

E-ISSN: 3062-0430

MESHK

Journal of Religious Music

Cilt / Volume: 1, Sayı / Issue: 1, 2024

Sahibi / Owner

Doç. Dr. Mustafa DEMİRCİ

İstanbul Üniversitesi Dini Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University Religious Practice and Research Center, Istanbul, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Dr. Talha GÜNAYDIN

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Istanbul, Türkiye

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi

Dini Musiki Uygulama ve Araştırma Merkezi

İskenderpaşa, Kavalalı Sk. No:1, 34080 Fatih/İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (0212) 532 60 11

E-mail: meshk@istanbul.edu.tr

<https://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/meshk/home>

Yayıncı / Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press

İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,

34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe, İngilizce, Farsça ve Arapçadır.
The publication languages of the journal are Turkish, English, Persian and Arabic.

Nisan ve Ekim aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.
This is a scholarly, international, peer-reviewed, open-access journal published biannually in April and October.

Yayın Türü / Publication Type: Yaygın Süreli / Periodical

DERGİ YAZI KURULU BOARD / EDITORIAL MANAGEMENT

Baş Editör / Editor-in-Chief

Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ – Yalova Üniversitesi, Yalova, Türkiye – ubeydullah.sezikli@yalova.edu.tr

Baş Editör Yardımcıları / Co-Editors-in-Chief

Dr. Talha GÜNAYDIN – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – talha.gunaydin@istanbul.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Eren KÖKSAL – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – eren.koksal@istanbul.edu.tr

Yazı Kurulu Üyesi / Editorial Management Board Member

Prof. Dr. Muharrem HAFİZ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – muharrem.hafiz@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – ahmethakki@marmara.edu.tr

Prof. Dr. Hikmet TOKER, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – hikmet.toker@istanbul.edu.tr

Dr. Adem IRMAK, İSTANBUL Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – ademirmak@istanbul.edu.tr

Dil Editörleri / Language Editors

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

Editorial Asistan / Editorial Assistant

Arş. Gör. Abdusselam AKBAŞ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – abdusselam.akbas@istanbul.edu.tr

YAYIN KURULU / EDITORIAL ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Muharrem HAFİZ – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – muharrem.hafiz@istanbul.edu.tr
Prof. Dr. Fazlı ARSLAN – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – fazli.arslan@istanbul.edu.tr
Prof. Dr. Hikmet TOKER – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – hikmet.toker@istanbul.edu.tr
Doç. Dr. Bünyamin AYÇIÇEĞİ – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – bunyamin.aycicegi@istanbul.edu.tr
Prof. Dr. Bilen İŞIKTAŞ – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – bilen.isiktaş@istanbul.edu.tr
Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ – Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – ahmethakki@marmara.edu.tr
Prof. Dr. Safa YEPREM – Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – safa.yeprem@marmara.edu.tr
Prof. Dr. Ayşe Başak İLHAN HARMANCI – Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – ayse.harmanci@marmara.edu.tr
Dr. Öğr. Üyesi Seyid Muhammed Taki HÜSEYİNİ – Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye – huseyni@cumhuriyet.edu.tr
Dr. Öğr. Üyesi Milad SALMANİ – Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye – milad.salmani@mgu.edu.tr
Prof. Dr. Abbas JAHJAI – Trakya Üniversitesi, Edirne, Türkiye – abasjahjai@trakya.edu.tr
Prof. Dr. Musa MUSAI – Tetova Devlet Üniversitesi, Tetova, Kuzey Makedonya – musa.musai@unite.edu.mk
Prof. Dr. Qani NESİMİ – Tetova Devlet Üniversitesi, Tetova, Kuzey Makedonya – qani.nesimi@unite.edu.mk
Prof. Dr. Ali PAYAZITI – Güneydoğu Avrupa Üniversitesi, Üsküp, Kuzey Makedonya – a.pajaziti@seeu.edu.mk
Prof. Dr. Mensur NEREDİN – Uluslararası Vizyon Üniversitesi, Gostivar, Kuzey Makedonya – mensur@vizyon.edu.mk
Prof. Dr. Susana SARDO – Universidade de Aveiro, Aveiro, Portekiz – ssardo@ua.pt
Doç. Dr. Husein RİZAI – Tetova Devlet Üniversitesi, Tetova, Kuzey Makedonya – husein.rizai@unite.edu.mk
Doç. Dr. Abdolhossein LALEH – İran Sanat Üniversitesi, Tahran, İran – lalehhosein@gmail.com
Dr. Öğr. Üyesi. Mehdi REZAEİ – Allameh Tabataba'i University, Tahran, İran – rizai_m613@yahoo.com
Dr. Ekrem DESTANOV – Uluslararası Balkan Üniversitesi, Üsküp, Makedonya – ekrem.destanov@ibu.edu.mk
Dr. Öğr. Üyesi İrfan YİĞİT – İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – irfan.yigit@izu.edu.tr

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

al-Fārābī's Philosophy of Music <i>Fārābī'nin Müzik Felsefesi</i> Muharrem Hafız	1
19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Kapsayıcı Müzik Politikası ve Müzikteki Değişim <i>Inclusive Music Policy of the Ottoman Empire and Musical Change in the 19th Century</i> Hikmet Toker	19
XV. Asırda Memleketini Terk Etmek İsteyen Şirazlı Müzisyen İçin Yazılan Tavsiye Mektubu <i>A Letter of Recommendation Written in the 15th Century for a Musician from Shiraz Who Wanted to Leave His Hometown</i> Milad Salmani	35
جاہگاہ موسیقی در شخصیت فرهنگی سلطان محمد فاتح و نظم ادوار محمودی <i>Fatih Sultan Mehmet'in Musikiye Yaklaşımı ve Mahmûdî'nin Nazm-ı Edvar'ı</i> <i>The Place of Music in the Cultural Personality of Sultan Mohammad Fateh and Mahmoudi's Nazm-ı Advar</i> Seyid Muhammed Taki Hüseyini	51
Seküler Akımın Bir Aracı Olarak Günümüzde Dini Müzik <i>Religious Music Today as a Tool of the Secular Movement</i> Ali Dündar	71

al-Fārābī's Philosophy of Music

Fārâbî'nin Müzik Felsefesi

 Muharrem Hafız¹ 


ABSTRACT

al-Fārābī investigates the physical origins of sound by criticizing the Pythagorean music of the spheres. In his work, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* (*The Great Music Book*), he discusses the precedence between practical and theoretical music and considers that, like any science, the principles of musicology must be addressed in terms of their origins. It is necessary to determine the method required to establish musicology. Nevertheless, the order of the celestial bodies' regular movements does not determine musical principles. In other words, the Pythagoreans' claim that sounds are formed by celestial body movements cannot be used as a musicological principle. At this point, al-Fārābī revealed his musical philosophy's most distinctive and unusual aspect. This indicates the presence of an artistic environment and a cultural structure. This approach helps us understand music culture because al-Fārābī emphasizes musicians' space and time experiences. Therefore, theoretical music requires a sensory foundation to achieve rational unity. This article discusses the possibility of al-Fārābī's music philosophy in terms of subject, issue, and method, drawing on his work *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr*.

Keywords: al-Fārābī, philosophy of music, musicology, *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr*, cultural environment

ÖZ

Fārâbî *Kitâbu'l-Mûsika'l-kebir* (*Büyük Müzik Kitabı*) adlı eserinde Pisagorcü kürele müziği anlayışını eleştirerek sesin fiziksel kökenini araştırmış, pratik müzik ile teorik müzik arasındaki öncelik ve sonralık tartışmasını gündeme getirmiştir. Fârâbî'ye göre her bilimde olduğu gibi müzikbilimde de başlangıç anlamında ilkelerden ve bu ilkelerin kökensel karakterinden bahsetmemiz gerekir. Nitekim Fârâbî müzikbilimin tesisi için gerekli olan yöntemin apaçık bir tarzda belirlenmesi gerektiğini düşünür. Ancak Fârâbî'ye göre müzikte ilkeler, göksel cisimlerin düzenli hareketlerinden kaynaklanan küresel düzene göre belirlenmez. Başka bir deyişle, Pisagorcuların savunduğu gibi göksel cisimlerin hareketleriyle oluşturu iddia edilen sesler, müzikbilimin başlangıç ilkesi olamaz. Bu noktada Fârâbî müzik felsefesinin en özgün ve sıradışı yanını ortaya koyar. Bu da müzikbilimin tesisi için zorunlu ön koşul niteliğindeki sanat çevresi ve kültürel yapının varlığıdır. Bu yaklaşım tarzı Fârâbî'nin müzik sanatıyla meşgul olanların zaman ve mekan tecrübesine yaptığı vurgu üzerinden bizi müzik kültürü anlayışına sevk eder. Bu bakımdan teorik müziğın, kendisi yoluyla akli bir birliğe ulaşmamızı temin edecek duyuşsal bir temele ihtiyacı bulunmaktadır. Bu makalede *Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebir* adlı eserinden hareketle konu, mesele ve yöntem açısından Fârâbî düşüncesinde müzik felsefesinin imkanı tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Fârâbî, müzik felsefesi, müzikoloji, *Kitâbu'l-Mûsika'l-kebir*, kültür çevresi

¹Istanbul University Theology Faculty,
 Department of Philosophy and Religious
 Sciences, Istanbul, Türkiye

ORCID: M.H. 0000-0001-5262-1413

Corresponding author/Sorumlu yazar:

Muharrem Hafız,
 Istanbul University Theology Faculty,
 Department of Philosophy and Religious
 Sciences, Istanbul, Türkiye
 E-mail: muharrem.hafiz@istanbul.edu.tr

Submitted/Başvuru: 14.01.2024

Revision Requested/Revizyon Talebi: 09.02.2024

Last Revision Received/Son Revizyon: 12.02.2024

Accepted/Kabul: 13.02.2024

Citation/Atıf: Hafız, M. (2024). al-Fārābī's
 philosophy of music. *Meshk Journal of Religious
 Music*, 2024; 1(1) 1-18.
<https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0001>

Introduction¹

al-Fārābī (d. 950) begins his *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* with the following statement: “If there were a detailed and complete analysis of this science, it would be unnecessary to write a book on this subject. [...] Only ignorant and malicious individuals accept and transmit other people’s words without proper understanding” (1967: 36). The phrase “other people” in this passage by al-Fārābī is the focus of this study on the uniqueness of his music research. In light of al-Fārābī’s philosophical background, this study also explores his theoretical and practical music perspectives.

Before delving into al-Fārābī’s philosophy of music, I must clarify a technical distinction to avoid the current conceptual confusion. The distinction is between musicology and music philosophy. Music theorists are concerned with elements inherent in music, such as tone, intervals, melody, rhythm, modes, transitions, composition, and musical instruments and their application in musical theory and performance. However, the philosopher of music addresses questions about the nature and origins of sound. Some of the questions are as follows: What is sound? Is the origin of sound physical, cosmic, or metaphysical? What is the difference between sound and melody? Where does the distinction between music practice and music theory start? When discussing musical principles, does practice come before theory, or vice versa? Are the principles underlying melodic sounds natural or supernatural? How does composition relate to performance? Which has precedence over the other? How can we explain the transition from sound to melody? What is the legitimate basis for the relationship between music and other sciences? Can we talk about the music of celestial bodies? If so, how does the celestial principle of all worldly music make sense? Is the primary principle of music perceptual or phenomenological? Can music be considered both an art and a science? If possible, what is the subject, principle, and method of science.

These are not the questions that music theorists ask. In this respect, Urmevī (d. 1294) and Merāgī (d. 1435) are music theorists, not philosophers of music. However, al-Fārābī and Avicenna (d. 1037) were music theorists and philosophers. Despite this, music philosophers’ theoretical views have not been as popular or relevant throughout music history as those of music theorists.

Today, musicology is primarily defined as a discipline concerned with the mathematical analysis of musical practices (composition or performance). However, it also focuses on the practical aspects of sounds, melodies, intervals, rhythms, and music. According to al-Fārābī, while these two fields are technically distinct, music philosophy is the only prerequisite for the theoretical processing of material derived from practical music experience. Consequently, al-

1 This study does not intend to introduce al-Fārābī’s works on music one by one, but rather to explore the possibility of a philosophy of music in al-Fārābī’s thought concerning subject, issue, and method based on his work titled *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr*. Turabi (2005) comprehensively discusses the introduction to al-Fārābī’s musical works.

Fārābī criticized the Pythagorean music of the spheres,² claiming that it emphasizes mathematical principles over physical sound. Therefore, he rejected the idea that theoretical explanations should be based solely on practical aspects. It should be noted that, despite the distinct nature of these two fields (theoretical and practical) at different levels, it is of the utmost importance to integrate them to establish a comprehensive understanding of musicology.

I. Principles of Musicology (*‘Ilm al-Mūsīqā*)

At the beginning of his book, al-Fārābī declares that his research has two dimensions: theoretical (*nazarī*) and practical (*ameli*). From this vantage point, al-Fārābī’s understanding of music has a systematic structure in which one aspect is firmly rooted in theory and the other in practice, emphasizing their interconnectedness as integral components of a cohesive whole. Like all scientific disciplines, musicology requires a discussion of the principles (*mebādī*) and their origins. Therefore, we must understand the significance of theory and practice in al-Fārābī’s thought and determine, which aspect comes first, whether the primary inception is temporal or ontological (logical).

According to al-Fārābī (1967: 37), three conditions are required to achieve competence in theoretical research. These conditions are as follows: i) knowledge of the field of interest’s principles, ii) ability to draw the necessary conclusions of these principles from the data belonging to this science, and iii) ability to respond to false theories and discern and correct the ideas put forth by other authors. In musicology, as in all theoretical research, it is critical to establish fundamental principles and the implications that arise from them.

Theoretical music necessitates understanding the principles underpinning musicology and drawing conclusions from them. According to al-Fārābī, the spherical order that results from celestial bodies’ regular movements does not, however, determine musical principles. In other words, the Pythagoreans’ claim that the sounds created by celestial body movements cannot serve as the foundational principle of musicology. On the contrary, musical sound necessitates a human experience that is primarily defined by physical movement. In this light, claiming that celestial bodies produce music with sounds that we cannot hear and that the vocal order of these spheres with harmonic movements is also the source of our music is meaningless. Therefore, theoretical music requires a sensory basis in order to achieve rational unity. This perspective emphasizes the impossibility of theory without sensory experience. Based on al-Fārābī’s approach, we can define his field of interest as “the aesthetics of music”³ in the literal sense.⁴

-
- 2 The concept of the “Music of the Spheres” (*Musica Universalis*) represents the Pythagorean view, which holds that the universe operates harmonically and musically. According to this theory, all celestial bodies emit musical sounds as they move.
 - 3 “Aesthetics” comes from the Greek word *aisthesis*, which means perception. By “the aesthetics of music,” I mean that the foundational principle in musicology is primarily sensory.
 - 4 At this point, al-Fārābī relies on Aristotle’s methodological foundations and Aristoxenus’ (d. 300) understanding of perception in music. Aristoxenus, an Aristotelian student, rejects the Pythagorean musical view of spheres and claims that sound is perceptual (sensory), with some theoretical inferences and determinations possible after sensation.

Upon establishing the principles and rules of theoretical research in music, al-Fārābī delves into the nature of practical music. In this context, al-Fārābī discusses the practical aspects of his research, beginning with examining the nature and origin of sound in music, i.e., composition and performance as subsets of practical music. He then began to explore both vocal and instrumental melodies.

II. The Distinction Between Practical and Theoretical Music

1. Practical Music

According to al-Fārābī, “music” in its broadest sense refers to “melody” (*alhân*). However, al-Fārābī does not exclude elements like tone, range, and rhythm because they are already implicit in the definition and analysis of melody. Furthermore, because the notes that constitute a melody are similar to those used in linguistic discourse, they cannot be arranged arbitrarily. A specific order in music is required, just as a specific syntax is required for language to be meaningful (Shehadi, 1995: 51). Following this general determination, al-Fārābī poses the following questions:

Is our perception of melody the same as what we imagine or reason with it or is the thing perceived by melody different from the imaginable or intelligible? Alternatively, is the melody sensory under some conditions or imaginable and intelligible under some other states? (1967: 49).

At the outset of the practical study of music, everything associated with the melody is classified as sensory, imagined, or intelligible. Given that the three types of perception are related to human experience, the melody is naturally included in any research on the nature and origin of sound in music as the subject of these three classes, and nonhuman elements should be excluded. Because sensation, imagination, and reasoning are human cognitive abilities, any investigation into the nature and origin of the melody should exclude any elements outside of this classification. At this point, al-Fārābī discusses the relationship between practical and theoretical music, a theme throughout his research. This discussion focuses on composition and performance, subsets of applied (practical) music and instrumental and vocal music from the types of performance.

1.1. Practice Precedes Theory

According to al-Fārābī, “Music is an art that deals with melodies and makes them more perfect and excellent” (1967:50). Since melody is always associated with an activity, such as composition or performance, practical music takes precedence (*taqaddum*) over theory. However, like all arts, music is composed of arrangements (*hay'a*) regarding abilities and capacities. In terms of determining the rational principles in these arrangements, the fact that theories come after sensory experience in the temporal sense does not render reason completely useless or trivial in musical analysis, nor does it diminish its importance in comparison to practice. If the

scientific foundations of music are to be established, the material derived from practical music must be rationally organized. Otherwise, there can be no discussion of musicology or music's scientific legitimacy. In this regard, sound's auditory and phenomenological expressions do not imply that musical sound is only sensual. Musicology cannot be discussed unless the entire aural experience is integrated into a rational unity. Therefore, the theoretical and practical aspects of music constantly depend on one another, and the absence of one raises questions about the function of the other. In this regard, al-Fārābī's book emphasizes the prevalent belief that performance takes precedence over theory for those who practice music and seek to reinforce theory through performance.

al-Fārābī argues that practical music emerges primarily through sensory experience. In great detail, he examines the relationship between the two branches of practical music, composition and performance. The question is, which comes first: composition or performance? At first glance, one might wonder what the performer would play without a composition. However, as al-Fārābī suggests, performance should take precedence over composition from a functional standpoint because compositions are designed to be performed. Unfortunately, due to the limitations of my article, I cannot delve into this discussion here. However, it demonstrates that practical music prioritizes theory, and similar discussions are extremely beneficial in the context of practical music.

There is a similarity between instrumental and vocal music. Instrumental music takes precedence over vocal music due to its general character. However, considering temporal precedence, instrumental music is a later addition to vocal music. Ontological or logical precedence may also be involved in rational inferences that establish the principal unity of the aural material. On the other hand, one could argue that something that emerges later may be more valuable in terms of purpose and competence. For example, in terms of human biological and mental development, infancy comes before childhood, and childhood comes before adulthood. However, a person's level of perfection (*kamāl*) does not correspond to infancy or childhood. Although adulthood occurs later in life, it represents the potential for human progress and development as a goal.

Sensation (experience), imagination (image), and intellect (concept) are three types of perception. The melodic multiplicity formed by sensation and imagination must find a fundamental unity through the intellect's ability to form concepts. Only in such cases can one speak of musicology, in which the rules are competently determined. As a result, theoretical music can be defined as a stage of purposefulness and competence that, in principle, combines the perceptual multiplicity of sounds. In any case, al-Fārābī considers practical music is more about imagination than intellect. However, in al-Fārābī's music research, the term "intellect" does not refer to the faculty that forms a metaphysical union (*ittisāl*) with the divine existents. Instead, it refers to the theoretical ability to develop materials derived from practical musical composition. The only prerequisite for a comprehensive musicological treatment of the tone and melody that emerged at the sensory and imaginative levels is the establishment of these

multitudes of sounds with an intellectual arrangement in unity. Otherwise, we cannot discuss the scientific foundations of musicology.

al-Fārābī (1967: 58) expanded on his analysis, including distinctions between sensation, imagination, and reasoning in classical theories of the soul in the study of music. Thus, there are three distinct degrees of musical organization:

- i) Musicians should always rely on sensation. The fact that sound is a physical phenomenon is appropriate for this level.
- ii) Without sensory material, the musician creates melodies in his imagination but is unaware of their rational (theoretical) principles.
- iii) The musician reaches the power of intellectual perception in everything he creates with his or her sensation and imagination.

According to al-Fārābī, when a musician cannot think about his or her composition, his or her talent is known as instinct (*gharīza*) or temperament (*tabīa*⁵). However, this cannot be considered true art. Since one can speak of true art to the extent that musicians can intellectually conceive what they imagine at the same time. In this category, al-Fārābī (1967: 54) mentions Ishāk al-Mevsilī (d. 850), an important figure in Arab music history. Although al-Fārābī does not mention his name in this category (iii), we can classify him as a composer, performer, and music theorist.

According to al-Fārābī, we must be in specific emotional states to produce melodic sounds. In other words, the source of musical sounds cannot be external objects such as celestial bodies, but rather the subject itself, specifically the human soul. al-Fārābī explains his idea as follows:

If we consider sounds as signs of certain passions and emotions,⁵ they [melodies] will replace these states. [...] Therefore, melodies that emerge from a passion are its signs in terms of the expression and imitation of this state (1967: 66).

Therefore, music expresses the passions that arise in the soul, which naturally seeks perfection, and serves as a sign pointing to these passions through imitation. In this case, melodies take the place of emotions and states. al-Fārābī's phenomenological and perceptual sound theory, which he proposed on the nature and origin of musical sound, is unique for his time. In this regard, al-Fārābī's view of musical sounds and melodies as expressions of feelings is reminiscent of modern impressionism. Impressionist artists in modern times also believed they were expressing their perceptions and impressions of nature, rather than nature as an objective fact. Later, Ibn Sina defended and developed this impressionistic approach (Shehadi, 1995: 77).

5 "Passion" comes from the Greek word "*pathos*" (pl. *pathemata*). The Arabic term as "*infīāl*" (pl. *infīālāt*) refers to a passive state of receptivity, also known as *pathos*. This term is most commonly translated into English as emotions.

1.2. The Separation Between Natural and Artificial Sound

The last subject that al-Fārābī discusses in his analysis of practical music is the distinction between natural (*tabīʿī*) and artificial (*sunʿī*) sound. In this context, al-Fārābī differentiates between musical instruments' natural and artificial sounds. Although oud or wind instruments are considered artificial instruments, the human voice is the most obvious natural instrument. The true meaning of the distinction between natural and artificial sound is to establish the fundamental principles of music. As is well known, the sciences must first identify the fundamental principles governing their subject and then organize the rationally derived results from these principles. In this regard, we can inquire whether there is a relationship between natural and artificial instruments, and which comes first. In other words, the question here is whether artificial sounds are produced by artificial instruments or natural sounds by natural instruments.

Before al-Fārābī, the classical (Pythagorean) understanding of music was based on spheres and their movements. Even if such music exists, the sounds described by al-Fārābī are not natural because no instrument, such as the human larynx, produces them. Therefore, al-Fārābī adheres to the Aristotelian theory of nature and movement concerning the natural origin of sound. Accordingly, motion is a physical phenomenon, whereas sound is a corporeal event that occurs when two bodies collide. Celestial bodies do not fall into any of the instrument categories in terms of sound production and perception. Even if they produce sound, they cannot be the source and origin of musical sounds for us. For all of these reasons, Pythagoreans' claim that celestial bodies are natural and musical instruments is unacceptable. Furthermore, this approach cannot prove the melody principle because it accepts the existence of musical sound in the absence of an instrument (Shehadi, 1995: 53-54).

According to al-Fārābī, natural or artificial sounds must be audible to human perception, because music that claims to be natural but lacks an auditory dimension lacks scientific legitimacy. Music not produced by natural instruments, such as celestial bodies, is excluded from the categories of al-Fārābī's musical sounds. Sounds that are not produced by natural instruments like the larynx, uvula, and nose cannot be considered musical. In this context, al-Fārābī explicitly presents his idea about the origin and nature of the melody in the following passage:

As the Pythagoreans claim that celestial bodies and stars produce harmonious melodies in terms of their movements is unacceptable. For it has been outlined in natural science that they cannot produce sounds with their movements and that this claim is not possible (1967: 88).

According to al-Fārābī, celestial bodies are incapable of producing musical sounds. His objection to the idea of musical spheres is based on natural science. In other words, this objection is based on natural philosophy, as al-Fārābī's definitions of sound and musical sound are consistent with his philosophy of nature and movement. On the other hand, even if we accept

the possibility of universal music⁶ in terms of tones and scales, the question of whether it can be called “music” in the same way that we refer to any other human art form will arise. Thus, al-Fārābī follows the Aristotelian tradition of music philosophy rather than the Pythagorean.

2. Theoretical Music

al-Fārābī does not use the term “musicology” (*‘ilm al-mūsīqā*) in passages that describe the practical aspects of music. Despite the precedence of practical music, it is evident that music is not completely practical because it is a science. al-Fārābī defines theoretical music as an actual (*bi'l-fi'l*) scientific explanation of melodies and their variations that arise in the soul (*naḥs*) (1967: 83). Music, like any other science, requires a solid understanding of its fundamentals. Furthermore, al-Fārābī used the term “scientific explanation” to refer to theoretical explanation in music. Thus, theoretical music scientifically explains the melodious multitude that arose imaginarily in souls. In other words, the scientific explanation of musical sounds requires the presence of audible sounds.

In classical terms, practical music is analogous to matter, while theoretical music corresponds to form. al-Fārābī contends that the sensory material derived from practical music should be described in a scientific framework using a theoretical language. Furthermore, the knowledge required for practice is not scientific knowledge but skill (*ma'rife*), which is not theoretical. Therefore, knowledge of the practical art refers to the proficiency required for that practice. In this context, al-Fārābī considers applied music to be an accidental (*bi'l-araz*) science, rather than an essential (*bizzāt*) (1967: 89).

When al-Fārābī says “musicology is an actual (*bi'l-fi'l*) scientific explanation,” he means the potential (*bi'l-kuvve*) participation of practical/auditory content (material) through the theoretical intellect, thereby configuring the sensory multitude. In this regard, al-Fārābī cites Aristotle's Posterior Analytics for the theoretical (scientific) foundations of music (1967: 90). On the other hand, the music theorist does not have to be the creator of tones and melodies; all that is required is for the theoretician to contextualize the sounds produced by the musician within a theoretical framework.

When researching theoretical principles of musicology, al-Fārābī believes that the art of music, like all other arts, should be rationally and scientifically organized (*nuk*).⁷ al-Fārābī also uses the term “*ilm*” to refer to scientific knowledge. According to him, scientific knowledge (science) is the discovery of the reasons for the existence of something in us. This determination is critical for developing a causal understanding of melodies based on our human/psychic (*nefsānī*) experience. In other words, the ontic status of sound and its causes

6 By “universal music,” I refer to the Pythagorean understanding of music, which holds that the universe is harmonically musical. As a result, al-Fārābī opposes this type of universal music.

7 “*Nuk*” is a possible translation of the Greek term “*logos*.” It encompasses the concepts of knowing and speaking with reason. al-Fārābī believes that the principles of musicology should be established rationally, justifiably, and scientifically.

in the soul cannot be considered independently. Therefore, since knowledge in principle is the knowledge of something that always exists (*mevcûd*), the scientific determination of musical sounds necessitates the presence of aural sounds. However, because sensation lacks the ability or authority to judge, the sensory multiplicity of sounds must be brought together by the power of reason. In this regard, although the vast amount of data gathered from practical music cannot provide scientific knowledge, the intellect also lacks the legitimacy to impose principles and theories independent of sensory experience.

As al-Fārābī elaborated in his work *Kitāb al-Burhān (The Book of Demonstration)*, scientific knowledge aims to deduce the primary causes from the consequences. According to al-Fārābī,

The experiences of practical musicians are valuable in theoretical music. However, when considering the chronological order of these two arts, it becomes evident that the experiential precedes the theoretical in most cases (2008: 51).

Therefore, the principal objective of musicology is to establish scientific and demonstrative knowledge based on practical music experiences (1967: 82–83). Although it is possible to argue that music has a sensory component in al-Fārābī's research, it would be incorrect to claim that his philosophy of music is purely empiricist, because the auditory multiplicity of sounds must be unified using principles.

al-Fārābī (1967: 85) defines theoretical music as the rational form of practical music. According to the Islamic peripatetic (*Messhāī*) tradition's matter-form ontology, practice and theory cannot be considered distinct fields in music philosophy. To establish a musical theory, it is always necessary to consider existing musical art practically, that is, a cultural environment in which musical patterns emerge. When melodies reach a principled level, they become the focus of theoretical music. Tone is the primary element of melody, just as letters are in language. This tone and melody are the focus of theoretical research because melodic sounds are a practical experience that emerges within a specific community and cultural context. The idea of practical precedence over theory in his philosophy of music is outstanding at this point. al-Fārābī applies this conception to his society's music culture, developing a theory of these melodies with Aristotelian content.

In this context, al-Fārābī likens music to language. Languages spoken by communities have a structured framework of letters, words, and sentences (grammar), and perceptions of melodic and rhythmic arrangements vary accordingly. al-Fārābī associates differences in musical structures with temperaments and innate qualities, just as languages vary between nations. Physiological, biological, anthropological, geographic, and climatic conditions all play a role. This characteristic is shared by melodic structures composed and performed at specific times and locations. In his work *Kitāb al-Hurūf* (2018: 154-168), al-Fārābī developed a theory about the emergence of language, but he described the theory of the modal structure that emerged in his land rather than Greek music. According to this viewpoint, al-Fārābī's *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* combines music theory with extensive experience and observation.

al-Fārābī examines melodies' scientific structure, saying, "Let us now delve into the melodies composed (te'līf) by these societies" (1967: 110). At the start of the section on theoretical music, al-Fārābī posits that the first principles of demonstration (*burhān*) in any art are established by sensing the specific elements of that art within the soul. This emphasizes how important the cultural environment is in music. After these details are perceived, reason organizes the aural materials. It is clear that rational principles extend beyond the senses. If such limitations existed, it would be impossible to demonstrate theoretical knowledge of this art.

According to al-Fārābī, exact knowledge is the process by which reason primarily combines (*terkīb*) data derived from sensual and imaginary sources. While some of these are validated by precise reasoning, others require repeated sensory experience. However, reason lacks the legitimacy to assert principles apart from the senses. According to al-Fārābī, strong sensation data lead to stronger principles, whereas weaker data lead to weaker principles (al-Fārābī 1967: 92).

al-Fārābī applies this general rule to the philosophy of music. al-Fārābī refers to the repetition of sensations in music as "experience." In many ways, experience and induction (*istiqrā*) are similar, but not the same. Although there is no special act of induction that leads from the sense to reason, there is such a feature in experience. As a result, the first principles of reason are derived from the permanent experience created by sensations. More precisely, although the entire collection of melodies represents a dispersed multitude, the theoretical reason in music brings this multiplicity together and gives it a principle. However, it is incorrect to assume that sensory materials provide the principle for a reason. The reason is that the only authority provides the auditory multitude with its primary unity. In this regard, the multitude can only provide the foundation for rational unity, not the principle of unity. Thus, neither practical nor theoretical knowledge in music nor any other art form can be considered independent of the experiential. Theoretical musical knowledge is not entirely free of the sensual, and it derives its principles from experience, which is a combination of the senses. In a way, al-Fārābī adapts the first sentence of Aristotle's *Metaphysics*, "desire to know"⁸ (*ma'rife bi'l-tab*) to musicology, claiming that mental principles are derived from experience combined with sensation, memory, experience, art, and scientific knowledge.

According to al-Fārābī, some people lack such theoretical knowledge and perceive themselves as independent of practical experience. As a result, association with a wise person (*hakīm*) elevates unproven knowledge to certainty and clarity. al-Fārābī says, "For them, the wise is the person who first brought art to light. However, this assumption is never true" (1967: 99).

8 Aristotle's *Metaphysics* begins with the statement, "Man by nature desires to know." The verb (*oregō*) used to express a desire to know something represents intent and orientation toward achieving a goal. As a result, Aristotle defines scientific knowledge (*episteme*) as the gradual elevation of human nature's potential abilities to the rational level. al-Fārābī translates this verb as "eagerness" (*shevk*). Consequently, when the fundamental abilities (senses, imagination, experience, and art) are used correctly, this process leads an individual to precise and certain knowledge. As a result, it is emphasized that knowledge, in terms of manner and method, cannot be obtained without sensible experience. See also al-Fārābī (1967: 66, 95–96).

Thus, he criticizes the Pythagorean tradition's understanding of wisdom and divine music. Consequently, any activity centered on a person believed to have wise intelligence is unscientific.

2.1. Development of Music from a Natural Disposition to an Artistic Competence

After stating that the principles of theoretical music should be proven by reason, al-Fārābī states that “most (*cull*) of the entities come into existence not through nature but through art in this science [music]” (1967: 89). The key word here is “most.” Even if we interpret this word as “for all practical purposes,” there may be at least one example. However, according to al-Fārābī, this cannot be an instance of heavenly music. What does it mean that not all musical subjects, but the majority of them, lead to artistic expression? What are those that, except for the word “most,” could still be included in the field of music?

Although the phrase “most” refers to all practical (artistic) uses, al-Fārābī allows for one exception (Shehadi, 1995: 55). Whatever way we look at it, this exception will undoubtedly not be heavenly music for al-Fārābī. Celestial body movements cannot be the subject of musicology because they are not within the scope of the discipline. So, why could al-Fārābī use such a unique expression? Are there any exceptional situations, even in a narrow sense? That is, what constitutes natural music that is not artistic?

Suppose that the natural in this context refers to human (vocal) sound, and the artistic is instrumental as an artifact (*sun'ī*). From this perspective, vocal music belongs in the natural category and instrumental music in the artistic category. Although instrumental music is the next step after vocal melodic structures, it allows the natural style of producing vocal music to be used artificially (*sināī*), that is, through musical instruments. Furthermore, people have likely noticed that playing the instruments with a verbal melody has increased enjoyment over time. Practical music may have achieved artistic competence through the invention of the oud and other instruments.

When we consider the possible purpose of al-Fārābī's use of the word “most” in the context of precedence in instrumental and vocal music, we reach the following conclusion: In addition to the natural sound of the human voice (vocal music), the practical art of music as culture has evolved through the invention and development of instruments by people living in a specific community, time period, and geographical conditions. Therefore, it is more reasonable to characterize the discussion here as the natural and artistic aspects of practical music in terms of the development of musical abilities and tendencies. Furthermore, this issue is not independent of the precedence problem in musical sound.

However, this interpretation is not without criticism. According to this interpretation, the natural (human) voice achieves artistic competence through the use of artificial instruments. As a result, it is believed that al-Fārābī's intention in this sentence (“most of the entities come into existence not through nature but through art in this science”) is instrumental music rather than vocal music containing the human voice. However, even if we separate musical

competence for instrumental music from vocal music, it does not seem reasonable to say that “most” of the music is performed with instruments and vocal music is an exception. The subject addressed by al-Fārābī here may be related to a discussion about the origins of music as a cultural phenomenon. In other words, the term “natural music,” which does not fall under the category of “most”, can refer to a style of music-making that has not yet reached a sophisticated level and may be perceived as spontaneous, primitive, arbitrary, and amateurish. Thus, an exception would be a “natural” feeling, i.e., basic, instinctive, or spontaneous, rather than consciously and deliberately composed music. However, because al-Fārābī claims that celestial music is impossible, the exception mentioned in this passage cannot be applied to any sound that is not produced by human effort. In this sense, musical sound with its natural content, which has not yet advanced to the level of art, will provide the subject matter for this science. Still, it will be primarily the subject of this science once it has advanced to an artistic level in terms of composition and performance. In this sense, the phenomenon of music occurs naturally in all human environments. However, when talented people engage in composition and performance that go beyond arbitrary, elemental, instinctive, or spontaneous use, the music and cultural environment begin to develop as practical art. This exception, which al-Fārābī excludes with the word “most”, may be associated with natural music in the sense of instinctive and spontaneous (1967:97). As a result, this expression does not refer to the musicality of a natural sound, such as birds chirping, or Pythagorean *musica universalis*, which cannot be produced by human intervention or ability. In this case, practical music should be formed through a musical experience primarily influenced by the cultural environment.

2.2. Bringing the Perceptual Manifold to Rational Unity: Inductive and Deductive Methods

In the previous subsection, I discussed the argument that reasoning in theoretical music should be based on sensory and imaginary experiences. The next stage must address the issue of how auditory data obtained through experience is theoretically combined.

According to al-Fārābī, a music theorist is someone who brings together a variety of aural experiences. Tones, melodies, and intervals are indeed dependent on sensation and imagination. In this regard, the theorist must understand both the inductive method, which takes the melodic multiple to the rational principles, and the deductive method, which takes the first principles to the individual melodies. While both methods function as causes, induction is the primary method used in music to progress from aural multiplicity to principles.

When the principles are unclear, we use the inductive method to determine the practitioner, followed by the deductive approach. To understand the principles, one must first know (i) what these principles are, (ii) how many there are, and (iii) the conditions under which they occur (al-Fārābī 1967: 186–187).

According to al-Fārābī, music, like most other arts, has innate principles. However, scientific knowledge is not appropriate at this time. In this regard, the principles of any art should be

established inductively. In this regard, al-Fārābī maintains that the theorist can receive practical assistance from the musician. In other words, if we do not have the necessary principles in musicology, we must learn them from a qualified (*ahl*) individual. This method is inductive. However, just because induction is the primary approach in musicology does not mean that theorists exclude deduction. Like all other artistic disciplines, music is inherently sensory, experiential, and phenomenological. As a consequence, the principles obtained through deductive reasoning are subsequently applied to auditory data (al-Fārābī 1967: 188).

Throughout his career, al-Fārābī has linked scientific structure to applied music. He strongly opposes the Pythagorean deductive method, which is based solely on mathematical (theoretical) principles rather than perceptual basis. As a result, nonphenomenological and nonexperimental sound models are not relevant to musicology. In conclusion, music theorists must understand both methods based on the nature of musical phenomena.

III. The Cultural Environment as the Unity of Theory and Practice in Music

Given the unity of theory and practice in al-Fārābī's philosophy of music, we can ask the following questions: Can a theory be derived from an art whose practice has yet to be defined in terms of music culture? What are the acceptable conditions for theorizing about the material sufficiency of artistic activity? Is the musical data provided by an ordinary and spontaneous activity, or by a cultural environment that qualifies it as true art? Could this be the theoretical basis for music performed by societies that do not define their cultural environment? If so, how legit is this? To find answers to these questions, we should consider al-Fārābī's views on the temporality and spatiality of practical experience.

In his book's second article (*makāle*), al-Fārābī states that the power of perception must be precise to determine rational principles. Any cognitive faculty in sensory or imaginary abilities is pleasant when it reaches the end of its competence (*istikmāl*) and disturbing when it contradicts its nature. Sensation, according to al-Fārābī, should naturally function for perceptual competence. Just as a patient is unable to taste their food, a person whose sensory faculty has deviated from its natural state will perceive a pleasant tune as a disturbing sound. In this context, al-Fārābī contends that people naturally perceive pleasant and unpleasant things based on their lands (*mesākīn*). Therefore, when people leave their home territory and travel to another location, they must assess the diversity of that land in its natural state (al-Fārābī 1967: 109). These differences include the climate, eating and drinking habits, and customs of these regions. Following these determinations, al-Fārābī (1967: 110) states, "Now let's examine the melodies created by these communities (*umem*)" and moves on to a theoretical analysis of the practical music performed by the communities in the geographical region where al-Fārābī lived. For, theoretical principles must be based on practical experience.

According to al-Fārābī, musical theories cannot be established independently of time and space experience. Let us consider al-Fārābī's statements, which I quoted at the start of this study:

If there were a detailed and complete analysis of this science in all aspects, it would be unnecessary to write a book on this subject. [...] Only ignorant and malicious people accept and transmit other peoples' sayings as it is (1967: 36).

Farmer (1997: 475) attributes al-Fārābī's ability to write a masterpiece such *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* to his familiarity with previously written Greek works in this field. While the works of Greek music theorists were largely unknown in medieval Latin, the musical writings of renowned thinkers such as Aristotle, Aristoxenus, Euclid, Nicomachus, Ptolemy, and Themistius were well known among Islamic intellectual circles. Farmer does not claim that al-Fārābī's ideas in this field are solely derived from ancient Greek philosophy, or that his musical views lack originality. Farmer (1930: 288-89) takes a stand against those who claim that al-Fārābī's musical ideas are entirely derived from Aristoxenus. However, it is not logical to attribute al-Fārābī's *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* solely to his knowledge of Greek works in this field. The issue is only the knowledge of these works. In this case, how should we interpret the originality in al-Fārābī's approach to the philosophy of music?

As previously stated, al-Fārābī's philosophy of music strongly emphasizes practice before theory. This assertion is anything but ordinary and trivial. al-Fārābī applies this viewpoint to the musical culture of the society in which he lives. He recognizes the practical aspect of music and develops a theoretical framework for these melodies, drawing on Aristotle's philosophical foundations, as the ontic reality of this thing or thisness is extremely important in Aristotelian philosophy.

Moreover, according to Farmer, the people al-Fārābī refers to as "ancients" (*kudemā*) in the introduction of his book and who have "incomplete studies" in this science are ancient Greek theorists. However, when al-Fārābī's claim of a theory based on practice is examined more closely, it becomes clear that he focuses on musicology that has yet to be written in the geography where he lives. To be more specific, the musical studies that al-Fārābī considers incomplete and faulty have nothing to do with Greek music. In contrast, al-Fārābī emphasizes the scarcity of philosophical and theoretical research on the practical experience of music that arose in his cultural milieu. As a result, I argue that the expression refers to a lack of musicology of practical music in the communities with which al-Fārābī was familiar. When we interpret the text in this way, we can better understand why it is ignorant and malicious to convey what others say as it is.

The unity of theory and practice, according to al-Fārābī, should not be interpreted as a formal, abstract, and universally applicable theory, as the Pythagorean approach is, but rather through the music composed and performed by a specific nation at a specific time and place, as well as the theoretical presentation of this music. Furthermore, al-Fārābī recognizes the contributions of ancient Greek thinkers and discusses the progressive aspect of musicology as follows:

I observed that some of the works I read had theoretical flaws and some were consistent. These faults cannot be attributed to the incompetence of the ancient authors, nor can it be assumed that they were unable to perfect this science. These

thinkers were highly competent and had no goal other than advancing this field of study. These mentally talented people followed each other and studied carefully the words and thoughts of their predecessors in order to increase the knowledge they acquired. Furthermore, some of their writings on music have either been lost or incorrectly translated into Arabic. This could be the only plausible explanation for the existence of these flaws (1967: 36-37).

Another point that will strengthen my idea is that the reference instrument used by al-Fārābī is not *aulos*⁹ but *shahrūd*¹⁰ when basing his theoretical research on music (1967: 120). According to al-Fārābī, melodies exist within the communities that compose and perform them. In this regard, musical theories cannot be developed unless they are grounded in the local and specific context, and the natural melodies or instruments from which theoretical principles can be deduced are those accepted within the community. In musical analysis, al-Fārābī draws inspiration from Aristoxenus and empiricist philosophers embracing the idea that “practice precedes theory.” Nonetheless, he offers a theoretical framework for applying this conception to practical music in his region. Those who claim al-Fārābī merely repeated Aristotle’s words do not understand his philosophy. Therefore, unlike the Pythagorean philosophy of music, al-Fārābī’s philosophy of music should not be interpreted as a pure, absolute, and universal theory free of sensation. In other words, al-Fārābī’s understanding of music should be interpreted as a theoretical presentation of a tonal system based on a given society’s musical experience. al-Fārābī also defends the validity of his idea with the following argument:

This emerges from the discourse of some master musicians who have long practiced this art and studied natural notes, unlike those who could not provide clear evidence of their claims in their writings due to their lack of musical ear training (1967: 136).

al-Fārābī also claims that during his time, a group followed in the footsteps of the Pythagoreans, relying on abstract mathematical proportions rather than the ear and perceptual experience in musical sound. According to al-Fārābī (1967: 138), this group imitated ancient Greek mathematicians without considering practical musical experience. They accurately conveyed what the ancients said, but could not explain and prove their claims.¹¹ al-Fārābī thought that it would be appropriate to examine sounds, melodies, and notes physically first, then mathematically formulate the information gained from sensory experience. As a result, al-Fārābī sees no value in the purely quantitative synthesis and arrangement of musical sounds without regard for experience. He explains in the following sentences why practice and theory in music are inextricably linked:

Our senses alone do not enable us to determine all the states of a tune. Likewise, theory cannot tell us whether a tune is natural. That is why we need to appeal to

9 *Aulos* is a woodwind instrument used in Ancient Greece.

10 In his book, al-Fārābī (1967: 116) gives a detailed description of the instrument known as *Shahrūd*, which means “great oud.”

11 Although al-Fārābī does not name the members of the Muslim intellectual circles, it is known that the Pythagorean theory of music influenced al-Kindī before al-Fārābī and the Iḥkwān al-Sāfī after him.

both musical theory and practice. Accordingly, this art does not investigate the tune in an absolute way but in terms of whether it is natural. [...] In a word, musical theory and musical practice complement each other and their unity constitutes musicology (1967: 174).

In this case, the coexistence of the practical and theoretical in music implies the fundamental unity of perceptual melodies. al-Fārābī's philosophy of music is based on Aristoxenus rather than the Pythagorean tradition. Therefore, al-Fārābī's understanding of sound necessitates both perceptual and theoretical knowledge to rationally unite the diverse range of melodic sounds. It also implies that musicology and its principles, like all sciences, can change, develop, and progress over time. Integrating theory and practice in music is inextricably linked to the cultural context. Without a historical context corresponding to practical music's temporal and spatial dimensions, any theory presented as an original construct will essentially transmit other people's perspectives.

At this point, the importance of *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* becomes clear. For instance, it significantly affected music research in Medieval Europe, as did some empiricist philosophers like Roger Bacon (d. 1292). However, considering al-Fārābī's idea of perceptually in his philosophy of music but ignoring his conception of theory and practice unity about the cultural environment indicates a misunderstanding of the philosopher's perspective. In this context, the Latin world turned to *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* to investigate the fundamental principles of musicology. However, they were unable to fully comprehend the inner structure of this book due to their failure to cultivate independent musical experience during that time (Randel 1976: 188).

Conclusion

The theoretical determination of sounds independent of practical experience is not possible in al-Fārābī's philosophy of music. This approach to his music research necessitates rejecting the traditional understanding of heavenly music. In this respect, al-Fārābī rejects the idea of cosmic harmony/music. It also suggests that perception of melody's original nature should come before theoretical quantification. While content cannot exist without form, form does not come before content. When applied to music, this general rule of matter-form ontology leads us to the conclusion that practical music provides auditory data to theoretical music. On the other hand, theoretical reason lacks the legitimacy to assert rational principles independent of practical music.

Remarkably, al-Fārābī excluded metaphysical and cosmic elements from his philosophy of music, despite systematizing the view of emanation in Islamic philosophy. However, because metaphysics examines existence in terms of being as well as the principles of other particular and theoretical sciences, the relationship between music and metaphysics is established in terms of proof principles rather than ontic level. In essence, al-Fārābī's comprehension of music differs from the concepts of cosmic harmony and metaphysics. Nonetheless, metaphysics is

the science that examines the principles of musicology, defines its main principles, and detects its flaws, just like other mathematical sciences.

In al-Fārābī's philosophy of music, the doctrine of the soul is active rather than cosmic harmony. Music has three aspects of composition, performance, and audience effects: sensation, imagination, and intellect. Like any other art form, music is the result of human imagination. In this sense, al-Fārābī emphasizes the quality of musical works created by the musician's imagination. However, al-Fārābī distinguishes between music that is dependent on an instrument and music in which the imagination operates independently of sensation. This distinction corresponds to the distinction between musicians who compose musical works without using an instrument and those who compose solely from their imagination. al-Fārābī also emphasizes the fact that a composer rarely reaches the point of reflecting on the tunes he has created in practical music. However, this level corresponds to the theoretical arrangement of practical music material. As a result, the power of reason is not metaphysical, but rather active in the music theorist's proof of the principles.

Music's unity of practice and theory can only be understood in a cultural context. al-Fārābī's emphasis on temporal and spatial experience in this art prompts us to consider the concept of musical culture. In this regard, al-Fārābī constructs an anthropological map of music practice and provides a theoretical framework. This framework can also consider musical factors such as geographical region, historical period, politics, religion, and patronage. Consequently, al-Fārābī defends a distinct understanding of musicology, emphasizing scientific progress, development, and evolution over time.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References/Kaynakça

- al-Fārābī (1967). *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* (ed. G. A. Haşebe and M. A. el-Hifnī). Kahire: Dārü'l-Kitāb.
- al-Fārābī (2008). *Kitābu'l-Burhan* (trans. Ö. Türker and Ö. M. Alper). İstanbul: Klasik Yayınları.
- al-Fārābī (2018). *Kitābu'l-Hurūf* (trans. Ö. Türker). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Farmer, H. G. (1930). al-Fārābī and Aristoxenos, *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* (pp. 286-9). London: William Reeves Bookseller Limited.
- Farmer, H. G. (1997). al-Fārābī's Arabic-Latin Writings on Music. *The Science of Music in Islam: Studies in Oriental Music I* (edited F. Sezgin and E. Neubauer, pp. 463-533). Frankfurt and Main: Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University.

- Hafız, M. (2022). *Müzik ve Felsefe: Klasik Dönem İslam Filozoflarının Müzik Felsefeleri*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Randel, D. M. (1976). al-Fārābī and the Role of Arabic Music Theory in the Latin Middle Ages. *Journal of the American Musicological Society*, 29/2, 173-188.
- Shehadi, F. (1995). *Philosophies of Music in Medieval Islam*. New York: Brill.
- Turabi, A. H. (2005). Fārābī'nin Mûsikî Alanındaki Görüşleri ve Eserleri. *Uluslararası Fârâbî Sempozyumu Bildirileri* (ed. F. Terkan and Ş. Korkut, pp. 47-63). Ankara: Elis Yayınları.

19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Kapsayıcı Müzik Politikası ve Müzikteki Değişim

Inclusive Music Policy of the Ottoman Empire and Musical Change in the 19th Century

 Hikmet Toker¹ 


¹İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı,
İstanbul, Türkiye

ORCID: M.H. 0000-0003-0337-3825

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Hikmet Toker,

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı,

İstanbul, Türkiye

E-posta: hikmet.toker@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 03.01.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 09.02.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 25.02.2024

Kabul/Accepted: 01.03.2024

Atıf/Citation: Toker, H. (2024). Inclusive music policy of the Ottoman Empire and musical change in the 19th century. *Meshk Journal of Religious Music*, 2024; 1(1) 19-33.

<https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0002>

ÖZ

Osmanlı hanedanının Batı müziği ile ilk tanışmasının çok eski tarihlere dayanmasına karşın, Osmanlı Devleti'nde ilk Batı müziği kurumlarının 19. Yüzyıl başlarında kurulduğunu görmekteyiz. Başlangıçta müzikal Batılılaşma, askeri modernizasyonun bir parçası olarak görülmüş ve tabiatıyla ilk Batı müziği kurumu askeri sistemin bir parçası olan Musika-i Hümayûn olmuştur. Özellikle Dolmabahçe sarayının açılması ile kadim Osmanlı saray yaşantısı önemli oranda değişime uğramış doğal olarak sarayda bulunan müzik hayatı da değişmiş ve sarayda Batılı anlamda ilk müzik kurumları oluşmaya başlamıştır. Bu değişim süreci toplum yaşantısında da hissedilmiş İstanbul başta olmak üzere önemli şehir merkezlerinde açılan tiyatrolar ve çeşitli eğlence merkezleri sayesinde Batı müziği toplumsal hayatta da icra yoğunluğunu artırmıştır. Tüm bu gelişmeler yaşanırken Türk müziği icrası da bu yeni yapı içinde kendine yer bulmuştur. Bahsettiğimiz değişim sürecinin etkisiyle kadim icra ve eğitim zincirinde bazı kopukluklar olsa da devlet aklı devreye girmiş ve Türk müziğinin yeni sisteme ayak uydurması için gerekli dokunuşları yapmıştır. Bu yönüyle mezkur dönemde Osmanlı devletinin oldukça kapsayıcı bir müzik politikası uyguladığını söylemek mümkündür. Bu durumu müzik kurumlarının iç içe geçmişliğinden, müzisyenlerin müzikal donanımlarına kadar pek çok alanda müşahede etmek mümkündür. Bu makale Osmanlı devletinin değişim çağı olarak gösterilen 19. Yüzyılda müzik alanında meydana gelen değişimin izlerini sürerken bu değişim esnasında yürütülen kapsayıcı politikayı gözler önüne sermeye odaklanmaktadır. Tüm bunların yanı sıra bu çalışmada, bahsi geçen dönemdeki müzikal değişimin felsefi temelleri üzerinde de durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik-politik, Osmanlı müziği, Dârülelhân, Musika-i Hümayûn, Askeri Müzik

ABSTRACT

Although the Ottoman dynasty members had a long history of involvement with Western music, the Ottoman Empire's first Western music foundations were established in the nineteenth century. At the beginning, Westernization was viewed as a component of army modernization; naturally, the foundation of Western music of the Ottoman had been Musika-i Hümayûn (Military band of the sultan). The musical life of seraglio changed dramatically after Ottoman dynasty members moved to Dolmabahçe Palace, which was built in the Western court style, and the first Western music ensembles of courts were founded. The community has felt the impact of this change process. Although there were disconnections in the classical Turkish music education chain during this time, the Ottoman Empire's strategic intelligence took

precautions to keep Turkish music and its educational system alive. In this regard, we can conclude that the Ottoman state pursued a highly inclusive music policy during the aforementioned period. This situation can be observed by looking at the various musical institutions closely related to one another and the profiles of the musicians who performed in these institutions. This article traces the changes that occurred in music during the 19th century, referred to as the Ottoman Empire's age of change, and focuses on revealing the inclusive policy implemented during this change. Furthermore, the philosophical foundations of musical change during the aforementioned period are discussed.

Keywords: Ottoman music, Military music, Turkish music, Ottoman music policy

EXTENDED ABSTRACT

Although the Ottoman dynasty members had a long history of involvement with Western music, the Ottoman Empire's first Western music foundations were established in the nineteenth century. At the beginning, Westernization was viewed as a component of army modernization; naturally, Musika-i Hümâyün (the Sultan's Military Band) served as the first foundation of Ottoman Western music. The musical life of seraglio changed dramatically after Ottoman dynasty members moved to Dolmabahçe Palace, which was built in the Western court style, and the first Western music ensembles of courts were founded. The community has felt the impact of this change process. Western music's intensity of performance in social life has increased due to the theaters and other entertainment venues that have opened in important urban centers, particularly in Istanbul. During these changes, Turkish music found a place in the new structure. Despite occasional disconnections in the classical Turkish music education chain, the Ottoman Empire's strategic intelligence took steps to preserve Turkish music and its educational system. In this regard, it is possible to conclude that the Ottoman state pursued a highly inclusive music policy during the aforementioned period. This situation can be observed by looking at the various musical institutions closely related to one another and the profiles of the musicians who performed in these institutions. For example, regardless of their musical profession, many musicians working in one institution were very knowledgeable about Turkish and Western music. This article traces the changes that occurred in music during the 19th century, referred to as the Ottoman Empire's age of change, and focuses on revealing the inclusive policy implemented during this change. Furthermore, the philosophical foundations of musical change during the aforementioned period are discussed. The first part of this article focuses on the Ottoman Empire's social changes and their effects on musical life in the nineteenth century. It focuses primarily on changes in court life following the discovery of the Dolmabahçe Palace, the Ottoman Empire's first Western-style palace. Changes in court music are one of the article's main topics. This chapter also discusses the new court music management system developed following the foundation of the first Western-style palace. The versatile musical personalities of the Ottoman dynasty members is another topic of this article. The text pushes the musical abilities and skills of the dynasty members on the table for this purpose. The purpose of this table is to show that the dynasty's members had a thorough understanding of music. If we examine this table, we can see that many members played Western or Turkish music instruments. In addition, some members played both Western

and Turkish instruments simultaneously. The second major section of this article discusses the versatile personalities of prominent Ottoman musicians from this era. During this time, we can see many musicians skilled in both genres. This situation serves as an indicator of the Ottoman government's inclusive music policy. Because many of these musicians were on the court. The Ottoman Empire's inclusive music policy is then analyzed regarding musical foundations. Some regulations and curriculums of the musical foundations were analyzed for this purpose. Following the analysis process, we gathered some information, which we present in this text. The final section of the text was used to analyze the representation problem in Turkish music and the precautions for resolving it. This situation was discussed within the framework of reform and representation theories.

Osmanlı Devletinin Kapsayıcı Müzik Politikasının Saray Müzik Yaşantısına Yansımaları

19. yüzyılda Osmanlı devlet ve toplum yaşantısı oldukça hızlı bir şekilde değişmeye başladı. Askerî alanda başlayan Batılılaşma rüzgarı kısa süre içerisinde hissedilir bir hal aldı. Doğal olarak toplum hayatının en önemli unsurlarından bir olan müzik hayatında da değişimler yaşanmaya başladı.

Bu değişim sürecinin öncüsü olan II. Mahmut döneminde mezkur müzikal Batılılaşma hareketlerinin sadece askeri alanla sınırlı kaldığı söylenebilir. Tarihsel kaynaklar incelendiğinde II. Mahmut dönemi saray hayatı içinde Batı müziği icrasının son derece kısıtlı olduğu görülmektedir. Zira bu dönemde yapılan reformların pek çoğu gibi müzik alanında yapılan değişiklik te askerî amaçla yapılmış ve askerî alanla sınırlı kalmıştır. Ünlü tarihçi İlber Ortaylı, mezkur dönem reformlarının müzik alanında da gördüğümüz bu özelliğini şu sözlerle dile getirmiştir:

"Osmanlı İmparatorluğu'nun, askeri: gereksinimleri dolayısıyla Avrupa dünyasına, düşünce ve edebiyattan daha önce yaklaşmak zorunda olduğu açıktır. Askerî reformların sadece kışlayla sınırlı kalmayacağı, daha doğrusu reformun askeri: cerrah yetiştirmek için tıp eğitimi, istihkam ve yol için mühendislik eğitimi, matematik, coğrafya derken sonunda vergilerin düzenli toplanması için maliyeye yansıtacağı açıktır." (Ortaylı, 2018, s.25)

Yukarıda değindiğimiz gibi müzik alanının da yapılan reform da öncelikle askerî amaçla yapılmış ve uzun süre çoğunlukla askerî merasimlerin bir parçası olarak varlığını sürdürmüştür.

II. Mahmut'un ardından gelen sultanların dönemlerinde ise Batı müziğinin zaman zaman artış ve eksilişler olmasına rağmen her zaman kendine bir icra alanı bulduğunu görmekteyiz. Özellikle Tanzimat fermanının ilan edilmesinin ardından oluşan yeni bürokrat sınıfının, Batı müziğinin Osmanlı devleti topraklarında kurumsal bir icra alanı kazanmasına yardımcı olduğu söylenebilir.

Peki bu bürokrat kitleyi de kapsayan yönetici sınıfın müzikle ilgili politikası nasıldı? Mezkur sınıf tarafından uygulanan veya uygulanması düşünülen müzik politikası Batı müziğini önceleyen veya Türk müziğini yok sayan bir politika mıydı? Elimizdeki veriler bu durumun böyle olmadığını gösterir mahiyettedir. Bu durumun ilk örneklerinden biri, Batı müziğinin kendine en çok icra alanı bulduğu bir dönem olarak nitelendirebileceğimiz Abdülmecid döneminde görülmektedir. Osmanlı Arşivinde yer alan bir belgede Musika-i Hümayûn'da görevli hanende ve sazandelerinin talimi için bazı çok önemli ustaların görevlendirildiği görülmektedir. Bu belgenin içeriği kadar tarihinin de önemli olduğunu düşünüyoruz.

Zira bu tarih 25 Rebî'ü'l-âhir 1272 [4 Ocak 1856] yani Dolmabahçe sarayının açılışının birkaç ay öncesidir. Bu tarihin önemi Dolmabahçe öncesi sarayda müzik hayatını düşündüğümüzde

anlaşılmaktadır. Zira Dolmabahçe sarayı öncesi saray sisteminde müzik eğitimi Enderun'a bağlı odalarda verilmekteydi. Enderun'a çırak olarak alınan yetenekli talebeler çeşitli odalara alınıyor ve burada aynı oda da bulunmakta olan kıdemli hocalardan musiki meşk ediyorlardı. (Toker, 2016, s. 56) Dolmabahçe sarayının tamamlanmasıyla beraber saray yaşantısı değiştiği için yukarıda kısaca bahsettiğimiz meşk sisteminin işlerliği ortadan kalkmış oldu. Aşağıda sunduğumuz belge Osmanlı yöneticilerinin bu duruma bigane kalmadıklarını ve mezkur meşk zincirinin devam ettirilmesi için aldıkları bir önlemleri gözler önüne sermektedir:

Muzika-i Hümayûn-ı cenâb-ı şehriyârîde bulunan hânende ve sâzendelerin meşk ve talimine memûr Müezzinân-ı Hâssadan Hâşim Bey ile Santuri İsmet Ağa ve Kanûnî Ömer Efendi ve Tanbûrî Osman Bey ve Kemânî Todoraki'ye iş bu memûriyetlerine mahsus olmak üzere Hazine-i Hâssa-yı Hazret-i Şâhânedan şehriye dörder yüz kuruluş maaş tahsisi ser kurenâ-ı cenâb-ı pâdişâhî âtîfetlü efendi hazretlerinin iktizâsı derkenar etdirilerek manzur-ı ma'âlî- mevfur-ı hazret-i tâcdârî buyrulmak üzere arz -ı takdim kılınan bir kıt'a takririnde iş 'ar olunmuş ise de ol bâbda her ne vechile emr ü fermân-ı hümayûn-ı cenâb-ı hilâfetpenâhî müteallık ve şeref-südûr buyrulur ise muktezâ-ı münîfininin infazına müsaraat olunacağı cânib-i nezâret-i celile- yi hazine-yi hâssa-yı şâhânedan ba- tezkîre led-elistizân mûmâileyhime zikr olunan memûriyetlerine mahsus olmak üzere hazine-i hâssa-i şâhânedan şehriye dörder yüz kuruluş maaş tahsisi müteallık ve şeref-südûr buyrulan emr ü irâde-i seniyye-i cenâb-ı mülûkâne-i ittiza-yı âlîsinden bulunmuş olduğu, cevâben iş 'ar buyrulmuş olduğundan iktizâ-ı tesviyesi hâzine-i hâssa-yı şâhâne muhasebesinde led-es-suâl mûmâileyhime tahsis buyrulan murakkamü'l- miktar maaşların iş bu yetmiş iki senesinde vâkî yetmiş bir senesi kanun-ı evveli ibtidâsından itibâren Muzika-i Hümayûn'un Hazine-i Hâssa-yı şâhânedan muhasses bulunan iki bin dokuz yüz otuz kuruluş maaşlarına ilâveten i'tâ kılınacağı malum olmak için hazine-i merkûme muhasebesine kayd ile Muzika-yı Hümayûn mirlivâsı izzetlü Necip Bey Efendi taraflarına ve sergi muhasebesine ilm ü haberlerinin tahriri husûsu derkenâr olunarak mücibince ilm ü haberleri tahrir olunmak fermân-ı müşîrî buyrulmuş olmağın mantukınca kayd olunup Muzika-yı Hümayûn mirlivâsı izzetlü Beyefendi taraflarına ve hazine-i celile-i merkûme sergi muhasebesine başka başka ilm ü haberleri verilmiştir.

Fî 25 Rebî'ü'l-âhir sene 1272 [4 Ocak 1856] (BOA, HH.d. 650).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi sarayda bulunan meşk zincirinin son bulmasıyla Türk musikisi icrasında önemli oranda sıkıntı doğacağı düşünülebilir. Ancak tam bu nokta da devlet aklı devreye girmiş, Türk müziği icrasını sarayda bulunan tüm müzik kurumlarını bünyesinde barındıran Musika-i Hümayûn'a bağlamış ve söz konusu topluluğun mensuplarının eğitimi için bazı usta musikîşinasları tayin etmiştir. Zira daha önce de belirttiğimiz gibi bu belge Dolmabahçe sarayında yaşam başlamadan birkaç ay evvel tanzim edilmiştir.

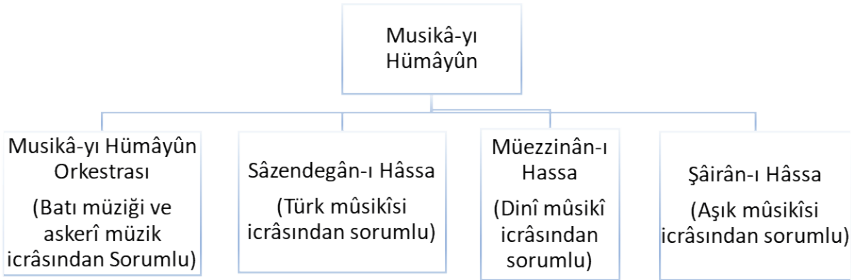
Mezkur belge bize Batılı saray tipinde saray yaşantısına geçtikten sonra da devlet yöneticilerinin Türk musikisinin saraydaki varlığının devamı için önlem aldıklarını göstermektedir. Zira bu

belge Batı müziğinin kurumsal olarak sarayda varlığını arttırdığı bir süreçte Türk müziğinin saraydaki varlığının devamı için yöneticiler tarafından önlem alındığını gösterir mahiyettedir. Bu yönüyle bu belge Osmanlı Devleti'nin kapsayıcı müzik politikasını göstermenin yanı sıra yöneticilerin bu iki müzik türünün aynı anda sarayda bulunması yönündeki iradelerini de gözler önüne sermektedir.

Bu belge dışında birçok kaynakta, Türk musikisi ve dini müzik topluluklarının Dolmabahçe Sarayı'nın tamamlandığı sıralarda tüm müzik kurumlarını kapsayan bir çatı kurum olan Musika-i Hümayûn'a bağlandığına ve bazı önemli simaların bu kurumlara muallim olarak atandığına dair bilgiler yer almaktadır.

İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın "Hoşsada" adlı eserinde verdiği bir bilgi yukarıda belirttiğimiz durumu doğrulamaktadır. Yazar, Musika-i Hümayûn'un tesisinden sonra Abdülmecid'in müezzinlerinden olan Seyyid Abdi Efendi'nin Müezzinan-ı Hâssa'ya muallim olarak atandığını belirtmiştir. (İnal, 1958, s. 15)

Yukarıda kısaca bahsettiğimiz düzenlemelerden sonra Musika-i Hümayûn'un ortaya çıkan yapısı aşağıdaki şema ile gösterilmiştir.



Şekil 1. Musika-i Hümayûn'un yapısını gösteren şema. (Toker, Şairan-ı Hassa , 2014, s. 170)

Saray meşkhanesinin yapısı da bu çalışmamızda bahsettiğimiz kapsayıcı müzik politikasından izler taşımaktadır. Örneğin, Sultan Abdülmecid'in hemen ardından gelen Sultan Abdülaziz dönemine ait bir belge Saray meşkhanesinde verilen eğitimin Türk müziği ve Batı müziğini kapsadığını gösterir mahiyettedir.

<i>Keman Ustası Todoraki 1000</i>	<i>Kemançe Ustası Hristo 1000</i>	<i>Balo Ustası Markiz 600</i>	<i>Folis Ustası Dimitri 600</i>
<i>Diğer Keman Ustası Paloni 600</i>	<i>Hanende Ustası Nikos 400</i>	<i>Tavşan Köçek Ustası Kerbakola 500</i>	

Şekil 2. Sultan Abdülmecid döneminin son yıllarında sarayda musiki icra eden meşk hane hocalarının isimlerini içeren belge

Yukarıdaki belge Türk müziği ve Batı müziği sazları eğitimi veren hocaların Dolmabahçe Sarayı meşkhanesinde aynı süreçte görev yaptıklarını göstermektedir. Ayrıca belgede Folis ustası olarak tabir edilen kişi yüksek ihtimalle vals ustası olmalıdır. Bunun yanı sıra belgede Balo ustası Markiz adı yer almaktadır. Bu durum meşkhânedede Batı ve Türk danslarının bir arada öğretildiğini gösterir mahiyettedir. Zira döneme ait birçok kaynakta Osmanlı sarayında Tavşan dansı başta olmak üzere Türk danslarının öğretildiği ve icra edildiğine dair bilgiler bulunmaktadır. (Toker, Elhân-ı Aziz, 2016, s. 142)

Bu kapsayıcı bakış açısının izlerini görebileceğimiz bir başka fenomen Osmanlı hanedanı mensuplarının müzikal beceri ve zevkleridir. Selçuk Alimdar tarafından Osmanlı *Sarayı'nda Batı Müziği* adlı çalışma için hazırlanan şema, ağırlıkları değişmekle beraber Osmanlı hanedanı üyelerinin hem Batı hem de Türk müziği eğitimi aldıklarını göstermektedir.

Hânedân Üyesi Adı	Çaldığı Enstrümanlar	Bestekârlık Durumu
III. Selim 1761- 1808	Tanbur- Ney	√
II. Mahmut 1785-1839	Tanbur- Ney	√
II. Abdülmecid 1823-1861	Piyano	X
M. Burhaneddin Ef. 1849-1876	Flüt	√
İbrahim Tevfik Ef. 1874-1931	Piyano	X
Kadriye Sultan 1895-1933	Piyano	X
Refia Sultan 1842-1880	Piyano	X
Fatma Sultan 1840- 1884		√
Naciye Sultan 1896-1957	Piyano	√
Sultan Abdülaziz 1830-1876	Piyano- Ney- Lavta	√
Nazime Sultan 1866-1947		
Mehmet Seyfettin Ef. 1874-1927	Kanun	√
Mehmet Abdülaziz 1901-1977	Tanbur	√
Fatma Gevherî Sultan 1904-1980	Kemençe- Tanbur- Lavta	√
Mahmut Şevket Ef. 1903-1973		X
Mehmed Şevket Ef. 1872-1899		X
Mehmed Cemaleddin Ef. 1890-1946	Ud-Lavta	√
V. Murad 1840-1904	Piyano- Keman	√
Mehmed Selahattin Ef. 1861-1895	Piyano- Keman	√
Ahmed Nihad Ef. 1883-1954	Piyano	√
Behiye Sultan 1881-1948	Piyano	X
Celile Sultan 1882-1899	Piyano	√
Adile Sultan 1887-1973	Piyano	X

Rukiye Sultan 1885-1971	Piyano	√
II. Abdülhamid 1842-1918	Piyano	X
Mehmed Selim Ef. 1870-1937	Piyano	X
Zekiye Sultan 1872-1950	Piyano	X
Fatma Nâime Sultan 1876-1945	Piyano- Keman	X
Abdülkadir Ef. 1878-1944	Piyano	X
Ahmed Nuri Ef. 1878-1945	Piyano	X
Nâile Sultan 1884-1957	Piyano	X
M. Burhaneddin Ef. 1885-1949	Piyano	X
Şadiye Sultan 1806-1977	Piyano, Arp, Tanbur, Ud	X
Hamide Ayşe Sultan 1887-1960	Piyano	√
Refia Sultan 1891-1938	Piyano	X
Abdürrahim Hayri Ef. 1901-1944	Piyano	X
Ahmed Nureddin Ef. 1901-1944	Piyano	√
Mehmed Abid Ef. 1905-1970	Piyano	X
V. Mehmed Reşad 1844-1918	Piyano	X
Ziyaeddin Efendi 1873-1938	Kanun	X
VI. Mehmed Vahideddin 1861-1926	Piyano-Kanun	√
Rukiye Sabiha Sultan 1894-1971	Piyano	X
Fatma Ulviye Sultan 1892-1967	Piyano	
Halife Abdülmecid 1868-1944	Piyano	√

Şekil 3. III. Selim'den itibaren hanedan mensuplarının müzik ile ilişkilerini gösteren şema. (Selçuk Alimdar tarafından hazırlanmıştır.) (Alimdar, 2016, s. 7,8)

Yukarıdaki listeden de görüleceği üzere 19. yüzyılda yaşayan hanedan mensupları arasında hem Batı hem de Türk müziği sazlarını aynı anda çalanlar olduğu gibi, çoğu hanedan mensubu Batı müziği veya Türk müziği sazlarından en az birini çalabilmektedir. Hanedan mensupları içerisinde en çok çalınan sazın piyano olduğu yukarıdaki listeden elde edilebilecek bir başka veridir.

Sultan Abdülaziz döneminde Saray tiyatrosunda yapılan bir performansla ilgili daha evvel yayınladığımız bir belge de söz konusu kapsayıcılığı gözler önüne sermektedir. Bu belgede mezkur performansta kanto takımından, canbaz takımına ve batı müziği orkestrasına kadar pek çok değişik tarzda topluluğun rol aldığı görülmektedir. (BOA, HH.MH, 611/17)

Bir çok kaynakta, döneminde sarayda Türk mûsiki icrasının çok azaldığı belirtilen Sultan Abdülhamid zamanında dahi değişik türlerde müzik icra eden musiki topluluklarının sarayda

hizmet ettiği, belgeler üzerinden anlaşılmaktadır. İbnül Emin Mahmut Kemal İnal tarafından verilen bilgiye göre bu dönemde Hacı Arif Bey, Sazendegan-ı Hâssa muallimliğine atanmış ve Kolağası rütbesine terfi ettirilmiştir (İnal, 1958, s. 67). Ayrıca Sultan Abdülhamid döneminde Türk müziği topluluklarına atamalar yapıldığını gösteren kaynaklara da rastlamak mümkündür. Örneğin İbnül Emin, Behaüddin Bey'in Abdülhamit döneminde ser-müezzin olarak sarayda hizmet verdiğini belirtmiştir. Bu açıdan bakıldığında Osmanlı sarayının kimi zaman ilahilerin kimi zaman karlar ve bestelerin ve kimi zaman marşlar ve valslerin duyulduğu bir mekan olduğunu söylemek mümkündür.

Osmanlı Devletinin Kapsayıcı Müzik Politikasının Dönem Müzisyen Profili Üzerindeki Yansımaları

Bu geniş müzikal perspektif dönem musikişinasları üzerinde de etkisini göstermiştir. Mezkur dönemde, pek çok müzisyenin hem Batı müziği hem de Türk müzikisi ile ilgilendiği görülmektedir. Bu duruma en güzel örneklerden biri Musika-i Hümâyûn ser-muallimlerinden Yesarizade Necip Paşa'dır. Necip Paşa'nın yaşadığı döneme ait pek çok Türk müziği eserini notaya aldirdığı ve bu eserlerin bir kısmının Sadettin Arel tarafından toplandığı bilinmektedir. Ayrıca Necip Paşa'nın Türk müzikisi formlarında da besteler yaptığını bilmekteyiz. Bu durum gayet normaldir. Zira Necip Paşa 1824 'te Enderun'a alınmış orada Türk müziği ile iştilal ettikten sonra 1831 'de Musika'ya geçmiş, 1846'da ise saray bandosuna flüt icracısı olarak atanmıştır (Özcan, 2006, s. 488).

Bahsetmemiz gereken bir başka çok yönlü müzisyen Musika-i Hümâyûn nâzırı olarak da görev yapmış olan Yusuf Paşa'dır. Neyzen Said Dede'nin oğlu olan Yusuf Paşa ünlü Neyzen Salih Dede'nin de yeğenidir. Yusuf Paşa'nın musikada yetişmesi sebebiyle ney sazı kadar klarneti de iyi çaldığı bilinmektedir. Bazı kaynaklarda Yusuf Paşa'nın bu sazların yanı sıra keman ve çığırta sazlarını da iyi derece de çaldığına dair bilgiler yer almaktadır (Toker, Elhân-ı Aziz, 2016, s. 291).

Batı müziği ile ilgilendiğini tespit ettiğimiz bir diğer önemli sima Dede Efendi'nin torunu olan Ser-müezzin Rifat Bey'dir. Rifat Bey'in bazı Türk müziği eserlerini Piyano ile çalınmak üzere notaya aldığı ve Maarif Nezâreti'nden aldığı ruhsatname ile bastırdığı görülmektedir. Bunun dışında Rifat Beyin marşlardan, tevşihlere kadar pek çok formda eserler verdiğini de görmek mümkündür. (Toker, Elhân-ı Aziz, 2016, s. 212) Bir kısmı Dârülelhân'da da görev yapan bazı müzik adamları üzerinden de bu çok yönlü müzikal bakışın izlerini sürmek mümkündür. Ali Rifat Çağatay'dan Rauf Yekta Bey'e kadar bir çok müzik adamı yukarıda saydığımız geniş vizyonlu müzik adamlarına örnek olarak gösterilebilir.

Ünlü akademisyen Niyazi Berkes bahsettiğimiz bu çok yönlü insan tipinin varlığını kabul etmekle beraber bu durumun bir çelişki olduğunu şu şekilde vurgulamıştır:

"Kişilerin bazıları kafaca ya yalnız geleneksel eğitimin, ya yalnız çağdaş eğitimin yetiştirmesi olarak karşı karşıya geleceklerdir. Kimileri de ikisinin karması olarak çifte kişilikli kimseler olacaklardır." (Berkes, 2002, s. 203)

Berkes olumsuz bir ifade olarak kullandığı bu çifte kişilikli insan tipinin tanımını net olarak belirtmese de bahsi geçen dönemde reformlarla geleneğin bir dengesini bulmaya çalışan pek çok simanın varlığından bahsetmek mümkündür. Yukarıda da değindiğimiz üzere müzik alanında da bu durum görülebilir.

Bu duruma bir başka örnek olarak İbnülemin tarafından verilen bazı bilgiler gösterilebilir. Yazarın Hoş Sada adlı eseri incelendiğinde Batı müziği nazariyatı ve notası bilen pek çok Türk müziği icracısının varlığı gözler önüne serilmektedir. Ancak 19. Yüzyılın sonlarında müzik icra etmiş müzisyenlerde bu oranın çok daha fazla olduğunu belirtmek gerekir ki bu durum, Batı müziğinin yüzyılın sonlarına doğru temsil kabiliyetini giderek arttırdığını göstermesi açısından son derece önemlidir.

Osmanlı Devletinin Kapsayıcı Müzik Politikası ve Müzik Kurumları

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarından itibaren müzik politikasının müzik kurumlarına daha formel bir yapı kazandırmak üzere kurgulandığı söylenebilir. Zira 1912 ve 1918 yıllarına ait iki Musika-i Hümayûn nizamnamesi ile sarayda faal olarak görev yapan Müezzınan-ı Hassa , Batı Müziği Orkestrası ve Sazendegan-ı Hassa'nın (O zamanki adıyla İnce Saz Heyeti) bilimsel verilere göre düzenlenmeye çalışıldığı görülmektedir.

Örneğin bu nizamnamelerle, mezkur kurumlara giriş ve terfi için çeşitli sınavlar düzenlendiğini görmekteyiz. Zira daha evvelki dönemlerde mezkur kurumlara eleman teminin bilimsel kriterlerle yapılmadığı ve bu durumun pek çok sakıncaya yol açtığı bilinmektedir. Aşağıda mezkur kurumlara personel temini ve yükselme için yapılan sınavlardan örnekler verilmiştir:

Musika-i Hümayûn Sınavından Örnek

1-Beşinci sınıfa kabul imtihanı

Evvelen [ilk olarak] saz talimine mahsus kitaplardan müntehab [seçilmiş] bir parçanın çalınması, sâniyen [ikinci olarak] taliblerin hiç görmedikleri bir parçanın çalınması.

Bu imtihanda üss-i mizan [başarılı sayılmak için gerekli olan minimum puan altıdır. (TOKER, 2015, s. 624)

İnce Saz Takımı Sınavı Müfredatından Örnek

Duhul İmtihanı:

Evvelen Rast, Suzinâk , Nihâvent, Hicazkâr, Kürdî-hicazkâr; Uşşâk, Beyâtî, Karciğar; Hicaz, Hüseyinî, Hüzzam, Acemaşîran, Yegâh makamlarından. Hânendegân için taksim ve fasıllar sazendegân için taksim ve fasıllarla beraber peşrev ve saz semâisi. (TOKER, 2015, s. 625)

Söz konusu sınavlar incelendiğinde tüm kurumlar için belirli temel kriterler oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir. Tüm toplulukların belirli kriterler çerçevesinde aynı yapı içinde

kurumsallaştırılmaya çalışılması bahsettiğimiz kapsayıcı politikanın bir başka göstergesi olarak tanımlanabilir.

Türk tarihinin ilk konservatuarı olarak gösterebileceğimiz Darülbédâi'nin kuruluşunda da aynı kapsayıcı müzik politikasının izlerini görmek mümkündür. Tiyatro ve müzik bölümlerinden oluşan bu kurumda Türk müziği ve Batı müziğinin birlikte ele alınması prensibi benimsenmiştir. Türk müziği ve Batı müziği alanında kısa süre eğitim veren müzik şubesi savaş şartları nedeniyle 1916 yılında kapanmış ve müzik eğitimi 1917 yılında kurulan Darülehân'da devam etmiştir. (Toker- Özden, 2013, s. 120)

Bahsettiğimiz kapsayıcı ve formel anlayışın Dârülelhân'ın kuruluşunda da etkili olduğunu görmekteyiz. Zira Dârülelhân talimatnamesinde ve programında Batı ve Türk Müziği Teorileri eğitimi, nota eğitimi ve eserlerin notayla öğretimi hususları ısrarla vurgulanan birer unsur olarak göze çarpmaktadır.

Örneğin Dârülelhân müfredat programında daha birinci sınıftan itibaren öğrencilere nota eğitimi ve Türk ve Batı gamlarının öğretilmeye başladığı görülmektedir. İlerleyen yıllarda ise bu eğitim devam etmiş ve armoni bahsine dahi girilmiştir. (Özden, 2015, s. 73,74)

Dârülelhân içtüzüğü'nün 4. bendinde eserlerin notaya alınması ve tetkik edilen notalar üzerinden meşk edilmesi gerektiği şu şekilde dile getirilmiştir:

Baş muallim encümenle tasdikine iktiran eden âsarı tahrîr ve bunları iş bu tâlîmat ile mevzû usûl ve kavâide tevzîfen tâlim ve tâlim edilmiş olan âsarin bir tarz-ı müstesnâda tercih ve terdidî husûsuna haber imkânî isâli için cumhura müzâkereler icrâ etmek vazîfesiyile mükellef olduğu gibi âsarı tâlim ve müzâkereden meşk etmekte olduğu eserleri tasdik edilmiş olan notalarına bakarak tâlim etmek mecburdur.

Yedi ve sekizinci bentlerde de eserlerin nota ile meşk edilmesine dair bilgiler bulunmaktadır:

7. Bend: *(Hanende ve Sazendeler İçin) Fasıllara mahsûs olarak istinsâh ettirilecek eserler müdürler nezdinde hıfz olunacaktır.* (Özden, 2015, s. 88)

8. Bend: *Fasl-ı mûsikî için emr-ü tâlim talebe takım edilerek baş muallimin ve talebenin önlerinde notalar mevzû olduğu halde icrâ edilecektir. Takım haricinde bulunanlar sıraları gelinceye kadar kezâlik önlerinde notalar mevzû olduğu halde dershanede hazır bulunacaklardır. Dershaneyi terk edenler hak huzuru alamazlar.* (Özden, 2015, s. 89)

Yukarıda verdiğimiz bilgilerden de anlaşılacağı gibi Dârülelhân'da Klasik Türk musikisi meşk sisteminden farklı olarak nota ile öğretimin ön plana çıktığını görmekteyiz. Ayrıca daha evvel Türk musikisi icra alanlarından biri olarak görülmeyen konserlerin de Dârülelhân'da müfredata dahil edildiği görülmektedir. Bu durum Türk müziği icrasında hibrit bir anlayışın oluşmaya başladığını göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Türk Müziğinin Temsil Sorununa Çözüm Arayışları ve Herodianizm

Yukarıda da bahsettiğimiz üzere Türk müziği ve Batı müziği mezkur dönemde ağırlıkları değişmekle beraber varlıklarını sürdürmüşlerdir. Ancak, yaptığımız okumalar ve incelemeler bize mezkur dönemde Türk müziğinin bir meşruiyet sorunu yaşamasa da bir temsil sorunu yaşadığını göstermektedir. Zira değişen yaşam tarzı ve müzik sanatının arz edilme biçimindeki değişiklikler nedeniyle Türk müziğinin temsil gücü giderek azalmıştır. Doğal olarak bu sorunu gidermek için önlemler almak kaçınılmaz olmuştur.

Kafiye Özlem Alp, toplumsal değişim ve temsil ilişkisini şu sözlerle açıklamıştır:

"Her temsil alanının temsil ettiği durumu hangi ölçütler çerçevesinde temsil ettiği de son derece değişkendir. Bu değişken durum iki ana nedene bağlıdır. Bunlardan ilki, temsil edenin, temsil ettiği şeyi algulama ve aktarma durumudur. Bu durum bir anlamda bireysel bir tavrı içerir. İkincisi ise temsilin toplumsal konumudur. Temsil, aşlında bireysel niteliğini de toplumsal konumundan alır. Öyle ki, temsil toplumsal bir sürecin içinde gelişir ve dönüşür. Temsilin bu toplumsal ve dinamik yapısı aynı zamanda her toplum ve dönemin kendi belirleyici egemen güçleri dahilinde şekillenir ve çoğunlukla resmi sınırların kontrolü altında gelişir. Bu nedenle her dönemin ya da çağın belirli bir temsil anlayışından söz edilebilir." (Alp, 2013, s. 43)

Müzik sanatının temsili hususunda meydana gelen değişime ayak uydurma çabası Türk müzik eğitiminden, müziğin anlam dünyasına ve sunum şekline kadar pek çok hususta değişimlerin oluşmasına sebebiyet vermiştir.

Dârülelhân'da verilen eğitimdeki değişim ve Türk mûsikîsini daha formel bir şekilde öğretilmeye çalışıldığı yukarıda verdiğimiz bilgilerden hareketle net bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu değişimin felsefesi üzerinde durmamız gerektiğini düşünmekteyim. Daha öncede belirttiğimiz gibi Osmanlı devletinde Türk müziğinin meşruiyet sorunu kesinlikle olmamıştır. Ancak bir temsil sorununun varlığından bahsetmek yanlış olmaz. Bu durumun en güzel örneklerinden birini birçok kaynakta, Dârülelhân'ın kuruluşunu gerekçelendirmek için kullanılan 1917 Almanya konserinde bulmak mümkündür.

Bilindiği üzere Almanya turnesinde Zati Bey yönetimindeki Musika-i Hümâyûn orkestrasından bazı Türk müziği eserleri talep edilmiş orkestra bu eserleri çalmakta başarı sağlayamamıştır. Batı müziği eseri çalan ve ellerindeki sazlar Batı müziğine göre düzenlenmiş müzisyenlerin mezkur eserleri çalmakta başarısız olmaları gayet normaldir. Ancak, söz konusu dönemde sarayda hizmet vermekte olan İnce Saz Heyeti'nden hiçbir müzisyenin bahsi geçen geziye götürülmemesi bahsettiğimiz temsil problemini gözler önüne sermektedir. Bu durum değişen temsil alanı ve şekli içinde Türk müziğinin varlık alanı bulmakta zorluk çektiğinin bir göstergesi olarak gösterilebilir.

İşte bu yüzden dönem Türk müziği temsilcilerinin öncülüğünde her gün dozunu arttıran değişim hareketinin, Türk Müziğinin temsil sorununa bir çözüm bulmak amacıyla yürütüldüğü

kanısına varmak dönem verileri incelendiğinde hiç de zor değildir. Dârülelhân'ın kuruluş felsefesinde de aynı değişim prensibi görülmektedir. Zira Darülelhan'ın ve diğer bazı kurumların yapısı bahsettiğimiz yeni temsil şekline uygun yeni bir felsefe ve anlayışın izlerini taşımaktadır.

Bahsettiğimiz sorunu izale etmek için hayata geçirilen önlemler, Toynbee tarafından toplumların Batı medeniyeti karşısında verdikleri tepkileri açıklamak amacıyla kullanılan iki kavramdan biri olan Herodianizm ile benzerlik göstermektedir ve herodyanik yaklaşımlar olarak tanımlanabilir.

Toynbee'ye göre Batı kültürünün baskın ve yayılcı tutumuna maruz kalan kültürler iki tip karşılık verebilmektedirler. Bunlardan birincisi zelaotizmdir. Zelaotizmde Batı'nın kültürel baskısının tamamen reddedildiği ve içe kapanıldığı görülmektedir. (Toynbee, 2004, s. 161) Herodianizm'e göre ise reddetmek çözüm değildir. Yaşamak için karşı tarafın her türlü meziyetini öğrenmeli ve onun silahı ile silahlanmalıdır. Ancak Toynbee'ye göre iki tarafında başarı şansı bulunmamaktadır. (Toynbee, 2004, s. 166) Şöyle ki Zelaotizm'in zaten herhangi bir başarı şansı bulunmamaktadır. Herodianizm ise başarı getirmiş gibi gözükse de işin sonunda uygulayıcısının eski halini muhafaza etme ihtimali görülmemektedir. (Toynbee, 2004, s. 170)

Bu açıdan bakıldığında Dârülelhân'ın ve diğer bazı müzik kurumlarının uygulamış olduğu bu fikri değişimin herodianizmde olduğu gibi baskın kültürün özellikleri ile yeni bir yapı oluşturma çabası olduğu söylenebilir. Hem Darülelhan'da hem de Sazendegân-ı Hâssa gibi kurumlarda yapılan konser düzenleme ve nota ile eser meşk etme gibi değişiklikler, Türk müziğinin temsil alanını arttırmak için alınan herodyanik önlemler olarak görülebilir. Zira burada mezkur temsil sıkıntısını izale etmek için Batı kültürünün prensiplerini benimsemek ve bu şekilde bir kültürel unsuru yaşatmak çabası tüm çıplaklığı ile görülmektedir.

Darülelhan'ın kurulması ile ilgili anlatılan, Almanya'da Musika-i Hümayûn orkestrasının Türk müziği icrasında başarısız olması dolayısıyla Dârülelhân'ın kurulması için girişimlerin başlatılması olayı da yukarıda verdiğimiz 1856 tarihli belge ile aynı devlet mantığını gözler önüne sermektedir. İki durumda da devlet Türk müziği ile ilgili bir sorunu çözmek için kapsayıcı bir bakış açısıyla inisiyatif kullanmıştır.

Sonuç

19. yüzyılda başlayan müzikal Batılılaşma hareketi sonucunda askerî müzik toplulukları başta olmak üzere bazı Batı müziği kurumlarının kurulduğu görülmektedir. Tarihi belgeler mezkur dönemde bu kurumların yanı sıra Türk müziği topluluklarının da kurumsallaşmaya başladığını göstermektedir.

Yöneticilerin zevkleri ve görgüleri neticesinde zaman zaman icra ağırlıkları değişen bu topluluklar, Osmanlı devletinin yıkılışına kadar varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Yukarıda sunduğumuz bazı belgeler devlet yöneticilerinin bu kurumların devamlılığını sağlamak için inisiyatif aldığını göstermektedir. Bu durum mezkur dönemde Osmanlı Devletinde kapsayıcı bir müzik politikası uygulandığını gözler önüne sermektedir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi Türk müziğinin Osmanlı döneminde meşruiyet sorunu yoktur ancak günden güne artan bir temsil sorununun olduğu da net bir şekilde görölmektedir. Bu dönemde ülke müziğinin temsilinin genelde Batı müziği toplulukları yoluyla sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir.

Birçok kaynakta gördüğümüz Dârülelhân'ın kurulmasına gerekçe olarak gösterilen, Musika-i Hümayûn orkestrasının, 1917 Almanya turnesinde talep edilen Türk müziği eserlerini layık-ı veçhile icra edememesi olayı da bu duruma örnektir. Zira aynı dönemde sarayda bu orkestra ile beraber görev yapan ve pek çok önemli müzisyeni bünyesinde barındıran bir Türk müziği topluluğu bulunmaktaydı. Ancak bu topluluğun yurt dışına götürülmesine gerek görölmemiştir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi 20. Yüzyılın baslarına geldiğinde Türk müziği eğitim ve icrasının yeni bir bakış açısıyla düzenlenmeye çalışıldığı görölmektedir. Sarayda yapılan nizamnamelerden yazılan nazariyat kitaplarına kadar birçok alanda bu durumu görmek mümkündür.

Dârülelhân müfredat ve talimnamesi bu durumu gözler önüne sermektedir. Öğrencilerin Türk müziği nazariyatının yanı sıra armoni ve Batı müziği teorisi öğrenmesi bahsettiğimiz kapsayıcı bakış açısını yansıtmaktadır. Bu çalışmalar ile daha önce bireysel çabalarla elde edilen birikimler sayesinde ortaya çıkan çok yönlü müzisyen profiline, formel bir eğitimle talebelere kazandırılmaya çalışıldığı görölmektedir.

19. Yüzyıl Osmanlı'sında Türk müziğinin temsil alanını arttırmak amacıyla herodiyenik bazı önemler alındığı ve bazı hibrit çözümler üretildiği görölmektedir. Bu uyarlamacı tutum Osmanlı Devleti'nin son dönemdeki tüm politikalarında olduğu gibi müzik politikasında da varlığını sürdürmüştür.¹

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Alımdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Alp, K. Ö. (2013), Sanatın Temsili ve Post-modern Sanat'ta Temsil, *Art- E*, (12), 40-61.

1 Bu çalışmada yer alan bazı bilgi ve belgeler 2017 yılında düzenlenen **Dârülelhân Sempozyumu'nda "Osmanlı Devleti'nin Kapsayıcı Müzik Politikasının Bir Göstergesi Olarak Dârülelhân"** başlığı altında sunulmuş ancak bu tebliğ basılmamıştır.

- Berkes, N. (2002). *Türkiye 'de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoşsada (Son Asır Türk Musikînasları)*. İstanbul: Maarif Yayınevi.
- Ortaylı, İ. (2018). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: Kronik Kitap.
- Özden, E. (2015). *Arşiv Belgeleri İle Dârulhân*. İstanbul: DM Kitap .
- Özcan, N. (2006). Necip Ahmet Paşa. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 32, 488-489.
- Toker, H. (2014). Şairan-ı Hassa. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14(1), 169- 185.
- Toker, H. (2015). Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Yayınlanmış İki Musika-i Hümâyûn Nizamnamesi . *Akademiik Bakış* (48), 610-632.
- Toker, H. (2016). *Elhân-ı Aziz*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar .
- Toker, H- Özde, E, Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar, *Rast Müzikoloji*, 1(2), 108-128.
- Toynbee, A. J. (2004). *Uygarlık Yargılanıyor*: İstanbul : Örgün Yayınevi .

Arşiv Belgeleri

BOA, HH.d. 650

BOA, HH.MH, 611/17

BOA, MF.MKT, 38/35

XV. Asırda Memleketini Terk Etmek İsteyen Şirazlı Müzisyen İçin Yazılan Tavsiye Mektubu

A Letter of Recommendation Written in the 15th Century for a Musician from Shiraz Who Wanted to Leave His Hometown

 Milad Salmani¹ 


¹Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Ankara, Türkiye

ORCID: M.S. 0000-0002-4261-8760

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Milad Salmani,
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Ankara, Türkiye
E-posta: milad.salmani@mgu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 02.01.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 09.02.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 20.02.2024

Kabul/Accepted: 22.02.2024

Atıf/Citation: Salmani, M. (2024). A letter of recommendation written in the 15th century for a musician from shiraz who wanted to leave his hometown. *Meshk Journal of Religious Music*, 2024; 1(1) 35-50.
<https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0003>

ÖZ

Mir Seyyid Şerif Cürcânî, XIV. ve XV. asrın en tanınmış âlimlerinden biridir. Cürcânî'den sonra torunları Şiraz'da yaşamış ve "Şerif" ailesi, Şiraz'ın önde gelen ailelerinden olmuştur. Asıl şöhretini fıkıh, kelim, felsefe ve filoloji çalışmalarıyla kazanan Cürcânî'nin müsikî ilmiyle de ilgili olduğu ileri sürülmektedir.

Günümüze ulaşan bazı mecmualar ve cönklerde, "Mir Seyyid Şerif" adıyla "Hâfız-ı Edvâr" isimli müsikî erbabı için yazılmış bir tavsiye mektubu bulunmaktadır. Bu tavsiye mektubu, ilk bakışta Cürcânî'nin yazdığı bir mektup olarak gözükse de dikkatle incelendiğinde onun kaleminden çıkmadığı anlaşılmaktadır. Kuvvetle muhtemel Cürcânî'nin dördüncü kuşak torununun yazdığı bu tavsiye mektubunda geçim sıkıntısı ve hayat şartlarından dolayı başka memleketlere göç etmek niyetinde olan bir müzisyenin zengin bir Şirazlı tarafından himâye edilmesi talep edilmiştir. Cürcânî, durumu anlatmak için berâat-i istihlal sanatından faydalanarak müzik istihlalarını kullanmıştır. Bu mektup dönemin müsikî literatürüyle ilgili bilgiler ihtiva etmekle beraber sanat erbabının zenginler tarafından himâyesi hususunda soylu ailelerin tavsiye mektuplarının etkili olduğunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir. Ayrıca metnin edebî değerinden dolayı sonraki asırlarda mecmualar içinde kopyalarının bulunması dikkat çekicidir. Bu çalışmada, öncelikle yeni akademik çalışmalar ışığında Seyyid Şerif Cürcânî ile ilgili bilgi verilmiştir. Akabinde, Cürcânî'nin dördüncü kuşak torunu olan "Mir Seyyid Şerif" in kaleminden çıktığı düşünülen tavsiye mektubu incelenmiş ve Türkçeye aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Seyyid Şerif Cürcânî, Hâfız-ı Edvâr, Tavsiye Mektubu, Himâye

ABSTRACT

Mir Sayyid Sharif al-Jurjani was a well-known scholar from the 14th and 15th centuries. Al-Jurjani, who rose to prominence through his studies in fiqh, theology, philosophy, and philology, is said to have been interested in the science of music. A letter of recommendation was written for a musician named "Hafiz-e Adwar" under the name "Mir Sayyid al-Sharif" in some surviving collections and jöns. Although this letter of recommendation appears to have been written by al-Jurjani, a closer examination reveals that it was not written with his pen. In this letter of recommendation, probably written by al-Jurjani's fourth-generation grandson, a rich Shirazite was asked to patronize a musician who intended to emigrate to other countries due to financial difficulties and living conditions. This letter contains information about the music literature of the time and can be interpreted as evidence

that letters of recommendation from noble families were effective in the patronage of artisans by the wealthy. This study uses new academic studies to provide information on Sayyid al-Sharīf al-Jurjānī. The letter of recommendation is then analyzed and translated into Turkish.

Keywords: Mīr Sayyid al-Sharīf al-Jurjānī, Hāfez-e Adwār, Recommendation Letter, Patronage

EXTENDED ABSTRACT

Mīr Sayyid al-Sharīf al-Jurjānī is a well-known scholar of Islamic geography from the 14th and 15th centuries. Mīr Sayyid al-Sharīf was born in Jurjan, Iran, and completed his primary education there. He spent the majority of his life in Shiraz and died there. Following al-Jurjānī, his children and grandchildren settled in Shiraz, and the “Sharīf” family became one of Shiraz’s most prominent families for centuries. Al-Jurjānī’s main contributions to fiqh, theology, philosophy, and philology earned him widespread recognition. However, some sources claim that this great scholar was also interested in music and wrote a treatise. According to the renowned music theorist Abd al-Qadir Marāghi, al-Jurjānī was well-versed in music theory and even had an opinion on the subject. Marāghi speaks highly of Sayyid al-Sharīf in his works *Jamī al-Alhan* and *Sharh al-Adwar*. However, no definitive information exists regarding al-Jurjānī’s independent music treatise.

A letter of recommendation was written for a musician named “Hāfez-e Adwār” under the name “Mīr Sayyid al-Sharīf” in some of the surviving collections and jōnks. At first glance, it appears that al-Jurjānī wrote this letter of recommendation. However, when we carefully analyze the letter’s content, it is clear that he did not write it. Because of its literary value, there is more than one copy of this short letter, and all the surviving copies contain two couplets by ‘Abd al-Rahman al-Jāmī. Because al-Jāmī died in 1492, it is impossible that the famous al-Jurjānī, who died in 1413, wrote this letter. Thus, to find the letter’s author, studies have looked for another al-Jurjānī who can be referred to by adjectives like “Allame” and “Sayyid al-Sharīf.” Sadr al-Dīn al-Jurjānī, a descendant of al-Jurjānī and thought to be his fourth-generation grandson, has been suggested as the author of this letter. According to sources, Sadr al-Dīn al-Jurjānī, a qazasker for Shah Ismail, the founder of the Safavid government, was killed in the Battle of Chaldiran in 1514. Our study focuses on the letter written by Sadr al-Dīn al-Jurjānī, also known as the “grandson al-Jurjānī.”

The Persian letter of recommendation was written using the *barāat-e estehlal* style. The first lines of the work make it clear that the subject is music or a musician. This letter addresses a musician who intends to emigrate to other countries due to financial difficulties and living conditions. The author of the letter, al-Jurjānī, addressed a wealthy man from Shiraz, whose name we do not know, and requested that he patronize this musician using musical terms.

The person for whom the letter of recommendation was written is identified as “Hāfez-e Adwār.” It is understood that Hāfez-e Adwār is a nickname rather than a given name. Hāfez

has been a nickname for people who have known the Qur'an and Hadith since ancient times. However, the term Hāfez was also applied to musicians. Furthermore, the word Adwār refers to the science of adwār or the theoretical aspect of music. Therefore, unless new archival documents become available, the true identity of Hāfez-e Adwār, as mentioned in this recommendation letter, will remain unknown.

The advice discussed in this study has been published twice in Iran. Ahmad Gulchīn-e Ma'ānī published the first edition in 1968, based on Ketabkhane-ye Majles-e Shura-ye Mellī, nr. 2327. Meanwhile, Rokn al-Dīn Homāyun Farrokh published the second edition in 1975, based on a manuscript found in a friend's private archive. This study is based on a publication by Rokn al-Dīn Homāyun Farrokh.

This study presents information on Sayyid al-Sharīf al-Jurjānī in light of recent academic studies. The relationship between Jurjānī's and music is then analyzed, and an anecdote about al-Jurjānī narrated by 'Abd al-Qadir Marāghī is translated into Turkish. In the continuation of the study, we will discuss who wrote the letter of recommendation, who the addressee was, and who was recommended. Subsequently, the information is provided on the manuscripts and two printed editions of this letter that have been discovered thus far. Finally, the letter's Persian text and Turkish translation are provided, along with a list of over fifty musical terms mentioned in the letter.

Giriş

Mecmualar, cönkler ve münşeatlar, içerdikleri tarihî bilgi ve belgeler hasebiyle sadece tarih ve edebiyat alanlarına değil, müzikoloji gibi bilim dallarına da katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda mecmualar ve cönkler arasında bulunan belgelerin dikkatle incelenmesi önem arz etmektedir.¹ Öte yandan, gerek eski dönemde Türk ve İran müziğinin kaynaklarının aynı olması, gerekse günümüzde yapılmakta olan Türk müzik araştırmaları ve müzikoloji çalışmalarında Anadolu’da ve İran’da bulunan Farsça belgelerin önemini vurgulamaya hâcet yoktur. Doğu’nun müşterek mirasında üç dil vardır: Arapça, Farsça ve Türkçe. Dolayısıyla, her üç dilde günümüze ulaşan belgelerin dikkatle incelenmesi, akademik çalışmalara katkıları açısından ayrı bir öneme sahiptir.

Mecmualar arasında yer alan bazı kısa yazılar, eserleri veya biyografileri günümüze ulaşamayan tarihî şahsiyetler hakkında bilgiler içerebilmektedir. Bununla birlikte, mecmualardaki bilgiler bazen de zaten bilinen bir bilgi ve gerçeğin doğruluğunu onaylayabildiği gibi, bir bilginin yanlış olduğunu da ortaya çıkarabilmektedir. Bu bağlamda, günümüze ulaşan bazı mecmualarda ünlü dil ve fıkıh âlimi Mîr Seyyid Şerif Cürçânî’ye (ö. 816/1413) ait olduğu ileri sürülen bir tavsiye mektubu bulunmaktadır. Mektupta Cürçânî, “Hâfız-ı Râfi” veya “Hâfız-ı Râzî” veya “Hâfız-ı Rûd-nüvâz” isimli bir müzik ehlinin zor şartlarda yaşadığını ve bulunduğu şartlardan dolayı memleketini terk etmek istediğini belirtmiş, şehirdeki bir zengin iş adamından müzisyene hâmilik talebinde bulunmuştur. Bu çalışmada öncelikle mevzu bahis mektubun yazarının meşhûr âlim Mîr Seyyid Şerif Cürçânî olmadığı ve mektubun yazarının Cürçânî’nin torunu olduğu gösterilmiştir. Bununla birlikte, bir müzisyen için yazılmış olan bu tavsiye mektubundaki müzik ıstılahları açıklanmıştır.

1. Mîr Seyyid Şerif Cürçânî

1.1. Hayatı:

Cürçânî’nin adı kaynaklarda Ebü’l-Hasen Alî b. Muhammed b. Alî es-Seyyid eş-Şerîf el-Cürçânî el-Hanefî olarak geçmekte ve doğum tarihi 24 Şaban 740 Hicrî/24 Şubat 1340 Milâdî olarak belirtilmektedir. Doğum yeri Hazar bölgesinde ve bugünün siyasi haritasında İran sınırlarında bulunan Cürçân (Gürgân)² şehrine bağlı Tâkü bölgesindedir. Soyu Hz. Peygamber’e dayandığı için kendisine “seyyid şerif” denmiştir.

Kaynaklar Cürçânî’nin XIV. asır mantık ve felsefe âlimleri arasında tanınmış bir konumda olan Kutbüddîn Muhammed er-Râzî’nin (ö. 766/1365) talebesi olduğunu ve Herat’a gibip Râzî’den mantık dersleri aldığını belirtse de (Gümüş, 1993, s. 134) son yapılan araştırmalar bu bilginin doğru olmadığını göstermektedir (Ebtahî, 1402, ss. 61-64). Seyyid Şerif, Kahire’de Muhammed b. Müberâkşâh (ö. 784/1382’den sonra) nezdinde tahsil görmek için yola çıktığında önce Anadolu’ya uğramıştır. Anadolu’da Cemâleddîn Aksarâyî’den (ö. 791/1388-89 ?) ders

1 Cönkler hakkında kapsamlı bilgi için bk. (Köksal, 2023).

2 Gürgân, eskiden Esterâbâd olarak da bilinirdi. Detaylar için bk. (Kurtuluş, 1993; Yazıcı, 1995).

almak niyetinde olsa da Aksaray'a gelmeden Aksarâyî'nin vefat ettiğini öğrenmiştir. Bunun üzerine Mısır yolculuğuna Aksarâyî'nin talebesi ve Osmanlı'nın en tanınmış fıkıh âlimlerinden biri olan Molla Fenrârî (ö. 834/1431) ile birlikte devam etmiştir. Mısır'da bir müddet kaldıktan sonra Bursa üzerinden Şiraz'a geçmiş, orada Dârü'ş-şifâ'da hocalık yapmıştır. Timur'un (1370-1405) Şiraz'ı ele geçirmesi üzerine bir dönem Semerkant'a götürülmüş, yaklaşık 18 sene bu şehirde kalmıştır. Meşhur filolog, Timur'un ölümünden sonra (1405) Şiraz'a geri dönmüş ve ömrünün sonuna kadar bu şehirde yaşamaya devam etmiştir. Cürçânî'nin 816/1413 senesinde vefat ettiği kabul edilmektedir (Ebtahî, 1402, s. 131; Gümüş, 1993, s. 135).

1.2. Çocukları

Cürçânî'nin doğum yeri Şiraz olmasa da bu şehre kök salmıştır. Çocukları arasında en çok tanınanı -hakkındaki bilgiler çok kısıtlı olsa da- Şemsüddîn Muhammed'dir. Şemsüddîn, birçok ilmi babasından öğrenmiş, Semerkant'ta buldukları dönemde babası gibi hocalık yapmıştır. Daha sonra, babasının Şiraz'a dönüşü üzerine o da Şiraz'a dönmüş, bu şehirde hocalık yapmaya devam etmiştir. Şemsüddîn 838/1434-35 yılında bu şehirde vefat etmiştir.³

Şemsüddîn Muhammed'in çocukları ile ilgili, kaynaklarda şimdilik bir bilgiye ulaşılmamaktadır ancak çalışmamızın devamında da görüleceği üzere kuvvetle muhtemel Şemsüddîn'in torunu olan başka bir Mîr Seyyid Şerîf daha vardır. Makale boyunca "Torun" olarak adlandıracağımız bu Mîr Seyyid Şerîf, Cürçânî'nin dördüncü kuşaktan torunu ve Şemsüddîn Muhammed'in oğlunun oğlu olmalıdır. Torun Mîr Seyyid Şerîf, Çaldıran Savaşı'nda cephede savaşmış ve bu savaşta öldürülmüştür. Dolayısıyla, 838/1434-35 yılında vefat etmiş olan Şemsüddîn Muhammed'in 920/1514 yılında savaşa katılabilecek bir çocuğunun olduğunu düşünmek güçtür ve savaşta öldürülen Seyyid Şerîf ancak onun torunu olabilir. Böylelikle en az dört Mîr Seyyid Şerîf'ten bahsetmek mümkündür:

İlk Mîr Seyyid Şerîf (Kaynaklarda "Allâme", "Mâzî" ve "Cürçânî" olarak geçmektedir), vefatı 816/1413 senesidir. "Torun" Seyyid Şerîf ile ayırt edilmesi için çalışma boyunca "Baba" Seyyid Şerîf olarak vurgu yapılmıştır.

İkinci Mîr Seyyid Şerîf (yani Şemsüddîn Muhammed), 838/1434-35 yılında vefat etmiştir.

Üçüncü Mîr Seyyid Şerîf hakkında bilgi yoktur ve vefat tarihi şimdilik bilinmemektedir.

Dördüncü Mîr Seyyid Şerîf ("Sadr" veya "Sadrüddîn", Şah İsmâîl'in kazaskeridir), 920/1514 senesinde vefat etmiştir.

İleride de gösterildiği üzere, makalemizin konusu olan tavsiye mektubunun yazarı, dördüncü Mîr Seyyid Şerîf'tir. Cürçânî'nin soyu, "Şerîfî" soyadı ile Şiraz'da asırlar boyu saygın bir konuma sahip olmuştur (Ebtahî, 1402, ss. 144-145).

3 Detaylı bilgi için bk. (Ebtahî, 1402, ss. 132-135).

2. Cürcânî'nin Mûsikî ile İlişkisi

“Baba” Cürcânî'nin mûsikî ilmine aşinalığı ve bu ilim hakkında söz sahibi olduğu konusunda hiçbir şüphe yoktur. Ne var ki onun mûsikî ile ilgili herhangi müstakil bir eser telif ettiğini veya kendisinden önce yazılan eserlere şerh yazdığını -en azından şimdilik- iddia etmek mümkün değildir.⁴ Bununla birlikte Cürcânî'nin çağdaşı olan müelliflerin eserlerine bakıldığında onun mûsikî ilmiyle alakalı eserleri değerlendirebilecek derecede bu ilme vâkif olduğu anlaşılmaktadır. Bu iddianın kanıtı ise ünlü nazariyatçı Abdülkadir-i Merâgî'nin (ö. 838/1435) iki eserindedir.

Merâgî, *Câmiu'l-elhân* adlı eserinde Cürcânî'yi “efdalü'l-müteahhirîn” yani “son dönem (âlimlerin) en üstünü” olarak yâd etmektedir.⁵ Adı geçen eserde ve Merâgî'nin kendi rivâyetine göre Merâgî, güftesi Arapça olan bir beste tanzim etmiştir. Mecliste bulunan Cürcânî, söz konusu güfteyi nazmen Farsçaya tercüme ederek çevirdiği beytlere beste yapılmasını Merâgî'den rica etmiştir. Merâgî ise onun ricasını kabul etmiştir (Meragi, 1366, s. 240, 1388, s. 270; Sezikli, 2007, s. 247).⁶

Yukarıda belirtilen örnek dışında yine Abdülkadir-i Merâgî *Şerh-i Edvâr* adlı eserinde Cürcânî ile aynı mecliste bulunduğunu, Nasrullah Kâinî'nin (ö. ?) büyük nazariyatçı Urmevî'nin (ö. 693/1294) *Edvâr* adlı eseri üzerine yazdığı şerhi⁷ incelediğinde söz konusu şerhte hata bulunduğunu ve bulduğu hatanın Cürcânî tarafından da teyit edildiğini şu şekilde aktarmıştır:

Ve *Edvâr* şârihlerinden biri, Mevlana Nasrullah Kâinî idi ki birçok ulûm-ı dakikada⁸ söz sahibi idi. Bir gün Semarkant'ta Hâce İmâdüddîn Abdülmelik ve Hâce Kemâlüddîn Abdülevvel ve Emîr Seyyid Şerif huzurlarında -Allah onları gufranıyla örtsünmez- şarih, [kendi yazdığı] *Edvâr Şerhi*'ni bu fakire verdi ve şerhte hata varsa göstermemi rica etti. Kitabı açar açmaz bu kısım [Yani Urmevî'nin *Edvâr*'ındaki perde çeşitleri bölümü] açılmış oldu: “*Veteri dokuz bölüklerinde A-M veteri dokuz tanîni olacaktır. Ve her tanîni bir bu'd C ve bir bu'd B'dir. Öyle ki veterin toplamı on üç C ve bir B bu'dudur.*”

Dikkatle inceleyince onun bu kısmı hatalı şerh ettiğini farkettilim. Kitabı Hâce Abdülmelik'e verdim, okudu ve sonra Emîr Seyyid Şerif'e verdi. İkisi de okuyup dikkatle inceledikten sonra “Bu söz [yani Kâinî'nin sözü] doğrudur,” dediler. Ben [sözün doğru olmadığına dair] delillerimi gösterdikten sonra “İtirazın doğrudur, zira burada hata vardır.” dediler (Meragi, 1370, s. 110).

4 Son dönemde neşredilen bazı akademik çalışmalarda Cürcânî'nin Şiraz'da Şah Şucâ'a (1359-1384) sunduğu *Şerh-i Edvâr* adlı eserden bahsedilse de (Uslu, 2015, s. 34) bu iddiaya ihtiyatlı yaklaşmak gerekmektedir. Zira Şah Şucâ'a sunulan söz konusu *Şerh-i Edvâr* Muhammed b. Mübârekşah'a ait olduğu ileri sürülerek yayımlanmıştır. Bk. (Buhârî, 1392).

5 Merâgî döneminde tespit edilen bazı müzik ve sanat erbabı ile ilgili bk. (Hüseyni, 2023, s. 56).

6 Söz konusu beste, İran yapımı olan ve Türkiye'de de yayınlanan *İmam Ali Dizisi*'nin (1992) müziği olarak icra edilmiştir.

7 Nasrullah Kâinî hakkında pek fazla bilgi bulunmamakla birlikte Merâgî'nin söz ettiği üzere *Şerh-i Edvâr* adlı eseri hakkında da şimdilik bilgi bulunmamaktadır.

8 Eski asırlarda “ulûm-ı dakika” matematik, astroloji ve fizik gibi ilimlere denirdi.

3. Tavsiye Mektubunun Yazarı Hangi Cürcânî'dir?

Yukarıda da vurgulandığı üzere, tarihte birden fazla Cürcânî vardır. Bunların en çok tanınanı ise (Baba) Mîr Seyyid Cürcânî'dir. İranlı edebiyat araştırmacısı Rûknüddîn Hümâyûn Ferruh'un (ö. 2001) *Hâfiz-ı Harâbâtî* adlı eserinde⁹, çalışmamıza konu olan mektubun meşhur (Baba) Mîr Seyyid Şerîf'e ait olduğu ileri sürülmüştür (Hümâyûn Ferruh, 1354, s. 4009). Bazı kaynaklarda Şîrâzlı Hâfiz'ın Hemedanlı olduğu ve Muhammed Hâfiz Rûdnüvâz/Rûdâverî isimli bir şahsın meşhur şâir Hâfiz-ı Şîrâzî ile aynı kişi olabileceği ileri sürülmektedir (Hümâyûn Ferruh, 1354, s. 4009). Hümâyûn Ferruh da bu mektubu kitabında şahit göstermekle iki amaç gütmüştür: 1. Muhammed Hâfiz Rûdnüvâz/Rûdâverî isimli kişinin şâir Hâfiz-ı Şîrâzî'den farklı kişi olduğunu kanıtlamak, 2. Şîrâzlı Hâfiz'ın aslen Hemedanlı olmadığını ispat etmek. Ne var ki Hümâyûn Ferruh diğer kaynakları tenkit ederken, neşrettiği mektubun başlığındaki "Seyyid Mîr Şerîf Allâme" adlı kişinin Cürcânî olduğunu düşünerek esasında başka bir karışıklığa yol açmıştır. İranlı ulema arasında "Seyyid Mîr Şerîf Allâme" olarak akla gelen ilk kişi Cürcânî'dir. Mektupta, nüshaların ikisinde "Mevlânâ" ve birinde ise açıkça Mevlânâ Câmî adı geçmekle birlikte iki beyitlik bir pasaj iktibas edilmiştir. Söz konusu beyitler *Câmî Divânî*'nda yer aldığına ve Câmî'nin vefat tarihinin ise 898/1492 olduğuna göre 816/1413'te vefat etmiş olan Cürcânî bu mektubu yazmış olamaz. Dolayısıyla, mektubun yazarı olan Seyyid Mîr Şerîf Allâme başka bir kişi olmalıdır.

İran edebiyat tarihçisi ve tezkireler üzerine çokça yayın yapan Ahmed Gülçîn-i Me'ânî (ö. 2000) bir çalışmasında bu konuya açıklık getirmiştir. Gülçîn-i Me'ânî'nin incelediği ve metnini neşrettiği nüshada (Kitâbhâne-i Meclis-i Şûrâ-yı Millî, nr. 2327) yazarın adı "Mîr Seyyid Şerîf" şeklinde kayıtlıdır ve "Allâme" kelimesi yoktur. Gülçîn-i Me'ânî, muhtemelen Câmî'ye ait olan beyitleri göz önünde bulundurarak mektubun müellifinin Seyyid Şerîf Sadr olduğunu tahmin etmiştir (Gülçîn-i Me'ânî, 1347, s. 372). Söz konusu Seyyid Şerîf, meşhûr Cürcânî'nin dördüncü kuşak torunu olmalıdır. Torun Mîr Seyyid hakkında kaynaklardaki bilgiler oldukça kısıtlıdır. Meşhur hekim ve kalamcı Şâh Kazvînî (ö. 929/1523'ten sonra), Ali Şîr Nevâî'nin (ö. 906/1501) *Mecâlisü'n-Nefâis* adlı eserinin Farsça tercümesinde Seyyid Şerîf Mâzî'nin soyundan olduğunu belirterek, 920 hicrî senesinde ve Çaldıran Savaşı'nda öldürüldüğünü kaydetmiştir. Bununla birlikte yine aynı kaynaktan Torun Seyyid Şerîf'in şiiirler yazdığı kaydedilmiş ve bir şiiir örneği günümüze ulaşmıştır (Şâh Muhammed Kazvînî, aktr. Gülçîn-i Me'ânî, 1374, s. 373). Ayrıca, Hasan-ı Rumlu'nun (ö. 985/1577) *Ahsenü't-Tevârih* adlı eserinde Torun Seyyid Şerîf'i "Emîr Seyyid Şerîf-i Şîrâzî" olarak tanıtmakla birlikte, kendisinin Seyyid Şerîf Allâme'nin nebîrelerinden¹⁰ biri olduğunu, "Hak mezhebini" yaymakta ciddi çaba gösterdiğini vurgulamış ve adını 920 hicrî/1514 mîlâdî yılında vefat edenler listesinde adını zikretmiştir (Rumlu, 1357, s. 199).

9 Sekiz ciltlik bu eseri Hümâyûn Ferruh yirmi beş yılda telif etmiştir. Müellif, eserde Hâfiz-ı Şîrâzî'nin (ö. 792/1390 ?) yaşadığı dönemi, sosyal ve siyasal durumları ve Hâfiz'ın şiiirlerini kapsamlı bir şekilde yorumlamıştır.

10 Nebîre, torunun çocuğuna denmektedir.

4. Tavsiye Mektubunun İçeriği

Bu mektup esasında bir hâmilik talebidir. Mektubu yazan kişi yani Cürcânî, bir din ve devlet adamıdır. Cürcânî, mektubunda adını bilmediğimiz bir Şirazlı servet sahibine Hâfız-ı Edvâr'ı övmüş, onun yeteneklerine rağmen parasız kaldığını ve memleketi terk etmek niyetinde olduğunu ileri sürmüştür. Cürcânî, yazısında tavsiye ettiği kişinin müzikle ilgilendiğini çağırıştırarak bir şekilde, ilk satırdan itibaren o dönemin en yaygın müzik terimlerini kullanmaya çalışmıştır. Bu duruma, yani mektubun veya eserin ilk satırlarından içeriği hakkında çağırışlarda bulunmak, edebiyatta “berâat-i istihlâl” sanatı olarak bilinmektedir.¹¹ Şah İsmail'in kazakerliğini yapmış olan bir zatın kaleminden çıkan bu mektup, esasında dönemin devlet görevlilerinin, müzisyenlerin geçim derdine çare arayışlarının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Mektupta, müzisyenin memleketini terk etmek istediği vurgulanmıştır ama neden göç etmek niyetinde olduğu kaydedilmemiştir. Bu durum, Safevîler döneminde sanatçı ve özellikle müzik erbâbının göçlerinin bir başka tezahürüdür.¹² Buradaki “Hâfız-ı Edvâr”ın Şirazlı zengin tarafından himaye edilip edilmediğinden -yeni arşiv belgeleri tespit edilene kadar- haberdar değiliz.

4.1. Tavsiye Mektubunun Muhatabı Kimdir?

Kitâbhâne-i Meclis-i Şûrâ-yı Millî, nr. 2327'de mektubun başlığı “Ruk'a-i Mir Seyyid Şerif der Sifâriş-i Hâfız-ı Edvâr” şeklinde kaydedilmiştir. Bu durum Humâyûn Ferruh'un yayınında farklıdır ve burada “Seyyid Şerîf Allâme'nin Farslı¹³ Servet Sahiplerinden Birine Hâfız-ı Edvâr İçin Kaleme Aldığı Tavsiye Mektubu” şeklinde yazılmıştır. Başlıkların hiçbirinde mektubun muhatabının kim olduğu açıkça belirtilmese de “Farslı servet sahiplerinden biri” ibaresi -zaten mektubun metninden de anlaşıldığı üzere- dara düşmüş ve memleketini terk etmek niyetinde olan bir müzisyene hâmi bulma çabasını göstermektedir.

4.2. Tavsiye Mektubu Kim İçin Yazılmıştır?

Kitâbhâne-i Meclis-i Şûrâ-yı Millî, nr. 2327'de mektubun ilk satırında tavsiye edilen kişinin adı açık bir şekilde “Hâfız-ı Râfi”¹⁴ olarak kayıtlıdır. Hümâyûn Ferruh'un nüshasında ise başlıkta yine Hâfız-ı Edvâr ismi geçmekle birlikte, ilk satırda belirtilen isim “Hâfız-ı Râzi”¹⁵ şeklindedir. Her hâlükârda bu mektupta tavsiye edilen Hâfız isimli zât, tüm nüshalarda “Edvâr” lakabıyla anıldığına göre müziğin nazariyat alanında da Şiraz'ın tanınmış simalarından biri olmalıdır. Burada, “Hâfız” kelimesiyle ilgili şu önemli notu paylaşmak gerekir: Eski asırlarda ve günümüzde Kur'an-ı Kerim'i ezberlemek sûretiyle “hıfz” eden kişilere hâfız ünvanı verilegelmiştir. Bununla birlikte Hâfız kelimesi ezberinde çok sayıda hadis olan kişiye de verilmiş bir addır.¹⁶ Ne var ki aynı kelimenin eskiden müzisyenlere de verilen bir

11 Berâat-i istihlâl sanatıyla ilgili detaylı bilgi için bk. (Hacımüftüoğlu, 1992).

12 Makalenin yazarı, daha önce yayımladığı bir çalışmada Safevî döneminde Hindistan'a göçen müzisyen şairlerle ilgili değerlendirmeler ve tespitlerde bulunmuştur. Bk. (Salmani, 2023).

13 Fars, idare merkezi Şiraz olan bir eyalettir. Bk. (Heyat, 1994).

14 حافظ رافع

15 حافظ رازی

16 Detaylı bilgi için bk. (Bozkurt, 1997; Kandemir, 1997).

ünvan olduğu anlaşılmaktadır. Zira sözlüklerde hâfız kelimesine eş anlamlı olarak “mutrip” ve “kavvâl” kelimelerine de rastlamak mümkündür (Nefîsî, 1355, s. 1195). Bu durum eskiden beri müzisyenlerin kültürel “bellek” görevi üstlendikleri ve onların da müziği “hıfz” etmek gibi son derece önemli bir geleneğe bağlı olmalarıyla ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla, tavsiye edilen Hâfız-ı Edvâr mutlak surette bir kişinin ismini bildirmekten ziyade esasında meslek bildirmektedir. Bu nedenle, bahsi geçen Hâfız-ı Edvâr’ın kimliği hakkında daha detaylı bilgiler içeren belgeler bulunmadıkça adı, soyu, müzisyenliği ve mûsikîşinâslığı hakkında fikir beyan etmek pek mümkün gözükmemektedir.

5. Tespit Edilen Nüshalar, Değerlendirme İçin Esas Alınan Metin ve Tercüme

Torun Seyyid Şerîf’in tavsiye mektubunun üç el yazması ve iki de matbu nüshasına ulaşabildik. Nüshalar incelendi ve başlık hariç aralarında ciddi bir fark olmaması hasebiyle, Rûknüddîn Hümâyûn Ferruh’un yayını esas alındı.¹⁷ Hümâyûn Ferruh, bu mektubu bir arkadaşının¹⁸ şahsî arşivinde bulunan bir cönkte gördüğünü, söz konusu cöngün X. hicrî/ XVI. miladi asrın sonlarına ait olduğunu belirtmiştir (Hümâyûn Ferruh, 1354, s. 4010). Diğer nüshalar ise şu şekildedir:

1. Kitâbhâne-i Meclis-i Şûrâ-yı Millî, nr. 2327, s. 702: Bu mecmuanın istinsah tarihi 1072/1661-62 senesidir. Mecmua, Muhammed Rıza isimli bir münşî tarafından derlenmiştir. Mecmuanın içinde yüzden fazla mektup, inşa ve dibace örneği bulunmaktadır. Nüsha, 804 sayfadan oluşmaktadır. Ek 1. Bu nüsha Ahmed Gülçîn-i Me’ânî tarafından neşredilmiştir (Gülçîn-i Me’ânî, 1347).
2. Kitâbhâne-i Meclis-i Şûrâ-yı Millî, nr. 3455, s. 113: 1113-1140 hicrî 1701-1728 miladi seneleri arasında farklı kişiler tarafından istinsah edilen bu mecmuada çeşitli fermanlar, mektuplar, risaleler ve edebi eserler bulunmaktadır. Ek 2.
3. Tahran Üniversitesi Merkez Kütüphanesi nr. 4864, vr 24b-25a: Bu mecmuada da yüzü aşkın çeşitli mektup, ferman, risale ve şiir örneği bulunmaktadır. Nüsha toplamda 434 varktır. İstinsah tarihi XI. hicrî /XVII. miladi asırdır. Ek 3.
4. Matbu nüsha: Rûknüddîn Hümâyûn Ferruh’un *Hâfız-ı Harâbâtî* adlı eserinde yayımladığı nüshadır. Hümâyûn Ferruh, esas aldığı nüshanın bir arkadaşının özel arşivinde olduğunu beyan etmiştir (Hümâyûn Ferruh, 1354, s. 4010).

5.1. Farsça Metin

ستایشی که سید شریف علامه به یکی از اهل ثروت فارس در باب سفارش حافظ ادوار قلمی کرده:

بر ضمیر منیر عالی مخفی نماناد که حافظ رازی مردی است که در ادوار دوره زمان خود کمال استعداد ظاهری و

17 Başlıklar arasındaki farklılıklar 4. bölümde incelenmiştir.

18 Arkadaşının adını Murtezâ Müderrîsî-i Çahârdihî olarak kaydetmiştir.

باطنی دارد، حقا که مرد قابل و مقبول الطبايع است و الحال به توفيق فضل ربّانی، از بیمهری روزگار گوشهگیر است، با آنکه به صوت و صغیر دلپذیر، دل از برنا و پیر و صغیر و کبیر بُرده، چنانکه شیخ سعدی طاب الله ثراه فرموده:

به از روی خوب است آواز خوش

که آن حظّ نفس است و این قوت روح

همیشه در رود حسینی و رهاوی میزند و در سلسله و دایره عشاق، پرده بی نوایی مینوازد و از مخالفت گردون دون نواز، قَدِ راستش از بار ادبار چون چنگ خمیده و موسیقاروار، جگرش از جفای همدمان ناهمدم، سوراخ سوراخ است، چنانکه مولانا فرموده:

سوراخها به سینه نی بهر آن کنند

تا هر زمان ز ناله دل خود کند تهی

آزردهای که ناله جانسوز میکند

هرجا ز پای تا سرش انگشت میتهی

غرض آنکه، مومی الیه را جز غم و الم به قانون سینهاش، از پست و بلند اصفهان و عراق نرسیده و حال تارهای اشکش بر سر اوتار قامت بسته و ساز عمل و کارش از ناسازگاری ادوار به صد جا شکسته. زنگولهوار دلش پُرگره و پشتش به سان کمانچه زه شده، صوت و عمل و قولش بر افواه السنه خاصّ و عام افتاده. و الحال به آوازه انعام عام خدام رفیع مقام بدان مقام که منبع احسان و اکرام است اراده ملازمت نموده، فی المثال کمر را به عزم خدمت گره بسته. اگر این بی نوا را شعبه‌ای از نوازش الطاف بیکران و شمه‌ای از وصول و اعطاف بیبایان شامل حال کثیرالاختلال شود، یقین که این شیوه مرضیه دستور العمل عرب و عجم و ضربالمثل مخالف و مؤلف خاصّ و عام امم خواهد بود. چون این ستوده باعث حصول مهمّات دنیوی و واسطه مرادات اخروی بوده، معهداً محبوب القلوبی را بدان آستان که منشأ فیض و ملجأ مستعدان و راست قولان است، رجوع نمود، چرا که داعیه آن داشت که رودار در اصفهان یا عراق مقام سازد و عودآسا خود را و محبّان را به آتش مهاجرت و حرمان مفارقت گدازد و یا راه حجاز عرب پیش گیرد و از این دیار به کثرت ادبار سر خویش گیرد. بنابر این مصدّع شد، امید که نوروز اقبال عمر و شجر آمال با برگ و نوا باد.

5.2. Metnin Türkçe Tercümesi

Seyyid Şerîf Allâme'nin Farslı Servet Sahiplerinden Birine Hâfız-ı Edvâr için Kaleme Aldığı Tavsiye Mektubu:

Parlak ve yüce gönlünüze gizli olmasın ki: Hâfız-ı Râzî, kendi zamanının edvârında (edvâr ilmi, kendi dönemi) zahiri ve batini kabiliyetlere sahip bir erdir. Hakikaten o kabiliyetli ve güzel huylu bir adamdır. Ve şu an, -Allah'ın fazlının takdiriyle- feleğin acımazlığından dolayı bir köşeye çekilmiştir. Oysa ki sesi ve gırtlığı güzeldir ve küçük, büyük, genç ve ihtiyar olmak üzere herkesin gönlünü çelmiştir. Nitekim Sadî -Allah toprağını temiz kılsın- şöyle buyurmuştur:

Güzel ses, güzel yüzen daha iyidir.

Zira güzel yüz nefsin hazzıdır, güzel ses ise ruhun gıdasıdır.¹⁹

19 Bu beyit, *Gülüstan*'ın meşhur hikayelerinin birinden iktibas edilmiştir. Bk. (Sadi-i Şirazi, 1394, s. 121, 2017, s.

[Hâfız-ı Râzî] Her daim rûd (kemençe) ile hüseynî ve rûhâvî [makamında] çalar ve uşşâk silsilesi ve dairesinde nevâsızlık (yoksulluk) perdesinde çalar. Ve alçakları besleyen feleğin muhâlefetinden, râst (dik) boyu kötülükler yükü altında çeng gibi eğilmiş, ciğeri nâhil dostların cefasından musîkâr gibi delik delik olmuştur. Nitekim Mevlana²⁰ buyurmuştur:

Ney sazının sinesine şunun için delikler açarlar: Her daim içindeki feryat ve sızıyı döksün diye.

Parmağını tepesinden tırnağına, nereye koyarsan koy, o incinmiş (ney) can yakan feryatlar eder.²¹

[Bu mektuptan] maksat şudur: Mezkur zâta Isfahan ve Irak'ın pest ve bülendinden (yüce ve alçağından, zengin ve fakirinden) onun kanun [misali inleyen] yüreğinde gam ve elemden başka bir şey nasip olmamış, gözyaşı tarları (taneleri) [yay gibi bükülmüş olan] kametine tel misali bağlamış; amel sâzı ve kârı (iş) edvârın (feleğin) namertliğinden yüz yerden kırılmıştır.

Zengüle (çingirak) gibi yüreği düğümlemlerle dolu, beli kemençe gibi yay olmuş; savtı, ameli ve kavli cümle havâss ve avâmın diline düşmüştür. Hâlihazırda ise [sizin] cömertlik ve kerem makamı olan o yüce mertebenizin hizmetçilerinin cümlesine in'âm (ve ihsan) şöhretini duyup size mülâzemet (ve bağlanmak) istemiştir. Ve başka bir deyişle size hizmet etmek üzere kemerbeste (hizmete hazır) olmuştur.

Eğer sizin uçsuz bucaksız lutuflarınızdan bir şube (parça) ve sonsuz esirgeyişlerinizden ve ihsanınızdan azıcık bu nevâsızın (fakirin) hâl-i pürmelâlini kapsar ise, hiç şüphesiz [sizin] bu güzel davranışınız Arap ve Acem'in düstûru ve tüm toplumların cümle muhalif ve muvafıklarının darb-i meseli olacaktır. Bu örnek davranış dünya mühimmatı (araç gereci) ve âhîret emellerine ulaşmaya vesile olacağı için, kalplerin sevgilisi olan [Hâfız-ı Edvâr adına] rast-kavilliler (doğru sözlüler) ve kabiliyetlilerin sığınağı ve feyz kaynağı olan [sizin] kapınıza mürâcaat etti. Zira rûd (nehir/kemençe) gibi Isfahan veya Irak'ı makam kılmaya; ûd misâli kendisini ve sevenlerini ayrılık ve göç ateşiyle yakıp Arap Hicaz'ının yollarına düşmeye ve bahtsızlıklarından ötürü bu diyardan çekip gitmeye niyetli idi. İşte bu sebepten [size] rahatsızlık verdim. Ömrünüz uğurlu nevruzlarla, emel ağacınız ise meyve ve yaprakla dolsun.

5.3. Mektupta Geçen Müzik Terimleri:

Acem, Amel, Arab, Âvâz, Âvâze, Berg, Beste, Bülend, Çeng, Dâire, Edvâr, Evtâr, Hâfız, Edvâr, Hicâz, Hüseynî, Irak, Isfahan, Kâr, Kanun, Kavil, Kebîr, Kemençe, Makam, Muhâlif, Mûsîkâr, Müâlif, Nâle, Nevâ, Nevâz, Nevâziş, Nevrûz, Ney, Perde, Pest, Râst, Rehâvî, Rûd, Safir, Sağîr, Savt, Sâz, Sâzgâr, Silsile, Şikeste, Şive, Şu'be, Târ, Ūd, Uşşâk, Zengüle, Zih.²²

192).

20 Buradaki "Mevlana"dan maksat meşhur sufi, Abdurrahmân-ı Câmî'dir.

21 *Câmî Divânî*'nda yer alan 1514. gazelin 2. ve 3. beyitleri. Bk. (Câmî, 1394, s. 678).

22 Terimler İran müziği ve Türk müziğinde farklılıklar içerebilmektedir. Detaylı bilgi için aşağıdaki kaynaklara bakılabilir: (Abdülümün bin Safiyüddin, 1346; Kutluğ, 2000; Özkan, 2006; Setayeşger, 1391; Vicdani, 1386).

Sonuç

Bu çalışmanın konusu, yazma mecmualarında Seyyid Mîr Şerîf Cürçânî'ye atfedilen müzik ıstılahlarıyla yazılmış bir tavsiye mektubudur. Cürçânî, ünlü nazariyatçı Abdülkadir Merâğî ile aynı dönemde yaşamış ve döneminin en tanınmış filolog ve fakih âlimlerinden biridir. Çalışmada, öncelikle Mîr Şerîf Cürçânî ile ilgili kısa bilgiler paylaşılmıştır. Akabinde Cürçânî'nin çocukları hakkında tespitler yapılmış ve Cürçânî'nin müzikle olan ilişkisi değerlendirilmiştir. Çalışmanın devamında Seyyid Mîr Şerîf'e atfedilen tavsiye mektubunun bizzat Cürçânî tarafından yazılamayacağı ve kuvvetle muhtemel onun dördüncü kuşaktan torunu olan ve aynı ismi taşıyan mîr Seyyid Şerîf tarafından yazıldığı gösterilmiştir. Mektubu yazan Seyyid Şerîf, Çaldıran savaşında Şah İsmail ile birlikte Osmanlı ordusuyla girilen çatışmada öldürülmüştür. Mektubun yazılış tarihi belli olmamakla birlikte yayımlanmış olan bir nüshadan bu mektubun Şiraz'da yazıldığı anlaşılmaktadır. Muhtemelen geçim sıkıntısı çeken bir müzisyenin zengin bir Şirazlı tarafından himâye altına alınması için yazılan bu tavsiye mektubu, içerdiği müzik ıstılahları bakımından önem arz etmektedir. Bu durum göz önünde bulundurularak çalışmanın son kısmında söz konusu mektubun metni, Türkçe tercümesi ve müzikle ilgili ıstılahların listesi verilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

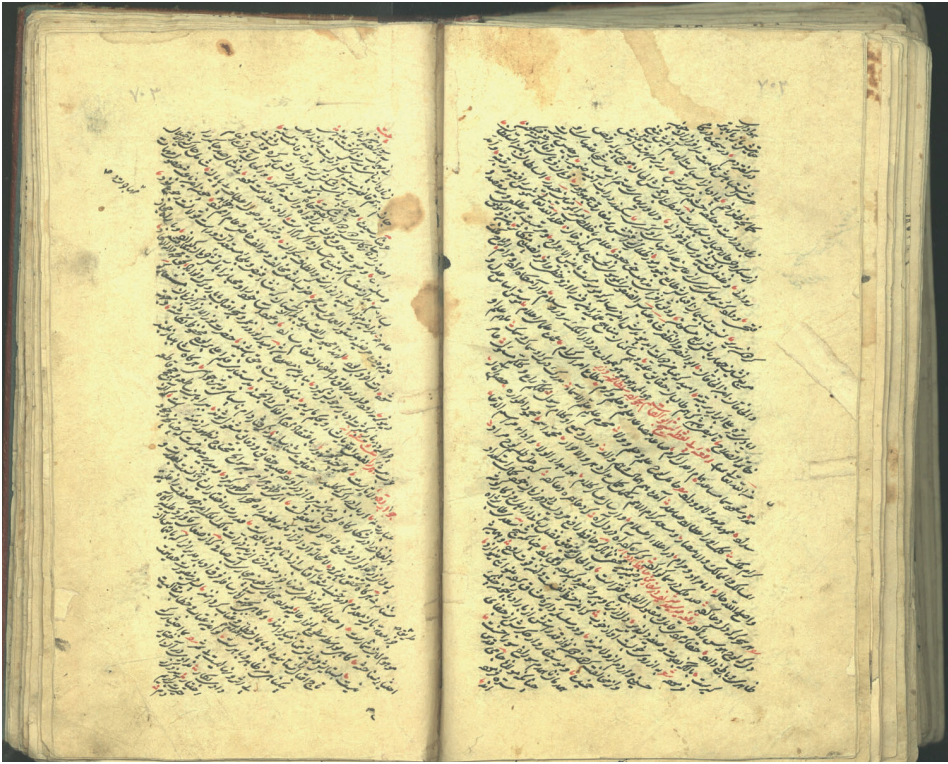
Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

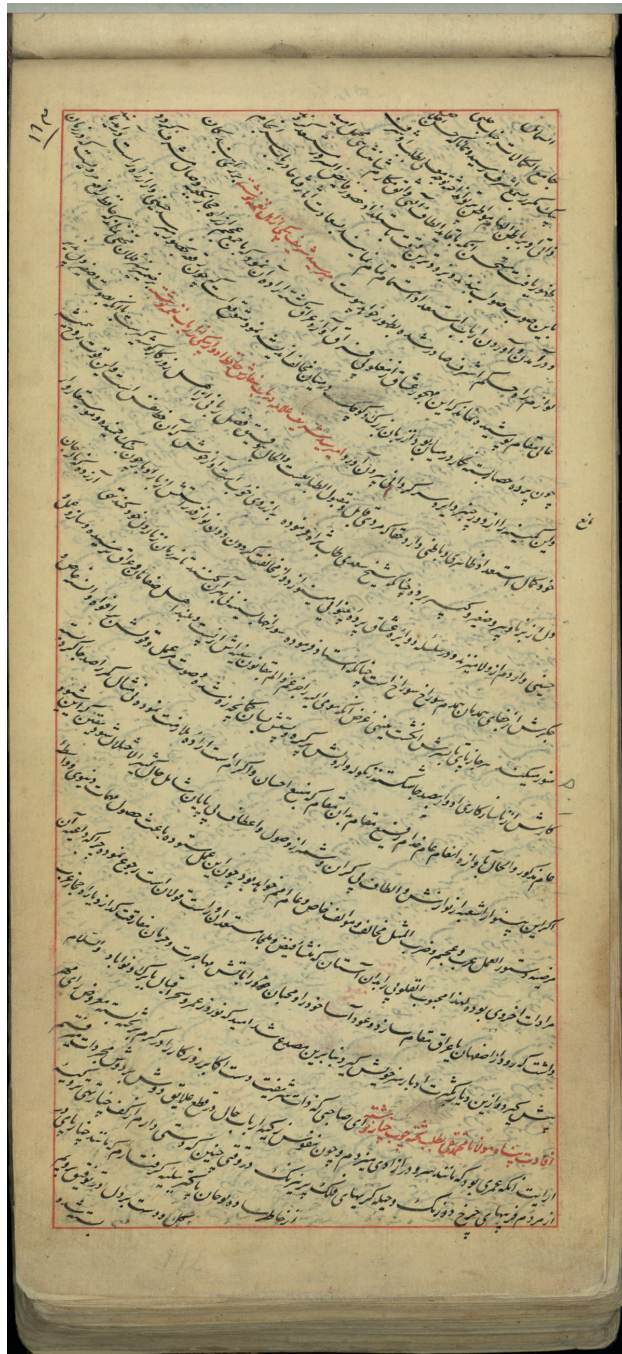
- Abdülmümin bin Safiyyüddin. (1346). *Behcetü'r-rûh* (H. L. R. De Borgomale, Ed.). İntişarat-ı Bünyad-ı Ferheng-i İran.
- Bozkurt, N. (1997). Hâfız. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi: C. XV* (ss. 74-78). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Buhârî, M. (1392). *Tercüme-i Mübârekşah-ı Buhârî ber Edvâr-ı Urmevî der İlmi Mûsikî* (S. A. Envar, Ed.). Ferhengistan-ı Hüner.
- Câmî, N. A. (1394). *Divan* (M. Ruşen, Ed.; 3. bs). İntişarat-ı Nigah.
- Ebtahî, Z. S. (Ed.). (1402). *Resâil-i Fârsî-i Mîr Seyyid Şerîf Cürçânî*. İntişarat-ı Bünyad-ı Mevkufat-ı Mahmud Eşar.
- Gülçîn-i Me'ânî, A. (1347). Şerh-i Dibace-i Enisü'l-Ervah. *Mecelle-i Danişkede-i Edebiyat-ı Meşhed*, 16, 330-375.
- Gümüş, S. (1993). Seyyid Şerîf Cürçânî. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi: C. VIII* (ss. 73-75). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

- Hacımüftüoğlu, N. (1992). Berâat-i istihlâl. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi: C. V* (s. 470). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Heyat, J. (1994). Fars. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi: C. XII* (ss. 174-176). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Hümâyûn Ferruh, R. (1354). *Hâfiz-ı Harâbâtî: C. V. İntişârât-ı Esâtîr*.
- Hüseyni, S. M. T. (2023). *Risâle fî Fenni 'l-Elhân ve 15.yy Musiki Nazariyatındaki Yeri ve Önemi*. Dört Mevsim Kitap.
- Kandemir, M. Y. (1997). Hâfiz. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi: C. XV* (ss. 78-80). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Köksal, M. F. (2023). Cönkler. *Turkish Studies - Language and Literature, Volume 18 Issue Ö1* (Volume 18 Issue Ö1), 587-612. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.74041>
- Kurtuluş, R. (1993). Cürcân. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi: C. VIII* (ss. 131-132). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. YapıKredi Yayınları.
- Meragi, A. (1366). *Câmiü 'l-elhân* (B. Taki, Ed.). Müessesesi-i Mutalaaat ve Tahkikat-ı Ferhengi.
- Meragi, A. (1370). *Şerh-i Edvâr (Bâ Metn-i Edvâr ve Zevâidü 'l-Fevâid)* (B. Taki, Ed.). Merkez-i Neşr-i Danişgahi.
- Meragi, A. (1388). *Câmiü 'l-elhân* (B. Hazrai, Ed.). Ferhengistan-ı Hüner.
- Nefisi, A. E. (1355). *Ferheng-i Nefisi: C. II. Kitâb-fürûş-i Hayyâm*.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usulleri: Kudüm velveleleri* (8. baskı). Ötüken Neşriyat.
- Rumlu, H. B. (1357). *Ahsenü 'l-Tevârih* (A. Nevai, Ed.). İntişarat-ı Babek.
- Sadi-i Şirazi. (1394). *Gülüstan* (M. A. Furuği, Ed.; 12. bs). İntişarat-ı Harezmi.
- Sadi-i Şirazi. (2017). *Gülüstan* (E. Sazak, Çev.). İnsan Yayınları.
- Salmani, M. (2023). Safevî Döneminde Hindistan'a Göçen İranlı Müsikîşinâş Şâirler. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [Journal Of Old Turkish Literature Researches]*, 6(3), 632-652. <https://doi.org/10.58659/estad.1322306>
- Setayeşger, M. (1391). *Vaje-name-i Musiki-i İran-zemin* (3. bs, 1-III). İntişarat-ı Ittilaat.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâğî ve Câmiü 'l-elhâm* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uslu, R. (2015). Ünlü Müzisyen Abdülkadir Meragi Hakkında Yeni Bulgular. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3(1), 32-41. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00033>
- Vicdani, B. (1386). *Ferheng-i Cami 'i Musiki-i İrani* (1-II). İntişarat-ı Gendüman.
- Yazıcı, T. (1995). Esterâbâd. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi: C. XXI* (ss. 437-438). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

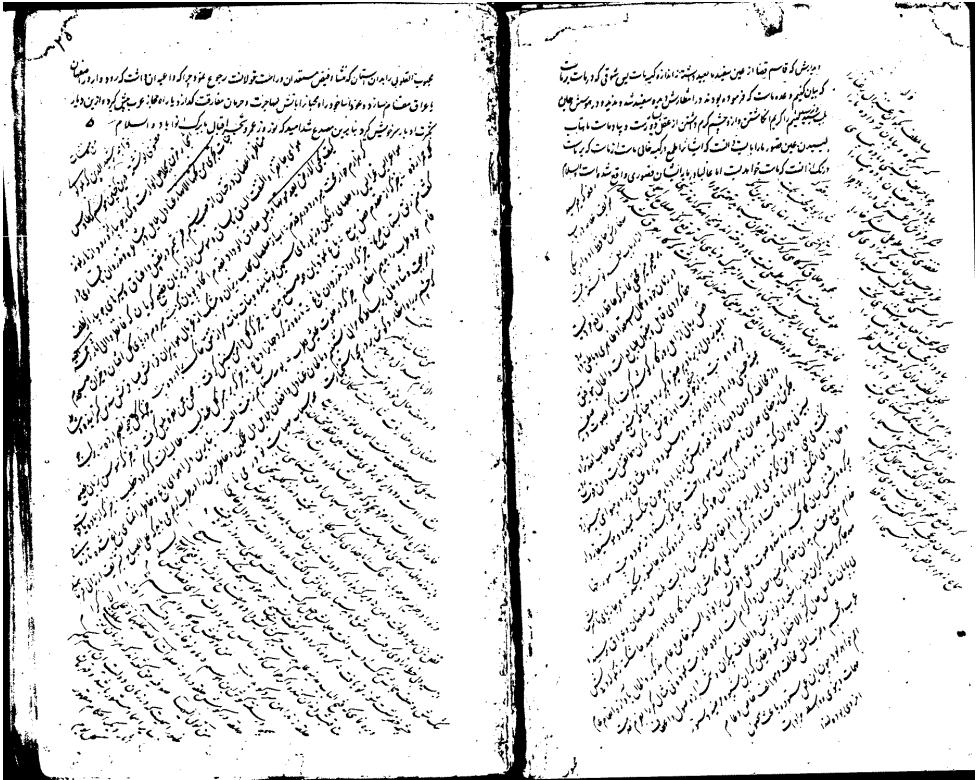
Ek 1:



Ek 2:



Ek 3:



جایگاه موسیقی در شخصیت فرهنگی سلطان محمد فاتح و نظم ادوار محمودی

Fatih Sultan Mehmet'in Musikiye Yaklaşımı ve Mahmûdî'nin Nazm-ı Edvar'ı

The Place of Music in the Cultural Personality of Sultan Mohammad Fateh and Mahmoudi's Nazm-ı Advar

Seyid Muhammed Taki Hüseyin¹ 



چکیده

آموزش و پرورش که سلطان محمد فاتح در سایه پدرش - سلطان مراد - دید، سبب شد تا او یکی از حامیان برجسته علم و فرهنگ در جهان اسلام شود. فاتح، پس از فتح استانبول، با ساخت مراکز علمی و فرهنگی، در منتهی بس کوتاه این شهر را به یکی از مراکز مهم علمی - فرهنگی جهان اسلام ساخت. با دعوت او بسیاری از علماء رهسپار استانبول شدند. بسیاری نیز پس از شنیدن اوصاف استانبول و دانش دوستی فاتح، رحل اقامت در استانبول افکندند. همین نیز سبب شد تا آثار بسیاری در علوم گوناگون به نام او تألیف و یا استنساخ شود. دانش موسیقی نیز از جمله علوم بود که فاتح بدان علاقه داشت و آثاری چند به نام او نگاشته شد. نخستین اثر موسیقایی که به نام فاتح نوشته شد و نیز نخستین منظومه مستقل فارسی در علم موسیقی، نظم ادوار محمودی مولوی است. محمودی از شعرا و ادبای این دوران، پس از شنیدن اوصاف فاتح، رهسپار استانبول شد و منظومه خود را تقدیم فاتح کرد. در این مقاله، پس از بررسی شخصیت فرهنگی سلطان محمد فاتح و جایگاه علوم بویژه موسیقی نزد او، به منظومه نظم ادوار محمودی و محتوای آن پرداخته خواهد شد.

کلید واژه: سلطان محمد فاتح، موسیقی، نظم ادوار، محمودی مولوی، استانبول

¹Sivas Cumhuriyet University, Faculty of Theology, Department of Islamic History and Arts, Department of Turkish Religious Music, Sivas, Türkiye

ORCID: S.M.T.H. 0000- 0003-2709-2315

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Seyid Muhammed Taki Hüseyin,
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi,
İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk Din
Musikisi Anabilim Dalı, Sivas, Türkiye
E-posta: mthuseyni@mail.com

Başvuru/Submitted: 06.02.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 13.02.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 27.02.2024

Kabul/Accepted: 28.02.2024

Atıf/Citation: Hüseyin, S.M.T. (2024). The place of music in the cultural personality of Sultan Mohammad Fateh and Mahmoudi's *Nazm-ı Advar*. *Meshk Journal of Religious Music*, 2024; 1(1) 51-70.
<https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0004>

ÖZ

Fatih Sultan Mehmet'in babası Sultan Murad'ın sayesinde gördüğü eğitim ve öğretim, onu İslam dünyasında ilim ve kültürün öncül hâmlerinden biri yaptı. Fatih, İstanbul'u fethettikten sonra, bilimsel ve kültürel merkezlerin inşasıyla bu şehri kısa sürede İslam dünyasının önemli bir ilim merkezi haline getirdi. Daveti üzerine birçok âlim İstanbul'a yerleşti. Birçoğu da İstanbul'u ve Fatih'in ilim ehline olan saygısını duyduktan sonra burada ikamet etmeye karar verdi. Bu durum, çeşitli bilim dallarında eserlerin onun adına yazılmasına veya istinsah edilmesine yol açtı. Müzik ilimi de Fatih'in ilgi duyduğu ilimlerden biriydi ve birkaç eser onun adına yazıldı. Fatih'e adanmış ilk musiki eseri ve aynı zamanda Farsça müzik bilimi alanında ilk müstakil manzum eser Mahmudi'nin *Nazm-ı Edvâr*'ıdır. Mahmudi, bu dönemin şairleri ve edipleri arasında, Fatih'in övgülerini duyduktan sonra İstanbul'a gelmiş ve eserini Fatih'e ithaf etmiştir. Bu makalede, Fatih Sultan Mehmet'in kültürel kişiliği ve özellikle müzik bilimindeki yeri incelendikten sonra, Mahmudi'nin *Nazm-ı Edvâr* adlı eserinin içeriği ele alınacaktır.

Anahtar Kelime: Fatih Sultan Mehmet, Musiki, Nazm-ı Edvâr, Mahmudi-i Mevlevi, İstanbul

ABSTRACT

The education and training that Sultan Mehmet the Conqueror received under the



shadow of his father, Sultan Murad, made him one of the leading patrons of science and culture in the Islamic world. After conquering Istanbul, Sultan Mehmet quickly turned this city into an important scientific center of the Islamic world with the construction of scientific and cultural centers. Upon his invitation, many scholars settled in Istanbul. Many of them decided to reside here after hearing about Istanbul and Fatih's knowledge friendship. This led to works in various branches of science being written or copied in his name. The science of music was one of the sciences that Fatih was interested in and several works were written in his name. The first musical work presented to Sultan Fatih and at the same time the first independent verse work in the field of Persian music science is Mahmudi's "Nazm-ı Advâr". Mahmudi, among the poets and writers of this period, came to Istanbul after hearing the praises of Fatih and dedicated his work to Fatih. In this article, after examining the cultural personality of Mehmet the Conqueror and especially his place in music science, the content of Mahmudi's work "Nazm-ı Advâr" will be discussed.

Keywords: Fatih Sultan Mehmet, Music, Nazm-ı Adwar, Mahmudi-i Mevlevi, Istanbul

EXTENDED ABSTRACT

The education that Sultan Mohammad Fatih received under the shadow of his father Sultan Murad made him become one of the prominent supporters of science and culture in the Islamic world. After conquering Istanbul, Sultan Mohammad Fatih, by building scientific and cultural centers, made this city one of the most important scientific and cultural centers of the Islamic world in a very short period of time. With his invitation, many scholars went to Istanbul. Many people decided to stay in Istanbul after hearing about the qualities of Istanbul and the friendship of Sultan Mohammad Fatih. This also caused many works in various sciences to be authored or copied in his name. The knowledge of music was also one of the sciences that Fatih was interested in and on behalf of people such as Abd al-Qadir Maraghi's son, Abd al-Aziz who named "Naqawa al-Adwar" and Fath Allah Shirwani who wrote "Al-Majla fi al-Musiqi" in his name. Also, Yusuf bin Nizam al-Din Qarshahri's treatise on music was translated from Persian to Turkish by Darvish Hariri in 873 AH (1468). The first musical work written under the name of Fateh and also the first independent Persian poem in the science of music is Mahmoudi Molavi's "Nazm-ı Advâr". Mahmoudi, one of the poets and writers of this era, after hearing the attributes of Fatih, left for Istanbul and dedicated his poem to Fatih. Mahmoudi composed his work, which is a poem of 337 verses in ten chapters, in 875 AH (1470). There is not much information about Mahmoudi's life. Based on what can be understood from his works, he was one of the poets and writers of the time and in the Maulviyyah Tariqat. In addition to literature and music, he was also familiar with other sciences such as mathematics and astronomy. A manuscript of Mahmoudi's "Nazm-ı Advâr" is known, which is kept in Sulaimaniye library in Istanbul and in Asher Effendi library with number 450. Mahmoudi, in the first two chapters of "Nazm-ı Advâr", praised the Lord and praised the Prophet and the four caliphs, in the third chapter he mentioned the reason for authoring his work, and in the fourth to sixth chapters he praised Sultan Muhammad Fatih. In the seventh chapter, he talks about the importance and honor of the science of music and tells the famous story of Safi al-Din and the camel. In the 8th and 9th chapters, twelve musical Maqam are: Rast, Iraq, Isfahan, Hosseini, Bozorg, Hijazi, Kochak, Zanguleh, Nava, Ushak, Rahavi, Buslik; Seven Avazeh, which are: Gavasht, Salmak,

Nowruz, Shahnaz, Hisar, Mayeh, Gardanieh; Four Shubeh, which are: Yekgah, Dogah, Segah, Chargah; And fifty-four Tarkibs, some of which are Sabz Ander Sabz, Baste Negar, Niriz, Panjgah, Isfahan Baste, Dilkash Khavaran, Khajesti, Sambleh, Bad Saba, Ashiran, Rahah Al-Arwah, Negar, Uzzal Ajam, Muhalifak, Mukhalif Hijaz, Ashiran Nawa, Iraq Maye, Segah Maye, Rast Maye, Zavuli, Mubarqa, Zamzam, Nowruz Rumi, Nowruz Ajam, Rakb, Rakb Nowruz, Zirafkand, Neishaburak, Sazghara, Nahavand Rumi, Ajam, Gardanieh, Negarink, Muhayyir, Vejhi Hosseini, Qarachghar, Mustaar, Naheft, Sepehr, Hosseini, Ajam, Sehghaj Ajam, Ajam Rast, Ovj, Nahavand, Bahr Nazoq, Homayun, Hisar, Hisarak, Hisar Ovj, Turki Hejaz, Shushtarak, Mahoor, Urian, Marghak, have been described. In the ninth chapter, the Makams and Avaze of these Tarkib, their names and combinations, and their relationship with the four elements, twelve towers, and the hours of the day and night have been discussed. In the 10th chapter, by mentioning an anecdote from Rumi's Masnavi, he spoke about his own Tariqat and attribution to Rumi and Maulviyyah.

مقدمه

سلطان مراد دوم (م: 855ق)، اهتمام ویژه‌ای به علوم داشت و منابع از احترام او به اهل علم و هنر سخن گفته‌اند. خود نزد بزرگانی چون احمد داعی (ز: 824ق) آموزش دید. علمای روزگار، در حمایت او بودند و آثار بسیاری به نام او نگاشتند. این دوران، سرآغازی است بر شکوه علمی و فرهنگی در روزگار عثمانیان. در حمایت سلطان مراد، آثار بسیاری چه به فارسی و چه به ترکی عثمانی نوشته شد. به درخواست مراد، احمد داعی، *عقد الجواهر رشیدالدین وطواط* (م: 573ق) و *تذکره الاولیا فریدالدین عطار* (شهب: 618ق) را برای او ترجمه کرد. مرجمک احمد نیز *قابوس نامه* شمس المعالی قابوس بن وشمگیر (م: 402ق) را به درخواست سلطان مراد به ترکی ترجمه کرد. بدر دلشاد نیز بر اساس *قابوس نامه*، مراد نامه را نگاشت و به سلطان تقدیم کرد. محمود بن قاضی منیاس نیز *گلستان* شیخ سعدی (م: 691ق) را دوبار، یکی مختصر و منثور و دیگری همراه با افزوده‌هایی به نظم ترجمه کرد (Özkan, 2003: 33-34). هم‌امی ازینقی هم‌سی‌نامه امیر حسینی (ز: 729ق) را برای جاندار خلیل (مق: 857ق) - وزیر سلطان مراد - در 10 رمضان 839ق ترجمه کرد، (Sehi Bey, 1980: 115-116). شاعری بنام حافظ نیز *نثر اللالی* را از عربی و فارسی بنام *لؤلؤ منضود* به سال 825ق برای مراد ترجمه کرده است. *کامل‌التعبیر* حبیبش تفلیمی (م: 629ق) نیز از جمله آثاری است که برای سلطان مراد ترجمه شده است.² مسعود جراح نیز *خلاصه طب* (ترجمه *الخلاصه فی فن الجراحی*) را از فارسی به نام سلطان مراد ترجمه کرده است.³ آثار بسیار دیگری نیز برای مراد نگاشته شد که نشان از توجه او به علم و دانش دارد.⁴

سلطان مراد، خود به موسیقی آشنایی داشت (Uzunçarşılı, 1988: 395) و این علم، از جمله علوم مورد توجه وی بود. این توجه به چنان حدی رسیده بود که در نسخه‌ای از *مقاصد الالاحان عبدالقادر مراغی* (م: 838ق) که به شاهرخ تقدیم شده، تحریف و از روی آن نسخه‌ای به نام سلطان مراد کتابت شد، گویی مراغی اثرش را به مراد تقدیم کرده. در زمان مراد و به تشویق و حمایت او، آثاری در موسیقی نیز توسط کسانی همچون خضر بن عبدالله، یوسف بن نظام الدین قرشهری، شکرالله بن احمد و بدر دلشاد تألیف شد.

این ویژگی علم دوستی و هنرپروری سلطان مراد، به فرزند و جانشینش سلطان محمد فاتح نیز منتقل شد. مراد، به تربیت فرزند از کودکی توجه داشت و بزرگانی چون آق شمس الدین (م: 863ق) و ملا گورانی (م: 893ق) را برای آموزش و پرورش شهزاده محمد گماشت، (Kayadibi, 2003: 1-18).

سلطان محمد فاتح، پس از فتح استانبول در 857ق، با تاسیس مدارس، این شهر را به یکی از مراکز علمی و فرهنگی جهان اسلام مبدل ساخت. او افزون بر علوم نقلی (شرعی) به علوم عقلی نیز توجه ویژه‌ای داشت و در زمان او علوم عقلی از رغبتی بس چندان برخوردار بود (Ünver, 1946: 11) و دانشمندان بسیاری از سراسر عالم اسلامی به استانبول نقل مکان کردند.⁵ در مجالس او، بزرگانی چون خضر بک چلبی (م: 863ق)، فخرالدین عجمی (م: 865ق)، ملا خسرو (م: 885ق)، علی طوسی (م: 887ق)، سنان پاشا (م: 891ق)، خواجه زاده (م: 893ق)، ملا لطفی (م: 900ق)، ملا زیرک (م: 903ق) و مانند آنها شرکت داشتند.

1. نسخه‌ای ازین اثر، در کتابخانه‌ی بآپی کردی (Yapı Kredı, Sermet Çifter) به شماره 786 (در صفحات 103ب - 119ب) موجود است.
2. نك نسخه شماره 1732 کتابخانه آياصوفيه و شماره 1769 کتابخانه توفيقی سرایي، بخش كوشك روان.
3. نسخه‌ای ازین اثر در کتابخانه سلیمانیه در مجموعه اسمی‌خان سلطان، به شماره 332 نگهداری می‌شود.
4. ترجمه *صفوة الصفاء* ابن بزاز که چندین ترجمه از آن صورت گرفته و معمولاً بر نسخه‌های ترجمه شده نیز این عنوان مناقب شیخ صفی اختیار شده (کتابخانه مانیسا، ش 1383)؛ ترجمه *سی فصل* خواجه نصیرالدین طوسی (کتابخانه حفید افندی، ش 205)، *ارشاد المرید الی مراد فی ترجمه مرصاد العباد* ترجمه قاسم بن محمود قره حصارى (کتابخانه رشید افندی، ش 1170) ترجمه *تذکره الاولیا* سنان الدین یوسف بن خضر اماسی (کتابخانه رشید افندی، ش 1400)، ترجمه *باه نامه* خواجه نصیرالدین طوسی (کتابخانه چروم، ش 2941).
5. در سده های 9 و 10 ق شاعران و موسیقی دانهای بسیاری از ایران مهاجرت کردند. مقصد برخی از موسیقی دانها آناتولی و برخی دیگر هندوستان بود. برای آگاهی از مهاجرات موسیقی دانان در سده های 9 و 10 ق نک Salmani, 2023, 632-5.

جایگاه علم و علما نزد فاتح، در چنان حدی بود که در قانون نامه‌ای که تنظیم کرده نیز بدان اشاراتی هست (قانون نامه آل عثمان، 1330: 30). حتی در مجالس رسمی دولت، همچون جشن ختنه سوران شهزادگان بایزید و مصطفی که در ادرنه به سال 861 برقرار شد نیز مدرسان صحن ثمان، مقدم بودند بر درباریان و صاحب منصبان دولت. (عاشق پاشازاده، 1332: 148؛ طورسون بک، 1330: 79-80؛ نشری، 1995: 624-2/627).

علاقه فاتح، به علوم گوناگون سبب شد تا آثار بسیاری به نام او تألیف و یا استتساخ شوند.⁶ بزرگانی چون شیخ احمد الهی (م: 896) که *مفاتیح الغیب* جناب صدرالدین قونوی را در رمضان 880ق به امر سلطان محمد فاتح به فارسی ترجمه کرد (حسینی، 1393، ص 806). شکرالله بن احمد آماسی که *منهج الرشاد* را با استفاده از پنجاه و هشت کتاب، و صد و چهل و چهار علم در دوازده باب نگاشت، (حسینی، 1390، ص 167 - 168). مصنفک (م: 875) که شرح *شمسیه فی منطق و کتاب الشفاء فی تفسیر کلام الله المنزل من السماء* را به درخواست فاتح تألیف کرد (حسینی، 1390، ص 211 - 212؛ حسینی، 1400، ص 14). حمزه بن حاجی بن سلیمان که *الملخص فی الهیئة* محمود بن محمد چغمینی خوارزمی را برای او ترجمه کرد. علاءالدین علی بن محمد قوشچی (م: 879) نیز در همین علم هیأت، *رساله فی الهیئة* را به نام فاتح نگاشت، (حسینی، 1390، ص 215 و 228). محمد بن علاءالدین سبزواری (ز: 871) نیز در علم پزشکی *زبده الفوائین العلاج* را برای فاتح تألیف کرد، (حسینی، 1393، ص 42 - 44). حسین حسینی خطابی منجم گیلانی (ز: 895) از ستاره شناسان برجسته این روزگار نیز *طالع مولود سلطان محمد خان* را به درخواست او به رشته تحریر درآورد؛ (حسینی، 1400، ص 217 - 219).

سلطان محمد فاتح، افزون بر علوم عقلی و نقلی، به هنر نیز به ویژه موسیقی علاقه‌مند بود. فرزند عبدالقادر مراغی، عبدالعزیز نیز از جمله رهسپارشدگان به استانبول، *نقاوة الادوار* را به نام او تألیف کرد، (حسینی، 1393، ص 333 - 334). فتح الله شیروانی (م: 891) نیز *المجلة فی الموسیقی* خود را به نام او نگاشت. *رساله موسیقی یوسف بن نظام الدین قرشهری* نیز در 873ق از فارسی به ترکی توسط درویش حریری ترجمه شد. گرچه برخی از پژوهشگران روزگار، به یکی از مدرسین و علمای این زمان یعنی قاضی زاده تیروی، *رساله موسیقی* را نسبت داده‌اند. اما با مطالعه این اثر، می‌توان این انتساب را رد کرد. برای نمونه، درین اثر، از دیدار فارابی (م: 339) و ابن سینا (م: 428) با یکدیگر در مصر سخن گفته شده است که بی شک چنین خطایی از مدرس مدرسه‌ای چون صحن ثمان متصور نیست، (کتابخانه سلیمانیه، نافذ پاشا، شماره 1503، برگ 2ب).

از جمله هنرمندانی که عازم استانبول شدند محمودی مولوی است که منظومه *نظم ادوار* خود را در علم موسیقی به نام سلطان محمد فاتح سرود.

محمودی مولوی و منظومه او

این منظومه، در 337 بیت در وزن «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن»، به نام سلطان محمد فاتح سروده شده است که می‌توان آن را نخستین منظومه مستقل موسیقی در زبان فارسی نیز دانست. این منظومه، در ده فصل، بدینگونه مرتب شده است:

در فصل نخست با عنوان «بنام ایزد بخشاینده و بخشایشگر» که 27 بیت آغازین منظومه است، در سپاس و ستایش پروردگار است. فصل دوم با عنوان «در نعت رسول صلّم» که مشتمل بر بیتهای 28 تا 40 است. در این فصل افزون بر نعت پیامبر، چهار خلیفه نیز مدح شده است. فصل سوم، با عنوان «در سبب تألیف این مختصر»، بیتهای 41 تا 75 را در برمی‌گیرد. فصل چهارم با عنوان «در مدح سلطان الغزات و المجاهدین سلطان محمد بن مراد خان»، قصیده‌ایست که در میان بیتهای 76 تا 112 این منظومه جای گرفته. فصل پنجم با عنوان «باز رجوع کردن این قصه»، مشتمل است بر بیتهای 113 تا 122. این فصل، در حکم مقدمه‌ایست برای فصل بعدی. فصل ششم با عنوان «در مدح سلطان البرین و خاقان البحرین سلطان محمد خلد ملکه»، قصیده‌ایست با نام «شعر آینه» که در میان بیتهای 123 تا 167 جای گرفته است:

6 در فهرسی که توفیق نگارش آن داشت، بسی ازین موارد را آورده‌ام که می‌توان بدان نگاه کرد.

لیک در پیش غنی شد دلپذیر حالیابنویس "شعر آینه‌ه"

فصل هفتم با عنوان «آغاز داستان» که در بیت‌های 168 تا 217 جای گرفته، در حکم مقدمه‌ایست برای بخش موسیقایی اثر. درین فصل، به صدای زیبا و اهمیت آن، و ادوار صفی‌الدین ارموی و اینکه کلام و سخن او بی اصل و اساس نبوده و از پیشینیان بدو رسیده اشارت کرده است. فصل هشتم با عنوان «کتاب ادوار»، مشتمل بر ابیات 218 تا 284 است. در این فصل، از دوازده مقام، هفت آواز، چهار شعبه و تراکیب سخن گفته شده. فصل نهم با عنوان «در خواص ادوار و منسوبات او» در میان بیت‌های 285 تا 319 جای گرفته است. در این فصل، به ارتباط مقامات و چهار عنصر و دوازده برج، و مناسبات آنها با ساعات شبانه روز اشارت شده است. فصل دهم که در حکم خاتمه اثر است با عنوان «نتمه کتاب» از بیت 320 تا پایان منظومه یعنی بیت 337. درین بخش، نویسنده همراه با حکایتی از مثنوی، از طریقت و انتساب خود به مولانا و مولویه سخن گفته است.

نویسنده منظومه: محمودی مولوی

سراینده این اثر، در چهار جا، نام مخلص خود را «محمودی» نوشته است. در بیت 35 این منظومه، غربت خود را به زبان آورده و از خدای تعالی مدد می‌طلبد:

یک نظر محمودی دل‌داده کن چاره جان غریب افتاده کن

در قصیده‌ای که در مدح فاتح گفته نیز در خطاب به خود، پر هیز از ادعا در شاعری را توصیه کرده (بیت 107):

مزن تو لاف تسلّین به شعر محمودی پُرسست به گلشن شعر و قصیده جلوه کنان

در مدحیه دیگری که سروده نیز مخلص خود را آورده (بیت 163):

دارد ز لفظ شعر تو محمودی روشنست در پیش دلبران جهان زیور آینه

در خاتمه منظومه نیز در خطاب به مولانا جلال‌الدین رومی، از طریقت و انتساب خود سخن گفته و مخلص خود را بکار برده است (بیت 326):

من کجایا درگه سلطان کجاست تا نگوید او که محمودی ز ماست

از این ابیات، می‌توان گفت که سراینده، از درویشان طریقت مولویه بوده و تخلص او محمودی است.

سراینده اثر، نام خود را ذکر نکرده و به تخلص خود - محمودی - اشاره کرده است. در منابع سده 9ق و نیز چهار دفتر که مربوط است به همین سده و نام تصنیف سازان و آهنگسازان قید شده نیز موسیقی‌شناسی که نام او محمودی باشد دیده نشده است.

اگر تخلص «محمودی» را برگرفته از نام «محمود» بدانیم، در این چهار دفتر که عبارتند از: ادوار سلطانی (کتابخانه ملی پاریس، شماره 260 و کتابخانه بغدادلی و هبی استانبول به شماره 1002)، مجموعه تصانیف (کتابخانه نور عثمانیه استانبول، شماره 3652) و نزهة الارواح بترتیب الاشباح یعقوب بن محمد حنفی، نام موسیقی‌شناسانی به نام «محمود» ثبت شده است.

در نسخه پاریس، نام آهنگسازی به نام نصیرالدین محمود اسکندرانی (پاریس، شماره 260، برگ 98آ، 178ب، 193ب) ثبت شده است که در ایقاع اوسط و مقام سه‌گاه - مایه، ماهور و پنجگاه در اشعاری به عربی تصانیف ساخته. در نسخه نور عثمانیه نیز تصانیفی ساخته شده بر اشعاری عربی در مقام بزرگ و زنگوله از موسیقی‌شناسی به نام محمود

هندی (نور عثمانیه، شماره 3652، برگ 184 و 194). باز هم در همین دفتر و دو نسخه پاریس⁷ و بغدادلی وهبی⁸ / ادوار سلطانی، تصانیفی از محمود کلاهوز ثبت شده است. در دفتر پاریس، تصنیفی دیگر به فارسی در اصول عمل و مقام حزام از موسیقی شناسی به نام مولانا محمود قید شده است.⁹ در دفتر نزهة الارواح بترتیب الاشباح اثر یعقوب بن محمد حنفی که مربوط به موسیقی شناسان همین دوران است، نامی از محمود و یا محمودی در میان نیست.

در دفتر انعامات که مربوط به انعامات سلطان بایزید دوم در میانه سالهای 909 - 933 قق است، نام موسیقی شناسانی آمده است که یکی از آنها، محمود نیزن است. نام او در ردیف کسانی که در سالهای 909 قق، 911 قق، 912 قق، 913 قق و 916 قق مورد لطف و عنایت سلطان واقه شده‌اند ذکر شده است. با توجه به آنچه که درین دفتر ثبت شده، محمود نیزن نه به عنوان یک نویسنده که به عنوان یک اجرا کننده معرفی شده است، (Gök, 2014: 227, 381, 506, 617, 782, 950, 1115, 1149, 1263).

نوه عبدالقادر مراغی (م: 838ق)، محمود بن عبدالعزیز بن عبدالقادر مراغی نیز از جمله موسیقی شناسان این سده است. او نیز رساله‌ای در علم موسیقی به نام مقاصد الادوار نگاشت و به سلطان بایزید دوم تقدیم کرد.¹⁰ با بررسی اسلوب و محتوای مقاصد الادوار محمود مراغی و نظم ادوار محمودی، این دو نویسنده یکی نبوده و جدای از هم هستند آشکار می‌شود.

سخن پایانی آنکه، تنها منبع شناخته شده درباره نویسنده نظم ادوار، همین اثر اوست.¹¹

از محتویات نظم ادوار، می‌توان به دانش موسیقایی نویسنده آن یعنی محمودی مولوی او و اینکه پرورش یافته در خانواده‌ای از اهل موسیقی بوده پی برد. زیرا در بیته، آنچه را که در منظومه‌اش آورده، برگرفته از سخنان اسلافش ذکر کرده، و به نوعی خود را برآمده از خانواده‌ای از اهل موسیقی معرفی کرده است (بیت 169):

که بیان واقعت این لاف من هست آثار دم اسلاف من

محمودی، به ادبیات ایران نیز اشراف کامل داشته و در منظومه‌اش از آثار بزرگانی چون منطق الطیر شیخ فریدالدین عطار نیشابوری (شبه: 618ق)، مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین رومی (م: 672ق)، گلستان شیخ سعدی شیرازی (م: 691ق)، رباعیات ابوسعید ابوالخیر (سده 5ق) و دیوان سیف فرغانی (م: 749ق) و حافظ شیرازی (م: 792ق) بهره‌ها برده است.

همچنین می‌توان به دیدگاه عرفانی او پی برد که از جمله معتقدین به فلسفه وحدت وجود و از پیروان طریقت مولویه بوده. و نیز افزون بر ادبیات و موسیقی، در برخی علوم از جمله علم نجوم هم آگاهی داشته. او در بسیاری از ابیات نظم ادوار، با استفاده از صنعت براءت استهلال، اصطلاحات اهل نجوم همچون ستارگان و سیاراتی چون ماه، ماه نو، سعد اکبر، نصر طائر، عطارد، مشتری، مریخ، زحل، زهره، خورشید، و دوازده برج چون حمل، سور، جوزا، سرطان، اسد، سنبله، میزان، عقرب، قوس، جدی، دول؛ حوت را بکار برده که نشان از آگاهی و شناخت او از علم نجوم داشته.

7 نسخه پاریس، برگ 221، مطلع شعر این تصنیف چنین است:

دلی خون کشتی خود را به چشم خویشتن دیدم / کسی در عاشقی یارب نبیند آن چه من دیدم

8 نسخه بغدادلی وهبی، برگ 110 - ب، مطلع این تصنیف چنین است:

خسروا مملکت از فر تو آبادان باد / تا جهان است و جهانت همه در فرمان باد

9 پاریس، برگ 1268 - 267ب. مطلع این تصنیف چنین است:

دوش بر یاد تو چشمم دم بدم خون می گریست / سوز من می دید شمع از من افزون می گریست

10 نور عثمانیه 3649، برگ 12

11 در پژوهشهای موسیقایی مربوط به زمان سلطان محمد فاتح نیز نامی از محمودی در میان نیامده است. برای اطلاع بیشتر نک:

Arel, (1953), "Fatih Devri Müsikisi", *Müsikî Mecmuası* (63); Karabey, (1953), "Fatih Devri Müsikisi Hakkında Kısa bir Mütâlaa", *Müsikî Mecmuası* (63); Uslu, Recep, (2007), *Fatih Döneminde Müsiki*.

نام منظومه: نظم ادوار

محمودی، برای منظومه‌اش، نامی آشکار انتخاب نکرده است. در «سبب تألیف» اثر خود، در پی بردن تحفه‌ای برای سلطان محمد فاتح، از ادوار موسیقی سخن گفته و چیزی بهتر از علم موسیقی و «نظم ادوار» نیافته (بیت 56):

تا کنم ادوار را نظم غریب تا در افتد در جهان همچون عجیب

در بخش موسیقایی، اثر نیز عنوان «کتاب ادوار» نگاشته شده است. بنابراین، این منظومه را می‌توان نظم ادوار نامید

محل و تاریخ سرایش نظم ادوار

محمودی نیز همچون بزرگانی چون علی قوشچی، علاءالدین طوسی، قطب‌الدین جمعی و غیاث‌الدین سبزواری، پس از شنیدن اوصاف علم دوستی و هنر پروری سلطان محمد فاتح، رهسپار استانبول می‌شود و در ابیاتی (بیت‌های 22، 34 و 35) پس از غربت و درماندگی خود، چنین سخن می‌گوید:

خالقا بیچاره و در مانده‌ام سرنگون افتاده بی دل مانده‌ام
بی کسان را هر نفس لطفت بسی ز آن ندارم جز تو در عالم کسی
یک نظر محمودی دل‌داده کن چاره جان غریب افتاده کن

محمودی پس از آمدن به استانبول، در طلب لطف و عنایت سلطان برآمده و در «سبب تألیف» نظم ادوار، از قلب شکسته و مهجور خود سخن بر زبان آورده و از ندایی که از غیب شنیده می‌گوید. محمودی، این ندایی که از غیب شنیده را چنین تعریف می‌کند که صدایی بر آمد و از او همچون غنچه زبان باز کرده و رشته‌هایی از مروارید بسراید. محمودی نیز در پاسخ چنین می‌گوید که این سخنان را برای که و در کجا بسراید که در جواب به او گفته می‌شود که در استانبول و برای سلطان محمد فاتح.

محمودی، در نظم ادوار اشار‌های به سال سرایش اثر خود نکرده است. همانگونه که پیشتر نیز گفته شد، نام و نشانی از محمودی و نظم ادوار او در منابع بدست نیامده است. اما در خود نظم ادوار اشاراتی هست که می‌توان درباره سال تألیف اثر گمانه زنی کرد.

محمودی در ابیاتی به فتح فرمان بدست فاتح اشاره می‌کند، و نیز اینکه در سایه اقدامات او، اقلیم یونان اکنون همچون بهشت شده است، (بیت 77):

ز بوی نافه اذفر جهان معطر شد به خاک سده شاه مفتوح قرمان

پس از درگذشت سلطان ابراهیم قرمانی در 867ق، سر جانشینی او میان فرزندان او اسحاق و پیر احمد، سالیانی دراز نبردهایی سهمگین آغاز شد. فاتح نیز این فرصت را مغتنم شمرده امر بر لشکرکشی به قرمان داد که در نتیجه آن، به سال 875ق این سرزمین نیز جزو قلمرو عثمانیان شد، (İnalçık, 2003, 28/395; Erdoğan, 2020, 161-165)

فاتح، پس از فتح قرمان، در سالهای 876ق و 877ق نیز در نبرد با آق‌قویونلوها و اوزون حسن، به پیروزی‌های چشمگیری دست یافت. از آنجا که محمودی به این ظفرها اشارتی نکرده، می‌توان گفت که اثرش را در همین سال 875ق سروده و تقدیم فاتح کرده است.

گفتنی است که پس از فتح قرمان، بسیاری از مردمان این دیار، به امر وزیر اعظم محمود پاشا (مق 878ق) به استانبول کوچانده شدند. شاید که محمودی نیز از جمله همین افراد باشد، (Başkan, 2012, 107-134).

مطالب موسیقایی در نظم ادوار

همانگونه که گفته شد، نظم ادوار در ده فصل مرتب شده است که فصول هفتم تا نهم آن را مطالب موسیقایی تشکیل می‌دهد. محمودی، در فصل هفتم که مقدمه‌ایست بر موضوعات موسیقایی، با اشاره به اینکه سخنانش درست و برگرفته از کلام اسلافش هست، به اهمیت موسیقی، زیبایی صوت و غذای روح بودن آن می‌پردازد. برای برجسته کردن این بخش، به ابیاتی از گلستان سعدی استشهد کرده و در ادامه حکایت مشهور صفی‌الدین و شتر را ذکر می‌کند.

بنابر روایت محمودی، صفی‌الدین، منبع اصوات را از عالم علوی دانسته و دوازده مقام را با دوازده برج، هفت آوازه را با هفت سیاره، چهار شعبه را با چهار عنصر و بیست و چهار ترکیب را نیز با بیست و چهار ساعت هماهنگ ساخته است.

نگرش منبع موسیقی که از افلاک دانسته شده، به اندیشه‌های فیثاغورس و پیروان او منسوب شده است.¹² این نگرش، با ترجمه آثار یونانی به عربی در بیت الحکمه و در زمان هارون الرشید (م: 193ق) وارد ادبیات اسلامی شد (فخری، 1974، ص 28). در این دوران آثار بسیاری در علوم مختلف از جمله علم موسیقی به زبان عربی ترجمه شد

الکندی (م: 256ق) نیز متأثر از همین نگرش یونانیان، در رساله فی اللحن والنغم، میان موسیقی و ستارگان پیوندهایی برقرار می‌کند (الکندی، 1962، ص 31). در روزگار الکندی، تعداد پرده‌های هر گام، هفت عدد بوده که او این هفت پرده را با هفت سیاره مرتبط دانسته است. همچنین در زمان او هنوز مفهوم مقام و دوازده مقام مشهور در میان نبوده، بنابراین او دوازده برج را با اجزای ساز عود پیوند داده؛ چنانکه: چهار وتر عود با جوزا، سنبله، قوس و حوت؛ چهار پرده سبابه، وسطی، بنصر و خنصر با ثور، اسد، عقرب و دول؛ چهار گوشی نیز با حمل، سرطان، میزان و جدی،¹³ (الکندی، 1965، ص 24-25).

این نگاه، در رسائل اخوان الصفا نیز جای گرفته است (اخوان الصفا، 1405، ص 208؛ فخری، 1399، ص 219). اما استادان عقل‌گرایی چون معلم ثانی شیخ ابونصر فارابی و شیخ الرئیس ابن سینا، این نگاه را رد کرده‌اند. فارابی در موسیقی الکبیر درین باره چنین گفته است¹⁴ (فارابی، 1967، ص 89):

«وما یعتقده آل فیثاغورس فی الأفلاک والکواکب أنها تُحدِثُ یحركاتها نغماً تالیفیهً فذلک باطلٌ»

گرچه این نگاه، نزد موسیقی‌شناسانی همچون ارموی، مبارکشاه بخاری، یحیی کاشی و عبدالقادر مراغی به هیچ روی مطرح نشد، اما همچنان از طرف برخی پذیرفته و بدان اشارت شده است، که این را نیز باید در نوع نگرش اهل تصوف و عرفاء بویژه فلسفه اشراقی جستجو کرد، (سهروردی، 1372، ج 2، ص 292 - 291). مولانا جلال‌الدین رومی نیز متأثر از فلسفه اشراقی، با نگرشی عارفانه در مثنوی معنوی چنین سروده است:

بانگ گردش‌های چرخست این که خلق	می‌سرایندش به طنبور و به خلق
مؤمنان گویند که آثار بهشت	نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده ایم	در بهشت آن لحنها بشنوده ایم

محمودی نیز برآمده از همین نوع نگرش، همچون پیر خود مولانا، منبع اصوات را عالم علوی دانسته. او در ادامه، حکایت مشهور صفی‌الدین و شتر را بیان می‌کند. مختصر این حکایت آنکه، صفی‌الدین علم موسیقی را به اوج خود رساند. حاسدان بدو حسد کرده و بدگویی او نزد سلطان کرده بر علیه او شوراندند که او مشغول به امور دنیوی و در پی

12 دلیل محکمی بر این ادعا در دست نیست. فارمری نیز ریشه این نگرش را از اقوام سامی دانسته است (فارمر، 1956، 209)

13 «نَمَّ صَيْرُوا قِيَّاسَ الْإِثْنِي عَشْرِ بَرَجًا لِلْإِثْنِي عَشْرَةِ آلَةِ الْتِي فِيهِ وَهِيَ : أَرْبَعَةُ أوتار وَأَرْبَعَةُ دَسَاتِين وَأَرْبَعَةُ مَلَاو.»

14 ارسطو نیز این نگاه را رد کرده و چنین گفته است:

«صداهایی با بسامد بالا، همچون آذرخش، صخره‌ها و کوه‌ها را متلاشی می‌کنند. بنابراین، صداهای برآمده از سیارات نیز - با آن بزرگی - باید

جهان را نیست و نابود می‌کرد» (گورمن، 1366، 235)

شہوت و ہوسرانی است. صفی‌الدین نیز در پاسخ برآمده و این علم را نہ نفسانی، بل علمی الہی معرفی می‌کند و برای اثبات سخن خود، درخواست می‌کند کہ شتری را چہل شبانہ روز بی آب و علف نگہ دارند. پس از گذشت چہل روز، شتر را آورده بہ زنجیر بستند. در مجلس سلطان، در گوشہ‌ای ظرفی پر آب گذاشتند و صفی‌الدین نیز در گوشہ‌ای دیگر نشست. شتر چہل روز تشنہ ماند، تا ظرف آب را دید، زنجیرها را پارہ کرد و بہ سوی آب دوید. در ہمین هنگامہ، صفی‌الدین شروع بہ ترنم و اجرای موسیقی کرد. شتر با آن تشنگی شدید، با شنیدن نوای موسیقی، تشنگی را فراموش کردہ و برای شنیدن نغمات صفی‌الدین بہ او نزدیک شد. صفی‌الدین، با نزدیک شدن شتر، دست از اجرای موسیقی کشید کہ شتر دوبارہ بہ سمت آب دوید. صفی‌الدین دوبارہ شروع بہ اجرای موسیقی کرد و شتر باز ہم بی آنکہ قطرہ‌ای بنوشد بہ سمت او بازگشت. با دیدن این ماجرا، حقانیت سخن صفی‌الدین بہ سلطان اثبات شد.

منبع این حکایت بہ درستی آشکار نیست. اما می‌توان آن را حکایتی افسانوی در اشارت بہ شرف و فضیلت موسیقی دانست. در منابع اہل تصوف نیز حکایتی نزدیک بہ این ماجرا را ثبت شدہ است. امام غزالی (م: 505ق) در باب سماع، چنین حکایتی آورده است کہ یکی شترانش را بہ غلامش می‌سپارد. غلام نیز بارہایی گران و بیش از توان، بر شتران بار می‌کند. غلام با حدی خوانی، شتران را بہ وجد آورده و از سنگینی بار و حال خود، غافل می‌کند. سرانجام، کاروان شتران بہ مقصد می‌رسد و حدی خوانی غلام نیز بہ انجام، کہ با پایان این تغنی، شتران بہ حال خود آمدہ و از سنگینی باری کہ حمل کردند تلف می‌شوند (Gazâlî, 1973, 2/688-689; Hücvirî, 1996, 553-554).

حکایتی کہ محمودی نقل کردہ با اندکی اختلاف توسط قرشہری در رسالہ موسیقی، صیدی در المطلع، قاضی زادہ تیروی در رسالہ موسیقی، ہاشم بک در ادوار نیز نقل شدہ است¹⁵.

محمودی، با ذکر این حکایت، بہ شرف و سماوی بودن موسیقی تأکید کردہ و با عنوان «کتاب ادوار» فصل ہشتم منظومہاش را آغاز می‌کند.

دوازده مقام مشہور در نظم ادوار

در فصل ہشتم نظم ادوار، از مقامات، آوازہ‌ها، شعبات و ترکیبات موسیقی سخن گفتمہ شدہ. از آنجا کہ اثر بہ نظم سرودہ شدہ، در برخی موارد برای رعایت وزن و قافیہ، صورت این اصطلاحات مبدل شدہ کہ چنین هستند:

بوسلیک (بوسلک، ابیات 290 و 312)؛ چہارگاہ (چارگہ، ابیات 225، 226، 228، 233، 247، 252 و 259)؛ دوگاہ (دوگہ، ابیات 252، 257، 261، 263 و 273)؛ حجاز (حجیز، بیت 317)؛ اصفہان (سفاهات، بیت 277)؛ قرچغا (قرچغہ و قرچغا، ابیات 241 و 242)؛ نیریز (نیرز، ابیات 240 و 317)؛ نیشابورک (نشورک، ابیات 254 و 304)؛ سازگارا (سزکایرا، بیت 255)؛ سگاہ (سیگہ و سگہ، ابیات 228، 231، 255، 260، 264 و 273)؛ زنگولہ (زنگلہ، ابیات 283، 288 و 307)؛ زیرکشیدہ، بیت 313).

از دوازده دایرہ موسیقایی کہ صفی‌الدین ارموی در الادوار ذکر کردہ، دوازده دایرہ آن را از مشہورات گفتمہ است (ارموی، 1380، ص 137). موسیقی شناسان پس از ارموی نیز چہ در شرح و ترجمہ ادوار، و چہ در آثاری کہ در پیروی از الادوار ارموی نوشتہ‌اند، جملگی از عبارت «ادوار مشہور» استفادہ کردہ‌اند¹⁶.

مفہوم "دایرہ" و "دور"، در مقطعی جای خود را بہ "مقام" داد. کهنترین منبعی کہ مقام را در جای دایرہ/دور بہ کار بردہ، درة التاج لغزۃ الدباج قطب الدین شیرازی (م: 710ق) است کہ بہ جای ادوار، مقامات مشہور نوشتہ است¹⁷، (شیرازی، 1388: 148). ازین عبارت شیرازی، می‌توان بہ رواج اصطلاح مقام در آن زمان پی برد.

15 Kırşehri, 2014, 19; Arısoy, 1988, 21-22; Haşim Bey, 1864, 46; Arslan, 2009, 107-108

16 کاشی، برلین، شماره 2854، برگ 17؛ مبارکشاه بخاری، 1392، 433؛ املی، نفائس الفنون، راغب پاشا، شماره 1217، برگ 212ب؛ سمرقندی، شرح الادوار، مدرسہ صدر، شماره 330، برگ 6ب.

17 «در خلط پردہ‌ها با یکدیگر و بقیت سخن در مقامات مشہور»

ارموی، ادوار و یا مقامات مشهور را چنین ذکر کرده است (ارموی، 1380، 137):

عشاق، نوا، بوسلیک، راست، عراق، اصفهان، زیرافکند، بزرگ، زنگوله رهاوی، حسینی، حجازی.

در آثار بسیاری، این دوازده مقام به همین صورت و ترتیبی که ارموی آورده، ذکر شده است¹⁸. محمودی نیز با اختلاف در ترتیب و یکی از این مقامات با آنچه که ارموی گفته، چنین نوشته است:

راست، عراق، اصفهان، حسینی، بزرگ، حجازی، کوچک، زنگوله، نوا، عشاق، رهاوی، بوسلیک.

محمودی، به جای زیرافکند، مقام کوچک را از جمله دوازده مقام مشهور آورده است. این اختلاف را باید در مکاتب موسیقایی جستجو کرد. در خراسان، نام برخی از مقامات، دگرگون با نام مقاماتی است که در آذربایجان و آناتولی رایج بوده. در اثری فارسی که همروزگار با *الادوار* ارموی تألیف شده، به چنین نکته‌ای اشارت شده است که گرچه این دوازده مقام در خراسان به گونه‌ای دیگر یاد شده اند ولی در معنا یکی هستند. در این رساله، نزد اهل خراسان، به زیرافکند، کوچک گفته شده است، (رساله موسیقی، فاضل احمد، شماره 1613، برگ 70ب؛ کوکی، 1382، 49؛ شیرازی، 1317، 10).

افزون بر این، محمودی، نخستین مقام از دوازده مقام مشهور را بر خلاف ارموی که مقام عشاق است، مقام راست آورده است. این نکته نیز نشان از تغییر مقامات از زمان ارموی تا روزگار محمودی دارد. در دوره‌هایی، مقام عشاق، در حکم مقام مادر بوده، که این مقام با حفظ ابعاد و فاصله‌های میان نغماتش، مبدل به مقام حسینی و سپس مقام راست شد. یعنی آنچه را که در موسیقی ایرانی و ترکی مقام راست و چهارگاه می‌نامیم، در روزگار ارموی عشاق نام داشته، (کوکی، 1382، 63؛ قزوینی، 1381، 89؛ نسیمی، 1385، 113).

آوازه‌ها در نظم ادوار

آوازه، که در رسائل موسیقایی به صورتهای آواز و آغاز نیز نوشته شده، از جمله اصطلاحات پیچیده موسیقی است که تعریف مشخص و آشکاری از آن ارائه نشده. این اصطلاح گرچه نخستین بار در *الادوار* و *الشرقیه* ارموی دیده شده، ولی ارموی نیز به تعریف واضحی از آن نپرداخته است. ارموی با اشاره به مقامات و دوازده مقام مشهور که نامهایی دارند، چنین گفته است که برخی دیگر از مقامات را "آوازه" نامیده‌اند که تعداد آن نیز نیم دوازده مقام مشهور یعنی شش آوازه است، (ارموی، 1380، 140). درباره آوازه، شاید بتوان گفت که کامل ترین نگاه، از آن فخرالدین مستوفی (م: 868ق) است. مستوفی، در *رساله فی فن الالحن*، آوازه‌ها را بر خلاف ارموی، نه از جمله مقامات، بل از ردیف تراکیب ذکر کرده است، (Hüseyni, 2023, 167).

در نام آوازه‌ها و تعداد آن در رسائل موسیقایی نیز اختلافاتی وجود دارد. ارموی در *الادوار*، شش آوازه آورده که چنین است:

گوشت، گردانیه، سلمک، نوروز، مایه، شهناز.

برخی از موسیقی‌شناسان، همچون مراغی و خضر بن عبدالله، مانند ارموی، آوازه‌ها را شش گفته‌اند. برخی دیگر نیز مانند بدر دلشاد در *مرانامه* (آنگار، شماره 470، برگ 200ب)، قرشهری در *رساله موسیقی* (Kırşehrî, 2014)، 22)، لادقی در *زین الالحن* (نور عثمانیه، شماره 3655، برگ 48ب)، حصار را نیز به این شش آوازه افزوده و از هفت آوازه سخن گفته‌اند. محمودی نیز همچون گروه دوم، هفت آوازه ذکر کرده است که چنینند:

گوشت، سلمک، نوروز، شهناز، حصار، مایه، گردانیه.

18 شیرازی، 2009: 149؛ مبارکشاه، 1392: 186؛ مراغی، 2009: 126؛ مراغی، 1991: 203؛ بنایی، 1368: 62؛ میرزا بک، 1392: 135.
20

شعبات در نظم ادوار

شعبات نیز همچون آوازه، به صورتهای گوناگونی در منابع موسیقایی ثبت شده‌اند. عبدالرحمن غزونی (م: 928ق) با اشاره به حاصل شدن دو شعبه از تیز و پست هر مقام، بیست و چهار شعبه را بیان کرده است (ثابت زاده، 1382، 127 - 126). مراغی نیز بیست و چهار شعبه را همراه با نغمات و فواصل آن شرح کرده است. بنابر قول مولانا کمال‌الدین بنایی، تعداد شعبات را بسیار بوده، ازین روی اهل عمل، به تمامی آن نپرداخته و تنها به ذکر بیست و چهار شعبه از آن بسنده کرده‌اند، (بنایی، 1368، 100). قطب‌الدین شیرازی نیز، شعبه را گردش نغمات به شکلی خاص تعریف کرده و از هفت شعبه سخن گفته است، (شیرازی، 1388، 145).

همانطور که ذکر شد، نزد موسیقی شناسان درباره شعبات اختلافاتی وجود دارد. نسیمی، با اشاره به اینکه درباره شعبات تعریف و قانون خاص و مشخصی وجود ندارد، نسبت دادن شعبات به مقامات را از طرف برخی، با توجه به اینکه دلایل قانع کننده‌ای ارائه نکرده‌اند، مردود دانسته، (نسیمی، 1385، 76).

درباره چپستی و ماهیت نغمات و فواصل شعبات، نویسنده ناشناخته رساله در معرفت موسیقی، تعریفی قابل توجه ارائه کرده است. در فصل سوم این اثر، پس از ذکر شش شعبه، تفاوت میان شعبات و پرده‌ها چنین بیان شده است، (رساله در معرفت موسیقی، حسنی پاشا، شماره 618، برگ 103ب):

«و فرق میان پرده و شعبه یکی آن است که چنانچه از ش ذکر رفت که هر پرده که هست از چهار نغمه کمتر و از هشت زیاد نیست و هر شعبه که هست از چهار نغمه یحتمل که زیاد نباشد»

این تعریف از شعبه، تعریفی جامع نسبت به دیگر تعاریف ارائه شده است. محمودی نیز در نظم ادوار، نه از شش، هفت، و بیست و چهار شعبه، که از چهار شعبه سخن گفته که چنین است:

یگاه، دوگاه، سه‌گاه، چهارگاه.

قاضی زاده نیروی نیز شعبات را همچون محمودی ثبت کرده است، (نافذ پاشا، شماره 1503، برگ 7آ).

ترکیب در نظم ادوار

درباره ترکیب نیز همچون شعبات، اتفاقی در میان رسائل موسیقی وجود ندارد. آنچه که در برخی از رسائل، از جمله ترکیب ذکر شده، در برخی در زمره شعبات آورده شده است. چنانکه بیشتر ترکیبی که محمودی در نظم ادوار آورده، مراغی آنها را در ردیف شعبات مطرح کرده است، (مراغی، 1388: 155). قطب نایی نیز با اشاره به تعداد بسیار ترکیب، چهل و هشت ترکیب را در رساله ربط تغییرات خود آورده است، (حسینی، 1402: 37). برخی، تعداد ترکیب را مناسب با ساعات شبانه روز، بیست و چهار ترکیب گفته‌اند، (میرزا بک، 1392: 137 - 136). قرشهری نیز از 53 ترکیب، شکرالله بن احمد از 56 و خضر بن عبدالله نیز از 60 ترکیب سخن گفته اند، (Kırşehrî, 2014, 30-31; Kamiloğlu, 2007, 13).

سبز اندر سبز: یکی از سی لحنی «نوبت مرتب» است که بارید ساخته (ثعالبی، 1900، 697). این ترکیب، به صورت سبز در سبز نیز ثبت شده است، (برهان، 1818، 484). بنابر قول محمودی، سبز اندر سبز ترکیبی از مقامات چهارگاه، بزرگ، حجاز، مایه، رهاوی، نهفت و عزال است. قرشهری افزون بر این مقامات، پنجگاه را نیز علاوه کرده و مصنف این ترکیب را محمد لالا گفته است، (Kırşehrî, 2014, 43). شکرالله بن احمد نیز، به جای حجاز و نهفت؛ پنجگاه و سلمک را آورده است، (Kamiloğlu, 2007, 169).

بسته نگار: ترکیبی از چهارگاه، زنگوله و سه‌گاه است. بنا بر قول قرشهری، این ترکیب، از پرده گردانیه آغاز می‌شود و از روی چهارگاه در سه‌گاه قرار می‌یابد، (Kırşehrî, 2014, 39).

نیریز: از حجاز آغاز می‌شود و در خانه راست قرار می‌یابد. قطب نایی، نیریز را از شعبات راست دانسته؛ مراعی نیز دو نوع نیریز کبیر و نیریز کوچک سخن گفته است، (حسینی، 1402، 38؛ مراعی، 1388، 3889؛ مراعی، 1977، 232)

پنج‌گاه: از پرده اصفهان آغاز می‌شود، سپس فرود کرده و در خانه راست قرار می‌یابد. قرشهری و شکرالله نیز چنین گفته‌اند، (Kırşehirî, 2014, 39; Kamiloğlu, 2007, 167). اما مراعی پنج‌گاه را از شعبات دانسته است، (مراعی، 1370، 304).

اصفهان بسته: از اصفهان آغاز می‌کند و در سه‌گاه قرار می‌یابد.

دلکش خاوران¹⁹: از حسینی آغاز می‌شود و تکرار در حسینی قرار می‌یابد. قرشهری قرار این ترکیب را برخلاف محمودی، پرده عجم، شکرالله نیز پرده عراق ذکر کرده‌اند، (Kırşehirî, 2014, 39; Kamiloğlu, 2007, 168). میرزا بک نیز، قرار آن را رهاوی نوشته است، (میرزا بک، 1392، 137).

خجستی: در رسائل پیش از سده 9ق، با نام چنین ترکیبی برخورد نشده است. در ادوار سلطانی و نزهة الارواح حنفی با صورتی متفاوت (خوجست، خواجست و خجست)، تصانیفی درین ترکیب ثبت شده است، (پاریس، شد 290، برگ 3ب، 230ب، 231أ؛ بغدادلی و هبی، شم 1002، برگ 3ب؛ حنفی، 1401، 78). در نسخه کتابخانه اسرائیل از رساله قرشهری نیز به شکل «خجسته» کتابت شده است، (Yah. Ar. 213, vr. 33a). محمودی این ترکیب را حاصل بسط دادن چهارگاه و عشاق در مقام عجم گفته است.

سنبله: در نوا، با آغاز از پرده نرروز حاصل می‌شود. قطب نایی این ترکیب را شعبه‌ای از مقام محیر گفته است، (حسینی، 1402، 67).

باد صبا: از دوگاه آغاز می‌شود و در راست قرار می‌یابد. قطب نایی این ترکیب را شعبه‌ای از مقام دوگاه گفته است، (حسینی، 1402، 67). قرشهری قرار این ترکیب را سه‌گاه گفته است، (Kırşehirî, 2014, 42).

عشیران: از حسینی آغاز می‌شود و در راست قرار می‌یابد. مراعی و بنایی، عشیران را از شعبات دانسته‌اند، (مراعی، 1388، 140؛ بنایی، 1368، 93).

راحة الارواح: از حجاز آغاز شده و در عراق قرار می‌یابد. میرزا بک آغاز آن را سه‌گاه گفته است، (میرزا بک، 1392، 137).

نگار: از عجم آغاز می‌شود و در رهاوی قرار می‌یابد. قرشهری این ترکیب را به گونه‌ای دیگر تعریف کرده است. در نزد او، این ترکیب از گردانیه آغاز می‌شود و با گذر از خانه چهارگاه در مایه قرار می‌یابد، (Kırşehirî, 2014, 41).

عزال عجم: از حجاز آغاز می‌شود و در مخالفک قرار می‌یابد.

مخالفک: از نیریز آغاز می‌شود و از روی سه‌گاه و عزال می‌گذرد.

حجاز مخالف: حجازی است که در فرچغار قرار می‌کند. میرزا بک آغاز این ترکیب را عجم، قرار آن را رهاوی گفته است، (میرزا بک، 1392، 137).

عشیران نوا: از نوا آغاز می‌کند و روی حسینی در فرچغار قرار می‌یابد.

19 این ترکیب، در منابع به صورتهای گوناگونی چون «دلکش خاوران»، «زلکش هزاران»، «دلکش هوزان» و «زلکش هواران» ثبت شده است، (خضرن بن عبدالله، ملک، شماره 1547، برگ 172).

محمودی درباره تراکبیبی که در پیوند با مایه هستند، از آشکار و شناخته بودن آن سخن گفته و نیازی به توضیح آن ندیده. این تراکبیب با اطلاعاتی که قرشهری و شکرالله داده اند چنین است، (Kırşehrî, 2014, 41-42; Kamiloğlu, 2007, 168-169):

عراق مایه: پس از سیر در تمامی عراق، فرود کرده و در مایه قرار می‌یابد.

سه‌گانه مایه: پس از سیر در تمامی سه‌گانه، فرود کرده و در مایه قرار می‌یابد.

راست مایه: پس از سیر در تمامی راست، فرود کرده و در مایه قرار می‌یابد.

زاوولی: از سه‌گانه آغاز می‌شود و در دوگاه قرار می‌یابد.

میرقع: چهارگاهی است که در سه‌گانه قرار یافته. قرشهری و شکرالله بن احمد نیز همین را گفته‌اند. قطب نابی، میرقع را شعبه‌ای از شعبات راست دانسته، (حسینی، 1402، 67).

زمزم: از نوروز آغاز می‌شود و در رهاوی قرار می‌یابد.

نوروز رومی: پنج‌گاهی است که در دوگاه قرار یافته. میرزا بک ازین ترکیب با نام «نوروز رهاوی» یاد کرده است، (میرزا بک، 1392، 137).

نوروز عجم: محمودی، این ترکیب را از برای شهرت آن، شرح نکرده است. قرشهری و شکرالله نیز به دو شکل مختلف تعریف کرده‌اند. از نظر قرشهری، نوروز عجم از روی عراق گذر کرده و در دوگاه قرار می‌یابد، (Kırşehrî, 2014, 42). شکرالله نیز چنین گفته است که از نوروز آغاز می‌شود و در عجم قرار می‌یابد، (Kamiloğlu, 2007, 169).

رکب: از چهارگاه آغاز شده و از روی کوچک در دوگاه قرار می‌یابد.

رکب نوروز: از کوچک آغاز شده و از دوگاه خارج می‌شود.

زیرافکند: از راه بزرگ، سه‌گانه را نشان داده و در مایه قرار می‌یابد. قرشهری این ترکیب را، زیرافکند بزرگ نامیده است، (Kırşehrî, 2014, 41).

نیشابورک: از چهارگاه آغاز می‌شود، سپس از روی حسینی در مایه قرار می‌یابد. شکرالله بن احمد نیز چنین گفته است. اما قرشهری، فرود این ترکیب را راست نوشته است، (Kırşehrî, 2014, 41).

سازگارا: از روی سه‌گانه، در راست مایه فرود می‌کند. شکرالله بن احمد، نام ترکیب را زیرافکند سازگار نوشته است، (Kamiloğlu, 2007: 169).

نهاوند رومی: ترکیبی متشکل از حجاز، اصفهان و کوچک است. یعنی از حجاز آغاز می‌شود و از روی اصفهان در کوچک فرود می‌کند.

عجم: محمودی آغاز این ترکیب را عراق و پایان آن را دوگاه نوشته است. ترکیبهای عجم، بسیار است. این ترکیبی که محمودی از آن به صورت عجم یاد کرده، در اصل، دوگاه عجم است. قرشهری در رساله‌اش از هشت ترکیب عجمی یاد کرده است که چنین است: عجم زیرکشیده، چهارگاه عجم، دوگاه عجم، نوروز عجم، سه‌گانه عجم، عزال عجم، و عجم راست، (Kırşehrî, 2014, 42-43). تمامی این ترکیبهای خانواده عجم، در فرود که دوگاه است مشترک هستند. نامگذاری این ترکیبها هم بر اساس پرده آغازین ترکیب است. چنانکه چهارگاه عجم، از چهارگاه آغاز می‌شود و حجاز عجم نیز از حجاز.

گردانیه: از نگار آغاز می‌شود و در چهارگاه قرار می‌یابد. قرشهری، آغاز آن را از گردانیه ذکر کرده است، (Kırşehirî, 2014, 41).

نگارینک: از گردانیه آغاز می‌شود و از روی چهارگاه گذر کرده و در مایه فرود می‌کند. قرشهری به گونه‌ای دیگر چنین تعریف کرده است که از چارگاه آغاز می‌شود و در خانه رهاوی فرود می‌کند، (Kırşehirî, 2014, 41).

محیر: از دوگاه آغاز می‌شود و از روی حسینی دوباره در دوگاه قرار می‌یابد.

وجه حسینی: از قرچغار آغاز می‌شود و در حسینی قرار می‌یابد.

قراچغار: از روی نوا پس از نشان دادن چهارگاه، در دوگاه قرار می‌یابد. قطب نایی عثمان دده، قرچغار را از شعبات نوا نامیده.

مستعار: پس از نشان دادن عزال، در سهگاه قرار می‌یابد.

نهفت: پس از نشان دادن محیر، از روی عزال گذر کرده و در حجاز قرار می‌یابد. قطب نایی، این ترکیب را از شعبات راست دانسته است.

سپهر: از محیر آغاز می‌شود و از روی حصار گذر کرده و در کوچک قرار می‌یابد.

حسینی عجم: از حسینی آغاز می‌شود و در عجم قرار می‌یابد.

سهگاه عجم: از سهگاه آغاز می‌شود و در عجم قرار می‌یابد.

عجم راست: بنابر تعریف محمودی، این ترکیب عراق است که به عجم معروف شده. قرشهری این ترکیب را چنین تعریف کرده است که از خانه دوگاه آغاز می‌شود و پس از نشان دادن عراق از روی دوگاه گذر کرده و در راست قرار می‌یابد، (Kırşehirî, 2014, 43).

اوج: پرده ششم سهگاه است.

نهاوند: حجازی است که به اوج رفته و سپس فرود می‌کند.

بحر نازک: از سهگاه آغاز می‌شود و از روی حجاز در دوگاه قرار می‌یابد.

همایون: زنگوله را نشان می‌دهد و در رهاوی قرار می‌یابد.

حصار: از سهگاه آغاز می‌شود و از روی حسینی در کوچک قرار می‌یابد. قطب نایی عثمان دده این ترکیب را از شعبات حسینی دانسته است.

حصارک: از پرده زیر حسینی آغاز می‌شود، سپس از روی اصفهات در سهگاه قرار می‌یابد.

حصار اوج: پس از نشان دادن حصار، در بزرگ قرار می‌یابد.

ترکی حجاز: حصار است که از روی عزال فرود کرده و در حجاز قرار می‌یابد.

شوشترک: از حجازی آغاز می‌شود و در بزرگ قرار می‌یابد. قرشهری و شکرالله بن احمد ازین ترکیب نگفته‌اند. قرشهری، از ترکیبی به نام «حجازی بزرگ» یاد کرده که با این ترکیب شوشترک همخوانی دارد، (Kırşehirî, 2014, 42).

ماهور: از روی حسینی مایه نشان داده می‌شود و در دوگاه قرار می‌یابد. قطب نایی، ماهور را از شعبات راست گفته است.

عریان: بنابر گفته محمودی، این ترکیب در عجم ماهور پنهان است. برخی منابع، عریان را از شعبات دانسته‌اند، (ثابت زاده، 1382، 187). در نسخه رساله قرشهری در کتابخانه اسرائیل، چنین تعریف شده است که از چهارگاه آغاز می‌شود و از روی گردانیه در عجم قرار می‌یابد، (Yah. Ar. 213, vr. 33b).

مرغک: بنابر تعریف محمودی، مرغک از عریان آغاز می‌شود و از روی زنگوله در مایه قرار می‌یابد. این ترکیب، از جمله تراکیبی است که در منابع موسیقایی کمتر بدان اشارت شده و تنها در رساله موسیقی خضر بن عبدالله از چبستی آن یاد شده است که بنابر تعریف آن، در خانه عراق، دوگاه اجرا می‌شود، سپس فرود کرده و در مایه قرار می‌یابد (ملک، ش 1547، برگ 75ب). در ادوار سلطانی و نیز زمه الارواح حنفی، تصانیفی ساخته عبدالؤمن [ارموی] در ایقاع سه ضرب و چهار ضرب در این ترکیب نقل شده است، (حنفی، 1401، 132؛ ادوار سلطانی، پاریس، ش 290، برگ 130 - ب). احمد موصلی (م: 1150ق) در درر النقی فی علم الموسیقی، مرغک را از شعبات مقام راست دانسته است، (موصلی، 1964، 16).

خواص ادوار و منسوبات آن

محمودی در فصل نهم نظم ادوار که ابیات میان 285 تا 319 است، در دو بخش به خواص ادوار، ارتباط آنها با بروج، عناصر چهارگانه و شبانه‌روز پرداخته است. ارتباط موسیقی و افلاک، از موضوعاتی است که بسیاری از موسیقی شناسان همچون الکندی (م: 256ق) بدان اشارت کرده‌اند. برخی از موسیقی شناسان فراتر رفته، از ارتباط موسیقی با روزهای هفته و چهار فصل نیز سخن گفته‌اند، (موصلی، 1964، 22-16؛ عبدالؤمن، 1346، 88). محمودی، ارتباط میان دوازده مقام با چهار عنصر و برجها را چنین گفته است:

مقام راست: آتش و برج حمل؛ عراق: خاک و برج ثور؛ اصفهان: هوا و برج جوزا؛ کوچک: آب و برج سرطان؛ زنگوله: آتش و برج اسد؛ حسینی: خاک و برج سنبله؛ بزرگ: هوا و برج میزان؛ حجازی: آب و برج عقرب؛ رهاوی: آتش و برج قوس؛ بوسلیک: خاک و برج جدی؛ نوا: هوا و برج دلو؛ عشاق: آب و برج حوط.

پیوند هفت آوازه با چهار عنصر، چهار خاصیت و برجها

محمودی هفت آوازه و ارتباط آن با عناصر، خواص و بروج را چنین بیان کرده است:

گوشت: خاک، سرد و زحل؛ نوروز: آب، گرم، نمناک و مشتری؛ سلمک: آتش، گرم، خشک و مریخ؛ شهناز: خاک، گرم، نمناک و خورشید؛ حصار: هوا، سرد، نمناک و زهره؛ مایه: آتش، خشک، گرم و عطارد؛ گردانیه: آب، سرد، نمناک و ماه.

پیوند مقامات، آوازه‌ها، شعبات و تراکیب با ساعات شبانه‌روز و چهار خاصیت:

از سحر تا بامداد، سرد و نمناک است که مقامات و آوازه‌ها و شعبات و تراکیب مناسب با آن، چنین است:

کوچک، خاوران، حسینی، چهارگاه، دلکش، نوروز، عشاق، سه‌گاه، حصار، ركب، نوروز عجم، نوا، مایه، شیران، سپهر، نیشابورک و نوروز رومی.

از بامداد تا نیمروز، گرم است و خشک که مقامات مناسب با آن چنین است: زنگوله، مایه، گواشت، مستعار، نهانود، همایون، عراق، مبرقع، زاولی، سازگار، نوا، روی عراق، حصار، عجم سه‌گاه و عراق مایه.

از نیمروز تا شب، گرم و نمناک است، و مناسب با آن: اصفهان، بوسلیک، مایه، اصفهانک، قرچجار، بسته نگار،

زیرکش، گردانیه، زمزم، وجه حسینی و نگار.

از شب تا سحر، سرد است و خشک، و مقامات مناسب با آن چنین است: راست، مایه، سلمک، شهناز، راحة الارواح، بزرگ، بحر نازک، نیریز، پنجگاه، نهفت، گردانیه، ترکی حجاز، مخالف حجاز، نوروز عجم و مخالفک.

نسخه شناسی نظم ادوار محمودی

ازین اثر، تاکنون یک نسخه شناسایی شده است که در مجموعه رسائلی به شماره 450 در کتابخانه عاشر افندی نگهداری می‌شود، (حسینی، 1402، آ، 265 - 250). این نسخه، از شش نسخه مجزا تشکیل شده که جملگی در یک مجلد جای گرفته اند. بخشهای این نسخه چنین هستند:

بخش نخست نسخه که به تعلیق کتابت شده، مشتمل است بر پنج اثر:

1. قصیده عربی (2ب - 14آ)؛ 2. دعای لیلہ القمر (4ب - 5ب)؛ 3. رساله فی تعریف التوحید (6آ - 8ب)؛ 4. وصیه امام الاعظم (8ب - 13آ)؛ 5. حزب البحر شیخ نورالدین علی شاذلی (13ب - 16ب). در 18، 137، مهر و یادداشت وقف عاشر افندی با عبارت «من کتب الفقیر الی الله القادر مصطفی العاضر ابن مصطفی رئیس الفضل الباهر سنه 1161»، و اجازت نامه ای از طرف عبدالرحمن بن عبدالقادر گیلانی به مصطفی عاشر افندی که در اواخر ربیع الآخر سنه 1163 ق کتابت شده در 18آ.

بخش دوم این نسخه که به نسخ کتابت شده، نیز مشتمل است بر پنج اثر:

1. الکنز الا عظم و الطلسم المبهم اثر محیی الدین عبدالقادر بن موسی گیلانی در (18ب - 35ب) که در دهه آخر ذی الحجه 1160 ق کتابت شده؛ 2. روایتی از امیرالمومنین در خصوص حلیه الشریفین در (36ب - 137آ)؛ 3. حلیه النبی اثر مولانا خواجه افندی به ترکی در (38ب - 156آ)؛ 4. رساله فی فضل تحصیل اسیر، که صاحب اثر کمال افندی در (56ب - 68ب)، این نسخه روز شنبه 12 رمضان 1033 ق کتابت شده است. 5. ترجمه حلیه النبی در (69ب - 79ب) به ترکی

قسم سوم نسخه نیز شامل نظم ادوار محمودی مولوی است. این رساله در صفحات (81ب - 95آ) قرار دارد. در 81آ عبارت «رساله فارسیه منظومه فی حکایه موسیقیه و ادوار الموسیقی» نوشته شده و همچنین یادداشت وقف، تملک و مهر عاشر افندی. این اثر، کهن ترین اثر کتابت شده درین مجموعه است؛ گرچه قید فراغت و کتابتی در انجمله ذکر نشده، لکن اثر مهر سلطان بایزید بن محمد (918 - 886ق) در 81آ و 94ب مشهود است، بنابراین تاریخ کتابت این نسخه، سال 918ق و یا پیش از آن است. با توجه به اینکه این اثر به سلطان محمد فاتح (886 - 855ق) تقدیم شده و این نسخه نیز، نسخه‌ای تمیز و پاکیزه بوده و عناوین به زر کتابت شده، و همچنین نوع نسعلیق آن که مربوط است به سده 9ق، این نسخه را می‌توان نسخه‌ای سلطنتی پنداشت که برای کتابخانه فاتح، در میان سالهای 855 تا 886ق کتابت شده. ابعاد این اثر 164 × 110، و ابعاد متن 75 × 115.

بخش سوم این مجموعه که نسخه‌ای دیگر بوده، مشتمل است بر:

ترجمه رساله آفاق و انفس حافظ محمد امین که از مدرسین مولوی خانه بوده در (96ب - 98ب) که خود او نیز کتابت کرده و نسخه دستنویس خود را به عاشر افندی اهداء نموده، و نیز یادداشت وقف عاشر افندی در همین صفحه.

بخش چهارم این مجموعه، مشتمل است بر آثار عزیز محمود بن فضل الله اسکداری هدایی:

جامع الفضائل و کامل الرزائل در (101ب - 168آ) به عربی؛ 2. رساله فی طریق حق در (169ب - 178آ) به ترکی؛ 3. فتح الباب و رفع الحجاب در (179ب - 187ب)؛ مفتاح الصلوة در (187ب - 200ب)؛ رساله فی طریق آل محمدیه در (201آ - 206ب)؛ رساله فی الموت وحشر الارواح والاجتهاد در (207 - 246ب)؛ کشف القناع عن وجه

السماع در (246ب - 252ب)؛ و حرز الاحکام در (253ب - 269ب).

بخش پنجم این مجموعه، مشتمل است بر رساله تحفة الکتاب اثر احمد بن خلیل بن مصطفی قاضی زاده در (272ب - 284آ) به ترکی که به قلم خود مؤلف در وسط رمضان 1181ق کتابت شده است.

بخش ششم این مجموعه رساله فی آداب السفر الممالک اثر عمر الطحلاوی است در (285ب - 292آ) که توسط خود او در اول جمادی الآخر 1154ق کتاب شده است.

نتیجه

سلطان محمد فاتح، در سایه آموزش و پرورشی که از پدرش - سلطان مراد - دیده بود، علاقه بسیاری به علوم و هنرهای گوناگون یافت. پس از فتح استانبول در سال 857ق نیز با ساختن و سازاندن مدارس و مکاتب و ساختمانهای اجتماعی همچون مساجد، کاروانسرایها، گرمابه‌ها و مانند آن، این شهر را به یکی از پر رونقترین مراکز علمی - فرهنگی سده 9ق تبدیل کرد. بسیاری از دانشمندان و هنرمندان، با شنیدن اوصاف استانبول و علم دوستی سلطان محمد فاتح، رهسپار استانبول شده و حیات علمی و فرهنگی خود را درین شهر ادامه دادند. آثار و رسائل بسیاری نیز در علوم گوناگون به نام همو نگاشت و کتابت شد. علم موسیقی نیز از جمله علمی بود که فاتح بدان علاقه داشت و چندین رساله در زمان او و به نام او تألیف شد. محمودی مولوی نیز از جمله این هنرمندان، رهسپار استانبول شده و در سال 875ق منظومه نظم ادوار را به زبان فارسی و در علم موسیقی به نام فاتح می‌سراید. نظم ادوار، با دانسته‌های کنونی ما، علاوه بر آنکه نخستین اثر موسیقایی تقدیم شده به فاتح است، نخستین منظومه مستقل در علم موسیقی به زبان فارسی نیز بشمار می‌آید. محمودی، نظم ادوار را در ده فصل و مشتمل بر 337 بیت سروده است. در دو فصل نخست، حمد و ثنای پروردگار و مدح پیامبر و چهار خلیفه گفته شده، در فصل سوم اشارتی به سبب تألیف اثرش کرده و در فصول چهارم تا ششم به مدح سلطان محمد فاتح پرداخته است. در فصل هفتم به اهمیت و شرف علم موسیقی می‌پردازد و حکایت معروف صفی‌الدین و شتر را نقل می‌کند. در فصل هشتم و نهم، دوازده مقام، هفت آواز، چهار شعبه و تراکیب شرح داده شده و از خواص و منسوبات آنها، ارتباطشان با چهار عنصر و دوازده برج و ساعات شبانه‌روز بحث شده است. در فصل دهم نیز با ذکر حکایتی از مثنوی مولانا از طریقت و انتساب خود به مولانا و مولویه سخن گفته است.

Teşekkür: Sayın hocamız, Prof. Dr. Ubeydullah Sezikli'ye şükranlarımı samimiyet ile takdim ediyorum.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Acknowledgment: Dear teacher, Prof. Dr. I sincerely express my gratitude to Ubeydullah Sezikli.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

منابع

اخوان الصفاء. (1405). رسائل اخوان الصفاء، قم، مکتب الاعلام الاسلامی.

ادوار سلطانی، استانبول، کتابخانه سلیمانیه، بغدادلی و هبی، نسخه شماره 1002

ادوار سلطانی، پاریس، کتابخانه ملی پاریس، نسخه شماره 290. MSS, Or.

ارموی، صفی‌الدین. (1380). کتاب الادوار و ترجمه فارسی، (آریو رستمی)، تهران، میراث مکتوب.

- آملی، شمس‌الدین. *نفائیس الفنون فی عرائیس العیون*، استانبول، کتابخانه سلیمانیه، راغب پاشا، نسخه شماره 1217. بدر دلشاد. *مراد نامه*، کتابخانه ملی آنکارا، نسخه شماره FB 470. برهان، محمدحسین. (1818). *برهان قاطع*، کلکوتہ، مطبعہ ہندوستان.
- ثعالبی، عبدالملک. (1900). *غرر الاخبار ملوک الفرس و سیرتہا*، پاریس، زونبرگ/حسینی، س.م.ت. (1390). *فہرست دستنویس‌های فارسی کتابخانہ آیاصوفیہ استانبول*، انتشارات مجلس شورای اسلامی ایران
- حسینی، س.م.ت. (1393). *فہرست دستنویس‌های فارسی کتابخانہ حکیم اوغلو استانبول*، سازمان ارتباطات اسلامی و بنیاد شکوہی
- حسینی، س.م.ت. (1393). *فہرست دستنویس‌های فارسی کتابخانہ نور عثمانیہ استانبول*، سازمان ارتباطات اسلامی و بنیاد شکوہی.
- حسینی، س.م.ت. (1400). *فہرست دستنویس‌های فارسی کتابخانہ اسعد افندی استانبول*، انتشارات مجلس شورای اسلامی ایران
- حسینی، س.م.ت. (1402). *ربط تغییرات موسیقی قطب نایی درویش عثمان دہ مولوی*، فرهنگستان هنر.
- حسینی، س.م.ت. (1402، آ). *فہرست دستنویس‌های فارسی ہشت کتابخانہ استانبول*، مجمع ذخائر اسلامی.
- حنفی، یعقوب. (1401). *نزهة الأرواح بترتیب الاشباح*، (بہ کوشش بہروز امینی)، فرهنگستان هنر.
- خضر بن عبداللہ. *کتاب الادوار*، کتابخانہ ملک تہران، نسخه شماره 1547.
- در معرفت موسیقی. استانبول، کتابخانہ سلیمانیه، حسنی پاشا، نسخه شماره 618.
- رسالہ موسیقی. استانبول، کتابخانہ سلیمانیه، فاضل احمد پاشا، نسخه شماره 1613.
- سمرقندی، لطف اللہ. *شرح ادوار*، اصفہان، کتابخانہ مدرسہ صدر، نسخه شماره 330.
- سہروردی، شہاب الدین. (1372). *مجموعہ مصنفات شیخ اشراق*، (هنری کرین)، پژوهشگاہ علوم و مطالعات فرهنگی.
- شیرازی، قطب الدین. (1317). *درۃ التاج لغرۃ الدبیاج*، (تصحیح مشکوٰۃ)، انتشارات حکمت.
- شیرازی، قطب الدین. (1388). *رسالہ موسیقی درۃ التاج لغرۃ الدبیاج*، (تصحیح نصر اللہ ناصح پور)، فرهنگستان هنر.
- طورسون بک، (1330 - 1332). *تاریخ ابو الفتح*، تاریخ عثمانی انجمنی مجموعہ سی.
- عاشق پاشا زادہ، احمد، (1332). *تواریخ آل عثمان*، استانبول: مطبعہ عامرہ.
- عبدالؤمن. (1346). *بہجۃ الروح*، (L. R. Bergoomale)، بنیاد فرهنگ ایران.
- فارابی، ابونصر. (1967). *الموسیقی الکبیر*، (غطاس عبدالملک - الحنفی محمود)، دار الکتاب العربی.
- فارمر، ہ. ج. (1956). *تاریخ الموسیقی العربیہ*، (ترجمہ نصار ح). قاہرہ.
- فخوی، ماجد. (1399). *تاریخ فلسفہ در جہان اسلام*، (ترجمہ آیتی)، انتشارات علمی و فرهنگی.
- قاضی زادہ تیروی، رسالہ موسیقی، استانبول، کتابخانہ سلیمانیه، نافذ پاشا، شماره 1503.
- قانون نامہ آل عثمان (1330)*، سلطان محمد خان ثانی طرفندن تنظیم اولنان برنجی قانوننامہ اولوب ویانہ کتبخانہ امیر اطوریسندہ موجود نسخہ سندن استنساخ ایدیلمشدیر، استانبول، احمد احسان و شرکاسی (مطبعہ جیلیق عتالی شرکتی).
- قرشہری، یوسف. *رسالہ موسیقی*، کتابخانہ ملی اسرائیل، نسخه شماره Yah. Ar. 213.
- قزوینی، میر صدرالدین. (1381). «رسالہ علم موسیقی»، (بہ کوشش رستمی)، *فصلنامہ ماہور*، (18)، موسسہ ماہور.
- گورمن پیتر. (1366). *سرگنشت فیثاغورث* (ترجمہ پرویز حکیم ہاشمی)، نشر مرکز.
- لادیقی، محمد. *زین الالخان*، استانبول: کتابخانہ سلیمانیه، نور عثمانیه، نسخه شماره 3655.
- مبارکشہ بخاری. (1392). *شرح الادوار*، (تصحیح: عبداللہ انوار)، فرهنگستان هنر.
- مجموعہ تصانیف، استانبول، کتابخانہ سلیمانیه، نور عثمانیه، نسخه شماره 3652.
- مراغی، عبدالقادر. (1370). *شرح ادوار*، (تصحیح: تقی بینش)، مرکز نشر دانشگاهی.
- مراغی، عبدالقادر. (1388). *جامع الالخان*، (تصحیح: خضرابی)، فرهنگستان هنر.
- موصلی، مسلم. (1964). *الدر النقی فی علم الموسیقی*، (نشر: جلال حنفی)، وزارت الثقافہ دار الجمهوریہ.
- میرزا بک. (1392). «رسالہ موسیقی»، (نشر: صفرزادہ)، *پیام بہارستان*، (19)، انتشارات مجلس.
- نسیمی. (1385). *نسیم طرب*، (پژوہش: پورجوادی)، فرهنگستان هنر.

کاشی، یحیی. شرح ادوار؛ برلین: کتابخانه ملی برلین (Staatsbibliothek)، نسخه شماره: Ms. or. oct. 2854.
 کندی، یعقوب. (1962). ملحق لکتاب المؤلفات الکندی الموسیقیة، (نشر: زکریا یوسف)، مطبعة شفق.
 کندی، یعقوب. (1965). رسالة فی اللحن والنغم، (نشر: زکریا یوسف)، مطبعة شفق.
 کوکبی، نجم الدین. (1382). رساله موسیقی، سه رساله موسیقی قدیم ایران، (تصحیح: ثابت زاده)، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی

Kaynakça/References

- Arel, S. (1953). "Fatih Devri MüsİKisi", *MüsİKİ Mecmuası*, (63).
- Arslan, F. (2009). "MüsİKİ Nazariyecisi ve Efsanevi Kişilik Olarak Urmiyeli Safiyüddin", *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XIII/1, Sivas.
- Aydın, E. (2020). *Fatih ve fetih, mütler ve gerçekler*, Literatür Yayınları.
- Başkan, Y. (2012). "Fatih Sultan Mehmed Döneminde Karaman Bölgesinden İstanbul'a Nakledilen Nüfus", *Tarih Dergisi*, (55), İstanbul, 107-134.
- Gazzâlî, M. (1973), *İhyâu Ulümidîn*, (trc. Ahmed Serdaroglu), Bedir Yayınları.
- Gök, İ. "Atatürk Kitaplığı M.C. o.71 Numaralı 909-933/1503-1527 Tarihli İn'âmât Defteri" Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırma Enstitüsü, Türk Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul 2014.
- Hücvirî, A. (1996), *Keşfu'l-mahcûb*, (trc. Suleyman Uludağ), Dergâh Yayınları.
- Hüseyini, S.M.T. (2023). *Risâle Fi Fenni'l-Elhân (Hulâsatü'l-Efkâr Fi Ma'rifeti'l-Edvâr) ve 15. Yü MüsİKİ Nazariyatındaki Yeri Ve Önemi*; Dört Mevsim Kitap
- İnalıcı, H. (2003), "Mehmed II.", TDV İslâm Ansiklopedisi, 28. cilt, 395-407, TDV Yayınlar.
- Kamiloglu, R. (2007), Ahmed Oglu Sükrullah ve "Edvâr-ı MüsİKİ" Adlı Eseri, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.
- Karabey, L. (1953), "Fatih Devri MüsİKisi Hakkında Kısa bir Mütalaa", *MüsİKİ Mecmuası*, (63).
- Kayadibi, F. (2003). "Fatih Sultan Mehmet Döneminde Eğitim ve Bilim", İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi Sayı: 8, s. 1-18.
- Kırşehrî, Y. (2014), *Risâle-i MüsİKî*, (haz. Sezikli, U.), T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Neşri, M. (1995). *Kitab-ı Cihan-nüma* (Neşri Tarihi), haz. Mehmed, Unat Reşit Faik ve Altay Köymen, Türk Tarih Kurumu
- Özkan, M. (2003). "Manyasoğlu Mahmud", TDV İslam Ansiklopedisi, (28), s. 33-34. Diyanet İşleri Bakanlığı Yayınları.
- Salmani, M. "Safevî Döneminde Hindistan'a Göçen İranlı MüsİKîşinaş Şâirler". *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* [Journal Of Old Turkish Literature Researches], c. 6, sy. 3, 2023, ss. 632-5.
- Sehi Bey, *Tezkire 'Heşt Behişt'*, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul Eylül, 1980.
- Ünver, S. (1946). *İstanbul Üniversitesi Tarihine Başlangıç; Fatih, Külliyesi ve Zamanı İlim Hayatı*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, Sayı: 278.
- Uslu, R. (2007). *Fatih Döneminde MüsİKî*. Kubbealtı Yayınları.
- Uslu, R. (2007). *Fatih Sultan Mehmed Döneminde MüsİKî ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfte si*, İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Uzunçarşılı, İ.H. (1988). *Osmanlı Tarihi* I.cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Seküler Akımın Bir Aracı Olarak Günümüzde Dini Müzik*

Religious Music Today as a Tool of the Secular Movement

 Ali Dündar¹ 


*Bu çalışma ‘‘Cumhuriyet’in İlanından Günümüze Sekülerleşme Bağlamında Dini Müzik’’ isimli yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

¹Kilis 7 Aralık Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Kilis, Türkiye

ORCID: A.D. 0009-0003-1722-1061

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ali Dündar,
 Kilis 7 Aralık Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi
 İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Kilis, Türkiye
 E-posta: alidndr.16@outlook.com

Başvuru/Submitted: 06.02.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 13.02.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 01.03.2024

Kabul/Accepted: 08.03.2024

Atıf/Citation: Dündar, A. (2024). Religious music today as a tool of the secular movement. *Meshk Journal of Religious Music*, 2024; 1(1) 71-80.
<https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0005>

ÖZ

Bu çalışma, Türk- İslam kültür ve geleneğinde önemli bir konuma sahip olan dini musiki icra ve faaliyetlerinin toplumsal algı ve inanç boyutunun değişmesiyle pratik hayattaki durumunu sekülerizm bağlamında ele almaktadır. Dini musiki icra ve faaliyetleri insanların dini duygularını tatmin ve tezyin etmek amacıyla uygulanmaktadır. Ancak mekânından ve duygusundan yoksun bir alana çekilen bu faaliyetler, içerdiği irfani mana değerini kaybederek dünyevi çıkarların elde edilmesi için bir araç haline getirilmektedir. Bahse konu olan faaliyetleri icra eden toplum ve bireyin davranışları sekülerizm bağlamında iki yönlü olarak değerlendirilmelidir. Bu çalışmada dini musiki faaliyetlerini mekânından ve duygusundan uzaklaştırarak dünyevi çıkar elde etmek amacıyla faaliyetleri gerçekleştirenlerin bu davranışları sekülerizm, faaliyete katılanların gündelik yaşam pratikleri içerisinde doğaüstü alana ait uygulamaya katılmaları sebebiyle de sekülerizm olarak değerlendirilmiştir. Sonuç olarak dini musiki alanı sekülerist davranış ve tutum neticesinde dünyevi bir araç olarak kullanılmasından dolayı anlam ve özgünlük değerini kaybetmeye başlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dini müzik, Sekülerizm, Toplum, Küreselleşme

ABSTRACT

This study examines the status of religious music performances and activities that are important in Turkish-Islamic culture and tradition in the context of secularisation. People’s religious feelings are satisfied and enlivened through religious music performances and activities. However, these activities, which are drawn to an area devoid of space and emotion, lose their lyrical significance and are transformed into a tool for obtaining worldly desires. In secularism, societal and individual behaviours should be evaluated in two ways. In this study, the behaviours of those who engage in religious music activities to gain worldly interests by removing them from their place and emotion are evaluated as secularism. In contrast, the behaviours of those who participate in the activities are classified as desecularism due to their involvement in the practice of the supernatural in their daily lives. As a result of secularist behaviour and attitude, the field of religious music begins to lose its meaning and unique value due to its use as a worldly tool.

Keywords: Religious music, Secularism, Society, Globalisation

EXTENDED ABSTRACT

Culture is one of the most important phenomena that brings people together while also introducing privilege and difference into society. The culture contains all of the society's religious, moral, aesthetic, psychological and sociological dynamics. Undoubtedly, music culture is an important field that reflects societal dynamics. Each culture has had a distinct music culture. One can find traces of many aspects of society's life in this music culture. Music culture, which has an inclusive aspect that affects the entire society, has begun to change and transform in tandem with the change and transformation of societal dynamics over time. Today, the effects of the capitalist system, such as globalisation and the cultural industry, have created a new commercial area by influencing the field of music.

The transformation of cultural elements, particularly music, into material commodities has altered people's perceptions of musical aesthetics. The degree of aesthetic concern and compliance with the understanding of art determines the importance of art. Society can improve its aesthetic understanding by adapting to the existing high level of art knowledge. When art is reduced to society, situations such as loss of meaning in music may arise. At this point, music has been transformed into a commodity and marketed as a commercial product. According to Adorno, the musician is now a businessman. Not the music he performs with artistic concerns, but the music he performs to satisfy societal tastes and earn a financial return, has gained meaning.

Sociology, a branch of science that studies societal behaviour, attempts to explain why people's behaviour changes over time in specific situations. When we consider music practices as a behaviour, they fall under the purview of sociology. This field, known as music sociology, studies both the effects of music on society and the effects of society on music.

Religious music plays an important role in the Turkish-Islamic tradition, both religiously and culturally. Its inclusive role in practical life elevates it to an important position. People's religious feelings are satisfied and enhanced through religious music performances and activities. These practices have become customary and have been applied for specific purposes at various points in history. Because of their effective social role, performances and activities can now be used for specific purposes. Performances and activities drawn to an area devoid of space and emotion lose their lyrical meaning and become a tool for acquiring worldly interests.

In this study, the behaviours of society and individuals performing these activities are evaluated in two ways within the context of secularism. First, we look at the behaviours of those who engage in the activities in question. Secularism is defined as the reduction of supernatural beliefs and practices among individuals and societies in a given time and place. First, it is observed that members of the group in question engage in supernatural practices. They participated in or preferred to participate in activities that satisfied and enhanced their religious feelings and thoughts. When it is considered that they do not expect any worldly benefit from these behaviours but only a divine reward (good deed), they are engaging in desecularist behaviour, which is the polar opposite of secularism.

Second, some individuals and groups use these activities to further their worldly interests. According to the study's examples, practices such as marketing and advertising activities as if they were commercial, demonstrate that this behaviour serves a secularist/worldly purpose. Individuals and groups involved in the activities benefit globally due to their efforts. Practices and activities unique to their religious identity and playing an important role in the cultural field have become a commercial product of global interest. Moreover, individual and group behaviours that result in a commercial product are evaluated within the context of secularism.

As a result, although examples are provided in the study, it is possible to conclude that the activities that serve the purpose of worldly interest are incompatible with the meaning and authenticity of religious music.

Toplum, Kültür ve Değişim

Toplum, ortak bir kültürü paylaşan, belli bir toprak parçasında yerleşik ve kendilerine birçok yönden birleşik ve özgün bir varlık olarak gören insanlardan oluşan bir grup olarak tanımlanabilir (Marshall vd., 2003). Bireyleri topluma dâhil eden, bireylerin kenetlenmesini sağlayan en önemli unsurlardan birisi kültürdür. Kültür, bireylerin zaman içerisinde yaşadıkları toplumsal tecrübe ile ortaya koydukları bir üründür. Bu ortak ürün aynı zamanda toplumun kimliğini ifade eden bir araçtır. Kültürün içerisinde toplumun yaşadığı tarihi, siyasi, dini, sosyal tecrübelerin izlerine rastlamak mümkündür (Çetinkaya, 2014).

Avrupa aydınlanması sonrası Batı birçok yönüyle diğer milletleri ve bu milletlerin kültürlerini etkileyen değişimin içerisinde girmiştir. Teknoloji ve bilimde yaşanan yeniliklere ek olarak milliyetçilik akımı ile ulus devletlerin oluşmasına, imparatorluk gibi çok kültürlü devletlerin yıkımına neden olmuştur (Aydın & Perşembe, 2019). Bununla beraber pozitivist düşünce ile mistisizm geri planda kalmış, din ve inanç ile bağlantılı kurum ve olgulara karşı tutum da zamanla değişmiştir.

19 ve 20. yüzyıl Türk siyasi ve içtimai hayatı açısından büyük değişimlerin olduğu bir dönem olmuştur. Yüzyıllar boyu dünyaya hükmetmiş, siyasetten bilime, edebiyattan askeriye ve daha nice alanlarda tahakküm sağlayan bir devletin yıkılışını ve yeni bir rejim ile değişen algıyı Türk tarihinde bahsi geçen dönemlerde gözlemek mümkündür (Közleme, 2020). Tarihi olay ve olguları bir yana toplumsal birçok değişimin de bu dönemde gerçekleştiği görülür. Batı medeniyetinin Türk toplum hayatına müdahalesi siyasi açıdan tepeden inme bir zorunluluk olarak uygulanmış ve bir kimlik krizi yaşatmıştır. Kültürler toplumun ortak tecrübesi ile oluştuğu için bir anda aniden değişimi mümkün kılmamaktadır. Nitekim Cumhuriyet rejiminin kurucu elitleri tarafından ikame edilmek istenen Batılı yaşam pratikleri toplum tarafından ilgi görmemiştir (Közleme, 2020).

Küreselleşme, dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan insan, toplum ve devletlerin aralarındaki iletişim ve etkileşiminin artmasını ifade etmektedir. Bu etkileşim kültürel, ekonomik ve siyasi vb. çok boyutlu bir etkileşimi barındırmaktadır (Bayar, 2008). Küreselleşme ve kültür karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir. Küreselleşme büyük oranda kültürleri etkilemiştir. Hayat tarzı açısından toplumların gittikçe birbirine benzemesi, kültürlerin kendine has özelliklerini kaybetmesine sebep olmaktadır. Amerikanlaşma şeklinde de isimlendirilen küreselleşme; düşüncede, ilişkilerde, giyim tarzında ve müzik kültüründe kısaca insanların hayata bakış açısından benzeşme meydana getirmektedir. Gençlerin giydikleri ayakkabı, pantolon, kazak ve blucinlerden dinledikleri müziklere, izledikleri film ve dizilere kadar gündelik hayatın her alanında küreselleşmeden bahsetmek mümkündür. Küreselleşme ile beraber kültürel aidiyet sınırlarını aşmış ve sosyal hareketler güçlenmiştir. İletişim imkânlarının artması, insanların, içinde buldukları toplumlara, siyasi, dîni ve kültürel değerleri sorgulamasına olanak sağlamıştır. Küreselleşme sosyal iletişim kanalları aracılığıyla etki boyutunu artırarak geleneksel toplumlara (özellikle genç nesli) değişim ve dönüşüme sokmaktadır. Haliyle bu durum küreselleşmeyi

lanse eden kesim tarafından ekonomik, politik ve idealist çıkarları barındıran bir olgu olarak kullanılmasına olanak sağlamaktadır. Özellikle genç neslin fazlasıyla ilgisini çeken küreselleşme, gelenekleşen kültürün aktarımını olumsuz etkilemektedir. Bu nedenle kültür unsurlarına sahip çıkmak ve onları geleceğe taşıyan bir nesle ulaşmak zor bir hal almaktadır (Talas & Kaya, 2007).

Küreselleşmenin etkisiyle değişen ve dönüşen toplumlar, popüler kültürü bütünüyle benimsemişlerdir. Popüler kültüre ait alışveriş, giyim-kuşam, yeme-içme, müzik zevkleri ve sosyal ilişkiler vb. tüm unsurlar topluma entegre olmuştur. Bu durum yerel kültürlerini, değişen ve dönüşen dünya düzenine karşın geliştirmeyen milletler için milli kimlik kaybına sebep olabilmektedir. Popüler kültürün tüketim kültürüyle olan ilişkisi, tüketici toplumu kültür endüstrisi açısından açık bir pazar haline getirmektedir. Nitekim kitle iletişim araçları yoluyla etki altına alınan toplum, popüler kültür tarafından ekonomik, politik ve idealist çıkarlar için kullanılmaktadır (Birekul, 2015).

Adorno ve Horkheimer'ın "kültür endüstrisi" kuramı, kültürün modernizasyon çerçevesinde kullanılarak maddesel bir araca dönüştürülmesini eleştirmektedir (Adorno, 2003). Kültürel unsurlar toplumun özünü ifade eden olgular olduğu için maddi çıkar amacıyla kullanılması özgünlük açısından eleştirilmektedir. Kültür unsurlarının üretilen bir meta haline gelmesi, kitlelerin tüketimini göz önüne alarak düzenlenmesi ve belli bir plan dâhilinde gerçekleştirilmesi bu durumu bir sektör haline getirmektedir. Oluşan sektörle beraber sanatın özgünlük ve seçkinlik özelliklerine darbe vurulmaktadır. Sanatçının bu sığlığa haiz olabilmesi onun özgün duygularını ifade ederek ortaya koyduğu şeyle mümkündür. Ancak Adorno ve Horkheimer'ın eleştirdiği durumda sanatçı bir iş adamına dönüşmekte ve kapitalist sistemin kültür sömürgeciliğine katkı sağlamaktadır (Odabaşı, 2014). Popüler kültürün üreticileri toplumun bütününe yapmış olduğu etki sayesinde bir süre sonra birey ve toplumu ürettiği şeylere mecbur bırakılmaktadır. Bunu bir örnekle açıklayacak olursak bugün her bireyin bir akıllı telefonu vardır. Eğer bir birey telefon almayı reddetse insanlarla ilişki kuramayacak ve bu durum o kişiyi toplumdan soyutlayacaktır. Dışlanmak istemeyen birey akıllı telefonu almak mecburiyetinde kalacaktır. Popüler kültür üreticilerinin amaçladığı şey sonu gelmeyen bir tüketim ve hazdır. Üretilen ürünlerle bireye mutluluğun ve hazzın bir yansımasını göstererek uymaya zorlar. Bu durumda birey sistemin gelişimine farkında olmadan katkı sağlamaktadır. Çünkü kültür üreticileri toplumun değerlerini ve bu değerler çerçevesinde davranış ve yaşayış biçimlerini iyi analiz ederek geliştirdiği metotlarla kendi ürününü satacak kıvama getirmektedir. Toplumun din, siyaset, milliyet, vicdan ve hürriyet vb. duygularını bir meta haline getirir ve bunu piyasaya sunar (Adorno, 2003). Birey burada kültürel değerleri çerçevesinde hareket ederek satın aldığını düşünür. Ancak yapmış olduğu fiil, kültür üreticilerinin kâr marjını artırmaktan başka bir şey değildir. Türk bayraklı tişörtler, bozkurt kolyeler, semazen bibloları, üzerinde dîni ve milli sembol ve yazıların bulunduğu objeler ve daha pek çok ürün bu amaç çerçevesinde piyasaya sürülerek metalaştırılmaktadır.

Tam da bu noktada kültürel unsurlarda anlam kaybının sebebinin ortaya çıktığı söylenebilir. Bir kişinin özgün bir sanat eseri varlığa getirebilmesi için geleneksel sanatlarla belli bir vakit meşgul olması gerekir. Ortaya çıkan sanat eserinde sanatkârın yıllarca verdiği emeğin izlerini

görmek mümkündür. Sanatın gayesinin de özgün bir eser ortaya koymak olduğu düşünüldüğünde, hızlı tüketilen, geçici mutluluk ve haz veren bir şeyin sanatsallığı tartışmalıdır. Çünkü sanat kalıcı olmalıdır. Bugün Dede Efendi'nin bir ağır semaisi ya da Mimar Sinan'ın Süleymaniye Camii özgünlüğünü ve varlığını korumakla beraber bu eserlerde aynı hislerin de kalıcı olduğunu görmek mümkündür.

Geçici mutluluk ve haz hissiyle bireyi bir şeyden başka bir şeye yönlendiren kültür endüstrisi, bireye o anki hazzı ve mutluluğu yaşatmakla beraber gerçek mutluluğun tam karşılığını barındırmadığı için gerçek bir tatmine ulaştırmaz. Örneğin aldığımız akıllı telefon için size kılıf satarak bir sektör oluşturur yahut size selfie çubuğu, mercekler veya koruyucu camlar vs. birçok ürünle karşınıza çıkar ve sizi daima tüketime sevk eder. Maddesel ürünler dışında akıllı telefon sahibi olan bireyi sosyal medya ile meşgul eder. Sosyal medya üzerinden lanse etmiş olduğu tüketim hazzı insanı daha da fazla tüketmeye ve tembelliğe sevk eder. Arama motorları ve sosyal medya ağları her ne kadar bazı yönleriyle faydalı olsa da kültür sömürgecileri bunlar aracılığıyla birey ve toplumları köleleştirir. Adorno'nun kültür sömürgeciliğinde gelinek noktayı tespit eden şu ifadesi durumu açık biçimde ortaya koymaktadır: "Halkın kendisine yapılan kötülüğe karşı beslediği sevgi ilgili mercilerin kurnazlığını bile geride bırakmaktadır" (Adorno & Horkheimer, 2007).

Kültür endüstrisinin malları, ifade ettikleri özgünlükle veya yapısındaki uyumla değil piyasadaki değeri kadar önem kazanmaktadır. Bu minvalde üretilen kültür ürünleri kâr duygusuyla üretilmektedir. Kültür unsurları eskiden de bir geçim kaynağı niteliğe sahipti. Ancak bu ilişkide kâr amacı dolaylıydı. Doğrudan bir sektör oluşturma gayesiyle değil sanatsal bir özgünlük ortaya koymak amaçlanmaktaydı. Hızlı tüketim ve hedonizme hitap etmeyen kültür unsurları günümüzde popülaritesini kaybetmiş ve yalnızca ilgili kesim tarafından icra edilir hale gelmiştir (Adorno, 2003).

Küreselleşme ve beraberinde toplum algısında yerini bulan kültür endüstrisinin ürünleri, toplumu dünyaya bağlayan ve dünyaya daha da ait olmaya iten bir sürecin başlangıcını oluşturmaktadır. Sekülerizm olarak tanımlanacak bu aidiyet, toplumun ve bireyin hayatından doğaüstü alana ait inancın yerini dünyaya bırakmaktadır. Din Tehânevî'nin tanımına göre: "Akıl sahiplerini kendi tercihleriyle dünyada salâha, ahirette de felâha götüren Allah tarafından konulmuş kanundur" (DİN, t.y.). Din insana hem bu dünyada hem de dünya yaşamının bittiği zamanki ahiret hayatında ebedi bir mutluluk vadetmektedir. Dinin insan ve toplum hayatının her saniyesini ve her anını kapsayan yönü, düşüncede ve eylemde insanı her zaman dînî bir hüviyete sahip fiiller yapmasını sağlamaktadır. Ancak küreselleşme, kentleşme, bilimsel gelişmeler ve kapitalizmin yaygınlaştığı toplumlarda din ve dine ait olgulardan soyutlanması, toplum ve bireyleri seküler bir yaşam tarzına götürmektedir.

Dînî Müzik ve Sekülerizm İlişkisi

Toplum ve müzik ilişkisi bağlamında dînî müzik barındırdığı anlam açısından insanların rağbet gösterdiği bir kültürel alan olmuştur. Dînî müzik dînî ritüellerin de bir parçası olarak toplumsal dînî bir işleve sahip olması sebebiyle önemini artırmaktadır. Dînî müziğin anlam dünyası içerisinde ifade ettiği zenginlikler toplumsal ve bireysel olarak kapsayıcı özelliğiyle

etki alanını artırmaktadır. Türk-İslam kültür ve geleneğinde bir çocuk doğduğu zaman bir kulağına ezan okunur diğer kulağına ise kamet getirilerek isim verilir. Vefat ettiğinde de yine salalar okunur. Yani dîni mûsikî Türk İslam geleneğinde hem toplumsal hem de bireysel olarak doğumdan ölüme kadar insanın bütün süreçlerinde aktif bir rol oynamaktadır. Günde beş defa minarelerden okunan ezan, cuma akşamı ve cuma namazından önce okunan salalar insan hayatındaki varlığını gösteren uygulamalardır. Düğün, sünnet cemiyeti, asker uğurlama, bebek mevlidleri ve cenaze merasimleri vb. organizasyonlar dîni mûsikî kültürünün Müslüman toplum içerisindeki yeri ve önemini göstermektedir.

Dîni mûsikî icra faaliyetleri açısından insanların dîni duygularını tatmin ve tezyin etmek amacıyla uygulanmaktadır. Ancak bu kültür unsuru da kültür endüstrisinin bir alanına dönüşmektedir ya da dönüşmüştür denilebilir. Mekânından ve duygusundan yoksun bir alana çekilen dîni mûsikî icraları, ticari bir faaliyet alanına dönüşerek manasını kaybettiği söylenebilir. Kültür merkezlerinde, kafelerde, düğünlerde yapılan sözde sema mukabeleleri, Mevlevî anlayışa uymayan uygulamalardır. Restoranlarda, cemiyetlerde, kültür merkezlerinde icra edilen tasavvuf müziği ve mevlid gibi uygulamalar ticari bir hüviyet barındırdığı için dinin bir tüketim malzemesine dönüştürülmesini ifade etmesi sebebiyle dîni mûsikînin amacına uymayan faaliyetlerdir.

Bu durum sekülerizm bağlamında iki yönlü olarak değerlendirilmelidir. İlk olarak bahsedilen faaliyetlere rağbet eden toplum ve birey açısından bir değerlendirmeyi gerektirir. İnsanların gündelik yaşamından farklı olarak bahsi geçen faaliyetlere katılması ve bu sebeple dîni duygu ve düşüncelerini tatmin ve tezyin etmesi, desekülerist bir davranış olarak tanımlanabilir. Bunu bir örnekle açıklayacak olursak; gündelik yaşamında cuma namazlarına gitmeyen bir bireyin Ramazan ayında cuma namazlarına gitmesi, o bireyin desekülerleştiğini ifade eder. Gündelik yaşamında dîni mûsikî dinlemeyen bir bireyin afişte dîni mûsikî konseri afişini görerek bu etkinliğe katılması da aynı şekilde desekülerist bir davranış olarak değerlendirilebilir. Desekülerizm birey ve toplumun gündelik yaşam pratiklerinde doğaüstü alana ait olan uygulama ve inançlara daha fazla yer vermesini ifade eder.

Sekülerizm ve desekülerizm kavramlarını ifade ederken doğaüstü alana ait inançlar diyerek din olgusunu da içerisine alan bir kavramlaştırma yapmak daha isabetli olacaktır. Nitekim toplumumuzda İslam dinine ait olmayan ancak toplum nazarında ilahi bir bağlantı kurma amacıyla yapılan uygulamalar mevcuttur. Muskalar, ağaçlara bağlanan bez parçaları ya da suya atılan paralar vb. uygulamalar bunun örneklerinden sadece birkaçıdır.

İkincisi ise bahsedilen faaliyetleri gerçekleştiren ve bu faaliyetlerden dünyalık menfaat elde eden bireylerin davranışlarıdır. Mevlid-i şerifi, semâ mukabelesini, tasavvuf müziği icrasını da bireyin dünyalık amaçlar çerçevesinde icra etmesi, seküler bir davranış olarak nitelendirilebilir.

Yapılan literatür taraması neticesinde sekülerizm açısından dini müzik değerlendirilmediği gözlemlenmiştir. Sekülerizm konusu ve sekülerizmin hem dini hem de kültürel bir alan olan dini musiki ile ilişkisi ifade edilmek suretiyle anlatılmak istenen düşünce, sav ortaya konulmak istenmiştir.

Kültür endüstrisinin kültür unsurlarının ticari bir ürüne dönüştürüldüğünü ifade etmesi, dînî mûsikî faaliyetlerinin pazarlanmasını tam olarak karşılayan bir durumdur. Yapılan dînî ritüeller, dînî duygu ve düşüncelere sahip faaliyetler, dünyalık bir karşılık amacıyla icra edildiği müddetçe bir ürün haline dönüşmektedir. Bu durum dinin ve dine ait kültürel unsurların tüketim malzemesi haline dönüştürülmesidir. Dînî mûsikî formlarını dünyalık bir menfaat elde etmek amacıyla icra eden kişilerin davranış biçimi de bu minvalde sekülerist bir davranıştır. Çünkü yapılan icralar amacından ve özünden uzak, dünyalık çıkarlar amacıyla yapılmaktadır. Dünyalık çıkarlar çerçevesinde yapılan faaliyetlerin yapan kişide karşılığı bu dünyaya ait bir ödül olduğu için manasını ve özünü yitirmektedir. Dolayısıyla birey ve toplumların faizin haram olduğunu bilmesine rağmen ticari faaliyetlerinde hassasiyet göstermemesi zamanla çoğalan bir durum olarak topluma yerleşmiştir. Öz bakımından faizin yapılan ticaretin bereketini ve helallliğini yok ettiği gibi dînî mûsikî faaliyetlerinin de mana zenginliğini ve özünü yitirmesine sebebiyet vermektedir. Manasını yitiren uygulamalar yalnızca ilgili alan dâhilinde kalmayarak bireyi daha da içine çeken bir dünyevileşmeye götürmektedir.

Toplum ve bireyin değişim ve dönüşüm tecrübelerine bakıldığı zaman ansızın gerçekleşmediği, tedrici olarak değişim ve dönüşüme tabi olduğunu gözlemlemek mümkündür. Doğaüstü alanın da toplum ve birey nezdindeki konumu bir anda zayıflayan bir durum değildir. Birçok etkenle beraber doğaüstü alanın birey ve toplumun gündelik pratiklerinden soyutlanması da sekülerizm kavramıyla açıklanır. Bir toplumda bireylerin ticari hayatı kapitalizmin etkisiyle dînî hüviyetten uzaklaşır. Kentleşmeyle beraber bireylerin toplumsal düzeni de dînî hüviyetten uzaklaşır. Buna ilaveten bilimsel gelişmelerle oluşan veriler ve buluşlar toplumu dînî hüviyetten uzaklaştırabilir. Bu bağlamda burada ticari hayat, toplumsal düzen ya da bilimsel gelişmelerin kendisine ilişkin bir eleştiri yapılmamaktadır. Yalnızca bu olguların, sosyolojik olarak değerlendirildiğinde, dînî kimlikten soyutladığı gerekçesiyle bireyde sekülerizme neden olduğu gerçeği göz önünde tutulmaktadır.

Sonuç

Bahsi geçen faaliyetler¹ dînî değerlere saygı duyan ailelerin rağbet göstermesi ve sosyal medyanın etkisiyle daha da yaygınlaşmış ve bir piyasa oluşturmuştur. Düğün salonlarında tasavvuf müziği ekibi çeşitli seçeneklerle sunulmakta, sadece bu sektör için internet siteleri, semazen ekipleri ya da bayan tasavvuf grupları kurulmaktadır. Sosyal medya ağlarında çokça

1 Aşağıdaki verilen bağlantı linkleri yalnızca birkaç örnekten oluşmaktadır. Araştırmalar neticesinde yapılan icra ve faaliyetlerin büyük bir hacme sahip olduğu gözlemlenmiş ancak ifade edilmek istenen sava delil olabilmeye açısından birkaç örneğin yeterli olabileceği düşünülmüştür. "Tasavvufi düğün", "İslami düğün" gibi isimlendirmeler ile piyasada rağbet edilen bir tarz olmakla beraber icra eden kişiler için de rekabet alanına dönüştüğü gözlemlenebilmektedir. https://www.instagram.com/reel/C4TPB4JtDj_/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==http://hasanarvas.com/?gad_source=1&gclid=Cj0KCQjw-r-vBhC-ARIsAGgUO2B2RUzTVEWBcnEtfmzmj_QIMaTvKWEMWV03xWsBuej-VuDIEttxSW4aAukjEALw_wcB
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=798214878794031&set=a.494838555798333>
<https://asirorganizasyon.com/16-dini-dugun-organizasyonu.html>
<https://www.facebook.com/reel/710235457978009>
https://www.instagram.com/ahmetfeyzi/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNIZDc0MzIxNw==

tasavvuf müziği ekiplerine ulaşmak mümkündür. Ramazan aylarında kafe ve restoranlarda tasavvuf müziği icraları da aynı şekilde mütedeyyin toplumu ilgili mekânlara iftar programına yönlendiren faaliyetlerdir. Kültür merkezlerinde yapılan dîni içerikli bu tarz konserlerin amacı, bu faaliyetleri gerçekleştiren kurumun ya da topluluğun reklamı, şan ve şöhret kazanması veya bilet satması gibi dünyalık menfaatleri göz önüne aldığı müddetçe, manasına ve özüne aykırılık içermesi bakımından bir davranış olarak sekülerizmle ilişkilendirilebilir. Ancak dîni mûsikî kültürünün topluma aktarılması ve bir bilinç oluşturulması, dîni mûsikînin anlam zenginliğini insanların duygu dünyasına yerleştirmek amacıyla yapıldığından farklı değerlendirilmelidir.

Yapılan incelemeler neticesinde kültür endüstrisinin bir ürünü haline gelen, kapitalist ekonomik sistemin de etkisiyle dîni mûsikî alanında bir anlam kaybının yaşandığı görülmektedir. Gerek müzikal yapısı gerek de anlam derinliğine sahip birçok dîni mûsikî eseri, yalnızca ilgisi nezdinde kalmış, toplum nezdinde küreselleşmenin de etkisiyle çabuk tüketilen daha basit kalıptaki ilahiler ilgi görmüştür. Bahsi geçen faaliyetlerde halkın beğenisinin ön planda olduğu ilahiler tercih edilmiştir. Çünkü yapılan faaliyetlerin amacı, icra edilen sanatın özgünlüğünü ve anlam dünyasını topluma aktarmak değil, dünyalık kazanç elde etmektir. Nitekim kültür ürünlerinin geçici mutluluk ve hazza hitap etmesi, ancak sektör içerisinde tutunabilmesine olanak sağlamaktadır. Özetle sekülerist kaygıyla icra edilen faaliyetlerin sanatsal olmaktan ziyade getireceği menfaat açısından araçsal bir karşılığı bulunmaktadır. Özetle maddi çıkar kaygısıyla icra edilen bu faaliyetler, dîni mûsikînin anlam ve özgünlük değeri açısından önemini kavrama ve kavratmaktan uzaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Adorno, T. W. (2003). Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken (B. O. Doğan, Çev.). *Cogito Dergisi*, 36, 76.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2007). *Kültür Endüstrisi*. İletişim Yayınları.
- Aydın, S., & Perşembe, E. (2019). İslami Marş ve Ezgilerde Tarihsel Farklılaşma Sürecinin Dinleyici Yorumları Açısından Değerlendirilmesi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5-41. <https://doi.org/10.17120/omuifd.614811>
- Bayar, F. (2008). Küreselleşme Kavramı ve Küreselleşme Sürecinde Türkiye. *Uluslararası Ekonomik Sorunlar Dergisi*, 4(32), 25. <https://www.mfa.gov.tr/data/Kutuphane/yayinlar/EkonomikSorunlarDergisi/sayi32/firatbayar.pdf>
- Birekul, M. (2015). Popüler Kültür ve Müzikte Anlamın Kaybı. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 10(1), 164. <https://doi.org/10.17550/aid.84081>

- Çetinkaya, Y. (2014). Müziğin Değişimi Değişimin Müziği. *Yeni Türkiye Türk Musikisi Özel Sayısı*, 1445-1450.
- DİN*. (t.y.). TDV İslâm Ansiklopedisi. Geliş tarihi 06 Mayıs 2023, gönderen <https://islamansiklopedisi.org.tr/din>
- Közleme, O. (2020). *Batı etkisinde Türk modernleşmesi*. İz Yayıncılık.
- Marshall, G., Osman Akınhay, & Derya Kömürçü. (2003). *Sosyoloji sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Odabaşı, F. (2014). Sosyo-Kültürel Sistem ve Müzik. *Yeni Türkiye Türk Musikisi Özel Sayısı*, 1431.
- Talas, M., & Kaya, Yrd. Doç. Dr. (2007). Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 160. <https://dergipark.org.tr/en/pub/tubar/issue/16963/177152>

AMAÇ VE KAPSAM

Meshk Journal of Religios Music, Nisan ve Ekim ayları olmak üzere yılda iki defa yayınlanan, açık erişimli, hakemli, bilimsel bir dergidir. Ulusal ve uluslararası akademik çevreleri hedefleyen derginin yayın dili Türkçe, İngilizce, Arapça ve Farsçadır.

Dergi, müziğin din ile ilişkisi bağlamında; müzikoloji, müzik tarihi, nazariyat gibi alanlarla birlikte edebiyat, felsefe, sosyoloji gibi farklı disiplinlerin perspektifinden çalışmalar yapmayı ve böylece dini müziğin teorik alt yapısını geliştirmeyi hedeflemektedir.

Derginin kapsamı beşeri bir faaliyet olarak ortaya konan din ve müzik olacaktır. Bu minvalde din ve müzik evrensel bir bakış açısıyla ele alınacak, belirli bir coğrafya ve inançla sınırlandırılmayacaktır. Müzik derlemeleri ve coğrafyaya has müzikler dil ve nazari sistem farkı gözetmeden derginin kapsamına girmektedir. Bu minvalde ortaya konulan araştırma makaleleri, derleme makaleler, çeviri makaleler, kitap tanıtımları gibi çalışmalara dergide yer verilecektir.

YAYIN POLİTİKASI

Dergi yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve [Committee on Publication Ethics \(COPE\)](#), [Directory of Open Access Journals \(DOAJ\)](#), [Open Access Scholarly Publishers Association \(OASPA\)](#) ve [World Association of Medical Editors \(WAME\)](#) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; [Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing](#) başlığı altında ifade edilen ilkeler için: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen makaleler derginin amaç ve kapsamına uygun olmalıdır. Orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmayan, her bir yazar tarafından içeriği ve gönderimi onaylanmış yazılar değerlendirmeye kabul edilir.

Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir. Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

İntihal

Ön kontrolden geçirilen makaleler, iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal/kendi kendine intihal tespit edilirse yazarlar bilgilendirilir. Editörler, gerekli olması halinde makaleyi değerlendirme ya da üretim sürecinin çeşitli aşamalarında intihal kontrolüne tabi tutabilirler. Yüksek benzerlik oranları, bir makalenin kabul edilmeden önce ve hatta kabul edildikten sonra

reddedilmesine neden olabilir. Makalenin türüne bağlı olarak, bunun oranının %15 veya %20'den az olması beklenir.

Çift Kör Hakemlik

İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakemlikten geçmesini sağlar ve makale biçimsel esaslara uygun ise, gelen yazıyı yurtiçinden ve /veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Açık Erişim İlkesi

Dergi açık erişimlidir ve derginin tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu [BOAI](#) açık erişim tanımıyla uyumludur.

Derginin açık erişimli makaleleri Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası ([CC BY-NC 4.0](#)) olarak lisanslıdır.

İşleme Ücreti

Derginin tüm giderleri İstanbul Üniversitesi tarafından karşılanmaktadır. Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen ya da yayın için kabul edilen makaleler için işleme ücreti ya da gönderim ücreti alınmaz.

Telif Hakkında

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası ([CC BY-NC 4.0](#)) olarak lisanslıdır. CC BY-NC 4.0 lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfta bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.

Düzeltilme, Geri Çekme, Endişe İfadesi

Editörler, yayınlanan makalede, bulguları, yorumları ve sonuçları etkilemeyen küçük hatalar tespit edilirse düzeltme yayınlamayı düşünebilirler. Editörler, bulguları ve sonuçları geçersiz kılan büyük hatalar / ihlaller söz konusu olduğunda, makaleyi geri çekmeyi düşünmelidir.

Yazarlar tarafından araştırma veya yayını kötüye kullanmaya yönelik olasılık söz konusu ise; bulguların güvenilir olmadığına ve yazarların kurumlarının olayı soruşturmadığına dair kanıtlar var veya olası

soruşturma haksız veya sonuçsuz görünüyorsa ise, editörler endişe ifadesi yayınlamayı düşünmelidir. Düzeltme, geri çekme veya endişe ifadesi ile ilgili olarak [COPE](#) ve [ICJME](#) yönergeleri dikkate alınır.

Arşiv Politikası

Dergide yayınlanan tüm yazıların korunmasını ve kalıcı olarak erişilebilir olmasını sağlamak için makaleler, ulusal bir arşiv sitesi olarak hizmet veren ve aynı zamanda LOCKSS'in içeriği toplamasına, korumasına ve sunmasına izin veren Dergipark'ta saklanmaktadır.

Ek olarak, yazarların kendilerinin makalelerinin son PDF sürümünü Open Archives Initiative (<https://www.openarchives.org/>) standartlarına uygun açık elektronik arşivlerde arşivlemeleri önerilir. Yazarlar, yayınladıkları arşiv versiyonundan, İ.Ü. Yayınevinin dergi web sitesinin URL'sine bağlantı sağlamalıdır.

Yayın Etiği Beyanı

Meshk Journal of Religious Music, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve [Committee on Publication Ethics \(COPE\)](#), [Directory of Open Access Journals \(DOAJ\)](#), [Open Access Scholarly Publishers Association \(OASPA\)](#) ve [World Association of Medical Editors \(WAME\)](#) tarafından yayınlanan etik yayıncılık ilkelerini benimser; Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing başlığı altında ifade edilen ilkeler için adres: <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

Gönderilen tüm makaleler orijinal, yayınlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığını beyan etmelidir. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telif hakkı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanılan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Her bir makale en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir. Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı, uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Araştırma Etiği

Meshk Journal of Religious Music, araştırma etiğinde en yüksek standartları gözetir ve aşağıda tanımlanan uluslararası araştırma etiği ilkelerini benimser. Makalelerin etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır.

- Araştırmanın tasarlanması, tasarımın gözden geçirilmesi ve araştırmanın yürütülmesinde, bütünlük,

kalite ve şeffaflık ilkeleri sağlanmalıdır.

- Araştırma ekibi ve katılımcılar, araştırmanın amacı, yöntemleri ve öngörülen olası kullanımları; araştırmaya katılımın gerektirdikleri ve varsa riskleri hakkında tam olarak bilgilendirilmelidir.
- Araştırma katılımcılarının sağladığı bilgilerin gizliliği ve yanıt verenlerin gizliliği sağlanmalıdır. Araştırma katılımcıların özerkliğini ve saygınlığını koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.
- Araştırma katılımcıları gönüllü olarak araştırmada yer almalı, herhangi bir zorlama altında olmamalıdır.
- Katılımcıların zarar görmesinden kaçınılmalıdır. Araştırma, katılımcıları riske sokmayacak şekilde planlanmalıdır.
- Araştırma bağımsızlığıyla ilgili açık ve net olunmalı; çıkar çatışması varsa belirtilmelidir.
- İnsan denekler ile yapılan deneysel çalışmalarda, araştırmaya katılmaya karar veren katılımcıların yazılı bilgilendirilmiş onayı alınmalıdır. Çocukların ve vesayet altındakilerin veya tasdiklenmiş akıl hastalığı bulunanların yasal vasisinin onayı alınmalıdır.
- Çalışma herhangi bir kurum ya da kuruluşta gerçekleştirilecekse bu kurum ya da kuruluştan çalışma yapılacağına dair onay alınmalıdır.
- İnsan ögesi bulunan çalışmalarda, "yöntem" bölümünde katılımcılardan "bilgilendirilmiş onam" alındığının ve çalışmanın yapıldığı kurumdan etik kurul onayı alındığı belirtilmesi gerekir.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifle bağlı materyaller (örneğin tablolar, şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir. Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda "yazar" yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise, makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve / veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ölçütleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ölçütleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını **Telif Hakkı Anlaşması Formunda** imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ölçütleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara örnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıya yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkiler, çıkar çatışması ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör ve Hakem Sorumlulukları

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder.

Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemler, araştırma, yazarlar ve/veya araştırmaya fon sağlayanlarla çıkar çatışması içinde olmamalıdır. Hakemler değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar.

Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Hakem Değerlendirme Politikaları

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme **çift taraflı kör hakemlik** ile değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

Editör ve Hakem Sorumlulukları

Baş editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti eder.

Baş editör içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludur. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdır.

Baş editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür.

Hakemler, araştırma, yazarlar ve/veya araştırmaya fon sağlayanlarla çıkar çatışması içinde olmamalıdır. Hakemler değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar.

Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir.

Hakem Süreci

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir. Gönderilen ve ön kontrolü geçen makaleler iThenticate yazılımı kullanılarak intihal için taranır. İntihal kontrolünden sonra, uygun olan makaleler baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Editör, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirir. Yayına gönderilen makalelerin adil bir şekilde çift taraflı kör hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlar.

Seçilen makaleler en az iki ulusal/uluslararası hakeme değerlendirmeye gönderilir; yayın kararı, hakemlerin talepleri doğrultusunda yazarların gerçekleştirdiği düzenlemelerin ve hakem sürecinin sonrasında baş editör tarafından verilir.

YAZARLARA BİLGİ

Hakemlerin değerlendirmeleri objektif olmalıdır. Hakem süreci sırasında hakemlerin aşağıdaki hususları dikkate alarak değerlendirmelerini yapmaları beklenir.

- Makale yeni ve önemli bir bilgi içeriyor mu?
- Öz, makalenin içeriğini net ve düzgün bir şekilde tanımlıyor mu?
- Yöntem bütünlüklü ve anlaşılır şekilde tanımlanmış mı?
- Yapılan yorum ve varılan sonuçlar bulgularla kanıtlanıyor mu?
- Alandaki diğer çalışmalara yeterli referans verilmiş mi?
- Dil kalitesi yeterli mi?

Hakemler, gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdır. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir.

YAZIM KURALLARI

Makale Hazırlama ve Gönderim

Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.

1. Yazarların; [Telif Hakkı Anlaşması Formu](#), [Yazar Formu](#) ve [Kapak Sayfasını](#) makale ana metni ile birlikte göndermeleri gerekmektedir.

2. Çift taraflı kör hakemlik uygulaması gereğince makale ana metninde yazarın / yazarların kimlik bilgilerinin yer almaması gerekmektedir.

3. Kapak Sayfası aşağıdaki bilgileri içermelidir:

- Makalenin türü
- Makalenin İngilizce başlığı
- Yazarların isimleri, kurumları, eğitim dereceleri ve ORCID numaraları
- Finansal destek bilgisi

YAZARLARA BİLGİ

- Sorumlu yazarın ismi, adresi, telefonu (cep telefonu dahil), faks numarası ve e-posta adresi,
 - Makale hazırlama sürecine katkıda bulunan ama yazarlık kriterlerini karşılamayan kişilerle ilgili bilgiler
4. Çalışmalar, A4 boyutunda, üst, alt, sağ ve sol taraftan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, 11 punto Times New Roman harf karakterleriyle ve tek satır aralık ölçüsü ile hazırlanmalıdır.
 5. Dergimize gönderilen makalelerde Giriş bölümünden önce 150-250 kelimelik çalışmanın kapsamını, amacını, ulaşılan sonuçları ve kullanılan yöntemi kaydeden özet (abstract) yer almalıdır. Özeti altında çalışmanın içeriğini temsil eden en az 3 en fazla 5 anahtar kelime yer almalıdır.
 6. Çalışmaların başlıca şu unsurları içermesi gerekmektedir: Başlık, öz ve anahtar kelimeler; ana metin bölümleri, kaynaklar, tablolar ve şekiller. Araştırma makaleleri, öz, anahtar kelimeler, giriş, yöntem, bulgular, tartışma, sonuçlar, kaynaklar bölümlerinden ve tablo, grafik ve şekillerden oluşur.
 7. Çalışmalarda tablo ve şekil gibi göstergeler numaralandırılarak, tanımlayıcı bir başlık ile birlikte verilmelidir. Çalışmada yer alan her tablo ve şekil, metin içinde herhangi bir kısaltma yapılmadan numara sırasına göre alıntılanmalıdır (Table 1, Figure 1 gibi).
 8. Referanslar derginin benimsediği [APA \(American Psychological Association\) style 7th Edition](#) referans stiline uygun olarak hazırlanmalıdır.
 9. Kurallar dâhilinde dergimize yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların her türlü sorumluluğu ve çalışmada geçen görüşler yazar/yazarlarına aittir.

KAYNAKLAR

Meshk Journal of Religios Music, kaynak gösterme ve metin içi alıntılar için [APA \(American Psychological Association\) style 7th Edition](#) kullanmaktadır. Kaynakça alfabetik sıraya göre listelenmelidir. Alıntılarının doğruluğu yazarın sorumluluğundadır. Tüm kaynaklar metin içinde atıfta bulunulmalıdır. Yazarların Zotero, Mendeley gibi bir Referans Yönetim yazılımını kullanmaları tavsiye edilir.

Kaynaklar aşağıdaki örneklerdeki gibi gösterilmelidir.

Metin İçinde Kaynak Gösterme

Kaynaklar metinde parantez içinde yazarların soyadı ve yayın tarihi yazılarak belirtilmelidir. Birden fazla kaynak gösterilecekse kaynaklar arasında (;) işareti kullanılmalıdır. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

Örnekler:

Birden fazla kaynak;

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

Tek yazarlı kaynak;

(Akyolcu, 2007)

İki yazarlı kaynak;

(Sayiner ve Demirci, 2007, s. 72)

Üç, dört ve beş yazarlı kaynak;

Üç ve daha çok yazarlı kaynaklarda ilk kullanımda da geçerli olmak üzere; (Ailen ve ark., 2000)

Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme

Kullanılan tüm kaynaklar metnin sonunda ayrı bir bölüm halinde yazar soyadlarına göre alfabetik olarak numaralandırılmadan verilmelidir.

Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Kitap

a) Dergimize Gönderilen Makale Türkçe Dilinde Yazıldıysa Kitap Referansı:

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama (8. bs)*. 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

Kamien, R. ve Kamien, A. (2014). *Music: An appreciation*. McGraw-Hill Education.

b) Türkçeye Çevrilmiş Kitap:

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (A. Kotil, Çev.). İletişim Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 1990, 7. Baskı)

c) Editörlü Kitap

Ören, T., Üney, T. ve Çölkesen, R. (Ed.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi*. Papatya Yayıncılık.

d) Çok Yazarlı Türkçe Kitap

Tonta, Y., Bitirim, Y. ve Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme*. Total Bilişim.

e) Dergimize Gönderilen makale İngilizce dilinde yazıldıysa Kitap Referansı:

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama (8th ed.)* [Preparing research reports]. 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

Kamien, R., & Kamien, A. (2014). *Music: An appreciation*. McGraw-Hill Education.

f) Dergimize gönderilen makale Türkçe dilinde yazıldıysa Kitap İçerisinde Bölüm:

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. G. Hall ve C. Birchall (Ed.), *New cultural studies: Adventures in theory* içinde (s. 220–237). Edinburgh University Press.

g) Dergimize gönderilen makale İngilizce dilinde yazıldıysa Kitap İçerisinde Bölüm

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh University Press.

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Dora Basım Yayın.

h) Yayıncının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın

Türk Standartları Enstitüsü. (1974). *Adlandırma ilkeleri*. Yazar.

Makale

a) Dergimize Gönderilen Makale Türkçe Dilinde Yazıldıysa Makale Referansı:

Mutlu, B. ve Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri. *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, 15(60), 179–182.

b) Dergimize Gönderilen Makale İngilizce Dilinde Yazıldıysa Makale Referansı:

de Cillia, R., Reigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Yirmiden Fazla Yazarlı Makale

Kalnay, E., Kanamitsu, M., Kistler, R., Collins, W., Deaven, D., Gandin, L., Iredell, M., Saha, S., White, G., Woollen, J., Zhu, Y., Chelliah, M., Ebisuzaki, W., Higgins, W., Janowiak, J., Mo, K. C., Ropelewski, C., Wang, J., Leetmaa, A., . . . Joseph, D. (1996). The NCEP/NCAR 40- year reanalysis project. *Bulletin of the American Meteorological Society*, 77(3), 437–471. <http://doi.org/fg6rf9>

d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale

Al, U. ve Doğan, G. (2012). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü tezlerinin atıf analizi. *Türk Kütüphaneciliği*, 26, 349–369. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/>

e) DOI'si Olan Makale

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Olarak Yayımlanmış Makale

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Popüler Dergi Makalesi

Semercioğlu, C. (2015, Haziran). Sıradanlığın rayihası. *Sabit Fikir*, 52, 38–39.

TEZ, SUNUM, BİLDİRİ

a) Türkçe Tezler

Sarı, E. (2008). *Kültür kimlik ve politika: Mardin'de kültürlerarasılık*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi.

b) Ticari Veritabanında Yer Alan Yüksek Lisans Ya da Doktora Tezi

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses. (UMI No. 9943436)

c) Kurumsal Veritabanında Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from: Retrieved from <http://library.iyte.edu.tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

d) Web'de Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

e) Dissertations Abstracts International'da Yer Alan Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

f) Sempozyum Katkısı

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at American Psychological Association meeting, Orlando, FL.

g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme* [Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>

h) Düzenli Olarak Online Yayımlanan Bildiriler

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593-12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

i) Kitap Şeklinde Yayımlanan Bildiriler

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoğlu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* içinde (s. 134-140). Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

j) Kongre Bildirisi

Çepni, S., Bacanak A. ve Özsevgeç T. (2001, Haziran). *Fen bilgisi öğretmen adaylarının fen branşlarına karşı tutumları ile fen branşlarındaki başarılarının ilişkisi*. X. [Sözlü Sunum] Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

DİĞER KAYNAKLAR

a) Gazete Yazısı

Toker, Ç. (2015, 26 Haziran). 'Unutma' notları. *Cumhuriyet*, s. 13.

b) Online Gazete Yazısı

Tamer, M. (2015, 26 Haziran). E-ticaret hamle yapmak için tüketiciyi bekliyor. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr>

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Ansiklopedi/Sözlük

Bilgi mimarisi. (2014, 20 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi: http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi_mimarisi

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Radyo ODTÜ (Yapımcı). (2015, 13 Nisan). *Modern sabahlar* [Sesli Podcast Bölümü]. <http://www.radyoodtu.com.tr/>

f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm

Shore, D. (Senarist), Jackson, M. (Senarist) ve Bookstaver, S. (Yönetmen). (2012). Runaways [Televizyon dizisi bölümü]. D. Shore (Baş yapımcı), *House M.D.* içinde. New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Müzik Kaydı

Say, F. (2009). Galata Kulesi. *İstanbul senfonisi* [CD] içinde. İstanbul: Ak Müzik.

Son Kontrol Listesi

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- **Editöre mektup**
- Makalenin türü
- Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
- Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
- İstatistik kontrolünün yapıldığı (araştırma makaleleri için)
- İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı
- Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
- Kaynakların APA7'ye göre belirtildiği
- **Telif Hakkı Anlaşması Formu**
- **Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi**

- **Makale kapak sayfası**

- Makalenin kategorisi
- Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
- Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
- Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
- Tüm yazarların ORCID'leri

- **Makale ana metni dosyasında olması gerekenler:**

- Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
- Özetler 150-250 kelime Türkçe ve 150-250 kelime İngilizce
- Anahtar Kelimeler: 3-5 adet Türkçe ve 3-5 adet İngilizce
- Makale Türkçe ise, İngilizce genişletilmiş Özet (Extended Abstract) 600-800 kelime
- Makale ana metin bölümleri
- Kaynaklar
- Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)

AIM AND SCOPE

Meshk Journal of Religios Music is an open access, peer-reviewed, scientific journal published twice a year, in April and October. The publication language of the journal, which targets national and international academic circles, is Turkish, English, Persian and Arabic.

In the context of the relationship between music and religion; It aims to work from the perspectives of different disciplines such as literature, philosophy and sociology, along with fields such as musicology, music history, theory, and thus to develop the theoretical infrastructure of religious music.

The scope of the magazine will be religion and music presented as a human activity. In this way, religion and music will be handled from a universal perspective and will not be limited to a specific geography and belief. Music compilations and music specific to geography are included in the scope of the magazine regardless of language and theoretical system. Studies such as research articles, compilation articles, translated articles, book reviews, etc., will be included in the journal.

Publication Policy

The journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the [Committee on Publication Ethics \(COPE\)](#), the [Directory of Open Access Journals \(DOAJ\)](#), the [Open Access Scholarly Publishers Association \(OASPA\)](#), and the [World Association of Medical Editors \(WAME\)](#) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the Journal. Only those manuscripts approved by every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors.

Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors. All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication.

Plagiarism

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. If plagiarism/self-plagiarism will be found authors will be informed. Editors may resubmit manuscript for similarity check at any peer-review or production stage if required. High similarity

scores may lead to rejection of a manuscript before and even after acceptance. Depending on the type of article and the percentage of similarity score taken from each article, the overall similarity score is generally expected to be less than 15 or 20%.

Double Blind Peer-Review

After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by the editors-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. The editor provides a fair double-blind peer review of the submitted articles and hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Open Access Statement

The journal is an open access journal and all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Except for commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the [BOAI](#) definition of open access. The open access articles in the journal are licensed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International ([CC BY-NC 4.0](#)) license.

Article Processing Charge

All expenses of the journal are covered by the Istanbul University. Processing and publication are free of charge with the journal. There is no article processing charges or submission fees for any submitted or accepted articles.

Copyright Notice

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license ([CC BY-NC 4.0](#)) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) and grant the Publisher non-exclusive commercial right to publish the work. CC BY-NC 4.0 license permits unrestricted, non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Correction, Retraction, Expression of Concern

Editor should consider publishing correction if minor errors that do not effect the results, interpretations and conclusions of the published paper are detected. Editor should consider retraction if major errors and/or misconduct that invalidate results and conclusions are detected. Editor should consider issuing an expression of concern if there is evidence of research or publication misconduct by the authors; there is evidence that the findings are not reliable and institutions of the authors do not investigate the case or the possible investigation seems to be unfair or nonconclusive. The guidelines of [COPE](#) and [ICJME](#) are taken into consideration regarding correction, retractions or

expression of concern.

Publication Ethics and Malpractice Statement

Meshk Journal of Religious is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing published by the [Committee on Publication Ethics \(COPE\)](#), the [Directory of Open Access Journals \(DOAJ\)](#), the [Open Access Scholarly Publishers Association \(OASPA\)](#), and the [World Association of Medical Editors \(WAME\)](#) on <https://publicationethics.org/resources/guidelines-new/principles-transparency-and-best-practice-scholarly-publishing>

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced. Each manuscript is reviewed at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors. All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Research Ethics

Meshk Journal of Religious Music dheres to the highest standards in research ethics and follows the principles of international research ethics as defined below. The authors are responsible for the compliance of the manuscripts with the ethical rules.

- Principles of integrity, quality and transparency should be sustained in designing the research, reviewing the design and conducting the research.
- The research team and participants should be fully informed about the aim, methods, possible uses and requirements of the research and risks of participation in research.
- The confidentiality of the information provided by the research participants and the confidentiality of the respondents should be ensured. The research should be designed to protect the autonomy and dignity of the participants.
- Research participants should participate in the research voluntarily, not under any coercion.
- Any possible harm to participants must be avoided. The research should be planned in such a way that the participants are not at risk.
- The independence of research must be clear; and any conflict of interest or must be disclosed.
- In experimental studies with human subjects, written informed consent of the participants who

decide to participate in the research must be obtained. In the case of children and those under wardship or with confirmed insanity, legal custodian's assent must be obtained.

- If the study is to be carried out in any institution or organization, approval must be obtained from this institution or organization.

- In studies with human subject, it must be noted in the method's section of the manuscript that the informed consent of the participants and ethics committee approval from the institution where the study has been conducted have been obtained.

Author's Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original research articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the **Copyright Agreement Form**.

The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment. When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor-in-Chief to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editor and Reviewers

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. He/She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

Peer Review Policies

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for **double-blind peer review evaluation** and gives green light for publication upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Responsibility for the Editor and Reviewers

Editor-in-Chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. He/She provides a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication and ensures that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing. Editor-in-Chief is responsible for the contents and overall quality of the publication. He/She must publish errata pages or make corrections when needed.

Editor-in-Chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees must be ensured. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

Peer Review Process

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope. Editor-in-chief evaluates manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors and ensures a fair double-blind peer review of the selected manuscripts.

The selected manuscripts are sent to at least two national/international referees for evaluation and publication decision is given by editor-in-chief upon modification by the authors in accordance with the referees' claims.

Editor in chief does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal.

Reviewers' judgments must be objective. Reviewers' comments on the following aspects are expected while conducting the review.

- Does the manuscript contain new and significant information?
- Does the abstract clearly and accurately describe the content of the manuscript?
- Is the problem significant and concisely stated?
- Are the methods described comprehensively?

INFORMATION FOR AUTHORS

- Are the interpretations and conclusions justified by the results?
- Is adequate references made to other Works in the field?
- Is the language acceptable?

Reviewers must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The anonymity of the referees is important.

AUTHOR GUIDELINES

Manuscript Organization and Submission

The publication language of the journal is English

1. Authors are required to submit [Copyright Agreement Form](#), [Author Form](#) and [Title Page](#), together with the main manuscript document:

2. Due to double-blind peer review, the main manuscript document must not include any author information.

3. Title page should be submitted together with the main manuscript document and should include the information below:

- Category of the manuscript
- The title of the manuscript.
- All authors' names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses, and ORCIDs.
- Information of the corresponding author (in addition to the author's information e-mail address, open correspondence address, and mobile phone number).
- Financial support
- Conflict of interest.
- Acknowledgment.

4. The manuscript should be in A4 paper standards: having 2.5 cm margins from right, left, bottom, and top, Times New Roman font style in 11 font size, and single line spacing.

5. Submitted manuscripts should have an abstract of 150-250 words before the introduction, summarizing the scope, the purpose, the results of the study, and the methodology used. Under the abstract, a minimum of 3 and a maximum of 5 keywords that inform the reader about the content

of the study should be specified.

6. The manuscripts should contain mainly these components: title, abstract and keywords; sections, references, tables and figures. The main text of research articles should include Introduction, Methods, Results, Discussion, and Conclusion subheadings.

7. Tables and figures can be given with a number and a caption. Every Figure or Table should be referred within the text of the article in numerical order with no abbreviations (ie: Table 1, Figure 1)

8. References should be prepared in line with [American Psychological Association \(APA\) 7](#) reference system.

9. Authors are responsible for all statements made in their work submitted to the journal for publication.

References

Meshk Journal of Religios Music complies with [APA \(American Psychological Association\) style 7th Edition](#) for referencing and in-text citations. References should be listed in alphabetical order. Accuracy of citations is the author's responsibility. All references should be cited in the text. It is strongly recommended that authors may use Reference Management Software such as Zotero, Mendeley, etc.

References should be cited as in the examples below.

Reference Style and Format

Reference Style and Format

Studies in Pscyhology- Psikoloji Çalışmaları complies with APA (American Psychological Association) style 7th Edition for referencing and quoting. For more information:

- American Psychological Association. (2020). Publication manual of the American Psychological Association (7th ed.). APA.
- <http://www.apastyle.org>

Citations in the Text

Citations must be indicated with the author surname and publication year within the parenthesis.

If more than one citation is made within the same paranthesis, separate them with (;).

Samples:

More than one citation;

(Esin et al., 2002; Karasar, 1995)

Citation with one author;

(Akyolcu, 2007)

Citation with two authors;

(Sayıner & Demirci, 2007)

Citation with three, four, five authors;

In references with three or more authors, valid for the first use; (Ailen et al., 2000)

Citations in the Reference

All the citations done in the text should be listed in the References section in alphabetical order

of author surname without numbering. Below given examples should be considered in citing the references.

Basic Reference Types**Book****a) Turkish Book**

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8th ed.) [Preparing research reports]. 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Book Translated into Turkish

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* [Mindsets] (A. Kotil, Trans.). İletişim Yayınları. (Original work was published in 1990, 7th Edition.)

c) Edited Book

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. Papatya Yayıncılık.

d) Turkish Book with Multiple Authors

Tonta, Y., Bitirim, Y., & Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme* [Performance evaluation in Turkish search engines]. Total Bilişim.

e) Book in English

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. McGraw-Hill Education.

f) Chapter in an Edited Book

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh University Press.

g) Chapter in an Edited Book in Turkish

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Dora Basım Yayın.

h) Book with the same organization as author and publisher

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological association* (6th ed.). Author.

Article**a) Turkish Article**

Mutlu, B., & Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri [Source and intervention reduction of stress for parents whose children are in intensive care unit after surgery]. *Istanbul University Florence Nightingale Journal of Nursing*, 15(60), 179–182.

b) English Article

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Journal Article with DOI and More Than Twenty Authors

Kalnay, E., Kanamitsu, M., Kistler, R., Collins, W., Deaven, D., Gandin, L., Iredell, M., Saha, S., White, G., Woollen, J., Zhu, Y., Chelliah, M., Ebisuzaki, W., Higgins, W., Janowiak, J., Mo, K. C., Ropelewski, C., Wang, J., Leetmaa, A., . . . Joseph, D. (1996). The NCEP/NCAR 40- year reanalysis project. *Bulletin of*

the American Meteorological Society, 77(3), 437–471. <http://doi.org/fg6rf9>

d) Journal Article from Web, without DOI

Sidani, S. (2003). Enhancing the evaluation of nursing care effectiveness. *Canadian Journal of Nursing Research*, 35(3), 26-38. Retrieved from <http://cjinr.mcgill.ca>

e) Journal Article with DOI

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Publication

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Article in a Magazine

Henry, W. A., III. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31.

Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding

a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database

Sarı, E. (2008). *Cultural identity and politics: Interculturalism in Mardin*. (Unpublished PhD Thesis). Ankara University.

b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 9943436)

c) Dissertation/Thesis from Web

Yaylı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from [Retrieved from: http://library.iyte.edu.tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali](http://library.iyte.edu.tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali)

d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

e) Master's/PhD Thesis in Dissertations Abstracts International

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

f) Symposium Contribution

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

g) Conference Paper Abstract Retrieved Online

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts_2005.htm

h) Conference Paper - In Regularly Published Proceedings and Retrieved Online

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://>

dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105

i) Proceeding in Book Form

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoğlu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* in (s. 134–140). Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

j) Paper Presentation

Nguyen, C. A. (2012, August). *Humor and deception in advertising: When laughter may not be the best medicine*. Paper presented at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

Other Sources

a) Newspaper Article

Browne, R. (2010, March 21). This brainless patient is no dummy. *Sydney Morning Herald*, 45.

b) Newspaper Article with no Author

New drug appears to sharply cut risk of death from heart failure.(1993, July 15). *The Washington Post*, p. A12.

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Encyclopedia/Dictionary

Ignition. (1989). In *Oxford English online dictionary* (2nd ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Dunning, B. (Producer). (2011, January 12). *inFact: Conspiracy theories* [Audio podcast]. <http://itunes.apple.com/>

f) Single Episode in a Television Series

Egan, D. (Writer), & Alexander, J. (Director). (2005). Failure to communicate. [Television series episode]. In D. Shore (Executive producer), *House*; New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Music

Fuchs, G. (2004). Light the menorah. On *Eight nights of Hanukkah* [CD]. Brick, NJ: Kid Kosher.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- **Cover letter to the editor**
- The category of the manuscript
- Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
- Including disclosure of any commercial or financial involvement.

- Confirming that the statistical design of the research article is reviewed.
- Confirming that last control for fluent English was done.
- Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
- Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with APA 7.

- **Copyright Agreement Form**

- **Permission of previously published copyrighted material if used in the present manuscript**

- **Title page**

- The category of the manuscript
- The title of the manuscript both in Turkish and in English
- All authors' names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
- Corresponding author's email address, full postal address, telephone and fax number
- ORCIDs of all authors.

- **Main Manuscript Document**

- The title of the manuscript both in Turkish and in English
- Abstracts (150-250 words) both in Turkish and in English (150-250 words)
- Key words: 3 to 5 words both in Turkish and in English
- Extended Abstract (600-800 words) in English (only for Turkish articles)
- Main article sections
- References
- All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

COPYRIGHT AGREEMENT FORM / TELİF HAKKI ANLAŞMASI FORMU



Istanbul University
İstanbul Üniversitesi

Journal name: Meshk Journal of Religions Music

Copyright Agreement Form
Telif Hakkı Anlaşması Formu

Responsible/Corresponding Author <i>Sorumlu Yazar</i>	
Title of Manuscript <i>Makalenin Başlığı</i>	
Acceptance date <i>Kabul Tarihi</i>	
List of authors <i>Yazarların Listesi</i>	

Sıra No	Name - Surname <i>Adı-Soyadı</i>	E-mail <i>E-Posta</i>	Signature <i>İmza</i>	Date <i>Tarih</i>
1				
2				
3				
4				
5				

Manuscript Type (Research Article, Review, etc.) <i>Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme, vb.)</i>	
---	--

Responsible/Corresponding Author:
Sorumlu Yazar:

University/company/institution	<i>Çalıştığı kurum</i>	
Address	<i>Posta adresi</i>	
E-mail	<i>E-posta</i>	
Phone; mobile phone	<i>Telefon no; GSM no</i>	

The author(s) agrees that:
The manuscript submitted is his/her/their own original work, and has not been plagiarized from any prior work, all authors participated in the work in a substantive way, and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. İSTANBUL UNIVERSITY will publish the content under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license that gives permission to copy and redistribute the material in any medium or format other than commercial purposes as well as remix, transform and build upon the material by providing appropriate credit to the original work. The Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights in addition to copyright, patent rights. I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements, and does not contain material or instructions that might cause harm or injury. This Copyright Agreement Form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.

Yazar(lar) aşağıdaki hususları kabul eder
Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını.
Tüm yazarların bu çalışmaya asli olarak katılmış olduklarını ve bu çalışmaya için her türlü sorumluluğu aldıklarını.
Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini ve onayladıklarını.
Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını,
Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dokümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin bu fikri eseri, Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı ile yayınlamasına izin verirler.
Creative Commons Atıf-GayrıTicari 4.0 Uluslararası (CC BY-NC 4.0) lisansı, eserin ticari kullanım dışında her boyut ve formatta paylaşılmasına, kopyalanmasına, çoğaltılmasına ve orijinal esere uygun şekilde atıfı bulunmak kaydıyla yeniden düzenleme, dönüştürme ve eserin üzerine inşa etme dâhil adapte edilmesine izin verir.
Yazar(lar)ın veya varsa yazar(lar)ın işverenin telif dâhil patent hakları, fikri mülkiyet hakları saklıdır.
Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara vuku bulacak hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz.
Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını taahhüt ederim/ederiz.
Bu Telif Hakkı Anlaşması Formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Form farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından ayrı kopyalar halinde doldurularak sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir şekilde onaylı olması gerekir.

Responsible/Corresponding Author; <i>Sorumlu Yazar;</i>	Signature / İmza	Date / Tarih
	/...../.....