

53752

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM MEDENİYETİ VE SOSYAL BİLİMLER ANABİLİM
DALI

SAFİYYUDDİN ABDULMU'MİN URMEVİ
VE
“KİTÂBU'L-EDVÂR”I

(Doktora Tezi)

Hazırlayan
Mehmet Nuri UYGUN

T.53752

Tez Danışmanı
Yrd.Doç.Dr. Nuri ÖZCAN

İstanbul - 1996

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	III
ÖNSÖZ	V
KISALTMALAR	VII
Transkripsiyon Alfabeti	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SAFİYYUDDİN ABDULMU'MİN URMEVÎ'NİN HAYATI VE ESERLERİ

A) Hayatı	18
B) Eserleri	28
C) Sanatkâr Yönü	41

İKİNCİ BÖLÜM

KİTÂBU'L-EDVÂR'IN TANITIMI

A) Eserin Nüshaları ve Şerhleri	45
B) Eserde Kullanılan Ebced Sistemi	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KİTÂBU'L-EDVÂR'IN TERCÜMESİ

TERCÜME	62
---------------	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
KİTÂBU'L-EDVÂR'IN İNCELENMESİ

A) Eserin Başlangıç Kısmı	132
B) Eserin Diğer Kısımları	133
I- Fasil: Nağmelerin Tarifi Tizlik ve Pestliğin Açıklanması	133
II- Fasil: Desatînin Kısımları Hakkında	135
III- Fasil: Ebâd (Aralıklar)'ın Ölçüleri Hakkında	147
IV- Fasil: Mütenâfir (Kulağa Hoş Gelmeyen) Seslerin Sebepleri.....	152
V- Fasil: Mülâim (Kulağa Hoş Gelen) Seslerin Açıklanması	154
VI- Fasil: Devirler ve Oranları Hakkında	166
VII- Fasil: İki Telin Oranlanması Hükmü Hakkında	211
VIII- Fasil: Ud Tellerinin Düzeni ve Seslerin Çıkarılması	212
IX- Fasil: Meşhur Devirler Hakkında.....	214
X- Fasil: Devirlerin Nağmelerinin Ortak Sesleri Hakkında.....	219
XI- Fasil: Devirlerin Tabakaları Hakkında	220
XII- Fasil: Ud'da Alışılmamış Akordlar Hakkında	222
XIII- Fasil: Usullerin Devirleri Hakkında	224
XIV- Fasil: Nağmelerin Etkileri Hakkında	236
XV- Fasil: Uygulamanın Başlangıcı.....	240
SONUÇ	247
BİBLİYOGRAFYA	249
EK : (A) NÜSHASI	256
KARMA DİZİN	306

ÖNSÖZ

Türk Mûsikîsi Nazariyatı'nın kaynak eserleri konusunda yapılan araştırmalar, günümüze oldukça yavaş bir seyirle gelmektedir. Özellikle XIII. yüzyıla kadar yazılmış eserler, mûsikî tarihi ve nazariyatı konusunda önemli bilgiler vermesi dolayısıyla, üzerinde durulması gereken kaynakları teşkil etmesine rağmen yazıldıkları asrın icabı Arapça veya Farsça olarak kaleme alındıklarından Türkçe'ye çevirileri yapıp, konu ile ilgilenenlerin araştırmalarına zemin hazırlanamamıştır.

Bu eserlerin en önemlilerinden biri de hiç şüphesiz "Kitâbu'l-Edvâr"dır. XIII. yüzyılın büyük mûsikî bilgini ve sanatkârı, "Safîyyuddîn Abdulmu'min Urmevî" tarafından Arapça yazılan bu eser yüzyıllardan beri bu konuda yapılan araştırmaların temel kaynağı olmuştur. Arap, Türk ve İran'lı nazariyatçıların üzerinde pekçok şehirler yaptığı ve doğu milletlerinin müzik nazariyelerinin temelini teşkil eden bu önemli eser, XV. yüzyılda Türkçe'ye, "Amasyalı Şükrullah" tarafından çevrilmiştir. Daha sonra bu çeviri üzerinde "Rauf Yekta Bey" tarafından bir çalışma yapılmışsa da bu çalışmalardan "Şükrullah"ın kayıp olması, "Rauf Yekta Bey" in çalışmasının da basılmamış ve mirasçıları elinde âtıl durumda olması mûsikî nazariyatımız açısından önemli bir eksiklikti. Bundan dolayı bu değerli eseri ele alıp terceme ve incelemesini gerçekleştirmek istedik.

Safîyyuddîn gibi büyük nazariyatçının, halâ değerini koruyan "Edvar"ının tercümesi ve incelenmesi hayli güç bir konu olsa da, mûsikimize duyduğum büyük aşkdan cesaret alarak, eserin kültürümüze kazandırılması gayesi ile bu önemli çalışmaya girişildi.

Bu anlayış doğrultusunda yapılan çalışmayı başından beri titiz bir şekilde takib eden tez danışmanım sayın Yrd.Doç.Dr. Nuri zcan'a, İslâm Tarihi ve Sanatları Bölüm Başkanı sayın Prof.Dr. Mustafa Fayda'ya, nota yazımında yardımcı olan sayın Serhan Aytan'a teşekkürü bir borç bilirim.

Mehmet Nuri UYGUN



KISALTMALAR

age	:	Adı geçen eser
agm	:	Adı geçen makâle
b.	:	Bin, İbn
bkz.	:	Bakınız
c.	:	Cilt
DİA	:	Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
H.	:	Hicrî
Ktp.	:	Kütüphane
M.	:	Miladî
nr.	:	Numara
nşr.	:	Neşreden
ö.	:	Ölüm tarihi
s.	:	Sayfa
trc.	:	Tercüme, tercüme eden
trs.	:	Tarihsiz
vd.	:	Ve devamı
vr.	:	Varak

Transkripsiyon Alfabeti

a	ا	j	ژ	š	ش
ā	آ	k	ك	t	ت
b	ب	ķ	ق	ṭ	ط
c	ج	l	ل	u	ا
ç	چ	m	م	ū	او
ḡ	د	n	ن	v	و
e	ا	ñ	ك	y	ی
f	ف	o	ا	ž	ض
g	گ	ō	او	ẓ	ظ
ḡ	غ	p	پ	ẓ	ذ
h	ه	r	ر	z	ز
ḥ	ح	s	س	ʿ	ع
ḥ	خ	š	ص	ʿ	ع
i	ا	š	ص	ʿ	ع
i	ی	š	ص	ʿ	ع

**SAFİYYUDDÎN ABDULMU'MİN URMEVÎ
VE
“KİTÂBU'L-EDVÂR”I**

GİRİŞ

Mûsikî insanlık tarihi ile beraber doğmuş bir sanattır. En basit ve eğitimsiz kavimlerde bile mûsikî ön planda tutulmuştur. Çünkü musikî, anlatımın yalın sözle bittiği yerde başlar ve duyguları ölçülü seslerle anlatır.

Ölçülü seslerin ne olduğu bir takım bilimsel tanımlarla açıklanmakla birlikte, insanoğlunun yaratılıştan güzel ve ölçülü seslere karşı ilgi duyacak şekilde dünyaya geldiği muhakkaktır. Bundan dolayı hislerini dışa ölçülü seslerle aktarır.

İran'lı düşünür Sâdî, türkû söyleyen bir çocuğun uçan kuşu durdurduğunu ve develeri coşturduğunu söyler.¹ Gazzâlî de, "İhyâ"nın 8. kitap 2. babında "Kalbde öyle bir fazilet (vecd) vardır ki, sözle ifade edilemez. Vecd ancak musikî dinlenince duyulan haldir." sözleri ile, musikînin nasıl bir etkiye sahip olduğuna işaret etmiştir.²

Bütün doğu dünyası asırlarca bu vecd ile yaşamıştır. Büyük Hind kahramanı Rama'nın hayatını anlatan destanda şu satırlara bakınca mûsikînin insan rûhundaki güçlü etkisi daha iyi anlaşılır:

"Rama ile kardeşi, Hükümdar Janaka'nın sarayında misafir oldular. Ertesi sabah şehrin her sokağından akseden ud nağmeleri ile uyandılar. Bu eski adet, halâ Hindistan'ın birçok şehrinde hüküm sürmekte ve şehir halkı, kötülük getiren

1- Sâdî, *Gülistan*, s. 103.

2- Gazzâlî, *İhyâ-u Ulumî'd-Din*, II, 723.

haykırmalarla ve çığlıklarla değil, güzel nağmelerle ve tatlı seslerle uyandırılmaktadır. Çünkü, sert ve kaba seslerin insan ruhunu boğduğuna ve insan zihnini karıştırdığına inanılır."³

İslâm aleminde de insanlar, sabah ezanının ruhu okşayan nağmeleri ile uyanmaya, bu hoş musikî ile güne başlamaya yüzyıllardır alışagelmışlerdir. İslâm bilginlerinden İbn-i Rüşd de, müzikte yalvarıcı ve korkutucu nağmeleri, hayvan çığlıklarının ve tabiat seslerinin kopye edilmesi gibi basit melodileri benimsemediği gibi bu nağmelerin dinleyenler üzerinde kötü etkiler yapacağını düşünür.⁴ Mûsikî'nin bu etkileri dolayısı ile diğer ilimler arasında dikkati çekmiş, özellikle İslâm âleminde Emevîler ve Abbâsîler devrinde diğer ilimler yanında mûsikî ilmi ile ilgili çalışmalarda önemsenererek sürdürülmüştü. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde de musikîden ruh hastalıkları tedavisinde bile yararlanılmıştı.

Mûsikî, Lâtince "Musica" kelimesinden gelmektedir. Musica ise, Eski Yunanca "Mousike" veya "Mousa"dan alınmıştır. Bazı yazarlar bu kelimenin etimolojisinin "Muse" (melek) manasından kaynaklandığını öne sürmüştür.⁵ Mûsikî, düzenlilik kurallarına dayanır, insanın kelimelerle anlatamıyacağı bazı düşüncelerini ve duygularını seslerle anlatmasına yardımcı olur. Bu bakımdan bir dildir.⁶

Fârâbî (ö. 339/950) İhsâu'l-Ulûm (İlimlerin Sayımı) adlı eserinde yaptığı ilimler tasnifinde mûsikîyi, aritmetik, geometri, optik, astronomi, ağırlıklar ilmi gibi ilimler arasında matematik, yani "Tâlimî İlimler" kategorisine dahil etmiştir.⁷ Mûsikî'yi, melodilerin çeşitleri, neden niçin ve nasıl bir araya getirildikleri, daha etkili olmaları için hangi hallerde bulunmaları gerektiğini bildiren bilim olarak tarif etmiştir. O'na göre mûsikî ilmî iki dala ayrılıyordu. a) Amelî Mûsikî, b) Nazarî Mûsikî. Daha sonra "Nazarî mûsikî"yi beş bölüme ayırmıştı. 1. Mûsikî ilminin ko-

3- Valmiki, *Ramayana*, s. 26.

4- Bkz. Haydar Bammat, *İslâmın Çehresi*, (çev. O. Fehmi Giritli), s. 424.

5- Feyha Talay, *Musikî Tarihi*, s. 3-4.

6- Anton Webern, *Yeni Müziğe Doğru*, s. 25.

7- Fârâbî, *İhsâu'l-Ulûm*, s. 54.

nusu, 2. Nağmelerin çıkarılması ve çeşitleri, melodiyi meydana getiren ses gurupları, 3. Müzik aletleri üzerinde seslerin çıkış yerleri, 4. Usuller ve sınıflandırılması, 5. İse, melodilerin meydana getirilmesi ve beste yapma uygulamaları.⁸

Lâdîk'li Mehmed Çelebi (ö. 1141/1728) "Zeynu'l-Elhân"ında mûsikî ilminin matematik ilimlerin en üstünü ve şereflişi olarak kabul edildiğini ve kendinin de bu düşüncede olduğunu belirtir.⁹

Eskilerin tasnîfine göre ise, matematik dört bölüme ayrılır: a) Hendese, b) Astronomi, c) Hesap (aritmetik), d) Mûsikî.¹⁰

İbn-i Haldun (ö. 809/1406) mûsikî ilmini aklî (felsefî) ilimlerden biri olarak kaydetmektedir. Yedi adet olarak kaydettiği aklî ilimleri şöylece sıralar: Mantık, Aritmetik, Geometri, Kozmoğrafya, Mûsikî, Tabiiyyât ve İlâhiyyât.

Bunlardan musikî ilmini ise, seslerin ve nağmelerin birbirlerine olan oranları ve bu oranları sayı itibariyle tayin etmek ve ölçmek usullerini inceleyen bir ilim olarak tarif etmiştir. Bu ilmin, konusunu da, şarkı söylerken uyulması gereken gına (ır), tegannî nağmelerini öğrenmek olarak açıklamıştır.¹¹

Eflâtun'a göre müzik, söz, makam ve ritmin karışımından oluşur.¹² Eflâtun, müzik eğitiminin insanı yücelteceğini şu şekilde anlatır: "Müzik eğitimi, eğitimlerin en iyisidir. Hiçbir şey, insanın içine ritim ve düzenli ses kadar işlemez. Müzik eğitimi gereği gibi yapıldığında insanı yüceltir, özünü güzelleştirir. Kötü yapılmıca da bunun tersi olur. Gevşek ve bozuk düzen eserler tabiattaki bozukluklar gibi iyi yetişmiş insanın gözüne batar. Kendini iyi yetiştirmek isteyen güzeli arar ve över, ondan hoşlanır. Daha düşünmeye başlamadığı çağda tiksindir çirkinden. Düşünme çağına gelince de, kendini yetiştiren müziğin düşüncesi ile akrabalığını sezer onu

8- Fârâbî, *Ihsâu'l-'Ulûm*, s. 104-105.

9- Ladikli Mehmed Çelebi, *Zeynu'l-Elhân fî İlmi't-Te'lif-i ve'l-Evzan*, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3655, vr. 4^b.

10- Abdulkâdir Meragî, *Şerhu Kitâbu'l-Edvâr*, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3651, vr. 2^b.

11- İbn-i Haldun, *Mukaddime*, II, 566-567.

12- Eflâtun, *Devlet*, s. 88, vr. 360^b.

sevinçle karşılar. Bunun için de eğitim müziğe dayanmalıdır. Müziğin insanı götüreceği yer, güzellik sevgisidir."¹³

İhvân-ı Safâ "Risâle"lerinde seslerin çeşitli özellikleri ve fonksiyonları ayrıntılı bir şekilde izah edildikten sonra semavat ve feleklerin sakinleri olan meleklerin musikî aletleri gibi, fakat bu aletlerden çok daha hoş nağmeleri bulunduğu, dünyadaki elhan ve nağmelerin birer kopyası olduğu, bu semavî nağmeleri ilk defa saf bir cevhere ve parlak bir zekaya sahip olan filozof Pythagoras'ın işittiği anlatılmaktadır.¹⁴

Mûsikî'nin belirli toplumlarda ortak duygu ve düşünceleri tesirli şekilde iletmesi sonucunda da, insanlarda millî bir musikî anlayışı doğmuştur. Bu anlayış milletlerin tarih içindeki yaşayış süresince, çeşitli devirlerde zaman zaman musikîye önem verilmesine, zaman zaman da bazı dinî telakkîlerle mûsikinin itilmesine sebep olmuştur. Orta asya döneminde sistemleşen ve daha sonraki asırlarda Türkler'in fethedip yayıldıkları yerlerde de aynı sistem ve ölçüler esas alınıp uygulanan mûsikî, günümüze kadar aynı anlayışla ulaşmıştır. Arapça ve Farsça'nın ilim dili olarak kullanılması sebebiyle, bu lisanlarda yazılmış Türk Mûsikîsinin bazı temel eserlerinin, bir takım batılı müzikologlarca Arap ve Fars kültürü ürünü olarak göstermeleri ise ilim anlayışı ile bağdaşmayan bir harekettir. Bu durum bazı insafli batılı araştırmacılar tarafından da görülüp, bunlardan Will Durant eserinde şöyle yazmaktadır. "Müslümanlar öylesine büyük bir müsamaha sahibi idiler ki, şâirler, ilim adamları ve filozoflar arasında Arap kanından olanlar pek azdı. Fakat ilim ve edebiyat dili olarak Arapça'yı kullanırlardı."¹⁵

Gerçi, Cahiliyye çağında bir "Arap Mûsikîsi" mevcuttu, fakat İslâmî döneme girişten sonraki ilk asırlarda hemen hemen hiç icra edilmeyen bu sanat sanki ortadan kalkmış gibi bir görüntü arzetti. Daha sonraki yıllarda önce Eski İran (Sasanî)

13- Eflâtun, *age*, s. 92, vr. 400^b-401^b.

14- Süleyman Uludağ, *İslâm'da Mûsikî ve Sema*, s. 351-352.

15- Will Durant, *İslâm Medeniyeti*, s. 89.

mûsikîsi benimsenmeye başlandı, ardından da bütûn İslâm dünyasına yayıldı.¹⁶

Gerek Bağdat gerekse Endülûs hilâfetleri dönemlerinde Türk Musikîsi'nin usul, makam ve formları Arap toplumunun yaşadığı hemen her bölgede kullanılır olmuştur. Arap tarih bilginlerinden Corci Zeydan, eserinde şunları kaydediyor:

"Araplar zaman-ı cahiliyetlerinde mûsikî alâtından davuldan başka birşey bilmezlerdi. Bilâhere İslâmiyet zuhur edince müslümanlar saltanat gösterişinden kaçınmak için davul ve boru kullanmaktan çekinmişler ise de, hilâfet o tavr-ı zâhidâne ve affâneden saltanat şekline girdiği zaman hal başkalaşarak mûsikîyi kullanmakta beis görmemeye başladılar."¹⁷

Corci Zeydan bu sözlerle mûsikînin uzun yıllar Araplar arasında önemsenmediğini belirtmektedir. İbn-i Haldun'a göre de, Acem, Dîyâr-ı Rum, Türk mûsikîşinasları Hicaz'a giderek Araplara köle olmuşlar, toplantılarda ud, tanbur, ney ve düdük çalarak Araplar'a mûsikî yönünden te'sir etmişlerdi. Göçebelik çağında Arapların musikî terennümleri mûsikî ilminin inceliklerinden halî olup, basit şarkılardan ibaretti.¹⁸ Medine'de Nuşayt, Tuvays ve Saib gibi İranlı ve Rum ülkesinden olan müzisyenler kendi bölgelerinden gelmiş, Arap şiir ve şarkılarını öğrenmiş, kendi nağme ve ezgilerini bunlara katıp etkili olmaya başlamışlardı. İbn-i Suraye ve benzeri Arap şarkıcılar bunlardan çalgı ve şarkıcılık öğrendiler. İbrahim bin Mehdi, Musullu İbrahim, oğlu İshak, oğlu Hammad Musullu Zeryab böyle yetiştirdi.¹⁹

Cahiliye döneminde Arabistan çöllerinde deve kervanlarını yürütmek maksadı ile, monoton işler görenlerin sıkıcı çalışmalarını hafifletmek ve verimi artırmak için basit melodilerden ibaret şarkılar söyleme âdeti vardı. Bunlara "Huda" denirdi. Biri şiirin musikî ile söylenmesi ki buna "Gına" denirdi. Diğer manzum

16- H. Sadettin Arel, "Türk Musikî Kimindir?" s. 34, 35.

17- Corci Zeydan, *Medeniyeti İslâmiye Tarihi*, I, 162. (Çev. Ahmed Cevdet-Zeki Maganz).

18- İbn-i Haldun, *Mukaddime*, II, 435.

19- İbn-i Haldun, *age* II, 436.

olmayan nesir halindeki düz sözlerin terennümü idi ki buna da "Tağbir" denirdi.²⁰ Daha sonra komşu ülkelerden aldığı etkiyle gelişen mûsikî başka adlar da almaya başladı. Düğün şarkıları, çocuk şarkıları ve ninniler "Huda"dan ayrı türler olup bunlardan günümüze ulaşan bir eser bulunmamaktadır. Arapların bu şarkılarının makam yapısı ve bestesi çok basit olup, her beyit veya mısra da bir satırlık aynı müzîk cümlesi tekrarlanırdı. Hatta bazan dört beş nota veya iki nota bile melodiye idareye yeterli olurdu.²¹ Araplar üç türlü "gına" okurlardı: Solo, koro ve nöbetleşe söyleme. Birincisinde beste önceden belli ve geleneksel motiflere dayanırdı buna "inşad" denirdi. İkinci ve üçüncü de ise içten geldiği gibi irticalen söylenir, buna da "tertil" denirdi.²² Araplar bu okuyuşlarda mûsikî sanatının inceliklerinden uzak sade nağmeleri öğrenme zahmetine girmeden, içlerinden geldiği gibi uygularlardı.²³ "Kayne" adı verilen kadın şarkıcılar ise sosyal hayatta önemli yer tutar ve içkili meclislerde daha önce bestelenmiş başka milletlerin şarkılarını Arapça sözlerle okurlardı.

İslâm'ın başlangıcından itibaren teganniye karşı gösterilen direnme sonucu müzik tartışılır bir konu olmaya başlamıştı. Bu devrede musikînin Araplar arasında uygulanışı genelde Kuran tilâveti ile kendini göstermeye başladı. İslâm'ın ilk çağında Kur'an, şarkıya benzemeyen, hüznü bir tarzda sade bir (melodi) elhan ile okunmakta idi.²⁴

Tarihte Kur'an-ı melodi ile ilk defa okuyan kimsenin Hz. Peygamber'in azatlısı Ziyad bin Ebîhi'nin kardeşi Abdullah İbn-i Ebî Bakra olduğu, bu tarz okuyuşun daha sonra yayıldığı kaynaklarda belirtilmiştir.²⁵ İslâm'ın ilk yıllarında ve dört halife döneminde sadece Kur'an kıraati ile sınırlı kalan mûsikînin kullanılışı, Emevî ve Abbasî hilafetleri döneminde gittikçe yaygınlaştı, bilhassa

20- H. George Farmer, "Gına", *İslâm Ansiklopedisi*, IV, 777.

21- H. George Farmer, *agm*, IV, 773.

22- Ebu'l-Ferec, el-İsfahânî, *Kitâbu'l-Ağânî*, VII, 188.

23- İbn-i Haldun, *age*, II, 460.

24- M. Tayyib Okıç, *Kur'an-ı Kerim'in Üslub ve Kıraatı*, s. 19.

25- İbn-i Kuteybe, *Kitâbu'l-Maârif*, s. 180.

eğlenceye yönelik bir şekilde gelişti. Daha sonra da mûsikînin nazarı yönü incelenmeye başlandı.

El-Kindî, Fârâbî gibi âlimler o gün için Arap ve diğer İslâm ülkelerinde yaşayan mûsikî ile ilgili nazari çalışmalara, Yunan bilginlerinin yazdığı müzik nazariyatı ile ilgili eserleri inceleyip Arapça'ya terceme ederek başladılar. Halbuki bu çağlarda eski Yunan mûsikîsi çoktan hayatîyetini kaybedip bütün Ortadoğu'da, Kuzey Afrika ve Endülüs'te yaşayan yegane mûsikî icrası ile insanları etkisinde bırakan, Orta Asya'dan, Türkistan'dan çıkıp gelen Türk Mûsikîsi idi.²⁶ Yukarıda da temas edildiği gibi Batılı müzikologlarca, eserlerin arapça yazılmış olması dolayısıyla "Arap Müziği" nazariyatı olarak nitelendirdiği bu çalışmalar, bazı Arap asıllı araştırmacılar tarafından sevinçle karşılanıp Türk Mûsikîsi adeta yok sayılmıştır. Mısırlı araştırmacı Gattas Abdülmelik Hâşebe'de "Edvar" üzerindeki çalışmasında, Safiyyuddin Urmevî'yi tarihe geçen "Urumiye'li oluşunu hiçe sayıp, Bağdat'lı Arap ilim adamı olarak nitelemektedir. Fakat adı geçen eserde makamların ve perde isimlerinin ve usullerin bazılarını Türkçe isimlerle yazmak zorunda kalmıştır. Meselâ, "dik mâhur", "dik zirgüle" gibi perde isimlerinde Türkçe "dik" kelimesini kullanıyor. Usulleri açıklarken bugün kullandığımız sengin semai" usulünü aynı isimle kullanıyor.²⁷

Yine Mısır'lı müzikologlardan Mahmud Ahmed el-Hıfî, yazdığı bir makalede, Safiyyuddin Urmevî'nin ismini büyük bir ırkî gayretle "Safiyyuddin Umevî" şeklinde iki ayrı yerde kaydedip, Safiyyuddin'i "Urmevî" değil de Emevî soyundan gelen bir Arap olarak tanıtmak gayretindedir. Halbuki yazarın diğer makalelerinde "Urmevî" şeklindeki ifade ile bu makalesinin 10. ve 23. satırlarındaki "Umevî" ibaresi arasındaki çelişkiyi anlamak mümkün değildir.²⁸

26- H. Sâdeddin Arel, *Türk Musikîsi Kimindir*, s. 45, 46.

27- Gattas Abdülmelik Hâşebe, *Kitâbu'l-Edvâr fi'l-Musikî*, s. 13, 14, 314, 315.

28- Mahmud Ahmed el-Hıfî, "İslâm Öncesinden (Seyyid Derviş'e) Kadar Arap Musikîsi", *Muhitü'l-Fünun*, s. 71.

Sözünü ettiğimiz bu tutumların asılsızlığını ise, yüzlerce yıldan beri Safiyyuddin'in mensubiyetini "Urmevî" şeklinde kaydeden insaflı tarihçi ve müzikologlar, eserleriyle cevaplandırmaktadırlar.

Batılı araştırmacılardan Collangettes, Safiyyuddin Urmevî'nin sanatı hakkındaki değerlendirmesinde, onun İran ve Yunan etkisinde kalmadığı, bilakis sistemini "Eski Yunan" sisteminden kurtarmaya çalıştığını yazmakta, XIII. yüzyılda Arap ülkelerinde yaşamasına ve Arapça yazmasına rağmen yazdığı eserlerde ve seslerle ilgili terimlerde Acem etkisinde kaldığını belirtmektedir.²⁹

Rauf Yektâ Bey, Lavignac, Encyclopédie de la Musique, adlı ansiklopedide yazdığı "Türk Mûsikîsi" adlı bölümde Safiyyuddin ve eserlerinden bahsedip, bu nazariyat eserlerinde sadece Arap mûsikîsinin konu edilmediğini, ilim dili olması dolayısıyla Arapça'nın kullanılmış olduğunu açıklamıştır. Hollanda'nın Leiden şehrinde 1884'te yapılan "Milletlerarası Şarkiyat Toplantısı'nda Carlo Landbery Safiyyuddîn'in Şerefiye isimli eserinden bahisle aynen şunları söylemiştir. "Bütün eser içerisinde, bugün olduğu gibi Doğu'da genel bir şekilde kullanılan bu mûsikî için bir defa bile Arap müziği denilmemiştir. O halde Arap Mûsikîsini nerede aramalıdır? Bedevîlere ve ülkenin iç tarafındaki gezginci olmayan kavimlere gitmelidir. Orada gerçek Arap Mûsikîsi işitilecektir."³⁰

Safiyyuddîn Urmevî tabîî olarak çağın ilim dili olan Arapça'yı eserlerinde kullanmış, bu eserler daha sonraki devirlerde Türk Mûsikîsi konusunda yazılmış hemen her esere kaynaklık yapmıştır. Urmevî'den sonra Abdülkâdir-i Meragî, Lâdikli Mehmed Çelebi, Hızır bin Abdullah ve Nasır Abdulkakî Dede gibi üstadlar tarafından işlenen Türk Mûsikîsi nazariyatı sonraları üzerinde çalışma yapılmadığından ihmâle uğramış, fakat XX. yüzyıl başlarında Rauf Yektâ Bey, Dr. Suphi Ezgi, Hüseyin Sadeddin Arel, Salih Murad Uzdilek gibi muzikologlarca tek-

29- Collangettes, "Étude sur la musique Arabe", *Journal Asiatique*, November-December 1904, s.383.

30- Rauf Yekta Bey, *Türk Musikîsi*, s. 48.

rar ele alınmış ve eserler verilmeye başlanmıştır. Bu çalışmalarda Urnevî'nin eserleri yine kaynaklık etmiştir.

Urnevî'nin mûsikî nazariyatı konusunda yazılmış eserlerinin Arapça olarak kaleme alınması ve günümüz Türkçesi'ne tam bir çeviri yapıp üzerinde geniş bir çalışma yapılmamış olması, mûsikîmiz nazariyatı açısından bir eksikliktir. Bu anlayışla *Kitâbu'l-Edvâr* üzerinde çalışmaya karar verdik.

Kitâbu'l-Edvâr daha önce Şihabeddin Abdullah Sayrâfî, Fazlullah el-Ubeydî, Fahreddin Muhammed Hocendî, Lütfullah Semerkandî, Abdulkâdir Meragî gibi mûsikî bilginlerince Arapça ve Farsça şerh edilmiş olmakla birlikte, Amasyalı Şükrullah Çelebi tarafından yirmi bir bölüm ilâvesi ile Türkçe'ye terceme edilmiştir. Şükrullah'ın bu eserinin asıl nüshası Rauf Yekta Bey'in özel kütüphanesinde iken onun vefatı üzerine intikal etmiş, günümüzde ise tetkik imkânı bulunmamaktadır. Rauf Yekta Bey, bu eserden bazı aktarma bilgileri "Millî Tettebbular Mecmuası"nda neşretmiş günümüz Türkçesine tam olarak çevrilmemiştir.³¹ Ancak Müzikolog Yalçın Tura tarafından *Kitâbu'l-Edvâr*'ın II. bölümü ve bazı tabakat cetvelleri üzerinde terceme ve incelemeler yapılmıştır.³²

Tespit edebildiğimiz Arapça olarak Edvâr üzerinde yapılmış tahkikli çalışmalar şunlardır. Dr. Hüseyin Ali Mahfuz "el-Edvâr", Gattas Abdulmelik Haşebe, "*el-Edvâr fi'l-Mûsikî*" (Kahire 1961), Haşim Muhammed er-Receb "*Kitâbu'l-Edvâr Li-Safiyyuddin Urnevî*" (Bağdat 1980).

Eser ayrıca batılı müzikologlarca incelenmiş olup, Helmholtz ve Kiesewetter bazı bölümleri ses fiziği bakımından araştırmışlar; Baron Carra de Vaux kısaltarak Fransızca'ya çevirmiştir. Baron Derlanger ise "Mevlânâ Mübarek Şah" yüceltme sözü ile Şah Şûcâ'ya sunulan, Cürcânî'nin "Edvar Şerhi"nin tamamını Fransızca'ya çevirmiştir.

31- Rauf Yekta, "Eski Türk Musikisine Dair Tarihi Tettebbular" *Millî Tettebbular Mecmuası*, II, 134-137 ve 233-239.

32- Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Meseleleri*, s. 182-190.

Yapduğumuz çalışmada İstanbul Kütüphanelerindeki yazma nüshalar tetkik edilmiş, bu yazmaların her biri, yazım tarihi itibarıyla sıralanıp özel başlık altında tanıtılmıştır. Ayrıca Türkiye dışında da tespit edilen nüshalar kaydedilmiştir.

Edvâr'ın üzerinde tarih kaydı bulunan ve yazar eliyle yazılmış olduğu kuvvetle muhtemel en eski ve eksiksiz nüshası Nuruosmaniye Kütüphanesi 3653/1 no da kayıtlı yazmanın (1-49^a) varakları arasında yer alan H. 633 tarihli nüshası asıl nüsha olarak ele alınmış; diğer nüshalar olan ve B, C, D, E, F, G ve H harfleri ile tanıtılmış nüshalarla karşılaştırılarak I. Bölüm başlığı altında tercüme edilmiştir. II. Bölüm'de ise eser üzerinde inceleme yapılmıştır.

Nüshalardan 8 adedi yazılış tarihlerine göre sıralanarak birbirleriyle karşılaştırılmış, tarih kaydı bulunmayan (H) nüshası en son sıraya konulmuştur. (İ) nüshası, son üç bölümü eksik olması, (K) nüshası da bölümlerin tamamı değiştirilmiş ve aslından çok uzaklaştırılmış olması dolayısıyla, karşılaştırılmaya dahil edilmemiştir.

Safiyuddîn'in hayatı ve eserlerinin incelenmesine geçmeden önce, musikî tarihindeki *Edvâr* kitapları ve Safiyuddîn'e gelinceye kadar yapılan mûsikî nazariyâtı çalışmalarından söz etmek yerinde olacaktır.

"*Edvâr*" kelimesi Arapça "*devr*" kelimesinin çoğulu olup, "daireler, dönüşler" anlamlarını taşır. Eski devirlerde yazılan mûsikî nazariyâtı kitaplarına "*edvar*" isminin verilmesi bu eserlerde konu edilen makam ve usullerin, daire şeklindeki çizimlerle gösterilmesinden dolayıdır.

Eski nazariyâtçıların dizileri, "daire" veya bunun çoğulu olan "*edvar*" kelimesiyle ifade etmesini şu şekilde açıklayabiliriz. "Re" (Yegâh) sesi ile başlayan bir sekizlinin sonu yine "re" (Nevâ) olduğu için, "yegâh"tan hareket edilip sekiz ses ayrı ayrı okunduğunda âdetâ bir daire çizilip yine aynı noktaya dönmüş olur.³³ Usullerde de aynı durum söz konusu olup, bir ölçüdeki usul vuruşlarını uygulaya-

33- H. Sâdeddin Arel, "Fatih Devrinde Türk Musikîsi", *Musikî Mecmuası*, Yıl, 6, sayı: 63, s. 71.

rak, ard arda birkaç ölçüyü vurduğumuzda, her tekrar edilişte birer daire çizilmiş olur.

Mûsikî tarihimizde *Kitâbu'l-Edvâr* ismi ile birçok eser yazılmış, olup, bizim incelediğimiz Safiyyuddin Urmevî'nin "Edvâr"ı da bunlardan birisidir. Safiyyuddin'in ilk defa bu isim altında bir eser yazmasının ardından bu esere pek çok musikî bilgini tarafından şerhler yazılması dolayısı ile Safiyyuddin'e ayrıca "Edvâr sâhibi" de denmiştir. Mûsikî nazariyâtı kitaplarına bazan sadece "edvâr" denilmiş bazan da ayrıca isim verilmiştir. Safiyyuddin'in "Şerefiye"si, Abdülkâdir-i Meragî'nin "Camiu'l-Elhân"ı, Lâdikli Mehmed Çelebi'nin, "Zeynu'l-Elhân"ı, Seydî'nin "El-Matlâ"ı bu türdeki eserlerden bazılarıdır.

Edvâr kitaplarındaki konular ise hemen hemen birbirine çok benzeyen başlıklar altında incelenmiştir. Bu konuları şu şekilde özetleyebiliriz. Giriş kısmı: Besmele ve hamdeleden sonra kitabın ismi ve eserin yazılmasına vesile olanlara rahmet duâları ve eserin kısa tanıtımı. Daha sonra seslerin mahiyeti, tizlik ve pestlik seslerde uyum, sesler arasındaki oranlar, makamlar ve usullerin devirleri, telli müzik aletlerinden bilhassa "ud" ve "tanbur"un akordu, transpoze cetvelleri, mûsikînin etkisi, makamların astroloji ilgisi gibi konular işlenir. Bazılarında ise uygulama bölümleri bulunurdu.

Safiyyuddîn'in yaşadığı XIII. yüzyıla kadar yazılmış edvar kitapları ve mûsikî nazariyâtı çalışmalarını da şöylece özetleyebiliriz:

Mûsikî nazariyâtının kurucusu olarak kaynaklarda Hz. Süleyman'ın öğrencisi olan Pythagoras kabul edilir. Pythagoras, bilimsel olarak değerlendirilebilecek ilk musikî nazariyatı çalışmalarını yapan kişi olup, mûsikîdeki sesler arasındaki oranları açıklayan ilk bilginidir. Bugün bile, Pythagoras'a izafe edilen aralıkların temel kuralları en küçük değişikliğe uğramamıştır. Öyle ki, Pythagoras zamanında 2/3 oranı ile ifade edilen beşli aralığının değeri aradan bu kadar zaman geçmesine rağmen aynı kalabilmiştir.³⁴ Gerilmiş bir tel (monochord)

34- Rauf Yekta, *Türk Musikîsi*, s. 27.

kullanarak, hissedilebilen her ses aralığının mesafe oranını hesaplayan Pythagoras ilk musikî bilgini olarak kabul edilmektedir.³⁵ Eski mûsikî nazariyâtı eserlerinin çoğunda Pythagoras ile ilgili şu efsâneye rastlanır:

Pythagoras mûsikîyi, üç gece üst üste gördüğü rüya üzerine, bir denizin sahiline gidip, dalgaların karaya vuruş ahenginden ilham alarak icad etmiştir.³⁶

XIX. yüzyılda yazılan "Hâşim Bey Edvâr"ında Pythagoras'ın oniki makam, dört şube ve yirmidört terkibi icad ettiğini; daha sonraki âlimlerden Hoca Nasıreddîn Tûsî ve İbn-i Sînâ'nın diğer terkipleri buna ilâve ettiğini kaydetmektedir.³⁷

İslâm dünyasında, özellikle Halife Me'mun (198-218 H.) (813-833 M.) zamanında gerçekleştirilen tercüme çalışmalarıyla, Yunanca Süryanice, Sanskritçe ve Pehlevîce yazılmış kaynaklardan Arapça'ya, antik çağ medeniyetlerine ait bilgiler fiilen aktarılmış, böylece birçok ilimlerle birlikte mûsikîye ait nazari bilgiler de İslâm dünyasına ulaştırılmış oldu.³⁸ Bir müddet sonra Arapça'ya aktarılan bu eserler vasıtasıyla mûsikî nazariyatında da önemli gelişmeler ortaya çıkmıştır.

İslâm'dan önceleri devirlerde bir mûsikî nazariyâtının varlığı muhakkak olmakla beraber, bu dönemden zamanımıza ulaşmış herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. İslâm'dan sonra ise, İran ve Bizans ülkelerinde yaşayan İbn-i Miscâh (ö. 97/715) nazariyatla ilgili bir sistem meydana getirmişti. Ayrıca, Yunus el-Katib (ö. 148/765) ile, el-Halil (ö. 175/791) isimli âlimlerce meydana getirilen mûsikî nazariyatına ait eserler kaybolmuş, daha sonraki yıllarda yaşayan Ubeydullah bin Abdullah bin Tahir (ö. 300/912) ve Ali bin Harun bin Yahya bin Ebî Mansur (ö. 352/963) ve Süleyman bin Eyyub el-Mardinî'nin (ö. 300/912) eserleri ise günümüze ulaşmamıştır.³⁹ Ancak Yahya bin Ali bin Yahya bin Ebî Mansur (ö.

35- İlhan Mimaroğlu, *Mûzik Tarihi*, s. 226.

36- Katip Çelebi, *Keşfü'z-Zünûn*, II, 1902-1903.

37- Hâşim Bey, *Edvâr*, s. 44.

38- Hilmi Ziya Ülken, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, Bkz. s. 50-55.

39- Ebu'l-Ferec el-İsfahânî, *Kitâbu'l-Agânî*, V, 45.

301/913)'un "*Risâle fi'l-Mûsikî*"si ile, İbn-i Hurdazbih (ö. 300/912)'in "*Kitâbu'l-Lahv ve'l-Melâhî*" adlı eseri bazı özel kütüphanelerde bulunmaktadır.⁴⁰

IX. Yüzyılın ortalarına doğru, eski Yunan bilginlerinin mûsikîye ait eserlerinin Arapça'ya tercüme edilmeleri ile bu konuda ciddî çalışmalar başlamıştır. Bu eserler şunlardır:

a) Aristo'nun "Problemata" ve "De anima" adlı eserleri ile Themistins ve Alexandros'un bu iki esere ait şerhleri.

b) Aristoxenos'un iki eseri.

c) Euklides'in iki eseri.

d) Nikomachos'un bir risalesi.

e) Batlamyus'un "Harmonica" adlı eseri.

Bu eserler, Arap nazariyecileri ve sonraları onların eserlerini yorumlayan İran'lı ve Türk nazariyeciler için büyük bir değer tanımakta idi.⁴¹

Bunlardan ilk yararlanan ^{el-Kindî} (ö. 260/879) olmuştur. el-Kindî, musikî nazariyatı ile ilgili bugün sadece dördü mevcut olan yedi risale yazmıştır. Bu risalelerin üçü Berlin'de olup (Ahlwardt, Verz, nr. 5503-5531) bunlardan birincisi "*Risâle fi eczâ habariyye fi'l-Mûsika*" ikincisi "*Risâle fi'l-Luhûn ve'n-Nagam*". Üçüncüsü, "*kitâbu'l-musavvitati'l-veteriyye*". Dördüncüsü "*Risâle fi hubr sinâati't-Te'lîf*" olup, British Museum (or. 2361) no da kayıtlıdır. Bu risâlede Kindî'nin, Euclides ve Batlamyustan faydalandığı görülmektedir. Ayrıca Risâle fi Kısmeti'l-Kânon" adlı risâlesinin de Euclides'in "Sectio canonis"inin tercemesi olduğu söylenmektedir.

Kindî, bu eserlerinde "ebced" alfabesiyle bir oktavlı notalama sistemi kullanmıştır. Bu usul de Yunan'lı nazariyatçılara göre bir ilerleme idi ve Yunan mûsikî nazariyatını ud aletine adapte etmiştir.⁴²

Kindî'nin bu çalışmalarından sonra nazariyat sahasında bir asırlık zaman dilimi içerisindeki, hiçbir eser zamanımıza ulaşmamıştır. Kindî'nin iki öğrencisi

40- Henry George Farmer, "Musikî", *İslâm Ansiklopedisi*, VIII, 679.

41- Henry George Farmer, "Musikî", *İslâm Ansiklopedisi*, VIII, 680.

42- Owen Wright, "Music", *The Legacy of İslâm*, s. 490.

Ahmed bin Muhammed el-Sarâhsî (ö. 286/899) ile Mansur bin Talha bin Tâhir (ö. 287/900) mûsikî nazariyatını işlemişlerdir. Sarâhsî, bu konuda altı eser yazmıştır. Ayrıca Sâbit bin Kurrâ (ö. 288/901) bu konuda üç eser yazmış Muhammed bin Zekerîyyâ el-Râzî (ö. 320/932) ve Kustâ bin Lukâ (ö. 320/932?) birer eser yazmışlardır.

Kindî'den sonra bu konudaki eserleri bize ulaşan en önemli nazariyatçı Fârâbî'dir. (ö. H: 339-M: 950) Musikî nazariyatı konusunda yazdığı eserleri şunlardır: 1) "el-Mûsikâl Kebîr", asıl adı "Kitâbu sînâati ilmi'l-mûsika" bu eser ameli ve nazari olarak iki bölümdedir. 2) "Kitâbu'l-ikâ" bu eserde ikânın terkipleri ve âmeli yönündedir. 3) "Kitâb fî'l-Îkaat" bu eser de usullerin prensipleri ile ilgilidir.⁴³

Fârâbî bu eserlerinde Yunan bilginlerinin eserlerinden farklı olarak, mûsikînin fizik ve fizyolojik esaslarını ele almış ve çalgılar hakkında etraflı sayılacak ilk araştırmaları yapmış ve böylece Yunan bilginlerini aşmıştır.

Fârâbî, seslerin, aralıkların ve ritimlerin niteliklerini incelemiş; gezegenlerin sesleri ve semavî âhenk hakkında Pythagaros'cuların görüşlerini gülünç bulmuştur. Mûsikî aletlerindeki seslerin hava titreşimleri sayesinde meydana geldiğini savunmuştur.⁴⁴ Fârâbî aynı zamanda iyi şekilde enstrüman (ud) çalmakta idi. Safiyyuddin'e kadarki nazariyeciler arasında enstrüman kullanabilen olmaması dolayısıyla, Fârâbî ile Safiyyuddin eserlerinde tatbiki musikîyi de bir avantaj olarak değerlendirebilmişlerdi. Fârâbî, "Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebîr" adlı eserinin mûsikî aletlerine ayırdığı ikinci kısmın, ikinci bahsinde, özellikle "Horasan Tanburu" ve bu tanbur üzerindeki değişiklikler hakkında ayrıntılı bilgi vermiştir.⁴⁵ Fârâbî'nin bu eseri I. si dokuz, II. si ise dört konuşmadan meydana gelen iki bölümden ibarettir. Ancak son dört konuşma kaybolmuştur. I. bölümde, Yunanlı teorisyenlerin yazılarını okuduğunu, ancak bunların sadece tam olmayan dökümanlarını gözden

43- Bkz. Alâeddin Jebrîni, "Farabî-Musikî", *T.D.V. İslâm Ansiklopedisi*, XII, 163.

44- Cemil Senâ, "Farabî", *Filozoflar Ansiklopedisi*, II, 103-104.

45- Yalçın Tura, *Türk Musikîsinin Mes'eleleri*, s. 169-173.

geçirdiğini, bunun için musikî teorisini yeniden yazmak zorunda kaldığını söylemektedir.

Fârâbî'den sonra, Ebu'l-Vefâ el-Buzcanî (ö. 388/998)'nin bu konuda verdiği eser zamanımıza ulaşmamış olup, ancak İhvan-ı Safa Risale'leri ve Muhammed bin Ahmed el-Harizmî'nin (ö. 380/990?) eseri "Miftâhu'l-Ulûm"da mûsikî nazariyatı üzerinde durulmuştur. İhvan-ı Safa Risâle'lerinde konu geniş şekilde işlenmiş olup, Harizmî'nin eseri ise konuya yeni bir boyut kazandırmamıştır.

Basra'da Büveyhoğulları saltanatı esnasında ortaya çıkmış olan İhvân-ı Safâ, gizli bir felsefî-dinî topluluk olma özelliğini taşıyordu. İmamları İsmail'in H: 143-M: 760 da ölmesinden sonra gizli siyasi propaganda faaliyetlerine başlayan rafizî (heterodox) şîî tebaa olan İsmailî şahısların oluşturduğu bir düşünce ekolüdür. İhvan-ı Safa ve ilk simâî ve özellikle "Karmatî dâî"lerin gizli propaganda faaliyetlerini, ona yeni bir ilmî ve felsefî ruh katarak sürdürmüşlerdir.⁴⁶ Bu cemiyetin beş üyesi şu kişilerdi: 1) Ebu Süleyman Muhammed bin Ma'ser Bestî, 2) Ebu Hasan Ali bin Harun Zencânî, 3) Ebu Ahmed Mihricânî, 4) Avfî, 5) Zeyd bin Rufâa İhvân-ı Safa'nın en önemli eseri, ansiklopedik derlemeler olarak nitelendirilebilecek olan "Risâleler"dir. Bu "Risâle"ler 51 bölümden meydana gelmiş olup, değişik yazarlar tarafından kaleme alınmıştır. Bunlardan beşinci risâle mûsikî konusunu işlemektedir. el-Kindî ve Fârâbî'den sonra musikî ile ilgili en ciddî yazılmış eser olarak bu "Risale"yi gösterebiliriz.

Risâle'de, sesler sınıflandırılmış, mahiyetleri açıklanmış, duyu organlarının algılayışı üzerinde durulmuş, musikî aletlerinden bahsedilmiş, ritim konusu ve seslerin süreleri, tizlik ve pestliği açıklanmıştır. Beste yapmanın usulü ve esasları belirtilmiştir.⁴⁷ Sesler ud aleti üzerinde açıklanmış ve dört telli bir sistem esas alınmıştır. Teller bam, mesles, mesna, zir olarak isimlenmiştir. Bu tel isimleri felsefî bir yorumla açıklanmış, bam'ın yeri, mesle'sin suyu; mesna'nın havayı, zir'in

46- Macit Fahri, *İslâm Felsefesi Tarihi*, Çev: Kasım Turhan, s. 134.

47- *Resâilu İhvânî's-safa*, I, 197.

ise ateşi temsil ettiği fikrine varılmıştı. Her milletin yeme, giyinme adeti olduğu gibi bir mûsikî zevkinin olduğu belirtilmiş; mûsikînin, hastalık tedavisinde, av yaparken, süt sağarken, bebekleri uyuturken gam dağıtmada ve manevî coşkuya ulaşmada kullanıldığı anlatılmıştır.⁴⁸

Daha sonraki yıllarda, eserleri zamanımıza ulaşmış mûsikî nazariyatı âlimlerinden en önemlisi İbn-i Sînâ (ö. 428/1036) olup musikî konusuna, yazdığı 2 eserde eğilmiştir. Bunlar "el-Şifâ" ve "en-Necâr" adlı eserlerin içinde bölümler halinde yer almıştır.

İbn-i Sînâ'nın talebesi İbn-i Zeyle (ö. 440/1048) ise hocasının risâlelerine mûsikî icrasını da ekliyerek "*Kitâbu'l-Kâfi fi'l-Mûsikî*" adlı eserini meydana getirmiştir.⁴⁹

XI. ve XII. yüzyıllarda, önceki çalışmalardan yararlanarak eser veren diğer musikî nazariyatçıları ise şunlardı: Mısır'da İbn-i Haysam (ö. 430/1038) ve Ebu'l-Salt Umeyye (ö. 528/1133) olup eserleri Musevî müelliflerce şerh edilmiştir. Bugün bu şerhlerden iki adedi İbrânice olup, Halevy ve Yeşeyâhü bin Yishak tarafından yapılmış, Ebu Salt'ın "*Risâle fi'l-Mûsikî*"sinin şerhleridir.

Suriye'de ise şu mûsikî nazariyatçıları vardı. İbnu'n-Nakkâş (ö. 574/1178), Ebu'l-Hakem el-Bâhilî ve oğlu Ebu'l-Mecd Muhammed (ö. 567/1171), Alâmed-Din Kayser (ö. 649/1251).

Batı İslâm dünyasında ise, İbn-i Bâcce (ö. 532/1137) ile, Aristo'nun "*De Anima*" adlı eseri üzerine şerhleri bulunan İbn-i Rüşd (ö. 594/1197) mûsikî nazariyatı çalışmaları yapmış iki âlimdir.

Ortadoğuda İbn-i Man'a (ö. 551/1156) ile, Nasıreddîn Tusî (ö. 672/1273) bu konuda eser vermiş bilginlerdir.⁵⁰ İşte bütün bu çalışmalardan sonra mûsikî nazariyesini en mükemmel şekilde açıklayan, eserini incelediğimiz Safiyyuddîn Urmevî'dir.

48- Age, I, 206-208.

49- Owen Wright, "Music", *The Legacy of Islâm*, s. 491.

50- Hanry George Former, "Music", *The Legacy of Islâm*, Londra 1993, s. 365.

BİRİNCİ BÖLÜM

SAFİYYUDDİN URMEVÎ'NİN HAYATI VE ESERLERİ

A) Hayatı :

Mûsikî nazariyâtı konusunda üstün eserler vermiş büyük müzisyen ve nazariyatçı Safiyyuddîn Abdülmümin bin Yusuf bin Fahir el-Urmevî H: 613 - M: 1216 yılında bir görüşe göre Bağdat'ta¹ Zehebî (ö. 748/1347), Fazlullah Umerî (ö. 750/1349), İbn-i Taktakî (ö. 709/1309), Safadî (ö. 764/1363), Şahir el-Kütübî (ö. 764/1363) gibi kendi zamanına yakın yaşamış âlimlerin tesbitine göre ise Urumiye'de doğmuş daha sonra ailesiyle birlikte Bağdad'a güçmüştür.² Safiyyuddîn'in bütün kaynaklarda "Urmevî" (Urumiye'li) olarak anılması dolayısıyla Bağdad'da doğmuş olması pek mümkün görünmemekte, bazı Azerî kaynaklarında Urumiye'de doğduğu ve çocukluğunu Urumiye de geçirdiği kaydedilmektedir.³

1- Adil el-Bekrî, "Safiyyuddîn Urmevî", *el-Mevrid*, XIII, sayı: IV, s. 127.

2- Muhammed bin Şahir el-Kutubî, *Fevâtü'l-Vefayât*, II, 411.

3- Gulâm Hüseyin Beğdilî, "Urumiye'li Safiyyuddîn Hakkında Bir Nice Söz", *Varlık*, Ekim 1980, s. 68.

"Urmevî" nisbesindeki bu şehir İran Azerbaycanı'nda, bugün "Rızâiye" adıyla anılmaktadır. Şehir, Tahran'ın 921 km. batısında, Tebriz'in 293 km. güney-batısındadır. Safiyyuddîn genç yaşlarında bu şehirden Mustansırıyye Medresesinde Şâfiî fikhını öğrenmek üzere Bağdad'a gelmişti. Tarihçi Dühelî bu gelişi şöyle anlatıyor: "Safiyyuddin Urmevî, Halife Mustansır zamanında (ö. 624-640/1226-1242) Bağdad'a gelip İbn-i Niyar Ribatına indi. Orada bugün kullanılmayan, man-sub hattıyla bir Kur'ân-ı Kerîm yazdı ve bu Kur'an'ın Halife'ye ulaşması üzerine Halife tarafından saray içi hizmetlerinde ve kütüphanede müstensih kitap çoğaltmakla görevlendirildi.⁴ Mustansırıyye medresesinin inşası H: 5 Recep 631 - M: 1233'de tamamlandığından Safiyyuddî'nin bu tarihten sonra Bağdad'a gelmiş olduğu kesindir.⁵

Safiyyuddîn Abdulmu'min bin Yusuf Urmevî'nin yaşadığı devirde meşhur olan iki Safiyyuddîn Urmevî daha vardı. Bunlar bazan "Edvâr"ını incelediğimiz büyük musikî bilgini Safiyyuddîn'le karıştırılmıştır. Bu Safiyyuddîn'lerin birincisi Safiyyuddîn Mahmud bin Muhammed Urmevî (ö. 763/1361)'dir. Bu şahıs fıkıh bilgini olup "el-Muhkem ve'l-Muhîtu'l-Azam" isimli eserin müellifidir.⁶ İkincisi ise, Safiyyuddîn Abdülmu'min bin Abdülhak Urmevî (ö. 739/1338) olup, Mustansırıyye Medresesi müderrislerindendir. Yazdığı eserler, "Tahrîru'l-Mukarrer" ve "el-İzâh ve'l-Beyân"dır.⁷

"Edvâr" yazarı Abdulmu'min Urmevî, Bağdad'ta zamanın en önemli ilim merkezi olan Mustansırıye medresesinde okuyup yetişti. Fen bilimleri, edebiyat, şiir, tarih, nücûm, hüsnü hat, münakaşa ve münezara ilmi inceliklerini öğreten ahlâf ilminde ve fıkıh konularındaengin bilgiye sahip olan Urmevî, özellikle mûsikî nazariyatı ve icrası konusunda devrinin tartışmasız en üstün âlimi oldu.

4- Abbas Azzavî el-Mehâmî, *el-Mûsikîyyu'l-İrakiyye fî Ahdi'l-Moğol ve'l-Türkmân*, s. 26.

5- Âdil el-Bekrî, *Muceddidu'l-Mûsikîyyu'l-Abbasiyyeti Safiyyuddin Urmevî*, s. 33.

6- Katip Çelebi, *Kesfü'z-Zünûn*, II, 1617.

7- Âdil el-Bekrî, *Muceddidu'l-Mûsikîyyu'l-Abbasiyyeti Safiyyuddin Urmevî*, s. 29.

Mûsikî nazariyatı ile ilgili olarak yazdığı eserlerinde kendinden önceki mûsikîşinaslardan farklı tarafı Urmevî'nin aynı zamanda iyi bir "ud" icracısı olmasıdır. Musikî nazariyatı konusunda kendisine gerekli olan matematik ilmini de Halife Musta'sım'ın (H: 640-656/M: 1242-1258) Yahudî olan katibinden öğrendi. İyi ahlâklı, mürüvvet sahibi, nüktedan alicenab ve şakacı bir kişiliğe sahipti.⁸

Safiyyuddîn Urmevî'nin hayatını üç devreye ayırabiliriz. İlk dönem Musta'sım zamanındaki hayatı (H: 613-656/M: 1216-1258) ikinci dönem, Moğolların Bağdad'ı işgâli zamanındaki hayatı (H: 656-662/M: 1258-1263), üçüncü dönem ise Cüveynîler devrindeki hayatı (H: 662-694/M: 1263-1294).

Urmevî, Halife Mustansır ve Musta'sım zamanlarında hattatların ve müzisyenlerin en büyüğü kabul ediliyordu.⁹ Safedî (ö. 764/1363) Safiyyuddîn'den şöyle bahsediyor: "Halife Musta'sım, Revâk-ı Aziz denilen yerde, Halife sarayı arkasında karşılıklı iki kütüphane yaptırmıştı. Kütüphanelerin düzenlenmesi ile Sadreddin Ali bin Niyar'ı görevlendirmiş, kitap yazımı ve çoğaltılması işini de Şeyh Zekiyyuddîn ve Safiyyuddîn Urmevî'ye vermişti. Safiyyuddîn öncelikle "Kitâbu'l-Hevâzin"i yazmakla işe başladı ve kendisine yılda 5.000 dirhem maaş bağlandı".¹⁰ Safiyyuddîn Hüsnühat konusunda kendinden sonra gelenleri de etkileyen önemli bir sanatkâr idi.¹¹ Meşhur hattatlardan halifenin kölesi Yakut el-Musta'sımî'yi (ö. 699/1299) yetiştirdiği kaynaklarda zikredilmektedir.¹² Müstakimzâde, Safiyyuddîn'in Ali bin Hılâl'in yazılarını taklid ile meşhur olduğunu kaydedip, Amasyalı olduğunu yazmakta ise de onun Amasya'da doğmuş

8- Şihâbuddin İbn Fazlullah el-Umerî, *Mesâlikü'l-ebâr fî Memâlikü'l-emsâr*, X, 310.

9- Naci Maruf, *Tarihu Ulemâu'l-Mustansiriyye*, I, 168.

10- Safedî Selahaddin Halil bin Aybek, *el-Vâfi bi'l-Vefayât*, Süleymaniye Ktp., Şehid Ali Paşa Böl, No: 1970, XVII, vr. 132^b.

11- Müstakimzâde Süleyman Sadeddin, *Tuhfe-i Hattatîn*, s. 575.

12- Salahaddin el-Muneccid, *Yakut el-Mustasimî*, s. 20.

olması diğer kaynaklara göre mümkün değildir. Ayrıca bu durumu, Yakut el-Musta'sımî'nin Amasya'da doğmuş olması ile karıştırılmış olmalıdır.¹³

Ebu'l-Hayr Said Dühelî'den naklen Fazlullah Umerî, Safiyyuddîn'in hat konusundaki maharetimi şöyle anlatıyor: "Alaaddin Cüveynî'nin tamir ettirdiği Kûfe Camii cephe duvarındaki kitabe, Safiyyuddîn Urnevî'nindir. Ayrıca Safiyyuddîn üzerini güzel yazısı ile süslediği bir çekmeceyi Hülâgu'ya hediye etti. Daha sonra bu küçük çekmecenin bir sancının eline geçmesi üzerine Safiyyuddîn bu çekmeceyi yüz dinar karşılığı geri alır".¹⁴

Safiyyuddîn'in Musta'sım ile tanışması ve yakınlaşmasının birinci sebebi, güzel yazı yazmadaki bu mahareti olmakla beraber bir diğer rivayet de mûsikîdeki kabiliyetidir. Bu rivayete göre¹⁵ Safiyyuddîn kütüphanedeki görevi yanında zaman zaman saray mûsikîşinasları ile Halife'nin haberi olmadan çalışmakta idi. Bu devirde Lehaz ve Sabâ isimli iki şarkıcı cariyeye vardı. Birgün Halîfe'nin huzurunda yapılan bir fasılda "Lehaz" yeni bir eser okudu. Bu eseri çok beğenen Halîfe'nin, eserin bestecisini sorması üzerine bu bestenin Safiyyuddîn Urnevî'ye âit olduğu söylendi. Bunun üzerine Halîfe'nin huzuruna çağırılan Safiyyuddîn onunla tanışıp meclisinde bulunmaya ve ud çalmaya başladı. Kütüphane hizmetinden aldığı beşbin dinar tutan yillığı da artırıldı.

Safiyyuddîn kütüphane hizmeti ve musikîşinaslığı dolayısıyla Halîfe Musta'sım'ın daima yanı başında bulunmuş, şöhreti gittikçe artmış, hüsn-ü hat, edebiyat ve ve musikî de zirveye ulaşmıştı. İbn-i Taktakî (ö. 709/1309) Halîfe Musta'sım zamanını ve Halîfe'nin şahsî özelliklerini anlatırken, Safiyyuddîn'den bahsediyor ve saray kütüphanesinde yaşanan bir olayı anlatıyor. Bu olayı da Safiyyuddîn'den dinlediğini kaydediyor. Buna göre, Safiyyuddîn Urnevî saray

13- Müstahimzâde Süleyman Sadeddîn, *Tuhfe-i Hattafîn*, s. 295.

14- Şihabuddin İbn-i Fazlullah el-Umerî, *Mesaliku'l-Ebsar fî Memâliku'l-Emsâr*, X, 310.

15- Mahmud Ahmed el-Hıfî, "el-Edvâr fî Ma'rifeti'n-negami ve'l-Edvâr Li-Safiyyuddîn el-Urnevî", *Mevsûatun Turâsu'l-İnsâniye*, III, 549.

kütüphanesinde Sadreddin Ali bin Niyar'ın yanında kitap çoğaltmakla görevli iken Halife Musta'sım zaman zaman kütüphaneye gelip onların çalışmalarını izlemekte ve sohbet etmektedir. Bu ziyaretlerin birinde yaşanan olay şöyledir: Sarayda görevli on, onbeş yaşlarındaki bir hizmetçi çocuk kütüphanede Halife'nin her gelişinde oturduğu sedirde uyuya kalır ve Halife'nin habersiz gelişi dolayısıyla, sedirde uyuyan çocuğu Safiyyuddîn hemen uyarmaya davranır, fakat Halife çocuğun rahatsız edilmemesini söyleyerek başka bir yere oturur. Bu olayla Halife Musta'sım'ın ne kadar merhametli ve anlayışlı olduğu, ayrıca sanat erbabına da yakınlığı vurgulanmaktadır. Bizzat Safiyyuddîn Urmevî tarafından anlatılan bu olaydan anlaşıldığına göre, Halife ile Safiyyuddîn'in yakınlığı ve samimiyeti hayli ileri seviyededir.¹⁶

Fakat bu sanat ve kültürle iç içe mutlu günler çok sürmemiş, Moğol işgali ile Bağdat yakılıp yıkılmış ve Abbasî hilâfeti de son bulmuştur. Bu işgal Safiyyuddîn'in yaşayışını da önemli şekilde etkilemiş ve hayatındaki ikinci dönem başlamıştır. Bu dönem Urmevî'nin Moğolların işgali altındaki Bağdat'taki yaşayış dönemidir (H: 656-662/M: 1258-1263).

İlhanlılar Devleti'nin kurucusu, Türk-Moğol hükümdarı Hülâgu (H: 614-664/M: 1217-1265) Kafkasya'yı zaptedip İsmâiliye Devleti'ni ortadan ortadan kaldırmış ve sonra da Abbasî Halîfesi Musta'sım Billah'a haber göndererek kendisine itaat etmesini istemişti. Halife Musta'sım, sanatkâr ruhlu, hattat, kibar ve inançlı bir insandı. Hülâgu, Halife'yi Haşşaşîn katillerini yola getirmek için vadedtiği yardımı yapmamakla suçladı. Ceza olarak da Halîfeliğin teslimi ve Bağdad'ın silahtan arındırılmasını istedi. Musta'sım bunu reddetti. Bunun üzerine Moğol hükümdarı ordusuyla Bağdat'ı kuşatınca Halife hatasını anladı. Bağdad elli gün boyunca kuşatıldı. Musta'sım af dilemek için maiyeti ve oğulları ile

16- İbn-i Taktaki, Ebu Cafer Muhammed bin Ali, *Kitâbu'l-Fahrî fi'l-Adâb es-Sultaniye ve'd-Düvel el-İslâmiye*, s. 297-298.

Hülâgu'nun ordugahına gitti ise de sonuç alamadı ve neticede kendisi öldürölüp Bağdat şehri de yağmalandı. Bu arada yüzbinlerce kişi öldürölldü (H: 14 Sefer 656/M: 13 Şubat 1258). Çok kanlı geçen savaşıla şehirde yüzlerce âlim ve şâir hayatını kaybetti. Asırlar boyunca sarfedilen emeklerle meydana getirilen kütüphaneler, hazîneler bir hafta içinde yok edildi. Yüzbinlerce cilt kitap yakıldı.¹⁷

Hülâgu tabiat olarak çok sert bir hükümdar olmasına rağmen sanata ve kültüre önem veren biriydi. Bu sırada Bağdad'da Safiyyuddîn ile tanıştı ve hayatını bağışlayıp kendisini sarayda görevlendirdi.

Safiyyuddîn'in çağdaşı olan İzzeddin Hüseyin Tabib Erbilî (ö. 726/1325) "Tarîh"inde Bağdad'ın işgalini ve Safiyyuddîn'in işgal sırasındaki davranışını anlatmaktadır. Bu olay çeşitli eserlerde hep Erbilî kaynak verilerek aynen anlatılır.¹⁸ İzzeddin Erbilî şöyle yazıyor: "Safiyyuddîn Abdulmu'min ile beraber Mustansırıye medresesinde oturuyorduk. Bağdad'ın işgâli söz konusu olunca Safiyyuddîn şunları anlattı:

— Hülâgu, ileri gelenlere, Bağdad'ın arazî ve mahallelerini kumandanları arasında paylaştırmalarını emretmişti. Her iki mahalleyi bir büyük kumandana verdiler. Benim oturduğum mahalleyi de on bin başıya hükmeden bir emire verdiler. Onun adı, "Banuvanîn" idi. Hülâgu, bazı komutanlara üç gün bazısına iki gün bazısına da bir gün rütbelerine göre yağma ve esir alma izni vermişti. Bizim sokağımız zenginlerin oturduğu ve elli kadar da mûsikîşinasın bulunduğu bir büyük sokaktı. Bağdad'da ilk işgal edilen sokak bizim sokağımızdı ve sokağın etrafı surla kuşatılmış olup, girişı de büyük bir tahta kapı ile örtölü idi. Banuvenin askerleri ile birlikte anı üzerinde kapının önüne geldi. "Kapıyı açın ve emrime girin! Yoksa kapıyı kırar ve hepinizi öldürürüm!" diye bağırdı. Yanında silahlı askerleri

17- Will Durant, *İslâm Medeniyeti*, s. 258.

18- Şihâbuddîn İbn-i Fazlullah el-Umevî, *Mesâlikü'l-Ebsar ve'l-Memâlikü'l-Emsâr*, X, 311-312; Zehabî, *Tarîhu'l-İslâm*, Süleymaniye Ktp., Ayasofya Böl: No: 3014, vr. 281^a.

ve teçhizatlı adamları hazır bekliyordu. Ben kapıyı açıp emire yaklaştım. Üstümde eski elbiseler vardı ve ölümü göze alıp emirin önünde eğildim. Banuvenin tercümanına "Onun kim olduğunu sor!" dedi. Tercüman, "Semtın sakinlerinin en büyüğü sen misin?" dedi. "Evet" diyerek cevap verdim. Tercüman "Eğer emirin her istediği yerine getirilirse bu semt senin emrine verilecek" dedi. Emirın askerlerini başka yere göndermesini ve bir kısım askeri ile kendisini ağırlıyacağımızı, istediği herşeyi vereceğimizi söyledim. Bunun üzerine otuz kadar askeri ile evimize girdi. Altına halifelere serilen örtü ve işlemeli yastıkları koydum. Anında mükellef bir sofra kurdum. İkram ettiğini yemeklerden zehirli olmasından kuşkulananması için ben de yedim. Krallara has bir yemekten sonra müzik dinlettim, Halep bardakları ve altınyaldızlı kaplarla şarap ikram ettim. Sarhoş olduktan sonra her biri ayrı bir müzik aleti çalan on kadın sanatkâr getirttim. Aynı üslupta alet çaldıkları için uyumlu seslerle meclis inliyordu. Kendinden geçti ve günü gayet mutlu geçti. İkinci vakti, gönderdiği diğer askerleri esir aldıkları kadın ve mallarla döndü. Onlara da altın ve gümüş kaplar kıymetli kumaşlar hediye ettim. Bazı küçük ve değersiz şeyler de vardı ve onlar için özür diledim. "Habersiz geldiğimiz için daha değerli şeyler hazırlıyamadık, yarın gelerseniz inşaallah daha güzel bir meclis hazırlarız" dedim. Kumandan Bunuvanın'ı atına bindirip üzengisinden öptüm.

Geriye dönüp şemtın ileri gelenlerini topladım. Onlara "Bu adam hergün bende olacak ve hergün daha önce verdiklerimizin iki katını vereceğiz". Onlar da bana ellibin dinarlık altın ve gümüş topladılar.

Ertesi gün kumandan yine geldi, yanında kadınları da vardı. Yirmibin dinarlık malı kendilerine hediye edince dehşete düştüler. Üçüncü gün ise kendisine nefis taşları olan çok kıymetli mücevherler ve üzeri değerli hediyeler dolu bir katır verdim ve dedim ki; "Bu Halife'nin bineklerindendir ve bu semt artık senin emrindedir. Eğer burada yaşayanların hayatını bağışlarsan, hem insanlar arasında hem de

Allah yanında kıymetli olursun. Zira bunların canlarından başka bir şeyi kalmadı." Kumandan, "Bunu tahmin ettim ve ilk günden hayatlarını bağışladım. Onları öldürmek içimden gelmedi. Fakat, sen hemen hazırlan, Hülâgu'nun yanına gideceğiz; çünkü ona senden bahsettim ve hediyelerinden birini verdim, seni görmek istiyor" dedi.

O zaman semt sakinleri ve kendim için, Bağdat dışına çıkarıp öldürmesi ve arkasından da mahalleyi yağmalamasından korktum ve korkumu da gizliyemedim. "Ey Emir" dedim, "Hülâgu çok değerli bir hükümdar ben ise basit bir çalgıcıyım ondan ve heybetinden korkarım". Bana şöyle cevap verdi. "Korkma, ondan sana ancak hayır gelir, çünkü o faziletlileri sever." Ben de "O halde senin garantine girebilirmiyim" dedim. O da kabul etti. Semt sakinlerine, "En güzel neyiniz varsa getirin" dedim. Onlar da ne varsa getirdiler. Kendim de yıllanmış şarapları ve güzel yemekleri aldım. Yanımda üç şarkıcı kadın da vardı. Üstüme en güzel elbisemi giyip, Halîfe'ye gittiğimde bindiğim süslü ata bindim. Kumandan Banuvanın, beni böyle giyinmiş görünce, "Sen vezîrmisin?" dedi. Ben de "Halîfe'nin şarkıcısıyım ve Hülâgu, Halîfe'den değerli olduğu için güzel elbiseler giydim" dedim. Banuvanın bu sözlerden hoşlandı ve beni Hülâgu'ya götürdü.

Huzura girince, "Bahsettiğim adam budur" dedi. Ben de Tatarların adetine yeri öptüm. Hülâgu, "Yerden kaldırın" deyince, tekrar yere kapandım ve dua ettim. Hediyeleri aldı ve herbirini etrafındakilere dağıttı. Sonra bana, "Sen Halîfe'nin şarkıcısı mıydın" dedi. "Ever" dedim. Bana, "Mûsikî ilminde bildiğin en ilginç şey nedir?" dedi. Cevap vererek, "Öyle bir müzik icra ederim ki dinleyen uyur" dedim. Öyleyse söyle" dedi. O zaman, söylediğim sözden pişmanlık duydum ve uyutamazsam beni öldürtür, o halde hile yapayım diye düşündüm. "Efendimiz o müziği ancak şarapla dinlersiniz" dedim. Hülâgu, "Şarapla aram iyi değil, çünkü halkın işinden beni uzaklaştırır. Sizin peygamberinizin içkiyi yasaklamasını bunun için iyi

karşılıyorum" dedi. Benimle birlikte, sesi çok güzel olan "Saba" isimli bir şarkıcı kadın da vardı. Onunla beraber icraya başladık. Ud tellerini uyutucu bir makama akord edip pes seslerle tellere vurmaya başladım. Çok geçmeden hükümdarın uykusu gelip gözleri kapanmaya başladı. O zaman şarkıyı kesip güçlü seslerle uda vurmaya başladım. Hükümdar uykudan gözünü açtı ben de selâm verip "Melik uyumuştur" dedim. Hülâgu bana "Ne dilersin?" diye sordu. Ben de, "Umarım ki Hülâgu Han bana Sumeyke'yi verir" dedim. Hülâgu "Sumeyke nedir?" diye sordu. Ben, "Orası Halîfe'nin bahçesidir" diye cevap verdim. O zaman hükümdar güldü ve "Bu şarkıcı uzağı görmüyor" dedi. Tercüman da bana "Niçin bir kale veya şehir istemiyorsun" dedi. Ben de, "Ey Melik bu bahçe bana yeter" dedim. Bunun üzerine Hülâgu bana bostanı verdi ve Halîfe zamanında aldığım maaşın üstüne iki dinar daha et ve ekmek, parası verdi. Bunları da bir fermanla yazdırdı.

Hülâgu'nun huzurundan çıkınca, Banuvanın siyah bayrak taşıyan elli atıyla bizim mahalleyi koruma altına aldı. Hülâgu'nun işgali bitinceye kadar bu koruma devam etti."

Hülâgu zamanında çok tanınan ve vezir olan Safiyyuddîn'le ilgili "İbn-i Fevî" (ö. 732/1331)'nin şu bilgiyi veriyor: Devrin bilginlerinden Nasıruddîn Tusî 661/1262'de Hülâgu'ya, yaptığı katliamlar dolayısıyla kınayan bir mektup göndermişti. Bu mektupta, Ali İmran Sûresi 140. âyeti olan "O günleri biz insanlar arasında döndürürüz" (Zaferi bazan bir topluma bazan diğerine döndürürüz) âyetinin manası ile Hülâgu'yu yaptığı kötülüklerden vazgeçmeye çağırıyordu. İşte bu mektubu Hülâgu'ya yakınında bulunması dolayısıyla Safiyyuddîn Urmevî ile göndermişti.¹⁹

Safiyyuddîn, yukarıdaki anlattıkları ile, o devrin başşehri olan Bağdad'ın zenginliğini Moğol ordusunun bu şehri korkunç tahribini ve mûsikînin insanlar

19- Kemâleddin Abdurrezzâk İbn-i Ahmed (el-Ma'rûf İbn-i Fevî), *Telhîs-i Mecmu'ul-Âdâb fî Mu'cemu'l-Elkâb*, "Tahkik: Mustafa Cevad", X, 4 cüz, 3. kısım, s. 556.

üzerindeki etkisini daha iyi anlamaktayız. Safiyyuddîn üstün zekası cesareti ve sanat gücü ile bir kısım insanın hayatını bağışlatmıştı. Daha sonra da kendisine Irak'ın evkaf bakanlığı verildi ve Halîfe zamanında yıllık 5.000 dinar alırken, Hülâgu zamanında maaşı 10.000 dinara çıkarıldı.²⁰

Safiyyuddîn'in daha sonraki hayatı ise Moğol Vezîri Şemseddin el-Cüveynî'nin (ö. 683/1284) ve oğullarının hizmetinde geçmiştir. (H: 662-694/M: 1263-1294) Bu devrede Cüveynî ailesinin çok yakını olmuş, baş katiplik yapmıştır. Divan-ı İnşa'nın başına getirilmiş ve bakan olmuştur. En önemli görevi ise, Şemseddîn Cüveynî'nin oğulları Bahâeddîn Muhammed (ö. 678/1279) ve Şerefeddîn Harun'u (ö. 685/1286) eğitmek olmuştur. Bu iki kardeş hocaları Safiyyuddîn'den önce vefat etmişlerdir. Safiyyuddîn mûsikî nazariyâtı konusunda yazdığı ikinci eseri "Şerefiyye"yi bu şehzâdelerden ikincisi adına kaleme almıştı.²¹

Safiyyuddîn, H: 664-M: 1265 yılında Irak-ı Acem genel valisi Bahaeddin Muhammed Cüveynî'nin yanında İsfahân'a göç eder, H: 683-M: 1284'de Cüveynî ailesi felâkete uğrayınca Safiyyuddîn'de sıkıntıya düşer ve Bağdad'a döner. İzzul Erbîlî Safiyyuddîn'e Moğol işgali sırasında aldığı ücreti sorar ve şu cevabı alır: "Ekseriyetle 60 bin dinar altını geçiyordu. Şemseddin Cüveynî bana bağ ve bostan vermişti, fakat oğulları onları kendilerine miras kaldığı gerekçesiyle aldı. Bana onun yerine altmış bin dirhem verdiler."²²

Mal ve servete önem vermeyen Safiyyuddîn, iyi günlerinde dostlarını ağırlamak için 400 dirhemlik meyva ve ıtriyaat ikram ettiği halde 300 dinarlık bir borçtan dolayı hapse girer.²³

20- Naci Maruf, *Tarihu Ulemâu'l-Mustansiriyye*, I, 170.

21- Henry George Former, "Safiyyuddîn" *İslâm Ansiklopedisi*, X, 64-65.

22- Naci Maruf, *Tarih-u Mustansiriyye*, I, 172.

23- Muhammed bin Şakir el-Kutubî, *Fevatu'l-Vefayât*, II, 412.

İbn-i Taktakî (ö. 709/1310) Urmevî'nin Deynu'l-Mecduddîn Abdulhakîm Gulâm İbn-i Sebbağ adlı şahsa olan 300 dinar borcundan dolayı hapsedildiğini anlatır.²⁴

Fazlullah Umerî (ö. 750/1349) Dühelî'den naklen Safiyyuddîn'in son zamanlarını anlatır; şöyle anlatır: "Kadı, Safiyyuddîn'i Bağdad'ın doğusunda bulunan Medresetu'l-Kemâliye diye de bilinen, Medresetu'l-İbn-i Hâl'de hapsetti. Hasta olan Safiyyuddîn burada 80 yaşında iken (20 Sefer 693 h./18 Ocak 1294 M.) de çarşamba günü vefat etti."²⁵

El-Mugannî Lâtîfu'd-Dîn el-Cüveynî'ye Safiyyuddîn'in H. 633/M. 1264 Rebiul evvel'inde Hemedan şehrinde öldüğünü kaydederse de²⁶ Safiyyuddîn'in (H: 663-M: 1264) yılında vefat eden Şerefeddin Harun'dan çok sonra öldüğü bilinmektedir. Safedî (ö. 764/1363) de Safiyyuddîn'in, İzzul Erbilî (ö. 726/1326)'nin Tarihi'nden naklen H. 689 sonlarında Tebriz şehrinde vefat ettiğini,²⁷ İbn-i Tağribirdî (ö. 874/1469) ise onun ölüm tarihini 18. Sefer 693/10 Ocak 1294 olarak kaydetmektedir.²⁸

B) Eserleri :

Safiyyuddîn Urmevî'nin musikî nazariyau ile ilgili olarak yazdığı iki önemli eseri I. "Edvâr", II: "Şerefîyye"dir. Ayrıca aruz hakkında yazdığı şiir teknik ve estetiğinden bahseden bir diğer eseri *Fi Ulumi'l-arûz ve'l-Kavâfî ve'l-Bedi'*dir.

24- İbn-i Taktakî, Ebu Cafer Muhammed bin Ali, *Kitâbu'l-Fahrî fi'l-Âdâb es-Sultaniye ve'd-Duvelî'l-İslâmiye*, s. 298.

25- Şihabuddîn Fazlullah el-Umerî, *Mesâliku'l-Ebsâr ve'l-Menâliku'l-Emsâr*, X, 311.

26- Naci Ma'ruf, *Tarihu Ulemâu'l-Mustansiriye*, I, 170.

27- Safedî, Selahaddîn Halil bin Aybek, *el-Vâfî bi'l-Vefayât*, Süleymaniye Ktp., Şehid Ali Paşa Böl, No: 1970, XVII, vr. 132^a.

28- İbn-i Tağribirdî Cemâleddin Ebu'l-Mehasin Yusuf bin Atabekî, *el-Menhalu's-Sâfî*, Süleymaniye Ktp., Karaçelebizâde Böl. No: 266, vr. 68^b.

Halen kayıp olan IV eseri: "el-Kâfi min eş-Şaî" dir. Bazı eserlerde sözü edilen "El İka'" isimli eser ise Safiyyuddîn'e ait değildir. Bahsi geçen dört eser de çağının ilim dili olan Arapça ile yazılmıştır.²⁹

Safiyyuddîn'in ayrıca "Nüzhe" ve "Muğnî" ismini verdiği iki müzik aleti de icad etmiştir. Onun, çağında dillerden düşmeyen yüz otuz bestesinden ise zamanımıza sadece "Edvâr"ın sonundaki iki savtı ulaşmıştır:

I. Kitâbu'l-Edvâr :

Urmevî'nin henüz yirmi yaşlarında iken yazdığı bu eser, kendinden sonra gelen birçok nazariyatçının eserlerine kaynak olmuştur. Eserin esas ismi "Kitâbu'l-Edvâr fî Ma'rifeti'n-negami ve'l-Edvâr"dır. Ayrıca "El Edvâr fî'l-Mûsikî", "El Edvâr fî Ma'rifeti'n-negami ve'n-nisebi ebâdihâ" ve "El Edvâr ve'l-İka'" isimleri ile de çeşitli çağlarda anılmıştır.

Safiyyuddîn, Kitâbu'l-Edvâr'ı matematik ve fen bilimleri âlimi Nasıruddîn Muhammed bin Hasan et-Tusî'nin (ö. 672-1273) tavsiyesi ile yazmıştır.³⁰ İncelediğimiz nüshalardan sadece (E) nüshasında (79^b) varağının kenarına düşülen notta kitabı yazma emrini verenin "Beşerin üstadı büyük Molla Nasıruddîn et-Tusî" olduğu belirtilmiştir.³¹ Fazlullah Umerî'de Safiyyuddîn'nin Nasıruddin-i Tusî ile ilmî görüşmeler yaptığını ve vakıf suduriyesini ondan yetmişbin dinara aldığını eserinde kaydetmektedir.³²

Bugün elde bulunan nüshalardan en eski tarihლისinin (H. 633/1235), bizzat müellifin kendisine ait olması kuvvetle muhtemeldir.³³ Bu konuda eserin nüshaları ile ilgili bölümde daha geniş bilgi verilmiştir.

29- Katip Çelebi, *Keşfü'z-Zünûn*, II, 1904.

30- Mahmud Ahmed el-Hıfî, "Mukaddime", *Kitâbu'l-Edvâr fî'l-Musikî*, s. 11.

31- Bkz. *Kitâbu'l-Edvâr*, Atıf Efendi Kütüphanesi, nr. 1598, vr. 79^b.

32- Şihabuddin Fazlullah el-Umerî, *Mesaliku'l-Ebsâr fî Memaliku'l-emsâr*, X, 310.

33- Bkz. *Kitâbu'l-Edvâr*, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3653/1.

Eserde, sesin ve ses aralıklarının özellikleri, ud aletinin akordu makamların teşkili ve değişik seslere aktarımı, usullerin açıklanması, musikinin insanlar üzerindeki etkisi gibi konular ele alınmış, sonunda ise uygulamaya geçilmiştir. Safiyyuddîn bu kısımda "Nevruz" makamında ve "Remel" usulündeki bestesi ile "Geveşt" makamında ve "Remel" usulündeki diğer bestesinin notalarını vermiştir.

X. Asırda "gam"daki esas fizik aralıklarını ve "gam-diyatonik"i bulan Fârâbî'nin keşiflerini XIII. asırda Safiyyuddîn bu eserinde tamamlamış ve XVI. asırda İtalyan müzik bilgini "Giuseppe Zarlino" da Safiyyuddîn hakkındaki çalışmalarında bu eserden yararlanmıştır.³⁴

II. Şerefiyye :

Eserin tam ismi "er-Risâletü's-Şerefiyye fi'nisebi't-Te'lifiyye" olup (H. 682-M. 1252) tarihinde ilhanlıların Irak valisi (divan sahibi) Şemseddin Cüveynî (ö. 683/1284)'nin oğlu Şerefeddin Hârûn (ö. 685/1286) adına yazılmıştır.³⁵ Eser, Baron Carra de Vaux tarafından 1891 de Fransa'da "des Rapports Musicaux par Safied-Din" adıyla Fransızca olarak özet halinde yayınlanmıştır. Ayrıca 1928'de D'erlanger tarafından "La musique arabe" adlı eserde tamamı Fransızca'ya çevrilmiştir.³⁶

Eser, beş makededen meydana gelmiştir. Bu makalelerin bölümleri ve konuları şunlardır:³⁷ I. Ses teorisi hakkında söylenenlerin üzerindeki şüphelerin açıklanması: a) Akustik, b) Tizlik ve pestlik, c) İnsan ve enstrüman seslerinin çıkarılması üzerine açıklama. II. Eb'âdın ölçüleri, uyumlu ve uyumsuz seslerin çıkarılması ve cinslerin isimleri, a) Farklı oranlar, b) Uyumlu ve uyumsuz sesler,

34- Hayri Yenigün, "Safiyyuddîn-i Urmevî", *Türk Yurdu*, Sayı: 251, Aralık 1955, s. 450.

35- M. Fuad Köprülü, "Cüveynî Şemseddin Muhammed", *İslâm Ansiklopedisi*, III, 254.

36- Carl Brockelmann, *GAL*, Vol. I, p. 496, *Suppl.*, vol. I, pp. 906-907.

37- Bkz. Safiyyuddîn Urmevî, *er-Risâletü's-Şerefiyye fi'nisebi't-Te'lifiyye*, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3653, vr. 1^b-2^a.

c) Eb'âdın üç kısımda ele alınması. III. Eb'âdın teşkili ile ilgili konular. a) Dörtlülerin (cinslerin) teşkili, b) Drötlüleri gösteren sınıflandırma tabloları, c) Orta buuddan cinslerin teşkili. IV. Cinslerin düzeni ve edvâr tabakalarının açıklanması. a) Büyük buudun (sekizlinin) düzenlenmesi, b) İki sekizlideki onbeş doğal sesin Arapça ve Yunanca isimleri, c) Bir sekizli içinde farklı cinslerin biraraya getirilmesi, d) İki sekizli içinde farklı cinslerin biraraya getirilmesi, e) Ud sazı üzerinde uygulama, f) 63 ayrı terkeb, g) Bilinen 18 cins, h) 12 Makam, i) Makamların başka seslere aktarılması (transpozasyon).

V. Usuller, a) Usul ve devirlerinin ölçüleri, b) Beste yapımında ve yazılı olarak tesbitinde pratik bilgiler.

Safiyyuddîn, Edvâr'ın Fârâbî ve İbn-i Sînâ'nın musikî konusundaki görüşlerini aktarıyor ve zaman zaman onları eleştiriyor. Bu arada "Klasik Yunan" teorisine de yer veriyor. Sesleri rakamlarla tesbit ettikten sonra, seslerin nota yazımında sürelerini de rakamlarla kaydediyor.

Şerefiyye'nin Der Langer ve Owen Wright tarafından yapılan tek nüsha üzerindeki çalışmaları yeterli olmayıp karşılaştırmalı kritiği yapılmalıdır. Türkçeye çevirisi de yapılmamıştır.

Şerefiyye'nin Türkiye dışındaki nüshaları şunlardır:³⁸

a) Avusturya, Viyana Millî Kütüphanesi, Mxt 393 (cat. Fl, 1515).

b) almanya, Berlin Şehir Kütüphanesi (cat. Berl. 5506).

c) Fransa, Paris Milli Kütüphanesi (Ar: 2479).

d) Fransa, Paris Milli Kütüphanesi (Ar: 4867)

e) Fransa, Paris Milli Kütüphanesi (Ar: 5070).

f) İngiltere, Oxford Üniversitesi Kütüphanesi, Marsh 115.

g) İngiltere, Oxford Üniversitesi Kütüphanesi, Marsh 521.

38- Amnen Shiloah, *The Theory of Music*, In Arabic Writings, (c. 900-1900), s. 311.

h) A.B.D. Yale üniversitesi, Beineke Kütüphanesi, s. 73.

i) Mısır, kahire Dâru'l-Kutub, No: 8.

k) Irak, Bağdat Müzesi Kütüphanesi, No: 1095.

Türkiye Kütüphanelerindeki nüshaları ise şunlardır:

a) İstanbul, Atıf Efendi Kütüphanesi, No: 1598.

b) İstanbul, Belediye Atatürk Kitaplığı, No: B-6.

c) İstanbul, Bayezid Kütüphanesi, No: 4524.

d) İstanbul, Bayezid Kütüphanesi, Veliyyüddin Yazmaları, No: 2167.

e) İstanbul, Nuruosmaniye Kütüphanesi, No: 3647.

f) İstanbul, Nuruosmaniye Kütüphanesi, No: 3648.

g) İstanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, No: A-2130.

h) İstanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, No: A-3460.

III. Fî 'Ulûmi'l-Arûz ve'l-Kavâfi ve'l-Bedî' :

Safiyyuddîn'in aruz hakkındaki bu eseri onun edebiyatta da musikîdeki kadar başarılı olduğunun bir göstergesidir. Arapça yazılmış olan bu eser, Ahmedoğlu Şükrullah tarafından Türkçe'ye çevrilmiş fakat nerede olduğu bilinmemektedir. Farmer, eserin Oxford Üniversitesi Bodlein kitaplığında bir nüshası olduğu kaydetmiştir.³⁹

IV. El-Kâfi Mine's-Şâfi :

Safiyyuddîn'in Arapça yazılmış bu eseri de, halen kayıptır. Azerî bilim adamı Gulâm Hüseyin Beydilî tarafından bulunan eksik bir yazmanın bu eser olup olmadığı da tartışmalıdır.⁴⁰

39- Henry George Farmer, "Safiyyed-Din Al-Urmevî", *İslâm Ansiklopedisi*, X, 63.

40- Gulâm Hüseyin Beydilî "Bazergân-ı Azerbaijan Urumiyeli Safiyyuddîn Hakkında Bir Nice Söz", *Varlık*, Ekim 1980, s. 52.

V. El-İka' :

Farsça yazılmış bu eserin Safiyyuddîn'e ait oluşu bazı kaynaklarda belirtilmişse de, aslında ona ait değildir. Abbas Azzavî bu eserin Amasya'lı Şükrullah tarafından Türkçe'ye çevrildiğini yazmış ve eserin Abdulmu'min Urmevî'ye ait olduğunu kaydetmiştir. Aslında eser Abdulmu'min Belhî'nin "Risâletü Durru'n-Nakî fî ilmi'l-Musikî" adlı bir eseri olup Azzavî bu eseri, Farsça'dan Arapça'ya çeviren Ahmed bin Abdurrahman el-Kâdirî'nin Urmevî'ye ait göstermesi dolayısıyla hataya düşmüş, daha sonraki araştırmacılar da aynı hatayı tekrarlamıştır.

'Adil el-Bekri yazdığı eserde⁴¹ bu hatalı durumu ele almış ve Safiyyuddîn Urmevî'ye ait sanılan bu eserde geçen "makamat" tabirinin çok daha sonraki yıllarda mûsikî ilmine girmesi ve usul konusunun da ele alınmaması, Safiyyuddîn Urmevî'nin de Belhi mensubiyeti ile anılmasının imkansızlığı dolayısıyla bu eserin Urmevî'ye ait olmadığını kaydetmiştir.

a) Nüzhe:

Kelime olarak Arapça "nezuhe" kökünden olup, gezinti yeri ve kötülükten uzak olmak manası taşır. Kanuna benzeyen, üçer üçer takılmış 81 telli dört köşeli bir müzik aletidir ve dikey olarak çalınır.⁴² Bu saz hakkında "*Kenzu't-Tuhâf*" adlı eserde, IX. yüzyıl bilginlerinden "Ahmedoğlu Şükrullah" tarafından verilen geniş bilgi, "Millî Tettebbular Mecmuası"nda "Rauf Yekta Bey", tarafından yayınlanmış diğer araştırmacılarca da aynı kaynaktan bu bilgileri aktarmışlardır.⁴³ Şükrullah "Nüzhe"yi şöyle anlatıyor:

41- Âdil el-Bekri, *Müceddidu'l-Musihîyyu'l-Abbasiyyeti Safiyyuddîn Urmavî*, s. 87.

42- Hedwig Usbeck, "Türklerde Musikî Aletleri", *Musikî Mecmuası* Yıl: 21, sayı: 255, s. 27.

43- Rauf Yekta Bey, "Eski Türk Sazları", *Millî Tettebbular Mecmuası*, II, sayı: 5, s. 236-237.

"İmdî malum olsun ki, Çenk'den geçtikten sonra Nüzhe'den kıymetli saz olmaz. Bu "Nüzhe" dedikleri sazın yüzsekiz kirişi vardır ve bu sazı mevlânâ imâm, âmil, kâmil Safiyyuddîn Abdulmu'min Rahimallahu aleyh tasnif etmiştir.

Bu "Nüzhe" dediğimiz saz dört köşelidir. Amma uzunluğu eninden fazladır. Onun ağacı "kızıl söğüt" ağacı gerektir. Veya "şahçub" gerektir. Eğer "şemşâd" ağacından olursa gayet iyidir. Ve "servi" ağacı dahî iyidir. Ve bu sazın uzunluğu iki karış gerektir. Ve üç açık parmak dahi. Ve eni tamam iki karış gerektir. Ve derinliği dört açık parmak kadardır.

"Nüzhe"nin yüzü ud gibi yukacık tahta ile örtülmek gerektir. Ve anın bir yanı iki bahş gerektir. Ve her bahşi yirmiyedi bölük olmak gerektir. Şöyle ki, tamamı ellidört bölük olur. Ve herbir bölüğüne bir delik gerektir. Her biri bir burgu içün. Andan sonra bir uzun "hark" yani eşik dedikleri ağacı bir inenden bir inene yapıştırmak gerektir. Amma şöyle gerektir ki, "Nüzhe"nin yüzünden bir parmak eni kadarı yüksek ola. Andan sonra onu yirmiyediye bölüp her bir bölüğe bir delik delmek gerektir. Andan sonra her deliğin yanında bir delik dahi delmek gerektir. Şöyle ki, üçer delik biri biri yanında olur. Ve dahi bu üç delikle geri kalan üçer delikler aralığı beraber olmak gerektir. Ve ondan sonra "nüzhe"nin uzun tarafından herbir yanını üçer "bahş" etmek gerektir. Ve bir tarafının her bölüğüne birer alâmet komak gerektir. Ve ol alâmetler bunlardır. [A, B, C, D] Ve ol bir tarafına dahî koyulan alâmetler bunlardır [h, V, Z, H] Andan sonra [B] den [V]a kadar bir hat çekmek gerektir. Ve ol hatı dahî yirmiyedi "bahş" itmek gerektir. Ve ol deliklere ufacık burgucuklar sokmak gerektir, zir kirişleri takmak için, ve bir hat dahî [C] den [Z]ye çekmek gerektir.

Şöyle ki, o iki hat birbirine beraber ola, Ve bu hatı dahi yirmi yedi bahş itmek gerektir. Ve yirmiyedi delik delmek gerek. Amma, çünkü on üç delik deline, dört parmak kadarı açık koyup, ondört delik dahi birbiri ardınca delmek gerektir.

Ve bu delikler dahî yirmiyedi burgu, koymak içindir. Amma "Nüzhe"nin kirişleri dört türlü gerekdir. (Had) ve (Mesles) ve (Mesna) ve (Bam) ve bu kirişlerin bazıı pirinçden gerekdir. Ve şol kirişler ki, pirinçden çakılmışlardır. Kırksekiz (mesles) kirişidir ve sekiz dahi (bam) kirişidir. Ve bunların (zir)'leri için yirmi üç dahi (mesna) kirişi gerekdir. ve (mesna) kirişleri burguları tarafından alalar. Ve şol küçük "harekler" ki "Nüzhe"nin yüzünde vardır. Anlara berk idilir. Ve üç kiriş dahi (mesna)'lardan alalar ve "Nüzhe"nin yüzünde olan burgulara saralar. Ve ondan sonra dört kiriş dahi pirinçden (zir)'lerden (bam) düzeler burgular tarafından. Her üç kirişi bir nağmede ortak idilir. Şöyle ki, her tarafta ol üç kirişin ikisi (bam) ola ve birisi (zir) ola. Ve ol (bam) tarafından tutalar. On dört kiriş sayalar şöyle ki, elialtı kiriş hesabda ola. Şol vasıta ile her üç kiriş bir nağmede ortaktır. Üçü bir kiriş hükmündedir. Çalmaya başlayan evvel on dördüncü kirişden bağlaya. Ondan sonra gönlü dilediği gibi seyr ide. Maksudu hasıl olıcak gern başladığı yerde kararide. Amma "Çenk"de kirişin nazirlerin nice riayet iderler ise bunda dahi öyle ideler. Ve şol vakt bu sazı amele getirmek dileseler burgudan yanım sol yanına tutalar. Ve harekden yanını sağ yanına tutalar. Ve sol eliyle burgudan yanını çalalar. Ve sağ eliyle harekden yanım çalalar."

Hicrî IX. asırda yazılmış, müellifi belli olmayan H. 848 istinsah tarihli "El Mizân fî l'Imu'l-Edvâr ve'l-Evzhan" isimli eserde Nüzhe ve Safiyyuddîn'in bu sazı icadından söz edilmektedir.⁴⁴ Eserin "Mûsikî'nin faydaları ve nağmelerin mucizeleri" kısmında, Safiyyuddîn'in Nüzhe'yi hangi gaye ile icad ettiği şöyle anlatılıyor. "Safiyyuddîn, insanlardan bir çoğunun, aletin mükemmel olması değil darbın ve nağmelerin çok olmasına itibar etmesi dolayısıyla, çenk "i", ud'a tercih ettiklerini görünce, "nüzhe" adını verdiği ilginç bir alet icad etti. O birbirine zıt iki kanun idi. Dörtgen şeklinde olup, kanunlardan biri sağ diğeri solda idi. Seksen bir telli olup

44- Bkz. "El-Mizân fî l'Imu'l-Edvâr ve'l-Evzân", Irak Müzesi Kütüphanesi, nr. 2276/1, Bağdad Musikî Sanatları Kütüphanesi, nr. 41.

pes ve tiz sesler şeklinde her altı tel bir oktavı verirdi. İki elle, nağmelerin tiz karşılığını ayarlamak için, sağıın mandalları aletin ortasında idi.⁴⁵ Çenk ve muğnî'nin özelliklerini birleştiriyordu". Aynı eserde Muğnî sazı için de, "tüm mandalli aletlerin en mükemmeli" ifadesi kullanılıyor.

b) Muğnî :

Muğnî sazı Safiyyuddîn'in icad ettiği ikinci sazdır. 39 veya 24 teli olan XV. ve XVII. asırlar arasında kullanıldığı bilinen bu saz, rebab, kanun ve nüzhe'den geliştirilmiştir.⁴⁶

Muğnî kelimesi Arapça "ganna", "şarkı söylemek" fiilinden türemiş olup ayrıca, "ganeye" fiilinden de türemiş olup, başkasına muhtaç olmamak manası taşır.

Bu saz hakkında da "*Kenzu't-Tuhâf*"da Ahmed oğlu Şükrullah geniş bilgi vermiş ve bu bilgiler de Rauf Yekta Bey tarafından yayınlanmıştır. Şükrullah "muğnî" sazı hakkında şu bilgileri vermektedir.⁴⁷

İmdî "muğnî" dahi bir sazdır ki Safiyyuddîn Abdulmu'min'in tasnîfindendir. Ve bu sazı İsfahân'a gelince düzenlemiştir. Ve muğniyi Rebab'dan ve Kanun'dan ve Nüzhe'den çıkarmıştır. Ve bu dahî zerdali ağacından yonulmak gerektir. Ve "Muğnî"nin çanağı rebeb çanağından büyük gerektir. Ve destesi dahî dört buçuklu gerektir. Ve çanağının uzunluğu bir karış kûşe parmak gerektir. Ve eni bir karış ve dört kûşe parmak gerektir. Ve derinliği dört açık parmak gerektir. Ve destesinin uzunluğu iki karış ve üç açık parmak gerektir. Ve derinliği iki kûşe parmak gerektir. Ve çanağının yüzünü rok ile yapıştırmak gerektir. Amma çenk gibi anın

45- 'Adil El-Bekrî, *Müceddidu'l-musikiyyu'l-Abbasiyyeti Safiyyuddîn Urmevî*, s. 89.

46- Hedwig Usbeck, "Türklerde Musikî Aletleri", *Mûsikî Mecmuası*, Ocak 1970, yıl: 21, sayı: 254, s. 27.

47- Rauf Yekta Bey, "Eski Türk Sazları", *Millî Tettebbular Mecmuası*, II, sayı: 5, s. 238-239.

dahî içini tutkal ile ve sırça unu ile sıvamak gerekir. Andan sonra rok yapıştırılır. Ve destesine başdan başa yukacık tahta yapışdırmak gerekir. Amma destesin başında dört açık parmak kadarı açık komak gerekir. Ve bir uzun hark ol açık yere yapışdırmak gerekir. Şöyle ki, harkdan yukarı kalan dört bucaklı ola. Ve dört bucağı beraber ola. Ve ol açık yeri yirmi yedi bahş ilmek gerekir. Ve her bahşda bir delik delmek gerekir, sakıl kirişlerin burgusun komak için. Ve andan sonra destenin çanağından yani çanağa yapışdıkları yerden bir hat çekeler. Şöyle ki, bir üçü bir tarafa dahî yetiše. Yani burgu tarafına iriše. Ve destenin yüzü iki mesles bahş ideler. Ve ol hattı başdan başa kazalar. Bir cedvel hasıl olur ki, ol cedvelin eni bir parmak bıçak enince ola ve derinliği deste derinliğince dir. Ve andan sora ol cedvel olan tarafın bir tarafını dahî on ikiye kısmet ideler. Ve on iki küçük hareketler ol tarafa yapışdırılır. Ve çanağın bir tarafında dahî desteye yapışılan yerde iki delik dahî deleler. Şöyle ki, cedvelin ikinci divarına eriše. Ve andan sonra bir tarafına dahi ol iki burgu yeri kadarı koyalar, andan artuğuna on bahş ideler. Ve on burgu yeri deleler. Ve ol delikleri beraber deleler. Ve şöyle deleler ki, aralıkları dahî beraber ola. Ve bu burgulara dahî tiz kirişleri takalar.

Bu "Muğnî"nin kirişleri otuzdokuzdur. Amma bu otuz dokuz kiriş dört bölük gerekir. (Had) ve (Mesnâ) ve (mesles) ve (zîr). Ve bunların her üçünü bir kiriş hükmünde düzeler. Yani üçer ola ve her üçü bir nağmede ortak ola. Ve bu salûl kirişlerin on sekizi (zîr) gerekir. Ve sekizi dahî (mesles) gerekir. Ve bu tiz kirişlerden dokuzu (mesnâ) gerekir. Ve dördü (tiz) gerekir. Ve "muğnî" çanağı desteye yapışdığı yerden kiriş burguya erdiği yere değin bir uzun hareket gerekir ki, ol kirişler tamam ol hareketin üstüne bine. Ve çalmaya başlayan kişi on beşinci kirişden başlaya."

Muğnî sazı hakkında Evliya Çelebi'de, Nihanî Çelebi'nin *Saznâmesi*'ni kaynak verip, kanun şeklinde yirmi dört telli olduğundan bahseder ve devamla: "Bu

saz Tire, Manisa, Aydın, Saruhan, Karabıga, Muğla, Menteşe semtlerinde çok görülür. Levendane bir sazdır. Çalanlardan suzişle icrayı makamat iden Bekir Ağa'dır ki samiîni ihyâ eder."⁴⁸ ifadelerini kullanır. Ancak onun icad ettiği bu iki saz zamanımıza ulaşmamıştır.

Safiyyuddîn Urmevî'nin eserleri ve icad ettiği sazlarından başka, devrinde dillerden düşmeyen güzel bestelerinin de olduğu kaynaklarda belirtilmiştir. Dühelî 130 eserinin olduğunu kaydetmiştir.⁴⁹

Urmevî'nin bir diğer yönü de şairliğidir. Hayatından söz eden kaynaklarda şiirlerinden birkaç satır da örnek olarak yazılmıştır. "*Mesâlikü'l-Ebsâr*"da şairlik yönünden söz edilmekte ve şu beyitleri kaydedilmektedir.⁵⁰

لحسنك من كلَّ عيونٍ نصيب

و انت الى كلِّ القلوب حبيب

Senin güzelliğinden bütün gözler kamaşır

Tüm gönüllere sen sevgilisin.

Birbaşka beyiti de şöyledir:

الأقى سهادى ما الأقى و انتم

فى الكرى بك الملاقى

Ben uyanık iken ulaşırım arzularıma

Sizlerse rüyalarınızda erersiniz.

Bir diğer beyiti:

يا حياة النفوس يا مُشتهَاها

انت للعاشقين اقصى منها

Ey gönüllere ferah ve hayat veren

48- Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, I, 639-640.

49- Abbas 'Azzavî el-Mehâmî, *El-Musihiyyu'l-Irakiyye fî Ahdi'l-Moğol ve't-Türkmân*, s. 26.

50- Şihâbuddin İbn-i Fazlullah el-Umerî, *Mesâlikü'l-Ebsâr ve'l-Memâlikü'l-Emsâr*, X, 310-311.

Sen aşıkların ulaşacağı son hayalisin.

Ebu'l-Hayr Saîd Duhelî'nin "Tarih"inde Safiyyuddîn'in şiirlerinden bahsedip, bazı şiirlerinin el-İmâm 'Ali bin Sa'id el-Mağribî tarafından bizzat Safiyyuddîn'den dinlenip nakledildiğini Fazlullah Umerî kaydetmektedir.⁵¹

Şu mısralar da onundur:

هل للمعنى الهائم المضنا الصدى
من راحمٍ أو مسعدٍ أو منجدٍ
عرف الهوى و تلطفت اسراره
فرش ورق توجعاً للمكمد
يصبو لبث جوى يكاد زفيره
لو لا الرجا ليدم صم الجلمد
ليس الودود فتى يودك يومه
حتى اذا استغننى يملك فى غده
بل انما الخلل الودود فتى اذا
قعد الزمان بصاحب لم يقعد

Umutsuz bir ızdırapla acı çeken aşığa

Varmıdır merhametli bir kurtarıcı

Aşkı tanımanın zevkiyle içi ferahladı

Hüzmüyle acı doldu inleyip ağladı

Hüznün kasveti parçalardı kayayı, ümit olmasaydı

Hüznü dağıtmaya özlem duydu.

Gerçek dost değildir iyi günün dostu

İhtiyacı kalmayınca senden nasıl bıktı

Kötü günde gerçek dost belli oldu

51- Age, X, 311.

Seninle dostluğu bırakmadı.

Zengule makamındaki şu şarkısının sözleri de O'nundur.

اصنع جميلاً ما استطعت لانه
لا بد أن يتحدث السَّامِرُ

İyilik yap, ne kadar yaparsan

Birgün insanların bildiğini görürsün.

Dühelî, Cemâlu'l-Meşrîkî'nin kendisine Safiyyuddîn'in bestelerinden söz ettiğini kaydedip şunları belirtmekte: "Şu zirefkend makamındaki şarkısının sözleri Mütenebbî'ye aittir."⁵²

اليوم موعدكم فاين الموعد
هيها ت ليس لى يومكم غده

Bugün buluşma gününüz fakat sözünüz hani

Heyhet verdiğiniz sözü yarında tutacağa benzemiyorsunuz.

Fazlullah Umerî'nin eserinde kaydettiği bu beyitin aslı Mütenebbî divanında şu şekilde olup, tahkîkteki açıklamasına göre yapılan tercemesi de şöyledir.⁵³

اليوم عهدكم فاين الموعد
هيها ت ليس لى يوم عهدكم غد

Bugün ayrılık günümüz bilmem bir daha buluşurmuyuz. Sizden ayrıldıktan sonra bir daha zor buluşuruz.

Şu beyit ve bestesi de Urnevî'ye ait olup Muhayyer makamındadır:

لحسنك من كل القلوب نصيب
وانت الى كل القلوب حبيب

Tüm kalplerin senin güzelliğinden nasibi var

Sen tüm kalplere sevgilisin

52- Şihâbuddin İbn-i Fazlullah el-Umerî, *Mesâliku'l-Ebsâr ve'l-Memâliku'l-Emsâr*, X, 311.

53- Mütenebbî, *Dîvân-ı Mütenebbî* (tahkik: Abdurrahman el-Berkûkî), II, 51.

Şu beyiti de Rast makamında yine kendi bestesidir.

فواز بناد الوجد و النار محرق

و جفرتنا موج المدمع مفرق

Aşk ateşiyle kalp yanmakta

Gözlerimden insanı boğacak kadar sel geliyor.

Yukarıda kaydedilen Safiyyuddîn'in bu şiirlerinden yaptığı besteleri ise günümüze ulaşamamıştır.

c) Sanatkâr Yönü :

Mûsikî ilmi ve sanatında, çalışmaları ile bilgi ve becerisini geliştirip, kendinden sonra bu yolda ilerliyenlere önder ve örnek olmuş birçok mûsikîşinas vardır. İşte Safiyyuddîn Urmevî de bu değerli örnek şahıslardan biridir. Urmevî, yetiştiği devirden önce yazılmış eserleri incelemiş, bu eserlerin ışığında yazdığı eserleri ve üstün icracılığı ile asırlardan beri bu konunun temelini atan en büyük ilim adamı olmuştur. Kindî, Fârâbî ve İbni Sînâ gibi bilginlerin icracı özelliklerinden çok üstün bir icra kabiliyetine sahip olması onun daha başarılı eserler vermesini kolaylaştırmıştır.

Fârâbî gibi İslâm âleminde musikî nazariyatının ilk araştırmacılarının eski Yunan bilginlerinin yazmış olduğu eserleri Yunanca terimlerle aynen Arapça'ya terceme etmesine karşılık Urmevî, bu konudaki hatalı davranışı tekrarlamamış yaşayan ve icra etme şansına sahip olduğu mûsikîyi özel bir anlatımla izah etmiş ve adeta daha sonraki âlimlere önemli bir köprü vazifesi görmüştür.

Urmevî'nin musikî sanatındaki bu üstün anlayışı daha sonra bu konuda eser vermiş, Abdullah Sayrâfî, Celâleddin Fazlullah el-Ubeydî, Tabîb Fahreddin Muhammed Hocendî, Lütfullah Semerkandî, Amasyalı Ahmed oğlu Şükrullah,

Abdulkâdir-i Merâgî, Fethullah Mü'min, Şirvânî, Lâdik'li Mehmed Çelebi, Hızır bin Abdullah, Nasır Abdulkakî Dede gibi musikî bilginlerini etkilemiş ve onlara yol göstermiştir.

Urmevî'nin bir diğer özelliği nota yazısındaki tekniği geliştirmesidir. Yunan nota sistemini aynen alıp önceki bilginlerden farklı olarak Arap harfleri ile bu notalara karşılık bulan Urmevî, yaşayan mûsikîyi iyi inceleyip sekizli aralığını, on yedi ses aralığı halinde "ebced" harfleri ile göstermiş ve onun bu sistemi asırlarca yaşamıştır. Bugün aynı sistemin Türk Halk Mûsikîsinde de kullanıldığını gördüğümüze göre, Urmevî'nin sanattaki üstünlüğü tartışılma bir noktadadır.⁵⁴

Urmevî, Arapça "Süllem" denilen ve oktavı on yedi sese bölerek meydana getirdiği sistemin gerçek mucididir. Bu sistem, "Horasan Tamburu" perde sistemine dayanmakta, Fisayor, Eski İran ve Zelzel sistemlerini de içine almakta idi. Safiyyuddîn'den hemen önceki Fahreddin-i Râzî (ö. 606/1209) ve Nasıreddin Tusî (ö. 672/1273) bu on yedi sesli sistemden bahsetmediğine göre bu sistem Urmevî tarafından icad edilmiş olmalıdır.⁵⁵ Avrupalı müzikologlar Safiyyuddîn'in bu ses temini eserlerinde esas alan daha sonraki musikî nazariyecilerine "sistemalistler" adını vermişlerdir. Safiyyuddîn'in bu sistemi hakkında Sir C. Hubert Parry: "Tahayyül edilmesi bile tasavvur edilemez derecede mükemmel ses dizisi" hükmünü vermiştir.⁵⁶

Seydî, eserinde Safiyyuddîn'i şöyle değerlendiriyor: "Şeyh Abdulmu'min, gönlüne musikî hevesi düşünce riyaziyatla meşgul oldu ki, matematik yardımı ile bu ilmi devşirub tedvîn ede. Bu riyâzât berekâtıyla on iki makamı, yedi âvâzeyi, dört şubeyi, dokuz türlü darb ve usulü fehmetti. Ve gördü kim, feleğin hareketi dairevidir. Ol sebepten ötürü buna "ilm-i esrâr.", "Kitâb-ı Edvâr" adını verdi. Ve

54- Bkz. Yalçın Tura, *Türk Musikîsinin Meseleleri*, s. 158-159.

55- Henry George Farmer, *A History of Arabian Music*, s. 206.

56- Yılmaz Öztuna, "Safiyyuddîn Urmevî", *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, II, 196.

bilgil kim bu Safiyyuddîn on iki makama, yedi âvâze ve dört şu'beye kim bun-yad urdu. Badehu gelen üstadların her biri bu mezkuratın bazısını bazısına muzaf kılıp terkeb ettiler."⁵⁷

Urmevî ayrıca Avrupa'da XIV. yüzyıldan sonra halledilmeye başlanan nota-daki zaman problemini notaya aldığı bestelerinde yüzyıl önce halletmişti. Böylece daha önce nota yazısında bulunmayan zaman kavramını XIII. yüzyıl da pratik şekilde uygulamıştı.⁵⁸ Avrupa 1190'dan önce nota yazısından habersizdi. Müslümanlar ise her notanın yüksekliği kadar süresini de gösteriyordu.⁵⁹

Urmevî'nin hayatını konu edinen yazılarda onun son Abbâsî Halîfe'si Mustasım'ın düzenlediği meclislerde ud'u ile hazır bulunduğundan bahsedilir. Üstün icra tekniği ile de dinleyenleri etkilerdi. Hatta kuşları yakınma kadar getirir. Üç gün aç bırakılan deveyi ud nağmeleri ve sesi ile, aç olmasına rağmen yemekten kesip dinletirdi. Yaban hayvanları bile onun musikî icrasını işitince ehli hale gelirdi. Hülâgu Han'ın huzurunda yaptığı icrada ise Hâkânî ud nağmeleri ile uyutması çok bilinen bir olaydır.

Urmevî'nin zamanına kadar her müzisyenin kendine göre bir üslupta icra etme geleneği yaygın iken, Safiyyuddîn akord ve üslub birliğini temin ederek birçok müzisyenin bir arada uyum içerisinde eser icrasını gelenek haline getirmiş, Halîfe ve Hülâgu huzurundaki fasıllarda buna çok önem vermiştir.⁶⁰

Safiyyuddîn'in bir diğer özelliği ise başarılı öğrenciler yetiştirmiş olmasıdır. Abdulkadir-i Meragî, "*Makâsıdu'l-Elhân*"da bu hususu şöyle belirtiyor: "Musta'sım zamanında en büyük âlimlerden biri olan Abdulmu'min Urmevî ilim ile amelin birleştirilmesiyle üstünleşmiş bir çok mûsikî üstadının hocası olmuştur.

57- Seydî, *el-Matlâ*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, III, Ahmed Bölümü, nr. 3459, vr. 6^a.

58- Mahmud Ahmed el-Hıfî, "el-Edvâr fî Ma'rifeti'n-negami ve'l-edvâr li Safiyyuddîn el-Urmevî", *Mevsû'atu'l-Türasi'l-İnsânî*, III, 554.

59- Will Durant, *İslâm Medeniyeti*, s. 144.

60- Naci Mâruf, *Târîhu Ulemâu'l-Mustansuriyye*, I, 169.

Şarkın meşhur mûsikîşinasları Şemseddin Suhreverdî, Ali Sitâî, Hasan Zamir ve Hüsameddin Kutluğboğa yetiştirdiklerindendir."⁶¹

Ayrıca devrinde seslerinin güzelliği ile dikkati çeken kadın şarkıcılardan Lehaz, Sabâ, Denânîr, Annân, Arîb, Urmevî'nin yetiştirdiği sanatkârlardır. Talebelerinden bir kısmının da Mısır'a gidip orada bu ilmi icra ettiğini Seydî, "el-Matla"da kaydetmektedir.⁶²

İbn-i Tağribirdî, devrinde insanların musikîdeki kabiliyetinin ve ustalığının "Safiyyuddîn gibi üstadımısın?" sözü ile bir takdir ifadesi olarak dilden dile yayıldığını kaydetmektedir.⁶³ Devrinde onun besteleri de ezbere bilinirdi.⁶⁴

Hat sanatında en önemli talebeleri ise Yakut el-Musta'sımî ve İbn-i Suhreverdî'dir. Ayrıca Nizameddin bin Hakîm, Kemâleddin bin Burhan es-Sufî, Abdullah Şihâbuddin Sayrâfî'de onun etkilediği şahıslar arasında sayılır.

61- Abdulkâdir Merâî, *Makâsıdu'l-Elhân*, (Tahkik: Takî Bîniş), s. 139.

62- Seydî, *el-Matla*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, III. Ahmed Bölümü, nr. 3459, vr. 31^b.

63- İbn-i Tağribirdî, *el-Menhalu's-Sâfî*, Süleymaniye Kütüphanesi, Karaçelebizâde Böl., nr. 266, vr. 68^b.

64- Şihâbuddin Fazlullah el-Umerî, *Mesâliku'l-Ebsar ve'l-Memâliku'l-Emsâr*, X, 310.

İKİNCİ BÖLÜM

KİTÂBU'L-EDVÂR'IN TANITIMI

A) Eserin Nüshaları ve Şerhleri :

Kitabu'l-Edvâr'ın nüshaları konusundaki araştırmaya, ülkemiz ve ülkemiz dışındaki kütüphanelerde bulunan yazma nüshaları kaynak eserlerden tesbit ederek başladık. "La Musique Arabe" de Baron Rodolph D'erlanger tarafından dokuz adet nüshanın kaydedildiğini ayrıca iki adet de şerhinden bahsedildiğini gördük. Bunlar:

- 1- British Museum, or. 136; fol. 1-39v.
- 2- British Museum, or. 136; fol. 18-32v.
- 3- Oxford Universty, Bodlein Library, Marsh 161; fol. 10-42v.
- 4- Oxford Universty, Bodlein Library, Marsh 161; fol. 43-83v.
- 5- Oxford Universty, Bodlein Library, Marsh 521; fol. 1-32v.
- 6- Oxford Universty, Bodlein Library, Marsh 521; fol. 118-158 v.
- 7- Paris, Bibliotheque Nationale, Arabe 2865, fol. 6-23v.
- 8- İstanbul, Nuruosmaniye Kütüphanesi, 3653.
- 9- Kahire, Dâru'l-Kutub, Beaux Arts, 349, 428, 507.

Şerh nüshaları olarak da şu iki yazma belirtilmiştir:

- 1- British Museum, Or. 2361; fol. 33v-suiv.

2- British Museum, Or. 2361; fol. 69-163.

Mûsikî Mecmuası'nda yayınladığı makalede araştırmacı Mustafa Yeşil, İstanbul Kütüphanelerinden beş yazma nüshanın kaydını vermiştir. Bu nüshalar şunlardır:¹

- 1- Nuruosmaniye Kütüphanesi, No: 3653/1 (1^b-49^a).
- 2- Nuruosmaniye Kütüphanesi, No: 3654 (1^b-48^b).
- 3- Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya Bölümü, No: 2413 (1^b-25^b).
- 4- Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih Bölümü, No: 3661 (1^b-18^b).
- 5- Atıf Efendi Kütüphanesi, No: 1598 (80^a-110^b).

Kitabu'l-Edvâr'ın dünya kütüphanelerindeki bütün yazma nüshalarını ise "Amnon Shiloah" açıklamalarla yayınlamıştır.² Bu yayında yirmi üç adet nüshanın bulunduğu kütüphaneler numaraları ile kaydedilmiştir. Buna göre ülkemiz dışındaki on üç nüshanın bulunduğu kütüphaneler ve yazmaların kısa tavsîfi şöyledir:

1- Avusturya, Viyana, Österreichische National Bibliothek (m x t) bölümü yazmaları 674 (cat. Fl. 1516) 42^b-72^b sayfeleri arasında, 200 x 131 mm. ebadındaki kağıtlara 137 x 78 mm. lik 13'er satır olarak yazılmıştır.

2- Avusturya, Viyana, Österreichische National Bibliothek, (mxt) bölümü yazmaları 1209 (cat. Fl. 2521), 237^a-253^a sayfeleri arasında (231 x 170) mm. ebadındaki kağıtlara (166 x 90) mm. lik 27 satır halinde, H. 1288/1871 yılında yazılmıştır.

3- Almanya, Berlin, Stadtbibliothek, (Bs. Pm. 466) Bölümü yazmaları (cat, Berl, 5533) 170-171; sadece iki sahife halinde bölüm başlıklarının verildiği eksik nüsha.

1- Mustafa Yeşil, "Türk Mûsikîsi İçin Bir Bibliyografya Çalışması", *Mûsikî Mecmuası*, Yıl: 18, sayı: 222, s. 168.

2- Amnon Shiloah, *The Theory of Music*, In Arabic Writings, (c. 900-1900), s. 309-311.

4- İrlanda, Dublin, Chester Beatty Library, 4264 no da kayıtlı 2^b-20^b arası 23 varak olup, (190 x 143) mm.lik 17 satır halinde yazılmıştır. Yazmanın XV. bölümü eksiktir.

5- Fransa, Paris Bibliothèque Nationale, (Ar, 2865) no da kayıtlı 6^a-23^a varakları arasında (180 x 134) mm.lik kağıtlara (138 x 95) mm.lik 13 satır halinde yazılmıştır. XV. bölümün yarısı eksiktir.

6- İngiltere, Londra British Museum, (Or. 136) no da kayıtlı (3^a-38^a) varakları arasında (177 x 130) mm. ebadındaki kağıtlara (124 x 84) mm.lik 13 satır halinde yazılmıştır. İstinsah tarihi H. 792/M. 1390'dir.

7- İngiltere, Londra British Museum, (Or. 2361) no da kayıtlı 18^b-32^a varakları arasında olup, (246 x 135) mm.lik kağıtlara (185 x 86) mm.lik 25'er satır halinde yazılmıştır. Sahife kenarlarına eğri satırlar halinde şerhler yapılmıştır. İstinsah tarihi H: 1074/M: 1633'dür.

8- İngiltere, Oxford Universty, Bodlein Library, Marsh 161, no da kayıtlı (213 x 160) mm. ebadındaki kağıtlara (120 x 80) mm.lik 13'er satır halinde (10^b-41^b) varakları arasında yazılıdır.

9- İngiltere, Oxford Universty, Bodlein Library, Marsh 161, no da kayıtlı (213 x 160) mm. ebadındaki kağıtlara (120 x 75) mm.lik 13'er satır halinde (43^b-83^a) varakları arasında yazılmıştır.

10- İngiltere, Oxford Universty, Bodlein Library, Marsh. 521 no da kayıtlı (175 x 125) mm. ebadındaki kağıtlara (117 x 67) mm.lik 13'er satır halinde (1^b-33^a) varakları arasında yazılmıştır.

11- İngiltere, Oxford, Universty, Bodlein Library, Marsh 521 no da kayıtlı (174 x 125) mm. ebadındaki kağıtlara (117 x 65) mm.lik 13'er satır halinde (120^b-158^a) varakları arasında yazılmıştır.

12- A.B.D. Yale Universty, Beineke Library, 125 no da kayıtlı (220 x 165) mm. ebadındaki kağıtlara (158 x 110) mm.lik 20'şer satır halinde (2^a-36^a) varak-

ları arasında yazılmış olup, H. 1276/M. 1859'da istinsah edilmiştir. Müstensihî, Abdu'l-Hamid Nâfî'dir.

13- Mısır, Kahire, Dâru'l-Kutub, Funûn-u Cemîle bölümü 507 no da kayıtlı olup, bu nüsha Türkiye, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (A. 2130) no da kayıtlı nüshanın fotokopisidir.

Kitâbu'l-Edvâr'ın ülkemizdeki nüshaları ise şunlardır (Nüshalar büyük harflerle ve istinsah tarihlerindeki kronolojik sıra dikkate alınarak sıralanmıştır:)

(A) Nüshası: İstanbul, Nuruosmaniye Kütüphanesi No: 3653/1 de kayıtlıdır. (177 x 128) mm. ebadındaki kağıtlara, tek sütun halinde (135 x 83) mm.lik "nesih" yazı ile arapça olarak yazılmıştır. Bordo renkli deri ciltli olup, mikleplidir. (1^b-48^a) varakları arasındaki yazmanın sonunda, H: 633/M: 1235) tarihi vardır.

Bu nüshanın Safiyyuddîn'in yaşadığı devirde yazılmış olması, hattının devrin özelliklerini taşıması dolayısıyla müellif nüshası olması ihtimali kuvvetlidir.³

İncelediğimiz nüshalar arasında en eski tarihli ve eksiksiz olması dolayısıyla bu nüsha esas alınmıştır.

Nüshanın bölümleri şu sahifelerden başlamaktadır: I. (2^b); II. (3^b); III. (5^a); IV. (9^a); V. (9^b); VI. (12^b); VII. (22^a); VIII. (23^a); IX. (24^a); X. (26^b); XI. (28^b); XII. (36^b); XIII. (37^b); XIV. (46^b); XV. (47^a).

Aynı cilt içerisinde bir musikî risalesi daha bulunmakta olup, yazarı belli olmayan ve Farsça yazılmış bu risale "ud" sazının akordu ile ilgilidir. Yazmanın iç kapağına yazılmış notta, kütüphane nosu 3653 ve tuğra altında vakıf kaydı bulunmaktadır. Evkâfu'l-Harameyn müfettişi İbrahim Efendi tarafından yapılmış kayıta, yazmanın, Sultan Mustafa Han oğlu Osman Han'ın vakfı olduğu belirtilmektedir.

(B) Nüshası: İstanbul, Topkapı Sarayı Kütüphanesi A. 2130 no da kayıtlı olup 282-317 sahifeleri arasında, (224 x 165) mm. ebadındaki aharlı kağıtlara (205 x 137) mm.lik 24 satır "Nesih" yazı ile tek sütun olarak Arapça yazılmıştır. Miklepli ve şemseli açık kahve renkli deri ciltlidir. Aynı cilt içinde dört ayrı eser

3- Eckhard Neubauer, "Mukaddime", *Kitâbu'l-Edvâr*, (tıpkıbasım), nşr. Fuad Sezgin, s. 3.

bulunmakta olup bunlar: I. eser (1^b) den başlayan "Fî Ma'rifeti'n-Nagami ve'l-Hunuki ve't-Tarâb" isimli anonim eser; II. Eser (67^b)'den başlayan "Muhammed bin Ahmed ez-Zehebî, el-Ma'rûf İbn-i Sabbah"ın "Edvâr Risale"si; III. eser (172^b)'den başlayan Safiyyuddîn'in "Şerefiyye"si; IV. eser ise, 283'den başlayan Safiyyuddîn'in "Edvâr"ıdır.

Eserin yazım tarihi 317. sahifedeki ibareye göre (28 Cemaziyelahir 726/5 Mayıs 1325)'dir.

Nüshanın bölümleri ve sahife numaraları şöyledir: I. (283); II. (283); III. (284); IV. (286); V. (287); VI. (289); VII. (296); VIII. (297); IX. (297); X. (306); XI. (307); XII. (309); XIII. (310); XIV. (311); XV. (311).

(C) Nüshası: İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi Fatih Bölümü 3661 no da kayıtlıdır. (1^b-19^b) varakları arasında, (252 x 158) mm. ebadındaki kağıtlara (168 x 90) mm.lik 17'şer satıra tek sütun halinde "talik" yanı ile Arapça olarak yazılmıştır.

Bordo renkli deri cild içerisinde kapaklar şemseli ve miklepizdir. İlk sahife de (1^b) tezhipli çerçeve içerisinde besmele yazılmış, aynı kapak içerisinde yine "talik" hatla (20^a-43^b) varakları arasında "Esseyd Hüseyin el-Yezdî" tarafından yazılmış "Kitâbu'l-Farisiyyun fî Fenni'l-Elhân" başlığı ile bir musikî risalesi daha bulunmaktadır.

Yazım tarihi 21 Ramazan 824/30 Ağustos 1423 olup "Evhad bin Es'ad bin Behram el-Mustâfî el-Beyhakî" tarafından Nişabur'da yazıldığı kaydı bulunmaktadır.

Nüshanın bölümleri şu sahifelerden başlamaktadır:

I. (2^a); II. (2^a); III. (3^a); IV. (5^a); V. (5^a); VI. (6^b); VII. (9^b); VIII. (10^a); IX. (10^b); X. (11^b); XI. (12^b); XII. (14^b); XIII. (15^a); XIV. (18^a); XV. (18^b).

(D) Nüshası: İstanbul, Ragıp Paşa Kütüphanesi No: 919 da kayıtlı olup, (124^b-171^a) varakları arasında (190 x 125) mm. ebadındaki kağıtlara (130 x 70)

mm.lik cedvel içerisinde 11'er satırla tek sütun halinde "talik" hatla ve Arapça olarak yazılmıştır.

Taba renkli miklepli şemseli deri cilt içindeki yazma eserde dört ayrı eser bulunmaktadır.

I. eser, Şemseddin Hasan bin Muhammed Nizâmu'l-Arac Nisâburî'nin, "Şemsiyyetu fi'l-ilmî'l-Hisâb" isimli matematik konulu eserdir.

II. eser, Nasıruddin Tusî'nin, "Tezkire-i Nasıriyye fi'l-Heyet" isimli eseridir.

III. eser, Safiyyuddîn'in "Edvâr"ı

IV. eser, Şemseddin Muhammed bin Muhammed Semerkandî'nin, "Aşk et-Te'sîs" adlı eseridir.

Yazım tarihi olarak (171^a)'da H. 877-Tebriz (1472), müstensih ismi olarak da İdris bin Hüsameddin Bitlisî kaydı bulunmaktadır. Bütün eserler aynı kaleminden çıkmıştır.

Nüshanın bölümleri şu sahifelerden başlamaktadır.

I. (125^a); II. (126^a); III. (127^a); IV. (140^a); V. (141^a); VI. (143^b); VII. (151^a); VIII. (151^b); IX. (152^b); X. (154^b); XI. (155^b); XII. (162^b); XIII. (163^b); XIV. (168^b); XV. (169^a).

(E) Nüshası: Atıf Efendi Kütüphanesi No: 1598'de kayıtlı olup (79^b-111^a) varakları arasındadır. (186 x 115) mm. ebadındaki sarı aharlı kağıtlara (110 x 50) mm.lik 19'ar satırlık "talik" hatıyla tek sütun halinde Arapça yazılmıştır.

Sahife kenarlarında, sonradan değişik hatla yazılmış olduğu görülen "Farsça" kısa açıklamalar bulunmaktadır.

Yazma, miklepli şemseli kahverengi deri ile ciltlenmiş olup, aynı ciltte aynı kalemle yazılmış beş ayrı eser bulunmaktadır.

I. eser, (1^b-77^b) varakları arasında Safiyyuddîn'in "Şerefiyye"si.

II. eser, (79^b-111^a) varakları arasında Safiyyuddîn'in "Kitâbu'l-Edvâr"ı.

III. eser, (111^b-120^a) varakları arasında Kevkebî'nin "Risâle-i ilm-i Musikî" adlı eseri.

IV. eser, (120^b-149^a) varakları arasında Safiyyuddîn'in "Kitâbu'l-Edvâr"ının "Farsça" tercümesi.

V. eser, (150^b-158^a) varakları arasında yazarı ve adı belli olmayan "Farsça" bir risâle.

Risâlelerin sonunda yazım tarihi olarak H. 1014/1605 M. kaydı ve müstansih ismi olarak da "Mehmed Takî Dânişzâde" kaydı bulunmaktadır.

Nüshanın bölümleri şu sahifelerden başlamaktadır.

I. (80^a); II. (80^b); III. (81^b); IV. (83^b); V. (84^a); VI. (85^b); VII. (94^a); VIII. (94^a); IX. (94^b); X. (95^a); XI. (104^a); XII. (105^a); XIII. (105^b); XIV. (109^b); XV. (110^a).

(F) Nüshası: İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Pertev Paşa Bölümü 623 no da kayıtlı olup, (271^b-286^a) varakları arasında, yazarları belli olmayan ayrı konulardaki eserlerin arasında yer almıştır (216 x 120) mm. ebadındaki beyaz aharlı kağıtlara (150 x 70) mm.lik tek sütun halinde "talik" hatla 27 şer satır halinde yazılmıştır.

Bordo renkli, miklepli bez ciltlidir. Altın yaldızlı çerçevelerle yazılara cedvel çekilmiştir. Son sahifede yazım tarihi olarak H. 1090 (M. 1679) kaydı verilmiş olup yazının "Ahmed el-Mevlevî" olduğu kaydedilmiştir.

Nüshanın bölümleri şu sahifelerden başlamaktadır:

I. (271^b); II. (272^a); III. (272^b); IV. (273^b); V. (274^a); VI. (274^b); VII. (278^a); VIII. (278^a); IX. (278^b); X. (279^b); XI. (279^b); XII. (283^a); XIII. (283^a); XIV. (285^b); XV. (285^b).

(G) Nüshası: İstanbul, Belediye Atatürk Kütüphanesi, Muallim Cevdet Yazmaları, No: B-8 de kayıtlı olup (2-54) sahifeleri arasındadır. (325 x 205) mm. ebadındaki beyaz kağıtlara (216 x 117) mm.lik 23'er satır tek sütun halinde "Rika" ile "Farsça" olarak yazılmıştır.

Açık kahverengi bezli mukavva ciltlidir. Sahifeler numaralanmıştır. İstinsah tarihi olarak 20 Sefer 1338 Cumartesi (M. 29 Ekim 1922) kaydı bulunmaktadır.

Nüshanın bölümleri şu sahifelerden başlamaktadır:

I. (2); II. (2); III. (4); IV. (8); V. (8); VI. (11); VII. (24); VIII. (25); IX. (26); X. (30); XI. (31); XII. (44); XIII. (45); XIV. (53); XV. (54).

Bu nüshanın Kitâbü'l-edvâr'ın Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya Bölümü 2413 no da kayıtlı (İ) nüshasından istinsah edildiğini söyleyen⁴ araştırmacı Mustafa Yeşil'in bu görüşü, adı geçen (İ) nüshasının bazı bölümlerinin kayıp olması, iki nüshanın birbirine benzememesi, bazı şekillerde eksiklik bulunması ve (G) nüshasının "Farsça" olması dolayısıyla doğru değildir.

(H) Nüshası: İstanbul, Nuruosmaniye Kütüphanesi, 3654 no da kayıtlı olup (2^b-48^b) varakları arasındadır. (190 x 118) mm. ebadındaki beyaz aharlı kağıtlara (120 x 60) mm.lik 12'şer satırlı tek sütuna "talik" yazı ile Arapça yazılmıştır.

Nüsha bordo renkli, miklepli deri ciltli içerisinde olup istinsah tarihi bulunmamaktadır. (51^b)'de "Ali bin Fethullah Ma'danî el-İsfahânî" adına istinsah kaydı bulunmaktadır.

Nüshanın bölümleri şu sahifelerden başlamaktadır.

I. (2^b); II. (3^a); III. (5^b); IV. (9^b); V. (10^b); VI. (13^b); VII. (23^a); VIII. (24^a); IX. (25^a); X. (29^a); XI. (30^a); XII. (37^b); XIII. (39^a); XIV. (48^a); XV. (48^b).

(İ) Nüshası: İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya Bölümü, 2413 no da kayıtlı olup, (2^a-25^b) varakları arasındadır. (187 x 134) mm. ebadındaki kağıtlara (143 x 100) mm.lik 17'şer satır halinde tek sütun olarak "ne-sih" hattıyla Arapça yazılmıştır. Sırtı siyah renkli, üst kapakları mukavva küçük boy miklepli bir cilt içerisinde.

Nüshanın bölümleri şu sahifelerden başlamaktadır:

I. (2^a); II. (2^a); III. (3^a); IV. (5^a); V. (5^b); VI. (7^a); VII. (15^a); VIII. (15^b); 15^b'den itibaren IX. bölüme (23^a) kadar ciltleme sırasında varaklar yanlış yerleştirilmiştir. X. (16^b); XI. (24^b); XII. (25^b) bu bölümden itibaren XIII. XIV. bölümler ve XV. bölümün bir kısmı kayıptır.

4- Mustafa Yeşil, *agm*, s. 168.

(K) Nüshası: İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih Bölümü, 3662 no da kayıtlı olup (3^a-23^b) varakları arasındadır. (239 x 164) mm. ebadındaki kağıtlara (170 x 105) mm.lik 13'er satır halinde "nesih" hattıyla tek sütun halinde Arapça olarak yazılmıştır. Sırtı bordo renkli deri, mukavva üzeri ebrulu kağıtla kaplanmış bir cilt içindedir. Yazmanın sonunda istinsah kaydı bulunmamaktadır.

Bu nüshada bölümler diğer nüshalara göre çok farklı şekilde teşkil edilmiş ve eser âdetâ tamamen değiştirilmiştir. Ayrıca XV. bölüm bu nüshada yoktur.

Nüshanın bölüm başlıkları şu şekildedir: I. Sesin tarifi ve tizliğin, pestliğin açıklanması, II. Eb'âdın ölçüleri, III. Desâtînin mahiyeti ve açıklanması. IV. Oranların benzeşmesi, V. Tabîî seslerin açıklanması, VI. Tabîî seslerin edvarı VII. Şedlerin açıklanması, VIII. Alışılmamış seslerin ud'dan çıkarılması, IX. Edvardaki müşterek seslerin açıklanması, X. iki telden edvar nağmelerinin çıkarılması XI. üç telden edvar nağmelerinin çıkarılması. XII. Uyumsuz seslerin açıklanması, XIII. Uyumlu seslerin açıklanması XIV. Usullerin edvârı.

Nüshanın bölümleri şu sahifelerden başlamaktadır:

I. (3^a); II. (3^b); III. (5^a); IV. (7^a); V. (8^b); VI. (9^b); VII. (13^a); VIII. (14^a); IX. (18^b); X. (19^a); XI. (19^b); XII. (20^b); XIII. (22^a); XIV. (23^b).

Bu nüsha hakkında Owen Wright yazdığı makalede⁵ incelemiş olduğumuz (A) nüshası ile bu nüshayı karşılaştırıp şu kanate varmıştır: "Her iki metin farklı olup, birbirinden bağımsızdır. Bölüm adları aynı olsa da ayrı çalışmalardır. Bundan şunu çıkarabiliriz; ya başka birine ait bir çalışmadır yanlışlıkla Safiyyuddîn'e ait gösterilmiştir, ya da Safiyyuddîn'in edvarının başka bir çeşidi veya kötü bir kopyesidir".

Yukarıda sıraladığımız bu nüshalardan başka, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya bölümü 3547/2 no da kayıtlı bir diğer nüsha bulunmaktadır. "Terceme-i Edvâr" isimli bu nüsha H. 875 (M. 1470) de Farsça'ya terceme edilmiş bir

5- Owen Wright, "A Preliminary Version of the Kitâb al-Advâr", *Bulletin of the School of Oriental Studies University of London*, London 1995, s. 456-457.

Kitâbü'l-edvâr nüshasıdır. Mütercim ve müstensih isimlerine rastlanmayan bu eser, terceme mahiyeti taşıdığından değerlendirmeye alınmamıştır.

Bundan başka, Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar Bölümü, 2483 no da kayıtlı bulunan 10 varak (200 x 125) mm. ebadındaki kağıtlarda (140 x 90) mm.lik "nesih" hattıyla kaleme alınmış yazma, kütüphane kayıtlarında Safiyyuddîn'in Edvâr'ı olarak geçmektedir. "Zübde-i Makâle-i İlm-i Musikî" isimli bu eserin (2^a) varağında yazmanın Edirne'de yazıldığı anlaşıyor. Safiyyuddîn'in "Edvâr"ından bazı alıntılardan sonra Fisagor'un mûsikîyi icadı konusu anlatılıyor. Müteakip varaklarda ise makamların burçlarla karşılığı anlatılıp, seyirleri veriliyor. (7^a)'da yazma bitiyor. Eserin devamında değişik hatlarla yazılmış beş ayrı varakta ise "Nat-ı Şerif"ler bulunmakta, son varakta ise 15 Muharrem 1313/13 aralık 1897 yazıldığı kayıtlıdır. Dolayısıyla bu yazmanın Safiyyuddîn'in Edvâr'ı ile bir ilgisi bulunmadığı açıkça görülmektedir.

Kitâbu'l-Edvâr'ın şerhlerine gelince; Safiyyuddîn'in Edvâr'ı, çeşitli devirlerde musikî nazariyatçıları tarafından esas alınarak, şerhleri yapılmıştır. Bunları şöylece sıralıyabiliriz:

1- "Hülâsatu'l-Efkâr fî Ma'rifeti'l-Edvâr", Şihabeddin Abdullah Sayrâfi, Tebrizî (ö. H: 746) (M: 1345). Bu eser Celâyir Hükümdarı Sultan Üveys'e (H: 742-748) (M: 1341-1347) sunulmuştur. Sayrafi aynı zamanda hat sanatında Safiyyuddîn'in öğrencisi olan Yakut el-Mustasimi'nin öğrencisidir.⁶

2- "Şerhu'l-Edvâr, "Celâleddin Fazlullah el-Ubeydî Celâyirî.

3- "Şerh-i Kitâbu'l-Edvâr", yazarı belli olmayan bu şerh nüshasının "Mevlânâ Mübarek Şah" yüceltme sözleriyle, Şah Şûcâ'ya sunulmak üzere yazıldığı ve yazarının Ali bin Muhammed es-Seyyid Şerif Cürçânî (ö. 816/1413) olduğu Farmer ve D'erlanger tarafından tahmin edilmektedir.⁷ Farsça olan eser 1937'de D'erlanger tarafından Fransızca'ya çevrilmiştir.⁸

6- Bkz. Ali Alparslan, "Abdullah Sayrafi" *T.D.Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, I, 132.

7- Bkz. Baron Rodolphe D'erlanger, *Lâ Musique Arabe*, III, 573.

8- Bkz. İngiltere, *British Museum* (Or. 3261, fol. 69-163).

- 4- "Şerh-i Kitâbu'l-Edvâr", Tabib Muhammed Hocendî.
- 5- "Şerh-i Kitâbu'l-Edvâr", Lütfullah Semerkandî.
- 6- "Risâle-i Musikî", Amasya'lı Ahmedoğlu Şükrullah, (ö. H: 870-M: 1465). Şükrullah, bu eserde Safiyyuddîn'in Edvâr'ını yirmi bir bölüm ilâvesi ile Türkçe'ye çevirmiş ve İsa Çelebi'ye (H: 805-809) (M: 1402-1406) sunmuştur.
- 7- "Şerh-i Kitâbu'l-Edvâr", Abdulkâdir-i Meragî (ö. H: 839-M: 1435) eser Farsça'dır.⁹
- 8- "Er-Risâletu fî l'İlmî'l-Musikî", Fethullah Mü'min Şîrvânî (ö. H: 857-M: 1453) Eser Sultan II. Mehmed (Fatih) (H: 848-886) (M: 1444-1481) adına yazılmış olup Edvâr'ın genişçe şerhidir.¹⁰
- 9- "El-Edvâr, Risâle-i Musikiyye", Yusuf bin Nîzâmeddin Kırşehirî (H. 813-M. 1410) Farsça yazılmış bir şerhidir.¹¹

B) Eserde Kullanılan Ebced Sistemi :

Safiyyuddîn Urmevî'nin sesleri gösterirken kullandığı ebced sistemi, kendisinden önce de kullanılmış bir sistem olmakla birlikte, kendisi tarafından geliştirilmiş ve bir sekizli on yedi sese ayrılarak bunların her biri de ayrı bir harfle gösterilmiştir.

Bu sesleri, bugünkü batı notası ile göstermek ise zordur. Zira bu yeni sistem, doğu müzik sisteminden oldukça farklılar göstermektedir. Ayrıca Türk Mûsikîsinde, telli müzik aletlerinin kol kısmında sesleri çıkarmak için parmakla basılan noktalara perde denildiğini biliyoruz. Bu perdelerin isimlendirilmesi Kindî,

9- Bkz. Abdulkâdir Meragî, *Şerh-u Edvâr*, (Tahkik: Takî Bîniş) Tahran 1991.

10- Bkz. *Er-Risâletu fî l'İlmî'l-Mûsikî*, Fethullah Mü'min Şîrvânî, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, III. Ahmet Böl. No: 3449.

11- Bkz. *El-Edvâr, Risâle-i Mûsikiyye*, Yusuf bin Nizâmeddin Kırşehirî, Ankara, Cebeci İl Halk Kütüphanesi, No: 133.

Fârâbî, İbn-i Sînâ, Safiyyuddîn gibi nazariyatçılarca yapılmadan sadece ebced harfleri ile göstermekle yetinilmişti.

Hızır bin Abdullah (ö. 1441) dan sonra ise perde isimleri edvâr kitaplarında anılmaya başlamıştı. Hızır bin abdullah, "Edvâr"ında perdelerin başlangıç yeri ve "ana dizi" konusunda şunları yazmakta idi:

"Mütekaddimîn, perdelerin iptidâsın "rast"dan idibdurler. Suâl iderlerse kim "rast" ile "yegah" arasındaki fark nedir? Cevap şöyledür kim, "rast" dediğün bir makamdır kim gerü kalan makamlar gibi ameliyle zâhir olur. Ammâ "yegah" Irak, İsfahan, Kûçek gibi bir noktadır kim asl ve bünyâddur."¹²

Safiyyuddîn'de dizilerin hepsini (A) harfî ile başlatmış, fakat "Edvâr"ın (A) nüshası vr. 23^a da, ud sazının akordundan söz ederken, eski mûsikî âlimlerinin telleri aralarında birer dörtlü aralığı oranı ile ayarladıklarını belirtip, "Biz de onun için tellerin ve perdelerin isimlerini kullanışına göre şu misâl üzerinde göstereyim"¹³ diyerek A (25^b)'deki tabloda ve daha sonraki sahifelerde makam âvâze ve şube dizilerini (H) harfî ile başlatmıştır.

Aslında XV. yüzyıldan itibaren "yegah perdesi", "nast perdesi" olarak anılmaya başlamıştı. Rauf Yekta Bey bu durumun Abdulkadir-i Merâgî'nin "Fevâid-i Aşere" isimli eserinin ikinci bölümünde ifade edildiğini yazmaktadır.¹⁴

Hızır bin Abdullah, "Edvâr-ı Mûsikî"de perde sıralamasında "yegah pençgâh-dügâh pençgâh" ibaresini kaydetmişti.¹⁵ Eski kullanışa ve XV. yüzyıldan sonraki kullanışa göre bu perde değişimi şu iki dizi ile açıklanabilir.



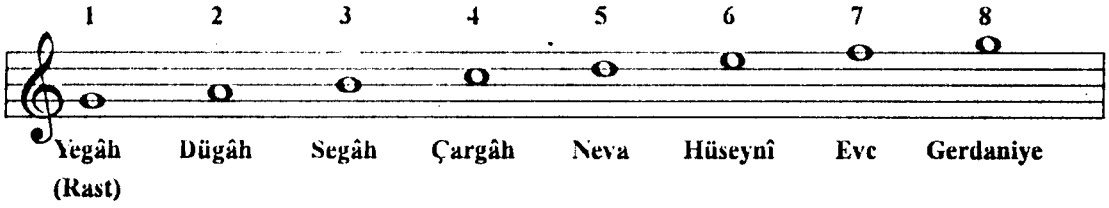
12- Hızır bin Abdullah, *Edvâr-ı Mûsikî*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Revan Yazmaları, No: 1728, vr. 99^a.

13- Bkz. *EdvârınTercümesi Kısmı*.

14- Rauf Yekta Bey, *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı*, s. 57.

15- Hızır bin Abdullah, *Edvâr-ı Mûsikî*, Topkapı Sarayı Kıp., Revan Yazmaları, nr. 1728, vr. 99^a.

Yeni Kullanış



İki kullanış şekli karşılaştırıldığında, ikinci dizideki "pençgâh"ın (5 ses) eski "yegâh"ın oktavı (yani neva) yeni dizideki "dügâh" perdesinin ise, eskinin "pençgâh"ı olduğu görülür. Altıncı perde "şesgâh" eski diziye göre "dügâh-ı sanî", yani dügâhın oktavıdır.

Bir diğer mûsikî nazariyatçısı Hızır Ağa'nın "Edvâr"ında da aynı durum söz konusu edilmiş olup şunlar kaydediliyor: "Edvâr-ı kadîmde "evc" perdesine dahî "tiz segah" ıtlak olup, fî zamanına "tiz segah" deyu asıl segahın ikinci katına derler".¹⁶ Burada Hızır Ağa, "heftgâh"a yeni halde "evc" isminin verildiği ve "evc" perdesinin eski kullanışta "segah" perdesinin oktavına denk düştüğünü belirtmektedir. Ayrıca Hızır Ağa "hüseyinî" ve "gerdaniye" perde isimlerini de kullanmaya başlamış Nayî Osman Dede'den itibaren ise beşinci perdenin yani "pençgâh"ın artık "neva" olarak kullanıldığını görüyoruz.

Netice olarak rast dizisi "ana dizi" kabul edilmiştir. Bu dizi perdeleri pestten tize, şu manaları ifade eder: "Rast", Farsça "Doğru yol", "Dügâh" Farsça "ikinci yer", "Segâh" Farsça "Üçüncü yer", "Çargâh" Farsça "Dördünü yer", "Neva" Farsça "Ses, nağme", "Hüseyinî", "Hz. Hüseyin'le ilgili", "Evc", Farsça "Doruk, uç", "Gerdâniye" Farsça "Dönen, dönüş yeri". Eski dizide "yegâh", "birinci yer" olarak başlayan, yedi sesli çıkıcı bir sekizli tesbit edilmişti. Yegâhın altına eklenen tam dörtlünün ilk perdesi ses sisteminin ilk perdesi olarak "rast" ismini almıştır.

Bu perdelerin Batı Müziğindeki hangi notalarla yazılması gerektiği konusu, bu notanın kullanılmaya başlamasından sonra ilk defa, Ali Ufkî Bey tarafından ele alınıp "rast perdesi" "do" notasıyla gösterilmiş ve "do majör dizisi", "rast dizisi" ne karşılık tutularak, "yegâh"tan "tiz neva" ya kadar giden dizi "sol 2" ile "sol 4" arasında gösterilmişti.¹⁷ Ana diziler, müzikte ana perdelerden meydana gelir ve

16- Hızır Ağa, *Tefhîmu'l-Makâmât fî Tevlîdi'n-Nağamât*, Topkapı Sarayı Ktp., Hazine Bölümü, nr. 1793, vr. 3^a.

17- Bkz. Yalçın Tura, "Ana Dizi", *Orkestra Dergisi*, Yıl: 31, sayı: 232, s. 2-15.

arızasız yazılırlar. Türk Mûsikîsindeki ana perdeler ise Batı notası ile yazıldığında bu nota Türk Mûsikîsi için yazılmadığından bazı arıza işaretleriyle birlikte yazmak gerekecektir.

Nota yazısında, arızasız bir dizi yazmak istenirse, Safiyyuddîn'in "Uşşak" olarak isimlendirdiği dizi ele alınabilir. Bu dizi bugünkü anlayabilen "Acemli Rast" dizisine uymaktadır. Safiyyuddîn esas "Rast" dizisini ise dördüncü makam olarak göstermiştir. Safiyyuddîn'in verdiği "Uşşak" dizisinde bir tam dörtlü, iki tanini bir bakiyyeden meydana getirilip buna bir "uşşak dörtlüsü" daha ekleyip bir tanini ile de dizi tamamlanmıştır. Bu dizi de karar perdesi belirtilmemiştir.

XIX. yüzyıl ortalarında Batı notası eğitimi almaya başlayan mûsikî icracıları bu notayı kullanırken "mansur ney" in düzenini esas alıp "sol 3" perdesini "rast" perdesine esas alarak "yegâh" perdesi "Re 3", "tiz neva" perdesini de "re 5" olarak göstermeye başlamışlardır.

XIX. yüzyıl sonlarındaki devrede ise, Rauf Yekta Bey başlangıç notasını "re" olarak alıp "rast" ı ana dizi kabul etmiş, batı notası ile mûsikîmizin yazılması zorluğundan söz etmiş ve tatbîkatta melodinin mahiyeti icabı avrupaî notadan değişik arıza işaretlerinin kullanılması gerektiğini belirtmiştir.¹⁸

Arel ve Ezgi ise ana dizinin arızasız yazılması gerektiği, dolayısıyla "do majör" dizisinin Türk Mûsikîsinde bunun karşılığı olacağını belirtmişler, Rauf Yekta Bey'i de tenkid etmişlerdir.¹⁹ Fakat "do majör" dizisi ile "çargâh" makamı birbirinden ayrı şekilde uygulandığı için bir nazari çangâh, bir de mûsikîmizde uygulanan çargâh makamı ortaya çıkmaktadır.²⁰

Rast makamının XV. yüzyıldan bu yana "Ümmu'l-Makamât, makamların anası" olarak anılması ve Safiyyuddîn Urmevî'nin "uşşak" olarak isimlendirdiği dizinin "acemli rast" olması dolayısıyla, yukarıda sözü edildiği gibi, incelememizde diziler ve makam seyirleri "rast" sesi esas alınarak değerlendirilmiştir. Safiyyuddîn

18- Rauf Yekta Bey, *Türk Mûsikîsi*, s. 45.

19- Bkz. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, IV, 203; H. Sadettin Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, s. 61.

20- Bkz. Kemal İlerici, *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*, s. 59.

dörtlü, beşli ve bunlardan meydana getirilen "terkîb"leri edvarın karar seslerine bakmaksızın (A) harfi ile başlatmıştır.²¹ Ud sazı üzerinde makamları gösterirken ise (H) harfini karar sesi olarak almıştır. Bizde incelememizde bu şekli takib edip dizileri "rast" üzerinde ve ud sazında "çargah" üzerinde gösterdik.

Bugün, mûsikîmizin uygulamasında da, sol anahtarıyla yazılmış olan notalarda "rast" perdesi, ikinci çizgideki sol notası ile gösterilmekte fakat bu perde "mansur ney" de sol olarak anılsa da, ney dışındaki sazlar da bu durum farklıdır.

Safiyüddîn'in eserlerinde kullandığı ve ondan sonra gelen mûsikî bilginlerince de esas alınarak gelişmeler yapılan ebced cetveli, bugün kullandığımız nota sistemindeki isimleri ve boş tele göre bölünme oranları ile daha sonraki yüzyıllarda bu perdelere verilen isimler şöylece gösterilebilir:

	Ha rf		Perde İsmi	Nota Karşı- lığı	Boş tele göre bir sekizlide bölünme oranı	Boş tele göre bir sekizlide cent karşılığı
1	ا	A	Rast	sol	1/1	0
2	ب	B	Şûrî	la b	256/243	98,95
3	ج	C	Zengule	la d	6553/59049	150,64
4	د	D	Dügâh	la	9/8	203,91
5	ه	h	Kürdî	si b	32/27	302,86
6	و	V	Segâh	si d	8192/6561	354,55
7	ز	Z	Bûselik	si	81/64	407,84
8	ح	H	Çârgâh	do	4/3	498,04
9	ط	T	Sabâ	do #	1024/729	597,00
10	ی	Y	Uzzâl	do #	262144/177147	648,68
11	یا	YA	Nevâ	re	3/2	701,96
12	یب	YB	Beyâtî	mi b	128/81	800,91
13	یح	YC	Hisâr	mi d	32768/19683	852,59

21- Bkz. H. Sadettin Arel, "Fatih Devrinde Türk Mûsikîsi", *Mûsikî Mecmuası*, yıl: 6, sayı: 63, s. 69-74.

14	هـ	YD	Hüseyinî	mi	27/16	905,86
15	ح	Yh	Acem	fa	16/9	996,09
16	و	YV	Evc	fa [♯]	4096/2187	1095,04
17	ز	YZ	Mâhûr	fa [♯]	243/128	1147,73
18	ب	YH	Gerdâniye	sol	2/1	1200,00
19	ط	YT	Nîm Şehnâz	lâ ^b	Pest sekizlide elde edilen bu sesler ve oranları diğer sekizlilerde de “oktav farkları ile” elde edilir.	
20	ك	K	Şehnâz	lâ ^d		
21	كا	KA	Muhayyer	lâ		
22	كب	KB	Sünbüle	si ^b		
23	كج	KC	Tiz Segâh	si ^d		
24	كد	KD	Tiz Bûselik	si		
25	كه	Kh	Tiz Çârgâh	do		
26	كو	KV	Tiz Sabâ	do [♯]		
27	كز	KZ	Tiz Uzzâl	do [♯]		
28	كح	KH	Tiz Nevâ	re		
29	كط	KT	Tiz Beyâtî	mi ^b		
30	كج	L	Tiz Hisâr	mi ^d		
31	لا	LA	Tiz Hüseyinî	mi		
32	لب	LB	Tiz Acem	fa		
33	لج	LC	Tiz Evc	fa [♯]		
34	لد	LD	Tiz Mâhûr	fa [♯]		
35	له	Lh	Tiz Gerdâniye	sol		

Bu tabloda ve yaptığımız çalışmada arıza işareti kullanılmayan notalar 9/8; (203,91 cent) oranı olan tanini, 256/243; (98,95 cent) oranı olan bakiyye aralıklarını, yani tam ve yarım sesleri göstermektedir.

Notaların önüne konan (#) diyez işâreti, o notayı 2187/2048; (113,68 cent) değerinde bir apotone tizleştirmekte; (b) bemol işâreti ise o notayı aynı değerde pesleştirmektedir.

İrhâ aralığı, çeyrek ses için de kullanılan (♯) diyez ve ters bemol (♭) 33/32; (53,27 cent) değerinde tizleştirmekte ve pesleştirmektedir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KİTÂBU'L-EDVÂR'IN TERCÜMESİ

Rahman ve Rahîm olan Allah'ın adile,¹

Alemlerin Rabbi olan Allah'a hamd ve Onun Rasulü Muhammed Efendimize ve âline selâm olsun.

Seslerin kullanılışı ve oranları ile, usullerle ilgili hayırlı bir çalışma yapmak için emrolunduğunda, emrine uymak bana vacib olan ve emri uğurlu gelen kimse-
nin hatırını hoş etmek için, mûsikî sanatı konusunda uygulamalı ve nazarî bilgiler taşıyan bir metodla bu eseri yazdım. Hatırıma gelenleri açıkladım.

A (2^a) öyle ki, bu eseri dikkatle inceleyen kimse, hayatını bu sanata vakfetmiş çok kişinin fark edemediği incelikleri görür.

H (2^a) Bu eserin kuruluşuna öncelikle yeni başlıyanlara zor gelmemesi için bir tel üzerindeki nağmeleri açıklayarak başladım.

D (135^a) Eseri şu kısımlara ayırdım. I. Fasil:

Nağmelerin tarifi, tizlik ve pestliğin açıklanması.

1- Üzerinde çalışılan sekiz ayrı nüshanın başlangıç sahifeleri numaraları: A (1^b), B (282), C (1^b), D (134^b), E (79^b), F (271^b), G (1), H (1^b), olup, diğer sahife başları tercüme metni içerisinde gösterilmiştir.

II. Fasil: Desatînin kısımları hakkında, III. Fasil: Ebadın oranları hakkında, IV. Fasil: Kulağa hoş gelen seslerin (mülayim) açıklanması. VI. Fasil: Devirler ve oranları hakkında G (2) VII. Fasil: İki telin hükmü hakkında VIII. Fasil: Ud tellerinin düzeni ve seslerin çıkarılması hakkında A (2^b) IX. Fasil: Meşhur devirler hakkında. X. Fasil: Devirlerin nağmelerinin ortak sesleri hakkında C (2^a) XI. Fasil: Devirlerin tabakaları. H (2^b) XII. Fasil: Ud'da alışılmamış akordlar. E (80^a) XIII. Fasil: Usullerin devirleri hakkında XIV. Fasil: Nağmelerin etkileri hakkında XV. Fasil: Uygulamanın başlangıcı.

I. FASIL: Nağmelerin tarif, tizlik ve pestliğin açıklanması:

Nağme, bir müddet tizlik ve pestlik sınırında duran ve insan tabiatının ondan hoşlandığı sestir. B (283) Tel üzerinde bir noktaya basmakla pestliği veya tizliği anlaşılır. Her nağmenin tiz veya pest olarak bir benzeri vardır.

A (3^a), D (135^b) Herhangi bir nağmenin tizlik veya pestliği, başka bir nağmeye nisbetledir. Bir telin yarısından işitilen nağme, o telin tamamından işitilen nağmeye göre tizdir. Aynı telin dörtde birinden işitilen nağmeye göre ise pesttir. Aynı şekilde, dörtde birtelden işitilen nağme, telin yarısından işitilen nağmeye göre tiz, sekizde bir telden işitilen nağmeye göre ise pesttir. H (3^a) Bu dört nağmenin herbirinin ayrıca dört benzer nağmesi vardır. Bestede bunların her biri diğerinin yerini alabilir.

F (272^a) Nağmenin tizlik ve pestliğinin de sebepleri vardır. Pestliğin sebepleri, telin boyunun uzunluğu, kalınlığı ve gevşekliği ile ilgilidir. Nefesli aletlerde ise, aletin delikleri arasındaki mesafenin genişliği ve nefes verilen ağızdan deliklerin uzaklığı ile ilgilidir.

A (3^b) Tizlik sebepleri de bunların karşıtıdır. Telin kısalığı, inceliği ve gerginliği gibi. Nefesli aletlerde ise, delikler arasındaki mesafenin darlığı ve nefes verilen ağıza deliklerin yakınlığı gibi.

II. FASIL : Desatînin kısımları hakkında:

E (80^b) Telli müzik aletlerinin.kol kısmındaki ses çıkması için parmakla basılan belli noktalara desatin denir. C (2^b), D (136^a), H (3^b) Nağmeler tek tel üzerinde bunlunan onyedî ses noktasında döner.

Bir elif (A) ve mim (M) teli alıp bunu bir nokta üzerinde iki eşit parçaya bölelim, sonra bu noktayı (YH) olarak isimlendirelim.² Bu telin baş tarafı (A) sonu da (M) olarak işaretlenir. Sonra teli üç kısma ayıralım ve I. kısmın sonuna (YA) diyelim. G (3) Bu kısım pest taraftaki noktadır. Sonra teli dört, kısma ayıralım ve I. kısmın sonuna (H) ismini verelim.

A (4^a) sonra (H) ile (M) arasını arasını dört kısma ayıralım. I. kısmın sonuna (Yh) diyelim. Sonra teli dokuz kısma ayıralım. I. kısmın sonuna (D) diyelim. H (4^a) Sonra (D) ile (M) arasını dokuz kısma ayıralım. I. Kısımın sonuna (Z) diyelim. Sonra (M) mile (H) arasını sekiz kısma bölelim. Bu kısımlara pest tarafından bir kısım daha ekliyelim ve sonuna (h) diyelim. Sonra (h) ile (M) arasını sekize bölelim ve ona pestten bir kısım ilâve edelim ve sonuna (B) ismini verelim. D (136^a) Sonra (B) ile (M) arasını üç eşit kısma bölelim ondan I. kısmın sonuna (YB) diyelim. Sonra (B) ile (M) arasını dörde bölüp I. kısmın sonuna (T) diyelim. Sonra (b) (T) ile (M) arasını dörde bölelim, ondan I. kısmın sonuna (YV) diyelim. A (4^b) Sonra (YV) ile (M) arasını iki eşit kısma bölelim ve eşit kısımlardan birini pest kısma ilâve edelim ve son kısma (V) diyelim. H (4^b), E (91^a) Sonra (V) ile (M) arasını sekiz eşit kısma bölelim ve kısımlardan birini sona ilâve edelim ve bu noktaya (C) diyelim. Sonra (C) ile (M) arasını dörde bölelim, ondan I. kısmın sonuna (Y) diyelim. C (3^a) sonra (Y) ile (M) arasını dörde bölelim ondan I. kısmın sonuna (YZ) diyelim. Sonra (V) ile (M) arasını dörde bölelim ve ondan I. kısmın sonuna (YC) diyelim. B (284) sonra (Z) ile (M) arasını dörde bölelim ondan I. kısmın sonuna (YD) diyelim.

2- IV. Bölüm, II. Fasıl'da bu bölünmeler şekillerle gösterilmiştir.

F (272^b), G (4), H (5^a) Desatinin başka imkânları da vardır. Bu imkânlar şöyledir:³ Kısımlardan (YH) ile (M) arasına gelince, (A-YH) telini bir misli uzattığımızda (Lh) noktası bulunur. (Lh) ile (YH) arası (A) ile (YH) arası gibidir.

A (5^a) Her nağmenin tiz tarafta bir benzeri hasıl olur. (A) nağmesinin tizi bildiğiniz gibi (YH)'dır. D (136^a) Zira her bir telin yarısının nağmesi mutlak telin nağmesinin tizidir. O halde ikinci yarının ikinci cüzünün nağmesi birinci yarının ikinci cüzü için tiz olur. Ki, bu da (B) nağmesidir. Üçüncü için üçüncü, dördüncü için dördüncü ve diğerleri de bu şekildedir. H (5^b) Bu konuyu nağmelerin tizlerini de pestleri gibi isimlendirerek şöylece açıklayalım. Nağmeler ve tizleri şunlardır: E (81^b) (A) nın tizi (YH), (B) min tizi (YT), (C) nin tizi (K), (D) nin tizi (KA), (h) nin tizi (KB),

(V) nin tizi (KC), (Z) nin tizi (KD),
(H) nin tizi (Kh), (T) nin tizi (KV),
(Y) nin tizi (Kz), (YA) nin tizi (KH),
(YB) nin tizi (KT), (YC) nin tizi (L),
(YD) nin tizi (LA), (Yh) nin tizi (LB),
(YV) nin tizi (LC); (YZ) nin tizi (LD),
(YH) nin tizi (Lh).

III. FASIL : Ebâdın oranları hakkında: Bund, tizlikte ve pestlikte değişik iki nağmenin arasındaki mesafenin toplamıdır. A (5^b), D (136^b) Çünkü “bam” teli veya “mesles”⁴ teli gibi iki ayrı teli, aynı sese akord etsek ve ikisine birden yahut birbiri ardınca bu tellere vursak, bu seslerin arasında bir bund olduğunu söyleyemeyiz. C (3^b), H (6^a) sonra her iki nağme birden çalındığında ya seslerde uyuşma (ittifak) olur yada uyuşmama (tenafür) olur.

3- A (3^b) ve G (4) de sahife kenarına yukarıdan aşağıya doğru onyediyedi ses noktası çizgi üzerinde gösterilmiştir.

4- “Bam” Safiyyuddin zamanının da “ud”un en kalın üstten birinci teline, “mesles” ise ondan sonraki takılan ikinci teline verilen isimdir.

Buudu müttetik, Ya iki sesin tam uyuşmasıdır, iki ses işitildiğinde bir nağme gibi duyulur ve ses uyumunda her biri diğerinin yerine geçer, (A) (Rast) ve (YH) [Gerdâniye] nağmeleri gibi, bu buuda tam buud (sekizli) denir (A) ile (YH) arasındaki oran iki katdır. G (5) Yani (A) nağmesinin çıktığı telin ölçüsü (YH) telinin bir katıdır.

A (6^a) Ya da, beşli ve dörtlü buudlarıdır. E (82^a) Bu ikisi de aralarında uyumludur, fakat biri diğerinin yerine geçmez.

Beşli buudu, (A) [Rast] ve (YA) [Neva] nağmeleri gibidir. (A) ile (YA) arasındaki ölçü 3/2 oranı kadardır. Çünkü (A) nağmesinin teli (YA) nağmesinin telinin 3/2'si kadardır.

Dörtlü buudu, D (137^a), H (6^b), (A) [Yegah] ve (H) [Rast] nağmeleri gibidir. (A) ile (H) arasındaki ölçü 4/3 oranı kadardır. Çünkü (A) nağmesinin teli (H) nağmesinin telinin 4/3'ü kadardır.

Uyum konusuna gelince; bu nağmelerin ard arda dizilmesi halinde ortaya çıkar. (A) nağmesi ve (D) nağmesi (A) ile (C) ve (A) ile (B) nağmeleri gibi tek ses olarak çıkarılması halinde açığa çıkmaz. (A) ile (D) nağmelerine gelince bu, tanini aralığıdır. (A) nın (D) ye nisbeti 9/8 oranıdır. B (285) (A) sesinin teli (D) sesinin telinin 9/8'idir. (A) ile (C) nisbeti ise yaklaşık olarak 16/15'dir. A (6^b) (A) ile (B) arasındaki nisbet de yaklaşık olarak onun gibidir ve oranı 20/19'dur. H (7^a) (A) ile (C) arasına, bu sanat erbabınca herhangi bir isim verilmemiştir. F (273) Bunu biz isimlendirirsek

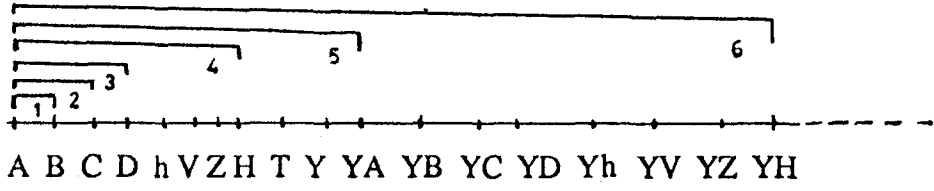
(A) - (D) buudu (T) Tanini

(A) - (C) buudu (C) Mücenneb

(A) - (B) buudu (B) Bahiyye

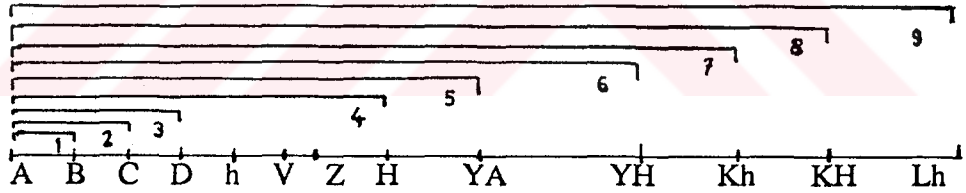
diyebiliriz. Buna da şu misâli verebiliriz.⁵

5- B (285) de şekil üzerinde sadece aralıklar çizilmiş seslerin işaretleri gösterilmemiştir.



1- Buudu (B) [Bakiyye] 2. Buudu (C) [Mücenneb] 3. Tanini (T) [Tanini] 4. Buudu zilerbaa (A-H) [Dörtlü] 5. Buudu zilhams (A-YA) [Beşli] 6. Buudu bil küll (A-YH) [Sekizli]

C (4^a), D (138^b), E (82^b), G (6), (A) ile (Lh) nisbetine gelince, onun oranı (A-YH) nın iki katıdır.⁶ A (7^a) Bundan dolayı (A-M) teli (Lh-M) in dört mislidir. Bu "bilküll" [Sekizli] nin iki mislidir. Çünkü tizleri ve pestleriyle birlikte iki tarafı da bir bütündür.⁷ (A) ile (Kh) arasındaki oran 8/3'dir. Bu buud (bil küll ve'l-erbaa) [Sekizli ve dörtlü] buududur. (A) ile (KH) arasındaki oran 1/3'dür. Bu buud (bil küll ve'l-hams) [Sekizli ve beşli] buududur. Eğer nağmelerden her birini birlikte çalacak olur isek uyuşma olur. H (7^b) Onun hükmü, evvelki üç hükümle anlatılır. Şimdi bu örnekleri yerine koyalım.⁸



Küçük buud

Orta buud

Büyük buud

6- E (82^b) de bu saur kenarında "yani iki katın katıdır" ibaresi ilâve edilmiştir. Bu da (A-M) yani (A-Lh) nin iki sekizli olduğunun açıklamasıdır.

7- D (138^b) de (A-YH) arasındaki ebadın oranlarını gösteren şekil çizilmemiş ve yeri boş bırakılmıştır.

8- D (139^a) ve F (273^a) da arasındaki oranları gösteren şekil çizilmeyip yeri boş bırakılmıştır.

1. (A-B) Bakiyye aralığı. 2. (A-C) Mücenneb aralığı 3. (A-D) Tanini aralığı 4. (A-H) Dörtlü aralığı. 5. (A-YA) Beşli aralığı 6. (A-YH) Sekizli aralığı 7. (A-Kh) Sekizli ve dörtü aralığı 8. (A-KH) Sekizli ve beşli aralığı 9. (A-Lh) İki sekizli aralığı. D (139^a) Bu dokuz ebaddır. Ondandır üçüne küçük buud (aralık) denir. A (7^b) Bu aralık tam ses aralığıdır. Bu aralıklar (A-D) ve (A-C) ve (A-B) aralıklarıdır. Diğer altı aralık ki buna büyük buud denir. Diğer aralık (A-H) arasındır. Buna orta buud denir. (A) in (H) ya oranı 4/3'dür. (T) nın (B) ye (T-B) oranı da böyledir. Bunun gibi olan diğer oranlar şunlardır.

(C) ile (Y) ve (D) ile (YA)

(H) ile (YB) ve (V) ile (YC)

H (8^a) (Z) ile (YD) ve (H) ile (Yh)

(T) ile (YV) ve (Y) ile (YZ)

(YA) ile (YH) ve (YB) ile (YT)

C (4^b) (YC) ile (K) ve (YD) ile (KA)

(Yh) ile (KB) ve (YV) ile (KC)

(YZ) ile (KD) ve (YH) ile (Kh)

D (139^b) Bunların hepsi de dörtlü aralıklarıdır. Bu nağmeleri dinlemeye kulağı alışkın bir kimse, sesleri duyduğunda, aralıkların oranlarını taklid yoluyla değil, zevk yoluyla bilebilir. E (83^a) Bir kimse önce aralığın tiz tarafını sonra pest tarafını duyarsa dörtlü ve beşli aralıklarını karıştırabilir.

Bu karıştırmanın sebebini açıklamak için şunlar söylenebilir. A (8^a) (H) ile (YH) aralığı oranının beşli olduğunu biliyorsun. F (273^b) (H) nağmesinden sonra (A) nağmesi işitilirse, sonki önce (A) sonra (YH) işitilmiş gibi olur. Halbuki pest olan ses, tizden öne alınırsa böyle değildir. 6 (7) Bir kimse dörtlü ve beşli aralıklarını anılan sebeplerden dolayı birbirine karıştırabilir. B (286) Fakat iyi bilen bunu karıştırmaz. H (8^b) Zira taklid bir işin esasını bilmek gibi değildir.

(A) ile (YA) orası beşli aralığı ise, (B) ile (YB) ve (C) ile (YC) ve (D) ile (YD) aralıkları ve diğerleride böyledir. Geri kalanlarında buna kıyas et.

Küçük aralıklar da böyledir ve (B) nin (h) ye, (C) in (V) ye ve (D) ın (Z) ye oranı tanini aralığını verir.

İki sekizli aralığının tarafları (A) ve (Lh) sesleridir. Bu iki sekizli dokuz buudu içine alır. D (140^a) Sekizli tarafı ile beşli tarafı sekiz buudu içine alır. A (8^b) Sekizli ve dörtlü tarafları yedi buudu içine alır. Sekizli tarafı da altı buudu içine alır. Beşli tarafı, beş buudu içine alır. H (9^a) Dörtlü tarafı, dört buudu içine alır. Tanini üç buudu içine alır. (C) buudu, iki buudu içine alır. (B) buudu ise bunlardan en küçüğüdür. Her bir büyük buudu küçük buudlar meydana getirir. (C) buudundan (B) buudu çıkarılırsa kalan buud (B) dir. T buudundan (C) buudu çıkarılırsa kalan buud (B) dir. C (5^a) Dörtlü buudundan [İki tanini] (T) ve (T) çıkarılırsa geriye (B) buudu kalır. E (83^b) Yine dörtlü aralığından (C) buudu nisbetinde üç buud çıkarılırsa, geriye kalan (B) dir. G (8) Beşli aralığından (T) çıkarsa geriye dörtlü aralığı kalır. Veya beşliden, dörtlü aralığı çıkarsa (T anini) kalır.

Tam buuddan [8'li], beşli aralığı çıkarsa dörtlü kalır. A (9^a) Bir tam buud ve beşliden, bir tam buud [8'li] ve dörtlü çıkınca bir tanini kalır. H (9^b) İki tam buuddan [İki sekizli], bir tam buud [Sekizli] ve beşli çıkarsa bir dörtlü kalır. Diğerlerini buna göre kıyasla.

IV. FASIL: Tenafür (Kulağa hoş gelmeyen seslerin) sebepleri:

Bil ki, gerçekte (B) [Bakiyye] aralığı uygun aralıklardan değildir. Dörtlü aralığından iki tanini (T) buudu çıkarılırsa, "Dörtlü"nün tamamlanması için bir bakiyye aralığı gerekir. Bu aralık (Z) ile (H) arası olur. Kendisinde mülayemet (kulağa hoş gelme) olmadığı halde, dörtlü aralığını tamamlayıcı olması sebebiyle, bu şekilde birleştirilir. D (140^b) Üç sese aynı (B) [Bakiyye] aralığı nisbetinde ard arda basıldığında açık bir tenafür ortaya çıkar. O halde, ancak nağmelerin birbiriyle uyuşma sağlayacak şekilde bir araya getirilmesi kulağa hoş gelir. H (10^a)

Dolayısıyla tenafürü ortaya çıkaran sebepler bilinmelidir ki, onlardan sakınabilsin. Bu sebebler de dördür.

A (9^b) Birincisi; İlk dörtlü aralığı, (H) nağmesinden daha tize geçerek uygulamaktır.

Buna göre, üç tanini (T) aralığı ard arda dizilirse tenafür olur. Çünkü, üçüncü buudun tiz tarafı (Y) nağmesine ulaşır. B (287) Böyle olduğu gibi, dört adet (C) mücenneb aralığı da ardarda sıralanırsa tiz tarafındaki nağme (T) nağmesi olur.

İkincisi; Üç ses buudunun⁹ arasının dörtlüde biraraya getirilmesidir.

Üçüncüsü; (B) Bakiyye aralığının tiz tarafını (C) Mücenneb aralığının pesi ile bir araya getirmektir.

E (84^a), F (274^a) Dördüncüsü, (B) Bakiyye oranında iki aralığın ardarda gelmesidir.

D (141^a) Görüldüğü gibi bunlar tenafürü (işitilmesi hoş olmayan sesleri) icab ettiren sebeplerdir.

V. FASIL : Mülâim'in (Kulağa hoş gelen sesler) açıklanması; hakkında H (10^b) işitilmesi kulağa hoş gelen seslerin meydana geliş sebeplerini açıklamaya gelince;

A (10^a). Önce geçen tenafür sebeplerinden korunduğun takdirde, dörtlü buudu yedi beşli buudu da dokuz kısımdan meydana gelir.

C (5^b) Üç ses aralığının dörtlü içinde biraraya getirilmemesi şartına uyulması mutlaka gereklidir. Beşli buudunda ise (YH) nağmesine ancak (Yh) nağmesinden geçilmelidir.

G (9) Fakat dörtlüde sadece iki tarafın korunması şart koşulduğunda, bu da ancak kendisinde üç ses buudunun birleştirilmesi ile birlikte (Yh) nağmesinin, ihlâl edilmesi ile olabilir. Bu durumda beşli buudunun onüç kısma ayrılması müm-kündür.

9- (T, C, B) üç ses buududur. Bunların toplamı eksik dörtlüdür.

Biz onlardan on iki kısmı ve edyalarının düzenlenmesini açıkladık. On üçüncüyü ise, ehli isen kontrol ederek ondan çıkarman kolaydır. H (11^a) On üçüncüyü ilk yedi kısma ek olarak cetvelde gösterdik.

D (141^b) Önce dörtlüyü kısımlara ayırılım ve ona **Birinci Tabaka** diyelim. Kaçınılmazdır ki, birinci tabaka şu kısımlardan meydana gelir. A (10^b) (T) [Tanini] aralığı, (C) [Mücanneb] aralığı, (B) [Bakiyye] aralığı (T) aralığını birinci aralık olarak ele alırsak onun dörtlüye tamamlanması (T) ve (B) veya (B) ve (T), veya (C) ve (C) buudları ile olur. Başkası olmaz.

(C) aralığını birinci aralık olarak kabul edersek, onu dörtlüye tamamlamak için (C) ve (T) veya (T) ve (C) veya (C) ve (C) ve (B) buudlarını eklemek gerekir.

(B) aralığını birinci aralık olarak kabul edersek, onu dörtlüye tamamlamak için, iki (T) [Tanini] buudundan başkasıyla tamamlamak mümkün değildir. E (84^b) Çünkü; (C) ve (T) aralığı veya (T) ve (C) aralığı ile tamamlayacak olursak tenafür (kulağa hoş gelmeme) meydana gelir. Bu durumda kısımların tamamlanması yerinde olmaz. Geriye kalan kısma ilave gerekir. O aralık da (B) aralığıdır.

H (11^b) (Böylece, ikinci ve dördüncü sebepler gözönüne alınmasa ihlâl ortaya çıkar. İkinci üçüncü ve dördüncü sebepler gözönüne alınmazsa (C) ve (T) aralıkları ihlâl edilmiş olur.

Şu yedi kısım dörtlülerdir:

A (11^a) I. Kısım (T), (T), (B) olup sesleri (A), (D), (Z), (H) dir.

D (142^a) II. Kısım (T), (B), (T) olup sesleri (A), (D), (h), (H) dir.

B (288) III. Kısım (B), (T), (T) olup sesleri (A), (B), (h), (H) dir.

IV- Kısım (T), (C), (C) olup sesleri (A), (D), (V), (H) dir.

C (6^a) V- Kısım (C), (C), (T) olup sesleri (A), (C), (h), (H) dir.

VI- Kısım (C) (T), (C), olup sesleri (A), (C), (V), (H) dir.

VII- Kısım (C), (C), (C), (B) olup sesleri (A), (C), (h), (Z), (H) dir.

H (12^a) İşte yedi kısım bunlardır. Her kısım dört sestem ve üç “buud”dan meydana gelir. Bunlardan bir kısım ise beş sestem meydana gelir. Bunlara dörtlü denir. Bunlar tam buudun [Sekizli], beşliden sonra kalan kısmıdır.

G (10) Beşli ise on iki kısımdır. Onu İkinci Tabaka olarak isimlendirelim.

I. Kısım: (T), (T), (B), (T) olup sesleri (H), (YA), (YD), (Yh), (YH) dır.

II. Kısım: (T), (B), (T), (T) olup sesleri (H), (YA), (YB), (Yh), (YH) dır.

A (11^b) III. Kısım: (B), (T), (T), (T) olup sesleri (H), (T), (YB), (Yh), (YH)'dır.

D (142^b) IV. Kısım: (T), (C), (C), (T) olup sesleri (H), (YA), (YC), (Yh), (YH) dır.

H (12^b) V. Kısım: (C), (C), (T), (T) olup sesleri (H), (Y), (YB), (Yh), (YH) dır.

F (274^b) VI. Kısım: (C), (T), (C), (T) olup sesleri (H), (Y), (YC), (Yh) (YH) dır.

E (85^a) VII. Kısım: (C), (C), (C), (B) (T) olup sesleri (H), (Y), (YB), (YD) (Yh) (YH) dır.

VIII. Kısım: (T), (C), (C), (C) (B) olup sesleri (H), (YA), (YC), (Yh) (YZ) (YH) dır.

IX. Kısım: (C), (T), (C), (C) (B) olup sesleri (H), (Y), (YC), (Yh) (YZ) (YH) dır.

X. Kısım: (C), (B), (T), (C) (C) olup sesleri (H), (Y), (YA), (YD) (YV) (YH) dır.

XI. Kısım: (C), (C), (B), (T) (C) olup sesleri (H), (Y), (YB), (YC) (YV) (YH) dır.

XII. Kısım: (T), (C), (T), (C) olup sesleri (H), (YA), (YC), (YV) (YH) dır.¹⁰

A (12^a) İşte bunlar iki tabakanın¹¹ diğer kısımlarıdır. İki tabakanın sesleri (A), (H), (Yh), (YH) dır. sesler II. Tabakanın dokuz kısmında da mevcuttur. (Yh) nağmesi geri kalan kısımlarda¹² kaybolur. Bunlara sabit sesler denilir. Geride kalan sesler ise, değiştirilebilen seslerdir. Onların bazıları diğerinden daha aşağıda bulunur. H (13^a) şöyle bir soru sorulursa; X. kısımda neden tenafür sesleri bulunur? Yani (H) ve (YD) sesleri dörtlünün alt tarafında olursa, orada üç buudun sesi bir araya gelir. O buudlar (C) ve (B) ve (T) olur.

10- (C) Nüsh. (6^a) da XIII. kısımda verilmiş olup T, T, C, C aralıkları ve H, YA, YD-YV, YH sesleri kaydedilmiş başına da şu farklı açıklama yazılmıştır. “Bu sanatın erbabının görüşüne göre aralıklar B, C, T, C, C dır.

11- Burada Safiyyuddin Sekizliyi “İki tabaka” kelimesi ile ifade edip I. Tabaka olarak dörtlüyü, II. Tabaka olarak da beşliyi kastetmektedir. (A-H).

12- Geri kalan kısımlar olarak X. XI. ve XII. kısımlar kastediliyor.

C (6^b) Buna şöyle cevap verilebilir. Ne zaman ki bilküll [8'li] buudunun dörtlüsünün tekrarı, bir buudda iki defa olursa, bir (T) buudu eksik kalır ki, bu iki dörtlü (A) - (H) ve (YA) - (YH) buudlarıdır. Bu durumda ortada kalan (T) buudunda üç sesi bir araya getirmeksizin (C) ve (B) buudlarına taksim etmek mümkündür. Bu durum 8. ve 9. kısımlarda da mümkündür. A (12^b) Çünkü, aynı taksim tiz kısma getirilirse üç buud bir araya gelmemiş olur. G (11), H (13^b) Bu kısımlarda bazısı bazısıyla birleştirilince hepsi bütün parçalarıyla birlikte zilkull [sekizli] buudu olur. E (85^b), D (142^a) Hepsinin dönüşümü (A) ile (YH) arasında olur. B (289) Bileceksinki, (A) sesi o diziden çıkarılırsa, ilk buud (B) veya (C) kılınırsa veya seslerden dilediğin birisi ilk buud farzedilirse, ebad arasındaki düzene uyulunca bir aksaklık olmaz. Bu X. kısım kendi tabakası dışında burada bulunur ki bu sebeple de tenafüre benzerlik gösterir.

VI. FASIL: Devirler ve oranları hakkında,

A (13^a), D (143^b) II. Tabakanın [beşlinin] bütün seslerini, I. Tabakanın [dörtlünün] seslerinin tamamına, onun kendi çeşidi ile bir başka çeşidine eklediğimizde bundan, bazısı kulağa hoş gelen, bazısı kulağa hoş gelmeyen, bazısında da gizli hoş olmıyan sesler bulunan seksen dört daire [makam] elde ederiz.

H (14^a) Edvardaki hoş olmayan sesler [tenafür], daha önce açıklanan sebeplerden birinin ortaya çıkmasını gerekli kılan, buudların arasının toplanmasından dolaydır.

Gizli hoş olmayan seslere [gizli tenafür] gelince; bu, seslerin sayısındaki oranlarda bulunan eksiklik sebebiyledir.

Kulağa hoş gelen [mülaim] seslere gelince; bu seslerin sayısınca oranların varlığı sebebiyledir.¹³

Öncelikle, I. Tabakadan, VII. kısmının dışında kalan her bir kısmı, II. Tabakanın kısımlarının aynısına ekliyelim. Bunlar altı devirdir.

13- Bu oranlara sonraları "niseb-i şerife" (uygun oran) ismi de verilmiştir.

I. Dâire; I. Tabakanın, I. kısmına, II. Tabakanın I. Kısımının eklenmesiyle meydana gelir. F (275^a), A (13^b) **II. Dâire;** I. Tabakanın II. kısmına, II. Tabakanın II. kısmının eklenmesiyle meydana gelir. C (7^a), D(144^a) **III. Dâire;** I. Tabakanın III. kısmına, II. Tabakanın III. kısmının eklenmesiyle meydana gelir. H (14^b) **IV. Dâire;** I. Tabakanın IV. kısmına, II. Tabakanın IV. kısmının eklenmesiyle meydana gelir. E (86^a) **V. Dâire;** I. Tabakanın V. kısmına, II. Tabakanın V. kısmının eklenmesiyle meydana gelir. **VI. Dâire;** I. Tabakanın VI. kısmına, II. Tabakanın VI. kısmının eklenmesiyle meydana gelir. VII. kısım VII. kısma eklersek tenafür olur. B (290) Çünkü, I. Tabakadaki tiz taraf olan (B) buudu, II. Tabakadaki pest taraf olan (C) buudu kılınmış olur. Mütenafir devirlerde bu durumu düşünüp göreceksin.

D (144^b) Bu altı daire ve bunun dışındaki diğer, kulağa hoş gelen (mülaim) devirlerin oranı değişiktir. I. Dâirede, üç adet $\frac{3}{2}$ [Beşli] oranı, beş adet de $\frac{4}{3}$ [Dörtlü] oranı vardır.

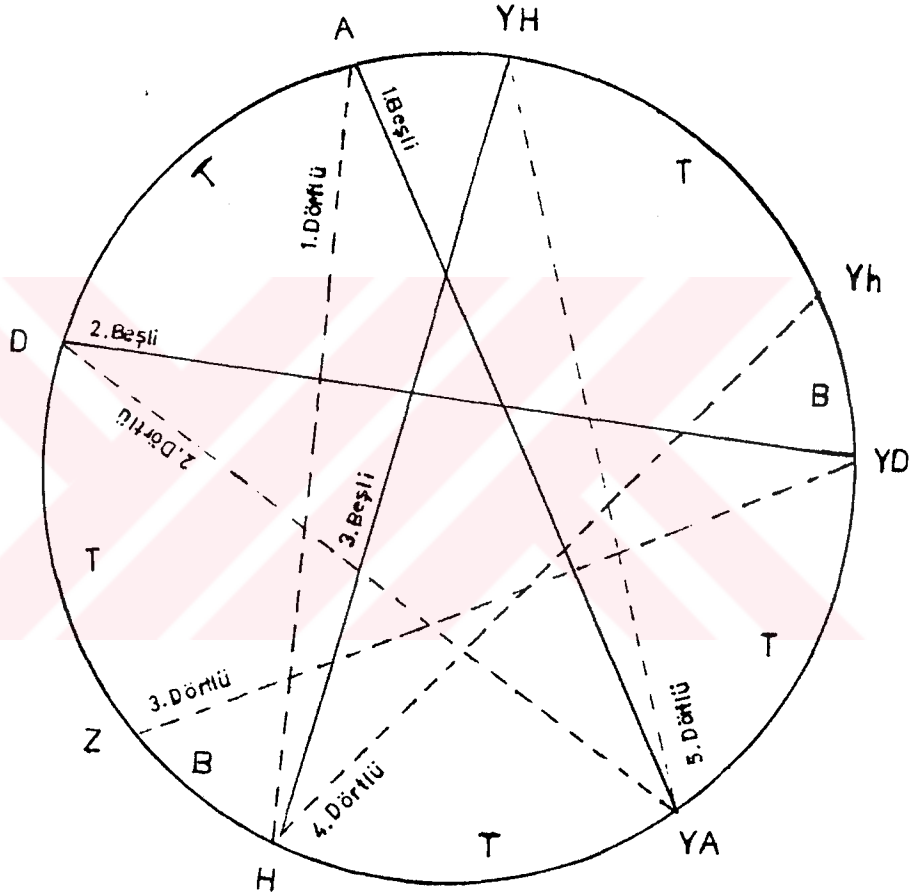
II. Dâire de aynen I. daire gibidir. A (14^a) III. Dâirede üç adet $\frac{3}{2}$ [beşli] oranı, dört adet de $\frac{4}{3}$ [Dörtlü] oranı vardır. G (12), H (15^a), IV. Dâirede iki adet $\frac{3}{2}$ [beşli] oranı, beş adet de $\frac{4}{3}$ [dörtlü] oranı vardır. Bu dâire I. dâireden bir oran eksizliktir. O eksikliğin oranı $\frac{3}{2}$ [beşli]dir. V. Dâirede iki adet $\frac{3}{2}$ [Beşli] oranı, dört adet $\frac{4}{3}$ [dörtlü] oranı vardır. VI. Dâire de yine aynıdır. Yani oranlardaki sayı V. dâireye eşittir.

Bu dâirelerin tamamında iki kat oranı mevcuttur. Bunların herbirine örnek verelim ve bu örneklerin daha anlaşılır olması için, oranların arasını ekliyelim. Eğer nağmeler arasındaki oranlar sabit olursa açık tenafür olur. Oranlar nağmelerden fazla olursa mülâemet (kulağa hoş gelme) olur. Oranlar nağmeler sayısınca olursa bu da tam mülâemet olur ve Allah en iyi bilendir.¹⁴

14- Son iki cümle (A) nüshasında bulunmayıp, E (86^a) ve F (275^a) da bulunmaktadır.

I. Kısım I. kısmın eklenmesi: E (86^b) Burada dokuz oran vardır. Bunlardan beşi 4/3 [dörtlü] üçü 3/2 [beşli] dir. A (14^b) İki kısmın eklenme oranı şu şekildedir: D (145^a) Bu dâirede ekleme ile II. ve III. kısım elde edilmektedir. II. kısım (D) dan (YA) ya kadardır. C (7^b), H (15^b) III. kısım ise (Z) den (YD) ye kadardır.¹⁵

I. Dâire¹⁶ (Uşşak)



15- (D) ve (F) nüshalarında oranları gösteren daire şekillerinin hiçbiri çizilmeyip yerleri boş bırakılmıştır.

16- (C) nüshasında I. dairenin şeklinde sesler soldan sağa doğru sıralanmış, (E) ve (H) nüshalarında şekiller üzerine ayrıca ait oldukları makam isimleri de yazılmıştır.

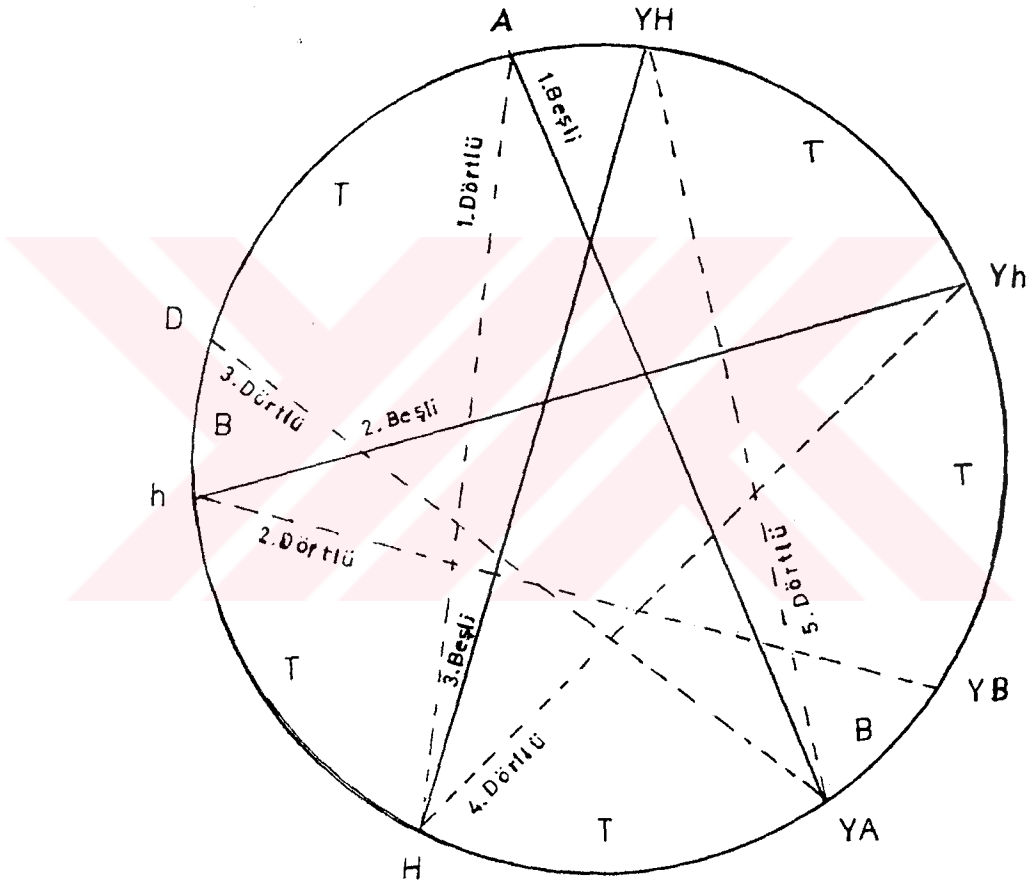
II. Kısım II. kısmın eklenmesi:

E (87^a) Bu dâirede beş adet 4/3 [dörtlü] oranı üç adet 3/2 [beşli] oranı vardır.

Oranları aynen I. daire gibidir.

G (13) Bu dâirede ekleme dolayısıyla III. ve II. kısım elde edilir. A (15^a) III. kısım (D) dan (YA) ya, II. kısım ise (H) dan (Yh) ye kadardır. H (16^a).

II. Dâire (Neva)¹⁷



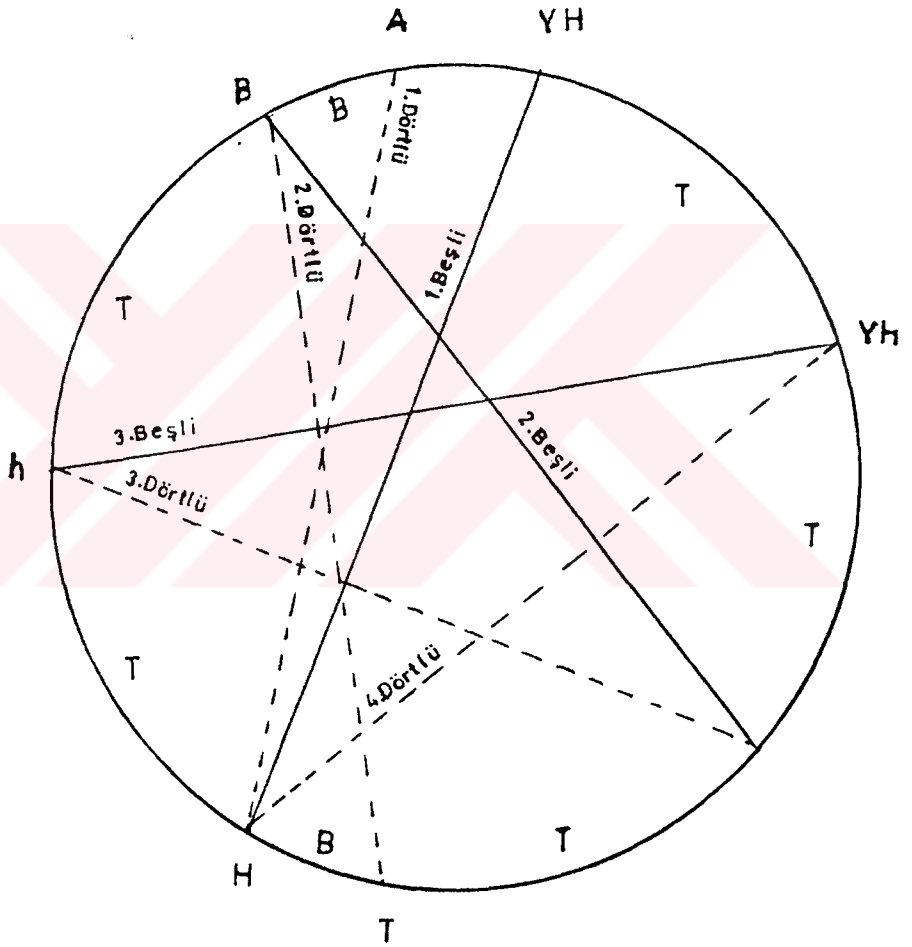
17- (C) (7^a) da "Neva dairesi" çerçeve dışına çizilmiş ve açıklanmıştır.

III. Kısma III. kısmın eklenmesi:

E (87^b) Bu dâirede dört adet 4/3 [dörtlü] oranı, üç adet 3/2 [beşli] oranı olup, eklenme ile oranlar toplamı sekizdir.

H (16^b), F (275^b) Bu dâirede ekleme dolayısıyla şu I. kısım elde edildi; o, (B) den (T) ya kadardır. II. kısım ise (h) den (YB) ye kadardır. A (15^b).

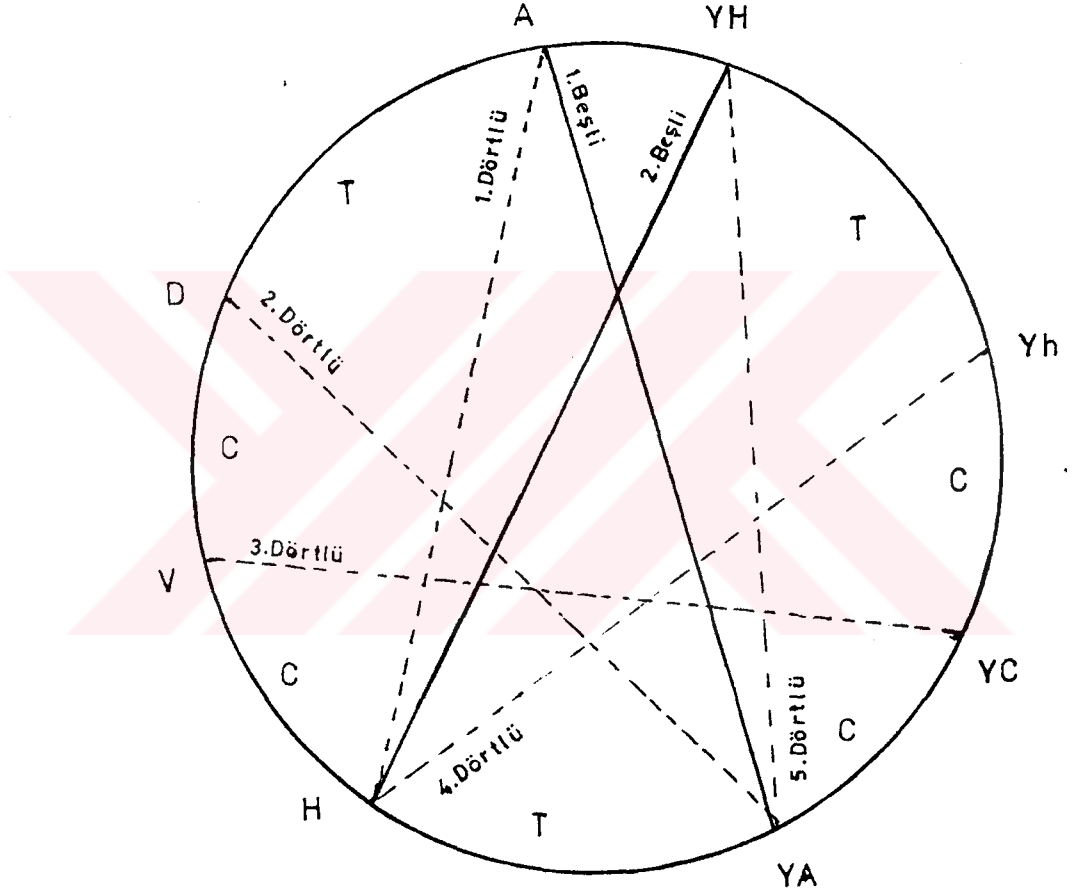
III. Dâire (Buselik)



IV. Kısım IV. kısma eklenmesi;

D (145^b), E (88^a), G (14) Bu dâirede beş adet $\frac{4}{3}$ [dörtlü] oranı ve iki adet $\frac{3}{2}$ [beşli] oranı olup ekleme dolayısıyla beşinci ve altıncı kısım elde edilmektedir. Beşinci kısım (D) dan (YA) yakadardır. Altıncı kısım ise (V) den (YC) e kadardır. Beşinci kısmın tekrarı (YA) dan (YH) ya kadardır. A (16^a).

IV. Dâire (Rast)

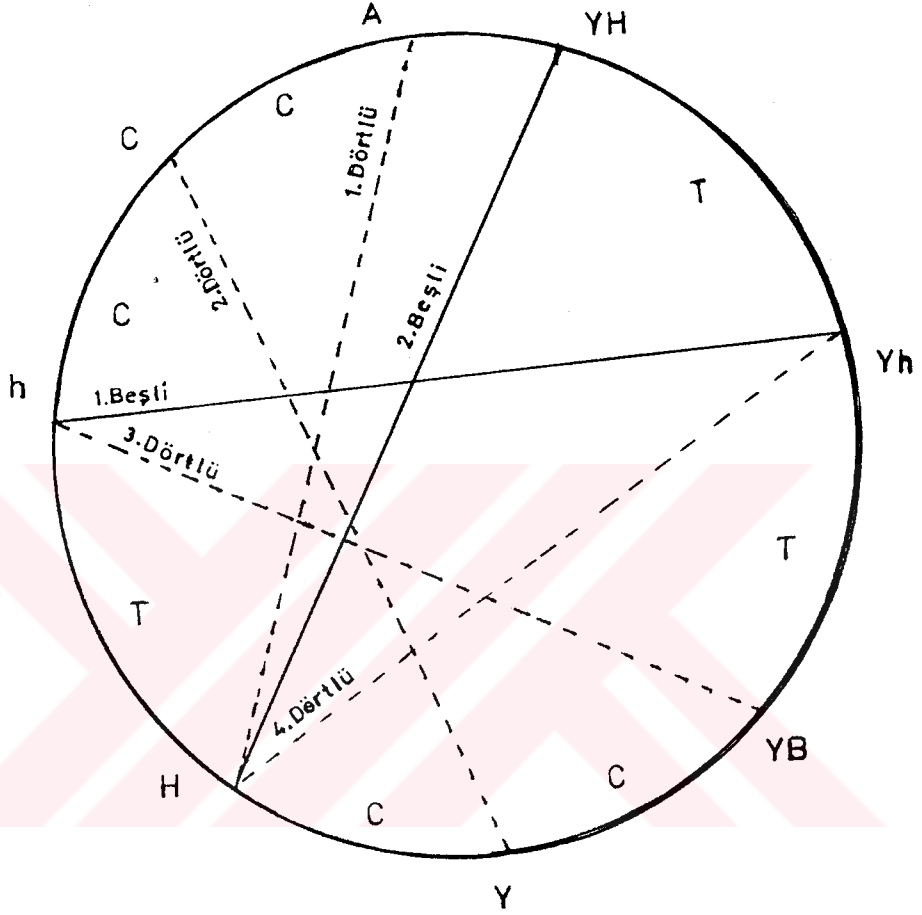


V. Kısım V. kısma eklenmesi :

E (88^b), H (17^a) Bu dâire de dört adet $\frac{4}{3}$ [dörtü] oranı ve iki adet $\frac{3}{2}$ [beşli] oranı olup, bu dâirede ekleme vasıtasıyla altıncı ve dördüncü kısım elde edilir. B

(291) Altıncı kısım (C) den (Y) ye kadardır. D (145^b) Dördüncü kısım ise (h) den ye kadardır. A (16^b).

V. Dâire (Hüseyinî)

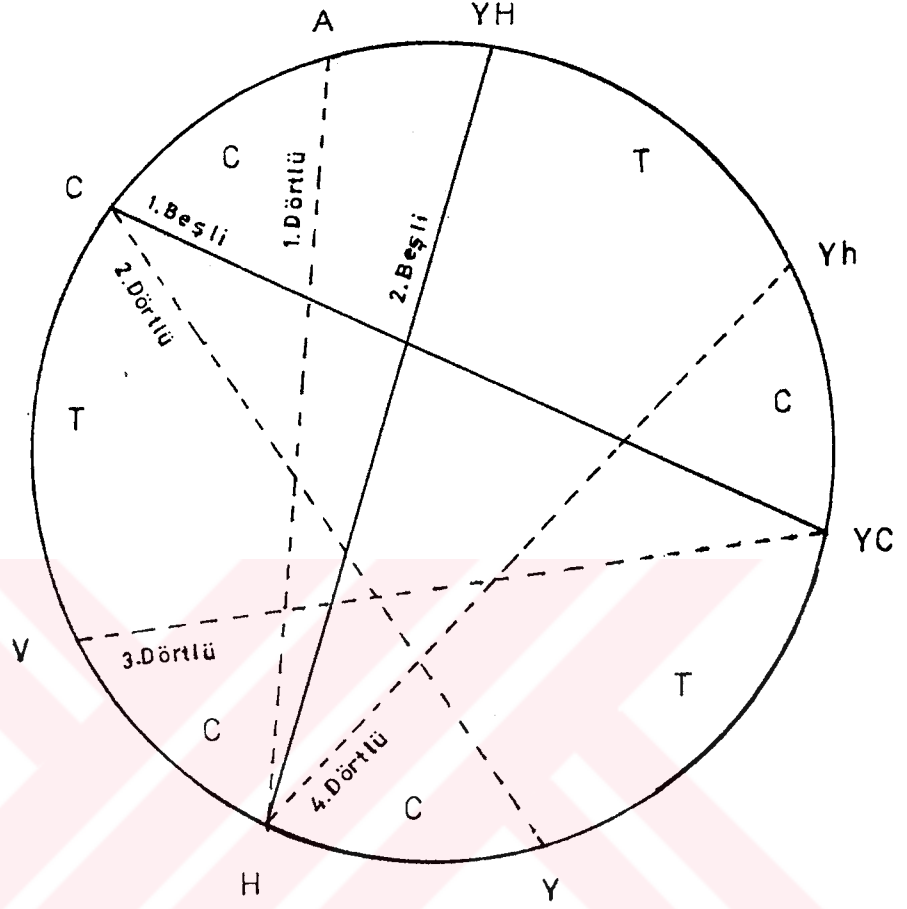


VI. Kısım VI. kısma eklenmesi :

C (8^a), E (89^a), G (15) dâirede dört adet $\frac{4}{3}$ [dörtlü] oranı ve iki adet $\frac{3}{2}$ [beşli] oranı olup, ondaki oran V. dâiredeki gibidir. D (146^a) Bu dâirede ekleme dolayısıyla dördüncü kısım ve beşinci kısım meydana gelir. Dördüncü kısım (C) den (Y) ye kadar, beşinci kısım ise (V) dan (YC) e kadardır.¹⁸ A (17^a), H (17^b).

18- B nüshası (291) de VI. dairenin şekli çizilmemiştir.

VI. Dâire (Rahevî)



D (146^b), E (89^b) Böylece tabakalardan, kendi çeşidi ile bir başka çeşidini eklediğimizde 84 dâire meydana gelir. Onlardan bazıları kulağa hoş gelir ki onları öğrendin. Bazısında gizli hoş olmayan sesler (gizli tenafür) vardırki, onun oranı beşten fazla değildir. Bazısında da açık hoş olmayan (açık tenafür) sesler vardır ki, onlar değişen nağmeler olduğundandır. Zira oran sadece sabit nağmeler arasındadır, bu da kötü eklemekten dolayı dört orandır. A (17^b), F (276^a), H (18^a) Bu da, ikinci tabakadan beşinci kısmın dörde eklenmesi ile elde edilen dâire gibi-

dir.¹⁹ Bu ekleme vasıtası ile (C) oranında dört buud elde edilir. Bilirsin ki, (C) in dört buudu ard arda gelirse tenafür olur. Çünkü bu dörtlü tarafının geçilmesi dolayısıyledir.

Şimdi her devri devirlerdeki oranları düşünmeniz ve mütenafır ile diğerlerinin arasını ayırmanız için örneklerle gösterelim.²⁰

A (18^a), C (8^b), D (147^a), E (90), G (16), H (18^b), G (292)²¹

Uşşak

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

1	Birinci	A		D		Z	H			YA			YD	Yh			YH	Birinci	122
ظ	Birinci	A		D		Z	H			YA	YB			Yh			YH	İkinci	2
ظ	Birinci	A		D		Z	H	T			YB			Yh			YH	Üçüncü	3
1	Birinci	A		D		Z	H			YA		YC		Yh			YH	Dördüncü	4
ظ	Birinci	A		D		Z	H		Y		YB			Yh			YH	Beşinci	5
ظ	Birinci	A		D		Z	H		Y			YC		Yh			YH	Altıncı	6
ظ	Birinci	A		D		Z	H		Y		YB		YD	Yh			YH	Yedinci	7
1	Birinci	A		D		Z	H			YA		YC		Yh		YZ	YH	Sekizinci	8
ظ	Birinci	A		D		Z	H		Y			YC		Yh		YZ	YH	Dokuzuncu	9
ظ	Birinci	A		D		Z	H		Y	YA			YD		YV		YH	Onuncu	10
ظ	Birinci	A		D		Z	H		Y		YB	YC			YV		YH	Onbirinci	11
1	Birinci	A		D		Z	H			YA		YC			YV		YH	Onikinci	12

19- Bkz. 41. dairenin sesleri ve aralıkları.

20- F (276^a dan 277^b) ye kadar sahifelere çerçeveler çizilmiş fakat devirlerin işaretleri gösterilmeden şekiller boş bırakılmıştır.

21- B (292-295) arasında aralıklar kaydedilmemiş sadece sesler yazılmıştır.

22- (1) işareti, mülaimi, (ظ) işareti, açık tenafürü, (ز) işareti gizli tenafürü göstermektedir.

A (18^b), B (293)²³, D (147^b), E (90^b), G (17), H (19^a)

Neva

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

İ	İkinci	A		D	h			H			YA			YD	Yh			YH	Birinci	13
İ	İkinci	A		D	h			H			YA	YB			Yh			YH	İkinci	14
İ	İkinci	A		D	h			H	T			YB			Yh			YH	Üçüncü	15
İ	İkinci	A		D	h			H			YA		YC		Yh			YH	Dördüncü	16
İ	İkinci	A		D	h			H		Y		YB			Yh			YH	Beşinci	17
İ	İkinci	A		D	h			H		Y			YC		Yh			YH	Altıncı	18
İ	İkinci	A		D	h			H		Y		YB		YD	Yh			YH	Yedinci	19
İ	İkinci	A		D	h			H			YA		YC		Yh		YZ	YH	Sekizinci	20
İ	İkinci	A		D	h			H		Y			YC		Yh		YZ	YH	Dokuzuncu	21
İ	İkinci	A		D	h			H		Y	YA			YD		YV		YH	Onuncu	22
İ	İkinci	A		D	h			H		Y		YB	YC			YV		YH	Onbirinci	23
İ	İkinci	A		D	h			H			YA		YC			YV		YH	Onikinci	24

23- B (293) de çerçeve çizilmiş içi boş bırakılmıştır.

A (19a), D (148a), E (91a), G (18), H (19b)

Buselik

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

۲	Üçüncü	A	B	h			H			YA	YB		YD	Yh			YH	Birinci	25
۲	Üçüncü	A	B	h			H			YA	YB			Yh			YH	İkinci	26
۲	Üçüncü	A	B	h			H	T			YB			Yh			YH	Üçüncü	27
۲	Üçüncü	A	B	h			H			YA		YC		Yh			YH	Dördüncü	28
۲	Üçüncü	A	B	h			H	Y			YB			Yh			YH	Beşinci	29
۳	Üçüncü	A	B	h			H	Y				YC		Yh			YH	Altıncı	30
۲	Üçüncü	A	B	h			H	Y			YB		YD	Yh			YH	Yedinci	31
۲	Üçüncü	A	B	h			H			YA		YC		Yh		YZ	YH	Sekizinci	32
۳	Üçüncü	A	B	h			H	Y				YC		Yh		YZ	YH	Dokuzuncu	33
۳	Üçüncü	A	B	h			H			YA			YD		YV		YH	Onuncu	34
۳	Üçüncü	A	B	h			H	Y			YB	YC			YV		YH	Onbirinci	35
۳	Üçüncü	A	B	h			H			YA		YC			YV		YH	Onikinci	36

A (19^b), B (294), D (148^b), E (91^b), G (19), H (20^a)

Rast

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

ر	Dördüncü	A		D		V		H			YA			YD	Yh			YH	Birinci	37
ر	Dördüncü	A		D		V		H			YA	YB			Yh			YH	İkinci	38
ظ	Dördüncü	A		D		V		H	T			YB			Yh			YH	Üçüncü	39
ر	Dördüncü	A		D		V		H			YA		YC		Yh			YH	Dördüncü	40 Rast ²⁴
ظ	Dördüncü	A		D		V		H		Y		YB			Yh			YH	Beşinci	41
ع	Dördüncü	A		D		V		H		Y			YC		Yh			YH	Altıncı	42 Zengule
ظ	Dördüncü	A		D		V		H		Y		YB		YD	Yh			YH	Yedinci	43
ر	Dördüncü	A		D		V		H			YA		YC		Yh		YZ	YH	Sekizinci	44 İsfahan ²
ع	Dördüncü	A		D		V		H		Y			YC		Yh		YZ	YH	Dokuzuncu	45
ر	Dördüncü	A		D		V		H			YA			YD		YV		YH	Onuncu	46
ظ	Dördüncü	A		D		V		H		Y		YB	YC			YV		YH	Onbirinci	47
ر	Dördüncü	A		D		V		H			YA		YC			YV		YH	Onikinci	48

24- 40. dairenin sırası hizasında A (19^b), D (148^b), E (91^b)'de "Rast" kaydı vardır. Meragî, Şerhu'l-Edvar, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3651, vr. 30^a'da da aynı dizi kenarında "Rast" kaydı vardır.

25- Yukarıdaki noua anılan nüshalarda ve "Şerhu'l-Edvâr"da adı geçen varaklarda 42. daire için "Zengule" 44. daire için "İsfahan" kaydı bulunmaktadır.

26- Yukarıdaki noua anılan nüshalarda ve "Şerhu'l-Edvâr"da adı geçen varaklarda 42. daire için "Zengule" 44. daire için "İsfahan" kaydı bulunmaktadır.

A (20^a), C (9^a) D (149^a), E (92^a), H (20^b), G (20)

Hüseyinî

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

İ	Beşinci	A		C		h		H			YA			YD	Yh			YH	Birinci	49
İ	Beşinci	A		C		h		H			YA	YB			Yh			YH	İkinci	50
İ	Beşinci	A		C		h		H	T			YB			Yh			YH	Üçüncü	51 ²⁷
İ	Beşinci	A		C		h		H			YA		YC		Yh			YH	Dördüncü	52 Muhayyer ²⁸
İ	Beşinci	A		C		h		H	Y				YC		Yh			YH	Beşinci	53 Hüseyinî ²⁹
İ	Beşinci	A		C		h		H	Y			YB		YD	Yh			YH	Altıncı	54 Hicazî ³⁰
İ	Beşinci	A		C		h		H	Y			YB		YD	Yh			YH	Yedinci	55
İ	Beşinci	A		C		h		H			YA		YC		Yh			YH	Sekizinci	56
İ	Beşinci	A		C		h		H	Y				YC		Yh		YZ	YH	Dokuzuncu	57
İ	Beşinci	A		C		h		H	Y	YA						Yv		YH	Onuncu	58
İ	Beşinci	A		C		h		H	Y			YB	YC			Yv		YH	Onbirinci	59 Zirefkend ³²
İ	Beşinci	A		C		h		H			YA		YC			Yv		YH	Onikinci	60

27- 51. dizide A (20^a) da (T) sesi sehven (YA) olarak yazılmıştır.

28- 52. dairenin yanında A (20^a) da "Muhayyer" kaydı vardır.

29- A (20^a), D (149^a), E (92^a) da ve "Meragî, Şerhu'l-Edvâr Nuruosmaniye Ktp., nr. 3651, vr. 30^b de 53. dairede "Hüseyinî" kaydı vardır.

30- Yukarıdaki dipnotta kaydedilen varaklarda, 54. daire yanında "Hicazî" kaydı vardır.

31- Yukarıdaki notta anılan nüshalarda ve "Şerhu'l-Edvâr" da adı geçen varaklarda 42. daire için "Zengule" 44. daire için "İsfahan" kaydı bulunmaktadır.

32- Yukarıda kaydedilen varaklarda, 59. daire yanında "Zirefkend" kaydı vardır.

A (20^b), B (295), D (149^b), E (92^b), G (21), H (21^a)

Hicazî

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

İ	Altıncı	A		C		V	H			YA			YD	Yh			YH	Birinci	61
İ	Altıncı	A		C		V	H			YA	YB			Yh			YH	İkinci	62
ظ	Altıncı	A		C		V	H	T			YB			Yh			YH	Üçüncü	63
İ	Altıncı	A		C		V	H			YA		YC		Yh			YH	Dördüncü	64 (Nühûfî) ³³
ع	Altıncı	A		C		V	H		Y		YB			Yh			YH	Beşinci	65 (Rahevî) ³⁴
İ	Altıncı	A		C		V	H		Y			YC		Yh			YH	Altıncı	66
ظ	Altıncı	A		C		V	H		Y		YB		YD	Yh			YH	Yedinci	67
İ	Altıncı	A		C		V	H			YA		YC		Yh		YZ	YH	Sekizinci	68
İ	Altıncı	A		C		V	H		Y			YC		Yh		YZ	YH	Dokuzuncu	69 (Irak) ³⁵
ع	Altıncı	A		C		V	H			YA			YD		YV		YH	Onuncu	70 (Buzürg) ³⁶
İ	Altıncı	A		C		V	H		Y		YB	YC			YV		YH	Onbirinci	71 (Geveşt) ³⁷
İ	Altıncı	A		C		V	H			YA		YC			YV		YH	Onikinci	72 (Uzzâl) ³⁸

33- A (20^b) de sayfa kenarında "Nühûfî" kaydı vardır.

34- A (20^b), E (92^b), "Meragî", Şerhu'l-Edvâr, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3651, vr. 30^b'de 65. daire için "Rahevî" kaydı vardır.

35- Yukarıdaki nouta geçen varaklarda 69. daire için "Irak" kaydı vardır.

36- Yukarıda nosu verilen varaklarda 70. daire için "Buzürg" kaydı vardır.

37- Yukarıda kaydedilen varaklarda 71. daire için "Geveşt" kaydı vardır.

38- Yukarıdaki nouta kaydedilen varaklarda 72. daire için "Uzzâl" kaydı vardır.

A (21^a), D (150^a), E (93^a), G (22), H (21^b)

İsfahan

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

ر	Yedinci	A		C		h	Z	H			YA			YD	Yh			YH	Birinci	73
ط	Yedinci	A		C		h	Z	H			YA	YB			Yh			YH	İkinci	74
ظ	Yedinci	A		C		h	Z	H	T			YB			Yh			YH	Üçüncü	75
ز	Yedinci	A		C		h	Z	H			YA		YC		Yh			YH	Dördüncü	76
ح	Yedinci	A		C		h	Z	H		Y		YB			Yh			YH	Beşinci	77
ج	Yedinci	A		C		h	Z	H		Y			YC		Yh			YH	Altıncı	78
ب	Yedinci	A		C		h	Z	H		Y		YB		YD	Yh			YH	Yedinci	79
ا	Yedinci	A		C		h	Z	H			YA		YC		Yh		YZ	YH	Sekizinci	80
	Yedinci	A		C		h	Z	H		Y			YC		Yh		YZ	YH	Dokuzuncu	81
	Yedinci	A		C		h	Z	H			YA			YD		YV		YH	Onuncu	82
	Yedinci	A		C		h	Z	H		Y		YB	YC			YV		YH	Onbirinci	83
	Yedinci	A		C		h	Z	H			YA		YC			YV		YH	Onikinci	84

A (21^b), B (296), C (9^b), D (150^b), E (93^b), F (227^b), G (23), H (22^a)

Bütün daireler işte bunlardır. Onun özü şu kısımlardır ki, isim olarak

“Bahr”ler derler.³⁹

Kırkinci dairenin I. Bahri’nin dört sesi şunlardır:

I. Bahr: (H), (V), (D), (A) ikinci bahri şu

Dört sestten meydana gelir:

II. Bahr: (YA), (H), (V), (D) üçüncü bahri de şu diğer

Dört sestten meydana gelir:

III. Bahr: (YC), (YA), (H), (V)

Dördüncü bahri de şu diğer dört sestir:

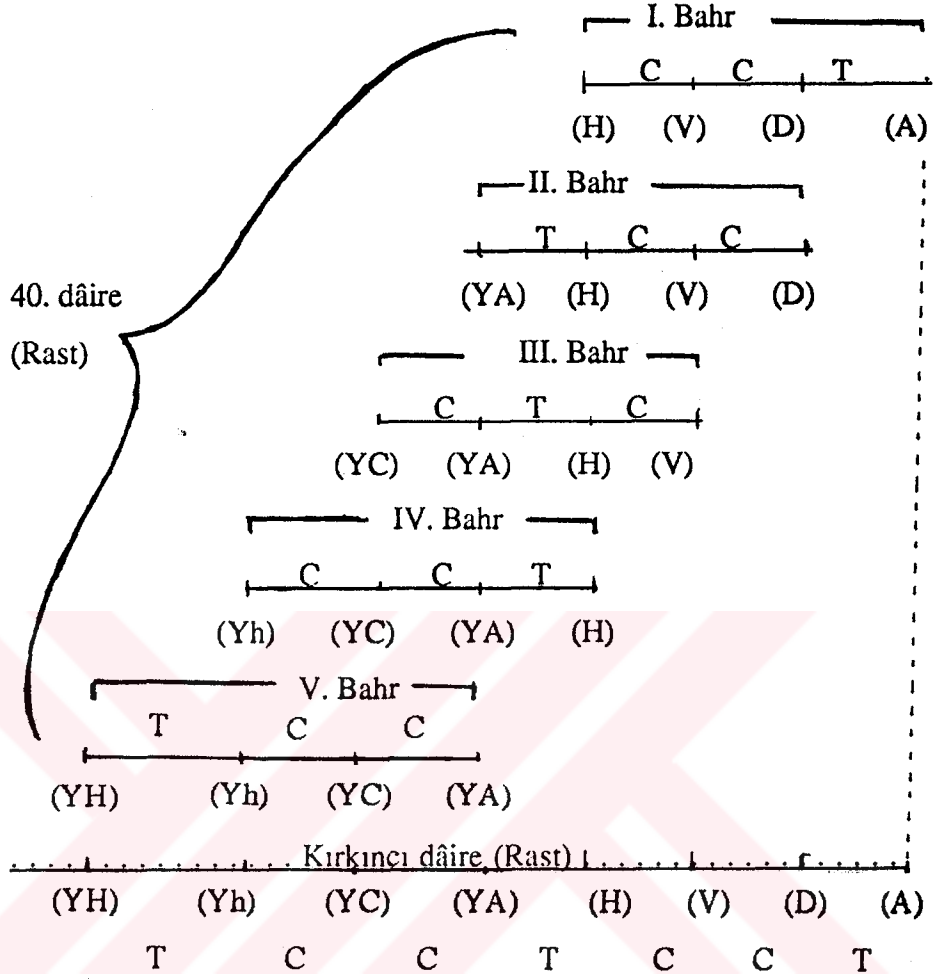
IV. Bahr: (Yh), (Yc), (YA), (H)

Beşinci bahri şu dört sestir:

V. Bahr: (YH), (Yh), (Yc), (YC)⁴⁰

39- “Bahr” kelimesi “dörtlü” anlamında olup Safiyyuddin tarafından bir sekizlide, her bir sestten hareketle kaç adet dörtlü oranı 4/3 olduğunu açıklamak için kullanılmıştır.

40- B (296) ve F (277^b) de kırkinci devrin bahirlerini gösteren şema çizilmemiştir.



Bil ki bütün bunlar onun özleridir.⁴¹ II. Bahr anılan kısımlardan beşinci kısmın⁴² aynısıdır. Bahirlerden üçüncüsü, altıncı kısmın aynısıdır.

A (22^a) Bahirlerden dördüncüsü kısımlardan dördüncüsünün aynısıdır.

H (22^b) Bahirlerden beşincisi, kısımlardan beşincisinin aynısıdır.

D (151^a) Kısımlar, bu bahirlerden ibarettir. Kırkıncı daire, beş bahirden meydana gelir, denmesi doğru değildir.

41- Rast dairelerinin sekiz sesi içindeki dörtlülerine işaret edilmektedir.

42- "Kısım" sözüyle daha önce açıklanan I. Tabakadaki yedi ayrı dörtlü çeşidine işaret edilmektedir.

Bilakis o üç bahirdir. Çünkü, birinçisi, dördüncü gibidir. İkinci bahirde beşinci gibidir. Aralarında o ikisinden birinin, sonra gelen tabakanın dışında bulunmasından başka fark yoktur. Fakat, bahr bu kısımlardan ibaret olursa, H (23^a) diğer tabakaların içinde de olursa, bu durumda bahirlerin onyedii adet olması gerekir.

E (94^a), F (278^a) Ancak, sekizlinin aşılması şart koşulursa; bu durumda, bahirler dörtlü buudları içine alan kısımlardan ibaret olur. Dörtlü buudu sekizli buudu içinde dolaşır.

İşte bütün devirler bundan ibarettir.

["G-23"de (40. Devir) Rest Makamının dörtlülerinin gösterilişi sayfa sağında olup şu şekildedir.]

I. Bahr	A	D	V	H				
II. Bahr		D	V	H				
III. Bahr			V	H	YA	YC		
IV. Bahr				H	YA	YC	Yh	
V. Bahr					YA	YC	Yh	YH.

VII. FASIL: İki telin hükmü hakkında:

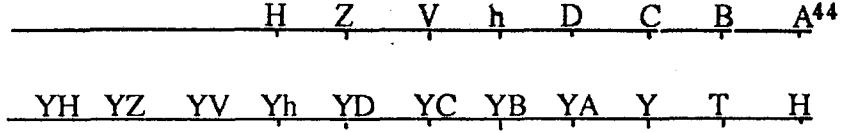
A (22^b), C (10^a) Bil ki, bu sanatın ehli olanlar, sürati intikâl sahibi olup, o kimseler içinde, çok eksersiz ve çok icra yapanlar müzik aleti kullanmada maharetli olurlar. D (151^b) Fakat, iki ayrı sesi aynı anda biraraya getirmek mümkün olmayıncâ, kolaylık olsun diye, iki, üç, dört ya da daha çok teli olan aletler yaptılar.

İki telin kullanımına gelince; onlar, iki telin üsttekini mutlak sese [A], alttakini de (H) sesine akord ederlerdi. Her nağmenin bir üstteki telde aynı noktadaki nağmesi arasındaki oran 4/3 [dörtlü oranı] idi.

G (24), Onun için mutlak nağmenin [A] altındaki sesi (H) sesine akord edersen, alttaki telin ikinci cüzü (T) sesine eşittir. Üst telin ikinci cüzü (B) olup, (T) ile

(B) arasındaki oran da 4/3 [dörtlü] dür. A (23^a), H (23^b) Diğer seslerin oranı da bunun gibidir.

Bir makamın iki telden seslendirilmesini istersek, misâl olarak I. dâireyi verebiliriz.⁴³



Birinci dâireyi şu perdelere basarak seslendiririz. Önce üst tel açık halde [A] sesine vurulur. Sonra dördüncü cüzüne [D] sesi noktasına basılır. Sonra yedinci cüzüne [Z] sesi noktasına basılır. Sonra alttaki tele açık olarak vurulur [H]. Sonra alttaki telin dördüncü cüzüne [YA] ses noktasına basılır. Sonra alttaki telin yedinci cüzüne [YD] ses noktasına basılır. Sonra alttaki telin sekizinci cüzüne [Yh] noktasına basılır. B (297) Sonra da alttaki telin onbirinci cüzüne [YH] ses noktasına basılır. Her iki telde on perde bulunur. Diğer perdeler iki telin dışındadır.

VIII. FASIL: Ud tellerinin düzeni ve seslerin çıkarılması hakkında: D (152^a), E (94^b) Bilinmelidir ki, eski musikî âlimleri beş telli bir âlet yapmışlar ve her teli mutlak telin üzerinde 4/3 [dörtlü] oranı halinde eşit olarak ayarlamışlardı. Bu durumda, bütün sesler ve tizlerinin tam olarak çıkarılması için her telde yedişer perdeye ihtiyaç vardı ve her perdeye ayrı bir isim verdiler.

A (23^b), H (24^b) Biz de onun için, tellerin ve perdelerin isimlerini kullanılışına göre şu misal üzerinde gösterelim.⁴⁵

43- Birinci daire Safiyyuddîn'e göre ve eskilerce "Uşşak" dairesi olarak isimlendirilmiş olup, günümüzde Acemli Rast dizisidir.

44- Şekil (A) nüshasında (13^a) belirsizce çizilmiş olup, (B) ve (F) nüshalarında bulunmaktaki, C (10^a), E (94^a), G (24) de ise net olarak çizilmiştir.

45- F (278^a) da şeklin yeri boş bırakılıp çizim yapılmamıştır.

	Hınsır (serçe parmağı)	Bınsır (yüksek parmağı)	Vusta zelzel (orta par- mak)	Vusta fars (orta par- mak)	Sebbabe (işaret parmağı)	Mücen- neb	Zâid	Mutlak
Bam	H	Z	V	h	D	C	B	A
Mesles	Yh	YD	YC	YB	YA	Y	T	H
Mesnâ	KB	KA	K	YT	YH	YZ	YV	Yh
Zîr	KT	KH	KZ	KV	Kh	KD	KC	KB
hâd	LV	LH	LD	LC	LB	LA	L	KT

C (10^b), G (25), H (25^a)

Bam telinin açık sesinin (A) tizi [Rast], mesnâ telinin sebbâbe ile kesiştiği (YH) [Gerdaniye] noktasıdır. Bam telinin sebbâbe ile kesiştiği noktanın (D) [Dügâh] tizi, mesnâ telinin bınsır ile kesiştiği (KA) [Muhayyer] noktasıdır. Bam telinin bınsır ile kesiştiği noktanın (Z) [Bûselik] tizi, zir telinin mücenneb ile kesiştiği (KD) [Tizbûselik] noktasıdır. Mesles telinin açık sesi (H) [Çargâh] nın tizi, zîr telinin sebbâbe ile kesiştiği (Kh) [Tizçargâh] noktasıdır.

Mesles telinin sebbâbe ile kesiştiği (YA) [Neva] noktasının tizi zîr telinin bınsır ile kesiştiği (YH) [Tiz neva] noktasıdır.

Mesles telinin bınsır ile kesiştiği (YD) [Hüseynî] noktasının tizi, Hâd telinin mücenneb ile kesiştiği (LA) [Tiz hüseyinî] noktasıdır.

Mesnâ telinin açık sesi (Yh) [Acem] nın tizi, hâd telinin sebbâbe ile kesiştiği (LB) [Tizacem] noktasıdır.

A (24^a) mesnâ telinin sebbâbe ile kesiştiği (YH) [Gerdaniye] noktasının tizi, hâd telinin bınsır ile kesiştiği (Lh) [Tiz gerdaniye] noktasıdır.

F (278^b) Bam telinin açık sesi (A) [Rast] in, hâd telinin bınsır ile kesiştiği (Lh) [Tiz gerdaniye] noktasına oranı iki sekizlidir.

IX. FASIL : Meşhur devirler hakkında:

D (152^b), E (95^a) Musîkî sanatının bilginleri devirleri şudûd diye isimlendirmişlerdir.⁴⁶ Her devrin üzerine kurulduğu bir aslı vardır. Devir sayısı musîkî bilginlerince onikidir.

1- Uşşak, 2- Neva, 3- Buselik, 4- Rast, 5- Irak, 6- İsfahan, 7- Zirefkend, 8- Büzürg, 9- Zengule, 10- Rahevî, 11- Hüseyinî, 12- Hicazî

H (25^b) Uşşak birinci dairedir.

Neva ondördüncü dairedir.

Buselik yirmiyedinci dairedir.

Rast kırkıncı dairedir.

A (24^b) Irak altmışdokuzuncu dairedir.⁴⁷

İsfahan kırkdördüncü dairedir.

Zirefkend ellidokuzuncu dairedir.

Büzürg yetmişinci dairedir.

Zengule kırkikinci dairedir.

Rahevî altmışbeşinci dairedir.

H (26^a) Hüseyinî elliüçüncü dairedir.

B (298) Hicazî ellidördüncü dairedir.

D (153^a) Kalan dâire ise mütenafir olup, kulağa hoş gelmeyiş sebebiyle dikkate alınmaz. Muhtemelen o devirlerin bir kısmından bazı sesleri bölümlere ayırmışlardır. Bunu aktarmadaki güzelliklere dayanarak yapmışlardır. E (95^b) Açıklamasını anlatmak uzun sürer. Diğer devirlere gelince, bunların bir kısmı bilinen seslerinin dışında anılan devirlerdir.

A (25^a) Her dairenin onyedî ses noktası vardır. Buna “tabakât” denir. Tabakat’tan on bir kısmı burada anacağız, geri kalanları sen düşüneceksin.

46- Şudûd, şed kelimesinin çoğulu olup, şed terimi bir makamın seslerinin tamamının aralıkları aynen bırakarak, başka bir karar sesi üzerine göçürmektir.

47- F (278^b) de Irak için 66. daire denilmektedir.

H (26^b) Onyedî tabaka içinde 76. dairede İsfahan ikinci tabakadadır.⁴⁸ G (26) 55. dâire de yine aynıdır. Fakat üçüncü sestten başlayan tabakadadır. C (11^a) 46. dâire de yine aynıdır, 17. sestten başlayan tabakadadır.

Eski bilginlerden bir kısmı derler ki: “Hicazî” 64. dairede birinci tabakadadır. Onların “Hicazî” dedikleri devir “İrak”dır. Ve ona bazan (YZ) [fa ≠] ilâve edilmiştir. O halde 56. daire de yine “hicazî”nin benzeridir. A (25^b) Fakat ikinci tabakadadır.⁴⁹

Şimdi şu cetvelde, andığınız edvarı [ud sazındaki] ilmî tabirlerle yerine koyalım.⁵⁰

B (305), D (153^b), E (102^b), H (27^a)⁵¹

	Mutlak Mesles	Sebbabetül Mesles	Mınsıru Mesles	Mutlak Mesnâ	Sebbabetül 'l-Mesnâ	Bınsıru Mesnâ	Mutlak Zîr	Sebbabetül Zîr	Uşşak
	Mutlak Mesles	Sebbabetu Mesles	Bınsıru Mesles	Mutlak Mesnâ	Sebbabetü 'l-Mesnâ	Mutlaku Fars	Mutlaku Zîr	Sebbabetül Zîr	Neva
	Mutlak Mesles	Zaidul Mesles	Fars Mesles	Mutlak Mesnâ	Zaidul Mesnâ	Fars Mesnâ	Mutlak Zîr	Sebbabetül Zîr	Buselik
	Mutlak Mesles	Sebbabetu Mesles	Zelzel Mesles	Mutlak Mesnâ	Sebbabetü 'l-Mesnâ	Zelzeli Mesnâ	Mutlak Zîr	Sebbabetül Zîr	Rast
Mutlak Mesles	Mücenne b Mesles	Zelzelü'l-Mesles	Mutlak Mesnâ	Mücenneb Mesnâ	Zelzeli'l-Mesnâ	Mutlak Zîr	Mücenne b Zîr	Sebbabetül Zîr	İrak
Mutlak Mesles	Sebbabet u'l Mesles	Zelzelül Mesnâ	Mutlak Mesnâ	Sebbabetü 'l-Mesnâ	Zelzelul Mesnâ	Mutlak Zîr	Mücenne bu Zîr	Sebbabetül Zîr	İsfahan
Mutlak Mesles	Mücennebul Mesles	Fars Mesles	Mutlak Mesnâ	Mücenneb Mesnâ	Fars Mesnâ	Zelzeli Mesnâ	Zaiduz Zîr	Sebbabetül Zîr	Zirefkend
Mutlak Mesles	Mücennebul Mesles	Zelzelül Mesles	Mutlak Mesnâ	Mücenneb Mesnâ	Sebbabetü 'l-Mesnâ	Bınsıru Mesnâ	Zaiduz Zîr	Sebbabetül Zîr	Büzûrg
	Mutlak Mesles	Sebbabetül Mesles	Zelzelül Mesnâ	Mutlak Mesnâ	Mücenneb Mesnâ	Zelzeli Mesnâ	Mutlak Zîr	Sebbabetül Zîr	Zengule
	Mutlak Mesles	Mücenneb Mesles	Zelzelül Mesnâ	Mutlak Mesnâ	Mücenneb Mesnâ	Fars Mesnâ	Mutlak Zîr	Sebbabetül Zîr	Rahevî
	Mutlak Mesles	Mücenneb Mesles	Fars Mesles	Mutlak Mesnâ	Mücenneb Mesnâ	Fars Mesnâ	Mutlak Zîr	Sebbabetül Zîr	Hüseynî
	Mutlak Mesles	Mücenneb Mesles	Fars Mesles	Mutlak Mesnâ	Mücenneb Mesnâ	Zelzeli Mesnâ	Mutlak Zîr	Sebbabetül Zîr	Hicazî

D (154^a), E (102^a), F (279^a), G (27) Bazı edvar âvâze olarak isimlenir. Bazısının da hiç ismi yoktur, meselâ 67. daire gibi. A (26^a) O daireye İsfahan ve

48- E (95^b) de “İsfahandır” şeklinde kaydedilmiştir.

49- D (153^a) da 56. dâire yerine, 54. dâire yazılmıştır.

50- F (279^a) da şekil çizilmemiş, yeri boş bırakılmıştır.

51- G (26) da, tablo kenarına ayrıca her makamın sesleri ebced harfleri ile gösterilmiştir.

hicazînin birleştirilmesinden oluşmuş derler. Bunu söyleyenler niçin C (11^b) (Rahevi), Nevruz ve Hicazîden meydana yetirilmiştir demiyorlar? (Zengule), Hicazî ve Rasttan meydana getirilmiştir demiyorlar. B (30^b) (Isfahan), Isfahan ve Rasttan meydana getirilmiştir demiyorlar?

Avare altı adettir.

Geveşt: 71. dairedir.

H (28^a) Gerdaniye: 46. dairedir. O ikisi tabakalar hakkında bilgin varsa Isfahandır. Gerdaniye 17. tabakadadır. Geveşt ise 10. tabakadadır.

Selmek: Zenguledir.

Nevruz: Hüseyinîdir, ondan (YH) [Gerdaniye] sesi çıkarılmıştır.

Maye'ye gelince; O uyumlu ve düzenli olmayan seslerden meydana gelmiştir.

Şehnâz: Uygulanma esnasında maye gibidir.

A (26^b), D (154^b), E (103^a), H (28^b) Bu altı avâzeyi ud aleti üzerindeki perdelerin isimleri ile şu şekilde açıklayalım.⁵²

Mutlak Mesles	Mücennebul Mesles	Zelzelul Mesles	Mutlak Mesnâ	Mücennebu 'l-Mesnâ	Sebbabetül Mesnâ	Zelzelul Mesnâ	Zaidu'z-zîr	Sebbabet ü'z-zîr	Geveşt
Mutlak Mesles	Sebbabet ül Mesles	Zelzelul Mesles	Mutlak Mesnâ	Mücennebu 'l-Mesnâ	Sebbabetül Mesnâ	Binsırul Mesnâ	Zâidu'z-zîr	Sebbabet ü'l-zîr	Gerdâniye
		Sebbabetül Mesles	Zelzelun Mesles	Mutlak Mesnâ	Sebbabetul Mesnâ	Zelzelül Mesnâ	Mutlakü'z-zîr	Sebbabet ü'z-zîr	Nevruz
			Mutlak Mesnâ	Sebbabetul Mesnâ	Binsıru'l-mesnâ	Zâidu'z-zîr	Sebbabet u'z-zîr	Zelzeli'z-zîr	Selmek
				Sebbabetü'l-mesles	Mutlak Mesnâ	Sebbabet u'l-Mesnâ	Mutlaku'z-zîr	Sebbabet u'z-zîr	Mâye
				Mücennebu 'z-zîr	Farsu'z-zîr	Zelzeli'z-zîr	Mücennebu'z-zîr	Mutlak Zîr	Şehnâz

52- Tablo, B nüshasında B (306) da çizilmiştir. F nüshasında F (279^a) da yeri boş bırakılıp çizilmemiştir. C (11^b) ve G (27) de tablo sol kenarına her avazenin aralıkları şu şekilde yazılmıştır.

Geveşt: C, T, C, C, C, B, T, C
 Berdaniye: T, C, C, C, B, T, C, C
 Nevruz: C, C, T, C, C, T
 Selmek: T, T, C, C, C
 Maye: T, T
 Şehnâz: C, C, B, T, C

X. FASIL: Devirlerin ortak sesleri hakkında:

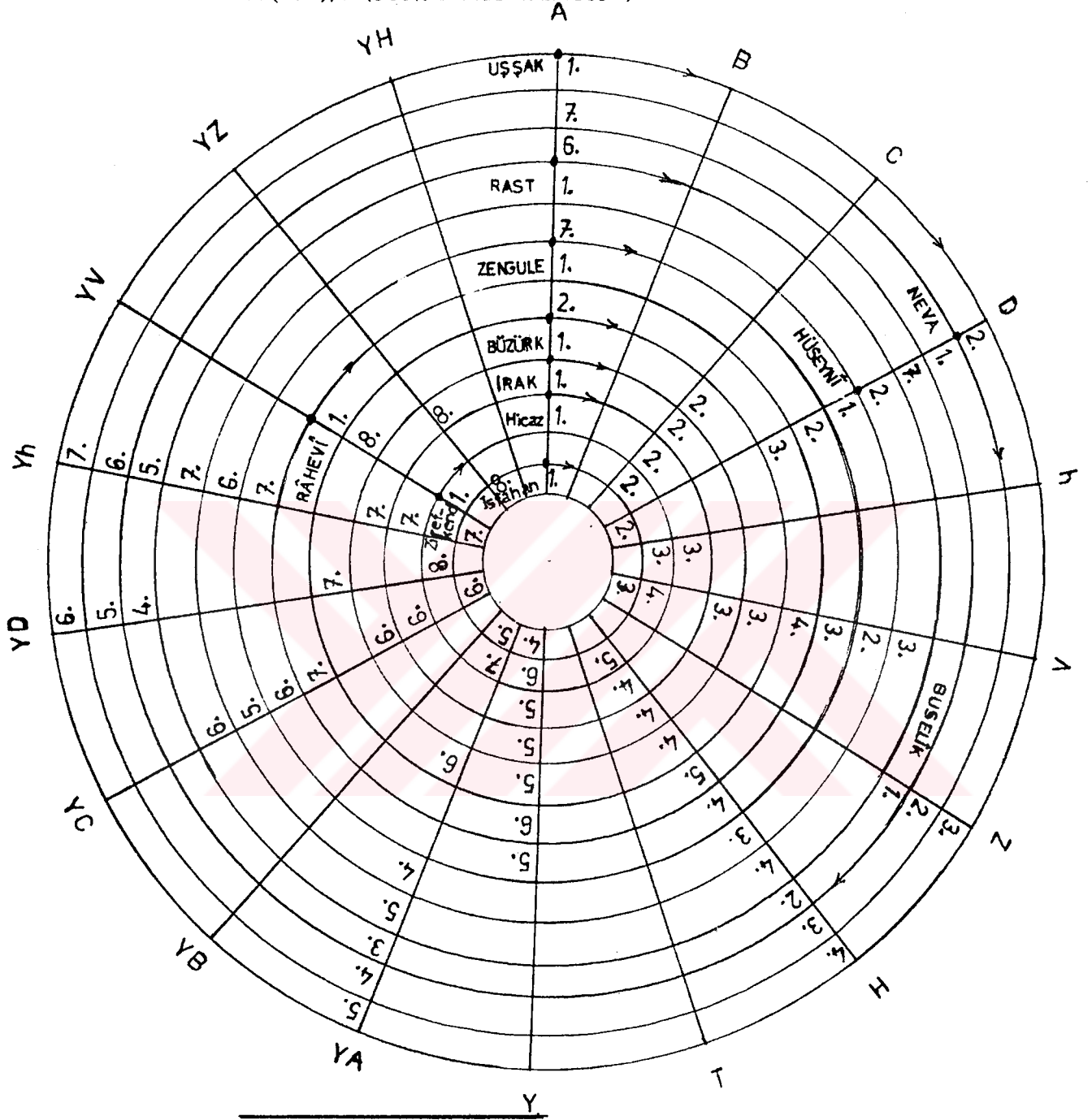
F (279^b), G (28), H (29^a) Düşünürsen, edvarda I. daire olarak Uşşak, Neva ve Buseliği bulursun. Neva'nın birinci sesi (D) [Dügah] farzedilirse Neva ile Uşşakın merkezleri aynı noktada uyuşma sağlar.

A (27^a) Bunun gibi, Uşşakın I. sesi Neva'nın 7. sesidir. [Rast]. Bunun gibi Uşşakın 1. sesi Buseliğin 6. sesidir. C (12^a) Bunun gibi Rast'ın 2. sesi Hüseyinî'nin 1. sesidir. [Dügah] Rahevi'ye gelince, D (155^a) Zengule'nin merkezinden Rahevî'nin 2. sesi, zengule'nin 1. sesidir. Onun arkasından gelen (YZ) [Fa ≠ Mahur] sesidir. (B) nağmesi de öyledir. (T) buudu bölünürse, (C) ve (B) buudları geride kalır. (YZ) nağmesinin iki katı da (zengule) devridir ve o çokça kullanılır.⁵³

B (307) Irak, Zengule ile bir nağmede farklıdır. H (29^b) O nağme de ikinci nağmedir. Irak'ın 2. sesi (C) [Zengule, lâd], Zengule'nin 2. sesi (D) [Dügah, lâ] sesidir. Eğer Zirefkend'in 2. sesi Büzürg'ün 1. sesi kılınırsa Zirefkend ve Büzürg'ün ikisi de. Yine bir dairedendir.

53- Bu cümle sadece H 29^a'dadır.

A (27^b), B (308). D (155^a). E (103^b)⁵⁴



- 54- A 27^b'de İsfahan dairesi gösterilmemiştir.
D 155^a'da İsfahan ve Zirekand dairesi gösterilmemiştir.
E 103^b'de İsfahan dairesi gösterilmemiştir.
F 279^b'de şekil çizilmeyip yeri boş bırakılmıştır.
H 29^b'de İsfahan ve Zirekand dairesi gösterilmemiştir.

A (28^a), B (30⁹), G (29) E (104^b), H (30^a), D (156^a)⁵⁵

		2.		3.		4.			5.		6.		7.			Rast 1.	A
	2.		3.		4.			5.		6.		7.			1.		B
2.		3.		4.			5.		6.		7.			1.			C
	3.		4.			5.		6.		7.			1.			2.	D
3.		4.			5.		6.		7.			1.			2.		h
	4.			5.		6.		7.			1.			2.		3.	v
4.			5.		6.		7.			1.			2.		3.		Z
		5.		6.		7.			1.			2.		3.		4.	H
	5.		6.		7.			1.			2.		3.		4.		T
5.		6.		7.			1.			2.		3.		4.			Y
	6.		7.			1.			2.		3.		4.			5.	YA
6.		7.			1.			2.		3.		4.			5.		YB
	7.			1.			2.		3.		4.			5.		6.	YC
7.			1.			2.		3.		4.			5.		6.		YD
		1.			2.		3.		4.			5.		6.		7.	Yh
	1.			2.		3.		4.			5.		6.		7.		YV
1.			2.		3.		4.			5.		6.		7.			YZ

XI. FASIL : Devirlerin tabakaları hakkında: °

A (28^b), C (12^b), D (155^b), E (104^a), G (29)

Devirlerin birinci sesini, istersen herhangi bir sesle değiştirmen mümkündür.⁵⁶ Meselâ, devirlerin birinci sesini (B) sesine aktarırsak “Uşşak” makamının

55- Bu cetvelde örnek olarak (Rast) makamı, 17 ses noktasına ayrı ayrı başlangıç olmak üzere aktarılmıştır. Sesler yukarıdan aşağı doğru gösterilip, tizleri de pest seslerle oktavından sıralanmıştır.

56- Herhangi bir devrin bütün seslerini, aralıklar aynı kalmak üzere başka sese aktarmak, yani transpoze anlatılmaktadır.

perde seslerine şöyle basarız: (B) [Şurî, lab] sonra (h) [Kürdî, sib] sonra (H) [Çargâh, do] sonra (T) [Saba, dot] sonra (YB) [Beyatî, mib] sonra (Yh) [Acem, fa] sonra (YV) [Evc, fa#] sonra (YT) [Nimşehnaz, lâb].

Bu başka konumda olan devirlerin seslerine “tabakât” denir. Bu tabakalar günümüzde onyedî adettir.

1- Tabaka (A) 2- Tabaka (H) 3. Tabaka (Yh) 4. Tabaka (h)

[Rast] [Çargâh] [Acem] [Kürdî]

H (30b) 5. Tabaka (YB) 6. Tabaka (B) 7. Tabaka (T) 8. Tabaka (YV)

[Bayatî] [Şuri] [Sabâ] [Evc]

9- Tabaka (V) 10. Tabaka (YC) 11- Tabaka (C) 12- Tabaka (Y)

[Segâh] [Hisar] [Zengule] [Uzzâl]

A (29a) 13- Tabaka (YZ) 14- Tabaka (Z) 15- Tabaka (YD) 16- Tabaka (D)

[Mahur] [Bûselik] [Hüseynî] [Dügâh]

17- Tabaka (YA)

[Neva]

G (30) Bunun için devrdeki diğer tabakaları açıklayan bir cetvel yapalım.
Geride kalan devirleri kendin ondan çıkar. Bunlar onun şekil halinde izahıdır.

A (29^b), B (299), C (13^a), D (156^b), E (96^a)⁵⁷

Edvâr-ı Uşşak

A	D	Z	H	YA	YD	Yh	YH	I. Tabaka
H	YA	YD	Yh	YH	KA	KB	Kh	II. Tabaka
Yh	YH	YA	KB	Kh	KH	KT	LB	III. Tabaka
h	H	YA	YB	Yh	YH	YT	KB	IV. Tabaka
YB	Yh	YH	YT	KB	Kh	KV	KT	V. Tabaka
B	h	H	T	YB	Yh	YV	YT	VI. Tabaka
T	YB	Yh	YV	YT	KB	KC	KV	VII. Tabaka
YV	YT	KB	KC	KV	KT	L	LC	VIII. Tabaka
V	T	YB	YC	YV	YT	K	KC	IX. Tabaka
YC	YV	YT	K	KC	KV	KZ	L	X. Tabaka
C	V	T	Y	YC	YV	YZ	K	XI. Tabaka
Y	YC	YV	YZ	K	KC	KD	KZ	XII. Tabaka
YZ	K	KC	KD	KZ	L	LA	LD	XIII. Tabaka
Z	Y	YC	YD	YZ	K	KA	KD	XIV. Tabaka
KD	YZ	K	KA	KD	KZ	KH	LA	XV. Tabaka
D	Z	Y	YA	YD	YZ	YH	KA	XVI. Tabaka
YA	YD	YZ	YH	KA	KD	Kh	KH	XVII. Tabaka

57- G 30'da tabloların başına makamların sesleri ebcede göre sıralanmıştır.

D 156^b-162^a arasında ayrıca aralıkların isimleri T, C, B harfleriyle yazılmıştır. Devr isimleri kaydedilmemiştir.

F 280^a-283^bye kadar bütün tabloların yeri boş bırakılıp çizilmemiştir.

A (30^a), D (157^b), E (96^b), G (31), H (32^b)⁵⁸

Edvâr-ı Nevâ

A	D	h	H	YA	YD	Yh	YH	I. Tabaka
H	YA	YB	Yh	YH	YT	KB	Kh	II. Tabaka
Yh	YH	YT	KB	Kh	KV	KT	KB	III. Tabaka
h	H	T	YB	Yh	YV	YT	KB	IV. Tabaka
YB	Yh	YV	YT	KB	KC	KV	KT	V. Tabaka
B	h	V	T	YB	YC	YV	YT	VI. Tabaka
T	YB	YC	YV	YT	K	KC	KV	VII. Tabaka
YV	YT	K	KC	KV	KZ	L	LC	VIII. Tabaka
V	T	Y	YC	YV	YZ	K	KC	IX. Tabaka
YC	YV	YZ	K	KC	KD	KZ	L	X. Tabaka
C	V	Z	Y	YC	YD	YZ	K	XI. Tabaka
Y	YC	YD	YZ	K	KA	KD	KZ	XII. Tabaka
YZ	K	KA	KD	KZ	KH	LA	LD	XIII. Tabaka
Z	Y	YA	YD	YZ	YH	KA	KD	XIV. Tabaka
YD	YZ	YH	KA	KD	Kh	KH	LA	XV. Tabaka
D	Z	H	YA	YD	Yh	YH	KA	XVI. Tabaka
YA	YD	Yh	YH	KA	KB	Kh	KH	XVII. Tabaka

58- (B), (C), (D) ve (H) nüshalarında sıralama değişik olup, tabloların başında varak numaraları gösterilmiştir.

A (30^b), B (300), D (157^a), E (97^a), G (32), H (32^a)

Edvâr-ı Buselik

A	B	h	H	YA	YB	Yh	YH	I. Tabaka
H	T	YB	Yh	YV	YT	KB	Kh	II. Tabaka
Yh	YV	YT	KB	KC	KV	KT	LB	III. Tabaka
h	V	T	YB	YC	YH	YT	KB	IV. Tabaka
YB	YC	YV	YT	K	KC	KV	KT	V. Tabaka
B	C	V	T	Y	YC	YV	YT	VI. Tabaka
T	Y	YC	YV	YZ	K	KC	KV	VII. Tabaka
YV	YZ	K	KC	KD	KZ	L	LC	VIII. Tabaka
V	Z	Y	YC	YD	YZ	K	KC	IX. Tabaka
YC	YD	YZ	K	KA	KD	KZ	L	X. Tabaka
C	D	Z	Y	YA	YD	YZ	K	XI. Tabaka
Y	YA	YD	YZ	YH	KA	KD	KZ	XII. Tabaka
YZ	YH	KA	KD	Kh	KH	LA	LD	XIII. Tabaka
Z	H	YA	YD	Yh	YH	KA	KD	XIV. Tabaka
YD	Yh	YH	KA	KB	Kh	KH	LA	XV. Tabaka
D	h	H	YA	YB	Yh	YH	KA	XVI. Tabaka
YA	YB	Yh	YH	YT	KB	Kh	KH	XVII. Tabaka

A (31^a), D (158^a), E (97^b), G (33), H (33^a)

Edvâr-ı Rast

A	D	V	H	YA	YC	Yh	YH	I. Tabaka
H	YA	YC	Yh	YH	K	KB	Kh	II. Tabaka
Yh	YH	K	KB	Kh	KZ	KT	LB	III. Tabaka
h	H	Y	YB	Yh	YZ	YT	KB	IV. Tabaka
YB	Yh	YZ	YT	KB	KD	KV	KT	V. Tabaka
B	h	Z	T	YB	YD	YV	YT	VI. Tabaka
T	YB	YD	YV	YT	KA	KC	KV	VII. Tabaka
YV	YT	YA	KC	KV	KH	L	LC	VIII. Tabaka
V	T	YA	YC	YV	YH	K	KC	IX. Tabaka
YC	YV	YH	K	KC	Kh	KZ	L	X. Tabaka
C	V	H	Y	YC	Yh	YZ	K	XI. Tabaka
Y	YC	Yh	YZ	K	YB	KD	KZ	XII. Tabaka
YZ	K	KB	KD	KZ	KT	LA	LD	XIII. Tabaka
Z	Y	YB	YD	YZ	YT	KA	KD	XIV. Tabaka
YD	YZ	YT	KA	KD	KZ	KC	LA	XV. Tabaka
D	Z	T	YA	YD	YV	YH	KA	XVI. Tabaka
YA	YD	YV	YH	KA	KC	Kh	KH	XVII. Tabaka

A (31^b), B (304), C (13^b), D (158^b), E (98^a), G (34), H (33^b)

Edvâr-ı Hüseyinî

A	C	h	H	Y	YC	Yh	YH	I. Tabaka
H	Y	YB	Yh	YZ	YT	KB	Kh	II. Tabaka
Yh	YZ	YT	KB	KD	KV	KT	LB	III. Tabaka
h	Z	T	YB	YD	YV	YT	KB	IV. Tabaka
YB	YD	YV	YT	KA	KC	KV	KT	V. Tabaka
B	D	V	T	YA	YC	YV	YT	VI. Tabaka
T	YA	YC	YV	YH	K	KB	Kh	VII. Tabaka
YV	YH	K	KC	Kh	KZ	L	LC	VIII. Tabaka
V	H	Y	YC	Yh	YZ	K	KC	IX. Tabaka
YC	Yh	YZ	K	KB	KD	KZ	L	X. Tabaka
C	h	Z	Y	YB	YD	YZ	K	XI. Tabaka
Y	YB	YD	YZ	YT	KA	KD	KZ	XII. Tabaka
YZ	YT	KA	KD	KV	KH	LA	LD	XIII. Tabaka
Z	T	YA	YD	YV	YH	KA	KD	XIV. Tabaka
YD	YV	YH	KA	KC	Kh	KH	LA	XV. Tabaka
D	V	H	YA	YC	Yh	YH	KA	XVI. Tabaka
YA	YC	Yh	YH	K	KB	Kh	KH	XVII. Tabaka

A (32^a), B (304), D (159^a), E (98^b), G (35), H (34^a)

Edvâr-ı Hicâzî

A	C	V	H	Y	YC	Yh	YH	I. Tabaka
H	Y	YB	Yh	YZ	K	KB	Kh	II. Tabaka
Yh	YZ	YT	KB	KD	KZ	KT	LB	III. Tabaka
h	Z	T	YB	YD	YZ	YT	KB	IV. Tabaka
YB	YD	YV	YT	KA	KD	KV	KT	V. Tabaka
B	D	V	T	YA	YD	YV	YT	VI. Tabaka
T	YA	YC	YV	YH	KA	KC	KV	VII. Tabaka
YV	YH	K	KC	Kh	KH	L	LC	VIII. Tabaka
V	H	Y	YC	Yh	YH	K	KC	IX. Tabaka
YC	Yh	YZ	K	KB	Kh	KZ	L	X. Tabaka
C	h	Z	Y	YB	Yh	YZ	K	XI. Tabaka
Y	YB	YD	YZ	YT	KB	KD	KZ	XII. Tabaka
YZ	YT	KA	KD	KV	KT	LA	LD	XIII. Tabaka
Z	T	YA	YD	YV	YT	KA	KD	XIV. Tabaka
YD	YZ	YH	KA	KC	KV	KH	LA	XV. Tabaka
D	V	H	YA	YC	YV	KH	KA	XVI. Tabaka
YA	YC	Yh	YH	K	KC	Kh	KH	XVII. Tabaka

A (32^b), B (303), D (159^b), E (99^a), G (36), H (34^b)

Edvâr-ı Râhevî

A	C	V	H	Y	YB	Yh	YH	I. Tabaka
H	Y	YC	Yh	YZ	YT	KB	Kh	II. Tabaka
Yh	YZ	K	KB	KD	KV	KT	LB	III. Tabaka
h	Z	Y	YB	YD	YV	YT	KB	IV. Tabaka
YB	YD	YZ	YT	KA	KV	KV	KT	V. Tabaka
B	D	Z	T	YA	YC	YV	YT	VI. Tabaka
T	YA	YD	YV	YH	K	KC	KV	VII. Tabaka
Yh	YH	KA	KC	Kh	KZ	L	LC	VIII. Tabaka
V	H	YA	YC	Yh	YZ	K	KC	IX. Tabaka
YC	Yh	YH	K	KB	KD	KZ	L	X. Tabaka
C	h	H	Y	YB	YD	YZ	K	XI. Tabaka
Y	YB	Yh	YZ	YT	KA	KD	KZ	XII. Tabaka
YZ	YT	KB	KD	KV	KH	LA	LD	XIII. Tabaka
Z	T	YB	YD	YV	YH	KA	KD	XIV. Tabaka
YD	YV	YT	KA	KC	Kh	KH	LA	XV. Tabaka
D	V	T	YA	YC	Yh	YH	KA	XVI. Tabaka
YA	YC	YV	YH	K	KB	Kh	KH	XVII. Tabaka

A (33^a), B (301), C (14^a), D (160^b), E (100^a), G (38), H (35^b)

Edvâr-ı Irak

A	C	V	H	Y	YC	Yh	YZ	YH	I. Tabaka
H	Y	YC	Yh	YZ	K	KB	KD	Kh	II. Tabaka
Yh	YZ	K	KB	KD	KZ	KT	LA	LB	III. Tabaka
h	Z	Y	YB	YD	YZ	YT	KA	KB	IV. Tabaka
YB	YD	YZ	YT	KA	KD	KV	KH	KT	V. Tabaka
B	D	Z	T	YA	YD	YV	YH	YT	VI. Tabaka
T	YA	YD	YV	YH	KA	KC	Kh	KV	VII. Tabaka
YV	YH	KA	KC	Kh	KH	L	LB	LC	VIII. Tabaka
V	H	YA	YC	Yh	YH	K	KB	KC	IX. Tabaka
YC	Yh	YH	K	KB	Kh	KZ	KT	L	X. Tabaka
C	h	H	Y	YB	Yh	YZ	YT	K	XI. Tabaka
Y	YB	Yh	YZ	YT	KB	KD	KV	KZ	XII. Tabaka
YZ	YT	KB	KD	KV	KT	LA	LC	LD	XIII. Tabaka
Z	T	YB	YD	YV	YT	KA	KC	KD	XIV. Tabaka
YD	YZ	YT	KA	KC	KV	KH	L	LA	XV. Tabaka
D	V	T	YA	YC	YV	YH	K	KA	XVI. Tabaka
YA	YC	YV	YH	K	KC	Kh	KZ	KH	XVII. Tabaka

A (33^b), B (302), D (161^b), E (99^b), G (40), H (36^b)

Edvâr-ı Zirefkend⁵⁹

A	C	h	H	Y	YB	YC	YV	YH	I. Tabaka
H	Y	YB	Yh	YZ	YT	K	KC	Kh	II. Tabaka
Yh	YZ	YT	KB	KD	KV	KZ	L	LB	III. Tabaka
h	Z	T	YB	YD	YV	YZ	K	KB	IV. Tabaka
YB	YD	YV	YT	KA	KC	KD	KZ	KT	V. Tabaka
B	D	V	T	YA	YC	YD	YZ	YT	VI. Tabaka
T	YA	YC	YV	YH	K	KA	KD	KV	VII. Tabaka
YV	YH	K	YC	Kh	KZ	KH	LA	LC	VIII. Tabaka
V	H	Y	YV	Yh	YZ	YH	KA	KC	IX. Tabaka
YC	Yh	YZ	K	KB	KD	Kh	KH	L	X. Tabaka
C	h	Z	Y	YB	YD	Yh	YH	K	XI. Tabaka
Y	YB	YD	YZ	YT	YA	KB	Kh	KZ	XII. Tabaka
YZ	YT	KA	KD	KV	KH	KT	LB	LD	XIII. Tabaka
Z	T	YA	YD	YV	YH	YT	KB	KD	XIV. Tabaka
YD	YV	YH	KA	KC	Kh	KV	KT	LA	XV. Tabaka
D	V	H	YA	YC	Yh	YV	YT	KA	XVI. Tabaka
YA	YC	Yh	YC	K	KB	KC	KV	KH	XVII. Tabaka

59- B (302) de "Zirefkend Kûçek" ismi ile kaydedilmiştir.

A (34^a), B (301), D (161^a), E (100^b), G (39), H (36^a)

Edvâr-ı Isfahân

A	D	V	H	YA	YC	Yh	YZ	YH	I. Tabaka
H	YA	YC	Yh	YH	K	KB	KD	Kh	II. Tabaka
Yh	YH	K	KB	Kh	KZ	KT	LA	LB	III. Tabaka
h	H	Y	YB	Yh	YZ	YT	KA	KB	IV. Tabaka
YB	Yh	YZ	YT	KB	KZ	KV	KH	KT	V. Tabaka
B	h	Z	T	YB	YD	YV	YH	YT	VI. Tabaka
T	YB	YD	YV	YT	KA	KC	Kh	KV	VII. Tabaka
YV	YT	KA	KC	KV	KH	L	LB	LC	VIII. Tabaka
V	T	YA	C	YV	YH	K	KB	KC	IX. Tabaka
YC	YV	YH	K	KC	Kh	KZ	KT	L	X. Tabaka
C	V	H	Y	YC	Yh	YZ	YT	K	XI. Tabaka
Y	YC	Yh	YZ	K	KB	KD	KV	KZ	XII. Tabaka
YZ	K	KB	KD	KZ	KT	LA	LC	LD	XIII. Tabaka
Z	Y	YB	YD	YZ	YT	KA	KC	KD	XIV. Tabaka
YD	YZ	YT	KA	KD	KV	KH	L	LA	XV. Tabaka
D	Z	T	YA	YD	YV	YH	K	KA	XVI. Tabaka
YA	YD	YV	YH	KA	KC	Kh	KZ	KH	XVII. Tabaka

A (34^b), B (303), D (160^a), E (99^b), G (37), H (35^a)

Edvâr-ı Zengule

A	D	V	H	Y	YC	Yh	YH	I. Tabaka
H	YA	YC	Yh	YZ	K	KB	Kh	II. Tabaka
Yh	YH	K	KB	KD	KZ	KT	LB	III. Tabaka
h	H	Y	YB	YD	YZ	YT	KB	IV. Tabaka
YB	Yh	YZ	YT	KA	KD	KV	KT	V. Tabaka
B	Y	Z	T	YA	YD	YV	YT	VI. Tabaka
T	YB	YD	YV	YH	KA	KC	KV	VII. Tabaka
YV	YT	KA	KC	Kh	KH	L	LC	VIII. Tabaka
V	T	YA	YC	Yh	YH	K	KC	IX. Tabaka
YC	YV	YH	K	KB	Kh	KZ	L	X. Tabaka
C	V	H	Y	YB	Yh	YZ	K	XI. Tabaka
Y	YC	Yh	YZ	YT	KB	KT	KZ	XII. Tabaka
YZ	K	KB	KD	KV	KT	LA	LD	XIII. Tabaka
Z	Y	YB	YD	YV	YT	KA	KD	XIV. Tabaka
YD	YZ	YT	KA	KC	KV	KH	LA	XV. Tabaka
D	Z	T	YA	YC	YV	YH	KA	XVI. Tabaka
YA	YD	YV	YH	K	KC	Kh	KH	XVII. Tabaka

A (35^a), B (302), D (162^a), E (101^b), G (41), H (37^a)

Edvâr-ı Büzürk

A	C	V	H	Y	YA	YD	YV	YH	I. Tabaka
H	Y	YC	Yh	YZ	YH	KA	KC	Kh	II. Tabaka
Yh	YZ	K	KB	KD	Kh	KH	L	LB	III. Tabaka
h	Z	Y	YB	YD	Yh	YH	K	KB	IV. Tabaka
YB	YD	YZ	YT	KA	KB	Kh	KZ	KT	V. Tabaka
B	D	Z	T	YA	YB	Yh	YZ	YT	VI. Tabaka
T	YA	YD	YV	YH	YT	KB	KD	KV	VII. Tabaka
YV	YH	KA	KC	Kh	KV	KT	LA	LC	VIII. Tabaka
V	H	YA	YC	Yh	YV	YT	KA	KC	IX. Tabaka
YC	Yh	YH	K	KB	KC	KV	KH	L	X. Tabaka
C	h	H	Y	YB	YC	YV	YH	K	XI. Tabaka
Y	YB	Yh	YZ	YT	K	KC	Kh	KZ	XII. Tabaka
YZ	YT	YB	KD	KV	KZ	L	LB	LD	XIII. Tabaka
Z	T	YB	YD	YV	YZ	K	KB	KD	XIV. Tabaka
YD	YV	YT	KA	KC	KD	KZ	KT	LA	XV. Tabaka
D	V	T	YA	YC	YD	YZ	YT	KA	XVI. Tabaka
YA	YC	YV	YH	K	KA	KD	KV	KH	XVII. Tabaka

XII. FASIL : Ud'da alışılmamış akordlar hakkında:

A (35^b), C (14^b), D (162^b), E (105^a), F (283^b), G (42), H (37^b)

Mutlak mesles teli, (Z) [Buselik-si] sesi ile eşit kılınırsa, yani akordlanırsa, ki o ses “Bınsıru’l-Bam”dır; Buna göre, geride kalan alttaki teller “Bınsıru’l-Bam”

ölçüsünde tiz olarak akortlanır.⁶⁰ Bu durumda devirlerin bu akordla çıkarılabilmesi ud çalmada çok maharetli olmayan kişiler için mümkün değildir. Bu konuda mahir olanlar için ise mümkündür. Nağmelerin çıkış yeri bilinir ve kişinin de sürat-i intikali ve mahareti iyi olursa o zaman bu mümkün olur.

Mutlak mesles teli, “vusta zelzel”, (V) [Segah-sid] veya “vusta fars”a, (h) [Kürdî-sib] eşit kılınır yani akordlanırsa da böyledir. Sesleri tam çıkarmak mümkündür. Her bir devrin “vusta fars”ı⁶¹ kullanarak nasıl çıkarılabileceğini açıklayalım. D (163^a) Eğer “Rast” makamını çıkartmak istersek, her telin açık halini “vusta fars”a göre akordladığımızda tiz seslere şöyle basılır.⁶²

A (36^a), B (310) Önce “Mutlaku’l-Bam”a (A) [Rast-sol] basarız, sonra onun “Sebbabesi”ne” (D) [Dügah-lâ] basarız. Sonra, “Zaidu’l-mesles”e (V) [Segâh-sid] sonra, “Sebbabetu’l-mesles”e (H) [Çargâh-do] sonra, “mücennebu’l-mesnâ” (YA) [Neva-re] sonra, “Mutlâku’l-Zîr” (YC) [hisar-mid] ve onun mücennebine (Yh) [Acem-fa] ve sonra, “Zaidu’l-Had”e (YH) [Gerdaniye sol] basarız. Geride kalanları bunun üzerine kıyasla H (38^a) Her telin mutlağı “zelzeli’l-alâ” [Vustau’l-zelzel]⁶³ olacak şekilde akortlanırsa, Rast Devrini çalmak için şu seslere basarız. Önce “Mutlaku’l-Bam”a (A) [Rast-i] sonra onun “Sebbabe’sine (D) [Dügâh-lâ] sonra onun “vusta zelzel”ine (V) [Segah-sid] sonra “mutlaku’l-mesles”ine (H) [Çargah-do], sonra “Mutlaku’l-mesna” (YA) [Neva-re], sonra onun mücennebine (YC) [Hisar-mid], sonra onun “Vustau’l-fars”ına (Yh) [Acem-fa], sonra “Mücennebu’z-Zir”e (YH) [Gerdaniye-sol] basarız. Bunlar böylece bilinince, bam telin kendi sesinde kullanılması mümkün değildir. Bilakis onun nağmelerinin tabakalarına bakarız. Hepsi bir tabakada toplanmışsa o tabakanın hükmünü bir tek tel de

60- Bu şekildeki akord, bir sonraki tiz telin öncekinden iki tanini tiz olarak ayarlanmasıdır.

61- Bu şekildeki akord, bir sonraki telin öncekinden bir tanini ve bir bakiyye tiz olarak ayarlanmasıdır.

62- G (42) de dört ayrı akordun, ud kolu üzerindeki yerleşim şekli sayfanın sol kenarında gösterilmiştir.

63- Zeltelu’l-Alâ, her telin mutlağının bir üstteki tele göre bir tanini ve bir mücenneb tiz olarak, vustau’l-zelzel sesi [A-V] aralığı oranında akortlanmasıdır.

düşünürüz. Eğer tabakalar değişirse, nisbetlerine bakarız, nereye intikâl ederse yerlerine göre ses oraya intikâl eder.

A (36^b) H (38^b) Kural dışı, bilinmeyen bir uygulamayı, yani her teli başka bir sese akordu misâllendirirsek, bunun için “Mutlaku’l-Mesles”, “Bınsıru’l-Bam”a (V) [Buselik-si] eşit akordlansın ve “Mutlaku’l-Meşnâ”, “Vustau’z-Zelzel”e (YB) [Beyatî-mib] akordlansın. “Mutlâku’z-Zîr”, “Müsennâ”daki “Vustau’l-Fars”a (YV) [Evc fat ≠] akordlansın. “Mutlaku’l-Had” ise “Sebbabetu’z-Zîr”e (YT) [Nim Şehnaz-lab] akordlansın. E (105^b) Bu düzenlemeden Rast Devrini çıkarmak için şu seslere basarız. Önce “Mutlâku’l-Bam”a (A) [Rast-sol], sonra onun “Sebbabesi”ne (D) [Dügâh-lâ], sonra onun “Vustau’z-Zelzel”ine (V) [Segâh-siq], sonra “Zâidu’l-mesna’sına (H) [Çargah-do], sonra onun “Vustau’l-Fars”ına (YA) [Neva-re], sonra “Zâidu’l-Mesna (YC) [Hisar-miq] ya, C (15^a) sonra onun “Sebbabesi”ne (Yh) [Acım-fa], sonra onun “Mücennebu’z-Zîr”ine (YH) [Gerdaniye-sol] basılır. H (39^a) Sonra devir dönerek devam eder.

Bu konu böylece açıklandıktan sonra şimdi de usul ilminin bir yönünü açıklayalım.

XIII. FASIL : Usullerin devirleri hakkında:

A (37^a), D (163^b), G (43) İkâ, “usul” aralarında kalıplaşmış çeşitli zaman dilimleri bulunan vuruşların toplamıdır. Usullerin eşit sayıda özel kalıplarda düzenli devirleri vardır. Bu devirler ve zamanların eşitliği kabiliyetli insanlarca anlaşılır.

Şiirdeki aruz çeşitli vazinlerde konulmuş kalıplar gibidir. Anlayış kabiliyeti olan nasıl aruzdaki kalıpları anlamada ölçeğe ihtiyaç duymazsa, usul devirlerinden her dönüşün zamandaki ölçülü eşitliğini anlamak için de ölçeğe ihtiyaç duymaz. H (39^b) Bilakis bu durum, bazı insanların yaradılışında mevcut bir yetenektir. Bu anlayış da kişiden kişiye değişir ve ısrarlı bir çalışma ile de elde edilemez.

Bazı guruplar görmüşüzdür ki, hocalarıyla birlikte çok çalışmışlar, fakat çok nadir insanlar müstesna diğerleri yorgunluktan başka birşey elde edememişlerdir.

Diğerlerini ise çalışmalarıyla bu ilmin inceliklerini çok iyi bilen ve gerçeklerini süratle kavrayan kişiler olarak görebilirsin.

A (37^b), H (40^a) Usulün birinci yönünü burada açıklayalım. Eşit zamanların her birini bir hareketle, zamanların eşitliğini koruyarak, ayrı bir vuruşla birlikte ve telaffuzla okumak gerekir. Böyle olursa sakil sebab⁶⁴ şu söz gibidir:

Te ne, Te ne, Te ne, Te ne
M M M M M M M M
o o o o o o o o

D (164^a) Hafif sebepleri ise vuruşla ve eşit zaman aralarında “te”nin hareketini okuyup “nun”u sakın okumakla telaffuz edebilirsin. Şu söz gibi: E (106^a)

Ten, Ten, Ten, Ten
M M M M
o. o. o. o.

B (311), C (15^b) Vetedleri⁶⁵ şöylece telaffuz etmen mümkündür. Önceki hareketlerin tamamını okuyup son harften önce bir hareketli “nun” ekliyerek şu sözün gibi:

Te nen , Te nen , Te nen
M M M
o . . o . . o . .

H (40^b) Küçük fasılalar topluluğunu ard arda ekliyebilirsin. Bunu önceki telaffuzlara bir nun ekliyerek şu söz gibi söyleyebilirsin.

Te ne nen , Te ne nen, Te ne nen
M M M
o . . . o . . . o . . .

64- Eski “Edvâr”larda, bir usulün en ağır mertebesine sakîl, orta süratte olanına hafîf-i sâni, en yûrûk mertebesine de hafîf-i evvel denirdi.

65- “ten” sözü (sebeb), te nen” sözü (veted), “tenenen” sözü (fasıla) olarak isimlendirilmektedir.

Usulün ikinci yönüne gelince:

Bütün teleffuzların hızı orta bir süratte olsun. A (38^a), G (44) Ama bilirsinki sakil sebeplerin arasındaki zaman birimi, hafif sebeplerin arasındaki zamandan daha kısadır.

Vetedlerin arasındaki zaman, fasılaların arasındaki zamandan daha kısadır ve hafif sebeplerin arasındaki zamandan daha uzundur.

G (45) Sahil sebeplerin vuruşları arasındaki zamanları (A) harfiyle adlandırılın H (41^a) Hafif sebeplerin vuruşları arasındaki zamanları (B) harfiyle adlandırılın. Vetede (C) diyelim. Küçük fasılanın vuruşları arasındaki zamanı da (D) harfiyle adlandırılın.

Sigal, [A] zamanın sekizde biridir. Meselâ, fasıla dört adet sakile eşittir. Ard arda sekiz adet sakil sebep söyleme zamanı, dört Fasıla'nın söylenmesi için gereken zamana eşittir.

D (164^b) İki kişiden biri Sebepler'i, diğeri Fasıla'ları okumaya aynı anda başlarsa ve aynı değerlerde okursa, ikinci ölçüye beraber başlarlar.

A (38^b) Bunun gibi, zaman olarak (tenen) denilen Veted'lerden dört adedine, bir adet fasıla eklendiğinde, dört adet fasıla ve sekiz adet sebebin zamanlarına eşit bir sonuç elde edilir.

Sakil sebeplerin okunuşunu uygulayan biri, sebeplerin nunlarıyla beraber vuruşlarında katarak uygularsa (A) zamanından iki zaman katılan vuruş zamanıyla beraber bir (B) zamanına eşit olur.

C (16^a), F (284^a), H (41^b) Bunun gibi, Hafif sebeplerin okunuşunu uygulayan Hafif sebeplerinden iki vuruşu da katarsa, (B) zamanından iki zaman, katılan vuruş zamanıyla birlikte (D) zamanına eşit olur.

A (39^a), E (106^b) Bunun gibi vetedlerin okunuşunu uygulayan, vuruşlardan her ikisine bir vuruş daha katınca (C) zamanı meydana gelir. (D) zamanına, (B) zamanı kadar zaman eklenirse (C) zamanının iki katı elde edilir.

D (165^a), G (46) Arap musikî bilginlerince usullerin meşhur olanları altıdır.

1- Sakilu'l-Evvel 2- Sakilu's-Sanî 3- Hafifu's-Sakîl 4- Er-Remel 5- Hafifu'r-Remel 6- Hezec.

1- Sakîlu'l-Evvel: Sakîlu'l-Evvel, sekiz sâkil sebeple okunan zamana eşit bir zaman diliminin sıra ile her devirde dönmesi ile meydana gelmiştir. H (42^a) O halde onun vuruşları on altı vuruştur. Ancak ondan, on bir vuruşu düşürüyorlar ve onu (A) zamanlarına eklenmiş zamanlar yapıyorlar.

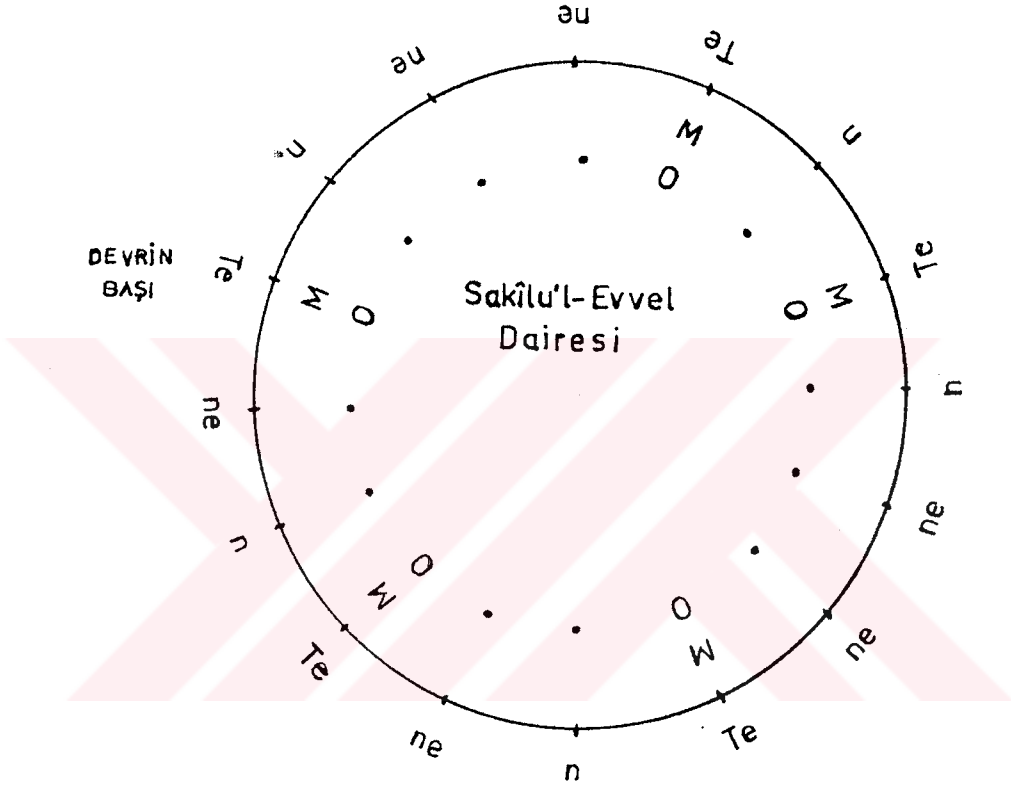
A (39^b) Biz de sekiz sebebe eşit olarak, iki veted, iki fâsıla ve bir hafîf sebebi koyalım. B (312) Hareketin başlangıç işareti (mim) (M) olsun, vuruşsuz (sakîn) olanlar işaretsiz olsun. Usulün işâretleri şunlardır:

Te	nen	Te	nen	Te	ne	nen	Ten	Te	ne	nen
o	..	o	..	o	..	o	o	o
M		M		M		M	M			

Birinci ve ikinci vuruşların arasındaki zaman ikinci ve üçüncü. vuruşların arasındaki zamana eşittir. H (42^b) Çünkü bunların her biri (C) zamanıdır.

Üçüncü ve dördüncü vuruşların arasındaki zamanlar, beşinci ve birinci vuruşların arasındaki zamanlara, devri döndürüp tekrar usulü vuran için eşit olur. Çünkü o iki zamandan her biri (D) zamanıdır. A (40^a) Dördüncü ve beşinci vuruşlar arasındaki zaman ise dönüşte ona eşit değildir. Çünkü o (B) zamanıdır. Bu dairede üç zaman bulunmaktadır. Bunlar (B), (C), ve (D) zamanlarıdır. D (165^b) Usulü vuran muhtemelen vetedler, sebebler ve fasılalardan, sakînlerin dışındaki hareketlilerden her birini birleştirerek vurur. Beş vuruşun ilk noktası hareketli zamanlardır. Sakînleri ise, hareketsiz zamanlardır. H (43^a) Hareketsiz zamanları ister bitiştirir, istersen ötekilere katarsın. C (16^b), E (107^a) Bütün devirlerde ondan iki vuruş peşpeşe getirilir ve geri kalan vuruşlar terkedilirse onun asıl vuruş olacağını söyleyenler vardır. Bu usülde o iki vuruş anılan beş vuruştan üçüncü ve beşincisidir.

A (40^b), G (47), Onlardan bazı âlimler de, fasıla vuruşlarından birincisinin üçüncü vuruşuna bir vuruş, fasıla vuruşlarından sonuncusunun ilk vuruşuna da bir vuruş katarak geridekalanları boş zaman olarak uygulamış olurlar. Daireyi şöyle gösterebiliriz.⁶⁶



F (284^b) II. Sakîlu's-Sânî: Bu dâirenin bütün zamanları, her devirde Sakîlu'l-evvel'in devirlerinin zamanına eşittir. Ancak, usulü vuran vuruşlardan on adedini vurmaz, altısını vurur.

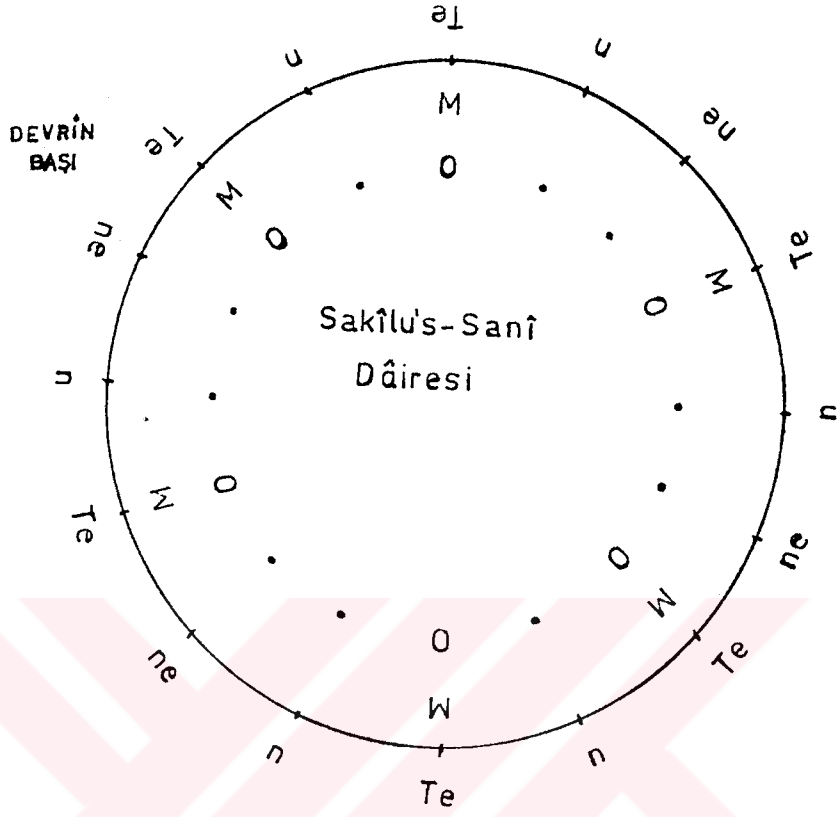
66- (D) ve (F) nüshalarında daireler çizilmeyip, yerleri boş bırakılmıştır.

A (41^a), C (17^a), D (166^a), H (43^b) vurulanlardan ilki birinci, diğerleri ise dördüncü, yedinci, dokuzuncu, onikinci ve onbeşinci vuruşlardır.

Te	nen	Te	nen	Ten	Te	nen	Tenen	Ten
o . .	o . .	o .	o . .	o . .	o .			
M	M	M	M	M	M			

Birinci ile ikinci vuruşlar arasındaki zaman, ikinci ile üçüncü vuruşlar arasındaki zamana eşittir. Çünkü bunlardan her biri (C) zamanıdır. Bunun gibi dördüncü ve beşinci vuruşlar ile, beşinci ve altıncı vuruşlar arasındaki zamanlar da aynıdır. Üçüncü ile dördüncü vuruşlar arasındaki zamanla, altıncı ile birinci vuruşlar arasındaki zamanlar devir dönünce birbirine eşit olur, çünkü onların her ikisi (B) zamanıdır. Bu dairede dört adet (C) zamanı, iki adet de (B) zamanı bulunur.

A (41^b), E (107^b), G (48) Sözü edilen altı vuruşun hareketli zamanları altı adet, kalanları ise sakın zamanlardır. H (44^a) Sakin zamanları istersen usule dahil eder, istersen dahil etmezsin. Bu daireden (D) zamanı kadar zaman düşünebilirsin B (313) Onlardan bazı âlimler ilk vetedin birinci “ta”sına bir vuruş katıp, dördüncü vetedin ikinci harekesine de bir vuruş katmışlardır. O asıl vuruştur. Onun dairesi şudur:



D (166^b) III. Hafîfu's-sakîl: Bu usulün zamanı da yine "Sakîlu'l-evvel"e eşittir.

A (42^a), C (17^b), H (44^b) Ancak usulü vuran onlardan dördünü çıkarır. Onlar da ikinci, altıncı, onuncu, ondördüncülerdir. Kalanları da şu misalle görüldüğü gibi uygular.

Ten	Ten	Ten	Ten	Ten	Ten	Ten	Ten
o.	o.	o.	o.	o.	o.	o.	o.
M	M	M	M	M	M	M	M

Asıl vuruşu ilk sebebdan birinci vuruş ve yedinci sebebdan birinci vuruştur.

Bu dairede (B) zamanından dört adet, (A) zamanından sekiz adet zaman bulunur. (C) ve (D) zamanı bulunmaz. Bazı bilginler derler ki: “(D) zamanı, öncelikle gelince (sakîlu’l-evvel) ismini alır. (C) zamanı üçüncünün altında ikinci olarak gelince (sakîlu’s-sânî) ismini alır.” Üçüncüye (hafifu’s-sakîl) ismi verildi. Çünkü, onda (D) ve (C) zamanı yoktur.

A (42^b), E (108^a), G (49) Bazıları da derler ki: “Hayır bilâkis sakîlu’s-sânî’nin devri sekiz vuruştur ve o şudur:” H (45^a),

Te nen Te nen Ten
o .. o ; . o.
M M M

D (167^a) “Hafifu’s-sakîl dört vuruştur ve o şudur:

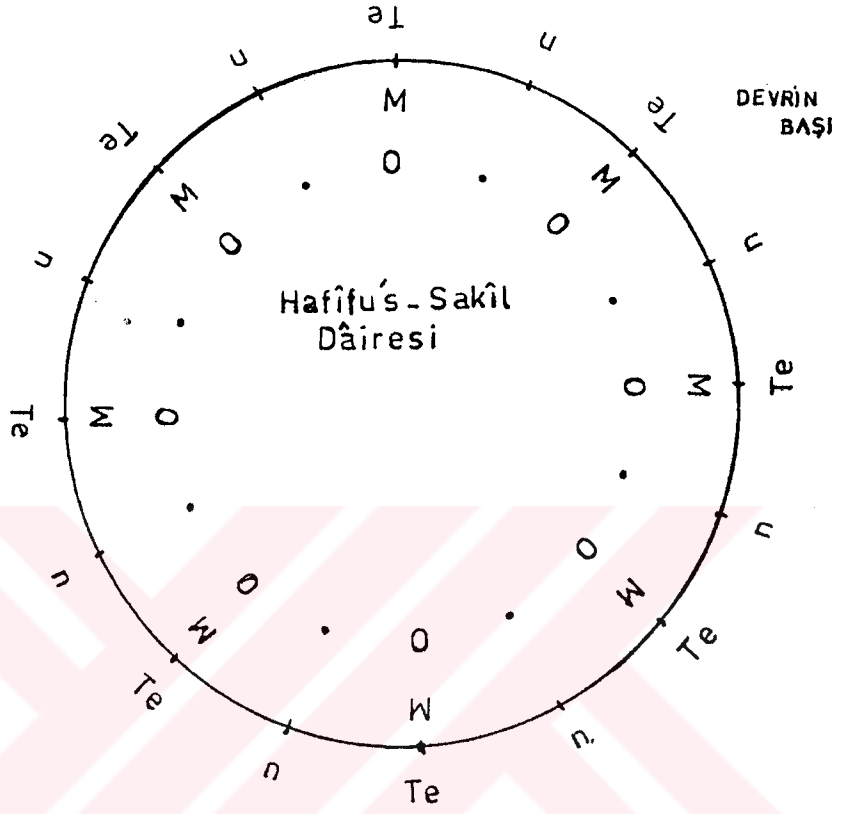
Ten Ten
o. o.
M M

F (285^a) Bunu söyleyenlerce, ikincinin her iki devri, birincinin bir devri yerine geçer. Üçüncünün her iki devri ikincinin bir devri yerine geçer. Bunun için öncekine (sakîlu’l-evvel) ikincisine (Sakîlu’s-Sahî) üçüncüsüne de (hafifu’s-sakîl) adı verilmiştir.

Kimisi de, özellikle ikinciye (hafifu’s-sakîl) ismi ile, üçüncü yü (Sakîlu’s-Sânî) ismi ile anar. Çünkü Sakîlu’l-Sânî’deki sınıflandırma yolları ile bir eser usul vurularak okunursa, birisi de hafifu’s-sakîl vurduğunda, usulü vuran vuruşların normalden fazla peş peşe gelmesi dolayısı ile süratlenir. Çünkü darpları vuran Hafifu’s-sakîl’i vuruna yetişmek için hızlanır.

A (43^a), H (45^b) Eğer âdet olduğu şekilde vuracak olursa, Sakîlu’s-sânî ile vuranın usulü alışılmıştan daha çok ağırlaştırmasına ihtiyaç vardır. Fakat âdeti dışında bir vuruşla hızlanırsa, Hafifu’s-sakîl’i vurana darbda yetişmekte yetersiz kalır. Kimisi de buna “Muhammes” ismini verir. D (167^b) Onun devri şöyledir.⁶⁷

67- E (108^a) da şekil çizilmemiş ve yeri boş bırakılmıştır.

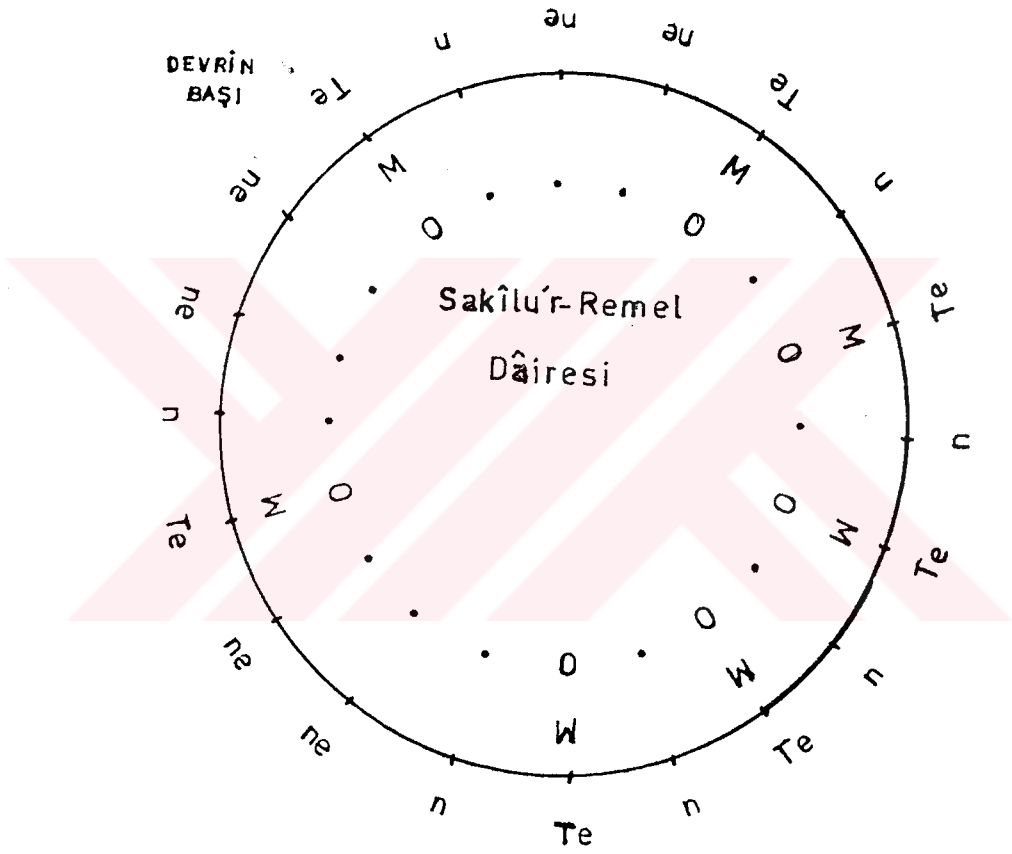


IV. Sakîlu'r-remel: A (43^b), B (314), G (50) H (46^a) Sakîlu'r-remel'in devri oniki sebebdır. Vuruşların hepsi yirmidördür ve sakîlu'l-evvel'in 3/2 sidir. Ancak usulü vuran birinci ve ikinci vuruşların arasını (D) zamanına eşit kılar. Kalan zamanları da (B) zamanına eşit kılar. E (108^b) Bazan iki devir arasındaki zaman (D) zamanı yapılabilir. Şöyle gösterelim:

Tenenen Tenenen Ten Ten Ten Ten Ten Ten Tene nen
 o... o... o. a. o. o. o. o. o. . .

Diğer acemler bu usûlü esas usûl olarak isimlendirirler. Onların eserleri ekseri bu darbla bestelenmiştir. Onun asıl darbı ilk fasılanın birinci vuruşu ile altıncı vuruş olan sebebini birinci vuruşudur. Onun dairesi şöyledir:

A (44^a)

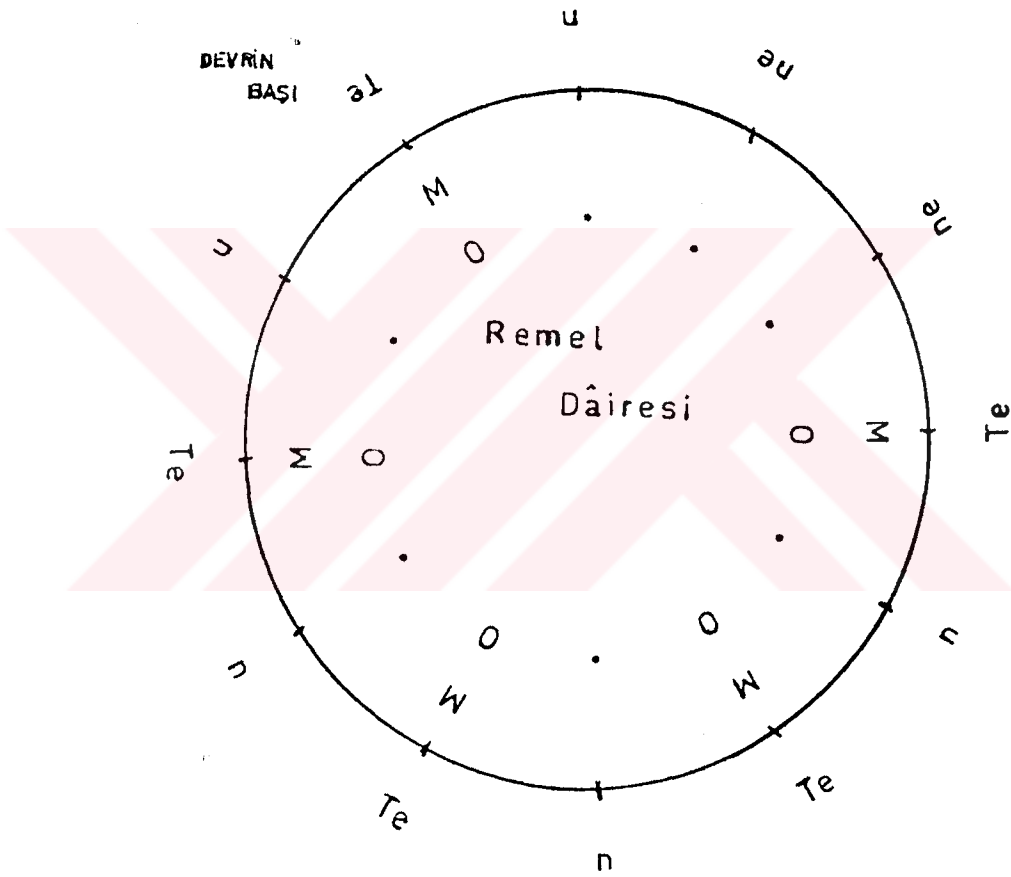


V. Remel: D (168^a) Remel'in devrinin zamanı oniki vuruştur. Altı sebebdan meydana gelir. Her sebebin öncesindeki "ta" ya bir vuruş katılır. H (46^b).

Bilginlerden bazıları da, iki devrin arasındaki zamanı (D) zamanı yaparak zamanların eşit olmaması için altıncı sebebin vuruşunu düşünür. Misali şöyledir:

Ten	Ten	Ten	Ten	Ten	Ten
o.	o.	o.	o.	o.	o.
M	M	M	M	M	M

Bu beş vuruşun asıl vuruşuna gelince, o da birinci ve beşinci vuruşlardır.⁶⁸



68- Şekil E (108^b) de çizilmemiş olup yeri boş bırakılmıştır.

A (44^b) Bu ikisi ile remel devri iki defa vurulursa buna “el-mursel” diye isim verilir. (Kimisi de şöyle söyler, Bilakis bunlardan birincisi remel değildir, o esas vuruşa mahsustur.).⁶⁹

VI. Hafifu’r-Remel: On zamanlıdır. Onun dairasi şöyledir:

Ten Tenen Ten Te nen

o. o. . o. o. .

M M M M

C (18^a), G (51), H (47^a) Asıl vuruş birinci ve dördüncü vuruştur. Keza şu devirden en öndeki vuruş çıkarılmıştır.

Ten Ten Ten Ten Te ne nen

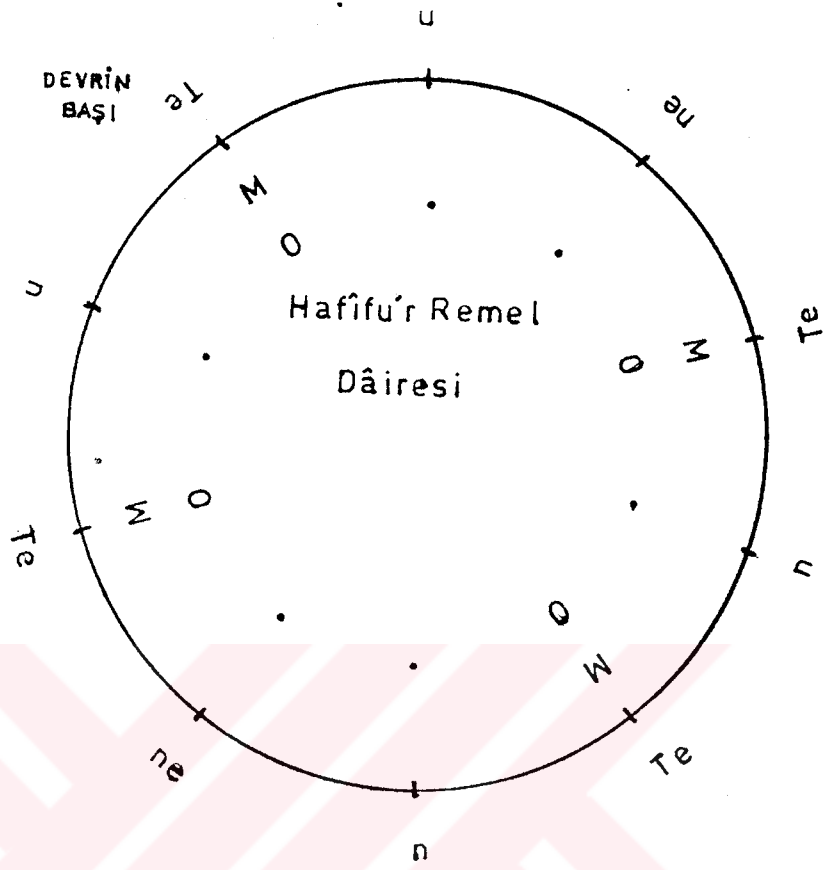
o. o. o. o. o. . .

M M M M M

Onun devri şudur. E (109^a)⁷⁰

69- Parantez içindeki kısım H (46^b) de kayıtlıdır.

70- E (109^a) da şekil çizilmeyip yeri boş bırakılmıştır.



VII. Hezec: Onun zamanı remel devrine eşittir. D (168^b), F (285^b) Devri şöyledir.

Te ne nen/Te nen/Te nen/Ten

o . . . o . . . o . . . o .

M M M M

Bazı bilginlerde hezecden iki devrin remelden birine eşit olduğunu söylerler.

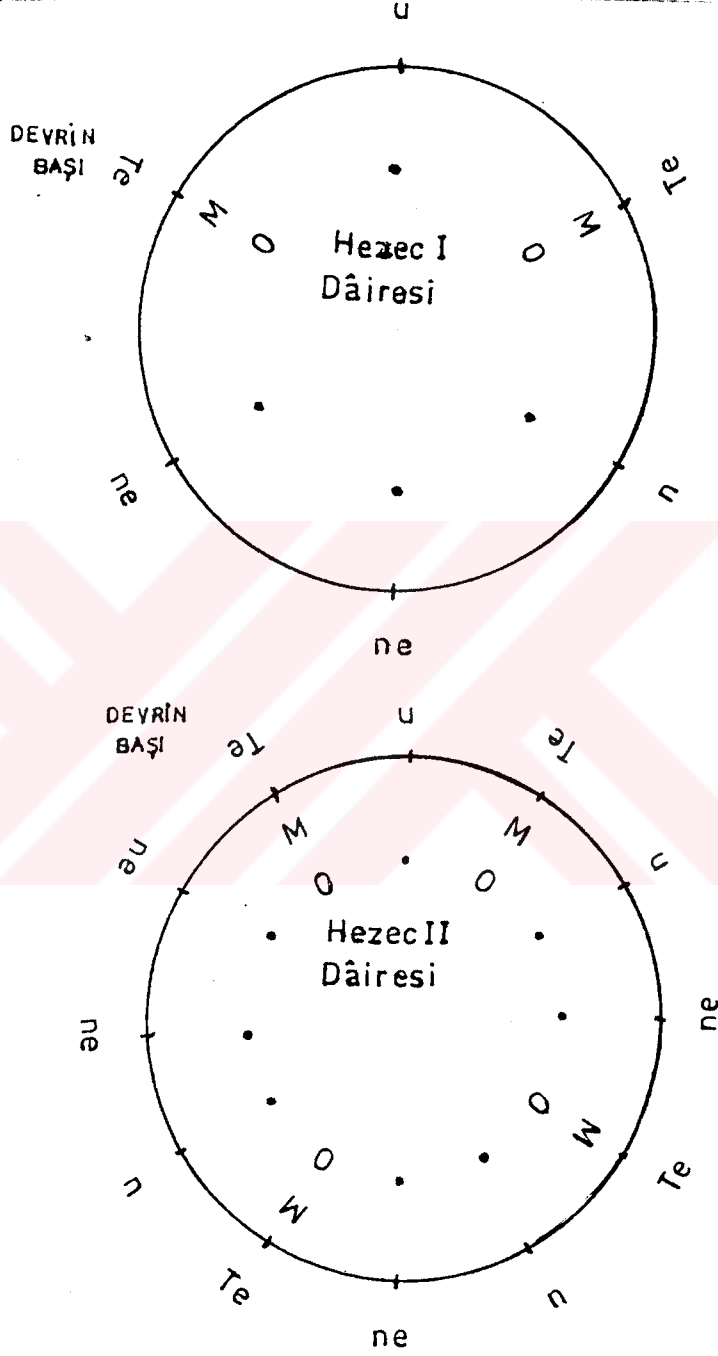
A (45^a), E (109^b), G (52) Şu şekilde:

Te ne nen/Ten

o . . . o .

M M

Onun asıl vuruşu birinci ve dördüncü vuruşlardır. H (47^b). Onun dairesi iki şekilde şöyle gösterilir:⁷¹



71- E (109^b)’de şekiller çizilmeyip yerleri boş bırakılmıştır.

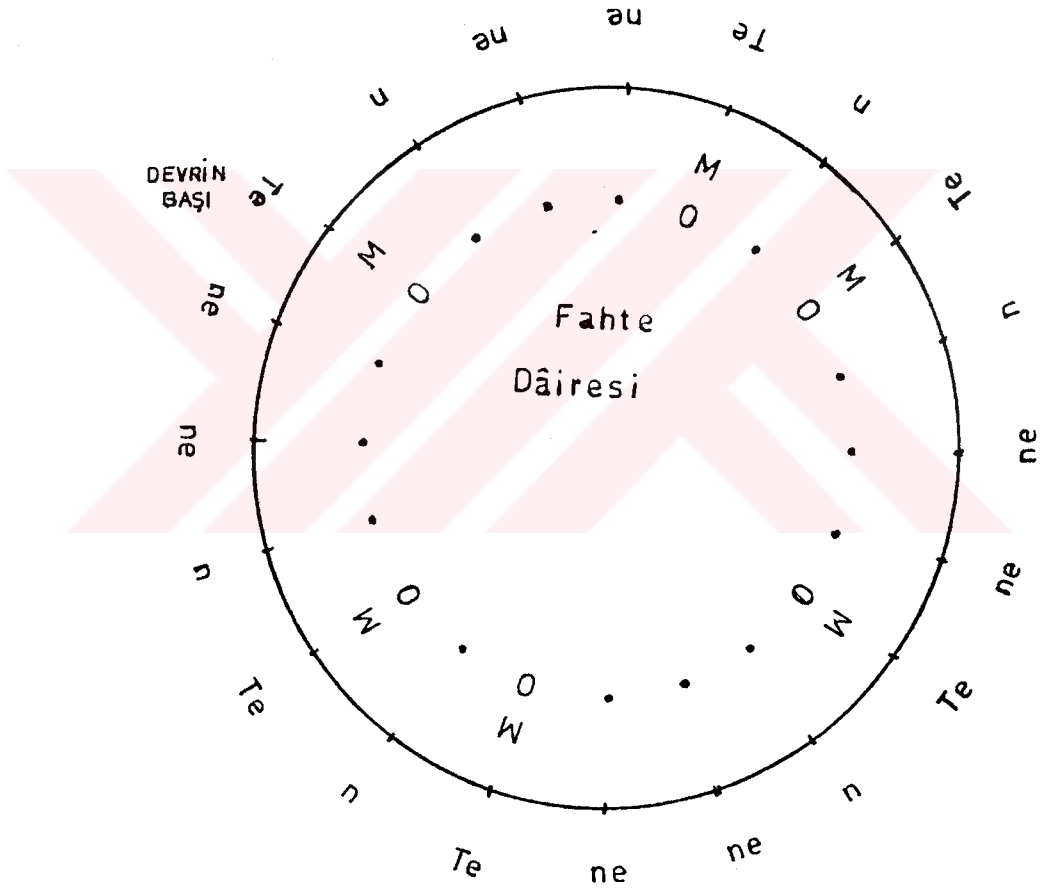
Fahte'de arap olmayanlarda bir usûl çeşididir. Bu usûlde az eser beste-
lemişlerdir. Onun devrinin zamanları yirmi vuruştur. Şöyle gösterilir:

Te ne nen / Ten / Tenenen / Tenenen / Ten / Tenenen

o . . . o . o . . . o . . . o . o . . .

M M M M M M

Fahte'nin vuruşlarını bundan fazla yapmazlar. Onun daïresi şöyledir: A
(45b).



İşte bunlar meşhur usûllerin devirleridir.

XIV. FASIL : Nağmelerin etkileri hakkında:

B (315), D (169^a), G (53), H (48^a) Her makam ve şeddinin nefse ayrı bir lezzeti vardır. Onlardan bir kısmı kuvvet, bazısı cesaret, bazısı sevinç ve coşku vericidir. Onlar üç çeşittir. Uşşak, Neva ve Buselik. Makamların etkisi yaradılıştaki tabiata göre Türk'e, Habeşli'ye, Zenci'ye ve dağda oturanlara değişiktir. A (46^a), C (18^b), E (110^a) Rast, Nevruz, Irak ve Isfahan nefse güzel bir coşku verir. Buzürg, Rahevî, Zirefkend, Zengule ve Hüseyinî nefse bir çeşit hüzn ve sakinlik verir. Her makamın nefsteki etkisine uygun olacak bir şiirle, beste yapmak gerekir. Meselâ; H (48^b)

“Memnuniyet hasıl oldu ve görüşme kolaylaştı.

Ayrılıktan sonra gönüllerimiz bir araya geldi”

şiiri, Zirefkend makamı veya şeddiyle bestelenirse buna uygun olmaz. Çünkü Zirefkend hüznü bir ifadeye sahiptir.

Bunları anlattıktan sonra şimdi işin uygulama kısmına kolay sesler ve makamlarla başlayalım.

XV. FASIL: Uygulamanın başlangıcı:

A (46^b), D (169^b) Sebebler, vetedler ve fasılaların hareketlilerinden her birini ayrı ayrı vuruşlar halinde tel üzerine mızrapla vurabilirsiniz. Fakat bu vuruş, her bir sebebin “ta”sını tel üzerine aşağı doğru “nun”unu da yukarı doğru olacak şekilde dairevî yapılmış olsun. Şimdi her nağmenin karşısına vuruşlarını Hind yazısı ile yazalım. E (110^b), F (286^a), G (54), H (49^a)

Nevruz makamında Remel usûlünde Tarîka:

Yh	YB	Y	YB	Y	H
6	6	12	6	6	12

SAVT:

Alâ sabbikum, yâ hâ kimûne teref fe kû⁷²

yh	YB	Y	YB	Y	H
18	6	6	6	6	12

Ve min vaslıkum yevmen âleyhi tesad de kû

Yh	(YB)	Y	Yb	Y	H
18	6	6	6	6	12

B (31^b) Ve lâ tutlifû hu bissu dûdi fe in ne hû

Yh	YB	Y	YB	Y	H
18	6	6	6	6	12

A (47^a) Yuhâziru en yeşkû ileykum feteş fe kû⁷³

Yh	YB	Y	YB	Y	H
18	6	6	6	6	12

C (19^a), D (170^a) Aynı şekilde bu Savt'ı "Hicâzî" çalabilirsin. Yalnız (YB) nağmesinin yerine (YC) nağmesini koymalısın sözler ve vuruşlar aynen bu şarkıdaki gibidir. Aynı şekilde bu Savt'ı "Rast" çalabilirsin. Yalnız, (YA-YC) nağmelerinin yerine (Y-YB) nağmelerini koymalısın. Geride kalan nağmeler aynıdır. Aynı şekilde bu şarkıyı "Zirefkend" çalabilirsin, yalnız (Yh) nağmesinin yerine (YC) nağmesini koymalısın, kalanlar aynıdır.

Savt'ın Tercümesi:

[Ey efendiler gözyaşı döken aşıkınıza acıyın

Huzurunuzda gelene yardım eyleyin

72- B, C, E, G, H nüshaları ve Şerhu'l-edvar-ı Meragî (vr. 64^a) da satır sonlarındaki (Y) sesine ait değer sayısı "2" olup, (A) nüshasında "6"dır.

73- (D) ve (F) nüshalarında harfler eksik olup rakamlar ise yazılmamıştır.

Bu ölümlüyü, reddederek telef etmeyin
Size şikayetten çekiniyor ona acıyın]
Remel usûlünde, Geveşt makamında tarîka:⁷⁴

H	YC	YB	Y	YB	H	Y	H	C	V	H
2	6	2	4	6	4	6	2	2	2	12

SAVT:

Âlel	hecr-i	lâ	val	lâ	hi	mâ	ene	sâ	bi	rû
H	YC	YB	Y	H	V	C	V	H	YB	H
12	6	2	2	2	2	2	2	4	2	12

A (47 ^b)	Ve	gayri	âlâ	fag	di'l-	ehib	be	ti	kâ	di	rû		
	H	V	H	YC	YB	YHVC	CV	H	YB	Y	H		
	6	2	4	2	2	2	2	2	22	2	4	2	12
	12				6								

Ketumte hevâkum hıyfeten min avâzi lı Veli ve le kum inde'l-likai serâiru⁷⁵

Tercümesi:

Bu hicrana vallahi dayanamam
Başkaları sevgilileri kaybetmeye dayanırken
Aşkınızı gizledim kınayanların korkusuyla
Benim ve sizin için kavuşmada sırlar var.

E (111^a) “Mücenneb-i remel” ismi ile anılan eski bir tarika:

74- (D) ve (F) nüshalarında harfler yazılıp, zamanları gösteren makamlar yazılmamıştır.

75- Nüshalardaki nota yazılarında, çoğaltmalardan dolayı rakamlar ve harfler hayli değişmiş olup, (A) nüshası esas alınmıştır. Şiirin son iki satırı (A) nüshasında kaydedilmemiştir.

YC	Yh	YH	Yh	YC	Y	H	V	H	Y	H	V	Y	H
2	2	4	4	4	4	4	2	2	4	4	2	2	4

Sakîlu'l-evvel usûlünde dokuz eski tarika:

B (317), D (170^b)⁷⁶

H	Y	YB	Y	H	Y	YB	Y	H	h:	I
2	2	2	4	1	1	1	1	1	1	

Y	H	Y	H	h	H	Y	H	h	C:	II
2	2	2	4	1	1	1	1	1	1	

H	Y	YB	Y	H	Y	YB	Y	C	H:	III
2	2	2	4	1	1	1	1	1	1	

h	H	Y	H	h	H	Y	H	h	C:	IV
2	2	2	4	1	1	1	1	1	1	

H	YB	YC	H	h	C	A	C	A:	V
1	1	1	3	1	1	1	1	1	

A (48^a)

Yh	YB	Y	A	Y	C	Y	A:	VI
3	1	1	2	1	1	2	2	

H	Y	YB	A	Y	Yb	YB	Yh	h:	VII
2	2	2	2	1	1	2	3	3	

76- (D) nüshasında tarikaların yeri boş bırakılmış sesler ve zamanlar yazılmamıştır.

H YB Y C H h C A C A : VIII.
1 1 1 3 4 1 1 1 1

H Y YB Y Yb YB Yh A : IX.
1 2 2 1 1 3 1

Allahu Teâlâ'ya hamdolsun, O'nun güzel yardımıyla eser tamam oldu. Ey Allah'ım, ümmetinin şefaâtçisi, merhamet peygamberi, efendimiz Muhammed'e (S.A.V.) ve onun temiz ailesine salât ve selâm olsun.

633 senesi içinde yazıldı. Ey âlemlerin rabbi olan Allah'ım! Onu yazanı, okuyanı ve koruyanı bağışla. Amin.⁷⁷

77- Diğer nüshaların son sahifelerindeki isinsah kayıtları nüshalar bölümünde ayrı ayrı ele alınmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KİTÂBU'L-EDVÂR'IN İNCELENMESİ

A) Eserin Başlangıç Kısmı :

Safiyyuddin Urmevî Kitâbu'l-Edvâr'a besmele ve hamdeleden sonra Türkçe'ye çevirdiğimiz şu satırlarla başlıyor. “Seslerin kullanılışı, nisbeti ve usullerle ilgili hayırlı bir çalışma yapmak için emirolunduğunda, emrine uymak bana vacib olan ve emri uğurlu gelen kimsenin hatırını hoş etmek için, musikî sanatında ameli ve nazarî bilgiler taşıyan bir metodla bu eseri yazdım.”

Safiyyuddîn'in açıkça isminden bahsetmediği, kendisini, musikî nazariyatı konusunda eser vermesi için teşvik eden bu önemli kişinin kim olduğu nüshaların hiç birinde kendi ifadesi ile kayıtlı değildir. Ancak, (E) nüshası (79^b) sahifesi kenarına düşülen notta, kitabı yazma emrini verenin “Beşerin üstada büyük Molla Nasıreddîn Tusî (ö. 672-1274) olduğu açıklaması yer almaktadır.¹ Horasan'ın Tus kasabasında doğan (598-1201) Nasıreddîn Muhammed bin Hasan matematik, astronomi, fen ilimleri ve felsefe konularında eserleri ile tanınmıştı.

Şîî kelâmını açıklayan “Tecrîdu'l-Akâid” ve “Kavâidu'l-Akâid”, matematikle ilgili “Muhtasar bi Câmiî'l-Hisâb”, astronomi ile ilgili “Zic-i İlhanî”, ahlâk konu-

1- Bkz. (E) Nüshası, Auf Efendi Ktp., nr. 1598, vr. 97^b.

sundaki “Ahlāk-ı Nâsırî” en önemli eserlerindendir. Hülâgu zamanında Merâğa’da bir rasathane kurmuş ve kendine vezir rütbesi verilmişti. Mûsikî konusunda da çalışmalar yapmış olan Tusî’den Evliya Çelebi “Seyahatname”de söz edip, “Mehter Düdüğü” denilen sazın Nasıreddîn Tusî tarafından icad edildiğini yazmış “Cümlemehteran bununla ta’lim iderler” demiştir.² Tusî’nin mûsikî konusunda yazmış olduğu “İlmü’l-Mûsikî” adlı eseri çok önemli olup, tek yazma nüshasının Paris Millî Kütüphanesinde bulunduğu De Slane’s Kataloğu 2466 no da kayıtlıdır.³ Safiyyuddîn ile Tusî’nin mûsikî konusundaki fikir alış verişi ve Tusî’nin bu alanda Safiyyuddîn’e yardımcı olup onu teşvik etmesi de kaynaklarda anılmıştır.⁴

Safiyyuddîn, eserinin dikkatle incelenmesini istemiş, özellikle musikîye yeni başlayanlara zor gelmemesi için tek tel üzerinde nağmeleri gösterdiğini belirtmiştir. Daha sonra eserin bölüm başlıklarını vermiş, XV. Fasil’dan meydana gelen eseri kaleme almaya başlamıştır.

B) Eserin Diğer Kısımları :

I. FASIL: Nağmelerin tarifi, tizlik ve pestliğin açıklanması: Bu bölümde Safiyyuddîn nağmeyi tarif ederek konuya girmiştir. Nağme’yi “Tizlik ve pestlik sınırlarında bir müddet duran ve insanın hoşlandığı bir ses” olarak tarif etmiştir.

Nağme kelimesinin Türkçe karşılığı, “Güzel ses, beste ve makama göre çıkarılan ses”tir. Safiyyuddîn’in diğer eseri “Şerefiyye” de ise nağmeyi şöyle açıklamıştır. “Nağme, tiz veya pestten niceliği farklı bir sesin işitilip anlaşılmasıdır.”⁵

İbn-i Sînâ ise, nağmeyi şöyle tarif etmişti: “Nağme, bir zaman tiz ve pest taraf üzerinde duran ve insanın hoşlandığı besteli sestir.” Daha sonra eser veren mu-

2- Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, I, 642.

3- Henry George Farmer, *A History of Arabian Music*, 226.

4- Handmir Gıyasu’d-din Muhammed, *Habibu’s-Siyer*, III, 108.

5- Safiyyuddîn el-Urmevî, *er-Risâletu’s-Şerefiyye*, Topkapı Sarayı Kıp., A-3460, vr. 3b.

sikî bilginlerinden Abdulkâdir Meragî ve Ladik'li Mehmed Çelebi de aynı tarifi kullanmışlardır.⁶

Nağme kelimesinin çoğulu “nağâm” ve “nağâmât” olarak anılmıştır. Musikîmizde ise, nağme kelimesi “motif”, “ezgi” anlamlarında kullanılmıştır. Seslerin birarada düzenlenmesi ile nağme, nağmelerden bir müzik cümlesi, cümlelerden hâne, hânelerden de bir musikî eseri meydana gelmiştir. Eski Türkçe’de “ır”, “ezgi”, Yunanca’da “melos”, İngilizce’de “melody”, Almanca’da “melodie” kelimeleri ile anlatılmıştır.

Kantemiroğlu eserinde, seslerden birinin başka sese geçmeden bir müddet ağızla veya sazla çıkarılmasına ağaze dendiğini açıklamış, çıkarılan (ağaze edilen) seslerin hareket haline, yani birinden ötekine geçilmesine ise nağme dendiğini, fakat nağme bir perdeye gelip durmadıkça hangi makamın icra edildiğinin anlaşılamayacağını açıklamıştır.⁷

Ses sözü ise, günlük yaşayışta kulağı ve beyni uyaran bir etkiyi belirtmek için kullanılır. Bir sesin var olması için, ses çıkaran biretkinin, bu etkiyi kulağa getiren havanın, bu sesi alacak kulak ve beynin olması gerekir. Bunlardan birinin eksik olması halinde “ses”den bahsedilemez. Kulağı uyaran etkiler herhangi bir sistemin titreşiminden doğar. Titreşen sistem, bir tel, bir metal veya taş, bir hava sütunu olabilir. Yuvarlanan bir taş bir sazın telinin titreşimi, gök gürlemesi gibi etkiler sesi doğurur. Bu seslerden insanı hoşlandıran, düzgün yapıda olan müzikal ses olarak isimlendirilir. Müzik sesi çıkaran sistemler aynı kurala göre çalışır. Fakat titreşen nesne kiminde bir metal çubuk, kiminde hava sütunu kiminde elektrik akımı, kiminde de gerilmiş bir teldir.

Safiyuddîn de, “Edvâr” da öncelikle bir tel birim üzerinde işitilen nağmenin, yarım tel ve dörttebir tel üzerinde işitilen nağmeye göre tizliğini, pestliğini ve oranlarını açıklayarak konuyu başlatmış buna nefesli aletlerdeki durumu da eklemiştir.

6- Bkz: Abdulkâdir Meragî, *Makâsıdu'l-Elhân* (nşr. Takî Bîniş), 9.

Ladik'li Mehmed Çelebi, *Zeynu'l-Elhân*, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3655, vr. 5^a.

7- Kantemiroğlu, *Kitâb-ı Ilmu'l-Musikî 'alâ Vech-i Ilurûfât* (nşr. Yalçın Tura), I, 39.

Musikî aletlerinde “pest”liğin ve “tiz”liğin sebebi telli olanlarda tel boyunun uzunluğu, telin kalınlık ve gerginliği, nefeslilerde ise, delikler arasındaki mesafe ve nefes verilen ağla deliklerin uzaklığı olduğunu açıklamış, tizlik sebepleri ile pestlik sebeplerinin birbirinin karşıtı olduğunu belirtmiştir.

“Pest” kelimesi Farsça olup, Türkçe’de halk arasında “pes” olarak telaffuz edilip kalın ve kaba ses olarak anlaşılmıştır. “Tiz” kelimesi de Farsça olup, ince ve dik ses anlamında kullanılmıştır. Mûsikîmizde bir sekizlinin üstündeki mukabil seslere “tiz” sözü eklenerek diğer sekizlideki sesten ayrılması sağlanmıştır.

II. FASIL: Desâtînin Kısımları:

Telli müzik aletlerinin kol kısmındaki, parmakla tellere basılıp ses çıkarılan noktalara “destan”, bu kelimenin çoğuluna da “desâtîn” denilir. Edvar kitaplarında genellikle çalgının telini temsil ettiği kabul edilen bir çizgi üzerinde bu noktalar gösterilirdi. Bu noktalara “perde” adı da verilir. “Mutlak veter” (gerilmiş bir tel) olarak kabul edilen bu çizginin, Safiyyuddin tarafından eserde bir ucuna, (A) diğer ucuna da (M) harfi konmuştur. (A) noktası “cânibu’l-enf” veya “taraf-ı eskâl” de denilen pest taraftaki son noktayı (M) noktası ise, “Cânibu’l-Muşt” yada “taraf-ı ehad” denilen tiz taraftaki son noktayı temsil ediyordu.

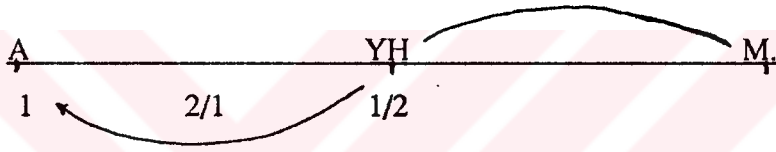
(A) harfinin başlangıcı gösterdiği, (M) harfinin de “münteha” (son) kelimesinin başlangıç harfi olması dolayısıyla bu şekilde kullanıldığı da bazı kaynaklarda belirtilmiştir.⁸

“Mutlak veter” denilen (A) ve (M) noktaları arasında gerilmiş bu tek telin titreşiminden duyulan ses, perde seslerinin (desatin) ilk sesi sayılmıştır. Bu ses Safiyyuddîn tarafından herhangi bir isimle anılmamıştır. Perdelere verilen isimler daha sonraki nazariyatçılar tarafından ortaya çıkarılmış olup, Safiyyuddin, Meragî, Lâdikli Mehmed Çelebi gibi nazariyatçılar isimleri belirtmeden sadece ebced harfle-

8- H. Sadettin Arat, “Fatih Devrinde Türk Musikisi”, *Musikî Mecmuası*, sayı: 63, s. 68.

riyle sesleri sıralamışlardır. Meragî'de ve Lâdikli Mehmed Çelebi'de aynısıstemini görmekteyiz.⁹

Safiyyuddin, sesleri gösterirken önce ebced cetvelinden on adet A, B, C, D, h, V, Z, H, T, Y harflerini sıralamış, daha sonra da bu harflerden her birininbaşına önce Y harfini, koyarak dizmiş YA, YB, YC, YD, Yh, YV, (YZ), YH, YT seslerini işaretlemiştir. Daha sonra bu ilk on harfin başına K ve L harflerini getirip daha önce kaydetmiş olduğumuz ebced cetvelini meydana getirmiştir.¹⁰ Safiyyuddin bu işaretlemenin nasıl yapıldığını ve oranları “Edvar”da şöyle anlatmaktadır ki; önce (A-M) telini iki eşit kısma ayırmış ve tam orta noktaya (YH) ismini vermiştir. Bu bölünme ve oranların her birini 100 mm. uzunluğunda bir çizgi üzerinde gösterebiliriz.



(A) noktasındaki ses “Rast”, (M) noktasındaki ses “Tiz gerdani”ye olarak kabul edilirse, (YH) noktasındaki sese “Gerdani”ye sesi denilir.

Suphi Ezgi, eserinde bu teli 1000 mm. ölçüsünde almış ve “mikyasa-ı savt” adı verilen bir ses ölçeği yapıp, teli 500 mm. noktasından ikiye böldüğünde, tam telden çıkan sesin sekiz ses tizi olan oktavını bulmuştur. Bunun oranı ise $500 \text{ mm} + 500 \text{ mm} = 1000 \text{ mm.} = 2/1$ dir.¹¹ (YH) noktası tüm telin $1/2$ 'si olup, bütün tele 500 500 göre oranı $1/2$ 'dir.

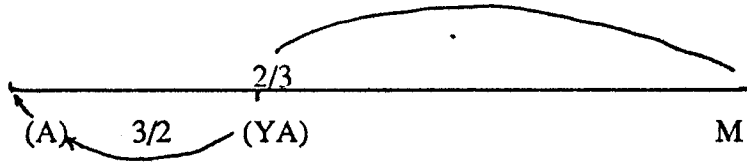
Daha sonra Safiyyuddin (A-M) telini üç eşit kısma ayırmış ve pest kısma yakın olan üçünü noktaya (YA) işaretini koymuştur. Bu noktadan çıkan sese (Neva) ismi verilebilir ve bu aralığa da beşli aralığı denir. Yegâh (re) sesinden itibaren bu ses düğâh (lâ) düğâh sesidir. Şekille şöyle gösterebiliriz.

9- Bkz: Abdulkâdir Meragî, *Makâsıdu'l-Elhân* (tahkik, Takî Binîş), 17.

Lâdikli Mehmed Çelebi, *Zeynu'l-Elhan*, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3655, vr. 29^a.

10- Bkz: İkinci Bölüm, *Kitâbu'l-Edvârın tanıtımı* b) Safiyyuddin'in ebced cetveli.

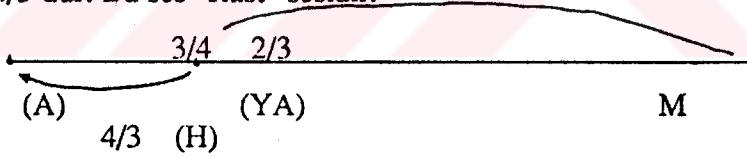
11- Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikîsi*, IV, 151.



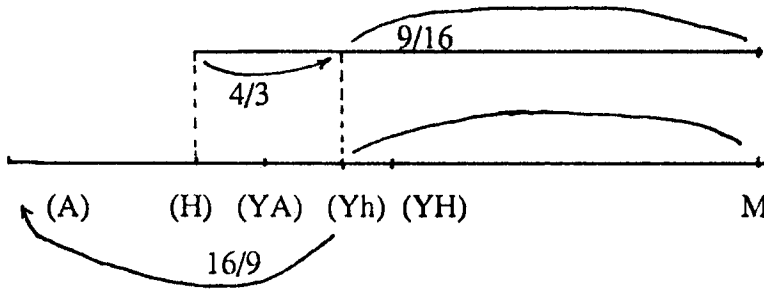
Beşlinin oranı ise, 1000 mm. lik bir telden çıkan ses ile, üçte ikisi 666.666 mm.sinden çıkan ses arasındaki oran 1000/666.66 mm.'dir. 666.66 mm.den geride kalan 333.333 mm.lik kısım pay ve paydaya bölündüğünde $3/2$ oranı ortaya çıkacaktır.

Aralıklar, eğer titreşen telin uzunluğu bakımından gösterilirse kesrin küçük rakamı üste, büyük rakamı alta konulur. Seslerin frekansı (titreşim adedi) bakımından gösterilirse bunun tam tersine büyük rakam üste, küçük rakam alta konulur. Meselâ, beşli aralığında $2/3$ kesri telin uzunluğunu, $3/2$ kesri ise frekans (titreşim) değerini belirtir.

Safiyuddin, daha sonra (A-M) tek telini (monokord) dört kısma ayırmış ve birinci kısmın sonuna (H) ismini vermiştir. Bu aralık "dörtlü" aralıktır. 1000 mm. ve 750 mm.nin, tam telden çıkarılan 250 mm.ye bölünmesiyle $1000/750 = 4/3$ sonucu çıkar. (H) noktası olarak harflenen bu sesin tüm tek oranı $3/4$ dür. Frekansı ise $4/3$ 'dür. Bu ses "Rast" sesidir.

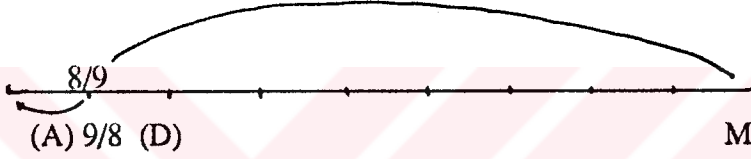


Bu noktanın belirtilmesinden sonra Safiyuddin (H) noktası ile (M) noktası arasını dörde bölmüş ve I. kısmın sonundaki noktaya (Yh) ismini vermiştir. Bu ses yedili aralığındaki "Acem" sesidir. Şekille gösterilirse:

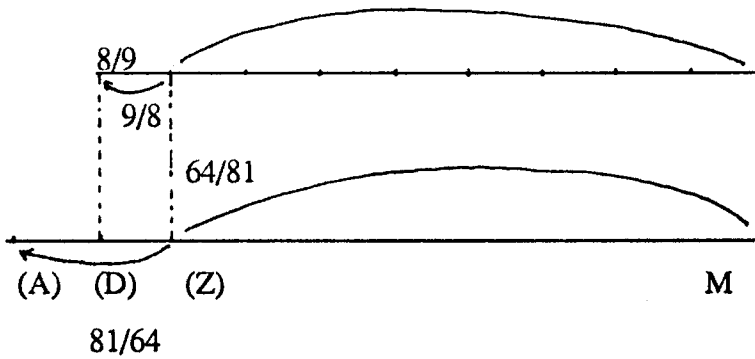


Bu nokta tüm telin $9/16$ 'sıdır. Frekansı $16/9$ 'dur. "sol" sesine uzaklığı bir dördlül aralığıdır. (YH) "gerdani"ye sesine uzaklığı $8/9$ olup, bu noktadan çıkan sesin bir tam ses pestidir.

Safiyuiddin daha sonra, (A) - (M) telini dokuz kısma ayırmış ve (A) noktasından sonraki birinci noktaya (D) ismini vermiştir. Bu noktadaki ses (A) "re" sesinden bir tam ses tiz olan (D) "mi" sesidir. (D) noktası bütün telin $8/9$ 'u olup frekans değeri: $9/8$ 'dir. Bu sesin (A) noktasından itibaren mesafesine "Tanini" aralığı denmiştir. Bu aralık 1000 mm.lik telin 888.88 mm.sinden çıkmakta olup, kalan kısım olan 111.11 mm.lik bölüm pay ve paydaya bölündüğünde $1000/888.88: 111.11 = 9/8$ oranı çıkar.¹² Şekli şöyle gösterilir.

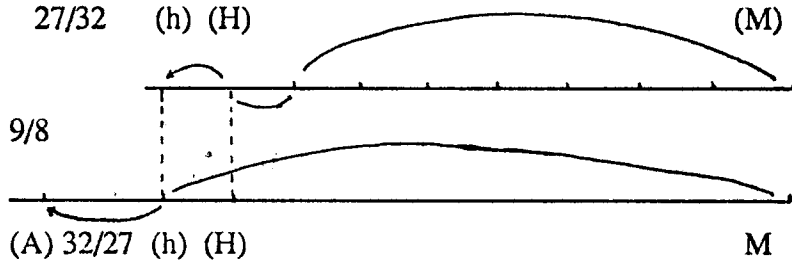


Daha sonra, bulunan bu (D) noktası ile (M) noktası arasını dokuz eşit parçaya bölüp (D)'den sonraki ilk noktaya (Z) ismini vermiştir. Bu nokta, tüm telin $64/81$ 'inden çıkan (Z) sesi olup (buselik) sesidir. Frekansı $81/64$ olup, (A) - (Z) arası iki tanini ölçüsündedir. Şekille bu durumu şöyle açıklayabiliriz.



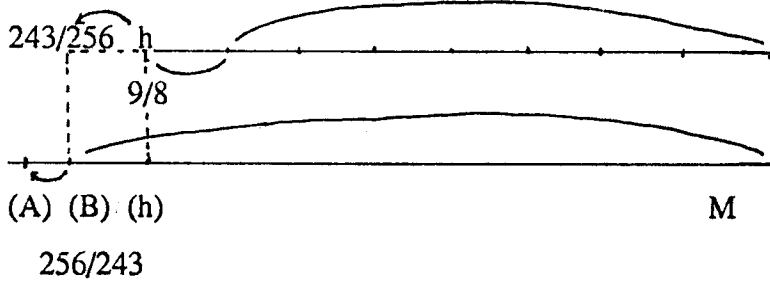
12- Bkz: Suphi Ezgi, age IV, 152.

Bundan sonra, (M) ile (H) arasını sekiz kısma ayırmış ve pest tarafa bir kısım daha ekleyip sonuna (h) olarak işaret vermiştir. Bu ses (fa) “acemaşiran” olarak isimlendirilebilir. (h) noktasındaki ses (H) noktasındaki sestən (çargah) bir tanini pest (kürdî) olup tüm tele oranı 27/32, frekansı 32/27’dir. (h) noktasının (A) ya mesafesi bir tanini ve bir bakiyyenin toplamı kadardır. Şekille şu şekilde gösterilebilir.



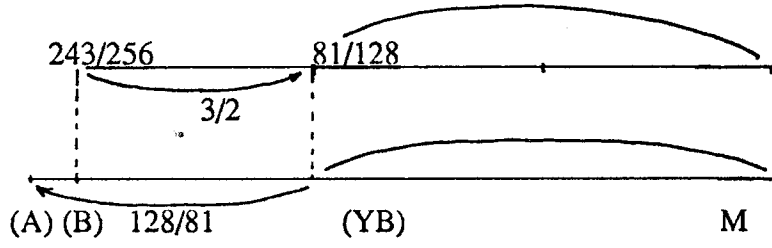
Safiyuddin daha sonra yeni bulunan bu (h) noktası ile (M) arasını sekiz eşit kısma bölmüş ve bu noktaya pestten bir kısım eklemiş ve sonuna (B) işaretini koymuştur. Bu noktadan çıkan ses (h) noktasından çıkan sese bir tam ses mesafesindedir. (B) noktasının bütün tele oranı 243/256 olup, frekansı 256/243’dür. Bu ses noktasına (lâb) “Şurî” ismini verebiliriz. Safiyuddin bu sesin oranını 20/19 olarak vermiş ve bu oranın yaklaşık olduğunu belirtmiştir. Bu aralığa “bakiyye” ismi verilmiştir.

Bakiyye aralığının oranını bulmak için dörtlü oranı olan 4/3 den, iki tanini aralığı oranı olan 81/64 çıkarılınca $4/3 - 81/64 = 256/243$ oranı ortaya çıkar. Bu da 1000 mm.lik bir telin 50.18 mm.lik noktasından çıktığından $1000/949.12$ oranının pay ve paydasını 50.18 mm.ye bölünce Safiyuddin’in verdiği bu 20/19 oranı elde edilir.¹³ Şekil üzerinde bu bölünme şöyle gösterilir.

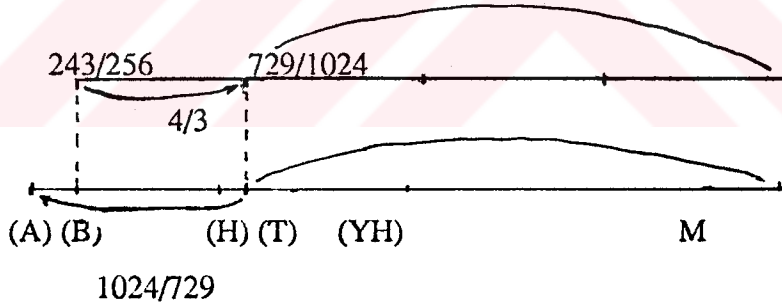


13- Bkz. Suphi Ezgi, *age* IV, 152.

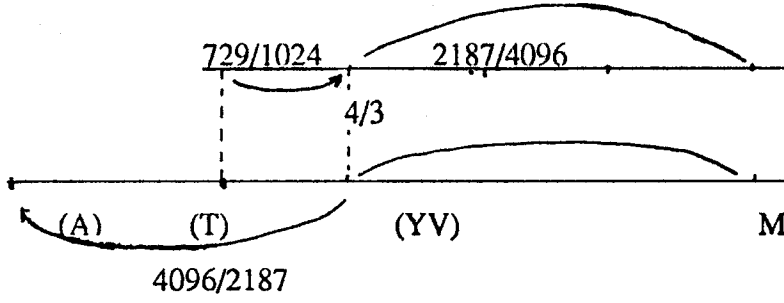
Bundan sonra Safiyyuddin, (B) noktası ile (M) arasını üç eşit kısma bölmüş ve (A) noktasına yakın ilk noktaya (YB) ismini vermiştir. Bu noktanın tüm tele oranı 81/128 olup, frekansı 128/81'dir. Bu noktadan çıkan sese ıstılâh olarak (miḥ) “beyatî” perdesi denebilir. (YB) noktasından çıkan ses (h) noktasından çıkan sesin bir tam dörtlü tizidir. Bu bölünmeyi şu şekilde gösterebiliriz.



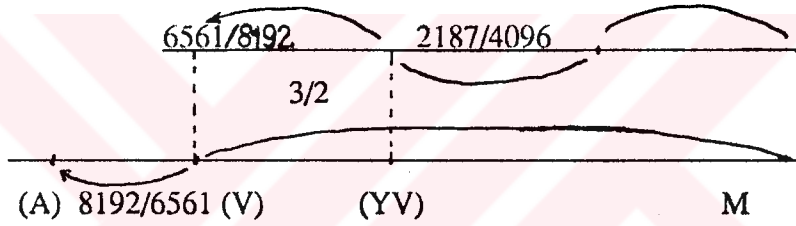
Bundan sonra Safiyyuddin, (B) ile (M) arasını dörde bölüp (A) noktasına yakın ilk noktaya (T) işaretini koymuştur. (T) noktasının tüm tele oranı 729/1024 olup, frekans oranı 1024/729'dur. Bu noktadan çıkan ses (do ≠) sesi olup ıstılâhî olarak “Sabâ” ismi ile bilinir. Şekille şöyle gösterilir:



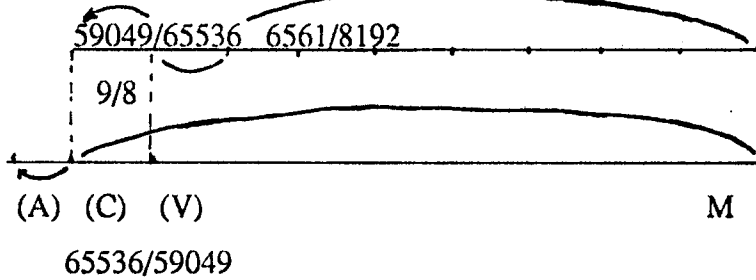
Daha sonra Safiyyuddîn, bulunan (T) noktası ile (M) arasını dörde bölmüş pest taraftaki ilk noktaya (YV) ismini vermiştir. (YV) noktasının tüm tele oranı 2187/4096 olup, frekansı 4096/2187 dir. Bu noktadan çıkan ses (T) noktasından çıkan sestten bir dörtlü tizdir. (YV) sesine ıstılâhî olarak “Evc” denilebilir. Şekille gösterilirse:



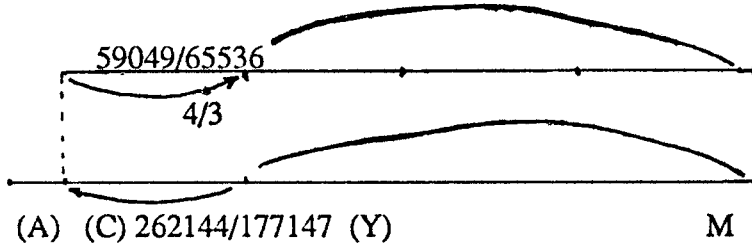
Bundan sonra Safiyyuddîn, bulunan (YV) noktası ile (M) arasını iki eşit parçaya bölmüş ve eşit kısımlardan biri kadar mesafeyi pest kısma ilave etmiş bulunan bu noktaya (V) ismini vermiştir. (V) noktasının tüm tele oranı 6561/8192 olup, frekansı 8192/6561 dir. Bu sesin ıstılâhî ismi “segah”tır. (h) sesine göre bir bakıyye aralığı tizdir. Şekille şöyle açıklanabilir:



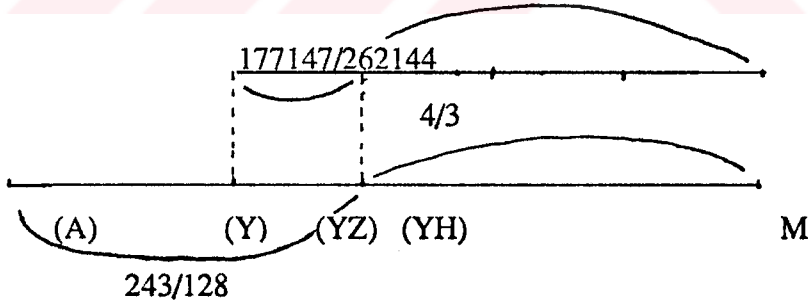
Safiyyuddîn, bulduğu bu (V) noktası ile (M) noktası arasını sekiz eşit kısma bölmüş ve kısımlardan biri kadar miktarı noktasından peste doğru eklemiş ve bulduğu bu noktaya (C) ismini vermiştir. (C) noktasının tüm tele oranı 59049/65536 olup, sesin frekans oranı 65536/59049 dur. Bu sesin ismi “pest hisar” olup, Safiyyudince verilen yaklaşık frekan oranı 16/15’dir. (C) noktasından çıkan ses, (V) noktasından çıkan sestten bir tanini aralığı petdir. (C) sesi Safiyyuddince Mücenneb olarak isimlendirilmiştir. Şekille şöyle gösterilebilir.



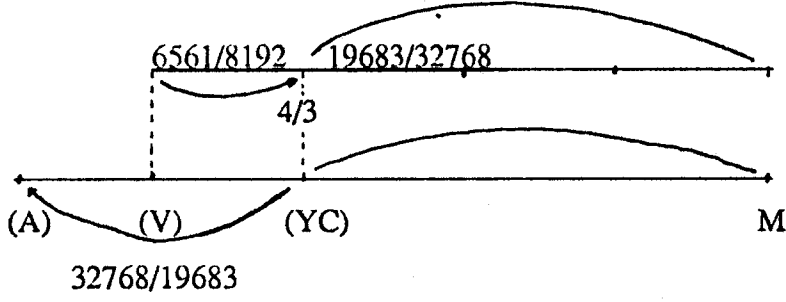
Daha sonra Safiyyuddin, bulduğu (C) noktası ile (M) arasını dörde bölüp pest taraftaki I. kısmın tiz tarafına (Y) ismini vermiştir. (Y) noktasının tüm tele oranı $177147/262144$ olup, bu noktadan çıkan sesin frekansı $262144/177147$ dir. Bu sesin ıstılâhî ismi “uzzal” olup (Y) noktasından çıkan ses (do ≠) (C) noktasından çıkan sesden (laq) bir tam dörtlü aralığı tizdir. Bu durum şekille şöyle gösterilebilir.



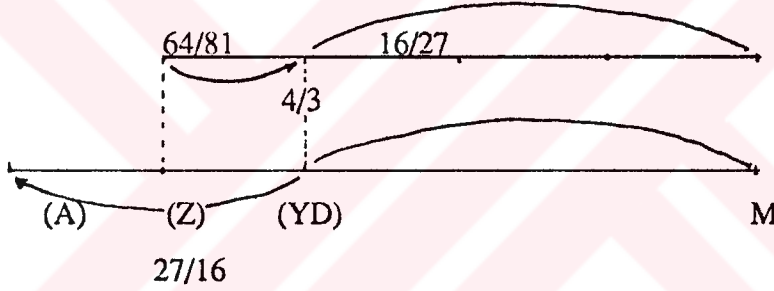
Safiyyuddin daha sonra, (Y) noktası ile (M) arasını dört kısma bölmüş birinci kısmın sonuna (YZ) ismini vermiştir. (YZ) noktasının tüm tele oranı $128/243$ olup, bu noktadan çıkan sesin frekans oranı $243/128$ ’dir. Bu sesin ıstilahî adı “mahur” olup, ismini vermiştir. (YZ) “do ≠” sesi (Y) sesinden bir tam dörtlü tiz, (YH) sesinden bir bakiyye aralığı pesttir. Şekille şöyle gösterilebilir.



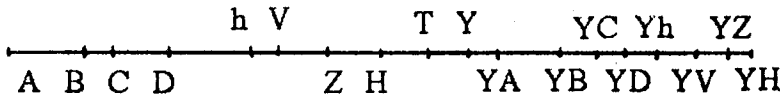
Safiyyuddin daha sonra (V) ile (M) arasını dörde bölmüş, ondan I. kısmın sonuna (YC) ismini vermiştir. Bulunan bu (YC) noktasının tüm tele oranı $19683/32768$ olup, frekans oranı $32768/19683$ ’dür. Bu sesin ıstılâhî ismi “hisar” olup, (V) sesinden bir dörtlü tizdir. Şekille şöyle gösterebiliriz.



Daha sonra, (Z) ile (M) arasını dörde bölmüş ve I. kısmın sonuna (YD) ismini vermiştir. Bulunan bu (YD) noktasının tüm tele oranı 16/27 olup, bu noktadan çıkan sesin frekans oranı 27/16'dır. Musikîmizde bugünkü ıstılâhî ismi "hüseynî" olup, (YD) sesi "mi" (YH) "gerdaniye" sesine bir tanini ve bir bahiyye toplamı kadar pestdir. Şekille şöylece gösterilebilir.

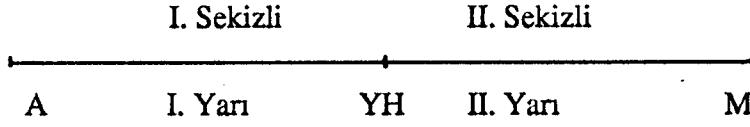


Böylece Safiyyuddin (A) sesinden (YH) sesine kadar olan onyedî ses noktasının bulunduğunu açıklamış ve oranlarını tesbit etmiştir. Yukarıda ayrı ayrı anlatılan onyedî ses noktasını 100 mm.lik bir çizgi üzerinde şu şekilde gösterebiliriz.



Safiyyuddin, (A) ile (YH) arasındaki onyedî sesin tesbitinden sonra (A) - (M) telinin kalan kısmı olan (YH) - (M) arasında aynen (A) - (YH) kısmı gibi olduğunu açıklamış ve (A) - (YH) yı bir misli uzatınca (Lh) noktasını bulmuş, böylece (A) - (M) telindeki bütün sesleri tesbit etmiştir. Bu "tek" tel bütün sesleri

üzerine alan iki sekizli aralığını kapsamaktadır. Safiyyuddin bu iki sekizliği I. yarı ve II. yarı olarak isimlendirmiştir.



Desatinin bir özelliği olarak, her nağmenin I. yarı adını verdiği ilk sekizlideki yerinin, II. yarıdaki aynı yerinde bir sekizli tizi bulunur. Bu seslerin her birinin oktavı olan tizi ayrı ayrı liste halinde eserde sıralanmıştır.

Perde adı	I. Sekizli	II. Sekizli	Perde adı
Rast	A	YH	Gerdaniye
Şurî	B	YT	Nimşehnaz
Zengüle	C	K	Şehnaz
Dügâh	D	KA	Muhayyer
Kürdî	h	KB	Sünbüle
Segah	V	KC	Tiz segâh
Buselik	Z	KD	Tiz buselik
Çargâh	H	Kh	Tiz çargâh
Saba	T	KV	Tiz sebâ

Perde adı	I. Sekizli	II. Sekizli	Perde adı
Uzzal	Y	KZ	Tiz uzal
Neva	YA	KH	Tiz neva
Beyatî	YB	KT	Tiz beyatî
Hisar	YC	L	Tiz hisar
Hüseynî	YD	LA	Tiz hüseyinî
Acem	Yh	LB	Tiz acem
Evc	YV	LC	Tiz evc
Mahur	YZ	LD	Tiz mahur
Gerdaniye	YH	Lh	Tiz gerdaniye

Safiyuddîn'den sonra "Edvar"ını şerh edenler de aynı yolu izleyip onyedi sesli bu sistemi anlatmışlardır.¹⁴ Başlangıçta ses noktalarına belirli bir isim verilmezken daha sonraları Hızır b. Abdullahdan itibaren perde isimleri kullanılmaya başlanmıştır. Bu nazariyecilerin bazılarının seslere verdiği perde isimlerini çizelge halinde şöylece karşılaştırabiliriz.

Safiyuddin'den sonraki devirlerde değişik nazariyecilere göre perde diziliminin ve isimlerinin karşılaştırma çizelgesi:¹⁵

1	2	3	4	5	6	7
					Kaba Çargâh	Kaba Çargâh
					Kaba Sabâ	Kaba Nim Hicâz
					Kaba Hicâz	Kaba Hicâz
						Kaba Dik Hicâz
	YEGÂH	YEGÂH	YEGÂH	YEGÂH	YEGÂH	YEGÂH
			Pest Beyâtî		Şûrî	Kaba Nim Hisâr
	Nermi Hisâr		Pest Hisâr	Pest Hisâr	Hisâr	Kaba Hisâr
						Kaba Dik Hisâr
NERMİ HÜSEYNÎ	AŞİRAN	AŞİRAN	AŞİRAN	AŞİRAN	HÜSEYNÎ AŞİRÂN	HÜSEYNÎ AŞİRÂN
	Nermi Acem	Acem Aşirân	Acem Aşirân	Acem Aşirân	ACEM AŞİRÂN	ACEM AŞİRÂN
						Dik Acem Aşirân
IRAK	IRAK	IRAK	IRAK	IRAK	IRAK	IRAK
	Râhevî	Râhevî	Geveşt	Râhevî	Geveşt	Geveşt
				Büzürk		Dik Geveşt
YEGÂH (RAST)	RAST	RAST	RAST	RAST	RAST	RAST
			Şûrî			Nim Zirgüle
	Zengüle	Zengüle	Zengüle	Zirgüle	Zirgüle	Zirgüle
						Dik Zirgüle
DÜGAH	DÜGAH	DÜGAH	DÜGAH	DÜGAH	DÜGAH	DÜGAH

14- Bkz. II. Bölüm, *Kitabu'l-Edvârın tanıtım*, a) Eserin nüshaları ve şerhleri.

15- Bkz. Hızır b. Abdullah Edvar, *Mûsikî*, Topkapı Sarayı Ktp., Revan Yazmaları nr. 1728, vr. 98^b-99^a.; Erguner Süleyman, *Nayî Osman Dede ve Rabî-ı Tâbirât-ı Musîkî*, Basılmamış Y. Lisans Tezi, M.Ü. Sos. Bil. Enst, s. 54-57; Kantemiroğlu, *Kitâbu'l-İlmü'l-Musîkî 'alâ Vechî'l-Hurûfât*, (Sadeleştirilen, Yalçın Tura) İstanbul 1976, I, 3; Abdülbakî Nâsır Dede, *Tahririyye*, Süleymaniye Ktp., Nafiz Paşa Böl. nr. 1242/2, vr. 54^b; Haşim Bey, *Edvar*, 72-73; Şeyh Edhem Efendi, *Bergüzâr-ı Edhem Talîm-i Usûl-ı Musîkî*, "Giriş bölümü", s. 9; H. Sadeddin Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, (Yaynı: Onur Akdoğan), s. 1; İsmail Baha Sürelsan, *"Kantemiroğlu ve Türk Mûsikîsi" Dimitrie Cantemir (1673-1723)*, Ankara 1975, s. 84-85.

	Nihâvend	Nihâvend	Kürdî	Nihâvend	Kürdî	Kürdî
						Dik Kürdî
SEGÂH	SEGÂH	SEGÂH	SEGÂH	SEGÂH	SEGÂH	SEGÂH
	Bûselik	Bûselik	Bûselik	Bûselik	Bûselik	Bûselik
						Dik Bûselik
ÇARGÂH	ÇARGÂH	ÇARGÂH	ÇARGÂH	ÇARGÂH	ÇARGÂH	ÇARGÂH
	Sabâ	Sabâ	Sabâ	Sabâ	Sabâ	Nim Hicâz
		Uzzâl	Hicâz	Hicâz	Hicâz	Hicâz
						Dik Hicâz
PENCGÂH	NEVA	NEVA	NEVA	NEVA	NEVA	NEVA
		Beyâtî	Beyâtî	Beyâtî	Şûrî	Nim Hisâr
	Hisâr	Hisâr	Hisâr	Hisâr	Hisâr	Hisâr
						Dik Hisâr
HÜSEYNÎ	HÜSEYNÎ	HÜSEYNÎ	HÜSEYNÎ	HÜSEYNÎ	HÜSEYNÎ	HÜSEYNÎ
	Acem	Acem	Acem	Acem	Acem	Acem
						Dik Acem
HİSÂR	EVC	EVC	EVC	EVC	EVC	EVC
	Mâhûr	Mâhûr	Mâhûr	Mâhûr	Mâhûr	Mâhûr
						Dik Mâhûr
GERDANIYE	GERDANIYE	GERDANIYE	GERDANIYE	GERDANIYE	GERDANIYE	GERDANIYE
						Nim Şehnâz
	Şehnâz	Şehnâz	Şehnâz	Şehnâz	Şehnâz	Şehnâz
						Dik Şehnâz
MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER	MUHAYYER
	Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle
						Dik Sünbüle
	TİZ SEGÂH	TİZ SEGÂH	TİZ SEGÂH	TİZ SEGÂH	TİZ SEGÂH	TİZ SEGÂH
	Tiz Bûselik	Tiz Bûselik	Tiz Bûselik	Tiz Bûselik	Tiz Bûselik	Tiz Bûselik
						Tiz Dik Bûselik
TİZ ÇÂRGÂH	TİZ ÇÂRGÂH	TİZ ÇÂRGÂH	TİZ ÇÂRGÂH	TİZ ÇÂRGÂH	TİZ ÇÂRGÂH	TİZ ÇÂRGÂH
	Tiz Sabâ	Tiz Sabâ	Tiz Sabâ	Tiz Sabâ	Tiz Sabâ	Tiz Nim Hicâz
		Tiz Uzzâl	Tiz Hicâz	Tiz Hicâz	Tiz Hicâz	Tiz Hicâz
						Tiz Dik Hicâz
	TİZ NEVA	TİZ NEVA	TİZ NEVA	TİZ NEVA	TİZ NEVA	TİZ NEVA
		Tiz Beyâtî	Tiz Beyâtî	Tiz Beyâtî	Tiz Şûrî	Tiz Nim Hisâr
	Tiz Hisâr		Tiz Hisâr	Tiz Hisâr	Tiz Hisâr	Tiz Hisâr
						Tiz Dik Hisâr
	TİZ HÜSEYNÎ	TİZ HÜSEYNÎ	TİZ HÜSEYNÎ	TİZ HÜSEYNÎ	TİZ HÜSEYNÎ	TİZ HÜSEYNÎ

- 1) Hızır Bin Abdullah (II. Murad Dönemi: 1421-1451).
- 2) Nâyî Osman Dede (1650?-1730)
- 3) Kantemiroğlu (1673-1723)
- 4) Abdülbakî Nâsır Dede (1765-1821)

- 5) Haşim Bey (1815-1868)
- 6) Şeyh Edhem Efendi (1862-1933)
- 7) Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955)

III. FASIL: Aralıkların Oranları:

Tiz ve pest iki ses arasındaki açıklığa aralık denir. Aralık, tizlik-pestlik veya frekans veya titreştirilen telin uzunluğu bakımındandır. Edvar kitaplarında aralığa “buud” adı verilmiş ve bu mesafelerin oranları ayrı bölümlerde incelenmiştir. M.Ö. VI. yüzyılda Pythagoras, ses aralıklarının oranlarını belirlemiştir. Bu oranlardan bazıları bugün bile ilmî gerçekliğini korumaktadır. Aralıklar ya bir melodi, “ezgi” içinde arka arkaya duyulan tele ses halinde ezgisel olarak, yada iki sesin aynı anda tınlamasıyla armonik olarak duyulmaktadır.

İki ses arasındaki müzik aralığı frekanslar oranlanarak bulunabildiği gibi, iki veya daha fazla aralık toplanmak istenirse, aralık değerleri birbiriyle çarpılır. Bir aralıktan öbürü çıkarılmak istenirse, büyük aralığın değeri, çıkarılacak aralığın değerine bölünür.¹⁶

Aralıklar, sesler arasındaki derecesine göre adlandırılır. Do sesinden başlayan bir dizide, “do”ya göre “re” ikinci ses olduğundan bu aralığa “ikili”, do-mi aralığı “üçlü”, do-si aralığı “yedili”, do-do aralığı ise “sekizli” yani kaba çargâh-çargâh aralığına da “oktav” denilir. Bir sekizliyi 1200 eşit parçaya bölerek elde edilen en küçük aralığa “cent” denir. A-J, Ellis tarafından düşünülen bu aralık ölçüsü, özellikle batı müziği dizisindeki aralıkları ölçmeye çok uygundur.¹⁷ Türk Mûsikîsinde ise sekizliyi 2400 eşit parçaya bölen birime “Türk Senti” denir. Bu birim Türk Mûsikîsini, batı müziğinde bir sekizlide ard arda 12 aralığın 1200 cent ile gösterilmesine benzetilerek açıklama fikrinden doğmuştur. Fakat Türk Mûsikîsi dizisindeki 24 aralık eşit değildir. Mûsikîmizde daha çok sekizliyi 53 eşit parçaya

16- M. Ayhan Zeren, *Müzikte Ses Sistemleri*, 23. -

17- Age, 27.

bölen aralık birimi “koma” Uzdilek-Ârel-Ezgi tarafından kullanılmaya başlanmıştır.¹⁸

Urmevî, eserinde önce “buudu müttefik” iki sesin tam uyuşması kavramını açıklamış, sonra da dörtlü, beşli ve sekizli aralıkların üzerinde durmuştur. Daha sonra yazılan edvar kitaplarında yine Urmevî’nin bu sistemi ele alınmış ve aralıklar açıklanmıştır.¹⁹ Bu eserlerde sesleri gösteren harfler sıralanıp, aralıklara verilen isimler yanlarına kaydedilmiştir. Safiyyuddin,

(A-B) arasına “bakiyye buudu”,

(A-C) arasına “mücenneb buudu”,

(A-D) arasına “tanini” buudu” ismini vermiştir. Bu üç aralığın tamamına da, yani (A-D) arasına “küçük buud” ismini vermiştir. (A-H) aralığını ise “orta buud” olarak isimlendirmiştir. Bilindiği gibi bu aralık dörtlü aralıktır, (sol - re) aralığı gibi (A-YA) aralığı da beş sestten meydana gelmiş olup Urmevî bu aralığa “beşli” ismini vermiştir, “sol-re” aralığı gibi. (A-YH) aralığına ise “Buudu bil küll”, “sekizli” denmiştir. Bu aralıkların birbirileri arasındaki oranlarda ayrı ayrı incelenmiştir.²⁰

Safiyyuddin’in, “küçük buud” olarak isimlendirdiği bir “tanini” aralığındaki sesler eski nazariyecilercede “bakiyye”, “mücenneb” ve “tanini” şeklinde isimlendirilmişti. Bunlar ebced notasındaki (B), (C) ve (T) harfleri ile gösterilmişti.

Kelime anlamı olarak bakiyye; artık, geriye kalan manasını taşır. Mücenneb; yana çekilmiş, bir tarafa çekilen manalarını taşır. Tanini ise, sada, yankı, sert olan bir cismin vurulmasıyla çıkan ses manasını ifade eder.²¹ “Küll” kelimesi ise; tamamı, hepsi manası taşıyıp “sekizli” aralığının karşılığıdır. Bu anlamı ile “sekizli” bir devirdeki bütün seslerin tamamlandığı ve devrin kapandığını gösterir.

18- Salih Murat Uzdilek, *İlim ve Mûsikî*, 28.

19- Bkz. Abdülkadir Meragî, *Makasidu'l-Elhân*, (nşr. Tahî Biniş), 24.

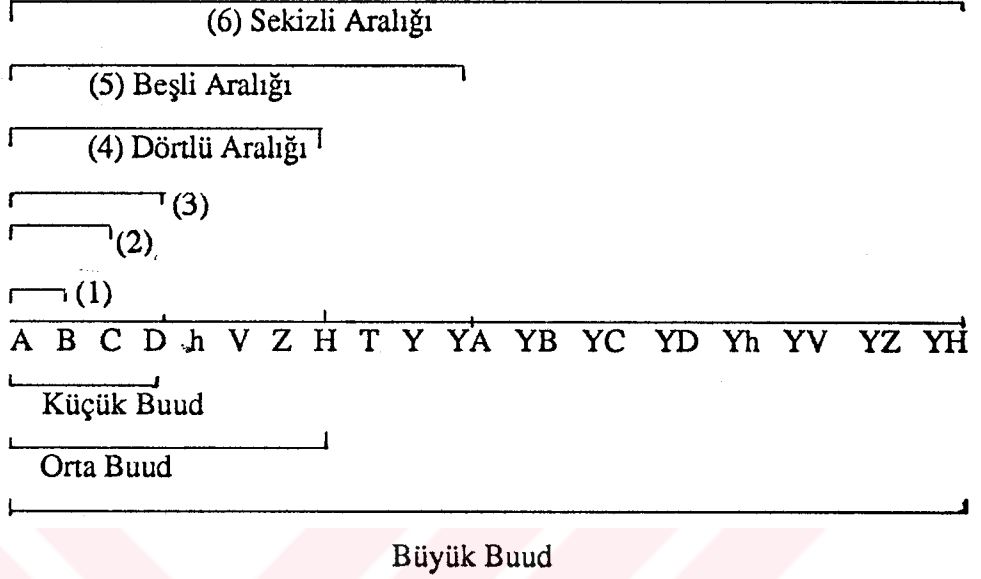
Ladikli Mehmed Çelebi, *Zeynu'l-Elhân*, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3655, vr. 29^a.

20- Bkz. *Edvâr*’ın tercüme bölümü.

21- Bkz. İbrahim Mustafa, A. H. Zeyyad, *el-Mucemu'l-Vasit*, I, 66, 139, II, 574.

İbn-i Manzur, *Lisânu'l-Arab*, I, 331, 691, IV, 2710; Hüseyin Ali Mahfuz, *Kamûsu'l-Musikiyyu'l-Arabiyye*, s. 225.

Safiyyuddîn'i şerh edenlerce aynen benimsenmiş olan aralıklar şöylece gösterilmiştir.



Şekilde görüldüğü gibi Safiyyuddîn sekizli aralığını onyedî sese ayırmıştır. Bunda da büyük buud ismini vermiştir. Bu aralıkların oranlarını da geniş şekilde açıklamıştır.

Dörtlü aralığının, beşli aralığı ile karıştırılmaması gerektiğini, bunun için önce beşlinin seslendirilmesi, sonra da dörtlünün seslendirilmesini, yani “çargâh” sesini çıkarıp sonra “Rast” sesini seslendirerek beşli aralığının hissedilmesini belirtmiştir. Eğer “çargâh” sesinden sonra “Rast” sesine basılırsa, önce “çargâh” sonra “gerdaniye” sesi işitilmiş gibi olacağını, pest olan sesin, tizden önce seslendiril-mesiyle böyle olmayacağını açıklamış, bu farkı kulağı hassas ve mûsikî bilgisi olan kimselerin ancak fark edebileceğini kaydetmiştir.

Safiyyuddîn tarafından “küçük buud” olarak isimlendirilen “tanini” aralığı “bakiyye” ve “mücenneb” bölümlerine ayrılmıştı. Daha sonra Safiyyuddîn'in eserlerini şerheden nazariyecilerce bu ikili aralığın taksimi aynen kabul edildi.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türk Mûsikîsi nazariyatı konusunda eser veren Rauf Yekta Bey, Dr. Suphi Ezgi, H. Sadeddin Arel gibi bilginler ise ikili

aralığını “bakiyye”, “küçük mücenneb”, “büyük mücenneb”, “tanini” ve “artık ikili” isimleri ile beş ayrı bölümle isimlendirmişlerdir.²² Diğer araştırmacılar da aynı sistemi benimsemiş Türk Klâsik Mûsikîsinde bir sekizli de 25 ses bulunduğu esasıyla pekçok eser notaya alınmıştır.²³

Safiyyuddîn (A-B) nisbetini eserinde 20/19, (A-C) nisbetini yaklaşık olarak 16/15, (A-D) nisbetini 9/8 olarak kaydetmiştir.

Tanini aralığının (B) ve (C) noktaları ile üç kısma ayrılması Safiyyuddîn’den önceleri konu edilmişti. Safiyyuddîn ses sistemini kurarken kendinden önce bu konuda çalışan Kindî (ö. 873), Fârâbî (ö. m. 950) ve İbn-i Sînâ (ö. m. 1037) tarafından kurulan, Pythagoras’tan beri gelen sistemleri incelemişti. Pythagoras ses sistemi ne kadar karışık olursa olsun o sistemi kullanmaya devam etmişti.²⁴ Kindî (ö. 875) bir sekizlinin oniki sese ayrıldığı sistemi ele almış ve ud’daki “bam” ve “mesles” telleri üzerinde göstermişti. Bu durumda bugünkü Batı sistemindeki “tampere”ye uyan bir sistem ortaya konmuştu. Fârâbî, de ise “tanbur-u bağdadî”den söz edilirken beş adet perde ismi verilip, bunun bir telin kırk eşit parçaya bölünmesi ile elde edildiği anlatılmakta ve bir çeyrek gam verilmektedir.²⁵ Kindî ve Fârâbî’de, İbni Sînâ ve İhvân-ı Sâfâ Risâlelerinde, ud sazındaki perde-lerde mücenneb aralığından söz edildiğini görmekteyiz. Safiyyuddîn “Tanini” aralığını bölerken kendinden öncekiler gibi mücenneb aralığını tek olarak göstermiş “küçük mücenneb”, “büyük mücenneb” gibi isimleri anmamıştı. (A) ile (B) arasının 256/243 oranında bakiyye aralığı olduğunu biliyoruz. (A) ile (C) arası ise 65536/59045 olan “mücenneb” aralığı idi. Bakiyye aralığı genelde nazariyeciler arasında problem teşkil etmezken mücenneb aralığı konusunda değişik kanatlar ortaya atılmıştır. Safiyyuddîn mücenneb aralığını bakiyyeden büyük, taniniden küçük olarak göstermiş olup, bakiyye ile tanini arasında ortalama bir alanda kullanmıştır.

22- H. Sadettin Arel, *Türk Musikîsi Nazariyatı Dersleri* (nşr. Onur Akdoğu), s. 8.

23- Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikîsi*, IV, 185.

24- Owen Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music* (A. D. 1250-1300), 20-21.

25- G. H. Farmer, “Musikî”, *İslâm Ansiklopedisi*, VIII, 679.

Safıyyuddîn iki bakiyye aralığını birleştirip (Mücenneb) aralığını bulmuştu. İki bakiyye aralığının oranları toplanırsa mücenneb aralığı bulunur. $243/256 \times 243/256 = 59049/65536$ bu oran yaklaşık olarak 10/9 nisbetidir. Daha sonraları bu nisbet “büyük mücenneb” ifadesi ile kullanılmıştır. Bu da iki limma (bakiyye) aralığının toplamından oluşan minör tondur.²⁶ Safıyyuddîn’in yaklaşık olarak verdiği 16/15 oranı ise, bugün kullanılan “küçük mücenneb” aralığının oranı olup, tam kıymeti 2187/2048’dir. Bu aralığa da batı sisteminde “yarım major” veya “apotom” adı verilir. Safıyyuddîn yukarıda bahsi geçtiği gibi bu aralık için sadece (C) harfini kullanıp, hesaplamalarda karşılaşılan iki değeri değil tatbikatta kullanılan 14/13 veya 13/12 nisbetini esas alıp, dörtlü bölünmelerinde birbirine çok yakın olan bu iki oran bir tutulmaktadır. Eski nazariyeciler, ayrıca bir açık telin oniki eşit kısma bölünmesiyle elde edilen 12/11 oranını da mücenneb olarak kullanmışlar ve bu oran bugünkü Halk Mûsikîmiz enstnümanlarından bağlamada da kullanılan nisbetlerdendir.²⁷ Mûsikîmizde mücenneb aralığı 14/13 den 12/11’e kadar olan nisbetlerle kullanılmaktadır.²⁸ Ana dizinin hangisi olduğu hakkındaki tartışmalarda bu mücenneb aralığının farklı değerlerle kullanılmasıdan kaynaklanmaktadır.

Safıyyuddîn bu bölümde ayrıca her bir büyük aralığın, küçük aralıklardan meydana geldiğini de açıklamıştır. İki (B) bakiyye aralığının bir (C) mücenneb aralığını, üç bakiye (B) aralığı veya bir mücenneb (C) bir bakiyye (B) aralığının bir tanini (T) aralığını meydana getirdiğini belirtmiştir.

Dörtlü aralığın iki (T) Tanini aralığı çıkınca bir bakiyye (B) aralığı kalacağını, yine dörtlü aralığın üç (C) mücenneb aralığı çıkarılırsa aynen (B) aralığı kalacağını açıklamıştır. Diğer aralıklar arası ilişkileri okuyucuya bırakıp, buna göre kıyas yapılmasını belirtmiştir.

26- Bkz. Rauf Yekta Bey, *Türk Musikîsi*, s.21.

27- Bkz. Yalçın Tura, *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, s.106.

28- Bkz. Yalçın Tura, “Türk Halk Mûsikîsindeki Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi”, *III. Milleterarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, III, 295.

IV. FASIL: Tenafür, (Kulağa Hoş Gelmeyen Seslerin)

Sebepleri :

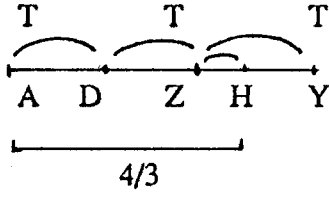
Mûsikî ilminde sesler, belirli kurallara göre ard arda getirilerek nağmeler ve bunlardan da bestelenen eserler meydana getirilir. Eğer nağmeleri oluşturan sesler arasında uyum olursa işitenlere zevk verir. Çünkü sesler arasında matematik bir uyum olup, bir ses diğer bir sesin yarısı, bir öteki ise dörtte biri gibi orana sahiptir. Bu oran ve uyum çeşitli ve birbirinden farklı yapılarda olup, bu sesler işitildiğinde basitliğini kaybederek türlü terkip ve dallar ortaya çıkar. Mûsikî terkiplerinin ve seslerin herbiri işitene zevk vermez. İbn-i Haldun, zevk veren seslerin herbirinin, uzman bestecilerce belli sayı ve kalıplarla biraraya getirilmesiyle eserlerin ortaya çıktığını eserinde açıklamaktadır.²⁹

Mûsikî, sesler arasındaki uyumun insana verdiği zevk ve huzur olup, duyuların da bu uyumlu seslerle anlatılması sanatıdır. Seslerin uyumlu şekilde dizilmesi sonucu ise, hoşlanılmayan ezgileri (tenafürü) oluşturur. Urmevî, Edvâr'ının IV. bölümünde, seslerin biraraya getirilip terkiplerin (dizilerin) meydana getirilmesinde uyuma dikkat edilmezse kulağa hoş gelmeyen nağmelerin ortaya çıkacağını belirtip, buna sebep olan özellikleri dört madde halinde açıklamıştır.

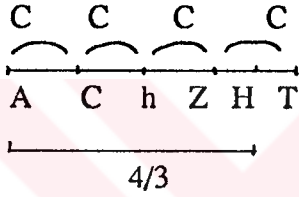
Birinci sebep; ilk dörtlü aralığının (H) sesinden daha tize geçerek uygulanması, yani üç (T) tanini aralığının ard arda dizilmesi veya dört mücenneb (C) aralığının ard arda dizilmesidir.

Safiyyuddîn bu durumu ele alırken önce dörtlü aralığını meydana getiren iki tanini (T) (T) ve bunları tamamlayan bir bakiyye (B) aralığının üzerinde durmuş, bakiyye aralığının aslında uygun bir aralık olmayışı, fakat dörtlünün tamamlanması için kullanılmış bir aralık olduğunu açıklamıştır. Üç tane bakiyye aralığının ard arda basılmasının açık bir tenafür oluşturacağını da ard arda duyan bir kulağın bu diziden hoşlanmıyacağını söylemiştir.

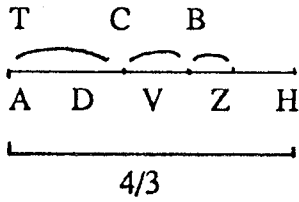
29- İbn-i Haldun, *Mukaddime*, II, 424.



Aynı şekilde dört adet mücenneb (C) aralığının da ard arda gelmesiyle, dörtlüğünün ötesine geçme söz konusu olup (A) - (H) arası olan dörtlünün (H) noktası aşılmış olur. Bu durumda da kulak bu diziden hoşlanmayacaktır. Yani “yegah” sesi ile “rast” arasındaki dörtlü aralığı bir bakiyye aralığı tizleştirilmiş ve (T) “şurî” perdesine ulaşılmış olur ki buda tenafür olur.

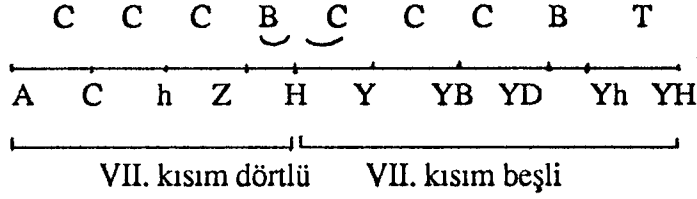


İkinci sebep; Üç ses buudunun arasının dörtlüde birleştirilmesi. Üç ses aralığı olarak Safiyyuddîn Tanini, mücenneb ve bakiyye aralıklarını kastetmekte ve bu üç aralığın dörtlü içinde ard arda dizilerek bir araya getirilmesi halinde yine tenafür oluşacağını belirtmektedir. Bu durumda eksik dörtlü oluşacaktır.



Üçüncü sebep; (B) Bakiyye aralığının tiz tarafını (C) mücenneb aralığının pesi ile bir araya getirmek. Meselâ, dörtlü aralığından VII. dörtlünün seslerinin sonu olan (B) aralığının tizini, yine VII. beşli aralığının başında bulunan en pest-

deki (C) aralığının pesi ile bir araya getirirsek açık tenafür oluşur. Bu dizinin tenafür oluşu bu sebeptir.³⁰



Dördüncü sebep; bakiyye oranındaki iki aralığın ard arda gelmesi, yani “yegah” sesinden sonra ard arda “pest beyatı” ve “pest hisar”ı seslendirirsek bu durum ortaya çıkar.

V. FASIL : “Mülâim”in, (Kulağa hoş gelen seslerin) sebepleri:

Safiyyuddîn, önceki bölümde geçen dört tenafür sebebini hatırlatarak, bunlara uyulması şartı ile dördlü ve beşli aralıkları oluşturulursa, dördlünün yedi, beşlinin de dokuz kısımdan meydana geldiğini belirtmiştir.

Sesler iki şekilde algılanır. Ard arda gelişlerine göre ve aynı anda işitildiklerine göre. Ard arda gelen sesler ezgiyi (melodi) meydana getirmekte, aynı anda işitilen sesler ise ahengi (harmonie) meydana getirmektedirler. Fizik ilmi, sesin bir titreşim olayı olduğu ve işitilen her sesin belli bir titreşim sayısına sahip olduğunu isbat etmiştir. İki ses ne kadar fazla ortak armoniye sahip olursa birbirine o derece yakındır. Bu sesler arasında, birbirine yarım ses mesafesinde olan farklı armonikler çoğaldıkça uyumsuzluk fazlalaşmaktadır. Meselâ, sekizli aralığını meydana getiren iki sesin bütün armonikleri müşterek olup, bu iki ses dolayısıyla birbiriyle kaynaşır ve aynı adı alır.

Safiyyuddîn eserinde bu aralıklardan 8/9, 15/16, 243/256 yani majör, yarım majör, limme gibi aralıkları, 2/3, 3/4, 4/5 yani üçlü, dördlü, majör üçlü aralıkları vermiş olup bunlardan birinci olarak yazılan aralıklar birbiri ardından işitilirse

30- Bkz. Baron Rodelphe D'erlanger, *La Musique Arabe*, III, 343; Bkz. (A) Nüshası, (21^a)'da dizi tenafür işaretli ile gösterilmiştir.

uyumlu olup, aynı anda işitilirse uyumlu olmazlar. İkinci olarak yazılan aralıklar ise, ister birbirini takiben ister aynı anda işitilsin daima uyumludur.

Üç ses aralığının dörtlü içinde biraraya getirilmesi eksik dörtlüyü oluşturur. Safiyyuddîn bu hususa dikkat edilmesi şartıyla dörtlü aralığının yedi ayrı kısımda, beşli aralığının da (Yh) nağmesinden geçilerek veya üç ses buudunun birleştirilip (Yh) nağmesinin atlanması neticesi onüç ayrı kısımda biraraya getirilmesi ve bunlardan da “terkîbat” makamların oluşmasını belirtmiştir.

(T, C, B) buudlarının bir cins içinde iki tarafını birleştirmek mümkün olduğu halde, beşli aralığına geçme şartına uyulmadığında beşli aralığı onüç ayrı sınıfa ayrılabilir. Safiyyuddîn beşli aralığının oniki sınıfını açıklamış onüçüncüyü ise açıklamamıştır.

Safiyyuddîn’in beşli aralığının onüçüncü kısmını vermemiş, ehli olanın kontrol ederek çıkarabileceğini açıklamıştır. (C) Nüshası vr. (6^a) da sahife kenarında, “Meragî”nin “Makâsıdu’l-Elhân”ından alındığı kaydedilen XIII. kısımin aralık ve sesleri şöylece gösterilmiştir.

	kalan		aralık		Dörtlü		
aralıklar:	B		C		T	C	C
Sesler:	YA	Y		H	h	C	A
(C) nüshasında sesler :	H		YA		YD	YV	YH

Görüldüğü gibi bu beşli, rast dörtlüsü başına eklenen (B) ve (C) aralıklarından meydana gelen bir taniniden ibarettir.³¹

Safiyyuddîn dörtlüleri “I. Tabaka”, beşlileri de “II. Tabaka” olarak isimlendirmiştir. Dörtlünün Tanini, Mücenneb ve bakiyye aralıklarının çeşitli birleşimleri ile meydana getirildiğini ele alıp, (T) aralığının birinci olarak alınması dörtlüye tamamlanmasının (T) ve (B) veya (C) ve (C) buudları ile mümkün olduğunu

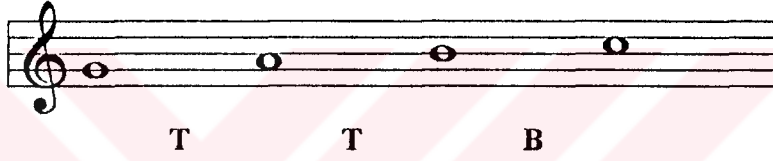
31- Abdulkâdir Merâgî, *Makâsıdu'l-Elhân* (thk. Takî Biniş), 38.

açıklamıştır. (C) aralığı birinci aralık olursa, onun dörtlüye tamamlanması için (C) ve (T) veya (C) ve (C) veya (C), (C) ve (B) buudlarının eklenmesi gerektiğini, (B) aralığının birinci aralık olarak alınmasında da iki (T) aralığının gerektiği (C) ve (T) ile tamamlanırsa tenafür (kulağa hoş gelmeme) meydana geleceğini belirtmiştir.

Safıyyuddîn'in verdiği dörtlüler I. Tabaka olarak adlandırılmış olup bunlar şöylece açıklanabilir:

I. Kısım: (Uşşak)

Aralıklar: T T B
Sesler: (A) (D) (Z) (H)

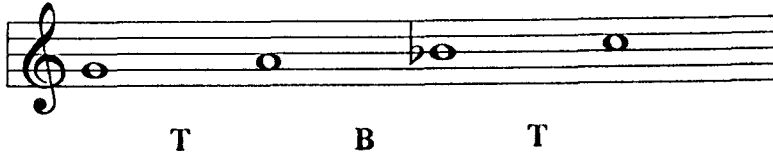


Eski mûsikî bilginlerince “uşşak cinsi” denilen bu dörtlü, bugün “çargâh dörtlüsü” olarak anılmaktadır. Şu şekilde kullanılır.³²



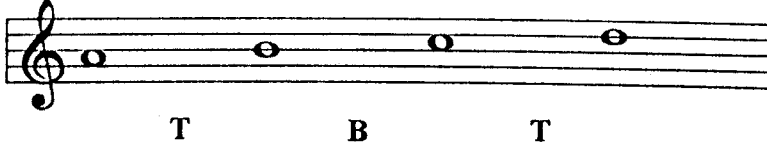
II. Kısım: (Nevâ)

Aralıklar: T B T
Sesler : A D h H



32- Bkz. H. Sadettin Arel, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri* (nşr. Onur Akdoğan), s. 17.

Eski mûsikî bilginlerinin “nevâ cînsi” olarak isimlendirdiği bu dörtlü günümüzde buselik dörtlüsü olarak anılır ve şu şekilde kullanılır.



III. Kısım: (Buselik)

Aralıklar:

B T T

Sesler:

A B h H



Safıyyuddîn'in buselik adını verdiği bu dörtlü bugün Kürdî dörtlüsü olarak anılmaktadır.³³



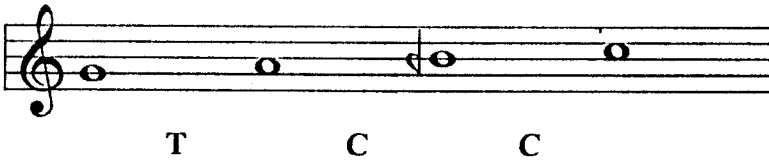
IV. Kısım: (Rast)

Aralıklar:

T C C

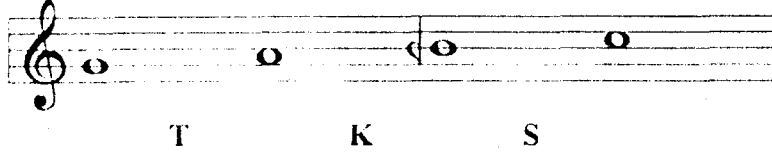
Sesler:

A D V H



33- Suphî Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Mûsikîsi*, IV, 164.

Safıyyuddînce rast cinsi olarak verilen bu dörtlü bugünde aynı isimle kullanılmakta olup “Arel ve Ezgi”de (T, K, S) aralıkları ile açıklanmaktadır.

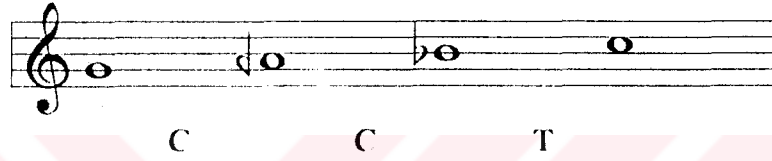
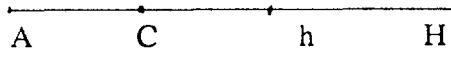


V. Kısım: (Nevrûz)

Aralıklar:

C C T

Sesler:



Safıyyuddîn tarafından “Nevruz” adı verilen bu dörtlü, uşşak dörtlüsü olarak isimlenmektedir. “Arel-Ezgi” de (K, S, T) aralıkları ile açıklanmıştır.

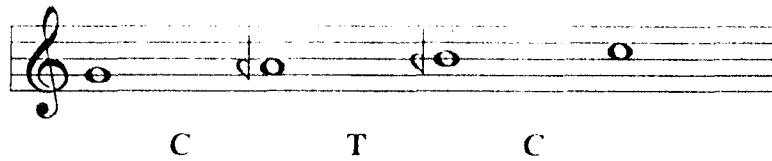


VI. Kısım: (Irak)

Aralıklar:

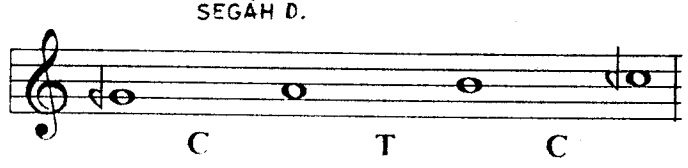
C T C

Sesler:

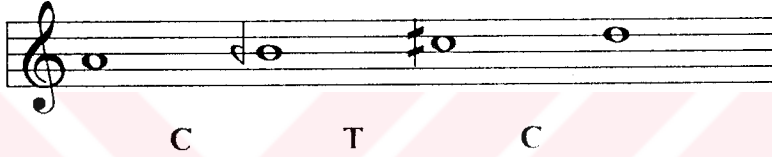


Safıyyuddîn tarafından “Irak” adı verilen bu dörtlü, Ladikî’de Hicazî günümüzde Segah dörtlüsü olarak anılır.

Suphi Ezgi bu dörtlünün, bugün kullanılmadığını kaydetmiştir.³⁴ Irak dörtlüsünü aşağıdaki şekillerde bugün için gösterebiliriz.



Günümüzde bu dörtlü garip hicaz", halk mûsikîsinde de bazan "garip ayağı"³⁵ olarak da anılmaktadır. Dörtlü (B. A. B) şeklinde de Halk müziğimizde kullanılmaktadır.³⁶



Arel ve Ezgi'ye göre hicaz dörtlüsü şu şekildedir:



VII. Kısım: (İsfahan)

Aralıklar: C C C B
Sesler: A C h Z V

Safiyuddîn zamanında "İsfahan" olarak isimlendirilen bu dörtlü beş ses ve dört aralıktan meydana gelmiştir. Ortaçağ nazariyatçıları bu cinse "Râhevî" derdi. Günümüzde "Saba" veya "Kûçek" olarak da anılır. Ezgi bu cinsin, bugün kul-

34- Suphi Ezgi, *age*, IV, 164.

35- Bkz. Mehmet Özbek, "Türk Halk Müziğinde Ayak", *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi*, M. Folk. Araştırması Yayınları 85, Ankara 1987, s. 205.

36- Yalçın Tura, "Türk Halk Müsikisindeki Makam Hususiyetleri", *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Milli Folklor Araştırma Dairesi yayınları, sayı: 85, c. III, s. 295.

lanılmadığını kaydetmiştir.³⁷ Ayrıca aynı dörtlünün, bugünkü saba dörtlüsünün bakiyelisi olduğu ve eski nazariyatçılarca bestenigâr şubesi olarak anıldığı belirtilmiştir.³⁸



Safiyuddîn 8'linin dörtlüden sonra artan kısımlarını ise II. Tabaka olarak isimlendirmiş olup, bu beşli aralıkları dörtlü aralıklarına bir tanini ölçüsünde aralığın eklenmesi ve bunların kendi aralarında çeşitli şekillerde birleştirilmesi ile elde edilmiştir. Dokuz kısımda (A), (H), (Yh), (YH) seslerine sabit sesler denilmiş bunlardan (Yh) sesi on, onbir ve onikinci kısımlarda kaybolmuştur. Diğer seslere ise değiştirilebilen sesler denmiştir. Beşli aralıkları Safiyuddîn'ce şöylece sıralanmıştır:

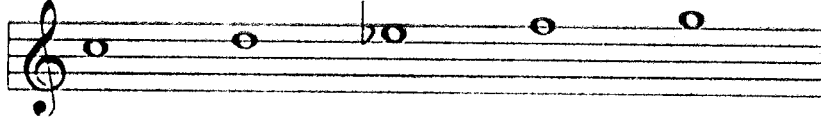
I. Kısım:	Dörtlü	kalan aralık
Aralıklar:	T	T B T
Sesleri:	H	YA YD Yh YH

Eski nazariyatçılar tarafından uşşak dörtlüsüne bir tanini eklenerek elde edilen bu beşli günümüzde ise çargâh beşlisi olarak bilinir.

II. Kısım:	Dörtlü	kalan aralık
Aralıklar:	T	B T T
Sesler:	H	YA YB yh YH

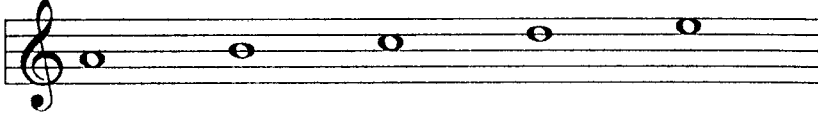
37- Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Mûsikîsi*, IV, 164.

38- Age, 195.



T B T T

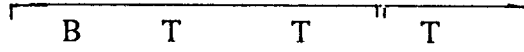
Eski nazariyatçılarca “Neva” dörtlüsüne bir tanini eklenerek elde edilen beşli günümüzde “Buselik” beşlisi adını alır ve “Arel-Ezgi”de şöyle gösterilir.



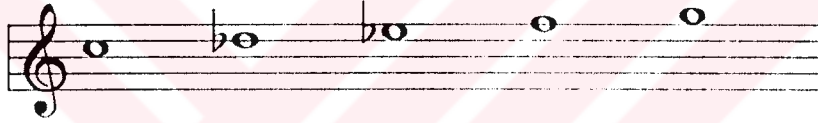
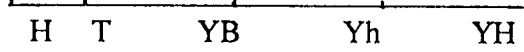
T B T T

III. Kısım: Dörtlü kalan aralık

Aralıklar:

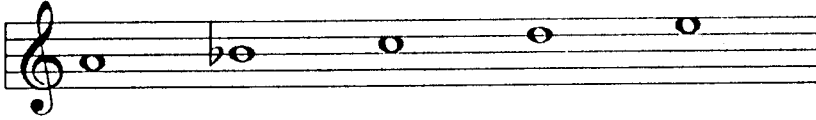


Sesler:



B T T T

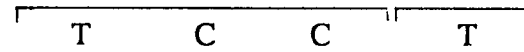
Safiiyuddîn ve eski nazariyatçılarca buselik dörtlüsüne bir tanini eklenmesiyle beşli günümüzde kürdî beşlisi olarak ifade edilen isimlendirilmiştir. “Arel-Ezgi”de şöyle gösterilmiştir.



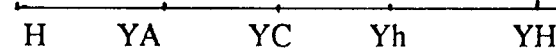
B T T T

IV. Kısım: Dörtlü kalan aralık

Aralıklar:

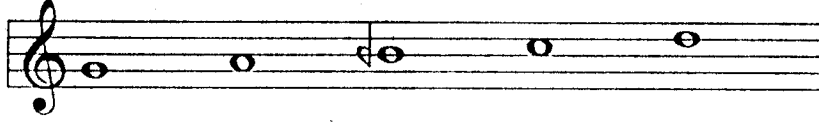


Sesler:



T C C T

Bu beşli yine aynı isimle günümüzde anılan rast beşlisidir. “Arel ve Ezgi”de şu şekilde gösterilmiştir.



T K S T

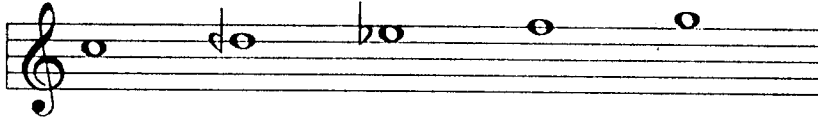
V. Kısım:

Aralıklar:

C C T T

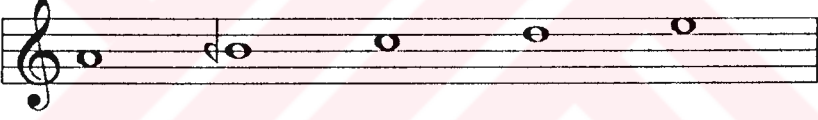
Sesler:

H Y YB Yh YH



C C T T

Bu beşli eski mûsikî nazariyatçıları ve Safiyyudince Nevruz dörtlüsüne bir tanini ilavesiyle elde edilmiş olup günümüzde uşşak beşlisi olarak isimlendirilebilir. “Arel ve Ezgi” hüseyinî beşlisi olarak isimlendirip şöyle göstermiştir.



K S T T

VI. Kısım:

Dörtlü

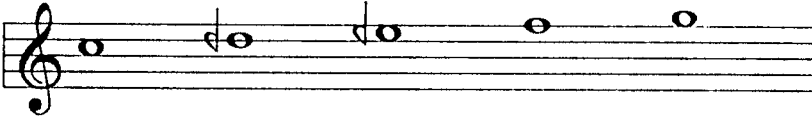
kalan aralık

Aralıklar:

C T C T

Sesler:

H Y YC Yh YH



C T C T

Safiyyuddin tarafından ırak dörtlüsüne bir tanini ilâve edilerek elde edilen bu beşli bugün segâh beşlisi olarak şöyle gösterilmiştir. “Arel-Ezgi”de bu aralıklar S, T, K, T olarak sıralanmıştır.



C T C T

VII. Kısım:

eksik dörtlü

kalan aralık

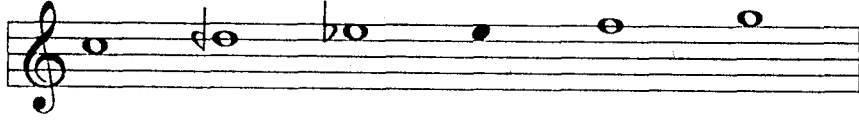
Tam Dörtlü kalan aralık

Aralıklar:

C C C B T

Sesler:

H Y YB YD Yh YH



C C C B T

Safiyudddin Isfahan dörtlüsü üzerine bir tanini eklenmesiyle meydana getirilmiştir. Saba eksik dörtlüsünün bir tanini ve bir bakiyye ile tamamlanması da diğer Rahevî olarak da isimlendirilmiştir.



C C C B T

VIII. Kısım:

Dörtlü

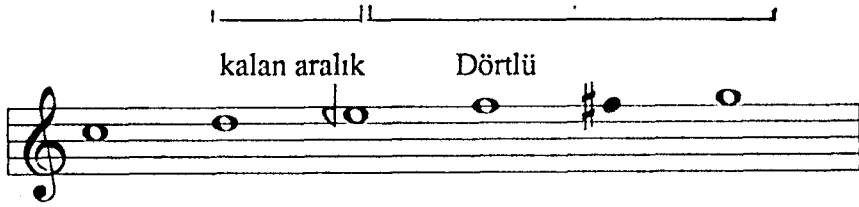
kalan aralık

Aralıklar:

T C C C B

Sesler:

H YA YC Yh YZ YH



T C C C B

Bu kısım Safiyudddin tarafından rast dörtlüsü üzerine bir mücenneb ve bir bakiyye aralığından meydana gelen tanini aralığının eklenmesiyle meydana geti-

rilmiştir .Aynı zamanda ısfahan cinsine baş kısımda bir tanini eklenmesiyle de meydana getirilmiş olduğu söylenebilir.

IX. Kısım: Dörtlü kalan aralık

Aralıklar: C T C C B

Sesler: H Y YC Yh YZ YH

C T C C B

Bu kısım ıraq dörtlüsü üzerine, bir mücenneb ve bir bakiyeden meydana gelen tanini aralığının eklenmesi ile elde edilmiştir. Segâh beşlisi olarak isimlendirilen beşlidir. Eski nazariyecilerce Büzürk olarak da isimlendirilmiştir. Şöyle de gösterilebilir.

C T C C B

X. Kısım: Kalan aralık Dörtlü

Aralıklar: C B T C C

Sesler: H Y YA YD YV YH

C B T C C

Rast dörtlüsünün alt kısmına bir mücenneb ve bir bakiyye aralığından meydana gelen tanini aralığı eklenmesi ile elde edilmiş beşlidir. Safiyyuddîn X. kısım için uzunca bir açıklamada bulunmuş ve (H) sesi ile (YD) seslerinin dörtlünün

altında olunca (C), (B) ve (T) buudlarının ard arda geleceği ve bunun tenafürü meydana getireceğini söylemiştir. Bu durumu şu şekilde açıklamıştır. İki dörtlünün sekizli içinde iki defa tekrarlanmasıyla bir tanini aralığı eksik kalacaktır. Bu tanini aralığında üç ses buudunu bir araya getirmeksizin (C) ve (B) buudlarına ayırmak mümkün olup, bu taksim tiz kısma getirilince üç buud bir araya gelmemiş olur. Aynı durum VIII. ve IX. kısımlarda da meydana gelmiştir.³⁹

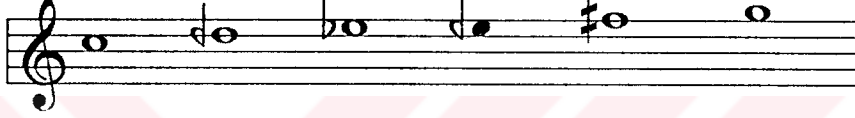
XI. Kısım:

Aralıklar:

C C B T C

Sesler:

H Y YB YC YV YH



C C B T C

Safiyyuddîn'in yazdığı bu beşlide de VIII. IX. ve X. kısımlar gibi "üç ses buudunun" ard arda gelmesi söz konusu olup, baş kısımda C, C, B den meydana gelen Zirefkend cinsi, veya ırak cinsi arasına giren tanini aralığı dizinin dikkat çeken kısımlarındandır.

XII. Kısım:

Kalan aralık

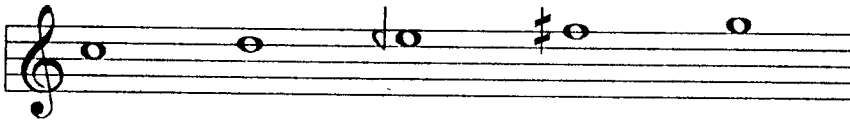
Dörtlü

Aralıklar:

T C T C

Sesler:

H YA YC YV YH



T C T C

Bu beşli ırak (segâh) dörtlüsüne baş kısımda bir tanini eklenerek meydana gelmiştir. Hicazî denilen cinsin başına bir tanini eklenmeside diğer şekli meydana getirir.

39- Bkz. *Edvâr*'ın tercümesi bölümü, s. 12.

Safiyuddîn II. Tabaka olarak belirttiği ve (H) (Çargâh) sesinden başlattığı beşlilerin on ikisini vermiş onüçüncüyü ise ehli olanlara bırakmıştır. Sadece (C) Nüshası vr. (6^a) da XIII. kısmın sesleri ve aralıkları verilmiştir. Meragî'nin eserlerinde de aynı şekilde kaydedilmiştir. Buna göre XIII. kısmın aralıkları T, T, C, C olup sesleri (H), (YA), (YD), (YV), (YH) dir.⁴⁰

İşte bu şekillerle gösterildiği gibi, I. tabaka adı verilen dörtlülerle, II. Tabaka adı verilen beşliler birleştirilmek suretiyle (A) ile (YH) arasında birer dizi oluşur. Bu dizilerde (A) sesi yerine (B) sesi veya (C) sesi ilk ses olarak alınır veya herhangi bir başka sestten başlanırsa aralıklar arasındaki ses oranlarına uyulduğunda, yani transposasyonla bir aksaklık olmaz.

VI. FASIL: Devirler ve oranları hakkında:

Safiyuddîn I. Tabaka (dörtlü) ile II. Tabaka (beşli)'nin seslerini kendi çeşidi ile bir diğer çeşidini ekleyince seksen dört daire (makam) meydana geleceğini bunlardan bazısının kulağa hoş gelen, bazısında gizli hoş olmayan sesler bulunan, bazısında da kulağa hoş gelmeyen sesler bulunan diziler olduğunu açıklamıştır. Öncelikle I. dörtlüyü I. beşliyle, II. dörtlüyü II. beşliyle VII. kısım hariç olmak üzere eklemiş ve bunları şekillerle göstermiştir.

Altı adet dairevî şekille gösterilen bu makam dizileri “arasındaki” niseb-i şerîfe” denilen uygun oranlar açıklanmıştır. Bir sekizli içindeki tam sekizli, yani “beş tanini iki bakiyye”, tam beşli, yani “üç tanini bir bakiyye”, tam dörtlü, yani “iki tanini bir bakiyye” aralıklarının sayısının toplamına verilen ada “niseb-i şerîfe” denir.

Bir makamın sekizlisinde tam sekizli tam beşli ve tam dörtlü toplamı kaç adet olursa o makamın niseb-i şerîfesi o sayı kadardır. Bir sekizlide en çok niseb-i şerîfe dokuz tane bulunabilir. Nisebi şerîfe sayısı fazla olan sekizliler diğer dizilere göre daha çok sukûnet ve istirahat duygusu verir. Niseb-i şerîfe sayısı az olan sekizliler ise iyi etki uyandırmayıp rahatsızlık verir.

40- Bkz. Abdulkâdir Gaybî Hâfız Merâgî, *Makâsıdu'l-Elhân* (Tahk: Takî Binîş), 38; Abdulkâdir Gaybî Hâfız Merâgî, *Câmiu'l-Elhân*, Tahk: Takî Binîş, 78.

Sekizlisinde 9. veya 8. veya 7 tane niseb-i şerîfe (uygun oran) olan makamlara “mülâim”, 6 veya 5 tane bulunanlara “gizli mütenâfir”, 4, 3, 2, 1 tane veya hiç bulunmayanlara “mütenâfir” denir.

Türk Mûsikîsinde mütenâfir makamı kullanılmamıştır. Çünkü kulağa hoş gelmez ve tahammul edilmez. Gizli mütenâfir makam da kullanılmaz. “Basit makamlar” denilen makamların hepsi de mülaimdir. Çargâh, Bûselik, Kürdî makamlarında dokuz, Rast, Uşşak, Hüseyinî, Muhayyer, Nevâ, Tahir makamlarında sekiz, Hicaz, Uzzal, Hümayun, Zengule, Karcîgâr, Suzînak makamlarında yedi adet nisebi şerîfe bulunur. Bunların şedlerinde de aynı sayıda uygun oran bulunur. Meselâ, Çargâhda bir tam sekizli, dört tam beşli, dört tam dörtlü olmak üzere 9 niseb-i şerîfe vardır.⁴¹

Safiyuddin “Edvâr”ın bu bölümünde bu durumu ele almış ve I. kısmın I. kısma eklenmesi ile elde edilen “uşşak” adını verdiği bugün “acemli rast” denilen dizide bir sekizli, üç beşli, beş dörtlü olarak dokuz adet uygun oran bulunduğunu açıklamıştır.

II. Dörtlüyü II. beşliye ekleyerek elde ettiği ve “Nevâ” ismini verdiği bugün “Bûselik” olarak bildiğimiz sekizli de ise bir sekizli, üç beşli, beş adet de dörtlü olmak üzere dokuz adet uygun oran bulunduğunu açıklamıştır.

III. Dörtlüyü, III. beşliye ekliyerek elde ettiği ve “Bûselik” adını verdiği, bugün için “Kürdî” olarak bilinen makamda ise bir sekizli, üç adet beşli ve dört adet de dörtlü olmak üzere sekiz adet uygun oran tesbit etmiştir.

IV. Dörtlüyü, IV. beşliye ekliyerek elde ettiği ve “rast” adını verdiği, bugünde aynı isimle anılan sekizlide, bir adet sekizli, iki adet beşli ve beş adet de dörtlü olmak üzere sekiz adet uygun oran belirtmiştir.

V. Dörtlüyü, V. beşliye ekliyerek meydana getirdiği ve “hüseyinî” adını verdiği bugünde aynı adı verdiğimiz sekizlide, bir sekizli, iki beşli, dört dörtlü olmak üzere yedi adet uygun oran tesbit etmiştir.

41- Bkz. Yılmaz Öztuna, “Niseb-i Şerîfe” *T. Mûsikîsi Ansiklopedisi*, II, 131, H. Sadeddin Arel, *T. Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri* (nşr. Onur Akdoğan), s. 29-30-31.

VI. Dörtlüyü, VI. beşliye ekliyerek meydana getirdiği ve “hicazî veya Irak” ismini verdiği bugün de “Garib hicâz” adı ile anılan sekizlide ise, bir sekizli iki beşli, dört adet de dörtlü olmak üzere yedi adet uygun oran tesbit etmiş ve bunların hepsini dairevî şekillerle göstermiştir.⁴² Bunlar dışındaki diğer eklenmeleri de tablolar halinde göstermiştir. Biz de bu sekizlileri ve bugünkü isimleri ve kullanım şeklini ayrı ayrı gösterelim.

Safiyuddin makamı dizilerini gösterirken hepsi için aynı yeri (A) noktasını başlangıç olarak kullanmış fakat karar perdesini belirtmemiş, makamları birer oktav içerisine hapsedmiştir. Daire adını verdiği dizileri seksendört ayrı şekilde bir araya getirmiştir. Bu dizilerden bazılarına özel isimler vermiş olup bunlar oniki makam, altı avaze ve nüshalarda kenarlara ismini kaydettiği diğer terkipler olup bunlar ayrı ayrı gösterilmiştir. Makam terimi Safiyuddin’den çok sonraları anılmaya başlamış olup bunlardan Abdülkâî Dede tarafından şöyle tarif edilmişti: “makam, esas unsurlarıyla iştirildiğinde, başka kısımlara bölünemeyecek şekilde özel bir bütünlük taşıyan nağmelerdir.”⁴³ Seyir’in makamın uygulanışındaki öneminden de şöyle söz etmekte idi. “Makamlar, başlangıç perdesinden karar perdesine kadar belli bir seyirle meydana gelirler.”⁴⁴

Türk Mûsikisinde bir dizinin işleniş biçimine makam denilmektedir. makam diziye işlerken yol göstericilik yapacak bir yöntemdir.⁴⁵ işlerken yol göstericilik yapacak bir yöntemdir.

Bazı dizilerin sesleri hiç değiştirilmeden, güçlü ses denilen yardımcı durakların değişmesi dolayısıyla, uygulanış biçiminden değişik bir kaç makamın ortaya çıktığı görülmektedir. Her makamın bir dizisi olup, bu dizi makamın karakterini belirtmede yeterli değildir. Makam, dizinin belirli bir seyir içinde işlenmesinden meydana gelir. Seyir ve dizinin belirli kurallarla işleniş makamı oluşturur. Yani

42- Bkz. *Edvâr*’ın tercümesi kısmı VI. Fasil.

43- Abdülkâî Nâsır Dede, *Tedkik’u Tahkik*, Süleymaniye Ktp., Nafiz Paşa Böl. 1242/1, vr. 8^b.

44- *Age*, vr. 17^a.

45- Kemâl İlerici, *Bestecilik Bakımından Türk Mûziği ve Armonisi*, s. 2.

seyir diziden daha öncemli olup ses, aralıkları tamamen aynı olduğu halde, seyirleri farklı olduğundan dolayı birbirinden ayrı isimle anılan makamlar vardır. Uşşak ve Beyati, Hüseyinî ve Neva gibi. Safiyyuddin'in verdiği dizileri de bu bakımdan bugün bilinen makamların isimleri ile anmak mümkün değildir.

Safiyyuddin elde ettiği terkiplerde seyri göstermemiş, sadece sesleri belirtmekle yetinmiştir. Ayrıca her terkinin yazıldığı satırın soluna, o dizinin mütenafir veya mülayim olduğunu da belirtmiştir. Bunun için şu üç işareti kullanmıştır. Açık tenafür işareti, gizli tenafür işareti, de mülayim işaretidir. I. Tabaka olarak andığı yedi ayrı dörtlüyü, on iki ayrı beşliden oluşan II. Tabaka ile birleştirip seksendört devir elde etmiştir. Devirlerin günümüzün hangi makam dizilerine ait oluşu ise, Safiyyuddîn'in kendisi tarafından isimleri anılanların dışında, sadece benzerlikleri yönü ile konu edilmiştir. Bu devirleri ayrı ayrı gösterelim:

I. Devir : (Uşşak)

I. Tabaka I. kısım II. Tabaka I. kısım

T T B T T B T

A D Z H YA YD Yh YH

T T B T T B T

Safiyyuddin tarafından "uşşak" ismi verilen bu devir bugün için "Acemli Rast" dizisi olarak isimlendirilebilir. Uşşak dörtlüsü bugün çargâh dörtlüsü olarak anılmaktadır.

Safiyyuddin I. Tabakanın I. kısmı ile II. Tabakanın I. kısmını birleştirmek suretiyle bu diziyi meydana getirmiştir. Ard arda iki uşak dörtlüsüne bir tanini eklenmiş olan ve Safiyyuddin'in Uşşak adını verdiği dizinin bugünkü Uşşak ma-

kamından hayli farkı olup, bugün icra olunan Uşşâğın ismi eskilerce “Dügâh-ı kadîm”dir.⁴⁶

Ezgi, bu diziye, bir çargâh dördlüsü, bir tanini, sonra bir buselik dördlüsü olarak değerlendirmiş mürekkeb bir dizi olduğu ve acemaşîran makamının seslerini verdiğini belirtmiştir.⁴⁷

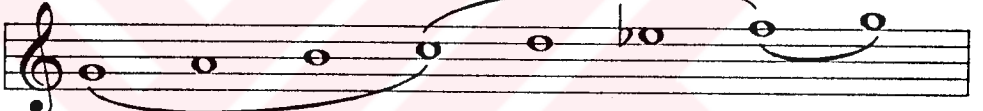
Arel, bu dizinin, çargâh beşlisine buselik dördlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiş olduğunu ve “Kürdili Çargâh” ismini verdiğini eserinde kaydetmiştir.⁴⁸

2. Devir

I. Tabaka I. kısım II. Tabaka II. kısım

T T B T B T T

A D Z H YA YB Yh YH



T T B T B T T

I. Tabaka, I. kısım olan çargâh dördlüsüne II. Tabaka Buselik beşlisinin eklenmesi ile meydana getirilmiştir. Safiyyuddin dizi kenarına tenafür işareti koymuş olup, bu dizi için D’erlange’de gizli tenafür kaydı koymuştur.⁴⁹

3. Devir:

I. Tabaka I. Kısım II. Tabaka III. Kısım

T T B B T T T

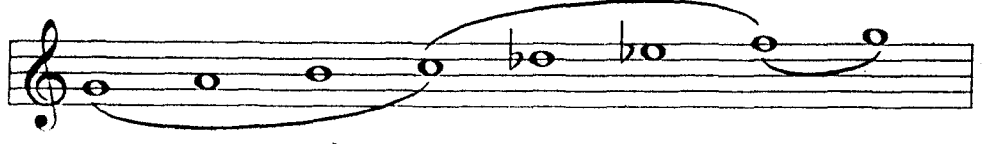
A D Z H T YB Yh YH

46- Sadettin Heper, *Mevlevî Ayinleri*, s. 24.

47- Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musikîsi*, IV, 190.

48- H. Sadettin Arel, *Türk Musikîsi Nazariyatı Dersleri* (nşr. Onur Akdoğan), s. 36.

49- Bkz. Baron Rodolphe D’erlange, *La Musique Arabe*, III, 337.



T T B B T T T

I. Tabaka I. kısım ile (çargâh dörtlüsü) II. Tabaka III. kısmının (Kürdî beşli) birleştirilişi ile elde edilen bu dizi için Safiyyuddin tenafür işareti koymuş olup, D'erlange, de aynı görüştedir.⁵⁰

4. Devir :

I. Tabaka I. Kısım II. Tabaka IV. Kısım

T T B T C C T

A D Z H YA YC Yh YH



T T B T C C T

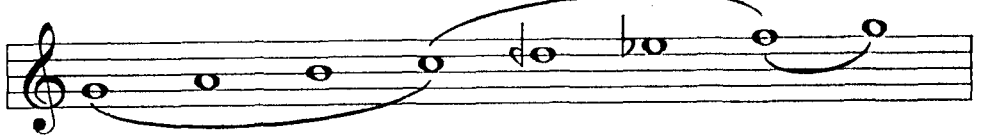
I. Tabakanın I. kısmı (çargah dörtlüsü) ile II. Tabakanın IV. Kısım (Rast beşlisi)'nin birleştirilmesi ile meydana gelir. Safiyyuddin tarafından mülaim dizi olarak işaretlenen bu devire herhangi bir isim verilmemiştir.

5. Devir :

I. Tabaka I. Kısım II. Tabaka V. Kısım

T T B C C T T

A D Z H Y YB Yh YH



T T B C C T T

50- a.g.c., III, 337.

I. Tabakanın I. kısmı (çargâh dörtlüsü) ile II. Tabakanın V. kısmı (Hüseyni beşlisi) nin birleştirilmesi ile meydana getirilmiş olup Safiyyuddin'ce mütenâfir işareti konmuştur.

6. Devir :

I. Tabaka I. Kısım	II. Tabaka VI. Kısım
T T B	C T C T
A D Z H	Y YC Yh YH

T T B C T C T

I. Tabakanın I. kısmı (çargâh dörtlüsü) ile II. Tabakanın VI. kısmı (segah beşlisi) nin birleştirilmesi ile meydana getirilmiştir. Safiyyuddin dizinin mütenafir olduğunu belirtmiştir.

7. Devir

I. Tabaka I. Kısım	II. Tabaka VII. Kısım
T T B	C C C B T
A D Z H	Y YB YD Yh YH

T T B C C C B T

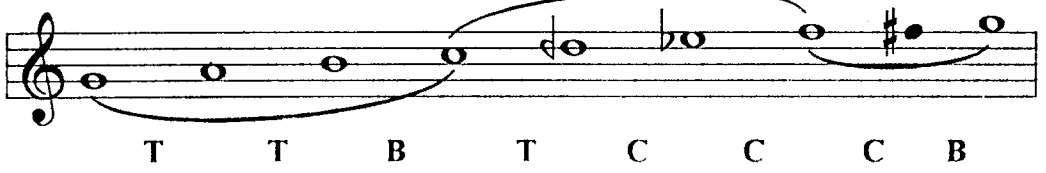
I. Tabakanın I. Kısım ile (çargâh dörtlüsü) II. Tabakanın VII. kısmının (İsfahan beşlisi) eklenmesi ile meydana gelmiştir. Safiyyuddin mütenafir olarak işaretlemiştir.

8. Devir

I. Tabaka I. Kısım II. Tabaka VIII. Kısım

T T B T C C C B

A D Z H YA YC Yh YZ YH



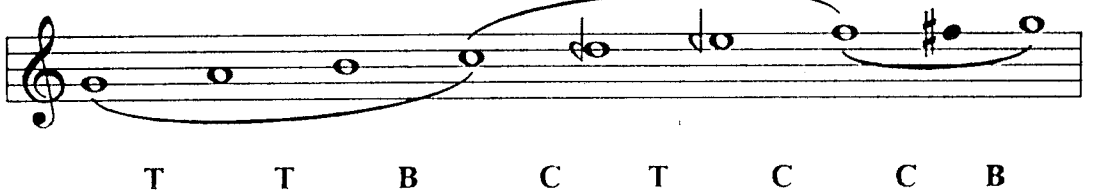
I. Tabaka I. Kısım (çargah dörtlüsü) ile, II. Tabaka VIII. kısım (Rast dörtlüsü) üzerine bir mücennab ve bir bakiyyeden meydana gelen tanini aralığının eklenmesi ile oluşturulmuştur. Safiyyuddin mülâim dizi olarak belirtmiş olup Mahur makamı dizisi olarak uygulanabilir. D'erlange tarafından "Azra" ismi verilmiş olup, Rast ve Isfahan tekrarı açıklaması yapılmıştır.⁵¹

9. Devir

I. Tabaka I. Kısım II. Tabaka IX. Kısım

T T B T C C C B

A D Z H YA YC Yh YZ YH



I. Tabaka I. kısım (çargah dörtlüsü) üzerine, II. Tabaka IX. kısmın (Irak dörtlüsü) üzerinde bir mücenneb ve bir bakiyeden meydana gelen beşlinin eklenmesiyle oluşmuştur. Safiyyuddin mütenafir olarak işaretlemiştir.

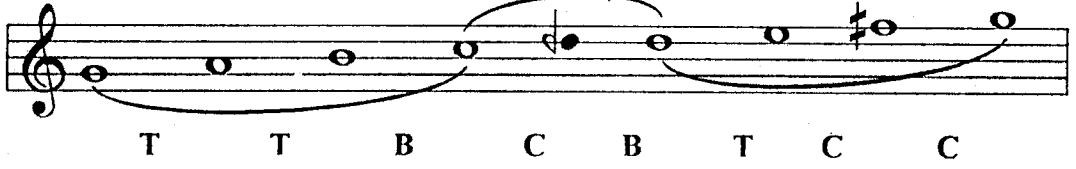
51- B. Radolphe D'erlanger, *age*, II, 397.

10. Devir

I. Tabaka I. Kısım II. Tabaka X. Kısım

T T B C B T C C

A D Z H Y YA YD YV YH



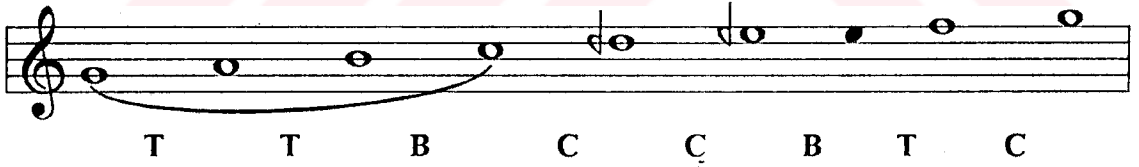
I. Tabaka I. kısma (çargâh dörtlüsü) II. Tabaka X. kısmın (Rast dörtlüsü altına bir tanini eklenmesiyle meydana gelen beşlinin) birleştirilmesiyle oluşmuştur. Safiyyuddin tarafından mütenafir olarak işaretlenmiştir.

11. Devir

I. Tabaka I. Kısım II. Tabaka XI. Kısım

T T B C C B T C

A D Z H Y YA YC YV YH



I. Tabaka I. kısma (çargâh dörtlüsü) II. Tabaka XI. kısmın (C, C, B aralıklarından meydana gelen Zirefkend cinsi, veya Irak cinsi arasına giren tanini aralığı) eklenmesiyle oluşur. Dizi mütenafirdir.

12. Devir

I. Tabaka I. Kısım			II. Tabaka XII. Kısım			
T	T	B	T	C	T	C
A	D	Z	H	YA	YC	YV YH

I. Tabaka I. kısım (çargah dörtlüsü), II. Tabaka XII. kısmın (Hicaz dörtlüsü başına bir tanini) eklenmesi ile meydana gelmiştir. Bu hali ile bugün kullanılmayan dizi çargah dörtlüsü yerine rast dörtlüsü uygulaması ile Suzûnâk makamının dizisini verebilir.

13. Devir

I. Tabaka II. Kısım			II. Tabaka I. Kısım			
T	B	T	T	T	B	T
A	D	h	H	YA	YD	Yh YH

I. Tabaka I. kısım (buselik dörtlüsü), II. tabaka I. kısmın (çargah beşlisi) eklenmesi ile meydana gelmiştir. Bu durumu ile Nihavend-i Kebîr makamının sekizlisini vermektedir.

14. Devir

I. Tabaka II. Kısım			II. Tabaka		II. Kısım		
T	B	T	T	B	T	T	
A	D	h	H	YA	YB	Yh	YH

I. Tabaka II. kısma (buselik dörtlüsü), II. Tabaka II. kısmın (buselik beşlisi) eklenmesi ile meydana gelmiştir. Urmevî tarafından “Neva” ismi verilen bu dizi bugün, “rast”ta (buselik beşlisine), “neva”da (kürdî dörtlüsü)’nün eklenmesi şeklinde kullanılan “Nihavend” makamının dizisidir.

T B T T B T T

15. Devir

I. Tabaka II. Kısım			II. Tabaka		III. Kısım		
T	B	T	B	T	T	T	
A	D	h	H	T	YB	Yh	YH

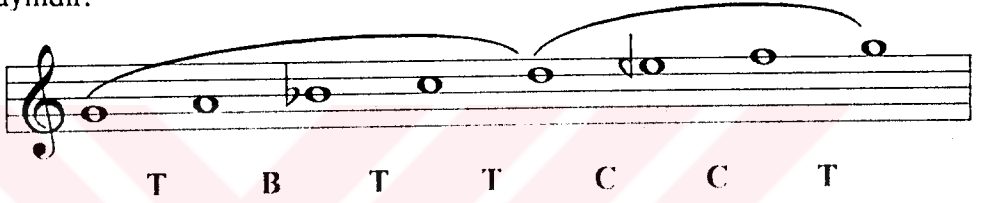
I. Tabaka II. kısma (buselik dörtlüsü), II. Tabaka III. kısmın (kürdî beşlisi) eklenmesi ile meydana gelmiştir. Urmevî gizli tenafür işaretiyle bu dizinin uyumsuz olduğunu belirtmiştir.

T B T B T T T

16. Devir

I. Tabaka	II. Kısım	II. Tabaka	IV. Kısım
T	B	T	T
A	D	h	H
		YA	YC
		Yh	YH

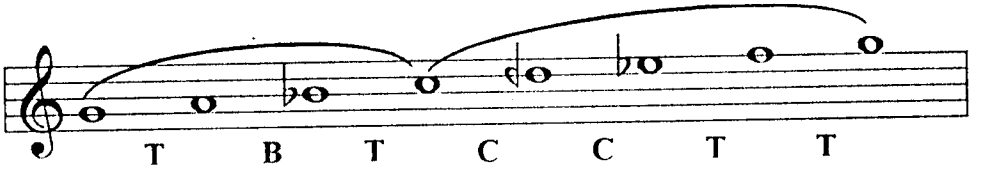
I. Tabaka II. kısım (buselik dörtlüsü), II. Tabaka IV. kısmın (rast beşlisi) eklenmesiyle meydana gelmiştir. Günümüzde (buselik beşlisine) (hüseynî beşlisi)nin eklenmesiyle meydana getirilen “Buselik Aşîran” makamı dizisi bu dizi ile aynıdır.



17. Devir

I. Tabaka	II. Kısım	II. Tabaka	V. Kısım
T	B	T	C
A	D	h	H
		Y	YC
		Yh	YH

I. Tabaka II. kısım (buselik dörtlüsü) ile II. Tabaka V. kısım (hüseynî beşlisi)nin birleşmesi ile meydana gelmiştir. Urmêvî tarafından gizli tenafür işareti konan bu dizide gizli uyumsuzluk vardır.



18. Devir

I. Tabaka II. Kısım			II. Tabaka		VI. Kısım	
T	B	T	C	T	C	T
A	D	h	H	Y	YC	Yh YH

I. Tabaka II. kısım (buselik dörtlüsü) ile II. Tabaka VI. kısım (segah beşlisi)nin birleşmesi ile meydana gelmiştir. Urnevî gizli tenafür işareti koymuş olup gizli uyumsuzluk vardır.

T B T C T C T

19. Devir

I. Tabaka II. Kısım			II. Tabaka		VI. Kısım	
T	B	T	C	C	C	B T
A	D	h	H	Y	YB	YD Yh YH

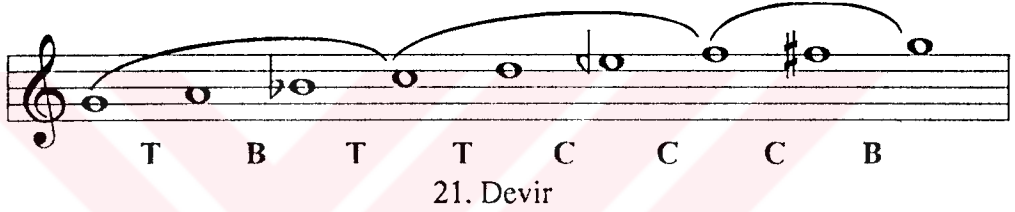
I. Tabaka II. kısım (buselik dörtlüsü) ile II. Tabaka VII. Kısım (İsfahan beşlisi)nin birleşmesiyle meydana gelir. Gizli tenafür vardır. 17. devire benzerlik göstermekte olup, özel bir isim verilmemiştir.

T B T C C C B T

20. Devir

I. Tabaka II. Kısım				II. Tabaka VIII. Kısım			
T	B	T	T	C	C	C	B
A	D	h	H	YA	YC	Yh	YZ YH

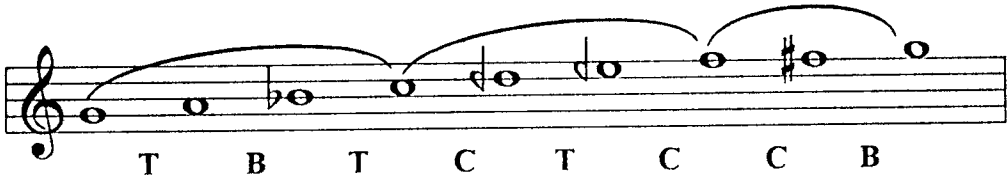
I. Tabaka II. kısım (buselik dörtlüsü) ile II. Tabaka VIII. kısım (rast beşlisi)'nin birleşmesi ile meydana gelmiştir. Urmevî tarafından herhangi bir isim verilmemiştir. Derlange "Hazan" ismini vermiştir.⁵² 16. Devirle benzerlik göstermekte olup "Buselik aşîran" dizisine uymaktadır.



21. Devir

I. Tabaka		II. Kısım		II. Tabaka		IX. Kısım		
T	B	T	C	T	C	C	B	
A	D	h	H	Y	YC	Yh	Yz	YH

I. Tabaka II. Kısım (buselik dörtlüsü) ile II. Tabaka IX. kısım (ırak beşlisi)nin birleşmesi ile meydana gelmiştir. Urmêvî açık tenafür işareti koymuş olup uyumsuz bir dizidir.



52- Baron Rodolphe D'éranger, *age*, III, 338, 391.

22. Devir

I. Tabaka II. Kısım				II. Tabaka X. Kısım			
T	B	T	C	B	T	C	C
A	D	h	H	Y	YA	YD	YV YH

I. Tabaka II. kısım (buselik dörtlüsü) ile II. Tabaka X. kısmının (bir tanini ve rast dörtlüsü) birbirine eklenmesi ile meydana gelmiş, Urmevî tarafından açık tenafür işareti konmuş uyumsuz bir dizidir.

23. Devir

I. Tabaka II. Kısım				II. Tabaka XI. Kısım			
T	B	T	C	C	B	T	C
A	D	h	H	Y	YB	YC	YV YH

I. Tabaka II. kısım ile (buselik dörtlüsü), II. Tabaka XI. kısmının birleştirilmesi ile meydana getirilmiş olup, Urmevî tarafından açık tenafür işareti konmuş uyumsuz bir dizidir.

24. Devir

I. Tabaka II. Kısım				II. Tabaka XII. Kısım			
T	B	T		T	C	T	C
A	D	h	H	YA	YC	YV	YH

I. Tabaka II. kısım (buselik dörtlüsü) ile II. Tabaka XII. kısım beşlinin birleşmesiyle meydana gelmiştir. Musikîmizde buselik beşlisi ile hicaz dörtlüsünün birleşmesiyle az kullanılmış olan Buselik makamı dizisi ortaya çıkmakta.⁵³ Yegahta buselik dizisi ile de Sultanî Yegâh Makamı bu diziden oluşmaktadır.

25. Devir

I. Tabaka III. Kısım				II. Tabaka		I. Kısım	
B	T	T		T	T	B	T
A	B	h	H	YA	YD	Yh	YH

I. Tabaka III. kısım (kürdî dörtlüsü) ile II. Tabaka I. kısım (çargâh beşlisi)in birleşmesiyle oluşur. Urmevî tarafından mülaim dizi olarak gösterilmişse de, dizi uyumsuz olup, ansızın ortaya çıkan tenafür vardır.⁵⁴ D'erlanger tarafından "Nevbahar" ismi verilmiş, şu anda Musikîmizde kullanılmayan bir dizidir.⁵⁵

53- İ. Hakkı Özkan, *T. Musikîsi Nazariyatı ve Usulleri*, s. 98.

54- B. R. D'erlange, *age*, III, 339, 397.

55- Bu dörtlü eski nazariyat kitaplarında buselik dörtlüsü olarak geçer, halen kürdî dörtlüsü olarak isim alır.

26. Devir

I. Tabaka III. Kısım				II. Tabaka				II. Kısım	
B	T	T		T	B	T		T	
A	B	h	H	YA	YB	Yh	YH		

I. Tabaka III. kısım (kürdî dörtlüsü) ile II. Tabaka Iı. kısım (buselik beşlisi) in eklenmesiyle meydana gelen uyumlu bir dizidir. Bugün musikîmizde bu dizi “Kürdî Makamı” dizisi olup, D’erlanger bu dizinin Türkler tarafından çokça kullanılmış olduğu ve “Visâl” ismini kendisi verdiğini açıklamıştır.⁵⁶

B T T T B T T

27. Devir

I. Tabaka III. Kısım				II. Tabaka			III. Kısım	
B	T	T		B	T	T	T	
A	B	h	H	T	YB	Yh	YH	

I. Tabaka III. kısım (kürdî dörtlüsü) ile II. Tabaka III. kısım (kürdî beşlisi)nin birleşmesi ile meydana gelmiş olup, Urmevî zamanında “Buselik” ismi ile anılmıştır.⁵⁷ Bugün “Kürdî makamı”nın rast perdesindeki aktarılmış hali olan “Kürdîlihiczakâr makamı”nın genişlemiş bölgesinde bu dizi kullanılmaktadır.⁵⁸

B T T B T T T

56- B. R. D’erlanger, *age*, III, 339.

57- Bu daire için E-91^a’da (Buselik) kaydı vardır.

58- Bkz. İ. Hakkı Özkan, *T. Musikîsi Nazariyatı ve Usulleri*, s. 224.

28. Devir

I. Tabaka III. Kısım				II. Tabaka IV. Kısım			
B	T	T	T	C	C	T	
A	B	h	H	YA	YC	Yh	YH

I. Tabaka III. kısım (Kürdî dörtlüsü) ile II. Tabaka IV. Kısım (Rast beşlisi)nin eklenmesi ile meydana gelmiştir. Bugün, kürdî beşlisine, uşşak dörtlüsü eklenerek acemkürdî makamı seslerini veren dizi bu devir sesleriyle benzerlik göstermektedir.

29. Devir

I. Tabaka III. Kısım				II. Tabaka V. Kısım			
B	T	T	C	C	T	T	
A	B	h	H	Y	YB	Yh	YH

I. Tabaka III. kısım (kürdî dörtlüsü) ile II. Tabaka V. kısım (hüseynî beşlisi)in birleşiminden meydana gelmiştir. Gizli tenafür olan bir dizidir.⁵⁹ Uyumsuzluk vardır.

59- Bkz. B. R. D'éranger, *La Musique Arabe*, III, 339.

30. Devir

I. Tabaka III. Kısım			II. Tabaka VI. Kısım				
B	T	T	C	T	C	T	
A	B	h	H	Y	YC	Yh	YH

I. Tabaka III. Kısım (kürdî dörtlüsü) ile II. Tabaka VI. kısım (hicaz beşlisi)nin birleşmesiyle meydana gelmiştir. “Hicaz-ı muhalif” olarak isimlendirilen bu makam günümüzde kullanılmamakta olup, dizide gizli tenafür vardır.⁶⁰

B T T C T C T

31. Devir

I. Tabaka III. Kısım			II. Tabaka VII. Kısım					
B	T	T	C	C	C	B	T	
A	B	h	H	y	YB	YD	Yh	YH

I. Tabaka III. Kısım (kürdî dörtlüsü) ile II. Tabaka VII. kısım (ısfahan beşlisi) nin birleştirilmesi ile meydana gelmiş gizli tenafür olan dizidir. D’erlange “Mihrican” ismini vermiştir.⁶¹ 29. devire benzerlik göstermektedir.

B T T C C C B T

60- Kâzım, Uz, *Musikî İstılâhatı*, s. 30.

61- B. R. D’erlange, *age*, III. 339.

32 Devir

I. Tabaka III. Kısım				II. Tabaka VIII. Kısım			
B	T	T	T	C	C	C	B
A	B	h	H	YA	YC	YD	YZ YH

I. Tabaka III. kısım (kürdî dörtlüsü) ile II. Tabaka VIII. kısım (bir tanini ve saba dörtlüsü) nün birleşmesiyle meydana gelmiştir. D'erlange dizinin başka tonlara aktarılması halinde uyumlu olacağı görüşündedir.⁶²

33. Devir

I. Tabaka III. Kısım				II. Tabaka IX. Kısım			
B	T	T	C	T	C	C	B
A	B	h	H	Y	YC	Yh	YZ YH

I. Tabaka III. kısım (kürdî dörtlüsü) ile II. Tabaka IX. kısım (Irak beşlisi)nin birleşmesi ile meydana gelmiş olup, 30. daire olan "hicaz-ı muhalif"le benzerlik göstermektedir. Urnevî, gizli tenafür işareti koymuştur.

62- B. R. D'erlange, *age*, III, 339.

34. Devir

I. Tabaka III. Kısım				II. Tabaka X. Kısım			
B	T	T	C	B	T	C	C
A	B	h	H	Y	YA	YD	YV YH

I. Tabaka III. kısım (kürdî dörtlüsü) ile II. Tabaka X. kısım (bir tani ve rast dörtlüsü) dan meydana gelmiştir. Urnevî, açık tenafür işareti koymuş olup, uyumsuz bir dizidir.

B T T C B T C C

35. Devir

I. Tabaka III. Kısım				II. Tabaka XI. Kısım			
B	T	T	C	C	B	T	C
A	B	h	H	Y	YB	YC	YV YH

I. Tabaka III. kısım (kürdî dörtlüsü) ile II. Tabaka XI. kısmın eklenmesiyle meydana gelmiştir. Urnevî açık tenafür işareti koymuş olup dizi uyumsuzdur.

B T T C C B T C

36. Devir

I. Tabaka III. Kısım				II. Tabaka XII. Kısım			
B	T	T	T	C	T	C	
A	B	h	H	YA	YC	YV	YH

I. Tabaka III. kısım (kürdî dörtlüsü) ile II. Tabaka, XII. kısım (bir tanini ve hicaz dörtlüsü)nden meydana gelmiştir. Urnevî gizli tenafür işareti koymuştur.

B T T T C T C

37. Devir

I. Tabaka IV. Kısım				II. Tabaka I. Kısım		
T	C	C	T	T	B	T
A	D	V	H	YA	YD	Yh YH

I. Tabaka IV. Kısım (rast dörtlüsü) ile II. Tabaka I. kısım (çargah beşlisi)nin birleşmesiyle meydana gelmiştir. “Pençgâh-ı asl” makamı dizisi ile benzerlik göstermektedir.⁶³ Rast beşlisi ile buselik dörtlüsünün birleşiminden oluşan şekli ise “Acemli rast” makamını teşkil eden dizilerdendir.

T C C T T B T

63- Bkz. Kâzım Uz, *Musikî Istılâhâtı*, 54.

38. Devir

I. Tabaka IV. Kısım			II. Tabaka		II. Kısım	
T	C	C	T	B	T	T
A	D	V	H	YA	YB	Yh YH

I. Tabaka IV. kısım (Rast dörtlüsü) ile II. Tabaka II. kısım (buselik beşlisi)nin birleşmesiyle meydana gelmiştir.

Tenafür sesleri bulunan bir dizi olup gizli uyumsuzluk vardır. Şerh-i Mevlâna Mübarek Şah olarak tanınan “Edvar” şerhinde “Bustan” ismi ile anılmıştır.⁶⁴

T C C T B T T

39. Devir

I. Tabaka IV. Kısım			II. Tabaka		II. Kısım	
T	C	C	B	T	T	T
A	D	V	H	T	YB	Yh YH

I. Tabaka IV. kısım (rast dörtlüsü) ile II. Tabaka III. kısım (kürdî beşlisi)nin birleşmesinden meydana gelmiş, Urmevî tarafından da açık tenafür işareti konmuş uyumsuz bir dizidir.

T C C B T T T

64- Bkz. B. R. D'erlange, *age*, III, 340.

40. Devir

I. Tabaka IV. Kısım				II. Tabaka VI. Kısım			
T	C	C	T	C	C	T	
A	D	V	H	YA	YC	Yh	YH ⁶⁵

I. Tabaka IV. kısım (rast dörtlüsü) ile II. Tabaka IV. kısım (rast beşlisi)nin birleşmesi ile oluşan bu dizi bugün bizimde aynı adla andığımız “Rast” makamı dizisidir. Urmevî ad akordunun açıklamasında ve transpozasyon işleminin örneklenmesinde bu dizi kullanmıştır.

T C C T C C T

41. Devir

I. Tabaka IV. Kısım				II. Tabaka V. Kısım			
T	C	C	C	C	T	T	
A	D	V	H	Y	YB	Yh	YH

I. Tabaka IV. Kısım (rast dörtlüsü) ile II. Tabaka V. kısım (hüseynî beşlisi)nin birleşmesi ile meydana gelmiştir. Urmevî dizi için açık tenafür işareti koymuş olup, uyumsuz bir dizidir. Eski musikî bilginlerince bu diziye “Hümayun” denilmiştir.⁶⁶

T C C C C T T

65- (A-19^b), D (148^b), E (91^b) Şerhu'l-Edvâr-ı Meragî (30^a) da bu dizi kenarında “Rast” kaydı vardır.

66- Bkz. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî türk Musikîsi*, IV, 195.

42. Devir

I. Tabaka IV. Kısım			II. Tabaka VI. Kısım				
T	C	C	C	T	C	T	
A	D	V	H	Y	YC	Yh	YH ⁶⁷

I. Tabaka IV. kısım (rast dördlüsü) ile II. Tabaka VI. kısım (hicaz, eskilerce “ırak” denilen beşli) den meydana gelmiştir. Urmevî, gizli tenafür işaretiyle beraber dizi yanına “Zengule” kaydını koymuştur. Dizi seslendirildiğinde mülayim aralıklar beş adet olduğundan uyumsuzdur.⁶⁸ Daha sonraları “Zirguleli Hicaz” makamı Zengule ismiyle anılmaya başlamıştır. Dizi aynı zamanda “Selmek” avazesi olarak da Urmevî tarafından kaydedilmiştir.

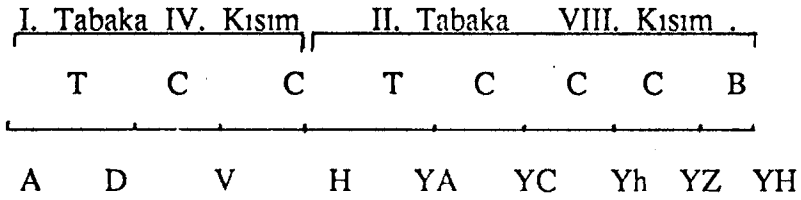
43. Devir

I. Tabaka IV. Kısım			II. Tabaka VII. Kısım					
T	C	C	C	C	C	B	T	
A	D	V	H	Y	YB	YD	Yh	YH

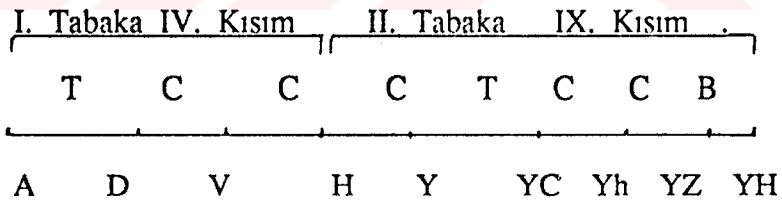
I. Tabaka IV. kısım (rast dördlüsü) ile II. Tabaka VII. kısım (Saba beşlisi)nin birleşmesiyle meydana gelmiş olup, Urmevî açık tenafür işareti koymuştur. Uyumsuz bir dizidir.

67- A (19^b), D (148^b), E (91^b) *Şerhu'l-Edvâr-ı Meragî* (30^a)'da dizi kenarında “Zengule” kaydı vardır. Şerefiyye'de de aynı dizi “Zengule” olarak kaydolunmuştur.

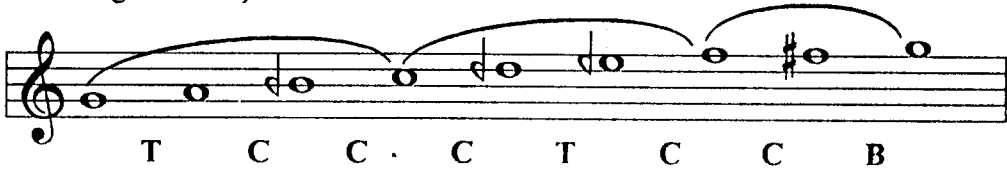
68- Bkz. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi* (52^a) da IV, 191, 217, 218.



I. Tabaka IV. kısım (rast dörtlüsü) ile II. Tabaka VIII. kısım (taninive ısfahan cinsi) birleşiminden meydana gelmiş olup, Urmevî dizi kenarına “İsfahan” kaydı koymuştur. Bugünkü “ısfahan” makamımız ile ilgisi bulunmayan bu dizi gizli uyumsuzluk göstermektedir.



I. Tabaka IV. kısım (rast dörtlüsü) ile II. Tabaka IX. kısım (hicaz veya eski-lerin ırak beşlisi)nin birleşmesi ile meydana gelmiştir. Gizli tenafür işareti konmuş olan dizi 42. devirle benzerlik göstermektedir. “Şerefiyye”, (52^a) da “Zengule” ismi ile gösterilmiştir.



46. Devir

I. Tabaka IV. Kısım				II. Tabaka X. Kısım			
T	C	C	C	B	T	C	C
A	D	V	H	Y	YA	YD	YV YH

I. Tabaka IV. kısım (rast dörtlüsü) ile II. Tabaka X. kısım (bir tanini ve rast beşlisi)nin birleşmesiyle meydana gelmiş olup, Urnevî tarafından dizi kenarına “gerdaniye” ismi kaydedilmiştir. Aynı isim “Şerefiyye”de de (52^b) de kayıtlı olup, bu dizi bugünkü “rast” makamı dizisine benzerlik göstermektedir. Dokuz sestten meydana gelen dizi “avâze” olarak kaydedilmiştir.

T C C C B T C C

47. Devir

I. Tabaka IV. Kısım				II. Tabaka XI. Kısım			
T	C	C	C	C	B	T	C
A	D	V	H	Y	YB	YC	YV YH

I. Tabaka IV. kısım (rast dörtlüsü) ile II. Tabaka XI. kısım birleşmesi ile meydana gelmiştir. Urnevî, açık tenafür işareti koymuş olup, uyumsuz bir dizidir.

T C C C C B T C

48. Devir

I. Tabaka IV. Kısım				II. Tabaka XII. Kısım			
T	C	C	T	C	T	C	
A	D	V	H	YA	YC	YV	YH

I. Tabaka IV. kısım (rast dörtlüsü) ile II. Tabaka XII. kısmın (bir tanini ve hicaz dörtlüsü) birleşmesiyle meydana gelmiştir. Günümüzdeki "Suzinak" makamımızın seslerine benzerlik gösteren bu dizi uyumludur.

T C C T C T C

49. Devir

I. Tabaka V. Kısım				II. Tabaka I. Kısım			
C	C	T	T	T	B	T	
A	C	h	H	YA	YD	Yh	YH

I. Tabaka V. kısım (hüseynî dörtlüsü) ile II. Tabaka I. kısım (çargah beşlisi)'nin birleşmesi ile meydana gelmiştir. Dizi içerisinde üç adet tanini buudu ard arda gelmekte olup bu durumda dizi uyumsuzdur.

C C T T T B T

50. Devir

I. Tabaka V. Kısım				II. Tabaka II. Kısım			
C	C	T	T	B	T	T	
A	C	h	H	YA	YB	Yh	YH

I. Tabaka V. kısım (uşşak dörtlüsü) ile II. Tabaka II. kısım (buselik beşlisi)nini birleşmesinden meydana gelen bugün musikîmizde “uşşak” ve “beyatî” makamları meydana gelmiştir. Dizi Şerefiyye’de “hüseynî” ismi ile kaydedilmiştir.⁶⁹

51. Devir

I. Tabaka V. Kısım				II. Tabaka		III. Kısım	
C	C	T	B	T	T	T	
A	C	h	H	T	YB	Yh	YH

I. Tabaka V. kısım (hüseynî dörtlüsü) ile II. Tabaka III. Kısım (kürdî beşlisi)nin birleşmesiyle meydana gelmiş olup, Urmevî tarafından gizli tenafür işareti ile işaretlenmiştir. Dizi uyumsuzdur.

69- Bkz. Safiyyuddîn Urmevî, *Risâletü's-Şerefiyye*, Topkapı Sarayı Ktp., A. 3460 (52b).

52. Devir

I. Tabaka V. Kısım				II. Tabaka VI. Kısım			
C	C	T	T	C	C	T	
A	C	h	H	YA	YC	Yh	
				YH			

I. Tabaka V. kısım (hüseyinî dörtlüsü) ile II. Tabaka IV. kısım (rast beşlisi)nin birleşmesiyle meydana gelir. Urnevî tarafından dizi kenarında A (20^a) da “Muhayyer” kaydı vardır. Dizi incelendiğinde bugünkü Neva, Muhayyer ve Hüseyinî makamlarının dizileri olduğu görülür.

53. Devir

I. Tabaka V. Kısım				II. Tabaka		III. Kısım	
C	C	T	C	C	T	T	
A	C	h	H	Y	YB	Yh	
						YH ⁷⁰	

I. Tabaka V. kısım (hüseyinî dörtlüsü) ile II. Tabaka V. kısım (hüseyinî beşlisi)nin birleştirilmesiyle meydana gelmiş, Urnevî tarafından “hüseyinî” olarak dizi kenarına kaydedilmiştir. Dizi incelendiğinde hüseyinî ve Urnevî’nin Nevruz adını verdiği diziler, bugünkü “hüseyinîaşiran” dizisi görülür.

70- A (20^a), D (149^a), E (92^a) ve Şerhu'l-Edvâr-ı Meragî (30^b) de dizi kenarında “Hüseyinî” kaydı var.

54. Devir

I. Tabaka V. Kısım	II. Tabaka VI. Kısım	71
C C T C T C T		
A C h H Y YC Yh YH		

I. Tabaka V. kısım (uşşak dörtlüsü) ile II. Tabaka VI. kısım (hicaz beşlisi)in birleştirilmesiyle meydana gelir. Urmevî, dizi kenarına “hicâzî” ismini koymuş olup, bu dizi bugün kullandığımız “karağar” makamı dizisidir.

55. Devir

I. Tabaka V. Kısım	II. Tabaka VII. Kısım
C C T C C C B T	
A C h H Y YB YD Yh YH	

I. Tabaka V. kısım (uşşak dörtlüsü) ile II. Tabaka VII. kısım (ısfahan dörtlüsü ve tanini)nin birleşmesinden meydana gelmiştir. II. Tabakada birleştirmeden doğan uyumsuz sesler bulunan bir dizidir.

71- A (20^a), D (149^a), E (92^a) ve Şerhu'l-Edvâr-ı Meragî (30^b) de ve Şerefiyye (52^b) de “Hicazî” kaydı vardır.

56. Devir

I. Tabaka V. Kısım				II. Tabaka VIII. Kısım			
C	C	T	T	C	C	C	B
A	C	h	H	YA	YC	Yh	YZ YH

I. Tabaka V. kısım (uşak dörtlüsü) ile II. Tabaka VIII. kısım (rast dörtlüsü ve tanini)ın birleştirilmesi ile meydana gelmiştir. 52. devire benzerlik göstermekte olup, sondaki (C) ve (B) aralıkları birleştirilince bugünkü “neva”, “hüseynî” gibi makamların dizileri olduğu görülür.

57. Devir

I. Tabaka V. Kısım				II. Tabaka IX. Kısım			
C	C	T	C	T	C	C	B
A	C	h	H	Y	YC	Yh	YZ YH

I. Tabaka V. kısım (hüseynî dörtlüsü) ile II. Tabaka IX. kısım (ırak veya hicaz beşlisi)nin birleşmesi ile meydana gelmiştir. 54. daire tertibinde olan bu dizi, eskilerce hicazî ismi ile anılırdı. Karciğâr makamı dizisine kısmen uymakta olan bir dizidir. Diğer tonlara nakledilince uyumsuz bir dizi olmaktadır.⁷²

72- Bkz. B. R. D'éranger, *age*, III, 341.

58. Devir

I. Tabaka V. Kısım				II. Tabaka X. Kısım			
C	C	T	C	B	T	C	C
A	C	h	H	Y	YA	YD	Yh YH

I. Tabaka V. kısım (uşşak dörtlüsü) ile Iı. Tabaka X. kısım (bir tanini ve rast dörtlüsü) ın birleşmesiyle meydana gelmiş bir dizidir. II. Tabakada birleşme dolayısıyla gizli uyumsuzluk vardır.

59. Devir

I. Tabaka V. Kısım				II. Tabaka XI. Kısım			
C	C	T	C	C	B	T	C
A	C	h	H	Y	YB	YC	YV YH

I. Tabaka V. kısım (uşşak dörtlüsü) ile II. Tabaka XI. kısmın (zirefkend veya kuçek dörtlüsü ile tanini) birleştirilmesi ile meydana gelir. Urmevî tarafından gizli tenafür işareti konmuş olup, “Zirefkend” veya “Kûçek”, ismi verilmiştir. Bugünkü musikîmizde “Sünbüle” makamına benzerlik göstermekte, kuçek makamı bugün daha değişik şekilde uygulanmaktadır.⁷⁴

73- A (20^a), D (149^a) da “Zirefkend” E (92^a) da “Kuçek” kaydı vardır.

74- Bkz. H. S. Arsl, *Türk Musikîsi Dersleri*, 237.

60. Devir

I. Tabaka V. Kısım				II. Tabaka XII. Kısım		
C	C	T	T	C	T	C
A	C	h	H	YA	YC	YV YH

I. Tabaka V. kısım (uşşak dörtlüsü) ile II. Tabaka XII. kısmın (tanini ve hicaz dörtlüsü) birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Bugünkü hüseyinî beşlisine hicaz zirgüle dizisinin eklenmesiyle meydana gelen “Hisar” makamı dizisi yukarıdaki sesleri vermektedir.

61. Devir

I. Tabaka VI. Kısım				II. Tabaka I. Kısım	
C	T	C	T	T	B T
A	C	V	H	YA	YD Yh YH

I. Tabaka VI. kısım (hicaz dörtlüsü) ile II. Tabaka I. kısım (çargah beşlisinin) birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Urmevî tarafından uyumlu olarak gösterilmiş dizi bugün musikîmizde bu şekliyle kullanılmamakta olup “uzzal” makamına (YD) sesi dışında benzerlik göstermektedir.

62. Devir

I. Tabaka VI. Kısım				II. Tabaka II. Kısım		
C	T	C	T	B	T	T
A	C	V	H	YA	YB	Yh YH

I. Tabaka VI. kısım (hicaz dörtlüsü) ile II. Tabaka II. kısmın (buselik beşlisi) birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Bugünkü “Hümayun” makamı dizisidir.

C T C T B T T

63. Devir

I. Tabaka VI. Kısım				II. Tabaka III. Kısım		
C	T	C	B	T	T	T
A	C	V	H	T	YB	Yh YH

I. Tabaka VI. kısım (hicaz veya ırak dörtlüsü) ile II. Tabaka III. kısım (kürdî beşlisi) nin birleşmesiyle meydana gelir. Urnevî tarafından açık tenafür işareti konan dizi uyumsuzdur.

C T C B T T T

64. Devir

I. Tabaka VI. Kısım	II. Tabaka	IV. Kısım
C	T	C
C	T	C
C	C	T
A	C	V
H	YA	YC
Yh	YH	

I. Tabaka VI. kısım (hicaz dörtlüsü) ile II. Tabaka IV. kısım (rast beşlisi) nin birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Urnevî bu dizi kenarına A (20^b) “nühûft” ismini yazmıştır. Dizi, bugünkü “Uzzal” makamı dizisine benzerlik göstermektedir.⁷⁵ Şerefiyye (52^b) de de “nühûft” kaydı vardır.

65. Devir

I. Tabaka VI. Kısım	II. Tabaka	V. Kısım
C	T	C
C	C	C
C	T	T
A	C	V
H	Y	YB
Yh	YH ⁷⁶	

I. Tabaka VI. kısım (hicaz dörtlüsü) ile II. Tabaka V. Kısım (hüseyinî beşlisi)nin birleşmesiyle meydana gelen bu dizi “Rahevî” olarak isimlendirilmiştir. Dizi seslendirildiğinde uyumsuz olduğu işitilecektir. “Ezgi”de diziyi uyumsuz olarak göstermiş olup, dizi beş uygun aralıktan ibarettir.⁷⁷

75- Bkz. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, IV, 194.

76- A (20^b), E (92^b), *Şerhu'l-Edvar-ı Meragî* (30^b), *Şerefiyye* (52^a) da “Râhevî” kaydı bulunmaktadır.

77-Bkz. Suphi Ezgi, *Amelî ve Nazarî Türk Musikisi*, IV, 191.

66. Devir

I. Tabaka VI. Kısım				II. Tabaka VI. Kısım			
C	T	C	C	T	C	T	
A	C	V	H	Y	YC	Yh	YH

I. Tabaka VI. kısım (hicaz dörtlüsü) ile II. Tabaka VI. kısım (hicaz beşlisi)nin birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. F (278^b)de “Irak” kaydı bulunan bu dizi bugün kullandığımız hicaz ve ırak makamlarına benzememektedir. Ekilerce “hicazî” olarak isimlendirilmiş ve 69. devir olan “Irak” devrine benzerlik göstermektedir. Dizi bu hali ile uyumsuzluk göstermektedir.⁷⁸

C T C C T C T

67. Devir

I. Tabaka VI. Kısım				II. Tabaka VII. Kısım			
C	T	C	C	C	C	B	T
A	C	V	H	Y	YB	YD	Yh YH

I. Tabaka VI. kısım (hicaz dörtlüsü) ile II. Tabaka VII. kısım (saba, eskilerce “ısfahan” beşlisi)nin birleşmesi ile meydana gelmiş, Urmevî tarafından dizi kenarına açık tenafür işareti konmuştur. Uyumsuz bir dizidir. 65. devire benzerlik göstermektedir.

C T C C C C B T

78- Bkz. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, IV, 190; B. R. D'ér lange, *age*, III, 342.

68. Devir

I. Tabaka VI. Kısım				II. Tabaka VIII. Kısım			
C	T	C	T	C	C	C	B
A	C	V	H	YA	YC	Yh	YZ YH

I. Tabaka VI. kısım (hicaz dörtlüsü) ile II. Tabaka VIII. kısım (rast beşlisi)nin birleşmesinden meydana gelmiş, 64. daireye benzerlik göstermekte ve dizi “Uzzal” makamının seslerini vermektedir.

69. Devir

I. Tabaka VI. Kısım				II. Tabaka II. Kısım			
C	T	C	C	T	C	C	B
A	C	h	H	YA	YB	Yh	YH ⁷⁹

I. tabaka VI. kısım (hicaz veya ırak dörtlüsü) ile II. Tabaka IX. kısım (ırak dörtlüsü ile tanini)’ın birleştirilmesi ile meydana gelmiştir. Bu dizi bugünkü “ırak” makamı dizisine benzerlik göstermektedir. Yani, şegah dörtlüsü ile uşşak beşlisinin birleşmesi aynı diziyi vermektedir.⁸⁰

79- A (20^b), E (92^b), *Şerh-u Edvâr-ı Merağî* (30^b)’de “ırak” kaydı vardır.

80- Bkz. H. S. Arsl, *T. Musikîsi Nazariyatı Dersleri*, s. 179.

70. Devir

I. Tabaka VI. Kısım				II. Tabaka X. Kısım			
C	T	C	C	B	T	C	C
A	C	V	H	Y	YA	YD	YV
YH ⁸¹							

I. Tabaka VI. kısım (seyah veya hicaz dörtlüsü) ile II. Tabaka X. kısım (tanini ve rast dörtlüsü)nün birleşmesiyle meydana gelmiş, gizli tenafür işareti konulmuştur. Dizi kenarında “Büzürg” ibaresi olup bu dizi bu günkü “Büzürg” makamından oldukça farklıdır.⁸²

71. Devir

I. Tabaka VI. Kısım				II. Tabaka XI. Kısım			
C	T	C	C	C	B	T	C
A	C	V	H	Y	YV	YC	YV
YH ⁸³							

I. Tabaka VI. kısım (ıraq dörtlüsü) ile II. Tabaka XI. kısım (tanini ile ıraq dörtlüsü)nün birleşmesiyle meydana gelmiştir..Safiyuddîn “ısfahan” dizisinin onuncu tabakasında bu dizinin meydana çıktığını kaydetmiş olup, gizli uyumsuzluk bulunan bu dizi, bugünkü “Bestenigar” makamı dizisine benzerlik göstermektedir. Saba makamına pest tarafta ıraq dörtlüsünün eklenmesiyle uygulanır.⁸⁴

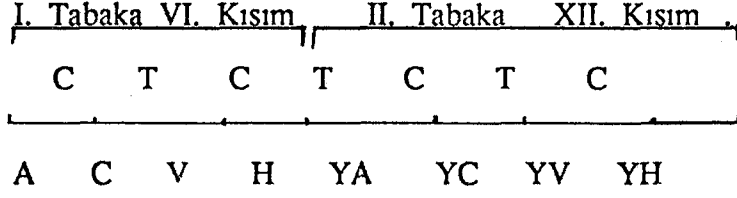
81- A (20^b) ve E (92^b) de “Büzürg” kaydı vardır. *Risâletu’s-Şerefiyye*: Topkapı Sarayı

Ktp., A. 3460 (52^b) de de aynı kayıt vardır.

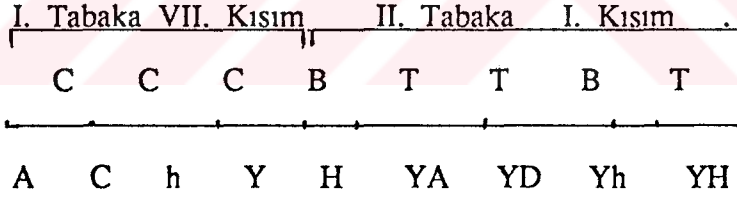
82- Bkz. H. S. Arel, *T. Musikîsi Nazariyatı Dersleri*, s. 214.

83- A (20^b), *Şerefiyye* (52^b) de “Geveşt” kaydı vardır.

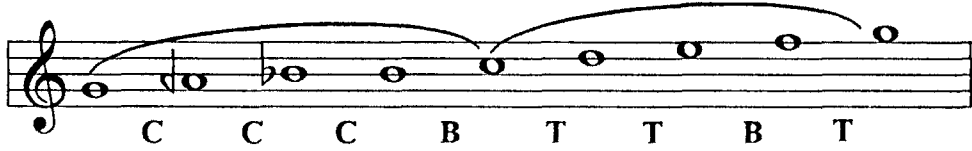
84- Bkz. H. S. Arel, *T. Musikîsi Nazariyatı Dersleri*, s. 185.



I. Tabaka VI. kısım (hicaz dörtlüsü) ile II. Tabaka XII. kısım (tanini aralığı ile hicaz dörtlüsü)ın birleşmesiyle meydana gelmiştir. Eskilerin “uzzal” ismini verdiği bu dizi bugünkü musikîmizde “Zirgûleli Hicaz” dizisine, dolayısı ile şedlerine benzemektedir.



I. Tabaka VII. kısım (seba, eskilerce ısfahan dörtlüsü) ile II. Tabaka I. kısım (çargah, eskilerce uşşak beşlisi)nin birleşmesiyle meydana gelmiştir. Uyumsuz bir dizidir.⁸⁵



85- A (20^b)de “Uzzal” kaydı bulunmaktadır.

74. Devir

I. Tabaka VII. Kısım				II. Tabaka II. Kısım			
C	C	C	B	T	B	T	T
A	C	h	Y	H	YA	YB	Yh YH

I. Tabaka VII. kısım (saba, eskilerce “ısfahan” dörtlüsü) ile II. Tabaka II. kısım (buselik beşlisi)nin birleşmesi ile meydana gelmiştir. Urmevî, dizi kenarına açık tenafür işareti koymuş olup, uyumsuz bir dizidir.

C C C B T B T T

75. Devir

I. Tabaka VII. Kısım				II. Tabaka III. Kısım	
C	C	C	B	B	T T T
A	C	h	Z	H T	YB Yh YH

I. Tabaka VII. kısım (saba, eskilerce “ısfahan” dörtlüsü) ile II. Tabaka III. kısmın (kürdi beşlisi) birleştirilmesi ile meydana gelmiştir. Urmevî tarafından açık tenafür işareti konan dizi uyumsuzdur.

C C C B B T T T

76. Devir

I. Tabaka VII. Kısım				II. Tabaka IV. Kısım			
C	C	C	B	T	C	C	T
A	C	h	Z	H	YA	YC	Yh YH

I. Tabaka VII. kısım (İsfahan cinsi) ile II. Tabaka IV. kısmın (rast beşlisi) birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Dizi seslendirildiğinde bugünkü “İsfahan” makamının sesleri olduğu anlaşılır. Urmevî tarafından herhangi bir isim verilmemiştir. 52 ve 56. devirlere (C ve B) buudları birleştirildiğinde benzerlik göstermektedir.

C C C B T C C T

77. Devir

I. Tabaka VII. Kısım				II. Tabaka V. Kısım			
C	C	C	B	C	C	T	T
A	C	h	Z	H	Y	YB	Yh YH

I. Tabaka VII. kısım (saba dördlüsü) ile II. Tabaka V. kısım (hüseynî eskerce “nevruz” beşlisi)nin birleşmesiyle meydana gelir. Urmevî tarafından dizi kenarına açık tenafür işareti konmuş olup, uyumsuz bir dizidir.

C C C B C C T T

78. Devir

I. Tabaka VII. Kısım				II. Tabaka VI. Kısım			
C	C	C	B	C	T	C	T
A	C	h	Z	H	Y	YC	Yh
							YH

I. Tabaka VII. kısım (saba dörtlüsü) ile II. Tabaka VI. kısım (hicaî, eski-lerce “Irak” beşlisi)nin birleşmesinden meydana gelmiş olup, Urmevî dizi kenarına açık tenafür işareti koymuştur. Uyumsuz bir dizidir.

C C C B C T C T

79. Devir

I. Tabaka VII. Kısım				II. Tabaka VII. Kısım			
C	C	C	B	C	C	C	B
A	C	h	Z	H	Y	YB	YD
							Yh
							YH

I. Tabaka VII. kısım (saba, dörtlüsü) ile II. Tabaka VII. kısım (saba, eski-lerce “ısfahan” beşlisinin) birleşmesiyle meydana gelmiş olup, Urmevî dizi ke-narına açık tenafür işareti koymuştur. Uyumsuz bir dizidir.

C C C B C C C B T

80. Devir

I. Tabaka VII. Kısım				II. Tabaka VIII. Kısım					
C	C	C	B	T	C	C	C	B	
A	C	h	Z	H	YA	YC	Yh	YZ	YH

I. Tabaka VII. kısım (Saba dörtlüsü) ile, II. Tabaka VIII. kısmın (tanini ve saba dörtlüsü) birleşmesiyle meydana gelmiş olup 56. devre benzerlik göstermektedir. Diğer tonlara nakli tenafüre sebep olmakta, saba makamı seslerine yakın fakat gizli tenafür olan bir dizidir.⁸⁶

C C C B T C C C B

81. Devir

I. Tabaka VII. Kısım				II. Tabaka IX. Kısım					
C	C	C	B	C	T	C	C	B	
A	C	h	Z	H	Y	YC	Yh	Yz	YH

I. Tabaka VII. kısım (saba dörtlüsü) ile II. Tabaka IX. kısım (hicaz beşlisi)nin birleşmesiyle meydana gelmiş ve 78. devire benzerdir. Urmevî açık tenafür işareti koymuş olup uyumsuz bir dizidir.⁸⁷

C C C B C T C C B

⁸⁶- Bkz. B. Rodolphe D'éranger, *age*, III, 343.

⁸⁷- Bkz. S. Urmevî, *Risâletu's-Şerefiyye*, Topkapı Sarayı Ktp., A. 3460, 52^b.

82. Devir

I. Tabaka VII. Kısım				II. Tabaka X. Kısım					
C	C	C	B	C	B	T	C	C	
A	C	h	Z	H	Y	YA	YD	YV	YH

I. Tabaka VII. kısım (saba dörtlüsü) ile II. Tabaka X. kısım birleşmesiyle meydana gelmiştir. Urmevî tarafından açık tenafür işareti konmuş, uyumsuz bir dizidir.

83. Devir

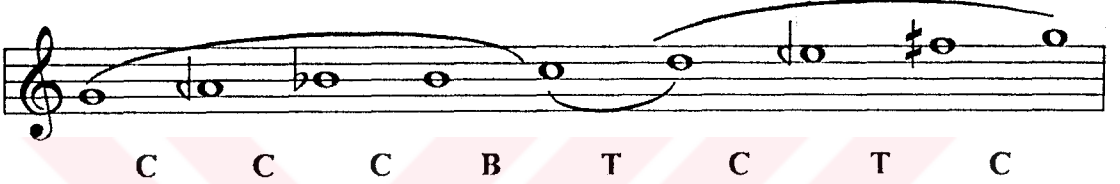
I. Tabaka VII. Kısım				II. Tabaka XI. Kısım					
C	C	C	B	C	C	C	T	B	
A	C	h	Z	H	Y	YB	YC	YV	YH

I. Tabaka VII. kısım (saba dörtlüsü) ile II. Tabaka XI. kısım birleşmesinden meydana gelmiş olup, Urmevî tarafından açık tenafür işareti ile belirtilmiştir. Uyumsuz bir dizidir.

84. Devir

I. Tabaka VIII. Kısım				II. Tabaka XII. Kısım			
C	C	C	B	T	C	T	C
A	C	h	Z	H	YA	YC	YV YH

I. Tabaka VII. kısım (saba dörtlüsü)ne II. Tabaka XII. kısım (bir tanini ve segah dörtlüsü)nün eklenmesi ile meydana gelmiştir. Urmevî tarafından eserde gizli tenafür işareti konmuştur. Gizli uyumsuzluk vardır.



Safiyyuddin bütün edvarı ayrı ayrı verdikten sonra her devrin belli cinslerden meydana geldiğini belirtiyor. Üç aralıktan oluşan dörtlülerin oluşturduğu bu cinslere “bahr” ismini veriyor. Örnek olarak “Rast Devrini Rast Makamı dizisini alıp, her bir sestem hareketle kaç adet dörtlü oranı (4/3) olduğunu şema ile açıklamıştır. Şema incelenecek olursa, Kırkinci daire olan Rast dizisi beş bahr’dan meydana gelmiştir. I. Bahr ve IV. Bahr (T, C, C) aralıklarından oluşan Rast dörtlüsü, II. Bahr ve V. Bahr (C, C, T) aralıklarından oluşan Safiyyuddince “Nevruz” günümüzde “Uşşak” ismi verilen dörtlüsü, III. Bahir ise (C, T, C) aralıklarından oluşan “Irak” dörtlüsüdür.

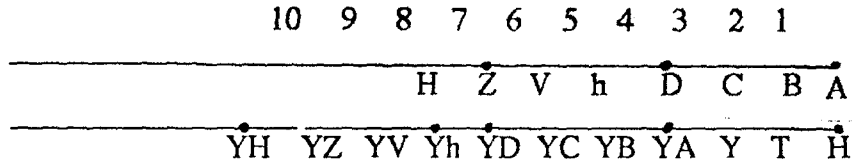
Safiyyuddin bütün makam devirlerinin bu şekilde bir sekizliyi aşmamak şartı ile bahlere ayrılabilceğini açıklayarak “Devirler ve Oranları” bölümünü tamamlamıştır.

VII. FASIL: İki telin hükmü hakkında:

Safiyyuddin iki ayrı tel arasındaki akord özelliğini bu bölümde konu etmiş olup, I. Telin akordlandığı sesin dörtlüsüne II. Teli ayarlamak usulünün önceleri

de bilindiğini açıklamıştır. Ud gibi telli müzik aletleri de bu şekilde her bir telin üsttekine göre bir dörtlü tiz olarak ayarlanması ile akortlanagelmıştır.

Birinci tel mutlak ses olan () (A) [Rast] sesine akortlanırsa, alttaki ikinci tel onun dörtlüsü olan (H) [Çargah] sesine akortlanır. Bu durumda örnek olarak I. Devir olan “Uşşak” dizisinin seslerine nasıl basılması gerektiği ayrı ayrı sesler belirtilerek açıklanmıştır. Bir makamın iki tel üzerinde seslendirilmesi durumunda, birinci sestten oktavı olan sekizinci sese kadar on perdenin gerektiği de şekilde görülmekte olup, birinci devrin seslerinin basım noktaları da gösterilmiştir.



Safiyyuddin’e göre, iki telde I. Devir “Uşşak” dizisinin gösterilişi:

VIII. FASIL: Ud tellerinin düzeni ve seslerin çıkarılması hakkında:

Safiyyuddin bu bölümde ud aletinin akordu ve perdeleri hakkında bilgi vermiştir. Ud sazının beş telli olarak eski musikî bilginlerince düzenlendiğini ve kol kısmında yedi perde bulunduğunu belirtmiştir.

Ud sazı tarih içinde gelişme göstererek Safiyyuddîn’in çağına kadar gelmişti. Ud’da bu gelişmelere katkıda bulunanlardan biri, Mansur Zelzel (ö. 175-791) olup, “Ud’u Şebbût” adıyla anılan bir çeşidini icad etmişti.⁸⁸ Ayrıca Ud’un sebbabe ve bınsır perdelerinin arasına bir perde ilâve etmiştir ki, sonraları bu perde “Vusta Zelzel” olarak ismiyle anılmıştır.⁸⁹

Ud sazının gelişmesindeki bir diğer isim, “Zeryab” adıyla anılan İbnu’n-Nefîs’dir. (ö. 238-852) Zeryab, Bağdad’da ün kazanıp, Kurtuba’da II. Abdurrahman’ın sarayında bir konservatuvar kurmuş, burada doğu ekolünün etkisi altında kalan Endülüs müziğini kısa zamanda orijinal bir biçime sokmuştu. Onun

88- H. George Farmer, *A History of Arabian Music*, s.73.

89- *Age*, 206.

kurduğu müzik geleneği batı İslâm dünyasında günümüzde bile bütün canlılığı ile yaşamaktadır.⁹⁰ Zeryab, Ud'da daha önce dört tel varken bu tel adedini beşe çıkaran ilk musikî bilginidir.⁹¹

Ladik'li Mehmed Çelebi (ö. 849-1445), "Risâletü'l-Fethiyye"de eskilerin ud'a, anasır-ı erbaçdan misâl olmak üzere dört tel takdıklarından söz etmektedir. I. telle "Toprak", II. telle "Su", III. telle "Hava", IV. telle "Ateş" in temsil edildiğini, insanın yaradılışındaki dört unsurdan "Sevda"nın I. tele, "Balgam"ın II. tele, "Kan"ın III. tele, "Safra"nın IV. tele misâl olduğunu kaydetmektedir.⁹²

Kindî'de ud, pratikte dört tel nazariyatta ise "had" veya "Zîr-i sanî" denilen bir tel ilâvesiyle beş tele çıkarılmıştı. Kindî, Fârâbî, İbn-i Sînâ, İbn-i Zeylâ, İhvân-ı Safâ Ud'un bu beşinci telinden sadece nazariyatta bahsetmiş pratikte yer vermemişlerdir. Pratikte beşinci telin kullanılışı ve ilâvesi IX. asırda Endülüste yaşayan Zeryab'a aittir.⁹³

Ud'un tellerinin de, bu değişim çağlarında barsaktan yapıldığı, hatta tonalite ve sağlamlık açısından 2. 3. ve 4. tellerin "genç arslanın" bağırsağından elde edildiği kaydına rastlamaktayız.⁹⁴

Safiyyuddin eserinde bu teknik ve tarihî bilgilerden daha çok ud'un akord özelliklerinden söz etmekle yetinmiştir. Safiyyuddin gününde tellerin hangi seslere akordlandığını sadece harflerle belirtmiş olup, teller arasında birer dörtlü aralığı ses mesafesi olduğunu açıklamıştı. Bugün musikîmizde kullandığımız ud akordu da teller arasında birer dörtlü aralığı ses mesafesi olmak üzere kortlanmakta, fakat Safiyyuddin'in günündeki akordtan ve tel özelliklerinden hayli farklı bir durum görülmektedir. Ayrıca Safiyyuddîn'in zamanında ud kolundaki yedi adet perde bağları da sonraları takılmamaya başlanmıştı. Safiyyuddin döneminde beş sıra takılan tellere ilâveten bir adet kalın bam teli daha takılmış olup günümüzde onbir

90- Hayder Bammat, *İslâmın Çehresi* (Çev: O. Fehmi Giritli), s. 424.

91- H. George Farmer, *A History of Arabian Music*, s. 108.

92- Muhammed bin Abdulhamid Lendikî, *er-Risâletü'l-Fethiyye* (tahkik: Haşim Muhammed er-Receb), s. 178.

93- H. George Farmer, "The Origin of the Arabian fute and Rebec", *JIRAS*, IV, 769.

94- H. George Farmer, *A History of Arabian Music*, s. 109.

telli olarak kullanılmaktadır. Günümüzde musikîmizde kullanılan ud'ların alttan ikinci sıradaki telleri diyapazon'un 440 frekanslı "Lâ"sına akord edilmekte olup, "re" notası olarak kabul edilmektedir. Bu durumda ud'dan çıkan "do" sesi piyanodaki "sol" sesiyle aynı inceliktedir. Yani, ud sol bir sazdır.⁹⁵ En alttaki tellerden itibaren birinci teller bolahenk akordu ney'in "sol" sesine, ikinci teller "re" sesine, üçüncü teller "lâ" sesine, dördüncü teller "mi" sesine, beşinci teller "si" sesine, altıncı tek tek ise "fa diyez" sesine akortlanır. Arap aleminde ise daha değişik bir akord dizisi kullanılmaktadır.

Yaptığımız çalışmada Safiyyuddin'in makamları ayrı ayrı karar sesinde göstermeyişi ve ana dizi olarak "Acemli rast" dizisini alması dolayısıyla "bam" telinin "mutlağın" açık halini piyanodaki ve "mansur" neydeki "sol" notasına eşit olarak alıp diğer telleri birer dörtlü tizine pratikteki kullanımından farklı olarak teorik olarak sıraladık şekil üzerinde şöyle gösterilebilir.

Bamm	H (do)	Z (si)	V (sid)	h (sib)	D (la)	C (lad)	B (sol)	A (sol)
Mesles	Yh (fa)	YD (mi)	YC (mid)	YB (miḅ)	YA (re)	Y (do#)	T (reḅ)	H (do)
Mesna	KB (sib)	KA (lâ)	K (lad)	YT (sol#)	YH (sol)	YZ (fa#)	YV (fa#)	Yh (fa)
Zir	KT (miḅ)	KH (re)	KZ (do#)	KV (reḅ)	Kh (do)	KD (si)	KC (sid)	KB (sib)
Had	LV (sol#)	Lh (sol)	LD (fa#)	LC (fa#)	LB (fa)	LA (mi)	L (mid)	KT (miḅ)

IX. FASII: Meşhur devirler hakkında:

Bu bölümde öncelikle oniki makam olarak bilinen makamların isimleri açıklanmış ve kaçına devr olduğu belirtilmiştir.

Üç küçük aralığa bölünmüş bir dörtlüye "cins" denir. Cinsler yan yana getirilerek "edvar", yani makamları meydana getirirler.

95- Bkz. Mutlu Torun, *Ud Metodu*, s. 77.

750 yıldan beri oniki makam esas alınarak kullanılagelmiştir. Oniki makama çeşitli ezgi örneklerinden meydana gelen “âvâze”ler eklenmiştir. Âvâze’ler önceleri altı adet olarak anılırken, yedinci gereğın bulununca “Hisar” âvâresi de öncekilere eklenmiş ve yedi adede çıkarılmıştı.

Oniki “Makam” ve yedi “Âvâze”ye dört “şube” eklenmiştir ki, “Şube”ler, başlangıç ve karar perdeleri gözönüne alınarak uygulanan ezgi seyirleridir. Bütün bunlara da “terkib” adı verilen cinsler ve âvâzelerin biraraya getirilmesiyle birleşik makamlar oluşturulmuştur.

Safıyyuddın bunları şöylece belirtmiştir. Önce oniki burca izafe edilen oniki makamı sıralamıştır. Bunların kaçınıcı devirden olduklarını da açıklamıştır.

- 1- Uşşak, birinci devirdir.
- 2- Neva, ondördüncü devirdir.
- 3- Buselik, yirmiyedinci devirdir.
- 4- Rast, kırkınıcı devirdir.
- 5- Irak, altmışdokuzuncu devirdir.
- 6- İsfahan, kırkdördüncü devirdir.
- 7- Zirefkend, ellidokuzuncu dairedir.
- 8- Büzürg, yetmişinci devirdir.
- 9- Zengne, kırkikinci devirdir.
- 10- Rahevî, altmışbeşinci devirdir.
- 11- Hüseyinî, elliüçüncü devirdir.
- 12- Hicazî, ellidördüncü devirdir.

Safıyyuddın’ın ismini verdiği altı âvâze şunlardır.

- 1- Geveşt, yetmişbirinci devirdir.
- 2- Gerdaniye, kırkaltı devirdir.
- 3- Nevruz, hüseyinîdir.
- 4- Selmek, zenguledir.
- 5- Maye, düzensiz seslerden meydana gelmiştir.
- 6- Şehnaz, uygulamada maye gibidir.

Safiyyuddin XI. Fasılda açıkladığı tabakat adını verdiği ayrı perdelere göre aktarılmış halde bu makam devirlerini incelemiş ve bunlardan bazılarına işaret etmiştir.

44. devirdeki ısfahan devrinin, 76. devrin ikinci tabakasından başladığına işaret etmekte olup aralıklar incelendiğinde durum görülmektedir. Aynı makam 55. devirde de 3. tabaka olan (Yh) sesinden aynı aralıklar başlamakta, 46. devirde ise (YA) sesinden aynı aralıkların başladığı görülür.

Safiyyuddin Hicazî için de şu bilgileri vermektedir.

Hicazî, 64. devirdir. Bu devir eski musikî bilginlerince “Hicazî” ismiyle anılırken Safiyyuddince “İrak” denilmiştir. 56. Devir’de ikinci tabakada “hicazî”nin benzeri olduğu görülür (T, C, C, T) beşlisindeki son tanini buudu (C ve B) buudlarına ayrılmış olup (YZ) sesi eklenmiştir. (D) nüshası (153^a) da ise 56. devir yerine 54. devir yazılmış olup ikinci tabakada hicaz beşlisi (C, T, C, T) şeklinde sıralanmış ve dizi (A-20^a), E (92^a) da, “Hicazî” olarak kaydedilmiştir. 64. devre aynı zamanda “Nühüft”de denmiştir. 78. devrin ikinci tabakası da aynı tertibdendir.

Safiyyuddin bazı devirleri âvâze olarak isimlendirmiş, bazılarına da hiç isim vermemiştir. 67. devir için, önceki musikî bilginlerinin ısfahan ve hicâzînin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur tesbitini ele alıp aynı durumun başka diziler içinde geçerli olduğunu, fakat daha önce bunların belirtilmediğini anlatmış ve buna örnekler vermiştir. 67. devrin birden fazla isimle anıldığını belirtmiş olup bu dizi incelendiğinde Safiyyuddîn’in yazdığı gibi hicaz ve ısfahan cinslerinden oluştuğu görülür. Dügah üzerinde “İsfahan-ı Hicazî” denebilir.

Safiyyuddin, Rahavî makamının, Nevruz ve hicazî cinslerinin birleşmesinden meydana geldiğini belirtmiş olup, bugün bu dizi uşşak dörtlüsü ve hicaz beşlisinin birleşmesiyle meydana gelen “Karcigâr” dizisini oluşturmaktadır (C, C, T, C, T, C, T) aralıklarından oluşan 54. devir buna örnek gösterilebilir. Safiyyuddin’in “Râhevî” olarak isimlendirdiği diğer dizi ise 65. devir olup hicaz

dörtlüsü ile hüseyinî beşlisinin birleşmesiyle oluşturulmuştur. Bu dizide beş mülaim aralık niseb-i şerife olup gizli tenafir kaydı bulunmaktadır.⁹⁶

Safiyyuddin Zengule dizisi için, “Hicazî ve Rasttan meydana gelmiştir” demektedir. 42. devri incelediğimizde bir rast dörtlüsü ve hicaz beşlisinden meydana geldiği görülür. Safiyyuddin gizli tenafir işareti ile belirtmiştir. 42. devrin yanına da zengule yazılmıştır.

Safiyyuddin’in buradaki “Hicazî ve Rast’tan meydana gelmiştir.” ifadesine bakıp 64. devri incelediğimizde, bu devrin bir Hicaz dörtlüsü ve bir rast beşlisinden meydana geldiği görülür. (A-20^b)’de de devrin sesleri yanına “Nühûft” ibaresi görülmektedir. Bu makam bugünkü mûsikîmizde ayrı karar yeri ve seslerde uygulanmakta olup, 64. devir için “uzzal” makam dizisi daha uygundur.

İsfahan dizisi içinde Safiyyuddin “İsfahan ve Rast’tan meydana gelmiştir” demektedir. Bu dizi 44. devir olup, dizi seslerinin yanına (A-19^b)de “ısfahan” kaydı bulunmaktadır. Bu dizi incelendiğinde rast beşlisine ısfahan dörtlüsünün eklendiği görülmektedir. Bugün kullandığımız ısfahan makamına benzemediği anlaşılmaktadır. Safiyyuddin’in ısfahan dizisi, rast dizisine sesinin eklenmesiyle bir farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır.

Safiyyuddin avareleri altı adet olarak vermiş ve bunların devirlerini de belirtmiştir. “Geveşt”in 71. devir olduğunu, “Gerdaniye”nin de 46. daire olduğunu her ikisinin de “ısfahan” olduğunu Gerdaniye”nin ısfahan dizisinde onyedinci tabakada, “Geveşt”in ise onuncu tabakada olduğunu açıklamıştır. İncelendiğinde bu durumun Safiyyuddîn’in izahına uygun olduğu görülür.

Selmek âvâzesinin de 42. devirden Zengule, Nevruz’un da 53. devirden Hüseyinî olup (YH) gerdaniye sesi atılmış olduğu incelendiğinde görülecektir. Bu da bugünkü hüseyinî aşîran dizisidir.

96- Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, IV, 191.

Safiyuddîn Maye ve Şehnaz âvâzeleri içinde uyumlu ve düzenli olmayan seslerden meydana geldiğini ifade etmiştir. Ezgi yapmada kullanılması mümkün olmayan seslerden meydana gelen dizilerdir.⁹⁷

Safiyuddîn'in oniki makam ve altı âvâzeyi şekillerle ve ud sazındaki parmak basılan perde noktalarının ismiyle şöyle açıklamıştır:

T.T.B.T.T.B.T		H do	YA re	YD mi	Yh fa	YH sol	KA la	KB siḅ	Kh do	Uşşak
T.B.T.T.B.T.T		H do	YA re	YB miḅ	Yh fa	YH sol	YT laḅ	KB siḅ	Kh do	Neva
B.T.T.T.T.T.T		H do	T reb	YB miḅ	Yh fa	YV sol	YT laḅ	KB siḅ	Kh do	Buselik
T.C.C.T.C.C.T		H do	YA re	YC miḍ	Yh fa	YH sol	K laḍ	KB siḅ	Kh do	Rast
C.T.C.C.T.C.C.BH	Y do	Y reḍ	YC miḍ	Yh fa	YZ sol	Klaḍ siḅ	KB si	KD do	Kh do	Irak
T.C.C.T.C.C.C.BH	YA do	YA re	YC miḍ	Yh fa	YH sol	K laḍ	KB siḅ	KD si	Kh do	İsfahan
C.C.T.C.C.B.T.CHC	Y do	Y reḍ	YB miḅ	Yh fa	YZ solḍ	YT laḅ	K laḍ	KC siḍ	Kh do	Zirefkend
C.T.C.C.B.T.C.CH	Y do	Y reḍ	YC miḍ	Yh fa	YZ fa≠	YH sol	KA la	KC (siḍ)	Kh do	Büzürk
T.C.C.C.T.C.T		H do	YA re	YC miḍ	Yh fa	YZ solḍ	K laḍ	KB siḅ	Kh do	Zengule
C.T.C.C.C.T.T		H do	Y reḍ	YC miḍ	Yh fa	YZ solḍ	YT laḅ	KB siḅ	Kh do	Rahevî
C.C.T.C.C.T.T		H do	Y reḍ	YB miḅ	Yh fa	YZ solḍ	YT laḅ	KB siḅ	Kh do	Hüscynî
C.C.T.C.T.C.T		H do	Y reḍ	YB miḅ	Yh fa	YZ solḍ	K laḍ	KB siḅ	Kh do	Hicazî

97- Bkz. Suphi Ezgi, *age*, IV, 192-193.

Altı âvâze'de şöyle gösterilmiştir:

C.T.C.C.C.B.T.C	H do	Y re	YC mi	Yh fa	YZ sol	YT la	K la	KC si	Kh do	Geveşt
T.C.C.C.T.B.T.C	CH do	YA re	YC mi	Yh fa	YZ fa	YH sol	KA la	KC si	Kh do	Gerdâniye
C.C.T.C.C.T.			YA re	YC mi	Yh fa	YH sol	K la	KB si	Kh do	Nevruz
T.T.C.C.C.				Yh fa	YH sol	KA la	KC si	Kh do	KZ do	Selmek
					YA re	Yh fa	YH sol	KB si	Kh do	Maye
C.C.B.T.C.					KD si	KV re	KZ do	KD si	KB si	Şehnaz

X. FASIL: Devirlerin ortak sesleri hakkında:

Safiyyuddîn bu bölümde daire halinde oniki makamın seslerini ayrı başlangıç noktalarından sıralayıp, bunlar arasındaki ortaklıkları açıklamıştır. Devirler arasında Uşşak, Neva ve Buselik I. daire olarak isimlendirilmiştir. İncelendiğinde Safiyyuddîn tarafından sıralanan bu üç makamın sesleri arasında bulunan (T.B) aralığının değişik şekillerde birleştiği, bu üç makamın tanini ve bakiyye aralıklarından meydana gelip mücenneb aralığının bulunmadığı görülür.

Neva'nın birinci sesi (D) [dügah] olarak alındığından Uşşak ve Neva'nın sesleri alt alta getirilip sıralanırsa aralıkların uyduğu açıkça görülür. Bu diziler bugünkü mûsikîmizde kullandığımız, Acemli Rast ve Buselik dizileridir. Uşşak dizisindeki I. ses, Neva'nın yedinci sesi, Buseliğin'de altıncı sesidir.

Rast ve Hüseyinî makamı sesleri karşılaştırıldığında, Hüseyinî'nin birinci sesi (D) alınrsa her iki dizideki aralıkların aynen uyuştğu görülür. Bu iki dizi de (T) ve (C) Tanini ve mücenneb aralıklarından oluşur.

Irak ve Zengule dizileri bir nağmede farklıdır. Zirefkend ve Büzürg dizilerinde Büzürkün birinci sesi zirefkendin ikinci sesi olarak alınrsa her iki makam dizisinin aynı daireden olduğu görülür.

Makam dizilerini alt alta sıralıyarak incelediğimizde yukarıdaki ortaklaşa sesler daha güzel anlaşılacaktır.

	W	A	C	D	h	V	Z	H	Y	YA	YC	YD	Yh	YV	YZ	YH	D	Z
Uşak :		1		2			3	4		5		6	7			8		
Neva :				1			2	3		4		5	6			7	8	
Buselik :							1	2		3		4	5			6	7	8
Rast :		1		2		3		4		5	6		7			8		
Hüseyinî :				1		2		3		4	5		6			7	8	
Zengule :		1		2		3		4	5		6		7			8		
Rahevî :	1	2		3		4		5	6		7			8				
Büzürg :		1	2			3		4	5	6		7		8		9		
Irak :		1	2			3		4	5		6		7			8	9	
Hicazî :		1	2		3			4	5		6		7			8		
Zirefkend :	1		2		3	4		5	6	7		8		9				
Isfahan :		1		2		3			4	5	6		7			8	9	

XI. FASIL: Devirlerin tabakaları hakkında:

Bu kısımda edvar seslerinin aralıklar aynı kalmak şartıyla onyedî ayrı sese aktarılması konu edilmektedir. Devirlerden herhangi birinin, birinci sesini diğer seslerden biri ile değiştirip devrin aralıklarını sabit bırakarak arkadan gelen sesleri sıralayınca ortaya çıkan ses dizisi önceki devrin aynısıdır. Buna göçürme, transpo-

zasyon denilmektedir. Eskiler bununla ilgili cetveller hazırlamış bunlara şed veya tabakât cetvelleri denmiştir. Bu cetvellerde ilk perdeden sonra, dörtlü aralığı ölçüsünde gidilmek suretiyle onaltı nokta sonunda onyedincide ilk sesin sekizlisine varılmaktadır.

Bir sestem başlayarak dörtlülerle ilerlendiğinde, aşağı doğru da tam beşlilerle ulaşılan onyedinci dörtlü ilk sesle yanyana getirilince ondan 66,7 cent, yaklaşık olarak üç koma dik bir sese varılmış olur. Yani (A) sesinden başlanan sıralamada (YA) ya onaltıncı, (YH) veya (A)'ya ise onyedinci noktada varmak matematiksel olarak mümkün görülmemektedir. Bu ancak sekizli aralığının eşit olarak bölünmesi veya belli bazı noktalarda bölünme biriminde düzeltme yapılarak mümkün olur.

Batı müziği sisteminde, ilk sestem hareketle beşlilerle (veya dörtlülerle) giderek onüçüncü beşlide ilk sese en fazla yaklaşım olması dolayısıyla "23.46 cent"lik fazlalık onikiye bölünüp her beşliden eşit ölçüde indirilip, sekizlinin on iki eşit aralık sayıldığı düzenleme (temperament) gerçekleştirilmiştir.⁹⁸

Safiyuddîn'in tabakât cetvelleri gözönüne alındığında, ses sisteminin onyedinci dörtlü sonunda kapandığı düşünüldüğünde plânlandığı görülür. Fakat üç komaya yakın olan fark bazı kaydırmalarla kapanmış ve sistem kapanmış sayılmıştır. Safiyuddîn ve onu takibeden nazariyeciler tarafından, Batı müziğinde onikinci basamakta kapatılan sistem, doğu müziğinde ve Türk Müziğinde beşliler onyedinci basamağa kadar sürdürülerek ilk on iki basamağın arasına beş basamak daha ilâve edilmek suretiyle on yediden sonra, onsekizinci basamakta kapatılmış bir sistemdir. Aritmetik olarak açık olan sistem, pratikte kapalı bir sistem olarak uygulanmaktadır.

İşte, Safiyuddîn de oniki makamın herbirini onyedinci ayrı basamak halindeki dörtlülerin başlangıç seslerinden itibaren başlayarak aralıkları değiştirmeden aktarmıştır. Bu aktarmada (A) sesinden hareketle dörtlüler sıralanmış, tizden pese doğru bir yol izlenmiştir. Onyedinci tabakada sıra ile I. dörtlü (A) sesinden başlamak üzere, I. tabaka, II. dörtlü birinci dörtlünün bitiş sesi olan (H) sesinden başlamak

98- Bkz. Yalçın Tura, *Türk Müzikîsinin Meseleleri* s.189-193.

üzere II. tabaka, III. dörtlü (Yh) sesinden başlamak üzere III. tabaka, IV. dörtlü (h) sesinden başlamak üzere IV. tabaka, V. dörtlü (YB) sesinden başlayan V. tabaka, VI. dörtlü (B) sesinden başlayan VI. tabaka, VII. dörtlü (T) sesinden başlayan VII. tabaka, VIII. dörtlü (YV) sesinden başlayan VIII. tabaka, IX. dörtlü (V) sesinden başlayan IX. tabaka, X. dörtlü (YC) sesinden başlayan X. tabaka, XI. dörtlü (C) sesinden başlayan XI. tabaka, XII. dörtlü (Y) sesinden başlayan XII. tabaka, XIII. dörtlü (YZ) sesinden başlayan XIII. tabaka, XIV. dörtlü (Z) sesinden başlayan XIV. tabaka, XV. dörtlü (YD) sesinden başlayan XV. tabaka XVI. dörtlü (D) sesinden başlayan XVI. tabaka, XVII. dörtlü ise (YA) sesinden başlayan XVII. tabaka olarak adlandırılmıştır.

XII. FASIL: Ud'da alışılmamış akordlar:

Safiyuddîn bu bölümde, ud sazının değişik akordlarından söz etmektedir. Esas akord olarak her telin, en kalın tel olan "bam" tele göre birer dörtlü tiz şekilde ayarlanmasını vermekte olup, bu usulün dışındaki akordları tarif edip bu değişik akordlarla ud çalmanın zorluğunu anlatmaktadır. Birinci olarak Mesles teli yani bam telinden sonraki tel (Z) sesine akordlanır ve geride kalan teller "bınsırl-bam" yani iki tanini aralığı ölçüsünde tiz akordlanırsa bu durumda "mesnâ" teli (YC) sesi olur, alttakiler de iki tanini tiz akordlanırsa, bu şekilde düzenlenmiş bir "ud"un hayli zor çalınacağını belirtmiştir. Şekil olarak bu akord şöyle gösterilebilir.

Mesles	Z	V	h	D	C	B	A
Mesna	YC	YB	YA	Y	T	H	Z
Zîr	YT	YH	YZ	YV	Yh	YD	YC
Hâd	Kh	Kd	KC	KB	KA	K	YT
	LA	L	KT	KH	KZ	KV	Kh

İkinci olarak, bam telden sonraki, mutlak mesles telini "vusta fars" yani (sib) sesine ayarlamış daha sonra gelen telleri de bir tanini bir bakiyye tiz olmak üzere

akord edip “Rast Makamı”nın hangi perdelere basarak çıkartılacağını anlatmıştır. Bu akord şekli G (42) nüshasında şöyle çizilmiştir. Şekilde nokta ile gösterilen perdeler “Rast Makamı”nın perdeleridir.

Bam					
Mesles	h	D	C	B	A
Mesna	T	H	Z	V	h
Zir	YC	YB	YA	Y	T
Had	YZ	YV	Yh	YD	YC
	KA	K	YT	YH	YZ

Diğer akord şekli olarak her telin mutlağını “zelzeli’l-alâ” yani bir üstteki tele göre bir tanini ve bir mücenneb tiz olmak üzere [A-V] aralığı oranında ayarlanmasıdır. Şekille şöyle gösterilmiş olup, nokta ile belirtilen perdeler “Rast Makamı”nın perdeleridir.

Bam						
Mesles	V	h	D	C	B	A
Mesna	YA	Y	T	H	Z	V
Zir	YV	Yh	YD	YC	YB	YA
Had	KA	K	YT	YH	YZ	YV
	KV	Kh	KD	KC	KB	KA

Yukarıdaki akord şekillerinde “Bam” telinin kendi sesinde kullanılmaması gerektiği, seslerin tabakalarına bakarak örnek makamın başka perdelerden transpoze olarak çalınabileceği belirtilmiştir:

Safiyuddîn bundan başka diğer bir akord şeklinden söz edip, bunu kural dışı akord olarak isimlendiriyor. “Rast Makamı”nın uygulanışını örnek olarak perde yerleriyle şöyle gösteriyor.

Bam

Mesles

Mesnâ

Zîr

Had

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

XIII. FASIL: Usullerin devirleri hakkında:

Safiyuddîn bu bölüme öncelikle usulün tarifiyle başlamıştır. İka, düzum kelimeleri ile anlatılan zaman içindeki uygunluktur. Sofyan usulünü inceleyecek olduğumuzda İkâ'yı şöyle gösterebiliriz.



İkâ (Düzüm)

Sofyan Usulü

Usulde, eşit sayıdaki zamanların özel kalıplarda düzenlenen vuruş devirleridir. Usul devirlerinden her dönüş, aruz vezinlerindeki kalıpların dönüşü gibi anlayış kabiliyeti olan insanların kolayca kavrayacakları ölçülü zaman dilimlerinden meydana gelmiştir.

Safiyuddîn'in anlattığı eski sistemde düzum için üç temel kısım vardır:

a) Sebeb, b) Veted, c) Fâsıla kelime olarak, sebeb=ip, veted=kazık, fâsıla=aralık manası taşır.⁹⁹

Sebeb iki kısma ayrılır a) Sakîl sebeb, b) Hafif sebeb.

99- Bkz. Nihad M. Çetin, “Aruz”, D/İA, III, 427.



a) Sakîl (ağır) sebeb “te-ne” sözü ile açıklanır. İki harekeli sessiz harfle ifade edilen (hiye), (lime) kelimelerinde Türkçe’deki (bana), (sana) kelimelerinde olduğu gibi.



b) Hafif sebeb “ten” sözü ile açıklanır. Birincisi harekeli ikincisi sakın iki sessiz harfle ifade edilen (hel), (min) kelimelerinde Türkçe’deki (ben), (sen) kelimelerinde olduğu gibi.

Veted iki kısma ayrılır:

a) Veted-i mecmu (birleşmiş veted)

b) Veted-i mefruk (ayrılmış veted)

a) Veted-i mecmu, “te nen” sözü ile açıklanır. İlk ikisi harekeli sonuncusu sakın üç sessiz harfle ifade edilen (fegad), (tarab) kelimelerinde, Türkçe’deki (gelen), (giden) kelimelerinde olduğu gibi.



b) Veted-i mefruk, “tâni” sözü ile açıklanır. İlk ve son harf harekeli orta harf sakın üç sessiz harfle ifade edilen (Tâbe), (Fâi) kelimelerinde, Türkçe’deki (çünkü), (sanki) kelimelerinde olduğu gibi.



Fâsıla iki kısma ayrılır:

a) Fâsıla-i Suğra (küçük fâsıla)

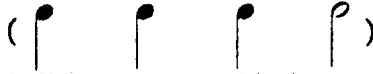
b) Fâsıla-i kübra (büyük fâsıla)

a) Fâsıla-i suğra, “te ne nen” sözü ile



açıklanır. Üçü harekeli sonuncusu sakın dört harfle ifade edilen (Inebe) kelimesinde, Türkçe’deki (gelelim), (görelim) kelimelerinde olduğu gibi.

b) Fâsıla-i kübra, “te ne te nen” sözü ile



açıklanır. Dördü harekeli sonuncusu sakın beş harfle ifade edilen (habese hü) kelimesinde, Türkçe’deki (gelemedim), (göremedik) kelimelerinde olduğu gibi.

Bunlardan veted-i mefruk ve fasıla-i kübra düzümlerde kullanılmamıştır.¹⁰⁰
Kısa zamanlar (te, ne), uzun zamanlar da (ten, nen) gibi hecelerle ifade edilmişti.
Meselâ, sofyan usulünü bu şekilde gösterelim:

ten te ne
٢ ١ ١
2 + 1 + 1 = 4/4
(o.) (o) (o)
fâ i lü

Safiyuddîn usulün temel esaslarını böylece açıkladıktan sonra ikinci yön olan süreyi ve gününe kadar meşhur olan usulleri konu olarak almıştır. Sakil sebeplerin vuruşları arasındaki zamanları (A) (Elif) harfi ile, hafif sebeplerin arasındaki zamanları (B) (Be) harfi ile, Vetedlerin arasındaki zamanları (C) (cim) harfi ile, Küçük fasıla arasındaki zamanları (D) (Dal) harfi ile göstermiştir. (A) zamanın sekizde biri olup, fasıla dört adet. Sakîl'e, eşit olmaktadır. Şekil olarak şöyle gösterilebilir.

A	B	C	D
(te)	(ten)	(tenen)	(te ne nen)
٢	٢	٣	٤
1/8	2/8	3/8	4/8
sakîl	hafif	veted	fasıla

Mûsikîmizde, metronom icâdından önce birim zamanın uzunluk ve kısalık derecesini göstermek için üç terim kullanılırdı. Bunlar: a) Sakîl, b) Hafif-i sâni, c) Hafif-i evvel

Hafif-i evvel, "ten" sözünün söylenişi kadar uzunlukta olan zamandır.

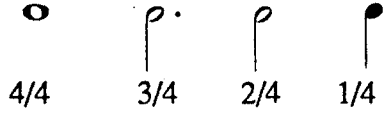
Hafif-i sanî, iki adet "ten" sözünün söylenişi kadar uzunlukta olan zamandır.

100- H. Sadeddin Arsl, "Fatih Devrinde Türk Mûsikîsi", *Mûsikî Mecmuası*, sayı: 63, s. 74.

Sahîl ise, dört adet "ten" sözünün söylenişi kadar uzunlukta olan zamandır.¹⁰¹ Kantemiroğlu eserinde ses sürelerini üç ayrı tabirle açıklamış olup, a) Vezn-i kebîr = ağır b) Vezn-i sagîr = orta hız c) Vezn-i asgaru's-sagîr = hızlı.¹⁰²

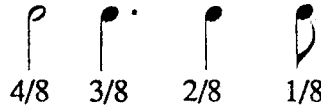
Bu duruma göre üç ayrı zamanı bugünkü nota değerleri ile şöyle gösterebiliriz.

Sakîl'in zamanları:



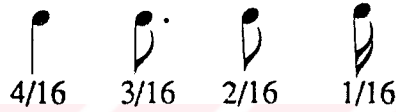
Hafif-i saninin

zamanları:



Hafif-i evvelin

zamanları:



Safiyuddîn sakîl, hafif, vated ve fasıla arasındaki değer ilişkileri üzerinde durmuş ve iki ayrı kişiden biri sebepleri diğeri fasılaları okumaya aynı anda başlasa, aynı değerlerde okuyunca ikinci ölçüye birlikte okumaya başlanılacağını izahla konuya başlamıştır. Nota değerleri ile bunu yazınca şöyle şekillenebilir.



Ard ada sekiz sekiz sebep söyleme zamanının dört fasılanın söyleme zamanına eşit olduğu böylece görülmüş olur.

Dört vated ve bir fasıla birbirine eklendiğinde, dört adet fasıla ve sekiz adet sebebin zamanlarına şöyle eşit olduğu şekilde gösterilebilir.

$$\begin{aligned} & (\text{Note} \times 4 = 12/4) + (\text{Note} \times 4 = 16/4) = 16/4 \\ & (\text{Note} \times 4) = 16/4 \\ & (\text{Note} \times 8) = 16/4 \end{aligned}$$

Hafif sebeplerden (B) zamanından iki zaman (D) zamanına şöyle eşit olur.

101- Abdalbâkî Dede, *Tedkîk-u Tahkîk*, Süleymaniye Ktp., Nafiz Paşa Böl., 1242/1, vr. 38^b.

102- Kantemiroğlu, *Kitâb-ı İlmu'l-Mûsikî 'alâ vech-i Hurufat*, Neşr: Yalçın Turan, I, 16-17.




ten + ten = tenenen

() () ()

(B) + (B) = (D)

Veted, iki sebebe bir sebeb eklenmesi ile şu şekilde meydana gelir.




(te ne) + (te) = (te nen)

 (B) +  (A) =  C

(D) zamanına (B) zamanı kadar zaman eklenince, şu şekilde (C) zamanının iki katı elde edilir.

te ne nen

ten

() + () = ()

D + (B) = 2 x (C)

Mûsikîmizde bugün kullandığımız “düm, tek, teke” gibi usul terimleri Fatih döneminden önceki eserlerde, meselâ Lâdikli Mehmed Çelebi, Hızır bin Abdullah, Bedri Dilşâd Abdulkâdir Merâgî, Kutbeddin Şîrâzî gibi bilginlerin eserlerinde bulunmayıp, usuller Safiyyuddîn’in de kullandığı bu “ten, tenen,tenenen” gibi terimlerle açıklanmıştır.¹⁰³

Sakîl, Hafîf-i sanî ve hafîf-i evvelin zamanlarını ayrıca nota değerleriyle şöylece göstermekde mümkündür.





(Sakîl)

Sakîl Sebeb = te ne

Sakîl Veted = te nen

Sakîl Fâsıla-i = te ne nen

Sakîl Suğra = te ne tenen





(Hafîf-i Sanî)

Hafîf-i sâni Sebeb = ten

Hafîf-i sâni Veted = te nen

Hafîf-i sâni Fâsıla-i = te ne nen

Hafîf-i sâni Suğrâ = tene tenen

103- Bkz. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, IV, 297.

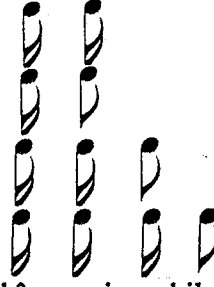
(Hafif-i Evvel)

Hafif-i evvel Sebeb = ten

Hafif-i evvel Veted = tenen

Hafif-i evvel Fâsıla-i = tene nen

Hafif-i Suğrâ = te ne tenen



Safiyuddîn kendinden önceki mûsikî nazariyatı bilginlerinin kaydettiği altı usulü bu zamanlara göre şekillendirmiştir. Bunlar 1) Sakîlu4l-evvel, 2) Sakîlu's-sânî, 3) Sakîlu'l-evvelîn hafifi ile sakîlü's-sânî hafifin birleşmesiyle meydana gelen, Hafifu's-Sakîl, 4) Sakîlu'r-remel, 5) Remel, 6) Hafifu'r-remel, 7) Hezec'dir. Emevîler ve önceki dönemlerde nazariyatçıların bildirdiği dört usul vardı. Bunlar, Sakîlu'l-evvel, Sakîlu's-sânî, Hafifu's-sakîl, Hezec. Bunlara iki usul daha eklendi: Remel ve Hafifu'r-remel.

Abbasîler döneminde ise usuller sekiz adet olup bunlar Kindî'ye göre Sakîlu'l-evvel, Sakîlu's-sânî, mâhurî, Hafifu's-sakîl, Remel, Hafifu'r-remel, Hafifu'l-hafîf, Hezec idi.¹⁰⁴ Bunlardan Safiyyuddîn'in üzerinde durdukları şunlardır:

1) Sakîlu'l-evvel, sekiz sakîl sebeble okunan Sakîlu'l-evvel usulü bu şekilde düzüm olarak tarif edildikten sonra, sekiz sebebe eşit olarak iki veted, iki fâsıla ve bir hafif sebeb şekliyle düzenlenmiştir. Vuruşlar (o) işareti ile belirtilince, onbir vuruş düşer ve usul beş vuruşla uygulanırdı. Safiyyuddîn vuruş noktalarına (mim) (M) harfi koyarak budurumu belirtmiştir. Usulü bu şekliyle şöyle yazabiliriz:

Te nen / Te nen / Tenenen / Ten / Tenenen

0 .. 0 .. 0 0 . 0 ...

M M M M M

Bu usûl iki semaî, bir sofyan daha sonrada bir yürük semaîden meydana gelmiş olup, eski mûsikîmizde Varaşan ismi ile anılmış, daha sonraları da, Nim

104- Ahmed Fuad el-Ahvânî, *El Kindî Feylesüfu'l-Arab*, s. 180.

Berefşân ve ondan zamanın iki misli uzunluğunda 32/4'lük olarak Berefşân usûlü oluşturulmuştur.¹⁰⁵

$\frac{16}{4}$	Te nen	/ Te nen /	Tenenen /	Ten / Tene nen
	Düm tek (es)	Düm tek(es)	Düm tet tek (es)	Düm (es) Düm tek tek (es)
	1 2	1 2	1 1 2 2	1 1 2

Kantemiroğlu ve Abdülhakî Dede usulü şu şekilde yazmaktadırlar:¹⁰⁶

Tenen	/ Tenen /	Tenenen	/ Ten / Tenen
Düm tek	Düm tek	Düm Düm tek	düm düm tek tek
2 1	2 1	2 1 1	1 1 2 1 1

Ten ne Ten ne Ten te ne Ten Ten te ne

Bu da eski Varaşan'ın baş tarafındaki "tener" ve "tenenenlerin ter, çevrilmesi ile meydana gelen 16/4 lük Nim Berefşân usûlüdür. Ayrıca zencir usulünün teşkil eden beş usulden sonuncusu olarak da kaydedilmiştir.¹⁰⁷ Aruz kalıbı olarak sakîlu'l-evvel şöyle gösterilmektedir.¹⁰⁸

Te nen	Tenen	Tenenen	Ten	Tenenen
0	.. 0	.. 0...	0.	0...

2) Sakîlu's-Sânî, ise Safiyyuddîn'in ikinci olarak üzerinde durduğu usûldür. Dairesi terceme bölümünde gösterilmiş olan bu usûl de bir önceki gibi onaltı zamanlı olup, aynı isimle "Fethiyye"de şu şekilde gösterilmiştir.¹⁰⁹

$\frac{16}{4}$	Te nen	/	Tenen /	Ten / Tenen /	tenen/ ten
	Düm tek (es)	Düm tek(es)	Düm (es)	Düm tek (es)	Düm tek(es) Düm (es)
	1 2	1 2	2	1 2	1 2 2

105- Bkz. Suphi Ezgi, *age*, IV, 286; Muhammed b. Abdulazîz Lâdikî, *er-Risâletu'l-Fethiyye* (Tahkik: Muhammed er-Receb), s. 230.

106- Bkz. Kantemiroğlu, *Kitâb-ı İlmu'l-Mûsikî 'alâ Vech-i, Abdülhakî Dede, Tetkik-u Tahkik*, Süleymaniye Ktp., Nafiz Paşa böl., 1242/1, vr. 39^b.

107- Bkz. Kâzım Uz, *Mûsikî, Istılahâtı* (nşr. Gültekin Oransay), s. 12.

108- Safiyyuddîn Urmevî, *Risâletu's-Şerefiyye*, Topkapı Sarayı Ktp., A. 3460, vr. (63^b).

109- Muhammed Abdulhamid Lâdikî, *er-Risâletu'l-fethiyye*, (tahkik; Muhammed er-Receb) s. 232.

“Fethiyye”de olduğu gibi Şîrvânî’nin eserinde de “Muhammes” ismi ile anılmıştır.¹¹⁰

Aruz kalıbı olarak Sakîlu’s-sânî şöyle gösterilmiştir.¹¹¹

Te nen Tenen Ten Tenen Tenen Ten
Mu fâ i lâ tun, Mu fâ i lâ tun

Safiyuddîn eserinde bu usulü, terceme bölümünde dairesini gösterdiğimiz gibi altı vuruştan ibaret göstermiştir. Bu usul de günümüzde bu şekli ile kullanılmamaktadır.

3) Hafîfu’s-sakîl, de bir önceki usulle aynı zamanda yani onaltı zamanlıdır. Safiyuddîn sekiz sebep olarak tarif ettiği bu usulü şu şekilde düzenlemiştir.

Ten /Te /ne /Ten /Te /ne /Ten /Te /ne /Ten /Te / ne
0 . 0 0 0 . 0 0 0 . 0 0 0 . 0 0

Yani nokta ile gösterilen ikinci, altıncı, onuncu, ondördüncü zamanları boş diğerleri vuruş olarak belirtmiştir. Önce geçen iki usûlün bu usûl ile ilişkilerini açıklayıp, Sakîlu’s-sanî’nin sekiz hafîfu’s-sakîl’in dört vuruştan meydana geldiğini üçüncünün iki devri ikincinin bir devri, ikincinin iki devride birincinin bir devrinin yerine geçtiğini belirtmiştir.

Eski mûsikî âlimlerince onaltı zamanlı olarak “Muhammes-i Kebîr”, sekiz zamanlı “Muhammes-i Vasat” ve dört zamanlı olarak “Muhammes-i Sagîr” isimleri ile anılan usullerin, bu usûlden alınmış olup bugün “çifte düyek”, “düyek” ve “sofyan” usulleri adı ile bilindiği “Ezgi” tarafından açıklanmaktadır.¹¹² Safiyuddîn’de bu usulün bazı âlimlerce “Muhammes” ismiyle anıldığını kaydetmektedir.

Ladikli Mehmed Çelebi, Hafîfu’s-sakîl usulünü şöyle göstermiştir.¹¹³

Ten /Te /ne /Ten /Te /ne /Ten /Te /ne /Ten /Te /ne

110- Fethullah Şîrvânî, *Mecelle fi’l-Mûsikî*, Topkapı Sarayı Ktp., III. Ahmed Böl. nr. 3449 (nşr. Fuad Sezgin), s. 165.

111- Safiyuddîn Urnevî, *Resâletu’s-Şerefiyye*, Topkapı Sarayı Ktp., A. 3460, vr. (64^a).

112- Suphi Ezgi, *age*, IV, 292.

113- Mehmed Abdulhamid el-Ladikî, *age*, s.230.

16
4

Düm (es) tek tek tek (es) tek tek tek (es) tek düm tek (es) tek tek

2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1

Hafifu's-sakil'in aruz kalibi ise şöyle verilmiştir.¹¹⁴

Ten te ne Ten te ne Ten te ne Ten te ne

0 . 0 0 0 . 0 0 0 . 0 0 0 . 0 0

F i lun, Fe i lun, Fe i lun, Fe i lun

4) Sakîlu'r-Remel, usûlü yirmidört zamanlı olarak gösterilen bir usûldür.

Safiyyuddîn Arap olmayanların bu usulü esas usul olarak aldığını kaydetmekte ve devrini yazmaktadır.

Bu usul eski âlimlerin "Remel" usûlünün iki katı olup, "Ali Şâh" eserinde kaydetmektedir.¹¹⁵ Ladikli Mehmed Çelebi'de eserinde aynı şekilde yirmidört zamanlı olarak kaydetmektedir.¹¹⁶ Suphi Ezgi'de usulün başta iki sofyan, sonra bir remel, yani sengin semaî ve sonda da bir sofyandan meydana geldiğini anlatmaktadır.¹¹⁷ "Şerhu'l-edvar"da, "Darb-ı asl", ismi ile anılmaktadır.¹¹⁸ Usul şöylece gösterilir.

Tenenen / Tenenen / Ten / Ten / Ten / Ten / Ten / Ten / Ten / Tenenen

Dümtektek(es)Dümtektek(es)Düm(es)Düm(es)Düm(es)Düm(es)Düm(es)(Dü

m (es) Düm tek tek(es)

1 1 2 1 1 2 2 2 2 2 2 2 1 1 2

Sakîlu'r-Remel'in aruz veznin de kalibi ise gösterilmiştir.¹¹⁹

Te ne nen Tenenen Ten Ten Ten Ten Ten Ten Ten Tenenen

0 . . . 0 . . . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . . .

114- Safiyyuddîn Urmevî, *Risâletu's-Şerefiyye*, Topkapı Sarayı Ktp., A. 3460, vr. 64^b.

115- Bkz. Ali Şâh bin Buke, *Mukaddimetu'l-Usûl*, İstanbul Üniv. Ktp., Nadir Eserler Böl, Farsça Yazmalar, nr. 1097, s. 125-170.

116- Mehmed Abdulhamid el-Ladikî, *age*, s. 230.

117- Suphi Ezgi, *age*, IV, 288.

118- Abdulkâdir Merağî, *Şerhu Edvâr* (Tahkik: Takî Binîş), s. 149.

119- Baron Rodolphe D'erlanger, *age*, III, 500.

Fâ i lâ tun Fâ i lâ tun Fâ i lâ tun Fâ ilâ tun

5) Remel, oniki zamanlı olup bugün kullandığımız sengin semaî usûlünün eski şeklidir.

“Ali Şah”ın eserinde şöyle gösterilmiştir.¹²⁰

$\frac{12}{4}$ Ten / Ten / Ten / Ten / Te ne nen
Düm(es) Düm (es) Düm(es) Düm(es) Düm tek tek (es)
2 2 2 2 1 1 2

Safiyyuddîn remel usûlünün iki katının sakîlu'r-remel usûlünü meydana getirdiğini kaydetmiş olup, mûsikîmizde daha sonraları kullanılan remel usulü yirmi-sekiz zamanlı olarak değişim göstermiştir.¹²¹

Aruz vezni kalıbı olarak “Şerefiyye”de şöyle gösterilmiştir:¹²²

Ten Ten Ten Ten Te ne nen
0. 0. 0. 0. 0 . . .
Muf te i lâ tun Fe i lun

6) Hafifu'r-remel, on zamanlı olup,

$\frac{10}{4}$ Ten / Tenen / Ten / Te nen
Düm(es) Düm tek (es) Düm (es) Düm tek (es)
2 1 2 2 1 2

şekli ile görüldüğü gibi “Türkî-i asl” denilen yirmi zamanlı usulün yarısı olduğu ve “Türkî-i ser'i” ismi ile anılan bugün kullandığımız “Aksak semaî”nin aynıdır.¹²³ Bu da iki “Türk aksağı”ndan oluşmuştur.

Ten Tenen Ten Tenenen

120- Ali Şah bin Buke, *Mukaddimetu'l-Usûl*, İst. Üniv. Ktp., Nadir Eserler Böl., Farsça Yazmalar, nr. 1097, s. 140.

121- Abdulbakî Dede, *Tedkik-u Tahkik*, Süleymaniye Ktp., Nafiz Paşa böl., nr. 1242/1, vr. 40^a.

122- Safiyyuddîn Urmevî, *Risâletu's-Şerefiyye*, Topkapı Sarayı Ktp., nr. A. 3460, vr. 65^a.

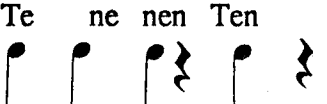
123- Bkz. Suphi Ezgi, *age*, IV, 282-285; H. Sadettin Arel, “Fatih Devrinde Türk Mûsikîsi”, *Mûsikî Mecmuası*, sayı: 63, s. 74.

$\frac{10}{8}$ 
Düm te kâ Düm tek tek

Aruz vezni kalıbı olarak şöyle gösterilmiştir.¹²⁴

Ten Tenen Ten Tenen
0. 0... 0. 0...
Fâ i lun Fâ i lun

7) Hezec, oniki zamanlıdır. Bazı âlimlerin, iki hezecen bir remel devrine eşit olduğu görüşünde oldukları Safiyyuddîn'ce kaydedilmiş ve altı ve oniki zamanlı iki ayrı devirle açıklanmıştır.

$\frac{6}{4}$ 
Te ne nen Ten
Düm tek tek (es) düm (es)
1 1 2 2

Şekli ile altı dörtlük olarak yazılıp bu halde "Hezec çenber" ismi ile Azerbaycan'da kullanıldığı kaynaklarda geçmektedir.¹²⁵ Lâdikli Mehmed Çelebi'nin Fethiyyesinde bu şekli ile "Hezec-i Sagîr" adıyla kaydedilmiştir.¹²⁶

"Kantemiroğlu" devrinde ve "Ali Şah" zamanlarında bu usûlün yirmi iki zamanlı olarak kullanıldığı ve değişime uğradığı, günümüze bu tarzı ile bestelenmiş eserlerin ulaşmadığı kaydedilmektedir.¹²⁷

Aruz kalıbı ile oniki zamanlı birinci dairesi şöyle yazılmıştır.

Te ne nen Tenen Tenen Ten
0. . . . 0... 0. . 0.
Fâ i lun Muf te i lâ tun

Altı zamanlı ikinci dairesinin aruz kalıbı ise şöyle yazılmıştır.¹²⁸

124- Baron Rodolphe D'éranger, *age*, III, 508.

125- Suphi Ezgi, *age*, IV, 281.

126- Muhammed bin Abdulhamid Lâdikî, *er-Risâletu'l-Fethiyye* (Tahkîk: er-Receb), 236.

127- Bkz. Kantemiroğlu, *Kitâb-ı 'İlmü'l-Mûsiki 'alâ vech-i Hurûfât* (nşr. Yalçın Tura), II, 171; Ali Şah bin Buke, *Mukaddimetu'l-usûl*, İst. Üniv. Ktp., Nadir Eserler Böl., Farsça Yazmalar, nr. 1097, s. 170.

128- Baron Rodolphe D'éranger, *La Musique arabe*, III, 510.

Te ne nen Ten
0 . . . 0.
Fâ i lâ tun

8) Fahte yirmi zamanlıdır. Daha çok Arap olmayanların kullanıldığı bir usul olarak kaydedilmiştir.

$\frac{20}{8}$ Te ne nen / Ten / Tenenen / Tenenen / Ten / Tenenen
1 1 2 2 1 1 2 1 1 2 2 1 1 2

şekli ile yirmi zamanlı olarak “Fahte-i muzaaf” ismiyle anıldığı ve bir yürük semaî sonra bir sofyan ve onların tekrarından meydana geldiği Fatih devrinden sonra ise Lenk Fahte ve Fahte-i evsat isimleri ile hayli değiştirilmiş olarak bu zamanlı vurulduğu kaynaklarda görülmektedir.¹²⁹ Aruz kalıbı ile “Şerefiyye”de şöyle yazılmıştır.¹³⁰

Te ne nen Ten Tenenen / Tenenen Ten Tenenen
0 . . . 0. 0 . . . 0 . . . 0. 0 . . .
Muf te i lun Fe i lun Muf te i lun Fe i lun

Safiyuddîn ayrıca bu usullerin bazı bölümlerini ikili şeklinde biraraya getirerek “darb-ı asl” ismi verilen bir diğer sistemle ritim konusunu bölümlendirmiştir. Sakîlu’l-evvel de üçüncü ve beşinci vuruşlardan meydana gelen sekiz zaman “darb-ı asul” olarak belirtilmiş, Sakîlu’s-sânî de birinci ve dördüncü “vted”lere birer vuruş eklenerek meydana getirilen sekiz zaman, Hafîfu’s-sakîl de birinci ve yedinci “sebeb”lerden dört zaman; Sakîlu’r-remel” de birinci “fasıla” ile altıncı vuruş olan “sebeb”den meydana gelen altı zaman; Remel’de birinci ve beşinci vuruşlardan bir “sebeb” ve bir “fasıla” olarak altı zaman; Hafîfu’r-remel’de birinci “sebeb” ve dördüncü vuruş olan “fasıla” olmak üzere altı zaman; Hezec’de birinci vuruş olan “fasıla” ve dördüncü vuruş olan “sebeb” olmak üzere altı zaman, “darb-ı asl”

129- Bkz. Abdülbakî Dede, *Tedkik-u Tahkik*, Süleymaniye Ktp., Nafiz Paşa Böl., no. 1242/1, vr. 39^a.; Bkz. Suphi ezgi, Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi, IV, 284.

130- Safiyuddîn Urmevî, *Risâletü’s-Şerefiyye*, Topkapı Sarayı Ktp., nr. A. 3460, vr. 66^a.

olarak belirlenmiştir. Birbirlerine benzeyen bu ölçüler pratikte kullanılmayıp daireler, aruz kalıpları ve tüm zamanlar değerlendirilmek suretiyle kullanılmıştır.¹³¹

XIV. FASIL: Nağmelerin etkileri:

Mûsikî nazariyatı bilginlerince yazılan edvar kitaplarında genellikle mûsikînin ve nağmelerin insana etkisi konusunda bir bölüm ayrılmıştır.

Bu konu, ilk çağ kaynaklarında filozoflarca da işlenmişti. Eflâtun, "Devlet" adlı sohbetlerinde, o zamanki Yunan makamları ve etkilerinden de bahsediyordu. Eflâtun, makam ve ritmin müzik eserlerinin sözleri ile uyuşması gerektiğini kaydediyor, makamlar arasında bazılarının gevşek ve içki sofralarına yakışan makamlar olduğunu kaydedip, Lonia ve Lydia makamlarının böyle olduğunu ve bu makamların savaşıların ağzına yakışmıyacağını anlatıyor. Dört ayrı ritmin olduğunu ve bazı ritimlerin taşkınlığa, bazılarının da sakinlik verdiğine, ritimlerin de sözlere uyması gerektiğine ilişkin görüşleri de daha sonraki âlimler ve Safiyyuddîn'in bu konudaki fikirlerine zemen hazırlamakta idi.¹³²

Safiyyuddîn de, makamlar ve bunların şedlerinin insanları değişik duygulara ilettiğini eserinde kaydedip, ayrıca makamların değişik ırklara göre de ayrı ayrı etkiler bırakacağını ileri sürmüştür. Daha sonraları yazılan eserlerde de aynı konu işlenmiştir. Mûsikînin insanın metebolizma ve ruh dünyasına etkileri de eserlerde konu edilmiştir.

İslâm dünyasının mûsikîye karşı sert tutumundan sıyrılmasından sonra, yazılan eserlerde de, mûsikînin ruhsal etkisi hayli işlenmiştir. Bunlardan el-Mesudî, eserinde mûsikînin etkileri konusunda şunları yazmaktadır:

"Mûsikî, zihni ince düşünmeye yöneltir, düşmanlığı yumuşatır, nefse sevinç ve güzellik verir, kalpde kahramanlık duygusu uyandırır, cimrilere cömertlik verir."¹³³

131- Bkz. Owen Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music*, s. 216-217.

132- Eflâtun, *Devlet*, 89-90 (398^b-399^a-400^a).

133- el-Mesûdî, *Murûcu'z-Zeheb*, IV, 222.

Mûsikînin çeşitli hastalıkları iyileştirmede ne derece etkili olduğu da bu konuda yazılmış eserlerde uzun uzun anlatılmıştır. XVII. yüzyıl hekim ve tıp bilginlerinden Hasan Şuûrî, yazdığı eseri “Ta’dîl-i Emzice”de bu konuyu hayli geniş şekilde incelemiş, daha sonra bu konuda yazılan eserlere de kaynaklık yapmıştır.¹³⁴ Hızır bin Abdullah, Haşim Bey, H. Sadeddin Arel bu konu üzerinde durmuşlar, makamların ve avazelerin hangi burçlarla ilgili olduğu ve bu burçlarda doğmuş insanlara ne gibi etkiler yaptığı, makamların vakitlere göre insan ruhuna etkileri anlatılmıştır. Bu eserlerde Makamların ateş, hava, su ve toprağa göre tabiatları, burçlara göre tasnifleri yapılmıştır. Mûsikî meşkinin hangi vakitlerde yapılması gerektiği, insana olumlu etki yapan makamların bu vakitlere göre sıralanışı açıklanmıştır. Mûsikînin çeşitli meclislerde insanlara göre etkileri, meselâ; Ulema meclisinde Rast, Ümera meclisinde ısfahan, Dervişler meclisinde Hicaz, Sofiler meclisinde Rehavî’nin etkili olmasının tesbiti yapılmıştır. Mûsikînin ırklara göre etkisi, meselâ; esmerlerin Irak, Buğday tenlilerin İsfahan sarışınların Rast, Beyazların Kûçek makamlarından etkilenmesi izah edilmiştir. Makamların uluslara etkisi, meselâ; Hüseyinî Araplar’a, Irak Acemler’e, Uşşak Türklere, Buselik Avrupalılar’a etkili olan makamlardır. Makamların ruha etkileri, makamların burçlara göre insan vücudundaki etki alanları ve mûsikî ile hastalıkların iyileştirilmesi gibi konular geniş şekilde açıklanmıştır.¹³⁵

Hasan Şuûrî bin Abdullah, makamlardan bazılarının şu hastalıkları tedavî ettiğini eserinde şöyle kaydediyor. “Rast felç illetini defeder. İsfahan zekâyı güçlendirir. Irak ateş düşürür, güçsüzlüğe, yürek çarpıntısına iyi gelir. Zirefkend, yüz felçi, sırt ağrısı, kulunç gibi rahatsızlıkları giderir. Rehavî vücuttaki tutukluk ve kanlı balgamı gidericidir. Büzürg, mafsalsızlıklarını giderir, korku ve endişeyi uzaklaştırır. Zengule, kalp hastalıklarını, sersemlik ve vücuttaki kasılmayı gidericidir. Hicazî, idrar yolları ağrılarını gidericidir. Buselîk, kemik ağrıları ve veremi

134- Hasan Şuûrî bin Abdullah, *Ta'dîl-i Emzice*, Süleymaniye Ktp., Fatih Bölümü, nr. 3547, vr. 65^a-67^a.

135- Bkz. Hızır bin Abdullah, *Edvâr*, Topkapı Sarayı Ktp., Revan Yazmaları, nr. 1728, vr. 111^b-112^a; Haşim Bey, *Edvâr*, 64-71.

tedavi edicidir. Uşşak, nikriz hastalığına, ayak ağrılarına etkili olup; uykusuzluğu gidericidir. Hüseyinî kalp iltihabını ve kabızlığı giderir, humma hastalığını tedavî eder. Neva, kadınların terlemesini kalça kemiği ağrılarını gidericidir.”¹³⁶ Safiyyuddîn zamanında makamlardan bazıları bilindiği gibi değişik isimlerle anılıyordu. Şuuri, XVII. yüzyılda yaşadığına göre, eserinde bahsi geçen makamların isimleri de bugünkü kullanılan makam isimleriyle aynıdır.

Hızır bin Abdullah, “Edvâr”ında gün boyunca oniki makamdan hangilerinin insan için olumlu etki yaptığını şöylece kaydediyor. “Gün doğa hicaz perdesin çalmak gerek. Kuşluğun ırak perdesin, öğle rast perdesin, iki namaz arası zengule çalmak gerek. İkindide buselik perdesin çalmak gerek, gün battığı vakit uşşak, akşam zirefkend, yatsın Isfahan, gün buçuğunda neva çalmak gerek. Subh-u sâdık tulu ide Rahevî çalmak gerek.”¹³⁷ Hızır bin Abdullah ayrıca hangi sınıf insana hangi makamların tesirli oluşunu da şöylece kaydediyor: “Vezirler, âlimler, kadılar katında Irak ve Zirefkend-i büzürg; asker, silah ehli ve sanat ehli ince iş işleyenler katında buselik, avam katında ise rast çalmak gerek”.¹³⁸

Seydî, el-Matla isimli eserinde Safiyyuddîn Urmevî’den uzun cümlelerle bahsedip, oniki makamı, yedi avâzeyi ve dört şubeyi onun tertib ettiğini kaydedip, Bağdat’da Halifenin mûsikî yasaklamasına karşı bir deveyi üç gün aç tutup, sonra bir eser okuyup yemek ve içmekten uzaklaştırmasını, böylece mûsikînin ne kadar etkili bir sanat olduğunu anlatıyor. Ayrıca bir bülbülün, Urmevî mûsikî meşkederken heyecanlanıp coşkunluk halinde ölmesi olayını da aynı konuya ekliyerek anlatmakta ve mûsikînin hayvanlara bile bu derece etkili olmasına dikkati çekmektedir.¹³⁹

Haşim Bey de, eserinde mûsikînin etkisini hayli etraflıca açıklamıştır. Oniki makamın ruha olan etkisini de şöylece açıklamıştır. “Rast insana safa verir. Rehavî

136- Hasan Şuûrî bin Abdullah, *Tadil-i Emzice*, Süleymaniye Ktp., Fatih Bölümü, nr. 3547, vr. 66^a.

137- Hızır bin Abdullah, *Edvâr*, Topkapı Sarayı Ktp., Revan Köşkü Yazmaları, nr. 1728, vr. 111^b.

138- Hızır bin Abdullah, *age.*, vr. 112^a.

139- Seydî, *el-Matla*, Topkapı Sarayı Ktp., III. Ahmet Bölümü, nr. 3459, vr. 6^a-7^b.

bekâ verir. Kuçek hüznü ve elem verir. Buzürg korku verir. İsfahan cevri ve sehâ verir. Neva lezzet ve ferah verir. Uşşak gülme verir. Zirgüle uyku verir, Sabâ kahramanlık verir. Buselik kuvvet verir. Hüseyinî barış verir. Hicazî tevazu verir.”¹⁴⁰ Günün saatlerine göre hangi makamların ne şekilde faydalı olduklarını da cetveller halinde eserinde açıklamıştır.

Tıp sahasında yazılmış bazı makalelerde de konu ele alınmış ve mûsikî aletlerinin seslerinin insan metabolizması üzerindeki olumlu ve olumsuz etki lerinden söz edilmiştir. Akıl hastalarının tedavîsinde, bazı ameliyatların öncesinde ruhî yatıştırıcı olarak mûsikîden yararlanıldığı anlatılmıştır. keman ve kemençe sesinin hüznü dağıttığı ve saçların çoğalmasını sağladığı, Klârnet, Ney, zurna gibi aletlerin sinir bozukluğuna iyi geldiği, bandolarda kullanılan madenî nefesli aletlerin ise saçların dökülmesine sebep olduğu, gibi bazı olumsuz etkilerinden de misaller verilmiştir.¹⁴¹

Safiyyuddîn ise, Edvâr'da bu konuyu fazlaca açmamış sadece, Rast, Nevruz, Irak ve İsfahanın insana coşku verdiğini, Büzürg, Rehavî, Zirefkend, Zengüle ve Hüseyinî'nin insana hüznü ve sakinlik verdiğini kaydetmiştir. Her makamın insan ruhundaki etkisine uyan bir güfte ile icra edilmesi ve şarkıların buna uygun sözlerle bestelenmesini de mûsikînin etkisi açısından işaret etmiştir.

Safiyyuddîn'in kısaca üzerinde durduğu bu konu daha sonra hayli geniş şekilde edvar risâlelerinde incelenmiştir. Bu konuda faraziyelerle dolu ilmî gerçekliği tartışılabilir bir takım iddialar ortaya atılmıştır. Hatta, mûsikî ilmi ile ilgili yazılan, yazarının ismi de bilinmeyen bazı risâlelerde kozmolojik ve astronomik bilgilere o kadar çok yer verilmiştir ki, adeta eserler mûsikî nazariyatından çok astrolojik bilgilerle doldurulmuştur. Bununla beraber mûsikînin insan ruhuna etkisi ve hastalık tedavisinde kullanılabilmesi de inkâr edilmez bir gerçektir.

140- Haşim Bey, *Edvâr*, s. 68-69.

141- Dr. Galib Atâ, "Mûsikî ve Sıhhat", *Şehbâl Mecmuası*, c. II, Sayı: 34, Şubat 1327, s. 188-190.

XV. FASIL: Uygulamanın başlangıcı:

Uygulama bölümünde, ud sazının tellere nasıl vurularak kullanılacağı açıklanmış ve örnek besteler üzerinde sesler ve süreleri de altlarına yazılmıştır. Safiyyuddîn, iki adet “savt” bestesi ve bunların başında da birer “tarîka” bestesinin notasını yazmıştır. “Tarîka” XVI. yüzyıldan önce “peşrev” formu hükmünde olup, bestelenen eserlerin makam ve usûlünde olmak üzere baş kısma yazılmıştır. Bugün türk Halk Mûsikîmizde de her türkünün önünde girişi kolaylaştıran, makamın ezgisini ve türkünün ezgi yapısını özet halinde sunan bir aranağme kısmı vardır ki buna “ayak” tabir edilir. Tarika’nın da buna benzer bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.¹⁴²

“Savt” ise, Arapça’da tegannî edilen şiir manasına gelen bir kelime olup, belirli bir seyre sahip, tekrarlar halindeki kısa müzik cümlelerinden oluşan şarkıdır. Eski Türk Mûsikîsinde, meyansız ve terennümsüz basit beste şekline de savt denirdi. Tekkelerde, daima tekrarlanan kısa birkaç cümleden oluşan eserlere de bu isim verilmiştir. Günümüzde sadece tekke mûsikîsinde örneği kalmış olan Savt, Safiyyuddîn’ce basit tekrarlardan oluştuğu için uygulamadaki kolaylık dolayısıyla, yeni mûsikîye başlıyanlara alıştırma eseri olarak bu bölümde verilmiştir. Fakat eseri çoğaltanlar, uygulamadan çok diğer teorik bilgilere önem verdiklerinden, örnek bestelerin sözleri altındaki süreyi belirten rakamları dikkatsizce aktarmış böylece nüshalarda usûl kalıpları bozulmuştur. Bu örnekleri bugünkü notalarla gösterirken, anılan usulün darblarına ve makamın seslerine dikkat edilen bir yorumla hareket edilmiştir.

Birinci örnek Nevruz makamında ve Remel usulündeki eseridir. Nevruz makamı “Edvar”da 53. Devir olarak kaydedilmiş aynı zamanda Hüseyinî olarakda Safiyyuddîn’ce isimlendirilmiştir. Sesleri: A, C, h, H, Y, YB, Yh, YH’dır. Remel usulü ise, bugün “yürüksemaî” veya “Sengin Semaî” ismiyle anılan usuldür.

142- Bkz. Mehmet Özbek, “Türk Halk Müziğinde Ayak”, *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, sayı: 85, c. III, s. 203.

Safiyyuddîn eserlerine önce “Tarika”ların notasını vermiş daha sonra da “Savt”ların notalarını yazmıştır.

Safiyyuddîn’in bestelerini bugün kullandığımız nota ile göstermek istediğimizde bazı güçlüklerle karşılaşmamız tabiidir. Ebced notası denilen bu sistemde tek ve ikili halde harfler sıralanıp bunların herbiriyle sesler ifade edilmiştir. Fakat bugün kullanılan nota sisteminin yüklendiği görevden çok ses aralıkları ile makamların dizilerini ve terkibleri açıklamada kullanılmıştır. “Ebced notası” terim olarak bile ondokuzuncu yüzyıl sonlarında isimlendirilmeye başlanmıştır.

Safiyyuddîn’in yazdığı örnek eserlerinde sus işareti bulunmayıp, sesler, uzun zamanlar ifade eden değerlerde kaydedilmiştir.

Bu şekilde bir ebced sistemini, bugünkü notalama sistemine çevirmek için öncelikle birim zaman tesbit edilmelidir. Sesleri gösteren harflerin altındaki rakamlar için “1” birim zamanı onaltılık nota değerinde alınca “Nevruz Tarîka” için şu şekilde bir notalama yazılabilir:

Yh	Yb	Y	YB	Y	H						
6	6	12	6	6	12						

Remel usulü oniki zamanlı olması dolayısıyla bu diziye 12/16’lık olarak yazınca da şöyle bir durum ortaya çıkar.

Yh	YB		Y		YB	Y		H
6	6		12		6	6		12
$\frac{12}{16}$								
	Ten	Ten	Ten	Ten	Ten	Ten	Ten	Ten
	2	2	2	2	4	2	2	2

Üstte yazılmış olan harflerin nota karşılıklarını porte üzerinde gösterince de şöyle yazılabilir:



Remel usûlünün “asıl darbı” olan birinci ve beşinci darblar birleştirilerek altı zaman elde edilir. Bu esasa göre notalama yapılırsa daha kolay anlaşılabilir şü yazım ortaya çıkacaktır. Ebced sistemini, ses ve değerlerden başka ayrıntı verilmediği için, yorumlama ile bugünkü notaya çevirebiliriz.



Safiyuddîn'in yazdığı “Nevrûz” makamında “Remel” usûlünde olan birinci “Savt”ın bugün kullandığımız nota sistemiyle yazımına gelince:

Bu “Savt”ın ebced harfleri altındaki rakamların toplamı “remel” usûlü 12 zamanlı olduğuna göre 48 olması gerekmekte, fakat (A) nüshasında bu sayıların toplamının 54 olup, (B), (C), (E), (F), (G), (H) nüshalarında ise 50'dir. Bu durumda sonda zaman sayısındaki artıştan dolayı usulle uyumsuzluk ortaya çıkmaktadır. Bu durumda ya yazılan notalar usûle uydurularak düzenlenecek, ya da fazla zamanlar sona konulacaktır. Ebced nota sisteminde “sus” işareti bulunmadığı için, “Savt”ın herbir satırı sonunda usûlün dışında belli zamanları “sus” işareti ile gösterip rakam değerleri tamamlanacaktır. Edvar üzerinde çalışanlar da bu şekilde değerlendirme yapmışlardır.¹⁴³ Usulü : Remel

Nevruz Savt



A	lâ	sab	bi	kum	ya	ha	ki	mi	ne	te	ref	fe	ku												
Ve	lâ	tut	li	fu	hu	bis	su	du	di	fe	in	ne	hu												
<table border="0"> <tr> <td>Yh</td><td>YB</td><td>Y</td><td>YB</td><td>Y</td><td>H</td> </tr> <tr> <td>18</td><td>6</td><td>6</td><td>6</td><td>6</td><td>12</td> </tr> </table>														Yh	YB	Y	YB	Y	H	18	6	6	6	6	12
Yh	YB	Y	YB	Y	H																				
18	6	6	6	6	12																				



Ve	min	vas	li	kum	yev	men	a	ley	hi	tesad	de	ku												
Yu	ha	zi	ru	en	yeş	ku	i	ley	kum	fe	teş	ku												
<table border="0"> <tr> <td>Yh</td><td>YB</td><td>Y</td><td>YB</td><td>Y</td><td>H</td> </tr> <tr> <td>18</td><td>6</td><td>6</td><td>6</td><td>6</td><td>12</td> </tr> </table>													Yh	YB	Y	YB	Y	H	18	6	6	6	6	12
Yh	YB	Y	YB	Y	H																			
18	6	6	6	6	12																			

143- Bkz. B. Rodolphe D'éranger, *age*, III, 556; Owen Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music*, 222.

Urmevî bu savtın, “Hicazî”, “Rast”, “Zirefkend” makamlarında, sesleri bu makamların dizilerine uygun şekilde değiştirmek suretiyle, aynı beste ile çalınabileceğini açıklamış ve ikinci esere geçmiştir.

Remel Usûlünde Geveşt Makamında Tarîka:

H YC YB Y YB H Y H C V H
2 6 2 4 6 4 6 2 2 2 12

Geveşt Savt

Usulü : Remel

A lel hic ri lâ val la hi ma e ne sû bi ru
Ke tem tu he va kum hıy fe ten min a vâ zi li
— H — — YC — — YB — — Y — — H — — V — — C — — V — — H — — YB — — H —
12 6 2 2 2 2 2 2 2 4 2 12

Ve gay ri a lâ fag di l e hi b be ti kâ di ru
Ve lî le le kum in de l li kâ i se râ i ru
— H — — V — — H — — YC — — YB — — Y — — H — — V — — C — — V — — H — — YB — — Y — — H —
6 2 4 2 2 2 2 2 2 2 2 4 2 12
— 12 — — 6 —

“Mücenneb-i remel” eski bir Tarîka:

YC Yh YH Yh YC Y H V H Y H V Y H V C A
2 2 4 4 4 4 4 2 2 4 4 2 2 4 1 1 2

Bu “mücenneb-i remel” olarak kaydedilmiş eski tarîka remel usûlünde olup, Safiyyuddîn’in vermiş olduğu 66 ve 69. devir olan “Irak” veya “Hicazî” denilen makamların devrindedir.

Sakîlul evvel usulünde dokuz eski Tarîka:

Bu son satırlarda Safiyyuddîn çeşitli makamlarda dokuz tarika yazmış olup bunların sakîlul evvel usulünde olduklarını belirtmiş fakat (A) nüshasında ve diğer nüshalarda beşinci, altıncı, sekizinci ve dokuzuncu tarîkaların zamanlarını gösteren sayılar değişik şekilde kaydedilmiş (D) nüshasında ise hiçbiri yazılmamıştır.

I. Tarîka:

h H Y YB Y H Y YB Y H
1 1 1 1 1 1 4 2 2 2

Rast makamının seslerinde dolaşılan onaltı zamanlı bir ezgiden meydana gelmiştir.

II. Tarîka:

C h H Y H h H Y H Y
1 1 1 1 1 1 4 2 2 2

Hicaz makamının seslerinde dolaşılan onaltı zamanlı bir ezgiden meydana gelmiştir.

III. Tarîka:

h C Y YB Y H Y YB Y H
1 1 1 1 1 1 4 2 2 2

Rast makamının seslerinde dolaşılan onaltı zamanlı bir ezgiden meydana gelmiştir.

IV. Tarîka:



Hicaz makamının seslerinde dolaşılan onaltı zamanlı bir ezgiden meydana gelmiştir.

V. Tarîka:



Onaltı zamanlı olması gereken bu tarîka (A) (B) (C) (F) (E) nüshalarında on bir zamanlı olarak yazılmış olup, eskilerin "Nevruz" dedikleri şimdiki "Hüseynî" makamı seslerinde bestelenmiş bir dizidir. Sakîlu'l-evvel usulü dışında bir zaman özelliği vardır.

VI. Tarîka:



16 zamanlı sakîlulevvel usulünde olması gereken bu tarîka (A) nüshasında onüç (C) ve (E) nüshalarında onbeş (F) nüshasında ondört zamanlı olarak yazılmış olup, Sakîlul evvel usulüne uyulmamıştır. Dizi "Nevruz" makamının seslerini vermektedir.

VII. Tarîka:

h Yh YB Y A YB Y H
3 3 1 1 2 2 2 2

Rast makamı seslerinde dolaşılan onaltı zamanlı ezgiden meydana gelmiştir.

VIII. Tarîka:

A C A C h H YC YB H
1 1 1 1 4 3 1 1 1

Onaltı zamanlı Sakîlulevvel usulünde olması gereken bu tarîka (A) ve diğer nüshalarda ondört zamanlı olarak verilmiş “Nevruz” makamı seslerinde dolaşılan bir seyir kaydedilmiştir.

IX. Tarîka:

A Yh YB Y YB Y H
1 3 1 1 2 2 1

(A) (C) nüshalarında onbir (E) ve (F) nüshasında oniki, zamanlı verilen, 16 zamanlı sakîlulevvel olması gereken tarîkanın zaman seyri de bozuktur.

SONUÇ

Safiyyuddîn Urmevî'nin mûsikî nazariyatı, mûsikînin önemi, gücü ve kullanım alanı konusunda yazmış olduğu "Kitâbu'l-Edvâr"ının incelenmesi sonunda, eserin ülkemizdeki araştırmacıların çalışmalarına zemin olacak önemli bir kaynak olduğu görüşü kuvvet kazanmıştır. Safiyyuddîn'in hayatı incelendiğinde; çocukluğunun Azerbaycan'da geçtiği ve kulağının mûsikîmizin nağmeleriyle dolduğu, daha sonra da Bağdat'da kültür ve sanat çevresi içinde diğer doğu milletlerinin mûsikîlerini de dinleyip, bunların aynı nazarî esaslara dayandığını farkettiği, daha önce yazılan nazariyatla ilgili eserleri de inceleyip buna göre eserlerini meydana getirdiği görülür. Hayatını üç ayrı dönemde sürdüren Safiyyuddîn, "Mûsikî"deki ve "Hüsn-ü Hat" taki mahareti sebebi ile çok itibar görmüş, "Divân-ı İnşâ"ya kadar yüksek görevler almış, çok servet edinmesine rağmen sonunda yoksulluk içinde ölmüştür.

Nazariyatla ilgili araştırmalarıyla günümüze bile ışık tutmasına, bugün Türk Halk Müziğinde aynı sistemin kullanılması örnek gösterilebilir. Aralıkların oranları ve perdelerin taksimi konusunda şekillerle, zamanına göre hayli yüksek ilmî değer taşıyan açıklamalar yapmıştır. Fakat sekizli içinde bir hareket noktasından onyedinci basamakta kapalı bir sisteme ulaşamaması, şed ve tabakat cetvellerinin de incelenmesi sonucu bizi Safiyyuddîn'in sisteminin kapalı bir sistem olamayacağı neticesine ulaştırmıştır.

Safiyuddîn, dörtlü ve beşlileri I. Tabaka ve II. Tabaka olarak isimlendirip bunları birleştirerek terkipleri, yani makamları meydana getirmiş, bazılarına da isim vermiştir. Bu bakımdan Safiyuddîn makamlara ilk defa isim veren nazariyat bilgini dir. Fakat, makamları sekiz seslik dar bir çerçeveye hapsetmesi, karar sesi ve seyri gözönüne almaması tenkid edilecek bir uygulamasıdır. Bir dizinin en az sekiz sest en meydana geldiği varsayıldığında, bu durum her ne kadar bir eserin bestelenmesinde teorik açıdan mümkün görülsede, estetik ve teknik açıdan yeterli olmaz. Çünkü makamın uygulanışında müziğin etkisini artırmak için diziler aşağı ve yukarı doğru genişletilir. Safiyuddîn bu konuya işaret etmek gereğini duymamıştır. Makamların dizileri ve isimleri o günden bu yana da hayli değiştiği için, dizilerin hangi makamın seslerini verdiği konusunda söz söylemek bugün için zordur.

Ebced harfleri ile notasını yazdığı iki “savt” ve bunların başlarındaki giriş müziği olan “tarıka”lar, günümüze ulaşan en eski eserlerdendir. Fakat bu eserlerdeki notasyonun günümüz nota sistemine tam çevirisi ancak belli bir yorumla mümkündür.

Safiyuddîn, zamanında kullanılan usulleri de günümüzdeki uygulamamızdan çok farklı şekilde açıklamış, özellikle “darb-ı ‘asl” adı altında ikinci bir usul şeklinden söz etmiş fakat bunu uygulamaya koymamıştır.

Kitâbu’l-Edvâr’ın gelecekte yapılacak olan araştırmalara ışık tutması ve millî kültürümüze kazandırılması gayesi ile yapmaya çalıştığımız bu araştırmada, yazıldığı zamandan bu yana önemini koruyan çok değerli bir eser olduğu sonucuna varılmıştır.

BİBLİYOGRAFYA

- ‘Abbas ‘Azzavî el-Mehâmi, *el-Mûsikîyyu’l-İrakîyye fî ‘ahdi’l-Mogol ve’t-Türkman*, Bağdâd 1951.
- Abdûlbâkî Nâsır Dede Efendi, *Tedkîk u Tahkîk*, Süleymaniye Ktp, Nâfiz Paşa Böl: No: 1242.
- ‘Abdülkâdir Merâgî Gaybî Hâfız, *Câmi’u’l-Elhân* (Tahkik: Takî Bînîş), Tahran 1987.
- _____, *Makâsidu’l-Elhân*, Tahkik: Takî Bînîş, Tahran 1977.
- Abdülkâdir Merâgî, *Şerhu’l-Kitâbü’l-Edvâr*, Nuruosmaniye Kütüphanesi, No: 3651, vr. 1^a-67^b.
- _____, *Şerhu Edvâr* (Tahkik: Takî Bînîş), Tahran 1991.
- ‘Âdil el-Bekrî, *Muceddidu’l-Mûsikîyyu’l-Abbasîyyeti Safiyyuddin Urmevî*, Bağdâd 1978.
- _____, “Safiyyuddin Urmevî”, *el-Mevrid*, c. 13, sayı: 4, safya 127-129, Bağdâd 1984.
- ‘Alâuddîn ‘Atâ Melik Cuveynî, *Tarih-i Cihanguşâ* (nşr. Mirza Muhammed Kazvinî), I-III, Leiden 1911.
- Ahmed Fuâd el-Ahvânî el-Kindî, *Feylesûfu’l-Arab Müessesetü’l-Mısriyyetü’l-Âmme*, ts.
- Ahmed ‘Aydûn, “Nakdun li-tahkîki’l-Hacc Haşim er-Receb”, *el-Menâhil*, XXX, 336-346, Rabat 1984.

- Ali Şah bin Hacı Buke**, *Mukaddimetu'l-Usûl*, İstanbul Üniv. Kütüphanesi, Nadîde Eserler Bölümü, Farsça Yazmalar, No: 1097.
- Arel H. Sadettin**, "*Fatih Devrinde Türk Mûsikîsi*", Mûsikî Mecmuası, sayı: 63, s. 68-76, yıl: 6, İstanbul 1953.
- _____, *Türk Mûsikîsi Kimindir*, Nüve Matbaası, Ankara 1988.
- _____, "*Türk Mûsikîsi Sistemi*", Mûsikî Mecmuası, yıl. 2, No: 17, s. 3, 5-21, İstanbul 1949.
- Bammat Haydar**, *İslâmın Çehresi* (Çev: O. Fehmi Giritli), İstanbul 1975.
- Baron Rodolphe D'erlanger**, *La Musique Arabe*, I-VI, Paris 1949.
- Brockelmann Carl**, *Geschichte der Arabischen Litteratur* (Erster Supplementband), I-II, Leiden 1937.
- Collangettes**, "Étude sur la musique Arabe", *Journal Asiatique*, November-December 1904.
- Çetin Nihad**, "Aruz", *DİA*, III, 425-437, İstanbul 1991.
- Durant Will**, *İslâm Medeniyeti* (Çev: Orhan Bahaeddin), 1001 Temel Eser Serisi, İstanbul 1974.
- Ebu'l-Ferec el-İsfahânî**, *Kitâbu'l-Egânî*, I-XXIII, Beyrut, 1381/1962.
- Eflâtun**, *Devlet* (çev: S. Eyüboğlu, M. A. Cimcoz), İstanbul 1971.
- Eckhard Neubar**, "Mukaddime", *Kitabu'l-Edvar*, (Tıpkı basım, Fuad Sezgin), Frankfurt 1984.
- Erguner Süleyman**, *Kutb-u Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü. Soş. Bil. Enst., İstanbul 1991.
- Ethem Efendi (Şeyh)**, *Bergüzâr-ı Ethem Tâlim-i Usûl-i Mûsikî*, Bahriye Matbaası, İstanbul 1307.
- Evliya Çelebi**, *Seyahatname*, I-X, İstanbul 1314 (Dersââdet İkdâm Matbaası).
- Ezgi Suphi**, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, I-V, İstanbul 1933-53.
- Fahri Macit**, *İslâm Felsefesi Tarihi* (Çev: Kasım Turhan), İklim Yayınları, İstanbul 1987.
- Fârâbî** (Ebu Nasr Muhammed), *İhsâu'l-Ulûm* (Çev: Ahmet Ateş), İstanbul 1990.

- Farmer Henry George, *A History of Arabian Music*, London 1973.
- _____, "Ginâ", *İslâm Ansiklopedisi*, IV, 773-777, İstanbul 1977.
- _____, "Music", *The Legacy of, İslâm*, Londra 1931.
- _____, "Mûsikî", *İslâm Ansiklopedisi*, VIII, 678-687, İstanbul 1979.
- _____, "Sufiyyuddîn", *İslâm Ansiklopedisi*, X, 64-65, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1980.
- Galip Atâ, "Mûsikî ve Sıhhat", *Şehbâl Mecmuası*, c. II, sayı: 34, Şubat 1327 İstanbul.
- Gazzâlî Ebû Hâmid Muhammed, *İhyâu Ulûmu'd-dîn*, I-IV, İstanbul 1973.
- Gulam Hüseyin Beydilî, "UrmİYeli Safiyyuddîn Hakkında Bir Nice Söz", *Varlık*, Tahran-Ekim 1980.
- Handmîr Gıyasu'd-din bin Humamud'din el-Huseynî, *Tarih-i Habîbu's-siyer*, I-IV, Tahran 1342.
- Hasan Şuûrî bin Abdullah, *Ta'dîl-i Emzîce*, Süleymaniye Ktp., Fatih Böl. No: 3547.
- Hasebe Gattâs Abdülmelik, *el-Edvâr fi'l-Mûsikî*, (tahkîk), Kâhire 1961.
- Hâşim Bey, *Mûsikî Mecmûası*, İstanbul 1280.
- Hâşim Muhammed er-Receb, *Kitabu'l-Edvâr-Li Safiyyuddîn Urmevî*, (tahkîk), Bağdat 1980.
- _____, "Reddun 'alâ Nakdîn", *el-Menâhil*, c. 32, s. 378-393, Rabat 1985.
- Helmholtz Hermann, *On The Sensations of Tone*, New York 1954.
- Heper Sadettin, *Mevlevî Âyinleri*, Konya 1974.
- Hızır Ağa, *Tefhîmu'l-makâmât fî Tevhîdî'n-Nağamât*, Topkapı Sarayı Ktp., Hazine böl. No: 1793.
- Hızır bin Abdullah, *Edvâr-ı Mûsikî*, Topkapı Sarayı Müzesi Revan Köşkü Yazmaları, No: 1728.
- Hüseyin Ali Mahfûz, *Kâmûsu'l-Musikîyyu'l-Arabiyye*, Bağdat 1977.
- İbn-i Haldûn, *Mukaddime*, Çev: Zâkir Kadirî Ugan, I-III, MEB Yayınları, İstanbul 1970.

- İbn-i Kuteybe**, Ebu Abdullah Muhammed bin Müslim, *Kitâbu'l-Ma'ârif*, Mısır 1300 H.
- İbn-i Manzur**, *Lisânu'l-'Arab*, Darulmaârif, Kâhire ts.
- İbn-i Tağribirdî**, Cemaleddin Ebu'l-Mahâsin Yusuf bin Atabekî, *el-Menhalu's-Sâfi*, Süleymaniye Ktp., Karaçelebizâde Hüsameddin Efendi bölümü, No: 266, vr. 68^b.
- İbn-i Taktakî** Ebu Cafer Muhammed b. Ali, *Kitâbu'l-Fahrî fî'l Adâbi's-Sultaniye ve'd-Duveli'l-İslâmiye*, Mısır 1317.
- İbrahim Mustafa**, Ahmed Hasan Zeyyad, *el-Mucemul Vasît*, el-Mektebetu'l-İlmiyye, Tahran ts.
- İlerici Kemal**, *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*, İstanbul 1981.
- Jebrîni Alâeddin**, "Farabî-Mûsikî", *D/Â*, XII, 163, İstanbul 1995.
- Kalender Ruhi**, "Lâdikli Mehmed Çelebi ve Zeynu'l-Elhân fî İlmi't-Te'lîf ve'l-Evzân", Basılmamış Doktora Tezi, A. Ü. İlâhiyat Fak., Ankara 1982.
- Kantemiroğlu**, *Kitab-u İlmi'l-Mûsikî 'alâ vech-i Hurufât*, Tura Yayınları, İstanbul 1976.
- Karadeniz Ekrem**, *Türk Mûsikîsi Nazariye ve Esasları*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1982.
- Kâtip Çelebi**, *Keşfu'z-zûnûn*, I-III, MEB Basımevi, İstanbul 1971.
- Kemaleddin 'Abdurrezzâk**, İbn-i Ahmed (el-Mârûf İbn-i Fevî), *Telhis-i Mecmu'u'l-Âdâb fî Mu'cemu'l-Elkâb*, (tahkîk; Mustafa Cevad), I-XIV, Dımaşk 1965.
- Köprülü M. Fuad**, "Cuveynî, Şemseddin Muhammed", *İslâm Ansiklopedisi*, III, 254, İstanbul 1977.
- Mahmud Ahmed el-Hıfnî**, "el-Edvâr fî Ma'rifeti'n-negami ve'l-edvâr li-Safiyyuddîn el-Urmevî", *Mevsû'a'tu'turâsi'l-İnsânî*, III, 548-555, Kahire ts.
- _____, "İslâm Öncesinden (Seyyid Derviş'e) Kadar Arap Mûsikîsi", *Muhîtu'l-Fünun*, Daru'l-meârif, Mısır ts.

- Mehmed Çelebi Ladik'li, *Zeynu'l-Elhân*, Nuruosmaniye Ktp., No: 3655.
el-Mesudî, *Mürûcu'z-zeheb*, I-IV, Kâhire 1385/1965.
Mimaroglu İlhan, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1987.
Muhammed b. Abdulaziz el-Ladikî, *er-Risâletu'l-Fethiyye* (tahkîk: el-Hâc Hâşim Muhammed er-Receb), Kuveyt 1986.
Muhammed bin Şâkir el-Kütübî, *Fevâtü'l-Vefeyât*, I-II, Mısır 1299.
Müstakîmzâde Süleymân Sâdeddîn, *Tuhfe-i Hattâtîn*, Devlet Matbaası, İstanbul 1928.
Mütenebbî, *Divân-ı Mütenebbî*, (tahkîk; Abdurrahman el-Berkukî), I-IV, Beyrut 1938.
Nacî Ma'rûf, *Târîhu 'Ulemâu'l-Mustansırıyye*, I-II, Kahire 1976.
Okiç M. Tayyib, *Kur'ân-ı Kerîm'in Üslûb ve Kıraati*, Ankara 1963.
Özbek Mehmet, "Türk Halk Müziğinde "Ayak" Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine", *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 85. III, 205-212, Ankara 1987.
Özcan Nuri, *"Abdülkâdir Merâgî"*, DİA, I, 242-244, İstanbul 1989.
Özkan İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul 1987.
Öztuna Yılmaz, *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, I-II, İstanbul 1976.
_____, *Abdülkâdir Merâgî*, Ankara 1988.
Rauf Yekta, "Eski Türk Mûsikîsine Dair Tetebbular, Türk Sazları", *I-II, Milli Tetebbûlar Mecmuası*, I, 134-137, II, 233-239, İstanbul 1331.
_____, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı*, İstanbul 1924.
_____, *Türk Mûsikîsi*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.
Resâilu İhvânî's-Safâ ve Hillânî'l-Vefâ, I-IV, Dâru's-sadr, Beyrut 1957.
Sadî, *Gülistan*, (çev: Hikmet İlâyдын), İstanbul 1991.
es-Safedî, Selâhuddîn Halil bin Aybek, *el-Vâfi bi'l-Vefayât*, Süleymaniye Ktp., Şehid Ali Paşa Bölümü, No: 1970, I-XXII.
Safîyyuddîn Urmevî, *Risâletu's-Şerefiyye*, Topkapı Sarayı Ktp., A. 3460.
Selaheddîn el-Müneccid, *Yakut el-Musta'sımî*, Beyrut 1985.

- Sarton George, *Introduction to the History of Science*, New York 1975.
- Shiloah Amnon, *The Theory of Music, In Arabic Writings*, (c. 900-1900), München 1979.
- Senâ Cemil, *Filozoflar Ansiklopedisi*, I-IV, Remzi Kitabevi, İstanbul 1978.
- Seydî, *el-Matlâ*, Topkapı Sarayı Ktp., III. Ahmed Bölümü, No: A. III, 3459.
- Subhi Enver Reşîd, "Mahtutâtî'l-Mûsikî ve'l-Ginâ-i ve's-Semâ", *el-Mûsikiyyetu'l-Abbasiyyeti*, s. 201-207, Bağdâd 1979.
- Sürelsan İsmail Baha, "Kantemiroğlu ve Türk Mûsikîsi", 73-108, *Dîmitrie Cantemir* (1673-1723), Unesco Türkiye Millî Komisyonu, Ankara 1975.
- Şihabu'd-din İbn Fazlullah el-Umerî, *Mesâliku'l-ebşâr fî memâlikî'l-emsâr* (nşr. Fuad Sezgin), I-XXIV, Frankfurt 1988.
- Talay Feyha, *Mûsikî Tarihi*, Tan Matbaası, İstanbul 1951.
- Torun Mutlu, *Ud Metodu*, İstanbul 1993.
- Tura Yalçın, "Ana Dizi", *Orkestra Dergisi*, Yıl: 31, sayı: 232, Aralık 1992.
- _____, "Türk Halk Mûsikîsindeki Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi", *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları*, 85, II, 293-298, Ankara 1987.
- _____, *Türk Mûsikîsinin Meseleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1988.
- Uludağ Süleyman, *İslâm'da Mûsikî ve Sema*, İrfan Yayınevi, İstanbul 1976.
- Usbeck Hedwig, "Türklerde Mûsikî Aletleri", *Mûsikî Mecmuası*, Yıl: 21, sayı: 254-255, İstanbul 1970.
- Uz Kâzım, *Mûsikî Istılâhâtı*, Ankara 1364.
- Uzdilek Salih Murat, *İlim ve Mûsikî*, İstanbul 1944.
- Ülken Hilmi Ziya, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, İstanbul 1935.
- Valmiki, *Ramayana*, (çev: Ö. Rıza Doğrul), Ahmed Halit Kitabevi, İstanbul 1947.
- Vassâf 'Abdullah bin Fazlullah eş-Şirazî, *Tarih-i Vassâf*, Süleymaniye Ktp., Esad Efendi Bölümü, No: 3770.

Webern Anton, *Yeni Müziğe Doğru*, (çev: Ali Bucak), Pan Yayınları, İstanbul 1986.

Wright Owen, "A Preliminary version of the Kitâb al-Adwâr", *Bulletin of the School of Oriental Studies University of London*, London 1995.

_____, "Music", *The Legacy of Islam*, s. 489-506, Oxford 1974.

_____, *The Modal Sytem of Arab and Persian Music*, (A. D. 1250-1300), Oxford 1978.

Yenigün Hayri, "Safiyuddin Urmevî", *Türk Yurdu*, sayı: 251, s.449-452, İstanbul 1955.

Yeşil Mustafa, "Türk Mûsikîsi İçin Bir Bibliyografya Çalışması", *Mûsikî Mecmuası*, Yıl: 18, sayı: 221-222, s. 168, İstanbul 1966.

Yusuf bin Nizameddin Kırşehirî, *el-Edvâr*, Cebeci İl Halk Ktp., No: 133.

Zeren Ayhan, *Müzikte Ses Sistemleri*, Ankara 1978.

Zeydan Corci, *Medeniyeti İslâmiye Tarihî*, (Çev: Ahmed Cevdet, Zeki Magamız), I-V, İstanbul 1328.

(A) NÜSHASI



مَا كُنْ يَنْعَظُنَ الْبَيْتَ أَكْثَرَ مَا أَفْنَى زَمَانِهِ فِي هَذِهِ
الْبَيْتَانِ عِجَّةً وَجَعَلَتْ مَاءَهُ أَوْ لَا عَلَى وَرْدٍ وَاجِدٍ
لِيَا لَيْسَ بِكَ دَرْ عَلَى الْبَيْتِ دِي اسْتَحْزَانُ أَجْهٍ وَرَبِّتُهُ
وَصِيْلَا **الفصل الأول** فِي مَعْرِفَةِ الْعَمَلِ
وَيَا نَاجِدَةً وَالْبَقِيَّةُ **الفصل الثاني** فِي مَعْرِفَةِ
الْأَسَانِيْنِ **الفصل الثالث** فِي مَعْرِفَةِ الْأَقْسَامِ
الفصل الرابع فِي الْأَفْجَاءِ وَالْمَوْجِدِ لِلشَّافِعِ
الفصل الخامس فِي التَّأْلِيفِ بِاللَّامِ **الفصل**
السادس فِي الْإِجَادَةِ وَتَرْبِيَّتِهَا **الفصل**
السابع فِي حُكْمِ الْوَسْطَانِ **الفصل الثامن**
فِي تَسْوِيَةِ الْوَسْطَانِ وَالْإِعْدَادِ وَالْإِسْتِحْزَانِ الْأَعْلَى

وَبِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ الْحَمْدُ لِلَّهِ
رَبِّ الْعَالَمِينَ وَصَلُّوا عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ وَآلِهِ
أَمَّا بَعْدُ فَعَدْتُ أَمْرِي فِي مَنْ يَجِبُ عَلَى مِثَالِ أَوْ أَمْرِ
وَالسَّيِّئِينَ يَأْتِي فِي سَنَائِكَ مَرَّاتٍ خَوَاطِرُ أَنْ أَسْمَعَ
لَهُ يَحْضُرُ كُلِّ فِي مَعْرِضَةِ النِّعَمِ وَفِي سَبْأِ عِبَادِهِ وَادْوَارِ
وَأَدْوَارِ الْإِلَافِ شَاعٍ وَأَنْوَاعٍ عَلَى بَحْرِ نَعِيدِ الْعِلْمِ
وَالْعَمَلِ فَيَا دُرِّيَّةُ إِلَى أَمْرِهِ مُبْتَدَأُ وَيَتَذَكَّرُ مَا سَمِعَ
لِلْخَاطِرِ فِيهِ مَا أَذْأَمَعَنَ النَّاسَ ظُرُوفِهِ انْكَسَفَتْ لَهُ

لِلنَّعْمَةِ أَتَىٰ بِهَا ثِقَلًا وَأُجَادَةً إِلَّا بِالْجَنَّةِ إِلَىٰ الْحَرَىٰ
وَأَنَّ النَّعْمَةَ الْمَسْمُوعَةَ مِنْ ضَعْفٍ أَوْ بِرَجَاءٍ أَوْ
بِالنَّسْبَةِ إِلَى النَّعْمَةِ الْمَسْمُوعَةِ مِنْ طَلْعَةٍ تَقِيَّةٍ
بِالنَّسْبَةِ إِلَى النَّعْمَةِ الْمَسْمُوعَةِ مِنْ وَجْهِهِ وَكَذَلِكَ
النَّعْمَةُ الْمَسْمُوعَةُ مِنَ الرَّجَاءِ بِالْمَسْبَرِ إِلَى النَّعْمَةِ
الْمَسْمُوعَةِ مِنْ ضَعْفٍ تَقِيَّةٍ بِالنَّسْبَةِ إِلَى النَّعْمَةِ
الْمَسْمُوعَةِ مِنَ الثَّمَنِ وَكُلٌّ وَاحِدٌ مِنْ هَذِهِ النَّعْمَاتِ
الَّتِي لَا تَمُوتُ بِظِلِّهَا بَعْضُهَا لِبَعْضٍ وَيَعْمَدُ كُلٌّ وَاحِدٌ مِنْهَا
مَعَتَمًا الْآخَرَىٰ فِي التَّالِيَةِ وَاللِّقْلُ وَالْكَسْبُ
أَسْبَابٌ فَاسْتَبَابَ الثَّقِيلُ طُولُ الْوَجْهِ وَغَلْظُهُ
وَارْتِخَاؤُهُ وَسَعْيُهُ الثَّقِيلُ فِي الْأَلَاةِ ذَوَاتِ النَّعْمِ

الْفَصْلُ الثَّانِي فِي الْأَدْوَانِ الْمَشْهُورَةِ
الْفَصْلُ الثَّالِثُ فِي ثَنَائِكَ بِنِعْمِ الْأَدْوَانِ
الْفَصْلُ الْخَامِسُ فِي أَدْوَانِ الطَّبَعَاتِ
الْفَصْلُ الثَّانِي عَشَرَ فِي الْأَصْطِحَابِ الْغَيْرِ الْمَعْرُودِ
الْفَصْلُ الثَّلَاثُ عَشَرَ فِي أَدْوَانِ الْأَهْيَاتِ
الْفَصْلُ الرَّابِعُ عَشَرَ فِي بَابِ الثَّقِيلِ
الْفَصْلُ الْخَامِسُ عَشَرَ فِي مَبَادِئِ الْفِعْلِ
الْفَصْلُ السَّادِسُ فِي تَعْرِيفِ النِّعَمِ وَبَيَانِ
أَحْكَامِ الثَّقِيلِ . . . النَّعْمَةُ صَوْتُ لَا يَكُ زَمَانًا
عَلَى جَدِّهَا مِنْ أَحْكَامِ الثَّقِيلِ مُحْسِنُونَ إِلَيْهِ بِالطَّبَعِ
وَلِكُلِّ نِعْمَةٍ نَظِيرَةٌ مِنْ أَحْكَامِ الثَّقِيلِ وَلَا يَفْقَهُ

كَمْ نَقْسَمُ ح م اربعه اقسام ونعلم على نهايه القسم
 الاول منه به ثم نقسم الوتر فنجعله اقسام ونعلم
 على نهايه القسم الاول منه كَمْ نَقْسَمُ ك م فنجعله
 اقسام ونعلم على نهايه القسم الاول منه كَمْ نَقْسَمُ
 ح م ثانيا اقسام ونضيف الى الاقسام فنجعل آخر
 من جانب القطر ونعلم على نهايه كَمْ نَقْسَمُ م
 ثانيا اقسام ونضيف اليه من جانب القطر فسنعلم
 على نهايه ب كَمْ نَقْسَمُ ب م ثلثه اقسام ونعلم على
 نهايه القسم الاول منه ب كَمْ نَقْسَمُ ب م اربعه اقسام
 ونعلم على نهايه القسم الاول منه ط م ونقسم ط م
 اربعه اقسام ونعلم على نهايه القسم الاول منه يو

وبعد هذا من المتفاسخ وانساب اهلنا ما فاضل اذ لك
 الفصل الثاني في اقسام الدساتير
 الدساتير هي علامانك موضع على سماء اعدن الآلات
 ذوات الاول نازن ليستدل بها على مخارج النغم من
 اجزاء الوتر والغمات التي عليها مدار الاكاجان سبعه
 عشر فعمله موجد دونه وزواصله ولقسمه ووتر
 ا م يستعين بمسار وين على غطير ونعلم عليها فتح
 ولكن بجانب المخطط م بجانب الاقف ا كَمْ نَقْسَمُ
 ثلثه اقسام ونعلم على نهايه القسم الاول منه ما
 وهو القسم الرابع في الطرقت الاقل كَمْ نَقْسَمُ
 الوتر اربعه اقسام ونعلم على نهايه القسم الاول منه ج

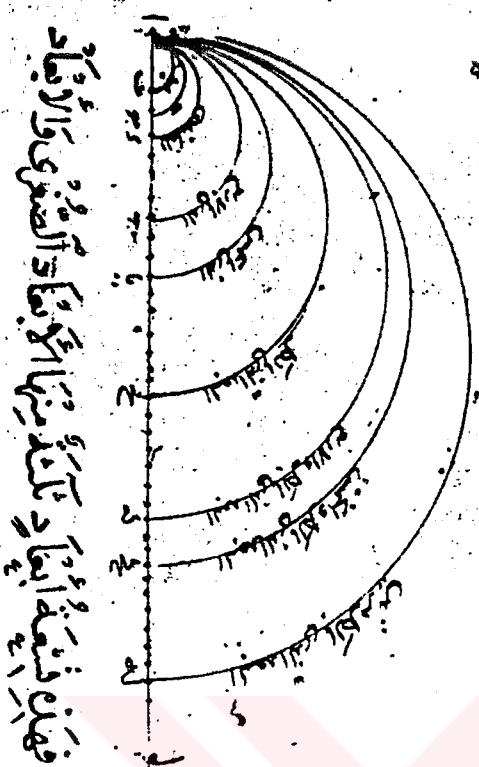
ح آ جمل الکلام من الثغرات نظير من الحيات
 واما فقرة آ فجدتها كما علمت مع اذ فقرة فقرة فقرة
 ويزي جده فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة
 من الضيف الثاني جده الجوز الثاني من الضيف الاول
 التي هي فقرة ب وثالث الثاني والثابع والرابع وكذلك
 البوابة ولضع لذلك مثالا ولا يعلم على الجوز كما علمنا
 على الثغرات البقية فلهذا هي الثغرات وجوزها ا ح
 ب بط ج ك ر ك ه ك و ك ز ك ح ك ه
 ط ك و ك ا ك ح ك ط ك ج ل م ل ا ل ب
 ن و ل ب و ل ح ل ه الفصل الثالث في ثيب الانياد
 البعد و مجموع فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة

ثم قسم نو م بعين منسا وين و نصيف ايها فقرة
 الخرمسا ويا لحد العين من جانب الثقل و فقرة فقرة فقرة
 و ثم قسم و م عمانية اقسام و نصيف الى الاقسام
 فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة
 و فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة
 اربعة اقسام و فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة
 و اربعة اقسام و فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة
 ج م قسم ن م اربعة اقسام و فقرة فقرة فقرة فقرة
 الاول فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة فقرة
 فان قسمنا من م م باغي من الاول و نصيف منسا و نصيف
 و اعلمنا جلد ل ه و قسمنا ما يترك ل ح ك ما قسمنا ما بين

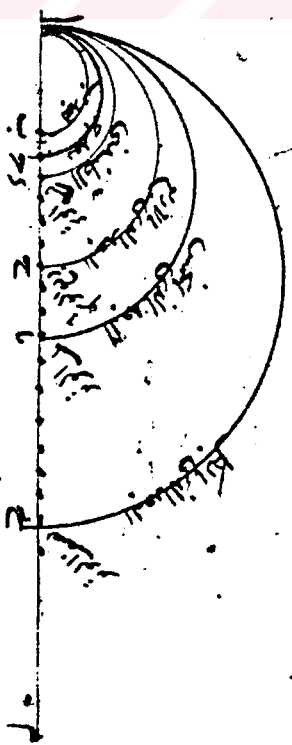
مَعَا وَلَا يَقُولُ أَحَدُهُمَا مَعَهُ الْآخَرُ وَلَا هُمَا بَعْدَ الْبَعْدِ
الْبَعْدُ الَّذِي بِالْجَمْعِ وَالْبَعْدُ الَّذِي بِالْإِذْ بَعْدَ
الْبَعْدِ الَّذِي بِالْجَمْعِ فَكُنْتُ مَعَهُ إِلَى يَوْمِ
نِسْبَةِ الْمَثَلِ وَالصَّغِيرُ الْأَوَّلُ مِثْلُ وَرَبِّ
وَمِثْلُ بَعْضِهَا وَأَمَّا الَّذِي بِالْإِذْ بَعْدَ الْبَعْدِ فَكُنْتُ مَعَهُ
أَلَى حَقِّ نِسْبَةِ الْمَثَلِ وَالثَّلَاثُ الْأَوَّلُ مِثْلُ
وَلَمْ تَعْدِ وَأَمَّا أَنْ بَعْدَ إِذَا اتَّبَعَ أَحَدُهُمَا الْآخَرَ
وَلَا يَبْعَثُ حَتَّى إِذَا جُمِعَا مَعًا كُنْتُ مَعَهُ أَوْ لَمْ يَكُنْ
وَلَمْ يَكُنْ أَبَاقًا فَكُنْتُ مَعَهُ أَوْ فَهُوَ الْبَعْدُ الطَّبِيعِيُّ وَنِسْبَةُ
أَلَى كُنْتُ الْمَثَلُ وَالْجَمْعُ الْأَوَّلُ مِثْلُ كُنْ
وَلَمْ يَكُنْ وَأَمَّا نِسْبَةُ أَلَى حَقِّ نِسْبَةِ الْمَثَلِ

لَا تَأْتُوا صُنْعًا وَإِنَّ خَيْرَ بَنٍ جَعَلْنَا نَمَسْنَاهُ بِوَجْهِكَ عُقْبَىٰ جَاهِدٍ وَأَوْجِدُوا لَكَ مَعْنَىٰ
وَرَبِّكَ لَا يَسْتَحْسِنُ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا بِحُجَّتِنَا الْأُولَىٰ وَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُتَّقُونَ
وَجَعَلْنَا مَاءًا زَاكِيًّا وَوَضَعْنَا لَهُ آيَةً وَأَوْجِدُكَ لَهُ مَعْنَىٰ
وَدَلًّا وَأَعْلَمُ الْأَسْمَاءَ فَلْيُحْسِنِ الْفَتَىٰ إِنْ يَأْمُرْ بِشَيْءٍ
أَوْ يَنْهَ عَنْ شَيْءٍ فَإِنَّ فِتْنَتَهُ أَشَدُّ مِنْهُ بِلَا يُدْعَىٰ لَكَ عَلَيْهِمْ
شَيْءٌ وَهُوَ يُخْشَىٰ ۚ فَالْعَمَلُ أَشَدُّ وَجْهًا مِنَ الْقَوْلِ ۚ وَكَذَٰلِكَ
يُفَصِّلُ الْبَاقِي لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ
فِي تِلْكَ آيَاتِنَا أَنْبَاءُ الرُّسُلِ الَّتِي نَقُولُ بِهَا لَقَدْ جَعَلْنَا لَكَ آيَاتٍ
لِّقَوْمٍ يَعْلَمُونَ
وَجَعَلْنَا مَاءًا زَاكِيًّا وَوَضَعْنَا لَهُ آيَةً وَأَوْجِدُكَ لَهُ مَعْنَىٰ
وَدَلًّا وَأَعْلَمُ الْأَسْمَاءَ فَلْيُحْسِنِ الْفَتَىٰ إِنْ يَأْمُرْ بِشَيْءٍ
أَوْ يَنْهَ عَنْ شَيْءٍ فَإِنَّ فِتْنَتَهُ أَشَدُّ مِنْهُ بِلَا يُدْعَىٰ لَكَ عَلَيْهِمْ
شَيْءٌ وَهُوَ يُخْشَىٰ ۚ فَالْعَمَلُ أَشَدُّ وَجْهًا مِنَ الْقَوْلِ ۚ وَكَذَٰلِكَ
يُفَصِّلُ الْبَاقِي لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ

وَبَرَّ لَهُمْ وَيُسَيِّمُ الْبَعْدَ الَّذِي بِالْحَيْ كُلِّ مَنْ بَيْنَ الْأَنْ طَرَفِي
 مِثْلَهُ عَلَى سَائِرِ النَّعْمَانِ وَجَوَادِهَا وَأَعْلَى فَتَبْدَأُ إِلَى كَيْ
 كَعْدَ فَيُسَيِّمُ الْبَعْدَ الَّذِي بِالْحَيْ كُلِّ الْأَنْ بَعْدَ وَأَمَّا
 فَتَبْدَأُ إِلَى كَيْ فَيُسَيِّمُ الَّذِي بِالْحَيْ كُلِّ الْأَنْ بَعْدَ فَتَبْدَأُ
 إِذَا جَسَدَتْ فَيُسَيِّمُ أَنْ يَنْزِلَ مِنْهَا أَنْ يَنْزِلَ مِنْهَا حَيْثُ حَيْثُ الْأَنْ
 وَلَنْ يَنْزِلَ إِلَّا إِلَيْكَ شَيْئًا لَا وَهُوَ هَذَا



وَبَرَّ وَخَمْسَ بِالْعَمَلِ بِرَبِّهِ وَأَمَّا فَتَبْدَأُ إِلَى كَيْ وَهُوَ كَيْ فَتَبْدَأُ
 الْمِثْلَ وَلَوْ جَرَى مِنْ شَيْءٍ عَمَّا بِالْعَمَلِ بِرَبِّهِ وَيُسَيِّمُ
 بَعْدَ وَأَمَّا بَعْدَ أَجْرًا فَمِنْ أَجْدَلِهِ يَنْزِلُ إِلَى كَيْ هَذَا الصَّاعِدُ
 فَلَنْ يَنْزِلَ إِلَّا إِلَيْكَ شَيْئًا لَا وَهُوَ هَذَا
 بَعْدَ وَخَمْسَ بِالْعَمَلِ بِرَبِّهِ وَأَمَّا فَتَبْدَأُ إِلَى كَيْ وَهُوَ كَيْ فَتَبْدَأُ



وَبَرَّ وَخَمْسَ بِالْعَمَلِ بِرَبِّهِ وَأَمَّا فَتَبْدَأُ إِلَى كَيْ وَهُوَ كَيْ فَتَبْدَأُ
 الْمِثْلَ وَلَوْ جَرَى مِنْ شَيْءٍ عَمَّا بِالْعَمَلِ بِرَبِّهِ وَيُسَيِّمُ
 بَعْدَ وَأَمَّا بَعْدَ أَجْرًا فَمِنْ أَجْدَلِهِ يَنْزِلُ إِلَى كَيْ هَذَا الصَّاعِدُ
 فَلَنْ يَنْزِلَ إِلَّا إِلَيْكَ شَيْئًا لَا وَهُوَ هَذَا

وَالْأَرْبَعُ فَمَا يَبْقَى طَوَّافًا وَمِنْ جَرَّحٍ مِنْ فَيَّ الْكَسَلِ مِنْ مَبْرُ
 بَعْدِي الْكَسَلِ وَالْخَمْسُ فَمَا يَبْقَى مِنْ بَعْدِي الْأَرْبَعُ وَفَرَسٌ
 عَلَى كَذَا الْفَصْلِ الرَّابِعُ فِي الْأَنْبَاءِ
 الْمَوْجِبَةِ لِلشَّكْرِ اعْلَمُ أَنَّ بَيْدَ سَلْبِي فِي الْفَعْلِ
 مِنْ الْأَنْبَاءِ الْأَجْبَدِ بَلَاءًا طَرَحَ مِنْ بَعْدِي الْأَرْبَعُ
 بَعْدَ بَعْدِي الْمَوْجِبَةِ بَلَاءًا مِنْ بَعْدِي الْأَرْبَعُ
 فَالْكَوْنُ بِهَا مُنْتَهَى الْبَعْدِ مَا رَجَعَتْ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ
 فِي نَفْسِهَا مَلَأَ بِهَا وَكَذَلِكَ إِذَا جِئْتَ بِمَنْ تَمَنَّيْتَ
 عَلَى نَفْسِكَ وَأَجِدَ فِي بَيْتِ تَقَوُّتِ شَأْنًا فَطَرَحَ الْفَعْلَ
 كَمَا أَلْفَتْ مِنْ نَفْسِكَ كَيْفَ أَنْتَ لَا مَرَّةً لَمْ لَا يَدُ
 وَأَنْ تَقَوُّ عَلَى الْأَنْبَاءِ الْمَوْجِبَةِ لِلشَّكْرِ وَالْكَسَلِ

وَالْأَرْبَعُ عَلَى سَبْعَةٍ وَالْكَسَلُ عَلَى سَبْعَةٍ وَالْبَيْدُ
 الْخَمْسُ عَلَى خَمْسَةٍ وَالْبَيْدُ الْأَرْبَعُ عَلَى أَرْبَعَةٍ
 وَالْطَّبْعُ عَلَى ثَلَاثَةٍ وَبَعْدُ عَلَى ثَلَاثَةٍ وَبَعْدُ
 عَلَى وَاحِدٍ هُوَ أَصْلُ الْأَنْبَاءِ وَكَلُّ بَعْدٍ الْكَبِيرُ
 وَأَمَّا هَذَا بَعْدُ أَصْلُهُ فَإِذَا طَرَحَ مِنْ بَعْدِ جَوْزٍ بَعْدُ
 فَمَا يَبْقَى بَعْدُ وَأَنْ طَرَحَ مِنْ طَرَحٍ فَمَا يَبْقَى بَيْدُ
 وَأَنْ طَرَحَ مِنْ بَعْدِ الْأَرْبَعِ طَرَحَ فَمَا يَبْقَى بَيْدُ
 طَرَحَ مِنْ ثَلَاثَةِ أَنْبَاءٍ عَلَى ثَلَاثَةٍ بَعْدُ جَوْزٍ فَمَا يَبْقَى بَيْدُ
 وَأَنْ طَرَحَ مِنْ بَعْدِ الْخَمْسِ طَرَحَ فَمَا يَبْقَى بَعْدُ
 وَأَنْ طَرَحَ مِنْ بَعْدِ الْكَبِيرِ الْكَبِيرُ وَالْخَمْسُ وَالْكَسَلُ

فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ لَا يَدْرُونَ أَيُّهَا أَهْلُ الْبَيْتِ أَفْضَلُ أَمْ أَشَدُّ ظَرِيفَةً أَنْ لَا يَجْمَعُ
بَيْنَ الْأَنْبَاءِ الْكَلِمَةُ الْبَاطِلَةُ فِي عِدَدِي الْأَرْبَعِ وَفِي
عِدَدِي الْخَمْسِ أَنْ لَا يُدْفَعُ إِلَيَّ نَعْمَةٌ لَمْ يَخْلُصْ إِلَّا مِنْهُ
وَأَمَّا إِذَا لَمْ يُشْتَرِطْ فِيهِ إِلَّا حِفْظُ الطَّرِيقِ فَمَا الْخِلَافُ
بَيْنَهُمْ مَعَ الْجَمْعِ فِيهِ بَيْنَ الْأَنْبَاءِ الْكَلِمَةُ
الْبَاطِلَةُ بِحُكْمِ مَنْ أَنْفَسَ مِنْهُ يَتَحَرَّضُ فَتَأْخُذُ بِمَنَاسِكَهَا
أَنْتَ عَسَى أَنْ يَكُونَ أَذْوَاقُهَا وَمَا الثَّلَاثُ عَشْرَ فَإِنَّ
أَسْخَرَ أَجْهًا عَلَيْكَ سَهْلًا أَنْ كُنْتَ دَاجِيًا فِي
الْعَنِينِ وَقَدْ تَوَكَّلْنَا بِهَا جَدًّا لَا لِيُصِيبَهَا إِلَى
الْأَنْبَاءِ السَّيِّئَةِ فَلْيَعْسِمَ وَأَنْ لَا يَعْذِرِي إِلَّا أَنْ يَنْجُو
وَيُجْتَنِبَ الطَّبَعُ الْأَوَّلِيَّ ثُمَّ لَا يَبْدَأُ أَنْ يَنْجُو أَوْ كَ

وَهِيَ سَنَابِلُ الْأَوْبَعَةِ الْأُولَى هُوَ الْقَعْدَى تَمَّ مِنْ لَفْظِ الْأَجْدِ
مِنْ عِدَدِي الْأَرْبَعِ الْأُولَى الَّتِي هِيَ نَعْمَةٌ فَإِنَّ ثَلَاثَةَ أَنْبَاءٍ
ظَهَرَ عَلَى الثَّلَاثَةِ مَسَائِلُ أَنْبَاءِ النِّعَمِ لِأَنَّ الثَّلَاثَةَ طَرَفُهَا
الْأَجْدِي وَكَذَلِكَ أَنَّ رُبْعَ أَنْبَاءٍ عَلَى ثَبَتِهِ جَوَّالٌ
الطَّرَفُ الْأَجْدِي مِنَ الْأَرْبَعِ نَعْمَةٌ طَرَفُ الثَّلَاثَةِ الْبَعْثُ مِنَ
الْأَنْبَاءِ الْكَلِمَةُ الْبَاطِلَةُ فِي عِدَدِي الْأَرْبَعِ الْكَلِمَةُ
جَعَلَ الطَّرَفُ الْأَجْدِي مِنْ عِدَدِ ثَلَاثَةٍ لَمْ يَخْلُصْ إِلَّا مِنْ
ثَلَاثَةِ بَيْنٍ عَلَى ثَبَتِهِ وَفَدَعَتْ عَنْهُ فَهِيَ فِي
الْأَسْبَابِ الْكَلِمَةُ الْبَاطِلَةُ الْفَصْلُ الْخَامِسُ
فِي الثَّلَاثَةِ الْأَلَامِ وَإِذَا تَوَكَّلْتَ هَبْ الْأَسْبَابَ لَمْ
يُمْكِنْ عَسَمُ ذِي الْأَرْبَعِ إِلَّا سَعْيُهُ أَفْضَلُ وَالْعَدَدُ

الكتاب في طب ط فافها آء ح القسم الثالث
ب ط ط فافها آب ح القسم الرابع ط ج ج
فما فيها آء ح القسم الخامس ج ح ط فافها
ج ح القسم السادس و الفافها آء ح القسم السابع
القسم الثامن ح ح ب فافها آء ح القسم التاسع
سبعة اقسام كل قسم أربعة نقات حاصله من
من ثلثة أبيض الألفها واحد هو خمسة والذالك
يسمى السبع الذي بالاربعة ويسمى بعد ذي الحشر
بالا في ثمان بعد ذي الحشر وكذا في ثمان وسبعة
الطبعة الستة عشرة القسم الأول ط ب ط
فافها آء ح القسم الثاني ط ب ط فافها

الْبَعْدَ إِذَا طَ وَأَمَّا جَ وَأَمَّا جَ فَإِنْ فُتِرَ مَوْضِعُ طَ أَرَشْنَا
إِنَّمَا مِ الْبَعْدِ أَمَّا يُنْبِئُ طَ بِأَوْ جَ وَلَا عَيْبَ
وَأِنْ فُتِرَ أَوْ أَلْ أَمَّا يُفَادِ جَ لَمْ نَمَّا أَنْ يُصِيفَ إِلَيْهِ
أَمَّا حَ طَ أَوْ طَ جَ أَوْ جَ جَ وَبِأَنْ فُتِرَ نَاهُ بَ فَلَمْ يَنْ
إِلَّا أَنْ يَكْمُرَ الْبَعْدَ مِنْهُ عِدَى طَ لَا غَيْرَ إِلَّا أَنْ أَضَافَ
جَ طَ أَوْ طَ جَ يَوْجِبُ سَافُزَ أَمَّا طَ جَ فَلَا نَهْ لَا
يَنْجِي نَحْنُ الْعُسْرَ يَغْفِرُ عَلَيْهِ إِضَافَةً مَا يَنْجِي وَهُوَ
بَعْدَ بَ فَيَحْصِلُ إِلَّا خِلَالُ بَسَوِيَ السَّبَبِ الثَّانِي
وَأَمَّا جَ طَ فَلَا خِلَالُ لِيَسْتَوْفَى السَّبَبِ الثَّانِي وَالثَّالِثُ
وَأَلْ أَرِيعَ فَهَذِهِ سَبْعُهُ أَفْسَافُ بَعْدَ ذِي الْأَرِيعِ الْعُسْرُ
الْأَوَّلُ طَ طَ بَ فَعَلَهَا أَدَارَ حَ الْقِسْمِ

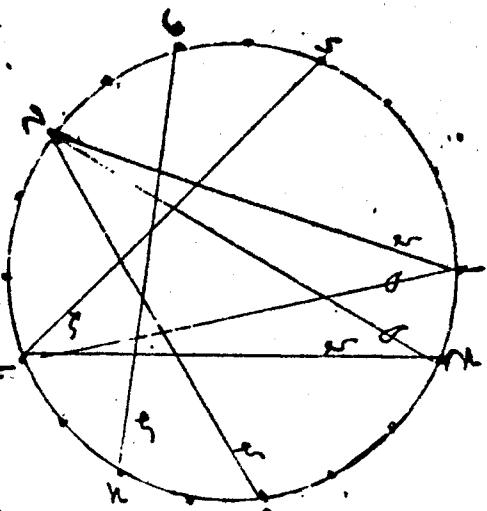
فَيُخَيَّرُونَ إِذَا اُصْطَفُوا جَمَاعَاتُ الطَّبَعَةِ الثَّانِيَةِ إِلَى جَمَاعَاتِ
الطَّبَعَةِ الْأُولَى كَمَا تَهْدَى إِلَى نَوْبِهَا وَإِلَى حَيْثُ نَوْبُهَا
جَمْعًا مِنْ مَنَاقِبِهَا أَرْبَعَةٌ وَمِثْلُهَا أَرْبَعٌ بَعْضُهَا مَلَائِكَةٌ
وَبَعْضُهَا مَسَافِقٌ وَبَعْضُهَا حَفِيدَةُ السَّائِقِينَ فَاسْمُهَا
مَاجِدُهَا مَسَافِقُهَا فَلْيَجْمَعْ بَيْنَ أَهْلِهَا وَتُوجِبِ إِجْمَاعُهَا
إِجْمَاعَ الْأَسْبَابِ لِأَنَّ كَوْنَهُ السَّائِقِيَّةُ وَأَمَّا الْحَفِيدَةُ
السَّائِقَةُ فَلْيَقْضِ بِأَنَّ فِيهَا عَيْنَ عَدَدِ نَوْبِهَا وَأَمَّا
الْمَلَائِكَةُ فَلْيُوجِدِ السَّبَبَ بَعْدَ تَهْلُكِهَا فَلْيَقْضِ أَوْ لَا يَلِ
كُلَّ قِسْمٍ مِنْ أَهْلِهَا الطَّبَعَةِ الْأُولَى مِثْلَ فِيهَا مَنْ
الطَّبَعَةِ الثَّانِيَةِ وَمِثْلُهَا الدَّائِمَةُ الْأُولَى أَصْنَافُ
الْأُولَى إِلَى الْأُولَى الدَّائِمَةُ الثَّانِيَةُ أَصْنَافُ الثَّانِيَةِ

سَمِيَّهَا بِالسَّامِيَّةِ
فَيُخَيَّرُونَ إِذَا اُصْطَفُوا جَمَاعَاتُ الطَّبَعَةِ الثَّانِيَةِ إِلَى جَمَاعَاتِ
الطَّبَعَةِ الْأُولَى كَمَا تَهْدَى إِلَى نَوْبِهَا وَإِلَى حَيْثُ نَوْبُهَا
جَمْعًا مِنْ مَنَاقِبِهَا أَرْبَعَةٌ وَمِثْلُهَا أَرْبَعٌ بَعْضُهَا مَلَائِكَةٌ
وَبَعْضُهَا مَسَافِقٌ وَبَعْضُهَا حَفِيدَةُ السَّائِقِينَ فَاسْمُهَا
مَاجِدُهَا مَسَافِقُهَا فَلْيَجْمَعْ بَيْنَ أَهْلِهَا وَتُوجِبِ إِجْمَاعُهَا
إِجْمَاعَ الْأَسْبَابِ لِأَنَّ كَوْنَهُ السَّائِقِيَّةُ وَأَمَّا الْحَفِيدَةُ
السَّائِقَةُ فَلْيَقْضِ بِأَنَّ فِيهَا عَيْنَ عَدَدِ نَوْبِهَا وَأَمَّا
الْمَلَائِكَةُ فَلْيُوجِدِ السَّبَبَ بَعْدَ تَهْلُكِهَا فَلْيَقْضِ أَوْ لَا يَلِ
كُلَّ قِسْمٍ مِنْ أَهْلِهَا الطَّبَعَةِ الْأُولَى مِثْلَ فِيهَا مَنْ
الطَّبَعَةِ الثَّانِيَةِ وَمِثْلُهَا الدَّائِمَةُ الْأُولَى أَصْنَافُ
الْأُولَى إِلَى الْأُولَى الدَّائِمَةُ الثَّانِيَةُ أَصْنَافُ الثَّانِيَةِ

المثل والضعيف ٣ ومن فنيب المثل والثالث كم
 وأما الدابة الرابعة الأربعة فأن فنيبها أضعف من
 الأولى بوجهين هي مثل وضعيف وأما الدابة
 الخامسة ففنيبها من فنيب المثل والضعيف ٢ ومن
 فنيب المثل والثالث كم وأما الدابة السادسة
 فهي أيضا منسوبة في عدد فنيبها إلى المثل من فنيب
 الضعيف في الكل موجودة وضعيف لكل جماعة
 من لا ونصل بين فنيبها إلى كل واحد بياضا
 فأن فنيبها من فنيبها الستة أيت فقط في ظاهرة
 الثمانية أيضا الفهم الأول والثاني ففنيبها من
 الستة خمسة مثل وثلاث مثل ونص

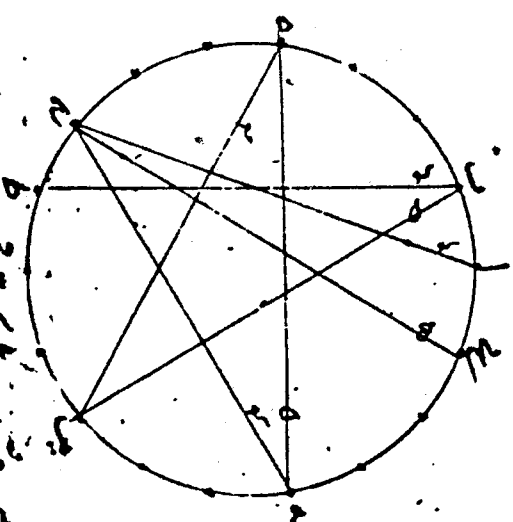
إلى الثاني الدابة الثالثة أيضا من الثاني إلى
 الثالث. الدابة الرابعة أيضا من الرابع إلى الخامس
 الدابة الخامسة أيضا من الخامس إلى الخامس الدابة
 السادسة أيضا من السادسة إلى السادسة من ثمانية وإلى
 أضعف السابعة إلى السابعة كانت من ثمانية
 بحسب الطرفين الأولين ب طرفي المثل وسبب مثلها
 في الأولين المثلين وفي الدابة الستة وسبب
 عددها من الأولين الدابة ستان عددها فنيبها
 فالدابة الأولى فيها من فنيب المثل والضعيف ٣
 ومن فنيب المثل والثالث ٢ وكذلك الدابة
 الثانية وأما الدابة الثالثة فأن فيها من فنيب

إلى

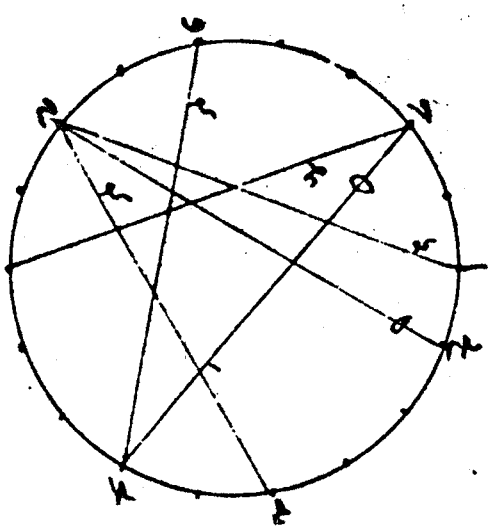


أضاف القسم الخامس إلى المثال وفيه من ثقب المثال
والثالث أربع من ثقب المثال والضعف اثنان
وقد جعل في هذا الدائرة بواسطته الأضاف
القسم السادس وهو من ج إلى
والرابع وهو من ه إلى ي

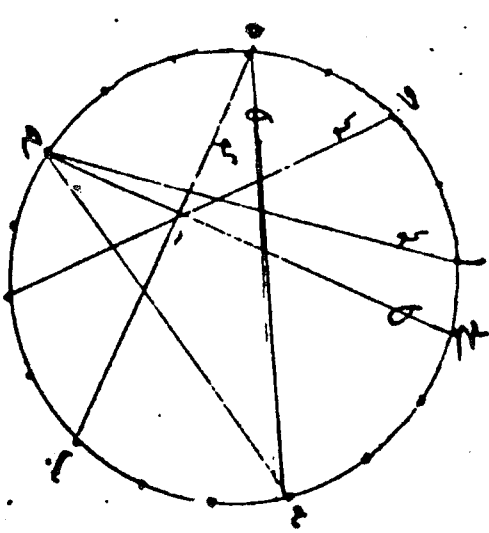
ومين ه إلى ي



أضاف القسم الرابع إلى الرابع وفيه من ثقب
المثل والثالث خمسة من ثقب المثل والضعف
اثنان وهو مساو لثالثه وقد جعل في هذا الدائرة
بواسطته الأضاف القسم الخامس وهو من د إلى أ
والسادس وهو من ح إلى ي وتكون الأضاف من



فَإِنْ أَضْفَيْنَا كَلِمَةً مِنْهَا إِلَى غَيْرِهَا نَوَعِدُ جَمِيعَ مَنْ
 عَاثَرَهَا مِنَ الْمُضَافِ إِلَى نَوَعِدُ إِلَى غَيْرِهَا نَوَعِدُ
 أَرْبَعَةً وَمِائَتُونَ دَأْبُهَا يَعْضُهَا لَهَا وَمِنْهَا فَتَنُهَا
 وَيَعْضُهَا حَقِيقَةُ الشَّكَاوَةِ وَمِنْهَا إِلَى لَا يَزِيدُهَا عَلَيْهِ
 حَسَنَةً وَبَعْضُهَا ظَاهِرُ الشَّكَاوَةِ وَمِنْهَا إِلَى لَا نَسِبُ
 فِيهَا بَيْنَ نَفْسَيْهَا الْمُسْتَبِيدَةِ بِالنَّوْائِفِ فَقَطًّا وَبِئْسَ



إِضَافَةُ الْقِسْمِ السَّامِ إِلَى الشَّائِفَةِ مِنْ لَيْسَ
 الْقَلِيلِ وَالْثَلَاثِ أَزْهَبَتْهُ وَمِنْهَا إِلَى الْمُسْتَبِيلِ
 وَالْبَصِيرِ أَشْأَنَ فِي كَلَامِهَا حَسَنَةً وَمِنْهَا إِلَى
 فِي حَقِيقَةِ الدَّائِرَةِ بِأَنْ يَعْطَى الْإِضَافَةُ الْقِسْمِ الْأَنْجِ
 وَمِنْهَا إِلَى جَوَّالِيهَا وَالْخَامِسُ وَهُوَ مِنْهَا
 إِلَى جَوَّالِيهَا

بوتیک

الاول	٢٥	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢	٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠	٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢	٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨	٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤	٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠	٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦	٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠
الاول	٢٥	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢	٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠	٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢	٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨	٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤	٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠	٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦	٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠

بوتیک

الاول	١٣	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢	٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠	٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢	٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨	٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤	٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠	٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦	٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠
الاول	١٣	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢	٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠	٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢	٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨	٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤	٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠	٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦	٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠

[illegible]

۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
۱۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳																																																														

[illegible][illegible]

مولاهم

مِنْ الْيَاجُزِيِّ هِيَ يَجِيئُهَا الْوَرْدُ رُبَّ مَرَّةٍ أَلَا فَتَأْتِي الْكَلَامُ مِنْ مَوْلَى الْيَاجُزِيِّ
 وَإِذَا كُنْتُ الْإِفْطَامُ عِيَانًا يَجِيئُ الْيَاجُزِيُّ فَلَا جَائِزَ أَنْ
 يَتَأَلَّاهُ مِنْ لَفْظَاتِ الْكَلَامِ مِثْلَ الدَّائِمِ الرَّابِعَةِ حَمْدُهُ
 يَجِيئُ بِلَفْظَةٍ لِأَنَّ الْوَرْدَ كُنَا لِرَبْعَةٍ وَالْكَافُ فِيهِ
 كَلَامًا مَسْنُودًا وَلَيْسَ الْيَاجُزِيُّ بِهَذَا إِلَّا أَنْ أَجِدَ هَذَا
 فِي عَمْرِو طَبَقَةٍ الْإِفْطَامُ إِذَا كَانَ يَجِيئُ عِيَانًا
 عَنْ مَوْلَى الْإِفْطَامِ وَأَنْ كُنْتُ فِي الطَّبَقَةِ الْآخِرَةِ
 فَلَيْسَ مِنْ هَذَا أَنْ يَكُونَ الْيَاجُزِيُّ عِيَانًا عَنْ الْإِفْطَامِ
 الَّذِي يَجِيئُ بِهَا بَعْدَ خِيَالِ الْوَرْدِ مُسْتَقْلَالًا طَبَقَاتٍ
 عَنْ يَسَارٍ عَلَيَّهَا يُدْخِلُ الْكَلَامَ فِي الطَّرَفِ مِنْهُ
 فَهَذَا هِيَ الْوَرْدُ وَرَبَّهَا الْفَصْلُ السَّابِعُ

الوَرْدُ يَجِيئُ بِهَا

فَعَلِيَ الدَّائِمِ بِأَسْمَاءٍ مَعْنَاهَا مَوْلَى هِيَ الْكَلَامُ
 وَقَدْ تَنَسَّى الْيَاجُزِيُّ مَوْلَى الْيَاجُزِيِّ أَلَا وَلَمْ تَلَا مَوْلَى
 الرَّابِعَةِ هِيَ مَوْلَى الْوَرْدِ الْجَوَادِ وَلَمْ تَلَا مَوْلَى الْوَرْدِ

١. كَوْنُ الْوَرْدِ هُوَ الْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ
 ٢. وَالْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ
 ٣. وَالْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ
 ٤. وَالْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ
 ٥. وَالْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ الْوَرْدُ

وَأَنْ تَعْلَمَ أَنَّ هَذِهِ يَجِيئُهَا هِيَ الْأَصُولُ وَالْيَاجُزِيُّ الْثَانِي
 وَهُوَ الْفَصْلُ الْخَامِسُ مِنْ الْإِفْطَامِ الْخَامِسَةِ ذِكْرُهَا
 وَالثَّلَاثُ مِنْ الْيَاجُزِيِّ هِيَ يَجِيئُهَا الْفَصْلُ السَّابِعُ

وَنُشِيبُهُ إِلَى طَ مِثْلٍ وَتِلْكَ وَهِيَ فِي مَقَامٍ لَهَا
وَكَيْدَ لِكَ الْبَوَائِي وَإِذَا زِدْنَا اسْتِخْرَاجَ دَوَائِيهَا
وَلَيْسَ كُنَّ أَوَّلَ مَثَلٍ فَأَنَا بَجَسٍ مُطْلَقٍ إِلَّا عَلَى
وَرَأَيْتُ بَعْضَ أَجْرَائِهِ وَتَأْيِيدَهُ وَمُطْلَقُ الْأَشْفَاءِ
وَرَأَيْتُ مِنْهُ وَسَائِغَهُ وَتَأْيِيدَهُ وَكَأَدَى عَشْرِ قَدَمَائِي
الْوَسْطِيِّ عِشْرِينَ وَالْبَابُ فِي مُسْتَعِينٍ عِنْدَ الْفَصْلِ
الثَّامِنُ فِي ذِكْرِ الْيَسُودِ وَتُسْوِيدِ أَوْبَانٍ وَاسْتِخْرَاجِ
الْأَدْوَانِ مِنْهُمْ إِنَّ الْأَسْمَاءَ وَصَيُّعُوا اللَّهَ ذَاكَ
خَمْسَةً أَوْ أَرْبَعَةً وَجَمْعُهُ مُطْلَقٌ كَحَرْفٍ وَمَثَلٌ وَكَأَنَّ
لِثَلَاثَةِ أَرْبَعٍ مَا قَوْمُهُ فَيَسَارَتِ الثَّلاثُ مِنَ الْمُعْتَمِرِ
إِلَيْهَا سَبْعَةً وَكَثُرَتْ أَبْكَافُهُ وَوُجُوهُ كُلِّ نَهْمَةٍ

فِي جُحُومِ الْوَسْطِيِّ أَعْلَمُ أَنَّهُ وَإِنْ كَانَ لَا أَصْلَ
هَذِهِ الْعِبَارَةِ فِي شَرْحِهِ إِلَّا نَقَالُ إِلَيْهَا بِاسْطِطَاعِهِ
وَوَدَّ صَاحِبُهَا أَنْ يَأْتِيَهُ وَيَكُنَّ وَدَدُهُ وَأَفْرَدَهُ
وَلَكِنْ لَمْ يَكُنْ لَهُمْ بَعْضُ بَيْنٍ مِمَّنْ فِي زَمَانٍ وَاحِدٍ
فَلِذَا لِكَ وَصَيُّعُوا الْأَكْلَ ذَوَاتِ الْوَسْطِيِّ وَتِلْكَ وَ
أَرْبَعَةٌ وَكَثُرَتْ تَهْيِيلًا فَأَنَا الْوَسْطِيُّ نَامٍ بِجَمْعِهِ
نَهْمَةٍ مُطْلَقٍ لَمْ يَكُنْ لَهَا وَتَأْيِيدُهُ لِيَقْدَحَ بِهِمْ
الْأَعْلَى وَصِيْبُهُ نِشْبَةُ الْمِثْلِ وَالْثَلَاثُ لِكُلِّ نَهْمَةٍ
فِي مَقَامٍ لَهَا لَا تَدْرِي أَكُنْ أَجْمَعُ كُلَّ نَهْمَةٍ مُطْلَقٍ إِلَّا قَلِيلٌ
مُسَائِرَةً لِنَهْمَةٍ حَافِيَةً الثَّانِي فِي مَثَلِ الْأَشْفَاءِ
مُسَائِرَةً لِنَهْمَةٍ حَافِيَةً الثَّانِي فِي مَثَلِ الْأَعْلَى

فِي غَيْرِ مَوْضِعٍ هَاجِلٍ يَوْمَئِذٍ فَاتَنَّا لِكُلِّ أَتَمِّ سَبْعَةٍ
عَشْرٍ مَوْضِعًا تَمُّوا الطَّبَقَاتِ وَتَنَزَّلُكَرُ مَا
قَادَ أَنَا مَلَكُهَا وَأُصْغِفَتِ الْفُطُورُ فِيهَا وَجَدْنَا كَذَلِكَ
فَلَنَزَّلُكَرُ مِنْهَا طَرَفًا لِنَبْتَكَرُ وَأَمَّا أَنْتَ الْبَائِي
فَالْبَائِي السَّادِ سُدَّ وَالسَّبْعُ مَوْضِعًا تَمُّوا
الطَّبَقَةَ الثَّانِيَةَ وَالْخَامِسَةَ وَالْخَمْسُونَ هِيَ أَيْضًا
وَلَكِنْ فِي الطَّبَقَةِ الثَّالِثَةِ وَالسَّادِ سُدَّ وَالْأَرْبَعُونَ
فِي الطَّبَقَةِ السَّابِعَةِ عَشْرَ وَمِنْهُمْ مَن يَعْبُو لِحَاجَتِي
هِيَ الدَّائِيَةُ الرَّابِعَةُ وَالسَّبْعُونَ فِي الطَّبَقَةِ الْوَلَدِيَّةِ
وَأَمَّا مَا مَلَكُ لِحَاجَتِي فَمِنْ عَرَفَ وَمَقْدِصَاتِ أَيْهَا مَر
فَالدَّائِيَةُ الثَّانِيَةُ سُدَّ وَالْخَمْسُونَ جَمْلًا هِيَ أَيْضًا لِحَاجَتِي

[illegible]

14/09/2014
15/09/2014
16/09/2014
17/09/2014
18/09/2014
19/09/2014
20/09/2014
21/09/2014
22/09/2014
23/09/2014
24/09/2014
25/09/2014
26/09/2014
27/09/2014
28/09/2014
29/09/2014
30/09/2014
01/10/2014
02/10/2014
03/10/2014
04/10/2014
05/10/2014
06/10/2014
07/10/2014
08/10/2014
09/10/2014
10/10/2014
11/10/2014
12/10/2014
13/10/2014
14/10/2014
15/10/2014
16/10/2014
17/10/2014
18/10/2014
19/10/2014
20/10/2014
21/10/2014
22/10/2014
23/10/2014
24/10/2014
25/10/2014
26/10/2014
27/10/2014
28/10/2014
29/10/2014
30/10/2014
31/10/2014
01/11/2014
02/11/2014
03/11/2014
04/11/2014
05/11/2014
06/11/2014
07/11/2014
08/11/2014
09/11/2014
10/11/2014
11/11/2014
12/11/2014
13/11/2014
14/11/2014
15/11/2014
16/11/2014
17/11/2014
18/11/2014
19/11/2014
20/11/2014
21/11/2014
22/11/2014
23/11/2014
24/11/2014
25/11/2014
26/11/2014
27/11/2014
28/11/2014
29/11/2014
30/11/2014
01/12/2014
02/12/2014
03/12/2014
04/12/2014
05/12/2014
06/12/2014
07/12/2014
08/12/2014
09/12/2014
10/12/2014
11/12/2014
12/12/2014
13/12/2014
14/12/2014
15/12/2014
16/12/2014
17/12/2014
18/12/2014
19/12/2014
20/12/2014
21/12/2014
22/12/2014
23/12/2014
24/12/2014
25/12/2014
26/12/2014
27/12/2014
28/12/2014
29/12/2014
30/12/2014
31/12/2014

فَرَضَ سَبْعَ نَوَاحٍ أَوَّلُ دَوْرٍ عَسَافٍ وَأَوَّلُ حَسْبِي
وَأَمَّا زَاهِيٌّ فَإِنَّمَا تَوَاقَفَ شَيْئُهُ مِنْ عَزَاكِ زَكَوَالَهُ
إِذَا جَعَلَ ثَابِي زَاهَاوِيٍّ أَوَّلَ رَكْعَةٍ وَتَخَالَفَا
مَرْوَيْعُهُ بِأَيْضًا أَلَّا يَسْمُ بِعَدَا الْأَخْرِ بَعْدَ حَبِ

وَعِزَّتْ وَجْهًا لَمْ تَنْكُحْ لَهُ أَبًا نَعْمَةً وَأَحَدًا مِمَّنْ لَمْ يَنْبِذْ لَهَا
جَبَّ فِي الْعَمْرَانِ وَكَرَّ فِي رَيْبِكُمْ لَهُ وَبِزِ افْكَنْدِ وَبَزْكَ
كَأَيُّهَا هَذَا مَا أَتَى أَحَدًا إِذْ أُجْعِلَ ثَمَانِي زِيْرًا فَكُنْدِ
أَوَّلُ بَرْزِ

فِي الْجَنَّةِ فَلْيَجْعَلِ السَّيِّئَةُ جَزَاءً لِمَنْ أَهْلَهَا عَلَى

رسالة

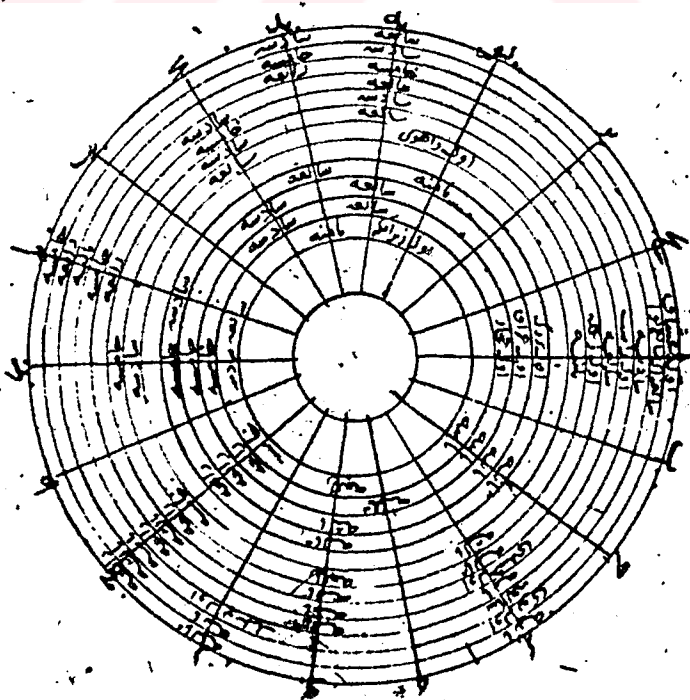
[illegible]

الفصل الثاني عشر في تارة فم الادوار

رَأَيْتَ إِذَا أَمَلْتَ الْأَرْضَ وَجَدْتَ دَابَّةً عَسَافِي
وَبَوَى وَبُيُوتَكَ دَابَّةً وَاحِدَةً لَوْ جُرِصَ بَـ ۝ أَوَّلُ
بَوَى وَرَأَيْتَ مَرَكَهَا مِنْ أَرِكٍ عَسَافٍ وَكَذَلِكَ إِذَا

۱۴۳		۱۴۲	۱۴۱	۱۴۰	۱۳۹	۱۳۸	۱۳۷	۱۳۶	۱۳۵	۱۳۴	۱۳۳	۱۳۲	۱۳۱	۱۳۰	۱۲۹	۱۲۸	۱۲۷	۱۲۶	۱۲۵	۱۲۴	۱۲۳	۱۲۲	۱۲۱	۱۲۰	۱۱۹	۱۱۸	۱۱۷	۱۱۶	۱۱۵	۱۱۴	۱۱۳	۱۱۲	۱۱۱	۱۱۰	۱۰۹	۱۰۸	۱۰۷	۱۰۶	۱۰۵	۱۰۴	۱۰۳	۱۰۲	۱۰۱	۱۰۰	۹۹	۹۸	۹۷	۹۶	۹۵	۹۴	۹۳	۹۲	۹۱	۹۰	۸۹	۸۸	۸۷	۸۶	۸۵	۸۴	۸۳	۸۲	۸۱	۸۰	۷۹	۷۸	۷۷	۷۶	۷۵	۷۴	۷۳	۷۲	۷۱	۷۰	۶۹	۶۸	۶۷	۶۶	۶۵	۶۴	۶۳	۶۲	۶۱	۶۰	۵۹	۵۸	۵۷	۵۶	۵۵	۵۴	۵۳	۵۲	۵۱	۵۰	۴۹	۴۸	۴۷	۴۶	۴۵	۴۴	۴۳	۴۲	۴۱	۴۰	۳۹	۳۸	۳۷	۳۶	۳۵	۳۴	۳۳	۳۲	۳۱	۳۰	۲۹	۲۸	۲۷	۲۶	۲۵	۲۴	۲۳	۲۲	۲۱	۲۰	۱۹	۱۸	۱۷	۱۶	۱۵	۱۴	۱۳	۱۲	۱۱	۱۰	۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	۰	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴	۵۵	۵۶	۵۷	۵۸	۵۹	۶۰	۶۱	۶۲	۶۳	۶۴	۶۵	۶۶	۶۷	۶۸	۶۹	۷۰	۷۱	۷۲	۷۳	۷۴	۷۵	۷۶	۷۷	۷۸	۷۹	۸۰	۸۱	۸۲	۸۳	۸۴	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵	۹۶	۹۷	۹۸	۹۹	۱۰۰
-----	--	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

28°



276

وَالرَّابِعَ عَشْرَ وَالْخَامِسَ عَشَرَ وَالسَّادِسَ
عَشَرَ وَالسَّابِعَ عَشَرَ وَتَعَالَى
جَدُّهُ لَا وَبَسْبَرٍ وَتَوَلَّى فِي سَائِرِ طَبَقَاتِهِ
وَأَسْجَنَ مِنْ بَقِيَّتِكَ بَوَائِيهِ الْإِلَادِ وَارْ وَهَلْ
وَرَوَى هَكَذَا

الْفَصْلُ الْخَامِسُ عَشْرَ فِي طَبَقَاتِ الْإِلَادِ وَارْ
وَأَنْتَ بِمُحْكَمِكَ أَنْ تَقْرَأَ أَوَّلَ الْإِلَادِ وَارْ
أَنْ تَقْرَأَ سِتِّ مِثَالِهِ إِذَا ارْدَدْنَا أَنْ يَجْعَلَ أَوَّلَ
الْإِلَادِ وَارْ بِ مِثَالِهِ إِذَا ارْدَدْنَا وَرِشَاقِ فَأَبَا
يَجْزِبُ بِ مِثْ ه مِثْ ط مِثْ ب مِثْ ي مِثْ ك مِثْ
فَهَذَا الْإِلَادِ وَارْ فِي عِيَرٍ مَوَاضِعٍ طَبَقَاتِ
وَالطَّبَقَاتِ بَابِ مَا سَبْعَةٌ عَشَرَ وَارْ لِقَمَاتِ
فَأَوَّلُ الطَّبَقَاتِ آ وَالثَّانِي ح وَالثَّالِثَ ه
وَالرَّابِعَ ه وَالْخَامِسَ ه وَالسَّادِسَ ه وَالسَّابِعَ ط
وَالثَّامِنَ ه وَالسَّابِعَ ه وَالْخَامِسَ ه وَالْخَامِسَ ه
عَشَرَ ج وَالْثَّانِي عَشَرَ ه وَالثَّالِثَ عَشَرَ ب

ادو ارجی سانی

ا	ا	ا	ا	ا	ا	اول الطبقا
ح	ح	ح	ح	ح	ح	الثانی
م	م	م	م	م	م	الثالث
و	و	و	و	و	و	الرابع
ب	ب	ب	ب	ب	ب	الخامس
ط	ط	ط	ط	ط	ط	السادس
ا	ا	ا	ا	ا	ا	السابع
و	و	و	و	و	و	الثامن
ح	ح	ح	ح	ح	ح	التاسع
م	م	م	م	م	م	العاشر
و	و	و	و	و	و	الحادي عشر
ب	ب	ب	ب	ب	ب	الثاني عشر
ط	ط	ط	ط	ط	ط	الثالث عشر
ا	ا	ا	ا	ا	ا	الرابع عشر
و	و	و	و	و	و	الخامس عشر
ح	ح	ح	ح	ح	ح	السادس عشر
م	م	م	م	م	م	السابع عشر

ادو ارجی سانی

ا	ا	ا	ا	ا	ا	اول الطبقا
ح	ح	ح	ح	ح	ح	الثانی
م	م	م	م	م	م	الثالث
و	و	و	و	و	و	الرابع
ب	ب	ب	ب	ب	ب	الخامس
ط	ط	ط	ط	ط	ط	السادس
ا	ا	ا	ا	ا	ا	السابع
و	و	و	و	و	و	الثامن
ح	ح	ح	ح	ح	ح	التاسع
م	م	م	م	م	م	العاشر
و	و	و	و	و	و	الحادي عشر
ب	ب	ب	ب	ب	ب	الثاني عشر
ط	ط	ط	ط	ط	ط	الثالث عشر
ا	ا	ا	ا	ا	ا	الرابع عشر
و	و	و	و	و	و	الخامس عشر
ح	ح	ح	ح	ح	ح	السادس عشر
م	م	م	م	م	م	السابع عشر

ادوار بنزله

اول الطمان	خ	ن	د	س	ج	و	ح	ا
الثاني	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
الثالث	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
الرابع	ك	ع	ط	ع	د	س	ج	و
الخامس	ك	ط	ك	ك	م	ه	ع	ح
السادس	ط	م	ه	ع	ح	ا	و	ح
السابع	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
الثامن	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
التاسع	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
العاشر	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
الحادي عشر	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
الثاني عشر	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
الثالث عشر	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
الرابع عشر	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
الخامس عشر	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
السادس عشر	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
السابع عشر	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه

ادوار بنزله

اول الطمان	خ	ن	د	س	ج	و	ح	ا
الثاني	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
الثالث	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
الرابع	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
الخامس	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
السادس	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
السابع	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
الثامن	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
التاسع	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
العاشر	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
الحادي عشر	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
الثاني عشر	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
الثالث عشر	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
الرابع عشر	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
الخامس عشر	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه
السادس عشر	ك	ع	ط	ك	م	ه	ع	ح
السابع عشر	ل	ر	ج	ك	ك	ك	م	ه

لَوْ سَطَى لَهْمَن رَسَّ مِمَّا قَوْفَهُ فَأَنَّا كُنْ مِنْهُ لَقَى الْبَسْرَ
 ثُمَّ سَبَّأَنَهُ ثُمَّ رَأَى الْمَثَلِثَ وَسَبَّأَنَهُ ثُمَّ مَجَّبَ
 الْمَسْجِي ثُمَّ مَطْلَى الْبَرِّ بَرٍّ وَجَنَّبَهُ ثُمَّ رَأَى الْبَحَادَ وَعَلَيْهِ
 مَذَاهِقُ الْمَبْجُودِ فَإِنْ كَانَ كُلُّ وَتَرٍ مَطْلَى لَهْمَا
 مَسَاوِيًا لَرَأَى لَرَأَى الْأَعْلَى وَأَزْدًا أَسْتَحْجَجَ دَوْرًا لَسَتْ
 فَأَنَّا نَجَّبَ مَطْلَى الْبَسْمِ ثُمَّ سَبَّأَنَهُ وَوَسَطَى زَرْزَلَةً
 أَوْ مَطْلَى الْمَثَلِثِ حَوْصًا عَنْ لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى
 الْمَثَلِثِ ثُمَّ مَطْلَى الْمَسْجِي ثُمَّ مَجَّبَهُ ثُمَّ وَسَطَى وَتَرَهُ
 ثُمَّ مَجَّبَ الْبَرِّ بَرٍّ وَأَزْدًا قَدْ عِلِمَ ذَلِكَ فَجَنَّبَ لَهْمَا كُنْ
 أَنْ لَا تُصِيبَ الْوَسْأَةَ أَضْلًا بِالنَّظَرِ إِلَى مَطْلَعَاتِ
 نَعْمًا نَفَا فَإِنْ كَانَ الْجَمْعُ فِي طَبْعَةٍ وَأَحْسَنَ

الْفَصْلُ الثَّانِي عَشْرُونَ فِي الْأَصْطِحَابِ الْغَيْرِ الْمَعْبُودِ
 وَإِنْ جُعِلَ مَطْلَى الْمَثَلِثِ مَسَاوِيًا بِالْقَعْدَةِ الْإِلَهِيَّةِ
 بِصُورِ الْبَسْمِ وَكَذَلِكَ بَرٍّ أَيْ الْأَوَّلِ وَكُلُّ وَتَرٍ
 لَسَتْ لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى
 الْأَوَّلِ وَأَزْدًا لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى
 الْغَمَامِ وَكَانَ لَهُ مَكْنَهُ السَّهْرُ عِنْدَ الْأَسْفَلِ لَسَتْ
 لَا يَفْعَلُ زَرْزَلَةً ذِكْرًا وَكَذَلِكَ إِذَا جُعِلَ
 مَطْلَى وَتَرٍ لَسَتْ مَسَاوِيًا لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى لَرَأَى
 الْفَرَسِ وَلَسَتْ كَيْفِيَّةً اسْتَحْجَجَ دَوْرًا مِنْ الْأَوَّلِ
 عَلَى الْأَصْطِحَابِ وَسَطَى لَهْمَن رَسَّ مِمَّا قَوْفَهُ
 إِذَا زَادَ مَا دَوَّرَ لَسَتْ وَمَطْلَى كُلِّ وَتَرٍ مَسَاوِيًا

لا يطلع جماعة تفرقت بينها أن منه محذور
 أنت ذيرها وأزمتها وأياكم الكسبية على
 أوضاع مخصوصية يذكركم فأول الأقسام
 والأوضاع غير أن الطبع التليخ وكان غير
 التغير متفاد الأوضاع مختلفة الأقسام لا
 يتغير الطبع التليخ فيها إلى ميزان المستور
 كذلك لا يتغير إلى أدنى الأقسام التي ميزان يذكركم
 كل ذلك من أدنى الأقسام التي ميزان يذكركم
 به ذلك بل هو غير أن جبل عليها الطبع وتلك
 العزبة للبعوض دون البعض وقد لا يتغير
 وأجبت ما دون ذلك منها طرقتا ففعل أنت بمالك

فليست إجماعكم إلا أن واحد وإن كانت مختلفة
 فليست إجماعكم إلا أن واحد وإن كانت مختلفة
 مواضعها وإن كان ذلك إجماعاً لا يجمع على غير
 نظام ولكن مطلقاً لذلك متساوياً بالغير المطلق
 المسمى لغيره المثلث ومطلقاً إلى غير المثلث
 ومطلقاً إلى المثلث المثلث والمثلث المثلث
 ما وليكن كما كنت فأنما مطلقاً إلى غير المثلث
 وزيد له مطلقاً إلى المثلث ومطلقاً إلى غير المثلث
 المثلث ومطلقاً إلى غير المثلث المثلث
 وإذا علم ذلك فلذلك مطلقاً إلى غير المثلث
 المثلث المثلث المثلث المثلث المثلث

وَمِنْهُمَا مَنْ أَرَادَ أَنْ يَنْتَهِىَ عَنْ الْإِسْبَابِ الْإِسْبَابِ
 أَقْصَى مِنْهُمَا مَنْ أَرَادَ أَنْ يَنْتَهِىَ عَنْ الْإِسْبَابِ الْإِسْبَابِ
 وَأَرَادَ أَنْ يَنْتَهِىَ عَنْ الْإِسْبَابِ الْإِسْبَابِ
 مَا يَنْتَهِىَ عَنْ الْإِسْبَابِ الْإِسْبَابِ
 يَنْتَهِىَ عَنْ الْإِسْبَابِ الْإِسْبَابِ
 الَّتِي يَنْتَهِىَ عَنْ الْإِسْبَابِ الْإِسْبَابِ
 ب. وَأَرَادَ أَنْ يَنْتَهِىَ عَنْ الْإِسْبَابِ الْإِسْبَابِ
 الْإِسْبَابِ الْإِسْبَابِ
 نَفَالٍ مِثْلًا مِثْلًا مِثْلًا مِثْلًا
 أَوْ لَوْ فَرَضَ إِشْتِاقًا أَحَدُهُمَا لَأَفْظَ بِالْإِسْبَابِ
 وَالْآخَرُ الْإِسْبَابِ الْإِسْبَابِ

وَمِنْهُمَا مَنْ أَرَادَ أَنْ يَنْتَهِىَ عَنْ الْإِسْبَابِ

أَنْ لَفْظُ الْإِسْبَابِ شَقْلٌ عَلَى الشَّقْلِ بِأَفْظِ الشَّقْلِ
 الْأَرَضِيَّةِ وَيُقَرَّبُ إِلَى بَعْضِ الْأَفْظِ الْإِسْبَابِ
 مَعَ مَقَرَّةٍ جَالِ الْإِسْبَابِ بِأَفْظِ الْإِسْبَابِ
 مِنْ بَيْنِ بَيْنِ بَيْنِ بَيْنِ بَيْنِ بَيْنِ
 بِجَاهِ الْإِسْبَابِ خَفَافٌ عَلَى الشَّقْلِ وَتَقَرُّنُ بِشَاءِ
 عَلَى وَتَقَرُّنُ بِشَاءِ دُونَ الْأَفْظِ الْإِسْبَابِ
 كَقَوْلِكَ نَفَالٍ مِثْلًا مِثْلًا مِثْلًا
 بِجَاهِ فَوَاصِلٍ صَغِيرَةٍ عَلَى الشَّقْلِ وَتَقَرُّنُ بِشَاءِ
 أَوْ لَوْ فَضَّلَ كَيْفَ مِنْهَا لَقَوْلِكَ نَفَالٍ مِثْلًا
 وَنَافَالٍ كَيْفَ كَيْفَ الْإِسْبَابِ الْإِسْبَابِ
 وَتَقَرُّنُ الْإِسْبَابِ الْإِسْبَابِ

إِذْ أَدْرَجَ الْأَفْطَحُ الْأَوَّلَ وَتَادَ بَيْنَ كُلِّ تَمَرٍ مَرَيْنِ
 مِنْ سَمَرٍ لَيْسَ صَاحِبُكَ زَمَانِي مِنْ لَمَعٍ مِنْهُ جَمْعُ
 زَمَانٍ الْفَعْرَةُ الْمَذْرُوبَةُ بِجِدِّهِ وَأَيُّهَا عَلَى زَمَانٍ
 بِقَدْرِ زَمَانٍ رَبِّ إِذْ عَرَفْتَ ذَلِكَ كَمَا عَلِمَ أَنْ أَدْوَرَ
 الصَّرِيحَ الْمَشْهُورَ عِنْدَ الْأَبِ هَذِهِ الصَّيَاحَةُ
 مِنَ الْبَرِيذِ سِنَّةٌ وَهِيَ الْقَيْلُ الْأَوَّلُ وَالْقَيْلُ
 الثَّانِي وَخَفِيفُ الْقَيْلِ وَالرَّكْلُ وَخَفِيفُ
 الرَّكْلِ وَالْمَسْرَجُ فَأَمَّا الْقَيْلُ الْأَوَّلُ فَمِنْ كُلِّ
 دُونَ مِثْلِ دَوَانٍ بِأَنَّهُ لَا يَنْظُرُ فِيهِ تَمَرٌ أَشْبَاهُ
 نَعْتِ الْفَيْلِ وَخَفِيفٌ نَعْدُ نَعْدُ لَيْسَ فِيهِ سِنَّةٌ عِشْرُونَ
 أَعْمُومٌ يُقَطَّعُونَ مِنْهَا أَجْدَادُ عَشْرِ نَعْمٍ وَخَفِيفٌ لَوْ

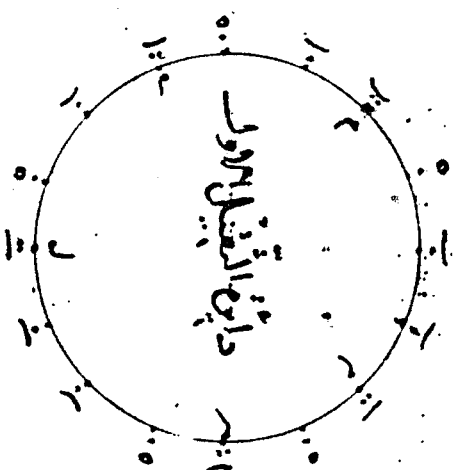
بِالطَّبِيعِ وَأَتَادَ الْعِلَاحَةَ وَهِيَ تَمَرٌ نَادٍ وَرَجَا الثَّانِي مِنْهَا
 وَكَذَلِكَ زَمَانِي مَا يَنْظُرُ فِيهِ لَيْسَ بَعْدَهُ أَوْ شَاءَ
 وَهُوَ نَعْمٌ لَوْ فَاصِلُهُ أَوْ أَحَدٌ مِمَّا وَلَمْ يَحْزَنْ
 مَا يَنْظُرُ فِيهِ الْبَرِيذُ قَوْلُ أَصْلِهِ وَتَمَرِيَّةٌ أَشْبَاهُ
 وَإِذْ أَدْرَجَ الْأَفْطَحُ الْأَوَّلَ سَبَابِ الثَّقَالِ نَعْمٌ اللَّهُ
 الْمَعْرُوفُ وَنَدَى بَنُو تَابِ أَشْبَاهُ صَدْرَكَ زَمَانِي
 مِنْ زَمَانِي أَمْعُ زَمَانٍ الْفَعْرَةُ الْمَذْرُوبَةُ بِجِدِّهِ وَأَيُّهَا
 سَبَابُ الْبَرِيذِ وَهِيَ تَمَرٌ نَادٍ وَرَجَا الثَّانِي مِنْهَا
 بِالطَّبِيعِ وَالْخَفِيفُ مِنْ بَيْنِ كُلِّ نَعْمٍ مَرَيْنِ
 نَعْمَةُ صَاحِبُكَ زَمَانِي مِنْ زَمَانِي مَعَ زَمَانٍ
 الْفَعْرَةُ الْمَذْرُوبَةُ بِجِدِّهِ وَأَيُّهَا سَبَابُ الْبَرِيذِ وَهِيَ تَمَرٌ نَادٍ وَرَجَا الثَّانِي مِنْهَا

الدور و زمان ما بين الاربعة والخامسة هو زمان
 ب وليس الا في الاول لها سائر مقدار جديد في هذه
 الباقية الا زمنية التلكة وهي اربعة ج
 والموافق بما فون ب كل واحد من كل الاوقات
 والاسباب والهو اصل ما بعد السواء في ما بعد
 السواء في كل من هذه فالحكمة الاولى هي اعظم
 بحر كافي والحكمة السواء هي اعظم الشكاف
 والباقي ان شئت فقل وان شئت ادرج
 ونه من يترن بك كل واحد من هذه ويدرج
 الباقية في يد بيعة ضرب الاصل وهي الشكاف
 والخامسة من الفسافات الخمسة المذكورة

اربعة مصنفات الى اربعة ا فليعلم جوهرها على
 الاسباب اثنا عشر ودرجتها اصلها في سببها خفيفة
 ويعبرون بالكلية ب كل واحد من هذه من هذه على
 هذا الوضع وليكن علامة المختص بك والسكان
 الذي لا يفسده معه مبرور كما ان ذلك الملاحة
 علامة من من يستمر في كل من زمان
 ما بين هذه فليكن العلامة الاولى والثانية مسان
 لزمان ما بين هذه السابعة والثالثة اذ كل
 واحد منهما زمان ج و زمان ما بين هذه الثالثة
 والرابعة لان كل واحد منهما زمان ر مسان
 لزمان ما بين هذه الخامسة والاولى كل اعادة

وَالرَّابِعَةُ وَالسَّابِعَةُ وَالثَّامِنَةُ وَالتَّاسِعَةُ عَشْرَ
وَالْخَامِسَةُ عَشْرَةَ شَأْنُهُ نَزَّ مِنْهُ نَبِيٌّ
مِنْ قَوْمَانِ مَائِينَ مِائَةٍ مِائَةٍ أَوَّلَى وَالثَّانِيَةَ
وَمَائِينَ الثَّانِيَةَ وَالثَّلَاثَةَ مِائَةً أَوَّلَى وَالثَّلَاثَةَ
رَمَانِ جَ وَكَذَلِكَ رَمَانِ مَائِينَ مِائَةٍ أَوَّلَى
وَالْخَامِسَةَ وَمَائِينَ مِائَةٍ مِائَةٍ أَوَّلَى وَرَمَانِ
مِائِينَ الثَّلَاثَةَ وَالرَّابِعَةَ وَالسَّابِعَةَ وَالْأَوَّلَى فِي إِعَادَةِ
الْمَدِينَةِ وَمِائِينَ مِائَةٍ أَوَّلَى وَرَمَانِ مِائِينَ
وَجَدْنَا فِي هَذِهِ الدَّائِرَةِ أَرْبَعَةَ عَشْرَةَ عَلَى نِسْبَةِ جَ
وَرَمَانِ مِائِينَ مِائَةٍ أَوَّلَى وَرَمَانِ مِائِينَ
وَعَلَى أَعْلَى الْبَحْرِ كَانَتْ وَالسَّابِعَةُ الشَّوْكَانِ مِائِينَ أَعْلَى

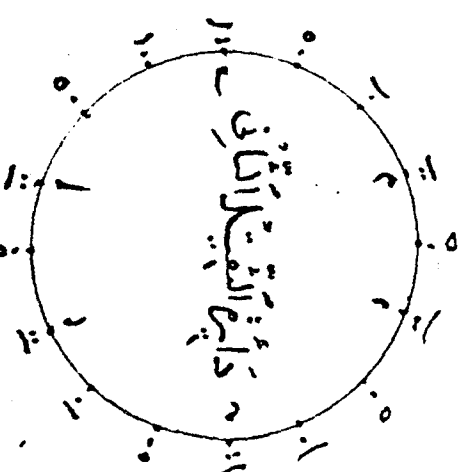
وَمِنْهُمْ مِائَتَانِ شَأْنُهُ كَانَ الْفَاصِلَةُ الْأَوَّلَى
مِائَتَةً وَأَوَّلَ الْفَاصِلَةِ الْآخِرَةِ مِائَتَةً وَنَحْوُ الْبَالِغِ
رَمَانِ وَفَاسِلَتَا ذَلِكَ دَائِرَتُهُ



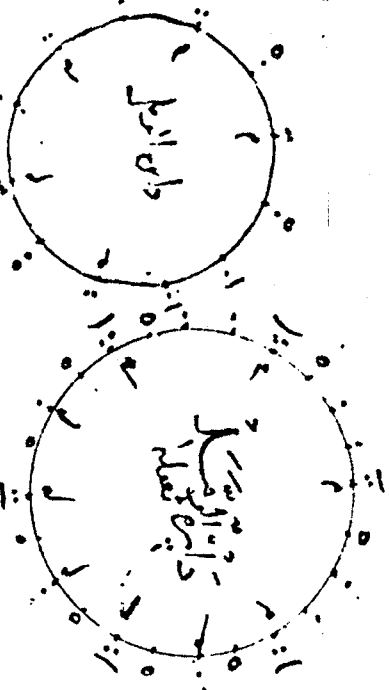
وَأَمَّا الْغَيْثُ الثَّانِي فَأَنَّ رَمَانِ كُلِّ دَائِرَةٍ مِائَتَةً
مِائَتَانِ وَفَاسِلَتَا الْغَيْثِ الْأَوَّلَى الْأَوَّلَى الْمَوْضِعِ
مِائَتَانِ مِائَتَانِ مِائَتَانِ وَرَمَانِ مِائَتَانِ مِائَتَانِ

لِيَمَانِ دُونَ الثَّقِيلِ الْأَوَّلِ الْأَوَّلِ الْمُوجِعِ يُدْرَجُ مِنْهَا
 أَنْ يَجِيئَهُ وَهِيَ الثَّقَانِيَّةُ وَالْثَانِيَّةُ دَسَّةٌ وَالْعَامَّةُ وَالرَّابِعَةُ
 عَشْرُ وَبِأَيِّ السَّوَالِ عَلَى هَذَا الْكُلِّ مِنْ مَرَّةٍ
 بِرَبِّهِ بِرَبِّهِ بِرَبِّهِ وَصَرِّبْ الْأَصْلَ مِنْهَا النَّعْنَ
 الْأَوَّلِيَّ مِنَ السَّبَبِ الْأَوَّلِيَّ وَالْأَوَّلِيَّ مِنَ السَّبَبِ السَّبَابِ
 فَقَدْ وَجَدَ فِي هَذِهِ الدَّارِ أَنْ يَجِيئَهُ أَنْ يَجِيئَهُ عَلَى نَبِيهِ
 وَنَبِيَّهُ مِنْ زَمَنَةِ الْفَتْ وَبَعْدَ عِيدِهِ مِنْ زَمَانِهِ
 مِنْ بَعْدِ لَأَنَّهُ كَمَا كَانَ زَمَانُ مَحْصُومِ الْأَوَّلِ
 يُسَمَّى الثَّقِيلُ الْأَوَّلِيَّ كَمَا كَانَ زَمَانُ هُوَ فِي الثَّقَانِيَّةِ
 دُونَ الثَّالِثِ سَمَّى الثَّقِيلِ الثَّانِيَّ وَهِيَ الثَّالِثُ
 بِخَفِيفِ الثَّقِيلِ لِبَعْدِ أَنْ كَرَجَ فِيهِ وَبِهِمْ

الْكُتَابِ وَالْبَابِ إِنَّ شَيْئًا أَهْجَبَ وَأَشَدَّ
 لَوْ يُدْرَجُ فَقَدْ اسْتَغْطَى زَمَانُ كَرَجَ فِي هَذِهِ الدَّارِ وَبِهِمْ
 مِنْ بَعْدِ زَمَانِ الْأَوَّلِيَّ مِنَ الْوَيْدِ الْأَوَّلِيَّ نَعْتَرَهُ
 وَبِأَيِّ كَرَجِ الثَّقَانِيَّةِ مِنَ الْوَيْدِ الْأَوَّلِيَّ مِنْ مَرَّةٍ
 أَصْلَهَا وَهِيَ دَارُ اللَّهِ



وَأَسْخَفِ الثَّقِيلِ وَبِهِمْ دُونَهُ أَيْضًا مَرَّةً

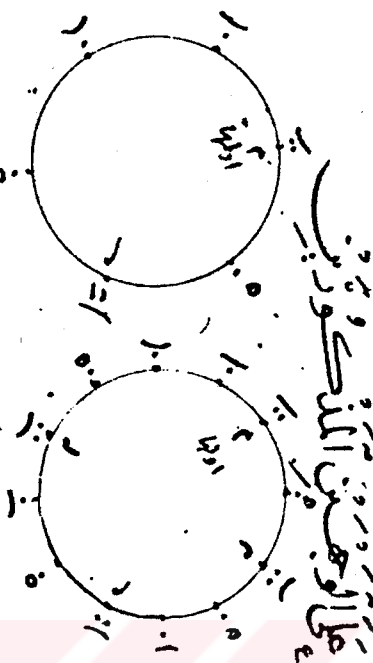


وَأَمَّا الرَّسْمُ فَزَمَانٌ دُونَ إِثْنَيْ عَشَرَ نَفِثَةً ٨٢

سِتَّةَ أَسْبَابٍ مَعْرُونٍ بِأَوَّلِ نَاءٍ كُلِّ سَبْعَةٍ مِنْهُمْ
مَنْ يَدْرِي وَنَفْثَتُهُ السَّبَبُ السَّادِسُ مِنَ الْأَسْبَابِ
جَاعِلًا زَمَانَ مَا بَيْنَ الدَّوَرَيْنِ زَمَانًا لَا يَتَأَوَّى
إِلَّا زَمْنُهُ فَيَجْعَلُ الدَّوَرُ مِثْلَهُ مَنْ يَدْرِي
مَنْ يَدْرِي وَأَمَّا صَرْبُ الْأَصْلِ مِنْ
هَذِهِ الْفَسْرَةِ أَرَأَيْتَ أَحْمَسَ نَحْيَ الْأَوَّلَى وَالْخَالِصَةَ

وَأَمَّا ثَقِيلُ الرَّسْمِ فَزَمَانٌ دُونَ إِثْنَيْ عَشَرَ سَبْعَةً
فَيَجْعَلُونَ نَحْيَهَا أَرْبَعَةً وَعِشْرِينَ فِي مِثْلِ وَنَفْثَةٍ
زَمَانِ الثَّقِيلِ الْأَوَّلَى إِلَّا أَنْ الْمَوْفِعَ يَجْعَلُ مَا رَأَى
مَا يَرَى فَتَكُونُ أَنْهُ الْأَوَّلَى وَالْثَانِيَةُ وَالْثَالِثَةُ مِثْلًا
لِزَمَانٍ وَالْبُيُوتُ فِي أَرْبَعَةٍ وَنَحْيًا يَجْعَلُ زَمَانَ
مَا بَيْنَ الدَّوَرَيْنِ أَيْضًا عَلَى هَذَا الْمِثَالِ سِتْرَةً
مَنْ يَدْرِي مَنْ يَدْرِي مَنْ يَدْرِي
وَسَائِرُ الْعَجْمِ يُتَعَوَّنَ هَذَا صَرْبُ الْأَصْلِ وَكَثَرُ
مُصَنِّفَاتِهِمْ فِي هَذَا الصَّرْبِ وَصَرْبُ الْأَصْلِ
الْقَسْرَةُ الْأَوَّلَى مِنْ الْقَاصِلَةِ الْأَوَّلَى وَالْأَوَّلَى
مِنْ السَّبَبِ السَّادِسِ

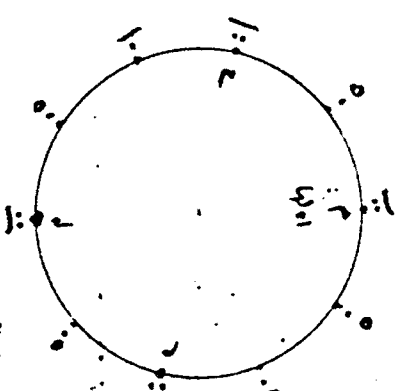
دَوْرٌ مِنْ الرُّمَلِ عَلَى هَذَا الْوَضْعِ سَنَرٌ
وَضَرْبٌ أَصْلُهَا الْأَوَّلَى وَالْأَبْعَدُ وَهِيَ دَائِرَتَا



عَلَى الْوَجْهَيْنِ الْمَذْكُورَيْنِ
وَالْجِسْمُ ضَرْبٌ يُسَمَّى الضَّرْبُ الْفَانِجِي وَفِيهِ
مَا يُصْعَقُ فِي هَذَا الضَّرْبِ وَرَمَانٌ دَوْرٌ عَشْرُونَ
فَهَرَةً عَلَى هَذَا الْكَمَالِ سَنَرٌ
سَنَرٌ سَنَرٌ سَنَرٌ سَنَرٌ سَنَرٌ
عَلَى هَذَا وَصْفِي دَائِرَتَا

سَنَرٌ سَنَرٌ سَنَرٌ

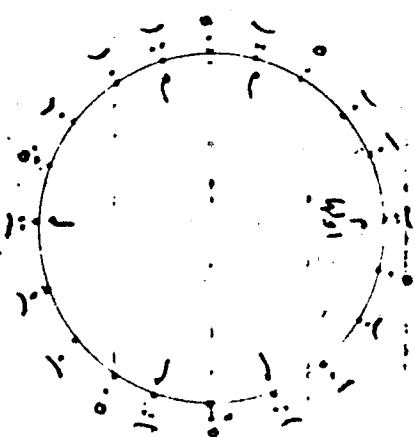
فَإِذَا أَوْفَعَ هَسَدَيْنِ الْمَقْدَرِ فِي دَوْرٍ مَصْطَافٍ
الرُّمَلِ فِي مَنَاسِبٍ وَهِيَ سَنَرٌ سَنَرٌ سَنَرٌ
وَهِيَ دَائِرَتَا وَضَرْبٌ أَصْلُهَا الْأَوَّلَى وَالْأَبْعَدُ
وَمِثَالُ مَنْ أَدْرَجَ الْأَوَّلَى هَكَذَا مِنْ سَنَرٍ



وَأَمَّا الْمَنْزَجُ
فَرَمَانٌ دَوْرٌ
مِثَالُ رَمَانٍ
دَوْرٌ الرَّمَلِ
وَمِنْ سَنَرٍ سَنَرٍ سَنَرٍ سَنَرٍ
يَقُولُ إِنَّ الْمَنْزَجَ كُلَّهُ وَزَيْنَتَاهَا بَارَازِي

وَالزَّيْجُ وَسُكَّانُ الْجِبَالِ هـ وَثُمَّ أَنَا شَتَّ وَنُزُودُ
وَعِرَاقُ وَأَصِيفُهُانَ فَأَتَاهَا بَسْطُ النَّفْسِ نَفْثًا لَطِيفًا
وَأَمَّا بَرُوكَ وَزَاهِي وَزِيَاهُ كَدَمُ زَنْكَوْ
وَجَبَّيْنِ فَأَهْثُ ثَوْرًا يُوَجِّعُ جُزْنَ وَغُورٍ قَبِيضِي
أَنْ يَهْدُونَ بِكُلِّ شَيْءٍ مِنَ الشَّدَوْدِ شَيْءًا يَنْسَبُ
ذَلِكَ فَأَنَّ الشَّائِدَ شَدَّ لَوْلَا فِي شَدِّ زِيَاهُ كَدَمُ زِيَاهُ
لَمْ يَنْجَالِ الْفَرْحَانُ كَعُزْلِ الْفَائِلِ شَعْرُ
وَفِعَ الرِّصَا وَبَيْتَهُ الْوَصْلُ بَعْدَ الْفَكْلِ وَجَمْعُ الْقَبْلِ
يَكُونُ عَيْرَ لَا يَبْقَى وَإِذَا ~~لَمْ يَكُنْ~~ ذَلِكَ فَلْيَبْقِرْ طَرْفًا
مِنْ الْعِلِّ وَكَفَى طَرَاتِقُ وَأَصَوَا أَنَا سَهْلَةُ الشَّائِلِ
الْفَصْلُ الْخَامِسُ عَشْرُونَ فِي بَيَانِ الْعِلِّ

فَهَذَا مِمَّا يَرَى فِي الْأَعْيَانِ أَلَمْ تَشْهَدْ



الْفَصْلُ الْرَّابِعُ عَشْرُونَ فِي بَيَانِ الْعِلِّ
أَعْلَمُ أَنَّ كُلَّ شَيْءٍ مِنَ الشَّدَوْدِ لَهُ نَاقِلٌ فِي النَّفْسِ
مِثْلًا إِلَّا أَنَّهُ مُخْتَلِفٌ فِي مَوَاقِفِهَا مَا يُوْجِبُ قُوَّةَ وَجْهٍ
وَيَنْتَهَا وَهِيَ ثَلَاثَةٌ عَشْرَةٌ وَبُيُوتُكَ وَنَوَى
وَالَّذِي نَاقِلُهَا لَا يَرَى طَرَاغَ الشَّيْءِ نَزْلًا وَاجْتِهَادًا

KARMA DİZİN

- Abdulkâdir Merâgî, 9, 12, 42, 43, 55, 134
 Abdullah b. Ebî Bakra, 7
 Abdullah Şihâbüddîn Sayrafi, 10, 41, 44
 Abdullâh b. Tâhir, 13
 Acem Kürdî, 183
 Acemli Rast, 58, 90 187
 Ahmed oğlu Şükrullâh, 32, 33, 41, 55
 Alaaddîn Cüveynî, 21
 Ali b. Hilâl, 20
 Ali Sitâî, 44
 Ali Ufkî Bey, 57
 Arel, H.Saadettin, 9, 147, 237
 Aristo, 17
 Bahâeddîn Muhammed Cüveynî, 27
 Bestenigâr, 160, 204
 Beyâtî, 194
 Bûselik, 77, 83, 92, 101, 127, 167
 Bûselik Aşîrân, 177, 179
 Bûselik cinsi, 157, 161, 175
 Büzürk, 86, 92, 95, 110, 127, 204, 237
 Celâleddîn Fazlullâh el-Ubeydî, 54
 Cürcânî (Seyyid Şerif), 10, 54
 Çargâh Dörtlüsü, 170, 171, 172, 173, 174
 Desâtîn, 65, 66, 135
 Ebâd, 65, 66, 69
 Ebu'l-Vefâ el-Buzcânî, 16
 Eflatun, 4, 236
 Ethem Efendi, Şeyh, 145
 Evliyâ Çelebi, 133
 Ezgi, Suphi Dr., 9, 139
 Fahreddîn er-Râzî, 42
 Fahte, 126
 Fârâbî, 3, 15, 16, 41, 56, 150
 Fâsıla, 113, 226, 227, 228
 Fâtih Sultân (II. Mehmed), 55, 235
 Fazlullâh el-Ubeydî, 10, 41
 Fethullâh Mü'min Şîrvânî, 42, 55
 Fisagor, 5, 12, 13, 15, 42, 150
 Gazzâlî, 2
 Gerdâniye, 94
 Geveşt, 86, 94
 Gınâ, 6
 Hafif, 113, 226, 228
 Hafifü'r-remel, 115, 123, 233
 Hafifü's-sakîl, 115, 118, 231
 Hasan Zâmir, 44
 Hâşim Bey, 147, 237
 Hezec, 115, 124, 234
 Hızır Ağa, 57
 Hızır b. Abdullah, 9, 42, 56, 145, 237
 Hicaz, 237
 Hicâzî, 86, 92, 93, 104, 167
 Hicâzî cinsi, 159, 165
 Hisâr, 199
 Hudâ, 6, 7
 Hülâgû, 22, 23, 25, 26, 133
 Hümâyûn, 189, 200
 Hüsâmeddîn Kutlukboğa, 44
 Hüseyinî Aşîrân, 195
 Hüseyinî, 79, 85, 92, 95, 103, 127, 167, 237
 Ihvân-ı Safâ, 16
 Irak, 86, 92, 95, 106, 127 173, 202, 203, 237

Irak cinsi, 158, 164
 Isfahân, 83, 84, 85, 92, 93, 108, 127, 191, 237
 Isfahân cinsi, 159, 164
 İbn Bâcce, 17
 İbn Haldûn, 4, 6
 İbn Heysem, 17
 İbn Hurdazbih, 14
 İbn Miscah, 13
 İbn Rüşd, 17
 İbn Sînâ, 17, 31, 41, 56, 150
 İbn Sühreverdi, 44
 İbn Taktakî, 18, 21, 28
 İbn Zeyla', 17
 İhvân-ı Safâ, 150
 İkâ', 112, 224
 İsa Çelebi, 55
 Kantemiroğlu, 134, 145
 Karciğâr, 167, 196, 197
 el-Kindî, 8, 14, 16, 41, 150
 Kürdî, 182
 Kürdilî Çargâh, 170
 Kürdili Hicâzkâr, 182
 Lutfullâh Semerkandî, 10, 41
 Mâye, 94
 Mehmed Çelebi, Ladikli, 4, 9, 12, 42, 134, 213
 Mugnî, 36, 37,
 Muhammed es-Serahsî, 15
 Muhammed Hocendî, 10, 41, 55
 Muhayyer, 85, 167, 195
 el-Mustansır, 19
 el-Musta'sım, 19, 20, 22, 43
 Mülâim, 70, 154
 Nâsır Abdulbâkî Dede, 9, 42, 145, 168
 Nâsiruddîn Tûsî, 17, 29, 42, 132, 133
 Nâyî Osmân Dede, 145
 Nevâ, 76, 82, 92, 95, 100, 127, 167
 Nevâ cinsi, 157, 161
 Nevrûz, 94, 127, 240, 241, 242
 Nevrûz cinsi, 158, 162
 Nihâvend, 176
 Niseb-i şerîfe, 166
 Nühüft, 86 201, 217
 Nüzhe, 33, 34, 35
 Pencgâh-ı asl, 187
 Râhevî, 80, 86, 92, 95, 105, 127, 237, 238

Rast, 58, 78, 84, 88, 89, 92, 95, 102, 127, 167, 192, 237, 238
 Rast cinsi, 158, 163
 Rauf Yektâ Bey, 9
 Remel, 115, 121, 240, 242, 243
 Safiyyuddîn b. Abdülhakk Urmevî, 19
 Safiyyuddîn Muhammed b. Urmevî, 19
 Sakîl, 114, 226, 228
 Sakîlü'l-evvel, 115, 229, 245
 Sakîlü'r-remel, 120, 232
 Sakîlü's-sânî, 115, 116, 230
 Savt, 128, 129, 240, 241, 242
 Selmek, 94, 190, 217
 Seydî, 12, 238
 Sultân-ı Yegâh, 178
 Sûzinâk, 167, 193
 Sünbüle, 198
 Şâh Şucâ, 10, 54
 Şehnâz, 94
 Şemseddîn el-Cüveynî, 27, 30
 Şemseddîn Sühreverdi, 44
 Şerefeddîn Hârûn Cüveynî, 27, 28, 30
 Tabaka, 71, 72, 155, 248
 Tagbîr, 7
 Tâhir, 167
 Tarîka, 128, 129, 130, 240, 241, 243
 Tenâfür, 69
 Usûl, 112, 224
 Uşşâk, 58, 75, 81, 92, 95, 99, 127, 169
 Uşşâk cinsi, 156, 160
 Uzzâl 86, 167, 199, 203, 217
 Veted, 114, 226, 228
 Yâkût el-Musta'samî, 20, 21, 44, 54
 Yûnus el-Kâtib, 13
 Yûsuf b. Nizâmeddîn Kırşehirî, 55
 Zehebî, 18
 Zekerîyyâ er-Râzî, 15
 Zengule, 84, 92, 95, 109, 127, 167, 237
 Zeryâb (Musullu), 6
 Zirefkend, 85, 92, 95, 107, 127, 174, 198, 237
 Zîrgüleli Hicâz, 190, 205