



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



## KEŞFÜ'L-HÜMÛM VE'L-KÛRAB FÎ ŞERHİ ÂLETİ'T -TARAB İSİMLİ ANONİM MUSİKİ ESERİNDE ÇALGILAR<sup>1</sup>

Dr. Mehmet Tıraşcı<sup>2</sup>

### ÖZET

İsminden de anlaşılacağı gibi *Kitâbü Keşfü'l-Hümûm ve'l-Kûrab fi Şerhi Âleti't-Tarab* (Musikî Yoluyla Dert ve Tasanın İzâlesi - Mûsikî Âletlerinin Şerhi) mûsikî âletleri üzerine te'lif edilmiş bir eserdir. Ana başlıklar halinde yedi çalgıya yer verilir. Fakat bunların haricinde on çalgı hakkında daha bilgi bulunmaktadır. Ayrıca eserde bu çalgıları icat edenler, etimolojik bilgileri, fiziksel yapıları, meşhur icracıları, icra ediliş şekilleri, fikhî hükümleri ve icra edildiği mekânlar hakkında bilgilere yer verilir.

**Anahtar Kelimeler:** Keşfü'l-Hümûm, Çalgıbilim (Organoloji), Mûsikî Tarihi, Türk Mûsikîsi.

### INSTRUMENTS IN THE ANONYMOUS MUSICAL WORK NAMED KASHF AL-HUMÛM WA'L-KURAB FI SHARH ÂLÂT AL-TARAB

### ABSTRACT

As the name suggests, *Kashf al-Humûm* is a book written about musical instruments. There are seven instruments whose names are the main topics. Apart from these, the book also presents us with some data regarding ten other instruments, their inventors, etymologies, physical structures, famous performers, how (in what style) and when they are performed and the deliverances given about them in terms of Fıqh (Islamic Law).

**Key Words:** *Kashf al-Humûm*, Organology, History of Music, Turkish Music.

<sup>1</sup> Bu çalışmada, 2013 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde sunulan doktora tezinden yararlanılmıştır.

<sup>2</sup> Yrd. Doç. Dr. Mehmet Tıraşcı, Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Mûsikîsi ABD Başkanı ve Öğretim Üyesi, Sivas Türkiye, mtirasca@hotmail.com

## GİRİŞ

*Kitâbü Keşfü'l-Hümûm ve'l-Kürab fî Şerhi Âleti't-Tarab*<sup>3</sup> isimli anonim mûsikî eserinin 186 varaklık tek nüshası, Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kütüphanesi Yazmalar Bölümü A. 3465 numarada bulunmaktadır.<sup>4</sup> Yaptığımız katalog taramalarında Arap lisanı ile yazılan bu eserin başka bir nüshasına rastlayamadık.<sup>5</sup> Tespit ettiğimiz kadarı ile eser hakkında günümüze kadar bir çalışma da yapılmamıştır. Eser ve içeriği hakkında Farmer (ö. 1965) tarafından bir tarama yapılarak, özellikle eski çalgılar konusu defalarca kaynak gösterilmiştir. Amnon Shiloah ise eser hakkında yalnızca katalog bilgisi diyebileceğimiz birkaç cümleden başka bir bilgi vermemektedir. (Shiloah, 1979, s. 376-383) Kanaatimizce bu ikisinden başka, eseri gören de olmamıştır. Çünkü *Keşfü'l-Hümûm* hakkında bilgi veren hangi kaynağı incelediysek, bu iki kişiden aldığı bilgileri kaynak olarak kullandıklarını gördük.

Eserin te'lif edildiği tarih hakkında XII. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar farklı fikirler mevcutsa da, kitabın kütüphanesi için yazıldığı Memlük Meliki Seyfüddîn Ebû Bekr'in 1341'de vefat ettiği düşünülürse, XIV. yüzyılın, eserin te'lif edildiği asır olması bizim kanaatimizce daha doğrudur.

*Keşfü'l-Hümûm*'da açıkça bir bölüm taksimi bulunmamaktadır. Fakat genel başlıklardan bir çıkarım yaparsak, eserin dokuz bölümden oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu bölümlerden ilki ve en geniş olan giriş bölümüdür ve müellifin temel kaynağı sayılabilecek kişi olan Farabî figürü etrafında şekillenir. Diğer yedi bölümde, sırayla yedi temel çalgıdan bahsedilir. Son bölümde ise zikredilen sazların toplu olarak icrası ele alınır. Biz şimdi makalenin konusu gereği eserdeki çalgılara geçiyoruz.

## METODOLOJİ VE SINIRLAMA

Bu çalışmada bahsi geçen eserin metninden yola çıkarak bazı incelemelerde bulunduk. Daha sonra çalgılar konusunda kategorilerle konu tasnifinde bulunup diğer kaynaklarla bir karşılaştırma yaptık. Esas mevzu *Keşfü'l-Hümûm*'a olmak üzere konunun anlaşılması için bazen bunlardan yararlandık. Makalenin konusu, bahsi geçen eserde çalgılar hakkında ortaya konan bilgilerdir. Bu sebeple eserde mevzu edilen felsefî ve tarihî hadiselerden bahsedilmeyecektir.

<sup>3</sup> Kolaylık sağlaması açısından eser ismini daha sonra kısaltarak *Keşfü'l-Hümûm* olarak vereceğiz.

<sup>4</sup> Karatay eser hakkında şu bilgiyi verir: “*Aharlı kâğıt, 263 mm. boy ve 180 mm. eninde, 186 yaprak, sahifeler harekeli, iri nesihle 110 mm. uzunluğunda 11 satır. Mısır Eyyübîlerinden Safıyyüddîn<sup>4</sup> Ebû Bekr b. Menekli Boğa'nın kütüphanesi için yazılmıştır. Ünvan müzehheb, hendesi tezyînâtli, kahverengi cilt.*” Bkz. Fehmi Edhem Karatay, O. Reşer, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu*, Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, İstanbul 1961-1969, III, 880.

<sup>5</sup> Eser hakkında bilgi veren kaynaklarda da zikredilen doğrultuda bilgiler bulunmaktadır. Örneğin; Farmer eserin tek nüshasının Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunduğunu ifade etmektedir. Bkz. Henry George Farmer, *Studies in Oriental Music*, Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science, (Edited by: Fuat Sezgin), Frankfurt 1997, I, 244.

## KEŞFÜ'L-HÜMÛM'DA ÇALGILAR

### Genel Olarak Çalgılar

*Keşfü'l-Hümûm*'da on yedi adet çalğının ismi geçmektedir. Bunlar şöyledir: Ud, çeng, santur, def, şebbâbe (ney), rebab, şuyabiyye (miskal, mûsikâr), mûsikâ (büyük organûn), yürgül (küçük organûn), kanûn, kemençe, mevsûl, borazan, çan, kopuz, şeştar ve tar.

Edvar kitaplarında sazlar, hakkında bilgi verilmeden önce bazı kategorilere ayrılmaktadır. Örneğin; Merâgî çalgıları üç şekilde kategorize etmektedir: Telli sazlar, nefesli sazlar, kâseli ve vurmali sazlar. (Sezikli, 2007, s. 151) *Keşfü'l-Hümûm*'da ise böyle bir ayırım bulunmamakla beraber, bazı sazlar diğerlerinden üstün görülür. Bu sazlardan yedi tanesi asıl sazlardır ve tabiattaki yedi yıldızın hükmüne göre terkip edilmiştir. Bu çalgılar mûsikînin bütününe hükmüne göre devreder. Bu yedi saz ise; ud, çeng, kanûn, tar, şebbâbe, rebab, şuyabiyyedir. Diğer çalgılar bu yedi sazın taklidinden ibârettir ve bu sazlar taklit edilerek îcat edilmiştir. *Keşfü'l-Hümûm*'da asıl yedi saz ve taklitleri şöyle sıralanmaktadır: Ud; Türk kopuzu ondan çıkmıştır<sup>6</sup> ve ona benzer. Kanûn; santur ondan çıkmıştır ve aynen onun gibidir. Acem çengi; Mısır çengi ondan çıkmıştır ve onun çeşididir. Târ; def ondan çıkmıştır ve onun karşılığıdır. Şebbâbe; mevsul ondan çıkmıştır ve onun çeşididir. Rebab; kemençe ondan çıkmıştır. Şuyabiyye; ondan bir şey türememiştir. Çünkü o, basit bir kaç kamıştan türemiştir. Bu çalgıların her birinin icrâsı yegânedir ve birbirine benzemez. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 105-107)

*Keşfü'l-Hümûm*'da zikredilen üç çalgı çeng, santur ve miskal (şuyabiyye) Dünyadaki birçok müzik kültüründe görülen çok eski ve evrensel çalgılardan olmasına rağmen günümüzde gündemden düşmüştür. Çeng ve miskal XVII. yüzyılda, santur ise XIX. yüzyılda geri plana itilmiştir. Bu üç çalgıdaki perdeleri pestleştirip tizleştiren bir mekanizmanın olmaması bunun sebebi olabilir. Santur ve çengin farklı uzunluklardaki telleri ve miskaldaki farklı uzunluktaki kamışlardan her biri yalnızca bir ses vermektedir. (Can, 2011, s. 211)

*Keşfü'l-Hümûm*'da bu çalgılardan dört tanesi tercih edilen çalgılar olarak zikredilmektedir. Bu dört çalgı, her şeyin temelindeki dört sayısından çıkan dört kaideye göre terkip edilmiştir. Bu dört çalgı; ud, kanûn, çeng ve defdir. Bu sazların neden diğerlerine nazaran tercih edildiği hakkında bir bilgi yoktur. Bu tasnif diğer edvar kitaplarındaki çalgı tasniflerine de benzemektedir. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 110) Hâlbuki benzer bir ayırım yapan Kaşânî “kâmil sazlar” olarak zikrettiği çalgıları şu şekilde verir: Ud, gışek, rebab, mizmar ve bişe. Bu sazların kâmil olmasının sebebi, icrâ sırasında makam değıştığında akort edilmeye ihtiyaç duymadan

<sup>6</sup> Türklere ait eski kopuzların birkaç çeşidi vardır. Bunlardan biri gövde ve sapı tek parça olan ve günümüzdeki klasik kemençenin irisi mahiyetinde olan kopuzdur. Bu kopuz görünüş itibarı ile uda benzer, fakat; başka bir kopuz türü ise tanbur tiplidir. Bu kopuz iki parçadan oluşur ve armûdî bir çanağa at kılı tellerin sarılı olduğu bir saptan oluşur. İlk tarifteki kopuz ve ud arasında bir yakınlık kurulabilir, lâkin diğer kopuz tamamen Türk kökenlidir. Müellifin Türk kopuzunun udtan türediğini ifade etmesi şu anki bilgilerimize göre yanlış görünmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mahmut R. Gazimihal, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara 1975, s. 24.

icrâya devam edilebilmesidir. (Yıldız, 2011, s. 60) Örneğin, o çağdaki kanunlarda mandal sistemi olmadığı için makam değişikliğinde yeniden akort edilmesi gerekiyordu.

### Çalgı Yapımı

*Keşfü'l-Hümûm*'da çalgı yapımında yedi malzeme kullanıldığı ifade edilir. Bu yedi malzeme şöyledir: Bakır, ahşap, deri, kamyş, ip, ipek ve tel. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 110) Hasan Kaşânî, *Kenzü't-Tuhaf* isimli eserinde ud yapımında kullanılan ahşapları anlatırken asla rutubet tutmayan kuru ağaç cinslerinin tercih edilmesi gerektiği belirtilir. Bu mevzûda en iyi ağaç Şahcup'tur ve deniz kenarlarında bulunur. Bundan sonra ise Serv ağacı tavsiye edilir. (Yıldız, 2011, s. 62)

*Keşfü'l-Hümûm*'da ise bu ahşaplar daha ayrıntılıdır. Ahşap sazlarda kullanılan ahşap çeşitleri ud faslında anlatılmaktadır. Diğer sazlarda ise anlatılan bu kâmil ahşaplar tekrar edilmektedir. Bu ahşaplar sazın sesini ve tını kuvvetini artırdığı gibi sazın ömrünü de uzatmaktadır. Bu ahşaplar dört tanedir: Kayın ağacı, karaağaç, saz ve çitlembik. (Yücedağ & Gültekin, 2008, s. 182-185)

Kayın ağacı, sazın sesine yankı, yani; tını verir. Ayrıca sazın daha parlak görünmesine yarar. Karaağaç, kayın ağacı gibi yankı verdiği gibi, sazın sesini yumuşatır. Böylece sert ve rahatsız edici nağmeler yerine, oldukça yumuşak ve etkili sesleri dinleyiciye ulaştırır. Saz ağacı, çalgının uzun ömürlü olmasını sağlar.<sup>7</sup> Son ahşap olan çitlembik ise, diğer ahşaplarda bulunmayan birçok özellik vardır. Bu dört ahşapla yapılan çalgılarda ayrı bir mûsikî, lezzet, güzel ses ve nağmelerde yumuşaklık olur. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 131-132)

### KEŞFÜ'L-HÜMÛM'DA ZİKREDİLEN ANA ÇALGILAR

*Keşfü'l-Hümûm*'da on yedi sazın ismi geçmesine rağmen yedi tanesi başlık halinde fasıllara ayrılarak verilmektedir. Diğer sazlar ise konu aralarında bazen ayrıntılı bazen ise birkaç cümle ile anlatılır.

#### Ud

Ud; Atlas okyanusundan, Basra körfezine kadar uzanan büyük bir coğrafyadaki İslam toplumlarında görülen en önemli ve eski çalgılardan biridir. İslamiyet'ten önce Araplar, mizhar, kirân ve muvattar adlarıyla tanınan çeşitli udlar kullanıyorlardı. *Keşfü'l-Hümûm*'da ud, en önemli çalgı olarak ele alınmış ve ud faslı olarak başlıklandırılan bölümde böyle müthiş bir çalgıyı yaratmasından dolayı Allah (cc) tespih edilmiştir. *Keşfü'l-Hümûm*'da bahsi geçen çalgıların çoğunda bunların mücütleri de yer almaktadır. Fakat udu kimin icat ettiği<sup>8</sup> veya ne zaman ortaya çıktığı hakkında bir bilgiye yer verilmemiştir.

<sup>7</sup> Saz ağacının hangi ağaç olduğunu bilmiyoruz. Diğer ağaçların günümüz karşılığını bulduk, fakat saz ağacı ile ne kastedildiğini bilmiyoruz. Sözlükte saz; saz, çalgı ve kamyş gibi anlamlara gelmektedir. Kamyş gibi ahşapların da ud yapımında kullanılması mümkün görünmemektedir.

<sup>8</sup> Udun icadı hakkında bazı rivayetler mevcuttur. Bir rivâyette udu Hz. Nûh'un babası Lamek'in icad ettiği anlatılmaktadır. Edvar kitaplarında daha çok kabul gören bir rivâyete göre ise udu, mûsikî nazariyatını kuran ilk kişi olan Hz. Dâvud icat etmiştir. Beyt-i Makdis'teki odasında asılı duran bu ud; daha sonra Buhtunnasr'ın Kûdüs'ü yakıp yıkması ile kaybolmuş, daha sonra Aristo'nun öğrencisi olan İskender zamanında ortaya çıkmış

Ud kelimesinin aslı Arapçadır ve sarısabır veya odağacı anlamındaki "el-èûd" (ayn-vav-dâl)dan gelir. (Tanrıkorur, 2009, s. 170) Ud eski bir kelimedir ve önceleri "şabbut" adındaki bir balığın şekline benzediği için buna, şabbut denirdi. (Tekin, 2007, s. 84) Kindî'ye göre ise, Arapçada "dal, parça" anlamındaki "ûd"dan gelir ve bu ud yörüngeinin yarısına benzer. (Turabi, 1996, s. 70)

Tip olarak bugünkü uddan çok farklı olmayan eski udun, Araplar arasındaki eski lakabı da "Melikü'l-Âlât"tı. Benzer bir şekilde *Keşfü'l-Hümûm*'da uda büyük önem verilmiş ve çalgıların sultanı anlamında "Sultânü'l-Âlât" olarak tarif edilmiştir. Eserin ikinci faslınu oluşturan ud sazının isminin ise kökeni şöyle ifade edilir: "*Ud, a-ve-de'den<sup>9</sup> gelir ve geri dönüştür, rücû anlamındadır. İnsanoğlu ud ile mutlu günlerin geri döneceğini ve o ferahlığı bulacağını umut eder.*" (Keşfü'l-Hümûm, s. 124)

Ud yapımında kullanılacak malzemeler onun hem ses kalitesini yükseltecek hem de uzun ömürlü olmasını sağlayacaktır.<sup>10</sup> Bu mevzuda *Keşfü'l-Hümûm*'da ud yapımında kullanılacak ahşaplar ele alınmış ve en muteber olan dört tanesi sayılmıştır: Kayın ağacı, karaağaç, saz ve çitlembik. Bu ahşapların özellikleri önceki bölümde zikredildiği için tekrar etmeyeceğiz.

*Keşfü'l-Hümûm*'da ud ile ilgili bir başka ayrıntı ise onun yapısıdır. Tarif edildiğine göre eskiden parçalanabilir udlar da vardı. Tellerinde perde olmayan bu udlar, melikler için yapılmıştı. Parçalanabildiği için taşınması kolay olan bu udlar, özellikle seferlere gidilirken taşınıyordu. (Keşfü'l-Hümûm, s. 126-127)

*Keşfü'l-Hümûm*'da udla alakalı ilgi çekici ve üzerinde durulan mevzulardan biri udun tel sayısı ile bunların ihtilafıdır. *Keşfü'l-Hümûm*'dan önce de tellerinin sayısı hakkında ihtilâfa düşülmüştür.<sup>11</sup> Eski udlar dört telli iken, Kindî risâlesinde nazârî olarak farâzî bir beşinci bir tel ilâve ediyor ve böylece udun ses aralığını iki oktava yükseltebiliyordu. Pratikte ise o devirdeki udlar dört telli idi. (Turabi, 1996, s. 70) *Keşfü'l-Hümûm*'da ud tellerinin sayıları on

---

hatta İskender tarafından da tekrar imal edilmiştir. Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi'ye göre ise udu Pythagoras icat etmiştir. Bkz. Ahmet Hakkı Turabi, *Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi*, Rağbet Yayınları, İstanbul 2005, s. 95-96. Udun icadı ile ilgili başka görüşler için bkz. Erhan Tekin, *Safedî'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Neşredilmemiş Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 84; Kadri Şençalar, *Ud Öğrenme Metodu*, Müzik Dünyası Yayınları, İstanbul 1974, s. 6; Murat Bardakçı, *Marâğalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986, s. 116-117; Cınuçen Tanrıkorur, *Müzik Kültür Dil*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s. 170.

<sup>9</sup> ع و د

<sup>10</sup> Ud yapımında kullanılan ahşapların tarihi bilgileri için bkz. Tolga Oter, *Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları ve Ud Yapımında Kullanılan Yöntemler*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Türk Sanat Müziği Bilim Dalı Neşredilmemiş Yüksek Lisans Tezi, Konya 2007.

<sup>11</sup> Kindî farâzî olan bir beşinci tel ekleyerek udun ses aralığını iki oktava çıkarmakta ve bunu yaptığında yedişer sestene iki oktavlık on dört ses elde etmektedir. Bunlardan asıl olan yedi sese, "neğâmü's-seb'u'l-evâil" (ilk yedi nota), onlardan türeyen bir oktavı üzerinde olanlara ise "neğâmü's-seb'u'l-evâhir" (son yedi nota) ismini vermektedir. Kindî'de olduğu gibi İbn Sînâ'da da ud dört tellidir ve nazariyatta udun perdeleri gösterilirken farâzî bir tel eklenerek udun ses aralığı iki oktava çıkarılır. Bu beşinci teli ilk defa Endülüslü Ziryab takmış ve icrada kullanmıştır. Dört kaide hükmüne göre takılan dört tel geleneğine İbn Sînâ'da rastlasak da o bunu diğerleri gibi dört sayısı üzerine bina etme çabası ile yapmamıştır. Bkz. Turabi, *İbn Sînâ'nın Kitâbü's-Şifâ'sında Müsikî*, MÜSBE Neşredilmemiş Doktora Tezi, İstanbul 2002, s. 82.

iki, on, sekiz, altı ve dört olarak verilir. Bunlardan başka olarak ise udun tellerini çok artıran ve bunda aşırıya gidenlerden bahsedilir.

Bunların arasında en ideal olanı on iki tellisidir. (Keşfü'l-Hümûm, s. 114) *Keşfü'l-Hümûm*'da da mucidi belirtilmeyen bu udun on iki telinin on iki burca göre tertip edildiği belirtilir. Bu ud yirmi dört kîrâtîr<sup>12</sup> ve bu da yirmi dört nağme eder. Bu ud ile altı âvâze de icrâ edilebilir. Ayrıca on iki telli ud ile âdemoğlunun bedeninde bulunan hareketli ve sâkin üç yüz altmış köke de hitap edilir. Bu ud ile hareketli kökler hafif darp ile teskin olur. Sâkin kökler ise sakîl darp ile hareketlenir.

*Keşfü'l-Hümûm*'da bahsi geçen on telli ud ise Fârâbî'ye atfedilmektedir. (Keşfü'l-Hümûm, s. 117) Bazı kaynaklarda Fârâbî'nin udun mûcidi olarak gösterilmesinin yanlışlığından bahsedilir. Örneğin, Ögel, *Keşfü'l-Hümûm*'da bulunan ud çalan sazende minyatüründe betimlenen udu Fârâbî udu olarak tanıtıyor. (Ögel, 1987, s. 49) Hâlbuki müellif yalnızca on telli udu Fârâbî'ye atfediyor. Ayrıca minyatürde verilen bu ud on telli değil, on bir tellidir. Fârâbî'nin udu icat etmesi yanlış bir bilgi olmakla beraber, ud üzerinde çalışmalar ve belki de yenilikler yapması pek muhtemeldir. (Özalp, 2000, s. 168)

Merâgî de, on telli (beş çift telli) udu Fârâbî'ye atfeder. (Sezikli, 2007, s. 151) Şayet bu doğru olsa idi *Keşfü'l-Hümûm*'u da desteklerdi. Fakat yukarıda belirtildiği gibi bu beşinci tel Fârâbî'den çok daha önce Ziryab tarafından kullanılmaya başlanmıştı. *Keşfü'l-Hümûm*'a göre Fârâbî on telli olan bu udu şöyle icat etmiştir: Bir cenazeden dönen Fârâbî, mezarı rüzgâr tarafından açılmış bir ceset görür. Bu cesedin baldırında on kökten müteşekkil sinirler vardır. Bunu fark eden Fârâbî, insan bedenine benzeyen bir ud yapmaya karar verir ve bu udun karnını âdemoğlunun karnı gibi, göğsünü onun göğsü gibi, yanlarını da onun ayakları gibi yapar.

*Keşfü'l-Hümûm*'da zikredilen bir başka çeşit olan sekiz telli ud ise üçüncü mertebedir ve diğerleri gibi yirmi dört kîrâtîr. Bir de dört telli ud vardır ki bu da kaidelere göre terkip olunmaktadır. Böylece dört tel dört kaideye delâlet eder. Bu teller tiz telden başlayarak sırayla kan, safrâ, sevdâ ve balgamı simgeler. Ulemâya göre udun az telli olanı makbul olmakla birlikte, sekiz telden aşağısına da itibar etmez. Bu sekiz telli ud sekiz mizâcî<sup>13</sup> temsil

<sup>12</sup> Eserde oldukça sık kullanılan bir kelime olan “kîrât”; iki oktavlık ses aralığı için kullanılır. Eski edvar kitaplarında olan ve özellikle dört telli udu beşinci farâzî bir tel eklenmesi ile ortaya çıkan iki oktavlık ses aralığı için, *Keşfü'l-Hümûm*'da terimleşmiş bir kelimedir. Kîrât kelimesi sözlükte parmak ölçüsü, hacim ölçüsü ve ağırlık ölçüsü gibi anlama gelir. Ağırlık olarak bir gramın yirmi dörtte birine tekâbül eder. Mısır da ise 0.195 gram değerinde kullanılır. Aynı zamanda iki asırdan fazladır, Arap mûsikî nazariyatında bir oktavdaki yirmi dört eşit aralığı ifade etmek için kullanılır. Farûkî, mûsikî sözlüğünde çalgıların tellerinde iki oktavlık ses sahasını kırk sekize bölerek bir kîrât elde edileceğini belirtmektedir. *Keşfü'l-Hümûm*'da ise iki oktav bölünerek yirmi dört ses elde edilir. Bu kelime *Keşfü'l-Hümûm*'da genellikle sazların ses aralığını ifade etmek için kullanılmaktadır. Bir çalgının kâmil olması için en az yirmi dört nağmeden, yani; eserdeki ifadeyle yirmi dört kîrâten meydana gelmesi gerekmektedir. Bunu daha açık belirtmek için, asıl olan on iki nağme haffif ve sakîl olarak iki tabakada tarif edilir. Ayrıca bu yirmi dört kîrât, sazların dengesi olarak tarif edilir. Sazların dengesi olarak tespit edilen bu rakam, aynı zamanda insanoğlunun bedeninde de bulunur. Bu sebeple, bir çalgı bu dengeye eriştiğinde, insanoğluna da uygun hale gelir. Başka bir ifadeye göre ise kîrât; ana notalara nasıl nağme deniyorsa, ara notalarla birlikte hepsine verilen isimdir.

<sup>13</sup> Sekiz mizâç: Sıcak, soğuk, kuru, nemli, kuru sıcak, kuru soğuk, nemli soğuk, nemli sıcak.

etmektedir. Bazıları bu udu tellerinin çift akort edilmesi yüzünden dört telli olarak da sayarlar. (Keşfü'l-Hümûm, s. 119-120)

Udun tellerinde aşırıya gidenler ise onu, on sekiz telli olarak imal etmişlerdir. Böyle udlar nağmeleri zayıflatır ve iyi değildir. İdeal olan az teldir. Çünkü az tel nağmeleri kuvvetlendirmektedir. (Keşfü'l-Hümûm, s. 125-126)

*Keşfü'l-Hümûm*'da ud faslının sonunda bir ûdî minyatürü bulunmaktadır. Bu minyatürdeki ûdînin elinde bulunan udda on bir adet burgu bulunmaktadır. Eserde on bir tele ait bir bilgi bulunmamasına rağmen böyle bir çizimin olması, her ne kadar günümüzdeki udların eski bir prototipinin benzerliği açısından bize cazip gelse de tesadüf veya bir yanlışlık eseri çizilme ihtimali daha yüksek görünmektedir.

## Çeng

Eserin üçüncü faslını oluşturan çeng<sup>14</sup>; *Keşfü'l-Hümûm*'da dokumacı tezgâhı gibi ayakta duran bir çalgı olarak tarif edilmektedir. (Keşfü'l-Hümûm, s. 167) Eserde, çengi îcat eden kişi olarak Şehriyâriben Hâkân el-Acemî ismi zikredilir. Çenge bu ismi, o vermiştir. Çeng, Arapçada çalgı manasına gelir. Fakat müellif bu ismin asıl menşeinin Farsça olduğunu ve zahme-vuruş gibi anlamlara geldiğini belirtmektedir. (Keşfü'l-Hümûm, s. 154)

*Keşfü'l-Hümûm*'da iki çeşit çengten bahsedilir. Bunlardan birincisi kadim olan Acem çengidir. Bu çengin bir yüzü vardır ve tellerin arasında bir örtü bulunmaz. Eller ile iki tarafından çalınır. Daha ilkel bir çalgıdır. (Keşfü'l-Hümûm, s. 145) Acem çengleri Mısır'ı ele geçiren Fâtîmî halîfesi el-Muizz'den (953-975) önce pek görülüyordu. Yahut da halk arasında pek yaygın değildi. (Ögel, 1987, s. 377-378)

İkinci tür ise Mısır çengidir. Acem çengine benzetilerek yapıldığı için onun gelişmiş hali sayılır. İki yüzü vardır ve kanatlı ahşaptan yapılmıştır. Bu kanatların üç fonksiyonu vardır. Öncelikle bu kanatlar çengin sesini daha güzel hale getirir. Çünkü ahşap kuruyup suyunu attığında ses tınısı daha tatlı hale gelir. Ayrıca ahşap birbirine tutunduğu için daha uzun ömürlü olur. Diğer yandan; çengînin ellerini, izleyenlerden gizlediği için daha estetik bir görüntü arz eder. Son olarak ise; tellerin ahşap üzerinde tutunması sebebi ile çengin sesini daha kuvvetli (yüksek) hale getirir. (Keşfü'l-Hümûm, s. 145-146)

*Keşfü'l-Hümûm*'da ise çengin tel sayısı yüz veya altmış olarak tarif edilir. Tel sayısını çengte artıranlar olduğu gibi azaltanlar da olmuştur. Fakat ideal rakamlar bunlardır. Altmış telli olan çengin telleri ikişerli olarak akort edilir. Böylece otuz nağme ile iki buçuk oktavlık bir ses aralığı elde edilmiş olur. (Keşfü'l-Hümûm, s. 150-152)

Tel sayısını yüzden fazla olacak şekilde artıranlar olsa da *Keşfü'l-Hümûm*'da tel sayısını azaltmak daha münasip görülmektedir. Böylece darplar daha kuvvetli hale gelecektir. Bu sebeple altmış telin yanında kırk sekiz ve yirmi dört telli çengler de imal edilmiştir. Ögel,

<sup>14</sup> Üzerine deri geçirilmiş yirmi dört telli, dik olarak çalınan bir çalgıdır. Telleri kıllara bağlanmıştır ve bu kıllar gerildiğinde teller tizleşir, gevşetildiğinde ise pestleşir. Açık teller ile çalındığından, parmaklarla baskı yoktur. Bazen otuz beş tel bağlanır. Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1951, I, 347-348.

bu çenglerin daha yaygın olduğunu ve Mısır tipindekilerin bazı ustalar tarafından icra edilmiş olabileceğini ifade etmektedir. (Ögel, 1987, s. 378)

Çeng iki elle çalınan bir sazdır. *Keşfü'l-Hümûm*'da sağ elin icrası “temkîn (kuvvetli) darp” olarak isimlendirilmektedir. Çünkü sağ el daha kuvvetlidir ve icrası daha sağlamdır. Sol elin darbına ise “muîn (eşlik eden) darp” denir. Çünkü sol, asıl darbı belirleyen sağı takip eder ve darpta ona yardımcı olur. İcrâda sağ erkeği, sol ise dişiyi temsil eder. İslam hukukunda nasıl erkeğin iki hakkı dişinin ise bir hakkı varsa, icrâ sırasında da sağın hakkı daha güçlüdür. Ayrıca çengin icrası savaşçıların hareketlerine benzetilir: Savaşçılar sol ile korunurlar ve sağ ile zamanı gelince düşman üzerine kılıç vurarak düşmanı etkisiz hale getirirler. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 146-148) Şayet kişi solak ise o zaman darpların ismi ve darptaki konumları değişir. Sol darp temkîn, sağ darp ise muîn olur. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 148)

### Santur

Eskiden kanundan daha gözde olan bu saz, kanunun mandal ilâvesi ile gelişmesinin ardından gözden düşmüştür. Türk Müziğindeki ses sisteminin perdelerinde artış yaşanması, santurun icrasını zorlamış<sup>15</sup> ve XIX. yüzyılın sonlarında tercih edilmemeye başlamıştır. Hâlbuki santur günümüzde ses aralığı daha dar olan klasik İran müziğinde önemli sazlardandır. (Can, 2011, s. 215)

*Keşfü'l-Hümûm*'da santur, telliler arasında önemli bir yere sahiptir. Tellerinin bakırdan olması sebebiyle diğer sazlardan ayrılır ve tını olarak farklı bir lezzet vermektedir. Çünkü bakır teller çok farklı bir titreşim yayar ve böylece dinleyiciyi cezbeder. Müellif santuru; “Mısır ehlinde bulunan santurlar üç kenarı eşit, biri diğerlerinden uzun olacak şekilde imal edilir” diyerek tarif etmektedir. Günümüze ulaşan ya da diğer edvar kitaplarında yer alan santurlarda da bu özellik aynıdır. Bu, santurun uzun süredir değişiklik geçirmediyi göstermektedir. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 166-170)

Santurun yapıldığı ahşap gayet ince olmalı ve üzerinde delikler olmalıdır. Şayet böyle olmazsa santur nağmeleri hapseder ve dışarı vermez. Başka bir ifadeyle titreşimi ve tınıyı keser. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 171) Bunların yanı sıra *Keşfü'l-Hümûm*'da, santurda kullanılan ahşap malzemelerin cinsi açıklanmaz.

Tel sayısı olarak ise diğer sazlarda olduğu gibi sayıyı çok fazla artırmaya itibar edilmez. *Keşfü'l-Hümûm*'da santurlar yüz telli olarak tarif edilir. Bu teller dörderli olarak akort edilir. Böylece yirmi dört kîrâtlî doksan altı tel eder. Geriye kalan dört tel ise dört kaideyi temsil eder. Bu şekilde yirmi beş sesli bir saz elde edilmiş olur. Bu tarif edilen; büyük santurdur. Bir de küçük santurlar vardır ki, bunlar altmış tellidir. Bu santurda dörderli akort edilmiş on beş nağme vardır. Bu altmış tel, biri hafif diğeri sakîl olan yirmi dört kîrâtlî temsil etmektedir. Toplamda kırk sekiz eder ve altmıştan çıkarıldığında geriye on iki kalır. Bu da biri hafif diğeri sakîl olan altı âvâzeyi temsil etmektedir. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 172-180)

<sup>15</sup> Evliyâ Çelebi santurdan bahsederken, onun topluluklardaki icrasına vurgu yapar. Onun İstanbul'da çeng, rebab, tanbur, ud ve kanunla birlikte sabahlara kadar icra edilen bir saz olduğuna dikkat çeker. Bkz. Ayşe Altundağ, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Türk Müsiki ile Alakalı Bilgiler*, MÜSBE Neşredilmemiş Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005, s. 132.



*Keşfü'l-Hümûm*'da santurun icrâsı; "Sağ ile çalınır ve sol açmaya kapamaya yardımcı olur" diye tarif edilir. Çengde olduğu gibi sağ ile vurulan darp asıl sayılır ve sol bu darpta ona yardımcı olur. Santur (ve kanunla) ilgili bir diğer ayrıntı ise şöyledir: Santurun diğerlerinden çok farklı ve hassas bir ses yapısı vardır. Bu hassaslık o kadar ileri derecedir ki, bir karınca santurun üzerinde yürüse, orada bulunanlar ayaklarının sesini duyarlar. Ayrıca bu sestten bile bir âhenk zuhûr eder. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 168) Buradan yola çıkarak, günümüzde özellikle kanun için anlatılan bu benzetmenin oldukça eski bir ifade olduğunu söyleyebiliriz.

## **Def**

*Keşfü'l-Hümûm*'da def<sup>16</sup>; kasnak şeklinde, tıraşlanmış deriden yapılmış ve un eleğine benzeyen vurmali bir çalgı olarak tarif edilmektedir. Tarif edilen deflerde bakır ziller bulunur ve bu bakır ziller, santurda belirtildiği gibi defe farklı bir titreşim ve tını verir. Şayet bu bakır ziller bulunmazsa defin sesi sağır, zayıf ve lezzetsiz olur. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 168)

Defte vuruşlar üç, beş ve yedi ile sayılır. Avuç ile vuruşlara bir sınırlama getirilmemiştir. Fakat parmaklarla vuruşlar böyle değildir. Bunlar icrâda bir, iki, dört, sekiz, on altı, otuz iki diye ikişer katlanarak altı mertebede sayılır. Şayet ritimci isterse üç, altı, on iki, yirmi dört, kırk sekiz, doksan altı diyerek sayar. Hangisi kolayına gelirse onu kullanabilir. Önemli olan parmaklarla vuruşların altı mertebeyi geçmemesidir. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 197-199)

*Keşfü'l-Hümûm*'da def; bilhassa Arapların kullandığı bir saz olarak ifade edilir ve diğer çalgılara nazaran daha helâl olarak belirtilir. Delil olarak ise Hz. Peygamber'in Medîne'ye hicreti sırasında onu karşılayan Benî Neccar kızlarının ellerindeki defler gösterilmektedir. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 190-193)

Câhiliyede kullanılan defler ise haramdır. Çünkü bu defler iyice tıraşlanmış deri üzerine gerilen kasağa altın ziller takılmak suretiyle imal ediliyordu. Bazıları bütün deflere haram dese de, aslında haram olarak zikredilen defler olarak altın zilleri olanlar kastedilmektedir. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 193)

## **Ney (Şebbâbe)**

Her ne kadar elimizde kaynaklar olmasa da saz yapımının insanlık tarihinin çok gerilerine dayanması mümkün görünmektedir. Ney, ilk insanların kullandıkları en ilkel nefesli sazların,<sup>17</sup> bugünkü şeklini almış olan ve insan sesine en yakın müzik çalgılarından birisidir.

<sup>16</sup> Def ailesinden herhangi birinin adı olarak genel bir ifade arz etmektedir. Kelimenin Arapça kökenli olduğu veya Sümerce'deki (M.Ö. 3000 ortaları) "dup" veya "adapa, adapu, adâp" gibi kelimelerden geldiği bilinmektedir. Bu kelime Araplara duff veya daff şeklinde, Türkçeye de def veya tef şeklinde geçmiştir. Def veya tef olarak ilk eski İbrânî metinlerinde geçmektedir. Arapça olan bu kelime, hemen hemen tüm İslam toplumlarında bu isimle anılır. Özalp, *a.g.e.*, s. 170; Ezel Acar, *XV.-XVI. Yüzyıllarda Kullanılan Türk Müsîkîsi Sazları*, İTÜSBE Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2004, s. 40. İslam dünyasında genel olarak şu yedi çeşidi vardır: Dört köşe, yuvarlak sade, kırıklı yuvarlak, zilli yuvarlak, halkalı yuvarlak, ufak çingiraklı yuvarlak, hem kırıklı ve şingirtılı yuvarlak. Bkz. Farmer, "Tef", *MEB İslam Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1986, XII-I, 114-117.

<sup>17</sup> Günümüzde yapılan arkeolojik kazılar neticesinde, neyin geçmişinin oldukça gerilerde olduğu ortaya çıkmıştır. Sümerler'de M.Ö.5000 yıllarından itibaren kullanıldığı sanılsa da elimizdeki en eski bulgu, M.Ö.3000 – M.Ö.2800 yıllarından kalan ve bugün Amerika'da Phledelphia Üniversitesi Müzesi'nde bulunan neydir. Neyin

(Halıcı, 1998, s. 25) *Keşfü'l-Hümûm*'da ney, bu özelliğinin yanı sıra manevî bir kimlik kazanmış ve Rabbanî bir çalgı olarak adlandırılmıştır. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 237)

*Keşfü'l-Hümûm*'da ney “şebbâbe” olarak zikredilmektedir. Diğer çalgıların isimleri hakkında bilgi verilmesine rağmen, *Keşfü'l-Hümûm*'da şebbâbe hakkında bir açıklama yapılmamaktadır. Buna rağmen câhiliye döneminde bu saza “mincar” denildiği belirtiliyor.<sup>18</sup>

Şebbâbe ismini, İbn Haldun (ö. 1406)'un *Mukaddime*'sinde de görüyoruz. İbn Haldun, şebbâbeyi içi boş bir kamıştan yapılmış ve üzerinde belli kaidelere göre delikler açılmış bulunan, parmaklarla basılarak güzel sesler çıkaran ve insanları neşelendiren üflemlerli bir saz olarak zikretmiştir. (Tıraşçı, 2014, s. 99-115)

*Keşfü'l-Hümûm*'da, neydeki ilâhî sırrı görenlerin, onu altından, gümüştan, bakırdan yapmalarına rağmen onun, en âhenkli ve güzel nağmeleri ahşap ile verebileceği vurgulanmıştır.<sup>19</sup>

*Keşfü'l-Hümûm*'da neyin uzunluğu hakkında bilgi verilirken eski bir uzunluk ölçüsü olan “kabz” kullanılır. Bir kabz 125 mm. uzunluğundadır. Fakat *Keşfü'l-Hümûm*'da bu ölçüyü daha anlaşılır kılmak için bir kabz, beş parmak ile ölçüleştirilmiştir. Neydeki her boğum için bir kabz denilmiş ve dokuz boğum böylece kırk beş parmak olarak hesaplanmıştır. Bu da günümüzde yaklaşık olarak 90 cm. olacaktır. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 232)

*Keşfü'l-Hümûm*'da tek parça kamıştan oluşan ve tek yerden giren havayı farklı deliklerden, çeşitlenmiş nağmeler olarak çıkaran çalgı olarak tarif edilen neyde bulunan yedi delik, yedi yıldızla göre terkip olunmuş olup üfleme şiddetine göre her bir delikten dört ses çıkmaktadır. Bu ise dört unsura göre yapılmış bir terkiptir. Nağmelerdeki tekrarlar hariç, on

---

o dönemlerde dinsel törenlerde kullanıldığı sanılmaktadır. Sümerler tarafından kullanılan ney; buradan Asya ve Orta Anadolu kavimlerine geçmiştir. Ayrıca Türkler, İslâmiyeti kabul etmelerinden önce eğlence ve diğer müzikli toplantılarda bu saza benimseyip kullanmışlardır. Bkz. Ahmet Kaya, *Ney Metodu*, Çağlar Müsiki Yayınları, İstanbul 2003, s.10.

<sup>18</sup> Farsça'da kamış anlamına gelen “nây” kelimesi; Türkçede uzun süre bu şekilde kullanıldıktan sonra zamanla “ney”e dönüşmüştür. Arap, Fars ve Türk ülkelerinde benzer tipli çalgılara da bu isim verilmiştir. Ney üfleyene nâyî ya da neyzen, neyzenler topluluğunun başına da ser-nâyî ya da ser-neyzen denir. Edvar kitaplarında ney farklı isimlerle anılmaktadır. İslamiyetin doğduğu yıllarda Araplar ney benzeri çalgıları “kussaba” diye isimlendirmişlerdir. Müsiki tarihinde ney kelimesinin geçtiği en eski kaynaklardan biri Ya'kub b. İshak el-Kindî'nin (ö. 866) *Kitâbü'l-Musavvâtî'l-veteriyye min zâti'l-veteri'l-vâhid ilâ zâti'l-veteri'l-'aşreti'l-Evtâr* isimli risâlesi olup burada ney; “en-Nâyü'r-Rûmî ale'z-zukk” (Rum ülkesinde yaşayanların keseli neyi) adıyla kaydedilmiştir. Bu da torbalı mızmar (tulum, gayda) ismiyle tanınan sazdır. Tulumun ucundaki kamış kısmına da ney isminin verildiği kaynaklarda belirtilmektedir. Bkz. Tolga Ünal, *2000'li Yıllarda Türkiye'de Ney Sazı, Tavırları ve Bu Tavırların Belli Başlı İcracıları*, Yıldız Teknik Üniversitesi SBE Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008; Turabi, *el-Kindî'nin Müsiki Risâleleri*, s. 155.

<sup>19</sup> Günümüze ulaşan ney, elbette ilk zaman kullanıldığı gibi basit şeklini muhafaza etmemiş, zamanla değişerek tekâmül etmiş ve bugünkü şeklini almıştır. Bugün müsikimizin her türünde kullanılacak bir karaktere ve ses sahasına sahip olduğu için eski tarihlerden beri kullanılagelmiş ve unutulmamıştır. Sesindeki his ve güzellik unsuru ile ayrıca dîni müsikide de bir sembol haline gelmiştir. İlk insanlar ren geyiklerinin parmak kemiklerinden düdükler yapıp çalmaktaydı. Daha sonra bu düdüklere delikler açarak nefesli çalgı çeşidini geliştirmişlerdir. Sümerler, Babiller, Asurlular bu üflemlerli çalgı türünden olan flütü kullanmışlar, Mısırlılar ise şimdi bizim kullandığımız neye benzeyen yan flütü kullanmışlardır. Bkz. Bayram Akdoğan, *Türk Din Müsikîsi Dersleri*, Bilge-Ajans Matbaa, Ankara 2010, s. 289; Fatih Koca, “Ney'in Tarihi Gelişimi ve Dîni Müsikimizdeki Yeri”, *Dini Araştırmalar*, 2002, c. IV, sa: 12, s. 182.

iki sesli kromatik diziden iki oktavlık, yani *Keşfü'l-Hümûm* 'daki tariflerle yirmi dört kîrâtlık bir dizi ortaya çıkmaktadır. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 226-228)

Ney, görünüşüne nazaran basit olmasına rağmen icra bakımından zengindir. Ancak, her nevi sazda olduğu gibi ney üfleyebilmek ve arzu edilen sesleri çıkarabilmek için öncelikle kulak ve duyu hislerinin gelişmesi lazımdır. Türk Mûsikîsi'nin kendine has seslerini duyamayan kimse bu sazı hakkıyla üfleyemez. Ney üflenmesi hakkında ilk geniş açıklama 1504'te yazılmış olan *Seydî*'nin Matla isimli eserinde bulunmaktadır.

Üflemeli sazlar ikiye ayrılır: Nefesliler ve kendinden nefesliler. Nefesliler sazlar ise kendi arasında üçe ayrılır: Borular, delikli düdükler, dilli düdükler. Delikli düdüklerden olan Ney; iki ucu açık olup dikine veya bir ucundan üflenen sazlardandır. (Erguner, 2002, s. 30)

*Keşfü'l-Hümûm*'da neyin icrası hakkında ayrıntılı bilgi bulunmamasına rağmen yer yer teknik bilgiler verilmiştir. Ney üflemede nefes ikiye ayrılmıştır: Sıcak nefes, soğuk nefes. Sıcak nefes ateş tabiatlıdır ve bu yüzden soğuk nefes daha tatlıdır. Ney daha düşük nefes ile üflenirse daha âhenkli ve tatlı olur. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 236)

Neyde icra sırasında iki şey çok önemlidir. Birincisi parmaklardır, neyzen icra sırasında parmaklarına dikkat etmeli ve notaları atlamamalıdır. İkincisi ise zihindir, neyzen icra sırasında etrafını çok iyi takip etmelidir. Çünkü icrada oldukça baskın bir sesi olan ney diğer çalgıları bastıracağı için çirkinleşir ve hatta muğannîyi bastırırsa icrayı iyice sıkıntıya sokmuş olur. Ayrıca *Keşfü'l-Hümûm*'da neyin çok fazla üflenmesi de zararlı bulunmuştur. Çünkü çok ney üflemek kalbi zayıflatır ve zihni boşaltır. Bunun sebebi de beyindeki safrânın bedene akmasıdır. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 244-249)

*Keşfü'l-Hümûm*'da ise ney, nefesli sazların en tatlısı ve âhenklisi olarak tarif edilir.<sup>20</sup> Çünkü nefesli sazlar şeytan işiyken neyde Rahmânî bir sır<sup>21</sup> vardır. Bu sırrın kaynağı ise şudur: Hz. Mûsâ (a.s.), Allah Teâlâ ile görüşmeyi dileyince, Cenâb-ı Hakk ona, karşı dağa bakmasını emretmiş ve sonrasında karşıda bulunan Tûr-i Sînâ üzerine tecellî etmiştir. Bu tecellî sırasında etrafa bir nur yayılmış ve dağın etrafında bulunan nebâtattan, bu nurun isabet ettiklerinde meyveler hâsıl olmuş, fakat kamışın verecek bir meyvesi olmadığı için bu sır içinde saklı kalmıştır. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 240-241)

<sup>20</sup> Ney'in mistik tarihi açısından rivayetlerden müteşekkil bazı bilgiler de mevcuttur. Fakat bunlar mistik ve doğaüstü bazı hikâyelerden ibarettir. Hz. Musa'nın Ney üfleyen ilk peygamber olduğu, Hz. Davud'a Kur'an'da ithaf edilen mizmarın aslında ney olduğu, Feridüddîn Attar'ın Hz. Ali'nin Peygamberden aldığı sırrı bir kuyuya anlatması ve kuyunun etrafında biten kamışlarında bu aşk sırrından hüznülenip ötmesi veya sazlıktaki sevgilisinden ayrılan kamışın, içindeki pisliklerden arınıp yanması ve sonrasında feryat etmesi gibi hikâyeler bu kabildendir. Hakkı Karahasan, *Ney Metodu*, Alkım Yayınları, İstanbul 2003, s. 8.

<sup>21</sup> Hz. Mevlana ise neyin insanı olgunlaştırıp insan-ı kâmil hale getireceğini çünkü Elest gününde insanların "evet" diye karşılık vermesine rağmen sonradan bunu unutması ve bilmeden içten içe aslı vatanını ve rabbi ile karşılaşmasını özlemesi ile neyin sazlıktan çıkarılıp içinin boşaltılması ve diğer neylerden ve vatanından uzak kalması aynı şeydir. İnsan ve neyin bir araya gelmesi bu hasret ve ızdırabın dile gelmesi olacaktır. Orhan Kuntman, *Mesnevî Bazı Beyit ve Hikâyelerin Türkçe Şiir Çevirisi ve Yorumu*, Zembil Basın Yayın, Ankara 2003, s. 8.

Başka bir rivayette ise bu nurun, neyi yakıp geçtiği ve bu yüzden sesinin bu kadar yakıcı olduğu belirtilmektedir. İçinde taşıdığı bu ilâhî sır yüzünden beğenilmiş ve tercih edilmiştir. Ayrıca diğerleri ile karşılaştırıldığında daha helâldir. (Keşfü'l-Hümûm, s. 237)

## Rebab

Yaylı çalgılara ait Türklerdeki ilk izler sekizinci ve dokuzuncu yüzyıla ait olup Uygur Türklerinde görülmektedir. Kesin tarihi bilinmese de ilk yaylının Asya Kıtası menşei olması mümkündür. (Kaya, 1998, s. XVI-XVII) Türk yaylı çalgılarının en eskilerinden olan rebab, ortaçağda Türk-İslam dünyasında oldukça yaygın olarak kullanılmıştır. Tarihte farklı manalarda kullanılmış bir kelime olan rebab, dillere göre farklı çalgıları tarif etmek için kullanılmıştır. Türklerin kopuz dediği saza; İranlılar barbat, Araplar rebab, Batılılar ise Lyra demektedir. (Acar, 2004, s. 16)

Türklerde "ıklığ" denen yaylı çalgılara XV. yüzyıldan itibaren, İran'da yaygın olan kemeççe deyişi girmiştir. İlk Türk çalgılarından olan ıklığın eski metinlerde geçen tarifleri, günümüzdeki rebaba çok yakındır.<sup>22</sup> *Keşfü'l-Hümûm*'da ise rebab hakkında verilen bilgiler bunlardan farklıdır. Hikâyeye göre Tai ailesinden, Su'dâ binti Âmir el-Absî isminde bir kadın bulunuyordu. Bu kadının çok sevdiği ve babası erken yaşta ölen bir oğlu vardı. Onu diğerlerinden ayırır ve onunla odasında özel olarak ilgilenirdi. Bir gün oğlu vefat etti ve kadın buna çok fazla üzülmeye gece gündüz bağıra bağıra feryat etti. Kabile halkı ne yaptıysa kadına engel olamadılar. Birkaç defa melike bunu şikâyet ettilerse de, kadın meliki de dinlemedi. En sonunda kadının dilini kesmeye karar verdiler. Çünkü kadın gün geçtikçe bu feryadı daha da artırıyordu. Kadının dilini kestiler ve o da içindeki acıyı dışarı atamaz hale geldi. Her gün daha çok ıstırap duyuyor; fakat sesi çıkmadığı için feryat edemiyordu. Çok varlıklı olan bu kadın, elindeki değerli şeyleri harcayarak rebabı îcat etti ve ismini de oğlunun ismi olan Rabîb (veya Rebab) Su'dâ'dan esinlenerek rebab koydu. Sonra da onu çalarak feryat etmeye başladı. Rebabın sesi kadının feryadına benziyordu. Bu günlerce devam etti. Kabile halkı baş edemeyince kadını çöle bırakmaya karar verdiler. Ölmemesi için her gün gençler ona ekmek ve su getiriyordu. Kadın ise rebabı çölde çalmaya devam ediyor, cariyelerine de bir yandan bunu öğretiyordu. Oradan geçenler bu sazı görüp beğendiler ve aynısından yaptılar. Sonra bu Araplar arasında çok yayıldı. (Keşfü'l-Hümûm, s. 263-264)

Kaşânî, *Kenzü't-Tuhaf* isimli eserinde rebab faslında ele aldığı çalgı, bugünkü rebaba pek benzememektedir. Daha ziyade, eserindeki gışek isminde olan çalgı *Keşfü'l-Hümûm*'daki ve günümüzdeki rebaba benzemektedir. Türk kaynaklarında ıklığ ismi ile anılan bu çalgının biri kalın diğer ikisi ince üç telli olduğunu belirtir. (Yıldız, 2011, s. 64-66)

*Keşfü'l-Hümûm*'da rebab iki telli bir saz olarak anlatılır. Üç ve dört tel, rebabdan yapılmış kemeççeye takılır. Bu da anlatılan rebabın oldukça eski olduğunu gösterir. Bu rebabın her telinde altı nağme vardır. (Keşfü'l-Hümûm, s. 275)

<sup>22</sup> Rebab; Türkiye, İran, Arabistan, Kuzey Afrika, Afganistan, Pakistan, Hindistan ve Cava gibi ülkelerde çeşitli biçimleri olan bazı mızraplı ya da yaylı çalgıların ortak adıdır. Tam olarak nerede ortaya çıktığı bilinmemekle beraber Evliya Çelebi, onu Süleyman Peygamber zamanına dayandırmaktadır. Araplara hicrî birinci asrın ortalarında gelmiştir. Bkz. Kaya, *a.g.e.*, s. XIX.

Ayrıca *Keşfü'l-Hümûm*'da câhiliye sazlarının yani eski çalgıların içinde tahrif olmayan ve yerine bir başkası gelmeyen tek mûsikî âleti rebabtır. Diğerlerinin hepsinin yerine bir başkası gelmiş veya o çalgı şekil değiştirmiştir. Fakat rebab aynı şekli ile devam etmiştir. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 278) Günümüzdeki şeklinde ise tel sayılarındaki farklılığı saymazsak aynı şeklini muhafaza etmiş diyebiliriz.

*Keşfü'l-Hümûm*'da rebabın oldukça ince ve hoş sesinden bahsedilmektedir. Sesindeki bu incelik sebebiyle rebab icra edilirken oldukça alçak bir sesle çalınması gerektiği belirtilir. Ancak böyle olduğunda dinleyiciye lezzet verir. Yüksek sesle çalınan rebab, insanı rahatsız ettiği gibi ona taşkınlık hissi de verir. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 271)

### **Mıskal (Şuaybiye, Mûsikâr)**

Genellikle alt uçları kapalı, değişik boylarda kamış boruların küçükten büyüğe doğru yan yana bağlanmasıyla meydana gelen eski bir sazdır. Boruların üzerindeki deliklere üflenir ve şekil bakımından Batıdaki pan flüte benzer. (Can, Unutulan Sazımız Mıskal, 2004, s. 194)

İran'da muştak ismiyle bilinen mıskal, birçok kültürde görülmektedir. Osmanlı döneminde rağbet görmüş<sup>23</sup> ve mûsikâr ismi ile de anılmıştır. Mûsikâr aynı zamanda gagasında bulunan deliklerden rüzgâra karşı durunca çok güzel sesler çıkaran gayet büyük bir kuşun adıdır. Osmanlı Döneminde mıskal veya mûsikâr olarak bilinen çalgı, Araplar arasında “şuaybiye” olarak bilinmektedir. (Farmer, 1997, s. 347) Bu çalgı batıda da panflüt olarak bilinir.

*Keşfü'l-Hümûm*'da diğer Arapça kaynaklar gibi bu çalgının ismi şuaybiyedir. Bu ismin menşei<sup>24</sup> hakkında eserde dört görüş vardır. Birincisi; Şuayb (a.s.) bu sazı icat etmiş ve kendi ismini vermiştir. Müellif bu görüşü kabul etmez. Çünkü peygamberlere eğlence işleri icat etmek haramdır ve onlar bundan masumdur. İkincisi; parça parça kamıştan oluştuğu için Araplar ona bu ismi vermiştir. “Şuab” ve “teş'ib”den türeyen bu kelime dallanmış anlamına gelmektedir. Üçüncüsü; Şuab kelimesinden gelir ve orman kamışı demektir. Dördüncüsü; müellifin de doğru olduğunu belirttiği görüştür. Bu görüşe göre; Hz. Şuayb zamanında icat edildiği için bu ismi almıştır. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 294-295)

*Keşfü'l-Hümûm*'da bu sazın icadı şöyle hikâye edilmektedir: Şuayb (a.s.)'ın da içinde bulunduğu medyen halkının, Yenzun isimli bir meliki vardı. Bu melikin câriyesine bir genç âşık oldu. Melik bunu haber alınca, genç korkup Şuayb (a.s.)'a sığındı. Melik de, Şuayb (a.s.)'ın

<sup>23</sup> Türklerde ilk olarak M.Ö. VI. yüzyılda kullanılmış olan çeng, günümüzde bazı ülkelerde görülse de Türk kültüründeki cazibesini kaybetmiştir. Osmanlı müziğinin, ses sahasının genişlemesi ve geçkinin artması çengin icrasını daha da zorlaştırmış, tellerin gittikçe artmasının ardından XVII. yüzyılda gözden düşmüş ve bir sonraki yüzyılda bile sarayda icracısının bulunmasına rağmen bir daha eski önemine kavuşamamıştır. Bkz. Can, *a.g.m.*, s. 193-206; Can, *Türk Müsîkisinde Çeng*, MÜSBE Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2002.

<sup>24</sup> Yapısı ve sesi sebebi ile birçok efsanede yer almıştır. Bunlara şöyle örnek verilebilir: Eski Yunan mitolojisinde panflütün adı "syrinx"dir ve çobanlar tanrısı Pan tarafından icat edilmiştir. Pan, Syrinx adlı su perisini kovalar ve Syrinx bir ırmağa girer. Tanrılar onu, bir kamış haline getirir. Pan, aralarında Syrinx de olan kamışları toplayıp kendi adıyla anılan bir çoban kavalı yapar. Bu çalgı, Aristo'nun *Problemata Physica* adlı eserinde de geçmektedir. İslam dünyasında ise bu çalgıyı icat edenin Nuh (a.s.), İdris (a.s.), Şit (a.s.) ve Davut (a.s.) olduğu rivayet edilmiş, hatta Pythagoras'dan sonra bu sazı çalması sebebiyle Mûsâ (a.s.)'a; Mûsâ Mûsikârî denilmiştir. Bkz. Can, *a.g.m.*, s. 194-195.

rica etmesi ile genci ona bıraktı. Şuayb (a.s.), gence koyunlar verdi ve onları güdüp böyle geçinmesini temin etti. Genç, koyunları otlatmak için kırlara gitti. Ayrılık hasretinden ciğerinin yanıp tutuştuğu bir anda, oldukça güzel ve âhenkli bir ses duydu. Bu ses acısını dindiriyordu. Kalkıp sese doğru gitti ve rüzgârdan kırılıp yere düşen bazı kamışlara rüzgârın girmesiyle bu sesin çıktığını keşfetti. Sonra, kamışları toplayıp, bir araya getirip üflediğinde acısının hafifleyebileceğini düşünerek oradan boy boy kamışlar aldı ve büyükten küçüğe onları sıralayarak bağladı. Daha sonra günlerce bunu çaldı ve nihâyetinde Şuayb (a.s.)'a bunu duyurarak ona bu sazı ithaf etti. O da: “Madem Allah’ın nebisi Şuayb zamanında îcat olundu, ismi şuyabiyye olsun.” dedi. (Keşfü'l-Hümûm, s. 312-318)

*Keşfü'l-Hümûm*'da şuyabiyyenin yapısı<sup>25</sup> şöyledir: Nasıl ki tellerin sayısını artıran ve azaltanlar varsa, şuyabiyyedeki kamışların sayısını artıran veya azaltanlar vardır. Şuyabiyyenin aslı, sekiz kamıştan oluşur. Bu sekiz kamış, Cennetteki sekiz kapıya göre terkip edilmiştir. Bir rivâyete göre Şuayb (a.s.), şuyabiyyenin sesini Cennette duyduğu bir kapının sesine benzetmiştir. Bu sebeple de şuyabiyyenin sesi helâldir. Şuyabiyyede kamış sayıları çok farklıdır. Sekizli olanın haricinde bunlar; yedi, on dört, yirmi bir, yirmi sekiz, otuz beş, kırk iki olacak şekilde yedi nota artırılarak çoğaltılır. Bunun üst sınırı ise elli kamıştır. (Keşfü'l-Hümûm, s. 306)

*Keşfü'l-Hümûm*'da şuyabiyyenin diğer bütün çalgılardan ayrı ve yegâne bir icrâsı olduğu belirtilmektedir. Yumuşak mûsikî ve tatlı nağmeleri barındıran bu çalgı, icrâsı yönünden diğerlerinden iki özelliği ile ayrılır. Birincisi; bütün çalgı âletleri iki elin hareketleri ile çalınır ve nağmelerin çıkış yerleri, yani perdeler parmaklarla belirlenir. Fakat şuyabiyyede parmaklar iptal olur ve onun yerine baş ve boyun hareket eder. Diğer fark ise bütün nefesli sazlarda hava bir delikten girer ve başka deliklerden ya da nefeslinin sonundan çıkar. Şuyabiyyede ise bir yerden hava girer, kamış içinde döner dolaşır, çıkacak bir yer bulamaz ve aynı yerden geri çıkar. (Keşfü'l-Hümûm, s. 295-297)

Şuyabiyye de her kamıştan bir ses, yani bir nağme çıkar ve ses, telli sazlarda telin uzunluğu ve kalınlığına göre değiştiği gibi kamışların uzunluğu ve kalınlığına göre belirlenir. (Keşfü'l-Hümûm, s. 303)

## **KEŞFÜ'L-HÜMÛM'DA ZİKREDİLEN DİĞER ÇALGILAR**

*Keşfü'l-Hümûm*'da yedi fasılda anlatılan yedi çalgıdan başka sazlar da zikredilmektedir. Bu çalgılar hakkında bazen bir cümle geçerken bazen ayrıntılı bilgi verilmektedir. Bunlar şöyledir:

### **Mûsikâ (Erganûn)**

*Keşfü'l-Hümûm*'da Mûsikâ olarak adlandırılan ve İngilizce'de "organ" olarak ifade edilen, rüzgâr ile çalışan mekanik çalgı anlamına gelen erganûn, mûsikî tarihinde çok yüzyıllar önce yazılı kaynaklara geçmiş, eski İncil'lerde "ugab" olarak anılmıştır. (Farmer, 1997, s. 341)

<sup>25</sup> Osmanlıda mûsikâdaki kamışların sayıları yedi ilâ yirmi üç arasında değişiyordu. Ancak XVIII. yüzyılın sonunda müzikteki artan geçki ve süslemeler onun kapasitesini zorlamaya başladı. Nihâyetinde o da gözden düşüp az icra edilir duruma geldi.

Türk kültür çevrelerinde ve XVI. yüzyıl Anadolu kaynaklarında erganûn ismine rastlanmaktadır. Erganûn; Farsçada; koltuk sipsi demektir ve sipsi Türkçede düdük demektir. Bu manada Keşfü'l-Hümûm'da bahsedilen erganûn tabirine uymamaktadır. (Acar, 2004, s. 76)

Org diye tanınan ve sunî yel ile çalınan nefesli bir müzik âleti olan erganûn; oldukça ilgi çekmiş, hakkında birçok edvar kitabında bilgi verilmiştir. Körüklü, su ile işleyen havalı org ve su ile çalışan org hakkında farklı açıklamalar yapılsa da, müslümanlar tarafından hiçbir zaman ud, ney, def, kânun ve kemençe gibi revaçta olan bir saz olmamış, daha çok mekanik, ilgi çekici bir âlet olarak görülmüştür. Doğunun bu merakı sayesinde batıda erganûn sazı yeniden tanınmış ve belki de batının bu sazı unutmamasına vesile olunmuştur. *Keşfü'l-Hümûm*'da erganûna oldukça fazla yer verilmektedir. Girişin neredeyse elli sayfalık bölümünde bu sazın yapısı, yapımı, icrası ve bu sazdan çıkan sesler işlenmiştir. (Farmer, Urgan, 1986, s. 57-59)

*Keşfü'l-Hümûm*'da erganûnu Fârâbî'nin icat ettiği, Frenklerin<sup>26</sup> de bunu taklit ederek daha küçük olan bir tanesini yaptıkları anlatılır. Erganûnun icat edilmesi kısaca şöyledir: Halîfe Me'mûn ilmini ve zekâsını görmek için Fârâbî'ye bir oyun oynar ve onu rızası olmaksızın yurdundan çıkarır. Fârâbî bunun üzerine kılık değiştirerek hilâfet yurdu olan Bağdat'a gider ve vezirlere ısrar ederek Halîfe'nin huzuruna çıkmayı başarır. Halîfe'nin buyur etmesi ile ona bir çalgı yapacağını ve bu eşi benzeri olmayan çalgıyı kendisine ithaf edeceğini söyler. Halîfe'nin bu isteği kabul etmesi ile ondan bakırcı, dökümcü, bıçkıcı ve marangoz talep ederek işe koyulur. Uzun bir yapım aşamasından sonra yaptığı bu sazı parçalar halinde getirerek huzurda toplayıp birleştirir. Sonra kendisinde olan anahtar ile onu hazır hale getirerek bu sazı çalmaya başlar. Halîfe'nin huzurunda bulunan ve onu bu işten vazgeçirmeye çalışan adamlar erganûndan çıkan sesi işitince gülmeye başlarlar. Bir süre böyle icrâ eder ve sonra bazı değişiklikler yapıp tekrar çalar. Huzurdakiler bu sefer de ağlamaya başlarlar. Daha sonra tekrar bir değişiklik yapar ve etrafındakiler dehşete düşüp korkmaya başlarlar. En son yine bir değişiklik yapar ve bu sefer de meclistikilerin hepsi uyurlar. Fârâbî aralarından ayrılır ve hiç biri bunu hissetmezler.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Merâgî ise nefesli sazlar arasında saydığı erganûn çalgısını daha çok Frenklerin kullandığını söyler. Arkasında bulunan bir körük vasıtasıyla neylerden oluşan mekanizmaya hava verilir. Bu körük sol el ile hareket ettirilir ve sağ elin parmaklarıyla deliklerin üzerlerinde bulunan düğmelere basılarak bunların açılması suretiyle ses meydana gelir.

<sup>27</sup> *Keşfü'l-Hümûm*'da anlatılan bu hikâyeye, benzer bir kaynaktan daha rastlanır. Bazı ortak noktaları olan bu hikâye İbn Hallikân'ın *Veşâyâtü'l-A'yân ve Enbâu Ebnâu'z-Zemân* isimli eserinde geçmektedir. İbn Hallikân şöyle hikâyeye ediyor: "Bazı mecmualarda şöyle gördüm: Ebû Nasr, Seyfû'd-devlenin huzurunda fazilet ve marifet ehlinin bulunduğu çok kalabalık bir meclise, her zaman olduğu gibi Türk kıyafetleri ile girdi. Seyfû'd-devle ona: "Otur." dedi. O da: "Buraya mı yoksa oraya mı?" dedi. Seyfû'd-devle buraya deyince kalabalığı yara yara, Seyfû'd-devlenin yanına kadar geldi. O kadar kalabalıktı ki, ilerledikçe Seyfû'd-devleyi sıkıştırdı ve yerinden çıkardı. Orada Seyfû'd-devlenin adamlarının başı vardı. Soluna doğru dönerek, çok az kişinin anlayabileceği bir lisan şekli ile: "Bu şeyh ne edepsiz biridir? Ben buranın sorumlusuyum. O burayı (saygısızlık ederek) ihlal ediyor." dedi. Ebû Nasr da ona aynı lisan şekli ile: "Ey emir! Sabırlı ol! Her iş olacağına varır." dedi. Seyfû'd-devle buna şaşırıp ve: "Bu dilde iyi misin?" dedi. O da: "Evet, yetmiş lisanından daha iyi bilirim." dedi. Sonra oradaki mecliste bulunan ulema ile her sanattan konuşmaya başladı. Aşağıdan yukarıdan konuşuyordu ki, (bilgisinden dolayı) hepsi dilsiz gibi ona bakmaya başladı. Mecliste ondan başka konuşan kalmadı. Bir süre sonra konuşuklarını yazmaya başladılar. Seyfû'd-devle diğerlerini uzaklaştırdı ve: "Bir şey yeyip içer misin?" diye sordu. O da: "Hayır." deyince: "Bir şeyler dinler misin?" dedi: O da: "Evet." deyince, Seyfû'd-devle

Erganun iki çeşittir. Biri; havalı erganûn (pneumatic organ), diğeri ise; hidrolik erganûn (hydraulic organ)'dır. Havalı erganûn, körük veya pistonlar vasıtası ile havayı vererek çalışır. Çalgıya gerekli olan rüzgârı bu şekilde sağlar. Hidrolik erganûnda ise hidrolik bir hava üfleme mekanizması ile çalgının hava gereksinimi karşılanır. Bir diğerk fark ise hidrolik erganûnda, hidrolik sistemin su ile çalıştırılmasıdır. (Farmer, Studies in Oriental Music (Edited by: Fuat Sezgin), 1997, s. 347)

*Keşfü'l-Hümûm*'da erganûnun yapısı oldukça uzun bir bölümden oluşur ve çok fazla teknik bilgiyi içermesi açısından anlaşılması zordur. Genel olarak bu sazın yapısını şöyle tarif edebiliriz. Sazın yüksekliği bir adam boyundan daha uzundur. Üzerinden on iki ve altında on iki adet pencere bulunmaktadır. Bu yirmi dört pencere dört kapıya bağlıdır. Kapılar açıldığında pencereler kapanır ve kapılar kapandığında pencereler açılır. Böylece içeride sıkışan hava pencerelere bağlı olan kamış borulara iletilir ve kamışlara bağlanmış tellere çarparak ses verir. Gerekli düzenlemeler ve kontroller yapıldıktan sonra kendi kendine çalabilen bu sazın oldukça kuvvetli bir sesi vardır ve icra sırasında yanında durduğunda insanı neredeyse sağır eder. Fârâbî'nin icat ettiği bu sazın birde anahtarı vardır ve zikredilen pencerelerde bulunan yuvalarından açılır. Anahtar, telleri sağlamlaştırmaya yarar ve bu olmadan çalgı bir işe yaramaz.

*Keşfü'l-Hümûm*'da anlatılan erganûnun ses aralığı dört oktavdır ve tizden peste her oktavın kendine ait özellikleri vardır. Bunlar şöyledir: Birincisi; cızırtılı sestir ve teller şiddetlendiğinde ortaya çıkar. Bu ses tınısı ancak santurdan çıkar ve bu sesi işiten küçük çocuklar, onun sesinin tesirinden hiç kıpırdamadan yatağında uyur. İkincisi; en kuvvetli sestir ve defteki ses gibi icrada hepsini bastırır. Bu ses gençler üzerinde etkilidir ve bunu işittikleri zaman yerlerinde duramazlar. Üçüncüsü; hafif ve alçak seslidir. Tını olarak üflemlerli sazlara benzer ve çok dokunaklı bir sesi vardır. Orta yaştakiler onu işittiği zaman akılları başlarından gider. Dördüncüsü ise en zayıf ve alçak sestir. Bu tonda olan seslerin gayet yavaş ve mülâyim olması gerekir. Tını olarak udun sesine benzer ve bu sesi işiten yaşlılar akıllarını şaşırırlar. Sesin tesiri kalplerini kaplar. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 41-47)

## Yürgül

Günümüzde erganûn olarak bildiğimiz çalgıya *Keşfü'l-Hümûm*'da yürgül denilmektedir. Hikâyeye göre Frenkli bir filozof, mûsîkânın (Fârâbî'nin icat ettiği erganûn) şöhretini duyar ve hilâfet şehrine gelerek köle kılığında girer. Bir seyahat sırasında halifenin mûsîkâyı saraydan çıkarmasını fırsat bilerek onları tütsü ile bayıltır ve böylece mûsîkâyı inceleme imkânı bulur. Sonra hemen memleketine döner ve orada gördüğüne benzeterek

---

yanındakilere emretti ve mûsîkî çalgılarının her çeşidinin sanatına mahir olanlar huzura toplandı. Onların hepsi de sanatında kusurlu idi. Birisi, ona (Fârâbî'ye): "Hatalı mıyız?" diye sorunca, ona: "Evet." dedi. Bunun üzerine Seyfû'd-devle şöyle dedi: "Bu sanatta daha güzelini bilir misin? O da: "Evet." dedikten sonra çantasını açarak bir şeyler çıkardı ve onu kurup tertip ettikten sonra çalmaya başladı. Mecliste bulunanlar gülmeye başladılar ve bir süre sonra onu değiştirerek başka bir şekilde tertip etti ve yeniden çaldı. Bu sefer de meclistikiler ağlamaya başladılar. Sonra onu bir kez daha değiştirerek tertip etti ve çalmaya başladı. Mecliste bulunanların hepsi de uyudular. Böylece onları uyur halde bırakarak oradan ayrıldı." İbn Hallikan, bunları ifade ettikten sonra bu aletin kanun olduğunu ve ilk defa Fârâbî'nin bunu bu şekilde tertip ettiğini ifade eder. Bkz. Ebû Bekr b. Hallikân, *Vefâyâtü'l-A'yân ve Enbâu Ebnâu'z-Zemân* (Tahkik: Muhammed Abdurrahman el-Mürâşî), Dâru İhyâe't-Terâse'l-Arabî, Beyrut 1997, III, 80.



yürgülü yapar. Fakat taklit olması sebebiyle kıymet olarak mûsikâyâ ulaşamaz. Büyüklük olarak mûsikânın yarısı kadardır. Sesi bir günlük yoldan işitilecek kadar yüksektir. Bu yüksek sesi duyan melik, kendisini çağırılmış ve o da ismi zikredilmeyen bu Frenk melikine yaptığı çalgıyı ithaf etmiştir. (Keşfü'l-Hümûm, s. 58-75)

İcra sırasında çok fazla kişiye ihtiyaç duyulmaktadır. Her kenarında on altı kişi vardır ve üfleyecek yürgülün gerekli hava ihtiyacını karşılarlar. Dört kenarında böylece toplamda altmış dört kişi bulunur. Aynı şekilde altmış dört kişi de zahmelerle icra eder. Bu sazı icrâ etmek için toplamda yüz yirmi sekiz kişiye ihtiyaç vardır. Mûsikâ gibi kendi kendine hareket edemez. Fakat icrâda ona benzer. Darbı dört unsura, yani dört kaideye göredir.

Bu çalgı daha sonra batıda yayılmış ve kiliselerde icra edilmeye başlanmıştır. Hıristiyanlar onu hala ibadetlerinde ve bayramlarında icra etmektedirler. (Keşfü'l-Hümûm, s. 74)

### **Kanun**

Kanunun tarihi Mezopotamya ve Eski Mısır uygarlıklarına kadar uzanmaktadır. Arkeolojik kazılarda, bugünkü kanuna az çok benzeyen bulgulara da rastlanmıştır. Daha sonraları Ön Asya ülkelerinde kanun prototipleri görülmüş ve günümüzde ise Pakistan, Hindistan ve Çin gibi ülkelerde bile halen varlığını sürdürebilmiştir. (Acar, 2004, s. 13)

*Keşfü'l-Hümûm*'da kanunun tel sayısı hakkında bilgi yoktur. O dönemin kanunları hakkında bilgi veren Kaşânî, onu perdesiz bir saz olduğu için nâkis sazlardan saymaktadır. Çünkü o günkü kanunlarda mandal sistemi olmadığı için her makamın ayrı ayrı akort edilmesi gerekiyordu. Kaşânî o günkü kanunu altmış dört telli olarak vermektedir. (Yıldız, 2011, s. 71-74)

*Keşfü'l-Hümûm*'da kanunun, çalgılar arasında önemli bir yeri olduğu ve sevilen bir saz olduğu belirtilmektedir. İnsanlar ona olan hayranlığı yüzünden bazen onu altın, gümüş, bakır ve ahşaptan yapmışlarsa da sonuçta o, ahşaba boyun eğmiştir. Çünkü daha önce de bahsedildiği gibi ses kalitesini sağlamanın yolu ahşap malzeme kullanmaktan geçer. (Keşfü'l-Hümûm, s. 166-167)

### **Kemençe**

Kemençe kelimesi, yayla çalınan sazların, Farsça "yay" anlamındaki keman kelimesinden türemiş ortak adıdır. Arapların rebab dediği bu türe, eski Türkler "oklu" anlamında ıklığ diyorlardı ki bütün yaylı sazların en kıdemli atasıdır. *Keşfü'l-Hümûm*'un yazıldığı dönem ve yer açısından Mısır'da kemençe ismi on üçüncü yüzyılda biliniyordu. Acem kültüründen gelen bu kelimenin Eyyübî Kürtler vasıtası ile Mısır'a gelmiş olması da mümkündür. (Farmer, Studies in Oriental Music (Edited by: Fuat Sezgin), 1997, s. 86)

*Keşfü'l-Hümûm*'da kemençe; rebabtan türemiş bir saz olarak tanımlanmaktadır. Sesi; rebabtan daha tatlı, hoş ve kıymetlidir. İsmi Arapça olarak yokluktan, gâiblikten gelmiştir. Kelime anlamı olarak gelmedi, bulunmadı manalarına gelir. (Keşfü'l-Hümûm, s. 275)

İklîğ; Türklerde kemençe anlamında kullanılmış olup igil kelimesi de zaman zaman kemençe manasında kullanılmıştır. Altay'ların kuzeyindeki tesirlere kapalı olan Türkler, özellikle dışarıya karşı kapalı kalmış Tuva'dakiler iki telli kemençeye igil der. *Keşfü'l-Hümûm*'un yazıldığı dönem ve coğrafyada, yani Mısır Türk sultanlığında ise bu söz, rebab anlamına gelir. *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye*'de de aynı şekilde ikliğ; rebab manasında veriliyordu. (Acar, 2004, s. 14-15)

*Keşfü'l-Hümûm* 'un yazıldığı dönemdeki kemençeler için üç telli veya dört telli olarak bir tasnif yapılmaktadır. Dört telli olan, dört unsura göre terkip edilmiştir. Bu dört telin her birinde üçer nağme vardır. Böylece on iki nağme yapar. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 271-278)

Kemençe yapılırken çok hafif ve ince ahşap kullanılmalıdır. Ortasına, geniş olmayacak şekilde bir delik açılır. Bu delik sesleri daha serbest ve lezzetli hale getirir. Ayrıca tınıyı güzelleştirirken sesi de yükseltir. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 279)

### **Mevsûl**

*Keşfü'l-Hümûm*'da mevsûl; birbirine bağlı iki parça kamıştan oluşan çalgı olarak tanımlanmaktadır. Birçok çalgıdan daha âhenkli ve hoştur. Sesi oldukça yüksek olan mevsûl için, “mûsikînin eşeği” denir. Çünkü o, icrada bütün sazları bastırır ve icrayı da zora sokar. Mevsûl çalanın çok dikkatli olması gerekir. Sesi diğerlerinden önde olduğu için yaptığı yanlışla diğer sâzendeleri de arkasından sürükler. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 225)

### **Borazan**

*Keşfü'l-Hümûm*'da neyin sesi ile karşılaştırılırken küçük bir bölümde borazan ya da boru olarak bilinen eski çalgıdan bahsedilmektedir. Eski dönemde genelde savaşlarda ve saraylarda icra edilirdi. Sesi oldukça kuvvetlidir ve çok uzun mesafelerden duyulabilir. İhvân-ı Safâ'da da borazanın aynı özelliği sesin dalgalanması ve uzağa duyulmasına örnek verilir. Borazanın içinde dalgalanan hava, uzun mesafede çalgının çeperine çarptığı için dışarı çıktığında da uzun bir alan boyunca yayılır. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 225) *Keşfü'l-Hümûm*'da bu çalgının oldukça fazla hükmü olduğu belirtildikten sonra şerhin uzamaması için bu bilgilerle yetinilmektedir. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 252)

### **Çan**

Çan, Rumlar zamanında önemli Rum kiliselerinde bakırdan yapılmış halde bulunurdu. Kilisede toplanmak amacıyla duyuru için ve ibadet sırasında icra edilirdi. Sesi gayet yüksekti ve uzaktan duyulurdu. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 64-65)

### **Kopuz**

*Keşfü'l-Hümûm*'da kopuz yalnız bir yerde geçmektedir ve Türk kopuzu diye anılmaktadır. Müellifin iddiasına göre Türk kopuzu, uda benzetilerek yapılmış ve ondan çıkarılmıştır. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 106)

## **Şeştar**

Bugün yalnızca İran, Azerbaycan ve Kafkasya'da kullanılmaktadır. Adını altı telli olmasından almıştır. Eski Anadolu metinlerinde; altı kılı kopuz olarak geçmektedir. Yûnus Emre'nin hocası Taptuk Emre'nin bu sazı çaldığı rivâyet edilir. (Acar, 2004, s. 61)

Şeştar isimli çalgı uda benzerliği ile *Keşfü'l-Hümûm*'da anılmıştır. Altı telli uda verilen isimdir. Fakat on iki telli olan ve çift akort edilen udla karıştırmamak gerekir. Sadece yapısı uda benzeyen bu çalgı altı âvâzeeye göre terkip edilmiştir. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 124-125)

## **Tar**

*Keşfü'l-Hümûm*'da tar, def sazının atası olarak tarif edilir. Eski Araplar tarafından kullanılmış ve un eleğine benzer olarak imal edilmiştir. Câhiliye Arapları onu çok ince tıraşlanmış kalın çiftlik hayvanı derisinden yapmışlardır. Sökülüp takılması zor olan bu ritim sazının gayet yüksek bir sesi vardır ve bu yüzden davul sesine benzetilir. Küçük nakreler vurulduğunda bile sesi duyulur. (*Keşfü'l-Hümûm*, s. 189)

## **SONUÇ**

*Kitâbü Keşfü'l-Hümûm ve'l-Kürab fî Şerhi Âleti't-Tarab* XIV. yüzyılda kaleme alınmış anonim bir Arapça mûsikî eseridir. İsminde de anlaşılacağı gibi bu kitap, çalgılar hakkında te'lif edilmiş bir mûsikî eseridir. Bu sebeple teknik bilgilere girilmemiş, nazariyatı özetleyen birkaç cümlenin ardından temel konu olan organoloji (çalgı bilimi) üzerinde durulmuştur. Çalgı yapımında kullanılan malzemeler hakkında bilgi verilmiş ve bunlardan ahşap olanların en kullanışlı olan türleri belirtilmiştir. Konu başlıklarında genel olarak öncelikle ilgili çalgının etimolojik bilgisi verilmiş daha sonra çalgıyı îcat eden ve çalgının nasıl imal edildiği bilgisi üzerinde durulmuştur. Konu başlıklarında son olarak o çalgı ile meşhur olan kişilerden bahsedilip bir hikâye anlatılarak bölüm sonunda bir minyatür verilmiştir.

Özellikle çalgıları îcat eden kişiler günümüzdeki bilgilerle uyuşmamakta, hatta bazı bilgiler efsaneyi andırmaktadır. Yine de bilimde kesinlik olmaması ve yanlışlanabilirlik ilkesi göz önüne alınırsa ileride bunların daha doğru gözükebileceği de bir gerçektir.

Eserde temel olarak yedi çalgıya ehemmiyet verilmiş ve ayrı fasıllar altında incelenmiştir. Yedi yıldıza göre terkip edildiği söylenen bu çalgıların tercih sebebi ise açıkça ifade edilmemiştir. Tercüme ile oluşan kanaatimize göre müellif bu çalgıları, zamanında daha gözde olanlarına göre seçmiştir. Bunlar; ud, çeng, santur, def, ney, rebab ve miskaldir. Bunlardan başka dört çalgı üzerinde durularak en makbul olanlar olarak tarif edilmiştir. Bunlar ise; ud, kanun, çeng ve deftir. Bu çalgılar da dört unsura göre belirlenmiştir.

Müellif bahsedilen yedi saza önem vererek konu başlıklarıyla onları açıldıysa da diğer çalgılar hakkında bazen fasıl aralarında, bazen ayrıntılı ve bazen de birkaç cümle ile bilgi vermeye çalışmıştır. Örneğin bunlar arasında en fazla açıklamayı Fârâbî'nin icadı olan erganûn sazına ayırmıştır. Yüz on sayfalık giriş bölümünün büyük bir kısmı bu çalgının tasnifine ayrılmıştır.

Çalgıların hükmü konusunda müellifin yaptığı açıklamalar ise tam bir bütünlük göstermez. Def ile kamıştan yapılan ney ve miskal hakkında kesin bir helal yargısı göze çarparken diğer çalgıların hükmünde müellif adeta açık bir ifade kullanmaktan çekinmektedir. Yer yer İslam hukukunda belirtilen klasik açıklamalara ters düşmemek için bunlara haramdır dese de yaptığı esere halel getirmemek için olsa gerek çalgıda asıl olan niyettir diyerek bir düzeltmeye gitmekte, mûsikînin hali hazırda kişiden kişiye göre farklı duygular uyandıracığını belirtmektedir. Böylece görüşü, Gazâlî'nin de mûsikî hakkındaki yaklaşımını andırmakta, insanda ulvî duyguları andıran için helal diğeri için ise haram demektedir.

### KAYNAKÇA

- Acar, Ezel, *XV.-XVI. Yüzyıllarda Kullanılan Türk Müsîkîsi Sazları*, İTÜSBE Neşredilmemiş Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2004.
- Altundağ, Ayşe, *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi 'nde Türk Müsîkîsi ile Alakalı Bilgiler*, MÜSBE Neşredilmemiş Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.
- Akdoğan, Bayram, *Türk Din Müsîkîsi Dersleri*, Bilge-Ajans Matbaa, Ankara 2010.
- Bardakçı, Murat, *Marâgalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.
- Can, Neşe, "Unutulan Sazımız Miskal", *GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Ankara 2004, c. 24, sa. 3, s. 193-206.
- \_\_\_\_\_, *Türk Müsîkîsinde Çeng*, MÜSBE Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2002.
- \_\_\_\_\_, "Unutulan Çalgılarımız: "Çeng, Miskal ve Santur", *Türkiye'de Müzik Kültürü (Uluslararası Tarihsel Süreç İçerisinde Türkiye'de Müzik Kültürü Kongre Bildirileri, İstanbul 2006)*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2011.
- Ebû Bekr b. Hallikân, *Vefâyâtü'l-A'yân ve Enbâu Ebnâu'z-Zemân (Tahkik: Muhammed Abdurrahman el-Mürâşî)*, Dâru İhyâe't-Terâse'l-Arabî, Beyrut 1997, c. III.
- Erguner, Süleyman, *Ney Metodu*, Mas Matbaacılık, İstanbul 2002.
- Farmer, Henry George, "Urgan", *MEB İslam Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1986, XIII, 57-59.
- \_\_\_\_\_, "Tef", *MEB İslam Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1986, XII-I, 114-117.
- \_\_\_\_\_, *Studies in Oriental Music*, Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science, (Edited by: Fuat Sezgin), Frankfurt 1997, 2 cilt.
- Gazimihal, Mahmut R., *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara 1975.
- Halıcı, Feyzi, *Üstat Hayri Tümer'in Ney Metodu*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998.
- Karahasan, Hakkı, *Ney Metodu*, Alkım Yayınları, İstanbul 2003.
- Karatay, Fehmi Edhem, Reşer, O, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu*, Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, İstanbul 1961-1969, c. III.
- Kaya, Ahmet, *Ney Metodu*, Çağlar Müsîkî Yayınları, İstanbul 2003.
- Kaya, M. Refik, *Dünden Bugüne Rebab ve Yeniden Ele Alınması*, İTÜ SBE Neşredilmemiş Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 1998.
- Keşfü'l-Hümûm ve'l-Kürab fî Şerhi Âlâti't-Tarab*, Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Yazma Eserler Kütüphanesi, Eser No: A. 3465

- Koca, Fatih, “Ney’in Tarihi Gelişimi ve Dînî Mûsikîmizdeki Yeri”, *Dinî Araştırmalar*, 2002, c. IV, sa: 12, s. 182.
- Kuntman, Orhan, *Mesnevî Bazı Beyit ve Hikâyelerin Türkçe Şiir Çevirisi ve Yorumu*, Zembil Basın Yayın, Ankara 2003.
- Oter, Tolga, *Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları ve Ud Yapımında kullanılan Yöntemler*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Türk Sanat Müziği Bilim Dalı Neşredilmemiş Yüksek Lisans Tezi, Konya 2007.
- Ögel, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, c. 10.
- Özalp, M. Nazmi, *Türk Mûsikîsi Tarihi*, M.E. B. Yayınları, Ankara 2000, c. I.
- Pakalın, Mehmet Zeki, *Osmanlı Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1951, I, 347-348.
- Sarı, Ayhan, *Geleneksel Türk Müziği Çalgıları*, Çanakkale 1985,
- Sezikli, Ubeydullah, *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Neşredilmemiş Doktora Tezi, İstanbul 2007.
- Shiloah, Amnon, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*, G. Henle Verlag, München 1979.
- Şençalar, Kadri, *Ud Öğrenme Metodu*, Müzik Dünyası Yayınları, İstanbul 1974.
- Tanrıkorur, Cinuçen, *Müzik Kültür Dil*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009.
- Tekin, Erhan, *Safedî'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Neşredilmemiş Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.
- Tıraşçı, Mehmet, “İbn Haldun’un Mukaddime’sinde Mûsikî”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sivas 2014, c. 18, sa. 1, s. 99-115.
- Turabi, Ahmet Hakkı, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, MÜSBE Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1996.
- \_\_\_\_\_, *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş-Şifâ'sında Mûsikî*, MÜSBE Neşredilmemiş Doktora Tezi, İstanbul 2002.
- \_\_\_\_\_, *Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi*, Rağbet Yayınları, İstanbul 2005.
- Ünaldı, Tolga, *2000’li Yıllarda Türkiye’de Ney Sazı, Tavırları ve Bu Tavırların Belli Başlı İcracıları*, Yıldız Teknik Üniversitesi SBE Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008.
- Yıldız, Zeynep, *Hasan Kaşânî'nin Kenzü't-Tuhaf Adlı Eseri*, MÜSBE Neşredilmemiş Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2011.
- Yücedağ, Cengiz, Gültekin, Cemal, “Adi Çitlenbik (*Celtis australis* L.) ve Doğu Çitlenbiği (*Celtis tournefortii* Lam.) Tohumlarının Çimlenmesi Üzerine Araştırmalar”, *Süleyman Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, Isparta 2008, sa. 12-3, s. 182-185.