

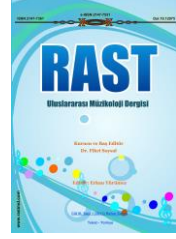


**RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ**

**Uluslararası Müzikoloji Dergisi**

**www.rastmd.com**

10.12975/rastmd.2017.05.02.000106



## **HIZIR BİN ABDULLAH'IN GİRİFTNÂME'Sİ ÜZERİNE: XV. YÜZYIL MÜZİK TEORİSİ YAZMALARINDAN BİR TRANSPOZİSYON REHBERİ**

**Ferhat Çaylı<sup>1</sup>**

### **ÖZET**

Makamsal müzik teorisi tarihine ilişkin çalışmalar, umut verici şekilde günbegün artmaktayken, hâlâ bu alanda aydınlanmayı bekleyen pek çok konunun var olduğunu görmekteyiz. Bu çalışmada, şimdiye kadar kısmen gölgede kalmış olduğunu düşündüğümüz bir kavramı, daha doğrusu bir icra tekniğini aydınlığa kavuşturmaya çalışacağız. On beşinci yüzyıl civarında yaşamış bir müzik teorisyeni olan Hızır bin Abdullah'ın *Kitâbü'l Edvâr* isimli eserinin içinde, "Giriftnâme" olarak adlandırdığı bir bölüm bulunmaktadır. Söz konusu bölümde, çeng ve kanun gibi "açık telli" çalgılarda farklı dizilere sahip makamların icra edilebilmesinin veya tek bir makamın farklı perdeler üzerinde icra edilebilmesinin yolları tarif edilmektedir. Hızır bin Abdullah, bu işlemleri kimi zaman bazı tellerin akordunun değiştirilmesi yoluyla, kimi zaman da "girift" adı verilen bir teknik üzerinden tarif etmektedir. On beşinci yüzyıl civarında yazılmış olan çeşitli kaynakları incelediğimizde, "açık telli" çalgılar özelinde kullanılmış olduğunu gördüğümüz *girift* ifadesinin, "eşiğe yakın bir noktadan telleri tırnakla ittirerek sesi tizleştirmek" mantığına dayalı bir icra tekniğine işaret ettiği sonucuna ulaşmaktayız. Bu çalışmada, Hızır bin Abdullah'ın *Giriftnâme*'sindeki tariflerden bir tanesi, hem yeniden akortlama yoluyla, hem de "girift" tekniğinin kullanılması yoluyla açıklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik teorisi tarihi, Edvâr, Girift, Çeng, Mandalsız kanun.

### **GİRİFTNÂME BY HIZIR BİN ABDULLAH:**

### **A TRANSPOSITION GUIDE FROM 15<sup>th</sup> CENTURY TURKISH MUSIC THEORY MANUSCRIPTS**

### **ABSTRACT**

The aim of this study was to introduce an old playing technique that was called "girift" in various Turkish and Persian music theory manuscripts written around the 15th century. "Girift" is a virtuosity technique that was used to achieve rapid intervallic

<sup>1</sup> Hacettepe Üniversitesi, Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara Devlet Konservatuarı, Araştırma Görevlisi/Türkiye. ferhatcayli@hacettepe.edu.tr

alterations on “open-string” instruments like Çeng (a type of harp) or Qanun (a type of plucked psaltery) –by depressing on required strings with fingernail. In this study, I mentioned a text from a 15<sup>th</sup> century Turkish music theory manuscript (Hızır bin Abdullah, *Kitabu'l-Edvar*) which gives some detailed descriptions of how to transpose or modulate Turkish microtonal scales practically on an open string instrument with the help of the “girift” technique.

**Keywords:** History of Ottoman music theory, *Adwār*, *Girift*, *Çeng*, Qanun.

## GİRİŞ

“Makamsal müzik teorisi tarihi” olarak adlandırmayı uygun gördüğümüz araştırma alanı, müzik geleneğimizin kökenlerini, geçirdiği evrimin basamaklarını ve diğer kültürlerle etkileşimlerini anlayabilmemize olanak sağlama potansiyeline sahip olması bakımından büyük bir öneme sahiptir. Geçmiş yüzyıllardan kalan el yazması müzik teorisi eserleri üzerinde gerçekleştirilen akademik çalışmalar aracılığıyla alandaki bilgi birikimi günden güne artmaktayken, günümüzdeki teknolojik olanaklar sayesinde de araştırmacıların bu bilgilere ulaşması gittikçe kolaylık kazanmaktadır. Bu koşullar, makamsal müzik teorisi tarihinde hâlâ aydınlanmayı beklemekte olan pek çok konunun varlığı açısından oldukça umut vericidir.

Ne var ki, “geçmiş”in anlaşılması ve yorumlanması ile meşgul olan bütün bilimsel çabalar gibi, makamsal müzik teorisindeki evrimin basamaklarını aydınlatmaya yönelik çalışmalarda da sürekli göz önünde bulundurulması gereken bir takım tehditler mevcuttur. Örneğin dildeki değişim/dönüşümler ve olası anlam erozyonları yüzünden, geçmiş yüzyıllara ait metinlerde yer alan anlatıların sağlıklı bir şekilde değerlendirilebilmesi kimi zaman epeyce zor olabilmektedir. Üstelik metinlerin yazıldığı dönemdeki kültürel kodlara ve yazarların teorik bakış açılarına kısmen yabancı olduğumuz için, kendi zihnimizde var olan şemalar, üzerinde çalıştığımız tarihsel metni yanlış yorumlamamıza sebep olabilmektedir. Söz gelimi, makamsal müzikteki perde adlarının henüz standartlaşmadığı bir dönemde kaleme alınmış olan bir metinle çalışırken, buradaki perde adlandırmalarının, günümüzdekinden farklı bir mantıkla gerçekleştirildiği göz önünde bulundurulmak zorundadır. Burada kastettiğimiz durum, sadece isim değişiminden kaynaklanan, örneğin geçmişte “hisar” olarak adlandırılan perde için bugünkü teoride “eviç” karşılığının kullanılması ve “hisar” ifadesinin günümüzde başka bir perdeyi işaret ediyor oluşu gibi yüzeysel yanlış anlamalar değildir. Daha ziyade, bugünkü teori anlayışımızdan kaynaklanan, örneğin “çargâh” ifadesi ile karşılaşınca gözümüzün önüne sol anahtarlı bir *porte* üzerindeki “do” notasının gelmesi gibi bizi konunun asıl bağlamından uzaklaştırabilecek daha görünmez tehlikelerin varlığıdır. Okumakta olduğunuz çalışmanın asıl amacı da, işte bu türden bir anlam bulanıklığını gidermek ve tarihsel müzik teorisi kaynaklarında karşımıza çıkan muğlak bir terimin anlamını netleştirmektir.

### “Girift” Terimi Üzerine

On beşinci yüzyıl civarında kaleme alınmış bazı müzik teorisi eserlerinde, “girift” kelimesinin, günümüzdeki anlamlarından farklı bir noktaya işaret etmek için kullanıldığını görmekteyiz. Böyle bir noktanın gözden kaçması, doğal olarak, söz konusu metinleri anlayabilme yönündeki uğraşlarımızı olumsuz yönde etkileyecektir. Özellikle, Farsça yazmaların günümüz Türkçesine tercüme edildiği değerli çalışmalarda bu türden olumsuzluklara rastlamak mümkündür. Söz konusu tercümelere, günümüzdeki kullanım

şekliyle düşünüldüğü zaman cümlelerin anlam bütünlüğünü bozacak olan “girift” ifadesinin ya göz ardı edilerek metin dışı bırakıldığı ya Farsçadaki birincil anlamıyla “tutmak” eylemi şeklinde tercüme edildiği ya da günümüzdeki yaygın kullanımıyla “karmaşık” anlamında Türkçeye çevrildiği görülmektedir. Benzer şekilde, Türkçe kaleme alınmış eski müzik teorisi yazmalarının yorumlanmasında da “girift” ifadesiyle kastedilen anlamın gözden kaçması, müzik teorisi ile ilgili konularda bizi eksik veya hatalı yargılara iletebilmektedir. “Girift” teriminin açıklanmasına geçmeden önce, on beşinci yüzyıl civarında kabul gören “çalgı sınıflama” yaklaşımları hakkında da kısa bir bilgi vermek gerekmektedir. Her ne kadar Hızır bin Abdullah çalgı türlerinin tasnifi konusunu doğrudan ele almamış olsa da, inceleyeceğimiz metnin içeriği, çalgı sınıflama yaklaşımları ile sıkı bir bağlantı içinde olduğundan dolayı, söz konusu metnin yazıldığı dönemde kabul gören *organolojik* kategorileri tanıtmak faydalı olacaktır.

Eski devirlerde yaşamış müzik teorisyenlerinin, çalgı sınıflamaları konusunda günümüzdekenden farklı bir yaklaşım kullanmış oldukları görülmektedir. Eski teorisyenler, “telli”, “üfleli” veya “vurmalı” gibi ana kategorilerin yanında, çalgılarda sesin çıktığı yerlere müdahale edilip edilmemesini de bir kıstas olarak ele alıp “mutlak” ve “mukayyed” olarak adlandırdıkları iki temel çalgı sınıfı belirlemişlerdir. “Mutlaklar” olarak anılan çalgılarda, her bir ses, çalgı üzerindeki müstakil bir parçadan elde edilmektedir. Demek oluyor ki, mutlak çalgılar, bu -ayrı ayrı- ses veren unsurların bir araya toplandığı birleşimlerdir. Örneğin, bir çeşit pan flüt olan *miskal*, her ses için farklı bir boruya üflenmesini gerektirdiğinden “mutlak” çalgılar sınıfında anılmaktadır. Telli çalgılardan örnek verecek olursak, Kanun’da her bir ses ayrı bir telden elde edildiği için, bu çalgı da, telli çalgıların mutlaklar sınıfına girmektedir. “Mutlak” terimi, el-Kındî’den bu yana (9. yy), telli çalgılardaki “boş tel” pozisyonuna işaret etmek amacıyla kullanılmıştır<sup>2</sup>. Bu anlamda “mutlak telli çalgılar” (Seydî’nin deyişiyle “*evtâr-ı mutlakâ*” (Arısoy, 1988, s. 92; Seydî, v.36a)<sup>3</sup>, müzikal seslerin açık tellerden elde edildiği, “klavyesiz” çalgılardır. “Mukayyed” kategorisine ait çalgılar ise, bir “klavye”si olan, yani parmaklarla müdahale ederek tek bir aksam üzerinden bir çok notayı elde edebilmenin mümkün olduğu çalgılardır. Bu anlamda *mukayyed* çalgıların telliler sınıfında ud, tanbur veya rebab gibi bir telden birçok perdenin elde edilebildiği “saplı” çalgılar yer almaktadır.

“Girift” kavramına dönecek olursak; özellikle Hızır bin Abdullah’ın *Kitâbü’l Edvâr*’ında, Yusuf bin Nizâmeddîn Kırşehrî’nin *Risâle-i Mûsîkî*’sinde ve Seydî’nin *El-Matla*’ında, bu terim, “müzik teorisi” meselelerinin netliğe kavuşturulması açısından kritik bir önem taşımaktadır. Şu yüzden ki, söz konusu eserlerde makam dizileri hakkındaki açıklamaların anlaşılması, dolaylı da olsa, “girift” teriminin anlaşılmasına bağlıdır. Söz konusu eserlerde, telli çalgıların çeşitli akort *düzenleri*<sup>4</sup> hakkında tarifler yer almakta, bu

<sup>2</sup> El-Kındî’nin risalelerinde “mutlak” teriminin bu anlamdaki kullanımı için bkz. Turabi, 1996, s. 112.

<sup>3</sup> Eski devirlere ait el yazması müzik teorisi eserlerine atf yapılırken, nüshalar arasında farklılıklar olabileceği için, aynı eserin çeşitli nüshalarını karşılaştıran edisyon kritik çalışmalarına öncelik verilmiştir. Söz konusu çalışmalar içindeki olası okuma hatalarını en alt düzeye indirmek için de, el yazması nüshaların asılları ile karşılaştırma yapılmıştır. Bu nedenle, çalışma boyunca, söz konusu müzik teorisi yazmalarından alıntı yapılırken hem yakın zamanda gerçekleştirilmiş edisyon-kritik çalışmalarına hem de ulaşılabilen orijinal nüshalara atf yapılacaktır.

<sup>4</sup> Günümüzde de kullanılmakta olan “düzen” terimi, genel olarak, telli çalgılarda tellerin hangi seslere (perdelere) akortlanması gerektiğine işaret etmektedir.

tariflerin içinde de sıkça “*girift*” ifadesi geçmektedir. Bu tariflerde bahsi geçen telli çalgılar, “mutlak telliler” sınıfına ait olan *çeng*, *kanun*, *muğni* ve *santur* gibi, üzerine perde bağı bağlanabilecek bir sapı bulunmayan, her sesin ayrı bir telden elde edildiği çalgılardır<sup>5</sup>. Söz konusu çalgılar, genellikle yedi sesli bir dizi teşkil edecek şekilde, yani sekizinci “tel” birinci telin oktavı olacak şekilde akortlandığından ötürü, farklı makamları icra edebilmek için bazı tellerin akordunda değişiklik yapılması, başka bir deyişle *düzen* değiştirilmesi gerekmektedir. Yukarıda anılan yazma eserlerin ilgili kısımlarında, “mutlak telli” çalgılardaki her bir *düzenin* hangi makamları icra etmek için uygun olduğu bilgisi verilmekte, ayrıca *düzenler* değiştirilirken hangi tellerin akordunda değişiklik yapılması gerektiği açıklanmaktadır. Bu tarifler, her zaman “rast düzeni” ile başlamaktadır<sup>6</sup> (“Rast düzeni” ifadesi ile anlatılmak istenen durum, çalgıdaki tellerin, rast makamına ait “dizi”yi ortaya çıkaracak şekilde akortlanmasıdır). Bunun ardından, bazı tellerin tizleştirilmesi ya da pestleştirilmesi yoluyla ortaya çıkan farklı *düzenler* tarif edilir ve her bir *düzen* üzerinde hangi makamların icra edilebileceği -“*bunların bazıları giriftli, bazıları giriftsiz*” olmak koşuluyla- açıklanır. “Açık telli” (*mutlak*) çalgılardaki çeşitli akort *düzenlerinin* tarif edildiği kısımlar hakkında daha iyi bir fikir edinmek için, Yusuf bin Nizâmeddîn’in eserinden alınan aşağıdaki alıntıya göz atmak yeterli olacaktır:

“*Geldik bir bâb dahi eğer dilersen ki çengde yâ kânûnda yâ muğnide dürlü dürlü makâmâtı düzesin. Evvel rast makâmın tamâm müretteb düzmek gerek. Çün ki rast düzdük, bunca makâmât malûm olur: Çün rast, irâk, dügâh, sigâh, çârgâh, pençgâh, selmek, nevrûz-ı rûmî, hüseyni, hisâr, hisârek, gerdâniyye, muhayyer peydâ olur. Ba’zısı giriftlü, ba’zısı giriftsiz. Çârgâh, pençgâh, selmek, hisâr, hisârek giriftle olur; kalan giriftsiz olur. Rast dâiresi tamâm oldu. Eğer dilersen ki bir makâm dahi düzesin. Çârgâhı yarım perde çekesin, hemân hicâz olur. Hicâz perdesinden dahi bunca makâm zâhir olur: Çün hicâz, uzzâl, nühüft, türki hicâz, bahr-i nâzik, râhatü’l-ervâh, nîrîzî. Hicâz dahi tamâm oldu...*” (Doğrusöz, 2007, s. 214; Kırşehirli, 2014, s. 70-71; Kırşehrî, v.30a)

Görülüyor ki, *giriftsiz* elde edilebilecek makamlar, hâlihazırdaki *düzene* ait perdeler (teller) üzerinden “doğrudan” icra edilebilmekte, *giriftlilerin* elde edilmesi için ise bazı perdelerde (tellerde) “yeniden” akort değişikliğine gereksinim duyulmaktadır. *Düzen* terimi, tellerin akordunun belirli seslere “sabitlenmesi” anlamına geldiği için, burada ayrıca yeniden akort değişikliği yapılmasını gerektirecek makamlara da yer verilmiş olması ilk bakışta

<sup>5</sup> Seydî, mutlak telli çalgılar sınıfında Çeng, Kanun ve Muğni’ye ek olarak *Diblûn* isimli bir çalgıyı ve *Şeştâ*’yı da anmaktadır. Fakat, Arısoy’un transkripsiyonunu yaptığı, bu çalışmada da kaynak olarak kullandığımız Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi’nde TSMK A. 3459 envanter numarasıyla kayıtlı olan nüshada muhtemelen bir yazım hatası mevcuttur. Zira *Şeştâ*, “mukayyedler” (Seydî’nin deyimiyile “*evtâr-ı mutbıkâ*”) sınıfına giren saplı bir çalgıdır ve Seydî, birkaç satır önce aynı “mutlak telli” çalgıları sıralarken *Şeştâ* yerine “*Şehsâz*” çalgısını anmaktadır. Karşılaştırma için bkz. Arısoy, 1988, s. 92; Seydî, v.36a-36b.

<sup>6</sup> Hızır bin Abdullah : “*Şunlar kim ehli sâzdur ya çengidür yâhud kanuncidür veya muğnicidür ne kim bunlara minâsib sâz ehilleri vârise düzenlerin böyle bilmek gerekdir kim evvel rast düzenidir hemân rast düzeni dirler. Eğer üsfahân düzeni olursa hemân üsfahân düzeni dirler ve eğer küçek olursa ve büzürg ve hicâz ve nevâ ve rehâvi her ne olursa hemân fûlan düzeni dirler*” (Özçimi, 1989, s. 176; Çelik, 2001, s. 258; Hızır, [a] v.92b-93a; [b] v.111b-112a)

Yusuf bin Nizâmeddîn Kırşehrî: “*Eğer dilersen ki çengde yâ kânûnda yâ muğnide dürlü dürlü makâmâtı düzesin. Evvel rast makâmın tamâm müretteb düzmek gerek*” (Doğrusöz, 2007, s. 214; Kırşehirli, 2014, s. 70; Kırşehrî, v.30a)

Seydî: “*Dilersen çengde, kânûnda, muğnide, diblûnda, santurda, şeştâda [bkz. Dipnot 4] envai’ makâm çalasin Rast düzenin düz müretteb*” (Arısoy, 1988, s. 92; Seydî, v. 36b)

çelişkili gibi görünse de “girift” teriminin bir “icra tekniği”ne işaret ettiği bilindiği zaman durum netleşmektedir.

“Girift”, aslında günümüzde bilinen fakat uygulanmayan bir çalım tekniğinin unutulmuş adıdır. Kanunda henüz mandal aksamının bulunmadığı dönemlerde, bugün “mandalsız kanun” olarak tanımladığımız çalgı üzerinde *düzen dışı* seslerin elde edilebilmesi için “tırnak yardımıyla tellerin eşiğe yakın yerlerine bastırıp var olandan daha tiz bir perde elde etme” tekniği, aslında “*girift*” adı verilen tekniktir<sup>7</sup>. Rauf Yekta Bey, bu tekniği –ismini vermeden- anlatırken tırnak yerine “parmak” ifadesini kullanmakta, kanuna mandal aksamının eklenmesini ise yaklaşık 1890 yılı civarına tarihlendirmektedir<sup>8</sup>.

Tellerin tırnakla ittirilerek tizleştirilmesi anlamına gelen “girift tekniği”nin, on beşinci yüzyıl civarında kaleme alınmış müzik teorisi eserlerinde öncelikle “*çeng*” enstrümanı ile ilişkili olarak kullanılmakta olduğu görülmektedir. Her ne kadar eski teorisyenler “girift” terimini bütün “açık telli” çalgılar ile ilişkili olarak kullanmış olsalar da, ilk sırayı daima *çenge* vermişlerdir<sup>9</sup>. “Köşeli açık arplar” (*angular open harps*) sınıfına ait eski bir çalgı olan *çengin* on beşinci yüzyıl civarında Osmanlı’da ne kadar popüler bir saz olduğu, söz konusu döneme ait tarihî belgelerin, edebî eserlerin ve minyatürlerin incelenmesi yoluyla da anlaşılabilir<sup>10</sup>.

Girift tekniğinin *kanuna* uyarlanması, muhtemelen daha sonraki dönemlerde gerçekleşmiştir. Bu savımızı destekleyecek bir bulguya *Bâburnâme*’de rastlanmaktadır. On altıncı yüzyılda kaleme alınmış olan söz konusu eserin Hoca Abdullah Mervarid hakkındaki kısmında “*Kanunda girift yapmak onun icadıdır*” ifadesi yer almaktadır<sup>11</sup>. *Çengin* 16. yüzyıl öncesindeki popülerliği de göz önünde bulundurulduğunda, bu ifade, bizi, “girift” tekniğinin daha önceden bilindiği fakat henüz *kanun*’a uyarlanmamış olduğu çıkarımına ulaştırmaktadır.

Hızır bin Abdullah, Yusuf bin Nizâmeddîn Kırşehrî ve Seydî gibi on beşinci yüzyıl civarında yaşamış olan müzik teorisyenlerine ait yazmalarda, *girift*’in “teknik olarak” nasıl

<sup>7</sup> “Girift” teriminin bu anlamına Nilgün Doğrusöz de işaret etmektedir. Doğrusöz, Yusuf bin Nizâmeddîn Kırşehrî’nin edvârî hakkında şu açıklamayı yapmaktadır:

“*Rast düzeni anlatırken bazı makamları giriftli ve giriftsiz olarak ayırmaktadır. Bu icraların nasıl gerçekleştirildiği hakkında bir ayrıntı belirtilmemektedir. Ancak şu şekilde açıklanabilir: Giriftsiz, ana düzende hiçbir değişiklik yapılmadan yani, ana perde sayılan perdelerde çalınması; giriftli ise, bu perdelere bir ya da bir kaçının verdiği sesi değiştirerek icra edilmesi olabilir. Bugün kanun çalgısını buna örnek verebiliriz. Mandalların icra edilecek makama göre düzenlenmesiyle yapılan icra giriftsiz, mandalların kullanılmasıyla giriftli bir hal alır. Geçmişte bu icra mandal ile değil tırnak veya mum aracılığıyla yapıyordu.*” (Doğrusöz, 2012, s. 37)

<sup>8</sup> Rauf Yekta Bey’in açıklamasının özgün hâli şu şekildedir:

“*Auparavant, les joueurs de cet instrument n'avaient d'autre moyen que de donner un coup de doigt sur la corde dont il fallait hausser plus ou moins le ton; mais, cette opération étant à la fois malaisée et peu brillante, on a imaginé, il y a une trentaine d'années, un moyen de remédier à la difficulté: à côté du cordier, sous chaque corde, on a mis deux ou trois petites pièces de métal qui peuvent être très facilement relevées ou rabattues; on obtient ainsi le degré d'acuité ou de gravité du son que l'on désire.*” (Rauf Yekta Bey, 1922, s. 3021)

<sup>9</sup> Bkz. Dipnot 6

<sup>10</sup> Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Can, 2002.

<sup>11</sup> Metnin özgün hâli şu şekildedir: “[*Xwāja ‘Abdullāh Murvārīd*] *Qānūni anča kişi çalmaydur. Qānūnda girift qilmaq muning ixtirā ‘ı dur.*” (Bâbur, 1993, s.363)

uygulanacağına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Kısıtlı da olsa, bu tür bir teknik bilgiyi Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerinde (14. yy) bulmak mümkündür. Örneğin, *Makâsıdu'l-Elhân*'da organolojik sınıflamaların anlatıldığı bölüm, bize şöyle bir bilgi sunmaktadır:

“Mutlaklar ise tellere fazlasıyla bağlanmıştır. Her bir tel bir notaya mahsus kılınmıştır. (...) Başka bir makâma geçki yapılmak istendiğinde her bir makâm için bâzı tellerin akordunun değiştirilmesi gerekir. Eğer icrâcı mâhir olursa parmağının tırnağını tel üzerinde istenilen yerlere koyarak da devirleri çıkarabilir.” (Karabaşoğlu, 2010, s. 214-215)

Abdülkâdir Merâgî'nin kaleme aldığı bir başka eser olan *Câmiü'l-Elhân*'da da çeng için “Kullanıcısı ilim ve ameline hâkimse, bütün tabaka ve dâire topluluklarını girift olarak çıkarabilir” (Sezikli, 2007, s. 219) denilmektedir. Hızır bin Abdullah da, giriftin hem ustalık hem de -telleri ittirerek tizleştirmek bakımından- fiziksel kuvvet isteyen bir teknik olduğunu “eğer şol kadar kuvvetin vârise kim bu didüğümüzleri girift kuvvetiyle halâs idesin” (Özçimi, 1989, s. 177; Çelik, 2001, s. 259; Hızır, [a] v.93b; [b] v.112b), “eğer kuvvetün yiterse kim bu düzilecek perdeleri girift ile hâsıl kılasın” (Özçimi, 1989, s. 177; Çelik, 2001, s. 260; Hızır, [a] v.94a-94b; [b] v.113b) ya da “çün kim bunun giriftinde ‘aciz olanlar, düzenine kuvvetleri yitmeyenler” (Özçimi, 1989, s. 180-181; Çelik, 2001, s. 263; Hızır, [a] v.98a; [b] v.117b) gibi ifadelerle vurgulamaktadır<sup>12</sup>.

Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *Zeynü'l-Elhân* isimli edvârında, “girift” terimine yukarıda anlatılanlardan farklı bir anlam yüklenmektedir. Söz konusu edvardaki ilgili metin, günümüz Türkçesine şu şekilde çevrilebilir: *Uygulamacılar, [seslerin] bu çıkış yerlerine bazı çalgılarda “perde bağları” bağladılar. Telli çalgıların kollarına bağlanan bu “perde bağları”, her notanın, telin hangi kısmından elde edileceğini gösterir. Zamanımızın ses işçileri bu bağların bazısına perde derler, bazısına da girift derler.*<sup>13</sup>

Görülüyor ki Lâdikli Mehmed Çelebi, “girift” terimini açık telli çalgılarla ilişkili olarak değil, üzerine perde bağları bağlanabilecek bir sapı (klavyesi) olan “mukayyed” telli çalgılarla ilişkili olarak kullanmaktadır. Fakat Lâdikli Mehmed Çelebi, “perde” ve “girift” ayrımı hakkında daha fazla bilgi vermemekte; ayrıca, kendisine atfedilen eserlerden gerek *Zeynü'l-Elhân*'da gerekse *Risâletü'l-Fethiyye*'de, “girift” terimine yukarıdaki alıntı dışında rastlanmamaktadır. Söz konusu eserlerde çeng ve kanun gibi açık telli (mutlak) çalgılardan neredeyse hiç bahsedilmediğini de göz önünde bulundurduğumuzda<sup>14</sup> ya Lâdikli Mehmed Çelebi'nin girift terimini diğer müzisyenlerden duyup yanlış yorumladığı olasılığı ortaya çıkmakta, ya da girift teriminin zamanla anlam genişlemesi kazandığı ihtimali doğmaktadır. Bu son olasılık nispeten zayıf kalmaktadır; çünkü “girift” terimi ile perde bağlarının ilişkilendirildiği herhangi bir başka tarihsel metne rastlanmamaktadır. Ayrıca, Lâdikli Mehmed Çelebi'nin, eserlerinde mutlak telli çalgılara yer vermeyişi de, bu çalgılarda

<sup>12</sup> Evliya Çelebi de, 17. yüzyılda kaleme aldığı *Seyahatnâme*'sinde çeng için “Müşkil bir sâz olduğundan ehli azdır” (Evliya Çelebi, 1314, s. 636) ifadesini kullanmaktadır. Söz konusu “zorluk”, muhtemelen hem sazın sürekli akort değişimine ihtiyaç duyması hem de “girift” tekniğinin güçlüğü ile alakalıdır.

<sup>13</sup> Metnin özgün hâli şu şekildedir: “Bu mahârice ehl-i ‘amel ba‘zı aletlerde desâtin bağladılar (...) Destânlar şol ‘alâmetlerdir kim âlât-ı zevâtü'l-evtârın kollarına bağlanar, nagamât-ı medâr-ı elhândan her nağme eccâ-yı veterden kankı cüz‘den mesmû‘ olınduğuna delâlet olına. Zamânumuzun ‘amele-i elhânı bu destânların ba‘zına perde derler ve ba‘zına girift derler.” (Pekşen, 2002, s. 31; Lâdikî, v.30b-31a)

<sup>14</sup> *Risâletü'l-Fethiyye*'de, çalgıların sınıflamasından bahsedilen kısa bölümde çeng, kanun ve muğninin sadece adı geçmektedir (bkz. Tekin, 1999, s.174).

kullanılan virtüözik bir tekniği bilmiyor olması ve dolayısıyla da bu tekniğe verilen adı farklı bir şekilde yorumlamış olması ihtimallerini kuvvetlendirmektedir.

“Girift” terimi, Lâdikli Mehmed Çelebi’de yukarıdaki şekilde kullanılmıştır. Abdülkâdir Merâgî’nin eserlerinde ise, “açık telli” (mutlak) çalgıların özelliklerinin anlatımı sırasında söz konusu terime yer verilmiştir. Fakat “Anadolu ekolü” veya “iş erbâbi ekol” olarak da adlandırılan Hızır bin Abdullah, Yusuf bin Nizâmeddîn Kırşehirî ve Seydî gibi teorisyenlerin eserlerinde, makam dizileri hakkındaki “teorik” açıklamaların anlaşılabilirliği için, “girift” ifadesi ile neyin kastedildiği bilmek kritik bir öneme sahiptir. Bu çalışmada, açık telli çalgılar özelinde kullanılan “girift” tekniğinin pratiğini bir örnek metin üzerinden açıklamaya çalışacağız.

### HIZIR BİN ABDULLAH'IN GİRİFTNÂME'Sİ

Hızır bin Abdullah’ın *Kitâbü'l-Edvâr*’ındaki 48. fasılda, “Giriftnâme” olarak da adlandırılan<sup>15</sup> benzersiz bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölümde, *çengî*, *kânuncu* veya *muğniciler* için (açık telli çalgıların icracıları için), “rast düzeni”ne akortlanmış bir çalgı üzerinde nasıl transpozisyon yapılabileceği ve bu düzen üzerinden farklı makamların nasıl icra edilebileceği, çeşitli tariflerle açıklanmaktadır. Bu işlemler, gerek bazı tellerin akordunun değiştirilmesi gerekse “girift” tekniğinin kullanılması yoluyla tarif edilmektedir. “Girift” tekniğinin sazendeler açısından gerekliliğini Hızır bin Abdullah şöyle açıklamaktadır: “*zira ittîfak düşer kim ya âvâzı zaîf ya tîz düşer ya yoldaşınun ya sazda ya âvâzda kusuru olur, dahi sazın baştanbaşa bozmak olmaz olursa, abes yirde zahmetdür bilmemek sebebiyle*” (Özçimi, 1989, s. 176; Çelik, 2001, s. 258-259; Hızır, [a] v.93a; [b] v.112a)

Bu makaleyi, Hızır bin Abdullah’ın gerek akort değişimi yoluyla gerekse girift tekniği üzerinden tarif ettiği transpozisyon örneklerinden sadece bir tanesinin detaylıca açıklanmasıyla sınırlandıracağız. “Giriftnâme”deki diğer örnekleri de bu temel mantık üzerinden anlamak mümkündür.

### Rast’ı Dügâh Eylemek

“*Rast perdesi tamâm iken, düğâh ve sigâhı ve çargâh ve pençgâhı ve hüseyinî ve hisarı ve gerdâniyyesi ve muhayyeri tamâm rast düzülmüşiken dilese kim rast perdesin düğâh ide...*” (Özçimi, 1989, s. 176; Çelik, 2001, s. 258; Hızır, [a] v.93a; [b] v.112a)

Yukarıdaki alıntıda “rast perdesinin düğâh edilmesi” ile ifade edilen durum, rast makamına ait “dizi”nin, çalgı üzerinde bir tam ton kalına göçürülmesidir. Rast düzenine akortlanmış çeng veya kanun gibi “açık telli” bir çalgıda söz konusu göçürme işlemini mümkün hâle getirmek için ya bazı tellerin akordunu değiştirmek, ya da girift tekniğini kullanmak gerekmektedir. Hızır bin Abdullah’ın verdiği her iki tarif de aşağıda incelenmiştir:

<sup>15</sup> “*Amma çün kim bunun giriftinde aciz olanlar, düzenine kuvvetleri yitmeyenler bu giriftnâmeye nazar ideler kim kankı perde ziyade olur ve kankı perde nerm olur âna göre fehm ideler dahi çekileceği çekile nerm olacağı olma. Bunlardan maksûd oldur kim âsân olakim sen san’atunda ‘aciz olmayasın.*” (Özçimi, 1989, s. 180-181; Çelik, 2001, s. 263; Hızır, [a] v.98a; [b] v.117b)

## Yeniden Akortlama Yoluyla Transpozisyon

Hızır bin Abdullah, bazı tellerin akordunun değiştirilmesi yoluyla yapılabilecek “rast dizisinin bir tam ton kalına göçürülmesi” işlemini şu şekilde tarif etmektedir:

“İmdi çün rastı düğâh eylemek istesek rast perdesin dut dahi ‘ırâk perdesin buçuk perde nerm idesin yikgâh olur, rast perdesi düğâh kalur ve üzerindeki düğâhı buçuk perde nerm idesin sigâh olur ve evvelki sigâhı buçuk perde nerm idesin çargâh olur, evvelki çargâh pençgâh olur, evvelki pençgâh hüseyinî olur, evvelki hüseyinî yarım perde nerm idesin hisâr olur, evvelki hisârı yarım perde nerm idesin gerdâniyye olur ve üzerindeki perde evvelki gerdâniyyedir ol muhayyer olur.” (Özçimi, 1989, s. 176-177; Çelik, 2001, s. 259; Hızır [a] v.93a-93b; [b] v.112a-112b)

On beşinci yüzyıl Türkçesi ile ve o dönemin müzik teorisi yaklaşımlarına göre yazılmış olan yukarıdaki metin, bu anlatı tarzına ve kullanılan terminolojiye uzak olan okuyucular için oldukça karmaşık bir görünüme sahip olabilir. Bu nedenle metni aşağıda cümle cümle açıklayacağız. Metnin anlaşılmasını kolaylaştırmak amacıyla, adı geçen perdeleri, günümüzde kullanılan “sembolik” notasyon sistemindeki karşılıkları ile birlikte vermeyi tercih ediyoruz. Açıklamaların daha rahat anlaşılabilmesi için, metnin özeti niteliğindeki Nota 1’e başvurulabilir.

**Nota 1.** Açık telli çalgılarda bazı tellerin akordunu değiştirmek yoluyla bir tam ton kalına göçürülmüş rast dizisi<sup>16</sup>.

Metnin incelenmesi:

“ırâk perdesin buçuk perde nerm idesin yikgâh olur”

Bugün de aynı isimle kullanılan *ırak* perdesi, günümüzdeki sembolik notasyonda kalın fa# notası ile gösterilmektedir. Rast düzeninde bu sesin elde edildiği telin akordunun “buçuk perde” miktarınca<sup>17</sup> kalınlaştırılması (*nerm* edilmesi, “gevşetilmesi”) ile elde edilecek fa bekar sesi, yeni dizinin başlangıç sesi hâline gelecektir. Yani günümüzdeki

<sup>16</sup> Ok işareti ile gösterilen tellerin akordu değiştirilmekte, diğer teller sabit kalmaktadır.

<sup>17</sup> Hızır bin Abdullah, *Kitâbü'l-Edvâr* boyunca kimi zaman “buçuk perde” kimi zaman da “yarım perde” ifadelerini kullanmaktadır. Metindeki anlatılar dikkatlice incelendiği zaman bu iki ifade biçimi arasında anlamlı bir fark olmadığı ortaya çıkmaktadır. Birbiri yerine kullanılabilen bu iki ifade ile, tam ton (tanini) aralığından daha küçük aralıklar (bakiye ve mücennep aralıkları) kastedilmektedir.



notasyonda sol sesi ile gösterilen *rast perdesi*, bu yeni dizide fa sesine denk gelecektir (bkz. Nota 1).

Metindeki “*yıkgâh*” (yegâh) ifadesi, *rast* perdesini belirtmektedir. On beşinci yüzyıl müzik teorisi yazmalarında “*rast*” perdesini işaret ederken “*yıkgâh*” ifadesinin kullanılması oldukça sık karşılaşılan bir durumdur. Hızır bin Abdullah, eser boyunca bu perde için kimi zaman “*rast*” kimi zaman da “*yıkgâh*” ifadelerini kullanmaktadır.

Bu noktada, perde adlandırmalarıyla ilgili ayrı bir parantez açmak faydalı olacaktır. Makamsal müzik teorisi tarihinin yazılı kaynaklarını incelediğimizde, “sistemik şekilde her perdenin özel bir isim kazanması” süreci açısından, on beşinci yüzyılın çok önemli bir basamak olduğunu görmekteyiz. Bu anlamda Hızır bin Abdullah'ın *Kitâbü'l-Edvâr*'ı, söz konusu “perde adlandırma” sürecinin aydınlatılmasına yönelik çalışmalar açısından oldukça verimli bir kaynaktır. Hızır bin Abdullah'ın kullandığı perde adlandırma sisteminin en önemli dinamiği, yazarın “*şûbe*” kavramını ele alışında saklıdır. Her şeyden önce, Hızır bin Abdullah'ın, “*şûbe*” sistematüğını diğer teorisyenlerden farklı şekilde ele aldığı görülmektedir. *Kitâbü'l-Edvâr*'daki “*makâm*” ve “*âvâze*” tariflerinin anlaşılabilmesi açısından da bu sistematüğün iyi anlaşılması gerekmektedir.

On beşinci yüzyıl civarında yazılmış olan müzik teorisi eserlerinde “*şûbe*” kavramına ilişkin farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Fakat Hızır bin Abdullah, “*yıkgâh*, *dügâh*, *sigâh*, *çargâh*” olarak sıraladığı “dört *şûbe*”yi bütün ses organizasyonlarının temeli olarak ele almakta; bunu da şu sözlerle ifade etmektedir: “*Bilgi kim makâm ve âvâzeler ve terkîbler dördten taşra değüldür: Evvel yıkgâh, ikinci dügâh, üçüncü sigâh, dördüncü çargâh. Budur cemî'inün aslı. Sonra makâm sonra âvâzeler ve illâ aslı dört şu'bedür.*” (Özçimi, 1989, s. 140; Çelik, 2001, s. 215; Hızır, [a] v.66a; [b] v.84a) veya “*Sazlar düzeninde ve giriftlerinde böyle gerekdür kim çün rast düzenin temâm düzesin müstar kuvvete bilmek gereksin nekadar yıkgâh vardır ve nekadar dügâh vardır ve nekadar sigâh vardır ve nekadar çargâh vardır bu dördün beğâyet bilmek gerekdür kim mecmu'inun aslı bu dördür her makamda ve her âvâzede ve her 'amel kim bu 'ilmde işlenür ve zâhir olur bu dört şu'be kuvvete 'amel olunur ve zâhir olunur*” (Özçimi, 1989, s. 175; Çelik, 2001, s. 257–258; Hızır, [a] v.92a-92b; [b] v.111a).

Buradaki “*yegâh*”, “*dügâh*”, “*segâh*” ve “*çargâh*” ifadeleri belirli perdelere değil, “perdelere arasındaki aralık ilişkileri”ne işaret etmek için kullanılmaktadır (Günümüzdeki sembolik notasyon sistemi üzerinden düşünmenin bir anlam ifade etmediği nokta işte burasıdır). Bu bağlamda Hızır bin Abdullah, aynı perdeye işaret etmek için neden hem “*rast*” hem de “*yıkgâh*” ifadelerinin kullanılmakta olduğunu şöyle açıklamaktadır<sup>18</sup>:

“*Ammâ yıkgâh ile rast ortasında fark nedir ve neden ma'lum olur. Zirâ rast dahi heman yıkgâhdan zâhir olur. (...) Ammâ suâl iderlerse kim rast ile yıkgâh arasında fark nedir ve her birisi neden ma'lum olur. Cevâb şöyledür kim rast didüğün bir makamdur kim*

<sup>18</sup> Bu çalışmada alıntıladığımız metinlerin bir kısmında, nüshalar-arası farklılıklar bulunuyor. Çalışmamız, söz konusu farklılıkları ortaya koymak gibi bir amaç gütmeyeceğinden, burada sadece metinlerin -ulaşılabilen bütün nüshaların karşılaştırılması yoluyla- “doğru varyant” olduğunu düşündüğümüz hâllerine yer verilmiştir. Bu yapılırken hem gramer ve dil üslubu göz önünde bulundurulmuş hem de açıklanan teorik konuların anlamlılığı dikkate alınmıştır. Nüsha farklarının tespiti ve değerlendirilmesi açısından benimsediğimiz tutum ile ilgili olarak bkz. Alpay Tekin, 2017, s. 116, 483-485.

*girü kalan makâmlar gibi ‘amel ile zâhir olur. (...) Ammâ yikgâh bir noktadır kim asıl ve bünyâddur meselâ bunun gibidir yikgâhdan dügâh ve yikgâhdan sigâh ve yikgâhdan çargâh zikri; dügâhtan yikgâh ve dügâhtan dügâh ve dügâhtan sigâh ve dügâhtan çargâh zikri; ve sigâhtan yikgâh, sigâhdan dügâh, sigâhdan sigâh ve sigâhdan çargâh zikri; ve çargâhdan yikgâh ve çargâhdan dügâh ve çargâhdan sigâh ve çargâhdan çargâh. Budur küllinün aslı ki bundan hâric nesne yoktur perde aslında.*” (Özçimi, 1989, s. 183; Çelik, 2001, s. 264-265; Hızır, [a] v.99a-99b; [b] v.119a-119b)

Hızır bin Abdullah’ın yanı sıra Kırşehrî ve Seydî gibi farklı teorisyenlerde de karşımıza çıkan bu “şûbe” sistematiğini etraflıca ele almak, bu makalenin hacmini bir hayli artıracığı için burada sadece işaret etmekle yetinilmiştir<sup>19</sup>. Her ne kadar burada incelenen örnekler için söz konusu “şûbe” sistematiğini açıklamaya ihtiyaç olmasa da *Giriftnâme*’deki diğer transpozisyon tariflerinden birkaçını anlayabilmek için “şûbe” sistematiğinin bilinmesi zorunludur.

*“rast perdesi dügâh kalur ve üzerindeki dügâhı buçuk perde nerm idesin sigâh olur”*

Rast ile dügâh perdelerinin arası bir tanini (tam ton) aralığı mesafesindedir. *Irak teli* (fa#) yarım perde pestleştirilip, “rast perdesi” olarak fa# sesi kabul edildiğinde, bu perde ile, sol sesi olarak kabul edilen eski *rast teli* arasında da bir tanini aralığı bulunacaktır. Bu durumda rast teli üzerinde herhangi bir değişikliğe gerek yoktur. Yeni düzende bu tel, “dügâh perdesi” işlevini üstlenecektir.

Dügâh (la) telinin akordu *buçuk perde* miktarınca kalınlaştırıldığında da, yeni dizinin segâh perdesi (la<sup>♭</sup>) elde edilir (bkz. Nota 1).

*“ve evvelki sigâhı buçuk perde nerm idesin çargâh olur”*

Segâh (si<sup>♭</sup>) telinin akordu *buçuk perde* miktarınca kalınlaştırıldığında, yeni dizinin çargâh perdesi (si<sup>♭</sup>) elde edilir (bkz. Nota 1).

*“evvelki çargâh pençgâh olur, evvelki pençgâh hüseyînî olur”*

Çargâh (do) ve Pençgâh (re) tellerinin akordunu değiştirmeye gerek yoktur. Bu teller, yeni dizi içinde sırasıyla pençgâh ve hüseyînî perdelerine denk gelmektedir (bkz. Nota 1). Buradaki “pençgâh” ifadesiyle, günümüzde “nevâ” olarak adlandırılan perde kastedilmektedir.

*“evvelki hüseyînî yarım perde nerm idesin hisâr olur”*

Hüseyînî telinin (mi) akordu *yarım perde* kalınlaştırıldığında yeni dizinin hisar perdesi (mi<sup>♭</sup>) elde edilir (bkz. Nota 1). Hızır bin Abdullah’ta, Yusuf bin Nizâmeddîn Kırşehrî’de ve Seydî’de “Hisar” perdesi ifadesi, günümüzde “Eviç” olarak adlandırılan ve sembolik notasyonda fa diyez ile gösterilen perdeye karşılık gelmektedir<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> “Dört şûbe” sistematiği üzerine, Okan Murat Öztürk’ün çok kıymetli çalışmaları mevcuttur. Bu çalışmaların bazılarında “girift” teriminin yanlış yorumlandığı görülse de, “dört şûbe” sistematiği ve perde adlandırmaları hakkında daha ayrıntılı bilgi için söz konusu çalışmalara başvurulabilir: bkz. Öztürk, 2012a; 2012b; 2014a; 2014b; 2014c; 2016.

<sup>20</sup> Günümüzde “Hisar” adlandırması bir perde ismi olarak hâlâ mevcut olsa da, sembolik notasyonda mi bakiye bemol ile gösterilen başka bir perde için kullanılmaktadır. Hızır bin Abdullah ise, bu isimlendirmeyi rast dizisinin yedinci perdesi (fa#) için kullanmaktadır.

“evvelki hisârı yarım perde nerm idesin gerdâniyye olur”

Hisar telinin (fa#) akordu yarım perde miktarınca kalınlaştırıldığında, yeni dizinin gerdâniye perdesi (fa) elde edilir (bkz. Nota 1).

“ve üzerindeki perde evvelki gerdâniyyedür ol muhayyer olur”

Hisar telinden sonra gelen gerdâniye telinin (sol) akordunu değiştirmeye gerek yoktur. Bu tel, yeni dizi içinde “muhayyer” perdesi işlevini yerine getirecektir (bkz. Nota 1).

### “Girift” Tekniğiyle Transpozisyon

Hızır bin Abdullah, bazı tellerin akordunu değiştirmek suretiyle gerçekleştirilen bu göçürme işleminin, bir de tellerin akordunu değiştirmeden nasıl yapılacağını anlatmaktadır. “Eğer şol kadar kuvvetün vâr ise kim bu didüğümüzleri girift kuvvetiyle halâs idesin” diyerek “girift” tekniği ile gerçekleştirilecek bu yöntemi şöyle tarif etmektedir:

“rastı dut dahi ‘ırâk perdesinden aşırı nerm hüseyñide girift dut yikgâh olur ve rast üzerinde girift dut sigâh olur ve düğâh üzerinde girift dut çargâh olur, evvelki çargâh pençgâh olur giriftsiz, evvelki pençgâh hüseyñi olur giriftsiz ve bu hüseyñi girift dut hisâr olur ve evvelki hüseyñide girift dut gerdâniyye olur ve üzerinde evvelki gerdâniyye muhayyer olur.” (Özçimi, 1989, s. 177; Çelik, 2001, s. 259; Hızır, [a] v.93b-94a; [b] v.112b-113a)

Yukarıda anlatılanları özetlemek amacıyla, Rast düzenine akortlanmış tellerden doğal olarak ortaya çıkan dizi ile girift tekniği kullanılarak elde edilen “göçürülmüş rast dizisi”, Nota 2’de karşılaştırılmıştır. Yeni dizi üretimi aşamasında işlevsiz konuma düşen teller silik yazıyla verilmiş; doğrudan kullanılan teller doğru parçasıyla, girift tekniğinin kullanıldığı teller ise noktalı eğik okla belirtilmiştir:

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'Orijinal düzen', contains the notes of the original scale: Nerm Hüseyñi (fa#), Irak (fa), Rast (sol), Düğâh (la), Segâh (si), Çargâh (do), Pençgâh (re), Hüseyñi (mi), Hisâr (fa#), and Gerdâniyye (sol). The bottom staff, labeled 'Girift ile elde edilen düzen', shows the modified scale: Rast (sol), Düğâh (la), Segâh (si), Çargâh (do), Pençgâh (re), Hüseyñi (mi), Hisâr (fa#), Gerdâniyye (sol), and Muhayyer (la). Arrows indicate the transposition of notes from the original scale to the modified scale.

**Nota 2.** Açık telli çalgılarda girift tekniği kullanılarak bir ses kalına göçürülmüş rast dizisi

Metnin incelenmesi:

“rastı dut dahi ‘ırâk perdesinden aşırı nerm hüseyñide girift dut yikgâh olur”

Rast (sol) telinden kalına doğru gidilirken Irak (kalın fa#) telini atlayıp, “nerm hüseyñi”<sup>21</sup> (kalın mi) teli üzerinde girift uygulanır. Girift tekniği ile bu tel tizleştirildiğinde kalın fa bekar sesi elde edilir. Bu ses, yeni dizinin rast perdesi olacaktır (bkz. Nota 2).

<sup>21</sup> Bu perde, günümüzde “hüseyñi aşırân” olarak adlandırılmaktadır.

*“ve rast üzerinde girift dut sigâh olur”*

Girift yöntemi ile gerçekleştirilen transpozisyonlarda, yeni dizideki iki farklı perde aynı tel üzerinden elde edilebilmektedir. Bu bağlamda rast teli (sol), giriftsiz kullanıldığında yeni dizinin düğâh perdesine denk gelirken; girift tekniğiyle telin tizleştirilmesi sonucu elde edilecek la<sup>1</sup> sesi, yeni dizinin segâh perdesine denk gelecektir (bkz. Nota 2).

*“ve düğâh üzerinde girift dut çargâh olur”*

Düğâh telinin (la) girift tekniği ile tizleştirilmesi sonucunda elde edilebilecek sib sesi, yeni dizinin çargâh perdesidir (bkz. Nota 2).

*“evvelki çargâh pençgâh olur giriftsiz, evvelki pençgâh hüseyinî olur giriftsiz”*

Yukarıda da açıklandığı üzere, çargâh (do) ve pençgâh (re) telleri, herhangi bir işlem gerektirmeksizin yeni dizinin pençgâh (nevâ) ve hüseyinî perdelerine denk gelmektedir (bkz. Nota 2). Bu teller üzerinde girift tekniğinin uygulanmasına ihtiyaç yoktur.

*“ve bu hüseyinî girift dut hisâr olur”*

Yeni dizinin hüseyinî perdesi, yani eski pençgâh teli (re) üzerinde girift tekniği kullanılarak elde edilebilecek mi<sup>1</sup> sesi, yeni dizideki hisar (eviç) perdesine denk gelir (bkz. Nota 2). Burada da tek bir telden (pençgâh) iki farklı perde (re, mi<sup>1</sup>) elde edildiği görülmektedir.

*“ve evvelki hüseyinîde girift dut gerdâniyye olur ve üzerinde evvelki gerdâniyye muhayyer olur”*

Eski hüseyinî teli (mi) üzerinde girift tekniği uygulandığında ise, yeni dizinin gerdâniye perdesi olan fa sesi elde edilir. Eski gerdâniye teli (ince sol), herhangi bir işlem gerektirmeksizin yeni dizinin muhayyer perdesine denk gelecektir (bkz. Nota 2).

## SONUÇ

Hızır bin Abdullah'ın “Giriftnâme”sindeki diğer tariflere burada yer verilmemiştir; çünkü söz konusu tariflerin doyurucu bir açıklamasını yapmak için hem eski makam dizileri hakkında bilgi vermek hem de Hızır bin Abdullah'ın kullandığı “perde adlandırma” sistemini etraflıca açıklamak gerekmektedir. Bu gereklilik yerine getirildiğinde ise, makale hem fazlaca uzayacak hem de asıl amacından sapmış olacaktır. Bu noktada, eski müzik teorisi yazmalarındaki “girift” ifadesi ile kastedilen anlamın “çeng ve kanun gibi açık telli çalgılarda kullanılan bir çalım tekniği” olduğunun bilinmesi yeterlidir. “Boş telleri eşige yakın bir noktadan tırnakla (veya parmakla) ittirmek/bastırmak” suretiyle sesin tizleştirilmesini sağlayan bu “teknik” bilindiği zaman, hem Hızır bin Abdullah'ın transpozisyon tariflerini hem de Yusuf bin Nizâmeddîn Kırşehrî ve Seydî gibi teorisyenlerin eserlerindeki akort düzenlerine ilişkin tarifleri anlamak mümkün olacaktır. Bu tariflerin hakkıyla anlaşılması, makamsal müzik teorisi tarihinde hem eski makam dizilerine ilişkin bilgilerimizi artırma hem de “perde adlandırma” sürecinin dinamiklerini daha net bir biçimde ortaya koyma potansiyeline sahiptir.

## KAYNAKLAR

- Hızır [a] (Hızır bin Abdullah): “*Kitab-ı Edvar*”, Topkapı Sarayı Müzesi, TSMK R. 1728.
- Hızır [b] (Hızır bin Abdullah): “*Kitâbü'l-Edvâr*”, Staatsbibliothek zu Berlin, Diez. A oct.7
- Kırşehrî (Yusuf ibn-i Nizâmeddîn ibn-i Yusuf-ı Rûmî-i Kırşehrî): “*Risâle-i Mûsiki*” Paris, Bibliothèque National, Supplément Turc 1424.
- Lâdikî (Lâdikli Mehmed Çelebi): “Zeynü'l-Elhân”. Ankara, Milli Kütüphane, 06 Mil Yz A 1267.
- Seydî: “*El-Matla' fi Beyâni'l-Edvâr ve'l-Makâmât ve fi 'İlmi'l-Esrâr ve'r-Riyâzât*”, Topkapı Sarayı Müzesi, TSMK A. 3459.
- Alpay Tekin, G. (2017). *Hayat Ağacı (Makaleler/Birinci Kitap)*. İstanbul, ISBN: 978-605-9787-75-8: Yeditepe Yayınevi.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*. Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Bâbur, Z. M. (1993). *Zahiruddin Muhammad Babur Mirza, Bâburnâme, (part two) Chaghatay Turkish text with Abdul-Rahim Khankhanan's Persian translation [Zahirüddin Muhammed Bâbur Mirza: Bâburnâme (II. Kısım) Çağatayca Aslı. Abdurrahim Hanhanan'ın Farsça Tercümesi, ve İngilizcesi]*. (Haz. W. M. Thackston), (Ş. Tekin & G. Alpay Tekin, Ed.) Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi, Yakın Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü.
- Can, N. (2002). *Türk Mûsikîsi 'nde Çeng*. Doktora tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*. Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Doğrusöz, N. (2007). *Harîrî Bin Muhammed'in Kırşehrî Edvârı Üzerine Bir İnceleme*. Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Doğrusöz, N. (2012). *Mûsikî Risâleleri (Ankara Milli Kütüphane, 131 Numaralı Yazma)*. İstanbul, ISBN: 978-605-5551-04-9: BİKSAD.
- Evliya Çelebi. (1314). *Evliya Çelebi Seyâhatnâmesi: Birinci Cild*. (Haz. Ahmed Cevdet) İstanbul: İkdâm Matbaası.
- Erişim: <https://archive.org/details/evliyaalebisey01evliuoft>
- Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâğî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri*. Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Kırşehirlî, Y. b. N. (2014). *Risâle-i Mûsikî: Kırşehirlî Yusuf bin Nizameddin*. (O. M. Öztürk, Ed., & U. Sezikli, Çev.) Ankara, ISBN: 978-975-17-3597-3: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özçimi, M. S. (1989). *Hızır Bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*. Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

- Öztürk, O. M. (2012a). 15. Yüzyıl Osmanlı Müziğinde Şube Kavramı ve Hermetik Gelenek [Hızır bin Abdullah'ı Anlamak]. *Doğu Batı*, 62, 115-140.
- Öztürk, O. M. (2012b). Hızır bin Abdullah'ta Saz Düzenleri ve Yansıttığı Ses Sistemi Üzerine Tespitler. *Porte Akademik*, 3 (2), 109-128.
- Öztürk, O. M. (2014a). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2014b). Makam, Âvâze, Şûbe ve Terkib: Osmanlı Musiki Nazariyatında Pisagorcunun "Kürelerin Uyumu/Musikisi" Anlayışının Temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2 (1). 1-49, Doi: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00019>
- Öztürk, O. M. (2014c). The Concept of Şûbe ("Branch") As a Tetrachordal Classification Method in the 15th Century Ottoman Maqam Theory. J. Elsner, G. Jähnichen ve J. Talam (Ed.), *Maqam: Historical Traces and Present Practice in Southern European Music Traditions* (s. 20-42). Cambridge, ISBN: 978-1-4438-5987-5: Cambridge Scholars Publishing.
- Öztürk, O. M. (2016). Two Key Subjects for Maqam Theory: The Fret System and Tunings. J. Esner, G. Jahnichen ve C. Güray (Ed.) *Maqam Traditions Between Theory and Contemporary Music Making* (s. 213-238). İstanbul, ISBN: 978-605-9646-09-3: Pan Yayıncılık.
- Pekşen, A. (2002). *Zeynü'l-Elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Ladikli Mehmed Çelebi)*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Rauf Yekta Bey (1922). La musique turque. A. Lavignac (Ed.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Première partie, Volume 5*. (s. 2945-3064). Paris: Librairie Delagrave.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı*. Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l Fethiyye'si*. Doktora tezi, Niğde Üniversitesi, Niğde.
- Turabi, A. H. (1996). *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*. Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.