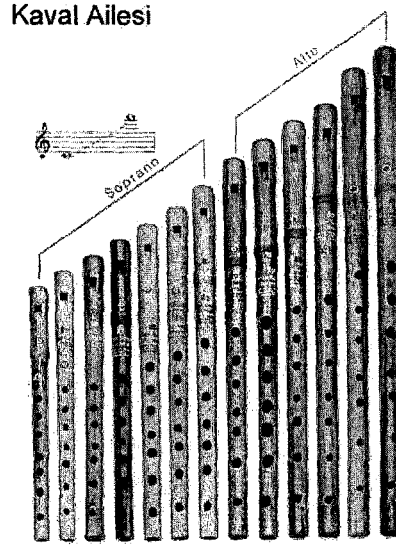
Pirinçten yapılan, tabak biçimindeki iki parçadan oluşan bir ritm çalgısıdır. Arka taraflarında bir çıkıntı vardır. Bu çıkıntıların orta kısmında bir delik açılarak, parmaklara bağlanabilmek için birer tasma geçirilir. Bu tasmalardan tutularak ve birbirine çarpmak suretiyle çalınır.

Orta Asya'da iri zillere "çenk" veya "çara" da denmiştir. En iyi ziller yüzyıllardan beri İstanbul'da yapılmaktadır.⁽⁶²⁾

(62) EMNALAR Atunç, Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, İzmir 1998, s. 107.

1. 3. 2. ÜFLEMELİ ÇALGILAR

1. 3. 2. 1. Kaval



RESİM 10 : Kaval

İnsanoğlunun yeryüzünde ilk çaldığı üflemeli çalgılardan biridir. Çeşitli kaynaklarda “ağız sazları” arasında anılan çalgı, Orta Asya Türk uygarlıklarından itibaren bilinir. Ülkemizde yüzyıllardır, “çoban sazı” yada “düdük” olarak tanınan kaval, büyük göçle yayılmış, farklı ad ve biçimlerde çalına gelmiştir.

Kaval içi boş şey anlamına gelen “kav” dan türemiştir. Çalgıya yüzyıllar önce yakıştırılan bu ad, genelde tüm nefeslilere, yapısal biçimine özgü, ortak bir kavramı içerir. Kaval sözcüğü, Orta Asya Balasağun Türk kültüründe de kullanılmıştır. Ancak değişikliğin dil ve lehçelerden kaynaklandığı da bir gerçektir. Örneğin; kırım lehçesinde “khoval” çoban düdüğü, Çağatay lehçesinde, “Khaval” mağara, in yada büyük çuval, Azeriler’de “kabak – kaval” büyük tef ve Arapça’da ise geveze anlamındadır.

Yurdumuzda, halk ağzı ile, “gaval, goval yada guvval” olarak söylenen çalgı, sadece çobanlara özgü, ilkel bir müzik aleti olarak tanımlanmaktadır.

Güney Doğu Anadolu’da halk ve göçebeler arasında, adeta mukaddes bir sazdır. Kaval çalmasını bilen her çoban, kavalının nağmeleriyle, sürünün sevk ve hareket işlerini idare eder. Bu konuda da bir çok efsaneleşmiş halk hikayesi vardır. Araştırmacılar, kavalın, Hazar Denizi ötesinde Ural – Altay bölgesinde ortaya çıktığını

belirtmektedirler. Macaristan'ın Zelnak ilinin Jonoshid yöresinde, 1933 yıllarında, arkeolojik kazılar ile ortaya çıkarılan, "kurgan" (*mezar*) da , Avar Türk çobanlarına ait "ötkeçin" (*kemikten yapılmış çifte kaval*) bulunmuştur.

İnsanoğlu, rüzgarın içi boş kamışlardan çıkardığı seslerden esinlenerek, kavaldan ilk müzik seslerini çıkarmış, önceleri kamış üzerinde delikler bulunmazken, daha sonra farklı seslerin elde edilmesi için 3 – 5 delik açmıştır.⁽⁶³⁾

Asya müziğinin sistemi olan pentatonik sistemdeki beşli sesler elde edildikten sonra da, delik sayısı sekize kadar çıkmıştır. Önceleri kamıştan yapılan kavallar, zamanla hayvanların boynuz ve kemiklerinden yapılmaya başlanmıştır. İlk dönemlerde kartal ve turna gibi kuşların kanat kemiğinden yapılanlara, "ötkeçin", tek kemikten yapılanlarına da "çığirtma" adı verilmiştir. Sibuzgu, sebezgu, sıvzga, bırğa, burğa, borğu tülek gibi adlar ile anılan düdüklere, genelde "sipsi" adı verilir. Eski Türkler bu düdüklere avda da kullanmışlar.

Anadolu insanının duygularını dile getirmesinde vazgeçilmez bir yeri olan kaval, yurdumuzun her yerinde çalınır.

Kavalın 30 ile 80 cm arasında, çok çeşidi vardır. En makbulü erik olan, ardıç, gürgen, şimşir, meşe, ıhlamur gibi sert ağaçlardan da yapılan kaval, kamış ve pirinçten de yapılmıştır.

Kavallar dilli ve dilsiz olmak üzere ikiye ayrılır. Üst yüzlerinde 7, alt yüzünde 1 olmak üzere, toplam 8 ses deliği bulunur. Kavalların 2,5 – 3 oktav ses sahaları vardır. Ayrıca her yarım ses için yapılmış kavallar da mevcuttur.⁽⁶⁴⁾

(63) EMNALAR Atınc, A.g.e., s. 82.

1. 3. 2. 2. Nefir

Türk mûsıkisinde iki asırdır terk edilmiş bir sazdır. Hoca Abdülkadir Meragi, “Cami-ül Elhan” adlı eserinde, nefir için şunları söylemektedir; “Nefir, bütün nefesli sazların en uzunudur. Bunun biraz daha uzununa “burgu” denilir. Ucu eğri olursa



RESİM 11: Nefir



RESİM 12: Günümüzde nefir yerine kullanılan trompet

“kürenay” ismini alır. Sade bir borudan ibaret olup, parmak basacak delikleri yoktur. Kullanılması zordur.”⁽⁶⁵⁾

Nefir, mehter mûsıkisinde, işaret, ilan ve hücum borusu olarak kullanılmıştır. Türkçe’si “boru”dur ve Osmanlılar pirinçten yapmışlardır. İcra eden kişiye, boruzen veya nefiri denir.

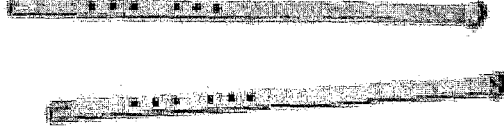
Abdülkadir Meragi, 2 gez, (168 cm) boyunda olduğunu ve yalnızca yegah, düğâh ve neva seslerinin elde edilebileceğini belirtmiştir.⁽⁶⁶⁾

(64) EMNALAR Atınc, A.g.e., s. 83.

(65) ÖZTUNA Yılmaz, Büyük Türk Mûsıkısı Ansiklopedisi, İstanbul 1987, C I, s. 106.

(66) ÖZTUNA Yılmaz, A.g.e., s. 106.

1. 3. 2. 3. Ney



RESİM 13: Ney

M.Ö. 3000 yıllarında, Mezopotamya’da Sümerler tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Sümer dilinde “ni” adıyla anılan sazın çok saygın bir yeri vardı. 3000 – 4000 yıl önce Mısır’da da neye benzeyen bir enstrüman kullanılmıştır.⁽⁶⁷⁾

Ney kamıştan yapılan bir sazdır. Genellikle sıcak iklimli ve suyu bol olan bölgelerde bulunur. Ülkemizde en verimli bölge Antakya – Samandağ’dır. Bunun dışında İzmir – Söke’de de ney yapmaya uygun kamışlar yetişmektedir. Türkiye dışında Şam, Halep, Lübnan, Mısır (*Kahire*) ve Tunus gibi ülkelerde de ney yapılan kamış yetişmesinin yanı sıra okullarda, konservatuarlarda ve serbest çalışmalarla ney öğretilmektedir.

Ney üzerinde boğaz boğumu dışında birbirine eşit sekiz boğum vardır. Boğaz boğumu diğerlerinin yarısı kadardır. Boğaz boğumunun üzerine sadece Türk neyzenleri tarafından kullanılan genellikle manda boynuzu veya fildişinden yapılan baş pare takılır.

Neylerin kalınlık ve uzunlukları akortlarını belirler. Ney çeşitleri şunlardır; Bolahenk Nısfıye, Bolahenk Mabeyn Nısfıye, Süpürde (*ahteri*) Müstahsen, Yıldız (*mehtabiye*), Kız Neyi, Kız Neyi Mansur Mabeyni, Mansur, Mansur Şah Mabeyni, Dik Şah, Şah, Davud Bolahenk Mabeyni, Davud.

Neyin altısı önde biri arkada olmak üzere yedi deliği vardır.⁽⁶⁸⁾

(67) KAYA Ahmet, *Ney Metodu*, İstanbul 2003, s. 9.

(68) ERGUNER Süleyman, *Ney Metodu*, İstanbul 2002, s. 32, 34.

1. 3. 2. 4. Zurna

Direk üflelemeli çalgıların en yaygın ve hemen hemen en sevileni olan zurna ailesi, davul ile ayrılmaz bir bütün gibidir. Eski Türkler'in zurna adlı bir çalgıyı kullandıkları bilinirdi. Türkçe'de kelime başlarında "Z" harfinin olamaması, "zurna" kelimesindeki "Z" harfinin bir yansıma olduğunu göstermektedir. Rusya ve Kafkaslar'da bu çalgıyı "zurna" diye tanımlarlar. Çin kaynaklarında "Su-na" olarak geçmektedir.

Dede Korkut hikayelerinde, zurnacı ve nakkarecilerden bahsedilmektedir. 14. yüzyılda, Umur Bey'in askerlerine karşı, Ege'de yapılan bir savaşta, davul zurna ile karşı tarafın sınırlarının bozulduğu ve savaşın kazanıldığı, tarihi bir vesikadır.

İslâmiyet'ten evvel zurnanın adı 1. yüzyılda "yurağ" veya "yerağ"dır. Zurnanın gür ve yüksek frekanslı sese sahip olması, çalgımızın salon yerine saha çalgısı olma özelliğini getirmiştir. Başlangıçtan zamanımıza kadar en az değişikliğe uğramış çalgımızdır. Osmanlı Devleti'nde saray nevbetlerinde savaşlarda, mehterin vazgeçilmez sazlarından biriydi.

Zurna yapımında en çok tercih edilen ağaç, eriktir. Bunun yanında kiraz ve



RESİM 14,15: Zurna

zerdaliden de yapılır. Altı tane üst ve bir tane alt olmak üzere toplam yedi deliği vardır.

Ayrıca zurnanın ön, ağız bölgesinde, zurna borusunun sağ ve sol tarafında açılmış, ince deliklere, "cin" veya "şeytan deliği" denir. Bunlar altı tane olup, üçerli veya karışıktır.

Zurnanın ağaç kısmına, başka renkte bir ağaçtan yapılmış ve monte edilmiş kısma "nezik" denir. Bu kısım, zurnanın ağızına kuvvet vererek çatlmasını önler. Bu

kısmın içine geçirilen, ağaç veya madenden yapılmış zıvanaya, “lüle”, “etem” veya “metem”de denir.

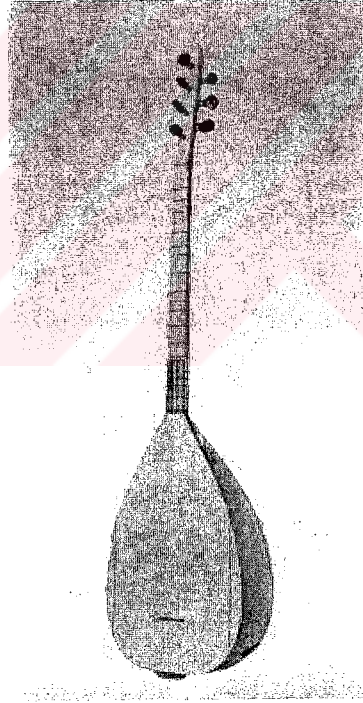
Bu zıvananın gümüşten olanlarının ucuna bir kordon takılır ve zurnanın boyunca halkalanır. Tıpkı bir nargile ağızlığına benzeyen “etem” zurna çalanların çok önem verdiği aletlerden biridir. Takılan gümüş kordon, zıvananın kaybolmaması içindir.

Zurnanın alt tarafındaki, neziğe en yakın deliğin ismi, “soluk deliği”dir. Ağaç, metal ve kemikten yapılan, ancak en makbulü, koyunun kürek kemiğinden yapılan “avurtluk” da, havanın dışarıya kaçmasını önler.

Boy ve seslerine göre 4 çeşit zurna vardır. Bunlar büyükten küçüğe; Kaba zurna, orta zurna, cura zurna ve zil zurnadır.⁽⁶⁹⁾

1. 3. 3. TELLİ ÇALGILAR

1. 3. 3. 1. Bağlama



RESİM 16: Bağlama

(69) EMNALAR Atınç, A.g.e., s. 88, 90.

Türk halk müziğinin sevilmesinde ve etkili oluşundaki en önemli neden bağlama ailesinden kaynaklanmaktadır. Çalınıp, söyleme yaygınlığı yanında, yörelere göre çeşitli akort ve tavırlarla çalınması, bu sazı daha cazip hale getirmiştir.

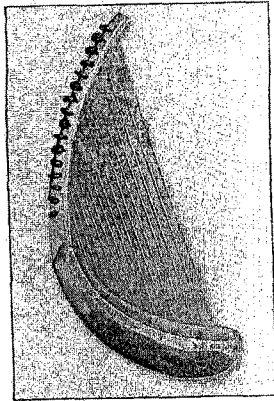
Çalan kişilerin fiziksel özelliklerine, ve yörenin müziğine uygun ses rengine uygun olması koşulu ile bağlama, küçüklü büyüklü bir aile durumuna gelmiştir.

Orta Asya'dan gelen ve parmakla çalınan "kolca kopuz"un, 17. yüzyıldan itibaren bağlama adını aldığı, ifadeleri kesin olmamakla beraber yaygın bir görüştür. Bağlama adının verilmesi ise, sapına bağlanan perdelerden dolayıdır. Dede Korkut hikayelerinde ve Oğuz destanında, bağlamanın atası olan kopuzdan sık bahsedilir.

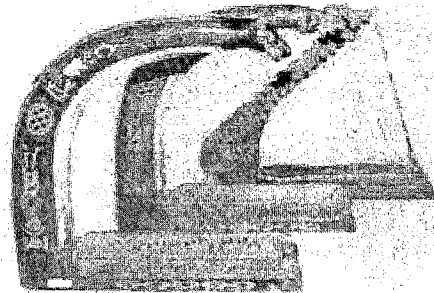
Ailesi ile birlikte 6,5 – 7 oktava varan ses genişliği ve çeşitli tezene atışları ile, Türk halk müziğinin ve ozan geleneğinin baş sazı olmuştur.

Bağlamanın tekne kısmı, genelde dut ağacından oyularak yapılır. Kestane, meşe kayın, vengi gibi ağaçlardan da yapılan teknede, bu gün dilimler şeklinde kalıba alarak yapıştırma tekniği tercih edilmektedir. Göğüs, sap, perdeler, burgular, üst eşik, alt eşik, tarak ve tellerden oluşan bağlamanın, büyükten küçüğe; meydan sazı, divan sazı, bağlama, tanbura, çöğür, cura bağlama, cura, üç telli, iki telli ve bulgari çeşitleri vardır.⁽⁷⁰⁾

1.3.3.2. Çeng



RESİM 17: Çeng



RESİM 18: Çeng

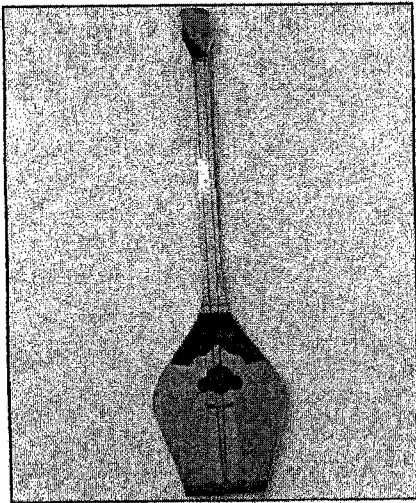
(70) EMNALAR Atıncı, A.g.e., s. 57 - 61.

Türk mûsıkisinde bugün terkedilmiş bir sazdır. Harpe'nin ilkel şeklidir. Menşei çok eskidir; Sümerler'de zagsal, (21telli) Mısır, Asur, İbraniler'de (zakkal, çakkal) Babilliler'de (zaggal) Yunan ve Roma medeniyetlerinde çeşitli büyüklük ve şekillerde, tek ve ya çift telli olarak kullanılmıştır. İslam aleminde biraz geliştirilerek rağbetle kullanılmıştır. Eski Türk, Arap ve İran müziğinin başlıca sazlarından biri olmuştur. Çeng yay şeklindedir ve kanunda olduğu gibi iki elle ve parmaklara geçirilen mızrapla çalınır. Evliya Çelebi'den, 17. Yüzyılda İstanbul'da on iki tane profesyonel çeng çalıcısı olduğunu öğreniyoruz.⁽⁷¹⁾

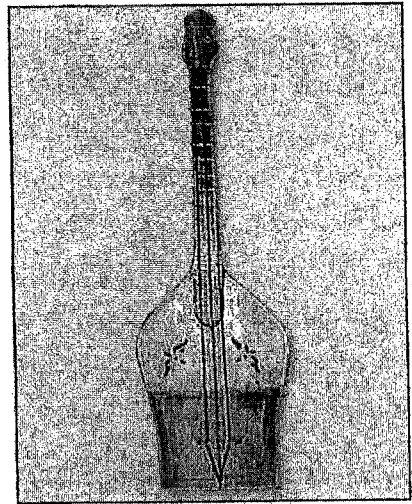
1. 3. 3. 3. Dombra



RESİM 19: Dombra



RESİM 20: Kürek Dombra



RESİM 21: Şerter

Daha çok Kazak Türkleri'nin çaldığı, kopuzdan türemiş ve form değiştirmiş bir sazdır. Uzunluğu 120 – 130 cm olup, gövdesi üç köşe ve ya ovaldir. Doğu Kazakistan tipinin sapı daha kısadır. Türkmenlerin “tamdra”, Tacik Özbek ve Kırgızlar'ın “dü-tar” (*Fars. İli telli*) olarak tabir ettikleri dombranın gövdesi dut ağacından delikli olup, sapı perdelidir. Dutar, dombraya göre daha küçüktür. Boyu 105 – 115 arasında değişir. Teller ipek veya madendir. Dutarın, dombradan daha klasik olduğu bilinmektedir.⁽⁷²⁾



(70) EMNALAR Atıncı, A.g.e., s. 57 - 61.

(71) ÖZTUNA Yılmaz, A.g.e., s. 198, 199.

(72) ÖZTUNA Yılmaz, A.g.e., s. 230.

1. 3. 3. 4. Kopuz

Kopuz sazlarının kökeni Orta Asya'ya dayanmakta olup, kelime anlamı hakkında bir çok görüş ortaya atılsa da, ilk çağlarda, sazların geneli için kullanılan bir ifade olduğu en mantıklı ihtimaldir. Kopuzun mızraplı, yaylı ve ağızla çalınan çeşitleri vardır. Kopuzun ilk çeşitleri hakkında bir Çin kaynağı ve bir Uygur efsanesi bize bilgi vermektedir. Bu kaynaklardan kopuzun p'i-p'a türü kopuzda sap ile gövde yekparedir. Dıştan görünüşü şimdiki armudi fasıl kemençemizin çok irisi görünümündedir. Sol elin kavradığı sapın üzerinde perdeler mevcuttur. Gövde yüzü deri kaplıdır. Tanbur tipli olan kopuz ise yarım armudi çanağına, atkılı tellerin uzunluğuna uygun bir sapın



RESİM 22: Kopuz

eklenmesinden oluşmaktadır. Moğolların elinde asrımıza kadar yaşadığı belirtilen bu çeşidin alt tarafından yılan derisi gerilir. Perdeleri olmayan ve dört tel takılan bu sazın gövdesinin ortasında bir delik vardır. P'i-p'a türünden ud ve lavtanın, tanbur türünden ise tanbur küçüğü sazların türediğini söyleyebiliriz. Eski tanbura tipi ile Altay Türkleri ve Kafkasya'ya dayanmaktadır.⁽⁷³⁾

(73) GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara 2001, s. 24.

Uygur uygarlığında kopuz, yüzyıllar boyunca baş çalgı olarak kaldı. Bu bakımdan eski Uygur metinlerinde kopuz adı geçtiği gibi, Orta Asya kazılarındaki duvar resimlerinde p'i-p'a türü bir kopuz resmi ortaya çıkmıştır.

Kopuz kelimesi başka metinlerinde de geçmekte olup, P. Pelliot'un dediğine göre Çince "k'ong heou" denilen çalgı adının aynıdır. İki önemli Çin kaynağı bu aletin aslen Orta Asya'dan olduğunu, oradan kendilerine geçtiğini açıkça yazmışlardır. Pelliot, ister istemez "guitare" diye adını çevirmiştir; oksuz kopuzun kast edildiği, mahiyetçe de sarihtir. Bu sazın başlangıçta yedi telli olduğu, Orta Çağ'da bilindiği, tellerin Çin'de zamanla yirmiye kadar çıktığını anlatılıyor. Kopuzun yer yer ne türden değişmelere uğradığına, bu artış delildir.⁽⁷⁴⁾

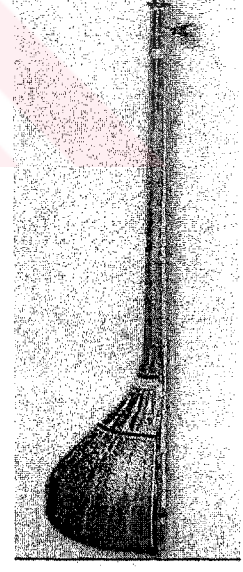
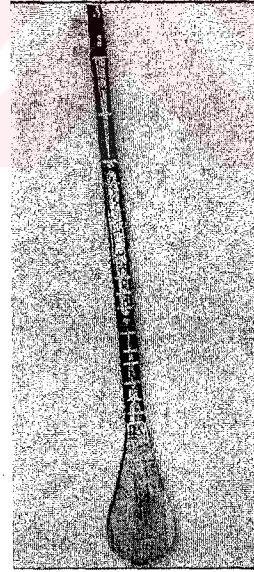
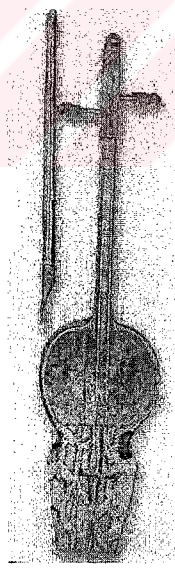
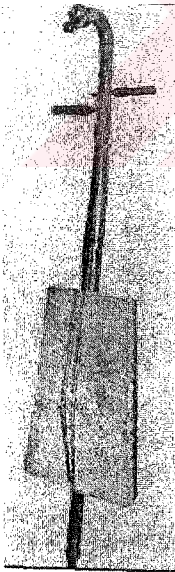
Türk metinlerinin başka eskilerden de "kungkau" adıyla karşılaşılmıştır; hatta, kopuzcu yerine "kungauçı" sözü geçer. F.W. K. Müller'in neşrettiği iki kazık yazıtından birinin sonunda ozanın, yani "gungkauçı" musikişinasın adı da "bogonçu" şeklinde yazılıdır. Buna Kaşgarlı Mahmud'un kaydettiği bir Türk müzisyenin ismini de katarsak, tarihimizdeki adı verilen en eski müzisyen ikiye çıkar. Kaşgarlı'nın andığı isim "Çocu"

RESİM 23: Morin Huur

RESİM 24: Kıl Kopuz

RESİM 25: Tanbura

RESİM 26: Dutar



dur. 13. yüzyıla ait bir Süryani – Türk mezarlığında Türk ozanlarından birisinin adı geçecektir; 1212 yılında öldüğü kazılı, bu Türk ozanının mezar taşı Yedisu vilayetinde bulunmuştur. Ozanın adı "Mengu Taştay" dır.⁽⁷⁵⁾

(74) GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, A.g.e., s. 28.

(75) GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, A.g.e., s. 28.

Kopuz her gün canlı sesleriyle iç içe olduğumuz, Anadolu sazlarının, atasıdır. Anadolu'daki sazların, bütün iç Asya'da ve Türkçe konuşulan, kuzeydeki tundralarda, eşlerini bulabiliriz. Kopuz, eski Anadolu'da yazılmış kitaplarda da çok geçen bir deyimdir. Eski Anadolu'da, Osmanlı Devleti'nde, belki Selçuklular çağında tek ve köklü adı "kopuz" idi. Türkmen ve Özbek kültür çevrelerinde kopuz, yerini "dutar", "dambura" ve "dombra" gibi deyimlere bırakmıştır. Tarih içinde, Türk kültür çevrelerinde bir çok gelişme olmuştur. Ancak dikkat edilirse, perde ve tel sayılarının değişmesine rağmen, biçim ve mana değişmemiştir.

1. 3. 3. 5. Rebab

Rebab, uzun bir süredir Türk Musıkisinde terkedilmiş bir saz olmakla beraber, sadece Kütahya'da geleneksel Türk resminin günümüzdeki en önemli ismi olan, Ressam Ahmet Yakupoğlu'nun yetiştirdiği öğrenciler tarafından icra edilmektedir. Son dönemlerde birkaç profesyonel sanatçı ele almaya başlamıştır.

"Rebab ismine, Tevrat ve Zebur'da rastlanıyor. O zamanlar rebabın, her nevi törenlerde ritm saza eşlik ettiği bilinmektedir. Orta Asya, Hindistan, Hazar kıyıları, Arabistan yarımadası, Kuzey Afrika'dan Güney Amerika'ya kadar, çok yaygın kullanılan bir çalgıdır." (76)



RESİM 27: Rebabzen, Ressam Ahmet YAKUPOĞLU

(76) SEVİŞ Edip, "Rebab ve Bir İki Hatıra", *Türk Musıkısının Dünü, Bugünü, Yarını*, Ankara 1986, s. 80.

Rebab genelde erik gibi sert bir ağaçtan çekilmiş bir sap, sapın üzerinde burguluk kısmı ve tekneden oluşur. Burguluk ve sap yekparedir. Klasik rebabda 3, nev-rebab da 4 tel vardır. Tekne Hindistan cevizidir ve büyükleri tercih edilir. Tekne ön tarafından kesilerek, buraya büyük baş hayvanın yürek zarı gerilir.

Ahmet Yakupoğlu'nun icra ettiği tür "klasik rebab" olarak nitelendirilir ve at kılından olan tek tel üzeri çalınır, diğer iki tel, tanburda olduğu gibi dem sesleri verir. Eskiden yere oturarak çalındığı için, içinden geçen can direği demirdi ve teknenin altından uzuyordu. Ahmet Yakupoğlu, bu can direği uzantısının toprağa saplanıp, oturarak icra edildiğini ve klasik rebabın sadece şah neye göre akord edildiğini belirtti. Ancak burada iki tür problem karşımıza çıkıyor. Alttaki can direğinin uzantısı olan demirle sahnede çalmak mümkün değildir. Ayrıca at kılının akord tutması imkansız olup, ona eşlik edecek şah neyi çalan kalmadığı gibi, bu gün şah akordu da kullanılmamaktadır. Ahmet Yakupoğlu'nun tavsiyeleri ışığında, Eskişehirli Ercan Bilir ustanın yaptığı rebab bu günkü nev-rebabın en güzel örneğidir.

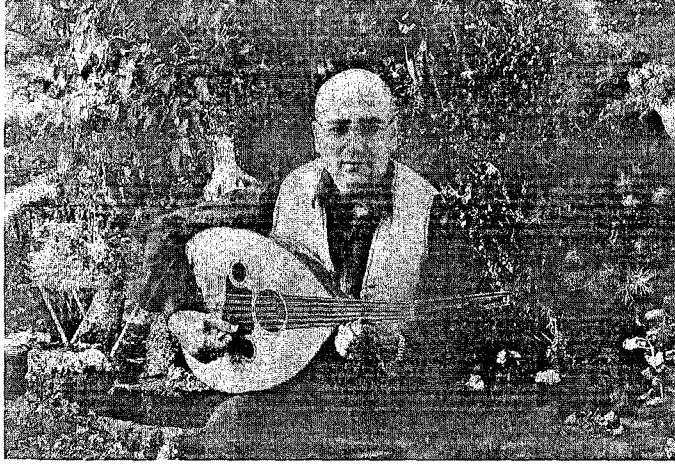
Özellikle Mevlevî mûsikîsinin, neyle kardeş ve değişmez bir enstrümanı olan rebabın, Orta Asya'daki kıl kopuzdan türediği tahmin edilmektedir.

1. 3. 3. 6. Ud

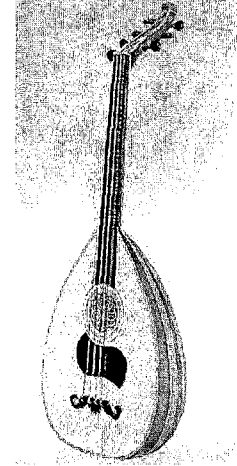
Ud kelimesinin aslı Arapça'dır. Sarısabır veya öd ağacı anlamındaki "el-oûd"dan gelir. Baştaki "el" kelimesinin bazı dillerde olup, bazılarında olmayan, "harf-i tarif" olduğunu bilen Türkler, bu edatı atmış geriye kalan "oûd" kelimesini de gırtlak yapıları "ayn" uygun olmadığı için "ud" şekline sokmuşlardır. Dillerinde tanım edatı olan Batılılar ise 11 ve 13. yüzyıllar arasındaki haçlı seferleri sırasında tanıyıp Avrupa'ya götürdükleri bu saz, Fransızca "lut" İngilizce "lute" Almanca "laute" İtalyanca "liuto" İspanyolca "alaut" gibi her "l" harfiyle başlayan isimler vermişlerdir. Hattâ saz yapıcılığı anlamında bizde de kullanılan "lutiye" kelimesi de yine "lut"tan yapılmıştır. Aslı "luthier"dir.

Adı Arapça olduğuna göre udunda Arap sazı olduğu iddiası son derece yanlış ve acele bir hükümdür. Çünkü bu sazı ilk defa 7. yüzyılda Horasan'dan Bağdat'a çalışmaya gelen Türk işçilerin elinde gömüştüğü Araplar, göğsünün yapılmış olduğu sarı sabır ağacından (*aloexyon agallocum*) dolayı el-oûd adını vermişlerse de, saz Türklerin bin yıllık kopuzundan başka bir şey değildir. Nitekim ta Hunlar'dan beri ozanları ve kopuzcuları olmayan hiçbir Türk ordusu yoktu. Cahiliye devri Arapları,

müzik aletleri olarak def ve rebâbe dedikleri tek telli ilkel bir çalgıdan başkasını bilmiyorlardı.



RESİM 28 : Ud



RESİM 29: Lavta

Fuat KÖPRÜLÜ Türk edebiyatında mutasavvıflar tarafından da ortaya konmuştur. Tekne, (*gövde*) göğüs, kapak, sap burguluk ve teller olmak üzere beş esas elemandan meydana gelen udun yapımına, eleman sıralamasında da görüldüğü gibi, tekneden başlanır. Udun teknesi gemi karinasını andıran, enine boyuna yapıştırılmış 4 – 5 cm kalınlığındaki parçalardan oluşan bir kalıp üzerine, 70 cm boy, 2 ilâ 4 cm. en ve 3 mm kalınlıktaki dilimlerin çoğunlukla aralarına, hem estetik, hem sağlamlık amaçlı – kontrast renkli tek veya çift filetoler konularak işlenmesiyle meydana getirilir.

Tekneye üzerinde bir büyük iki küçük penceresi olan kapak eklenir. Diğer kısımlar, sap ve burguluktur.⁽⁷⁷⁾

Lavta, uda benzemekle beraber, gövdesi daha küçük olup, sapı uzundur. Genellikle perdeli olan bu sazın, uddan diğer farkı üst iki telinin olmamasıdır.

(77) TANRIKORUR Cinuçen, *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul 2004, s. 169 –179.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK TASVİR SANATI

Türk tasvir sanatı Orta Asya'dan bu yana gösterdiği gelişim içinde, en köklü değişimi İslamiyet'in kabulü ile yaşamıştır. Her dönemin siyasi, coğrafi, toplumsal, ve ekonomik özellikleri, tasvir sanatına yansımış ve devrin üslubunu belirlemiştir. Şüphesiz İslâmiyet'teki tasvir yasağı tartışmaları, sanatı etkilemiştir, ancak şark sanatının nonfigüratife yönelmesinin tek sebebi olarak tasvir yasağını ileri sürmek yanlış olur. Türk – İslâm sanatının başlıca özelliklerinden olan, figürlerin naturalist bir üslupta (*doğadakinin aynısı*) değil, stilize edilerek, yani doğadaki görüntüsünden farklılaştırılarak resmedilmesi, İslâmiyet'ten önce de görülen bir özelliktir.⁽¹⁾

Tasvir yasağının sadece müslümanlıkta değil, diğer semavi dinlerde de var olduğunu biliyoruz. Nitekim Zebur'da altın ve gümüşten yapılmış putların ağızları olduğu halde konuşamadıkları, kulakları olduğu halde işitmedikleri, gözleri olduğu halde görmedikleri belirtildikten sonra, bu putları yapanların sonunda onlara benzeyecekleri ve öteki dünyada bu putlara ruh üfleme azabından kurtulamayacakları ifade edilmektedir.⁽²⁾

Başlangıçta tevhid inancına dayandığı halde, önce kutsal kişileri tasvir etmek gayesiyle yapılan resimlerin, sonra nasıl putlaştırıldığıнын Hıristiyanlığın nasıl müşrik geleneklere döndüğü, bilindiği için, Hz. Muhammed bu hususta çok hassas davranmıştır. Bilhassa camilere tasvir mahiyetindeki resimlerin sokulmasını pek hoş karşılamamıştır.⁽³⁾

Bu sebeplerin de tesiri sonucu, Doğu'da sanatın geleneklere her yerden daha fazla bağlı kaldığı, sanatkarın kolay kolay normlar dışına çıkamadığı bir gerçektir. Yazıda, mûsikîde, minyatürde, halıda, tekrarlanmış, dindarca bir sadakatle çoğaltılmış şekiller, renkler ve makamlar hemen göze çarpar. Sanatkârlar da kendiliklerinden

(1) KÜHNEL Ernst, *Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür*, Ankara 1952, s. 3.

(2) AYVAZOĞLU Beşir, *Aşk Estetiği*, İstanbul 2004, s. 37.

(3) ERKUL Vedat, *Sanat ve İnsan*, İstanbul 1996, s. 72, 73.

eserlere ferdi bir damga vurmaktan kaçınmışlardır. Büyük ustalar, gelenekleri koruyan, bütün tekrarlarla rağmen onları canlı tutan, hatta zaman zaman tazeleyen şahsi kudretler olarak yaşarlar. Bunlar arasında bütün bir devre damgasını vurmuş, geleneğin ruhu olmuş şahsiyetler de vardır.⁽⁴⁾



(4) EYÜBOĞLU S., M. Ş. İPŞİROĞLU, **Fatih Albümüne Bir Bakış**, İstanbul, s. 8.

2. 1. TÜRK – İSLÂM MİNYATÜR SANATI

2. 1. 1. Başlangıcından Osmanlı'ya Minyatür Sanatı

Latince kırmızıya boyamak anlamındaki “minium” sözcüğünden gelmektedir. Genellikle küçük boyutlu resimler için kullanıldığından, herhangi bir şeyin küçük ölçüdeki kopyası yada modeli anlamında da kullanılır. En eski örneklerine Eski Mısır ve Yunanistan'da rastlanan bu resim sanatı çok çeşitli yerlerde uygulanmıştır. Minyatür genellikle, aynı resim üstünde birden çok bakış açısıyla, yine birden çok ışık kaynağı kullanan bir resim olarak tanımlanabilir. Resimlerde gölgenin bulunmaması ise onun birden çok ışık kaynağı tarafından aydınlatıldığını düşündürür.

Minyatürde gösterilen nesnelere, derinlik duygusu uyandıracak bir şekilde ele alınmaz. Örneğin; paralel çizgiler izleyiciden uzaklaştıkça birbirine yaklaşıyor gibi görünmezler. İzleyiciden uzaklaştıkça renklerin maviye kaçması da söz konusu değildir.

Minyatürlerde simgesel anlatım ağırlık taşır. Tasvir edilen önemli şahıslar, yanındakilerden büyük ve daha süslü giysiler içinde çizilir. Doğal nesnelere oldukça ayrıntılı ancak stilize edilmiş olarak resimlenir.

İşçiliğin en büyük meziyeti, üsluba son derece önem verilmesidir. Her tekniğin kendisine mahsus renk ve şekil estetiği vardır. Kitap sanatı bir sath sanatıdır. Kitap içine üç boyutlu cisimler serpiştirilince, birlik kaybolur. Bu sebepten dolayı, figürler, perspektif halde uzaklaşacakları yerde üst üste sıralanmışlar; gene bu yüzden figürlerin boyutlarında çok küçük bir farklılaşma olmuş, modle eden gölgeler de ortadan kalkmıştır.⁽⁵⁾

Müslüman sanatkarların, insan resmi yapmak hususunda az çok bir korku duydukları, tasvir yasağı da doğu resminin teknik ve estetik gelişimi üzerinde, tesirsiz kalmadığı muhakkaktır. Böylece resim ortadan kalkmamışsa da, tezyini bir mahiyet almıştır. Elimizde bu gün hemen hemen hiç bulunmayan büyük resimler, muayyen sebeplerle merasim salonlarını süslemeye, minyatürler ise daha mühim sayılan hat ve arabeskin yanı başında kitapları değerlendirmeye yarıyordu. Eski kroniklerde tanınmış hattatlarla müzehhiplerin dereceleri ve etraflı olarak da meziyetleri ile övülmeleri, ressamın ise birkaç kelime ile zikredilmeleri tesadüf değildir. Bu kadar sıkı şartlar

(5) KÜHNEL Ernst, A.g.e., s.4, 5, 14.

altında çalışan sanatkarların, şaheserler yaratmaya muvaffak olmaları ve bizi bugün bile hayretler içinde bırakmaları, batı sanatından oldukça uzak olan bir sanatı, bir zihniyeti ve tekniği, Avrupa'nın peşin hükümleri ile ele alarak yanlışa düşmemek ve dikkatli olmak gerekmektedir. Nakkaşlar önce Yunanca'dan Arapça'ya çevrilen ilim ve fen eserlerini resimlemişler, çizgi ve renk bakımından günün zevkine uygun bir tarz kullanmışlardır. Ne yazık ki pek az parçaları bu gün elimizde bulunan tabiat ilimlerine bu kitapların yerini 14. yüzyıldan itibaren süratle her tarafa yayılan bir nevi ansiklopedi almıştır. Zekeriya Kazvini'nin efsanevi canavarları, yıldızlı gökleri, melekleri ve şeytanları ihmal etmeksizin, bütün hayvan ve bitki dünyasını inceleyen kozmoğrafyası ilginç örneklerdendir.

Yazmalar meydana getirilirken bir çok insanın beraber çalıştıkları muhakkaktır. Burada sipariş edenin bile rolü olduğu unutulmamalıdır. Ne tarzda tezhip edileceğini sipariş veren tayin eder. Çok defa da pek yükseğe çıkan masrafı kendisi karşılar. Siparişi umumiyetle sultanın kendisi veya memleketin büyüklerinden biri verir. Çünkü İslâm minyatürü tam anlamıyla saray sanatıdır.

Öncelikle kullanılacak olan kağıdın seçilmesi gerekiyordu. Bu da çok defa hafifçe renklendirilmiş, boyalı sulara batırılmış ve yaldızlanmış kağıtlardı. Daha lüks kağıtlara yaptırmak istenirse daha büyük fedakarlıklarla uzaklardan getirilirdi. Bazen de yerli malzeme başka yerlere gönderilirdi. Kağıt elde edildikten sonra umumi plan bahis başlıkları minyatürlerin ve diğer tezyinatın sayısı ile üslubu tespit edildi. Bunun sonradır ki, hattat yıllarını değilse bile aylarını işgal eden işine koyulurdu. Hattattan sonra sıra tezhipçiye gelir, o da kendine bırakılmış olan başlık sayfalarını, fasıl başlıklarını ve kenar işaretlerini zengin arabesklerle süsler, vazifeni bitirdikten sonra da yazmasını tamamlaması için nakkaşa, (*minyatürcü*) verir.

Ressamların vazifesi de, Arap yazısında büyük harfler bulunmadığı için, büyük harflerle süsler yapılamadığından, ancak resimle süslemekten ibaret kalırdı. Estetik bakımdan tatmin edilebilmek için de simetrik katılıktan kaçınılması, resimlerin metinle kaynaşması gerekiyordu. Bundan dolayıdır ki minyatürlerde farklı ebatlar deniyor, kompozisyon mısralarla dolduruluyor veya parçalanıyordu. Ancak Behzad gibi dahi üstadlar, kendilerine iki sayfanın tamamıyla boş bırakılmasını sağlayabiliyorlardı. Ressam, usulüne uygun olarak, öncelikle itina ile düzleştirdiği kağıda, fırçasını suya batırarak yaş bir çizgi ile, desenini dikkatle yapar ve ancak ondan sonradır ki onların konturlarını siyah ve kırmızı ile çizerdi. Seri halindeki reproduksiyonlar için öğrenciler,

üstadın örneklerinden karaca derisi ile kopya çıkarırlardı. Bundan sonra ezilmiş ve sulandırılmış boyalar, küçük sert fırçalarla vurulurdu. (*Boyaların parlaklığını artırmak için Hintliler tutkal da ilave ediyorlardı. Bu suretle guaşa yaklaşan bu tarz ile ton yükselirdi*) Bir çok sanatkar, sırf sincap kılı, kuştüyü fırçalarla ustaca tarayabildiklerinden dolayı ünlenmişlerdir.

Metin tercihen tanınmış bir hattata, renkli kağıtlar üzerine, sayfaların ortasına yazdırılır ve açık kalan kenarlar altın yada gümüşle, genişçe yaldızlatılırdı. Genellikle gümüş yaldız, su tasvirlerinde kullanılırdı. Irmaklarda, kaynaklarda ve küçük göllerde görülen ton kararmaları, gümüşün zamanla oksitlenmesinden kaynaklanmaktaydı. Bu kararmalar sanatkarın anlatmak isteğini tam ifade etmiyordu. Minyatürler bitince, sayfalar yaldızlı çizgilerle çerçevelenir, kitapçı da esere son emeğini verdikten sonra sipariş eden kişiye teslim edilirdi. Ressamlara yazmaları süslemekten başka, tek tek yapraklar da sipariş edilirdi. Bu tür resimler, guaj ve glacis tekniğine göre, hafif lavislenmiş, ve yer yer yaldızlanmış, fırça taslakları yapılmıştır. Sonra bu yapraklar, koleksiyoncular tarafından, tanınmış hattatların örnek yazı levhalarıyla birlikte mukavva üzerine yapıştırılır ve albüm halinde bir araya getirilirdi. Aralarına tanınmış üstadların henüz bitmemiş eserleri, kıızıla kaçan kahverengi kuru kalemle yapılmış desenler ve bir çırpıda çıkmış taslaklar da alınırdı.⁽⁶⁾

Türk – İslâm tasvir sanatının oluşmasını sağlayan en eski kaynak, şüphesiz Orta Asya sanatıdır. Türklerin İslamiyet'ten önceki tarihi dönemlerinden plastik sanatlarla ilgili günümüze ulaşan çok fazla sayıda yapıt bulunmamaktadır.

İlk devirlerden günümüze gelen en eski örnekler Orhun Vadisi'nde yaşayan Dokuz Oğuz Türkleri'nden Uygurların az sayıdaki minyatürleri ve freskleridir. Bu resimlerde Maniheist rahiplerin dini törenlerdeki betimlemeleri yer alır. Uygur Türklerinin daha 13. yüzyılda çok ileri bir kitap ve minyatür sanatları olduğu, kalan sayılı eserlerden ve kaynaklardan anlaşılmaktadır. Turfan araştırmalarında ortaya çıkan Bezeklik ve Sorguç duvar resimleri ile birlikte bu minyatürler 9. yüzyılda daha ilk bakışta Çin resminden ayrılan karakteristik bir Orta Asya Türk resim üslubu olduğunu açıkça gösterir. Samarra'da bulunan ham keramik kap üzerinde 85 X 20 santimetre bir tasvir orijinal kıyafetiyle omzunda gazel taşıyan Türklerden birini canlandırır.

(6) KÜHNEL Ernst, A.g.e., s. 8 - 10.

Bundan sonra 11. yüzyıl başında Gazneliler'in "Leşker-i Bazar" sarayı fresklerinde aynı yüzyıl sonundan Selçukluların merkezi Rey'deki duvar resimlerindeki Rey ve Keşan, minahi ve perdahlı keramikleri ile çinilerde Uygur resimlerinin etkileri kendini gösterir. Bu zamanlarda gelişen ilk İslâm minyatürleri kaybolmuştur. Uygur resim ve minyatür üslubu bir çok değişiklikler geçirmekle beraber esasları bozulmadan 15. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiştir. Türkler Orta Asya'dan Uygur resim üslubunu batıya getirerek Gazne, Keşan, Rey ve Anadolu'ya yerleştirmişlerdir. Büyük Selçuklu Devleti'nin kurucusu Tuğrul Bey, 1055 yılında Bağdat'a girerek sultan ünvanını alması, Selçuklu sanat ve kültürünün bu bölgede yayılmasının başlangıcıdır. Keramiklerde ve sayıları pek az olan erken devir Selçuklu çinilerinde Büyük Selçuklu üslubundan iyi fikirler veren bir çok resimler kalmıştır. Bunların en belirli özelliği Selçuklular'ın o zamanki hayatını, tiplerini, kılık kıyafetlerini, savaş sahnelerine varıncaya kadar realist bir görüşle canlandırmalarıdır. Fakat minyatür olarak Selçuklu üslubunu gösteren eserler ancak 12. yüzyıl sonundan itibaren zamanımıza gelebilmiştir.⁽⁷⁾

Arap - İslâm Devleti 7. yüzyılda ortaya çıktığı zaman, Arapların kendine has bir sanatları yoktu. İslâm öncesi Arap sanatı hakkında ise elde yeterli malumat ve belge yoktur. İslâm Devleti'nin ilk anıtsal yapısı olan Kubbetü'l Sahra, Emeviler devrinde 691 yılında yapılmıştır.

İslâm'ın ilk fetihleri, Atlas Okyanusu'ndan Orta Asya'ya yayılmış. Kuzey Afrika, Suriye, Mezopotamya ve İran'da köklü iki medeniyet buldular. Doğuda Sasani - İran ve batıda İstanbul, Anadolu, Suriye, Filistin ve Kuzey Afrika'da Bizans. İki devlet de yirmi sene süren savaşlar sonunda yıpranmış olmasına rağmen, kültür ve sanat bakımından kudretlerinin zirvesinde idiler. Müslümanlar bu ülkeleri fethettiklerinde buralardaki çeşitli ve yüksek sanat formlarının etkisinde kaldılar. Başta İslâm sanatı bu iki tesirden ilham alırken, İslâm'a daha sonra katılan milletler de yeni yeni katkılarda bulundular. Her yeni ilişki İslâm sanatına yeni bir çehre kazandırdı ve yeni sentezler ortaya çıktı. Bütün bu çeşitli etkiler ve onların İslâm çerçevesi içinde işleniş ve sentez tarzı İslâm sanatını doğurdu.⁽⁸⁾

(7) ASLANAPA Oktay, **Türk Sanatı**, İstanbul 1999, s. 364.

(8) İNAL Güner, **Türk Minyatür Sanatı**, Ankara 1995., s. 1; ÖNEY Gönül, **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, 3. Baskı, Ankara 1992, s. 176.

İslâm'ın erken devirlerinden beri resim sanatının var olduğunu Emevi devrinden gelen anıtlar göstermektedir. İslâm'ın ilk anıtsal yapıları 7. yüzyıl sonundan ve 8. yüzyıldan gelir. İlk anıtsal yapı "Kubbet'ül Sahra" halife Abdülmelik tarafından 691'de Mekke'deki muhalif halifeye karşı haccı Kudüs'e çekmek amacıyla yapılmıştı. Merkezi plan açısından Kudüs ve Beytüllahim'de yapılan Hristiyan binalarını örnek alan bu eser mozaiklerle süslü olup bu bakımdan da geç antik geleneği devam ettirir.

Abbasiler'de hükümet merkezi Şam'dan Bağdat'a taşınmış ve idare merkezinin doğuya kaymasıyla, sanatta da artık Doğu etkileri ağır basmaya başlamıştır. Bu devrin en önemli olayı Abbasi halifesinin muhafız kıtası için Türk askerleri Türkistan ve Orta Asya'dan Bağdat'a getirilmesi olmuştur. Zamanla bu muhafız kıtası öylesine büyüdü ki, halife mutasım onlar için bir şehir kurmak lüzumunu hissetti ve 833 yılında Samarra kentini kurdu. Bu şehir 883 yılına kadar yaşadığı için eserlerin tarihlendirilmesi kolay olmuştur. Samarra'da inşa edilen "Cevsek el-Hakani" ve Balkuvara gibi saraylar zengin duvar resimleri ve ştuk dekorasyon içerirler. Cevsek sarayında bulunan fresk kalıntıları bize bu dönemin resim sanatı hakkında fikir verir. Bu freskler Sasani inci dizileri arasında hayvan frizleri, klasik geç antikitesinden gelme akantus yaprakları içinde insan ve hayvan figürlerinin dışında insan ve hayvan figürlü kompozisyonlar içerir. Bunların içinde en tanınmış ve önemlisi elleride içki şişesi ve çanakları taşıyan rakkase resimleridir. İslâm sanatında bir doğululaşma ile birlikte yeni bir unsur Orta Asya – Türk resim üslubunun etkisi görülür. İslâm resminde doğuya açılma sadece Samarra ile kısıtlı kalmamış, Uygur resmi Abbasiler vasıtasıyla diğer İslâm merkezlerine de sıçramıştır.

Erken İslâm devrinden gelen minyatürlü yazmalar çeviri faaliyeti ile devralınan Batı geç antik mirasının, İslâmi çevrede işlenirken geçtiği merhaleleri göstermesi bakımından önemli bir grup oluşturur. Erken devir yazmalarında antik minyatürlerin aynen kopyasına karşılık, 12. yüzyıl sonu ve 13. yüzyıl başında ilim ve fen konulu yazmaların resimlerinde değişme olduğu görülür. Yerli tipler, Uygur kökenli Selçuk tipleri, gündelik hayattan gelme eşya ve sahneler bu eserlere sızmaya başlar. İlim eserlerinin ağır başlı, resmi havası gevşer ve bize kendi devirlerini yansıtan birer belge hüviyetini kazanmaya başlarlar.

Geç antik, Bizans etkisinin yer yer görünmesine rağmen, artık bütün etkileri hazmeden ve kendine mal eden bir resim anlayışının ortaya çıktığı açıktır. İlmî eserlerin minyatürlerinde görülen bu özellik edebî eserlerdeki tasvirlerde büsbütün kendini gösterecektir.⁽¹⁰⁾

Türk sanat tarihinde minyatür, ulusal sanat niteliğini Selçuklular döneminde kazanmıştır. Bu dönemde nakışhane ve nigarhane denilen resim okulları açılmıştır. Selçuklular döneminde İran ile minyatür sanatçısı değişimi yapıldığı için Türk ve İran minyatürleri büyük etkileşim içinde olmuştur. Ancak Türk minyatürleri başlangıçtan beri daha gerçekçi bir anlatıma sahiptir ve günlük yaşamı yansıtır. Türk minyatürcülüğü, Orta Asya'dan Selçuklular dönemine uzayan yüzyıllar içinde değişik akım ve anlatım şekilleri kazanmış, İslamiyet'i kabulden sonra kitap süsleme sanatı olarak değiştirilen, kitap çapına uyacak özellikler göstermiştir.

Türkleşen Anadolu'da minyatür sanatı verileri, başlangıçta Selçuklu emirlerinin desteği ile gelişme göstermiştir. Selçuklu dönemi Anadolu resim sanatının ilk örnekleri, 12. ve 13. yüzyıllarda bilimsel içerikli olarak, Diyarbakır ve civarında, Artuklu emirlerinin ve Konya'da seçkin sınıfın desteği ile ortaya çıkmıştır.

Anadolu'daki çeşitli sanat merkezlerinde resimlenen beş minyatürlü yazma tespit edilebilmiştir. Artuklu yönetimindeki Diyarbakır (*Amid*) zengin ve hareketli bir ticaret şehri olduğu ve 12. yüzyılın sonlarında kentte 140.000 cilt kitap bulunduğu bilinmektedir.

12. yüzyılın ikinci yarısında Artuklular'ın hizmetine giren mühendis "Ebul-izz el-Cezeri" tarafından yazılan, mekanik ve otomatik aletlerin bilimini ve işlemlerini öğreten, "Kitab fi Ma'rifat el-Hiyel el-Hendesiyâ" adlı kitabın minyatürleri, Artuklu döneminin ilginç örnekleridir. Yapıt Artuklu emiri Nasreddin Mahmud'un isteği üzerine Diyarbakır'da (*Amid*) yazılmıştır. (1220-1222) Kısaca "Otomata" diye adlandırılan kitap, Arşimet ve diğer Antik Çağ bilginlerinin mekanik buluşlarına dayanır.⁽¹¹⁾

(10) İNAL Güner, A.g.e., s. 57.

(11) ÖZDEMİR Nurdane, *Anadolu Halk Kültüründe, Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi*, Ankara 1997, s. 19 - 20.

Artuklu sarayında yapıldığı tahmin edilen bir diğer eser ise bu gün Paris kütüphanesinde bulunan, Hariri'nin "Makamat"ıdır.

Anadolu Selçuklu resim sanatında, Horasan Selçukluları ve Bizans resim kaynaklarının etkili olmasına karşın, Anadolu Selçukluları'ndaki resim sanatı, kendine has bir üslup yaratabilmiştir. Bunun en çarpıcı örnekleri duvar resimlerinde görülmektedir.

Büyük Selçuklular'dan kalan çiniler üstünde insanları, hayvanları ve bitkileri canlandıran figürler Selçuklu saraylarının çini bezemelerinde oldukça sık görürüz. Anadolu Selçuklu çinilerinde, figürlü resim geleneğinin sürdüğünü, Konya Alaaddin Tepesi ile Beyşehir Gölü'nün güneybatı kıyısındaki yazlık, "Kubadabat Sarayı"nın yıkıntıları altından çıkarılan çini panolarda da göstermektedir. Anadolu Selçukluları, çini sanatında insan ve hayvan figürüne daha çok yer vermiştir.

Selçuklu döneminde, Anadolu'da özellikle Konya'da, Mevlana'nın ve müridlerinin desteğinde oluşan sanat ortamında, zengin bir resim etkinliği yaşanmıştır. Büyük tasavvuf düşünürü Mevlana'nın (1207-1273) ve müridlerinin resim sanatına duyduğu ilgi bilinmektedir. Ahmed Eflaki Dede, "Ariflerin Menkıbeleri" adlı yapıtında Mevlana'nın müridleri Kaluyan ve Aynüddeve betimlemede eşsiz olduklarını, resimde ikinci bir Mani olan, Aynüddeve'nin sultan kızı Gürcü Hatun'un isteği üzerine, Mevlana'nın ayakta durur şekilde yirmi ayrı pozunu kağıt üzerine çizdiğinden söz eder. Ahmed Eflaki, bir portre ressamı olan Aynüddeve ve Kaluyan'ın dışında, Şehabeddin Guyende ve Kelhuk bin Abdullah gibi sanatçılardan da söz etmektedir. Bunların yanı sıra Mehmed bin Abdullah, Yusuf bin İsa ve Yusuf bin Hamza gibi sanatçılarda Selçuklu dönemi ressamı arasında sayılmaktadır.⁽¹²⁾

Anadolu Selçuklu resim sanatında, Horasan Selçukluları ve Bizans resim kaynaklarının etkin olmasına karşın, Anadolu Selçukluları'ndaki resim sanatı, Anadolu Türk niteliği taşır. Bunun çarpıcı örneklerini duvar çinilerinde görüyoruz. Büyük Selçuklular'dan kalan çiniler üzerinde insanları, hayvanları ve bitkileri canlandıran figürlü resimler, Selçuklu saraylarının çini bezemelerinde oldukça sık görülür. İlhanlılar'ın da kabartma figürlü çinileri vardır.

(12) ÖZDEMİR Nurdane, A.g.e., s. 21 - 24.

Anadolu Selçukluları, çinilerinde figürlü resim geleneğinin sürdüğünü, Konya Alaaddin tepesinde, Beyşehir Gölü'nün güney – batı kıyısındaki Kubadâbat Sarayı'nın yıkıntıları altından çıkarılan çini panolar da göstermektedir.

14. yüzyıl Anadolu Beylikler dönemi minyatürleri konusunda hiçbir bilgiye sahip değiliz. Çok zengin Osmanlı minyatürlerini hazırlayan örnekler, büyük bir olasılıkla yok olup gitmiştir.⁽¹³⁾

(13) ÖZDEMİR Nurdane, A.g.e., s. 25, 26.

2. 1. 2. Orta Doğu ve Asya'daki Türk Devletleri'nde Minyatür Sanatı

13. ve 14. yüzyıllarda Yakın Doğu'nun Moğollar'ın eline geçmesi sadece bu bölgenin politik çehresini değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda da yeni bir kültürün meydana gelmesine yol açtı. Dünya tarihinde, öncesinde ve sonrasında önemli hiçbir rol oynamayan Moğollar, göçebe yaşayan kabilelerini bir araya toplayan Timuçin'i 1189 yılında Cengiz Han ünvanı ile lider ilan ettiler.⁽¹⁴⁾

Timuçin, Han seçildikten sonra kuvvetlerini teşkilatlandırarak Karakorum'u başkent seçti. Zamanla Uygurlar başta olmak üzere bir çok Türk kabilesi de Cengiz Han'a katıldı. Nüfusu bir milyona yakın olan ve dünyanın belli başlı kültür merkezi konumundaki Semerkant, Buhara, Merv, Bağdat gibi şehirler yerle bir edildi. İstila edilen şehirlerden 30.000 sanatçı ve zanaatkar Moğolistan'a götürüldü, kaçmayı başarabilenler dışındaki herkes acımasızca öldürüldü.⁽¹⁵⁾

İran ve Anadolu işgal edilerek, Memlük Sultanlığı sınırı olan Suriye'ye kadar dayanıldı. Kuzeyde Azerbaycan, Ermenistan, Gürcistan, Kafkasya, Rusya ve Macaristan geçilerek, doğu Polonya'ya kadar ilerlendi. Uzak Doğu'dan Avrupa'ya kadar olan bu ilerleme, Cengiz Han'ın 1227 yılında ölümü ile durdu. Cengiz Han'ın ölümünden sonra imparatorluk, varislik hakkı olan oğulları ve torunları arasında paylaşıldı.⁽¹⁶⁾

Türk - İslâm sanatının beşiği olan Horasan, İran ve Anadolu'da İlhanlı adını alacak Moğol devleti hüküm sürdü. İlhanlı hükümdarı Gazan Han (1295) İslamiyet'i resmi din olarak ilan etti.

1298'den sonra Gazan Han, Tebriz yakınında "Rab'ı Reşidi" adlı bir mahalle kurdu. Burası kısa zamanda çeşitli milletlerden bir çok hoca, ilim adamı ve öğrenciyi barındıran büyük bir kültür merkezi haline geldi. Bu mahalleyi kurma görevi Abaka Han devrinde (1265-1282) sarayın doktoru olan, Gazan tarafından sadrazamlığa getirilen, Hamedanlı ilim adamı Reşid el-Din'e verilmişti.

İslâm'ın bütün ülkelerinden gelen 1000 kadar öğrencinin yanında bir çok doktor, sanayici ve sanatçı buraya yerleştirildi. Bu merkezde meydana getirilen en önemli eser

(14) ÇAĞATAY Aykut, *Cengiz Han'ın Liderlik Sırları*, İstanbul 2001, s. 83.

(15) ABBASLI Nezire, *Cengiz Han*, İstanbul 2001, s. 179.

(16) ROUX Jean-Paul, *Moğol İmparatorluğu Tarihi*, İstanbul 2001, s. 423.

şüphesiz “Cami el-Tevarih”dir. Toplulukların tarihi anlamına gelen bu eser, başta Moğol tarihi olmak üzere, çeşitli toplulukların tarihlerini o güne göre geniş bir perspektif ve dünya görüşü ile işler. Bu güne ulaşan dört örnekten ikisi İngiltere’de, diğer ikisi Topkapı Saray Müzesi’nde bulunmaktadır. Bu dört nüsha eserin dünya tarihini içeren iki cildir.⁽¹⁷⁾

13. yüzyılın başlarında bütün Orta Doğu’yu sarsan Moğol istilasının sonuçları, sanatı da büyük ölçüde etkiledi. 1220 yılında İran şehirlerini ele geçiren Moğollar, 1258’de Bağdat’ı alarak halifelige son vermişlerdi. İstiladan kaçan Türkler ve İranlılar Mezopotamya, Suriye ve Anadolu’ya yerleştiler. Büyük bir savaş ve yıkım devrini izleyen 13. yüzyılın ikinci yarısında Moğolların idaresi altında veya ona komşu bölgelerde sanat faaliyetleri tekrar başladı. Moğol-İlhanlı Devleti’ndeki nüfuzu kuvvetli olan bazı kişilerin siparişi olan eserler 14. yüzyılın ilk yarısından gelmekle beraber, 13. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış bazı eserler Selçuklu Okulu resim geleneği yeni bir zevk anlayışı içinde devam ettiğini gösterir. Bu eserlerden bir tanesi aslında Memlük idaresi altındaki Suriye’de yapılmış olan 1273 tarihli İbn Butlan’ın “Risalet-i Davet-i el-Etıbbı” adlı kitabının Milano’da Ambrosiana kitaplığındaki minyatürlü el yazması, bir diğeri de Süleymaniye kitaplığında bulunan 1287’de Bağdat’ta yazılmış olan “Resail-i İhvan-ı Safa”dır.

Bu geçiş dönemi yazmalarında, resim sanatına yeni yorumlar ve zekler girmeye başlamış, böylece 14. yüzyıldan itibaren Yakın Doğu’da egemen olan iki politik kuvvet, İlhanlı ve Memlüklüler devrinde artık Selçuklu resim üslubunun yepyeni bir anlayış ve üslup çerçevesi içinde asimile edildiği görülecektir.

1250-1390 yılları arasındaki Bahri Memlüklüleri devrinde yapılan Makamat’ın ve Kelile ile Dimne’nin dört, Kitab el-Hayvan, Keşf el-Esrar ve Hayvan Masalları’nın birer nüshası günümüze ulaşmıştır. Makamat’ta, daha önceki Makamatlar’da görülen Arap tipleri kaybolmuş, kaba ve iri suratlı Türko-Mongoloid tipler türemiştir.

Memlük devri yazmaların minyatürleri, Selçuklu minyatürlerinin özelliklerini içermekle beraber sahnelerin sadeleşmesi, figürlerin azalması, dekoratif zevkin ön plana çıkması, ve günlük hayat motiflerinin ortadan kalkması unsurları değişen zevki göstermektedir. Uzak Doğu etkisindeki süsleme ve çiçek motifleri çoğalmıştır.

(17) İNAL Güner, A.g.e., s. 56.

16. yüzyıldan günümüze kalan orijinal bir belge bize İlhanlı ve Celayirli nakkaşlarından bazılarının adlarını vermektedir. 1544 yılında Şah Tahmasp'ın erkek kardeşi, devrin sanat adamlarından Dûst Muhammed'e albüm hazırlaması ve önsöz yazması için sipariş verdi. Dûst Muhammed bu önsözde önceki devrin sanatçılarından bahsetti. Bu arada Ebû Said devrinde faaliyette bulunan Ahmed Musa adlı bir nakkaştan bahseder ve "Resmin yüzünden peçeyi indirdi ve o devirde moda olan resmi icad etti" der. Dûst Muhammed Ahmed Musa'nın bir Ebû Saidname, bir Kelile ile Dimne, bir Miracname ve bir Cengiz Tarihi resimlediği bildirilir. Bu dönemde resimlenen bir yazma da "Demotte Şahname"dir. Tarihi tam olarak bilinmemekle beraber, ilim adamları tarafından 1330 - 1340 yıllarından 1375'e kadar çeşitli tarihler verilmiştir. Derinlik sorununu ele almasıyla geçiş dönemi eseri olduğunu ifade eder. Savaş sahnelerinde Cami üt Tevârih-i hatırlatan bir dinamizm görülür.⁽¹⁸⁾

Bu devirde, üslûp bakımından İlhanlı'dan çok farklı olan, figürleri Ahmed Musa'nın Miracname'sindeki figürlere benzeyen "Kelile ile Dimne" tekrar yazılmıştır.

Bu dönemin minyatürleri Yakın Doğu'lu sanatçının Uzak Doğu geleneğini işlemesi bakımından önemlidir. Sanatçı motif ve figürleri gelişigüzel seçmez. Belli başlı özellikleri dikkate alarak seçer ve onları kendilerine uygun tipteki sahnelerde kullanır. Lirik ve pastoral sahnelerde Güney Sung ve vahşi doğa gösterilmesi gerektiği zaman, Kuzey Sung üslubunu kullanır. Böylece Yakın Doğu'da daha sonraki resim okullarına katkıda bulunacak yeni bir sanat dünyası yaratılmış olur.⁽¹⁹⁾

İran, 14. yüzyılın sonuna doğru yeni bir akımla bir kez daha sarsıldı. Orta Asya'dan gelen bu ikinci dalga, Çağatay Türkleri'nin bir dalydı. Maverâünnehir'de yaşayan ve yavaş yavaş İslâm kültürünü benimseyen bu boy, Timur'un idaresi altında birleşti ve büyük bir devlet kurdu. Timur 1370 yılında Semerkant'ı, 1393 yılına kadar İran şehirlerini Muzafferiler'i yenerek İsfahan ve Şiraz'ı aldı. 1387'de artık kesin şekilde yeryüzünün en büyük ve güçlü devletine sahipti.⁽²⁰⁾

Timurlu resim sanatının en önemli eserleri hiç kuşkusuz Şah Ruh ve Baysungur döneminde Herat'ta yapılmıştır. Ancak 1409-1415 yılları arasında, ikinci kez Şiraz valisi olan ve Sultan Ahmed Celair'in kızlarından biri ile evlenen, İskender Sultan'ın

(18) İNAL Güner, A.g.e., s. 56, 57, 78, 80.

(19) İNAL Güner, A.g.e., s. 87, 88, 92.

(20) TEKİN Emrullah, *Timur ve Liderlik*, İstanbul 2001, s.28.

zamanındaki Şiraz eserleri, Celayirli sanatından, Herat okulu üslubuna bir geçiş dönemi niteliğindedir. Bu devirden günümüze iki eser ulaşmıştır. Bunlardan biri Lizbon'da bulunan 1410-1411 yıllarında, Hattat Mahmud ibn Murtaza el-Hüseyni tarafından, İskender Sultan için yapılmıştır. 38 minyatür içermektedir.

İskender Sultan'ın Şiraz'da Celayirli resim okulunun sanatçı ve geleneklerini devralmasıyla, Timurlu resminin güney kolunu temsil etmesine karşılık, başkent Herat'ta çok daha çeşitli üslup eğilimleri görülür.

Timur'un oğlu Şah Ruh, daha önceki dönemde yazılmış, Cami el-Tevarih'in varolan nüshalarını toplatmış, kopyalarını yaptırmış ve Hafız-ı Ebru'ya da eserin devamını, yani kendi devrini de içine alacak şekilde yazdırmıştır. Hafız-ı Ebru'nun bu eseri Macma el-Tevarih olarak bilinir. Bir diğer eseri de "Külliyat-ı Tarih"tir. Bu devirde tasvirlerle süslenmiş bazı Cami el-Tevarih ve Macma el-Tevarih yazmaları zamanımıza kadar gelmiştir. Bunlardan iki Cami el-Tevarih ve bir Külliyat-ı tarih, Topkapı Sarayı Müzesi'ndedir.⁽²²⁾

Timur'un üçüncü oğlu Baysungur, devlet adamlığının yanı sıra, şair ve hattattı. Kuzey Horasan (1414) ve Güney Azerbaycan valiliklerinde bulunduktan sonra, Herat'a babasının yanına dönmüş ve orada veliaht şehzade olarak babasına yardımcı olmuştu. Şehzade, Herat'a "Bağ-ı Sefid" adlı bir sanat akademisi kurmuş ve devrinin ünlü sanatçıları etrafında toplamıştı. Herat akademisinin şaheserleri ve bu devrin resim üslubunu yansıtan eserler, akademinin 1420'de kuruluşundan, 1433 yılında şehzade Baysungur'un fazla içki içmekten dolayı ölmesine kadar süren devreden gelir.

Bu devrin bir diğer eseri, 1426 yılında Hattat Muhammed ibn Hüsm el-Din Baysunguri tarafından yazılmış olan antolojidir. Yedi minyatürü içeren yazma, Floransa'dadır ve harap durumdadır.

15. yüzyılın ikinci yarısından sonra, üslûpta farklı bir anlayışın hakim olduğu görülmektedir. B.W. Robinson bu devre "Türkmen Devri Resim Üslubu" ismini vermiştir. Robinson bu dönemin üslubunu şöyle yorumluyor; Figürler oldukça iri başlı ve tıknazdır. Bulut, yeşillikler, kayalar ve ağaçlar belli bir üslupta fakat sınırlı formüllerle gösterilir. Zemin fazla bir değişmeye uğramaksızın ya üzerinde otların basitleşmiş bitkilerin kayalık ufuk hattının bulunduğu açık renkte geleneksel ve

(22) İNAL Güner, A.g.e., s.123 – 131.

geometrik bir şekilde işlenmiştir veya kayalık ufuk hattı olmaksızın açık yeşil ve sarılı zengin ot kümeleriyle zengin yeşil renklerle belirtilmiştir.

Bundan önceki devrin Şiraz resim sanatını incelediğimizde İbrahim Sultan ve Abdullah Sultan devri resim sanatının örnekleri aslında bu özellikleri kendinde toplayan bir minyatür üslubunu temsil ediyordu. Ancak bu dönemin eserlerinde görülen ve çeşitli yazmalarda, çeşitli şekilde faydalanılan formül ve kalıplar Türkmen devrinde belli bir disipline doğru yönelmeye başlar. Karakoyunlu devrinin en büyük sanat koruyucuları, Cihan Şah ve oğlu Pir Budak'tır.

Pir Budak 1454 yılından itibaren Şiraz valisi olmuş, Timurlu Baysungur gibi bir sanat akademisi kurmuş ve babası Cihan Şah ile 1458 yılında Herat'ı aldıklarında bazı sanatçıları beraberinde Şiraz'a getirmiştir.

Akkoyunlu devrinden günümüze ulaşmış resimli eserler, Topkapı Müzesi'nde bulunan 1474 ve 1481 yıllarına ait, "Nizami Hamsesi"nin iki örneğidir.⁽²³⁾

2. 1. 3. Osmanlı Minyatür Sanatı

Osmanlılar'da kültürel zenginliğin sultan Orhan döneminde (1326-1362) önce İznik'te başlayıp, sonra Bursa'da devam etmiştir. İpek yolunun son durağı olan bu şehirde canlı bir ticaret ortamı oluşurken, 14. yüzyılın sonunda ve 15. yüzyılın başında Osmanlı sultanları hem doğulu, hem de batılı yöneticilerin gözünde üstün duruma gelmeye başlamış ve Kur'an bilimci İbn el-Cezeri'nin tercih ettiği gibi Bursa, çağın bilginlerinin göç ettiği bir kent olmuştu. 1402 yılında Semerkant'tan Anadolu'ya gelerek Osmanlılar'ı yenen Timur, (1405) Kütahya'da konaklar ve Şeyh Emir Nureddin ile birlikte, Bursa'ya gönderdiği askeri ile birlikte kente girer. Aralarında ünlü kuram bilimci İbn el Cezeri, Molla Fenari ve nakkaş Ali'nin de aralarında olduğu bir grup sanatkarı Kütahya'ya getirir. Onları Timur'la tanıştırır. Timur bu adı geçen seçkinlerden, el-Cezeri ve Ali Nakkaş ile birlikte Semerkant'a gitmek üzere 1403 yılına Anadolu'dan ayrılır.

Timur'un Anadolu'yu terk etmesini izleyen, ilk on yıl, Yıldırım Beyazıt'ın oğulları arasındaki taht kavgasıyla geçer ve sultan I. Çelebi Mehmed (1413-1421) bu savaşın galibi olur. Tarihçi Aşık Paşazade'ye göre dönemin veziri Hacı İvas Paşa, diğer

(23) İNAL Güner, A.g.e., s.142 – 157.

ülkelerin sanatçılarını Bursa'ya getirmiş ve sarayda, çini kaplarla ikram verilen şölenleri geleneksel hale getirmiştir. İşte bu yıllarda Semerkant'a giden Ali Nakkaş'ta Bursa'ya dönmüş ve Hacı İvas Paşa'nın mimarlığını yaptığı sultan I. Mehmed Camii'nin ve türbesinin, süslemelerinin tasarımını yapmaya başlamıştı. Ali Nakkaş ile birlikte Mehmed Mecnun, Hacı Ali bin Mehmed, Ahmed Tebrizi ve başka Tebrizli ustalar tasarlanan bezemelerin çiniye, sıva üzerine, mermere ve ahşaba aktarıyorlardı. Böylece 1420'li yılların başında, o güne kadar Anadolu Türk mimarisinde hiç görülmeyen desen, renk ve teknikle, Bursa'da bir cennet bahçesi yaratılır.⁽²⁴⁾

Sultan II. Mehmed 1453 yılında, 21 yaşında iken İstanbul'u alarak bin yıllık Bizans İmparatorluğu'nu yıkar ve Fatih ünvanını kazanır.

Molla Gürani, Molla Hüsrev ve Molla Yegan gibi bilim adamlarından ders alan Fatih, kendi adını taşıyan camisinin külliyesini oluşturan medreselerde okunmak üzere; tıp, felsefe, belagat, coğrafya, gramer ile ilgili bir çok kitap vakfeder. Bunlarda seçilenler kendi hazinesi için kopya edilir, saray üslubuna tezhiplerle bezenir ve aynı üslupta süslü ciltlerle kaplanır. 1455 – 1456 yıllarında Edirne'de yapıldıkları sanılan Külliyyat-ı Katibi, İskendername, Amasya'da 1466 yılında hazırlanan cerrahlıkla ilgili Cerrahiyyetü'l-Haniyye dönemin minyatürlü kitaplarıdır. Bu eserlerden, edebi konulu olanların, 1440'lı yıllardan sonra, Timurlu yönetimindeki Şiraz'dan Edirne'ye göç eden bir grup sanatçının sözü edilen kitapların hazırlanmasında, Osmanlı Türkleri ile çalıştıkları görülür. Resimlerde kimi erkek ve kadın figürlerinin başlık biçimleri, doğa elemanları, mimari eserlerin süslemeleri, kırmızı renk ve Anadolu Türkleri'ne özgü öğelerdir. Edirne atölyesinde 1460 – 1480 yıllarına atfedilen eserlerden "İskendername" Germiyanlı Süleyman Şah, Emir Süleyman ve sultan I. Mehmed tarafından himaye gören Şair Ahmedi'nin (ö.1416) eseridir. Makedonyalı büyük İskender ile ilgili öykülerin yer aldığı kitaptaki bölümlerden biri de Osmanlı tarihiyle ilgilidir. Bu bölüm Osmanlı padişahlarının, resimli tarihinin ilk örneği olarak dikkati çeker. 1462 yılında Truva'yı ziyaretinden kısa bir süre sonra, Homeros'un "İlyada" sının bir kopyası yapılır. Ayrıca ilk çağ coğrafyacısı Batlamyus konusunda, uzman Amirutzes ile çalışır ve Amirutzes'in oğlu Batlamyus coğrafyasının Arapça kopyasını hazırlar.

(24) TANINDI Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara 1996, s. 7, 8.

Bu kitabın Yunanca bir kopyasının ilk sayfasında da Fatih'in ilk karısı Dulkadirli Sitti Hatun'u bir fil üzerinde otururken gösteren portrenin olması, Fatih'in eşinin de ilgi alanının genişliğini gösterir. İstanbul'un geçmişini de öğrenmek isteyen Fatih, bu konuda yazılmış Yunanca bir eseri Türkçe'ye ve Farsça'ya çevirtir.

Fatih Sultan Mehmed, Pisanello'nun öğrencisi Constanzo da Ferrara'yı, Venedikli ressam Gentile Bellini ve kardeşi Giovanni Bellini'yi, Pinturiccio, Mastro Pavli'yi, Alman ressam Dürer'i sarayına davet eder. Sinan Bey ve Mastro Pavli'nin öğrencisi Bursalı Ahmed Şiblizade sarayın en iyi ressamlarıdır.

Fatih Sultan Mehmed'in batı kaynaklı bilim ve sanat ürünleri kadar, doğunun örneklerine de ilgi gösterdiği bilinmektedir. Onun çağdaşı Türk devleti Akkoyunlular'la olan politik ilişkisi; Uzun Hasan ile yapılan savaş, Uzun Hasan'ın kitap üretim merkezi Şiraz ve İsfahan'da vali olan oğlu Uğurlu Mehmed'in Osmanlılar'a sığınması ve Fatih'in kızıyla evlenmesi gibi olaylar, Akkoyunlular'a hizmet eden Şirazlı, İsfahanlı, Tebrizli sanatçıların ve astronom Ali Kuşçu gibi bilginlerin İstanbul'a göçüne yol açmıştır. İşte bu ilişkiler sonucunda İstanbul'a getirildiği sanılan ve Şiraz'da resimlenen "Nizami Hamsesi" Fatih Sultan Mehmed'e ithaf edilmiştir.⁽²⁵⁾

Fatih döneminin, Doğu ve Batı'yı buluşturan, bir çok sanat tarihçisi tarafından erken Rönesans olarak adlandırılan bu devrin eserleri, "Fatih Albümü"nde toplanmıştır. Fatih albümünde ressam olarak kuvvetli bir ayrıcalık gösteren ilk sanatkar şüphesiz Muhammed Siyahkalem'dir. "Kar'ı Üstad Mehmed Siyahkalem" imzalı resimler arasında birbirini tutmayanlar olduğu gibi, isimsiz olanlar arasında da aynı sanatkara ait olduğu şüphe götürmeyen eserler de vardır. Siyahkalem'e ait saydığımız eserleri birbirine bağlayan özelliklerin başında, hemen hepsinin heykel sanatı kadar, insan vücuduna bağlı olması gelir.⁽²⁶⁾

Muhammed Siyah Kalem'in resimlerinde en dikkat çekici figür "demonlar" dır. Daima karanlığı ve kötü ruhları temsil etmiş olan demon tasvirlerine, İran, Hint, Çin, Tibet ve Japon resimlerinde sık sık rastlanmaktadır. Şamanizm, Brahmanizm, Hinduizm ve Lamanizm'de devler önemli bir yer tutarlar. Asya'nın her bölgesinde ,halk arasında, koku saçan varlıklar olarak anlatılan demonlarla ilginç çeşitli efsaneler dolaşır. Demonlar insanları kaçıır, insanlarla mücadele eder ve bir takım ayinler yaparlar.

(25) TANINDI Zeren, A.g.e., s. 9, 10, 11.

(26) EYÜBOĞLU S., M. Ş. İPŞİROĞLU, A.g.e., s. 9 – 14; KARAMAĞARALI Beyhan, Muhammed Siyahkalem'e Atfedilen Minyatürler, Ankara 1955, s. 19, 20.

Olağanüstü olayların görülmediği resimlerindeki tipler, genelde ablak yüzlü, sivri veya top sakallı, sert siyah bakışlı, gürbüz, ihtiyar, değnekli kambur kocakarı, sakalsız delikanlı ve köse, dişleri fırlak goril yüzlü, buruşuk derili dev, kadın ve erkek zencilerdir. Sürekli tekrarlayan tipler, devler ve insanlara ait bir veya iki hikayenin sahneleri olması muhtemel görülüyor. Siyah Kalem'in tiplerini masal veya dini oyun tiplerinden almış olması mümkündür. Bu şematizm yüz ifadelerinde daha çok görülüyor. Çehrelerin çoğundaki şaşkınlık, öfke ve korku arası ifade, birbirinden ayrı sahnelerde hep aynı bakışlarla o kadar tekrarlanıyor ki, bunun ferdi bir ruh haline bağlanması güçtür. Bu ifade daha çok maskeyi andırıyor. Dev çehrelerinin esasen maske olması ihtimali de büyüktür.

Resimlerde genellikle ikili gruplar hakimdir ve iki tek figürün yan yana gelmesiyle oluşur. Güreşteki iç içe girmenin dışında figürlerin arası oldukça açıktır. Bu ikili figürler, dekorsuz bir tiyatro sahnesini veya Karagöz'ü andırıyor. Figürler, gerçek hayattan çok, temsil içinden çıkarılmış aktörlere benziyorlar. Aktörler, hep dramatik bir gerginlik içindeler ve en durgun sahnelerde bile kabına sığamayan bir heyecan ifadesi vardır.

Göçebe sanatı hakkında şimdiye kadar ki hazır bilgilerimizi altüst eden bu eserlerle, belki Doğu resmi, bambaşka bir yoldan Avrupa Rönesans'ının vardığı tabiat görüşünün eşiğine gelmiş bulunuyor.⁽²⁸⁾

Çeşitli kültür tesirlerine açık bulunan Bağdat'ta yetiştiğini sandığımız bu sanatkarın, Fatih devrinde İstanbul'a geldiği ve burada bir çok Batı ve Doğu ustalarının buluştuğu Osmanlı sarayına girmiş olduğu da akla gelebilir. Albümde bu ressama verilen Ahmed Musa adının, Doğu'da sık sık rastlandığı gibi, meşhur Ahmed Musa'ya duyulan hayranlıkla verilmiş, yahut bu ressam tarafından alınmış olması ihtimali vardır.

Ahmed Musa'nın eserlerinde ilk göze çarpan üslup özelliği, anlatılan hadisenin mekana yerleştirilme kaygısıdır. Hatta bu kaygı, hadiseyi bir hikaye olmaktan çıkararak, belli bir anda ve yerde görülen bir sahne haline getiriyor.

İslam ressamları arasında Ahmed Musa'yı, dini hakikatle dünya gerçeğini, mucize ile tabiatı uzlaştırmakta en ileri gitmişlerden biri olarak görüyoruz.

(28) EYÜBOĞLU S., M. Ş. İPŞİROĞLU, A.g.e., s. 22 -30.

Fatih albümünde göze çarpan özelliklerden iri de bu albümde hayvan isimlerinin geniş bir yer tutmasıdır. Muhammed Siyah Kalem ve Ahmed Musa dışında, bu devre imzasını atan, yaptıkları hayvan resimleri ile meşhur, Şeyhi, Mahmud Şah ve Udi Ahmed'dir.

Albümde rastladığımız bir çok resim, bütün tabiiyetlerine rağmen, yapma hayvan ve bitkilerle akrabalıklarını bize büsbütün unutturmuyorlar. Bunlarda ressam adeta, doğuda çok eski bir geleneği olan "kurutmacılık" ve "doldurmacılık" sanatları ile yarışa giriyor.⁽²⁹⁾

Şiir, felsefe, astroloji, kozmoğrafya ve mekanik II. Beyazıd'ın ilgi alanlarıydı. Mekaniğe olan ilgisi bir köprü projesi için Leonardo da Vinci'yi İstanbul'a davet etmesine yol açar, ancak bu davet gerçekleşmez. Kimi İtalyan ressamların da II. Beyazıd'a hediye olarak tablo gönderdikleri bilinmektedir. Beyazıd döneminde, saray nakkaşhanesinde, Kelile ile Dimne, Hüsrev ile Şirin, Hamse-i Hüsrev Dehlevi gibi çağdaşı Timurlu ve Türkmen saraylarında gelenek olduğu şekilde konusu edebiyat olan eserlerin resimlendirildiği görülür.⁽³⁰⁾

Klasik Osmanlı şiirinin ve nesrinin kaynağı olan şairler genelde II. Beyazıd'ın himayesinde yetişmiş, şairlik bir meslek olarak ilgi görmüştür. Tarih yazıcılığı da bu dönemde gelişmiş, İdris-i Bitlisi, Neşri ve Kemal Paşazade, eserlerini bu sultanın desteğinde yazmışlardır. Şahname-i Melik-i Ümmi, Derviş Muhammed bin Abdullah Nakkaş tarafından kopya edilmiş ve muhtemelen onun tarafından resimlenmiş manzum bir tarihtir. Dönemin resimlerinde genelde ortak olan özellikler; mimari çizimlerde üçüncü boyuta ve gölgeli boyamayla hacim verme eğilimi, gözü derinlere çeken manzara anlayışı, kimi figür tiplerinde ve doğa elemanlarında Akkoyunlu Türkmen üslubunun izleridir.⁽³¹⁾

Osmanlı Devleti'nin toprak genişliği bakımından imparatorluk haline gelmeye başladığı yıllardan sonra, saray yönetimi, Osmanlı saray teşkilatı içinde, "Ehl-i Hiref" adı altında sanatçı topluluğu oluşturmuştur. Sarayın her türlü sanat ve zanaat işlerini gören ve saraydan maaş alan bu topluluk, devletin politik gücünün üst düzeye ulaştığı ve imparatorluk hazinesinin zengin olduğu dönemde, kalabalık bir kadroya sahipti. Osmanlı sarayının kitap sanatçıları, "Ehl-i Hiref" teşkilatı içinde katipler, mücellitler ve

(29) EYÜBOĞLU S., M. Ş. İPŞİROĞLU, A.g.e., s.134, 135, 137.

(30) TANINDI Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara 1996, s. 12.

(31) TANINDI Zeren, A.g.e., s. 13 - 17.

nakkaşlar adı altında bölükler oluşturuyor ve bu teşkilatın diğer mensupları gibi yevmiye üzerinden üç ayda bir maaş alıyorlardı. Saray nakkaşhanesinde işe başlayan her sanatçı, “Ehl-i Hıraf”e bağlı olsun veya olmasın, sarayın hizmetinde ve yönetimin istediği doğrultuda eser vermekle yükümlüdür. Ancak yeni uyum ve güzellik yolları yaratmada sanatçı özgür davranır. Değişik ortamlardan da gelmiş olsa, 16. yüzyıl başlarından itibaren tüm sanatçılar gelenekselleşmiş biçimlerin işlenmesinde ustalığın doruğuna varırken, yeni geleneklerin tohumunu da atar. Osmanlı sarayında el yazması eser hazırlanmasında çalışanların, sarayda hangi mekanda çalıştıklarına dair kesin bilgilere rastlanmaz.

16. yüzyılın “Sûrname” adlı el yazmasının nakkaşlarından olan Osman, çok figürlü minyatür kompozisyonları yapmıştır. Figürlerin yatay ve dikey diziler halinde resimlendiği minyatürleri, yumuşak ve uyumlu renklere sahiptir. Zengin koşumlu soylu atlar, çok renkli giysileri olan askerler, onun savaş resimlerinin ve diğer kompozisyonlarının önemli özelliğidir. Minyatürlerinde görülen manzaralarda yer alan ağaçlar ve tepeler, hep itibari özelliklere sahiptir. Bu biçimleme genel olarak minyatürcülerin doğa – figür biçimlemesini göreceli bir değerlendirmeye göre yaptıklarını göstermektedir. Nakkaş Osman “Hünername”nin resimlendirilmesinde de çalışmıştır. 16. yüzyılın nakkaşları arasında Lütfü Abdullah’ın da yer aldığı saptanmıştır. Bu nakkaşın sarayda baş ressam oluşu, onun “Siyer-i Nebi” adlı el yazmasının nakışlanmasında rolü vardır. Lütfü Abdullah’ın yönettiği bir ekip tarafından resimlenen bu eserde nakkaşların imzalarının yer almaması, sanatçıların yapıtlarının kesin olarak belirlenmesinde büyük zorluk yaratmaktadır. Buna rağmen o dönemin minyatür üslubu hakkında, bu yapıtlardan bazı kesin bilgiler edinilebilmektedir.⁽³²⁾

18. yüzyılın Sûrnamesinin 1. cildindeki minyatürler, nakkaş Levni tarafından yapılmıştır. Bu minyatürlerden bazılarının altında bu sanatçının da imzası bulunmaktadır.

Bu nedenle Levni’nin yapıtlarının özellikleri oldukça sağlıklı bir şekilde saptanabilmektedir. Onun resimlerinde bizzat model karşısında edinilebilen optik bir gözlemin saptanmasına önem verdiği görülmektedir. Ancak Levni, optik gözleme dayanan biçimlerini idealize etmekte, böylece zarif figür hareketlerine varmaktadır. Bu sanatçının minyatürlerinde Batı etkisinin de giderek yer aldığı görülmektedir. Yaptığı II.

(32) ARIK Rüçhan, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Ankara 1988, s. 4 – 5; TANINDI Zeren, “Türk Minyatür Sanatı” **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Ankara 1993, s. 411 – 420.

Mustafa'nın portresinde giysi kollarının kıvrımlarındaki biçimlemede modle işlemine önem verdiği saptanabilmektedir. Ellerde de aynı modle işlemi kullanılmıştır. Levni Lale Devri'nin zevke, eğlenceye düşkün havasını canlandıran bir nakkaşımız olmuştur. O bu eğlence döneminin bayramlarını III. Ahmed'in çocuklarının sünnet törenlerini, kızlarının düğün törenlerini, renkli, canlı bir biçimde zengin gözlemlerine dayanarak gözlemlemiştir. Üstün tekniği ve karakter yakalayıcı deseni ile bu sanatçı belirgin bir kişilik de göstermiştir.

Lale Devri ile birlikte Batı etkisi başlamış ve giderek kuvvetlenmiştir. Yerli mimarlar gibi nakkaşlar da saray ve aydınlar çevresinde giderek önemlerini yitirmeye başlamışlardır. Bu ilginin azalmasında batılı ressamın ülkemize gelip, perspektifli, hacimli, optik görüntülü resimler yapmalarının büyük etkisi vardır. Liotard, Favray, Caraff, Hilair ve Melling gibi yabancı ressamın saray çevresini etkilerine almaları geleneksel minyatür ressamlarımızın itibarlarını yitirmelerinde büyük rol oynamıştır. Böylece padişahlar ve saray mensupları portrelerini artık nakkaşlara değil bu yabancı resamlara yaptırmaya başlamışlar, el yazmalarına ve bunların tezhibine ilgi göstermişlerdir. Bu duruma paralel olarak, bu sıralarda yapılan saray, köşk ve konak duvarlarına da ezbere bir peyzaj ve natürmort resimlerinin kötü akademik örneklerini, yine bu yabancı resamlara yada onların önerdiği yerli azınlık ustalarına yaptırtmaya özel bir itina gösterilmiştir. Bu duvar süslemelerine ilişkin peyzaj resimlerinde su kenarları, ağaçlıklar, kuğular, kuşlar ve meyve sepetleri gibi figürler işlenmiştir. Batılı resimleme tutkusu giderek Anadolu'da da yapılan bir çok konağın duvarlarına da ulaşmıştır.

Batı'nın bu perspektif çizimli, modelin optik görüntüsüne dayalı resme olan hayranlık, kimi askeri nedenlerle birlikte bu tür resmi ders olarak 1793 yılında mühendishaneye girmesine bile neden olmuştur. Bu okuldaki topçu, istihkam ve haritacılık alanında yetişenler için resim dersi büyük önem kazandı. Ancak ilk aşamada bu askeri okuldaki resim dersinin sanatsal bir amaca yönelik olmadığı bilinmektedir. II. Mahmud döneminde yeniçeri ocağı yıkılıp, yeni bir ordu kurulması amaçlanınca 1825 yılında, mühendishanenin geliştirilmesine çalışıldı. Bu aşamada resim dersi daha da önem kazandı bu amaca hizmet edebilmesi için ilk kez 1835 yılında Avrupa'ya öğrenci gönderilmeye başlandı.

Dışarıya ilk gönderilen öğrenciler arasında, bu gün çalışmaları hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmadığımız, Ferik İbrahim Paşa ile Hüsni Yusuf ve Harbiye'den Ferik Tevfik Paşa'lar vardı.

1883 yılında Osman Hamdi Bey'in önderliğinde kurulan Sanayi-i Nefise mektebi ile resim sanatı, sivillere intikal etti. Gerek mühendishanelerde, gerekse Harbiye resimhanesinde yapılan eğitim, kişisel bir üslubu, sanatsal bir dünya görüşünü kazandırmaktan uzaktı. Ancak Avrupalı ve azınlık ustalarının saray ve köşklerin duvarlarına yaptıkları ezbere, romantik duygulu, kişisiz, çoğaltılmış kötü manzara örneklerinden, doğa karşısında alınan notlara dayanan bir doğa resmine yönelindi. Bu tarzdaki ilk sağlıklı çalışmaları Şeker Ahmet Paşa ve Halil Paşa gibi Avrupa'da resim öğrenimi görenler yaptılar.⁽³³⁾

Servili Ahmed Emin'de İstanbul dışında İzmit ve Eskişehir gibi kentlerimizde, yerel görüntüleri veren resimler yaptı. Binbaşı Tevfik ve Binbaşı Hayri'de çalışmalarını bu yönde geliştirdiler. Şeker Ahmed Paşa Fransa'da çalışmalarını tanıdığı, Daubigny, Courbet, Theodore ve Rousseau'nun resimlerindeki kır şiirini, İstanbul çevresinden yaptığı peyzajlarına soktu. Aynı zamanda bir portreci olan Halil Paşa ise, Pendik, Üsküdar ve Suadiye'nin aydınlık, güneşli havasını, yıkık ahşap evleri, üstü kapalı faytonlarla yapılan kır gezintilerini serbest fırça tuşlarıyla saptadığı notlarla resmetti. Bu kır şiirini benimseyenlere Avrupa'da öğrenim görmeyen Hüseyin Zekai Paşa'da katıldı. Dikkatli bir gözlemci olan bu ressam, aynı zamanda kuvvetli perspektif bilgisini gösteren "III. Ahmed Çeşmesi" gibi mimari eserlerimizin de bir çeşit portrecisi oldu.

Bu kuşağın Şeker Ahmed Paşa'dan sonra ikinci önemli natürmort ressamı ise Süleyman Seyyit idi. Osmanlı İstanbul'unun Kendini arkeolojik kazılara da veren Osman Hamdi, İstanbul'un yerel yaşamını yansıtan Janr resimleri ve portreler yaptı.

Hoca Ali Rıza doğa karşısında virtüöz bir usta ressam özelliği göstermiş, "Boğaziçi Resimleri" geleneğinin kurucusu olmuştur. Üsküdarlı Cevat, Diyarbakırlı Hoca Tahsin ve Sami Yetik gibi önemli ressamlarımız onun tezgahından geçmişlerdir.⁽³⁴⁾

(33) TURANİ Adnan, *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul 1980, s. 80, 81, 83.

(34) TURANİ Adnan, *A.g.e.*, s. 84.

Osman Hamdi, 1906 yılına kadar “Sanayi-i Nefise Mektebi”nin müdürlüğünü yapmıştır. Ancak bu dönemde, hem öğretim kadrosu hem öğrenciler arasında, Türkler ilk planda görülmemiştir. Osman Hamdi'nin müdürlüğünden sonra, Feyhaman DURAN, Nazmi ZİYA ve İbrahim ÇALLI gibi Sanayi-i Nefise mezunu ressamlar Avrupa'ya gönderilmiştir. 1914 Kuşağı adı ile anılan bu ressamlar 1910 yılında Paris'e gönderildiler ve I. Dünya Savaşı çıkması üzerine Fransa, Almanya ve İtalya'dan yurda dönmüşlerdir. Empresyonist (*İzlenimci*) tarzı benimseyen, 1914 kuşağı ressamları, olağanüstü yeteneklerle donatılmışlardı.

En belirgin özelliği, serbest ve renkli fırça tuşları olan bu resamlara daha sonradan Şevket Dağ, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Ahmet Ziya Akbulut ve Ruhi gibi ressamlar da katıldı.

1926 yılında Avrupa'ya gönderilen ve D grubu adıyla anılan ressamlar, empresyonizm dışındaki akımları Türkiye'ye getirdiler ve resim alanındaki akademik eğitim, günümüze kadar Batı'nın etkisinde ve onun taklidi şeklinde varlığını sürdürdü.⁽³⁵⁾

(35) TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul 1999, s. 118.

2. 2. TÜRK MADEN SANATI

İslâmiyet devrinin maden sanatı ustaları, bir kültürden öbürüne ustadan çırağa geçerek yaşayan ve yüzyıllar boyunca gelişen ve yakın doğunun eski tekniklerini Sasanilerden ve Bizanslılardan devralmışlardır. İslâm ustaları, başlangıçta istila edilen toprakların eski kültürlerinden büyük ölçüde etkilenmiş fakat kısa bir süre içinde İslâm dil ve felsefesinin getirdiği yeni ruh ile ustaların yaratıcılığı birleşerek kendi benliği olan bir İslam maden sanatı doğmuştur.

İslâmiyet'le gelen yeni fikirler ve duygular yeni sembollerle ifade edilmeye başlanmış, İslâm sanatı mistisizmden ilham aldıkça realizmden uzaklaşmıştır. İslâmlık devrinde, eski çağdan itibaren bilinen motifler bile yeni bir anlayışa göre yeni kompozisyonlar halinde kullanılmıştır.

Naturalistten uzaklaşan yüzey süslemesi, İslâm sanatının bütün dallarında olduğu gibi maden sanatına da başlıca karakterini vermiş ve onu gerek kendinden önceki devirlerin gerek ortaçağ Hıristiyan sanatından ayıran özellik olmuştur. İslâmiyet devri madeni eserlerinden ancak bir bölümü günümüze kadar gelmiştir. Yüzyıllar boyu bir çok defa yerlerini ve sahiplerini değiştiren madeni eserlerden bazıları müslüman ülkelerde kalmış bazı örnekler ise daha Orta Çağ'dan itibaren batıdan gelen misyonerler, hacılar, gezginler, tüccarlar ve haçlılar tarafından Hıristiyan ülkelere götürülmüştür. İslâm kültür birliğinin devamında sanatkar göçlerinin de önemli rolü olmuştur. Orta Çağ İslâm sanatkarları tüccarları, din ve fikir adamları, nerede elverişli çalışma olanakları görmüşlerse o bölgelere göç etmişlerdir.

Maden sanatı teknikleri bu sanatın malzemesi olan madenlerin keşfedilmesine ve madenlerin kendilerine has özelliklerinin anlaşılmasına bağlı olarak gelişmiştir. Eski çağ içinde gerçekleştirilen her metalurjik keşif, yeni bir maden sanatı tekniğinin bulunmasına yol açmıştır. İslam maden sanatında kullanılan başlıca madenler altın, gümüş, bakır, bakır - kalay alaşımı olan tunç ve bakır - çinko alaşımı olan pirinçtir. Demir ve çelik daha çok alet ve silah yapımında, kurşun, lehim alaşımlarında ve soy madenlerin saflaştırılmasında, civa ise yaldızlamada kullanılır. Bunlardan doğada yaygın olarak bulunan altın yakın doğuda ilk keşfedilen ve işlenen madenlerden biridir. Keşif tarihi kesinlikle bilinmeyen altının, M.Ö. beşinci hatta altıncı binden itibaren ufak süs eşyalarında kullanıldığı tahmin edilmektedir.⁽³⁶⁾

(36) ERGİNSOY Ülker, *İslâm Maden Sanatının Gelişmesi*, Ankara 1978, s. 1, 2.

İslâmiyet devrinde altın hem tas, ibrik, maşrapa gibi eserlerin, hem de yüzük küpe gerdanlık gibi ziynet eşyalarının yapımında kullanılmıştır. İslam dininin altın ve gümüş gibi değerli madenlerden eserler yapılmasına karşı olduğu, bu nedenle İslamiyet devrinde altın ve gümüşten az sayıda eser yapıldığı genel olarak benimsenmiş bir görüştür. Bir başka maden olan gümüş ise doğada hem doğal maden hem de cevher olarak mevcuttur. Gümüşte altın gibi yumuşak bir madendir soğukken de çekiçlenebilir. İslamiyet döneminin maden sanatı ustaları gümüşü diledikleri şekilde saf olarak veya bilinçli gümüş alaşımları yaparak kullanılmışlardır. Gümüş hem ziynet eşyalarının hem de tabak tepsisi tas ve ibrik gibi eserlerin yapımında geniş ölçüde kullanılmıştır. Bir başka maden olan bakır doğada hem doğal maden hem de cevher olarak mevcuttur. Bakır çok sıcakken çekiçlenemez bu sebeple yumuşaması için ısıtılan bakır hemen soğuk suya daldırılarak ılık hale getirilir.⁽³⁷⁾

Dövüldükçe sertleşen bakırı önce ısıtıp sonra suya daldırılarak ılıklaştırılıp yumuşatmaya tavlama denir. Tavlama, İslamiyet devri madeni eserlerinin yapım ve süsleme işlemlerinde büyük ölçüde kullanılmıştır. Yakın Doğu'da M.Ö. yedinci binden itibaren yararlanılmış; bakır alaşımları olan tunç ve pirinç İslam maden sanatının başlıca maden sanatı olarak kullanılmıştır. Kurşun doğada saf olarak bulunmaz, bir kurşun sülfürü olan galen cevherinden tasfiye yoluyla elde edilir. Son yılların arkeolojik kazı sonuçları, Anadolu'da Çatalhöyük'te, M.Ö. yedinci bine ait seviyede tasfiye edilmiş kurşun toprakları bulunduğunu göstermektedir. Böylece bakır gibi kurşununda ilk olarak neolitik çağda ve Anadolu'da tasfiye edildiği anlaşılmaktadır.

Tunç ise içinde bir miktar kalay olan bakır alaşımıdır. Saf bakır altın ve gümüşten daha sert bir maden olmakla birlikte, sağlamlık bakımından üstün bir malzeme değildir. İslam maden sanatında tunç özellikle döküm tekniğinin uygulandığı eserlerin yapımında başlıca maden olarak kullanılmıştır. İslamiyet dönemi tunç kompozisyonlarına kaliteyi yükseltmek için bazen belirli oranlarda başka madenler de katılmıştır.

Bir başka maden olan pirinç ise içinde çinko olan bakır alaşımıdır. M.Ö. birinci binin ilk yarısında keşfedilmiştir. İslam maden sanatında pirinç 12. yüzyıl üçüncü çeyreğinden itibaren tuncun yanı sıra ve özellikle dövme tekniğinin uygulandığı eserlerin yapımında bol miktarda kullanılmıştır. Orta Anadolu kökenli olduğu kesin

(37) ERGİNSOY Ülker, A.g.e, s. 3 – 5; BODUR Fulya, *Türk Maden Sanatı*, İstanbul 1987. s. 11 -25.

olarak bilinen tek maden yapıt, 1280 yılında Konya'da yapıldığı, üzerindeki yazıttan anlaşılan bit tunç kandildir. Cizre Ulu Camii'nin tunç kapı tokmakları, Diyarbakır müzesinde bulunan tunçtan bir sfenks heykeli, çeşitli tunç aynalar, Anadolu maden sanatı örneklerinden başlıcalarını oluşturur.⁽³⁸⁾

Demir çelik ise doğada hem doğal maden hem de cevher olarak mevcuttur. Anadolu insanın keşfettiği metalurjide yeni bir çıkır açan ve insanın yaşantısını büyük ölçüde değiştiren çelikleştirilmiş demir, M.Ö. ikinci binin ikinci yarısında Yakın Doğu'nun en önemli ve değerli madeniydi. İslâmiyet devrinde özellikle silah ve alet yapımında kullanılmıştır. İslâm maden sanatında kullanılan örs, çekiç, kalem gibi aletlerin büyük çoğunluğu çeliktendir. Topkapı Sarayı müzesinde bulunan Selçuklu devrine ait bir çelik ayna, 14. yüzyıl öncesinde yapılmış İslâmi madeni eserleri arasında şimdilik bilinen yegane çelik örnektir.⁽³⁹⁾

Bir başka maden olan civa ise M.Ö. birinci binin ilk yarısında Yunan metalurjistleri tarafından keşfedilmiştir. Ancak civayla ilgili en eski kayıt M.Ö.370 tarihindedir. İslâmiyet devrinde civa daha önceki devirlerde de olduğu gibi altını saflaştırmada ve yaldızlamada kullanılmıştır. Orta Çağda maden sanatının gelişimini büyük ölçüde etkileyecek önemli bir keşif olmamıştır, ancak müslümanlar madenlerin kimyası ile ilgili araştırmalara büyük önem vermişlerdir. İslâm alkemi araştırmaları, modern kimya biliminin temelini oluşturmuştur. İslâm alimlerinin vardıkları sonuçlar çoğu zaman ortaçağ inançlarına göre yorumlanmışsa da, İslâm simya araştırmalarının kimya bilimine büyük katkısı olmuş ağırlık ölçüleri sıvı ölçeklerin laboratuvar terazileri ilk İslâmiyet devrinde standartlaştırılmıştır. Çeşitli deneyler için, laboratuvar aletlerinin icar edilip kullanılması, gerçek bilim metodunda ilk ve en önemli adım olmuştur.

Maden yapım sanatında; Dövme, çökertme, yükseltme, döküm, masıf döküm, içi boş döküm, tornada çekme, perçin, lehim, kaynak ve balmumu teknikleri kullanılır.⁽⁴⁰⁾

Madeni eserleri süsleme teknikleri ise; Kazıma, çalma, kabartma, kalıpla kabarma, kakma, savatlama, değerli bir taş, can veya mine ile süsleme, yaldızlamadır.⁽⁴¹⁾

(39) AKYILDIZ Erhan, *Taş Çağı'ndan Osmanlı'ya Anadolu*, İstanbul 1997, s. 132.

(40) ERGİNSOY Ülker, *A.g.e.*, s. 7,17.

(41) ERGİNSOY Ülker, *A.g.e.*, s. 18 – 30.

(42) ERGİNSOY Ülker, *A.g.e.*, s. 32 – 47.

2. 3. TÜR K ÇİNİ SANATI

Türk çini sanatının geçmişı Uygurlara kadar uzananmaktadır. Karahoço harabelerinde gri – mavi sırlı tuğlaların, ortalarında rozet motifi ile aynı renk sırlı kare levhaların mabedlerde zemin döşemesi olarak kullanıldığı, bilinmektedir. Karahanlılar zamanında mimari eserlerde çini kullanıldığı Özkent’de, Celaledin Hüseyin türbesi (1152) portal nişı kemerinin ucunda kalan mavi çinide ve Buhara’da kalan minaresinin (1127) şerefesinin altında firuze ve mor renk tuğlalardan halkalar da görülmektedir. Gazne kazılarında kalıp işi kabartma motifli küçük kare çiniler, tek renkli sırla yeşil, sarı, mavi veya kahverengi olarak bol sayıda ele geçirilmiştir. Çininin devamlı olarak imalinde kullanılması ve geliştirilmesi, İran’da ilk çini eserleri meydana getiren Büyük Selçuklularla başlamıştır. Fakat Moğol istilasında eserlerin çoğu yok olduğundan kalan örnekler azdır.

Damgan Mescidi cumasının Selçuklu mimarisinde kare levhalarda kabartma kufi kitabe 450 (1058) tarihinden ilk örnek olup, açık mavi sırlıdır. Kazvin’de Mescidi Cuma’nın (1115) stuccodan geniş kitabe kuşağı üzerinde ince bir bordür halinde küçük çini parçaları, tuğlalar arsına yerleştirilmiştir.

Azerbaycan’da, Meraga’da, Bekir Muhammedoğlu, Bendame’nin eseri olan kümbeti Kırmız’ın (*Surh*) (1147) portal alındığında iç içe kesişen çokgen geçmelerle, sert bir harç içine yerleştirilmiş olarak tatbik edilmiştir. Köşe dolgularında, altıgenlerin kesişmesinden meydana gelen geometrik örnek görülmektedir. Meraga’da Yuvarlak Kümbet’in (1167) portal alındığında da mavi çinilerden mozaikler, alınlığın altında ve üstündeki kitabelerde de kullanılmıştır. Kuzey Azerbaycan’da Nahçıvan’da Mümine Hatun kümbetinin (1186) kitabelerinde ve diğer süslemelerinde tuğla süslemelerle karışık olmakla beraber örnek içinde bütün yapıya yayılan açık mavi çini kullanılmış, kitabelerin çoğu çini mozaik olarak kullanılmıştır. Harzemşahlar’dan, Horasan’da Zevzen’de, Sultan Tekeş zamanında, 1219 da yapılmış olan saray camiinin arka duvarında 616 (1219) bir çini pano kalmıştır. İran’da Anadolu’daki çinili Selçuklu eserleri ile paralel ve onlarla boy ölçüşebilecek tek eser Harzemşahların, 13. yüzyıl başlarından kalan bu camii, çini sanatı bakımından sağlam ipucu vermesiyle çok önem kazanır.⁽⁴³⁾

(43) ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, İstanbul 1999, s. 317. YETKİN Şerare, *Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1986, s. 191 – 195.

Minai tekniği de ilk defa Selçuklular tarafından Rey ve Keşan atölyelerinde ortaya konulmuş, İlhaneliler zamanında sona ermiştir. Bundan sonra yıkıcı Moğol istilası ile 50 - 60 yıl kadar süren bir durgunluk başlamıştır. 13. yüzyıl boyunca çini sanatının asıl büyük ve parlak gelişmesi Anadolu Türk sanatında görülür. Burada ilk defa Türklerle başlayan mimari eserlerde çini süslemeler, daha ilk eserlerde, İran'la ölçülemeyecek bir teknik olgunluk gösteren çok zengin motifler ortaya çıkmaktadır. Bunlar Büyük Selçuklulardan gelen ve bütün süsleme sanatlarına yayılan motiflerdir. Fakat yine bütün sanatlarda olduğu gibi çinilerde de yeni desen, renk ve tekniklerle hızlı bir gelişme görülür. Böylece çini, levha ve mozaik şekiller ile Selçuklu mimarisinin temel unsurları arasına girerek abidevi sanata yükselmiştir. İlk örnekler, tuğla süslemelerle firuze çinilerin katılması şeklindedir. 13. yüzyıl ortasında mozaik çini süslemeler, büyük ölçüde ilk çinili abide olan Konya Sırçalı Medresede görüldüğü gibi, bütün mekanda hakimiyet kazanmıştır.

12. yüzyıl da, iki defa fırınlanarak sır altı ve sır üstüne yedi rengin tespit edildiği minai tekniğinde çinilerde yapılmış fakat daha sonra bunların yerini perdah tekniğinde çiniler alınmıştır. Meraga ve Nahçıvan kümbetlerinde tuğla ile birlikte firuze çini süslemeler, Anadolu'daki ilk çinili esere kaynak olmuş, fakat 13. yüzyıl da parlak gelişme, bütün diğer çevreleri gölgede bırakmıştır. Anadolu'da 13. yüzyıl mozaik çinilerinin teknik üstünlüğü, renk, motif üstünlüğü ve kalitesi Anadolu dışında hiçbir yerde erişilememiştir. Konya'da II. Kılıçarslan (1156-1192) köşkünde kalan çiniler, gerek teknik, gerek desenleri ile İran'da Büyük Selçuklu sanstına bağlanarak minai tekniği ile yapılmıştır. Köşkün kapı kemerinin köşe dolgusu olan 24 cm boyunda kare çiniler bir araya gelince tamamlanan ve dört kollu yıldızlarla birleşen sekizgenlerden ibaret bir örnek meydana gelmektedir. Kare panoların ortasındaki sekizgenler içinde, biri at üzerinde elinde avcı kuşu tutan bir doğancı, diğerinde pek az kısmı kalmış diğer bir figür görünüyor. Yıldız biçiminde diğer bir çini üzerinde ayakta duran omuzdan yukarısı kırık kaftanlı ve çizmeli bir figür vardır. İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde bulunan bu çinilerden başka Berlin ve Stockholm müzelerinde de parçalar vardır. Son araştırmalarda bu tür örneklere sık rastlanmaktadır.

I. Alaaddin Keykubbat, 1236 da yapılan asıl sarayı Kubadabat'da kazılar sonunda perdahlı ve sır altı tekniği ile pek çok çini bulunmuştur. Yıldız biçiminde çiniler insan ve hayvan figürleri bakımından inanılmaz zenginlik göstermektedir.

Diğer bir grup çiniler, sır altına firuze, lacivert, koyu mor renkli geometrik geçme, yıldız ve örgü motifleri ile beyaz zeminlidir. Lacivert ve firuze sır üstüne altın ve gümüş perdahlı çinilerde bulunmuştur.

Selçuklu mozaik çini tekniği ile renkli sır tekniğinin birleşmesi, Osmanlı çinilerine bir başlangıç olmuştur.

İznik Yeşil Camii (1378) minaresinde, Selçuklu geleneğine bağlanmakla beraber, firuze, mavi, yeşilin tonları, açık sarı ve beyaz olarak zenginleştirilmiş renklerle ilk önemli eserdir.⁽⁴⁴⁾

Osmanlı çini sanatını esas üslûbu, Bursa'da Yeşil cami ve türbe ile başlamıştır. (1421-1424) Burada her çeşit çini tekniğinin adeta bir koleksiyonu bir araya toplanmıştır. Selçuklular'dan tamamen ayrılan Osmanlı renkli sır tekniği yanında, mozaik çinilerinin, teknik bakımdan en mükemmel ve en kaliteli örnekleri de burada görülmektedir.

Renkler gibi motifler de zenginleşmiş, bilhassa iri beyaz hatailer, 15. yüzyılın belirgin karakter özelliğidir. Bunların içine kakma olarak yeşil çini ve mat kırmızı macunla zenginleştirilmiş firuze renkli sapları da sarı renkli iri rumiler köşelerde birleşerek kapalı bir kompozisyon meydana getirmiştir. Tamamen nebati motiflerle ince detaylı ve yumuşak konturlu örnekler Selçuklu çinilerinden ayrılan diğer bir yeniliktir. Çok renkli sır tekniği ile levha çiniler ise, Selçuklulardan tamamen farklı bir sanatın doğuşunu gösterir.

İlk Osmanlı çinilerinde diğer bir yenilik, sır altı tekniği ile yapılan mavi-beyaz çinilerdir. Bursa Muradiye türbelerinden ikisinde bordür olarak mavi-beyaz çiniler kullanılmıştır. Edirne Muradiye camii yan duvarlarında 37 değişik örnekte altıgen çiniler bunların en güzel örneklerindedir.

16. yüzyıl ortasından başlayarak renkli sır tekniği tamamen terk edilip çini sanatında sır altı tekniği hakim olmuştur. Bu zamanda Osmanlı çini sanatının yarattığı ikinci ve en büyük üslupta kendini göstermektedir. Bu yeni üsluptaki çiniler ilk olarak Süleymaniye camiinde mihrabın iki tarafının ve bunların üst kısmındaki duvarları süslemekte kullanılmıştır (1557) Hürrem Sultan Türbesinde bunlar daha zengin olarak görülür. Bundan sonra artık renk ve motiflerde önemli yenilikler birbirini kovalıyor. Rüstem Paşa camii çinilerinde (1561) diğer bir çok incelikler arasında 41 çeşit lale

(44) ASLANAPA Oktay, A.g.e., s. 318, 319.

motifi bulunması buna işarettir. Kanuni Sultan Süleyman türbesinde (1566) zengin renk ve motiflerle aynı üslupta çiniler bütün dekora hakimdir. 1572 de Sokullu Mehmet Paşa Camii ve 1574 de Piyale Paşa Camii çinileri renk ve kalite bakımından ilerleme gösterir. Bunlarda rölyef halinde parlak bir mercan kırmızısı ortaya çıkıyor ve 80 sene çini sanatında görülüp birden bire ortadan kayboluyor.

Büyük bir teknik başarı olan kabarıklık, parlak mercan kırmızısının İznik atölyelerinin bir buluşu olduğu anlaşılıyor. Firuze, mavi, koyu bir tatlı yeşil, kırmızı, açık lacivert, beyaz ve bazen görülen siyah olarak bu çinilerde 7 rengin sır altına tatbiki dünya çini sanatında eşi olmayan bir teknik gelişmedir. Motiflerde lale, sümbül, karanfil, narçiçeği, şakayık, bahar açmış erik ve kiraz dalları ile, artık tamamıyla natüralist örnekler hakimdir. Bu natüralist çiçekler 16. yüzyıl son yarısında bütün Türk süsleme sanatına girmiştir. Topkapı Sarayında mercan kırmızısının bolca kullanıldığı çinilerden en iyileri zengin bir koleksiyon meydana getirir. Edirne Selimiye Camiinde mihrabın iki tarafındaki duvarları süsleyen büyük çini panoların renk ve kompozisyonları çok ahenklidir. 1725 den sonra İstanbul'da tekfur sarayında bir atölye kurularak çini yapılmaya başlanmış, Sultan Ahmet çeşmesi ve Hekimoğlu Ali Paşa camii, bu çinilerle süslenmiştir. Kirli mavimsi zemin üzerine yeşil, mavi, soluk kırmızı ve yeniden görülen sarı renkli dekorla surları da bozuk olan bu çiniler başarılı görünmeyerek atölyeler kısa zamanda kapatılmıştır. Osmanlılar'ın Bursa Yeşil camii ve türbeyi süsleyen çinileri, Bursa'da bu abidelerin yakınında kurulan atölyelerde yapılmış olmalıdır. 16. yüzyılın en büyük çini merkezi İznik olmuş örnekleri İstanbul Topkapı Sarayı'ndan gönderilmiştir. Kütahya ve İstanbul onun yanından gelen diğer merkezlerdir. 17. yüzyıl sonunda İznik'te çini sanatını kaybolmasına karşılık Kütahya atölyelerinin bugünde çalışması buranın hayatiyetini gösterir.⁽⁴⁵⁾

(45) ASLANAPA Oktay, **Türk Sanatı**, İstanbul 1999, s. 322, 326; ÖNEY Gönül, **İslâm Mimarisinde Çini**, İstanbul Tarihsiz, s. 73, 74.

2. 4. TÜRK HEYKEL ve TAŞ İŞLEMECİLİĞİ SANATI

Türkler çok eski çağlardan bu yana, heykel sanatında çok başarılı eserler ortaya koymuşlardır. Bunların ahşap, toprak gibi dayanıksız malzemeden yapılanları yok olmuşsa da, taş olanların bir bölümü günümüze kadar gelebilmiştir. Taş işleciliği, yontma, oyma, kabartma ve kazıma yöntemleri ile Türk mimarisinde cami, medrese, türbe ve kervansarayların taç kapılarında uygulanmıştır. Kapı nişinin içi mukarnaslarla doldurulmuş, etrafı simetrik bir düzen içinde frizler halinde değişik motiflerle ve yazı şeritleriyle çevrelenmiştir. Osmanlı döneminde yüzeysel bezeme şeritlerinin yerini çift renkli taş bezeme, iç bükey ve dışbükey çubuklar almıştır. Ayrıca klasik devrin mermer yapılarında kapı, mihrap, minber ve şebekelerde yaygın olarak kullanılmıştır.⁽⁴⁶⁾

Türk – İslâm sanatında tercih edilen, iki boyutlu olmasına rağmen, üçüncü boyuta taşan girinti ve çıkıntılarıyla, alçak yada yüksek kabartmalar da heykel sanatının bir türüdür.

En eski heykel örneklerine, Orta Asya sanatında rastlanır. Orhun Yazıtları'nın bulunduğu yerde, Başta Kültigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk abideleri olmak üzere, çeşitli heykeller bulunmuştur.⁽⁴⁷⁾ Bunların bir bölümü mezarların üzerine yerleştirilerek, o kişinin anısını yaşatmayı amaçlar. Uygurlar'dan kalan heykel parçaları arasında bulunan; özellikle başarılı bir üslupta yapılan hayvan figürleri, Türk heykel sanatının önemli eserleridir. İslâmiyet'in benimsenmesinden sonra, diğer sanatlarda olduğu gibi heykelde de, insan ve hayvan figürlü betimlemecilik bırakılmış, yapılanlar ise daha sonra kırılmış, mimariye bağlı olarak süsleme özelliği ağır basan kabartmacılık, oymacılık, kakmacılık gibi sanatlar ön plana çıkmıştır. Süsleme amaçlı taş ve tahta işçiliği Anadolu'da, Orta Doğu'nun genel İslâm gelenekleri çerçevesinde sürdürülmüş, fakat biçimlendirmedeki yorum farklılaşmıştır.

Anadolu Selçuklu yapılarında figürlü ya da figürsüz taş işçiliği, 13. yüzyılda büyük bir gelişme göstermiş, bu yüzyılda cephe ve özellikle mimari cephe ve özellikle portal güçlenmiştir. Süsleme amaçlı plastik sanatın, özellikle mimari cephelerdeki portal düzenlerine yansıyan vurgulu, taşkın motif çarpıcılığı gözlenir. Mimari cephelerdeki taş işçiliğinde, portal düzenlerine yüksek kabartma tekniği ve yer yer figürlü plastik de

(46) ERSOY Ayla, "Türkler'de Sanat" *Türk Tarihi ve Kültürü*, Pegem Yayınları, Ankara 2004, s. 422.

(47) ERGİN Muharrem, *Orhun Abideleri*, İstanbul 1992, s. 11.

karişmiştir. Anadolu Selçuklu yapılarının etkili cephe düzenlerinde başlıca rolü oynayan portaller, anıtsal birer taş heykel bütünlüğü halindedirler. Fakat figürlü plastik için tek mimari yüzey alanı portal düzeniyle sınırlandırılmamıştır. Mimarinin diğer bazı yüzey kesimlerinde de kabartma figürlerine rastlanır.

Taş süslemenin cephede çok yoğun olduğu Selçuklu yapılarında, süsleme yine de ölçülü bir biçimde kullanılmış, bütün yapı yüzeyini aralıksız kaplayan bir bezeme hiçbir zaman söz konusu olmamıştır. Selçuklularda yapılar için genel süsleme ilkesi; özellikle taç kapı çevrelerinde yoğunlaşan kabartma taş süsleme içerde ise mihrap dahil olmak üzere duvarların bir kısmıyla, örtü sisteminin renkli, sırlı tuğla ve çoğunlukla mozaik ile bezenmesidir. Bunun yanı sıra çok nitelikli ağaç işçiliği, kapılarda ve minberlerde dikkati çeker. Alçı ve kalem işi gibi dayanıksız tekniklerin kullanılma yer ve şekillerini ise örnekler iyi korunamadığı için kesin olarak bilemiyoruz. Anadolu'nun tüm yörelerinde antik dönemlerden beri süre gelen taş yontma geleneği, hem süsleme, hem de figüratif alanda zengin verilere sahiptir.

Geometrik ya da bitkisel “geçme” tezyinat ile düğümlü halat biçimleri; kabarik rozet motifleriyle birlikte genel tezyini düzen içinde yer alır. Diğer bazı motifler düz yada almaşık tekrarlanma ilkesi içinde frizler yada bordürleri oluştururlar. İslam sanatının ana ilkelerinden birisi de figürsüzlüktür. İslamiyet'in kabulünden sonra, insan figürü az kullanılmıştır. Ancak özellikle Anadolu Selçukluları'nda ve Anadolu'da kaldıkları süre içinde İlhanlılar'da figürlü bezemeye; insan ve hayvan kabartmalarına oldukça sık rastlıyoruz. Anadolu Selçuklu mimarisinde, sultan ve saraydakiler, kaftan giymiş ve bağdaş kurmuş otururken işlenmiştir. Bu figürler; dolgun yanaklı, çekik gözlü, ince burunlu, küçük ağızlı ve uzun saçlıdır. Konya'da eski sur kapısının iki tarafını süsleyen kanatlı ve uzun saç örgülü, başlarında süslü taçları ile iki melek figürlü taş rölyefi, şimdi Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'ndedir. Selçuklu yapılarında görülen geçme yada kıvrımlı halat biçiminde yılan – ejder ile tek yada iki başlı kartal motiflerinin yanı sıra stilize aslan motifleri de Asya ve Yakın Doğu'nun tüm yörelerinde gelenekleşmiş olan plastik verilerdir. Bazen bitkisel motiflerle birlikte düzenlenen aslanlar, eski uygarlık dönemlerindeki inançların izlerini taşırlar.⁽⁴⁸⁾

(48) ÖZDEMİR Nurdane, A.g.e. s. 26 – 32..

Osmanlılar dönemine gelindiğinde şematik – geometrik kütle plastiği dışında, doğaya uygun nitelikte bir heykel sanatına pek rağbet edilmemiştir. Ancak Osmanlı toprakları ve İstanbul’da bulunan antik yada Bizans heykel ve kabartma örneklerine de bir zarar verilmemiştir. Hatta Kanuni Sultan Süleyman’ın veziri olan İbrahim Paşa’nın Mohaç seferinden sonra, Budin’den (*Budapeşte*) üç tunç heykel getirdiği bilinmektedir. Herkül, Apollon ve Diana’yı gösteren bu heykeller grubu, At Meydanı’na (*Sultanahmet Meydanı*) dikilmiştir.

Osmanlılar bilinen anlamda heykeller yapmak yerine, daha çok soyut, süslemeci çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. 18. yüzyıl kent alanlarında oluşturulan anıtsal nitelikte çeşme yapıları, kübik kütle plastiğinin erişebileceği en yüksek evrensel düzeyin örnekleri niteliğindedir. Bunların dışında şadırvan, havuz, fiskiye gibi, genellikle mimari içinde ele alınan diğer yapılarda, taş bezemenin en güzel örneklerini yansıtmışlar, yapıların içinde ise mihraplar, minberler, kafesler, şebekeler, merdiven korkulukları, ahşap ve taş oyma işçilikleriyle dikkati çekmişlerdir. Mezar ve menzil taşları da ince biçimde işlenen etkili süslemelerle donatılmış yapıtlar olmuştur. 19. yüzyılda batıya yaptığı gezilerde, kralların heykellerini gören sultan Abdülaziz, 1871 yılında C. F. Fuller adlı sanatçıya, at üzerinde bir heykelini yaptırmıştır. İlk defa Beylerbeyi Sarayı’na konulan heykelin döküm işi Viyana’da gerçekleştirilmiştir. 19. yüzyılda mimarlığını özellikle Ermeni Balyan ailesinin yaptığı, saray ve köşk yapılarının bahçelerini süslemek üzere Avrupa’dan aslan, boğa, geyik ve benzeri hayvan heykelleri getirilmiştir.⁽⁴⁹⁾

Geleneksel Osmanlı taş yontuculuğundaki soyut geometrik özellikler; duvar süsleri ve havuz fiskiyelerinde doğa uygun bir değişim göstermiştir. Yıldız Sarayı bahçesinde yer alan kuğulu fiskiye hayvan figürleriyle kaynaştırılmış, stilize bitkisel nitelikte bir heykel kompozisyonu sayılabilir. Bu dönemde niteliği değişen taş işçiliğinde azınlıktan ustalar da çalışmıştır. Türkiye’ye batılı anlamda heykel sanatı çalışmaları Sanayii Nefise Mektebi’nin kuruluşu ile gelmiştir.⁽⁵⁰⁾ Cumhuriyetten sonra bu alanda hızlı gelişmeler olmuştur.

(49) BERK Nurullah, GEZER Hüseyin, *Elli Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul 1973, s. 79.

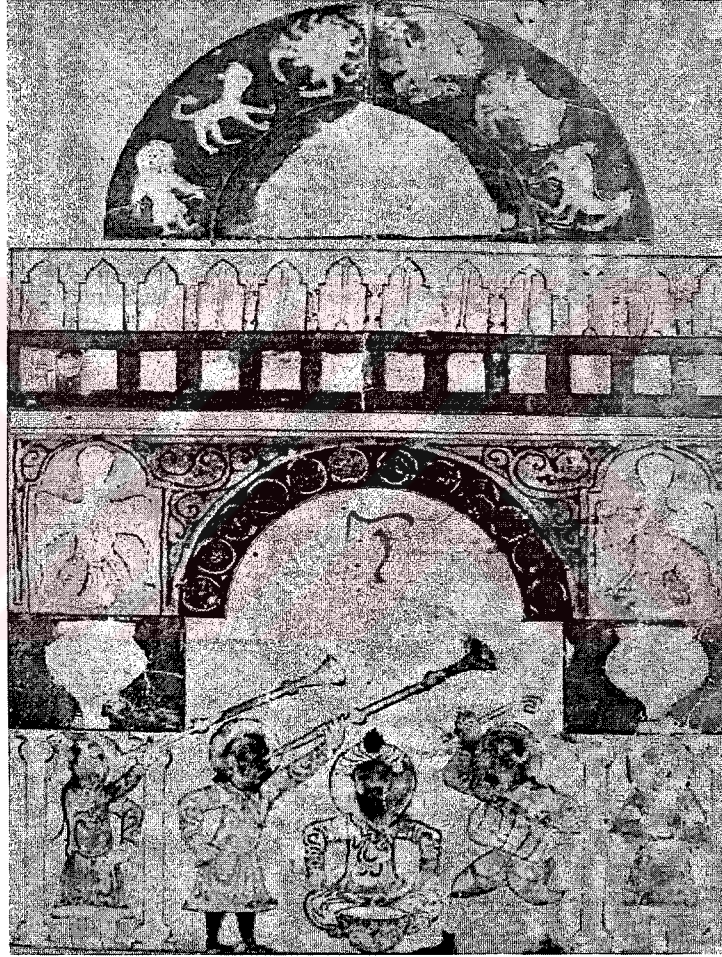
(50) ÖZDEMİR Nurdane, *A.g.e.* s. 98.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KATOLOG

12 – 15. YÜZYILLARDA TÜRK TASVİR SANATINDA MÛSİKİ ALETLERİ

3. 1. MİNYATÜRLER



RESİM: 30

Katalog No : 1

Eserin Adı : El – Cezeri'nin Otomata'sında "Su Saati Tasviri I".

Bulunduğu yer : Topkapı Saray Müzesi. (*Ahmed III 3472*)⁽¹⁾

(1) Gönül ÖNEY, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara 1988, s. 146.

Tarihi : Bu minyatür 1206 yılına tarihlenmektedir.⁽²⁾

Yazarı : El – Cezeri. (*Bediûz-zaman Ebû'l-iz abu İsmail bin er-Razzaz el Cezeri.*)

Nakkaşı : El – Cezeri.

Kompozisyon : Artuklu Sarayı'ndaki bazı mekanik aletleri ve bunların projelerini gösteren kitabın bu minyatüründe, resim sarı zemin üzerine çerçevesiz olarak yapılmıştır. Resimi tamamen kaplayan taç kapıya benzeyen tasvirin en üstünde, ortası sivri kemerli, mavi zemini üzerinde altı tane burç tasviri olan bir kuşak yer alır. Bu kuşağın altında kirli sarı renkli, nişe benzeyen, 12 pencerele düz bir kuşak ve onun da altında, aynı genişlikte mavi zeminli, 12 kare pencerenin sıralandığı üçüncü bir kuşak vardır. Bu kuşak üzerinde, en solda yer alan karenin zemini kırmızı boyanmış ve içine “el-leyletü'l melek” (*sultan gecesî*) yazılmıştır.⁽³⁾

Üstteki sarı kuşakta ise, en soldaki pencerede zor seçilebilen bir insan figürü, diğerlerinde ise dikine duran birer ok vardır. Bu kuşakların altından, ince bir satıhla, kapıya benzer yapının üst kısmına geçilir. Bu kısım yeşil renklidir ve iki tarafta bulunan, zemini kırmızı boyalı nişin içinde birer stilize edilmiş kartal motifi görülmektedir. Yuvarlak kemerinde yine 12 dairenin sıralandığı siyah bir kuşak yer alır. Kuşaklar içindeki şekillerin hep 12 olması, burçlar ve takvimle ilgilidir. Taç kapının kenarlarındaki kartal motiflerinin altında, sarı renkli ikişer sütunun taşıdığı, mavi kare zemine oturmuş vazolar göze çarpar. En solda yeşil ve pembe giysili kişiler boru çalmaktadır. Ortadaki açık mavi elbiseli kişi oturarak davul çalarken, solundaki kırmızı kıyafeti olan da başka bir ritm sazı ayakta çalmaktadır. En soldaki kişinin ne yaptığı anlaşılammaktadır. Havari tasvirlerinde görülen ve bütün figürlerin başını çevreleyen bir daire dikkati çekmektedir.

Mûsıkı Aletleri : Sağdaki iki müzisyen, nefirin daha uzun olan “burgu” adı verilen boruları çalmaktadır. Sazlar İlhanlı – Timurlu tipindedir. Hısn Keyfa Selçukluları'nın kale kapısındaki saat alarımını borularla verdikleri bilinmektedir.⁽⁴⁾

Ortada oturan müzisyen iki zahme ile, “davulbaz” adı verilen, kudüm ebadında ki tek davulu çalmaktadır. Davulbaz çalanın sağındaki müzisyen, bugün de kullanılan koltuk davulunu çalmaktadır. Müzisyen, bu gün elle çalınan bu sazı, ön tarafına tokmak, arka kısmına ise en vurarak çalmaktadır.

Elimizdeki minyatürden, en sağdaki kişinin ne çaldığını tam olarak seçemememizle birlikte, kaynaklarda bu müzisyenin zil çaldığı yazılıdır.⁽⁵⁾



-
- (2) El - Cezeri, *Otomata, (Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap)*, Ankara 1990, s. 2.
(3) ÇAYCI Ahmet, *Anadolu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Ankara 2002, s. 72.
(4) ÖGEL Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C. 9, Ankara 2000, s. 358.
(5) ÖGEL Bahaeddin, *A.g.e.*, s. 317.



RESİM: 31 a

Katalog No : 2

Eserin Adı : El - Cezeri'nin Otomata'sında "Su Saati Tasviri II".

Bulunduğu yer : Topkapı Saray Müzesi. (Ahmed III 3472) ⁽⁶⁾

(6) El - Cezeri, A.g.e., s. 17.

Tarihi : Bu minyatür 1206 yılına tarihlenmektedir.⁽⁷⁾

Yazarı : El – Cezeri.

Nakkaşı : El – Cezeri.

Kompozisyon : Bir başka su saati tasviri olan bu minyatür de, sarı zemin üzerinde ve çerçevesiz olarak metin içine yerleştirilmiştir. Üst tarafta, sayfanın üçte birini metin yazısı kaplamaktadır. Yazıların altında 12 siyah yuvarlağın sıralandığı yeşil zeminli kuşak ve onun altında da sarı şeridin üzerinde, sivri kemerli pencereye benzeyen 12 adet şekil yükselmiştir. Bu şekillerin en solundakinin üzerinde, kırmızı kıyafetli bir kişi elinde bir şey tutarken resmedilmiştir. Alt mekanın tam ortasında, içi kırmızı, sivri kemerli nişin içinde kartal figürü, altında ise mavi kare içinde vazo vardır. Minyatürün sağ – alt köşesinde mavi ve pembe kaftanlı iki kişi boru üflemektedir. Tam ortada oturan kırmızı kıyafetli kişi ritm saz çalarken, solundaki mavi kıyafetli ve sağındaki kırmızı giysili kişiler davul çalmaktadır. En sağdaki iki kişi ise zille ritm tutmaktadır.

Mûsıkı Aletleri : Sol tarafta görülen müzisyenler burgu çalmaktadır. Ortada oturan kişi, ucu kıvrık çubuklarla kudümün daha küçüğü olan “nakkare” çalmaktadır. Nakkare çalanın iki yanında koltuk davulcuları ve en sağda ise iki zilci görülmektedir. Ziller bugünkü “halile”den biraz küçük olup, üst üste tutularak vurulmaktadır.



RESİM: 31 a

(7) El - Cezeri, A.g.e., s. 2.



RESİM: 32 a

Katalog No : 3

Eserin Adı : El – Cezeri'nin Otomata'sında " Su Makinesi".

Bulunduğu yer : Topkapı Saray Müzesi. (Ahmed III 3472) ⁽⁸⁾

(8) El - Cezeri, A.g.e., s. 3.

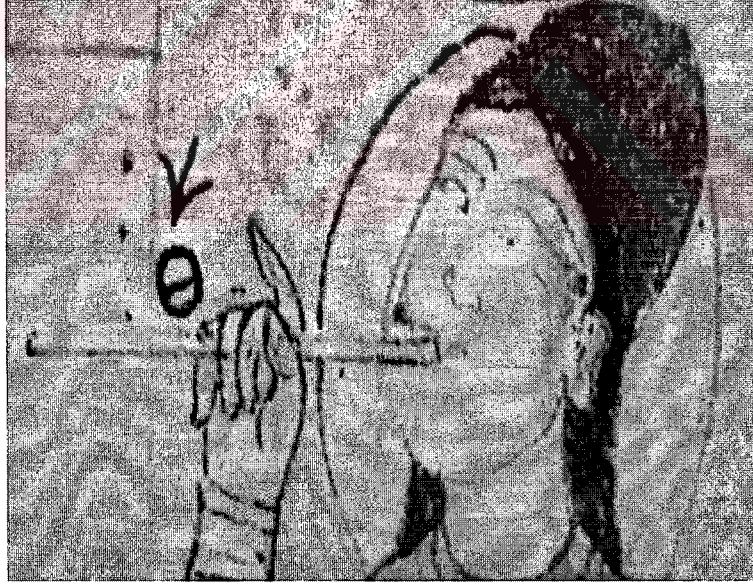
Tarihi : Bu minyatür 1206 yılına tarihlenmektedir. ⁽⁹⁾

Yazarı : El – Cezeri.

Nakkaşı : El – Cezeri.

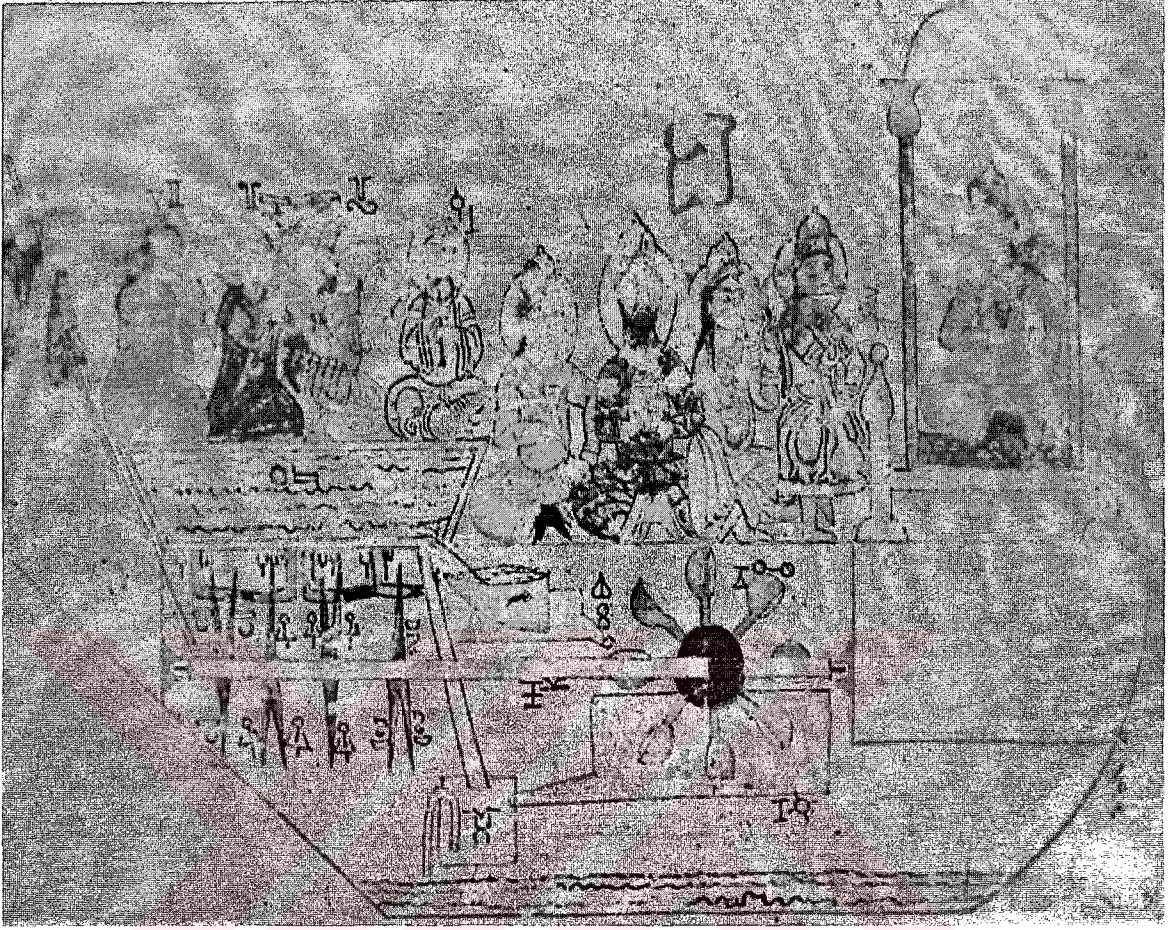
Kompozisyon : Metnin içine çerçevesiz olarak yerleştirilmiş olan minyatürün üst tarafında yazılar vardır. Zemindeki suyun üzerinde yüzen küçük, şeffaf olarak çizilmiş kayığın içinde bir kişi dikilmektedir. Kırmızı elbiseli, yeşil konik başlıklı bu kişi, sol eliyle, ucu kayığın tabanına dayanan ve uç tarafında üçe ayrılıp, yatay bir çizgiyle tekrar birleşen sopayı tutmaktadır. Sağ elinde ise bir ucu ağzında olan ince çubuk vardır.

Mûsıkı Aletleri : Minyatürdeki kişinin mahiyeti pek belli olmayan, tek eliyle üflediği çubuk, muhtemelen düdüktür. Kaval olsaydı iki elle çalması gerekirdi. Resimdeki düdük, bir yada en fazla birkaç ses çıkarıyor olmalıdır.



RESİM: 32 a

(9) El - Cezeri, A.g.e., s. 2.



RESİM: 33 a

- Katalog No** : 4
- Eserin Adı** : El – Cezeri’nin, Otomata’sında “Eğlence Gemisi”.
- Bulunduğu yer** : Topkapı Saray Müzesi. (*Ahmed III 3472*)⁽¹⁰⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 1206 yılına tarihlenmektedir.⁽¹¹⁾
- Yazarı** : El – Cezeri.
- Nakkaşı** : El – Cezeri.

(10) Gönül ÖNEY, A.g.e., s. 145.

Kompozisyon : Çerçevesiz minyatürde insan figürleri sıvı makinesinin üzerindeki platformun üzerinde yer alır. Muhtemelen bir eğlence gemisi olan bu tasvirde alt bölümün içindeki makinenin görülmesi için şeffaf çizilmiştir. En solda elinde kürek görevi yapan bir sopa olan, ayakta duran, yelekli ve kırmızı külahlı adam vardır. Solundaki kırmızı giysili kişinin iki elinde bardağa benzer bir şey vardır. Onun sağında yeşil kıyafetli çeng çalan, pembe kıyafetli bendir çalan ve mavi kıyafetli boru çalan şahıslar vardır. Bunlar kayığa benzer bir su haznesinin üzerinde oturmaktadırlar. Haznenin altında da, makinenin sivri parçaları görülür. Onlarında sağında, sırayla kırmızı, yeşil, pembe ve mavi giysili kişiler oturur ve hepsinin elinde kadeh vardır. Pembe kıyafetlinin kadın olduğu anlaşılmaktadır. En sağdaki kişi sol elinde ince boyunlu bir içki kabı tutarken, sağ eliyle hükümdara kadeh takdim etmektedir. Hükümdar en sağda tahta benzer kabin şeklinde kapalı, biraz daha yüksek bir mekanda oturmaktadır. Yanda, üzeri motifli iki sütun tepeli örtün yarım daire şeklindeki kütleyi tutmaktadır. Kürekçi hariç, tüm şahısların başının çevresinde halka vardır. İçki içenlerin alt tarafında Müzisyenlerin atındaki su haznesinden dolan, daha küçük bir başka hazne ve oradan akan suyun çevirdiği, sekiz taşlı bir çark görülmektedir.

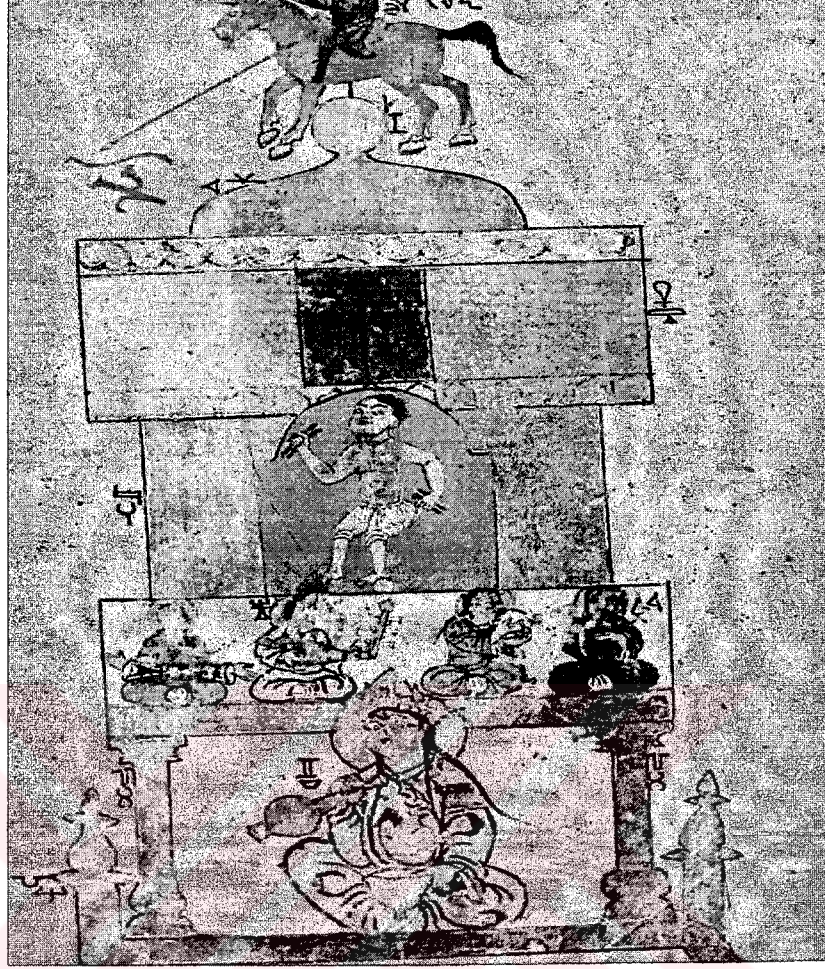
Mûsıkı Aletleri : Minyatürde en solda görünen kişi, menşei Orta Asya olan ve



RESİM: 33 b

günümüzde kullanılmayan çengi çalmaktadır. Sağındaki müzisyen bendir çalmaktadır, ancak sazın çapı defa uymaktadır. Zilleri olmadığı için diyemeyeceğimiz bu sazı, küçük çapta bir bendir olarak nitelendirebiliriz. En sağda oturan müzisyen kavala benzeyen bir saz üfleemektedir. Bu sazın, kavaldan farklı olarak uç tarafında, zurnanınkine benzer, genişlen bir kısım vardır. Sazlar açık yorumlar yapılabilecek kadar net görünmemektedir.

(11) El - Cezeri, A.g.e., s. 2.



RESİM: 34 a

- Katalog No** : 5
- Eserin Adı** : El – Cezeri'nin Otomata'sında “ Otomatik Çalgılı Saat ”.
- Bulunduğu yer** : Topkapı Saray Müzesi. (*Ahmed III 3472*)⁽¹²⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 1206 yılına tarihlenmektedir.⁽¹³⁾
- Yazarı** : El – Cezeri.
- Nakkaşı** : El – Cezeri.

(12) Gönül ÖNEY, A.g.e., s. 147.

(13) El - Cezeri, A.g.e., s. 2.

Kompozisyon : Çerçevesi olmayan bu saat resminin üzerine atlı bir figür yer alır. Atlı, alt tarafından, saatin üst kısmını oluşturan, kubbenin üzerindeki küreye bağlıdır. Kubbenin altında, üst tarafı bordürlü üç bölümden oluşan dikdörtgen vardır. Orta bölümün yeşil renkli, iki kanatlı bir kapıdan oluştuğu göze çarpar. Alttaki bölüm, üsttekine göre daha dardır ve iç tarafı kırmızı renkle boyanmış, yuvarlak kemerli kapı vardır. Kapıda, üzerinde kısa ve geniş bir şorttan başka bir şey olmayan adamın raksa benzer hareketleri vardır. Elindeki ikişer çubuğun ne olduğu anlaşılammaktadır. Bunların çalpara olma ihtimali vardır. Ayağının altında top olması da, onun bir hokkabaz olma ihtimalini yükseltiyor. Alt tarafta ise iki sütunun üzerinde duran, sarı zeminli dikdörtgen bir bölüm vardır. Bu mekanın en solunda kırmızı elbiseli ritm çalan bir kişi vardır. Sağındaki mavi giysili telli bir saz, onun yanındaki ritm çalmaktadır. En sağdaki yeşil giysili olan ise kaval üfleemektedir. Müzisyenlerin hepsi bağdaş kurarak yere oturmuşlardır. En altta bulunan mekanın iki yanında uçları aleme benzeyen birer sütun vardır. Bu bölümün ortasında, müzisyenlere göre çok büyük resmedilmiş, mavi elbiseli bir kişi oturmaktadır. Önünde büyük bir kadeh ve sağ elinde dar boyunlu bir sürahi vardır.

Mûsıkı Aletleri : En soldaki müzisyen küçük çaptaki nakkareleri, yüzleri sağa ve sola bakacak şekilde ters olarak kucağına oturtmuş ve iki yandan ellerini vurarak çalmaktadır. İkinci müzisyenin elinde ise biçimi uda uyan bir saz vardır. Udun burguluk kısmı mizahi derecede uzundur. Beş burgusunun olmasından, beş telli olduğunu anlıyoruz. Udinin sağındaki müzisyen def, en sağdaki ise kaval çalmaktadır.



RESİM: 34 b



RESİM: 35 a

- Katalog No** : 6
- Eserin Adı** : Hariri'nin Makamatı'nda "Hacı Kervanı".
- Bulunduğu yer** : Paris National Bibliotheque. (Arabe 5847) ⁽¹⁴⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 1237 yılına tarihlenmektedir. ⁽¹⁵⁾
- Yazarı** : Hariri.
- Nakkaşı** : Yahya bin Mahmud el-Vasiti.

(14) SKIRA Albert, *Treasures of Asia Arab Painting*, Ohio 1962, s. 119.

(15) SKIRA Albert, *A.g.e.*, s. 11.

Kompozisyon : Sarı zemin üzerinde çerçevesiz olan minyatürün, üst tarafında siyah, sağ tarafında da kırmızı renkle yazılmış yazılar vardır. Kompozisyonda en önde mavi kıyafetli kişinin bindiği bir at, arkasında ard arda dizilmiş beş deve ve en arkada sadece kuyruk kısmı görünen bir fil vardır. Zeminin çevresi boş bırakılırken, bütün figürler ortaya sıkıştırılmıştır. En yüksekte, filin üzerinde yeşil ve eflatun elbiseli iki köşçü, ellerindeki tokmakları kaldırmış vaziyette nakşedilmiştir. Arkalarında büyük bir mahfil vardır. Önlerinde iki kişinin baş tarafı görünmekte ve uzun sırtlara başlanmış dörder uzun bayrağı taşımaktalar. Ortada kahverengi kılıflı, yan yana iki kös vardır. Biraz önde görülen iki devenin üzerinde sarı ve mavi kıyafetli adamlar boru çalmaktadır. Yeşil renkli otlarla bezenmiş zemin üzerinde, en önde, sağda ve solda, elinde ince uzun bir sopayı tutan, mavi kıyafetli iki adam yürümektedir.

Mûsıkı Aletleri : Hac mehterinde çalınan üflemleri sazlar, zurna formundadır. Ancak ağızlık kısmında sipsi görünmemektedir. Bu taktirde sazların nefir olduğu açıktır. Fil üzerindeki kösler, bugünkü fil kösü ölçülerine göre oldukça ufak görünümündedir. Tokmaklar da bugünkünden daha farklı olarak, baş tarafa doğru tavuk buduna benzer şekilde genişleyen biçimdedir.



RESİM: 35 b



RESİM: 35 c



RESİM: 36 a

- Katalog No** : 7
- Eserin Adı** : Hariri'nin Makamatı'nda, "Geçit Töreninde Atlılar".
- Bulduğu yer** : Paris National Bibliotheque. (*Arabe 5847*)⁽¹⁶⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 1237 yılına tarihlenmektedir.⁽¹⁷⁾
- Yazarı** : Hariri.
- Nakkaşı** : Yahya bin Mahmud el-Vasiti.

(16) SKIRA Albert, A.g.e., s. 118.

(17) SKIRA Albert, A.g.e., s. 12.

Kompozisyon : Minyatür sarı zemin üzerine yapılmış ve çerçevesizdir. En üstte üç satır, siyah renkli yazı vardır. Sol tarafta da turuncu renkte, düzensiz olarak yazılmış yazılar vardır. Sol baştaki gri atın üzerindeki kırmızı kıyafetli adam, siyah çerçeve içinde yıldız zeminli çok uzun dikdörtgen şeklindeki, mavi ve kırmızı saçaklı sancağı tutmaktadır. Yanındaki deve renkli ata binmiş olan gri kıyafetli ve onun sağındaki pembe atlı kişi dört siyah uzun kumaşın bağlandığı sancağı tutmaktadır. Sağdan dördüncü sıradaki kahverengi atlı ve aynı renkte elbisesi olan adam herhangi bir şey taşımamaktadır. Daha sağda gri elbiseli, boru çalan bir adam ve yanında kahverengi katıra binmiş, üzerinde yine kahve renginde kumaşla kaplanmış kösü çalan yeşil elbise üzerine kırmızı sarıklı kişi görülmektedir. Kösün bağlandığı katırın kulakları karikatürü andıran bir mizahilikte, çok büyük ve uzun çizilmiştir. En sağda sarı kıyafetli, at üstünde boru çalan bir adam daha vardır. Mehter takımının arkasında, üzerinde yazılar olan, soldan sağa mavi, kırmızı, gri, siyah ve kahverengi, bayraklar vardır. Kompozisyonun en sağında, iki beyaz bir turuncu at kafası görülmektedir.

Mûsıkı Aletleri : Katırın üzerindeki kös, bugünkü katır kösü ebatlarına yakındır. Kösçünün elindeki kös tokmakları, tokmak biçiminde değil, ucu spiral şeklinde kıvrılmış tel biçimindedir. Kösün iki müzisyenlerin çaldığı boru ise, nefirin büyüğü olan ve daha çok askeri müzikte kullanılan “burgu” adı verilen türdür.



RESİM: 36 b



RESİM: 37

Katalog No : 8

Eserin Adı : Hariri'nin Makamatı'ndan "Şehzâdenin Eğlencesi."

Bulunduğu yer : Viyana National Bibliothek. (A.F. 9) ⁽¹⁸⁾

(18) ASLANAPA Oktay, *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı*, Ankara 1999, s. 56.

Tarihi : Bu minyatür 1334 yılına tarihlenmektedir. ⁽¹⁹⁾

Yazarı : Hariri (*Osman bin İbn Muhammed*)

Nakkaşı :

Kompozisyon : Memlükler'e ait olan kitabın takdim sayfasındaki minyatürde, bir hükümdarın eğlence sahnesi yer alır. Rumi motifleri ile bezenmiş arabesk, kalın tezhibin iç tarafındaki iki çizgili cetvelle sınırlandırılmıştır. Zeminde, altın yıldız kullanılmıştır. Resmin ortasında yer alan ve diğer figürlerden daha büyük ve kaftanı yazılarla bezeli, gayet ihtişamlı çizilmiş olan hükümdar, kadehle içki içmekte ve sağ tarafındaki kişi ona sakilik yapmaktadır. Hükümdarın boynuz biçimindeki Memlük sarığının üzerinde eşarp tutan, aynı tipte iki kişi vardır. Kanatları bulunduğu için, melek tasviri olduğu muhakkaktır. Sol alt köşede lacivert kaftanlı, nargile içen bir şahıs ve arkasında iki kişi görünmektedir. Hükümdarın alt tarafında resmedilmiş bir hokkabaz figürü vardır. Hokkabazın sağ tarafında, kompozisyonun da sağ alt köşesinde, turkuaz rengi kaftanlı ve Moğol modelini andıran yuvarlak, üstü tüylü başlıklı, saz çalan bir müzisyen görünmektedir. Müzisyenin sağında, yine yuvarlak başlıklı ve kahverengi kaftanlı bir kişi vardır. Başlıklarının aynı olması ve sazendeye bakması, şarkı söyleyen bir müzisyen olduğu ve sazendenin ona eşlik ettiği ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Figürler, siyah konturlarla sınırlandırılmıştır. Yüzleri ise Selçuklu tiplerine oranla daha iri ve köşelidir.

Mûsıkı Aletleri : Minyatürün sağ alt köşesindeki müzisyen, Kısa saplı ve küçük, yuvarlak tekneli, telli bir saz çalmaktadır. Sapı çöğür kısılığında olmakla beraber, gövdesinin yuvarlak olması, bu sazın küçük ebatta bir dombra, yani "dutar" olması en yakın ihtimaldir.

(19) İNAL Güner, *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara 1995, s. 78.



RESİM: 38

- Katalog No** : 9
- Eserin Adı** : Beyad ve Riyad'da "Beyad'ın Cariyelere Ud Çalması".
- Bulunduğu yer** : Vatikan Apostolica Bibliotheca. (*Arab 368*)⁽²⁰⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 13. yüzyıla tarihlenmektedir.⁽²¹⁾
- Yazarı** :
- Nakkaşı** :

(20) SKIRA Albert, *Treasures of Asia Arab Painting*, Ohio 1962, s. 129.

Kompozisyon : Kuzey Mezopotamya'da, Tartar Nehri civarında geçen bu aşk hikayesinde, Şamlı bir tüccar olan Beyad, aynı zamanda şairdir. Bir mabeyincinin kızı olan asil bir kadının huzurunda ud çalması için götürülür ve oradaki Riyad adındaki cariyeye aşık olur. Mabeyincinin de kızı aşık olması sebebi ile bir çok acı olayın yaşandığı bu hikayeyi konu alan kitabın bir çok sayfası eksiktir.

Çerçevesi olmayan bu minyatürünün sağ üst köşesi yırtıktır. Sararmış zemin üzerinde, arka planda iki zarif ağaç vardır. Sol kenarda kuleye benzeyen, sağ tarafı boydan boya taş, üstteki kemerli ve kafesli penceresini üçgen bir çatının, örttüğü yağı vardır. Tam karşısında yine aynı tarzda, üst katı iki kademe ve her kademedede ikişer den, toplam dört penceresi olan daha küçük bir yapı vardır. Bu iki yapının ortasında, binalara göre çok büyük çizilmiş insanlar vardır. En sağda Pembe sarığı ve yeşil geniş kıyafeti ile Beyad ud çalmaktadır. Solunda sırasıyla mor, kırmızı ve yeşil elbiseli cariyeler oturmaktadır ve soldan ikisinin elinde sarı renkli kadehler vardır. Arkalarında bir cariyenin başı görünürken, solunda oturan yeşil sarıklı adamın elinde içki fanusu görülmektedir. En sağda ise, başında açık kahverengi tacı, yeşil üst ve turuncu alt kıyafetiyle oturan soylu kadın, sırtını soldaki evin duvarına yaslamıştır.

Mûsıkı Aletleri : Minyatürdeki, Beyad'ın çaldığı udun formu, bugünküne çok benzemektedir. Burgulardan tel sayısının bugünküne yakın olduğu, tellerin çiftlerli olmasından da o devirde de bir sesin iki tele akort edildiği anlaşılmaktadır. Eğer nakkaşın gerçekçi bir üslupla udu çizdiğini düşünürsek, udun gövdesinden sapa geçişi oldukça kaba görünmektedir. Göğsün üzerinde ki mızraplık, olması gereken siyah dikdörtgen oldukça büyük ve kabadır. Udun göğsünde kafesli, iki küçük bir büyük pencerenin olmayışı, mızraplık diye tabir ettiğimiz dikdörtgenin rezonans boşluğu olma ihtimalini de doğuruyor. Bu açıkladığımız ufak nüanslar dışında, udun kopuzdan ayrılarak, kendi formunu bulduğunu söyleyebiliriz.

(21) SKIRA Albert, A.g.e., s. 128.



RESİM: 39

Katalog No : 10

Eserin Adı : Nasreddin Sivasî'nin, Dakaik'ül Hakaik'inde "Ud Çalan Venüs Tasviri".

Bulunduğu yer : Paris Bibliotheque Nationale. ⁽²²⁾

Tarihi : Bu minyatür 1272 yılına tarihlenmektedir. ⁽²³⁾

Yazarı : Nasreddin Sivasî.

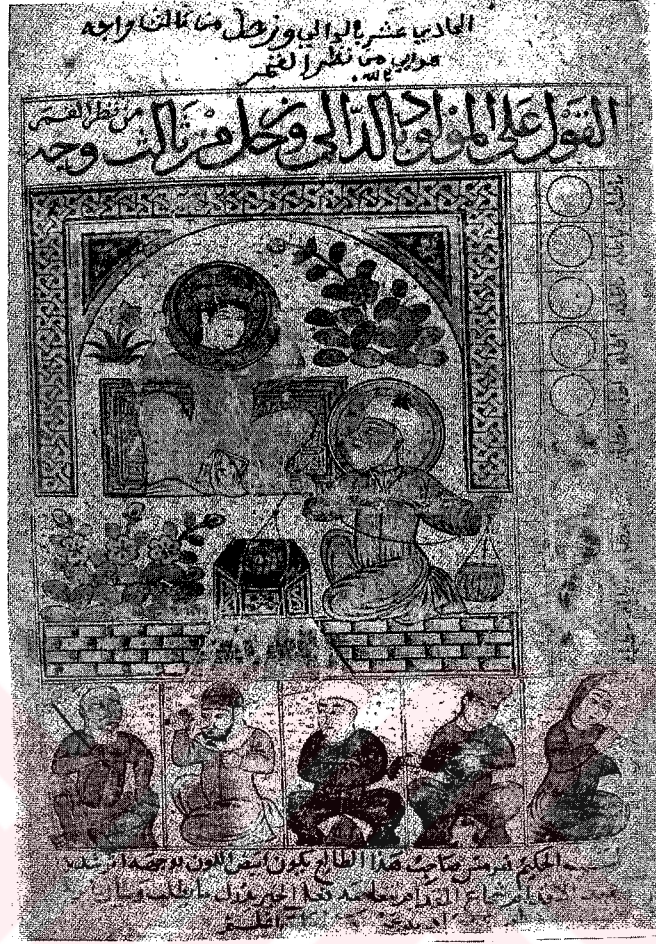
Nakkaşı : Nasreddin Sivasî.

Kompozisyon : Eserde taht üzerine oturmuş Venüs figürü, dört kollu tasvir edilmiştir. Üstte bir satır halinde yazı, sağda ve solda birer ağaç bulunmaktadır.

Mûsıkı Aletleri : Dört kollu olarak tasvir edilmiş olan Venüs figürü, sağ – üst elinde def sol – üst elinde kaval tutmaktadır. Alttaki kollarıyla ud çalmaktadır. Resim çok iyi seçilemediği için, çok açık bir yorum da yapılamamaktadır.

(22) ÇAYCI Ahmet, Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri, Ankara 2002, s.219.

(23) ÇAYCI Ahmet, A.g.e., s.88.



RESİM: 40 a

- Katalog No** : 11.
- Eserin Adı** : Ebu Mashar'ın Kitab el-Mevalid'inde "Ay Evi".
- Bulunduğu yer** : Tahran Malek Kütüphanesi. ⁽²⁴⁾
- Tarihi** : 13. yüzyıl sonları.
- Yazarı** : Ebu Mashar.
- Nakkaşı** :

(24) CANBY Sheila R., *Persian Painting*, London 1993, s. 46.

Kompozisyon : Çift çizgili cetvelle sınırlanmış olan minyatürün üst tarafında yazılar vardır. Sağ tarafta, dikine yerleştirilmiş on dikdörtgenin içinde on daire ve altında yazılar vardır. Sol tarafta, geçme geometrik motiflerden oluşan, tak şeklinde bir kuşak vardır. İç taraf, yuvarlak kemer şeklinde belirlenmiş ve köşelerde kalan üçgenler çiçek motifleriyle bezenmiştir. Ortadaki halının üzerinde uzun bir elbise giymiş genç kişi oturmakta ve başını çevreleyen bir daire tutmaktadır. Başının sağına ve soluna iki çiçek resmedilmiştir. Altta, dört sıra tuğladan ibaret zeminin üzerinde, sol tarafta çiçekler, sağ tarafta ise yine başını bir dairenin çevrelediği, sarıklı ve uzun elbiseli yaşlı adam vardır. Sol ve sağ elinde, birbirine ipe bağlanmış bakraçların sağdakini, kuyunun içine sarkıtmaktadır. Bu mekanla, en alttaki yazıların arasında beş eşit parçadan oluşan dikdörtgen bölümler vardır. En solda, üst tarafı çıplak, yaşlı bir adam elindeki çubukla oturmaktadır. İkinci bölümde uzun elbiseli, miğferli bir kişi, elindeki mahiyeti belli olmayan nesneye bakmaktadır. Ortada koyu renk kıyafetli beyaz sarıklı bir adam oturmaktadır. Daha sonra Çin şapkalı ve saç örgülü, saz çalan adam ve en sağda, elinde bez tutan bir kadın görülür. Bu minyatür, astroloji ile ilgilidir.

Mûsıkı Aletleri : Sağdan ikinci bölümde yer alan kişinin çaldığı saz, ilk bakışta udu andırmaktadır ancak, tekne tam yuvarlak olmakla beraber, sap kısmı uda göre uzundur. Altı burgusu görülen bu sazın, altı teli olduğu anlaşılmaktadır. Form bakımında dombraya benzeyen saz, altı telli olması ile dombra sisteminden ayrılmaktadır. Bu saza, henüz tam formunu bulmamış bir lavta diyebiliriz. Müzisyenin solak olarak tasvir edilmesi de dikkati çekmektedir.



RESİM: 40 b



RESİM: 41 a

Katolog No : 12

Eserin Adı : Firdevsi'nin Şehnamesi'nde "Hükümdar'ın Eğlencesi".

Bulunduğu yer : Topkapı Saray Müzesi. (H.1479) ⁽²⁵⁾

(25) İNAL Güner, A.g.e., s. 134.

Tarihi : Bu minyatür, 1330 – 1331 yıllarına tarihlenmektedir. ⁽²⁶⁾

Yazarı : Firdevsi.

Nakkaşı :

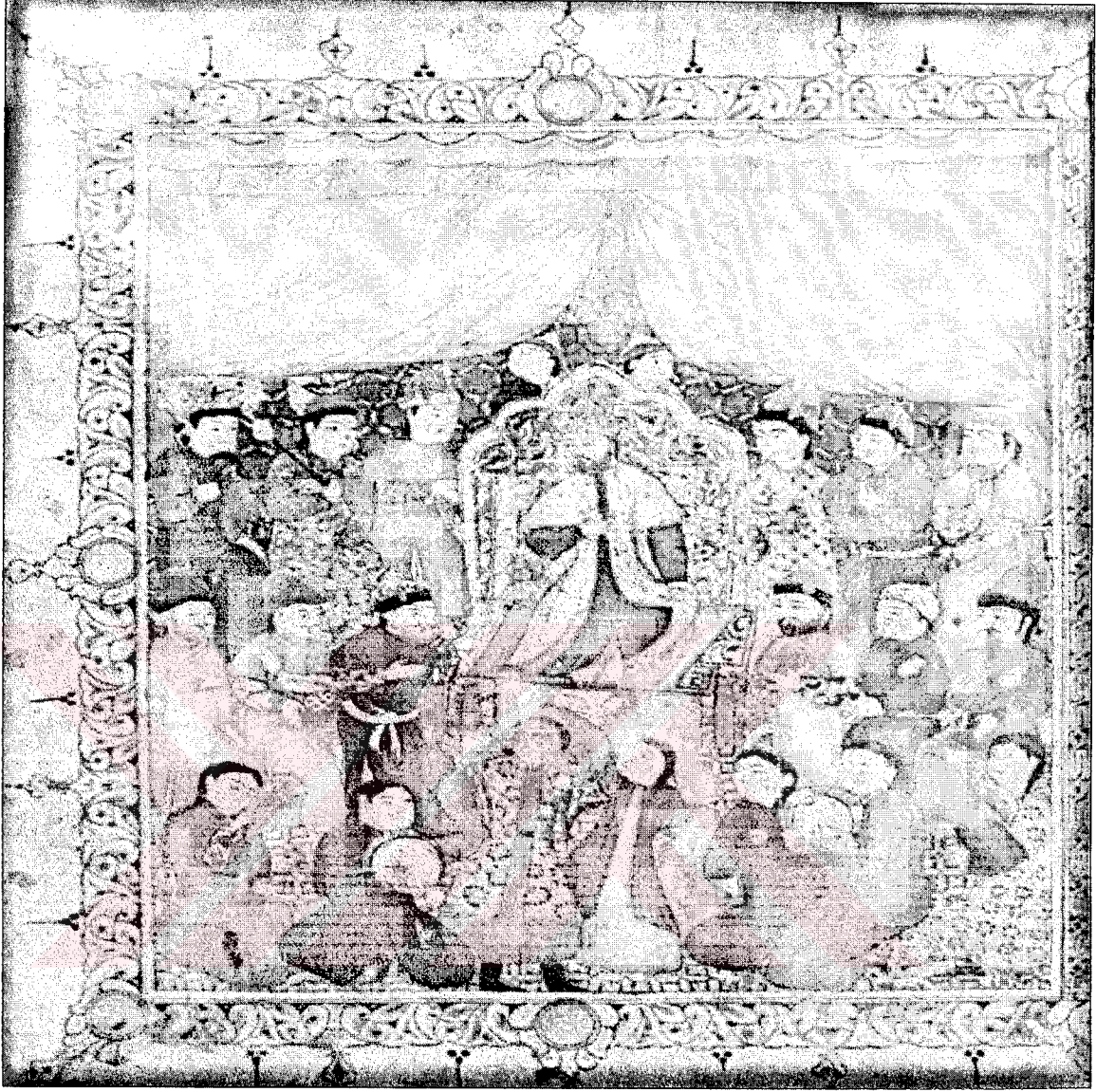
Kompozisyon : Bitki motifli bir çerçevenin içindeki minyatür yeşil zeminlidir. En üstte altı kişi vardır. En soldaki lacivert ve yanındaki sarı kıyafetli figürler, ellerinde kaz tutmaktadırlar. Kırmızı giysili kişi onlara bakarken, sağındaki lacivert üzerine sarı çiçek nakışlı giysisi olan yine beyaz bir kaz vardır. En sağdaki iki kişi ellerini göğsünde bağlamış olarak diğerlerine bakmaktadır. Orta sırada beyaz, sarı, pembe, kırmızı ve lacivert kıyafetli on kişi yan yana dizilmiş, birbirleri ile konuşmaktadır. Önlerinde iki kaplan vardır. Sol altta kırmızı kıyafetli olan kişiye, sağındaki diz çökerek içki sunmakta ve arkasında lacivert kıyafetli bir kişi dikilmektedir. Ortadaki pembe benekli kıyafetli müzisyen, ayakta saz çalmaktadır. En sağda ise üç at, arkalarında iki kişi ve önlerinde bir cüce dikilmektedir.

Mûsıkı Aletleri : Kompozisyonda görülen müzisyenin ayakta çaldığı saz dombranın bir çeşididir. Sap uzunluğu ve tekne modeli dombraya uymaktadır. Tellerinin kaç tane olduğu seçilememektedir.



RESİM: 41 b

(26) İNAL Güner, A.g.e., s. 101.



RESİM: 42 a

Katalog No : 13

Eserin Adı : Firdevsi'nin Şehnamesi'nde "Hükümdar'ın Çadırı".

Bulunduğu yer : Topkapı Saray Müzesi. (H.1479)⁽²⁷⁾

(27) İNAL Güner, A.g.e., s. 135.

Tarihi : Bu minyatür, 1330 – 1331 yıllarına tarihlenmektedir. ⁽²⁸⁾

Yazarı : Firdevsi.

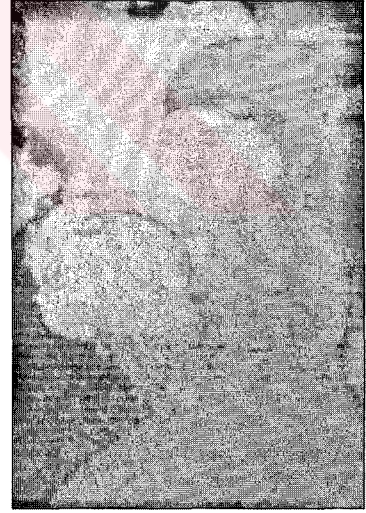
Nakkaşı :

Kompozisyon : Çerçevesi dalga figürlü olan minyatürün üst tarafında, şerit pembe ve mavi renkli iki kuşak vardır. Arka zemin yine aynı renklerde, perde şeklindedir. Çadır olduğu aşikar olan bu mekanın ortasında işlemeli bir tahtta hükümdar oturmaktadır. Tahtın arka tarafında iki kişinin başı görünmektedir. Sağda ve solda üçer kişi vardır. Onlarında önünde yine sağlı sollu üçer kişi dikilmektedir. Yakın planda, ortada, yeşil üzerine pembe giymiş bir kişi raks etmektedir. Sol tarafta iki kişi, sağ tarafta ise dört kişi oturmaktadır. Her iki tarafta da def çalan birer müzisyen vardır.

Mûsıkı Aletleri : Minyatürde görülen üç müzisyenden ikisi def biri çeng çalmaktadır.



RESİM: 42 b



RESİM: 42 c

(28) İNAL Güner, A.g.e., s. 101.

حتى يؤمر فينفخ وآلقرن شبه البوق ودايرن داسر البوق كعرض السموات والارض



المرتب واثباتك تسريلا بمر انشا، الى الارض والربع التتم به من عظمة الله تعالى قدما. نخب الال

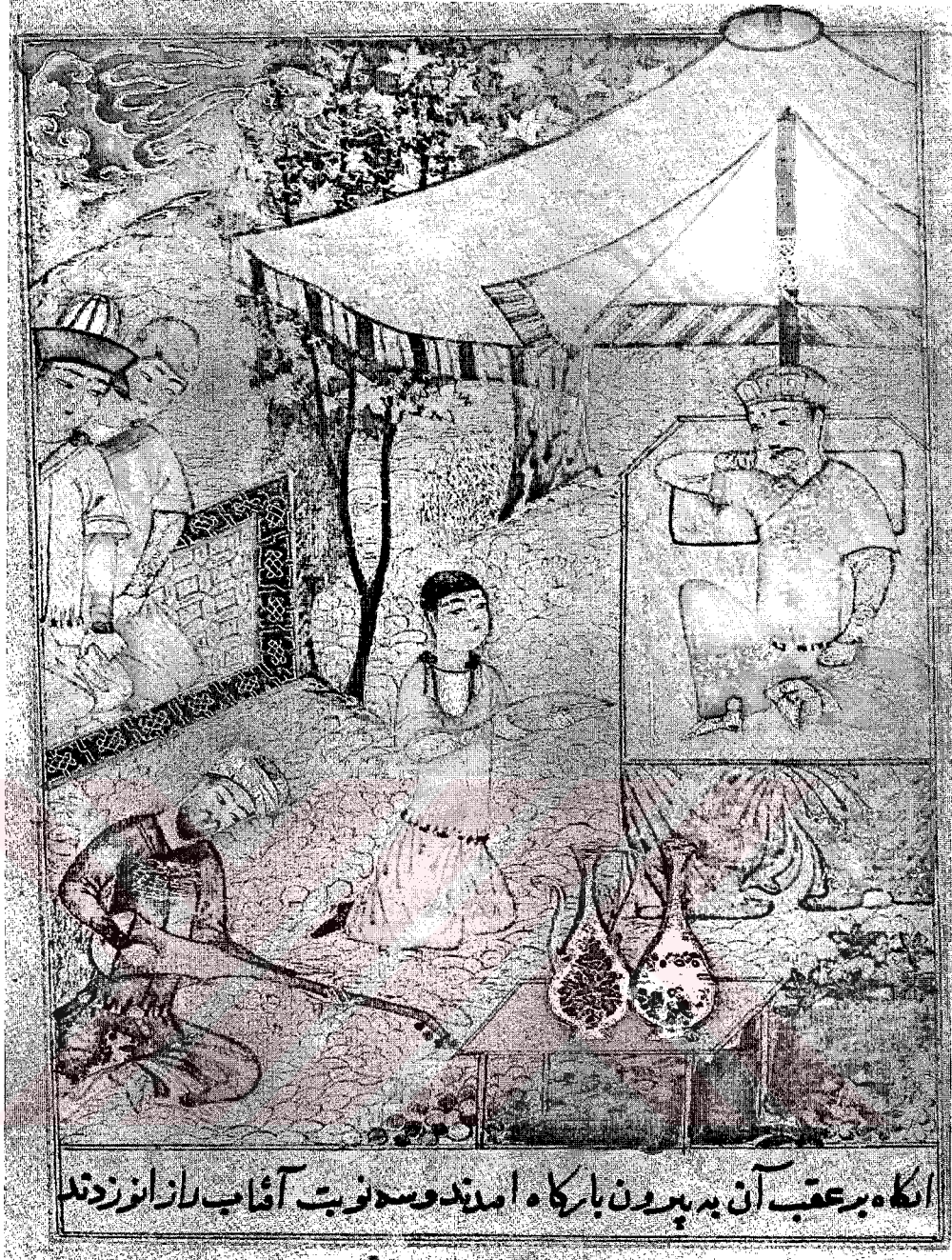
RESİM: 43

- Katalog No** : 14.
- Eserin Adı** : Kazvini'nin Acaib el-Mahlukatı'nda, "İsrafil'in Borusu".
- Bulunduğu yer** : Paris Bibliotheque Nationale. (Suppl. Pers. 382) ⁽²⁹⁾

(29) ÖGEL Bahaeddin, A.g.e., C. 9, s. 359.

- Tarihi** : Bu minyatür 1388 yılına tarihlenmektedir. ⁽³⁰⁾
- Yazarı** : Kazvini.
- Nakkaşı** : Heratlı Ahmed.
- Kompozisyon** : Düz zemin üzerine, çift çizgili cetvel içinde belirlenmiş minyatürdeki figür, sağ taraftan cetvel dışına taşmıştır. Başında sarığı olan İsrafil, boru çalarak yürümektedir. Üzerinde koyu renkli bir elbise, ayağında çizmeleri ve sırtında kanatları bulunmaktadır. Koyu renkli elbisesinin altında, açık renk bir içlik görünmekte ve belindeki kuşak üç uzun parça halinde sarkmaktadır.
- Mûsıkı Aletleri** : Bu minyatürde İsrafil'in çaldığı iki boğumlu boru, nefirdir. Ancak oldukça stilize edilerek çizilmiştir.

(30) İNAL Güner, A.g.e., s. 96.



RESİM: 44

- Katalog No** : 15
- Eserin Adı** : Hafız-ı Ebru'nun, Macmâ el-Tevarih'inde, "Hakan'ın Çadırı".
- Bulduğu yer** : Topkapı Saray Müzesi. (H. 1653) ⁽³¹⁾

(31) CANBY Sheila R., *Persian Painting*, London 1993, s. 56.

(32) CANBY Sheila R., *A.g.e.*, s. 55.

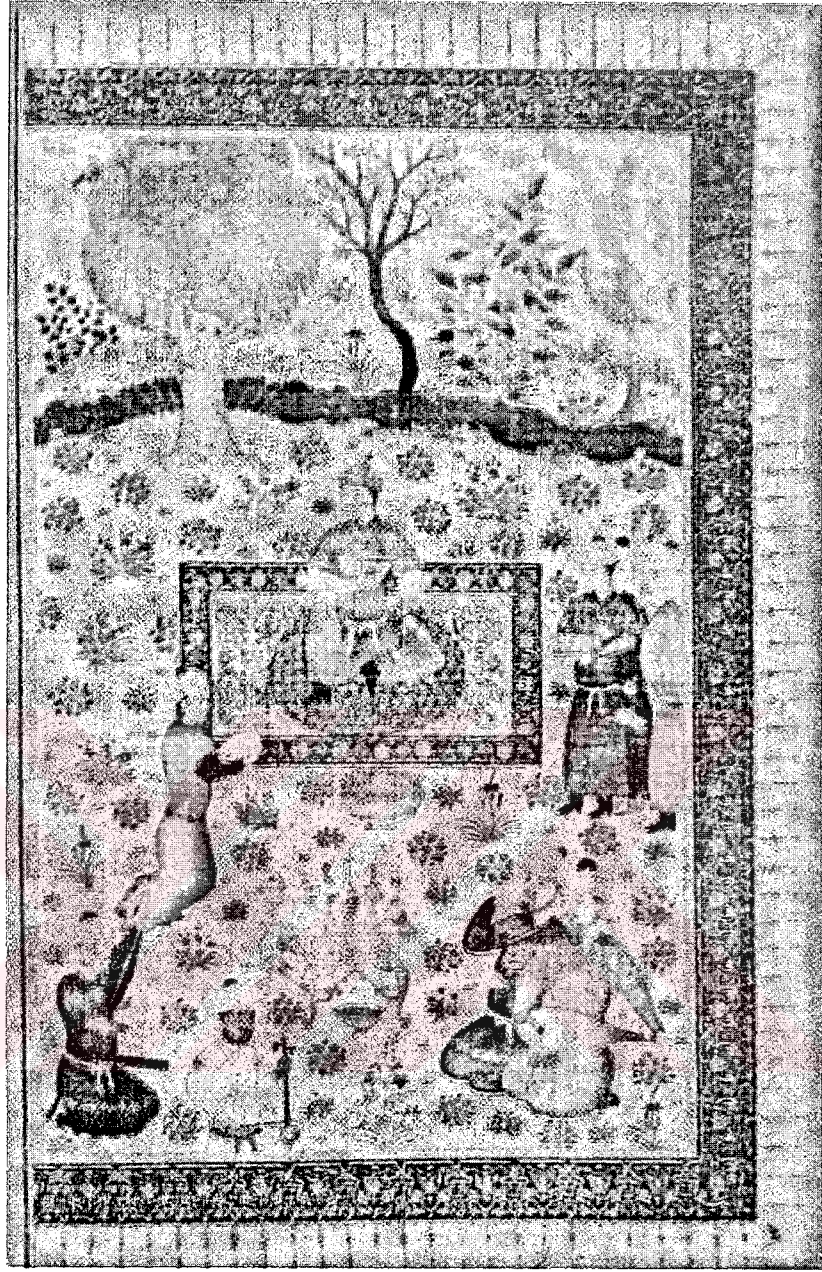
Tarihi : Bu minyatür 1425 yılına tarihlenmektedir. (32)

Yazarı : Hafız-ı Ebrû.

Nakkaşı :

Kompozisyon : İnce cetvelle sınırları belirlenmiş minyatürün sol üst köşesinde bir bulut ve yıldızla belirlenmiş gökyüzü görülmektedir. Bunun dışındaki tüm zemini yeşil renk oluşturmaktadır. Arka planda bir çınar, bir selvi ağacı ve ince bir fidan görülmektedir. Sol tarafta kırmızı ince çizgilerin çevrelediği, siyah çerçevenin içindeki turuncu halının üzerinde iki kişi oturmaktadır. Soldaki turuncu elbiselinin başında Çin üslubu bir şapka, yanındaki kırmızı elbiselide ise kırmızı kenarlı, gri renkte oval bir başlık bulunmaktadır. Sağ taraftaki saçakları renkli, mor güneşlik ortadan bir direk üzerinde durmaktadır. Başında taca benzer, Moğol tipi bir başlık ve altında kırmızı elbise olan hükümdar, içki içmektedir. Solundaki turuncu kıyafetli kişi, tabakla yiyecek sunmaktadır. Sağ tarafta çimenlik alanın üzerindeki sehpa da iki büyük çini vazo vardır. Sol altta ise beyaz sarıklı ve lacivert kıyafetli müzisyen saz çalmaktadır. En altta ise bir satır yazı vardır.

Mûsıkı Aletleri : Tekne formu bugün Kazaklar'ın çaldığı "kürek dombra" veya üç telli olan "şerter"e benzese de sapının uzun olması bu ihtimalleri zayıflatmaktadır. Sap uzunluğu lavtaya göre de fazladır. Sap uzunluğu "tanbura"ya uymaktaysa da tanburadaki armudi tekne formu bu sazda görünmemektedir. Üç burgusunun görülmesi de bizim için ayırt edici bir özellik değildir. Ancak müzikal açıdan en önemli özellik olan ve sazın sistemini belirleyen unsur, burada sap uzunluğudur. Bu saza fantastik tarzda yapılmış bir tanbura diyebiliriz.



RESİM: 45 a

Katalog No : 16

Eserin Adı : Bidpai'nin Kelile ile Dimne'sinde "Hükümdarın Eğlencesi".

Bulunduğu yer : Topkapı Sarayı Müzesi. (R. 1022) ⁽³³⁾

(33) İNAL Güner, A.g.e., s. 243.

(34) İNAL Güner, A.g.e., s. 126.

Tarihi : Bu minyatür 1430 yılına tarihlenmektedir. ⁽³⁴⁾

Yazarı : Bidpai.

Nakkaşı :

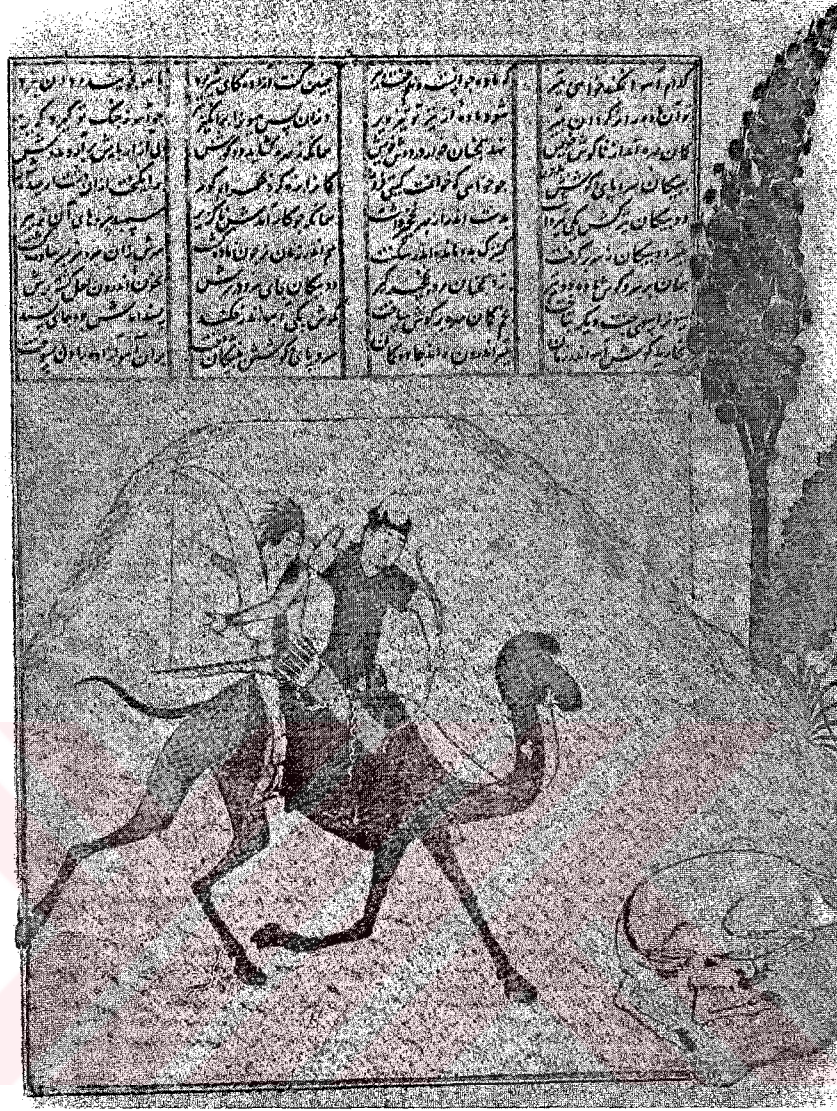
Kompozisyon : Çiçek motifleriyle süslü bir çerçevenin içinde bulunan minyatürün en üst kısmında, sarı renkte tonlanarak gökyüzü tasvir edilmiştir. Zemin üstte tepe şeklinde nihayetlendirilmiştir. Açık renkte boyanan zemin üzerine sık aralıklarla otlar çizilmiştir. Tepenin üst tarafında dört ağaç vardır. Kompozisyonun tam ortasında çerçevesi siyah, ortası kırmızı lan halının üzerinde hükümdar oturmaktadır. Hükümdar kırmızı içlik üzerine koyu renkli bir elbise giymiştir. Elinde kadeh tutmakta ve sol taraftaki kırmızı elbiseli, diz çökmüş kişi ona tabakla yiyecek sunmaktadır. Sağda siyah ve kırmızı kıyafetli iki kişi ayakta hazır beklerken, önlerindeki kahverengi elbiseli, elindeki tabakla yiyecek sunmaktadır. Hükümdarın oturduğu halının ön tarafında sehpa üzerinde duran, beş adet sürahi vardır. Sol – altta siyah kıyafetli müzisyen çeng, önündeki sarı elbiseli olan rebab çalmaktadır. Tam karşılarında iki müzisyen yan yana oturmuştur. Koyu renk elbiseli olan saz çalmaktadır.

Mûsıkı Aletleri : En soldaki müzisyenler çeng ve rebab çalmaktadır. Sağdaki kahverengi giysili müzisyenin elinde, gövdesi dombraya uyan bir saz vardır. Sapının burguluk kısmı resmedilmediği için, tam olarak sap uzunluğunu göremiyoruz. Tel sayısı hakkında da bir şey söyleyemediğimiz bu sazın lavta olması ihtimali büyüktür.

Lacivert kıyafetli kişinin her iki elinde de ne olduğu tam olarak seçilemeyen bu nesne ritm tutmaya yarayan bir çeşit çalpara olabilir. Bu kişi de muhtemel hanendedir.



RESİM: 45 b



RESİM: 46 a

- Katolog No** : 17
- Eserin Adı** : İbrahim Sultan Şehnamesi'nde "Behrâm Gûr Avda".
- Bulunduğu yer** : Oxford Bodleian Library. (*Ouseley and 176*)⁽³⁵⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 1430 – 1435 yılları arasına tarihlenmektedir.⁽³⁶⁾
- Yazarı** : Yazarının kim olduğu bilinmeyen eser, İbrahim Sultan'a atfedildiği için, onun adıyla anılmaktadır.
- Nakkaşı** :

(35) İNAL Güner, A.g.e., s. 254.

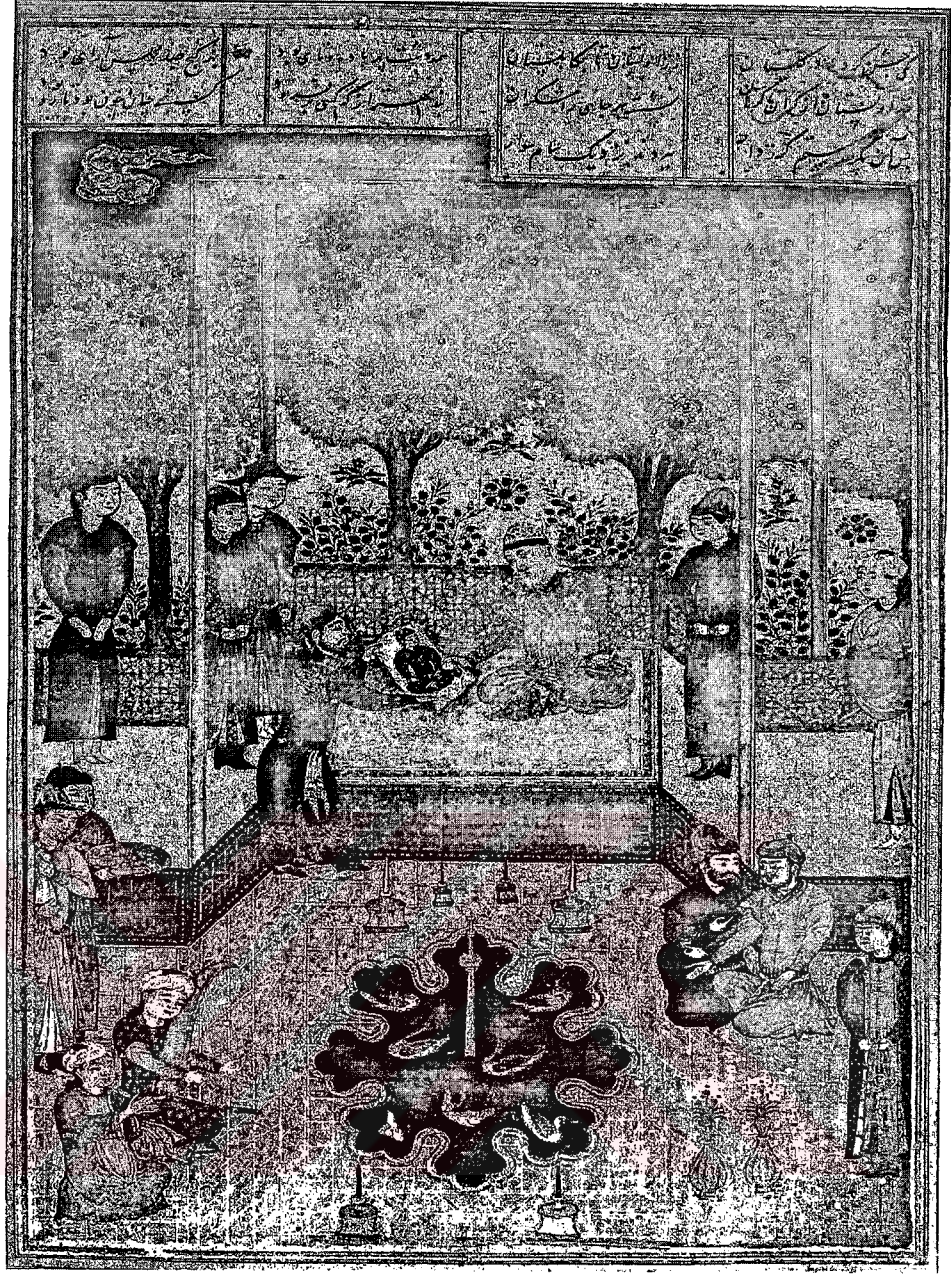
(36) İNAL Güner, A.g.e., s. 136.

Kompozisyon : İnce bir cetvel içine alınmış minyatürün üst tarafında, sathın üçte birini kaplayan, yan yana dört sütun halinde yazı vardır. Yazıların hemen altında, sağ tarafında bir küçük, bir de büyük ağaç olan tepe, zemini oluşturmaktadır. Minyatürün tam ortasında, koşan bir devenin üzerinde Behrâm Gûr ve Azâde oturmaktadır. Behrâm Gûr, yanında sadağı ve elinde yayı ile görünmekte, bir yaban eşeğini avlamaktadır. Azâde ise Behrâm Gûr'un arkasında oturmakta ve çeng çalmaktadır.

Mûsıkı Aletleri : Azâde, bu sahnede çeng çalmaktadır.



RESİM: 46 b



RESİM: 47 a

- Katalog No** : 18
- Eserin Adı** : Muhammed Cûki Şehnamesi'nde, "Rüstem'in Dedesi Sam'a Gösterilmesi".
- Bulduğu yer** : London Royal Asiatic Society. ⁽³⁷⁾
- Tarihi** : Bu minyatır 1440 yılına tarihlenmektedir. ⁽³⁸⁾

(37) ROBINSON B. W., *Fifteenth Century Persian Painting Problems and Issues*, New York 1991, s. 10.

(38) İNAL Güner, *A.g.e.*, s. 130.

Yazarı : Firdevsi.

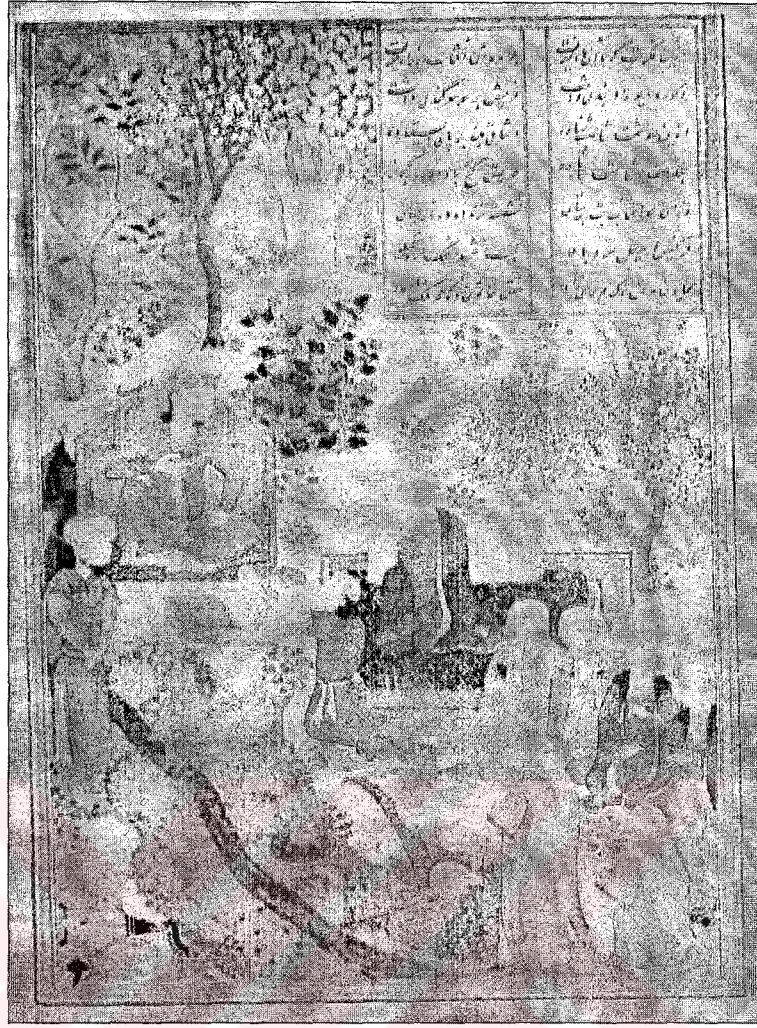
Nakkaşı :

Kompozisyon : Dört çizgiden oluşan bir cetvelin içindeki minyatürün üst tarafında, dört sütun halinde yazı vardır. Arka planda gökyüzü, dört tane, büyük, meyve ağacı otların nakşedildiği açık renkli zemin görünmektedir. Öndeki mekanla arada alçak bir paravan vardır. Ortada taht üzerinde oturan hükümdar Sam üzerinde koyu renkli bir elbise ve başındaki takke ile görülmektedir. Tahtın dört tarafından yükselen bir güneşlik iskelesi vardır ve tahtla arka mekanı ayıran bir paravan daha mevcuttur. Arka mekanın solun uç, sağında iki kişi beklemektedir. Soldaki kişi, bir minderin üzerine konmuş bebek Rüstem'i dedesi Sam'a göstermektedir. Tahtın sağ tarafında oturan iki şahıs sohbet etmektedir. Önlerinde bir kişi ayakta dikilmekte, karşısındaki iki kişinin ise ellerinde tepsi ve sürahi bulunmaktadır. Ortada sekiz köşesi yonca yaprağına benzeyen, içinde ördeklerin yüzdüğü, fiskiyeli bir havuz vardır. Sol alt köşede, sazlarını oturarak icra eden iki müzisyen görülmektedir.

Mûsıkı Aletleri : Biri hanende olduğu anlaşılan müzisyenlerden diğeri ona çengle eşlik etmektedir.



RESİM: 47 b



RESİM: 48 a

- Katalog No** : 19
- Eserin Adı** : Nizami'nin Hamsesi'nde "Hüsrev'in Eğlence Alemi".
- Bulunduğu yer** : Topkapı Saray Müzesi. (H. 781)⁽³⁹⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 1445 – 1446 yıllarına tarihlenmektedir.⁽⁴⁰⁾
- Yazarı** : Nizami.
- Nakkaşı** :

(39) İNAL Güner, A.g.e., s. 147.

(40) İNAL Güner, A.g.e., s. 130.

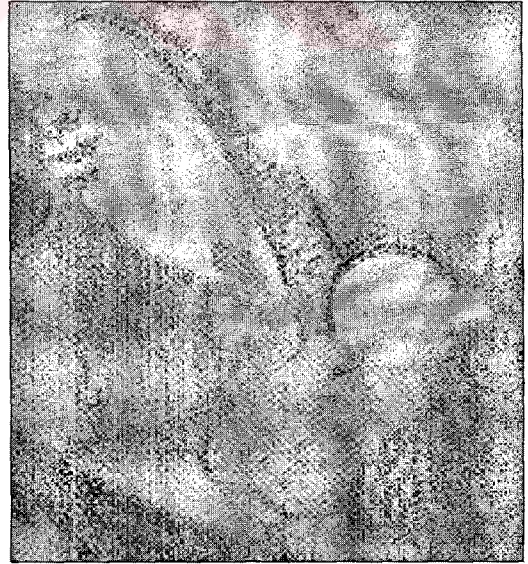
Kompozisyon : Yıldızlı çerçevenin içine alınmış bu minyatürde, ki zemin oluşturan beyaz bölge, sağ – alt ve sağ üst köşelerinden başlar ve sol orta tarafta birleşir. Sol – üstte üçgen biçiminde kalan yeşil bölgede kırmızı çiçekli otlar göze çarpar. Hemen altından üç büyük ağaç yükselir. Sol tarafın orta kısmında, taht üzerinde Hüsrev görülmektedir. Tahtın arkasında siyah elbiseli önünde ise gri elbiseli bir kişi beklemektedir. Sağdaki kırmızı elbiseli kişi, diz çökerek tabakla, kırmızı kıyafetli hükümdara yiyecek sunmaktadır. Tahtın önündeki sehpa üzerinde üç tane büyük çini sürahi vardır. Tahtın sağındaki halının üzerinde oturan Şirin, başındaki beyaz yazma ve üzerindeki lacivert kaftanla nakşedilmiştir. En sağda oturan ve birbirleriyle konuşan yedi kadın tasvir edilmiştir. Onların önündeki iki kadından birinin elinde bir tepsi, diğerinde ise çiçek vardır. Tam ortada saz çalan iki kadın ve sol – altta ud çalan bir erkek müzisyen vardır.

Mûsıkı Aletleri : Sol – altta görülen müzisyenin çaldığı sazın ud olduğu kesindir. Teknesi uda göre biraz büyük olmasına rağmen, şâhrûd boyutundan da biraz küçük görülmektedir. Yine de bu uda şâhrûd dersek daha doğru olur.

İki kadın müzisyen ise çeng ve bendir çalmaktadır.

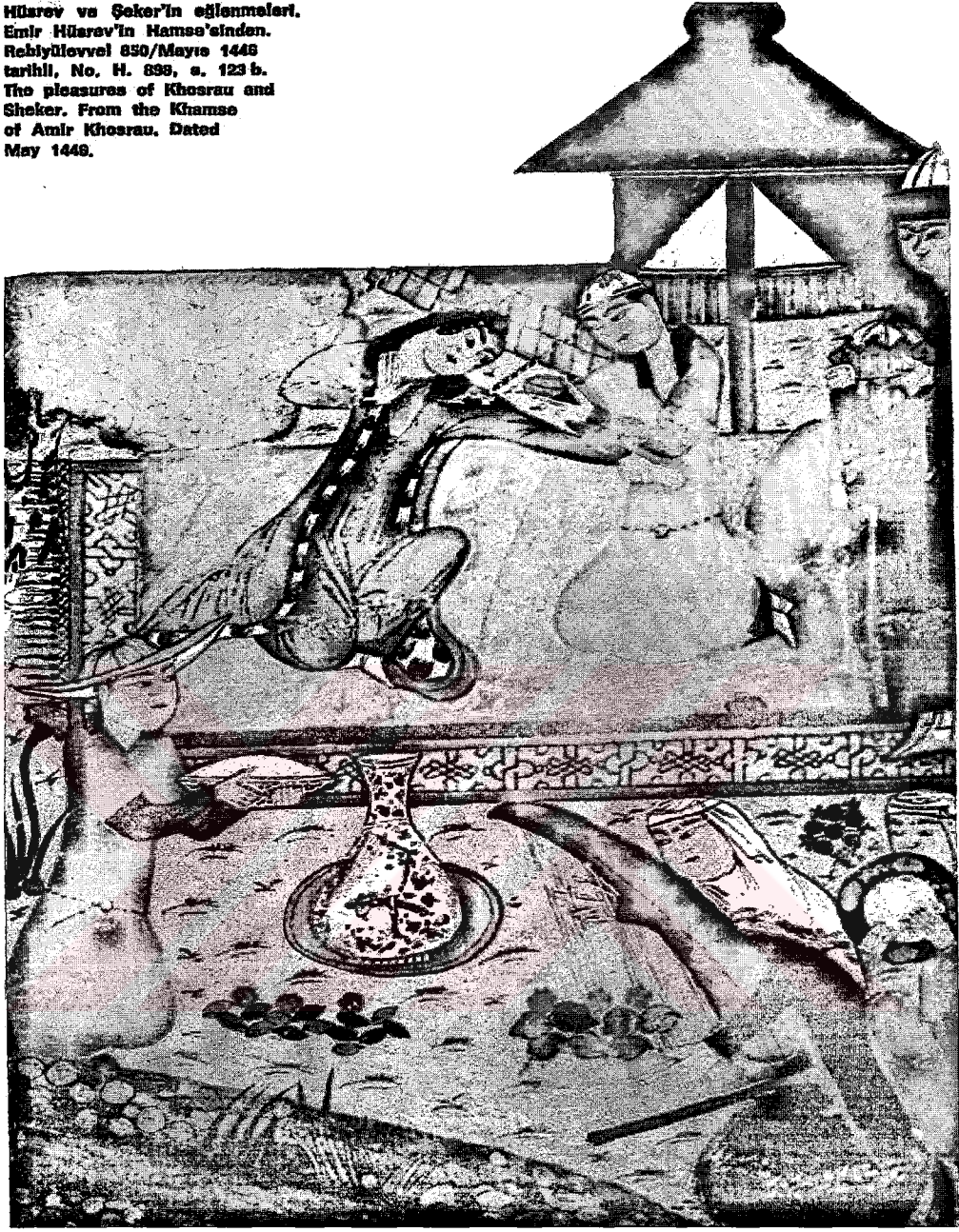


RESİM: 48 b



RESİM: 48 c

Hüsrev ve Şeker'in eğlenmeleri.
Emir Hüseyin'in Hamses'inden.
Rebiyülevvel 850/Mayıs 1448
tarihli, No. H. 898, s. 123 b.
The pleasures of Khosrau and
Sheker. From the Khamsa
of Amir Khosrau. Dated
May 1448.



RESİM: 49 a

- Katalog No** : 20
- Eserin Adı** : Hüsrev Dehlevi'in Hamsesinde, "Hüsrev ve Şirin'in Eğlenmeleri".
- Bulunduğu yer** : Topkapı Saray Müzesi. (H. 898 s. 123) ⁽⁴¹⁾

(41) BİLGİÇ Emin, Kültür ve Sanat, Ankara 1977, s. 9.

Tarihi : Bu minyatür 1446 yılına tarihlenmektedir. ⁽⁴²⁾

Yazarı : Emir Hüsrev Dehlevi.

Nakkaşı :

Kompozisyon : Çerçevesiz olan minyatürün sol - üst köşesinde elma ağacı ve hemen önünde Hüsrev, Şirin'e küçük bir tasla içki sunmaktadır. Oturdıkları büyük halı, yeşil çevre içine, sarı zeminlidir ve üstünde açık kahverengi bir örtü daha vardır. Sol tarafta bulunan Şirin'in üzerinde lacivert içlik ve yeşil kaftan bulunmaktadır. Şirin'in sol elinden tutan Hüsrev, küf rengi bir kıyafet ve başında ki beyaz takke ile tasvir edilmiştir. Sağ üst köşede, kahverengi, çadır biçiminde bir güneşlik vardır ve hemen altında da lacivert elbiseli kişi, Hüsrev'in tacını elinde tutmaktadır. Bu kompozisyonun önünde Tepsi içinde duran büyük, çini bir vazo vardır. Zemin bu kısımda çok açık mavi renkle boyanmıştır. Soldaki kırmızı kıyafetli, diz çökmüş kişinin elinde büyükçe bir tabak vardır. Sol altta çiçekli, toprak bir bölüm vardır. Sağ altta ise iki kadın saz çalmaktadır. Başları büyük, beyaz bir yazma ile tamamen kapanmış olan bu müzisyen kadınlardan soldaki kırmızı, sağdaki ise küf rengi kıyafetlidir.

Mûsıkı Aletleri : Kompozisyonda yer alan iki kadın müzisyenden soldaki çeng, sağdaki ise def çalmaktadır.



RESİM: 49 b

(42) BİLGİÇ Emin, A.g.e., s. 9.



RESİM: 50 a

- Katalog No** : 21
- Eserin Adı** : Hüsrev Dehlevi'nin Hamsesi'nde "Sarayda Eğlence".
- Bulunduğu yer** : Topkapı Saray Müzesi. (H.799) (43)
- Tarihi** : Bu minyatür 1446 yılına tarihlenmektedir. (44)
- Yazarı** : Hüsrev Dehlevi.

(43) ÖZDEMİR Nurdane, *Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi*, Ankara 1997, s. 61.

(44) ÖZDEMİR Nurdane, *A.g.e.*, s. 61.

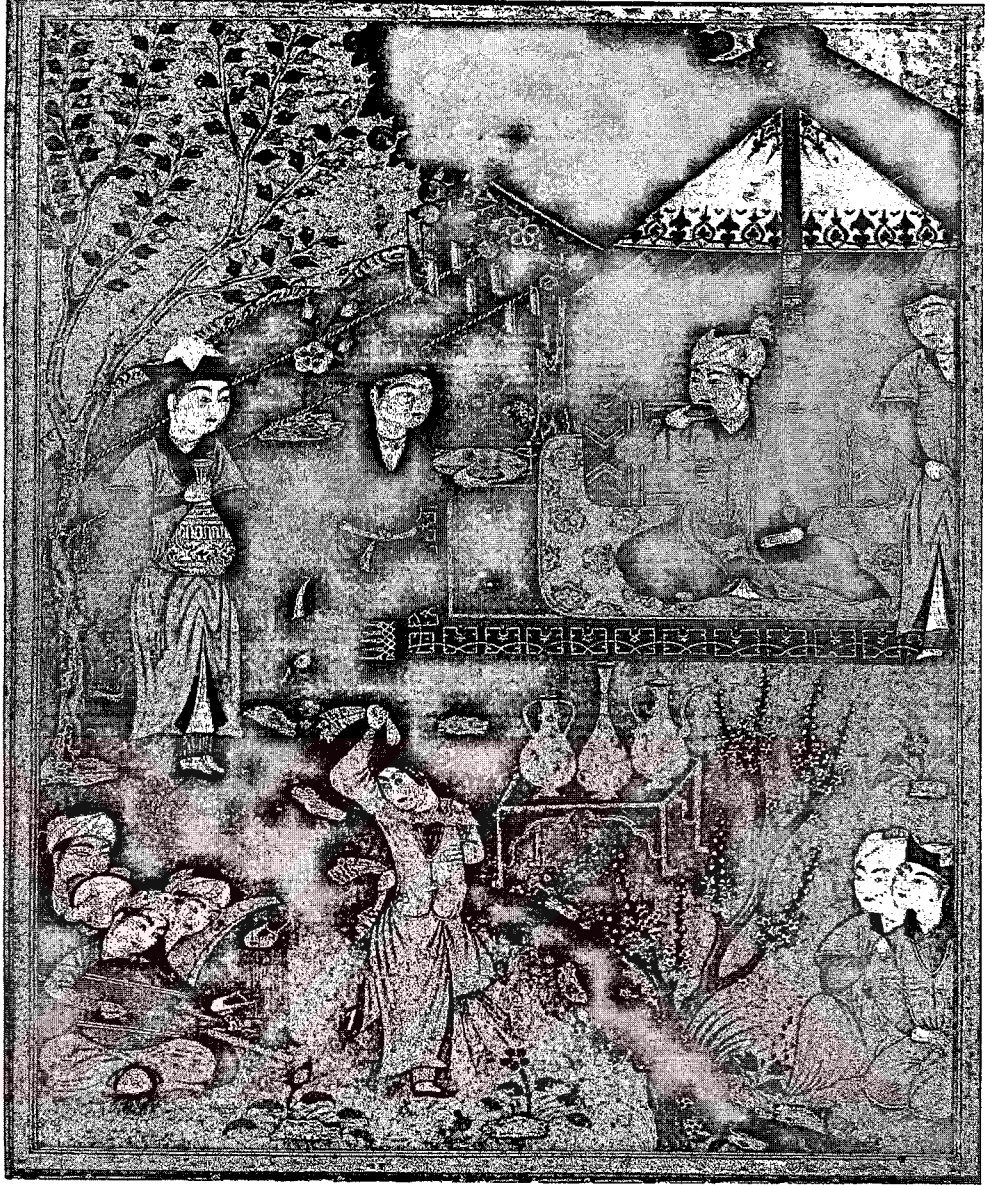
Nakkaşı :

Kompozisyon : Çerçevesiz olan minyatürün sol - üst tarafında bir basamaklı tahtta hükümdar oturmakta ve sol elinde kadeh tutmaktadır. Üzerinde siyah kıyafet, başında konik başlık vardır. Arkadaki duvarın ortasında rumeli yuvarlak bir kompozisyon ve üst köşelerde üçgen şeklinde, aynı motiflerle bezeli satırlar görülür. Sağda kırmızı renkli, ince geometrik desenli sütunu, kahverengi çiçek motifleriyle süslenmiş duvar izler. En sağdaki kırmızı tuğlalarla örülü, sivri kemerli kapının önünde siyah – kırmızı kıyafetli bir şahıs içeriye bakmaktadır. Ortadaki kırmızı kıyafetli kişi yere diz çökmüş ve elindeki tasla, hükümdara içki sunmaktadır. Minyatürün sağ – altında ise iki müzisyen def ve çeng çalmaktadır. Önlerinde iki tas ve bir içki kabı bulunmaktadır.

Mûsıkı Aletleri : Minyatürde görülen turuncu giysili müzisyen çeng, çalmakta, solunda bulunan gri elbiseli müzisyen ise def ile ritm vurmaktadır.



RESİM: 50 b



RESİM: 51 a

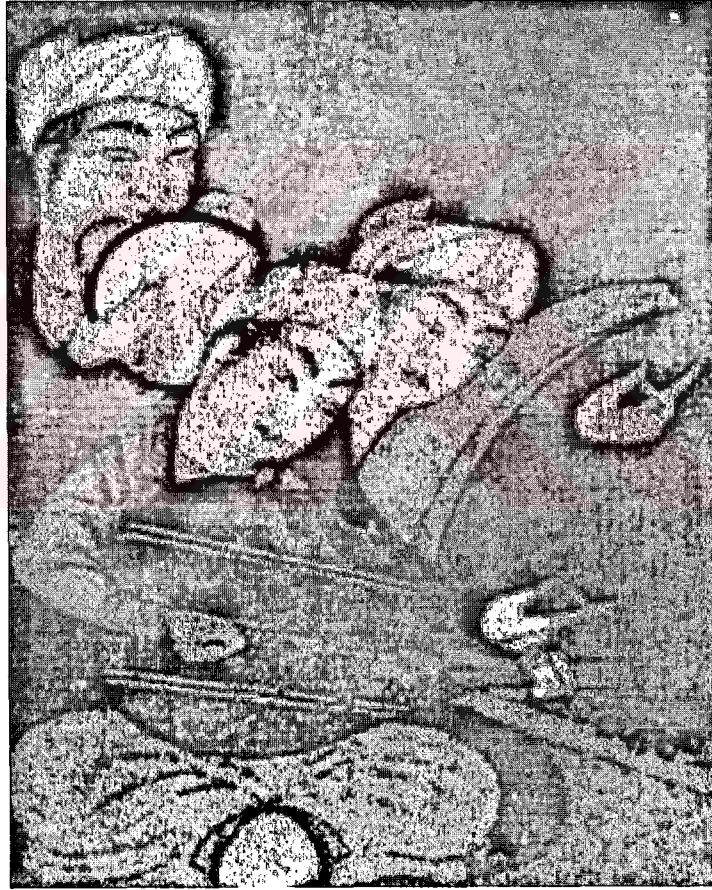
- Katalog No** : 22
- Eserin Adı** : Nizami'nin Hamsesinde, "Pir Budak'ın Eğlence Çadırı".
- Bulunduğu yer** : Londra Royal Asiatic Society. (H. 753) ⁽⁴⁵⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 1457 yılına tarihlenmektedir. ⁽⁴⁶⁾
- Yazarı** : Nizami.
- Nakkaşı** :

(45) ROBINSON B. W., A.g.e., s. 30.

(46) ROBINSON B. W., A.g.e., s. 30.

Kompozisyon : İnce bir çerçeve içine alınmış minyatürün sol üst köşesinde bir ağaç ve önünde, Timurlu şapkası olan sürahi tutan bir kişi beklemektedir. Onun önündeki kişi, Hüsrev çadırda bulunan Hüsrev'e tabakla yiyecek sunmaktadır. Hüsrev, sağ eliyle ufak bir astan içki içerken, sağında da ayakta bir kişi dikilmektedir. Öndeki sehpanın üzerinde üç tane büyük ve geniş sürahi vardır. Sağ – alt köşede oturan iki kişi birbiriyle konuşmaktadır. Önlerinde çiçek açmış orta boyda bir ağaç vardır. İki elinde mendil tutan rakkase ortada dans etmekte, soldaki üç müzisyen ona eşlik etmektedir.

Mûsıkı Aletleri : Burada tasvir edilen udda, aynı esere ait olan, 20 katalog numaralı minyatürdeki gibi Şâhrûd boyutuna yakın bir uddur. Diğer iki müzisyen, çeng ve def çalmaktadır.



RESİM: 51 b



RESİM: 52

Katalog No : 23

Eserin Adı : Fatih Albümü'nde "Saz Çalan Demonlar".

Bulunduğu yer : Topkapı Saray Müzesi. (H.2153) ⁽⁴⁷⁾

Tarihi : Bu resim 15. yüzyıl ortalarına tarihlenmektedir. ⁽⁴⁸⁾

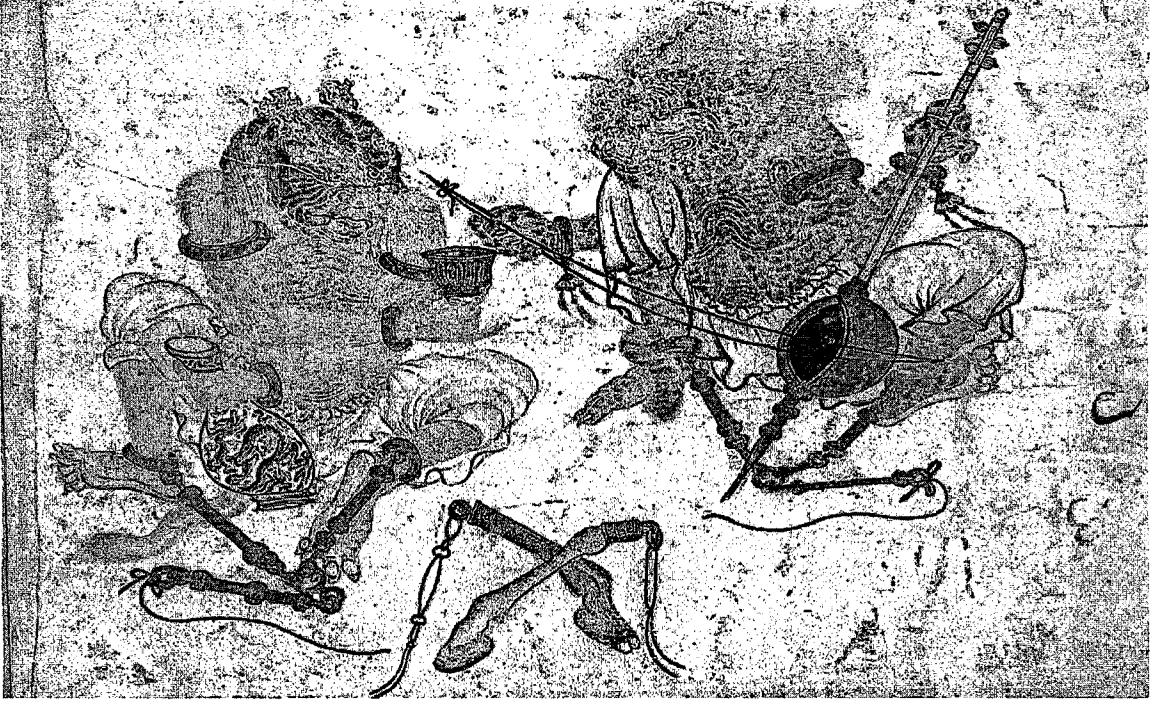
Nakkaşı : Muhammed Siyah Kalem.

Kompozisyon : Karagöz perdesine benzeyen boş zemin üzerinde iki dev oturmaktadır. Sağda oturan siyah ten renkli dev saz çalmakta, soldaki açık renkli dev ise alkışla ona tempo tutmaktadır. Her iki devinde üzerinde ihram şeklinde vücuda sarılmış örtüler vardır.

Mûsıkı Aletleri : Sağdaki siyah devin çaldığı saz öylesine stilize edilmiştir ki, bugün yapılmış bir resim olsa, görür görmez gitar derdik. Dört telli olan bu sazın sapı lavtaya uyarken, gövdesi hiçbir saza benzememektedir. Muhammed Siyah Kalem'in resimlerinde karışık görülen doğal ve doğa üstü aleme uyacak hayal gücü ile tasvir edilmiş bu saz için pek yorum yapamayız. Zira teknesi, kataloglarda bulunan hiçbir saz örneği ile benzerlik taşımamaktadır. Bazı kaynaklarda ud veya lavta olarak nitelendirilmiş olsa da ne sapı uda, nede gövdesi lavtaya uymaktadır.

(47) EYÜBOĞLU S., İPŞİROĞLU M. Ş., *Fatih Albümüne Bir Bakış*, İstanbul, s. 56.

(48) EYÜBOĞLU S., İPŞİROĞLU M. Ş., *A.g.e.*, s. 56.



RESİM: 53

Katalog No : 24

Eserin Adı : Fatih Albümü'nde "Rebab Çalan ve İçki İçen Demonlar".

Bulunduğu yer : Topkapı Saray Müzesi. (H.2153) ⁽⁴⁹⁾

Tarihi : Bu resim 15. yüzyıl ortalarına tarihlenmektedir. ⁽⁵⁰⁾

Nakkaşı : Muhammed Siyah Kalem.

Kompozisyon : Bu kompozisyonda da Muhammed Siyah Kalem'in meşhur demonları görülmektedir. Sağda oturan dev sol elinde çini bir sûrahi ve sağ elinde bir kadeh tutmaktadır. Kollarında ve bileklerinde birer halka vardır. Ayakları ise prangalıdır. Önde baş tarafına püskül takılmış bir tek tırnaklı, birde çift tırnaklı hayvan bacağı çapraz şekilde durmaktadır. Sol omzunda beyaz bir bez asılı olan devin de bilek ve kollarında halkalar bulunmakla beraber, onun da ayakları prangalıdır. Sol elinde tuttuğu rebabı, sağ elindeki abartılı şekilde ince ve uzun tasvir edilmiş yayla çalmaktadır. Her iki demonun da üst tarafı çıplaktır ve altlarında beyaz renkli, geniş ve kıspet uzunluğunda donlar vardır.

Mûsıkı Aletleri : Koyu renkli devin oturark çaldığı saz rebabtır.

(49) GRABAR Oleg, *Mostly Miniatures*, Oxford 2000, s. 59.

(50) GRABAR Oleg, *A.g.e.*, s. 59.

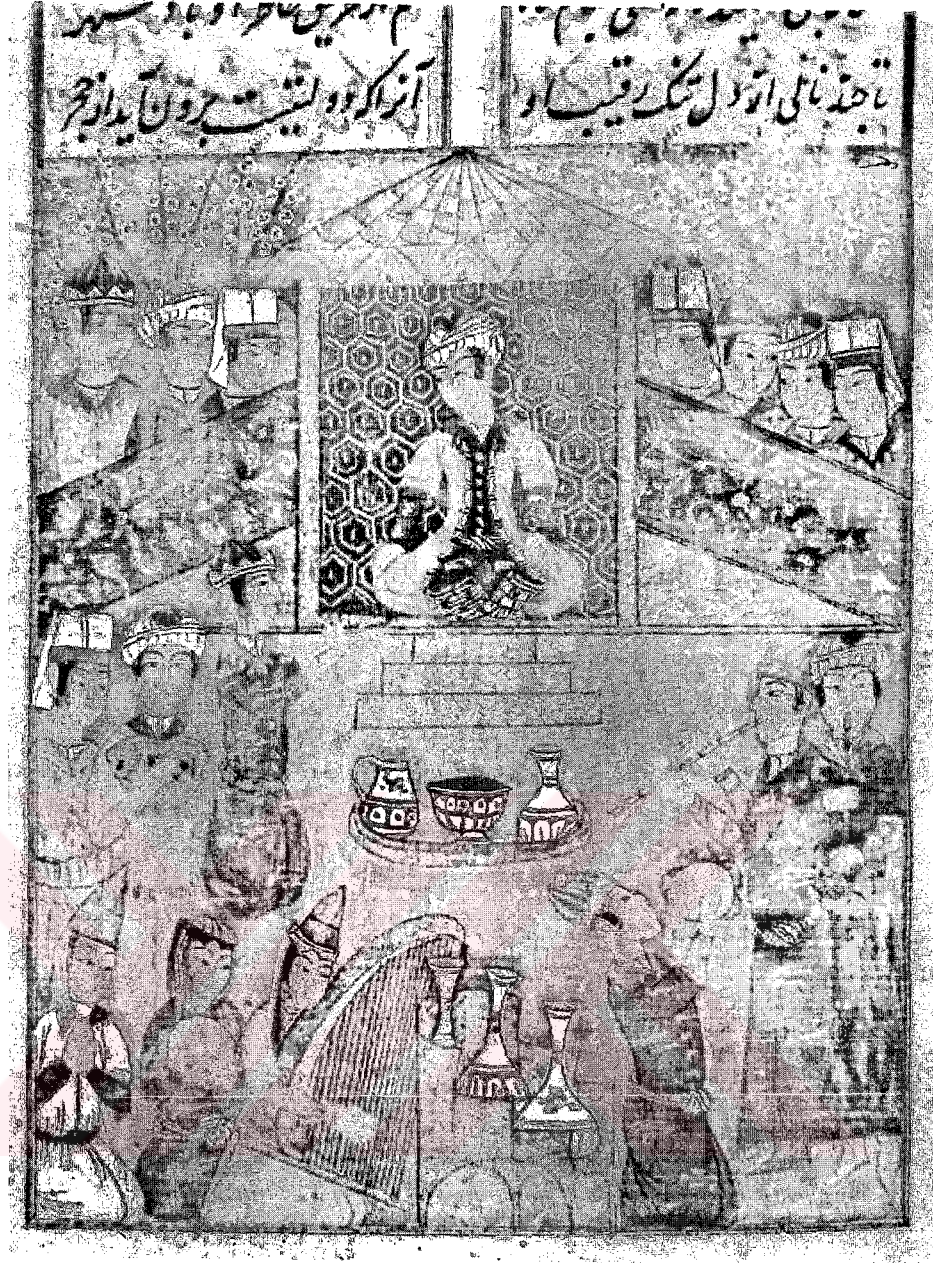


RESİM: 54

- Katalog No** : 25
- Eserin Adı** : Fatih Albümü'nde "Rebab Çalan ve Eğlenen Demonlar".
- Bulunduğu yer** : Topkapı Saray Müzesi. (H.2153) ⁽⁵¹⁾
- Tarihi** : Bu resim 15. yüzyıl ortalarına tarihlenmektedir. ⁽⁵²⁾
- Nakkaşı** : Muhammed Siyah Kalem.
- Kompozisyon** : Tasvirde görülen iki demon yan yana oturmuşlardır ve ikisi de koyu renklidir. Sağdaki elindeki kadehten içki içerken,- soldaki rebab çalmaktadır.
- Mûsıkı Aletleri** : Buradaki rebab ve yayı da, 25 katalog numaralı minyatürdekinin aynısıdır.

(51) KÜHNEL Ernst, *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*, Ankara 1952 s. 92.

(52) KÜHNEL Ernst, *A.g.e.* s. 92.



RESİM: 55 a

- Katalog No** : 26
- Eserin Adı** : Pseudo Galen'in Kitab el-Tiryak'ında "Sultanın Meclisinde Müzisyenler".
- Bulunduğu yer** : Topkapı Saray Müzesi. (R. 989; y. 93 a) ⁽⁵³⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 1460'lı yıllara tarihlenmektedir. ⁽⁵⁴⁾
- Yazarı** : Pseudo – Galen.

(53) GÜRTUNA Sevgi, *Osmanlı Kadın Giysisi*, Ankara 1999, s. 87.

(54) GÜRTUNA Sevgi, *A.g.e.*, s. 4.

Nakkaşı :

Kompozisyon : İnce bir cetvel içindeki minyatürün üst tarafında iki sütun halinde yazı vardır. Gökyüzünü temsil eden zemin yıldızlıdır. Ortadaki üçgen çatılı ve iç tarafı çiniye benzer altıgen motiflerle bezeli mekanda hükümdar oturmaktadır. Yine bu mekanın ortasından, her iki taraftan alttaki zemine inen, içi çiçek motifleriyle süslü, çapraz, üçgen bir kuşak bulunur. Kuşağın solunda iki gül ağacı ile üç kişi, sağında ise yine iki gül ağacı ve dört kişi aşağıdaki alemleri seyretmektedir. Bu kişilerden ikisi konik başlıklı, ikisi sarıklı, üçü ise yeniçeri börgüne benzer başlık giymiştir. Beyaz sarıklı ve kırmızı kıyafetli hükümdarın oturduğu bölüme üç basamaklı merdiven çıkmaktadır. Merdivenin tam önündeki kayığa benzeyen tepsinin içinde bir tas, ve iki sürahi bulunmaktadır. Sol tarafta bir kişi hükümdara içki sunarken, yanındaki iki kişi de ayakta beklemektedir. Solda oturan üç kadından biri çeng, biri def çalmakta ve en soldaki de el çırparak ritm tutmaktadır. El çırpın ve çeng çalan kadınların başında konik başlıklar vardır. Ortadaki üç büyük sürahinin sağında ayakta saz çalan üç kişi vardır. Yakın planda olan def, arkada yan yana duranlar ise ney çalmaktadır. Bu bölümde zemin açık kahverengi ile belirtilmiştir.

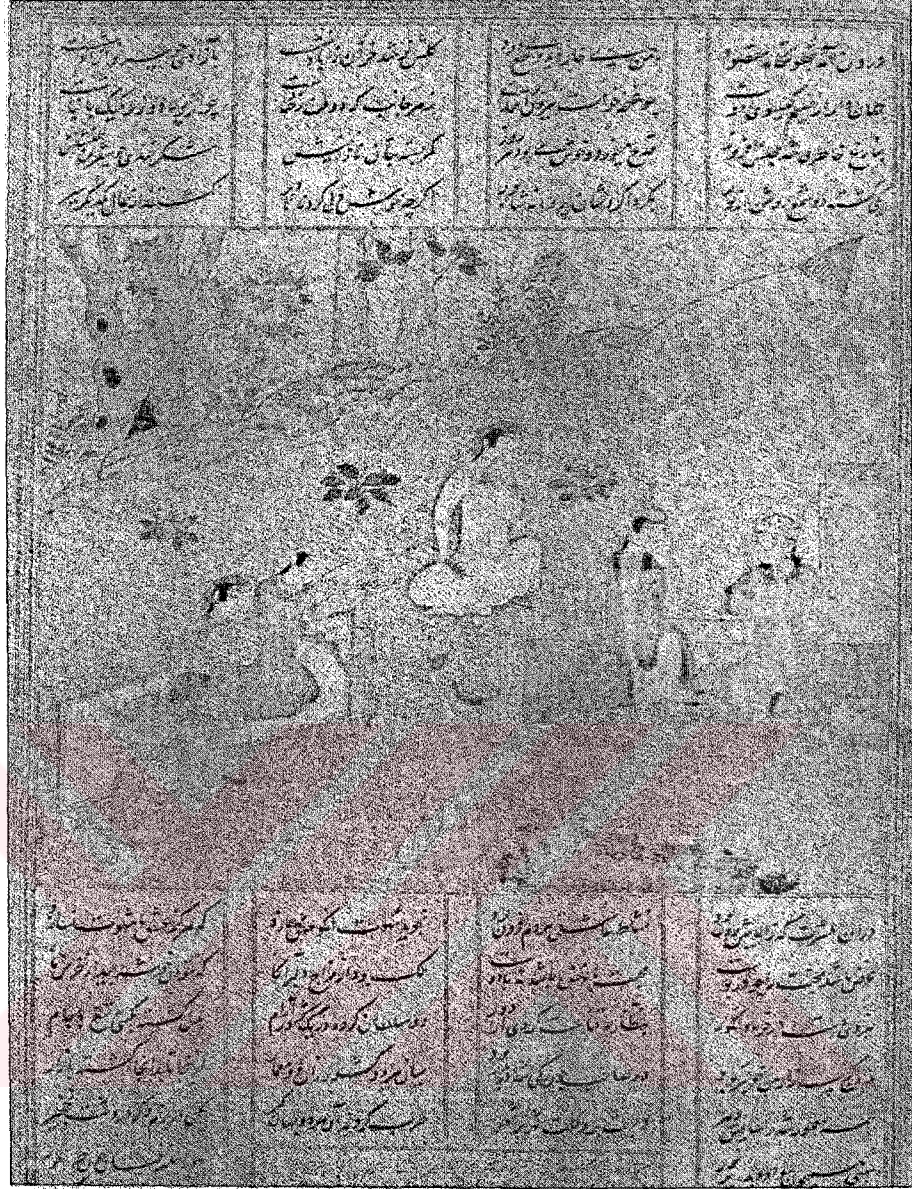
Mûsıkı Aletleri : Kompozisyonda bir kadın ve bir erkek def, diğer kadın ise çeng çalmaktadır. Ayaktaki iki erkek müzisyenin çaldığı saz neydir. Üzerindeki boğumlarda karni olduğunu anlıyoruz. Ancak ağız tarafında baş pare görünmemektedir.



RESİM: 55 b



RESİM: 55 c



RESİM: 56 a

- Katalog No** : 27
- Eserin Adı** : Hüsrev Dehlevi'nin Divanı'nda, "Hüsrev ile Meryem".
- Bulunduğu yer** : Topkapı Sarayı Müzesi. (R. 1021)⁽⁵⁵⁾
- Tarihi** : Bu minyattür 1463 yılına tarihlenmektedir.⁽⁵⁶⁾
- Yazarı** : Emir Hüsrev Dehlevi.
- Nakkaşı** :

(55) İNAL Güner, A.g.e., s. 273.

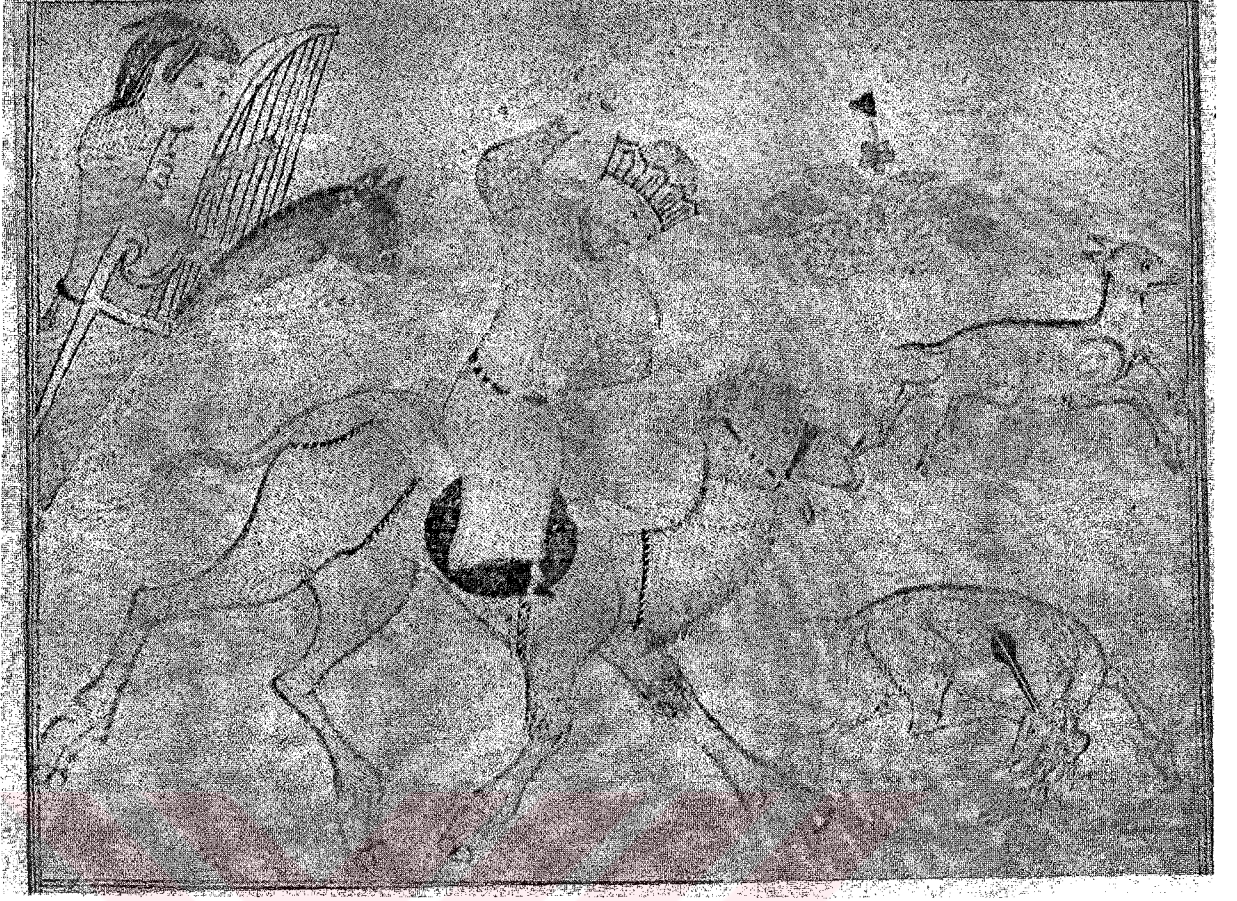
(56) İNAL Güner, A.g.e., s. 154.

Kompozisyon : İnce, çizgili bir cetvelin içinde bulunan minyatürün üst ve alt bölümünde, yan yana dörder sütun şeklinde yazılar vardır. Arka fonda gökyüzü açık renkle belirtilmiştir. Açık mavi renkle belirtilmiş zemin, geride bir tepe olarak nihayetlenmiştir. Bu sınırın solunda bir çınar ağacının gövdesinin yarısı görülmektedir. Onun sağında yarısı görünen, yan yana, daha ince iki ağaç gövdesi ve en sağda kırmızı çiçekli bir ot yer almaktadır. Sağ üstte beyaz renkli bir yörük obası ve solunda sarı elbiseli, yerde oturan bir kişi vardır. Elindeki mendili yüzüne tutmuştur. Obanın hemen önünde, çevresi turuncu, ortası kahverengi halının üzerinde Hüsrev ve Meryem oturmaktadır. Altlarında, halının yarı ebadında, mavi bir örtü daha vardır. Önlerinde daha küçük, mavi bir örtünün üzerinde meyve tabağı durmaktadır. Hüsrev sağda oturmaktadır. Üzerinde yeşil renkli bir kıyafet ve başında Timurlu tarzı bir şapka bulunur. Solundaki Meryem'in üzerinde, turuncu bir içlik üzerine yeşil kaftan ve başında içliğiyle uyumlu bir başlık mevcuttur. Resmin alt – orta yerindeki beyaz sarıklı ve kahverengi elbiseli adam, onlara tabakla yiyecek sunmaktadır. Önünde çimen ve çiçeklerin bulunduğu, küçük yeşil bir alan bulunur. Minyatürün sol tarafında, def çalan pembe elbiseli ve çeng çalan yeşil elbiseli kadınlar, çevresi kahverengi, ortası sarı renkli bir halının üzerinde oturmuşlardır. Hemen sol – altlarındaki, mavi giysili zenci, içki doldurmaktadır. Zencinin sağ elinde ve önündeki ayaklı tepside bir sürahi bulunmaktadır.

Mûsıkı Aletleri : Soldaki kadın def, sağdaki ise çeng çalmaktadır.



RESİM: 56 b



RESİM: 57 a

- Katalog No** : 28
- Eserin Adı** : Firdevsi'nin Şehnamesi'nde, "Behrâm Gûr ve Azâde Avda".
- Bulunduğu yer** : Topkapı Saray Müzesi. ⁽⁵⁷⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 1478 – 1479 yıllarına tarihlenmektedir. ⁽⁵⁸⁾
- Yazarı** : Firdevsi.
- Nakkaşı** :
- Kompozisyon** : Üç çizgili, ince cetvelle sınırlanmış minyatürün en üst kısmında, açık mavi renkle gökyüzü resmedilmiştir. Tepenin ardındaki, kahverengi atına binmiş, kırmızı elbiseli Azâde, çenk çalmaktadır. Beyaz renkte boyanmış tepenin üst tarafında

(57) İNAL Güner, A.g.e., s. 241.

(58) İNAL Güner, A.g.e., s. 154.

mavi çiçekli bir ot, hemen altında ise kaçan bir ceylan yavrusu görülmektedir. Minyatürün tam ortasında gri içlik üzerine turuncu elbise giymiş olan Behrâm, deveye binmiştir. Başında Timurlu tarzı bir başlık vardır. Önündeki yaban eşeğini başından okla vurmuş olarak resmedilmiştir.

Mûsıkı Aletleri : At üzerinde tasvir edilen Azade, çeng çalmaktadır.



RESİM: 57 b



RESİM: 58 a

- Katalog No** : 29
- Eserin Adı** : Firdevsi'nin Şehnamesi'nde "İskender ve İsrail Meleği".
- Bulunduğu yer** : Tahran Malek Library. ⁽⁵⁹⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 1480 yılına tarihlenmektedir. ⁽⁶⁰⁾
- Yazarı** : Firdevsi.
- Nakkaşı** :

(59) ROBINSON B. W., A.g.e., s. 54.

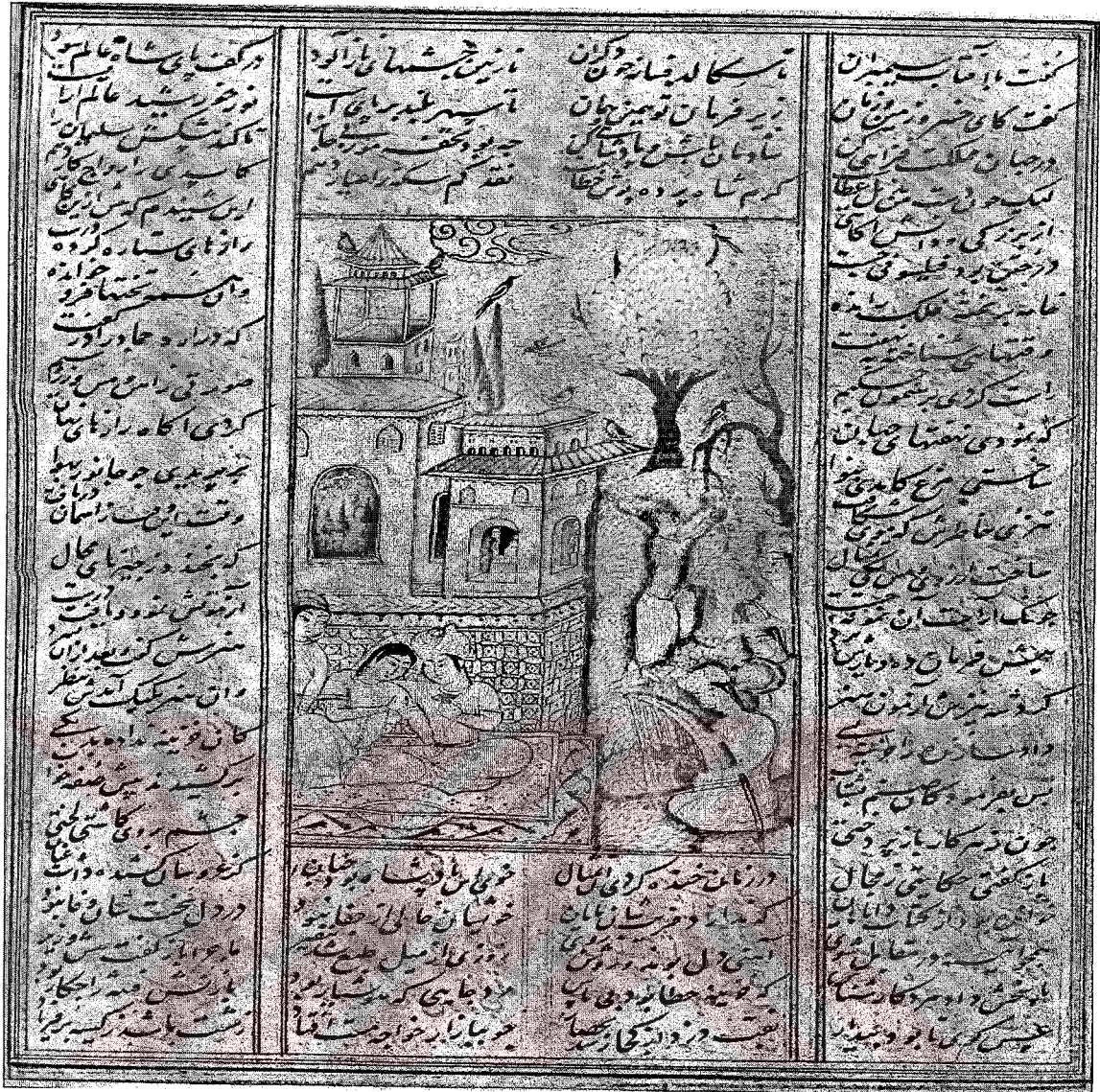
(60) ROBINSON B. W., A.g.e., s. 54.

Kompozisyon : İnce bir çerçeve ile sınırlandırılmış olan minyatürün üst tarafında koyu renkli gökyüzü üzerinde iki dikdörtgen pano içinde ikişer satır yazı vardır. Resmin büyük bir kısmını kaplayan tepe, yer yer ot ve çiçeklerle bezenmiştir. Ortada sol tarafta Timurlu tipi başlığıyla İskender, sağda ise kanatları ile insan şeklinde tasvir edilmiş İsrail bulunmakta ve elindeki boruyu üflemektedir. İsrail'in ve İskender'in bastığı yer adeta sürülmüş bir tarlayı andırmaktadır. En altta ise sağda ve sonda iki yazı panosu, ortada ise yan yana, daha yüksek iki yazı panosu vardır.

Mûsıkı Aletleri : İsrail tasviri olan figürün çaldığı boru, nefirin en büyüğü olan ve uç tarafı kıvrık şekilli "kürenay"dır. Bu boru günümüzde kullanılmamaktadır.



RESİM: 58 b



RESİM: 59 a

- Katolog No** : 30
- Eserin Adı** : Hüsrev Dehlevi'nin Hamsesi'nde "Hüsrev Beyaz Saray'da".
- Bulunduğu yer** : Tahran Malek Library. ⁽⁶¹⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 1498 yılına tarihlenmektedir. ⁽⁶²⁾
- Yazarı** : Emir Hüsrev Dehlevi.
- Nakkaşı** :

(61) ATASOY Nurhan, ÇAĞMAN Filiz, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul 1974, s. 111.

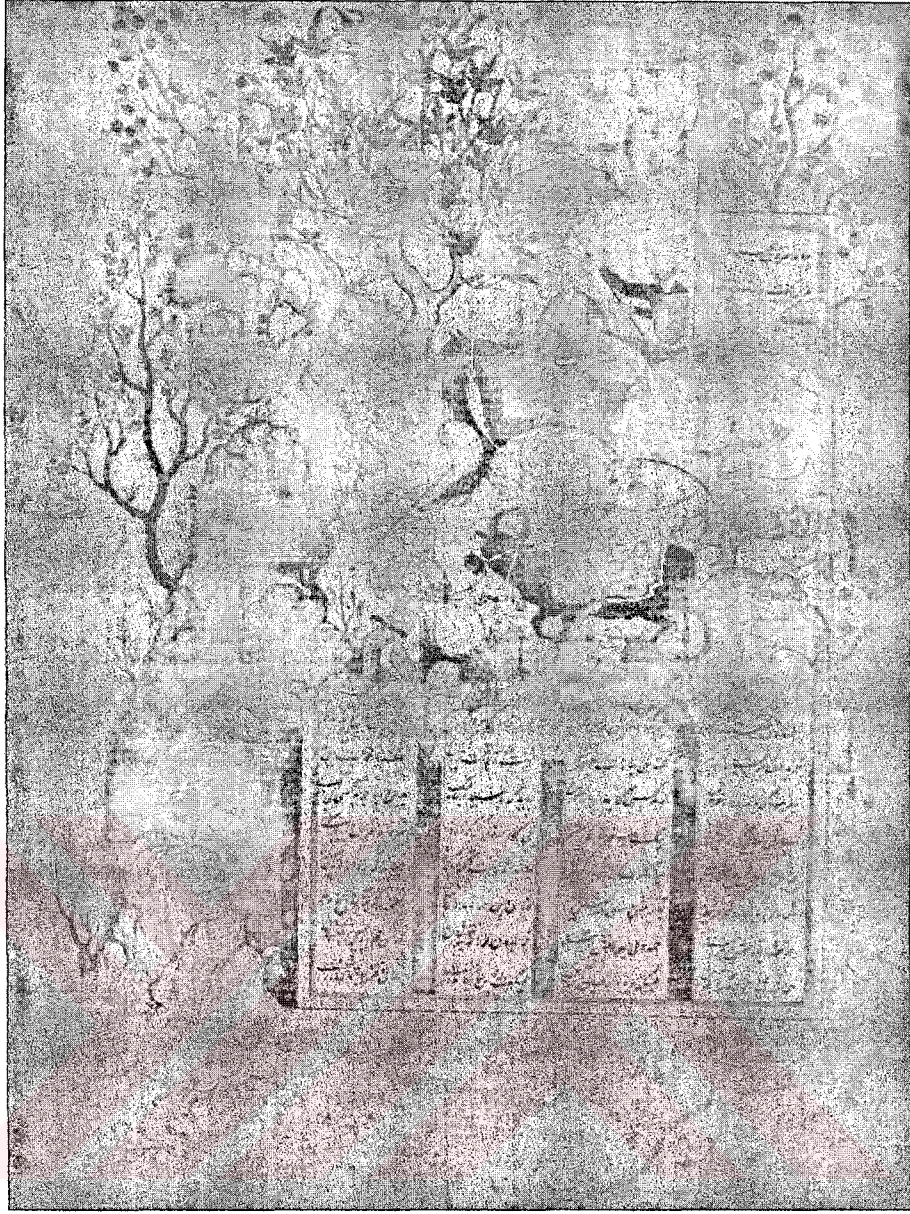
(62) ATASOY Nurhan, ÇAĞMAN Filiz, *A.g.e.*, s. 110.

Kompozisyon : Sayfanın tam ortasına yerleştirilen minyatürle yazı, altın yaldızlı ince bir cetvel içine alınmıştır. Gökyüzü başak rengine boyanıp, adeta bir başak tarlası gibi tonlanmıştır. İran tarzı bir bulut, en tepede beyaz renkle gösterilmiştir. Sol tarafta, Hüsrev'in beyaz sarayı görülmektedir. Arkadaki kulenin üzeri çatıyla örtülüdür ve ince – uzun dört ayağa oturur. Onun altında, sağda kemerli boş penceresinde resme derinlik kazandıran arkadaki manzaranın görüldüğü mekan vardır. Sağda, alttaki büyük, üstteki küçük, iki kattan oluşan ve alttan üste merdivenle çıkılan iki bölüm mevcuttur. Bu yapılar yüksek ve süslü bir zemine oturmaktadır. Yapının önünde Hüsrev ile Şirin halının üzerine oturmuş, eğlenirken görülmektedir. Önlerinde yiyecek tabağı vardır. Yanda hizmetli bir kadın, hazır beklemektedir. Sağ tarafta ise, kulenin boyunca bir tepe resmedilmiştir. Üzerinde çevresinde kuşların dolaştığı bir ağaç bulunur. Biraz aşağıda ve sağdaki ağaçtan bir kişi meyve koparıırken çizilmiştir. Sağ – altta ise biri ayakta dikilen, diğer ikisi saz çalan üç kişi vardır. Figürlerin tümü beyaz giysilidir.

Mûsıkı Aletleri : Minyatürde gördüğümüz iki müzisyenden soldaki çeng, sağdaki ise def çalmaktadır.



RESİM: 59 b



RESİM: 60 a

- Katalog No** : 31
- Eserin Adı** : Firdevsi'nin Şehnamesi'nden, "Zahhak'ın Damavend dağına götürülmesi".
- Bulunduğu yer** : Houghton Koleksiyonu – New York. ⁽⁶³⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 15. yüzyıl sonlarına tarihlenmektedir. ⁽⁶⁴⁾
- Yazarı** : Firdevsi.

(63) İNAL Güner, A.g.e., s. 284.

(64) WELCH Stuart Cary, *Royal Persian Manuscripts*, Londra 1978, s. 38.

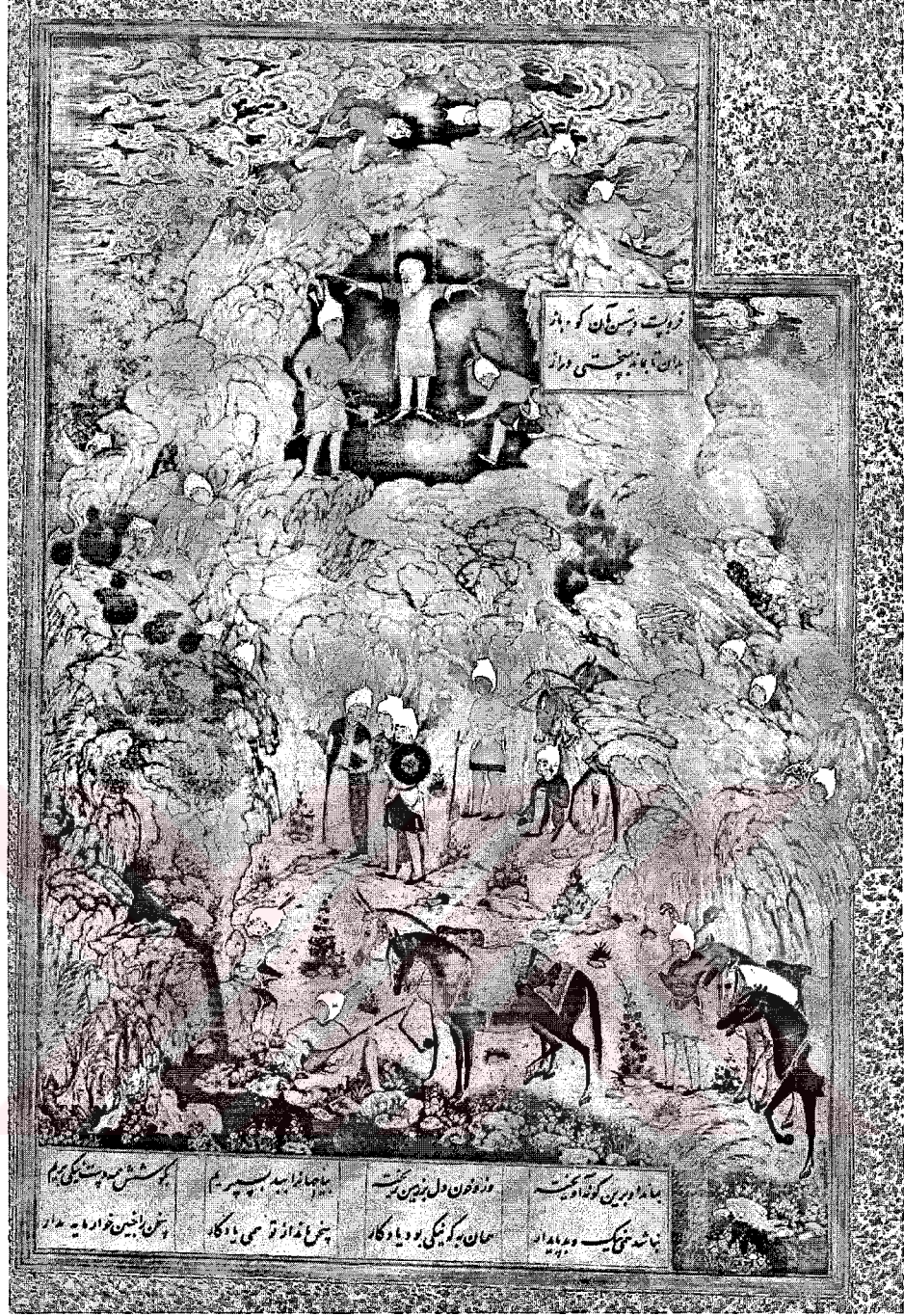
Nakkaşı : Mir Musavvir.

Kompozisyon : Hayvan ve bitki motiflerinin gölge şeklinde işlendiği gri zemin üzerindedir. Çerçevesi bir kitabenin üzerine oturmuş olarak düzenlenen minyatürde, mavi, mor ve pembe renklerde işlenmiş kayaların üzerinde dört tane ağaç vardır. Üst tarafta kahverengi bir atın üzerinde yeşil kıyafetiyle, Feridun görülmektedir. Arkasındaki atlı ise ona gölgelik tutmaktadır. Arkalarındaki kayanın ardında iki miğferli asker vardır. Mavi ve pembe kayaların altında, Zahhak, bir mandanın üzerine bindirilerek götürülmektedir. Kollarından bağlı Zahhak'ın altında siyah beyaz çizgili uzun bir don vardır ve üst tarafı çıplaktır. İşlediği günahattan dolayı, iki omzundan çıkan yılanlar da resmedilmiştir. Önünden giden, sancak taşıyan asker, diğer eliyle mandanın ipini çekmektedir. Mandanın arkasından elinde topuz taşıyan sarı kıyafetli, beyaz atlı bir asker gelmektedir. Hemen altında bir asker yaya yürümektedir. Minyatürün altını kaplayan yazı sütunlarının üzerinde dört kişi vardır. Bunlardan mor kıyafetli olanı bendir çalmaktadır.

Mûsıkı Aletleri : Resimdeki müzisyen zilli bendir çalmaktadır.



RESİM: 60 b



RESİM: 61 a

Katalog No : 32

Eserin Adı : Firdevsi'nin Şehnamesi'nden, "Zahhak'ın Ölümü".

Bulunduğu yer : Houghton Koleksiyonu – New York. ⁽⁶⁵⁾

Tarihi : Bu minyatür 15. yüzyıl sonlarına tarihlenmektedir. ⁽⁶⁶⁾

(65) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 45.

(66) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 44.

Yazarı : Firdevsi.

Nakkaşı : Mir Musavvir.

Kompozisyon : Firdevsi'nin eserindeki bu minyatür, Zerdüşt inancının kötülük tanrısı olan "Ehrimen"ın yalanlarına kanan Zahhak'ın ölümünü tasvir etmektedir. Zahhak'a anne ve babasını öldürdüğü taktirde kral olacağını vaad etmiş ve Zahhak'ın omuzlarından iki aç yılan çıkararak büyümeğe başlamıştır. Yılanların iştahı ancak insan beyni ile beslenerek yatıştığı için, başını Feridun'un çektiği bir isyan çıkar. Minyatürde görülen dağ, Damavend (*Sam Elbruz*) dağdır ve üzerindeki mağaraya Zahhak, kollarından zincirlenmiştir.

Altın yaldızlı cetvel içine alınmış olan minyatürün üst kısmında, koyu mavi gökyüzü ve İran üslubuna has bulutlar vardır. Bazen yeşilin tonlarına kaçan, ancak çoğunlukla açık kahverengi tonla belirtilmiş Damavend dağının zirvesinde, sarı ve turuncu elbiseli iki adam vardır. İkisi dağın tepesindeki delikten, mağarayı gözetlerken, üçüncü şahıs, dördüncüyü kolundan zirveye çekmektedir. Mağaranın tavanına omuzlarından ve bileklerinden zincirlenen Zahhak'ın üzerinde, mavi renkli uzun bir elbise vardır. Başı açık olarak tasvir edilen Zahhak'ın sağ yanındaki kişi, elindeki balyozla, Zahhak'ı ayaklarından zincirlemektedir. Sol taraftaki kişi ise Feridun'a ait öküz başlı topuzu elinde tutmaktadır. Dağın sağ yamacında beş, sol yamacında dört kişi bulunmaktadır. Dağın eteğinde önemli kişiler olduğu anlaşılan kaftanlı iki kişi ve yanlarında kalkanlı bir asker bulunmaktadır. Arkalarında sopaya dayanan esmer bir kişi ve yanında, arkasında, ikisi kahverengi, biri gri renkli üç at bulunan oturmuş bir adam vardır. Sol taraftaki, üst tarafı açık kahverengi ile işlenmiş olan kayalıktan aşağı inildikçe, yeşilden, mora, ara tonlarla uzanan renklerin, son derece uyumlu kullanıldığı bir renk cümbüşü ile karşılaşılır. Kayanın dibinden minyatürün sağ tarafına uzanan, koyu yeşil renkle belirtilmiş çimenler, renkli taşlar, açık renkli ot ve çiçeklerle bezenmiş bir mesire yerini andırmaktadır. Çimenlerin üzerinde, soldaki kayanın dibindeki iki şahıs, biri ayakta ve elinde bir yay tutarken, diğeri ise oturur vaziyette saz çalarken tasvir edilmiştir. Tam ortada iki, en sağda, üç at yan yana durmaktadır. Bu üç atın önündeki kişi omzunda bir saz bir taşımaktadır.

Tebriz okulunda yapılan bu eserde, eski Herat okulunun canlı renkli manzara üslubu çok daha zengin ve kalabalık kompozisyonlarda devam eder.

Mûsıkı Aletleri : Minyatürün sağ alt tarafındaki figürün oturarak çaldığı sazın teknesi kopuz teknesine benzemekte, ancak daha oval, armudi biçimde görünmektedir. Sapı ise kopuza göre çok uzundur. Tekne modelinin kopuzdan ziyade bağlamaya yaklaşması ve sapın da bağlama ve tanbur uzunluğunda olması bu sazın açıkça “tanbura” olduğunu bize gösteriyor. Zira tanbur ve bağlama çok sonraki devirlerde gelişimini tamamlayacaktır. Armudi gövdenin ortadaki daha açık renkli olmak üzere üç parçadan oluştuğu görülmektedir. Diğer figürün omzunda taşıdığı saz da, tanburadır.



RESİM: 61 b



RESİM: 61 c



RESİM: 62 a

Katalog No : 33

Eserin Adı : “Azâde’nin önünde avlanan Behrâm Gûr”.

Bulunduğu yer : Paris National Bibliotheque. ⁽⁶⁷⁾

Tarihi : Bu minyatür 15. yüzyıl sonlarına tarihlenmektedir. ⁽⁶⁸⁾

Yazarı : Ali Şir Nevâi.

(67) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 59.

(68) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 57.

Nakkaşı : Şeyhzâde

Kompozisyon : Günahkâr Şah Yazdgrid'in oğlu Behrâm Gûr doğduğunda, babası onu Yemen'e bilge Manzer'in rehberliğinde eğitim görmesi için göndermeye karar verir. Behrâm Gûr orada mektup sanatlarını, ciriti, avlanmayı, ata binmeyi ve savaşmayı öğrenerek büyür. 18 yaşına geldiğinde, eğitimini tamamladığını düşünerek şehzade, eğitmenlerini cömert hediyelerle onurlandırıp, onlardan ayrılır. Şimdi hayatını kadınlarla doldurması gerektiğine karar verir. Manzer, bir köle tüccarına haber vererek, aralarından seçim yapması için ona dört Rum köle kız getirtir. Bunlardan biri çeng çalan Azâde'dir. Burada kızlar, Behrâm'ın vahşi bir hayvanı öldürürken ve binicilik marifetlerini sergilerken izlemektedirler. ⁽⁶⁹⁾

Kompozisyon, altın yaldızlı çerçeve içine alınıp, üst ve alttaki sarı zeminli yazılarla sınırlandırılmıştır. Minyatürün üst tarafındaki gökyüzü kısmı, altın yaldızla boyanmıştır. Açık mavi renkli zeminle, gökyüzünün arası, üç büyük, bir küçük tepe ile ayrılmıştır. Tepelerin üzeri pembe ile mor arası tonlarda boyanarak pastel bir his elde edilmiştir. Tepelerin üzeri çeşitli ağaç ve çalılarla süslenmiştir. Tepe ile zemin arasındaki armoniye uygun, hatta pembe ve morun daha canlı tonlarının kullanıldığı sivri taşlar arkasında, kafaları görünen dört kişi bulunmaktadır. Minyatürün üst - orta tarafında, ufak tepenin ardında atının üzerine tam karşısındaki tilkiye ok atan bir avcı vardır. Hemen alt tarafında gri renkli iki tavşan kaçmaktadır. Ortada, solda boz renkli ata binen, turuncu elbiseli, beyaz sarığının üzerindeki tuğdan soylu bir kişi olduğu anlaşılan kişi, küçük boyda tasvir edilen bir ayıyı oklayarak vurmuştur. Önünde Behrâm Gûr, kahverengi atının üzerinde bir geyik oklamış olarak görülür.

Üst üste kırmızı ve yeşil içliğin üzerine, çiçek desenli, lacivert bir elbise giymiştir. Beyaz sarığının üzerindeki iki tuğla beraber, üç parçalı tüy gayet ihtişamlıdır. Her iki atının da sol elinde yayı ve arkasında sadağı vardır.

Sağ tarafta, Manzer olması muhtemel olan, sarı çorap, kahverengi etek, kırmızı içlik üzerine mavi elbiseli ve siyah sarıklı kişi bir eliyle Azâde'nin beyaz atının yularını çekerken, diğer eliyle omzundaki baltayı tutmaktadır. Çeng çalan kırmızı elbiseli Azâde ile arkasındaki kahverengi atın üzerinde, sarı içlik üzerine kahverengi kaftanlı, def çalan, kızın ortak yönleri, tavus tüylü ince ve beyaz yaşmaklarıdır. Hemen altlarında, üç at ve konik beyaz bir balık giymiş adamın sadece baş kısımları remin içinde kalmıştır. Onların altında turuncu entari üzerine, mor uzun elbiseli ve beyaz sarığında yeşil bir tuğ

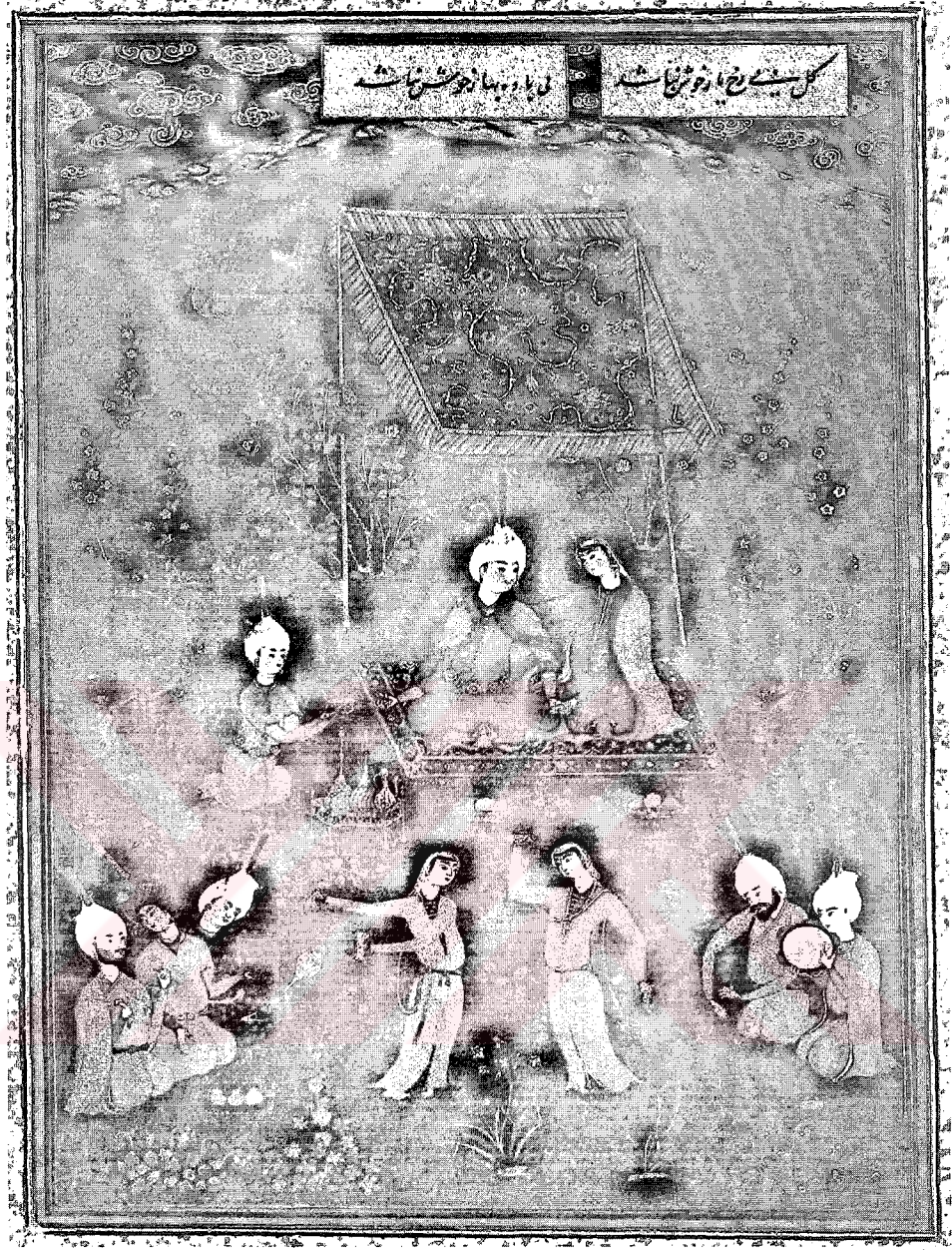
(69) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 58.

ile siyah tüy olan adam yürümektedir. Onun arkasından, soldan sağa kırmızı, lacivert ve kırmızının pastel tonlarında giyinmiş üç adam gelir. Soldakinin elinde içki sürahisi bulunmakta, diğer ikisi meyve tabağı taşımaktadır. Minyatürün alt – ortasında, mavi – yeşil elbiseli atlı önündeki taşlıkta bir kaplanı kılıcı ile ortadan ikiye bölmüştür. Sol alt köşede ki, ikisi atlı olan dört avcıdan, atlı olanlar ok atmaktadır. Sağ üstlerinde ise üç yavru ceylan ve arkalarında bir tilki koşmaktadır.

Mûsıkı Aletleri : Beyaz atın üzerinde tasvir edilen Azade, menşei Orta Asya olan ve günümüzde kullanılmayan çengi çalmaktadır. Arkasındaki kızın elinde ise büyük ebatta bir def vardır.



RESİM: 62 b



RESİM: 63 a

- Katalog No** : 34
- Eserin Adı** : Hafız'ın Divân'ında "Aşıkların Pikniği".
- Bulunduğu yer** : Cambridge Fogg Museum. ⁽⁷⁰⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 15. yüzyıl sonlarına tarihlenmektedir. ⁽⁷¹⁾
- Yazarı** : Şirazlı Hafız.

(70) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 62.

(71) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 61.

Nakkaşı : Sultan Muhammed.

Kompozisyon : Altın yaldızlı çerçeve içinde bulunan minyatürün üst tarafında lacivert renkli gökyüzü mavi beyaz, İran tekniğinin özelliğini taşıyan, birbirlerinden ayrı, geçme motifleri andıran bulutlarla süslenmiştir. Gökyüzünün üzerinde, minyatürün tam üst ortasında ve onun sağ tarafında, zemini altın yaldızlı yazılar vardır. Minyatürün hemen hemen tamamını kaplayan koyu yeşil zeminli piknik alanı ile gökyüzünü, bir tepenin zirvesi şeklinde çizilmiş, turkuaz zemin arasında beyaz taşlar konulmuş bir şerit ayırır.

Minyatürün ortasında çevresi lacivert bordürlü, ortası siyah, çiçek desenleriyle bezenmiş bir halının üzerinde aşıklar oturmaktadır. Üzerlerinde de lacivert, yeşil ve kırmızı renklerde yatay çizgilerden oluşan saçak kısmı ve lacivert zemin üzerine çiçek ve sarmaşık desenli, iki uzun çubukla yere saplanmış gölgelik vardır. Gölgeliğin sağ ve sol tarafında, keklige benzeyen üçer kuş uçmaktadır. Arka planda orta boylu, pembe çiçekli iki ağaç, üst tarafta ise belirli aralıklarla yerleştirilmiş kırmızı çiçekli otlar vardır. Aşıkların her iki tarafındaki Allah'ın birliğini, sonsuzluğu ve cenneti simgeleyen selvi ağaçlarına beyaz yapraklı sarmaşık dolanmıştır. Aşıkların hemen solunda yeşil renk elbiseli bir saki, tasla içki sunmaktadır. Önünde ikisi büyük biri küçük üç sürahi bulunmaktadır. Aşıkların halısının tam önünde ise iki tabağın içinde ikisi nar, biri ayva olmak üzere üçer meyve vardır. Aşıklardan erkek olanının mavi elbisesi üzerinde kenarları siyah kürklü bayrak kırmızısı bir kaftan omuzlarını örtmektedir. Başındaki beyaz sarık üzerinde dik bir tuğ ve arkaya kıvrılan siyah bir tüy vardır. Elini tuttuğu sevgilisinin mor zemin üzerine pembe çiçek desenli bir elbisesi ve turuncu kaftanı vardır. Önünde tavus tüyüne benzeyen bir tuğun bulunduğu, beyaz renkli, ince yaşmaklı kız, nakkaş tarafından sağ kolunu sevgilisinin sırtına koymuş vaziyette ifade edilerek duygusallık yansıtılmaya çalışılmıştır.

Minyatürün en alt bölümünde ise ortada, sağdaki kırmızı, soldaki turuncu renk elbiseli iki rakkase dans etmektedir. Kolların duruşu ve gövdenin belden ileri kıvrılmış olarak çizilmesi, figürlere hareket kazandırmıştır. Rakkaselerin solunda üç adam vardır. Sağdaki kahverengi kıyafetli içki doldururken, ortadaki turuncu elbiseli, lacivert sarıklı olanı, soldaki pembe elbise üzerine turuncu kaftan ve beyaz sarıklı, sakallı adamla konuşmaktadır. Önlerinde üç tane narın bulunduğu bir tabak ve altında, biri kırmızı

yapraklı iki çiçek tasvir edilmiştir. Sağ alt köşede ise önlerinde bir sürahi, içinde iki narın bulunduğu bir tabak, bulunan iki müzisyen vardır.

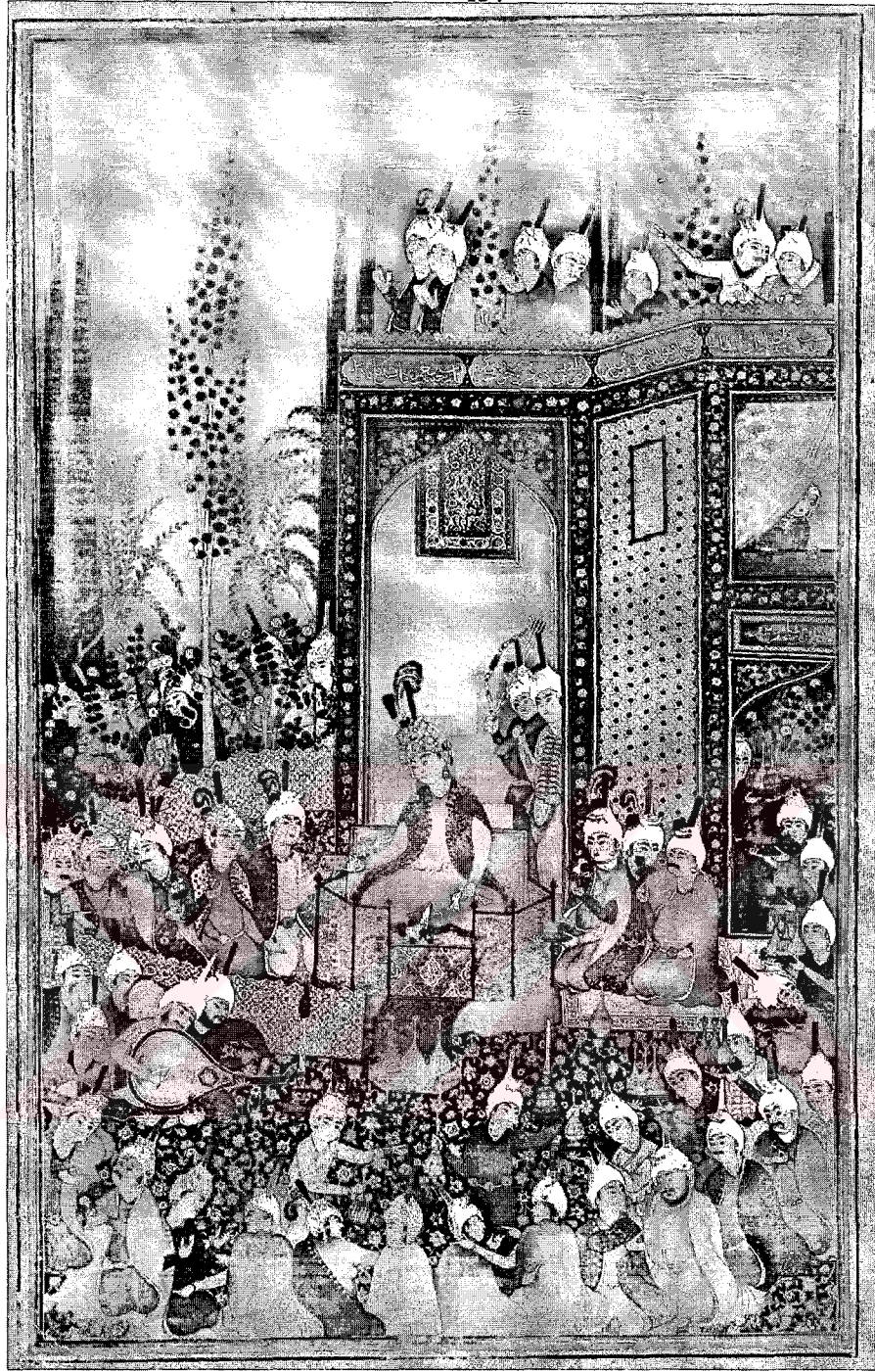
Mûsıkı Aletleri : Soldaki pembe elbiseli kırmızı tuğlu beyaz sarığı olan sakallı müzisyen, bir çeşit kaval çalmaktadır. Ağız kısmında şerit halinde bir yüksük kısmından sonra beyaz sipsi vardır. Bu yönüyle enstrümanın ney olma ihtimali ortadan kalkmaktadır. İnce uzun olması ve sipsi ile çalınması, bu sazın tiz akortlu ve yüksek volümlü bir üflemeli çalgı olduğunu bize gösteriyor. Sazın boğumlarının olmaması, bize, kamıştan değil, ağaçtan yapıldığını işaret etmektedir. Ucundaki sipsiden dolayı, kaval formu bir zurna görünümündeki bu sazın ses tınısının da, kaval ile zurna arası bir duyum hissi uyandıracığı muhtemeldir. Rengin siyah oluşu, eğer boyanmadıysa, abanoz ağacından yapıldığı hissini vermektedir.

Minyatürde kavalı çalan kişinin solundaki, yeşil elbise üzerinde kırmızı kaftan giymiş ve beyaz sarığında yeşil tuğ bulunan müzisyen ise def çalmaktadır. Kasnağı siyah görülen defin ve zillerinin boyutu, bu günkü deflerden biraz daha büyüktür.

Rakkaselerin ellerinde tuttuğu şeyler, ses çıkaran bir aletten çok işlemeli bir mendile benzemektedir.



RESİM: 63 b



RESİM: 64 a

- Katalog No** : 35
- Eserin Adı** : Şirazlı Hafız'ın Divanı'nda "İd Şöleni Başlıyor".
- Bulunduğu yer** : Cambridge Fogg Museum. ⁽⁷²⁾

(72) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 66.

Tarihi : Bu minyatür 15. yüzyıl sonlarına tarihlenmektedir. ⁽⁷³⁾

Yazarı : Şirazlı Hafız.

Nakkaşı : Sultan Muhammed.

Kompozisyon : Minyatürde konu edilen “İd Şöleni”, yeni ayın belirlediği anda başlar ve Ramazan orucunun bu zamanda biter. Arkadaki açık mavi gökyüzünde bulutlar, çizgi halinde, realist bir tarzda işlenmiştir. Arka planda servi, kavak ve sarmaşık türü ağaçlar vardır. Sağ tarafta görülen evin teras katında yedi kişi ayın konumu ile ilgilenip dua etmektedirler. Resmin büyük bir kısmını kaplayan ev, dıştan çiçekli bordürle çerçevelenmiştir. Soldaki ilk mekanda uzun sivri kemerli bir kapı içeri açılmaktadır ve iç mekan duvarının üst tarafında, dikdörtgen çerçeveli bir çini kompozisyonu vardır. İçeride sağda biri lacivert elbiseli, elinde ok ve yay tutan, diğeri beyaz üst, turuncu alt kıyafetli adam elinde omzuna dayadığı bir sopa ile görülmektedir. Evin orta kısmı pembe – mavi çinilerle kaplanmış, en sağ bölümde ise altı üstlü iki oda görülmektedir. Üst kattaki kırmızı saçaklı bej rengi perde, çapraz olarak pencereyi kapatmakta ve açık taraftan, lacivert elbiseli, beyaz yazmalı bir kadın bakmaktadır. Alttaki sivri kemerli kapı bir bahçeye açılmaktadır. Bu kapıdan, sekiz kişi sırayla içki ve meyve taşımakta, ön taraftaki iki kişi ise bunları taksim etmektedir. Kapının yanında Kemik rengi bir halının üzerinde kaftanlı üç adam oturmaktadır. Soldakinin elinde meyve tabağı, diğer ikisinde çiçek vardır. Bu üç kişinin yanında dekoratif motiflerle bezenmiş bir paravanın ortasındaki tahta oturmuş önemli bir kişi vardır. Servis yapılan kapının üzerindeki yeşil çerçeveli kitabeden, bu önemli şahsın ev sahibi, Sam Mirza olduğu tahmin edilmektedir. Açık mavi zemin üzerine, dekoratif motiflerle bezeli alçak bahçe duvarının arkasında beş kişi ağaçlardan gül koparmaktadırlar. Bahçe içinde, tahtta oturan kişinin sol tarafında oturan kaftanlı, beş kişi sohbet halindedir. Alt tarafta 13 misafir yay şeklinde bağdaş kurarak oturmuştur. Misafirlerin sol – üst tarafında beş müzisyen mûsıkı icra etmektedirler. Misafirlerin ve müzisyenlerin oturduğu zemin siyah üzerine renkli çiçeklerle bezenmiştir.

Mûsıkı Aletleri : Önde gördüğümüz sakallı müzisyenin elinde udun bu gün kullanılmayan bir türü olan şâhrûd vardır. Minyatürdeki enstrumanda şâhrûdun da ud gibi mızrapla çalındığı ve tel sayılarının hemen hemen aynı olduğu görülmektedir.

(73) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 65.

Udun armut biçimi, Şâhrûd da daha yuvarlaklaşmıştır. Sapı uda göre biraz daha uzun gibi görülen şâhrûdun, ses rengi olarak ud dan daha bas olması dolayısıyla tellerinin daha kalın olması muhtemeldir. Çok eski zamanlardan beri udun var olduğunu bildiğimiz için, şâhrûd, udun atası veya ara türü değil, sadece form ve tını bakımından farklı bir nüans yakalamak için denenmiş bir çeşittir. Teknesinin büyüklüğüne bakılırsa, ud dan çok daha yüksek bir sesi etrafa yaydığı muhakkaktır. Bu sebepten dolayı, açık havada çalınmak için tasarlandığı da düşünülebilir. Ancak udun kapağındaki iki küçük bir büyük kafesi göremememiz rezonans açısından düşündürücüdür. Ayrıca mızraplığı da yoktur. Göğsün daralan kısmındaki motifin bir kafes mi, yoksa sadece süs mü olduğu resimden anlaşılamamaktadır.

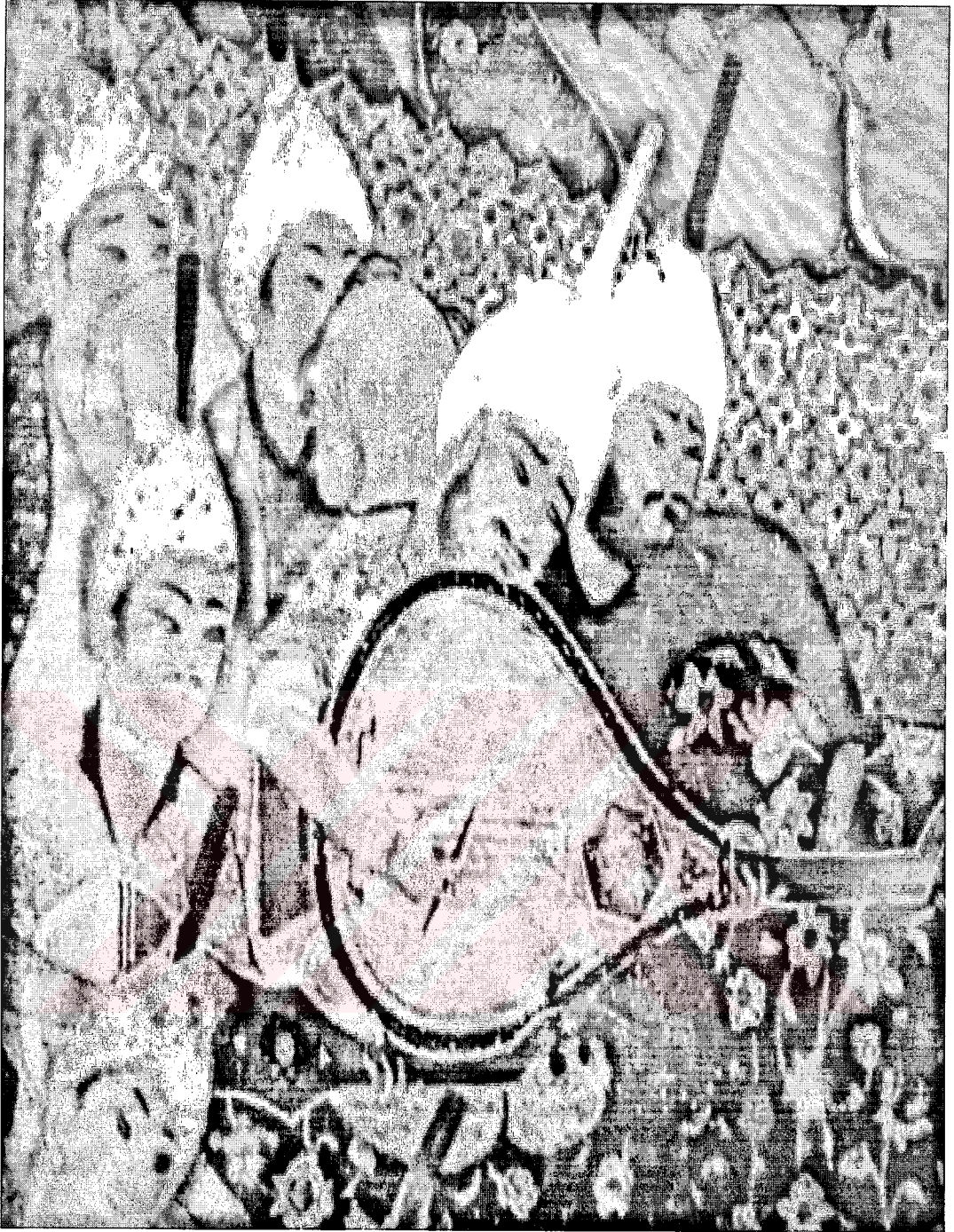
Ancak Levni'nin minyatürlerindeki şâhrûdlarla karşılaştırma yaptığımız zaman, bu motifin sadece süsten ibaret olmayıp, açık, tek pencerenin kafesi olduğu anlaşılıyor. Ancak 15. yüzyılın bazı minyatürlerinde penceresi olmayan şâhrûdlara da rastlıyoruz.

Udun neredeyse üç katı olan devasa boyutu, muhakkak ki taşıma ve çalım bakımından büyük zorluk yaratıyordu. Bu gün kullanılmamasının muhtemel sebebi de bu olmalı.

Soldaki yeşil elbiseli müzisyenin çaldığı sazın, sapı orta büyüklüktedir ve kopuzun bir çeşidi olduğu kesindir. Form bakımından Kırgızlarda yaygın olan üç telli “komuz” veya Kazakların kullandığı iki telli “kürek dombra” veya onun üç telli olanı, “şerter”e benzemektedir. Minyatürde sazın tellerinin görünmemesine rağmen, burguluk kısmının altında iki burgu görünmektedir. İki burgunun da yukarıda olduğunu düşünürsek, bu sazın dört telli olduğunu söyleyebiliriz. Sonuç olarak bu sazın tam adını söyleyemesek de, her teli ayrı akort edilen bir çeşit “lavta” olduğu en makul ihtimaldir.

Sağdaki lacivert elbiseli müzisyen kaval çalarken, arkada kalan iki müzisyen ise defle ritm tutmaktadır.

Arkadaki iki müzisyen def çalmaktadır. Sol tarafta görülen müzisyenin elindeki saz, 16 numaralı katalogda gördüğümüz sazın, tekne formu bakımında aynıdır. Ancak önemli bir özellik olan, sap kısalığından dolayı bu sazı, tanbura olarak değil, lavta olarak nitelendirmemiz daha doğru olur.



RESİM: 64 b



RESİM: 65 a

- Katalog No** : 36
- Eserin Adı** : Şirazlı Hafız'ın Divanı'nda "Dünyevi ve Ahiri Sarhoşluk".
- Bulunduğu yer** : Cambridge Fogg Museum. ⁽⁷⁴⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 15. yüzyıl sonlarına tarihlenmektedir. ⁽⁷⁵⁾

(74) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 68.

(75) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 69.

Yazarı : Şirazlı Hafız.

Nakkaşı : Sultan Muhammed.

Kompozisyon : Minyatür, altın yıldızlı çerçeve içindedir ve sağ üst tarafta yan yana iki sarı zeminli iki dikdörtgen kutu içinde yazılar vardır. Altın yıldızla belirtilmiş ve çok az bir sathı kaplayan gökyüzünde, bir kaç mavi – beyaz bulut vardır. Resmin büyük bölümünü kaplayan evin terasında lacivert, kırmızı, yeşil ve beyaz elbiseli beş insan vardır. Kanatlarından, melek oldukları anlaşılan bu figürlerden, sol baştaki elinde bir tas tutmakta, ortadaki lacivert elbiseli, solundaki yeşil elbiseli olana tasla içki içirmektedir. Sağdaki iki figür birbiri ile sohbet halindedir. Sol yan tarafta, iki çubuk üzerinde, kırmızı saçaklı tentenin örttüğü balkonda, mavi elbiseli, beyaz sarıklı bir kişi beyaz zemin üzerine mavi çiçek işlenmiş çini bir ibriği ipe aşağı sarkıtmıştır. Aşağıda duran, mütevazı kıyafetli kişi, ibriği sol eliyle tutmaktadır. Arka zemin altın yıldızla boyanmış, kırmızı – beyaz çiçekli ince bir ağaç ve balkonun ucundan aşağı kadar inen bir sarmaşık uzanmıştır. İnsan boyundaki kırmızı çitlerin önünden sırtında testi taşıyan, turuncu kıyafetli, başı açık ve sakallı bir adam geçmektedir. Balkona bitişik ince uzun bölümün üst katı odadır. Odanın penceresinin sağındaki kişi soldakine tasla içki içirmektedir. Duvarı bordür içinde olan ikinci katın altında, şeritler halindeki çiçek motifleriyle bezeli, üzerinde iç içe lacivert ve sarı çerçeveli dikdörtgen kitabesi olan kapı vardır. Kapıdan çıkan beyaz sarıklı, sakallı adamın mavi elbisesinin üzerinde yeşil renkli uzun katan vardır. Eşikten bir ayağı dışarı çıkmış adamın, başı yana düşmüştür ve arkasındaki beyaz kıyafetli kişi sol kolundan onu tutmuştur. Bu haliyle sağlıksız bir görüntü vermektedir.

Üç boyutlu olan binanın sağ tarafının üzeri terastır. Üst katta, iç tarafı mavi üzerine lacivert, rumi motifli bir duvar ve orada yatar pozisyonda kitap okuyan, açık kahverengi kıyafetli, uzun sakallı, yaşlı bir adam görünmektedir. Ayak ucunda bir tas ve bir sürahi vardır. Kapının sağ - iç tarafında, ard arda konmuş sarı renkli, kapaklı ve büyük ebatta, altı küp görülmektedir. Kırmızı elbiseli bir adam büyük küpe yaslanmış olarak iç mekanda bulunmakta, kapının dışındaki, lacivert elbiseli, bir elinde fanus, bir elinde kitap bulunan adama bakmaktadır. Adam kitabı sol eliyle ona uzatmıştır. “Kapının iç tarafındaki, şarap küplerine dayanan adam, “Hafız”ın tasviridir ve sarhoş

haldedir.”⁽⁷⁶⁾

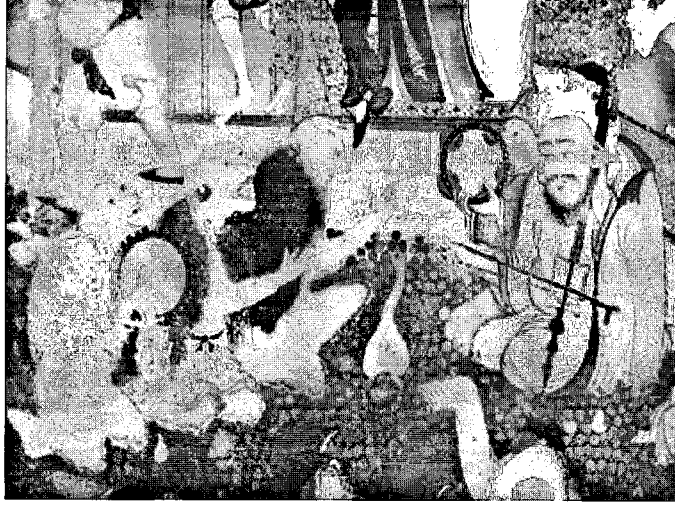
Evin geometrik yapısına uygun ve siyah çerçeve içinde, yıldız üzerine kırmızı noktalardan oluşan, altıgen motifli bahçe duvarı, üç parçalı ve alçaktır. İç mekanın sağındaki, uzun, beyaz sakallı adam, sol eliyle içki kabı tutmakta, sağ eliyle ise yanındaki adama tasla içki içirmektedir. Onların solunda sakallı ve iki eli kaftanın kolları içinde kaybolmuş şekilde, kollarını başının üzerine kaldırmış bir kişi vardır. Bu garip davranışlı adamın solundaki kırmızı elbiseli cüce, son elinde fanus tutarken sağ eliyle ona içki içirmektedir. Onların ön tarafında, bahçe duvarının dışında iki müzisyen yere oturmuş halde karşılıklı def ve kaval çalmaktadır. Tam ortalarındaki beyaz kıyafetli, başı açık adam yere eğilmiş, solundaki, iki eli havada ve sol elinde içki kapı tutan, kırmızı kıyafetli adamın ayağını öpmektedir. Minyatürün sağ alt köşesinde mavi elbiseli, gri kaftanlı bir adam, çimenlerin üzerinde uyumaktadır.

Onun sağında çömelerek uyuyan bir adam ve onun da sağında, diz üstü çökmüş, iki adam, raksa benzeyen hareketler yapmaktadır. Sol alt köşede, yine kolları havada ve elleri kaftanın içinde kalmış bir adam, elinde sürahi olan diğer bir adamın arkasında görülmektedir. Onların üzerinde, soldaki bendir çalıp, diğer ikisi ellerini dua eder gibi açmış üç ifrit görünüşlü adam, gizemcikte aşırıya gitmiş “galanlar”dır. Bunlar insandan çok cin veya doğa üstü bir varlığa benzemektedir. Zikir yapan bu garip kişilerin karşısında kıl kopuz çalan orta yaşlı bir adamla, sağında defle ritm tutan kırmızı elbiseli bir adam vardır. Çimen üzerinde oturan bu figürlerin arasında, yine uzun boyunlu bir içki kabı ile tas vardır.

Evin içinde ve bahçesinde içki içen insanların ifadeleri durgun ve şaşkınken, bahçedekiler sarhoşluk içinde kendinden geçmişlerdir. Bu minyatürde, dünyevi zevk ve manevi sarhoşluk, mizahi bir tarzda ifade edilmeye çalışılmıştır.

Mûsiki Aletleri : Soldaki kompozisyonda, beyaz elbiseli, mavi kaftanlı müzisyenin oturarak çaldığı oturarak enstrüman, kıl kopuzdan türeyen ve bugün Anadolu’da kullanılmayan “morin huur”dur. Teknesi olmayan bu ilginç enstrümanda, rezonans kutusu görevini, üzerine deri gerilmiş, dikdörtgen bir tabaka görmektedir. İki telli olan “morin huur” un diğer parçası, baştan ayağa kadar inen yekpare saptır. Minyatürde morin huur çalan müzisyene, kırmızı elbiseli başka bir müzisyen defle ritm tutmaktadır. Morin huurun eskiden, en fazla kullanıldığı yer Kuzey Afganistan’dır.

(76) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 69.



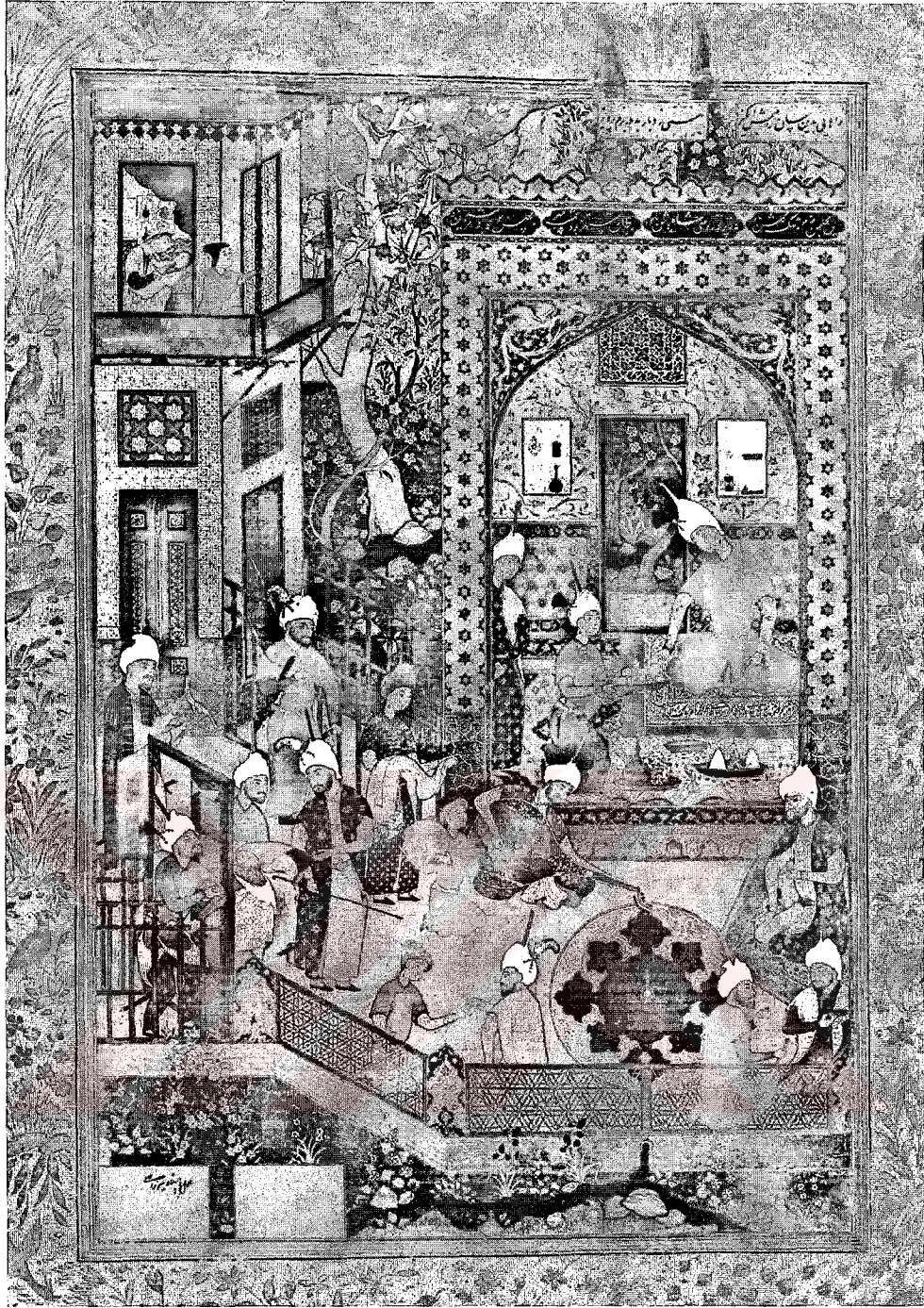
RESİM: 65 b

Afgan kemençesi de diyebileceğimiz bu saza, kendi bölgesinde halk, “çiçak” demektedir. Bugün Türk kültür çevrelerinden ayrılan Afgan kemençesi, Pamir’e yakın dağlı Tacikler’de görülür.



RESİM: 65 c

Minyatürün sağındaki kompozisyonda ise iki müzisyen karşılıklı olarak def ve kaval çalmaktadır.



RESİM: 66 a

- Katalog No** : 37
- Eserin Adı** : Nizami'nin Hamsesi'nde "Hüsrev'e saz çalan Barbad".
- Bulunduğu yer** : London British Library. ⁽⁷⁷⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 15. yüzyıl sonlarına tarihlenmektedir. ⁽⁷⁸⁾

(77) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 84.

(78) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 83.

Yazarı : Nizami.

Nakkaşı : Şeyhzade.

Kompozisyon : Altın yıldızla çizilmiş, bitki ve kuş motifli zemin üzerinde, yine altın yıldızlı çerçeve çizilmiştir. Kompozisyonun sağ üst tarafında iki küçük dikdörtgen içinde yazılar vardır. Yazıların altından yükselen iki servi ağacı çerçeveden dışarı taşmıştır. Önünde gül ağaçları, arkasında ise beyaz renkle belirtilmiş bir dağ vardır. Arkada görülen ve çok az bir sathı kaplayan gökyüzü, altın yıldızla boyanmıştır. Dağ ile orta bölümdeki yapılar arasında, ortasında büyük bir çınar ağacının bulunduğu yeşillik mekan vardır. Pembe - mor renkli taşlar ve zarif çiçekli ağaç, zeminle ahenkli bir hava yaratmıştır. Yeşil alanın önünde biri sağda biri solda iki bina vardır. Soldaki bina iki katlı olup, yeşil renkli tavanı, kahverengi imame motifli saçaklarla son bulur. Üç tarafı balkon olan bu katta öne ve sağa açılan birer kapı vardır. Ön kapıdan, odanın içinde bir hemşirenin kucığında yeni doğmuş bir çocuğu tuttuğu görülür. Çocuğu Hüsrev'in karısı doğurmuştur ve çocuk büyüyünce Şirin'e aşık olacak ve babasını öldürecektir. (79)

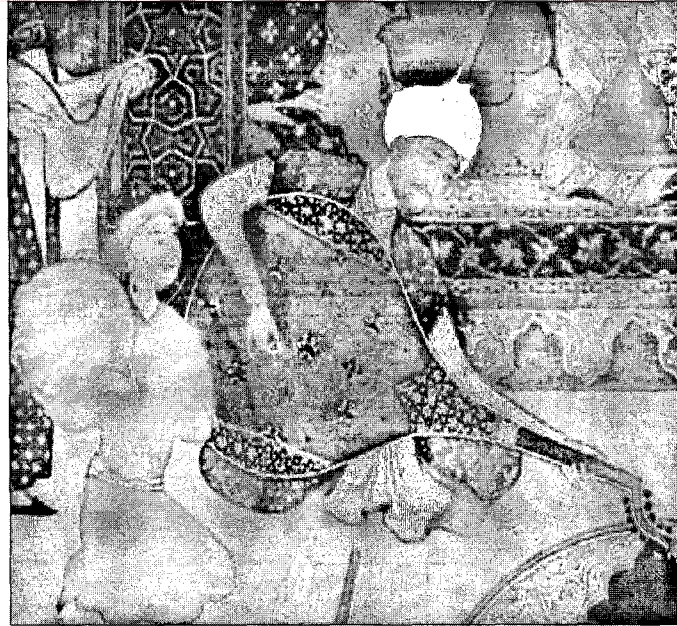
Balkonda kırmızı elbiseli ok atan bir çocuk vardır. Bu binanın alt katında, üzerinde dikey olarak iki kare, ortada uzun dikdörtgen süsleme olan ahşap kapı vardır. Süsleme kapının her iki kanadında da mevcuttur. Üzerinde mavi motifli, kare çerçeve içinde bir pano bulunur. Evin sağa bakan tarafında ise üzerinde geometrik motifli ahşap panonun bulunduğu, düz, ahşap kapı vardır. Bu yapının karşısında, boyu bu yapıdan biraz daha kısa olan tek mekanlı bir bina vardır. İki bina arasında insan boyundan daha uzun bir çit vardır. Tek mekanlı binanın ön tarafı çok büyük, sivri kemerli bir kapı vardır. Yıldız motifli kompozisyonla çinilenmiş olan yapının üst tarafında, lacivert üzerine beyaz tâlik yazılı yan yana dört kitabe bulunur. Sivri kemerin iki köşede oluşturduğu üçgenler de, lacivert üzerine sarmaşıklı gül motifleri arasında, sağda ve solda birer simurg figürü görülmektedir. İç mekandan görülen arka duvarın üst tarafı, pembe üzerine ağaç, yaprak ve ceylan motifleriyle süslüdür. Üstte kare bir tablo, onun altında yanlarında iki pano bulunan, uzun, dikdörtgen bir manzara resimli pano vardır. Duvarın alt tarafı, kahverengi ve lacivert, çiçek motifli çerçevenin içinde, kırmızı, yeşil ve mavi renkli altıgenlerden oluşan çini kompozisyonla kaplıdır . Zemini halı kaplı bu mekanın sağ – iç tarafında etrafı yazılı, açık kahverengi, küçük bir halının üzerinde

(79) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 84.

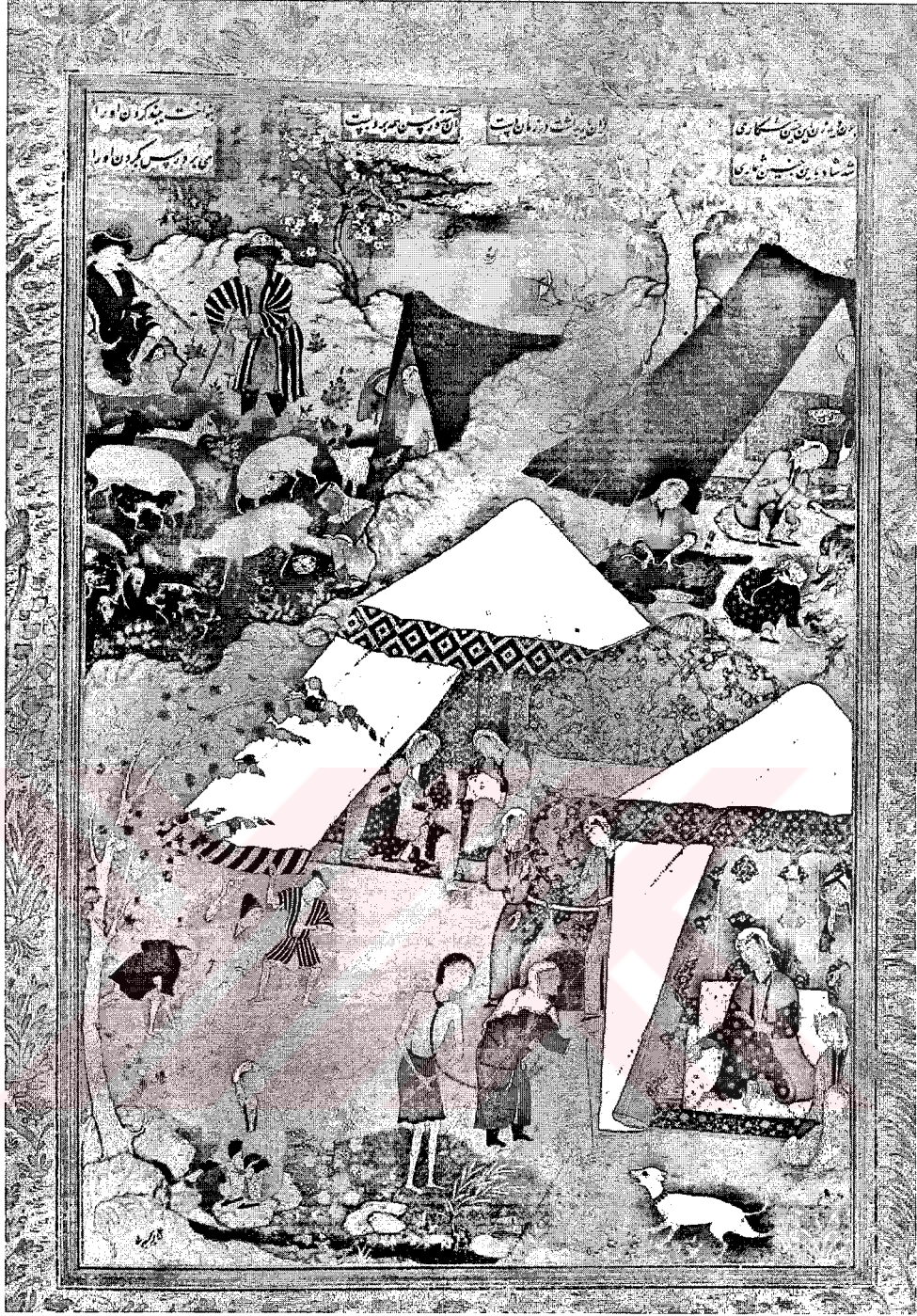
Hüsrev görünmektedir. Kırmızı elbise üzerine beyaz sarıklıdır. Sol taraftaki yeşil kıyafetli kişi ona meyve sunmaktadır. Arkasındaki siyah elbise üzerine sarı kaftanlı kişi ise hazır beklemektedir. Binanın ön tarafında sağda bej renkli elbise ve kahverengi kaftanı olan ve halı üzerinde oturarak, karşısındaki şâhrûd çalan “Barbad”ı dinlemektedir. Hüsrev’in en sevdiği müzisyen olan Badbad’a solundaki kırmızı kıyafetli genç zilli bendirle eşlik etmektedir. Arkalarındaki kişi sarı bir kaftanı iki eliyle tutmaktadır. Onun ardında, kırmızı giysili, beyaz sarıklı kişi, sol eliyle kılıcının kabzasını tutarken, sağ eliyle yayını omzuna dayamıştır. En soldaki sarı kıyafetli, kahverengi kaftanlı kişi elinde bir kuş tutmaktadır. Onun önünde bir bahçe kapısı ve çite dayanmış, yeşil giysili, bir adam durmaktadır.

Kapının sağında yeşil beyaz kıyafetli kişi elinde bir bohça tutarak, yanındaki lacivert kaftanlı kişi ile konuşmaktadır. En öndeki çimenlik alanla, açık yeşil zeminli bahçeyi, geometrik motifli, alçak duvar ayırır. Bahçenin tek mekanlı binanın tam önüne gelen yerinde, deve tüyü renkli zemin üzerine, siyah şems etrafında lale motifli, yuvarlak bir paspas görülür. Paspasın sağında ve solunda ikişer kişi yere oturarak sohbet etmektedir.

Mûsıkı Aletleri : Barbad’ın çaldığı saz şâhrûddur. Gövdesinde başka tasvirlerde görülen tek pencere burada yoktur. Barbad’ın yanındaki müzisyen zilli bendirle ritm tutmaktadır.



RESİM: 66 b



RESİM: 67 a

- Katalog No** : 38
- Eserin Adı** : Nizami'nin Hamsesi'nde "Leylâ ile Mecnûn".
- Bulunduğu yer** : London British Library. (80)
- Tarihi** : Bu minyatür 15. yüzyıl sonlarına tarihlenmektedir. (81)

(80) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 88.

(81) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 88.

Yazarı : Nizami.

Nakkaşı : Şeyhzâde.

Kompozisyon : Minyatür, ağaç ve kuş motifli, altın yıldız boya ile yapılmış zeminden sonra, yine altın yıldızlı çerçeve içinde yer alır. Çerçeve içinde içten dışa, siyah, kırmızı ve yeşil ince çizgiler vardır. Sağ ve sol üst köşelerde, alt alta, ortada ise yana yana duran yıldız zeminli, talik yazılı küçük dikdörtgen panolar vardır. Koyu mavi renkteki gökyüzü, gayet realist tonlamalar ve bulut motifleriyle derin bir ifade kazanmıştır. Solda en uzakta yer alan tepenin üzerinde meşe ve gül ağacı yer alır. Tepe ile önündeki çimenliği sınırlayan taşın üzerine bir çoban oturmuş kaval çalmaktadır. Karşısında üzerinde siyah beyaz çizgili elbise olan yaşlı çoban, elinde çan ve kaval tutmaktadır. *(Bu küçük bir asa da olabilir.)* Çimenlik alanda dört keçi, dokuz koyun görülmektedir. Sağdaki üçgen kara çadırın içinden kırmızı kıyafetli bir kadın dışarıya bir tas uzatmaktadır. Hemen önünde mavi elbiseli bir kadın koyun sağmaktadır.

Bu figürler, resmin üçte ikisini oluşturan açık kahverengi ile belirtilmiş tepenin ardında kalır. Tepenin üstünde çınar ağacı ve altında üçgen kara çadır vardır. Çadırın önünde pembe alt, lacivert üst kıyafetli kadın, elinde beyaz bir çanak tutmaktadır. Onun önünde yeşil kıyafetli taşta oturmuş kadın, ateş üzerinde yemek pişirmektedir. Onların önünde siyah giysili, taşta oturmuş, kambur bir kadın odun toplarken, solundaki kırmızı kıyafetli olanı da, tezgah üzerinde kumaş dikmektedir. Önde, arkadaki iki çadırdan farklı, ortadaki kırmızı, önde ve sondaki beyaz olmak üzere üç çadır vardır. Kara çadırların göçebelere ait olduğu bellidir. Bu çadırlar ise konaklamak üzere konmuş, aristokratlara ait çadırlardır. Arkadaki çadırda kahverengi elbiseli kadının kucağına bir çocuk oturmuştur. Sağlarında kalan turuncu kıyafetli kadın elinde bir kumaş dikmektedir. Ortadaki çadırın iki yanında yeşil ve gri renk elbiseli iki kadın durur. Sol taraflarındaki konik şapkalı üç çocuk, yere taş atarak bir oyun oynamaktalar. Sol alt köşedeki kayalığın arasından çıkmış orta boylu ağacın dibinde, kırmızı kıyafetli kadın kaynaktan akan suyu elindeki kaba doldurmaktadır. Pınardan akan suyun izlediği yolun etrafı çime ve çiçek kaplıdır. Sağ altta beyaz bir köpek ve gerisinde Leyla'nın oturduğu çadır vardır. Çadırın içi mavidir ve zemini halı kaplıdır. Kahverengi, çiçekli kıyafet üzerine yeşil kaftan giymiş olan Leyla, çadırın ortasında oturmaktadır. Yanında Kırmızı ve pembe giysili iki kadın vardır. Leyla'nın çadırının solunda kahverengi kıyafetli, beyaz yazmalı dilenci kadın, sol eliyle bastona dayanırken, sağ eliyle Mecnun'un

boynuna bağlı olan zinciri tutmaktadır. Mecnun ise belinden dizlerine inen mavi bir kumaştan başka, üzerinde bir Şey olmayan, zayıf bir adam olarak tasvir edilmiştir.

Mûsıkı Aletleri : Minyatürün sol üst köşesindeki çobanın çaldığı saz, çoban deyimiyle özdeşleşmiş olan kavaldır.



RESİM: 67 b



RESİM: 68 a

- Katalog No** : 39
- Eserin Adı** : Firdevsi'nin Şehnamesi'nde "Bahçe".
- Bulunduğu yer** : Houghton Koleksiyonu – New York. ⁽⁸²⁾
- Tarihi** : Bu minyatür 15. yüzyıl sonlarına tarihlenmektedir. ⁽⁸³⁾
- Yazarı** : Firdevsi.

(82) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 117.

(83) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 116.

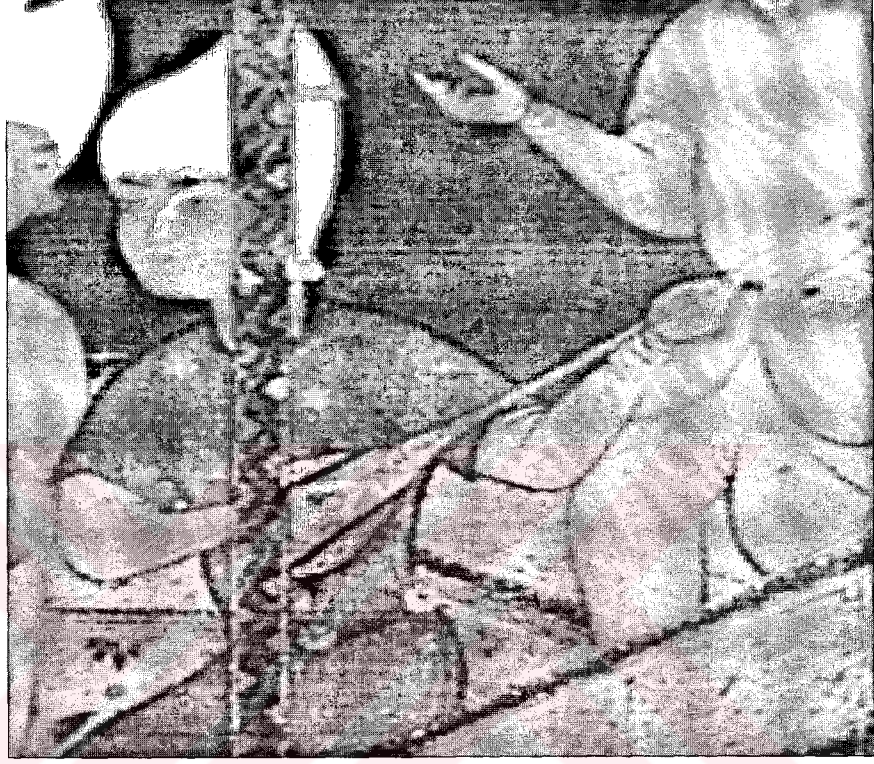
Nakkaşı : Mir Musavvir veya Sultan Muhammed.

Kompozisyon : İnce bir çerçevenin içindeki figürler bir çok yerden çerçeveyi aşarak zemin üzerine geçmiştir. En üstte gökyüzü, altın yıldızla belirtilmiştir. Altında koyu yeşille boyanmış, çimenlik alan vardır. Sağ üstte üzerinde ufak bir ağacın bulunduğu, beyaz, yavru ağzı, ve mor renklerin pastel tonlarından oluşan kayalık vardır. Bahçenin ortasında, arkasında büyük bir çınar, iki yanında ise birer selvi ağacının bulunduğu çardak görülmektedir. Çardağın üzeri, gayet ihtişamlı mavi ve kahverengi tonlarda süslü, siyah saçaklı bir örtüyle kaplıdır. Çardak paravanla çevrelenmiştir. Ön tarafta iki basamaklı merdivenle çıkılan çardağın yanları, gri renkli düz çinilerle kaplanmıştır. Çardağın sol – iç tarafında oturan kişi, elindeki tasta içki içmektedir. Karşı köşedeki ise ayakta durmaktadır. Ortada yer alan mavi kıyafetli adam, solundaki sarı – kırmızı giysili olana saz çalmaktadır. Çardakla bahçe duvarı arasında en sağdaki çınar olmak üzere üç ağaç vardır. Ortadaki her parçası başka renk olan garip kıyafetli kişi ağaçtaki meyveleri koparmaktadır. Soldaki kırmızı - mavi kıyafetli sakallı adam ona doğru yürürken tasvir edilmiştir. Tuğla örgülü bahçe duvarı insan boyunu aşar. Sağda bulunan yüksek kapı duvar arasında, boyu duvardan yüksek, giriş bölümünden alçak, dikdörtgen içinde sivri kemer motifli bir bölüm mevcuttur. Bu bölümün önündeki yoldan geçen mavi elbiseli kişi, arkasından gelen çocuğun bindiği eşeğin yularından tutmaktadır. Sivri kemerli bahçe kapısında gözüken, kırmızı – mavi elbiseli adam, sağ elinde ipe bağlı bir içki kabı tutarken, sol eliyle karşısındaki mavi derviş kıyafetli kişinin uzattığı tabağa üzüm koymaktadır.

Bu minyatürde, kalbindeki düğümleri çözmek için, güzel bir bahçeye dalıp, çiçekleri ezip ağaçtaki meyveleri koparan bir adam tasvir edilmiştir. ⁽⁸⁴⁾

(84) WELCH Stuart Cary, A.g.e., s. 116.

Mûsıkı Aletleri : Minyatürdeki müzisyenin icra ettiği saz kopuzun bir çeşididir. Gövdesi gayet dar olan bu kopuz çeşidi, yapı olarak en çok, Özbek tanburuna benzemektedir.



RESİM: 68 b

3. 2. MADENİ TASVİRLER



RESİM: 69 a

Katalog No : 40

Eserin Adı : Artuklu Aynası'nda "Ud ve Zurna Çalan Figürler".

Bulunduğu yer : Kahire Hariri Koleksiyonu. (*Rice 1961:289*)⁽⁸⁵⁾

Tarihi : Bu eser 1153 yılına tarihlenmektedir.⁽⁸⁶⁾

Kompozisyon : Kenarında, içinde yazıların bulunduğu, yuvarlak çerçeve olan eserin ortasında bir madalyon vardır. İçinde bir insan ve hayvan figürü görülür. Ortası tahrip olduğu için kompozisyonu tam olarak seçmek mümkün değildir. Bu madalyonu çevreleyen ve aralarında kalan zeminde yazıların bulunduğu, yedi adet aynı büyüklükte madalyon bulunur. Madalyonların içine, oturan figürler nakşedilmiştir.

(85) ÇAYCI Ahmet, A.g.e., s. 206.

(86) ÇAYCI Ahmet, A.g.e., s. 63.

Mûsıkı Aletleri : Yan yana duran iki madalyondan birinin içinde ud çalan, diğesinde ise boru üfleyen müzisyen tasvir edilmiştir. Udun şekli, lavtaya benzese de, sapı ud uzunluğundadır. Diğeri figürün çaldığı saz, zurna ebadındadır. Ancak sol elinin sazın altında görülmesi, bu aletin bir çok sesin çıkarılabildiği zurna değil, boru şeklinde üflenen nefir olduğunu göstermektedir.



RESİM: 69 b



RESİM: 70

Katalog No : 41

Eserin Adı : Atabek İbriği Üzerinde “Ud Çalan” Kadın.

Bulunduğu yer : London British Museum. ⁽⁸⁷⁾

Tarihi : Bu eser 1232 yılına tarihlenmektedir. ⁽⁸⁸⁾

Nakkaşı : Musullu Şûca ibn Men’a.

Kompozisyon : Kompozisyon Atabekler devrine ait pirinç bir ibriğin üzerinden alınmıştır. Sekiz yarım daireden oluşan ince çerçeveli madalyonun içinde görülen bu kompozisyonda, sağdaki peçeli kadın ud çalarken solundaki kadın ise ona bakmaktadır. İkisinin arasında bir çocuk figürü ve üst tarafta bir meyve tabağı tasvir edilmiştir.

Mûsıkı Aletleri : Sağda gördüğümüz peçeli kadın ud çalmaktadır.

(87) ERGİNSOY Ülker, İslâm Maden Sanatının Gelişmesi, Ankara 1978, s. 258.

(88) ERGİNSOY Ülker, İslâm Maden Sanatının Gelişmesi, Ankara 1978, s. 258.



RESİM: 71

Katalog No : 42

Eserin Adı : Atabek Tabagında "Ud Çalan Figür".

Bulunduğu yer : Berlin Staatliche Museen. ⁽⁸⁹⁾

Tarihi : Bu eser 13. yüzyıla tarihlenmektedir. ⁽⁹⁰⁾

Kompozisyon : Zemini noktali açık renk ve yer yer siyah pasajlı olan tabağın tam ortasında bağdaş kurarak saz çalan bir adam görülmektedir. İnce bıyıklı ve sakallı tasvir edilen figürün başında üçgen bir şapka vardır ve uzun saçları iki yandan sarkmaktadır. Geniş olmayan siyah renkli bir elbise giymiştir. Özellikle kolları çok ince tasvir edilmiştir.

Mûsıkı Aletleri : Figürün çaldığı sazın teknesi her ne kadar lavta formundaysa da sapı lavtadan daha kısa görülmektedir. Burguluğun üst kısmındaki iki burgu mum alevi şeklinde çizilmiştir. Oldukça stilize çizgilerle nakşedilen bu tasvirdeki çalgının mahiyeti tartışmaya açıksa da sapının kısa olduğundan dolayı buna ud demeyi tercih ediyoruz.

(89) SÜSLÜ Özden, *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Ankara 1989, s. 204.

(90) SÜSLÜ Özden, *A.g.e.*, s. 256.



RESİM: 72

Katalog No : 43

Eserin Adı : Lüster Tabaktaki “Saz Çalan Kadın”.

Bulunduğu yer : Berlin Staatliche Museen. ⁽⁹¹⁾

Tarihi : Bu eser 13. yüzyıla tarihlenmektedir. ⁽⁹²⁾

Kompozisyon : Kenar kısmı, üç çizgili çerçevenin içinde olan tabağın zemini rûmi motifleriyle bezenmiştir. Başının yanlarını da kapatan bir başlık giymiş olan figür bağdaş kurarak saz çalmaktadır. Üzerinde beyaz üzerine siyah puanlı, geniş bir elbise vardır.

Mûsıkı Aletleri : Figürün icra ettiği sazın, tekne biçimi, 16. ve 35. minyatür katoloğunda gördüğümüz sazlarla aynıdır. Ancak sap uzunluğu, 35 numaralı minyatür katoloğundaki lavtaya uymaktadır.

(91) SÜSLÜ Özden, *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Ankara 1989, s. 204.

(92) SÜSLÜ Özden, *A.g.e.*, s. 204.



RESİM: 73

- Katalog No** : 44
- Eserin Adı** : Pirinç Şamdan üzerinde “Ud Çalan Müzisyen”.
- Bulunduğu yer** : Hacı Bektaş Müzesi. ⁽⁹³⁾
- Tarihi** : Bu eser 13. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenmektedir. ⁽⁹⁴⁾
- Kompozisyon** : Atabekler devrine ait bir şamdanın üzerindeki, para şeklinde yuvarlak çift cetvel içine alınmış kompozisyonda bağdaş kurarak saz çalan bir müzisyen tasvir edilmiştir. Zemin sarmal bitki motifleriyle bezenmiştir.
- Mûsıkı Aletleri** : Bağdaş kurmuş oturarak tasvir edilmiş müzisyen, ud çalmaktadır. Gövde ve sap uzunluğu, basit çizgilerle ifade edilse de, ud sazı, şüphe götürmeyecek şekilde gerçekçi çizilmiştir.

(93) ERGİNSOY Ülker, A.g.e., s. 380.

(94) ERGİNSOY Ülker, A.g.e., s. 533.

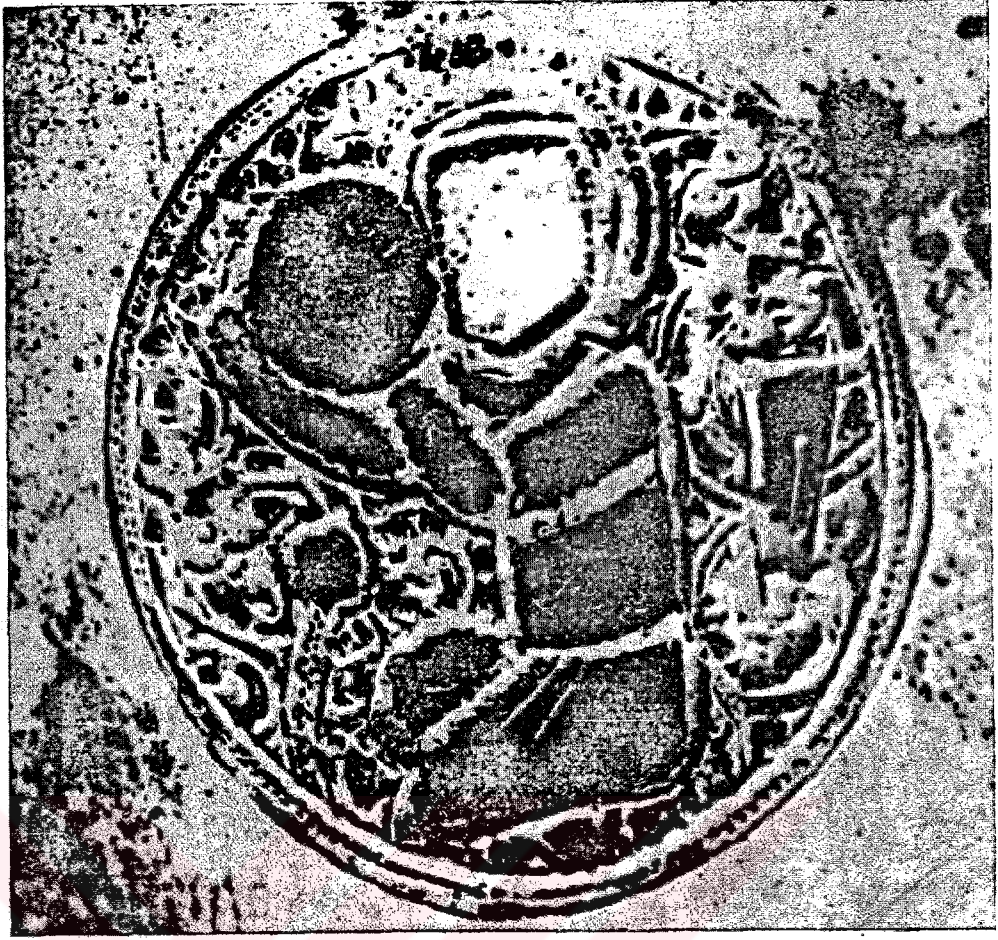


RESİM: 74

- Katalog No** : 45
- Eserin Adı** : Pirinç Şamdan üzerinde “Çeng Çalan Müzisyen”.
- Bulunduğu yer** : Hacı Bektaş Müzesi. ⁽⁹⁵⁾
- Tarihi** : Bu eser 13. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenmektedir. ⁽⁹⁶⁾
- Kompozisyon** : Atabekler devrinden elimize ulaşan bu eserde, bir önceki katalogta incelediğimiz eserin diğer figürüdür. Çerçeve ve zemin aynı olmakla beraber, burada, yan oturmuş şekilde çeng çalan figür tasvir edilmiştir.
- Mûsıkı Aletleri** : Kompozisyonda tasvir edilen müzisyen, çeng çalmaktadır.

(95) ERGİNSOY Ülker, A.g.e., s. 380.

(96) ERGİNSOY Ülker, A.g.e., s. 533.



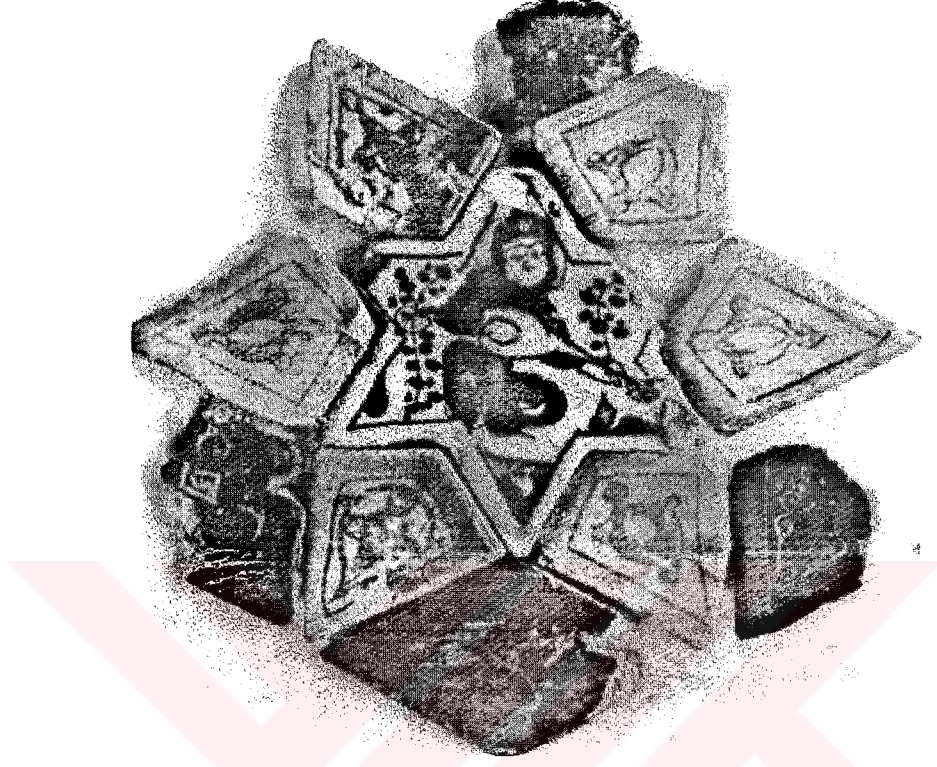
RESİM: 75

- Katalog No** : 46
- Eserin Adı** : Pirinç Şamdan üzerinde "Bendir Çalan Müzisyen".
- Bulunduğu yer** : Hacı Bektaş Müzesi. ⁽⁹⁷⁾
- Tarihi** : Bu eser 13. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenmektedir. ⁽⁹⁸⁾
- Kompozisyon** : Bu kompozisyon da, 4 ve 5 numaralı katologlarda incelediğimiz kompozisyonlar gibi, pirinçten yapılmış aynı Atabek şamdanından alınmıştır. Cetvel ve zeminde, diğer iki kompozisyondan farklı bir özellik görünmezken, burada yan oturmuş, bendir çalan bir müzisyen nakşedilmiştir.
- Mûsıkı Aletleri** : Müzisyenin çaldığı saz her ne kadar def boyutundaysa da, zilleri olmadığı için buna defden ziyade bendir dersek daha doğru olur.

(97) ERGİNSOY Ülker, A.g.e., s. 380.

(98) ERGİNSOY Ülker, A.g.e., s. 533.

3.3. ÇİNİ ve KERAMİK TASVİRLER



RESİM: 76

Katalog No : 47

Eserin Adı : Konya Alââddin Köşkü, Duvar Çinisinde, “ Lavta Çalan Figür”.

Bulunduğu yer : Berlin Staatliche Museen. ⁽⁹⁹⁾

Tarihi : Bu eser 1220 – 1237 yılları arasına tarihlenmektedir. ⁽¹⁰⁰⁾

Kompozisyon : Ortada altı köşeli yıldızın oluştuğu duvar çinisi motifinde, kompozisyon, ince çizgili bir cetvelin içine alınmıştır. İki tarafında bitki motifinin bulunduğu figür oturarak saz çalmaktadır. Başının etrafında, Otomata’daki figürlerde görülen halka mevcuttur.

Mûsıkı Aletleri : Figür hayli stilize edilmiş olduğu için, çaldığı saz hakkında da kesin kanaat getirmek zorlaşmaktadır. Sapı uda göre uzun ve gövdesi daha basık ve sivri çizilmiştir. Uddan çok lavta veya dombraya benzemektedir. Lavta diyebiliriz.

(99) ÇAYCI Ahmet, A.g.e., s.237.

(100) ÇAYCI Ahmet, A.g.e., s.237.



RESİM: 77

Katalog No : 48

Eserin Adı : İzan Keramiği'nde "Behrâm ve Azâde Tasviri".

Bulunduğu yer : Berlin Staatliche Museen. ⁽¹⁰¹⁾

Tarihi : Bu eser 13. yüzyıla tarihlenmektedir. ⁽¹⁰²⁾

Kompozisyon : Kenarları kırık ve zemini çatlak olarak günümüze gelen eserde, bir çok minyatürde de gördüğümüz, Behrâm Gûr ve Azâde'nin deve üzerindeki tasviri vardır. Sağ tarafta ayakta bir kişi görülmektedir. Küçük oval bir şapkası olan, ok atan Behrâm, sakallı ve uzun saçlı tasvir edilmiştir. Arkasında Azâde oturmaktadır.

Mûsıkı Aletleri : Azâde'nin çaldığı saz çengdir.

(101) ÇAYCI Ahmet, A.g.e., s.252.

(102) ÇAYCI Ahmet, A.g.e., s.252.

3. 4. KABARTMALAR



RESİM: 78

Katalog No : 49

Eserin Adı : Fatimiler Devri, "Fildişi Pano".

Bulunduğu yer : Berlin Staatliche Museen. ⁽¹⁰³⁾

Tarihi : Bu eser 12. yüzyıla tarihlenmektedir. ⁽¹⁰⁴⁾

Kompozisyon : 12. yüzyılda yapılmış bu pano üzerinde, en solda, oturan iki figür vardır. Biri elindeki sazı dikine tutmuş, yanındaki ise zurnaya benzeyen üflemeli sazı çalmaktadır. Daha sonra bağdaş kurmuş vaziyette sürahiden bardağa içki dolduran kişi dikkati çekmektedir. Daha sağda çember şeklinde bir boru üfleyen adam, sırtını ud çalan başka bir müzisyene dayamıştır. Omuz hizasında, lavta çalan saldaki müzisyenden sonra, büyük bir kuş tasviri vardır. Oturduğu yerde sol elinde kadeh tutan kişiden sonra, saz çalan bir müzisyen oturmaktadır.

Mûsıkı Aletleri : Soldan ilk figürün elinde dik tuttuğu bir lavta vardır. Yanındaki müzisyen ise zurna çalmaktadır. Üçüncü müzisyen mahiyeti pek belli olmayan boru üflemekte ve yanındaki müzisyen İran etkili bir gövdesi bulunan udu çalmaktadır. Beşinci müzisyen elindeki lavtayı yere paralel tutarak çalmakta ve en sağdaki müzisyen yere oturarak lavta çalmaktadır. Bu panoda gördüğümüz lavtaların gövdeleri kürek dombraya benzemektedir. Ancak burguluk kısmının modeli ve en önemlisi sap uzunluğu lavtaya uymaktadır.

(103) YETKİN Suut Kemal, *İslâm Ülkelerinde Sanat*, İstanbul 1984, s. 76.

(104) YETKİN Suut Kemal, *A.g.e.*, s. 76.



RESİM: 79

Katalog No : 50

Eserin Adı : Selçuklu Taşı Üzerinde “Ud Çalan Adam”.

Bulunduğu yer : Berlin Staatliche Museen. ⁽¹⁰⁵⁾

Tarihi : Bu eser 13. yüzyıla tarihlenmektedir. ⁽¹⁰⁶⁾

Kompozisyon : Taş kabartmada tasvir edilmiş insan, bağdaş kurmuş oturarak saz çalmaktadır. Üzerinde yuvarlak yakalı bir elbise vardır ve ortadan ayrılmış saçları iki yanından omzuna doğru sarmaktadır.

Mûsıkı Aletleri : Taş kabartma figürün çaldığı saz, gövde ve sap formuyla, şüphe götürmeyecek şekilde uddur.

(105) ÇAYCI Ahmet, A.g.e., s.238.

(106) ÇAYCI Ahmet, A.g.e., s.238.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Araştırmamızın sınırlarını teşkil eden 12. ve 15. yüzyıllar arası, Türk tarihi ve sanatı açısından çok önemli bir zaman dilimidir. Yüzyıllardır Orta Asya'da kendine has bir uygarlık ve kültür geliştirmiş olan Türkler, bu zaman diliminin başlarında bilim, teknik, düşünce ve medeniyetin zirvesinde olup, tüm bu alanlarda, Horasan'ı bir dünya merkezi haline getirmişlerdir. 13. yüzyılın başlarındaki Moğol istilasını, Doğu medeniyetleri için büyük bir yıkım olmuş, etkileri sanatta da kendini göstermiştir. İstila dolayısıyla, Horasan'dan Anadolu'ya gelen Mevlânâ, Hacı Bektaş Veli ve Yunus Emre gibi şahsiyetler, kurdukları hümanist düşünce sistemi ile, Türk sanatlarına, özellikle de Türk mûsikısının sonraki dönemlerine ilham kaynağı olmuştur. İslâmiyet'in kabulü, Türkler'in düşünce ve sanat anlayışında yeni bir çığır açmış, Orta Asya'dan getirdikleri gelenekler, Anadolu ve çevresinin eski – yeni kültürleri ile kaynaşarak, Türk sanatının kimliğini oluşturmuştur. 14. ve 15. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin her alanda zirveye doğru çıkışının göstergesi olmuş, İstanbul'un fethi ve Fatih dönemi farklı bir havayı getirmiştir. Osmanlı'da resim ve mûsikinin ileride yaşayacağı altın çağın hazırlık dönemi olan bu zaman diliminde, Herat, Tebriz ve Şiraz. Türk tasvir sanatının nitelikli eserler üreten önemli merkezleri olmuştur.

Konumuzun sınırlarını oluşturan zaman dilimi, sanatta, Selçuklu etkisinin azalıp, Osmanlı Devleti'nin güçlenmesi ile yeni geleneklerin ortaya çıkması sürecini kapsar. Özellikle minyatür dışındaki tasvir sanatlarında klâsik Osmanlı döneminde insan tasviri tamamen ortadan kalkmış, hayvan motifi ise stilize edilmiş kuş figürleriyle sınırlanmıştır. Batı etkisi görülene kadar, "Klâsik Osmanlı Sanatı" adıyla nitelendirdiğimiz dönemde, daha çok geometrik şekilli, dekoratif süsleme ve stilize edilmiş nebati motifler tercih edilmiştir. Bu yüzden kataloğumuzdaki taş, maden ve çini üzerinde gördüğümüz tasvirler 13. yüzyıla aittir. 1, 2, 3, 4 ve 5 numaralı El-Cezeri'nin Otomata'sından alınan minyatürler ve madeni eser kataloğunun 40 numaralı eseri olan ayna, Türk tasvir sanatının önemli eserlerinden olup, Anadolu'da yapılmıştır ve Artuklular'a aittir. 4 burgu, 3 koltuk davulu, 3 zil, 2 kaval, 3 ud, 1 davulbaz, 1 düdük, 1 çeng, 1 nakkare, 1 def ve 2 zurna olmak üzere, toplam 21 sazın yer aldığı bu minyatürler, kataloğumuzdaki 13. yüzyıla ait eserlerin büyük bir bölümünü oluşturmaktadır.

Araştırmamızı kapsayan zamanın ilk iki yüz yılı, Selçuklu etkisindedir. Özellikle Hariri'nin Makamati'nda yer alan 6 ve 7 katalog numaralı eserlerde, Orta Asya'dan gelen İslâmiyet öncesi askeri mûsıkı kültürünün devam ettiği görülmektedir. Sazları incelediğimiz zaman, köslerin bu günkü gibi, büyüklüklerine göre, ata, deveye ve file bağlanan diye ayrılmayıp, orta büyüklükte bir standart ölçüsü olduğu görülmektedir. Bunun dışında tokmaklarda farklılıklar görülür. Bugün üst tarafı keçe sarılmış çubuk halinde olan bu tokmakların iki çeşidi görülmektedir. Birisi 1, 2 ve 7 katalog numaralı minyatürlerde görüldüğü gibi ucu spiral şeklinde kıvrılan ince çubuk, diğeri ise 6 numaralı minyatürde örneği olan, tavuk buduna benzer şekilde yuvarlanmış ahşap tokmaklardır. Ucu çengel şeklindeki çubuklarla koltuk davulu çalındığı, 19. yüzyıla kadar görülür. Kataloğumuzda tespit ettiğimiz sazlar içinde, hemen hemen hiç değişmeden günümüze gelen tek alet koltuk davuludur.

Minyatürlerde görülen borulardan, askeri mûsıkıde zurna gibi birkaç sesi çıkartarak, nağme üretmeye uygun çalgıların olmadığı anlaşılmaktadır. Bu da bize gösteriyor ki; Selçuklular'da, saz ve sazende zenginliği, marş repertuarı ve sistem açısından, mükemmel bir askeri müzik yoktu. Sözün olmadığı, ritm eşliğinde. tek ses üzerine kurulu, müzikten ziyade yüksek ses çıkarmanın amaçlandığı bir müziğin icra edildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca tablhone birkaç kişiden oluşmakla beraber. yürüyüş. sıralanma ve tören kurallarının da henüz belirlenmediği aşikardır. Askeri mûsıkı tüm özellikleri bakımından 16. yüzyıldan itibaren sistemleşmeye başlamış ve 17. yüzyılda mükemmelliğe ulaşmıştır.

16. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde görülen, yarım yumurta şeklindeki nakkare ve kösler henüz formunu bulmamıştır. 18. yüzyılda, özellikle Levni'nin minyatürlerinde, köslerin ve nakkarelerin kasnakları daire şeklini alırken, tabanlarında düzleşme görülmektedir.

Kataloğumuzda bulunan 50 eserde toplam 99 adet saz bulunmaktadır. Bunlardan 30 adeti vurmalı saz, 18 adeti üflemeli ve 51 adeti de tellidir. Katalogdaki 22 çeşit sazın adları ve sayıları şöyledir; 16 çeng, 14 def, 7 lavta, 7 kaval, 7 nefir, 6 bendir, 6 burgu. 6 ud, 4 şâhrûd, 4 tanbura, 3 koltuk davulu, 3 rebab, 3 zil, 2 dombra, 2 kös, 2 nakkare, 2 ney, 1 davulbaz, 1 düdük, 1 kürenay, 1 morin huur, ve 1 zurna.

12. yüzyıla ait minyatür hiç yoktur. Bu yüzyıla ait eserlerden biri Artuklu aynası. diğeri Fatimilere ait fildişi kabartmadır. Aynada bir ud, bir zurna görülürken, fildişi kabartma üzerinde üç lavta, bir ud ve bir zurna vardır.

13. yüzyıla ait toplam 12 minyatürlerde, 35 adet saz mevcuttur. Bu sazların çeşitleri ve sayıları şöyledir; 6 burgu, 2 çeng, 4 def, 3 kaval, 2 nefir, 2 ud, 3 koltuk davulu, 3 zil, 2 dombra, 2 kös, 3 nakkare, 2 ney, 1 davulbaz ve 1 düdük. Bu döneme ait bir kabartmada ud, bir keramikte çeng, bir çinide lavta ve 6 maden eser üzerinde 3 ud, 1 lavta, 1 bendir ve bir çeng bulunmaktadır.

14. yüzyıla ait üç minyatürde 1 def, 1 dombra, 1 çeng ve bir nefir vardır. 15. yüzyıla ait 24 minyatürde ise 11 çeng, 10 def, 4 şâhrûd, 4 tanbura, 3 bendir, 3 kaval, 1 lavta, 1 kürenay ve 1 morin huur göz çarpar.

Sonuçların da bize gösterdiği gibi en çok tercih edilen sazın çeng olduğunu ve ikinci sırada da defin geldiği görülmektedir. Yine bu sazlar içinde en çok beraber kullanılan saz ikilisi çeng ve deftir. 10, 21, 22, 23, 27, 30, 33 katalog numaralı minyatürlerde yan yana görülürler. Def bugün halâ yaygın olarak kullanılırken, çeng artık kullanılmaktadır.

22 adet saz çeşidinin görüldüğü katalogumuzdaki, bugün kullanılmayan sazlar, nefir ve kürenay boruları, davulbaz, morin huur ve şâhrûd ve çengdir. Çengin 12 – 15. yüzyıllarda çok fazla kullanılmasına rağmen, bu gün hiç tercih edilmemesi ilginç bir sonuçtur.

4 ve 36 katolog numaralı minyatürlerde görülen bendirlerin çapları def boyutunda olmasına rağmen, zillerinin bulunmaması dikkat çekicidir. Bu tür, her ne kadar def ebadında olsa da, zilleri bulunmadığı için, def adını vermemiz mümkün değildir. Bu bakımdan bendir adıyla değerlendirmek daha uygundur.

Araştırmamızın, sazları ayırt etme safhasında, şüphesiz en büyük zorlukla, 3. 8. 11, 12, 14 ve 17 katolog numaralı eserlerde görülen sazlarda karşılaştık. Örneğin 9 numaralı minyatürde, Beyad'ın çaldığı ud şüphe götürmeyecek şekilde uddur. Sazın o günkü halinin bugünkünden farklı olması kaçınılmazdır. Ayrıca ressam stilize etmiş de olabilir. Ancak sap boyu kısa ise, o saza hiç tereddüt etmeden ud diyebiliriz. Formda ne kadar farklılık olursa olsun, sap boyu bize sazın müzikal yapısı ve imkanları hakkındaki en sağlam bilgiyi verir. Numaralarını verdiğimiz minyatürlerde görülen sazlarda, sap, lavtaya uyarken, gövdenin lavta, dombra arasında bir yapıya sahip olması dikkat çekicidir.

Örneğin 8 numaralı katalogda, Hariri'nin Makamatı'ndan alınan minyatürde, çalınan saz hakkında bu sebepten dolayı yorum yapmak çok zordur. Ayrıca tel sayısının da tespit edilememesi, ayırım yapmayı iyice güçleştirmektedir.

20, 23, 35 ve 37 numaralı minyatürlerde, udun neredeyse üç katı büyüklüğündeki şâhrûd görülmektedir. Bu sazın Levni'nin minyatürlerinde de görülmesi 19. yüzyıla kadar kullanıldığına delildir. Şâhrûd, ebadından dolayı şüphesiz çok zor taşınan ve çalınan bir sazdı. Bu yüzden tarihe karışmış olması muhtemeldir.

Lavta ve dombra arasındaki muhalefet, ney ve kaval arasında da görülmektedir. Devrin neylerinde başpare görülmemektedir. Bu da bize, bu devirde başpare kullanılmadığını göstermektedir. Kaval veya ney diyebileceğimiz bu sazlar bugünküne göre ince ve uzun yapıdadır. Boy ve genişliklerini aşağı yukarı aynı olması, bir veya iki akordun kullanıldığını göstermektedir. 10 numaralı minyatür dışında da sazların üzerinde boğum görülmemektedir. Bu sebepten dolayı da, 10. minyatür dışındakileri "kaval" adıyla nitelendirdik.

2 numaralı madeni eser olan Fatimiler devrine ait "Fildişi Pano" da görülen üfleli sazı zurna olarak nitelendirdik. Sadece bu figürde boru, iki elle çalınmaktadır. Eğer bu devirde, birkaç notanın çıkarılabildiği zurna düzeni biliniyorsa ki muhtemeldir, neden tablhanede kullanılmadığı muallakta kalan bir konudur.

Minyatürlerin bize gösterdiği, saray çevresinde, özellikle hükümdarın eğlencelerinde meşk alemlerinin yapıldığıdır. Bazı minyatürlerde sazların yanı başında dikilen kişilerin hanende olma ihtimali büyüktür.

34 numaralı minyatürde iki rakkase görülmektedir. Bu yüzyıllarda az görülen rakkaseler, daha sonra fazlalaşacaktır. Aynı artış, müzisyenlerde de görülmektedir. Rakkaseler ve bazı hanendeler ellerinde mendil tutmaktadırlar.

Fiyatı oldukça pahalı olan ve sadece önemli kişilerin yaptırabildiği el yazmalarının minyatürlerinde, doğal olarak aristokrat kesimin hayatı yansıtılmıştır. Sadece 38 numaralı minyatürde, göçebe kültürün yaşantısı ve kaval çalan çoban nakşedilmiştir. Bu minyatürlerden, mûsıkının sadece saray çevresinde yapıldığı anlaşılmamalıdır. Bu hususu, tasvir sanatlarının dışındaki kaynaklardan da öğreniyoruz.

Bu araştırmanın bize gösterdiği en önemli sonucu şu cümlelerle özetleyebiliriz: 12. yüzyıldan önce Türk mûsıkısının durumu hakkında pek bilgi sahibi olmadığımız malûmdur. 15. yüzyıla kadar Türk mûsıkısı, saz çeşitliliği açısından hemen hemen gelişimini tamamlamıştır. Ancak askeri mûsıkı de dahil olmak üzere, bir sistem ve disiplinin gelişmediği gözlenir. Bu çağdan sonra ney, tanbur ve bağlama gibi sazlar gerçek formunu bulmuştur. Bu devirde, halk mûsıkısı ve sanat mûsıkısı arasında da sazlar açısından bir ayrıcalık görülmemektedir. Pipa türü kopuzdan türeyen tezeneli

sazlar, bağlama ve tanbur arası formdadır. Henüz ne tanbur, ne de bağlama oluşmuştur. Bu da bize, o gün kullanılan mûsıkı sisteminin daha basit olduğunu göstermektedir.

Kısaca bu dönem, özellikle 15. yüzyıl, bestekârlık ve kompozisyon alanında dehaların yetişmeye başladığı ve gerek saz, gerekse disiplin ve sistem açısından, zirveye çıkılacak çağların başlangıcını oluşturmaktadır. Bu dönem, yüzyıllardır tek düze olan bir mûsıkıdan, sistemli bir döneme geçiş sürecidir. Sonraki süreçte, saray çevresinde gelişen mehter, Avrupa mûsıkısını dahi etkileyecek şekilde mükemmelleşecektir. Özellikle Mevlevî, Bektâşî ve Halvetî tarikatlarının himayesinde gelişen dini ve la-dini mûsıkı, sarayında himayesiyle, tek sesli mûsıkının her bakımdan en muhteşem örneğini oluşturacaktır. Ozanlık geleneği devam ederek altın çağlarını yaşayacaktır. Özellikle kopuzun torunu olan bağlama, sistem olarak gelişerek, Türkler'in yaşadığı her yörede, o yörenin üslubunu anlatmakta vazgeçilmez bir unsur haline gelecektir.

Bu çağa ait, mûsıkı hakkında bilgi ve belgelerin kısıtlı olması, Türk tasvir sanatındaki çalgı tasvirlerinin önemini bir kat daha arttırmaktadır. Bu geçiş dönemindeki minyatürlü el yazmaları, bize, Türk mûsıkısının önceki ve sonraki devirlerine dair yorum yapabilme şansı vermektedir. Aynı zamanda mûsıkının icra edildiği mekanlar, tercih edilen çalgılar ve daha çok hangi sazların birlikte kullanıldığı hususunda bilgi sahibi olmaktayız. Coğrafi bölgelerin ve burada yaşayan Türk boylarının, mûsıkı geleneklerindeki benzerlik ve farklılıkları da açıkça gözler önüne koyan tasvirler; tarih, kültür, sanat ve sosyal yaşamı içinde barındıran önemli belgelerdir. Bu belgelerden Türk mûsıkısı sazlarının organolojisi (*çalğı yapımı*) hakkında da bilgi sahibi olmaktayız. Kopuz sazından türeyip, yaylı ve tezeneli olarak iki biçimde gelişme göstererek, bu doğrultuda çeşitlenen Türk sazlarının ara türlerine rastladığımız gibi, bugün kullanılmayanlarını da tespit edebilmekteyiz. Zamanın resim anlayışından kaynaklanan stilize üslûp, bazı sazları tanımlamamız hususunda güçlük çıkartsa da, yazılı belgelerin desteği ve bu günkü yakın şekilleri ile karşılaştırmamız sonucu, en yakın tahmini yapabilmekteyiz. Bu konudaki araştırmalar geliştirilerek, belgeler çoğaltıldığı takdirde, bu tür sorunlara da çözüm bulunabilir.

Bu çalışma, tasvir sanatlarının önemini ve belgeselliğini bir kez daha ortaya koymuştur. Tasvirlerde dönemin giyim, kullanılan araç, gereç, ulaşım, tıp tarihi gibi mûsıkı bilgilerini de öğrenmede ne kadar önemli belgeler olduğunu görmekteyiz. Böylece 12 – 15 yüzyıl mûsıkı aletlerini görsel malzeme ile değerlendirerek, bir boşluğu

doldurma imkânını değerlendirdik. Yeni bilgi ve belgelerle bu döneme ışık tutmaya devam etmek gerekir.



KAYNAKLAR

- ABBASLI Nezire, **Cengiz Han**, İstanbul 2001.
- AÇIN Cafer, **Enstruman Bilimi (Organoloji)**, İstanbul 1994.
- AKGÜNDÜZ Ahmed, ÖZTÜRK Said, **Bilinmeyen Osmanlı**, İstanbul 1999.
- AKYILDIZ Erhan, **Taş Çağı'ndan Osmanlı'ya Anadolu**, İstanbul 1997.
- AREL Hüseyin Saadettin, **Türk Mûsıkısı Kimindir?**, İstanbul 1988.
- ARIK Rüçhan, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Ankara 1988.
- ARTUN Erman, **Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı**, Ankara 2001.
- ASLANAPA Oktay, **Türk Sanatı**, 3. Baskı, İstanbul 1999.
- ASLANAPA Oktay, **İslâmiyet'ten Önce Türk Sanatı**, Ankara 1992.
- ASLANAPA Oktay, **Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı**, Ankara 1977.
- ATASOY Nurhan, ÇAĞMAN Filiz, **Turkish Miniature Painting**, İstanbul 1974.
- AYVAZOĞLU Beşir, "III. Selim", **Osmanlı Ansiklopedisi**, İstanbul 1996.
- AYVAZOĞLU Beşir, **Aşk Estetiği**, C.5, İstanbul 2004, s. 179-181.
- BARDAKÇI Murat, **Meragalı Abdülkadir**, İstanbul 1986.
- BAYRAK M. Orhan, **Osmanlı Tarihi Sözlüğü**, İstanbul 1999.
- BAYRAK M. Orhan, **Türk İmparatorlukları Tarihi**, İstanbul 2002.
- BEHAR Cem, **Zaman, Mekân, Müzik**, İstanbul 1993.
- BERK Nurullah, GEZER Hüseyin, **Elli Yıllık Türk Resim ve Heykeli**, İstanbul 1973.
- BİLGİÇ Emin, **Kültür ve Sanat**, Ankara 1977, s. 71.
- BODUR Fulya, **Türk Maden Sanatı**, İstanbul 1987
- BUDAK Ogün Atilla, **Türk Müziği'nin Kökeni**, Ankara 2000.
- CANBY Sheila R., **Persian Painting**, London 1993.
- ÇAĞATAY Aykut, **Cengiz Han'ın Liderlik Sırları**, İstanbul 2001.
- ÇALIŞKAN Kemal, **Şanlı Mehter**, İstanbul 2001.

- ÇAYCI Ahmet, **Anadolu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri**, Ankara 2002.
- ÇELEBİ Evliya, **Seyahatname**, İstanbul 1996.
- ÇORUHLU Yaşar, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, İstanbul 2002.
- DAĞLI Tuncay, **Söğüt'te Uyuyan Tarih**, Eskişehir 2004.
- EDİBOĞLU Baki Süha, **Ünlü Türk Bestekârları**, İstanbul 1962.
- EL - CEZERİ, **Otomata. (Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap)**, Ankara 1990.
- ERGİN Muharrem, **Dede Korkut Kitabı**, İstanbul 1992.
- ERGİN Muharrem, **Orhun Abideleri**, İstanbul 1992.
- ERGİNSOY Ülker, **İslâm Maden Sanatının Gelişmesi**, Ankara 1978.
- ERGUNER Süleyman, **Ney Metodu**, İstanbul 2002.
- ESİN Emel, "İç Asya'daki Erken Safhalar" **Türk Kültür Tarihi**, Ankara 1997.
- EYÜBOĞLU S., M. Ş. İPŞİROĞLU, **Fatih Albümüne Bir Bakış**, İstanbul 1955.
- FARMER, "Abdülkadir" **İslâm Ansiklopedisi**, (T.D.V.), C. 1., İstanbul 1997.
- GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız**, Ankara 2001.
- GÖKALP Ziya, **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul 1978.
- GRABAR Oleg, **Mostly Miniatures**, Oxford 2000.
- GÜLCAN Yılmaz, **Türk Tarihi ve Kültürü**, İstanbul 2003.
- GÜNAY Ünver, GÜNGÖR Harun, "Şamanizm Meselesi" **Başlangıcından Günümüze Türklerin Dini Tarihi**, İstanbul 1997, s. 94 – 98.
- GÜRTUNA Sevgi, **Osmanlı Kadın Giysisi**, Ankara 1999.
- HASKAN Mehmet Mermi, **Eyüplü Mûsıkışınastlar**. İstanbul 2004.
- HOŞSU Mustafa, **Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı**, İzmir 1997.
- İbn Haldun, **Mukaddime**, İstanbul 1991.
- İNAL Güner, **Türk Minyatür Sanatı**, Ankara 1995.

KARAMAĞARALI Beyhan, **Muhammed Siyahkalem'e Atfedilen Minyatürler**, Ankara 1984.

KAYA Ahmet, **Ney Metodu**, İstanbul 2003.

KOMİSYON, **Türk Tarihi ve Kültürü**, Ankara 2004.

KÜHNEL Ernst, **Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür**, Ankara 1952.

MECDİ, **Hadaiku's Şekaik**, İstanbul 1986.

ODABAŞI Fatma, "Türk Toplum Hayatında Müziğin Yeri" **Türkler Ansiklopedisi**, C.18, Ankara 2002.

ÖGEL Bahaeddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, C. 9, Ankara 2000.

ÖNEY Gönül, **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, Ankara 1992.

ÖNEY Gönül, **İslâm Mimarisinde Çini**, İstanbul Tarihsiz.

ÖZALP M. Nazmi, **Türk Müsıkısı Tarihi**, İstanbul 2000.

ÖZDEMİR Nurdane, **Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi**, Ankara 1997.

ÖZTUNA Yılmaz, **Büyük Türk Müsıkısı Ansiklopedisi**, C I., İstanbul 1987.

ÖZTUNA Yılmaz, **Türk Müsıkısı**, İstanbul 1987.

ROBINSON B.W., **Fifteenth Century Persian Painting Problems and Issues**, New York 1991.

RONA Mustafa, **20. Yüzyıl Türk Müsıkısı**, İstanbul 1970.

ROUX Jean-Paul, **Moğol İmparatorluğu Tarihi**, İstanbul 2001.

SAY Ahmet, **Müzik Ansiklopedisi**, C. 3, İstanbul 1985.

SEVİŞ Edip, "Rebab ve Bir İki Hatıra", **Türk Müsıkısının Dünü, Bugünü, Yarını**, Ankara 1986, s. 80-84.

SKIRA Albert, **Treasures of Asia Arab Painting**, Ohio 1962.

SÖZEN Vural, "Donizetti Paşa" **Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul 1986, s. 202, 203.

SÜSLÜ Özden, **Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Ankara 1989.

TEKİN Emrullah, **Timur ve Liderlik**, İstanbul 2001.

TANINDI Zeren, “Türk Minyatür Sanatı” **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Ankara 1993, s. 408 – 420.

TANINDI Zeren, **Türk Minyatür Sanatı**, Ankara 1996.

TANRIKORUR Cinuçen, **Müzik, Kültür, Dil**, İstanbul 2003.

TANRIKORUR Cinuçen, **Osmanlı Dönemi Türk Mûsıkısı**, İstanbul 2003.

TANRIKORUR Cinuçen, **Türk Müzik Kimliği**, İstanbul 2004.

TANSUĞ Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul 1999.

TAŞLIOVA Şeref, “Geçmişten Günümüze Aşıklık Geleneği”, **II. Folklor ve Halk Edebiyatı Kongresi**, Konya 2001, s. 17, 18.

TAŞKÖPRÜZADE, **Eş-Şekaik-un Nûmaniye**, İstanbul 1985.

TURANİ Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, 8. Baskı, İstanbul 2000.

TURANİ Adnan, **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, İstanbul 1980.

USLU Recep, “Selçuklular’da Müzik ve Literatürü”, **Türkler Ansiklopedisi**, C. 18, Ankara 2002, s. 162.

UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, **Osmanlı Devleti’nin Saray Teşkilatı**, İstanbul 1988.

ÜNGÖR Ethem Ruhi, “Dede Korkut ve En Eski Mûsıkı Alimimiz Türkistanlı Türk Fârâbi”, **Türkler Ansiklopedisi**, C. 6, Ankara 2000.

ÜNGÖR Ethem Ruhi, “Farabi’nin Mûsıkı Yönü”, **Uluslararası İbn Türk, Harezmi, Fârâbi ve İbn Sina Sempozyumu Bildirileri**, Ankara 1990.

WELCH Stuart Cary, **Royal Persian Manuscripts**, London 1978.

YAYGINGÖL Hasan Sami, **Müziğin Gelişimi ve Biçimleri**, Eskişehir 1988.

YEKTA Rauf, **Mevlevi Ayinleri**, C. 6, İstanbul 1934.

YETKİN Suut Kemal, **İslâm Ülkelerinde Sanat**, İstanbul 1984.

YETKİN Şerare, **Türk Çini Sanatının Gelişmesi**, İstanbul 1986.

YUM Şule, **15 – 18 Yüzyıl Minyatürlerinde Çalgılar ve Betimlemeleri**, İstanbul 1998.

ÖZGEÇMİŞ

1974 Eskişehir doğumluyum. İlköğrenimimi Eskişehir’de tamamladıktan sonra, Eskişehir Atatürk Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi’nin Matbaa Bölümü’nden mezun oldum. Liseye başladığım zamanlarda, Türk Mûsıkısı’ne ilgim belirdi ve mûsıkı eğitimime ud dersleri alarak başladım. Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsıkısı Konservatuarı – Ses Eğitimi Bölümü’nü kazandım ve bu bölümden 2000 yılında mezun oldum.

Konservatuar eğitimimin başladığı aylarda, T.R.T. Ankara Radyosu’nun düzenlediği “Stüdyo I - Genç Sesler Yarışması”nda, 1993 yılının birinciliğini kazandım. Ankara radyosunda, koro ve solo icralar yaparak, özel programlar yaptım.

Üniversite yıllarında, kışları İzmir’de geçiren, Kütahyalı Ressam Ahmet Yakupoğlu’ndan rebab ve özellikle resim üzerine dersler aldım. 2001 yılından itibaren, Elazığ Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuarı’nda “öğretim görevlisi kadrosuyla çalışmaya başladım ve “Bilecik ve Eskişehir’in Tarihi Mekânları” adlı ilk resim sergimi, 11 Nisan 2003 tarihinde Elazığ’da açtım. 2003 yılı temmuz ayında, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi’ne nakil olduktan sonra Halk Bilimleri Araştırma ve Uygulama Merkezi’nde çalıştım ve şu anda Eskişehir Odunpazarı Belediye Konservatuarı’nın sanat yönetmenliği ve Türk Müziği Topluluğu’nun şeflik görevini yürütmekteyim.