

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI  
(TÜRK DİN MÜSİKİSİ)  
ANABİLİM DALI

**ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ  
VE  
“NEKÂVETÜ’L-EDVÂR” İSİMLİ ESERİNİN  
XV. YÜZYIL MÜSİKÎ NAZARİYATINDAKİ YERİ**

Doktora Tezi

Ferdi KOÇ

Ankara-2010

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI  
(TÜRK DİN MÛSİKÎSİ)  
ANABİLİM DALI

**ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ**  
**VE**  
**“NEKÂVETÜ’L-EDVÂR” İSİMLİ ESERİNİN**  
**XV. YÜZYIL MÛSİKÎ NAZARİYATINDAKİ YERİ**

Doktora Tezi

Ferdi KOÇ

Tez Danışmanı  
Yrd. Doç. Dr. Bayram AKDOĞAN

Ankara-2010

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI  
(TÜRK DİN MÜSİKİSİ)  
ANABİLİM DALI

ABDÜLAZİZ B. ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ  
VE  
“NEKÂVETÜ’L-EDVÂR” İSİMLİ ESERİNİN  
XV. YÜZYIL MÜSİKİ NAZARİYATINDAKİ YERİ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Bayram AKDOĞAN

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

YRD. DOÇ. DR. BAYRAM AKDOĞAN  
DOÇ. DR. ABDÜLKADİR DÜNDAR  
DOÇ. İSMET DOĞAN  
YRD. DOÇ. DR. AHMET ÇAKIR  
YRD. DOÇ. DR. RAMAZAN KAMİLOĞLU  
.....

İmzası



Tez Sınavı Tarihi 20.12.2010.....

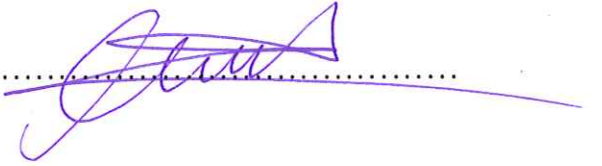
**T.C.**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (20../12../200..)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin  
Adı ve Soyadı

Ferdı KOÇ

İmzası



## İÇİNDEKİLER

|   |    |
|---|----|
| ÖNSÖZ.....  | IV |
| KISALTMALAR.....  | VI |
| GİRİŞ.....  | 1  |
| A. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....                       | 2  |
| B. ARAŞTIRMANIN METODU VE KAPSAMI.....                    | 3  |
| C. XV. YÜZYILA KADAR TÜRK-İSLÂM COĞRAFYASINDA MÛSİKÎ..... | 6  |

### BİRİNCİ BÖLÜM

ABDÜLAZİZ BİN ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ VE NEKÂVETÜ'L-EDVÂRİ

|   |    |
|---|----|
| I. ABDÜLAZİZ'İN HAYATI VE SANAT YÖNÜ..... | 14 |
| A. ABDÜLAZİZ HAYATI.....                  | 14 |
| B. ABDÜLAZİZ'İN SANAT YÖNÜ.....           | 15 |
| II. NEKÂVETÜ'L-EDVÂR'IN TANITILMASI.....  | 17 |
| A. NEKÂVETÜ'L-EDVÂR'IN İÇERİĞİ.....       | 17 |
| B. NEKÂVETÜ'L-EDVÂR'IN NÜSHALARI.....     | 19 |

### İKİNCİ BÖLÜM

NEKÂVETÜ'L-EDVÂR'IN İSİMLİ ESERİN

XV. YÜZYIL MÛSİKÎ NAZARİYATINDAKİ YERİ

|  |    |
|--|----|
| I. XV. YÜZYIL TÜRK-İSLÂM COĞRAFYASINDA MÛSİKÎ.....       | 23 |
| II. NEKÂVETÜ'L-EDVÂR'IN İNCELENMESİ.....                 | 29 |
| A. NEKÂVETÜ'L-EDVÂR'DA MÛSİKÎ NAZARİYATI.....            | 29 |
| 1. MÛSİKÎ TERİMLERİ VE SESİN OLUŞUMU.....                | 29 |
| a. Ses, Nağme, Aralık, Cem', Lahin ve Mûsikî Tarifi..... | 29 |
| b. Ses ve Nağmenin Oluşumu.....                          | 31 |
| c. Tizlik ve Pestlik Sebepleri.....                      | 32 |
| 2. DESTANLARIN KISIMLARI VE ARALIKLARIN ORANLARI.....    | 33 |
| a. Destanların Kısımları.....                            | 33 |
| b. Aralıkların Oranları ve Sayıları.....                 | 35 |
| c. Uyumsuzluğun Sebepleri.....                           | 37 |

|  |    |
|--|----|
| 3. DÖRTLÜ VE BEŞLİ ARALIKLAR, UD'UN AKORDU.....                        | 38 |
| a. Dörtlü ve Beşli Aralıklar.....                                      | 38 |
| b. Üd-i kadîm ve Üd-i kâmil.....                                       | 46 |
| c. Alışılmış ve Alışılmamış Akordlar.....                              | 48 |
| d. Ud Tellerinde Tercî'ât Yöntemi.....                                 | 50 |
| 4. DEVİRLER.....   | 50 |
| a. Meşhur Devirler (Oniki Makam).....                                  | 51 |
| b. Altı Âvâze.....   | 56 |
| c. Yirmidört Şu'be.....  | 59 |
| d. Bahir, Tür ve İntikâl.....  | 66 |
| 5. İKÂ'.....   | 68 |
| a. İkâ' Devirleri.....   | 71 |
| b. Abdülkâdir Merâgî'nin İcâd Ettiği İkâ' Devirleri.....               | 73 |
| c. Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî'nin İcâd Ettiği İkâ' Devirleri..... | 75 |
| B. NEKÂVETÜ'L-EDVÂR'DA MÛSİKÎ İCRÂSÎ.....                              | 76 |
| 1. TASNİF (BESTE).....   | 76 |
| a. Tasniflere Giriş Kuralları.....                                     | 76 |
| b. Tasnif Yapma Yolları (Mûsikî Formları).....                         | 76 |
| c. Nağmelerin Tesiri.....  | 78 |
| 2. HÂNENDELİK.....   | 80 |
| a. Hânendeliğin Başlangıç ve Bitiş Perdeleri, Seviyesi.....            | 81 |
| b. Tek ve Birleşik Hânendelik.....                                     | 82 |
| c. Gırtlak Hareketleriyle Yapılan Tahrîrler.....                       | 82 |
| d. İnsan Seslerin Çeşitleri.....                                       | 83 |
| e. Mûsikî İcrâcılarının Meclis Âdâbı.....                              | 84 |
| 3. MÛZİK ÂLETLERİ.....   | 85 |
| a. Telli Sazlar.....   | 86 |
| b. Üflemeli Sazlar.....  | 86 |
| c. Vurmalı Sazlar.....   | 86 |

**SONUÇ**.....87

**EKLER:**

I. NEKĀVETÜ'L-EDVĀR'IN TÜRKÇE TERCÜMESİ.....91

II.NEKĀVETÜ'L-EDVĀR'IN FARŞÇA METNİ  
(TSMK. III. AHMED BÖL. NÜSHASI NO: 3462).....193

**KAYNAKLAR**.....276

## ÖNSÖZ

*Tarih boyunca mûsikî âlimleri tarafından mûsikî nazariyatı üzerine birçok eser yazılmıştır. Türk Mûsikîsinin tekâmül etmesinde önemli rolü olan bu eserlere eski âlimler genellikle “edvâr” ya da “mûsikî risâlesi” ismini vermiştir. Bu eserlerde ses, sesin oluşumu, nağme, aralık, sayılar, oranlar, mûsikî matematiği, makam, îkâ’, form, icrâcılık, bestecilik ve mûsikînin haram ya da helal oluşu; ayrıca mûsikî ile tıp, astronomi, psikoloji, felsefe ve ahlâk konuları olmak üzere mûsikînin pek çok alanında önemli bilgiler verilir.*

*Türk-İslâm coğrafyasında mûsikî eserlerinin yazılmasına Yunan filozofların antik dönemde yaptığı mûsikî çalışmalarının Arapça’ya tercüme edilmesinden sonra başlanmıştır.*

*El-Kindî, Fârâbî, İbn Sinâ ve İhvân-ı Sâfâ’nın antik Yunan mûsikî kaynaklarını inceleyerek vücuda getirdiği mûsikî nazariyatı ve icrâsına dâir eserleri, mûsikî tarihimizde kaynak eser niteliğinde olan ilk çalışmalardır. Daha sonra ise Safiyyüddîn, önceki âlimlerin eserlerini inceleyip sadeleştirmiş, kendi buluş ve düşüncelerini de buna ekleyerek Türk Mûsikîsi nazariyatının kendine özgün meşhur sistemini yazdığı eserlerle ortaya koymuştur.*

*XIV. ve XV. Yüzyıl mûsikî nazariyatı eserleri de önce yapılanların şerhi niteliğinde olup, yapılan çalışmalarla Türk mûsikî nazariyatı en parlak dönemini yaşamış ve bu alanda pek çok eser yazılmıştır.*

*Bu dönemde eser yazan mûsikî âlimlerinin ve sanatkârlarının en önemlisi şüphesiz Safiyyüddîn’den yaklaşık bir asır sonra yaşayan Abdülkâdir Merâgî’dir. Merâgî, önce yazılmış olan mûsikî nazariyatına dâir çalışmaları ve Safiyyüddîn’in eserlerinde ortaya koyduğu nazariyat sistemini çok iyi tahlil etmiş, tenkit ve tashihlerde bulunmuştur. Bu çalışmalarına kendi buluş ve düşüncelerini de ekleyerek mûsikî nazariyatı ve icrâcılığı alanında birbirini tamamlayıcı özellikte Farsça çok kıymetli eserler yazmıştır.*

*XV. Yüzyılda Âzerbaycan, İran ve Arap yarımadasındaki savaşlarla bu coğrafyadaki sınırlar sık sık değişmiştir. Dolayısıyla, bu coğrafyanın bilim, kültür ve sanat merkezi özelliği, Osmanlı Devleti’ne geçmeye başlamıştır. Merâgî’nin en küçük oğlu, yüzyılın önemli mûsikî nazariyatçı ve icrâcısı Abdülaziz bin Abdülkâdir*



*Merâgî de bu sebeple, bulunduğu Herat'tan kervanlarla gelerek Bursa ve Edirne'de Sultan II. Murad ve Fatih Sultan Mehmed'in sarayında himâye edilmiştir.*

*Abdülaziz, babasının engin mûsikî bilgi ve icrâcılığından istifade edip saraydaki mûsikî hocalığı ve icrâcılığı kimliğiyle Nekâvetü'l-Edvâr isimli Farsça mûsikî edvârını Fatih Sultan Mehmed'e sunmuştur. Nekâvetü'l-Edvâr'ın padişaha sunulması ve Merâgî'nin eserlerinin şerhi niteliğinde olması, "Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî ve Nekâvetü'l-Edvâr İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri" başlıklı tez çalışmamıza başlamamızda önemli rol oynamıştır.*

*Abdülaziz'in hayatı ve sanatı üzerine bilgiler verilip eserinin incelendiği bu çalışmada, Abdülkâdir Merâgî ve daha önceki dönemdeki mûsikî âlimlerinin ve eserlerinin anlaşılıp, XV. Yüzyıl mûsikî nazariyatına katkılarını tespit etmeyi hedefledik.*

*Çalışmamızda bilimsel ve teknik olarak yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Bayram AKDOĞAN'a; kıymetli görüş ve düşüncelerinden istifade ettiğim Prof. Dr. Cihat CAN'a; çalışmalarımızı inceleyip, tashihinde katkıda bulunan Doç. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ'ye; desteklerini gördüğüm Prof. Dr. İbrahim SARIÇAM'a; Farsça tercümelerimde yardımcı olan Okutman Dr. Turgay ŞAFAK ve Yrd. Doç. Dr. Raide SAİD'e; maddî ve manevî destek olan annem, babam ve eşim Füsun KOÇ'a teşekkür ederim.*

*Ferdi KOÇ  
Nisan 2010  
Sakarya*

## KISALTMALAR

|         |  |
|---------|--|
| a.g.e.  | : Adı geçen eser   |
| a.g.m.  | : Adı geçen makale   |
| AKM.    | : Atatürk Kültür Merkezi   |
| AÜSBE.  | : Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü                              |
| AÜİF.   | : Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi                                     |
| A.S.    | : Aleyhi's-Selâm (Ona selâm olsun, Allah'ın selâmı onun üzerine olsun)       |
| b.      | : Bin  |
| BA.     | : II. Bayezid dönemi maliye defterleri                                       |
| Bkz.    | : Bakınız  |
| Böl.    | : Bölümü   |
| Bsk.    | : Baskı  |
| BTMA.   | : Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi  |
| c.      | : Cilt   |
| Çev.    | : Çeviren  |
| H.      | : Hicrî  |
| İ.A.    | : İslâm Ansiklopedisi  |
| İTÜSBE. | : İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü                     |
| İ.Ü.    | : İstanbul Üniversitesi  |
| KB.     | : Kültür Bakanlığı   |
| Ktp.    | : Kütüphanesi  |
| md.     | : Madde  |
| MÜSBE.  | : Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü                             |
| MÜİF.   | : Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi                                    |
| MEB.    | : Milli Eğitim Bakanlığı   |
| NÜSBE.  | : Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü                               |
| Nşr.    | : Neşreden   |
| No      | : Numara   |
| ö.      | : Ölümü  |
| S.A.V.  | : Salla'llahu Aleyhi ve Sellem (Allah'ın Salât ve Selâmı onun üzerine olsun) |
| s.      | : Sayfa  |
| str.    | : Satır  |
| sy.     | : Sayı   |
| TDV.    | : Türkiye Diyanet Vakfı  |
| Thk.    | : Tahkîk   |
| Trc.    | : Tercüme eden   |
| TSMK.   | : Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi  |
| tsz.    | : Tarihsiz   |
| TTK     | : Türk Tarih Kurumu  |
| Ünv.    | : Üniversite   |
| vr.     | : Varak  |
| Yay.    | : Yayınevi ya da yayınlayan  |
| YKY.    | : Yapı Kredi Yayınları   |
| yy.     | : Yüzyıl   |

## **GİRİŞ**

## GİRİŞ

### A. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

İlk çağlardan itibaren mûsikî nazariyatı üzerine pek çok âlim araştırma yapmış, eserler yazmıştır. Türk-İslâm coğrafyasında bugüne kadar Türk mûsikîsi nazariyatı üzerine yapılan ilk çalışmalar el-Kindî'nin mûsikî'ye dâir risâlelerini yazmasıyla başlamıştır. Daha sonra Fârâbî, İbn Sînâ, Safiyyüddîn ve Kutbüddîn Şirâzî gibi âlimlerin mûsikî nazariyatı üzerine yazdığı eserlerle Türk mûsikîsi nazariyatının oluşum süreci tamamlanmış olur.

XV. Yüzyılda Abdülkâdir Merâgî, Lâdikli Mehmed Çelebi, Fethullah Şirvânî, Ahmedoğlu Şükrullah, Hızır bin Abdullah, Alişah bin Hacı Büke, Bedr-i Dilşâd, Kırşehirli Nizâmeddin oğlu Yusuf Dede, Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî ve Mahmud bin Abdülaziz gibi mûsikî nazariyatçıların daha önce yazılan kaynakları referans alarak yazdığı mûsikî nazariyatına dâir eserlerin Türk mûsikî nazariyatının gelişmesinde çok önemli payı vardır.

Yukarıda ismi geçen mûsikî âlimlerinin yazma eserlerinde kullandıkları dilin Arapça, Farsça ve Osmanlı Türkçesi olması, günümüzde araştırmacılar açısından Türk mûsikî kaynaklarının anlaşılmasını güçleştirmiştir. Bu durum İlahiyat Fakültelerinin Türk Din Mûsikîsi ve Konservatuarların Türk Müziği ya da Müzikoloji ana bilim dallarında çalışma yapan bununla birlikte Arapça, Farsça ve Osmanlı Türkçesi bilen müzik araştırmacılarının vazifelerinin önemini arttırmıştır. Türk müziğinin gelişim döneminde yazılmış Abdülaziz<sup>1</sup>'in *Nekâvetü'l-Edvâr* isimli yazma eseri üzerine olan doktora çalışmamız, mûsikî nazariyatının kaynak eserlerini referans alması sebebiyle bu dönemdeki Türk müziği nazariyatının anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.

Türk müziği nazariyatının parlak dönemi olan XV. Yüzyılın büyük mûsikî âlimi ve sanatkârı Abdülkâdir Merâgî, mûsikî nazariyatı üzerine önemli eserler ortaya koymuştur. Merâgî, eserlerinde Türk mûsikî nazariyatı ve icrâsını ayrıntılı biçimde incelemiş, mûsikî tarihimizin en önemli şahsiyetlerinden birisi olmuştur. Merâgî'nin oğlu ve talebesi olan Abdülaziz'in ve yazdığı *Nekâvetü'l-Edvâr* isimli yazma eserin araştırılıp incelenmesi, Merâgî'nin ve o dönemdeki müzikologların

---

<sup>1</sup> Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî bundan sonra Abdülaziz ismiyle anılacaktır.

çalışmalarını öğrenmemizi sağlayacaktır. Abdülaziz'in özellikle babası Merâgî'nin eserlerinden istifade etmesi, Fârâbî, İbn Sînâ ve Safiyyüddîn gibi müzikologların kaynak eserlerini kullanması ve tedkik etmesi çalışmamızın önemini ortaya çıkarmıştır.

Çalışmamızın amacı, Türk mûsikîsi için yukarıda kısmen bahsettiğimiz Abdülaziz'in getirdiği yeniliklerin nazariyat ve uygulama alanlarında daha iyi anlaşılmasını sağlamaktır. Bununla birlikte, Abdülaziz'in tedkik ettiği nazariyat eserlerinin kendi eseriyle ortak ve farklı yönlerini tespit etmek ve bunların mûsikîmize kazandırdıklarını ortaya koymaktır.

Yapılan tez çalışmamızda “Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâgî ve *Nekâvetü'l-Edvâr* İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazâriyatındaki Yeri” başlığı altında Abdülaziz'in XV. Yüzyıldaki nazariyat, makam, usûl, icrâ, form, müzik âletleri konularında yaptığı incelemelerden istifade etmek, bunların mûsikî nazariyatına katkıda bulunmasını sağlamak ve müzik araştırmacılarını bu sahada çalışmaya sevk etmek hedeflenmiştir. Kütüphanelerde çalışılmayı bekleyen pek çok kıymetli eserden biri olan *Nekâvetü'l-Edvâr* çalışmasının müzik tarihimize önemli bir katkı sağlamasını umuyoruz.

## B. ARAŞTIRMANIN METODU VE KAPSAMI

XV. Yüzyıl Türk mûsikîsi nazariyatında yapılan çalışmalar, mûsikî nazariyat sisteminin tekâmül etmesinde önemli bir yere sahiptir. Bu düşünceden hareketle bu dönemde yapılan çalışmaları taramaya başladık. Şüphesiz ki bu dönemin en önemli mûsikî âlimi ve sanatkârı Abdülkâdir Merâgî'dir. Merâgî'nin mûsikî nazariyatı yazma eserleri üzerine yapılan makale ve tez çalışmalarını inceledik. Bunların başında Ubeydullah Sezikli'nin Abdülkâdir Merâgî'nin *Câmiü'l-Elhân*'ı, Cemâl Karabaşoğlu'nun Abdülkâdir Merâgî'nin *Makâsidü'l-Elhân*'ı ve Kubilay Kolukırık'ın Abdülkâdir Merâgî'nin *Şerhü'l-Edvâr*'ı üzerine yapılan doktora tezleri gelmektedir. Yapılan akademik araştırmalarda Merâgî'nin eserlerinin meşhûr olmasında en büyük payın oğlu Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî'nin olduğuna dâir görüşlerin bildirilmesi dikkatimizi bu yöne çekmiştir.

Yılmaz Öztuna'nın yazdığı Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi'ndeki “Abdülaziz Çelebi” maddesi ve Recep Uslu'nun İslâm Ansiklopedisi'nde yazdığı Abdülaziz'in

eseri *Nekāvetü'l-Edvâr* maddesini inceledikten sonra Abdülaziz ve *Nekāvetü'l-Edvâr* isimli eserinin doktora tezimiz olabileceğine danışmanımızla birlikte karar verdik.

Bununla birlikte XV. Yüzyılda yapılan mûsikî nazariyatına dâir yapılan araştırmaları inceledik. Abdülaziz'in babasının eserlerini çok iyi tedkik ettiği ve ardından *Nekāvetü'l-Edvâr* isimli eserini vücuda getirdiğini tespit ettik. Yapılan taramalarımız neticesinde *Nekāvetü'l-Edvâr*'ın dört nüshasını bulduk. *Nekāvetü'l-Edvâr*'ın Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed Bölümü No: 3462, Nûruosmaniye Kütüphanesi No: 3646 ve Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arel Kütüphanesi No: 147 olmak üzere üç nüshasını temin ettik. Leningrad Üniv. (Petersburg) Kütüphanesi No: 446'daki nüsha kayıp olduğundan ona ulaşamadık. Nüshaları incelemeye başladıktan sonra bu üç nüshanın da aynı olduğunu fark ettik. Tespit edilen bazı küçük farklılıklar *Nekāvetü'l-Edvâr*'ın tanıtılmasında anlatılmıştır.

*Nekāvetü'l-Edvâr*'ın istinsah edildiği tarih itibariyle en eski ve yazısının okunaklı olmasından dolayı Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed kütüphanesinden aldığımız nüshanın tercümesi yapılmıştır.

Tezin birinci bölümünde “Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâği ve *Nekāvetü'l-Edvâr*” başlığı altında ilk olarak Abdülaziz'in hayatı ve sanatına dâir bilgiler verilmiştir. Burada Abdülaziz'in doğumu, aile hayatı, Herat'dan Bursa'ya ve oradan da Edirne'ye gelişi, babası Abdülkâdir Merâği ile olan münasebetleri, hocaları, oğlu Mahmud bin Abdülaziz, talebeleri, mûsikî nazariyatı çalışmaları ve mûsikîşinaslığı üzerine bilgilere yer verilmiş; daha sonra Abdülaziz'in Farsça kaleme aldığı mûsikî nazariyatı ve icrâsı üzerine *Nekāvetü'l-Edvâr* isimli yazma eserinin içeriği, nüshalarının özellikleri ve farklılıklarından bahsedilmiştir. Bu bölümde bir mukaddime, oniki fasıl ve bir hâtimedden mürekkep olan eserin bu kısımlarının hangi mûsikî konularını kapsadığı, Abdülaziz'in mûsikînin hangi konuları ile daha çok meşgul olduğu anlatılmıştır. Ayrıca Abdülaziz'in eserini hazırlarken hangi kaynakları kullandığına ve eseri yazmasının asıl amacının ne olduğuna dâir bilgiler de mevcuttur. Bununla birlikte eserin nüshalarının fiziksel özellikleri, istinsah ve tarih bilgileri de yer almaktadır.

İkinci bölümde, Tezimizin asıl çalışma sahası olan “*Nekāvetü'l-Edvâr* İsimli Eserin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazâriyatındaki Yeri” başlığı altında önce XV. Yüzyıl Türk-İşlâm coğrafyasındaki mûsikî hakkında genel bilgiler verilmiş, daha sonra

*Nekāvetü'l-Edvâr*'ın incelemesi yapılmıştır. Abdülaziz'in mûsikî nazariyatı ve icrâsı üzerine yaptığı *Nekāvetü'l-Edvâr* isimli çalışmanın mûsikî tarihimize yapmış olduğu önemli katkılarına yer verilmiştir. Yaptığımız araştırmanın bu kısmında, mûsikî nazariyatına dâir sırasıyla mûsikî terimleri, sesin oluşumu, aralıklar, destanlar, dörtlü ve beşli aralıklar, devirler, makamlar, ud'un akordu ve icrası, îkâ'; mûsikî icrâsına dâir; tasnif (beste), hânendelik ve müzik âletleri gibi konu başlıkları ele alınmıştır.

Dörtlü ve beşli aralıklar, makamlar, âvâze ve şu'beler incelenirken nağmelerin daha iyi anlaşılması için günümüzde kullanılan Arel-Ezgi ses sisteminden istifade edilmiştir. Arel-Ezgi sisteminde kullanılan aralıklar, sesleri değiştirme işaretleri (diyez ve bemoller) bilindiği gibi XV. Yüzyıl ses sistemiyle farklı olup, burada sadece nağmeler hakkında fikir vermesi, anlaşılmasına katkıda bulunması amacıyla kullanılmıştır. Çünkü Arel-Ezgi ses sistemindeki aralık ve sesleri değiştirme işaretlerinin XV. Yüzyıl ses sistemine karşılık gelmesi mümkün değildir.

Burada yapılan incelemede konu başlıkları ele alınırken, XV. Yüzyıl ve önceki dönemdeki farklı mûsikî nazariyatçıları ve sanatkârlarının konu üzerine görüşlerine de yer verilmiştir. Ayrıca Abdülaziz'in düşüncesi ve bunun diğer müzikologlar tarafından kabul edilip edilmediğine değinilmiştir. Bazı hususlarda bütün bu görüşlerden ortaya çıkarılan sonuç bildirilmiştir.

Yapılan araştırmada elde edilen sonuç ortaya konmuş, tezin konusu ile ilgili olmayan bilgilerden kaçınılmış, sade ve anlaşılır ifadeler kullanılmaya gayret edilmiştir.

Ekler I. Bölümünde, *Nekāvetü'l-Edvâr*'ın Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesinde III. Ahmed Bölümü No: 3462 nüshası esas alınıp, diğer nüshaları da göz önünde bulundurularak tercümesi yapılmıştır. Tercüme esnasında nüshalarda karşılaşılan bazı küçük farklılıklar dipnotla verilmiştir.

Ekler II. Bölümünde, tercümede kullandığımız Topkapı Sarayı Müzesi nüshası varak numaraları gösterilerek verilmiştir. Ayrıca dijital görüntüleme tekniği ile yazı hattı okunaklı ve net hale getirilmiştir.

Son kısımda tezimizde istifade ettiğimiz kaynaklar gösterilmiştir.

## C. XV. YÜZYILA KADAR TÜRK-İSLÂM COĞRAFYASINDA MÛSİKÎ

İlk insandan günümüze tarihin her döneminde insanoğlunun hayatında var olan mûsikî; din, dil, ırk, coğrafi ve sosyal yapı gibi toplumu oluşturan değerlerden etkilenerek, en ilkelinden en gelişmiş olanına kadar bütün toplumlarda kendi oluşumunu tamamlamıştır. Mûsikî, insanoğlunun doğumunda kulağına okunan ezandan ölümünde okunan sâlâya kadar sevincini, hüznünü, duygu ve düşüncelerini ifade etme şekli olmuştur. İnsan yaşamının her anında mûsikînin varlığı onun yaratılışındaki mûsikî'den kaynaklanmaktadır.

Bu konuda Abdülaziz, insanın yaratılışındaki mûsikîyi şu şekilde anlatır<sup>2</sup>: “Eşsiz olan yaratıcı Allah'ın emriyle Âdem aleyhi's-selâmın bedenine ruh üflendiğinde sûreti ortaya çıktı. Nabzı hareket etmeye başladı ve daha sonra seslerden nağmeler tertip edildi. Nabzın hareketleri arasındaki zamanlar birbirine eşit olup bu işin ehli buna usûl adını vermiştir.

Âdem'den sonra Şît'in de güzel sesi vardı. Lamek bin Kâbil bin Âdem aleyhi's-selâm Ud'u icâd etmiştir. Çok uzun yaşamış olan Lamek'in, elli karısı olmasına rağmen çocuğu olmuyordu. Ömrünün son zamanları iki kız çocuğu dünyaya geldi. Birinin adını Salâ, diğersinin adını ise Bam koydu. Ölmeden önce bir de oğlu oldu ama beş yaşındayken öldü. Lamek onun için hiç kimsenin ağlamadığı kadar ağlayıp sızladı. Sanki Âdem aleyhi's-selâmın cennetten çıkarıldığındaki ağlaması kadardı. Sonra Lamek oğlunun cesedini her zaman gözünün önünde kalması için onu ağaca astı. Zamanla et ve kemikleri diz, bacak ve parmaklara kadar birbirinden ayrılıp yere düştüler. Asılan ağaçtan bir parça alarak onu oğlu olarak tasavvur etti ve atın kıllarını tel şeklinde ona bağladı. Bunlara parmağıyla dokunup ağlamaya devam etti. Ömrünün sonuna kadar ağıtlar yakıp yas tuttu. Kullanılan ilk davulu Salâ adlı kızı, Tanburu ise ilk olarak Lut kavmi icâd etmiştir. Genç erkekler Tanburla kandırılmıştır. Ney ve diğers üflemeli sazları İsrail oğulları icâd etmiş, Hz. Davut aleyhi's-selâmın gırtlığının şeklinde yapmışlardır. Çünkü o mûcizevî güzel bir sese sahipti.”<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Abdülaziz burada mûsikî'nin oluşumunu efsanevî şekilde anlatırken babası Abdülkâdir Merâgî'nin ifadelerini aynen kullanmıştır. (Bkz. Ubeydullah Sezikli, *Abdülkâdir Merâgî ve Câmîi'l-Elhân'ı*, MÛSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s. 2.)

<sup>3</sup> Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî, *Nekâvetü'l-Edvâr*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Ahmed III, No: A3462, vr. 73b-74a.



Anlaşıldığı gibi ilk insanla birlikte mûsikînin ses, nağme, usûl ve enstruman gibi unsurları keşfedilmeye başlanmıştır. Daha sonra insanoğlu bu unsurları inceleyerek nazâriyat üzerine çalışmalar yapmaya başlamıştır.

Mûsikî nazariyatı üzerine bilinen ilk bilimsel çalışmalara eski Yunanlılarda Pisagor tarafından başlanmıştır. Pisagor, sesler ile sayılar arasındaki ilişkiyi keşfetmiş, aralıkların oranlarını bulmuştur. Bazı İslâm kaynaklarında Pisagor'un mûsikîyi Samos'lu bilgelerin önderi Androcolos'tan öğrendiği zikredilmektedir. Bazı kaynaklarda ise Babil'de yaşadığı sırada Zarbata isimli şahıstan ders aldığı rivâyet edilmektedir. Pisagor'un yaptığı ilk bilimsel çalışmalar daha sonraki mûsikî âlimlerini etkilemiş ve onlara kaynak olmuştur.<sup>4</sup>

Köklü bir medeniyete sahip Türkler mûsikîyi önce inançlarında, daha sonra yaşamlarının bütün alanlarında kullanmaya başlamışlardır. Özellikle dinî merâsimlerinde mûsikîye ayrı bir önem vermişlerdir. İlk dönemlerde mûsikîyi şiirle birlikte icrâ eden şâirler bu merâsimleri düzenlerdi. Tonguzların “Şaman”, Altay Türklerinin “Kam”, Yakutların “Oyun”, Kırgızların “Bahşı”, Oğuzların “Ozan” ismini verdiği bu kişiler, şairliklerinin yanında hekimlik, sihirbazlık, rakkaslık, mûsikîşinaslık gibi vasıflara sahipti. Bu kişiler, Türkler'in en eski sazı olan kopuz çalarak nağmeler terennüm eder, şiirlerini okurlardı. Buradan Türk Mûsikîsi'nin ilk icrâsının bu şekilde olduğu âşikardır. Dinî merâsimler olan âyinlerde kullanılan mûsikî üç kısma ayrılır: Yapılan avların bereketli olması için dua niteliğindeki şairler tarafından şiirlerle mûsikî icrâsı yapılan âyinlere “Sığır (Sürgün av âyinleri)”, kurban ziyafetlerinde şairlerin şiir okuyup, mûsikî icrâsı yaptığı âyinlere “Şeylan (Şölen, Şilan, Toy, Çeşn), ölen kişinin arkasından şiir ve mûsikî ile yapılan matem merâsimlerinin olduğu âyinlere “Yuğ” denir.<sup>5</sup> Bu merâsimlerde icrâ edilen mûsikî, en eski Türk Mûsikîsi olup henüz yabancı medeniyetlerin tesirinde kalmamış, saf ve sade nağmeler ihtiva eder.<sup>6</sup>

Hayatlarının her aşamasında mûsikîyi bir enerji ve şevk kaynağı olarak kullanan Türkler, zengin ve geniş ruh dünyalarının aynası olan mûsikî makamları terkip etmiş ve müzik âletleri icâd etmiştir.<sup>7</sup> Bu mûsikî âletleri ile icra ettikleri

<sup>4</sup> Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İnsan Yayınları, İstanbul, 1995, s. 53.

<sup>5</sup> Nuri Özcan, *MÜİF. Mûsikî Ders Notları*, İstanbul, 2001, s. 3.

<sup>6</sup> Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları 1*, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1966, s. 110.

<sup>7</sup> Nihat Sâmî Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1987, c. I, s. 38-39.

terennümlere “gök” ya da “kök”, sesle icrâ ettikleri terennümlere ise “ır” ya da “düle” ismini vermişlerdir. Bir senenin günlerine eşit olmak üzere köklerin sayısı üçyüzaltmışaltı tanedir. Bunlardan her biri her gün hakan huzurunda icrâ edilirdi. Ayrıca Türklerde dokuz sayısının mukaddes sayılmasından dolayı her gün dokuz kök icrâ edilmesi en önemli geleneklerinden biriydi.<sup>8</sup>

Bu gelenek daha sonra Cengizliler, Timurlular, Selçuklular, Harezmîler ve Osmanlılara intikal etmiştir. Selçuklular ve Osmanlılardaki mehterhâne teşkilatında yer alan dokuz katlı mehter sadece padişahlara mahsus olarak kabul edilmiştir.<sup>9</sup> Kökler genel olarak Türklerin kahramanlık duygularını ifşâ eden güftelerle; Uşşâk, Nevâ ve Bûselik makamlarında icrâ edilmiştir.<sup>10</sup>

İslâmiyet’in doğduğu ve yayıldığı ilk yıllarda Araplar’ın mûsikî şeklinin tek düze, monoton, sade, makam ve usûl yönüyle zengin olmaması yaşadıkları coğrafyanın basit ve tekdüze, sosyal yaşamın ise göçebe, fakir ve gelişmemiş olmasına bağlanmaktadır.<sup>11</sup> Göçebe hayatı yaşayan Araplar, çöllerde develeri yürümeye teşvik etmek; tarlada çalışanları, kumaş dokuyanları sıkıcı işlerinden rahatlatmak amacıyla ilkel melodilerle mûsikî icrâ etmiş ve bunu geleneğe dönüştürmüştü.<sup>12</sup> Kaynaklar Câhiliye dönemindeki Arap mûsikîsinin Suriye, Irak ve Batı Arap Yarımadası olmak üzere üç merkezde yayıldığını tespit etmiştir. Bu dönemde Suriye Sâmi kültürünü muhafaza ediyordu. Gassân (Irak) ise bir nevi Arap mûsikîsi merkezi idi. Yarımada Mekke ve Hicaz’da temerküz eden mûsikî, Ukaz ve benzeri panayırılarda dünyevî, Mekke gibi dini merkezlerde ise dinî duyguları ifşâ ediyordu. Bu dönemde Arap yarımadasında birden çok din olmasından dolayı dünyevî müzik daha önemli hale geliyordu.<sup>13</sup>

Gerek Sâsânîler dönemi İran’ının gerekse İslâmiyet dönemi öncesi Ortadoğu ülkelerinin kendine mahsus mûsikîleri olduğu rivâyet edilse de kaynaklarda o dönemde

<sup>8</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 73a; Rauf Yektâ, “Eski Türk Mûsikîsine Dair Tetebbûlar-I-Kökler”, *Millî Tetebbûlar Mecmûası*, İstanbul, 1331H., sy. 3, s. 457-463.

<sup>9</sup> Fuad Köprülü, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1981, s. 73-74.

<sup>10</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 73a; Özcan, *a.g.e.*, s. 4.

<sup>11</sup> Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ’*, Uludağ Yay., 2. Bsk., Bursa, 1992, s. 29.

<sup>12</sup> Bahriye Üçok, “İslâm’ da Mûsikî Üzerine”, *AÜİF. Dergisi*, Ankara, 1967, sy. XIV, s. 83.

<sup>13</sup> Ahmet Hakkı Turabi, “İlk Dönem İslâm Dünyasında Musikî Çalışmalarına Bakış”, *MÜİF. Dergisi*, İstanbul, 1997, sy. XIII-XV, s. 226.

mûsikî nazariyatı çalışmaları olduğuna dair bir kanıt rastlanılmamıştır. Fakat bu çalışmaların daha sonraki dönem çalışmalarına ışık tuttuğu söylenmektedir.<sup>14</sup>

Abbâsîler döneminde Yûnus el-Kâtib (ö. 765), şâir Halil (ö. 786), Zelzel (ö. 791), İshak el-Mevsîlî (ö. 850), Ali b. Yahyâ (ö. 912), Ubeydullah b. Abdullah b. Tâhir (ö. 912) gibi mûsikî nazariyatçılarının çalışmaları günümüze kadar gelememiş olup, daha sonraki çalışmalara yol göstermiştir. Bunu takiben eski Yunanca'dan Arapça'ya tercüme edilen Yunan mûsikî eserleri nazariyat çalışmalarına tesir etmiştir. el-Kindî (ö. 874?)'nin çalışmalarının ardından Fârâbî (ö. 950), İbn Sînâ (ö. 1037), Ebû Mansur el-Hüseyin b. Zeyle (ö. 1048), el-Mes'ûdî (ö. 956) ve Ebu'l-Ferec el-İsfahânî (ö. 967)'nin yanı sıra İhvân-ı Safâ Risâleleri'yle (X. Yüzyıl) nazariyat çalışmaları daha da gelişmiştir.<sup>15</sup>

Antik dönemde yazılan Yunan mûsikî nazariyatı eserlerinin Arapçaya tercüme edilmesinden sonra bu eserleri inceleyerek mûsikî risâleleri yazan ilk İslâm filozofu, "el-Kindî" ismiyle bilinen "Ebû Yusuf Ya'kub b. İshak" dır. Basra'da doğan el-Kindî batı dünyasında önemli bir üne sahip olmuştur. Seslerin tertibi, beste yapma, mûsikînin unsurları, usûl, mûsikî âletleri ve mûsikî-şiiir münasebetleri konularını kapsayan on adet risâle yazan el-Kindî'nin *Risâle fi Hubr-i Sînâ'ati't-Te'lîf* (Bestekârlık üzerine), *Kitâbü'l-Musavvitâti'l-Veteriyye min Zâti'l-Veteri'l-Vâhid ilâ Zâti'l-Aşreti'l-Evtâr* (Birden on telliye kadar telli müzik âletlerinin seslendirilmesi üzerine), *Risâle fi'l-Luhûn ve'n-Nağâm* (Ezgi ve Nağmeler Konusunda Bir Risâle), *Risâle fi Eczâ Hubriyye fi'l-Mûsîka* (Perdeler ve melodi üzerine) isimli dört risalesi günümüze kadar ulaşmıştır.<sup>16</sup> Yaklaşık 874 tarihinde Bağdat'ta vefat eden el-Kindî'den sonraki yüzyıl içinde mûsikî nazariyatına dair bir esere rastlanılmamıştır.<sup>17</sup>

El-Kindî'den daha sonraki dönemde mûsikî nazariyatı üzerine eserler yazan ve mûsikîşinas olan el-Fârâbî, felsefe dünyasında "muallimi sâni" lakabı ile mûsikî ve tarih âlimleri tarafından da "muallimi evvel" olarak kabul edilmiştir.<sup>18</sup> Fârâbî, 870 yılında Türkistan'ın Fârâb (Bugün Kazakistan'daki Otrar) şehrinde doğdu. Asıl adı Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ olup doğduğu şehre nispetle

<sup>14</sup> Özcan, *a.g.e.*, s. 5.

<sup>15</sup> Nuri Özcan, "Osmanlılarda Mûsikî", *Osmanlı Ansiklopedisi*, İstanbul, 1996, c. III, s. 209.

<sup>16</sup> Ahmet Hakkı Turabi., *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, MÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996, s. 33.

<sup>17</sup> H. G. Farmer, "Mûsikî", *İA.*, MEB. Yay., İstanbul, 1993, c. XIII, s. 681.

<sup>18</sup> Alaeddin Jebrini, "Fârâbî", *İA.*, TDV., İstanbul, 1995, c. XII, s. 162.

“Fârâbî” adıyla bilinmektedir. İlk tahsilini burada bitirip dönemin ilim ve sanat merkezi Bağdat’a gitti ve döneminin ünlü âlimlerinden dersler aldı. Daha sonra Suriye’ye geçip Halep’te Emîr Seyfûddeve Hemedânî’nin sarayında yaşadı. Şam’da 950 yılında vefat etti.<sup>19</sup> Fârâbî, mûsikî üzerine şu üç eseri yazmıştır:

1- *Kitâbü’l-Mûsîka’l-Kebîr*: Bu eserde Fârâbî Yunanlıların mûsikî nazariyatını şerh etmekle beraber onlardan eksik gelen bilgileri tamamlamıştır. Mûsikînin fizik, astronomi ve tıp ilişkileri üzerinde durmakla birlikte, sesin oluşumu, perdelerin taksimi, makamlar, îkâ’, beste yapma, mûsikî vezinleri ve mûsikî âletleri konuları hakkında bilgiler verir.<sup>20</sup>

2- *Kitâbu İhsâ’i’l-Îkâ’ât*: İsminden anlaşılacağı gibi îkâ’ konusunu ayrıntılı olarak ele alır. Îkâ’ın tarifî, devir, zaman, nakre, Fâsıla gibi îkâ’ın temel unsurlarını açıkladıktan sonra îkâ’ terimleri üzerinde durur. İshak el-Mevsilî (ö. 850) ve el-Kindî (ö. 874)’nin îkâ’ üzerine görüşlerini tenkit ederek eser sona erer.<sup>21</sup>

3- *Kitâbu fi’l-Îkâ’ât*: Îkâ’ üzerine ikinci eser olup îkâ’ın nazarî prensiplerinden bahseder.<sup>22</sup>

Fârâbî’nin ardından mûsikî nazariyatı üzerine İbn Sînâ önemli çalışmalar yapmıştır. İslâm âleminin en büyük filozoflarından, aynı zamanda ünlü tıp bilgini ve mûsikîşinas olan İbn Sînâ, 980 yılında Buhara civarındaki Afşin (Günümüz Özbekistan sınırlarında) kasabasında doğdu.<sup>23</sup> Başta tıp, felsefe, fizik, mantık, psikoloji ve tabiat gibi ilimlerde eser yazan, bunun yanında kelâm ve fıkıh gibi İslâmî ilimlerde de tahsil görmüş İbn Sînâ, mûsikîyi riyâzî bilimler arasında sayarak müstakil bir eserde incelememiştir. Üç ansiklopedik eserinde mûsikî konuları üzerine özel bölümler olup daha sonraki dönemlere yol gösterici kıymetli bilgiler verilmiştir.<sup>24</sup> Mûsikî ile ilgili ansiklopedik eserleri ve bölümleri şunlardır: *Kitâbü’ş-Şifâ*’sında “*Cevâmiu İlmi’l-Mûsikâ*”, *Kitâbü’n-Necât*’ında “*Muhtasar fi İlmi’l-Mûsikâ*” bölümleri, *Dânişnâme-i ‘Âlât*’de de bir bölüm olup; ayrıca *Risâle fi’l-Hurûf*, *Risâle Fi’n-Nefs*, *Risâle fi*

<sup>19</sup> Nuri Özcan, *MÜİF. Mûsikî Ders Notları*, İstanbul, 2001, s. 7.

<sup>20</sup> Farmer, *a.g.m.*, s. 681.

<sup>21</sup> M. İsmail Rızvanoğlu, *Fârâbî’de Îkâ’ Teorisi*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s. 31.

<sup>22</sup> Rızvanoğlu, *a.g.e.*, s. 27.

<sup>23</sup> Özcan, *a.g.e.*, s. 9.

<sup>24</sup> Özcan, *a.g.e.*, s. 10.

*Beyâni Aksâmi'l-Ulûm li-Hikemiyye ve'l-Akliyye, el-Kânun fi't-Tıbb* (Bu eserlerde ise mûsikî ile ilgili bilgiler).<sup>25</sup>

İbn Sînâ'ya göre müzik, kişinin iç dünyasında daima güzellik ve estetik üzerinde kurulu bir iş olup, kişisel alınan zevkin ifadesidir. İlim olarak ise sesleri, sesler arasındaki zamanı, sayısal oranları ve nasıl beste yapılacağını araştıran matematiksel bir ilimdir. İbn Sînâ, mûsikî ilmi ve icrâsında eski Yunan müzik sistemleri üzerine eser veren Pisagor, Öklid ve Aristoxenes gibi eski Yunan mûsikî âlimlerinin yanında, Yunus el-Kâtib (ö. 765?), İbnü'l-Müneccim (ö. 912), İshâk el-Mevsilî (ö. 850), İhvân-ı Safâ (X. Yüzyıl), el-Kindî (ö. 874) ve Fârâbî (ö. 950) gibi Arap ve Türk âlimlerin eserlerinden istifade etmiştir.<sup>26</sup>

İbn Sînâ (ö. 1037)'dan sonra iki asırlık dönem Türk mûsikî nazariyatı açısından durgun geçmiştir. Bu durum Safiyyüddîn Abdülmü'min el-Urmevî'nin yaptığı çalışmalar ile son bulmuş, mûsikî nazariyatı üzerine tekrar gelişme dönemi başlamıştır.<sup>27</sup>

1216 yılında Âzerbaycan'ın Urûmîye şehrinde doğan Safiyyüddîn, daha sonra ailesi ile birlikte Bağdat'a göçmüştür. Abbasiler döneminde Mustansır (1226-1242) ve Musta'sım'ın (1242-1258) hilâfeti zamanında Bağdat sarayında bulunmuştur. Fen bilimleri, tarih, ilm-i nücûm, hüsn-i hat, fıkıh, edebiyat ve mûsikî ilimlerinde tahsil görmesine rağmen mûsikî alanında zamanının en büyük âlimi sıfatını kazanmıştır.<sup>28</sup> Moğollar ve Cüveynîler döneminde de Bağdat'ta bulunan Safiyyüddîn, uzun yıllar yaşadığı bu şehirde 1294 yılında vefat etmiştir.<sup>29</sup>

Dönemine kadar yapılmış mûsikî nazariyatı çalışmalarının en önemli ve kapsamlısını yapan Safiyyüddîn, daha sonraki dönemlerde yapılacak olan nazariyat çalışmalarına rehberlik etmiştir. Mûsikî nazariyatı alanında yazdığı eserler şunlardır:

1- *Kitâbü'l-Edvâr*: Safiyyüddîn'in yirmi yaşında kaleme aldığı bu eser, mûsikî nazariyatı alanında olup kendinden sonraki birçok nazariyatçıya kaynak olmuş ve şerhleri yapılmıştır. En önemli şerhleri Abdülkâdir Merâgî (ö. 1435)'nin Farsça

<sup>25</sup> Ahmet Hakkı Turabi, *İbn Sînâ-Mûsikî*, İslâm Felsefesi Klasikleri, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. IV.

<sup>26</sup> Turabi, *a.g.e.*, s. III, IV, VI.

<sup>27</sup> Özcan, *a.g.e.*, s. 9.

<sup>28</sup> Mehmet Nuri Uygun, *Safiyyüddîn Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1999, s. 25-26.

<sup>29</sup> Farmer, "Safiyyeddin", *İA.*, MEB. Yay., İstanbul, 1993, c. X, s. 63-64.

yazdığı *Şerhu Kitâbi'l-Edvâr* ve Ahmedoğlu Şükrullah (ö. 1470?)'ın Türkçe yazdığı *Terceme-i Kitâb-ı Edvâr* isimli eserlerdir.<sup>30</sup>

2- *er-Risâletü's-Şerefiyye fî Nisebi't-Te'lîfiyye*: Safiyyüddîn'in Şemseddîn el-Cüveynî'nin oğlu Şerefüddîn Hârûn için 1268 yılında yazdığı *Kitâbü'l-Edvâr*'dan daha mükemmel olan eser, *Kitâbü'l-Edvâr*'ın şerhi özelliğini taşır.<sup>31</sup>

XV. Yüzyıla kadar önemli bir gelişme sağlayan Türk mûsikî nazariyatı, XIV. ve XVI. asırlar arasında Safiyyüddîn'in eserlerinin incelenmesiyle altın çağını yaşamıştır. Bu dönemde birçok mûsikî âlimi gerek şerhler yaparak, gerek mûsikî nazariyatını anlatan edvâr kitapları yazıp, nazariyatın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Safiyyüddîn'den sonra iki asırlık dönemde mûsikî nazariyatı eseri yazan mûsikî âlimleri ve eserleri şunlardır: Hatib el-Erbilî (Ebû Abdullah Bedreddin Muhammed ö. 1331), Arapça manzum eseri *Urcûzetü'l-Engâm* (1329); Tebrizli sanatçı hattat Şehâbeddin Abdullah Sayrâfî (ö. 1344-1345?)'nin Safiyyüddîn'in *Kitâbü'l-Edvâr*'ını açıklayarak Celâyirli hükümdarı Sultan Üveys adına kaleme aldığı *Hülâsâtü'l-Efkâr fî Ma'rifeti'l-Edvâr* adlı eseri; Çağın matematikçisi Cemaleddin Abdullah el-Mardinî (ö.1378), *Mukaddimetün fî İlm-i Kavânîni'l-Engâm* ile onu açıkladığı *Urcûzetü fî Şerhi'n-Nağamât* adlı eseri; Şemseddîn Muhammed el-Âmulî (ö.1349?)'nin *Nefâyisü'l-Fünûn* ve *'Arâyisü'l-Uyûn* adlı ansiklopedik eserinin bir kısmı; Tabip Fahreddin Muhammedi Hocendî'nin *Şerhu Kitâbi'l-Edvâr*'ı ile Lütfullah Semerkandî'nin *Şerhu Kitâbi'l-Edvâr*'ı.<sup>32</sup>

Bu dönemde Abdülkâdir Merâgî'den önceki en önemli mûsikî nazariyatçılarından biri de Kutbuddîn Mahmud Şîrâzî (ö. 1317)'dir. Şîrâzî, *Dürretü't Tâc li Gurreti'd Dîbâc*<sup>33</sup> adlı ilimler ansiklopedisinin mûsikî ile ilgili bölümünde dönemin mûsikî nazariyatına önemli katkılar sağlamıştır. Şîrâzî'nin müzik nazariyatı üzerine bazı görüşlerine Safiyyüddîn ile Abdülkâdir Merâgî itiraz etmiş, icrâcı olarak Şîrâzî'nin çok yeterli olmadığını rivâyet etmişlerdir. Abdülaziz, Şîrâzî'ye babası Abdülkâdir Merâgî gibi “âlimlerin sultanı, en iyisi” ifadeleriyle iltifat etmiştir.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 34.

<sup>31</sup> Fazlı Arslan, *Safiyyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*, AKM., Ankara, 2007, s. 22.

<sup>32</sup> Nuri Özcan, “Osmanlılarda Mûsikî”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, İstanbul, 1996, c. III, s. 215.

<sup>33</sup> Kutbuddîn Mahmud Şîrâzî, *Dürretü't Tâc li Gurreti'd-Dîbâc*, Nûruosmaniye Ktp, No: 3947.

<sup>34</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 33a; Merâgî, *Câmiü'l-Elhân*, vr. 29b.

**BİRİNCİ BÖLÜM**  
**ABDÜLAZİZ BİN ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ' VE NEKÂVETÜ'L-EDVÂRİ**

## I. ABDÜLAZİZ'İN HAYATI VE SANAT YÖNÜ

### A. ABDÜLAZİZ'İN HAYATI

Arşivlerde Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî, Abdülkâdirzâde, Hâce Abdülaziz ve Abdülaziz Çelebi isimleriyle kayıtlı Abdülaziz, XV. Yüzyıl Türk müziği nazariyatçısı ve mûsikîşinas Abdülkâdir Merâgî'nin üç oğlunun en küçüğüdür. Annesi, babasının mûsikî hocası Hoca Raziyyüddîn Rıdvân Şâh'ın kızıdır.<sup>35</sup> Doğum tarihi kesin olarak bilinmeyip, babasının 1405 senesinde yazdığı *Câmiü'l-Elhân* isimli eserinde Abdülaziz'in isminin zikredilmemesi müzikologlar tarafından 1405 senesinden sonra Semerkant'ta doğduğuna delil olarak gösterilmektedir.<sup>36</sup> Mûsikî nazariyatına dâir yazdığı *Nekâvetü'l-Edvâr*'ında kendini "Merhûm Hâce Kemâleddin Abdülkâdir oğlu Abdülaziz" ifadesiyle tanıtmaktadır.<sup>37</sup>

1410 senesine kadar babasıyla Semerkant'ta bulunmuştur. 1410 senesinde babasıyla Herat şehrine gelmiştir.<sup>38</sup> İlk dinî ve mûsikî eğitimini dönemin mûsikî üstâdı babası Abdülkâdir Merâgî'den almıştır. Babasının 1421 senesinde Sultan II. Murad adına yazdığı *Makâsidü'l-Elhân* isimli nazariyat eseriyle birlikte Orta Asya'dan gelen kervanla Herat'tan Osmanlı Devleti'nin başkenti Bursa'ya gelmiştir.<sup>39</sup> Mûsikî bilgisi ve icrâsıyla meşhûr olmuş, Sultan II. Murad 1422'de Edirne'yi aldığıında Abdülaziz'e sanatından dolayı Edirne'nin Hacı Temürhân (ya da Temirhânlı) köyünün gelirini tahsis etmiştir.<sup>40</sup>

Bestekâr, nazariyatçı ve udî olan<sup>41</sup> Abdülaziz'in ismi güfte mecmûa ve arşiv belgelerinde II. Murad ve Fatih dönemi Osmanlı sarayındaki musahib, mûsikîşinas

<sup>35</sup> Yılmaz Öztuna, "Abdülaziz Çelebi", *BTMA.*, KB. Yay., Ankara, 1990, c. I, s. 12.

<sup>36</sup> Recep Uslu, "Nekâvetü'l-Edvâr", *İ.A.*, TDV., İstanbul, 2006, c. XXXII, s. 548; Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkâdir*, Pan Yay., İstanbul, 1986, s. 42; Ekmeleddin İhsanoğlu-Ramazan Şeşen-Gülcan Gündüz-M. Serdar Bekar, *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*, IRCICA (İslâm, Tarih, Sanat, Kültür Araştırma Merkezi), İstanbul, 2003, s. 22.

<sup>37</sup> Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî, *Nekâvetü'l-Edvâr*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Ahmed III, No: A3462, vr. 1b.

<sup>38</sup> Recep Uslu, "Fâtih Devrinde Bestekârlar ve Eserleri", *Mûsikî Mecmûası (Osmanlı Devleti'nin 700. kuruluş yıldönümü anısına Osmanlı ve Mûsikî/ Özel Sayı)*, İstanbul, 1999, sy. 465, s. 25.

<sup>39</sup> Recep Uslu, "Abdülaziz Çelebi (Hâce)", *Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, YKY., İstanbul, 2008, c. I, s. 40; M. Kemâl Özergin, "Hâce Abdülkâdir Marâgî'nin Manzûm Bir Arzihâli", *Kemâl Çığ'a Armağan*, İstanbul, 1984, s. 133.

<sup>40</sup> BA., *Maliyeden Müdevver Defter*, No: 180/35, vr. 22 (II. Bayezid devrinde tutulan 890/1485 tarihli muhasebe defteridir.); Uslu, *Mûsikî Mecmûası*, s. 26.

<sup>41</sup> Uslu, *Mûsikî Mecmûası*, s. 25; Uslu, *İ.A.*, s. 548.



ve mûsikî hocaları arasında kayıtlıdır.<sup>42</sup> Edirne sarayında “Cemâat-ı mutribân”a mûsikî dersleri verip babası Abdülkâdir Merâgî’nin ekolünü devam ettirmiştir.<sup>43</sup>

Abdülaziz’in “Mahmud Çelebi” olarak bilinen oğlu Mahmud bin Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî, aynı zamanda kendisi gibi mûsikişinas, udî, nazariyatçıdır. II. Bayezid tarafından Osmanlı sarayına alınan Mahmud Çelebi, babası ve dedesinin nazariyat eserlerinden istifade ederek mûsikî nazariyatı hakkında yazdığı *Makâsidü’l-Edvâr* isimli eserini padişah II. Bayezid’e ithaf etmiştir. Bu eser babasının ve dedesinin eserlerine benzer olup nüshaları dördü yurtiçinde Nurûosmaniye Kütüphanesi No: 3649, 3650, Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya No: 2413, İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları No: K4’de, ikisi yurtdışında Dârü’l-Kütübi’l-Mısriyye, Fünûn-u Cemîle-i Fârisiyye, No: 2 ve Medine Ârif Hikmet Kütüphanesi No: 22’de kayıtlıdır.<sup>44</sup>

Abdülaziz’in vefat tarihi kesin olarak bilinmeyip İstanbul’un fethinden sonra öldüğü sanılmaktadır.<sup>45</sup> Padişah II. Bayezid defterinde mûsikîşinas ve musâhipler arasında kayıtlı olmaması, sadece oğlu Mahmud Çelebi’nin isminin olması onun 909 H. (1503) tarihinden önce öldüğünü doğrulamaktadır.<sup>46</sup>

## B. ABDÜLAZİZ’İN SANAT YÖNÜ

Abdülaziz’in sanatı üzerine yapılan araştırmada kaynaklarda ayrıntılı bir bilgiye rastlanılmamaktadır. Fakat kendi eseri *Nekâvetü’l-Edvâr*, güfte mecmûaları ve XV. Yüzyıl Türk mûsikîsi hakkında yazılan ansiklopedi maddeleri ve makalelerden elde ettiğimiz bazı notları bu kısımda vermeye çalışacağız.

II. Murad ve Fatih Sultan Mehmed’in sarayında udî, nazariyatçı, bestekâr ve hoca olarak sanatını icrâ eden Abdülaziz, eserinin ud sazı ve müzik nazariyatı ile ilgili bölümlerinden anlaşılacağı üzere iyi bir ud icrâcısı ve müzik nazariyatçısı olduğu aşikârdır.

<sup>42</sup> İhsanoğlu-Şeşen-Gündüz-Bekar, *a.g.e.*, s. 22; Anonim, *Güfte Mecmûası*, Nûruosmaniye Ktp. No: 3652, vr. 95a, 96b, 115b; *Defter-i Müsveddât-ı İnamat: H. 909-917*, Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet, No: 071, s. 17, 33; BA, *a.g.e.*, vr. 22; Uslu, *Mûsikî Mecmûası*, s. 26.

<sup>43</sup> Uslu, *İ.A.*, s. 548.

<sup>44</sup> Nûri Özcan, “Makâsidü’l-Edvâr”, *İ.A.*, TDV., Ankara, 2003, c. XXVII, s. 421.

<sup>45</sup> Uslu, *Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, c. I, s. 40.

<sup>46</sup> *Defter-i Müsveddât-ı İnamat: H. 909-917*, Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet Böl., No: 071, s. 17, 33; Uslu, *Mûsikî Mecmûası*, s. 26.

“Şu’be-i safâ” ve “Şu’be-i şâhî” isimlerinde iki makam terkip eden Abdülaziz, yine bu iki makamda beste yaparak bu eserleri Fatih Sultan Mehmed’e ithaf etmiştir.<sup>47</sup> Bu bestelerinin yanında Abdülaziz’in Zengûle makamında bir Ameli, Çehârdarb usûlünde bir bestesi, Hüseyinî makamında Çehârdarb taksimi ve Sünbüle makamında bir bestesi Aydınli Şems-i Rûmî tarafından tespit edilmiştir.<sup>48</sup> Ayrıca “Beste-i kadîm” olarak bilinen Pençgâh, Dügâh ve Hüseyinî Mevlevî Âyinlerinin bazı müzikologlarca XV. Yüzyıl bestekârlarından Abdülkâdir Merâgî, Abdülaziz, Mahmud Çelebi ya da Molla Câmî gibi mûsikîşinaslar tarafından bestelendiği tahmin edilmektedir.<sup>49</sup>

Süreyya Agayeva ve Eugenie Popescu Judetz gibi müzikologlar<sup>50</sup>, Abdülaziz’in asıl amacının babasının ününü arttırmak düşüncesinde olduğunu zannetmektedir.<sup>51</sup> Babasının kendi eliyle yazdığı *Makâsidü’l-Elhân* isimli eserinin son sayfasına (vr. 77b) hâşiye yazması<sup>52</sup> bu düşüncüyü desteklemektedir.

Babasının yazdığı nazariyat eserlerine benzeyen *Nekâvetü’l-Edvâr*’da Abdülaziz’in nazari konularda ve ud icrasında yüksek seviyede olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Abdülaziz aralıklar konusunda “mücenneb aralığı”nı ayrıntılı olarak ele almış, makamlara göre farklı oranlar tespit etmiştir.

Bunun yanında Abdülaziz, “Vetedü’s-sadr” ve “Darbü’l-mecnûn” isimli îkâ’ devirlerini terkip etmiş ve “Tervih” ismini koyduğu sırt sırta iki kanuna benzeyen enstrumani icâd etmiştir.<sup>53</sup>

<sup>47</sup> Eserlerin güftesi ve makamlar için bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 25a-26a.

<sup>48</sup> Anonim, *Güfte Mecmûası*, Nuruosmaniye Ktp., No: 3652; Recep Uslu, “Sultan II. Murad Devrinde Mûsikî”, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, İstanbul, 2000, sy. 4-5, s. 460.

<sup>49</sup> Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Mûsikîsi Antolojisi*, Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul, 1942, c. I, s. 19; Sadettin Heper, *Mevlevî Âyinleri*, Konya Turizm Derneği Yayını, II. Baskı, Konya, 1979, s. 534.

<sup>50</sup> Günümüzde mûsikî tarihi ve nazariyatı üzerine çalışan müzikologlar.

<sup>51</sup> Uslu, *İ.A.*, s. 549.

<sup>52</sup> H. G. Farmer, “Abdülkadir (Abd al-Kadir b. Gaybi al- Hafız al-Maragi)”, *İ.A.*, MEB. Yay., İstanbul, 1978, c. I, s. 83.

<sup>53</sup> Abdülaziz’in bulduğu Vetedü’s-sadr ve Darbü’l-mecnûn îkâ’ devirleri ile Tervih sazı üzerine eserin tercüme bölümünde detaylı bilgi verilmiştir. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 44b, 66a.

## II. NEKĀVETÜ'L-EDVÂR'IN TANITILMASI

### A. NEKĀVETÜ'L-EDVÂR'IN İÇERİĞİ

Türk mûsikîsi nazariyâtçısı Abdülkâdir Merâgî'nin en küçük oğlu Abdülaziz tarafından Farsça kaleme alınan ve “mûsikî makamlarından seçmeler”<sup>54</sup> anlamına gelen *Nekāvetü'l-Edvâr* isimli eser, XV. Yüzyıl edvâr kitaplarının içinde mûsikî nazariyâtı alanında önemli bir yere sahiptir.

Abdülkâdir Merâgî'nin 1421 tarihli *Makāsidi'l-Elhân* isimli eserinde *Nekāvetü'l-Edvâr*'ın ismi geçmemesi, Abdülaziz'in bu eserini 1421 senesinden sonra yazdığını bize belgelemektedir.

Abdülaziz, eserinin başında ve Şu'be-i safâ ile Şu'be-i şâhî makamlarını anlattığı yerde *Nekāvetü'l-Edvâr*'ı Fatih Sultan Mehmed'e ithâf ettiğini yazmıştır.<sup>55</sup> Muhtelif kaynaklarda bu bilgi üzerine görüş birliğine varılmıştır.<sup>56</sup> Suphi Ezgi ve İranlı Müzikolog Said-i Nefîsî ise bu konu üzerine, eserin Kanûnî Sultan Süleyman adına yazıldığı şeklinde yanlış bilgi vermiştir.<sup>57</sup>

Abdülaziz *Nekāvetü'l-Edvâr*'ı yazarken Fârâbî (ö. 950), İbn Sînâ (ö. 1037), Safiyyüddîn (ö. 1294), Kutbuddîn Şîrâzî (ö. 1317) ve büyük ölçüde babası Abdülkâdir Merâgî (ö. 1435) gibi müzikologların müzik nazariyâtına dâir eserlerinden istifade etmiştir. Eserinde bir taraftan müzik nazariyâtını incelerken, diğer taraftan mûsikî icrâsı, formları, tasnîf, hânendelik konularına dâir de bilgi vermiştir. Bunun yanında müzikle ilişkili olan astronomi, gök cisimleri ve tip konularına hiç değinmemiştir.

<sup>54</sup> Farmer, “Yabancı Gözü ile Abdülkâdir Merâgî”, *Mûsikî Mecmûası*, İstanbul, 2000, sy. 468, s. 8.

<sup>55</sup> Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî, *Nekāvetü'l-Edvâr*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Ahmed III, No: A3462, vr. 2a, 25a, 25b, 26a.

<sup>56</sup> Recep Uslu, “Nekāvetü'l-edvâr”, *İ.A.*, TDV., İstanbul, 2006, c. XXXII, s. 548; George Sarton, “Abd al-Qadir Ibn Ghaibi”, *Introduction to the history of science*, Associate in the History as Science Carnegie Institution of Washington, 1948, vol. III, part., II, s. 1571; Ekmeleddin İhsanoğlu-Ramazan Şeşen-Gülcan Gündüz-M. Serdar Bekar, *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*, IRCICA (İslâm, Tarih, Sanat, Kültür Araştırma Merkezi), İstanbul, 2003, s. 22; H. G. Farmer, “Abdülkâdir (Abd al-Kadir b. Gaybi al- Hafız al-Maragi)”, *İ.A.*, MEB. Yay., İstanbul, 1978, c. I, s. 83; Yılmaz Öztuna, “Abdülkâdir Merâgî [Hoca, Hâfız, İbnü Gaybî]”, *BTMA.*, KB., Ankara, 1990, c. I, s. 18; Nuri Özcan, “Abdülkâdir-i Merâgî”, *İ.A.*, TDV., İstanbul, 1988, c. I, s. 243; Muhammed Takî Danişpejuh, “Sâd u Sî Eser-i Fârisî Der Mûsikî”, *Hüner u Merdum*, Tahran, 1349H., sy. 95, s. 45; Lâika Karabey, “Fatih devri mûsikîsi hakkında kısa bir hülâsa”, *Mûsikî Mecmûası*, İstanbul, 1953, sy. 63, s. 93; Ahmed Münzevî, *Fihrist-i nüshaha-yı hattı Fârisî*, Müessesesi-i Ferheng-i Mintika, Tahran, 1969, c. V, s. 3924-3925; M. Emin Riyahî, *Zebân u Edeb-i Fârisî der Kalemrev-i Osmânî*, Tahran, 1369, s. 161; M. Ali Terbiyet, *Dânişmendân-ı Âzerbaycan*, Meclis Matbaası, Tahran, 1324H., c. I, s. 257; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı”, *Belleten*, TTK. Yay., Ankara, 1977, c. XLI, s. 80.

<sup>57</sup> Uslu, *a.g.md.*, s. 548; Terbiyet, *a.g.e.*, s. 257.

Abdülaziz, *Nekāvetü'l-Edvâr*'a Allahü Teâla'ya hamd ve şükür, Hz. Muhammed (S.A.V) Efendimize salât ü selam getirilen bir başlangıçtan sonra bu kitabın mûsikî ilmi hakkında olduğunu, bir mukaddime, oniki fasıl ve bir hâtime'den meydana geldiğini ifade etmiştir.<sup>58</sup> Bazı müzikologlar *Nekāvetü'l-Edvâr*'ın bir mukaddime ve onbeş fasıldan meydana geldiğini söylese de bu yanlıştır.<sup>59</sup> Abdülaziz, eserin başlangıcında *Nekāvetü'l-Edvâr*'ın mûsikî ilminin kaide, usûl ve teferruatı üzerine kendi yaptığı tedkik ve bu tedkiklerden elde edilen sonuçları ihtivâ ettiğini ifade etmiştir. *Nekāvetü'l-Edvâr*'ın mukaddime, oniki fasıl ve hâtime kısımlarında özetle şu konular ele alınmıştır:

Mukaddime: Peygamber (S.A.V.) Efendimizin güzel ses üzerine söylediği hadîsler.

Birinci fasıl: Ses, nağme, aralık, cem' ve mûsikî gibi terimlerinin mânasının tarifi, mûsikînin konuları ve gayesi.

İkinci fasıl: Mûsiki âletlerinden ses ve nağmenin elde edilmesi ile tizlik ve pestlik sebepleri.

Üçüncü fasıl: Destanların kısımları, aralıkların oranı ve sayılar.

Dördüncü fasıl: Aralıkların eklenmesi, bölünmesi ile dörtlü ve beşli aralıklardan uyumlu aralıklar elde edilmesi.

Beşinci fasıl: Devirlerin tertibi, meşhur devirler, oniki makam, altı âvâze ve yirmidört şu'be.

Altıncı fasıl: "Tabakalar" adı verilen devirlerin elde edilmesi.

Yedinci fasıl: Devirlerdeki müşterek nağmeler, bunların âvâze ve şu'belerdeki nağmelerle ilişkisi.

Sekizinci fasıl: Bahir, tür ve intikâller.

Dokuzuncu fasıl: İkâ'.

Onuncu fasıl: Tasnîfler, eskilerin "altı parmak" yöntemiyle ikâ' devirlerinin gösterilmesi, alışılmamış akordlar ve tercî'at yöntemi.

Onbirinci fasıl: Hânendelik, müzik âletleri, formları, tasnîfler ve nağmelerin tesiri.

Onikinci fasıl: İcrâcılarının meclis âdâbı, Moğolların icrâ biçimleri ve "kök"leri.

Hâtime: Mûsikî sanatının icrâcılarının isimleri ve ud ile icrâ edilen şedler.

<sup>58</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 1b.

<sup>59</sup> Münzevî, *a.g.e.*, s. 3924; Danişpejuh, *a.g.m.*, s. 45.

*Nekāvetü'l-Edvâr*'da Osmanlı sarayındaki mûsikî icrâsı ve mûsikîşinaslardan bahsedilmemesi dikkat çekmekte, bu ayrıntı Süreyya Agayeva ve Eugenie Popescu gibi bazı müzikologları “Abdülaziz’in amacının bu eserle babasının ününü arttırmak olduğu” görüşüne sevk etmiştir.<sup>60</sup>

## B. NEKĀVETÜ'L-EDVĀR'IN NÜSHALARI

Abdülaziz'in *Nekāvetü'l-Edvâr* isimli eserinin kaynaklarda üçü yurtiçi, biri yurtdışında olmak üzere dört nüshası tespit edilmiştir. Bunlar sırasıyla Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kütüphanesi, Nûruosmaniye Kütüphanesi, Rusya Leningrad Üniversitesi (Petersburg) Kütüphanesi ve H. Sadettin Arel'in Nûruosmaniye Kütüphanesinden istinsah ettiği nüshalardır.

Bu nüshalardan Rusya Leningrad Üniversitesi Kütüphanesi nüshasına ulaşılammıştır.<sup>61</sup> Diğer üç nüsha metin olarak birbiriyle tamamen aynıdır. Hicri IX. Yüzyılda yazıldığı kayıtlı<sup>62</sup> Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kütüphanesi nüshası en eski tarihli, temiz ve okunaklı olması nedeniyle tercümemizde tercih sebebi olmuştur. Bu nüshada tarih ve istinsah edenin ismi yoktur, bundan dolayı müellif nüshası olması kuvvetle muhtemeldir.

Nûruosmaniye Kütüphanesi nüshasında ise istinsah edildiği nüsha üzerine bilgi verilmemiştir. Hicri X. Yüzyılda dönemin Haremeyn (Mekke-Medine) vakıfları müfettişi İbn-i Latif Hacı İbrahim Hanif tarafından istinsah edilmiştir.<sup>63</sup> Bunun Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed kütüphanesi nüsha ile tamamen aynı olması, istinsahın Topkapı Sarayı nüshasından yapıldığı görüşünü destekler. Nûruosmaniye Kütüphanesi kayıtlarında *Nekāvetü'l-Edvâr*'ın ismi “Muhtasar fi İlm-i Mûsikî” olarak yanlış geçmektedir. Bunu araştırmacı-tarihçi Murat Bardakçı tespit etmiştir.<sup>64</sup>

Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arel Kütüphanesindeki nüsha ise Nûruosmaniye Kütüphanesi nüshasından H. Sadettin Arel tarafından istinsah edilmiştir.

<sup>60</sup> E. Popescu Judetz, *Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları* (Trc. Bülent Aksoy), İstanbul, 1988, s. 75-76; Uslu, *a.g.md.*, s. 549.

<sup>61</sup> Rusya Petersburg'da yaşayan Mahmut Karaduman isimli öğretmen arkadaşımız verilen kütüphane numarasında *Nekāvetü'l-Edvâr* isimli eserin kayıtlı olmadığını tespit etmiştir. (12. 06. 2008)

<sup>62</sup> Karatay, *Farsça Yazmalar*, İ.Ü. Ktp. Yazmalar Katalogu, s. 106.

<sup>63</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 1a; İhsanoğlu-Şeşen-Gündüz-Bekar, *a.g.e.*, s. 23.

<sup>64</sup> Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkâdir*, Pan Yay., İstanbul, 1986, s. 43.

Ayrıca bazı araştırmacılar *Nekāvetü'l-Edvâr*'ın nüshaları hakkında şu tespitlerde bulunmuştur: M. Ali Terbiyet *Dânişmendân-ı Âzerbaycan* isimli eserinde<sup>65</sup>, M. Takî Danişpejuh *Hüner u Merdum* isimli dergide yazdığı makalesinde<sup>66</sup> ve Yılmaz Öztuna Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi “Abdülaziz Çelebi” maddesinde<sup>67</sup> *Nekāvetü'l-Edvâr*'ın Nûruosmaniye ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanelerinde zikredilen yerlerde olduğunu kaydetmiştir. Ahmed Münzevi, *Fihrist*'inde<sup>68</sup> ve İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlılarda Mûsikî Hayatı” başlıklı makalesinde<sup>69</sup> eserin sadece Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi nüshası olduğunu göstermiştir. Farmer ise eserin tek nüshasının Nûruosmaniye Kütüphanesi zikredilen yerde olduğunu ifade etmiştir.<sup>70</sup> Anlatılan nüshaların özellikleri şu şekildedir:

1. *Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kütüphanesi nüshası*: Bu nüshanın diğerlerinden tek farkı, (76b) numaralı varak sonundan itibaren Abdülaziz'in yazdığı şiir, hayır duası ve ud sazında nadir kullanılan akordlar üzerine bilgi verilmiştir.<sup>71</sup> Özellikleri şöyledir:

- a. Yeri: Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kütüphanesi Numara: 3462, 78 varak.
- b. İstinsahı: kayıtlı değil, H. IX. Yüzyıl.
- c. Ölçü-yazı-cilt: (15x22) str. uzunluğu 8. cm. 17 str.; rika' (icâze), yazı siyah, konu başlıkları ile şekiller kırmızı mürekkep; miklepli, şemseli, köşebendli ve deri cilt.

2. *Nûruosmaniye Kütüphanesi nüshası*: Bu nüshada Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed nüshası sondaki beyit ve nadir kullanılan akordlar üzerine bilgi verilmemiştir. Özellikleri şöyledir<sup>72</sup>:

- a. Yeri: Nûruosmaniye Kütüphanesi Numara: 3646, 72 varak.
- b. İstinsahı: Haremeyn (Mekke-Medine) vakıfları müfettişi İbn-i Latif Hacı İbrahim Hanif, H. X. Yüzyıl.

---

<sup>65</sup> Terbiyet, *a.g.e.*, s. 257.

<sup>66</sup> Danişpejuh, *a.g.m.*, s. 45.

<sup>67</sup> Öztuna, *a.g.e.*, s. 18.

<sup>68</sup> Münzevî, *a.g.e.*, s. 3924-3925.

<sup>69</sup> Uzunçarşılı, *a.g.m.*, s. 80.

<sup>70</sup> Farmer, *a.g.md.*, s. 83.

<sup>71</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 76b-78b.

<sup>72</sup> Abdülaziz, *Muhtasar fi ilm-i mûsikî (Nekāvetü'l-Edvâr)*, Nûruosmaniye Ktp. No: 3646, 72 vr.

c. Ölçü-yazı-cilt: 18,2x25,6 (10,3x17,7) cm. 17 str.; ta'lik, yazı siyah, konu başlıkları ile şekiller kırmızı mürekkep; miklepli, şemseli, köşebendli ve deri cilt.

3. *Rusya Leningrad Üniversitesi Kütüphanesi nüshası*: Bu nüshaya ulaşılamadığından özellikleri konusunda bilgi veremiyoruz.

a. Yeri: Rusya Leningrad Üniversitesi Kütüphanesi Numara: 446, 76 varak.<sup>73</sup>

4. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arel Kütüphanesi nüshası*: Bu nüsha H. Sadettin Arel tarafından H. 1336 (1918)'de Nûruosmaniye Kütüphanesi No: 3646 nüshasından istinsah edilmiştir. Özellikleri şöyledir<sup>74</sup>:

a. Yeri: İ.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arel Kütüphanesi Numara: 147, 100 sayfa.

b. İstinsahı: Hüseyin Sadettin Arel, H. 1336 (1920).

c. Ölçü-yazı-cilt: 24,5x20,5 (14,5x19,5) cm. 22 str.; rika', yazı kurşun kalem siyah, konu başlıkları ile şekiller kırmızı kalem; deri ciltli kare çizgili defter.

---

<sup>73</sup> Danişpejuh, *a.g.m.*, s. 141; İhsanoğlu-Şeşen-Gündüz-Bekar, *a.g.e.*, s. 23.

<sup>74</sup> Abdülaziz, *Nekāvetü'l-Edvâr*, (Müstensih: H. Sadettin Arel), İ.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arel Ktp. No: 147, İstanbul, 1336H. (1920), 100 s.; İhsanoğlu-Şeşen-Gündüz-Bekar, *a.g.e.*, s. 23.

**İKİNCİ BÖLÜM**  
**NEKĀVETÜ'L-EDVĀR'IN İSİMLİ ESERİN**  
**XV. YÜZYIL MŪSİKÎ NAZARİYATINDAKİ YERİ**



## I. XV. YÜZYIL TÜRK-İSLÂM COĞRAFYASINDA MÛSİKÎ

Mûsikî nazariyatı alanında XV. Yüzyılda yapılan çalışmalar XIV. Yüzyıldaki hızıyla devam etmiştir. Bu dönemde Türk dünyasında Osmanlı, Âzerbaycan ve Türkistan coğrafyalarında yapılan çalışmalar daha çok Safiyyüddîn'in kurduğu sistem üzerine olmuş, araştırmacıların birçoğu bu konu üzerine çalışmaya yönelmiştir. Bu yüzyıldan itibaren yapılan nazariyat çalışmaları daha çok Osmanlı ülkesine kaymaya başlamıştır.<sup>75</sup> Bursa ve Edirne'deki Osmanlı saraylarına önemli mûsikî nazariyatçıları gelmiş, Çelebi Mehmed (1413-1421), II. Murad (1421-1444) ve II. Mehmed (Fatih) (1444-1481) gibi padişahların himâyelerinde kıymetli mûsikîşinaslar yetişmiştir.<sup>76</sup>

Bu yüzyılda kaleme alınan mûsikî nazariyatı üzerine ilk çalışma, Kırşehirli Nizâmeddîn oğlu Yusuf Dede'nin *Risâle-i Mûsikî* (1410) isimli eseridir. Farsça olan eserde Safiyyüddîn'in sistemi ele alınmıştır. Sultan II. Murad'ın mûsikîyi sevmesi, şair ve ediplere yakın olması, Yusuf Dede'nin kendisine bu ilk eseri takdimine vesile olmuştur.<sup>77</sup> Önce başlamış olan edvâr geleneğinin daha sonraki dönemlere taşınması ve XV. Yüzyıl mûsikî nazariyatının anlaşılması bakımından Kırşehirli *Edvâr*'ı önemli olup, kaynak eser niteliğindedir.<sup>78</sup> Sultan II. Murad'ın saray mûsikîşinaslarından olan Hızır bin Abdullah'ın padişaha ithafen yazdığı *Kitâbü'l-Edvâr* (1441) isimli eseri mûsikî nazariyatı açısından kıymetli olup, makamlar, îkâ', müzik âletleri, astronomi, tıp, felsefe gibi pek çok konuyu ihtiva eder.<sup>79</sup> II. Murad'a ithafen yazılan eserlerden biri de Bedr-i Dilşâd (ö. 1506)'ın ahlak nasihatnâmesi niteliğinde manzum olarak yazdığı *Muradnâme* (1427)'sidir.<sup>80</sup> Bu eserin otuzdördüncü bölümü mûsikî ilmine ayrılmıştır.

Tarihçi Amasyalı Şükrullah (ö. 1476), Safiyyüddîn'in Arapça yazdığı *Kitâbü'l-Edvâr* isimli eserini Sultan II. Murad'ın emriyle tercüme etmiştir. Şükrullah bu esere

<sup>75</sup> Nuri Özcan, *MÜİF. Mûsikî Ders Notları*, İstanbul, 2001, s. 13.

<sup>76</sup> İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı", *Bellekten*, TTK. Yay., Ankara, 1977, c. XLI, s. 79.

<sup>77</sup> İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, TTK. Yay., Ankara, 1983, c. II, s. 607.

<sup>78</sup> Ubeydullah Sezikli, *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yusuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*, MÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2000, s. 108.

<sup>79</sup> M. Sadreddin Özçimi, *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*, MÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1989, s. 38-60.

<sup>80</sup> Âdem Ceyhan, *Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-Nâmesi*, MEB. Yay., İstanbul, 1997, c. I, s. 65, 149, 150.

ilave kaynaklarla yirmi fasıl daha eklemiştir. Safiyyüddîn'in eserinin şerhi niteliğinde olan *Edvâr-ı Mûsikî* isimli eserini Şükrullah, gençlik döneminde yazmıştır.<sup>81</sup>

XV. Yüzyıl önemli mûsikî nazariyatı eserlerinden birisi de Fethullah Şirvânî (ö. 1486)'nin Arapça yazdığı *Mecelletun fil Mûsîka* isimli eseridir. Şirvânî eserini Fatih Sultan Mehmed'e ithaf etmiştir. Eser mûsikî nazariyatı, makamlar, îkâ', beste yapma, müzik âletleri ve nağmelerin tesiri konularını ihtivâ etmektedir.<sup>82</sup>

Asrın sonlarına doğru önemli mûsikî nazariyatçılarından olan Lâdikli Mehmed Çelebi (ö. 1494?), Sultan II. Bâyezid'e ithaf ettiği, içerik olarak birbirine benzeyen, *Zeynü'l-Elhân fi İlmi't-Te'lîf-i ve'l-Evzân* (1483) ve *Risâletü'l-Fethiyye* (1484-1485) isimli eserleri yazarak mûsikî nazariyatına görüşleri ile önemli katkılarda bulunmuştur.<sup>83</sup>

Yine bu dönemde yazılmış olan Kadızâde Tirevî (ö. 1494)'nin *Mûsikî Risâlesi*<sup>84</sup>, Ahîzâde Ali Çelebi'nin Farsça olan *Risâletü'l-Mûsikî fi'l-Edvâr*'ı ve Usta Şemsî olarak bilinen Aydınlı Şemseddîn Nahîfî (ö. 1494?)'nin *Bereket* isimli mûsikî kitabı önemli nazariyat çalışmalarıdır.<sup>85</sup>

Bu yüzyılın büyük mutasavvıf, âlim ve edebiyatçılarından Nureddin Abdurrahmân Câmî (ö. 1492)'nin *Risâle-i Mûsikî* (1485) ve Abdülmü'min b. Safiyyüddîn'in mûsikînin yapısı üzerine kaleme aldığı *Behcetü'r-Rûh* isimli eseri de XV. Yüzyıl mûsikî nazariyatının kıymetli çalışmalarıdır.<sup>86</sup> Ali Şâh b. Hacı Büke, Hüseyin Baykara (1468-1506)'nın vezîri Ali Şîr Nevâî (1441-1501)'ye takdim ettiği, dönemin nazariyat eserlerine benzeyen *Mukaddimetü'l-Usûl* isimli eserinde ağırlıklı olarak îkâ' konularını açıklayarak mûsikî nazariyatına önemli katkı sağlamıştır.<sup>87</sup> Bununla birlikte pek çok mûsikî kaynağında "Abdülkâdir Merâgî'nin talebesi" ifadesiyle yanlış zikredilen Gulam Şâdi, Doğu Türkistan hakanlarından sanatçı ve

<sup>81</sup> Ramazan Kâmiloğlu, *Ahmed oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Mûsikî" adlı eseri*, AÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, Ankara, 2007, s. 9.

<sup>82</sup> Bayram Akdoğan, *Fethullah Şirvânî ve Mûsikî Risâlesi Mecelletun Fi'l-Mûsîka*, Ankara, 2009, s. 33, 63-66.

<sup>83</sup> Hakkı Tekin, *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*, NÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, Niğde, 1999, s. 28-29.

<sup>84</sup> M. Nuri Uygun, *Kadızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi*, MÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1990.

<sup>85</sup> Nuri Özcan, "XV ve XVI. Yüzyıllarda Türk Dünyasında Mûsikî", *XV ve XVI. Asırları Türk Asrı Yapan Değerler Tartışmalı İlmi Toplantısı*, İstanbul, 1977, s. 474-475.

<sup>86</sup> Nuri Özcan, "Osmanlılarda Mûsikî", *Osmanlı Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yay., İstanbul, 1996, c. III, s. 218-219.

<sup>87</sup> Ahmet Çakır, *Alişah b. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1999, s. 8.

bestekâr Hüseyin Baykara'nın hükümdarlığı döneminde yaşamıştır. Abdurrahman Câmî ve Ali Şîr Nevâî'nin çağdaşı olan Gulam Şâdi, Merâgî'den sonra XV. Yüzyılın en büyük hânende ve bestekârı olarak kabul edilir.<sup>88</sup>

Diğer taraftan XIII. Yüzyıldan itibaren Anadolu Türkleri arasında mûsikînin yayılmasında Osmanlı, Ortadoğu ve Balkan coğrafyasında açılan Mevlevîhâneler çok önemli rol üstlenmişlerdir. Ayrıca Türk mûsikîsine ait dinî ve dindışı bestelenmiş eser kayıtlarına ilk olarak XV. Yüzyılda özellikle güfte mecmûalarında rastlanılmaktadır. Bu konuyla ilgili olarak eseri günümüze kadar ulaşan ilk dinî mûsikî bestekârı, Bayrâmîyye tarikatının kurucusu olan Hacı Bayram-ı Velî (ö. 1429)'dir. Hacı Bayram-ı Velî'nin damadı, Kâdiriyye tarikatının kollarından Eşrefliğin müessisi Eşrefoğlu Rûmî (ö. 1469)'nin ve Eşrefoğlu Rûmî'nin damadı Abdürrahîm Tırsî (ö. 1519)'nin dinî mûsikî eserleri bestelediği rivâyet edilmektedir.<sup>89</sup>

XV. Yüzyılda mûsikî tarihimizde bestekârlığı ile öne çıkan diğer mûsikîşinaslar şunlardır: Abdülhak Fervây, Abdürrahim Şems, Ali Avvâd, Ali Can Kalenderî, Ali Sitâî, Esmâî, Bedrettin Kulehduz, Binâyî, Cüneyd Minkar, Çulha İlyas, Emir Gazanfer, Fatır Sagîr, Hacı Halilzâde, Hammam el-Mısrî, Haydar Mısrî, Hâce Tâhir, Hüseyin Mardinî, İbn Harbende, Kâşkender, Mahmud Kulehduz, Mehmed Düyek, Muhammed Lala, Mehmet Siyah Kastamonî, Mevlânâ Şems, Muhyiddin Deştî, Nasreddin İskenderânî, Nu'man Herevî, Öksüz Ali, Salgur Şah, Seydi Ali Çelebi, Sultan Ahmed Bağdâdî, Mevlânâ Şâvur Kastamonî, Şems-i Rûmî, Şeyh Safâyî-i Semerkandî, Bayezîd b. Hubla, Üstad İshak.<sup>90</sup>

XV. Yüzyıldaki mûsikî çalışmaları ile ilgili buraya kadar hakkında ve eserleri üzerine bilgi vermediğimiz, çalışma alanımızla ilgili özel bir önem arz eden şair, ressam, hattat, hafız, döneminin en büyük nazariyatçı, hânende ve bestekârı Abdülkâdir Merâgî'dir.

Abdülkâdir Merâgî, günümüz İran sınırları içinde bulunan Güney Azerbaycan'ın Meraga şehrinde doğmuştur. Doğum tarihi kesin olarak belli olmayıp, araştırmacılar 1350 ile 1360 yılları arasında çeşitli tarihler verse de bunların hiçbiri

<sup>88</sup> Süreyya Agayeva, "İlim ışığında "Gulam Şadi" olayı", *Mûsikî Mecmûası*, İstanbul, 1998, Yıl:51, sy. 462, s. 39-40.

<sup>89</sup> Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Mûsikîsi Antolojisi*, Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul, 1942, c. I, s. 15.

<sup>90</sup> Recep Uslu, "Aydınlı Şemseddin Nahîfî ve Bilinmeyen Eserinden XV. Yüzyılda Osmanlılarda ve Orta Asya'da Mûsikîşinaslar", *Türkler*, Ankara, 2002, c. VIII, s. 589.

itimada değer görülmemektedir.<sup>91</sup> Doğduğu şehre nispetle Merâgî ismiyle bilinir. Babası, aynı zamanda ilk mûsikî hocası Gıyâseddin (Cemâleddin) Gaybî'dir. Genç yaşta Meraga'dan ayrılarak Tebriz'e gitti. Mûsikî bilgi ve kabiliyeti ile kısa sürede tanınarak Celâyir hükümdarı Sultan Şeyh Üveys'in (1356-1374) sarayına alındı. Sultan Celâleddin Hüseyin'in (1374-1382) ve Sultan Ahmed Bahadır (1382-1410)'ın yakınında bulundu.<sup>92</sup> Birçok kaynaktan aktarılan meşhur "Nevbet-i müretteb" besteleme olayıyla 1377 yılı Ramazan ayında ününe ün katmıştır.<sup>93</sup> Timur tarafından Semerkant'a gönderilerek, Timur'un veliahtı Gıyâseddin Muhammed Mirza'nın yanındaydı. Timur'un ölümünden sonra tahta geçen torunu Sultan Halil'in (1405-1409) himâyesine girdi. Bu dönemde ilk mûsikî nazariyatı eseri olan *Câmiü'l-Elhân*'ı (1405) yazdı.<sup>94</sup> Daha sonra Sultan çıkan iktidar savaşında Şâhruh'un (1405-1447) Halil'i yenmesinden sonra, Merâgî dönemin ilim ve sanat merkezi Herat'a geçti. Bu dönemde de *Makâsidü'l-Elhân*'ı (1418) yazdı. Nazariyat eserlerini Sultan Şâhruh ve oğlu Baysungur Mirza'ya ithaf etti. *Makâsidü'l-Elhân*'ın bazı nüshalarını oğlu Abdülaziz'den göndererek Sultan II. Murad Han (1421-1451)'a ithaf etti. 1435'de Herat'ta çıkan veba salgınında vefat etti. Abdülkâdir Merâgî'nin Nûreddin Abdurrahman, Nizâmeddin Abdürrahim ve Abdülaziz adında üç oğlu olup, Nûreddin ve Nizâmeddin'in isimleri eserlerinde kayıtlıdır. Merâgî eserlerini yazdıktan sonra Abdülaziz'in doğduğu ihtimali kuvvetlidir.<sup>95</sup>

Merâgî'nin en küçük oğlu Abdülaziz mûsikî nazariyatına dair çalışma konumuz olan *Nekâvetü'l-Edvâr*<sup>96</sup>'ı, Torunu Abdülaziz'in oğlu Mahmud da *Makâsidü'l-Edvâr*<sup>97</sup>'ı yazmıştır.

Merâgî'nin mûsikî nazariyatı üzerine yazdığı altı eser ve bölümlerini şu şekilde gösterebiliriz:

1-*Câmiü'l-Elhân*: Abdülkâdir Merâgî bu eserini 1405 yılında Semerkant'ta bulunduğu dönemde oğlu Nizâmeddin Abdürrahîm'e mûsikî öğretmek maksadıyla

<sup>91</sup> Nuri Özcan, "Abdülkâdir-i Merâgî", *İA.*, TDV., İstanbul, 1988, c. I, s. 242.

<sup>92</sup> Nuri Özcan, *a.g.md.*, s. 242.

<sup>93</sup> Merâgî, *Câmiü'l-Elhân*, vr. 59b-61a; Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 70a-70b; Sezikli, *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiü'l-Elhân*'ı, s. 250-252.

<sup>94</sup> Farmer, "Abdülkadir (Abd al-Kadir b. Gaybi al- Hafız al-Maragi)", *İA.*, MEB. Yay., İstanbul, 1978, c. I, s. 83.

<sup>95</sup> Nuri Özcan, *a.g.md.*, s. 242, 243; Farmer, *a.g.md.*, s. 83; M. Cihat Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı (Ses Sistemi)*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2001, s. 6.

<sup>96</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 1b, 2b.

<sup>97</sup> Mahmud bin Abdülaziz, *Makâsidü'l-Edvâr*, Nûruosmaniye Ktp., No: 3649, vr. 2b, 3a.

yazmıştır. Mukaddime (beş fasıl), oniki bab (kırküç fasıl) ve hâtıme olmak üzere üç kısımdan oluşur.<sup>98</sup>

2-*Makāsidiü'l-Elhân*: Abdülkâdir Merâgî'nin 1418'de Herat'ta yazmış olduğu bu eser, *Câmiü'l-Elhân* isimli eserindeki işlediği mûsikî nazariyatının özeti niteliğindedir. Mukaddime, oniki bâb ve hâtımeden oluşur.<sup>99</sup>

3-*Kenzü'l-Elhân*: Abdülkâdir Merâgî'nin ebced notası ile yazılmış kendi bestelerini ihtiva eden eseridir. Günümüze kadar hiçbir nüshası elde edilememiştir.<sup>100</sup> Elimizde olsaydı, özellikle mûsikî yapısı ve icrâsı alanında bilgi veren en eski eser olacaktı.<sup>101</sup>

4-*Şerhu Kitâbi'l-Edvâr*: Abdülkâdir Merâgî'nin Safiyyüddin'in *Kitâbü'l-Edvâr* isimli eserine şerh olarak yazdığı eserdir. Mukaddime, makale ve hâtıme'den oluşur. Makale kısmında *Kitâbü'l-Edvâr*'ı bölümler halinde ele alır.<sup>102</sup>

5-*Risâle-i Fevâ'id-i Aşere*: Abdülkâdir Merâgî'nin her biri ikişer fasıllık "faide" ismini verdiği on kısımdan meydana gelen mûsikî nazariyatına dair eseridir. Müellif nüshası İstanbul Nûruosmaniye Kütüphanesi No:3651'de kayıtlıdır.<sup>103</sup>

6-*Zübdetü'l-Edvâr*: Bu eser Osmanlı İmparatorluğu'nun Tahran Büyükelçiliği müsteşarlarından Münif Bey tarafından İstanbul'a getirilerek Rauf Yekta Bey'e hediye edildiği söylenmektedir. Ancak şu an nerede olduğu bilinmemektedir. İran kaynaklarına göre ise bu eser *Şerhu Kitâbi'l-Edvâr*'dır.<sup>104</sup>

Bu eserlerin haricinde *Zikru'n-Nağam ve Usulhâ* isimli bir eserin de Merâgî'ye ait olduğu zannedilmektedir. Fakat bu eser sadece Shiloah katalogunda kayıtlıdır.<sup>105</sup>

<sup>98</sup> Merâgî, *Câmiü'l-Elhân*, vr. 2a-3a. (Eser hakkında daha kapsamlı bilgi için bkz. Sezikli, *a.g.e.*)

<sup>99</sup> Merâgî, *Makāsidiü'l-Elhân*, Nûruosmaniye Ktp. No: 3656, vr. 3a-3b (Eser hakkında daha kapsamlı bilgi için bkz. Cemal Karabaşoğlu, *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makāsidiü'l-Elhân Adlı Eseri*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2010).

<sup>100</sup> Nuri Özcan, *a.g.md.*, s. 243.

<sup>101</sup> Süreyya Agayeva, *Azerbaycan Klasikleri Abdülkâdir Merâgî*, Yazıcı Yayınevi, Bakü, 1983, s. 19.

<sup>102</sup> Merâgî, *Şerhü'l-Edvâr*, (Nşr. Takî Bîniş), Tahran Üniv. Merkez Ktp. Yayını, Tahran, 1991, s. 77-85. (Eser hakkında daha kapsamlı bilgi için bkz. Kubilay Kolukırık, *Abdülkâdir Merâgî ve "Şerhü'l-Edvâr" adlı eserinin XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, AÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, Ankara, 2009)

<sup>103</sup> Nuri Özcan, *a.g.md.*, s. 243.

<sup>104</sup> Sezikli, *a.g.e.*, s. 43.

<sup>105</sup> Ammon Shiloah, *The Theory Of Music In Arabic Writings (c.900-1900) Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe And The U.S.A*, München, 1979, s. 171-172; Sezikli, *a.g.e.*, s. 44.

Eser on fasıldan oluşur. Bu eserin Merâgî'ye ait olduğu kesin değildir. Çünkü hiçbir kaynakta ve Merâgî'nin diğer eserlerinde bu konuyla ilgili bir atıf bulunmamaktadır.

Abdülaziz'in babası XV. Yüzyılın büyük mûsikî âlimi ve sanatkârı Abdülkâdir Merâgî'nin mûsikî anlayışı ve eserlerine dair ayrıntılı bilgileri verdikten sonra Abdülaziz'in eseri *Nekâvetü'l-Edvâr*'ı üzerine olan çalışmamıza gelelim.

## II. NEKĀVETÜ'L-EDVĀR'IN İNCELENMESİ

### A. NEKĀVETÜ'L-EDVĀR' DA MŪSİKĪ NAZARİYATI

#### 1. MŪSİKĪ TERİMLERİ VE SESİN OLUŞUMU

##### a. Ses, Nağme, Aralık, Cem', Lahin ve MŪsİKĪ Tarifi

MŪsİKĪ terimlerini çeşitli görüşlere yer vererek ele alan AbdŪlaziz, kendi fikirlerinin yanında, özellikle Fārâbî, İbn Sînâ, Safiyyüddîn Urmevî, babası AbdŪlkâdir Merâgî ve dönemin mŪsİKĪ âlimlerinin tariflerinden istifade etmiştir.

**Ses:** AbdŪlaziz Ses'i, kendi doğasından dolayı işitilen tizlik ve pestlik özelliğindeki hoş dinleme zevki olarak açıklamıştır.<sup>106</sup> İbn Sînâ'ya göre ses, her insanın duyularının aldığı haz (tad), işitme yoluyla ruhunda bıraktığı hoş ya da nâhoş algılama şeklidir.<sup>107</sup> Bu, sesin mŪsİKĪ olup olmamasına göre hoş ya da nâhoş dinleme zevkidir.

**Nağme:** AbdŪlaziz'e kadar birbirine yakın olmak üzere pek çok nağme tarifi yapılmıştır. İbn Sînâ, "Hissedilir bir zaman süresinde devam eden sestir."<sup>108</sup> biçiminde tarif edip, Fethullah Şirvânî *Mecelletün fi'l-MŪsika*<sup>109</sup> ve Lâdikli Mehmed Çelebi *Zeynü'l-Elhân*<sup>110</sup> adlı eserlerinde buna yakın bir ifade kullanmıştır. Fārâbî, "Zaman içerisinde değişmeyen sabit bir sestir."<sup>111</sup> olarak, Safiyyüddîn ise *Edvâr*'ında bu tarifleri düzenleyerek, "Tizlik ve pestlik sınırında bir müddet duran ve insanın hoşlandığı sestir."<sup>112</sup> ifadesini kullanmıştır. Alişah bin Hacı Büke ise *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eserinde daha açık olarak, "Belirli bir zaman boyunca devam eden kulağa hoş gelen tizlik ve pestlik özelliklerine sahip sestir." şeklinde tarif etmiştir.<sup>113</sup>

Bu tariflerden genel bir ifade çıkardığımızda Nağme, esas olarak kulağa hoş gelen, belirli bir zamandaki tizlik ve pestlik sınırında olan değişmeyen sestir.

<sup>106</sup> AbdŪlaziz bin AbdŪlkâdir Merâgî, *Nekāvetü'l-Edvâr*, TSMK. Ahmed III Böl. No: A3462, vr. 3b.

<sup>107</sup> Ahmet Hakkı Turabi, *İbn Sînâ-MŪsİKĪ*, İslâm Felsefesi Klasikleri, Litera Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 2.

<sup>108</sup> Turabi, *a.g.e.*, s. 10.

<sup>109</sup> Bayram Akdoğan, *Fethullah Şirvânî ve MŪsİKĪ Risālesi Mecelletun Fi'l-MŪsika*, Ankara, 2009, s. 43.

<sup>110</sup> RŪhi Kalender, *XV. Yüzyılda MŪsİKĪ Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynü'l-Elhân fi İlmi't-telif ve'l evzân-Mehmed Çelebi (Lâdikî)*, AÜİF., Basılmamış Doktora Tezi, Ankara, 1982, s. 71.

<sup>111</sup> Ubeydullah Sezikli, *AbdŪlkâdir Merâgî ve Cāmiü'l-Elhân'ı*, MŪSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s. 54.

<sup>112</sup> Mehmet Nuri Uygun, *Safiyyüddîn AbdŪlmŪ'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1999, s. 134.

<sup>113</sup> Ahmet Çakır, *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, MŪSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1999, s. 110.

**Aralık:** Tizlik ve pestlik bakımından iki farklı nağme arasındaki mesafeye “aralık” denir. Edvâr kitaplarında aralık, “buud” ismiyle karşımıza çıkmaktadır. Abdülaziz, aralığı “Yeterli tizlik ve pestlikte farklı iki nağmenin toplamıdır” diye tarif ederken Safiyyüddîn’in tarifini kullanmıştır.<sup>114</sup> Ayrıca, aynı tizlik ve pestlik seviyesindeki iki telden bir anda çıkan iki sesin aralık olmayacağını, onun bir tek nağme karakterinde olacağını söylemiştir. Aralığın kaçınılmaz kuralı iki farklı frekanstaki sesin olmasıdır. Alishah bin Hacı Büke, *Mukaddimetü’l-usûl* adlı eserinde benzer bir ifade kullanarak şöyle söylemiştir: “Bir tel düşünülürse, telin iki noktası arasındaki bölüme aralık denmektedir.”<sup>115</sup>

**Cem’:** Aralığı tarif ederken kullanılan farklı nağmeler ikiden fazla olursa, yani tizlik ve pestlik seviyesi farklı ikiden fazla nağme meydana gelirse buna “Cem” denir. Abdülaziz, bunu “Tizlik ve pestlik yönünden ikiden fazla farklı nağmelerin toplamından ibarettir.” şeklinde ifade etmiştir.<sup>116</sup> Safiyyüddîn, *Şerefiyye* adlı eserinde cem’e “tertiple edilmiş nağme dizisi” demiştir ve cem’ içindeki nağmelerin uyum ve uyumsuzluk durumunu belirtmemiştir.<sup>117</sup>

**Lahin:** Cem’in tarifindeki tizlik ve pestlik seviyesi farklı ikiden fazla olan nağmeler uyumlu (melodik) olup kulağa hoş geliyorsa buna “Lahin” denir. Abdülaziz, lahin ve cem’in birbirinden farkını “Lahin’in olduğu her yerde cem’ de vardır ama cem’in bulunduğu her yerde lahin olmayabilir.” ifadesiyle açıkça göstermiştir.<sup>118</sup> Fârâbî’nin lahin tanımındaki, “Çeşitli tizlik ve pestlikte sınırlı olarak düzenlenen nağmeler topluluğudur.”<sup>119</sup> ifadesi eksik düşünülebilir fakat buradaki “sınırlı” kelimesi uyumlu anlamındadır. Fethullah Şirvânî’nin *Mecelletün fi’l-Mûsika* adlı eserinde yaptığı tarif de buna çok yakındır.<sup>120</sup> Alishah bin Hacı Büke, tizlik ve pestlik seviyesi farklı ikiden fazla nağmenin birlikte melodik bir dizi oluşturmasına lahin demiştir.<sup>121</sup> Lahin’in çoğulu “Elhân” olup, uyumlu tertiple edilmiş nağmeler topluluğudur.

---

<sup>114</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 3b.

<sup>115</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 111.

<sup>116</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 3b.

<sup>117</sup> Fazlı Arslan, *Safiyyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*, AKM., Ankara, 2007, s. 274.

<sup>118</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 4a.

<sup>119</sup> Hakkı Tekin, *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü’l-Fethiyye’si*, NÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, Niğde, 1999, s. 54.

<sup>120</sup> Akdoğan, *a.g.e.*, s. 43.

<sup>121</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 110.



**Mûsikî:** Abdülaziz, mûsikî kelimesinin kökünün Yunanca'dan geldiğini ve lahinler anlamında olduğunu söyleyip şu şekilde tarif etmiştir: “Îkâ’ devirlerinden bir devirle düzenlenmiş, nefsi harekete geçiren, anlamı olan, müzikal olarak şiirsel lafızlara uygun olan, uyumlu bir şekilde düzenlenmiş, farklı tizlikte ve pestlikte olan nağmeler bütünüdür.”<sup>122</sup> Abdülaziz’in bu tanımı babası Abdülkâdir Merâgî’nin *Câmiü’l-Elhân* adlı eserindekiyle aynıdır.<sup>123</sup> Fârâbî: “Mûsikî sözcüğü Yunancadır. Elhân anlamına gelir. Elhân ise belli sınırlar gözetilerek tertip edilmiş çeşitli notaların güzelliğine verilen bir isimdir.”<sup>124</sup> demiştir. İbn Sînâ da mûsikîyi şöyle tarif eder: “Birbiriyle uyumlu olup olmaması yönünden sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini, bir melodinin nasıl kompozit edildiğinin bilinmesi amacıyla araştıran matematiksel bir ilimdir.”<sup>125</sup> İbn Sînâ’nın bu tanımı iki araştırma alanı ortaya çıkmıştır. Birincisi, nağmelerin birbiri arasındaki münasebetle nağmelerin bir araya getirilmesi beste, ikincisi nağmelerin arasına giren zaman sürelerini inceleyen îkâ’ ilmidir.

#### **b. Ses ve Nağmenin Oluşumu**

Abdülaziz, ses ve nağmenin havada bulunan bir cismin veya cisim içindeki havanın çarpışması sebebiyle oluştuğunu, ses ve nağmenin elde edilmesi için cismin zayıf ve yumuşak olması gerektiğini söyler.<sup>126</sup> Fârâbî’de ses ve nağmenin mutlak bir çarpma ve nitelikli sesin nitelikli çarpma özelliğinde olduğuna dikkat çeker.<sup>127</sup> Safiyyüddîn ise sesin oluşumunu şöyle anlatır: “İnsan gırtlığının iç yüzeyine havanın şiddetle çarpması sonucu ses oluşur. Bu yüzden şiddetsiz nefes alıp vermekle ses oluşmaz. Nefesli sazlarda hava âletin iç yüzeyine çarpar. Geri dönen hava, çarpan havayla tekrar çarpışır. Dâire şeklinde ve helezoni olarak, havanın toplanması ve yığılması ile nağme oluşur. Telli sazlarda ise vurulan teller havayı harekete geçirir ve havada birbirine bağlı dalgalar oluşur. Vuran cisim telden ayrılınca nağme oluşur. Telin hareketi zayıflayıp son bulunca nağme kesilir.”<sup>128</sup> Fethullah Şirvânî’nin

<sup>122</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 4a.

<sup>123</sup> Sezikli, *a.g.e.*, s. 94.

<sup>124</sup> Cemal Karabaşoğlu, *Abdülkâdir-i Merâgî’nin Makâsidü’l-Elhân Adlı Eseri*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2010, s. 97.

<sup>125</sup> Turabi, *a.g.e.*, s. 6.

<sup>126</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 4a.

<sup>127</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 4a.

<sup>128</sup> Arslan, *a.g.e.*, s. 49-50.

*Mecelletün fi'l-Mûsika* adlı eserinde ses ve nağme oluşumuna dâir görüşleri de bu doğrultudadır.<sup>129</sup> Abdülkâdir Merâgî ses ve nağmenin oluşumunu şöyle anlatır: “Bir takım cisimlere bazı cisimler baskı uyguladığında, baskı altında kalan cisim, uzaklaşma, kopma ve direnç gibi tepkiler gösterir. Direnç gösteren cisimler dayanıklı olur. Bunlar da sesi oluşturur. Her bir kopma, ayrılma ve direnç hem sesin meydana gelmesinin hem de yok olmasının nedeni olur.”<sup>130</sup> Buna benzer bir ifade Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *Risâletü'l-Fethiyye* adlı eserinde geçmektedir.<sup>131</sup> Burada cisimde hiçbir direnç, tepki olmazsa ses oluşmaz. Fârâbî'nin açıklamasında sesin oluşumundaki cisme uygulanan çarpma ve vuruş, Abdülkâdir Merâgî'de cisme uygulanan baskı olarak telâkki edilmektedir.

### c. Tizlik ve Pestlik Sebepleri

Tizlik ve pestlik sebepleri üzerine Abdülaziz, özellikle Safiyyüddîn ve babası Abdülkâdir Merâgî'nin görüşlerine yer vererek birleştikleri ve ayrıldıkları noktaları ortaya çıkarmıştır. Fârâbî'ye göre tizlik ve pestlik sebebi, cisim içinde ve üzerinde meydana gelen direnç, tepki, çarpma ve gırtlaktaki hava çarpışması şiddetli olursa tizlik sebebi, zayıf olursa pestlik sebebidir. Kutbuddîn Şirâzî (ö. 1317), Fârâbî'nin bu görüşüne itiraz ederek bunun üflemeli sazlarda mümkün olup, telli sazlarda olmayacağını; telli sazlarda telin uzun olması, gevşetilmesi ve rutubetin pestlik, bunun tam tersinin de tizlik sebepleri olacağını söylemiştir.<sup>132</sup> Safiyyüddîn, telli sazlarda telin uzun, kalın ve gevşek olması; üflemeli sazlarda üflenilen deliğin genişliği, delikler arası mesafenin uzak ve üflemenin yumuşak olması pestliğin sebebi, tizliğin sebebi ise bunun tam aksi olduğunu söylemiştir.<sup>133</sup> Abdülaziz, telli sazlarda pestliğin sebeplerinin aynı şekilde telin uzunluğu, kalınlığı, gevşekliği ve rutubet; tizliğin ise telin eski olması, kısalığı, inceliği; üflemeli sazlarda ise pestliğin sebebi üflenilen deliğin genişliği, delikler arası mesafenin uzaklığı ve nefesin yumuşaklığı, tizliğin sebebinin bunların aksi olduğunu söylemiştir.<sup>134</sup> Abdülaziz, kâselerde pestlik sebebi incelik, büyüklük ve boş oluşu, tizlik sebebi ise kalınlık,

---

<sup>129</sup> Akdoğan, *a.g.e.*, s. 213-214.

<sup>130</sup> Sezikli, *a.g.e.*, s. 92-93.

<sup>131</sup> Tekin, *a.g.e.*, s. 59-60.

<sup>132</sup> Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 102.

<sup>133</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 135.

<sup>134</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 4b-5a.

küçüklük ve doluluk olduğunu ifade etmiştir. İnsan gırtlığında sesin tizlik sebebi havanın gırtlakta sesin çıktığı bölgeye ve buruna sert ve şiddetli şekilde baskı yapması, pestlik sebebi de bunun aksidir. Ayrıca yaşın küçük olması ve bulûğa ulaştıktan sonra vücudun küçük olması da tizlik sebebidir.<sup>135</sup>

## 2. DESTANLARIN KISIMLARI VE ARALIKLARIN ORANLARI

### a. Destanların Kısımları

Telli sazlarda sap üzerinde işaretlenmiş ize “destan” ya da “perde” denir. Sap üzerinde yapılan işaretlemelerle hangi sesin hangi kısımda çıkmış olduğu bilinir. Edvâr kitaplarında “mutlak veter”<sup>136</sup> denilen açık telden bahsedilir. Safiyyüddîn<sup>137</sup> ve Abdülkâdir Merâgî’nin<sup>138</sup> kullandıkları ses sistemine göre nağmeler onyedi tanedir. Onyedi nağme bir telde çıkarılır. Destanlar onyedi nağmeye göre şu şekilde kısımlandırılır: Mutlak tel dediğimiz tel üzerinde hayâli bir çizgi farzedelim. Enstruman sapının, ud’da küçük eşik (burguluk) tarafından telin başlangıç noktasına “cânibü’l-enf” (burun tarafı) ya da “taraf-ı eskâl” (pest taraf) denir ve buradan çıkan nağme tel üzerinde A olarak işaretlenir. Ud’da büyük eşik tarafı, telin son noktasına “cânibü’l-muş” ya da “taraf-ı ehâd” (tiz taraf) denir ve M olarak işaretlenir. Safiyyüddîn nağmeleri gösterirken ebced cetvelinden on adet A, B, C, D, h, V, Z, H, T, Y harflerini kullanmış daha sonra YA, YB, YC, YD, Yh, YV, YZ, YH, YT kullandıktan sonra bu on harfin başına sesler tizleştikçe sırasıyla K, L, M ve N harflerini getirmiştir.<sup>139</sup> A noktasındaki ses “Rast” olarak bilinip, bazı nazariyeciler bunu ilk ses olması sebebiyle Yegâh olarak da kullanır. Murat Bardakçı, bu sistemdeki perdelerin isimlendirilmesine Yegâh [Re] perdesinden başlamıştır.<sup>140</sup> Destanların kısımlandırılması iki metotla yapılır. Birincisi Safiyyüddîn’in ortaya çıkardığı (A-M) telinin çeşitli oranlarda bölünüp perdelerin elde edilmesiyle, ikincisi Abdülkâdir Merâgînin kullandığı “peş peşe tarhlar metodu” denilen metotla (A-M) telinin bölünüp bakiye aralığı elde edildikten sonra bakiye aralığının birbirine

<sup>135</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 5b.

<sup>136</sup> Burada bahsedilen tele baskı yapılmadan ses çıkarılmasıdır. Bundan sonra mutlak veter yerine mutlak tel, açık tel ya da boş tel tabirini kullanacağız.

<sup>137</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 135.

<sup>138</sup> Sezikli, *a.g.e.* s. 136.

<sup>139</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 136.

<sup>140</sup> Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkâdir*, Pan Yay., İstanbul, 1986, s. 56.

eklenip aralıkların kısımlandırılmasıyla perdelerin elde edilmesidir. İkincisi Abdülaziz'in ifadesiyle daha açık ve anlaşılır şekildedir.<sup>141</sup>

Abdülaziz destanların kısımlandırılmasının iki metodunu da eserinde ortaya koymuştur. Abdülkâdir Merâgî telin bölümlenmesinden önce bakiye aralığını bulmuş, bundan hareketle teli bölümlendirmiştir. Daha sonra peş peşe tarhlar metodunu uygulayarak diğer perdeleri bulmuştur. Şu şekildedir:

Telin dörtte üçü (H-M) teli sekize bölünür, sekizde birlik kısımlardan bir kısmı (H-M)'nin pest tarafına eklenir ve buraya h denir. Bu bölümlenmeyle telin tamamı on ve sekiz kısım olur. (h-M) de sekize bölünerek sekizde birlik kısım h'nin pest tarafına eklendiğinde burası da B olarak işaretlenir. Telin son kez sekize bölünmesiyle tel, her birine cüz dediğimiz 256 cüzden oluşur. (A-B) teli bu haliyle 13 cüz olur. Bu bakiye aralığı olup oranı 256/243'dür. İki bakiye aralığının yan yana gelmesiyle mücenneb aralığı (A-C) oluşur ki bu nokta C olarak işaretlenir. Daha sonra (A-M), (B-M), (C-M) ve (D-M) tel bölümlerinin dokuza bölünmesiyle sırasıyla D, h, V ve Z sesleri elde edilir. Yine (A-M), (B-M) ve (C-M) tellerinin dörde bölünmesiyle sırasıyla H, T ve Y sesleri elde edilir. Son olarak (A-M), (B-M), (C-M), (D-M), (h-M), (V-M), (Z-M) ve (H-M) tel bölümlerinin üçe bölünmesiyle sırasıyla YA, YB, YC, YD, Yh, YV, YZ ve YH sesleri elde edilir. YH aynı zamanda mutlak telin orta noktasıdır. İkinci oktav aralığındaki sesler (YH-M) teli üzerinde yapılan aynı işlemlerle bulunur. Burada Abdülkâdir Merâgî'nin açıklamasına göre C noktasının yeri tam olarak tespit edilememiştir. Bu sebeple 256 cüz olan mutlak telin her cüzü tekrar 256'ya bölünerek ancak C sesinin yeri ve oranı tespit edilmiştir. Bu haliyle mutlak tel (A-M) 65536 cüz olur. (A-B) ölçüsü 3328 cüz, (C-M) 59249 cüz ölçüsündedir.<sup>142</sup>

Telin bölünmesiyle elde edilen bu sesler ebced cetvelindeki harflerle gösterilmiş, Hızır bin Abdullah'dan itibaren perde isimleriyle kullanılmaya başlanmıştır.<sup>143</sup> Abdülkâdir Merâgî'nin ortaya çıkardığı, oğlu Abdülaziz'in de kullandığı ebced cetveli harfleri ve karşılıkları olan perde isimleri tablo şeklinde şöyle gösterilir:

---

<sup>141</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 6b.

<sup>142</sup> Buradaki her bir nağmenin sayı değeri ve tel bölümlerinin ölçüsü *Nekāvetü'l-Edvâr*'ın tercümesinde detaylı olarak tablo halinde verilmiştir. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 8a-8b.

<sup>143</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 147.

| Perde ismi | I. Oktav | II. Oktav | Perde ismi    |
|------------|----------|-----------|---------------|
| Rast       | A        | YH        | Gerdâniye     |
| Şûrî       | B        | YT        | Nim Şehnâz    |
| Zengûle    | C        | K         | Şehnâz        |
| Dügâh      | D        | KA        | Muhayyer      |
| Kürdî      | h        | KB        | Sünbüle       |
| Segâh      | V        | KC        | Tiz Segâh     |
| Bûselik    | Z        | KD        | Tiz Bûselik   |
| Çârgâh     | H        | Kh        | Tiz Çârgâh    |
| Sabâ       | T        | KV        | Tiz Sabâ      |
| Uzzâl      | Y        | KZ        | Tiz Uzzâl     |
| Nevâ       | YA       | KH        | Tiz Nevâ      |
| Bayâtî     | YB       | KT        | Tiz Bayâtî    |
| Hisar      | YC       | L         | Tiz Hisar     |
| Hüseynî    | YD       | LA        | Tiz Hüseynî   |
| Acem       | Yh       | LB        | Tiz Acem      |
| Evc        | YV       | LC        | Tiz Evc       |
| Mâhur      | YZ       | LD        | Tiz Mâhur     |
| Gerdâniye  | YH       | Lh        | Tiz Gerdâniye |

Bu sesler porte üzerinde ise şu şekilde gösterilir:

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

YH YT K KA KB KC KD KH KV KZ Kh KT L LA LB LC LD Lh

### b. Aralıkların Oranları ve Sayıları

İki nağme arasındaki mesafeyi aralık olarak tarif etmiştik. (A-M) mutlak teli üzerindeki destanların kısımlandırılmasından meydana gelen seslerin birbirine karşı mukayese edilmesinden aralıkların oranları ve sayıları oluşur. İki nağme arasındaki mesafenin büyüklüğüne göre aralıklar çeşitli olarak isimlendirilir ve üç kısma ayrılır. Bunlar: birinci kısım: Büyük aralıklar, ikinci kısım: Orta aralıklar, üçüncü kısım: Küçük aralıklar.

**Büyük aralıklar:** Oktav ve daha fazla büyüklükteki aralıklardır. (A-YH) gibi oktav, oktav+dörtlü, oktav+beşli ve iki oktav gibi dört aralığın oluşturduğu aralıklardır. Bu aralıklarda oktav aralığındaki sesler birbirinin benzeridir.

**Orta aralıklar:** Orta aralıklar iki kısımdan oluşur. Bunların özelliği oktav aralığından küçük olmasıdır. Beşli ve dörtlü aralıklardır.

**Küçük aralıklar:** Tanini aralığı dediğimiz iki tel mesafesi arasındaki oranın 9/8 oranı ve daha küçük orandaki aralıklardır. Bunlar: tanini, mücenneb, bakiye aralıklarıdır.

**Oktav aralığı:** Bu aralıktaki nağmelerin birbirine oranı 2'dir. (A-YH) aralığındaki sesler bu aralıkta toplanmıştır. Bu aralığa örnek verirsek bunlar: (A-YH), (B-YT) ve (C-K) gibi. Bu aralığın iki ucundaki sesler birbirinin aynı gibi duyulur.

**Beşli aralık:** Aralığın iki tarafındaki seslerin birbirinin yerine konulamadığı aralıktır. (A) nağmesinden itibaren mutlak telin büyük kısmındaki nağmenin mutlak telin küçük kısmındaki nağmeye oranı 3/2'dir. Bu aralıktan beş uyumlu nağme çıkarılır. Buna beşli aralık denir. (A-YA) nağmeleri arasındaki aralık gibi.

**Dörtlü aralık:** Bu aralıkta da sesler birbirinin yerine konamaz. (A) nağmesinden itibaren telin büyük parçasının küçüğüne oranı 4/3'tür. İki nağme arasındaki aralığa dörtlü aralık denir. Kendisinden dört uyumlu nağme çıkarılır. (A-H) nağmeleri arasındaki aralık gibi.

**Tanini aralığı:** Telin büyük kısmının küçük kısmına oranı 9/8'dir. Bu oran tanini aralığının oranıdır. (A-D) nağmeleri arasındaki mesafeye tanini aralığı ismi verilmiştir. Eski nazariyatçılar T harfiyle ifade etmiştir. Alişah buna "medde" ismini vermiştir.<sup>144</sup>

**Mücenneb aralığı:** Telin büyük kısmının küçük kısmına oranı 10/9'dur. Bu oran mücenneb aralığı oranıdır. Bu aralık yaklaşık olarak (A-C) nağmeleri arasındaki mesafesindedir ve buna mücenneb aralığı denir. C ile gösterilir. Alişah bunu "tetimme" olarak da isimlendirmiştir.<sup>145</sup> Safiyyüddîn mücenneb aralığı oranını başta 16/15 olarak kaydetmiş, daha sonra iki bakiye aralığının bir araya gelmesiyle mücenneb aralığı oranının 10/9'a çıktığını söylemiştir.<sup>146</sup> Safiyyüddîn'in burada asıl

---

<sup>144</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 112.

<sup>145</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 112.

<sup>146</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 152.

ifade etmek istediği, mücenneb aralığı oranının bakiye aralığı oranından büyük, iki bakiye aralığı toplamı oranından küçük olarak makama, âvâze ve şu'be'ye göre değişmesidir. Abdülaziz bunu daha açık bir şekilde izah ederek genel olarak mücenneb oranının 10/9, Nevrûz-ı asl, Sabâ ve Nevrûz-ı arab gibi makam ve şu'belerde bu oranın 16/15 olduğunu söylemiştir. Ayrıca Râhevî'de ise bu oranın 15/14 olduğunu kendisi ortaya çıkarmıştır.<sup>147</sup>

**Bakiye aralığı:** Telin büyük kısmının küçük kısmına oranı 20/19'dur. Tel üzerinde en küçük kısım ve "bakiye aralığı" adıyla bilinir. (A-B) aralığıdır. B ile gösterilir. Bakiye, mücenneb ve tanini aralıkları üçlü uyumlu (lahnî) aralık olarak da kabul edilir. Abdülkâdir Merâgî bakiye oranını 256/243 olarak tespit etmiş, bu oranı Lâdikli Mehmed Çelebi ve Alişah da aynı şekilde kullanmıştır.<sup>148</sup>

Aralıklar ve oranları bu şekilde olup, bunlar uyumlu veya uyumsuz halde bulunabilir. Uyumsuz aralıklar aralık eklenmesi ya da çıkarılmasıyla uyumlu olabilir. Oktav aralığında en iyi uyumlu aralık tanini aralığıdır. Oktav aralığından dörtlü aralık çıkarıldığında beşli, bundan da tanini aralığı çıkarıldığında dörtlü, daha sonra tanini aralığı kalır. Tanini aralığından da bakiye aralıkları çıkarıldığında sırasıyla mücenneb ve bakiye aralıkları kalır. Büyük ve orta aralıklar küçük aralıklardan oluşur.<sup>149</sup>

### c. Uyumsuzluğun Sebepleri

Seslerin belirli bir düzene göre bir araya getirilmesiyle beste dediğimiz eser, yani bir nağme topluluğu ortaya çıkar. Bu nağme topluluğunun ruha güzel bir etki yapması, kulakta hoş bir tad bırakması o nağme topluluğunun içindeki seslerin uyumlu ya da uyumsuz olmasına bağlıdır. Seslerin güzel duyulmasına uyum (mülâyim), çirkin, ruha olumsuz etki yapması ve nefret uyandırmasına uyumsuzluk (tenâfür) denir. Nağme topluluğu ve bestenin güzel olması kullanılan seslerin uyumlu ve uyumsuz olmasıyla doğru orantılıdır. Öyleyse uyumsuzluğu ortaya çıkaran sebeplerden kaçınmak gerekir. Bu sebeplerin ne olduğu bilinmeli ki ortaya çıkan müzik uyumlu olsun.

<sup>147</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 10a.

<sup>148</sup> Sezikli, *a.g.e.* s. 58; Çakır, *a.g.e.*, s. 112; Tekin, *a.g.e.*, s. 79.

<sup>149</sup> Büyük, orta ve küçük aralıkların isimleri ve oranları *Nekâvetü'l-Edvâr*'ın tercümesinde tablo halinde bulunmaktadır. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 10b.

Uyumsuzluğu ortaya çıkaran sebepler dört olup şunlardır<sup>150</sup>:

1. Sebep: Dörtlü aralığına tiz taraftan ekleme yapılır, yani (H) noktasının geçilmesiyle uyumsuzluk vâki olur. Bu da üç tanini aralığının ya da dört mücenneb aralığının arka arkaya dizilmesiyle oluşur.
2. Sebep: Üçlü uyumlu aralığın bir dörtlü aralıkta birlikte kullanılmasıyla uyumsuzluk oluşur. Bu da bakiye, mücenneb ve tanini aralıklarının dörtlü aralıkta toplanması demektir.
3. Sebep: Bir nağme topluluğunda bakiye aralığının arkasından mücenneb aralığının gelmesi uyumsuzluğa sebebiyet verir. Yani bakiye aralığının tiz tarafının mücenneb aralığının pest tarafına eklenmesidir.
4. Sebep: İki bakiye aralığının bir dörtlü aralıkta ayrı ya da bitişik olması uyumsuzluğa sebebiyet verir.

Abdülaziz, nağmeler ne kadar uyumlu olsa da icrânın kötü, gırtlaktan bozuk çıkarılması ve çirkin sesle yapılmasının uyumsuzluğa sebebiyet vereceğini söylemiştir. Ayrıca bazı dâirelerde H nağmesi belirgin olmayıp, kayıp halde bulunacağından uyumlu duyulacağını ifade etmiştir.<sup>151</sup>

### 3. DÖRTLÜ VE BEŞLİ ARALIKLAR, UD'UN AKORDU

#### a. Dörtlü ve Beşli Aralıklar

Abdülaziz dörtlü ve beşlileri babası Abdülkâdir Merâgî'nin incelediği biçimde ele almıştır. Tanini, bakiye ve mücenneb aralıklarının dörtlü aralık mesafesinde ve beşli aralık ölçüsünde farklı biçimlerde eklenerek bir araya getirilmesiyle dörtlü ve beşli aralıklar meydana gelmiştir. Dörtlü ve beşli aralıklardan en uyumlu olarak yedi tane dörtlü aralık, onüç beşli aralık ortaya çıkar. Safiyyüddîn ise aynı şekilde yedi dörtlü aralık, oniki beşli aralık elde etmiştir. Onüçüncü kısım olan beşli aralığı vermemiş, sanat ehlinin bunu kendisinin çıkarabileceğini söylemiştir.<sup>152</sup> Alişah ise ondokuz tane uyumlu dörtlü ve ondokuz uyumlu beşli

<sup>150</sup> Uyumsuzluk sebepleri bir çok eserde aynı şekilde ifade edilmiştir. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 11b; Sezikli, *a.g.e.*, s. 117-118; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 114-115; Uygun, *a.g.e.*, s. 156; Çakır, *a.g.e.*, s. 118; Akdoğan, *a.g.e.*, s. 226; Yalçın Çetinkaya, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İnsan Yayınları, İstanbul, 1995, s. 105; M. Cihat Can, *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyâtı (Ses Sistemi)*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2001, s. 148.

<sup>151</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 12b.

<sup>152</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 156-157.



olduğunu kabul etmektedir.<sup>153</sup> Dörtlü aralıkların her birinin ölçüsü (A-H) nağmeleri aralığı kadar 498,04 cent, Beşli aralıkların her birinin ölçüsü (A-YA) nağmeleri aralığı kadar 701,96 cent değerindedir.<sup>154</sup> Ayrıca dörtlü ve beşli aralıkların dört ya da beş nağmeden oluşması şeklinde kesin bir karar vermek yanlış olur. Çünkü beş nağmeden oluşan dörtlü, altı nağmeden oluşan beşli aralıklar da mevcuttur. Burada önemli olan tam dörtlü ve tam beşlideki cent değerinin tamamlanmasıdır.

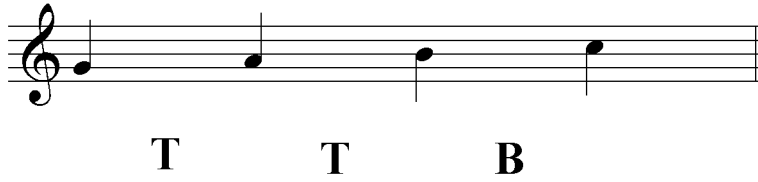
### **Dörtlüler:**

#### **I. Kısım: Uşşâk Dörtlüsü**

Eski mûsikî âlimlerinin “Uşşâk Cinsi” ismiyle kullandığı bu dörtlü, günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Çârgâh Dörtlüsü’ne benzer.<sup>155</sup>

Nağmeleri: A D Z H

Aralıkları: T T B

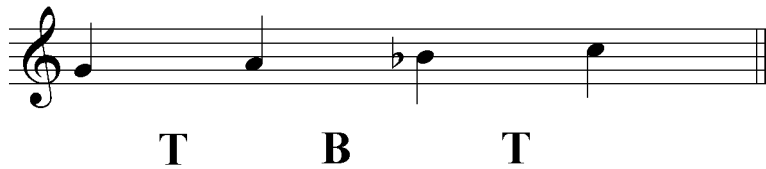


#### **II. Kısım: Nevâ Dörtlüsü**

Eski mûsikî âlimlerinin “Nevâ Cinsi” biçiminde kullandığı bu dörtlü, günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Bûselik Dörtlüsü’ne benzer.

Nağmeleri: A D h H

Aralıkları: T B T



<sup>153</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 120.

<sup>154</sup> Can, *a.g.e.*, s. 162.

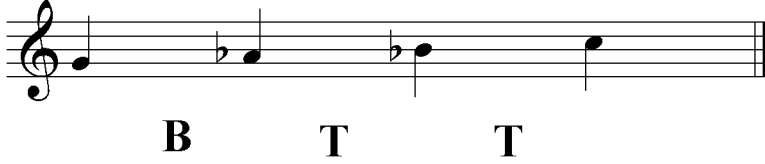
<sup>155</sup> İsmail Hakkı Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat, 5. Baskı, İstanbul, 1998, s. 41.

### III. Kısım: Bûselik Dörtlüsü

Eski mûsikî âlimleri tarafından “Bûselik Cinsi” denilen bu dörtlü, günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Kürdî Dörtlüsü’ne benzer.

Nağmeleri: A B h H

Aralıkları: B T T

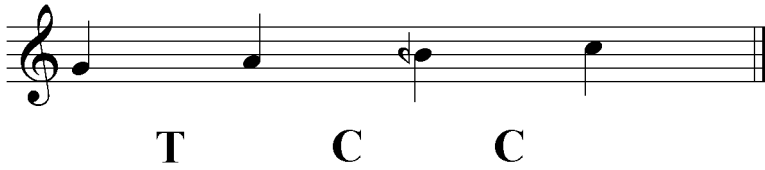


### IV. Kısım: Rast Dörtlüsü

Eski mûsikî âlimleri tarafından “Rast Cinsi” denilen bu dörtlü, günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Rast Dörtlüsü’ne benzer.

Nağmeleri: A D V H

Aralıkları: T C C

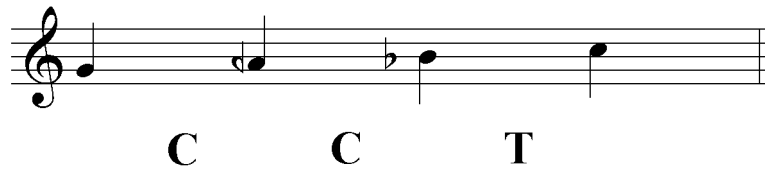


### V. Kısım: Hüseyinî Dörtlüsü

Abdülaziz’in “Hüseyinî Cinsi” olarak isimlendirdiği<sup>156</sup> bu dörtlü, günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Uşşâk Dörtlüsü’ne benzer. Safiyyüddîn<sup>157</sup>, Abdülkâdir Merâgî<sup>158</sup>, Alişah<sup>159</sup> gibi mûsikî âlimleri buna “Nevrûz Cinsi” ismini vermiştir.

Nağmeleri: A C h H

Aralıkları: C C T



<sup>156</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 17a.

<sup>157</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 160.

<sup>158</sup> Sezikli, *a.g.e.* s. 62.

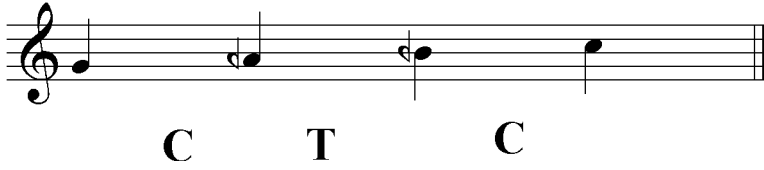
<sup>159</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 121.

#### VI. Kısım: Hicâzî Dörtlüsü

Abdülaziz<sup>160</sup> ve Lâdikli Mehmed Çelebi'nin<sup>161</sup> “Hicâzî Cinsi” olarak isimlendirdiği bu dörtlü, günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Segâh Dörtlüsü'ne benzer. Safiyyüddîn<sup>162</sup>, Abdülkâdir Merâgî<sup>163</sup>, Alişah<sup>164</sup> gibi mûsikî âlimleri buna “Irak Cinsi” ismini vermiştir.

Nağmeleri: A C V H

Aralıkları: C T C

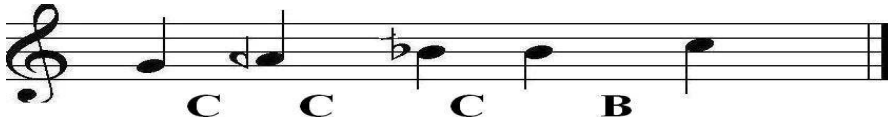


#### VII. Kısım: Isfahan Dörtlüsü

Eski mûsikî âlimleri tarafından “Isfahan Cinsi” olarak bilinen bu dörtlü, günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Sabâ Dörtlüsü'ne benzer. Ortaçağ nazariyatçıları bu dörtlüyü “Rahevî Cinsi” ismiyle de kullanmışlardır.<sup>165</sup>

Nağmeleri: A C h Z H

Aralıkları: C C C B



**Beşliler:** Dörtlü aralıklara bir tanini aralığı eklendiğinde beşli aralıklar meydana gelmektedir. Beşli olarak ifade edilmesi beş nağmeden müteşekkil olduğu anlamına gelmemelidir. Nitekim altı nağmeden oluşan beşlilerde mevcuttur. Önemli olan beşli aralığın 701,96 cent değerinde olmasıdır. Beşliler onüç kısma şu şekilde ayrılır:

<sup>160</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 17a.

<sup>161</sup> Kalender, *a.g.e.*, s. 42.

<sup>162</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 160.

<sup>163</sup> Sezikli, *a.g.e.* s. 62.

<sup>164</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 121.

<sup>165</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 161.

I. Kısım: Eski mûsikî âlimlerinin “Uşşâk Cinsi” olarak ifade ettiği dörtlü aralığa bir tanini eklenmesinden oluşur. Günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Çârgâh Beşlisi’ne benzer.

Nağmeleri: H YA YD Yh YH

Aralıkları: T T B T



**T T B T**

II. Kısım: Eski mûsikî âlimlerinin “Nevâ Cinsi” olarak ifade ettiği dörtlü aralığa bir tanini eklenmesinden oluşur. Günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Bûselik Beşlisi’ne benzer.

Nağmeleri: H YA YB Yh YH

Aralıkları: T B T T

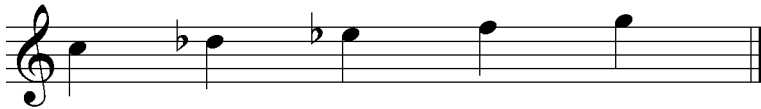


**T B T T**

III. Kısım: Eski mûsikî âlimlerinin “Bûselik Cinsi” olarak ifade ettiği dörtlü aralığa bir tanini eklenmesinden oluşur. Günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Kürdî Beşlisi’ne benzer.

Nağmeleri: H T YB Yh YH

Aralıkları: B T T T



**B T T T**

IV. Kısım: Eski mûsikî âlimlerinin “Rast Cinsi” olarak ifade ettiği dörtlü aralığa bir tanini eklenmesinden oluşur. Günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Rast Beşlisi’ne benzer.

Nağmeleri: H YA YC Yh YH

Aralıkları: T C C T



T C C T

V. Kısım: Abdülaziz’in “Hüseynî Cinsi” olarak, Safiyyüddîn, Abdülkâdir Merâgî, Alişah gibi mûsikî âlimlerinin “Nevrûz Cinsi” ismini verdiği dörtlü aralığa bir tanini eklenmesinden oluşur. Günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Hüseynî Beşlisi’ne benzer.

Nağmeleri: H Y YB Yh YH

Aralıkları: C C T T



C C T T

VI. Kısım: Abdülaziz ve Lâdikli Mehmed Çelebi’nin “Hicâzî Cinsi” olarak Safiyyüddîn, Abdülkâdir Merâgî, Alişah gibi mûsikî âlimlerinin “Irak Cinsi” ismini verdiği dörtlü aralığa bir tanini eklenmesinden oluşur. Günümüzde (Arel-Ezgi sisteminde) Segâh Beşlisi’ne benzer.

Nağmeleri: H Y YC Yh YH

Aralıkları: C T C T



C T C T

VII. Kısım: Eski mûsikî âlimleri tarafından “İsfahan Cinsi” olarak bilinen dörtlüye bir tanini eklenmesinden oluşur.

Nağmeleri: H Y YB YD Yh YH

Aralıkları: C C C B T



C C C B T

VIII. Kısım: Eski mûsikî âlimleri tarafından “İsfahan Cinsi” denilen dörtlünün baş tarafına tanini aralığının eklenmesiyle oluşur. Alişah<sup>166</sup> ve Lâdikli Mehmed Çelebi<sup>167</sup> buna “Pençgâh-ı zâid Beşlisi” ismini vermiştir.

Nağmeleri: H YA YC Yh YZ YH

Aralıkları: T C C C B



T C C C B

IX. Kısım: Abdülaziz ve Lâdikli Mehmed Çelebi’nin “Hicâzî Cinsi” olarak isimlendirdiği, Safiyyüddîn, Abdülkâdir Merâgî, Alişah gibi mûsikî âlimlerinin “Irak Cinsi” ismini verdiği dörtlünün ardına sırasıyla bir mücenneb ve bakiye aralıklarının eklenmesiyle oluşur. Bazı eski nazariyatçılar buna “Büzürk” ismini de vermiştir.<sup>168</sup>

Nağmeleri: H Y YC Yh YZ YH

Aralıkları: C T C C B



C T C C B

<sup>166</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 125.

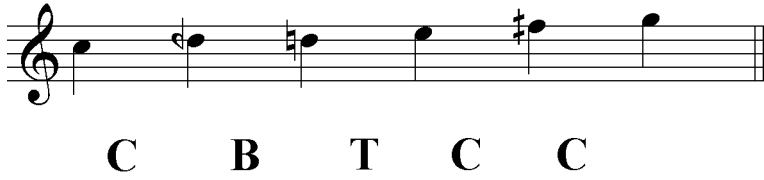
<sup>167</sup> Tekin, *a.g.e.*, s. 132.

<sup>168</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 166.

X. Kısım: Safiyyüddîn (YA) nağmesi üzerindeki Rast Dörtlüsü'nün pest bölgesine H nağmesinden itibaren bir mücenneb ve bakiye aralıklarının eklenmesiyle bu beşlinin oluştuğunu söylemektedir.<sup>169</sup> Abdülkâdir Merâgî<sup>170</sup>, Lâdikli Mehmed Çelebi<sup>171</sup> ve Abdülaziz<sup>172</sup> de bu beşliyi aynı Safiyyüddîn'in anlattığı şekilde kullanmıştır. Alishah buna ayrıca "Gerdâniye Beşlisi" ismini vermiştir.<sup>173</sup> Burada mücenneb, bakiye ve tanini aralıkları oktav aralığında sırasıyla iki defa kullanıldığında uyumsuzluk meydana gelir. Bunu engellemek için ikinci defada tanini aralığı mücenneb ve bakiye aralığı olarak ikiye bölünmektedir.

Nağmeleri: H Y YA YD YV YH

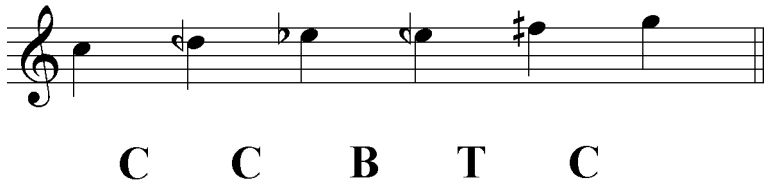
Aralıkları: C B T C C



XI. Kısım: Abdülaziz ve Lâdikli Mehmed Çelebi'nin "Hicâzî Cinsi" olarak isimlendirdiği, Safiyyüddîn ve Abdülkâdir Merâgî'nin "Irak Cinsi" ismini verdiği C T C aralıkları olan dörtlünün baştaki mücenneb ve tanini aralığı arasına tekrar mücenneb ve bakiye aralıklarının girmesiyle oluşan beşlidir. Alishah buna "Zîrefkendi Büzürk Beşlisi" ismini vermiştir.<sup>174</sup>

Nağmeleri: H Y YB YC YV YH

Aralıkları: C C B T C



<sup>169</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 167.

<sup>170</sup> Sezikli, *a.g.e.* s. 67.

<sup>171</sup> Tekin, *a.g.e.*, s. 132.

<sup>172</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 18a.

<sup>173</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 126.

<sup>174</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 126.

XII. Kısım: Bu beşli, dörtlülerden VI. Kısımda açıklanan “Hicâzî Dörtlüsü”ne pest taraftan bir tanini aralığının eklenmesiyle oluşur. Alishah buna “Nîrîz-i sagîr Beşlisi” ismini vermiştir.<sup>175</sup>

Nağmeleri: H YA YC YV YH

Aralıkları: T C T C



T C T C

XIII. Kısım: Bu beşli, dörtlülerden IV. Kısımda açıklanan “Rast Dörtlüsü”ne pest taraftan bir tanini aralığının eklenmesiyle oluşur. Alishah buna “Mahûr-ı sagîr Beşlisi” ismini vermiştir.<sup>176</sup>

Nağmeleri: H YA YD YV YH

Aralıkları: T T C C



T T C C

### b. Ūd-i kadîm ve Ūd-i kâmil

Mûsikî sanatının icrâcıları nağmelerin başka nağmelerle mukayesesini göstermede ne kadar sanat ehli olsa da nağmelerin ardı ardına işitilip, eklenmesi bir mûsikîşinas için zor bir maharettir. Bu sebeple nağmelerin mukayesesini, birlikte işitilmesi, ses sanatkârına refakat etmesi ve kolay icrâ edebilmesi için mûsikî icrâcıları müzik âletlerini icâd etmişlerdir. Nağmelerin nazarî anlamda nasıl çıktığı ve icrâ edildiği, perde dediğimiz destanların yerini tespit etmek için de telli sazlar kullanılmıştır.

Abdülaziz eserinde telli sazlar üzerine tarihi ve organolojik bilgi vermek yerine teknik, akord ve seslerin elde edilmesi konuları üzerinde durmuştur. Telli sazlar mızrap ya da yay kullanılarak çalınmaktadır. İki telli sazlarda nağmeler üstteki

<sup>175</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 126.

<sup>176</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 127.



telden A nağmesinden YA'ya kadar, alttaki telden ise H'dan YH'ya kadar çıkarılır. Bu şekilde bir oktav aralığı tamamlanmış olur. Üç telli sazlarda yine bir oktav aralığındaki nağmeler tamamlanmış olup<sup>177</sup>, en üstteki tele “bam”, ortadaki tele “mesles”, en alttakine “mesnâ” denir.<sup>178</sup>

Ud sazı ise telli sazların en mükemmel ve meşhur enstrumanıdır.<sup>179</sup> Eski dönemden beri udun mücidi konusunda pek çok rivâyetler bulunmaktadır. Bazı müzikologlar Nuh (A.S.)'in<sup>180</sup> ve Âdem (A.S.)'in altıncı neslinden Lâmek'in<sup>181</sup> udu icâd ettiği hususunda görüş bildirmişlerdir. Farmer, Arapların udu, Hîrelilerden aldığı söylemiştir.<sup>182</sup>

Ud'un klavyesinde destan dediğimiz sekiz perde bulunmaktadır. Alışılmış dörtlü aralık akord biçiminde sekizinci perde alttaki telin sesini verir. Eski mûsikî bilginleri perdeleri parmak baskılarına göre isimlendirmiştir. Bunu gösterecek olursak, A nağmesine akord edilmiş bam telinin nağme ve parmak baskıları şöyle olur<sup>183</sup>: A-Mutlak (açık tel), B-Zâid, C-Mücenneb, D-Sebbâbe (işaret parmağı), h-Vusta fars (orta parmak), V-Vusta zelzel (orta parmak), Z-Bınsır (yüzük parmağı), H-Hınsır (serçe parmağı)

**Ûd-i kadîm:** Eski ud olarak bilinen bu enstruman dört çift telli olarak çalınır. En üst tele “bam”, onun altındakine “mesles”, mesles'in altındakine “mesnâ”, dördüncü tel olarak mesnâ'nın altındakine de “zîr” denir. Ayrıca eski mûsikîşinaslar bu dört teli dört farklı karışımla şu şekilde ilişkilendirmiştir<sup>184</sup>:

Bam-Toprak, kuru, soğuk, kara safra  
Mesles-Su, soğuk, nem, sıvı, balgamî  
Mesnâ-Hava, sıcak, nem, kan  
Zîr- Safra, ateş, kuru, sıcak

<sup>177</sup> Bir oktav aralığında nağmelerin üç tel üzerindeki dizilişi eserin tercümesinde gösterilmiştir. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 15a.

<sup>178</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 15a.

<sup>179</sup> Ebu Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhân Fârâbî, *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*, (Thk. ve Şerh, Gattâs Abdülmelik Haşebe, Müracaa ve Tasdîr, Mahmûd Ahmed el-Hıfî), Kahire, (tsz.), s. 498; Arslan, *a.g.e.*, s. 76.

<sup>180</sup> Muhammed Kâmil Hul'î, *Kitâbu'l-Mûsikâ'ş-Şarkî*, Kahire, 1904, s. 13; Ahmet Hakkı Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, MÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996, s. 69.

<sup>181</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 73b.

<sup>182</sup> Henry George Farmer, “An Old Moorish Lute Tutor”, *Journal of Royal Asiatic Society*, 1930, c. II, s. 350-351; Turabi, *Kindî*, s. 69.

<sup>183</sup> Bütün tellerdeki nağmeler ve parmak baskıları eserin tercümesinde tablo halinde verilmiştir. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 16a.

<sup>184</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 15b.

**Ûd-i kâmil:** Ûd-i kadîm sazına Fârâbî tarafından “hadd” ismi verilen beşinci telin eklenmesiyle oluşan enstrumana “ûd-i kâmil” ismi verilmiştir.<sup>185</sup> Mûsikî sanatının erbâbı insan gırtlığından sonra en mükemmel sesin ûd-i kâmil’den çıktığı görüşünde ittifak sağlamıştır. Beş telli olan ûd-i kâmil iki oktavlık ses aralığına sahiptir.

### **c. Alışılmış ve Alışılmamış Akordlar**

Tellerin belirli veya farklı bir oranda birbiri arasında uyumunun sağlanmasına akord denilir. Eski mûsikîşinaslar buna “şed” ismini vermiştir.<sup>186</sup> Tellerin hepsi belirli bir oranda akord edilirse “muntazam akord”, birbiri arasında farklı oranda akord edilirse “gayri muntazam” akord denir. İcrâcılar arasında muntazam akorda “alışılmış” akord, gayri muntazam akorda “alışılmamış” akord da denilmektedir. Gayri muntazam akord biçiminde enstruman çalan sazında ne kadar mahir olsa da alışmadığı bir akord biçimi olduğu için icrâsında nağmelerin düzgün olması ve kulağa güzel gelmesi mümkün olmayacaktır.

Dâirelerin asıl sesleri ud tellerinin mutlak nağmelerine ayarlandığı akord şekline o dâirenin ismi verilir. Eski icrâcılar buna “falan şed”, örneğin: “Hüseynî Şeddi” demiştir. Hüseynî Şeddi’ndeki akordda mutlak nağmeler şöyledir: Bam teli H, mesnâ teli Y, mesles YB, zîr teli Yh ve had teli YH. Bu nağmeler Hüseynî dâiresinin nağmeleri olduğundan Fârâbî tarafından buna “Hüseynî Şeddi”, aynı zamanda “Ruh Şeddi” denilmiştir.<sup>187</sup>

**Alışılmış Akordlar:** İki ve üç telli enstrumanlar ile ud sazının alışılmış akord şekli dördü aralık oranındadır. Bu yukarıdaki telin 3/4’ünden çıkan alttaki telin mutlak nağmesine eşitlenir. Yani üstteki tel A nağmesi ise, onun altındaki dördüsü H nağmesi olur. Üç tellilerde en alt tel burada Yh sesi olur. Bazı mûsikîşinaslar dâirelerin tamamlanmasında kullanmak için üç tellilerde en alt teli tanini aralığı oranında akordlamıştır. Ûd-i kadîm ve Ûd-i kâmilde akord dördü aralık oranında

---

<sup>185</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 16b.

<sup>186</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 47b.

<sup>187</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 48b.

(4/3) yapılmıştır. Bu da hınsır parmağı ile basılan nağmelerin alttaki telin mutlak nağmesini vereceğini gösterir.<sup>188</sup> Bu tellerin akord edilmesinde kolaylık sağlar.

Ayrıca teller bakiye şeddi, mücenneb şeddi, tanini şeddi, farsiyât şeddi, zelzeliyât şeddi, bınsırıyât şeddi ve hınsırıyât şeddi dediğimiz alışılmış akord biçimlerinde de akord edilebilir. Burada bütün teller bakiye şeddinde bakiye (A-B) aralığı, mücennebât şeddinde mücenneb (A-C) aralığı, taniniyât şeddinde tanini aralığı (A-D), farsiyât şeddinde mutlak tel A nağmesiyle orta fars parmağı baskısı h nağmesi aralığı (A-h), zelzeliyât şeddinde mutlak tel A nağmesiyle zelzel parmağı baskısı V nağmesi aralığı (A-V), bınsırıyât şeddinde mutlak tel A nağmesiyle bınsır parmağı baskısı Z nağmesi aralığı (A-Z), hınsırıyât şeddinde mutlak tel A nağmesiyle hınsır parmağı baskısı H nağmesi aralığı (A-H) oranınca akordlanır. Aynı şedler Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *Risâletü'l-Fethiyye* isimli eserinde de anlatılmıştır.<sup>189</sup> Hınsırıyat şeddi yukarda bahsettiğimiz asıl akord şekli olup, alışılmış akord olarak telli sazlarda ekseriyetle tercih edilendir. Oranı 4/3'tür ve alttaki tel yukardaki telin 3/4'ünden çıkan sese karşılık gelir.

**Alışılmamış Akordlar:** Alışılmamış akord biçiminde teller herhangi bir aralığa ya da orana bağlı kalınmaksızın akord edilir. Bu akord biçimlerinde icrâ alışılmış akord biçimlerine göre bir hayli zordur. Alışılmış akord biçimlerinden yukarıda bahsettiğimiz mutlak tel A nağmesi ve B, C, D, h, V, Z, H nağmeleri aralık oranları farklı şekilde kombine edilir ve alışılmamış akordlar elde edilir. Abdülaziz buradan binbir şed elde etmiş ve bunlardan seksendört tanesini tablo halinde göstermiştir.<sup>190</sup> Abdülkâdir Merâgî ise *Câmiü'l-Elhân* isimli eserinde bin şed elde etmiş ve tablolar halinde göstermiştir.<sup>191</sup>

Abdülaziz eserinde çok kullanılan alışılmamış akord biçimlerinin nasıl yapıldığını açıklamıştır. Biz burada onların ismini zikretmekle yetineceğiz. Daha detaylı bilgi için eserin tercüme bölümünden istifade edilebilir.<sup>192</sup> Alışılmamış akordların en çok kullanılan şekilleri şunlardır: İki tabakalı Irak Şeddi, Nihâvend Şeddi, Zengûle Şeddi, Nevrûz-ı bayâtî Şeddi ve Râhevî Şeddi.

<sup>188</sup> İki ve üç telli, Ûd-i kadîm ile Ûd-i kâmil sazlarında hangi parmak baskısından hangi nağmenin çıkacağı bu eserin tercüme bölümünde ayrıntılı olarak gösterilmiştir. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 14b-16a.

<sup>189</sup> Tekin, *a.g.e.*, s. 180.

<sup>190</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 51a-51b.

<sup>191</sup> Sezikli, *a.g.e.* s. 197-206.

<sup>192</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 52a, 77b-78b.

#### d. Ud Tellerinde Tercî'ât Yöntemi

İcrâcıların kullandığı terim olarak tercî', telli saz icrâcılarının bir tel üzerinde bir nağmenin sesini mızrapla çıkartırken, diğer bir taraftan aynı nağmenin benzerini (oktavını) (YH-A) gibi mutlak telden çıkarmaktır. Burada nağmeyi çıkarmak için parmak baskısı yapılan tele "sâyir" denir. Bu nağmelerin seyir yapması anlamındadır. Sâyir telinde parmak baskısıyla çıkan nağmenin benzerinin (oktavının) (YH-A) çıktığı mutlak tele "râci'" denir. Nağmenin aynı sesle dönüşü anlamındadır. İcrânın monoton, sıkıcı olmasını engellemek için tercî''nin yapılmasını icrâcılar gerekli görmektedir.<sup>193</sup> Tercî'ât pek çok çeşitte yapılmaktadır. Bunlar vuruş sayısı ve mızrabın inici ya da yükselen olmasına göre değişebilir. Vuruş sayıları sâyir teli ve râci' teline yapılan vuruşlara göre sırasıyla bir-bir, iki-iki, üç-üç, bir-üç, bir-dört olabilir ve bu arttırılabilir. Abdülaziz tercî'at'ın nasıl yapıldığını bilinmesi için bazı işaretler tespit etmiştir. Bunlar şu şekildedir: A-A şekilde aynı nağmenin iki farklı durumunu gösterir. Sol taraftaki A sâyir teli, sağ taraftaki A râci' telidir. A'ların üstündeki çizgi ise mızrabın yukarıdan aşağıya vuruş yapmasını, altındaki çizgi ise aşağıdan yukarı vuruş yapmasını gösterir. Tercî'âtın yöntemleri onbir olup, Abdülaziz vuruş şekillerini bu eserin tercüme bölümünde detaylı olarak anlattığından buraya almayı gerek görmedik.<sup>194</sup>

Tercî'ât yapılırken mızrap farklı vuruşlar yapmaktadır. Mızrap her bir notaya bir vuruş yapıyorsa buna "Ma'dûd", eğer bir vuruşluk notayı sekizlik notalar şeklinde yarım-yarım icrâ ediyorsa bu vuruş şekline "Muzaaf", bir vuruşluk notayı onaltılık notalar halinde çeyrek vuruşlar yaparak icrâ ediyorsa buna da "Harf" denir.

#### 4. DEVİRLER

Daha öncede bahsettiğimiz gibi iki tabaka kısımlarının, yani yedi kısım olan dörtlülerle onüç kısım olan beşlilerin çeşitli biçimlerde birbirine eklenmesinden devirler meydana gelir. İlk olarak Safiyyüddîn tarafından tasnîf edilen devirler

<sup>193</sup> Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 200.

<sup>194</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 53a-55a; Tercî'ât konusu Abdülkâdir Merâgî'nin *Câmiü'l-Elhân ve Makâsidü'l-Elhân* isimli eserlerinde aynı şekilde anlatılmıştır. Bkz. Sezikli, *a.g.e.*, s. 207-210; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 200-203.

“Şedd”, “Âvâze”, “Mürekkebât” olarak sınıflandırılrsa da mûsikî nazariyâtçıları tarafından daha sonraki dönemlerde farklı isimlerde sınıflandırılmıştır.<sup>195</sup>

Safiyüddîn tarafından kendi bulduğu yedi kısım dörtlünün oniki kısım beşliye eklenmesinden seksendört dâire elde edilmiştir.<sup>196</sup> Daha sonra Abdülkâdir Merâgî<sup>197</sup> ve Lâdikli Mehmed Çelebi<sup>198</sup> tarafından bu dâireler, beşlilerden Safiyüddîn’in kullanmadığı onüçüncü kısım da kullanılarak doksanbir’e çıkarılmıştır. Alishah ise yedi dörtlüyü ondokuz beşliye ekleyerek yüzotuzüç dâire elde etmiş, fakat kendisinde de meşhur devirlerin sayısı yine onkidir.<sup>199</sup>

### a. Meşhur Devirler (Oniki Makam)

Dörtlü ve beşli kısımlarının birbirine eklenmesiyle meydana gelen doksanbir dâire uyumlu, gizli uyumsuz veya açık uyumsuz durumunda bulunabilir. Bunlardan en uyumlu oniki dâirenin her birine “Makam”, “Dâire”, “Perde” ya da “Şed” gibi isimler verilmiştir.<sup>200</sup>

Belirli nağme ve aralıklardan meydana gelen, belirli dörtlü ve beşlilerden başlayarak belirli nağme aralıklarında gezinen, belirli perdelerde asma karar ve karar veren ezgi kalıbına “makam” denir.<sup>201</sup> Oniki makamın isimleri, nağmeleri, aralıkları ve porte üzerinde dizilişi şöyle gösterilir<sup>202</sup>:

1- Uşşâk Makamı: Uşşak Dörtlüsüne beşlilerin I. Kısımının (Uşşak dörtlüsünün bir tanini aralık eklenmiş biçimi) eklenmesinden mürekkeptir. Safiyüddîn’in birinci devridir. Günümüzde Suphi Ezgi Acemaşîran dizisine, H. Sadettin Arel’de Kürdîli Çargâh dizisine yakın olduğunu söylemiştir.<sup>203</sup>

Nağmeleri: A D Z H YA YD Yh YH

Aralıkları: T T B T T B T

<sup>195</sup> Amnon Shiloah, “The Arabic Concept of Mode”, *Journal of the American Musicological Society*, XXXIV, Spr., 1981, No:1, s. 19-42; Bardakçı, *a.g.e.*, s. 63.

<sup>196</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 168.

<sup>197</sup> Sezikli, *a.g.e.* s. 170.

<sup>198</sup> Tekin, *a.g.e.*, s. 135.

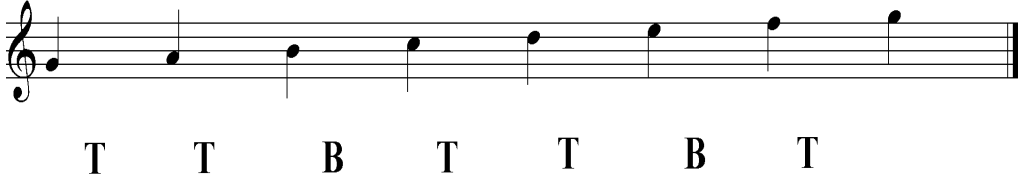
<sup>199</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 129.

<sup>200</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 19b.

<sup>201</sup> Yalçın Tura, *Türk Müsikîsinin Mes’eleleri*, Pan Yay., İstanbul, 1988, s. 141.

<sup>202</sup> Abdülaziz bu konuyu anlatırken oniki makamın aralık ve nağmelerini diğer nazariyatçılar (Safiyüddîn, Abdülkâdir Merâgî vb.) gibi göstermiş, fakat verdiği tabloda oniki makamın sadece cinslerini (dörtlü) vermiştir. Tercüme bölümünden görülebilir. (Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 20a-b.)

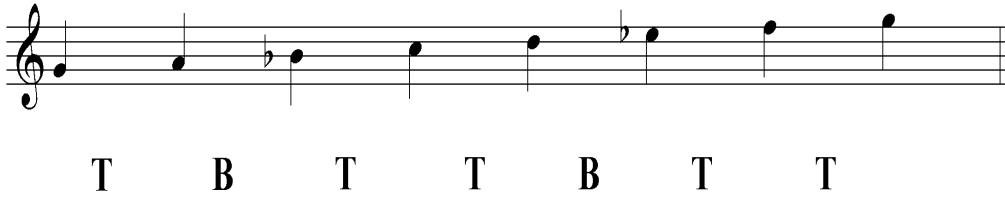
<sup>203</sup> Ahmet Çakır, “Abdurrahmân Nüreddîn el-Câmî’de Diziler”, *Ekev Akademi Dergisi*, Ankara, 2003, Yıl:7, sy. 17 (Güz 2003), s. 265.



2- Nevâ Makamı: Safiyyüddîn'in ondördüncü devrine, Abdülkâdir Merâgî ve Abdülaziz'de ikinci makama karşılık gelir.<sup>204</sup> Günümüzdeki Bûselik Makamı dizisine benzer.

Nağmeleri: A D h H YA YB Yh YH

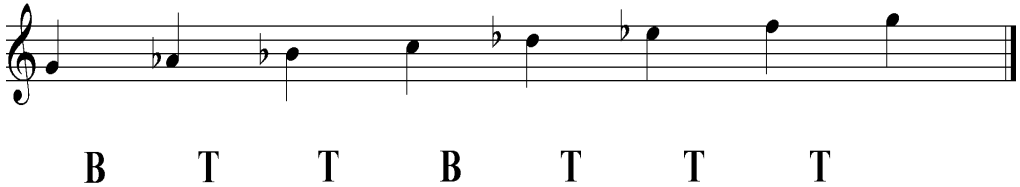
Aralıkları: T B T T B T T



3- Bûselik Makamı: Dizi olarak Safiyyüddîn'in yirmiyedinci devrine, Abdülkâdir Merâgî ve Abdülaziz'de üçüncü makama karşılık gelir.<sup>205</sup> Günümüzdeki karşılığı ile pest bölgede Kürdî Dörtlüsü, üstünde Kürdî Beşlisi olduğu anlaşılmakta olup, bu dizi bugün kullanılmamaktadır.

Nağmeleri: A B h H T YB Yh YH

Aralıkları: B T T B T T T



4- Rast Makamı: Dizi olarak Safiyyüddîn'in kırkıncı devrine, Abdülkâdir Merâgî ve Abdülaziz'de dördüncü makama karşılık gelir.<sup>206</sup> Günümüzde Rast üzerinde Rast Dörtlüsüne Çargâh üzerinde Rast Beşlisinin eklenmesi şeklinde anlaşılır fakat kullanılmamaktadır.

<sup>204</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 265.

<sup>205</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 265.

<sup>206</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 266.

Nağmeleri: A D V H YA YC Yh YH

Aralıkları: T C C T C C T



T C C T C C T

5- Hüseyinî Makamı: Dizi olarak Safiyyüddîn'in elliüçüncü devrine, Abdülkâdir Merâgî ve Abdülaziz'de beşinci makama karşılık gelir.<sup>207</sup> İkinci tabakası günümüzde hüseyini perdesi üzerindeki Uşşak Dörtlüsüne benzer.

Nağmeleri: A C h H Y YB Yh YH

Aralıkları: C C T C C T T



C C T C C T T

6- Hicâzî Makamı: Dizi olarak Safiyyüddîn'in ellidördüncü devrine, Abdülkâdir Merâgî ve Abdülaziz'de altıncı makama karşılık gelir. Makamın nağme ve aralıkları Safiyyüddîn ve Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerinde A C h H Y YC Yh YH ve C C T C T C T biçimindedir. Bu haliyle günümüzdeki Karcıgar makamı dizisine benzer.<sup>208</sup> Abdülaziz *Nekāvetü'l-Edvâr*'ında makamın nağmelerini ve aralıklarını farklı olarak aşağıdaki gibi Irak makamıyla aynı göstermiştir.<sup>209</sup>

*Nekāvetü'l-Edvâr*'daki şekli şöyledir:

Nağmeleri: A C V H Y YC Yh YH

Aralıkları: C T C C T C T

<sup>207</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 266.

<sup>208</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 266.

<sup>209</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 20a.



C T C C T C T

7- Râhevî Makamı: Dizi olarak Safiyyüddîn'in altmışbeşinci devrine, Abdülkâdir Merâgî ve Abdülaziz'de yedinci makama karşılık gelir.<sup>210</sup> Günümüzde Rast üzerindeki Hicaz Dörtlüsüne Hüseyinî Beşlisinin eklenmiş biçimine benzerdir fakat kullanılmamaktadır.

Nağmeleri: A C V H Y YB Yh YH

Aralıkları: C T C C C T T



C T C C C T T

8- Zengüle Makamı: Dizi olarak Safiyyüddîn'in kırkikinci devrine, Abdülkâdir Merâgî ve Abdülaziz'de sekizinci makama karşılık gelir.<sup>211</sup> Günümüzde Rast Dörtlüsüne Hicaz Beşlisine eklenmiş biçimine benzerdir fakat kullanılmamaktadır.

Nağmeleri: A D V H Y YC Yh YH

Aralıkları: T C C C T C T



T C C C T C T

9- Irak Makamı: *Nekâvetü'l-Edvâr*'daki haliyle Hicâzî ile aynı yapıdadır. Safiyyüddîn'de altmışaltıncı devir, Abdülkâdir Merâgî'de Irak olarak kayıtlıdır.

<sup>210</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 267.

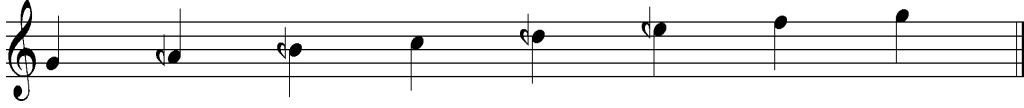
<sup>211</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 267.



Günümüzde Hicaz Dörtlü ve Beşlisinden mürekkep gibi gözükep, bu haliyle bugün kullanılmamaktadır.<sup>212</sup>

Nağmeleri: A C V H Y YC Yh YH

Aralıkları: C T C C T C T



C T C C T C T

10- İsfahan Makamı: Dizi olarak Safiyyüddîn'in kırkdördüncü devri, Abdülkâdir Merâgî ve Abdülaziz'de İsfahan olarak kayıtlıdır.<sup>213</sup> Günümüzde aynı yapıda dizi bulunmamaktadır.

Nağmeleri: A D V H YA YC Yh YZ YH

Aralıkları: T C C T C C C B



T C C T C C C B

11- Zîrefkend Makamı: Dizi olarak Safiyyüddîn'in ellidokuzuncu devri olup, Abdülkâdir Merâgî ve Abdülaziz'de Zîrefkend ismiyle kayıtlıdır.<sup>214</sup> Günümüzde bu yapıya benzer dizi yoktur.

Nağmeleri: A C h H Y YB YC YV YH

Aralıkları: C C T C C B T C



C C T C C B T C

<sup>212</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 267.

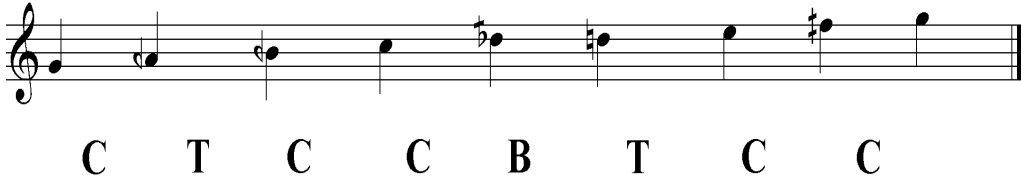
<sup>213</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 268.

<sup>214</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 268.

12- Büzürk Makamı: Dizi olarak Safiyyüddîn'in yetmişinci devri olup, Abdülkâdir Merâgî ve Abdülaziz'de Büzürk ismiyle kayıtlıdır.<sup>215</sup> Günümüzde buna benzer yapı yoktur.

Nağmeleri: A C V H Y YA YD YV YH

Aralıkları: C T C C B T C C



### b. Altı Âvâze

Sadâ anlamında olup, XIII.-XVI. Yüzyıl nazariyâtçılarında göre makamların ayrıldığı dört sınıftan birisidir.<sup>216</sup> Oktav aralığını kapsamayan karakterdeki dizilere (nağme topluluğuna) “Âvâze” denilir.<sup>217</sup> Abdülaziz, bu âvâzelerden Geveşt ve Gerdâniye âvâzelerinin oktav aralığını kapsayan, tamamlanmış nağme topluluğu olduğunu ifade etmektedir.<sup>218</sup> Genel olarak edvârlarda âvâze sayısı altı olarak kabul edilir, fakat bazı nazariyâtçılar tarafından âvâzeler Hisar ile birlikte yedi tane olarak gösterilir. Lâdikli Mehmed Çelebi<sup>219</sup>, Alişah<sup>220</sup> ve Fethullah Şirvânî<sup>221</sup> bu görüşe katılsa da eserlerinde âvâzeler altı tane, Hızır bin Abdullah<sup>222</sup>, Kadızâde Tirevî<sup>223</sup>, Seydî<sup>224</sup> ve Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un<sup>225</sup> eserlerinde ise âvâzeler yedi tane

<sup>215</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 268.

<sup>216</sup> Akdoğan, *a.g.e.*, s. 45.

<sup>217</sup> Binnaz Başar Çelik, *Hızır b. Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ında Makamlar*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2001, s. 24.

<sup>218</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 20b.

<sup>219</sup> Tekin, *a.g.e.*, s. 191.

<sup>220</sup> Ahmet Çakır, *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1999, s. 89.

<sup>221</sup> Akdoğan, *a.g.e.*, s. 232.

<sup>222</sup> Çelik, *a.g.e.*, s. 219.

<sup>223</sup> Kadızâde Tirevî, *Mûsikî Risâlesi*, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Veliyüddin Efendi Böl., No: 3181, vr. 178b; Çelik, *a.g.e.*, s. 24.

<sup>224</sup> Seydî, *El-Matla'*, TSMK. Ahmed III, No: A3459, vr. 10b; Mithat Arısoy, *Seydî'nin El-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, MÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1988, s. 30.

<sup>225</sup> Ubeydullah Sezikli, *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*, MÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2000, s. 49.

olarak kayıtlıdır. Safiyyüddîn<sup>226</sup>, Abdülkâdir Merâgî<sup>227</sup> ve Abdülaziz'in<sup>228</sup> eserlerinde de âvâzelerin sayısı altı'dır.

Altı âvâzenin isimleri şunlardır: Nevrûz, Selmek, Gerdâniye, Geveşt, Mâye ve Şehnâz. Bu âvâzelerin nağmeleri ve porte üzerindeki dizilişi şöyledir:

1. Nevrûz: Nevrûz-1 asl, Nevrûz-1 hârâ, Nevrûz-1 acem, Nevrûz-1 arab, Nevrûz-1 Sabâ ve Nevrûz-1 bayâtî olmak üzere altı çeşidi bulunup, esas olarak kullanılan Nevrûz-1 asl'dır ve diğerleri bunun şu'beleridir.<sup>229</sup>

Nevrûz-1 asl nağmeleri: Y YB Yh YH



2. Selmek: Mûsikî icrâcıları Selmek'i ondört nağme ile icrâ etmiştir. Selmek üç kısma ayrılmıştır. Birincisi Zengûle, ikincisi Hicâzî ve üçüncüsü Rast üzerindeki İsfahan'dır. Abdülaziz bu üç kısımdan üçüncüsünü Pençgâh-ı zâid olarak farklı şekilde icrâ etmiştir.<sup>230</sup> Üç kısma ayrılan Selmek'in nağme ve porte üzerindeki dizilişi şöyledir.

Zengûle nağmeleri: D Z T YA



Hicâzî nağmeleri: YA YC YV YH



<sup>226</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 219.

<sup>227</sup> Ubeydullah Sezikli, *Abdülkâdir Merâgî ve Câmîü'l-Elhân'ı*, MÛSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s. 72.

<sup>228</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 20b.

<sup>229</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 20b.

<sup>230</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 21a.

Pençgâh-ı zâid nağmeleri: A D V H Y YA



3. Gerdâniye: Bir oktav aralığına sahip olup, sekiz nağmeden oluşur. İki tane Çârgâh Dörtlüsü arasında bir tanini aralığı mevcuttur. Dörtlü aralıklar (A-H) ve (YA-YH), tanini aralığı ise (H-YA) arasındadır. Safiyyüddîn'in *Edvâr*'ında<sup>231</sup> ve Alişah'ın *Mukaddimetü'l-Ûsûl*<sup>232</sup> isimli eserinde dokuz nağme olan Gerdâniye, Abdülkâdir Merâgî'nin *Câmiü'l-Elhân* isimli eserinde sekiz nağmeli Gerdâniye'den ayrı olarak "Gerdâniye-i zâid" ismiyle kayıtlıdır.<sup>233</sup> Bu şekil Gerdâniye'ye Y nağmesinin eklenmesiyle oluşmuştur.

Gerdâniye nağmeleri: A D V H YA YD YV YH



4. Geveşt: Altı âvâzededen biri olup, dokuz nağmeden müteşekkildir. Nağmeleri ve porte üzerindeki dizilişi şöyledir:

Geveşt nağmeleri: A C V H Y YB YC YV YH



5. Mâye: Beş nağmelidir. Safiyyüddîn, Mâye âvâzesinin düzenli ve uyumlu olmayan nağmelerden mürekkep olduğunu beyan etmiştir.<sup>234</sup> Nağmeleri ve porte üzerindeki dizilişi şöyledir:

Mâye nağmeleri: A C V H YA

<sup>231</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 221.

<sup>232</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 131.

<sup>233</sup> Sezikli, *a.g.e.* s. 176.

<sup>234</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 219.



6. Şehnâz: Safiyyüddîn Şehnâz'ın Mâye'ye benzer bir yapısı olduğunu, nağmelerin yerinin önce ve sonra şeklinde yer değiştirmesiyle hâsıl olduğunu söylemiştir.<sup>235</sup> Hızır bin Abdullah ise Şehnâz'ın Büzürk ve Zîrefkend'den meydana geldiğini beyan etmiştir.<sup>236</sup> Bazı eski icrâcılar da Şehnâz'ın biri tiz tarafta, diğeri pest tarafta iki Zîrefkend'den meydana geldiğini söylemiştir.<sup>237</sup> Nağmeleri ve porte üzerindeki dizilişi şöyledir:

Şehnâz nağmeleri: A C h V H Y YA



### c. Yirmidört Şu'be

Mûsikî nazariyatçıları bazı nağme topluluklarına “Şu'be” ismini vermiştir. Oniki dâire ve altı âvâzenin farklı biçimlerde terkip edilmesiyle yirmidört şu'be meydana gelir.<sup>238</sup> İlk dönemden itibaren İbn Sînâ, Safiyyüddîn, Hızır bin Abdullah, Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yusuf, Kadızâde Tirevî ve Seydî gibi nazariyatçılar şu'beleri Yegâh, Dügâh, Segâh ve Çârgâh olmak üzere dört sınıfta incelemiştir. Fethullah Şirvânî, Alişah, Abdülkâdir Merâgî, Lâdikli Mehmed Çelebi ve Abdülaziz ise yirmidört ve daha fazla sınıfta ele almıştır. Şu'be nağmelerinin aralıkları küçük, orta (dörtlü-beşli) ve büyük (oktav) aralıklarda olabilir. Abdülkâdir Merâgî'nin kitaplarındaki şu'belerde kullanılan nağmeler farklı görülebilir.<sup>239</sup> Her dâirenin iki şu'besi vardır. Buna Hicâzî'nin Uzzâl ve Nühüft şu'beleri misâl gösterilebilir. Abdülaziz mevcut yirmidört şu'benin yapısını farklı biçimde inceleyerek, bunu Hûzî

<sup>235</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 21b.

<sup>236</sup> Çelik, *a.g.e.*, s. 40.

<sup>237</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 21b.

<sup>238</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 19b.

<sup>239</sup> Bardakçı, *a.g.e.*, s. 70.

ile yirmibeş şu'beye; daha sonra kendisi de iki şu'be icâd edip şu'be sayısını yirmiyediye çıkarmıştır. Ayrıca “Şâhî ve “Safâ” isimlerindeki şu'belerinden, Şâhî şu'besine Fatih Sultan Mehmed'e ithâfen bir şiir yazmıştır. Şâhî ve Safâ şu'belerindeki şiirlerini bestelemiştir.<sup>240</sup> Şu'beler, oniki makam, âvâze ve terkiplerin dışında düşünülerek küçük melodi topluluğu, makama ve diziyeye renk ve hoş bir lezzet katan bir çeşni olarak kabul edilmelidir. Abdülaziz'in eserinde incelediği şu'beler şunlardır:

1. Dügâh: İki arasında uzaklık tanini aralığı olan A ve D ya da H ve YA nağmelerinden oluşmuştur. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



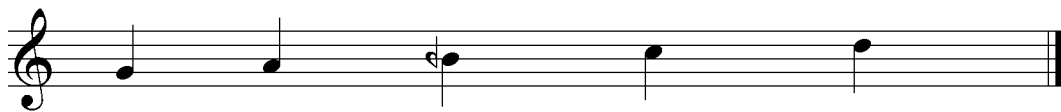
2. Segâh: Tanini aralığına tiz taraftan mücenneb aralığının eklenmesinden müteşekkildir. Nağmeleri A, D ve V'dir. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



3. Çârgâh: Segâh şu'besinin üzerine bir mücenneb aralığı eklenmesinden müteşekkildir. Nağmeleri: A, D, V ve H'dır. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



4. Pençgâh: Çârgâh şu'besinin üzerine bir tanini aralığı eklenmesinden müteşekkildir. Nağmeleri: A, D, V, H ve YA'dır. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



<sup>240</sup> Şiirlere tercüme bölümünden bakılabilir. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 25a-26a.

5. Aşîran: Rast üzerindeki Hüseyinî'dir ve altı nağmelidir. Bazı icrâcılar isminden dolayı bu şu'be'yi on nağmeli göstermiştir. On nağmeli olanın nağmeleri: A D V H Y YA YC Yh YZ YH'dır. "Aşîran-kebîr" olarak bilinen, bir oktav aralığındaki bu nağme topluluğu iki Isfahan ve bir tanini'den müteşekkildir. Altı nağmeli olanın nağmeleri: A D V H YA YD'dir. Porte üzerinde şöyle gösterilir:  
Aşîran-kebîr:



Aşîran:



6. Nevruz-ı arab: Dört nağmeden müteşekkildir. Nağmeleri: A C h Z'dir. Porte üzerinde şöyle gösterilir:

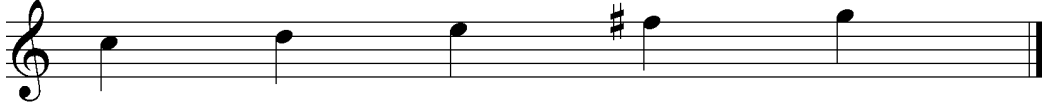


7. Mâhur: Sekiz nağmelidir ve buna Mâhur-ı kebîr de denir. Nağmeleri: A D Z H YA YD YV YH'dır ve porte üzerinde şöyle gösterilir:



Mâhur-ı sağîr: Mâhur'un beş nağme ile icrâ edilen biçimidir. Abdülaziz bunun nağmelerinin icrâ yaparken altıya çıktığını, bu sebeple nağme sayısının altı

kabul edilmesi gerektiğini söylemiştir.<sup>241</sup> Nağmeleri: H YA YD YV YH'dır ve porte üzerinde şöyle gösterilir:



8. Nevrûz-ı hârâ: Altı nağmeden müteşekkildir. Nağmeleri: A C h H Y YB'dir ve porte üzerinde şöyle gösterilir:



9. Hisâr: Sekiz nağmeden müteşekkildir.  
Nağmeleri: H Y YB YC YV YH K KC'dir ve porte üzerinde şöyle gösterilir:



10. Nevrûz-ı bayâtî: Mahzun ve etkileyici olan bu şu'be, Hicâzî ve Bûselik makamlarına yakındır. Beş nağmeli olup üçüncü nağmesi YC ve YB nağmeleri arasından çıkarılır. Nağmeleri: H Y YB-YC Yh YH'dır ve porte üzerinde şöyle gösterilir:



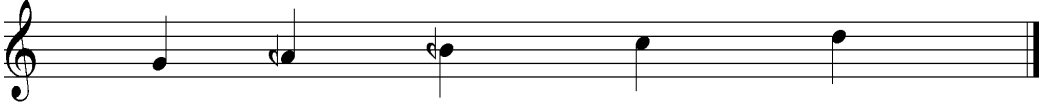
11. Nühüft: Sekiz nağmeden müteşekkildir.  
Nağmeleri: A C V H YA YC Yh YH'dır ve porte üzerinde şöyle gösterilir:

<sup>241</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 22b.





12. Uzzâl: Hicâzî'ye bir tanini eklendiği zaman meydana gelir. Beşli aralık genişliğindedir. Beş nağmeden müteşekkildir. Nağmeleri: A C V H YA'dır ve porte üzerinde şöyle gösterilir:



13. Evc: Sekiz nağmeden müteşekkildir.

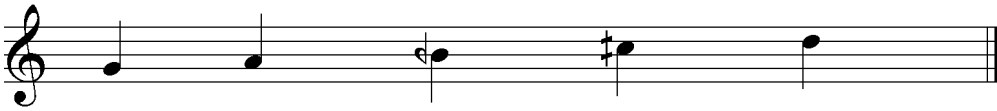
Nağmeleri: A C V H YA YC YV YH'dır ve porte üzerinde şöyle gösterilir:



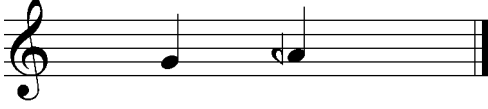
14. Nîrîz: Nîrîz-i kebîr ve Nîrîz-i saġîr olmak üzere iki çeşit Nîrîz mevcuttur. Oktav aralığındaki Nîrîz-i kebîr Hicâzî'nin birinci, Rast'ın ikinci tabakasıdır. Başlangıç nağmesi D olursa "Hicâzî-araban" ismi verilir. Sekiz nağmeli Nîrîz-i kebîr'in nağmeleri şunlardır: A D V T YA YD YV YH. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



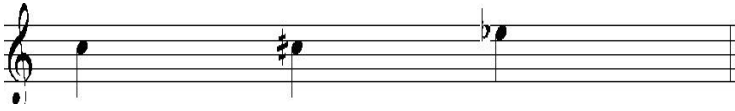
Beş nağmeli Nîrîz-i saġîr nağmeleri şunlardır: A D V T YA



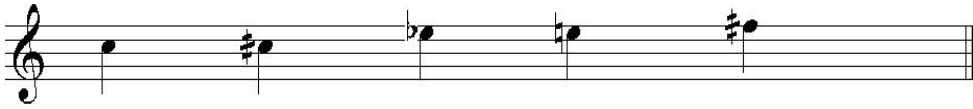
15. Müberka': Aslı iki nağme olup, bu iki nağme aralığı mücenneb aralığı kadardır. Tiz tarafına bir mücenneb aralığı eklendiğinde icrâ güzel olur. Pest tarafında Hicâzî Cinsi de eklenebilir. Müberka' nağmeleri şunlardır: A C'dir. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



16. Rekb: Üç nağmeli olan rekb, pest taraftan tanini aralığı eklendiğinde icrâsı süslenmiş olur. Dinleyenlere iyi icrâ edildiğinde çabuk tesir eder ve hüzünlendirir. Nağmeleri şunlardır: H Y YB'dir. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



17. Sabâ: Beş nağmeli olup, Nevruz-ı arab nağmelerinin Segâh üzerine dizilmesinden ibarettir. Bu şu'benin özelliği biri 16/15, diğeri bu orandan daha az olan mücenneb oranı kullanılmasıdır. Nağmeleri şunlardır: H Y YB YD YZ'dir.<sup>242</sup> Porte üzerinde şöyle gösterilir:



18. Hümâyûn: Râhevî ve Zengûle'nin bazı nağmelerinden meydana gelir. Yedi nağmedir. Nağmeleri: A D V H Y YB Yh'dir. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



<sup>242</sup> Abdülaziz Sabâ şu'besinin nağmelerini *Nekâvetü'l-Edvâr* isimli eserinde vermemiştir. Nevruz-ı arab'ın Segâh üzerindeki dizilişini düşünerek bu nağmeleri elde ettik. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 24a.

19. Nihâvend: İcrâcılar tarafından kulağa hoş gelmesi için beş nağmeye göre tasnîf yapılmıştır. Aslı sekiz nağmedir. Uşşâk ve Zengûle Cinsi kullanılmıştır. Nağmeleri: A D Z H YA YD YV YH'dir. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



20. Zâvilî: Segâh gibidir. Tanini aralığının dörtte biri dediğimiz erha aralığının Segâh'ın tiz tarafına eklenmesiyle meydana gelir. Nağmeleri: A D V'dir. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



21. Isfahânek: Sekiz nağmelidir. Nağmeleri: A C V H Y YB YC YH'dır. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



22. Rûy-i ırak: Altı nağmeli olup, Isfahânek üzerindeki YB nağmesi kaldırıldığında meydana gelir. Nağmeleri: A C V H Y YC'dir. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



23. Muhayyer: İki Hüseyinî tabakasının ters dizilmesinden müteşekkildir. Bir oktav aralığındadır. Nağmeleri: A C h H YA YC Yh YH'dır. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



24. Bestenigâr: Dört nağmedir. Nağmeleri: H Y YB YC'dir. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



25. Hûzî: Beş nağmedir. Nağmeleri: V H YA YD YV'dir. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



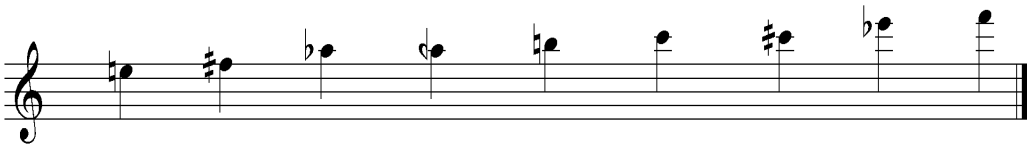
Abdülaziz'in bulduğu şu'beler:

Şâhî: Yedi nağme olup, iki Nevrûz-ı asl'dan meydana gelir.

Nağmeleri: A C h H YA YC YH'dır. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



Safâ: Dokuz nağmelidir. Nağmeleri: YD YZ YT K KD Kh KZ KT LB'dir. Porte üzerinde şöyle gösterilir:



#### d. Bahir, Tür ve İntikâl

**Bahir:** Daha önce de zikredildiği gibi dâireler yedi dördlünün ve onüç beşlinin kısımlarından terkip edilmiştir. Dörtlü aralık, yani 4/3 oranındaki aralıkların her birine "Bahir" ismi verilmektedir. Bahir'de esas olan dördlü aralık oranının

tamamlanmasıdır. Meselâ; Tanini, Tanini ve Bakiye aralıkları sırasıyla meydana gelen Uşşâk Dörtlüsü (A-D-Z-H) nağmeleri A sesinden başlaması nedeniyle birinci bahirdir. Nağmeleri D’den başlattığımızda açıkta kalan tanini aralığı sona eklenir ve YA nağmesine ulaşılır. Yapılan bu düzenleme nağmeler oktav aralığını geçmemek şartıyla sırasıyla devam ettirilir ve Uşşâk Dörtlüsü’nden farklı nağmelerde beş bahir elde edilir. Bu bahirlerden aralıkların sırası aynı iki bahir elde edilebilir fakat nağmeleri farklıdır.<sup>243</sup>

Safiyüddîn *Edvâr*’ında bahiri bu şekilde anlatıp Rast Dörtlüsü’nün bahirlerini göstermiştir.<sup>244</sup> Abdülaziz ise Safiyüddîn ve babası Abdülkâdir Merâgî’nin eserlerinden istifade ederek, *Nekâvetü’l-Edvâr*’ında babasının elde ettiği Uşşâk Dörtlüsü’nün bahirlerini ve kendi elde ettiği Nevâ Dörtlüsü’nün bahirlerini tablo halinde göstermiştir.<sup>245</sup>

Abdülaziz burada Mevlânâ Kutbuddîn Şirâzî’nin “Bahir dâire olarak da adlandırılabilir.” şeklindeki ifadesine babası Abdülkâdir Merâgî gibi karşı çıkmış<sup>246</sup>, bahirin şartının oktav aralığını kapsamaması, dörtlü aralığı kapsamaması gerektiği şeklinde görüşünü bildirmiştir.<sup>247</sup>

**Tür:** Bir oktav aralığındaki makamların aynı şekilde ikinci oktavda da kullanılmasıyla oluşan birbirinin benzeri olan simetrik nağmelere “Tür” denir.<sup>248</sup> A’dan YH’ya kadar olan nağmelerin benzeri ikinci oktavda YH’dan Lh’ye kadar vâki olur. Uşşâk dâiresinden misâl verecek olursak; bu dâirenin nağmeleri birinci oktavda A D Z H YA YD Yh YH’dır. İkinci oktavda YH KA KD Kh KH LA LB Lh olur. Türleri ile birlikte A-YH-D-KA-Z-KD-H-Kh-YA-KH-YD-LA-Yh-LB-YH-Lh şeklinde gösterilir. Abdülaziz, babası Abdülkâdir Merâgî’nin *Kenzü’l-Elhân* isimli eserinde türleri doksanbir dâirede topladığını söylemiş ve Uşşâk dâiresinin türlerini tablo halinde göstermiştir.<sup>249</sup>

---

<sup>243</sup> Uşşâk Dörtlüsü’nün bahirlerinin elde edilmesi konusunda detaylı bilgi için bu tezin tercüme bölümünden istifade edilebilir. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 32a.

<sup>244</sup> Uygun, *a.g.e.*, s. 213.

<sup>245</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 32a.

<sup>246</sup> Sezikli, *a.g.e.* s. 144.

<sup>247</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 33a-33b.

<sup>248</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 33b.

<sup>249</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 34a.

**İntikâl:** Bir nağme, cins, dizi ya da makamdan başka bir nağme, cins, dizi ve makama geçiş yapılmasına “İntikâl” denir. İntikâl tizden peste, pestten tize ya da birbiri ardına olur.

Abdülaziz intikâl konusunun sınıflandırılmasını şu şekilde yapmıştır: Bir nağmeden başka bir nağmeye doğrudan geçiş yapılmasına “Doğrudan İntikâl”, bu geçişte önceki nağmeye dönülürse “Dönüştü İntikâl”, yapılan bu dönüş başlangıç nağmesine olursa “Başlangıç Dönüştü İntikâl”, önceki nağmeye yapılan dönüş bir kere olursa “Tek Dönüştü İntikâl”, dönüş yapılan nağmeler sırasıyla olursa buna “Peşpeşe Dönüştü İntikâl”, peşpeşe yapılan bu dönüşler başlangıç nağmesine doğru olursa “Dâiresel Dönüştü İntikâl”, peşpeşe yapılan dönüşler başlangıç nağmesine doğru olmazsa “Eğri Dönüştü İntikâl”, pestten tize geçiş yaparken icrâ edilen nağmelerin sayısı tizden peste dönüş yaparken icrâ edilen nağmelerin sayısına eşitse “Müsâvi Dönüştü İntikâl”, bunun aksi olursa “Muhtelif Dönüştü İntikâl”, intikâl tizden peste doğru ve başlangıç nağmesini aşır tekrar başlangıç nağmesine döner de bunu çift defa yaparsa “Çift Tekrarlı Başlangıcı Aşan ve Başlangıca Dönen İntikâl” denir.<sup>250</sup>

İntikâl yaparken önemli olan nağmeler arasında bir uyum olmasıdır.<sup>251</sup> Uyumsuz olan nağmeler intikâlden çıkarılmalıdır. Aksi takdirde yapılan icrâ kulağa hoş gelmez, huzursuzluk ortaya çıkarır.

İntikâl konusunu Kindî<sup>252</sup>, İbn Sînâ<sup>253</sup>, Safiyyüddîn<sup>254</sup>, Abdülkâdir Merâgî<sup>255</sup> ve Alişah<sup>256</sup> benzer şekilde ele almıştır. Ayrıca İhvân-ı Safâ nağme, cins ve makam intikâllerinin insanlar üzerindeki etkilerinden bahsetmiş, uyumsuzluk yapmadan intikâl yapmanın icrâcının mûsikî kabiliyetine bağlı olduğunu söylemiştir.<sup>257</sup>

## 5. İKÂ'

Abdülaziz eserinde mûsikî edvârlarının pek çoğunda görüldüğü gibi ikâ' faslını mûsikî nazariyatı faslının son bölümünde ele almıştır. Mûsikî nazariyatçıları

<sup>250</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 34b.

<sup>251</sup> Turabi, *İbn Sînâ*, s. 58.

<sup>252</sup> Turabi,, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, MÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996, s. 122-123.

<sup>253</sup> Turabi, *İbn Sînâ*, s. 57-61.

<sup>254</sup> Arslan, *a.g.e.*, s. 90-91.

<sup>255</sup> Sezikli, *a.g.e.*, s. 214-216.

<sup>256</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 196-197.

<sup>257</sup> Çetinkaya, *a.g.e.*, s. 128.

bu faslı îkâ' tarifi, terimleri, zamanları, çok kullanılan îkâ' devirleri, önceki dönemde kullanılan îkâ' devirleri, döneminde kullanılan îkâ' devirleri ve yeni icâd edilen îkâ' devirleri gibi kısımlara ayırmıştır.

Mûsikî ilmi nağme ve îkâ' olmak üzere iki kısım üzerindedir. Îkâ', mûsikînin zaman ve vuruş gibi unsurlarını içerir. Abdülaziz de îkâ' faslını anlatırken diğer nazariyatçılarında kullandığı sırayı takip eder. Öncelikle îkâ'nın tarifi ile başlamıştır.

Burada eski mûsikî nazariyatçılarının genel îkâ' tarifini verirken şöyle söylemiştir: “Îkâ', vuruş zamanlarının takdir edilmesidir.”<sup>258</sup> Bunun yanında Safiyyüddîn'in tarifini de şu şekilde vermiştir: “Îkâ', aralarında sınırlı zaman aralıkları olan ve birkaç devri kapsayan bir vuruşlar bütünüdür.”<sup>259</sup> Îkâ'yı eski ve dönemin mûsikî nazariyatçıları şu cümlelerle tarif eder: Kindî, “Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan fakat mutlaka kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen muayyen kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına denir.”<sup>260</sup>; İbn Sînâ, “Vuruşların zamanı için takdir edilmiş herhangi bir ölçüdür.”<sup>261</sup>; Fârâbî, “Mâkul ölçü ve nispetlerle sınırlandırılmış zaman dilimlerinde, aynı düzen içinde birbirlerini takip eden vuruşların hareketidir.”<sup>262</sup>; Abdülkâdir Merâgî, “Aralarında belirli ve sınırlı zamanlar olan nakreler topluluğudur.”<sup>263</sup>; Alişah, “Nakreler arasındaki zamanların belirlenmesidir.”<sup>264</sup>; Fethullah Şirvânî, “Nağmeler arasına giren zamanların nağmeli ölçü ile sınırlandırılması sebebiyle takdir edilmesidir.”<sup>265</sup>

Bu tarifler özünde aynı düşünceyi ifade etmektedir. Îkâ'daki zaman ve vuruşların doğru ve eşitliğini anlamak için Abdülaziz'in tâb'ı selîm dediği doğuştan gelen yetenek sahibi olmak gerekir.<sup>266</sup>

Îkâ' ritmik bir devir olmakla birlikte, prozodi ve aruzun temelleriyle münasebet halindedir. Aruz'un temeli hecelere dayandığı gibi, Îkâ'nın temeli de hecelerin ifade ettiği zamanlara dayanır. Şöyle ki, zamanlar bir hecedeki harflerin sesli ve sessiz

<sup>258</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 35b.

<sup>259</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 35b; Uygun, *a.g.e.*, s. 91.

<sup>260</sup> Turabî, *Kindî*, s. 78.

<sup>261</sup> Turabî, *İbn Sînâ*, s. 64.

<sup>262</sup> Ebu Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhân Fârâbî, *Kitâbü'l-Îkâ'at*, TSMK. Ahmed III, No: 1878, vr. 160b; M. İsmail Rızvanoğlu, *Fârâbî'de Îkâ' Teorisi*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s. 37.

<sup>263</sup> Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 184.

<sup>264</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 204.

<sup>265</sup> Akdoğan, *a.g.e.*, s. 239.

<sup>266</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 35b.

olmasına göre değişir. Burada açık heceliler bir, kapalı heceliler ise kapalı iki zamana eşittir.<sup>267</sup> Abdülaziz bir birim zamanlık vuruğu “A”, iki birim zamanlık vuruğu “B”, üç birim zamanlık vuruğu “C”, dört birim zamanlık vuruğu “D”, beş birim zamanlık vuruğu “h” harfleriyle isimlendirmiştir. Bazı eski mûsikî nazariyâtçıları vuruğu ifadesini nakre olarak da kullanmıştır. Bu zamanların basit bir şekilde anlaşılması için “te”, “ne”, “ten”, “nen”, “tâ”, “ni” ve “tân” gibi heceler kullanılır. Bu heceler “ fe i lün” ve “me fâ i lün” ve benzeri klâsik prozodi kalıplarıyla ilişki içerisindedir. Bu küçük kalıplara “İkâ’ Direkleri” ya da “Rükun” denir.

Eřit zaman içindeki vuruşlar topluluğunun her birine “Bağlantlı İkâ’”, kullanılan bu vuruşlar ayrı zamanlarda olursa buna da “Ayrı İkâ’” denir. Eđer eşit zamanlı vuruşların arasına başka zamanlı vuruğu girerse bu ikâ’ zamanına “Serî’ Hezec”, eşit zamanlı vuruşların zamanı araya giren vuruğun iki katı olursa bu zamana “Hafîf Hezec”, üç katı olursa buna da “Hafîf Sakîl Hezec” denir ve bu arttırılabilir.<sup>268</sup> Yani burada ifade edilmek istenen günümüzde kullandığımız 6/8, 3/4 ve 6/4 yürük semâî, semâî ve sengin semâî usullerindeki gibi temponun bir, iki ve üç kat dūřürölmesidir.

Birim zamanların farklı türde birleşerek oluşturduğu küçük vuruğu kalıplarına İkâ’ Direkleri ya da Rükun demiştik. Rükun üç kısımdır. Bunlar: Sebeb, Veted ve Fâsıla.

Sebeb iki türölüdür: Biri Sebeb-i sakîl, diğerisi Sebeb-i hafîf’dir. Sebeb-i sakîl, “tene” kelimesinde görölüğü gibi iki harf de harekelidir. Birim zamanlar birleşerek iki birim zamanı meydana getirir. Sebeb-i hafîf, “ten” kelimesinde görölüğü gibi birinci harf harekeli, ikincisi sâkindir. İki birim zaman ölçüsündedir.

Veted de iki türölüdür: Biri Veted-i mecmû’, diğerisi Veted-i mefrûk. Veted-i mecmû’, “tenen” kelimesinde görölüğü gibi ilk iki harf harekeli, son harf sakindir. Üç birim zaman ölçüsündedir. Veted-i mefrûk, “tâni” kelimesinde görölüğü gibi birinci ve son harf harekeli, ortadaki sâkindir. Üç birim zaman ölçüsündedir.

Fâsıla da iki türölüdür: Biri Fâsıla-i suğrâ, diğerisi Fâsıla-i kübrâ. Fâsıla-i suğrâ, “tenenen” kelimesinde görölüğü gibi ilk üç harf harekeli, son harf sâkindir. Dört birim zaman ölçüsündedir. Fâsıla-i kübrâ, pek fazla kullanılmayıp, Abdülaziz eserinde

<sup>267</sup> Bardakçı, *a.g.e.*, s. 79.

<sup>268</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 37a.



buna yer vermemiştir. Başka nazariyât kitaplarında “tenenenen” kelimesindeki gibi dört harf harekeli, son harf sakindir. Beş birim zaman ölçüsündedir.<sup>269</sup>

Abdülaziz îkâ’ faslı ile ilgili temel bilgileri verdikten sonra meşhûr îkâ’ devirleri ile babası Abdülkâdir Merâgî ve kendi bulduğu îkâ’ devirlerinin açıklamasını yapmıştır. Şimdi biz de bu devirleri anlatacağız.

### a. Îkâ’ Devirleri

Abdülaziz’in anlattığına göre eski mûsikîşinaslar îkâ’ devirlerinden altı dâireyi zikretmiş ve kullanmıştır. Daha sonraki dönemlerdeki mûsikîşinaslar farklı tertipler yaparak îkâ’ devirleri icâd etmiştir. Burada altı îkâ’ devrinin yanında çok kullanılan îkâ’ devirleri, Abdülkâdir Merâgî ve Abdülaziz’in terkip ettiği îkâ’ devirlerine yer verilecektir.<sup>270</sup> Ayrıca îkâ’ devirlerinin yapıları, vuruşları ve özellikleri anlatılacaktır.<sup>271</sup> Kullanılan îkâ’ devirleri şöyledir: Eskilerin kullandığı altı îkâ’ devirleri; Sakîl-i evvel, Sakîl-i sâni, Hafîfü’s-sakîl, Sakîl-i remel, Hafîf-i remel, Hezec. Bu dönemde kullanılan îkâ’ devirleri: Fahte, Çehâr-darb, Türkî-i asıl, Türkî-i hafif, Muhammes.

#### Eski dönemde kullanılan îkâ’ devirleri

**Sakîl-i evvel:** Acemler bu devri “Vereşân” olarak isimlendirmiş, Abdülaziz de bu devirden bazı îkâ’ devirleri terkip etmiştir.<sup>272</sup> Onaltı zamanlı olup, sekiz Sebeb’ten meydana gelir. Onaltı vuruştan onbiri vurulmaz, beşi vurulur. Vuruşları “tenen tenen tenenen ten tenenen” şeklindedir. Bu îkâ’ devri Safiyyüddîn ve Abdülkâdir Merâgî’de aynı isimle kullanılmaktadır.<sup>273</sup>

**Sakîl-i sâni:** Bu devir de onaltı zamanlı olup, onaltı vuruştan on tanesi vurulmaz, altısı vurulur. Vuruşları “tenen tenen ten tenen tenen ten” şeklindedir.

**Hafîfü’s-sakîl:** Sebeb-i hafif ile Sebeb-i sakîl’in birleşmesinden meydana geldiğinden buna “Hafîfü’s-sakîl” denmiştir. Onaltı zamanlı olup, ikinci, altıncı, onuncu ve ondördüncü vuruşlar yapılmaz, oniki vuruş yapılır. “ten tene ten tene ten

<sup>269</sup> Rükunlar nazariyât kitaplarının pek çoğunda benzer şekilde anlatılmaktadır. Bkz. Bardakçı, *a.g.e.*, s. 78-82; Uygun, *a.g.e.*, s. 226-227; Çetinkaya, *a.g.e.*, s. 107; Rızvanoğlu, *a.g.e.*, s. 39-42; Tekin, *a.g.e.*, s. 208; Sezikli, *a.g.e.*, s. 226; Çakır, *a.g.e.*, s. 205-206; Akdoğan, *a.g.e.*, s. 242.

<sup>270</sup> Îkâ’ devirleri ile ilgili detaylı bilgi eserin tercümesinden elde edilebilir. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 38a-44b.

<sup>271</sup> Bu kısımda îkâ’ devirlerinin dâiresel gösterimi tercüme bölümünde verildiğinden burada tekrar gösterilmeye gerek görülmemiştir. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 38a-44b.

<sup>272</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 38b.

<sup>273</sup> Ahmet Çakır, “Abdurrahmân Nüreddîn el-Câmî’de Usûller”, *Ekev Akademi Dergisi*, Ankara, 2006, Yıl:10, sy. 26 (Kış 2006), s. 158.

tene ten tene” şeklindedir. Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerinde ve Safiyyüddîn'in *Kitâbü'l-edvâr* isimli eserinde aynen kullanılırken, *Şerefîyye* isimli eserde ise sadece bir Sebeb-i hafîf ile Sebeb-i sakîl'in birleşmesinden meydana gelmekte olup, günümüzdeki Sofyan usûlünün dört defa tekrarı olarak düşünülebilir.<sup>274</sup>

**Remel:** Oniki zamanlıdır. Vuruşları “ten ten tenenen tenenen” şeklindedir. Suphi Ezgi'ye göre günümüzdeki Sengin Semâî usûlünün yapısına benzer.<sup>275</sup>

**Sakîl-i remel:** Yirmidört zamanlı olup, vuruşları “tenenen tenenen tene tene ten ten ten ten tenenen” şeklindedir.

**Hafîf-i remel:** On zamanlıdır. Vuruşları “ten tenen ten tenen” şeklindedir. Günümüzdeki Aksak Semâî Evferi yapısına benzemektedir.<sup>276</sup>

**Hezec:** Beş zamanlıdır. Vuruşları “tenen ten” şeklindedir. Tebrizli mûsikîşinaslar buna “Çenber” demiştir.<sup>277</sup> İcrâcılar Hezec'i “ten ten ten” altı zamanlı hale getirmiştir. Günümüzdeki Semâî usûlüne benzer.

**Fahte:** Acem icrâcılara mahsus ve üç türdür. Birincisi Fahte-i zâid, yirmisekiz zamanlıdır. İkincisi Fahte-i kebîr, yirmi zamanlıdır. Vuruşları “tenenen ten tenenen tenenen ten tenenen” şeklindedir. Bu şekil ile Abdülkâdir Merâgî ve Safiyyüddîn'in eserlerinde aynen karşılaşılmakta, Suphi Ezgi'ye göre günümüzdeki Fahte usûlünün aynısıdır.<sup>278</sup> Üçüncüsü Fahte-i sağîr, beş zamanlıdır. Vuruşları “tenen ten” şeklinde olup buna “Beş vuruşlu fahte” de denilmektedir. Ayrıca üstadlar Fahte-i sağîrin vuruşlarının kumru kuşunun “ku ku kuu” şeklindeki ötüşünden alındığını söylemektedirler.<sup>279</sup>

### **Bu dönemde kullanılan İkâ' Devirleri**

**Sakîl ü hafîf:** Muhammed Şâh Rebâbî'nin (Rahimehullah) icâd ettiği bir devirdir.<sup>280</sup> Sakîl-i remel devri ile eşit zamanlı olarak yirmidört zamanlıdır fakat vuruşları farklıdır. Vuruşları “tenenen tenenen tenenen tenenen tenenen tenenen” şeklindedir.

<sup>274</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 159.

<sup>275</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 159.

<sup>276</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 160.

<sup>277</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 40b.

<sup>278</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 162.

<sup>279</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 41a.

<sup>280</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 41b.

**Çehâr-darb:** Kırksekiz zamanlı olup, oniki vuruşlu Fâsıla-i suğrâ ile dört vuruş yapılır. Yani “tenenen” vuruşunun oniki defa yapılmasıyla meydana gelir. Günümüzdeki Sofyan usûlünün oniki defa tekrarı olarak düşünülebilir.

**Türkî-i asıl:** Yirmi zamanlı olup vuruşları “ten tenenen tenenen tenenen tenenen ten” şeklindedir. Eskilerin kullandığı Türkî-i asıl yirmidört vuruşlu olup “ten tenenen tenenen tenenen tenenen tenenen ten” şeklindedir.

**Türkî-i hafif:** Çok kullanılan bir devir olup oniki zamanlıdır. Vuruşları “ten ten tenenen tenenen” şeklindedir.

**Muhammes:** Üç kısımdır. Birinci kısım Muhammes-i kebîr, onaltı zamanlı olup vuruşları “tenen tenen ten tenen tenen ten” şeklindedir. İkinci kısım Muhammes-i evsat, sekiz zamanlı olup vuruşları “tenen tenen ten” şeklindedir. Üçüncü kısım Muhammes-i sağîr, dört zamanlı olup vuruşları “tenenen” şeklindedir. Günümüzde Muhammes-i evsat Düyek usûlüne, Muhammes-i sağîr ise Sofyan’a benzer.<sup>281</sup>

#### b. Abdülkâdir Merâgî'nin İcâd Ettiği İkâ' Devirleri

Abdülaziz eseri *Nekâvetü'l-Edvâr*'ında babası Abdülkâdir Merâgî'nin terkip ettiği yirmi devirin sadece beş tanesini açıklamış, diğerlerinin açıklamanın yersiz olduğunu söylemiştir.<sup>282</sup> Beş devir şunlardır: Darbü'l-feth, Devr-i şâhî, Kumriyye, Darbü'l-cedîd ve Devr-i mieteyn.

**Darbü'l-feth:** Elli zamanlı olup, vuruşları “tenen tenen tenenen tenenen tenen tenen tenenen tenen tenen tenenen tenenen tenenen tenenen” şeklindedir.

Bu ikâ'devri farklı âlimler tarafından şöyle kullanılmıştır: Abdülkâdir Merâgî'nin *Fevâid-i Aşere* isimli eserinde kırkdokuz zamanlı olarak Tenen tenen tenenen tenenen tenen tenen tenen tenen tenen tenenen tenenen tenenen tenenen tenenen olarak, *Makâsidü'l-Elhân* isimli eserinde elli zamanlı olarak Tenen tenen tenenen tenenen tenen tenen tenen tenen tenen tenenen tenenen tenenen tenenen te şeklinde, *Câmiü'l-Elhân*'da Abdülaziz'in kullandığı şekliyle göstermiştir.

---

<sup>281</sup> Çakır, *a.g.m.*, s. 163-164.

<sup>282</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 44a.

Fethullah Şîrvânî *Fevâid-i Aşere*'deki şeklini, Lâdikli Mehmed Çelebi ve Alişah ise eserlerinde seksensekiz zamanlı olarak göstermiştir.<sup>283</sup>

**Devr-i şâhî:** Otuz zamanlı olup, vuruşları “ten tenenen tenenen tenenen ten tenenen tenenen tenen ten” şeklindedir.

Abdülkâdir Merâgî'de bu devir *Câmiü'l-Elhân* ve *Fevâid-i Aşere* isimli eserlerinde otuz zamanlı olarak Tenenen tenen ten ten tenen tenenen ten tenen tenen ten tertibiyle Abdülaziz'in gösterdiğinden farklı olarak verilmiştir. *Makâsidü'l-Elhân* isimli eserde kırk zamanlı olduğu söylenmiş, tertibi gösterilmemiştir. Lâdikli Mehmed Çelebi ve Fethullah Şîrvânî'de bu devri otuz zamanlı olarak kabul etmiştir.<sup>284</sup>

**Kumriyye:** Dokuz zamanlıdır. Vuruşları “ten tenen tenenen” şeklindedir. Bu devir Abdülkâdir Merâgî ve diğer nazariyatçıları tarafından farklı şekilde ele alınmıştır.

Merâgî'nin *Câmiü'l-Elhân*'ında beş zamanlı ten tenen olarak, *Makâsidü'l-Elhân*'da yirmi zamanlı, *Fevâid-i Aşere*'de sekiz zamanlı tenenen tenenen şeklinde gösterilmiştir. Lâdikli Mehmed Çelebi beş zamanlı tene tenen şeklinde olarak göstermiş, Suphi Ezgi'de bu devrin Türk Aksağı usûlü olduğunu söylemiştir.<sup>285</sup>

**Darbü'l-cedîd:** Ondört zamanlıdır. Vuruşları “tenenen tenenen tenen tenen” şeklindedir.

**Devr-i mieteyn:** Abdülaziz bu devrin ikiyüz zamanlı olduğunu söylemiş, vuruşlarını göstermemiştir. Abdülkâdir Merâgî, bu devirin vuruşları ile ilgili *Câmiü'l-Elhân*'da bilgi verdiği için *Makâsidü'l-Elhân* isimli eserinde açıklamaya gerek görmemiştir.<sup>286</sup>

---

<sup>283</sup> Ahmet Çakır, “Abdülkâdir Merâgî'de Çelişkili Dört Usûl”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Samsun, 2001, Yıl:1, sy. 2, Ocak-Şubat-Mart 2001/www.dinbilimleri.com/dergicilt1/say12/.

<sup>284</sup> Çakır, *a.g.m.*

<sup>285</sup> Çakır, *a.g.m.*

<sup>286</sup> Sezikli, *a.g.e.*, s. 238; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 193.

### c. Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî'nin İcâd Ettiği İkâ' Devirleri

Abdülaziz ikâ' faslının son kısmında icâd ettiği ikâ' devirlerini açıklamıştır. Abdülaziz "Vetedü's-sadr" ve "Darbü'l-mecnûn" isimlerini verdiği iki ikâ' devrinin yapısı şu şekildedir:

**Vetedü's-sadr:** Onaltı zamanlı olup, "ten" vuruşu Veted'in önünde olduğundan bu isim verilmiştir. Vuruşları "tenen ten tenen ten ten tenen" şeklindedir.

**Darbü'l-mecnûn:** Onbeş zamanlı olup, vuruşları "tenen tenenen tenenen tenenen" şeklindedir.

## B. NEKĀVETÜ'L-EDVĀR'DA MŪSİKÎ İCRĀSĪ

### 1. TASNĪF (BESTE)

Abdŭlaziz tasnĭf (beste) konusunu ũç alt başlık altında işlemiştir. Babası AbdŭlkĀdir MerĀgĭ'nin *CĀmiŭ'l-ElhĀn* ve *MakĀsidŭ'l-ElhĀn* isimli eserlerinden istifade etmiştir. Bu ũç alt başlık tasnĭflere giriş kuralları, tasnĭf yapma yolları ve tasnĭflerdeki nağmelerin insan üzerindeki etkisi hususundadır.

#### a. Tasnĭflere Giriş Kuralları

ĪkĀ' devirlerinden birisiyle yapılmış tasnĭflere giriş ũç değişik yolla olur. Tasnĭf'in nağmeleri ĩkĀ' devrinin ilk vuruşu ile başlıyorsa buna "birlikte giriş", ĩkĀ' devrinin vuruşları tasnĭf nağmelerinden ũnce başlıyorsa "ũnce giriş", eğer ĩkĀ' devrinin vuruşları tasnĭfin nağmelerinin başlangıcından sonra olursa "sonra giriş" denir.<sup>287</sup>

Abdŭlaziz açıklamasını yaptığı giriş biçimlerinden sonradan girişi, Mieteyn devriyle bestelenmiş bir tasnĭfde babası AbdŭlkĀdir MerĀgĭ gibi anlatır. řŃyledir: Īkiyŭz zamanlı Mieteyn devrinde sonradan giriş yŭzdoksandokuz şekilde olur. Rŭkunlardan "tenen"nin "te" sinden sonra devrin vuruşları başlarsa "ikinci giriş", "nen"den sonra başlarsa "ũçŭncŭ giriş" denir. Bu giriş yŭzdoksanıncı girişe kadar yapılabilir. Őnemli olan devrin vuruşlarını yapan icrĀcının ĩkĀ' devrinin hangi zamanda olduğunu anlaması ona gŃre icrĀsını yapmasıdır. Bu da icrĀcının zihin kuvveti ve yeteneğine bağlıdır.<sup>288</sup>

#### b. Tasnĭf Yapma Yolları (Mŭsikĭ Formları)

Tasnĭf'in mŭzikĀl yapı olarak belli bir sınıfa koyulmasında enstruman, serbest ya da ritmik icrĀ, ĩkĀ' ve gŭfte Ńzellięi ok Ńnemlidir. Abdŭlaziz de bu Ńzelliklere gŃre tasnĭf yapmanın yollarını řŃyle isimlendirmiřtir: Nevbet-i mŭretteb, Basit, Kŭllŭ'd-durŭb, Darbeyn, Kŭllŭ'n-nağam, Amel, Nakıř, Savt, Piřrev, Zahme, Kĭta'.

**Nevbet-i mŭretteb:** Form olarak en uzun ve bestelenmesi en zor mŭsikĭ formudur.<sup>289</sup> Birbiri ile iliřkili dŃrt kısımdan oluřur. Birinci kısma "kavl", ikinci

<sup>287</sup> Abdŭlaziz, *a.g.e.*, vr. 44b-45a; Sezikli, *a.g.e.*, s. 238-240; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 194-195.

<sup>288</sup> Abdŭlaziz, *a.g.e.*, vr. 45a.

<sup>289</sup> Bardakçı, *a.g.e.*, s. 92.

kısma “gazel”, üçüncü kısma “terâne”, dördüncü kısma da fürûdaşt” denir.<sup>290</sup> Kavl, Arapça olmalı ve girişi istenilen yerden yapılabilir. Gazel, Farsça olmalıdır. Terâne Arapça ya da Farsça olabilir, fakat şiirin rubâi olma şartı vardır. Terâne ayrıca yirmidört zamanlı Devr-i sakîl-i remel devrinden bestelenirse, terâne girişi dokuzuncu vuruştan yapılır. Eğer terâne îkâ’ devri onaltı zamanlı Devr-i sakîl-i remel olursa, girişi yedinci vuruştan yapılır. Fürûdaşt ise Arapça olmalıdır.

798 H. (8 Haziran 1396) senesinin<sup>291</sup> Ramazan ayında Sultan Celâleddin, Abdülkâdir Merâgî’ye otuz Nevbet yapmasını emretmiştir. Bunun üzerine dönemin ileri gelen mûsikîşinas ve şâirleri Nevbet-i müretteb’in şartlarını belirlemiştir. Abdülkâdir Merâgî de Ramazan ayı boyunca girdiği Nevbet-i müretteb besteleme yarışı üzerine bu şartlara uyarak otuz Nevbet’i bestelemiş, Sultanın ve Tebriz eşrâfının huzurunda bestelediği Nevbet-i müretteb’i icrâ etmiştir.<sup>292</sup> Abdülkâdir Merâgî yaptığı bu Nevbet’te geleneksel formun dışına çıkarak “Müstezâd” ismini verdiği beşinci kısmı dört kısma eklemiştir. Bu kısımda dört kısımda yaptığı melodi ve îkâ’ sanatını tekrar etmiştir.<sup>293</sup>

**Basit:** Arapça şiirle düzenlenen bir tasnif yapma usûlü olup, bunda “Tarîk” denilen saz girişi ve “Bazgeşt” ya da “Teşyia” denilen nakarat olur. “Savt-ı beytü’l-vasat” dediğimiz meyan kısmının yapılması tasnîf yapanın tercihinde kalmıştır.<sup>294</sup>

Basitler ekseriyetle “Edvâr-ı sitte” (altı devir) olarak bilinen dizilerle ve Sakîl-i evvel veya Sakîl-i sâni îkâ’ devriyle terkip edilir. Abdülkâdir Merâgî dönemindeki Basit formunda iki Bazgeşt ve bir Savt-ı beytü’l-vasat kısmı bulunur.<sup>295</sup>

**Küllü’d-durûb:** Bu formun özelliği melodi ve tasnîfin îkâ’ devrinin uyum içinde olmasıdır. Bunda da saz girişi ve nakarat kısımları olup, meyan kısmının yapılması tasnîfi yapanın tercihinde kalmıştır. Tasnîf sonunda başlangıç devrine dönülmeli, îkâ’ devrinin vuruşlarının hepsi birleşik vuruş yapılmadan icrâ edilmeli ve karıştırılmamalıdır.<sup>296</sup>

<sup>290</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 69b.

<sup>291</sup> *Câmiü’l-Elhân* (vr. 59b)’ de 778 H. senesinin Şaban ayının 29’unda (11 Ocak 1377) tarihiyle kayıtlıdır; Sezikli, *a.g.e.*, s. 249.

<sup>292</sup> Aynı olay Merâgî’nin ve Abdülaziz’in eserlerinde kayıtlıdır. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 70a; Merâgî, *Câmiü’l-Elhân*, vr. 59b; Sezikli, *a.g.e.*, s. 249-251; Merâgî, *Makâsidü’l-Elhân*, vr. 54b-55a; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 198-199.

<sup>293</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 70a.

<sup>294</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 70b.

<sup>295</sup> Bardakçı, *a.g.e.*, s. 92.

<sup>296</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 70b-71a.

**Darbeyn:** Abdülaziz bu formu bir tasnîfin iki farklı îkâ' devriyle aynı zamanda icrâ edilmesi olarak ifade etmiştir. Îkâ' devirlerinden birisi sağ, diğeri sol elle vurulur. Meselâ; sağ elin yirmidört zamanlı Sakîl-i remel'i, sol elin ise onaltı zamanlı Sakîl-i evvel'i vurmasıdır. Bunda zamanları birbirinin katı olan ikiden fazla îkâ'da icrâ edilebilir. Bunu yapabilmek güç olup, özel yetenek sahiplerinin işidir. Abdülaziz, babasının ve kendisinin bunun icrâsını yapabildiğini söylemiştir.<sup>297</sup>

**Küllü'n-nağam:** Bu formda tasnif iki şekilde yapılır. Birincisi: Tasnîfin bir Kıta'sında meşhûr oniki makam, altı âvâze ve yirmidört şu'be ardı ardına icrâ edilir. Uyumsuzluk meydana geldiğinde uyumlu güzel bir intikâl yapılır. Keyfiyete göre terkiplerde buna dahil olabilir.<sup>298</sup> Tasnîf bunun sonunda doksanbir dâireyi de kapsar. İkincisi: Onyeddi aralıktaki nağmelerin hepsi kullanılarak tasnîf yapılır. Burada önemli olan nağmeler arasındaki intikâlde uyumsuzluk durumundan kaçınmaktır.<sup>299</sup>

**Amel:** Farsça beyitlerle yapılan bu formun icrâsının kısımları şunlardır: Savt (söz), Meyan, Teşyia (nakarat), Bazgeşt (nakarat), orta iki Savt (söz). Bazen Meyanhâne kısmı icrâ edilmez. Vuruşlar terennüm ya da şiir lafızlarıyla yapılır.<sup>300</sup> Ameller Muhammes, Remel ve Hezec gibi îkâ' devirleriyle terkip edilir.<sup>301</sup>

**Savt:** Bu formda meyan ve nakarat kısımları yapılmaz. Anlamı ve bağımsız olan bu formdaki tasnîflerde saz girişinden sonra gazelin birkaç beyti okunabilir.<sup>302</sup> Terennüm lafızları yoktur.<sup>303</sup>

**Pişrev:** Güftesiz, enstrumantal beste formudur. "Hâne" denilen müzik cümlelerinden oluşur ve her hâne icrâsından sonra "Serbend" denilen tekrarı yapılan müzik cümlesi vardır.<sup>304</sup> Pişrevler onbeş hâneye kadar yapılabilir.<sup>305</sup>

### c. Nağmelerin Tesiri

Mûsikî edvârlarının çoğunda bir bölüm olarak yer alan nağmelerin tesiri konusunu Abdülaziz de eserinde bir başlık altında incelemiştir. İcrâ edilen mûsikî insan tabiatında zamana, coğrafya ve ırka göre farklı etkiler yapar.

<sup>297</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 71a-71b.

<sup>298</sup> Bardakçı, *a.g.e.*, s. 92.

<sup>299</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 71b.

<sup>300</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 72a.

<sup>301</sup> Bardakçı, *a.g.e.*, s. 93.

<sup>302</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 72a.

<sup>303</sup> Bardakçı, *a.g.e.*, s. 94.

<sup>304</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 72a.

<sup>305</sup> Bardakçı, *a.g.e.*, s. 94.



Peygamber (S.A.V) Efendimiz Kur'ân'ın güzel sesle okunmasını, mûsikî ile süslenmesini söylemiştir.<sup>306</sup> Kur'ân, Peygamber (S.A.V.) efendimizin huzurunda Rehâvî<sup>307</sup> ve Zengûle makamlarında okunmuştur.<sup>308</sup>

Mûsikî makamlarının farklı vakitlerdeki tesiri şu şekilde görülmektedir: Şafak vaktinden önce Rehâvî, şafak attıktan sonra Bûselik, kuşlukla öğle vakti arasında Zengûle, öğlen vaktinde Uşşâk, iki namaz arasında Hicâz, ikinci vaktinde Irak, gün batımında Isfahan, gün batımından sonra Nevâ, akşam namazından sonra Bûzûrk makamlarının insana olumlu tesir edeceği söylenmiştir.<sup>309</sup>

Fârâbî'ye göre makamların insan ruhundaki tesirleri şunlardır: Rast-sevinç, Rehâvî-ağlama, Kûçek-hüzün ve elem, Bûzûrk-korku, Isfahan-eziyet, Nevâ-ferahlık, Uşşâk-gülme, Zirgûle-uyku, Sabâ-yiğitlik, Bûselik-kuvvet, Hüseyinî-barış, Hicâz-tevâzu.<sup>310</sup>

Nağmeler enstruman çalan ya da şarkı söyleyenin kabiliyetine göre daha tesirli olur. Mûsikî kabiliyeti olmayanın icrâsı dinleyenleri sıkıntıya sokar ve huzursuz eder. Fârâbî'nin iyi olan ud icrâsının dinleyenlerini ağlattığı, güldürdüğü ve uyuttuğu rivâyet edilir.<sup>311</sup>

Hasan Şuûrî b. Abdullah, tıp alanında bazı hastalıkların makamlarla tedâvi edilebileceğini eserinde şöyle anlatır: “Rast felci def eder. Isfahan zekâyı güçlendirir. Irak ateş düşürür, güçsüzlüğe ve yürek çarpıntısına iyi gelir. Zîrefkend yüz felci, sırt ağrısı ve kulunç gibi rahatsızlıkları giderir. Rehâvî vücuttaki tutukluk ve kanlı balgamı gidericidir. Bûzûrk, mafsâl ağrılarını giderir, korku ve endişeyi uzaklaştırır. Zengûle kalp hastalıklarını, sersemlik ve vücuttaki kasılmayı gidericidir. Hicâzî idrar yolları ağrılarını gidericidir. Bûselik kemik ağrıları ve veremi tedâvi edicidir. Uşşâk ayak ağrılarına etkili olup, uykusuzluğu gidericidir. Hüseyinî kalp iltihâbını ve

<sup>306</sup> Bu konu ile ilgili hadisler tercümenin mukaddime kısmında verilmiştir. Bkz. Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 3a-3b.

<sup>307</sup> Bu makamın ismi Arap harfleriyle “Râhevî” şeklinde yazılıp, Türkçe kaynaklara “Rehâvî” şeklinde geçmiştir. Bkz. Özkan, *a.g.e.*, s. 440.

<sup>308</sup> Bardakçı, *a.g.e.*, s. 118.

<sup>309</sup> Sezikli, *Kırşehirli*, s. 33.

<sup>310</sup> M. Sadık Yiğitbaşı, *Mûsikî ile Tedâvi*, İstanbul, 1972, s. 312; Ruhi Kalender, “Türk Mûsikîsinde Kullanılan Makamların Tesirleri”, *AÜİF. Dergisi*, Ankara, 1987, c. XXIX, s. 364-365.

<sup>311</sup> Bardakçı, *a.g.e.*, s. 118; Çetinkaya, *a.g.e.*, s. 95.

kabızlığı giderir, humma hastalığını tedâvi eder. Nevâ kadınların terlemesini, kalça kemiği ağrılarını gidericidir.”<sup>312</sup>

Makam, âvâze ve şu’beler değişik coğrafya ve ırklarda insanlara farklı tesir eder. Abdülaziz eserinde konuyu şöyle anlatır: “Uşşâk, Nevâ ve Bûselik dâireleri, nefislerde kuvvet ve kahramanlık duygularını uyandırır. Türkler, Habeşliler, Afrikalılar ve dağlık bölgede yaşayanların karakterlerine uygundur. Mâhur ve Nihâvend’in tesiri de bu şekildedir. Rast, Nevrûz, Irak ve Isfahan rahatlatıcı ve neşe tesiri bırakır. Büzürk, Zîrefkend, Râhevî hüznündür. Hicâzî ve Hüseyinî cesaret ve zevk tesiri bırakır.”<sup>313314</sup> Yapılan tasniflerde güfte makamın etkisine uygun olduğunda nağmelerin tesiri daha hızlı olur.<sup>315</sup>

## 2. HÂNENDELİK

Müzik âletlerinin haricinde insan gırtlakla da nağmelerin elde edilmesi mümkündür. İnsan gırtlakının üstün olan tarafı nağmelerle birlikte güftenin de söylenebilmesidir. Müzik âletlerinde bu gerçekleşmemekle birlikte sadece nağme ve îkâ’ devirleri elde edilebilir. Abdülaziz bu sebeple insan gırtlakının en mükemmel müzik âleti olduğunu söylemiştir. İnsan gırtlakının müzik âleti gibi ya da nağmelerle birlikte güftenin telaffuz edilmesine “Hânendelik” denilir. Abdülaziz, hânendelik ilmini Abdülkâdir Merâgî’nin *Makâsidü’l-Elhân* ve *Câmiü’l-Elhân* eserlerinde yaptığı gibi ayrı bir fasılda incelemiştir. Bu fasılda hânende sesinin niteliği, karakteri, icrâsı, akordu, gırtlak hareketleri ve tavrı gibi konulara temas etmiştir. İnsan gırtlakıyla nağmeler serbest ve ölçülü olmak üzere iki şekilde icrâ edilir. Serbest icrâyı özellikle kıraat ilmini bilenler, hatipler, müezzinler, şiir okuyan Araplar, Acem gazelhanlar kullanır. Burada özellikle nağme öne çıkıp güfte ona refakat eder. Ölçülü icrâ ise daha önce de açıkladığımız gibi ölçülü, düzenli mûsikî tasnifleridir.<sup>316</sup>

<sup>312</sup> Hasan Şuûrî bin Abdullah, *Tadil-i Emzice*, Süleymaniye Ktp., Fatih Böl., No: 3547, vr. 66a; Uygun, *a.g.e.*, s. 238-239.

<sup>313</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 68b-69a.

<sup>314</sup> Benzer açıklamalar başka mûsikî edvârlarında da yer almıştır. Bkz. Sezikli, Abdülkâdir Merâgî ve *Câmiü’l-Elhân*’ı, s. 240; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 195; Kolukırık, *a.g.e.*, s. 329-330; Akdoğan, *a.g.e.*, s. 237-239.

<sup>315</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 69a.

<sup>316</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 55b; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 209; Sezikli, *a.g.e.*, s. 212.

Hânendenin mûsikî nazariyâtı ve ikâ' devirleri gibi konulara vakıf olması sesinin güzelliğinin yanında ona üstün bir özellik kazandırır. Abdülaziz hânendeleri bu özelliklere göre dört kısımda incelemiştir<sup>317</sup>:

1. Kısım: Bu tip hânende güzel ve etkileyici bir sese sahiptir, fakat makam, usûl ve nazariyât gibi konular hakkında bilgi sahibi değildir. Hangi makamın, perdenin kullanılacağını bilmez, söylediğinin ne olduğunu bilmezler.

2. Kısım: Bu tip hânende makam, usûl ve nazariyât gibi konular hakkında bilgi sahibi olup, bunu güzel ve etkileyici bir sesiyle kullanır.

3. Kısım: Bu tip hânende hem serbest, hem ölçülü (mûsikî tasnîfleri) icrâda üstün yetenekli olup, tasnîf yapmayı ve mûsikî nazariyâtını bilir ve güzel seslidir.

4. Kısım: Bu tip hânende güzel okur ve söyler. Sesi çok güzel olur fakat mûsikî nazariyâtı üzerine hiç bilgisi yoktur. Bu sebeple sanat çevresinde gerçek bir itibâra sahip olamaz.

#### **a. Hânendeliğin Başlangıç ve Bitiş Perdeleri, Seviyesi**

Abdülaziz'in kullandığı başlangıç ve bitiş perdeleri tabiri, aslında hânendenin hangi nağme aralığında sesinin kulağa hoş gelecek şekilde güzel kullanabilmesidir. Hânende sesini pest, orta ve tiz bölgede kullanabilir. Günümüzdeki anlamıyla hânendenin ses aralığının genel olarak hangi akorda karşılık geldiğidir. Abdülaziz bu ses aralıklarını beş kısımda şöyle göstermiştir<sup>318</sup>:

1. Başlangıç sesi pest taraftan karar sesi Rast (A) olan ses dizisi.
2. Başlangıç sesi pest taraftan karar sesi Dügâh (D) olan ses dizisi.
3. Başlangıç sesi tiz taraftan olup, karar sesi Segâh (V) olan ses dizisi.
4. Başlangıç sesi tiz taraftan olup, karar sesi Çârgâh (H) olan ses dizisi.
5. Başlangıç sesi tiz taraftan olup, karar sesi Pençgâh (YA) olan ses dizisi.

Hânende kendi seviyesini ve ses aralığını bilip, bunun daha pest ve tiz bölgesinde icrâ yapmamalıdır. Hânende seviyesini tespit ederken bir nağme referans almalı, o nağmenin bir oktav aralığı tiz bölgesine ve bir oktav aralığı pest bölgesine

<sup>317</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 55b-56a.

<sup>318</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 56b; Sezikli, *a.g.e.*, s. 212; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 210.

intikâlini uyumsuzluk meydana gelmeden düzgün ve pürüzsüz yapabiliyorsa, hânendelik seviyesini gösteren nağme başta referans aldığı o nağme olur.<sup>319</sup>

### **b. Tek ve Birleşik Hânendelik**

Hânendenin kullandığı nağme topluluğu, makam, âvâze, şu'be ve terkiplere göre yapılan sınıflandırmadır. Şu şekildedir:

Tek: Hânendenin aynı makam, âvâze, şu'be ve terkiplerde icrâ yapması, farklı makam, âvâze, şu'be ve terkiplerde icrâ yapmamasıdır. Tek hânendelikte esas olan budur. Farklı bir makam ve şu'be gibi nağme topluluklarına geçilecekse bu nağmeleri yakın olan bir makam ve şu'be gibi nağme topluluğuna kısa süreli olmalı, müşterek nağmeler kullanılarak tekrar esas makam, nağme topluluğuna dönülmelidir. Bu şekil hânendelikde uyumsuzluk meydana gelebilir. Bundan dolayı zor olup, geçişteki hassasiyet hânendenin yeteneği ve mûsikî bilgisine bağlıdır.<sup>320</sup>

Birleşik: İki şekildedir. Birincisi, hânendenin birbirine yakın makam, şu'be ve nağme topluluğunun birlikte kullanılmasıyla yapılan hânendelik çeşididir. Uyumsuzluk meydana gelmemesi için müşterek nağmeler kullanılmalıdır. İkincisi, birbirine uzak makam, şu'be ve nağme topluluğunun birlikte kullanılmasıyla yapılan hânendelik çeşididir.<sup>321</sup> Burada önemli olan hânendenin mûsikî bilgisidir. Çünkü nağmeleri birbiriyle pek ilişkili olmayan makam ve şu'belere müşterek nağme kalıpları, farklı icrâ ve sakîl seyir yapılarak uyumsuz nağmeler uyumlu işitilebilir. Geçiş yapıldığında hânende ustalığını göstermiş olur. Bu çeşit hânendelikte başlangıç makamına dönülmeyebilir, bu hânendenin keyfiyetine bağlıdır.

### **c. Gırtlak Hareketleriyle Yapılan Tahrîrler**

Abdülaziz, babası Abdülkâdir Merâgî'nin *Câmiü'l-Elhân* isimli eserinde açıkladığı gibi kendi eserinde de bu konuyu bir başlık altında incelemiştir. Abdülaziz'in de belirttiği gibi şüphesiz en mükemmel müzik âleti insan gırtlığıdır.<sup>322</sup>

Öyleyse mükemmel müzik âleti insan gırtlığının özel kullanma tekniği olmalı ki günümüzde buna "Ses Eğitimi" ya da "Şan" denir. İnsan gırtlığının düzenli, rahat,

<sup>319</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 57b.

<sup>320</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 56b-57a.

<sup>321</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 57a-57b.

<sup>322</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 55b.

sağlıklı ve hoş melodi melodi çıkarma tekniğine terim olarak “Tahrîr” denir.<sup>323</sup> Hava insan gırtlığında insanın kendi rahatlık ve tercihinin göre hareket ederse daha düzgün ve hoş nağmeler çıkar. Dinleyenler bundan etkilenir. Tahrîr, gazel ve kasîde gibi serbest formdaki eserlerde yapılıyorsa gırtlaktaki hava hareketi serbest, icrâcının keyfiyetine göre değişir. Bu şekil yapılan tahrîrlere “Mensûr Tahrîrler” denir. Eğer yapılan tahrîr, düzenli bestelenmiş mûsikî eserlerinde yapılıyorsa buna “Manzûm Tahrîrler” denir. Bu çeşit tahrîrde gırtlaktaki hava hareketi eserin îkâ’ devrinin vuruşlarına göre ayarlanır. Tahrîrlerle yapılan intikâller, intikâl bahsinde anlatıldığı gibi pek çok çeşitte yapılabilir. Abdülaziz, bu tahrîrlerle yapılan intikâllerin çeşitlerini babası Abdülkâdir Merâgî’nin *Kenzü’l-Elhân* isimli eserinde verdiğini açıklar.<sup>324</sup>

#### d. İnsan Seslerin Çeşitleri

Her insan yaradılış olarak farklı ses çeşidine sahiptir. Abdülaziz ses çeşitlerini şu şekilde incelemiştir<sup>325</sup>:

1. Olgun ses: Bu ses türü tok, yumuşak, kalın ve ince olarak iki oktav aralığını zahmetsizce seslendirebilir. Bu sesle tahrîr yapıldığında Abdülaziz’in tabiriyle “nur üstüne nur” olur. Buradaki sesler seslerin en güzeli olur.

2. Eksik (kusurlu) ses: Olgun ses türünün tam zıttıdır. Ses ince, dar aralıklı olup, aralığı ancak bir oktav aralığı kadar olabilir. Genel olarak çocuk sesleri bu sınıfa girer.

Gırtlaktaki sesin oluşumunda mefrûzât sakîlesi denilen en pest nağme (A), insan göbeğinin alt kısmından elde edilir. Kafa sesi denilen (M) sesi, alt eşik olan göbek bölümüne en uzak kısım, kafa bölümünden elde edilir.<sup>326</sup>

Abdülaziz, eserinde yaptığı bu sınıflandırmaların haricinde eski bilginlerin ses çeşitlerinin isimlerini şu şekilde gösterilmiştir<sup>327</sup>:

1. Meddü’l-kasri’l-galez: Eksik uzayan kalın ses.
2. Rikka: İnce ses.
3. Huşûnü’l-leyn: Kaba yumuşak ses.

<sup>323</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 58a.

<sup>324</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 59b.

<sup>325</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 60a.

<sup>326</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 60a-60b.

<sup>327</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 60b.

4. Mûteharrîk: Hareketli, titreşim ses.
5. Sakîl: Ağır, pest ses.
6. Âhir-kâhî: Sonu azalan ses. İcrâcılar bu sesi, tiz ve kuvvetli olup, bir oktavın üstüne çıkamayan ve tahrîr yapamayan olarak açıklamıştır.
7. Subhî: Haşin, sert ses.

### **e. Mûsikî İcrâcılarının Meclis Âdâbı**

Abdülaziz bu kısımda mûsikî icrâcılarının nasıl bir karaktere sahip olması, hangi ortamda nasıl davranış sergilemesiyle nasıl mûsikî icrâsı yapması gerektiğine değinmiştir. İyi bir mûsikî icrâcısının nasıl olması gerektiğini şu şekilde anlatır<sup>328</sup>:

1. Güvenilir, itimât edilen, doğru, sabırlı, iyi huylu, mütevâzi, sakin, iyilik-sever, doğru sözlü olmalıdır.
2. Kötü ahlaklı, büyüklük gösteren, kötülük isteyen, yalana ve hasede düşkün, hırslı, aç gözlü, cimri, şakacı, kavgacı, arabozucu ve dedikoducu olmamalıdır.
3. Huzurunda olduğu kişilere hiçbir şekilde şikâyette bulunmamalıdır.
4. Mecliste ona iltifât edilmezse kendisinde bir değişiklik olmamalıdır.
5. Bir mecliste icrâ yaparken halk onu dinlemeyip kendi aralarında konuşuyorsa moralini bozmayıp daha sessiz, hüzünlü ve yavaş icrâ yapmalıdır. Böylece meclistikiler birbirlerinin seslerini işitip belki mecliste oturanlardan utanırlar.
6. Zorunluda olsa o mecliste özlem beyit ve şiirleri okunmamalıdır.
7. Kadınlara bakmamalıdır.
8. Bir kişinin hoşlandığı Nakış, Tasnif ve Beyit zevk u safa içinde okunmalı ki dinleyiciler maksadına ulaşsın.
9. İçki ve şarap meclislerinde Râhevî ve Zengûle perdeleriyle icrâ yapmamalıdır. Çünkü tecrübe edilmiştir ki fâsık (günah olan) meclislerde Râhevî ve Zengûle perdeleriyle icrâ yapıldığında o mecliste kavga ve fitne olur.
10. Eğer meclistikilerin hoşuna gittiyse ve bir ünsiyet kurulmuş ise meclistikilerden izin alınmadan meclis terk edilmemelidir.
11. Mecliste istenmediğini anladığı zaman meclisten yavaşça ayrılmalı ve buna uygun beyit ve şiirler okumalıdır.

---

<sup>328</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 72a-73a.

Abdülaziz'in mûsikî icrâcılarına dâir bu açıklamaları Abdülkâdir Merâgî'nin *Makâsidü'l-Elhân* ve *Câmiü'l-Elhân* isimli eserlerinde de benzerdir.<sup>329</sup>

### 3. MÜZİK ÂLETLERİ

Eski dönemde bazı mûsikî nazariyâtçıları müzik âletlerinin yapısı, akordu, icrâsı ve kullanıldığı coğrafya üzerine kapsamlı bilgiler vermiştir. İbn Sînâ<sup>330</sup>, Safedî<sup>331</sup>, Alişah<sup>332</sup>, Abdülkâdir Merâgî<sup>333</sup> ve Abdülaziz<sup>334</sup> gibi mûsikî nazariyâtçıları bunlarında başında gelir. Abdülaziz'in verdiği bilgiler babası Abdülkâdir Merâgî'nin *Makâsidü'l-Elhân* ve *Câmiü'l-Elhân* isimli eserlerinde müzik âletleri bahsinde geçen bilgilere çok benzerdir. Abdülaziz'in burada yaptığı, diğer edvâr kitaplarındaki müzik âletleri ve babasının bilgilerinden istifade ederek, bu konuya kendi düşüncelerini ilâve etmesi ve kendi icâdı olan “Tervih” isimindeki sazı bulmasıdır. Abdülaziz Tervih sazını telli sazlar bölümünde anlatmıştır.

Abdülkâdir Merâgî, *Câmiü'l-Elhân*'ın müzik âletleri bölümünde sazları detaylı olarak incelemiş, yakın, orta ve uzak doğuda kullanılan sazların yapısı hakkında kıymetli bilgiler vermiştir.<sup>335</sup> Abdülkâdir Merâgî'nin verdiği bu bilgiler Abdülaziz'in eserine kaynak olmuştur. Abdülaziz, babası gibi müzik âletlerini üç ana başlık altında toplamıştır. Bunlar telli, üflemeli ve vurmali sazlardır. Mızrap kullanılarak çalınan telli sazlara eski mûsikî nazariyâtçıları genel olarak “Ud” ismi vermiştir. Ud sazının “Şabbut” adındaki bir balığın şekline benzemesi sebebiyle eskiler tarafından bu saza “Ûdu şabbut” da denmiştir.<sup>336</sup>

Müzik âletleri konusu *Nekâvetü'l-Edvâr*'ın tercümesinde ayrıntılı olarak incelendiğinden bu bilgileri tekrar vermeyi uygun görmedik. Burada sadece sazların isimlerini vereceğiz.

<sup>329</sup> Sezikli, *a.g.e.*, s. 257-258; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 224-225.

<sup>330</sup> Turabi, *İbn Sînâ*, s. 108.

<sup>331</sup> Erhan Tekin, *Safedî'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*, İTÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s. 84-85.

<sup>332</sup> Çakır, *a.g.e.*, s. 197-200.

<sup>333</sup> Sezikli, *a.g.e.*, s. 217-225; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 214-221.

<sup>334</sup> Abdülaziz, *a.g.e.*, vr. 60b-69a.

<sup>335</sup> Farmer, “Abdülkâdir İbn Gaybî'nin Çalgılar Üzerine Görüşleri (Çev. Ekrem Memiş)”, *Mûsikî Mecmûası*, İstanbul, 2000, sy. 468, s. 12.

<sup>336</sup> Erhan Tekin, *a.g.e.*, s. 84.

### **a. Telli Sazlar**

Abdülaziz telli sazların en mükemmelinin ontelli Ûd-i cedîd olduğunu söylemiştir. Telli sazlar ikiye ayrılır. Tellerin üzerine parmak baskısı yapılarak çalınanlara “Mukayyedât”, parmak baskısı yapılmadan çalınanlara “Mutlakat” denir. Mukayyedât olan şunlardır: Ûd-i kâmil, Ûd-i kadîm, Tarabü'l-feth, Şeştây, Tarabrûd, Tanbûr-i Şirvâniyân, Tanbûr-i Türkî, Rûh-efzâ, Kopuz-i Rûmî, Evzân, Nây-i tanbûr, Rebâb, Kemânçe, Gijek, Yektây, Terentây, Tuhfetu'l-ûd, Şidirgû, Pîpa, Şehrûd, Rûdhânî. Mutlakat olan şunlardır: Çeng, Egri, Kânun, Yatugan, Sâz-ı dolab, Sâz-ı Murassa'-ı gâybî, Muğnî, Tervih.

### **b. Üflemeli Sazlar**

Üflemeli sazlar da enstruman üzerindeki deliklere parmak kapatılan “Mukayyedât” ve parmak kapatılmayan “Mutlakat” olmak üzere ikiye ayrılır. Mukayyedât olan üflemeli sazların isimleri şunlardır: Nây-ı sefid, Zembr-i siyeh nây, surnây, Nây-ı balabân, Nây-ı hıyk, Nây-ı çaver, Cîcek, Bâk. Mutlakat olan üflemeli sazlar da şunlardır: Erganûn, Nefîr, Mûsikâr.

### **c. Vurmalı Sazlar**

Vurmalı sazlar, Kâseler ve Çelik levhâlardır. Kâse ve Çelik levhâlar iki çubukla çalınır. Pest ya da tiz sesin nasıl çıkarılacağı tizlik ve pestlik sebepleri bölümünde açıklanmıştı. Bu sazlar da eserin tercüme bölümünde ayrıntılı olarak incelenmiştir.



## SONUÇ

Mûsikî tarihimizde XV. Yüzyılın önemli mûsikî âlimi ve sanatkârlarından Abdülaziz bin Abdülkâdir Merâgî'yi ve eseri *Nekâvetü'l-Edvâr*'ı konu alan araştırmamızla Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerinin şerhi niteliğinde olan, Fatih Sultan Mehmed'e ithâf edilen *Nekâvetü'l-Edvâr*'ın incelenmesi ve tercümesi yapılmıştır. Bu münasebetle mûsikî tarihimize kaynak olacak özellikte önemli bir eser kazandırılarak XV. Yüzyıldaki yeri ortaya konmuştur.

Abdülaziz'in şimdiye kadar birçok kaynakta sadece ismi ve eseri zikredilmiştir. Yaptığımız çalışmayla bundan sonra Abdülaziz'in ve babasının mûsikî ekolünün daha iyi anlaşılacağı kanaatindeyiz. Abdülaziz babasının eserlerini çok iyi tedkîk ederek mûsikî nazariyatına dâir önceki eserler ile babasının eserlerini karşılaştırmış, eksik ya da yanlış olan hususları tespit etmiştir. Yazdığı eserle bu hususları ortaya koymuş, tashih etmiş, mûsikî nazariyatı ve icrâsı konularında padişaha sunulacak kadar kıymetli bir eser yazmıştır.

Abdülaziz, babası Abdülkâdir Merâgî ve eserlerinin meşhur olmasında önemli katkı sağlamış, bunu *Makâsidü'l-Elhân*'ın son sayfasına yazdığı hâşiye ile belgelemiştir. Safiyyüddîn ve babası Abdülkâdir Merâgî'nin ortaya koyduğu sistemin takipçisi olmuştur. Babasının Sultan II. Murad'a ithaf ettiği *Makâsidü'l-Elhân*'ı Osmanlı Devletinde mûsikî çevresine kazandırarak şöhretini arttırmıştır.

Bunun ardından Abdülaziz, Sultan II. Murad ve Fatih Sultan Mehmed'in sarayında Nazariyatçı, Udî, Bestekâr, Hânende ve Hoca vasıflarına sahip olmuştur. Mûsikînin sadece nazarî konularına ilgi duymamış, ayrıca icrâ, bestecilik, hânendelik, sâzendelik, mûsikînin ahlak ve âdâbı konularını da işleyerek, bunlara eserinde yer vermiştir. Eserinde ud ile ilgili akord, terci'ât gibi bölümleri incelendiğinde sazında mâhir bir udî olduğu tespit edilmiştir.

Abdülaziz'in üzerinde durduğu diğer bir husus da "Tab'ı selîm" dediği mûsikî icrâcılarında olması gereken doğuştan gelen yetenek vasfıdır. Bu hususta, bir kişinin mûsikî yeteneğinin olmadan bütün bu nazarî ve icrâ bilgilerinin anlamsız olacağını söylemiş, Ayrıca güzel sese ve mûsikî bilgisine dikkat çekerek özellikle Kur'ân-ı Kerim kıraatinde çok önemli olduğunu, Kur'ân'ın güzel okunduğunda "nur üstüne nur" olacağını ifade etmiştir.

Abdülaziz, “Şu’be-i safâ” ve “Şu’be-i şâhî” isimlerinde iki makam terkip edip, beste yaparak eserlerini Fatih Sultan Mehmed’e ithaf etmiştir. Bunun yanında Abdülaziz’in Zengûle makamında bir Ameli, Çehârdarb usûlünde bir Bestesi, Hüseyinî makamında Çehârdarb taksimi ve Sünbüle makamında bir bestesi Aydınli Şems-i Rûmî tarafından tespit edilmiştir.

Abdülaziz Sabâ şu’besinin nağmelerini *Nekâvetü’l-Edvâr* isimli eserinde vermemiş, fakat Nevrûz-arab’ın Segâh üzerindeki dizilişini tarif etmiştir. Buradan hareketle Sabâ şu’besinin nağmeleri tespit edilmiştir.

Araştırmamızda Abdülaziz’in nazarîyat ve icrâ konularında ortaya çıkardığımız yenilikleri maddeler halinde şunlardır:

1- Abdülaziz aralıklar konusunda “Mücenneb aralığı”nı ayrıntılı olarak ele almış, makamlara göre farklı oranlar tespit etmiştir. Şöyle ki bunu daha açık bir şekilde izah ederek genel olarak mücenneb oranının 10/9, Nevrûz-ı asl, Sabâ ve Nevrûz-ı arab gibi makam ve şu’belerde bu oranın 16/15 olduğunu söylemiştir. Ayrıca Râhevî’de ise bu oranın 15/14 olduğunu ortaya çıkarmıştır.

2- Mevcut yirmidört şu’benin yapısını farklı biçimde inceleyerek sayısını Hûzi şu’besiyle birlikte önce yirmibeş’e, daha sonra da Fatih Sultan Mehmed’e ithâf ettiği Safâ ve Şâhî isimindeki şu’beleri icâd edip şu’be sayısını yirmiyedi’ye çıkarmıştır. Abdülaziz burada farklı şu’beler icâd etse de, Safiyüddîn ve Abdülkâdir Merâgî’den gelen geleneği bozmayarak şu’beleri yine yirmidört şu’be başlığı altında incelemiştir.

3- “Vetedü’s-sadr” ve “Darbü’l-mecnûn” isimli îkâ’ devirlerini terkip etmiştir. Ayrıca babası Abdülkâdir Merâgî’nin icâd ettiği elli Darbü’l-feth, Devr-i şâhî ve Kumriyye isimli devirlerin *Fevâid-i Aşere*, *Câmiü’l-elhân*, *Makâsidü’l-Elhân* gibi nazariyat eserlerinde farklı zaman ve terkiplerde incelendiği görülmüştür.

4- “Tervih” ismini koyduğu sırt sırta iki kanuna benzeyen enstrümanı icâd etmiştir.

5- Telli sazlar üzerine tarihi ve organolojik bilgi vermek yerine daha çok teknik, akord ve seslerin elde edilmesi konuları üzerinde durmuştur.

6- Nevâ Dörtlüsü’nün bahirlerini örnek gösterip tablo halinde vermiştir.

Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve *Nekâvetü'l-Edvâr* isimli eserinin bilinmeyen birçok hususu aydınlattığı, mûsikî nazariyatı ve icrâsı alanına önemli fikirler kattığı kanaatindeyiz. Bu münasebetle Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve *Nekâvetü'l-Edvâr* isimli eserinin mûsikî tarihimizde değerini koruyan, gelecekteki araştırmalara kaynak olacak kıymetli bir çalışma olduğu sonucuna varılmıştır.

**EKLER:**

- I. NEKĀVETÜ'L-EDVĀR'IN TÜRKÇE TERCÜMESİ**  
**II. NEKĀVETÜ'L-EDVĀR'IN FARŞA METNİ**  
**(TSMK. III. AHMED BÖL. NÜSHASI NO: 3462)**

## I. NEKĀVETÜ'L-EDVĀR'IN TÜRKÇE TERCÜMESİ

### NEKĀVETÜ'L-EDVĀR

(1a) *Nekāvetü'l-Edvâr el-mûsikî hikmet*<sup>337</sup>

“Vakf-ı kutb-ı dâiretû'l-adâle ve merkez-i basîretü'l-besâle es-Sultân ibnü's-Sultân es- Sultân Ebû Saîd Osmân Hân ibnü's-Sultân Mustafa Hân dâme sa'dehû ve ikbâlehû ve tâle umrihi ve iclâlehû ve ene'l-fakir el-hâc İbrahim Hanîf el-müfettiş bi-evkâfi'l-Haremeyni'l-muhterem. Gafera lehû”<sup>338</sup>

(Adâlet dâiresinin kutbu ve yaygın kahramanlığın merkezi sultanoğlu sultan, Sultan Mustafa Hân'ın oğlu Ebû Saîd Osmân Hân'ın saâdeti ve ikbâli devamlı olsun, ömrü ve şerefi uzun olsun ve ben fakir de pek muhterem olan Haremeyn (Mekke-Medine) vakıfları müfettişi Hacı İbrahim Hanîf'im. Günahları bağışlansın.)

---

<sup>337</sup> Bu kelimenin altındaki mühürde “Elhamdülillahillezi hedânâ lihâzâ ve mâ künnâ linehtediye en hedânallah” el-A'râf: 7/43 ve Sultan II. Osman'ın tuğrası bulunmaktadır. Âyetin meâli şöyledir: “Hidayetiyle bizi buna muvaffak eden o Allah'a hamdolsun. Eğer O bizi doğru yola erdirmeseydi, bizim kendiliğimizden bunun yolunu bulmamıza imkan yoktu”, Varak (1a) en alttaki tuğra da Yavuz Sultan Selim'e aittir.

<sup>338</sup> Bu vakfiye yazısı ve onun altındaki eserin müstensihi olan İbn-i Latif Hacı İbrahim Hanîf'e ait mühür, kullandığımız TSMK. Ahmed III. nüshasında olmayıp, sadece Nûruosmaniye nüshasında bulunmaktadır.

## BİSMİLLAHİRRAHMÂNİRRAHÎM

(1b) Ruhları güzel ses ve nağmelere meyledici kılan, Hicaz'lı âşıkların kalplerine makam ve nağmeleri sevdiren, kudretiyle yedi kat semâ'nın deverânından insanın altı deviri elde etmesini kolaylaştıran, hikmetiyle tabakat ile iştirak meselelerini zamanın taliplerine açan ve îkâ' devirlerini öğrenmesi için insana usûl ilmini veren Allah'a hamdolsun. Salât ve selâm yaratılanların ve tüm peygamberlerin en hayırlısı, sevgi ve muhabbet dâiresinde olan Muhammed Aleyhisselam, onun Âline ve ashâbına olsun. Bu kitabın müellifi, Allahü Teâla'nın kullarının en zayıfı, müslümanların hayır dualarına muhtac merhûm Hâce Kemâleddin Abdülkâdir (Allah günahlarını bağışlasın) oğlu Abdülaziz, mûsikî ilmi hakkında bu muhtasar kitabı (2a) telif ettim ve milletler üzerinde Allah'ın halifesi, yeryüzünde emniyet ve huzuru Allah'ın; "Muhakkak Allah, adâleti ve iyiliği emrediyor."<sup>339</sup> âyeti mûcibince yayan, kralların efendisi şehinşahlık saltanatının vârisi olan, "De ki (Ey Muhammed): Allah'ım mülkün sahibi (Mâlikü'l-mülk) sensin."<sup>340</sup> emri gereği dünya ve din sahibidir. "Mülkü dilediğine verirsin."<sup>341</sup> emri gereği padişahlık mührünü onun alınına vurdu. "Sizden ulü'l-emre (de itaat ediniz.)"<sup>342</sup> emri kerâmetinin tâcını onun mübârek başına koydu. "Muhammed (S.A.V.)'e indirilene de imân ettiler."<sup>343</sup> 'in ipek kumaştan elbisesi onun için dikilmişti. Keskin kılıcına "Allah uğrunda hakkıyla cihâd edin."<sup>344</sup> emri ve "Müminlere yardım etmek bizim üzerimize haktır."<sup>345</sup> sâdık vâdesi yazılıp beline bağlanmıştı. "Ve eşsiz bir zafer ile Allah sana yardım edecek ve üstün kılacaktır."<sup>346</sup> âyetinin zülalliği (saflığı) onun kinlerden arınmış sinesine dökülmüştür.

### Beyit

An sâye-i hüdâ ki nedâred çü âfitâb

Der sâye-i serâdek heft asumân-ı karîn

(Allah'ın gölgesi Güneş gibi değildir, Yedi göklerin sarayının gölgesinde)

---

<sup>339</sup> Nahl Sûresi: 16/90.

<sup>340</sup> Âl-i İmran Sûresi: 3/26.

<sup>341</sup> Âl-i İmran Sûresi: 3/26.

<sup>342</sup> Nisâ Sûresi: 4/59.

<sup>343</sup> Muhammed Sûresi: 47/2.

<sup>344</sup> Hac Sûresi: 22/78.

<sup>345</sup> Rûm Sûresi: 30/48.

<sup>346</sup> Fetih Sûresi: 48/3.

Sultan bin Sultan Sultan Muhammed bin Murad Hân (Allah onun saltanatını ölümsüz kılsın)

Mûsikî ilminin kaidelerini, usûl ve teferruatını ihtivâ eden risâlede bu sanatın icrâsı ile ilgili yaptığım tedkikleri de beyan ettim. Bu tedkiklerden elde edilen sonuçlar ve bazı terimler vardır. Ayrıca bu fakirin hatırına gelen bazı ince nokta ve letafetleri de ekledim, onu (2b) *Nekâvetü'l-Edvâr* olarak adlandırdım. Süleyman ülkesinin melodilerini Davûdî ruh okşayan nağmelerinin marifetine tasarruf eyledim. Kendilerini bu işin doruk noktası zanneden âşıklar dâiresine bu işin amelî ve nazarf kanununu öğrettim. Öyleyse, bu kitabı iyi bir şekilde okuyup üzerinde düşünen ve gereken dikkati gösteren her kişi bu ilmin nazarf ve amelî kaidelerinin tamamı hakkında bilgi edinir. Bu hülâsayı bir mukaddime, oniki fasıl ve bir hâtime yazarak meydana getirdim.

**Mukaddime:** Hz. Peygamber (S.A.V.) Efendimizin güzel ses üzerine söylediği hadîslerinden oluşmuştur.

**Birinci Fası:** Ses, nağme, aralık, cem' ve mûsikînin lûgat mânasının tarifi; mûsikî sanatının konuları ve gayesinin ne olduğu hakkındadır.

**İkinci Fası:** Mûsikî âletlerinden ses ve nağmenin elde edilmesi; tizlik ve pestliğin sebepleri hakkındadır.

**Üçüncü Fası:** Teller üzerinde destanların [perde] kısımları, aralıkların oranı, sayılar ve sebepler hakkındadır.

**Dördüncü Fası:** Aralıkların eklenme, ikiye bölünme ve taksim kuralları, eklenme yoluyla meydana gelen dörtlü ve beşli aralıkların bölünmesinden uyumlu aralıkların elde edilmesi hakkındadır.

**Beşinci Fası:** Aralıkların eklenmesiyle oluşan devirlerin sınıflandırılması, meşhur devirler, oniki makam, altı âvâze ve yirmidört şube; (3a) teller üzerindeki destanlardan bunların ortaya çıkarılma yolları.

**Altıncı Fasıı:** Bir oktav genişliğindeki onyedı aralıktan ‘‘Tabakalar’’ adı verilen devirlerin elde edilmesi.

**Yedinci Fasıı:** Devirlerin müşterek nağmeleri; Perde, âvâze ve şu’belerin birbiri arasındaki ilişkileri hakkındadır.

**Sekizinci Fasıı:** Bahir, Tür ve İntikâllerin beyanı hakkındadır.

**Dokuzuncu Fasıı:** İkâ’ hakkındadır.

**Onuncu Fasıı:** Tasniflerin (bestelerin) başlangıcına giriş kaidesi, vuruşlarının sayısı, eskilerin ‘‘altı parmak’’ olarak bilinen ikâ’ devirleri vaciplerinin beyanı, alışılmamış akordlar ve tercî’ât yöntemi hakkındadır.

**Onbirinci Fasıı:** Hânendelik eğitiminin anlatılması, mûsikî âletlerinin isimleri, nağmelerin tesiri, icrâcılar ve tasnif yapmanın yolları [mûsikî formları] hakkındadır.

**Onikinci Fasıı:** İcrâcıların nasıl bir meclis âdâbı gözetmesi gerektiği, her mecliste o meclise uygun şeyleri okuyup söylemesi, Moğolların icrâ tarzları, ‘‘kök’’lerinin isimleri ve ‘‘kök’’lerin ölçülüleri hakkındadır.

**Hâtime:** Bu sanatı icrâ edenlerin isimleri ve ud ile icrâ edilen şedlerin açıklanması.

### **Mukaddime**

Hz. Peygamber (S.A.V.) Efendimiz güzel ses ile ilgili şöyle buyurmuşlardır: ‘‘Kur’ân’ı seslerinizle süsleyiniz, Zirâ güzel ses Kur’ân’ın güzelliğini arttırır.’’<sup>347</sup>

Hz. Peygamber (S.A.V.) Efendimiz: ‘‘Her şeyin bir ziyneti vardır, Kur’ân’ın ziyneti de güzel sestir.’’<sup>348</sup> (3b) ‘‘Kur’ân’ı güzel sesle okumayan bizden değildir.’’<sup>349</sup>

<sup>347</sup> el-Hâkim en-Neysâbüürî, el- Mustedrekale’s- Sahîhayn, tahkîk: Mustafa Ata, Beyrut, 1990, 1/768.

<sup>348</sup> et-Taberânî, el-Mu’cemu’l-Kebîr, tahkîk: Hamdi es-Selefi, Musul, 1983, 10/82.

<sup>349</sup> el-Beyhekî, şuabu’l-İmân, tahkik: Ebû Hâcir Besyûnî Zağlûl, Beyrut, 1990, 2/528.



“Allahu Teâlâ hiçbir şey için Nebîye, Kur’ân’ı teğannî etmesine verdiği gibi izin vermemiştir.”<sup>350</sup> buyurdular.

**Birinci Fasl: Ses, nağme, aralık, cem’ ve mûsikînin lûgat mânasının tarifi; mûsikî sanatının konuları ve gayesinin ne olduğu hakkındadır.**

**Ses,** Hoş dinleme zevklerinden birisidir. Tizlik ve pestlik işitmenin özelliklerinden olsa da bu durumdaki sesler bizâtihi kendi doğasından dolayı iştilirler.

**Nağme’nin tarifi:** Sâhib-i edvâr [Mevlânâ Safiyyüddîn Abdülmü’min bin Fâhir Urmevî (Rahimehullah)] nağme’yi şöyle tanımlamıştır: “Uygun bir tizlik ve pestlik sınırında bir müddet duraklama ile oluşan ve mülâyim tabiatlı sestir.”

**Aralık’ın tarifi:** Sâhib-i edvâr aralığı şöyle tanımlamıştır: “Tizlik ve pestlikte farklılaşan iki nağmenin toplamıdır.” Şöyle ki aralık için iki farklı nağme gereklidir. Eğer iki teli aynı tizlik ve pestlik seviyesine getiririp, bir anda ses çıkartırsak bir aralık oluşmaz Çünkü o tek bir nağme hükmündedir. Demek ki aralık’ın şartı tizlik ve pestlik yönünden iki farklı nağme olmasıdır. İki nağmeden fazla nağme meydana geldiği zaman ona **Cem’** denir. Cem’ tizlik ve pestlik yönünden farklı nağmelerin toplamından ibarettir. Bu toplam eğer uyumlu (mülâyim) olursa ona **Lahin** denir. Öyleyse uyumlu nağmeler bütünü de lahini (4a) oluşturur. Lahin’in olduğu her yerde cem’ de vardır ama cem’in bulunduğu yerde lahin olmayabilir. **Mûsikî, Yunanca bir kelime olup, lahinler anlamındadır.** Yani îkâ’ devirlerinden bir devirle düzenlenmiş, nefsi harekete geçiren, müzikâl olarak şiirsel lafızlara uygun olan, uyumlu bir şekilde düzenlenmiş, farklı tizlikte ve pestlikte olan nağmeler bütünüdür.

**İkinci Fasl: Mûsikî âletlerinden çıkan ses ve nağmelerin meydana gelişi; tizlik ve pestlik sebepleri**

Ses ve nağme havada bulunan bir cismin veya cisim içerisindeki havanın çarpışması (imtizâz) sebebiyle oluşur ki o cisim, zayıf (mustahsaf) ve yumuşak (düz) bir şekilde olmalıdır. Şeyh Ebû Nasr (Rahimehullah), “Ses mutlak olarak çarpma (vuruş) özelliğindedir” demiştir. Zayıf çarpma ile oluşan nitelikli ses çarpma özelliğindedir. Çünkü mûsikî âletlerinin hepsinde vurma (çarpma) özelliği vardır. Bu örf olarak da böyledir. Ud, ney ve kâsât ne anlatmaktadır? Mûsikî ilminin gayesi

<sup>350</sup> Müslim, Sahîh, tahkîk: M. Fuad Abdulbakî, Mısır, 1955, 1/545.

nedir? Mûsikî sanatının icrâsını yapanların mûsikî ilminden maksadı zevk ve vecd içinde olmayı sağlayan, dinleyicilerle kulağa hoş gelen nağmeleri paylaşan işlerle yoğun bir şekilde meşgul olmaktır. Öyleyse yaradılıştan gelen güzel ses eğitimi olmaya muhtaktır. Her güzel söylemeyle nâfir (uyumsuz) durumundan emin olunamaz. Çünkü nağme, uyumlu olmayı gerektirse de tizlik (4b) ve pestlik ihtivâ eder. Uyumsuzluğu sağlayan sebeplerden kaçınma zorunludur. Bu da ancak eğitimi olduktan sonra olur. Bundan sonra bir terkip vücuda gelse genellikle uyumlu olur. O zaman, uyumsuzluğu ortaya çıkaran sebeplerden kaçınarak güzel ses ile uyumlu nağmeler oluşması nur üstüne nur olur. Bu şekilde hadîs-i şerif mûcibince hareket edilmiş olur. Kur'ân dinleyicileri şevke, vecde ve huzura kavuşurlar. Eğer nağmelerle ilgili bir eğitimimiz olmazsa, kulağa hoş gelmeyen tiz ve pest sesler (uyumsuz) meydana gelme ihtimali vardır. Bu şekildeki Kur'ân tilâveti hiç hoş gitmez. Böyle bir durumdan Allah'a sığınırız.

#### **Tizlik ve pestlik sebepleri**

Telli sazlarda pestliğin sebepleri; telin uzunluğu, kalınlığı, gevşekliği ve aynı zamanda rutubettir. Ayrıca nem olduğunda tel yumuşar ve gevşer bu da pestliğin sebeplerindendir. Telin kısalığı, eskiliği ve inceliğinin tizlik sebebi olacağını söyleyebiliriz. Üflemeli sazlarda pestliğin sebepleri, üflenilen boşluğun (deliğin) genişliği ya da genişliğin artması ve nefesin yumuşaklığıdır. Sâhib-i edvâr (Rahimehullah) *Kitabü'l-Edvâr*'da üflenilen deliğin genişliğinin pestliğin sebeplerinden olduğunu belirtmiştir. Seslerin düşürülmesi –pest olması- (tizden peste) tiz taraftan pest tarafa doğru olur. Telin uzunluğunun (üflenilen yerin genişliği) arttırılmasıyla tiz taraftan pest tarafa intikâl eden seslerin pest çıkacağı söylenir. Bu durum, seslerin yükselmesini sağlar. (5a) Üflenilen deliğin genişliği tizliğin sebeplerindendir. Bu tedkik göstermiştir ki delik daha geniş açılırsa sesin tizliği artacaktır. Deliğin dar açılması pestliğe sebep olur. Bu konuda Hâce Kemâleddin Abdülkâdir (Rahimehullah) Sâhib-i edvâr'a itiraz etmiş, üflenilen deliğin (boşluğun) genişliğinin pestliğin sebeplerinden olduğunu söylemiştir. Sâhib-i edvâr böyle söylememiştir. Merhum Hâce Kemâleddin Abdülkâdir'in itirazı nağmelerin alışkın olarak bilinen yerinden başka bir yere esas intikâl kuralına yöneliktir. Açık teldeki nağme (A) ile gösterilir ve Araplar (A) nağmesine “Sakîle'l-mefruzât” en pest nağme derler. Pestten tize nağmeler sırasıyla (B), (C),

(D).....(Lh)'ye kadar devam eder. Burada seyir tizden peste doğru gerçekleşirse "inici seyir" (intikâl-i râci') denir ve inici-çıkıcı olan seyir "değişken seyir" (intikâl-i maktûb) olarak bilinir. Öyleyse üflenilen deliğin genişliği tizliğin sebeplerindendir. Sâhib-i edvâr üflemeli sazlarla fazla ilgili değildi ve ilgi göstermeye hiç başlamamıştı. Üflemeli sazlarda destanların kısımları gösterilemez, nağmelerin bilinmesi ve tedkiki telin üzerindeki bölümlerden daha kolay hâsıl olmaktadır. Ney'in ön yüzünde yedi delik bulunur ve ondan yedi nağme hâsıl olur. Arka tarafında bir başka delik daha vardır ona "şüca'" denir. Üfleyen başparmağıyla onu kapatır. Başka bir delikte altta bulunur o da hava akımı olması içindir. (5b) Ondandır her hangi bir nağme vücuda gelmez. Öyleyse yedi delikten yedi nağme hâsıl olur. Geriye kalan yirmi yedi nağme ve otuz nağmeye kadar olan sesler o sekiz delikten şiddetli, yumuşak üfleme ve parmakların hareketleriyle çıkarılır. Safiyyüddîn Abdülmü'min (Rahimehullah) "deliğin genişliği" yerine eğer "delikler arası boşluğun genişliği" demiş olsaydı, Hâce Abdülkâdir itiraz etmeyecekti. Kâselerde pestliğin sebepleri incelik, büyüklük ve boş oluşu, tizliğin sebepleri ise kalınlık, küçüklük ve doluluktur. Testi ve küplere su doldurulduğunda ses tizleşmekte, tamamen doldurulduğunda ise ondan hiçbir ses çıkmamaktadır. Mûsikî âletlerinden çıkan sesin tizlik ve pestlik sebebi budur. İnsanın gırtlığında sesin tizliğini sağlayan şey havadır ki, o gırtlakta sesin meydana geldiği bölgeye ve aynı zamanda buruna şiddetle ve sert bir şekilde baskı yapar. Pestliğin sebebi de bunun tam tersidir. Eğer nefes alan kişi şiddetsiz ve yumuşak bir şekilde nefes alırsa ses ortaya çıkmaz. Çünkü gırtlakta havanın şiddetinin kuvvetli olması tizliğin, zayıf olması pestliğin sebeplerindendir. Yaşın küçük olması sesi tizleştirir. Bulûğa ulaştıktan sonra beden küçüklüğü de bazen sesin tizlik sebebidir. Fakat buna itibâr edilmemelidir. Bazen beklenen durumun tersi de ortaya çıkabilir.

### **Üçüncü Fasıl: Teller üzerinde destanların kısımları, aralıkların oranı, sayılar ve uyumsuzluğun sebepleri**

Destanlar telli sazların sapına resmedilen izlere denir. (6a) Böylece hangi nağmenin hangi kısımda ve hangi telden çıkmış olduğu bilinir. Nağmeler toplam onyedidir. Onların toplamı bir telde mevcuttur. Telin kısımları onyediyeye göre şöyledir: Bir tel üzerinde bir çizgi farz edelim. Bir telin enstruman sapının

burun tarafından (cânibü'l-enf) başlangıç noktasını (A), son kısmı yani eşik tarafı (cânibü'l-muş) kısmını (M) olarak işaretleyelim. Mutlak tel [açık tel] olarak isimlendirilen (A-M) telinin son tarafından (cânibü'l-muş) baş tarafına (cânibü'l-enf) ikiye bölümlim ve o noktayı (YH) olarak işaretleyelim. Şimdi de (A-M) telini kısımlara ayıralım. (A) kısmından (M) kısmına doğru tizliği gittikçe artan nağme bölümlerini (tabakalarını) intikâl ettirelim. Mutlak tel olarak bilinen telde nağme yerlerindeki önceki nağmelerin hiçbirinin benzeri ve temsili mümkün değildir. Mutlak telin yarısından kesilerek elde edilen nağme mutlak teldeki nağmeye benzer işitilir. Bu nağme (YH) olarak işaretlenir. Benzer duyulan nağmeler (A) ve (YH)'dir. (A-M) telini üçe bölümlim ilk kısmın sonunu (YA), sonra (A-M) telini dörde bölümlim ilk kısmın sonunu (H), (H-M) telini dörde bölümlim ilk kısmın sonunu (Yh), (A-M) telini dokuza bölümlim ilk kısmın sonunu (D), (D-M) telini dokuza bölümlim ilk kısmın sonunu (Z), (H-M) telini sekize bölümlim pest tarafa doğru bir kısım daha ekleyip onu (h), (h-M) telini sekize bölümlim pest tarafa doğru bir kısım daha ekleyip onu (B), (B-M) telini üçe bölümlim ilk kısmın sonunu (YB), (B-M) telini dörde bölümlim ilk kısmın sonunu (6b) (T), (T-M) telini dörde bölümlim ilk kısmın sonunu (YV), (YV-M) telini ikiye bölümlim kısımlardan birini pest tarafa doğru ekleyip onu (V), (V-M) telini sekize bölümlim kısımlardan birini pest tarafa doğru ekleyip onu (C), (C-M) telini dörde bölümlim ilk kısmın sonunu (Y), (Y-M) telini dörde bölümlim ilk kısmın sonunu (YZ), (V-M) telini dörde bölümlim ilk kısmın sonunu (YC), (Z-M) telini üçe<sup>351</sup> bölümlim ilk kısmın sonunu (YD) olarak işaretleyelim. Bu Sâhib-i edvâr'ın yaptığı onyedili nağme taksimidir. Eğer telin kalan kısmını yani (YH-M)'yi ikiye bölersek, orta nokta (Lh) olarak işaretlenir. (YH-Lh) kısmını yukarıda anlattığımız methodla böldüğümüzde her onyedili sestem her birisinin tizdeki karşılığı ortaya çıkar. Misâl;

|       |       |       |       |       |       |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| A-YH  | B-YT  | C-K   | D-KA  | h-KB  | V-KC  |
| Z-KD  | H-Kh  | T-KV  | Y-KZ  | YA-KH | YB-KT |
| YC-Lh | YD-LA | Yh-LB | YV-LC | YZ-LD | YH-Lh |

<sup>351</sup> *Nekâvetü'l-Edvâr*'ın Nuruosmâniye Ktp. No:3646 vr. 6a ve TSMK. Ahmed III No: A3462 vr. 6b nüshalarında burası "üç bölümlim" şeklinde yazılmıştır. Doğrusu "dörde bölümlim" olup, Safiyyüddîn, *Kitâbü'l-Edvâr*, Nuruosmâniye Ktp. No:3652/1 vr. 4b'de kayıtlıdır; Mehmet Nuri Uygun, *Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 1999, s. 67.

Destanları kısımlara ayırmanın bu metodu Mevlânâ Safiyüddin Abdülmü'min'in tarzıdır. Aslında destanları kısımlara ayırma metodunun başka bir türü, daha sonradan gelen bilginlerin en üstünü "Bilginlerin sultanı" Hâce Kemâleddin Abdülkâdir tarafından daha anlaşılır ve açık bir şekilde gösterilmiştir. Destanları kısımlara ayırmadaki doğru ve yanlışlar onun kitabı *Câmiü'l-Elhân*'da belirtilmiştir. Sâhib-i edvâr'ın söylediğine göre telin dörtte üçünü sekize bölelim. Bu sekize bölünmüş kısmın son tarafına bir kısım daha ekleyip son tarafını (pest taraf) (h) olarak işaretleyelim. Böylece telin dörtte üçü bu kısım sekize ayrılmış olur. Her çeyrek kısım iki ve sekiz kısma ayrılmış olur. Bu kısımlarla telin toplamı 10 kısım ve 8 kısım olur. Sekizle üçü çarptığımız zaman 24 kısım olur. 10 kısmın (7a) her kısmını 24 cüz farz edelim. Sekizli kısım 16'dır. Bu şekilde telde 256 cüz olur. Şöyledir: (h-M)'in sekizde biri (h-M)'in pest tarafına eklendiğinde o noktayı da (B) olarak işaretleriz. Sekizli kısma bir kısım eklemek bu metodlardır. Bunun yolu her bir kısmı sekize bölerek her kısmın sekiz cüz olmasını sağlayabilmektir. Onun 3 kısmı ve (h-M) 8 kısmıyla her kısım 27 cüz olur. Bu yolla (h)'den (M)'ye geri kalan bir kısım ve üçlü bir kısımdır. Bu bir kısım önceki kısımlar çıkarıldığında her kısım 24 cüz olur ve üçlüler kısmı onaltı olur. 24 cüz'e üçlüler kısmı eklediğimizde o da diğer kısımlarla eşit olur ve her kısım 27 cüzdür. Pest bölümün son tarafını (B) işaretleyelim. Daha sonra (B)'den (A)'ya 13 cüz kalır. Mutlak tel o cüzlerle birlikte 256 cüzdür. (B-M) teli ise 243 cüzdür. Bu cüzlerden geriye kalan (A-B) teli 13 cüzdür. Bu elde edilen aralıkların en küçüğüdür. Bunun 13 cüz olması gerekir ki bu bakiye aralığıdır. 4/8, 5/8 ve 4/8 mutlaklıdır. Sonra bakiye aralığından düzenleme yapalım yani (B-M) telinin ilk bakiye aralığı kısmının sonunu (C) olarak işaretleyelim. (A-M) telinin dokuzda birine (D), (B-M)'nin dokuzda birinin sonuna (h), (D-M)'nin dokuzda birinin sonuna (Z), (A-M)'nin dörtte birinin sonuna (H), (7b) (B-M)'nin dörtte birinin sonuna (T), (C-M)'nin dörtte birinin sonuna (Y), (A-M)'nin üçte birinin sonuna (YA), (B-M)'nin üçte birinin sonuna (YB), (C-M)'nin üçte birinin sonuna (YC), (D-M)'nin üçte birinin sonuna (YD), (h-M)'nin üçte birinin sonuna (Yh), (V-M)'nin üçte birinin sonuna YV, (Z-M)'nin üçte birinin sonuna (YZ), (H-M)'nin üçte birinin sonuna (YH) işaretleyelim. Bu telin ortasıdır. İkinci kısımlandırma bu olup birinci kısımlandırmadan daha kolaydır. 256'ya ayrılmış (A-M) teli üzerindeki cüzlerden (C) nağmesini hiç bulamadım ve 256 cüzü kendisiyle

çarptım ve 65536 cüz oldu. Her bir cüzün belirli sayı değeri vâki olmaktadır. Bazı sayılar tam, bazıları küsüratlıdır. (B) noktasının eşîğē kadar ölçüsü 62208 değerindedir. (A-B) ölçüsü 3328, (C) nağmesi 52459 değerindedir. Bu cüzlerden daha küçük olan cüzlerden (A-C) 6488, (A-B) 33308<sup>352</sup> cüzdür. Bununla cüzler açıkca gözükmektedir. (A-M) (65536) miktarının (8a) (C-M) (59249) miktarına oranı incelemeyeyle 1 tam 1/9 olur. Bu inceleme tablosu yaklaşık olarak hazırlanmıştır. Otuzbeş nağmenin her birinin sayı değeri, aralıkların ve sayıların hem ikisinin oranları bu tabloda açıkca gösterilmektedir. Şu şekildedir:

---

<sup>352</sup> Bu değer Abdülkâdir Merâğî'nin *Câmiü'l-elhan* (vr. 7b), *Şerhü'l-Edvâr* (vr. 115) ve *Makâsîdü'l-Elhân* (vr. 9a) eserlerinde 3328 olarak kayıtlıdır. (Sezikli, *a.g.e.*, s. 103; Kolukırık, *a.g.e.*, s. 197; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 105.)

**ONYEDİ ARALIKLI NAĞMELERİN ARALIKLARININ ORANLARI VE SAYILARI TABLOSU**

| Telin Bölümleri | Telin Bölümlerinin Oranları | Oranlar | Bölümlerin Fazlalıkları | Oranlar | Oran Sayısı | Telin Bölümleri | Fazlalıklar  |
|-----------------|-----------------------------|---------|-------------------------|---------|-------------|-----------------|--------------|
| A-M             | 65536                       | A-B     | 3328                    | A-B     | 3368        | A-B<br>B-C      | 1609         |
| B-M             | 62208                       | A-C     | 6288                    | B-C     | 3159        | B-C<br>C-D      | 2362         |
| C-M             | 59045                       | A-D     | 8271                    | C-D     | 7940        | C-D<br>D-h      | 2163         |
| D-M             | 58254                       | A-h     | 10244                   | D-h     | 2958        | D-h<br>h-V      | 150          |
| h-M             | 55292<br>45                 | A-V     | 2808                    | h-V     | 2808        | h-V<br>V-Z      | 2101         |
| V-M             | 52428                       | A-Z     | 13754                   | V-Z     | 806         | V-Z<br>Z-H      | 1923         |
| Z-M             | 51781                       | A-H     | 16384                   | Z-H     | 2629        | Z-H<br>H-T      | 133          |
| H-M             | 49152                       | A-T     | 8880                    | H-T     | 2396        | H-T<br>T-Y      | 126          |
| T-M             | 46656                       | A-Y     | 20850                   | T-Y     | 21269       | T-Y<br>Y-YA     | 1773         |
| Y-M             | 44686                       | A-YA    | 21911                   | Y-YA    | 596         | Y-YA<br>YA-YB   | 1636         |
| YA-M            | 43619                       | A-YB    | 23064                   | YA-YB   | 2218        | YA-YB<br>YB-YC  | 112          |
| YB-M            | 41482                       | A-YC    | 86170 <sup>353</sup>    | YB-YC   | 2106        | YB-YC<br>YC-YD  | 1576         |
| YC-M            | 39366                       | A-YD    | 66699 <sup>354</sup>    | YC-YD   | 529         | YC-YD<br>YD-Yh  | 1442<br>1812 |
| YD-M            | 38836                       | A-YH    | 28672                   | YD-Yh   | 972         | YD-Yh<br>Yh-YV  | 102<br>812   |
| Yh-M            | 36864                       | A-YV    | 30864                   | Yh-YV   | 1872        | Yh-YV<br>YV-YZ  | 95           |
| YV-M            | 34994                       | A-YZ    | 32320<br>1615           | YV-YZ   | 2772        | YV-YZ<br>YZ-YH  | 325          |
| YZ-M            | 33215<br>16                 | A-YH    | 33218<br>16             | YZ-YH   | 127         | YZ-YH<br>YH-YT  | 1216<br>1615 |

<sup>353</sup> Bu değer Abdülkâdir Merâgî'nin *Câmiü'l-elhan* (vr. 8b)'de 26170 ve *Makâsidü'l-Elhân* (vr. 9b)'da 2106 olarak kayıtlıdır. (Sezikli, *a.g.e.*, s.104; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 107.)

<sup>354</sup> Bu değer de Abdülkâdir Merâgî'nin *Câmiü'l-elhan* (vr. 8b)'de 26199 ve *Makâsidü'l-Elhân* (vr. 9b)'da 529 olarak kayıtlıdır. (Sezikli, *a.g.e.*, s.104; Karabaşoğlu, *a.g.e.*, s. 107.)

(8b)

| Telin Bölümleri | Telin Bölümlerinin Oranları | Oranlar | Bölümlerin Fazlalıkları | Oranlar | Oran Sayısı   | Telin Bölümleri | Fazlalıklar  |
|-----------------|-----------------------------|---------|-------------------------|---------|---------------|-----------------|--------------|
| YH-M            | 32768                       | YH-YT   | 1664                    | YH-YT   | 1664          | YH-YT<br>YT-K   | 84           |
| YT-M            | 31104                       | YH-K    | 3643                    | YT-K    | 1579          | YT-K<br>K-KA    | 1182         |
| K-M             | 39522                       | YH-KA   | 3620                    | K-KA    | 397           | K-KA<br>KA-KB   | 1181         |
| KA-M            | 39127                       | YH-KB   | 5120                    | KA-KB   | 1479          | KA-KB<br>KB-KC  | 85<br>91     |
| KB-M            | 28628                       | YH-KC   | 6522                    | KB-KC   | 114           | KB-KC<br>KC-KD  | 1050<br>8133 |
| KC-M            | 26244                       | YH-KD   | 6877                    | KC-KD   | 353           | KC-KD<br>KD-Kh  | 961          |
| KD-M            | 6589<br>8166                | YH-Kh   | 8182                    | KD-Kh   | 1314          | KD-Kh<br>Kh-KV  | 66<br>8162   |
| Kh-M            | 92576                       | YH-KV   | 9440                    | Kh-KV   | 1238          | Kh-KV<br>KV-KZ  | 63           |
| KV-M            | 23328                       | YH-KZ   | 10624<br>43             | KV-KZ   | 1184          | KV-KZ<br>KZ-KH  | 886<br>1414  |
| KZ-M            | 23123                       | YH-KH   | 1922                    | KZ-KH   | 198<br>2 14   | KZ-KH<br>KH-KT  | 811<br>447   |
| KH-M            | 21845                       | YH-KT   | 1232                    | KH-KT   | 1109<br>31    | KH-KT<br>KT-L   | 56           |
| KT-M            | 20736                       | YH-L    | 1384                    | KT-L    | 1053          | KT-L<br>L-LA    | 788<br>896   |
| L-M             | 19683                       | YH-LA   | 12329                   | L-LA    | 2 64<br>81 75 | L-LA<br>LA-LB   | 861<br>2812  |
| LA-M            | 1148<br>8 16                | YH-LB   | 14336                   | LA-LB   | 986           | LA-LB<br>LB-LC  | 816          |
| LB-M            | 18232                       | YH-LC   | 1586                    | LB-LC   | 636           | LB-LC<br>LC-LD  | 27           |
| LC-M            | 17496                       | YH-LD   | 15272                   | LC-LD   | 888           | LC-LD<br>LD-Lh  | 664<br>3215  |
| LD-M            | 16656                       | YH-Lh   | 16384                   | LD-Lh   | 223           | LD-Lh<br>Lh-LV  | 608<br>3215  |



(9a) **Aralıkların oranları ve sayıları**

Daha önce aralık için iki farklı nağmenin gerekli olduğundan bahsetmiştik. Eğer iki ayrı tel olan bam ve mesles telini eşit mesafede bağlarsak bu tellere aynı anda ya da birbiri ardına vurduğumuzda bir aralık meydana gelmeyecektir. Çünkü aralık için farklı nağmeler gereklidir. Nağmeler arasında farklılık hâsıl olursa, nağmelerden çıkan mûsikî halk içinde bu işin erbâbı tarafından uyumlu bulunur ve hoşlanılırsa, buna “Müttefik aralık” adı verilir. Eğer bu işin erbâbı tarafından hoşlanılmayacak biçimde uyumsuz işitilirse buna “Mütenafir aralık” denir.

**Aralık üç kısımdır:**

Birinci kısım A‘lâ (yüksek), ikinci kısım evsat (orta), üçüncü kısım ednâ (alçak)’dır.

**Birinci kısım – a‘lâ (yüksek):** A ve YH gibi her iki nağmenin iki tarafına eşit ve benzer olarak birleşmesiyle lahnin telifinde birbirinin yerine geçebilecek olarak düzenlenen aralıktır.

**İkinci kısım - evsat (orta):** İki tarafında birbirinin yerine koyulamadığı aralıktır. Buna iki nağmenin birbiri ardına ses oluşturulduğunda işitildiği zaman birbiri yerine konamadığına tanık oluruz.

**Üçüncü kısım – edna (alçak):** Aralığın iki tarafı da birlikte dinlenirse uyumsuzluk ortaya çıkar. Eğer ardı ardına dinlenirse uyumluluk ortaya çıkar ve iki hâşiye lahnin telifinde birbirlerinin yerine konamaz ve benzer olamaz.

**Birinci kısım:** İki hâşiye aralığının birbirine oranı iki katıdır. Telin büyük olan miktarına Hâşiye-i uzma, küçük olan miktarına Hâşiye-i sugrâ denir. (A) ve (YH) nağmeleri aralığındaki sesler bu aralıkta toplanmıştır.(9b)

**İkinci kısım-Orta:** Bu iki aralıktır.

**Birinci aralık:** Büyük hâşiye miktarı küçük hâşiye miktarının 1,5 katı kadardır. Çünkü büyük hâşiyenin sayısı 3 ve küçük hâşiye sayısı ise 2 dir. (A) ve (YA) nağmelerinde olduğu gibi bu iki nağme arasında kendisinden beş uyumlu nağme çıkarılan aralığa “Buud ellezî bi’l-hams” (beşli aralık) denir.

**İkinci aralık:** Büyük hâşiye sayısı 4, küçük hâşiye sayısı 3 olur, (A) ve (H) gibi her iki nağme arasında kendisinden dört uyumlu nağme çıkarılan aralığa “Buud ellezî bi’l-erba” (dörtlü aralık) denir.

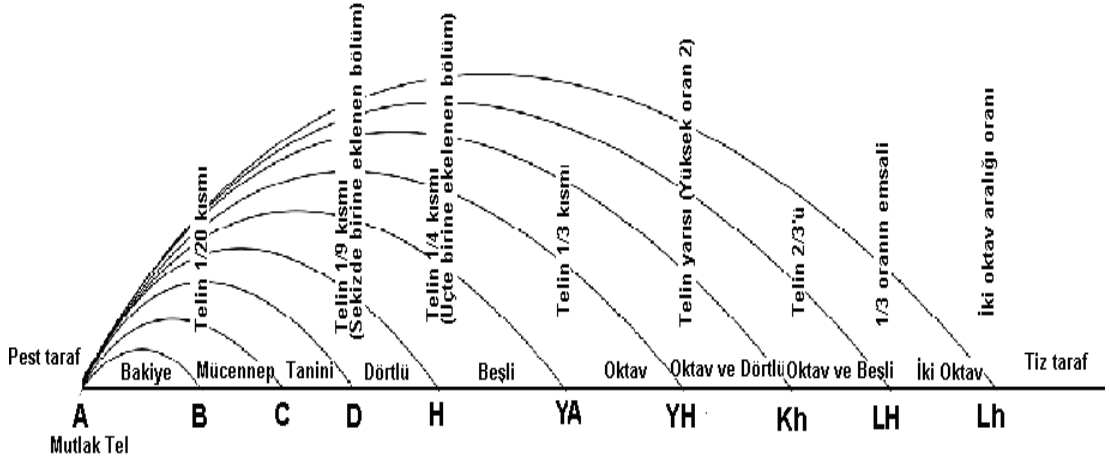
**Üçüncü kısım – edna (alçak):** Bu kısım üç aralıktır.

**Birinci aralık:** Büyük hâşiye miktarının küçük hâşiyeye oranı 9/8'dir. (A) ve (D) gibi iki nağme arasındaki aralığa "Tanini aralığı" denir. Kitaplarda yazıldığı gibi eskiler onu T ile gösterir. Büyük hâşiye sayısı 9, küçük hâşiye sayısı 8'dir.

**İkinci aralık:** Büyük hâşiye miktarının küçük hâşiyeye oranı 10/9'dur. Bu yaklaşık olarak (A) ve (C) nağmeleri aralığıdır. Büyük hâşiye sayısı 10, küçük hâşiye sayısı 9'dur. Bu aralığa "Mücenneb" denir. Ayrıca destanlarda da buna "Destan-ı mücenneb" denir. Eğer bu aralığa benzer aralıklar söylenecek olursa Sâhib-i edvâr (10a) (Rahimehullah) sonra *Edvâr*'ın ikinci faslında destanların taksimini yapmıştır. Şöyle söylemiştir: "(V-M) telini sekiz kısma ayırır ve bu kısımların sonuna bir kısım daha ekleriz ve onun sonu da (C) olarak işaretlenir." Halbuki yaklaşık olarak (V-M) teli (A-M) telinin 4/5'i kadardır. Onu sekizli kısma ayırırız. Kısımların toplamı üçüncü kısımda bahsedildiği gibi on kısım olur. Böylece (V-M) telini sekize böler ve sonuna bir kısım daha ekleriz ve onun sonunu (C) işaretleriz. (A-M)'nin on kısım, (C-M)'nin 9 kısım olduğu yeterince açıklanmıştır. (A-M) aralığının (C-M)'ye oranı yaklaşık olarak 10/9'dur.

**Üçüncü fasıl-(Aralıkların oranı):** Üçüncü fasılda aralıkların oranından şöyle bahsedilir. (A-M)'nin (C-M)'ye oranı 16/15'tir. İki farklı mücenneb aralığı oranı olduğu buranın yarısına kadar malum kitapta [*Edvâr, (Safiyüddîn)*] unutulmuştur. Orada genelleşmiş ve kullanıla-gelmiş mücenneb oranı 10'dur. Bizde ise makam, âvâze ve şu'belerde burada kullanılan mücenneb oranı 9'dur. Özellikle Nevruz-ı asl, Sabâ ve Nevruz-ı arab ikinci mücenneb oranındaki 16'dır. Bu yaklaşık olarak benim gayretimle 15'e yakın olmuştur. Bu mücenneb şekli Râhevî'de kullanılmıştır.

**Üçüncü aralık:** Bu aralıkta büyük hâşiye miktarının küçük hâşiyeye oranı yakın olup yaklaşık olarak 20/19'dur. (A-B) aralığının büyük hâşiye sayısı 20, küçük hâşiye sayısı 19'dur ve bu aralığa "Bakiye aralığı" denir. En küçük kısım ve en küçük aralıktır. (A-D), (A-C) ve (A-B) aralıklarına "Üçlü lahnî aralık denir ve bunlar cetvelde örnek aralıklar olarak yer almaktadır. (10b)



(11a) Dörtlü aralıktan iki tanini aralığı çıkartıldığında geri kalan aralık “Bakiye” olarak bilinir. Eğer (H)’ya kadar tiz taraftan bir bakiye aralığı geri gelindiğinde (Z)’yi, (A)’dan pest taraftan bir bakiye aralığı ileri gidilirse (B)’yi verir. (Z) ve (h)’den çift taraflı bakiye gelindiğinde ise dörtlü aralık miktarı tamamlanmış olur. Böylece bakiye aralığı miktarına iki tanini aralığı miktarı eklendiğinde dörtlü aralık oluşur. Bu işin erbâbı tarafından bahsedilen bu kısımlandırılmış aralıklara “Üçlü lahnî aralık” denir. Bahsedilen bu küçük aralıklardan bakiye aralığı bunların en küçüğüdür. Ama kendi zâtında uyumsuzdur. Her kısım uyumlu aralıklar haline getirilebilir. Nağmeler, yeterli uyumlu aralıklarla beraber olursa uyumlu işitilir. Yoksa tekrar uyumsuzluk vâki olur. Özellikle müteâkip aralıklarda her bir dörtlüde bakiye aralığı varsa dörtlü tanini ile ya da mücenneb ve bakiye ile tamamlanmalıdır. Bir dörtlüde lahnî üçlü aralıklardan biri olursa cem’ oluşur. Bir dörtlüde bir bakiye aralığı bulundurmamak gereklidir. Lahnin bozuk olması, uyumsuzluğun sebeplerindendir. Mücenneb aralığı uyumlu aralıklar seviyesindeki bir aralık değildir. Onun yarısı dörtlünün bakiyesidir. Oktav aralığındaki küçük aralık tanini aralığı en iyi uyumlu (11b) aralıktır. Oktav aralığından dörtlü aralık çıkarıldığında beşli aralık, bundan da tanini çıkarıldığında dörtlü aralık, daha sonra sırasıyla çıkarıldığında tanini, mücenneb ve bakiye aralıkları kalır. Aralıkların iki kısım olduğunun bilinmesi gerekir. Bir kısmı başka bir aralık eklenmesiyle uyumlu hale gelen aralıklar, diğer kısmı ard arda iki defa aralık eklenmesiyle uyumlu hale gelen büyük aralıklardır. Orta aralıklar küçük ve daha küçük aralıklardan meydana gelir.

**Uyumsuzluğun (Tenâfür) sebepleri:** Her cem' içinde bulunan nağmeler uyumlu değildir. Öyleyse uyumsuzluğu ortaya çıkaran sebeplerden sakınmak gerekir. Bu sebeplere vakıf olunmalı ki meydana getirilen cem' uyumlu olsun. Uyumsuzluğu ortaya çıkaran sebepler dörttür.

**Birinci sebep:** Dörtlü aralığına tiz taraftan ekleme yapılır. Yani (H) noktası geçilip ihlâl edilir. Bunun sebebi dört aralık ardı ardına mücenneb aralığı (C) oranınca dizilmesi ve üç aralık ardı ardına tanini aralığı (T) olduğunda uyumsuzluk ortaya çıkar. Bunun üzerine dört aralık ardı ardına tiz tarafa doğru mücenneb aralığı (C) oranınca dizildiğinde dört mücenneb sonra (T) nağmesi vâki olur. Eğer üç aralık tiz tarafa doğru ardı ardına tanini aralığı (T) oranınca dizildiğinde üçüncü aralıkta (Y) nağmesi vâki olur.

**İkinci sebep:** Üç lahnî aralığın (bakiye, mücenneb ve tanini) bir dörtlü aralıkta toplanması uyumsuzluğu ortaya çıkarır.

**Üçüncü sebep:** Bakiye aralığının küçük hâşiyesini mücenneb (C) aralığının büyük hâşiyesi ile bir araya getirilmesi, yani bakiyenin tiz tarafının mücenneb'in (C) pest tarafına (12a) eklenmesidir.

**Dördüncü sebep:** İki bakiye aralığının bir dörtlüde ayrı ya da bitişik olarak bulunması, diğer bir sebep seslerin gırtlaktan bozuk çıkmasıdır. Nağmeler uyumlu dizilip icrâcılar çirkin sesliyse nağmeler kötü ve çirkin çıkar. Sâhib-i edvâr'ın (Rahimehullah) söylediği gibi dörtlü aralığın tiz tarafını aşacak ekleme yapılması uyumsuzluk sebebidir. Bu fakirin babası Hâce Kemâleddin Abdülkâdir bazı dâireler icâd etmiştir. Bunların ilki (A) sonuncusu (YH)'dir. Bu dâirede (H) nağmesi mevcut olmayıp aynı zamanda uyumludur. Bu yüzden Şeyhülislâm Hâce İmâduddîn Abdülmelik Semerkandî (Rahimehullah) kendine has şiirlerinden beş beyiti seçip bir tasnif yapılmasını istemiştir. Bu tasnifte ki dâirede (H) nağmesi bulunmamaktadır. Dâire uyumlu olup beş beyittir. Biz bu şiiri onun yüce ruhuna telif ettik. Bu beş beyit şunlardır:

Bâred ger bemeygede berdîm râh râ  
Ber hem zedim medrese u hânkâh râ  
Her câ revîm ez der dildâr negüzârem  
Mâ kem ne mikonim der in kûy-i râh râ

Der mî keşîm âteş-i mey râ u ânehî  
Ber mîkeşîm nâle-i dil sûz u âh râ  
Rûzî eğer giyâh berâyed zehâk-ı mâ  
Sâkî ziyâde âb dehed an giyâh râ  
İbn İsâm nâm kalender dorost kerd  
Çûn ber şikest kâide mâl u câh râ

(Yolu yine meyhâneye çevirip medrese ve dergâhı dağıttık. Her yolu şaşırırız ama yârin yolunu kaybetmeyiz. Ansızın ateşten şarabı içeriz, yanan gönlün ah u zârını çekeriz. Eğer bir gün bizim toprağımızdan ot biterse ey sâki onu sula. İbn İsâm adlı kalender mal ve makam kaidesi yıkılınca bunu yazdı.) (12b)

Şimdi telin durumunu belirleyelim ve bu dâirenin aralık ve nağmelerini gösterelim. Nağmeler A, C, V, T, YA, YC, YV, YH şeklindedir. Bu dörtlü aralığın beşli aralığa eklenmesidir. Dâirelerin eklenmesi malum bu yöntemle açıkça ortaya konmaktadır. Bu (A)'dan (H)'ya dörtlü aralığı ve (YH)'dan (YA)'ya beşli aralığı olup biz (A-YA)'yı (YA-YH)'nın üstüne ekledik. Şüphesiz bu eklenme dörtlünün tiz tarafından vâki olur. Bu dâirede (H) nağmesi kayıp olduğu halde aynı zamanda uyumludur. Bu başka dâirelerde de böyledir. Büyük ve daha başka aralıklardaki gibi uyumsuzluk sebepleri de malum olmuştur. Bu yüzden bu sebeplerden kaçınılmalıdır. Böylece yapılan her telif uyumlu olur. Üç lahnî aralıkların terkip edilmesinden cem' ve dâireler tertip olunur. Öyle ki bu aralıkların birbirine eklenmesinden de uyumlu cem' ve devirler elde edilir.

### **Dördüncü Fası:**

#### **Aralıkların eklenmesi**

Aralıkların birbirine eklenmesi şu şekildedir: Bir aralığın tiz tarafı diğer aralığın pest tarafıyla birleştirilir. Eğer eklenme tiz taraftan olursa eklenen pest, pest taraftan olursa eklenen tiz olur. Ekleme iki çeşittir. Birincisi aralık diğer aralıkla eşittir. Şöyle ki (A-M) telini dörde bölüp pest taraftaki birinci kısmın sonuna tiz tarafa doğru (H) işaretleyelim. (13a) Bu bir dörtlü aralığın iki tarafıdır. Eğer ki bir dörtlü aralığa bir dörtlü eklemek istersek, (H-M) telini dörde bölelim. Pest tarafından

birinci kısım sonuna (Yh) işaretleyelim. Eğer onların yanına üçüncü, dördüncü veya beşinci eklenmek istenirse bu yöntemle şekilde gösterildiği gibi yapılmalıdır:

|   |   |    |    |   |
|---|---|----|----|---|
| A | H | Yh | KB | M |
|   |   |    |    |   |

Eğer buradaki oranlar üzerine sayılar koymak istersek, mutlak telden geri kalan nağmelerin belirli olan üç sayısı üzerine yazılır. Bunun yolu en az iki sayının onların hâşiyesi üzerine koyulmasıdır. Bunlardan her birini kendisiyle çarpalım, iki hâşiyeye yapalım ve çarpalım büyük hâşiyenin sayısını küçük hâşiyenin sayısı farz edelim ortaya koyalım Dörtlü aralığın sayıları 4, 3 şeklinde olur. Her birini kendisiyle çarptıktan sonra 16, 9 haline gelir. Bunu da dört ve üç sayısı ile çarpıp ortaya koyalım. Böylece sayılar küsüratıyla beraber şekildeki gibi düzenlenmiş olur.

|    |    |    |   |
|----|----|----|---|
| A  | H  | Yh | M |
|    |    |    |   |
| 16 | 12 | 9  |   |

Aralıkları ikiye bölmek istersek, ekseriyetle hâşiyeye oran ve sayıları iki katlı farzedip bunlardan küçük olanı elde ederiz ve büyük kısmın yarısını en küçüğe ekleyip onu orta kabul ederiz. Meselâ, dörtlü aralığı (13b) ikiye bölmek istersek bunun hâşiyeye sayıları 4 ve 3'tür. Bunu da iki kat yaptığımızda 8 ve 6 olur. Büyük kısmın yarısını en küçük kısmın üzerine ekler ve ortasını işaretleriz. Sayılar şekilde gösterildiği gibi şöyle düzenlenmiş olur:

|   |   |   |
|---|---|---|
| A | H | M |
|   |   |   |
| 8 | 7 | 6 |

Bu sanatı icrâ eden üstâdlar büyük aralıkları küçük aralıklara bölmeden kullanmazlar. Çünkü o cem'ler ve dâireler yararlı bir şekilde kullanılamaz. Her aralık kendisinden daha küçük bir aralıkla bölünebilir. Meselâ, iki oktav aralığını bir oktav aralığına bölebiliriz ve bir oktav aralığını da iki dörtlü ve tanini aralığına bölebiliriz. Dörtlü aralığın da büyük kısmı tanini olur. Tanini aralığının ortası mücenneb (C) ve

onun küçük kısmı bakiye (B) olur. Dörtlü aralık küsüratlı parçalara kısımlandırıldığında, Sâhib-i şerefiyye yuzonbir kısma ayırmıştır. Bunu daha da arttırmak mümkündür. Fakat bunun yedi kısmı uyumludur. Üçlü lahnî aralık küçük üç aralıktan meydana gelir. Öyleyse dörtlü aralığı uyumsuz aralıklarla da taksim edilebilir. Ama uyumlu olarak yedi aralık meydana gelir. Bu üçlü lahnî aralığın birincisini tanini (T) daha sonra mücenneb (C) ve bakiye (B) olmak üzere üç kısımdan fazlası uyumlu olmaz. Çünkü aralık bir çeşit olup üç veya daha fazla şekilde tamamlanamaz.

**İki tellilerin, üç tellilerin, dört telli olan Ūd-i kadîm'in ve beş telli olan Ūd-i kâmil'in alışılmış akordları (14a)**

Bu işin erbâbı bazı nağmelerin başka bir nağmeye intikâlinde tam bir kudret ve el becerisine sahip olsa da, özellikle bu sanatta çok tecrübe elde etmiş ve sayısız sıkıntılara girmiş olsalar da aynı anda iki farklı nağmeyi işitip ardı ardına birleştirmeleri kolay değildi. Nağmelerin birlikte duyulması için iki, üç, dört, beş ve altı telli âletler yapıldı. Ayrıca kolaylık olup güçlü ve rahat çalınması için o âletlere mızrap ve yay icâd edildi. Mızrapla çalınanlar mızraplı, yay çekilerek çalınanlar ise yaylılar olarak isimlendirilmiştir.

**İki telli âletlerin akord edilmesi:** İki telli âletlerin akord etme yönteminin şu şekilde olduğu söylenir: Yukardaki telin en alttaki tele oranı mutlak (açık) telin değerinin  $4/3$ 'üdür. Aşağıdaki mutlak telin miktarı üstündeki telin  $3/4$ 'dür. Yukardaki telden işitilen ses pestlik anlamında aşağıdaki telin  $1/3$ 'ünden işitilen sese eşittir. Bu takdirde yukardaki telin her parçasından çıkan sesin değeri aşağıdaki teldeki buna karşılık gelen sesin değerinin  $4/3$ 'üdür. Bundan önce de malum olduğu gibi (A) ile (H), (B) ile (T) ve (C) ile (Y) ve hepsinin oranı (14b) bir oktav ve oktavın üçte biri şeklindedir. Birbirine karşılık gelen parçalar bu oranda olmalıdır. Bunların birbirlerine oranları şu misaldeki gibidir:

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

En üst telden sekiz nağme elde edilmektedir. Başında (A) nağmesi sonunda (H) nağmesi vardır. Mutlak olarak ses çıkan (A) ve (H) nağmelerinden (H) nağmesi telinden (H) nağmesi dikkate alındığında 11 nağme elde edilir. Bu da (H)'dan (YH)'ya kadardır. Bir telde işaretlendiği gibi 17 aralıklı perdeler vardır. İki telde 10 perde yeterli gelir. O üç nağmeyi yani (T), (Y) ve (YA)'yı üstteki telden de çıkarılabilir. Eğer çıkarılamazsa alttaki telden yani kendi telinden çıkarmak yeterli gelir. Ayrıca üstteki mutlak tel ve sekizinci kısmı olan (H) nağmesine kadar incelendiğinde dörtlü aralığın iki tarafı da duyulmuş olur. Alttaki mutlak telin değeri (H) nağmesi olan yukardaki telin  $4/3$ 'üne eşittir. Sesleri yerleştirdiğimizde Meselâ diyelim ki Uşşâk dâiresini elde edeceğiz. Telden nağmeleri belirli seslerde şu şekilde tertip ederiz:

A   D   Z   H   YA   YD   Yh   YH   M

Mızrabı önce en üst mutlak tele vuralım. Yani (A) nağmesi, sonra 4. kısım (D)'ye, sonra 7. Kısım (Z)'ye, sonra 8. Kısım yani (H)'ya. Eğer onun yerine mızrabı en alttaki tele vurduğumuzda bu 8. kısım yani (H) nağmesi (15a) yerine geçebilir. En alttaki telin 4. kısmı (YA), 7. kısmı (YD), 8. kısmı (Yh), Sonraki üçüncü kısmı da 11. kısım (YH)'dır. Âlet üzerindeki (H) nağmesi olan en alt mutlak telin ve (A) nağmesi olan üst mutlak telin gösterilen perdeleri dizildiğinde Uşşâk dâiresi tertip edilmiş olur. Daha önce de söylediğimiz gibi ister mızraplı olsun ister yaylı iki teldeki perdelerin hepsi bu şekildedir. İki telli âletleri akord etmenin başka bilinen pek çok yolu vardır.

**Üç telli âletlerin akord edilmesi:** [Enstruman çalanlar] Bazı âletlere üç tel bağlarlar ve onların akord usülleri şu şekildedir: Orta telin mutlak değeri üstteki telin  $3/4$ 'ne eşittir. En alttaki telin mutlak değeri de üstündeki telin (orta tel)  $3/4$ 'ne eşittir. Üç telli âletlerde aralıkların toplamının ortaya çıkarılması iki telli sazlardan daha kolaydır. En üstteki tele “bam”, ortadakine “mesles”, alttakine de “mesnâ” denir. Biz üç telli âletlerde perdeleri şu şekilde açıklıyoruz:



|    |    |    |    |    |    |    |    |        |
|----|----|----|----|----|----|----|----|--------|
| A  | B  | C  | D  | h  | V  | Z  | H  | Bam    |
| H  | T  | Y  | YA | YB | YC | YD | Yh | Mesles |
| Yh | YV | YZ | YH |    |    |    |    | Mesnâ  |

En üstteki telden bir dörtlü aralığı elde ederiz. Diğer bir dörtlü (15b) mesles telinden bir tanini aralığı da mesnâ telinden elde edilerek hepsi anlaşılmalı olur. İki telde dörtlünün iki katını farz ederiz. Üçüncü olan en alttaki teli dâirenin tamamlanması için tanini aralığı yaparız.

**Ûd-i kadîm olan dört telli âletlerin akord edilmesi:** Eski dönemde uda bilginler dört tel bağlamışlar ve en üst teli bam, onun bir alt telini mesles, meslesin bir alt telini mesnâ, dördüncü tel olan mesnânın alt telini de “zîr” olarak isimlendirmiştir. Tellerin alışılmış akord etme yolu şöyledir: Her telin mutlak değeri kendi üstündeki telin 3/4’üne eşittir. Bu takdirde dört tellilerde her yedi aralıktaki perdelerden dört tele bir ekleme yapılmadığı zaman örnekte gösterildiği gibi dört dörtlü aralık elde edilir. Eskiler dört tellileri dört unsur ve dört karışımla ilişkilendirmişlerdir. Meselâ; Bam teline turâbî (toprak) demiştir. Ayrıca buna bârid (soğuk), yâbis (kuru) ve sevdâî (kara safra) de demişlerdir. Mesles teline, mâî (su), bârid (soğuk), retb (nem ve balgamî) demişlerdir. Mesnâ teline, hevâî, hâr (sıcak), retb (nem) ve demevî (kan) demişlerdir. Zîr teline, nârî (ateş), hâr (sıcak), yâbis (kuru) ve safrâyî (sarı safra) demişlerdir. Bu şekildeki gibidir:

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

**Ûd-i kâmil olan beş telli âletlerin akord edilmesi:** (16a) Bu sanatın erbâbları insan gırtlığından sonra en mükemmel müzik âletinin Ûd-i kâmil olduğu görüşünde ittifak etmişlerdir. Ona beş tel bağlanır ve alışılmış akord şekli şöyledir: Her bir tel kendi üstündeki telin 3/4 ses değerine eşittir. Akord oranı bir tel mutlak değeri ile başka bir telin mutlak değerleri arasında yapılır. Bu sanatta enstruman çalanlar arasında buna terim olarak “şed (akord)” denir. Eğer her bir telin mutlak

değerini tellerin bölümlerinin her hangi bir bölümüyle oranlamak istersek o da bir şed olur. Şedlerin cetveli bu şekilde oluşur. Êd-i kâmil'in telleri, destanlarının rakamları ve işaretleri, tellerin bağlanma sırası, ses tabakaları şekildeki gibidir:

Pest Taraf

Tiz Taraf

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

(16b) İki oktav aralığı başlangıcı (A) olan bam mutlak teli olursa sonu hâd telinin sekizinci kısmı olur ki o da (Lh) nağmesidir. Hâddin dörtte birlik kısmı (LH) olur ki o da bakiye aralığıdır. Onun üzerindeki daha sonraki üçüncü nokta da (LV) olur. İki oktav aralığı (B) noktasından başlarsa sonu hâddin dörtte biri olan (LV) noktasında vâki olur.

**Udun tellerinin adlandırılması:** Daha önce de bahsettiğimiz gibi Êd-i kadîm dört tellidir. Eski icrâcılardan bazıları udun tellerinin akorduna en alt telden başlamışlardır. Her teli kendi altındaki telin 2/3'üne eşitlerdi. En alttaki tele zîr en üsttekine de bam denirdi. Her tel kendi üstündekinin 3/4'üne eşitlenirdi. Dört telli olan ud'un zîr teline göre ikinci teline mesnâ denir. Üçüncü tele mesles, dördüncü en alt (zîr'e göre) tele de bam adı verilir. Bam telinin mutlak nağmesi zîr teline göre en yumuşak olarak söylenir. Zîr teline bam teli nağmesinden 22 nağmeden sonra ulaşılır ve en tiz nağme olmasından zîr denmiştir. Şeyh Ebu Nasr Fârâbî (Rahimehullah) bu enstrümanın mükemmelleşmesi için beşinci tel ekleyerek ona "hâdd" adını vermiştir. Onun mutlak nağmesi dörtlü tellerin mutlak nağmelerinin en tizidir. (17a)

**Dörtlü ve beşli aralıkların kısımları, bunların birbirine eklenmesinden devirlerin tertip edilmesi**

Dörtlü aralıkların eklenmesi pek çok şekilde mümkündür. Bunların uyumlu olanları yedi kısma ayrılır. Onların nağmeleri şu şöyledir:

I. Kısım

| Aralıklar | Nağmeler |       |
|-----------|----------|-------|
| T T B     | A D Z H  | Uşşâk |

II. Kısım

| Aralıklar | Nağmeler |      |
|-----------|----------|------|
| T B T     | A D h H  | Nevâ |

III. Kısım

| Aralıklar | Nağmeler |         |
|-----------|----------|---------|
| B T T     | A B h H  | Bûselik |

IV. Kısım

| Aralıklar | Nağmeler |      |
|-----------|----------|------|
| T C C     | A D V H  | Rast |

V. Kısım

| Aralıklar | Nağmeler |          |
|-----------|----------|----------|
| C C T     | A C h H  | Hüseyinî |

VI. Kısım

| Aralıklar | Nağmeler |        |
|-----------|----------|--------|
| C T C     | A C V H  | Hicâzî |

VII. Kısım

| Aralıklar | Nağmeler  |         |
|-----------|-----------|---------|
| C C C B   | A C h Z H | Isfahan |

Tek aralık olan beşli aralık dörtlüyle bir tanini aralığının birlikte olmasıdır. Yani dörtlü aralığına bir tanini aralığı eklenmesiyle beşli aralık hâsıl olur. (17b) Beşlileri de (Yh) nağmesini ihlâl ederek dörtlülere eklediğimizde bu aralıklar toplam 13 kısma şöyle ayrılmış olur:

|             |                                |               |
|-------------|--------------------------------|---------------|
| I. Kısım    |                                |               |
| Aralıklar   | Nağmeler                       |               |
| T T B T     | H YA YD Yh YH                  | Uşşâk         |
| II. Kısım   |                                |               |
| Aralıklar   | Nağmeler                       |               |
| T B T T     | H YA YB Yh YH                  | Nevâ          |
| III. Kısım  |                                |               |
| Aralıklar   | Nağmeler                       |               |
| B T T T     | H T YB Yh YH                   | Bûselik       |
| IV. Kısım   |                                |               |
| Aralıklar   | Nağmeler                       |               |
| T C C T     | H YA YC Yh YH                  | Rast          |
| V. Kısım    |                                |               |
| Aralıklar   | Nağmeler                       |               |
| C C T T     | H Y YB Yh YH                   | Hüseynî       |
| VI. Kısım   |                                |               |
| Aralıklar   | Nağmeler                       |               |
| C T C T     | H Y YC Yh YH                   | Hicâzî        |
| VII. Kısım  |                                |               |
| Aralıklar   | Nağmeler                       |               |
| C C C B T   | H Y YB YD Yh YH                | İsfahan (18a) |
| VIII. Kısım |                                |               |
| Aralıklar   | Nağmeler                       |               |
| T C C C B   | H YA YC Yh YZ YH               |               |
| IX. Kısım   |                                |               |
| Aralıklar   | Nağmeler                       |               |
| C T C C B   | H Y YC Yh YZ YH                |               |
| X. Kısım    |                                |               |
| Aralıklar   | Nağmeler                       |               |
| C B T C C   | H Y YA YD YZ <sup>355</sup> YH |               |

<sup>355</sup> Bu nağme metinde (YZ) olarak kayıtlı olup, X. Kısım aralıklarına göre (YV) olmalıdır.

## XI. Kısım

|           |                 |
|-----------|-----------------|
| Aralıklar | Nağmeler        |
| C C B T C | H Y YB YC YV YH |

## XII. Kısım

|           |               |
|-----------|---------------|
| Aralıklar | Nağmeler      |
| T C T C   | H YA YC YV YH |

Bazı icracıların kabulüne göre kullanılan XIII. Kısım şöyledir:

## XIII. Kısım

|           |                |
|-----------|----------------|
| Aralıklar | Nağmeler       |
| T T C C   | HA YA YD YV YH |

Buradan Sâhib-i edvâr (Rahimehullah) yedi kısma ayrılan dörtlülerin 12 kısımlı beşlilere eklenmesinden 84 dâire tertip etmiş ve bundan *Edvâr* kitabında “12 kısmın 13 kısma bölünmesi de mümkündür. Biz bu 13. kısmı da ele alıp incelediğimizde kolaylıkla 7 kısma daha bölebilir ve bunu cetvelde gösterebiliriz” diye bahsetmektedir. (18b) Daha sonraki dönem bilginlerin önderi olan Hâce Kemâleddin Abdülkâdir (Rahimehullah) 13. kısmı da elde etmiş ve dörtlünün yedili kısmını 84 dâireye ekleyince 91 dâire ortaya çıkarmıştır. Şöyle ki daha önce de zikredilen dört nağmeye “savâbit [sabit nağmeler]” adı verilir. Bunlar (A), (H), (Yh), (YH)’dır. Geri kalan nağmeler “mütebeddilât [değişken nağmeler]” olarak bilinir. (Yh) nağmesi dokuz kısımda vardır ve dört kısımda ise yoktur. Öyleyse beşlilerin 13 kısmıyla dörtlülerin 7 kısmı üzerine kendisinden başka bir şekilde eklenir ve 91 dâire hâsıl olur. Bunlardan bazıları uyumlu, bazıları gizli uyumsuz, bazıları ise açık uyumsuz olur. Sâhib-i edvâr şöyle söylemiştir: “Uyumlu olanların sayısı o dâirenin uyumlu nağmelerinin sayısına eşit olmalıdır. Gizli uyumsuzluk, o dâiredeki uyumsuz nağmelerin sayısı beş olduğu zaman oluşur.” Açık uyumsuzluk ise o dâirenin sabit olan nağmelerin oranına bağlıdır. İkinci tabaka birinci tabaka kısımlarına eklendiğinde oktav aralığını kapsayan nağmeler topluluğu oluşur. Birinci tabakanın ilk nağmesi (A), son nağmesi ise (YH)’dır. Onun dâire olması son nağmesinin aynı zamanda ilk nağmesi olmasından kaynaklanır. O dâire (A) nağmesinden (19a) ayrılırsa yine aynı nağmeye ulaşılır ve oradaki nağme tekrar işaretlenir. Her nağme (A) nağmesi gibi dâireden ayrıldığında ayrılan yere tekrar (B), (C) ve (D) gibi başka

işaret konur. Nağmelerin ve aralıkların düzeni dikkat gösterilerek korunmuş olur ve hiçbir kayıp nağme vâki olmaz. Dörtlü aralık tanini aralığı ile üç çeşit oktav aralığı oluşturur. Birinci tanini tiz tarafta, ikinci tanini pest tarafta, üçüncü tanini ise iki tabaka arasında olur. Birincisine tiz munfasıl, ikincisine pest munfasıl, üçüncüsüne orta munfasıl denir. Aralıklar ve sayıları aşağıdaki gibidir:

|                      |   |    |    |   |
|----------------------|---|----|----|---|
| <b>Tiz Munfasıl</b>  |   |    |    |   |
| A                    | H | Yh | YH | M |
| <b>Pest Munfasıl</b> |   |    |    |   |
| A                    | D | YA | YH | M |
| <b>Orta Munfasıl</b> |   |    |    |   |
| A                    | H | YA | YH | M |

İkinci tabakanın birinci altı kısmının birinci tabakanın altı kısmına eklenmesiyle altı uyumlu dâire elde edilmiş olur. Sâhib-i edvâr yedinci kısmın yedinciye eklenmesiyle açık uyumsuzluk olduğundan bahsetmiştir. Uyumsuz nağmeler sabit nağmelerin çokluğundandır. Açık uyumsuzlukta nağmelerin sayıca oranı (19b) sabit nağmelere sayıca eşittir. Eğer yedinci dâire sayıca gizli uyumsuz kabul edilirse o dâiredeki nağmelerin oranı beşten fazla, belki de altı olacaktır. Birinci (A-H), ikinci (C-Y), üçüncü (h-YB), dördüncü (Z-YD), beşinci (H-Yh), altıncı (H-YH) oran oluşunca gizli uyumsuzluğa gerek kalmamış olur. Yedinci dâireye örnek verelim:

**Yedinci kısmın yedinciye eklenmesi,** Bu dâirenin oranı bir oktav ve onun üçte biri kadar olup beşinci kısımdır. Oranı bir oktav ve onun yarısıdır. Bu dâirenin başlangıcı (A)'dan alınıp (H)'ya intikâl ettirilirse uyumsuz işitilir. Eğer (H) tarafından (A) tarafına intikâl olursa uyumlu işitilir. Pest tarafından olursa Isfahan, tiz tarafından olursa ikinci Isfahan dâiresi olur.

### **Beşinci Fasıll: Dâirelerin birbirine eklenmesinden uyumlu meşhur devirlerin elde edilmesi, Oniki Makam, Altı Âvâze ve Yirmidört Şu'be**

Buraya kadar iki tabakanın kısımlarının birbirine eklenmesinden 91 dâire elde edilmiştir. Bunlardan bazıları uyumlu, bazıları gizli uyumsuz ve bazıları da açık uyumsuzdur. Bu 91 dâire içinde en uyumlu olanları 12 dâiredir. Bu 12 dâireye

“Oniki Makam”, 12 dâireden yapılan terkiplere “Altı Âvâze” ismi verilmiştir. 24 dâirenin 12 dâire ve ikili 6 dâiresi terkip edilmiş, buna “Yirmidört Şu’be” (20a) denmiştir. Biz bu nağmeleri, aralıkları ve 42 perdeyi tekrar göstereceğiz ki zevk ve şevk sahibi dinleyiciler haz alıp, istifade etsinler. Devirlerin her birinin asıl bir devri vardır, o da dörtlü veya beşli aralıkların kısımlarındandır. Meşhur devirler 12’dir ve onlara “Dâire” ismi verilmiştir. Bunlara “Makam”, “Perde” ve “Şed” de denir. Onlar için bazen sekiz bazen dokuz nağme gereklidir.<sup>356</sup>

|                 |              |
|-----------------|--------------|
| Uşşâk Cinsi     | A-D-Z-H      |
| Nevâ Cinsi      | A-D-h-H      |
| Bûselik Cinsi   | A-B-h-H      |
| Rast Cinsi      | A-D-V-H      |
| Hüseyînî Cinsi  | H-Y-YB-Yh-YH |
| Hicâzî Cinsi    | A-C-V-H      |
| Râhevî Cinsi    | V-H-Y-YB     |
| Zengûle Cinsi   | H-YA-YC-Yh   |
| Irak Cinsi      | H-Y-YC       |
| İsfahan Cinsi   | H-Y-YB-YD-Yh |
| Zîrefkend Cinsi | H-Y-YB-YC    |
| Büzürk Cinsi    | A-C-V-H-Y-YA |

(20b) Oniki dâirenin nağme, aralık ve isimleri bunlardır.

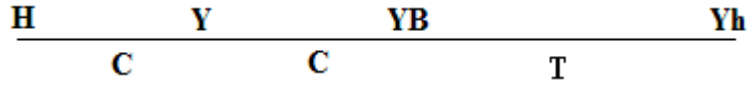
<sup>356</sup> Abdülaziz burada makamda sekiz ya da dokuz nağme olması gerektiğini söylerken nağmeleri dörtlü aralıklar (cins) şeklinde vermiştir. Bunun üzerine oğlu Mahmud bin Abdülaziz nazariyat eseri *Makâsîdü’l-Edvâr*’da babasının verdiği nağmeler tablosunu oniki makam dâirelerine uygun bir şekilde şöyle göstermiştir (Mahmud bin Abdülaziz, *Makâsîdü’l-Edvâr*, Nûruosmaniye Ktp. No:3649, vr. 29b-30a):

Oniki dâire nağme ve aralıkları

|                   |                        |
|-------------------|------------------------|
| Uşşâk Dâiresi     | A-D-Z-H-YA-YD-Yh-YH    |
| Nevâ Dâiresi      | A-D-h-H-YA-YB-Yh-YH    |
| Bûselik Dâiresi   | A-B-h-H-T-YB-Yh-YH     |
| Rast Dâiresi      | A-D-V-H-YA-YC-Yh-YH    |
| Hüseyînî Dâiresi  | A-C-h-H-Y-YB-Yh-YH     |
| Hicâzî Dâiresi    | A-C-V-H-Y-YC-Yh-YH     |
| Râhevî Dâiresi    | A-C-V-H-Y-YB-Yh-YH     |
| Zengûle Dâiresi   | A-D-V-H-Y-YC-Yh-YH     |
| Irak Dâiresi      | A-C-V-H-Y-YC-Yh-YZ-YH  |
| İsfahan Dâiresi   | A-D-V-H-YA-YC-Yh-YZ-YH |
| Zîrefkend Dâiresi | A-C-h-H-Y-YB-YC-YV-YH  |
| Büzürk Dâiresi    | A-C-V-H-Y-YA-YD-YV-YH  |

**Altı Âvâzenin açıklanması:** Âvâzeler altı tane olup bunlardan bazıları tamamlanmış nağme topluluklarından, bazıları eksik nağme topluluklarından oluşur. Eksik olanlar Selmek, Nevrûz, Şehnâz ve Mâye, tam olanlar Geveşt ve Gerdâniye'dir. Nevrûz nağmeleri zayıf dörtlü üzerinde toplanmıştır ki buna eksik dörtlü de denir. O bir oktav büyük hâşiyesi ve oktavın yedide birinden kısa küçük hâşiyesi vardır. İki büyük hâşiyesi (A-Yh) olup son nağmesi (YH) olur. Biz burada altı âvâzenin aralık ve nağmelerini şu misâldeki gibi göstereceğiz:

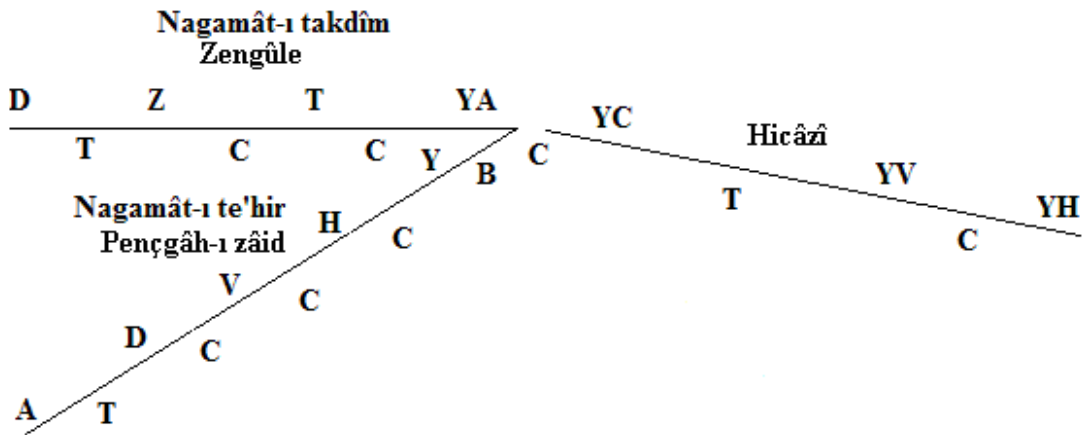
### Nevrûz-1 asl'ın nağme ve aralıkları



**Nevrûz:** Nevrûz altı tanedir. Bunlar Nevrûz-1 asl, Nevrûz-1 hârâ, Nevrûz-1 acem, Nevrûz-1 arab, Nevrûz-1 sabâ, Nevrûz-1 bayâtî'dir. Ama asıl olan Nevrûz-1 asl'dır ki o altı âvâzedir. Geriye kalanlar şu'belerdir.

**Selmek:** Bu sanatın icrâcıları Selmek'i 14 nağmeyle icrâ etmişlerdir. O üç kısımdan müteşekkildir. Birinci Zengûle, ikinci Hicâzî, üçüncü Rast üzerine çekilen Isfahan'dır. (21a) Bu fakir Selmek'i şöyle icrâ etmiştir. Birinci Zengûle, ikinci Hicâzî, üçüncü Pençgâh-1 zâid'tir. Şu şekilde:

### Selmek nağme ve aralıklar tablosu





**Gerdâniye:** O bir oktav aralığa sahip sekiz nağme topluluğundan müteşekildir. İki Çârgâh Dörtlüsü'nden oluşur. Birincisi (YH) ile (YA), ikincisi (H) ile (A) olup iki dörtlü arasında tanini aralığı vardır.

**Gerdâniye aralık ve nağmeler tablosu**

|          |          |          |          |           |           |           |           |
|----------|----------|----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| <b>A</b> | <b>D</b> | <b>V</b> | <b>H</b> | <b>YA</b> | <b>YD</b> | <b>YV</b> | <b>YH</b> |
| T        | C        | C        | T        | T         | C         | C         |           |

**Geveşt:** Şekildeki gibi dokuz nağmedir:

**Geveşt aralık ve nağmeler tablosu**

|          |          |          |          |          |           |           |           |           |
|----------|----------|----------|----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| <b>A</b> | <b>C</b> | <b>V</b> | <b>H</b> | <b>Y</b> | <b>YB</b> | <b>YC</b> | <b>YV</b> | <b>YH</b> |
| C        | T        | C        | C        | C        | B         | T         | C         |           |

**Mâye:** Sâhib-i edvâr bu konuda iki görüş olduğunu ve icrâcılarının tasniflerini şu şekilde yaptıklarını belirtmiştir:

**Mâye aralık ve nağmeler tablosu**

|          |          |          |          |           |
|----------|----------|----------|----------|-----------|
| <b>A</b> | <b>C</b> | <b>V</b> | <b>H</b> | <b>YA</b> |
| C        | T        | C        | T        |           |

Beşli aralığı bunun nağmelerini kapsar. Eğer (H) nağmesine dokunulursa (21b) Uzzâl, dokunulmazsa Mâye olur. Sâhib-i edvâr (Rahimehullah) Şehnâz'ın Mâye gibi olup nağmelerin önce ve sonraya alınmaktan oluşan bir yapısı olduğunu söylemiştir. Sanat ehli ise Şehnâz'ın biri tiz taraf diğeri pest tarafta olan iki Zîrefkend'den mürekkep olduğunu söylerler. Şu şekilde:

|          |          |          |          |          |          |           |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|-----------|
| <b>A</b> | <b>C</b> | <b>h</b> | <b>V</b> | <b>H</b> | <b>Y</b> | <b>YA</b> |
| C        | C        | B        | C        | C        | C        | B         |

**Yirmidört şu'be:** Sanat ehli bazı nağme topluluklarına “Şu'be” demiştir. Bazı şu'belerin nağmeleri dörtlü aralık olan küçük, bazıları orta ve bazıları da oktav olan büyük aralıklar tarafından kapsanabilir. İcrâcılar şu'beleri yirmidört kısma ayırmıştır. Her perdenin iki şu'besi vardır. Meselâ; Hicâzî, biri Uzzâl diğeri Nühüft olan iki şu'beye ayrılır. Bu ikisine “Şu'beteyn-i hicâzî” adı verilir. Bazı icrâcılar Isfahânek ve Rûy-i Irak'ı birleştirip bunları Bestenigâr'ın şu'belerine ayrılması olarak göstermişlerdir.

**1. Dügâh:** Bir tanini aralığını kapsayan iki nağmeden oluşmuş şu'bedir.

$$\begin{array}{c} \text{A} \qquad \qquad \qquad \text{D} \\ \hline \text{T} \end{array}$$

İcrâcılar Dügâh'ı (H) ve (YA) nağmesinden de elde edebilir. Bu aralık da bir tanini olup iki tarafı iki dörtlü aralığın ortası olur.

**2. Segâh:** Tanini aralığına tiz taraftan mücenneb aralığı eklenmesinden oluşur. (22a) Nağmeleri şekildeki gibidir:

$$\begin{array}{c} \text{A} \qquad \qquad \qquad \text{D} \qquad \text{V} \\ \hline \text{T} \qquad \qquad \qquad \text{C} \end{array}$$

**3. Çârgâh:** Segâh üzerine tiz taraftan (H) nağmesi eklenmesiyle Çârgâh oluşur ve bir dörtlü aralığı tamamlanmış olur. Nağmeleri şekildeki gibidir:

$$\begin{array}{c} \text{A} \qquad \qquad \qquad \text{D} \qquad \text{V} \qquad \text{H} \\ \hline \text{T} \qquad \qquad \qquad \text{C} \qquad \text{C} \end{array}$$

**4. Pençgâh:** Çârgâh üzerine tiz taraftan (YA) nağmesini eklediğimizde Pençgâh olur. Şekildeki gibidir:

$$\begin{array}{c} \text{A} \qquad \qquad \qquad \text{D} \qquad \text{V} \qquad \text{H} \qquad \text{YA} \\ \hline \text{T} \qquad \qquad \qquad \text{C} \qquad \text{C} \qquad \text{T} \end{array}$$

**5. Aşîran:** Altı nağmelidir. İnişi Rast olan Hüseyinî'dir. Bazı icrâcılar onu on nağmeyle icrâ ederler:

|   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |
|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|
| A | D | V | H | Y | YA | YC | Yh | YZ | YH |
| T | C | C | C | B | C  | C  | C  | C  | B  |

Aşîran'ın nağme toplululuğu bir oktav aralığında olup bir tanini ve iki Isfahan olan Aşîran-kebîr olarak bilinir. Burada kabul edilen ve daha çok bilinen altı nağmeli olandır. Şu şekildedir:

|   |   |   |   |    |    |
|---|---|---|---|----|----|
| A | D | V | H | YA | YD |
| T | C | C | T | T  |    |

**6. Nevrûz-ı arab:** Dört nağmeli olup şu şekildedir:

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| A | C | h | Z |
| C | C | C |   |

Nevrûz-ı arab'ın nağme topluluğunun aralığı iki taniniyi kapsamaktadır. Nağmelerin tezyîni ve revnâkı için, tiz taraftan mücenneb (C) ve bakiye (B) eklenir. Pest taraftan tanini (T) aralığının eklenmesiyle ise Nevrûz-ı asl elde edilir. Bunun aralıkları ise tanini (T), mücenneb (C), mücenneb (C) şeklinde olur.

**7. Mâhur:** Mâhur hakkında icrâcıların (22b) ittifak ettikleri iki görüş bulunmaktadır. Her iki görüşe göre de Mâhur Gerdâniye ve Uşşâk'tan mürekkep olup Gerdâniye Uşşâktan öncedir. Diğerlerine göre ise Mâhur sekiz nağme olup şu şekildedir:

|   |   |   |   |    |    |    |    |
|---|---|---|---|----|----|----|----|
| A | D | Z | H | YA | YD | YV | YH |
| T | T | B | T | T  | T  | T  | C  |

Mâhur'un Gerdâniye ve Uşşâk'tan mürekkep sekiz nağmeden oluştuğunu herkes kabul eder. Uşşâk ve Gerdâniye'den oluşmuştur. Bu şekilde oniki nağmeden oluşsa da kitapta [*Kitâbü'l-Edvâr*] sekiz nağme olduğu kayıtlıdır. Mâhur, Çârgâh Dörtlüsü

ve kuvvetli olan Uşşâk sekiz nağmesinden mürekkeptir. Eğer mürekkep olan Mâhur oniki nağme olsaydı, Gerdâniye Uşşâk olurdu.

**Mâhur-ı sağîr:** Hıtay (Doğu Türkistan) sanat ehli Mâhur-ı sağîri beş nağme ile icrâ etmişlerdir. Bu fakire göre ise nağmeleri altıdır. İcrâ ederken zaten altı nağme gerekir. Şöyledir:

$$\begin{array}{cccccc} \mathbf{H} & & \mathbf{YA} & & \mathbf{YD} & & \mathbf{YV} & & \mathbf{YH} \\ \hline & & \mathbf{T} & & \mathbf{T} & & \mathbf{C} & & \mathbf{C} \end{array}$$

**8. Nevrûz-ı hârâ:** Altı nağmedir. Şu şekilde gösterilir:

$$\begin{array}{cccccc} \mathbf{A} & & \mathbf{C} & & \mathbf{h} & & \mathbf{H} & & \mathbf{Y} & & \mathbf{YB} \\ \hline & & \mathbf{C} & & \mathbf{C} & & \mathbf{T} & & \mathbf{C} & & \mathbf{C} \end{array}$$

**9. Hisâr:** Bu sekiz nağmedir:

$$\begin{array}{cccccccc} \mathbf{H} & & \mathbf{Y} & & \mathbf{YB} & & \mathbf{YC} & & \mathbf{YV} & & \mathbf{YH} & & \mathbf{K} & & \mathbf{KC} \\ \hline & & \mathbf{C} & & \mathbf{C} & & \mathbf{B} & & \mathbf{T} & & \mathbf{C} & & \mathbf{C} & & \mathbf{T} \end{array}$$

**10. Nevrûz-ı bayâtî:** Beş nağmeli olup, üçüncü nağmesi (YC-YB) arasından çıkarılır. Dördüncüsü (Y), beşincisi (H) olur. İki taraftan ona aralıklar eklenir. Bunlar tiz taraftan mücenneb (C), pest taraftan tanini (T) aralıklarıdır. (H) nağmesinde süsleme yapılır. Bu nağmeler topluluğu mahzun ve etkileyicidir. Hicâzî ve (23a) Bûselik'e yakın ve ikisinin arasındadır. Nağmeler şu şekildedir:

$$\begin{array}{cccccc} \mathbf{H} & & \mathbf{Y} & & \mathbf{YB} & & \mathbf{YC} & & \mathbf{Yh} & & \mathbf{YH} \\ \hline & & \mathbf{C} & & \mathbf{C} & & \mathbf{B} & & \mathbf{C} & & \mathbf{T} \end{array}$$

**11. Nühüft:** Sekiz nağmeden oluşup, nağmeler topluluğu bir oktav aralığındadır. Şekildeki gibi orta aralıktadır:

$$\begin{array}{cccccccc} \mathbf{A} & & \mathbf{C} & & \mathbf{V} & & \mathbf{H} & & \mathbf{YA} & & \mathbf{YC} & & \mathbf{Yh} & & \mathbf{YH} \\ \hline & & \mathbf{C} & & \mathbf{T} & & \mathbf{C} & & \mathbf{T} & & \mathbf{C} & & \mathbf{C} & & \mathbf{C} \end{array}$$

**12. Uzzâl:** Beş nağmeden oluşur. Ayrıca Hicâzî'nin bir tanini eklenmiş şeklidir. Nağmeleri beşli aralık genişliğindedir. Şu şekildedir:

$$\begin{array}{cccccc} \mathbf{A} & \mathbf{C} & \mathbf{V} & \mathbf{H} & \mathbf{YA} & \\ \hline & \mathbf{C} & \mathbf{T} & \mathbf{C} & \mathbf{T} & \end{array}$$

**13. Evc:** Sekiz nağmedir ve şu şekildedir:

$$\begin{array}{cccccccc} \mathbf{A} & \mathbf{C} & \mathbf{V} & \mathbf{H} & \mathbf{YA} & \mathbf{YC} & \mathbf{YV} & \mathbf{YH} \\ \hline & \mathbf{T} & \mathbf{T} & \mathbf{C} & \mathbf{T} & \mathbf{C} & \mathbf{T} & \mathbf{C} \end{array}$$

Nağmeler topluluğu bir oktav aralığı genişliğindedir. Eğer bu nağmeler topluluğunun tiz ve pest kısmı yer değişirse Irak'a dönüşmüş olur.

**14. Nîrîz:** İcrâcılar, Nîrîzi iki şekilde icrâ ederler. Biri "Nîrîz-i kebîr", diğeri "Nîrîz-i sağır" olarak bilinir. Nîrîz-i kebîr sekiz nağmeden oluşup Hicâzî'nin birinci tabakası, Rast'ın ikinci tabakasıdır. Onun nağmeleri bir oktav aralığı genişliğindedir. Eğer nağmeler topluluğu (D) nağmesinden başlarsa "Hicâzî-araban", (A) nağmesinden başlarsa "Nîrîz-i kebîr" denir. Bu dâirede (23b) (H) nağmesi yoktur. Bununla birlikte uyumludur. Nîrîz-i sağır beş nağmedir.

#### Nîrîz-i kebîr tablosu

$$\begin{array}{cccccccccc} \mathbf{A} & \mathbf{D} & \mathbf{V} & \mathbf{T} & & \mathbf{YA} & \mathbf{YD} & \mathbf{YV} & \mathbf{YH} & \mathbf{M} \\ \hline & \mathbf{T} & \mathbf{C} & \mathbf{T} & & \mathbf{C} & \mathbf{T} & \mathbf{C} & \mathbf{C} & \end{array}$$

#### Nîrîz-i sağır tablosu

$$\begin{array}{cccccc} \mathbf{A} & \mathbf{D} & \mathbf{V} & \mathbf{T} & \mathbf{YA} & \mathbf{M} \\ \hline & \mathbf{T} & \mathbf{C} & \mathbf{T} & \mathbf{C} & \end{array}$$

**15. Müberka':** Aslı iki nağme olup, bu iki nağme genişliği mücenneb aralığı (C) kadardır. Müberka' başlangıç Segâh'a inen Çârgâh'tır. Tiz tarafına mücenneb (C) eklenerek Râhevî nağmeleriyle icrâ güzelleştirilebilir. Tiz tarafına üçüncü olarak bir mücenneb aralığı daha eklendiğinde Müberka', Râhevî-asl olur. Pest tarafından Hicâzî Cinsi eklenebilir fakat Müberka'nın aslı iki nağmedir. Şekilde görüldüğü gibidir:

|   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|
| A | C | V | H | Y | M |
| C | T | C | C |   |   |

Sanat erbâbı icrâcılara göre Çârgâh dört çeşittir. Birincisinde Çârgâh Dörtlüsü Rast nağmesinden başlar. İkincisi Dügâh nağmesinden başlar ve “Çârgâh-ı rekb” ismi verilir. Üçüncüsü “Çârgâh Müberka” olup Segâh nağmesinden başlar. Dördüncüsü de “Çârgâh-ı hârâ”dır.

**16. Rekb:** Üç nağmedir. (24a)

|   |   |    |   |
|---|---|----|---|
| H | Y | YB | M |
| C | C |    |   |

Pest taraftan bir tanini aralığı eklendiğinde icrâ süslenmiş olur. Tiz taraftan bakiye aralığı (B) eklendiğinde Zîrefkend-i asl olur. Eğer eklenen tanini ve bakiye aralıklarının yerleri değiştirilip eklendiğinde Nevrûz-ı asl olur. Rekb nağmeleri iyi bir şekilde icrâ edilirse dinleyenlerin ruhuna tesir eder. Dinleyiciler hüzünlenir ve bu durumdan kendini alamaz.

**17. Sabâ:** Beş nağme olup Nevrûz-ı arab nağmelerinin inişi Segâh üzerinden olmasıdır. Fakat bunun aslı iki nağmeden meydana gelir. İki farklı mücenneb aralığı oranı kullanılır. Birinin oranı yaklaşık 16/15, diğeri ise bu orandan daha azdır. Bu 16 cüzden bir cüzdür. Birincinin miktarı telin onda biridir.

**18. Hümâyûn:** Bu da Râhevî ve Zengûlenin bazı nağmelerinden mürekkeptir. Yedi nağmedir ve şu şekilde gösterilir:

|   |   |   |   |   |    |    |   |
|---|---|---|---|---|----|----|---|
| A | D | V | H | Y | YB | Yh | M |
| T | C | C | C | C | T  |    |   |

**19. Nihâvend:** Sekiz nağmedir. İcrâ ehli lahinlerin lezzetini arttırmak için beş nağme kullanarak tasnif yapmıştır. (24b) İcrâcılar sekiz nağme topluluğunu dikkate alarak beş nağme ile icrâ etmelidir. Nağmeleri birinci tabaka cinsi Uşşâk, ikinci tabaka cinsi Zengûle olup genişliği bir oktav aralığındadır. Şekilde şöyle görülür:

|   |   |   |   |    |    |    |    |
|---|---|---|---|----|----|----|----|
| A | D | Z | H | YA | YD | YV | YH |
| T | T | B | T | T  | C  | C  |    |

**20. Zâvilî:** Dinlendiğinde Segâh'a yakındır. Farkı sadece ona tiz taraftan erhâ aralığının eklenmesidir. Erhâ aralığı miktar olarak bakiye aralığından daha azdır. Çünkü erhâ aralığı 36 cüzden bir cüzdür. Tanini aralığının miktarının dörtte biridir. Erhâ aralığı zâvilînin tiz tarafına eklendiğinde dinlenirken zâvilînin lezzeti arttırılmış olur.

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| A | D | V | M |
| T | C |   |   |

**21. Isfahânek:** Daha önce zikredilen Isfahânek burada da dikkate alınıp, bunun üzerine açıklama yapılacaktır. Sekiz nağmedir. Şu şekilde gösterilir:

|   |   |   |   |   |    |    |   |
|---|---|---|---|---|----|----|---|
| A | C | V | H | Y | YB | YC | M |
| C | T | C | C | C | B  |    |   |

**22. Rûy-i irak:** Altı nağmedir. Isfahânek üzerinden (YB) nağmesi kaldırıldığında Rûy-i irak meydana gelir. Şu şekildedir:

|   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|
| A | C | V | H | Y | M |
| C | T | C | C |   |   |

**23. Muhayyer:** İki Hüseyinî tabakasının ters çevrilmesinden meydana gelir. (25a) Nağmeleri bir oktav aralığı genişliğindedir. Şu şekildedir:

|   |   |   |   |    |    |    |    |   |
|---|---|---|---|----|----|----|----|---|
| A | C | h | H | YA | YC | Yh | YH | M |
| C | C | T | T | C  | C  | T  |    |   |

**24. Bestenigâr:** Dört nağmedir. Şu şekildedir:

|   |   |    |    |
|---|---|----|----|
| H | Y | YB | YC |
| T | C | B  |    |

25. **Hûzî**: Dört nağmedir. Şu şekildedir:

**V   H   YA   YD**  
**C   T   T**

Bu âciz fakir başka şu'belerde icâd ettim ve onlardan ikisini burada izâh etmek istiyorum. Birine Şâhî, diğere Safâ adlarını verdim. Şâhî nağmelerine güzel bir söz yazdım. Şu beyitlerdir:

Şiir

Ân kistrâ ki ahdinâ sultân asrüllezî  
Mislehû lem yesma'il-eflâk fi-hüsni'ş-şeym  
Hüsrev sâhib-i kırân Sultan Mehmed an ki o  
Der miyân-i Pâdişâhân şod be-sultanî âlem  
Ve hüve hâkân hasîb men havâkini'z-zamân  
Ve hüve sultan nesib men selâtini'l-acem  
Dâd hah dergeh-i adl-i tu sad nûşirrevân<sup>357</sup>  
Hûşeçîn-i harman-i cud-i tu sad Kâvûs u cem  
Rahâtü'l-ervâh lil-uşşâk fi hüsni'l-likâ  
Lezzet'el-eşbâh fi el-âfâk min lutfu'n-nesîm

(25b) Tiğ hem çün zülfikâret hâm-i İslâm şod

Tâ keşed a'dâ ez u ser der girîban-ı âdem

(Zamanın kistrâsı [meşhur padişahlardan biri] asrın öyle bir sultanıdır ki onun güzel ahlakının eşini felekler istememiştir. Eşsiz padişah Sultan Mehmed öyle bir kişidir ki hükümdarlar arasında o “Sultan” diye bilinir. Devrin Acem sultanları arasında o soylu, asil ve kişilik sahibidir. Senin adalet kapında yüz nûşirrevân yardım ister. Kâvus ve Cem, senin iyilik ve cömertliğinin yüzde biridir. Güzellikle sen âşıkların ruhlarını rahatlatırsın. Ufuklardaki eşyanın lezzeti senin güzel ahlakının lüfundandır. Senin Zülfikâr gibi olan kılıcın, düşmanlar o kılıçla yok oluncaya kadar İslâmın hâmîsi olsun.)

<sup>357</sup> İran'da Milâdi (531-579) tarihleri arasında hükümdarlık etmiş Sâsâni padişahı olup adâlet ve doğruluğu ile meşhur olmuştur.



## Şiir

Devleteş ta geşt eger baht-i â'dâ hufte şod  
Dâimâ bîdâr dâr an devlet âgâh râ  
Ey melik zikr tu çün ez âlem-i sıdk u safâst  
Der duây-ı şâh gû an zikr bî ikrâh râ  
Tâ bekây-ı ins ü cân berr ü bahr ü kân ola  
Tâ sebât-ı mihr ü mâh zühre ve keyvân durur  
Devletin pâyende olsun tâc ü tahtın müstedâm  
Kubbe-i hâdrâda tâ çarh-ı felek gerdân durur

(Senin saltanatından düşmanların haberi olunca onların bahtı karardı. Saltanatın dâim olsun. Ey Padişah, senin isminin zikri sıdk u safâ âleminden olduğu için o samimî zikri şâhın duâsında söyle. İnsanların ve perilerin hayatı devam ettikçe; denizler, karalar, madenler varoldukça; güneşin, ayın, satürn'ün, venüs'ün gezegenlerin hayatı devam ettikçe; yeşil kubbede felek çarkı döndükçe; devletin dâim, tâc ve tahtın pâyidar olsun.)

Bu şu'be iki Nevrûz-ı asl'dan müteşekkildir. Onun nağme ve aralıkları şu şekildedir:

|          |          |          |          |           |           |           |           |          |
|----------|----------|----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|----------|
| <b>A</b> | <b>C</b> | <b>h</b> | <b>H</b> | <b>YA</b> | <b>YC</b> | <b>YD</b> | <b>YH</b> | <b>M</b> |
| <hr/>    |          |          |          |           |           |           |           |          |
| <b>C</b> | <b>C</b> | <b>T</b> | <b>T</b> | <b>C</b>  | <b>C</b>  | <b>T</b>  |           |          |

Safâ şu'besinin nağmeleriyle şu beyitleri besteledim:

Tâb-ı benefşe mi dânenđ torre-i meşk sâyi to  
Perde-i gonca mi derd hande dilkeşâyî to  
Şâhnişîn çeşm men tekiyeke hiyâletest  
Cây duâ şâh men bî to mebâd cây to  
Ey kul hûşnim men bülbül hûş ra be hevân  
Kez ser sıdk mi koned şeb mehe şeb duây-ı to  
Hûş şerab u şûr eşk an nefsem rûd zehr  
Kin ser per heves şod hâk der serây to  
(26a) Delk gedây-i eşk ra gonc bud der âstin  
Zûd be-sultânet resed merke bud gedây-ı to

(Misk saçan zülfün menekşenin kızmasına sebep oluyor, senin o küçücük ağzınla neşeyle gülümsemen goncayı utandırıyor. Senin hayalin benim gözümün üstünde yer etmiş olduğundan, şimdi dua edelim ki kaldığın yer hiçbir zaman senin o kıymetli bedeninden ayrılmaz. Ey benim güzel rayihalar saçan gülüm, sana şarkılar söyleyip nağmeler yakan bülbülü cefa ateşine atma, çünkü o her gece senin için sabahlara dek dua ediyor. Öldüğümde, arzularla dolu başım senin dergâhının toprağı olduğu zamanda ancak aşk şarabının heyecan ve şevki aklımdan çıkabilir. Aşk dilencisinin ateşten bir köşesi vardır, her kim ki senin kapıda dilenen dilenci olursa saltanat tahtına süratle oturur.)

Safâ şu'besinin nağme ve aralıkları şöyledir:

|           |           |           |          |           |           |           |           |           |          |
|-----------|-----------|-----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|----------|
| <b>Yh</b> | <b>YZ</b> | <b>YT</b> | <b>K</b> |           | <b>Kh</b> | <b>KZ</b> | <b>KT</b> | <b>LB</b> | <b>M</b> |
| <b>C</b>  | <b>C</b>  | <b>B</b>  |          | <b>10</b> | <b>C</b>  | <b>C</b>  | <b>T</b>  |           |          |

**Altıncı Fasıl: Birbirine benzer aralıklar, bir oktav genişliğindeki onyedinci aralıktan “Tabakalar” adı verilen devirlerin elde edilmesi**

Aralıkların birbiriyle benzerliği hususunda şunu söyleyebiliriz: Bazı nağmeler farklı bir yerde başka nağmelerin yerine geçebilir. O zaman bu iki nağmeden biri ele alınır. Şöyle ki taklit ve zevke göre benzer aralıklardan birinin nağmelerinin hangisinin yerine geçeceği belirlenmelidir.

**Dörtlü aralıkla beşli aralığın benzerliği:** Öncelikle her iki nağmenin yeri dörtlünün tiz tarafından belirlenir. Pest taraftan belirlenmesi onun benzeme sebebi olur. Destanların (perdelerin) kısımlandırılması bilindiği gibidir. (H-M) ile (YH-M) sayıca oranı üç'tür. Bunlar beşli aralık olarak iştilir. İlk mızrap (H)'ya vurulduğunda (A) teli üzerindeki dörtlüde kendi sesi gibi iştilir. Beşli aralık (H)'dan (A)'ya nakledildiğinde (H)'dan (YH)'ya nakledilmiş gibi olur ve (A) nağmesi gibi duyulur. Bu da beşli aralık (26b) olur. Bu değişiklik pest tarafından yapılırsa benzerlik hâsıl olmaz. Pest taraftan ise tiz tarafa nakil alışlagelmiştir. (YH-H) değişimi daha üst perdede mümkün değildir.

### **Bir oktav genişliğindeki onyediy aralıktan “Tabakalar” adı verilen devirlerin elde edilmesi**

Tizlik ve pestlikte farklı nağmelerin istenen şekilde, başka biçimlerde düzenlenerek elde edilmesiye oluşan devirlere “Tabaka” denir. Bir aralık veya cem’ mutlak telden elde edildiğinde tel hemen o aralık ya da cem’in miktar oranınca çekilmiş olur. Elbette birinci oktav ile ikinci oktavda işitilen nağmelerin oranı farklı olur. Yapılan bu düzenleme altıya çıkarılabilir. Tekrar aynı şey mesles telinden de elde edilebilir. İkincinin tizliği birincisinden daha fazladır. Çünkü mesles telinin tizliği bam telinden fazladır. Yapılan bu düzenlemeler daha da arttırılabilir. Orta aralıklarda bilinen destan düzenlemelerinin değişimi kendi perdesiyle yapılamaz. Düzenlemelerin sayısı onyediy aralıktaki destanlar kadardır. Daha öncede bilindiği gibi her dörtlü oktav aralığının pest tarafında yer alır ve buna birinci tabaka denir. İkinci dörtlüye de (27a) ikinci tabaka denir. Udun farklı telleri üzerinde yapılan farklı düzenlemeler dikkate alınabilir. Nağmelerin her düzenlemesi bir dörtlüyle olur. Telin bölümleri tabakaların ismi olur. Şöyledir: Birinci tabaka (A), ikinci tabaka (H), üçüncü tabaka (Yh), dördüncü tabaka (h), beşinci tabaka (YB), altıncı tabaka (B), yedinci tabaka (T), sekizinci tabaka (YV), dokuzuncu tabaka (V), onuncu tabaka (YC), onbirinci tabaka (C), onikinci tabaka (Y), onüçüncü tabaka (YZ), ondördüncü tabaka (Z), onbeşinci tabaka (YD), onaltıncı tabaka (D), onyedinci tabaka (YA) şeklindedir. Belki her devir doğru olarak düzenlenen aralıkların belirli bir grupta telif edilmesiyle oluşur. (A) ve (YH) onyediy aralıklı destanlardır. Öyleyse her devir bir oktav aralığındaki onyediy aralıklı (A-YH) destanlardan bahsedilen hesapla elde edilir. Tabakaların başlangıç nağmesi (YH) olursa tabakaların başlangıcı dörtlülerin başlangıcına dikkat edilerek tekrar düzenlenmiş olur ve başlangıcı bakiye aralığı olması da mümkündür. Böyle yapıldığında bazen bir devrin tabakası başka çeşit tabakalarla aynı olabilir. Tabakaların başlangıç nağmeleri tiz taraftan bir oktav içinde gösterilemez diyebiliriz. Fakat dâirenin tabakalarının başlangıç nağmeleri tiz taraftan bir oktav aralığını aşamazlar. Eğer bütün tabakaları tamamlayıp göstermek istersek bu kitabın uzamasına sebep olacaktır. Zamanın üstâdı Hâce Kemâleddin Abdülkâdir (Rahimehullah) *Kenzü'l-Elhân* adlı kitabında 91 dâirenin tabakalarını göstermiştir. Bu kitapta oniki dâirenin tabakalarını göstermekle yetiniyorum. Şimdi, oniki makamın onyediy aralıktaki tabakalarda elde edilmesini gösterelim

(27b)

| Tabakaları | Uşşâk Dâireleri |    |    |    |    |    |    |    |
|------------|-----------------|----|----|----|----|----|----|----|
| 1          | A               | D  | Z  | H  | YA | YD | Yh | YH |
| 2          | H               | YA | YD | Yh | YH | KA | KB | Kh |
| 3          | Yh              | YH | KA | KB | Kh | KH | KT | LB |
| 4          | h               | H  | YA | YB | Yh | YH | YT | KB |
| 5          | YB              | Yh | YH | YT | KB | Kh | KV | KT |
| 6          | B               | h  | H  | T  | YB | Yh | YV | YT |
| 7          | T               | YB | Yh | YV | YT | KB | KC | KV |
| 8          | YV              | YT | KB | KC | KV | KT | L  | LC |
| 9          | V               | KT | KB | KC | KV | KT | K  | KH |
| 10         | YC              | YV | KT | K  | KC | KV | KZ | L  |
| 11         | C               | V  | T  | Y  | YC | YV | YZ | K  |
| 12         | Y               | YC | YV | YZ | K  | KC | KD | KZ |
| 13         | YV              | K  | KC | KD | KV | L  | LA | LD |
| 14         | Z               | Y  | YC | YD | YZ | K  | KA | KD |
| 15         | YD              | YZ | K  | KA | KD | KZ | KH | LA |
| 16         | D               | Z  | Y  | YA | YD | YZ | YH | KA |
| 17         | YA              | YD | YZ | YH | KA | KD | Kh | KH |

| Tabakaları | Bûselik Dâireleri |    |    |    |    |    |    |    |
|------------|-------------------|----|----|----|----|----|----|----|
| 1          | A                 | B  | h  | H  | T  | YB | Yh | YH |
| 2          | H                 | T  | YB | Yh | YV | YT | KB | Kh |
| 3          | Yh                | YV | YT | KB | KH | KV | KT | LB |
| 4          | h                 | V  | T  | YB | YC | YV | YT | KB |
| 5          | YB                | YC | YV | YT | K  | KC | KV | KT |
| 6          | B                 | C  | V  | T  | Y  | YC | YV | YT |
| 7          | T                 | Y  | YC | YV | YZ | K  | KC | KV |
| 8          | YV                | YZ | K  | KC | KD | KZ | L  | LC |
| 9          | V                 | Z  | Y  | YC | YD | YZ | K  | KC |
| 10         | YC                | YD | YZ | K  | KA | KD | KZ | LA |
| 11         | C                 | D  | Z  | Y  | YA | YD | YZ | K  |
| 12         | Y                 | YA | YD | YZ | YH | KA | KD | KZ |
| 13         | YZ                | YH | KA | KD | KZ | KH | LA | LD |
| 14         | Z                 | H  | YA | YD | Yh | YH | KA | KD |
| 15         | YD                | Yh | YH | KA | KB | Kh | KH | LA |
| 16         | D                 | h  | H  | YA | YB | Yh | YH | KA |
| 17         | YA                | YB | Yh | YH | YT | KB | Kh | KH |

(28a)

| Tabakaları | Nevâ Dâireleri |    |    |    |    |    |    |    |
|------------|----------------|----|----|----|----|----|----|----|
| 1          | A              | D  | h  | H  | YA | YB | Yh | YH |
| 2          | H              | YA | YB | Yh | YH | YT | KB | Kh |
| 3          | Yh             | YH | YT | KB | Kh | KV | KT | LB |
| 4          | h              | H  | T  | YB | Yh | YV | YT | KB |
| 5          | YB             | Yh | YV | YT | KB | KC | KV | KT |
| 6          | B              | h  | V  | T  | YB | YC | YV | YT |
| 7          | T              | YB | YC | YV | YT | K  | KC | KV |
| 8          | YV             | YT | K  | KC | KV | KZ | L  | LC |
| 9          | V              | T  | Y  | YC | YV | YZ | K  | KH |
| 10         | YC             | YV | YZ | K  | KC | KD | KZ | L  |
| 11         | C              | V  | Z  | Y  | YC | YD | YZ | K  |
| 12         | Y              | YC | YD | YZ | K  | KA | KD | KZ |
| 13         | YZ             | K  | KA | KD | KZ | KH | LA | LD |
| 14         | Z              | Y  | YA | YD | YZ | YH | KA | KD |
| 15         | YD             | YZ | YH | KA | KD | KZ | KH | LA |
| 16         | D              | Z  | H  | YA | YD | Yh | YH | KA |
| 17         | YA             | YD | Yh | YH | KA | KB | Kh | KH |
| Tabakaları | Rast Dâireleri |    |    |    |    |    |    |    |
| 1          | A              | D  | V  | H  | YA | YC | Yh | YH |
| 2          | H              | YA | YC | Yh | YH | K  | KB | Kh |
| 3          | Yh             | YH | K  | KB | Kh | KZ | KT | LB |
| 4          | h              | H  | Y  | YB | Yh | YZ | YT | KB |
| 5          | YB             | Yh | YZ | YT | KB | KD | KV | KT |
| 6          | B              | h  | Z  | T  | YB | YD | YV | YT |
| 7          | T              | YB | YD | YV | YT | KA | KC | KV |
| 8          | YV             | YT | KA | KC | KV | KH | L  | LC |
| 9          | V              | T  | YA | YC | YV | YH | K  | KC |
| 10         | YC             | YV | YH | K  | KC | Kh | KZ | L  |
| 11         | C              | V  | H  | Y  | YC | Yh | YZ | K  |
| 12         | Y              | YC | Yh | YZ | K  | KB | KD | KZ |
| 13         | YZ             | K  | KB | KD | KZ | KT | LA | LD |
| 14         | Z              | Y  | YB | Yh | YZ | YT | KA | KD |
| 15         | YD             | YZ | YT | KA | KD | KV | KH | LA |
| 16         | D              | Z  | T  | YA | YD | YV | YH | KA |
| 17         | YA             | YD | YV | YH | KA | KC | Kh | KH |

(28b)

| Tabakaları | Hüseynî Dâireleri |    |    |    |    |    |    |    |
|------------|-------------------|----|----|----|----|----|----|----|
| 1          | A                 | C  | h  | H  | Y  | YB | Yh | YH |
| 2          | H                 | Y  | YB | Yh | YZ | YT | KB | Kh |
| 3          | Yh                | YZ | YT | KB | KD | KV | KT | LB |
| 4          | h                 | Z  | T  | YB | YD | YV | YT | KB |
| 5          | YB                | YD | YV | YT | KA | KC | KV | KT |
| 6          | B                 | D  | V  | T  | YA | YC | YV | YT |
| 7          | T                 | YA | YC | YV | YH | K  | KC | KV |
| 8          | YV                | YH | K  | KC | Kh | KZ | L  | LC |
| 9          | V                 | H  | Y  | YC | Yh | YZ | K  | KC |
| 10         | YC                | Yh | YZ | K  | KB | KD | KZ | L  |
| 11         | C                 | h  | Z  | Y  | YB | YD | YZ | K  |
| 12         | Y                 | YB | YD | YZ | YT | KA | KD | KZ |
| 13         | YZ                | YT | KA | KD | KV | KH | LA | LD |
| 14         | Z                 | T  | YA | YD | YV | YH | KA | KD |
| 15         | YD                | YV | YH | KA | KC | Kh | KH | LA |
| 16         | D                 | V  | H  | YA | YC | Yh | YH | KA |
| 17         | YA                | YC | Yh | YH | K  | KB | Kh | KH |

| Tabakaları | Hicâzî Dâireleri |    |    |    |    |    |    |    |
|------------|------------------|----|----|----|----|----|----|----|
| 1          | A                | C  | V  | H  | Y  | YC | Yh | YH |
| 2          | H                | Y  | YC | Yh | YZ | K  | KB | Kh |
| 3          | Yh               | YZ | YH | KB | KD | KZ | KT | LB |
| 4          | h                | Z  | H  | YB | YD | YZ | YT | KB |
| 5          | YB               | YD | YV | YT | KA | KD | KV | KT |
| 6          | B                | D  | H  | T  | YA | YD | YV | YT |
| 7          | T                | YA | YC | YV | YH | KA | KC | KV |
| 8          | YV               | YH | K  | KC | Kh | KH | L  | LC |
| 9          | V                | H  | Y  | YC | Yh | YH | K  | KC |
| 10         | YC               | Yh | YZ | K  | KB | Kh | KZ | L  |
| 11         | C                | h  | Z  | Y  | YB | Yh | YZ | K  |
| 12         | Y                | YB | YD | YZ | YT | KB | KD | KZ |
| 13         | YZ               | YT | KA | Kh | KV | KT | LA | LD |
| 14         | Z                | T  | YA | YD | YV | YT | KA | KD |
| 15         | YD               | YV | YH | KA | KC | KV | KH | LA |
| 16         | D                | V  | H  | YA | YC | YV | YH | KA |
| 17         | YA               | YC | Yh | YH | K  | KC | Kh | KH |

(29a)

| Tabakaları | Râhevî Dâireleri |    |    |    |    |    |    |    |
|------------|------------------|----|----|----|----|----|----|----|
| 1          | A                | C  | V  | H  | Y  | YB | Yh | YH |
| 2          | H                | Y  | YC | Yh | YZ | YT | KB | Kh |
| 3          | Yh               | YZ | K  | KB | KD | KV | KT | LB |
| 4          | h                | Z  | Y  | YB | YD | YV | YT | KB |
| 5          | YB               | YD | YZ | YT | KA | KC | KV | KT |
| 6          | B                | D  | Z  | T  | YA | YC | YV | YT |
| 7          | T                | YA | YD | YV | YH | K  | KC | KV |
| 8          | YV               | YH | KA | KC | Kh | KZ | L  | LC |
| 9          | V                | H  | YA | YC | Yh | YZ | K  | KC |
| 10         | YC               | Yh | YH | K  | KB | KD | KZ | L  |
| 11         | C                | h  | H  | Y  | YB | YD | YZ | K  |
| 12         | Y                | YB | Yh | YZ | YT | KA | KD | KZ |
| 13         | YZ               | YT | KB | KD | KV | KH | LA | LD |
| 14         | Z                | T  | YB | YD | YV | YH | KA | KD |
| 15         | YD               | YV | YT | KA | KC | Kh | KH | LA |
| 16         | D                | V  | T  | YA | YC | Yh | YH | KA |
| 17         | YA               | YC | YV | YH | K  | KB | Kh | KH |

| Tabakaları | Zengûle Dâireleri |    |    |    |    |    |    |    |    |
|------------|-------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 1          | A                 | D  | V  | H  | Y  | YC | Yh | YZ | YH |
| 2          | H                 | YA | YC | Yh | YZ | K  | KB | KD | Kh |
| 3          | Yh                | YH | K  | KB | KD | KZ | KT | LA | LB |
| 4          | h                 | H  | Y  | YB | YD | YZ | YT | KA | KB |
| 5          | YB                | Yh | YZ | YT | KA | KD | KV | KH | KT |
| 6          | B                 | h  | Z  | T  | YA | YD | YV | YH | YT |
| 7          | T                 | YB | YD | YV | YH | KA | KC | Kh | KV |
| 8          | YV                | YT | KA | KC | Kh | KH | L  | LB | LC |
| 9          | V                 | T  | YA | YC | Yh | YH | K  | KB | KC |
| 10         | YC                | YV | YH | K  | KB | Kh | KZ | KT | L  |
| 11         | C                 | V  | H  | Y  | YB | Yh | YZ | YT | K  |
| 12         | Y                 | YC | Yh | YZ | YT | KB | KD | KV | KZ |
| 13         | YZ                | K  | KB | KD | KV | KT | LA | LC | LD |
| 14         | Z                 | Y  | YB | YD | YV | YT | KA | KC | KD |
| 15         | YD                | YZ | YT | KA | KC | KV | KH | L  | LA |
| 16         | D                 | Z  | T  | YA | YC | YV | YH | K  | KA |
| 17         | YA                | YD | YV | YH | K  | KC | Kh | KZ | KH |

(29b)

| Tabakaları | Irak Dâireleri    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|------------|-------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 1          | A                 | C  | V  | H  | Y  | YC | Yh | YZ | YH |
| 2          | H                 | Y  | YC | YD | YV | K  | KB | KD | Kh |
| 3          | Yh                | YZ | K  | KB | KD | KZ | KT | LA | LB |
| 4          | h                 | Z  | Y  | YB | YD | YV | YZ | KA | KB |
| 5          | YB                | YD | YZ | YT | KA | KD | KV | KH | KT |
| 6          | B                 | D  | Z  | T  | YA | YD | YV | YH | YT |
| 7          | T                 | YA | YD | YV | YH | KA | KC | Kh | KV |
| 8          | YV                | YH | KA | KC | Kh | KH | L  | LB | LC |
| 9          | V                 | H  | YA | YC | Yh | YH | K  | KB | KC |
| 10         | YC                | Yh | YH | K  | KB | Kh | KZ | KT | L  |
| 11         | C                 | h  | H  | Y  | YB | Yh | YZ | YT | K  |
| 12         | Y                 | YB | Yh | YZ | YT | KB | KD | KV | KZ |
| 13         | YZ                | YT | KB | KD | KV | KT | LA | LC | LD |
| 14         | Z                 | T  | YB | YD | YV | YT | KA | KC | KD |
| 15         | YD                | YV | YT | KA | KC | KV | KH | L  | LA |
| 16         | D                 | V  | T  | YA | YC | YV | YH | K  | KA |
| 17         | YA                | YC | YV | YH | K  | KC | KV | KH | KT |
| Tabakaları | Isfahan Dâireleri |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 1          | A                 | D  | V  | H  | YA | YC | Yh | YZ | YH |
| 2          | H                 | YA | YC | Yh | YH | K  | KB | KD | Kh |
| 3          | Yh                | YH | K  | KB | Kh | KZ | KT | LA | LB |
| 4          | h                 | H  | Y  | YB | Yh | YZ | YT | KA | KB |
| 5          | YB                | Yh | YZ | YT | KB | KD | KV | KH | KT |
| 6          | B                 | h  | Z  | T  | YB | YD | YV | YH | YT |
| 7          | T                 | YB | YD | YV | YT | KA | KC | Kh | KV |
| 8          | YV                | YT | KA | KC | KV | KH | L  | LB | LC |
| 9          | V                 | T  | YA | YC | YV | YH | K  | KB | KC |
| 10         | YC                | YV | YH | K  | KC | Kh | KZ | KT | L  |
| 11         | C                 | V  | H  | Y  | YC | Yh | YZ | YT | K  |
| 12         | Y                 | YC | Yh | YZ | K  | KB | KD | KV | KZ |
| 13         | YZ                | K  | KB | KD | KZ | KT | LA | LC | LD |
| 14         | Z                 | Y  | YB | YD | YZ | YT | KA | KC | KD |
| 15         | YD                | YZ | YT | KA | KD | KV | KH | L  | LA |
| 16         | D                 | Z  | T  | YA | YD | YV | YH | K  | KA |
| 17         | YA                | YD | YV | YH | K  | KC | Kh | KZ | KH |



(30a)

| Tabakaları | Zîrefkend Dâireleri |    |    |    |    |    |    |    |    |
|------------|---------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 1          | A                   | C  | h  | H  | Y  | YB | YC | YV | YH |
| 2          | H                   | Y  | YB | Yh | YZ | YT | K  | KC | Kh |
| 3          | Yh                  | YZ | YT | KB | KD | KV | KZ | L  | LB |
| 4          | h                   | Z  | T  | YB | YD | YV | YZ | K  | KB |
| 5          | YB                  | YD | YZ | YT | KA | KC | KD | KZ | KT |
| 6          | B                   | D  | Z  | T  | YA | YC | YD | YZ | YT |
| 7          | T                   | YA | YC | YV | YH | K  | KA | KD | KV |
| 8          | YV                  | YH | K  | KC | Kh | KZ | KH | LA | LC |
| 9          | V                   | H  | Y  | YC | Yh | YZ | YH | KA | KV |
| 10         | YC                  | Yh | YZ | K  | KB | KD | Kh | KH | L  |
| 11         | C                   | h  | Z  | Y  | YB | YD | Yh | YH | K  |
| 12         | Y                   | YB | YD | YZ | YT | KA | KB | Kh | KZ |
| 13         | YZ                  | YT | KA | KD | KV | KH | KT | LB | Lh |
| 14         | Z                   | T  | YA | YD | YV | YH | YT | KB | KD |
| 15         | YD                  | YV | YH | KA | KC | Kh | KV | KT | LA |
| 16         | D                   | V  | H  | YA | YC | Yh | YV | YT | KA |
| 17         | YA                  | YC | Yh | YH | K  | KB | KC | KV | KH |
| Tabakaları | Büzürk Dâireleri    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 1          | A                   | C  | V  | H  | Y  | YA | YD | YV | YH |
| 2          | H                   | Y  | YC | Yh | YZ | YH | KA | KC | Kh |
| 3          | Yh                  | YZ | K  | KB | KD | Kh | KH | L  | LB |
| 4          | h                   | Z  | Y  | YB | YD | Yh | YH | K  | KB |
| 5          | YB                  | YD | YZ | YT | KA | KB | Kh | KZ | KT |
| 6          | B                   | D  | Z  | T  | YA | YB | Yh | YZ | YT |
| 7          | T                   | YA | YD | YV | YH | YT | KB | KD | KV |
| 8          | YV                  | YH | KA | KC | Kh | KV | KT | LA | LC |
| 9          | V                   | H  | YA | YC | Yh | YV | YT | KA | KC |
| 10         | YC                  | Yh | YH | K  | KB | KC | KV | KH | L  |
| 11         | C                   | h  | H  | Y  | YB | YC | YV | YH | K  |
| 12         | Y                   | YB | YD | YZ | YT | K  | KC | Kh | KZ |
| 13         | YZ                  | YT | KB | KD | KV | KZ | L  | LB | LD |
| 14         | Z                   | T  | YB | YD | YV | YZ | K  | KB | KD |
| 15         | YD                  | YV | YT | KA | KC | KD | KZ | KT | LA |
| 16         | D                   | V  | T  | YA | YC | YD | YZ | YT | KA |
| 17         | YA                  | YC | YV | YH | K  | KA | KD | KV | KH |

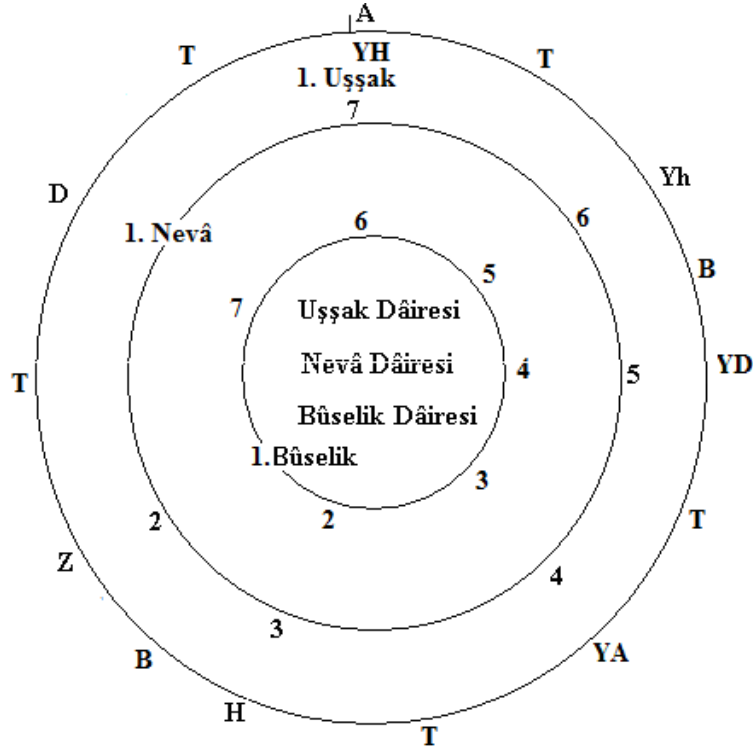
(30b)

## Yedinci Fasl: Devirlerin müsterek nağmeleri; Perde, Âvâze ve Şu'belerin birbiri arasındaki ilişkileri

Şimdi nağmelerin müsterek olanlarını beyan edelim. Daha öncede bahsedildiği gibi uyumlu devirlerin hepsinin sabit nağmelerde müsterek olduğu malumdur. (Yh) nağmesi devirlerin çoğunda müsterektir ve bu nağme beşlinin dokuz kısmında vardır. Her dâirenin geri kalan nağmeleri birbiriyle mukâyese edildiğinde bazı nağmeler müsterek, bazı nağmeler ise farklı olur. Bu nağmeler değişkendir. Dâirelerin farklı ve müsterek olduğu nağmeleri burada ortaya çıkar. Dâireleri bir noktadan başlatırsak, Meselâ; Dâireler (A)'dan başlayıp (YH)'da bitecek şekilde düzenlenirse müsterek ve farklı nağmeler ortaya çıkar. Bazı devirlerin başı farklı fakat nağmelerin tümü müsterek olabilir. Yani Uşşâk, Nevâ ve Bûselik dâirelerindeki gibi eğer bunların başını yani Uşşâk üçüncü, Nevâ ikinci gibi düzenlenirse, bu tabakada üçlü dâirelerin bütün nağmeleri müsterektir. Çünkü Uşşâk dâiresi onaltıncı tabakada Nevâ'dır ve Nevâ da ondördüncü tabakada Bûseliktir. Dâire şu şekildedir:

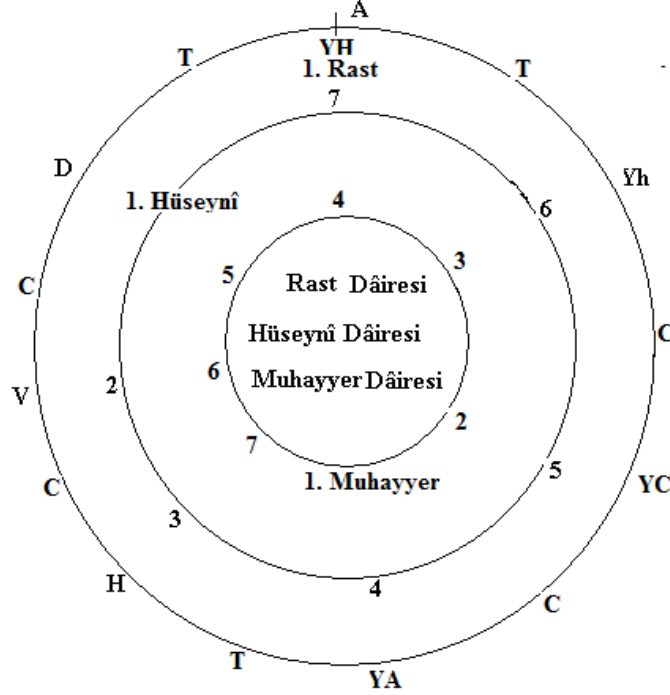
### 1. Uşşâk Dâiresi

(31a)



Rast, Hüseyinî ve Muhayyer de eğer Rast (A), Hüseyinî (D), Muhayyer (YA) olursa bu üç dâirenin nağmelerinin tümü müşterek olur. Çünkü Rast onyedinci tabakada Hüseyinî'dir ve Hüseyinî üçüncü tabakada Rast olur. Muhayyer ikinci tabakada Rast, onyedinci tabakada da Hüseyinî'dir.

### 1. Rast Dâiresi



### Perde, Âvâze ve Şu'belerin ilişkilerinin açıklanması

Devirlerin (31b) aralıkları ve nağmeleri hakkında bilgi sahibi olanlar uygun ve farklı nağmelerin tümünü benzer bulacaklardır. Perde, âvâze ve şu'belerin birbiri arasında ilişki olduğu bilinmelidir. Her birinin icrâsı ve intikâli birbiri arasındaki ilişkiye bağlıdır. Bu ilişkinin neticesinde icrâ çok lezzetli, güzel ve temiz olur. Bu ilişki bazen bir tabakada bazen de iki tabakada olur. Şimdi biz onların ilişkilerini anlatmaya başlayalım. Uşşâk, Nevâ ve Bûselik bir dâireden tertip olunur ve bunlar arasında tam bir ilişki vardır. Hüseyinî perdesinin altı âvâzeden Nevrûz-1 asl'la ve on şu'beden biri olan Hûzî ile ilişkisi vardır. Hicâzî perdesinin şu'belerden Uzzâl, Büzürk, Nühüft ve Evc ile ilişkisi vardır. İsfahan perdesinin Pençgâh-1 zâid ile ilişkisi vardır. Pençgâh-1 zâid'in Çârgâh ile ilişkisi vardır. Rast perdesinin Zengûle perdesiyle ilişkisi vardır. Zîrefkend perdesinin âvâzelerden Şehnâz ile ilişkisi vardır. Segâh şu'besinin (32a) âvâzelerden Geveşt ve şu'belerden Bestenigâr ile ilişkisi vardır. Râhevî perdesinin şu'belerden Nevrûz-1 arab ve Rekb ile ilişkisi vardır. Bunun gibidir.

## Sekizinci Fasıl: Bahirler, Türler, İntikâller

Zikredilen dâirelerin tümü yedi dörtlünün kısımlarından tertip edilmiştir. Dörtlünün kısımları bahirler ve türler diye de adlandırılır. Devirlerden her bir devir birkaç kısımdan oluşur. Bazen onun başlangıcı birinci tabaka haricinden kısımlardan da yapılabilir. Meselâ Uşşâk dâiresi, beş bahirdir:

**Birinci bahir:** Başı (A), sonu (H) ve nağmeleri (A-D-Z-H)'dir.

**İkinci bahir:** Başı (D), sonu (YA) ve nağmeleri (D-Z-H-YA)'dir.

**Üçüncü bahir:** Başı (Z), sonu (YD) ve nağmeleri (Z-H-YA-YD)'dir.

**Dördüncü bahir:** Başı (H), sonu (Yh) ve nağmeleri (H-YA-YD-Yh)'dir.

**Beşinci bahir:** Başı (YA), sonu (YH) ve nağmeleri (YA-YD-Yh-YH)'dir.

Devirlerinin nağme toplamının her bir nağme toplamı belki başka tabakaların sınıfının tertip oranını ortaya çıkarır. İşte bunların her birine “Bahir” denir. Birinci bahir Uşşâk dâiresindedir denilir ve onun nağmeleri (A-D-Z-H)'dir. Sâhib-i edvâr *Kitâb-ı Edvâr*'da Rast dâiresinin bahirlerini açıklamıştır. Fakirin babası (Rahimehullah) da Uşşâk dâiresinin bahirlerini, fakir de (32b) Nevâ dâiresinin bahirlerini açıklamıştır. Babamın hazırladığı bahirler şöyledir:

|       | A                   | D                    | Z                     | H                      | YA                      | YD | Yh | YH |
|-------|---------------------|----------------------|-----------------------|------------------------|-------------------------|----|----|----|
| A-H   | 1. Bahir<br>A-D-Z-H |                      |                       |                        |                         |    |    |    |
| D-YA  | T-T-B               | 2. Bahir<br>D-Z-H-YA |                       |                        |                         |    |    |    |
| Z-YD  | T-B-T-              |                      | 3. Bahir<br>Z-H-YA-YD |                        |                         |    |    |    |
| H-Yh  | B-T-T               |                      |                       | 4. Bahir<br>H-YA-YD-Yh |                         |    |    |    |
| YA-YH | T-T-B               |                      |                       |                        | 5. Bahir<br>YA-YD-Yh-YH |    |    |    |
|       | T-B-T               |                      |                       |                        |                         |    |    |    |

Babamın elde ettiği zikredilen beşli bahir bunlardır. Fakirin elde ettiği Nevâ'da şu şekildedir:

|       | A          | D | h        | H        | YA        | YB       | Yh       | YH          |
|-------|------------|---|----------|----------|-----------|----------|----------|-------------|
| A-H   | 1. Bahir   |   |          |          |           |          |          |             |
| D-YA  | A-D-h-H    |   | 2. Bahir |          |           |          |          |             |
| h-YB  | D-h-H-YA   |   |          | 3. Bahir |           |          |          |             |
| H-Yh  | B-T-T      |   |          |          | h-H-YA-YB |          |          |             |
| YA-YH | T-T-B      |   |          |          |           | 4. Bahir |          |             |
|       | H-YA-YB-Yh |   |          |          |           |          | 5. Bahir |             |
|       | T-B-T      |   |          |          |           |          |          | YA-YB-Yh-YH |
|       | B-T-T      |   |          |          |           |          |          |             |

(33a) Adı geçen beş bahir bunlardır. Bahirler dörtlünün kısımlarından ibaret olduğu için Uşşâk dâiresi beş bahir olmamalıdır. Belki üç bahir olduğunu söylemek daha doğrudur. Çünkü dördüncü bahir ikinci tabakada vâki olmadıkça birinci ve dördüncü bahir aynıdır. Aynı şekilde ikinci ve beşinci bahirler de onyedinci tabakada aynıdır. Öyleyse birinci ve dördüncü iki bahir sayılır. Birinci bahir birinci tabakada, dördüncü bahir ikinci tabakadadır. Aynı şekilde beşinci ve ikinci bahir iki bahir sayılırlar. Çünkü ikinci bahir onaltıncı tabakada ve beşinci bahir ise onyedinci tabakadadır.

**Soru:** Başlangıçtan tiz tarafa doğru dörtlü aralıkların yapıldığı nağmelerin sayısı onyediyedi olduğuna göre bahirlerin onyediyedi olduğunu neden söylemiyoruz?

**Cevap:** Bahirlerin nağmelerinin tiz taraftan bir oktav aralığını geçmemesi gerektiğini söyleyebiliriz. Bu takdirde bahirlerin sayısı onyediyedi geçmemelidir. Genişliği oktav aralığında toplanan tabakaların intikâliyle dörtlü aralığın kısımlarından bahir ibaret olur. Onun nağmeleri oktav aralığının tiz tarafını geçmemelidir. Daha sonraki bilginlerin en üstünü Mevlânâ Kutbuddîn Şîrâzî kendi kitabında “Bahir, dâire olarak da adlandırılabilir.” demiştir. Biz diyoruz ki bahiri dâire olarak adlandırmak mümkün değildir. Çünkü bahirin şartı oktav aralığını kapsamamasıdır. (33b) Belki dörtlü aralığı kapsayabilir.

**Türler:** İki oktav aralığında meydana gelen dörtlülere “Türler” denir. İki oktav aralığı on beş uyumlu aralığa bölünürse, bakiye aralığı dikkate alınmadan oktav aralığı miktarı üzerinde sekiz aralık mevcut olur. Bunlara uyumlu türler

diyebiliriz. Burada uyumsuz türler bulunmaz. Meselâ, (YH)'dan (Lh)'ya onyedî aralıklı oktav üzerindeki nağme sayısından onsekiz olduğunu kabul edelim. Başî uyumsuz olan onsekiz uyumsuz tür'ün onsekizinci tür birinci tür'ün aynısıdır. Şimdi tertip edilen uyumlu türleri açıklayalım. Tabakadaki dâirenin nağmelerini bir oktav tizdeki benzeri ile yerleştirelim. Pestteki her nağmeden başlayalım ve her nağmeyi benzeri olan tizdeki nağmeye intikâl ettirelim. En son tizdeki nağme pestteki önceki nağmenin yerine geçebilir. Bu nağmelerden her birine tür denir. Aynı zamanda türlerin başlangıcı pest oktavda, sonu tiz oktavdadır. Meselâ, Uşşâk dâiresinin nağmeleri pest oktavda (A-D-Z-H-YA-YD-Yh-YH) şeklinde olur. Tiz oktavda ise bunların benzerleri (YH-KA-KD-Kh-KH-LA-LB-Lh) şeklinde olur. Her nağmenin türünü (34a) (A-YH-D-KA-Z-KD-H-Kh-YA-KH-YD-LA-Yh-LB-YH-Lh) şeklinde gösteririz. Bazı devirlerde bir bakiye olursa onun türleri dokuz tür, iki bakiye olursa on tür olur. Bu fakirin babası (Rahimehullah) *Kenzü'l-Elhân* kitabında türleri 91 dâirede topladığını açıklamıştır. Burada sadece bir dâirenin türlerini gösterdik. Burada belirttiğimiz kaideden diğerk türler de malumdur. Eğer 91 dâireyi birbirleriyle terkip edersek, çok fazla terkip hâsıl olur. Terkip olmayanların terkip olma kaidesi vardır. Bu açıklamadan türlerin tablosunu şu şekilde gösteririz:

**İki oktav aralığında bulunan nağmelerin Türleri**

| A | D | Z | H | YA | YD | Yh | YH | KA | KD | Kh | KH | LA | LB | Lh |
|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| A | D | Z | H | YA | YD | Yh | YH |    |    |    |    |    |    |    |
|   | D | Z | H | YA | YD | Yh | YH | KA |    |    |    |    |    |    |
|   |   | Z | H | YA | YD | Yh | YH | KA | KD |    |    |    |    |    |
|   |   |   | H | YA | YD | Yh | YH | KA | KD | Kh |    |    |    |    |
|   |   |   |   | YA | YD | Yh | YH | KA | KD | Kh | KH |    |    |    |
|   |   |   |   |    | YD | Yh | YH | KA | KD | Kh | KH | LA |    |    |
|   |   |   |   |    |    | Yh | YH | KA | KD | Kh | KH | LA | LB |    |
|   |   |   |   |    |    |    | YH | KA | KD | Kh | KH | LA | LB | Lh |

(34b)

Her nağme topluluğunun başlangıcı ya pest, ya orta, ya da tiz taraftadır. Elbette birincisi inici, ikincisi çıkıcı ve üçüncüsü de muhtemelen bu ikisinden birisi olur. İnici ya da çıkıcı olandan her birinin dönüşsüz ve birbirini ardına gelmesiyle bir intikâl (geçiş) olur. Buna **müstakîm intikâl**, önceki nağmeye dönülürse buna **râci' intikâl**, önceki nağmeye dönüş başlangıç nağmesine olursa **lâhık intikâl**, dönüş bir kere olursa **râci'-i ferd**, nağmeler arka arkaya gelirse **râci'-i mütevâtir**, belirli bir başlangıç nağmesine dönüş olursa buna **râci'-i müstedîr**, böyle olmazsa **râci'-i münkati'**, nağmelerin sayısı dönüşteki nağmelere eşit olursa **râci'-i müsâvî**, eşit olmazsa **râci'-i muhtelif** denir. İntikâl tizden peste olur başlangıç nağmesini aşır tekrar başlangıç nağmesine döner ve bunu iki defa tekrarlarsa buna **çift tekrarlı başlangıç aşan ve başlangıca dönen intikâl** denir.

Bu intikâl Gerdâniye dâiresinin aralık ve nağmeleriyle yapılmıştır. Şu şekildedir:

|           |           |           |           |          |          |          |          |
|-----------|-----------|-----------|-----------|----------|----------|----------|----------|
| <b>YH</b> | <b>YV</b> | <b>YD</b> | <b>YA</b> | <b>H</b> | <b>V</b> | <b>D</b> | <b>A</b> |
| <b>C</b>  | <b>C</b>  | <b>T</b>  | <b>T</b>  | <b>C</b> | <b>C</b> | <b>T</b> |          |

**İntikâl şudur:** Tiz taraftan peste başlangıcı (YH) ve (K)'ya geçip tekrar (K)'dan dönüp (YH)'ya gelen şekildedir. İkinci merteye (YV)'den (YH)'yi (35a) (YH)'dan (YV)'ye tizden peste iki defa geçmesini gerektirir. Üçüncü merteye (YD)'den (YV)'ye geçip tekrar (YV)'den (YD)'ye dönmeyi gerektirir. Bunun gibi yapılır. Sonuncu dâire olan (A)'da intikâl yapılırsa nağme dizisinin bir kısmında intikâl tizden peste olur. Bunun bitişik halde olmayanına **bir kısmı aralıklı inici intikâl denir**. Bu intikâlin Muhayyer dâiresindeki intikâli şu şekildedir:

|          |          |          |          |           |           |           |           |
|----------|----------|----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| <b>A</b> | <b>C</b> | <b>h</b> | <b>H</b> | <b>YA</b> | <b>YC</b> | <b>Yh</b> | <b>YH</b> |
| <b>C</b> | <b>C</b> | <b>T</b> | <b>T</b> | <b>C</b>  | <b>C</b>  | <b>T</b>  |           |

İntikâlin şekli şöyledir: (YH-Yh-YH-YA) ve nağmeleri inicidir. Bu intikâllerin bir sıralaması vardır. Bu zikredilen dörtlü nağmeler birinci, (Yh-YH-YA-H) nağmeleri ikinci ve (YH-YA-H-h) nağmeleri de üçüncü mertebededir. Bu intikâl şekli (A) nağmesine kadar gider ve fakirin icâdıdır. Eğer pestten tize intikâl yapılırsa (A) nağmesine temas edilir. (C) nağmesinden intikâl yapılırsa (C) nağmesi, (C) nağmesinden (V) nağmesine intikâl yapıldığında (V) nağmesi, (V) nağmesinden (H) nağmesine intikâl yapıldığında da (H) nağmesi tekrar edilmiş olur. Bu intikâl sırası (A) nağmesine kadar devam eder. İntikâl iki veya daha çok şekilde yapılabilir. Eğer intikâl ve nağme sayısı iki olup bu nağmelerin tekrar sayısı da eşit olursa buna **mükerrer-i müsâvî** denir. Bu şekilde olmazsa **muhtelif** denir. İntikâllerin sınıflandırılmaları çok fazladır. (35b) Burada ben bu kadarıyla yetindim ki daha fazla uzamasın.



## Dokuzuncu Fasil: İkâ' Devirleri

Eskilerden bazıları ikâ'yı şu şekilde tarif etmiştir: “**İkâ'**, **Vuruş zamanlarının oranlaştırılmasıdır.**” Sâhib-i edvâr şöyle demiştir: “**İkâ'**: **Aralarında sınırlı zaman aralıkları olan ve birkaç eşit devri kapsayan bir vuruşlar bütünüdür.**” Onun zaman ve devirlerinin doğruluğunu ve eşitliğini idrâk etmek için tab'ı selîm (doğuştan gelen yetenek) sahibi olmak gereklidir. O kimse her ne kadar çeşitli ilimlerde en üst mertebede de olsa tab'ı selîm sahibi değilse devirlerin zamanlarını güçlü bir şekilde idrâk edemez. Çeşitli ilimlerde incelik sahibi güvenilir pek çok kişi gördüm ki ikâ' ve nağmeleri duyduğu zaman usûle uymayan hareketler yapabilmektedir. Harfler ve sesler arasındaki hareke ve sakinler söz konusu olduğunda iki hareke arasında bir zamana ihtiyaç duyulur. Bu zaman bazen birleşik bazen aralıklı olur. Öyleyse şöyle söyleyebiliriz: İcrâ ehli insanları arasında vuruş; bir harfin telaffuzu, mızrabın tele vurma, bir elin diğer ele, avuç içinin defe vurma ya da bir cismin başka bir cisme vurulmasıdır. Aruz üstâdları vuruşun harekeli (36a) veya sakin bir harf olduğunu söylemiştir. Her zaman ilk harf harekeli ve son harf sâkindir. Şiirlerin vezinlerinde olduğu gibi bahirler de rükunlardan meydana gelir. Vuruşların zamanları da rükunlardır ki ikâ' devirleri bunlardan tertip olunur. Rükunlar üç kısımdır. Bunlar: **Sebeb, Veted, Fâsıla**. Sebeb iki kısımdır: biri Sebeb-i sakîl: **tene**, diğeri Sebeb-i hafîf: **ten** şeklindedir. Veted de iki şekildedir. Biri Veted-i mecmû' ki şöyledir: **tenen**, buna hareketlerin birlikte olmasından dolayı mecmû' denir. Diğeri Veted-i mefrûk ki şöyledir: **tâni**, buna ayrık denmesinin Sebeb'i sâkin harfin iki harekeli harfin arasına girmesindedir. Fâsıla, bu da iki şekildedir. Biri Fâsıla-i suğrâ olup **tenenen** şeklindedir. Araplar buna, “**Lem Era' Alâ Ra'si Cebelin Semeketen**” şeklinde misâl vermişlerdir. Fakat Sebeb-i sakîl, Veted-i mefrûk ve Fâsıla'nın diğeri olan Fâsıla-i kübrâ ikâ' zamanları arasında kullanılmaz. Zamanlar içinde olan vuruşların eşit olması, arka arkaya gelen ağır icrâ sebepleriyle mümkün olur. Darblar arasındaki zamanlar ile hareketlerin vuruş Sebeb'lerinin icrâsı birlikte olmalıdır. Darblar arasındaki zaman ya çok kısa, (36b) ya çok uzun, ya da ortadır. İlk Sebeb'in melodisinin bozulmasının nedeni bozulan yerdeki nağmenin kulakla hissedebileceği kadar duraklamasıdır. Diğeri Sebeb'in zamanlarının kısalığından dolayı o nağmelerde karışıklık çıkmasıdır. İkinci Sebeb'in zamanının birinci Sebeb'in yerinde olması bozuk melodiye sebebiyet verir. İkinci

Sebeb'in melodisinin bozulmasının nedeni İkinci Sebeb'i Birinci Sebeb'teki ilk uzun nağmenin zamanının tamamlanması bitmeden İkinci Sebeb'in nağmesinin Birinci Sebeb'in nağmesine karışması ve önce duyulmasıdır. Ortadaki Üçüncü Sebeb zamanı iyidir. Melodilerin oluşturulmasında zaman aralıkları en küçük olması tercih edilir. Bu en küçük zamana (A) denir. Bu zaman iki kat olursa (B), üç kat olursa (C), dört kat olursa (D), beş kat olursa (h) denir. Zamanlardan (A) zamanı birim zaman kabul edilmiştir. Birim zamandan daha az olan vuruşlara "Ter'id (titrek)" ve "Taz'if (zayıf)" de denir. (B) zamanında geçiş yeri diğer vuruş, (C) zamanında iki vuruş, (D) zamanında üç vuruş, (h) zamanında dört vuruştur. (A) zamanı îtidâlden uzak olduğu için az kullanılır. (h) zamanı da böyledir. (B), (C) ve (D) zamanları çok kullanılır. (37a) Eşit zamanlar içindeki vuruşlar topluluğunun her birine "Bağlantılı Îkâ" denir. Eğer bu vuruşlar topluluğu ayrı olursa "Ayrı Îkâ" denir. Eğer her iki vuruş arasında zamanlar gereği olarak başka bir vuruş bulunursa buna **Serî' Hezec** denir. **Tene tene tene** gibi vuruşlar arasına mertebe olarak ağır bir vuruş girmesiyle oluşan zamana (A) zamanı denir. Bu araya giren vuruşun zamanı eşit zamanlı vuruşların zamanının iki katı olursa, bu zayıf zamana **Hafîf Hezec** denir. Bu araya giren vuruş zamanı ardı ardı gelen zayıf vuruşların zamanının üç katı olursa bu zamana (B) denir. (C) zamanı olan iki vuruş arasına araya giren üç zayıf vuruşluk (B) olan vuruşa **Hafîfü's- sakîl Hezec** denir. Biz bunu birbiri ardına gelen (D) zamanlı vuruş arasında da yapabiliriz. İlk harekedeki vuruşla daha sonraki iki vuruşun meselâ, ten tenen iki vuruşun arasına üç harf zaman eklediğimizde buna **Sakîl Hezec** denir. Darbları uyumlu olan küçük zamanlı bitişik hareketlerden birincisi vuruşuyla diğer vuruşu arasına sonu üç harf meselâ, **tenen tenen tenen** girdiğinde (D) olarak bilinen zaman ortaya çıkar. B zamanı A zamanının iki katı; C, (37b) B'nin bir buçuk katı A'nın üç katı; D, C'nin 4/3'ü aynı zamanda B zamanının iki katı ve A zamanının dört katı olduğu açıktır. Mufassal (ayrılmış) îkâ': Ard arda gelen iki vuruş arasındaki zaman uzun olursa buna **Birinci Mufassal** denir. Eğer ard arda gelen üç vuruş arasındaki zaman uzun olursa buna İkinci Mufassal, ard arda gelen dört vuruş arasındaki zaman uzun olursa buna Üçüncü Mufassal denir. Bu üç mufassal'ın farklı çeşitleri de olabilir. Biz burada sadece bazı kısımların şeceresini şöyle gösterelim ki talebeler için idrâki kolay olsun. Şu şekildedir:

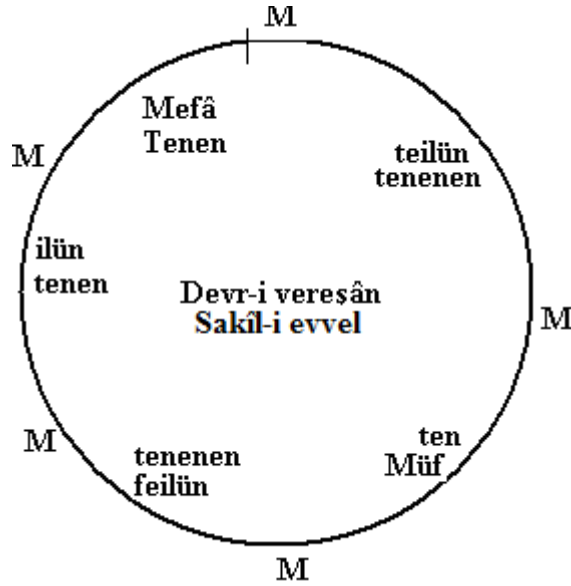
| ÎKĀ'                |  |  |   |  |
|---------------------|--|--|---|--|
| Mufassal<br>îkâ'    | Serî' Hezec<br>tene tene tene<br>A zamanı  | Hafif Hezec<br>ten ten ten<br>B zamanı   | Hafif Sakîl<br>Hezec<br>Tenen tenen<br>tenen<br>C zamanı                                      | Sakîl Hezec<br>tenenen<br>tenenen<br>tenenen<br>D zamanı                               |
| 1. Mufassal<br>îkâ' | Her iki vuruş<br>arasındaki<br>zaman düzgün<br>olmayan (A)<br>olursa 1. Serî'<br>Mufassal denir. | Her iki vuruş<br>arasındaki<br>zaman (B)<br>olursa 1. Hafif<br>sakîl denir.        | Her iki<br>vuruş<br>arasındaki<br>zaman (C)<br>olursa 1.<br>Hafif sakîl<br>Mufassal<br>denir. | Her iki<br>vuruş<br>arasındaki<br>zaman (D)<br>olursa 1.<br>Sakîl<br>Mufassal<br>denir |
| 2. Mufassal<br>îkâ' | Zaman (A)<br>olursa 2. Serî'<br>Mufassal denir.  | Zaman (B)<br>olursa 2. Hafif<br>sakîl Mufassal<br>denir.                           | Zaman (C)<br>olursa 2.<br>Hafif sakîl<br>Mufassal<br>denir.                                   | Zaman (D)<br>olursa 2.<br>Mufassal<br>denir.   |
| 3. Mufassal<br>îkâ' | İki zamanın<br>küçüğü<br>büyüğünden<br>önce olursa 3.<br>Hafif Mütefâsıl<br>denir.               | İki zamanın<br>büyüğü<br>küçüğünden<br>önce olursa 3.<br>Mütefâsıl<br>hafif denir. |   |  |

(38a) Îkâ'nın kısımlarının açıklamasına geçerse söz çok uzayacaktır, şimdi işin ehlinin nezdinde îkâ'nın devirlerini açıklayalım. Îkâ'nın devirleri altıdır: Sakîl-i evvel, Sakîl-i sâni, Hafifü's-sakîl, Sakîl-i remel, Hafif-i remel, Hezec. Îkâ'nın devirlerinin arttırılması mümkündür. Ama eski üstâdlar bu altı dâireyi zikretmişlerdir.

**Devr-i sakîl-i evvel:** Her bir devri onaltı zamanlı kuvvetli Sebep'lerden sekiz Sebep'li olarak telaffuz edilen bir zamana eşittir. Bu zamanlardan onbir tanesi vurulmayıp sadece beş vuruş yapılır. Kolay olması için sekiz Sebep yerine, iki Veted, iki Fâsıla ve Sebep-i hafif tertip edilmiştir. Hareketin başında ilk önce tenen tenen tenenen ten tenenen vurulur. Geriye kalanlar sınıflanır yani zaman kurarlar ve kendisine yakın olan vuruşun her hareketi (M) [madrub] şeklinde işaretlenir. Kalan, hareke ve sakînlerin işaretidir. Öyleyse birinci ve ikinci vuruş arasındaki zaman ikinci ve üçüncü vuruşlar arasındaki zamana eşittir ki bu her iki zaman (C)'dir.

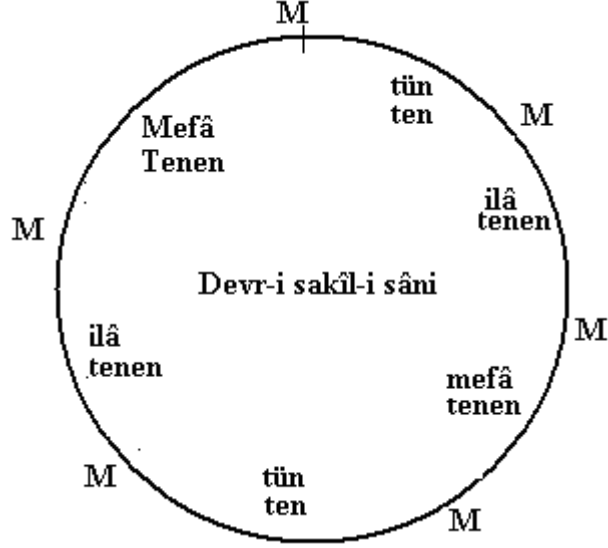
Üçüncü ve dördüncü vuruşlar arasındaki zaman beşinci ve birinci vuruşlar arasındaki zamana eşittir. Eğer bu iki devir sayısı olursa bunun zamanı (D)'dir. Dördüncü ve beşinci vuruş arasındaki zaman (B) olur. Bu devirde (38b) (B), (C) ve (D) gibi üçlü zamanlar vardır. İlk beş vuruşa harekelerin sükunları denir. Sakîn beş vuruşa sakînlerin sükunları denir. Geriye kalanlar istenirse îkâ' edilebilir ya da iptal edilir. Bazıları iki vuruştan fazla vurulmayarak iptal edilir. Buna misâl gösterilerek dâireler düzenlenmiştir. Fakat bunun en iyisi, her kelimenin önü boş vuruş olmaması için beşli kelimelerin her birinin önüne vuruş koyulmasıdır. Eğer kelimelerin her harekesiyle vuruş yapmak istenir ve sükunlar zaman olarak düzenlenmek istenirse şöyle olur:

Meselâ, mefâilün feilün müfteilün. Mim vuruşu Fâ ve Ayn vuruşuna yakın yapılır. Burada Mim ve Fâ arasında (A) zamanı, Fa ve Ayn arasında (B) zamanı, Ayn ve Lam arasında (A) zamanı, Müfteilün'ün Lam ve Mim arasında (B) zamanı, bu (B) zamanı ortası T ile Ayn ve Lam ve Mim arasında (A) zamanı olur. Böylece ikinci devirden birinci devrin son vuruş arasındaki zaman (B) olur. Bunun gibi devam eder. Acem üstâdları bu devri "Vereşân" olarak isimlendirmiş ve çok az tasnîf ortaya koymuştur. Fakirde bu devirden îkâ' düzenlemesi yapmıştır. Eğer istersek onaltı zamanlı vereşân devrini iki kat yapıp beş zamanın arasına geriye kalan yirmiyedi zamanı ekleyip îkâ' düzenlemesi yapabiliriz. Vereşân îkâ' devirleri defalarca düzenlenebilir. Devr-i vereşân şudur: (39a)



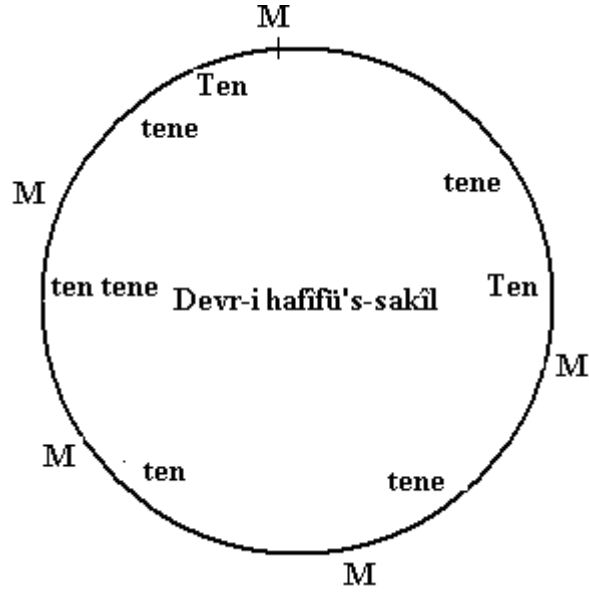
**Devr-i sakîl-i sâni:** Devirlerin her zamanı Devr-i sakîl-i evvelin zamanıyla eşit olmalıdır. Îkâ' icrâcısı onaltı zamanlı on zamanını iptal edip geriye kalan

zamanları şöyle birleştirir: Tenen tenen ten tenen tenen ten. Bu devirde (D) zamanı gizlidir. Bazı icrâ ehli birinci Veted'den birinci harekeyi, dördüncü Veted'den ikinci harekeyle aynı şekilde ikâ' ederler. Buna "Darb-ı asl (asıl vuruş)" diyerek geri kalan zamanları gizlerler. Gizlenen bu zamanlardan oluşan devre "Devr-i hafîf" denir.

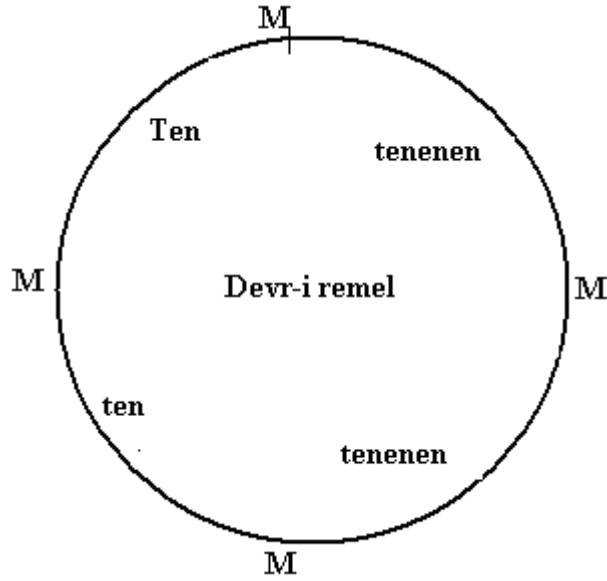


(39b)

**Devr-i hafîfü's-sakîl:** Her devrin zamanı birinci Sakîl zamanına eşittir. Şöyle ki ikâ' icrâcısı ikinci, altıncı, onuncu ve ondördüncü olmak üzere dört zamanı gizlemelidir. Geriye kalan sekiz Sebep şu şekilde kullanılmalıdır: Ten tene ten tene ten tene ten tene. Bu devirde dört tane (B), sekiz tane (A) zamanı mevcuttur. (C) ve (D) zamanları bu devirde kayıptır. Bazıları bu devrin bu şekilde isimlendirilmesinin sebebini şöyle anlatmıştır: Bu devire Hafîfü's-sakîl denmesinin sebebi, Sebeb-i hafîf ile Sebeb-i sakîl'den oluşmuş olmasıdır ve buna "Hafîfü's-sakîl-i evvel" adını vermişlerdir. Hafîfü's-sakîl-i evvel'in dâiresi şu şekildedir:



**Devr-i remel:** Her devrin zamanı oniki zamanlıdır. Şu şekilde gösterilir: Ten ten tenenen tenenen.

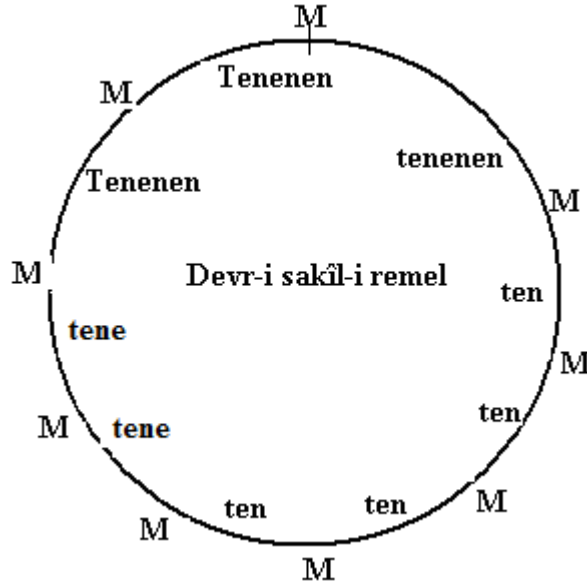


(40a)

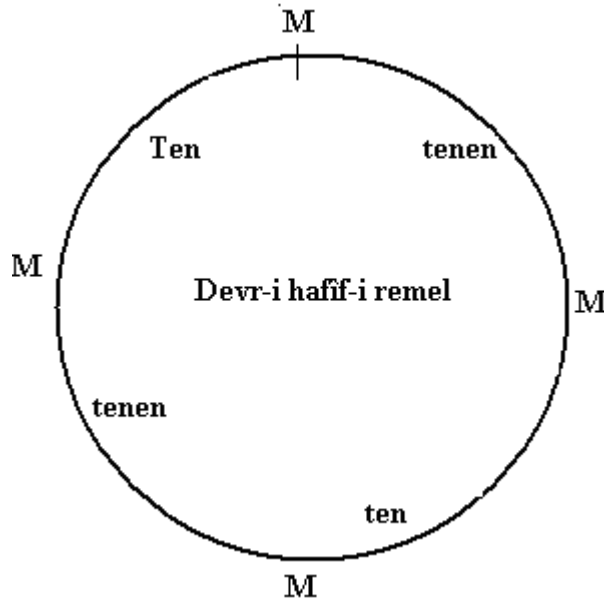
**Devr-i sakîl-i remel:** Her devrin zamanı oniki Sebeb-i sakîle sahip olup yirmidört zamanlıdır. Îkâ' icrâcısı her devirde birinci, ikinci ve üçüncü zamanlar arasını (D) zamanında, geriye kalanları (B) zamanına eşit yapmalıdır. Bazen de iki devir arası (D) zamanı olarak ayarlanabilir. Şekildeki gibi:

**Tenenen tenenen tene tene ten ten ten ten tenenen**

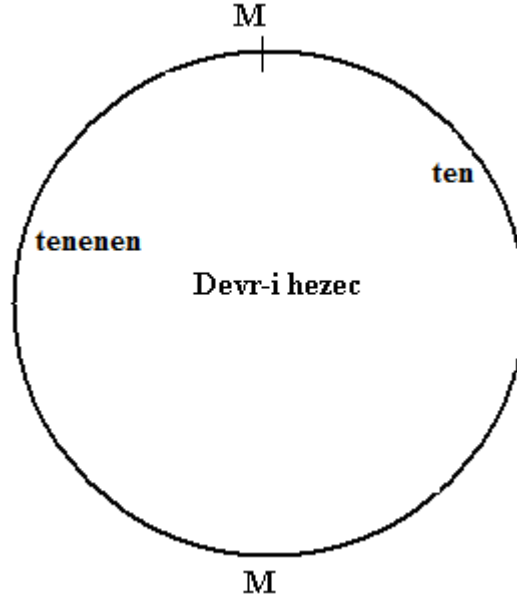
Bu devir oniki Sebeb-i hafif, sekiz Veted-i mecmû' veya altı Fâsıla-yı suğrâ olarak icrâ edilirse devirlerin ikinci dönüşü beraber tamamlanır. Eğer biri oniki Sebeb-i hafif ve diğerleri sekiz Veted-i mecmû' ve altı Fâsıla-yı suğrâ ile düzenlenirse orta halde icrâ yapılmalıdır. Her devir ve ikinci devirleri birlikte tamamlanır. Sekiz zaman düzenlenerek onaltı zaman haline getirilebilir. Eski ve yeni îkâ' üstâdları bu devir ile pek çok düzenleme yapmışlardır ve buna "Devr-i sakîl-i remel" adını vermiştir. Devir aşağıdaki şekilde şöyle gösterilir:



(40b) **Devr-i hafif-i remel:** Bu on zamanlıdır. Şu şekilde: **ten tenen ten tenen.** Devri de şöyledir:



**Devr-i hezec:** Şu şekildedir: **Tenenen ten**



Tebriqli icrâcılar buna “Çenber” demişlerdir ve hânendeler genelde eser icrâsını bu devirde yaparlar. Şöyle gösterelim:



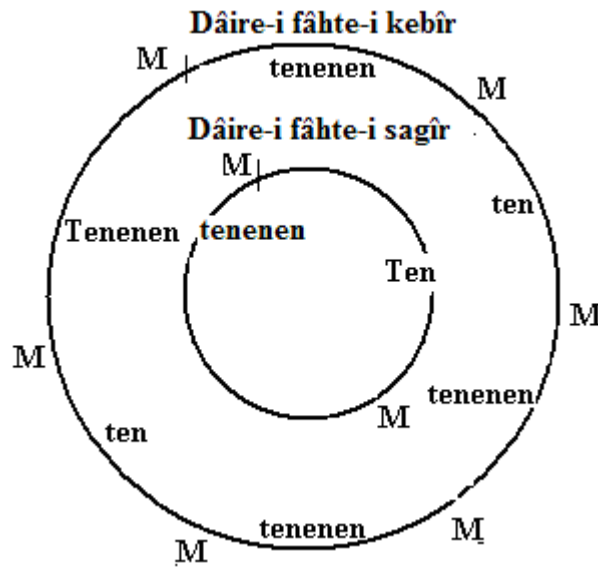
İcrâcılar Hezec’i **Ten tene ten** şekline getirmişlerdir. İncelenip bakıldığında birinciye Çenber, ikinciye Hezec denir. (41a)

**Devr-i fahte:** Bu dâire Acem icrâcılara mahsus olup, bu devirle çok az îkâ’ düzenlemesi yapılmıştır. Fakirin babası da bu devirle pek çok îkâ’ düzenlemesi yapmıştır. Bu devrin zamanları on, yirmi ve “Fahte-i zâid” olarak adlandırılan yirmi sekiz zamanlı olarak düzenlenmiştir. Fahte-i zâid, Fahte-i kebîr gibi duyulur ve Fahte-i kebîr şöyle gösterilir: **tenenen ten tenenen tenenen tenenen**. Fahte-i sağîrin vuruşları şöyledir: **Tenen ten**. Bu Fahte-i kebîrin dörtte biridir ve buna “Fahte-i



asıl” ya da “Beş vuruşlu fahte” de denir. Bu devir ile yapılan îkâ’ düzenlemelerini diğer bahirlerle de yapmak mümkündür fakat bu vezin ile o bahir arasındaki uyum tam olması gerekir. Bu îkâ’ da vezin ve usûlün vuruşlarına göre tam uyum bir bahirde yapılır. O da **Feûlün feûlün feûlün feûlün** şeklinde olur. Üstâdlar Fahte-i saġîri kumru’nun sesinden almışlardır. Şu şekilde: **Ku ku kuu** İkinci ku med (uzun) üçüncü ku şedde ile okunmalıdır ki vezin düzgün olsun. İki ku arasında çok küçük bir miktar durulmalı ve bu duruş bir vuruş kadar olmalıdır. Şimdi bu iki devrin zamanlarını şekildeki gibi gösterelim:

(41b)

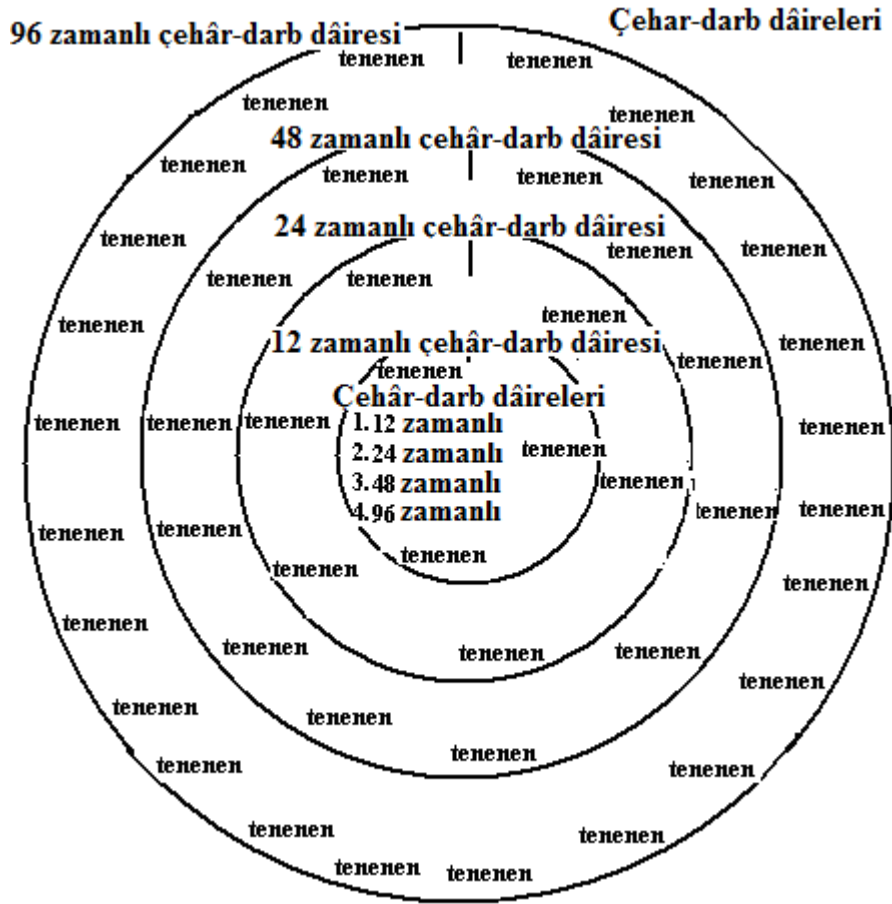


Bu dönemde icrâ ehli tarafından kullanılan îkâ’ devirleri Nevbetler, Basitler, Amel ve Savtlar dikkate alınarak yedi kısma ayrılmıştır. Bu kısımlar şunlardır: Sakîl ü hafîf, Çehâr-darb, Türkî-i hafîf, Muhammes, Remel, Hezec ve Çenber.

**Sakîl ü hafîf şöyledir:** Daha önce geçen îkâ’larda açıklanmıştı.

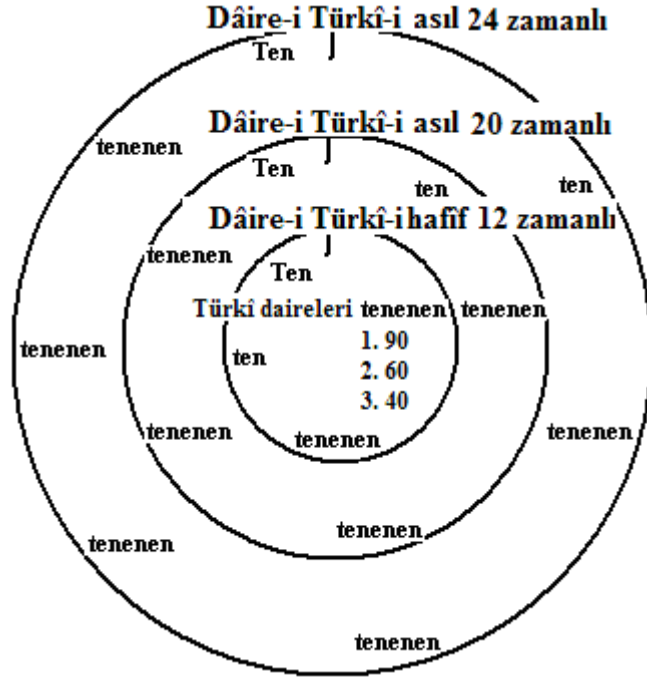
**Çehâr-darb:** Daha sonrakilerin ve bazılarının söylediğine göre Muhammed Şâh Rebâbî’nin (Rahimehullah) icâd ettiği bir devirdir. Onun devrinin zamanı Sakîl-i remel devri ile eşittir. Her biri yirmidört zamanlı olup, farklı yapıdadır. Sakîl-i remel sekiz zamanlı olup (4+4) şeklindeki (42a) devir altı Fâsıla ile icrâ edilir. Birinci zaman birinci Fâsıla’nın “te”sinden, ikinci zaman dördüncü Fâsıla’nın “te”sinden, üçüncü zaman beşinci Fâsıla’nın “te”sinden, dördüncü zaman beşinci Fâsıla’nın “nun”undan olmalıdır. Parmak uçlarının hareketleri vuruşlar arasında olmalıdır. Vuruş yapılacak yer (M) ve parmak ucu hareketi (A) ile gösterilir. Şu şekildedir: **Tenenen tenenen tenenen tenenen tenenen tenenen.**

**Dâire-i çehâr-darb:** Kırksekiz zamanlı olup bu devirde oniki vuruşlu Fâsıla icrâ edilmelidir. Bu kırksekiz zamanlı devrin zamanı yirmidört Fâsıla'lı icrâ edilen devrin zamanının iki katıdır. Bu devirde dört zaman gerçekleşir. (42b) Parmak uçlarının hareket zamanları ile vuruş zamanları arasında uyum olmalıdır. Bu Çehâr-darbın en kısası başka üçlü bir devire sahiptir. O da üç Fâsıla'lı oniki zamanlı Çehâr-darb îkâ'ındadır. Şimdi daha iyi anlaşılması için dört dâire yapalım ve her birinde zamanların sayısını belirtelim. Misâlde olduğu gibi:

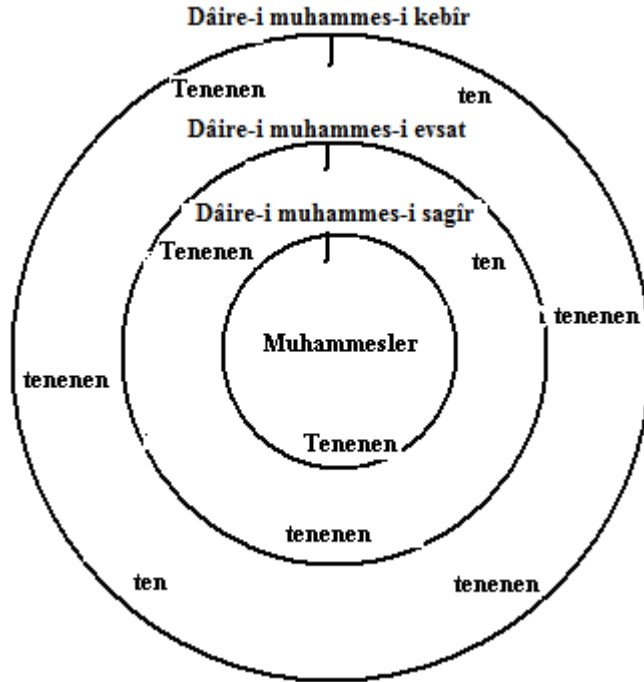


**Devr-i Türkî-i asıl:** Bu devir yirmi zamanlı olup (43a) vuruşlarının lafızları Sebeb-i hafiftir. Dört Fâsıla ve diğer Sebeb şu şekildedir: **ten tenenen tenenen tenenen tenenen tenen**. Eski Türkî-i asıl yirmidört zamanlıdır. Şöyledir: **Ten tenenen tenenen tenenen tenenen tenenen tenen**.

**Türkî-i hafif:** Oniki zamanlı olup şu şekildedir: **Ten ten tenenen tenenen**. Bu çok kullanılan devir olup üç şekildedir. Vuruşların işaretleri harfler üzerindedir. Dâireleri şöyledir:



(43b) **Muhammes:** Bu üç kısımdır. Birincisi **Muhammes-i kebîr**, ikincisi **Muhammes-i evsat**, üçüncüsü **Muhammes-i sağîr**. **Muhammes-i kebîr**, onaltı zamanlı olup şu şekildedir: **Tenen tenen ten tenen tenen ten**. **Muhammes-i evsat**, sekiz zamanlı üç darbdan meydana gelir. **Tenen tenen ten** şeklinde olup her darb üçlü bahirin biridir. **Muhammes-i sağîr:** Dört zamanlı olup şu şekildedir: **Tenenen**. Bu Muhammes vuruşları da böyledir:



(44a)

### **Bu fakirin babasının icâd ettiği îkâ' devirleri**

Yirmi devir olup, bu devirlerden pek çok tasnif düzenlenmiştir. Onların hepsini burada zikretmemiz yersiz olur. Ama bu devirlerden beş devri burada kısaca gösterelim. Bu beş devir şunlardır: **Darbü'l-feth, Devr-i şâhî, Kumriyye, Darbü'l-cedîd ve Devr-i mieteyn.**

**Darbü'l-feth:** Elli zamanlıdır. **Tenen tenen tenenen tenenen tenen tenen tenenen tenen tenen tenenen tenenen tenenen tenenen.** Bu şekilde on vuruşludur.

**Devr-i şâhî:** Bu devir otuz zamanlıdır. Şu şekildedir: **Ten tenenen tenenen tenenen ten tenenen tenenen tenenen ten.**

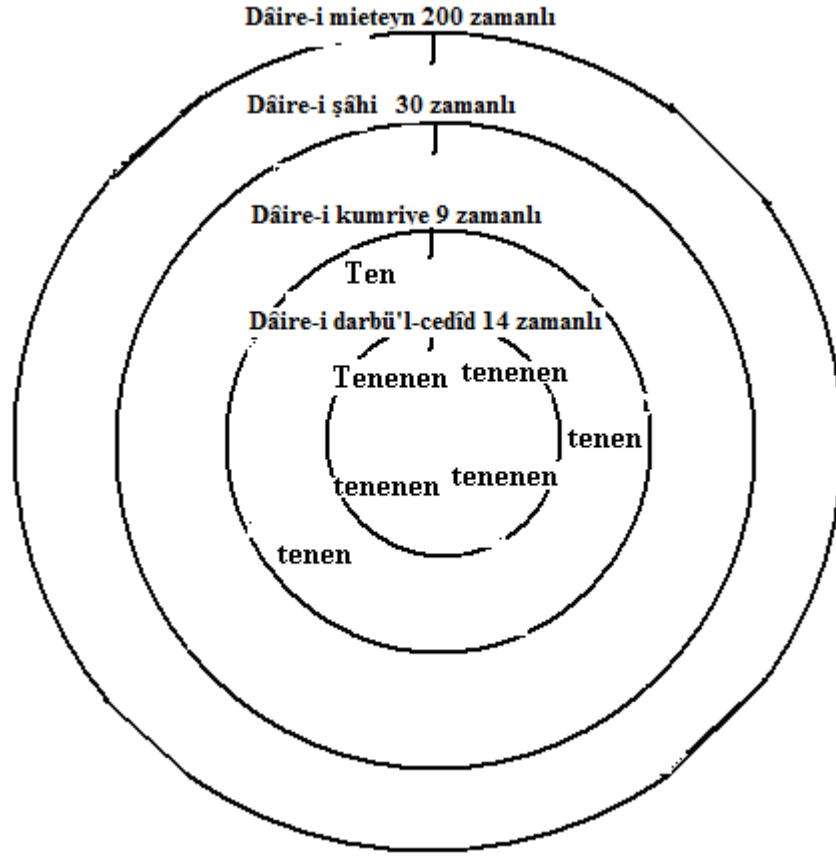
**Devr-i mieteyn:** İkiyüz zamanlı olup daha sonra gösterilecektir.

**Devr-i kumriyye:** Dokuz zamanlı olup şu şekildedir: **Ten tenen tenenen.**

**Devr-i darbü'l-cedîd:** Ondört zamanlı olup şu şekildedir: **Tenenen tenenen tenen tenen.** İki küçük Fâsıla ve iki Veted'den meydana gelir ve dört vuruş yapılır. Yani harfler üçüncü rükunlarda olur.



(44b)



**Bu fakirin icâd ettiği îkâ' devirleri:** Bu îkâ'ların birine "Vetedü's-sadr", diğerine "Darbü'l-mecnûn" ismini koydum.

**Vetedü's-sadr:** Bu ismi almasının sebebi îkâ' kısımlandırıldığında Veted'in önünde yer almasıdır. Şu şekildedir: **Tenen ten tenen ten ten tenenen** ve onaltı zamanlıdır.

**Darbü'l-mecnûn:** Şu şekildedir: **Tenen tenenen tenenen tenenen.**

#### **Onuncu Fasil: Tasniflere giriş kuralları**

Bu işin ehline göre îkâ'i devirlerden biriyle yapılmış bir tasnîfe giriş başlangıç devrinden üç şekilde olur. **Mea** (birlikte), **kabl** (önce), **ba'd** (sonra).

**Mea (Birlikte giriş):** Tasnîfin nağmeleri ve îkâ'nın vuruşları tasnîfe birlikte giriyorsa buna Mea (birlikte giriş) denir.

**Kabl (Önce giriş):** Îkâ' devrinin vuruşları tasniften önce başlarsa buna Kabl (önce giriş) denir.

**Ba'd (Sonra giriş):** (45a) Îkâ' devrinin vuruşları tasnifin ilk lafızlarının nağmesinden sonra gelirse buna da Ba'd (sonra giriş) denir. Meselâ ikiyüz zamanlı Mieteyn devrine giriş burada yüzdoksandokuz şekilde olması mümkündür. Mezkûr üçlü çeşitlerden **(Te)** telaffuz edilip sonra tasnîfe başlanırsa buna **ikinci** giriş denir. Eğer **(Ten)** telaffuz edilip sonra tasnîfe başlanırsa **üçüncü** giriş denir. **(Tenen)** telaffuz edilip sonra tasnîfe başlanırsa buna **dördüncü** giriş denir. Fâsıla telaffuz edilip sonra tasnîfe başlanırsa buna **beşinci** giriş denir. Fâsıla ve (te) telaffuz edilir tasnife başlanırsa yani **(Tenenen te)** olursa buna **altıncı** giriş denir. Sonraki devirlerde de böyle devam eder. Şayet icrâ ehlinin zihin kuvveti ve güzel yaratılışları bir seviyeye yükseldiğinde örneğin, tasnîf yirmidört zamanlı Sakîl-i remel devrinde olursa giriş bir zamanda Mea (birlikte) yapılır. İkinci defada tasnîf ikinci girişten, üçüncü defada üçüncü girişten, dördüncü, beşinci ve devrin sonunun sonuncu bahrine kadar bu şekilde girişler yapılır. Bunların yapılması icrâcının düzgün ve güzel yetenekli yaratılışına bağlıdır.

#### **Eskilerin altı parmak dediği yöntemle îkâ' devirlerinin karşılıkları**

(45b) Altı parmak yönteminin eskiler arasında yaygın ve meşhur olduğu bilinmelidir. Onlarda bu yöntemi kullanırlardı ve dörtlü aralıkların altı parmak kullanılarak çıkarılmasına “Altı Parmak Yöntemi”, bu parmakların her birine de “Mucip” denirdi. Udun açık tellerindeki perdelerle uyum sağlandığında altı parmağa altı mûcip karşılık gelir. Mûcipler şöyledir: **Birinci mûcip:** Pest taraftan Bûselik Cinsi'nin (A-B-h-H) – (T-T-B) nağmelerinin ve eskilerin tabiriyle orta parmak perdelerin uyumudur. **İkinci mûcip:** Nevruz Cinsi'nin (A-C-h-H) – (C-C-T) olan mücenneb nağmeleri ile eskilerin tabiriyle orta parmaktaki nağmelerin uyumudur. **Üçüncü mûcip:** Hicâzî Cinsi olan eskilerin Farsça kitaplarda zelzel orta parmak nağmeleri dediği (A-C-V-H) – (C-T-C) eski orta parmak nağmeleri ile mücenneb nağmeleri uyumudur. **Dördüncü mûcip:** Nevâ Cinsi olan (A-D-h-H) – (T-B-T) eski orta parmak nağmeleri ile sebbâbe (işaret parmağı) nağmelerinin uyumudur. **Beşinci mûcip:** Sebbâbe (işaret parmağı) ve bınsır (yüzük parmağı) zelzel nağmelerinin uyumudur. Bu nağmeler (A-D-V-H) – (T-C-C) olup Rast Cinsi'dir. **Altıncı mûcip:** Sebbâbe (işaret parmağı) ve bınsır (yüzük parmağı) nağmeleri uyumudur. Uşşâk Cinsi olup nağmeleri (A-D-Z-H) – (T-T-B) olur. Açık teller hınsır (serçe parmağı) nağmelerinin karşılığı olur. Perdelerin artık sesleri bam telinde **(B)**, mesles (üçüncü

tel) telinde (T), mesnâ (ikinci tel) telde (YV), (46a) zîr telinde (KC), hâd telinde (L)'dir.

Mücennebât (Mücenneb sesleri): **C-Y-YZ-KD-LA**, Sebbâbiyyât (İşaret parmağı sesleri): **D-YA-YH-Kh-LB**, Farsiyât (eski orta parmak sesleri): **h-YB-YT-KV-LC**, Zelzeliyyât (zelzel orta parmak sesleri): **V-YC-K-KZ-KD**, Bınsırıyyât (Yüzük parmağı sesleri): **H-Yh-KB-KT-LV**. Eskiler icrâ esnasında altı darbı altı parmak nağmelerine nispet ederek şöyle söylemişlerdir: **Sakîl-i evvel-i mutlak, sakîl-i evvel-i mezmûm, sakîl-i evvel-i müserrec, sakîl-i evvel-i muallak, sakîl-i evvel-i mücenneb**. Bu yolla [altı parmak yöntemi] dâirelerin nağmelerinden otuzaltı nağme elde edilir ve onlar için tablo yapılmıştır. Bu nağmeleri iki yer ve üç farklı biçimde koyarak tabloyu yaparız. Birinci yere “Asıl” denir ki orada devir darblarının mücipleri bulunur. İkinci yere “Fer” denir. Birinci Asıl denen yere devir nağmelerinin darbları, Fer’ denen ikinci yer ud’un mutlak tel nağmeleri ve Muhammes ud (başparmaktan çıkan sesler)’dur. Ud’un mutlak tel nağmeleri işareti **K** harfi, Muhammes udun işareti **S** harfidir. Bunlar tablo üzerine koyularak şu şekilde gösterilir: (46b)

#### 1. Yerin Teşkili

| Yöntemler      | Şekli<br>(K) | Hali<br>(V) | Önceki<br>Hali<br>(K) | Sonraki<br>Hali<br>(S) | (S)     | (N)      |
|----------------|--------------|-------------|-----------------------|------------------------|---------|----------|
| Sakîl-i evvel  | Mutlak       | Mezmûm      | Müserrec              | Mahmûl                 | Muallak | Mücenneb |
| Sakîl-i sâni   | Mutlak       | Mezmûm      | Müserrec              | Mahmûl                 | Muallak | Mücenneb |
| Hafîf-i sakîl  | Mutlak       | Mezmûm      | Müserrec              | Mahmûl                 | Muallak | Mücenneb |
| Remel          | Mutlak       | Mezmûm      | Müserrec              | Mahmûl                 | Muallak | Mücenneb |
| Hezec          | Mutlak       | Mezmûm      | Müserrec              | Mahmûl                 | Muallak | Mücenneb |
| Hafîfü’r-remel | Mutlak       | Mezmûm      | Müserrec              | Mahmûl                 | Muallak | Mücenneb |

## 2. Yerin Teşkili

| Parmaklar | Şekli          | Hali           | Önceki<br>2. Hali | Sonraki<br>2. Hali |       | Hezec |
|-----------|----------------|----------------|-------------------|--------------------|-------|-------|
| Mutlak    | Hafîfü'r-remel | Sakîlü'l-evvel | Sakîlü's-sânî     | Hafîfü's-sakîl     | Remel | Hezec |
| Mezmûm    | Hafîfü'r-remel | Sakîlü'l-evvel | Sakîlü's-sânî     | Hafîfü's-sakîl     | Remel | Hezec |
| Müserrec  | Hafîfü'r-remel | Sakîlü'l-evvel | Sakîlü's-sânî     | Hafîfü's-sakîl     | Remel | Hezec |
| Mahmûl    | Hafîfü'r-remel | Sakîlü'l-evvel | Sakîlü's-sânî     | Hafîfü's-sakîl     | Remel | Hezec |
| Muallak   | Hafîfü'r-remel | Sakîlü'l-evvel | Sakîlü's-sânî     | Hafîfü's-sakîl     | Remel | Hezec |
| Mücenneb  | Hafîfü'r-remel | Sakîlü'l-evvel | Sakîlü's-sânî     | Hafîfü's-sakîl     | Remel | Hezec |

(47a) Kendi üstünde perde olmayan bölünmemiş açık tel, mutlak olarak bilinmelidir. Ona (K) işareti konur. Mesles telinin mutlakı (açık tel nağmesi) bam telinin Muhammesidir (5. kapalı perde). Bam telinin uyumlu 5. perdesi olduğundan dolayı ona “Muhammes” denir. Mesnâ ile mesles, zîr ile mesnâ ve hâd ile zîr arasındaki münâsebet bu iki tel arasındaki gibidir. Geri kalan teller sınırlıdır. (S) Muhammes’in işaretidir. Muhammes parmağı mutlak dörtlü Bûselik (B-T-T), müserrec parmağı mutlak dörtlü Nevrûz-ı asl (C-C-T), mahmûl parmağı mutlak dörtlü Hicâzî (C-T-C), muallak parmağı mutlak dörtlü Nevâ (T-B-T), mezmûm parmağı mutlak dörtlü Rast (T-C-C) ve mücenneb parmağı mutlak dörtlü Uşşâk (T-T-B) şeklindedir. Bu ilişkinin verilmesinin sebebi açık tellerdeki nağmelerdir. Biz buraya kadar beş telli ud ve altı dörtlü üzerinde inceleme yaptık. Altı parmak için önce bir parmak fazla olup bam teline konmamaktadır. O aslında bütün tellerdeki nağmelerin esas sesidir. Tellerin akordu bam telindeki iki parmak üzerinde yapılır. Bunlardan bir parmak bam diğeri mesles, aynı sırayla mesles-mesnâ, mesnâ-zîr, zîr-hâd üzerinde olup ve hâd telinin altında tel olmadığı için bu yöntem burada kalır. Hâd telinin sesi bam telinin 1/3 oranındaki sese eşittir. O hâd telinin mutlak sesiyle akord edilir. O sesi bam teline intikâl ettirince hâd telinin sesiyle bam telindeki ses benzer duyulur. Mesles (47b) ve bam telinde iki parmak kullanıldığında şöyle olur. Birinci mutlak parmak olup o (A-B-h-H) nağmeleri aralığı (B-T-T), ikinci mezmûm parmak olup nağmeleri (A-D-V-H) aralığı (T-C-C), üçüncü mücenneb parmağı olup asıl Uşşâk (T-T-B), beşinci



mahmul parmağı olup Hicâzî (C-T-C), altıncı parmak mutlak tel Nevâ (A-D-h-H)'dir ve bu şekilde devam eder.<sup>358</sup>

**Alışılmamış akordların anlatılması:** Tellerin birbiri arasındaki oranın dörtlü aralık oranında değil de başka oranlarda bağlanıp düzenlenmesinden alışılmamış akordların elde edileceği bilinmelidir. Enstruman üstâdları akordu “Şed” olarak adlandırmışlardır. Yani her bir tel kendi üstündeki telin 3/4'üne eşit yapılmayabilir. Eğer tellerin tümü bir oranda akord edilirse bu akord biçimine “Muntazam” denir. Teller arasındaki oran farklı şekillerde olursa buna da “Gayri Muntazam” denir. Akord bu şekilde olursa bir kişi ne kadar bu sanatta bilgili, maharetli ve parmaklarını hızlı bir şekilde hareket ettirse de bilmediği bir akord yapılmışsa nağmelerin çıkışının düzgün olması ve devirlerin hepsinin güzel çıkması mümkün değildir. Mutlak (açık) telleri bakiye aralığı (B) oranında bağladığımızda meselâ, her teli yaklaşık olarak kendi üstündeki telin 1/20 oranına, (C) mücenneb aralığı veya (T) aralığı oranı gibi farklı farklı çeşitli olarak ayarlandığında yani Muntazam ya da Gayri Muntazam (48a) olduğunda açık tellerdeki akord kötü yapılmış olur. Bir tel ile diğer tel arasındaki oranların farklılıkları açıkça görülür. Oradaki sabit intikâlin zenginliği her yerde istenilen biçimde elde edilmektedir. Şimdi bu yolla nağmelerin tabakalarına bakmalı ki farklı nağmelerin kullanılmasına riayet edilsin. Bunun benzer yolu şudur: Tellerin dörtlü aralığındaki tabakadan nağmelerin miktarları farklılaştırılarak düzenli hale getirilmelidir. Tizlik ve pestlikte tellerin miktarları yumuşak ve dengeli olmalıdır. Onun üstündeki telin cüzlerinden bir cüzü alınmalı ve kendi altındaki mutlak tele eşit olmalıdır. Meselâ, mesles mutlak telini bam telinin zelzeline eşit yapalım ve Rast Cinsi'ni elde edelim. (A)'dan sonra mücenneb aralığı (C) ve (C)'den sonra tanini aralığının tamamlayıcısı (V) daha sonra bir aralıkla mutlak tel (H) hâsıl olur. Tiz tarafa doğru (H) noktası üzerinden bir mücenneb aralığı sonra mesles telindeki (Y) bulunmuş olur. Öyleyse bu yolla devirlerin hepsi elde edilebilir. Bu sanatın erbâbının tellerin akorduna “Şed” ismini verdiği bilinmelidir. Perdelerin asıl nağmeleri oranında udun tellerinin mutlak sesleri düzenleneceğine itibâr gösterilmelidir. Şed o perdeye (48b) mahsus olup perdenin ismi anılarak “Falan Şed” denilir. Meselâ, mutlak hâddi (YH), mutlak zîr (Yh), mutlak mesles (YB), mutlak mesnâ (Y), mutlak bam (H) ayarlanırsa beş nağme aslında Hüseyinî Cinsi olduğundan

<sup>358</sup> Burada dördüncü parmak muallak nağmeleri ve aralığı yazılmamıştır.

buna “Hüseynî Şeddi” aynı zamanda “Ruh Şeddi” de denir. Bu şed Ebu Nasr Fâryâbî'nin (Rahimehullah) bulduğu bir şedir. Şimdi birinci tabaka nağmelerden onların birbirlerine olan oran sayıları hakkında misâl vereceğiz. Birinci tabaka dörtlü aralıktaki nağmelerin üzerine beşli aralıktaki nağmelerin gelmesidir. Eğer bu şedde zîr (YB) nağmesi olursa bu şed bir bakiye aralığı daha arttırıldığında yani (YB)'ye kadar Şedd-i hicâzî (YC)'ye gelerek “Şedd-i uzzâl” olur. Alışılmamış akordların çok çeşitli olduğu bilinmelidir. Çünkü ilk çeyrek aralıktan elde edilen eşit ve farklı olan şedler çoktur. Asrın seçkin, tek ve sonrakilerin en üstün bilgini Hâce Kemâleddin Abdülkâdir (Rahimehullah) oniki makamın aralık ve nağmelerinden oniki şed düzenlemiştir. Bunların üzerine bu fakir de başka oniki şed daha düzenlemiştir. Bu sanatın erbâbı bunları kaydederlerse istenen şedler meclislerde devamlı çalınabilir. Bu şedlerin yeri zîr teli olup, bahsedilen şedler tekrar gösterilecektir. (49a) Binbir şeddin elde edilme kuralları da ilk çeyrekte bahsedilecektir. Usta icrâcılar ve bu sanattan anlayanlar bir şed elde edebilirler.

**1. Bakayâ şeddi:** Her telin mutlak sesi kendi üstündeki telin tiz taraftaki bakiye aralığına eşittir.

**2. Mücennebât şeddi:** Her telin mutlak sesi kendi üstündeki telin tiz taraftaki mücenneb aralığına eşitlenir.

**3. Taniniyât şeddi:** Her telin mutlak sesi kendi üstündeki telin tiz taraftaki tanini aralığına eşitlenir.

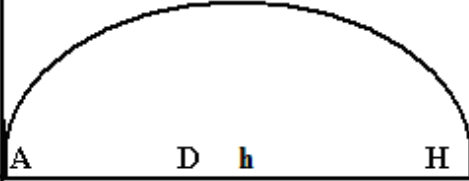
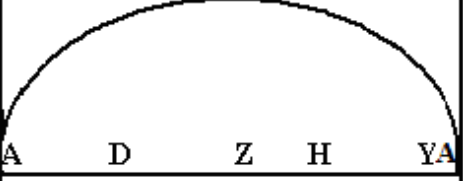
**4. Farsiyât şeddi:** Her telin mutlak sesi kendi üstündeki telin tiz taraftaki fars parmağı aralığına eşitlenir.

**5- Zelzeliyât şeddi:** Her telin mutlak sesi kendi üstündeki telin tiz taraftaki zelzel parmağı aralığına eşitlenir.

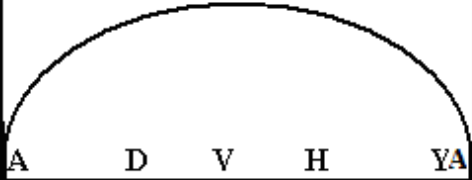

**6-Bınsırıyât şeddi:** Her telin mutlak sesi kendi üstündeki telin tiz taraftaki bınsır parmağı aralığına eşitlenir.

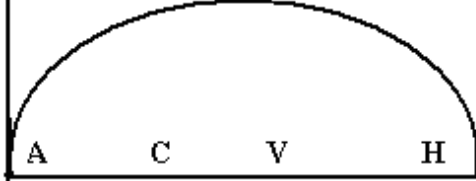
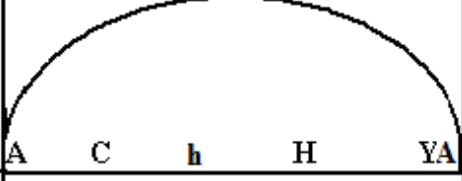
**7-Hınsırıyât şeddi:** Buna “Asıl Şed” denir, çünkü her telin mutlak sesi kendi üstündeki telin 3/4'üne eşittir. Saydığımız yedi perde bundan fazla artmamaktadır ve başka nağmelere dönüşerek değişmesi mümkün değildir. Nağmeler ve perdeler değişebilir yani bir perde dışarıda olan nağme başka perdeden de dışarıda olur. Akordların farklı olmasıyla perdelerin yerleri kalır isimleri değişir. Biz burada şedlerden uyumlu olan oniki şeddi anlatacağız. Bu oniki şeddi meşhur oniki

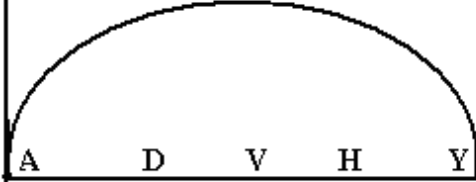

perdedeki asıl nağmeler üzerinde inceleyelim. Şimdi onların nağmelerini, sayılarını ve udun beş teli üzerindeki oranlarını tekrar gösterelim. Meselâ, oniki şedden birinci şed “Şedd-i uşşâk”tır. Şöyle ki zîr’in mutlak nağmesi (49b) bam telinin sebbâbe (işaret parmağın) nağmesine, zîrin sebbâbe perdesi meslesin mutlak teline, meslesin sebbâbe perdesi hâddin mutlak nağmesine, hâddin zaid perdesi mesnânın mutlak nağmesine eşitlenirse bu şedde de “Uşşâk Şeddi” denir. Doksan bir şeddi doksan bir dâirenin asıl perdelerine göre düzenlemek mümkündür ve her bir şedden devirler ve cem’ler elde edebiliriz. Biz zikredilen şedlerin tümünden tasnifler elde ettik. Şimdi burada öncelikle oniki şeddi beyan edip tel üzerinde nağmelerin rakamları, sayıları ve miktarlarını ortaya koyalım. Daha sonra geriye kalan şedleri göstereceğiz. Oniki şed şöyledir:

| Dörtlü aralıktaki nağmeleriyle<br>Nevâ Şeddi  |  | Beşli aralıktaki nağmeleriyle<br>Uşşak Şeddi   |
|---|--|--|
|  |  |  |
| T B T   |  | T T B T  |

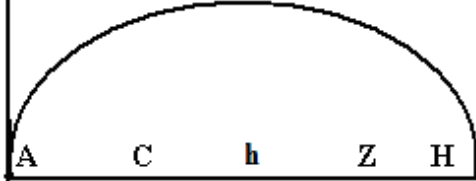
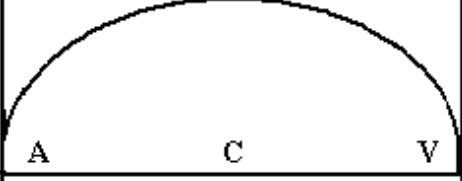
(50a)

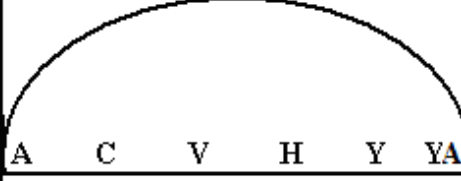
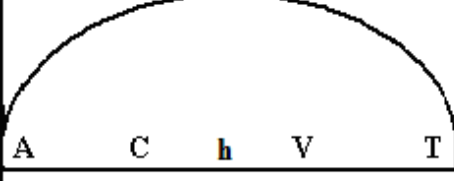
| Beşli aralıktaki nağmeleriyle<br>Rast Şeddi   |  | Dörtlü aralıktaki nağmeleriyle<br>Bûselik Şeddi                                      |
|---|--|--|
|  |  |  |
| T C C T   |  | B T T  |

|   |  |  |
|---|--|--|
| Dörtlü aralıktaki nağmeleriyle<br>Hicâzî Şeddi                                    |  | Beşli aralıktaki nağmeleriyle<br>Hüseynî Şeddi                                     |
|  |  |  |
| C T C   |  | C C T T  |

|  |  |   |
|--|--|---|
| Beşli aralıktaki nağmeleriyle<br>Zengûle Şeddi                                     |  | Mücenneb-i zâid beşli aralıktaki<br>nağmeleriyle Râhevî Şeddi                       |
|  |  |  |
| T T C C  |  | C C C T   |

(50b)

|   |  |  |
|---|--|--|
| Dörtlü aralıktaki nağmeleriyle<br>İsfahân Şeddi                                     |  | Eksik dörtlü aralıktaki<br>nağmeleriyle Irak Şeddi                                   |
|  |  |  |
| C C C B   |  | C T  |

| Beşli aralıktaki nağmeleriyle<br>Büzürg Şeddi                                     |  | Bakiye fazlalıklı dörtlü aralıktaki<br>nağmeleriyle Zirefkend Şeddi                |
|---|--|--|
|  |  |  |
| C T C C B   |  | C C B T  |

Bahsettiğimiz meşhur oniki şed bunlardır. Şimdi de başka şedleri açıklayalım. Udun dört telinden elde edilmesi mümkün bin bir tane şeddin olduğunu söylemiştik. Öyleyse (51a) bu kitapta iki sayfada şedleri örnek gösterelim. Geriye kalan kaideleri herkes kendi kendine bulabilir. Meselâ, birinci şedde, oran rakamlarının işaretleri olan bu harfler şunlardır: (H-H-H-Z). Birinci (H)'nin işareti bam telinin 3/4'ü olan mutlak mesles teline eşittir. İkinci (H) işareti kendi üstündeki telin 3/4'ü olan mutlak mesnâ teline eşittir. Üçüncü (H) işareti kendi üstündeki telin 3/4'ü olan mutlak zîr teline eşittir. (Z) işareti mutlak hâd teline, aynı zamanda zîr telinde bınır parmağının bastığı nağmeye eşittir. Binbir tane şeddi, beş telli udun dört telinde bu yolla çıkartabiliriz. Biz burada sadece bazı kaideleri göstermekle yetineceğiz ki öğrenciler için kolaylık olsun.

|    |      |    |      |    |      |
|----|------|----|------|----|------|
| 1  | HHHZ | 15 | HCCC | 29 | CCHH |
| 2  | HHZZ | 16 | ZHHH | 30 | CCCH |
| 3  | HDZZ | 17 | ZZHH | 31 | HHHB |
| 4  | HHHV | 18 | ZZZH | 32 | HHBB |
| 5  | HHVV | 19 | VHHH | 33 | HBBB |
| 6  | HVVV | 20 | VVHH | 34 | HHZH |
| 7  | HHHh | 21 | VVVH | 35 | HHVH |
| 8  | HHhh | 22 | hHHH | 36 | HHVH |
| 9  | Hhhh | 23 | hhHH | 37 | HHhH |
| 10 | HHHD | 24 | hhhH | 38 | HHDH |
| 11 | HHDD | 25 | DHHH | 39 | HHCH |
| 12 | HDDD | 26 | DDHH | 40 | HHBH |
| 13 | HHHC | 27 | DDDH | 41 | HZZV |
| 14 | HHCC | 28 | CHHH | 42 | HZZh |

(51b)

|    |         |    |         |    |         |
|----|---------|----|---------|----|---------|
| 43 | H Z Z D | 57 | C Z Z H | 71 | B Z Z H |
| 44 | H Z Z C | 58 | B Z Z H | 72 | H Z V H |
| 45 | C C C H | 59 | H Z V H | 73 | H Z h H |
| 46 | B H H H | 60 | H Z h H | 74 | H V D H |
| 47 | B B H H | 61 | H Z C H | 75 | H Z C H |
| 48 | B B B H | 62 | H Z B H | 76 | H Z B H |
| 49 | H Z H H | 63 | H V h H | 77 | H V h H |
| 50 | H V H H | 64 | H V D H | 78 | H V D H |
| 51 | H h H H | 65 | H V C H | 79 | H V D H |
| 52 | H D H H | 66 | H V B H | 80 | H V B H |
| 53 | H B H H | 67 | H h D H | 81 | H h D H |
| 54 | V Z Z H | 68 | H h H H | 82 | H h H H |
| 55 | h Z Z H | 69 | H h B H | 83 | H h B H |
| 56 | D Z Z H | 70 | H D H H | 84 | H D H H |

(52a) Bahsettiğimiz binbir şeddin her kısmının akordları bu şekilde yapılır. Şimdi de alışılmamış akordlar üzerindeki diğer sabit olanları üzerinde duracağız.

**İki tabakalı Irak Şeddi:** Hâd telinin mutlak nağmesi mesles telinden (H) nağmesi aralığı kadarına, mesles telinin mutlak nağmesi (H) nağmesine, zîrin mutlak nağmesi bam telinden (D) nağmesi aralığı kadarına, bam telinin mutlak nağmesi mücenneb aralığı (C) nağmesine eşittir.

**Nihâvend Şeddi:** Hâddin mutlak nağmesi zîrin (B) nağmesi aralığına, zîrin mutlak nağmesi bam telinin (V) nağmesi aralığına, bam telinin mutlak nağmesi (D) nağmesi aralığına eşittir.

**Zengûle Şeddi (özel icâd):** Bam mutlak nağmesi (D) nağmesi aralığına, zîr mutlak nağmesi bam telinin (C) nağmesi aralığına, mesles mutlak nağmesi zîrin (C) nağmesi aralığına, hâddin mutlak nağmesi meslesin (C) nağmesi aralığına, müstezâd (artık-yedinci) nağmesi hâddin mutlak nağmesine eşittir.

**Nevrûz-ı bayâtî Şeddi (özel icâd):** Hâddin mutlak nağmesi meslesin (YH) nağmesi aralığı kadarına, mesles mutlak nağmesi zîrin (KZ-KV) nağmeleri aralığı arasına, mesles mutlak nağmesi zîrin (KD) nağmesi aralığına, bamın mutlak nağmesi zîrin mutlak nağmesine eşittir.

**Râhevî Şeddi:** Mesles oldukça yumuşak olmalıdır. Mesles mutlak nağmesi bamın (D) nağmesi aralığına, bam mutlak nağmesi hâddin (YC) nağmesi aralığına, mesnâ mutlak nağmesi hâddin (LA) nağmesi aralığına, müstezâd (artık-yedinci) mutlak nağmesi hâddin mutlak nağmesine eşittir. Daha sonra serçe parmağı zîrin

(YH) nağmesine konmalıdır. Kısaca anlattığımız şedler çok az kullanılan şedlerdir. (52b)

**Ud tellerinde tercî'ât yönteminin anlatılması:** Tercî' saz icrâcılarının kullandığı terim olarak bir tel üzerinde nağmelerin seyri yapılırken baskı yapılan nağmenin mutlak teline ses ile bir veya daha fazla vuruş yapılmasıdır. İcrâcının istediği miktarda bir tele iki diğer tele iki, üç-üç, dört-dört, bir ve üç, bir ve dört veya bunların tam tersi olarak vurmasıdır. Üzerinde nağmelerin seyir ettiği tele "Sâyir" denir. Mutlak nağme için vuruş yapılan tele "Râci'" denir. Meselâ, hâd teli üzerinde nağmelerin seyri yapıldığında ona sâyir teli denir. Tercî' gereken tele de râci' teli denir. Öyleyse bunlardan çok çeşitli tercî'ât tertip edilebilir. Onların bilinmesi için bazı işaretler belirleyelim. Meselâ, birine A-A diyelim, sol tarafta olan A sâyir telini sağ tarafta olan A râci' telini gösterir. A'nın üstündeki işaret yukarıdan aşağı doğru yapılan darbeyi, A'nın altındaki işaret aşağıdan yukarıya yapılan darbu gösterir. (53a) Tercî'ât yönteminin kısımları onbirdir. Bunlar:

1. Kısım: 1 1
2. Kısım: 1 2
3. Kısım: Tersî [2 1]
4. Kısım: 2 ve 2
5. Kısım: 2 3
6. Kısım: Tersî [3 2]
7. Kısım: 3 4
8. Kısım: Tersî [4 3]
9. Kısım: 4 4
10. Kısım: 4 5
11. Kısım: Tersî [5 4]

**1. Kısım - 1 ve 1:** Bir darb râci' teline diğer darbeyi de sâyir teline yaparsak her iki darb da yükselen olur. A-A şeklinde olup buna **râci' ve sâyir yükselen birleşik tekli tercî'** denir bunun tersi de olsa buna (yani tellere vurulan mızrap sırası değişse) yine **râci' ve sâyir yükselen birleşik tekli tercî'** denir. Eğer A-A'da yükselen ve inen olarak farklı darblar olursa buna **muhtelif tekli tercî'** denir. Bu iki çeşittir. Birincisi sâyir telin vuruşu yükselen, râci' telin vuruşu inen olur. Meselâ; A- $\bar{A}$ . Buna **râci' inen muhtelif tekli tercî'** denir. İkincisi bunun tam tersidir. Meselâ  $\bar{A}$ -A. Buna **râci' yükselen sâyir inen muhtelif tekli tercî'** denir. Buradan da dört sınıf tertip edilir. Bunlar şu şekildedir:

1. Sınıf:  $\bar{A}$ - $\bar{A}$ , 2. Sınıf: A-A, 3. Sınıf: A- $\bar{A}$ , 4. Sınıf:  $\bar{A}$ -A

**2. Kısım:** İkinci kısım tekli ve çiftlidir. Bu durum şöyledir: sâyir teline bir vuruş, râci‘ teline iki vuruş yaparız. Buradan da şu şekilde sekiz sınıf hâsıl olur: (53b)

1. Sınıf:  $\bar{A}-\bar{A}-\bar{A}$ , 2. Sınıf:  $\underline{A}-\underline{A}-\underline{A}$ , 3. Sınıf:  $\bar{A}-\bar{A}-\underline{A}$ , 4. Sınıf:  $\bar{A}-\underline{A}-\underline{A}$ ,
5. Sınıf:  $\bar{A}-\underline{A}-\bar{A}$ , 6. Sınıf:  $\underline{A}-\underline{A}-\bar{A}$ , 7. Sınıf:  $\underline{A}-\bar{A}-\underline{A}$ , 8. Sınıf:  $\underline{A}-\bar{A}-\bar{A}$

Bu sekizli sınıfa **tek sâyir vuruşlu sekizli râci‘ nin mesnâsı** denir.

Birinci sınıf:  $\bar{A}-\bar{A}-\bar{A}$  tek darblı inen sâyirin yükselen râci‘ ye döndürülmesi.

İkinci sınıf:  $\underline{A}-\underline{A}-\underline{A}$  yükselen sâyirin yükselen iki darblı râci‘ ye döndürülmesi.

Üçüncü sınıf:  $\bar{A}-\underline{A}-\bar{A}$  inen sâyirin iki darblı yükselen birinci râci‘ ye döndürülmesi.

Dördüncü sınıf:  $\bar{A}-\underline{A}-\underline{A}$  inen sâyirin yükselen iki darblı râci‘ ye döndürülmesi.

Beşinci sınıf:  $\bar{A}-\underline{A}-\bar{A}$  inen sâyirin yükselen birinci râci‘ ye döndürülmesi.

Altıncı sınıf:  $\underline{A}-\underline{A}-\bar{A}$  yükselen sâyirin inen ikinci râci‘ ye döndürülmesi.

Yedinci sınıf:  $\underline{A}-\bar{A}-\underline{A}$  yükselen sâyirin inen birinci râci‘ ye döndürülmesi.

Sekizinci sınıf:  $\underline{A}-\bar{A}-\bar{A}$  yükselen sâyirin inen iki darblı râci‘ ye döndürülmesi.

**3. Kısım:** Bunun tam tersidir.  $\bar{A}-\bar{A}-\underline{A}$  olur.

**4. Kısım:** Dördüncü kısım mübeyyinât ve müzevvicât olarak adlandırılır.

Ondan onaltı sınıf şöyle tertip edilir:

1. Sınıf:  $\bar{A}-\bar{A}-\bar{A}-\bar{A}$  2. Sınıf:  $\bar{A}-\bar{A}-\bar{A}-\underline{A}$  3. Sınıf:  $\bar{A}-\bar{A}-\underline{A}-\underline{A}$  4. Sınıf:  $\bar{A}-\underline{A}-\underline{A}-\underline{A}$
5. Sınıf:  $\bar{A}-\underline{A}-\bar{A}-\bar{A}$  6. Sınıf:  $\bar{A}-\underline{A}-\underline{A}-\bar{A}$  7. Sınıf:  $\bar{A}-\underline{A}-\bar{A}-\underline{A}$  8. Sınıf:  $\bar{A}-\bar{A}-\underline{A}-\bar{A}$
9. Sınıf:  $\underline{A}-\underline{A}-\underline{A}-\underline{A}$  10. Sınıf:  $\underline{A}-\underline{A}-\underline{A}-\bar{A}$  (54a) 11. Sınıf:  $\underline{A}-\underline{A}-\bar{A}-\bar{A}$  12. Sınıf:  $\underline{A}-\bar{A}-\bar{A}-\bar{A}$
13. Sınıf:  $\underline{A}-\underline{A}-\bar{A}-\underline{A}$  14. Sınıf:  $\underline{A}-\bar{A}-\underline{A}-\bar{A}$  15. Sınıf:  $\underline{A}-\bar{A}-\bar{A}-\underline{A}$  16. Sınıf:  $\underline{A}-\bar{A}-\underline{A}-\underline{A}$

Şimdi bu sınıfların isimlerini zikredelim:

1. Sınıf: sâyir ve râci‘ üzerine inen iki darb.
2. Sınıf: râci‘ ikincisi yükselen geri kalanı tersi.
3. Sınıf: sâyir üzerine inen iki darb râci‘ yükselen iki darb.
4. Sınıf: sâyirin birincisi inen geri kalanı tersi.
5. Sınıf: (mesnâ-mesles): sâyirin ikincisi yükselen geri kalanı tersi.
6. Sınıf: sâyirin birincisi ve râci‘nin ikincisi inen geri kalanı tersi.
7. Sınıf: sâyirin birincisi ve râci‘nin birincisi inen geri kalanı tersi.
8. Sınıf: râci‘nin birincisi yükselen geri kalanı tersi.
9. Sınıf: sâyir ve râci‘ yükselen iki darb.



10. Sınıf: râci‘ ikincisi inen geri kalan bunun tersi.
11. Sınıf: sâyirin yükselen iki darb râci‘ye inen iki darb.
12. Sınıf: sâyirin birincisi yükselen geri kalan tersi.
13. Sınıf: sâyirin iki darbu ve râci‘nin ikinci darbu yükselen geri kalan tersi.
14. Sınıf: sâyirin birincisi ve râci‘nin birincisi yükselen (54b) geri kalan tersi.
15. Sınıf: sâyirin birincisi ve râci‘nin ikincisi yükselen geri kalan tersi.
16. Sınıf: sâyirin ikincisi inen geri kalan tersi.

**5. Kısım (mesnâ ve mesles):** İki darb sâyir teline üç darb râci‘ teline yapılarak meydana gelir ve AA AAA şeklinde gösterilir. Bu üç kısım vasıtasıyla vuruşların darbları yükselen ve inici şekilde farklı olarak başka çeşitli tercî‘ât hâsıl olur.

**6. Kısım:** 5. kısmın tam tersidir. Şu şekilde: AAA AA bu kısımdan da çeşitli tercî‘ât tertip edilir.

**7. Kısım Mesles ve Murabba:** Sâyir teline dört darb ve râci‘ teline üç darb yapılarak elde edilir. Şu şekildedir: AAAA AAA bu kısımda da vuruşların farklı olması sebebiyle çeşitli tercî‘ât tertip edilir.

**8. Kısım:** 7. kısmın tam tersidir. Şu şekilde: AAA AAAA bu kısımdan da çeşitli tercî‘ât tertip edilir.

**9. Kısım Murabba ve Muhammes:** Şu şekildedir: AAAA AAAAA. Dört darb sâyir teline beş darb râci‘ teline vurulur.

**10. Kısım:** 9. kısmın tam tersidir. Şu şekilde: AAAAA AAAA.

**11. Kısım Muhammes:** Şu şekildedir: AAAAA AAAAA. Geriye kalan vuruşların (55a) hangi tele, ne kadar vurulacağını şu şekilde açıklarız: Söylediğimiz gibi icrâcının isteğine göre her tele istediğimiz kadar vuruş yapabiliriz.

Bu yöntem izlenilerek çok fazla tercî‘ât elde edilebilir ve bahsedilenlerde karşılaştırma yapılabilir. Teller üzerindeki vuruşlar üç kısımdır. Birincisi: Ma’dûd, ikincisi: muzaaf, üçüncüsü: harf.

**Ma’dûd:** Birim zamana bir vuruş yapılır. [Yani tek tek.]

**Muzaaf:** Birim zamanda sâyir ya da raci‘ teli keyfiyetine göre toplam iki vuruş yapılır.

**Harf:** Birim zamanda sâyir ya da raci‘ teli keyfiyetine göre toplam dört vuruş yapılır.

Tercî‘ât veya elde edilen tasnifler çalınırken harf dört mızrap, muzaaf iki mızrap, ma’dûd bir mızrap olur. Mızrap yuvarlak olmalı ki vuruşlar düzgün olsun.

**Onbirinci Fası: Hânendelik eğitimi, yani insan gırtlığında meydana gelen nağmelerin eğitimi, müttefik ve muhalif terkipler, bu işin erbâbının “Mergûle” dediği gırtlak hareketleriyle nağmelerin ve tahrîrlerin çeşitleri**

Burada bahsettiğimiz müzik âletlerinden çıkan nağmelerin, aralıkların ve devirlerin (55b) insan gırtlığından da ortaya çıkarılması mümkündür. “En mükemmel müzik âleti insan gırtlığıdır.” Çünkü melodilerin en mükemmel şekli insan gırtlığından çıkar. Nağmeleri diğer müzik âletlerinde de mevcut olabilir. Fakat bu müzik âletlerinin üzerinde olarak insan sesiyle telaffuz [mûsikî] ve harfler [güfte] birlikte icrâ edilir. İnsan gırtlığıyla yapılan lahin ve nağmeler iki şekilde yapılır. Birincisi nesir şeklindeki nağmelerdir ki kıraat ilmini bilenler, hatipler, müezzinler, şiir okuyan Araplar, Acem gazelhanlar ve diğerleri bu şekilde terennüm ederler. Yani burada güfte ona refakat etmeyip sadece nağmeler terennüm edilir. İkincisi düzenli nağmelerdir ki bunlar mûsikî tasnifleridir. Kitabın başında söylediğimiz gibi nağmelerin gerektiği gibi bilinmesiyle hânendelikteki kudret ve mahâret hâsıl olur. Ayrıca ilâhî bir armağan olan güzel ses, hânendeliğe önemli bir katkıda bulunur. Güzel sesli bir gırtlaktan duyulan nağmeler de çok güzel olur. Hânendeler, gırtlığından hâsıl olan nağmelere hâkim olamazsa nağmeler eksik olur. Nağme icrâcıları, yani hânendeler beş kısma ayrılır.<sup>359</sup>

1. Kısım: Güzel sesleri vardır ve hoş bir tabiat ile (56a) okurlar. Onlar nağmelerin nasıl meydana geldiğini ve istenen terkipte hangi perdelerin kullanacağını bilmezler. Başka bir şey okudukları zaman onun ne olduğunu anlamazlar.

2. Kısım: Nağme, aralık, cem’, devirlerin nasıl meydana geldiğini bilir ve bunu güzel sesleriyle birlikte kullanırlar.

3. Kısım: Hem nesrin nağmelerini [serbest olarak güzel okur] hem de nazmın nağmelerini [tasnifleri güzel okur] iyi bilen yani hem hânende hem söyleyenlerdir. Onlar tasnif yapmayı, mûsikîyi bilirler ve sesleri de güzeldir.

<sup>359</sup> Abdülaziz burada hânendeleri beş kısma ayırmış fakat dört kısımda incelemiştir.

4. Kısım: Hânendelik ve söyleme ilmine vakıftır, çok güzel bir sese sahiptirler. Bu da en üst mertebedir. Bir kişi bu alanda gerekli ilme sahip değilse güzel sesi olup kulağa hoş gibi gelen bir hânendelik yapsa da bu işin erbâbına göre gerçek bir itibâra sahip olamaz. Şimdi hânendelikde başlangıç ve bitiş perdelerini açıklayalım.

#### **Hânendeliğin başlangıç ve bitiş perdelerinin açıklanması**

Hânendelerin terennüm ettikleri gırtlaktan çıkan nağmeler başlangıçta pest taraftan, tiz veya orta aralık tarafından olarak çok fazla çeşitte olabilir. Daha önce de intikâller konusunda bahsettiğimiz gibi şimdi burada da (56b) bu işin erbâbına göre hânendelik terimini açıklayalım. İki tarafı tanini aralığı olan üçlü lahnî aralıklarla yapılan başlangıç ve sonu belirli olan Dügâh'tır. İki tarafı mücenneb aralığı olan Segâh ve iki tarafı bakiye aralığı olan en küçük aralık olan ilk dâire Bûseliktir. Bûselik (A-B), Nevâ (D-h), Uşşâk (Z-H), Isfahan (YH-YZ) ve bazı dâirelerde de bakiye aralığı mevcuttur. Hânendelikde başlangıçta çok kullanılanlar beş kısımdır.

Birinci kısım: Başlangıcı (A)'dan olan Rast.

İkinci kısım: Başlangıcı (D)'den olan Dügâh.

Üçüncü kısım: Tiz taraftan (V) olan Segâh.

Dördüncü kısım: Tiz taraftan (H) olan Çârgâh.

Beşinci kısım: Tiz taraftan (YA) olan Pençgâh.

Hânendeliğin başlangıç ve sonu üçlü lahnî aralıklarla ile ilgisiz olmayıp temel ve kaynağında bunlar vardır.

**Tek ve birleşik hânendeliğin açıklanması:** Hânendelik başlangıç ve bitiş perdesine göre iki kısma ayrılır.

**1. Tek:** Bir perde, bir âvâze veya bir şu'be başlangıç esas alınıp ona başka çeşit nağme topluluğu katılmadan yapılan hânendelikdir. İcrâcılarının isteğine göre bu şekil hânendelikde (57a) icrâcının okuduğu dâiredeki nağme topluluğuna başka bir dâirenin nağme topluluğu katılabilir. Eğer hânendeler nağme bilgisinde mâhir ise bu mümkün olur. Bir mecliste bu nağme topluluklarının eklenmesi icrâcının keyfiyetine göre değişir.

**2. Birleşik:** İki kısımdır. Birincisi anlaşılması kolay birleşik olup bunlar nağmelerinin birbirine yakınlığı ölçüsünde birlikte olurlar. İkincisi anlaşılması zor birleşiktir ama uyumludur. Anlaşılması kolay olan birleşikler hoş olur. Bunda bazı

aralık ve cem'leri birbiriyle terkip ettiğimizde onların birbiriyle ilişkisi ortaya çıkar. Bundan önce cem'lerin ilişkisi ve benzerliğinden bahsetmiştik. Bunlar dinlendiğinde devâ olan türdedir. Anlaşılması zor olan birleşikler: Bu şekil birleşikte aralık ve cem' birbiriyle terkip edildiklerinde aralarında bir ilişki olması söz konusu değildir. Meselâ, Uşşâk, Nevâ, Büzürk ya da Bûselik dâiresini Zîrefkend dâiresi ile terkip ettiğimizde bundan uyumsuzluk hâsıl olur fakat bu işin erbâbı ona itibâr ederler. Bu terkip şekil ve çeşitlerini yapabilen kişi bu alanda bilgili ve uzman kişidir. Bu sanatta kişinin özellikle insan sesindeki ve müzik âletlerindeki perdeler üzerine bilgisi varsa, (57b) o terkipleri elde edebilir. İnsanın seslenmesi çeşit çeşittir. Seslenmeye yardımcı olanlar ve sesi uzatma olmak üzere iki kısımdır. Biri tasniften dolayı sakîl olan seyir yapar; diğeri icracının keyfiyetinden seyir yaparken (YH) nağmesi (A) nağmesine kadar çekilir.

**Hânendelik seviyesi bilgisi:** Hânende kendi hânendeliğinin seviyesini bilmesi gerekir. Hânende söylemeye öyle bir seviyeden başlamalıdır ki pest taraftan bir oktava inmesi ve tiz tarafta da diğer bir oktava çıkması mümkün olsun. Meselâ, Rast dâiresinde hânendelik yapılmak istenirse başlangıç sesinden iki oktav çıkıldığında ortası (YH) nağmesi kabul edilir ve burada pest taraftan bir oktav sonra (A) nağmesine, tiz taraftan bir oktav sonra (Lh) nağmesine ulaşılır. Bu takdirde nağmeler “Cem’-i tam (iki oktav)” denen kısımda icrâcının tasarrufunda gerçekleşir. Nağmelerin pest taraftan tiz tarafa iki oktavda intikâli hânendenin gücü yettiğince şu şekilde olur: (A-D-V-H-YA-YC-Yh-YH-K-KC-Kh-L-LB-Lh) (58a) iki oktav aralığının tiz tarafındaki nağmeye vurgu yapmak için uğraşılmamalıdır. Çünkü tizliğin arttırılmasıyla sesler düzgün olmaktan çıkar. Şeyh Sa’dî (Rahimehullah) bunun üzerine şöyle söylemiştir:

### Mısra

Beynimiz gırtlığımızı ikiye yırttı

İşlerin hayırlısı ortada olandır.

ve yine Rast dâiresinde gösterdiğimiz gibi iki oktav aralığında doksanbir dâire olması mümkündür. Bunlar aynı zamanda iki oktav aralığındadır. Burada başka bir örnek verelim. Çünkü bunun ilmi bazılarında gösterilemez. Şu zamanda bazı kimseleri gördüm ki bu işle uğraşanların reisi idi ama bu ilimleri bilmiyorlardı ve istedikleri kadar tiz tarafın üstüne çıkıyor ve sesleri düzgün olamıyordu. *Kitâb-ı Şerefiyye* ve bu

fakirin babası Hâce Kemâleddin'in (Rahimehullah) *Makâsidü'l-Elhân* kitaplarını baştan sona okuyan takip eden kişilerin bazılarının ise fitratlarında bu ilim ve yetenek olmadığından onlara bu kitapların faydası olmamıştır. Fazilet Allah'tandır.

### **Hânendelikde gırtlak hareketleriyle tahrîrlerin açıklanması**

Nağme erbâbına göre tahrîr terimi, "Bu sanattaki icrâcıların gırtlak hareketini düzenli olarak rahat bir şekilde kullanarak melodi çıkarması" demektir. (58b) Gırtlak bir bölümü havanın hareketine engel olur. O hareketler şiddetli havadan dolayı sert olur. Hava gırtlak bölümünde rahat bir keyfiyetle hareket ederse ses ve nağmeler bununla beraber rahat bir keyfiyette işilir. Eğer bu hareket ve tahrîrler güzel bir sestem işilirse oldukça güzel ve hoş olur. Tahrîrler iki kısımdır: Birincisi manzûm (düzenli) tahrîrler, ikincisi ise mensûr (serbest) tahrîrler. Manzûm tahrîrler: Tasniflerin söylenmesiyle yapılan tahrîrleri icrâcılar vuruşların îkâ' zamanlarına sığdırırlar. Tahrîrlerin hareketleri îkâ'nın veznine uygun olmalıdır. Tahrîrler ile söyleyiş aynı hızda olmalı birlikte işilmelidir. Mensûr tahrîrler: Şiir okuyan Araplar ve gazel okuyan Acemler gırtlaklarını hareket ettirdiklerinde nasıl bir durumda ve keyfiyet içerisinde okursa okusun tahrîrler hânendelik ve söylemede güzel olur. Melodinin bozulmaması için de bir yol izlenip hatta melodilerin hoş ve güzel olmasını sağlayacak harflerin tahrîrleri belirli olmamalıdır.

**Tahrîrlerin mertebeleri:** Tahrîrlerin belli mertebeleri vardır. Onun en çok beğenileni (YH) nağmesinden tiz taraftan pest tarafa doğru veya tam tersi (A) nağmesinden (59a) düzgün bir hızla on beş uyumlu nağmeye intikâl ettirilmesidir. Bu intikâl ne kadar hızlı olursa o kadar hoş ve güzel olur. Eğer pestten tiz tarafa doğru nağmelerin tümüne hızlı bir şekilde intikâl olursa buna **doğru inen tahrîr** denir. Onun tersi yani nağmelerin tizden pest tarafa intikâli olursa buna **hızlı doğru yükselen ters tahrîr** denir. Bahsettiğimiz tahrîr pest taraftan tiz tarafa doğru intikâl ederse hoş olur ve eğer her nağmede iki defa tahrîr yapılırsa buna **doğru inen çiftli tahrîr** denir. Burada aynı nağmede üç tahrîr yapılır ve tersten intikâl olursa buna **inen ters tahrîr** denir. Eğer oktavin tiz tarafından tekrarla eksik intikâl yapılırsa buna pest tarafta **üçlü tekrarlı tahrîr** denir. Meselâ (YH) nağmesinden istenen dâirenin nağmelerinin tahrîri pest taraflı intikâl olursa dört nağme aşağı gelir. Her defasında tahrîrin başından bir nağme azaltılır. Yani her dört nağme bir pest nağmesiyle aynı tabakadadır. Meselâ, birinci dört nağme topluluğu (59b) şu

şekildedir: (YH-Yh-YC-YA), ikinci dörtlü nağmeler (Yh-YC-YA-H), üçüncü dörtlü nağmeler (YC-YA-H-V), dördüncü dörtlü nağmeler (YA-H-V-D), beşinci dörtlü nağmeler (H-V-D-A) ve bu tahrîre **sırayla inen tahrîr** denir. Onun tersi yani önce beşinci dörtlünün nağme topluluğunun pest tarafından başlanırsa şu şekilde olur: (A)'dan (H)'ya beşinci nağme topluluğu, (D)'den (YA)'ya dördüncü nağme topluluğu, (V)'den (YC)'ye üçüncü nağme topluluğu, (H)'dan (Yh)'ye ikinci nağme topluluğu, (YA)'dan (YH)'ya birinci nağme topluluğu üçlü nağme topluluğunda önce intikâl eden nağmeler tersten de intikâl etmiş olur. Bu intikâller Rast dâiresinin nağme topluluğunda şu misâldeki gibidir:

|          |          |          |          |           |           |           |           |          |
|----------|----------|----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|----------|
| <b>A</b> | <b>D</b> | <b>V</b> | <b>H</b> | <b>YA</b> | <b>YC</b> | <b>Yh</b> | <b>YH</b> | <b>M</b> |
| T        | C        | C        | T        | C         | C         | T         |           |          |

Tahrîr sınıflarının çeşitleri oldukça fazladır. Hâce Kemâleddin Abdülkâdir (Rahimehullah) *Kenzü'l-Elhân* isimli kitabında bunları açıklamıştır. Tahrîrlerin insanların seslerinin karakterine göre değişebileceği bilinmelidir.

#### **İnsan seslerinin çeşitleri ve onların isimlerinin açıklanması**

Daha öncede zikrettiğimiz gibi en mükemmel müzik âleti insan gırtlığıdır. İnsan seslerinin hepsi bir çeşit olmayıp farklı farklı şekildedir. Çünkü (60a) insan sesleri yaratılıştaki farklı çeşitlerde yaratılmıştır. Burada onları göstereceğiz. Bu işin erbâbı kalın ve keskin sese “Savtü'l-vasl [olgun ses]” demiştir. Bu tok bir sestir, çünkü yumuşak kalın ve ince olarak iki oktav aralığından istenilen tarafı zahmetsiz olarak kolaylıkla seslendirebilir. Eğer ki bahsettiğimiz bu seslere tahrîrler de yapılırsa sesler nur üstüne nur gibi olur. Bu şekilde düzenlenen sesler seslerin en güzeli olur. Çünkü bu seslerde tahrîr çeşitleride mevcuttur. Eğer bunun tersi olursa sesler bahsettiğimiz seslerin en kötüsü olur. Ses ince ve dar aralıklı olur ve tiz olarak çıkabildiği yer bir oktav olursa ona “Eksik (kusurlu) ses” denir. Bazı sesler çocuk sesleri tizliğinde olur. Sesleri pest seviyede olanlar tizliği başkalarının yapabildiği gibi yapamazlar. Sesleri tiz seviyede olanlar da pestliği başka tabakadan çıkartırlar. Görülmektedir ki her insanın sesi belirli bir nağmeye göre düzenlidir. Her insanda kendine has belirli nağmeler arasında olan ses aralığı olup, bu aralık haricinde rahat bir ses çıkartılamaz. En pest nağmenin çıkış yeri göbeğin üst tarafından yapılır. O

nağmeye “Mefrûzât sakîlesi” (en pest nağme) denir. Tek telde (60b) en pest nağme (A) nağmesidir. Aynı şekilde insan gırtlığında da en pest nağme (A) nağmesidir. Bu nağmenin çıkış yeri de göbeğin üst tarafı olup mefrûzât sakîlesidir. Tel üzerinde teorik olarak duyduğumuz farzedilen en tiz ses (M)’dir. Nağmeler gırtlak hareketleriyle intikâl ettirildiğinde orta aralıkta (YH) tabakasına kadar duyulur. Sesler gittikçe kafa sesi dediğimiz sese dönüşerek (Lh) tabakasına kadar çıkarılır. Öyleyse insandaki göbeğin sazdaki eşik konumunda olduğunu açıklayabiliriz. Eşiğe en uzak kısım da insanın kafa bölümünden çıkan sestir. Eski bilginler insan sesini sınıflandırarak kayda geçirip her birine özel isim vermişlerdir. Burada hepsinin isminin anılması kitabın uzamasına sebep olacağından sesler ve isimlerinden bir kaçını zikredelim: “Meddü’l-kasri’l-galez” (eksik uzayan kalın ses), “rikka” (ince ses), “Huşûnü’l-leyn” (kaba yumuşak ses), “Müteharrık” (Hareketli-titrete ses), “Sakîl” (ağır-pest ses). İcrâ ehli, tiz ve kuvvetli olup, bir oktavın üstüne çıkamayan ve tahrîr yapamayan sese de “âhir-kâhî” (sonu azalan ses) demiştir. Haşin, sert olan sese de “subhî” denir. Güzel ses ilâhî bir hediye olup ruhun kuvvetidir ve bu da yaratılıştandır.

### **Müzik âletlerinin sınıflandırılması ve isimleri**

Bunlar üç gruptur: Birincisi telli sazlar, ikincisi üflemeli sazlar, (61a) üçüncüsü kâseler (vurmalı sazlar).

1. Telli sazlar: Telli sazların en mükemmelinin on telli ûd-i cedîd olduğunu bilmek gerekir. On tel çiftli olarak akord edildiğinde beş tel yerine geçmiş olur. Telli sazlar şunlardır: Ûd-i kâmil, Ûd-i kadîm, Tarabü’l-feth, Şeştây, Tarabrûd, Tanbûr-i Şirvâniyân, Tanbûre-i Moğol, Rûhefzâ, Kopuz-i Rûmî, Evzân, Nây-i tanbûr, Rebâb, Mugnî, Çeng, Egri, Kânun, Kemânçe, Gijek, Yektây, Terentây, Sâz-ı dolab, Sâz-ı gââyî-murassa’, Tuhfetu’l-ûd, Şidirgû, Pîpa, Yatugan, Şehrûd, Rûdhânî.

2. Üflemeli sazlar: Nây-ı sefid, Zembr-i siyeh nây, Surnâ, Nây-ı balabân, Nây-ı çâver, Nefir, Mûsikâr, Sâz-ı pulâd<sup>360</sup>, Cîcek, Erganûn.

3. Kâseler [Vurmalı sazlar].

Yeni saz olarak bu fakirin icâd ettiği müzik âletinin ismini ise **Tervih** koydum. Bunlardan başka müzik âletleri de yapılabilir, fakat daha çok kullanılan ve meşhur olanları burada zikredilmiştir.

<sup>360</sup> Sâz-ı pulâd’ın burada sadece ismi olup, hakkında bilgi verilmemiştir.

**Ûd-i kadîm:** Dört tel bağlanır ve bundan daha önce bahsedilmiştir. (61b)

**Ûd-i kâmil:** Bundan da daha önce bahsedilmiştir.

**Tarabü'l-feth:** Çiftli olarak altı tel bağlanan bir sazdır. Tellerinin bağlanması ve icrâsı ûd-i kâmil gibidir. Altıncı tel sazendenin isteğine göre akord edilir.

**Şeştây:** Üç çeşittir. Birincisi, armut şeklinde olup teknesi ud teknesine benzer. Altı telli olup teller bazen çiftli bağlanır. Altı tel çiftli bağlandığında üç telli olarak icrâ yapılır. Bazı icrâcılar bunun sapına perdeler bağlarlar ve daha mükemmel saz olur. İkincisi, Teknesi ud teknesi gibidir fakat sapı ud sapından daha uzundur. Telleri çiftli bağlanıp birinci çeşit şeştây gibidir. Şeştây'ın üçüncü şekli, ikincisi gibidir fakat üst tarafına kısa teller bağlanır. Tellerin akordu mutlak tellerin oranına göre olur. Bu saza otuz tel bağlanıp, çiftli olarak on beş telli yerine geçer. Daha önce de bahsedildiği gibi (62a) bu sazda da iki oktav aralığı on beş sese bölünmüştür. Ehl-i Rûm enstruman icrâcıları bu sazı çok kullanır. Bunun icrâ şekli, mızrap açık tellere vurup parmaklar sap kısmındaki perdelere basarak açık tellerdeki nağmelerin karşılıklarını bulur.

**Tarabrûd:** Şeştây'a benzer bir sazdır fakat iki taraftan da (üst ve alt) teller bağlanır. Her bir tarafa otuz tel bağlanarak böylelikle iki tarafa altmış tel bağlanmış olur. Tellerin üst tarafına kısa teller bağlanıp onların akordları alt tellerdeki perdelere basılarak kısa açık teldeki nağme benzeriyle ayarlanır. Bu nağmeler beraber işitilir.

**Tanbûr-i Şirvâniyân:** Şekli armuda benzeyen ve yüzeyi yüksek olan bir saz olup iki tel bağlanır. Akord şekli şöyledir: Alt açık tel üstteki telin dokuzda sekizine eşitlenir. İki telin oranı tanini aralığı oranındadır. Teller üzerindeki bölümler karşılıklı olarak tutulduğunda aralığı tanini oranında olur. Üstteki tele işaret parmağı ile basılarak iki telin birbirine eşit olması sağlanır. (62b) Basılan bu perdeye Dügâh denir. Segâh basılmak istendiğinde alt telin mücennebi olan işaret parmağı ile üst telin zelzeli bir basılarak iki nağm benzer işitilir. Çârgâh basılmak istendiğinde alt telin orta fars parmağı ile üst telin serçe parmağı ile basıldığında Çârgâh, iki nağmeyle benzer işitilir. Bu iki teldeki karşılaştırma yapılarak istenilen her perde elde edilebilir. Tebrizli icrâcılar bu sazı çok fazla kullanmışlardır.

**Tanbûr-i Türkî:** Yüzeyi küçüktür ve sapına perdeler bağlanır. Bilinen akord şekli alt telin, üst telin dörtte üçüne çekilmesidir. Bu saza bazıları iki, bazıları üç tel bağlarlar. Türklere mahsus bir sazdır.



**Rûhefzâ:** Bu saza iki tel ipek, diğeri işlenmiş pirinç olmak üzere üç tel bağlanır. İpek olan iki telin akordu Tanbûr-i Türkî ile aynıdır. İşlenmiş pirinç olan tel ise istenen tele göre akord edilebilir. Bu tellerden aralıklar ve nağme toplulukları elde edilebilir.

**Kopuz-i Rûmî:** Bu saz, ağacın içi oyularak yapılır ve yüzeyi deri ile kaplanır. Üzerine dört tel bağlanır. Üç telin akordu bilinen şekliyle [ud gibi] yapılır. (63a) Dördüncü tel olan bam teli ise hâd telinin mutlak nağmesiyle (YH) benzer yapılıdır. Bam telinin mutlak nağmesi de (A) olur.

**Evvân:** Üç telli olup bazıları üzerine kısa bir tel daha bağlarlar. Bu sazla Türkçe mensur ve manzum hikâyeler okunur. Mızrabı ağaçtan yapılır.

**Nâyî Tanbûr:** Yaylı bir âlet olup iki tellidir. Yüzeyi kirpi derisinden yapılır.

**Rebâb:** İsfahan'lı icrâcılarının çok fazla kullandıkları bir sazdır. Dört çift telli olup akordu kopuzdaki gibidir.

**Muğnî:** Uzun bir tahta şeklinde olup bunun üzerine genellikle yirmidört tel bağlanır. Her tel kendi ölçüsü ve yarısı ölçüsündeki kısa telle birlikte bağlanır. Bu uzun ve kısa iki tel arasında oktav aralığı vardır. Bu iki tel çalındığında çıkan nağmeler benzer duyulur. Nağmeler hem açık tel hem baskı yapılan nağme yerine geçer.

**Çeng:** Meşhur bir saz olup üzerine deri gerilir. Telleri ve burguları yün ipliklidir. Üzerinde yirmidört tel bulunur ve bunlara “Perde” denir.

**Egri:** Çeng gibidir. Fakat egrinin yüzeyi (63b) ve burguları ağaçtan yapılmıştır.

**Kânun:** Teknesi üçgen bir saz olup sapı yoktur. Ehl-i Rûmdaki icrâcılar tellerini bağırsaktan yaparlar. Çoğunun udun ikili telleri gibi zîr ve bam telleri vardır. Acem icrâcılar ona işlenmiş pirinç tel bağlarlar. Ehl-i Rûmdaki icrâcılar sol ellerine çelik mızrap takarak çalarlar. Sazın köşesinde küçük kazma şeklinde ince bir akord anahtarı vardır. Bu öyle dikkatli ayar yapılmalı ki kırk iki perde kolaylıkla çıkarılabilsin.

**Kemânçe:** Yaylı bir sazdır. Bazıları teknesini Hindistan cevizinden yaparak üzerine kıl tel bağlarlar. Bazıları da teknesini ağaçtan yapıp üzerine ipek tel bağlarlar. İki telli olup yüzeyine deri gerilir ve o deri genellikle sığır yüreği zarındandır. Akordu dörtlü aralık oranında ayarlanır.

**Gijek:** Defe benzeyen ve yüzeyine deri gerilen bir sazdır. On tel bağlanır. İki tarafındaki iki tel yaya temas eder. Yaya temas etmeyen diğer sekiz tel sol el parmaklarıyla çalınır.

**Yektây:** Tek telli yaylı bir sazdır. (64a) Araplar teknesini kerpiç kalıbı şeklinde yaparlar. İki tarafına deri çekilir ve yayla çalınır.

**Terentây:** Bu da tek telli olup teknesi altıgen yapılıdır. Sapı bir gez<sup>361</sup> ölçüsündedir. Mızrap ve yayla çalınabilir.

**Sâz-ı dolab:** Şekli davul gibidir. İki tarafına dış yüzeyinden teller bağlanır. O da açık telli sazlardan olup mızrabını tellerin geçtiği yere sabitlerler. Saz bir sopayla çark gibi döndürülerek tellerin hareketi sağlanır. Teller mızraba ulaşır ve uyumlu nağmeler işitilir.

**Sâz-ı murassa'-ı gâybî:** Eskiler bu sazı kitaplarda zikretmişlerdir. Ama günümüzde bu fakir kullanmıştır. Bu sazın şekli dönen bir cisim üzerindeki fanus gibidir. Dönen bu cisim taş olup iki parçanın da içi boştur. Telleri işlenmiş pirinçten yapılıdır. Fanusa benzeyen kısmın dış tarafından ve taştan yapılmış dönen cisimden teller geçirilerek sazın yüzeyinin altındaki burgulara bağlanır. (64b) Çark gibi dönen kısmın ortasına Perde denir ki mızrap oraya vurur. Çark sazın ortasında durur ve gözükmeyiz. Mızrap teller üzerindedir. Saz üç ayak üzerine koyulur. İp bir ayağının içinden çarktan aşağı doğru geçirilir ve onun başına kurşundan ağır bir cisim bağlanır. O cisim ipi çeker ve kendisi aşağı doğru iner. Başka bir iple çark bağlanır ve aşağı gelir, icrâcılar borudan geçirilen ipin ucunu çekmek suretiyle çark döner, mızrap tellere ulaşır ve aşağıda olan ağır cisim yukarı gelir icrâcılar ağır cismi bıraktıklarında aşağı düşer, ip çekilir ve çark hareket eder, dönerek mızrabın tellere çarpması sağlanır. Nağmeler işitilir. Bu sazda açık telli sazlardan olup dört telin her biri farklı bir sese akord edilir.

**Tuhfetu'l-ûd:** Ud gibidir. Telleri de ud telleri olup udun yarı boyutundadır. (65a) Buna küçük ud diyebiliriz.

---

<sup>361</sup> 15. Yüzyılda İnan'da kullanılan bir uzunluk ölçüsü birimi olup, günümüzde 60 cm'ye karşılık gelir. [Tanju Oral Seyhan, "İki Zafernâme Tercümesinde Kullanılan Uzunluk Ölçüsü Birimleri", *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, A.Ü. Dil Tarih-Coğrafya Fak. Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü Yay., Ankara, 2007, c. 4, sy. 2, s. 125.]

**Şidirgû:** Hitaylı icrâcılar bu sazı çok kullanırlar. Teknesi uzun olup yüzeyinin yarısına deri geçirilip üzerine dört tel bağlanır. Üç teli dörtlü aralıklarla akord edilip en üstteki dördüncü teli üçüncü telin tanini aralığı kadar pestidir.

**Pîpa:** Bu saz da Hitaylı icrâcılar tarafından çok kullanılır. Teknesinin derinliği dört parmak kadardır. Yüzeyi tahta kaplıdır ve üzerinde dört tel bulunur. Alt teli üstündeki telin dörtte üçündeki sese eşitlenerek akordu yapılır. Daha sonra ikinci tel buna göre ayarlanır. Birinci tel ile ikinci tel arasında dörtlü aralığı, ikinci tel ile üçüncü tel arasında tanini aralığı, Üçüncü tel ile dördüncü tel arasında dörtlü aralığı mevcuttur.

**Yatugan:** Bu da Hitaylı icrâcılara mahsus bir sazdır. Şekli uzun bir tahtaya benzer. Uzunluğu 1,5 gez eni bir karış ve içinin boşluğunun derinliği çeyrek gezin yarısı kadardır. Bu saz da açık tel kullanılarak çalınan sazlardandır. On beş telli olup burgu yoktur. Mandallar teller arasına konarak (65b) her birinin hareketiyle telde istenilen ses bulunur. Ses bulunduğu hareket ettirilmez. Sağ elin parmaklarıyla çalınır sol el aşağıda tutulup gerektiği zaman kullanılır. Tellere dikkatli vurulmalı ki iki taraftan da düzgün ses çıkarılsın.

**Şehrûd:** Uzunluğu udun iki katıdır. Bu sazın (YH) nağmesiyle udun (Lh) nağmesi, (Lh) nağmesiyle (NB) nağmesi, (A) nağmesiyle (YH) nağmesi eşit yapılıdır. Şehrûd da benzer nağme olarak beş ses mevcuttur. Üzerine on çift tel bağlanır. Çift telden her bir tel birbiriyle aynı nağmededir. Bu çiftli tellerden her telde birbirinin oktavı oranında olmak üzere toplam beş ses çıkartılır. Buna benzer olan diğer çift telden ise birbirinin oktavı oranında dört ses çıkartılır. Onun için şöyle örnek verelim:

|          |           |           |           |           |          |
|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|----------|
| <b>A</b> | <b>YH</b> | <b>Lh</b> | <b>NB</b> | <b>ST</b> | <b>M</b> |
| <b>A</b> | <b>YH</b> | <b>Lh</b> | <b>NB</b> |           | <b>M</b> |

Bu sazın teknesi ud gibi olup İbn-i Havvâs icâd etmiştir. Bir tarafına kısa teller bağlanır. (66a) Toplam yirmi dokuz telin beş teli tiz akordta ayarlanır. Meselâ her sekiz telde bir oktav aralığı uyumlu nağmeleri bulunur. On beş telde ise iki oktav, yirmi iki telde üç oktav, yirmi dokuz telde iki çift oktav olan dört oktav aralığı oluşur. Birinci nağme (A), sekizinci nağme (YH), on beşinci nağme (Lh), yirmi

ikinci nağme (NB), yirmi dokuzuncu nağme (ST) olur ki akord uyumsuz olarak bakiye aralıklarınla düzenlendiğinde birinci nağme (A), on sekizinci nağme (YH), otuz beşinci nağme (Lh), elli ikinci nağme (NB), altmış dokuzuncu nağme (ST)'dir. Bu akordla düzenlenen saz bu zamanda kullanılmamaktadır.

**Rûdhânî:** Tanbûr-i Şîrvâniyâna benzer. Yüzeyi düz olup yarısına deri gerilir. Akord şekli ud gibidir ve dördü tekli ipek, ikisi işlenmiş pirinç olmak üzere altı tellidir. Tellerin akordu aynı oranda yapılır.

**Tervih:** Bu fakirin icâdı olup sırt sırta iki kanun gibidir. Yüzeyin en altı tahtadır. Bu iki kanunun üstünde sazın boyuyla eşit olan ağaçtan bir levha (eşik tahtası) yerleştirilmiştir. Levhanın iki kenarı üzerine iki sıra demir çivi (burgu) çakılmıştır. Sağ taraftaki sıra sağdaki telleri sol taraftaki sıra soldaki telleri akord eder. Teller bu çivilere (burgu) bağlanmıştır. Akordu çeng gibi olup ses aralığı (A)'dan (Lh)'ye kadardır. Tel aralıkları mücenneb (C) aralığı yapılırsa (NB) nağmesi ve buraya kadar olan sesler de elde edilir. Eşik tahtası bir karış olarak sazın diğer kenarına eşit ayarlanır.

**2. Üflemeli Sazlar:** Üflemeli sazlar da mutlakat [açık sesli, parmak kapatılmayan] ve mukayyemat [kapalı sesli, parmak kapatılan] olmak üzere ikiye ayrılır. Önce mukayyemat olan üflemeli sazlardan bahsedelim.

**Nây-ı sefid:** Üst yüzünde sekiz ve arka tarafında bir delik vardır. Arka taraftaki bu deliğe “Şücâ” denir. Üfleyen kişi başparmağını buraya koyup diğer nağmeleri şiddetli bir nefesle çıkarır. (66b) Nağmelerin hepsi bu deliklerden elde edilip, sazın uzunluğu yedi buçuk karıştır. Bundan daha küçük olanlar da vardır ama asıl ölçüsünden küçük yapılmış olur.

**Zemr-i siyeh nây:** Nây-ı sefidten daha kısa bir sazdır. Nefes devamlı üflenir. Nağmeler nây-ı sefidten daha kolay, temiz ve güzel çıkar. Nağmeler üflemeye ve nefes şiddetine bağlı olarak bazen kısmen bazen tamamen değiştirilebilir.

**Surnây:** Nây-ı sefid ve zemr-i siyeh nâydan daha kısa bir saz olup tizlik sınırı oktav ve beşli aralığı kadardır. Tizliği daha da arttırılırsa uyumsuz sesler çıkar. Sesi bütün sazlardan daha uzak yere ulaşır.

**Nâyçe-i balabân:** Bu sazın surnây ile bir ilişkisi olup surnây çalışması bununla yapılır. Yumuşak ve hazîn bir sesi vardır.

**Nây-ı çâver:** Türkler'in yaygın olarak kullandıkları bir saz olup daha çok Nevrûz-ı bayâtî çalınır. Nağmelerin gücü ve seyri azdır.

**Nefîr:** Üflemeli sazlar arasında uzunluğu en uzun olan sazdır. Uzunluğu iki gez ya da daha fazladır. Daha fazla uzun olanına ona "Bergû" denir. (67a) Eğer alt tarafı eğri olursa ona "Kerrenây" denir. Hepsi aynı olup melodilerin çıkartılması zordur. Bu sazdan üç nağme çıkarılır. Yüzeyinde delik olmasada nefes şiddetiyle (A), (YA) ve (YH) nağmeleri çıkarılır.

**Bâk:** Ağız kısmına dile benzer bir perde yerleştirilir. Dilin altından üflenerek ve bazen üzerindeki delikler kapatılarak nağmeler çıkartılır.

**Mûsikâr:** Mutlak sazlardandır. Birbirleri ardınca dizilmiş farklı uzunluk ve kısalıkta olan neylerden oluşur. Bu neyler on beş tane olup hepsinin nağmeleri toplamda iki oktav aralığı kadardır. Neyler uzunluk sırasına göre sıralanıp en uzun neyde en pest nağme en kısa neyde en tiz nağme seslendirilir. Sesin daha da tiz olması istenirse bir miktar mum yuvarlanır ve neyin boşluğuna atılır.

**Cîcek:** Buna "Hitay Mûsikârı" denir. Neyler birbirlerine yapıştırılıp onların altına bir delik açılır. Üfleme esnasında seslerin bir kaçını birlikte işitilir. Onun eğri bir borusu olup oradan üflenir. Bir yerden üflendiğinde nefes hepsinden (67b) geçer. İstenilen delik açıp kapatılarak melodiler elde edilir.

**Erganûn:** Frenklerin kullandıkları bir sazdır. Mûsikâra benzeyen ve kurşundan yapılmış neyler gibidir. Yan yana iki sıra halindedir. Neylerin eni biraz geniş olup altları kısadır. Nağmeler ney sayısına bağlıdır. Neylerin başları hazne gibidir. Şekli minbere benzemekte olup sol taraftan demircilerinki gibi bir körük bağlanır, bu şekilde neylerin içine hava girmesi sağlanır ve bu neylerden nağmeler hâsıl olur. Sol elle körük hareket ettirilir ve sağ elle deliklerin üzerinde bulunan düğmelere basılır. Daha sonra basılan yerdeki delik açılır ve nağme işitilir. Bu şekilde düzgün melodiler elde edilir.

**Nây-ı hıyk:** Buna Nây-ı ebnân da denir. Yan yana getirilmiş iki neyden oluşur. Bir parmakla bir delik kapatıldığında aynı parmakla diğer neyin aynı deliği kapatılır. Nağmeler her iki neyde birlikte seslendirilir. Her iki ney'in baş kısmı tulum olup tulumla üflenir. Tulum hava ile doldurulur ve kucakta tutularak çalınır.

Üflemeli sazlar bunlar olup (68a) Sâhib-i şerefiyye (Rahimehullah) bu şekilde özetlemiştir. Nağmenin ortaya çıkması şu üç yolla olur: Birincisi insan gırtlığı,

ikincisi üflemeli sazlar ve üçüncüsü telli sazlar. Bu fakirin babası kâseleri icâd etti ve Sâhib-i şerefiyye'nin hâşiyesine şöyle bir söz yazdı: “Nağme; İnsan gırtlığından, telli sazlardan ve üflemeli sazlardan çıkar. Diğer sesleri biz bunların dışında saydık. Meselâ, Def'i buraya ait saymak doğru olmazdı.”

**3. Kâseler:** Her kâseden bir nağme meydana gelir. Kural şudur ki, büyük kâsenin nağmesi pestir. Boş kâsenin durumu ise tizlik ve pestlik sebepleri bölümünde açıklanmıştı. Bu sazı fakirin muhterem pederi (Rahimehullah) icâd etmiştir. Bu sazdan tür, devir ve devir tabakalarındaki nağme toplulukları kolaylıkla elde edilir. Üd-i kâminden elde edilen çıkarılması zor tasniflerin de bu sazdan elde edilmesi mümkündür. Nağmeler kâselere ağaçtan yapılmış iki çubukla vurularak elde edilir. Sağ eldeki çubuk sâyir çubuğu, sol eldeki çubuk râci'(dönüş) çubuğudur. Çubuklar mızrap gibi düşünülmelidir.

**Çelik Levhalar:** Pest nağme çıkarılmak isteniyorsa (68b) büyük levha yapılır. İki levha arasına yan yana birbirine yakın levhalar koyulur. İki baştaki levhalar delinir ve teller bağlanır. Bu şekilde çarpmaya karşı dayanıklılık artırılır. Münâsip bir cisimle icrâcının isteğine göre levhaya vurularak ses çıkarılır. Onyedil aralıklı nağmelerin bulunduğu yere göre otuz beş levha yerleştirilir. Bu sazda nağme toplulukları, devir ve tasniflerin kolay ve yumuşak bir şekilde çıkarılması mümkündür. Tas, Kâse ve Çelik Levhalar nağmelerin sayısındadır. Melodilerin çıkarılması çok kolaydır. Şimdi burada bunları belirtmekle yetinelim.

#### **Devirlerin nağmelerinin tesiri ve icrâcılarının tasnîf yapma yolu**

Her cem'in, oniki devirden bazılarının, âvâzelerin ve şu'belerin nefislere farklı farklı tesir ettiği bilinmelidir. Ancak bazıları nefislerde kuvvet ve kahramanlık duygularını hareketlendirir. Bunlar şu üç dâiredir:

**Uşşâk, Nevâ ve Bûselik:** Bu üç uyumlu dâire Türklerin, Habeşlilerin, Zengibârlıların dağlık bölgede yaşayanların karakterlerine daha uygundur. Bu üç devirden tertip edilen bazı aralıklar (69a) altı âvâze benzer. Ayrıca şu'belerden **Mâhur ve Nihâvend**'in de insanlarda bu çeşit tesiri vardır.

Biz burada perdelerin tesirinden bahsedeceğiz. Diğer cem'lerin birbirleriyle olan ilişkilerini öğrenciler belirli oranda sıralayabilir. Ancak şunu söyleyebiliriz ki: **Rast, Nevruz, Irak ve Isfahan** rahatlatıcıdır ve neşe tesiri bırakır. **Büzürk, Zîrefkend, Râhevî** hüznendir. **Hicâzî ve Hüseyinî** cesaret ve zevk tesiri ortaya

çıkartır. Örneğin, beste Uşşâk dâiresinde münâsip beyitlerle icrâ edildiğinde daha hızlı tesir eder. **Nevâ ve Bûselik** şu beyitlerle terennüm edildiğinde daha tesirli olur:

### **Beyit**

Dil-i merd-i bed zühre râ kâm nist

Ten-i nâz perverd râ nâm nist

Kesî kû beter sed ze şemrîr ü tîr

Nebâşed sezâvâr tâc ü serîr

(Korkak adamın gönlü arzuladığına kavuşamaz, Nazlı vücûdun nâmı yoktur, Her kim ki kılıç ve oktan korkarsa, Tâc ve tahta lâyük olamaz.)

Bu sanatta mâhir ve usta olan kişi nazarî ve amelî olarak aralıklar ve nağmeler arasındaki farktan anlar. Vuruşların arasındaki zamanları zevkle bulur. Kitaplardaki her tasnif amelî kanun ve kurallara göre yapılmıştır. İstedığı tasnifi yapmak isteyen kişi bu kurallara göre tertip edilmiş bir yol takip eder. Ayrıca düzenli nağmeler belirler. Perde sonlarındaki zamanların sayısı (69b) yani rakamlar istenilen biçimde gösterilir. Biz burada nağmeleri harfleri, sayıları ve zamanları rakamlarla sayısal olarak gösterelim. Açık olarak şu şekilde gösterilir:

### **Sekiz vuruşlu Muhammes devrinde Uzzâl makamının uygulaması**

YH .. Yh. YC .. Y Yh ... YC .. Y . H YC .. Y . H

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

### **Oniki vuruşlu Remel devrinde Hüseyinî makamının başka bir uygulaması**

YH .. Yh .. YB . Y Yh .. YB . Y . H YB A Y.. H

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Mûsikîde icrâ şekli olarak tasniflerin oniki kısım olduğu bilinmelidir. Şunlardır:

**Nevbet-i müretteb, Basit, Küllü'd-durûb, Darbeyn, Küllü'n-nağam, Amel, Nakış, Savt, Pişrev, Zahme, Kıta'**

**Nevbet-i müretteb:** Bu işle uğraşan bir icrâcı form olarak en uzun tasnifin Nevbet-i müretteb olduğunu bilmelidir. Eskiler Nevbet-i mürettebi birleşik dört Kıta'da (mûsikî parçası) düzenlemiştir. Birinci Kıta'ya "Kavl", ikincisine "Gazel", üçüncüsüne "Terâne", dördüncüsüne "Fürûdaşt" denir. Kavl'in şiiri Arapça, gazel Farsça, terâne şiiri rubâi bahrinde olması şarttır ve istenirse Arapça ya da Farsça olabilir. Fürûdaşt ise Arapça olmalıdır. Kavl'in girişinde bir şart olmayıp vuruşun

istenilen yerinden giriş (70a) yapılabilir. Fakat terâne şarta bağlıdır. Eğer terâne tasnifi yirmidört vuruşlu Devr-i sakîl-i remel olursa terânenin girişi dokuzuncu vuruştan olmalıdır. Terâne onaltı vuruşlu Devr-i sakîl-i sâni olursa giriş yedinci vuruştan olmalıdır. Bu dörtlü şarta bağlı kalınmaksızın istenirse Savt'ın meyânhânesinde de kurulabilir. Bu tasnif yapanların ve icrâcîların iradesine kalmıştır. 798 H.<sup>362</sup> senesinin Ramazan ayının birinci gününde [8 Hazîran 1396] Tebriz'de bu fakirin pederi bir ay boyunca her gün bir Nevbet düzenlemeye karar verdi. Bir Ramazan ayı boyunca her gün sırayla bir Nevbet yaptı ve sohbet meclisinde Hazret-i Sultan Celâleddîn Hüseyin Hân İbn-i Sultan Üveys (Rahimehullah) ile beraber Şeyhülislâm Hâce Şeyh Kececî (Rahimehullah) Arapça beyitler yazdı ve Sultan Celâleddîn Hüseyin (Rahimehullah) saray şairleri olan Mevlânâ Celâleddîn Fazlullah Ubeydî ve Hâce Cemâleddîn Selmân Sâvecî'ye emrederek Farsça beyitler hazırlamalarını istedi. Beste ve îkâ' icrâcîlarının da zamanının en iyisi olan Râziyüddîn Rıdvânşah'ın (Rahimehullah) tâyin etmesini istedi. Sultan Celâleddin Ramazan ayında otuz gün boyunca otuz Nevbet yapılmasını emir buyurdu. Bu fakirin babası her Nevbet'i beş Kıta'dan yaptı ve (70b) geleneksel formun dışına çıkarak beşinci kıtayı "Müstezâd" olarak adlandırdı ve bunu gerekli gördü. Önceki dört kıtada beyit ve şiirlerde yapmış olduğu beste ve îkâ' sanatını beşinci Kıta' olan Müstezâd'ta tekrarladı. Arife günü otuz Nevbet'i padişah, vezîr, şeyh ve Tebriz eşrâfının huzurunda Nevbet-i müretteb olarak arzetti.

**Basit:** Arapça şiirle düzenlenen Kıta'lardır. Bunda Tarîk (saz girişi) ve Teşyâ' olması gerekir. Savt-ı beytül-vasat beste yapanın seçimine kalmıştır. Bunu ister yapar, ister yapmaz.

**Küllü'd-durûb:** Şöyledir ki tasnifde îkâ' devirleri birlikte yapılmalıdır. Beste ile tasnif devri devir tamamlanana kadar uyum içinde olmalıdır. Bunda Tarîk (saz girişi) ve Teşyâ' olur. Savt-ı beytül-vasat (meyan) bazen olur bazen olmaz. Küllü'd-durûbda îkâ' devirleri birbiri ardına düzenlenmiş Tarîk olmalıdır. Tasnif sonuna doğru başlangıçtaki devire dönülmelidir. Eğer giriş birinci devirde yapılırsa sonuna kadar okunmalıdır ve devrin zamanlarının buradaki gibi olması istenir. Biz sayıları buradaki gibi yaptık. Küllü'd-durûb tasnifi bir devirle tamamlanmalıdır (71a) ve sonuna kadar bu şekilde olmalıdır. Öyle olmalı ki zayıf zamanlar defe vurulmazsa

<sup>362</sup> *Câmiü'l-Elhân*, vr. 59b' de 778H. senesinin Şaban ayının 29'unda (11 Ocak 1377) tarihiyle kayıtlıdır. (Bkz. Sezikli, *a.g.e.*, s. 249)



birleşik zamanlı denen vuruşlar yapılmış olur. Bu iki şart yerine getirilmezse Küllü'd-durûb yanlış yapılmış olur.

**Darbeyn:** Bu aynı anda farklı iki devrin birlikte vurulmasıyla meydana gelir. Bir elle sakîl-i evvel'in vuruşları, diğer elle Devr-i sakîl-i remel vuruşları yapılır. Devr-i sakîl-i remel zamanın başında olmalı ki iki devir beraber vurulmuş olsun. Devir kırksekiz zamanlı olur. Devr-i sakîl-i evvel onaltı, Devr-i sakîl-i remel yirmidört zamanlıdır. Böylece her devir kırksekiz zamanlı sakîl-i evvel ve iki Devr-i sakîl-i remel kırksekiz zamanlı olur. Yani iki Devr-i sakîl-i remel ve üç sakîl-i evvel devri geçmiş ise sakîl-i evvel üçüncü devir yapılmalıdır. Sakîl-i remel ikinci devir olursa, iki devir tamamlandığında dördüncü devir sakîl-i evvel ve üçüncü devir sakîl-i remel olur. Dört farklı devir veya birleşik dörtlü devir birlikte îkâ' edilmiş olur. Müzik zevki yüksek olan bir kişi (71b) parmak uçlarıyla on devrin îkâ' vuruşlarını yapabilir ve devirler içinden Devr-i remeli farkedebilir. Fakirin pederi bunu yapabiliyordu. Bu fakir de bunlardan bir kaçını icrâ edebilir.

**Küllü'n-nağam:** Bu iki çeşittir. Birisi meşhur oniki devir, altı âvâze ve yirmidört şû'be bir Kıta'da icrâ edilir ve hepsi birbiri ardına dinlenir. İstenirse doksanbir dâirede de düzenlenebilir. Uyumsuzluğun olduğu bir yerde uyumlu intikâl güzel yapılan icrâ haline gelebilir. Diğerinde onyediyedi aralıktaki nağmelerle tasnif yapılır. Bir oktav aralığında iki bakiye toplanır geri kalan yedi nağme de çıkartılıp onunla iki Nevrûz yapılır, birincisi Nevrûz-ı arab, ikincisi ise Nevrûz-ı asl'dır. Şu şekildedir:

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

Onyediyedi aralıklı nağmelerden geri kalanlar B.D.V..T.Y.YB.YD.YV'dır. Nevrûz-ı arab'ın nağmeleri de şu şekildedir: YV.YD.YB.Y geri kalan nağmeleri de T..V.D.B'dir ve bunlar Nevrûz-ı asl (72a) nağmeleridir. Bir nağmeden diğer nağmeye geçildiğinde onyediyedi nağme kurulmuş olur.

**Amel:** Bu Farsça beyitlerle tertip edilir. Bunun yöntemi şu cetvel üzerindedir: Savt (söz), Meyânihâne, Teşyâ', Bazgeşt ile birlikte ve orta iki Savt bazen olur bazen olmaz. İcrası iki şekilde olur. Birinde vuruşlar lafızlarla terennüm

lafızları yapılır, diğesinde beyitlerle, şiirlerle vuruşların her iki lafza gelmesiyle ya da her iki şiire gelmesiyle yapılır.

**Savt:** Bunda Meyânhâne ve Teşyâ'kısmaları yoktur. Tasniflerin bu çeşidi anlamlı ve bağımsızdır. Eğer istenirse bir Tarîk üzerine arkasından gazelin birkaç beyiti okunabilir.

**Pişrev:** Güfteleri olmayan mûsikî eserleridir ve hânelerden meydana gelir. Yedi hâneli Pişrev denildiği gibi. Birinci hâne, ikinci hâne, üçüncü hâne, dördüncü hâneler yapılıp, hâne sayısı arttırılabilir. Her hânenin sonunda tekrar edilen mûsikî bölümü vardır ve buna "Serbend" denir.

**Onikinci Fası: İcrâcıların nasıl bir meclis âdâbı gözetmesi gerektiği, her mecliste o meclise uygun şeyleri okuyup söylemesi, Moğolların icrâ tarzları, "kök"lerinin isimleri ve "kök"lerin ölçülülere**

Bu sanatın icrâcıları güvenilir, itimât edilen, doğru, sabırlı, iyi huylu, mütevâzi, (72b) sakin, iyilik-sever, doğru sözlü olmalıdır. Ama güvensiz, itimât edilmeyen, kötü ahlaklı, büyüklük gösteren, kötülük isteyen, yalana ve hasede düşkün, hırslı, aç gözlü, cimri, şakacı, kavgacı, arabozucu ve dedikoducu olmamalıdır. Huzurunda olduğu kişilere hiçbir şekilde şikâyette bulunmamalıdır. Mecliste ona iltifât edilmezse onda bir değişiklik olmamalıdır. Bir mecliste icrâ yaparken halk onu dinlemeyip kendi aralarında konuşuyorsa moralini bozmayıp daha sessiz, hüzünlü ve yavaş icrâ yapmalıdır. Böylece meclistekiler birbirlerinin seslerini işitip belki oturanlardan utanırlar. Zorunlu da olsa o mecliste özlem beyit ve şiirleri okunmamalıdır. Kadınlara bakılmamalıdır. Bir kişinin hoşlandığı nakış, tasnif, beyit zevk ü safa içinde okunmalı ki dinleyiciler maksadına ulaşsın. İçki ve şarap meclislerinde Râhevî ve Zengûle perdeleriyle icrâ yapılmamalıdır. Çünkü tecrübe edilmiştir ki fâsık (günah olan) meclislerde Râhevî ve Zengûle perdeleriyle icrâ yapıldığında o mecliste kavga ve fitne olur. Eğer meclistekilerin hoşuna gittiyse ve bir ünsiyet kurulmuş (73a) ise meclistekilerden izin ve ruhsat alınmadan meclis terk edilmemelidir. O mecliste istenmediğini anladığı zaman meclisten yavaşça ayrılmalı ve buna uygun beyit ve şiirler okunmalıdır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi Nevâ, Uşşâk ve Bûselik nağmeleri Türklerin karakterlerine uygundur. Çünkü bunlar cesaretlendirici olarak tesir eder. Türklerin ve Moğolların icrâsı bu üç dâire

üzerindedir. Müzik âletlerinden elde ettikleri nağmelere “Kök”, gırtlaktan çıkardıkları nağmelere de “İr” veya “Dule” denir. Kökler Hıtaı halkı nezninde üçyüz altmışaltı adettir. Yılın günleri sayısınca olup Kaan’ın huzurunda her gün bir kök arzedilirdi. Onların arasında en büyükleri dokuz kök olup şunlardır: **Uluğ Kök, Aslan Çep, Yurs, Mehzûm, Kutadgu, Çentây, Bustârgây, Kûlâdû, Hınsay**. Bu kökler genelde Devr-i muhammesle, bazen de Devr-i remelle de bestelenmiştir. Bunlar Türkçe ve Moğolca beyitler eşliğinde söylenir. Irak Türklerinin icrâ ettiği kökler ölçülü olmaya çok meyillidir ve icrâ şekli Nevâ, Uşşâk, Segâh ve Rûy-i irak ile yapılır. Farsça ve Türkçe beyitler de okunur. Beyitleri Remel bahrinde olurlar. Şu şekildedir: **fâilâtün fâilâtün fâilât**. Her bölüm ölçülü (73b) iki beyitten oluşmalıdır.

### **Beyit**

Sorma menden kim ne bulmuş yânedir  
Âteş-i aşkın cânımda yânedir  
Vardı dil bilmen ki cânîş yânedir  
Ömür geçdi yine hâcen yânedir  
Ey tabîbem ez der dermande râ  
Bâ cenân hândân leb ez dermande râ  
Yek nazar fermâ dil-i dermande râ  
Bâz cevr ü cenk ber dermande râ

Irak’lı icrâcılar Segâh’ı da ölçülü icrâ ederler. Medd (uzatma) ve nakış (süsleme) bir kaç defa Segâh ve Pençgâhta da yapılır. Bazı ölçülü nakışlar değiştirilir ve o bahirde olan beyitlere “Ölçülü Erânî” denir.

### **Hâtıme:**

**Bu sanatın icrâ edenlerin isimlerinin zikri:** Eşsiz olan yaratıcı Allah’ın emriyle Âdem aleyhisselâmın bedenine ruh üflendiğinde sûreti ortaya çıktı. Nabzı hareket etmeye başladı ve daha sonra seslerden nağmeler tertip edildi. Nabzın hareketleri arasındaki zamanlar birbirine eşit olup bu işin ehli buna usûl adını vermiştir.

Âdem’den sonra Şît’in de güzel sesi vardı. Lamek bin Kâbil bin Âdem aleyhisselâm udu icâd etmiştir. Çok uzun yaşamış olan Lamek’in, elli karısı olmasına

rağmen çocuğu olmuyordu. Ömrünün son zamanları iki kız çocuğu dünyaya geldi. Birinin adını Salâ diğèrinin adını ise Bam koydu. Ölmeden önce bir de oğlu oldu ama beş yaşındayken öldü. Lamek onun için hiç kimsenin (74a) ağlamadığı kadar ağlayıp sızladı. Sanki Âdem aleyhisselâmın Cennetten çıkarıldığındaki ağlaması kadardı. Sonra Lamek oğlunun cesedini her zaman gözünün önünde kalması için ağaca astı. Zamanla et ve kemikleri diz, bacak ve parmaklara kadar birbirinden ayrılıp yere düştüler. Asılan ağaçtan bir parçayı alarak oğlu olarak tasavvur etti ve atın kıllarını tel şeklinde ona bağladı. Bunlara parmağıyla dokunup ağlamaya devam etti. Ömrünün sonuna kadar ağıtlar yakıp yas tuttu. Salâ adlı kızı kullanılan ilk davulu, Tanburu ise ilk olarak Lut kavmi icâd etmiştir. Genç erkekler Tanburla kandırılmıştır. Ney ve diğèr üflemeli sazları İsrâiloğulları icâd etmiştir. Hz. Davut aleyhisselâmın gırtlacağının şeklinde yapmışlardır. Çünkü o mûcizevî güzel bir sese sahipti. Nây-ı sefidî Kürtler icâd etmiştir. Kürtler koyunları dağıldığı zaman nây-ı sefidin sesiyle koyunlarını topluyordu. İskender-i Zülkarneyn de bu işin ilim ve icrâsında mâhirdi. Bilgin Pisagor da bu işin ilmi ve icrâsını geliştirmek için çok fazla çalışmıştır. Sahâbe-i kirâm Rıdvânullahi aleyhi's-selâm Kur'ân tilâvetini güzel nağmelerle yaparlardı. Şeyh Ebu Nasr Fârâbî (Rahimehullah) bu ilimde kemâle ermiştir. Halk onun udunun sesiyle (74b) ağlar, güler ve uykuya dalardı. Bu işin üslûbunu kitabın sonunda aktardım. Şeyh Reis (Rahmetullah) çeşitli ilimlerde özellikle mûsikî ilminde kemâle ermiş olsa da icrâda âcizdi. Ondandır anlatılan şu rivâyet çok meşhurdur ki bu ilmin sanatına vakıf olduğunda buna "cevher ilmi" demiştir. Bilginlerden pek çoğu bu ilmin nazariye ve icrâsıyla meşgul olmuştur.

**Emevî halifelerinden:** Abdülmelik el-Velîd, İbn-i Yezîd, Hişâm bin Abdülmelik, Süleymân bin Abdülmelik, İbrahim bin Velîd, Mervân bin Hakem, Ömer bin Abdülazîz. **Abbasi halifelerinden:** el-Mehdî, el-Hâdî, er-Reşîd, el-Emîn, el-Me'mûn, Harûnu'r-Reşîd, el-Mu'tasım, el-Vâsık, el-Mütevekkil, el-Mu'tez, el-Musta'sım, el-Mu'tezid ve pek çok tasnifi olan İbrahim bin el-Mehdî. **Halife çocuklarından:** Abdullah bin Musâ el-Hâdî, Salih bin er-Reşîd. Emirler, vezîrlere ve halifeler arasında pek çokları vardır ama İshâk Mevsilî ve Ahmed Medâyînî el-Hâddâd zamanlarının üstâdlarıydı. **Sonraki zamanlarda** ise Mevlânâ Safiyyüddîn Abdülmü'min bin Fâhir el-Urmevî halife Musta'sım zamanında yaşamıştır. O nazariye ve icrâda her ikisinde de üstâdtı. Onun dört öğrencisi vardı bunlar: Şeyh

Şemseddîn Sühreverdî, Ali Sitâyî, Hasan Zâmir ve Zeytûn olup bunlar (75a) bu ilmin nazariye ve icrâsıyla da meşgul oluyordu. Hâce Râziyeddin Rıdvânşâh önceki zamanda bu sanatın icrâsıyla meşhurdur. Bu fakirin babası da mûsikînin ileri gelenlerindendir. Mûsikîyle ilgilenen başkaları da olup, bahsettiklerimiz hânendedir. Bunlardan bazıları aynı zamanda sâzendedirler. Diğer icrâcıların isimlerini zikretmem kitabı uzatacağından bu kadarla iktifâ ediyorum.

**Ud ile icrâ edilen şedlerin yolu, bu şedlerin icrâsıyla zevk sahibi dinleyicilerin ağlaması, gülmesi ve uykuya dalması**

Dâirelerin nağme topluluklarının her birinin insana nasıl tesir ettiği bilinmelidir. Dinleyicileri ağlatmak isteyen bir icrâcı nefislerde hüznün etkisi yapan Zîrefkend, Râhevî, Sabâ, Rekb, Nevrûz-ı asl ile birleştirilmiş Hüseyinî gibi nağmeleri tercih etmelidir. Bu nağmeler ud tellerinin mutlak nağmeleriyle birlikte düzenlenmelidir. Bunda hüznün yolu seçmek gerekir. Hoşa gidecek bir şekilde çalınmalıdır. Bu nağmelere uygun şiir ve beyitler seçilmelidir. Elbette dinleyicilerin merhamet duygularını ortaya çıkarmalıdır. Dinleyiciler nağmeleri iştirken önyargılı ve deneme ruh halinde olmamalıdır. Zaman, mekân ve insanlar uygun bir halde olmalıdır. Biz burada şedlerden bazılarını daha iyi anlaşılması ve izahı (75b) için gösterelim. Hangi şedlerin hangi cem'ler ile münâsîp olduklarını gösterelim. Anlattığımız gibi birkaç şed için uygun olan nağme topluluğunu ele alalım. Şu şekildedir:

**Zevc Şeddi:** Bam'ın mutlak nağmesi, orta zelzeline eşit yapılıdır. Mesnâ mutlak nağmesi meslesin 1/3'üne eşit yapılıdır ki bu noktayı (YA) olarak işaretleriz. Zîrin mutlak nağmesini mesnânın orta farsına ve hâddin mutlak nağmesini de zîrin 1/3'üne eşitleriz. Artık bu şedden nağme toplulukları elde etmek mümkündür. İstenilen birkaç nağme topluluğunun çıkarılışını da gösterelim. Bu cümleden Rekb nağme topluluğu duygulandırır ve hüznün verir. Mesnâ mücenneb ile bam mutlak ve hâddin serçe parmağı ile mesnâ mutlak asıl Rekb nağmeleridir. Tekrar zîrin işaret parmağı mesles mutlak nağmesiyle, zîr zelzeli mesles işaret parmağıyla tutulursa anlatıldığı gibi Rekb nağmelerine tekrar dönmüş olur. Bu nağmelerin çıkarılmasından sonra Zîrefkend'in aslı çalınır. Şu şekildedir: Zîrin yüzük parmağı nağmesinden bamın işaret parmağı nağmesine geçiş yapılır. Buradan zîr mutlak nağmesine sonra da bam mutlak ve mesnâ mutlak nağmesi üzerine geçilir. İsfahan

ise şöyle çıkarılır: Zîrin işaret parmağı nağmesinden bam fars, zîr mutlak, bam mutlak, mesnâ mutlak nağmeleridir. Dâirelerin nağme topluluklarının çıkarılmasıyla meşgul olursak kitap uzayacaktır. Bu sanatın icrâcıları nağmelerin birbirleriyle nasıl terkip edileceğini bilirlerse, kendi zihinleriyle dâirelerin nağme topluluklarını çıkarırlar. (76a)

**Sabâ Şeddi:** Bunda da mesles mutlak nağmesine bam orta fars parmağı nağmesi eşitlenir. Mesnâ mutlak nağmesi meslesin tanini (T) perdesiyle, zîrin mutlak nağmesi de mesnâ serçe parmağı perdesiyle ve hâd mutlak nağmesi de zelzelin orta perdesine eşit yapılır. Bu şedden doğru düzgün nağmeler elde etmenin yollarını zevk sahibi icrâcılar bilirler. Eğer ona uygun şiir ve beyitler bulunursa bu şeddin tesiri daha çabuk ve daha fazla olacaktır.

**Hâb Şeddi:** Bu şedde tellerin her biri kendi üstündeki telin 3/4"ündeki nağmeye eşit olur. Bam teli hariçtir ki onun mutlak nağmesi mesnâ telinin mutlak nağmesine eşit düzenlenir. Bu şedde bahsettiğimiz tercî' yapılıdır. Bu tercî' bam teli ve mesnâ teli mutlak nağmesi üstüne inen vuruş yapılmasıdır. Söz konusu bu iki vuruşu aynı hareketlerle tekrar yaparız. Yükselen vuruş da bam teli üstüne yapılır. Şimdi bu tercî' dört vuruş olursa, önce sâyir teli üzerine yükselen ve râci' teli üzerine inen bir vuruş yapılır. Tercî' şu şekilde olur: ĀAAAA.

Mızrap yavaşça vurulmalıdır. Bu tercî' dinleyenleri çok fazla ağlatır. Dinleyici önyargılı ve deneme ruh halinde olmamalıdır. Güzel söz söylenmelidir ki çabuk uyutsun. Eğer gırtlak nağmesiyle icrâ yaparsa uyutamaz. Ud'un sesi tek başına olursa uykuyu daha çabuk getirir. Eğer dinleyicilerin gülmesi isteniyorsa (76b) bam telinin mutlak nağmesi pestleştirilmelidir. Yani şöyle olur: Mesles mutlak nağmesi (YH) ve bam teli mutlak nağmesi de (A) işitilir. Bu iki tel oktav oranında ayarlanmış olduğunda iki tele serçe parmağını tutarak birlikte vurulur. Sonra iki telin zelzel ortasına birlikte vurulur, iki tele işaret parmağı tutularak birlikte vurulur, her iki telin mutlak nağmelerine birlikte vurulur ve buna güldürücü olan beyitler de katılarak melodileştirme yapılırsa bunun tesiri daha çabuk olur. Zikrettiğimiz bu iki teldeki basılan perdelerin bölümleri seçilip karşılıklı getirildiğinde bu nağmeler birbirinin oktavı oranında işitilir. Bu şedlerden bir kısmını açıkladık. Geri kalanları ise doğru düzgün karakterli zevk sahiplerine bıraktım. Vallahu Âlem.

## Beyit

În niviştem tâ ber âyed rûzigâr  
Men nemânem in bemaned yâdigâr  
Men şevem bâ derd ü gâm der zîr-i hâk  
Kes nedâned hâli men cüz kirdegâr  
Bemâned in nüsha salha ez mâ  
Zemân zer hâk üftâde câyi  
Garez nakşist kez mâ baz mâned  
Ki mesti râ nemibinem bekâi

(Bunu yazdım ki bizden kalsın zamana, ben ölüp giderim, bu kalsın benden yadigâr, ben dert ve gamımla toprağın altında kalırım, halimi yaratandan başkası bilmez, bu nüsha bizden sonra yılarca kalsın, her zaman izi devam etsin, amaç bizden geride kalacak bir iz bırakmaktır, mest olanın bâkî olduğunu görmedim)

Bu kitabı inceleyen azizlerin dualarına muhtâcız. Bu âciz fakiri hayır dualarıyla yâd etsinler.(77a)

(77b)

**Şâhî-i şedd-i segâh:** Hâd telinin mutlak nağmesi (A-h) aralığına, mesles telinin mutlak nağmesi zîr telinin tanini aralığı pestine ve birbiri ardı olan teller tanini aralıklı olarak, hâd telinin müsterad (bir önceki) nağmesi (V)'ye, zîr ile bam ve mesnâ teli mücenneb aralıklı akord edilir.

**Şedd-i nevâ:** Hâd telinin mutlak nağmesi ve mesles mutlak nağmesi tanini aralıklı, zîr teli ve mesles mutlak nağmesi bakiye aralıklı, bam teli bunlardan tanini aralıklı olarak akord edilir.

**Şedd-i sohbet:** Hâd telinin mücenneb aralığındaki nağmesi üstteki tele, üstteki tellerde buna göre akord edilir. Hâd telinin mutlak nağmesi mesles'in tanini aralığına, mesles teli mutlak nağmesi zîr'in mücenneb aralığına akord edilir. Zîr ile bam teli arasında tanini aralığı vardır.

**Şedd-i gerdâniye ve Mutlak Şedd-i pençgâh:** Hâd teli mutlak nağmesi mesles'in tanini aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr teli mücenneb aralığına, zîr teli

mutlak nağmesi bam teli mücenneb aralığına, bam teli mutlak nağmesi bunların tanini aralığında akord edilir.

**Şedd-i isfahanek ve Şedd-i geveşt:** Dokuz tanini eklenmeyle olur. Hâd mesles telinin mücenneb aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr telinin dörtlü aralığına, zîr mutlak nağmesi bam telinin tanini aralığına, bunların tanini aralığına bam teli mutlak nağmesi akord edilir.

**Şedd-i nihâvend:** Hâd teli mutlak nağmesi mesles'in tanini aralığına, mesles teli mutlak nağmesi zîr'in bakiye aralığına, zîr'in mutlak nağmesi bam'ın tanini aralığına, bam mutlak nağmesi bunların tanini aralığında akord edilir.

**Şedd-i mablûb:** Hâd teli mutlak nağmesi mesles telinin mücenneb aralığına, zîr teli mutlak nağmesi mesles mutlak nağmesinin mücenneb aralığına, bam teli mutlak nağmesi zîr teli tanini aralığına, bam mutlak nağmesi bunların mücenneb aralığına akord edilir.

**Şedd-i bûselik:** Hâd teli mutlak nağmesi mesles'in bakiye aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr'in tanini aralığına, zîr mutlak nağmesi bam'ın tanini aralığına ve bam teli mutlak nağmesi bunların bakiye aralığına akord edilir.

**Şedd-i aşîran:** Hâd teli mutlak nağmesi mesles'in tanini aralığına, mesles'in mutlak nağmesi zîr'in mücenneb aralığına, zîr mutlak nağmesi bam'ın mücenneb aralığına, bam mutlak nağmesi bunların tanini aralığında akord edilir.

**Şedd-i rûy-i irak:** Hâd mutlak nağmesi mesles'in mücenneb aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr'in mücenneb aralığına, zîr'in mutlak nağmesi bam'ın tanini aralığına, bam mutlak nağmesi bunların mücenneb aralığına akord edilir. Hâd'din pest taraftan taksimi T T C şeklinde olur ve her bölümü onlu muntazam Irak'tır. Hâd'din ikinci taksimi pest taraftan T C C yapılı ki burada bakiye aralığı ayrılmış olur.

**Şedd-i zengûle:** Hâd'din mutlak nağmesi mesles'in mücenneb aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr'in mücenneb aralığına, zîr'in mutlak nağmesi bam'ın dörtlü aralığına, bam mutlak nağmesi bunların tanini aralığında akord edilir.(78a)

**Şedd-i hûzî:** Hâd'din mutlak nağmesi mesles'in bakiye aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr'in tanini aralığına, zîr mutlak nağmesi bam'ın tanini aralığına, bam'ın mutlak nağmesi bunların dörtlü aralığına hâd ise tanini aralığında akord edilir.



**Şedd-i irak:** Irak dâiresinde Peresd-i asl'da mesles mutlak nağmesi zîr'e, bam mutlak nağmesi hâd mutlak nağmesine akord edilir. Bam duruma göre ayarlanır.

**Şedd-i fetih:** Tellerin mutlak nağmeleri hâd'din tanini aralığına göre, hâd'din mutlak nağmesi mesles'in mücenneb aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr'in mücenneb aralığına, zîr mutlak nağmesi bam'ın tanini aralığına akord edilir.

**Şedd-i ruh peresd-i asl:** Hâd'din mutlak nağmesi mesles'in mücenneb aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr'in mücenneb aralığına, zîr mutlak nağmesi ve bam mutlak nağmesi bunların mücenneb aralığına akord edilir.

**Şedd-i pehlivan:** Peresd-i asl'da bam mutlak nağmesi hâd'din mutlak nağmesine çekilir ve bam bu şekilde akord edilir.

**Şedd-i nevrûz-ı hârâ ve Şedd-i uşşâk:** Hâd'din mutlak nağmesi mesles mücenneb aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr'in tanini aralığına, zîr mutlak nağmesi bam mücenneb aralığına, bam mutlak nağmesi bunların mücenneb aralığına akord edilir.

**Şedd-i cem' peresd-i asl:** Hâd mutlak nağmesi bam'a çekilir ve bam bu şekilde akord edilir.

**Şedd-i rekb:** Peresd-i asl'da mesles mutlak nağmesi zîr'in mücenneb aralığına, zîr mutlak nağmesi bam mücenneb aralığına, bam mutlak nağmesi bunların tanini aralığına, hâd mutlak nağmesi mesles tanini aralığına akord edilir.

**Şedd-i nevâ peresd-i asl:** Bam zîr'in bir tanini aralığı kadar pestine, Peresd-i ruh'da mesles'ten bir mücenneb pest akord edilerek Zîrefkend gibi olur.

**Şedd-i hicâzî:** Tellerin mutlak nağmelerinin hepsi hâd'den sırasıyla tanini aralığına, hâd mutlak nağmesi mesles mücenneb aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr'in tanini aralığına, zîr mutlak nağmesi bam'ın mücenneb aralığına akord edilir.(78b)

**Şedd-i uşşâk:** Hâd telinin mutlak nağmesi mesles'in tanini aralığına, mesles'in mutlak nağmesi zîr'in bakiye aralığına, zîr'in mutlak nağmesi bam'ın tanini aralığına, bam mutlak nağmesi bunların tanini aralığına akord edilir.

**Şedd-i nevrûz-ı bayâtî:** Hâd mutlak nağmesi mesles'in tanini aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr'in mücenneb aralığı ve tanini aralığına arasına, zîr mutlak nağmesi bam'ın mücenneb aralığı ve tanini aralığı arasına, bam mutlak nağmesi bunların mücenneb aralığına akord edilir.

**Peresd-i asl yek bakiye:** Tellerin yarısı üzerindeki nağmeye akord edilir. Şedd-i uşşâk ve Peresd-i uşşak tel üzerinde bir bakiye aralığına ayarlanır.

**Şedd-i sabâ:** Bu şed Şedd-i nevrûz-ı arab'a bir tanini aralığı eklenmesinden müteşekkildir. Bam ile Şedd-i sabâ olur.

**Şedd-i nîrîz:** Hâd mutlak nağmesi mesles'in dörtlü aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr'in tanini aralığına, zîr mutlak nağmesi bam'ın mücenneb aralığına, bam mutlak nağmesi bunların tanini aralığına akord edilir.

**Şedd-i irak peresd-i asl:** Tellerin mutlak nağmesi bir mücenneb aralığınca akord edilir. Bam tiz oktav aralığına ayarlanır.

**Şedd-i nevrûz-ı arab:** Hâd mutlak nağmesi mesles tanini aralığına ve üst telin mücenneb aralığına, bu perdenin zîr üzerindeki yeri bam mücenneb aralığına, bam mutlak nağmesi bunların mücenneb aralığına, bu nağme üstteki telin nağmesine göre akord edilir.

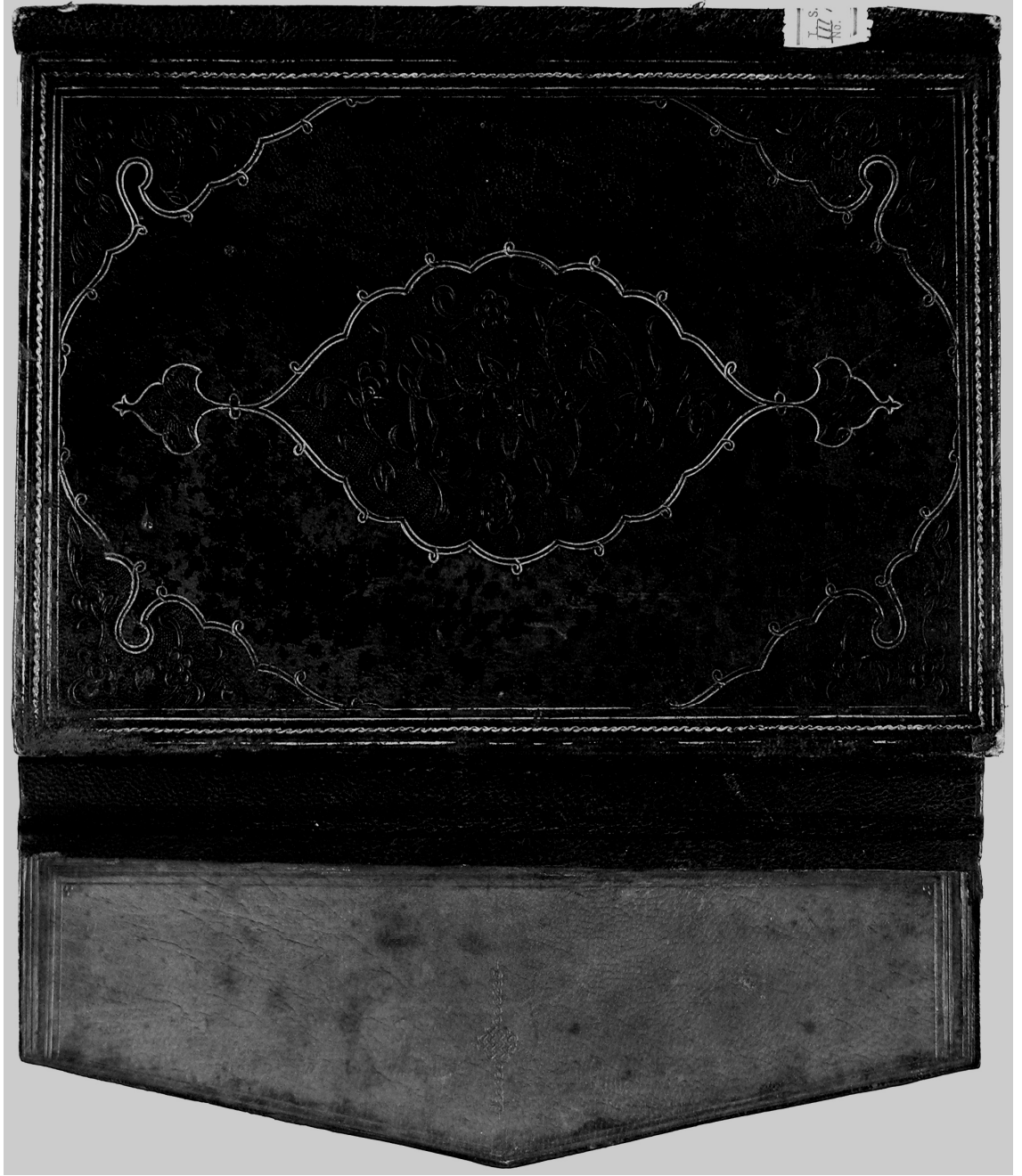
**Şedd-i uzzâl:** Peresd-i ruh'da teller bir bakiye aralığınca akord edilir.

**Şedd-i nühüft:** Tiz nağmelerle birbirine bağlı olan Nühüft, Nevrûz-ı asl ile yakın olarak açıklanır ve Hicâzî'nin üst bölgesine benzer.

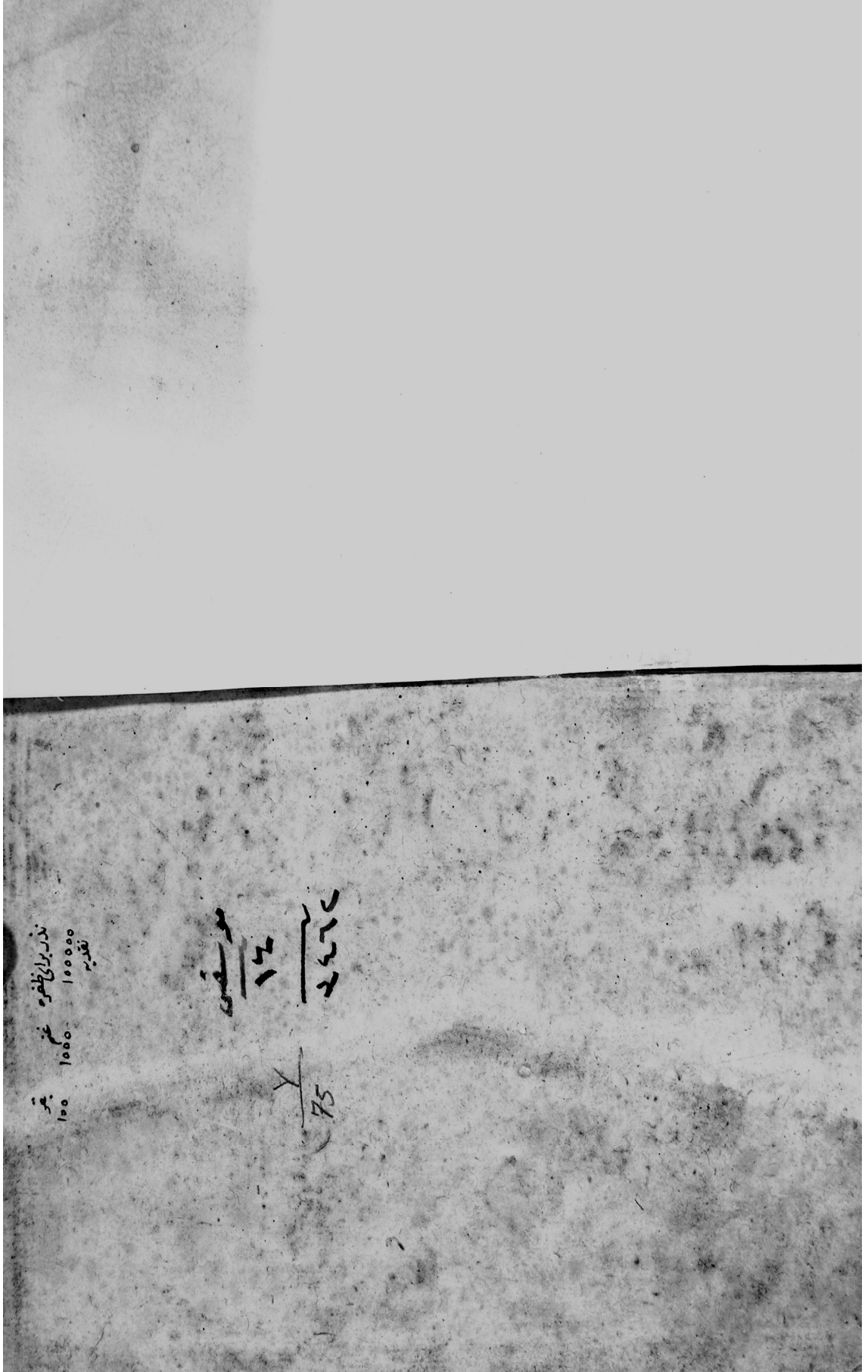
**Peresd-i asl:** Teller zîr'den mücenneb aralığınca yumuşak olarak akordlanır. Hâdden bir bakiye tiz olarak, karşılığı perde ile hâddin mutlak nağmesi mesles'in mücenneb aralığına, mesles'in mutlak nağmesi mücenneb-tanini aralığına, zîr mutlak nağmesi bam'a, mesles mutlak nağmesi bunların tanini aralığına, zîr mutlak bam'a akord edilir. Şedd-i şed (H) nağmesi olmaz.

**Şedd-i rast:** Hâd mutlak nağmesi mesles'in (V) aralığına, mesles mutlak nağmesi zîr'in tanini aralığına, bu tellerin mutlak nağmesi hâd'din mücenneb aralığına, bam mutlak nağmesi mesnâ'ya, bir önceki telin mutlak nağmesi mesles'in tanini aralığına akord edilir.

**II. NEKĀVETÜ'L-EDVĀR'IN FARŞA METNİ  
(TSMK. III. AHMED BÖL. NÜSHASI NO: 3462)**



Cilt kapağı ön görünüş



Karton iç kapak

نتائج الأورام المكتسبة

الحق سبحانه

TKS. Ghezal  
Abm. III  
2003/04/02



Handwritten signature or scribble in black ink, extending from the circular stamp.



وسيبقى في اليقظ كرم باسم مبارك السلطان الاعظم خليفة الله  
 في الامر باسط بساط الامر والامان الممتد بفضل الله يا امر  
 بالعدل والاحسان مالك بزقاب الملوك في الافاق وارث مير  
 السلطنة بالاستحقاق شامش شامش كل دين ودينيا انكار  
 خاتمة قل الله مالك الملك رقم اخفصاص قوه في الملك من نشاء  
 برنايه مهايين وكثيره وناج كرامت واويل الامر منكر ببارك  
 مبارك اونها ده ودر اعه ديباي زيباي با براء امنوا بما انزل  
 على محمد بر قد صد او دود خسته ويتع بزبان وجاسد وافي الله حق جهاده  
 بر ميزان او يستدوي بوعد ضاده وكان حشا علينا نصر للمؤمنين  
 نزل اول نصرك لله نصر عزيزا برينه ذكينة اور مجنده بيست  
 ان سايزه ذكره ارود ورواقاب در سايزه ارود مقت ايمان رس  
 السلطان السلطان محمد مراد خان خلد الله تعال  
 سلطنته وصير بسط الارض ملكه مشتمل بر اصول و فروع و  
 قواعد ايز فرم و بيان كرم دم درين رساله انر سايلد كره حقيقتات  
 انر بعل ايز فرم تعلق دارد و عمليات مستخرج و مستبطل انر  
 مسايل ميشود و مصطلحات قور را و بعضى از انر چاين في حقير را  
 انر لطايف و نكات نير بر خاطر ارشدن بود بدانها اضافت كرم

بسم الله الرحمن الرحيم  
 الحمد لله الذي جعل الاسرار ما لا يحصى الحان والنغمات وقلوب  
 العشاق الحانية راغبين في الاطمان والمقامات وبيات الامنان  
 تخصصه الاحكام المتقدمة من اول سبع سماوات وكشف  
 علان بان الطالبيين بحكمته سائلا لا اشتراك والطبقات  
 ووسب للاذنان الاصول الغريزيه لاد ورا الاقناع والصلوة  
 والسند على خير خلقه محمد الذي جميع الانبياء في دايرة عشاقه  
 والمجيبين وعلو الحسينية في يوم الذي وسلكه سائلا كما كثر  
 اما بعد حين كويد مؤلفين كتاب ومقرراين خطايب الضعوف  
 عبا لله تعال الذي المسلمين بالخير عبدا الغريزيه لاد ورا الاقناع  
 خوارج كالذي عبدا القادر لله ذنوبها كراين مختصر در علم

و طریقاً استخراج آنها از دساتین اوقات فصل سادس در استخراج  
 احوال از اماکن مفقده گانه در ذی الکلال نقل که آنرا طبقات خوانند  
 فصل سابع در اشتراک نعم و بیان مناسبات بعضی از بزرگان و اولاد  
 و شعبات فصل شامس در ذکر خورشید و ذکر انواع و در بیان  
 اوقات فصل تاسع در ذکر انواع فصل عاشق در بیان احوال  
 دخول در سبب انصاف و احوال فقرات آن و در بیان احوال  
 ستم قدیمه و در بیان اصطلاحات غیر معروفه و در طریق ترجمه  
 فصل جاری عشر در تعلیم خوانندگی و در ذکر اسامی آلات الحان  
 و در تائید نعم و در ذکر مهارت عمل و در طریق ساختن تصانیف  
 فصل ثانی عشر در ذکر مهارت این فن چگونه رعایت آداب مجلس  
 کنند و در آنک در مجلس مناسبت آن مجلس خوانند و در طریق  
 سخن مغول و اسامی کوه کاه ایشان و معتدلیات خاتم  
 در ذکر اسامی مهارت این فن و در بیان شد و در که بعد در عمار  
 آورند مقدمه در موایات احادیث که بیغایه علیه السلام در صفت  
 صوت حسن فرموده است قال رسول الله صلی الله علیه و سلم رتوی القرآن  
 باصوات کفر فان الصوت الحسن تر یالقرآن حسناً وقال علیه الصلوة  
 والسلام کل شیء جلیة و جلیة القران الصوت الحسن وقال علیه

و از انفاق الادوار تسمیه کردم مملکت الحان سلیمان فی ربیع عرف نغمات  
 روح بر و در اوقای در تحت تصرف در او در و در و در و در و در و در و در  
 خود را در مقام روح می داشتند اینها بقانون علی و علی  
 در دایره عشاق در او در و در و در که در این مختصر نکتاتی نقل کرد  
 و امغان نظر از او در او در مجموع قول عدلی و عملی اطلاع یابد  
 و این مختصر را مرتب گردانیدم بر مقدمه و در او در و در و در و در  
 نقله در موایات احادیث از بیغایه صلی الله علیه و سلم که در  
 صفت صوت حسن فرموده است فصل اول در تعریف صوت  
 و نغمه و بعد و جمع و معنی لفظ موسیقی و ذکر موضوع این فن  
 و در آنک علت غائی این فن چیست فصل ثانی در کیفیت طرز  
 صوت و نغمه از آلات الحان و اسباب حدت و نقل فصل ثالث  
 در تقسیم دساتین بر اوقات و در نسبت ایجاد و اعداد و اسباب ثنائی  
 فصل رابع در اوقات اضافات ابعاد و تقصیف و تقسیم ابعاد  
 و بیان طریق اعمال از اضافات اجناس بعد از اربع و تالیف  
 ملامت از اقسام بعد از اربع و بعد از اربع فصل خامس  
 در ترتیب دو ابزار اضافات ابعاد و ذکر احوال و در مشهوره معنی  
 دو ابزاره مقام و در ذکر احوال سبب و شعبات بیت و چهار مکان



اگر کیند هر جا که سخن باشد جمع باشد و هر جا که جمع بود سخن از جمع است  
 بلکه موسیقی لفظیست یونانی و معنی از الحان و سخن عبارتست  
 از مجموع نغمات مختلفه الحرقه و التقلد که مرتب باشند بنزد بیت و لا یسر  
 مقصد از الفاظ منظومه دال بر معانی که حرکت نفسی باشد تحریکاً مالد  
 در دور بازیاد و ارایقاعی یا موضوع موسیقی نغمات است تا که  
 در زیر علم احوال ذائق آن بخت میکنند فصل که کیفیت حدیث  
 صوت و نغمه از آلات الحان و اسباب حدت و تقلد با آنکه حدیث  
 صوت و نغمه از امتزاج جسمی بود در موی با سویی در جسمی و آن  
 جسم مستخصف و بلسای یک که شیخ ابو نصر همه الله صوتی مطلقاً  
 بنزخم مخصوص که در است دفن را غم خنیده صوت بنزخم مخصوص  
 زیرا که جمیع آلات مزحوم اند و در عرف نیز چنانست چنانکه گویند  
 او از عود و آواز نای و آواز کاسلوات و در آنکه علت یابی نیز  
 فن چیست غرض از علمها جسمی مباشرت در عملیات این فن بود  
 بر وجهی که آنچه در قوت مختص که در د بفعال توانز او در آن نغمات  
 ملایم بسمع سامعان رسد و سبب نفوق و وجد کرد در بس محتاج  
 شدیم به معرفت حسن صوت و صوت حسن چنانست موشتر  
 خوانند اما این بنسند از تنافر نیز آنکه نغمه مشتغال است به حدت

اینست از تتبع الفکر و قال علی القلق و السلام ما ازل الله شیء  
 کاذباً لینی تعقی الفکر ان تجر به فصل اول در تعریف صوت و نغمه  
 و بعد جمع و معنی لفظ و سببی و ذکر هر نوع این فن و در آنک  
 علت غائی این فن چیست بدانکه صورت کیفیت است از کیفیات  
 مسموعه لذا فی الاغیر جمله حدت و نقل سخن خائث و حرارت  
 اگر چه آنها نیز از کیفیات مسموعه اند لیکن بیعت صوت است  
 میشود نه بذات خود اما تعریف لغوی صاحب دوا بر چنانکه  
 است که نغمه او از بیست که او را از این در نیک باشد از حدت و نقل  
 بر وجهی که ملائم طبع باشد اما تعریف بعد را صاحب دوا را  
 و او را صغی اللذی عبد المذمیر فاخر اناوی رحمه الله چنان کرده  
 که البعد موسیج نغمه مختلفتیر و الحدیث و التقلد یس نغمتیر  
 مختلفتیر نستلزم بعد است باید دانست که بعد از اختلاف  
 نغمتیر حاصل میشود زیرا که اکثر نیز با در یک مرتبه آمانک  
 سازند و بینها بعدی نباشد بلکه از همان حکم نغمه واحد باشد  
 پس اختلاف نغمتیر در بعد ترطست و جز از دو نغمه زیادت  
 شود جمع گویند و جمع عبارتست از جمله نغمات مختلفه الحدیث  
 و التقلد و آنرا که ملایم باشد سخن خوانند پس سخن نغمات ملایم

وسعت نقیب از اسباب حدوث باشد و این تخصیص بهیوسته است که  
 اگر نقیبه وسیع را یکشمارند آنست که نغمه در حالت زیادت شود  
 از آنک نقیبه ضعیف سبب ثقل بهشود و درین مطلقا جمله کمال الزام  
 عبد القادر رحمه الله بر صاحب اول اعتراض کرده و ضابطه اول  
 گفته که وسعت نقیب از اسباب ثقل است حال آنکه نه چنین است  
 اعتراض خواجه مرحوم واردست و قاعده اصل انتقال نغمات با ثقل  
 با حدست چنانکه انتقال از ثقل با حد بخارجی عادتست نغمه مطلقا  
 الف خوانند و عرب نغمه الف را تفصیله المفروضات خوانند پس  
 بسج بسج همچنان تا و آنچه از طرف احد بطرف ثقل منتقل  
 آنرا انتقال با جمع خوانند و انتقال مقلوب نیز گویند بسج بسج  
 وسعت نقیب از اسباب حدوث باشد و ضابطه اول را با آلات  
 ذوات النسخ التفات چندان نبوده است و در آن شرح نکرده که  
 در آلات ذوات النسخ تقسیم دساین روشنی شود چه معرفت  
 نغمات از اجزای هر حاصل به شود بالتحقیق و الاعتماد از اجزای  
 نایب و سطح نایب صفت ثبته می باشد که صفت نغمه از آن مستخرج  
 می شود و بر طرف نایب ثبته دیگر می باشد که آنرا شجاع خوانند و باقی  
 آن را با صبیح اتمام فرو کرد و ثقبه دیگر برزبل می باشد و آنرا برای

و ثقل چنانکه ما را می باشد متنافرا نیز می باشد پس خست از اسباب  
 تنافر واجب باشد و احتیاطا بعد از معرفت آن توان بود ترکیبی که  
 کند را اکثر ما را می باشد و گاه باشد که متنافرا نیز باشد پس خست از اسباب  
 تنافر موجب ترکیب نغمات ما را به بصوت حسن نمونه نواز علی فوار  
 بود و به مقتضای احادیث نبوی عمل کرده آید و به معانی قرآن از ذوق  
 و وجود و حضور حاصل آید و اگر معرفت نغمات نباشند محتمل که در  
 حدث و ثقل تنافر واقع شود و طبیعت را از آن معرفت حاصل آید و غویب  
 مزید است باید دانست که حدث و ثقل را اسباب است اما اسباب  
 ثقل در آلات ذوات الاثر و طراوت و غایظ و از نظایر آن و طریقت  
 نیز از اسباب ثقل است از برای آنکه در هر چه هم شود هم شود و بسا  
 حدث مایق با آن ذوات یعنی قصر و تر و وقت و تر و تر و تر و تر و تر  
 اسباب ثقل در آلات ذوات النسخ بعد از فراغ و وسعت تجویف  
 و وسعت نقیب در حالت مبوط نغمات و این نسخ و آنچه صاحب اول  
 رحمه الله در کتاب اول وسعت نقیب از اسباب ثقل گفته است  
 آن بر تقدیری بود که نغمات با بطن باشند یعنی انتقال نغمات از طرف  
 احد بطرف ثقل باشد و چون نغمات از احد با ثقل منتقل باشد صدق  
 و تا طول کرد بدین سبب بطن گویند اما چون نغمات ضابطه باشد

صورت اول

تا بدان بدانند که هر نغمه از کلام جزو آن جزای و تر خارج شود  
 و مدار الحان بر هفت نغمه است و مجموع آنها در هفت واحد می  
 و کیفیت تقسام و تر نغمه ها در نغمات هفت گانه چنان بود که خطی  
 فرض کنیم و نقطه اولی و ثانی و سانی را در جانب اول و بعد از آن  
 بهم کنیم و در نهایت سطحی از آن یعنی از جانب ششم و جانب اول  
 طرف انتقال کنیم و جانب ششم را طرف اول و بعد از آن  
 که مطلق و تر است سطحی بهم کنیم و بعد از آن در آن  
 تقسیم کنیم و انتقال طرف انتقال طرف اول کنیم بوجه چنان یابیم که  
 طبقات نغمه در جهت تری شدن و بیچ یکنانه نغمات سابقه  
 نظیر قیام مقام نغمه مطلق و تری یابیم و چون نقطه نصف رسد  
 آن نغمه از نصف و تر می شود آن نغمه از نظر قیام مقام نغمه  
 مطلق و تر یابیم و نغمه او صحیح است در کیفیت پس و تر بر  
 قسم کنیم و در نهایت قسم اول از طرف اول یا نشان کنیم پس در نهایت  
 بر سطح انتقال نغمه قسم کنیم پس در نهایت تسع انتقال تر در قسم کنیم  
 از طرف نهایت تسع مقدار هم قسم کنیم پس تسع هم از طرف  
 و در نهایت آن هم قسم کنیم پس تسع هم از طرف نهایت تسع  
 هم کنیم پس در نهایت ثالثا انتقال هم قسم کنیم و طرف نهایت

منفرد می باشد و آنرا صحیح نغمه در انتقال حاصل نشود پس از آن صفت  
 نغمه هفت نغمه حاصل شود و بیست و هفت نغمه دیگر که باقی ماندن  
 و پنج نغمه آنرا تقیب نماید نسبت و این پنج و هر کلمات طابع استخراج  
 کنند و اگر صحنه از عزیمت الما هر چه الله جای وسعت نغمه صوت  
 یعنی کیفیت غرض وارد نشود و اسباب انتقال به کاسه و قوت  
 و کبر و علو باشد اسباب حادث در کلمات باقی ماندن یعنی غلط  
 و بعضی و خطی در کوزها و نغمه آب بریزند هر چند که مخلوط شوند و از  
 آن نیز تر شود چنانچه در صوتی نماید این بود اسباب  
 حادث و اسباب نقل در آلات اما در مخلوق نفسانی اسباب حادث  
 سوا نیست که ترشح کنند از آن ترشح خلط از بندت و عذیب  
 و اسباب نقل باقی ماندن پس که تنفس نفس نازک شدت و عذیب  
 صوت حاصل نشود زیرا که در حلق شدت سوا شدت و ضعف  
 سبب نقل و در بعضی ترشح او را جاری باشد و بعد از بلوغ نغمه یعنی  
 کوزند و صغر جسمند نیز سبب حادث سواست اما آن نظیر نیست که  
 باشد که چنان باشد و گاه باشد که نباشد فصل ثالث در تقسیم  
 و ساین بر افرا و در نسبت انقاد و عداد و اسباب تقسیم  
 دستها غبار زنده از عداداتی که سوا عداداتی ذوات الاوقات هم

و ملای

تغییر

صورت اول





در بیان نسبت اعداد و اعداد آنها قبل از هر چند گویند که نسبت  
 مختلفین مستلزم بعدی باشد اگر کند بدترین حد را با مثلث  
 مساوی سازیم در یک مرتبه میان ایشان بعدی نباشد زیرا که  
 اختلاف مستلزم بعدی باشد و چنین اختلاف حاصل شود اگر  
 حالت سماع نغم نفوس بر باب طبع سلیمه مستقیمه اربابان سماع  
 و انان لذت یابند انرا بعد متفق خوانند و اگر کس نفوس  
 ارباب طبع سلیمه مستقیمه باشد انرا بعد متنافر خوانند اما بعد  
 متفق بر سه قسم است اول اعلی قسم ثانی وسط قسم ثالث درج  
 ااقصم اول ان بعدی بود که طرفین آن نظیر و قیام مقام اخری باشد  
 در تالیف سخن و در کیفیت سخن و نغمه آخ اما اوسط وان  
 دو بعد است که طرفین آنرا قیام مقام اخری نشوند در تالیف سخن  
 چه شهادت اجناس بر صد قیام معنی حاصل است اما اذی انک  
 اگر طرفین آنرا معاشق متنافر باشد و اگر بر تالی نشوند مالیم  
 و حاشین آن نظیر قیام مقام اخری نشوند در تالیف سخن و باشد  
 اول بعدی بود که نسبت حاشین آن با یکدیگر چیز نسبت و باشد  
 با یکی مقدار متساویه عظمی ان ضعف مقدار و متساویه صغری  
 ان باشد همچو نغمه آخ و انرا بعد الذی بالکل کوبید علی بعد الذی

| در بیان | فصلت | عدد متساوی | مقام | مقامات | مقام | مقام  | مقام |
|---------|------|------------|------|--------|------|-------|------|
| ۸       | ۸    | ۱۴۴        | خط   | ۱۴۴    | خط   | ۳۲۷۴۸ | ۲۶   |
| ۱۱      | ۱۱   | ۷۴         | خط   | ۳۴     | خط   | ۳۱۱۵  | ۲۷   |
| ۱۱      | ۱۱   | ۷          | خط   | ۳۴     | خط   | ۳۹۰۲۲ | ۲۸   |
| ۱۰      | ۱۰   | ۷۴         | خط   | ۱۲۰    | خط   | ۳۴۱۳۷ | ۲۹   |
| ۴       | ۴    | ۱۱         | خط   | ۶      | خط   | ۲۸۴۲۸ | ۳۰   |
| ۶       | ۶    | ۳          | خط   | ۶۸     | خط   | ۲۴۲۴  | ۳۱   |
| ۶       | ۶    | ۱۳         | خط   | ۸۱     | خط   | ۶۰۸۹  | ۳۲   |
| ۸       | ۸    | ۳۸         | خط   | ۴      | خط   | ۴۲۰۷۴ | ۳۳   |
| ۱۱      | ۱۱   | ۸          | خط   | ۱۰     | خط   | ۲۳۳۲۸ | ۳۴   |
| ۸       | ۸    | ۱۲         | خط   | ۱۹     | خط   | ۲۳۱۳۳ | ۳۵   |
| ۷       | ۷    | ۱۰         | خط   | ۱۲     | خط   | ۲۱۸۲۰ | ۳۶   |
| ۸       | ۸    | ۳          | خط   | ۱۳     | خط   | ۲۰۷۳۶ | ۳۷   |
| ۱۱      | ۱۱   | ۶          | خط   | ۱۲     | خط   | ۱۹۶۸۳ | ۳۸   |
| ۲       | ۲    | ۳          | خط   | ۱۴     | خط   | ۱۱۴۸  | ۳۹   |
| ۴       | ۴    | ۸          | خط   | ۱۵     | خط   | ۱۱۴   | ۴۰   |
| ۳       | ۳    | ۸          | خط   | ۱۵     | خط   | ۱۷۶۹۴ | ۴۱   |
| ۳       | ۳    | ۳          | خط   | ۱۶     | خط   | ۱۶۳۸۶ | ۴۲   |

يستعمل على مجموع نعم النقال ثانی وسط واز دو بعد است بعد  
 اول بعد است که مقدار حاشیه عظمی مثل و نصف مقدار حاشیه  
 صغری از باشد بر آن که عدد حاشیه عظمی از ۳ و عدد حاشیه صغری  
 آن ۳ بچند و نعمه آن با و از بعد از آن که پنج خردای بعد  
 الذي بسنج من خمس کثیره طبیعیه و بعد ثانی بعدی بود که  
 مقدار حاشیه عظمی از ۴ و مقدار حاشیه صغری از ۳ باشد  
 بچند و نعمه آن با و از بعد از این که در پنج خردای بعد  
 یستخرج من ربع کثیره طبیعیه اما قسم ثالث در بی و از این  
 بعد نادان بعد است که مقدار حاشیه عظمی از مثل و ثمن مقدار  
 و از حاشیه صغری از باشد بچند و نعمه آن با و از بعد از این  
 خوانند و علامت از شرط نهند و قد ما نه نیز خوانند و در کتب  
 هم نوشته اند و عدد مقدار حاشیه عظمی از ۹ بود و مقدار  
 حاشیه صغری ۸ اما بعد ثانی بعد است که مقدار حاشیه  
 عظمی از مثل و ربع مقدار حاشیه صغری از باشد بچند  
 و نعمه آن با یعنی حاشیه عظمی از ۹ باشد و مقدار حاشیه صغری  
 آن ۹ و از این بعد بچند خوانند اما چون در سنان این آنرا در سنان بچند  
 می خوانند اگر این بعد را نیز بعد بچند گویند شاید تا طایفه وار

رحمه الله در فضل ثانی دور که تقسیم دسانین کرده است گفته  
 ثم تقسم الوتر و ثانیه اقسام و نصیف الی اقسام قسمها اخر علم علی  
 نهایته و اکنون در اینجا اقسام آن است بچند و همچنین  
 آن را بهشت قسم کنند مجموع و تر یا آن قسیم ده قسم و ندانان قسمی  
 و چند نفر و هر چه افزایش و بهر بیت از ۷ هم کنند آن ده  
 قسم باشد و هر چه تقسیم بشود که نسبت آن با ۲  
 مثلا و تسع باشد بچند اما آنچه در فضل ثالث در نسبت  
 ابعاد گفته که نسبت آن با ۴ نسبت شناخته باشد یا با نذر و  
 مدها همی المصنف و الاکتافین سخنان معلومی شود که بچند  
 دوست آنچه بچند کثری و در نسبت نسبت ده است نه و این بچند کثری  
 مقامات و اول از آن و شعبات مستعمل است بخصیص هر نفر  
 و صبا و در هر دو عرب و بچند ثانی آن نسبت شناخته است  
 یا با نذر و مثل و جزو خسته عشره بالنقریب باشد آن بچند است که در  
 همی مستعمل است اما بعد ثالث بعدی بود که مقدار حاشیه عظمی  
 از مثل و جزو تسعه عشره بالنقریب حاشیه صغری از باشد بچند و  
 یعنی نسبت حاشیه عظمی از نصف عشره حاشیه صغری از باشد و از بعد بچند  
 و فضل نیز گویند و از ابعاد است بعد آن و بعد از آنکه بچند خوانند و

اینها در  
 کتاب  
 است





نیز آنرا بعد ذی الکلال است و بعد از آن بعد ذی الحسین پس بعد  
 ذی الایح پس بعد طینی پس بعد مجتبی پس بعد بقیه بر باید دانست  
 که ابعاد و بزرگ و قسم اند بعضی ابعاد متفق اند با اتفاق اول و بعضی  
 دیگر متفق اند با اتفاق ثانی و ابعاد عظمی متفق اند با اتفاق  
 ثانی و ابعاد وسطی و صغری متفق اند با اتفاق اول کما یات  
 در بیان اسبابی که موجب تناقض باشد بر باید دانست که  
 میان جماعتی نغم کبف ما انفق تا لیف کنند مالم نباشد  
 پس از اسباب تناقض باشد باشد که و غف شوند تا از آن احترام  
 نمایند تا مرنه تا لیفی که کنند مالم باشد و اسباب تناقض هر است  
 سبب اول آنکه از طرف احد بعد ذی الایح تعدی کنند یعنی  
 بنغمه ح اخلاص کنند زیرا که چهار بعد بر نسبت بعد ح یا سه بعد  
 بر نسبت بعد ط متناظر باشد برای ناک چون چهار بعد بر نسبت  
 بر نند بر توالی طرف احد بعد ح بر ابع بر نقطه نغمه ط واقع شود  
 و اگر سه بعد بر توالی بر نند طرف احد بعد ثالث بر نغمه ط  
 واقع شود اما سبب ثانی ناک ابعاد نلثه بخیر را در یک بعد  
 ذی الایح جمع کنند سبب ثالث آنکه حاشیه صغری بعد غیر  
 حاشیه عظمی بعد ح سازند یعنی طرف احد بر طرف ثقل ح

سازند سبب رابع آنکه دو بعد بقیه در ذی الایح جمع کنند  
 متصلین کانا و منفصلین و در مجموع سبب پنج که هر یک از این میشود  
 که آن باشد که از حقوق مستقیمه مسموع کرد و اگر چه نغز مالم  
 باشد اما بجهت مباشرت که به الصقوت باشد نغزات مکرر و مرد  
 باشد و آنچه صاحب دو را رحمه الله گفته است که از طرف احد بعد  
 ذی الایح تعدی کردن سبب تناقض است حال آنکه اولی و الدایم  
 افضل است نیز خواجه کمال الدین عبدالقادر رحمه الله بعضی را  
 وضع کرده که اول آن آواخر آن است در آن دایره نغمه و چون  
 نیست مع مدام مالم است تا از جمله شیخ الاسلام اعظم خواجه  
 عماد الدین عبدالملک قندی رحمه الله تعالی پنج بیت از بیانات  
 خاصه خود تصنیفی التماس کرد در دایره که در آن نغمه نباشد و در  
 مالم باشد و آن پنج بیت اینست **مندا ما ورد** علی قلبه الشریف من شعر الطیف  
**بیت** بار که بیکدم بر دریم راه را **ما بر هم زدیم مدره** و فانتجاه را **ما**  
**مر جا رویم** از در دل از کدیریم **ما کلم نمی کینیم** درین کوی راه را **ما**  
**در می کشیم** آتش می را و آکهی **ما بر می کشیم** ناله دل سوز راه را **ما**  
**روزی اگر گیاه** بر آید ز خاک ما **ما ساقی زاده آب** ره آن گیاه را **ما**  
**ابن عصام** نام قلندر در ست کورد **ما چون بر شکست** قاعه مال و جا **ما**

وہا اینجا صورت و تری و وضع کنیم و نemat و ابعاد این دایره  
 بنا نمودیم برین موجب .....  
 و آنچه نسبت که اضافہ ذی الاربع بدی الخمس کردیم برعکس  
 اضافات دو بر چنانک بعد ازین معلوم شود روشن است کہ  
 اناح بعد ذی الاربع و اناح با بعد ذی الخمس مساوی  
 اناح اضافت کردیم لاجرم تعدی از طرف احد بعد ذی الاربع واقع  
 شد و لغرض درین ایرہ مفقود شد مع منالایم است و غیر ازین  
 نیز دیگر دلیلی نیست کہ در ان لغرض وجود نیست مع منالایم است  
 مانند نیز کہ بر غیر ذلک چون اسباب تنافر معلوم شد انرا از اسباب  
 اخترازا یاد کرد تا مہترا یعنی کہ کنند ملایم باشند و معلوم شد کہ اثر  
 ابعاد ذلک محبتہ جموع کو و بر مترتب می شود و اینجا با شد کہ این  
 ابعاد را بیکدیگر اضافہ کنند تا نتیجہ جموع واد را با شد در بیان  
 اضافت ابعاد بیکدیگر اضافت بعد بعد جدا نسبت انرا از طرف  
 احد بعدی از طرف احد بعدی نقل بعدی بیکدیگر رسانند کہ  
 اضافت از طرف احد باشد مضایفہ را انتقال مضایفہ سازند و اضافت  
 بر دو نوع بود اول اضافت بعدی مساوی چنان باشد کہ  
 و نیز امرا بجمہا بر قسم کنند و بر بہایت قسم اول از طرف اناح رہتند

طریق عددی الاربع است پس اگر خواہیم کہ برین بی الاربع ذی الاربعی  
 دیگر اضافت کنیم ۲ را بجمہا بر قسم کنیم بر بہایت قسم اول ہم کنیم  
 پس اگر بسوی آنها تالیث یا رباعی یا خامسی خواہند برین طریق ملول  
 باید کرد برین مثال .....  
 پس اگر خواہیم اعداد نسبت آنها وضع کنیم تا بر مطلق و تر عددی  
 واقع شود کہ اعداد ذلک با قید در ان مندرج باشند تا ہر یکی انرا  
 نemat بر عدد معتین واقع شود نہ طریقہ است کہ اقل عددین نسبت  
 حواتی از ان وضع کنیم ہر یکی را از انہا در نفس خود ضرب کنیم و ہا شینہ  
 سازیم پس ضرب کنیم عدد حاشیہ عظمی را در عدد حاشیہ صغری ہا  
 کنیم وسط مثلا وضع کنیم اعداد حاشیہ بعد ذی الاربع بدین صورت  
 کہ ۳ ہر یکی را از انہا در نفس خود ضرب کنیم چنین شود ۶ و ۹ و  
 و ضرب کنیم اربعہ را در ثلاثہ و وسط سازیم اعداد منتزب شود  
 برین کسور .....  
 در بیان تصنیف ابعاد داخلیم کہ ہر بعدی را کہ باشد تصنیف کنیم  
 بتصفین مساویین طریقہ است کہ اقل عددین ہا نسبت حاشیہ  
 ان بعد حاصل کنیم و ان عددین را مضاعف کردیم پس نصف فصل  
 اعظم بر اصغر افزاییم و انرا وسط سازیم مثلا اگر خواہیم کہ بعد

دخی لایزج را تصیف کنیم عدو حاشیتین آنرا که  $\frac{3}{4}$  است ضاعف  
 کرد این و آنرا  $\frac{2}{3}$  شود و نگاه نصف فضل عظم برابر صغر قرار  
 و در وسط هریم کنیم تا اعداد منترتیب شوند نیز مثال  $\frac{2}{3}$   $\frac{3}{4}$   
 بدانکه ارباب صنایع عملیه ابعاد کبری را از آنک با ابعاد صغری قیاس کنند  
 استعمال نکنند زیرا که آن منتهی جموع و در فایز نباشد و هر بعدی را  
 با بعدی که از آن قصر باشد تقسیم کنند مثلاً بعد ذی الکل را بر  
 بعدی که از آن تقسیم کنند و بعد ذی الکل را بعدی ذی الایزج  
 و این بعد طینی و بعد ذی الایزج را با بعدی که اعظم آنها طینی  
 باشد و اوسط آنها بعد  $\frac{3}{4}$  و صغر آنها  $\frac{2}{3}$  و بعد ذی الایزج را  
 اگر چه با نفع کثیر ممکن بود تقسیم کرد چنانکه صاحب فریضه و یازده  
 صنف وضع کرده است و نیز یاد افراز نیز ممکن است اما بهفت  
 قسم ملاحظه است بعد ذی الایزج صغری را ثلثه لحنیه برای آن گویند که الحان  
 از آنها منترتیب می شوند پس بعد ذی الایزج را اگر چه با جناس متناظر  
 بسیار می توان تقسیم کرد اما ملاحظه همان صفت جناس است که گفتیم  
 اول آنرا  $\frac{3}{4}$  فرض کنیم اما  $\frac{2}{3}$  اگر اول  $\frac{3}{4}$  باشد بیش از سه قسم  
 ملاحظه ممکن نباشد زیرا که اتمام بعد با بیک نوع باشد از آنکه  
 با بیشتر در حکم نیز باشد و تا هر جا برود و تا آنکه عدو قدیم است

و خمسة او تا آنکه عدو کامل است و اصطحاب و با آن بطریق موهوم  
 هر چند که ارباب اعمال در انتقال از بعضی نعمات بعضی دیگر قدرت تمام  
 دست و روگش باشد خصوصاً کسانی که متمکن باشند در برضا عادت  
 و تجربه بسیار کرده و در ایضات بی شمار کشیده باشند ایشانرا که  
 نرمان ممکن نبود که در نوعی مختلف را جمع کنند چنانکه سماع شنید  
 پس بدین سبب آلات وضع کرده اند مشتمل بر قدرتی و توان و  
 اربعه و توان و خمسة و توان و ست و توان را نیز بر سهولت و آسانی آلات  
 بعضی مطلقاً و مقتضات مضرب و مجرور اما مضرب مانند  
 ساز مای که بر آن ضرب می کنند آنرا مجرور مانند ساز مای که بر آن  
 کلان کنند یا بطریق اصطحاب اما آلات ذوق نیز بر طرف اصطحاب  
 طرفه اصطحاب اصل آنکه معروف گویند و چنان بود که نسبت مقدار  
 و تراکی مثل و ثلث نغمه مطلق و نیز اسفل بود و مقدار مطلق و نیز  
 اسفل مساوی ثلثه ارباع اما فوق خود بود پس نغمه که انفراد  
 مسموع شود در نقل نظیر نغمه بود که از ثلث و نیز اسفل مسموع  
 کرد در نیز نقد به نسبت نغمه هر جوی از اجزای و تراکی مثل و ثلث  
 آن حرفی باشد که در مقابل او است از تراکی مثل قبل از معلوم  
 شد که آنرا  $\frac{3}{4}$  و  $\frac{2}{3}$  و علی هذا القیاس هر چه نسبت مثل

وثلث امد لاجرم اجزای ایشان چون در متقابله یکدیگر باشند برهانه  
 نسبت باشند برزئشال **ح ط د و ز ح ط ا**  
**ح** بر سر **ح ط د و ز ح ط ا**  
 انفرقا علی سشت نغمه استخراج می شود که ابتدای آنها **ح** و اندر آنها **ح**  
 باشد و انفرقا سفله نغمه ذی اعتبار مطلق اعنی نغمه **ح** و اگر نغمه  
**ح** را اعتبار کنند یازده نغمه استخراج میتوان کرد و آنرا **ح**  
 بود تا **ح** پس سائین مفده کا که در وتر واحد مرسوم شدن بودند  
 در وتر نیز ده دستاں کافی باشند و این سه نغمه **ح ط ا** یا اند  
 اگر انفرقا علی هم استخراج کنند نماید و اگر کنند در فرقا سفلی  
 خود موجودند انرا از مستغنی باشند و چون بعد از استخراج مطلق  
 و ترا علی استسطاق جنوی مشتم که آن اعنی **ح** باشد طرفین بعد ذی  
 الاربیع مرسوم شود و اگر مطلق و ترا سفلی را بدل نغمه ثلثه اربعه  
 و ترا علی که آن نغمه **ح** باشد استعمال کنند نماید مثلاً اگر خواهیم که  
 دایره عشاق را استخراج کنیم انفرقا لغات او را بدین ترتیب میسر  
 کنیم **ح ه د ح ا ر ا** اول مضرب به مطلق اعلی حبس کنیم اعنی  
 نغمه **ا** پس بر چند مضمم **ر** پس بر چند مضمم  
**ح** و اگر بعضی از بر مطلق و ترا سفلی نیز نماید برای **ح**

همان قائم مقام چند مضمم **م** باشد و ترا چند چهارم و ترا سفلی **ما**  
 و ترا چند مضمم **د** و ترا چند مضمم **ه** و ترا چند یا نهم **ح** مرسوم است  
 و اگر عوض چند یا نهم و ترا سفلی که **ح** است استسطاق نغمه مطلق  
 و ترا علی کنیم که آن **آ** است دایره عشاق مترتیب شود و انفرقا نیز  
 هر چه انرا اوت که ذوات نیز باشند حکم آنها همیز است که گفته شد  
 خواه مضرب هابت و خواه مجروح لوت باشند اما اصطحاب لوت و نیز  
 غیر مرسوم خود خواهند که کنند ان کثیرا الانواع است **دسپان حکم ثلثه**  
**ا ق ا ر** و بعضی آلات را سه وتر بندند و طریقه اصطحاب آنها چنین  
 است که مطلق و ترا وسط مساوی ثلث اربعه مافوق و ترا علی باشد  
 و مطلق و ترا سفلی مساوی ثلثه اربعه مافوق و ترا وسط و استخراج  
 جموع اجناس از ثلثه اوقا سهیل بود انرا نازک تر نیز و و ترا علی  
 برای خوانند و وسط را مثلث و ترا سفلی را منحنی و لسان نیز خوانند  
 و ما صورت ثلثه او تا را با دساتین آن روشن کردیم بریز مثال  
**ح ط د و ز ح ط ا**  
**ح** **ط** **د** **و** **ز** **ح** **ط** **ا**  
**ح** **ط** **د** **و** **ز** **ح** **ط** **ا**  
**ح** **ط** **د** **و** **ز** **ح** **ط** **ا**  
 پس استخراج یک بعد ذی الاربیع انفرقا علی کنیم و ذی الاربعی یکسر



مطلقا قمار دیگر در بیان اقسام بعد ذی الاربع و اقسام  
 بعد ذی الخمس و ترتیب دوا بر این اضافات آنها بیکدیگر  
 اصناف جناس فی الاربع با انواع کثیر ممکن است اما آنچه ملازم و با  
 الحاق است صفت قسم اندلیس آد و نغمات آنها برین موجب اند  
 قسم اول قسم ثانیه  
 نغمات وابعاد نغمات وابعاد  
 ذوالمدتن متصل ذوالمدتن متصل  
 ادح ط ط ادح ط ط  
 عشاق نوح  
 قسم رباع قسم خامس  
 راست حسینی  
 نغمات وابعاد نغمات وابعاد  
 ادو ح ط ط ادو ح ط ط  
 متصل احد متصل نظم نقل  
 قسم سابع اصفهان نغمات  
 ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲ ۲  
 جنس مفرد و فضلی الخمس بر ذی الاربع بیک بعد طینی است  
 یعنی آنرا که طینی بر ذی الاربع افزایم بعد ذی الخمس شود و

جهت بعد ذی الکامل برین را اگر مسا ا سازند که مطلق بم است  
 منتها آن جنود ششم حاد باشد که بران له است و برنا نجانا نقطه  
 رباع که ح است بعد بقده بود و بران لوم سوم است و اگر بعد  
 ذی الکامل برین را از نقطه مسا کنند منتها آن بر نقطه لور که  
 نقطه رباع است و واقع شود همه لسمیه او تا عود قبل برین گفتیم که  
 عود قدیم چهار و ترست و بعضی را مال صنایع عملیه مقدمه اصطلا  
 او نام عود اندوا سفلی که کرده اند چنانکه هر و ترست بر مسا و ی  
 نلثیه تا تحت خود می ساخته اند هر گاه که از او ترا سفلی که آن ترست  
 چنان سازند از طرف و ترا علی که بم است هر و ترست مسا و ی نلثیه  
 ارباع مافوق خود باشند و چنین عود چهار و ترست بوده است و ترست  
 که تا نینه بریز باشد مشتی کوبیده و و ترست نالت را مثلث و قوت رباع  
 را که انقل و تا ترست بم و نم را از آن جهت بم خوانند که در مطلقا  
 او را از نغمه مطلق و ترست بم نغمه نرم تر نیست و و ترست بریز را نیز از آن  
 جهت کوبیده که از پیست و یک نغمه سابقه احد باشد و شیخ ابوالضر  
 فارابی رحمه الله بجمه استکمال آلت و ترست حاد بران زیاد کرده  
 و از احاد نام نهاد و نغمه مطلق آن از نغمات مطلقا و تا اربعه  
 احد است از برای آنکه تمدد نغمه مطلق حاد احد است از تمدد بیات

بعد ذی الخمس ایلان اقسام اضما کینم اگر اخلال نبعہ نہ کینم  
 مع الجحج بین الابعاد الثلثة نذا الخیمہ سیزده قسم موجود سو سو بریز  
 قسم او قسم الثانی  
 نغماتہ وابعادہ  
عشاق  
 ۲ یاد نہ رخ ط ط ط  
 قسم ثالث  
 نغماتہ وابعادہ  
 بوسیلیات  
 ۲ ط ب نہ رخ ط ط ط  
 قسم خامس  
 حینی  
 نغماتہ وابعادہ  
 ۲ پی ب نہ رخ ط ط ط  
 قسم سابع  
 نغماتہ وابعادہ  
 اصف ہا

۲ ب نہ رخ ط ط ط  
 قسم تاسع  
 نغماتہ وابعادہ  
 ۲ ۲ ۲ نہ رخ ط ط ط  
 قسم حادی عشر  
 نغماتہ وابعادہ  
 ۲ ۲ ۲ ب نہ رخ ط ط ط  
 قسم ثانی عشر  
 نغماتہ وابعادہ  
 ۲ ۲ ۲ ب نہ رخ ط ط ط  
 قسم ثالث عشر  
 نغماتہ وابعادہ  
 ۲ ۲ ۲ ب نہ رخ ط ط ط  
 قسم رابع عشر  
 نغماتہ وابعادہ  
 ۲ ۲ ۲ ب نہ رخ ط ط ط  
 قسم خامس عشر  
 نغماتہ وابعادہ  
 ۲ ۲ ۲ ب نہ رخ ط ط ط  
 قسم سابع عشر  
 نغماتہ وابعادہ  
 ۲ ۲ ۲ ب نہ رخ ط ط ط  
 قسم ثامن عشر  
 نغماتہ وابعادہ  
 ۲ ۲ ۲ ب نہ رخ ط ط ط  
 قسم نواصر  
 نغماتہ وابعادہ





شعبه نام کرده اند و اما اینجا نغمات و ابعاد جعل و در برده را باز نغایم  
تا اطلالمان صاحب فوق و سماعان صاحب شوق محظوظ و مستفید  
کردند بر آنکه دوری را از او اراضی حاصله مستکه آن دور مینوی بالان صلوات  
و آن از اقسام بعد ذی الاربیع یا بعد ذی الخمس بود و او را در مشهور  
دوازده بود و آنها را داریم خوانند و مقام و پرده و شد نیز خوانند  
و آنها بعضی هشت نغمه و بعضی نه نغمه برین موجبند  
نغمات و ابعاد جنس عشاق نغمات و ابعاد جنس لویک  
نغمات و ابعاد براسک  
نغمات و ابعاد حبیبی  
نغمات و ابعاد حبیبی  
نغمات و ابعاد را موسوی  
نغمات و ابعاد عراق  
نغمات و ابعاد برکند  
نغمات و ابعاد بزرگ  
نغمات و ابعاد اصنهان  
نغمات و ابعاد بزرگ  
نغمات و ابعاد بزرگ

نغمات آن با نسب نغمات ثوابت مساوی باشد و اگر دایره سابع را  
از خفیه التنافر بنمرد در آن دایره نسبت از پنج زیاد تست بل که  
نسبت شش است اول آح ثانی ح ثانی ثالث ه سابع زده  
خامس ح سادس ح چ شش نسبت موجود شد شرط خفیه  
التنافر نماید دایره سابع را مثال نمایم اضافه قسم سابع  
با سابع در زیر دایره نسبت مثل و ثلث نجست و نسبت مثل نصف  
یکی و این دایره را مبداء الزا کرده به ح انتقال کنند متنافر مجموع  
شود و اگر از طرف ح به انتقال کنند ملایم مسموع شود چه  
طرف انتقال صفهان احد طرف صفهان ثانی باشد فصیح  
خامس نیز ترتیب دوی را ضافات ازها یکدیگر در بیان دایره  
ملایم مشهور اعنی دوازده مقام و شش واژه و بیست و چهار شعبه  
بنا کنه جزئی ضافات اقسام طبقتین نود و یک دایره حاصل شد  
بعضی ملایم و بعضی خفیه التنافر و بعضی ظاهر التنافر که ترا پنج  
ملایم نیز نود و یک دایره است دوازده دایره بود که دوازده مقام  
انزان دوی را حاصل شدن است و نیز ازین دوازده دایره ترکیب کرده  
اند و شش واژه ترکیب کرده و بیست و چهار دایره دیگر را نیز این  
دوازده دایره و بعضی شش واژه ترکیب کرده اند و بیست و چهار









نام نهاد و دیگری یا شعبه  
اصفا اما شعبه

ذی الکمال جمیع نعمات ان مشتمل است بریزه شاک  
ا تا شعبه بیست و چهارم بسته نگار و آن چهار نغمه است بریزه  
وجب  
ا تا بیست و پنجم خوری و آن چهار نغمه است بریزه  
ا تا این هفده فیق شعبات اختراع کرده و از این جمله دو شعبه را بریزه  
مختصر ذکر نمود، یکی را شعبه شامی که در نعمات ان قول رضی الباقی  
بریز بیات شعر ان کبری نماید سلطان عصرا الذی  
منله لم یسمع للاف لاد فی حسن البشیم  
خسروی صاحب قران شاه جهانست آنکه او  
در میان یادشاهان شد بساططانی علم  
و موسی سلطان اعمشیب من سلاطین العجمه  
دادخو در که عدل تو صد نوشا الزوان  
خوشه جنی خرمین جوید تو صد کا ورس و هم  
را حتر لاد روح للعشاق فی حسن اللقا  
لذق الایضیاح فی لافاق من لطف البشیم

در تسعیرها و اصوات و چهار اول همان مست نغمه در عمل و بریزه  
با بر همان نغمات خمس محط کنند جنس طبقه اولش عشاق  
و جنس طبقه ثانیش ز نکوله و بعد ذی الکمال بران مشتمل است  
بریزه مشال ح  
ا تا عشرین ز اولی و آن در مسموع قریبست بر سه گاه فرق بین  
است که از طرف احد بعد از اخبار ان اضافت کنند و مقدره  
بعد از آن مقدار بعد بقیه اقل است زیرا که مقدار بعد از نظر  
جزو است از سی و شش جزو ان چندان بود که مقدار بر پنج طبعی  
و کما تر و بعد از اخبار بر نغمه احد ز اولی اضافت کنند تا زیاده  
لذت ان نغمات شود در مسموع م  
ا تا حادی عشرین صفرها ناک و ان قبل مد که هر شد درین محل نیز  
از برای توضیح و تقویم بیان کنیم و ان مشت نغمه است بریزه شاک  
م  
ا تا نانی عشرین روی عشاق است و آن همان نغمه است چون که در  
اصفها ناک یک نغمه که ان یب است حذف کنند و روی عراق  
شود بریزه موجب م  
ا تا نانی عشرین روی عشاق است و آن همان نغمه است چون که در  
ثالث عشرین حکیر و ان مقول طبقه بین حسینی است و بعد



ثانی و تفاوت تمديدات بر تفاوت اوتامعده اعتبار کنند پس ثانی  
 هر تمیدی بدی الاریعی بود لاجرم او را طبقات خوانند طبقه اول  
 طبقه ثانی ح طبقه ثالث به طبقه رابع ه طبقه خامس ه طبقه  
 ط ب سابع ط ثامن و تاسع و عاشرا ح حادی عشره ثانی عشره  
 ثالث عشره رابع عشره خامس عشره سادس عشره طبقه سابع  
 عشره اجنر معلوم شد که دوری بل هر جمعی از ترتیب ابعاد بوضع  
 معین متالف می شود دسائین الح صفه است بس هر دوری از  
 صفه بوضع مجسب این دسائین که در ذی لکل انتقال واقع است  
 استخراچ قولی که چنانکه از نغمه ح سادی طبقات در تکردد  
 و مبادی طبقات از چنانکه بدی الاریعات اعتبار کرده اند  
 بعد بقیه نیز ممکن است اما در زیر زمان خرابان مجرست گفتار گوئیم  
 که لغات مبادی طبقات دو ایر از طرف احد بعد ذی لکل در تکردد  
 اقا لغات سانی طبقات دایره از طرف احد بعد ذی لکل تعدی  
 نکند اگر با طبقات از تمامی بانه نایم سبب نظیر کتاب باشد  
 افضل لکننا خیر خولوب کال الیزعده الفا کر همه لهد در کما کرنا الاحان طبقه  
 نود و یکم دایره را بانه نموده اند اما درین مختصر بیان طبقات او را نشاننا کر کفا  
 کردیم بسوا باخراشروع در بیان استخراچ انا عشره غوزا زده مقام از طبقات صفه کابانجام  
 برتر شد

است و اگر تعدیم انتقال کنند اشتباه حاصل نشود چه نقل از  
 انتقال باحد حرای عادتست بس عوض نمی شود ح را و صغریه  
 هدا ب سایر الابعاد در استخراچ او را را از کاهن صفه کانه  
 در ذی لکل انتقال که آنرا طبقات خوانند طبقات عبارتند  
 از استخراچ دو ایر در تمديدات مختلف مراد از تمديدات تفاوت  
 لغات است در حقه و نقل اگر چه جمعی با بعدی را از نه مطلق و تر  
 استخراچ کنند بانه همان وزیر را مقدماتی بگشند و همان بود  
 یا جمیع را از نه استخراچ کنند البته کرت ثانی لغات سموعه احد  
 باشد از لغات اول با وجود آنکه نسبت تفاوت تکردد باشد  
 این بوا سطره آن باشد که تمديدش زیادت شده است و بانه  
 همه جنس را از وزیر مثلث استخراچ کنند وزیر وحدت یونیت  
 دو م زیادت از اول باشد بسبب آنکه مثلث زیادت از تمديد  
 بم است و تمديدات بسیارند اما بوا سطره آنکه خواستند بتغیر  
 تمديدات دسائین معهوده از حال خود نکند عدد تمديدات  
 بر عدد صفه کانه نهاده اند که دسائین بران مشتمل اند قبل از نیز  
 معلوم شد که هر ذی الاریعی که در طرف انتقال بعد ذی لکل  
 واقع شود آن را طبقه اول خوانند و ذی الاریعی ثانی را طبقه



|                         |                         |
|-------------------------|-------------------------|
| ادوار عشاق              | ادوار نوبیلیک           |
| ح نہ بد نا ح ر ح ا      | ح نہ س ط ح ا            |
| کوکک عا ح نہ بد نا ح    | کدک بط بو س ط ح         |
| ب ل ط ح کدک عا ح نہ     | ب ل ط کو کدک لک بط بو س |
| بک بط ح نہ س با ح ہ     | بک بط بو س ط و ہ        |
| الط کو لکدک عا ح نہ س   | الط کو لک ک بط بو س     |
| بط بو س ط ح ہ           | بط بو س ط و ح ہ         |
| کو لک بط بو س ط         | کو لک ک س ر بو س ط      |
| ل ل ل ط کو لک لک بط بو  | ل ل ل کدک لک ک س ر بو   |
| لک ک بط بو لک لک لک و   | لک ک س ر س ط و ر و      |
| ل ل ل کو لک ک لک بو ل   | ل ل ل کدک عا ک س ر س    |
| ک س ر بو ل س ط و ح      | ک س ر س ا س ر د ح       |
| کدک لک ک س ر بو ل س     | کدک عا ح س ر س ا س      |
| کد عا ل کو لک لک ک لک و | کد ل ا ح کد عا ح س      |
| کد عا ک س ر س ل س ر     | کد عا ح س ر س ا س ر     |
| ل ا ح کد لک عا ک س ر س  | ل ا ح کد لک عا ح س ر س  |
| عا ح س ر س ا س ر د      | عا ح س ر س با ح ہ       |
| ح کد لک عا ح س ر س ا    | ح کد لک بط لک عا ح س    |

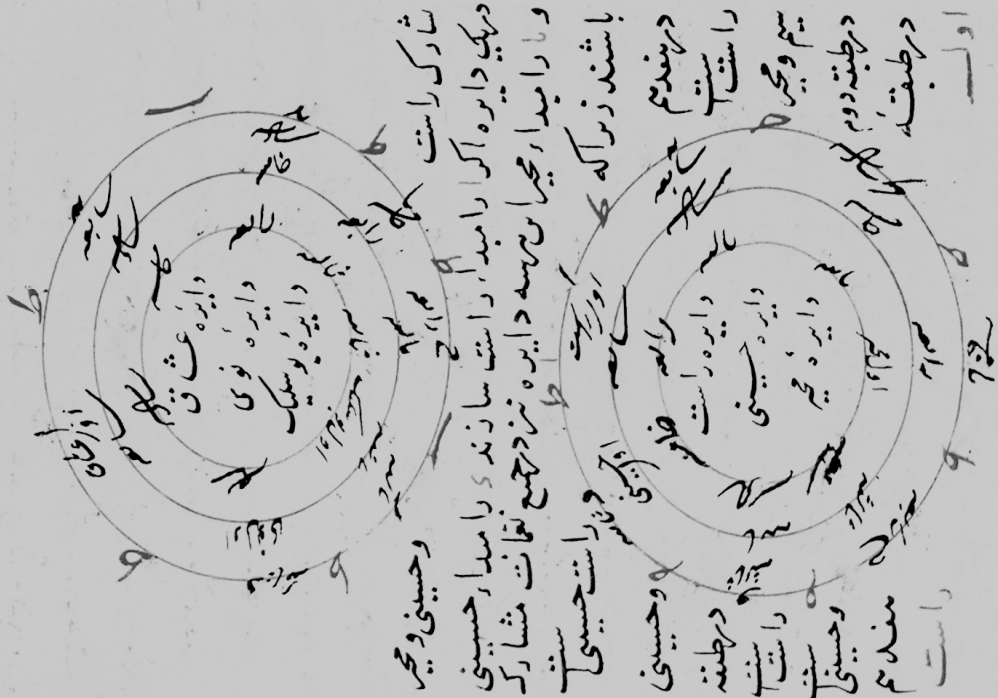
|                         |                         |
|-------------------------|-------------------------|
| ادوار نوبیلیک           | ادوار نوبیلیک           |
| ح نہ س با ح ہ           | ح نہ س با ح ہ           |
| کدک بط ح س با ح         | کدک بط ح س با ح         |
| ب ل ط کو لک لک لک بط ح  | ب ل ط کو لک لک لک بط ح  |
| بک بط بو س با ح ہ       | بک بط بو س با ح ہ       |
| الط کو لک لک لک بط بو س | الط کو لک لک لک بط بو س |
| بط بو س ط و ح ہ         | بط بو س ط و ح ہ         |
| کو لک ک بط بو س ط       | کو لک ک بط بو س ط       |
| ل ل ل کو لک لک ک لک و   | ل ل ل کو لک لک ک لک و   |
| لک ک س ر بو س ط و       | لک ک س ر بو س ط و       |
| ل ل ل کدک لک ک س ر بو س | ل ل ل کدک لک ک س ر بو س |
| ک س ر س ل س ر و ح       | ک س ر س ل س ر و ح       |
| کدک عا ک س ر س ل س      | کدک عا ک س ر س ل س      |
| کد ل ا ح کد لک عا ک س   | کد ل ا ح کد لک عا ک س   |
| کد عا ح س ر س ا س ر     | کد عا ح س ر س ا س ر     |
| ل ا ح کد لک عا ح س ر س  | ل ا ح کد لک عا ح س ر س  |
| عا ح س ر س با ح ہ       | عا ح س ر س با ح ہ       |
| ح کد لک عا ح س ر س ا    | ح کد لک عا ح س ر س ا    |





فصل باغ در شتراك نغم ادوار و بیان مناسبات بعضی  
 از پرده ها و وانزات و شعبات آکنوز بیان اشتراك نغمات  
 کنیم و گوئیم که از مباحث گذشته معلوم شد که جمله ادوار را می  
 در نغمات نوبت ششتر کنند اما در نغمه یه اکثر دوایر مشترک اند  
 و آن در نه قسم ذی الخمس موجود است تا در باقی نغمات هر دوایر را  
 چهره یاد دیگر قیاس کنند در بعضی مشارک باشند و در بعضی ظاهر  
 و زانها نغمات متباعد اند و تفاوت و اختلاف دوایر را بخا  
 ظاهر شود که دوایر را نیز یک نقطه ابتدا کنند مثلاً اگر دوایر  
 را ابتدا اول آنها سه سه اند اختلاف و اشتراك ایشان ظاهر  
 شود اما در اختلاف میباشند بعضی دوایر شاید که در جمیع نغمات  
 مشارک باشند چنانچه این عشاق و دوایر نوا و دوایر یوسلیک  
 را اگر هم جدا عشاق سه سه نوا را و یوسلیک را که ثلاث عشاق  
 است و نوبتی نوبتی درین دایره آن دوایر ثلاثه در جمیع نغمات  
 مساوی باشند برای آنک عشاق نوبی است در طبقه چهارم  
 صهر و این بر این منشا است اول

در این عشاق  
 در این عشاق  
 در این عشاق



او انزلات کواشت و انز شعبات بستہ نکلا بر انماست بود  
ابا بایرده براسوی انز شعبات نومهنز عرب ا و رکب سرا  
مناسبت بود و قس علی هذا القیاس فصل ثانی ذکر  
کھرا نواع و انتقالات چمن مجموع دوا بریدگونہ لزلقسام  
سبعہ ذی الابع مرتب شدند اقسام ذی الابع بر بھر و خواص  
نیرخوانند و در هر دوری نر دوا بر چمنی چند موجودند  
و قتی کہ است دای ان اقسام غیر از طبقہ اول کنندند  
دایرہ عشاق را کوئم پنج بھرست بحر اول ابتدای ان ازاو  
انتهاء ان ح و نغمات ان ادر ح باشد انا بحر ثانی ابتدای  
ان زول و انتهائی ان بد و نغمات ان زح یاید انا بحر اول  
ان ح و انتهائی ان و نغمات ان باشند ح مادم و انا بحر ثانی  
ابتدائی ان ماول و انتهائی ان و نغمات ان مادم و در مجموعی  
انز مجموع دوا بر نسبت ترتیب یک صنف در طبقات اصناف  
دیگر حادث شود هر یکی را بحر خوانند چنانکہ کونید بحر اول  
انز دایرہ عشاق است نغمات ان ادر ح انا صاحب و ابر  
در کتاب اول بھر در ابرم راست را بیان کردہ است والدین  
فقیہ حقیہ رحمہ اللہ دایرہ عشاق را بیان کردہ و این فقیہ حضرت ابین

در بیان مناسبات برد و او انزلات و شعبات  
چمن بر نغمات و ابعاد دوا بر مطلع شوند موافقت و مخالفت  
نغمات و مجموع را کا بنی در بایند بدانکہ بردها و او انزلات  
و شعبات را با یکدیگر مناسبات باشند و در تلخیص و انتقال  
هر یکی را یاد کردیم مناسبت باشند و انزان مناسبت نر یاد  
لذت و رفوف و طراوت سخن کردد و ان مناسبات کا در یک  
طبقہ باشند و کا در دو طبقہ اکون ما در بیان مناسبات انرا  
شرف کینیم پس کوئم کہ عشاق و بوی و بوسلیک انز یک دایرہ  
مرتبتی میشوند پس انرا با یکدیگر مناسبت تمام بود و انز  
شعبات نرا و ند و ما موکبیر را با این دوا بر ثلثه خصوصاً  
با عشاق مناسبت بود انا با بایرده حبیبی انز او انزلات  
نور و اصل را او انز شعبات و حوزی را مناسبت بود  
انا با بایرده حجازی انز شعبات عزال و بر لک و نر هفت و اوج  
را مناسبت بود انا با بایرده اصفهان پنج کا نر اید را مناسبت  
بود را تابع کا نر اید را با چهار کا مناسبت بود انا با بایرده  
را مناسبت برد ز نکولہ را مناسبت بود انا با بایرده نر لکند  
انز او انزلات نر مناسبت بود انا با شعبه سه کا انز

|  |   |
|--|---|
| نوی برسان کرده مثال چهارم و اول این فقیر حقیر برین صو چیست | ح |
| اول  | ح |
| دو   | ح |
| سه   | ح |
| چهار   | ح |
| پنج  | ح |
| شش   | ح |
| هفت  | ح |
| هشت  | ح |
| نهم  | ح |
| ده   | ح |
| یازده  | ح |
| بیست   | ح |
| سی   | ح |
| چهل  | ح |
| پنجاه  | ح |
| شصت  | ح |
| هفتاد  | ح |
| هشتاد  | ح |
| نود  | ح |
| صد   | ح |

این بود چهارم خسته مذکور چون چهارم است از اقسام ذی الاربع  
اند نشانی که دائره عشاق پنج بحر باشد بل که واجب آن باشد  
که گویند سه بحر است زیرا که بحر اول و برابیع منفذند مگر آنکه بحر  
برابیع در طبقه نایب و وقع است و پنجین بحر نانی و خامس  
در طبقه سفت دم و وقع است پس اول و چهارم و فقر بحر باشند  
زیرا که بحر اول در طبقه اقل است و بحر برابیع در طبقه نانی  
و پنجین خامس و نانی و بحر باشند زیرا که بحر نانی طبقه شانزدهم  
باشد و بحر خامس طبقه سفت دم سوال چهارم که بحر سفت  
باشد بعد و نغمت برای نکر آنهمه نغمه که ابتدا کنند آن  
طرف بعد ذی الاربع باشد بحر بود جواب گوینم شرط  
است که نغمت بحر از طرف حد بعد ذی لکل در نکر رد  
برین تقدیر نشاید که بحر سفت باشد چهارم از اقسام  
بعد ذی الاربع که منتقل شوند در طبقات که بعد ذی لکل  
بر مجموع آن مشتمل باشد و نغمت آنها از طرف احد بعد  
ذی لکل در نکر رد و آنچه افضل المناجیرین مولانا قطب الدین  
شیرازی در کتاب خود گفته که بحر را دائره نیز خوانند میگوینم که  
چهار دائره نشاید گفتن چهار شرط است که بر بعد ذی لکل







باشد یا ساکن و همیشه حرف نخستین متحرك و حرف آخرین ساکن باشد چنانکه او از آن اشعاعا ساکن است که بخور از آنها متب میشوید از منته نقرات را نیز از آن است که او را ایقاعی از آنها منزهت میشوند و آن از ساکن بر سه قسم است بیب و وید و فاصله و بیب و دو بود یکی سبب تقیل چنانکه تن و دیگر سبب خفیف چنانکه تن انا و تند و آن نیز دو گونه باشند یکی و قد مجموع چنانکه تن و این را مجموع از برای آن گویند متخربن جمع اند و دیگر و قد مفروق و آن چنان بود که تن و این را مفروق برای آن گویند که ساکن میان دو متحرك است انا فاصله و آن هم بر دو گونه باشد یکی فاصله ضمنا چنانکه تن و عرب این را کانا مثال گوید کم العلی را این چنین سمکتن انا بی تقیل و و قد مفروق و فاصله کبری را درین از منته ایقاعی استعمال نکنند آگفون ممکن است با سیاب تلفظ کردن بر تنالی بشرط آنکه از منته که بن نقرات واقع شوند متنسأوی باشند و مقارن کرد اند بر هر گویی از بر حرکات این اسباب نقر حال اللفظ بر ما معا و از منته که بن اللفظ واقع شوند یا در غایت قصر باشند

در این مختصر بدین قدر اختصار کردیم تا بتطویل نیجا مسد فضا تا وسیع در ذکر ادوار ایقاع و بعضی از قد تعریف ایقاع چنین کرده اند که الایقاع تقدیر از منته اللفظ است و صاحب ادوار چنین گفته که ایقاع جماعتی تقاربت باشد که میان آنها از منته معین محدود واقع شود مشتمل بر ادوار چند متساوی در کمیت بر اوضاع مخصوصه که ادراک تنها و یا آن ادوار و از منته بجزان طبع سلیم مستقیم توان کرد اگر کسی را طبع سلیم مستقیم نباشد اگر چه او را در انواع علوم شتی بد طولی و مرتبه اعلی باشد ادراک از منته او را نتوان کرد و بسیار کسان دیدیم که با وجود استحضار در علوم دقیق در وقت سماع نغمات و ایقاعات حرکات فی صول میکردند فحشند می گویم که حرف و اصوات را حرکاتی و نغمات عامریه شوند و بن آن حرکت و وجود زمان نیست و آن زمان که با منفوع باشند و که مختلف بس کوم نقر در اصطلاح اهل صناعت عملیه است که نحوی تلفظ کنند با مضرب و بر فرغ کنند یا دستی بردستی تا کف بردنی یا غیر اینها جمیع چنین دیگر فرغ کنند و مضربان گفته اند نقر حرفست و حرف متحرك

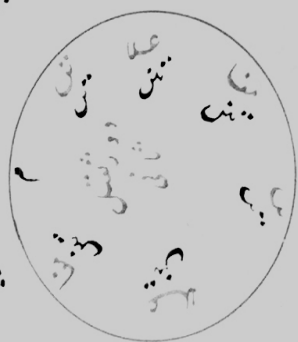
یا در غایت طول یا متوسط اول سببها دخیل است چه نغمه  
 لبثی محسوس یا بداد در خیال مرتسم گردد پس بگری با آن  
 مخرج کرد در جزو زمان در غایت قصر بود قبل از حال بر تمام  
 اول ناله وارد شود دوم نیز سبب فنا دلخاست برای نکه  
 بسبب طول زمان صورت نغمه اول بکللی از سامعه مضمحل شود  
 پس تازی را با اول متنازع ممکن نبود اما سیم لا یوق بود چه آن  
 متوسط است و اقل زمان که تا کیف الحان را صالح بود آنرا  
 زمان خوانند و اگر ضعف آن باشد و اگر ثلثه آن باشد  
 آن باشد زمان ۷ و اگر اربعه آن باشد آن باشد زمان ۸ و اگر خمسة  
 آن باشد آن بود زمان ۹ و تقریبی که از همه آنها کمتر از زمان باشد  
 آنرا نیز عیب و تضعیف نیز خوانند مانند تقریبی که آنرا اما دی دهد  
 بر مثل طول و غیر آنرا نیز نهند و آن زمان واحد مفروض بود  
 برای نکه در وسط آن مسایح نغمه دیگر نباشد و در زمان ۱۰  
 مسایح نغمه باشد در زمان ۱۱ مسایح دو نغمه باشد در زمان ۱۲  
 مسایح سه نغمه باشد ۱۳ مسایح چهار نغمه باشد اما زمان آنرا  
 اعتدال بطرف است بدان سبب قلیل الاستعمال است و همچنین  
 زمان ۱۴ اما از همه ب ۷ و ۸ کثرت الاستعمال است و هر چه دلخاسته

که میان آنها از همه مستسا و به باشند ایقاع فواصل خوانند و اگر  
 متفاصل باشند ایقاع مفصل ما وصل که میان هر دو نغمه نیز  
 ممکن نباشد که نغمه دیگر واقع شود بلکه آنرا اقصای از همه باشد  
 آنرا سه مخرج مخرج گویند تفاوت دیگر که میان اسباب تقال است  
 خصوصاً بدان تلفظ کنند و گویند تن تن تن تن این زمان  
 زمان خوانند از همه مستسا و به متتالیه که ضعف زمان آنرا خفیف  
 مخرج خوانند مثلاً تلفظ کنند با سیب یا خضاف بر تالی و مقارن  
 کرد اند بتای هر سببی از این نغمه نغمه دوازده نغمه سول کن بیسان  
 تقارن آن مسایح نغمه باشد و این زمان را زمان ب خوانند  
 و اگر زمانی باشد که در میان آن مسایح دو نغمه باشد آنرا زمان ۲ خوانند  
 و آنرا خفیف تخیل مخرج خوانند و آن چنان باشد که تلفظ کنند  
 با و نا مجموع بر تالی و مقارن کرد اند با و ل هر حرکتی از این نغمه  
 نغمه دون تقریب آن خربن مثلاً تن تن تن و اگر در میان هر دو  
 نغمه سه حرف بر زمان سازند آنرا تخیل مخرج خوانند مثلاً تلفظ کنند  
 بغوا ضل صفی و مقارن کرد اند با و ل هر حرکتی از این نغمه نغمه  
 غیر از سه حرف آخر مثلاً تن تن تن تن و آنرا زمان ۴ خوانند  
 ظاهر است که زمان ب ضعف زمان باشد و زمان ۷ مثل و نصف



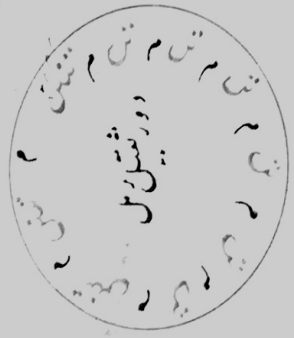


اما در تفصیل تا به که زمان هر دو را زمان مساوی زمان در و تفصیل  
 اول باشد اما صاحب ابقاع از تقرات شناخته شده که نه در هر حال  
 کند و بر بایه ضربه مقارن کرد اند بر مثال **نق** **نق** **نق**  
**نق** **نق** **نق** و درین دور زمان در خوف است و بعضی را مال عمل  
 مقارن حرکت اول از اول و مقارن حرکت تا به از اول و در  
 نقرا ابقاع کنند و از ضربی صلی خوانند با به را حذف کنند  
 و ا مال حمل این دور را در و خفیف کوینند



زمان و زمان ح و زمان ح اما تقرات خمس اول را اعم حرکت  
 خوانند و پنج نقره سوگن را اعمه سکرات کویند و بویا را  
 که خوانند ابقاع کنند و اگر خوانند درج کنند و بعضی پیش  
 اند و نقره نزنند با به حذف کنند و برای مثال آنها و ایر وضع کرد  
 اند اما مختصا را نشت که با اول کله از هر کله است خمس نقره مقارن کرد اند  
 برای نکه اول هر کله از نقره خالی نماید و اگر خوانند با اول هر حرکت  
 از آنها نقره نزنند و سوگن را زمان مساوی مثلاً کویند تا علن  
 فعلن منقطع علن و مقارن کرد اند بر م و ف و ا و ع نقره نقره  
 پس به یام میان م و ن زمان او میان ف و ع زمان ب و  
 میان ع و ل زمان او میان ل و م از منقطع زمان ب و میان  
 ت و میان ع زمان او در دیگر اعدادت کنند میان نقره اخر  
 و ا و ل از دور تا بی زمان ب باشد و قس علی هذا الف کس  
 و ا مال ح این دور را و نشان کویند و نصابینف در آن کس  
 ساخته اند مگر این فقیر که در آن نصابینف ساخته است و اگر خوانم  
 دور و نشان را مضاعف کرد انم ت با قده را در بیان پنج نقره مضرب  
 درج کنیم و تنصیف نیز توان کرد و ممکن است مجموع ادوار ابقاع با  
 بکرات و مرتب تصعیف و تنصیف کردن و دایره و نشان این است مثلاً


اما در ثقیل بر مل زمان هر دو صدی نماند و از ندره سبب ثقیل بود و آن سبب  
 و چهار فقره بود الا حجاب یقلع ما بین فقره اول خوانند و آنرا ندره و در  
 بر مساوی زمان دانساند باقی را بعد از ندره و کلام باشد که زمان ما بین و در  
 بر زمان دوازده بر زمان نماند و در سبب ثقیل یا بر وقت قد مجسم  
 و اگر این دور را بدوازده سبب خفیف یا بر وقت قد مجسم  
 یا بیشتر فاصل صغری تلفظ کنند تمام دور را عاده دور دوم  
 معاً واقع شوند و اگر یک بدوازده سبب خفیف یکری  
 بر وقت و تند مجموع و دیگری بیشتر فاصل صغری تلفظ کنند  
 و آنرا با اعتدال تلفظ کنند بر این تمام دور را عاده دور دوم  
 معاً واقع شوند و وقت فقره را بدوازده و شانزده در هر  
 کنند مضمنان قدیم و جدیدین  
 دور تصانیف بسیار خوانند  
 و این را در ثقیل خوانند  
 و در این است که  
 نمود می شود برین  
 مثال



اما در خفیف نیز زمان دوری نماند مساوی دور زمان ثقیل  
 اول بود الا آنکه حجاب یقلع چهار فقره که تا ندره و مساوی و عادت  
 و بر این عشر بود حذف کند باقی را بیاورد و آن هشت سبب  
 برین مثال می کشند و در این دور چهار زمان  
 ب موجود و هشت زمان او زمان دور درین دور  
 مفقود است و بعضی در سبب تسمیه این دور گفته اند که این  
 دور را خفیف ثقیل نماند جهت گویند که فقره این دایره که  
 از سبب خفیف و سبب ثقیلست و آنرا خفیف ثقیل و آنرا  
 اند و دایره خفیف ثقیل اول این است



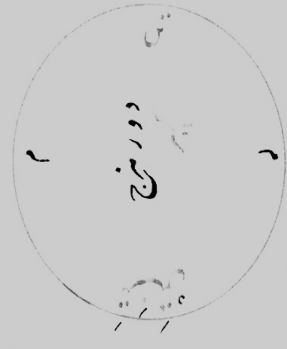
اما دور در زمان هر  
 لغزه بود برین  
 مثال  
 ثقیل  
 سبب  
 دور ثقیل  
 دور سبب

اما فاختی و این دایره مخصوص است با مال عم و در زیر این دایره  
 تصنیف کم ساخته اند مگر آنکه والدین فقیر جمله الله تصنیف  
 ساختند تقطیع زبان این دایره بنقش و بست نقم و بست  
 و مست نقم که آنرا فاختی نراید نام کرده اند و آن صورتی که خسته  
 کبیرا نر از سموع میشود این است  تن تن تن تن تن تن  
 فاختی کبیرا است و این فاختی را فاختی اصل خوانند و فاختی  
 ضمی نیز خوانند و تصنیفی که در زیر دایره سازند آنچه در بسیار  
 بجهت ممکن است ساختن ماده بجهت تقارب مناسب تر است  
 برای آنکه بجهت با این وزن مناسب است بحسب وزن چه با  
 تقطیع بجهت تقارب یکی است که آن فاعول فاعول فاعول  
 فاعول باشد و با عمل فاختی صغیر را از تصویب مرغ فاختی اخذ  
 کرده اند برز مثال کو کو کوئی تا نه را آمد. بایستی دهند  
 و کوئی ثالث را کشند که کوئند تا موزون باشد و میان دو  
 کو اند که سکنه کنند و آن سکنه چند آنکه نرمان یکتقریب  
 و ما اینجا دودای وضع کنیم و از منته فقرات هر دو دایره بانهیم  
 برز مثال

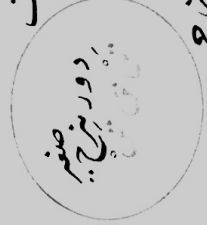
اما در خفیف مال و آن دوازده نقم باشد برز مثال  
 تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن تن



اما صرح و صفت آن چنین باشد تن تن تن تن تن



و فاعول این برز و ما چنین خوانند و معنی آن ایشان اکثر در برز  
 تلحین کنند و صورت دایره او برز مثال است  
 اما ارباب عمل صرح را برز نوع در عمل روند  
 تن تن تن صورت دایره این است بالتحقیق و  
 والا اعتماد اول را چنین خوانند و نا به صرح



ضرب را بشش فاصله تلفظ کنند ضرب اول بر تالی فاصله  
 اول واقع شود و ضرب دوم بر تالی فاصله چهارم و ضرب  
 سیم بر تالی فاصله نهم و ضرب چهارم بر نهم فاصله نهم و حرکت  
 آنها را بین ضروب درج کنند و نقرات چهار ضرب بریز  
 موجب است هر چه علامت ضرب است آن علامت حرکت  
 آنها را اثنتان شش شش شش شش شش شش شش  
 دایره چهار ضرب جهل و هشت نغمه و درین دایره بعد از  
 فاصله تلفظ باید کردن و زمان دور آن ضغف زمان  
 دو چهار ضرب بیست و چهار نغمه باشد و زمانهای که میان  
 نقرات و حرکات اند ضغف از منه دور او را باشد چنانکه  
 درین دایره چهار ضرب واقع شود و رجوع استخراج  
 آنرا بدین لطیف و طبع سلیم مستقیم امل عمل کردیم چنان  
 بریز قواعد و اوقف کردند استخراج آنرا نشان شود  
 اما دایره چهار ضرب بود و شش نغمه است و زمان آن  
 دایره ضغف زمان دایره چهار ضرب جهل و هشت نغمه بود  
 و درین دایره به بیست و چهار فاصله تلفظ باید کردن  
 و ضروب آن همان چهار است پس از منه که بن الضرب



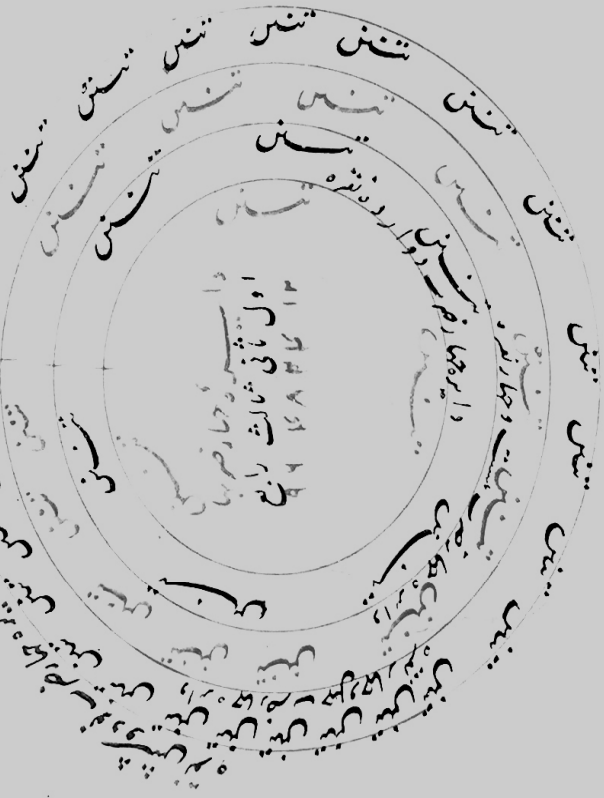
در بیان او را بقاعی که امل صنعت عملیه درین زمان آن  
 او را عمل میکنند و در آن انواع قصایب می سازند مثل  
 نوبت و بسایط و اعمال و اصوات و آنرا ضغف است غیر  
 ضغفات و تفصیفات بریز هجیب ثقیل و خفیف  
 و چهار ضرب و تر که خفیف و محسوس و رمل و نهج و جبر  
 اما ثقیل و خفیف اینجا است که امل قاعات سایقه  
 معلوم شد اما چهار ضرب و آن دور است که متافران وضع کرده  
 اند بعضی گویند که محمد شاه را با بی رحمی ملته واضع آن بوده است  
 و زمان دوران مساوی دور ثقیل رمل است چه هر یکی  
 بیست و چهار نغمه و ضروب آنها مختلف اند اما ثقیل  
 رمل مست ضرب است و ضروب چهار ضرب است و دور چهار

چنانکه الفاظ فقرات آن سبب خفیفی بشد وجهها فاصله  
 و سببی دیگر برین وجهی تن تن تن تن تن تن  
 تن تن تن و ترکی اصل قدم بیست و چهارم است  
 تن تن تن تن تن تن تن تن و ضعیف  
 هاست ترکی خفیف و آن دو انزده رقم است بهتر  
 و عجیب تن تن تن تن و آن کثیر استعمال است  
 و این سه ضعیف است و علامت ضعیف بر حرف ه و ضعیف  
 است صمدت دایره کتاب اینست



Vr. 43a

واقع باشند و از همه حرکات انا مل را بدهن باید رعایت کرد  
 اما اقصای این چهار ضرب ثلاثه دوری یک مستقیم چهار  
 ضرب ایقاع آن بعنوان سه نقره کنند که سه فاصل باشد  
 اکنون ما انزای تین و ایضاً آن چهار دایره وضع کنیم  
 و سر یکی را عدد فقرات ثبت کنیم برین شکل است



آماره و ترکی اصل و این دایره بیست و چهارم است

Vr. 42b

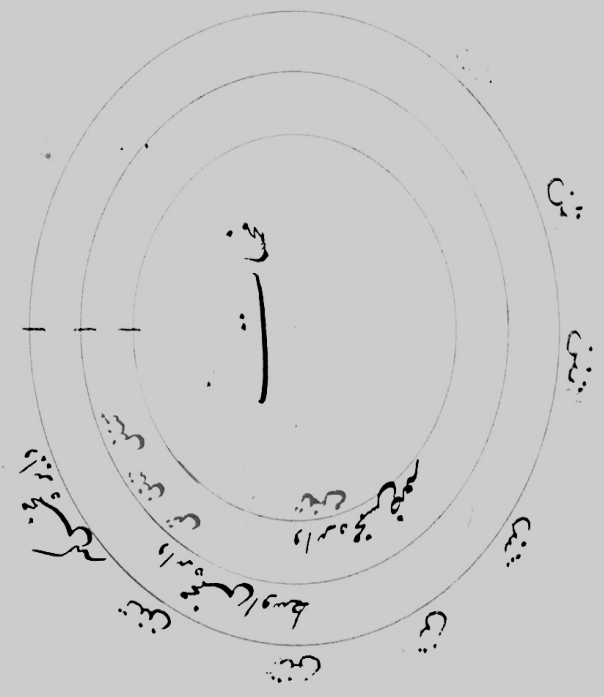


در ذکر دو ایراد یعنی که والد این فقیر خراج کرده است  
 و آنها بیست دوسه دود و در آنها قصاصان یک کثیر الانواع ساخته  
 اند و ذکر مجموع آنها در زیر مختصراً این نیست اما پنج دور آن  
 ادوار این پنج ذکر کنیم و در هر خمسه از این است ضرب الفتح دور  
 شامی قره ضرب الجدید دور مابین آنها ضرب الفتح و آن  
 پنجاء نقره است بریزه صعب پس پس پس پس پس پس  
 پس پس پس پس پس پس پس پس پس پس پس پس  
 و آنزده ضرب است بریزه صعب اما دور شامی و زمان  
 دور آنزده می نقره است بریزه صعب پس پس پس پس پس پس  
 پس پس پس پس پس اما دادن مابین دو نیست نقره است  
 بریزه صعب که نموده می شود اما در قره و آنزده نقره است بریزه  
 صعب پس پس پس اما دور ضرب الجدید بریزه صعب و آنزده  
 نقره است پس پس پس



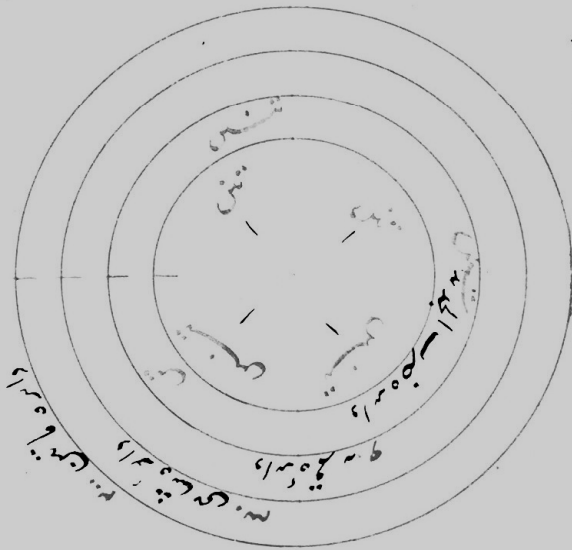
Vr. 44a

اما مختص و آن بر سه قسم باشد اول مختص کبیر و ثانی  
 مختص اوسط و ثالث مختص صغیر اما مختص کبیر شانزده نقره است  
 بریزه صعب شش شش شش شش شش شش شش شش  
 اما مختص اوسط و آن هشت نقره در هر ضرب مقسوم  
 بریزه صعبت شش شش شش و علا مات و ضرب  
 مرسوم است اما مختص صغیر و آن چهار نقره است بریزه  
 صعبت شش و این مختصات بریزه صعبت است



Vr. 43b

نقمر بعد از نقطه صوت واقع شود مثلاً در این مابین که نهانهز  
 آن دو نیست نقمر است دخول آن بصد و نود و نوع ممکن است  
 کردن از انواع ثلاثه مذکور زیرا که اگر گویند ت بعوا ابتداء  
 تصف کنند آنرا دخول نای گویند و اگر گویند ت بعوا ابتداء  
 نصف کنند آنرا دخول الت گویند و اگر تلفظ کنند به تن  
 و در ابتدا آنرا دخول رابع گویند و اگر بفاصله تلفظ کنند  
 آنرا دخول خامس گویند و اگر بفاصله و تابی تلفظ کنند  
 و گویند شمس ت و آنرا دخول سادس گویند و قسم علی منها  
 و غیر البویاتی من نفسک الی غیر الذقیر و شاید که اطلاق عمل را  
 قوت ذهن و تاد طبع لطیف در آن مرتبه باشد که تصنیف را  
 کما خنرا ندره در دایره بعد و نقرات آن دایره دخول در آن تصف  
 کنند مثلاً اگر تصنیفی در دایره نقیرالیه که بست و جهرا  
 نقمر است متالف شد باشد کجا در دخول رابع کند و با دیگر  
 هم از تصنیف را گویند و دخول نای کنند و با رسم دخول  
 آنرا ثالث کنند همچنان رابع و خامس تا آخر و هر که بر عدد نقمر  
 یکبار در دخول کنند و بقوت طبع سلیم مستقیم آنرا رعایت کنند  
 در بیان هوای عیب و او را رابعی که اصطلاح قنا اصباحت



و در این چهارده نقمر است دو فاصله صغری و دو و تد مجموع  
 و در این چهار صرب قریع کرده می شود چنانکه در حرفت کار نیز  
 مرسوم است فصل عاشد در بیان قاعده دخول در تصنیف  
 دخول در اصطلاح اطلاق عمل است که تصنیفی را که در دایره  
 ادوار ابقای ساخته اند ابتدا کنند و دخول سه نوع باشد  
 رابع یا قبل یا بعد آن چنان باشد که تخمین نجات و تصنیف یا ضرب  
 نقمر ابقای معاً ابتدا کنند اما قبل آن چنان باشد که نقمر را  
 مقدم دانند بر مبدأ تصنیف تا بعد آن چنان باشد که ضرب

الامام ص

و برتر نهر حج و بر حاد ل اما نغمات مجتبیات حجی بزرگد لا  
 اما سبباتیات دالخ که لب اما فزیسات ه بیبیط کونج لمتا  
 نزل فیات و حج ککر که لاما بنصریات مطلقات اند و انرا  
 ح که کط لواندود رحالت تا کهن نسبت داده اند ضمهت  
 قدیمه را با صابع سته قدیمه و گفته که تقییل اول مطلق تقییل اول  
 فرغم و تقییل اول سترج و تقییل اول حلق و تقییل اول نجب  
 مثلاً اگر اصول در نغمات دایر ششوند بطریق سحر کشش  
 شوند و برای انرا جمله اول راست کرده اند و انرا لال  
 در بعضی مرسوم کرده اند بسبب وضع اول را اصل خوانند  
 و ان است که ما نجیب در ضمهت دایر بی ششوند وضع  
 نایه را فرج خوانند اول اصل کونید نیز را که  
 ضمهت در نغمات دایر باشند و نایه بخلاف اول  
 و آنچه در مطلق عموم است علامت ان  
 باشد و آنچه در مختمس عموم است و برای  
 توضیح آنرا جمله اول وضع کرده شد نیز مثلاً

خوانند بدانک اصابع سته بیان قدما مشهور و متداول بوده است  
 و ایشان بدانها عمل می کردند و اقسام ذی الابع را با صلابت  
 ایشان صواب خوانند و اصابع سته نیز کونید زیرا که ایشان  
 هر هوجبی را بصعبی خوانند و بان استراج دسابق اوانه عموم  
 بود که بمطلقات اقرار دهند و اصابع اعنی صوابشش اند  
 برتر هوجب صعب اول از جانب تقابل متراج نغمات براید و وسطی  
 قدیمه این نغمات اند  $\text{ح} \text{و} \text{ح}$  و ان جنس بوسلیک است اما  
 صوجب نایه و ان استراج نغمات مجتب و وسطی قدیمه است  
 نغمات  $\text{ح} \text{و} \text{ح}$  و ان نورد باشند اما صعب ثلث و ان متراج  
 نغمات مجتب و وسطی فرس باشد و وسطی زل نغمات  $\text{ح} \text{و} \text{ح}$   
 و لکن جنس مجتبی بود اما صعب براب و نیز استراج نغمات  
 سبابه و وسطی فرس قدیمه بود نغمات  $\text{ح} \text{و} \text{ح}$  و ان جنس بوی  
 بود اما صعب خامس و ان استراج نغمات سبابه و بنصره زل  
 نغمات  $\text{ح} \text{و} \text{ح}$  و ان جنس راست باشد اما صعب سادس  
 و ان استراج نغمات سبابه و بنصره بود نغمات  $\text{ح} \text{و} \text{ح}$  و ان جنس  
 عشاق بود اما مطلقات بدل ان نغمات خنصر است باشد  
 و نغمات نراید در و ترنم  $\text{ح}$  و در و ترنم ثلث ط و بوق ترنم



آنچه از آنها نهد نهد مطلقاً که کرده باشد تفاوت آنرا در فترتی دیگر که با آن ساخته باشند پیدا کنند و در انتقال ضابطه آنرا نگاه دارند تا هر آنچه مقصود باشد مستخرج کرد آنگونه بدین طریق نظیر طبقات نعم باید کرد تا آنست که اختلاف لغات مرعی که در هر طبقه آنست که نظر کنند تا آن طبقه که بر نسبت ذی الامر جمع بود او تا آنرا آن طبقه چه مقدار از آنها تفاوت کرده است در حدت و نقل و تا آن مقدار که مطلق و تر نام شده باشد جزوی را از اجزای و ترها فوق آن گیرند که مساوی و مطلق ما تحت و مستثلاً مطلق و تر مثلت یا مساوی را زایل و تریم سا نیزیم در استخراج جنس راست هم ذی الامر جمع بعد از جمع باشد بعد از فصل بعدین طرح و آن امر باشد ما ح چند مطلق و تر بیک بعد کم شده است لاجرم طرف احد بعد بر نقطه بود بدلیان مجتبی مثلث است که آن بود پس همین طریق استخراج جمع ادوار توکل کرد آن آنگونه باید دانست که ارباب صنعت عملیه صاحبان او را را شدند گویند باعتبار آنکه تمهیدات مطلقاً عموماً بر نسبت لغات اصل پرده سازند و آن شده را هم باسم آن پرده

بریم است آن اول صبیح مطلق باشد و آن صبیحی که با ح ابعاد بر طوطی نماند و تر مذموم است اد ج ط ۶ ثالث صبیح مجیب عشاق اصل است ط ۶ خامس صبیح محمول مجازی است اد ج ط ۶ سادس صبیح معلق لولی است اد ج ط ۶ وقت لولی علی هذا القیاس بدانکه اصطلاح غیر معروفه عبارتست از آنکه مطلقاً او تا را با یکدیگر چنان سازند که بر نسبت بعد ذی الامر نباشند و اما از اصطحاب راسته خوانند یعنی هر یکی با نند از ارباع ما فوق خود مساوی نباشند و اگر او تا را مجموع بر یک نسبت مصطبی کردند آنرا است اصطحاب منظم خوانند و اگر در نسبت تمهیدات مختلف باشند آنرا غیر منظم خوانند و الا منظم غیر معروفه و غیر منظم متنافر پس بر کسائی که اینها را درین فن قدرت و مهارت و سرعت اضایع در انتقال بر ما کوی لغات نباشد چنانا و تا را باشد و در منظم و با غیر منظم مصطبی کرد انداخته جمع ادوار را از آن متعدد باشد و اگر مطلق و تا را بعد بقیه سازند مثلاً هر فترتی را با نصف عشر و ترها فوق خود بنقرب مساوی سازند یا بعد از با بعد سازند بنوع خود یا بغیر نوع خود یعنی منظم یا غیر منظم

آنرا تر قواعداً مستخرج من اربع و یک شده در اربع اول ذکر  
 کنیم بنوعی که مباحث آن حادث و جمیع ترین فن استخراج آنرا  
 توانند کرد اول شد بقایا و آنرا چنان بود که مطلق مندر  
 وتری مساوی نغمه ما فوق خود باشد تا بی جبهات و آنرا چنان  
 بود که مطلق هر و تری مساوی نغمه ۸ ما فوق خود باشد  
 ثالثاً طینتات اربع فرسبات خامس از لایات ماکس  
 بنصرت سابع خصرات و آنرا شد اصلی خوانند زیرا که  
 مطلق هر و تری مساوی ثلثه اربع ما فوق خود باشد  
 روشن است که در ساین سبعة مذکور آنرا محل خود بخا  
 یی کند و بتبدیل نغمات متغیر بشود اما در نغمات و در ساین  
 تبدیل واقع شود یعنی نغمه که از دستا می خارج می شود آنرا  
 نغمه از دستا می دیگر خارج شود پس اینجا آنرا شده می که  
 ملامت باشند و دوازده شد در بیان کنیم و این شده در ثلثه  
 عشر را بر نغمات اصل دوازده برده مشهور وضع کردم که  
 ارقام و نغمات آنرا با نامهای و نیست آنها را در سابع اربع  
 عمود با نامهای مثلاً در شده اول آنرا شده در ثلثه عشر شد  
 عشاق است و آن چنانست که مطلق زیر مساوی سابع

مخصوص کرد اند و گویند فلان شده مثلاً نغمه مطلق حادث را  
 با آنکه سابع سازند و مطلق مثلث را نغمه بی سازند و مطلق  
 تری را نغمه سابع سازند و مطلق بی را نغمه بی و مطلق مستخرج  
 نغمه ج چون صلح حسینی این بی نغمه است لاجرم این باشد یعنی  
 خوانند و شد روح نیز خوانند و این شد اختراع خاصه ابو نصر  
 فارابی است رحمة الله و ما از نغمات طریقه اول مثال نسبت  
 نغمات آنرا را با یکدیگر و اعداد نسبت آنرا را با نامهای و این  
 جمع دی الحسین است مشتمل بر دی اربع اول و در زیر شد  
 اگر مطلق زیر را که نغمه سابع است یک بعد یقیناً زیاد کند یعنی  
 بجای سابع جست کند شد غیرا شود به باید دانست که اصطفا  
 غیر معروف که کثرت انواع اند زیرا که شده و متساوی و مخالف  
 آنرا اربع اولی کثرت است فرید الله و تحید العصر قدوق الحکام فضل  
 المتخیرین خویر کمال الیزعبد الفاد رحمة الله از برای نغمات و بعد  
 دوازده مقام دوازده شد آورد همه محط برلسان و این غیر  
 حقیق نیز دوازده شد دیگر آورد که چیزی را عمل ضبط این شده  
 کنند علی الدولام نواخت در مجالس با نغمه خود خوانند کرد و محط  
 این شده بر و تری است و این شده مذکور با نامهای و بعد



|   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| درین کتاب در صد و صحیفه شده و در امثال نمودیم باغ انز قوعه              | ۲۴ | ۲۵ | ۲۶ | ۲۷ | ۲۸ | ۲۹ | ۳۰ | ۳۱ | ۳۲ | ۳۳ | ۳۴ | ۳۵ | ۳۶ | ۳۷ | ۳۸ | ۳۹ | ۴۰ | ۴۱ | ۴۲ | ۴۳ | ۴۴ | ۴۵ | ۴۶ | ۴۷ | ۴۸ | ۴۹ | ۵۰ |    |
| بدهن خود نوانند بید کردن مثلان درینک اول علاه اما تا تمام نسبت نهانیز   | ۱  | ۲  | ۳  | ۴  | ۵  | ۶  | ۷  | ۸  | ۹  | ۱۰ | ۱۱ | ۱۲ | ۱۳ | ۱۴ | ۱۵ | ۱۶ | ۱۷ | ۱۸ | ۱۹ | ۲۰ | ۲۱ | ۲۲ | ۲۳ | ۲۴ | ۲۵ | ۲۶ | ۲۷ | ۲۸ |
| عروف است ۲۲۲۲۲۲۲۲ اول علاهت تسویه مطلق مثلث است یا الایه                | ۱  | ۲  | ۳  | ۴  | ۵  | ۶  | ۷  | ۸  | ۹  | ۱۰ | ۱۱ | ۱۲ | ۱۳ | ۱۴ | ۱۵ | ۱۶ | ۱۷ | ۱۸ | ۱۹ | ۲۰ | ۲۱ | ۲۲ | ۲۳ | ۲۴ | ۲۵ | ۲۶ | ۲۷ | ۲۸ |
| اربع ۴ م ۲ دوم علاهت تسویه مطلق منحنی است یا الایه ۲۲۲۲۲۲               | ۱  | ۲  | ۳  | ۴  | ۵  | ۶  | ۷  | ۸  | ۹  | ۱۰ | ۱۱ | ۱۲ | ۱۳ | ۱۴ | ۱۵ | ۱۶ | ۱۷ | ۱۸ | ۱۹ | ۲۰ | ۲۱ | ۲۲ | ۲۳ | ۲۴ | ۲۵ | ۲۶ | ۲۷ | ۲۸ |
| ۲یم علاهت تسویه مطلق نهان است یا الایه ۲۲۲۲۲۲ ۲۲۲۲۲۲                    | ۱  | ۲  | ۳  | ۴  | ۵  | ۶  | ۷  | ۸  | ۹  | ۱۰ | ۱۱ | ۱۲ | ۱۳ | ۱۴ | ۱۵ | ۱۶ | ۱۷ | ۱۸ | ۱۹ | ۲۰ | ۲۱ | ۲۲ | ۲۳ | ۲۴ | ۲۵ | ۲۶ | ۲۷ | ۲۸ |
| مطلق حاد است یا بفرز بر جن برین طریق نیکو کنیم نهان و یک نشد در اربع    | ۱  | ۲  | ۳  | ۴  | ۵  | ۶  | ۷  | ۸  | ۹  | ۱۰ | ۱۱ | ۱۲ | ۱۳ | ۱۴ | ۱۵ | ۱۶ | ۱۷ | ۱۸ | ۱۹ | ۲۰ | ۲۱ | ۲۲ | ۲۳ | ۲۴ | ۲۵ | ۲۶ | ۲۷ | ۲۸ |
| اولا و ثمنا عوه مرتب شون و ما درین مختصر بعضی برین قواعد مذکور یاد کنیم | ۱  | ۲  | ۳  | ۴  | ۵  | ۶  | ۷  | ۸  | ۹  | ۱۰ | ۱۱ | ۱۲ | ۱۳ | ۱۴ | ۱۵ | ۱۶ | ۱۷ | ۱۸ | ۱۹ | ۲۰ | ۲۱ | ۲۲ | ۲۳ | ۲۴ | ۲۵ | ۲۶ | ۲۷ | ۲۸ |
| انزبری پنجم طالبان تا مستغیر شونند                                      | ۱  | ۲  | ۳  | ۴  | ۵  | ۶  | ۷  | ۸  | ۹  | ۱۰ | ۱۱ | ۱۲ | ۱۳ | ۱۴ | ۱۵ | ۱۶ | ۱۷ | ۱۸ | ۱۹ | ۲۰ | ۲۱ | ۲۲ | ۲۳ | ۲۴ | ۲۵ | ۲۶ | ۲۷ | ۲۸ |

|                                 |                               |
|---------------------------------|-------------------------------|
| شده اق جمع نفاکت کل و ربع کل    | شده اصفهان جمع نفاکت ذی الایه |
| شده بر اکلند جمع نفاکت ذی الایه | شده بر رک جمع نفاکت ذی الایه  |

این بود شد و در اندر کانه مشهور که مذکور شد پس شرح کنیم در بیان سایر شد و در که قبالی ترین گفته ایم که نهان نیز شد ممکن است از اربع او تا عود است خارج که در آن گفتند



این بود طریقه اصطلاحات نهار و لیک شده که مذکور و مرقوم  
 شده و ما اینجا از برای اصطلاح غیر معهوده ضابطه دیگر  
 بیان کنیم شده مقلوب به بقین عراق مطلق حاد مساوی  
 ۷ مثلاً و مطلق مثلاً مساوی ۷ زیر و مطلق زیر مساوی  
 ۸ م و مطلق م مساوی ۸ مجنب لسان شده زاو ند مطلق  
 حاد مساوی ۹ زیر و مطلق زیر مساوی ۹ م و مطلق  
 مساوی ۱۰ لسان شده زنگوله اختراع خاصه مطلق بحر  
 مساوی ۱۱ لسان و مطلق زیر مساوی ۱۱ م و مطلق مثلاً  
 مساوی ۱۲ زیر و مطلق حاد مساوی ۱۲ مثلاً و مستزاد  
 مساوی مطلق حاد شده نو و زیر بیانی که اختراع خاصه است  
 مطلق حاد مساوی ۱۳ مثلاً و مطلق مثلاً میان  
 کز و کو زیر و مطلق مثلاً مساوی که زیر و مطلق بحر  
 مساوی مطلق زیر شد براموی مثلاً از بیغایت نرم کند  
 مطلق مثلاً بر مساوی ۱۴ م و مطلق م مساوی ۱۴ حاد و مطلق  
 مثلاً بر مساوی ۱۵ حاد مطلق مستزاد بر مساوی مطلق  
 حاد بعد از آن اصبع خنصر را بر ۱۶ زیر و مطلق شده بودی که  
 درین مختصر نوشته شده از شده و در غیریه بود در بیان از

|     |   |   |   |   |     |   |   |   |   |     |
|-----|---|---|---|---|-----|---|---|---|---|-----|
| ۷۱  | ح | ح | ح | ح | ۷۱  | ح | ح | ح | ح | ۷۱  |
| ۷۲  | ح | ح | ح | ح | ۷۲  | ح | ح | ح | ح | ۷۲  |
| ۷۳  | ح | ح | ح | ح | ۷۳  | ح | ح | ح | ح | ۷۳  |
| ۷۴  | ح | ح | ح | ح | ۷۴  | ح | ح | ح | ح | ۷۴  |
| ۷۵  | ح | ح | ح | ح | ۷۵  | ح | ح | ح | ح | ۷۵  |
| ۷۶  | ح | ح | ح | ح | ۷۶  | ح | ح | ح | ح | ۷۶  |
| ۷۷  | ح | ح | ح | ح | ۷۷  | ح | ح | ح | ح | ۷۷  |
| ۷۸  | ح | ح | ح | ح | ۷۸  | ح | ح | ح | ح | ۷۸  |
| ۷۹  | ح | ح | ح | ح | ۷۹  | ح | ح | ح | ح | ۷۹  |
| ۸۰  | ح | ح | ح | ح | ۸۰  | ح | ح | ح | ح | ۸۰  |
| ۸۱  | ح | ح | ح | ح | ۸۱  | ح | ح | ح | ح | ۸۱  |
| ۸۲  | ح | ح | ح | ح | ۸۲  | ح | ح | ح | ح | ۸۲  |
| ۸۳  | ح | ح | ح | ح | ۸۳  | ح | ح | ح | ح | ۸۳  |
| ۸۴  | ح | ح | ح | ح | ۸۴  | ح | ح | ح | ح | ۸۴  |
| ۸۵  | ح | ح | ح | ح | ۸۵  | ح | ح | ح | ح | ۸۵  |
| ۸۶  | ح | ح | ح | ح | ۸۶  | ح | ح | ح | ح | ۸۶  |
| ۸۷  | ح | ح | ح | ح | ۸۷  | ح | ح | ح | ح | ۸۷  |
| ۸۸  | ح | ح | ح | ح | ۸۸  | ح | ح | ح | ح | ۸۸  |
| ۸۹  | ح | ح | ح | ح | ۸۹  | ح | ح | ح | ح | ۸۹  |
| ۹۰  | ح | ح | ح | ح | ۹۰  | ح | ح | ح | ح | ۹۰  |
| ۹۱  | ح | ح | ح | ح | ۹۱  | ح | ح | ح | ح | ۹۱  |
| ۹۲  | ح | ح | ح | ح | ۹۲  | ح | ح | ح | ح | ۹۲  |
| ۹۳  | ح | ح | ح | ح | ۹۳  | ح | ح | ح | ح | ۹۳  |
| ۹۴  | ح | ح | ح | ح | ۹۴  | ح | ح | ح | ح | ۹۴  |
| ۹۵  | ح | ح | ح | ح | ۹۵  | ح | ح | ح | ح | ۹۵  |
| ۹۶  | ح | ح | ح | ح | ۹۶  | ح | ح | ح | ح | ۹۶  |
| ۹۷  | ح | ح | ح | ح | ۹۷  | ح | ح | ح | ح | ۹۷  |
| ۹۸  | ح | ح | ح | ح | ۹۸  | ح | ح | ح | ح | ۹۸  |
| ۹۹  | ح | ح | ح | ح | ۹۹  | ح | ح | ح | ح | ۹۹  |
| ۱۰۰ | ح | ح | ح | ح | ۱۰۰ | ح | ح | ح | ح | ۱۰۰ |



بهرین مثال صنف اول آا صنف دوم اا صنف سیم آا صنف  
 چهارم آا صنف پنجم آا صنف ششم اا صنف هفتم اا  
 صنف هشتم آا و این اصناف ثمانية را واحد المتساير  
 مشق را جمع خوانم بس اول را ترتيب بايطه المتساير و بايطه  
 الضربين على الرابع آا ثا را ترتيب صاعد المتساير و بايطه  
 الضربين على الرابع اا و ثالث را ترتيب بايطه المتساير و بايطه  
 الضربين على الرابع آا و رابع را صاعد المتساير و بايطه  
 الضربين على الرابع اا و خامس را ترتيب بايطه المتساير و صاعد  
 على الترتيب اا سادس را ترتيب صاعد المتساير و بايطه  
 الثالث من الرابع اا اما ترتيب سابع را ترتيب صاعد  
 المتساير و بايطه الاول من الرابع اا اما ثامن را ترتيب  
 صاعد المتساير و بايطه الضربين على الرابع خوانند اا اما  
 قسم ثالث عكسه آا اما قسم رابع را ترتيب و منقذ جان كوتوم  
 و از اينها شانزده صنف مستقيم ميشود صنف اول  
 آا آا صنف ثانی آا آا صنف ثالث آا آا صنف رابع  
 آا آا صنف خامس آا آا صنف سادس آا آا صنف سابع  
 آا آا صنف ثامن آا آا صنف نهم آا آا صنف عاشر آا آا

صنف حادى عشر اا آا صنف ثانى عشر اا آا صنف ثالث  
 عشر اا آا صنف رابع عشر اا آا صنف خامس عشر اا آا  
 صنف سادس عشر اا آا الكون سا حى نها را ذكر كنيم صنف  
 اول را ترتيب بايطه الضربين على المتساير و الترتيب كوتوم  
 ثا را ترتيب صاعد المتساير من الرابع و الباقي بعكس  
 صنف ثالث بايطه الضربين على المتساير و صاعد الضربين  
 على اللام صنف رابع بايطه الاول من المتساير و الباقي  
 بعكس صنف خامس صاعد المتساير من المتساير و الباقي بعكس  
 صنف سادس بايطه الاول من المتساير و الباقي ترتيب  
 و الباقي بعكسها صنف سابع بايطه الاول من المتساير و  
 الاول من الرابع و الثاني من المتساير و الترتيب بعكسها  
 صنف ثامن صاعد الاول من الرابع و الباقي بعكسها  
 صاعد الضربين على المتساير و الرابع صنف عاشر بايطه الثالث  
 من الرابع و الباقي بعكس صنف حادى عشر صاعد الضربين على المتساير  
 و بايطه الضربين على الرابع صنف اا عشر صاعد الاول من المتساير  
 و الباقي بعكس ثالث عشر صاعد الضربين على المتساير و الثاني  
 من الرابع صنف باع عشر صاعد الاول من المتساير و الثاني



میشود ممکنست که از آنها را نیز حلق واکند و اکل آلاحت  
 الحان حلق انسان نیست زیرا که الحان را بخند نمیتام الحان  
 بهاست از حلق انسان حاصل می شود اگر چه نغمات  
 الحان در سایر آلات موجود اند لیکن بصوت انسان  
 چنین نغمین کنند الفاظ و معروف مقارن آن توان کردن  
 بهخلاف سایر آلات الحان و ترکیب نغمات که حلق واکند  
 بر دو نوع باشد یکی تر نغمات چنانچه قرآ و خطیبان و مؤذنان  
 و ناشدان عرب و متغزلان عجم و غیرهم بدان ترنم کنند یا آنکه  
 بان الفاظ متقارن تکرر دانند بلك نغمات فقط ترنم کنند  
 دوم نظم نغمات که آن تصانیف عملی موسیقی باشد کما قلت  
 فی اول الکتاب و چیزی معرفت نغمات کاینیغ معلوم شود در  
 خوانند که قدری و مهارتی حاصل کرد و چیزی از خوش که  
 آن عطای الهیست یا آن تصانیف ضم شود نغماتی که از جنان  
 حلق مسموع شود الذوا حسن باشد از نغماتی که از حلق  
 خوانند که آن که ایشانرا آنرا نباشد و از آنها قاصر باشند  
 و بهایشان نغمات منقور را عینی خوانند که از برنج قسم باشد  
 یکی آنکه ایشان را آوازهای خوش باشد و هم بالطبع خوش

۲ و آن

خوانند اما ایشانرا معرفت نغمات حاصل نشد باشد  
 و ندانند که در چه پده چه ترکیب میخوانند و اگر در یکی خوانند  
 حقیقت آنرا نم ندانند و قسم دوم آنکه معرفت نغمات و اجاد  
 و جموع و در بارها صل شد باشد و آواز خوش با آن  
 منضم شد باشد و سیم آنکه او را هم نشتر نغمات و هم نظم  
 نغمات باشد یعنی هم خوانند و هم گویند و او را تصانیف  
 عملی و موسیقی یاد باشد مع تصویف الحسن قسم چهارم  
 آنکه او را معرفت خوانندگی و گویندگی باشد مع الصوت  
 الحسن و آن مرتبه اعلاست و کنانی بر که این معرفت و  
 معلوبات نباشد و از آنها قاصر باشند با وجود صوت  
 حسن اگر چه خوش خوانند و آن خوانندگی ایشان مخمور  
 الیه بالطبع باشد اما نترد امر بابت عمل این فن و مهارت از صنایع  
 انجمن خوانندگی معتبر نباشد بس شروع کنیم در بیان طریقه  
 مبدا و محط خوانندگی **بیان مبدا و محط خوانندگی**  
 بیاید دانست که نغمات نشوره که خوانندگی آن حلق ترنم کنند  
 ابتدا از طرف ثقل باشد یا از طرف احد باشد یا از وسط  
 چنانکه پیشتر در بیان انتقال آوات گفته شد و ما اینجانیان

در جمعی لغات دایری خوانندگی کنند و جمع لغات دایره  
دیگر بآن ضم کنند و اگر خوانندگان ماهر باشند در معرفت  
لغات ممکن است که جمیع جموع را در یک مجلس خوانند که  
جمع کنند اما مرکبات بر دو قسم اند یکی مرکب قریب الفهم و  
مخفون البه بالطبع و دوم مرکب بعید الفهم و آن مخفون البه  
بالطبع نباشد اما ما لایم باشد و قریب الفهم آسان و خوش  
آیند باشد و آن چنان بود که بعضی از اجناس و جموع را با  
یکدیگر ترکیب کنند که آنها را با یکدیگر مناسبتی بوجهی نماند  
قبل ازین در هنر اسباب جموع و اشتراك مذکور شد و آنها  
در وقت سماع نغمه الذوا جستن باشد اما مرکبات بعید الفهم  
آن باشد که جموع و اجناس را با یکدیگر ترکیب کنند مناسبتی  
میان ایشان نباشد مثلاً دایره عشاق یا نغمی یا نرنگ  
با بوسلیک را یا با نرنگ افکند ترکیب کنند اگر چه آنرا طبع  
انگیز متنفر بچند نازد اما عمل و استادان این فن نازا  
اعتبار بود محسب اشکال ترکیب این نوع ترکیب را کسی تواند  
کرد که او را قدرته تمام و خیزنه ناله کلام باشد و در بقیه خصوصاً  
بصوبت انسانی و در ادوات مکرر معرفت اماکن نغم باشد

اصطلاحات خوانندگی را باب عمل را بنا نمایم و گوئیم چند  
مبادی و مبانی و محط جمیع تلخیصات ابعاد ثلاث  
مخفیته اند و در نغمه طرفین بعد طینی دوگاه است و طرفین  
بعد مجتنب سه گاه و طرفین بعد بقیه که اقل و اصغر از آنهاست  
و آن در اول دایره بوسلیک اب و در دایره نغمی ده و در  
دایره عشاق زح و در دایره اصفهان زح و بعد بقیه  
در بعضی موجود است بس گوئیم مبادی خوانندگی انچه کثیر  
الاستعمال است بر پنج قسم است قسم اول آن که مبداء  
انرا سفتست قسم دوم آنرا که دوگاه است قسم سیم آنرا  
که طرف احد سه گاه است قسم چهارم آنرا که طرف احد  
چهار گاه است و قسم پنجم آنرا که طرف احد پنج گاه است بس  
ابتدا و انتها را خوانند که آنرا ثلاثه مخفیته خالی نیست لکن  
در مبادی و مبانی موجود باشند در میان خوانندگی  
مفرد و مرکب خوانندگی بعد از معرفت مبداء و محط بر دو  
قسم است یکی مفرد و دیگری مرکب اما مفرد آن باشد که در  
یک برده یا در یک آواز یا در یک شعبه نریادت آنرا تا جمیع  
کنند چنانکه ارادت میباشان باشد و آن چنان بود که



با نقل بسبب حرکت تمام انتقال کنند و آن انتقال چنانکه  
 اسرع باشد اشکل واحسن باشد و چنانچه جانب نقل  
 بجانب حدت بر جمع لغات تام بسبب انتقال کنند آنرا  
 تحریر مستقیم با بطن خوانند و مقولب آنرا اعتر  
 مسامحت انتقال لغات از انتقال با حد آنرا تحریر  
 مقولب مستقیم صاعده سریع خوانند لانا تحریر کند که  
 از جانب نقل بجانب حدت منتقل باشد اشکل باشد  
 و اگر بر مرکب لغات بهتر نغمه دو حرکت که شبیه بود بدو نغمه  
 لازم دادند اگر منتقل از انتقال بحدت باشد آنرا تحریر  
 مزوج مستقیم با بطن خوانند و حرکات مثلثه آنرا مقولب  
 کردند و آنرا تحریر مقولب مثلث با بطنه گویند  
 و اگر از طرف احد ذی الکل و غیر ذلک بتکرار ناطق انتقال  
 کنند بطرف انتقال آنرا سلسلات مکرر خوانند و آنرا  
 چنان باشد که مثلاً از نغمه ح بنغمات دایره مطلوب  
 تحریر بجانب نقل انتقال کنند چنانچه نغمه فرود آید چنانکه  
 صواباً یک نغمه از ابتدای تحریر کم کنند یعنی هر چه نغمه  
 صواباً در طبقه باشد بیک نغمه انتقال بنام جمع نغمات بر

چنانچه حرکات مو در اجرای حلق حادث میشود و آن  
 حرکات مو از شدت عینف باشد و مو در اجرای حلق هر  
 کیفیت متحرک شود و از حرکات لغات بهمان کیفیت  
 مسموع و چنانچه حرکات و تحریرات از حلق حسن لصوتی  
 مسموع شود الذوا حسن باشد و تحریرات بر دو قسم باشد  
 یکی تحریرات منظومه و دوم تحریرات منظومه اما تحریرات  
 منظومه چنانکه گویند کلام بصافیت ادا کنند و تحریرات  
 را در از منزه ایقاعی نقلات در کجایند اما حرکات تحریرات  
 باید که بوزن نقلات ایقاعی باشد و تحریرات با التحمیر  
 همانجست دهند چنانکه معاً مسموع کرد اما تحریرات  
 منظومه چنان باشد که ناشد ان عرب و متغزلان عجم که از  
 اجرای حلق را متحرک کردند بر هر کیفیت که خوانند و تحریرات  
 در خوانندگی و گویند کی بجهت ملج باشد در طعام بسوئی  
 باید کرد که سبب فساد سخن نشود بلکه سبب رونق و لذت  
 الحان شود نه سبب فساد و باید که در تحریرات صروف پیدا  
 نشود و تحریرات را مراتب است افضل و اشکل است  
 که از نغمه ح یا نغمه او عکس به باز نغمه ملائمه از حدت





انتقال لغوات نغمه است همچنان در حلقوق نساذ انتقال لغوات نغمه است و آن نغمه ثقله المفر وضاحتست و مخرج آن انزالی ناف باشد و دماغ بمشابت نهایت و تراست عینی تم و چیزی بحاق انتقال لغوات کنند بر توالی باخاری حلقوق سرد نخارج لغوات و چیزی توسط رسد آهنگ بطبقه رسد و چیزی بدماغ رسد آهنگ بطبقه رسد پس روشن شد که ناف بمشابت انف است در سائوا قصبی دماغ بمشابت نشط انما قدما وحکا آواز مردم را ضبط کرده اند و هر یکی را بی مخصوص کرده و شرح آنها در این مختصر بسبب تطویل شده چند اسمی از آنها آواز آن ذکر کنیم برین موجب آمد القص الغاظ الرقة المحسونة الالین المتحرك الثقل انما ارباب عمال و از سطریری ذکر وقت وحدت ذی الککل زیادت نباشد در سائر آوازه محل تحریر نباشد آواز خرا کلایی خوانند و آواز خشن را صبحی با آواز خوش عطای لاهی است و قوت روح است و آن جلی است ذکر ساسی و مراتب آلات الحان و آن بر سه نوع اند نوع اول آلات ذوات الارقام نوع ثانی آلات ذوات النغم

نوع ثالث آلات کاسات اما آلات ذوات الارقام بسیار بد دانست که اکل آلات الحان عموما جدید کامل است که بران در و ترسند ند چنانکه صد و و ترسرا بر یک آهنگ سازند ناده و ترسرا حکم بخ و ترسرا بند و ما اینجا بعضی از انواع آلات را انسانی ذکر کنیم برین موجب آلات ذوات آلات الارقام عود کمال عود قدیم طبیا الفتح شش تا طربود طبقه شش و نیان طبقه مغول روح افزا قوبوز و ربه اوزان نای طنبور رباب غنی چنگ اکبر قانون کلایخه غیزک یکتای ترسرای ساندول سارغای مضیع تحفة العود شدر غویسیا یا توغان شهود رودخانی لانا آلات ذوات الشخخ نای سفید زم زمیسه نای سزها نای بلبان نای باوود نفیر موسیقار ساز پولاد جیحوق اعنقون کاسات ساز جدید که اختراع خاضه این فقیر است تروخ نسیمه کرد و شده است اگر چه دیگر انواع سازها همیکتای ترکیب کردن اما آلات مشهوره سنده اوله مستعمله این آلات مذکور اند اما عود قدیم و بران چهار وترسندند و قد علم قبل از لک

شده است که بعد از کل مرتین را بنحوت ملائمه تقسیم کنند  
 بازده نغمه باشد و مال روم آنرا بسیار در عمل آورند  
 و طریقه در عمل وردن آن چنان بود که بمضرب بر او قمار  
 مطلقه حبس کنند و بر ساعد آن اصابع زنند تا نطینحات  
 مطلقه حاصل شود اما طرب رود و این نوع سازند  
 بود لیکن بر آن از طرفین او تار بندند بر هر طرف سی و  
 و نیندند چنانکه بر طرفین آن شصت و تر باشد اما بر سطح  
 آن از طرف فوق او تار قصیر بندند و آنرا مطلقات سازند  
 تا هر چه بناخن دست جیب بر او تار طویل زنند نطینحات  
 در آن او تار قصیر حاده معاد در عمل ورنه چنانکه هر نوع نطین  
 خود مسموع شود اما طینت شریفیان و آن سازی بود  
 امروزی شکل و سطح آن بلند بود و بر آن دو تار بندند و  
 طریقه اصطحاب آن چنان باشد که مطلق و ترا سفلی نیز  
 مساوی نمایند اتساع و ترا علی آن بود چنانکه و تر نیز  
 بر نسبت بعد طینتی باشد و هر جزوی که در مقابل یکدیگر  
 گیرند بر همان نسبت بعد طینتی بود و در ستان سیاه و ترا علی  
 آنرا با صبع اهام گیرند تا در هر دو مساوی یکدیگر شوند و آنرا

اما عود کامل بیان آن نیز قبل از تر کرده شده اما طریقه  
 و آن سازی بود که بر آن شش و تر بندند و او تار او نیز  
 مزوج باشد چنانکه او تار او را بر او بر طبقه عود کامل  
 بندند و نیز بر طبقه عود کامل صطحی که اند و تر سادس  
 را با هر کدام و تر که خواهند سازند اما شش تری و آن  
 بر سه نوع بود نوع اول و او بر شکل امروزی بود و کاسه  
 وی همچون کاسه عود باشد و شش و تر بر آن بندند و کاسه  
 باشد که مزوج بندند بسبب اهنگ سازند چنانکه آنرا حکم سر  
 و تر باشد و بعضی هر ساعد آن برده هایتندند آن ساز اکل باشد  
 انان سازند که بر آن برده نه بندند نوع ثانی شش تری و آن  
 بود که کاسه آن هم چندان که کاسه عود بود اما ساعد آن طول  
 بود از ساعد عود و او تار آنرا مزوج بندند و آن هم حکم نوع  
 اول دارد نوع ثالث و آن بر همان نوع ثانی باشد اما  
 بر روی آن بر طرف بالا او تار قصیر بندند و اصطحاب  
 آن او تار یکدیگر بر طبقه مطلقات سازند و آنرا  
 مزوج بندند و سی و تر بر آن بندند هر دو تار یک آهنگ  
 سازند تا آنرا احکم بانزده و تر باشد و قبل از تر کند کو موعوم

دو کا، کوئید و چون خواهند که سه کا، گیرند با صبح سپاه  
 مجیب و ترا سفلی نزل را با و ترا علی گیرند با سه کا، بقا دهند  
 به طریقه مشابہات مسموع شود چون خواهند که چهار کا،  
 نمایند و سطحی فرس سفلی را با خنصر و ترا علی گیرند تا چهار  
 کا، نیز به آهنگ مسموع شود و هم بدین قیاس کنند  
 مشابہات و تریز را تا هر آنچه خواهند مستخرج شود و اهل  
 تریز این سانه را بسیار در عمل وارد اما طیبی تر است که  
 سطح آن کوچک باند و بر ساعد آن برد ما بندند و طریقه اصلی  
 آن چنان است که مطابق و ترا سفلی آن با نانشه ارباع مافوق  
 اعلی مساوی باشد و بعضی بروی او نیز بندند و بعضی سه  
 آن سانه مخصوص تراک باشد اما روح افزا و بر آن سه و ترا  
 بندند و دو ترا بر ششم و یک و ترا نفیقول بر پنج اصطلاب و دو ترا  
 ابریشم را بر همان طریقه طیبی تر است سانه ند و ترا نفیقول را  
 با هر کدام از تریز که خواهند سازند و ترا نانه استخراجه  
 اجناس و جموع کنند اما قوتوی روی و آن سازنی بود که  
 جو را بخوف کنند و بر سطح آن پوست کنند چهار روتر  
 بروی بندند و سه و ترا او را بر طریقه شد معمول سازند و

و تریز که چهارم است با مطلق حاد مساوی یعنی مطلق  
 حاد اوقیح باشد و مطلق بم آ اما او ترا و بروی سه  
 ترا است و بعضی و ترا کونا، دیگر بروی آن بندند و حکایت  
 با تریز که بنظم و ترا بر آن کوئید و مغلیب آن از جویسلا نهند  
 اما نای طیبی و آنرا از مجربات است و بر آن دو ترا بندند  
 و سطح آن ظاهر بنده باشد اما سرباب و آن سازنی بود که  
 اهل صغیران آنرا بیشتر در عمل وارد و بروی چهار روتر بندند  
 و او ترا را مروج بندند و اصطلاب آن بر طریقه قویوز سازند  
 کلامم اما مغنی و آن بر هیات تخت بود مسطول و بدان  
 او تا بندند و اکثر بیست و چهار روتر بندند و یکی روتری  
 قصری بندند که مقدار آن مثل نصف مقدار و ترا طول بود  
 و آنرا بعد ذی لکل نیست دهند پس سنطاق نیروم معاً  
 کنند و بر او ترا آن کو فتم توان کردن و حکم مطافات عقیدت  
 هم دارد اما چنگ و آن ساز بیست و شش روتر بروی آن پوست  
 کنند و بلا روی او ترا آن را بیست و شش باشد و آنرا بردها  
 خوانند و بر آن بیست و چهار روتر بندند اما اگرکی و آنرا  
 همان حکم چنگ دارد اما فوق همین است که بروی جویس باشد

و عراب کاشه آنرا بر شکل فال بخشست سازند و از دو طرف  
 بران پوست کشند و بکلان در عمل آورند اما تریایک  
 بران هم وتر واحد بندند و کاشه آنرا سدس سازند و ساعد  
 آن بقدر او یک کز باشد و آنرا بر طریق مجاهدات و مقیدات  
 در عمل برند اما سازند و اولی و آن بر شکل دلیلی بود که  
 بر دو طرف آن از خارج غیر از سطحین اوتار بندند و آن از  
 مطلقات است و مضرب آنرا بر مخلی سبک کن که در اندک بر  
 اوتار رسد در حالت حرکت اوتار و آن الت بر چیزی که دانسته  
 مانند جراحی که سببند چنانکه اوتار بر مضرب رسد و نغزات  
 ملایم آنرا مسموع شوق پس لخیلیع الحان از آن اوتار کنند  
 اما ساز مصحح غازی و آن ساز ناقده ماد و کتب کر کرد  
 بودند و لیکن این زمان این فقیر آن ساز در عمل و زندیچ  
 و آن بر هیبت بود که کاشه آنرا بر جسمی ممتوری که بر هیبت  
 جحر باشد نهاده باشند و آن هر دو قطعه مجوف باشند  
 و اوتار آنرا از مفتول برنج بندند بر پهن آن شکل فالونی  
 و از جسم ممتوری که بر هیبت جحر است بگردانند و برنج  
 اسفل ساز فالونی آن باشد که اوتار بر آنرا بندند و در میان

و فالوی آن هم از چوب سازند اما فالونی و آن سازنی بود  
 کاشه او مثلث باشد و او را دسته نباشد و اوتارها مال  
 هر دو هر دو بندند و اکثر اوتار آن نیز نرم بود همچون وتر  
 منته عودا مال عجم مفتول برنج بروی بندند و مال هر دو  
 در دست جیب چیزی که از فولاد که یک سر آن کوشه برنج  
 با مریک و سر آن بشکل کلانک کوچک باشد و آن چنان کوفت  
 کنند که جهال و در و برده آسانی مستخرج شود اما کایخ  
 و آن هم از جویست است و بعضی کاشه او را از جوز مندر  
 سازند و بر آن هوی بندند و بعضی کاشه او را از جویست  
 بران ابریشم بندند و بران دو وتر بود و هر سطح آن پوست  
 کشند و آن پوست دل کالو بود و نسبت مطلق و نیز از بعد  
 ذی لایربع دهند اما غزاک و آن چنان بود که کاشه آنرا  
 چند آن که ذی باشد و بر تمام سطح آن پوست کشند و بر آن دو  
 وتر بندند و اوتار و تر که هر دو طرف آن باشد در ضرب کمان باشد  
 و بانا مال و مست و تر دیگر را در عمل آورد و نیز مست  
 و تر کمانه نرسد اما اجناس با اصبع دست جیب بر آنها جوش کنند  
 اما یکتای و بران یک و تر بندند و آن هم از جویست

کانه عود بیست کوچک اما شد غور و آن سازی بود که  
 اهل خنای بیشتر در عمل آورند و بر آن چهاروتر بندند  
 و کلاه آن طولانی باشد و بر نصف سطح آن پوست کشند و  
 وتر آنرا به بعد ذی الاثر ربع سازند و یک وتر آنرا که چهارم  
 است از طرف علی بضعف طینی اسفل از وتر ثالث  
 اما بیب و این نیز آنرا اهل خنای است و عمق کاسه  
 آنرا چهار انگشت کنند و سطح آنرا چوب پو نشانند  
 و بر آن چهار وتر بندند و طریقه تمام سطحی او چنان بود  
 که و ترا اسفل آنرا مساوی نلکد اربع مافوق آن سازند و  
 و ترا فی آنرا مساوی ماتحت آن سازند پس و ترا اول با تا  
 بر نسبت ذی الا ربع بود و ترا ثانی با ثالث بر نسبت  
 طینی و ثالث با رابع ذی الا ربع بود اما با تو غا  
 و آن مخصوص با اهل خنای است و آن بر شکل چوب  
 درمانجه باشد مثلاً طول آن یک کوزیم و عرض آن  
 یک شبر و عمق جوف آن نیم چهار یک کوزی و آن هم انزال  
 مطلقه است و بر آن بانزده و ترا بندند و آنرا ملایمی نباشد  
 بلکه بر بدش و پس بردن هر یک اصطحاب و تار آن کنند

آن جسم مدور که بر هیئات حجر حاست جرمی باشد که بر تری آن  
 مضرب ساخت کرده باشند و آن جرم میان آن سازند  
 کند و آن مضرب بر اوقات هر سه و آن جرم ظاهر باشد و آن  
 ساز هر سه بای نهاده باشند و ریسمان از جرم آن جوف  
 یکپای آن فرود آید و هر یک سکان ریسمان جسمی ثقیل  
 از سرب بسته باشند و آن جسم ثقیل ریسمان را بکشد  
 و خود در زیر ریس فرورود و از جرم یک ریسمان دیگر  
 آنرا بای او فرورود و از سختی الا رضخ ز نای هر دو که  
 میانشهرگان ریسها ترا بگیرد و چون آن ریسها ترا بکشد جرم  
 دور کند و مضرب بر اوقات هر سه و چشم ثقیلی که در تحت  
 الا رضخ است بالا آید و چند میانشهرگان ریسها ترا فرود کند  
 و چشم ثقیل ریسها ترا بکشد و خود در زیرین فرود شود  
 و ریسها ترا از دست میانشهرگان بکشد و جرم در حرکت آید  
 و دور کند و مضرب بر اوقات جرمی کند و لغات مسومع  
 که در دوران هم از مطلقات است و هر چهار وتر را یک آهنک  
 سازند اما تحفه العود و آن هم بر هیئات عود بود و  
 اوتار آن همان اوتار عود بود اما چند آنک نصف عود بود



در آن باشد و دلیتش کج بود آنرا که نای خوانند اما حکم آنرا  
 یکبیت و استخراج الحان آنرا متعذر باشد و آنرا سه نغمه  
 او نغمه آ و نغمه ح و این نغمات تلاوت بشدت و عنف نغمه  
 حاصل کرد چه در سطح آنها نغمه نباشد اما باق و آن چنان  
 بود که پرد های آن نرا با نغمه در حالت تراشیدن و آنرا  
 نرا آن نغمه در دست و بر سطح آن نغمه باشد که استخراج  
 بعضی نغمات آنرا کنند اما موسیقار و آنرا از مطلقات  
 آلات ذوات النغمه است و آن چنان باشد که نای یا بیلی  
 یکدیگر نهند بعضی از بعضی اقصر و آنرا نغمه نای باشد  
 که بمقدور می لکله تر بن رسد و نغمات آن تابع مقادیر آنرا  
 نایها باشد نغمه نای طولی نقل بود و نغمه نای اقصر احد  
 و چند خواهند که آهنگ آن احد شود قدری موم را مباد  
 سازند و در جوف آن اندازند البته احد شود اما بیج  
 و آن را موسیقار ختایی خوانند و آن چنان بود که نایهای  
 ختایی بر یکدیگر جنبه اند و در تحت آنها نغمه باشد  
 و چندی آنرا در حالت تلحین مسموع شوند و آنرا  
 لوله باشد کج که نغمه آنرا بخار دهند و آنرا یک نغمه جمع

چنانکه استخراج جمیع نغمات از آن توان کرد و طول و ک  
 هفت مشط و نیم باشد اگر چه اقصر و طول آن نیز باشد  
 اما قاعده اصل آن همان مقدار است که مذکور شد اما  
 نغمه سینه نای و آن ساز نیست بمقدار نای سفید نغمه  
 باشد و در و نفس متصل میند و استخراج نغمات در آنرا  
 اسهل باشد از سفید نای چه زمر از نای سفید اکمال است  
 و در آن نیز تغییر نغمات بشدت و عنف نغمه و فتح نغمه کاه  
 تمام و کاه بعضی اما سنایی و آن ناقص است و غایت حدت  
 آن تا بعد از لکل و الخمس بود چند آنرا زیاد کنند اکثر  
 متنافر بود و او از آن جمع سازها دورتر رود اما  
 نایچه بسیار آنرا با سرنای نسبتی باشد در حکم وادمان سرنای  
 بدان کنند و آنرا آوازی باشد لاین و همین اما نای حاوی  
 و آنرا اکثر تر کلان نهند و در آن بیشتر نور و زیبا بی  
 نرند و در آن مجال سیر نغمات کمتر باشد چه در لاین  
 نقیب کمتر از دیگر نایها باشد اما تغییر و مقدار آن از مجموع  
 آلات ذوات النغمه طولی باشد و مقدار آن دو کون بیشتر  
 آنرا باشد و آنچه نغمه آنرا باشد از بر غوکوبند و کور

حاصل شود نغمه سه  
 نغمه  
 نغمه



ذوات النخ اما صاحب ترفیه رحمه الله حکم کرده است صدف  
 نغم در سر نوع اول حلو و لذت نانی لذات ذوات النخ و  
 لذات الاوتار و اولاد این فقیر حقیر یافته در کلاسات  
 و به حاشیه شریفه نوشته قال صاحب الترفیه ان النغمه اما  
 ان محذرت عن الحلو لذات انسانیه و عن لذات ذوات الاوتار  
 او عن لذات ذوات النخ و الحال اننا وجدنا عن غنم نغمه  
 المسموعه من العصفه فكان حصلاً فیها باطلان اما سائر  
 کاسیها و ان چنان بود که از هر کاسه نغمه حاصل می شود  
 مقرر است که نغمه کاسه مملو است از نغمه کاسه خالی  
 و بیان آن در فصل اسباب حدوث و نقل مذکور شد و این  
 سائر اختراع و الداین فقیر حقیر است معلمه و این سائر نخل  
 اجناس و جموع ادوار و طبقات ادوار با سهل لوجون  
 حاصل است و تضایف مشکاک را چنان جدا نموده کلام  
 استخراج واقع است در کاسه نیز ممکن است استخراج از  
 و فوق سخن کاسه با جویب بود جویب است راست یا باشد  
 و جویب است جامع و مضایف است اما سائر الواج  
 فولاد اما سائر الواج چنان باشد که برای ایجاد نغمه نقل

انتقام

نایم نفع برسد و از آن استخراج الحان کنند اما رغنم و آنرا  
 در فونک در عمل و رند و آنها نایم باشند از سرب بطریق  
 موسیقار آما آن دو وصف به بلوی یکدیگر باشند و برهنه  
 آنها در آن باشد و زیرهای آن کوتاه چه لغات آنها تابع  
 مقادیر باشند و سرهای آن نایم در خزینه بود و شکل این  
 سائر شکل صغیر باشد و از طرف جب می شود هم آهنکار  
 این بر آن ترکیب کنند که تریب موارزایم از آن دم بکشند  
 پس از آن نایم لغات استخراج کنند پس بدست جب دم را  
 حرکت دهند و بدست راست بر سطح آن نقب بود و بر  
 دامن مرثیه شکل تک باشد چو نایم فرود نغمه کشاد  
 شود و نغمه مسموع شود و از آن سائر استخراج الحان می شود  
 اما نایم خیک و از نایم انبان نیز خوانند و آن دو نایم بود  
 که بر بهلوی یکدیگر باشد و بیک انگشت ثقیله را فرو  
 گیرند ثقیله دیگر که از نایم یک هر دو بدان اصبع فرود گیرند  
 و نغمات از هر دو نایم حاصل شود و سر هر دو نایم  
 در خیک باشد که در آن دم در دهند و آن خیک بر باد باشد  
 و آنرا در کنار گیرند و در عمال آورد این بود بیان آن لغات

آنها بدین دو ایراد اشاره مذکور شد. باید اما از شعبات  
 مامور و بنامند همان نوع تاثیر کنند در نفوس و ممالک  
 تاثیر بردها را بیان کنیم. جموع دیگر را از مناسبات با یکدیگر  
 نااطمان نسبت پیدا کنند که بس کویوم که است  
 و نوروز و عرف و اصفهنا تا تاثیر بسط و فرج بود است  
 نیز که و زراف کند و راه صوری در نفوس تاثیر مزین بود است  
 حجاری و حسینی تا تاثیر نوعی بود از شجاعت و ذوق و ک  
 بریاسات مناسب تخمین کنند زود ترا شرکت مثلا در راز  
 عشاق نوری بوسلیک بدین نوع ابیات تعیین کنند  
 دل مرد بد زهر را کام نیست • تن ناز پرورد را نام نیست  
 کیسه کو برسد ز شمشیر و تبر • بنامش سزاوار تاج و سر بر  
 کسی که درین فن مراض و ماهر باشد و بین العلم و العمل جامع  
 بوجدان فوق میان نعمات و باغاد کند و بدوق ان منبر  
 که بین انفرانت در یابد که هر تصنیف ربکت بقواعد و ضوابط  
 علمی و عملی نوشته باشد خلیع نواز در کسب کسی خواهد  
 که بضایع سازد نوبت مرتب یا غیره طریقه آنست که ارقام را که  
 لغات منظومه را وضع کند و اعداد تقرات در تحت آن

لوح بزرگ سازند و برای ایجاد نغمه حادث لوح کوچک سازند  
 و در میان آن دو وصف الواح را بلی یکدیگر ترکیب کنند  
 و هر دو سر لوح سور راخ باشند که پوتر آنرا بنده ندانند  
 مقفا و منتضی برای توانا کردن بس آنرا را بجمیع که مناسب  
 آن باشند قوع کنند و چنانکه خواهد در عمال و زنده اعداد  
 الواح سی و پنج بود عدد لغات عده که نه نقال باحوادیس  
 استخراج مجموع و در ویر و تصامیق عملا از آن با سهل و لطف  
 و جمع ممکن باشد و طاسات و کاسات و الواح قول را در  
 بر عدد نغمه انتنت استخراج امکان از کربل سهل الوجوه  
 ممکن است گفتن بین مختصر بدین قدر که گفتا در دم در تاثیر  
 نغمه ادوار و بسیار شت عمل و در هر طریقه ساختن تصانیف  
 بدانکه هر جمعی را از جموع یعنی در ویرایشی عشره و او از ات  
 و شعبات در نفوس تاثیر ملذ باشد اما آن تاثیر مختلف  
 باشد بس بعضی تاثیر در نفوس قوت و شجاعت و بسط  
 باشد و آن سه دایره است عشاق نوری و بوسلیک  
 برای آن این سه دایره ملائم طراخ اترک و مال حبشه و نهار  
 و سکان جبال باشد و او از ات سنته از بعضی اعدای که تتریب



کند چنانکه تصنیف تا آخر درست و راست باشد و آن چنان  
 باشد که اگر آن قول را نیک بگویند راست آید و اگر بکلضرب  
 گویند هم راست آید نقره صوفیه بنقره واصله که آنرا دوز  
 خوانند رسد و متصل گردد و اگر این قیود و شرط در رو  
 نباشد کلا الضرب و جیب باشد اما ضریب و آن چنان بود  
 که ببدن دور نیز مخزن گفتن را معانی قیاح کنند مثلاً  
 بدستی نقرات دور ثقیل اول را ایقاع کند و بدستی دیگر  
 نقرات زمان دور ثقیل مهل باید که ابتدای دور کنند  
 و دور ثقیل مهل جهل و هشت نقره باشد و دور ثقیل  
 اول شانزده نقره و دور ثقیل مهل بیست و چهار نقره  
 بس هر دو دور ثقیل اول جهل و هشت نقره باشد و دور  
 ثقیل مهل جهل و هشت نقره بس بعد بس هر دو دور  
 دور دور ثقیل مهل و سه دور ثقیل اول گذشته باشد عاده  
 دور سیم ثقیل اول کنند و دور دوم ثقیل مهل باشد  
 چون عاده دورین کنند دور را بی ثقیل اول و ثالث ثقیل  
 مهل باشد و اولین معانی قیاح شوند و گاه باشد که چهار دور  
 مختلف یا متحد چهار عضو معانی قیاح کنند و اگر کسی را

بیرون رفت و قطعه خاص را مستراد نام نهاد و شرط چنین  
 بود که هر چه از صنایع الحان و ایقاعی از چهار قطعه ماسبق  
 درج کرده بود در قطعه خاص یعنی مستراد مکرر آن صنایع  
 و ابیات و اشعار کند و روزی هر چه نوبت را عاده کرد  
 بخصوصی یا در شاه خواجه شیخ و مجموع المالی و اشرف تبریز  
 اما بیست و آن قطعه بود که بر شعر عزیزی متعلق شده باشد  
 و آنرا طریقه و تشیع البته باید که باشد و در صورت بیت  
 الوسط اختیار مصنف راست اگر خواهد میان خانه  
 سازد و اگر نه خواهد نسا زد اما کل الضرب و آن چنان  
 بود که ادوار ایقاعی را در آن درج کنند چنانکه در حالت  
 فطین یا آن مصنف دور از نوبت دور و نهمان تا دور تمام  
 شود آنرا طریقه و تشیع باشد اما صوت بیت الوسط گاه  
 باشد و گاه نباشد و طریقه کلا الضرب و ساحت چنانست  
 که ادوار ایقاعی برابر نوبت نیزین کنند بنوعی که اگر بهمان  
 دور اول که مدخل کرده است در تصنیف تا آخر گویند  
 چون با عادت رسد نقره دور را از ایقاع که داشته باشد  
 هم ایقاع عادت کند و تصنیف کلا الضرب را بیک دور تمام

قوت طبع سلیم مستقیم باشد ممکن بود که با ناامل عشره در دور  
 معاً ابقاع کند و در عمل آورد چنان که او را جموع آنرا  
 مضبوط باشد و والدین فقیر آنها را در عمل آورد و این  
 فقیر نیز بنوعی چند در عمل آورد اما کلاً انعم و آن بر دو نوع  
 بود یکی آنکه در وا زده پره و شش آوازه و بیت و چهار شعبه  
 را در یک قطعه کنند چنانکه بر توالی مجموع و مسموع شوند  
 و اگر نوید یک دایره را خواهند توالی جمع کردن آنچه در آن  
 تنافر باشد محسن تالطف در انتقال ملایم توان در عمل  
 آوردن و نوعی دیگر آنک تصبغی سازند بر نغمات مفه  
 کا نه چنانکه در یک بعد ذی کلاله و بقیه جمع کنند هفت  
 نغمه بآه را هم در او روند و آن نغمه بدو نور و نور کنند یکی  
 نور و عرب و دوم نور و زاصلیرین مثال  
 است خذ و زخ ط ل ناس خ مد نه نو رخ م  
 اصفهان اصفهان  
 و بآه مانند از نغمات هفت گانه ب . د . و ط . ل . س  
 . د . نو و نور و عرب را نغمات برین موجدیت یو . د .  
 س . و بآه مانند ط . و . د . ب . و آنها نغمات نور و ز

اصل اند چنان از نغمه بنعمه رسد همان مفه نغمه باشد اما عمل  
 و انرا بر بیات باری سازند و آن طریقه جدول بود و صوت  
 میان خانه شیعیه بازگشت و گاه باشد که در وسط سازند  
 و باز گوی دایز هم دو ساز ندیکی بالفاظ نقرات و دیکر  
 بیات و اشعار یا هر دو بالفاظ نقرات یا هر دو یا شعار  
 لهما صوت و آن از میان خانه و شیعیه خالی بود چه اینر  
 نوعی از اصناف تضایق است باستقلال و قریب الفصح  
 بود بس که خواهند بر یک طریقه عزل را هر چند بیست که  
 باشد بتوان اد کردن اما پیشروان از بیات خالی بود  
 بلک بالفاظ اسکان ادا کرده شود و اند بیوت بود چنانکه  
 گویند پیشرو هفت خانه اول و خانه دوم و سوم و چهارم  
 یا هر چند باشد یک نقش را یا بیشتر را در هر خانه مکرر کنند  
 و انرا سر بند گویند فصل ثانی عشر در آن که مباحثان این  
 فن چگونه رعایت آداب مجالس کنند و در آنکه در هر مجلس  
 مناسب آن مجلس خوانند و در طریقه تلخیص مغول و لسانی  
 که مباحثی ایشان و معتدلیات کسانی که مباحثان فن باشند  
 باید که این و معتد و محرم و محمل و خوش خوی و متواضعی

نیه اجازت وخصت واهل آن مجلس برون زور واکوهم کند  
 که او را در آن مجلس نخوانند در حال سبک رود در مجلس  
 بر ابیات و اشعار مناسب نجین کند قبل ازین گفته بود دیو  
 دو تا شیر بغم که عشا ق و نوا و بوسلیک موفق مزاج اکل است  
 از برای نکه تا شیر آنها موفق بخلا عدت و نجین اترک و موعول  
 در آن سه دایره باشد و آنچه از آلات است خراج کند که نه  
 را که کوها خوانند و آنچه بخلق نجین کند از آن دو لیر کویند ما  
 کو کهها نژاد اهل خنای سی صد و شصت و شش بود بر عدد  
 ایام سال که هر روزی مجلس قآن کو که کرضه کرده اند و آنچه  
 اعظم است نزد ایشان نه کو که بود و اساسی آنها اینست  
 اصلان جین مختلف بیستون قولاً پنجاهی بوستاری غای قوله  
 دو خشتی و اکثر این کو کهها در دو و پنجس باشند و بعضی در  
 دو سه مل نیز باشند و بر آنها ابیات ترکه و مغلی کویند اما  
 ترکان عراق به معتدل بسیار مایل باشند و آن طریقه نجین  
 بود که در نوبی در عشا ق یاد دسه که روی عراق کنند و بران  
 ابیات فارسی و ترکی نیز کویند و آن ابیات بزهر بل بود  
 بجز مثال فاعلاتن فاعلاتن و هم فصل معتدل

و مسکین و خیر خواه مردم و بیسظ و مزاج کیر است قولاً باشند  
 لیکن اعتقاد و نه تحمل و بدخلق و متکبر و بدخواه و مبعوض  
 و کذا یاب و حسود و در بعضی و بسیار طبع و مزاج و خنک  
 جوی و نمام نیام شد و در رغبت و حضور و بیخ نفع  
 شکایت نکند و اگر در مجلس مردم بوی التفات نکند  
 مستغیر نشود و اگر در آن حالت که او نجین می کند مردم  
 با یکدیگر سخن کویند نه نشود و یکد تغنی هسته تر کند و  
 سازانم آهسته و خیز ز ند چنانکه اهل مجلس آواز یکدیگر را  
 بشنود و از مجلسی که در آن خوابن باشند محترز باشد  
 و اگر بضر و درت اتفاق افتد در آن مجلس در صفت اشتیاق  
 ابیات و اشعار نخواند و در عودات نظر نکند و اگر کسی را  
 با تصنیع یا با تعشیریتی و ذوق و صفای شوره همانا مکرتر  
 کند مقصود سامعان حاصل کرد و در مجلس شری و خمر  
 باید که در برده را هموی و زنگوله نجین کنند زیرا که بخیریه  
 معلوم شده است که در مجلس فساق چون براموی و زنگوله  
 نجین کردند البته در آن مجلس خشک و فتنه شود و دیگر اگر  
 اهل مجلس با او خوش در آمد و بر آمده باشند موا است کرده

جند که

مرد و مومس باید خندانده شود و مردان که بر او غضبند از آتش غضبند که عاقلان بدانند  
 و ادوی دل بماند که جانش با آذر عمر که بهینه خاجن باشد در  
 ای طبیبیم از درد درمان در با خدان خدا نبرد از درمان در  
 یک نظر فرمود دل در مانده را یاز جور و بجهت در در مان در  
 اما اهل عراق بر معتدل سه کاه تلخیص کنند نقیضی و مدی چند  
 در پنج کاه و سه کاه نیز کنند و بعضی از نقوش معتدل را تغییر کنند  
 و بر این پایه که بر همان مجلس است گویند و آنرا معتدل اراذ که گویند  
 در ذکر اسامی بسیار است از این فن معلوم است که در چنین با این حال  
 چنانچه روح در بدن آدم عملی است در مدینه شد صوت حوت  
 لازم آید بعضی او در حرکت در آمد و نغمات از اصلت متب  
 شش است و از منته که میان حرکات نبض اند متساوی باشند  
 و اهل عمل آنها اصول خوانند و بعد از آدم بیست را از انحراف  
 بوده و مکتوبین قابل بن آدم عملی است و در وضع کرد و او را  
 عمری طویل بود است و او پنج روز در سریه داشته است و او را  
 شیخ فرزند می شنید اما در آخر عمر او را در دهمتر شد بود نام یکی را  
 صلاح بن دوز نام دیگری را بریم و او را قبل الموت سری شش چمن  
 آن بر شیخ سالش نماند پس مکتوب برای او وضع و فرغ کرد که شیخ کس

کرد بود که در آدم وقتی که از بهشت مجرای بود یک فرزند خود را  
 از در سختی در او سخت تا صورت وی را نظرش عیاب نباشد  
 پس گوشت و استخوان نهی وی را یکدگر که جدا شد ند و بر  
 زمین فدا دادند تا از آن نوساق و انگشتان برسد آنکه جوئی را  
 با آن کرد و آنرا بر شکل آن تصویر کرد و صورهای بسیار بجوئی  
 و آنرا بر انگشت میرزد و آن موی می کشد و زاری تا آخر عمر  
 او با فرساید و یکدگر دختر او که صلا نام داشت اول عمل  
 طبل را او بسیار خست اما طبل را اول قوم لوط ساختند و اما  
 در املز می فریفتند اما میامیر چون جمیع آلات ذوات فلفنج  
 را بنی سزاید و وضع کرده اند بر شکل حلق داو و عملت اللام  
 چه نغمات طیبیه معجز او بود که نای سفید که آنرا اکراد وضع  
 کرده اند چنانکه در سفندان ایشان متفرق می شدند  
 تا از آنرا با جمع می شدند و لکند و ذوالقرنین  
 درین علم و عمل ما هر بود اما وقتا غمزه حکیم درین عمل  
 کا مد بوده در ایست بسیار گفته است و صفا به کرامت رضوان  
 علمم لعین کلام زبانی نغمات طیبیه می کشند و شیخ ابو نصر  
 فادانی سرعه لسه علیه درین علم کا بود خندانده مردم با و انچه

نوعه می کرد آنرا

او میگردیستند و می خندیدند و بخواب می شدند و طریقه عمل  
 او را در آخر کتاب بیان کردیم و شیخ رئیس رحمه الله در انواع  
 علوم خصوصاً درین علم موسیقی کامل بوده، اما در عملیات  
 این فن متبحر و عاقلانه و این نقل از موسسه روستی که چندی  
 بعلم این فن رسید، گفته که آنکه عمل علم کومرود و دیگر از حکما بسیار  
 برین علم مگوشغول بوده، اندام از خلفاء بنی امیه عبد الملک  
 الولید اس بنده شام بن عبد الملک ابراهیم بن الولید مروان بن  
 الحکم عمر بن عبد الغزیز اما از خلفاء عباس المهدی الهادی  
 الرشید الامین المأمون الهارون الرشید المعتصم الواثق  
 المتوکل المعتز المستعصم المعتصم ابراهیم بن المهدی و او را  
 تصانیف بسیار بوده و اولاد خلفا عبد اسد بن موسی الهادی که  
 صالح بن رشید اما از امرا و وزرا و خلفا بسیاری مشتغال  
 بوده، اندام اسحاق موصلی و احمد جدایی الحداد متعین  
 زمان خواد بوده، اندام از متاخران مولانا صفی الدین عبد کرم  
 بن فاخر الارسوی در زمان ستعصم بوده و او جامع بوده  
 بن العلم والعمل و او را چهار شاگرد بود، یکی شیخ سنی الدین  
 سرودی و دیگر علی سنای و حسن اموز زینب و ابی شامه

بعملیات مشغول بوده، اندام از اول زمان والدین فقیر  
 خویله رضی لیرین رضوانیناه متعین بوده و او هم عملیات  
 این فن مشغول بوده و جمعی دیگر بودند که تنها بخلق تلخین  
 کردند و بعضی به اثر آلات بودند و اکثر چنان چه ذکر  
 اسامی به اثران کرده، شود بتطویل انجامد بدین قصد  
 اختصار کرد در بیان طریقه شد و دی که بعد در عمل و رفت  
 بانها تلخینا کنند بنوعی که سامعان صاحب ذوق که برین  
 بختند و بخواب روند بیاید دانست که مجموعی اثر نعمات  
 دو ایرد در کس چه نوع تا اثر کنند اگر کسی خرامد که مردم  
 قابل را بگر، باند جمعی نعمات که تا اثر نشان در نفوس اثر  
 باشد اختیار کند، مثل زیر آفکند یا راهوی صبا یا اوک حسینی  
 همزوم بنور و زرا اصل و او تا از عطفات عود را بنعمات آن  
 اهنگ کند و در آنها بطریق حزن نضف نیاید و بطریق بر غم  
 بنوازند و بیات و اشعار مناسبه آن نعمات مقرر کرد اند  
 سامعانرا البته رقت آید و سامعانرا در حالت سماع غم در خاطر  
 نوعی از امکان و تعصیب نباشد و زمان و مکان و اخلاص مناسب  
 حال باشد و درین عمل زان شده و شدی را برای توضیح و تنظیم



شد صبا و آن چنان باشد که مطلق مدلت را مساوی وسطی  
 فوسم سازند و مطلق شنی را مساوی دستان طمدت  
 و مطلق زیر را مساوی دستان حنصر شنی و مطلق حاد را  
 مساوی دستان وسطی زلزله کنون طریقی است خلیج همای  
 را ازین شد مهاجران صاحب ذوق دانند بطبع سلیم استقیم  
 و اگر ایات و اشعار آن مقدارن کردارند تا اثر زودتر و زیادتر  
 تر کنند شد خوراب و آن شندی بود که او تاد هر یک بانلاش  
 ارباع فافوق خود مساوی باشند الا وتریم که مطلق او را  
 مساوی مطلق شنی سازند و دران شد ترجمی که مذکور  
 می شود کیر تدوان ترجمی ایست که تقم هابطم مطلق شنی  
 و تقم هابطم بریم زینم و یا زینم دو تقم را برهاس حرکات که  
 کرد اینم و تقم صاعد بریم اکنون این ترجمی چهار تقم شود اول  
 بر وتریم صاعد و بر وتریم راجع یک تقم هابطم و صورت آن ترجمی  
 این است  $\frac{1}{1} \frac{1}{1} \frac{1}{1} \frac{1}{1}$  و باید که مضرب بر عود است زینند و این ترجمی  
 را بسیا ذکر می شود و بسامع باید که در مقام امتحان و تعصیف باشد  
 و سخن نکو گویند تا زود بخوراب شود اما حلق اگر تلکین کنند  
 بخورد آواز عود خوراب زود تر آید و اگر خوراهند که سامعان

نائب

ما نایم و چند شد بخند جمع مناسب مخصوص کرانیم برین خوب  
 که مذکور شد شود و آن شندی بود که مطلق را مساوی  
 وسطی زلزله م سائیم و مطلق شنی را مساوی ثلثین  
 مثلث که بران نقطه آ مهوم است و مطلق زیر را مساوی  
 وسطی فوسم شنی و مطلق حاد را مساوی ثلثین زیر کفتر  
 ازین شد است خلیج مجموع ممکن است اما جمعی چند که مقصودند  
 است خلیج آنها را با زنایم از این جمله جمع رکب رکب برق و خوراب  
 و آن چنان بود که جنب شنی با مطلق م و بسا نه حاد را مطلق  
 شنی اصل رکب این نمانند و با زسبانه زیر را که در مطلق ثلث  
 و زلزله زیر را با سبانه مدلت و با زرجع کنند بغات رکب بران  
 موهب که مذکور شد و بعد از آن است خلیج بغات اصل زیر  
 افکند کنند و آن چنان بود که از بنظر زیر سبانه م انتقال  
 کنند و از آنجا بر مطلق زیر م بر مطلق م بر مطلق شنی  
 و اصفهان هم است خلیج کنند از سبانه زیر و فوسم م و مطلق  
 زیر و مطلق م و مطلق شنی که را با است خلیج جمیع دو این شغول  
 بنوم سبب تطویل کتاب می شود میان فرقی خود بدین و تا در  
 داند که چگونه بغات را با یکدیگر ترکیب می باید کرد در دید کرد

صُحَّكَ لَنْدَ نَمْرٍ مَطْلُوقٍ وَتَزِمُ رَا بَقِيلًا سَا زَنْدَ وَ مَطْلُوقٍ مِثْلَ شَمْسِ نَمْرٍ  
 حَ مَسْمُوعٍ شَقُودٍ وَ اَزْ مَطْلُوقٍ وَ تَزِمُ آ وَ جَمْرًا زِي وَ تَزِي رَا بَرَسِيئَتِ  
 ذِي الْكَلْبِ سَا خْتَهَ كَا شَنْدَ بَرِ خَنْصَرِ مَلْأَى وَ تَزِي زِ مَضْرَابِ مَعَا جَسِي  
 كَنْتَدَ وَ بَعْدَ اَزْ اَنْ بُو سَطِي زَلْزَلِ مَهْرِدِ وَ مَعَا مَضْرَابِ زَنْتَدِ لَيْسِ  
 بِرِ سِيَابِهَ مَهْرِدِ وَ مَعَا بَسِ مَطْلُوقٍ مَهْرِدِ وَ تَزِمُ مَعَا زَنْتَدَ وَ اَبِيَا تِ  
 مَضْحَكِهَ بَا شَنْدَ اَكْرَمَقَارَانَ اَنْ كَرْدَا شَنْدَ وَ اَبَانَ تَلْحِيْنَ كَنْتَدَ مَا ثِيْرَ  
 رَوْ دَ تَزْ كَنْتَدَ وَ دَرِيْنَ مَذْ كُوْرِيْنَ مَهْرِيْصَرْتَهَ كِهَ مِيْدَا اَخْرَا جِ مَهْرِيْزِ  
 مَذْ كُوْرِيْنَ مَهْرِدِ مَقَابِلِ كِيْدِ كِيْرِكِهَ نَدَا نَعْمَاتِ بَرَسِيئَتِ ذِي الْكَلْبِ  
 مَسْمُوعِ شَقُودَ قَدْرِي رَا سَا اَنْ كَرْدِيْمُ وَ لَوْ اَقِيْ مَلَا بِاَطْفُفِ طَبِيْعِ سَلِيْمِ  
 مَسْتَقِيْمِ اَيْشَانِ رَجِيْعِ كَرْدِيْمُ وَ بَرِيْرِيْزِ اَبِيَا تِ لَخْتَصَا رِ عَمُوْ دَتَمِ

این خوشتم را بر اید و از کار  
 من شوم باد و در غم در زرت کار  
 بماند سالها این است خزان ما  
 عرض نقیشت کز ما بانه ماند  
 ملامت از غمنا که چند در بن کمان نظر کنند آن فقیه غیر ما  
 بدعا خیر یاد کنند (







Cilt kapağı arka görünüş

## KAYNAKLAR

ABDÜLAZİZ BİN ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ,

---, *Nekâvetü'l-Edvâr*, TSMK. Ahmed III Bölümü No: A3462.

---, *Muhtasar fî ilm-i mûsikî (Nekâvetü'l-Edvâr)*, Nûruosmaniye Ktp. No: 3646.

---, *Nekâvetü'l-Edvâr*, (Müstensih: H. Sadettin Arel), İ.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arel Ktp. No: 147.

ABDÜLKÂDİR MERÂĞÎ,

---, *Câmiu'l-Elhân*, Nûruosmaniye Ktp. No: 3644.

---, *Makâsidü'l-Elhân*, Nûruosmâniye Ktp. No: 3656.

---, *Şerhü'l-Edvâr*, (Nşr. Takî Bînîş), Tahran Üniv. Merkez Ktp. Yayını, Tahran 1991.

AGAYEVA, Süreyya,

---, "İlim ışığında "Gulam Şadi" olayı", *Mûsikî Mecmûası*, İstanbul 1998, Yıl:51, sy. 462.

---, *Âzerbaycan Klasikleri Abdülkâdir Merâğî*, Yazıcı Yayınevi, Bakü 1983.

AKDOĞAN, Bayram, *Fethullah Şirvânî ve Mûsikî Risâlesi Mecelletun Fi'l-Mûsîka*, Ankara 2009.

ANONİM, *Güfte Mecmûası*, Nûruosmaniye Ktp. No: 3652.

ARISOY, Mithat, *Seydî'nin El-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, MÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988.

ARSLAN, Fazlı, *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*, AKM. Yay., Ankara 2007.

BA, *Maliyeden Müdevver Defter*, No: 180/35 (II. Bayezid devrinde tutulan 890/1485 tarihli muhasebe defteridir).

---, *Defter-i Müsveddât-ı İnamat: H. 909-917*, Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet Bölümü, No: 071.

BANARLI, Nihat Sâmi, *Resimli Türk Edebiyatı Târîhi*, MEB. Yay., İstanbul 1971, c. I-II.

BARDAKÇI, Murat, *Maragalı Abdülkâdir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.

- CAN, M. Cihat, *XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi Nazariyâtı (Ses Sistemi)*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2001.
- CEYHAN, Âdem, *Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-Nâmesi*, MEB. Yay., İstanbul 1997, c. I.
- ÇAKIR, Ahmet,  
---, *Alişah B. Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 1999.  
---, "Abdurrahmân Nûreddîn el-Câmî'de Diziler", *Ekev Akademi Dergisi*, Ankara 2003, Yıl:7, sy. 17 (Güz 2003).  
---, "Abdurrahmân Nûreddîn el-Câmî'de Usûller", *Ekev Akademi Dergisi*, Ankara 2006, Yıl:10, sy. 26 (Kış 2006).  
---, "Abdülkâdir Merâgî'de Çelişkili Dört Usûl", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Samsun 2001, Yıl:1, sy. 2, Ocak-Şubat-Mart 2001/www.dinbilimleri.com/dergicilt1/sayı2/.
- ÇELİK, Binnaz Başar, *Hızır b. Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ında Makamlar*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2001.
- ÇETİNKAYA, Yalçın, *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İnsan Yay., İstanbul 1995.
- DANIŞPEJUH, Muhammed Takî, "Sâd u Sî Eser-i Fârisî Der Müsikî", *Hüner u Merdum*, Tahran 1349H., sy. 95.
- FÂRÂBÎ, Ebu Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhân,  
---, *Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr*, (Thk. ve Şerh, Gattâs Abdülmelik Haşebe, Müracaa ve Tasdîr, Mahmûd Ahmed el-Hıfînî), Kahire (tsz.).  
---, *Kitâbü'l-îkâ'at*, TSMK. Ahmed III Bölümü No: 1878.
- ERGUN, Sadeddin Nüzhet, *Türk Müsikîsi Antolojisi*, Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul 1942, c. I-II.
- FARMER, Henry George,  
---, "Mûsikî", *İA.*, MEB. Yay., İstanbul 1993, c. XIII.  
---, "Safiyeddin", *İA.*, MEB. Yay., İstanbul 1993, c. X.  
---, "Abdülkadir (Abd al-Kadir b. Gaybi al- Hafız al-Maragi)", *İA.*, MEB. Yay., İstanbul 1978, c. I.  
---, "Yabancı Gözü ile Abdülkâdir Merâgî", *Mûsikî Mecmûası*, İstanbul 2000, sy. 468.

- , "An Old Moorish Lute Tutor", *Journal of Royal Asiatic Society*, 1930, c. II.
- , "Abdülkâdir İbn Gaybî'nin Çalgılar Üzerine Görüşleri (Çev: Ekrem Memiş)", *Mûsikî Mecmûası*, İstanbul 2000, sy. 468.
- HASAN ŞUÛRÎ B. ABDULLAH, *Tadil-i Emzice*, Süleymaniye Ktp. Fatih Bölümü No: 3547.
- HEPER, Sadettin, *Mevlevî Âyinleri*, Konya Turizm Derneği Yayını, II. Baskı, Konya 1979.
- HUL'Î, Muhammed Kâmil, *Kitâbu'l-Mûsikâ's-Şarkî*, Kahire 1904.
- İHSANOĞLU, Ekmeleddin-ŞEŞEN, Ramazan-GÜNDÜZ, Gülcan-BEKAR, M. Serdar, *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*, IRCICA (İslâm, Tarih, Sanat, Kültür Araştırma Merkezi), İstanbul 2003.
- JEBRİNİ, Alaeddin, "Fârâbî", *İA.*, TDV., İstanbul 1995, c. XII.
- JUDETZ, E. Popescu, *Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları (Trc. Bülent Aksoy)*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1988.
- KADIZÂDE TİREVÎ, *Mûsikî Risâlesi*, Beyazıt Devlet Kitaplığı, Veliyüddin Efendi Bölümü, No: 3181.
- KALENDER, Rûhi,  
---, *XV. Yüzyılda Mûsikî Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynü'l-Elhân fi İlmi't-telif ve'l-evzân-Mehmed Çelebi (Lâdikî)*, AÜİF., Basılmamış Doktora Tezi, Ankara 1982.  
---, "Türk Mûsikîsinde Kullanılan Makamların Tesirleri", *AÜİF. Dergisi*, Ankara 1987, c. XXIX.
- KÂMİLOĞLU, Ramazan, *Ahmed oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı mûsikî" adlı eseri*, AÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, Ankara 2007.
- KARABAŞOĞLU, Cemal, *Abdülkâdir Merâgî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2010.
- KARABEY, Lâika, "Fatih devri Mûsikîsi hakkında kısa bir hülâsa", *Mûsikî Mecmûası*, İstanbul 1953, sy. 63.
- KARATAY, *Farsça Yazmalar*, İ.Ü. Ktp. Yazmalar Katalogu.
- KOLUKIRIK, Kubilay, *Abdülkâdir Merâgî ve "Şerhu'l-Edvâr" adlı eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, AÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, Ankara 2009.



KÖPRÜLÜ, Fuad,

---, *Edebiyat Araştırmaları 1*, Ötüken Yay., İstanbul 1966.

---, *Türk Edebiyatı Târîhi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1981.

LÂDİKLİ MEHMED ÇELEBİ, *Zeynü'l-Elhân fî İlmi't-telif ve'l-evzân*,  
Nûruosmaniye Ktp. No: 3655.

MAHMUD B. ABDÜLAZİZ, *Makâsidü'l-Edvâr*, Nûruosmaniye Ktp., No: 3649.

MÜNZEVÎ, Ahmed, *Fihrist-i nüshaha-yı hattı Fârisî*, Müessesesi-i Ferheng-i Mıntıka,  
Tahran 1969, c. V.

ÖZCAN, Nuri,

---, *MÜİF. Mûsikî Ders Notları*, İstanbul 2001.

---, "Osmanlılarda Mûsikî", *Osmanlı Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yay., İstanbul  
1996, c. III.

---, "XV ve XVI. Yüzyıllarda Türk Dünyasında Mûsikî", *XV ve XVI. Asırları  
Türk Asrı yapan Değerler Tartışmalı İlmi Toplantısı*, İstanbul 1977.

---, "Abdülkâdir-i Merâgî", *İ.A.*, TDV., İstanbul 1988, c. I.

---, "Makâsidü'l-Edvâr", *İ.A.*, TDV., Ankara 2003, c. XXVII.

ÖZÇİMİ, M. Sadreddin, *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*, MÜSBE.,  
Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1989.

ÖZERGİN, M. Kemâl, "Hâce Abdülkâdir Merâgî'nin Manzûm Bir Arzıhâli", *Kemâl  
Çığ'a Armağan*, İstanbul 1984.

ÖZKAN, İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*,  
Ötüken Neşriyat, 5. Baskı, İstanbul 1998.

ÖZTUNA, Yılmaz,

---, "Abdülaziz Çelebi", *BTMA.*, KB. Yay., Ankara 1990, c. I.

---, "Abdülkâdir Merâgî [Hoca, Hâfız, İbnü Gaybî]", *BTMA.*, KB. Yay.,  
Ankara 1990, c. I.

RIZVANOĞLU, M. İsmail, *Fârâbî'de İkâ' Teorisi*, MÜSBE., Basılmamış Doktora  
Tezi, İstanbul 2007.

RİYAHÎ, M. Emin, *Zebân u Edeb-i Fârisî der Kalemrev-i Osmânî*, Tahran 1369H.

SARTON, George, "Abd al-Qadir Ibn Ghaibi", *Introduction to the history of science*,  
Associate in the History as Science Carnegie İnstitution of Washington,  
Washington 1948, vol. III, part. II.

SEYDÎ, *El-Matla'*, TSMK. Ahmed III Bölümü No: A3459.

SEYHAN, Tanju Oral, "İki Zafernâme Tercümesinde Kullanılan Uzunluk Ölçüsü Birimleri", *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, A.Ü. Dil Tarih-Coğrafya Fak. Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü Yay., Ankara, 2007, c. 4, sy. 2.

SEZİKLİ, Ubeydullah,

---, *Abdülkâdir Merâgî ve Câmîü'l-Elhân'ı*, MÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2007.

---, *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yusuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*, MÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000.

SHILOAH, Ammon,

---, *The Theory Of Music In Arabic Writings (c.900-1900) Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe And The U.S.A*, München 1979.

---, "The Arabic Concept of Mode", *Journal of the American Musicological Society*, Spr., 1981, Vol: XXXIV, No: 1.

ŞÎRÂZÎ, Kutbuddîn Mahmud, *Dürretü't Tâc li Gurreti'd-Dîbâc*, Nûruosmaniye Ktp, No: 3947.

TEKİN, Hakkı, *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-fethiyye'si*, NÜSBE., Basılmamış Doktora Tezi, Niğde 1999.

TEKİN, Erhan, *Safedi'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*, İTÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.

TERBİYET, M. Ali, *Dânişmendân-ı Âzerbaycan*, Meclis Matbaası, Tahran 1324H., c. I.

TURA, Yalçın, *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1988.

TURABÎ, Ahmet Hakkı,

---, "İlk Dönem İslâm Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bakış", *MÜİF. Dergisi*, İstanbul 1997, sy. XIII-XV.

---, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, MÜSBE. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996.

---, *İbn Sînâ-Mûsikî*, İslâm Felsefesi Klasikleri, Litera Yay., İstanbul, 2004.

ULUDAĞ, Süleyman, *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ'*, 2. Bsk., Uludağ Yay., Bursa 1992.

USLU, Recep,

---, "Aydınlı Şemseddin Nahîfî ve Bilinmeyen Eserinden XV. Yüzyılda Osmanlılarda ve Orta Asya'da Mûsikîşinaslar", *Türkler*, Ankara 2002, c. VIII.

---, "Nekâvetü'l-Edvâr", *İ.A.*, TDV., İstanbul 2006, c. XXXII.

---, "Fâtih Devrinde Bestekârlar ve Eserleri", *Mûsikî Mecnûası (Osmanlı Devleti'nin 700. kuruluş yıldönümü anısına Osmanlı ve Mûsikî/ Özel Sayı)*, İstanbul 1999, sy. 465.

---, "Abdülaziz Çelebi (Hâce)", *Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, YKY., İstanbul 2008, c. I.

---, "Sultan II. Murad Devrinde Mûsikî", *Akademik Araştırmalar Dergisi*, İstanbul 2000, sy. 4-5.

UYGUN, Mehmet Nuri,

---, *Safiyüddîn Abdülmü'min Urnevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999.

---, *Kadıze Tirevî ve Mûsikî Risâlesi*, MÜSBE., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1990.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı,

---, *Osmanlı Tarihi*, TTK. Yay., Ankara 1983, c. II.

---, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı", *Belleten*, TTK. Yay., Ankara 1977, c. XLI.

ÜÇOK, Bahriye, "İslâm da Mûsikî Üzerine", *AÜİF. Dergisi*, Ankara 1967, sy. XIV.

YEKTÂ, Rauf, "Eski Türk Mûsikîsine Dair Tetebbûlar-I:Kökler", *Milli Tetebbûlar Mecnûası*, İstanbul 1331H., sy. 3.

YİĞİTBAŞI, M. Sadık, *Mûsikî ile Tedâvi*, İstanbul 1972.

## ÖZET

KOÇ, Ferdi, *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve “Nekâvetü’l-Edvâr” İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları (Türk Din Mûsikîsi) Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Bayram AKDOĞAN, VI+285s.

Türk-İslâm coğrafyasında sistemli ve disiplinli olarak mûsikî nazariyatı üzerine ilk çalışmalar IX. Yüzyılda Kindî (ö. 874) ile başlamıştır. Daha sonra Fârâbî (ö. 950), İbn Sînâ (ö. 1037), Safiyyüddîn Urmevî (ö. 1294), Abdülkâdir Merâgî (ö. 1435) ve Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî (ö. ?) XV. Yüzyıla kadar Kindî’nin başlattığı çalışmaları devam ettirerek, mûsikî nazariyatı üzerine çok kıymetli eserler yazmış, yüksek seviyedeki mûsikî âlim ve sanatkârlarıdır.

Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî, Abdülkâdir Merâgî’nin üç oğlunun en küçüğü olup, babasının yazdığı mûsikî nazariyatı eserlerini inceleyip, daha önce yazılmış eserlerle karşılaştırarak elde ettiği sonuçları ve görüşlerini mûsikî nazariyatı üzerine yazdığı *Nekâvetü’l-Edvâr* isimli eserinde bir araya getirmiştir.

“Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî Ve “Nekâvetü’l-Edvâr” İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri” başlıklı doktora tezimiz, Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî’nin *Nekâvetü’l-Edvâr* isimli eseriyle vücuda getirdiği, bir anlamda babasının eserlerinin şerhi niteliğinde olan titiz ve etraflı çalışmasının XV. Yüzyıl mûsikî nazariyatındaki yerini, getirdiği yenilikleri, mûsikî nazariyatı ve icrâsına katkılarını konu edinmektedir.

Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî, bir mukaddime, oniki fasıl ve bir hâtîme’den tertip ettiği *Nekâvetü’l-Edvâr* isimli eserinde özetle şu mûsikî konularını ele almıştır:

Mukaddime: Peygamber (S.A.V.) Efendimizin güzel ses üzerine söylediği hadîsler.

Birinci fasıl: Ses, nağme, aralık, cem’ ve mûsikî gibi terimlerinin mânâsının tarifi, mûsikînin konuları ve gayesi.

İkinci fasıl: Mûsiki âletlerinden ses ve nağmenin elde edilmesi ile tizlik ve pestlik sebepleri.

Üçüncü fasıl: Destanların kısımları, aralıkların oranı ve sayılar.

Dördüncü fasıl: Aralıkların eklenmesi, bölünmesi ile dörtlü ve beşli aralıklardan uyumlu aralıklar elde edilmesi.

Beşinci fasıl: Devirlerin tertibi, meşhur devirler, oniki makam, altı âvâze ve yirmidört şü'be.

Altıncı fasıl: “Tabakalar” adı verilen devirlerin elde edilmesi.

Yedinci fasıl: Devirlerdeki müşterek nağmeler, bunların âvâze ve şü'belerdeki nağmelerle ilişkisi.

Sekizinci fasıl: Bahir, Tür ve İntikâller.

Dokuzuncu fasıl: İkâ'.

Onuncu fasıl: Tasnîfler, eskilerin “altı parmak” yöntemiyle ikâ' devirlerinin gösterilmesi, alışılmamış akordlar ve tercî'at.

Onbirinci fasıl: Hânendelik, müzik âletleri, formlar, tasnîfler ve nağmelerin tesiri.

Onikinci fasıl: İcrâcılarının meclis âdâbı, Moğolların icrâ biçimleri ve “kök”leri.

Hâtîme: Mûsikî sanatının icrâcılarının isimleri ve ud ile icrâ edilen şedler.

Tezimizde Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî'nin hayatı ve sanatı hakkında bilgiler yer almakla beraber, yukarıda bölümlerini verdiğimiz *Nekâvetü'l-Edvâr* incelenmiş, tercüme edilmiş ve en eski nüsha olmasından dolayı üzerinde çalıştığımız Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kütüphanesi No: 3462 nüshası aynen verilmiştir.

## ABSTRACT

KOÇ, Ferdi, *The place of Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî and the work named "Nekâvetü'l-Edvâr" in XV<sup>th</sup> century Music Theory*, Doctorate Thesis, Ankara University Social Sciences Institute Islamic History and Arts (Turkish Religious Music) Major Discipline, Doctoral Thesis, Doctoral Advisor: Assistant Associate Professor Dr. Bayram AKDOĞAN, VI+285p.

First studies on "Music Theory" had started systematically and disciplinarily in the IX<sup>th</sup> century by Kîndî (d.874). afterwards, Fârâbî (D. 950), İbn Sînâ (d. 1037), Safiyyüddîn Urmevî (d. 1294), Abdülkâdir Merâgî (d. 1435) and Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî (d. ?) are the most popular musical scientists and artists who have gone on the studies that started by Kîndî and composed many valuable works on "music". Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî who is the youngest son of three of Abdülkadir Merâgî, by having examined the Music Theory that was written by his father and having compared all of them with already existing works, had composed the results and his options of "Theory of music" in his work named "Nekâvetü'l-Edvâr".

Our thesis on Abdülaziz B. Abdülkadir Merâgî and "Nekâvetü'l-Edvâr" in the XV<sup>th</sup> century Music Theory, composed the work named "Nekâvetü'l-Edvâr" has detailed the renovations, the place in the XV<sup>th</sup> century Music Theory and detailed explanations of his father's works.

Abdülaziz B. Abdülkadir Merâgî emphasized on these music themes as a preface, twelve chapters and an end in sum.

Preface (Mukaddime): Our Prophet's (S.A.V.) sayings on beautiful voice.

The First Chapter: Describing the meanings of voice, note, interval, cem', matters and the goals of music.

The Second Chapter: Reason of sharpness and softness, The voice and note is gained from musical instruments

The Third Chapter: Parts of the fret (position), rates of the intervals and the numbers.

The Fourth Chapter: Getting harmonious intervals in four and five intervals given by adding and dividing them.

The Fifth Chapter: Arrangement of cycles, the most popular cycles, twelve makam, six avaze and twenty fours şu'be.

The Sixth Chapter: Getting the cycles named "Ranks".

The Seventh Chapter: Common notes in Cycles and their relations in âvâze and şu'be.

The Eighth Chapter: Bahir, kinds and applications.

The Nineth Chapter: Îkâ'

The Tenth Chapter: compositions, showing îkâ' cycles with "six finger" method that the old had, unknown accords and terci'at

The Eleventh Chapter: The singing, music instruments, forms, compositions, effects of the notes.

The Twelfth Chapter: The Customs of the musicians, music styles of Mongols and "kok"s

The Conclusion(hâtime) : Names of the musicians and the Şed's played with lute.

In our thesis both. There is the life of Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî with his life and has been examined the chapters "Nekâvetü'l-Edvâr" that are given above also is has been translated and the copy of Topkapı Palace III<sup>rd</sup> Ahmed chapter number 3462 has been given exactly because of the oldest draft hasn't been there.