



MÜZİKTE AĞAÇ MOTİFİ

“EŞ-ŞECERE” ÖRNEĞİ

Mehmet Öncel - Turgut Yahşi

MÜZİKTE AĞAÇ MOTİFİ

“EŞ-ŞECERE” ÖRNEĞİ

Mehmet Öncel - Turgut Yahşi



MÜZİKTE AĞAÇ MOTİFİ
“EŞ-ŞECERE” ÖRNEĞİ

© Literatürk Academia: 528

İnceleme-Araştırma: 502

Bu kitap ve kitabın özgün özellikleri tamamen Nüve Kültür Merkezi'ne aittir. Hiçbir şekilde taktit edilemez. Yayınevinin izni olmadan kısmen ya da tamamen kopyalanamaz, çoğaltılamaz. Nüve Kültür Merkezi hukukî sorumluluk ve takibat hakkını saklı tutar.

Temmuz 2024

Yayınevi Editörü: **Muzaffer YILMAZ**
Genel Yayın Yönetmeni: **İsmail ÇALIŞKAN**

ISBN 978-625-98117-1-0

T. C.
Kültür ve Turizm Bakanlığı
Yayıncı Sertifika No: 16195

Kapak Tasarım ve Mizanpaj:
dizgimizanpaj.com

Baskı & Cilt: **Bulut Dijital Matbaa Sanayi Ltd. Şti.**
Musalla Bağları Mah. İnciköy sk. No: 1/A
Selçuklu / Konya
Matbaa Sertifika No: 48120

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
- Cataloging in Publication Data (CIP) -

ÖNCEL / YAHŞI, Mehmet / Turgut
Müzikte Ağaç Metaforu “Eş-Şecere” Örneği

ANAHTAR KAVRAMLAR
1. Müzik 2. Ağaç 3. Makam 4. Avaze
- key concepts -
1. Music 2. Tree 3. Makam 4. Avaze



“Literatürk Academia”, Nüve Kültür Merkezi kuruluşudur.
www.literaturkacademia.com

Fevzi Çakmak Mh. Menemen Cd. E Blok No: 40 D: 1 (Yeni Matbaacılar Sitesi) Karatay / KONYA
Tel: 0.542.134 42 42 - 0.555.980 10 95

Dağıtım: MİKYAS KİTAP YAYIN DAĞITIM
Alemdar Mah. Güzel Sanatlar Sk. No: 2/A Çağaloğlu / İSTANBUL
Telefaks 0 212 528 95 28

Doç. Dr. Mehmet ÖNCEL

1980 yılında Şanlıurfa'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini burada tamamladı. 2007'de Marmara Üniversitesi Bilgisayar ve Kontrol Öğretmenliği bölümünden mezun oldu. Lisans eğitimi esnasında İstanbul Üniversitesi Belediye Konservatuvarı'na devam etti. Dönemin üstadlarından İsmail Hakkı Özkan'dan Nazariyat, Birsen Gecikli'den (Ortakale) Halk Müziği, Elif Ahıs'tan Türk Müziği Repertuvarı derslerini aldı. Aynı zamanda Nuri Özcan (Dini Musiki), Mehmet Kemiksiz (Dini Musiki Repertuvarı), Metin Özden (Türk Müziği/Sıra Gecesi), Necati Çelik (Ud), Engin Baykal (Usul), Ahmet Turabi, Nuri Uygun gibi hocalardan da istifade etti. Türk Müzikolojisi'nin kurucusu "Rauf Yektâ Bey'in Âti, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şebâl Adlı Mecmualarda Mûsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi" tezi ile yüksek lisansını 2010 yılında; 11. yüzyıl müzik nazariyesine dair "Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib'in Kemâlû Edebi'l-Gınâ Adlı Eseri" adlı doktora tezini 2017 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Türk Din Musikisi bölümünde Dr. Nuri Özcan riyasetinde tamamlamıştır. 2014-2015 yılları arasında 15 ay Ürdün'de Arapça eğitimi ve doktora tezi üzerine çalışmalarda bulundu. 2019 yılında doçentlik payesini aldı. İlahi, şarkı ve türkü formunda yaklaşık 100'den fazla bestesi bulunmaktadır. XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesi İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-mûsikâ'sı (2018), Medeniyet Değerlerimiz "Mûsiki" (2021), Türk Halk Müziği "Formlar, Çalgılar ve Yedi Bölgeden Hikâyeli Türküler" (2022), Kâzım Uz Müzik Terimleri Sözlüğü (2023), Türk Müzikolojisinin Kurucusu Rauf Yektâ Bey Hayatı ve Türk Mûsikisi Yazıları (2024) adlı beş kitabı ve yayınlanan pek çok kitap bölümü ve makalesi vardır. Halihazırdaki araştırma ve incelemelerini Osmanlı Dönemi mûsikisine yoğunlaştırmaktadır. Yurt içi ve yurt dışı pek çok konsere hanende olarak iştirak eden Öncel, özellikle TRT'nin tarihi dizilerinde zikir programlarının sanat yönetmenliğini ve icrasını gerçekleştirmiştir. İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği ve İslami İlimler İslam Tarihi ve Sanatları'nda bölüm başkanı olarak görev yapmaktadır. Evli olup Zeynep Mercan adında bir kız çocuğu vardır.

-

-

Dr. Öğr. Üye. Turgut Yahşi

Turgut Yahşi; 1985 yılında Van'da doğdu. Lise öğrenimini Van'da bitirip lisans eğitimi için İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesine gitmiştir. 2007 yılında buradan mezun olduktan sonra 2013 yılında Yüksek Lisansını Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi danışmanlığında, 2018 yılında da Doktorasını Prof. Dr. M. Safa Yeprem danışmanlığında tamamlayarak doktor ünvanını almaya hak kazanmıştır. Halen İğdir Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalında Dr. Öğretim üyesi olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Evli ve iki kız babasıdır.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	4
KISALTMALAR	10
ÖNSÖZ.....	11
1. GİRİŞ.....	12
1.1. Sınırlamalar	13
1.2. Araştırmanın Amacı	14
1.3. Yöntem	14
1.4. Ana Hatları ile Müsiki Nazariyatı Eserleri ve Müellifleri.....	16
İKİNCİ BÖLÜM:	
2. EŞ-ŞECERETU ZÂTÜ'L-EKMÂM	
EL-HÂVİYE Lİ-USÛLİ'L-ENGÂM.....	22
2.1. “eş-Şecere” İsimli Eserin Tanıtımı.....	22
2.2. Eserin İçerik Bakımından Tahlili	25
2.2.1. Müsikinin Mahiyeti ve İlgili Yaklaşımlar.....	25
2.2.2. Müsikinin Faydaları.....	26
2.3. Eserde Geçen Müsiki Aletleri	28
2.3.1. Tabl.....	28
2.3.2. Zembr-Mevsûl.....	28
2.3.3. Kemence.....	29
2.3.4. Rebap.....	30
2.3.5. Rum Borazanları.....	30
2.4. Eserde Geçen Kavramlar.....	31
2.4.1. Semâ	31
2.4.2. Lehvü'l-Havâs	32
2.4.3. Darb	33
2.4.4. Lahn	34
2.4.5. Hudâ	35
2.4.6. Burdât	36
2.4.7. Mürekkeb	39
2.4.8. İntikalât (Seyirler)	42
2.4.9. Mutlak Sesler.....	44
2.4.10. Mukayyed (Yarım Sesler).....	45
2.5. Makam	45
2.5.1. Asıl (Usûl)	46
2.5.2. Fer'î Makamlar	47
2.6. Avazeler.....	50

2.7. Şu'beler.....	53
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:	
3. AĞAÇ ŞEMASINA GÖRE MAKAMLAR VE İKÂ.....	56
3.1. On İki Makam	56
3.1.1. Asıl Makamlar	56
3.1.1.1. Rast Makamı	56
3.1.1.2. Irak Makamı.....	58
3.1.1.3. Zirefkend Makamı	59
3.1.1.4. İsfahân Makamı.....	61
3.1.2. Fer'i Makamların Seyirleri.....	63
3.1.2.1. Zengüle Makamı.....	63
3.1.2.2. Uşşâk Makamı.....	64
3.1.2.3. Hicâz Makamı	66
3.1.2.4. Bûselik Makamı.....	68
3.1.2.5. Rehâvî Makamı	70
3.1.2.6. Büzürk Makamı.....	72
3.1.2.7. Nevâ Makamı.....	74
3.1.2.8. Hüseyinî Makamı.....	76
3.2. Şu'belerin Seyirleri	78
3.2.1. Müberkâ Şu'besi.....	78
3.2.2. Pençgâh Şu'besi	79
3.2.3. Maklûb Şu'besi.....	80
3.2.4. Rûy-i Irak Şu'besi	81
3.2.5. Rekbî Şu'besi	82
3.2.6. Remel Şu'besi.....	84
3.2.7. Niyriz Şu'besi	85
3.2.8. Nişaverek Şu'besi	86
3.2.9. Çargâh Şu'besi.....	88
3.2.10. Uzzâl Şu'besi.....	89
3.2.11. Zavil Şu'besi	90
3.2.12. Evc Şu'besi	92
3.2.13. Segâh Şu'besi	93
3.2.14. Hisâr Şu'besi	94
3.2.15. Aşirân Şu'besi	96
3.2.16. Nevrûz Sabâ Şu'besi.....	97
3.2.17. Nevrûzu'l-Arab Şu'besi	98
3.2.18. Nevrûzu'l-Acem Şu'besi	98
3.2.19. Hümayûn Şu'besi.....	99
3.2.20. Nühüft Şu'besi	101

3.2.21. Dügâh Şu'besi	102
3.2.22. Muhayyer Şu'besi	103
3.2.23. Nevruz'u'n-Nâtk Şu'besi.....	104
3.2.24. Mâhur Şu'besi	105
3.3. Avazelerin Seyirleri.....	107
3.3.1. Gerdâniye Avazesi	107
3.3.2. Selmek Avazesi	108
3.3.3. Mâye Avazesi.....	110
3.3.4. Geveşt Avazesi.....	111
3.3.5. Nevruz Avazesi	112
3.3.6. Şehnâz Avazesi.....	114
3.4. İkâ	115
3.4.1. İkâ Çeşitleri.....	119
3.4.1.1. Muvassal İkâ	119
3.4.1.1.1. Hezec	120
3.4.1.1.2. Müdevleb Hezec	120
3.4.1.1.3. Tanburî Hezec.....	121
3.4.1.1.4. Murahhal Hezec	121
3.4.1.1.5. Mahsûs Hezec	121
3.4.1.1.6. Meşkûl Hezec.....	122
3.4.1.1.7. Mahsur Hezec.....	122
3.4.1.2. Mufassal İkâ	122
3.4.1.2.1. Sakîl-i Evvel	123
3.4.1.2.2. Sakîl-i Sâni.....	123
3.4.1.2.3. Hafif-i Sakil	124
3.4.1.2.4. Remel	125
3.4.1.2.5. Sakil-ü Remel	125
3.4.1.2.6. Mudalla.....	126
3.4.1.2.7. Fahte	126

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:

4. ESERİN TERCÜMESİ	128
4.1. GİRİŞ.....	128
4.2. BİRİNCİ BAB.....	130
4.2.1. Birinci Fasl: Müsîkinin Mahiyeti	130
4.2.2. İkinci Fasl: Müsîki İlminin Mevzusu ve İsminin Türetilişi.....	130
4.2.3. Üçüncü Fasl: Müsîkin Fazileti, Delilleri ve Faydaları.....	131
4.2.4. Dördüncü Fasl: Müsîkinin Delilive Fazileti ile Ruhlardaki Tesiri.....	133
4.3. İKİNCİ BAB	133
4.3.1. Birinci Fasl: Mutlak Nağmenin Mahiyeti Hakkında	133

4.3.2. İkinci Fasl: Hunük İntikaller (Seyir), Nağmenin Asli Olup Burdat Perdeler Diye İsimlendirilen Tabii Nağmeler, Sayıları ve Onlarla Alakalı Konular.....	134
4.4. ÜÇÜNCÜ BAB.....	136
4.4.1. Birinci Fasl: Dört Aslın İsmi, Birbirine Nasıl Dönüştüğünü Bunlardan Meydana Gelenleri, Burçlar ve Tabiatla Olan Uyumluluğunu Bilme.....	136
4.4.2. İkinci Fasl: Makamlardan Oluşan Avazelerin ve Şu'belerin İsimleri ile Bu Kitabın Mevzusu Olan Ağacın Oluşum Şekli	139
4.5. DÖRDÜNCÜ BAB	142
4.5.1. Birinci Fasl: Dört Aslın Ağacın Gövdesinde Yer Alan Gözlerdeki Perdelerden Uygulamalı Olarak Elde Edilmesi	142
4.5.2. İkinci Fasl: Kendisiyle On İki Makamın Tamamlandığı Sekiz Nağmeden Meydana Gelen Dalların Çıkarımı.....	143
4.6. BEŞİNCİ BAB.....	145
4.6.1. Birinci Fasl: Dört Asıldan Meydana Gelen Şu'belerin Çıkarımı Fasl	146
4.6.2. İkinci Fasl: Dört Aslın Dalları Olan Kalan On İki Makamdan Doğan Şu'belerin Çıkarımını Bilme..	148
4.7. ALTINCI BAB	152
4.7.1. Birinci Fasl: Kitabımızda Bahsi Geçen Altı Avazenin Çıkarılması	153
4.7.2. İkinci Fasl: Darp Adıyla da Bilinen İká ve Meşhur Bahirler.....	156
4.8. YEDİNCİ BAB	161
4.8.1. Birinci Fasl: Makamların Şu'belerle Terkibi ve Onlarla Güzel Olan Makamlar ve Makamların Avazlarla Terkibi ve Onlarla Güzel Olan Nağmeler	163
4.8.2. İkinci Fasl: Nağme ve Terkip Sanatlarının Ortak Yönleri	166
BEŞİNCİ BÖLÜM:	
5. EŞ-ŞECERETU ZÂTÜ'L-EKMÂM EL-HÂVİYE Lİ-USÜLİ'L-ENGÂM İSİMLİ ESERİN ARAPÇA METNİ.....	171
SONUÇ	224
KAYNAKÇA	229

ÖZET

İnsanoğlu duygu, düşünce ve yaşayışını sözlü, yazılı ve hareket gibi muhtelif şekillerde ifade edebilmektedir. Zikri geçen olguların aktarımı, yaşayışımızı tezyin eden sanatların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Her medeniyetin mensubu kendi duygu, düşünce ve yaşamının tezahürü olarak mimari, şiir, hat ve mûsikî gibi beşerin aklına ve gönlüne hitap eden sanat dalları aracılığıyla bunları izhar etme gayretinde olmuştur. Kanaatimizce söz ile sesin insicamlı bir şekilde oluşturduğu melodiler ruhun ihtizazı ve telezüzü adına daha etkili olmaktadır. Hususi olarak mûsikînin bu duygu tasviri ve aktarımında başat bir rol aldığı bilinen bir vakadır. Mûsikî ilminin amelî yani uygulamalı safhasının yanında bir de nazarî boyutu vardır. Bu sanatın teorisini pratiğinden ayrı görmek mümkün değildir. Eskilerin “*lazım-ı gayr-i mufâriki*” dedikleri gibi mûsikîde nazarî ve amelî birbirlerinin olmazsa olmazlarıdır.

Bu ilim dalının tekâmülünde nazariyatçıların ilk dönemlerden itibaren ortaya koydukları eserlerin ayrı bir kıymet-i harbiyesi vardır. Çevirisini ve incelemesini yaptığımız müellifi bilinmeyen “*eş-Şeceretu Zâtü'l-Ekmâm el-Hâviye li-Usûli'l-Engâm*” isimli bu eserin tahminen 17. yüzyıl mûsikî nazariyatı eserlerinden biri olduğu kaynaklarda ifade edilmektedir. Eserin müellifi, klasik edvâr geleneği dediğimiz makam ve usûl anlatımlarının daireler ile anlatıldığı eserlerdeki üslûbun aksine bir yol izlemiştir. Asıl makamlar, avaze ve şû'beler ve onlardan türeyen makamları “ağaç” motifindeki gövde ve dallar ile izah etme yoluna gitmiştir. Eserine de bundan dolayı “ağaç” anlamına gelen “şecere” demektedir.

Elimizdeki bu eserin, 14. yüzyılda yazıldığı tahmin edilen Salahaddin Safedî'nin telif ettiği *Risale fî İlmi'l Mûsikâ*'dan önemli ölçüde istifade ettiğini gördük. Ancak *eş-Şecere* müellifinin metin içinde bu esere dair hiçbir atıfta bulunmadığını ve böyle bir eserin varlığından da haberdar olduğuna dair bir

emare bulunmadığını müşahede ettik. Bu çalışmamızla beraber bahsi geçen eserin tercüme ve incelemesi ile makam, avaze, şü'be, terkîb ve îkâ konularını hem kendi döneminde hem de öncesinde kaleme alınan kaynaklar çerçevesinde ele alarak ilim sahasına kazandırma gayreti içinde olacağız.

KISALTMALAR

bkz.	Bakınız
c.	Cilt
DİA	Diyanet İslam Ansiklopedisi
ed.	Editör
haz.	Hazırlayan
İ.A.	İslam Ansiklopedisi
İ.T.Ü.	İstanbul Teknik Üniversitesi
S.A.S.	Sallallahu Aleyhi ve Sellem
S.B.E.	Sosyal Bilimler Enstitüsü
TDMK	Türk Müsikîsi Devlet Konservatuarı
thk.	Tahkik
trc.	Tercüme
TRT	Türkiye Radyo ve Televizyon (Kurumu)
vb.	Ve benzeri

ÖNSÖZ

Toplumları ayakta tutan maddi-manevi pek çok unsur vardır. Bilgi, bu etkenler arasında mühim bir rol oynamaktadır. İlmî sahada koşturan araştırmacılar, bilgiyi elde ederken geçmiş ile de bağını koparmaz. Zira ilim, geçmiş ile gelecek arasında bir köprü görevi görmektedir. Geçmiş mirası ortaya çıkarmak ve o mirasa sahip çıkmakla bir gelecek inşa edilebilir.

Mensubu olduğu medeniyete ait kültürler ve bunların oluşturduğu değerler topluluğu, varlığını geçmişten alarak geleceğin inşası için kullanmaktadır. Sarf edilen çaba ve gayretler toplumların kültürel değerlerinin gelişerek ayakta kalabilmesi adına mühimdir. Kültürel mirasın kıymetli bir parçası da mûsikîdir. Yahya Kemal'in "*Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden*" sözünde ifade ettiği gibi maziye ait değerlerin anlaşılmasında mûsikî önemli bir sac ayağıdır. Hem teorik hem de pratik manada ortaya konan çalışmalar bu anlamda birbirinin mütemmimi olarak görülmelidir. Bizler de bahsi geçen değerlere bir nebze de olsa katkı sunmak gayretindeyiz. 17. yüzyılda telif edildiği belirtilen ve müellifi meçhul olan "*eş-Şeceretu Zâtü'l-Ekmâm el-Hâviye li-Usûli'l-Engâm*" isimli eserin bu kapsamda değerlendirilmesi gerektiği düşüncesindeyiz. İlk dönem mûsikî çalışmalarının Türkçeye tercüme edilip gerekli incelemeler ile günümüz mûsikî dünyasına kazandırılması önemli bir kazanç olacaktır.

Bu mücevher mesabesindeki mirasın korunmasında ve geleceğe taşınmasında Literatürk Academia Yayınevi, bu bağlamda önemli bir misyon yüklemiştir. Çalışmamızın yayınlanmasında gösterdikleri hassasiyetten dolayı yayınevini bütün çalışanlarına teşekkürü borç biliyoruz.

Gayret bizden tevfik Allah'tandır.

İstanbul-2024

1. GİRİŞ

17. yüzyılda yazıldığı düşünülen ve yazarı bilinmeyen “eş-Şeceretu Zâtü’l-Ekmâm el-Hâviye li-Usûli’l-Engâm” isimli bu kitap çalışmamız; bir giriş ve üç bölümden müteşekkildir.

Giriş bölümünde genel olarak yüzyıllar bağlamında telif edilen çalışmalar ve müelliflerden kısaca bahsedilecektir. Böylece çalışmanın biçimsel yaklaşım ve ele aldığı meseleleri, eserin hangi yüzyıla konumlandırmasının daha net olmasına katkı sağlayacaktır.

Birinci bölümde ilk olarak eserle ilgili malumata ve eserin içeriği hakkında açıklamalara yer verilecektir. Mûsikînin mahiyeti ve bununla ilgili farklı yaklaşımları gösterdikten sonra mûsikînin faydaları kısmında nazariyat kitaplarında bu konunun nasıl ele alındığı üzerinde durulacaktır. Sonrasında kavram karmaşasını ortadan kaldırmak adına eserde geçen terimlere etraflıca yer verilecektir. Bu bölümde ayrıca makam, avaze, şû’be ve terkîb kavramları izah edilip, bu kavramların birbirleriyle münasebetlerinin hangi boyutta oldukları tablolar halinde gösterilecektir. Bu şekilde diğer nazari eserlerle mukayese edilmesine kolaylık sağlayacaktır.

Yine bu bölümde müellifin ağaç metaforuyla tasnife tabi tuttuğu ve akabinde anlatımlarını yaptığı on iki makam, yedi avaze ve yirmi dört şû’benin açıklamalarına yer verilecektir. Sınırlamalar bölümünde izah edeceğimiz üzere farklı kaynaklarda geçen makam, avaze, şû’be ve terkîblerin nasıl geçtiği tespit edilecektir. Böylece “eş-Şecere” isimli bu eserde söz konusu edilen makamların farklı kaynaklar ile karşılaştırması yapılarak, benzerlik ve farklılıkları belirlenmiş olacaktır.

İkinci bölümde îkâ ve bahirler konusu üzerinde durulacak ve eserde yer alan îkâ çeşitleri farklı kaynaklar ile karşılaştırılıp benzerlik ve farklılıklarına odaklanılacaktır. Ayrıca bu bölümde müellifin birtakım makamların veya çeşnilerin bir araya gelmesi suretiyle ortaya çıkan güzel nağmeler üzerinde durulacaktır.

Burada bahsi geçen terkiplerin başka kaynaklar muvacehesinde karşılaştırması yapılacaktır.

Üçüncü bölümde ise eserin tercümesine yer verilecektir. Ardından eserin Arapça metni yazılarak sonuç bölümü ile eser üzerindeki inceleme tamamlanacaktır.

1.1. Sınırlamalar

Türk müzikî tarihi incelendiğinde asırlar boyunca pek çok nazariyat kitapları yazılmış, kuramsal fikirler ortaya konmuştur. Bu bağlamda eş-Şecere isimli eser ele alınırken kendisinden önceki ve aynı çağda telif edilmiş çalışmalara genel hatları ile değinilecektir. Aşağıdaki eserler çerçevesinde bu çalışmanın sınırlılığı oluşturulacaktır.

Bunlar; Salahaddin Safedî'nin *Risale fi İlmi'l Mûsikâ'sı*, Kadı-zade Tirevî'nin *Mûsikî Risalesi*, Abdülbaki Nasır Dede'nin *Tetkik u Tahkik'i*, Harîrî Bin Muhammed'in *Kırşehrî Edvârı*, Seydî'nin, *el-Matla'*, Hızır bin Abdullah'ın *Kitabü'l-Edvârı* ve Kantemiroğlu'nun *Kitabu İlmi'l-Mûsikî Ala Vechi'l-Hurufât* isimli eserleridir.

Çalışmamızı ele alırken sınırlılıklar çerçevesinde karşılaştırma yapmak için isimlerini belirlediğimiz bu eserleri seçmemizdeki sebepleri şu şekilde sıralayabiliriz;

- Salahaddin Safedî'nin *Risale fi İlmi'l Mûsikâ'sı* ile eserimizin aynı bağlam ve düzlemde ele alınması ve dolayısıyla benzerlik ve farklılıkları tespit edebilmenin kolay olabilmesidir.
- Türk müzikî nazariyatı açısından önemli olan Tirevî, Nasır Dede, Kırşehrî, Seydî, Hızır bin Abdullah'ın eserlerindeki makam, şû'be, avaze ve terkiplerin tasniflerinin karşılaştırmasının mümkün olabilmesidir.
- Eserimizle karşılaştırmak için sınırlılıklar içerisinde yer verdiğimiz Kantemiroğlu'nun *Kitabu İlmi'l-Mûsikî Ala Vechi'l-Hurufât* isimli eserinin ortak veya farklı yönlerin yansıtıla bilmesidir.

1.2. Araştırmanın Amacı

İlk dönem mûsikî nazariyatına dair yazılan eserlerin akademik çalışmalara önemli oranda konu olduğunu görmekteyiz. Ancak halen Osmanlı Türkçesi, Farsça ve Arapça mûsikî yazmalarının pek çoğu kütüphanelerin tozlu raflarında ilgili araştırmacılarını beklediğini de söyleyebiliriz.

Bu bağlamda müellifi ve yazıldığı tarih meçhul olan *eş-Şeceretu Zâtü'l-Ekmâm el-Hâviye li-Usûli'l-Engâm* isimli eserin, tercümesi ve incelemesi tarafımızca yapılmış olup, eserin hak ettiği değer anlaşılmaya katkı sağlamak ve ilgililerin istifadesine sunmak temel gayemizdir. İçeriğinin tafsilatlı olarak ele alındığı bu çalışmada, diğer kaynaklardaki malumat ve yaklaşımlar elden geldiğince mukayeseli bir şekilde sunulmaya çalışıldı. Böylelikle mûsikî nazariyatı sahasında çalışacak araştırmacılara mütevazî bir katkı sağlamak hedeflenmiştir.

1.3. Yöntem

Mûsikî nazariyesine dair yaptığımız literatür taramasında İzis Fethullah ve Gattas Abdülmelik el-Haşebe tarafından tahkik ve şerh edilen bu eser dikkatimizi çekti. Müellifi tespit edilemeyen ve tam ismi *eş-Şeceretu Zâtü'l-Ekmâm el-Hâviye li-Usûli'l-Engâm* olan bu eserin gerektiği kadar bilinmediği ve tespit edebildiğimiz kadarıyla buna dair Türkçe ve İngilizce herhangi bir çalışmanın yapılmadığı görülmüştür. Söz konusu telifin yazıldığı tarih de tam olarak bilinmemektedir. Buna karşılık Fethullah ve Haşebe'nin tahkik ve şerh ettikleri çalışmaya göre bu eserin hicri 11, miladi ise 17. yüzyıla denk gelebileceği yönünde bir bilgiye rastladık.

Söz konusu eser incelendiğinde 15 ve 18. yüzyılın mûsikî nazariyatı kitaplarının üslubu ile benzerlik arz etmediği görülecektir. 14. yüzyılda Salahaddin Safedî tarafından kaleme alınan *Risale fi İlmi'l Mûsikâ* isimli eser ile makamsal anlatım açısından

dan çok önemli ölçüde paralellik arz ettiği fark edilmiştir. Öncel- Yahşi tarafından kaleme alınan makale ile müellifi meçhul eş-Şecere ile Safedî'nin *Risale fi İlmi'l Mûsikâ* eserleri arasındaki benzerlik ve farklılıkların karşılaştırma yöntemi ile analiz edilmiştir.¹ Bu bağlamda her iki eserin şekil ve içerik açısından nelerden bahsettiğinin çerçevesi çizilmiştir.

Bu kitapta eserin kapsamında geçen konular tasnif edilip, bölüm başlıkları altında kavramsal çerçeve çizilerek “*karşılaştırma yöntemi*” ile nazariyat kitaplarında bu konuların nasıl ele alındığı tespit edilecektir. Kitabın sonuna da tarafımızca yapılan tercümesi ve Arapça metni ilave edilecektir.

Çalışmamızda makam, avaze ve şu'be ve bunların ilişkilendirildikleri diğer kavramlar işlenip tablolar halinde sunulacaktır. Makam, avaze ve şu'be seyirlerinin anlatıldığı bölümlerin altında seyirde kullanılan perdeler porte üzerinde gösterilecektir. İkâ ve bahir konusu ele alınırken de günümüz usûl anlayışı ile tenakuza düşmemek adına o dönemde anlatıldığı şekilde ifade edilecektir.

Çalışmanın örnekleminde yer alan bu eserden bahsederken “eş-Şecere” şeklinde kısaltması kullanılacaktır. Araştırma kapsamında makam isimlerine büyük harf ile, perde (nota) isimlerine ise küçük harf ile başlanacaktır. Bu kitap, İzis Fethullah ve Ğattas Abdülmelik Haşebe tarafından 1983 yılında Kahire'de neşredilen “eş-Şecere” adlı eserin tahkikli metni ekseninde bilgiler işlenecektir.

1.4. Ana Hatları ile Mûsikî Nazariyatı Eserleri ve Müellifleri

Mûsikînin teorik boyutuyla geçmişten günümüze yapılan çalışmalarda pek çok farklı yaklaşımlar ve teoriler ortaya

1 Mehmet Öncel-Turgut Yahşi, “XIV. yüzyıl müelliflerinden Salahaddin Safedî'nin *Risale fi İlmi'l Mûsikâ'sı* ile XVIII. yüzyıl eserlerinden müellifi meçhul eş-Şeceretu Zati'l-Ikmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm isimli ilk dönem müzik nazariyatı eserlerinin şekil ve içerik bağlamında karşılaştırılması”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2022, 10(4) 509-530.

atılmıştır. Bu kuramlar ile beraber ilk dönem İslam coğrafyasındaki mûsikî çalışmalarından günümüze mûsikînin nazari planda bir yere oturduğunu söyleyebiliriz. İlk dönem nazari kaynaklardaki teorilerin sonraki dönemlerde ortaya konulan gayretler neticesinde daha da olgunlaştığını söylemek mümkündür. Nazari anlamda özellikle Emeviler döneminde mûsikî ile ilgili ilk ilk eserleri yazan kişi olarak Yunus el-Kâtib (ö.752?) karşımıza çıkmaktadır. Ne var ki bu eserler günümüze ulaşmamıştır.² Sonraki süreçlerde ise mûsikî nazariyatının daha sistemli bir hal alarak ilerlediğini görmekteyiz. Bu oluşum döneminin öncüsü hiç şüphesiz el-Kindî'dir (ö. 866). 9. yüzyılda Kindî ile başlayan bu mûsikî nazariyatı geleneği, "edvâr" denilen yöntem ile makam ve usûller, sistemli bir yola girmiştir. Bu sistematik gelişmeler, 10. yüzyılda Farabî (ö. 950) ve İhvân-ı Safâ (daha çok mûsikînin felsefî boyutu üzerinde çalışmalar vermişlerdir)³ ve 11. yüzyılda ise İbn-i Sina ile ilerleyerek gelişimini sürdürmüştür.

13. yüzyılda sistemci okulun kurucusu kabul edilen Safi-yüddin Urmevî (ö. 1294) ve ondan sonra gelen Kutbettin Şirazî (ö. 1311) ile 14 ve 15. yüzyılda önemli eserler veren Abdülkadir Meragî (ö. 1435) ile bu kuramlar zirve noktaya yaklaşmıştır.⁴ Urmevî'yi de kapsayan döneme kadarki mûsikî kuramı daireler sistemi ile ele alınırken, bu yaklaşımın Meragî'de değiştiğini ifade eden Murat Bardakçı, edvâr kavramının yerine "makam" ifadesinin ilk defa Meragî tarafından kullanıldığını söylemektedir.⁵ Erhan Tekin, Bardakçı'nın bu kanısına itiraz ederek "makam"

2 Ahmet Hakkı Turabi, İlk Dönem İslam Dünyasında Mûsikî Çalışmalarına Bakış, Marmara Üniversitesi İlahiyat Dergisi, SAYI: 13-14-15, s. 238, İstanbul 1997.

3 Ayrıntılı bilgi için bkz. Yalçın Çetinkaya, İhvân-ı Safâ'da Musiki Düşüncesi, İnsan Yayınları, s.73-133, İstanbul 1995.

4 Murat Bardakçı, Maragalı Abdülkadir, Pan Yayıncılık, s. 53, İstanbul 1986.

5 Bardakçı, Maragalı Abdülkadir, 63.

teriminin gerçekte ilk defa Safedî'nin risalesinde geçtiğini ve bunun tespit edildiğini belirtmektedir.⁶

15. Yüzyılda Fethullah Mü'min Şirvanî (ö.1486) *Mecellet Fi'l-Mûsikâ* eserinde, Ladikli Mehmet Çelebi (ö. 1494) *Zeynü'l-Elhân ve Risale-i Fethiyye* adlı eserlerinde Urmevî'nin sistemini geliştirmişlerdir.⁷ Yine bu yüzyılda Kırşehirî'nin *Risale-i Mûsikî*, Abdülaziz Çelebi'nin *Nekavetü'l-Edvârı*, Kadızade Tirevî'nin *Mûsikî Risalesi* bu dönemde yazılmış önemli eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.⁸ Ahmedoğlu Şükrullah, Urmevî'nin *Edvâr*'ını Türkçeye tercüme ederek bu yüzyılın mûsikisine katkıda bulunmuştur.

Popestcu Judetz'e göre ilk sistemci ekolün ardından ikinci eğilim, 15 ve 16. yüzyıllarda yazılmış olan nazari eserlerde kendisini göstermektedir. Yusuf bin Nizameddin, Hızır bin Abdullah, Bedri Dilşâd, Seydî gibi nazariyatçıların yeni bir sistemci modeli ortaya çıkarmışlardır. Judetz, bu sistem o dönem kuramcılarının düşünce kalıplarına tam uygunluk arz etmese de bir dönüşüm sürecini başlattığını göstermektedir.⁹ Binnaz Başar Çelik, makamların dizilerini meydana getiren perdelerin ilk defa bu dönemdeki nazariyat eserlerinde geçtiğini belirtmektedir.¹⁰ Kadızade Tirevî'nin *Mûsikî Risalesi* ve Alişah bin Büke *Mukad-dimetü'l Usûl* yine bu dönemde yazılmış olan önemli nazariyat eserlerindedir.

6 Erhan Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, İTÜ S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.41, İstanbul 2007.

7 Nuri Özcan, "XV ve XVI. Yüzyıllarda Türk Dünyasında Mûsikî" *XV ve XVI. Asırları Türk Asrı Yapan Değerler*, s.474, İstanbul 1997; XV. Yüzyılda mûsikî çalışmaları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Özlem Akkaynak, 15. Yüzyıl Osmanlı Müzik Eğitimi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.17-26, Ankara 2000.

8 Özcan, "XV ve XVI. Yüzyıllarda Türk Dünyasında Mûsikî", 474.

9 Eugenia Popestcu-Judetz, Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları, (trc. Bülent Aksoy), Pan Yayıncılık, s.77, İstanbul 1996.

10 Binnaz Başar Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi, Marmara Üniversitesi, S.B.E, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.3, İstanbul 2001

Cenk Güray-Murat Salim Tokaç'a göre müzik nazariyatı açısından 15. yüzyılın aksine 16. yüzyıldaki durağanlığın sebebi "Muhtemelen 15. yüzyılın zengin kuram birikiminin bu yüzyıldaki müzik yapılarının ifadesi için de yeterli olmasıdır."¹¹

17. yüzyıldaki Osmanlı coğrafyasında yazılan kaynak eserlerinden ve Türk mûsikisinin ilk nota koleksiyonu kabul edilen Ali Ufki'nin (ö. 1675) *Hâzâ mecmûa-i Saz ü Söz* adlı eseridir.¹²

18. yüzyıl Türk mûsikîsi coğrafyasında önemli bir yer tutmaktadır. Gerek nazari planda gerekse de uygulama sahasında çok mühim eserler meydana getirilmiştir. Özellikle 17 ve 18. yüzyıllarda Türk mûsikîsinin hem nazari hem de pratik açıdan tekâmül dönemini yaşadığını söylemek mümkündür. Bülent Aksoy'a göre bu dönem Osmanlı-Türk müziğinin olgunlaştığı¹³ ve Itri, Nâyî Osman Dede, Tanburî Mustafa Çavuş, Ebubekir Ağa, Neyzen Ali Dede, Kemanî Hızır Ağa, Mustafa Kevseri, Enfi Hasan Ağa, Tanburî Zaharya, Dilhayat Kalfa gibi pek çok bestekarın neşet ettiği bir yüzyıl olmuştur.

Kantemiroğlu, Nayî Osman Dede, Abdülkadir Nasır Dede, Ali Mustafa Kevserî gibi mûsikîşinaslar, ortaya koydukları eserler ile Türk mûsikîsi repertuarı için önemli bir yer teşkil eden nota yazım sistemleri ile bu döneme damga vurmuşlardır.

Nâyî Osman Dede'nin *Rabt-ı Tabirat-ı Mûsikî* isimli eseri dönemin ilk mûsikî nazariyat kitabı olarak kabul edilmektedir.¹⁴ Gevrekzâde Hasan Efendi tarafından telif edilen ve makamların hastalıklar üzerindeki etkisini açıklayan *Neticetü'l Fikriyye ve Tedbir-i Velâdetü'l Bikriye*, Şeyhülislam Es'ad Efendi tarafından kaleme alınan *Atrâbu'l-Asâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr* ise meşhur mû-

11 Cenk Güray-Murat Salim Tokaç, "XVII. Yüzyıl Osmanlı Müzik Geleneği ve Buhurizade Mustafa Itri Efendi", *Folklor/Edebiyat*, cilt:19, sayı:75, s.194, 2013/3

12 Nuri Özcan, "Mecmûa-i Saz ü Söz", *DİA*, c. 28, s. 272-274, Ankara 2003.

13 Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginleri Gözüyle Osmanlılarda Müsikî*, Pan Yayınları, s.87, İstanbul-2003

14 Güray-Tokaç, "XVII. Yüzyıl Osmanlı Müzik Geleneği ve Buhurizade Mustafa Itri Efendi" 195.

sikişinaları ve eserlerini ele alan bir eser olarak öne çıkmaktadır.¹⁵ Dimitrie Cantemir (ö. 1723)'in *Kantemiroğlu Edvârı* olarak bilinen *Kitâbu İlmi'l-Mûsiki alâ Vechi'l-Hurûfât* kitabı, Türk müziğindeki perde, makam, usûllerinin ele alındığı ve ebced notası ile yazılmış eserlerden müteşekkildir.¹⁶ 1794 yılında III. Selim'in talebi üzerine Abdülbâki Nâsır Dede tarafından telif edilen *Tedkik u Tahkik* isimli eserde makam, terkîb ve usûllerden bahsedilmektedir.¹⁷

Osmanlı'da mûsikî ile ilgili çalışmalar yukarıda izah ettiğimiz şekilde iken Arap coğrafyasında özellikle nazari anlamda birtakım gelişmelerin kaydedildiğini görmekteyiz. Dört dönem olarak sınıflandırılan Arap dünyasındaki mûsikî nazariyat çalışmalarını kısaca zikrettikten sonra çalışmamızın ekseninde yer alan hicri 11. yüzyıl (miladi 17. yüzyıl) olan döneme ana hatları ile bakmakta fayda mülâhaza etmekteyiz.

İnceleyeceğimiz eseri tahkik ve şerh eden İzis Fethullah ve Gattas Abdülmelik el-Haşebe eserin giriş kısmında bu dönemleri şu şekilde izah etmektedirler;

*“Dört dönemin ilk halkası cahiliye dönemi ile başlayıp Emevi devletinin sonuna kadar olan kudema (ilk nesil) dönemidir ki en önemli temsilcisi İshak el-Mevsilî (253/850) nazari ve icra alanında mûsikînin sistemleştirmiştir. el-Mevsilî'den sonra gelen Ebu'l-Ferec el-İsfahânî (356/967) de Kitabu'l-Egâni'sinde seslerin rivayetinde kullandığı ıstılahlarda İshak el-Mevsilî'nin görüşlerini yansıtmaktadır.”*¹⁸

15 Pınar Somakçı, 18. Yüzyılda Türk Müziği ve Bu Dönem Padişahının Müziğe Olan Yaklaşımları, International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Cilt: 3, Özel Sayı: 1, s.49, 2018.

16 İlknur Sakoğlu Runa, Kantemiroğlu ve Nâsır Dede Nazari anlayışlarının karşılaştırılarak incelenmesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.2, Ankara-2019

17 Yılmaz Öztuna, Türk Müsikîsi Akademik Klasik Türk Sanat Müsikîsinin Ansiklopedik Sözlüğü, Orient Yayınları, Ankara-2006, I, s.16

18 eş-Şeceretu Zâtü'l-Ekmâm el-Hâviye li-Usûli'l-Engâm, thk: İzis Fethullah, çev. Gattas Abdülmelik el-Haşebe, el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb, s. 5, Kahire-1983.

“İkinci dönem ise kudema dediğimiz ilk mûsikîşinaslar ve nazariyatçılara yakın olan orta dönem hicri 7. yüzyıldan itibaren Edvâr geleneğinin ilk taşlarının atıldığı bir devre olup nağme cinslerinin, îkânın ve lahinlerin daireler ile ele alınmıştır. Bahsi geçen dönemin mûsikîşinasları nağme gruplarında yer alan yumuşak cinsleri bulan ve kullanan ilk kişiler olmuşlardır. Ayrıca bu dönemde nağmelerin asıl ve dallar şeklinde tasnif edip burçlara ve insan doğasındaki unsurlara indirgemişlerdir.”¹⁹

“Üçüncü dönemde ise müteahhirin denilen ve orta döneme yakın olan bir devirdir. Hicri 10. yüzyıldan itibaren başlatılan bu dönem, usüllerin dallara ayrılması ve yeni çıkarımların genişlemesi ile kendisinden önceki devirden ayrılmaktadır. Bu dönemde kaleme alınan eserlerin çoğu recez²⁰ bahrinde yazılan manzum eserlerden ve kısa risalelerden meydana gelmektedir.”²¹

“Dördüncü dönem yeni mûsikîşinasların görüşlerini yansıtan bir devir olup hicri 11. yüzyıldan başlayıp günümüze kadar gelen dönemdir. Nazari açıdan nağme, îkâ, mûsikî terimlerinin kavramsallaştığı ve belirginliğe kavuştuğu bir periyot olmuştur. Muhakkike²² göre makamların bilinen istilahlarının bugüne gelmesinde Türk mûsikîşinaslarının mühim bir rolü olmuştur.”²³

Çalışmamızın örnekleminde yer alan müellifi ve yazıldığı tarihi meçhul olan eş-Şecere isimli kitabın muhakkikine göre hicri 11. yüzyılda yazılmış olma ihtimali söz konusudur.²⁴ Miladi olarak 17. yüzyıla denk gelen bu dönemin mûsikî çalışmalarına etraflıca baktıktan sonra böylelikle eş-Şecere adlı bu eserin dö-

19 eş-Şecere, 6

20 Recez: Titremek anlamına gelen bu kelime Arap edebiyatında kullanılan formlardan bir tanesidir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Tevfik Rüstü Topuzoğlu, “Recez” DİA, c. 34, s. 509-510, İstanbul-2007.

21 eş-Şecere, 6

22 Bu çalışmada eş-Şeceretu Zâtü'l-Ekmâm el-Hâviye li-Usûli'l-Engâm isimli eseri tahkik eden İzis Fethullah'e atfen muhakkik tabiri kastedilmektedir.

23 eş-Şecere, 6

24 eş-Şecere, 7.

nemin mûsikî dünyasındaki yerini konumlandırmak mümkün olabilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM: 2. EŞ-ŞECERETU ZÂTÜ'L-EKMÂM EL-HÂVİYE Lİ-USÛLİ'L-ENGÂM

2.1. “eş-Şecere” İsimli Eserin Tanıtımı

eş-Şecere isimli müellifi ve yazıldığı tarih meçhul olan bu kitabı, tahkik eden İzis Fethullah, eserin sadece bir nüshasının bulunduğunu bunun da British Museum Şarkiyat Bölümü 1535 numarada kayıtlı olduğundan bahsetmektedir.²⁵

Yukarıda bahsi geçen dört dönem tasnifine bakıldığında *eş-Şecere*, üçüncü ve dördüncü dönemlerin izlerini taşımaktadır. Geç dönem mûsikişinasların eserlerinden ve hicri 11. asrın yazmalarından biri olma ihtimali söz konusudur.²⁶

Kitap toplamda 8 bölümden meydana gelmektedir. Ancak muhakkik, British Museum'daki tek nüshada 7 bölümün yer aldığını belirtmektedir.²⁷ Amnon Shiloah da söz konusu eser ile kısa bir açıklama vermektedir. Shiloah burada eserin 8 bölümden meydana geldiğini ve bu bölümlerin ihtiva ettiği konular ile ilgili bilgiye yer vermektedir.²⁸

Mukaddime ile başlanan eserde hamdele ve salvelenin ardından müellif, kitabı yazmadaki amacını ifade etmektedir. “Bab” diye isimlendirdiği bölümleri, “fasıl” şeklinde alt başlıklarla da genişleterek izah etmiştir.

İlk bölümde mûsikînin mahiyeti; konusu, isminin nereden geldiği, fazileti ve delili şeklinde dört alt başlıkla konuları ele almıştır.

25 eş-Şecere, 9.

26 eş-Şecere, 7.

27 eş-Şecere, 9.

28 Amnon Shiloah, *Theory Music in Arabic Writings (c.900-1900)*, s.418, München-1978.

İkinci bölümde mutlak nağmenin mahiyeti, nağmelerin asılları, “burdat” denilen tabi sesler, geçişler, ahenkler gibi konuları iki alt başlık halinde işlemiştir.

Üçüncü bölümde ele alınan konular dört aslın isimleri, ortaya çıkan terkipler, avazeler ve şu’beler hakkındadır. Devamında bunların on iki burçla uyumu, dört unsura ve eserin ismine gönderme yaparak ağaç (şecere) şemasının oluşum şekline yer vermiştir.

Dördüncü bölümde dört aslı uygulamalı olarak ağaç metaforuyla göstererek akabinde bunlardan meydana gelen furû’ları (yan dalları) delilleri ile iki alt bölümde izah etmektedir. Burada dört asıl ve sekiz furû’ toplamda on iki makamın seyirleri izah edilmiştir.

Beşinci bölümde de yukarıdaki bölümle paralel olarak yine ağaç formu üzerinde asıl ve dallardan meydana gelen şu’belerin iki alt başlıkta uygulamalı olarak ele alındığı görülmektedir. Bu bölümde yirmi dört şu’benin seyirlerine yer verilmektedir.

İzis ve Haşebe’nin tahkikli eş-Şecere çalışmasında iki tane “altıncı bölüm” başlığı açıldığı tespit edildi. “Beşinci bölüm”de anlatılan konuların “altıncı bölüm” altında tekrar yazıldığı görülmektedir. Altıncı bölümün iki kere tekrar edilmesi yayınevi kaynaklı bir baskı hatası olması muhtemeldir.

Asıl altıncı bölümde makamlardan çıkarılan avazelerin isimleri verilerek seyirleri açıklanmıştır. Akabinde bilinen bahirler ve ikâ konusu iki alt başlık altında işlenmiştir.

Kitabın son kısmı yedinci bölümde şu’belerin makamlarla terkihi sonucu ortaya çıkan yeni terkiplerin anlatımına yer verilmiştir. Birbiriyle uyumlu ve yapılması güzel olan nağmeler açıklanmıştır. Ayrıca makamların avazelerle beraberliği ve bu kapsamda ortaya çıkan güzel nağmelerin ve bunların tabiat unsurları ile uyumlu oluşları gibi konular iki alt bölümde işlenmiştir. Bu bölümde on iki makam ve onlardan elde edilen yirmi dört şu’be tabloda gösterilerek dört unsur ile (ateş, toprak, su ve hava) ilişkileri ve Arap alfabesindeki harfler ile irtibatlandırılması üzerinde

durulmuştur. Son olarak altı avaze ve tabiatlarıyla onlardan türeyen makamlar tablo halinde verilerek eser nihayete erdirilmiştir.

Müellif, mukaddimedeki bir mukaddime, sekiz bölüm ve bir hatimeden müteşekkil olduğunu söylemesine rağmen elimizdeki İzis ve Haşbe'nin tahkikli ve şerhli eserinde bir bölümün ve hatimenin eksik olduğu görülmüştür. Shiloah, *Theory Music in Arabic Writings* eserinde konu başlıklarını verirken sekizinci bölümde terkîbler ile ilgili örneklerin olduğunu kaydetmektedir.²⁹

Tablo 1. "eş-Şecere" eserinin muhteviyatı

Mukaddime	Müellif; Eserine besmele, hamdele ve salvele ile başlayıp "eş-Şecere" ismini verme sebebini izah etmektedir.	
Birinci Bab	Birinci fasıl	Müsikinin mahiyeti
	İkinci fasıl	Müsiki ilminin mevzu ve isminin türetilişi
	Üçüncü fasıl	Müsikinin fazileti, delilleri ve faydaları
	Dördüncü fasıl	Müsikinin delili ve fazileti ile ruhlardaki tesiri
İkinci Bab	Birinci Fasıl	Mutlak nağmenin mahiyeti hakkında
	İkinci Fasıl	Hunûk geçişler, burdat diye isimlendirilen tabii nağmeler, sayıları ve onlarla alakalı konular
Üçüncü Bab	Birinci Fasıl	Dört aslın ismini, birbirine nasıl dönüştüğünü bunlardan meydana gelenleri ve burçlarla ve tabiatla olan uyumluluğu
	İkinci Fasıl	Makamlardan oluşan avazelerin ve şu'belerin isimleri ile ağacın oluşum şekli
Dördüncü Bab	Birinci Fasıl	Dört aslın makamın seyirleri
	İkinci Fasıl	Dört asıldan doğan sekiz makamın seyirleri
Beşinci Bab	Birinci Fasıl	Dört asıldan meydana gelen şu'belerin seyirleri
	İkinci Fasıl	Dört aslın dalları olan kalan sekiz makamdan doğan şu'belerin seyirleri

Altıncı Bab	Birinci Fasil	Altı avazın seyirleri
	İkinci Fasil	Darp adıyla da bilinen ikâ ve meşhur bahirler
Yedinci Bab	Birinci Fasil	Makamların şû'be ve avazelerle terkibi ve ortaya çıkan güzel nağmeler
	İkinci Fasil	Nağme ve terkip sanatlarının ortak yönleri
Sekizinci Bab	Terkiblerin örnekleri	

2.2. Eserin İçerik Bakımından Tahlili

2.2.1. Mûsikînin Mahiyeti ve İlgili Yaklaşımlar

Mûsikî, kelimesinin kökenine dair muhtelif açıklamalar bulunmaktadır. Bunlar arasında Latince musica kelimesinden geldiğini söyleyenler çoğunluktadır. Ayrıca Yunancadaki ‘mousike’den neşet ettiğini belirtenler de olmuştur. Kaynaklarda söz konusu bu terimin Arapçaya (موسيقا) mûsikâ olarak geçmiş olduğunu ve İshak el-Mevsilî (ö. 850) döneminde de kullanıldığını görmekteyiz.³⁰ Ayrıca mûsikînin kaynaklarda “*perilerin dili*”, “*ezgiler ilmi*”, “*ğna*” ve “*ilm-i elhân*” gibi anlamlarda da kullanılmıştır.³¹

Mûsikî teriminin nereden türediğine dair yukarıdaki bu kısa girizgahtan sonra, mûsikî istilâhî olarak çok farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Pisagor’a göre mûsikî, birbirine benzemeyen seslerden ortaya çıkan bir armonidir. *eş-Şecere* adlı eserde filozoflar mûsikîyi “*nefsin kelimelerle anlatamadığını seslerle ortaya koyması neticesinde husûle gelen hikmet*” şeklinde tarif etmektedir. Yine bu eserde Eflatun’dan alıntı yapılarak “*mûsikînin kay-*

30 Henry George Farmer, “Mûsikî” İA, c. VIII, s.678, İstanbul 1993; Nuri Özcan, “Mûsikî”, DİA, c. 31, s.257-261, İstanbul 2020.

31 Ayrıca bkz. Hasan Sami Yaygıngöl, Müziğin Gelişimi ve Biçimleri, s.28, Eskişehir-1998; Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisinin İncelenmesi, 31; Turgut Yahşi, “Türk Mûsikîsi Tarihinde Müellifi Bilinmeyen “Edvâr” (Risâle) Üzerine Bir Analiz” Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi, s.1403, (2024).

*nağî nefis ve nefsin sevgilisidir, aşık olan kimsenin sevgilisinden ayrı kalması uygun olmayacağı*³² vurgulanmaktadır. Zarf olarak mûsikînin hislere tercüman olan duygulara, mazrûf yani içsel olarak da Allah'a ulaştırılan bir araç mesabesinde görüldüğü de ayrıca belirtilmektedir.

2.2.2. Mûsikînin Faydaları

Mûsikî ilmi, geçmişten günümüze kadar gerek nazari planda gerekse de duygu dünyasına hitap etmesi cihetiyle toplumların öncelikleri arasında yer almıştır. Mûsikînin tarihsel seyri içerisinde bakıldığında yukarıda zikredilen fonksiyonları dışında insanı ruh ve beden itibarıyla etkisi altına aldığı ve bu manada birtakım hastalıkların tedavisinde kullanıldığını görmekteyiz.

Geçmişten günümüze insanlığın sese karşı hep bir ilgisi olagelmıştır. Bu sesin müzik olarak ortaya çıkması ayrı bir ilginin kaynağı olmuştur. Tarih içerisinde mûsikî sadece bir eğlence aracı olarak değil aynı zamanda hem bir sanat olarak gelişim içerisinde olmuş hem de insan bedeni üzerindeki etkilerinin araştırma alanı içerisinde yer aldığı bilinmektedir.³³

eş-Şecere adlı eserde mûsikînin fazileti konusu işlenirken güzel sesin insan bedenindeki kanı temizlediğinden ve ruha dinginlik verdiğinden bahsedilmektedir. Toplumlarda mûsikînin kullanım alanlarına bakıldığında eğlence unsuru olmasının yanında gündelik yaşamlarındaki faaliyetlerinde monotonluktan kurtulmak, yapılan seyahatlerde develeri harekete geçirmek için “hüdâ” denilen formlarda icralarda bulunmak ve savaş meydanlarında askerleri motive etmek gibi fonksiyonları haiz olduğu söylenebilir.³⁴

32 eş-Şecere, 25.

33 Neslihan Karamızrak, “Ses ve Müziğin Organları İyileştirici Etkisi”, Koşuyolu Heart Journal, 17(1): s.55, 2014.

34 Turgut Yahşi, Mufaddal b. Seleme'nin Kitabü'l-Melâhi ve Esmâiha Adlı Eserinin İncelenmesi, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.43, İstanbul 2013.

Mûsikîyle hastalıkların tedavi edilme süreci özellikle Abbasiler döneminde bu ilmin bilimsel bir kimlik kazanmasıyla başlamıştır. Bu konuda Kindî'nin öncülük ettiği³⁵ Farabî'nin ise mûsikî ile tedavi alanında mesai harcadığı ve makamların insanlar üzerinde farklı etkiler bıraktığı söylenmektedir.³⁶ Ayrıca Selçuklular ve Osmanlılar döneminde kurulan şifahanelerde³⁷ hastalıkların tedavi edilmesinde mûsikînin önemli bir rol aldığı ifade edilmektedir.³⁸

Selçuklular döneminde Şam'daki Nureddin Hastanesinde akıl hastalarını mûsikî ile tedavi ettikleri söylenmektedir. Yine bu dönemde Kayseri'deki Gevher Nesibe Darüşşifâsı'nda (1206), akıl hastaları için on sekiz odalı "Bimârişhâne" yer almaktadır. Ayrıca Divriği'deki Turan Melik Darüşşifâsı (1228), Sivas'taki Keykavus Darüşşifâsı (1217) ile Osmanlılar döneminde Edirne'deki II. Beyazid Darüşşifâsı (1484-1488), Manisa'daki Hafsa Sultan Darüşşifâsı (1539) gibi şifahanelerde mûsikî ile tedavi yoluna gidilmiştir.³⁹

Tasavvuf tariklerinde de mûsikî mühim bir yer teşkil etmektedir. Burada mûsikî bir vecd unsuru olarak Allah'a yaklaştıran, ahireti hatırlatan vasıta şeklinde gözükmektedir. Mûsikî, Mevlevilerde "semâ", Nakşibendilerde "hatm-i hâcegan", Kadirilerde

35 Ahmet Hakkı Turabi, "İlk Dönem İslâm Dünyası'nda Mûsikî Çalışmaları", Türk Din Mûsikisi El Kitabı. (ed. Ahmet Hakkı Turabi) Grafiker Yayınları, 6. Baskı, s.39, İstanbul 2021.

36 Ruhi Kalender, "Türk Mûsikisi'nde Kullanılan Makamların Tesirleri", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. 29(1): 362, Ankara 1887.

37 Ayrıntılı bilgi için bkz. Arslan Terzioğlu, "Bimâristân" DİA, c. 6, s.163-178, İstanbul 1992.

38 Haluk Yücel, "Türk İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Yöntemlerinin Uygulandığı Şifahaneler: Amasya Darüşşifâsı". TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi. c.8(29) s.54, 2016.

39 Sezer Erer-Elif Atıcı, "Selçuklu ve Osmanlılarda Müzikle Tedavi Yapılan Hastaneler", Uludağ Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi, Tıp Fakültesi Dergisi 36 (1), s.30-31, 2010.

“devran”, Halvetilerde “*darb-ı esma*”, Sa'dî ve Rıfâilerde “*zıkr-i kıyam*” gibi ayinlerde kendini göstermektedir.⁴⁰

2.3. Eserde Geçen Mûsikî Aletleri

2.3.1. Tabl

Tabl kelimesi, sözlükte “ta-be-le” fiil kökünden türeyen bir mastar olup davul çalmak anlamındadır.⁴¹ Tabl, mûsikî enstrümanları arasında vurmaları sınıfında yer almaktadır. Tabl, dünyanın en eski çalgısı olarak kabul edilmektedir. Türkçeye davul diye geçen bu çalgı özellikle savaş alanlarında orduları motive etmek adına kullanılmış, sonraları kullanım alanları yaygınlık göstermiştir.⁴²

Türk mûsikisinde önemli bir yere sahip olan davul, gücü ve iktidarı temsil eden bir enstrüman olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Türklerde davul, mûsikî meclislerinde vurulan bir çalgıdan öte bir şeydir.⁴³

2.3.2. Zembr-Mevsûl

Zembr, sözlükte (ze-me-ra) fiilinden türeyen ve nefesli sazı çalmak manasına gelen bir mastardır.⁴⁴ Mizmar kelimesi de zembr ile aynı kökten türemiş, mûsikî ıstılahatında ise içi oyulmuş, boş kamıştan müteşekkil bir nefesli enstrüman olarak bilinmektedir. Mevsûl de mizmar sınıfından bir çalgı olup derviş-

40 Cınuçen Tanrıkorur, Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, Ötügen Neşriyat, s.105, İstanbul 2003.

41 Mutçalı, Arapça-Türkçe Sözlük, 516.

42 Mehmet Tıraşçı, Türk Mûsikîsi Tarihi Terimler Sözlüğü, 215; Mehmet Öncel, Hasan B. Ahmed B. Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri, Marmara Üniversitesi S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.153, İstanbul 2017; Yahşi, Mufaddal b. Seleme'nin Kitabü'l-Melâhi ve Esmâiha Adlı Eserinin İncelenmesi, 32.

43 Nebi Bozkurt, “Davul”, DİA, c. 9, s.53.

44 Mutçalı, Arapça-Türkçe Sözlük, 361.

lerce nây diye de adlandırılmıştır.⁴⁵ Dolayısıyla mızmarlar nefesli çalgıların genel adı olarak tanımlanmaktadır.

2.3.3. Kemançe

Kemançe, Farsçada küçük yay, küçük yaylı çalgı anlamına gelen kemançe kelimesinden gelmektedir. Kemançe, üç telli küçük yaylı çalgı olarak ifade edilmektedir. Türk mûsikîsinde klasik kemançe ve Karadeniz kemançesi olmak üzere iki farklı tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Fikret Karakaya, bu kelimenin 19. yüzyıldan önce bugün rebap enstrümanı yerine kullanıldığını belirtmektedir.⁴⁶

Ayrıca Arap kemançesinin bir diğer ismine rebap dendığını⁴⁷ bu isimlendirmeye karşılık Türklerde ise “oklu” anlamında ıklığ (ıklık) denmiştir.⁴⁸ Vural Sözer’e göre, “15. yüzyıldan itibaren ıklık ile kemançe aynı anlamda kullanılmış, ıklık çalana da kemançeci denilmiştir.”⁴⁹

eş-Şecere müellifi, eserinde Kürtlere ait olan kemançeden bahsetmiştir.⁵⁰ Bu çalgı özellikle Mardin bölgesinde “Dom” olarak adlandırılan bir topluluk tarafından müziklerinde sıklıkla kullanılmıştır.⁵¹

45 Yahşi, Mufaddal b. Seleme'nin Kitabü'l-Melâhi ve Esmâiha Adlı Eserinin İncelenmesi, 28.

46 Fikret Karakaya, “Kemançe”, DİA, c. 25, s.250

47 Nebil Muhammed Abdülazîz Ahmed, et-Tarab ve Âlatuhu fî Asri'l-Eyyübiyyîn ve'l-Memâlik, Mektebetü'l-Enclö'l-Mısriyye, s.138-141, Kahire 1980.

48 Tıraşçı, Türk Mûsikîsi Tarihi Terimler Sözlüğü, 107.

49 Vural Sözer, Müzik Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, s.392, İstanbul 2012.

50 eş-Şecere, 28.

51 Semra Özlem Dişli, “Kemançe” ve “Mû-Zik”: Nusaybinli Domlarda Kimlik, Folklor/Edebiyat, s.27, DOI: 10.22559/folklor.121, 2021.

2.3.4. Rebab

Yaylı enstrümanlar sınıfı arasında gösterilen rebab, sesin çıktığı sandık üzerine ince bir deri geçirilmesinden dolayı bu ismi aldığı söylenmektedir.⁵² Bazı kaynaklarda rebab, yaylı ve mızraplı çalgıların genel adı olarak geçmektedir.⁵³

Türkler, Araplar, İranlılar ve uzak doğulular şekil bakımından küçük farklılıklara sahip olmakla beraber bu enstrümanı müziklerinde kullanmışlardır.⁵⁴ Gözde Çolakoğlu Sarı, kemençe ve rebabın aynı sınıftan enstrümanlar olduğunu belirterek şunları kaydetmektedir, “*kemançe, rebab ve kemençe çalgıları farklı toplumlarda farklı icra biçimleri ile çalınmakta ve farklı isimler almaktadırlar. Bu bağlamda benzer özelliklere sahip, hatta aynı aileye mensup çalgıların; farklı toplum ve müziklerde, benzer ya da farklı adlarla ve benzer ya da farklı işlevlerle çalınabileceği sonucuna varmak doğru olacaktır.*”⁵⁵

Yukarıda “kemençe” başlığı altında ele aldığımız enstrüman ile rebabın farklı isimlendirmeler ile aynı enstrümanlar olarak kullanıldıkları söylenebilir. Sözer’e göre söz konusu enstrüman 18. yüzyıla kadar Türk müzikisinde “kemençe” olarak icra edilmiş, sonraları ise yerini sinekemanına bırakmıştır.⁵⁶

2.3.5. Rum Borazanları

Borazan veya boru, pirinç ya da bakırdan imal edilen üflemeli bir çalgıdır. Boru kelimesine Farsça çalan anlamında gelen “zen” sözcüğünün ilave edilmesi borazan kelimesi türemektedir.⁵⁷

52 Yahşi, Mufaddal b. Seleme'nin Kitabü'l-Melâhi ve Esmâiha Adlı Eserinin İncelenmesi, 27.

53 Sözer, Müzik Terimleri Sözlüğü, 576.

54 Fikret Karakaya, “Rebab”, DİA, c. 34, s.493-494.

55 Gözde Çolakoğlu Sarı, “Asya’dan Balkanlara Kemançe, Kemançe, Rebab”, Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, Organoloji Sayısı, sayı 2, Aralık 2012, s.81.

56 Sözer, Müzik Terimleri Sözlüğü, 577.

57 Sözer, Müzik Terimleri Sözlüğü, 120.

14. yüzyılda trompet ismi ile kullanılmaya başlanan bu çalgının kökeni Fransızca trompette kelimesinden gelmektedir.⁵⁸ Kaynaklarda Bizans borazanının türleri arasında nefir çalgısı da geçmektedir. Bu çalgı üflemeli enstrümanlar arasında en uzununu olup herhangi bir deliği yoktur.⁵⁹

2.4. Eserde Geçen Kavramlar

2.4.1. Semâ

Semâ kelimesi sözlükte duymak, dinlemek, işitmek gibi anlamlara gelmektedir. Mûsikî ıstılahatında ise şarkı, nağme, raks gibi manaları haiz olup tasavvufta özellikle de Mevlevilikte sema kavramı, yapılan ayinlerin genel bir adı olmuştur.⁶⁰

Süleyman Uludağ'a göre tasavvufta "dini mûsikî" yerine "semâ" kavramı kullanılmaktadır. Uludağ, sufilerin mûsikî (gına) kelimesinin yerine semâyı keyif ve zevk ehli ile karıştırmaktan duydukları hassasiyetten dolayı kullanmadıklarını belirtmektedir. Uludağ, ayrıca sufilerin semâyı sadece ölçülü ahenkli mûsikî seslerden öte, işitilen bütün seslere teşmil ettiklerini de söylemektedir.⁶¹

eş-Şecere müellifi de gınâ kavramı yerine semâyı tercih etmiştir. Onun naklettiği şu hadise bunu destekler mahiyettedir. Ona göre ahiret nimetlerinin teşvik edilmesi, tasavvuf erbabının ve alimlerin semâyı dinlemeleri esnasında girdikleri vecd hali buna örnektir. Müellif, buna da Ahmed b. Davud'un⁶² şu sözünü ör-

58 Hatice Demir, Bizans Sanatında Şofar ve Trompet, Sanat Tarihi Yıllığı- Journal of Art History, s.132, DOI: 10.26650/sty.2022.1036418, 2022.

59 Tıraşçı, Türk Mûsikîsi Tarihi Terimler Sözlüğü, 152, 155.

60 Semih Ceyhan "Sema", DİA, c. 36, s.455, İstanbul 2009.

61 Süleyman Uludağ, İslam Açısından Mûsikî ve Sema, İrfan Yayınevi, s.220-221, İstanbul 1976.

62 İzis-Haşebe, eş-Şecere, s.29. "Mutasım ve Vasık döneminde mutezile görüşünde ve Kadiyü'l-Kudâtlık yapan hicri 240 vefat etmiş Ahmed b. Ebi Davud'dur."

nek göstermektedir: “*Mutasım'ın yanında Muhârik*⁶³’ten şarkılar işittiğimde, kendimi melekut âlemindeymiş gibi hissederek ağladım.”⁶⁴ Müellif, semânın kişide bedeni yorgunluğu azalttığı, arzuları harekete geçirdiği ve acıları dindirdiğini belirtmektedir.⁶⁵

Dini mûsikî, özellikle de tekke mûsikîsi bağlamında kullanılan bu kavram ile alakalı yazılan risalelerde, mûsikînin hükmü üzerinde durulmuştur.⁶⁶ “*Semâ polemikleri*” denilen bu kavram çerçevesinde mûsikînin helal ya da haram olması meselesi ele alınarak yüzyıllar boyunca bu konu tartışılmıştır. İsmail Ankaravî, semâ ve raksın ilahî bir amaç doğrultusunda olması, dinî bir gayeye matuf olması ve dolayısıyla bir fayda sağlaması çerçevesinde meşrû dairede görülebileceğini belirtmektedir.⁶⁷

2.4.2. Lehvü'l-Havâs

Lehv kelimesi; eğlenmek, hoş vakit geçirmek, oynamak, mûsikî ve raks gibi manalarda kullanılmaktadır.⁶⁸ Ayrıca enstrüman anlamına gelen “*melâhi*” terimi de bu kelimedenden türemiştir.⁶⁹

Havâs terimi ise seçkin, ayrıcalıklı kimseler anlamında olup “*avâm*” kelimesinin karşıtı bir kelimedir.⁷⁰ Buna göre “*lehv*-

63 Muhârik ile ilgili bkz: İzis-Haşebe, eş-Şecere, s.29. “*Yaklaşık hicri 231 senesinde vefat etmiş Abbasi devleti dönemi bir şarkıcılarındandır. İbrahim el-Mevsili'nin talebesi, dönemin ileri gelen mûsikişinaslarından olup güzel ve nadir bir sese sahipti. Bir bağırduğunda bütün neylerin seslerini bastırarak kadar güçlü bir sesi vardı. Kadim şarkıları çok iyi icra eder ve sesinin güzelliğinden dolayı şarkıda icra ettiği nüanslar da çok yakışırdı.*”

64 eş-Şecere, 29.

65 eş-Şecere, 29.

66 Mehmet Tıraşçı, Türk Mûsikîsi Tarihi Terimler Sözlüğü, Eğitim Yayınları, s.195, Konya 2020.

67 Mustafa Demirci, Sema Risaleleri, Marmara Üniversitesi S.B.E, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.24, İstanbul 1996.

68 Mu'cemu'l-Vasit, el-İdaretü'l-Amme li'l-Mu'cemât ve İhyâi't-Türâs, “*Lehv*”, Mektebu's-Şurûku'd-Devliyye, Kahire-2005.

69 Yahşi, Mufaddal b. Seleme'nin Kitabü'l-Melâhi ve Esmâiha Adlı Eserinin İncelenmesi, 35.

70 Süleyman Uludağ, “*Havâs*”, DİA, c. 16, s. 517, İstanbul 1997.

vü'l-havâs" seçkin kimselerin eğlencesi, mûsikisi, raksı şeklinde tanımlanabilir.

eş-Şecere'de lehvü'l-havâs kavramı anlatılırken mûsikinin zahiri denilen kısmı ile ilgilenen kimseler için şöyle denmektedir; "Mûsiki, filozofları aşama aşama akıl âlemine götürür. Mûsikînin zahiri lehvü'l-havas, batını ise lehvü'l-Hakkdır."⁷¹ Yani mûsikîden kaynaklı eğlence ve duygular ile ilgilenen kimselerin ayrıcalıklı kişiler anlamında "havâs" tabiri kullanılmıştır.

2.4.3. Darb

Darb, Arapça bir kelime olup (da-ra-be) fiil kökünden türemiş; vurmak, dövmek, ateş etmek, müzik aletini çalmak gibi anlamlarda kullanılan bir mastardır.⁷² Mûsikî istilâhında vurma, vuruş manasında olup usûllerde vurulan her bir vuruşa denmektedir. 14 ve 15. yüzyılda darb teriminin yerine nakre kelimesi kullanılmaktadır.⁷³

Kırşehirî *Edvârî*'nda darbın usûl ile eş anlamlı olarak kullanıldığı, usullerin tasnifi yapılırken bu terim ile ele alındığı görülmektedir. Bunu da şu şekilde açıklamaktadır; "Bu bâb darp kaç türlüdür onu açıklar: Bil ki darp iki bahirdir. Birine sakil derler ve birine hafif derler. Ve bu iki darbın iki çeşit aslı vardır."⁷⁴

Abdülbaki Nasır Dede, darbı şu şekilde tarif etmektedir; "Darp dahi negâmât-ı mevzûne olmada negâmatın meddi ve kasrı ve mâbeynlerinin mikdâr-ı faslı vezn olunan zamandan kinâyedir." Nasır Dede burada darbın; nağmelerin uzunluk/kısalık ve birbirleri arasındaki mesafeyi ölçen vezin olarak tanımlamaktadır. Nasır Dede'nin *Tetkik u Tahkik* isimli eserini inceleyen Fat-

71 eş-Şecere, 25.

72 Serdar Mutçalı, Arapça-Türkçe Sözlük, Dağarcık Yayınları, s.502, İstanbul 1995.

73 Nuri Özcan, "Darb", DİA, c. 8, s.486, İstanbul 1993,

74 Nilgün Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârî Çevirisini Üzerine Bir İnceleme, İTÜ, TDMK, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.57, İstanbul-2007.

ma Adile Aksu'ya göre darb, bugün kullanılan birim zamandan başka bir şey değildir.⁷⁵

Vasfi Hatipoğlu ve Atilla Sağlam usûlden bahsederken şunu ifade ederler; “*Usûlün darblardan meydana gelen ve sürekli tekrar eden bir bütünsel zaman yöntemi ve bir kural*” şeklinde tarif etmektedirler.⁷⁶ Burada da darbların usullerin birer parçası olduğu vurgulanmaktadır.

Usûlleri vurmada bazı ifadeler kullanılmaktadır. 18. yüzyıldan önceki dönemlerde vuruşları göstermek için “te, ne, ten, te nen” gibi ifadeler kullanılırken, sonraki dönemlerde ise bunların yerine “düm, tek, te, ke, te ke” gibi heceleri tercih edilmiştir.⁷⁷ *eş-Şecere*'de ise darb terimi, ikâ kavramı ile eş anlamlı kullanılmaktadır. Müellif bu bölümde bilinen ikâları yani usulleri ele almaktadır. Dolayısıyla eserde geçen darb kelimesi, genel anlamda nazariyat kitaplarındaki darb, nakre, usûl gibi kavramlar ile eşdeğerdir.

2.4.4. Lahn

Lahn terimi; nağme, melodi ve ezgi, çeşni gibi anlamlara gelmektedir.⁷⁸ Lahn kelimesinin çoğulu (cem'i) olan elhân, ilk dönem mûsikî nazariyecilerinden biri olan Abdülkadir Meragî'nin *Camiu'l-Elhân*, *Makasidü'l-Elhân*, *Kenzü'l-Elhân* ile Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *Zeynü'l-Elhân* gibi mûsikî nazariyatına dair eserlerinin isimlerinde görmekteyiz.

11. yüzyıl mûsikî nazariyat kitaplarından İbn-i Zeyle'ye ait *el-Kâfi* isimli eserde lahin üzerinde ayrıntılı durularak lahinleri;

75 Fatma Adile Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans., s.82-83, İstanbul 1988.

76 Vasfi Hatipoğlu; Atilla Sağlam, “*Türk Mûsikîsi'nde Usûl Geleneğinin Değerlendirilmesi*”, Eğitimde Kuram ve Uygulama, 2013, 9(2), s.116.

77 Mert Nar, Türk Müziği 2 ila 10 Zamanlı Usûllerde Velvele Analizi, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.9, İstanbul 2020.

78 Ferit Develioğlu, Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lügat, s. 256, Ankara-1971; Abdurrahman Çetin, “*Lahn*” DİA, c. 27, s 55-56, Ankara-2003.

lezzet veren lahinler, hayal ettiren lahinler ve infiali lahinler şeklinde sınıflandırılmaktadır. Ayrıca icra durumlarına göre kamil ve âli lahinler olmak üzere farklı bir sınıflandırmaya da gidilmektedir.⁷⁹

Öncel, İbn-i Zeyle'nin mûsikî-lahin ilişkisini incelediği yerde bu iki terimin birbirine benzer anlamlara geldiğini fakat bütünlük içerisinde bakıldığında İbn-i Zeyle'nin lahin kavramını mûsikî ilminin bir alt sınıfı olarak değerlendirdiğini belirtmektedir. Buna da İbn Zeyle'nin şu sözünü delil göstermektedir; “*Mûsikî ilminin en son seviyesi lahinlerin nasıl telif edildiğini bilmek...*”⁸⁰

eş-Şecere kitabında ise mûsikînin, lahinler ilmi olduğunu ve lahinin de nağmelerden müteşekkil birer yapı olduğunu görmekteyiz. Müellif, mûsikînin tarifini yaparken bunun lahinler ilm (ilmu'l-elhân) manasında olduğunu, eskilerin buna aynı zamanda ğinâ da dediğini belirtmektedir.⁸¹

Recep Uslu'ya göre lahin; mûsikî sesi, seslerin kompozisyonu, eseri ve beste gibi manalara gelmektedir. Uslu, lahin teriminin nağme ya da mûsikî sesi anlamında kullanıldığını dolayısıyla lahinin çoğulu olan “elhân” kelimesinin makam kavramının eş değeri olamayacağını vurgulamaktadır.⁸²

2.4.5. Hudâ

İslamiyet'ten önce Hicaz coğrafyasında Arapların yaptıkları mûsikîlerde birden fazla form yer almaktadır. Bu formların başında *hudâ*, *nasb*, *inşâd*, *sinad* ve *hezec* gelmektedir. Arapların mûsikîsinde öne çıkan formların ilki hudâdır. Mufaddal bin Se-

79 Mehmet Öncel, XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesi İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-Mûsikâsı, Endülüs Yayınları, s.106-107, İstanbul 2018.

80 Öncel, XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesi İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-Mûsikâsı, 104.

81 eş-Şecere, 26.

82 Recep Uslu, “*İhvan-ı Safa'nın Müzik Risalesinde Makam Terimi Var mıdır? Eleştirel Müzikoloji Adlandırma Yapılabilir mi?*”, Yegâh Müsiki Dergisi Cilt II, Sayı 2, 2019, s. 89.

leme hudâ denilen bu formun ilk icracısın da Mudâr bin Nizâr olduğunu ifade etmektedir.⁸³

Şarkı söyleyerek develeri sürme eylemine ve deve çobanlarının mûsikîlerin “hadâ” denmektedir. Bu fiilin master hali de hudâdır. Ayrıca hadv, hıda gibi isimler de kullanılmaktadır. Bu formda şarkılar söyleyen kimseye de “hâdi” denir.⁸⁴

Söz konusu bu form, sadece develeri sürerken değil aynı zamanda hayatın değişik alanlarında monotonluktan kurtulmak için icra edilen bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Hudânın ölen bir kimsenin arkasından kadınların ağıt yakmaları ile ortaya çıkmış olabileceğini de belirtmektedir.⁸⁵

2.4.6. Burdât

Aslı Farsça olan perde (برده) kelimesi, Arapçaya burde (بردة) olarak geçmiştir.⁸⁶ Burde lafzının çoğulu olan “burdât” ise mûsiki nağmesi anlamına gelmektedir. Perde, aynı zamanda hicap ve örtü manasındadır. Perde, eski bir terim olup içeriğiyle beraber esas nağme kastedilir. İzis-Haşabe bu kavramın son dönem mûsikîşinaslarınca, burç terimi olarak tercüme ettiklerinden bağlamından koptuğunu belirtmişlerdir. Burdât kelimesini burç olarak tercüme eden ilk kişinin de Mihail Meşakka el-Lübânî (ö.1888) olduğunu ve onun bu tahrifi *er-Risâletü’ş-Şihabiyye fi Sinaati’l-Mûsikî* adlı eserinde ortaya koyduğunu ifade etmektedirler.⁸⁷

83 Ebû Talib Mufaddal b. Seleme b. Asım Mufaddal İbn Seleme, (ö.290/903), Kitâbu’l-Melâhi ve Esmâihâ, thk. Gattâs Abdülmelik Haşebe, Kahire 1984, s. 40-41.

84 Mustafa Kılıçlı, Sadrulislam ve Emeviler Devrinde Gına, Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Ofset Tesisleri, s.44, Erzurum 1993; Uludağ, İslam Açısından Mûsikî ve Sema, 97.

85 Henry George Farmer, “Gına”, İA, c. IV, s.773.

86 Mutçalı, Arapça-Türkçe Sözlük, 49.

87 eş-Şecere, 31; Mehmet Öncel - Turgut Yahşi, “Raûf Yektâ Bey Türk Mûsikîsi’nin 24’lü Ses Sistemini Risâletü’ş-Şihâbiyye’den Mi Almıştır?”, Cumhuriyet İlahiyat Dergisi, s.467, (Aralık 2023),

Ayrıca perde kelimesinin yerine destân kelimesi de kullanılmıştır. Farsça bir kelime olan destân, (çoğulu desâtin) ud ve tanbûrun kol kısmında bulunan farazi işaretler olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla nota yerlerini tespit etmek için bu terime ihtiyaç duyulmuştur. Araplar buna karşılık “ateb” kavramını getirmişlerdir.⁸⁸

Burde kelimesinin çoğulu olan “burdavât”, dört asıl ve sekiz fer’in birleşmesinden ortaya çıkan 12 nağme şeklinde tarif edenler de olmuştur.⁸⁹

Türk mûsikîsine bakıldığında bugün batı mûsikîsinden alınan porte üzerinde gösterilen notalar ilk olarak rast perdesi ile başlayıp sırasıyla düğâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyini, acem, gerdâniye perdelerine kadar giderek bir oktavı ortaya çıkarır. İlk dönem nazârî eserlerde ise başlangıç sesi, yegâh perdesi baz alınarak sırasıyla düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, şeştgâh, heftgâh⁹⁰, heştgâh şeklinde sıralanmaktadır.⁹¹

Porte üzerinde gerek bugün kullanımda olan Türk mûsikîsi perde isimleri gerekse de ilk dönem perde isimleri yukarıda zikredildiği gibidir. Bununla beraber dizinin üst tarafına çıkıldığında tîz olarak ifade ettiğimiz perde adları için Arap mûsikîsinde “fevk” veya “cevap” kavramları kullanılmaktadır. Örneğin heftgâhtan sonraki sekizinci perde fevku’r-rast veya cevabu’r-rast olarak isimlendirilmektedir. Ayrıca üç oktavlık bir dizide karar civarındaki sesler asıl, üst tarafındaki sesler “fevk”, karar seslerinin altındaki perdelere ise “taht” terimleri ile izah edilmektedir.

88 Yahşi, Mufaddal b. Seleme’nin Kitabü’l-Melâhi ve Esmâiha Adlı Eserinin İncelenmesi, 37.

89 Mehmet Öncel, Cemalüddîn Hasan İbn Ahmed’in Kitâbü Ravzâti’l-Müste’hâm fi İlmi’l-Engâm İsimli Eseri (İnceleme ve Çeviri), İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi, 7 (5), s.251.

90 Bugünkü mûsikîde mablûb perdesi eviç perdesi olarak isimlendirilmektedir.

91 M. Sadreddin Özçimi, Hızır Bin Abdullah ve Kitabı’l-Edvâr, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.22, İstanbul 1989.

Bunlardan fevk kavramını kısaca şöyle izah etmek mümkündür;

Arapça bir kelime olup üst, yukarıdaki, üzerindeki gibi anlamlara gelmektedir. Üç oktavlık bir dizide üst oktavına fevk denmektedir. Fevk kavramı Türk mûsikisinde “tiz” kelimesinin karşılığıdır. Ayrıca karar sesleri civarında olan bir seyirde sesi ve enstrümanı ile üst oktava çıkma işlemine fevk veya diğer adı ile cevap denir. Örneğin fevkü'd-dügâh ya da cevabu'l-dügâh...⁹²

Taht kavramı ise şu şekildedir;

Yukarıda geçen fevk, kelimesinin zıttı olan bu kelime; alt, altında, aşağıda gibi anlamlara gelen bir sözcüktür. Mûsikîde ise taht, tıpkı fevk kavramını açıklarken yer verdiğimiz gibi üç oktavlık bir dizinin alt tarafında kalan bölüme taht denmektedir. Ayrıca perdelerin (notaların) aşağısında kalan perdeleri ifade etmek için yine bu kavrama başvurulmaktadır. Bu kavramın Türk mûsikisindeki karşılığı ise “pest” veya “kaba” olarak bilinmektedir. Örneğin rast perdesinin alt tarafındaki notaların başına ‘taht’ ibaresi getirilerek ifade edilmektedir.⁹³

15. yüzyıl Türk mûsikîsi nazariyatı eserlerinde bugün kullanılan pest kelimesinin karşılığında “nerm” ifadesinin yer aldığını görmekteyiz. Doğrusöz, *Hariri bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârı* isimli çalışmasında bu konu ile ilgili şunları kaydetmektedir; “*Kırşehirî perde ayırımında nerm/pest ve tiz perdeler olduğunu açıkca ifade etmese de makam anlatımındaki seyirlerde kullanılan ifadelerden ve dairelerle makam, avaze ve şube anlatımlarında tekrarlanan tiz ber tiz, nerm ber nerm/tizden tize pesten peste ifadesini kullanması, makamın seyrini belirtmenin yanı sıra bu ayrımı yaptığı anlamına da gelmektedir.*”⁹⁴

92 eş-Şecere, 35.

93 eş-Şecere, 35.

94 Doğrusöz, *Hariri Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârı Üzerine Bir İnceleme*, 77.

2.4.7. Mürekkeb

Terkîb, sözlük anlamı itibariyle monte etmek, oluşturmak, bir araya getirmek gibi manalara gelen ve rak-ka-be fiilinin mas-tarıdır. Bu fiilin ism-i mef'ul (yapan kişi veya yapılan şey anlamında) kalıbından gelmesi ile mürekkeb kelimesi ortaya çıkmaktadır. Birleşik, birden fazla unsurun bir araya gelmesi ile ortaya çıkan yeni oluşum, terkip gibi anlamlara gelmektedir.⁹⁵

Mûsikî ilminde ise bu kavram basit makamın üzerine eklemelenen bir nağmenin neticesinde meydana gelen yeni terkibe denmektedir. İlk dönem mûsikî nazariyat eserlerinde makamların sınıflandırılmasında “terkîb” kavramının kullanıldığı görülmektedir.⁹⁶

Terkîb ile ilgili Kantemiroğlu'nun yaklaşımı ise şu şekildedir; “Çıkarılan sesler, bir kaç perde üzerinde gezinip bir kaç makama uğradıktan sonra, bu makamlardan birinin karar perdesine varır ve orada karar verirse, o makamın terkibi veya o makama tâbi olan, uyan bir terkib meydana gelir”⁹⁷

Abdûlbaki Nasır Dede ise bu kavram konusunda şunları zikretmektedir; “*Terkib, iki ya daha ziyâde asıl makamdan veya zamm-ı nağme ile veya mürekkebâtan teş'âub (dallanmak, bölümlere ayırmak) eden lahinlerdir.*”⁹⁸

Kazım Uz, terkibi şu şekilde tarif etmektedir; “*Birkaç makamdan mürekkeb olan makama denür. Nitekim Sebzendersebz makamı gibi olub çünkü makam-ı mezkûr Çargâh, Büzürk, Mâyê, Pencgâh, Rehâvî, Nühüft, Uzzâl makamlarının yek diğerini müteakiben icrâ edilmesi ile hâsıl olacağından bu gibi bir iki makamdan mürekkeb olan makamâta terkîb ta'bir olunur. Fakat bugün terkîb olsun, makam olsun her ikisine birden makam ta'bir edilmektedir.*”⁹⁹

95 Mutçalı, Arapça-Türkçe Sözlük, 338.

96 Ruhi Kalender, “15. Yüzyılda Arapça Mûsikî Terimleri Türkçe Karşılıkları”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi Cilt. XXIV, s.489 Ankara 1981.

97 Cantemir, Kitabu İlmi'l-Mûsikî Ala Vechi'l-Hurufat, 40.

98 Aksu, Abdûlbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 165.

99 Kazım Uz, Mûsikî İstılahatı Ta'lim-i Mûsikî, Matbaa-i Ebuzziya s.16, Kostantiniye 1892.

Müellif, eş-Şecere isimli bu eserinde ise terkîbin bir nağmenin veya yarım nağmenin kendisinden sonra yarım nağme ya da daha fazla nağmenin birleşmesi suretiyle ortaya çıkan bir birleşim olduğu belirtilmektedir. Müellife göre makam sayılarının artmasında bu şekilde farklı nağmelerin bir araya getirilerek yeni terkîbler oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Bu sayının yüz altmışa kadar çıktığını da ayrıca ilave etmektedir.¹⁰⁰ Terkîb sayısını Nasır Dede'de yüz yirmi beş olarak görmekteyiz.¹⁰¹ Terkîblerin sayısı ile ilgili Doğrusöz, "Kırşehrî elli altı terkip sayar ama 53'nün tarifini vermektedir." şeklinde bir not düşmektedir.¹⁰² Başka yerlerde ise terkîblerin günün yirmi dört saati ile ilişkilendirilmesi neticesinde yirmi dört tane olduğu belirtilmektedir.¹⁰³

eş-Şecere müellifi, makamların uygun olan şu'beler ve avazeler ile birleşiminden güzel nağmelerin vuku bulunduğunu ifade ettiği bölümde birtakım terkîb örneklerine yer vermektedir. Ayrıca müellif, makamların birbirleri ile terkîbi konusunda sınır olmadığını, bu makam birleşimleri ile binlerce yeni terkîb ortaya çıkabileceğini belirtmektedir. Bununla ilgili makamların tabiatlarının birbirine uygun olmasını önemli olduğunu ifade ederek şunları söylemektedir. "Mesela dört aslı terkip etmek istediğimiz zaman rast ile başlarız. Rast sıcak ve kurudur. Sona İsfahân uygun olur, o da soğuk ve kurudur. Sonra İsfahân'a soğuk ve nemli olan Zîrefkend uyar, ardından Zîrefkend'e sıcak ve yaş olan Irak uyar. İşte bu insanların haberdar olmadıkları doğal kompozisyonudur."¹⁰⁴ Aşağıda verilen tablo örneğinde de olduğu gibi müellif, burada şu'belerin terkîb edilmesi ile ortaya çıkan asıl ve fer' makamların toplamı olan on iki makama yer vermiştir.¹⁰⁵

100 eş-Şecere, 97-98.

101 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 171.

102 Doğrusöz, Harîri Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvarı Üzerine Bir İnceleme, 77.

103 Özçimi, Hızır Bin Abdullah ve Kitabı'l-Edvâr, 24.

104 eş-Şecere, 109.

105 eş-Şecere, 100-103

Tablo 2. Şu'belerin terkibi ile ortaya çıkan makamlar

Şu'belerin Terkibi	Ortaya Çıkan Makamlar
Müberkâ' + Pencgâh	Rast
Çargâh + Uzzâl	Zenglah
Zevali + Evc	Uşşak
Maklûb + Rûyi Irak	Irak
Segâh + Hisâr	Hicâz
Aşiran + Nevrûz-u Sabâ	Buselik
Rekbî + Remel	Zîrefkend
Hümayun+Nühüft	Büzürk
Nevrûz-u Arab + Nevrûz-u Acem	Rehâvî
Neyriz + Neşaverk	İsfahanın
Dügâh + Muhayyer	Hüseynî
Nevrâz-u Nâtik + Mahûr	Nevâ

Müellif devamında on iki makamın (asıl-fer' makamlar) iki-şerli olarak birleşmesinden avaze terkibinin ortaya çıktığını belirtmektedir. Bunun tablosu da şu şekildedir,¹⁰⁶

Tablo 3. On iki makam ile onlardan türeyen avazeler

On İki Makam Terkibi	Ortaya Çıkan Makam (Avazeler)
Rast + Uşşak	Gerdâniye
Zenglah + İsfahân	Selmek
Irak'ın + Zîrefkend	Mâye
Rehâvî, Büzürk	Şehnâz
Hicâz + Nevâ	Geveşt
Hüseynî + Büselik	Nevrûz

106 eş-Şecere, 104-105.

Müellif, başka bir yerde terkîb yapılmak istendiğinde her makamın kendine has bir tabiatı olduğundan bahseder. Bununla ilgili ise şu örneği verir; “*Dört asıl makamı terkîp etmek istediğimiz zaman önce Rast ile başlarız. Rast sıcak ve kurudur. Sonra İsfahân uygun olur, o da soğuk ve kurudur. Sonra İsfahân’a soğuk ve nemli olan Zîrefkend uyar. Ardından Zîrefkend’e sıcak ve yaş olan Irak uyar. İşte bu insanların haberdar olmadıkları doğal kompozisyonudur.*”¹⁰⁷

eş-Şecere müellifinin terkîb yaklaşımının 15. yüzyıl terkîb yaklaşımından farklı olduğunu görmekteyiz. Kırşehirî *Edvâr*’ında, Seydî’nin *Matla*’ında, Kadızâde Tirevî’nin *Risalesi*’ndeki gerek terkîb isimleri, sayıları gerekse de terkîblerin anlatımları noktasında farklılıklar olduğunu gözlemlemekteyiz.

2.4.8. İntikalât (Seyirler)

Sözlükte intikal kelimesinin çoğulu olan bu kelime; yer değişikliği, nakil, transfer, geçiş gibi anlamlara gelmektedir.¹⁰⁸ Müsikide ise bu kavram seyir manasında kullanılmaktadır.¹⁰⁹

İbn-i Zeyle, *el-Kâfi* isimli eserinde sesler, cinsler ve cem’ler arası geçiş/seyrir şeklinde tanımlamaktadır.¹¹⁰ İntikal tizden peste veya pesten tize doğru gerçekleşebilir. İbn-i Zeyle’nin anlatımına göre intikal şu şekilde olmaktadır: “*Nefiste tasvir edilen cemi üzere nağmeleri oluşturma veya hazırlanmasıdır. Nağmelerin ondaki mahreçleri, çıktığı aletler üzerinde olduğu gibidir. Bunlarda da geçiş ve başlangıç bulunur. Pestlik tarafından tizlik tarafına düşer veya tizlikten pestliğe doğru çıkar. Yahut ortadan tizliğe, oradan da pestliğe çıkar. Çıkıcı veya inici geçiş ya başlangıca dönmeden gayesine ulaşır ki buna müstakim/doğru intikal de-*

107 eş-Şecere, 107.

108 Mutçalı, Arapça-Türkçe Sözlük, 914.

109 Ahmet Hakkı Turabi, İbn-i Sina’nın Kitabı-Ş-Şifasında Müsiki, Marmara Üniversitesi S.B.E., Doktora Tezi, s.60, İstanbul 2002.

110 Öncel, XI. Yüzyıl Müsiki Nazariyesi İbn Zeyle’nin el-Kâfi fi’l-Müsikâsı, 94; Ayrıntılı olarak intikalât kavramını için bkz. Aynı eser s.94-103

nir, veya başlangıca veya yakınana döner ki buna da râci'/dönen intikal denir."¹¹¹

eş-Şecere'de de bu terimin perdelerin seyirleri, inici-çıkıcı özelliklerini belirten manalarda kullanıldığını görmekteyiz. Yine eserde geçen perdelerin başladığı yerden tekrar aynı perdeye gelmesiyle bir devir yani bir oktav ortaya çıkması meselesidir ki; bu da devr-u intikalât kavramı ile açıklanmaktadır.¹¹²

Devir sekize ulaşıp başladığı yere dönmesi ile bir oktav meydana gelmektedir ki buna da bu'd-u bi'l-küll denmektedir. Aşağıda bu kavram ile ilgili şunları kaydetmekte fayda vardır. Bu'd kelimesi sözlükte uzaklık, boyut, mesafe anlamlarında olup mûsikî istilâhatında aralık (interval) manasına gelmektedir. Kelimenin çoğulu eb'ad olarak geçmektedir.¹¹³ Tiz ve pest iki ses arasındaki mesafeye bu'd denmektedir.¹¹⁴ Kazım Uz, bu terime enstrümanların perdelerini meydana getiren tel veya kirişlerin boyuna dendiğini bunun aynı zamanda fasıla anlamına geldiğini söylemektedir.¹¹⁵

Ali el-Kâtib, aralık konusu ile ilgili şunları ifade etmektedir; *"İki ses veya iki nağme arasındaki mesafedir. Her aralık iki nağmeyi kuşatır ve her biri diğerinden daha sakîl (pest) veya daha hafiftir (tiz). Dolayısıyla aralık sayısı her zaman nağmeden bir eksiktir."*¹¹⁶

Bi'l-küll ise bir oktavlık demektir. İzis Fethullah, eş-Şecere'nin tahkikinde bu kavrama ellezi bi'l-küll demiştir. Bu, ses aralıklarının en büyüğü olup kararı ile tizi arasında olup ve aynı şekilde zü'l-küll olarak da isimlendirilir. Ayrıca bunun lahinde

111 XI. Yüzyıl Müsiki Nazariyesi İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-Mûsikâ'sı, 216.

112 eş-Şecere, 34.

113 Ahmet Hakkı Turabi, "Ebû Yakûb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risâlelerinde Tesbit Edilen Terimler", Marmara Üniversitesi, İlähiyat Fakültesi Dergisi 25 (2003/2), s.73; Tıraşçı, Türk Müsikisi Tarihi Terimler Sözlüğü, 28.

114 M. Nuri Uygun, Safiyüddin el-Urmevî ve Kitabı'l-Edvârı, Marmara Üniversitesi S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 147, İstanbul 1996.

115 Uz, Müsiki İstilâhatı Ta'lim-i Müsiki, 13.

116 Öncel, Hasan B. Ahmed B. Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Gınâ Adlı Eseri, 80.

kullanılan bütün nağmeleri kapsadığı belirtilmektedir.¹¹⁷ Dolayısıyla bu'd-u bi'l-küll ise bir oktavın aralığı demektir. Eserde geçen bir diğer kavram olan bu'd-u bi'l-küll merreteyn veya cem'u-tam ise iki oktavlık aralık olarak tanımlanmaktadır. Bahsi geçen sesler ile ilgili farklı ıstılahların kullanıldığını görmekteyiz. Bunlar da; hunûk¹¹⁸ (ahenkler), eb'ad (boyutlar), intikalât (seyirler) ve perdeler şeklindedir.¹¹⁹

Müellifin anlatımına göre bu sesler de Arap mûsikisinde intikalât yani seyir sırasına ilk olarak yegâh perdesi başlangıç kabul edilerek; sırasıyla dügâh, segâh, çargâh, pençgâh, hüseynî (şeştgâh), heftgâh (maklûb) olarak sıralanmaktadır.¹²⁰

2.4.9. Mutlak Sesler

Mutlak; kesin, kati, muhakkak gibi manalara gelmekte iken mûsikî ilminde telin açık hali anlamında kullanılır.¹²¹ Meragî, bu kavramı mukayed teriminin aksine, çalgılarda parmak baskısı yapılmadan çalınan sazlara “mutlakât” demiştir.¹²² Mutlak terimi telli enstrümanlarda telin boş hali olarak tarif edilmektedir.¹²³

eş-Şecere müellifi, mutlakı tanımlarken mukayyede olduğu gibi perdeleri tanımlarken bu terimin kullanmıştır. Söz konusu eserde mutlak, tam perde-sesleri belirtmek için kullanılmakta-

117 eş-Şecere, 34

118 Hunûk kelimesi, Farsça bir terim olup ahenk kelimesinin çoğuludur. Ahenk, kulağa hoş gelen ses, ezgi; akort, armoni gibi manalara gelmektedir. Edvarlarda uygunluk, uyum ve düzen gibi anlamlarda kullanılmıştır. Bkz. Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırsehrî Edvarı Üzerine Bir İnceleme, 131.

119 eş-Şecere, 35.

120 eş-Şecere, 34

121 Tıraşçı, Türk Mûsikîsi Tarihi Terimler Sözlüğü, 142.

122 Ferdi Koç, Abdülaziz b. Abdülkâdir Meragî ve “Nekâvetü'l-Edvâr” İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri, Ankara Üniversitesi S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.86, Ankara 2010.

123 Öncel, XI. Mûsikî Nazariyesi İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-Mûsikâ'sı, 90.

dır. Tam sesler yegâh, dügâh, segâh, çargâh, pençgâh, hüseyinî (şeştgâh), heftgah (maklûb) perdeleridir.¹²⁴

2.4.10. Mukayyed (Yarım Sesler)

Dizideki tam sesler (mutlak) ile ilgili bu malumattan sonra bir de yarım sesler vardır ki bunlar da mukayyed olarak ifade edilmektedir. Mukayyed, kelime anlamı cihetiyle kayıtlanmış manasındadır. Abdülkadir Meragî, parmak baskısı yapılarak çalınan enstrümanları “mukayyedât” şeklinde tarif etmektedir.¹²⁵

eş-Şecere adlı eserde ise mukayyed, bu tanımdan farklı olarak yarım sesleri ifade etmek için kullanılmaktadır. Buna göre iki tam sesin arasındaki sesler, mukayyed perdelerdir. Eser de bu aralıklar remel, rehâvî, rekbî, hicâz ve uşşâk olarak geçmektedir.¹²⁶

2.5. Makam

Arapça bir kelime olan makam, (kâ-me) fiilinin mekan ismi olarak geçmekte, durulan yer, durum, pozisyon gibi anlamlara gelir.¹²⁷ Mûsikî ıstılahında ise birtakım bileşenleri olan ki bunlar beşli ve dörtlü olarak isimlendirilen beş ve dört sesin birleşmesi, belirli bir seyir hususiyetini taşıması, güçlü ve karar sesleri ile ayırt edici donanıma sahip olması gibi durumları içerisinde barındıran müzik cümlelerinin bütünüdür.¹²⁸

Kâzım Uz makam terimini, “*bir takım şahs-ı mahsûsa tah-tında mazbût olup silsele-i esvât-ı mûsikîyenin bir kısm-ı mah-dûdunda icrâ edilen nağamât-ı muayyeneye denir*” şeklinde tarif etmektedir.¹²⁹

124 eş-Şecere, 36.

125 Koç, Abdülaziz b. Abdülkâdir Meragî ve “Nekâvetü'l-Edvâr” İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri, 86.

126 eş-Şecere, 36.

127 Mutçalı, Arapça-Türkçe Sözlük, 736-739.

128 İsmail Hakkı Özkan, “Makam”, DİA, c. 27, s.410-412, Ankara 2003.

129 Uz, Mûsikî İstılahatı Ta'lim-i Mûsikî, 13.

Makam kavramı ilk dönemler itibariyle asıl ve fer' yani ana (gövde) ve yan dalları olmak üzere iki grupta sınıflandırılmaktadır. Müellif eserinde ağaç metaforu kullanarak asıl ve fer' kelimelerini bilinçli bir şekilde tercih etmiştir. Ağaç resmi üzerinde ana makamları göstermek için kök, gövde anlamına gelen "asıl"; onlardan türeyen makamlara işaret etmek için yan, alt bölüm manasına gelen "fer" terimlerini kullanmaktadır. Aşağıda hem bu kavramları hem de içerdikleri makam isimlerinden bahsedeceğiz.

2.5.1. Asıl (Usûl)

Asıl kelimesi kök, gövde, kaynak, orijin, soy, nesil, temel, esas gibi anlamlara gelmektedir. Bu kelimenin çoğulu ise "usûl" şeklindedir.¹³⁰ İlk dönem mûsiki nazariyat kitaplarına bakıldığında zaman makamların farklı gruplara ayrıldığı görülecektir. Makam ve unsurları birbirinden ayırt ve tasnif etmek adına kullanılan bir kavramdır.¹³¹ Bunlar arasında yer alan asıl; ana, temel, esas anlamlarına gelip mûsikîde ana makamlar demektir. *eş-Şecere*'de asıl makamlar dört tane diğer makamlar da bunların yan dalları ve şû'beleridir. Asıl denilen ana makamlar; Rast, Irak, Zîrefkend ve İsfahân'dır. Dört asılın dört unsur olan ateş, hava, su ve topraktan geldiği belirtilmektedir. Söz konusu bu asıllar *eş-Şecere* müellifine göre diğer nağmelerin temelini teşkil etmektedir.¹³²

İziz Fethullah'a göre asıl, makam ve dalların insanlardaki mizaç ve burçlara uyarlama konusunda nazariyatçılar ihtilaf etmişlerdir. Ancak dört asıl hepsinde ortak olarak kabul edilmektedir. İlk dönem nazariyatçılarının eserlerinde nağmeleri tabii unsurlarla, insanlardaki galip karakterlerle, burçlarla ilişkilendirme gibi konular detaylı bir şekilde ele alınmamıştır.¹³³

130 Mutçalı, Arapça-Türkçe Sözlük, 17-18.

131 Doğrusöz, Harîri Bin Muhammed'in Kırsehrî Edvârı Üzerine Bir İnceleme, 132.

132 *eş-Şecere*, 41.

133 *eş-Şecere*, 44. (Makamların dört unsur ve insan tabiatıyla ilişkilendirme ile ilgili bakınız dipnot)

2.5.2. Fer'i Makamlar

Fer', kelimesi (fe-ra-a) kökünden türeyen alt bölüm, yan, dal, grup, şu'be gibi manaları içermektedir. Kelimenin çoğulu ise "furû" şeklinde gelmektedir.¹³⁴ Yukarıda bahsi geçen asıl makamların her birinden iki makam teşekkül eder ki bu dalların sayısı toplamda sekizdir.

eş-Şecere'de sözü edilen bu dört makamdan ise başka makamların ortaya çıktığı fikri benimsenmektedir. Rast makamından Uşşâk ve Zengüle; Irak'tan Hicâz ve Bûselik; Zîrefken'den Rehâvî ve Büzürk, İsfahân'dan Hüseyinî ve Nevâ makamları meydana gelir.

Bu dört makamdan ortaya çıkan makamların bir benzerini 14. yüzyıl eserlerinden Salahaddin Safedî'nin *Risale fi İlmi' Mûsikâ*'sındaki asıl makamlara önemli ölçüde benzerlik göstermektedir. Ancak Safedî, Irak'tan hasıl olan makamları Mâye ve Bûselik olarak ifade ederken eş-Şecere'de Mâye yerine Hicâz ismi kullanılmaktadır.¹³⁵ Müellif, asılları ve bunlardan türeyen dalları zikrederken bunların hangi mizaç ve unsurlara karşılık geldiğini ve insanda ne tür bir ifadenin mukabili olduğunu da açıklamaktadır. Bunları da şu şekilde tabloştırmak mümkündür;¹³⁶

Tablo 4. Ana makamlar ile onlardan türeyen makamların mizaç, dört unsur ve insandaki sıvıları ile olan ilişkisi

Asıllar	Dallar	Mizaç	Unsur	İnsan
Rast	Zengüle ve Uşşâk	Sıcak ve Kuru	Ateş	Safra
Irak	Hicâz ve Bûselik	Sıcak ve Nemli	Hava	Kan
Zerefkend	Rehâvî ve Büzürk	Soğuk ve Nemli	Su	Balgam
İsfahân	Hüseyinî ve Nevâ	Soğuk ve Kuru	Toprak	Sevda

134 Mutçalı, Arapça-Türkçe Sözlük, 655.

135 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 42-43.

136 eş-Şecere, 42.

Amnon Shiloah'a göre 16. yüzyıla ait olduğu düşünülen¹³⁷ Cemalüddîn Hasan İbn Ahmed'in eseri olan *Kitâbü Ravzâti'l-Müstehâm fî İlmi'l-Engâm* isimli kitabında da yukarıdaki tabloda verilen makamların; mizaç, unsur ve insandaki karşılıklarının aynı olduğu görülmektedir.¹³⁸

Okan Murat Öztürk; makam, şû'be ve avazeler ile ilgili batınî makam modeli çerçevesinde tanımlamakta ve bunun Pisagor'un kozmoloji unsuruna dayandığını ifade etmektedir. Ona göre dörtlü makam tasnifi; astrolojide zodyak, avazelerin yedi gök cisimlerini, şû'belerin de Pisagorculuktaki tetraktysi temsil etmektedir.¹³⁹

Tablo 5. On iki makamın burçlar ile irtibatlandırılması

Makamlar	Burçlar
Rast	Koç
Zengüle	Aslan
Uşşâk	Yay
İrak	İkizler
Hicâz	Terazi
Bûselik	Kova
Zerefkend	Yengeç
Rehâvî	Akrep
Büzürk	Balık
İsfahân	Boğa
Hüseyinî	Başak
Nevâ	Oğlak

137 Shiloah, *Theory Music in Arabic Writings* (c.900-1900), 95.

138 Öncel, Cemalüddîn Hasan İbn Ahmed'in *Kitâbü Ravzâti'l-Müstehâm fî İlmi'l-Engâm* İsimli Eseri, 249

139 Okan Murat Öztürk, "*Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Mûsikî Nazariyatında Pisagorcu "Kürelerin Uyumu/Mûsikîsi" Anlayışının Temsili*", *Rast Müzikoloji Dergisi Uluslararası Müzikoloji Dergisi*, s.18

Yukarıda eş-Şecere'deki makam-burç ilişkisi tablosuna bakıldığında on iki makamın on iki hangi burçla ilişkilendirildikleri görülmektedir. eş-Şecere'deki on iki makamın on iki burçla ilişkisini incelediğimizde Safedî'nin *Risalesi*'ndeki makamların burçlarla ilişkisi arasında birtakım farklılıklar görmekteyiz. Safedî'deki makam-burç ilişkilendirilmesi aşağıdaki gibidir;

Rast-Koç; Irak-Boğa; İsfahân-İkizler; Zîrefkend-Yengeç; Büzürk-Aslan; Zingüle-Başak; Rehâvî-Terazi; Hüseyinî-Akrep; Hicâz-Yay; Bûselik-Oğlak; Nevâ-Kova; Uşşâk-Balık şeklindedir.¹⁴⁰ Kırşehirli'nin *Edvârî*'nda da aynı sıralamayı görmek mümkündür. Eserde makam-burç ilişkisinin yanı sıra dört unsur ile de ilişkilendirildiğini görmekteyiz. Bunlar da şöyle gelmektedir;

Rast-Koç-Ateş; Irak-Boğa-Toprak; İsfahân-İkizler-Hava; Zîrefkend-Yengeç-Su; Büzürk-Aslan-Ateş; Zengüle-Başak-Su; Rehâvî-Terazi-Su; Hüseyinî-Akrep-Hava; Hicâz-Yay-Su; Bûselik-Oğlak-Hava; Nevâ-Kova-Toprak; Uşşâk-Balık-Su olarak ilişkilendirilmiştir.¹⁴¹

Yukarıda tabloda verilen eş-Şecere'deki makam-burç ilişkisi ile Safedî ve Kırşehirli *Edvârî*'ndeki makam-burç ilişkisi karşılaştırıldığında sadece Rast ve Zîrefkend makamlarının ilişkilendirildiği burçların aynı olduğunu görmekteyiz. Bunun dışındaki irtibatlandırmalar farklılık arz etmektedir. Bu da meselenin objektif olmaktan ziyade sübjektif bir bakış açısı ile ele alındığını bize göstermektedir.

2.6. Avazeler

Ses, sada, nara gibi anlamlara gelen avaze, Farsça bir kelimedir. İlk dönem müzik nazariyat kitaplarında makam kelimesinin karşılığı olarak da kullanılmıştır. 13 ve 16. yüzyıllar arasın-

140 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 99.

141 Ubeydullah Sezikli, Kırşehirli Nizameddin İbn Yusuf'un Risale-i Müsiki Adlı Eseri, Marmara Üniversitesi, S.B.E, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.23, İstanbul 2000.

daki edvâr kitaplarına göre avaze, makamların sınıflandırıldığı dört türden birisi olarak kabul edilmiştir.¹⁴² Nazmi Özalp'a göre ses, nağme, perde demek olan bu terim farklı kaynaklarda “*avaze*, *âvâz*, *âgâze*” olarak geçmektedir.¹⁴³

Hicri 11. yüzyılda yazılmış olan eş-Şecere adlı eserde ise avaze kavramına makamlar sınıflandırılırken yer verilmiştir. Bu eserde geçen avaze (makamlar) altı tanedir. Müellife göre avazeler şu makamlardan çıkmaktadır ki mizaçları da aşağıdaki gibidir;¹⁴⁴

Tablo 6. On iki makam ve onlardan türeyen avazeler ile mizaç ilişkisi

Makamlar	Avazeler	Mizaç
Rast ve Uşşâk	Gerdâniye	Sıcak Kuru
Zengüle ve Isfahân	Selmek	Sıcak Nemli
Irak ve Zîrefkend	Mâye	Soğuk Nemli
Hicâz ve Nevâ	Geveşt	Mümtezic (Karışık)
Hüseynî ve Büselik	Nevrûz	Mümtezic (Karışık)
Rehâvî ve Büzürk	Şehnâz	Soğuk Nemli

Safiyüddin Urmevî'nin *Edvârî*'nda ve Meragî'de avazeler altı adet olup isimleri yukarıdaki tabloda geçen isimler gibidir.¹⁴⁵ eş-Şecere'de yukarıdaki tabloda verildiği üzere avazelerin sayını altı olarak verilmişken, Bu altı adet avazeye Ladikli

142 Güntekin Oransay, Mûsikî Istılahatı Kazım Uz, Küğ Yayınları, s.10, Ankara 1964.

143 Nazmi Özalp, Türk Mûsikîsi Tarihi Derleme, TRT, c. I, s.25. Ankara 1986.

144 eş-Şecere, 47.

145 Uygun, Safiyüddin el-Urmevî ve Kitabı'l-Edvârî, 94; Cemal Karabaşoğlu, Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidi'l-Elhân Adlı Eseri, Marmara Üniversitesi, S.B.E, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.63, İstanbul 2010.

Mehmed'den itibaren Hisâr da eklenerek avazelerin sayısını yedi olduğunu, bunların da; Geveşt, Nevrûz, Selmek, Şehnaz, Mâye, Gerdâniye, Hisâr şeklinde geldiğini görmekteyiz.¹⁴⁶ Binnaz Başar Çelik'in anlatımına göre avazeler, on iki makamın yanı sıra daha dar bir alanda bulunan ezgilerdir. Çelik'e göre altı adet olan avazeler, yedinci bir gezegenin keşfedilmesi ile yediye çıkmıştır.¹⁴⁷

Bayram Akdoğan'ın aktardığına göre 15. yüzyılda Ladikli Mehmet Çelebi altı olan avazeye bir yedinci olarak Hisâr'ı da eklemiştir.¹⁴⁸ Avazelerin altı olma durumunu Cemalüddin Hasan İbn Ahmed'in *Kitâbü Ravzâti'l-Müstehâm fî İlmi'l-Engâm* adlı telifinde de görmek mümkündür.¹⁴⁹

Yine İbn Ahmed'in bu kitabında avazelerin sayısı altı olmasına rağmen türediği makamlar açısından farklılık arz etmektedir. Rast ve Irak'tan Nevrûz; Zîrefkend ve Isfahân'dan Geveşt; Rehâvî ve Büzürk'ten Zerkeşîde; Mâye ve Bûselik'ten Şehnâz; Zengüle ve Uşşak'tan Hicâz; Nevâ ve Hüseyinî'den ise Selmek makamı meydana gelmektedir.¹⁵⁰ Bu açıdan bakıldığında avazelerin altı tane olması dışında isimlerin ve türedikleri makamların eş-Şecere ile ciddi manada farklı olduğu görülmektedir.

146 Karabaşoğlu, Abdülkâdir-i Merâği'nin Makâsîdu'l-Elhân Adlı Eseri, 64; Tekin, Safedi'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 99.

147 Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi, 23.

148 Bayram Akdoğan, Fethullah Şirvani ve Mecelletun fi'l-Mûsikâ Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi Nazariyatındaki Yeri, Ankara Üniversitesi S.B.E, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.37, Ankara 1996.

149 Öncel, Cemalüddin Hasan İbn Ahmed'in Kitâbü Ravzâti'l-Müstehâm Fî İlmi'l-Engâm İsimli Eseri, 253.

150 Öncel, Cemalüddin Hasan İbn Ahmed'in Kitâbü Ravzâti'l-Müstehâm Fî İlmi'l-Engâm İsimli Eseri, 256

Çelik, *Kitabu'l-Edvâr*'a dayandırarak perde, makam, avaze, şu'belerin kainattaki birtakım unsurlarla ilişkilendirerek şöyle bir eşleştirmeye gitmektedir;¹⁵¹

Tablo 7. Hızır bin Abdullah'ın müzikal kavramlar ile ilişkilendirildiği noktalar

Müzikal Kavramlar	İlişkilendirilen Noktalar
On Sekiz Perde	On Sekiz Bin Alem
On İki Makam	On İki Burç
Yedi Avaze	Yedi Seyyare (Gezegen)
Dört Şu'be	Anasır-ı Erbaa (Dört Unsur)
Yirmi Dört Terkib	Yirmi Dört Saat

2.7. Şu'beler

(Şe-a-be) kökünden türeyen şu'be kelimesi, sözlük anlamı itibariyle kısım, sınıf, dal, alt bölüm ve bölük gibi manalara gelmektedir.¹⁵²

Mûsiki ıstılahında ise dört ana perde (yegâh, dügâh, segâh ve çârgâh) ve makamların sınıflandırılmasında kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Nuri Uygun, şu'benin başlangıç ve karar sesleri göz önünde bulundurularak uygulanan ezgi seyirleri şeklinde tanımlanmaktadır.¹⁵³

eş-Şecere'de dört asıl ve sekiz fer'den toplamda yirmi dört şu'be ortaya çıkmışken Urmevî ve Safedî'de sadece dört tane şu'beden

151 Çelik, Hızır bin Abdullah'ın *Kitabü'l-Edvâr*'ı ve Makamların İncelenmesi, 24.

152 Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, 445.

153 Uygun, Safiyüddin el-Urmevî ve *Kitabu'l-Edvâr*, 215.

(Yegâh, Dügâh, Segâh ve Çargâh) bahsedilmektedir.¹⁵⁴ Ancak Safedî'nin *Risalesi*'nde ilerleyen bölümlerde bu sayının yirmi dört olduğunu ve bunların anlatımlarına yer verdiğini görülmüştür.¹⁵⁵ Recep Uslu, yirmi dört şu'be kavramından ilk defa Safedî'nin bahsettiğini belirtmektedir.¹⁵⁶

Abdülkâdir Merâgî'ye göre şu'be bazı nota toplulukları olarak tarif edilmektedir. Bazı şu'belerin küçük aralık, bazılarının orta aralık bazılarının da oktav şeklinde büyük aralık olarak göstermektedir. Eserinde şu'beleri izah ederken bunların tamamının ismini vermektedir. Bu yirmi dört şu'be Dügâh, Segâh, Çargâh, Pençgâh, Aşîrân, Nevruz-u Arab, Mahûr, Nevruz-i Hâra, Hisâr, Nevruz-i Beyatî, Nühüft, Uzzâl, Evc, Nirîz, Müberkâ, Rekbî, Sabâ, Hümayûn, Nihâvend, Zavilî, Isfahânek, Muhayyer, Hûzî, Bestenigar şeklindedir.¹⁵⁷ Buna göre şu'beler hakkında makamların bileşenlerini ya da bölümlerini ortaya çıkaran perdeler olduğu çıkarımı yapılabilir.¹⁵⁸

Kutbüddin Şirazî, diğerlerinden farklı olarak şu'be sayısının dokuz olduğunu bunların da “Dügâh, Segâh, Çargâh, Pençgâh, Zâvilî, Rûy-i Irak, Müberkâ, Mâye ve Şehnâz” şeklinde geldiğini belirtmektedir.¹⁵⁹ Çelik, Hızır bin Abdullah'a dayandırarak

154 Uygun, Safiyüddin el-Urmevî ve Kitabı'l-Edvârı, 215; Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 99.

155 Ebü's-Safâ Salâhuddîn Halil b. İzziddin Aybeg b. Abdillâh Safedî, Risâle fî İlmi'l- Mûsika, (thk. Gattas Abdülmelik Haşebe, Abdülmecid Diyab), el-Hey'etü'l-Mısıriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb, s.143, Kahire 1991.

156 Recep Uslu, “Merâgî'nin 24 Şubesi Ne Kadar Özgündür? Destinasyon İmajının Müzikolojik Sorgulanması” (2022) Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9 (33), 229-251, s.246.

157 Ubeydullah Sezikli, Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı, Marmara Üniversitesi. S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.74, İstanbul-2007; Karabaşoğlu, Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsıdu'l-Elhân Adlı Eseri, 69-70.

158 Öztürk, “Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkîb: Osmanlı Mûsiki Nazariyatında Pisagorcun “Kürelerin Uyumunu/Mûsikisi” Anlayışının Temsili”, 34.

159 Sema Dinç, Kutbüddin Şirazî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki Mûsikî Bölümünün İncelenmesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, S.B.E. Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.124, Samsun 2021.

şu'belerin başlangıç ve karar perdeleri gözetilerek dört ana perde ve dört şu'be olarak tasnif edildiğini belirtmektedir.¹⁶⁰

Nazmi Özalp, şu'benin 15 ve 16. yüzyılda makamların belli bir takımına verilen bir ad olduğunu söylemektedir.¹⁶¹ Ahmet Çakır, şu'belerin tam ve bağımsız diziler olmadığını ancak başka dizilere eklenerek o diziyi zenginleştirdiğini ifade etmektedir.¹⁶²

eş-Şecere'de ise bu kavram, makamların tasnifinde kullanılmaktadır. Eserde makamlar, dört asıl ve sekiz fer' (dal) toplamda on iki makam iken bu on iki makamın da ikişer tane şu'besi olduğundan bahsedilmektedir. Aşağıda öncelikle ana makamlardan türeyen şu'belere, sonraki tabloda da yan makamlardan meydana gelen şu'belere yer verilecektir. Şu şekilde bir sınıflandırılmaya gidilmiştir;¹⁶³

Tablo 8. Asıl makamlardan ortaya çıkan şu'beler

Asıllar	Şu'beler
Rast	Müberka ve Pencgah
Irak	Maklûb ve Ruy-i Irak
Zirefkend	Rekbi ve Remel
İsfahân	Niyriz ve Nişaverek

Tablo 9. Fer'i makamlardan ortaya çıkan şu'beler

Dallar	Şu'beler
Zengüle	Çargâh ve Uzzâl
Uşşâk	Zavil ve Evc

160 Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi, 23.

161 Özalp, Türk Müsiki Tarihi Derleme, c.I, s.24.

162 Ahmet Çakır, Alişan Bin Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri, Marmara Üniversitesi S.B.E. Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.133, İstanbul 1999.

163 eş-Şecere, 46.

Hicâz	Segâh ve Hisâr
Büselik	Aşîrân ve Nevrûz Sabâ
Rehâvî	Nevrûzu'l-Arab ve Nevrûzu'l-Acem
Büzürk	Hümayûn ve Nühüft
Nevâ	Nevrûz-Nâtık ve Mâhur
Hüseynî	Muhayyer ve Dügâh

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

3. AĞAÇ ŞEMASINA GÖRE MAKAMLAR VE İKÂ

Bu bölümde makamların ana yapısını izah ederken öncelikle inceleme sahamızda yer alan eş-Şecere isimli eserdeki anlatımı verdikten sonra başka eserlerdeki açıklamalara yer vereceğiz. Böylelikle gerek eş-Şecere'deki gerekse de başka eserlerdeki benzer ve farklı noktaları görmüş olacağız.

3.1. On İki Makam

3.1.1. Asıl Makamlar

3.1.1.1. Rast Makamı

Rast perdesi ile başlayıp ırak perdesine akabinde hüseyinî aşîrân ve ırak perdesine dönerek rast perdesinde karar verir. Üç tam ses ve beş nağme kullanılmış olur.¹⁶⁴



Nota 1. Rast dizisi

Safedî'de de aynı dizilimi görmekteyiz.¹⁶⁵ 15. yüzyıl edvârlarından olan Kırşehirî *Edvârî*'nda ise Rast makamının dizilişi şu şekildedir; “*Karârgâh evvel yekgâh, dügâh hemân, segâh dahî hemân, çargâh dahî hemân, geldük Isfahân evi,*¹⁶⁶ *dügâh evi hüseyinîdir, segâh evi hisârdır, çargâh evi gerdâniyedir, tize giden*

164 eş-Şecere, 53.

165 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 104.

166 Buradaki “evi” terimi, perde ile ilişki kurduğu ana perde arasındaki bağlantıyı ifade ettiği söylenmektedir. Bakınız: Yakup Fikret Kutluğ, Türk Müsikiğinde Makamlar, Yapı Kredi Yayınları, s.174, İstanbul 2000.

bunlardır, ol ki nerme gider bunlardır segâh hisâr nerm, dügâh hüseynî nerm, yeggâh ısfahân nerm"¹⁶⁷

Kadızzade Tirevî'nin *Mûsikî Risalesi*'nde ise rast dizisi şu şekilde izah edilmektedir. "*Rast perdesi ile başlar aşağı doğru nerm-i hüseynî, nerm-i segâh, nerm-i pençgâh ile seyirler yapılarak yine rast perdesinden yukarı doğru dügâh, segâh ve çargâh seyirler yaparak kendi perdesi ile karar verir.*"¹⁶⁸

Abdülbaki Nasır Dede, *Tetkik u Tahkik* isimli eserinde Rast dizisi ile ilgili şu malumata rastlamaktayız. Rast perdesi ile başlayıp dügâh, segâh, çargâh perdelerini göstererek ardında segâh ve dügâh seslerini verip rast perdesi ile karar vermektedir. Ayrıca çargâhtan yukarı doğru nevâ, Hüseynî, acem, gerdâniye perdelerine kadar genişlerken aşağıda da ırak, aşîrân ve yegâh perdelerine doğru bir seyir izleyebilir.¹⁶⁹

Kantemiroğlu, rast makamının seyrini "*rast sesiyle başlayıp, rast ve çargâh perdeleri arasında gerek kalından inceye, gerek inceden kalına doğru hareket edip tekrar karar sesi olan rast perdesine gelerek kendini gösterdiğini ifade etmiştir.*" şeklinde ifade etmektedir.¹⁷⁰

Genel olarak bakıldığında müelliflerin Rast makamında başlangıç ve karar seslerinin benzer olduğu görülmektedir. *eş-Şecere* müellifi diğerlerinin aksine Rast makamının seyrini beş ses ile sınırlandırmakta, genişleme bölgelerinden bahsetmemektedir.

167 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârî Çevirisi Üzerine Bir İnceleme, 84.

168 Nuri Uygun, Kadızzade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.33, İstanbul 1990.

169 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 159.

170 Dimitri Cantemir, Kitabu İlmi'l-Mûsikî ala Vechi'l-Hurufat, (Mûsikî-yi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı: Tıpkıbasım-Çevriyazı-Çeviri-Notlar, (haz.Yalçın Tura), Yapı Kredi Yayınları, Cilt: I, s.49, İstanbul 2001; Gönül Yeprem, Dimitri Cantemir Edvârî'nin Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans., s.641, İstanbul 2007.

3.1.1.2. Irak Makamı

eş-Şecere’de Irak makamı şu şekilde işlenmiştir; Dügâh perdesinden başlanıp segâh perdesine çıkılarak ardından dügâh perdesine inip uzun süre burada kalınır. Buradan sonra rast perdesine inerek tahte’l-maklûb denilen irak perdesinde karar verir. Burada dört tam perde (mutlak) ve beş nağme kullanılmıştır.¹⁷¹



Nota 2. Irak dizisi

Safedî’de yine irak dizisi, eş-Şecere ile aynı paralellikte ele alınmıştır.¹⁷² Kırşehir’de ise Irak dizisi “*evvel segâh hemen, yegâh hemen, dügâh evi hemen, segâh hemen, çargâh hemen, yegâh evi ısfahân, evvelki tizine tizine giden bunlardır; dügâh hüseyinî nermi, yegâh ısfahân nermi*” şeklinde açıklanmaktadır.¹⁷³

Tedkik-i Tahkik’te Irak makamına dügâh perdesi ile başlanıp rast perdesine inerek irak perdesi ile karar vermektedir. Tiz bölgede dügâh perdesinden seyre başlayarak segâh, çargâh, nevâ, Hüseyinî ve eviç perdelerinde, pest tarafta ise aşîrân ve yegâh perdesine kadar seyir yapar.¹⁷⁴

Kantemiroğlu, Irak makamı ile ilgili “*kendi perdesini merkez alarak yegâh perdesinden ya da dügâh perdesinden seslendirilmeye başlanırsa her iki durumda da tam perdelerle tekrar irak perdesine gelerek bu perdede kendini gösterir ve karar verir demektedir.*

171 eş-Şecere, 53.

172 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 104.

173 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehir Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 84-85.

174 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 163.

*Makamın genişlemesi için ise tiz hüseyinîye kadar çıkabileceği bilgisini vermektedir.*¹⁷⁵

Irak makamının seyri ile alakalı eş-Şecere müellifi ile Nasır Dede başlangıç ve karar seslerinin aynı olduğunu görülmektedir. Kırşehirî ve Kantemiroğlu ise makamın başlangıç sesini Irak perdesi olarak almaktadır. Kantemiroğlu, karar perdesini de Irak olarak gösterirken, Kırşehirî’de yegâh perdesidir.

3.1.1.3. Zîrefkend Makamı

İzîs Fethullah’a göre zîrefkend, Farsça bir kelime olup, “*alt, aşağı*” veya “*kadîm*” manasındadır. Bazıları ıstılahî olarak “*küçük*” yani küçük manasında isimlendirmiştir. Kullanılan cinse nispetle böyledir. Sabâ cinsinden bir türdür. Aşîrân perdesi üzerinde karar verir. ¹⁷⁶ Burada şu hususa dikkat etmek gerekir günümüz Sabâ cinsiyle karıştırmamak gerekir. O dönemin tasnifi ne şekilde ele alınmışsa ona göre aşağıdaki porteye notalar dizilmiştir.



Nota 3. Zîrefkend dizisi

Dügâh perdesinden başlayarak direk hüseyinî perdesine geçip çargâh perdesine inilir. Sonrasında pençgâhın yarım perdesine çıkılır. Akabinde çargâh, segâh ve karar perdesi dügâh sesi ile sona erer. Böylelikle dört tam ve bir yarım ses ile toplamda yedi nağme kullanılmaktadır.¹⁷⁷

Safedî’de ise söz konusu makam “*küçük*” adı altında işlenmiştir. Burada da eş-Şecere’de geçen Zîrefkend makamının seyri ile benzer bir anlatımın olduğunu görmekteyiz.¹⁷⁸ Kırşehirî’de

175 Cantemir, Kitabu İlmi’l-Mûsikî ala Vechi’l-Hurufat, I/47; Yeprem, 353.

176 eş-Şecere, 53 (Bkz. Zîrefkend ile ilgili dipnota)

177 eş-Şecere, 54.

178 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 105.

ise bahsi geçen dizi, “Zîrefkend-kûçek” olarak geçmektedir ki izahı şu şekildedir; “*Evvel düğâh hemen, segâh hemen, çargâh hemen, segâh evi kûçek, çargâh hemen, segâh evi kûçek, düğâh evi Hüseyinî, segâh evi hisâr, yegâh evi gerdâniyye, segâh evi kûçek, yegâh evi Isfahân, tîzine giden bunladır, yegâh evi rast*”. Doğrusöz bu dizinin günümüzdeki Sabâ ile benzerlik gösterdiğini söylemektedir.¹⁷⁹

Tirevî’de de bu makam dizisi “Zîrefkend kuçek” olarak geçmektedir. Makamın dizisi Kırşehrî *Edvârî*’nda geçen diziye benzetmektedir.¹⁸⁰

Seydî’nin *Matla*’ kitabında bu makamın anlatımı şiirsel izah edilip düğâh kararlı olduğu belirtilmektedir.¹⁸¹ Nasır Dede *Tedkik*’te ifade ettiğine göre eskilerin “kûçek” ve “zîrefkend” olarak tarif ettikleri makamın, sabâ makamı olarak isimlendirildiğini ifade etmektedir.¹⁸²

Hızır Bin Abdullah “kûçek” ismi altında açıkladığı bu makamın dizisi ise; “*evvel düğâh heman, segâh heman, segâh çargâh evi, segâh hisâr evi, seragaz, düğâh hüseyinî evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi, düğâh muhayyer evi*”¹⁸³ şeklinde gelmektedir.

Kantemiroğlu, bu dizinin bûselik başlayıp aşîrânda karar kıldığı takdirde Bûselik-Aşîrân’a dönüşeceğini belirtmektedir.¹⁸⁴ Müelliflerin Zîrefkend ya da Zîrefkend-kûçek seyirlerini verdikleri bu ana makamın başlangıç sesleri düğâh perdesi olarak alınmaktadır. Ancak Kırşehrî’de makamın karar sesi rast olarak almaktadır.

179 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehrî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 86.

180 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 34.

181 Mithat Arısoy, Seydî’nin, el-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmış Yüksek Lisans, s.103, İstanbul 1988.

182 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 162.

183 Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvârî ve Makamların İncelenmesi, 29.

184 Cantemir, Kitabu İlmi’l-Mûsikî ala Vechi’l-Hurufat, I/124.

3.1.1.4. Isfahân Makamı

Dizi, düğâh perdesinden başlayarak doğrudan pençgâh perdesine çıkar. Sonrasında çargâhın yarım sesini gösterip ardından segâh perdesine geçerek burada bir süre kalış yapar. Akabinde çargâh perdesini gösterip segâh sesi ile karar perdesi olan düğâha gider. Dört tam, bir yarım ses ve yedi nağmeden meydana gelir.¹⁸⁵



Nota 4. Isfahân dizisi

eş-Şecere kitabını tahkik edenler, Isfahân ile ilgili şu kaydı düşmüşlerdir. “Batılılar tarafından ‘Isbahan’ olarak söylenmektedir. Mutavassitunun görüşüne göre Rast’tan sonra gelen dördüncü asıldır. Kitâbü’l-Edvâr ve el-Fethiyye’de Isfahân, düğâh perdesinde Isfahân Bayati cinsinin icrası ile gerçekleştirilmektedir. Daha sonra yegâh perdesinde rastla sonlandırılır.”¹⁸⁶

Safedî’de “Bu makama asıl ‘pençgâh’ perdesinden başlayarak ‘hüseynî’ perdesi atlanarak yarım ‘mablûb’ perdesine çıkılır. Sonra sırasıyla ‘hüseynî’ ve ‘pençgâh’ perdelerine inilir. Burada bir müddet uzatılır. Sonra, ‘çargâh’ perdesine inilir. Burada da bir tam olarak uzatılır. Sonra sesi uzatmaksızın segâh’a inilir. Sonra tekrar ‘çargâh’ çıkılır ve burada da bir müddet uzatılır. Daha sonra tekrar ‘segâh’ a inilir ve burası bu makamın durak yeridir. Isfahân makamı, dört mutlak ve bir ara bağlantı sestem olmak üzere toplam sekiz sestem mürekkebe olarak oluşur.”¹⁸⁷

Kırşehirî, Isfahân makamı ile ilgili şunları ifade etmektedir; “Evvel düğâh hemân, segâh hemân, segâh evi küçek, yegâh evi isfahân, düğâh evi hüseyinî, segâh evi hisâr, çargâh evi gerdaniyye,

185 eş-Şecere, 54.

186 eş-Şecere, 54 (Isfahân ile ilgili bakınız ilgili bölümün dipnotuna)

187 Safedî, 104.

*dügâh evi muhayyer, tîzine giden bunlardır; İsfahân nerm yekgâh, hüseyinî nerm dügâh, rast gerdâniye nerm*¹⁸⁸

Tirevî, bahsi geçen makam ile ilgili şunları ifade etmektedir; İsfahân makamı, başlangıçta pençgâh başlayıp hüseyinî perdesine çıkar. Akabinde çargâh ve segâh seslerinde seyir göstererek dügâh perdesinde karar vermektedir.¹⁸⁹

Seydî, İsfahân makamı ile ilgili kısaca pençgâh sesi ile başladığını ve dügâh perdesi ile karar verdiğini söylemektedir.¹⁹⁰ Nasır Dede göre bu makam, nevâ sesi ile başlayıp hicâz perdesini gösterir. Sonrasında yine nevâ, çargâh, segâh sesleriyle inerek dügâh perdesi ile karar vermektedir.¹⁹¹

Hızır Bin Abdullah, *Edvâr*'da bu makamı “*dügâh heman, segâh heman, çargâh heman, segâh kûçek evi, yekgâh ısfahân evi, dügâh hüseyinî evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi, dügâh muhayyer evi*” şeklinde tarif etmektedir.¹⁹²

Kantemiroğlu'na göre İsfahân makamı, hüseyinî gibi başlayıp hüseyinî perdesine gelince acem perdesini gösterir. Oradan dönerek hüseyinî, nevâ ve hicâz ile çargâh perdesini atlayıp segâha iner. Akabinde çargâh ve sabâ perdelerini gösterip dügâhta karar verir.

Safedî'de ismi geçen makamın her ne kadar *eş-Şecere* ile benzer noktaları varsa da başlangıç ve karar sesinin farklı olduğu görülmektedir. Genel olarak İsfahân makamının seyri incelendiğinde başlangıç seslerinde *eş-Şecere* müellifi, Kırşehrî ve Abdullah bin Hızır dügâh perdesini kullandıkları anlaşılmaktadır. Seydî ve Tirevî'de ise başlangıç perdeleri pençgâhtır.

188 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvârı Üzerine Bir İnceleme, 85.

189 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 33.

190 Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 102.

191 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 162.

192 Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi, 28.

3.1.2. Fer'i Makamların Seyirleri

3.1.2.1. Zengüle Makamı

eş-Şecere'de geçtiğine göre bu makama çargâh perdesi ile başlayıp, pençgâh yarım sesine çıkılır. Sonrasında çargâh, segâh ve dügâh perdesine inip yine segâh, çargâh ve pençgâhın yarım sesine çıkılır. En sonunda karar sesi olan çargâh perdesine inilir. Bu dizide üç tam ve bir yarım ses ile dokuz perde kullanılmıştır.¹⁹³



Nota 5. Zengüle dizisi

Zengüle makamı, “zenek”e nispet edilmektedir. Bu söz Farsça olup habesî manasındadır. Orta dönem mûsikîşinaslarınca aynı isimle bilinen zengüle, sonrakiler tarafından “çargâh Türki” olarak bilinmektedir. Çargâh perdesi üzerinde Hiçâzkâr cinsinin icrasıyla oluşur. Ancak Zengüle makamındaki asıl, rast perdesine inici olarak tamamlanmasıdır. Bugün ıstılahî olarak isimlendirdiğimiz “Rast Murassa” makamına benzer. Bu rast lahnidir. Dügâh perdesinde Sabâ ile doldurarak gerçekleşir.¹⁹⁴ Safedî’de söz konusu makam aynı paralellikte ele alınmıştır.¹⁹⁵

Kırşehrî’ye göre bu makamın açıklaması şu şekildedir; “*Evvel yegâh evi rast, segâh hemen, dügâh evi irak, yekgâh evi hicâz, dügâh evi uzzâl, segâh evi hisâr, çargâh evi gerdâniye, dügâh evi nüühft, tizine giden bunlardır, segâh nerm irak, dügâh nerm yekgâh, hicâz nerm rast*”¹⁹⁶

193 eş-Şecere, 56.

194 eş-Şecere, 56.

195 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 106.

196 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehrî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 86.

Tirevî, bahsi geçen makamın başlangıç ve karar sesinin çargâh olduğunu belirterek aşağı tarafta segâh, düğâh ve rast seslerinde seyir yapar. Çargâh perdesinden sonra pençgâh, yukarı hüseyinî segâh, tiz rast ve tiz düğâh seslerinde gezerek karar sesi olan çargâh perdesine iner.¹⁹⁷

Seydi'nin anlatımıyla Zengüle'nin tarifi, yukarıdaki eserlerde geçen ifadeler ile farklılık arz ettiği görülmektedir. Ona göre başlangıç ve karar sesi düğâh olan Zengüle, Hicâz melodilerin olduğu bir dizidir.¹⁹⁸

Nasır Dede ise bu makamın “*Rast perdesinden agaz edip zirgüle ve yine rast perdesi ve yine zirgüle ve düğâh perdesi ba’dehu yine zirgüle perdesi gösterdikten sonra suuden ve hubutan Hicâz agaze edip karar ider*” şeklinde tarif etmektedir.¹⁹⁹

Son olarak Hızır Bin Abdullah ise Zengüle makamı ile ilgili “*yekgâh hüseyinî nerm düğâh, hisâr nerm, segâh, gerdâniye nerm, segâh zengüle evi, seragaz, segâh evi, yekgâh heman, çargâh evi, düğâh, yekgâh Isfahân evi, düğâh uzzâl evi*”²⁰⁰ şeklinde açıklamasını görmekteyiz.

Kantemiroğlu, makamı açıklarken zengüle perdesini düğâh-rast arasında bir perde olduğunu söyleyerek başlamaktadır. Makam, düğâh perdesinden başlayarak kendi perdesini gösterir. Akabinde kaba uzzâla kadar inerek aynı şekilde dönüp düğâhta kendisini göstererek karar verir.²⁰¹

3.1.2.2. Uşşâk Makamı

eş-Şecere’de Uşşâk makamı şu şekilde ele alınmaktadır; Çargâh perdesinden başlayarak pençgâh ve ardından hüseyinî perdesinde bir süre kalır. Sonrasında pençgâh, çargâh, segâhın yarım

197 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 34.

198 Arısoy, Seydi'nin, el-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 105.

199 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 193.

200 Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi, 31.

201 Cantemir, Kitabu İlmi’l-Mûsikî ala Vechi’l-Hurufat, I/82

sesini göstererek düğâhta karar verir. Bu dizilime göre dört tam ve bir yarım ile yedi nağme kullanılmış oldu.²⁰²



Nota 6. Uşşâk dizisi

Bu makamın anlatımı Safedî ile aynı oranda olmuşken bazı farklılıkların da olduğunu gözlemekteyiz. Bu farklılıklar ise karar sesinin Safedî’de yarım segâh perdesi ve dizide üç tam ve bir yarım ses toplamda altı sestem oluştuğudur.²⁰³

Kırşehirî’nin anlatımına göre Uşşâk makamı; “*evvel yegâh evi rast, düğâh hemen, düğâh evi irak, segâh hemen, çargâh hemen, düğâh evi irak, tîze giden bunlardır, hüseyinî nerm düğâh, hisâr nerm segâh, ısfahân nerm yekgâh*” olarak ifade edilmektedir.²⁰⁴

Tirevî’de bu seyrin farklılaştığını görmekteyiz. Ona göre “*başlangıç perdesi bûselik için çargâha yakın olan segâh hanesinden başlayıp aşağı düğâh hanesinden inip rast hanesinde karar etmesidir*”²⁰⁵ Matla’ da kısaca Uşşâk için, düğâh perdesinden başladığı ve irakta karar verdiği ifade edilmektedir.²⁰⁶ Bu seyrin anlamları Rast makamının seyrine benzemektedir.

Nasır Dede, Uşşâk makamı için, “*nevâ perdesinden başlayıp çargâh ve segâh ve düğâh perdesine iner ve orada karar verir. Nevâ perdesinden yukarı hüseyinî, acem, gerdâniye ve muhayyer perdesine kadar çıkar*”²⁰⁷ şeklindeki beyanına şahit olmaktadır.

Hızır Bin Abdullah, Uşşâk makamının dizisini “*yekgâh he-man, düğâh heman, düğâh uşşâk evi, yekgâh çargâh evi, yekgâh*

202 eş-Şecere, 57.

203 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 105.

204 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 89.

205 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsiki Risalesi, 37.

206 Arısoy, Seydî’nin, el-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 111.

207 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 163.

ısfahân evi, düğâh nevâ evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi” şeklinde tarif eder.²⁰⁸

Kantemiroğlu, Uşşâk makamını “*düğâh perdesinden başlayıp kalın ve ince seslerde gezindikten sonra tekrar gelip düğâh perdesinde karar verir*” şeklinde ifade etmektedir. Ayrıca *Edvâr*’da Uşşâk makamı diye bir başlık açmayarak Uşşâk ile Düğâh makamlarının aynı olduğunu söylemektedir. Bundan dolayı makamı Düğâh makamı başlığı altında ele almıştır.²⁰⁹

Müellifin Uşşâk makamının karar sesi, Nasır Dede ve Kantemiroğlu ile benzerlik göstermektedir. Kırşehirî ve Hızır bin Abdullah’ın anlatımları ise birbirine yakındır.

3.1.2.3. Hicâz Makamı

eş-Şecere’de Hicâz makamı ilgili olarak şu ifadeler geçmektedir. Düğâh perdesinden segâh, çargâhın yarım sesine ve pençgâha çıkarak orada bir süre kalır. Sonrasında çargâhın yarım perdesine inerek burada da bir müddet kalış yapar. Akabinde segâh perdesine ve karar sesi olan düğâha inerek seyri sonlandırır. Buna göre seyirde üç tam ve bir yarım ile toplamda yedi ses kullanılmıştır.²¹⁰



Nota 7. Hicâz dizisi

Muhakkik, eserin şerh kısmında şunları ifade etmektedir; Bu makamın, Hicâzi olarak da isimlendirildiğini belirtir. Ona göre orta dönem müzisyenlerince bu sınıfın iki cinsi yani “Hicâz ve

208 Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi, 37.

209 Cantemir, Kitabu İlmi’l-Mûsikî ala Vechi’l-Hurufat, I/51; Yeprem, Dimitri Cantemir Edvârı’nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, 845.

210 eş-Şecere, 57.

Hicâzkar” kastedilir. Şöyle ki ne orta dönem ne de günümüzdeki mûsikîşinaslar arasında bu fark bilinmemiştir. Hicâz’da bakiye aralığı pest, mücenneb aralığı ise tiz taraftadır. Hicâzkar’da ise tam tersi bakiye aralığı tiz, mücenneb aralığı pest taraftadır. “Bu iki sınıf aynı cinsdir” sözü doğru değildir. O ikisi arasında üçüncü küçük bir aralık vardır. Bu icra şekli cins değildir. Bu üçüncü aralığın girmesinin mümkün olmaması hasebiyle şiddetli bir uyumsuzluk vardır. Orta dönem mûsikîşinaslarına göre Hicâz, Beyati sınıfındandır. Günümüzde sonraki mûsikîşinaslara göre “Şûri” veya “Beyatî Araban” makamına benzemektedir.²¹¹

Safedî’de eş-Şecere’de geçen yukarıda anlatılan makamların aksine Hicâz makamının ifade edilişi farklılık arz etmektedir. Şöyle ki; Makama “*segâh perdesinden başlanılır ve yarım çargâh perdesine çıkılır, sonra düğâh perdesine inilir, sonra rast perdesine ve daha sonra tahte’l-maklûb perdesine inilir. Burası durak yeridir. Hicâz makamı, dört mutlak perde ve bir ara bağlantı perdeden olmak üzere toplam sekiz sestem mürekkebe olarak oluşur.*”²¹²

Kırşehirî bahsi geçen makamı şu şekilde ifade etmektedir. “*Evvel düğâh hemen, segâh hemen düğâh evi irak, yekgâh evi ısfahân, düğâh evi uzzâl, segâh evi hisâr, çargâh evi gerdâniyye, düğâh evi nühuft, tize giden bunlardır, yekgâh evi rast, hisâr nerm segâh, hüseyinî nerm düğâh*”²¹³

Hızır Bin Abdullah *Edvârî*’nda Hicâz makamı ile ilgili şunları kaydetmiştir; “*Düğâh heman, segâh heman, düğâh hüseyinî heman, segâh hisâr evi seragaz, düğâh hüseyinî evi, segâh hüseyinî evi, yekgâh gerdâniye evi, düğâh muhayyer evi heman*”²¹⁴

Tirevî’ye göre, Hicâz makamının başlangıç sesi pençgâh ve karar sesi düğâh perdeleridir. Çargâh perdesini pençgâha yaklaştırıp pençgâhtan başlayarak oradan aşağı doğru çargâh perdesini

211 eş-Şecere, Hicâz makamı ile ilgili yerin dipnotunda geçen ifadeler, 57.

212 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 104.

213 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 88.

214 Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvârî ve Makamların İncelenmesi, 34.

gösterir. Oradan da segâh sesiyle inip dügâh perdesi ile karar verir.²¹⁵ Seydî, Hicâz makamının çıkış noktasının pençgâh perdesi olduğunu ve dügâh perdesinde karar verdiğini söylemektedir.²¹⁶ Nasır Dede'ye göre Hicâz makamı, nevâ perdesinden başlayarak hicâz ve segâh perdesinden inerek arkasından dügâh perdesinde karar verir. Nevâ perdesinden yukarı hüseyinî, eviç, muhayyere kadar çıkar. Dügâhın aşağısında ise rasta kadar iner.²¹⁷

3.1.2.4. Bûselik Makamı

eş-Şecere'de Ebûselik olarak geçen Bûselik makamı şu şekilde anlatılır; Hüseyinî perdesi ile başlayıp ardından pençgâh perdesine iner. Sonrasında aradaki sesleri atlayıp fevkü'r-rast perdesine geçer. Akabinde mablûb, hüseyinî, pençgâh ve çargâh perdelerine inip pençgâha çıkar. Son olarak karar sesi olan hüseyinîye çıkıp burada bir süre kaldıktan sonra karar verir. Bu terkip beş tam ses ile toplamda sekiz nağmeden meydana gelir.²¹⁸



Nota 8. Bûselik dizisi

Muhakkik, eserin şerh kısmında Bûselik makamını şu şekilde ele almıştır; “Hicri yedinci asırdan itibaren ilk müzikîşinaslar bu lafzî kürdi cinsine karşılık olarak kullanmaktadır. Ancak dokuzuncu asırdan itibaren Nihâvend cinsi üzerine yetinmişlerdir. Bûselik, Nihâvend'in hassâsı olarak kabul edilmiştir. Sonrakiler de Bûselik'i bu şekilde kullanmıştır. Müellifin burada açıkladığı şekil üzere hüseyinî nağmesinin icrasıyla beraber hüseyinîye dönülmesi gibi.”²¹⁹

215 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 36.

216 Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 109.

217 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 162.

218 eş-Şecere, 58.

219 eş-Şecere, 58.

Safedî’de Bûselik makamı birtakım farklılıklar ile beraber eş-Şecere’deki anlatıma uygunluk arz eder. Buradaki makam tarifi şu şekildedir; “*hüseynî perdesinden başlanır ve mablûb perdesi atlanarak direk olarak tiz mablûb perdesine çıkılır. Sonra sırasıyla mablûb, hüseynî, pençgâh ve çargâh perdelerine inilir. Sonra pençgâh ve hüseynî perdelerine çıkılır ve burada uzatılır. Burası durak yeridir. Bu makam, beş mutlak perdeden ve yedi ses-ten mürekkebe olarak oluşur.*”²²⁰

Tirevî’ye göre Bûselik makamı yukarıda geçen iki anlatımdan farklı olarak karar sesinin düğâh olduğu belirtilmiştir. Buna göre Bûselik makamı; segâh perdesinin çargâh perdesine yaklaştırıp Hüseynî perdesinden seyre başlar. Buradan aşağı inerek pençgâh, çargâh ve segâh perdelerini gösterip düğâh perdesinde karar kılar.²²¹ Seydî’ye göre ise bu makamın çıkış ve karar sesi düğâh perdesidir.²²²

Nasır Dede’nin Bûselik makamı tanımını, hüseynî perdesinden başlayarak nevâ, çargâh, bûselik, düğâh ve zirgüle perdesine iner akabinde yine düğâh sesi ile karar verir. Tiz tarafta acem, gerdâniye ve muhayyer perdelerine kadar çıkar.²²³

Hızır Bin Abdullah *Edvârı*’nda Bûselik makamının dizisini şu şekilde ele almıştır; “*yekgâh heman, düğâh evi, düğâh heman seragaz, yekgâh çargâh evi, yekgâh ısfahân evi, düğâh nevâ evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi, düğâh muhayyer evi*”²²⁴

Kantemiroğlu, makamın çargâh ve segâh perdesi arasındaki yarım perdenin bûselik perdesi olduğunu aktarmaktadır. Makamın seyre düğâh perdesinden başlayıp sonra sırayla bûselik ve çargâh perdeleriyle kendini gösterdiğini ve yukarıya doğru tam perdelerle tiz hüseynîye kadar hüseynî makamı gibi hareket edebileceğini, pest bölgede ise yine hüseynî gibi yekgâh perdesine ka-

220 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 105.

221 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 36.

222 Arısoy, Seydî’nin, el-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 108.

223 Aksu, Abdûlbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 161.

224 Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi, 36.

dar genişleyebileceğini söylemektedir. Dügâh perdesinde karar verdiği belirtilmektedir.²²⁵

3.1.2.5. Rehâvî Makamı

eş-Şecere’de Rehâvî makamının anlatımı şu şekildedir; Öncelikle düğâh perdesi ile başlayıp segâh perdesine çıkar. Sonrasında çargâh ve segâh arasındaki segâhın yarım sesini gösterir. Ardından tekrar segâh, düğâh ve rastın yarım sesine iner. Akabinde düğâh, segâh ve segâhın yarım sesini gösterdikten sonra segâh ve karar sesi düğâh ile bitirir. Bu diziliş iki tam ve iki yarım ses ile toplam on bir perde kullanır.²²⁶



Nota 9. Rehâvî dizisi

Eserin şerh kısmında şarih, Rehâvî makamı ile ilgili şunları kaydetmektedir; Rehâvî, Reheva olarak da gelmektedir. Eski bir ıstılah olup hicri yedinci asra kadar devam etmiştir. Bu makamın tanımı düğâh perdesinde bûselik cinsinin icrasına benzer. Müellifin anlattığına göre doğru olanı çargâh ve bûselik nağmelerinin segâh ile çargâh arasındaki nağmeye bedel olarak kullanılması gerekir. Orta dönem mûsikîşinaslarına göre Rehâvî ismiyle bilinen bu devir üzerinde Hüseyinî’nin icrası ile düğâh perdesi üzerinde Hicâz makamının icrasındır. Bu ikisinin arasına Bûselik çeşni veya makam tarikinin en meşhuru olan şu an Sûzidil olarak isimlendirilen makam yerleştirilir.²²⁷

Safedî’nin Rehâvî makamı çıkarımı farklılıklar ile beraber şu şekildedir; “Dügâh perdesinden başlanarak segâh perdesine

225 Cantemir, Kitabı İlmi’l-Mûsikî Ala Vechi’l-Hurufat, I/81; Yeprem, Dimitri Cantemir Edvârî’nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, 161.

226 eş-Şecere, 58.

227 eş-Şecere, bkz: Rehâvî makamı ile ilgili dipnot, 58.

ve sonrada çargâh perdesine çıkılır. Sonra düğâh ve segâh perdelerine çıkılır. Sonra düğâh perdesine ve yarım rast perdesine inilir. Sonra durak yeri olan düğâh perdesine çıkılır. Bu makam, iki mutlak, iki ara bağlantı perdesi ve dokuz sestten mutlak olarak oluşur.”²²⁸

Kırşehirî'nin söz konusu makam ile ilgili tarifi şöyledir; “Evvel segâh hemen, çargâh hemen, yekgâh evi rast, düğâh evi irak, tize giden bunlardır, ol ki nerm olur bunlardır, düğâh hemen, segâh hemen, düğâh hemen, düğâh”²²⁹

Tirevî'ye göre makam, başlangıçta zengüle için çargâh perdesine yakın pençgâh perdesi ile başlar. Aşağı inip çargâh ve segâh perdelerinde seyir yapıp, düğâhta karar verir. Karar sesinin aşağısında düğâh ile rast arasında bir ses ile rast perdesini gösterip karara gider.²³⁰

Matla'daki makam anlatımı ise özet olarak şu şekildedir, segâh perdesinden başlayıp çargâh sesine çıkar ve ardından segâh sesi ile karar verir.²³¹

Nasır Dede, Rehâvî makamının öncelikle rasttan başlayıp düğâh sonrasında zirgüle perdesi ile dönüp rast ve geveşt perdesine vardığını belirtir. Son olarak da rast perdesine gelip karar verdiğinin söylemektedir.²³²

Hızır Bin Abdullah'ın Rehâvî makamı ile ilgili dizisi şu şekildedir, “Düğâh heman, segâh düğâh evi heman, segâh heman, çargâh evi, yekgâh heman, düğâh olur ısfahân evi, segâh heman, çargâh heman, düğâh heman, gerdâniye evi”²³³

Kantemiroğlu, Rehâvî makamı ile ilgili şunları ifade etmektedir; makamın “Rast makamından hemen hemen hiçbir farkı ol-

228 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 106.

229 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârı Üzerine Bir İnceleme, 87.

230 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 35.

231 Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 106.

232 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 161.

233 Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi, 32.

*madiğini açıklamış ve makamın seyrine rast perdesinden başlayıp yegâha indikten sonra zengûle perdesini de gösterip tam perdelerle nevâya kadar çıktığını, nevâ perdesinden gerdâniyeye sıçrayarak bu hareketi birkaç defa tekrarladıktan sonra gerdâniyede asma karar yaptığını ve sonra tiz nevâya kadar çıkıp yine aynı perdeleri kullanarak inip rasta karar verir*²³⁴

Rehavî makamının seyirlerine bakıldığında başlangıç sesleri genel olarak farklılık arz etmekle beraber karar perdesinin eş-Şecere müellifi, Safedî, Kırşehrî, Tirevî’de dügah olduğu görülmektedir.

3.1.2.6. Büzürk Makamı

eş-Şecere’de Büzürk makamı şu şekilde anlatılmaktadır; Hüseyinî perdesi ile başlayıp burada bir süre kaldıktan sonra pençgâha iner. Sonrasında hüseyinîyi kullanmadan mablûb perdesine çıkar. Hüseyinî, pençgâh ve karar sesi olan çargâhın yarım sesine inerek bitirir. Bu dizi üç tam, bir yarım ile toplamda altı perde kullanmaktadır.²³⁵



Nota 10. Büzürk dizisi

Şarihe göre büzürk, Farsça ve Türkçe bir kelime olup büyük ve ulu manasındadır. Orta dönem müsikîşinaslarına göre bu makamı Rast’ın nevâda gösterildiği zaman Hicâzkar makamının karşılığı gibi kullanmıştır. Şarih, ayrıca karar sesinin nevâ ve çargâh arasında bir yerde olduğunu söylemektedir. Müellif bunun ile Türk Çargâh makamı yoluyla çargâh üzerindeki kara-

234 Cantemir, Kitabu İlmi’l-Müsikî Ala Vechi’l-Hurufat, I/96; Yeprem, Dimitri Cantemir Edvârı’nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, 717.

235 eş-Şecere, 59.

rı kastetmiştir. Bu tamamıyla çargâh perdesi üzerinde Hicâzkar makamının aynı şekilde icrasıdır.²³⁶

Safedî'deki anlatım ise yukarıdaki ifade edilen dizi ile benzerlik arz etmektedir. Şöyle ki; *“Hüseynî perdesinden başlanır ve burada uzatılır. Sonra pençgâh perdesine inilir. Sonra hüseyinî perdesi atlanarak direk olarak mablûb perdesine çıkılır. Daha sonra pençgâh ve yarım çargâh perdesine inilir. Burası durak yeridir. Bu makam, üç mutlak perde, bir ara bağlantı perdesi ve altı sestem mürekkebi olarak oluşur.”*²³⁷

Kırşehirî Büzürk makamını şu şekilde tanımlamaktadır; *“Evvel segâh, çargâh hemen, düğâh evi irak, segâh hemen, çargâh hemen, segâh evi kûçek, segâh hemen, düğâh evi hüseyinî, segâh evi hisâr, evvelki tîzine gider bunlardır, irak nerm düğâh, segâh hemen, yegâh nerm rast”*²³⁸

Tirevî, Büzürk makamının çargâh perdesinden başlayıp irak perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Tirevî bunu açıklamada sadedinde makamın çargâh ile başladığını aşağı tarafta segâh, düğâh ve rast perdelerinde seyir yaptığını söyler. Bundan sonra da gidip nerm-i segâhta karar verdiğini belirtmektedir.²³⁹

Nasır Dede, terkîb başlığı altında ele aldığı bu makamın Sabâ başlayıp irak perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir.²⁴⁰

Hızır Bin Abdullah, Büzürk makamını şu şekilde tarif etmektedir; *“segâh heman, yekgâh heman, düğâh irak evi, segâh heman, segâh çargâh evi, çargâh kuçek evi, yekgâh ısfahân evi, düğâh hüseyinî evi, segâh hisâr evi”*²⁴¹

Kantemiroğlu makam ile ilgili şunları söylemektedir: *“Büzürk terkibinin izahı hakkında birtakım şüpheler vardır. Fakat bütün*

236 eş-Şecere, bakınız ilgili dipnota, 59.

237 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 106.

238 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 86.

239 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 34.

240 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 184.

241 Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvârî ve Makamların İncelenmesi, 30.

*sazende ve hanendelerce doğru kabul edilen tarif budur: Ses verme hareketine göre bûselik yüzünden başlayıp düğâha ve aşîrâna iner. Oradan geri dönüp rehâvî yüzünden rast perdesinde karar kılar*²⁴²

eş-Şecere müellifi ile Safedî'de, Büzürk makamı hüseynî başlayıp çargâh karar vermektedir. Diğer müelliflerin anlatımları ise farklıdır.

3.1.2.7. Nevâ Makamı

eş-Şecere'de nevâ makamı ile ilgili iki farklı diziden bahsedilmektedir. Bunların birincisi çargâh perdesi ile başlayıp yarım segâh, düğâh ve karar sesi olan rast perdesi ile bitirir. Burada üç tam ve bir yarım ses kullanılarak toplamda dört ses ile hareket edilmiştir.



Nota 11. Nevâ'nın birinci dizisi

İkinci dizide ise rast perdesinden başlayarak sırayla sesleri göstererek çargâh perdesine çıkar. Sonrasında tekrar yarım segâh, düğâh seslerine inip rast perdesi ile karar verir. Bu dizide ise üç tam, bir yarım toplamda yedi nota kullanmıştır.²⁴³



Nota 12. Nevâ'nın ikinci dizisi

Eseri şerh edenlere göre burada anlatılan Nevâ'da müellif, rast perdesi üzerinde çargâh cinsinin icrasını kastedmiştir. Uşşâk

242 Cantemir, Kitabu İlmi'l-Mûsiki ala Vechi'l-Hurufat, I/103.

243 eş-Şecere, 60.

makamından farklı bir şey değildir. Orta dönem müzikîşinaslarının Nevâ'sı, günümüzdekilere göre nevâ üzerinde Nihâvend'in icrasıyla düğâh karar vermesiyle Uşşâk, Düğâh makamına karşılık gelmektedir. Müellife göre bu, Çargâh'ın Nihâvend cinsine transpoze (hassa) olması itibariyle rast perdesinde karar vermesidir.²⁴⁴

Safedî'nin Nevâ makamı anlatımı ise yukarıda aktarılan birinci dizi ile benzerlik göstermektedir. Şöyle ki; *“çargâh perdesinden başlanarak yarım segâh perdesine inilir ve burada uzatılır. Sonra sırasıyla düğâh ve rast perdesine inilir. Burası durak yeridir. Bu makam, üç mutlak, bir ara bağlantı perdesi ve dört sestem mürekkebe olarak oluşur.”*²⁴⁵

Kırşehirî Nevâ makamını şu şekilde izah etmektedir; *“Evvel düğâh hemen, segâh evi karcigâr, çargâh hemen, düğâh evi irak, segâh hemen, çargâh hemen, düğâh hemen, tîze giden bunlardır, bir rast yâ uşşak, yegâh evi”*. Doğrusöz'ün aktarımına göre burada makamın başlangıç ve karar sesleri düğâh perdesidir.²⁴⁶

Kadıze Tirevî ve Seydî'ye göre Nevâ makamının başlangıç sesi pençgâh perdesi olup karar sesi ise düğâh perdesidir.²⁴⁷

Abdülbaki Nasır Dede, makamın eviç perdesi ile başladığını hüseyinî, nevâ ve hicâz perdesi, sonrasında yine nevâ perdesinden çıkıp çargâh ve segâh perdesi ile düğâh perdesinde karar verdiğini söylemektedir. Ayrıca eviçten yukarı gerdâniye ve muhayyere çıktığını, aşağıda da rasta kadar indiğini belirtmektedir.²⁴⁸

Hızır Bin Abdullah'ın Nevâ makamı tarifi şu şekildedir; *“Düğâh heman, segâh heman, çargâh heman, düğâh heman se- ragaz, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi, düğâh muhayyer evi heman, düğâh heman”* Çelik'nin tespitine göre buradaki dizilişin

244 eş-Şecere, bakınız Nevâ ile ilgili dipnota, 60.

245 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 105.

246 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 89.

247 Uygun, Kadıze Tirevî ve Müsiki Risalesi, 37; Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 110.

248 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 160.

lirtmiştir. Orta dönem mûsikîşinaslarına göre hicri dokuzuncu sırada Hüseyinî makamı Aşîrân makamının aynısıdır.²⁵²

Safedî'deki Hüseyinî makamının tanımı, eş-Şecere'de geçen ifadeler ile neredeyse birebir aynıdır.²⁵³ Kırşehirî'nin Hüseyinî makamı anlatımı şu şekildedir; “*Evvel düğâh hemen, segâh hemen, çargâh hemen, yegâh evi İsfahân, düğâh evi hüseyinî, segâh evi hisâr, çargâh evi gerdâniyye, düğâh evi muhayyer tîze giden bunlardır, yegâh evi rast, hisâr nerm segâh, hüseyinî nerm düğâh*”. Doğrusöz, Tirevî ve Seydî'deki Hüseyinî makamını aktarırken makamın hüseyinî ile başlayıp düğâhta karar verdiğini dolayısıyla günümüzdeki Hüseyinî makamına benzediğini söylemektedir.²⁵⁴

Tirevî, Hüseyinî makamının hüseyinî perdesi ile başladığını ardından pençgâh, çargâh, segâh seslerini kullanarak düğâh perdesinde karar verdiği belirtmektedir.²⁵⁵ Nasır Dede'nin söz konusu makamın tarifi de buna benzemektedir.²⁵⁶ Seydî de eşgâh dediği hüseyinî perdesi ile makama başladığını düğâh ile de karar verdiğini ifade etmektedir.²⁵⁷

Kantemiroğlu'nda ise Hüseyinî makamı “*düğâh perdesinden başlayarak sırayla düğâh, segâh, çargâh ve nevâ perdelerinden geçip kendi perdesi olan hüseyinî perdesinde kendini gösterdikten sonra yine tam perdelerle inip düğâh perdesinde karar verdiğini söylemiştir. Makamın genişliği konusunda da yegâhtan tiz hüseyinîye kadar bir genişleme bölgesi olduğuna işaret etmektedir.*”²⁵⁸

eş-Şecere müellifi ve Safedî başlangıç ve karar seslerini hüseyinî perdesi olarak verirken, diğer müellifler hüseyinî/düğâh başlayıp düğâh sesini karar sesi olarak kabul etmektedirler.

252 eş-Şecere, Hüseyinî makamı ile ilgili bakınız dipnota, 61.

253 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 105.

254 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 87-88.

255 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 35.

256 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 160.

257 Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 107.

258 Dimitri, Kitabı İlmi'l-Mûsikî ala Vechi'l-Hurufat, I/63; Yeprem, Dimitri Cantemir Edvârî'nin Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, 213.

3.2. Şu'belerin Seyirleri

3.2.1. Müberkâ Şu'besi

eş-Şecere'de anlatıldığına göre şu'be, rast perdesi ile başlayıp, taht-1 mablûb, taht-1 hüseyinî, taht-1 pençgâh, taht-1 çargâh perdesine iner. Ardından taht-1 pençgâh, taht-1 hüseyinî ve taht-1 mablûba çıkar. Rast perdesinde karar verir. Şu'be, beş mutlak ve dokuz perde kullanır.²⁵⁹



Nota 14. Müberkâ dizisi

Şarihler'e göre müberkâ, terimsel bir kelime olup burada aşîrân üzerine Beyatî'nin icrası gerçekleştirildiğinde Rast makamının şu'besi olarak isimlendirilmiştir. Bu isimlendirme son dönem mûsikîşinaslar tarafından farklılık arz etmektedir. Şöyle ki bu, segâh perdesi üzerinde karar veren Mâye sınıfından bir heyete verilen isimdir.²⁶⁰

Safedî'de geçen anlatıma göre Müberkâ şu'besi eş-Şecere ile birtakım farklılıklar gösterir. Safedî'ye göre Müberka, "Rastın bir şu'besidir. Ona asıl rast perdesinden başlanarak pest mablûb ve pest Hüseyinî perdesine inilir. Sonra pest mablûb "perdesine çıkılır ve asıl rast perdesine dönülür. Burası durak yeridir. Bu şu'be, üç perde ve altı sestem mürekkebe olarak oluşur."²⁶¹

Kırşehir'de Müberkâ, yukarıdakilerin aksine şu'be başlığı altında değil terkîb sınıfında ele almıştır. Ona göre Müberkâ terkîbi "çargâh âgâz eder iner segâh evinde karâr eder."²⁶² Tîrevî'nin, terkîb olarak ele aldığı söz konusu makam şu şekilde-

259 eş-Şecere, s.65

260 eş-Şecere, Müberkâ şu'besi ile alakalı bakınız ilgili dipnota, 65.

261 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 109-110.

262 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 100.

Kırşehir’de terkiib sınıfında ele alınan Pençgâh’ın anlatımı şu şekildedir; “*İsfahân ağâz eder iner rast evinde karâr eder*”²⁶⁸, Kadızade Tirevî, Seydî, Abdülbaki Nasır Dede ve Hızır Bin Abdullah’ın Pençgâh ile ilgili tarifleri birbirine benzemektedir.²⁶⁹

Kantemiroğlu, Pençgâh makamının seyri “*rast perdesinden başlar ve sırayla düğâh ve bûselik perdesine basar. Bûselikten sonra nişâbûr yüzünden çargâhı atlayıp uzzâl perdesine gelir. Oradan nevâ ve hüseynî perdesini de seslendirdikten sonra dilerse acem, dilerse evc perdesini kullanarak gerdâniye perdesine çıkar. Makam tizde rast hükmünce hareket edebilir ve gene aynı perdeleri kullanarak aşâğı iner ve rastta karar verir.*” şeklinde izah etmektedir.²⁷⁰

3.2.3. Maklûb Şu’besi

Irak makamının bir şu’besi olan Maklûb, eş-Şecere’de geçtiğine göre maklûb perdesi ile başlayarak hüseynî, pençgâh, çargâh, segâh, düğâh, rast ve taht-ı maklûb perdesine iner. Ardından tekrar rast, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, hüseynî çıkarak karar perdesi olan maklûb (evc) perdesinde bitirir. Seyirde sekiz tam perde ve on beş nağme kullanılmıştır.²⁷¹



Nota 16. Maklûb dizisi

Muhakkik’e maklûb ismiyle kastedilen şey günümüzde kullandığımız evc nağmesidir. Aynı şekilde bu isimle isimlendiril-

268 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehir Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 95.

269 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 41; Arısoy, Seydî’nin, el-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 129; Nasır Dede bu makamı pençgâh-ı zaid başlığı altında ele almıştır. Bkz. Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 172; Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi, 50.

270 Yeprem, Dimitri Cantemir Edvârî’nin Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, 611.

271 eş-Şecere, 66.

miş makamı da kastetmektedir. Müellif, karar perdesini taht-ı mablûb olarak isimlendirmiştir. Günümüzde ise irak olarak kullanılmaktadır. Ancak bu kitap ve müellifi meçhul (Mısır'da Teymur kütüphanesi hicri 1159 tarihinde yazılmış 13 nolu) yazma eserin dışında bu isimi kullanan başka bir kaynak esere rastlanmamıştır.²⁷² Safedî'de geçen Maklûb şu'besinin tarifi eş-Şecere'deki ile aynıdır.²⁷³

Tirevî'de Maklûb ismiyle bir makam yok ise de bugünkü anlamda kullanılan Evc makamının anlatımı yer almaktadır. Buna göre bahsi geçen makam, tiz segâh ile başlayarak nerm-i segâh ile karar vermektedir.²⁷⁴

Nasır Dede'ye göre Evc makamı, “perde-yi evcden bed’ ile Mâhur-i sağır agaze edip, çargâh perdesine geldik de hubutan rast agaze edip, irak karar eder.”²⁷⁵ Bu tarif eş-Şecere'deki tarif ile benzerlik göstermektedir.

Kantemiroğlu'na göre “makamın tiz perdelerden seyre başladığını ve bu bölgede kalından inceye ya da inceden kalına doğru gezindikten sonra irak perdesine inerek makamın bu perdede karar vermesi gerektiğini ifade etmiştir.”²⁷⁶ şeklinde gelmektedir.

3.2.4. Rûy-i Irak Şu'besi

eş-Şecere'deki Rûy-i Irak şu'besi, düğâh perdesi ile seyre başlayıp segâh perdesini kullanmadan çargâh sesine çıkar. Sonrasında segâh ve karar perdesi olan düğâh iner. Üç tam perde ile toplamda dört nağme kullanılmıştır.²⁷⁷ Safedî'nin Rûy-i Irak şu'besinin tarifi de bu anlatıma uymaktadır.²⁷⁸

272 eş-Şecere, Maklûb şu'besi ile alakalı bakımız ilgili dipnota, 66.

273 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 108.

274 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsiki Risalesi, 46.

275 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 191.

276 Yeprem, Dimitri Cantemir Edvârî'nin Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, 187.

277 eş-Şecere, 66.

278 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 108.



Nota 17. Rûy-i Irak dizisi

Muhakkike göre Rûyi Irak, lahni bir heyet olup, son dönem mûsikîşinaslar tarafından günümüzde ırak üzerinde Hicâzkar'ın bir sınıfı olarak gösterilmektedir. Buradaki nağme tertibine gelince iyi bir şekilde bilinir bir heyeti buradan delillendirmek mümkün değildir.²⁷⁹

Kırşehirî, bu şu'beyi terkîb sınıfında ele alarak şu şekilde tanımlar; “*ırak altında segâh âgâz eder iner tamâm ırak karâr eder.*”²⁸⁰ Tirevî ve Seydî'nin tarifi de buna benzemektedir.²⁸¹ *Matla'* da da benzer şeyler görmekteyiz. Arısoy'a göre bu, günümüzde Irak makamında karar veren mürekkeb bir makamdır.²⁸²

Nasır Dede de Rûyi Irak'ın segâh başlayıp ırak karar verdiğiinden bahsederken -kendi zamanı için- günümüzde bunun kullanımda olmadığını belirtmektedir.²⁸³

Kantemiroğlu Rûyi Irak'ı şu şekilde açıklamaktadır; “*Rûyi Irak, segâh perdesinden hareket edip ince sesli ve kalın sesli perdelerde tamamen segâh makamı gibi gezindikten sonra tam perdelere aşağı inip Irak perdesinde karar verir.*”²⁸⁴

3.2.5. Rekbî Şu'besi

eş-Şecere'de aktarıldığına göre şu'beye düğâh perdesi ile başlanır. Segâh perdesini kullanmadan çargâha çıkarak oradan se-

279 eş-Şecere, Rûy-i Irak şu'besi ile alakalı bakınız ilgili dipnota, 66-67.

280 Doğrusöz, Harîri Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 103.

281 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 46.

282 Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 150.

283 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 192.

284 Cantemir, Kitabu İlmi'l-Mûsikî ala Vechi'l-Hurufat, I/108.

başlayıp düğâh karar verdiğiinden bahsetmektedir. Aynı tarifi Hızır Bin Abdullah'ta da görmekteyiz.²⁹⁰

3.2.6. Remel Şu'besi

Şu'beye rast perdesi ile başlanır. Ardından düğâh, segâh, çargâh, çargâhın yarım perdesi, pençgâhın yarım perdesine çıkılır. Sonrasında aynı sıralama takip edilerek aşağı doğru karar perdesi rasta kadar inilir ve burada karar verilir. eş-Şecere'de belirtildiğine göre bu terkipte dört tam, bir yarım ve on bir nağme kullanılmıştır.²⁹¹



Nota 19. Remel dizisi

Muhakkikin aktardığına göre orta dönem mûsikîşinasları bu şu'beyi, Beyatî olarak isimlendirmiştir. Remel şu'besinin buradaki tertibi Zîrefkend makamındaki üst şu'be gibidir. Bununla çargâh perdesinin üzerine Hicâz cinsinin icrası kastedilir. Ayrıca bahsi geçen makamın (Mısır kütüphanesindeki başka bir yazmaya göre) rast perdesi ile başlayıp sırayla çargâh perdesine çıkman ve orada bir müddet kaldıktan sonra segâh perdesine inmen ve daha sonra aradaki perdeleri kullanmadan bir kereden pençgâhın yarım perdesine yükselmen, ardından çargâh ve segâha inip bu perdede bir müddet kaldıktan sonra aşamalı olarak karar perdesi olan rasta inmendir.²⁹²

Safedî'de bu şu'be, Beyatî makamı başlığı altında ele alınmıştır. Buna göre; *“rastdan başlanarak kademeli olarak çargâha çıkılır ve burada bir müddet uzatılır. Sonra segâha inilir. Bir defadan yarım pençgâh perdesine çıkılır. Sonra çargâha ve sonra segâha inilir. Burada bir müddet uzatılır. Sonra kademeli bir şe-*

290 Arısoy, Seydi'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 142; Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi, 65.

291 eş-Şecere, 67.

292 eş-Şecere, Remel makamı ile alakalı bakınız ilgili dipnota, 68.

*kilde yine rasta inilir. Burası durak yeridir. Bu şu'be, dört mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesi ve on sesten oluşur.*²⁹³

Nasır Dede'de Remel olarak herhangi bir şu'be kaydına rastlamadık. Burada ele alınan Beyatî makamı ise yukarıda geçen dizilerden farklıdır. Buna göre Beyatî makamı Nevâ ile Uşşâk makamının birleşimi ile meydana gelmektedir. Bahsi geçen makam, Nevâ başlayıp Uşşâk karar verir.²⁹⁴

3.2.7. Niyriz Şu'besi

eş-Şecere'de Niyriz şu'besi, başlangıçta rast perdesi ile giriş yaparak direkt pençgâh perdesine geçer. Ardından çargâhın yarım perdesi, segâh, dügâh ve son olarak karar perdesi rast ile nihayete erer. Bu dizi dört tam, bir yarım ve toplamda altı nağme kullanmıştır. Muhakkik, eş-Şecere'de geçen Niyriz ifadesinin günümüzde Nikriz olarak isimlendirildiğini söylemektedir. Nikriz, Isfahân makamının alt şu'besi olup Hicâz cinsinin dügâh perdesinde icrasına benzer.²⁹⁵



Nota 20. Niyriz dizisi

Safedî'de ele alınan bu şu'be, Isfahân makamının bir şu'besi olarak geçmektedir. Buna göre "rast perdesinden başlanır ve aradaki sesler atlanarak bir defada pençgâh perdesine çıkılır. Daha sonra yarım çargâh perdesine ve segâh perdesine inilir. Sonra kademeli olarak rasta kadar inilir. Burası durak yeridir. Bu şube, dört mutlak perde, bir ara bağlantı perdesi ve altı sesten mürekkep olarak oluşur."²⁹⁶

eş-Şecere'de Niyriz olarak geçen bu şu'be, Kırşehirî'de terki grubunda ve Doğrusöz'ün aktarımına göre Nikriz başlığı altın-

293 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 108.

294 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 190.

295 eş-Şecere, 68.

296 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 107.

da ele alınmıştır. Buna göre “nîrîz oldur kim hicâz agâz eder, iner rast evinde karâr eder” şeklinde tarif edildiği görülmektedir.²⁹⁷ Niyriz (nikriz) ile ilgili Kadızade Tirevî’de, Seydî’de ve Hızır Bin Abdullah’ta benzer bir tarif yer almaktadır²⁹⁸

Nasır Dede, Nikriz’in evc perdesine tahsis ile Hicâz başlayıp Rast karar verdiğiinden bahsetmektedir.²⁹⁹

Yeprem, Kantemiroğlu’nun Nikriz makamı ile ilgili şunları ifade ettiğini belirtmektedir: “*Cantemir, Nikriz makamının Rast ve Uzzâl makamlarının birleşmesinden meydana geldiğini aktarmış ve makamın seyr rast perdesiyle başlayıp düğâh, segâh, uzzâl perdesine oradan da nevâ ve hüseyinî perdelerine çıkıp, dilerse acem ve mâhur perdelerini kullanarak ince sesli perdelerle hareket ettikten sonra yine aynı yolla geri dönüp rastta karar verdiğiini açıklamıştır.*”³⁰⁰

3.2.8. Nişaverek Şu’besi

eş-Şecere’de Nişaverek şu’besi, pençgâh perdesi ile başlayıp, hüseyniye çıkar. Ardından pençgâh, çargâh, segâh ve düğâh perdelelerine iner. Sonrasında tekrar segâh, çargâh ve pençgâh perdelerine çıkar. Burada bir süre kalıp çargâha inerek segâh perdesinde karar verir. Bu dizilimde beş tam ile toplamda on bir nağme kullanılmıştır.



Nota 21. Nişaverek dizisi

Muhakkik, “Nişaverek” ifadesine “Nişaburek” de dendiğinden bahsetmektedir. Orta dönem mûsikîşinasların kullanımına

297 Doğrusöz, Harîri Bin Muhammed’in Kırsehrî Edvârı Üzerine Bir İnceleme, 94.

298 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 41; Arısoy, Seydî’nin, el-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 128; Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi, 48.

299 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 173.

300 Yeprem, Dimitri Cantemir Edvârı’nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, 591.

göre bunun aslı hüseyinî perdesi üzerinde Beyatî'nin icrasına benzer. Başka bir açıdan hüseyinîden alınıp bûselik perdesi esasî üzerine olmasıdır. Ancak buradaki tertibi segâh perdesi üzerindedir. Segâh perdesine dönüşü ile beraber Beyatî cinsinin icrasına yakın olduğu görülüyor. Hüseyinî nağmesiyle başlayan Isfahân makamının üst şu'besi kabul edilir.³⁰¹

Safedî'deki tanımlama, buradakinden bir takım farklılıklar göstermektedir. Buna göre şu'beye, “*segâhdan başlanarak direk olarak hüseyinîye çıkılır. Sonra kademeli olarak önce pençgâha ve sonra segâha inilir. Bu şu'be, dört mutlak perdeden ve beş sestem mürekkebi olarak oluşur.*”³⁰²

Kırşehirî'de Nişaverek, terkîb sınıfında ele alınarak şu şekilde anlatılmaktadır; “*çargâh âgâz eder hüseyinîden iner mâye gösterip rast evinde karâr eder.*” şeklinde izah edildiğini görmekteyiz.³⁰³ Seydî'nin tarifi de Kırşehirî'ye benzemektedir.³⁰⁴

Tirevî'de Nişaburek olarak geçen bu terkîbi “*pençgâh hanesinden nevâ agaze edüp, yukarı hüseyinî hanesin dahi seyr edüp aşağı gidip çargâh hanesinde çargâh yüzün gösterip inip düğâh hanesinde karar edersin*” şeklinde ele alınmıştır.³⁰⁵

Nasır Dede, Nişaburek'i “*düğâh perdesinin ittisali ve düğâh perdesinden agaze ile nişabur agaze edip*” şeklinde bir açıklamaktadır.³⁰⁶ Hızır Bin Abdullah ise bu terkîbi, “*çargâh agaze ide, döne hüseyinîye baka, ine mâye karar ide*” şeklinde tanımlamaktadır.³⁰⁷

301 eş-Şecere, 68-69.

302 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 107.

303 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 102.

304 Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 143.

305 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 45.

306 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 189.

307 Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvârî ve Makamların İncelenmesi, 68.

3.2.9. Çargâh Şu'besi

eş-Şecere'de geçtiğine göre Zengüle makamının birinci şu'besi olan çargâh şu'besi, çargâh perdesi ile başlar. Segâhı kullanmadan düğâha inip bir süre burada kalır. Ardından segâha çıkıp düğâh ve rast perdelerine iner. Buradan sırayla perdeleri çıkararak karar perdesi olan çargâh ile bitirir. Bu dizi, dört tam ve sekiz nağme kullanır.



Nota 22. Çargâh dizisi

Muhakkik, şu'benin orta dönem mûsikîşinasların kullanımına göre çargâh perdesinde Rast'ın icrası şeklinde olduğunu söylemektedir. Söz konusu şu'be, rast perdesi üzerine icrası sonra çargâha dönmesi ile gerçekleşir. Günümüzde ise çargâh üzerine döndürülmesi ile Acem cinsinin icrası gibidir.³⁰⁸

Safedî, şu'benin tanımlamasını şu şekilde yapmaktadır. “Zengülahın bir şu'besidir. Ona çargâhdan başlanarak kademeli olarak rasta inilir. Sonra yine aynı şekilde kademeli olarak çargâha çıkılır. Bu şube, dört mutlak perdeden ve yedi sestem mürekkebi olarak oluşur.”³⁰⁹

Kırşehir’de dört kısma ayrılan şu'belerin dördüncüsü olarak kabul edilen Çargâh, şu şekilde açıklanmıştır; “evvel çargâh hemen, segâh hemen, düğâh hemen, yekgâh evi rast, karârgâhı nerm âgâze tizî, düğâh evi hüseyinî, yekgâh evi ısfahân, segâh evkât kûçek, çargâh hemen”³¹⁰

Tirevî, bunun Zengüle'nin bir kısmı olduğunu, çargâh başlayıp yine çargâh karar verdiğinden bahsetmektedir.³¹¹ Seydî ise

308 eş-Şecere, 70.

309 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 111.

310 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehir Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 93.

311 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 41.

makamın çargâh başlayıp rast karar verdiğini ifade etmektedir.³¹² Nasır Dede, Çargâh'ın sabâ başlayıp çargâh karar verdiğini söylemektedir.³¹³

Kantemiroğlu, Çargâh makamının çok dar bir makam olmasından dolayı ve terkiplerle uyuşmadığından bestelenmiş eserin az olduğunu söylemektedir. Ona göre bahsi geçen makam, “Çargâh makamı ulu ve tam perdelerin makamlarındandır. Perde dairesine kutb olarak kendi perdesini alır ve gerek kalın perdelerden ince perdelerden kalınlara doğru gelindiğinde çargâh perdesinde kendini gösterir.”³¹⁴

3.2.10. Uzzâl Şu'besi

eş-Şecere'de Uzzâl şu'besi, Zengüle'nin ikinci şu'besi olarak ele alınmıştır. Buna göre şu'be, çargâh perdesi ile başlayıp aradaki sesleri kullanmadan fevku'r-rasta (gerdâniye) çıkar. Sonra mablûb, hüseyin'in yarım perdesi, pencgâh ve son olarak çargâh ile karar verir. Bu dizi dört tam, bir yarım ses ve altı nağme kullanmıştır.



Nota 23. Uzzâl dizisi

Muhakkik, makamın orta dönem mûsikîşinasların kullanımına göre Hicâz veya Hicâzkar cinsi olduğunu belirtir. Tiz tarafına bir tanini aralık geçer. Zengüle'ye benzediği söylenmektedir. Ancak bu nağmenin tertibi bunun nakıs olduğunu gösteriyor. Çünkü müellif bunu günümüzde nevâ diye isimlendirdiğimiz pencgâh perdesi üzerinde karar kılmıştır. Muhakkik, ayrıca ka-

312 Arısoy, Seydi'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 123.

313 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 184.

314 Cantemir, Kitabu İlmi'l-Mûsiki ala Vechi'l-Hurufat, I/59.

rar perdesi ile ilgili daha doğru olanın karar yerini çargâh perdesinin yarısında kılmasıydı. Bunun da son dönem mûsikîşinaslarına göre Sabâ ya da Uzzâl nağmesi olduğunu ifade etmektedir.³¹⁵

Safedî’de geçtiğine göre Uzzâl şu’besi, “çargâh perdesinden başlanılarak bir defadan tiz rasta çıkılır. Sonra kademeli olarak yarım hüseyinî perdesine ve sonrada pençgâh ve çargâh perdesine inilir. Burası durak yeridir. Bu şube, dört mutlak perdeden ve yedi sesten mürekkeb olarak oluşur.”³¹⁶

Kırşehir’de terkîb olarak ele alınan Uzzâl, yukarıdaki açıklamalardan farklılık arz etmektedir. Şöyle ki; “uzzâl âgâz eder iner acem evinde karâr eder.”³¹⁷ Tirevî, Seydî, Nasır Dede, Hızır Bin Abdullah, terkîbin hüseyinî başlayıp hicâz karar verdiğiinden bahsetmektedirler.³¹⁸

Kantemiroğlu, Uzzâl’i “dügâh perdesinden başlayan makam segâha, ardından çargâh perdesini atlayarak uzzâle çıkar. Buradan nevâ, hüseyinî ve evc perdelerini seslendirdikten sonra isterse gerdâniye isterse şehnâz perdelerini kullanarak tiz uzzâle ya da tiz hüseyinîye dek çıkama hükmü olan makam gene aynı yoldan geri dönüp dügâh perdesinde karar verir.” şeklinde tarif etmektedir.³¹⁹

3.2.11. Zavil Şu’besi

eş-Şecere’deki anlatıma göre şu’be, fevkü’r-rast (gerdâniye) ile başlar. Maklûb (evîç) perdesi kullanılmadan hüseyinî perdesine iner. Akabinde evîç perdesine çıkar ve burada bir süre kalır. Hüseyinî ve pençgâh perdesine inip hüseyinî, evîç ve karar perdesi

315 eş-Şecere, 71.

316 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 111.

317 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 97.

318 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 44; Arısoy, Seydî’nin, el-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 152; Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 175; Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi, 54.

319 Yeprem, Dimitri Cantemir Edvârî’nin Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, 866.

gerdâniye ile diziyi bitirir. Bu birleşim dört tam ve sekiz nağme kullanmıştır.



Nota 24. Zavil dizisi

Muhakkik bu şu'beyi izah ederken “Zavilî”ye bazen “Zavil” de dendiğini söylemektedir. Ona göre orta dönem müsikîşinaslarının ihtilaf ettiği nağme gruplarından. Zavilî Segâh, Zavilî Isfahân vardır. Bu Zavil'deki asıl olan şey Rast heyetinden çıkan yumuşak bir sınıftır. Başlangıcında, ortasında veya sonunda kullanılabilir. Müellifin açıkladığı üzere Zavilî'nin tertibi nevâdan gerdâniyeye doğru dairesel şekilde yükselen Rast cinsinin tiz tarafta icrası gibidir. Teymurdaki 13 nolu yazmada “*hüseynî ile başlayıp aşamalı olarak çargâha inmen, sonra pencgâha yükselmen ve orada bir müddet kaldıktan sonra karar perdesi çargâhla sonlandırmandır...*”³²⁰

Safedî'deki Zavil şu'besinin anlatımı eş-Şecere ile farklılık arz etmektedir. Buna göre; şu'be, “*Uşşak'ın bir şubesidir. Ona hüseyinîden başlanarak kademeli bir şekilde çargâha inilir. Sonra pencgâha çıkılır ve burada bir müddet uzatılır. Sonra tekrar çargâha inilir ve burası durak yeridir. Bu şube, üç mutlak perdeden ve beş sestem mürekkebe olarak oluşur.*”³²¹

Kırşehirî'nin Zavil tanımı ise yukarıdakilerden de farklıdır. Ona göre “*segâh âgâz eder düğâh evinde karâr eder.*”³²² Kadızade'nin, Seydî'nin, Hızır Bin Abdullah'ın tarifi de buraya uymaktadır.³²³

320 eş-Şecere, 71.

321 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 109.

322 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 100.

323 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsiki Risalesi, 45; Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 138; Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvârî ve Makamların İncelenmesi, 62.

Nasır Dede'nin tarifine göre Zavil'e, gerdâniye perdesin rast ve sonrasında hicâz başlayarak düğâh perdesine gelince çargâh perdesi gösterip iner. Rast karar verir.³²⁴

3.2.12. Evc Şu'besi

eş-Şecere müellifine göre şu'beye, hüseyinî perdesi ile başlayarak bir seferde aradaki perdeleri kullanmadan tiz segâha çıkar. Muhayyer, gerdâniye, evc gösterir ve karar perdesi hüseyinî ile sona erer. Bu terkip beş tam perde ve altı nağme kullanır. Tiz tarafa çıkması durumunda kullanılacak dizide ise dokuz nağme vardır.



Nota 25. Evc dizisi

Muhakkik, bunun son dönem mûsikîşinaslarının evc perdesi üzerindeki Segâh cinsinin icrası olduğunu belirtmektedir. Ancak orta dönem mûsikîşinaslarına göre bu icra, Uşşâk makamının üst şu'besidir. Uşşâk cinsinin evc üzere icrası daha sonra hüseyinî perdesine dayandırılmasıdır.³²⁵ Safedî'nin tanımı buradaki tarif ile aynıdır.³²⁶

Tirevî, Evc'in tiz segâh başlayıp nerm-i segâhta karar verdiğinden bahsetmektedir.³²⁷ Nasır Dede'ye göre Evc, "perde-yi evc-den bed' ile mâhur-i sağır agaze edip, çargâh perdesine geldik de hubutan rast agaze edip, ırak karar eder."³²⁸ Bu tarif eş-Şecere'deki tarif ile benzerlik göstermektedir.

324 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 182.

325 eş-Şecere, 72.

326 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 109.

327 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 46.

328 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 191.

Kantemiroğlu'na göre “makamın tiz perdelerden seyre başladığını ve bu bölgede kalından inceye ya da inceden kalına doğru gezindikten sonra irak perdesine inerek makamın bu perdede karar vermesi gerektiğini ifade etmiştir.”³²⁹ şeklinde gelmektedir.

3.2.13. Segâh Şu'besi

eş-Şecere'de şu'be, düğâh perdesi ile başlayıp segâha çıkar. Sonra düğâh ve rasta iner. Akabinde düğâh perdesini gösterip segâhta karar verir. Burada üç tam perde ve altı nağme kullanılmıştır.



Nota 26. Segâh dizisi

Muhakkike göre son dönem müsikîşinaslar tarafından aynı isimle bilinen Segâh, aynı şekilde farklı tabakada olmasından dolayı kendisine Irak da denir. Buradaki nağme tertibi, öncelikle rastın gösterilmesi daha sonra segâha dönmesi şeklinde olur. Orta dönem bu, müsikîşinaslarına göre Hicâz makamı tarzında bir icra olup onun alt şu'besidir.³³⁰

Safedî'de geçtiğine göre Segâh şu'besi, “Hicâzın bir şu'besidir. Ona segâhdan başlanarak kademeli bir şekilde rasta inilir. Sonra kademeli olarak segâha çıkılır ve burası durak yeridir. Bu şu'be, üç mutlak perdeden ve beş sestem mürekkeb olarak oluşur.”³³¹

Kırşehir'de de şu'beler sınıfında işlenen Segâh şu'besi, şu şekilde işlenmiştir; “Evvel segâh hemen, düğâh hemen, yekgâh hemen, âgâze tizî, yekgâh evi isfahân, segâh evi kûçek, çargâh hemen, segâh hemen, düğâh hemen, yekgâh evi rast tâm karâr

329 Cantemir, Kitabu İlmi'l-Mûsikî ala Vechi'l-Hurufat, I/67; Yeprem, Dimitri Cantemir Edvârî'nin Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, 187.

330 eş-Şecere, 72.

331 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 107.

eder³³² Hızır Bin Abdullah'ın Segâh tarifi de buna benzemektedir.³³³

Tirevî, bu şu'benin segâh perdesinden başlayıp aşağı inip düğâhı gösterdiğini ve rastta karar verdiğini söylemektedir.³³⁴ Seydi'nin Segâh tanımını da bu şekildedir.³³⁵ Nasır Dede'de ise, bu dizilerden farklı olarak şu'be, segâh başlayıp düğâh ve rast seslerini gösterir. Sonra dönüp düğâh, segâh, çargâh ve nevâ seslerine çıkar. Akabinde nevâ, çargâh, segâh ve kürdi seslerini kullandık-tan sonra segâh perdesinde karar verir.³³⁶

Kantemiroğlu Segâh makamının “*segâh perdesini merkez olarak alan makamın kalından inceye ya da inceden kalına üç perde ile kendini göstererek kendi perdesinde karar verdiğini*” belirtmektedir.³³⁷

3.2.14. Hisâr Şu'besi

eş-Şecere'de şu'be, segâh perdesi ile başlar. Düğâh perdesine inerek aradaki sesleri kullanmadan direkt eviç perdesine çıkar. Hüseyin'in yarım sesini gösterip eviç, gerdâniye ve muhayyere çıkar. Akabinde gerdâniye, eviç, hüseyin'in yarım sesi, pençgâh, çargâhla inerek karar perdesi segâhta sona erer. Bu dizi altı tam, bir yarım ve on üç nağme kullanmıştır.



Nota 27. Hisâr dizisi

Muhakkik, orta dönem mûsikîşinasların ıstılahına göre Hisâr'ın tertibi, nevâ üzerinde hicâz sonra segâha inerek yapılan

332 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırsehrî Edvârı Üzerine Bir İnceleme, 93.

333 Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi, 46.

334 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 40.

335 Arısoy, Seydi'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 122.

336 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 159.

337 Yeprem, Dimitri Cantemir Edvârı'nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, 768.

icra gibi olduğunu ifade etmektedir. Bu makam günümüzde Hüz-zam/Segâh olarak isimlendirdiğimiz makama benzemektedir.³³⁸

Safedî’de geçtiğine göre Hisâr şu’besine “*segâh perdesinden başlanarak bir defadan mablûba çıkılır. Sonra yarım hüseyinî perdesine inilir. Daha sonra mablûba ve kademeli bir şekilde üst Dügâh perdesine çıkılır. Sonra kademeli bir şekilde yarım hüseyinî perdesine sonra pençgâh ve sonrada yine kademeli bir şekilde segâha inilir. Burası durak yeridir. Bu şu’be, altı mutlak ile bir ara bağlantı perdesi ve on iki sestem mürekkeb olarak oluşur.*”³³⁹

Kırşehir’de avazeler konusunda ele alınan Hisâr avazesi, şu şekilde ele alınmıştır; “*Evvel hisâr evi segâh, dügâh evi hüseyinî, segâh evi kûçek, çargâh hemen, segâh hemen, dügâh hemen, yekgâh evi rast, bu dahı gerdâniyye gibidir tizinden kopar nermde karâr eder*”³⁴⁰

Tirevî, Hisâr’ın hüseyinî perdesi üstündeki segâh sesi ile başlayarak hüseyinî, pençgâh ve çargâh sesleri gösterip segâhta karar verir.³⁴¹ Seydî, makamın hüseyinîden başlayıp dügâhta karar verdiğiinden bahsetmektedir.³⁴²

Nasır Dede, bu makamın hisâr perdesi ile başlayıp hüseyinî, eviç ve gerdâniye perdelerine çıktığını söyler. Ardından gerdâniye perdesinden hisâra inip çargâh, segâh ve dügâhı gösterir. Akabinde hisâr perdesinden gerdâniyeye kadar inip çıktıktan sonra muhayyer perdesinden hicâz başlayıp hüseyinîye gelince bir hisâr ve bir hüseyinî perdesi gösterir. Tekrar çargâh, segâh ve dügâha inerek burada karar verir.³⁴³

Hızır Bin Abdullah ise makamın “*hüseyinî evinden segâh gösterere ine, kûçek karar ide*” şeklinde tarif etmiştir.³⁴⁴

338 eş-Şecere, 73.

339 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 108.

340 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 92.

341 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 39.

342 Arısoy, Seydî’nin, el-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 118.

343 Aksu, Abdûlbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 176.

344 Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi, 58.

Kantemiroğlu'na göre Hisâr makamı, hüseyinî ile nevâ arasındaki yarım perde olup makam olarak düğâhtan başlar. Çargâh, hisâr ve hüseyinî perdeleri ile kendini gösterir. Aynı şekilde dönerek düğâhta karar verir.³⁴⁵

3.2.15. Aşîrân Şu'besi

eş-Şecere'de şu'be, çargâh ile başlayıp pençgâh ve hüseyinîye çıkar. Burada bir süre kaldıktan sonra sırayla pençgâh, çargâh, segâhın yarım sesi, düğâh, rast, ırak perdelerine iner. Son olarak aşîrân perdesinde karar verir. Bu birleşim yedi tam, bir yarım ve on nağme kullanmıştır.



Nota 28. Aşîrân dizisi

Muhakkikin aktarımına ile orta dönem musikişinâslara göre Bûselik'in alt şu'besi olan Aşîrân, düğâh ve aşîrân perdeleri üzerinde Beyatî'nin icrası gibidir.³⁴⁶

Safedî'de Tekin'in kaydettiğine göre Aşîrân şu'besi, şu şekilde ele alınmıştır; “O, bir Bûselik şu'besidir. Ona çargâhdan başlanarak kademeli bir şekilde hüseyinîye çıkılır ve burada bir müddet uzatılır. Daha sonra sadece segâh atlanarak kademeli bir şekilde pest hüseyinîye inilir. Bu şu'be, dokuz perdeden ve dokuz sestem mürekkebe olarak oluşur. Bazen segâhı atlamaksızın yapılan değişik bir tür inişlerde, onun seslerinin sayısı böylece on olur.”³⁴⁷

Kırşehir'de terkibler arasında gösterilen Aşîrân, şu şekilde işlenmiştir; “hüseyinî âgâz eder iner rast evinde karâr eder.”³⁴⁸ Ti-

345 Cantemir, Kitabu İlmi'l-Mûsikî ala Vechi'l-Hurufat, I/78.

346 eş-Şecere, 73.

347 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 110.

348 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehir Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 96.

revî'nin, Seydî'nin ve Hızır Bin Abdullah'ın makam tarifleri de buna benzemektedir.³⁴⁹ Nasır Dede ise bunlardan farklı olarak makamın irak başlayıp aşîrânda karar verdiğini belirtmektedir.³⁵⁰

3.2.16. Nevrûz Sabâ Şu'besi

eş-Şecere'de şu'be, hüseyinî perdesi ile başlayıp bir seferde evci kullanmadan gerdâniyeye çıkar. Akabinde muhayyer, gerdâniye, hüseyinî iner. Sonunda da hüseyinînin yarım ses tizi acemde karar verir. Burada dört tam ve altı nağme kullanılmıştır.



Nota 29. Nevrûz Sabâ dizisi

Muhakkike göre, Nevrûz Sabâ'nın aslı hüseyinî perdesine inmiştir. Eski Bûselik makamının üst şu'besi olup hüseyinî perdesinde karar verir. Yazmada ise dizi şu şekilde gösterilmiştir; “*hüseyinî ile başlayıp aşamalı olarak segâhın yarım perdesine inmen, sonra aşamalı olarak hüseyinî perdesine çıkıp karar vermendir.*” Bu icra şekli bûselik perdesinde Kürdî'nin icrasına benzemektedir. Daha sonra tekrar hüseyinîye dönülür.³⁵¹

Safedî, şu'beden şu şekilde bahsetmektedir; “*Ona hüseyinîden başlanarak kademeli bir şekilde yarım tiz segâh perdesine çıkılır. Sonra tiz rasta inilir ve daha sonra kademeli olarak hüseyinîye inilir. Burası durak yeridir. Bu şu'be, dört mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesi ve dokuz sesten mürekkep olarak oluşur.*”³⁵²

Diğer kaynaklarda bu isimde bir şu'beye rastlayamadık.

349 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 41; Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 131.

350 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 175

351 eş-Şecere, 74.

352 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 110.

3.2.17. Nevrûzu'l-Arab Şu'besi

eş-Şecere'de şu'be, düğâh ile başlayarak segâh, çargâhın yarım sesine ve pençgâha çıkar. Sonra çargâhın yarım sesine, segâh, düğâh ve rast perdelerine iner. Akabinde düğâh ve segâh seslerini kullanarak tekrar düğâh perdesine inip rast perdesinde karar verir. Burada dört tam, bir yarım ve on iki nağme kullanılmıştır.³⁵³



Nota 30. Nevrûzu'l-Arab dizisi

Safedî'de geçtiğine göre bahsi geçen şu'be, "Rehâvî'nin bir şu'besidir. Ona düğâhdan başlanarak kademeli bir şekilde yarım çargâh perdesine ve sonrada pençgâh perdesine çıkılır. Sonra en alt yarım çargâh perdesine inilir. Daha önce alınan yarım ise çıkıştaydı. Sonra kademeli olarak segâh ve rasta inilir. Sonra düğâha çıkılır ve burası durak yeridir. Bu şu'be, dört mutlak perde, bir ara bağlantı perdesi ve dokuz sestem mürekkebe olarak oluşur."³⁵⁴

3.2.18. Nevrûzu'l-Acem Şu'besi

eş-Şecere'de şu'be, düğâh ile başlayıp tek seferde evcin yarım sesine çıkar. Sonrasında da hüseyinî, pençgâh, çargâh, segâh ve düğâh perdesine inip burada karar verir. Burada beş tam, bir yarım ve yedi nağme kullanılmıştır.



Nota 31. Nevrûzu'l-Acem dizisi

Muhakkik, bunun Rehâvî makamının üst şu'besi olduğunu belirtir. Bu dizi, acem ve çargâh nağmelerinin gösterilip düğâh

353 eş-Şecere, 74.

354 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 111.

perdesi üzerinde Beyatı'nın icrası gibi olduğunu ifade etmektedir.³⁵⁵

Safedî'de Nevrûzu'l-Acem şu'besi, “*dügâhdan başlanarak bir defadan yarım mablûb perdesine çıkılır. Sonra kademeli olarak hüseynîden dügâha kadar inilir. Bu şu'be, dört mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesi ve yedi sestem mürekkebe olarak oluşur.*” şeklinde ele alınmaktadır.³⁵⁶

Kırşehir'de terkîbler arasında gösterilen Nevrûzu'l-Acem, şu şekilde gösterilmektedir; “*nevrüz-u rûmî gösterip irak yüzünden dügâh karâr eder.*”³⁵⁷ Seydî'nin ve Hızır Bin Abdullah'ın tarifi de buna uymaktadır.³⁵⁸ Tirevî, Nevrûzu'l-Acem'i “*hüseynî hanesi üstündeki segâh hanesi ile Hüseynî hanesinin mabeynine bir perde girer tiz dügâh ve tiz rast ve segâh haneleri ile ol perdeye gelince Nevrûz olur, aşağı gidip acem karar idersin*” şeklinde tanımlamaktadır.³⁵⁹ Nasır Dede'nin bahsi geçen terkîbin izahı, Tirevî'ye benzemektedir. Yani ona göre terkîb, Nevrûz başlayıp, Acem karar verir.³⁶⁰

3.2.19. Hümayûn Şu'besi

eş-Şecere'de Hümayûn şu'besi, dügâh sesi ile başlayarak segâh, çargâh ve çargâhın yarım sesine çıkar. Sonrasında çargâh, segâh, dügâh, rast perdesine iner. İlk seferde çıkıldığı gibi tekrar yukarı çıkar ve karar sesi rast gelip burada bitirir. Bu terkip üç tam, bir yarım ve on altı nağme kullanmıştır.

355 eş-Şecere, 75.

356 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 111.

357 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 110.

358 Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 160; Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvârî ve Makamların İncelenmesi, 80.

359 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsiki Risalesi, 42.

360 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 174.



Nota 32. Hümâyûn dizisi

Muhakkik, bu kelimenin Farsça bir lafız olup mübarek manasında olduğunu söylemektedir. Orta dönem mûsikîşinaslarına göre bu dizi, Sabâ cinsinin icrası ve düğâha dönmesiyle gerçekleştiren Büzürk makamının alt şu'besidir. Ayrıca bu dizi, Büzürk makamının alındığı tabakanın farklılığına uyarak aşîrân perdesinin esası üzere alınır.³⁶¹

Safedî'de geçtiğine göre şu'be, şu şekilde tarif edilmektedir; *“O, Büzürkün bir şu'besidir. Ona pençgâhdan başlanarak yarım çargâh perdesine inilir. Daha sonra segâh ve düğâha inilir ve burada bir müddet uzatılır. Sonra segâh perdesi atlanarak bir defadan çargâhın en üst yarım perdesine çıkılır. Burada bir müddet uzatılır. İlk alınan yarım inişte kullanılır. Sonra kademeli olarak düğâha inilir ve burada bir müddet uzatılır. Daha sonra yarım rast perdesine inilir ve burası durak yeridir. Bu şu'be, üç mutlak perdeden, iki ara bağlantı perdesinden ve on sestem mürekkebe olarak oluşur.”*³⁶²

Kırşehirî'de Hümâyûn terkîb olarak ele alınarak şu şekilde tarif edilmektedir; *“Tamâm zengûle gösterip iner rehâvî evinde karâr eder.”*³⁶³ Tirevî'nin, Seydî'nin ve Hızır Bin Abdullah'ın terkîb ile ilgili izahatı da buna benzerlik arz etmektedir.³⁶⁴

Nasır Dede makamın Isfahân ile Hicâz'ın mürekkebi olduğunu, Isfahân başlayıp Hicâz karar verdiğini söylemektedir.³⁶⁵

361 eş-Şecere, 75.

362 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 110.

363 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 98.

364 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 43; Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 62; Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvârî ve Makamların İncelenmesi, 57.

365 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 189.

3.2.20. Nühüft Şu'besi

eş-Şecere'de şu'be, dügâh perdesi ile başlayıp bir seferde muhayyere çıkar ve sırayla sesleri kullanarak pençgâh perdesine iner. Sonra çargâhın yarım sesini, segâhı göstererek dügâhta karar verir. Bu terkîp yedi tam, bir yarım ve yedi nağme kullanmıştır.



Nota 33. Nühüft dizisi

Muhakkik, makamın orta dönem mûsikîşinaslarına göre Hicâz'ın nevâ üzerinde icrası şeklinde olduğunu belirtmektedir. Bu dizi, Büzürk makamının tabakası farklı olduğu zaman dügâhtan da alınabilir. Buna bu şu'be göre Büzürk makamının üst şu'besidir. Ancak daha doğrusu nevâdan ya da yegâhtan alınan Rast'a benzer.³⁶⁶

Safedî'de şu'be ile ilgili şunları görmekteyiz; “Ona, dügâhdan başlanılır ve bir defadan tiz dügâha çıkılır. Sonra kademeli olarak yarım çargâh sonra segâh ve dügâha inilir ve burası durak yeridir. Bu şu'be, yedi mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesi ve dokuz sestem mürekkebe olarak oluşur.”³⁶⁷

eş-Şecere'nin aksine terkîb sınıfında ele alınan Nühüft ile ilgili Kırşehrî, şunları söylemektedir; “Tiziden dügâh gösterip uzzâl yüzünden Hicâz karâr eder”³⁶⁸ Seydî'nin ve Hızır Bin Abdullah'ın Nühüft makamı tarifleri Kırşehrî'ye benzemektedir.³⁶⁹

Tirevî, Nühüft makamını “dügâh hanesinden ısfahân agâz idüb aşığa hicâz karâr idersin” şeklinde tarif etmektedir.³⁷⁰ Nasır

366 eş-Şecere, 76.

367 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 111.

368 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvârı Üzerine Bir İnceleme, 107.

369 Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 151; Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi, 76.

370 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsiki Risalesi, 45.

Dede ise bunlardan farklı olarak makamın nevâ başlayıp aşîrân karar verdiğiinden bahsetmektedir.³⁷¹

3.2.21. Dügâh Şu'besi

eş-Şecere'de bu şu'be, dügâh perdesi ile başlayıp rast perdesine iner. Ardından irak perdesini kullanmadan hüseyînî aşîrân perdesini gösterir. Sonrasında irak, rast ve dügâha çıkarak karar verir. Burada dört tam ve altı nağme kullanılmıştır. Ayrıca müellif, dügâha çıkıp sonrasında rasta inildiğinde bunun dügâh-rast; rasttan segâha çıkıp segâhtan rasta inilmesi durumunda da segâh-rast olarak isimlendirildiğini beyan etmektedir.



Nota 34. Dügâh dizisi

Muhakkik, söz konusu makamın Isfahân makamının alt şu'besi olduğunu söylemektedir. Burada asıl olan dügâh perdesine inip nevâyâ dönmektir. Ancak müellif, Isfahân makamını dügâh üzerine esas kılmıştır. Bu şekildeki icra, aşîrân ve irak perdesine inerek sonra dügâh perdesine dönmeyeyle gerçekleşir.³⁷²

Safedî'de Dügâh şu'besi ile ilgili şunlar geçmektedir; “Hüseyînî'nin bir şu'besidir. Ona, dügâhdan başlanarak rasta inilir. Sonra dügâha çıkılır. Bu şu'be, iki mutlak perdeden ve üç sestem mürekkebe olarak oluşur. Eğer rastdan başlanır ve dügâha çıkılırsa ve yine rasta dönülürse: Dügâh-ı Rast olarak isimlendirilir. Aynı şekilde rastdan kademeli bir şekilde segâha çıkılırsa ve kademeli bir şekilde rasta dönülürse: Segâh-ıRast olarak isimlendirilir.”³⁷³

371 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 181.

372 eş-Şecere, 76.

373 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 109.

sikîşinaslarına göre ise bu dizi, günümüzde tiz bölgelerin gösterilmesiyle beraber Hüseyinî makamı olarak bilinmektedir.³⁷⁸

Safedî'deki Muhayyer şû'besinin izahatı şu şekildedir; “*Ona tiz rast perdesinden başlanarak bir defadan tiz çargâh perdesine çıkılır. Sonra kademeli bir şekilde tiz düğâha inilir ve burada bir müddet uzatılır. Sonra aynı kademeli bir şekilde pençgâha inilir. Burası durak yeridir. Bu şube, yedi mutlak perdeden ve sekiz ses-ten mürekkeb olarak oluşur.*”³⁷⁹

Kırşehir’de terkîb grubunda tasnif edilen Muhayyer makamı tarifi ise “*tiz düğâh âgâz eder hüseyinî yüzünden yine düğâh karâr eder.*” şeklindedir.³⁸⁰ Tirevî, Seydî ve Hızır Bin Abdullah’ın Muhayyer terkîblerinin tarifleri de Kırşehir’in anlatımı ile paralellik arz etmektedir.³⁸¹ Nasır Dede ise terkîbin Uşşâk başlayıp Hüseyinî karar verdiğini söylemektedir.³⁸²

Yeprem, Kantemiroğlu’nun Muhayyer makamı ile ilgili yaklaşımını şu şekilde aktarmaktadır: “*Cantemir muhayyer perdesinin tizde düğâhın oktavına denk gelen perde olduğunu açıkladıktan sonra makamın seyre hüseyinî perdesinden başladığını ve tize doğru üç tamam perde de kendini gösterdiğini ama tam anlamıyla makamın icra olunması için tam perdelerle inip düğâhta karar verdiğini ifade etmiştir.*”³⁸³

3.2.23. Nevrûzu’n-Nâtık Şû’besi

eş-Şecere’de bu şû’be, şeştgah sesi ile başlayarak segâhın yarım sesinin gösterip tekrar segâh sesine iner. Sonrasında düğâh

378 eş-Şecere, 77.

379 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 109.

380 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehirî Edvârı Üzerine Bir İnceleme, 105.

381 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 44; Arısoy, Seydî’nin, el-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 147; Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvârı ve Makamların İncelenmesi, 73.

382 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 189.

383 Cantemir, Kitabu İlmi’l-Mûsikî ala Vechi’l-Hurufat, I/69; Yeprem, Dimetri Cantemir Edvârı’nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, 473.

ve rast perdelerini kullanarak tekrar düğâh sesine çıkararak burada karar verir. Bu dizi üç tam, bir yarım olmak üzere toplamda yedi nağme kullanmıştır.



Nota 36. Nevrûzu'n-Nâtık dizisi

Muhakkik, bu şu'benin ayrıca Nevrûz-Ârâ, Sâz-Nevrûz olarak da isimlendirildiğini belirtir. Muhakkik'e göre bu şu'be, orta dönem mûsikîşinasların çoğunun ihtilaf ettiği şu'bedir. Müellif bu dizi ile burada çargâhın rastta icrası sonra düğâh dönmesini kastetmiştir. Günümüzde Uşşâk-Türkî diye isimlendirilen cinsin icrasında olduğu gibi bu dizi de daha sonra düğâha dönerek elde edilir. Son dönem nazariyatçılarına göre günümüzde bu dizi, bilinen Beyatî-Nevâ'dır. Bunu Ladikli de eserinde belirtmiştir.³⁸⁴

Bu makam, Safedî'de Nevrûz-u Ârâ olarak kaydedilmektedir. Makam ile ilgili şu bilgileri bulmaktayız; "O, Nevânın bir şu'besidir. Ona düğâhdan başlanarak kademeli bir şekilde yarım pençgâh perdesine çıkılır. Sonra çargâh perdesine ve kademeli olarak rasta inilir. Daha sonra düğâh çıkılır. Burası durak yeridir. Bu şube, dört mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesi ve altı sestem oluşur."³⁸⁵ Bahsi geçen şu'be ile ilgili diğer kaynaklarda bir malumata denk gelmedik.

3.2.24. Mâhur Şu'besi

eş-Şecere'de bu şu'be, rast perdesi ile başlayıp tek seferde aradaki sesleri göstermeden gerdâniyeye çıkar. Sonrasında eviç, hüseyinî, pençgâh, çargâh, segâhın yarım sesi ve düğâh perdelerine inerek rastta karar verir. Bu dizinin yedi tam, bir yarım olmak üzere toplamda sekiz nağme kullanıldığı görülmektedir.

384 eş-Şecere, 77.

385 Tekin, Safedî'nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 109.



Nota 37. Mâhur dizisi

Muhakkik, bu kelimenin Farsça bir lafız olup “mahru” kelimesinin bozulmasından elde edildiğini söylemektedir. Bu terim, sözlükte ay yüzlü, güzel manasındadır. Orta dönem ve son dönem mûsikîşinasları, bunu “gerdan” diye isimlendirmiştir. Mâhur, Nevâ makamının üst şu’besidir. Bu dizi, Rast’ın nevâ üzerinde icrası sonra Nihâvend cinsi ile düğâh inmeyle elde edilir.³⁸⁶

Safedî Mâhur şu’besi ile ilgili şunları ifade etmektedir; “*Ona rastdan başlanarak bir defada tiz rasta çıkılır. Sonra kademeli bir şekilde yarım segâh perdesine, sonra düğâh ve rasta inilir. Burası durak yeridir. Bu şu’be, yedi mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesinden ve yedi sestem mürekkebe olarak oluşur.*”³⁸⁷

Tirevî, makamın Gerdâniye gibi tiz rast perdesinden başlayıp Uşşâk yüzünden inip nerm-i rast hanesinde karar verdiğini söylemektedir.³⁸⁸ Mâhur makamı ilgili Kırşehirî ve Seydî’de herhangi bir malumata rastlayamadık. Nasır Dede’de ise direkt Mâhur makamını göremesek de Mâhur-i Sagir, Mâhur-i Kebir olarak terkip şeklinde geldiğine şahit olmaktayız.³⁸⁹

Yeprem, Kantemiroğlu’nda Mâhur makamını aktarırken şunları kaydetmektedir: “*öncelikle mâhur perdesinin yerini izah eden Cantemir, bu makamın mâhur, bûselik ve rast perdeleri ile Rast ve Bûselik makamlarından oluştuğu bilgisini verir. Makamın seyre tiz taraftan gerdâniye perdesiyle başladığını ve sırasıyla mâhur, hüseyinî, nevâ, çargâh, bûselik ve düğâh perdelelerini kullanarak en son rast perdesinde karar verdiğini açıklayan Cantemir, kalından inceye doğru giderken hüseyinî perdesinden sonra çok*

386 eş-Şecere, 78.

387 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 110.

388 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 41.

389 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 173.

kısa olmak koşuluyla acem perdesi kullanılabilceğini aktarmıştır. Makamın genişlemesi için ise makam rastta karar verdiği için rast hükümünce rehâvi perdesi ya da irak perdesiyle hareket edip gene aynı yoldan dönüp rastta karar kılar açıklamasını yapmıştır.”³⁹⁰

3.3. Avazelerin Seyirleri

3.3.1. Gerdâniye Avazesi

eş-Şecere’de Gerdâniye avazesi, öncelikle rastın asıl perdesinden başlayıp aradaki sesleri kullanmadan direkt gerdâniyeye çıkar. Sonrasında sırasıyla aşağı iner. Bu iniş rastın iniş şeklindedir. Rast perdesinde karar verir. Burada sekiz tam ses ve dokuz nağme kullanılmıştır.



Nota 38. Gerdâniye dizisi

Muhakkik, bu dizinin gerdâniyenin Rast-Gerdân makamının bugün ilk dönem mûsikîşinasları arasında bilinen yolu olduğunu belirtmektedir. Bunun da tiz bölge üzerinde yoğunlaşarak icra edilen Rast makamı anlamına geldiğini söylemektedir.³⁹¹

Safedî’de geçtiğine göre Gerdâniye avazesi “o, Rast ve Uşşak’dan alınmıştır. Ona rastdan başlanarak bir defadan tiz rasta çıkılır. Sonra kademeli olarak rasta inilir. Burası durak yeridir. Yedi mutlak perdeden ve dokuz sestem oluşur.”³⁹²

Kırşehir’de Gerdâniye avazesi şu şekilde ele alınmıştır; “serâgâz evvel gerdâniyye rast, segâh evi hisâr, dügâh evi hüseyni,

390 Cantemir, Kitabı İlmi’l-Mûsikî ala Vechi’l-Hurufat, I/85-87; Yeprem, Dimitri Cantemir Edvârî’nin Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, 447.

391 eş-Şecere, 81.

392 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 112.

*yegâh evi pençgâh, çargâh hemen, segâh hemen, dügâh hemen, yegâh evi rast, hisâr nerm segâh, bu dahi tîzînden kopar nermde karâr eder*³⁹³

Tirevî, Seydî ve Hızır Bin Abdullah'ın da tarifleri buna benzerdir.³⁹⁴ Nasır Dede ise makamın Rast başlayıp Uşşâk karar verdiğiinden bahsetmektedir.³⁹⁵

Kantemiroğlu, gerdâniye perdesinin ince sesli rast perdesi olduğunu söyledikten sonra makamın rast makamından farklı olarak gerdâniye perdesinden başladığını ve tam perdeler ile (evc, hüseynî, nevâ, çargâh ve segâh) dügâh perdesinde karar verdiğini belirtmektedir.³⁹⁶

3.3.2. Selmek Avazesi

eş-Şecere'de avaze, pençgâhın asıl perdesinden başlayıp çargâhın yarım sesine, pençgâha ve tekrar çargâha geçer. Ardından dügâha inerek bir seferde çargâh perdesine çıkıp çargâhın yarım sesini gösterir. Tekrar çargâha iner ve burada karar verir. Söz konusu terkipte üç mutlak perde ve sekiz nağme kullanılmıştır.



Nota 39. Selmek dizisi

Muhakkikin aktarımına göre Selmek, orta dönem mûsikî-şinaslarınca bugün bilinen Hisâr cinsidir. Bu cins, aslında çargâh ve acemden ikincisini biraz fazla yumuşatarak çıkar. Mü-

393 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed'in Kırsehrî Edvârı Üzerine Bir İnceleme, 92.

394 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 39; Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 117; Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi, 43.

395 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 143.

396 Cantemir, Kitabu İlmi'l-Mûsikî Ala Vechi'l-Hurufat, I/68.

ellifin buradaki anlatımında ise önce düğâhtan sonra çargâha dönüştürülen ve orada üzerinde durulan bir konuma yerleştirmektedir.³⁹⁷

Safedî söz konusu avaze ile ilgili şunları kaydetmektedir; “O, Zingûlah ve Isfahân’dan alınmış. Ona pençgâhdan başlanarak önce yarım çargâh perdesine daha sonra da aynı perde içerisinde olan ikinci yarım perdesine inilir. Sonra bir defada düğâha inilir ve aynı şekilde bir defada çargâha çıkılır. Sonra yarım pençgâh perdesine ve daha sonra da aynı perdede olan ikinci yarısına çıkarılır. Burası durak yeridir.”³⁹⁸

Kırşehir’de Selmek avazesi şu şekilde tarif edilmiştir; “Evvel düğâh hemen, segâh hemen, düğâh hemen, serâgâz Isfahân, yekgâh evi rast, segâh evi kûçek, çargâh hemen, segâh hemen, düğâh hemen, yegâh rast karârgâh tizinden kopar nermde karâr eder”³⁹⁹

Tirevî, başlangıç ve karar perdelerinin çargâh olduğunu belirtmektedir.⁴⁰⁰ Hızır Bin Abdullah’ın tarifi de buna benzemektedir.⁴⁰¹ Seydî, avazenin başlangıç sesinin zengüle, karar perdesinin ise rast olduğunu söylemektedir.⁴⁰²

Nasır Dede, avazenin düğâh ile birleşmesi ile ondan başlayarak Nişabur ile rast karar verdiğiinden bahsetmektedir.⁴⁰³

Kantemiroğlu, Selmek terkibinin Rast terkîbleri arasında yer aldığını ifade etmektedir. Ona göre makam, nevâ perdesinden başlayıp rast yüzünden tam perdeler ile aşağı inerek rastta karar verir. Tiz bölgeye çıktığında ise uzzâl ve mâhur perdelerini kullanarak aynı şekilde dönerek rast perdesinde karar kılar.⁴⁰⁴

397 eş-Şecere, 82.

398 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 112.

399 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehirî Edvârı Üzerine Bir İnceleme, 91.

400 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsîkî Risalesi, 38.

401 Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvârı ve Makamların İncelenmesi, 42.

402 Arısoy, Seydî’nin, el-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 114.

403 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 173.

404 Cantemir, Kitabu İlmi’l-Mûsîkî ala Vechi’l-Hurufat, I/104.

3.3.3. Mâye Avazesi

eş-Şecere’de avaze, düğâhtan başlayıp rasta iner. Sonrasında düğâh, segâh, düğâh, rastı gösterip ıraka inerek burada bir süre kalır. Akabinde hüseyinî aşîrâna geçip ıraka ve tekrar hüseyinî aşîrânı gösterir. Oradan karar perdesi olan pençgâha geçerek di-ziyi bitirir. Burada altı tam ses ve on üç nağme kullanılmıştır.



Nota 40. Mâye dizisi

Muhakkike göre “mâye” Farsçadan alınmış bir lafızdır ve asıl anlamına gelir. Orta dönem mûsikîşinasları, bu ıstılahı ilk dönem mûsikîşinaslarının kullanımına eş veya yakın anlamlı kullanırlardı. Bu durum hicri dokuzuncu asırda Ladiklî’nin eserlerinde görülebilir. Müteahhirlerin kullanımı müellifin de söylediği üzere rastın icrası sonra yegâh perdesine inme şeklindedir.⁴⁰⁵

Safedî’de Mâye avazesi ile ilgili şu malumata rastlamaktayız; “O, Irak ve Kûçek’den alınmış. Ona düğâhdan başlanarak rasta inilir. Sonra kademeli olarak segâha çıkılır ve burada bir müddet uzatılır. Sonra kademeli olarak pest mablûba inilir ve burada bir müddet uzatılır. Daha sonra da pest hüseyinîye inilir. Sonra pest mablûb ve rasta çıkılır. Sonra kademeli olarak pest pençgâha inilir ve burası durak yeridir. Altı mutlak perdeden on üç sestem mürekkeb olarak oluşur.”⁴⁰⁶

Kırşehir’de Mâye avazesi şu şekilde tarif edilmektedir; “Evel düğâh evi uşşak, yegâh evi rast, düğâh hemen, düğâh evi uşşak, düğâh hemen, yegâh evi rast, bu dahi şehnâz gibidir tîzinden kopar nermde karâr eyler.”⁴⁰⁷

405 eş-Şecere, 82.

406 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 112.

407 Doğrusöz, Harîri Bin Muhammed’in Kırşehir Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 91.

Hızır Bin Abdullah'ın tarifi ise “*yekgâh ısfahân nerm, düğâh hisâr nerm, yekgâh heman, düğâh seragaz heman, çargâh heman, yekgâh düğâh İsfahân evi, düğâh Hüseyinî evi tiziye giden bunlardır*”⁴⁰⁸ şeklindedir.

Tirevî’de ise söz konusu avazenin başlangıç ve karar sesleri, düğâh olup pest tarafa doğru genişlemenin olduğu görülmektedir.⁴⁰⁹ Seydî’de ise bu avazenin karar perdesi çargâh olarak geçmektedir.⁴¹⁰ Nasır Dede ise bu makamın segâh başlayıp düğâh perdesinde karar verdiğinden bahsetmektedir.⁴¹¹

Kantemiroğlu’na göre makam, rast perdesinden başlayıp düğâh sesini atlayarak nihâvend perdesini gösterir. Sonra segâha gelip ve segâhtan sonra yukarı çıkarak segâh makamı gibi hareket eder. Ardından aynı yoldan dönerek düğâh perdesinde karar verir.⁴¹²

3.3.4. Geveşt Avazesi

eş-Şecere’de avaze, segâh perdesi ile başlayıp hüseyinîye çıkar ve orada bir süre kalır. Ardından sırasıyla çargâha inip pençgâha çıkar. Buradan da sırasıyla karar sesi olan segâha iner. Bu terkip-te dört tam ve sekiz nağme kullanılmıştır.



Nota 41. Geveşt dizisi

Muhakkikin aktardığına göre dizi, (Safiyüddin ve Lâdikî'nin eserlerinde hicri 7. yüzyıldan 10. yüzyıla kadar görül-

408 Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi, 41.

409 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 40.

410 Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 116.

411 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 190.

412 Cantemir, Kitabı İlmi'l-Mûsikî ala Vechi'l-Hurufat, I/104.

düğü üzere) ilk dönem mûsikîşinaslarının bugünkü Bestenigar makamının dizisine yakındır.⁴¹³

Safedî, Geveşt avazesi ile ilgili şunları söylemektedir; “O, *Hicâz ve Nevâ’dan alınmış. Ona segâhdan başlanarak kademeli olarak hüseyniye çıkılır ve burada bir müddet uzatılır. Daha sonra kademeli olarak segâha inilir. Burası durak yeridir. Dört mutlak perdeden ve yedi sesten mürekkeb olarak oluşur.*”⁴¹⁴

Kırşehir’de Geveşt avazesi ile ilgili şu malumata rastlamaktayız; “*Evvel yegâh ısfahân, segâh evi kûçek, çargâh hemen, segâh hemen karârgâh, dügâh hemen, yekgâh evi hemen rast, hisâr nerm segâh, irak yüzü ısfahândan kopar iner, yine, irak yüzünden karâr eder.*”⁴¹⁵

Hızır Bin Abdullah ve Seydî’nin tarifi de buna uymaktadır. Hızır, sadece karar perdesinin rûy-i irak olduğundan bahsetmektedir.⁴¹⁶ Tirevî, bahsi geçen avazenin hüseynî perdesinden başladığını ve dügâhta karar verdiğini söylemektedir.⁴¹⁷

Kantemiroğlu’nda ise bahsi geçen makam, eviç perdesinden başlayarak oradan hüseynî ve nevâ seslerine gelir. Uzzâl yüzünden çargâhı göstermeden segâha iner. Buradan dügâhı göstermeden nihâvend perdesini basar ve oradan direkt rast gider. Akabinde aynı yolu izleyerek segâh perdesinde karar verir.⁴¹⁸

3.3.5. Nevruz Avazesi

eş-Şecere’de avaze, dügâhtan başlayıp segâha, çargâha ve çargâhın yarım sesine çıkar. Ardından çargâha, segâha ve son olarak karar sesi dügâha inerek bitirir. Burada üç tam ses, bir yarım ses ve yedi nağme kullanılmıştır.

413 eş-Şecere, 83.

414 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 112.

415 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehir Edvârı Üzerine Bir İnceleme, 90.

416 Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi, 39; Arısoy, Seydî’nin, el-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 113.

417 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 38.

418 Cantemir, Kitabu İlmi’l-Mûsikî ala Vechi’l-Hurufat, I/104.



Nota 42. Nevrûz dizisi

Muhakkik, bu avazenin bir şû'be ve avaze ismi olduğunu belirtir. Ona göre her ikisinde orta dönem müzikîşinaslar nezdinde ihtilaf vardır. Müellif de bugün “nikriz” dediğimiz “neyriz” kelimesi ile “nevrûz” kelimesini birbirine karıştırabilmektedir. Müellif burada, onu sabânın düğâh perdesi üzerinde bir cins olan Nevrûz’un şû'belerinin karşılığı olarak açıklamaktadır.⁴¹⁹

Safedî'nin aktarımına göre Nevrûz avazesi “O, Hüseyî ve Bûselik'den alınmış. Ona düğâhdan başlanılarak kademeli olarak yarım pençgâh perdesine çıkılır. Daha sonra çargâha inilir ve kademeli olarak da düğâha inilir ve burası durak yeridir. Üç mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesi ve yedi sestem mürekkeb olarak oluşur.”⁴²⁰

Kırşehir’de Nevrûz avazesi, “evvel düğâh hemen, segâh hemen, çargâh hemen, segâh evi kûçek, düğâh evi irak, segâh evi karcığâr, çargâh evi gerdâniyye, düğâh evi muhayyer, tize giden bunlardır.” şeklindedir. Doğrusöz’e göre Hızır Bin Abdullah’ın tarifi de buna benzerlik arz etmektedir. Ancak ona göre segâh karcığâr evi yalnız Kırşehir’de geçmektedir.⁴²¹ Seydî’nin tarifi de onlarla paralellik göstermektedir.⁴²²

Nasır Dede ise avazenin nevâ perdesine kadar inici ve çıkıcı olarak Nihâvend başlayıp sonrasında hüseyî ve acem perdesini gösterip acem perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir.⁴²³

419 eş-Şecere, 83.

420 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 112.

421 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehir Edvârı Üzerine Bir İnceleme, 90; Çelik, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü'l-Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi, 40.

422 Arısoy, Seydî’nin, el-Matla’ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 113.

423 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 174.

3.3.6. Şehnâz Avazesi

eş-Şecere’de avaze, hüseyinî perdesinden başlayıp pençgâha, çargâha, çargâhın yarım sesine ve kendine geçiş yapar. Sonra kendisinin yarı sesini gösterip çargâh, segâh ve karar perdesi olan düğâhta bitirir. Bu terkipte dört tam ve bir yarım ses ile sekiz nağme kullanılmıştır.



Nota 43. Şehnâz dizisi

Muhakkik, Şehnâz’ın orta dönem mûsikîşinaslarına göre bugünkü Sabâ ailesinden olan Sabâ Mürakibe benzediğini aktarmaktadır.⁴²⁴

Safedî’nin Şehnâz avazesi ile ifade ettikleri şu şekildedir; “O, Rehâvî ve Büzürk’den alınmış. Ona hüseyinîden başlanarak kademeli olarak yarım çargâh perdesine ve daha sonra da aynı perde içerisinde olan ikinci yarısına inilir. Sonra daha önce adı geçen perdenin (çargâh) yarım sesine çıkılır. Sonra yine aynı perdeye inilir. Sonra kademeli olarak düğâha inilir ve burası durak yeridir. Beş mutlak perdeden ve sekiz sestem mürekkeb olarak oluşur.”⁴²⁵

Kırşehirî, Şehnâz avazesini şu şekilde izah etmektedir; “Evvel segâh evi küçek, segâh evi çargâh, çargâh evi segâh, segâh evi düğâh, çargâh evi segâh, segâh evi düğâh, düğâh hemen karâgâh, düğâh evi irak, yekgâh evi rast, segâh hisâr nerm, gevâşt tîzden kopar nermden karâr eyler”⁴²⁶

Hızır Bin Abdullah ve Seydî’nin tarifleri de buna benzemektedir. Yalnız Hızır’da başlangıç sesi düğâh, Kırşehirî’de küçek-

424 eş-Şecere, 83.

425 Tekin, Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, 113.

426 Doğrusöz, Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehirî Edvârî Üzerine Bir İnceleme, 91.

tir.⁴²⁷ Tirevî ise makamın hüseyinî perdesinden başlayıp düğâhta karar verdiğini söylemektedir.⁴²⁸ Nasır Dede'ye göre Şehnâz makamı, muhayyer perdesinden Hicâz başlar ve Uzzâl karar verir.⁴²⁹

Kantemiroğlu, makamı açıklamadan önce şehnâz perdesinin muhayyer ve gerdâniye arasındaki yarım perde olduğu bilgisini verir. Ona göre makamın seyri, pesten tize veya tizden peste giderken üs perde ile kendini gösterir. Muhayyer sesi ile seyre başlayarak şehnâz perdesine, oradan da direkt eviç perdesine iner. Hüseyinî ve nevâ seslerine gelince uzzâl perdesine gösterir. Buradan da çargâhı göstermeden segâha inip düğâhta karar verir. Pest bölgede ya zengüle ya da rast perdesi ile yegâha kadar inebilir ve yine aynı yoldan geri gelerek düğâhta karar kılar.⁴³⁰

3.4. İkâ

İkâ kelimesi, (اوقع) evka' fiilinden türemiş ve bu fiilin mas-tar halidir. İkâ (إيقاع): yapma, yaptırma, meydana getirme, oluşturmağibianlamalaragelmektedir.⁴³¹

eş-Şecere müellifi İkâyı şu şekilde tarif etmektedir: “İkâ aralarında miktarı muayyen zamanlar bulunan vuruşlar topluluğudur. Bu vuruşların sayısı çeşitli kalıplara göre uydurulmuş devirleri/daireleri/edvârı bulunur. Bu devir ve zamanların birbirine eşit oluşu mizaç ölçüsüyle anlaşılır.”⁴³²

Farabî'ye göre İkâ, “Mâkul ölçü ve nispetlerle sınırlandırılmış zaman dilimlerinde, aynı düzen içinde birbirlerini takip eden vuruşların hareketi” olarak tanımlamaktadır.⁴³³ İkâ kavramı, batı müziğinin

427 Çelik, Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi, 40; Arısoy, Seydî'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, 115.

428 Uygun, Kadızade Tirevî ve Mûsikî Risalesi, 39.

429 Aksu, Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, 185.

430 Cantemir, Kitabu İlmi'l-Mûsikî ala Vechi'l-Hurufat, I/78.

431 İkânın sözlükteki ayrıntılı kullanımı için bkz. el-Müncid, el-Mu'cemu'l-Vasit 432 eş-Şecere, 88.

433 M. İsmail Rızvanoğlu, Fârâbî'de İkâ' Teorisi, Marmara Üniversitesi S. B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.37 İstanbul 2007.

de “ritim” teriminin mukabili olarak da kullanıldığı olmuştur. Zaman boyunca mûsikînin ardışık hareketlerinin hususi yönüdür.⁴³⁴

Ekrem Karadeniz, ikâyı “*bir cismin belirli sınırlar içinde ve belirli zamanlarda düzenli olarak tekrarlanan basit hareketlerin meydana getirdiği durumdur*” şeklinde tarif etmektedir. Ona göre bu şartları taşıyan usûller de ikâdır. Karadeniz, usûllerdeki hareketlerin ikâdaki gibi basit olmadığından usûllerin başka şartlar altında incelenmesi gerektiğini belirtmektedir.⁴³⁵

İsmail Hakkı Özkan’a göre ikâ, günümüz müzik terminolojisinde düzum, tartım gibi kelimelerle ifade edilir. Özkan, ikâ’nın usûlden farklı olduğunu, usûller eşit zamanlı olmaları gerekirken ikâda eşit süre şartı aranmadığını belirtmektedir.⁴³⁶

Urmevî ikâyı şu şekilde tarif etmektedir; “*İkâ, usûl aralarında kalıplaşmış çeşitli zaman dilimleri bulunan vuruşların toplamıdır.*” Uygun, ikâyı düzum kelimesi ile izah edilen zaman içindeki uygunluk şeklinde tarif etmektedir.⁴³⁷

İkâ, aynı zamanda aruz ilminde birbirinin peşi sıra gelen uzun ve kısa heceler için kullanılır. Mûsikî mevzubahis olduğunda ise birbirinin ardı sıra gelen uzun ve kısa vuruşları temsil etmektedir.⁴³⁸ Ayşe Başak, ikâ ilgili genel olarak şu hususa değinmektedir; “*İkâ terimi hakkında yapılmış tanımlara bakıldığında ‘aralarına sınırlandırılmış zamanlar giren nakreler (vuruş, darb) topluluğu’ tanımında birleşmiş oldukları sonucuna varmak mümkündür.*”⁴³⁹ Öncel, ikâ konusunda iki unsurun öne çıktığını bunların da “*vuruş ve zaman*” olduğunu belirtmektedir.⁴⁴⁰

434 Fuad Zekeriyâ, et-Ta’biru’l-Mûsikî, Mektebet-u Mısır, s.20, 1956.

435 Ekrem Karadeniz, Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Esasları, İş Bankası Kültür Yayınları, s.30.

436 İsmail Hakkı Özkan, “İkâ” DİA, c. 22, s.13, İstanbul 2000.

437 Uygun, Safiyyüddin Abdülmü’min Urmevî ve Kitabu’l Edvâr’, 112, 224.

438 Yahşi, Mufaddal b. Seleme’nin Kitabü’l-Melâhi ve Esmâiha Adlı Eserinin İncelenmesi, 46; Ayşe Başak İlhan Harmancı, Klasik Türk Mûsikisinde İkâ Kavramı, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Basılmamış Doktora Tezi, s.14, İstanbul 2011.

439 Harmancı, Klasik Türk Mûsikisinde İkâ Kavramı, 15.

440 Öncel, XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesi İbn Zeyle’nin el-Kâfi fi’l-Mûsikâ’sı, 110.

Farmer îkânın nasıl ortaya çıktığı ile ilgili tam bir malumatın olmadığını belirtmektedir. Farmer' göre îkâda ilk olarak Tuveys'in "hezec", Saib Hasir'in sakil îkâlarını kullandıkları söylenmektedir. Ayrıca îkânın Arap müziğine dahil olması ile 'el- ğinau'l-mutkan' gibi bir sanat meydana gelmiştir.⁴⁴¹

Îkânın hem aruz ilmi hem de mûsikî ile ilişkisi, müellifin eş-Şecere'de belirttiği duruma paralellik arz etmektedir. Şöyle ki; müellife göre îkâ lahinlerin ölçüsüdür. Ayrıca îkâ, aruz vezinleri ile de ilgilidir. Onlarla aruz vezinleri ve sayısı arasında fark yoktur.⁴⁴²

Muhakkike göre aruz ve mûsikîdeki îkâ ilmi aralarındaki ilişki şu şekilde açıklanabilir; *"Lahinlerdeki îkâ ile şiir vezinleri arasındaki ilişki ikinin de vezinli cinsten olması dışında bir şey değildir. İkisi arasındaki fark şiir vezinlerinin zamanları adeten gerçekleşir. İkâlar ise farklı veya eşit zamanların vuruşlarından toplanarak oluşturdukları bir bütündür. Harekelerin uzun ve kısa olmasına göre şiir vezinlerinin karşılığında konulurlar. Şiirde memdud olanın lahinde kısaltılması veya dürülmesi mümkündür. Kısa olan da uzatılabilir. Böylece şiir vezni ile onun üzerine kompoze edilen lahnin îkâları birbirine uygun düşer. İkâ ile lahin oluşturma, şiir vezninin sözlerinin kulağa daha hoş gelmesi ve manalarının konuşma adetlerine uygun olması için tekrar gözden geçirilmesi gibidir. Şiir vezinlerinin lahin îkâ daireleri ile ilk kez birleştiren hicri beşinci asırda vefat eden Şeyh İbn Sînâ'dır. eş-Şifâ adlı kitabında musikî ile ilgili bu görüşü dile getirmiş sonra bu yanlış zan mutavassıtın çevrelerinde tamamen kabul edilmiştir. Bunun bir benzeri Safiyyüddin el-Hilli'ye nispet edilen manzumede geçer:*

*Artık dinle ey aklı salim, nazmı kolay bu manzumeyi
Manzum sözlerin mizanları ve nağmelerin çeşitleriyle ilgili.*⁴⁴³

Aruz ilminde harekeli ve sakin harflerin bir araya gelmesi ile meydana gelen sesler ile "sebeb, veted ve fasıla" gibi birtakım

441 Farmer, "Ġma", İA, c. 4, s.774.

442 eş-Şecere, 86.

443 eş-Şecere, 86.

terimler ikâ ilminde de kullanmakta olup burada da hareketli ve sakın vuruşlar olarak kendini göstermektedir.⁴⁴⁴

eş-Şecere’de geçen ikânın “sebeb, veted ve fasıla” tasnifinin aynısını Abdülkâdir Merâgî’de de görmekteyiz. Merâgî, burada şöyle bir sınıflandırmaya gitmektedir.⁴⁴⁵ Ona göre;

Sebeb

Merâgî, sebebi ikiye ayırarak şu şu şekilde açıklamaktadır; Sebeb-i sakil, iki hareketli ibaret olup “te”, “ne”; sebeb-i hafif ise bir hareketli bir sakinden olup “ten” şeklinde gelmektedir.⁴⁴⁶ Buna benzer tanımını eş-Şecere’de de görmekteyiz.

Veted

Veted, kazık anlamında olup ikâda üç harfli aruzları belirtmek için kullanılan üç birimlik bir zaman ölçüsünü ifade eden kavramdır. Üç harften ilk iki harf hareketli diğeri sakın yani harekesiz ise buna mecmû (birleşik) veted denmektedir. “Tenen” şeklinde gelmektedir. Bu üç harfin başta ve sondaki olanı hareketli, ortadaki ise sakın ise bu da mefrûk (ayrılmış) veted olarak isimlendirilmektedir. Bu da “tan” olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴⁴⁷

Fasıla

Farabî, fasılayı “*munfasıl ikân iki periyodunu birbirinden ayıran müddet*” şeklinde tarif etmektedir.⁴⁴⁸ Dört harf bir araya geldiğinde bunlardan biri sakın buna, fasıla-yı suğrâ ki bu “te ne nen”;

444 Harmancı, Klasik Türk Müsikiğinde İkâ Kavramı, 21.

445 Kubilay Kolukırık, Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu’l-Edvâr Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Müsiki Nazariyatındaki Yeri, Ankara Üniversitesi S. B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.310, Ankara 2009.

446 Kolukırık, Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu’l-Edvâr Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Müsiki Nazariyatındaki Yeri, 310.

447 Kolukırık, Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu’l-Edvâr Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Müsiki Nazariyatındaki Yeri, 310; Harmancı, Klasik Türk Müsikiğinde İkâ Kavramı, 22.

448 Rızvanoğlu, Fârâbî’de İkâ Teorisi, 41.

beş harften oluşmuş bunlardan bir sakın diğerleri harekeli olan ve “te ne ne nen” şeklinde gelen fasılaya da fasıla-yı kübrâ denir.⁴⁴⁹

Kaynaklarda bu altı usûl anlatılırken şu beyit ile de örnek-lendirilmektedir. Bunu şu şekilde tablolaştırmak mümkündür.

Tablo 10. Usûllerin beyit üzerinde gösterilmesi ve vuruşları

Beyit	Lem	era	ala	ra'si	cebelin	semeketen
Usûl	Sebeb-i Hafif	Sebeb-i Sakil	Veted-i mecmû	Veted-i Mefrûk	Fasıla-yı suğrâ	Fasıla-yı Kübra
Vuruş	Ten	Tene	Tenen	Tân	Tenenen	Tenenenen

3.4.1. İkâ Çeşitleri

İlk dönem Arap mûsikisinde ikâ sayısının sakîl-i evvel, sakîl-i sâni, hafifu's-sakîl, hezec olmak üzere dört ikânın yer aldığı görülmektedir. Sonraki dönemlerde İbn-i Muhriz'in remel ve remel-i tanburîyi ekleyerek bu sayıyı altıya çıkartmıştır. İkâların sekiz sayısına ulaşması da Abbasiler dönemine denk gelmektedir.⁴⁵⁰

3.4.1.1. Muvassal İkâ

Farabî, bu muvassal ikâ terimini eserlerinde muttasıl ikâ olarak da ele almaktadır. Ona göre “*Periyotları birbirine bitişik olarak gelen ikâlara*” mufassal ikâ denir.⁴⁵¹ Eşit zamanlı ve üç vuruş-

449 Kolukırık, Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu'l-Edvâr Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri, 310; Harmancı, Klasik Türk Mûsikisinde İkâ Kavramı, 22.

450 Öncel, XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesi İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-Mûsikâ'sı, 111.

451 Rızvanoğlu, Fârâbî'de İkâ Teorisi, 45.

tan ibaret olan ve zamanlar arasında fasıla bulunmayan ikâlara denir.⁴⁵² Bu ikâ sınıfında sadece hezec usûlü dahil olmaktadır.

3.4.1.1.1. Hezec

Hezec, Arapların ilk ikâsı olup en hafif usûldür. Bir “*veted-i mecmû ve iki sebeb-i hafiften*” meydana gelmektedir. Böylece usûl kalıbı “*tenen ten ten*” şeklinde gelmektedir.⁴⁵³ Safiyüddin el-Hilli, bu ikâyı mudarreb hezec olarak adlandırmaktadır.⁴⁵⁴

Uygun, bu usûlün on iki zamanlı olduğunu ve iki hezecen bir remel devrine eşit olduğunu Safiyüddin Urmevî'nin bunu kayıt altına aldığını söylemektedir. “*Te ne nen ten*” şeklinde vuruşları vardır.⁴⁵⁵ Kantemiroğlu, bu usûlü yirmi iki zamanlı ve yirmi vuruşlu olarak ele almaktadır.⁴⁵⁶ Öztuna ise bu usûlün yirmi iki zamanlı ve on beş darblı bir usûl olduğunu asırlardan beri kullanılmadığını söylemektedir.⁴⁵⁷

eş-Şecere’de geçen diğer hezec usûlleri ise şu şekilde açıklanmaktadır.

3.4.1.1.2. Müdevleb Hezec

Dört “*veted-i mecmûdan*” meydana gelmektedir. Usûl kalıpları “*tenen tenen tenen tenen*” şeklinde on iki zamanlı olarak gelmektedir. Muhakkike göre müdevleb diye isimlendirilen hezec, vuruşları 8/3 zamanlı vuruşlardan oluşur. Kudemânın hafif-i sakîl-i hezec dediği bir ikâdır.⁴⁵⁸

452 Harmancı, Klasik Türk Müsikisinde İkâ Kavramı, 25.

453 Gamze Köprülü, “*Hezec, Remel Usûlleri ve Bahirleri Üzerine Bir İnceleme*”, Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, s.324, 2019.

454 eş-Şecere, 92.

455 Uygun, Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitabı' Edvâr', 234.

456 Merve Arın, Kantemiroğlu Edvâr'ındaki Usûllerin İncelenmesi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.81, Ankara-2018.

457 Öztuna, Türk Müsikisi Akademik Klasik Türk Sanat Müsikisinin Ansiklopedik Sözlüğü, I/344.

458 eş-Şecere, 93; Harmancı, Klasik Türk Müsikisinde İkâ Kavramı, 26.

3.4.1.1.3. Tanburî Hezec

Bu îkâ, “*dört fasıla-yı suğrâdan*” oluşmaktadır. “**teneten, teneten, teneten, teneten**” şeklinde olup on altı vuruşlu bir îkâ olarak karşımıza çıkmaktadır. Muhakkike göre bu îkâ Tanburî diye isimlendirilen hezec her biri birbirine eşit 2/4'lük parçalardan oluşur. Yahut tafsilatıyla bugün 4/8'lik vahide-i saire dediğimiz usûl gibidir.⁴⁵⁹ Türk müziğindeki nim sofyan usûlüne karşılık gelmektedir.

3.4.1.1.4. Murahhal Hezec

Bu îkâ, “*bir sebab-i hafif, veted-i mecmû ve iki fasıla-yı suğrâdan*” meydana gelmektedir. Usûl kalıpları “**ten tenen, teneten, teneten**” şeklindedir. Muhakkik, bu îkâ ile ilgili şu kaydı düşmektedir; “*Murahhal: Ashında zamanı 8/13 şeklinde terkip edilmiştir. Daru'l-Kütübi'l-Mısriyye 506 no'lu yazmanın 84. sayfasında bu şekildedir. Ancak onun arkasında hamîşe şöyle bir not düşülmüştür: Başka bir nüshada: “tenen ten sonra tenen ten”. Bu aynı zamanda 5/8'lik zamanı tekrarlanan devir gibi 8/5 diye adlandırdığımız terime yakındır. Safiyyüddin el-Hillî'ye nispet edilen el-Mizân fi İlmi'l-Edvâr adlı kitapta böyle geçmektedir. (Dâru'l-Kütübi'l-Mısriyye, 506/3)⁴⁶⁰*”

3.4.1.1.5. Mahsûs Hezec

Bu îkâ, dört sebab-i hafiften müteşekkildir. Usûl kalıpları “**ten, ten, ten, ten**” şeklinde sekiz vuruşlu olarak gelmektedir. Muhakkike göre hezec-i mahsûs zamanları eşit hafif-i hezecin vuruşları gibidir. Bugünkü usûl-i tâyire 2/8 benzer.⁴⁶¹

459 eş-Şecere, 93.

460 eş-Şecere, 93.

461 eş-Şecere, 94; Yahşi, Mufaddal b. Seleme'nin Kitabü'l-Melâhi ve Esmâiha Adlı Eserinin İncelenmesi, 51; Harmancı, Klasik Türk Müsikisinde İkâ Kavramı, 26.

3.4.1.1.6. Meşkûl Hezec

Bu ikâ; sırasıyla “*fasıla-yı suğrâ, sebab-i hafif, sebab-i hafif ve fasıla-yı suğrâdan*” meydana gelmektedir. Vuruşları ise “**tenen: ten ten tenenen**” şeklinde olup on iki vuruştur. Muhakkik bu usûl ile ilgili şunları söylemektedir: “*Meşkûl, burada müellifin açıkladığı üzere remelin 4/6’lık ikâındaki gibidir. Kudemaya göre dörtlü vuruştur. 506 no’lu yazmada böyle geçmektedir. 506 no’lu yazmanın 3. mecmûası olan el-Mizân fi ilmi’l-Edvâr’a göre “ten tenen sonrasında ten tenen” şeklinde gelir. Bu veche göre kudemadaki Remelin hafifi 3/4 şeklindedir. Bir vuruş ve devirde onun iki katı olan bir fasıla.*”⁴⁶²

3.4.1.1.7. Mahsur Hezec

Bu ikâ, “*iki fasıla-yı suğrâ ve dört sebab-i hafiften*” meydana gelmektedir. İkâ kalıpları “**Tenenen: tenenen: ten, ten, ten, ten**” şeklinde olup on altı vuruştur. Muhakkik bu hezec ile ilgili şunları belirtmektedir; “*Mahsûr burada aslında açıklanan tertip üzeredir. Sakîl-i evveldeki devri gibidir. Bu eskiden İshak’ın görüşüne göre sakîl-i evvelin 4/8’i olarak isimlendiriyordu. Peş peşe dört vuruş birbirini takip edince onları iki sakîl vuruş takip eder.*”⁴⁶³

3.4.1.2. Mufassal İkâ

Farabî bu kavramın yerine “munfasil ikâ” tabirini de kullanmıştır. Buna göre “*periyotları birbirinden ayrı olarak gelen ikâlara*” mufassal ikâ denir.⁴⁶⁴ Zamanları eşit veya farklı olmakla beraber devirler içindeki zamanları birbirinden fasılalar ile ayrılmış olan ikâlara denir.⁴⁶⁵ Bu ikâ grubunda ise;

462 eş-Şecere, 94.

463 eş-Şecere, 95.

464 Rızvanoğlu, Fârâbî’de İkâ’ Teorisi, 44.

465 Harmanlı, Klasik Türk Müsikiğinde İkâ Kavramı, 26.

3.4.1.2.1. Sakîl-i Evvel

On altı vuruşlu bir usûldür. eş-Şecere'deki anlatıma göre usûlün kalıpları sırasıyla şu şekildedir; “*iki veted-i mecmû, bir sebeb-i sakîl, bir sebeb-i hafîf, bir sebeb-i sakîl, bir sebeb-i hafîf ve bir sebeb-i sakîl*” olup vuruşları ise “**tenen: tenen: ten ten: tene ten: ten**” şeklinde gelmektedir.

Ferdi Koç'un aktarımına göre *Nekavetü'l-Edvâr* isimli kitapta da bu usûl on altı zamanlı olarak gelmektedir. Ancak vuruşları farklılık göstermektedir. Şöyle ki; “**tenen tenen tenenen ten tenenen**”⁴⁶⁶ Usûl vuruşları Safiyüddin'in *Edvâr*'ında da bu şekilde geçmektedir. Uygun'a göre bu usûl iki semâi, bir sofyan ve bir yürük semâiden meydana gelmiş olup eski tabirle “varaşan” şimdiki adıyla “nim berefşan” olarak adlandırılmaktadır.⁴⁶⁷

Muhakkik, eş-Şecere'de anlatılan bu îkâ ile ilgili şöyle bir itirazı dile getirmektedir. Bu usûlün günümüzdeki Arap muhammes 4/8 diye bilinen usûl olduğunu, bunun müellifin burada işaret ettiği gibi olmadığını söylemektedir. Ona göre unların eskiden tedavülde olan îkâları şiir tef'ilelerine uydurarak karıştırdıkları anlaşılmaktadır.⁴⁶⁸

3.4.1.2.2. Sakîl-i Sâni

Bu usûl, sakîl-i evvel gibi on altı vuruşludur. Ancak sekiz tanesi eksiltilerek onun yarısı kadar bir vuruş sahip olur. Böylece “*iki veted-i mecmû ve sebeb-i hafîften*” meydana gelir. Vuruşları ise “**tenen: tenen: ten**” şeklinde gelmektedir.

Safiyüddin'de de on altı zamanlı olarak geçen bu usûl, Uygun'a göre “muhammes” diye bilinen usûl olarak ele alınmaktadır.⁴⁶⁹ Koç'un aktarımına göre on altı vuruştan sadece altı tanesi

466 Koç, Abdülaziz b. Abdülkâdir Meragî ve *Nekâvetü'l-Edvâr* İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Müsiki Nazariyatındaki Yeri, 71.

467 Uygun, Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve *Kitabu'l Edvâr*'ı, 229.

468 eş-Şecere, 90.

469 Uygun, Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve *Kitabu'l Edvâr*'ı, 231.

vurulur ki vuruşları ise “*tenen tenen ten tenen tenen ten*” şeklinde⁴⁷⁰

Muhakkik, bu usûlün kudemâya göre bugün 4/6’lık “Müdevver Arabî”ye benzediğini ve eş-Şecere’de ifade edildiği üzere sakîl-i evvelin zamanına veya yarısına eşit olmadığını belirtmektedir.⁴⁷¹

3.4.1.2.3. Hafif-i Sakil

Bu usûldeki vuruşlar da sekiz olup “*bir sebeb-i sakil, fasıla-i suğrâ ve bir sebeb-i sakil*”den meydana gelmektedir. Vuruşları ise “*tene tenenen: ten*” şeklindedir. Safiyüddin’de bu usûl, on altı zamanlı ve sekiz sebeb olarak ele alınmıştır.⁴⁷² Koç, bu usûlün on altı vuruşlu olup ikinci, altıncı, onuncu ve on dördüncü vuruşların yapılmadığını, on iki vuruşun yapıldığını ve vuruş kalıplarının ise “*ten tene ten tene ten tene ten tene*” şeklinde geldiğini ifade etmektedir.⁴⁷³

Muhakkik bu usûlün kudemâya göre onunla sakîl-i evvelin hafifi kastedilir. Bu günümüzde son dönem mûsikîşinasların sofyan 4/4 dedikleri usûle benzer.⁴⁷⁴

3.4.1.2.4. Remel

Bu usûl, eş-Şecere’de geçtiğine göre “*ten tene ten: tene tene ten*” şeklinde on iki vuruştan meydana gelmektedir. Günümüzde bu usûlün semâi usûlüne benzediği söylenmektedir.⁴⁷⁵ Uygun’a göre bu usûl on iki zamanlı olup bunun sengin semâinin

470 Koç, Abdülaziz b. Abdülkâdir Meragî ve Nekâvetü’l-Edvâr İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri, 71.

471 eş-Şecere, 90.

472 Uygun, Safiyüddin Abdülmü’minUrmevi ve Kitabı’l Edvâr’ı, 231.

473 Koç, Abdülaziz b. Abdülkâdir Meragî ve Nekâvetü’l-Edvâr İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri, 72.

474 eş-Şecere, 90.

475 Ahmet Çakır, “*Abdurrahmân Nüreddin el-Câmî’de Usûller*”, Ekev Akademi Dergisi, Yıl:10, Sayı:26, s.159 Ankara 2006.

eski şekli olduğunu belirtmektedir.⁴⁷⁶ Öztuna, remel usûlünün yirmi sekiz zamanlı ve yirmi bir darblı Türk mûsikisindeki büyük bir usûl olduğunu ifade etmektedir.⁴⁷⁷

Muhakkik ise remelin kudemânın ıstılahındaki sakîl-i sâni ikânının tam aksi bir yerde bulunduğunu ve bugün tedavülde olan ikâ usûllerinden ona en yakın olanı 6/4'lü sengin semâi olduğunu belirtmektedir.⁴⁷⁸

3.4.1.2.5. Sakil-ü Remel

eş-Şecere'de belirtildiğine göre bu usûl; “*sebeb-i sakîl, veted-i mecmû, sebeb-i sakîl ve veted-i mecmû*”dan müteşekkildir. Vuruşları ise “**tene tenen: tene tenen**” şeklinde olup on vuruştur. Kolutırık'ın ifadesine göre söz konusu usûl on iki sebepten ve yirmi dört vuruştan oluşmaktadır.⁴⁷⁹ Harmancı'nın aktardığına göre ise bu usûl iki ağır vuruş ve arada ağır vuruş kadar bir fasıla bulunmaktadır.⁴⁸⁰

Muhakkike göre bahsi geçen usûl, orta dönem mûsikîşinasların eserlerinde görüldüğü üzere 4/12 muzaafu'r-remel diye isimlendirdikleri usûldür. Vuruşların tertibi müellifin yazdığı gibi zamanın bir tanesi gibi 5/8'lidir ve bugün “Türk aksak” diye isimlendirdiğimiz usûle yakındır.⁴⁸¹

3.4.1.2.6. Mudalla

eş-Şecere'de geçtiğine göre bu usûl, “*iki veted-i mecmû ve üç sebeb-i hafif*”ten oluşmakta ve “**tenen tenen : ten ten ten**”

476 Uygun, Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitabı'l Edvâr'ı, 233.

477 Yılmaz Öztuna, Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk Sanat Mûsikîsinin Ansiklopedik Sözlüğü, Orient Yayınları, II/224, Ankara 2006.

478 eş-Şecere, 91.

479 Kolutırık, Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu'l-Edvâr Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri, 320.

480 Harmancı, Klasik Türk Mûsikisinde İkâ Kavramı, 29.

481 eş-Şecere, 91.

şeklinde on iki vuruştur. Muhakkike göre mudalla isimli usûl Safiyyüddin el-Hillî'nin *el-Mîzân fi 'İlmi'l-Edvâr* adlı kitabında böyle geçmektedir. Bu tür yedinci yüzyıldan onuncu yüzyıla kadar orta dönem mûsikîşinaslarının kitaplarında geçmez.⁴⁸²

3.4.1.2.7. Fahte

eş-Şecere'de fahte isimli usûlün ilk dönem mûsikîşinasların kullandığı bir usûl olduğu geçmektedir. Ayrıca on vuruşlu olan bu usûl; "*fasıla-i suğrâ, sebeb-i hafif, fasıla-i suğrâ, fasıla-i suğrâ, sebeb-i hafif ve fasıla-i suğrâ*" şeklinde gelmektedir.

Nuri Uygun'un aktarımına göre söz konusu usûl yirmi zamanlı olup daha çok Arap olmayanların kullandığı bir usûl olmuştur.⁴⁸³ Kantemiroğlu Edvâr'ında bu usûlü on zamanlı ve sekiz vuruşlu olarak ele almıştır.⁴⁸⁴ Öztuna, söz konusu usûlün Türk mûsikisindeki büyük bir usûl olduğunu, yirmi zamanlı ve on iki vuruşlu olarak kullanıldığını söylemektedir.⁴⁸⁵

Muhakkike göre bu usûl, hicrî yedinci yüzyıla dönen eski bir vuruştur. Bugüne kadar bu isimle kullanılır. Ancak vuruş tertibi ve zamanlarında farklılık bulunmaktadır: Fahitî-i Türkî, Fâhitî-i Arabî gibi çeşitleri vardır. Her ikisi de 4/20 zamanlıdır.⁴⁸⁶

482 *eş-Şecere*, 91.

483 Uygun, Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitabı'ı Edvâr'ı, 235.

484 Arın, Kantemiroğlu Edvârı'ndaki Usûllerin İncelenmesi, 68.

485 Öztuna, Türk Mûsikisi Akademik Klasik Türk Sanat Mûsikisinin Ansiklopedik Sözlüğü, I/287.

486 *eş-Şecere*, 92.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: 4. ESERİN TERCÜMESİ

4.1. GİRİŞ

Rahman ve Rahîm Allah'ın adıyla salat ve selam Peygamberimiz Hz. Muhammed'e onun âl ve ashâbına olsun. Nağmelere gizli sırlar koyan, dilediği kullarının kalplerinde bunların temellerini özümsemeye yeteneğini veren, onun usûlünü nurlu akıl ve idraklere sahip kişilerin düşüncelerine diken Allah münezzeh-tir. Onun yardımı ile bu temellerden mûsikînin tatlı ve olgun dallarını ve meyvelerini çıkarmışlardır. Allah Teâlâ bu köklerin dallarını en lezzetli meyvelerle donatmış ve onların dallarının birbirine değmesinden çıkan sesler, irfan ehli olanların kalplerini kendinden geçirmiş, kutsal ve yüce huzuruna olan şevklerini artırmıştır. Ona münezzeh sıfatlarına layık olacak şekilde hamd ve şükrederim. Ondan başka ilah yoktur, ortağı bulunmaz. Vah-daniyetinde tektir.

Konumuza gelirsek, mûsikî ilmi riyazi ilimlerin en üstün olanlarından, akli sanatların en latiflerinden biridir. Nefsin içinden gelen bir söz, insanlar arasında ünsiyet peyda eden bir araç, kalplerin cilalayan, dert ve kederleri yok eden, gönlü harekete geçiren, gönüldeki ateşi dindiren, insanı şenlendiren, kederleri dağıtan bir sanattır. Doğru ve tabiata uygun nağmeler insan üzerinde büyük etkiye sahiptir ve kalpleri kendine çeker. Ben bu sanatı öğrenmek ve uygulamak istiyordum. Bunun için mütekaddim alimlerin kitaplarına baktım ve onlardaki zorluğu gördüm. Ahenklerden nağme usûllerini çıkararak, intikalâtleri (seyirleri) açıklayarak ve usûlden türeyen dalları yani makamları ve bu makamlardan türeyen şu'beleri anlatarak bu ilmi kuşatan bir kitap yazmak ve böylece insanlara bu yolu açıklamak ve onlara doğru yolu göstermek istedim.

Akıl sahiplerini şaşkına çeviren bu kitabı kaleme aldım ve ona “*Şeceret-ü Zatü’l Ekmâm el-Hâviye li-Usûli’l Engâm*” adını verdim. Böylece ismi içeriğine dair ipucu veren bir başlık oldu. Bu kitabı bölümlere ve fasillara ayırdım. Toplamda herkes için apaçık olan sekiz bab ortaya çıktı. Sonunda da bir hatime vardır. İşte bu babların fihristi şöyledir:

Birinci bab: Mûsikînin mahiyeti (mevzusu, isminin türetilişi, fazileti ve delili) ve dört fasıldan oluşur.

İkinci bab: Mutlak nağmenin mahiyeti, nağmelerin asılları olup burdat diye isimlendirilen seyirlerin isimlerini, mertebelerini bilme bir bab olup, iki fasıldan oluşur

Üçüncü bab: Dört aslın ismini, birbirine nasıl dönüştüğünü, bunlardan ortaya çıkan makamların, avazelerin, şu’belerin isimlerini, on iki burçla uyumlarını, dört ana unsuru, bu kitapta ağacın oluşum şeklini bilme.

Dördüncü bab: Ağacın dallarının gözlerindeki perdelerin çıkış yerlerinden uygulamalı olarak dört aslın (makamın) ile bu asılların fer’lerinin çıkarımı hakkındadır.

Beşinci bab: Ağacın dallarının gözlerindeki perdelerin çıkış yerlerinden uygulamalı olarak asıl ve fûrudan türeyen şu’belerin çıkarımı hakkındadır.

Altıncı bab: Uygulamalı olarak makamlardan çıkan avazeler ve meşhur bahirler ile îkâ hakkındadır.

Yedinci bab: Şu’belerin makamlarla ortak oluşu, onlarla birlikte yapılması güzel olan nağmeler, makamların avazlarla işti-raki ve bu bağlamda yapılması güzel olan nağmeler, nağmelerin tabiat kanunlarıyla pek çok noktada uyumlu olması ile ilgilidir.

Sekizinci bab: Burada mütekaddimin görüşünü esas alarak nağmelerin terkiblerini ve ortaya çıkan terkiblerin isimlerini, nağmelerin birbirleri ile nasıl meydana geldiklerini zikredeceğim.

Hatime: Burada mûsikîşinas zümresinin katmanlarını zikredeceğim. Bunların ulvî ve düşük mertebelerini açıklayacağım. Âdaptan mûsikîşinasların vasıflandırıldığı gerekli şeyleri buraya ekleyeceğim. Bununla kitap son bulacak.

4.2. BİRİNCİ BAB

Mûsikinin mahiyeti (mevzusu, isminin türetilişi, fazileti ve delili) ve dört fasıldan oluşur.

4.2.1. Birinci Fası: Mûsikînin Mahiyeti

Filozoflar şöyle demiştir: “Mûsikî, nefsin cümlelerle anlatmaktan aciz kalıp basit seslerle izhar ettiği bir hikmettir.” Nefis bu sesleri idrak ettiğinde hemen ona aşık olur ve nefsin terennümlerini o zaman dinleye gör.

Eflatun: “Mûsikînin kaynağı nefistir ve nefsin sevgilisidir. Aşıkın sevgilisinden ayrı bırakılması uygun olmaz.” [Nefis aşığa, mûsikî ise maşuğa karşılık gelir]

Yine aynı şekilde “Mûsikî, filozofları aşama aşama akıl âlemine götürür.” demiştir. Çünkü mûsikînin zahiri (görünen kısmı) lehvü'l-havâs, batını ise lehvü'l-Hakk (Hakkın eğlencesi)dir. Yani mûsikî nefis-i fâdila'da bilfiil olarak var olanı ortaya çıkarır. Elbisede cila ne ise nefiste de mûsikî onun gibidir.

4.2.2. İkinci Fası: Mûsikî İlminin

Mevzusu ve İsmnin Türetilişi

Şunu bil ki mûsikî ilminin mevzusu, nağmeler ve darb olarak isimlendirilen ikâdır. Mûsikîşinas her nağmenin diğeri ile olan birlikteliğini, birbirlerine olan uzaklığını, uyumluluk ve uyumsuzluğunu, tizliğini ve pestliğini, tabii ve gayri tabii oluşunu ve bunun dışında da ikâ farklılığı gibi nağmelerle ilgili olan durumları bu ve buna benzer isimlerle inceler.

Mûsikî lafzının türetilişine gelince, Yunanca kelime olup lahinler ilmi manasındadır. Müteahhirun ise ğınâ demiştir. Çünkü ruh, mûsikîyi dinlerken diğere bedeni lezzetlere ihtiyaç duymaz.

Lahne gelince, nağmelerden oluşturulan ve şiirin beytine veya ona uyan bir şeyle bitişik olarak vezinli bir şekilde tertib edilen şeydir.

4.2.3. Üçüncü Fasıl: Mûsikîn Fazileti, Delilleri ve Faydaları

Pisagoras : “*Gınânın konuşmaya (kelama) üstünlüğü, konuşanın dilsiz kişiye olan üstünlüğü gibidir.*”

Hekimler, güzel ses ve hakiki nağmelerin bedende dolaşıp damarlara girdiğini ve onunla kanı temizlendiğini ve ruhun onu dinlediğini ve kalbin onunla rahatladığını ve organların onunla titrediğini ve hareketlerin onunla hafiflediğini iddia ederler. Buna delil olarak da bir bebek ağladığı zaman annesi ancak terennüm ederek, oynatıp ona şarkı söyleyip eğlendirdikten sonra hüzünlü sesle uyutmalıdır. Yoksa onun ruhu sıkılabılır ve onda kötü huylar ortaya çıkabilir. Bu hususta çok sayıda ilginç durumlar vârid olmuştur ve kitabımızda uygun olanları zikrediyoruz:

Bunlar mûsikişinasların güzel sesin ve hüzünlü nağmelerin faydaları ile alakalı zikrettikleri şeylerdir. Güzel ses ve hüzünlü nağmeler ile hem dünya hem de ahiret nimetlerine ulaşılır. Çünkü bu seslerde öyle haller vardır ki, cesareti ortaya çıkarır, gücü tazeler, yalnız kimsenin yalnızlığını giderir, yorgunu rahatlatır, mahzun kimseyi teselli eder, ahlakı güzelleştirir, takvaya, ibadete ve dünyanın bağ ve alakalarından soyutlanmaya teşvik eder.

Kesin olarak bildiğimiz gibi mûsikî cesareti de canlandırır. Savaşan grupların her birinin savaşırken silahla beraber kullandıkları tabl, Türklerin farklı seslerdeki nakreleri, Arab rebabı, Kürt kemençesi, Rum borazanları vb. nağme aletlerinin olduğunu görüyoruz.

Dinçliği ortaya çıkardığına dair bilgiye gelince bu hususta devenin hudâ (ezgileriyle) canlandığını ve hızlandığını görmemiz örnek olarak yeterlidir. Mahluk olan (beşer dışında akılsız olan) bile onun hakkında şüphe etmezken, beşerin (akıllı olanın) şüphe etmesine ne dersin

Yalnızın yalnızlığını gidermesine gelince, ıssız bir yerde yalnız başına kalan her kişi terennüm veya şarkı söyleyerek yalnızlığını gidermesini görmemiz yeterli olacaktır. Vaktimizin kısıtlılığından dolayı burada zikretmediğimiz başka deliller de vardır.

Yorgunu rahatlatmasına gelince, diğer mesleklerle uğraşanlar yorulduğunda şarkı söyler ve sesiyle dinlenir. İnşaat işçisi ve terziler gibi çalışanlar bütün çalışmalarını boyunca hiç susmazlar.

Mahzunu teselli etmesine gelince, aşık kimsenin dostlarını hatırladığı zaman üzüldüğünü hatta neredeyse ciğerini yakacak seviyeye gelen üzüntülerini, iniltilerini ancak şarkı söyleyerek, terennüm ederek giderdiğini görmekteyiz. Bu terennüm ve şarkılara bütün gün devam ederse çaktığı elemelerden kurtulup şifa bulur.

Ahlakın güzelleşmesi ve iyilik yapmaya teşvik konusuna gelince bu da çokça görülen bir durumdur.

Ahret nimetlerine teşvik etme konusuna gelince bu konuda meşayihin, mutasavvıfların, alimlerin semâ halleri bu konuda meşhurdur. Bunlardan biri Ahmed b. Davud'un şu sözü: *"Mutasım'ın yanında Muhârik'ten şarkılar işittiğimde, kendimi melekut âlemindeymiş gibi hissederek ağlardım."*

İmam Ebu Yusuf, Harun Reşid'in meclisinde mûsikî ile ahiret nimetlerini tefekkür ederek, sevinme yerine ağlardı. İbnü Cevzî'nin ve diğerlerinin eserlerinde bu tarzda bu manaya delâlet eden birçok şey anlatılmıştır. semâin fazileti hakkında hiçbir şey olmasa dahi yiyeceklerden içeceklerden ve bunlara benzer şeylerden alınan bütün lezzetlerde bitkinlik organların yorgunluğu olmasına karşılık semada (mûsikîde) bedeninin yorgunluğu ve organların bitkinliği yoktur. semâin sakin olan arzuyu harekete geçirmesi ve harekette olan elemi dindirmesi onun en güzel faziletlerindedir. Bunun da iyi bilinmesi ve anlaşılması gerekir.

4.2.4. Dördüncü Fasıl: Mûsikînin Delilive

Fazileti ile Ruhlardaki Tesiri

Mûsikînin ruhlara tesiri hakkındaki en büyük delili, Davud (a.s.)'nin nağmelerine kuşların durup kulak vermesidir. Bu rivayet yazılı ve sözlü kaynaklarla güvenilir kişilerden bize rivayet edilmiştir ve bunun inkarı mümkün değildir. Bir gün Bağdat'ın bahçelerinde Safiyyüddin Abdülmü'min'in ud çaldığı esnada bir grup insan yanına gelir. Derken bir bülbül güzel sese doğru yaklaşarak ağacın dalına konar, hemen ardından kanatlarını çırparak ve ses çıkararak yere doğru salınır. Gittikçe meclise doğru yaklaşmış en sonunda meclisin bulunduğu yere kadar yavaş yavaş gelip mûsikî bitene kadar orada kalmıştır.

Bir diğer misal, çiftçilerin *“bal arısı mûsikîden dolayı eğlenir ve yavruları güzel sese gelirler.”* sözüdür. Meslek erbabının kendi sesleriyle dinlenmeleri, develerin Hüdâdan dolayı harekete geçmeleri, cesur kişilerin savaş esnasında nağmelerle dinç hale gelmesi, çocuğun güzel ses ve nağmelerle uyuması gibi yeterli sayıda deliller sunduk ve benzeri misaller arttırılabilir.

4.3. İKİNCİ BAB

Mutlak nağmenin mahiyeti, nağmelerin asılları olup burdat diye isimlendirilen seyirlerin isimlerini, mertebelerini bilme bir bab olup, iki fasıldan oluşur

4.3.1. Birinci Fasıl: Mutlak Nağmenin Mahiyeti Hakkında

Mutlak nağmenin mahiyetine gelince, filozoflar onun hakkında şöyle derler: *“Dilin ifade edemediği ama tabiatın tekrar ederek lahinlerle ortaya çıkardığı sestir. Bu ses ortaya çıktığında ruh ona âşık olur, onu arzular ve organlar da onunla rahatlar.”*

Nağmenin tanımına gelince cisimlerin birbirine sürtünmesiyle ortaya çıkan ve tiz ve pest şeklinde nitelenen sestir. Bu sesin

çıkışı altı geniş üstü dar eski su tulumları şeklinde olan akciğerden kaburga kemikleri arasındaki kaslara doğrudur. Hava, bu dar mide başından nefes borusuna doğru çıkar. Nefes borusundaki boğumlardan ötürü ağza varıncaya kadar hava değişikliğe uğrar. Hava, ses telleri ve o bölgedeki boşluklara çarparak ağzın açılmasıyla sesi meydana getirir. İnsanda sesi çıkaran uzuvların açıklanması kolay olmayan konulardır. Biz bu kadarıyla iktifa ediyoruz.

4.3.2. İkinci Fasıl: Hunûk İntikaller (Seyir), Nağmenin Asli Olup Burdat Perdeler Diye İsimlendirilen Tabii Nağmeler, Sayıları ve Onlarla Alakalı Konular

Allah'ın yardımıyla başlayıp şöyle deriz:

Boğazdan kolay bir şekilde çıkan tabii nağmelerin aslı sekiz tanedir. Başlangıçları sonlarıyla uyumlu bir şekilde çıkar. Tabii oranlar içerisinde boğazdan zikrettiğimiz seslerin dışında başka ses çıkmaz. Bu da aynı zamanda ismiyle müsemma Rast devridir. Çünkü Farsça rast, müstakim, doğru manasındadır.

Aynı şekilde devr-u intikalât yani belirli oranda birbirine geçen devirler diye de isimlendirilir. Devir sekize ulaştığında biter ve başladığı yere döner. Bu'd bi'l-kül olarak isimlendirilir. O zaman ikinci devre girer ve on beşinci nağmeye kadar yükselince her nağmenin tiz kısmında bir naziri oluşur. [Bir oktavı oluşur.] Buna bu'd bi'l-küllü merreteyn (çift oktav) veya cem'u't-tam olarak da denir. Bu on beş nağme için Yunanlıların da kullandıkları isimler vardır. Ama kadim filozof ve Acem mûsikîşinasların bu nağmelerin isimleri olarak kullandıkları ıstıhlara gelince özetle bunlar; hunûk, eb'ad, intikalât, perdeler. İntikal sırasına göre çıkan nağmelerin isimlerine gelince;

Birinci perde, rast olup yegâh diye de isimlendirilir.

İkinci perde, dügâhın aslı olan perdedir.

Üçüncü perde, segâhın aslı olan perdedir.

Dördüncü perde, çargâhın aslı olan perdedir.

Beşinci perde, pencgâhın aslı olan perdedir.

Altıncı perde, hüseyinî veya şeytgâh olarak isimlendirilen perdenin aslıdır.

Yedinci perde, heftgâh veya mablûb olarak isimlendirilen perdenin aslıdır.

Bu yedi perde asıllardır. Sekizinci nağmeye çıkıldığında buna fevkü'r-rast veya cevabü'r-rast deriz. Bu da rastın bir oktav üstüdür. Dokuzuncuya yükseldiğinde buna fevkü'l-dügâh veya cevabü'l-dügâh denir. Bu şekilde on dördüncü perdeye kadar böyle devam eder. On beşinci perdeye yükseldiği zaman buna cevabün li cevabi'r-rast veya daha önce zikrettiğimiz (bu'd bi'l-kül merreteyn) çift oktav denilir. Rast perdesinden bir perde aşağıya indiğimiz zaman buna tahte'l-mablûb denilir. Bu şekilde rast perdesinin alt oktavına kadar yukarıda zikrettiğimiz perdelerin başına taht kelimesi getirerek bulunduğu perdeyi gösteririz. Bu üç oktavlık bölümdeki perdelerin karar perdelerini asıl, üst oktavını fevk, alt oktavını ise taht kelimeleriyle ifade etmemizin sebebi maksadımızı beyan etmek içindir. Bunlardan daha kolay açıklayıcı bir şey bulamadık. Ney, zembr, mevsûl vb. üfleme aletlerini eline aldığı anda mevcut yedi deliği kullanarak ifade ettiklerimizi görürsün.

Bu babın son kısmı olan bu faslı tamamlayalım. İleride, ağaçtan nağmelerin çıkarımında gelecek yarım perdelere ihtiyaç duyacaksın. Bu sıfatla bulduğun iki tam perde arasındaki yarım perdenin ismi mukayyed, bunun dışındakilere ise mutlak denir. Mukayyed ve mutlakın ağaç ve dallardaki alametleri şudur: Mutlakta, kaynakların merkezinden geçen çizgi dairelerin merkezlerine ulaşır. Mukayyedde ise aynı çizgi dairelerin etrafına ulaşır. Mukayyed perde, nağmeden hemen sonra gelen perdelerin uçlarında ise ondaki nağmeyi iki taraftan takip eder. Nağme perdeleri arasındakilere gelince onların alametleri yoktur. Bu nağmenin çıkarımı esnasında bunları bulursun. Bunu iyice anla ve bu ince bir nüktedir. Öğrenci bu nüktelyi icra ederse remel, rehâvî, rekbî, hicâz ve uşşâk gibi yarım perdeleri elde eder. Tabii

intikallerin tertibinin örnekleri çoktur. Perdelere çıkış ve inişi iyi bilirse Allah'ın yardımıyla bu nağmeleri kullanması kolay olur.

Dikkat çektiğimiz yarım perde ile diğer yarım perde arasındaki aralık tam bir sestir. Sonra başka bir yarım perdeye kadar üçüncü bir tam ses vardır. Bu şekilde tiz oktavına (cevabına) kadar böyledir. Bu seslerin boğazla bilinmesi zordur. Ancak mûsikî aletiyle bilinebilir. Çünkü aletlerin yardımıyla aralıklar arasındaki perdeleri doğru olarak bilmek mümkündür. Bunu iyice bil ve öğren. Allah'ın izni ile meseleyi kavramış olursun.

4.4. ÜÇÜNCÜ BAB

Dört aslın ismini, birbirine nasıl dönüştüğünü, bunlardan ortaya çıkan makamların, avazelerin, şu'belerin isimlerini, on iki burçla uyumlarını, dört ana unsuru, bu kitapta ağacın oluşum şeklini bilme.

4.4.1. Birinci Fasıl: Dört Aslın İsmi, Birbirine Nasıl

Dönüştüğünü Bunlardan Meydana Gelenleri,

Burçlar ve Tabiatla Olan Uyumluluğunu Bilme

Biz deriz ki: Dört asıl, varlığın özü olan dört unsurun oluşumundan ortaya çıkar. Bu unsurların birincisi kuru ve sıcak olan ateştir. Sonra ateş, sıcak ve nemli olan havaya dönüşür. Ardından hava, soğuk ve nemli olan suya dönüşür. Son olarak su, soğuk ve kuru olan toprağa dönüşür. Dört unsurun oluşumu gibi dört aslın oluşumu da bu şekildedir. Dört aslın birincisi Rast, Rast'tan Irak, Irak'tan Zîrefkend, Zîrefkend'den ise Isfahân çıkarılır. Bu dört asıl bütün nağmelerin oluşumunun temelidir. Daha sonra bu dört aslın ikişer tane dalı olup toplam sekiz tane dal meydana gelir. Bu nağmelerin sayılarının çok ve sınıflarının farklı olması, az önce bahsi geçen aralıklarının birbirine karışması ve birbirini kabulünden dolayıdır. Çünkü bu nağmelerden, uyumlu ve

uyumsuz birçok sınıfın ortaya çıkmasını gerektirir. Asıllardan makamların türetilmesini iyice bil. Bunlar:

Rast'tan Zengüle ve Uşşâk

Irak'tan Hicâz ve Ebûselik

Zirefkend'den Rehâvî ve Büzürk

İsfahân'dan Hüseyinî ve Nevâ makamı doğar.

Bu yapıyla makam olarak isimlendirilen on iki nağme bu şekilde tamamlanır. Bu makamlar diğer makamlar için de asıl olarak kullanılmaktadır. Bu makamların doğru bir şekilde on iki burçla uyumuna gelince:

Rast, Zengüle ve Uşşâk: bunların mizacı sıcak ve kuru, unsurlardan ateş, insanda safraya karşılık gelmektedir. Rast, koç burcuna; Zengüle, aslan; Uşşâk, yay burcuna karşılık gelmektedir.

Irak, Hicâz ve Ebûselik: bunların mizacı sıcak ve yumuşak, unsurlardan hava, insanda kana karşılık gelmektedir. Irak, ikizler burcuna; Hicâz, terazi; Ebûselik ise kova burcuna karşılık gelmektedir.

Zirefkend, Rehâvî, Büzürk: bunların mizacı soğuk ve nemli, unsurlardan su, insanda balgama karşılık gelmektedir. Zirefkend, yengeç; Rehâvî, akrep; Büzürk ise balık burcuna karşılık gelmektedir.

İsfahân, Hüseyinî, Nevâ: bunların mizacı soğuk ve kuru, unsurlardan toprak, insanda sevdaya karşılık gelmektedir. İsfahân, boğa burcuna; Hüseyinî, başak; Nevâ, oğlak burcuna karşılık gelmektedir.

Tablo 11. On iki makamın mizaç, dört unsur, insandaki sıvılar ve burçlar ile ilişkisi⁴⁸⁷

On İki Burç	Sıvılar	Unsurlar	Mizaçlar	On İki Makam
Hamel (Koç)	Safırâ	Ateş	Sıcak-Kuru	Rast
Esed (Aslan)				Zengülâh
Kavs (Yay)				Uşşâk
Cevzâ (İkizler)	Kan	Hava	Sıcak-Nemli	Irak
Mizân (Terazi)				Hicâz
Delv (Kova)				Ebüselik
Seretân (Yengeç)	Balgam	Su	Soğuk-Nemli	Zirefkend
Akreb (Akrep)				Rehâvî
Hût (Balık)				Büzürk
Sevr (Boğa)	Sevdâ	Toprak	Soğuk-Kuru	İsfahân
Sünbüle (Başak)				Hüseynî
Ceyd (Oğlak)				Nevâ

Bil ki az önceki zikrettiğimiz nağme tabiatlarına ait tablo özet bir anlatımdır. Çünkü Rast makamının tabiatı için “*o sıcak ve kurudur*” ifadesi diğerlerinin bunlardan yoksun olduğu manasında gelmez. Burada sıcaklık ve kuruluk diğerlerine göre daha yoğun bir şekilde kendini gösterdiği için kullanılmıştır ve bu durum diğerleri için de aynı şekildedir. Kimisi iki, kimisi üç, kimisi de dört unsuru aynı anda kendi içinde barındırabilir. Bu araştırılması gereken önemli bir konudur.

Kaldığımız yere dönecek olursak deriz ki;

Bu on iki nağmeden her birinin başlangıcı ve sonunda diğerleri ile aynı olmayan iki nağme ortaya çıkar. İşaret ettiğimiz gibi bunlar aralıkların nağmelerinin iştirakinden ve bunların

487 İzis-Haşebe, bu tablonun eserin aslında olmadığını ancak siyak-sibak itibarıyla buraya uygunluk arz ettiğini belirtmektedirler. eş-Şecere, 43

birbirine karışımından meydana gelmektedir. Biz bunu bir ağacın dallarından çıkmış iki şu'beye benzettik. Sonra makamların birbirine karışımından avazeler olarak isimlendirilen altı nağme ortaya çıkar. Her iki makamdan bir avaz meydana gelmektedir. “Avazelerin sayısı neden altıdır? Neden on iki veya yedi değildir?” diyen birisine cevap olarak şunu söyleyebiliriz: On iki makamın ve her bir makamdan iki şu'benin ortaya çıkışı da tamamlanınca artık bu aralıkların kuvveti zayıflar ve birbiriyle uyumlu altı avazenin çıkarımından başka bir şey mümkün olmaz. Bu alanda kendisine itimat edilenlerin hepsi bu konuda icma etmişlerdir. Allahın rahmeti onların ve hepimizin üzerine olsun.

4.4.2. İkinci Fasıl: Makamlardan Oluşan Avazelerin ve Şu'belerin İsimleri ile Bu Kitabın Mevzusu Olan Ağacın Oluşum Şekli

Bil ki bir sana dört aslı, bunların birbirinden nasıl ortaya çıktığını, burçların ve unsurların gece ve gündüz ile uyumu gibi durumları zikrettik. Her asıldan çıkarılan dalları ve bu dalların isimlerini tespit ettik. Her bir makamın biri başlangıcında diğeri de sonunda iki tane şu'besinin olduğunu söyledik. Ve her iki makam arasında bir avazın olduğunu da belirttik.

Daha önce belirttiğimiz gibi şu'belerin sayısı yirmi dört, avazelerin sayısı altıdır. Şimdi inşallah bunların isimlerini sizlerle teker teker sırasıyla anlatacağız:

İlk makam Rast olup iki şu'besi vardır. Bunlar Müberka' ve Pençgâh

Zengüle şu'beleri: Çargâh ve Uzzâl

Uşşâk şu'beleri: Zevâli ve Evc

Irak şu'beleri: Maklûb ve Rûyi

Hicâz şu'beleri: Segâh ve Hisâr

Ebûselik, şu'beleri: Aşîrân ve Nevrûz Sabâ

Zirefkend şu'beleri: Rekbî ve Remel

Rehâvî şu'beleri: Nevrûzu'l-Arab ve Nevrûzu'l-Acem

Büzürk şu'beleri: Hümayûn ve Nühüft

İsfahân şu'beleri: Niyriz ve Nişaverek

Nevâ şu'beleri: Nevruz Nâtık ve Mâhur

Hüseynî şu'beleri: Dügâh ve Muhayyer

Bu yirmi dört şu'be doğal olarak makamlardan çıkarılmıştır.

Altı avazeye gelince onlar da aynı şekilde makamlardan çıkarılmıştır. Sırasıyla:

Gerdâniye: Rast ve Uşşâk'tan,

Selmek: Zengüle ve İsfahân'dan,

Mâye: Irak ve Zîrefkend'den,

Geveşt: Hicâz ve Nevâ'dan,

Nevruz: Hüseyinî ve Ebûselik'ten,

Şehnâz: Rehâvî ve Büzürk'ten çıkarılmıştır.

Altı avaze sonuç olarak makamlardan doğru bir şekilde çıkarılmış olup bu avazların dışındakiler doğru değildir.

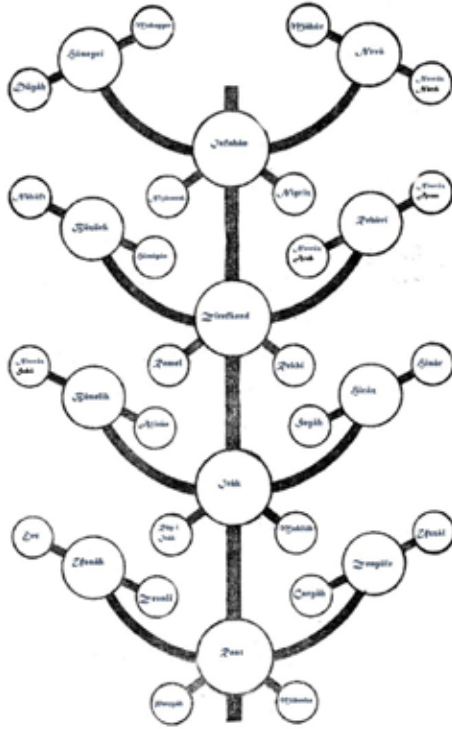
Bil ki bu ağaç zikrettiğimiz bütün makamları ve şu'beleri içermektedir. Ancak avazeleri akla daha yatkın olması ve daha hızlı bir şekilde anlaşılabilmesi için müstakil olarak ele aldık. Ağacı daha önce nağmelerin vasfının terkibinde geçtiği üzere geometrik bir şekilde oluşturduk. Dört aslı düz bir şekilde ağacın dalları için tek bir asıl haline getirdik. Daha sonra bu aslı dört kısma ayırdık. Her asıl, diğer yan dallara ve onların dairelerine göre daha büyük daire şeklindedir. Biz bu küçük daireleri neyin örneğinde olduğu gibi intikalâtı (seyirleri) çıkarmak için yaptık.

Daha sonra zikredilen bu aslın en altından başlayarak şu'beleri oluşturduk. Öncelikle öğrettiğimiz gibi Rast'ın iki dallını çıkardık. Birincisini Rast'ın sağ tarafına Zengüle, diğeri ise Uşşâk'ı koyduk. İkisi de Rast'ın perdesiyle başlayarak ortaya çıkar. Daha sonra zikri geçen on iki makam da bu şekilde tamamlandı.

Ardından dallarını anlattığımız şekilde şu'beleri yapmaya başladık. İlk önce Rast'ın alt şu'besi Müberka' ve üst şu'besi Pençgâh'ı yaptık. Zengüle'nin alt şu'besini Çargâh, üst şu'besini Uzzâl yaptık. Bu üst şu'beyi fer'in aslından dallandırarak üste koyduk. Alt şu'beyi de aynı şekilde yaptık. Dört asıl hariç diğer

bütün makamlarda bu şekilde yaptık. Her birinin iki şu'besi alt ve üste doğru geometrik düzende dallandırılmıştır. Çünkü aslın alt şu'besini aslın sağ tarafında, aslın üst şu'besini aslın sol tarafında olduğunun bilinmesi için bu şekilde yaptık.

Bu konuda zevk-i selim sahibi olan kişiler için ise alt ve üstün tarifine ihtiyaç duymazlar. Yeni başlayanlara kolaylık olsun diye dallara alt ve üst tariflerini koyduk. Ağacın dallarının her bir dalının iki ucuna büyük bir daire koyduk. Bunlar dalların iki katı kadardır ve üzerlerine nağmenin adını ve tanımını yazdık. Fer' mi yoksa şu'be mi olduğunu, eğer şu be ise alt mı üst mü olduklarını belirttik. Önceden geçtiği üzere asıllarda da böyle yapmıştık.



Resim 1. Ağaç motifi üzerinde Asıl ve Fer' ile onlardan ortaya çıkan Şu'beler

4.5. DÖRDÜNCÜ BAB

Ağacın dallarının gözlerindeki perdelerin çıkış yerlerinden uygulamalı olarak dört aslın (makamın) çıkarımı, münakaşa ve tartışmaya ihtiyaç bırakmayacak tesadüften ve illetlerden salim bir tashih ile bu asılların fer'lerinin çıkarımı hakkındadır. Bu bab iki deliliyle beraber iki fasıldır.

Konuya başlamadan önce bu bölüme uygun birkaç söylemek gerekirse; Bu ilmi taleb eden kişi Allah sana yardım eylesin... Nağmeleri bilmede ihtiyaç duyduğun her şeyi sana anlattık. Şimdi ise nağmeleri uygulamalı olarak çıkarmayı anlatacağız...

4.5.1. Birinci Fasıl: Dört Aslın Ağacın Gövdesinde Yer Alan Gözlerdeki Perdelerden Uygulamalı Olarak Elde Edilmesi

Bunun ilki Rast nağmesidir:

Bu aslın çıkarım şekli şöyledir: Öncelikle rast perdesinden başlayıp aşağıya doğru tahte'l-maklûb perdesine ardından bir alt perdeye tahte'l-hüseynîye tekrar tahte'l-maklûb ve son olarak rast perdesine gelerek karar verilir. Bu şekilde üç mutlak perdeden oluşmuş ve toplam beş nağme kullanılmıştır. Burada mukayyed perdeler kullanılmamıştır. Sana mutlak ve mukayyedi öğretmiştik.

Irak nağmesi:

Bu aslın çıkarım şekli şöyledir: düğâh perdesinden başlayıp segâh perdesine çıkarsın, ardından tekrar düğâh perdesine iner ve orada uzun müddet kalırsın. Düğâh perdesinde uzunca kaldıktan sonra rast perdesine ve oradan da karar perdesi olan tahte'l-maklûb perdesine geçerek sonlandırırırsın. Bu şekilde dört mutlak perdeden oluşmuş ve beş nağme kullanılmıştır.

Zîrefkend nağmesi:

Bu aslın çıkarım şekli şöyledir: Düğâh perdesinden başlayıp aradaki perdeleri kullanmadan Hüseyinî perdesine yükselen, daha sonra çargâh perdesine inen, ardından pençgâh perde-

sinin yarısına yükselirsin. Daha sonra çargâh, segâh ve karar perdesi düğâh perdesine inersin. Bu şekilde dört mutlak ve bir mukayyed perdeden oluşmuş ve yedi nağme kullanılmış olur.

İsfahân'a gelince:

Bu aslın çıkarım şekli şöyledir: Düğâh perdesiyle başlayıp bir kerede aradaki perdeler kullanılmaksızın pencgâh perdesine çıkılır. Ardından çargâhın yarım perdesine, segâh perdesine geçip orada bir müddet uzatılır. Devamında çargâh perdesine tekrar çıkılır. Sonra segâh ve karar perdesi olan düğâha geçilir. Bu şekilde dört mutlak ve bir mukayyed perdeden oluşmuş ve toplam yedi nağme kullanılır.

Dört aslın çıkarım şekli bu şekilde olup bu faslı burada nihayetlendirdik.

4.5.2. İkinci Fasıl: Kendisiyle On İki Makamın Tamamlandığı Sekiz Nağmeden Meydana Gelen Dalların Çıkarımı

Şimdi dört asıldan meydana gelen dalların çıkarım şeklini sırasıyla zikrederim. Bunların ilki Rast'ın dallarıdır.

Rast'ın ilk dalı Zengüle:

Bu dalın çıkarım şekli şöyledir: Çargâh perdesiyle başlayıp ardından pencgâhın yarım perdesine çıkarsın. Daha sonra çargâh, segâh ve düğâh perdesine indikten sonra tekrar segâh, çargâh ve pencgâhın yarım perdesine çıkarsın. Son olarak bu perdeden karar perdesi olan çargâha inersin. Bu terkîbe göre üç mutlak ve bir mukayyed perdeden oluşmuş olur. Toplam dokuz nağme kullanılmıştır.

Rastın ikinci dalı Uşşâk'a gelince:

Bu dalın çıkarım şekli şöyledir: Çargâh perdesinden yükselerek pencgâh perdesine, daha sonra hüseyinî perdesine çıkıp orada bir müddet kalıp ardından pencgâh, çargâh, segâhın ya-

rım perdesi ve son olarak karar perdesi olarak düğâha inmendir. Bu terkibe göre dört mutlak perde ve bir mukayyed perdeden oluşur. Toplam yedi nağme kullanılmıştır.

Irak'ın iki dalının çıkarımına gelince; bunların ilki Hicâz'dır.

Hicâz'da, düğâh perdesinin segâha, çargâhın yarım perdesine ve pencgâha perdesine çıkararak orada bir müddet kalırsın. Daha sonra çargâhın yarım perdesine inip orada bir müddet kaldıktan sonra segâh perdesine ve son olarak karar perdesi düğâha inerek sonlandırırısın. Bu terkibe göre üç mutlak ve bir mukayyed perdeden oluşur. Toplam yedi nağme kullanılmıştır.

Irak'ın ikinci dalı Ebûselik'tir.

Bu dalın çıkarım şekli şöyledir: Hüseyinî perdesiyle başlayıp pencgâh perdesine inersin daha sonra fevkü'r-rast perdesine aradaki perdeleri atlayarak tek seferde geçersin. Daha sonra maklûb, hüseyinî, pencgâh ve çargâh perdesine inersin. Daha sonra pencgâh çıkarsın. Son olarak karar perdesi olan Hüseyinîde bir müddet kaldıktan sonra nihayetlendirirsın. Bu terkibe göre beş mutlak perdeden oluşur. Toplam sekiz nağmeden oluşur.

Zîrefkend'in dallarına gelince, bunların ilki Rehâvî'dir.

Bu dalın çıkarım şekline gelince ilk önce düğâh perdesiyle başlayıp segâh perdesine çıkarsın. Daha sonra çargâh ile segâh perdesi arasındaki segâhın yarım perdesine çıkıp ardından tekrar segâh, düğâh ve rastın yarım perdesine inersin. Daha sonra düğâh, segâh ve segâhın yarım perdesine çıktıktan sonra tekrar segâh ve karar perdesi olan düğâh perdesiyle sonlandırırısın. Bu terkibe göre iki mutlak, iki mukayyed perdeden oluşur. Toplam on bir nağmeden oluşur.

Zîrefkend'in ikinci dalı Büzürk'dür.

Bu dalın çıkarım şekline gelince hüseyinî perdesiyle başlayıp o perdede bir müddet kaldıktan sonra pencgâh perdesine inmen,

daha sonra tek seferde hüseyinî perdesini kullanmadan mablüb perdesine çıkar sonra hüseyinî, pencgâh ve karar perdesi olan çargâhın yarım perdesine inerek sonlandırırısın. Bu terkibe göre üç mutlak ve bir mukayyed perdeden oluşur. Toplam altı nağme kullanılmış olur.

Isfahân'ın dallarına gelince, bu dalların ilki Nevâ'dır.

Bu dalın çıkarım şekline gelince çargâh perdesi ile başlayıp yarım segâh, dügâh ve karar perdesi olan rast perdesine inerek gerçekleşir. Bir başka şekilde çıkarımına gelince rast perdesinden başlayıp az önce zikrettiğimiz tertibe göre çargâh perdesine kadar çıkıp sonra aynı şekilde yükseldiğin gibi segâhın yarım perdesine, dügâh ve karar perdesi rasta inmelidir. Bu yöntem güzeldir. Birinci terkibe göre üç mutlak, bir mukayyed perde kullanılmıştır. Toplam dört nağmeden oluşur. İkinci terkibe göre üç mutlak, bir mukayyed perde kullanılmıştır. Toplam yedi nağmeden oluşur.

Isfahân'ın ikinci dalı Hüseyinî'ye gelince:

Bu dalın çıkarım şekline gelince hüseyinî perdesiyle başlayıp pencgâh, çargâh, segâh ve dügâh perdesine inmelidir. Daha sonra karar perdesi olan hüseyinîye kadar tekrar çıkmandır. Bu terkibe göre beş mutlak perde kullanılmış olup, toplam dokuz nağmeden oluşmuştur.

Sekiz makamın çıkarımı ve bu sekiz makamla on iki makamın bu yolla çıkarımı tamamlandı.

4.6. BEŞİNCİ BAB

Daha önce zikrettiğimiz gibi makamlar diye isimlendirilen dallardan ve asıllardan doğan şu'belerin uygulamalı olarak çıkarımı.

4.6.1. Birinci Fasıl: Dört Asıldan Meydana

Gelen Şu'belerin Çıkarımı Fasıl

Rast'ın iki şu'besinin çıkarımına gelince bunların ilki Müberka'dır.

Bu dalın çıkarım şekli rast perdesi ile başlayıp, tahte'l-maklûb, taht-ı hüseyinî, tahte'l-pencgâh ve tahte'l-çargâh perdesine indikten sonra tahte'l-pencgâh, tahte'l-hüseyinî, tahte'l-maklûb ve karar perdesi olan rasta çıkmayla elde edilir. Bu tertibe göre beş mutlak perde ve dokuz nağme kullanılmıştır.

Rast'ın ikinci şu'besi Pencgâh'tır.

Bu şu'benin çıkarım şekli pencgâh perdesi ile başlayıp, hüseyinî perdesine yükselme daha sonra pencgâh, çargâh, segâh, dügâh ve rast perdesine inmeyle gerçekleşir. Ardından tekrar dügâh, segâh, çargâh ve karar perdesi olan pencgâh ile sonlandırılır. Bu terkibe göre altı mutlak perde ve on bir nağme kullanılmıştır.

İkinci asıl olan Irak'ın şu'belerinin çıkarım şekline gelince:

Bu şu'belerin birincisi Maklûb'dur.

Bu şu'benin çıkarım şekline gelince maklûb perdesinden başlayıp hüseyinî, pencgâh, çargâh, segâh, dügâh, rast ve taht-ı maklûb perdesine indikten sonra tekrar rast, dügâh, segâh, çargâh, pencgâh, hüseyinî ve karar perdesi olan maklûb perdesine yükselerek sonlandırmandır. Bu terkibe göre sekiz mutlak perde ve onbeş nağme kullanılmıştır.

İkinci şu'be Rûy-i Irak'ın çıkarım şekline gelince:

Bu şu'benin çıkarım şekli dügâh perdesinden başlayıp bir kerede segâh perdesini kullanmadan çargâh perdesine yükselerek segâh ve karar perdesi olan dügâha inmendir. Bu terkibe göre üç mutlak perde ve dört nağme kullanılmıştır.

Üçüncü asıl olan Zîrefkend'in ilk şu'besi Rekbî'nin çıkarım şekli ise şöyledir:

Bu şu'benin çıkarım şekline gelince düğâh perdesiyle başlayıp, segâh perdesini kullanmadan çargâh perdesine çıkıp oradan segâh ve düğâh perdesine inip orada bir müddet kalmandır. Daha sonra tekrar segâha oradan düğâha ve rasta inip orada da bir müddet kaldıktan sonra, son olarak karar perdesi düğâha çıkarak sonlandırmandır. Bu terkîbe göre dört mutlak perde ve sekiz nağme kullanılmıştır.

Zîrefkend'in ikinci şu'besi Remel'in çıkarım şekli şöyledir:

Bu şu'benin çıkarım şekli rast perdesi ile başlayıp düğâh, segâh, çargâh, çargâhın yarım perdesi, pencgâhın yarım perdesine çıktıktan sonra yine aynı şekilde çargâhın yarım perdesi, çargâh perdesine ve sırayla karar perdesi olan rasta kadar inerek sonlandırmandır. Bu terkîbe göre dört mutlak perde, bir mukayyed perde ve on bir nağme kullanılmıştır.

Dördüncü asıl Isfahân'ın ilk şu'besi Niyriz'in çıkarım şekli ise şöyledir:

Bu şu'benin çıkarım şekline rast perdesi ile başlayıp bir kereden aradaki perdeleri kullanmadan pencgâh perdesine çıkmandır. Daha sonra kaldığın perdeden çargâhın yarım perdesine, segâh, düğâh ve son olarak karar perdesi rastla nihayetlendirmendir. Bu terkîbe göre dört mutlak perde, bir mukayyed perde ve altı nağmeden oluşur.

Isfahân'ın ikinci şu'besi Nişaverek'in çıkarım şekline gelince:

Bu şu'benin çıkarım şekli pencgâh perdesi ile başlayıp, hüseyî perdesine yükselmen, daha sonra pencgâh, çargâh, segâh, düğâh perdesine indikten sonra tekrar segâh, çargâh ve pencgâh perdesine yükselip orada bir müddet kalman, ardından çargâh ve karar perdesi olan segâhla nihayetlendirmendir. Bu terkîbe göre beş mutlak perde ve on bir nağme kullanılmıştır.

Bu sekiz şu'benin dört asıldan çıkarımını böylece tamamla-narak istenilen amaca ulaşılmış oldu.

4.6.2. İkinci Fasıl: Dört Aslın Dalları Olan Kalan On İki Makamdan Doğan Şu'belerin Çıkarımını Bilme

Bunu da dört aslın sıralamasına göre zikrederim. Yani ilk önce birinci asıldan sonra ikinci asıldan vb. dallanan şu'belerin çıkarımı ile başlayalım.

Rast'ın iki dalından birincisi Zengüle'dir.

Zengüle'nin iki şu'besinden ilki ise Çargâh'tır.

Bu şu'benin çıkarım şekline çargâh perdesi ile başlayıp segâh perdesini kullanmadan düğâh perdesine inip orada bir müddet kalmakla başlanır. Sonra tekrar segâh perdesine çıkıp oradan düğâh ve rast perdesine inilir. Buradan aynı tertib üzere karar perdesi çargâha kadar çıkarak sonlandırılır. Bu terkîbe göre dört mutlak perde ve sekiz nağme kullanılmıştır.

Zengüle'nin ikinci şu'besi Uzzâl'in çıkarım şekli şöyledir:

Bu şu'benin çıkarım şekline çargâh perdesi ile başlayıp ara-daki perdeleri kullanmadan bir kerede fevku'r-rasta çıkarak başlanır. Sonra mablûb, hüseyîninin yarım perdesine – mablûb ve Hüseyînî arası-, pencgâh ve son olarak karar perdesi çargâhla sonlandırılır. Bu terkîbe göre dört mutlak, bir mukayyed perde ve altı nağme kullanılmıştır.

Rast'ın ikinci dalı Uşşâk'ın birinci şu'besi Zavilî'nin çıkarım şekline şöyledir:

Bu şu'benin çıkarım şekli şöyledir: fevku'r-rast ile başlayıp mablûb perdesini kullanmadan Hüseyînî perdesine iner-sin. Sonra mablûb perdesine yükselmen ve orada bir müddet kalırsın. Daha sonra hüseyînî ve pencgâh perdesine inip tekrar hüseyînî, mablûb ve karar perdesi fevku'r-rasta yükselerek son-

landırırısın. Bu terkîbe göre dört mutlak perde ve sekiz nağme kullanılmıştır.

Uşşak'ın ikinci şu'besi Evc'in çıkarım şekli şöyledir:

Bu şu'benin çıkarım şekli şöyledir: Hüseyinî perdesi ile başlayıp bir kerede aradaki perdeleri kullanmadan tiz segâha çıkarısın. Daha sonra düğâhın üst oktavına, rastın üst oktavına, mablûb ve karar perdesi olan hüseyinî ile sonlandırırısın. Bu terkîbe göre beş mutlak perde ve altı nağme kullanılmıştır. Yükselişin ikinci bir şekilde ise bu tertibe göre dokuz nağme kullanılır.

Irak'ın birinci dalı Hicâz'dır.

Hicâz'ın iki şu'besinden birincisi Segâh'ın çıkarım şekline gelince:

Bu şu'benin çıkarım şekli şöyledir: Düğâh perdesi ile başlayıp segâh perdesine yükselirısın. Daha sonra düğâh oradan da rast perdesine inersin. Yine aynı şekilde düğâh ve son olarak karar perdesi segâha çıkararak sonlandırırısın. Bu terkîbe göre üç mutlak perde ve altı nağme kullanılmış olur.

Hicâz'ın ikinci şu'besi Hisâr'ın çıkarım şekli şöyledir:

Bu şu'benin çıkarımı için segâh perdesiyle başlayıp düğâh perdesine iner, sonra bir kerede aradaki perdeleri kullanmadan mablûb perdesine çıkarısın. Daha sonra hüseyinînin yarım perdesine indikten sonra tekrar mablûb perdesi, rastın üst oktavı, düğâhın üst oktavına çıkarısın. Bundan sonra rastın üst oktavı, mablûb, hüseyinînin yarım perdesi, pencgâh, çargâh ve son olarak karar perdesi segâhla sonlandırırısın. Bu terkîbe göre altı mutlak, bir mukayyed perde ve on üç nağme kullanılmıştır.

Irak'ın ikinci dalı Ebûselik'tir.

Ebüselik'in şu'belerinin birincisi Aşîran'ın çıkarım şekline gelince:

Bu şu'benin çıkarım şekli şöyledir: Çargâh ile başlayıp pencgâh ve hüseyîne çıkarsın. Hüseyînde bir müddet kaldıktan sonra sırayla pencgâh, çargâh, segâhın yarım perdesi, dügâh, rast, tahtı mablûb ve son olarak taht-ı hüseyî perdesine inerek sonlandırırın. Bu terkîbe göre yedi mutlak, bir mukayyed perde ve on nağme kullanılmıştır.

Ebüselik'in ikinci şu'besi Nevrûz Sabâ'nın çıkarım şekline gelince:

Bu şu'benin çıkarım şekli şöyledir: Hüseyî ile başlayıp, bir kerede mablûb perdesini kullanmadan rastın üst oktavına çıkarın. Sonra dügâhın üst oktavına çıktıktan sonra rastın üst oktavına, oradan hüseyî ve son olarak hüseyînin yarım perdesine inerek karar verirsiniz. Bu terkîbe göre dört mutlak perde ve altı nağme kullanılmıştır.

Üçüncü asıl Zîrefkend'in alt dallarının birincisi Rehâvî'dir. Bunun şu'belerinin ilki Nevrûzu'l-Arab'tır.

Nevrûzu'l-Arab'ın çıkarım şekline gelince:

Bu şu'benin çıkarımı için dügâh perdesi ile başlayıp, segâha, çargâhın yarım perdesine ve pencgâha yükselerek başlarsın. Sonra çargâhın yarım perdesine, segâh, dügâh, rast perdesine iner, ardından dügâh, segâh perdesine çıkıp tekrar dügâh ve rast perdesine inerek karar verirsiniz. Bu terkîbe göre dört mutlak, bir mukayyed perde ve on iki nağme kullanılmıştır.

Rehâvî'nin ikinci şu'besi Nevrûzu'l-Acem'in çıkarım şekline gelince:

Bu şu'benin çıkarımı için dügâh perdesiyle başlayıp tek seferde aradaki perdeleri kullanmadan mablûb perdesinin yarım perdesine çıkarsın. Daha sonra hüseyî, pencgâh, çargâh, segâh

ve düğâh perdesine inerek karar verirsin. Bu terkîbe göre beş mutlak, bir mukayyed perde ve yedi nağme kullanılmıştır.

Zirefkend'in ikinci dalı Büzürk'tür.

Büzürk'ün ilk şu'besi Hümayûn'un çıkarım şekline gelince:

Hümayûn'un çıkarım şekline düğâh perdesi ile başlayıp segâh, çargâh ve çargâhın yarım perdesine çıkarsın. Sonra çargâh, segâh, düğâh, rast perdesine iner, daha sonra ilk başta yükseldiğin gibi tekrar yükselip tekrar karar perdesi rasta kadar aynı şekilde inerek sonlandırırısın. Bu terkîbe göre üç mutlak, bir mukayyed perde ve on altı nağme kullanılmıştır.

Büzürk'ün ikinci şu'besi Nühüft'ün çıkarım şekline gelince:

Bu şu'benin çıkarımı için düğâh perdesi ile başlayıp tek serferde düğâh perdesinin oktavına yükselerek başlar, sonra tertip üzere pencgâh perdesine kadar inersin. Daha sonra çargâh perdesinin yarısına, segâh ve düğâh perdesine inerek karar verirsin. Bu terkîbe göre yedi mutlak, bir mukayyed perde ve yedi nağme kullanılmıştır.

İsfahân'ın iki dalından birincisi Hüseyinî'dir.

Hüseyinî'nin iki şu'besinden ilki Düğâh olup bu şu'benin çıkarım şekline gelince:

Bu şu'benin çıkarımı düğâh perdesi ile başlayıp rast perdesine ve oradan mablûb perdesinin altı oktavını [ırak] kullanmadan hüseyinînin alt oktavına [günümüzde hüseyinî aşîrân] inmeyle gerçekleşir. Daha sonra mablûbun alt oktavına oradan rast, düğâh perdesine yükselerek karar verilir. Bu terkîbe göre dört mutlak perde ve altı nağme kullanılmıştır.

Bil ki rasttan düğâha çıkıp, sonra oradan tekrar rasta inersen bu yaptığın düğâh-rast olarak isimlendirilir. Aynı şekilde aşamalı olarak rasttan segâh çıkıp sonra segâhtan rasta inmen segâh-rast olarak isimlendirilir.

Hüseynî'nin ikinci şu'besi Muhayyer'in çıkarım şekline gelince:

Bu şu'benin çıkarımı için (fevkü'r-rast) rastın üst oktavından [gerdâniye] başlayıp tek seferde aradaki perdelerin kullanmadan çargâhın üst oktavına [tiz çargâh] yükselirsin. Daha sonra segâhın üst oktavı [tiz segâh], dügâhın üst oktavına [muhayyer] inip orada bir müddet kaldıktan sonra sırayla mablûb, hüseyinî, pencgâh perdesine inerek karar verirsin. Bu terkibe göre yedi mutlak perde ve sekiz nağme kullanılmıştır.

İsfahân'ın ikinci dalı Nevâ'dır.

Nevâ'nın ilk şu'besi Nevrûz-Nâtık'ın çıkarım şekline gelince:

Bu şu'benin çıkarımı için dügâh ile başlayıp segâh perdesine, oradan segâhın yarım perdesine yükselip tekrar segâh perdesine inerek ile başlarsın. Daha sonra dügâh, rast sonra tekrar dügâh perdesine yükselerek karar verilir. Bu terkibe göre üç mutlak, bir mukayyed perde ve yedi nağme kullanılmıştır.

Nevâ'nın ikinci şu'besi Mâhur'un çıkarım şekline gelince:

Bu şu'benin çıkarımına rast perdesi ile başlayıp tek seferde aradaki perdeleri kullanmadan (fevkü'r-rast) rastın üst oktavına [gerdâniye] yükselirsin. Daha sonra mablûb, hüseyinî, pencgâh, çargâh, segâhın yarım perdesi, dügâh ve karar perdesi rast ile sonlandırırısın. Bu terkibe göre yedi mutlak, bir mukayyed perde ve yedi nağme kullanılmıştır.

Bu yirmi dört şu'benin yerlerinden doğru bir şekilde nasıl çıkarıldığı konusu tamamlanmış oldu. Hamd yalnız O'nadır.

4.7. ALTINCI BAB

Bu bölüm makamlardan çıkarılan altı avaz, meşhur bahirler ve ikâ yahut darb ile ilgilidir.

4.7.1. Birinci Fasıl: Kitabımızda Bahsi

Geçen Altı Avazenin Çıkarılması

Öncelikle birinci avazın çıkarılmasıyla başlayalım.

Birinci avaze Gerdâniye'dir.

Onun çıkarımı şöyledir: Rastın asıl perdesinden başlayıp fevka'r-rast perdesine aralarını düşürerek bir defada çıkarsın. Sonra tabii sıra ile aşağı inersin. Bu sıra gerdâniyeden mablûba, ondan hüseyniye ondan pencgâha ondan çargâha ondan segâha ondan dügâha ondan rastın aslına inme şeklindedir. Bu son durak yeridir. Böylece kanun sekiz mutlak perde ve dokuz nağmeden terkip edilmiş olur.

İkinci avaze olan Selmek'in çıkarımı şöyledir:

Pencgâhın asıl perdesinden başlayıp çargâhın yarım perdesine sonra tekrar kendisine ve çargâha intikalât edersin. Sonra segâhi düşürerek dügâh perdesine inersin. Sonra bir defada çargâh perdesine arsından yine onun yarısına çıkar, sonra tekrar kendisine yani çargâha inersin. Burası karardır. Böylece kanun üç mutlak perde ve sekiz nağmeden terkip edilmiş olur.

Üçüncü avaze olan Mâye'nin çıkarımı şöyledir:

Dügâhın asıl perdesinden başlar ve rastın asıl perdesine inersin. Sonra dügâh perdesine, ardından segâh perdesine, ardından, dügâha çıkar, sonra rastın aslına, ardından mablûbun tahtına intikalât eder orada med yaparsın.

Sonra tahte'l-hüseyni'ye intikalât eder, arsından tahte'l-mablûba çıkar sonra tahte'l-hüseyniye intikalât edersin. Oradan karar olan pencgâh perdesine geçersin. Böylece kanun altı mutlak perdeden ve on üç nağmeden terkip etmiş olur.

Dördüncü avaze olan Geveşt'in çıkarımı şöyledir:

Segâh perdesinden başlar sırasıyla hüseyniye çıkar, orada med yapar, ardından sırayla çargâha iner, sonra pencgaha çıkar, sonra sırasıyla karar olan segâha inersin. Böylece kanun dört mutlak perdeden ve sekiz nağmeden oluşmuş olur.

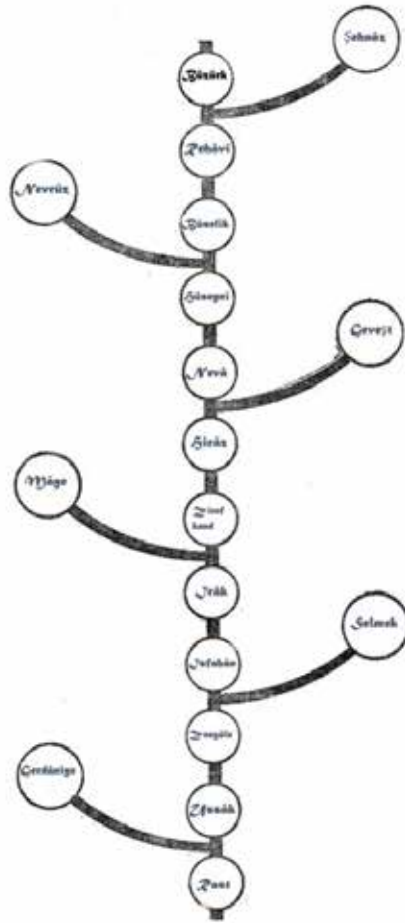
Beşinci avaze olan Nevrûz'un çıkarımı şöyledir:

Dügâhın aslından başlar ve segâh perdesine ardından çargâha sonra çargâhın yarım perdesine çıkar, ardından çargâh perdesine, ondan segâha, ondan da karar olan dügâha inersin. Böylece kanun üç mutlak perde, bir mukayyed perde ve yedi nağmeden oluşmuş olur.

Altıncı avaze olan Şehnâz'ın çıkarımı:

Hüseyinin asıl perdesinden başlar, oradan pencgâha, oradan çargâha oradan çargâh perdesinin yarısına, oradan tekrar kendine intikalât edersin. Sonra kendisinin yarımına çıkar, sonra çargâha, ardından segâha, ardından karar olan dügâha geçersin. Böylece kanun dört mutlak perde, bir mukayyed perde ve sekiz nağmeden terkip edilmiş olur.

Böylece makamlardan çıkarılan altı avazenin açıklanması tamamlanmış oldu.



Resim 2. On iki makamdan meydana gelen altı avaze

4.7.2. İkinci Fasıll: Darp Adıyla da Bilinen İkâ ve Meşhur Bahirler

Kitabımızı inceleyen okuyucu –Allah seni ve bizi ruhu ile desteklesin- bil ki biz kitabımızın az ve öz olması, başka eserlere ihtiyaç bırakmaması için bölümde bu fer'in temel usûllerini ve en iyi şekilde nasıl çıkarılacağını anlatacak ve çok sayıda olan ve anlatılmasında çok da fayda bulunmayan alt dallardan bahsetmeyeceğiz. Sonra onun bahir ve hezeceğinde yüzecek, onun dalları arasından en güzel incileri toplayacak, onun derinliklerine inecek, bahçelerinden en güzel meyveleri dereceğiz. Orada en muteber bilgileri, haberleri ve güzel sözleri toplayacağız. Siz de bizim ve anne babamız için rahmet, izzet ve hikmet sahibi Mev-la'ya işlediğimiz günahları affeylemesi, kalplerimizi temizlemesi, kusurlarımızı örtmesi ve sevgili Peygamberimiz Muhammed Mustafa'yı bize şefaatçi eylemesi için niyaz edin.

Bu fasla ayırdığımız konuya giriş yapabiliriz:

Bil ki, ikâ lahinlerin ölçüsüdür ve aruz vezinleriyle ilgilidir. Onlarla aruz vezinleri ve sayısı arasında fark yoktur. İkâ iki sebep, iki veted ve iki faslıdan oluşur. Bunları ayrıntısıyla anlatacağız. Şiir aruzu da aynı parçalardan oluşur. Ancak aruzcu, sebep-i hafif “müs” veya “tef” yaparken mûsikîşinas ona “ten” der. Bunun sakîl olanı da böyledir. Aruzcu iki sebep-i hafif ve veted-i mecmû'dan oluşan kelime için bir lafız terkip ederken mûsikîşinas ona “ten ten tenen” der. Her iki vezin lafız ve zaman olarak aynıdır.

İkâ aralarında miktarı muayyen zamanlar bulunan vuruşlar topluluğudur. Bu vuruşların sayısı çeşitli kalıplara göre uydurulmuş devirleri/daireleri/edvârı bulunur. Bu devir ve zamanların birbirine eşit oluşu mizaç ölçüsüyle anlaşılır.

İki sebep, iki veted ve iki fasılının açıklamasına geldiğimiz de şunları söyleyebiliriz:

Birincisi harekeli, diğeri sakîn iki harf bir araya geldiğinde buna sebep-i hafif denir. İki harf de harekeliyse buna sebep-i sakîl denir. Üç harf bir araya geldiğinde eğer ilk iki harf harekeli so-

nuncusu sakın ise buna veted-i mecmû adı verilir. Eğer ortadaki sakın baştaki ve sondaki harekeli ise buna veted-i mefrûk denilir.

Dört harf bir araya gelir ve sadece sonuncusu sakın olursa buna fasıla-i suğrâ denir.

Beş harf bir araya gelir ve sadece sonuncusu sakın olursa buna büyük fasıla-i kübrâ denir.

İşte böylece altı usûlü anlatmış oldu. “*Lem era ‘alâ ra’si cebelin semeketen*” [Dağ başında balık görmedim.] cümlesi bütün bunları içeren bir misaldir.

“*Lem*” sebab-i hafiftir.

“*Era*”, sebab-i sakîldir.

“*Alâ*”, veted-i mecmûdur.

“*Ra’si*”, veted-i mefrûkdur.

“*Cebelin*”, fâsıla-i suğrâdır.

“*Semeketen*”, fâsıla-i kübrâdır.

Mûsikîşinaslara göre bu lafızların vezni “*ten : ten : tenen : tan : tenenen ve tenetenen*” şeklindedir.

İşte gördüğümüz gibi bu söylenen ifadeler farklı olsa da bu lafızların tek vezni vardır. Bil ki, sebab-i sakîllerin zamanların eşitliği korumak için peş peşe söylenmesi caizdir. Her iki hareke bir sebeple bir arada bulunur. Onlar telaffuz sırasında birlikte bir vuruş şeklindedir.

Ten : Ten : Ten : Ten... gibi.

Aynı zamanda vetedlerden oluşan bir kompozisyonun peş peşe söylenmesi ve her bir vetedin tâ’sının diğer ikisinin harekesi olmadan bir vuruşla birleştirilerek “*tenen: tenen: tenen...*” şeklinde söylenmesi ve böylece telaffuzun hızlı ve yavaş arasında olması sağlanabilir.

Bildiğin gibi sebab-i sakîl vuruşları arasındaki zamanlar, sebab-i hafif vuruşları arasındaki zamanlardan daha kısadır. Me-sele sekiz tane sebab-i sakîl telaffuz edilecek zaman, dört fasılânın telaffuz edileceği zamana eşittir. Çünkü iki kişi aynı anda başlayarak birisi sebeplere diğeri fasılları telaffuz edecek şekil-

de farz edilirse, devri tekrar ettiklerinde ikinci devrin vuruşları birbiriyle aynı olacaktır.

Bunu öğrendiğine göre şunu da bilmen gerekir: Sanatkârlar nezdinde meşhur olan darp devirleri sekiz devirdir. Sonra muhdesler yeni dallar ortaya koymuşlardır. Bunlar sekiz tanedir:

Sakîl-i evvel, sakil-i sâni, hafif-i sakîl, remel, sakil-i remel, hezec, fahtî ve mudalla’.

Her bir dal için alimler bir misal/prototip belirlemişlerdir. Sayıda asıl olan birdir. Safiyyüddin *Kitâbü’l-Edvâr*’da onun için güzel bir örnek hazırlamış Seyyid Şerefüddin b. el-Ala da onu zikretmiş, açıklamış, güzel bir şekilde ayrıntılarıyla ortaya koyup çözümlenmiştir. Adet ve hesaplartmayan ve eksilmeyen bir yapıdadır. Dalları, asıllardan ayrı bir şekilde ayrıntılandırmıştır. İnsanlar onu kendilerine temel almışlardır. Ben de burada onun söylediklerine dayanacağım. Şerefüddin b. el-Alâ’nın ikâ ile ilgili açıklamaları şöyledir:

Îkâ, muvassal ve mufassal olarak iki kısma ayrılır. Muvassal olan zikrettiğimiz sekiz parçadan altı tanesidir. Bunlar ileride açıklanacaktır. Hepsi birbirine eşit zamanlar üzerine üç vuruştan oluştukları için onlara muvassal (bağlantılı) denilmiştir. Diğerleri ise mufassal (kopuk) olanlardır.

Bil ki o her bir harfi sayı bakımından bir vuruş ile ifade etmiştir. Buna göre “ten” iki vuruştur. Ta bir vuruş nun bir vuruş. Bu, Şeyh Safiyyüddin’in yaptığından farklı bir uygulamadır. Safiyyüddin, sebep olsun veted olsun her bir lafza bir vuruş belirlemiştir. Bu noktayı iyi bilmek lazımdır.

Şimdi önceden adı geçen bahirlerin devirlerini anlatmaya başlayabiliriz:

Sakîl-i Evvel:

Devri on altı vuruştur. İki veted-i mecmû, bir sebep-i sakîl, sonra bir sebep-i hafif, sonra bir

sebeb-i sakîl, sonra bir sebep-i hafif ve ardından bir sebep-i sakilden oluşur: Devri “*tenen : tenen : tene ten : tene ten : tene*” şeklindedir.

Sakîl-i Sâni:

Sakîl-i sâni'nin devri sakîl-i evvele eşittir. O da on altı vuruştur. Ancak ondan sekiz tanesi düşürülür ve devri yarıya iner. İki veted-i mecmû ve sebab-i hafiften oluşur. "*Tenen : tenen : ten*", vuruşları önceden geçtiği üzere sekizi tanedir.

Hafif-i Sakil:

Onun devir zamanı sakîl-i sâni'de olduğu gibidir. Ancak vetedleri farklıdır. sebab-i sakîl, sonra fâsıla-i suğrâ, sonra sebab-i sakîl. "*Tene tenenen: ten*" şeklinde sekiz vuruştur.

Remel:

Remel devri altı baptan oluşur: Sakîl, sakîl, hafif, sakîl, sakîl, hafiftir. "*Tene tene ten: tene tene ten*" şeklinde on iki vuruştur.

Sakîlü'r-Remel:

Sebab-i sakîl, veted-i mecmû, sebab-i sakîl, veted-i mecmûdan oluşur. "*Tene tenen: tene tenen*" şeklinde on vuruştur.

Mudalla:

Seyyid Şerefeddin b. Ala'nın değil de –mezarı nur olsun– Şeyh Safiyyüddin'in görüşüne göre iki veted-i mecmû ve üç sebab-i hafiften oluşur: "*Tenen tenen: ten ten ten*" şeklinde on iki nakredir.

İşte bunlar insanlar arasında bilinen altı usûldür. Bunlar kudemanın lahinleridir. Sonra bunlardan remelden fâhtî usûlü çıkmıştır.

Fâhti:

Onun vuruş zamanı on vuruştur. Fasıla-i suğrâ, sebab-i hafif, fasıla-i suğrâ, fasıla-i suğrâ, sebab-i hafif ve fasıla-i suğrâ şeklindedir. "*Teneten ten teneten : Teneten ten teneten*" şeklinde yirmi nakreden oluşur.

Muvassal ise hezeçtir. Onun da Şerefeddin b. el-'Alâ tarafından isim ve devirleri ile birlikte zikredilen bazı kısımları vardır. Hezeçler udiler tarafından “*tercîhât*” diye adlandırılır.

Birisi mudarreb hezeçtir. Safiyyüddin bunu sekiz îkâ çeşidi içersinde saymıştır. Veted-i mecmû, sebab-i hafif ve sebab-i hafiften oluşur. “*Tenen ten ten*” şeklinde yedi nakredir.

Kalan altı hezeç ise şunlardır: Müdevleb hezeç, tanburî hezeç, mürâhhâl hezeç, meşkul hezeç, mahsur hezeç. Bunlar önceden bahsettiğimiz hezeçlerin kısımlarıdır. Bunların sebeplerini tafsilatıyla anlatalım:

Müdevleb hezeç: Dört veted-i mecmûdan oluşur. “*Tenen : Tenen : Tenen : Tenen*” şeklinde on iki nakredir.

Tanburî hezeç: Dört fasıla-i suğrâdan oluşur: “*Teneten : Teneten : Teneten : Teneten*” şeklinde on altı nakredir.

Mürâhhâl hezeç: Bir sebab-i hafif, veted-i mecmû, iki fasıla-i suğrâdan oluşur. “*Ten tenen : Teneten : Teneten*” şeklinde onüç nakredir.

Mahsûs hezeç: Dört sebab-i hafiften oluşur ve “*ten : ten : ten : ten :*” şeklinde sekiz nakredir.

Meşkul hezeç: Fasıla-i suğrâ, sebab-i hafif, sebab-i hafif ve fasıla-i suğrâ oluşur. “*Tenen : ten ten tenenen*” şeklinde on iki nakreden oluşur.

Mahsûr hezeç: İki Fasıla-i suğrâ ve dört sebab-i hafiften oluşur. “*Tenenen : tenenen : ten ten ten ten*” şeklinde on altı nakredir.

İşte bunlar üzerinde görüş birliği bulunan îkâ usûlleridir.

Farslar sakil-i evvel diye adlandırmışlardır ki on altı devirdir:

Hafif, onlar remele bir katını daha ilave etmişler ve yirmi dört nakre elde etmişlerdir. Onu sakil-i evvel yahut tavil usûl diye isimlendirmişlerdir. Misali şöyledir: “*Tenenen tenenen : tenenen : tenenen : tenenen*” burada Yunana ait birçok katlama vardır.

Bil ki acem ulemasının bu usûllerden çıkardıkları pek çok dallar vardır. Bu fasılda konuyu özetle anlatacağımızı, ihtiyaç duyulmayan konuları anlatmayacağımızı söylemeseydik bun-

ları anlatırdık, alimlerin görüşlerini ve eskilerin kitaplarında yazdıkları alt ikâ dallarına dair pek çok bilgiyi verirdik. Ancak bu kadarlık bilgi bu konuda kolay bir usûlle bilgi sahibi olmak isteyen kişiye yeterlidir. Allah bizlere ve size inayetini nasip eylesin.

4.8. YEDİNCİ BAB

Bu bölüm; şu'belerin makamlarla ortak oluşu, onlarla birlikte yapılması güzel olan nağmeler, makamların avazlarla iştiraki ve bu bağlamda yapılması güzel olan nağmeler, nağmelerin tabiat kanunlarıyla pek çok noktada uyumlu olması ile ilgilidir.

Sevgili okuyucumuz! Allah bizlere bu kitapta amaçladığımız büyük faidenin özelliklerini tamamlamayı nasip etti. Bu da daha önce geçtiği gibi pratikle nağmelerin çıkarılmasıdır ve en güzel sıfatlardandır. Açıkça söylenmesi gerekirse bu ilim akıl sahiplerini şaşırtacak, akıl ve ahlak sahibi insanları coşturacak bir bahistir. Kitabımı bu konuya dair nefis bir söz ve latif bir mana ile bitiriyorum.

Bil ki, mezkûr nağmelerin kırk iki tanedir. Dört tanesi asıl, sekiz tanesi daldır. Yirmi dört tanesi şu'be, altı tanesi avazdır. Böylece bütün mürekkeb nağmelerin basit formları kırk ikiye ulaşır. Bunların dışındakiler mürekkeb/terkiplerdir. Terkîbin manası kendisinden sonra her nağmenin iki veya üç nağmenin veya yarım nağmenin başka bir yarım yahut daha fazla nağmeyle birleşerek oluşturduğu bir formda olmasıdır.

İşte nağmelerin sayısının çok fazla olması bundan kaynaklanır. Bu sayı üç yüz altmışa kadar çıkmıştır. Bunların tamamında asıl olan bu zikredilen basit formlardır. Bu yüksek sayıya ulaşmasındaki sebep bahsettiğimiz ortaklıktır. Çünkü kırk iki nağme birbiriyle bütün konularda ortak olsaydı daha az sayıda çeşide ulaşırdı. Ama o zamanda tekrar çoğaldığı için onlardan alınan tat da azalmış olurdu.

Bil ki meşhur olanlar ile ortak olan nağmelerin tabii olanlar ile terkibi doğal bir nispette değildir. Usta mutrib ve bestekarlar çok fazla şiir ve müveşşahla uğraşarak bir nağmeden diğerine çok sık intikalât ettiklerinden dolayı onlar nağmelerin birbiri ile ilgilerini bilmiş onların sınırlarına hâkim olmuş ve onlara isimler vermişlerdir. Daha sonra bu nağmeler şöhret bulmuştur.

Bil ki terkip ve ortaklık iki kısımdır: Ya iki nağme birbiriyle tabii bir surette eşleşir yahut bir nağme başka bir nağmeye yakın olur. Söylediğimiz illet sebebiyle bu ortak nağmelerde bazı uyumsuzluklar bulunabilir. İleride açıklayacaklarımızla söylediklerimizin doğruluğu ortaya çıkacaktır.

İşte bu durum açıkça ortaya çıkınca ve geniş bir saha bulduğum zaman kitabımızın bu yedinci babını yazmaya önceden bahsi geçen nağmelerin doğaları itibariyle iştirak ettiği, birbiri ile iç içe geçtiği yerleri açıklamaya başlamaktayım. Onlar arasındaki bu geçiş tamamlanınca mûsikînin amacı olan uyum gerçekleşmektedir. Bu alemdeki her şey dört unsurun terkibi altındadır ve onlardan mürekkebtir. Bazı şeyler sıcak ve kuru, bazıları soğuk ve kuru, bazıları sıcak ve yaş, bazıları soğuk ve yaş, bazıları ise mutedil tabiatlıdır. Bir kısmı sıcığa meyilli iken bazıları kuruluğa, soğuğa veya rutubete meyillidir. Filozoflar dengelerle ilgili kitaplarında bu konulara geniş yer ayırmışlardır.

Biz de makamların şu'belerinin nasıl terkip edileceği ve ona uygun en güzel nağmelerin nasıl seçileceğini, bu makamlara uygun avazların nasıl kullanılacağını açıklamaya başlayacağız. Sonra usûl, furu, şu'be ve avazlardan oluşan bu nağmelerin en uygun mizaca göre terkibinden bahsedeceğiz. Bu bapta iki fasıl bulunmaktadır. Buraya kadar söylediklerimiz bu babın mukadimesi mesabesinde dir.

4.8.1. Birinci Fasıl: Makamların Şu'belerle Terkibi ve Onlarla Güzel Olan Makamlar ve Makamların Avazlarla Terkibi ve Onlarla Güzel Olan Nağmeler

Bu makamda şöyle derim:

Okuyucumuz! Bildiğin gibi bahsettiğimiz kırk iki nağme, altı avazı ayırdıktan sonra dört kısma ayrılır. Her bir kısım dört tabiatten birinden kaynaklanır. Çünkü bu alt dallar dört temele dayanmaktadır. Dallar kendisinin dalları olması bakımından dört temel usûle bağlıdır. Kitabımızın başında dört usûlün mizaçlara uygunluğunu ve tabiatlara göre sıralamasını vermiştik.

Mesela Rast, söylediğimiz söze göre mücmel olan ateşli ve kuru tabiate sahiptir ve onun dalları ve şu'beleri ile de ilgili olarak aynı şey söylenebilir. Isfahân soğuk ve kurudur, dalları ve şu'beleri de böyledir. Bu kısımlardan her biri dokuz nağmedir. Onların her üçü bir kısım oluşturur. Bildiğiniz gibi bu üç kısımdan ilki asıl ve onun iki şu'besidir. İkincisi aslın iki dalından biri ve onun iki şu'besidir. Üçüncüsü ikincinin iki dalı ve onların iki şu'besidir. Buna göre bunların üçünden her biri iki açıdan birbirine uyumludur.

Birincisi: arasında zıtlık bulunmayan bir tabiattan olmaları bakımından.

İkincisi: Birinin iki şu'be olan diğerlerine asıl olmaları bakımından.

Bunlar bir arada uygulandıklarında yani bu dört kısımdan üçü birlikte icra edildiğinde bu icrada kulağa hoş gelmeyen bir ses ortaya çıkmaz. Bu durum anlaşılırsa her üç nağmenin icrası sırasındaki halini ve icradan sonra ona uygun olan durumları anlatayım. Böylece zevk-i selim sahibi kişiyi daha çok coşturacak ve farklı bir kompozisyon elde oluşturabilecektir. Allah'a hamd edip onun yardımıyla başlar ve şöyle derim:

Müberkâ' ve Pençgâh makamlarıyla terkip yapmak istediğinde ki bu rasttır, bunun yolu şöyledir: Önce Müberkâ', sonra

Rast, sonra Pençgâh icra edersin. Başkasına intikal etmek istersen uygun olanı Isfahân, Niyriz, Neşaverk ve Selmek'tir. En iyi olanı Rast'ta karar kılmaktır.

Çargâh ve Uzzâl'in makamlarında terkîbi yani Zengüle'nin terkîbi şekli şöyledir:

Önce Çargâh'ı sonra Zengüle sonra Uzzâl'i icra edersin. Eğer başkasına intikal etmek istersen uygun olanı Nihâvend'dir. En güzel olanı Zengüle'de karar kılmaktır.

Zâvilî ve Evc makamının terkîbi, yani Uşşâk'ın terkîbi şöyledir:

Zevalî, ardından Uşşâk sonra Evc yapılır. Eğer başkasına intikal etmek istersen uygun olanı Nevâ, Türk Hicâzı, Bûselik ve Remel'dir. En uygun olanı Uşşâk'ta karar kılmaktır.

İkinci asılın yani Irak'ın iki şu'besi olan Maklûb ve ardından Ruy-i Irak ile terkip yöntemi şöyledir: Maklûb'u, ardından Irak'ı, ardından Rehâvî'yi icra edersin. Eğer başkasına intikal etmek istersen uygun olanı Nigari'ye ve Hüseyinî'ye geçiş yapmaktır. En güzeli Irak'ta karar kılmaktır.

Segâh ve Hisâr'ın iki makamı ile terkîbi ve Hicâz şöyle yapılır: Önce Segâh, ardından Hicâz, sonra Hisâr icra edersin. Başka bir makama geçmek istersen uygun olanı Nişaverk ve Geveşt'tir. En iyisi Hicâz'da karar kılmaktır.

Aşîrân ve Nevrûz-i Sabâ'nın iki makamı ile terkîbi ve Ebûselik şöyle olur: Önce Aşîrân'ı, sonra Ebûselik'i ardından Nevrûz-i Sabâ'yı icra edersin. Bir başkasına intikalât etmek istediğinde en uygun olan Hüseyinî, Uzzâl, Şehnâz ve Büzürk olur. En uygunu Ebûselik'te karar kılmaktır.

Üçüncü asıl olan Zîrefkend'in iki şu'besi olan Rekbî ve Remel ile terkîbi şöyle olur: Önce Rekbî sonra Zîrefkend, ardından Remel icra edersin. Eğer başkasına intikalât etmek istersen en münasibi Hüseyinî, Uzzâl, Nihâvend ve Nevrûzu'l-Acem'dir. En iyi olanı Rekbî üzerinde karar yapmaktır.

Hümayûn, Nühüft'ün iki makamı ve Büzürk'ün terkîbi şöyledir: Önce Hümayûn, sonra Büzürk, sonra Nühüft icra edersin.

Eğer başkasına intikal etmek istersen en münasip olanı Şehnâz'a ve Uzzâl'dir. En güzel olanı Büzürk üzerinde karar kılmaktır.

Nevrûz-i Arab ve Nevrûz-ı Acem'in iki makamının ve Rehâvî'nin terkibini yapmanın yolu şöyledir: Nevrûz-i Arab, ardından Rehâvî, sonra Nevrûz-i Acem icra edilir. Bir başkasına intikal etmek istersen uygun olanı Remel ve Nevrûz-i Nâtık'tır. En iyi olan Rehâvî üzerinde karar kılmaktır.

Dördüncü asıl olan Isfahân'ın iki şu'besi Niyriz ve Neşaverk ile terkip yolu şudur: Niyriz, ardından Isfahân sonra Neşaverk icra edersin. Başkasına intikal etmek istediğinde uygun olanı Selmek ve Hicâz-ı Türki'dir. En iyisi kararı Niyriz'de yapmandır.

Hüseynî'nin iki şu'besi Dügâh ve Muhayyer ile terkibi şöyledir: Önce Dügâh, ardından Hüseynî sonra Muhayyer icra edersin. Eğer başka bir yere geçmek istersen en uygunu Uzzâl, Bûselik veya Aşîrân-Nevrûz-i Acem ve Remel'dir. Ey iyisi Hüseynî'de karar kılmaktır.

Nevrûz-i Nâtık ve Mâhur'un iki makamı ile Nevâ ile terkibi şu şekilde yapılır: Nevrûz-i Nâtık, sonra Nevâ, sonra Mâhur icra edersin, oradan başkasına geçmek istersen uygun olanı Uşşâk ve Evc'e geçmendir. En iyisi Nevâ'da karar kılmandır.

Makamların şu'beleri ile terkiplerini istediğimiz şekilde anlattık. Bundan sonra makamların avazeler ile terkibini ve bunun güzel olanlarını anlatacağız.

Gerdâniye'nin rast ve Uşşâk ile terkibi şöyle olur: Önce Rast, ardından Gerdâniye sonra Uşşâk icra edersin. Eğer başkasına geçmek istersen uygun olanı Pençgâh, Selmek ve Isfahân'dır. En iyisi Rast'ta karar yapmaktır.

Zengüle ve Isfahân'ın iki avazı ile terkibi yani Selmek'in uygulandığı şöyledir: Önce Zengüle, sonra Selmek sonra Isfahân icra edilir. Eğer bir başkasına geçmek istersen Nevrûz-i Nâtık, Uzzâl ve Nühüft uygundur. En iyisi Zengüle üzerinde karar yapmandır.

Irak'ın ve Zîrefkend'in avazlarıyla birlikte terkîbi yani Mâye'nin icrası şöyledir:

Önce Irak, sonra Mâye, sonra Zîrefkend icra edersin. Bir başkasına intikalât etmek istersen uygun olanı Hüseyinî, Rehâvî ve Uzzâl'dir. En uygunu Irak'ta karar kılmaktır.

Rehâvî, Büzürk'ün iki avazı ile birlikte terkîbi yani Şehnâz şöyledir: Önce Rehâvî sonra Şehnâz sonra Büzürk icra edersin. Eğer bir başkasına intikalât etmek istersen Nevrûz-i Acem, Uz-zâl ve Nevrûz uygundur. En iyisi Rehâvî'de karar kılmandır.

Hicâz ve Nevâ'nın iki avazı ile yani Geveşt'in terkîbi şöyledir: Önce Hicâz, ardından Geveşt sonra Nevâ'yı icra edersin. Eğer başka bir makama intikal etmek istiyorsan Segâh ve Uşşâk uygundur. En iyisi Hicâz'da karar kılmaktır.

Hüseyinî ve Ebûselik'in avazı ile terkîbi yani Nevrûz şöyledir: Hüseyinî ardından Nevrûz, sonra Ebûselik icra edersin. Eğer başka bir makama intikal etmek istiyorsan Zerkeşî ve Zîrefkend uygundur. En iyisi Hüseyinî'de karar kılmaktır.

Böylece makamların şu'beleri ve avazların makamlarıyla terkîbi konusu tamamlanmış oldu. Böylece bu fasıl da sona erdi. Bundan sonra ortaklık yönlerini ve terkip sanatlarını anlatmaya başlayacağım. Bunun için güzel tertip edilmiş bir kural koyacağım. Böylece binlere kadar varabilecek bu nağme sınıflarının hepsi kolaylıkla terkip edilebilecek.

4.8.2. İkinci Fasıl: Nağme ve Terkip

Sanatlarının Ortak Yönleri

Allah'a hamd ü sena Resûlüne salat ve selamdan sonra şöyle deriz: Ey bu ilme talip olan bilmelisin ki biz sana otuz altı nağmeyi dört kısma ayırarak verdik. Her bir kısım dört tabiattan birine aitti. Böylece her kısmın yedi nağme olduğunu bilmiş oldun. Böylece yedi mertebe üzerine olması gerekti. Bundan dolayı birincisi mertebe, ardından mertebe, sonra derece sonra derece haline gelir. Bunun sebebi çok latif bir bilgi ve ince bir kuraldır.

Sonrasında dakika, ardından sâniye, ardından salise, sonra rabia ve hamise olur. Bu da mertebe bakımından dokuzuncudur. Biz de bu sebeple her mertebe, derece ve dakika için benzer olacak şekilde yirmi sekiz harfi koyduk. Mertebeleri ve dereceleri “*elif, ha, tı, mim, fa, şin, zal*” sistemine⁴⁸⁸ göre tekrar ettik. Bu Maşrık bölgesinin ve Mısır’daki harf alimlerinin yöntemidir. Böylece bu harfler ile nağmenin hangi tabiata ait olduğu bilinir hale geldi. Mertebe, derece veya dakika olarak diğer harfler arasındaki yeri ortaya çıkmış oldu. Çünkü harflerin mertebeleri dengelerle ilgili sanat kitaplarında ve harf kitaplarında anlatılmıştır. Bize nağmeleri ihtiva eden dört kısmı, mertebeleri, harfleri ve tabiatları ile güzelce düzenlenmiş bir tabloda bir araya getirdik. Böylece nağmelerin diğer vecih ve sıfatlarının öğrenilmesi gayet kolay bir hale geldi. İleride bu tabloyu ve nasıl kullanılacağını açıklayacağız. İşte tablonun şekli şöyledir:

488 İzis-Haşebe eş-Şecere incelemesinde müellifin Arap alfabesinde bulunan harflerin dört unsur (ateş, hava, su ve toprak) ile irtibatlandırılması ile ilgili şu değerlendirmeyi yapmaktadır;

“Sistem ile burada kastedilen harflerin dört unsura karşılık gelecek şekilde taksim edildiği sistemdir. Alfabe harflerini her biri dört harf olacak şekilde yedi kısma ayırmışlardır. Her dördünü unsurların tertibine göre sıralamışlar ve ebced harflerini tamamlamışlardır. Müellif dört unsurun tertibini, sırasıyla ateş, toprak, hava ve su şeklinde yapmış ve bunun karşısına harfleri yerleştirmiştir. Ancak biz yazmanın sonunda harflerle ilgili şöyle bir kayıt bulduk:

Harfler, teksir adını verdikleri ve ateş, hava, su ve toprak tabiatına göre bölümlene anlayışına dayanan bir sisteme göre çeşitlenmiştir. Elif ateş, be hava, cım su, dal toprak... Sonra harfler ve unsurlar sırasıyla bu şekilde birbiriyile ilişkilendirilir.” eş-Şecere, 106.

Tablo 13. Dört asıl ve dallarının mertebeler, harfler ve tabiatlar ile ilişkisi

Dereceler	Rast ve Dalları	Nâri Harfler	Irak ve Dalları	Havâi Harfler	Zîrefkend ve Dalları	Mâi Harfler	İsfahân ve Dalları	Turâbî Harfler
Mertebe	Rast	Elif (ا)	Irak	Cim (ج)	Zîrefkend	Dal (د)	İsfahân	Be (ب)
Mertebe	Zengülah	Elif (ا)	Hicâz	Cim (ج)	Büzürk	Dal (د)	Hüseyîni	Be (ب)
Derece	Uşşâk	He (ه)	Büselik	Ze (ز)	Rehâvî	Ha (ح)	Nevâ	Vav (و)
Derece	Müberka'	He (ه)	Maklûb	Ze (ز)	Rekbi	Ha (ح)	Niyrîz	Vav (و)
Dakika	Pencgâh	Ta (ط)	Rûy-ı Irak	Kef (ك)	Remel	Lam (ل)	Nişâverek	Ye (ي)
Sâniye	Çargâh	Mim (م)	Sigâh	Sin (س)	Nühüft	'Ayn (ع)	Dügâh	Nun (ن)
Salise	Uzzâl	Fe (ف)	Hisâr	Kaf (ق)	Hümâyûn	Ra (ر)	Muhayyer	Sad (ص)
Râbia	Zâvilî	Şin (ش)	Aşîrân	Se (ث)	Nevrûzu'l-Acem	Ha (خ)	Nevrûz Nâtik	Te (ت)
Hâmise	Evc	Zal (ذ)	Sabâ	Za (ظ)	Nevrûzu'l-Acem	Ğayn (غ)	Mâhûr	Dad (ض)

Bu tablo sayesinde nağmelerin tabiatları ve mertebelerine göre diğer vecih ve sıfatları olmak üzere ortak yönleri bilinmektedir. Çünkü buraya bakıp aşağıya veya yukarıya doğru istediğin nağmelerle üçlü, dördlü ve beşli terkipler yapabilirsin. Yine ortasını, üstünü ya orta ve altını da kendin için seçebilirsin. Bu terkipler eksiksiz ve dinleyeni heyecanlandırır, hiçbir arıza içermeyen kompozisyonlar haline gelir. Bunun şartı terkip sırasında tabiatların birbiriyle uyumuna ve iki ucundan biriyle diğer tabiatlara uymasıdır. Bu konuda şöyle bir misal verebiliriz:

Mesela dört aslı terkip etmek istediğimiz zaman rast ile başlarız. Rast sıcak ve kurudur. Sona İsfahân uygun olur, o da soğuk ve kurudur. Sonra İsfahân'a soğuk ve nemli olan Zîrefkend uyar,

ardından Zîrefkend'e sıcak ve yaş olan Irak uyar. İşte bu insanların haberdar olmadıkları doğal kompozisyonudur.

Bu dört aslı, diğer üç şekilde de terkip edilebilir:

Her şekilde dört asıldan biri ile başlanır ve önceden anlattığımız bir şekilde tabiatların uyumuna göre devam ettirilir. Buna göre bu dört nağme dört vecih olur ve her bir vecih diğerinden dönüşür. Eğer onu beşli olarak terkip etmek istersen, istenilen beş makamı bu kurala göre diz. Böylece beş vecih ortaya çıkacaktır. Her bir vecih diğerinden farklıdır. Eğer derseni ki: *“Bu beş veçhin her birinde bir tabiat birden fazla hale gelmekte ve bazı tabiatlerde birbirini izlemektedir”* bu itiraza şöyle cevap verebiliriz: Nağmelerden oluşan bu tabiatın peş peşe gelmesi bu terkibe zarar vermez. Çünkü o tek tabiata sahip olsa da onun icrası ile kulağa hoş gelmeyen bir ses çıkmaz. Bunu anla.

Belki *“Bu beşli ve dörtlü yapılarından bozuk ve hoşla gitmeyen bazı formlar çıkabilir.”* diyebilirsin. Buna iki yönden cevap verebiliriz.

Evvelen bu hoşlanmama durumu veya mevcut bozukluk, terkiplerin bazı vecihlerinde olabilir. Aslında tam bir hoşlanmama değildir. Çünkü tabiatlar birbirine uygun olarak dizilmiştir. Bunun illeti dört tabiatın bazılarının diğerlerine üstün gelmesidir. Hava sudan, su topraktan daha üstündür. Toprak ikisinden aşağı seviyededir. Ateş onlar arasında en üstün olanıdır. Buna göre terkiplerden başlanılan vecih sıcaklık ve kuruluk olursa, sıcaklık ve rutubet ile başlanılan nağmeden daha tatlı ve coşku verici olur. Çünkü sıcaklık ve rutubet, sıcaklık ve kuruluktan daha alt seviyededir. İşte diğer tabiatlarda da durum böyledir. Bunun farkında olmak lazımdır. Bu anlattıklarımız estetik sanatın ince konularından biridir.

İkinci olarak şunlar söylenebilir: Burada zikredilen vecihleri bilen her türlü terkibi dener ve onu hissetmek ister. Bu da kulağa bıkkınlık verebilir. Çünkü her vecihte aynı şekildedir. İcracının aynı terkipten iki vecih yapmaması gereklidir. Bu yukarıda işaret ettiğimiz kusura sebep olur. Bu söz de büyük nüktelerdendir. Bunu

iyice öğren ve nağmelerin birbirine katılımı konusunda insan doğası ile ilgili bu kuralı belle. Birinci faslın sonunda seni bu konuda uyarılmış ve nağmelerin çok çeşitli sınıflarda terkip edilebileceğini ve bine kadar ulaşabileceğini söylemiştim. Burada anlattıklarımızla, verdiğimiz misallerle ve tablo ile en uygun yolu öğrenmiş oldun.

Bu babı tamamlamaya geçmeden önce vermemiz gereken sadece bir bilgi kaldı. Bu da altı avazı tabiatlarıyla birlikte toplayan bir tablodan ibaret. Bu da bir araya getireceğin nağme vecihlerini bilmeni ve böylece daha tatlı, sağlam ve etkileyici eserler vermeni sağlayacaktır.

Tablomuz şöyledir:

Tablo 15. Altı Avaze ve tabiatları ile onlardan çıkarılan makamlar

Tabiatların Sıfatları	Avaze İsimleri	Makam İsimleri	
Sıcak Kuru	Gerdâniye	Rast	Uşşâk
Sıcak Nemli	Selmek	Zengülâh	İsfahân
Soğuk Nemli	Mâye	İrak	Zîrefkend
Soğuk Nemli	Şehnâz	Rehâvî	Büzürk
Karışık (Mümtezig)	Geveşt	Hicâz	Nevâ
Karışık Mümtezig)	Nevrûz	Hüseynî	Büselik

İşe burada maksadımıza ulaşmış ve anlattığımız şekilde bu sahadaki ilmi, delilleri ve söylenecek sözleri ortaya koymuş olduk. Size artık bu tablodan oluşturulabilecek nağmeleri de sunmuş olduk. Böylece bu bab da tamamlandı. Doğruyu yanlıştan ayırt edebilmek için bunu iyice anla. İzzet sahibi olan ve hesapsız veren Allah'a hamd ü sena ederim. O senin bu kitabı okumanı nasip etmiş, kolay kılmıştır. İşte söylediklerimizin sıfatı bu şekildedir.

Hamd Allah'adır, salat u selam Resulullah'adır.

BEŞİNCİ BÖLÜM:
5. EŞ-ŞECERETU ZÂTÜ'L-EKMÂM EL-HÂVIYE Lİ-
USÛLİ'L-ENGÂM İSİMLİ ESERİN ARAPÇA METNİ

كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية الأصول الأنغام

مؤلفه مجهول

(القرن الحادي عشر هـ.)

تم تحقيقه على نسخة وحيدة رقم 1535 شقيقات بالمتحف البريطاني

هذا كتاب في معرفة الانعام والضراب
ويسمى بالشجرة ذات الاكام
رحم الله مؤلفه
المسلمي
سنة

قال طلق الله عبد اصف
عظمه وهو الفقير بسف

ابو بكر بن علي
عاطية والرشيد ذكرهما كالساكنين
وضمنهم التي سنة في جملتهم
حتى اذا ملك توتنة الكرى وحزبه يعني وكان
بالقمة من اذليع فتناقروا في الياض على وساها
البحر

في حصر كرى الذي من ابي بكر بن صالح
فقلت دعني اتي زعمت في راضي
عظي بسطل الامر في حصره في حصره
عزير عله انه انا ورسول اخذ في حصره

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله
وصحبه وسلم.

سبحان من أبدع وأودع في الأنغام أسراراً خفية وأجرى على
قلوب من شاء تحقيق مبانيها الأصلية، وغرس أصولها في فكر ذوى
الألباب النورانية فاهتدوا بتوفيقه لاستخراج فروعها اليانعة البهية، فهو
القديم الذي حمل فروع تلك الأصول بطيب الثمرات الشهية وهيم
عند سماع اصطكاك أغصانها قلوب أهل العرفان الرضية وشوقهم
بها إلى حضرته العلية القدسية، أحمدته فأشكره شكرًا يليق بصفاته
المنزهة، لا إله إلا هو وحده لا شريك له، بل هو المنفرد بالوحدانية.

أما بعد، فلما كان علمُ الموسيقى من أشرف العلوم الرياضية
وألطف الفنون العقلية وهو حديث النفس ومحدث الأنس وجلاء
القلب ومُجلى الكرب ومحرّك الهوى ومسكّن الجوى ومنشئ
الأفراح ومُنفى الأتراح لعظم موقع النغم الصحيح الطبيعي وأخذه
بمجامع القلوب، وكنتُ أتطلع إلى معرفة علمه وعلمه وتظرت إلى
كتب المتقدمين وما فيها من الصعوبة والتمكين، أردت أن أوضح لهم
الطريق أو أسلك بهم نهج البيان والتحقيق. بتأليف كتاب يشتمل على
معرفة استخراج أصول النغمات من الهنوك والانتقالات واستخراج
فروع الأصول، وهي المقامات، ومن تلك المقامات الأوزان
والشعب المتفرقات، ليشتمل في هذا العلم على غرر فوائد.

فعند ذلك أثبتنا في هذا الكتاب الذي تحير فيه عقول أهل الألباب
وسمّيته بالشجرة ذات الأكمام الحايوة الأصول الأنغام، ليكون اسمه
دالاً على معناه، ظاهره مُخبر عن فحواه، هم إنني ربّبتُ ذلك على عدّة
من الأبواب، وفصولٍ أيضاً في ضمن كل باب، والأبواب ثمانية ليس
عليها حُجّاب، ثم خاتمة بها تنمّة الكتاب، وهذا فهرست تلك الأبواب:

الباب الأول: في ماهية الموسيقى وموضوعه واشتقاق اسمه
وفضوله وبرهانه.

الباب الثاني: في بيان النغم المطلق وحده وبيان الهنوك والانتقالات واسمائها وترتيبها، فافهم.

الباب الثالث: في معرفة الأصول الأربعة واستحالات بعضها من بعض، وما تفرع منها من المقامات

والأوازات واسمائها، ومعرفة ترتيب تركيب الشجرة وما يلحق ذلك من الفوائد المعتمدة.

الباب الرابع: في استخراج الأصول الأربعة وفروعها بالعمل من انتقالات عيون أغصان الشجرة.

الباب الخامس: في استخراج الشَّعب الناتجة من (الأصول) والفروع، المسماة مقامات، بالعمل، وذلك من انتقالات عيون أغصان الشجرة.

الباب السادس: في الأوازات الست الناتجة من المقامات بالعمل، ومعرفة البحور المشهورة، والإيقاع وهو الضرب.

الباب السابع: في معرفة اشتراك الشَّعب الآتي ذكرها بالمقامات وما يحسن من النغمات واشتراك المقامات أيضا بالأوازات الناتجة من بينها وما يحسن معها أيضا من الأنغام عند عملها.

الباب الثامن: أذكر فيه جملة من تراكيب النغمات واسماء جملة من امتزاجاتها وكيف انتشاء النغمات، من بعضها البعض، على رأي المتقدمين.

الخاتمة: أذكر فيها طبقات ضروب الموسيقى وأبين مراتبها العلية والدينية، وألحق ذلك بما يجب أن يتَّصف به الموسيقى من الآداب، وبذلك يكون ختم الكتاب.

الباب الأول

في ماهية الموسيقى (وموضوعه واشتقاق اسمه وفضله وبرهانه
وفيه أبعة فصول

الفصل الأول

في ماهية الموسيقى

قال الفلاسفة: (الموسيقى) حكمة عجزت النفس عن إظهارها في
الألفاظ المركبة فأظهرتها في الأصوات البسيطة، فلما أدركتها عشقتها
فاسمعوا من النفس حديثها.

وقال أفلاطون: الموسيقى معشوق النفس وهو منها فلا ينبغي أن
يُمنع العاشق من المعشوق.

وقال أيضا: الموسيقى يستدرجُ أبنائِ الفلسفة إلى عالم العقل،
لأنَّ ظاهره لهو الحواس وباطنه لهو الحق، يعني أنَّ الموسيقى
تحدث في النفس الفاضلة بالفعل ما كان عندها بالقوة وهو
كالصِّقال للثوب.

الفصل الثاني

في موضوع علم الموسيقى واشتقاق اسمه

إعلم أن موضوع علم الموسيقى الأنغام، والإيقاع المسمّى ضربا،
والموسيقى يسأل عن أحوالها التي تعرض لها من اشتراكات كل نغم
مع غيره، وبعده عن الآخر من المتلائم منه والمتنافر، الحادُّ والثقل،
والطبيعيّ وغير الطبيعيّ، وغير ذلك من اختلاف الإيقاع بذه التسمية
وما أشبهها.

وأما اشتقاق لفظه الموسيقى، فإنها كلمة يونانية، ومعناها: علم الأغان، سماه المتأخرون الغناء، لأن النفس تستغني به عن غيره من الملاذ البدنية في حال سماعه.

وأما اللحن فهو ما رُكِبَ من نعمات ورُتِبَ تريبيا موزونا مقرونا ببيت من الشعر وبما يوافقه.

الفصل الثالث

في فضل الموسيقى وبرهانه ومنافعه

قال فيثاغورس: إنَّ فضل الغناء عن الكلام كفضل الناطق على الأخرص، وما أشبه ذلك.

وزعم أهل الطب أن الصوت الحسن والنغم الصحيح يجري في الجسم ويسري في العروق فيصفو له الدم وتنقاد له النفس ويرتاح له القلب وتهتزله الجوارح وتخف الحركات، والدليل على ذلك أنه ينبغي الأم الطفل ألا تنيمه على إثر البكاء حتى تُرقصه وتغنى له وتطربه، ثم تنيمه على الصوت الشجي خوفا من انقباض الروح الروحاني وتولد سوء الأخلاق، وقد ورد في ذلك غرائب شتى كثيرة العدد نذكر منها ما يليق بكتابنا هذا:

منها، ما ذكره أن منافع الصوت الحسن والأنغام الشجية، أنها يتوصل منها إلى نعيم الدنيا والآخرة، لأن منها ما يبعث الشجاعة ويحدث النشاط ويؤنس الوحيد ويريح التعبان ويسلّي الكئيب ويبسط الأخلاق ويحض على الورع والعبادة والتجريد عن مبعات الدنيا وعلائقها.

فما يتيقن به الانبعاث على الشجاعة هو أنا لا نرى طائفة من المقاتلين إلا ولها عند حروبها شيء من آلات الأنغام يجرونها

مجربالسلّاح في الحرب، كالطبول والنقرات المختلفة الأصوات
للترّك،

والرباب للعرب، والكمّانجه للكرد، والبوقات للإفرنج وغير ذلك.

وأما ما يُحدِث النشاط فيكفي عن ذلك ما نشاهده من نشاط الإبل
بالخداء، ما لا يشكّ فيه مخلوق، فما بالبشر.

وأما ما يؤنس الوحيد فإننا نشاهد أن كل من استوحش في برار
فيترنّم أو يغنّي فيأنس بصوته، وهنا دلائل آخر يضيق الوقت عنها.

وأما ما يُريح التعبان فإنّ سائر أرباب الصناعات إذا تعب أحدهم
غنّى واستراح إلى صوته، ومنهم من لا يسكت في جميع شُغله كالبناء
والقصار وغير ذلك.

وأما ما يسلّي الكئيب، فإننا نرى العاشق إذا ذكر أحبابه اتشاط
وكادت الحسرات والزفراّت أن تحرق كبده فيغنّي ويترنّم فيبرد ما
يجده، حتى أنه لو دام ذلك مدة نهاره وليله وتعلل به لتلك الآلام لبرئ.

وأما ما يبسط الأخلاق ويحضّ على اصطناع المعروف فذلك
مشاهد جدا، وأما ما يشوق إلى نعيم الآخرة، فإن أحوال سماع المشائخ

والمتصوّفين والعلماء مشهورٌ جدا، فمن ذلك قول أحمد بن أبي

دواد.

إنّي لأسمع الغناء عند المعتصم من مخارق فيقع على البكاء وأمّثل
في نفسي الملكوت.

وكان أبو يوسف القاضي يحضر مجلس الرشيد، وفيه الغناء
فيجعل مكان السرور البكاء يتفكّر به نعيم الآخرة.

وقد ورد في هذا النمط كثيرٌ مما أورده ابن الجوزي وغيره في
مصنفاتهم، ولو لم يكن في فضف السماع إلا أنه ليس في الأرض لذة

مكتسبةً من مأكَل ومشرب وما أشبه ذلك إلا فيه عِيٌّ وتعَبٌ للجوارح
 ماخلاً السماع، فإنه لا تعب فيه للجوارح ولا عِيٌّ للبدن، ومن أحسن
 فضائلها أنها تحركَ الهوى الساكن وتُسكِّنُ ألمَ الهوى المتحرك، فاعلم
 ذلك وتبينه.

الفصل الرابع

في فضل برهان الموسيقى وتأثير فعله في الأنفس

فأعظمُ البرهان في ذلك وقوف الطير صاغيات لنغم داودَ عليه
 السلام، وهو مما لا يمكن جحوذُه في النضِّ والآثار، ولقد رُوينا
 عن الثِّقاة أنهم حضروا يوماً مع الشيخ صفي الدين عبد المؤمن،
 طاب ثراه، في بستان بغداد وهو يضرب بالعود، وإذا بهزارٍ قد أتى
 على حُسن النغم حتى سَقَطَ على غصنٍ مقابلهم، طربَ ونزل إلى
 الأرض وهو يزفُّ بجناحيه ويصيح، ولم يزل يفعل ذلك ويدنو
 منهم قليلاً حتى صار بين الجماعة، ولم يزل إلى أن انقضى ذلك
 المجلس.

وقال أصحاب الفِلاحة: إنَّ النحل لتطربُ للغناء، وإنَّ أفرانها
 تتنزلُ بالصوت الحسن.

وقد قدمنا من البراهين ما فيه كفايةً، مثل استراحة أهل هذه الصناعة
 بأصواتهم، والإبل بالحدُّون ونشاط الشجعان بالنغم، ونوم الطفل على
 النِّغم والصوت الحسن، ومثل ذلك دلائل كثيرة.

الباب الثاني

في ماهية النغم المطلق وحدُّ وبيان الانتقالات المسماة بالبردات
 التي هي أصول الأنغام، وأسمائها ومراتبها، وفيه فصلان:

الفصل الأول

في ماهية النغم المطلق

أما ماهية النغم المطلق، فقد قال الفلاسفة: صوتٌ بقي من النطق ولم يقدر اللسانُ على استخراجِه فاستخرجته الطبيعةُ بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفسُ وحنّت إليه الروح وارتاحت له الجوارح.

وأما حدُّ النغم فهو صوتٌ يظهر باصطكاك الأجرام، يُوصف بالحدة والثقل، وذلك الصوتُ مَخْرُجُه خاصة من الرئة إلى الغضلات التي بين الأصلاع، وهي كهية الزقاق واسعة الأسافل ضيقة الأطراف، يخرج من تلك الرؤوس الدقاق القصب، فيتغير على قدر تدرّج القصب حتى يصير إلى الفضاء الصغير الذي على رأس القصب، فتخرج الريح حتى يقرع الأداة المصوّتة والملفظة، فإذا قرعت الأداة المصوّتة فتح الإنسانُ فاهُ فخرجت حركةً مبسوطةً مُرسلة كالصوت المجهول، والمصوّتة والملفظة على الإنسان من أعضاء، يعسر، وليس هذا موضع التشرّيات، بل في هذا القدر كفاية.

الفصل الثاني

في معرفة الهنوك والانتقالات والنغمات الطبيعية المسماة أيضا بردات، التي هي أصل النغم، وكم هي، وأسمائها، وما يلحق ذلك فنبدأ بعون الله ونقول:

إعلم أن أصل النغم الطبيعي ثمان، وهي التخرج من الحلق طبعاً، ومبتدؤها يوافق آخرها، ولا يخرج من الحلق على النسب الطبيعية سواها، وهي دور (راست) بعينه، ولذلك سُمي: راست، لأنّ معنى راست بالفارسي: مستقيم.

ويسمى أيضا دور الانتقالات، دور بعد آخر النسبة الموصوعة، فإذا وصل إلى الثامن فقد انتهى الدور وعاد لما اتبدأ منه، ويسمى: البعد بالكل

ويكون حينئذ قد دخل في دورٍ ثانٍ، فإذا استمرّ في الصعود إلى الخامس عشر فيحصل ذلك بكل نعمة نظيرةً في الحدّة، ويسمى ذلك البعد بالكل مرتين، ويسمى الجمع التام،

فهذه هي النعمات الخمس عشرة التي أشار إليها اليونان، ولها عندهم أسماءٌ يونانية، وأما ما أصطلح عليه أهل هذه الصناعة من قدماء الفلاسفة والعجم من الأسماء لهذه الأغام، على الجملة، فتسمى: (الهنوك) وأيضا: الأبعاد، وأيضا الانتقالات، وأيضا: البردات، وذلك عند العجم.

وأما أسماء أنغام مخرجها على ترتيب انتقالاتها:

فالبردة الأولى تسمى: أصل الراس، وتسمى أيضا (اليكاه)

والثانية: بردة أصل الدوكاه.

الثالثة: بردة أصل السيكاه.

الرابعة: بردة أصل الجهاركاه.

الخامسة: بردة أصل البنجكاه.

السادسة: بردة أصل الحسيني، وتسمى أيضا: الششكاه.

السابعة: المقلوب، وتسمى أيضا (الهفتكاه)

فهذه السبعة هي الأصول كما قدمنا، فإن صعدت إلى النعمة الثامنة سُمّيت: فوق الراس، وهي جواب الراس، وقد أعلمناك

أنه البعد بالكل، فإن صعدت إلى التاسعة فتسمى: فوق الدوكاه، وهو جوابها أيضا، وعلى هذا القياس إلى الرابعة عشرة،

فيكون: فوق المقلوب، وهو جوابه ، فإن صعدت إلى الخامسة عشرة فهو جواب لجواب الراست، وقد أعلمناك أنه البُعد بالكل مرتين، وكذلك أيضا إن نزلت من بردة أصل الراست بردة فهي بردة: تحت المقلوب، وإن هبطت إلى أخرى فهي: بردة تحت الحسيني، وعلى هذا القياس إلى بردة تحت الراست، فهذه الثلاث المراتب هي الحاوية لجميع ما في الأنعام من البردات، ولم نسميها (أصل، وفوق، وتحت) إلا لما كان مقصدنا البيان والتحقيق فنظرنا فلم نجد شيئا أسهل من ذلك، وهو أنك لو أخذت آلات النفخ، مثل الناي والزرمر والمُوصول وما أشبه ذلك، ثم إنك مسكت على أثقابه السبعة ونفخت لكان ذلك.

ثم إنني متمم لك هذا الفصل الذي هو تمام هذا الباب، وهو أنك تحتاج فيما يأتي في استخراج النغمات من الشجرة إلى نصف بردة، والنصف بردة هي ما بين البردة والأخرى، فالبردة التي تجدها فيما يأتي بهذه الصفة، اسمها: مقيدة، وما عداها مُطلقة يكون الخط المار بمراكز العيون واصلا إلى مراكز الدائرة والمقيدة يكون الخط المذكور واصلا إلى محيطها، هذا إذا كانت البردة المقيدة في طرف بردات تلت النغمة التي هي فيها من الجهتين، وأما إذا كانت بين

بردات النغمة فإنه ليس لها علامات، وإنما تعرف عند ذكر استخراج تلك النغمة، فاعلم ذلك، فانها نكتة لطيفة، ولأن الطالب إذا عمل نكتة يكون فيها هذا النصف بردة، مثل الرمل والرهاوي والرُكبي والحجاز والعشاق، وأمثالها كثير على ترتيب الانتقال الطبيعي، فاذا عرف كيف الصعود إلى أنصاف البردات والهبوط إليها فإنه يسهل عليه استخراج النغمات كثيرا جدا بعون الله تعالى.

واعلم أيضاً أن تلك النصف البردة التي نهينا عليها هي نصف نغمة ومنها إلى نصف أخرى نغمة كاملة، ثم إلى نصف أخرى نغمة كاملة الثالثة، وهكذا إلى جوابها، وإدراك ذلك بالحلق صعب جداً ولآلة يُعرف

حقيقة قولنا هذا، لأنه بالآلة يمكن ظهورُ نغمتين وثلاثةٍ بين بعدين، لكن مُتَنافرات، فاعلم ذلك وبيِّنهُ ترشُد إن شاء الله تعالى.

الباب الثالث

في معرفة أسماء الأصول الأربعة وكيفية استحالة بعضها من بعض ومعرفة ما تفرع منها من المقامات والشعب والأوازيات وأسمائها ومطابقتها للبروج الاثني عشر والطبائع الأربعة وصفة تركيب الشجرة الموضوع لها هذا الكتاب، وفيه فصلان:

الفصل الأول

في معرفة الأصول الأربعة وكيفية استحالة بعضها من بعض ومعرفة ما تفرع منها ومطابقتها للبروج والطبائع

إن الأصول الأربعة مستخرجةٌ على تركيب العناصر الأربعة، التي هي اسطقسات الوجود، وأعلم أن أوّل ما كان من العناصر عنصرُ النار، وهو حار يابس، ثم استحال منه الهواء وهو حارٌّ رطبٌ، ثم من الهواء الماء وهو باردٌ رطبٌ، ثم استحال من الماء التراب وهو باردٌ يابس، فهذه استحالاتُ العناصر، وكذلك كانت الأصول الأربعة، فإنه أوّل ما استُخرج نغمةُ الراس، ثم استخرج منها العراق، ثم استخرج من العراق الزيرفكند، ثم استخرج من الزيرفكند الأصفهان، فهذه الأربعة الأصول هي أصلٌ لوجود جميع الأنغام كلها، ثم إنه تولّد من تلك النغمات وظهورُ بعضها من بعض مع اختلاف أصنافها هو من امتزاجات الأبعاد المتقدم ذكرها وقبول بعضها لبعضن إذ ذلك يُوجب ظهورَ أصنافٍ من النغمات كثيرةً، لكن منها المتنافر ومنها المتلائم، فاعلم هذه النكته، وهو ذكر اشتقاق القامات من الأصول:

فالراست: تولد منه الزنكلاه والعشاق.
 ولعراق: تولد منه الحجاز وأبو سبيك.
 والزيرفكنند: تولد منه الرهاوي والمبزرك.
 والأصفهان تولد منه الحسيني والنوى.

فكمل بذلك القانون اثنتا عشرة نغمةً، وتسمى: مقامات، وهي أصولٌ أيضاً لنغماتٍ أحر، وأما مطابقتها للبروج الاثني عشر الفلكية بالمناسبة الطبيعية على الوجه الأصح:

فالراست والزنكلاه والعشاق مزاجها حارٌّ يابسٌ، ولها من العناصر النار، من الأخلاط: الصفراء، ومن البروج: الحمل للراست، والاسد للزنكلاه، والقوس للعشاق.

وأما العراق والحجاز وأبوسليك فمزاجها حارٌّ لينٌ، لها من العناصر: الهواء، ومن الأخلاط: الدم، ومن البروج: الجوزاء للعراق، الميزان للحجاز، الدلو لأبو سليك.

وأما الزيرفكنند والرّهاوي والبزرك فمزاجها بارد رطب، لها من العناصر: الماء، ومن الأخلاط: البلغم، ومن البروج السرطان للزيرفكنند، والعقرب للرّهاوي، والحوث للبزرك.

وأما الأصفهان والحسيني والنوى فمزاجها باردٌ يابس، لها من العناصر: التراب، ومن الأخلاط: السوداء ومن البروج: الثور للأصفهان، السبيلة للحسيني، الجدّي للنوى.

وأعلم أن ذكرنا لطبائع النغمات في الجدول المتقدم، إنما هو ذكرٌ مُجمل لا مفصّل، لأن قولنا في طبيعة الراست إنها حارة يابسة ليس المراد أنّ بقية الطبائع معدومة منه، وإنما الأظهر منه الحرارة واليبوسة بالقوة والفعل، وهكذا في طبائع البقية، إلا أنّ منها ما هو من عنصري

ومنها ما هو من ثلاثة ومنها ما اجتمع فيه قوة العناصر الأربعة، وفي ذلك فحْصٌ كبير وتحتَه علمٌ عظيم.

ونرجع إلى ما كنا فيه، فنقول:

إنه يظهر من ابتداء كل نعمة من تلك الاثنتي عشرة ونهايتها نغمتان غير نفسها، وذلك من اشتراكات نغمت الأبعاد وامتزاجها بعضها ببعض، كما أشرنا لذلك، وقد شَبَّهناها بشعبتين متفرعتين من فرع شجرة من الأشجار، ثم إنه يظهر أيضا من امتزاجات المقامات بعضها ببعض ستُّ نغمت تسمى أوازات، من امتزاج كل مقامين أوازٌ واحد، فإن اعترض مُعترض وقال: لم الأوازات سب وليس هي اثنتي عشرة، على رأي من قال إنها اثنتا عشرة، او سبعة على رأي من قال بذلك، فالجوابُ أنه لما كُمِّل استخراج المقامات الاثني

عشر كما قدمنا وإظهار شُعبتين من كل مقام كما قررنا ضعفت عند ذلك قوة الأبعاد فما أمكن غير استخراج ست أوازات متلائمات فقط، من بين كل مقامين أواز واحد، كما أجمع على ذلك جميع المتعلمين في هذا الفن، رحمة الله عليهم أجمعين.

الفصل الثاني

في معرفة ما يخرج من كل مقام من الشعب والاوزات بأسمائها على الترتيب وصفة تركيب الشجرة الموضوع لها هذا

الكتاب

فنقول: اعلم أننا ذكرنا لك معرفة الأصول الأربعة وكيف تولد بعضها من بعض، ومطابقتها للبروج والعناصر والأيام والليالي وغير ذلك، وقررنا ما استخرج من كل أصل من الفروع وأسمائها

أيضا، وقلنا إنه ظهر من كل مقام شعبتان، واحدة من مبدئه والأخرى من نهايته، ومن بين كل مقامين أواز، فعلى هذا القانون تكون الشعب أربعة وعشرين شعبة، والأوازيات ستة، كما ذكرنا، والآن سنذكرها لك بأسمائها فردا فردا على الترتيب إن شاء الله تعالى.

فأما المقام الأول، الذي هو الراس، فشعبته: المبرقع والبنجكاه.

وأما الزنكلاه فشعبته: الجهاركاه والعزال.

وأما العشاق، فشعبته: الرّوالي والأوج.

وأما العراق، فشعبته: المقلوب والروي.

وأما الحجاز، فشعبته: السيكاه والحصار.

وأما أبو سليك، فشعبته: العشيران ونوروز الصبا.

وأما الزيرفكند، فشعبته: الركيبي والرمل.

وأما الرهاوي، فشعبته: نوروز العرب ونوروز العجم.

وأما البزرك، فشعبته: النهفت والهمايون.

وأما الاصفهان، فشعبته: النيروز والنشورك.

وأما النوى، فشعبته: نوروز ناطق والماهور.

وأما الحسيني، فشعبته: الدوكاه والمحير.

فهذه في الأربعة والعشرون نغمةً المستخرجات من المقامات على الصحة والقانون الطبيعي.

وأما الأوازيات الستّ المستخرجة من المقامات أيضا، فهي: الكردانية والسلمك والماياه والكوشة والنوروز والشهناز.

فأما الكردانية، فمستخرجة من الراست العشاق.
 وأما السلمك، فمستخرج من الزنكلاه والأصفهان.
 وأما الماياه، فمستخرجة من العراق والزيرفكند.
 وأما الكوشت فمستخرج من الحجاز والنوى.
 وأما النوروز، فمستخرج من الحسيني وأبو سليك.
 وأما الشهناز فمستخرج من الرهاوي والبزرك.
 فهذه الأوازات الست الناتجة من المقامات على الصحة أيضاً، ما
 عدا ذلك فغير صحيح، فاعلم ذلك.

واعلم ان الشجرة حاويةٌ لجميع ما ذكرناه لك من المقامات
 الشعب، ما عدا الأوازات فإننا أفردنا استخراجها على حدته،
 كما ستعلم، ليكون ذلك أسهل وأقرب للمعقول وأسرع لبلوغ
 المأمول، وقد رتبنا تركيب الشجرة ترتيباً طبيعياً وركبنا تركيباً
 هندسياً على نظام ما تقدم من تركيب وصف الأنغام، وهو أنا
 جعلنا الأصول الأربعة أصلاً واحداً لفروع الشجرة، وذلك الأصل
 ممدوداً على الاسبقامة، ثم قسمنا ذلك الأصل بأربعة أقسام، كل
 قسم مختص بدائرة كبيرة بالنسبة إلى دوائر ذلك الأصل التي هي
 عيوننا، لأننا جعلنا تلك العنون لاستخراج الانتقالات، على مثال
 عيون النأي.

ثم إننا بدأنا بإنشائ الفروع من أدنى ذلك الأصل المذكور،
 وأنشأنا فرعي الراست المستخرجان كما أعلمناك، وجعلنا أحدهما
 يُمَنَّةُ الأصل وهو الزنكلاه، والآخر يُسْرته وهو العشاق، كلاهما مبدؤه
 من مخرج برده أصل الراست، ثم فعلنا ببقية الأصول الأربعة ما ذكرنا،
 فعند ذلك كمل وضع المقامات الاثني عشر المقدم ذكرها.

ثم بدأنا بإنشاء الشَّعب التي فرَّعناها لك، فأنشأنا شعبيتي الراست، وهما المبرقع والبنجكاه، فالمبرقع: شعبة تحتانية، والبنجكاه شعبة فوقانية، والزنكلاه: وشعبتها السُّفلانية الجهاركاه، والفوقانية العزال، فوضعنا الشعبة الفوقانية متفرعة من أصل فرعها إلى فوق

والسفلانية إلى تحت، وذلك في كل مقام ما عدا الأصول الأربعة، فإن شُعبتي كل منها متفرعة إلى تحته على المقابلة، لأن نظام الهندسة والترتيب اقتضى ذلك، فلتُعرف الشعبة التحتانية من الأصول بأنها التي على يُمينة الأصل، والفوقانية التي على يسرته، فافهم.

ومن كان له ذوقٌ فانه لا يحتاج إلى تعريف الفوقانية والسفلانية، فوضعنا تعريف الفوقانية والسفلانية في نفس الفرع ليسهل ذلك على المبتدئ، وذلك أنا جعلنا في طرف كل فرع من فروع الشجرة دائرة كبيرة بقدر ضعف عيون تلك الفروع مكتوبا فيها اسم النغمة وتعريفها، إن كانت من الفروع أم من الشَّعب فسفلانية أو وقانية، وكذلك فعلنا في الأصول كما تقدم وستعلم ذلك:

الفصل الأول

في استخراج الأصول الأربعة بالعمل من مخارج بردات عيون أصل الشجرة

فأول ذلك نغمة (راست):

وصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الراسـت هابطاً إلى بردة تحت المقلوب، ثم إلى تحت بردة الحسيني، ثم تصعد إلى بردة تحت المقلوب، ثم إلى بردة أصل الراسـت، وهو المحطّ، فيكون مركّابهاذا القانون من ثلاث بردات مطلقة وليس هنا بردةً مقيدة نذكرها، وقد أعلمناك بالمُطلقة والمقيدة، ومن خمس نغمات.

وأما (العراق):

فصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه ثم تصعد إلى بردة السيكاها ثم تهبط إلى بردة الدوكاه وتمد فيها، ثم إلى بردة أصل الراسـت ثم إلى بردة تحت مقلوب وهو المحطّ فيكون بهذا القانون كركباً من أربع بردات مُطلقة ومن خمس نغمات وأما (الزيرفكند):

فصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعداً

دفعه واحدة إلى بردة أصل الحسيني باسقاط ما بينهما من البردات ثم تهبط إلى بردة الجهاركاها، ثم تصعد إلى نصف بردة البنجكاها، ثم تهبط إلى بردة الجهاركاها أيضاً ثم تهبط إلى بردة السيكاها ثم إلى بردة الدوكاه وهو المحطّ، فيكون مركّابهاذا القانون من أربع بردات مطلقة وبردته مقيدة ومن سبع نغمات.

وأما (الأصفهان): فصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعداً إلى بردة أصل البنجكاها دفعه باسقاط ما بينهما ثم تهبط إلى نصف بردة الجهاركاها، ثم إلى السيكاها وتمد فيها، ثم إلى نفس بردة

الجهاركاه، ثم إلى بردة السيكاہ ثم إلى بردة الدوكاه وهو المحطّ، فيكون مركبا بهذا القانون من أربع بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن سبع نعمات.

فهذه صفة استخراج الأصول الأربعة على الوجه الذي أردناه، وبذلك تم هذا الفصل.

الفصل الثاني

في معرفة استخراج ما تفرع من تلك الأصول، وهي الثمان النعمات التي بها تمام الاثني عشر مقاماً

ثم لنبدأ بذلك على ترتيب الأصول الأربعة رتبةً بعد رتبة، فأول ذلك نذكر صفة استخراج فرعي الراس. ونبدأ (بالزنگلا):

وصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الجهاركاه، ثم تصعد إلى نصف بردة البنجكاه ثم تهبط إلى بردة الجهاركاه ثم بردة السيكاہ ثم بردة الدوكاه ثم تصعد إلى بردة السيكاہ ثم إلى بردة الجهاركاه ثم إلى نصف بردة البنجكاه ثم تهبط إلى بردة الجهاركاه، وهو المحطّ، فيكون مركبا بهذا القانون من ثلاث بردات مطلقة وبردة مقيدة، ومن تسع نعمات.

وأما نعمة (عشاق):

فصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الجهاركاه صاعداً إلى بردة البنجكاه ثم إلى بردة الحسيني ثم تمد فيها وتهبط إلى بردة البنجكاه ثم إلى بردة الجهاركاه ثم إلى نصف بردة السيكاہ ثم إلى بردة الدوكاه، وهو المحطّ، فيكون مركبا بهذا القانون من أربع بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن سبع نعمات.

وأما فرعا العراق، فصفة استخراج الأول منهما، وهو (الحجاز):

هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعداً إلى بردة السيكاها ثم إلى نصف بردة الجهاركاها ثم إلى بردة البنجكاها، وتمد فيها مداً، ثم

تهبط إلى نصف برجة الجهاركاها وتمد فيها ثم إلى بردة السيكاها ثم إلى بردة الدوكاه وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من ثلاث بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن سبع نغمات.

وأما (البوسلك):

فصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الحسيني هابطاً إلى بردة البنجكاها ثم تصعد إلى بردة فوق الراست دفعة بإسقاط ما بينهما ثم تهبط إلى بردة المقلوب ثم إلى بردة الحسيني ثم إلى بردة التنجكاها ثم إلى بردة الجهاركاها ثم تصعد إلى بردة البنجكاها ثم بردة الحسيني وتمد فيها وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من خمس بردات مطلقة ومن ثمان نغمات.

وأما فرعا الزيرفكند، فصفة استخراج الأول منهما وهو (الرهاوي):

هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعداً إلى بردة السيكاها، ثم إلى ما بين الجهاركاها والسيكاها وهو نصف بردة السيكاها، ثم تهبط إلى السيكاها، ثم إلى الدوكاه ثم إلى نصف بردة الراست، ثم تصعد إلى بردة الدوكاه، ثم إلى بردة السيكاها، ثم إلى نصف بردة السيكاها أيضاً، ثم تهبط إلى بردة السيكاها ثم إلى بردة الدوكاه، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من بردين مقيدتين وبردين مطلقتين ومن إحدى عشرة نغمة.

وأما البزرك

فصفة استخراجها هو أن تبدأ من بردة أصل الحسيني ثم تمد فيها مداً، وتهبط إلى بردة البنجكاها، ثم تصعد إلى بردة المقلوب دفعةً واحدة بإسقاط بردة الحسيني، ثم تهبط إليها، ثم إلى بردة البنجكاها

ثم إلى نصف بردة الجهاركاه، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من ثلاث بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن ست نغمات.

وأما فرعا الأصفهان، فصفة استخراج الأول منها، وهو النوى:

هو أن تبدأ من بردة أصل الجهاركاه، ثم تهبط إلى نصف بردة السيكاه ثم إلى بردة الدوكاه ثم بردة الراسـت وهو المحطّ.

ووجه آخر:

هو أن تبدأ من بردة أصل الراسـت، ثم تصعد على ترتيب ما ذكرناه إلى أن تصل إلى الجهاركاه، ثم تهبط من حيث صعدت، وهو إلى نصف بردة السيكاه، ثم إلى بردة الدوكاه، ثم إلى بردة الراسـت، وهو المحطّ، وهذا الوجه حسنٌ، فيكون مركباً بالقانون الأول من ثلاث بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن أربع نغمات، وبالقانون الثاني يكون مركباً من ثلاث بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن سبع نغمات.

وأما الحسيني: فصفة استخراجه هو أن تبدأ من بردة أصل الحسيني هابطاً إلى بردة البنجكاه، ثم إلى بردة الجهاركاه، إلى بردة السيكاه، إلى بردة الدوكاه ثم تصعد على ترتيب ما ذكرناه إلى الحسيني وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من خمس بردات مطلقة ومن تسع نغمات.

وقد كُمل لك استخراج الثمان المقامات وتم بها الإثنا عشر مقاما بالأصول كما تقدم.

الباب الخامس

في استخراج الشعب الناتجة من الأصول والفرع المسماة مقامات بالعمل كما قدمناه وفيه فصلان:

الفصل الأول

في استخراج الشعب الناتجة من الأصول الأربعة في استخراج
شعبتي الراس

وصفة الأولى منهما، التي هي المبرقع:

هو أن تبدأ من بردة أصل الراس هابطاً إلى بردة تحت المقلوب،
ثم إلى بردة تحت الحسيني، ثم إلى بردة تحت البنجكاه، ثم إلى بردة
تحت الجهاركاه، ثم تصعد إلى بردة تحت البنجكاه، ثم إلى بردة تحت
الحسيني، ثم إلى بردة تحت المقلوب، ثم إلى بردة الراس وهو
المحط، فيكون مركبا تهذا القانون من خمس بردات مطلقة ومن تسع
نغمات.

وأما صفة استخراج الشعبة الثانية من شعبي الراس، وهي
البنجكاه:

هو أن تبدأ من بردة أصل البنجكاه صاعداً إلى بردة الحسيني،

ثم تهبط إلى بردة البنجكاه، إلى الجهاركاه إلى بردة السيكاه، إلى
بردة الدوكاه، إلى بردة أصل الراس، ثم تصعد إلى بردة الدوكاه إلى
بردة السيكاه، إلى بردة الجهاركاه إلى بردة البنجكاه وهو المحط،
فيكون مركبا بهذا القانون من ست بردات مطلقة ومن إحدى عشرة
نغمة.

وأما العراق:

فصفة استخراج الأولى من شعبيته، وهي المقلوب:

هو أن تبدأ من بردة أصل المقلوب هابطاً إلى بردة الحسيني، إلى
بردة البنجكاه، إلى بردة الجهاركاه، إلى بردة السيكاه، إلى بردة الدوكاه،
إلى بردة أصل الراس، ثم إلى بردة تحت المقلوب، ثم تصعد إلى

بردة أصل الراس، إلى بردة الدوكاه، إلى بردة السيكا، إلى بردة الجهاركاه، إلى بردة البنجكاه إلى بردة الحسيني، إلى بردة المقلوب، وهو المحط، فيكون مركباً بهذا القانون من ثمان بردات مطلقة ومن خمس عشرة نعمة.

وأما صفة استخراج الشعبة الثانية، التي هي روي عراق:

هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعداً على بردة الجهاركاه دفعة واحدة، بإسقاط السيكا، ثم تهبط إلى بردة السيكا، ثم إلى بردة الدوكاه وهو المحط، فيكون مركباً بهذا القانون من ثلاث بردات مطلقة ومن أربع نعمات.

وأما الزيرفكند:

فصفة استخراج الأولى من شعبته. وهي نعمة الركي:

هو أن تبدأ من بردة الدوكاه، ثم إلى بردة الجهاركاه، بإسقاط السيكا، ثم تهبط إليها، أي السيكا، ثم إلى بردة الدوكاه وتمدّ فيهما مداً، ثم تصعد إلى بردة السيكا، إلى بردة الدوكاه أيضاً، ثم إلى بردة أصل الراس وتمدّ فيها مداً، ثم تصعد إلى بردة الدوكاه وهو المحط، فيكون مركباً بهذا القانون من أربع بردات مطلقة ومن ثمان نعمات.

وأما صفة استخراج الشعبة الثانية التي هي الرمل

هو أن تبدأ من بردة أصل الراس صاعداً إلى بردة الدوكاه، إلى بردة السيكا، إلى بردة الجهاركاه، إلى نصف بردة الجهاركاه، وهو ما بينهما، ثم إلى نصف بردة البنجكاه، ثم تهبط من حيث صعدت إلى نصف الجهاركاه، إلى نفسها، إلى بردة السيكا، إلى

بردة الدوكاه، إلى بردة الراس، وهو المحط، فيكون بهذا القانون من أربع بردات مطلقة وبردة مقيدة وأحدى عشرة نعمة.

وأما الأصفهان:

صفة استخراج الأولى من شعبيته، وهي النيريز هو أن نبدأ من بردة أصل الراس صاعداً إلى بردة البنجكاه دفعةً بإسقاط ما بينهما، ثم تهبط من حيث صعدت إلى نصف بردة الجهاركاه، إلى بردة السيكاه إلى بردة الدوكاه ثم إلى بردة أصل الراس وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من أربع بردات مطلقة وبردة مقيدة، ومن ست نغمات.

وأما صفة استخراج الشعبة الثانية التي هي النشاورك:

هو أن تبدأ من بردة أصل البنجكاه صاعداً إلى بردة الحسيني، ثم تهبط إلى بردة البنجكاه ثم إلى بردة الجهاركاه، إلى بردة السيكاه، إلى بردة الدوكاه، ثم تصعد إلى بردة السيكاه، إلى بردة الجهاركاه،

إلى بردة البنجكاه وتمدّ فيها، ثم تهبط إلى بردة الجهاركاه، إلى السيكاه وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من خمس بردات مطلقة ومن إحدى عشرة نغمة.

وقد تم بذلك استخراج الشعب الثمانية الناتجة من الأصول الأربعة، وحيثند أتممنا الغرض في ذلك.

الفصل الثاني

في معرفة استخراج الشعب الناتجة من بقية المقامات الاثني عشر وهي فروع الأصول

ولتزيد ذلك على ترتيب الأصول الأربعة، أي نبدأ باستخراج شعب ما تفرّع من الأصل الأول ثم الثاني.

فأول ذلك: الفرع الأول من فرعي الراس: وهو الزنكلا: وصفة استخراج الأولى من شعبيته، التي هي الجهاركاه: هو أن تبدأ من بردة

أصل الجهاركاه هابطاً إلى بردة الدوكاه بإسقاط السيكاه، ثم تمد فيها، وتصعد إلى بردة السيكاه، ثم تهبط إلى بردة الدوكاه أيضاً، ثم إلى بردة أصل الراسـت، ثم تصعد على التتیب إلى بردة الجهاركاه، وهو المحط، فيكون مركباً بهذا القانون من أربع بردات مطلقة ومن ثمان نغمات.

وأما صفة استخراج الشعبة الثانية التي هي العزال: هو أن تبدأ من بردة أصل الجهاركاه صاعداً إلى بردة فوق الراسـت

دفعه واحده بإسقاط ما بينهما، ثم تهبط إلى بردة المقلوب ثم إلى بردة نصف بردة الحسيني وهو ما بين الحسيني والمقلوب، ثم إلى بردة البنجكاه ثم إلى الجهاركاه وهو المحط، فيكون مركباً بهذا القانون من أربع بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن ست نغمات وأما الفرع الثاني من فرعي الراسـت، الذي هو العشاق:

فصفة استخراج الأولى من شعبتيه وهي الزاولي:

هو أن تبدأ من بردة فوق الراسـت هابطاً إلى بردة الحسيني بإسقاط المقلوب، ثم تصعد إلى بردة المقلوب، وتمد فيها وتهبط إلى بردة الحسيني ثم إلى بردة البنجكاه، ثم تصعد إلى بردة الحسيني، ثم إلى بردة المقلوب، ثم إلى بردة فوق الراسـت، وهو المحط، فيكون مركباً بهذا القانون من أربع بردات مطلقة و من ثمان نغمات.

وأما صفة استخراج الشعبة الثانية، التي هي الأوج هو أن تبدأ من بردة أصل الحسيني صاعداً إلى بردة فوق السيكاه دفعة واحده بإسقاط ما بينهما ثم تهبط إلى بردة فوق الدوكاه ثم إلى بردة فوق الراسـت ثم إلى بردة المقلوب، ثم إلى بردة الحسيني، وهو المحط، فيكون مركباً بهذا القانون من خمس بردات مطلقة ومن ست نغمات:

ووجه ثانٍ في الصعود:

وهو أنك تصعد على الترتيب فتكون نغماته على هذا الوجه تسعاً.
وأما العراق، الفرع الأول منه: الحجاز

وصفة استخراج الشعبة الأولى من شعبيته، وهي السيكاه:

هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعداً إلى بردة السيكاه، ثم تهبط إلى بردة الدوكاه، ثم إلى بردة أصل الراس، وتصعد أيضاً إلى بردة الدوكاه ثم إلى بردة السيكاه، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من ثلاث بردات مطلقة ومن ست نغمات.

وأما صفة استخراج الشعبة الثانية التي هي الحصار:

هو أن تبدأ من بردة أصل السيكاه هابطاً إلى بردة الدوكاه، ثم تصعد إلى المقلوب دفعة واحدة بإسقاط ما بينهما، ثم تهبط إلى بردة نصف الحسيني، وتصعد إلى المقلوب، ثم تصعد إلى بردة فوق الراس، ثم إلى بردة فوق الدوكاه، ثم تهبط إلى بردة فوق الراس، ثم إلى بردة المقلوب، ثم إلى نصف بردة الحسيني، ثم إلى بردة البنجكاه، ثم إلى بردة الجهاركاه، ثم إلى بردة السيكاه، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من ست بردات مطلقة وبردة مقيدة، ومن ثلاث عشرة نغمة.

وأما الفرع الثاني الذي هو: البوسليك

فصفة استخراج الشعبة الأولى من شعبيته، وهو العشيران

هو أن تبدأ من بردة أصل الجهاركاه صاعداً إلى بردة البنجكاه ثم إلى بردة الحسيني وتمد فيها ثم تهبط إلى بردة البنجكاه ثم إلى بردة الجهاركاه، ثم إلى نصف بردة السيكاه، ثم إلى بردة الدوكاه ثم إلى بردة أصل الراس، ثم إلى بردة تحت القلوب، ثم إلى بردة تحت الحسيني وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من سبع بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن عشر نغمات.

وأما صفة استخراج الثانية، وهي نوروز الصبا

هو أن تبدأ من بردة أصل الحسيني صاعداً إلى بردة فوق الراست دفعة واحدة بإسقاط المقلوب، ثم إلى بردة فوق الدوكاه، ثم تهبط إلى بردة فوق الراست ثم إلى بردة الحسيني ثم إلى نصف بردة الحسيني، وهو المحط، فيكون مركباً بهذا القانون من أربع بردات مطلقة، ومن بردة مقيدة، ومن ست نغمات.

وأما الزيرفكند، فالرع من فرعيه، الرهوي: وصفة استخراج الشعبة الأولى من شعبتيه، وهي نوروز العرب

هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعداً إلى بردة السيكاك ثم إلى نصف بردة الجهاركاه ثم إلى بردة البنجكاه، ثم تهبط إلى نصف بردة الجهاركاه، كما صعدت، إلى بردة السيكاك، إلى بردة الدوكاه، إلى بردة أصل الراست ثم تصعد إلى بردة الدوكاه، إلى بردة السيكاك ثم تهبط إلى الدوكاه، إلى أصل بردة الراست، وهو المحط، فيكون مركباً بهذا القانون من أربع بردات مطلقة وبردة مقيدة، ومن اثنتي عشرة نغمة.

وأما صفة استخراج الشعبة الثانية، وهي نوروز العجم:

هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعداً إلى نصف بردة المقلوب دفعة بإسقاط ما بينهما، ثم تهبط إلى بردة الحسيني، إلى البنجكاه، إلى الجهاركاه، إلى السيكاك، إلى الدوكاه وهو المحط!، فيكون مركباً بهذا القانون من خمس بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن سبع نغمات.

وأما الفرع الثاني، وهو البزرك، فصفة استخراج الأولى من شعبتيه وهي الهمايون

هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعداً إلى بردة السيكاك، إلى الجهاركاه إلى نصف الجهاركاه، ثم تهبط إلى الجهاركاه، إلى السيكاك، إلى الدوكاه، إلى أصل الراست، ثم تصعد أيضاً كما

صعدت أولاً وتهبط على الترتيب المذكور إلى الراست، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من ثلاث بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن ستّ عشرة نغمةً.

وأما صفة استخراج الشعبة الثانية، وهي النهفت

هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعداً إلى بردة فوق الدوكاه دفعةً واحدة، ثم تهبط على الترتيب إلى أن تصل إلى البنجكاه، إلى نصف الجهاركاه، إلى السيكاه، إلى الدوكاه، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من سبع بردات مطلقة وبردة مقيدة، ومن سبع نغمات.

وأما الأصفهان، فالفرع الأول من فرعيه الحسيني.

وصفة استخراج الشعبة الأولى من شعبتيه التي هي الدوكاه :

هو أن تبدأ من الدوكاه هابطاً إلى الراست، إلى تحت الحسيني بإسقاط تحت المقلوب، ثم تصعد إليها، ثم إلى أصل الراست، إلى الدوكاه، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من أربع بردات مطلقة ومن ست نغمات.

واعلمة بأنك إن صعدت من الراست إلى الدوكاه ثم هبطت إلى الراست وحققت فيها سُمي ذلك: دوكاه الراست، وكذلك لو طلعت من الراست إلى السيكاه بالتدرّج الطبيعي وهبطت بالتدرّج إلى الراست أيضاً سُمي ذلك: سيكاه الراست، فاعلم ذلك.

وأما صفة استخراج الشعبة الثانية، وهي المحيّر

هو أن تبدأ من بردة فوق الراست صاعداً إلى بردة فوق الجهاركاه دفعةً بإسقاط ما بينهما، ثم تهبط إلى فوق السيكاه، إلى فوق الدوكاه، وتمد فيها، ثم تهبط إلى فوق الراست، إلى المقلوب، إلى الحسيني، إلى البنجكاه، وهو المحطّ فيكون مركباً بهذا القانون من سبع بردات مطلقة ومن ثمان نغمات.

وأما الفرع الثاني، وهو النوى، فصفة استخراج الشعبة الأولى من شعبتيه وهو نوروز ناطق

هو أن تبدأ من أصل الدوكاه إلى السيكاه، إلى نصفها ثم تهبط إلى السيكاه، إلى الدوكاه إلى أصل الراس ثم إلى الدوكاه وهو المحطّ، فيكون مركبا بهذا القانون من ثلاث بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن سبع نغمات.

وأما صفة استخراج الشعبة الثانية، وهي الماهور:

هو أن تبدأ من بردة أصل الراس صاعداً إلى بردة فوق الراس دفعة بإسقاط ما بينهما ثم تهبط إلى المقلوب، إلى الحسيني، إلى البنجكاه، إلى الجهاركاه إلى نصف السيكاه، إلى الدوكاه، إلى أصل الراس، وهو المحطّ، فيكون مركبا بهذا القانون من سبع بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن سبع نغمات.

وقد تم بها استخراج الأربعة والعشرين شعبة الموضوعات فيما تقدم على الصحة، والحمد لله وحده.

الباب السادس

في استخراج الأوازات الست الناتجة من المقامات بالعمل أيضاً ومعرفة البحور المشهورة والإيقاع المسمى ضربا وفيه فصلان

الفصل الأول

في استخراج الأوازات الست التي كررنا ذكرها فيها تقدم من كتابنا هذا

فأول ذلك نذكر صفة استخراج الأواز الأوّل، وهو الكرديّة،

وصفة استخراجِه:

هو أن تبدأ من بردة أصل الراسـت صاحداً إلى بردة فوق الراسـت دفعة واحدة بإسقاط ما بينهما، ثم تهبط على الترتيب الطبيعيّ، وهو إلى المقلوب إلى حسيني إلى البنجكاه إلى الجهاركاه، إلى السيكاه إلى الدوكاه إلى أصل الراسـت، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من ثمان بردات مطلقة ومن تسع نغمات.

وأما صفة استخراج الأواز الثاني، وهو السّلمك

هو أن تبدأ من بردة أصل البنجكاه هابطاً إلى نصف بردة الجهاركاه ثم إلى نفسها، إلى الجهاركاه، ثم إلى بردة الدوكاه بإسقاط السيكاه ثم تصعد إلى الجهاركاه دفعة واحدة ثم إلى نصفها أيضاً ثم تهبط إلى نفسها، أس الجهاركاه، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من ثلاث بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن سبع نغمات.

وأما صفة استخراج الأواز الثالث الذي هو المايه:

هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه هابطاً إلى أصل الراسـت ثم تصعد إلى بردة الدوكاه ثم إلى بردة السيكاه، ثم إلى بردة الدوكاه، ثم إلى أصل الراسـت، ثم إلى تحت المقلوب وتمدّ فيها مدّاً، ثم إلى تحت الحسيني ثم تصعد إلى تحت المقلوب ثم إلى أصل الراسـت ثم تهبط إلى بردة تحت المقلوب ثم إلى تحت الحسيني، ثم إلى بردة تحت البنجكاه، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من ست بردات مطلقة ومن ثلاث عشرة نغمة.

وأما صفة استخراج الأواز الرابع، وهو الكوشـت:

هو أن تبدأ من بردة أصل السيكاه صاعداً بالتدرّج إلى الحسيني، وتمدّ فيه مدّاً، ثم تهبط بالتدرّج إلى الجهاركاه ثم تصعد إلى البنجكاه

وتهبط بالتدرّيج إلى السيكاه، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من أربع بردات مطلقة ومن سبع نغمات.

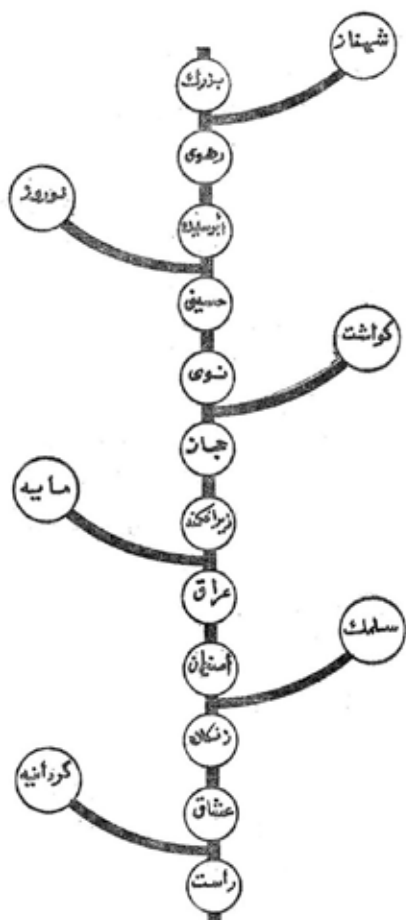
وأما صفة استخراج الأواز الخامس الذي هو النوروز:

هو أن تبدأ من بردة أصل الدوكاه صاعداً إلى بردة السيكاه ثم إلى الجهاركاه ثم إلى نصف بردة الجهاركاه ثم تهبط إلى بردة الجهاركاه إلى السيكاه إلى الدوكاه، وهو المحطّ، فيكون مركباً بهذا القانون من ثلاث بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن سبع نغمات.

وأما صفة استخراج الأواز السادس الذي هو الشهناز:

هو أن تبدأ من بردة أصل الحسيني هابطاً إلى البنجكاه إلى بردة الجهاركاه إلى نصف بردة الجهاركاه، إلى نفسها، ثم تصعد إلى نصفها المذكور أيضاً ثم إلى الجهاركاه إلى السيكاه ثم إلى الدوكاه وهو المحطّ فيكون مركباً بهذا القانون من أربع بردات مطلقة وبردة مقيدة ومن ثمان نغمات.

وقد تم بذلك الستّ الأوازات الناتجة من المقامات على الصحة والتحرير:



لوروزون ولسسته، لولاقجه من لولاقامان لولونوستر

الفصل الثاني

في معرفة أدوار الإيقاع المسمى ضرباً، وهو البحور المشهورة

فقول: اعلم أيها الناظر في كتابنا هذا، أيديك الله تعالى وإيانا بروح منه، أنا سنورد إن شاء الله تعالى في هذا الفصل معرفة أصول هذا الفرع الفائق واستخراجه بالوضع اللائق، وأجرح عن ذكر الفروع الكثيرة لأن فائدتها ليست كبيرة: ليكون كتابنا هذا جامعاً لأصول هذا العلم الشريف والوضع اللطيف، غير محتاج إلى غيره، بل هو قائم بذاته وليس في الكتب نظيره، ثم أصبح بعد ذلك في بحوره وأهزاجه واستلذذ بما في كل بحر من طرادته بترادف أمواجه و أتوصل بالمعرفة إلى الدخول لفروع لجاجه وأحاط بالنظر إلى جميع ما في هذه الرياض من الثمر وأعرف ما في تمهيد بسيط أرضه من الدرر والغُرر والأخبار والسير والكلام المعتبِر، فادعُ لنا ولوالدينا الإله الرحيم العزيز الحكيم أن يغفر ما جنيناه من الذنوب وأن يطهرَ منا القلوبَ منا القلوبَ ويستر لنا العيوب وأن يشفع فينا الحبيب والمحبوب رسول الملك الممجد سيدنا محمد.

ثم نشرح فيما خصصنا به هذا الفصل فنقول:

اعلم أن الإيقاع هو ميزان الألحان، وهو مقرون بعروض الشعر ولا فرق بين وزنها وعددها، فالإيقاع مركّب من سببين ووتدين وفصلتين، وسنذكرها على التفصيل، وكذلك عروض الشعر فإنها مركبة منها أيضاً، إلا أن العروضي يجعل السبب الخفيف (مُس) أو (تَف) و الموسيقاري يجعله (تَنْ) وكذلك ما كان أثقل من ذلك، فإذا ركّب العروضي لفظتْ من سببين خفيفين ووتدٍ مجموع يكون وزنها عند الموسيقاري (تَنْ تَنْ تَنْ)، وكلا الوزنين واحد لفظاً كان أو زماناً.

وأما شرحُ معرفة السببين والوتدين والفاصلتين، فاعلم أنه إذا اجتمع حرفان الأول متحرك والآخِر ساكن سمي سبباً خفيفاً، وإذا كان الحرفان متحركين سمي سبباً ثقيلاً.

ويمكنك أيضاً أن تلفظ بجماعة أوتادٍ على التتالي وتقرن بتاء كلٍ وتد منها نقرةً دون الأخرى من حركتها، كقولك : تنن : تنن : تنن وليكون تلفظك بين السريع والبطيء.

وأنت تعلم أن أزمنة ما بين نقرات الأسباب الثقال أقصر من أزمنة ما بين نقرات الأسباب الخفاف، فزمان ما ليفظ فيه بثمانية أسباب يقال مثلاً مُساو لزمان ما يلفظ فيه بأربع فواصل، إذ لو فرض اثنان أحدهما لايفظ بالأسباب والآخر بالواصل، مبتطين معاً حافظين لنسبة الأزمنة بالطبع، فإن أعادا الدور وقعت نقرات دورهما الثاني معاً.

الثقل الأول ثم الثقل الثاني ثم حفيف الثقيل ثم الرمل ثم ثقيل الرمل ثم الهزج، ثم الفاختي ثم المضلع.

وكل ضرب من هذه الثمانية قد وضع له العلماء مثلاً وتخالفوا في صيغة الحروف، والأصل في العدد واحد، وضرب لها مولانا صفي الدين في كتاب الأدوار مثلاً شافيا، وقد ذكره أيضا السيد شرف الدين بن العلاء وبينه وضبطه وأحسن تفصيله وحله، وهو في العدد والحساب لايزيد ولا ينقص، لكن زيادته بيان، وفصل الفروع مفردة عن الأصول، وقد اعتمد عليه الناس واعتمدت عليه أنا أيضا، وذلك أنه قال:

إن الإيقاع ينقسم إلى قسمين موصل ومفصل، فالموصل ستة ضروب من الثمانية التي ذكرناها وسيأتي شرحها، وسميت بذلك لأن كلها بثلاث نقرات على أزمنة متماثلة فسموه موصلا، والآخر هو المفصل.

واعلم أنه عبّر عن الحرف الواحد في العدد بنقرة فعلى هذا كل (تن) بنقرتين، التاء بنقرة والنون بنقرة، وذلك خلافا للشيخ صفي الدين الدين، فإنه رحمه الله تعالى جعل لكل لفظة نقرة، سبباً كانت أو وتداً، فاعلم ذلك.

والآن أبدأ لك أيها الناظر بصفة أدوار البحور المتقدم ذكرها: فأول ذلك « الثقليل الأول »:

ودوره ستة عشرة نقرة، وهو مركب من وتدين مجموعين وسببٍ ثقيل ثم سببٍ خفيف، ثم سببٍ ثقيل ثم سببٍ خفيف ثم سببٍ ثقيل، وهي:

(تَنْ : تَنْ : تَنْ : تَنْ : تَنْ : تَنْ) فهذه دور الثقليل الأول.

وأما دور الثقليل الثاني فدوره مساوٍ لدور الثقليل الأول، ونقراته ست عشرة نقرة، لكن يسقط منها ثمانية ويكون دوره النصف، وهو من وتدين مجموعين، وسببٍ خفيف وهي:

(تَنْ : نَنْ : نَنْ : نَنْ) ونقراته ثمانية على ما تقدم.

وأما خفيف الثقليل، فإن زمانَ دوره كالثقليل الثاني، لكن

باختلاف الأوتاد، وهو من سببٍ ثقيل ثم فاصلة صغرى ثم سببٍ ثقيل، وهي:

(تَنْ تَنْ : تَنْ) وهي ثمان نقرات.

وأما دور الرَّمَل، فهو من ستة أسباب، ثقيلٌ ثم ثقيلٌ ثم خفيفٌ ثم ثقيلٌ ثم ثقيلٌ ثم خفيفٌ، وهي:

(تَنْ تَنْ : تَنْ : تَنْ تَنْ) وهي اثنتا عشرة نقرة.

وأما ثقيل الرمل، فهو من سببٍ ثقيلٍ ثم وتِدٍ مجموعٍ ثم سببٍ ثقيلٍ ثم وتِدٍ وجموع، وهي:

(تَنْ تَنْ : تَنْ تَنْ) ، ونقراته عشرة:

وأما المضلع وهو ما ذكره الشيخ صفي الدين طاب ثراه، دون السيد شرف الدين بن العلاء، فإنه وتدان مجموعان وثلاثة أسباب خفاف، وهي

(تَنْنُ تَنْنُ : تَنْ تَنْ تَنْ) وهو اثنتا عشرة نقرة.

فهذه الستة هي التي معروفة بين الناس، وهي الأصول، لأنها كانت ألحان القدماء.

ثم اشتقَّ بعد ذلك ضرب الفاختي من ضرب الرمل، وزمان نقراته عشرون نقرة، وهو من فاصلة صغرى، ثم سبب خفيف ثم فاصلة صغرى، ثم فاصلة صغرى، ثم سبب خفيف ثم فاصلة صغرى، وهي: (تَنْنُ تَنْ تَنْنُ : تَنْنُ تَنْ تَنْنُ) ونقراته عشرون كما تقدم.

وأما الموصول وهو الهزج فمعه أقسام ذكرها السيد شريف الدين ابن العلاء بأسمائها وأدوارها، وتسمى هذه الأهازج عند أصحاب العود: الترجيحات، أحدها يسمى الهزج المضرب، وهو الذي ذكره صف الدين داخلا في أنواع الإيقاعات الثمانية وهو من وتد مجموع ثم سبب خفيف ثم سبب خفيف، وهي: (تَنْنُ تَنْ تَنْ)، ونقراته سبعة.

وأما الأهازج الست فهي: الهزج المدواب، والهزج الطنبوري،

والهزج المرحل، والهزج المحثوث، والهزج المشكول، والهزج المحصور فهذه أقسام الأهازج قدّمنا ذكرها.

ثم لنذكر أسبابها على التفصيل:

فإما الهزج المدلوب:

فهو من أربعة أوتاد مجموعة، وهي:

وأما الطنبوري:

فهو من أربع فواصل صغرى، وهي: (تَنْنُ : تَنْنُ : تَنْنُ : تَنْنُ)، ونقراته عشرة نقرة.

وأما المرحل:

فهو من سببٍ خفيفٍ ثم وتد مجموع ثم فاصلتين صغيرين،
وهي:

(تَنْ تَنْ : تَنْ تَنْ : تَنْ تَنْ)، نقراته ثلاث عشرة نقرة.

وأما المحثوث

فهو من أربعة أسبابٍ خفاف، هي:

(تَنْ : تَنْ : تَنْ : تَنْ) ونقراته ثمان نقرات:

وأما المشكُول:

فهو من فاصلةٍ صغرى ثم سببٍ خفيفٍ ثم سببٍ خفيفٍ، ثم فاصلةٍ
صغرى، وهي:

(تَنْ تَنْ : تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ) ونقراته اثنتا عشر نقرة.

وأما المحصور

فهو من فاصلتين صغيرين ومن أربعة أسبابٍ خفاف، وهي (تَنْ تَنْ :
تَنْ تَنْ : تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ)، وهو من ست عشرة نقرة أيضا.

فهذه أصول الإيقاعات المتفق عليها.

وأما الفرص فقد سمّوا الثقيل الأول، وهو دور الستة عشرة:
الخفيف، وذلك أنهم أضعفوا الرمل بمثله فصار أربعة وعشرين نقرة

وسمّوه الثقيل الأول، وسمّوه أيضا: الأصل الطويل، وهذا مثاله:

(تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ : تَنْ تَنْ : تَنْ تَنْ : تَنْ تَنْ : تَنْ تَنْ) وفيه تضعيف أكثر لليونان،

فاعلم ذلك.

وأعلم أن لعلماء العجم فروعا كثيرة وأنواعا من الضروب غزيرة، ولولا الاختصار المشترط في هذا الفصل أني لم أقل فيما لا حاجة لنا بذكره بل أذكر الأصول المعتمدة، وإلا كنت أوردت ما ذكره العلماء وما ألف في كتب القدماء من الفروع أشياء كثيرة، ولكن في هذا القدر كفاية لمن له العلم دراية، ولمن طلب السهولة في البداية حفنا الله وإياك بأنواع الكرامة والعناية.

الباب السابع

في معرفة اشتراك الشعب بالمقامات بالعمل وما يحسن أن يعمل معها من النعمات واشتراك المقامات أيضا بالأجازات بالعمل أيضا وما يحسن أن يعمل معها عند علمها أيضا من النعمات، ثم أذكر أيضا جملة من اشتراكات النعمات وقوانين طبيعيات على كثير من الصفات فأقول:

اعلم أيها الناظر أنه قد منّ الله علينا بإتمام غرضنا في هذا الكتاب من خصوصيات الفائدة العظمية منه، وهي استخراج النعمات بالعمل كما تقدم، من أحسن الصفات، فهو بالأفصح قد خصّ فيه هذا العلم باللبّ اللباب ما يحير عقول ذوي الألباب ويطرب له كل ذي عقل مهاب وفعل صواب، والان أتمّ كتابي هذا بقول نفيس ومعنى لطيف فأقول:

اعلم أن النعمات المذكورة اثنتان وأربعون نعمة، منها أربعة اصول وثمانية فروع، وأربعة وعشرون هيا الشعب، وستّ أجازات، فهذه الاثنتان والأربعون نعمة بسائط جميع النعمات الموجودة المركبة، وما عداها فتراكيب، معنى تراكيب هو أن كل نعمة بعدها فهي مركبة من نغمتين من تلك أو ثلاث، أو نصف نعمة مع

نصف أخرى أو أكثر من ذلك، وهذا سبب كثرة تعداد النعمات، حتى أنها وصلت ثلاثمائة وستين، ولأصل في جميعها تلك البسائط

المذكورة، ووصولها إلى هذا العدد هو بموجب ما ذكرنا من الاشتراك، لأن النغمات الاثنتين والأربعين إذا اشترك بعضها مع بعض بجميع ما يمكن فيها من الوجوه الاشتراكية لبلغت إلى الأدون في الأنواع، ولكن تذهب منها اللذة عند السماع لكثرة تكرار النغمة مع غيرها بالاجتماع.

واعلم أن تلك النغمات المشتركة مع التي مشهورة ليس تركيبها بطبيعي بنسبة كبيعية، وإنما الحُذّاق من المطربين لكثرة ممارستهم للانتقالات من نغمة إلى أخرى مما فيه يلخنون أشعارهم وموشحاتهم ظهر لهم طُرفٌ من المناسبات بين نغماتٍ ما مع أخرى فضبطوها وسمّوها بأسماءٍ، ثم اشتهرت.

واعلم أن ذلك التركيب والاشتراك هم فيه على قسمين، إما أن يصادف فيكون طبيعيًا وإما أن يكون لقرب نغمة من أخرى، وقد يوجد في جملة من تلك النغمات المشتركة بعض التنافر وذلك للعلة التي ذكرناها لك، فتبين ذلك فإنه يظهر لك صدق كلامي وما أبديت من نظامي.

ثم إنني لما اتضح لي ذلك الحال واتسع لي فيه المجال بادرة بإتحاف هذا الباب الذي هو السابع من أبواب هذا الكتاب لإيراد

اشتراك النغمات المتقدم ذكرها وامتزاج بعضها ببعض طبائعها ليحصل فيها عند عملها الغرض التام من القبول والالتئام، إذ كل شيء في هذا العالم داخل تحت تركيب الطبائع الأربع ومركب منها، فشيء حارّ بابس وشيء بارد يابس وشيء حارّ رطب وشيء بارد رطب وشيء معتدل الطبائع وشيء مائل لحرارة أو يبوسة أو برودة أو رطوبة، وقد أوسع الفلاسفة الكلام في ذلك في كتبهم الموازنية.

ثم إنني أبدأ فيما تقدم وصفه للتركيب والاشتراك بذكر ترتيب تركيب الشعب للمقامات وما يحسن أن يعمل معها من النغمات وكذلك المقامات بالأوازات وما يحسن أن يعمل معها من النغمات مما هو موافق لها وملائم لطبائعها، ثم أذكر وحوها من تركيب جميع

تلك النغمات التي هي الأصول والفروع والشعب والأوزات بحسب طبائعها المتناسبات، وفي هذا الباب فصلان، وما فهو تقدم كالمقدمة لهذا الباب.

الفصل الأول

في معرفة تركيب المقامات بالشعب وما يحسن معها ثم الأوزات أيضاً وما يحسن معها من النغمات.

فأقول: اعلم أيها الناظر أن النغمات الاثنتين والأربعين التي كررنا ذكرها بعد انفراد الأوزات الستّ منها منقسمة بأربعة أقسام، كل قسم منها ناشئ عن طبيعة واحدة من الطبائع الأربعة، لأن الفروع تابعة للأصول الأربعة لكونها فروعها، وقد عرفنا في أول الكتاب كيفية استحالات الأصول الأربعة وترتيبها على الطبائع.

فالراست، على ما ذكرنا من القول المجمع حار يابس، وكذا فروعه وشعبها، والأصفهان بارد يابس وكذلك فروعه وشعبها، وكل قسم من تلك الأقسام تسع نغمات كل ثلاثة منها قسم أيضاً، فالأول من تلك الأقسام الثلاثة هو الأصل وشعبته كما علمت، سابقا والثاني هو أحد فرعي الأصل وشعبته، والثالث هو فرعي الثاني وشعبته، فعلى هذا تكون كل ثلاثة من هذه موافقة لبعضها بعضاً لوجهين:

الأول: لكونها من طبيعة واحدة ليس فيها ضدّ.

والثاني: أن أحدها أصل للأخرين اللتين هما الشعبتان، فاذا

عملت معاً، أي ثلاثة من هذه الأقسام الأربع، فلا يكون في عملها تنافر في السمع. فإذا كان ذلك كذلك، فها أنا الآن أذكر صفة ترتيب كل ثلاثة نغمات عند عملها وما يحسن معها بعد عملها مما هو موافق لها ليكون ذلك أطرب للسماه عند اللبيب وأغرب في صنعة التركيب، والآن ابتدئُ بحمد الله وعونه ثم أقول:

إذا أردت تركيب المبرقع والبنجكاه بمقامهما وهو الراسـت: فطريقه أن تعمل المبرقع ثم الراسـت ثم البنجكاه، وإذا أردت الانتقال لغيرها، فالمناسب الأصفهان والنيريز، والنشاورك والسلمك، والأحسن أن يجعل المحطّ في الراسـت.

فأما تركيب الجهاركاه والعزّال بمقامهما وهو الزنكلاه: فطريقه أن تعلم الجهاركاه ثم الزنكلاه ثم العزّال، وإذا أردت الانتقال لغيرها، فالمناسب النهاوند والنهفت والأحسن أن تجعل المحطّ في الزنكلاه.

وأما تركيب الزاولي والأوج بمقام وهو العشاق: فطريقه أن تعمل الزاولي ثم العشاق ثم الأوج، وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب النوى وحجاز تركي والبوسليك والرمل، والأحسن أن يجعل المحطّ في العشاق.

وأما تركيب الأصل الثاني الذي هو العراق مع شعبيته المقلوب ثم روي عراق: فطريقه أن تعمل المقلوب ثم العراق ثم الرهاوي، وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب النكاري والحسيني، الأحسن أن يجعل المحطّ في العراق.

وأما تركيب السيكاه والحصار بمقامهما وهو الحجاز:

فطريقه أن تعمل السيكاه ثم الحجاز ثم الحصار، وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب النشاورك والكوشـت والأحسن أن تجعل المحطّ في الحجاز.

وأما تركيب العشيران ونوروز الصبا بمقامهما هو البوسليك: فطريقه أن تعمل العشيران ثم البوسليك ثم نوروز الصبا، وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب الحسيني والعزّال والشهناز والبزرك، والأحسن أن تجعل المحطّ في البوسليك.

وأما أن تركيب الأصل الثالث الذي هو الزيرفكند مع شعبيته الركيبي والرمل:

فطريقه أن تعمل الركيبي ثم الزيرفكند ثم الرمل، وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب الحسيني والعزال والنهاوند ونوروز العجم، والأحسن أن تجعل المحطّ في الركيبي.

وأما تركيب الهمايون النهفت بمقامهما وهو البزرك:

فطريقه أن تعمل الهمايون ثم البزرك ثم النهفت، وإذا أردت

الانتقال لغيرها فالمناسب الشهناز والعزال والأحسن أن تجعل المحطّ في البزرك.

وأما تركيب نوروز العرب ونوروز العجم بمقامهما وهو الرهوي: فطريقه أن تعمل نوروز العرب ثم الرهوي ثم نوروز العجم، وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب الرمل ونوروز ناطق والأحسن أن تجعل المحطّ في الرهاوي.

وأما تركيب الأصل الرابع الذي هو الأصفهان مع شعبتيه النيريز والنشاروك: فطريقه أن تعمل النيريز ثم الأصفهان ثم النشاورك، وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب السلمك وحجاز تركي، والأحسن أن تجعل المحطّ في النيريز.

وأما تركيب الحسيني مع شعبتيه الدوكاه والمحير: فطريقه أن تعمل الدوكاه ثم الحسيني ثم المحير وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب العزال والبوسليك أو العشيران ونوروز العجم والرمل، والأحسن أن تجعل المحطّ في الحسيني.

وأما تركيب نوروز ناطق والماهور بمقامهما وهو النوى: فطريقه أن تعمل نوروز ناطق ثم النوى ثم الماهور، وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب العشاق والأوج، والأحسن أن تجعل المحطّ في النوى.

وقد تم صفة تركيب المقامات بالشعب على الوجه الذي

أردناه، ثم نذكر بعد ذلك، تركيب المقامات بالأوازات وما يحسن معها أيضاً.

فأما تركيب الكردانية مع الراست والعشاق:

فطريقه أن تعمل الراست ثم الكردانية ثم العشاق، وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب البنجكاه والسلمك والأصفهان، والأحسن أن تجعل المحطّ في الراست.

وأما تركيب الزنكلاه والأصفهان، بأوازهما وهو السلمك: فطريقه أن تعمل الزنكلاه ثم السلمك ثم الأصفهان وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب نوروز ناطق والعزال والنهفت، والأحسن أن تجعل المحطّ في الزنكلاه.

وأما تركيب العراق والذيرفكند بأوازهما وهو المايه.

فطريقه أن تعمل العراق ثم المايه ثم الذيرفكند، وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب الحسيني والرهوي والعزال، ولأحسن أن تجعل المحطّ في العراق.

وأما تركيب الرهاوي والبزرك بأوازهما وهو الشهناز: فطريقه أن تعمل الرهاوي ثم الشهناز ثم البزرك، وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب نوروز العجم والعزال والنوروز، والأحسن أن تجعل المحطّ في الرهاوي.

وأما تركيب الحجاز والنوى بأوازهما، وهو الكوشت:

فطريقه أن تعمل الحجاز ثم الكوشت ثم النوى، وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب السيكاه والعشاق، والأحسن أن تجعل المحطّ في الحجاز.

وأما تركيب الحسيني والبوسليك بأوازهما، وهو النوروز: فطريقة أن تعمل الحسيني ثم النوروز ثم البوسليك وإذا أردت الانتقال لغيرها فالمناسب الزركشي والزيرفكند، والأحسن أن نجعل المحطّ في الحسيني.

وقد تمّ بذلك كيفية تركيب المقامات بشعبها والأوازات بمقاماتها، وبها تمّ هذا الفصل المبارك، ثم أشرع بعد ذلك في إيراد وجوه الاشتراكات وفنون التراكيب، وأضع لها قانونا عجيبا مرتّبا بأحسن ترتيب يمكن به تركيب تلك النغمات على جميع الصنوف إلى كثير من الألوف.

الفصل الثاني

في معرفة وجوه الاشتراكات لتلك النغمات وفنون التراكيب والمناسبات

فنقول، بعد حمد الله والصلاة على رسول الله: اعلم أيها الطالب أنّا قد قدّمنا لك أن النغمات الستّ والثلاثين منقسمة على أربعة أقسام، كل قسم منها على طبيعة واحدة من الطبائع الأربعة، وقد علمت أن كل قسم سبع نغمات، فوجب أن تكون في سبع مراتب، ثم لما كان كذلك، فتكون الأولى مرتبه ثم مرتبة ثم درجة ثم درجة، وفي سبب ذلك علمٌ لطيف وقانون ظريف، ثم دقيفة ثم ثانية، ثم ثالثة ثم رابعة ثم خامسة، وهي تاسع مرتبة، فلمّا صار ذلك كذلك وضعنا لكل مرتبة ودرجة ودقيفة إلى آخر المراتب ما مائلها من الحروف الثمانية والعشرين بتكرير المراتب والدرج مرتين لكل مرتبة حرف على نظام (أ - ه - ط - م - ف - ش - ذ) الذي

هو مذهب المشاركة والمصريين من علماء الحرف ليكون بذلك الحرف يُعرف أن تلك النغمة من تلك الطبيعة، مرتبة أو درجة أو دقيفة

إلى آخر الحروف، إذ مراتب الحروف معلومة بودودها في الكتب الصنعية الموازنية وأيضاً الكتب الحرفية، وقد جمعنا الأربعة الأقسام الحاوية للأنغام بمراتبها وحروفها وطبائعها في جدول حسن الترتيب غريب بوضع عجيب ليسهل به معرفة النغمات على سائر الوجوه والصفات، كما سنبين ذلك ونوضح له الطريق والمسالك، وهذه صورة الجدول المذكور، كما ترى.

واعلم أن هذا الجدول يعرف به جميع اشتراكات ما فيه من الأنغام على سائر الوجوه الصفات بحسب طبائعها ومراتبها، لأنك إذا ركبت منه تراكيب ثلاثية أو رباعية أو خماسية على ما تريد من نغمات إعلاه أو أدناه، أو وسطه وأعلاه، أو وسطه وأدناه، على سائر ما تريد مما يمكن فيه من الوجوه بشرطها، فإن تلك التراكيب تكون تامة في نفسها مطربة عند سماعها ليس فيها تناقض البتة، والشرط في ذلك هو أن تراعي في التركيب تناسب الطبائع بعضها ببعض وتألّفها مع ما يوافقها من أحد طرفيها من بقية الطبائع، مثاله:

أنا أردنا أن نركب الأصول الأربعة، فنبدأ بالراست، وهو حار يابس، يوافقه الأصفهان وهو بارد يابس، ثم يوافق الأصفهان

جدول
للفنظام جبرلتی و حروفی علی الطباع

الحرف الجزائري	الراست وقوعه	الحروف الجزائرية	العراق وقوعه	الحروف الجزائرية	الزيركند وقوعه	الحروف الجزائرية	الأصفيان وقوعه	الحروف الجزائرية
مرتبة	الراست	ا	العراق	ج	الزيركند	د	الأصفيان	ب
مرتبة	الزركلاه	ب	المجاز	ج	الزرك	د	المحسني	ب
درجة	العشاق	هـ	البوسليك	ز	الرهوي	ح	التوي	و
درجة	المبرقع	و	المفلوب	ز	الركبي	ح	اليزيز	و
دقيقة	البججاه	ط	روي عراق	ك	الرحل	ل	الشارك	ي
ثانية	المجراه	م	السيكاه	س	النهفت	ع	الدواه	ن
ثالثة	الغزال	ف	العصارق	ق	الزاويون	ر	المخير	ص
رابعة	الزاولي	ش	العشيران	ث	نوروز العرب	خ	نوروز ناطق	ت
خامسة	الأوج	ذ	الصبا	ظ	نوروز العجم	غ	المهور	ض

الزيرفكند بارد رطب، ثم يوافق الزيرفكند العراق حار رطب، فهذا هو التركيب الطبيعي الذي عنه الناس غافلون. ثم ان تلك الأربعة الأصول تركب على ثلاثة وجوه آخر: بأن يبتدأ في كل وجه بأحد الأربعة وتتبعه ببقية الطبائع على نظام ما قدمنا في تناسب الطبائع، فعلى هذا يكون لتلك الأبع النغمات أربعة وجوه ينقلب فيها كل وجه غير الآخر، فان أردت تركيباً خماسياً فركب الخمسة المطلوبة بهذا القانون ليصير منها خمسة وجوه، كل وجه غير الآخر، فان قلت تعدد، في كل وجه من الوجوه الخمس، طبيعة واحدة وتتوالى في بعض الوجوه، فالجواب أنه لا يضر ذلك التركيب توالى تلك الطبيعة التي هي نغمات لانها وإن كانت طبيعة واحدة فلا يحصل بينها تنافر في السمع عند عملها، فافهم ذلك.

ولعلك تقول: إن في بعض الوجوه من تلك الاشتراكات الرباعية المجاسية بعض النفور أو الركافة، فالجواب على وجهين:

الأول أن هذا النفور أو الركافة الموجودة، في بعض وجوه تركيب ما، ليس بنفور على الحقيقة لأن الطبائع موافقة في الترتيب لبعضها بعضاً، وأن العلة في ذلك أن الطبائع الأربعة بعضها أشرف، فالهواء، أشرف من الماء، والماء أشرف من التراب، وهو دونهما في الشرف، والنار أشرفها، فعلى هذا يكون الوجه المبتدأ فيه من التراكيب بالحرارة اليبوسة، من أي تركيب كان، الذ و أطرب في السماع من الوجه

المبتدأ فيه بالحرارة والرطوبة لقصور شرفها عن شرف الحرار اليبوسة، وهكذا يكون في بقية الطبائع، فاعلم ذلك، فإنه من العلم البديع في هذا الفن.

الوجه الثاني: وهو أن المطلع على تلك الوجوه المذكورة في كل تركيب يمتحنها جميعاً بالمعل ليظهر له صفتها، فيوجب ذلك الملالة

في السماع وذلك لكثرة مرور تلك النعمات بالسمع، إذ هي بعينها في كل وجه، فيجب أن لا يعمل العامل وجهين من تركيب واحد، إذ ذلك يوجب ما ذكرنا، فافهم.

وهذا القول أيضا من النكت الكبار فاعلم ذلك وتبينه واعتمد على ما تقدم من القانون الطبيعي لاشتراك النعمات فإنه الذي نبهت عليه في آخر الفصل الأول وأشرت له أنه يمكن به تركيب النعمات بكثير من الصنوف إلى أن تبلغ من الألف، وقد علمت الطريق بما قدّمناه من الوصف والمثال والجدول الفائق بالكمال.

وقد بقي علينا أن نذكر قبل الشروع في إتمام هذا الباب شيئا واحداً ذكره في هذا المحلّ من الواجب، وهو جدول جامع للاوازات الست مقرونة بطبائعها، ومما استخرجت، لتشارك منها ما تريد مع نعمات وجوه الاشتراكات ليكون ذلك أبلغ في اللذة والطرب وأحكم في بلوغ الأرب، وهو هذا الجدول المرتّب كما ترى.

وإذ قد أتينا على ما قدّمنا من القول والبيان والعلم والبرهان موافقا للغرض المذني أضمرناه والوصف الذي وصفناه، فلنورد لك جملة من اشتراك النعمات المترتبة من ذلك الجدول المتقدم بالوصف

جدول للأوزان الستة وطبائعي والمقامان المستخرجتان

أسماء المقامات	أسماء الأوزان	صفة طبائعي
المراسي	القصاق	حار يابس
الزنتلاء	الأصفهان	حار رطب
العراق	الزيرفند	بارد رطب
الرهوي	البنزك	بارد رطب
الجهاز	النوى	معتزج
المحسيف	البوسليد	معتزج

المتقدم، وبها يكون تمام هذا الباب، فافهم هذا القول والخطاب لتعرف الخطأ من الصواب، وأحمد الله العزيز الوهاب الذي يسر لك الاطلاع على هذا الكتاب، وهذا صفة ما ذكرناه، والحمد لله والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم.

SONUÇ

Müellifi ve yazıldığı dönemi meçhul olan *eş-Şeceretu Zâtü'l-Ekmâm el-Hâviye li-Usûli'l-Engâm* isimli eser, klasik edvâr kitaplarından makam ve ikâ anlatımı itibarıyla farklılık arz etmektedir. Edvâr geleneğinde makam ve usûl isimleri daireler ile gösterilmektedir. Tercüme ve incelemesini yaptığımız *eş-Şecere* isimli bu eserde ise farklı bir yol izlenerek daireler yerine ağaç motifi kullanılmıştır. Bundan dolayı ağaç anlamına gelen “şecere” kelimesi aynı zamanda bu esere isim olmuştur.

Eserin ne zaman yazıldığı ile ilgili tam bir tarih bilinmese de eseri tahkik ve şerh eden İzis Fethullah ve Gattas Abdülmelik Haşebe'ye göre bu eser, hicrî 11. yüzyılda (miladî 17. yüzyıl) telif edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında *eş-Şecere* isimli bu telifin tahmini bir tarihini bilmek bizi, söz konusu eserin hem önceki dönemler ile hem de kendi dönemine yakın mûsikî nazariyatı ile alakalı yazılmış kitaplar ile karşılaştırma imkanını tanımış oldu.

Bu eser incelendiğinde genel hatları ile 14-15 ve 18. yüzyılda telif edilen mûsikî nazariyatı kitaplarının makam seyirlerinin anlatım üslubu açısından paralellik gösterdiği görülmüştür. Fakat içerik cihetiyle eserler karşılaştırıldığında çok fazla benzerlik olmadığı tespit edilmiştir.

Yapılan literatür taraması neticesinde 14. yüzyılda Salâhaddin Safedî'nin kaleme aldığı *Risale fi İlmi'l Mûsikâ* isimli eseri dikkatimizi çekmiştir. *eş-Şecere* müellifinin Safedî'ye ait bu risaleden önemli ölçüde faydalandığı yapılan incelemeler sonucu ortaya çıkmıştır. Her iki eserin de mûsikînin etimolojisini, faydalarını, mûsikî ile ilgili filozofların görüşlerini serd ettikleri noktaların birebir aynı oldukları görülmüştür. Makam, avaze ve şu'be seyirlerinin izah edildiği bölümlerin de çoğunlukla benzer olduğu dikkatimizden kaçmamıştır. *eş-Şecere* müellifi, Safedî'nin risalesinden farklı olarak birtakım ikâlardan bahsetmiştir.

Bütün bu benzerliklere rağmen eş-Şecere müellifi, eserinin hiçbir yerinde kendisinden önce yazıldığı kesin olan bu risaleden istifade ettiğini söylememiştir. Bu duruma akademik açıdan bakıldığında önceki dönemlerde yazılan eserlerin birbirini referans gösterme kaygısı taşımadıklarını söyleyebiliriz.

Çalışmamız kapsamında kullanılan “karşılaştırma yöntemi” ile yukarıda bahsi geçen Safedî’nin *Risalesi*’nin yanı sıra eş-Şecere isimli eseri çalışırken Türk müsikîsi açısından önem teşkil eden başka eserlerden faydalandık. Bu eserler ise Kadızade Tirevî’nin *Mûsikî Risalesi*, Abdülbaki Nasır Dede’nin *Tetkik u Tahkiki*, Harîrî bin Muhammed’in *Kırşehrî Edvârı*, Seydî’nin, *el-Matla*, Hızır bin Abdullah’ın *Kitabü’l-Edvârı* ve Kantemiroğlu’nun *Edvârı*’nda eş-Şecere’de geçen makam, avaze, şu’be ve terkîblerin anlatımlarının bazı yerlerde isimleri, yukarıda zikredilen nazariyat eserleri ile benzerlik taşıdığı saptanmıştır. Ancak genel olarak baktığımızda bu seyirlerin ve makam izahatlarının birbirine çok benzemediği görülmektedir.

eş-Şecere ve Safedî’nin *Risalesi*’ndeki makam, şu’be ve avaze tasniflerinin birbirine benzer olduğu saptanmıştır. Tirevî, Nasır Dede, Kırşehrî, Seydî ve Hızır bin Abdullah’ın makam ve avaze tasnifi konusunda eş-Şecere müellifi ile aynı düşündüklerini söyleyebiliriz. Ancak şu’be ve terkîb bakımından eş-Şecere’den ayrıldığını görmekteyiz. eş-Şecere müellifinin yirmi dört şu’be olarak anlatımlarına yer verdiği seyirleri, bahsi geçen bu nazariyat kitaplarında terkîb olarak ele alınmıştır. Kantemiroğlu’nun makam, şu’be, avaze ve terkîb sınıflandırması ise diğer eserlerden de farklı olarak gelmektedir.

Bu eserin incelemesini yaparken eserde geçen birtakım kavramların daha iyi anlaşılmasını sağlamak adına bunlardan ana hatları ile bahsetmiş olduk. Böylece eserde kavram karmaşasına yol açacak noktaların daha anlaşılabilir olması sağlandı.

Müellif, (şecere) ağacın gövdesi için “asl” kavramını getirerek bunu dört asıl makam, (dört ana makam) olarak adlandırmıştır. Bu asıllar ise “*Rast, Irak, Zîrefkend ve Isfahân*” makamlarıdır.

Sonraki bölümlerde bu makamlardan bahseden müellif, bu dört ana makamın “anasır-ı erba” dedikleri “ateş, hava, su ve toprak” ile ilişkisinden bahsetmektedir. Bu makamların her birinin kendine has bir tabiata sahip olduğunu belirterek bu karakterlere sahip makamların tercih edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Müellif, ağacın asıl gövdesinden ortaya çıkan sekiz yan dalın da diğer sekiz makamı temsil ettiğini ifade etmektedir. Asıl olan makamların her iki yanına uzanan dallardan başka makamların meydana geldiğini belirtmektedir. Müellif, bunları da yan dal anlamına gelen “fer” kavramı altında sınıflandırmaktadır. Bu fer’ler ise şunlardır; Rast’tan Zengüle ve Uşşâk; Irak’tan Hicâz ve Bûselik; Zîrefkend’den Büzürk ve Rehâvî; İsfahân’dan Hüseyinî ve Nevâ’dır. Müellif, asıl ve fer’ makamları; sıcak-kuru, sıcak-nemli gibi mizaçlar; insandaki safra, kan, balgam, sevdâ gibi sıvılar; dört unsur olan ateş, hava, su ve toprak ile ilişkilendirilmesini yapmaktadır. Toplamı on iki olan bu asıl ve fer’ makamların on iki burç ile irtibatlandırılmasını yine bu eserde görmekteyiz. Bu şekildeki bir ilişkiye edvâr kitaplarında da rastlamaktayız.

Müellif, avazeleri açıklarken bunu da başka bir ağaç motifi çizerek göstermektedir. Yukarıda bahsi geçen asıl ve fer’ on iki makamı ağacın gövdesi üzerinde daireler içerisinde yazmıştır. Ardından iki makam arasından bir dal çizerek bir daire içerisinde avazeleri koymuştur. Müellifin anlatımına göre avazelerin her biri iki makamdan türemiştir. Bu avazlerin dizilimi de şu şekildedir; Rast ve Uşşâk’dan Gerdâniye; Zengüle ve İsfahân’dan Selmek; Irâk ve Zîrefken’den Mâye; Hicâz ve Nevâ’dan Geveşt; Hüseyinî ve Bûselik’ten Nevrûz; Rehâvî ve Büzürk’ten Şehnâz olmak üzere altı tane avaze meydana gelmektedir.

Avazelerin sayısı konusunda da tam bir ittifak yoktur. Bazı teorisyenler Hisâr avazesini de ekleyerek bu sayının yedi olduğunu söylemişlerdir. Bunu dayandırdıkları nokta ise yedi tane gezegenin olmasıdır. Onlara göre yedi gezegen yedi avaze ilişkilidir.

eş-Şecere’de şu’be konusu ele alınırken asıl ve fer’ olan on iki makamdan türemesi üzerinde durulmuştur. Bu on iki makamın her birinin ikişer tane şu’besi olduğu söylenmektedir. Şu’belerin isimleri verilirken burada da ağaç motifi kullanılmıştır. Buna göre ağacın gövdesinde yer alan ve daireler içerisinde verilen dört asıl makamdan sekiz şube ortaya çıkar. Asıl makamlardan çıkan şu’beler; Rast’tan Müberka ve Pençgâh; Irak’tan Mavlûb ve Rûy-i Irak; Zîrefkend’den Rekbî ve Remel; İsfahân’dan Niyriz ve Nişâverek’dir. Geri kalan şu’beler ise yine ağaç motifi üzerinde asıl makamlardan iki yana uzanan dalların uçlarına çizilen dairelerin içlerine fer’ denilen yan makamlar, bunların da iki yanına uzanan dalların uçlarına çizilen dairelerin içlerine şu’beler yazılmıştır. Sekiz tane fer’ makamdan on altı şu’be türemiştir ki bunlar da; Zengüle’den Çargâh ve Uzzâl; Uşşâk’dan Zavil ve Evc; Hicâz’dan Segâh ve Hisâr; Bûselik’ten Aşîrân ve Nevrûz Sabâ; Rehâvî’den Nevrûzu’l-Arab ve Nevrûzu’l-Acem; Büzürk’ten Hümâyûn ve Nühüft; Nevâ’dan Nevrûz-Nâtık ve Mâhur; Hüseyinî’den Muhayyer ve Dügâh’tır.

Dört asıl makam ve bunlardan meydana gelen makamlar fer’ler (sekiz makam) ile şu’be ve avazelerin seyirleri anlatılmaktadır. Makamların bir dizi üzerinde nereden başlayıp hangi perdeleri kullanarak karara vardığı izah edilmektedir. Yanı sıra bu dizi de tam ses (mutlak) ve yarım ses (mukayyed) olmak üzere totalde kaç tane perde kullanıldığı belirtilmektedir.

Son bölümde de ikâ konusu ele alınmaktadır. Burada ikâyı meydana getiren “sebeb, fasıla ve veted” kavramları üzerinde durulmuştur. İkânın muvassal ve mufassal olarak iki kısma ayrıldığı belirtilmiş ve bunların altında bulunan ikâlara yer verilmiştir.

Sonuç olarak eş-Şecere ile ilgili yaptığımız bu tercüme ve inceleme çalışması, kullandığı ağaç motifi ile diğer eserlerden farklı bir metod ile bu eserin günümüz mûsikî sahasına katkı sunacağını düşünmekteyiz. Önceki dönemlerin mûsikî çalışmaları ortaya çıkarılıp teorik ve pratik anlamda nasıl bir evreden

zamanımıza kadar geldiğini görebilmek önemlidir. Ayrıca zengin bir mûsikî mirasına sahip bu kültürün, hem korunması hem de geleceğe taşınması ve yeni neslin bununla tanışması gerektiği inancını taşımaktayız.

KAYNAKÇA

- Ahmed, Nebil Muhammed Abdülazîz, et-Tarab ve Âlatuhu fi Asri'l-Eyyübiyyîn ve'l-Memâlik, Mektebetü'l-Enclö'l-Mısıriyye, Kahire 1980.
- Akdoğan, Bayram. Fethullah Şirvani ve Mecelletun fi'l-Mûsikâ Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri, Ankara Üniversitesi S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 1996.
- Akkaynak, Özlem. 15. Yüzyıl Osmanlı Müzik Eğitimi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2000.
- Aksoy, Bülent. Avrupalı Gezginleri Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî, Pan Yayınları, İstanbul 2003.
- Aksu, Fatma Adile. Abdülbaki Nasır Dede ve Tetkik u Tahkik, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988.
- Argın, Merve. Kantemiroğlu Edvârındaki Usûllerin İncelenmesi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2018.
- Arısoy, Mithat. Seydî'nin, El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988.
- Arslan, Fazlı. Safiyyüddin Abdülmümin el-Urmevî ve er-Risaletü`ş-Şerefiyye'si, Ankara Üniversitesi S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tez, Ankara 2004.
- Bozkurt, Nebi. "Davul", DİA, c. 9, s.53.
- Bardakçı, Murat. Maragalı Abdülkadir, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.
- Cantemir, Dimitri. Kitabı İlmi'l-Mûsikî Ala Vechi'l-Hurufat, (Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı: Tıpkıbasım-Çevriyazı-Çeviri-Notlar, (haz:Yalçın Tura), Yapı Kredi Yayınları, Cilt. I/II, İstanbul 2001.
- Ceyhan, Semih. "Sema", DİA, c. 36, s.455, İstanbul 2009.
- Çakır, Ahmet. "Abdurrahmân Nüreddin el-Câmi'de Usûller", Ekev Akademi Dergisi, Yıl:10, sy. 26, Ankara 2006.
- Çakır, Ahmet. Alişan Bin Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri, Marmara Üniversitesi S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1999.

- Çelik, Binnaz Başar. Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi, Marmara Üniversitesi S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2001.
- Çetin, Abdurrahman. "Lahn" DİA, c. 27 s.55-56, Ankara 2003.
- Çetinkaya, Yalçın. İhvan-ı Safa'da Müsiki Düşüncesi, İnsan Yayınları, İstanbul 1995.
- Demir, Hatice. Bizans Sanatında Şofar ve Trompet, Sanat Tarihi Yıllığı - Journal of Art History, 129-153 DOI: 10.26650/sty.2022.1036418, 2022.
- Demirci, Mustafa. Sema Risaleleri, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996.
- Develioğlu, Ferit. Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lugat, Ankara 1971.
- Diñç, Sema. Kutbüddin Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ındaki Müsiki Bölümünün İncelenmesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, Samsun 2021.
- Dişli, Semra Özlem. "Kemançe" ve "Mû-Zik": Nusaybinli Domlarda Kimlik, Folklor/Edebiyat, 27 (105), 321-335.
- Doğrusöz, Nilgün. Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehirî Edvârı Çevirisi Üzerine Bir İnceleme, İTÜ, TDMK, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2007.
- Erer, Sezer-Atıcı, Elif. "Selçuklu ve Osmanlılarda Müzikle Tedavi Yapılan Hastaneler", Uludağ Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi, Tıp Fakültesi Dergisi 36 (1) 29-32, 2010.
- eş-Şeceretu Zâtü'l-Ekmâm el-Hâviye li-Usûli'l-Engâm, thk: İzis Fethullah, çev. Gattas Abdülmelik Haşebe, el-Hey'etü'l-Mısıriyyetü'l-Âmmeli'l-Kitâb, Kahire 1983.
- Farmer, Henry George. "Gına", İslam Ansiklopedisi, c. 4, s.773.
- Farmer, Henry George. "Müsiki", İslam Ansiklopedisi, c. 8, s.678, İstanbul 1993.
- Farmer, Henry George. "Safiyeddin", İslam Ansiklopedisi, c. 10, s.63-64.
- Güray, Cenk-Tokaç, Murat Salim. "XVII. Yüzyıl Osmanlı Müzik Geleneği ve Buhurizade Mustafa İtri Efendi", Folklor/Edebiyat, cilt:19, sayı:75, 2013/3.
- Harmancı, Ayşe Başak İlhan. Klasik Türk Müsikisinde İkâ Kavramı, Marmara Üniversitesi. S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2011.

- Hatipoğlu Vasfi; Sağlam, Atilla, “*Türk Mûsikisi’nde Usûl Geleneğinin Değerlendirilmesi*”, *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 2013, 9(2): 113-134
- İbn Seleme, Ebû Talib Mufaddal b. Seleme b. Asım Mufaddal. (ö.290/903), *Kitâbu’l-Melâhi ve Esmâihâ*, (thk. Gattâs Abdülmelik Haşebe), Kahire 1984.
- Judetz, Popestcu Eugenia. *Türk Mûsikî Kültürünün Anlamı*, (trc. Bülent Aksoy) Pan Yayıncılık, İstanbul 1996.
- Kalender, Ruhi. “*15. Yüzyılda Arapça Mûsikî Terimleri Türkçe Karşılıkları*”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* c. 24, s.485-489, Ankara 1981.
- Kalender, Ruhi. “*Türk Mûsikîsi’nde Kullanılan Makamların Tesirleri*”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 29(1): Ankara 1887.
- Karabaşoğlu, Cemal. *Abdülkâdir-i Merâği’nin Makâsıdu’l-Elhân Adlı Eseri*, Marmara Üniversitesi S.B.E, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2010.
- Karadeniz, Ekrem. *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Esasları*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Karakaya, Fikret “*Kemençe*”, *DİA*, c. 25, s.250-252, Ankara 2022.
- Karamızrak, Neslihan. “*Ses ve Müziğin Organları İyileştirici Etkisi*”, *Koşuyolu Heart Journal*, 17(1): İstanbul 2014.
- Kılıçlı, Mustafa. *Sadrulislam ve Emeviler Devrinde Gına*, Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Ofset Tesisleri, Erzurum 1993.
- Koç, Ferdi. *Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâđî ve “Nekâvetü’l-Edvâr” İsimli Eserinin XV. Yüzyıl Mûsikî Nazariyatındaki Yeri*, Ankara Üniversitesi S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2010.
- Kolukırık, Kubilay. *Abdülkâdir Merâđî ve Şerhu’l-Edvâr Adlı Eserinin XIV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, Ankara Üniversitesi S.B.E., Ankara 2009.
- Köprülü, Gamze. “*Hezec, Remel Usûlleri ve Bahirleri Üzerine Bir İnceleme*”, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, s.324, 2019.
- Kutluğ, Yakup Fikret. *Türk Mûsikisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.
- Mu’cemu’l-Vasıt, el-İdaretü’l-Amme li’l-Mu’cemât ve İhyâi’t-Türâs, “*Lehv*”, *Mektebu’ş-Şurûku’d-Devliyye*, Kahire 2005.

- Mutçalı, Serdar. Arapça-Türkçe Sözlük, Dağarcık Yayınları, İstanbul 1995.
- Oransay, Güntekin. Mûsikî İstilahatı Kazım Uz, Küğ Yayınları, Ankara 1964.
- Öncel, Mehmet. Cemalüddin Hasan İbn Ahmed'in Kitâbü Ravzâtî'l-Müstehâm fi İlmi'l-Engâm İsimli Eseri (İnceleme ve Çeviri), İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi, 7 (5), 2018.
- Öncel, Mehmet. Hasan B. Ahmed B. Ali El-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğınâ Adlı Eseri, Marmara Üniversitesi SBE. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2017.
- Öncel, Mehmet. XI. Yüzyıl Mûsikî Nazariyesi İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-Mûsikâsı, Endülüs Yayınları, İstanbul 2018.
- Öncel, Mehmet - Yahşi, Turgut. "XIV. yüzyıl müelliflerinden Salahaddin Safedi'nin Risale fi İlmi'l Mûsikâ'sı ile XVIII. yüzyıl eserlerinden müellifi meçhul eş-Şeceretu Zati'l-IEkmâm el-Haviye li-Usuli'l-Engâm isimli ilk dönem müzik nazariyatı eserlerinin şekil ve içerik bağlamında karşılaştırılması", Rast Müzikoloji Dergisi, 10(4) 509-530, (2022).
- Öncel, Mehmet - Yahşi, Turgut. "Raûf Yektâ Bey Türk Mûsikîsî'nin 24'lü Ses Sistemini Risâletü'ş-Şihâbiyye'den Mi Almışır?". Cumhuriyet İlahiyat Dergisi 27/2, 459-479, (Aralık 2023).
- Nar, Mert. Türk Müziği 2 ila 10 Zamanlı Usûllerde Velvele Analizi, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2020.
- Özalp, Nazmi. Türk Mûsikîsî Tarihi Derleme, TRT, c. I, Ankara 1986.
- Özcan, Nuri. "Darb", DİA, c. 8, s.486, İstanbul 1993.
- Özcan, Nuri. "Mûsikî", DİA, c. 31, s.257-261, İstanbul 2020.
- Özcan, Nuri, "XV ve XVI. Yüzyıllarda Türk Dünyasında Mûsikî" XV ve XVI. Asırları Türk Asrı Yapan Değerler, s.471-484, İstanbul 1997.
- Özcan, Nuri. "mecmûa-i Saz ü Söz", DİA, c. 28, s.272-274, Ankara 2003.
- Özçimi, M. Sadreddin. Hızır Bin Abdullah ve Kitabı'l-Edvâr, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1989.
- Özkan, İsmail Hakkı. "İkâ", DİA, c. 22, s.13, İstanbul 2000.
- Özkan, İsmail Hakkı. "Makam", DİA, c. 27, s.410-412, Ankara 2003.

- Öztuna, Yılmaz. Türk Müsíkisi Akademik Klasik Türk Sanat Müsíkisinin Ansiklopedik Sözlüğü, Orient Yayınları, c.2, Ankara 2006.
- Öztuna, Yılmaz. Türk Müsíkisi Akademik Klasik Türk Sanat Müsíkisinin Ansiklopedik Sözlüğü, Orient Yayınları, I, Ankara 2006.
- Öztürk, Okan Murat. “*Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Müsíkisi Nazariyatında Pisagorcun “Kürelerin Uyumu/Müsíkisi” Anlayışının Temsili*”, Rast Müzikoloji Dergisi Uluslararası Müzikoloji Dergisi, Cilt II, Sayı 1, s.1-49, (2014).
- Rızvanoğlu, M. İsmail. Fârâbi’de İkâ Teorisi, Marmara Üniversitesi S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2007.
- Runa, İlknur Sakoğlu. Kantemiroğlu ve Nâsır Dede Nazarî anlayışlarının karşılaştırılarak incelenmesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2019.
- Safedî, Ebü’s-Safâ Salâhuddîn Halil b. İzziddîn Aybeg b. Abdillâh. Risâle fi İlmi’l- Müsika, (thk. Gattas Abdülmelik Haşebe, Abdülmecid Diyab), el-Hey’etü’l-Mısıriyyetü’l-Âmme li’l-Kitâb, Kahire 1991.
- Sarı, Gözde Çolakoğlu. “*Asya’dan Balkanlara Kemançe, Kemançe, Rebab*”, Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, Organoloji Sayısı, Sayı 2, 70-84, Aralık 2012.
- Sezikli, Ubeydullah. Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu’l-Elhânî, Marmara Üniversitesi S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2007.
- Sezikli, Ubeydullah. Kırşehirli Nizameddin İbn Yusuf Risale-i Müsîkî Adlı Eseri, Marmara Üniversitesi, S.B.E, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000.
- Shiloah, Amnon, Theory Music in Arabic Writings (c.900-1900), München 1978.
- Somakçı, Pınar. 18. Yüzyılda Türk Müziği ve Bu Dönem Padişahının Müziğe Olan Yaklaşımları, International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Cilt: 3, Özel Sayı: 1, Aralık / Kış / 2018.
- Sözer, Vural. Müzik Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012.
- Tanrıkorur, Cinuçen. Osmanlı Dönemi Türk Müsíkisi, Ötügen Neşriyat, İstanbul 2003.
- Tekin, Erhan. Safedî’nin Müzik Teorisini İncelenmesi, İTÜ SBE Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.

- Terzioğlu, Arslan. “*Bimâristân*” DÍA, c. 6, s.163-178, İstanbul 1992.
- Tıraşçı, Mehmet. Türk Müsiki Tarihi Terimler Sözlüğü, Eğitim Yayınları, Konya 2020.
- Topuzoğlu, Tevfik Rüştü. “*Recez*” DÍA, c. 34, s.509-510, İstanbul 2007.
- Turabi, Ahmet Hakkı. İbn-i Sina'nın Kitabı'ş-Şifasında Müsiki, Marmara Üniversitesi S.B.E. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2002.
- Turabi, Ahmet Hakkı. “*Ebü Ya'küb b. İshâk el-Kindî'nin Müzik Risâlelerinde Tesbit Edilen Terimler*”, M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi 25 (2003/2),
- Turabi, Ahmet Hakkı. “*İlk Dönem İslâm Dünyasında Müsiki Çalışmaları*”, Türk Din Müsiki el Kitabı. (Ed. Ahmet Hakkı Turabi) Grafiker Yayınları, 6. Baskı. İstanbul 2021.
- Turabi, Ahmet Hakkı. İlk Dönem İslam Dünyasında Müsiki Çalışmalarına Bakış, Marmara Üniversitesi İlahiyat Dergisi, SAYI: 13-14-15, s.224-248, İstanbul 1997.
- Uludağ, Süleyman. “*Havâs*”, DÍA, c. 16, s. 517, İstanbul 1997.
- Uludağ, Süleyman. İslam Açından Müsiki ve Sema, İrfan Yayınevi, İstanbul 1976.
- Uslu, Recep. “*Meragî'nin 24 Şubesi Ne Kadar Özgündür? Destinasyon İmajının Müzikolojik Sorgulanması*” Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9 (33), 229-251, 2022.
- Uslu, Recep, “*İhvan-ı Safa'nın Müzik Risalesinde Makam Terimi Var Mıdır? Eleştirel Müzikoloji Adlandırma Yapılabilir Mi?*”, Yegâh Müsiki Dergisi Cilt II, Sayı 2, 2019, s.69-94.
- Uygun, M. Nuri. “*Safiyüddin el-Urmevi*”, DÍA, c. 35, s.479, İstanbul 2008.
- Uygun, M. Nuri. Safiyüddin el-Urmevi ve Kitabı'l-Edvârı, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1996.
- Uygun, M. Nuri. Safiyüddin Abdulmu'min Urmevi ve Kitabı'l Edvâr'ı, Marmara Üniversitesi S.B.E Yayınlanmamış Doktor Tezi, İstanbul-1996.
- Uygun, Nuri. Kadızade Tirevi ve Müsiki Risalesi, Marmara Üniversitesi, S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul1990.
- Uz, Kazım. Müsiki İstılahatı Ta'lim-i Müsiki, Matbaa-i Ebüzziya, Kostantiniye-1892.

- Yahşi, Turgut. Mufaddal b. Seleme'nin Kitabü'l-Melâhi ve Esmâiha Adlı Eserinin İncelenmesi, MÜ SBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013.
- Yahşi, Turgut, "Türk Müsîkîsi Tarihinde Müellifi Bilinmeyen "Edvâr" (Risâle) Üzerine Bir Analiz" Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi (15), 1397-1410, (2024).
- Yaygıngöl, Hasan Sami. *Müziğin Gelişimi ve Biçimleri*, Eskişehir 1998.
- Yeprem, Gönül. Dimitri Cantemir Edvârı'nın Makam Kavramı Açısından İncelenmesi, Marmara Üniversitesi, S.B.E. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.
- Yücel, Haluk. "Türk İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Yöntemlerinin Uygulandığı Şifahaneler: Amasya Darüşşifası". TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi. C.8 (29), 2016.
- Zekeriya, Fuad. et-Ta'birü'l-Müsîkî, Mektebet-u Mısır, 1956.

