

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SAFEDİ’NİN MÜZİK TEORİSİNİN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Erhan TEKİN**

**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Recep USLU**

**MAYIS 2007**

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SAFEDİ'NİN MÜZİK TEORİSİNİN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Erhan TEKİN**

**Anabilim Dalı : Müzikoloji**

**Programı : Müzikoloji**

**HAZİRAN 2007**

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SAFEDİ'NİN MÜZİK TEORİSİNİN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Erhan TEKİN**

**(403011003)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 07 MAYIS 2007**

**Tezin Savunulduğu Tarih : 12 HAZİRAN 2007**

**Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Recep USLU**

**Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU**

**Yrd. Doç. Dr. Nuri UYGUN (M.Ü.)**

**HAZİRAN 2007**

## ÖNSÖZ

Bu tez çalışması İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Ana Bilim Dalı, Müzikoloji Programı'nda yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Genel olarak edvar veya risale olarak Arapça, Farsça ve Osmanlıca yazılmış müzik teorileri, Türk Müziği tarih ve teorisinin temel esaslarını belirlemek açısından çok önem arz etmektedir. Bu tür eserler, yazıldıkları dönemlere ait teknik ve teorik bilgileri içerdiklerinden ve günümüze kadar gelmeyi başardıklarından dolayı tarihsel müzik kültürümüz araştırılmasında önemli temel kaynaklardır. Her biri, birbirlerini tamamlayıcı niteliklere sahip olmasından dolayı her eserin ayrı bir özelliği ve önemi olmaktadır.

Coğrafi olarak birbirlerine yakın olan milletlerin kültürlerinde bezer veya birbirine yakın unsurlar bulunabilir, birbirlerini etkiler ve etkilenirler. Bu yüzden Türk, Arap ve Fars kültürlerinde din, dil ve kültür alanlarında benzerliklere rastlanmaktadır. Aynı benzerliği Avrupa'da ki milletler arasında da görmekteyiz. Türk Müzik Kültürü tarihinde önemli olan teori kitaplarının çoğu dönemin din ve ilim dili olan Arapça, edebiyat ve sanat dili olarak da Farsça yazılmıştır. Yazıldığı dillerden dolayı Türk müziğinin bu temel eserleri bir takım Arap, İran ve diğer yabancı müzikologlar tarafından bu kültürlerin ürünü olarak gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu türden olan anlayışlardan dolayı, müzik kültürümüzün korunması ve yaygınlaşmasın da müzikoloji alanındaki çalışmaların önemini artırmaktadır.

Bu düşünceden yola çıkarak, danışmanımın tavsiyesiyle bugüne kadar pek bilinmeyen eserler arasında kalmış ve Türk Memluklar döneminde 14. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Salahaddin Safedî'nin *Risâle fî 'İlmi'l-Mûsikâ* adlı eser üzerinde çalışmaya karar verdik. Tezimizin konu başlığını "Sefedî'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi" olarak belirledik. Kaynak olarak ele aldığımız; Berlin Kütüphanesi 5525 C 5 katalog no ile kayıtlı olan orijinal el yazmalarının Abdülmecid Diyab ve Ğattas Abdülmelik Hasebe tarafından inceleme ve transkrip yapıldıktan sonra 1991 yılında Arapça olarak yayınlanan kitabın son bölümündeki Arapça metinleri Türkçe tercümesi yapıldıktan sonra incelenmesi yapıldı.

Bu eserin içeriğinde geçen konular genel olarak müziğin etimolojisi, canlılar üzerindeki tesir ve etkileri, mahiyeti, makamlar, şu'belar, âvâzeler ve bunların burç ve gezegenlerle olan ilişkileri gibi konulardan oluşmaktadır.

Bu risalenin Türk Müziği açısından en önemli sebeplerinden birisi de "makam" kelimesinin tespit edebildiğimiz kadarıyla edvar kelimesinden sonra ilk defa burada kullanılmasıdır. Eserde geçen makam, âvâze ve şu'beların açıklamalarını günümüz nota sistemi ile yazarak ezgisel özellik ve seyirlerini belirterek farklı bir metot uyguladık

Tez seçimimden sonuçlanmasına kadar her aşamasında beni yönlendiren, bilgi ve yardımlarını esirgemeyen danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu'ya, yüksek lisans eğitimi süresince benden destek ve yardımlarını esirgemeyen değerli birlik komutanım Bando Yarbay Tanju Erkiner'e, nota yazımları için Bora Bilgin'e, Arapça çevrilerimde her zaman destek olan İbrahim Şuheda'ya, tez çalışması aşamasında bana özel kütüphanesini açarak yardım ve desteğini gördüğüm Dicle Üniversitesi Öğr. Üyelerinden Doç. Dr. Ahmet Keleş'e, Kadri Yıldırım'a, her zaman manevi moral ve desteklerini esirgemeyen Fethiye-İsmail Apak, Minel-Orhan Perçin, Hatice-Yakup Özçelik, Ahter-Ayhan Tüzel, Dilek-Oğuz Aydın, Gurbet-Servet Ersoy, Aslı-Zeki Giray çiftlerine, Dr. Bando Alb. Ercan Yenel'a, Bnd. Bşçvş. Süleyman Dinçer'e, Cangöz Müzik Personeline, Dr. Ütgm H. Ramazan Şingirik'e, ve son olarak da gösterdikleri sabır ve fedakârlıklarından dolayı sevgili eşim Filiz'e, biricik kızlarım Miray ve Simay'a sonsuz teşekkür ediyorum.

Haziran 2007

Erhan TEKİN

## İÇİNDEKİLER

<b>KISALTMALAR</b>	<b>v</b>
<b>ÖZET</b>	<b>vi</b>
<b>SUMMARY</b>	<b>viii</b>
<b>1. GİRİŞ</b>	<b>1</b>
<b>2. SALAHADDİN SAFEDÎ'NİN HAYATI VE ESERLERİ</b>	<b>10</b>
2.1. Hayatı	10
2.2. Eserleri	15
2.2.1. Tarih ve Biyografi Eserleri	16
2.2.2. Edebiyat Alanındaki Eserleri	18
2.2.3. Diğer Türden Eserleri	26
2.2.4. Müzik Teorisi Kitapları	26
<b>3. RİSÂLE FÎ'İLMÎ'L-MÛSİKÂ'NIN İNCELENMESİ</b>	<b>28</b>
3.1. Yazmaları	28
3.2. Yazma Üzerinde İlk İnceleme	30
3.3. Müzik Kelimesinin Etimolojisi	31
3.4. Müzik ve Felsefe	32
3.5. Müzik, Astronomi ve Astroloji	34
3.6. Perdeler	36
3.7. Makamlar	39
3.8. Şubeler	46
3.9. Avazeler	52
3.10. Risalede Adı Geçen Şahıslar	54
3.11. Risalede Geçen Çalgı İsimleri	84
3.12. Risalede Geçen Müzik Terimleri	85
<b>4. RİSALENİN TÜRKÇE ÇEVİRİSİ</b>	<b>92</b>
<b>5. SONUÇ</b>	<b>118</b>
<b>KAYNAKLAR</b>	<b>129</b>
<b>EK: RİSÂLE FÎ'İLMÎ'L-MÛSİKÂ'NIN ARAPÇA METNİ</b>	<b>133</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	<b>193</b>

## KISALTMALAR

<b>bkz.</b>	: Bakınız
<b>C.</b>	: Cilt
<b>haz.</b>	: Hazırlayanlar
<b>İTÜ</b>	: İstanbul Teknik Üniversitesi
<b>Ktp.</b>	: Kütüphanesi
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>S.</b>	: Sayı
<b>TDV</b>	: Türkiye Diyanet Vakfı
<b>Yay.</b>	: Yayınları
<b>b.</b>	: bin (Arapçada oğul veya oğlu )
<b>Tr.</b>	: Türkçe
<b>Ar.</b>	: Arapça
<b>İng.</b>	: İngilizce
<b>TSM</b>	: Türk Sanat Müziği
<b>ç.</b>	: Kelimenin çoğulu
<b>ö.</b>	: Ölümü

## ÖZET

Bu çalışma 1991 yılında Dr Abdülmecid Diyab ve Ustaz Ğattas Abdülmelik Haşabe tarafından yayınlanan Salahaddin Safedi'nin *Risale fi İlmi'l Musikâ* yazması üzerine “**Safedi'nin Müzik Teorisi**” adı ile İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde bir giriş ve üç ana bölüm halinde tez olarak hazırlandı.

Giriş bölümünde ilk olarak Türk Müziği açısından edvar ve risale gibi müzik teori eserlerinin önemi belirtilmiştir. Daha sonra edvarlar ve risaleler hakkında yapılmış akademik çalışmalar ile yayımlanmış kitaplardan bahsedilerek, örnekler verilmiştir. Neden böyle bir çalışmaya gerek duyduğumuz açıklanarak, kullandığımız kaynak ve araştırmalardan söz edilmiştir. Ardından tezi yaparken nasıl bir yol takip ettiğimiz ve hangi metotları kullandığımız anlatılmıştır, kullanılan transkripsiyon alfabesinden bahsedilmiştir. Örnek vermiş olduğumuz akademik çalışmalarla, yayınlanmış eserlerin çalışma metotları ve araştırma yollarını açıklayarak, hazırlanan çalışmanın kendi planı da bu bölümde anlatılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde *Risâle fi 'İlmi'l Mûsikâ* adlı eserin müellifi hakkında bilgi verilmektedir. Tam olarak adı Salahaddin Ebu, Safa Halil İbn Aybek Safadî'dir. Ataları Türk asıllı olup babası Memluk Türklerinden İzzettin Aybek olup künyesindeki Aybek sıfatını da buradan almaktadır. Onun edebiyat, dil, hat ve sitilistik alanındaki bilgi ve yetenekleri Türk Memlukluları devleti idaresinde resmi görevlerde bulunma fırsatı yaratmış, Doğum yeri olan Safad'da sekreterlik görevi yaparak başlamış daha sonra Kahire, Halep, Rahbe ve Şam'da çeşitli katiplik görevlerinde bulunmuştur. Hayatının çoğunu geçirdiği Şam'da bir veba salgını sonucu 23 Haziran 1363'te vefat etmiştir.

Devlet görevlerinde bulunduğu bu süreçte çok sayıda biyografik sözlük, edebi eser, tarih kitapları, belagat (güzel söz söyleme sanatı) ve kompozisyon alanlarında çok sayıda eserler yazmıştır. Kendi ifadesine göre 300 cilt eserinin olduğunu belirtmiştir. En önemli eserlerinden: *Vafî Bil Vafayat*, *Ayanü'l Asır* ve *Avanü'l Nasır*, *Masaliki Absar Fi Memalik Amsar*, *Teksire*, *Tashihhü'l-Tashif* ve *Tahrirül Tahrif*, *Gavamizu Sihah*, *Tavşü'l-Tavşih*. 1991 yılında Kahire'de Dr. Abdülmecid Diyab ve Ustaz Ğatdas Abdülmelik Haşabe tarafından yayınlanan *Risâle fi 'İlmi'l Mûsikâ* adlı eser hakkında bilgi ve Amnon Shiloah *The Thory of Music in Arabic Writings* adlı eserinde belirttiğine göre, bu eserin Safadî'ye ait olup olmadığına dair tereddütleri olduğuna yönelik bilgi ve açıklamalar verilmiştir.

Tezin dördüncü bölümünde *Risâle fi 'İlmi'l Mûsikâ* adlı eserin Muhammed Tebrisanî tarafında yazılan nüshası olan el yazması ve eser üzerine Arapça yapılan edisyon transkripsiyon hakkında tespit edilen açıklayıcı bilgiler verilmektedir. Berlin kütüphanesinde bulunan diğer nüshalar hakkında açıklayıcı bilgiler verildi. Ayrıca müzik, gına ve lahın kelimelerinin etimolojik incelenmesi yapılmış ve risaledeki



müzik, felsefe, astronomi ve astroloji ilişkileri incelenmiştir. Edvar yerine kullanılan makam terimi, 12 makam 24 şube ve 7 avaze seyir özellikleri ile birlikte batı nota sistemi ile açıklanmaya çalışılmıştır. Bölümün sonunda Risalede geçen şahıs isimleri enstrüman ve müzik terimleri hakkında açıklayıcı bilgiler verilmiştir.

Tezin dördüncü bölümünde, Diab ve Haşabenin 1991 yılında yayınlamış oldukları kitabın sonunda alınan Safedî'nin *Risale fî İlmi'l Musiki* adlı eserin Arapçadan Türkçeye tercümesi bulunmaktadır.

Tezin sonuç bölümünde yapılan bu çalışmanın özellikleri ve çıkartılan sonuç hakkında bilgiler verilmiştir. Müzik tarihi içerisinde Türk Müziği teorisi ve uygulamalarını belirleyen edvar ve risale gibi kaynakların önemi ve bu eserlerden biri olan Safedî'nin *Risale fî İlmi'l Musiki* adlı eserin Türk Müziği tarihi ve gelişimi içerisinde olumlu ve faydalı bir etken olmasına çalışıldığı belirtilmiştir.

## SUMMARY

This work which was named “**Safadi’s Music Theory**” was prepared from Salahaddin Safadî’s manuscript *Risale fi İlmi’l-Mûsikâ* published by Dr. ‘Abd al-Madjid Diyab and Ustaz Ghattas ‘Abd al-Melik Khashaba (Cario 1991) in the Musicology program of Social Sciences Institute of the Istanbul Technical University as a masters thesis with an introduction and three parts.

First of all, in the introduction of the thesis, theory works of music such as *edvar* and *risale* on music are described with their importance for Turkish Classical Music. Thereafter, some examples are given by mentioning academic studies and published books about the *edvar* and *risale* related music. It has been given short information about these which was mentioned above with giving reason as to why there was a need for such a study. Besides, describing study schedules of the published works with the academic studies which are given examples for plan prepared work is also given. We have used by stating the used transcription. Secondly, the methods and the way of researches we have utilized are mentioned in this part.

In the first part of the thesis, it was elaborately mentioned Safadi’s biography and his works. His full name is Salâh al-Din Abû-l Safâ Khalil ibn Aibak al-Safadî (1297-1363), philologist, littérateur and biographer. He was born in Safad upper Galilee, he was of Turkish ancestry. His father, al-Amir ‘Izz al-Din Aibak was of Turkic origin; the *nisba* al-Aibak, after some “Mamluk Amir” named Albaki, seems to have belong to him. His abilities as a stylist, litterateur, philologist and calligrapher opened up opportunities in government serves during Bahri Memluk sovereignty (Turkish Memluk), the positions he held firstly secretary in Safad, later *katib al-dardj*, *katib al-dast*, *katib al-insha* and *katib al-sirr* and also *wakil al-khizana* in Cairo, Halab, Rahba and Damascus. Most of his time, however, was spent in Damascus where during one of the periodic outbreaks of the plague, his energetic activities came to an unexpected end on July 23, 1363.

In spite of these administrative duties he managed to write an almost unbelievable quantity of works, most of which are biographical dictionaries, poetical, history, rhetorical exercises and compilation. He himself spoke of 300 volumes of his own composition. Some of his main works are on elaborate biographical dictionary, the *Wâfi bi-l wafayat*. It will suffice to mention a few of his other works: *A’yan al-’asr wa a’wan al-nasr*; extract from the preceding restricted to the author’s contemporaries, *Masalik al-absar fi memalik al-amsar*; treatise on geography, *Al-tadhkira al-salahiya*; collection of extract with commentaries. Other books deal with the biographies of blind persons, or of one eyed persons and the others; *Tashih al tashif wa tahrir al-tahrif*, *Ghawamid al-Sihah*, *Tawshi al-tawsih*, *e.c.* Expectedly, pseudo-attributions do exist and remain largely uninvestigated. Al-Safadî could

presumably have dealt with the theory and practice of music, but the *Risala fi 'ilm al-mûsîkâ* published as by Dr. 'Abd al-Madjid Diyab and Ustaz Ghattas 'Abd al-Malik Khashaba (Cairo 1991) is clearly claim not by him. Amnon Shiloah, *The theory of music in Arabic writings*, Munich 1979, 276, 304-6.

In the third part of the thesis, it was given some information about Safadi's treatise *Risala fi 'ilm al-mûsîkâ* published by Diyab and Khashaba (Cairo 1991); thereafter, three manuscripts mentioned by Amnon Shiloah in his book in the Staatsbibliothek in Berlin were described. The others subject in this part; on the etymology of the terms *musiki*, *ghina* and *lahn* music and philosophy, astronomy, astrology, as a term *makam* used instead of edvar firstly in history, twelve makams, twenty-four shu'ba and seven awazat (secondary modal entity) were given the system of Western music notes to able to see their seyir (melodic movement). Finally, the people, instruments and terms which writing in the treatise were given with some explanations and their meanings.

In the fourth part of the thesis, the translation of *Risala fi 'ilm al-mûsîkâ* from Arabic into Turkish language taken at the end of Diyab and Khashaba's book published (Cairo 1991) was given same plan their book.

In the final part of the thesis, some information and inferences in this research were given about the features of this work and the reached results. It is stated that the aim of this study was to emphasize out the importance of these main sources named edvar and risale, which is of Turkish Classical Music within the history of music.

Üniversitesi	: İstanbul Teknik Üniversitesi
Enstitüsü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	: Müzikoloji
Programı	: Müzikoloji
Tez Danışmanı	: Yrd. Doç. Dr. Recep USLU
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Haziran 2007

## ÖZET

### SAFEDÎ'NİN MÜZİK TEORİSİ İNCELENMESİ

Erhan TEKİN

Bu çalışma 1991 yılında Dr Abdülmecid Dişab ve Ustaz Ğattas Abdülmelik Haşebe tarafından yayınlanan Salahaddin Safedî'nin *Risale fî İlmi'l Musikâ* yazması üzerine "Safedî'nin Müzik Teorisi" adı ile İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde bir giriş ve üç ana bölüm halinde tez olarak hazırlandı. Giriş bölümünde ilk olarak Türk Müziği açısından edvar ve risale gibi müzik teori eserlerinin önemi belirtilmiştir. Hazırlanan çalışmanın kendi planı da bu bölümde anlatılmıştır. Dilbilimci, edebiyatçı ve biyografi yazarı olan Safedî'nin (1296-1363) kendisi ve ataları Türk asıllıydı. Çok miktarda ansiklopedik özellikte eserler yazmıştır. Müzik etimolojisi, gına ve lahın kelimeleri, makam (tarihte ilk olarak edvar yerine bu eserde kullanılmıştır), astronomi, astroloji ilişkileri, 12 makam, 24 şube ve 7 avaze (batı notasıyla) risalede geçen isimler enstrümanlar ve müzik terimleri açıklanmıştır. Yazmanın Türkçe tercümesi ve sonuç bölümüyle bitirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Makam, Şube, Avaze.

**Bilim Dalı Sayısal Kodu:**

**University** : İstanbul Technical University  
**Institute** : Institute of Social Science  
**Science Programme** : Musicology  
**Programme** : Musicology  
**Supervisor** : Yrd. Doç. Dr. Recep USLU  
**Degree Awarded and Date** : M.A. Thesis – June 2007

## **ABSTRACT**

### **INVESTIGATING OF THE SAFADÎ’S MUSIC THEORY**

**Erhan TEKİN**

This work which was named “Safadi’s Music Theory” was prepared from Salahaddin Safadî’s manuscript *Risale fî İlmi’l-Mûsîkâ* published by Dr. ‘Abd al-Madjid Diyab and Ustaz Ghattas ‘Abd al-Melik Khashaba (Cario 1991) in the Musicology program of Social Sciences Institute of the Istanbul Technical University as a masters thesis with an introduction and three parts. In the introduction of the thesis, theory works of music such as edvar and risale on music are described with their importance for Turkish Classical Music. The methods and the way of researches we have utilized are mentioned in this part. In the second part of the thesis, it was elaborately mentioned Safadi’s biography and his works. Safadî (1296-1363), who was philologist, litterateur and biographer was of Turkish ancestry. He managed to write an almost unbelievable quantity of works, In the third part it was explained his manuscripts, the term music, gina, lahn, astrology, astronomy, 12 maqams, (used firstly in this text in history), 24 shu’bes, 7 awazes (with Western notes), people, instrument, musical terms. Finally the translation of manuscript into Turkish, some information and inferences reached results.

**Keywords:** Maqam, Shu’be, Awaze.

**Science Code:**

## 1. GİRİŞ

Türk Müzik teorilerini anlatan eserlerin müzik tarihi içerisinde çok önemli bir yeri vardır. Müziğin notayla yazılmadığı dönemler düşünülecek olursa, Türk Müziğinin temel esaslarını belirleyen bu tür eserler sayesinde müzik kültürümüzün tarihini, teorisini ve uygulamalarını öğrenmekteyiz. Ayrıca Türk müzik teorisi ve tarihi kaynaklarından olan “edvar” ve “risale” başlığı altında yazılan eserlerin incelenmesi ve yayınlanması, Türk müziğini inceleyen yerli ve yabancı müzikologların tarih içinde bu ilmin gelişimini takip etmelerini sağlayacaktır. Eserin önemini ortaya çıkaran belirleyici bazı görüşlere burada değinmek gereklidir.

Türklerin kültür tarihi çok eski dönemlere kadar gitmektedir. Prof. Dr. Ali Uçan, *Türk Müzik Kültürü* adlı eserinde, Altaylar döneminde başlayan Türk kültür tarihine paralel olarak, Türk Müzik kültürü tarihini müziksel oluşum-gelişim, değişim ve dönüşümleri bilimsel bilgi, bulgu ve buluntularla beş ana evre içerisinde ele alarak müzik kültürümüzün varlığını ve evrimini ortaya koymaktadır.

1. Hunlar Öncesi Altaylılar döneminde Türk Müzik Kültürü
  2. Orta Asya Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü (Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar ),
  3. Orta-Batı Asya Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü (Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklular ),
  4. Ön Asya (Avrasya) Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü (Türkiye Selçukluları, Osmanlılar ve Türkiye Cumhuriyeti),
  5. Avrasya Bağımsız Türk Cumhuriyetleri Döneminde Türk Müzik Kültürü (KKTC, Azerbaycan, Kazakistan, Özbekistan, Kırgızistan ve Türkmenistan).
- Bu şekildeki bir sınıflandırma, müziğimizin “dar-yöresel” olma özelliğinden “geniş-bölgesel” bir nitelik kazandığını da göstermektedir<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ali Uçan, *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, Ankara 2000, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s. 14-15.

Türk Müziği kültürü çok eski devirlere dayanmasına rağmen, Türklerin müzik teorileriyle ilgilenmeleri İslamlaştıktan sonradır. Teori kitapları yazmaya başlamaları X. yüzyılda başlamaktadır. Şu ana kadar tespit edilen en eski eser Harizmi'nin *Mefatihü'l-ulum* adlı kitabındaki “ilmü'l-musiki” kısmıdır. Özellikle müzik terminolojisi açısından büyük önem taşıyan bu kısım Recep Uslu tarafından Türkçeye çevrilmiştir (*Musiki Mecmuası*, s. 471, 2001, s.64–67) . Daha sonraları Fârâbi, İbn Sina ve Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi'nin konuya açıklık getiren eserlerine rastlanmaktadır.<sup>2</sup>

Bu dönemlerde müzik; astronomi, tıp ve matematik gibi riyaî ilimlerinin en seçkin bir dalı olarak görülüyordu. Daha sonra bu konuda yazılan eserlerin bazıları yüzyıllar boyu kimi aynen yazılarak kimi geliştirilerek kimi yeni bilgiler eklenerek günümüze kadar gelebilmişlerdir. Arapça veya Farsça olarak yazıldıkları dillerden dolayı bu tür teori eserler ve bunları yazan Türk teorisyenler Batılı, İran ve Arap müzikologlarca sadece Arap ve Fars kültürüne mal edilmek istenmektedir.

Yapılan araştırmalar sonucunda geçmişte yazılan teori eserlerinin önemli bir kısmı henüz akademik çalışmalarla incelenmediği ve yayınlanmadığı anlaşılmaktadır. Türk müzik kültürü tarihi açısından bu tür müzik teori kitaplarının ve bu kitapları yazan şahsiyetlerin incelenmesi kültürel değerlerimizi ortaya çıkarmak, sahip çıkmak, yaşatmak ve korumak için çok önem arz etmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak danışmanımın tavsiye ve yönlendirmesi ile bu alanda bir akademik çalışma yapmak için karar verdim.

Uslu'nun müzik teorileri tarihine bir giriş niteliği taşıyan makalesinde (*Türkler*, Ankara 2000, C.XII, s. 443 vd.) belirttiği Arapça veya Osmanlıca yazılmış olan müzik teorisi eserleri üzerinde yapılan araştırmalar sonucunda, Türk Memlukleri döneminde 1296–1363 yılları arasında yaşamış olan Salahaddin Safedî'nin *Risâle Fî 'İlmi'l-Mûsîkâ* adlı eserinin Türk müziği ve müzik tarihi açısından incelenmemiş olduğu anlaşıldı. Böylece tez konusunun başlığı “Safedî'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi” olarak belirlendi. Edebi kişiliği ve eserleri ile yerli ve yabancı araştırmacıların büyük ilgisini çekmiş olan Safedî, edebiyat alanında yazmış

---

<sup>2</sup> Recep Uslu, “Osmanlı'dan Cumhuriyete Müzik Teorisi Eserleri”, *Türkler*, Ankara 2000, C.XII, s. 443.

olduğu eserlerin sayısı ve içeriği ile ünlü ve önemli bir şahsiyet olarak, müzik hakkında yazdıklarıyla da dikkat çekmektedir.

Safedi'in yaşadığı zaman, Türk tarihi açısından çok önemli bir dönem olan Türk Memlukler Devletinin hâkim olduğu zamandır. Tarihçilerin verdikleri bilgilere göre Memlukler Devleti, 1250 yılında Türk asıllı İzzeddin Aybek el-Muiz tarafından Kahire, Şam, Halep, Safed gibi önemli yerleşim merkezlerini de kapsayan bir bölgede kuruldu.<sup>3</sup> Memluklerin hâkim olduğu bir dönemde Safed'de doğan Safedi, yine bu bölgelerde kültür, edebiyat ve sanat alanlarında kendini yetiştirmiş ve devletin idari kadrosunda uzun yıllar görev yapmıştır. Çalışmanın sağlam bilgilere oturması için yazarın hayatı hakkındaki bilgilere ihtiyaç vardı.

Öncelikle yazarın hayatı incelenince, çok sayıda büyük ansiklopedik eserler yazan Safedi'nin müzik ile ilgili bir eseri olduğu görülmüştür. Türk müziği literatüründe Safedi'nin eseri ve müzik yönünü şimdiye kadar ortaya koyan bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Safedi'nin müzikle ilgili eserinin birkaç nüshası vardır. Berlin kütüphanesinde 5525 C 5 katalog numarasıyla kayıtlı olan ve Muhammed Tebrisanî tarafından tensih edilmiş olan nüshası üzerinde Dr. Abdülmecid Diyab ve Muallim Ğattas Abdülmelik Hâşebe tarafından transkrip ve inceleme yapılmış, bu inceleme 1991 yılında Arapça yayınlanmıştır. Eser, ilk bölümünde inceleme ve son bölümünde orijinal nüshasından transkripsiyon yapılarak ve sayfanın alt kısmına dipnotlar halinde gerekli açıklamaları verilmiş olarak yayınlanmıştır. Ancak yapılan incelemenin bütüncül bir müzikolojik yöntemle yapılmadığı, terimlerin zaman zaman yanlış okunduğu, kültürün devamlılığı ilkesinin ihmal edildiği, geçmiş ve gelecek arasındaki öneminin yeterince vurgulanmadığı, eserin sadece Arap müziği tarihi kaynağı olarak incelendiği, incelemede tek yanlı yaklaşım görülmüştür.

Yukarda saydığımız eksik ve yanlış yaklaşımlar tespit edilince, eserin yeniden çalışılması gerektiğine karar verildi. İncelemeye karar verilen, XIV. yüzyılın ilk yarısını kapsayan bir döneme ait Safedi'nin bu eseri, 1810 yılında Muhammed Tebrisanî tarafından tensih edilmiştir. Çalışmaya kaynak olarak yukarıda geçen eserin son bölümdeki Arapça yazılı olan 67 sayfadan oluşan bölümün Türkçe

---

<sup>3</sup> İsmail Yiğit, *İslam Ansiklopedisi (Memlukler)*, İstanbul 1991, C. VII.



tercümesiyle başladık. Daha sonra yazar hakkında ve eserin içerisinde geçen konular hakkında geniş çaplı bir araştırma yaparak çalışma sürdürüldü. Bu çalışmaya benzer olan üzerinde akademik çalışma yapılmış edvarlar ve yayınlanmış kitapların birkaç tanesini inceleyerek müzikoloji bilimine en uygun olan metodu bulmaya çaba gösterdik.

Müzik teorileri hakkında Yrd. Doç. Dr. Nuri Özcan danışmanlığında yapılmış olan M. Sadeddin Özçim'in *Hızır Bin Abdullah ve Kitabü'l Edvar* adlı yüksek lisans tezi (1989, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü); Mehmet Nuri Uygun tarafından yapılan *Safıyyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitabü'l-Edvar'ı* adlı tezi (daha sonra basıldı. İstanbul 1999); Ahmet Hakkı Turabi'nin *el-Kindi'nin Musiki Risaleleri* adlı yüksek lisans tezi (1996, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü); M.Cihat Can'a ait *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı* adlı doktora tezi (2001, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü); Yrd. Doç. Dr. Ruhi Kalender danışmanlığında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı bölümünde 1996 yılında yapılmış olan Bayram Akdoğan'ın *Fethullah Şirvani ve Mecelletun Fi'l-Mûsîka adlı eserinin XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatındaki yeri* adlı doktora tezi gibi benzer çalışmalar genellikle Türkçeye çeviri şeklindedir. Her ne kadar müzik teorisiyle ilgili Eugenia Popescu-Judet'z'in *Prens Dimitrie Cantemir* (çev. Selçuk Alimdar, inceleme ve metin kitabı, İstanbul 2000); Eugenia Popescu-Judet'z'in *A Musical treatise of the eighteen century Tanburi Küçük Artin* adlı kitabı (İstanbul 2002); Adriana Sirli'nin *XVIII. Century Sources* (İstanbul 2002) adlı çalışmaları yayınlanmış isede metodolojilerinde daima birbirini tutmayan planlar görülmektedir. Müzikolojik metodolojinin ilk izlerini Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu'nun danışmanlığında yapılmış Demet Tekin'in *Yavuz Sultan Selim'e yazılan bir kitabı edvar* adlı yüksek lisans tezinde (2003, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü) görebiliyoruz.

Örnek olarak verdiğimiz akademik çalışmaların ve kitapların planlarını da göz önüne alarak bir teori kitabının incelenmesi için en uygun planı tespit etmeye çalıştık. Ana hatlarıyla uygun bir plan dâhilinde konuyu ortaya koymak için açıklayıcı bilgiler içeren giriş bölümünden sonra birinci bölümde Safedî'nin hayatı ve eserleri ele alındı; ikinci bölümde *Risâle Fî 'İlmi'l-Mûsîkâ*'nın el yazması hakkında müzikolojik metotla inceleme ve açıklamalar yapıldı. Daha sonra eserde

geçen perde, makam, avaze ve şu'beler hakkında açıklamalar ve günümüz notasyon sistemi ezgisel seyirleri yapıldı. Eserde geçen şahıs adları, çalgı adları ve müzik terimleri ikinci bölüm tamamlandı. Üçüncü bölümde eserin Türkçe tercümesi, sonuç ve ekler bölümünde de Arapça yazılı metinler eklendi.

Salahaddin Safedî'nin hayatı ve eserlerini kaynak olarak Arapça, İngilizce ve Türkçe yazılı araştırmalardan tespit etmeye çalıştık. Bu araştırmalardan İsmail Durmuş'un *es-Safedi Hayatı, Eserleri ve Gavamızı's Sıhah'ı* adlı Türkçe yazılı yayınlanmamış doçentlik çalışması (1994); F. Rosenthal'in *The Encyclopaedia of Islam*'da İngilizce yazılı olan "Safedi" maddesinde; Hayreddin Zirikli'nin *el-'Alâm* (C.2) adlı eserinde Salahaddin Safedî maddesinde; F. Krenkow'un *İslam Ansiklopedisi*'nde (C. 10) Türkçe yazılı "Safedi" maddesinde; Abdülmecîd Diyab-Ğattas Abdülmelik Haşebe'nin *Risâle Fî 'İlmi'l-Mûsikâ*'sının girişinde bulunan bilgilerden kaynaklarla karşılaştırılarak yararlanıldı.

Birinci bölümde ele alınan yazarın hayatı, ismi, doğum yerini, künye ve nesebini belirten kelimelerin anlamların açıkladık. Eserin Arapça yazılması ve müellifin bugün Arap coğrafyasında olan bölgede doğup büyümesinden dolayı Arap olduğu sanılan Safedî'nin Türk soyundan geldiğini ortaya koymaya çalıştık. Daha sonra eğitim gördüğü yerleri, evreleri ve alanları belirttikten sonra devlet yönetiminde aldığı görevleri, mezhebi ve şahsiyeti ile ilgili olarak açıklamalarda bulunduk. Eserlerinin sayısı ve içeriği ile ilgili olarak farklı kaynaklardan yararlanarak tespit edebildiklerimizi konularına göre ana başlıklar altında toplamaya çalıştık. İlk olarak tarih ve biyografi ile ilgili eserleri, ikinci olarak edebiyat ile ilgili eserleri ve üçüncü olarak da belagat, lügat, mektup, muvaşşah, şerhler ve tenkitler, coğrafya vs gibi farklı konuları da diğer türden eserler başlığı altında toplamaya çalıştık. Son olarak da müzik ile ilgili eserlerini yazarak tamamladık.

Safedî'nin müzik ile ilgili eser veya eserleri hakkında araştırma yaparken Türkçe, Arapça ve İngilizce yazılı olan şu eserlerden yararlandık.

1. Prof. Dr. Hüseyin Ali Mahfuz'un Bağdat 1977 Arapça yazılı olan *Kâmûsü'l-Mûsikıyyi'l-Arabiyye* (Dictionary of Arabic Musical Terms) adlı sözlük.
2. F. Rosenthal'in Leiden 1995 basımlı, C.VIII s. 759, İngilizce yazılı *The Encyclopaedia of Islam*'da "al-Safadi" maddesi.

3. Amnon Shiloah'ın München 1979 basımlı İngilizce yazılı olan *The Theory in Arabic Writings (C. 900–1900)* adlı eseri. Bu eserde Safedî'nin Berlin Kütüphanesinde kayıtlı olan diğer nüshaları hakkında bilgi verilmektedir.
4. Abdülmecid Diyab- Ğattas Abdülmelik Haşebe'nin 1991 Kahire basımlı Arapça yazılı *Risâle Fî 'İlmi'l-Mûsikâ* adlı eseri.
5. Abbas Azavi Muhami'nin Bağdat 1977 basımlı Arapça yazılı *el-musiki'l-Irak* adlı eseri.

Ayrıca Onur Akdoğu'nun İzmir 1989 basımlı *Türk Musikisi Bibliyografyası 9.yy–1928* adlı eserinde ve *Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi* (haz. E. İhsanoğlu, İstanbul İrcica yay, 2000) adlı eserde Safedî'nin müzik eserlerine rastlanılmamıştır.

Daha sonra müzik kelimesinin etimolojik olarak kökeni, müziğin matematik ve astronomi ile olan ilişkisi, filozofların müzik hakkındaki görüşleri, makam burç ilişkisi, makam zaman ilişkisi ve hangi tene hangi makamın uygun olduğuna dair açıklamalar yapıldı. Aynı bölümde perde, makam, avaze ve şube adları verilerek günümüz Batı notası ile (la 440) porte üzerindeki yerleri ve seyir özellikleri bir metod dâhilinde gösterildi.

Eserde iki tür perde adı geçmektedir. Bunlardan birincisi, hiçbir değişikliğe uğramamış olan ana seslere “mutlak perde” denilmekte, diğeri ise iki ana ses arasında oluşarak bu iki ses arasında bağlantı görevi yapan yarım perdelere “ara bağlantı perdesi” (mukayyid perde) denilmektedir. Ana perdelerin isimleri Türkçe tercüme bölümünde eserin yazıldığı dönemdeki şekliyle transkrip yapılarak o dönemdeki yazılım şekli gösterilmek istendi. İnceleme bölümünde ise bugünkü Türkçe sesletim ve yazılım şekli kullanıldı. Eski kullanımları parantez içerisinde vererek gösterirsek ana perdeleri şöyle sıraladık; Rast, düğah (dûğâh), segah (sîğâh), çargah (çehârgâh), pençgah (bençgâh), hüseyini (huseynî), mablûb. Arapça olan “taht” kelimesi kalın sesleri (pes), “fevk” kelimesi ise ince sesleri (tiz) göstermektedir. İnceleme bölümünde geçen diğer makam, avaze ve şube isimlerinden eski ve yeni yazılımlarında farklılık gösterenler parantez içerisinde eski kullanımı verilecektir.

Makam, avaze ve şubelerin günümüz Batı notasıyla seyir özelliğini görebilmek için notalarda şu metodu uyguladık. Ana perdeleri birlik nota değeri ile gösterdik. Portedeki notaların altına yazdığımız rakamlar hangi perdenin mutlak

hangi perdenin ara bağlantı perdesi olduğunu göstermektedir. Örnek olarak ısfahan makamının porteden önce yapılan açıklama kısmında “ısfahan, dördü mutlak (1.3.4.5.) ve bir ara bağlantı perdesi (2.) ile birlikte toplam sekiz sesten oluşur” ifadesi yer almaktadır. Burada parantez içerisinde verilen rakamlar porte de yazılı olan seslerin derecesini ve mutlak ile mukayyed perdelerin hangi derecede yazıldığını göstermektedir. Kuyruk çizgisi olmadan verilen küçük ve siyah yazılı notalar kademeli iniş ve çıkışlarda izlenecek yolu göstermektedir. Birlik notanın yanına yazılan ve çoğaltma bağı ile önceki sese bağlanan perdeler, geçici durak perdelerini göstermektedir. Bir adet dörtlük nota olarak yazılan perdeler de ise o seste durmaksızın duyurulup hemen geçilecektir. Portede iki ses arasında verilen çizgi, bu iki ses arasındaki perdeler atlanarak direk olarak gösterilen perdeye gidilir. Portenin en sonunda perdenin üzerine konularak gösterilen puandorg işareti, karar perdesini göstermektedir.

Batı notası ile gösterdiğimiz bölümde ilk önce dört asıl makam ve bunların vezinleri olan diğer iki makamla birlikte on iki makamın oluşumu gösterilmektedir. Buna göre dört asıl ve onların vezinleri olan diğer alt makamları şu şekilde göstermektedir: 1. Rast; uşşak ve zingülah, 2. Irak; maye ve buselik, 3. Isfehan; neva ve hüseyni, 4. Zirefkend; büzürk ve rehaviden meydana gelmektedir. Daha sonra risalenin birinci bölümünde verilen makam isimleri; rast, ırak, ısfahan, zirefkend, büzürk, zingülah, rehavi, hüseyni, hicaz, buselik, neva, uşşak olarak geçmektedir. Oysa asıl makamların meydana getirildiği bölümde “maye” makamının yerini “zirefkend” makamının aldığını ve risalenin ikinci bölüm ikinci kısımda verilen makam seyrinin açıklandığı bölümde ise “zirefkend” yerine de “küçek” makamının yazıldığını görmekteyiz.

Risalenin birinci bölüm beşinci kısımda verilen dört ana şube, vücutta bulunan hayati dört sıvı ve bu sıvıların karakteristik özelliği şu şekilde eşleştirilmiştir.

1. Yegah; sıvısı safra, karakteri sıcak-kuru
2. Dügah; sıvısı kan, karakteri sıcak-yaş
3. Segah; sıvısı balgam, karakteri soğuk-yaş
4. Çargah; sıvısı sevda, karakteri soğuk-kuru

Daha sonra risalenin ikinci bölüm üçüncü kısımda, her makamın oluşumunda meydana gelen alt ve üst şu'beleriyle toplam yirmi dört adet şu'benin seyir özellikleri verilmiştir.

Risalede, ikinci bölüm altıncı kısımda altı adet olarak seyir açıklamasıyla birlikte verilen avazeler, birinci bölüm beşinci kısımda hisar avazesi eklenerek yedi adet olarak yazılmış ve hangi avazeye hangi gezegen ve karakterin uygun geldiği şu şekilde belirtilmiştir.

1. Geveşt; gezegeni Zühal, karakteri soğuk-kuru
2. Nevruz; gezegeni Müşteri, karakteri sıcak-nemli
3. Selmek; gezegeni Merih, karakteri sıcak-kuru
4. Şehnaz; gezegeni Güneş, karakteri sıcak-yaş
5. Maye; gezegeni Zehra, karakteri soğuk-yaş
6. Gerdaniye; gezegeni Utarit, karakteri karışık
7. Hisar; gezegeni Ay, karakteri soğuk-nemli

Eserde geçen şahıs isimleri yazıldıkları şekilde risaledeki bölüm sırasına göre şu şekilde sıralayabiliriz. Birinci bölüm birinci kısımda; Eflatun. İkinci kısımda: Fisagor, Ahmed bin Abdü Rabbihi, Leyla Ahiliyyile, Haccac, Ahmed bin Ebi Duad, Mu'tasım, Kadı Ebu Yusuf, Reşid, İbn Cevzi, İskender, Aristoteles. Üçüncü kısımda: Safiyyüddin Abdülmümin, Sahib Mecdüddin İbnü'l-Esir, Şemseddin Sühreverdi. Dördüncü kısımda: Nuh Peygamber, Davud Peygamber, Buhtunnasr, Bukrat, Calinus, Yezid bin Abdülmelik, İbrahim bin Mehdi, Ebu İsa bin Reşid, Abdullah bin Emin, Salih bin Reşid, Hadi, Ebu Cafer Mansur, İbn Müktedir, Reşid, Mu'tasım. Beşinci kısımda: Ebi Nasır Fârâbî, Safiyyüddin bin Seraye Hilli. Risalenin ikinci bölüm birinci kısmın sonunda yazılı olan şiiri yazan şairin adı Cemaleddin Ebi Muhammed Abdullah Mardini'dir. Risalenin en sonunda eseri tensih eden Muhammed Tebrisani'nin adı geçmektedir. Rakamsal olarak yazılan tarihlerde hicri ve miladi tarihler yan yana verildi.

Risalede beş adet çalgı adı geçmektedir. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz; Rebap, kemençe, boru, ud ve çenk olarak görmekteyiz.

Risalede geçen müzik terimlerini alfabetik sırasına göre tespit edebildiklerimizin sözlük anlamı ve müzikteki anlamlarını açıklayarak belirttik.

Dördüncü bölümde verilen eserin tercümesinde, kelime kelime tercümeden ziyade cümledeki veya paragraftaki anlatılmak istenen düşüncüyü devrik yapıllı cümlelerden kaçınarak akıcı ve anlaşılır bir dil kullanmaya çaba göstererek vermeye çalıştık. Türkçe başlık ve sayfa düzenini, eserin Arapça yazılış tarzına benzer yapmaya çalıştık. Ama eserde geçen müzik terimleri ve özel isimleri genel transkripsiyon kurallarına göre Türkçeye çevirdik. Makam, avaze ve şube terimlerini bu bölümde vurgulamak amacıyla özel isim gibi baş harfleri büyük yazıldı. Arapça yazılmış isimlerin baş tarafına konulan belirlilik takısı olan “El”, Türkçe yazılımlarda bir anlam ifade etmediği için yazmadık. Transkripsiyonu yaparken Arapça harflerin Türkçe karşılıklarını aşağıdaki şekilde yazdık.

Elif: a/e, Be: b, Te: t, Cim: c, Çim: ç, Ha: H (ha şeklinde kalın), Dal: d, Ra: r, Ze: z, Sin: s, , Şin: ş, Sad: s (sa kalın), Dâd: z (za kalın) Tı: T (ta kalın), Zı: z (za kalın), Ayn: ‘ (harfin önüne), Ğayn: ğ, Fe: f, Kaf: g/k, Kef: k, Lam: l, Mim: m, Nun: n, He: h (ince), Vav: v, Ye: y,

Çalışmalar süresince tespit edebildiğimiz bilgi ve bulgular sonuç bölümünde toparlandı. Daha sonra araştırma süresince faydalandığımız eserler kaynakçada yazıldı. Ekler bölümüne de tercümesini yaptığımız Safedi’nin Arapça eserini koyduk.

## 2. SALAHADDİN SAFEDÎ’NİN HAYATI VE ESERLERİ

### 2.1. Hayatı

Asıl adı Halil olmakla birlikte, Safedî’nin tam olarak adı farklı kaynaklarda şu şekilde geçmektedir; **Ebu Safa Salahaddin Halil b. Emîr İzzeddîn Aybek b. Abdullah İlbeke Seyfî Fârî Safedî Dimeskî**<sup>4</sup>. İkinci olarak; **Salahaddin Halil b. Aybak Ebu Safâ Elbakî**<sup>5</sup>. **Halîl bin Aybek bin Abdullah Safedî**<sup>6</sup>. Burada asıl adının Halil ve lakabının ise Salahaddin olduğu anlaşılmaktadır. Genellikle Safedi (ing. Al-Safadi) nisbesi (doğduğu yere) ile Salahaddin Safedî veya İbn Aybek olarak anılmaktadır.

Doğduğu yer künyesinden de anlaşıldığı gibi Safedî, bugünkü Filistin’de Akka’nın 50 km doğusunda ve Teberiye gölünün kuzeyinde yukarı Celîle (Galilâ) bölgesinde bir şehir olan Safed’de<sup>7</sup> doğdu. En tanınmış nisbesini bu doğduğu yerden almaktadır.

Safedî’nin doğduğu yıl ve yeri göz önüne alarak dönemin siyasi iktidarına baktığımızda tarih sahnesinde “Mısır Türk Memlukları” devletini görmekteyiz. Moğollar 1258 yılında Bağdat’ta Abbasi Hilafetini yıkmışlar ve Bağdat’ta büyük bir katliam yapmışlardı. Türk ve İslam ülkelerini tehdit eden bu gücü daha yeni Mısırda kurulmuş olan Türk Memlukluru ordusu Ayn Calut savaşında mağlup ettiler. Bu ordu aynı zamanda Ortadoğudaki haçlı seferlerini durdurup ve bölgeden çıkarılmasında da etkin rol oynadılar.

---

<sup>4</sup> İsmail Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri ve Gavamızı’s Sıhah’ı*, (doçentlik çalışması), 1994, s. 1.

<sup>5</sup> F. Rosenthal, “al-Safadî”, *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden 1995, C.VIII, s. 759.

<sup>6</sup> Hayreddin Ziriklî, *el-A’lâm*, Beyrut 1995, C. II, s. 315.

<sup>7</sup> J. H. Kramers, “Safed”, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1988, C. X, s. 48.

“Memluk” kelimesi Arapça “meleke” filinden türemiş ve bir şeye sahip olmak anlamına gelir. Bu tabir sözlüklerde; bir kimsenin mülkiyetinde bulunan kadın veya erkek “esir” karşılığı olarak kullanılmıştır. Fatimilerden sonra kurulan Eyyubilerde Hükümdar Necmeddin Eyyub (1240–1249), Türk Memlukları Devletinin kurulmasına vesile olan, Türk ve Çerkez asıllı esirlerden oluşan ordusuna “Bahri Memlukları Birliği”ni kurdu. Necmeddin Eyyub’un ölümünden sonra Türk asıllı eşi Şecerüddür, Turan Şah’la olan saltanat çekişmelerinden sonra 1250 yılında sultan ilan edildi ve Türk asıllı İzzeddin Aybek’de “Atabekül Asakir” ilan edildi. Mısır Eyyubi Devletine son veren Şecerüddür, çevredeki beyliklerin baskısı sonucu İzzeddin Aybek’le evlenerek saltanatı kocasına devretti. Böylece Aybek Mısır Memlukları devletinin ilk hükümdarı olarak tarihe geçti.<sup>8</sup>

Safedî’nin künyesinde de ve bazı yazılı kaynaklarda da belirtildiği gibi **babası Türk asıllı İzzeddîn Aybek adında bir Memlûk emiri** olarak geçmektedir<sup>9</sup>. Bu isim tarih kitaplarında Bahri Memlûklular’ın ilk sultanı olan Melik Muizz İzzeddin Aybek Türkmânî (648–784 / 1250–1257) ile benzemektedir. İzzeddîn Aybek, aslen Türk olup, Mısır’da kurulan Bahri Memlûkleri devletinin ilk sultanıdır<sup>10</sup>. Kaynaklarda böyle belirtilmesine rağmen tarihi kronolojiye göre Safedî’nin babası olması doğru değildir. Çünkü Sultan İzzeddin Aybek, 12 Nisan 1257 tarihinde ölmüştür. Ama İzzeddin Aybek’in sultanlığından sonra Aybek nesebi çoğu Memlûk emîri tarafından kullanılmıştır. Bu sonuçtan yola çıkarak Safedî’nin bu nesebi kullanmasından dolayı babası muhtemelen Memlukler devletinde görevli olan Abdullah adında bir emirdir.

Sefa’nın babası anlamına gelen Ebu Safa, onun künyesi olup ama Safa adında bir oğlu olduğu kaynaklarda veya kendi eserlerinde açıkça belirtilmemiştir. Buradaki babalık unvanı tıpkı Fârâbî’deki Ebu Nasr gibi mecâzi olması ihtimal dahilindedir.

---

<sup>8</sup> İsmail Yiğit, *İslam Tarihi*, İstanbul 1991, C. VII, s. 10-24 özet.

<sup>9</sup> Rosenthal, “al-Safadî”, *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden 1995, C.VIII, s. 759.

<sup>10</sup> Hakkı Dursun Yıldız, *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi*, İstanbul çağ yayınları, c. VI, s. 444. Buradaki “et-Türkmânî” nisbesi tarihçi Hakkı Dursun’a göre “İzzeddin Aybek’in aslına delalet etmemektedir. Aybek, el-Melik es-Salih Necmeddin Eyyûb’a intikal etmeden önce Yemen’de müstakil bir devlet kurmuş olan Resuloğulları’nın memlûkû (köle) idi. Bu Resuloğulları’nın bir adı da “Evlad-ı Türkmân” olup, Aybek’in bu nisbeyi alması bundan dolayıdır.”



Bununla birlikte *Samâ*'lar adlı eserlerinde Muhammed Abû Abdullah ve Muhammed Abû Bakır adında iki oğlu ve birinin adı Fatma olan iki kızından bahsetmektedir<sup>11</sup>.

*El-Vafl* adlı eserinde; “ Cemalüddîn Ebû İshâk İbrahim b. Aybek b. Abdullah es-Safedî (700–742 / 1300–1341) öz kardeşimdir. 723 yılına kadar ilimden uzak yaşadı. Kendisini bir oyuna kaptırdı ve onda çok başarılı oldu. Sonunda 723 yılında ilim tahsiline yöneldi ve devrin ünlü hocalarında dersler aldı. Ağırılık kaldırmada ince bir zeka ve beceriye sahipti. Matematik ve satranç oyununda çok yetenekliydi. Şam ve Mısır'da sözü dinlenirdi, ayrıca iyi ve dürüst kimselerle görüşürdü. Bir süre Safed'de kalarak yetimleri çalıştırdı. Nihayet Şam'da 70 gün hasta yattı ve çok sancı ve ağrılar çekti ve nihayet 742 yılında öldü”<sup>12</sup> diye anlatmaktadır.

Safedî'ye verilen nisbelerden biride “İlbekî” dir. İlbek /İlbeg/İlbey veya ata beg/ata bey gibi unvanlar Türk tarihinde vali, vezir, şehzade anlamında çok kullanılan terimlerdi. Bunlardan atabeg/atabey ilk önce Selçuklular devrinde ortaya çıkmıştır<sup>13</sup>. Ayrıca, atabeg/atabey kelimesi; Selçuklu şehzadelerinin talim ve terbiyesiyle ilgilenen ve onlar adına eyaletleri idare eden askeri valilere verilen bir unvandı<sup>14</sup>.

Safedî'nin Türk soyundan geldiğinin bir diğer işareti de “Seyfî” nisbesiyle anılmasıdır. Burada anıyoruz ki onun soyu Türkmenistan ve Horasan taraflarından gelmektedir. Çünkü Merv halkından birçok âlim ve şahsiyetin nisbesi de “Seyfî”dir. Yine nisbe olarak anıldığı “Fârî” bunu doğrulamaktadır. Çünkü bu nisbeye konu olan yer, bugün Ermenistan sınırları içerisinde kalan “Fa'r” adında bir yerden gelmektedir.<sup>15</sup> Burası muhtemelen atalarının yaşadığı yerlerdi.

Safedî'nin doğum tarihi için kaynaklarda farklı iki rakam verilmektedir. Çoğu kaynakta 696/1296 geçmekle birlikte yine 697/1297 tarihide verilmektedir. Doğum yeri olan Safed şehri, o tarihlerde Memluk'lerin yönetiminde olan önemli kültür

---

<sup>11</sup> Rosenthal, “ al-Safadî”, s. 759.

<sup>12</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 4–5.

<sup>13</sup> M.Fuad Köprülü, “Atabeg”, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul M.E. Basımevi, C.I, s. 712.

<sup>14</sup> Çoşkun Alptekin, “Atabeg”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1991, C.IV, s. 33.

<sup>15</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 4–5.

merkezlerinden biriydi. Haçlılarında büyük önem verdiği Safed, Arap imlasıyla “Safat” veya “Sifat” olarak söylenmekteydi.<sup>16</sup>

Kendi ifadesine göre yirmi yaşına gelinceye kadar babası tahsiline imkân vermemiştir. Yirmi yaşında dönemin en önemli kültür ve eğitim merkezlerinden biri olan Şam’a geldi. Burası, Eyyûbi devletinin yıkılmasından sonra Memlûkluların yönetimine girmişti. Ayrıca, Moğol hükümdarı Hülâgû, Bağdat’ta bulunan Abbasi halifeliğine son vererek çok büyük bir katliam yaptı. Kütüphane ve ilim merkezlerine çok büyük zararlar verdi. Bütün bu sebeplerden dolayı Şam bu dönemden sonra önemli bir ilim, eğitim ve kültür merkezi oldu.

Safedî, Şam ve Kahire’de dönemin ünlü şahsiyetlerinden çeşitli alanlarda dersler almaya başladı. Bunlardan en önemlileri; “Şihabüddin Mahmud Halebî (1246 -1325) ve Cemaleddin b. Nübate’den şiir ve edebiyat dersleri, Ebu Hayyan’dan dil dersleri, Bedreddin bin Cemâ’dan Şafiî fıkhi, Hafız Mizzi, Takiyyüddin Subkî ve Ali b. Bendenicî’den hadis dersleri, Fethuddin b. Seyyidinnas’dan siyer ve meğâzî, Hafız Zehebi’den tarih dersleri aldı. Kahire’de de Yunus Debusî’den de hadis dersleri aldı.<sup>17</sup> Bunlardan; Taymiyya, İbn Nübate, Ebu Hayan, İbn Seyyinnas, İbn Fadlû’l-Allâh, Zehebî ve Taciddîn Subkî ile çok yakın ve samimi dostluk bağları kurdu. Kozmopolit bir yapıya sahip olan Şam ve Mısır’da, Müslüman ve gayri Müslim dini topluluklar tarafından da tanınıyordu”.<sup>18</sup>

Safedî, almış olduğu bu iyi eğitimlerinin sonucu olarak birçok alanda önemli eserlere ve çalışmalara imza attı. Başta biyografik eserleri olmak üzere şiir, edebiyat ve tarih alanlarında çok değerli eserler verdi. Çok yetenekli ve sanatkâr bir kişiliği olmasından dolayıdır ki hat sanatında da çok başarılı idi. El yazısı güzel olduğu için eser istinsahı çalışmalarında bulunmuş. Bu yeteneği ona daha sonraları kâtip veya sekreterlik görevlerinde bulunma imkânı yarattı. Edebiyat ve şiir alanlarında eşsiz bir sanat ruhuna sahipti. “Nazım, sanatlı nesir (inşâ), mektup (teressül), tevkî, tevşih gibi edebiyatın bir çok dalında güzel eserler verdi. Bizzat çağdaşları tarafından asrın

---

<sup>16</sup> Kramers, “Safad”, C. X, s. 50.

<sup>17</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayati, Eserleri*, s. 6.

<sup>18</sup> Rosenthal, “al-Safadî”, s. 759.

edibi, edebiyatta imam, kemal ve belagat sahibi, usta edip gibi sıfatlarla övülmüştür”<sup>19</sup>.

Safedî’nin, şimdiye kadar hiçbir kaynakta değinilmeyen musiki bilgi ve yeteneğine de sahip olduğunu “Risâle Fî Âlmü’l-Mûsikâ “adlı eserinde görmekteyiz. Bu eserin önsöz bölümünün üçüncü paragrafında; müzik ilimi hakkında tam bir bilgiye sahip olduğunu açıkça belirtmektedir<sup>20</sup>.

Hat sanatı ve sivilist (kitap üslûp ve tertibi yapan kimse) alanlarındaki üstün yeteneği, ona Memlûk devleti idari yönetiminde kâtiplik ve sekreterlik gibi resmi görevlerde çalışma fırsatı yarattı. 720/1320 yılında kâtiplik görevini icra etmek için doğum yeri olan Safed’e gitti<sup>21</sup>. Burada “derc kâtipliği” denilen devletin mektup yazım işleri, sır veya dest kâtibinin tanzim ettiği evrakı istinsah etme görevlerini yaptı. “*Ayanü’l-asr*”daki kayıtlardan anlaşıldığına göre, 722 – 724/1323 – 1324 yıllarında Halep’te, 725 – 728/ 1325 – 1328 yıllarında da Kahire’de bulunmuştur. Buralarda da aynı görevini sürdürmüştür.”<sup>22</sup> Bu görevlerini yaparak hayatını kazanırken, diğer taraftan da öğrenimini sürdürüyor ve bulunduğu yerlerdeki tanınmış âlimlerden dersler alıyordu. Bu zaman süreci içerisinde eğitiminin ve aktivitelerinin merkezi olan Şam ve Kahire’ye kısa süreli gidiş ve gelişleri devam etti.

Safedî, 728 – 731/1328 – 1331 yılları arasında Şam yakınlarında bulunan Rahbe’ye tayin edildi. Burada bir süre önce derc kâtipliği daha sonrada “beytûlmal” vekili olarak görev yaptı. Beytûlmal (mal evi); “devlete ait malların muhafaza edildiği fiziki mekânı ifade ettiği gibi devlete ait taşını taşınmaz malların bütünü ve bunların idaresiyle ilgili hukuki kurumu da ifade etmektedir. Bu geniş anlamıyla beytûlmal; devlete ait her türlü mal varlığının ve gelirlerin toplandığı, harcamaların yapıldığı, haklara ve borçlara ehil bağımsız bir kurum olarak karşımıza çıkar.”<sup>23</sup> 731/1331 yılında Şam’da, daha önce yaptığı görevlerinin bir üst kademesi olan

---

<sup>19</sup> İsmail Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri ve Gavamızı’s Sıhah’ı*, inceleme ve tahkik, yayınlanmamış doçentlik çalışması, 1994, s. 6.

<sup>20</sup> Abdülmecîd Diyâb-Ğattas Abûlmelîk Haşebe, *Risâle fî Âlmü’l-Musikâ*, Kahire 1991, s. 104.

<sup>21</sup> F. Rosenthal, “al-Safadî”, *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden 1995, C.VIII, s. 759.

<sup>22</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı*, s. 15.

<sup>23</sup> Mehmet Erkal, “Beytûlmâl”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1992, C. VI, s. 90.

“inşadivânı” görevine atandı. Bu görevi süresince Suriye genel valisi Emîr Seyfuddîn Tenkîz ile aralarında yakın dostlukları oldu. Vali, 741/1341 yılına kadar Mısır ve Suriye’nin kasabalarına yaptığı yıllık gezilerinde Safedî’yi yanında ayırmadı. Vali Tenkiz idam edilince 745/1345 yılına kadar Şam ve Kahire arasında seyahatleri devam etti. Bu yıldan itibaren hükümdar Melik Sâlih İsmail zamanında da divanı inşa görevine devam etti. 755/1355 yılında hacca gitti. 759/1359 yılında Halep’te bir üst mevki olan “sır kâtipliği” görevine getirildi. 760/1360 yılında tekrar Şam’da dört “dest kâtibinden” biri oldu ve aynı zamanda beytülmal vekilliği görevini de yürüttü. 1363 yılında vefat eden Safedî, ömrünün son yıllarında Memlûk hazinesinin Şam temsilcisi oldu ve devlet mallarının satışı ile de ilgilendi.<sup>24</sup>

Subkî, Safedî’nin Şafî mezhebinden olduğunu iddia etmektedir.<sup>25</sup> “738 yılında Melik Nâsır’ın inşa ettiği hangahta, bir sufi tarikatı ile tanıştığını ve burada tasavvuf hırkasını da giymiş olduğunu, bizzat kendisi ifade etmektedir. Allâh, Peygamber Hz. Muhammed ve sahabe sevgisi ile doludur. Eserlerinde alfabetik sıralamada yeri olmadığı halde ve metodunu bozarak, Muhammed ismindeki şahıslara öncelik vermesi ve en başa Hz. Muhammed’i alması, onun peygambere derin sevgi ve saygısını gösterir. Hz. Ali ve Mu‘aviye gibi Peygamberin ashabına karşı ayırım gözetmeden bir sevgi ve saygı duyduğunu ifaden eder.”<sup>26</sup>

Bazı biyografi yazarların eserlerinde ve Subkî gibi kendisini tanıyan yakın dostlarını ifadesine göre Safedî, son derece güzel bir ahlaka, üstün meziyet ve erdemlere sahipti. Çevresi tarafından sevilen, iyi geçinen, sevgi ve mürüvvet dolu bir insandı. Safedî, çok temiz yürekli, efendi, asil, şerefli, zeki, vakur ve minnet etmeyen bir şahsiyete sahip olduğu açıkça belirtilmektedir.<sup>27</sup>

## 2.2. Eserleri

Safedî, çok çalışkan ve verimli bir yazar olması nedeniyle biyografi, tarih, edebiyat, şiir, dil, sözlük, belagat ve diğer bazı sahalarda pek çok esere sahiptir.

---

<sup>24</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 17–18.

<sup>25</sup> Rosenthal, “al-Safadî”, s. 759.

<sup>26</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 20.

<sup>27</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 24.

Eserlerin tam olarak sayısı hakkında farklı görüşler vardır. Safedî, Sübkî'ye söylediğine göre eserlerinin 600 cilt ve İbn Hacer'e göre ise kendi hattıyla 500 cilt tutarında olduğunu beyan etmiştir. Bu eserleri aşağıda sıralarken konu hakkında geniş bir araştırma yapmış olan İsmail Durmuş'un sınıflandırmasına bezer bir tasnif yapmaya çalıştık. Buna ek olarak tespit ettiğimiz müzik ile ilgili eserlerini de son kısma ekledik.

### 2.2.1. Tarih ve Biyografi Eserleri

*Vâfi bi'l-vefeyât*: Safedî'nin en önemli eseri olup 30 cilttir. Büyük bir biyografi eseridir. Bu eserde, aradığımız birçok biyografyaları bulabiliriz ve bilinen ciltlerde biyografisi bulunan şahısların tam bir fihristi büyük ölçüde bir cilt oluşturur. İçerisinde 14 000 den fazla biyografi ihtiva etmektedir. Bunların bir kısmı bizzat Safedî'nin el yazısı ile olan Vafi'nin İstanbul kütüphanelerinde bulunan nüshaları H. Ritter tarafından tavsif edilmiş olup ve ilk kez 1932 yılında yine kendisi tarafından tekrar incelenip yayınlanmaya başlanmıştır.<sup>28</sup> Safedî, bu eseri için hocası Zehebî'nin *Tarihu'l-İslâm*'ı kendisine kaynak olarak aldığını eserin önsözünde belirtmiştir. Dolayısıyla İslâm siyasi tarihi, medeniyet tarihi ve düşünce tarihi araştırmaları için kayda değer bir kaynaktır. Eserde, halife, hükümdar, emir, sahabe, tabiîn'in ileri gelenleri, kudât (kadılar, hâkimler, müftüler, şeyhu'l-İslâmlar), valiler, kurrâ, fukahâ, muhaddis, meşayih, evliya, lisan âlimleri, tüm sanat erbabı, mezhep, tarikat ve fırka sahipleri gibi bir özelliği ve yeteneği ile ünlü şahsiyetlere yer verilmiştir.<sup>29</sup>

*A'yânü'l-'asr ve a'vânü'n-nasr*: Bir önceki eserden seçilmiş parçalardan oluşan altı ciltlik bir eser olup, çağdaşlarının biyografilerini içerir.<sup>30</sup> Eserde, yaşadığı dönemdeki gördüğü, görüştüğü ve arkadaşlık ettiği ünlüler, ilimlerinden faydalandığı üstatlar, âlimler, çağdaşı olup ta görmediği, ancak güvenilir kimselerin haber verdiği şahıslardan alfabetik düzen içinde 1876 biyografiden söz etmiştir. Bir kısmı *Vâfi*'den alınmış veya biraz daha genişletilmiştir. Ayrıca eser, İslâm kültürü, medeniyeti, siyasi tarihi ve özellikle Bahri Memlûklerin tarihi hakkında bilgi içermektedir. 757/1357 yılında eserin tashihi Safedî'nin başkanlık ettiği bir heyet tarafından

---

<sup>28</sup> Krenkow, "Safedî", s. 51.

<sup>29</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayati, Eserleri*, s. 34.

<sup>30</sup> İsmail Yiğit, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1991, C. 7, s. 480.

yapılmıştır. Eserin el yazması İstanbul dâhil dünyanın birçok kütüphanesinde bulunmaktadır.<sup>31</sup>

*Nektü'l-himyân fî nuketi'l-'umyân*: Eser, doğuştan ya da yaşlılıktan dolayı görmeyen ünlü şahsiyetlerin biyografilerini içermektedir. Önsöz kısmında körlük ve körler hakkında kayda değer bilgiler içermektedir. Bunlar; âmâ sözcüğünün sözlük, etimolojik, sarf, nahiv ve i'rab bakımından incelenmesi, sözcük ile ilgili tarifler, âmânın rüya görüp görmemesi, göz ve kulaktan hangisinin üstün olduğu, rüya tabirleri konusunda âmâ ile ilgili hususlar, âmânın ölüm meleşini görüp görmemesi, körlerin cinsel gücü, bunlarla ilgili ayet, hadis ve haberlerin yorumu, körden peygamber, devlet başkanı, kadı olup olamayacağı meseleleri, âmâların zekâları, kör olma sebepleri, körlerle ilgili hikâyeler ve şiirler gibi enteresan konuları içermektedir. Bu eser uluslararası körler kongresi tarafından basımı yapılmıştır.<sup>32</sup> Bu eser Ahmet Zeki Bey (Paşa) tarafından 4 yazmaya dayanılarak, çok itinalı bir şekilde yayınlanmıştır (Kahire 1911). Safedî, burada İbn Kutayba'nın *Kitâb al-sar malumat* ve Cevzi'nin bir esrini bulunca bu kitabı yazmağa teşebbüs ettiğini söylemiştir.<sup>33</sup>

*Kitâbü's-ş'ûr bî'l-'ûr*: Yalnız bir gözü kör olan 80 ünlü kişinin biyografilerini içermektedir<sup>34</sup>. Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan 80 sayfalık el yazması nüshasının giriş bölümünde; tek gözü kör olmak maddesinin sözlük, etimolojik kök ve çekim durumları, ayet, şiir, hadis ve atasözlerinden pek çok örnekler, tahlil ve kıyaslarla açıklanması, tek gözü kör olması nedeniyle deccal ve Mesih meselesi, bu konudaki fikhî hükümler hususlarında bilgiler içermektedir.<sup>35</sup>

*Ümerâ'ü Dimeşk fî'l-İslâm*: Safedî'nin bu eseri, 759 hicri yılına kadar İslâm devrinde Şam'da yaşamış olan vali, halife ve buraya giren hükümdar ve halifelere ait 306 kişinin biyografileri veya adlarını içeren orta boy 24 sayfalık küçük bir mu'cemdir.

---

<sup>31</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 24.

<sup>32</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 38.

<sup>33</sup> Krenkow, "Safedî", s. 51.

<sup>34</sup> Krenkow, "Safedî", s. 51.

<sup>35</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 38.

*Tuhfetü zavi'l-elbâb fî men hakeme bi Dimeşka mine'l-hulefâ'i ve'l-mülûki ve'n-nüvvâb*: Bu eser bir önceki eserin recez vezninden yazılmış manzum şekli olup halife ve valiler, kronolojik olarak sıralanmış ve onlarla ilgili tarihi olayları içermektedir. Bu eserin el yazmaları Paris'te Bibliothheque Nationale ve Kahire'deki Mektebetü't-Teymûriyye Kütüphanelerinde bulunmaktadır.<sup>36</sup>

*Târîhu'l-evâfî*: Tunus'ta Sâdıkiyye Kütüphanesi'nde el yazması bulunan bu eserin el-*Vâfî*'den çıkarılmış konuları içermektedir.<sup>37</sup>

*Târîh 'alâ's-sinîn*: Ömer Rıza Kehhâle, *el-Müstedrek* adlı eserinde Safedî'nin böyle bir eseri olduğunu bahsetmiştir.<sup>38</sup>

*Tabakâtü'n-nühât*: Kâtip Çelebi, *Keşfü'z-zunun* adlı eserinde ve yine Kehhâle yukarıda adı geçen eserinde Safedî'nin bu eserinden bahsetmektedirler.<sup>39</sup>

*Fezâ'ilü Mısır*: Kehhâle, adı geçen eserinde Mısır ünlülerinin biyografilerini içeren Safedî'ye ait böyle bir eser olduğunu bahsetmektedir.<sup>40</sup>

### 2.2.2. Edebiyat Alanındaki Eserleri

Safedî'nin edebiyat alanında farklı konularda çok sayıda eseri vardır. Bunları kendi içerisinde altı alt başlık altında inceleyeceğiz. Safedî'nin mecmuaları, antolojileri, şiir şerhleri, makamatlar, inşa ve mektuplar, lügat ve belagat türü eserleri bu başlık altında topladık.

*Tezkiratü'l-edeb*: Safedî'nin, Otuz ciltlik edebi içerikli geniş ve çok yönlü bir mecmuadır. Hem kendisine ait hem de başkalarına ait pek çok şiir, inşa, edebi parça, biyografik haberler ve kendisinin ve başkalarının pek çok kitapçık ve manzumesini içermektedir. Edebiyatla ilgili birçok eserini bu eserinden derleyerek, gerekli değişiklik ve ilaveler yaparak meydana getirmiştir.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 41.

<sup>37</sup> Krenkow, "Safedî", s. 51.

<sup>38</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 42.

<sup>39</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 42.

<sup>40</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 42.

<sup>41</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 45.

*Tevşîu't-tevşîh*: Tevşih'in sözlük anlamı, kemer ve gerdanlık takarak süslemek anlamına gelir. Ünlü tevşîh (kıtalar halinde yazılan bir Arap şiir türü ) şairlerinden seçilen muvaşşah türü şiirler ile kendisine ait muvaşşahların toplandığı bir antolojidir. Önsözünde bir önceki eserinden farklı bölümler içerisinde dağınık vaziyette bulunan, kendisine ve diğer şairlere ait muvaşşahları bir divanda toplayarak meydana getirdiğini açıklamıştır. Kendisine ait 10 adet muvaşşahla birlikte 15 şaire ait edebi değeri yüksek olan 61 muvaşşah yer almaktadır.<sup>42</sup>

*Muvaşşah*: Brockelman, Safedî'ye ait böyle bir eser olduğunu belirtmiştir.<sup>43</sup>

*Teşnîfü's-sem' bi'nskâbi'd-dem'*: Bu eserin adı bazı kaynaklarda; *Lezzetü's-sem' fî Vasfî'd-dem* veya *Lezzetü's-sem' fî'nkisâbi'd-dem'* olarak da geçmektedir.<sup>44</sup> Eser, hem Safedî'ye ait hem de başkalarına ait gözyaşı tasvirlerine dair şiirlerden meydana gelmiş bir antolojidir. Eserde iki giriş ve otuz yedi konu mevcuttur. Giriş bölümünde “dem” (gözyaşı) kelimesinin sözlük anlamı, etimolojisi, türevinin incelenmesi, göz isimleri, ağlamanın dereceleri, gözyaşının çeşitleri, “ayn” (göz) kelimesinin mecâzî anlamları, gözün güzel ve çirkin vasıfları, ağlamanın akli ve naklî sebepleri ve tek gözü ile ağlayanlar gibi konuları içermektedir. Diğer bölümlerde ise ağlama anları, ağlamanın insanı rahatlatması, gözyaşının gözü yıkaması, gözlerde ateş, kıvılcım ve perde olması gibi konuları içermektedir.<sup>45</sup>

*Ravzu'l-bâsim ve'l-'arfü'n-nâsim*: Sadece aşk şiirlerinden oluşan bir mecmuadır<sup>46</sup> diye belirten kaynaklar olmasına rağmen epigrem<sup>47</sup>(nükteli şiir) ve hatta çeşitli konularda; kanaat, sabır, hoşgörü, azim ve gayret, güzel ahlâk ve iffet, atasözleri, sevgi, seher vakti, dost ziyaretleri, hayal, gözyaşları, özür beyanı, güzellik, yüz, göz, diş, benler, yanaklar, saçlar, ince bel, ay yıldızlar, su, ev, cadde ve sokaklar, sarılma, öpme, at tasvirleri, verilen hediyelere karşı yazılan şiirler, küpe, kandil,

---

<sup>42</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserler*, s. 48.

<sup>43</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 50.

<sup>44</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 80.

<sup>45</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 52.

<sup>46</sup> Krenkow, “Safedî”, s. 52.

<sup>47</sup> Rosenthal, “ al-Safadî”, s. 760.



gemiler, övgüler, teşekkürler, mersiyeler, manzum mektuplar vs gibi tasvir şiirlerini de içerdği ileri sürülmektedir.<sup>48</sup>.

*El-Hüsni's-sarih fi mi'eti melih*: Eser, Safedî'nin 100 güzel oğlan hakkında, farklı meslek, topluluk ve etnik kökene ait güzellerin tasvir şiirlerini içeren bir mecmua niteliğindedir. Ayrıca çağın sosyal hayatını, farklı meslek guruplarını, ilim dallarını, çeşitli eğlence ve oyunları ve etnik guruplar hakkında verdiği bilgiler açısından değerli bir eserdir.<sup>49</sup>

*Keşfü'l-hâl fi vasfi'l-hâl*: İçeriği hakkında kaynaklar arasında farklılıklar olduğu belirtilen bir antolojik eserdir. Yazılışları bir fakat okunuşları ve anlamları farklı olan kelimeleri, yani cinasları içeren bir şiir mecmuadır<sup>50</sup> görüşünün yanı sıra, ben tasvirleri ile ilgili beyit ve kıtaların toplandığı bir antoloji olduğu da ileri sürülmektedir.<sup>51</sup>

*Raşfü'z-zülâl fi vasfi'l-hilâl*: Hilâl tasvirleri hakkında söylenmiş şiirlerden meydana gelen bir mecmuadır.<sup>52</sup>

*Raşfü'l-le'âl fivasfi'l-hilâl*: Sadece Safedî'ye ait olan hilâl tasvirlerini içeren bir diğer mecmuadır. Bu eser Celaleddîn Süyûti tarafından Safedî'nin Tezkire'sindeki dağınık halde olan konuyla ilgili şiirlerin bir araya getirilmesi ile oluşmuştur.<sup>53</sup>

*Sarfü'l-'ayn 'an sarfi'l-'ayn fi vasfi'l-'ayn*: Göz tasvirleri ile ilgili olarak gözü yaş dökmekten vazgeçiren şiirleri içeren bir mecmuadır.

*Cerrü'z-zeyl fi vasfi'l-hayl*: Diğer bir adıyla *Cerrü'z-zeyl fi evsâfi'l-hayl* olan eser at tasvirleriyle ilgili bir mecmuadır.<sup>54</sup>

---

<sup>48</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 53.

<sup>49</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 57.

<sup>50</sup> Krenkow, "Safedî", s. 52.

<sup>51</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 57.

<sup>52</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 59.

<sup>53</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 59.

<sup>54</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 64.

*Et-Tenbîh 'ale'teşbîh*: Diğer bir adıyla *el-Vasf ve't-teşbîh* veya *Keşfü't-tenbîh ale'l-vasf ve't-teşbîh* olarak da geçen eser, tasvir ve teşbîh şiirlerinin derlendiği bir antolojidir.<sup>55</sup>

*Celvetü'l-müzâkere fî halveti'l-muhâzara*: Diğer bir adıyla *Hulvetü'l-muhâzara fî celveti'l-müzâker*<sup>56</sup> olan eser, Kâtip Çelebi'ye göre bir ciltlik şiir antolojisi olup, sözlerin açık ve doğru, anlamları ince ve belîğ şiirleri içermektedir.<sup>57</sup>

*Dîvânü'l-fûshâ'i ve tercümânî'l-buleğâ'i*: Kaynaklarda eserin içeriği ile ilgili farklı görüşler vardır. Melikü'l-Eşref için yapılmış<sup>58</sup> bir antolojidir görüşünün yanı sıra, Melik Eşref'in lâlâsı olan Sultan Akboğa el-Hassakî için yazılmış edebi içerikli bir mecmua olduğu söylenmektedir.<sup>59</sup> Bununla birlikte Sultan Eşref Eyyûbî hakkında yazılmış şiir ve nesirden oluşmuş bir antoloji<sup>60</sup> olduğu görüşü de ileri sürülmektedir.

*El-Mücârât ve'l-mücâzât*: Safedî'nin *el-Münşâ'ât*'ında muhtelif şairlere ait nazîreleşme şiirlerinden toplanarak oluşturulmuş bir antoloji olduğu belirtilmektedir.<sup>61</sup>

*El-Müntekâ mine'l-mücârât ve'l-mücâzât*: Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde 2617 kayıt nolu eser, bir önceki eserden yapılan seçmelerde oluştuğu belirtilmektedir<sup>62</sup>.

*El-Muhâdât ve'l-muhâlât*: Safedî'nin, daha önceleri yazmış olduğu *el-Hedâyâ* adlı eserin adını değiştirip, başka şair ve yazarların nazım ve nesir halindeki yazışma ve yarışmalarını toplayarak, müstakil bir derleme yaptığını *El-hânü's-sevâci* adlı eserin önsözünde yazdığı belirtilmektedir.<sup>63</sup>

---

<sup>55</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 60.

<sup>56</sup> Diyab-Haşbe, *Risâle*, s. 64.

<sup>57</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 61.

<sup>58</sup> Krenkow, "Safedî", s. 52.

<sup>59</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 62.

<sup>60</sup> Diyab-Haşbe, *Risâle*, s. 66.

<sup>61</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 62.

<sup>62</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 62.

<sup>63</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 63.

*Dîvân*: Dîvânü's-Safedî olarak da bilinen eser, burcu ve yıldızı parlak olanlardan bahseden bir eserdir<sup>64</sup>.

*El-Kasîdetü'l-lâmiyye*: Yazma nüshaları Brockelman tarafından belirtilen “lâm” kafiyeli uzun bir manzume<sup>65</sup> olup 7972 no ile Berlin Kütüphanesi'nde kayıtlıdır.<sup>66</sup>

*Et-Tâiyye*: Leibzig Kütüphanesi'nde bulunan “Tâ” kafiyeli uzun bir kasidedir.<sup>67</sup>

*El-Ğaysü'l-müseccem fişerhi lâmiyyeti'l-acem*: Diğer adlarıyla *el-Ğaysü'l-lezî insecem fi şerhi'l-lâmiyyeti'lacem* veya *Ğaysü'l-edebi'llezî insecem fi şerhi'l-lâmiyyeti'l-acem* olan eser, Vezir Tuğrâ tarafından, Bağdat'ta 505 yılında yazılan “*Lâmiyyetü'l-acem*” adlı meşhur kasidenin şerhidir. Bu eserde Safedî'nin Arap dili ve edebiyatındaki derin bilgisi olduğu görülmektedir.<sup>68</sup>

*Kitâbü'l-ereb min Ğaysi'l-edeb*: Bir önceki eserden yapılan seçmelerden oluşmuştur.<sup>69</sup>

*İhtirâ'ul-hurâ'*: İçerisinde Türkçe kelimelerinde bulunduğu anlaşılması zor olan ve delilik ilgili iki beyit için yapılmış şerhtir.<sup>70</sup>

*Tavku'l-hamâme*: İbn Badrûn tarafından yazılan kasidenin üzerine İbn Addûn'un yazdığı şerhin özetidir.<sup>71</sup>

---

<sup>64</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 65.

<sup>65</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 63.

<sup>66</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 69.

<sup>67</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 63.

<sup>68</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 64.

<sup>69</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 66.

<sup>70</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 67.

<sup>71</sup> Krenkow, “Safedî”, s. 52.

*Cevâhîrî's-silk fî'l-intisâr li İbn Senâ'i'l-Mülk*: İbn Senâ'i'l-Mülk'ü müdafaa eden veya onun muvaşşahlarına yaptığı nazireleri topladığı bir eser olduğunu Kehhâle tarafından belirtilmektedir.<sup>72</sup>

*Lev'atü's-şâkî ve dem'atü'l-bâkî*: İslâm ülkelerinde tanınmış ve en çok baskısı olan eserdir. Konu itibariyle bir Türk gencine karşı duyulan aşk serüveninin yanı sıra insanın yüzü, gözü, kaşı, kirpiği, dişi, ağzı, dudağı, yanağı, boynu, beli, bakışı, endamı gibi fiziki portresi ve hissi, duyusu, aşkı, özlemi, üzüntüsü, ayrılığı, kavuşması, ruhi tasviri; bağ bahçe, kır, ağaç, çiçek, gül, bahar, yaz, kış, pınar, ırmak, ceylan, at, güneş, yıldız ve ay gibi tabiat tasvirleri detaylı olarak anlatılmaktadır.<sup>73</sup>

*İbretü'l-lebib bi marsa'ı'l-ke'ib*: Safedî, bu eserini başka birinin risalesinden esinlenerek yazdığını önsözünde belirtmiştir. Buna *Makâmatü'l-Aybekiyye* de denilmesinin<sup>74</sup> yanı sıra ayrı bir eser olarak gösterilen *'İbretü'l-ke'ib ve 'ibretü'l-lebib* içinde aynı isim verilmektedir.<sup>75</sup>

*İbretü'l-ke'ib ve 'ibretü'l-lebib*: Diğer adıyla *'İbretü'l-lebib bi masra'ı'l-ke'ib* olan eser, Brockelman'a göre “el-Makâmatü'l-Aybekiyye” olarak da biliniyor.<sup>76</sup>

*Raşfü'r-rahîk fî vasfî'l-harîk*: Corci Zeydan ve Brockelmann'a göre diğer bir adıyla *Keşfü'r-rahîk fî vasfî'l-harîk* olarak da bilinen bir risaledir.<sup>77</sup> Aynı zamanda şarap üzerine yazılmış bir makame olduğu ileri sürülmektedir.<sup>78</sup>

*El-Münşe'ât*: Safedî'ye yazılan ve kendisinin yazdığı mektuplardan meydana getirilmiş bir mecmuadır.<sup>79</sup>

*Ahsenü'l-hânü's-sevâci' beyne'l-bâdî ve'l-muraci'*: Çoğunda tarih yazılı olupda kendisine gönderilen ve kendisinin başkasına yazdığı mektuplardan meydana

---

<sup>72</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 68.

<sup>73</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 69.

<sup>74</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 70.

<sup>75</sup> Diyar-Haşebe, *Risâle*, s. 68.

<sup>76</sup> Diyar-Haşebe, *Risâle*, s. 68.

<sup>77</sup> Diyar-Haşebe, *Risâle*, s. 68.

<sup>78</sup> Krenkow, “Safedî”, s. 52.

<sup>79</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 72.

getirilmiştir.<sup>80</sup> İbn Tağrıberdî'ye göre dört cilt olan eser, Brockelman'a göre ise iki ciltten meydana gelmiştir.<sup>81</sup>

*Temâmü'l-mütün fî şerhi risâleti İbn Zeydûn*: İbn Zeydûn'un meşhur risalesinin şerhidir.<sup>82</sup>

*Hal'u'l-'ızâr fî vasfî'l-hâli ve'l-hâli bi'l-'ızâr*: İbn Nübâte'den kendisine gelen bir mektuba Safedî'nin yazmış olduğu cevabı da içeren bir risaledir.<sup>83</sup>

*Şerhu'r-Risâle*: Şîî fikirleri olan bir gence yazılan mektubun şerhidir.<sup>84</sup>

*Nüşatü's-sadâk*: Kız isteme, nikâh sözleşmesi ve mehir zaptı ile ilgili edebi içerikli yazıların toplandığı bir mecmuadır.<sup>85</sup>

*Edebü'l-kâtib*: Katip Çelebi, Safedî'nin böyle bir eserinden bahsetmektedir.<sup>86</sup>

*El-Muhâveratü's-Salâhiyye fî'l-muhacâti'l-ıstılâhiyye*: Bilmeceleleri toplayan bir eserdir.<sup>87</sup>

*Tashîhu't-tashîf ve tahrîru't-tahrîf*: Arapçadaki dil hatalarının belirlenmesi ve giderilmesiyle ilgili bir eser.<sup>88</sup>

*Ğavâmızu's-Sihâh*: Cevheri'nin "Sahâh" adlı eserindeki anlaşılmayan kapalı noktalar hakkında açıklayıcı bir eserdir.<sup>89</sup>

---

<sup>80</sup> Krenkow, "Safedî", s. 52.

<sup>81</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 62.

<sup>82</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 75.

<sup>83</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 78.

<sup>84</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 79.

<sup>85</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 80.

<sup>86</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 80.

<sup>87</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 80.

<sup>88</sup> Durmuş, *es-Safedi Hayatı, Eserleri*, s. 81.

<sup>89</sup> Krenkow, "Safedî", s. 52.

*Nüfûzü's- senm fî mâvaka'a lil Cevheri mine'l-vehm*: Diğer adı *Tefridü's-sihr*<sup>90</sup> olan eser, Sihâhu'l-Cevherî üzerine 757 yılında yazılmış eleştiri içerikli üçüncü kitabıdır.<sup>91</sup>

*Halyü'n-nevâhid 'alâ mâ fi's-Sihâh mine'ş-şevâhid*: Sihâhu'l-Cevherî üzerine yazılmış ikinci eseri olup misal olarak bahsedilen beyitlerin açıklanmasıdır.<sup>92</sup>

*Necdü'l-felâh fî muhtasarı's-Suhâh*: Sihâh üzerine yazılmış dördüncü eserin özetidir.<sup>93</sup>

*Cinânü'l-cinâs fî 'ilmi'l-bedî'*: Cinâs üzerine Safedî'nin kendi şiirleri ile oluşturduğu bir eserdir.<sup>94</sup>

*Fazzu'l-hutâm 'ani't-tevriye ve istihdâm*: Farklı anlamlar verilebilecek olan bazı kelimeler ve tevriyenin kullanımı ile ilgili bir eserdir.<sup>95</sup>

*El-Hevlü'l-mu'cib fî 'l-kavl bi'l-mûcib*: Edebi ilimden kavlı bi'l-mûcib sanatına ait teori ve pratiği birleştiren bir eserdir.<sup>96</sup>

*Es-Sirru'l-mübhem fî lüzûm mâ-lâ yelzem*: Yalnız Kehhâl tarafından tespit edilen edebi ilimden mâ-lâ yelzem sanatına ilişkin bir eserdir.<sup>97</sup>

*Nusratu's-sâ'ir 'ale'l-Meseli's-sâir*: İbnü'l-Esîr'in bir eseri üzerine yazılmış şerh ve tenkit niteliğinde olan bir eserdir.<sup>98</sup>

---

<sup>90</sup> Diyyab-Haşebe, *Risâle*, s. 70.

<sup>91</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 83.

<sup>92</sup> Krenkow, "Safedî", s. 52.

<sup>93</sup> Krenkow, "Safedî", s. 52.

<sup>94</sup> Krenkow, "Safedî", s. 52.

<sup>95</sup> Krenkow, "Safedî", s. 52.

<sup>96</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 89.

<sup>97</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 90.

<sup>98</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 90.

### 2.2.3. Diğer Türden Eserler

*Şerhu 'ş-Şeceretü'n-nu 'Mâniyya'fî 'd-Devleti 'l-Osmâniyye*: Eser, Osmanlı İmparatorluğu'nun sultanları ile ilgili keşif ve kerametlerini içeren risalenin şerhidir.<sup>99</sup>

*Terdü's-seb' 'an serdi's-seb'*: Farklı ilim alanlarında yedi sayısı ve bu sayının meselelerinden bahseder.<sup>100</sup>

*Mesâlikü 'l-ebâr fî memâlikü 'l-emsâr*: Bir coğrafya kitabıdır.<sup>101</sup>

*Rıhletü 'l-kudsiyye*: Yalnız Bağdat'lı İsmail Paşa tarafından zikredilmiştir.<sup>102</sup>

*Risâle fî 'l-istihârâc*: Bir sayfalık ebced hesabı ile ilgili bir risaledir.<sup>103</sup>

### 2.2.4. Müzik Teorisi Kitapları

*Risâle fî 'ilmi 'l-Mûsikâ*: Yaşadığı dönemin müzik teorisi ve makamları hakkında önemli bilgiler içeren bir risale olup bir sonraki bölümde detaylı olarak incelenecektir.<sup>104</sup>

*Kitâb Câm 'i 'l-Mûsikâ*: Bazı kaynaklarda Safedî'nin, yazmış olduğu eserlerden biri olarak geçmektedir. Müzik tarihi ve teori eserleri kaynaklarında pek yaygın olarak kitabın adı ve içeriği hakkında bilgi mevcut değildir. Safedî'nin bir önceki müzik risalesi üzerine yapılan inceleme ve araştırmalar esnasında, Arap müziği hakkında Arapça yazılmış iki kaynakta kitabın adı bu şekilde anılmaktadır. Bu kaynaklardaki bilgilerde sadece eserin başlığı yazıldığı için bu eserle bir önceki eser arasında benzerlik veya farklılık olup olmadığı hususunda tereddütlere neden olmaktadır. Kitapların adları farklı olmasına rağmen, verilen yazmanın bulunduğu aynı kütüphane ve aynı kayıttan dolayı aynı eser olduğu anlaşılmaktadır.

---

<sup>99</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 92.

<sup>100</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 92.

<sup>101</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 96.

<sup>102</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 96.

<sup>103</sup> Durmuş, *es-Safedî Hayatı, Eserleri*, s. 96.

<sup>104</sup> Dişab-Haşbe, *Risâle*, Kahire 1991.

TDV İslâm Ansiklopedisi Kütüphanesi'nde mevcut olan iki ayrı kaynaktan birincisinde<sup>105</sup> yalnızca kitabın adı geçmekte ve ikincisi ise, Muhâmî Abbâs Azâvî'nin *el-Mûsîki'l-İrâk* adlı eserin 63. sayfasında verilen bilgiye göre, Safedî'nin bu kitabının Berlin Kütüphanesi ve kayıt no; 5525 C 5 olduğu belirtilmiştir.<sup>106</sup> Kitabı yayımlayan Diyab ve Haşebe aynı kütüphane ve aynı kayıt no da yazılı eserin *Risâle fî 'ilmi'l-Mûsikâ* olduğunu belirtmektedir.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Hüseyin Ali Mahfûz, *Kâmûsü'l-Mûsikiyye'l-Arabiyye*, Bağdat 1977, s. 426 (musiki kay. böl.).

<sup>106</sup> Muhâmî Abbâsü'l-Azâvî, *Mûsîki'l-İrâk*, Bağdat 1951, s. 63.

<sup>107</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 66.



### 3. RİSÂLE FÎ İLMİ'L-MÛSİKÂ'NIN İNCELENMESİ

#### 3.1. Yazmaları

Diyab ve Haşebe'nin 1991 yılında transkrip ve inceleme yaptıktan sonra yayınlamış oldukları Safedî'ye ait risalenin, Berlin Kütüphanesinde 5525/ C 5 katalog no ile kayıtlı olan Muhammed Tebrisi nushası hakkında eserlerinde şu bilgiler verilmektedir.

Eserin sayfaları, on adet orta büyüklükte levha şeklinde ve her levhada yan yana yazılı iki sayfadan oluşmaktadır. Üzerine günümüz rakamları ile 2'den 10' kadar sayfa numarası yazılıdır. Her levha 17x25 cm ebadında ve her sayfadaki satır sayısı değişmektedir. Birinci sayfada on beş satır ve her satırda on kelime mevcuttur. Diğer sayfalarda ise yirmi dokuz satır ve her satırda yaklaşık on iki kelime mevcuttur.<sup>108</sup>

Eserin tamamı sıradan şarkî nesih hattı ile yazılmış olup yalnız iki bölüm arasında yazılı olan urcûze (recez ölçüsünde yazılmış şiir türü) hattı farklı kalemle yazılmıştır. Genel olarak yazı karakteri amatörce ama musiki sanatına ilgi duyan birinin hat yazısını andırmaktadır. Kelime ve harfler arasındaki boşluklar acemice bir tarzdadır. Çoğu yerde eski Hicazlıların tarzındaki gibi hemzenin yazılışı düşülmüştür. Rakamlar eski Arapçadaki gibi koyulmuş. Mukaddime bölümünde her cümle arasına “O” şeklinde küçük bir daire konmuştur.<sup>109</sup>

Diyab ve Ğattas'ın yayınlamış oldukları eserin bu nüshasının Safedî'ye ait olmadığı yönünde tereddütler vardır.<sup>110</sup> Bunun sebeplerinden biri eserin sonunda müstensih tarafından yazılan ifade “Şeyh Safedî” şeklinde tek bir soyadan, yani

---

<sup>108</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 71.

<sup>109</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 72.

<sup>110</sup> Rosenthal, “Safadî”, s. 760.

aydınlatıcı ve açıklayıcı diğer bir adın olmamasından kaynaklanıyor. Ayrıca risalenin ikinci bâb birinci bölüm sonunda yazılı olan şiirin (urcuze) Cemaleddîn Mârdînî'ye ait olması da eserin ona ait olabileceği yönünde diğer bir tereddüt sebebi olarak görülüyor.<sup>111</sup>

Amnon Shiloah *The Theory of Music in Arabic Writings* adlı eserinin 305 v3 306. sayfalarında adı geçen kütüphanede kayıtlı olan üç adet yazma hakkında şu bilgileri vermektedir.

Birincisi; Ebû Bekir Asfûrî tarafından 1150/1737 yılında tensih edilen ve katalog no:5526 olan nüshadır. Bu nüshanın sayfaları da her biri ikiye katlanmış kâğıt tabakası şeklinde olup 1–20 sayfa numaralı, 200x140 mm ebadında, iki ana bölüme ayrılmış ve birinci bölüm yedi kısımdan, ikinci bölüm ise altı kısımdan meydana gelmiş, ayrıca mukaddime, 2. bölüm 1. kısmın sonunda bulunmaktadır.<sup>112</sup>

İkincisi; Diyab ve Ğattas'ın üzerinde çalıştığı suret olan ve Muhammed Teberistânî tarafından 1226/1811 yılında tensih edilen ve katalog no: 5525 olan nüshadır. Bu nüsha, her biri ikiye katlanmış kâğıt tabakası şeklinde olup 1–10 sayfa numaralı, 210x150 mm ebadında, iki ana bölüme ayrılmış ve bu bölümlerden birincisi ve ikinci bölüm de altı kısımdan oluşmaktadır. Bu nüshada urcuze ikinci bölüm dokuzuncu kısmın sonunda olduğu belirtilmiştir.<sup>113</sup>

Üçüncüsü; Muhammed Sâlim Müezzihin b. Câmi'l-Emevi tarafından 1271/1855 yılında tensih edilen ve katalog no: 5526 olan nüshadır. Bu nüsha 15 sayfa olup ve 160x110 mm ebadında, iki ana bölüm halinde ve birinci bölüm yedi kısımda ikinci bölüm de yedi kısımdan meydana gelmiştir. Urcuze 2. bölüm altıncı kısımda bulunan mukaddimenin içerisinde yer almaktadır.<sup>114</sup>

Bu nüshaların içinde en eski tarihli olan üzerinde çalıştığımız Muhammed Teberisani (Teberistânî) tarafından tensih edilen suretin Salahaddin Safedî'nin eseri olduğunu güçlendirecek bir delil eserin 115.sayfadaki ifadedir. Burada yazılan ifade

---

<sup>111</sup> Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, München 1979, s. 304.

<sup>112</sup> Shiloah, *The Theory of Music*, s. 305.

<sup>113</sup> Shiloah, *The Theory of Music*, s. 305.

<sup>114</sup> Shiloah, *The Theory of Music*, s. 306.

“Zamanımızın ileri gelen ahalisinden, adalet sahibi ve sözü geçer bir grubun bana anlattıklarına göre; onlar, bu sanatın eski ve yeni örnek alınan kişisi olan, şeyh, imam ve bilgin Safiyyüddin Abdülmümin-Allah rahmet eylesin- Bağdat’ta bir bahçede ud çalarken yanında bulunmuşlar. Onların anlattığına göre şarkılar söylenirken bir bülbül gelip onun karşısındaki dala konar. Sonrada uçup gelir ve yere iner. Yavaş yavaş yaklaşarak topluluğun arasına kadar girer. Bu olaya şahit olanların büyük bir kısmı hâlâ hayattadırlar. Allah en doğrusunu bilir”.<sup>115</sup> Burada yazılı olan “bir kısmı hala hayattadırlar” ifadesinden yola çıkarak; Safiyyüddin Abdülmümin (629/1230-693/1294)’nin ölüm tarihi ile Safedî (696 /1296-764/1363)’nin doğum tarihi arasındaki fark üç yıldır. Safiyyüddin’nin böyle bir dinletisine katılan kişinin Safedî’nin yaşadığı döneme kadar yaşamış olması mümkündür. Bu tarihlerde edebiyat, şiir, hat, ve resim gibi ilim ve sanat dallarıyla ilgilenen başka Safedî’ye rastlanmamaktadır. Bu kadar ilim, edebiyat ve sanatla ilgilenen ve eser veren bir şahıs müzik sanatıyla ilgisiz kalamaz. Risalenin önsöz kısmında da “Müzik bilimi, matematik bilimlerinin en seçkini, gerekli olan sanatların en inceliklisidir. Yakınlaşma ve kaynaşmayı sağlayıcı, kalbin cilasası, sağlam ve doğal nağmelerinin büyük etkisinden dolayı kederi giderici, sevinç getirici ve üzüntüleri giderici olduğundan; bende bu ilim hakkında teorik ve pratik olarak tam bilgiye sahip olduğumdan dolayı bu ilmin yolunu açmak ve musikişinasların metodunu takip etmek istedim”.<sup>116</sup> Yazar Safedî, Bu ilim hakkında tam bilgiye sahibim diyerek müzik sanatında bilgi sahibi olduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla müzik teorisi üzerine bu risaleyi yazarak da bu alandaki bilgi ve yeteneğini kanıtlamıştır.

### 3.2. Yazma Üzerinde İlk İnceleme

Dr. Abdülmecid Diyab, Arap edebiyatı üzerine araştırmalar yaptığı sıralarda bu eserle karşılaştı. Safedî ve eserleri hakkında daha önce bilgisi olmasına rağmen böyle müzik üzerine bir eserin olduğunu kendisi ve bahsettiği arkadaşları bilmiyorlardı. Berlin kütüphanesine kendisine bir fotokopi suretinin gönderilmesi için yazılı olarak müracaat etmiş. Kütüphane kendisine ilgisinden dolayı teşekkür ederek bir suretini yollamıştır. Eseri ön incelenmesini yaptıktan sonra edebi ağırlıklı

---

<sup>115</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 115

<sup>116</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 104

olan birinci bölümünü kendisi ve müzik ağırlıklı ikinci bölümü de arkadaşı Üstaz Ğattas ‘Abdülmelik Haşebe tarafından tetkik ve tahkikini yaptı. Eserin günümüz Arapça yazısına transkripsiyonu yapıldıktan sonra, içeriğinde geçen konular üzerine inceleme yaparak 1991 yılında, *Risâle fî İlmi’l-Mûsikâ* Salahaddin Safedî olarak yayınlamışlardır. Diyab ve Haşebe, Berlin Ktp. 5525/ 5 C no ile kayıtlı olan ve üzerinde inceleme yaptıkları eserin son bölümüne ekledikleri eserin ön kapağındaki ktp kayıt no su 5535 C/5 şeklinde yazılmıştır. Hangisinin doğru olduğunu bu şekilde tespit etmek zor isede Shiloah’ın katalogunda da 5525 olarak verilmektedir.

### 3.3. Müzik Kelimesinin Etimolojisi

Eserimizde de belirtildiği gibi “ezgiler ilmi” olan ve “ğına” olarakda kullanılan “müzik” kelimesi etimolojik olarak Yunancadan gelmektedir.<sup>117</sup> Müzik teorisi kaynaklarında müzik kelimesinin kökeni için genel düşünce aynıdır. Yunan mitolojisinde, müzik, şiir ve heykel gibi sanatların ve bilimin tanrıçası olan “muse” peri anlamına gelmektedir. Latin kökenli dillerde “ique, ika, ik” gibi ekler aidiyet/nispet anlamına gelmektedir. Bu yüzden “mus” hecesi de, “muse” kelimesinin aidiyet ekleri ile birleştğinde günümüze kadar gelen “müzik” terimi ortaya çıkmıştır ve “perilerin dili” anlamına gelmektedir.<sup>118</sup> Yunanlılarda bir kimsenin hem koroyu oluşturması hem şarkı söylemesi ve hem de dans hareketlerini yapması ile meydana gelen müzik sanatına “müzler sanatı” adını vermişlerdir.<sup>119</sup>

Klasik devir sonrasında Yunancadan alınan bu “musika” kelimesi, musiki ilmine verilen bir isim olarak daha İshak Mevsili (ö. 236/850) zamanında kullanılmakta idi ve nağmeler meydana getiren bir ilim anlamındaydı. Musiki icra edene “mutrib”, nağmeler meydana getiren kimseye de “musikar” denilmekteydi. Musiki icra edene “mutrib”, nağmeler meydana getiren kimseye de “musikar” denilmekteydi. “ilmi’l-Musiki” de Arapların Yunan müzik teorisine verdikleri isimdi.<sup>120</sup> İhvan-ı Safa’da ise; “musiki ğınadır. Müzisyen=musikar, muğannidir.

---

<sup>117</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 108.

<sup>118</sup> Hasan Sami Yaygınöl, *Müziğin Gelişimi ve Biçimleri*, Eskişehir 1998, s. 28.

<sup>119</sup> Ahmet Muhtar Ataman, *Musiki Tarihi*, Ankara 1947, s. 35.

<sup>120</sup> H. G. Farmer, “Musiki”, *İslam Ansiklopedisi*, C. VIII, s. 678.

Musikat ise, musiki aletidir. Ğına, Elhan-ı müellefedir. Lahn, ardı ardına gelen nağmelerdir. Nağmeler ise, vezinli seslerdir. Ses de, cisimlerin birbirleri ile havada çarpışmaları esnasında ortaya çıkar”.<sup>121</sup>

“Musikâ” kelimesinin son hecesi olan “kâ” Arapça’da “dik elif ve ya” harfiyle iki şekilde yazılır ama Arapça okunuşu olan bu şekilde telefuz edilirdi. Musika kelimesinin Arapça’da müzekker (erkek) ve müennes (dişi) yapımı iki şekilde de uygundur. Fen ve ilimde kullanırken müzekker, icra ederken müennes olur. Günümüzde çağdaş gramer kitaplarında bu sondaki Arapça “elif” harfi yerine “ye” harfiyle yazılıp “î” şeklinde telafuz edilerek “musikî” şeklinde okunur. Aslında Arapça gramerinde Arapça olmayan kelimelerde bu sondaki dik elif harfine “radikal elif” denir. Eğer bu elif kelimenin üçüncü harfi olursa “ye” ile yazılır. Eğer dördüncü veya daha sonraki harf olursa dik elif harfi ile yazılır. Örnek olarak; Fransâ, Amerikâ, Mûsikâ gibi.<sup>122</sup>

### 3.4. Müzik ve Felsefe

Aritmetik, geometri, astronomi ve müzik ilimlerinden oluşan dörtlü (quadrivium) riya ziye (matematik) bilimlerinden biri olan müzik ilmi, insan için gerekli olan sanatların en inceliklisidir. Tanrı ile insan arasında bir bağ olan ruhun dili de müziktir. Müziğin bu özelliği ile insanlar arasında yakınlaşma ve kaynaşma sağlanır, insanın kalbini rahatlatır, doğal nağmelerinin büyük etkisinden dolayı kederi giderir, sevinç getirir ve üzüntüleri giderir.<sup>123</sup>

Eflatun’a göre müzik, ruhun sevgilisidir ve o ruha ait bir olgu olması nedeniyle; Nefsi, müziği sevmekten alıkoymanın uygun olmadığını belirtmiştir. Ayrıca müziği, filozofların âlem-i akla (düşünce âlemine) ulaşmasında bir vasıta olarak görmüştür. Çünkü onun dış görünüşünün (zahiri) duyguların bir eğlencesi, iç yüzünün (bâtını) ise Hak Te‘âlâ ile (onun âleminde) hoş vakit geçirmek olduğunu ve “Bu öyle bir ilim ki, âlimler onu eğlence olsun diye veya bir eğlenceyle meşgul olmak için ortaya koymadılar. Aksine, hoş olan hisler yaymak, ölü duyguları

---

<sup>121</sup> Yalçın Çetinkaya, *İhvan-ı Safa’da Müzik Düşüncesi*, İstanbul 1995, s. 98.

<sup>122</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 7.

<sup>123</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 104.

canlandırmak, hüznü gidermek ve kanı arındırmak için ortaya koymuşlardır”<sup>124</sup> diyerek ruh ve müzik arasındaki felsefi bağı ve müziğin ruh üzerindeki olumlu etkisini açıkça belirtmektedir. Eflâtun felsefesinin merkezinde mutluluğun sırlarını keşfetmek isteyen insan vardır. Onun asıl hedefi varlık olan bilginin özünü tespit etmektir. Sabit ve gerçek bir âlem ve ona yönelik gerçek bir bilgi mevcuttur. Bilgi bir hatırlama olayıdır. Duyulara konu olan eşya da bu hatırlamaya birer vasıtaadır. Bir hatırlama olayı olan bilgi, daha önceden öğrenilmiş olması gerektiği fikrinden hareketle ruhun bu dünyadan önceki bir hayatından ve bu hayatın yaşadığı bir âlemden bahseder. Bu ruh âlemi dediğimiz âleme Eflâtun “akledilir âlem” demektedir. Görünen âleme gelmeden önce her şeyin aslının ve gerçeklerin bulunduğu âlemde onlarla birlikte yaşamış, onları görüp tanımış olan ruh, bedene bürünüp bu dünyaya gelirken eski bildiklerini unutmuş bulunmaktadır. Bundan dolayı bilme faaliyeti, ruhun derinliklerinde gizlenmiş olan bilgileri ortaya çıkarmaktan başka bir şey değildir.<sup>125</sup>

Bilginin bir hatırlama olayı olduğunu söyleyen Eflatun’a göre, insanın gerçek bir varlık olarak dünyaya gelmeden önce ruh-müzik ikilisi olduğu için gerçek dünyada da zevk alma sebebinin daha önce tattığı ve yaşadığı bir duyguyu hatırlamasıdır.

Eserde, Fisagor’un tanımlamasına göre müzik sanatının üstünlüğü ve faydaları felsefi bir anlatım tarzı ile verilmiştir. Konuşma ile şarkı söylemenin arasındaki fark dilsiz ile konuşan arasındaki fark gibidir diyerek insan için ne kadar önemli olduğunu vurgulamıştır.<sup>126</sup> Fisagorcuların, Platon’u da derinden etkileyen, ruh göçü inancı, her şeyden önce, düalist bir insan telakkisine dayanır. Buna göre, insan varlığı bileşik olup; biri ruh, diğeri beden olmak üzere, iki farklı bileşenden meydana gelir. Bunlardan ruh temel, asli veya özsel bileşen olup, insanın gerçek özünü meydana getirir. Bundan dolayı, beden yok olup gittiği yerde, asıl gerçeklik olan ruh ölümsüzdür ve bedenden bağımsız bir varlığa sahiptir. İnsanın mutluluğunun temelde ruhta aranması gerektiğini ifade eden Fisagorcu görüşe göre,

---

<sup>124</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 119.

<sup>125</sup> Fahrettin Olguner, “Eflatun”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1994, C. X, s. 469.

<sup>126</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 109.

bedenle olan ilişkisi ruhun asıl özünü bozup kirletir. Ruh, bedenle olan ilişkisine, bu dünyada yaptığı iyilik ya da kötülüklere bağlı olarak, mutlak ölümsüzlüğe erişinceye, tanrısal alana yükselinceye kadar bir doğuş çarkı içinde olur ve insanın ölümünden sonra, değer bakımından kendisinden daha yüksek ya da aşağı varlıkların bedenlerine göçer.

Tıp bilginleri, güzel ve doğru bir sesin damarlardan akarak vücudu dolaştığını ve bu nedenle kanın saflaştığını, kalbin rahatladığını ve nefsin sevinç dolduğunu ileri sürmüşlerdir. Hüzünlü ve dokunaklı sesler bebeklerde keyifsizliğin giderilmesinde etkili olmaktadır. Eserde, bununla ilgili olarak çocuklar üzerindeki etkinin bir örneği, devrin Irak valisi Haccac ile meşhur İslami kadın şair Leyla arasındaki konuşmada anlatılmıştır.<sup>127</sup>

Eserin birinci bölüm üçüncü kısmına kadar müziğin etkileri ve faydaları ile ilgili olarak şunları sıralayabiliriz: Ahretin nimetlerine ve yüksek âlemlere ulaşmak, savaşlarda kullanarak insanı cesur olmaya teşvik etmek, ıssız yerlerde terennüm ederek yalnızlığı gidermek, zanaat sahibi insanlar çalıştıkları süreçte terennümle yorgunluklarını gidermek, âşık ve kederli insanları teselli etmek ve Aristo'nun İskender'in ölümünden duyduğu üzüntüyü gidermek için ud çaldırmasında olduğu gibi taziyesini yapmak gibi faydaları sayılmıştır.

Müziğin yukarıda anlatılan fayda ve etkilerini kanıtlamak maksadıyla ve sadece insanlar değil hayvanlar üzerindeki etkileri üçüncü kısımda efsanevi anekdotlarla anlatılmıştır. Hazreti Davut'un terennüm ettiğinde kuşların dizi dizi sıralanması, Safiyyüddin Urmevi'nin ud çalışından etkilenen bülbül, aynı şekilde Şemseddin Sühreverdi'nin ud çalarken yanına yaklaşan bülbül, cenk çalınırken bülbülün çalgının başına konması gibi örnek olaylardan bahsedilmiştir.

### **3.5. Müzik, Astronomi ve Astroloji**

Makam, burç, gezegen, dört karakter, dört usul, dört mizaç, astronomi ve astroloji gibi konulara ve aralarındaki ilişkilere birinci bölüm beşinci kısımda değinilmiştir. Astronomi ilminin temelini oluşturan, bu ilmin esaslarını ortaya koyan

---

<sup>127</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 110

Keldanilerdir. Yıldızların, burçların, ay ve güneşin konumunu belirlemiş, ay ve güneş tutulmasını hesaplamışlardır. Eski köklü uygarlıklara sahip olan Yunanlılar, Hintliler, Mısırlılar vs gibi milletler bu ilmi Keldanilerden almışlardır. Yurtları İranlılar tarafından istila edilince başta Arap beldeleri olmak üzere değişik yerlere göç ederek bu ilmide beraberlerinde göturdüler. Bu sebeple Arapçadaki gezegen ve burç isimleri ile anlam ve lafız benzerliği taşımaktadır.<sup>128</sup>

<b>Arapça</b>	<b>Keldanice</b>
Sevr	Savra
Sırtan	Sırtan
Esed	Erya
Sünbile	Sübline
Tev'emin	Tami
Akreb	Akriba
Kavs	Kuşta
Cida	Kedya
Dolu	Dola

Müzik ve gök cisimleri arasındaki felsefi anlayış Fisagor'un etkisinde kalan Kindî ile başlamıştır. Bu anlayışa göre yer ve gök âlemleri arasında bir bağ olduğuna inanılmaktaydı. Kindî, udun telleri ile tabiatın birçok olgusunu eşleştirerek dört teli evrenin dört tabiatına, yedi nota yedi gezegen ve udun on iki parçası ile on iki burcu eşleştirmiştir.<sup>129</sup> Fisagorcular, bilimsel faaliyetlerinde doğallıkla, genel olarak evrende var olduğuna inandıkları ahengi kanıtlayan, ona bir temel oluşturan veya bu harmoniayı bir şekilde sergileyen veya örnekleyen alanlara yönelmişlerdir. Fisagorcular, işte bu çerçeve içinde, müzikle uğraşırken, telli çalgılarda telin uzunluk ve kısalığı ile sesin pesliği ve tizliği arasında bir ilişki bulunduğunu saptamışlar. Bu tespiti koşt olarak, telin uzunluğunu belli ölçüler içinde değiştirdikleri zaman sırasıyla gam düzeninde sekiz notalık ses aralığını, beş notalık ses aralığını ve dört notalık ses aralığını bulmuşlardır.

---

<sup>128</sup> Corci Zeydan, *İslam Medeniyeti Tarihi*, İstanbul 1973, C. V, s.19.

<sup>129</sup> Ahmet Hakkı Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, M.Ü. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996, s.8.



### 3.6. Perdeler

Tarihsel müzik yazılarının sayısı oldukça sınırlı bulunmakta ve bu tür yazılar hakkındaki bilgilerde tarihsel olarak geriye doğru gidildikçe azalmaktadır. Bu tür tarihsel müzik yazıları günümüzde yapılan sınıflandırmaya göre üç ana başlık altında toplanmıştır.

1. Harf yazıları; perdeleri göstermede harfler ya da harflerden türetilmiş işaretlerden yararlanır.
2. Nota yazıları; perdeleri göstermede harfler yerine vurgu imlerinden türetilmiş özgün işaretlerdir
3. Tabulaturlar; perdeleri göstermede perdelerin (seslerin) kendilerini değil, çalgı üzerinde çıkarılacakları yerleri gösterir.<sup>130</sup>

Batı nota yazısı yaklaşık olarak M.Ö. 3. yüzyılın ilk yarısında Grek alfabesinden alınan harflerle başlayıp 10. yüzyılda bugünkü sistemin ilk halini almaya başladı. Romalı filozof Boethius'un geliştirdiği ve kendi adını taşıyan "Boethius yazısı"; Latin alfabesinin "A" dan "P" ye kadar 15 harfinden oluşuyordu. 9. yüzyılda Hucbald, DO sesinden başlayan "anadizi" yi geliştirdi. 10. yüzyılın müzik kuramcılarından Cluny'li Odo'nun (897–942) geliştirdiği "odo yazısı" ile Boethius yazısında kullanılan 15 harften son sekiz tanesi atılarak "A"dan "G"ye kadar olan ilk yedi perde sistemi uygulanmaya başlandı.<sup>131</sup>

Türk müziğinde, bir sekizli dizisi içerisinde belirli sayıda seslerin belirli aralıklarla yer almasıyla oluşan müzik sistemi içerisindeki seslere "perde" denir. Dolayısıyla "perde, müzik sistemi ve makam" terimleri birbirleriyle bağlantılı terimlerdir. Bu müzik sistemi içerisinde önce perdelere daha sonra makamlara gidilmiştir.

Perde isimleri, eserin makam, avaze ve şube tariflerin metinleri içerisinde tespit edilip isimlendirilerek ortaya çıkarıldı. Bu tariflerden tam perdelerin "mutlak", yarım perdelerin "mukayyid" yani ara bağlantı perdesi olarak isimlendirildiği

---

<sup>130</sup> Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara 1985, C.III, s. 891.

<sup>131</sup> Say, *Müzik Ansiklopedisi*, C. III, s. 892.

anlaşıldı. Aşağıda mutlak perde olarak geçen sesler hiçbir değiştirici işaret almamış ve dizideki ana ses olarak anlaşılmalıdır.

Türk Müziğinde sesleri perde adlarıyla gösterilmesi geleneğine uyarak, Safedi'nin risalede yazmış olduğu makam, âvâze ve şubelerin tariflerinin yapıldığı metinlerinde; yedi adet mutlak (ana ses) perde adı tespit edildi. Bunlar; Rast, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, hüseyini, maklub şeklinde isimlendirilir. Yarım perdeler ise tam perdelerin isminin önüne Arapça yarım anlamına gelen “nisf” kelimesiyle yapılmaktadır. Perde isimlerini, yazıldığı ve kullanıldığı dönemin terminolojisini de görebilmek için, günümüzde kullanılan perdelerin yazılım ve sesletimine göre farklı olanları, giriş bölümünde metodolojik olarak açıkladığımız transkripsiyon esaslarına göre bugün kullandığımız şeklin yanına parantez içerisinde yazarak gösterdik.

Türk Müziğinde harf yazıları sistemi “ebced” başta olmak üzere “Ali Ufki”, “Kantemiroğlu” ve “Hamparsum” gibi özgün birtakım yazılar kullanılmıştır. Türk Müziği yazımında kullanılan Ali Ufki notası hariç diğer yazıların tümü “harf yazıları” bölümüne girer. Bu yazılar Hamparsum notası hariç perdeleri sağdan sola doğru dizilmiş Arap harfleri ve bu harflerin altına yazılmış Arap rakamlarıyla gösterilirdi.

Avrupa nota yazısı ile Türk Müziğinin yazılması II. Mahmut döneminden önce Ali Ufki'nin “Haza Mecmua-i Saz ü Söz” adlı eserinde görmekteyiz. 16/17. yüzyıl Batı nota yazısının Türk müziğine uyarlanmış bir türü olan Ali Ufki nota yazısında perdeler, bugünkü kullanılmakta olan nota yazısına göre bir tam beşli aşağıdan yazılmıştır. Bu sebeple günümüz Türk Müziği nota yazımıyla “kaba çargâh” perdesini gösteren “DO” sesi, Ali Ufki nota yazısında “RAST” perdesini göstermektedir.<sup>132</sup>

1828 yılında İstanbul'a gelen Donizetti Paşa, Hamparsum nota yazımında “DÜĞÂH” perdesini “LA” olarak yazması sonucu Türk müziği ses sistemindeki perdeler Batı “LA” notasının duyulduğu ortalama ses yüksekliğine göre 5'li aralığa varan yukarıda duyulmuş olmaktadır. Böylece Batıda en çok kullanılan “SOL” anahtarına göre Batı notası ile “RAST” perdesine karşılık “SOL” sesi alınmıştır.

---

<sup>132</sup> Say, C. III, s. 929.

Oysa Türk müziğinde “RAST” perdesinin 440 frekansta ki duyuluştta tam karşılığı Batının “DO” sesidir.<sup>133</sup>

Türk müziğinde perdelerimizin yükseklikleri mutlak olmayıp kullanılan düzene göre değişmektedir. Günümüz Batı notasını yazıldığı porte üzerinde perde yerlerini gösterirken “LA” notası uluslararası mutlak ses yüksekliği olan 440 frekansı esas alınarak, ana perde olarak görülen “RAST” perdesi alt birinci ilave çizgisindeki “DO” sesiyle eşleştirildi. Böylece “RAST” perdesi transkripsiyon yaptığımız Batı nota sisteminde ve Ali Ufki notasında olduğu gibi yazıldığı yerden duyulmuş olmaktadır. Doğal ana dizi seslerinden azami faydalanmak için makam, avaze ve şubelerin perdelerini günümüz notasıyla yazarken; “DO” sesi “RAST” olarak alındı. Buna göre diğer perdeler do majör dizisindeki ses sırasına göre şu şekilde sıralandı. Do sesinin altındaki perdelerde Arapça “taht”=“pes”, bir oktav üst perdeleri de “fevk”=“tiz” olarak belirledik.



1. SOL notası = pes pençgâh (tahte’l-bençgâh),
2. LA notası = pes hüseyini ( tahte’l-hüseyinî),
3. SÎ notası = pes maklûb ( tahte’l-maklûb),
4. DO notası = rast,
5. RE notası = dügâh (dûgâh),
6. MÎ notası = segâh (sîgâh),
7. FA notası = çargâh (çehârgâh),
8. SOL notası = pençgâh (beçgâh),
9. LA notası = hüseyini,
10. SÎ notası = maklûb,
11. DO notası = tiz rast (fevkü’r-rast),
12. RE notası = tiz dügâh (fevkü’d-dûgâh),
13. MÎ notası = tiz segâh (fevkü’s-sîgâh),
14. FA notası = tiz çargâh (fevkü’l-çehârgâh),

---

<sup>133</sup> Say, C. III, s. 936.

15. SOL notası = tiz pençgâh (fevkü'l-bençgâh),

16. LA notası = tiz hüseyni (fevkü'l-hüseynî)

O. Wright *The Modal System of Arab and Music A. D. 1250–1300* adlı eserinde perde, avaze, terkeb ve şube terimlerinin açıklamasını yaparken beş mutlak perdeyi ve çalışmasında izlemiş olduğu Batı notasına göre bu perdelerin yerlerini şu şekilde belirtmiş, rast perdesini “do”notası olarak almıştır.

RAST: DO ( Sol anahtarı 3. aralık),

DÜĞÂH: RE ( Sol anahtarı 4. çizgi)

SEGÂH: Mİ BAKİYE BEMOL, ( Sol anahtarı 4. aralık)

ÇARGÂH: FA ( Sol anahtarı 5. çizgi)

PENÇGÂH: SOL ( Sol anahtarı 5. çizgi üstü)

Burada açıklanmış olan beş ana perdenin adı, Safedî'nin açıklamış olduğu beş ana perdenin adı ile aynıdır. Ancak O. Wright'ın metodunda Batı nota yazısına göre “SEGÂH” perdesinin karşılığı “Mİ BAKİYE BEMOL” olarak yazılmıştır.<sup>134</sup> Safedî'nin risalesinde makam, avaze ve şube tarifleri yapılırken 7. ve 8. makamlarda ve 16. şube tarifleri yapılırken “yarım segâh perdesi” ifadesi kullanılmıştır. Diğer makam, avaze ve şube tariflerinde mutlak “segâh” ifadesi kullanılması nedeniyle, bu çalışmada yapmış olduğumuz Batı notası transkripsiyonunda “segâh” sesini bir oktav aşağıda ve “Mî” naturel olarak yazmayı uygun gördük.

### 3.7. Makamlar

Eserimizde birinci bölüm beşinci kısımda da Safedî'ye göre müzik ilmindeki on iki makamdan hangi makamın hangi burca karşılık geldiğini göstererek bu ilminin ortaya çıkarılmasında astronomi ve astrolojinin de etkisi olduğu burç-makam uygunluğu şu şekilde belirtilmiştir.

1. Rast: Koç burcu (hemel)
2. Irak: Boğa burcu (sevr)
3. Isfehân: İkizler burcu (cevvâ')
4. Zîrefkend: Yengeç burcu (sertân)

---

<sup>134</sup> O. Right, *The Modal System of Arabic and Persian Music A.D. 1250–1300*, 1978 Oxford University Press, London Oriental Series, C. XXVIII

5. Büzürk: Aslan burcu (esed)
6. Zünkülâh: Başak burcu (sünbüle)
7. Rahvî: Terazî burcu (mizan)
8. Hüseyî: Akrep burcu (‘akreb)
9. Hicaz: Yay burcu (kavs)
10. Buselik: Oğlak burcu (cedî)
11. Neva: Kova burcu (delû)
12. Uşşak: Balık burcu (hût)

Eserin aynı bölüm 122. sayfada, Safedî’nin müzik hocası olduğunu tahmin ettiğimiz Safiyyüddîn Serayâ Hillî’ye göre makam ve zaman uygunluğu ile ilgili bilgiler içermektedir. Buradaki amaç belirtilen zaman ve makamla ilgili olarak şarkının, sözün ve müziğin etkileme gücünün daha fazla olduğunu anlatmaktır. Risalede, hangi makamın hangi zaman diliminde dinlenmesi gerektiği şu şekilde açıklanmıştır.

1. Maye; güneş doğduğunda
2. Rast; güneş yükselirse ve öğlen vakti
3. Irak; günün ilk çeyreğinde
4. Muhalif rast: tam öğlene girerken
5. Buselik; güneş batarken
6. Uşşak; güneşin batışı yaklaşırsa
7. Neva; yazın güneş battıktan sonra ( özellikle Türkler için uygundur)
8. Muhâlifek; yazın akşamdan sonra
9. İsfahan; gecenin ilk yarısının bittiği saatte
10. Zingüle; seher vaktinde Kur’ân bu makamla okunurdu.
11. Rehâvî; sabah yaklaştığında
12. Hüseyî; tam sabah vaktinde

Risalenin birinci bölümün son kısmında ten ve makam uygunluğuna da değinilmiştir. Hangi tene hangi makam uygun ve etkili olacağını şu şekilde sıralayabiliriz.

1. Muhalif ve benzeri şarkılar; beyaz tenli olanlara
2. Evci’l-ırak ve mahur; esmer tenli olanlara
3. Rast; buğday tenli ve güzel yüzlü olanlara daha hoş ve etkili olur

Risalede dört ana makam olan “rast, ırak, zirefkend ve ısfahan”la birlikte meydana getirilen diğer “makam türevleri” şunlardır; Gerdaniye, yetse, büzürk, muhayyer, evic, nevrüz, pençgâh, şeşteri, uzal, şeşgah, müberkaa, ukberi, aşiran, nihift, negari, selmek, mavera-ün nehr.

Etimolojik olarak “makam” kelimesinin kökü Arapça; ayağa kalkmak, kalkmak, dikilmek, yükselmek (ses, gürültü vs), hareket etmek, çıkmak, yukarı doğru gitmek anlamına gelen 3. tekil şahıs fiili kalıbında yazılışı olan “KÂ-ME” (kaveme) kelimesinden gelmektedir. Başına yine Arapça da zaman ve mekân mimi olan “me” harfi gelince makam şeklini alan kelime; yer, mahal pozisyon, durum, vaziyet, istasyon, tuş, ses perdesi anlamlarını kazanmaktadır.<sup>135</sup> Ortaçağ dönemine kadar Arap ve Türk musikisinde devir kelimesinin çoğulu olan “edvar” şeklinde, Hint müziğinde “raga” ve İran müziğinde ise “dastgâh” şeklinde kullanılmıştır. Safiyyüddin ve Hızır b. Abdullah gibi müzik ilmi ile ilgili olan şahıslar eserlerinde edvar kelimesini kullanmışlardır.<sup>136</sup> Bu gelenek 14.yüzyılda Abdülkadir Meragi ile değişime başladı. Murat Bardakçı’ya göre, Meragi, edvar, şedd (ç. Şudûd), nağme veya lahn olarak kullanılan terimlerin yerine perde adlarını değiştirmeden edvar kelimesi yerine makam kelimesini ilk olarak kullandı.<sup>137</sup>

Gerçekte ise Safiyyüddin’den sonra edvar kelimesinin yerine “makam” kelimesini ilk defa bu risalede kullanıldığını görmekteyiz. Eserin orijinal el yazması olan sayfalarda bunu tespit ettik. Bu konu üzerine çalışırken danıştığım Suraya Agayeva’nın<sup>138</sup> kütüphanesindeki bir kaynaktaki<sup>139</sup>, müzikolog Habib Tuma’nın da bu yönde bir makale yayınlayarak, makam kelimesini ilk defa Safedi’nin *Risale fi ‘İlmi’l-Mûsikâ* adlı eserinde kullandığını belirtmiştir.

Eserin ikinci bölüm ikinci kısımda metinleri yazılı olan on iki makamın oluşum ve seyirlerini görebilmek için günümüz notası ile yazmaya çalıştık. Notaların altında yazılı olan rakamlar hemen üst kısmında yapılan açıklamalarda parantez

---

<sup>135</sup> Serdar Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, İstanbul 1995, s.567.

<sup>136</sup> İsmail Hakkı Özkan, “makam”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2000, C. 26, s.410.

<sup>137</sup> Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986, s. 63.

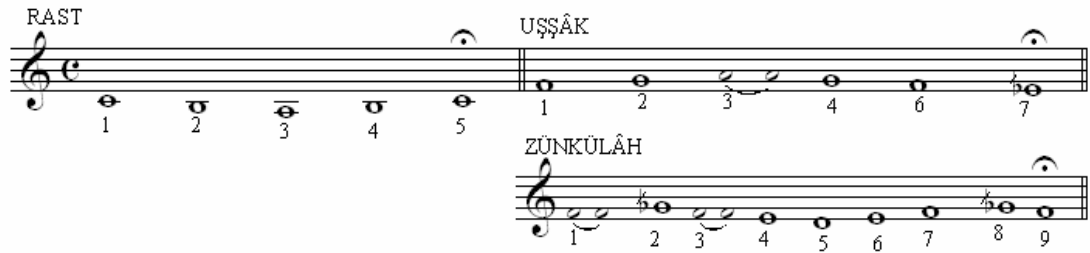
<sup>138</sup> Bilkent Üniversitesi Öğretim Üyesi ve Azerbaycan Bilimler Akademisi Mimarlık ve Güzel Sanatlar Enstitüsü’nün müzik tarihi ve teorisi bölümünün başbilimsel araştırmacısı.

<sup>139</sup> Elsner Jürgen, *Der begriff des magam in Agypten in neuerer Zeith*, Bd. 5, Leipzig 1973, s. 13.

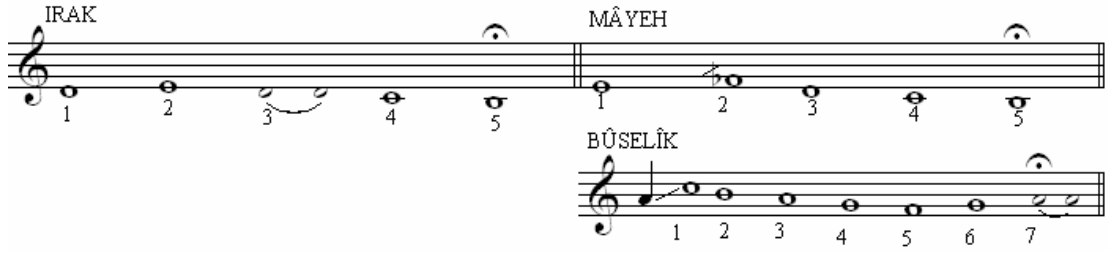
içinde yazılı olan rakamların hangi sesi belirttiğini ve hangi sesin mutlak hangi sesin ara bağlantı perdesi ve ayrıca bir makamdaki toplam perde sayısını göstermektedir. Kuyruk çizgisi olmadan küçük ve siyah yazılı notalar, kademeli iniş ve çıkışları ifade eder. Birlik notanın yanına yazılıp çoğaltma bağı ile bağlanan notalar, o seste biraz uzatılacak anlamındadır. Bir adet dörtlük nota şeklinde yazılı olan notalar, o seste durmaksızın uzatmadan geçişi ifade eder. Puandorg işareti de karar sesi olduğunu ifade eder. İki ses arasındaki uzun çizgi ise aradaki sesleri atlayarak direk olarak kendisindeki sese gidilecek anlamındadır. Ara bağlantı perdesi ise değiştirme işaretleri (diyez ve bemol) ile yazılmış seslerdir. İki ses arasındaki yarım perdeleri üstteki yarım ses ifadelerinde diyez, alttaki yarım ses ifadelerinde bemol işaretini kullanarak açıkladık. Seyrin gidişine göre değiştirilmiş ara bağlantı perdesini çoğunlukla kendisinden sonra gideceği sese en yakın yarım sesi yazmayı tercih ettik. Örneğin kendisinden sonra la sesi varsa ara bağlantı perdesi “sol #” olarak, eğer kendisinden sonra sol sesi varsa “la bemol” olarak yazıldı.

Makamlara geçmeden önce ilk olarak dört asıl makam ve bunların her birinin vezinlerinden olan iki makamla birlikte toplam on iki makam anlatılmıştır. Segâh seslerin ilk kapısı ve rast da bu seslerin babası olarak kabul edilir.

Risalede, birinci makam rast alınır, daha sonra onun vezinlerinden önce uşşak sonrada zengüle gelir.

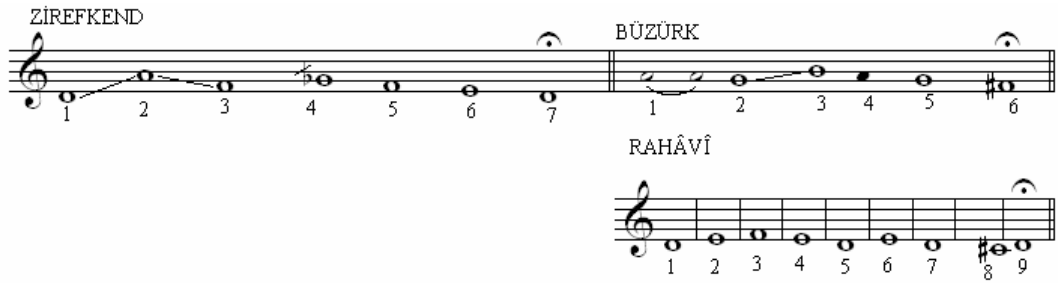


İkinci makam ırak alınır, daha sonra onun vezinlerinden önce mâye sonrada buselik gelir.



Üçüncü makam ısfahan alınır, daha sonra onun vezinlerinden önce neva sonra hüseyinî gelir

Dördüncü makam zirefkend alınır, daha sonra onun vezinlerinden önce büzürk sonra rehâvî gelir.



Bu şekilde meydana getirilen on iki makamı şu şekilde sıralayabiliriz; rast, uşşak, zengüle, ırak, maye, buselik, ısfahan, neva, hüseyinî. Risalenin birinci bölüm beşinci kısımda makam burç ve karakter özelliklerinin verildiği yerde yazılan on iki makamdan biri olan zirefkend makamının yerine burada maye teriminin kullanıldığını görmekteyiz.

Birinci makam: Rast, bu makam üç mutlak perde (1.2.3. perdeler) ile birlikte toplam beş sestem oluşur.



İkinci makam: İsfahan, dördü mutlak perde(1.3.4.5. perdeler) ve biri ara bağlantı (yarım) perdesi (2. perde) ile birlikte toplam sekiz sestem oluşur.





Üçüncü makam: Hicâz, dördü mutlak perde (1.3.4.5. perdeler) ve bir ara bağlantı perdesi (2.) ile birlikte toplam beş sestten oluşur. Eğer karar sesi segah perdesi olursa toplam sekiz sestten oluşur.



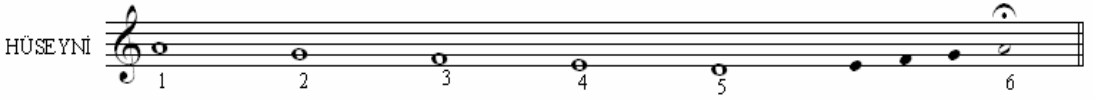
Dördüncü makam: Irak, dört mutlak perde (1.2.4.5. perdeler) ile birlikte toplam beş sestten oluşur.



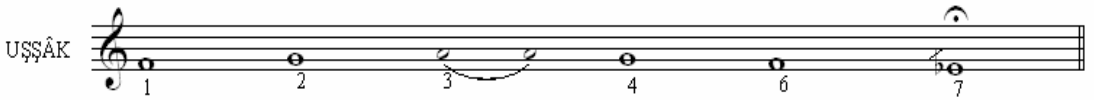
Beşinci makam: Kûçek, dördü mutlak perde (1.2.3.5.6. perdeler) ve bir ara bağlantı perdesi (4. perde) ile birlikte toplam yedi sestten oluşmaktadır.



Altıncı makam: Hüseyinî, beş mutlak perde (1.2.3.4.5. perdeler) ile oluşur. Eğer kademeli olarak tekrar hüseyiniye çıkarsa toplam ses sayısı dokuz olur.



Yedinci makam: Uşşak, üçü mutlak perde (1.2.3. perdeler) ve bir ara bağlantı perdesi (6. perde) ile birlikte toplam altı sestten oluşur.



Sekizinci makam: Neva, üçü mutlak perde (1.3.4. perdeler) ve bir ara bağlantı perdesi (2. perde) ile birlikte toplam dört sestten oluşur.



Dokuzuncu makam: Buselik, beşi mutlak perde (1.2.3.4.5. perdeler) ile birlikte toplam yedi sestem oluşur. Burada ilk ses çok çabuk geçildiği için sayılmıyor.



Onuncu makam: Büzürk,      mutlak pede (1.2.3. perdeler)ve bir ara bağlantı perdesi (6. perde) ile birlikte toplam altı sestem oluşur.



On birinci makam: Rehâvî,      mutlak perde (1.2.3. perdeler) ve bir ara bağlantı perdesi (8. perde) ile birlikte toplam dokuz sestem oluşur. Kitapta mutlak perdesine iki ve ara bağlantı perdesine iki yazılmıştır. Aşağıda gösterilen seslere baktığımızda bu şekilde yazımın yanlış olduğu ortaya çıkar.



On ikinci makam: Zeng  le,      mutlak perde (1.4.5. perdeler) ve bir ara bağlantı perdesi (2/8. perde) ile birlikte toplam dokuz sestem oluşur.



Risalede yazılan tanımlamalara göre makamsal özelliklerini g  srediğimi bu on iki makamı şu şekilde sıralayabiliriz; rast, ışfahan, hicaz, ırak, k  ek, hüseyini, uşşak, neva, buselik, b  z  rk, rehavi, zeng  le. Burada k  ek makamının bir önceki on iki makamın içinde zirefkend makamının yerine kullanıldığını görmekteyiz. Risalede    ayrı yerde verilen makam terimlerinden maye, zirefkend ve k  ek terimleri olarak değiştiğini görmekteyiz.

### 3.8. Şubeler

Safiyüddin Urmevi'den sonra tam olarak isimlendirilen şubeler (ç. Şuab Arapça transkribi; şu'be) tam ve bağımsız diziler değildirler. Dizi şeklinde görünmelerine rağmen bir özelliği olmayan bu şu'belerin sayısı Abdülkadir Meragi'de 24 olup sadece makamların zenginleşmesine yarardı.<sup>140</sup> Bu bakımdan şube; Türk müziğinde küçük ses dizileri şeklinde olup, tam karar duygusu vermeyen, başlangıç ve karar perdeleri göz önüne alınarak uygulanan ezgi seyirlerine verilen isim olarak tanımlanır. Ya makamın zenginleşmesine yardım eder ya da diğer bir makama bürünme niteliğine yardım eder.<sup>141</sup>

Risalede, şube sayısı ilk olarak 122. sayfada, Antikçağ ve Ortaçağda insanın biyolojik, ahlaki ve psikolojik fonksiyonlarını etkilediği kabul edilen dört sıvı maddeden oluşan ahlât-ı erba' ve bunların karakteristik özelliklerinin yine dört ana perde ile eşleştirilerek verilmiştir. Mısırlılara kadar dayanan bu anlayışta hastalık sebebi; vücuttaki kan, balgam, kara safra ve sarı safradan oluşan ve ahlât-ı erbaa olarak isimlendirilen dört sıvının kirlenmesi olarak görülürdü. Bu dört sıvını kendine has bazı özellikleri vardı. Kan; akıcı ve sıcak, balgam; beyinde saklanır akıcı ve soğuk, kara safra (sevda); dalak ve midede bulunur kuru ve soğuk, sarı safra; karaciğerde saklanır kuru ve sıcak bir yapıya sahipti. Aldığımız besinlerden oluşan bu sıvılar hastalık ve ya sağlık bunlar arasındaki denge ve dengesizlikle doğru orantılıdır. Daha sonraları bu anlayış İslam dünyasında da benimsenmiştir.<sup>142</sup> Bu durumu Safedi risalede hangi şubenin hangi sıvı ve karaktere uygun olduğunu şöyle açıklamıştır.<sup>143</sup>

1. Yegâh; safra mizaçlı, sıcak-kuru
2. Dügâh; kan mizaçlı, sıcak-yaş
3. Segâh; balgam mizaçlı, soğuk yaş
4. Çargâh; sevda mizaçlı, soğuk-kuru

---

<sup>140</sup> Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986, s. 64.

<sup>141</sup> Ahmet Hakkı Turabi, *Gevrekzade Hâfız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi*, İstanbul 2005, s. 103.

<sup>142</sup> Ayşegül Demirhan Erdemir, "ahlât-ı Erbaa", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1988, C. II, s. 24.

<sup>143</sup> Diyab-Haşbe, *Risâle*, s. 122

İlk önce şube sayısı ahlat-ı erbaaya uyum nedeniyle dört tane belirlenmiş olmasına rağmen, biri altında biri üstünde olacak şekilde her makamın iki şubesi olması sebebiyle şube sayısı 24 olmuştur. Eserden belirlenebilen makam ve şubelerin günümüz notası ile dizi seyirleri aşağıdaki gibi belirtildi. Nota yazımlarında makamlar bölümünde açıklanan metod uygulandı.

Birinci şube: Müberka, rast makamının bir şubesidir. Bu yüzden perdelerin düzeni makamındaki (rast) gibidir. Bunlar üç mutlak perde (1.2.3. perdeler) ile birlikte toplam beş sestene meydana gelir.



İkinci şube: Pençgâhın hangi makamın şubesi olduğu belirtilmemiştir. Pençgâh beş mutlak perde (1.2.3.4.5.) ve toplam dokuz sestene meydana gelir.



Üçüncü şube: Neyrîz (Nîrîz), ısfahan makamının bir şubesidir. Dört mutlak perde (1.2.4.5.) ve bir ara bağlantı perdesi (3.) ile birlikte toplam altı sestene oluşur.



Dördüncü şube: Nişâvurekin hangi makamın şubesi olduğu belirtilmemiştir. Dört mutlak perde (1.3.4.5.) ve bir ara bağlantı perdesi (2.) ile birlikte toplam beş sestene meydana gelir.



Beşinci şube: Segâh, hicaz makamının bir şubesidir. Üç mutlak perde (1.2.3.) ile birlikte toplam altı sestene meydana gelmiştir.



Altıncı şube: Hisarın hangi makamın şubesi olduğu belirtilmemiştir. Altı mutlak perde (1.2.5.6.10.11.) ve bir ara bağlantı perdesi ile birlikte toplam on iki sestene meydana gelir.



Yedinci şube: Maklûb, ırak makamının bir şubesidir. Sekiz mutlak perde (1.2.3.4.5.6.7.8.) ile birlikte toplam on beş sestene meydana gelir.



Sekizinci şube: Ruyılırakın hangi makamın şubesi olduğu belirtilmemiştir. Üç mutlak perde (1.2.3.) ile birlikte toplam dört sestene meydana gelir.



Dokuzuncu şube: Rukbâ, küçük makamının bir şubesidir. Dört mutlak perde (1.2.3.7.) ile birlikte toplam sekiz sestene meydana gelir.



Onuncu şube: Bayatının hangi makamın şubesi olduğu belirtilmemiştir. Dört mutlak perde (1.2.3.4.) ve bir ara bağlantı perdesi (6.) ile birlikte toplam on sestene meydana gelir.



On birinci şube: Dügâh, hüseyini makamının bir şubesidir. Dügâh perdesinden başlar ve biterse (a) dügâh olur ve ikisi mutlak (1. 2.) olmak üzere toplam üç sestten meydana gelir. Eğer rast perdesinden başlar ve biterse (b) dügâhlı rast olur ses sayısı aynıdır. Eğer rasttan segâha kademeli iner ve çıkarsa (c) segâhlı rast olur ve ses sayısı üçü mutlak olmak üzere toplam beş sestten meydana gelir.



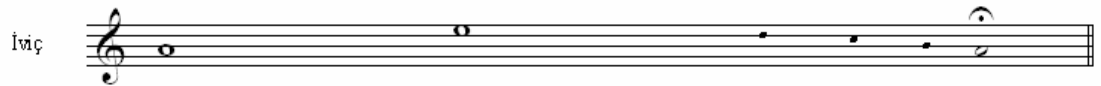
On ikinci şube: Muhayyerin hangi makamın şubesi olduğu belirtilmemiştir. Yedi mutlak perde (1.2.3.4.6.7.8.) ile birlikte toplam sekiz sestten meydana gelir.



On üçüncü şube: Zâvilî, uşşak makamını bir şubesidir. Üç mutlak perde (1.2.3.9.) ile birlikte toplam beş sestten meydana gelir.



On dördüncü şube: Eviçin hangi makamın şubesi olduğu belirtilmemiştir. Beş mutlak perde (1.2.3.4.5.) ile birlikte toplam altı sestten meydana gelir. Eğer başka bir yönden iner ve tiz rasta çıkarsa ses sayısı dokuz olur.



On beşinci şube: Nevruz arâ, neva makamının bir şubesidir. Dört mutlak perde (1.2.3.8.) ve bir ara bağlantı perdesi (4.) ile birlikte toplam dokuz sestten meydana gelir. Burada altı sestten meydana gelir diye yazılmıştır bu yanlış yazılmış olsa gerek çünkü dizide ses sayısı dokuzdur.



On altıncı şube: Mahurun hangi makamın şubesi olduğu belirtilmemiştir. Yedi mutlak perde (1.2.3.4.5.6.8.) ve bir ara bağlantı perdesi (7.) ile birlikte toplam dokuz sestten meydana gelir.



On yedinci şube: Aşiran, buselik makamının bir şubesidir. Yedi mutlak perde (1.2.3.6.7.8.9.) ile birlikte toplam dokuz sestten meydana gelir. Eğer segâh sesi atlanmayıp dâhil edilirse toplam ses sayısı on olur. Burada mutlak perde diye yazılmış. Mutlak perde sayısı yedi olduğu için yanlış yazılmıştır.



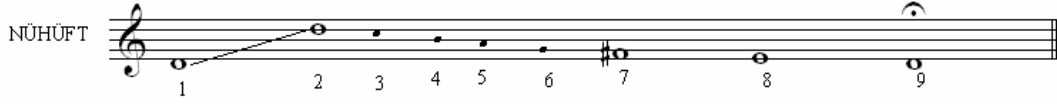
On sekizinci şube: Nevruz sabanın hangi makamın şubesi olduğu belirtilmemiştir. Dört mutlak perde (1.2.3.4.) ve bir ara bağlantı perdesi (5.) ile birlikte toplam dokuz sestten meydana gelir.



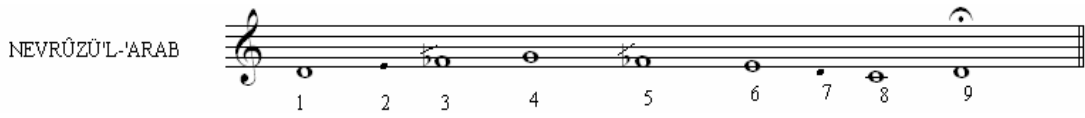
On dokuzuncu şube: Humâyûn, büzürk makamının bir şubesidir. Dört mutlak perde (1.3.4.5.) ve iki ara bağlantı perdesi (2.6.) ile birlikte toplam on sestten meydana gelir. Burada üç mutlak perde diye yazılmıştır. Bu yanlış yazılmıştır. Fa diyezden sonraki sesi iniş kademeli olduğu için fa naturel yaptık bu şekilde belirtilen ses sayısı da tamamlanmış olur.



Yirminci şube: Nühüftün hangi makamın şubesi olduğu belirtilmemiştir. Yedi mutlak perde (1.2.3.4.5.6.8.) ve bir ara bağlantı perdesi (7.) ile birlikte toplam dokuz sestten meydana gelir.



Yirmi birinci şube: Nerûzu'l-Arab, rehâvî makamının bir şubesidir. Dört mutlak perde (1.2.4.8.) ve bir ara bağlantı perdesi (3.) ile birlikte toplam dokuz sestten meydana gelir.



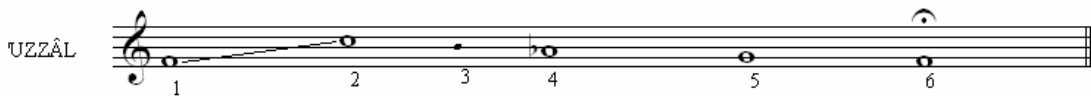
Yirmi ikinci şube: Nevruz acemin hangi makamın şubesi olduğu belirtilmemiştir. Beş mutlak perde (1.3.4.5.6.) ve bir ara bağlantı perdesi (2.) ile birlikte toplam yedi sestten meydana gelir.



Yirmi üçüncü şube: Çargâh, zengüle makamının şubesidir. Dört mutlak perde (1.2.3.4.) ile birlikte toplam yedi sestten meydana gelir.



Yirmi dördüncü şube: Uzzâlın hangi makamın şubesi olduğu belirtilmemiştir. Beş mutlak perde (1.2.3.4.6.) ve bir ara bağlantı perdesi (5.) ile birlikte toplam yedi sestten meydana gelir.





### 3.9. Avazeler

Birinci bölüm beşinci kısımda avazeler yedi adet olarak hangi gezegenlerin hangi avazlara ve hangi tabiatlara karşılık geldiğini anlatmaktadır.

1. Geveşt; gezegeni; Zühal, tabiatı; soğuk-kuru
2. Nevruz; gezegeni; Müşteri, tabiatı; sıcak-nemli
3. Selmek; gezegeni; Merih, tabiatı; sıcak-kuru
4. Şehnaz; gezegeni, Güneş, tabiatı; sıcak-yaş
5. Mâye; gezegeni; Zehra, tabiatı; soğuk-yaş
6. Gerdaniye; gezegeni; ‘Utarit, tabiatı; karışık
7. Hisar; gezegeni; Ay, tabiatı; soğuk-yaş

Avazeler tam bir dizi özelliği olmayan, özel adları olan ve genellikle makam dizileri ile birleşen ezgi kalıplarıdır. Ezgi yapıları dar ve yetersiz olması nedeniyle makam özelliği taşımazlar. Başlangıçta edvar kitaplarında altı olan âvâzeler 1500 den itibaren sayısı yedi oldu.<sup>144</sup> Risalede avaze sayılarını daha fazla olduğu da ayrıca belirtilmektedir. Eserin ikinci bölüm birinci kısımda her iki avazdan oluşan bir dalın açıklaması verilmiştir. Buna göre aşağıdaki gibi eşlenir.

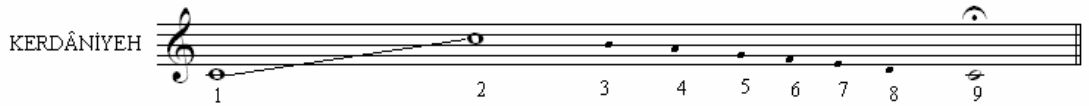
Rast ve ırâkın dalı; nevrüz

İsfahân ve zirefkendin dalı; şehnaz

Uşşak ve zingülâhın dalı; selmek

Ayrıca her iki makamın arasından avaz olarak alınan altı avazı hangi makamdan alınmış ve dizinin seyir şekli ile birlikte perde sayısını günümüz notası ile açıklamaya çalışalım. Nota yazımlarında makamlar bölümündeki metod uygulandı.

Birinci avaze: Gerdaniye, rast ve uşşak makamlarından alınmıştır. Yedi mutlak perde (2.3.4.5.6.7.8.) ile birlikte toplam dokuz sestem oluşur.



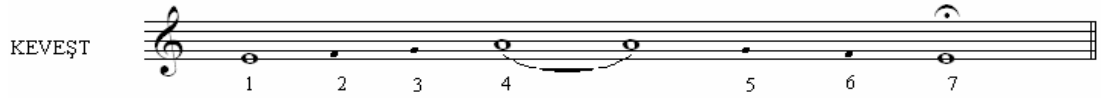
<sup>144</sup> Turabi, *Gevrekzade*, s.107.

İkinci avaze: Selmek, ısfahan ve zingüle makamlarından alınmıştır. Perde sayısı eserde yazılmamıştır, ama tanıma göre yazdığımız dizide görülüyor ki selmek üç mutlak perde (1.4.5.) ve dört ara bağlantı perdesi (2.3.6.7.) ile birlikte toplam yedi sestene meydana gelir.

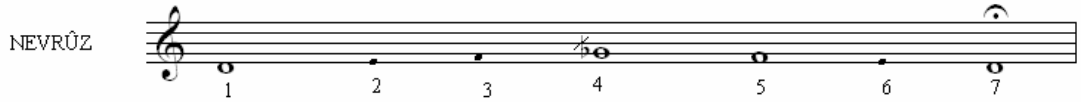
Üçüncü avaze: Mâye, ırak ve kûçek makamlarından alınmıştır. Altı mutlak perde (1.2.4.7.8.9.) ile birlikte toplam on üç sestene meydana gelir.



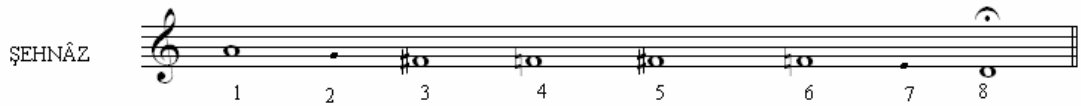
Dördüncü avaze: Geveşt, hicaz ve neva makamlarından alınmıştır. Dört mutlak perde (1.2.3.4.) ile birlikte toplam yedi sestene meydana gelir.



Beşinci avaze: Nevruz, hüseyinî ve buselik makamlarından alınmıştır. Üç mutlak perde (1.2.3.) ve bir ara bağlantı perdesi (4.) ile birlikte toplam yedi sestene meydana gelir.



Altıncı avaze: Şehnâz, rehâvî ve bûzûrk makamlarından alınmıştır. Beş mutlak perde (1.2.4.7.8.) ve iki ara bağlantı perdesi (3.5.) ile birlikte toplam sekiz sestene meydana gelir.



### 3.10. Risalede Adı Geçen Şahıslar

Hem eserin kaynaklarına ışık tutabilir, hem de diğer eserlerle olan bağlantısını anlamakta ve eserin yazıldığı dönemin tespinde kolaylık sağlayacağı düşüncesiyle eserde geçen şahıslar üzerinde durmak istedik. Çok ayrıntıya girmeden tespit edebildiğimiz kadarıyla konu çerçevesi içerisinde kısa biyografik bilgiler, müzik sanatıyla ilgileri, eserleri ve risalede geçtiği yer ve amaca yönelik bilgileri özet şeklinde yazdık.

Risalede geçen isimleri yazıldıkları şekilde risaledeki bölümlerde geçiş sırasına göre şu şekilde sıralayabiliriz.

Birinci bölüm birinci kısmında: Eflatun.

İkinci kısımda: Fisagor, Ahmed bin Abdü Rabbihi, Leyla Ahiliyyile, Haccac, Ahmed bin Ebi Duad, Mu'tasım, Kadı Ebu Yusuf, Reşid, İbnü'l-Cevzi, İskender, Aristoteles.

Üçüncü kısımda: Safiyyüddin Abdülmümin, Sahib Mecdüddin İbnü'l-Esir, Şemseddin Sühreverdi.

Dördüncü kısımda: Nuh Peygamber, Davud Peygamber, Buhtunnasr, Bukrat, Calinus, Yezid bin Abdülmelik, İbrahim bin Mehdi, Ebu İsa bin Reşid, Abdullah bin Emin, Salih bin Reşid, Hadi, Ebu Cafer Mansur, İbnü'l-Müktedir, Reşid, Mutasım.

Beşinci kısımda: Ebi Nasır Farabi, Safiyyüddin bin Seraye Hilli,

Risalenin ikinci bölüm birinci kısmın sonunda yazılı olan şiiri yazan şairin adı Cemaleddin Ebi Muhammed Abdullah Mardini'dir.

Risalenin en sonunda eseri tensih eden Muhammed Tebrisani'nin adı geçmektedir.

**1. Eflatun:** İslâm felsefesi üzerinde önemli etkisi olan İlkçağ Yunan filozofu Eflatun (Platon), m.ö. 427 senesinde Mart veya Temmuz ayında Atınada soylu bir

aileden dünyaya gelmiş.<sup>145</sup> Kendisi tarih boyunca çoğunlukla Platon adıyla anılmıştır. Gençlik yılları savaşların yapıldığı döneme rastladığı için siyasi ve toplumsal kavgaları yakından görmüş, hocası Sokrat'ın demokrasi adına idam edilmesinin ıstırabını yaşamış ve bu sebeple sosyal düzen ve insanın saadeti meseleleri onun felsefesinin merkezini teşkil etmiştir. Megara, Kirenea, Sicilya, Mısır, İtalya gibi şehir ve ülkeleri gezen filozof, buralardaki ilim ve fikir adamlarıyla tanışmış, dersler almış ve fikir alışverişinde bulunmuştur. 387 yıllarında, Atina yakınlarında bir kasabada Akademos'un bahçesinde, düşünce tarihine "Akademi" olarak geçecek olan okulu kurmuş ve burada ders vermiş, kitap yazmıştır. Eflatun'un en ünlü talebesi Aristo'dur.

Eserlerine bakarak onu gözü ideal dünyada olan, ebedi saadete ermenin aşk ve heyecanıyla yaşayan, bu dünyanın geçici değerlerine fazla önem vermeyen, tam anlamıyla "mistik" bir insan olarak görmek mümkündür. Bu yönüyle Eflâtun Sokrat'ın bir devamı sayılır. Fakat diğer yönüyle zihni sosyal meselelerle dolu bir cemiyet adamı; din, cemiyet, siyaset ve idare alanında plan ve projeler yapan büyük bir ıslahatçı olarak görünmektedir. Batı kaynaklarına göre Eflâtun, M.Ö.347 yılında seksen yaşlarında iken, arkasında ciddi bir ilim ve fikir kadrosu ile birlikte pek çok kitap bırakarak ölmüş ve Akademi'nin bahçesine defnedilmiştir.<sup>146</sup>

Risalede, Eflatun'un adı iki ayrı geçmektedir. Birinci bab birinci kısımda, Eflatun'a göre müziğin tanımı ve amacını açıklayan bir ifade mevcuttur. Ona göre müzik; ruhun sevgilisidir ve o ruha aittir. Önde gelen filozoflar müziği, âlem-i akla (düşünce âlemi) ulaşmanın bir yolu olarak görmüşler. Çünkü müziğin dış görünüşü (zahiri) duyguların bir eğlencesi, iç yüzü (batını) ise Hak Teala (Tanrı) ile hoş vakit geçirmek olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca beşinci kısımda da Eflatun'a göre müziğin etkileri şu ifadelerle yapılmaktadır; müzik, öyle bir ilim ki, âlimler onu eğlence olsun diye veya bir eğlenceyle meşgul olmak için ortaya koymadılar. Aksine, hoş olan hisleri yaymak, ölü duyguları canlandırmak, hüznü gidermek ve kanı arındırmak için ortaya koymuşlardır.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Turabi, *Gevrekzade*, s.134.

<sup>146</sup> Fahrettin Olguner, "Eflatun", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1994, C.10, s.469.

<sup>147</sup> Diyab-Haşıbe, *Risale Fi İlmi'l-Musiki*, s. 107 ve 119.

**2. Fisagor (Pythagoras-Pythagoras):** İonia asıllı olan Fisagor (M.Ö.585 – 500), Sisam’da doğdu ve önce ilâhiyatçı Pherekydes’in ve beklide fizikçi Anaksimatos’un öğrencisi oldu. Bir söylentiye göre Fenike, Mısır ve Bâbil’i gezdi. Doğunun teoloji (ilahiyat/tanrıbilim) alanındaki düşüncelerini ve matematiğin vatani olan bu yerlerde, en yüksek mükemmellik derecesine varmış olan geometriyi öğrendi. Dini, sosyal, felsefi reform fikirleriyle dolu olarak 520’ye doğru bunları Kroton’da (Yunanistan’da bir yer) bütün üyelerini ahlâkta, siyasette ve dinde ortak doktrinler kabul ettikleri bir tür tarikat kurarak gerçekleştirdi. Zamanın bütün bilimi olan geometriyi, astronomiyi, musikiyi, tıbbi ellerinde bulunduran Fisagorcular, İonialılardan daha geri olan Dorialı bir kavim arasında büyük bir nüfuz kazandılar.

Fisagorcu metafizik, matematik üzerine aşılanmıştır. Fizyologlar, maddenin sürekli hareketiyle ilgilenmişlerdir; Fisagorcuların dikkatine çarpan şey maddede maddi olmayandır, âleme egemen olan düzendir, uygunluk ahenktir ve her şeyin temelinde bulunan matematiksel ilişkilerdir. Astronomi, müzik ve geometride her şeyin sayı sorunlarına indirgendiğini ileri sürüyorlar. Bu yüzden sayı, âlemin prensibi ve özüdür ve eşya, duyulur hale gelmiş olan sayılardır. Her varlık bir sayıyı gösterir ve bilimin son gayesi, her birinin karşılığı olan sayıyı bulmaktır. Sayıların ve dolayısıyla varlıkların sonsuz dizisi “bir”den çıkar. Eğer sayı eşyanın özü ise, sayının özü de “bir” dir

Kozmosun oluşumu, boşun doluya saldırmasıyla başlıyor. Bu saldırış, âlemi sarsan sürekli nefes gibidir. Sphaira’ya (küre) girerek, orada yerleşerek, boş onu Sphaira’nın küçültülmüş hayali olan (atomcuların atomaları), sonsuz sayıda sonsuz küçük parçacıklara ayırıyor. Geometrik bakımdan nitelik, nicelik ve şekle indirgendiğinden, bu parçacıklar ancak nicelik ve şekilleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Bunlar gerek küpler, gerek piramitler (dört yüzlüler), gerek sekiz yüzlü (octaedres), gerek yirmi yüzlü (icosaedres) veya on ikiyüzlü (dodecaedres) cisimler teşkil ederler. Birlik, sonsuz parçalanmaya karşı reaksiyonda bulunduğundan, bu parçacıklar geometrik ilgilerine göre birleşirler ve ilkel cisimleri meydana getirirler: Toprak, ateş, hava, su. En birinci eleman, dört yüzlü parçacıklardan oluşan ateştir. Tabiatı tanrısal prensibin simgesi olan bu cisim, evrenin merkezi ve en büyük Tanrı’nın yeri bulunan merkezi bir güneşte toplanmıştır.

Küreleri birbirinden ayıran mesafeler, seslerle onları çıkaran tellerin uzunlukları arasındaki ilişkiyi gösteren sayılarla orantılıdır ve âlemin eksenî etrafındaki devirlerinin sonucu, ancak musiki dehasının görebileceği tanrısal bir ahenktir. Bu ahenk evrenin ruhudur. Varlıklar, mükemmellik bakımından, yükselen bir sıra vücuda getirirler ve bununla evrensel ahengi aksettirmiş olurlar. İlk varlık, fiziki nokta, hareket ederek çizgiyi, çizgi hareket ederek yüzeyi, yüzey cismi meydana getirir ve bundan sıra ile duyum, algı ve zekâ çıkar.

Ruh, eşyanın ezeli ve ebedi sırasında yeri olan belli bir sayı, âlemin ruhunun bir parçası, gök ateşinin bir kıvılcımı, Tanrının bir düşüncesidir. Bu itibarla, o ölmezdir ve Tanrı için, âlem için veya kendisi için yaşadığına göre, ölüm onu daha yüksek, daha aşağı veya şimdiki hayata benzeyen bir hale koyar.<sup>148</sup>

Risale veya edvar türü kitaplarda adına sık rastladığımız Fisagor, müzik ilmini ortaya koyan ve ona bilimsel bir temel vermek için çok uğraşan biri olarak görülmektedir. Ona göre hareket eden her cisim, hareket esnasındaki hızıyla, kütlesiyle orantılı olarak bir ses çıkarır. Bu anlayıştan yola çıkarsak; Tanrı, evrenin sonsuz bir şekilde süregelen devinim ve dönüşüm hareketleri ile ortaya çıkan seslerin birleşmesiyle bir konser vermektedir. Sessiz bir ortamda sesin varlığın hissedilen ve duyan insan, evrende sonsuz ve devamlı olan bu sesin varlığını duyamamaktadır.

Risalede, birinci bab ikinci kısımda Fisagor’a göre müzik yapmanın veya şarkı söylemenin etkisi şu ifadeyle belirtilmiştir: Söze göre şarkı söylemenin üstünlüğü, dilsiz ile konuşanın veya işlemeli altın bir dinar ile herhangi bir altın parçasının arasındaki fark gibidir.<sup>149</sup>

**3. Ahmet Bin Abdürabbîhi:** Tam olarak adı; Ahmed b. Abdürabbîhi İbn Ceyb İbn Hadîr b. Sâlim, Ebû Ömer (247–327/860–940) olarak geçmektedir. Şam bölgesinde asil Kurtaba sülalesinden gelmektedir. Edebiyat alanının ileri gelenlerinden biri olup en çok bilinen kitabı *İkdü'l-Ferîd* olup beş kasideden oluşan divanı basılmıştır.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Ahmet Cevizci, *İlkçağ Felsefe Tarihi*, Bursa 2001, s. 21-28’den özetlenmiştir.

<sup>149</sup> Diyab-Haşbe, *Risâle*, s. 109.

<sup>150</sup> Ziriklî, *el-‘Alâm*, C. I, s. 207.

Risalede, birinci bab ikinci kısımda Abdürabbîhi, meşhur kitabından anlatılan Leyla Ahîliyyile ile ilgili olan ve müziğin insanda yarattığı tesirleri gösteren bir hikâyeyi anlatmak için kaynak olarak gösterilmektedir.<sup>151</sup>

**4. Leyla Ahîliyyile:** Tam olarak adı; Leyla Bint Abdullah (Huzeyfa) b. Rehhâle b. Şeddâd b.Kâ'b el-Ahiliyye Amiriyye'dir (ö. 86/705 den sonra). Meşhur aşk hikâyelerinden birinin kahramanı olan, mersiyeleriyle tanınmış Benî Ukayl sülalesine mensup bir Arap şairidir. Dedelerinden Kâ'b'ın lakabı olan Ahyel'den (şahin) dolayı Ahyeliyye nisebiyle anılır. Kendisini uzri (platonik) bir aşkla seven amcasının oğlu şair Tevbe b. Humeyyir Hafâcî, beraber büyüdüğü Leyla'yı babasından ister ama babası buna rıza göstermez ve onu Edla oğullarından Sevvâr b. Avfâ Kûseyri ile evlendirir. Leyla'nın Tevbe ile ilişkisinin devam etmesi üzerine kocası Sevvâr yörenin valisinden Tevbe'yi öldürmek için izin ister. Leyla'nın yardımıyla kendisine kurulan ölüm tuzaklarından kurtulan Tevbe bir baskın sırasında Avf b. Ukayl oğulları tarafından öldürülür (75/694 veya 80/699). Leyla, onun ardından dokunaklı mersiyeler söyleyerek ona olan aşkını ölünceye kadar sürdürür.

Emevi halifelerinden Muâviye, Abdü'l-Melik b.Mervân ve Irak valisi Haccâc'ı sık sık ziyaret edip onların ikramına mazhar olan ve Horasan valisi olan Kuteybe b. Müslim'in yanına gitmek ister. Leyla'nın bu isteğini kabul eden Haccâc onu Horasan'a gönderir ve dönerken Sâve'de (veya Rey'de) öldüğü ve oraya defnedilir. Bir başka rivayete göre ise ziyaret ettiği Tevbe'nin mezarı başında ve devesinin üstünde onun bir şiirini yüksek sesle okurken ansızın beliriveren bir baykuşun ürküttüğü devesinden düşüp öldüğü ve Tevbe'nin kabri yanına gömüldüğü kaydedilmektedir.

Leyla'nın şiirlerinin bir kısmını Tevbe ile ilgili mersiyeleri oluşturur. Bunlar İslâmi motifler içermeyen, cahiliye mersiye geleneği çerçevesinde Tevbe'nin cengâverliği, iyilikseverliği ve vefakârlığı gibi meziyetlerinden söz eden şiirlerdir. Hz. Osman'ın öldürülmesi üzerine söylediği bir mersiyesiyle Halife Abdü'l-Melik b.

---

<sup>151</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 109.

Mervân ve vali Haccâc için methiyeleri, Nabiga el-Câ'dî ile atıştığı yergi şiirleri yanında fahr ve hamâse temalarında da bazı beyit ve kıtaları da vardır.<sup>152</sup>

Risalede, birinci bab ikinci kısımda adı geçen Leyla'ya, dönemin meşhur ve zalim valisi Haccac tarafından, oğlunun güzelliği ve zekâsının sebebi sorulur. Bunun üzerine Leyla şu cevabı verir;” Onu canı sıkkın olarak uyutmadım.” Bu cümlede Leyla, onu ağlayarak uyutmadığını, ona ninniler söyleyerek uyuttuğunu ifade ederek müziğin insan üzerindeki etkisini vurgulamıştır.<sup>153</sup>

**5. Haccâc b.Yusuf Sekaî:** Zalim lakabıyla meşhur Emevi valisi olup 41/661 yılında Taif’te doğdu. Babası Yusuf b.Hakem, annesi Kûfe valisi Mugire b. Sube’nin eski karısı Fâira bint Hemâm’dır. Anne ve baba tarafından Sakıf kabilesinin Ahlâf koluna mensuptur. Emeviler’e sadakatle bağlı olduğundan “küleyb” (köpek yavrusu) lakabıyla tanınır. Halife Abdülmelik tarafından, Basra valisine karşı düzenlenen sefere artçı birliklerin kumandanı olarak tayin edildi. Daha sonraki savaşlarda gösterdiği başarılarından dolayı sırasıyla Hicaz, Yemen, Yemâne ve Irak’a vali tayin edildi ve buraları çok sert tedbirler alarak idare etti. Irak’ta, Emeviler’e muhalif olan her hareketi kanlı bir şekilde bastıran Haccâc’ın bu çok sert yönetiminden kaçanlar ya silaha sarılıp muhalif hareketlere katılıyor ya da Hicaz valisi Ömer b. Abdulaziz’e sığınıyorlardı. Haccâc, Emevilere ait bir ordunun Horasan bölgesinde Türkler tarafından kılıçtan geçirilmesi üzerine, özellikle Emevilere muhalif kimselerden teşkil ettiği ve Tâvus adını verdiği 20 000 kişilik bir orduyu Türklerle savaşmak üzere yola çıkardı. Amacı, Türklerden intikam almanın yanı sıra rejim karşıtı Iraklıları da iç politikadan uzaklaştırmaktı. Ehl-i Beyt’in amansız düşmanı olan Emeviler’e daima sadık kalmış, Hz. Ali soyundan olan hanımını Abdülmelik b. Mervân’ın emriyle boşadığı için kendisine “nâsibi” (Ehl-i Beyt’e muhalif) denilmiştir.

---

<sup>152</sup> Mustafa Kılıçlı,”Leylâ Aheliyye”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara 2003, c.27, s.156’dan özettilir.

<sup>153</sup> Diyyab-Haşebe, *Risâle*, s. 110.



Haccâc, Saîd b. Cübeyr'i öldürttükten birkaç ay sonra kendi ölümünü isteyecek kadar büyük ruhî sıkıntılara maruz kalmış, sonunda dayanılmaz mide ağrıları ve elem içinde Vâsıt şehrinde Haziran m.714 yılında ölmüştür.<sup>154</sup>

“Haccâc b. Yusuf, İbn Zübeyr ile Ka’be-i muazzama da savaştıkları zaman, adamlarına Ka’be’nin mancınika tutulmasını emretmişti. Askerlere önce bir korku gelince emrin yerine getirilmesine cesaret edemediler. Bunun üzerine Haccâc bir sandalye getirtti, üzerine oturdu. Askere hitaben: “Ey Şam ahalisi! Abdülmelik’in bağış ve ihsanlarını hatırlayınız. Bağışlara kim nail olmak istiyorsa savaşsın” dedi. Bunun üzerine askerler Haccâc’ın emrini yerine getirdiler”<sup>155</sup>.

Risalede, birinci bab ikinci kısımda adı geçen Haccac, Leyla’ya oğlunun güzelliği ve zekâsının sebebini sormaktadır.

**6. Ahmed bin Ebi Duad:** Abbasi Devleti’nde baş kadılık yapan ve mihne olayında etkili olan Mutezile âlimi olan Duad, 160/776 yılında Basra’da veya Halep civarındaki Kınnesrin’de doğdu. Asıl adı Ferec olan ve Ebu Duad (Ebu Duvad, Ebu Davüt) diye tanınan babası gemilere zift sürme işiyle uğraştığından İbn Kayar diye de anılmıştır. İbn Ebu Duad, küçük yaşlarda babasıyla birlikte Dımaşk’a giderek ilim tahsiline başladı. Özellikle kelam ve fıkıh ilimlerine ilgi duydu. Fıkhi konularda Ebu Hanife’nin görüşlerine tabi oldu. Halife Me’mün döneminde genç yaşta Basra’ya kadı olarak tayin edilen Yahya b. Eksemle tanıştı ve Halife Me’mun’un, huzurunda düzenlenecek ilim meclislerine katılması için Bağdat’a gidecek heyete dâhil edildi.

İbn Ebu Duad güzel konuşması, derin bilgisi ve üstün zekâsıyla halifenin dikkatini çekti. Me’mun, bundan sonra toplanacak meclislere katılmasını istedi ve böylece halifenin en yakın adamları arasına girdi.

Halku’l-Kur’an meselesindeki görüşünü Me’mun’a kabul ettirdi ve buna muhalif fikir ileri sürenlerin sorguya çekilmesini sağladı. Me’mun’un, kendisinden sonra halife olan Mu’tasım-Billâh’a yaptığı tavsiye üzerine İbn Ebu Duad her konuda görüşüne başvurulması önemli bir şahsiyet haline geldi ve Yahya b.Eksem

---

<sup>154</sup> İrfan Aycan, “Haccâc b. Yûsuf”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1996, C. XIV, s.427’den özetlenmiştir.

<sup>155</sup> Corci Zeydan, *İslâm Medeniyeti Tarihi*, İstanbul 1996, C. I, s.124.

azledilerek onun yerine başkadılığa tahin edildi. Yöneticilere halka şefkatle muamele etmelerini, tabii afetlerde zarara uğrayanlara ve fakirlere devletin yardım elini uzatmasını sağlamak için büyük gayret sarfetti.

İbn Ebu Duad, halku'l-Kur'an meselesinde Mu'tezile'ye muhalefet eden muhafazakâr âlimlere baskı yapması için Halife Mu'tasım-Billah'ı teşvik etti ve bu arada Ahmed b. Hanbel'in hapse atılıp işkenceye tabi tutulmasına sebep oldu. Mu'tasım-Billah'ın vefatından sonra Vasik-Billah döneminde de nüfuzunu korudu ve halifenin kendisine danıştığı en yakın adamı oldu. Zaman zaman Vasik-Billah'la üst düzey yöneticileri arasında meydana gelen ihtilafları çözdü. Vasik ölünce Mütevekkil-Alellah'a biat edilmesi için büyük gayret sarfetti ve bunu başardı. İbn Duad Cemaziyelahir 233/848 felç oldu ve yerine oğlu Ebu velid Muhammed b. Ahmed başkadılığa getirildi. Halku'l-Kur'an konusundaki tartışmaları yasaklayan Halife Mütevekkillellah, hem İbn Ebu Duad hem de görevini kötüye kullanan oğlu-Ebu Velid'i 237/851 yılında görevinden azletti, ayrıca mallarına el koydurup kendisini hapse attırdı. Daha sonra para karşılığında serbest bırakılan Ebü'l-Velid 239/854 yılında öldü. İbn Ebü Duad'da Muharrem 240/Haziran 854'te Bağdat'ta vefat etti ve evinde defnedildi.

Kaynaklar İbn Ebu Duad'ın hafızası güçlü bir şair, edip, kelam ve fıkıh ilimlerini iyi bilen, âlimleri himaye eden, cömert, vefakâr, alçak gönüllü bir kişi olduğu hususunda birleşmektedir.<sup>156</sup>

Risalede, birinci bab ikinci kısımda adı geçen İbn Ebu Duad, "Mu'tasım'dan güzel ve hüznü ezgiler dinlediğim zaman ağlamaklı olurdum ve içimde yüce duygular oluşurdu" diyerek, müziğin insanın üzerindeki etkisinin bir kanıtını daha göstermiştir.<sup>157</sup>

**7. Kadı Ebu Yusuf:** Tam olarak adı; Ebû Yusuf b. İbrahim b. Habib b.Saad Kûfi'dir. Hukukcu ve ilk kadılkudat olan Ebu Yusuf, 116/731 yılında Kufe'de doğdu. Ebu Yusuf'un büyük dedesi Saad b. Büceyr sahabeden olup, genç yaşta

---

<sup>156</sup> Yusuf Şevki Yavuz, "İbn Ebu Duad", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Ankara 2003, C. X, s. 430'dan özetlenmiştir.

<sup>157</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 112.

katıldığı Hendek Gazvesi'nde ise yararlılıklar göstermiştir. Büceyr daha sonra Kûfe şehrine yerleşti. Hz. Ali'nin hilafeti döneminde düşünce ve siyaset hayatında önemli roller üstlenmiş olan Kûfe aynı zamanda bir ilim merkezi haline geldi. Ebu Yusuf'un yetişmesinde kişisel yeteneğinin ve arzusunun yanı sıra böyle bir ilim merkezinde doğup büyümesinin de katkısı çok olmuştur.

Ebu Yusuf, devrinin ilmî geleneğine uyarak belli temel dersleri aldıktan sonra fıkıh öğrenimine yöneldi, yargılama hukuku ve fıkıh okudu. Kuvvetli bir hafızaya sahip olduğu için fıkıh ilminde olduğu gibi hadis ilminde de derinleştiği ve ehl-i re'y içinde hadisi alınabilen en güvenilir kişi olarak tanındığı belirtilir.

Ebu Yusuf, Abbasi Halifesi Mehdi-Billâh zamanında (775–785) ailesiyle birlikte Bağdat'a yerleşti. Burada halife ile tanıştı ve bazı kaynaklarda kaydedildiğine göre 782 yılında kadılık görevine getirildi. Mehdi'nin vefatından sonra halife olan Hadi zamanında da kadılık görevine devam etti. Halife Harun Reşîd de onu görevinde bırakmış ve ilk defa onun zamanında (786–809) “kâdılkudât”lık kurumu oluşturularak yargılama hukukunda ve uygulamada birliğin sağlanması hususunda önemli bir adım atılmış, Ebu Yusuf'da İslâm yargı tarihinin ilk kâdılkudâtı unvanını almıştır. Hatta Abbasi hilafetine bağlı bütün bölgelerdeki kadıları tayin ve azletme yetkisine sahip olduğu için “kâdılkudâtı'd-dünya” diye anılmıştır. 26 Nisan 798 tarihinde 69 yaşında Bağdat'ta vefat etmiştir.<sup>158</sup>

Risalede, birinci bab ikinci kısımda adı geçen Ebu Yusuf, müziğin etkisini anlatmak için düşüncesini şöyle ifade etmektedir; Reşit'in meclisinde şarkı söylenirken bulunduğu, insanın yüzündeki mutluluk yerini ağlamaya bırakır ve ahretin nimetlerini hatırlar ve yüce duygular hissedilirdi.<sup>159</sup>

**8. Reşid:** Harun Reşid, Abbasi halifelerinin en meşhuru kabul edilir. Onun döneminde Bağdat, daha önce ulaşamadığı seviyeye ulaşmış, zamanın ticaret merkezi olmuş, ilim ve edebiyat erbabının Ka'besi haline gelmiştir. Reşid, hicri 145 (763) yılını Rey'de doğdu. Annesi Hayzuran, babası Mehdi'nin sarayında cariyeye idi. Cariyenin efendisinden çocuğu olursa, buna İslam hukukunda Ümmü'l-Veled denilir

---

<sup>158</sup> Salim Ögüt, “Ebû Yûsuf”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Ankara 2003, C. X, s. 260'dan özet.

<sup>159</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 112.

ve özel bir hukuka sahip olurdu. Hayzuran aynı zamanda Hâdî'nin de annesi idi. Harun Raşid'in yetişmesi çok parlak olmuş, iyi eğitim görmüş, olgun ve kuvvetli bir kişilik kazanmıştı.

Harun Reşid, Horasanda ayaklanan Râfî b. Leys'i ortadan kalsırmak için bizzat kendisi gitmek mecburiyetinde kalmıştı. Yolda hastalandı ve Tûs'ta kalarak Horasan'a giden ordunun başında oğlu Me'mun'u gönderdi. Tûs'ta 24 Mart 809 tarihinde kırk dört yaşında öldü.

Harun Reşid, tarihin diğer hükümdarları ve sultanlarının erişemediği büyük bir şöhret sahibi idi. Birçok dile çevrilip dünyanın çeşitli yerlerine yayılan "Binbir Gece Masalları" dillerde dolaşmakta, evlerde zevkle okunmaktadır ki hikâyeler Harun etrafında gelişir.

Harun Reşid zamanında Bağdat, güzelliğinin zirvesine ulaşmış ve her alanda gelişmiştir. Yeni binalar yapılmış, daha önce yapılan binalar yenilenip süslenmişti. Bağdat, kültür, çeşitli zevklere hitap etme, refah ve bolluk bakımından bütün dünyada meşhur olmuştu. Buralardaki eğlence ve musiki meclisleri sarayların güzelliğine güzellik katıyor ve çekiciliğini daha da artırıyordu. Şiir ve şairleri sever, edip ve fakirlere ihsanlarda bulunurdu. Harun Reşid, kayığa binince kaptanların şarkı söylemesi hoşuna giderdi. Ancak bazen şarkı sözlerinin bozuk olmasından rahatsız olur ve "şairlere söyleyin bunlara şarkı sözü yazsınlar" derdi.<sup>160</sup>

Risalede, iki ayrı yerde kısaca adı yazılan Reşid, ilk önce birinci bab ikinci kısımda Kadı Ebu Yusuf'la birlikte anılmaktadır. Daha sonra dördüncü kısımda da müziğe gönül veren ve icra eden Abbasi halifelerinden biri olarak geçmektedir.<sup>161</sup>

**9. İbn Cevzî Ebu Ferec:** Tam olarak künyesi; Ebü'l-Ferec Cemâleddîn Abdurrahmân b. Alî b. Muhammed el-Bağdâdî'dir. İslâmî ilimlerin hemen her dalındaki çalışmalarıyla tanınan Hanbelî âlimi olan Ferec, 510/1116 yılı civarında Bağdat'ta doğdu. Soyu Hz. Ebû Bekir'e dayanır. Dedelerinden Ca'fer b. Abdullah

---

<sup>160</sup> Dursun Hakkı Yıldız, *Doğuşta Günümüze Büyük İslam Tarihi*, İstanbul 1990, C. III, s. 102-105 özet.

<sup>161</sup> Diyab-Haşbe, *Risâle*, s. 116 -118.

Cevzî'ye nisbetle İbnü'l-Cevzî diye tanındı. İbn Nasır Selami'nin ders halkasına dâhil oldu ve ondan tarih, hadis ve ahlak ilimlerini okudu. Seksenden fazla âlimden ilim tahsil etti. Hocasının vefatından sonra onun yerine geçerek Mansur Camii'nde vaaz etmeye ve daha sonra halife, vezir ve fakihlerin de katıldığı meclislerde ilmî konuşmalar yapmaya başladı.

İbnü'l-Kassab tarafından, Hz. Ebû Bekir'in soyundan gelen bir nasibi olduğu iddiasıyla Şii temayüller taşıyan halifeye şikâyet edilmesi üzerine medresenin vakfında zimmetine mal geçirmekle suçlanarak görevinden azledildi. 590/1194'de Vasıt'a sürgün edilerek beş yıl süreyle oradaki bir evde tek başına ikamete mecbur edildi ve bazı kitapları da yakıldı. Daha sonra sürgün cezası kaldırıldı ve Bağdat'a geri döndü. 12 Ramazan 597 (16 Haziran 1201) tarihinde vefat etti.

İbnü'l-Cevzî tarih, biyografi, hadis, tefsir ve akaid alanlarında eser telif etmiş, aynı zamanda çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Tarih alanında on dört, hadis alanında on dokuz, tefsir alanında dokuz, akaid alanında altı, fıkıh alanında yirmi eseri mevcuttur.<sup>162</sup>

Risalede, birinci bab ikinci kısımda adı geçen İbnü'l-Cevzî, eserlerinde müziğin insan üzerindeki etki ve tesirini gösteren olaylara yer verdiği anlatılmaktadır.<sup>163</sup>

**10. İskender:** M.ö. 356 yılında Makedonya'daki Pella kasabasında doğdu. Asıl adı Alexandros'tur. Makedonyalı II. Filip ile Epiros Prensesi Olympias'ın oğludur. Özel hocalar tarafından yetiştirildi. Bu arada Aristo'dan üç yıl süreyle dil, edebiyat, siyaset ve felsefe üzerine ders aldı. Babasının 336'da bir suikast sonucu öldürülmesinden sonra kral ilan edildi. 335'te Trakya'daki kavimlerin üzerine yürüdü. 334'te Asya seferine çıktı. Pers ordularıyla ilk defa Gronikos'ta (Bigaçayı) karşılaştı ve onları bozguna uğrattı. Bir yıl içinde Anadolu'yu ele geçirerek 333'te İssos ovasında büyük bir Pers ordusuna kumanda eden III. Dârâ ile karşılaştı ve onu yendi. 332'de Perslerin elinde bulunan Mısır'ı da ele geçirdi. Ele geçirdiği ülkelerde

---

<sup>162</sup> Yusuf Şevki Yavuz ve Mustafa Kılıçlı, "Ebû'l-Ferec" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Ankara 2003, C. XX, s. 543 özet.

<sup>163</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 113.

kendi adına inşa edilen on altı şehirden en büyüğü olan İskenderiye'yi kurdu ve kışı orada geçirdi. 331'de Suriye'ye döndü ve oradan da Mezopotamya'ya gitti. Güneye inerek Bâbil'i aldı. 330'da İran'dan Afganistan içlerine doğru ilerledi ve 328'de İskitleri'de yendi.

Baktriane prenseslerinden Roxano ile evlendi. 326'da İndus ırmağı istikametinden Hint Okyanusu'na kadar geldi. Makedonyalılar'la Persler'i kaynaştırıp yeni, dinamik bir ırk ve kozmopolit bir kültür meydana getirme siyasetine ağırlık verdiği bu dönemde, kendisi Barsinne ile evlendi. Kumandanlarını ve askerlerini de bu yönde teşvik etti. Perslerden oluşan yeni bir ordu kurdu.

İçkili bir eğlencenin ardından ateşli bir hastalığa tutuldu ve on gün sonra m.ö. 323'de Bâbil'de öldü. Geniş bir coğrafyaya yayılmış birçok devleti on iki yıl gibi kısa bir zaman içinde ortadan kaldırarak, buralarda büyük bir imparatorluk kuran İskender'in göz kamaştıran zaferleri, kendisinden sonra gelen devlet adamları için olduğu kadar sanatkârlar içinde ilham kaynağı teşkil etmiş, hakkında destanlar yazılmış ve menkıbelere konu olmuştur. Hatta bu çaptaki zaferlerin ancak manevi bir güçle ve ilahi bir destekle mümkün olacağını düşünenler, giderek ona ruhani bir kişilik izafe etmiş ve Kur'an-ı Kerim'de kısası anlatılan Zülkarneyn ile aynı kişi olduğunu sanmışlardır.<sup>164</sup>

Risalede, müziğin etkisini anlatan ifadelerden oluşan iki ayrı yerde adı geçen İskender, birinci bab ikinci kısımda hocası ve arkadaşı olan Aristo'nun, İskender'in ölümüne çok üzüldüğünden bahsetmektedir. Aristo, bu üzüntüsünü gidermek ve taziyede bulunmak için öğrencilerine sırayla her gün ud çaldırırdı. Böylece taziyede bulunarak üzüntüsünü giderirdi. Ayrıca, birinci bab dördüncü kısımda yine adı geçen İskender, memleketleri dolaştığında beraberinde bir ud götürürdü. Morali bozuk olduğu veya üzerine tembellik çöktüğü zaman, Aristo'nun öğrencilerinden birine ud çaldırırdı. Böylece bu tür olumsuz durumlardan kurtulurdu.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Mahmut Kaya, "İskender", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 2000, C. XXII, s. 554 özet.

<sup>165</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 113-118.

**11. Aristoteles:** Trakya'daki Stageira'da doğdu. Bir hekim ailesinden gelen babası Nikomakhos, Makedonya Kralı II. Filip'in babası Amyntas'ın özel hekimi ve takın dostu idi. Aristo'nun gerek ailesi gerekse bulunduğu kültür çevresi kendisini tecrübî araştırmaya ve müspet ilimlere önceden hazırlamıştı. 367 yılında Atina'ya tahsile giderek Eflâtun'un akademi'sine (Akademos) girdi. Burada yirmi yıl kadar süren tahsili sırasında önceleri Eflâtun'un en seçkin talebesi, sonrada onun felsefi sitemini eleştiren başarılı bir rakibi oldu.

Makedonya Kralı Filip, oğlu İskender'i yetiştirmek üzere 343–342 yılında Pella Sarayı'na davet etti. Sekiz yıl süren bu eğitim, daha sonra Aristo'yu “cihan imparatorunu yetiştiren üstat” unvanıyla büyük bir şöhrete kavuşturmuştur. Kral İskender Asya seferine çıkınca Aristo Atina'ya gidip Apollon Lykeion Tapınağı yanında Lykeion (lise) adında kendi okulunu kurdu. Derslerini öğrencileri arasında gezinerek verdiğinden onun kurmuş olduğu felsefe ekolüne de Periatos (el-meşâî: yürüyen) adı verildi. Bu dönemde keskin zekâsı, tecrübeci ve eleştirci karakteriyle çağının bilinen bütün ilimlerini sistematize ediyordu. İskender ölünce, Atina'da Makedonya aleyhtarlığı başlamıştı. Aristo, hem Makedonya taraftarı olmakla hem de dinsizlikle suçlanıyordu. Bu sıkıntılardan dolayı Kuzey Yunanistan'da annesinin şehri olan Khalsis'e gitmek zorunda kaldı. Burada yakalandığı mide hastalığından kurtulamayarak 322'de altmış iki yaşında iken öldü.<sup>166</sup>

Risalede, Aristo'nun adı İskender'in hocası olma sıfatıyla üç kere iki ayrı sayfada geçmektedir. İlk önce birinci bab ikinci kısımda, İskender'in ölümünden duyduğu üzüntüyü gidermek ve taziyede bulunmak için ud çaldırdığından bahsediliyor. Daha sonra, aynı bab dördüncü kısımda şarkı söyleyen filozof, hekim ve âlimlerden biri olduğundan bahsedilmektedir.<sup>167</sup> Risale ve edvar türü müzik tarihi ve teorisi kitaplarında adına sık rastladığımız ve İslam felsefesi üzerine önemli etkileri olan İlkçağ Yunan filozofu olan Aristo'nun “erganun”u da icat ettiği ve bu enstrümanı çaldırarak öğrencilerinin ruhlarını tasfiyede kullandığı ifade edilmektedir.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Mahmut Kaya, “İskender”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 2000, C.3, s. 375.

<sup>167</sup> Diyab ve Hasebe, *Risâle fi ilmi'l-mûsikâ*, s. 113 ve 118.

<sup>168</sup> Turabi, *Musiki Risalesi*, s. 136.

**12. Safiyyüddin Abdülmümin Urmevî:** Safiyyüddin Abdülmümin bin Yusuf bin Fahir Urmevi, kendi zamanına yakın yaşamış âlimlerin tespitine göre 613/1216 yılında Urmiye’de doğmuştur ve daha sonra ailesiyle birlikte Bağdat’a göçmüştür. Safiyyüddin genç yaşında bu şehirde Mustansırıyye Medresesi’nde Şafî fikhını öğrenmiştir. Burada mansub hattıyla yazdığı bir Kur’ân Halife Mustansır tarafından beğenilince, saray içi hizmetlerinde ve müstensih olarak kitap çoğaltmakla görevlendirildi.

*Edvar* yazarı Safiyyüddin, Bağdat’ta zamanın en önemli ilim merkezi olan Mustansırıye Medresesi’nde fen bilimleri, edebiyat, şiir, tarih, nûcum, hüsnü hat, münakaşa ve münazara ilmi ve fıkıh konularında eğitim aldı. Özellikle musiki nazariyatı konusunda ve ud icracısı olarak devrinin tartışmasız en üstün âlimi oldu. Matematik ilmini de Halife Musta’sım’ın (1216–1258) Yahudi asıllı olan kâtibinden öğrendi. Safedi (ö.746/1363) Safiyyüddin’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 Zekiyyüddin ve Safiyyüddin Urmevî’ye vermişti. Safiyyüddin, öncelikle *Kitâbu’l-Hevâzin*’i yazmakla işe başladı ve kendisine yılda 5.000 dinar maaş bağlandı.

Safiyyüddin, hüsnü hat konusunda kendinden sonra gelenleri de etkileyen önemli bir hat sanatkârı idi. O, Ali bin Hilâl’in yazılarını taklit ile meşhur olmuş ve ayrıca Alâaddin Cüveynî’nin tamir ettiği Kûfe Camii cephe duvarındaki kitabeyi yazmıştır.

Güzel yazı yazmadaki mahareti ve musikideki kabiliyeti Musta’sım ile tanışmasına sebep oldu. Bir rivayete göre; Halife’nin huzurunda yapılan bir fasılda şarkıcı cariyeye Lehaz’ın söylediği bir şarkının beğenilmesi üzerine Halife’nin bestecisini sorması üzerine, bu bestenin Safiyyüddin Urmevî’ye ait olduğu söylendi. Bunun üzerine Halife’nin huzuruna çağrılan Safiyyüddin onunla tanışıp meclisinde bulunmaya ve ud çalmaya başladı ve bu yüzden şöhreti gittikçe artmış, hüsnü hat, edebiyat ve musikide zirveye ulaşmıştı.

Fakat bu sanat ve kültürle iç içe mutlu günler çok sürmemişti, Moğol işgali ile Bağdat yakılıp yıkılmış ve Abbasi halifeliği de son bulmuştu. Halife Mu’tasım ve



oğulları öldürüldü, şehirde yüzlerce âlim ve şair hayatını kaybetti. Asırlar boyunca sarf edilen emeklerle meydana getirilen kütüphaneler, hazineler bir hafta içinde yok edildi. Hülâgu, tabiat olarak çok sert bir hükümdar olmasına rağmen sanata ve kültüre önem veren biriydi. Bu arada Bağdat'ta Safiyyüddin ile tanıştı ve hayatını bağışlayıp kendisini sarayda görevlendirdi.

Safiyyüddin'in daha sonraki hayatı ise Moğol Veziri Şemseddin Cüveynî'nin (ö.683/1284) ve oğullarının hizmetinde geçmiştir. Bu devrede (1263–1294) Cüveynî ailesinin çok yakını olmuş, başkâtlık yapmıştır. Dîvân-ı inşâ'nın başına getirilmiş ve bakan olmuştur. En önemli görevi ise, Şemseddin Cüveynî'nin oğulları Bahâeddîn Muhammed (ö.678/1279) ve Şerefeddîn Harun'u eğitmek olmuştur. Safiyyüddin musiki nazariyatı konusunda yazdığı ikinci eseri *Şerfiyye*'yi, Şerefeddin adına kaleme almıştı.

Mal ve servete önem vermeyen Safiyyüddin, iyi günlerinde dostlarını ağırlamak için 400 dirhemlik meyve ve ıtriyaat ikram ettiği halde 300 dinarlık bir borçtan dolayı hapse girer. Safiyyüddin, burada 80 yaşında iken 693/1294'de vefat etti.

Safiyyüddin Urmevî'nin musiki nazariyatı ile ilgili olarak yazdığı iki önemli eserin birincisi *Edvar*, ikincisi *Şerfiyye*'dir. Ayrıca aruz hakkında yazdığı şiir teknik ve estetiğinden bahseden bir diğer eseri *Fi Ulûmi'l-aruz ve'l-Kavâfi ve'l-Bedi*'dir. Ayrıca “Nüzhe” ve “Muğni” ismini verdiği, iki müzik aleti de icat etmiştir.<sup>169</sup>

Risalede, birinci bab üçüncü kısımda adı geçen Safiyyüddin, ud çalmadaki üstün yeteneği ve müzik sanatındaki yetkinliğinden dolayı bu sanatın örnek alınan bir kişisi olarak şeyh, imam ve bilgin sıfatlarıyla övülmüştür. Bağdat'ta, bir bahçede ud çalarken bir bülbülün yaklaşarak topluluğun arasına girecek kadar yaklaştığından bahsedilmektedir. Safedi, bu olaya şahit olanların kendi zamanında hala hayatta olduğundan bahsederek, risalenin kendisine ait olduğu görüşümüzü doğrulamaktadır.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Mehmet Nuri Uygun, *Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi ve Kitabü'l-Edvârı*, İstanbul 1999, s. 25-41 özet.

<sup>170</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 115.

**13. Sahib Mecdüddin İbnü'l-Esir:** Hadis ve tefsir âlimi, edebiyatçı ve biyografi yazarı olan İbnü'l-Esir 554/1149'da Cizre'de doğmuş ve künyesi Ebu Saadet Mecdüddin Mübarek b. Esirüddin Muhammed b. Muhammed Seybani Cezerî olarak geçmektedir. Üst düzey idarecilerle kurduğu ilişkilerden dolayı önemli görevlere getirilen babası, Esir (Esirüddin) lakabı ile anılıp İbnü'l-Esir künyesiyle meşhur oldu. İzzeddin ve Ziyaeddin İbnü'l-Esir adında tanınmış iki âlim kardeşi ile birlikte ilköğrenimini Cizre'de gördü. 565/1169 yılında ailesiyle birlikte Musul'a göçtü ve hayatının önemli bir kısmı burada geçtiği için Mevsılî nisbesiyle anıldı. Musul'da bağ bahçe ve köyleri ayrıca Şam ve Irak'ta ticari kervanları vardı.

Pek istekli olmamasına rağmen Selçuklu Atabegleri döneminde idari göreve getirilen İbnü'l-Esir; hazinedarlık, divan kâtipliği, divan başkâtipliği, inşa kâtipliği, müşavirlik ve en son olarakda resmi yazışmalarda sır kâtipliğine kadar yükseldi. Felç olduktan sonra 606/1210 yılında vefat etti.

Arap dili, Ku'an ve hadis ilimlerindeki üstün yeri ve matematik gibi ilimlerde başarılı biri olduğu kaynaklarda belirtilmiştir.

Eserleri: 1. Camiu'l-usul li Ehadisi'r-Resul, 2. Nihaye fi Garibi'l-Hadis ve'l-eser, 3. Menlü't-Talib fi Şerhi Tivali'l-Ğaraib, 4. Murassa fi'l-aba ve'l-ümmehat ve'l-benin ve'l-benat ve'l-ezva ve'z-zevat, 5. Tecridü Semai's-Sahabe, 6. Safi Şerhü Müsnedi's-Safî, 7. İnsaf fi'l-cem Beyne'l-Keşf ve'l-Keşşaf, 8. Muhtar fi Menakib'l-Ahyar, 9. Siretü'n-Nebeviyye, 10. Bedi fi İlmi'l-Arabiyye, 11. Divanü Resail

Risalede, birinci bab üçüncü kısımda adı geçen İbnü'l-Esir, Bağdat civarlarında Beni Harim köyünde içinde pınarı olan bir gül bahçesinin sahibi olarak geçmektedir. Kendiside müziğe gönül verenlerden biri olsa gerek, çünkü bahçesinde müzikli meclislere katıldığı anlatılmaktadır.<sup>171</sup>

**14. Şemseddin Sühraverdî:** Risalede, birinci bab üçüncü kısımda adı geçen Şemseddin Sühraverdî, çağın eşiz uleması ve üstatlarından biri olarak geçmektedir. Kaynaklarda künyesi; Şemseddin Ahmed bin Yahya Sühraverdî olarak geçmektedir. İbnü'l-Esir'in bahçesinde pınarın başında ud çalarken, bir bülbülün ud sesine doğru

---

<sup>171</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 116.

gelerek pınarın başına kadar yaklaştığı ve ud çalmadığı zamanlarda bülbül kanatlarını cırpıp bağırarak ötüyordu. Burada üstadın ud çalmadaki maharetinin yanı sıra müziğin üstünlüğü ve duygularda yarattığı etkinin kanıtı anlatılmaktadır.<sup>172</sup>

**15. Nuh Peygamber:** Nuh Peygamber'in soyu; Nuh b. Lamek, b. Mettu Şelah, b. Ahnuh (İdris Peygamber), b. Yerd, b. Mehlâil, b. Kayn, b. Enuş, b. Şis, b. Âdem Aleyhisselam. Şekil ve şemal olarak; uzun boylu, esmer, ince telli, uzunca başlı, büyük gözlü, uzun ve enli sakallı, iri vücutlu idi. Nuh Aleyhisselamın meskeni Irak'ta idi. Vedd, Süva, Yağus ve Nesr diye anılan putlara tapan kavmini, başlarına gelecek azapla korkutmak, bir olan Allah'a ibadete davet etmek üzere, peygamber olarak gönderildi. Nuh Aleyhisselam, tufandan sonra üç yüz elli yıl daha yaşadıktan sonra, Mekke'de vefat etmiştir.<sup>173</sup>

Risalede, birinci bab dördüncü kısımda adına rastladığımız Nuh Peygamber, tufanda kaybolduğuna inanılan ud enstrümanının ilk ortaya çıkaran olarak belirtilmektedir.<sup>174</sup>

**16. Hz. Davud Peygamber:** Yazılmış olan çoğu risale ve edvar türündeki müzik teorisi kitaplarında, “müzik bilginlerinin ve üstad filozofların, müzik ilmi nazariyatının kaynağını Hz. Davud (m.ö.1055–974) olduğu konusunda ittifak ettiklerini ifade etmektedir. Hz. Davud çoban, hükümdar ve nihayet İbrqaniler'in peygamberi olmuş ve kendisine indirilen Zebur'u gür sesiyle okurken dinleyen herkes onu tekrarlamıştı. Eski mukaddes kitaplarında Davud'un, hasta Kral Saul'ün ruhsal depresyonlarını yatıştırmak için daha çocuk yaşta güzel sesi ve mizmar adlı tek telli sazın eşliğinde mezamir okuyup bir nevi sazı olan “mizmar” (harp, çeng veya rebap) çaldığı belirtilmektedir.”<sup>175</sup>

Risalede, birinci bab üçüncü ve dördüncü kısımda iki kere adına rastladığımız Hz. Davud, müzik teganni ettiği zaman kuşlar onun nağmelerini dinlemek için diziler halinde sıralanırlardı. Bu hadise bize müziğin üstünlüğünün ve duygularda yarattığı

---

<sup>172</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 116.

<sup>173</sup> Ömer Faruk Harman, “Davud”, *TDV İslam Ansşklopedisi*, İstanbul 1994, C. IX, s. 21.

<sup>174</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 117.

<sup>175</sup> Turabi, *Gevrekzade*, s. 134.

etkinin bir kanıtı olarak anlaşılmaktadır. Ayrıca dördüncü kısımda, Nuh peygamber zamanında tufanda kaybolan udun bulunup ortaya çıkarıp elden geçirerek çalan kişi olarak da ifade edilmektedir. Bilginler, Davud petgamberin çaldığı udun, Buhtunnasr'ın gelip Kudüs'ü harap edinceye kadar orada bulunduğunu anlatmaktadırlar.<sup>176</sup>

**17. Buhtunnasr (Buht-nasr):** Bâbil hükümdarı olan Buhtunnasır (M. Ö. 604/605–561/562), Nabopolassar'ın oğludur. Hükümdarlığının başlarında Mısırlıları, Filistin ile Suriye'den kovarak, Fırat sahilindeki Karhemiş mahallinde Firavun Nehao II'yı ağır mağlubiyete uğrattı. Suriye prensleri ittifak yaparak Buhtunnasır'a karşı mukavemeti devam ettirmek istedilerse de bu teşebbüs, Kudüs'ün zaptı ve Yahudilerin Bâbil esaretine düşmesi ile neticelendiği gibi (587), Mısır ile Bâbil arasında 568'de vuku bulan neticesiz bir muharebeye de sebep oldu. Buhtunnasr, Dinazad adlı bir Yahudi kızı ile evlendi. İki defa Kudüs'ün önlerine geldi ve iki defa şehri tahrip etti

Buhtunnasır'ın bıraktığı sayısız kitabeler, Kitâb-ı Mukaddes ile Yunan müelliflerinin bahsettikleri askeri başarılarından çok az bahseder. Bâbil şehrini zaptı zor bir kale haline getirdi. Meşhur asma bahçeleri inşası ve birçok şehirlerdeki mabetlerin tamirleri de Buhtunnasır'a aittir.

Risalede, adına birinci bab dördüncü kısımda rastladığımız Buhtunnasr, Hz. Davud peygamberin udunun bulunduğu Kudüs'ü harap etmiştir.<sup>177</sup>

**18. Bukrat/ Hipokrat:** İlkçağın en ünlü hekimi olan Bukrât, tıbbın babası sayılmaktadır. Hayatı ve gerçek şahsiyeti hakkında pek az güvenilir bilgi mevcuttur. Ceddinin şifa tanrısı Asklepios olduğu kabul edilen ve Asklepiades (şifa vericiler) denilen efsanevi bir sülâleye veya tabipler nesline mensup olup muhtemelen m.ö. 460 yılında Kos (İstanköy) adasında doğmuştur. İlk tıp öğrenimini, buradaki Asklepion'un rahip-hekimlerinden olan babası Heraklides'ten almış, atomcu filozof Demokritos ve sofist filozof Gorgias'tan ders görmüştür. Daha sonra Yunanistan ve Marmara Denizi'nin kuzey bölgelerinde dolaştıktan sonra Kos'ta tıp okumuştur.

---

<sup>176</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 115–117.

<sup>177</sup> Ömer Faruk Harman, “Hipokrat”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XVIII, s. 119 özet.

Kuzey Yunanistan'daki Larissa şehrinde m.ö. 380–375 arasındaki bir tarihte ölmüş ve buraya gömülmüştür.

İslâm kaynaklarında adı Bukrât (Bokrat), Bukrâtîs, Ebukrât, İbukrâtîs gibi şekillerde geçen Hipokrat (Hippokrates) hakkında Müslümanlar köklü bir imaja sahiptir. Bu imajın en belirgin yanı onu ilki Asklepios, sonuncusu Câlînûs (Galen) olan sekiz tıp üstadı arasına dâhil etmeleridir. İslâm kaynaklarındaki rivayetlere göre Hipokrat tıp tahsilini babasından ve aynı adı taşıyan dedesinden almıştır ve yaklaşık 95 yaşında ölmüştür. Biri kız toplam üç çocuğu bulunmakta ve torunlarından ikisi kendi adını taşımaktadır. Böylece biri asıl Hipokrat olmak üzere dede, baba ve iki torundan meydana gelen dört Hipokrat vardır.

Modern tıbbın babası sayılan Hipokrat, o güne kadar uygulanan geleneksel dini-sihri tedavi metotlarına karşı hem akla hem tecrübeye yer veren bir tıp anlayışı ortaya koymuştur. Yirmi beşi ölümle sonuçlandığı halde 42 klinik olaya ait gözlemlerini samimiyetle aktarmış ve tıpta tecrübenin önemini vurgulamıştır. Onun akılcı yaklaşımı ise sebebi doğrudan doğruya tabiatüstü güçlere bağlanan hastalık kavramını reddedişinde kendini göstermektedir. İslâm dünyasında *Kitâb fi'l-marazi'l-ilâhî* adlı eserinde, Epilepsi (sara) hakkındaki eserinde, halk arasında kutsal sayılan bu rahatsızlığın bir beyin hastalığı olduğunu ve fizyolojik sebeplere dayandığını ortaya koymuştur. Özellikle hastalıkların doğrudan doğruya tanrıların ve cinlerin eseri olarak tanımlandığı Yunan halk hekimliği için bu görüş çok önemli bir adım teşkil eder. Hipokrat'ın tıptaki pozitif yönü din aleyhtarı olduğu anlamına gelmez. Nitekim ona göre tıp ilâhî bir sanattı; bu sanatı icra eden hekim hem tanrıların yardımını görmekte hem de tabiatın iyeleştirici gücünden faydalanmaktaydı. Söz konusu dini çerçevenin Hipokrat tıbbına çok yaygın ve hatta prensipleri günümüze kadar geçerliliğini koruyan bir hekimlik ahlâkı kazandırdığı da belirtilmelidir. Müslümanlarca “el-ahd” veya “el-eymân” adıyla bilinen “Hipokrat yemini” de ortaya konulmuştur. Tıp fakültelerinde diploma törenlerinde okunan bu yeminin başlıca prensipleri; hekimin hayatını insanlık hizmetine adanması, kendini yetiştirenlere karşı evlât bağlılığı duyması, bizzat istese bile hiçbir hastayı öldürmemesi, ana karnındaki çocuğa kasten zarar vermemesi, hastanın sırrını kimseye açıklamaması, hayatını ahlâk ve namus kuralları çerçevesinde geçirmesi.

Mısır, Knidos ve Kos tıp okullarındaki tecrübî birikimi sistemleştiren, tümevarıma dayalı bir tıp anlayışı geliştiren ve bu ilmi hurafelerden ayılamaya çalışan da yine Hipokrat'tır. Tıp teorisini temellendirdiği dört beden sıvısı kavramını ortaya atmış ve kendisiyle başlatılan tıp tarihini derin şekilde etkilemiştir. Hipokrat'ın tabiat ilimleri, gizli ilimler ve astrolojiyle de ilgilendiği kaydedilmektedir.<sup>178</sup>

Risalede, birinci bab dördüncü kısımda rastladığımız Bukrat, müziğe gönül verip icra eden filozof ve hekimlerden biridir.<sup>179</sup>

**19. Câlînûs:** İslâm tıbbını etkileyen ünlü Grek tabip ve filozofudur. Asıl adı Galenos olup bu isim İslâmi literatürde Câlînûs şeklinde şöhret bulmuştur. Doğum tarihiyle ilgili araştırmacılar farklı tespitlerde bulunmuşlardır. İbn Ebû Usaybia'nın tespitine göre Câlînûs miladi 108 yılında doğmuş olmalıdır. Doğum yeri Batı Anadolu'daki Pergamon'dur (bugünkü Bergama). Mimar olan babası on beş yaşına kadar aritmetik ve geometri öğretmiş, ardından onu mantık, sonra da tıp tahsiline yöneltmiştir. Bergama Smyrna (İzmir), Corinthos ve İskenderiye'de tıp öğrenimini tamamladıktan sonra Roma'da anatomi çalışmalarında bulundu. Daha sonra Roma'da kralın küçük oğlu Commodus'un özel hekimi olarak görevlendirildi. Bu dönemlerde tıp ve felsefe konularında dersler vermiş ve çok sayıda eser yazmıştır. 191 yılında çıkan bir yangında kaleme aldığı birçok eser yanmıştır. Ölüm yeri olarak Mısır'ın doğusundaki Ferma veya Sicilya gibi farklı bölgeler gösterilmiştir (ö.200 [?]).

Câlînûs, Hipokratik tıp ilmi ve ahlâkına sıkı sıkıya bağlı olmakla birlikte tecrübenin önemini inkâr etmemiş, bizzat tecrübî metoda yoğun şekilde başvurduklarını belirterek Hipokrat'ın yorumunu aşmaya çalışmıştır. Câlînûs'a göre tıp sürekli gözlem ve tecrübeyle geliştirilip temellendirilen bir teori ve yeni tecrübeler yeni bilgilerinde kaynağı olduğunu belirtmiştir.

Câlînûs'un tabiat görüşünü büyük ölçüde Aristo'dan aldığı bilinmektedir. Özellikle dört unsur ve dört tabiat doktrini "ahlât-ı Erbaa" kavramıyla ustaca

---

<sup>178</sup> Ömer Faruk Harman, "Hipokrat", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 18, s.119'dan özettilir.

<sup>179</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 118.

irtibatlandırması, tabiatın boşluk kabul etmediğine, kâinata bir gayenin mevcut olduğuna inanması hep Aristo'cu temayüllerdir. Gaye-sebep telakkisinin yer aldığı *Fî Menâfi'l-a'zâ* adlı eserinde Tanrı'nın her organı görevine en uygun şekilde yarattığını savunmuş, bununla gayeyi belirleyen ve eşyadan ona uygunluğu temin eden Tanrı olduğu inancını temellendirmek istemiştir.

Câlînûs'un ahlât-ı erbaaya dayalı dört unsur, dört keyfiyet ve dört mevsim arasında irtibat kurulmakta, ardından ahlât-ı Erbaa yoğunluk, hareket ve renk özelliklerine göre bu şemaya dâhil edilmektedir. Câlînûs tıbbına göre, mizaçlar arasındaki fizyolojik dengenin mevcudiyeti sağlığın, bu dengenin bozulması ise hastalığın veya ölümün sebebi sayılır. Câlînûs'un bütün hayati fonksiyonları "pneuma" (ruh) kavramına bağlayan sistemini takip eden Müslüman fizyologlar, maddeden ayrı bir cevher olarak nefis ile karıştırılmaması gereken ve kalbin kıvrımlarında latif bir cism olarak tasavvur edilen "ruh" kavramını benimsemişlerdir.

Câlînûs, Eflâtun psikolojisindeki nefsin şehvet, öfke ve akıl güçlerini de sırasıyla karaciğer, kalp ve beyin mizacıyla özdeşleştirdiği, böylece organların mizaçlarındaki bozulmanın onlarla ilişkili bulunan ruhun da ölümü olduğunu ileri sürdüğü ve bedeni özelliklerin ahlâkla ilişkisi üzerinde de durarak eğitimin karakter formasyonunda ki rolünün sanıldığından daha az olduğunu ve yalnızca insandaki gizli özellik ve kabiliyetlerin açığa çıkmasına yardım ettiğini savunur.

*Kitâbü'l-Ahlâk* adlı eserinde de yine insanın mizacı ve tabii eğilimleriyle ahlâk (karakter) arasında ilişki kurmakta, tabiatı gereği eğitimi kabul etmeyen şehvet gücünü öfke gücünün de yardımıyla akıl tarafından bastırmanın mümkün olduğunu belirtmektedir. Buna göre eğitimi kabul eden öfke gücü ve akıldır. Ancak Câlînûs şundan emindir: İnsan ruhunun hazlara yönelip elemelerden kaçmasının, zararlıdan uzaklaşıp faydalıya yönelmesinin, kısaca psikolojik motivasyonların aklî bir boyutu yoktur. Çünkü henüz akli gelişmemiş çocuklarda ve akıldan yoksun hayvanlarda da ahlâki davranışlar gözlenmektedir. Böyle bir tabii ahlak kavramıyla aklî faaliyeti birbirinden ayırmak ve tabii eğilimleri aklın kontrolüne vermek gerekir.

Aslında Câlînûs'un bütün meselesi huyların kaynağının akıl olmadığını, insanları iyiliğe ve kötülüğe sevk eden motifin tabii olduğunu ortaya koymaktır. Huy

o kadar tabiidir ki sonradan kazandığımız alışkanlıklarımız bile ikinci tabiat olarak adlandırılmalıdır.<sup>180</sup>

Risalede, birinci bab dördüncü kısımda rastladığımız Câlînû, müziğe gönül verip icra eden filozof ve hekimlerden biridir.<sup>181</sup>

**20. Yezid bin Abdülmelik:** Dokuzuncu Emevi halifesidir. Annesi Yezid bin Muaviya'nın kızı Atika, babası ise, 5. Emevi halifesi Abdülmelik'tir. O, kendisini diğer Mervâniler'den daha asil görerek Sufyani kanı taşımakla övünürdü. Doğum tarihi hakkında 65/684 ile 72/691 tarihleri arasında muhtelif rivayetler bulunmaktadır. Dimeşk'te dünyaya gelmiştir. Ömer bin Abdülaziz 10 Şubat 720'de vefat edince Yezid bin Abdülmelik halife oldu. Yezid, Irak umumi valisi meşhur Haccâc bin Yusuf ile yakın ilişkiler kurmuş, onun yeğeni ile evlenmiş ve bu hanımdan olan ilk oğluna da Haccâc adını vermiştir.

Yezid, önceki halifenin ülke dâhilinde takip etmekte olduğu barışçı politikayı tamamen değiştirip, huzurun bozulmasında başlıca neden olmuştur. Onun bu siyaseti Emevi hanedanının yıkılmasında da önemli rol oynamıştır. Zamanını devlet işlerine değil, heves ve iptilâlarına hasreden halife, eyaletlerin idaresini valilerine terk etmişti. Selefî zamanında saraydan kovulmuş olan kimseler, onun yanında yeniden itibar kazandılar. Sellâma ve Habbâbe adlı iki şarkıcı halife nezdinde büyük itibar sahibi olduklarından, Yezid'den bir şey elde etmek isteyenler bunlara başvuruyorlardı. Şiir ve musikiye karşı derin bir ilgi duyan halife, Habbâbe'nın ölümü üzerine kendisinden o derece geçmişti ki, Maslama, onun bu durumunda halka görünmemesini rica etmişti. Sadece dört yıl hilafetten kalan Yezid, Habâba'nın acısına dayanamayarak 26 Kanun 724'te Dimeşk yakınında Balka'da öldü.<sup>182</sup>

Risalede, birinci bab dördüncü kısımda adıgeçen Yezid bin Abdülmelik, müziğe gönül verip icra eden Emevi halifelerinden biri olarak geçmektedir.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> Casim Avcı, "Calinus" ", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XVIII, s. 119 özet.

<sup>181</sup> Dişab-Haşıbe, *Risâle*, s. 118.

<sup>182</sup> İhsan Fazlıoğlu, "Yezid b. Abdülmelik", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1982, C. XIII, s. 456 özet.

<sup>183</sup> Dişab-Haşıbe, *Risâle*, s. 118.



**21. İbrahim bin Mehdi:** Mehdi'nin (Abbasi halifesi) oğlu İbrahim, Meşhur Abbasi halifelerinden Harun Reşid'in de kardeşidir. Abbasi sarayının önde gelen emirlerindendir. Üretken bir şair ve beste sahibi bir şarkıcı olarak ün yapmıştır. İbrahim Mevsili başta olmak üzere Harun Reşid'in şarkıcıları ve nedimleri ile çeşitli haberleri vardır. Emin zamanına kadar yaşamış ve onun ölümüne kadar yanında kalmıştır. Me'mun'un şii yanlısı siyasetine karşı çıkanlar tarafından Abbasi halifesi ilan edilmişse de Me'mun tarafından yakalanmış ve affedilmiştir.<sup>184</sup>

Risalede, birinci bab dördüncü kısımda adıgeçen İbrahim bin Mehdi, müziğe gönül verip icra eden Abbasi emirlerinden biri olarak geçmektedir.<sup>185</sup>

**22. Ebu İsa bin Reşid:** Meşhur Abbasi Halifesi Harun Reşid'in oğludur. Halife Me'mun, Bağdat'a geldikten sonra yirmi ay boyunca hiçbir şarkıcıyı dinlememiştir. Bundan sonra ilk defa kardeşi Ebu İsa onun huzurunda şarkı söylemiştir.

Risalede, birinci bab dördüncü kısımda adıgeçen Ebu İsa bin Raşid, müziğe gönül verip icra eden Abbasi emirlerinden biri olarak geçmektedir.<sup>186</sup>

**23. Abdullan bin Emin:** Ebû Abdullah Muhammed Emin, kardeşi Me'mun'dan altı ay sonra, hicri 170/786–787 senesinde doğdu. Annesi, Mansûr'un oğlu Ca'fer'in kızı Zübeyde'dir. Abbasi halifeleri içerisinde Emin'den başka babası ve annesi Haşimî olan yoktur. Harun Reşid ölünce ülkenin her tarafından Emin'e biat edilmiş (193/808–198/813), buna itiraz eden hiç kimse olmamıştır.

Emin, eğlence ve oyuna düşküncü. Bunlarla meşguliyetinden dolayı memleket idaresine zaman ayıramıyordu. Bir rivayete göre, Emin oldukça tutarsız hareketlerde bulunduğu, üstüne başına dikkat etmeyen, kiminle oturduğuna önem vermeyen, içki meclisinde halkın arasına karışan, bazen insanlara altın ve gümüş verip, canı sıkıldığında malları yağma ettiren bir insandı. Güzel konuşan ve edebiyata âşina bir kişi olduğu da rivayetler arasındadır. Kendisine biat edilmesinden sonra memleketin her tarafına emirler gönderip, şaklabanlar ve şarkıcılar bulunmasını

---

<sup>184</sup> Sadi Dannavi, *Mevsuatu Harun Reşid*, Beyrut, C. I, s. 73.

<sup>185</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 118.

<sup>186</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 118.

emretmiş, bu yolda pek çok para harcamıştır. İktidarının sallanmaya başladığı zamanda bile eğlence ve sefahatten geri durmuyordu. Saltanatının son aylarında, saray kuşatıldığı zaman bile, kendisine şarkı söylemesi için cariyelerinden birinin yanına oturdu ve mancınıkla atılan taş oturduğu halının üstüne düştü.

Emin, üç yıl kadar devam eden kısa halifeliği esnasında, bütün gücünü kardeşi Me‘mun ile mücadelelerde harcadığı ve kendisinde bu savaşlar sırasında yakalanıp hapsedildiği zaman birkaç İran’lı tarafından idam edilerek başı ve hilafet alametleri ile birlikte Me‘mun’a gönderildi.<sup>187</sup>

Risalede, birinci bab dördüncü kısımda adı geçen Abdullan bin Emin, müziğe gönül verip icra eden Abbasi Halifelerinden biri olarak geçmektedir.<sup>188</sup>

**24. Salih bin Reşid:** Risalede, birinci bab dördüncü kısımda adı geçen Salih bin Reşid, müziğe gönül verip icra eden Abbasi emirlerinden biri olarak geçmektedir.<sup>189</sup>

**25. Hâdî:** Mehdi, 777 senesinde oğlu Hadi’yi 166’da da hilafete geçmek üzere diğer oğlu Harun Reşid’i velayet tayin etmişti. Mehdi, ölünce biat tamamlandı. Hâdî, Necran’da savaşıırken Harun, Bağdat’ta kardeşi adına halkın biatını kabul etti. Harun, Hâdî’ye haber gönderip babasının ölümünden dolayı taziyede bulundu ve halifeliğini tebrik etti. Câhız, Hâdî hakkında şöyle der: “Hâdî huysuz, isteğinin yerine getirilmesi güç, insanlar hakkında kötü zan besleyen biri idi. Kendisine karşı gelmekten çekinen ve huyuna giden kimselere ihsanlarda bulunurdu”.

Hâdî, tedbirli uyanık biri idi. Vaktini ciddi işlerle geçirir, içkili eğlence meclislerinden uzak durmaya çalışırdı. Ne var ki bazı kaynaklarda onun içki içtiği ve eğlenceler düzenlediği de yazılmaktadır. Hâdî ve Harun Reşid’in ise, içki içtikleri, içkiye çok düşkün olan İbrahim Mavsili tarafından rivayet edilmiştir. Eylül 786’da,

---

<sup>187</sup> Yıldız, *Doğuştan*, C. III, s.164.

<sup>188</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 118.

<sup>189</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 118.

annesi ile aralarında geçen çekişmelerden dolayı, annesi tarafından öldürüldüğü rivayet edilmektedir.<sup>190</sup>

Risalede, birinci bab dördüncü kısımda adıgeçen Hâdî, müziğe gönül verip icra eden Abbasi Halifelerinden biri olarak geçmektedir.<sup>191</sup>

**26. Ebu Ca'fer Mansur:** Tam olarak adı Ebû Ca'fer Mansûr Abdullâh b.Muhammed b.Alî Hâşimî Abbasi olarak geçmektedir. 23 Ağustos 714 tarihinde Humeyme'de doğdu. Babası Muhammed b. Ali Abbâsi, annesi Sellâme adlı bir câriyedir. Arapça öğrenmesi ve sağlıklı bir genç olarak yetişmesi için çöle gönderildi. Yedi yaşında küttâba gitti ve hadis, fıkıh, ensâb, fesahat ve belâgat dersleri aldı. 749–750 yılında Humeyme'den Kûfe'ye gelen Abbasî ailesi fertleri arasında Ebû Ca'fer Mansûr da vardı. Burada ilk Abbasî halifesi kardeşi Ebu Abbâs Seffâh için biat aldı ve onun bütün işleriyle ilgilendi.

Halife Ebu Abbâs Seffah kardeşi Mansûru veliaht tayin etmişti. Mansûr Mekke'de iken Ebu Abbâs vefat etti. Mansûr halifeliğin ilk yıllarında amcası Abdullah b. Ali b. Abdullah, halifeye biat etmeyince aralarında çıkan savaşta amcasını mağlup etti. 775 yılında tekrar hacca giderken yolda rahatsızlandı ve Bi'rimeymûn'da vefat etti.

Abbâsîler'in gerçek kurucusu sayılan Ebû Ca'fer Mansûr aynı zamanda çok yönlü bir âlim ve şairdi. Araştırmaya meraklı bir kişi olup edip, şair ve âlimleri himaye ederdi. Mantık, felsefe, aritmetik, geometri, astronomi, tıp ve tarihe yakın ilgi duyardı. Halife Mansûr döneminde ilmî ve kültürel faaliyetler yoğunluk kazanmış. Sanskritçe, Süryanice, Kıptîce ve klasik Yunancadan çeşitli eserler tercüme edilmiştir. Türkler Halife Masûr döneminden itibaren İslâm dünyasına nüfuz etmeye başlamışlardır. Sugûr ve Avâsım bölgelerinde Türk askerleri de istihdam edilmiştir.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Yıldız, *Doğuştan*, C. 3, s. 118.

<sup>191</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 118.

<sup>192</sup> Yusuf Şevki, "Ebu Cafer Mansur" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Ankara 2003, C. XXVIII, s. 52-53 özet.

Başka bir kaynakta da Mansur için şu ifadeler yazılmıştır. Mansur, gelip sarayda şarkı söyleyen kadınların arasına da çıkmazdı. Bu şarkıları dinlemek istediği zaman, araya bir perde koydurur, hem kendisiyle perde arasında, hem de perde ile şarkıcılar arasında yirmişer arşınlık mesafe bıraktırırdı. Mansur, şarkıcı ve benzeri kişilere hazineden en ufak bir para vermezdi.<sup>193</sup>

Risalede, birinci bab dördüncü kısımda adı geçen Mansur, müziğe gönül verip icra eden Abbasi Halifelerinden biri olarak geçmektedir.<sup>194</sup>

**27. İbn Muktedir:** Risalede, birinci bab dördüncü kısımda adı geçen İbnü'l-Muktedir, müziğe gönül verip icra eden Abbasi emirlerinden biri olarak geçmektedir.<sup>195</sup>

**28. Mu'tasım:** Asıl adı Ebû İshak Muhammed olup halife olduktan sonra Mu'tasım Billâh unvanını almıştır. V. Abbasi halifesi Harun Reşid'in oğludur. Annesi Mârida adlı Türk asıllı bir cariyeydi. Şaban 180 (Ekim 795) tarihinde Bağdat'ta dünyaya gelmiştir. Okuma yazmasının zayıf hatta ümmi olduğu rivayet edilmektedir. İlk resmi vazifesi 816 yılında yaptığı hac emirliğidir. Halife Mehdi, Mısır valisi Abdullah b. Tahir'i Bâbek isyanını bastırmaya memur edince, ondan boşalan Mısır valiliğine de Mu'tasım'ı tayin etmiştir (213/828). Mu'tasım, Mısır ve Suriye valiliği sırasında Halife Me'mun'la birlikte Anadolu gazalarına katılmıştır. 4 Temmuz 831 tarihinde Arapların Matmura dedikleri yeraltı mahzenlerinin bulunduğu Niğde ile Aksaray arasında otuza yakın kale fethedilmiştir. Halife Me'mun'un 833 yılında Anadolu'ya dördüncü seferini yaparken, 9 Ağustos 833 tarihinde Bedendun'da (Pozantı) ölümü üzerine sefer sona ermiş ve Mu'tasım halife olmuştur.

Halife Me'mun'un hilafetinin son yıllarında Türklerden önemli miktarda birlikler aldığı ve bunları Mu'tasım'ın emrine verdiği bilinmektedir. Nitekim Afşin, Aşnas ve Boga el-Kebir gibi Türk komutanları Abbasi ordusunda ilk başarılarını Mu'tasım'ın maiyetinde kazanmışlar ve bu sayede ordunun birinci sınıf komutanları arasına girmişlerdir.

---

<sup>193</sup> Yıldız, *Doğuştan*, C. III, s. 102.

<sup>194</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 118.

<sup>195</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 118.

Mu'tasım, sekiz senelik halifeliği sırasında hem iç karışıklıklar hem de Bizans seferi nedeniyle bir hayli yıpranmıştır. 21 Ekim 841'de hastalanmıştır ve üç aya yakın bir hastalık devresinden sonra 5 Ocak 842 Perşembe günü, tesis etmiş olduğu Samerra şehrinde vefat etti.<sup>196</sup>

Risalede, birinci bab dördüncü kısımda adıgeçen Mu'tasım, müziğe gönül verip icra eden Abbasi Halifelerinden biri olarak geçmektedir.<sup>197</sup>

**29. Ebi Nasr Fârâbî:** Doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Kaynaklar, onun, kesin diyebileceğimiz bir rakamla ölüm tarihini verirken, kendisinin öldüğünde seksen yaşında olduğunu belirtirler. Yaklaşık olarak miladi 870 tarihlerinde doğmuştur. “Ebu Nasır” diye künyeleşen ve kısaca “Fârâbî” diye bilinen filozof, işte bu gelenek içinde: “Ebu Nasr Mehmet bin Mehmed bin Tarhan bin Uzluğ el-Fârâbî” tarzında isimlendirilmektedir. “Fârâbî” kelimesi, filozofun mensup olduğu vilayeti gösterir ve “Fârâblı” demektir. Türklerin tarihi yurdu olan Orta Asya'daki Aral gölünün güneydoğusu; Seyhun ve Ceyhun (Siderya-Amuderya) ırmaklarının arasında kalan ve Buhara, Semerkand, Taşkent gibi şehirleri de içine alan, Türklerin “Çayardı”, Arapların “Mâverâünnehir” dediği bölgenin, o zaman için, önemli şehirlerinden biri olan FÂRÂB şehri, filozofumuzun asıl memleketidir. Daha sonra Ortar ismini alan, Moğol istilalarında yıkılan, harabeleri bugünkü Kazakistan toprakları içinde kalan ve Seyhun ırmağının hemen kenarında bulunan bu şehir, yeşil doğasıyla tanınmaktaydı. Filozofumuz bu şehrin “Vesic” adlı kasabasında doğmuştur. Soy, şuur ve kültür itibarıyla bir Türk idi.

Bazı kaynaklarda yeri ve zamanı belirtilmeden Fârâbî'nin “kadılık-hâkimlik” de yaptığı bildirilmektedir. Daha sonraları kadılık mesleğini bırakarak Bağdat'a gitmiştir. Burada devrin ünlü filozoflarından felsefe, mantık ve Arapça gramer dersleri aldı. Dönemin en önemli felsefe eğitim ve öğretim merkezleri olan Harran, İskenderiye, Şam ve Mısırda bulundu.

Yine bazı kaynaklarda Fârâbî'nin, müzik ile ilgili olarak yaşadığı şu iki olaydan bahsedilmektedir. Hikâyelerden biri Fârâbî'yi Büveyhoğulları veziri meşhur

---

<sup>196</sup> Yıldız, *Doğuştan*, C. III, s. 199-203 özet.

<sup>197</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 118.

edebiyatçı Sâhib İsmail bin Abbâd ile karşılaştırır. Bu hikâyeye göre Fârâbî, sözü edilen vezirin bir toplantısına, kendisini tanıtmadan giyindiği Türk kıyafetiyle girer. Toplantıdakiler kendisini tanımadıkları için onunla alay ederler. Biraz sonra içkiler içilmeye, kafalar tütsülenip dönmeye başlar. Fârâbî, bir müzik parçası çalarak oradakilerin hepsini uyutur ve bir kâğıt üzerine, “Fârâbî yanınıza geldi, onunla alay ettiniz, o da sizi uyuttu ve çıkıp gitti” diye yazarak bırakıp gider. Ayılınca meseleyi öğrenen Sâhib, kendisinin Fârâbî ile görüşmesine engel olan bu hadiseye yıllarca hayıflanır.

İkinci hikâye Fârâbî’yi Şam’da meşhur Emir Seyfûddeve ile karşılaştırır. Yine kendisini tanıtmadan toplantıya giren Fârâbî’ye Seyfûddeve, oturmasını söyler. Fârâbî, Emir’e; “senin yerinemi, kendi makamıma mı oturayım?” diye sorar. Emir; “kendi makamına otur” deyince, Fârâbî geçip vezirin koltuğuna oturur. Emir, yanındakilere kendi aralarında konuştukları özel bir dil ile bu adamın kabalık ettiğini, ona bazı sorular soracağını, eğer onları cevaplandıramazsa kendisini cezalandıracağını söyler. Bu özel dili anlayan Fârâbî, aynı dil ile vezire, acele etmemesi ve sonucu görmesi gerektiğini söyler. Vezir, Fârâbî’nin bu özel konuşmayı anlamasına hayret eder ve ona bu dili bilip bilmediğini sorar. Fârâbî, kendisinin pek çok dil gibi bunu da bildiğini söyler. Toplantıdaki ilim adamları Fârâbî’ye sorular sormaya başlarlar. O, her soruyu cevaplandırır. Sonunda soru sormayı bırakan ilim adamları Fârâbî’nin anlattıklarını yazmaya, not etmeye koyulurlar. Vezir, Fârâbî’yi çok sever, ona yiyecek içecek ikram eder. Bunları kabul etmeyen Fârâbî, vezirin özel adamlarından musiki dinlemeyi kabul eder. Sanatkârlardan her birisinin çalışını eksik ve kusurlu bulan Fârâbî, sonunda kendi özel çalgısı ile orada parçalar çalmaya başlar. İlk parçası ile onları güldüren, ikincisi ile ağlatan Fârâbî, sonuncusu ile oradakilerin hepsini uyutur ve kendiside çıkıp gider.

Vesic’den Fârâb’a, Horasan’a, Bağdat’a, Harran’a, Şam’a, Halep ve Mısır’a... uzanan maddi dünyada, fizikten kimya, biyolojiden sosyolojiye... uzanan ilim dünyasında, yıldızdan feleğe, oradan akıllar alemine... Durmadan seyahat eden ve seksen senelik, uzun sayılabilecek bir ömrün, çok az insana nasib olacak tarzda,

her yılını, her gününü ve hatta her dakikasını çok iyi bir şekilde değerlendirmiş bulunan Fârâbî, Zilhicce ayının 24. Cumartesi gecesi Şam’da vefat etti (333/950).<sup>198</sup>

Risalede, birinci bab beşinci kısımda müzikle ilgilenenlerin görüşü başlığı altında adı geçen Fârâbî, bu ilmin astronomide, felsefeden, tıp ilminden, astrolojiden ve doğa bilimlerinden meydana çıktığını ve müziğin bütün bu ilimlerle ilgili olduğunu söylemektedir.<sup>199</sup>

**30. Safiyyüddin bin Seraya Hillî:** Kaynaklarda künyesi tam olarak; Abdülaziz bin Seraya Ali bin Ebi’l-Kasım Sünbüsi Ta’iyyi’dir. Şair ve müzisyen olan Safiyyüddin Hillî, Kufe ve Bağdat Arasında bir yer olan Hilli’de 677/1278 yılında doğdu. Aynı zamanda ticaretle uğraştığı için Şam, Mısır ve Mardin’de uzun süre yaşadı. Daha sonra Irak’a döndü ve burada Artuklu Devleti yöneticileriyle diyaloglar kurdu. Artuklu hükümdarları için şiir ve methiyeler yazdı. Bu sebeple hükümdar tarafından “baş şairlik” payesi ile ödüllendirilmiştir. 726 yılında Kahire’ye gitmiş ve burada Sultan Melik Nasır için övgü dolu şiirler yazmıştır. 750/1348 yılında Bağdat’ta vefat etmiştir.

Eserleri: 1. Divanü şiir, 2. Atilü’l-hali, 3. Ağlati, 4. Dürerü Nehar (Artuklu örfüyle ilgili bir kaside), 5. Saffetü Şuara ve Hülasatü’l-Bulağa, 6. Hidmetü Cilliyye.<sup>200</sup>

Şiir, sözlük, kaside ve Arap halk şarkılarında yazan Hilli’nin, kaynaklarda müzik ilmi ve teorisi ile ilgili eserine rastlamaktayız.

1. Faida fi Tevallüdü’l-Enğam Ba’diha an Ba’ad ve Tertibiha ala’l-Burc (makam, burç, gezegen ve karakterler ilişkisi üzerine).
2. Mizan fi İlmi’l-Edvar ve’l-Evzan (müzikte ritmik daire ve ölçüler üzerine).<sup>201</sup>

Risalede, birinci bab beşinci kısımda adına rastladığımız Safiyyüddin Hilli, hangi makama hangi zamanın uygun geldiğinden bahsetmektedir. Hilli’ye göre

---

<sup>198</sup> Fahrettin Olguner, *Fârâbî ( Türk Büyükleri Dizisi:29)*, Ankara 1987 özet.

<sup>199</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 120.

<sup>200</sup> Zirikli, *el-Alam*, C. II, s. 17.

<sup>201</sup> Shiloah, *The Theory*, s. 307.

müziğin kulağa daha hoş gelmesi için; Maye, Güneşin doğduğu zamana uygun gelir. Eğer Güneş yükselirse rast, günün ilk çeyreğinde de irak uygun olur.<sup>202</sup>

**31. Cemaleddin Ebi Muhammed Abdullah Mardîni:** Mardinli bir aileye mensuptur. Doğum tarihi ve yeri tam olarak bilinmemektedir. Şam'da bir musikişinas olan babası tarafından sesinin güzelliği sebebiyle Kur'ân okuyucusu olarak yetiştirildi. Öğrenimini tamamlayınca Emevi Camii'nde müezzinlik yapmaya başladı.

Mardîni, gençlik yıllarında Şam'da bulunan astronomi âlimi İbnü's-Şâtîr'dan ders aldı. Memluk devri Kahire-Şam astronomi ve ilm-i mîkât geleneği içinde eğitimini tamamlayan Mardîni, kısa zamanda bir matematikçi ve astronom olarak şöhret kazandı. Öğrencileri arsında Memluk matematikçi-astronom Tayboğaoğlu İbnü'l-Mecdi de bulunmaktadır. Mardîni, Şam'da vefat ettiği zaman (809/1406) halk arasında dindarlığı ve güzel ahlâkıyla da biliniyordu. Mardîni daha çok vakit cetvelleriyle astronomi aletleri üzerine eser yazmıştır; ancak bunların çoğunun kütüphanelerde ve bazı kataloglarda Sıbtu'l-Mardîni'ye mal edildiği görülmektedir.

Mardîni'nin musiki sahasında iki eseri mevcuttur. Bunlardan *el-Lafzu'r-râ'ik fî mevlidi hayri'l-halâ'ik*, Hz. Peygamber'in doğum günü törenlerinde okunacak mevlid benzeri nazım ve nesir karışımı bir çalışmadır. *Mukaddime fî kavânîni'l-enğâm* ise mûsiki makamlarını Fars sisteminden farklı biçimde takdim eder. Eser Arap musikisi kültüründe büyük rağbet görmüştür.

Eserleri: 1. el-Mukaddime fî ma'rifeti'l-'amel bi-rub'i's-sekkâziyye, 2. Risâle fî'l-'amel bi'l-cedvel el-müsemma bi's-sebeke, 3. el-Varakât fî'l-'amel bi-rub'i'd-dâire el-lezî 'aleyhi'l-mukantarât, 4. ed-Dürrü'l-mensûr fî'l-'amel bi-rub'i'd-düstûr, 5. Risâle fî'l-'amel bi-rub'i'd-dâire el-mevzû'fîhi'l cüyub.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 120.

<sup>203</sup> İhsan Fazlıoğlu, "Cemaleddin Mardini" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Ankara 2003, C. XXIII, s. 52  
özet



Risalede, ikinci bab birinci bölümün sonunda ve son bölümde istinsah edenin son sözünden sonra Mardî'nin urcuze türü (recez vezniyle yazılmış şiir) şiirini görmekteyiz.<sup>204</sup>

**32. Muhammed Tebrisanî:** Tespit edebildiğimiz kadarıyla, bütün araştırmalarımıza rağmen bakabildiğimiz kaynaklar içerisinde “Muhammed Tebrisanî”in hayatı hakkında bir bilgiye rastlayamadık

Risalede, ikinci bab altıncı kısımdan sonra istinsah edenin son sözü kısmında risalenin bu nüshasının kendisine ait olduğunu görmekteyiz. Hayatı hakkında ansiklopedik ve biyografyalarda hiçbir bilgiye rastlamadık. Bu eseri h. 8 Cemaziyyel evvel 1226 (m. 31 Mayıs 1811) yılında tensih etmiştir.<sup>205</sup>

### 3.11. Risalede Geçen Çalgı İsimleri

Risalede beş adet çalgı adı geçmektedir. Bunlar; ud, çeng, rebap, kemençe ve borudur. Bu çalgılardan rebap, kemençe ve boru şeklindeki çalgılar savaşlarda kullanılarak askerlerin cesareti arttırılmaya çalışıldığı belirtilmiştir.

Ud; eserde en çok üzerinde durulan çalgılardan birisidir. Anlatılan anekdotlara göre udu ilk ortaya koyan Nuh Peygamberdir. Bu udun tufanda kaybolduğu rivayet edilmektedir. Daha sonraları Davud Peygamber tarafından tekrar ortaya çıkarılıp onarıldıktan sonra çalınmaya başlanmıştır. Hatta Davud Peygamber'in udu ilk ortaya çıkaran olduğu fakat bunun kanıtlanamadığı belirtilmektedir. Yine rivayetlere göre Buhtunnasr Kudüs'ü harap edince bu ud tekrar kaybolmuştur. Ud eski bir kelimedir ve önceleri “şabbut” adındaki bir balığın şekline benzediği için “udu şabbut” denilirdi . Eskiden benzeri olan telli aletlerin çoğuna ud denirdi.

İskender, memleketleri dolaşırken udu yanından ayırmazdı. Morali bozulduğu zamanlar Aristo'nun bir öğrencisine çaldırarak rahatlardı. İskender öldüğü zamanda hocası Aristo'da ud çaldırarak tesellisini giderirdi. Ayrıca Safiyyüddin Abdülmümin

---

<sup>204</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 134-167.

<sup>205</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 167.

ve Şemseddin Sühreverdi Hillî gibi dönemin ünlü iki üstadından udi olarak bahsedilmektedir.

Kemençe, Farsça bir kelime olup “rebap”ın yaylı şeklidir.

Çeng, mutlak telli olup kanun veya santura benzer.

### 3.12. Risalede Geçen Müzik Terimleri

Eserde geçen müzik terimlerini alfabetik sıraya göre tespit edebildiklerimizin anlamlarını ve risalede ne maksatla kullanıldığını açıkladık. Varsa müzik anlamının dışında sözlük anlamlarını da yazarak kelimenin Türkçe anlam karşılığında verildi. Transkripsiyon olarak yazılışı farklı olan kelimeleri risalede geçtiği şekli kelimenin önünde parantez içinde yazıldı.

Ahenk: Müzikte “düzen, akort” anlamında kullanılan ahenk, çalgıların, özellikle “ney” çalgısının belli bir perdeye göre düzenlenmiş haline denir.<sup>206</sup> Risalede ses cinslerinin tarzları veya uyumu anlamına gelen Farsça bir kelimedir.<sup>207</sup>

Aşiran (uşeyran): Risalede, şube terimi olarak kullanılmıştır.

Beste: Risalede, uyumlu anlamına gelen Farsça kelimenin aslı “besteh”dir.<sup>208</sup>

Bayati: Şube adı olarak kullanılmıştır.

Bûselik: Buse; öpme, risalede bir makam adı olarak kullanılmaktadır.

Büzürk: (Far. Bozorg) Büyük, geniş, ferah, iri, güçlü, asil, görkemli, reis, erişkin.<sup>209</sup> TSM’de bileşik makamlar gurubuna dâhildir.<sup>210</sup> Risalede, büyük anlamında Farsça bir terim olan büzürk, bir makam adı olarak kullanılmıştır.<sup>211</sup>

---

<sup>206</sup> Haydar Sanal, “Ahenk (musiki)”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1991, C. I, s. 517.

<sup>207</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 127.

<sup>208</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 127.

<sup>209</sup> Mehmet Kanar, *Farsça-Türkçe Sözlük*, İstanbul 1993, s.104.

<sup>210</sup> Say, *Müzik*, C.I, s. 231.

<sup>211</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 140.

Çargâh (çehargah): Dört taraf ki bunlar; şark, garb, şimal, cenub. Dünya, ciha. TSM’de basit makamlardan biridir.<sup>212</sup> Farsça dördüncü yer anlamına gelen kelime, risalede perde ve şube adı olarak kullanılmıştır.

Dügâh: TSM’de bileşik makamlardan biri olan dügah, portenin ikinci aralığındaki “LA” sesine verilen isimdir.<sup>213</sup> Farsça ikinci yer anlamına gelen kelime, risalede perde ve şube adı olarak kullanılmıştır.

Eviç (Evc): TSM’de hem portenin beşinci çizgisindeki bakiye diyezli “FA” sesine veya porte üstündeki küçük mücennep bemollü “SOL” sesine verilen ad hem de bileşik makamlardan biridir.<sup>214</sup> Farsça; yücelik, zirve, en yüksek nokta<sup>215</sup> anlamına gelen kelime, risalede şube adı olarak kullanılmıştır.

Gah: Yer anlamına gelen ve bir sesin veya perdenin dizideki derecesi veya perde numarasının yerini belirten bir son ektir. Örneğin; dü-gah: 2. yer.<sup>216</sup>

Gerdaniye: TSM’de hem portenin üstündeki “SOL” sesine hem de bileşik makamlardan biridir.<sup>217</sup> Boyun veya boyunla ilgili Farsça “gerdeni”kelimesinden türemiş olup, risalede avaze adı olarak kullanılmıştır.

Geveşt: TSM’de portenin birinci aralığındaki küçük mücennep diyezli “FA” sesine veya ikinci çizgideki bakiye bemollü “SOL” sesine verilen ad.<sup>218</sup> Risalede, avaze adı olarak kullanılmıştır.

Ğına: Arapça şarkı, terennüm anlamına gelen kelime, risalede müellife yakın dönem bilginler tarafından ezgiler ilmi olan musiki teriminin yerine kullanılıyordu.<sup>219</sup>

---

<sup>212</sup> Abdullah Yeğin-Abdulkadir Badıllı-Hekimoğlu İsmail-İlham Çalın, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Büyük Lugat*, İstanbul 1999.

<sup>213</sup> Say, *Müzik*, C.I, s. 459.

<sup>214</sup> Say, *Müzik*, C.I, s. 490.

<sup>215</sup> Kanar, *Farsça-Türkçe*, s.80.

<sup>216</sup> Dariush Tala’i, *Traditional Persian Art Music*, Mazda Publishers 1999.

<sup>217</sup> Say, *Müzik*, C.II, s. 539.

<sup>218</sup> Say, *Müzik*, C.II, s. 540.

<sup>219</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 108.

Hida: Arapça “heda” (yol göstermek, rehberlik etmek)<sup>220</sup> fiil kökünden türemiş olan kelime, risalede develeri canlandırmak için söylenen şiir şeklindeki şarkılardır.<sup>221</sup> Arap şiirinin başlangıç aşamaları içerisinde sıkça sözü edilen bir terimdir. Hida, yolculuk esnasında develeri yürütmek için söylenen sade ve basit vezinli ezgilerin genel adıdır. Hida ezgilerinde “rezec” (müstefilün-müstefilün) vezni işleniyordu. Her beytin satırları kendi arasında kafiyeli olan bu vezin tam bir aruz sayılmakla birlikte, daha sonraları bulunmuş olan “aruz” a atılan ilk adım olmuştur.<sup>222</sup>

Hicaz: Arabistan’da Mekke ile Medine ‘nin bulunduğu mntıka. Risalede, makam adı olarak kullanılmıştır.

Hisâr: Etrafını alma, kuşatma, kale. Etrafı istikamlı yer.<sup>223</sup> TSM’de hem portenin 4. çizgisindeki küçük mücennep diyezli “RE” sesine veya 4. aralıktakibakiyye bemollü “SOL” sesine verilen bir ad hem de bileşik makamlardan biridir.<sup>224</sup> Risalede, yedinci avaze adı olarak kullanılmıştır.

Hüseynî: TSM’de portenin 4. Aralığındaki “Mİ” sesine verilen ad ve basit makamlardan biridir.<sup>225</sup> Risalede, perde ve makam adı olarak kullanılmıştır.

Irak: TSM’de hem portenin 1. aralığındaki bakiye diyezli “FA” sesine veya 2. çizgideki küçük mücennep bemollü “SOL” sesine verilen ad hem de bileşik makamlardan biridir.<sup>226</sup> Dicle nehirinden aşağı Basra’ya kadar Şat suyunun iki tarafı olan memleket. Su kenarı, kökler, asıllar, bünyadlar. Uzak.<sup>227</sup> Risalede, makam adı olarak kullanılmıştır.

---

<sup>220</sup> Serdar Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, İstanbul 1995, s. 791.

<sup>221</sup> Diyab-Haşebe, *Risâle*, s. 111.

<sup>222</sup> Kadri Yıldırım, *Cahiliye ve İslami Dönem Şiir Mevzularının Mukayesesi*, Doktora Tezi, Şanlıurfa 1998, Harran Üniversitesi.

<sup>223</sup> Yeğîn, *Osmanlıca-Türkçe*, s. 370

<sup>224</sup> Say, *Müzik*, C.II, s. 611

<sup>225</sup> Say, *Müzik*, C.II, s. 620.

<sup>226</sup> Say, *Müzik*, C.II, s. 627.

<sup>227</sup> Yeğîn, *Osmanlıca-Türkçe*, s. 396.

İsfahan: TSM’de bileşik makamlardan biridir.<sup>228</sup> Risalede, makam adı olarak kullanılmıştır.

Karcıgar: TSM’de basit makamlardan biridir.<sup>229</sup> Risalede, dört ana makamın bir türevi olup muhayyer saba ile birlikte mahur olarak adlandırılan türevi oluşturur.

Küçük: Farsça küçük anlamında olup, risalede makam adı olarak kullanılmıştır.

Lahn: (ç. Elhan), ezgi, melodi, nağma, beste.<sup>230</sup>

Maveraünnehr: Ceyhun ırmağının doğusunda kalan ülkelere Müslüman coğrafyacıların verdiği ad. Türklerin yaşadıkları bu ülkeler, Ceyhun ve Seyhun ırmaklarının havzalarını ihtiva ediyordu. Dicle ile Fırat arası.<sup>231</sup>

Mâye (mayeh): Farsça kökenli olup bir makam ve avaze terimi olarak kullanılmış.<sup>232</sup> Farsça asıl, esas, servet, ton ( müzik) anlamındadır.<sup>233</sup>

Muhayyer: Seçilmesi serbest olan, seçmece, beğenmece.<sup>234</sup> TSM’de portenin üstündeki ek 1. çizgideki “LA” sesine verilen ad ve basit makamlar gurubuna dahil hüseyni makamın dizisinin inici olarak seyreden şekline verilen ad.<sup>235</sup> Risalede, şube adı olarak kullanılmaktadır.

Maklub: Risalede, perde ve şube adı olarak kullanılmıştır.

Müberka: Yüzünde perde olan kadın. Başı bayaz olan koyun.<sup>236</sup> Risalede, şube terimi olarak kullanılmıştır.

---

<sup>228</sup> Say, *Müzik*, C.II, s. 628.

<sup>229</sup> Say, *Müzik*, C.III, s. 698.

<sup>230</sup> Mutçalı, *Arapça-Türkçe*, s. 791.

<sup>231</sup> Yeğin, *Osmanlıca-Türkçe*, s. 584.

<sup>232</sup> Diyah-Haşebe, *Risâle*, s. 120.

<sup>233</sup> Mehmet Kanar, *Farsça-Türkçe Sözlük*, İstanbul 1993, s. 551.

<sup>234</sup> Yeğin, *Osmanlıca-Türkçe*, s. 660.

<sup>235</sup> Say, *Müzik*, C.III, s. 859.

<sup>236</sup> Yeğin, *Osmanlıca-Türkçe*, s. 683.

Nağme (ç. Nağamat): Arapça, ton, perde, ses, terennüm, mırıltı, nağme, melodi, ezgi, şarkı anlamlarına gelir.<sup>237</sup> Risalede, musiki ilmi veya ğına kelimeleriyle aynı anlamda kullanılmıştır.

Nevâ: Ahenk, ses, güzel seda, nağme, avaz. İntizamlı hal, Azık, zahire, rızık.<sup>238</sup> TSM’de portenin 4. çizgisindeki “RE” sesine verilen ad ve aynı zamanda basit makamlardan biridir.<sup>239</sup> Risalede, makam adı olarak kullanılmıştır

Nühüft/neheft: Farsça “nihofte” (gizli, saklı, örtülü) kelimesinden türemiş olup, risalede Arapça temsil etmek anlamında olup, risalede şarkı anlamına gelir.

Nevrûz: Yeni gün, İlkbahar, Baharın ilk günü sayılan ve Hemel (kuzu) burcuna girdiği 22 Mart’a rastlayan gün. Bu tarihte gece ve gündüz müsavi olur.<sup>240</sup> Risalede “niyriz/neyriz şeklinde yazılmış olup ayrıca “nevruzara, nevruzsaba, nevruzarab, nevruzacem” türevleriyle birlikte şube adları olarak kullanılmışlardır.

Nişavurek: Risalede, şube adı olarak kullanılmıştır.

Pençgâh (Bençgah): TSM’de bileşik makamlardan biridir. Risalede, perde ve şube adı olarak kullanılmıştır.

Rast: TSM’de portenin 2. çizgisindeki “SOL” sesine verilen ad ve basit makamlardan biridir.<sup>241</sup> Risalede bir makam ve perde adı olarak kullanılmıştır.

Râvîlîrak (rûyîlîrak): Risalede, şube adı olarak kullanılmıştır.

Rehâvî: Urfa’lı.<sup>242</sup> TSM’de rehavi makamı basit ve bileşik olarak kullanılmış. Basit olarak kullanıldığında, rast makamının karara giderken yegah (RE) sesine kadar inmesinden ibarettir. Bileşik rehavi makamı ise; rast ve bayati makamı

---

<sup>237</sup> Mutçalı, *Arapça-Türkçe*, s. 901.

<sup>238</sup> Yeğin, *Osmanlıca-Türkçe*, s. 777.

<sup>239</sup> Say, *Müzik*, C.III, s. 953.

<sup>240</sup> Yeğin, *Osmanlıca-Türkçe*, s. 779.

<sup>241</sup> Say, *Müzik*, C.IV, s. 1081.

<sup>242</sup> Yeğin, *Osmanlıca-Türkçe*, s. 816.

dizilerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Risalede, makam adı olarak kullanılmıştır.

Saz: Kamış. Bir çalgı aleti. Takım, silah, edevat. Ustalık. Düzen, tertip, sıra.<sup>243</sup> Farsça bir terim olup enstrümanlar arasındaki uyumdur.

Seci: Arap şiiri vezinsiz fakat kafiyeyle seci olarak doğmuş, “recez” ile vezne kavuşarak daha çok ninnilerde, kuyu faaliyetlerinde ve savaşlarda asırlarca kullanılmış ve nihayet zengin bir muhtevaya sahip “kaside” ile çok üstün bir seviyeye çıkmıştır. Seci, sözlük olarak yeknesaklık, benzerlik ve uyum anlamına gelir. Bundan dolayı aralarında ses uyumu olan kafiyeyle sözlere seci denilmiştir. Güvercinin ötüşünde sec i denilmesi, bu ötüşün fasılları arasındaki uyum ve yeknesaklıktan dolayıdır. Seci, manzum şiirlerin en eski biçimidir. Yaygın kanaate göre Araplar önce şiire vezinsiz fakat kafiyeyle olan secilerle başlamış, daha sonra en basit vezinli “receze” geçmiştir.<sup>244</sup>

Selmek: Risalede, avaze terimi olarak kullanılmıştır.

Şehnaz: TSM’de porte üzerine yazılan küçük mücennep diyezli “SOL” sesine verilen ad ve bileşik makamlardan biridir.<sup>245</sup> Risalede, avaze terimi olarak kullanılmıştır.

Segâh (sigah): Risalede, perde ve şube adı olarak kullanılmıştır.

Tehrike: Ahenk kelimesinin mastarı olup nağmelerin uyumu anlamına gelir.

Uşşak: Tekili, âşık. Âşıklar. TSM’de basit makamlar gurubuna dahilolan makamlardan biri.<sup>246</sup> Risalede, makam terimi olarak kullanılmıştır.

Uzzâl: TSM’de basit makamlar gurubuna dâhil ve hicaz ailesi olarak isimlendirilen dört makamdan biridir.<sup>247</sup> Risalede şube terimi olarak kullanılmıştır.

---

<sup>243</sup> Yeğin, *Osmanlıca-Türkçe*, s. 816.

<sup>244</sup> Kadri Yıldırım, *Kadın Şairler ve Şiirleri (Cahiliye dönemi)*, İstanbul 2003.

<sup>245</sup> Say, *Müzik*, C.IV, s. 1153.

<sup>246</sup> Say, *Müzik*, C.IV, s. 1243.

<sup>247</sup> Say, *Müzik*, C.IV, s. 1244.

Yegâh: TSM’de portenin 1. çizgisinin altına yazılan natürel “RE” sesine verilen ad ve bileşik makamlardan biridir.<sup>248</sup> Şube adı olarak kullanılmıştır.

Zavlî: şube adı olarak kullanılmıştır.

Zirefkend: TSM’de bileşik makamlardan biridir.<sup>249</sup> Risalede makam terimi olarak kullanılmıştır.

Zirgüle (Zinküle): TSM’de portenin 2. çizgisindeki küçük mücennep diyezli “SOL” sesine veya 2. aralıktaki bakiye bemollü “LA” sesine verilen addır.<sup>250</sup> makam terimi olarak kullanılmıştır.

---

<sup>248</sup> Say, *Müzik*, C.IV, s. 1268.

<sup>249</sup> Say, *Müzik*, C.IV, s. 1277.

<sup>250</sup> Say, *Müzik*, C.IV, s. 1277.



#### 4. RİSALENİN TÜRKÇE ÇEVİRİSİ

##### Risâle Fî İlmi'l-Musîkâ

Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla ve yardımıyla

İnsanı, kendini tanıması için yaratan, hikmetinin özünü ona veren, konuşma yeteneğiyle şereflendiren, imanla onurlandıran, canlı türü içerisinde güzel sözlerle ve hoş ezgilerle üstün kılan, ahrette nebilerin nağmelerini dinlemekle ödüllendiren Allah'a hamdolsun. Her bir nebi kendi minberine yükselerek Mennan bir hükümdar olan rabbimizin kalamını okur. Sonra ulu ve mübarek olan rabbimiz, kalamı kadimini okur, onun kalamı tehir ve takdimden, harf, ses ve dilden münezzehtir. Hiçbir şey onun kalamına bezemez ve hiçbir lezzet o kalamın lezzetine denk olmaz. O kadar ki, ceylan ve hayvanlar bile bundan dolayı coşarlar.

Büyük ve yüce Allah'a dört başı mahmur ve karşılığında mükâfat gerektiren bir övgüyle hamd ederim. Burak sırtında göğe yükselen, Hicaz'lıların kendisiyle iftihar ettiği onun elçisi Muhammed'e ve teller aracılığıyla şirk sahibi olan kâfirlerle vuruşan yakınlarına çokça salât ve selam ederim

Sadede gelince,

Müzik bilimi, matematik bilimlerinin en seçkini, gerekli olan sanatların en inceliklisidir. Yakınlaşma ve kaynaşmayı sağlayıcı, kalbin cilasası, sağlam ve doğal nağmelerinin büyük etkisinden dolayı kederi giderici, sevinç getirici ve üzüntüleri giderici olduğundan; ben de bu ilim hakkında teorik ve pratik olarak tam bilgiye sahip olduğumdan dolayı bu ilmin yolunu açmak ve musikişinasların metodunu takip etmek istedim

Başarı Allah'tandır.

## **Birinci Bâb**

**Müzik İlminin Mahiyeti, Etimolojisi, Konusu, Fazileti, Delil Ve Hükümleri, Konumu, Müziğe Gönül Verenler Ve Müzisyenler, Müzik Konusundaki Filozofların Görüşlerini Toplayanlar Ve Müziğin Adabı**

### **Kısımları**

#### **Birinci Kısım**

##### **Müziğin Mahiyeti Ve Etimolojisi**

Filozoflar “Müzik, insanların sözler ile açıklamaktan aciz kaldıkları bir hikmettir” dediler. Onu ancak temel seslerle açıkladılar. Müziği, gerçek anlamda idrak ettikleri zaman ona âşık oldular. Şimdi birinin sözünü candan dinleyelim.

Eflatun”müzik, ruhun sevgilisidir ve ruha aittir; Nefsi, müziği sevmekten alıkoymak uygun değildir” dedi.

Eflatun, ayrıca önde gelen filozofların müziği âlem-i akla (düşünce âlemine) ulaşmadaki yolu olduğunu belirttiklerini: Çünkü müziğin dış görünüşünü (zahiri) duyguların bir eğlencesi, iç yüzü (bâtını) ise Hak Teâlâ ile hoş vakit geçirmek olarak değerlendirdiklerini söylemiştir.

Bu yöntemin açıklanmasını sorduğumda denildi ki: Gerçekten müzik ince duygulu nefislerde bilfiil mevcuttur, zorla oluşmaz. İnce işlenmiş bir elbise ve rengârenk süslenmiş veya işlenmiş kumaş gibidir.

Etimolojik olarak müzik kelimesi, Yunancadan gelmektedir ve anlamı: Ezgiler ilmidir. Geç dönem bilginler (müteahhirîn) müziği, “gına” (şarkı) olarak isimlendirdi. Nefis, müziği duyduğu zaman diğer bedeni lezzetlerden vazgeçer.

Ezgi, nağmelerin birleştirilmesiyle oluşan, çok ilginç bir şekilde dizilen ve bir şiir beyti veya ona benzer secili bir sözün vezniyle vezinleşen ya da ehil ve usta kimselerce ortaya konan terimlere göre okunan bir olgudur.

## İkinci Kısım

### Müziğin Erdem Ve Yararları

Fisagor: Söze göre şarkı söylemenin üstünlüğü, dilsiz ile konuşanın veya işlemeli altın bir dinar ile herhangi bir altın parçasının arasındaki fark gibidir, dedi

Tıp alanındaki ileri gelen bilginler, güzel ses ve doğru nağmenin insan vücudunda dolaştığını, damarlarda aktığını, kanı berraklaştırdığını, nefsin onunla sevinç dolduğunu, kalbin onunla rahatladığını, vücudun uzuvlarının onunla sarsıldığını ve hareketleri hafıflettiğini iler sürmektedirler. Bir bebek ağladığı zaman annesi ancak terennüm ederek onu uyutabilir. Bu ona ilaç gibi gelir, onu emzirirken sevinçten coşturur. Sonra ruhi bir daralmanın ve kötü huyların ortaya çıkmasından korkulduğu için çocuğu dokunaklı bir sesle uyutur

Bu hususta kitaplarda geçen çok ilginç şeyleri burada özetle anlatacağız. Ahmet Bin Abdürabbihi, “İkdü’l-Ferîd” adlı kitabında Leylâ Ahîliyyile ilgili olan bir hikayeyi şöyle anlattı.

Leylâ, Haccâc’ın, kendisine oğlunun güzelliği ve zekası hoşuna gitmesi nedeniyle ona bir soru sorduğunda şu cevabı verdi : “Vallahi ben ona yanlışlıkla hamile kalmadım, onu başım öne eğik olarak doğurmadım, onu bozuk sütle emzirmedim ve onu canı sıkkın olarak uyutmadım.

Burada “ona yanlışlıkla hamile kalmadım” cümlesinde anlatılmak istenen: Yani ona ay hali süresince hamile kalmadım. Ayrıca “bozuk sütle emzirmedim” cümlesinde anlatılmak istenen ise; yani bu çocuğu emzirdiği sürece başka bir çocuğa hamile kalmadı. Ayrıca “canı sıkkın olarak uyutmadım” cümlesinde anlatılmak istenen; yani onu ağlatarak uyutmadım.

Bundan dolayı, güzel sesin ve hüznü şarkıların faydaları, insanı dünyanın ve ahiretin nimetlerine ulaştırır. Çünkü güzel ses insanı cesur olmaya sevk eder, nefse canlılık verir, yalnızlığı giderir, yorgunluğu giderir, üzgün olanı teselli eder, ahlakı geniş tutar (sinirleri yatıştırır) ve insanı iyilik yapmaya sevk eder.

Bundan dolayı müzik, ahretin nimetlerine erişmeye ve yüksek âlemlere ulaşmayı teşvik eder ve bağlantı kurmaya özendirir. İnsanı Allah'tan korkmaya ve ibadete teşvik eder. Dünyevi ve gereksiz şeylerden uzaklaştırır.

Bundan dolayı müzik, insanı cesur olmaya sevk eder. Bütün topluluklar, savaşlarda tıpkı silah gibi müzik aletlerini de kullanmışlardır. Arapların rebabı, Kürtlerin kemençesi, Frenklerin (Avrupalılar) nefesli çalgıları gibi.

Öte yandan müzik, bedene canlılık getirir. Develerin, şiir şeklindeki şarkılarla canlandığını görmemiz buna yeterli bir örnektir. Bundan hiç kimsenin şüphesi olmasın. Develer üzerindeki tesiri böyle olunca, düşünün ki insanların üzerindeki etkisi ne olur.

Ayrıca, insan uçsuz bucaksız bir kırsal alanda veya dört duvar arasında yalnızlık hissettiği zaman, terennüm ederek veya şarkı söyleyerek sesiyle yalnızlığını giderir. Bunlar gibi daha çok deliller vardır ama biz zaman darlığından dolayı bunlarla yetineceğiz.

Ayrıca, yorgunluğu gidermekle ilgili olarak, çoğu sanat erbabı olanlar iş yaparken yoruldukları zaman şarkı söyleyerek, yorgunluğunu kendi sesiyle giderip rahatlar, dinlenir. Bunlardan çamaşırcı (terzi) ve duvarcı gibi bazıları çalıştığı sürece susmadan şarkı söylerler.

Kederli olanı teselli etmeye gelince, bunu âşıklarda görürüz. Çünkü âşık olan bir kimsenin sevdikleri ile ilgili bir şey söylenirse, hasret ve iç çekerek kalbi parçalanır gibi ah çeker. Böyle bir durumda, şarkı söyleyerek veya terennüm ederek yüreğinin ateşini soğutur. Bu şekilde şarkı söylemeye gece gündüz devam etse bile doymaz.

Ahlakı geniş tutmasına, onu aydınlatmasına, arındırmasına ve kişiyi iyilik yapmaya yönlendirmesine gelince, bu çokça görülmektedir. Eğer ayrıntılara girersem söz çok uzayacaktır.

Ayrıca, ahiretin nimetlerine özendirmekle ilgili olan şeyhlerin, sofilerin, dindarların ve âlimlerin semâ hallerine gelince, bazıları şunlardır:

Ahmed bin Ebi Duad'ın dediğine göre: Mu'tasım'dan güzel ve hüznü ezgiler dinlediğim zaman ağlamaklı olurdum ve içimde yüce duygular oluşurdu.

Kadı Ebu Yusuf, Harun Reşit'in meclisinde şarkı söylenirken bulunduğunda, yüzündeki mutluluk yerini ağlamaya bırakır ve ahiretin nimetlerini hatırlar ve yüce duygular görülürdü.

İbnü'l-Cevziyye ve diğerlerinin eserlerinde çokça dile getirdiği gibi bu türde çok örnekler vardır. Bu kadarı yeterlidir.

Müzik dinlemenin üstünlüğü, yeryüzündeki yiyecek, içecek, toplu eğlenme, nikâh ve av gibi hiçbir lezzete benzemez. Müzik dinlemek hariç bu tür zevkler vücut üzerinde ve uzuvlarda olumsuz bir etki veya yorgunluk bırakır. Müzik dinlemek insan vücudunda ve bedeninin organlarında olumsuz bir etki bırakmaz. Güvenilir kaynaklarda anlatıldığına göre İskender öldüğü zaman, Aristoteles yanında bulunuyordu. Kendisinde bir gerginlik ve üzüntü hâsıl olduğu için, bazı öğrencilerini çağırıp, udu ve onun malzemelerini tamir ettirdi. Her gün nöbetle İskender'in adı zikredilerek kendisine çalınırdı ve bu şekilde taziye de bulunuldu. Aristo'nun içinde bulunduğu üzüntülü durum ancak böyle giderildi.

Sakin (durağan) bir duyguyu canlandırmak ve galeyana gelmiş hüznü bir duyguyu da sakinleştirmek, müziğin faydalarındandır.

### **Üçüncü Kısım**

#### **Müziğin Üstünlüğünün Ve Duygularda Yarattığı Etkinin Kanıtı**

Güvenilir kaynaklardan aktarılan bilgilere göre, kuşlar Allah'ın Peygamberi Dâvud (a.s.)'un nağmelerini dinlemek için saf saf dizilirlerdi. Bunun inkârı mümkün değildir. Çünkü bu büyük çoğunlukla rivayet edilmiş ve doğrulanmıştır..

Zamanımızın ileri gelen ahalisinden, adalet sahîbi ve sözü geçer bir grubun bana anlattıklarına göre; onlar, bu sanatın eski ve yeni örnek alınan kişisi olan, şeyh, imam ve bilgin Safiyyüddin Abdülmümin (Allah rahmet eylesin) Bağdat'ta bir bahçede ud çalarken yanında bulunmuşlar. Şarkılar söylenirken bir bülbül gelip onun karşısındaki dala konar. Sonrada uçup gelir ve yere iner. Yavaş yavaş yaklaşarak

topluluğun arasına kadar girer. Bu olaya şahit olanların büyük bir kısmı hâlâ hayattadırlar. Allah en doğrusunu bilir.

Bağdat ahalisinde bir grubun bana anlattıklarına göre; Bağdat civarlarında Beni Harim köyünde, Sâhib Mecdüddîn Esir'e ait olan bir bahçede toplandıklarında, çağın eşsiz uleması üstat Şemseddin Süherverdi (Allah rahmet eylesin), yanı başında gül olan bir pınarın başında ud çalıyordu. Bir kadın içeceklerini dağıtırken bir bülbül geldi ve dikkatle udun sesini dinlemeye başladı. Sonra pınarın başına gelinceye kadar onlara yaklaştı. Her ne zaman ud çalmadığında bülbül kanatlarını çırpıp bağırarak ötüyordu. Bu durum karanlık çökene kadar devam etti.

İdarecilerden oluşan bir topluluktan da, bir müzisyenin çenk (müzik aleti) çalarken bir bülbülün, çalgının başına konduğuna bizzat şahit olduklarını, duydum.

Çiftçilerin kendilerinin yazmış oldukları kitaplarında; terennüm edildiği zaman arıların coştuklarını ve yavrularını güzel sese doğru gitmeye yönelttiklerinden bahsetmektedirler.

Sanatkâr erbabı insanlar güzel sesle (terennümle) istirahat ettikleri ve canlandıkları, daha önce ifade edilmişti. Aynı şekilde atlarda ısıklıkla su içler.

#### **Dördüncü Kısım**

#### **Müziği İlk Keşfeden Ve Ona Gönül Verip İcra Eden**

Biliniz ki, tarihçiler çok eski tarihe ait görüşlerinde; udu ilk ortaya çıkaran ve ondan ezgiler çıkaran Allah'ın peygamberi Nuh (a.s.) olduğunu belirtmişlerdir. Daha sonra ud tufanda kaybolup gitmiştir. Sonra Hz. Davud (a.s.) zamanında bulunup ortaya çıkarıldı, elden geçirildi ve çalınmaya başlandı.

Ancak, bu sanatın uzmanları udu ilk icat edenin Allah'ın peygamberi Davud olduğuna ilişkin görüş birliğine varmışlarsa da bu kanıtlanamamıştır.

Bilginler, Davut peygamberin çaldığı udun, Buhtunnasır'ın gelip Kudüs'ü harap edinceye kadar orada bulunduğunu anlatmaktadırlar.

Deniliyor ki: İskender, memleketleri dolaştığı zaman beraberinde bir ud götürmüştür. Bu udu, kendi hocası Aristoteles'in bir öğrencisi çalıyordu. Onun

keyifsiz bir şekilde moral bozukluğu olduğu ve üzerine tembellik çöktüğu zaman, o öğrenciyi çağırıp ud çaldırarak üzerindeki bu olumsuz durumlar yok eder ve kendine gelirdi.

Öte yandan Aristoteles, Bukrat ve Calinus (Kalinus) gibi filozof, hekim, âlim kimselerden şarkı söyleyen kimseler pek çoktur.

Bu alanda Emevi halifelerinden ve diğerlerinden: Yezîd bin Abdülmelik, Abbasilerden: İbrahim bin Mehdî'nin bu alanda yazılı eserleri vardır. Ayrıca, Ebû İsâ bin Reşîd, Abdullah bin Emîn, Sâlih bin Reşîd, Hâdî, Ebû Ca'fer Mansûr, İbnü'l-Muktedir, Reşîd (Harun) ve Mu'tasım ve diğerlerini sayabiliriz.

### **Beşinci Kısım**

#### **Müzikle İlgilenenlerin Görüşleri Ve Müziğin Ortaya Konmasındaki Amaç**

Eflatun:"Müzik öyle bir ilim ki, âlimler onu eğlence olsun diye veya bir eğlenceyle meşgul olmak için ortaya koymadılar. Aksine, hoş olan hisleri yaymak, ölü duyguları canlandırmak, hüznü gidermek ve kanı arındırmak için ortaya koymuşlardır" dedi.

Bilginler, müziği dört karakter, dört usul ve mizaç üzerine bina ettiler. Müziğin on iki burçtan meydana çıkarıldığını iddia ettiler. Çünkü onlardan dört tanesi sabit, dört tanesi değişken ve dört tanesi de iki bedenli olup ve her üç burç bir bütün olarak uyum halindedir.

Bu ilmi inkâr edenler sadece müziği hanlarda, çarşılarda, meyhanelerde duymuşlar. Bunlar dalkavukluk yapanlarda kötü müzik yapanlardan başka bir şekilde müzik dinlememiş olanlar müziği hukuken haram saydılar. Onlar, müziğin yalnızca bu gibi yerler için yapıldığını zannederler. Müziğin usulüne ve anlamına vakıf değillerdir. Onun ne amaçla ortaya konduğunu bilmeyenlerdir.

Bu yüzden, müzik için, Ebu Nasr Farabi (Allah rahmet eylesin) bu ilmin astronomiden, felsefeden, tıp ilminden, astrolojiden ve doğa bilimlerinden meydana çıktığını ve müziğin bütün bu ilimlerle ilgili olduğunu rivayet etmektedir. Bunu böyle bil.

### **Makamlar: On İki Adettir**

Birincisi ( Rast ), burcu: Koç  
İkincisi ( Irak ), burcu: Boğa  
Üçüncü ( Isfahan ), burcu: İkizler  
Dördüncü ( Zirefkend ), burcu: Yengeç  
Beşinci ( Büzürk ), burcu: Aslan  
Altıncı ( Zingüle ), burcu: Başak  
Yedinci ( Rehavî ), burcu: Terazî  
Sekizinci ( Hüseyîni ), burcu: Akrep  
Dokuzuncu ( Hicaz ), burcu: Yay  
Onuncu ( Buselik ), burcu: Oğlak  
On birinci ( Neva ), burcu: Kova  
On ikinci ( Uşşak ), burcu: Balık

### **Avazeler Yedi Adettir**

Birinci ( Geveşt ), gezegeni: Zühal, soğuk kuru  
İkincisi ( Nevruz ), gezegeni: مشتری, sıcak yağ/nemli  
Üçüncüsü ( Selmek ), gezegeni: Merih, sıcak kuru  
Dördüncü ( Şehnaz ), gezegeni: Güneş, sıcak yağ  
Beşinci ( Maye ), gezegeni: Zehra, soğuk yağ  
Altıncı ( Gerdaniye ), gezegeni: Utarit, karışık  
Yedinci ( Hisar ), gezegeni: Ay, soğuk yağ

### **Şubeler Dört Adettir**

Birinci: ( Yegâh ), safra mizaçlı, sıcak kuru  
İkinci: ( Dügâh ), kan mizaçlı, sıcak yağ  
Üçüncü: ( Segah ), balgam mizaçlı, soğuk yağ  
Dördüncü: ( Çargah ), hüzün mizaçlı, soğuk kuru

Bu sanatın ve bu alandaki topluluğun önde gelenlerinden biri olan Safiyyüddin b.Serâyâ Hillî'nin zikrettiğine göre, her makamın uygun zamanı olduğu ve bundan dolayı:



“Maye”, Güneşin doğduğu zamana uygun gelir. Eğer güneş yükselirse “Rast”, günün ilk çeyreğinde “Irak” uygun olur. Çünkü bu vakitlerde kulağa daha hoş gelir.

Deniliyor ki: Öğlen vakti “Rast”, ayrıca tam öğlene girerken “Muhelif Rast” uygun gelir. Tabakaların en aşağısında olması nedeniyle güneş batarken “Buselik” uygundur.

Eğer Güneş’in batışı yaklaşıyorsa “Uşşak”, battıktan sonra ve yaz mevsiminde “Neva” uygun olur. Ayrıca bu makam Türkler içinde uygundur. Akşamdan sonra: “Muhelifek” uygundur çünkü ondan daha hoş vakit, daha canlı, daha güzel koku ve daha iyi hava yoktur. Bu yüzden bu makam bu vakitte uygundur.

Gecenin ilk yarısının bittiği saatte “İsfahan” uygundur. Seher vaktinde ise gerçekten “Zingüle” uygundur.

Hazreti Muhammed (sav) , seher vaktinde Kur’an’ı bu makamla okurdu.

Sabah yaklaştığı zaman: “Rehavi”, tam sabah vaktinde ise “Hüseyni” uygun gelir. Bunu böyle bil. Allah, her şeyi en iyi bilendir.

## **Altıncı Kısım**

### **Filozofların Sözlerindeki Parıltılar**

Beyaz tenli olanlara şarkılardan (makamlardan) “Muhelif” gibi ve benzerleri uygundur. Esmer için: “Evcî’l-Irak ve Mahur” uygundur.

Buğday tenli ve güzel yüzlü olanlara “Rast” uygun olur. Tesbih edilen Allah her şeyin en iyisini bilir ve kullarına en çok lutfedicidir ve hükmedicidir.

## **İkinci Bâb**

### **Seslerin Açıklanması: Yükselmesi Ve Alçalması**

**Ey Öğrenci: Bu İlimin İleri Gelenlerinin Bahsettiğine Göre, Müzik Enstrümanlarının Ve İnsanlarda Ki Seslerin Bir Seyri Vardır. Gerçekten Bu Sesler Seyirlerine Ve Durak Yerlerine Göre İsimlendirilirler. Onların Her Biri Bir Asıl Durak Yerinde Toplanır. Bu Bir Gerçektir. Araplar Ve Acemlerde Ayı**

**Ayrı İsimlendirilir. Araplarda “Yegâh”, Acemlerde İse “Ahenk “ Ve “Rast” Olarak İsimlendirilir.**

## **Birinci Kısım**

### **Dört Makamın Ve Türevlerinin Açıklanması**

Rast, Irak, Zirefkend, Isfahan’dan oluşan dört makamın temel prensipleri

Açıklaması:

“Rast” sesinin yükselmesi ve kendi yerine alçalması “Gerdaniye” olarak isimlendirilir.

“Isfahan”ın “Segah” üzerine alçalması “Yesteh” olarak isimlendirilir. Bu Acemlerde “Geveşt” olarak isimlendirilir.

“Zirefkend”in “Hicaz”ın üzerine alçalması “Büzürk” olarak isimlendirilir.

“Dügah”dan Dügah’a “Muhayyer” olarak isimlendirilir.

“Segah”dan Segah’a “Evc” olarak isimlendirilir.

“Rast” babının “Hicaz”ın üzerine alçalması “Nevruz” olarak isimlendirilir.

“Isfahan” babının “Rast”ın üzerine alçalması “Pençgah” olarak isimlendirilir.

“Isfahan”ın “Çargah”ın üzerine alçalması “Şeşteri” olarak isimlendirilir.

“Hüseyni”nin “Hicaz”ın üzerine alçalması “Uzzal” olarak isimlendirilir.

“Hüseyni”nin “Rast”ın üzerine alçalması “Şegah” olarak isimlendirilir.

“Heftgah” babı “Saidi” yükselmesi ve sonra “Çargah”dan “Rast”ın üzerine alçalması ”Müberka” olarak isimlendirilir.

“Segah”ın yükselmesi “Hicaz”ın üzerine alçalması “Ukberi” olarak isimlendirilir.

“Hüseyni”nin yükselmesi ve “Hüseyni”ye alçalması “Aşiran” olarak isimlendirilir.

“Dügah”ın “Hicaz”ın üzerine alçalması “Nühüft” olarak isimlendirilir.

“Uşşak” babının “Rehavi”nin üzerine alçalması “Nigari” olarak isimlendirilir.

“Hicaz”ın yükselmesi ve “Rast”ın üzerine alçalması “Selmek” olarak isimlendirilir.

“Nura”nın yükselmesi ve “Hüseyni” üzerine alçalması “Maveraünnehr” olarak isimlendirilir.

“Zengüle”, “Hicaz” evinden “Çargah”ın üzerine alçalır.

“Şehnaz” babı, “Remel”e yükselir ve “Remel”e alçalır.

“Remel” nağmesinin babı “İsfahan”a yükselir ve “Ukberi”ya alçalır.

“Karcıgar ve Muhayyer saba”, “Mahur”

Perdelerden çıkan dördlü babı: ilk çıkışı “Saidî”, sonra “Neva”, ondan sonra “Maye”, sonrada “Buselik”

“Remeli-Hisar ve Zirefkendi-Hisar”ın babı.

Uyumlu dokuz ve mutlak babı: Birincisi “Dügâh, Segâh, Çargah, Remel, Pençgah, Irak, Rast ve Muhayyer”dir.

“Zirkeşi”nin babı olan “Hüseyni”, “Rehavi”ye alçalır.

“Zavili”nin babı olan “Hüseyni”, “Segah”la karışır.

“Rekbi”nin nağmesi olan “Çargah”la karışır.

“Mahur” nağmesinin babı, “Gerdaniyeye” yükselir ve sekiz tabakadan olan “Neva” üzerinden yine kendi evine alçalır.

“Hicaz”a yükselen “Nevruz” nağmesinin babı kendi seslerinin üzerine alçalır, bu da sekiz tabakadır.

“Rehavi”ye yükselen “Araban” nağmesinin babı (Hicaz’a alçalır)

“Muhayyer”e yükselen “Hüseyni” nağmesinin babı “Rehavi”ye alçalır.

## **Bu Dairenin Açıklanması Ve On İki Makamın Ve Altı Avazenin Açıklanması.**

### **Her Aslın Ve Onun Ölçülerinin Açıklanması**

Bilinsin ki gerçekten “Segah” seslerin ilk kapısıdır, “Rast” ise seslerin babasıdır. “Uşşak ve Zingülah” onun vezinlerindendir.

İkinci olarak “Irak”ı yaptılar. “Maye” ve sonra “Buselik” onun vezinlerindendir.

Üçüncü ise “İsfahan”ı yaptılar, “Neva” ve sonra “Hüseyni” onun vezinlerindendir.

Dördüncü ise “Zirefkend”i yaptılar. “Büzürk” ve sonra “Rehavi” onun vezinlerindendir

Böylece asıl makamları on ikiye tamamladılar.

### **Altı Avaze Babının Açıklanması Ve Onların Tanınması**

Bilinsin ki her iki avazenin bir dalı olur.

Rast ve Irak’ın dalı “Nevruz”dur

İsfahan ve Zirefkend’in dalı “Şehnaz”dır

Allah her şeyi en iyi bilendir, “Selmek” avazı, “Uşşak ve Zingüle” nağmelerine bağlanır.

### **“Şiir”**

Selmek avazı, Uşşâk ve Zingüle nağmelerinden nakledilmiştir.

Hicâz avâzı, Mâye ve Bûselîk avâzelerinden nakledilmiştir.

Bazı kimseler (müzik otoriteleri), Hicâz makamını asli makamlardan saymış, avâzlardan saymamıştır.

Tehnîkâ’yı yok sayarlarken, Mâye ve Bûselîkâ’yı birleştirmişlerdir.

Altılı grup içerisinde Gerdâniye’yı kaydetmişler, Zerkeşî’yi asla saymadılar.

Zerkeşî, Nevâ ve benzeri olan Hüseynî ikilisinin avâzıdır.

Geveşt avazının, Büzürk ve Rehavi’den rivayet edilmiştir.

## **İkinci Kısım**

### **Makamların Perdelerinin Açıklanması**

#### **Makamlar On İki Makamdan Oluşmaktadır**

##### **Birinci Makam “Rast”:**

Bu makama asıl “Rast” perdesinden başlanılarak “Tahte’l-Maklub” perdesine inilir, sonra “Tahte’l-Hüseyini” perdesine inilir, daha sonra tekrar “Tahte’l-Maklub” perdesine çıkılır, sonra tekrar asıl “Rast” perdesine yükselir. Burası bu makamın durak yeridir. “Rast” makamı, üçü mutlak perde olmak üzere toplam beş sesten mürekkep olarak oluşur.

##### **İkinci Makam “İsfahan”:**

Bu makama asıl “Pençgah” perdesinden başlayarak “Hüseyini” perdesi atlanarak yarım “Maklub” perdesine çıkılır. Sonra sırasıyla “Hüseyini” ve “Pençgah” perdelerine inilir. Burada bir müddet uzatılır. Sonra, “Çargah” perdesine inilir. Burada da bir tam olarak uzatılır. Sonra sesi uzatmaksızın Segâh’a inilir. Sonra tekrar “Çargah” çıkılır ve burada da bir müddet uzatılır. Daha sonra tekrar “Segah” a inilir ve burası bu makamın durak yeridir. İsfahan makamı, dört mutlak ve bir ara bağlantı sesten olmak üzere toplam sekiz sesten mürekkep olarak oluşur.

##### **Üçüncü Makam “Hicaz”:**

Bu makama asıl “Segah” perdesinden başlanılır ve yarım “Çargah” perdesine çıkılır, sonra “Dügah” perdesine inilir, sonra “Rast” perdesine ve daha sonra “Tahte’l-Maklub” perdesine inilir. Burası durak yeridir. “Hicaz” makamı, dört mutlak perde ve bir ara bağlantı perdeden olmak üzere toplam sekiz sesten mürekkep olarak oluşur.

##### **Dördüncü Makam “İrak”:**

Asıl “Dügah” perdesinden başlanarak “Segah” perdesine çıkılır, sonra “Dügah” perdesine inilir ve burada uzatılır, sonra asıl “Rast” perdesine inilir. Daha sonra “Tahte’l-Maklub” perdesine inilir ve burası durak yeridir. “İrak” makamı, dört mutlak perdeden ve beş sesten mürekkep olarak oluşur.

### **Beşinci Makam “Küçek”:**

Asıl “Dügah” perdesinden başlanarak arada ki perdeler atlanıp direk olarak “Hüseyni” perdesine çıkılır. Sonra “Peçgah” perdesi atlanarak “Çargah” perdesine inilir. Sonra yarım “Peçgah” perdesine çıkılır. Sonra “Çargah” perdesine inilir. Daha sonra “Segah” ve “Dügah” perdesine inilir ve burası durak yeridir. “Küçek” makamı, dört mutlak ve bir ara bağlantı perdesinden ve yedi sesten mürekkep olarak oluşur.

### **Altıncı Makam “Hüseyni”:**

Asıl “Hüseyni” perdesinden başlanarak “Peçgah” perdesine inilir. Daha sonra sırasıyla “Çargah”, “Segah” ve “Dügah” perdesine inilir. Sonra kademeli bir şekilde “Hüseyni” ye çıkılır. Burası durak yeridir. “Hüseyni” makamı, beş mutlak perdeden ve dokuz sesten mürekkep olarak oluşur.

### **Yedinci Makam “Uşşak”:**

Asıl “Çargah” perdesinden başlanarak “Peçgah” perdesine çıkılır. Sonra “Hüseyni” perdesine çıkılır ve burada uzatılır. Sonra “Peçgah” perdesine inilir. Daha sonra “Çargah” ve yarım “Segah” perdesine inilir. Burası durak yeridir. Bu makam, üç mutlak, bir ara bağlantı perdesi ve altı sesten mürekkep olarak oluşur.

### **Sekizinci Makam “Neva”:**

Ona asıl “Çargah” perdesinden başlanarak yarım “Segah” perdesine inilir ve burada uzatılır. Sonra sırasıyla “Dügah” ve “Rast” perdesine inilir. Burası durak yeridir. Bu makam, üç mutlak, bir ara bağlantı perdesi ve dört sesten mürekkep olarak oluşur.

### **Dokuzuncu Makam “Buselik”:**

Ona asıl “Hüseyni” perdesinden başlanır ve “Maklub” perdesi atlanarak direk olarak “Tiz Maklub” perdesine çıkılır. Sonra sırasıyla “Maklub”, “Hüseyni”, “Peçgah” ve “Çargah” perdelerine inilir. Sonra “Peçgah” perdesine ve “Hüseyni” perdelerine çıkılır ve burada uzatılır. Burası durak yeridir. Bu makam, beş mutlak perdeden ve yedi sesten mürekkep olarak oluşur.

### **Onuncu Makam “Büzürk”:**

Ona asıl “Hüseyini” perdesinden başlanır ve burada uzatılır. Sonra “Pençgah” perdesine inilir. Sonra “Hüseyini” perdesi atlanarak direk olarak “Maklub” perdesine çıkılır. Daha sonra “Peçgah” ve yarım “Çargah” perdesine inilir. Burası durak yeridir. Bu makam, üç mutlak perde, bir ara bağlantı perdesi ve altı sesten mürekkep olarak oluşur.

### **On Birinci Makam “Rehavi”:**

Ona asıl “Dügah” perdesinden başlanarak “Segah” perdesine ve sonrada “Çargah” perdesine çıkılır. Sonra “Dügah” ve “Segah” perdelerine çıkılır. Sonra “Dügah” perdesine ve yarım “Rast” perdesine inilir. Sonra durak yeri olan “Dügah” perdesine çıkılır. Bu makam, iki mutlak, iki ara bağlantı perdesi ve dokuz sesten mutlak olarak oluşur.

### **On İkinci Makam “Züngülah”:**

Ona asıl “Çargah” perdesinden başlanır ve burada uzatılır. Sonra yarım “Pençgah” perdesine çıkılır. Sonra “Çargah” perdesine inilir ve burada uzatılır. Sonra sırayla “Segah” ve “Dügah” perdelerine inilir. Sonra tekrar “Segah” , “Çargah” ve yarım “Pençgah” perdesine çıkılır. Sonra durak yeri olan “Çargah” perdesine inilir. Bu makam, üç mutlak, bir ara bağlantı perdesi ve dokuz sesten mürekkep olarak oluşur.

## **Üçüncü Kısım**

### **Şube Perdelerinin Açıklanması**

Biliniz ki, daha önce bahsedilen on iki makamdan her birinin iki şu’besi vardır. Bu iki şubenin birisi onun altında diğeri ise onun üstündedir. Böylece, şubeler toplam yirmi dört adetten oluşur. Makamlar üzerindeki tertibini zikrederek, her makam altında olan şubesiyle başlar.

### **Birinci Şube “Müberka”:**

O “Rast”ın bir şubesidir. Ona asıl “Rast” perdesinden başlanarak pes “Maklub”ve pes “Hüseyini” perdesine inilir. Sonra pes “Maklub” perdesine çıkılır ve

asıl “Rast” perdesine dönülür. Burası durak yeridir. Bu şube, üç perde ve altı sestem mürekkep olarak oluşur.

#### **İkinci Şube “Pençgah”:**

Ona asıl “Pençgah” perdesinden başlanır. Kademeli olarak “Rast”a kadar inilir ve yine kademeli olarak “Pençgah”a çıkılır. Bu şube, beş mutlak perdeden ve dokuz sestem mürekkep olarak oluşur.

#### **Üçüncü Şube “Niyâr”:**

Bu “İsfahan” ın bir şubesidir. Ona “Rast” perdesinden başlanır ve aradaki sesler atlanarak bir defada “Pençgah” perdesine çıkılır. Daha sonra yarım “Çargah” perdesine ve “Segah” perdesine inilir. Sonra kademeli olarak “Rast” a kadar inilir. Burası durak yeridir. Bu şube, dört mutlak perde, bir ara bağlantı perdesi ve altı sestem mürekkep olarak oluşur.

#### **Dördüncü Şube “Nişâvurek”:**

Ona “Segah”dan başlanarak direk olarak “Hüseyni”ye çıkılır. Sonra kademeli olarak önce “Pençgah”a ve sonra “Segah”a inilir. Bu şube, dört mutlak perdeden ve beş sestem mürekkep olarak oluşur.

Biliniz ki, bu şubenin perdeleri “Geveşt”in rengine zıttır.

#### **Beşinci Şube “Segâh”:**

O “Hicaz”ın bir şubesidir. Ona “Segah”dan başlanarak kademeli bir şekilde “Rast”a inilir. Sonra kademeli olarak “Segah”a çıkılır ve burası durak yeridir. Bu şube, üç mutlak perdeden ve beş sestem mürekkep olarak oluşur.

#### **Altıncı Şube “Hisâr”:**

Ona asıl “Segah” perdesinden başlanarak bir defadan “Maklûb”a çıkılır. Sonra yarım “Hüseyni” perdesine inilir. Daha sonra “Maklûb”a ve kademeli bir şekilde üst “Dügah” perdesine çıkılır. Sonra kademeli bir şekilde yarım “Hüseyni” perdesine sonra “Pençgah” ve sonrada yine kademeli bir şekilde “Segah”a inilir.



Burası durak yeridir. Bu şube, altı mutlak ile bir ara bağlantı perdesi ve on iki sestem mürekkebi olarak oluşur.

#### **Yedinci Şube “Maklûb”:**

O “I’rak”ın bir şubesidir. Ona asıl “Maklûb” perdesinden başlanarak kademeli bir şekilde pes Maklûb’a inilir. Sonra kademeli olarak aynı şekilde “Maklûb” çıkılır. Burası durak yeridir. Bu şube, sekiz perdeden ve on beş sestem mürekkebi olarak oluşur.

#### **Sekizinci Şube “Ravî’l-Irak”:**

Ona “Dügah”dan başlanarak bir defadan “Çargah” çıkılır. Sonra kademeli bir şekilde “Dügah” inilir. Burada durak yapar. Bu şube, üç mutlak perdeden ve dört sestem mürekkebi olarak oluşur.

#### **Dokuzuncu Şube “Rekbî”:**

O “Kûçek”in bir şubesidir. Ona “Dügah”dan başlanarak bir defadan “Çargah” çıkılır. Sonra kademeli bir şekilde “Dügah” inilir. Burada bir müddet uzatılır. Daha sonra “Dügah” çıkılır ve burası durak yeridir. Bu şube, dört mutlak perdeden ve sekiz sestem mürekkebi olarak oluşur.

#### **Onuncu Şube “Bayâtî”:**

Ona “Rast”dan başlanarak kademeli olarak “Çargah” çıkılır ve burada bir müddet uzatılır. Sonra “Segâh” inilir. Bir defadan yarım “Pençgâh” perdesine çıkılır. Sonra “Çargah” ve sonra “Segâh” inilir. Burada bir müddet uzatılır. Sonra kademeli bir şekilde yine “Rast” inilir. Burası durak yeridir. Bu şube, dört mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesi ve on sestem oluşur.

Biliniz ki, bu şubenin perdeleri “Nevruzârâ” perdelerinin aynısıdır ama iki şubenin renkleri farklıdır.

#### **On Birinci Şube “Dügâh”:**

“Hüseynî”nin bir şubesidir. Ona, “Dügah”dan başlanarak “Rast” inilir. Sonra “Dügah” çıkılır. Bu şube, iki mutlak perdeden ve üç sestem mürekkebi olarak oluşur.

Eğer “Rast”dan başlanır ve “Dügah”a çıkılırsa ve yine “Rast”a dönülürse: “Dügah’ı-Rast” olarak isimlendirilir.

Aynı şekilde “Rast”dan kademeli bir şekilde “Segâh”a çıkılırsa ve kademeli bir şekilde “Rast”a dönülürse: “Segâh’ı-Rast” olarak isimlendirilir.

#### **On İkinci Şube “Muhayyer”:**

Ona “Tiz Rast” perdesinden başlanarak bir defadan “Tiz Çargah” perdesine çıkılır. Sonra kademeli bir şekilde “Tiz Dügah”a inilir ve burada bir müddet uzatılır. Sonra aynı kademeli bir şekilde “Pençgâh”a inilir. Burası durak yeridir. Bu şube, yedi mutlak perdeden ve sekiz sestten mürekkeb olarak oluşur.

#### **On Üçüncü Şube “Zâvilî”:**

Bu “Uşşak”ın bir şubesidir. Ona “Hüseynî”den başlanarak kademeli bir şekilde “Çargâh”a inilir. Sonra “Pençgâh”a çıkılır ve burada bir müddet uzatılır. Sonra tekrar “Çargâh”a inilir ve burası durak yeridir. Bu şube, üç mutlak perdeden ve beş sestten mürekkeb olarak oluşur.

#### **On Dördüncü Şu’be “Evç”:**

Ona “Hüseynî”den başlanarak bir defadan “Tiz Sîgah”a çıkılır. Sonra kademeli olarak “Hüseynî”ye inilir. Burası durak yeridir. Bu şube, beş mutlak perdeden ve altı sestten mürekkeb olarak oluşur.

Eğer “Tiz Rast”a çıkılır ve başka bir yolda inişlerde onun seslerinin sayısı böylece dokuz olur.

#### **On Beşinci Şube “Nevruzârâ”:**

O, “Neva”nın bir şubesidir. Ona “Dügah”dan başlanarak kademeli bir şekilde yarım “Pençgah” perdesine çıkılır. Sonra “Çargah” perdesine ve kademeli olarak “Rast”a inilir. Daha sonra “Dügâh” çıkılır. Burası durak yeridir. Bu şube, dört mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesi ve altı sestten oluşur.

### **On Altıncı Şube “Mahur”:**

Ona “Rast”dan başlanarak bir defada “Tiz Rast”a çıkılır. Sonra kademeli bir şekilde yarım “Segâh” perdesine, sonra “Dûgâh” ve “Rast”a inilir. Burası durak yeridir. Bu şube, yedi mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesinden ve yedi sesten mürekkeb olarak oluşur.

### **On Yedinci Şube “Aşîran”:**

O, bir “Bûselîk” şubesidir. Ona “Çargah”dan başlanarak kademeli bir şekilde “Hüseynî”ye çıkılır ve burada bir müddet uzatılır. Daha sonra sadece “Segâh” atlanarak kademeli bir şekilde “Pes Hüseynî”ye inilir. Bu şube, dokuz perdeden ve dokuz sesten mürekkeb olarak oluşur.

Bazen “Segâh”ı atlamaksızın yapılan değişik bir tür inişlerde, onun seslerinin sayısı böylece on olur.

### **On Sekizinci Şube “Nevrûzsaba”:**

Ona “Hüseynî”den başlanarak kademeli bir şekilde yarım “Tiz Sîgâh” perdesine çıkılır. Sonra “Tiz Rast”a inilir ve daha sonra kademeli olarak “Hüseynî”ye inilir. Burası durak yeridir. Bu şube, dört mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesi ve dokuz sesten mürekkeb olarak oluşur.

### **On Dokuzuncu Şube “Humâyûn”:**

O, “Büzürk”ün bir şubesidir. Ona “Bençgah”dan başlanarak yarım “Çargah” perdesine inilir. Daha sonra “Segâh ve “Dûgah”a inilir ve burada bir müddet uzatılır. Sonra “Segâh” perdesi atlanarak bir defadan “Çargâh”ın en üst yarım perdesine çıkılır. Burada bir müddet uzatılır. İlk alınan yarım inişte kullanılır. Sonra kademeli olarak “Dûgah”a inilir ve burada bir müddet uzatılır. Daha sonra yarım “Rast” perdesine inilir ve burası durak yeridir. Bu şube, üç mutlak perdeden, iki ara bağlantı perdesinden ve on sesten mürekkeb olarak oluşur.

### **Yirminci Şube “Nühüft”:**

Ona, “Dûgah”dan başlanılır ve bir defadan “Tiz Dûgah”a çıkılır. Sonra kademeli olarak yarım “Çargah” , sonra “Segâh” ve “Dûgah”a inilir ve burası durak

yeridir. Bu şube, yedi mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesi ve dokuz sestem mürekkebi olarak oluşur.

#### **Yirmi Birinci Şube “Nevruzarab”:**

O, “Rehâvî”nin bir şubesidir. Ona “Dügah”dan başlanarak kademeli bir şekilde yarım “Çehargah” perdesine ve sonrada “Bençgah” perdesine çıkılır. Sonra en alt yarım “Çehargah” perdesine inilir. Daha önce alınan yarım ise çıkıştaydı. Sonra kademeli olarak “Sîgâh” ve “Rast” a inilir. Sonra “Dügah” a çıkılır ve burası durak yeridir. Bu şube, dört mutlak perde, bir ara bağlantı perdesi ve dokuz sestem mürekkebi olarak oluşur.

#### **Yirmi İkinci Şube “Nevruz Acem”:**

Ona “Dügah”dan başlanarak bir defadan yarım “Maklûb” perdesine çıkılır. Sonra kademeli olarak “Hüseynî”den “Dügah”a kadar inilir. Bu şube, dört mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesi ve yedi sestem mürekkebi olarak oluşur.

#### **Yirmi Üçüncü Şube “Çargah”:**

O, “zingûlah”ın bir şubesidir. Ona “Çargah”dan başlanarak kademeli olarak “Rast”a inilir. Sonra yine aynı şekilde kademeli olarak “Çargah”a çıkılır. Bu şube, dört mutlak perdeden ve yedi sestem mürekkebi olarak oluşur.

#### **Yirmi Dördüncü Şube “Uzzal”:**

Ona “Çargah” perdesinden başlanılarak bir defadan “Tiz Rast”a çıkılır. Sonra kademeli olarak yarım “Hüseynî” perdesine ve sonrada “Pençgah” ve “Çargah” perdesine inilir. Burası durak yeridir. Bu şube, dört mutlak perdeden ve yedi sestem mürekkebi olarak oluşur.

#### **Dördüncü Kısım**

##### **Avazeler**

Biliniz ki, her iki makamın arasından avaz olarak alınan avazeler altı adettir.

### **Birinci Avâze “Gerdaniye” :**

O, “Rast ve Uşşak”dan alınmıştır. Ona “Rast”dan başlanarak bir defadan “Tiz Rast”a çıkılır. Sonra kademeli olarak “Rast”a inilir. Burası durak yeridir. Yedi mutlak perdeden ve dokuz sestten oluşur.

### **İkinci Avaze “Selmek” :**

O, “Zingülah ve Isfehan”dan alınmış. Ona “Bençgah”dan başlanarak önce yarım “Çargâh” perdesine daha sonra da aynı perde içerisinde olan ikinci yarım perdesine inilir. Sonra bir defada “Dügâh”a inilir ve aynı şekilde bir defada “Çargâh”a çıkılır. Sonra yarım “Pençgâh” perdesine ve daha sonra da aynı perdede olan ikinci yarsına çıkılır. Burası durak yeridir.

### **Üçüncü Avaz “Maye” :**

O, “Irak ve Kûçek”den alınmış. Ona “Dügah”dan başlanarak “Rast”a inilir. Sonra kademeli olarak “Sgâh”a çıkılır ve burada bir müddet uzatılır. Sonra kademeli olarak “Pes Maklûb”a inilir ve burada bir müddet uzatılır. Daha sonra da “Pes Hüseyni”ye inilir. Sonra “Pes Maklûb” ve “Rast”a çıkılır. Sonra kademeli olarak “Pes Pençgâh”a inilir ve burası durak yeridir. Altı mutlak perdeden on üç sestten mürekkebe olarak oluşur.

### **Dördüncü Avaz “Geveşt” :**

O, “Hicaz ve Neva”dan alınmış. Ona “Segâh”dan başlanarak kademeli olarak “Hüseyni”ye çıkılır ve burada bir müddet uzatılır. Daha sonra kademeli olarak “Segâh”a inilir. Burası durak yeridir. Dört mutlak perdeden ve yedi sestten mürekkebe olarak oluşur.

### **Beşinci Avaz “Nevruz” :**

O, “Hüseyni ve Buselik”den alınmış. Ona “Dügah”dan başlanılarak kademeli olarak yarım “Pençgâh” perdesine çıkılır. Daha sonra “Çargâh”a inilir ve kademeli olarak da “Dügâh”a inilir ve burası durak yeridir. Üç mutlak perdeden, bir ara bağlantı perdesi ve yedi sestten mürekkebe olarak oluşur.

### **Altıncı Avaz “Şehnaz”:**

O, “Rehavi ve Büzürk”den alınmış. Ona “Hüseyni”den başlanarak kademeli olarak yarım “Çargâh” perdesine ve daha sonra da aynı perde içerisinde olan ikinci yarısına inilir. Sonra daha önce adı geçen perdenin (Çargâh) yarım sesine çıkılır. Sonra yine aynı perdeye inilir. Sonra kademeli olarak “Dügâh”a inilir ve burası durak yeridir. Beş mutlak perdeden ve sekiz sestten mürekkebi olarak oluşur.

### **Beşinci Kısım**

#### **Her İki Şubenin Kendi Makamlarına Bağlanması Ve Birbirlerine Geçişin Güzel Olduğu Uygun Nağmelerin Açıklanması**

Birincisi tarikadır, bu işin metodu; her makam başlangıç perdesinin altındaki perdeye taşınırsa bir şubesiyle başlar ve ona taşınır, daha sonra da üstündeki şubesine taşınır.

İkincisine gelince; daha önce geçtiği üzere, “Rast” yaptığında, “İsfahan, Niyârîz, Nişâvurek, Selmek”e geçiş yaparsan ve “Rast”ta karar verirsen hoş olur.

“İsfahan”dan ve iki şubesinden sonra “Selmek, Hicaz ve Büzürk” uygundur. Başladığı sesle durak yapması en iyisidir.

“Hicaz” ve iki şubesinden sonra: “Nişavurek, Geveşt ve Şeşgah” uygundur, en iyisi “Segâh”da durak yapmasıdır.

“İrak” ve iki şubesinden sonra “Muhelif, Nigarinek ve Hüseyni” uygundur, en iyisi “İrak”da durak yapmasıdır.

“Küçek” ve iki şubesinden sonra “Hüseyni, Uzzal, Nihaved, Nevruzacem” uygundur, en iyisi “Rukbi”de durak yapmasıdır.

“Hüseyni” ve iki şubesinden sonra “Uzzal, Buselik, Aşiran, Acem ve Bayati uygundur. En iyisi “Dügah”da durak yapmasıdır.

“Uşşak” ve iki şubesinden sonra: “Neva, Hicaz, Büzürk, Buselik ve Beyati uygundur, en iyisi “Uşşak”da durak yapmasıdır.

“Neva” ve iki şubesinde sonra: “Uşşak ve Evç” uygundur, en iyisi “Neva”da durak yapmasıdır.

“Buselik” ve iki şubesinde sonra “Hüseyni, Uzzal, Şehnaz ve Büzürk” uygundur, en iyisi “Hüseyni” makamında durak yapmasıdır.

“Büzürk” ve iki şubesinde sonra “Şehnaz ve Uzzal” uygundur, en iyisi “Hümayun”da durak yapmasıdır.

“Rehavi” ve iki şubesinde sonra: “Bayatı ve Nevruzara” uygundur, en iyisi “Nevruzarab”da durak yapmasıdır.

“Zingüle” ve iki şubesinde sonra “Nihavend ve Nühüft” uygundur, “Dügah”da durak yapar.

#### **Altıncı Kısım**

#### **Her İki Makamın Kendi Avazesıyla Bağlanması Ve O İkisinden Sonra Ona Uygun Olana Taşınabilmesinin Açıklanması**

Birinci avaze “Gerdaniye” dir.

Ondan öncekini “Rast” ve sonrakini “Uşşak” yap. Geçişin uygun olduğu diğer makamlar; ”Pençgah, Selmek, Isfahan”.\_En uygunu “Rast” da durak yapmaktır.

İkincisine gelince “Selmek”dir.

Öncesini “Zingüle” ve sonrasını “Isfahan” yap. Uygun olan geçiş “Nevruzara, Uzzal ve Nühüft”. En iyisi “Zingüle”da durak yapmasıdır.

Üçüncüsüne gelince, “Maye”dir.

Öncesini “Irak” ve sonrasını “Küçek” yap. Geçişe uygun olanı “Hüseyni, Zerkeşi, ve Uzzal”dır. En iyisi “Irak”da durak yapmasıdır.

Dördüncüsü, “Geveşt” dir.

Öncesini “Hicaz” ve sonrasını “Neva” yap. “Şeşgah ve Uşşak”a taşınması uygundur. En iyisi “Hicaz”da durak yapmasıdır.

Beşincisi, “Nevruz”dur.

Öncesini “Hüseyni” ve sonrasını “Buselik” yap. “Zerkeşi” ve “Zirefkend”e taşınması uygundur. En iyisi “Hüseyni”de durak yapmasıdır.

Altıncısı, “Şehnaz”dır.

Öncesini “Rehavi” ve sonrasını “Büzürk” yap. “Nevruzacem, Uzzal ve Nikrîz”e taşınması uygundur. En iyisi “Rehavi”de durak yapmasıdır.

Biliniz ki, makamlar avazelerin ve şubelerin aslıdır. Avazelerin kolları çok olduğu için burada özetleyerek bıraktık. Gerçekten daha önce bahsettiğimiz makamların, şubeleri ve avazelerin ortaya çıkışında, daha önce şekil üzerinde ki perdelerden hepsinde aynı değildir.

Aksine bazıları birbirinden meydana gelebilir. Çünkü makamların, şubeleri ve avazelerin bağlanmasında seçile en açık ve en uygun olduğu için.

Yine biliniz ki, bazıları diyor ki: “Hicaz”, “Uzzal” ve “Nikriz”den alınmıştır. Bu doğru değildir. Çünkü ikisinin arasında aldıkları ve “Hicaz” diye adlandırdıkları “Nikriz”dir. Bazı perdeleri “Rast”dır. Doğrusu iki hocadan duyduklarımızı ve kitaplarda gördüklerimizi sunduk.

Bazı makamların isimlendirilmesinde ihtilaflar olmuştur. Onlardan bazıları “Küçek”i “Zirefkend” olarak isimlendirirler. Bu yanlıştır. Çünkü “Küçek”e iki nağme eklenirse “Zirefkend” olur.

Onlardan bazıları “Hüseyni”yi “Zerkeşi” olarak isimlendirdi. Bu da yine yanlıştır. Çünkü “Hüseyni”ye iki nağme eklenirse “Zerkeşi” olur.

Onlardan bazıları “Zingüla”ı “Nihavend” olarak isimlendirirler. Bu da yine yanlıştır. Çünkü “Nihavend”, “Büzürk” ve “Zigülah”ın arasından alınmıştır.

Ve yine biliniz ki, diğer altı avazelerden başka daha çok avaze vardır. Değişik isimlerle karışmıştır. Burada özetleyip bıraktık. Ayrıntılarla uğraşmak uzundur ve usandırıcıdır.



Allah’a hamdolsun. Peygamber efendimiz Hazreti Muhammed ve onun ehline ve sahabelerinin hepsine kıyamete kadar selam ve salât olsun. Âmin.

Âlemlerin rabbine hamdolsun.

### **İstinsah Edenin Son Sözü**

Şeyh Safedi’nin “Risale Fi ilm’l-Musika” adlı eserinin yazımı fakir, hakir, günahını ve kusurunu itiraf eden, yoksul fani Muhammed et-Tebrisi’nin eliyle tamamlandı.

Allah, onu ve ebeveynlerini ve ona kim dua etmişse ve tüm Müslümanların günahlarını

Affetsin

1226 hicri senesi 8 cumadi’l evvel

Hicri bin iki yüz yirmi altı senesi.<sup>251</sup>

### **Şiir**

Âlim ve bilgin olan, âlemler arasında akılları taksim eden;

Dil ve lügatleri (konuşmalar) birbirinden ayıran, nağme ve sesleri bağışlayan;  
Allah’a hamd olsun.

Aklı bize özgü kıldığı için ona hamd ederim;

Sonra, kâinatın en üstünü olan seçkin elçi Muhammed’e ihlâsla salâvat getiririm;

Aynı salâvatı gece ve gündüz birbirini tâkip ettiği sürece onun seçkin âli ve ashabına da (ehli beyt ve arkadaşlarına) getiririm;

Sadede gelince: ses, kendisine sahip olanı sıkıntıya da düşürebilen ve gizli mahreçli olan bir olgudur;

Ben burada Acem kaidelerine göre çeşitli nağmelerin isimlerini zikredeceğim;

Birincisi Rast, ikincisi Irak, üçüncüsü Isfehân ve dördüncüsü Zirefkend bürdü;

---

<sup>251</sup> Bu risâlenin ardından Cemâleddîn Ebî Muhammed Abdullâh el-Mârdîni (ö. H. 809)’nin “Urcuze Fî’l-Engâm “ ı gelir. Bu kaside, Mısır Dârü’l-Küttâb yayın evinin, güzel sanatlar 510 numaralı kayıttan nakledilmiş. Bu yayın evi de bunu İstanbul’da 3. Ahmet Kütüphanesi’nden hicri 847 tarih ve 2130 nolu aslından almıştır.

Rast iki asli makam doğurmuştur, biri Uşşak, diğeri ise Züngülâ bürdü;  
Irak'da iki makam doğurmuştur, biri Mâyâh, diğeri ise Türk Buselik;  
Isfehân'dan doğduğu söylenen iki makamdan biri Neva, öbürü ise Küçük  
Hüseynî'dir;  
Zirifkend'in doğurduğu makamlardan birincisi Büzürk, diğeri ise Rahvâ bürdüdür;  
Böylece on iki asli makam tamamlanmış oldu. Hicaz'a gelince, bunun asli makam  
olmadığına karar verilmiştir.  
Sonra, her iki makamdan doğan bir makam daha vardır. Örneğin Nevruz; Rast ve  
Irak'dan doğmadır.  
Isfehân ve Zirefkend'den doğan makam da; Şehnaz olarak belirlenmiştir.

Not: zikredilen beyitlerin devamı bu risalenin birinci faslının sonunda  
kaydedilmiştir. Ondan sonra sonuna kadar "Urcuze"nin içinde devam etmektedir.  
Safedi'nin ki gibi "Urcuze"nin de edisyon kritiğini yapma gereği duymadık.

## SONUÇ

Safedi'nin *Risale fi İlmi'l-Musika* adlı eseri Türk Müzik teorisi açısından içerdiği konular nedeniyle önemli bir kaynak olarak görülmüştür. Mısırlı müzikologlar tarafından ilk defa yapılan incelemede Safedi'nin halis bir Arap olduğu ve tamamen Arap kültürüyle yetiştiği iddia edilmektedir.<sup>252</sup> Hayatı ile ilgili olarak yaptığımız araştırmalar sonucu ad ve künyesinden anlıyoruz ki soy itibarıyla Türk olduğu, babasını Bahri Memluklu Devletinde bir Türk asıllı bir emir olduğu açıktır hatta bazı yabancı kaynaklarda “Onun babası Türk asıllıydı” diyerek bu görüşümüzü doğrulamaktadır.<sup>253</sup>

Bahri Memluk sultanlarından İzzeddin Aybek, aslen Türk olup, Bahri Memluk birliklerinin kurucusu olan Eyyubi hükümdarı Melik Salih Necmeddin Eyyub'un hizmetinde yükselerek, sultan tarafından “çangir”liğe (sultanın sofracı başı görevini yürüten memur) tayin edilmişti. Daha sonra Şecerüddür'ün tahta oturmasıyla “Atabekü'l-Asakir”liğe getirilen Aybek, Memluk emirlerinin tercihiyle sultan olmuştur. Bu dönemde Mısır, 1250 yılından 1517 yılına kadar 267 yıl süreyle Memluklerin idaresinde kalmıştır. Bu devre, sultanların menşesine göre iki döneme ayrılır. İlk olarak 1250–1382 yılları arası “Bahri Memluklar” (=Türk Memlukleri) dönemi sultanların tamamı Türk asıllıydı. Bu yüzden onlara “Memalikü't-Türkiyye” (Türk Memlukleri) denilmiştir. Bunun yanı sıra Nil nehri üzerindeki Ravza adasında oturdukları için de “Memalikü'l-Bahriyye” adı verilmiştir. İkinci olarak 1382–1517 yılları arasında Cebel Kalesi burçlarında ikamet etmeleri sebebiyle “Memalikü'l-Burciyye” (Burci veya Çerkes Memlukleri) dönemidir. Bu dönemde sultanların ikisi hariç tamamı Çerkes asıllıdır.<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> Diyab ve Gattas, *Risale Fi İlmi'l Musikâ*, Kahire 1991, s.53.

<sup>253</sup> F. Rosenthal, “al-Safadi”, *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden 1995, C.8, s.759.

<sup>254</sup> İsmail Yiğit, *İslam Tarihi*, İstanbul 1991, C. VII, s. 24

Müzik teori kitaplarının Arapça yazılma nedenlerinden en önemlisi İslam toplumundaki ortak dil birliğidir. Abdülmelik b. Mervan zamanına kadar İslam memleketlerinde, o memleketin halkının lisanı ile ve o lisana aşina yerli memurlar vasıtasıyla idare olunurdu. Mısır'da; Kıbtî lisanı bilen Kıbtî memurlar, Şam'da; Rumca bilen Hristiyan memurlar, Irak'da Farisi lisanı bilen yerli memurlar görev yaparlardı. Mervan, halifeliği zamanında İslam memleketlerinde Arap dilinin kullanımı ve resmi işlerde de Müslüman olan memurların görevlendirilmesini emretti.<sup>255</sup>Bağdatlı bibliyografya yazarı Ebu Farac İbn Nedim (ö. 995), *Kitabü'l-Fihrist* adlı eserinde müzik üzerine ilk Arapça yazmaların Fisagor, Aristo, Platon, Aristoxenos, Arşimet gibi filozofların Yunanca eserlerinin Arapçaya tercüme edildiğini belirtmektedir. Daha sonraları Abbasi halifesi Me'mun zamanında kurulan "Beytü'l-Hikme"de (tercüme evi) Yunan ve Bizans astronomi, tıp, matematik ve müzik eserlerini Arapçaya tercüme yapılmasına devam edildi.<sup>256</sup>Bütün bu faaliyetler Arapçanın din ve bilim dili olmasını sağladı ve bu durum Safedî gibi birçok teorisyenin eserlerini Arapça yazmasına sebep oldu.

Türk, Arap ve İran müzikleri için aynı anlamda kullanılan "makam" kelimesi şimdiye kadar tespit edilen yazılı kaynaklara göre ilk defa bu risalede geçtiği, tespit edilmiştir. Bu orijinal sayfalar Arapça ek bölümün sonunda verilmiştir.

Diyab ve Haşebe'nin yapmış oldukları transkripsiyon ve incelemede Safedî'nin orijinal el yazma nüshalarının dört sayfası hariç tamamı yayınlanan kitapta verilmemiştir. Bu tür bilimsel çalışmalarda araştırmacı müzikologların çalışmasına imkân verebilmek için eserin orijinalinin tamamının verilmesi daha uygun olurdu.

Kaynaklarda eserin Safedî'ye ait olup olmadığı yönünde bazı tereddütler olduğunu tespit ettik. Bu konuda elde ettiğimiz bulgular doğrultusunda ve risalenin içinde yazılı olan ifadelerden yorumlar yaparak Safedî'ye ait olduğunu tespit ettik. Muhammed Tebrisi tarafından yazılan nüshanın son sayfasında "temmet (er-Risâle fî 'İlmi'l-Mûsikâ) lî şeyh es- Safedî..." ifadesinde Safedî'ye ait olan eserin yazımı tamamlandı. Bu ifadeden eserin Safedî adında birine ait olduğu net olarak

---

<sup>255</sup> Corci Zeydan, *İslam Medeniyeti Tarihi*, C. I, s. 122.

<sup>256</sup> Amnon Shiloah, *Music in the World of Islam*, 1995 Detroit, s. 46-48.

anlaşılmaktadır. Tercüme yapılan bölümde 115. sayfada Safiyyüddin Abdülmü'min'in ud çalarken dinletisine katılan kişiler dönemin ileri gelenlerinden olup bu dinletiyeye katılanların çoğu hala hayattadırlar ifadesini bir önceki ifade ile birleştirecek o Safedi'nin Salahaddin Safedi olduğunu anlarız. Ayrıca bu kadar ansiklopedik eserler bırakan, hat ve resim sanatıyla ilgilenen, yaşadığı dönemin ileri gelenleriyle ders alan ve diyalogları olan birisinin müzikle ilgilenmesi ve bunuda önsözde açıkça belirtmesi firlerimizi doğrulamaktadır.

Risalenin 14. yüzyıla ait bir eser olduğunun tespiti için, tensih edenin ve müellifin yaşadıkları dönemlerin makam, avaze ve şube sınıflandırmalarını karşılaştırdık. 18. yüzyılda Türk Müziği Bestekârı ve Nazariyatçısı Prens Dimitri Kantemir'in makam sınıflandırmasında; Ortaçağ filozoflarının müziğin evrenle olan ilişkisinden uzaklaşmıştır. Ayrıca makamlar eşit ses ölçülerine göre yedi bölüme ayrılmıştır ve 17. yüzyılın ikinci yarısında makamların sayısı kırk dokuza ulaşmıştır.<sup>257</sup>Yine 19. yüzyıl makam anlayışını *Mehmed Hafid Efendi ve Musikisi* (yayına haz. Recep Uslu) adlı eserde makamlar, terkiplerin hepsi yedi yıldıza maledilerek sınıflandırılmıştır.<sup>258</sup> Yine 1795'li yıllarda Nasır Abdülbaki Dede (ö.1821) makam sayısını on ikiden on dörde çıkarmış, on iki makamdan büzürg, zirefkend ve zengülenin yerine suzidilara, saba, segah, nişabur ve nihavend makamlarını eklemiştir.<sup>259</sup> Oysa risalede geçen on iki makam altı/yedi avaze, yirmi dört şube şeklindeki sınıflandırma Safedi'nin öncesi ve sonrası yakın dönemdeki sınıflandırmaya uygun veya benzerlikler içermektedir. Amnon Shiloah'ın *The Theory of Music in Arabic Writings* adlı eserinde, Ladikli (ö. 1495), Safiyyüddin Hilli (ö.1339), Cemaleddin Mardini (ö. 1406)'nin makam, avaze ve şube sınıflandırması Safedi'nin makam, avaze ve şube sınıflandırmasına benzemektedir. Safedi'nin risalede vermiş olduğu makam, avaze ve şube sınıflaması ve bunların burç ve gezegenlerle olan ilişkileri hakkındaki bilgiler, kendisinden sonraki asırda yaşayan Fatih dönemine ait bir Türk Müziği teori kitabı olan Kırşehirli Yusuf bin

---

<sup>257</sup> Eugenia Popescu-Judet, *Prens Dimitri Kantemir* (çev. Selçuk Alimdar), İstanbul 2000, Pan Yayınları, s. 49.

<sup>258</sup> Recep Uslu, *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*, İstanbul 2001, Pan Yay., s. 25.

<sup>259</sup> Gültekin Oransay, *Belleten*, İzmir 1990.

Nizameddin'in musiki risalesinde ki tasnife çok benzediğini görmekteyiz.<sup>260</sup> Ayrıca kendisinden önce olan Safiyyüddin Abdülmümin ve kendisinden sonra olan Abdülkadir Meragi'nin makam, avaze ve şube isim ve sınıflamasıyla çok yakın benzerlikler içermektedir. Bu durumlar bize eserin 14. yüzyıla ait ve bir Türk Müziği teorisi olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir.

Ayrıca eserde geçen şahıs isimlerini incelediğimizde, Safedi'den önce veya döneminde yaşamış kişilerin adı geçmektedir. Müstensihin yaşadığı dönem veya yakın geçmişini kapsayan tarihlerde bir isme rastlanmamıştır. Safedi'den sonraki Abdülkadir Meragi, Fethullah Şirvani, Kırşehirli Yusuf, Hızır b. Abdullah, Ladikli Mehmet, Seydi, Kantemiroğlu ve Hızır Ağa gibi ünlü teorisyenlerden hiç birinin adına ve eserlerine yer verilmemiştir. Bu durumda bize eserin 14. yüzyıla ait olduğunu kuvvetlendiren diğer bir nedendir.

Safedi, müzik bilgisi hakkında teorik ve pratik olarak bir bilgiye sahip olduğunu mukaddime bölümünde belirtmiştir fakat risalede hangi enstrümanı çaldığı hakkında bir bilgiye rastlanamamıştır.

Amnon Shiloah' ın *The Theory of Music in Arabic Writings* adlı eserinde Safedi'nin *Risale Fi İlmi'l Musika* adlı eserinin Berlin kütüphanesinde üç nüshasını daha olduğunu tespit ettik.

1. 1737 yılında Ebu Bekir Asfuri'nin 5526 katalog no
2. 1811 yılında Muhammed Tebrisanî 5525 katalog no
3. 1855 yılında Muhammed Salim 5526/2 katalog no

Musiki kelimesi Arapçaya yaklaşık olarak 9. yüzyılda “musikâ” şeklinde Yunancadan geçmiştir ve Türklerde 10. yüzyıldan itibaren Arapça yazılımı “mûsîkî” olan şeklini kullanmaya başlamıştır.

Risalede, matematik bilimlerini en seçkini ve en inceliklisi olan ve Farabi'ye göre astronomiden, felsefeden, tıp ilminden, astrolojiden ve doğa bilimlerinden meydana çıkan müziğin etkileri hakkında oldukça geniş bilgiler verilmiştir. Müzik, yakınlaşma ve kaynaşmayı sağlar, kalbin cilasası, keder ve üzüntüleri giderici ve

---

<sup>260</sup> Nilgün Doğrusöz, “Fatih Dönemine Ait Bir Musiki Risalesi Kırşehirli Edvar Çevirisi”, Eyüp Sultan Sempozyumu VII Tebliğler, Aralık 2003.

sevinç getirici olduğundan Safedi bu ilmi öğrenmiştir. Nefsi, müziği sevmekten alıkoymak uygun değildir. Müzik, ince duygulu nefislerde kendiliğinde oluşur. Tıp bilginleri, güzel ses ve doğru nağmenin insan vücudunda dolaştığını, damarlarda aktığını, kanı berraklaştırdığını, nefsin onunla sevinç dolduğunu, vücudun uzuvlarının onunla sarsıldığını ve hareketleri hafiflettiğini ileri sürmektedirler. Bu yüzden, güzel sesin ve hüznü şarkıların faydaları; insanı dünyanın ve ahiretin nimetlerine ulaştırır. İnsanı cesur olmaya sevk eder, nefse canlılık verir, yalnızlığı ve yorgunluğu giderir, üzgün olanı teselli eder, sinirleri yatıştırır ve insanı iyilik yapmaya sevk eder. Müzik, insanı dünyevi ve gereksiz şeylerden uzaklaştırır, Allah'tan korkmaya, ibadete ve yüksek âlemlere ulaşmayı teşvik eder ve bağlantı kurmayı özendirir. Yalnızlık hisseden bir kişi terennüm ederek veya şarkı söyleyerek yalnızlığını giderir. Bedeni olarak çalışan sanat erbabı, yoruldukları zaman şarkı söyleyerek kendi sesiyle yorgunluğunu giderip rahatlar. Âşık olan bir kimse sevdikleri aklına gelirse veya onlarla ilgili bir şey söylenirse, şarkı söyleyerek ve terennüm ederek yüreğinin ateşini soğutur. Müzik dinlemenin üstünlüğü, yeryüzünde yiyecek, içecek, eğlenme, nikâh ve av gibi diğer hiçbir lezzete benzemez. Müzik dinlemek hariç bu tür zevkler insan bedeni üzerinde ve organlarda olumsuz bir etki ve yorgunluk bırakır. Ayrıca insanı cesur olmaya sevk ettiği için savaşlarda da tıpkı silah gibi müzik aletleri kullanılmıştır. İskender, memleketleri dolaştığı zaman beraberinde bir ud götürürdü. Keyifsiz bir şekilde moral bozukluğu olduğunda ve üzerine tenbellik çöktüğü zaman Aristo'nun bir öğrencisine ud çaldırarak üzerindeki bu olumsuz durumları yok ederdi.

Risalede, müziğin üstünlüğü ve duygularda yarattığı olumlu etkinin doğruluğunu kanıtlamak için rivayetler ve yaşanan olaylardan bahsedilmektedir. Develerin, şiir şeklindeki şarkılarla canlandığı, kuşların, Davud Peygamberin nağmelerini dinlemek için saf saf dizildiği rivayet edilmektedir. Bizzat şahit olupta o dönemde yaşayanların anlattığına göre; Safiyyüddin Abdülmümin bir bahçede ud çalarken ve şarkılar söylenirken bir bülbülün yere indiği ve topluluğun arasına kadar yaklaştığı anlatılmaktadır. Benzer şekilde ayrı bir olayda yaşayanların anlattığına göre; üstat Şemseddin Sühreverdi, içinde pınar olan bir gül bahçesinde ud çalarken yine bir bülbülün gelip dikkatle udun sesini dinlediği, pınarın başına kadar yaklaştığı ve ud çalmadığı zaman bülbül kanatlarını çırparak ve bağırarak öttüğünden bahsedilmektedir. Çiftçiler, kendi yazmış oldukları kitaplarında terennüm edildiği

zaman arıların çoştukları ve yavrularını güzel sese doğru gitmeye yönelttiklerinden bahsetmektedir.

Risalede, müziği ilk keşfeden ve ona gönül verip icra edenler hakkında, müzikle ilgilenenlerin görüşleri ve müzin ortaya konmasındaki amaç kanıtlarıyla birlikte açıklanmıştır. Ud aletini ilk olarak ortaya çıkaran Nuh Peygamber olduğu ve bu udun daha sonra tufanda kaybolduğu belirtilmiştir. Bu udun Davud Peygamber zamanında bulunduğu ve elden geçirilerek çalındığı rivayet edilmektedir. Ayrıca müzik ilmi ile ilgilenip şarkı söyleyen filozof ( Fisagor, Eflatun, Aristo, Hipokrat, Calinus), hekim ve âlimlerden bahsedilmektedir. Safiyyüddin Seraya Hillî, Şemseddin Sühreverdi ve Safiyyüddin Abdülmümin müzik ilmi ile ilgilenen ve çağının ud üstatlarındandır. Müzikle ilgilenen Emevi halifelerinden Yezid b. Abdülmelik, Abbasi halife ve şehzadelerinden; İbrahim b. Mehdi, Ebu İsa b. Reşid, Abdullah b.Emin, Salih b. Reşid, Hadi, Ebu Ca'fer Mansur, İbnü'l-Müktedir, Harun Reşid ve Mu'tasım'dan bahsedilmektedir.

Müziği, sadece hanlarda, çarşılarda ve meyhanelerde dinleyenler bu ilmi inkâr edip müzik dinlemeyi haram saymışlardır. Bu kişiler müziğin yalnızca bu gibi yerler için yapıldığını zannederler. Oysa müziğin ortaya konmasındaki amaç; hoş olan hisler yaymak, ölü duyguları canlandırmak, hüznü gidermek ve kanı arındırmak için ortaya konulmuştur.

Risalede, makamların kulağa daha hoş gelmesi için zaman ve makam uygunluğu hakkında yapılan açıklamalar şöyledir;

Maye; güneşin doğduğu zaman

Rast; güneş yükselirse, öğlen vakti

Muhelif Rast; tam öğlene girerken

Irak; günün ilk çeyreğinde

Buselik; güneş batarken

Uşşak; güneş batışı yaklaşıyorsa

Neva; güneş battıktan sonra ve yaz mevsiminde ( Türkler için uygundur)

Muhelifek; akşamdan sonra çünkü bundan daha hoşvakit, daha canlı, daha güzel koku ve daha iyi hava yoktur.

Isfahan; gecenin ilk yarısının bittiği saatte



Zingüle; seher vaktinde çünkü hazreti Muhammed seher vaktinde Kuran'ı bu makamla okurdu.

Rehavi; sabah yaklaştığı zaman

Hüseyini; tam sabah vaktinde

Risalede, insanlar için daha hoş ve etkili olması için hangi tene hangi makamın uygun olduğu aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir.

Muhelif; beyaz tenli olanlara

Evcî'l-ırak ve mahur; esmerler için

Rast; buğday tenli ve güzel yüzlü olanlara

Risalede, adı geçen çalgı adları; ud, çenk, kemençe, rebap, borazan.

Risalede, adı geçen perde isimleri; rast, dügâh, segâh, çargâh, pençgâh, hüseyini, maklub.

Risalede, üç ayrı yerde adı geçen on iki makam; Rast, ırak, ısfahan (küçek/maye), zirefkend, büzürk, zingüle, rehavi, hüseyini, hicaz, buselik, neva, uşşak.

Risalede, adı geçen diğer makam türevleri; gerdaniye, yeste ( İranlılarda geveşt), muhayyer, eviç, nevrüz, pençgâh, şeşteri, uzzal, segâh, müberkaa, ukberi, aşiran, nühüft, ngarinek, selmek, maveraünnehr, muhalif rast, muhalifek, evci'l-ırak.

Risalede, adı geçen şube isimleri; yegâh, dügâh, segâh, çargâh, rast, pençgâh, niyriz, nişavurek, maklub, ru'yıl ırak, rekbi, bayati, muhayyer, zavili, eviç, nevrüzara, mahur, aşiran, nevrüzsaba, hümayun, nühüft, nevrüzarab, nevrüz acem, uzzal.

Risalede, iki ayrı bölümde avaze adları birinci bölümde altı, ikinci bölümde “hisar” avazı eklenerek yedi adet geçmektedir; geveşt, nevrüz, selmek, şehnaz, maye, gerdaniye, hisar.

Risalede, adı geçen makam, şube ve avazeleri günümüz notası ile gösterirken seyir özellikleri açısından önemli olan başladığı perde, asma karar perdeleri ve karar perdelerine göre tablo halinde görünümü şöyledir,

<b>Makam Adı</b>	<b>Başladığı perde</b>	<b>Asma Karar Perdesi</b>	<b>Karar Perdesi</b>
1. Rast	Rast		Rast
2. Isfahan	Pençgah	Pençgah-Çargah	Segâh
3. Hicaz	Segâh		Pes maklub
4. Irak	Dügâh	Dügâh	Maklub
5. Küçek	Dügâh		Dügâh
6. Hüseyini	Hüseyini		Dügâh/ Hüseyini
7. Uşşak	Çargah	Hüseyini	Yarım Segâh
8. Neva	Çargah	Yarım Segâh	Rast
9. Buselik	Hüseyini		Hüseyini
10. Büzürk	Hüseyini		Yarım Çargah
11. Rehavi	Dügâh		Dügâh
12. Zingüle	Çargâh	Çargâh	Çargâh

<b>Şube Adı</b>	<b>Başladığı perde</b>	<b>Asma Karar Perdesi</b>	<b>Karar Perdesi</b>
1. Müberka	Rast		Rast
2. Pençgah	Pençgah		Pençgah
3. Nikriz	Rast		Rast
4. Nişavurek	Segah		Segah
5. Segah	Segah		Segah
6. Hisar	Segah		Segah
7. Maklub	Maklub		Maklub
8. Rûyi Irak	Dügah		Dügah
9. Rekbi	Dügah		Dügah
10. Bayati	Rast		Rast
11. Dügah	Dügah		Dügah
12. Muhayyer	Tiz Rast		Pençgah
13. Zavili	Hüseyini	Pençgah	Çargah
14. Eviç	Hüseyini		Hüseyini
15. Nevruzara	Dügah		Dügah
16. Mahur	Rast		Rast
17. Aşiran	Çargah	Hüseyini	Pes Hüseyini
18. Nevruzsaba	Hüseyini		Hüseyini
19. Hümayun	Pençgah	Dügah Çargah	Tiz yarım Rast

20. Nühüft	Dügah	Dügah
21. Nevruzarab	Dügah	Dügah
22. Nevruzacem	Dügah	Dügah
23. Çargah	Çargah	Çargah
24. Uzzal	Çargah	Çargah

Avaze Adı	Başladığı perde	Asma Karar Perdesi	Karar Perdesi
1. Gerdaniye	Rast		Rast
2. Selmek	Pençgah		Pençgah
3. Maye	Dügah	Segah	Pes Pençgah
4. Geveşt	Segah	Hüseyni	Segah
5. Nevruz	Dügah		Dügah
6. Şehnaz	Hüseyni		Dügah

Risalede, tespit ettiğimiz yedi ana mutlak perdeyi şöyle sıralarız; rast, dügâh, segâh, çargâh, pençgâh, hüseyini, maklub. Risalede geçen makam, şube ve avaze tariflerinden tespit ettiğimiz “mutlak” (ana sesler) iki ana perdenin arasında bulunan ve “nisf” (yarım) kelimesini ana perdenin başına getirerek “mukayyid” (ara bağlantı) yarım perdeleri elde ediyoruz.

Eserde dört asıl makam ve bunların vezinleri ile birlikte on iki burca eşit olan toplam on iki makamın nasıl elde edildiğini görmekteyiz.

1. Rast, asıl makamdır: Koç burcu (hemel)
2. Irak, asıl makamdır: Boğa burcu (sevr)
3. İsfahan, asıl makamdır: İkizler burcu (cevzâ')
4. Zîrefkend, asıl makamdır: Yengeç burcu (sertân)
5. Büzürk, zirefkend makamının vezinlerinden biridir: Aslan burcu (esed)
6. Zingüle, rast makamının vezinlerinden biridir: Başak burcu (sünbüle)
7. Rahvî, zirefkend makamının vezinlerinden biridir: Terazî burcu (mizan)
8. Hüseyini, ısfahan makamının vezinlerinden biridir: Akrep burcu ('akreb)
9. Hicaz= (maya), ırak makamının vezinlerinden biridir: Yay burcu (kavs)
10. Buselik, ırak makamının vezinlerinden biridir: Oğlak burcu (cedî)
11. Neva, ısfahan makamının vezinlerinden biridir: Kova burcu (delû)
12. Uşşak, rast makamının vezinlerinden biridir: Balık burcu (hût)

Dört ana perdeyi şube başlığı altında toplamıştır. Müzik teorisi kitaplarında ses sistemi ve makam, avaze ve şubeler evrenin temel unsurlarıyla ilişkilendirilir. Bu tür eserlerde şubeler tabiatta bulunan dört ana unsur olan “toprak, su, rüzgâr, ateş” ile eşleştirilir.<sup>261</sup> Safedî, risalede farklı olarak dört ana perdeyi dört ana unsurla eşleştirirken vücutta bulunan hayati dört sıvı ve bu sıvıların karakteristik özelliği ile vererek şu şekilde eşleştirilmiştir.

1. Yegâh; sıvısı safra, karakteri sıcak-kuru
2. Dügâh; sıvısı kan, karakteri sıcak-yaş
3. Segâh; sıvısı balgam, karakteri soğuk-yaş
4. Çargâh; sıvısı sevda, karakteri soğuk-kuru

Şubeler makam ve avaze dışında kalan küçük ses dizileridir. Avazelere göre daha eksik bir yapıda olduğu için tamlik göstermezler. Makamları genişleterek veya başka bir makam yaparak zenginleştirirler. On iki makamın her birinin iki şubesi vardır. Bu iki şubenin birisi altında diğeri de üstündedir. Böylece şubelerin toplamı yirmi dört eder ve bu da günün her bir saatine denk gelir. Bu şubeler; Müberke, pençgâh, niriz, nişavurek, segâh, hisar, maklub, ru'yi irak, rekbi, bayati, dügâh, muhayyer, zavili, eviç, nevrüzara, mahur, aşiran, nevrüzsaba, humayun, nihift, nevrüzarab, nevrüzacem, çargâh, uzzal.

Avazeler yedi adet olarak hangi gezegenlerin hangi avazlara ve hangi tabiatlara karşılık geldiğini anlatmaktadır.

1. Geveşt; gezegeni; Zühal, tabiatı; soğuk-kuru
2. Nevruz; gezegeni; Müşteri, tabiatı; sıcak-nemli
3. Selmek; gezegeni; Merih, tabiatı; sıcak-kuru
4. Şehnaz; gezegeni; Güneş, tabiatı; sıcak-yaş
5. Mâye; gezegeni; Zehra, tabiatı; soğuk-yaş
6. Gerdaniye; gezegeni; ‘Utarit, tabiatı; karışık
7. Hisar; gezegeni; Ay, tabiatı; soğuk-yaş

Ayrıca eserde müziğin tüm canlılar üzerinde etkili olduğu ve özellikle insanlardaki tesirleri delilleri ile birlikte verilerek anlatılmıştır

---

<sup>261</sup> Nilgün Doğrusöz, “Geleneksel Türk Müziğinde Makam ve Unsurları”, Osmanlı, Ankara 1999, C. X, s. 564

Safiyüddin Abdülmümin'in *Kitabü'l-Edvar* adlı eserinde olduğu gibi Eski müzik teorisi eserlerinde genellikle ika devirleri, desatin ve aralıklar hakkında bilgiler bulunmaktadır. Safedi'nin risalesinde bu konulara değinilmemiştir.

Salahaddin Safedi'nin *Risale fi İlmi'l-Musika* adlı eseri ile müzik tarihimiz yeni bir Türk müziği teorisi kitabına kavuşmuştur. Türk müziği tarihinde teori sisteminin temel esaslarını belirlemekte kaynak olan edvar ve risalelerin incelenmesi yeni bilgilere ulaşmakta önemli bir yer tutmaktadır. Bu tür bilimsel inceleme ve çalışmaların sayesinde müziğin tarihi, teori ve uygulamaları hakkında bilgi sahibi olmaktayız. İşte bu nedenle Türk müziğinin temel teorisini ve tarihini anlatan *Risale fi İlmi'l-Musika*'nın Türk müziğinin gelişimi içerisinde önemli bir katkısı olacağı düşüncesindeyiz

## KAYNAKLAR

**Ataman, Ahmet Muhtar**, 1947, *Musiki Tarihi*, Ankara.

**Aycan, İrfan**, 1996, “Haccac b. Yusuf”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. XVI.

**Azâvi, Muhami Abbas**, 1951, *Musiki'l-Irak*, Bağdat.

**Alptekin, Coşkun**, 1991, “Atabeg”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. IV

**Avcı, Casim**, “Calinus”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XVIII

**Ataman, Ahmet Muhtar**, 1947, *Musiki Tarihi*, Ankara.

**Bardakçı, Murat**, 1986, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul.

**Cevizci, Ahmet**, 2001, *İlkçağ Felsefe Tarihi*, Bursa.

**Çetinkaya, Yalçın**, 1995, *İhvan-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İstanbul.

**Dannavi, Sadi**, 1978, *Mevsuatu Harun Reşid*, Beyrut, C. I

**Diyab, Abdülmecid-Ğattas Abdülmelik Hasebe**, 1991, *Risale fi İlmi'l-Musika*, Kahire.

**Doğrusöz, Nilgün**, 2003, “Fatih Dönemine Ait Bir Musiki Risalesi Kırşehirli Edvar Çevirisi” Eyüpsultan Sempozyumu VII, Aralık.

**Durmuş, İsmail**, 1994, *Es-Safedi, Hayatı, Eserleri ve Ğavamızı's-Sihah'ı*, (Doçentlik Çalışması), 1994, Marmara Üniversitesi

**Erkal, Mehmet**, 1992, “Beytülmal”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. VI

**Erdemir, Ayşegül Demirhan**, 1988, “Ahlat-ı Erbaa”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.II.

**Farmer. H. G.**, 1971, “Musiki”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. VIII.

**Fazlıoğlu, İhsan**, 1982, “Cemaleddin Mardini”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. XXVIII

**Fazlıoğlu, İhsan**, 1982, “Yezid B. Abdülmelik”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. XIII

**Harman, Ömer Faruk**, 1991, “Davud”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. IX

**Harman, Ömer Faruk**, “Hipokrat”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XVIII

**Judet, Eugenia Popescu**, *Prens Dimitiri Kantemir*, İstanbul 2000, Pan Yayınları

**Jürgen, Elsner**, 1973, *Derbegrif Des Maqam in Neurer Zeith*, Bd. 5 Leibzig.

**Kaya, Mahmut**, 2000, “İskender”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. XXII

**Kılıçlı, Mustafa**, 2003, “Leyla Aheliyye” *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara, C. XXVII

**Kramers, J. H.**, 1988, “Safed”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. X

**Köprülü, M. Fuad**, “Atabeg”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul M. E. Basımevi, C. I

**Mahfuz, Hüseyin Ali**, 1977, *Kamusu'l-Musikiye'l-Arabiye*, Bağdat.

**Olguner, Fahrettin**, 1994, “Eflatun”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. X

**Olguner, Fahrettin**, 1987, *Fârâbî (Türk Büyükleri Dizisi)*, Ankara.

**Oransay, Gültekin**, 1990, *Belleten, Türk Küğ Araştırmaları*, ( yay. haz. Serhad Durmaz, Yavuz Daloğlu), İzmir.

**Öğüt, Salim**, 2003, “Ebu Yusuf”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara. C. X

**Rosenthal, F.**, 1995, “al-Safadi”, *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden, C. VIII

**Sanal, Haydar**, 1991, “Ahenk (musiki)”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. I

**Say, Ahmet**, 1995, *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara, C. I-II-III-IV.

**Shiloah, Amnon**, 1979, *The Theory of Music in Arabic Writings*, München.

**Şevki, Yusuf**, 2000, “Ebu Cafer El-Mansur”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara, C. XXVIII

**Tala’i, Dariush**, 1999, *Traditional Persian Art Music*, Mazda Publishers.

**Turabi, Hakkı Ahmet**, 2005, *Gevrekzade Hafız Hasan Efendi ve Musiki Risalesi*, İstanbul.

**Turabi, Hakkı Ahmet**, 1996, *el-Kindi’nin Musiki Risalesi*, M. Ü. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

**Uçan, Ali**, 2000, *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları

**Uslu, Recep**, 2000, “Osmanlı’dan Cumhuriyete Müzik Teorisi Eserleri”, *Türkler*, Ankara, C. X

**Uslu, Recep**, 2001, *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*, Pan Yay. İstanbul.

**Uygun, Nuri Mehmet**, 1999, *Safiyüddin Abdülmümin Urmevi ve Kitabü’l-Edvar*, İstanbul.

**Wright, O.**, 1978, *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300*, Oxford University Pres.

**Yavuz, Yusuf Şevki**, 2003, “İbn Ebu Duad”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara, C. X

**Yavuz, Şevki Yusuf-Kılıçlı, Mustafa**, 2003, “Ebu’l Ferec” *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara, C. XX

**Yaygıngöl, Hasan Sami**, 1998, *Müziğin Gelişimi ve Biçimleri*, Eskişehir.

**Yeğin, Abdullah-Abdulkadir Badıllı, Hekimoğlu İsmail, İlham Çalın**, 1999, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul.

**Yıldırım, Kadri**, 1998, *Cahiliye ve İslami Dönem Şiir Mevzularının Mukayesesi*, Doktora Tezi, Şanlıurfa, Harran Üniversitesi.

**Yıldırım, Kadri**, 2003, *Kadın Şairler ve Şiirleri (Cahiliye dönemi)*, İstanbul.



**Yıldız, Dursun Hakkı**, *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi*, İstanbul  
Çağ yayınları, C. III-VI.

**Yiğit, İsmail**, 1991, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, C. VII.

**Zeydan, Corci**, 1973, *İslam Medeniyeti Tarihi*, İstanbul, C. I-V.

**Zirikli, Hayreddin**, 1995, *El Âlam*, Beyrut, C. I-II.

## **EKLER: RİSÂLE FÎ İLMİ'L-MÛSİKÂ'NIN ARAPÇA METNİ**

t

## ÖZGEÇMİŞ

19 Aralık 1964 yılında Tarsusta doğdu. İlk ve orta öğrenimini Elazığ'da tamamladı. Lise öğrenimini Ankara'da Askeri Mızıka ve Bando Okulunda devam etti. Dört yıl süreyle bu okulda sırası ile mi bemol ve si bemol klarinet dersleri, solfej ve dikte, armoni, form bilgisi ve piyano dersleri aldı. 1984 yılında dereceyle mezun olduktan sonra İstanbul 1. Ordu Bando Komutanlığına atandı. Burada bando ve orkestrada klarinet icracılığı yanı sıra klarinet öğretmenliği görevinide yürüttü. 1990 yılında Türk Silahlı Kuvvetleri Kara Lisan Okulunda Arapça dil kursuna katıldı. Bu görevleri ile birlikte Anadolu Üniversitesi İktisat Fakültesi'ne devam etti ve 1994 yılında mezun oldu.

Kara Kuvvetlerine bağlı olan Erzincan 3. Ordu Bando Komutanlığı ve 172. Zırhlı Tugay Bandolarında görev yaptı. Halen Diyarbakı 7. Kolordu Bandosunda görev yapan Erhan Tekin İngilizce, Osmanlıca ve Arapça bilmektedir.

الحمد لله الحكيم العالم يتم العقول بين العالم جميع الأسرار والنفقات  
 وواحد الانعام والاصوات احمد اذ حصا بالعقل رصاع نينا مضمرات الكل  
 ثم اصلي خلاصا على النبي خير انوار عظماء الخلق واليه وصحة الاخير  
 ما كثر البطل على النهار وبعدنا الصورت في الخلق يوضع من حمله في حرج  
 وانسي اذ كرس اسماء العلم لخلقنا على قوانين العلم او كما لا يستعزق لا بعد  
 قاصفات ثم سردا زيكند فانتج العراق ثاب هتدك باباه بوسلكر والسرور  
 وما في من اصحاب يذكر فهو النوى ثم الحسين الاصفهاني والزم محمد وشيخ مستوي  
 رجع السرور ثم سردا رهوي فتمت الاصول اثني عشر واما في ارباض قرر  
 ثم كذا اثني عشر في تركيز فالرست والعراق من السور والاصفيان ثم ريكند  
 فرعها الشهاب ويحد ثم اولان سلكه قد تغل من دعه القضاة ثم ريكند  
 ثم الحجاز لدوي السور او ارباباه وبوسلكر وبوقوع الشهاب ثم ريكند  
 اصلا فطاعده في الاولان وجعلوا اعياناه وبوسلكر سجدا اذ اعزوا الشهاب  
 ولم بعد الزركشي به لا التبتوا انهم اياهم نللسرك عند عم والرهوي  
 من الاصول الرست قد ذكر والركشي فاقا زكشيهما النوى وجوه المسنى  
 وهذه الاصول والفروع وسوق تاي نكت نزوح الاصفهات والسرور ريكند  
 بالرست والرست بنور رستم وارف بنور وزوج العراق ثم باباه وذكر  
 واربع باباه الحسيني بعد ثم النوى بالاصفيان المفرد وقابل الرست شيل  
 وبالحسيني دفعوه الشهاب وعلما باباه وبوسلكر والركشي يعلو حيا حيا  
 وانما انظر الحجازي موه سمي بالعران ما فهم امره وشيل زركاه من اصفهات  
 وحمل الحجازي سبعة الاصلاني ويحيط الرصد على بيوتته والاصفيان فيه مع بيوتته  
 ثم شيل عراق من دوكانسوا ومن حسني شيل زركاني والركند اذ هو سرور  
 فاعمر بها فالسوق قد يحور وبسلكه عشاق زيكند من بيت رست وكذا قد صلا  
 اذ ريكند حظه في الدوايه فهو حط زيكلاه سنده وقد ترى شيفان ذل شيل  
 بالاصفيان ذب الفزع الاول اذ شيله منه ولكي حطه في الزيكند وبهذا صطبه  
 والركند منه شيل الرهوي وسلكه البسرور زركه روي وحطه لدى العراق شيل  
 بالمجركاه في الحور بسوها وارف اعيان بيت الزركشي وبوسلكر حط كذا شيل  
 وبوسلكر شيل الدوايه لكن رست جعلت شيل فاقا الشهاب شيل بالرست  
 والركشي الحسيني به لكن كوشش حط في الرهوي ولجيد من السرور فارغوي  
 وبسليبي بالسرور رست بحط في الدوايه ما فهم عنه وجمت اعياناه على ازاره  
 حط على سلكه من ازاره لكن حيا في اكثر الاحوال قد نسج ارقعا على شال  
 والحسيني اختلاط بالنوى والرهوي والرست في يقطع قري  
 والركند شيل على العشاق وبوسلكر وجماليا الباني دوكانه لاسه شيل من نفسه  
 وحط في الرست اميل جنسه رجع جركا رست من رست شيل والرست من ثاب عراق القعب

راق  
 العش

واللهات فروع كثيرة تركناها اختصارا وان ما ذكرناه فيما سبق من  
خروج المقامات والشعب والاوليات من الفوائد على الوجه السابق  
جميعا في الجمع بل يمكن في بعض المقامات الخروج من غير ما  
اخرنا حالها ان نسب واخرج في ربط المقامات والشعب  
والاوليات واعلم ايضا ان بعضهم يقول ان الحجاز حود  
من العراق والسيرين وهو غير صحيح لان الذي اخذوه من بينهم  
وسموا حجازا هو السيرين بعض فزدة الرست والسيرين الذي  
سموا من الاسنادين ولا يشاء في كتبهم ما قد مناه قبة  
وان بعض المقامات وقع في اسمائهما اختلافا ايضا بسمي بعضهم  
الكوسك زرر كنند وهو غلط لان الكوسك اسما بصير زرر كنند  
اذا زيد عليه نعمتان وسمي بعضهم الحسيني زرر كندي  
وهو غلط ايضا لان الحسيني اسما بصير زرر كندي ابتداء نعمتين  
عليه ايضا لان النماوند ما اخذ من بين الميرزك والزرر كنند فهو  
غيره واعلم ايضا ان لهم غير الاوزت السب اوزان  
كثيرة تسمى الخالصة وتسمى ايضا الخالط تركناها اختصارا  
لها في الاشتغال تنقاصا لها من الضول الحمد والحمد لله

وصلّى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه جميعين

وسلم ليما كثيرا الى يوم الدين امين

والحمد لله رب العالمين تمت

الرساله في علم الكوسيتقا

رئيس المصنف

عليه القبر الحقيقى يعترف بالذنب / بتفسير القدير القادر

محمد القدير شاي محمدا لله ولوالدين وعلمه وعالمه بمغفرة

والمسلمين اجمعين امين في ثامن جمادى

الاول سنة ١٢٢٦ هـ وعشرين

وامتين ولف

محمدا

ملائمة باصلاح اليهود وملازمة كل يوم فكار كل يوم بضرب به  
 نوبه يدخرها اسم الاسكندر وتعين به الارسططاليسين  
 حتى زال عنه ما يجده ومن فضله انما تحرك اليهودي السامى  
 وتسكن اليه اليهودي المتحرك فصل في لسان فضل الموسى  
 وكان اثر فعله في الانفس ورد عن الشفقات ان الطيب كان  
 يقف صفات النعم بنى الله داود عليه السلام فلا يحده ذكرك  
 فانه شوار ومصح وحديث جماعة تاتوا للعدالة مسوع القول  
 من اهل زمان هذا انهم حضروا مع الشيخ الامام العالم العامل  
 العلامة قدوة اهل هذه الصناعة اولا واخرات الشيخ صفى الدين  
 عبد المؤمن طاب ثراه ببستان في بغداد وهو يضرب بالعود  
 اذ هز ارا الى حسن النعم حتى سقط على غصن فباله وجهه  
 ثم طار ونزل الى الارض ويقرب منه قليلا قليلا حتى صار بين  
 الجماعة ومعلم الجماعة باقوت الى يومنا هذا والله اعلم وحديثي  
 جماعة من اعيان بغداد انهم حضروا ببستان لصاحب  
 مجد الدين ابن الاثير بقربة بنى حريم من نواحي بغداد  
 في خدمة الشيخ العلامة فريد عصره شمس الدين بنهر وري  
 رحمه الله تعالى فحضر بالعود بمبال غصن ورد وريك به  
 ساقية فجاؤ بلبل واصفى للصوت والعود سرور سقيم حتى  
 بعد على الساقية وحرك جناحه وكلما سكنت تنبع حتى قبل  
 الليل وضوا ونسفت من جماعة النصاب انهم شاهدوا  
 نظرا جاكليا سقط بلبل على راس حنة وري صحاب الفلاحة  
 ان الفحل نظرت للغانوات افراخها تشتت لرا لصوت الحسن  
 وقد تقدم قبل هذا ان ارباب الصناعات تشتت وتشتت  
 للغان بالصوت الحسن وكذا ان الخيل تشرب على رعد من حل  
 في اول من وضع الموسى ومن ولع به محملا اعلم انهم ذكروا في التواريخ  
 القديمة ان اول من اظهر العود واخرج منه الانعام سوح بيت الله عليه  
 السلام وانه عدم سنة الطوفان ثم ان في عهد داود عليه السلام استخرج  
 وهذب وضرب به واصا اهل هذه الصناعة فاول من احدث العود بنى  
 الله داود عليه السلام وذكر العلماء ان اليهود الذي كان يضرب به داود عليه

في بستانه

اجبا

بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين  
 الحمد لله الذي خلق الأناس لمعرفة  
 وألهمه جواهر حكمته وشرفه بنطق اللسان  
 وفصله بالإيمان وميزه على نوعة بحسن  
 الإنفاظ والطيف الإحسان ونعمه في دار الألفة  
 باستماع الحان النبي كل رقي منبره ويتلو  
 كلام ربنا الملك المتان ثم يقر ربنا تبارك  
 وتعالى كلامه القديم المنزه عن التأخير والتقديم  
 والحروف والأصوات واللسان فلا شيء يشبهه  
 ولا لذة تعادله حق يطرب الجماد والحيوان  
 أحده سبحانه وتعالى حمد متلازم الأجزاء موجب  
 لترجيح الجزاء وأصلي وأسلم على نبيه الذي عمره  
 به على ظهر البراقه واقتحبه الحجاز والعراق وعلى  
 الله الضاريين عند الأيقاع بالكفارة والأخذ من  
 ذوي الشر بمواجيب الأوتار وأسلم تسليما كثيرا بعد

### [ خاتمة النسخ ]

تمت (الرسالة في علم الموسيقى) للشيخ الصفدي  
على يد الفقير الحقير المعترف بالذنب والتقصير، الفقير الفاني  
محمد التبرساني غفر الله له والوالدين، ولمن دعا له بالمغفرة  
وللمسلمين أجمعين، في ثامن جمادى الأول  
سنة ١٢٢٦ هـ، ست وعشرين ومائتين وألف  
[ ٩ ب ] هجرية<sup>(١)</sup>

(١) يلي هذه الرسالة أرجوزة في الأنغام لجمال الدين أبي محمد عبد الله المارديني، المتوفى حوالي سنة ٨٠٩ هـ، منقولة عن رقم (٥١٠ فنون جميلة) بدار الكتب المصرية، عن الأصل رقم ٢١٣٠ بمكتبة أحمد الثالث باستانبول، موزعة سنة ٨٤٧ هـ. أها :

الحمد لله العليم العالم	مُسَمُّ العُقُول بين العالم
مُمَيِّز الأَلْسُن والأَلْفَات	وَوَاهِب الأنغام والأصوات
أَحْمَدُ إِذْ خَصَّنَا بِالْعَقْلِ	وصاغَ فِينَا مُضْمَرَاتِ الْكُلِّ
نَمْ أَصِلْ غُلُصاً عَلَى النَّبِيِّ	خَيْرِ السُّورَى عَمَدَ الْمُتَخَبِّ
وَالِهْ وَصَحْبِهِ الْأَخْبَارِ	مَآكُورِ اللَّيْلِ عَلَى النَّهَارِ
وَبَعْدُ: فَالْصَّوْتُ خَفِيُّ الْمَخْرَجِ	يُرْقِعُ مَنْ يَجْمَلُهُ فِي حَرْجِ
وَأَنْتَى أَذْكَرُ أَسْمَاءِ النَّفَمِ	غُتْلِفَا عَلَى قَوَانِينِ الْعَجَمِ
أَوَّلَهَا رَاسَتْ عِرَاقَ لَا تُعَدُّ	وَأَصْفَهَانُ ثُمَّ بُرْذُ الزَّرْفَكَنْدِ
فَانْتَجَ الرَّاسُ نَتَاجاً أَوَّلَا	أَصْلَيْنِ عُشَاقَ وَيُرْذُ الزَّرْفَكَلَا
وَأَنْتَجَ الْعِرَاقُ ثَانِي هُنْكَ	مَآيَا ثُمَّ بَوَسَلِيكَ التُّرْكِي
وَمَا أَقَى مِنْ أَصْفَهَانٍ يُذَكَّرُ	وَهُوَ النَّوَا ثُمَّ الْحُسَيْنِي الْأَصْغَرُ
وَالزَّرْفَكَنْدُ ذُو نَتَاجٍ مُسْتَوِي	وَهُوَ الْبُزْرُكُ ثُمَّ بُرْذُ الرَّهْوِي
فَتَمَّتْ الْأَصُولُ اثْنِي عَشْرَا	وَمَا الْحِجَازِيُّ بِأَصْلٍ قُرَا
ثُمَّ لِكُلِّ اثْنَيْنِ فَرْعٌ مَرْكُزُ	فَالرَّاسُ وَالْعِرَاقُ أَصْلُ النُّورِ
وَالْأَصْفَهَانُ ثُمَّ الزَّرْفَكَنْدُ	فَرُعُهُمَا الشَّهْنَارُ إِذْ يُجَدُّ

يلي ذلك الأبيات المذكورة في آخر الفصل الأول من هذه الرسالة، ثم ما يليها إلى آخر الأرجوزة.

ولم نجد هنا ما يدعوا لتحقيقها مع رسالة الصفدي.



واعلم أيضاً أن لهم غير الأوازيات الستة أوازيات كثيرة تسمى المختلفة ،  
وتسمى أيضاً : المخالطة<sup>(١)</sup> ، تركناها اختصاراً ، لما في الاشتغال بتفاصيلها  
من الطول الممل .

والحمد لله ، وصلى على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين  
وسلم تسليماً كثيراً إلى يوم الدين آمين  
والحمد لله رب العالمين

\*\*\*

الجميع ، بل يُمكن في بعض كل منها أن يخرج من غيرها ، وإنما اخترناها (١٦) لأنها أنسب وأوضح في ربط المقامات والشعب والأوازات .

واعلم أيضاً أن بعضهم يقول : إن (الحجاز) مأخوذ من (العزال والتكرين) (١٧) ، وهو غير صحيح ، لأن الذي أخذوه من بينها وسموه (حجازاً) هو التكريز ، ببعض بُردات (الراست) ، والصحيح الذي سمعناه من الأستاذين (١٨) ورأيناه في كتبهم ماقدّمناه فيه .

وأن بعض المقامات وقع في أسائها اختلاف أيضاً ، فسمى بعضهم (الكوچك) زيرفكنداً ، وهو غلط ، لأن الكوچك إنما يصير زيرفكنداً ، إذا زيد عليه نغمتان .

وسمى بعضهم (الحسيني) : زركشياً ، وهو غلط أيضاً ، لأن (الحسيني) إنما يصير زركشياً بزيادة نغمتين عليه .

[وسمى بعضهم (الزنكلاه) : نهاونداً ، وهو غلط] أيضاً ، لأن (النهاوند) مأخوذ من بين (البُرك والزنكلاه) فهو غيره .

والزركشى والعُزال ، ويحسُن الحَطُّ في (العراق) .

وأما الرابع ، وهو (الكَوْشْت) :

فاعملُ قبله (الحجاز) ، وبعدهُ (النوا) ، ويُناسِب الانتقال (الشُّكاهُ والعشاقُ) ويحسُن الحَطُّ في (الحجاز) .

وأما الخامس ، وهو (النُّوروز)<sup>(١)</sup> :

فاعملُ قبله (الحُسَيْنِي) وبعدهُ (البوسليكَ) ، ويُناسِب الانتقال إلى (الزركشى) ، والزيرفكَنْد) ، ويحسُن الحَطُّ في (الحُسَيْنِي) .

وأما السادس ، وهو (الشَّهَناز) :

فاعملُ قبله (الرَّهاوى) ، وبعدهُ (البزركُ) ، [والمُناسِب<sup>(٢)</sup> للانتقال (نوروز العجم والعُزال والنكرين) ، ويحسُن الحَطُّ] في الرَّهاوى .

[٩٩] واعلمْ أنَّ المقاماتِ أصولُ الأوازات والشُّعْب ، وأنَّ للأوازاتِ فروعاً كثيرةً تركناها اختصاراً ، وأنَّ ما ذكرناه فيما سبق ، من خُروج المقاماتِ والشُّعْب والأوازات ، من البُرداتِ على الوجه السابق [ليس<sup>(٣)</sup>] بمتعين في

## الفصل السادس<sup>(١)</sup>

في بيان ربط كل مقامين بأوازيهما  
وما يناسب أن ينتقل إليه بعدهما

أما الأواز الأول ، وهو الكردانيه :

فاعمل قبله<sup>(٢)</sup> (الراست) وبعده (العشاق) والمناسب في الانتقال لغيره  
(البنچكاه والسلمك والأصفهان) [ومحسن الخط في (الراست)<sup>(٣)</sup>] ،  
وأما الثاني ، وهو (السلمك)

فاعمل قبله (الزُنكلاه) ، وبعده (الأصفهان) ، والمناسب الانتقال إلى  
النوروزآرا والعزّال والنهفت ، ومحسن الخط في (الزُنكلاه) .

وأما الثالث ، وهو (المائنه) :

فاعمل قبله (العراق) وبعده (الكوجك) ، والمناسب الانتقال إلى الحسيني

وَبَعْدَ (بُوسَلِيك) وَشُعْبَتَيْهِ : الْحُسَيْنِي وَالْعُزَّالُ وَالشَّهْنَازُ وَالْبَزْرُكُ . وَيَحْسُنُ  
الْحَطُّ فِي [مَقَامِ الْحُسَيْنِي] <sup>(١)</sup> .

[وَبَعْدَ الْبَزْرُكِ ، وَشُعْبَتَيْهِ : الشَّهْنَازُ ، وَالْعُزَّالُ . وَيَحْسُنُ الْمَحَطُّ فِي  
(الْهَمَائِيُون) .

وَبَعْدَ (الرَّهَّاءِي) وَشُعْبَتَيْهِ : الْبَيَّاقُ وَنُورُزُ آرَا . وَيَحْسُنُ الْمَحَطُّ فِي (نُورُزِ  
الْعَرَبِ) .

وَبَعْدَ (الرَّزَنْكَلَاه) وَشُعْبَتَيْهِ : النَّهَّائِنْدُ وَالنُّهْفَتُ . وَيَحَطُّ فِي الدُّوَكَاةِ .

\*\*\*

وَبَعْدَ (الحجاز) وَشُعْبَتِيهِ : النَّشَاوِرُ وَالْكُوشْتُ وَشُكَاةُ<sup>(١)</sup> وَالْأَحْسَنُ أَنْ  
تَجْعَلَ الْمَحْطُّ فِي (السيكاه) .

وَبَعْدَ (العراق) وَشُعْبَتِيهِ : الْمُخَالِفُ وَنَكَارِيْنُكُ وَالْحُسَيْنِي . وَالْأَحْسَنُ أَنْ  
تَحْطُّ فِي (العراق) .

وَبَعْدَ (الكوچك) وَشُعْبَتِيهِ : الْحُسَيْنِي وَالْعَزَّالُ وَالنَّهَّائِنْدُ وَنُورُزُ  
الْعَجْمِ<sup>(٢)</sup> . وَيَحْسُنُ الْمَحْطُّ فِي (الرَّكْمِي) .

وَبَعْدَ (الحسيني) وَشُعْبَتِيهِ : الْعَزَّالُ وَبُوسْلِيكُ وَعَشِيرَانُ وَعَجْمُ وَيَبَاقِي .  
وَيَحْطُّ فِي الدَّوْكَاهِ<sup>(٣)</sup> .

وَبَعْدَ (العشاق) وَشُعْبَتِيهِ : النَّوَا وَالْحَجَّازُ وَالْبُزْرُكُ وَبُوسْلِيكُ وَيَبَاقِي .  
وَيَحْسُنُ الْمَحْطُّ فِي (العشاق) .

وَبَعْدَ (النَّوَا) وَشُعْبَتِيهِ . الْعَشَاقُ وَالْأَوْجُ . وَيَحْسُنُ الْحَطُّ فِي (النَّوَا) .

### الفصل الخامس<sup>(١)</sup>

في بيان رَبط كلّ شعبتين بمقامها  
والأنعام المناسبة التي يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض

أما الأول<sup>(٢)</sup> فطريقه أن تبدى في كلّ مقام بشعبته التي من تحته ، وتنتقل  
إليه ، ثم إلى شعبته التي من فوقه .

وأما الثاني فالمناسب [ ٨ ب ] إذا عملت مقام (الراست) على ماسبق ،  
الانتقال إلى (الأصفهان ، والنيريز ، النشاورك ، والسلمك) ، والأحسن أن  
تجعل المحط في (الراست) .

والمناسبة ، بعد (الأصفهان) وشعبته<sup>(٣)</sup> ، السلمك والحجاز والبرزك ،  
والأحسن أن تجعل المحط في النعم الذي ابتأت به .

نفسِها ، ثم تصعد إلى نصفها المذكور ، ثم تهبط إلى نفسها أيضاً ، ثم إلى «الدُّوكاه» بالتدريج ، وهو المحطّ ، فيكون مركّباً من خمس بُرداتٍ مُطلقات ، ومن ثمانِ نغمات .

\*\*\*



#### الأواز الرابع (الكوشت)<sup>(١)</sup> :

وهو مأخوذ من (الحجاز والنوا) ، ومبدؤه من «السيكاه» صاعداً بالتدرج إلى «الحسيني» ، وتمدّ فيه مدّاً ، ثم تهبط بالتدرج إلى «السيكاه» ، وتخطّ فيه ، فيكون مُركباً من أربع بُرداتٍ مُطلقات ، ومن سبع نغمات .

#### الأوزان الخامس (النوروز)<sup>(٣)</sup> :

وهو مأخوذ من (الحسيني والبوسليك) ، ومبدؤه من «الدوكاه» صاعداً بالتدرج إلى نصف بُردة «البنجكاه» ، ثم تهبط إلى «الچهاركاه» ، ثم بالتدرج إلى «الدوكاه» ، وهو المحطّ ، فيكون مُركباً من ثلاث بُرداتٍ مُطلقات ، وبُردةٍ مُقيّدة ، ومن سبع نغمات .

#### الأواز السادس (الشهناز)<sup>(٣)</sup> :

وهو مأخوذ من (الرهاوي والبزرك) ، ومبدؤه من «الحسيني» ، هابطاً بالتدرج إلى نصف بُردة «الچهاركاه» ، ثم إلى نصفها الثاني ، فتكون في

### الأوزار الثاني (السلمك)<sup>(١)</sup>

وهو مأخوذ من (الزنكلاء والأصفهان) ، ومبدؤه من «البنجكاه» هابطاً إلى نصف بُردة «الجهاكاه» ثم إلى نصفها الثاني ، فتكون في نفس البردة ، ثم إلى «الدوكاه» دفعة ، ثم تصعد إلى «الجهاركاه» دفعةً ، أيضاً ، ثم إلى نصف بُردة<sup>(٢)</sup> «البنجكاه» ، ثم إلى منصفها الثاني ، فتكون في نفس البردة ، وهو المحط .

### الأواز الثالث (الماليه)<sup>(٣)</sup> :

وهو مأخوذ من (العراق والكوجك) ، ومبدؤه من «الدوكاه» هابطاً إلى «الراست» ، ثم تصعد بالتدريج إلى «السيكاه» وتمدّ فيها مدّاً ، ثم تهبط بالتدريج إلى «تحت المقلوب» وتمدّ فيها مدّاً ، ثم إلى «تحت الحسيني» ، ثم تصعد إلى «تحت المقلوب»<sup>(٤)</sup> ، ثم إلى «الراست» ، ثم تهبط بالتدريج إلى «تحت البنجكاه» ، وهو المحطّ ، فيكون مُركباً من ستّ بُرداتٍ مُطلقات ، ومن ثلاثٍ عشرة نغمة .

## الفصل الرابع<sup>(١)</sup>

### الأوازي

اعلم أنهم أخذوا من بين كل مقامين أوازا ، فتكون الأوازي ، ستة

الأوازي الأول (كردانيه)<sup>(٢)</sup> :

وهو مأخوذ من (الرّاست والعُشاق) ، ومبدؤه من «الرّاست» صاعدا إلى فوق<sup>(٣)</sup> «الرّاست» دفعة ، ثم تهبط بالتدرّج إلى «الرّاست» وهو المحطّ ، فيكون من سبع<sup>(٤)</sup> بُرداتٍ مطلقات ، ومن تسع نغمات .

الشُّعْبَةُ الثَّالِثَةُ والعُشْرُونَ (الْجَهَارْكَاه) <sup>(١)</sup> :

وهي شُعْبَةُ (الزَّنْكَلاه) ، وَمَدَّوْها مِنْ «الْجَهَارْكَاه» هَابِطاً بالتدرِيج إلى «الراست» ، ثم تصعد بالتدرِيج أيضاً إلى «الْجَهَارْكَاه» ، فيكون مُركَّباً من أربع بُرداتٍ مُطلقَاتٍ ، ومن سبع [٨أ] نغمات .

الشُّعْبَةُ الرَّابِعَةُ والعُشْرُونَ (الْعُرَّال) <sup>(٢)</sup> :

وَمَبْدُوْه مِنْ بُرْدَةِ «الْجَهَارْكَاه» صَاعِداً إلى «فوق الراست» دَفْعَةً ، ثم تهبط بالتدرِيج إلى نصف بُرْدَةِ «الحُسَيْنِي» ، ثم إلى «البنجْكَاه» ، ثم إلى «الْجَهَارْكَاه» ، وهو المَحْطُ ، فيكون مُركَّباً من أربع بُرداتٍ مُطلقَاتٍ ، ومن سبع نغمات .

\*\*\*

المَحَطَّ ، فيكون مُركَّباً من سبع بُرداتٍ مُطلقات ، وبردةٍ مقيدة ، ومن تسع نغمات .

الشُّعبة الحادية والعشرون (نوروزالعرب)<sup>(١)</sup> :

وهو شُعبة (الرهاوى) ، ومبدؤه من «الدوكاه» صاعداً بالتدرّيج إلى نصف بردة «الجهاركا» ، ثم إلى «البنچكا» ، ثم تهبط إلى النّصف الأسفل من بردة «الجهاركا» ، وهو النصف الذى أخذته فى الصُّعود ، ثم إلى «السيكا» ، ثم إلى «الراست» بالتدرّيج ، ثم تصعد إلى «الدوكاه» وتحطُّ فيه ، فيكون مُركَّباً من أربع برداتٍ مُطلقات وبردةٍ مقيدة ، ومن تسع نغمات .

الشُّعبة الثانية والعشرون (نوروز عجم)<sup>(٢)</sup> :

ومبدؤه من «الدوكاه» صاعداً إلى نصف بُردة<sup>(٣)</sup> «المقلوب» دفعةً ، ثم تهبط بالتدرّيج [من «الحُسَينى»] إلى «الدوكاه» وتحطُّ فيه ، فيكون مُركَّباً من خمس<sup>(٤)</sup> برداتٍ مُطلقات وبُردةٍ مقيدة ، ومن سبع نغمات .

ثم تهبط إلى «فوق الراس» ، ثم بالتدريج إلى «الحسيني» ، وهو المحط ،  
فيكون مركباً من أربع<sup>(١)</sup> برّدات مطلقات ، وبردة مقيدة ، ومن تسع نغمات .

الشعبة التاسعة عشرة (الهَمَائُون)<sup>(٢)</sup> :

وهو شعبة (البُزْرك) ، ومبدؤه من «البنجكاه» هابطاً إلى نصف بُردة  
«الجهاركاه» ، ثم إلى «السيكاه» ثم «الدوكاه» وتمدّ فيها مَدّاً ، ثم تُسقط بُردة  
«السيكاه» وتصعد دفعةً إلى النصف الأعلى من «الجهاركاه» ، وهو النصف  
الذي أخذته أولاً في الهبوط ، وتمدّ فيه مَدّاً ، ثم تهبط بالتدريج إلى «الدوكاه»  
وتمدّ فيه مَدّاً ، [ثم تهبط]<sup>(٣)</sup> إلى نصف بُردة «الراس» ، وهو المحط ، فيكون  
مركباً من ثلاث برّدات مُطلقات وبردتين مقيدتين ، ومن عشر نغمات .

الشعبة العشرون (النُهْت)<sup>(٤)</sup> :

ومبدؤه من «الدوكاه» صاعداً إلى «فوق الدوكاه» دفعةً واحدة ، ثم تهبط  
بالتدريج إلى نصف بُردة «الجهاركاه» ثم إلى «السيكاه» ، ثم إلى «الدوكاه» وهو

المَحَطّ ، فيكون مركّباً من سبع بُرداتٍ مُطلقة ، وبُردةٍ مقيدة ، ومن سبع نغمات .

الشُّعْبَةُ السَّابِعَةُ عَشْرَةُ (العُشِيرَان) <sup>(١)</sup> :

وهو شُعبَةٌ (البُوسَلِيك) <sup>(٢)</sup> ، ومَبْدُوه من بُردة «الجَهَارَكَاه» صاعداً بالتدرّيج إلى «الحُسَيْنِي» وتمتدّ فيه ، ثم تهبط إلى تحت «الحُسَيْنِي» بالتدرّيج ، لكن تُسْقَطُ «السِّيكَاه» <sup>(٣)</sup> فقط ، فيكون مركّباً من تسع <sup>(٤)</sup> بُردات ، ومن تسع نغمات .

وفي هُبوّطه وجهٌ آخر ، وهو عَدَمُ إسقاط <sup>(٥)</sup> «السِّيكَاه» ، فتكون نغماتُه ، على هذا ، عشرٌ .

الشُّعْبَةُ الثَّامِنَةُ عَشْرَةُ (نُورُوز الصَّبَا) <sup>(٦)</sup> :

مَبْدُوه من «الحُسَيْنِي» صاعداً بالتدرّيج إلى نصف بُردة <sup>(٧)</sup> «فوق السِّيكَاه»

وفي المَبُوط<sup>(١)</sup> وجه آخر ، وهو أن تصعد إلى «فوق الراس»<sup>(٢)</sup> ، فتكون نغماته على هذا الوجه تسعاً .

الشعبة الخامسة عشرة (نوروز آرا)<sup>(٣)</sup> :

وهو شعبة (النوا) ، ومبدؤه من «الدوكاه» صاعداً بالتدرج إلى نصف بُردة «البنجكاه» ، ثم تهبط إلى «الجهاركاه» ، ثم بالتدرج إلى (الراست) ، ثم تصعد إلى «الدوكاه» . وهو المَحَط ، فيكون مُركباً من أربع برداتٍ مُطلقاتٍ [وبُردة مُقَيَّدة]<sup>(٤)</sup> ، ومن ست نغمات<sup>(٥)</sup> .

[٧ب] الشعبة السادسة عشرة (المَاهور)<sup>(٦)</sup> :

مبدؤه من «الرسْت» صاعداً دفعةً إلى «فوق الرّاسْت» ، ثم تهبط بالتدرج إلى نصف بُردة «السيكاه»<sup>(٧)</sup> ، ثم إلى «الدوكاه» ، ثم إلى «الراست» وهو



إلى «البنجكاه» بالتدرّيج أيضاً ، وهو المحطّ ، فيكون مُركّباً من سبع بُرداتٍ مُطلقات ، ومن ثمانٍ نغمات .

الشُّعْبَةُ الثَّالِثَةُ عَشْرَةُ (الزَّائِلِي) <sup>(١)</sup> :

وهي شُعبَةُ (العشّاق) ، ومبدؤه من «الحُسَيْنِي» هابطاً بالتدرّيج إلى «الجهاركا» ، ثم تصعد إلى «البنجكاه» وتمتدّ فيه مَدّاً <sup>(٢)</sup> ، ثم تهبط إلى «الجهاركا» وهو المحطّ ، فيكون مُركّباً من ثلاث بُرداتٍ مُطلقات ، ومن خمس نغمات .

الشُّعْبَةُ الرَّابِعَةُ عَشْرَةُ (الأوج) <sup>(٣)</sup> :

مبدؤه من «الحُسَيْنِي» صاعداً إلى «فوق السيكاه» دفعةً ، ثم تهبط بالتدرّيج إلى «الحُسَيْنِي» وهو المحطّ ، فيكون مُركّباً من خمس بُرداتٍ مُطلقات ، وست نغمات .

واعلم أن بُردات هذه الشُّعبة هي برداتُ (نوروزآرا)<sup>(١)</sup> ، بعينها إلا أن  
لونَ الشُّعبتين مختلف .

الشُّعبة الحادية عشرة (الدوكاه)<sup>(٢)</sup> :

وهي شُهبة (الحُسَينِي) ، ومَبْدُوه من «الدوكاه» هابطاً إلى «الراست» ، ثم  
صاعداً إلى «الدوكاه» ، فيكون مركباً من بُردتين مُطلقتين ، ومن ثلاث نغمات  
فإن بدأت من «الرّاست» وصعدت إلى «الدوكاه» ، ثم رجعت إلى  
«الراست» ، سُمّي ذلك : (دوكاه راست) .

وكذلك «السيكاه» لو صعدت إليها من «الراست» بالتدرّج ، ثم رجعت  
إلى «الراست» بالتدرّج . سُمّي : (سيكاه راست)<sup>(٣)</sup> .

الشُّعبة الثانية عشرة (المُحِير)<sup>(٤)</sup> :

مَبْدُوه من بُردة «فوق الرّاست» صاعداً إلى بُردة «فوق الجهاركاه» دفعةً ،  
ثم تهبط بالتدرّج إلى «فوق الدوكاه» وتمتدّ فيها مدّاً ، [ثم تهبط]<sup>(٥)</sup>

### الشُّعْبَةُ التَّاسِعَةُ (الرَّكْبَى) <sup>(١)</sup> :

[وهو شُعْبَةٌ] (الكَوْجَك) <sup>(٢)</sup> ، مَبْدُؤُهُ مِنْ «الدُّوْكَاه» صَاعِداً إِلَى «الْجَهَارْكَاه» دَفْعَةً ، ثُمَّ تَهْبِطُ إِلَى «الدُّوْكَاه» بِالتَّدْرِيجِ ، وَتَمُدُّ فِيهِ مَدًّا ، ثُمَّ تَصْعَدُ إِلَى «السِّيْكَاه» وَتَهْبِطُ بِالتَّدْرِيجِ إِلَى «الرَّاسْت» وَتَمُدُّ فِيهِ مَدًّا ، ثُمَّ تَصْعَدُ إِلَى «الدُّوْكَاه» وَهُوَ الْمَحْطُّ ، فَيَكُونُ مُرَكَّباً مِنْ أَرْبَعِ بُرْدَاتٍ مُطْلَقَاتٍ ، وَمِنْ ثَمَانٍ نَغْمَاتٍ .

### الشُّعْبَةُ الْعَاشِرَةُ (الْبَيَاتَى) <sup>(٣)</sup> :

مَبْدُؤُهُ مِنْ «الرَّاسْت» صَاعِداً بِالتَّدْرِيجِ إِلَى «الْجَهَارْكَاه» وَتَمُدُّ فِيهَا ، ثُمَّ تَهْبِطُ إِلَى «السِّيْكَاه» ، وَتَصْعَدُ دَفْعَةً إِلَى نِصْفِ بُرْدَةِ «الْبِنْجَكاه» ، ثُمَّ تَهْبِطُ إِلَى «الْجَهَارْكَاه» ، ثُمَّ إِلَى «السِّيْكَاه» وَتَمُدُّ فِيهَا مَدًّا ، ثُمَّ تَهْبِطُ بِالتَّدْرِيجِ أَيْضاً إِلَى «الرَّاسْت» ، وَهُوَ الْمَحْطُّ ، فَيَكُونُ مُرَكَّباً مِنْ أَرْبَعِ بُرْدَاتٍ مُطْلَقَاتٍ ، وَبُرْدَةٍ مَقْبِلَةٍ ، وَعَشْرَ نَغْمَاتٍ .

ثم تهبط إلى نصف بُردة «الحُسيني» ، ثم تصعد إلى «المقلوب» ، ثم إلى فوق<sup>(١)</sup> «الدوكاه» بالتدرّيج ، [ثم بالتدرّيج]<sup>(٢)</sup> إلى نصف بردة «الحسيني» ، ثم إلى «البنجكاه» ثم إلى «السيكاه» بالتدرّيج أيضاً ، وهو المحطّ ، فيكون مركباً من ست برداتٍ مُطلقه وبُردة مُقيّدة ، ومن اثنتي عشرة نغمةً .

الشعبة السابعة [٧ أ] (المقلوب<sup>(٣)</sup>) :

وهي شعبة (العراق) ، مبدؤه من بُردة أصل «المقلوب» ، هابطاً بالتدرّيج<sup>(٤)</sup> إلى «تحت المقلوب» ، ثم تصعد بالتدرّيج أيضاً إلى «المقلوب» ، وهو المحطّ ، فيكون مركباً من ثمانِ بُرداتٍ ، ومن خمس عشرة نغمةً .

الشعبة الثامنة (روى العراق)<sup>(٥)</sup> :

ومبدؤه من «الدوكاه» صاعداً ، دفعةً واحدة ، إلى «الجهاركا» ، ثم تهبط بالتدرّيج إلى «الدوكاه» ، ونحطّ ، فيكون مُركباً من ثلاث بُرداتٍ مطلقات ، ومن أربع نغمات .

#### الشُّعْبَةُ الرَّابِعَةُ (النَّشَاوِرُكُ) <sup>(١)</sup> :

مَبْدُؤُهُ مِنْ «السِّيكَاه» <sup>(٢)</sup> صَاعِداً [دَفْعَةً] <sup>(٣)</sup> إِلَى «الْحُسَيْنِي» ، ثُمَّ تَهْبِطُ  
بِالتَّدْرِيجِ إِلَى «الْبِنْجَكَاه» ، ثُمَّ تَهْبِطُ إِلَى «السِّيكَاه» بِالتَّدْرِيجِ ، فَيَكُونُ مُرَكَّباً مِنْ  
أَرْبَعِ بُرْدَاتٍ مُطْلَقَةٍ ، وَمِنْ خَمْسِ نَغْمَاتٍ .

وَاعْلَمْ أَنَّ بُرْدَاتِ هَذِهِ الشُّعْبَةِ <sup>(٤)</sup> مُخَالِفٌ لِلَّوْنِ (الْكَوْشُت) .

#### الشُّعْبَةُ الْخَامِسَةُ (السِّيكَاه) :

وَهِيَ شُعْبَةُ (الْحِجَازِ) <sup>(٥)</sup> مَبْدُؤُهُ مِنْ «السِّيكَاه» هَابِطاً بِالتَّدْرِيجِ إِلَى  
«الرَّاسِ» ، ثُمَّ تَصْعَدُ بِالتَّدْرِيجِ إِلَى «السِّيكَاه» ، وَهُوَ الْمَحْطُّ ، فَيَكُونُ مُرَكَّباً  
مِنْ ثَلَاثِ بُرْدَاتٍ مُطْلَقَةٍ ، وَمِنْ خَمْسِ نَغْمَاتٍ .

#### الشُّعْبَةُ السَّادِسَةُ (الْحِصَارُ) <sup>(٦)</sup> :

وَمَبْدُؤُهُ مِنْ بُرْدَةٍ أَصْلُ «السِّيكَاه» ، صَاعِداً إِلَى «الْمَقْلُوبِ» دَفْعَةً وَاحِدَةً ،

### الشُّعْبَةُ الثَّانِيَّةُ (البنجكاه) <sup>(١)</sup> :

ومَبْدُوهُ من بُرْدَةٍ أَصْل (البنجكاه) هَابِطاً عَلَى التَّدْرِيجِ إِلَى «الرَّسْتِ»  
وصَاعِداً عَلَى التَّدْرِيجِ أَيْضاً إِلَى «البنجكاه» فَهُوَ مُرَكَّبٌ مِنْ خَمْسِ بُرْدَاتٍ  
مُطْلَقَاتٍ وَتَسَعِ نَغَمَاتٍ .

### الشُّعْبَةُ الثَّالِثَةُ (النَّيرِيز) <sup>(٢)</sup> :

وهو شُعْبَةٌ (الأَصْفَهَانِ) ، وَمَبْدُوهُ مِنْ بُرْدَةٍ «الرَّاسْتِ» صَاعِداً إِلَى بُرْدَةٍ  
«البنجكاه» دَفْعَةً وَاحِدَةً ؛ بِإِسْقَاطِ مَا بَيْنَهُمَا ، ثُمَّ تَهْبِطُ إِلَى نِصْفِ بُرْدَةٍ  
«الْجَهَارِكاه» ، ثُمَّ إِلَى «السِّيْكَاه» <sup>(٣)</sup> ، ثُمَّ إِلَى «الرَّاسْتِ» بِالتَّدْرِيجِ ، وَهُوَ  
الْمَحْطُّ ، فَيَكُونُ مُرَكَّباً مِنْ أَرْبَعِ بُرْدَاتٍ مُطْلَقَةٍ وَبُرْدَةٍ مُقَيَّدَةٍ ، وَمِنْ سِتِّ  
نَغَمَاتٍ .

### الفصل الثالث

#### في بيان بُردات الشُّعب

إِعْلَمَ أَنَّ لِكُلِّ مَقَامٍ مِنَ الْمَقَامَاتِ ، الْاِثْنَيْ عَشَرَ السَّابِقَةِ ، شَعْبَتَيْنِ ، إِحْدَاهُمَا مِنْ تَحْتِهِ وَالْأُخْرَى مِنْ فَوْقِهِ ، فَتَكُونُ جُمْلَةُ الشُّعْبِ أَرْبَعًا وَعِشْرِينَ شُعْبَةً ، فَتَذْكُرُهَا عَلَى تَرْتِيبِ الْمَقَامَاتِ ، وَنَبْدَأُ فِي كُلِّ مَقَامٍ بِالشُّعْبَةِ الَّتِي تَحْتَهُ :  
الشُّعْبَةُ الْأُولَى (المُبْرِقَع) <sup>(١)</sup> :

وَهِيَ شُعْبَةُ (الرَّاسِ) ، وَمَبْدَؤُهُ مِنْ بُرْدَةِ أَصْلِ «الرَّاسِ» هَابِطًا إِلَى بُرْدَةِ تَحْتَ «الْمَقْلُوبِ» ، ثُمَّ تَحْتَ «الْحُسَيْنِ» ثُمَّ إِلَى تَحْتَ «الْمَقْلُوبِ» ، ثُمَّ إِلَى أَصْلِ «الرَّاسِ» ، وَهُوَ الْمَحْطُّ ، فَيَكُونُ مَرْكَبًا مِنْ ثَلَاثِ بُرْدَاتٍ <sup>(٢)</sup> ، وَمِنْ خَمْسِ

نَغَمَاتٍ .

«الراست» ثم تصعد [ ٦ ب ] إلى بردة «الدوكاه» ، وهو المحطّ ، فيكون مركّباً من بُردتين مطلقتين وبردتين مقيدتين ، ومن تسع نغمات .

### المقام الثاني عشر (الزّنكلاه)<sup>(١)</sup> :

مبدؤه من بُردة أصل «الجهاركا» وتمد فيها ، ثم تصعد إلى [نصف]<sup>(٢)</sup> بُردة «البنجكا» ثم تهبط إلى بردة «الجهاركا» وتمد فيها ، ثم إلى بردة «السيكا» ، ثم إلى بُردة «الدّوكاه» ، ثم تصعد إلى بُردة «السيكا»<sup>(٣)</sup> [ثم إلى بُردة «الجهاركا» ، ثم إلى نصف بُردة «البنجكا» ، ثم تهبط إلى «الجهاركا»] ، وهو المحطّ ، فيكون مُركّباً من ثلاث بردات مطلقة وبُردة مقيدة ، ومن تسع نغمات<sup>(٤)</sup> .





إلى بُردة «البنجكاه» ، ثم إلى بردة «الحُسَيْنِي» وتمتدّ فيها وهو المحطّ ، فيكون مُركّباً من خمس بُرداتٍ مُطلقةٍ ، وسبعَ نغماتٍ .

#### المقام العاشر (البزرك) <sup>(١)</sup> :

ومبدؤه من أصل «الحُسَيْنِي» وتمتدّ فيها ، ثم تهبط إلى بُردة «البنجكاه» ، ثم تصعد إلى بُردة «المقلوب» دفعةً ، بإسقاط بُردة «الحُسَيْنِي» ، ثم إلى «البنجكاه» ، ثم إلى نصف بُردة «الجهاركاه» ، وهو المحطّ ، فيكون مُركّباً من ثلاث بُرداتٍ مُطلقةٍ وبردّةٍ مُقيّدةٍ ، ومن ستّ نغماتٍ .

#### المقام الحادي عشر (الرّهاوي) <sup>(٢)</sup> :

مبدؤه من بُردة أصل «الدّوكاه» صاعداً إلى بُردة «السيكاه» <sup>(٣)</sup> ، ثم إلى بُردة «الجهاركاه» ، ثم تهبط إلى بُردة «السيكاه» ، ثم تهبط إلى بردة «الدّوكاه» ثم تصعد إلى بُردة «السيكاه» ، ثم تهبط إلى بردة «الدّوكاه» ، ثم إلى نصف

من ثلاث براداتٍ مُطلَقة وبُرْدَةٍ مُقَيِّدة ، ومن ستّ نغمات .

### المقام الثامن (النوا)<sup>(١)</sup>

ومبدؤه من بُردة أصل «الجهاركاه» إلى نصف بُردة<sup>(٢)</sup> «السيكاه» ، وتمتدّ فيها ، ثم إلى بردة «الدوكاه» ، ثم إلى بُردة «الراست»<sup>(٣)</sup> ، وهو المحطّ ، فيكون مركّباً من ثلاث بُرداتٍ مُطلَقة ، وبُرْدَةٍ مُقَيِّدة ، ومن أربع نغمات .

### المقام التاسع (بوسليك)<sup>(٤)</sup> :

مبدؤه من بردة أصل «الحسيني» صاعداً إلى بُردة «فوق الراست»<sup>(٥)</sup> ، دفعةً واحدة ، بإسقاط بُردة «المقلوب»<sup>(٦)</sup> ، ثم تهبط إلى بُردة «المقلوب» ، ثم إلى بُردة «الحسيني» ثم إلى بُردة «البنجكاه» ثم إلى بُردة «الجهاركاه» ، ثم تصعد

إلى بُردة «الجهاركا» ثم إلى بُردة «السيكا» ، ثم إلى بُردة «الدوكا» ، وهو المحطّ فيكون مركباً من أربع بُرداتٍ مُطلقة ، وبُردةٍ مقيدة ، ومن سبع نغمات .

#### المقام السادس (الحُسَينى) <sup>(١)</sup> :

ومبدؤه من بُردة أصل «الحسنى» هابطاً إلى بردة «البنجكا» ، ثم إلى «الجهاركا» ، ثم إلى «السيكا» ، ثم إلى «الدوكا» ، ثم تصعد بالتدرّج إلى «الحُسَينى» ، وهو المحطّ ، فيكون (الحسنى) مُركباً من خمس بُرداتٍ مُطلقة ، [ومن تسع نغمات] .

#### المقام السابع (العشّاق) <sup>(٢)</sup> :

ومبدؤه من أصل بُردة «الجهاركا» ، صاعداً إلى بردة «البنجكا» ، ثم إلى بُردة الحسنى ، وتمتدّ فيها ، ثم تهبط إلى بُردة «البنجكا» ، ثم إلى بردة «الجهاركا» ، ثم إلى نصف بُردة «السيكا» <sup>(٣)</sup> ، وهو المحطّ ، فيكون مركباً

وهو المحطّ ، فيكون (الحجاز) مُركباً من أربع بُرداتٍ مُطلقةٍ ، وبُرْدَةٍ مُقيّدة<sup>(١)</sup> ، ومن ثمان نغمات .

#### المقام الرابع (العراق)<sup>(٢)</sup> :

ومبدؤه من أصل «الدوكاه» صاعداً إلى بُردة «السيكاه» ، ثم تهبط إلى بُردة [٦ أ] «الدوكاه» وتمتدُّ فيها ، ثم تهبط إلى بُردة أصل «الراست» ، ثم إلى بُردة «تحت المقلوب» ، وهو المحطّ ، فيكون (العراق) مركباً من أربع بُرداتٍ مُطلقةٍ ، ومن خمس نغمات .

#### المقام الخامس (الكُوجك)<sup>(٣)</sup> :

ومبدؤه من بُردة أصل «الدوكاه» صاعداً دفعةً واحدةً إلى بُردة «الحُسيني»<sup>(٤)</sup> ، بإسقاط ما بينهما من البردات ، ثم تهبط إلى بُردة (الجهاركا) بإسقاط بُردة «البنجكاه» ، ثم تصعد إلى نصف بُردة<sup>(٤)</sup> «البنجكاه» ، ثم تهبط

«الراست» ، وهو المحط ، فيكون (الراست) مركباً من ثلاثٍ مُطلقةٍ ، ومن خمس نغمات .

### المقام الثاني (أصفهان)<sup>(١)</sup> :

ومبدؤه من بُردة أصل «البنجكاه» صاعداً إلى نصف <sup>(٢)</sup> بُردة «المقلوب» بإسقاط بُردة «الحسيني» ، ثم يهبط إلى بُردة «الحسيني» ثم إلى بُردة «البنجكاه» وتمدُّ فيها مَدّاً ، ثم تهبط إلى «الجهاركاه» وتمدُّ فيها ، ثم إلى «السيكاه» من غير مَدٍّ في الحركات ، ثم تصعد إلى «الجهاركاه» وتمدُّ فيها مَدّاً ، ثم تهبط إلى «السيكاه» ، وهو الماحط ، فيكون (الأصفهان) مركباً من أربع برداتٍ مُطلقةٍ ، وبُردةٍ مقيدةٍ ، ومن ثمانٍ نغمات .

### المقام الثالث (الحجاز)<sup>(٣)</sup> .

ومبدؤه من بُردة أصل «السيكاه» إلى نصف بُردة «الجهاركاه» ثم يهبط إلى بُردة «الدوكاه» ثم إلى بُردة أصل «الراست» ثم إلى بُردة «تحت المقلوب» ،

## الفصل الثاني

في بيان بُرَدَاتِ المقامات<sup>(١)</sup>

إِعْلَمَ أَنَّ المقامات اثني عشر مقاماً:  
المقام الأول (الراست)<sup>(٢)</sup> :

مَبْدُؤُهُ من بُرْدَةِ أصل «الراست» هابطاً إلى بُرْدَةِ «تحت المقلوب»<sup>(٣)</sup> ، ثم إلى  
«تحت الحُسَيْنِي» ، ثم يصعد إلى بُرْدَةِ «تحت المقلوب» ، ثم إلى أصل

«شعر» (١)

ثُمَّ أَوَازُ سَلْمِكَ قَدْ تُقْلَا      عَنْ نَعْمِ الْعُشَاقِ ثَمَ الزُّنْكَلَا  
ثُمَّ الْحِجَازُ لِدَوَى السُّلُوكِ      أَوَازُ مَآيَاهِ وَبُوسَلِيكِ  
وَرَبُّ قَوْمِ أَثْبَتُوا الْحِجَازِي      أَصْلًا وَمَاعِدُوهُ فِي الْأَوَازِ  
وَجَعَلُوا الْمَآيَا وَبُوسَلِيكََا      مُتَّحِدًا إِذْ عَدِمُوا التَّهْنِيكََا<sup>(٢)</sup>  
وَلَمْ يَعْلُوا الزَّرْكَشِيَّ الْبَتَّةَ      بَلْ أَثْبَتُوا الْكِردَانِيَا<sup>(٣)</sup> فِي السَّتَّةِ  
وَالزَّرْكَشِيَّ فَأَوَازُ اثْنَيْنِ      هُمَا النَّوَا وَصَنُوهُ الْحُسَيْنِي  
فَلِلْبَزْرِكِ عِنْدَهُمُ الرَّهْوَى      مِنَ الْأَوَازَاتِ الْكَاشَتِ قَدْرُوى

\*\*\*

وجعلوا (العراق) ثانياً ، وأن من بُحوره : (المائة ثم بوسليك) .  
وجعلوا (الأصفهان) <sup>(١)</sup> ثالثاً ، وأن من بُحوره : (النوا ، ثم  
الحُسَيْنِي) .

وجعلوا (الزيرفكند) رابعاً ، وأن من بُحوره : (البُزْك ثم الرهاوى) .  
فتمت الأصول اثني عشر .

باب بيان الأوازي الستة ومعرفتها :

إعلم أن لكل اثنين فرعاً .

فالرست والعراق ، فرعها : (النوروز) .

والأصفهان والزيرفكند ، فرعها : (الشهنار) .

وأن أواز (سَلْمَك) يتصل بنغم (العشاق) <sup>(٢)</sup> والزُنْكلَا ، والله أعلم .



وبابُ (الزَّاولي) ، وهو (حُسَيْنِي) يُخَالِطُ بـ (سِيكَاه) <sup>(١)</sup> .  
ونغمُ (الرَّكْبِي) ، وهو (الجهاركاہ) يُخَالِطُ (بالعُشاق) .  
بابُ نغم (المَاهور) ، وهو عُلُوُّ (كردانيہ) يهبط على بُيوتہ ، على (نوا) ،  
وهو من ثمان طبقات <sup>(٢)</sup> .  
بابُ نغم (التَّوروز) <sup>(٣)</sup> ، وهو عُلُوُّ (الحجاز) يهبط على [هـ ب] بيوتہ ،  
وهو من ثمان طبقات .  
وبابُ نغم (العربان) ، وهو عُلُوُّ (الرَّهاوي) [يهبط على الحجاز] <sup>(٤)</sup> .  
باب نغم (الحُسَيْنِي) <sup>(٥)</sup> ، وهو عُلُوُّ (المحيي) يهبط على (الرَّهاوي) .

بابُ بيانِ هذه الدَّائرة وبيانِ الاثني عشرَ ، والستَّةَ <sup>(٦)</sup> ، وبيانِ كلِّ  
أصلٍ وبُحورِهِ :

إِعلم أنَّ «اليكاه» <sup>(٧)</sup> هي بابُ الأنغام ، وأنَّ (الرَّاست) هو أبو الأنغام ، وأنَّ  
من بحوره : (العُشاق والزَّنكلاه) .

وعُلُوّ (نورا) يهبط على (حسيني) يُسمّى : (ماوراء النهر)<sup>(١)</sup> .  
و(الزّنكلاه) من بُيوت (الحجاز) يهبط على «الجهارگاه»<sup>(٢)</sup> .  
وبابُ (الشّهناز) عُلُوّ (رمل) يهبط على (رمل)<sup>(٣)</sup> .  
وبابُ نغم (الرّمّل) ، عُلُوّ (أصفهان) يهبط على (عُكبرى) .  
وبابُ نغم (القرجفار والمحيرصبا)<sup>(٤)</sup> ، (الماهور) .  
وبابُ الأربعة التي تخرج من بردات : تخرج أولها<sup>(٥)</sup> : (سعيدى) ، ثم  
(نوا) ، ثم (مايه) ثم (بوسليك) .  
وبابُ (حصار الرّمّل وحصار الزّيزفكند) .  
بابُ ساز<sup>(٦)</sup> التسعة وساز المطلق<sup>(٧)</sup> ، أوله : «الدّوكاه ، والسّيكاه ،  
والجهارگاه ، والرّمّل ، والبنچگاه ، والعراق ، والراست ، والمحير» .  
بابُ (الزّركشتي) ، وهو (حُسيني) يهبط على (رهاوى)<sup>(٨)</sup> .

ومن «الدوكاه» إلى الدوكاه يُسمّى : (مخير) .  
ومن «السيكاه» إلى السيكاه يُسمّى : (أوج) .  
وبابُ (راست) يهبط على (الحجاز) يُسمّى : (نوروز)<sup>(١)</sup> .  
وبابُ (الأصفهان) يهبط على (الراست) يُسمّى : (بنچكاه) .  
و(أصفهان) يهبط على (الجهارگاه) يُسمّى : (شستري)<sup>(٢)</sup> .  
و(حسيني) يهبط على (الحجاز) يُسمّى (عُزال) .  
و(حُسيني) يهبط على (الراست) يُسمّى (ششكاه)<sup>(٣)</sup> .  
وبابُ (الهفتكاه) عُلوّ (سعيدى) يهبط على «راست» .  
ومن «الجهارگاه»<sup>(٤)</sup> يُسمّى : (المُبرقع) .  
وعُلوّ (سيكاه) يهبط على (حجاز) يُسمّى : (عُكبرى) .  
وعُلوّ (حُسيني) يهبط على (حُسيني) يُسمّى : (عُشيران)<sup>(٥)</sup> .  
و(دوكاه) يهبط على (حجاز) يُسمّى : (نُهفت)<sup>(٦)</sup> .  
وبابُ (عشاق)<sup>(٧)</sup> يهبط على (رهاوى) يُسمّى : (نُكاري) .  
وعُلوّ (حجاز) يهبط على (الرّاست) يُسمّى : (سَلْمك)<sup>(٨)</sup> .

## الفصل الأول

### [شرح النغمات الأربع وفروعها]

[وأصول النغمات الأربع<sup>(١)</sup> . راست] ، عراق ، زيرافكند ، أصفهان .

وشرحها :

علو (راست) يهبط على يُبوتَه يُسمَى : (کردانية)<sup>(٢)</sup> .

و(أصفهان) يهبط على (سيكاه) يُسمَى : (يسته)<sup>(٣)</sup> ، وعند العجم :  
(كُوشْت) .

و(الزيرفكند) يهبط على (حجاز) يُسمَى : (بُزُرك)<sup>(٤)</sup> .

## الباب الثاني

[ اشرح النغمات : علوها وهبوطها ]<sup>(١)</sup>

أيها الطالب ، انّ مشايخ هذا العلم ،  
ذكروا أن النغم له علوّ وأوازٌ وسكّازٌ<sup>(٢)</sup> ، وإنّ  
النغم يُسمّى من علوّه ومَحَطّه ، وإن كليهما  
يُجمع على اصل مَحَط واحد ، وهو الأصل .  
له عند العرب اسمٌ ، وعند العجم ، وهو عند  
العرب يسمّى : ( يكاه ) .  
وعند العجم يُسمّى : ( آهَنْك )<sup>(٣)</sup> و ( راست ) .

## الفصل السادس في مُلْعِ أقول الفلاسفة

الأبيض يُوافقه من النُوب<sup>(١)</sup> مثلُ «المُخالف» وماشابههُ ، والأسْمَر [هـ أ]  
يُناسبهُ : «أوج العراق ، والمأهور» .

والحنطى «اللون» ، والحسنُ الوجه ، يوافقه «الراست»<sup>(٢)</sup> والله سبحانه  
أَعْلَمُ وأَلْطَفُ بعباده وأَحْكَمُ .

وإذا قَرُبَ الغُروبُ : «العُشَّاق» ، وبعد الغُروب : «النَّوَا» ، وموافقته في الصَّيف ، لكنه موافق للثُّرُك ، وبعد العِشاء : «مُخالفك» ، لأنه مافى الأوقات الطِّف ولا رَطَب<sup>(١)</sup> ولا أرواح ولا أَفْضَل ولا أَطْيَب هواء<sup>(٢)</sup> منه ، فلذلك هذا المقام موافقُ هذا الوقت .

وإذا انقضى النِّصفُ الأوَّل من اللَّيل ، ففي تلك الساعة : «أصفهان» ، وعند السَّحَر : «الزَّنْكلاه» ، فإنه موافق .  
وقد كان رسول الله ، صلى الله عليه وسلم ، يقرأ القرآنَ وقتَ السَّحَر ، في هذا المقام به<sup>(٣)</sup> .

وإذا قَرُبَ<sup>(٤)</sup> الصُّباح : «رهاوى» وعند<sup>(٥)</sup> الصُّباح : «حُسينى» فاعلم ذلك والله أعلم .

\*\*\*

وأما الشُّعب<sup>(١)</sup> ، فأربع :

الأولى : (يكاه) ، وهو طبع الصَّفراء ، حارّ يابس .

الثاني : (دوكاه) ، وهو طبع الدَّم ، حارّ رطب .

الثالث : (سيكاه) ، وهو طبع البلغم ، بارد رطب .

الرابع : (جهاركا) ، وهو طبع السوداء ، بارد يابس .

وأما ما ذكره الشيخ صفى الدين<sup>(٢)</sup> بن سرايا الحلّي ، إمام هذه الصَّناعة والمُقَدِّم فيها على الجماعة ، أن يُقال من ذلك في الأوقات المناسبة لكلِّ مقام وذلك أن :

«المائة»<sup>(٣)</sup> يُناسب وقت طلوع الشمس ، وإذا ارتفعت : «الراست» فإذا صار رُبْع النِّها : «العراق» ، لأنه مافى المقامات ألطف ولا أوسع<sup>(٤)</sup> منه .  
وقيل : وقت الظُّهر : «الراست» أيضاً ، وعند دُخُول وقت الظُّهر : «مُخالف راست» ، وبعد الزَّوال : «بوسليك» لكونه<sup>(٥)</sup> أسفل الطبقات ، ومطلعه أول الهبوط وأول البرودة ، كذلك إلى القُرب من أواخر النِّهار .



السادس (زنكلاه)<sup>(١)</sup> ، وله من [٤ ب] البروج : السُّنبلة .

السابع (راهوى) ، وله من البروج : الميزان .

الثامن (حسينى) ، وله من البروج : العقرب .

التاسع (حجاز) ، وله من البروج : القوس .

العاشر (بوسليك) ، وله من البروج : الجدى .

الحادى عشر (نوا) ، وله من البروج : الدلو .

الثانى عشر (عشاق) ، وله من البروج : الحوت .

وأما الأوازات<sup>(٢)</sup> فهى عندهم سبعة :

الأول (كوشت) ، كوكبه : زُحل ، باردٌ يابس .

الثانى (نوروز) ، كوكبه : المشترى ، حارٌ رطب .

الثالث (سلمك) ، كوكبه : المريخ ، حارٌ يابس .

الرابع (شهناز) ، كوكبه : الشمس ، حارٌ رطب .

الخامس (مائه) ، كوكبه : الزهرة ، باردٌ رطب .

السادس (كردانية) ، كوكبه : عطارد ، مُمتزج .

السابع (حصار) ، كوكبه : القمر ، باردٌ رطب .

وأما المنكرون لهذا العلم ؛ لأنهم لم يسمّوه إلا في الخانات والأسواق  
والمسافر<sup>(١)</sup> وعن المتخكرين ،<sup>(٢)</sup> والمحتقرين ! فقد حرموه شرعاً ، يظنون أنه  
عَمِلَ لذلك فقط<sup>(٣)</sup> ، ولم يقفوا على أصوله ومعانيه ، وقَصِدَ ما وُضِعَ له .

فمن ذلك ما رواه الشيخ أبو نصر<sup>(٤)</sup> الفاربي ، رحمه الله تعالى ، أن هذا  
العلم مُستخرج من علم الهيئة ، وعلم الحكمة ، وعلم الطب ، وعلم  
النجوم ، وعلم الطبيعة ، وأن له تعلقاً بجميع العلوم ، فاعلم ذلك .

فالمقامات<sup>(٥)</sup> اثنا عشر :

الأول (الراست) ، وله من البروج : الحمل .

الثاني (عراق) ، وله من البروج : الثور .

الثالث (أصفهان) ، وله من البروج : الجوزاء .

الرابع (زيرفكند) ، وله من البروج : السرطان .

الخامس (بزرگ) ، وله من البروج : الأسد .

### الفصل الخامس

فى رأى أهل الطرب فيه ، والقصد من وضعه<sup>(١)</sup>

قال أفلاطون : ألا إن هذا العلم ، لم تَصْغُهُ الحكماء للهوى ،  
ولا للاشتغال بالهوى ، بل للمنافع الذاتية ، ولذّة الروح الروحانية ، وبَسْطِ  
النفس الشعشعانية<sup>(٢)</sup> ، وترطيب اليُوسات<sup>(٣)</sup> وتعديل السوداء ، وترويق الدّم ،  
وبَنُوهُ على الطبائع الأربع ، والأسْطَقْسَات<sup>(٤)</sup> والأمزجة الأربعة ، وزعموا أن  
ذلك مُستخرج من البروج الاثنى عشر ، لأنّ منها ثابت أربعة ، وأربعة  
متقلّبة ، وأربعة ذوات جَسَدَيْنِ ، وأنّ لكلّ ثلاثة بُروج مُوجب<sup>(٥)</sup> .

وذكر العلماء أن العود الذي كان يضرب به داود ، عليه [ ٤ ] السلام ، لم  
يزل ملقاً بعد وفاته في بيت المقدس إلى حين دخول بختنصر ، وخراب <sup>(١)</sup> بيت  
المقدس .

وقيل : إن الإسكندر كان في صحبته عودٌ ، لما كان يطوف بالبلاد ،  
يضرب به تلميذاً لأرسطوطاليس <sup>(٢)</sup> ، مؤدب الإسكندر ، فإذا كان عنده ما يُغَيَّرُ  
مِزَاجُهُ من انقباضٍ ، أو حدث له كَسَلٌ ، دعا ذلك التلميذ فأحضر له العودَ  
وضرب به فيزول عنه ما يجده .

وأما من غنى من الحكماء فكثير جداً ، مثل أرسطوطاليس وبقراط  
وجالينوس <sup>(٣)</sup> .

ومن الخلفاء من بنى أمية وغيرهم : يزيد بن عبد الملك ، ومن  
العباسيين : إبراهيم بن المهدي ، وله فيه تصانيف ، وأبو عيسى بن الرشيد ،  
وعبد الله بن الأمين ، وصالح <sup>(٤)</sup> بن الرشيد ، والهادي ، وأبو جعفر المنصور ،  
وابن المعتز ، والرشيد ، والمعتصم ، وغيرهم .

\* \* \*

## الفصل الرابع

في أول من وضع الموسيقى من ولع به عملاً

إِعلَمَ أَنهم ذَكَروا في التَّوَارِيخِ القَدِيمَةِ أَنَّ أَوَّلَ من أَظْهَرَ العُودَ<sup>(١)</sup> وَأَخْرَجَ  
مِنها لَأَنْغَامَ ، نوحُ نَبِيُّ اللَّهِ عَلَيْهِ السَّلَامُ ، وَلَئِنَّ عُذِيمَ مِنْهُ عِنْدَ الطُّوفَانِ ، ثُمَّ أَنَّهُ  
فِي عَهْدِ دَاوُدَ ، عَلَيْهِ السَّلَامُ ، اسْتُخْرِجَ وَهُذَّبَ وَضُرِبَ بِهِ .

وَأَمَّا إِجْمَاعُ أَهْلِ هَذِهِ الصَّنَاعَةِ : أَنَّ أَوَّلَ مَنْ أَحْدَثَ الْعُودَ نَبِيُّ اللَّهِ دَاوُدَ ،  
عَلَيْهِ السَّلَامُ ، لَمْ يَثْبُتْ<sup>(٢)</sup> .

وحدّثني<sup>(١)</sup> جماعة من أهل بغداد أنهم حضروا يُبستانِ الصّاحب<sup>(٢)</sup> مجد الدين ابن الأثير، بقرية بني حريم، من نواحي بغداد، في خدمة الشيخ العلامة فريد عصره، شمس الدين السهروردي<sup>(٣)</sup>، رحمه الله تعالى، فضرب بالعود قبال غُصن وردٍ، وبين أيديهم ساقية، فجاء بلبلٌ وأصغى<sup>(٤)</sup> لصوتِ العود، ثم دنا منهم حتى قعد على الساقية، وحرك جناحيه، وكلما سكّت يصبیح<sup>(٥)</sup>، حتى أقبل الليل ومضوا.

وسمعتُ من جماعة بالسلطانية<sup>(٦)</sup>، أنهم شاهدوا مطرباً جنيكياً<sup>(٧)</sup>، وقد سقط بلبلٌ على رأس جنكه.

وذكر أصحاب الفلاحات في كتبهم، أنّ النحل تطرب للغناء، وأن أفراخها تستنزل بالصوت الحسن.

وقد تقدّم قبل هذا أنّ أرباب الصناعات تسريح وتنشط للغناء بالصوت الحسن، وكذلك الخيل تشرب على الصّفير.

\*\*\*

### الفصل الثالث

#### في برهان فضل الموسيقى ، وتأثير فعلة في الأنفس

ورد عن الثقات ، أن الطير كانت تقف صافاتٍ لنغم نبي الله داود ، عليه السلام ، فلا يُجحد ذلك ، فإنه تواتر وصح .

وحدثني<sup>(١)</sup> جماعةٌ ثابِتو العَدالة ، مَسْمُوعُو القول ، من أهل زماننا هذا ، أنهم حضروا مع الشيخ الإمام العالم العامل العلامة ، قُدوة أهل الصناعة ، أولاً وآخرأ ، صفى<sup>(٢)</sup> الدين عبد المؤمن ، طاب ثراه ، بيستانٍ في بغداد ، وهو يضرب بالعود ، إذا هزأ أقى لحسن النغم ، حتى سقط على غصنٍ ، قبالة وجهه ، ثم طار ونزل إلى الأرض ، وهو<sup>(٣)</sup> يقرب منه قليلاً قليلاً ، حتى صار بين الجماعة ، ومُعظم الجماعة باقون إلى يومنا هذا . والله أعلم .

وقد ورد في<sup>(١)</sup> هذا النمط كثيرٌ مما أورده ابن الجوزي وغيره في مُصنّفاتهم ، وفي هذا كفاية .

\*\*\*

ومن فضل السّماع أنه ليس في الأرض للذة تُكتسب من<sup>(٢)</sup> مأكّل ، ومشرب ، ومجلس ، ومنكح ، وصيّد ، إلّا وفيه مُعاناةٌ على الجسد ، وتعبٌ على الجوارح ، ما خلا السّماع ، فإنه لا تعب فيه على الجوارح ، ولا مُعاناةٌ على البدن ، كما وردَ عن الإسكندر ، حين<sup>(٣)</sup> تُوفّي ، فوجد عليه أرسطوطاليس بما<sup>(٤)</sup> يخشى على نفسه ، فدعا بعض [٣ب] تلاميذه<sup>(٥)</sup> بإصلاح العُود ومُلازمته<sup>(٦)</sup> ، فكان كلّ يومٍ يضرب نوبةً يذكر فيها اسم الإسكندر ، وتعزيةً أرسطوطاليس ، حتى أزال عنه ما يجده .

ومن فضلها ، أنها تحرك الهوى الساكن ، وتسكن ألم الهوى المتحرك .

\*\*\*  
١١٣



غنى فاستراح إلى صوته ، ومنهم من لايسكت أبداً كالقصار<sup>(١)</sup> والبناء .

وأما<sup>(٢)</sup> مايسل الكئيب ، فإننا نرى العاشق إذا ذكر أحبابه استشاط<sup>(٣)</sup> وكادت الحشرات والزفراة تحرق قلبه ، فيغنى أو يترنم فيبرد مايجده ، حتى إنه لو دام ذلك مدة نهاره وليله لم يشبع ! .

وأما<sup>(٤)</sup> مايسط الأخلاق ، ويُنورها ، ويطهرها ، ويخض على اصطناع المعروف ، فذلك مُشاهدٌ جداً ، ولو بسطت الكلام لَطال .

وأما<sup>(٥)</sup> ما يُشوق إلى نعيم الآخرة ،<sup>(٦)</sup> فأحوال سماعِ المشايخ والصُوفية والنسّاك والعلماء ، فمن ذلك :  
قول أحمد بن أبي دُوَاد<sup>(٧)</sup> : إني لكنتُ أسمعُ الغناء عند المعتصم من مُخارق<sup>(٨)</sup> ، فيقع على البكاء ، وأمثل في نفسى الملكوت الأعلى .

وكان القاضي أبو يوسف ، يحضر مجلس الرّشيد ، وفيه الغناء ، فيجعل مكان السرور البكاء ، يتذكر به نعيم الآخرة ، ومُشاهدة الملكوت الأعلى<sup>(٩)</sup> .

ومنها ما يُشوق إلى نعيم<sup>(١)</sup> الآخرة والصَّلَة بالعالم العلويّ ، ويخصّ على الورع والعبادة [والتجرّد]<sup>(٢)</sup> عن تبعات الدنيا وعلائقها وغير ذلك .

فأما ما يبعث على الشجاعة [ ، فإننا لاندري طائفة إلاّ ولها عند حروبها شيء من آلات الأنعام يُجرونها مجرى السلاح [ ٣ أ ] في الحرب ، كالرباب للعرب ، والكمنجاء<sup>(٣)</sup> للكرد ، والبوقات للإفرنج ، وغير ذلك .

وأما<sup>(٤)</sup> ما يحدث النشاط ، فيكفي من ذلك ما نشاهده من نشاط الإبل بالحداء<sup>(٥)</sup> . ثمّ لا يشكّ فيه أحد ، فما ظنّك بالبشر ؟ !

وأما<sup>(٦)</sup> ما يؤنس الوحيد ، فإنّ كلّ من استوحش في برّ مُتسعٍ أو جدار<sup>(٧)</sup> ، فيترنّم أو يُغنّي ، فيأنس بصوته ، وهاهنا دلائلٌ آخر يضيق الوقت عنها .

وأما<sup>(٨)</sup> ما يُريح التعبان ، فإنّ سائر أرباب<sup>(٩)</sup> الصنائع ، إذا تعب أحدهم

الأخيلية<sup>(٥)</sup> ، أنها قالت للحجاج<sup>(٦)</sup> ، حين سأها عن ولدها ، لما أعجبه  
حُسنه وذكاؤه : « والله ما حملته سهواً ، ولا وضعتُه يَتناً ، ولا أرضعته غَيْلاً ،  
ولا أَمَتُّه مَثَقاً<sup>(٧)</sup> .

أما قولها : « ماحملته سهواً » ، أى فى بقايا الحَيْض ، [وقولها]<sup>(٨)</sup> :  
« ولا وضعتُه يَتناً » ، أى مُنْكَسِئاً ، وقولها : « ولا أرضعته غَيْلاً » ، أى لم  
تُرْضِعه لبناً فاسداً ، وهى حَامِلٌ بغيره ، وقولها : « ولا أَمَتُّه مَثَقاً<sup>(٩)</sup> » ، أى  
بأَكْبَأ .

ومنها ، أن منافع الصوت والأنغام الشجية يُتوصَّل بها إلى نعيم الدنيا  
والآخرة ، لأن منها ، ما يبعث على الشجاعة ، ويحدث النشاط للنفس ،  
ويؤنس الوحيد ، ويُريح التعبان ، ويُسلِّ الكئيب ، ويسطُّ الأخلاقَ  
ويُثورها ، ويحرِّص على اصطِناع المعروف .

## الفصل الثانی

فی فضل الموسیقا ومنافعه [٢ ب]

قال فیثاغورس : إنَّ فضلَ الغناءِ على الكلامِ كالنَّاطقِ على الأخرس ،  
والدِّینارِ المنقوشِ على القطعةِ من الذهبِ .

وزعم أهلُ الطبِّ ، أن الصوتَ الحسنَ والنَّغمَ الصَّحیحَ یسرى فی الجسمِ  
ویجری فی العروقِ<sup>(١)</sup> فیصفو له الدَّمُ وتبقى له النفسُ فرحةً ، ویرتاح له  
القلبُ ، وتهتزُّ له الجوارحُ<sup>(٢)</sup> ، وتخفُّ له الحركاتُ ، ولا ینبغی لأمِّ الطفلِ أن  
تُنیمهُ<sup>(٣)</sup> على إثر البكاءِ حتی تُغنیَّ له ، دواءً له ، وترضیعه وتطریبه ، ثم تنیمهُ  
على الصوتِ الشَّجیِّ ، خوفاً علیه من انقباض الرُّوحِ الرُّوحانیةِ ، وتولِّدُ سوءَ  
الأخلاقِ الرَّدیئةِ .

وقد وردَ فی ذلك غرائبُ شتی نختصرُ فی ذکرها .

منها ما ذكره أحمدُ بنُ عبد ربِّه ، فی كتابه «العقد الفريد»<sup>(٤)</sup> عن لیلى

وسألت عن تفسير هذا التدرّج فقليل<sup>(١)</sup> : إنّ الموسيقى تحدث في النفس  
الفاضلة بالفعل ما كان عندها بالقوّة ، كالصّقال للثوب ، والوُشّى .

وأما اشتقاق لفظ الموسيقى ، فهي لفظ<sup>(٢)</sup> يونانيّ ، ومعناه : علم  
الألحان ، وسمّاه المتأخرون الغناء ، لأنّ النفس تستغني به عن غيره من الملائد  
البدنيّة في حال سماعه ،

واللحن<sup>(٣)</sup> ، ما رُكّب من نغماتٍ ، ورُتّب ترتيباً عجيباً ، موزناً ببيتٍ من  
الشّعر ، أو ما يوافقُه من الكلام المسجوع ، أو القراءات ، باصطلاح<sup>(٤)</sup>  
العاقل العارف .

\*\*\*

## الفصل الأول

### في ماهية الموسيقى وأشتقاقها<sup>(١)</sup>

قال الفلاسفة : الموسيقى ، حكمة عجزت النفوس عن إظهارها<sup>(٢)</sup> في الألفاظ ، فأظهرتها بالأصوات [٢ أ] البسيطة ، فلما أدركتها عشقتها ، فاسمعوا من النفس حديثها .

قال أفلاطون : الموسيقى معشوق النفس ، وهو منها ، فلا ينبغي أن تُمنع النفس من معايشة بعضها بعضاً .

وقال أيضاً : إن الموسيقى مَدرجُ أبناء الفلاسفة إلى عالم العقل ، لأنَّ ظاهره هُوَ الحواس ، وباطنه هُوَ الحق<sup>(٣)</sup> .

## الباب الأول

في ماهية علم الموسيقى واشتقاق<sup>(١)</sup>  
اسمه ، وموضوعه ، وفضله ، وبرهانه  
وحكمه ، ووضعه ، ومن ولع به ، ومن  
أخذ به ، وجمع آراء الحكماء فيه ، وأدابه .  
وفيه فصول

[١١] لما كان علمُ الموسيقى<sup>(١)</sup> من أشرف العلوم الرياضية ، وألطف  
الفنون الواجبة ، وهو حديثُ النفس ، ومحدثُ الأنس ، وجلَاءُ القلب ومُجَلِّ  
الكرب<sup>(٢)</sup> ومُنشِئُ الأفراح ، ومُنْفِئُ الأتراح<sup>(٣)</sup>، لعظم موقع النعم الصحيح  
الطبيعي ، وأخذه بمجامع القلب ، وكنتُ تطلعتُ إلى معرفة هذا العلم وأتقنته  
علماً وعملاً ، ورأيتُ سبيله قد عَفَتْ ودرست ، فأردتُ أن أوضح هذا  
الطريق ، وأسلك فيه منهج الموسيقى على التحقيق ، والله وليُّ التوفيق .

\*\*\*



## [مقدمة المؤلف]

بسم الله الرحمن الرحيم ، وبه نستعين

الحمدُ الذي خلق الإنسان لمعرفته ، وأهَمَّه جواهرَ حكَمته ، وشرَّفَه  
بُنطق اللِّسان ، وفضَّله بالإيمان ، وميَّزه على نوعه بحسن الألفاظ ولطيف  
الألحان ، ونعَّمه في الدَّار الآخرة باستماع ألحان النِّين ، كل يرقى منبره ، ويتلو  
كلام ربِّنا الملك المَنَّان ، ثم يقرأ ربنا تبارك وتعالى كلامه القديم ، المنزَّه عن  
التأخير والتقديم ، والحروف والأصوات واللِّسان ، فلا شيء ، يُشبهه ولا لذة  
تُعادلُه ، حتى يطربُّ الجادُّ والحيوان .

أحمده سبحانه وتعالى ، حمداً مُتلائم الأجزاء ، مُوجباً لترجيح الأجزاء ،  
وأصلِّ وأسلم على نبيه محمد الذي عَجَّ به على ظُهر البراق وافتخرَ به الحجازُ  
على العراق<sup>(١)</sup> ، وعلى آله الضاريين عند الإيقاع بالكُفَّار ، والأخذين من ذوى  
الشرك بمواجِب الأوتار ، وأسلم تسليماً كثيراً . —

وبعد :

رسالة في علم

# الموسيقا

صلاح الدين الصفدي

٦٩٦ - ٧٦٤ هـ

عن نسخة وميعة بمكتبة برلين رقم ٥٥٣٥ ٥/ع