

XIV.–XV. ASIR
HASANKEYF'İNDE BİR
MÜZİKOLOJİ RİSALESİ:
MUZAFFER HASKEFİ'NİN
*EL-KEŞŞÂF FÎ 'İLMİ'L-
ENGÂM ADLI ESERİ*

Muhammet Fatih Kılıç

Mardin Artuklu Üniversitesi
muhammetfatihkiliç@artuklu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-8185-3595

Muhammed Aydın

Osmangazi Üniversitesi
muhammedaydin17@marun.edu.tr
ORCID: 0000-0002-4309-8912

ÖZ

Bu makale, XIV. asrın sonlarında ve XV. asrın ilk yarısında Hasankeyf Eyyübileri'nin hâkim olduğu bölgede yaşayan Muzaffer Haskefi'nin kaleme aldığı *el-Keşşâfî 'ilmi'l-engâm* adlı eserinin klasik musiki nazariyatı içindeki yerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Onun müzik teorisi, selefi ve çağdaşı olan nazariyatçılardan Safiyüddin Urmevi (ö. 693/1294), İbn Kurr (ö. 759/1357), Şemseddin Saydâvi ve Cemaleddin Mardini'yle (ö. 809/1406) irtibatlı bir çerçevede gelişmiştir. İlişkide olduğu söz konusu isimlerden farklı olarak Haskefi, makamların oluşumunda, mahiyeti yeterince aydınlatılmamış olan ve kendisinin *beyt* adını verdiği yapıla-

rın rol aldığını belirtmektedir. Ayrıca kendisine has üslubuyla bazı makamların seyirlerini de vermektedir. Haskefi'nin eserinin müzik felsefesine ayrılan son kısmında dikkat çekici bir diğer husus da müziğin etkisine ilişkin tasavvuf referanslı açıklamalarıdır. Eserinde ritim bahsine yer vermeyen Haskefi; aralıklar, aralıklar arası nispetler, uyumlu-uyumsuz aralıklar gibi musiki nazariyatının temelini teşkil eden bahislere de değinmemiştir.

Anahtar Kelimeler: Haskefi, Arap Müzikolojisi, Saydâvi, Mardini, İbn Kurr, Urmevi, Müzik Felsefesi, Makamlar.

GİRİŞ

İslam müzikoloji literatürü hakkındaki araştırmalar, son yıllardaki ilgiye ve buna paralel olarak üretilen yayınlara rağmen hâlâ belli bir seviyeye ulaştığı söylenemez.¹ Nitekim Amnon Shiloah'ın Arapça yazmalarda müzik teorilerini incelediği çalışmasında² zikrettiği yüzlerce müzikolojik metnin çoğu incelenmeyi beklemektedir. İslam müzikoloji literatüründe, Shiloah'ın söz konusu eserinde yalnızca bir sayfa ayırdığı,³ Anas Ghrab'ın ise Saydâvi'yle ilgili çalışmasının sözlük kısmında birkaç cümleyle değindiği⁴ Muzaffer Haskefi ve eseri hakkında da müstakil bir araştırma henüz yapılmış değildir. Bu nedenle bu makale, Haskefi'nin *Keşşâf* isimli eserinin müzikoloji ve müzik felsefesi bağlamında bir analizini sunarak, XV. yüzyıl Arap müzikoloji literatürünün ve teorilerinin aydınlatılmasına ilişkin literatürdeki boşluğun doldurulmasına bir katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

1 Bu makale Mardin Artuklu Üniversitesi (MAÜ) Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Koordinatörlüğü tarafından desteklenen bir proje kapsamında yazılmıştır. Bu vesileyle projeye sunduğu finansal destek dolayısıyla MAÜ, BAP Koordinatörlüğüne teşekkürü bir borç biliriz.

2 Amnon Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)* (München: Henle, 1979).

3 Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, 127-28.

4 Anas Ghrab, "Livres de la générosité dans la connaissance des modes" (Yüksek Lisans Tezi, Université Lumière-Lyon, 2002), 113.

Bu amaçla makalede, bir yandan Haskefi'nin eserindeki müzikolojik unsurlar ve meseleler irdelenecek, diğer yandan onun etkileşim içinde olması muhtemel teorisyenlerle ilişkisinin boyutları tartışmaya açılacaktır. Bu bağlamda, Haskefi'nin yaşadığı dönem ve coğrafya dikkate alındığında iki önemli müzikolojik çevreyle ilişki içinde olduğu görülür. Bunlardan ilki, Owen Wright'ın İbn Kurr (ö. 759/1357) bağlamında kavramsallaştırdığı Memlük müzikoloji çevresi, diğeriye Safiyyüddin Urmevi'nin (ö. 693/1294) Kindi'yle (ö. 252/866 [?]) başlayıp Farabi (ö. 339/950) ve İbn Sina'yla (ö. 428/1037) devam eden klasik musiki nazariyatını sistemleştirerek kurduğu *sistemci okuldur*. Dolayısıyla, makale boyunca Haskefi'nin bu çevre ya da okullarla hangi düzeyde kavramsal ve nazari irtibatı olduğu soruşturulacaktır.

MUZAFFER HASKEFİ VE KEŞŞÂF HAKKINDA

Muzaffer Haskefi'nin yaşamı, birikimi ve ilgileri hakkında detaylı bilgilere sahip değiliz. Bu konuda incelediğimiz eserinin metninde ve farklı nüshalarındaki dolaylı bilgilere dayanmak durumundayız. Shiloah, Haskefi'nin XV. yüzyılda yaşamış bir müzisyen olduğunu söylemekte ve *Keşşâf*'in Berlin nüshasında geçen istinsah notuna⁵ dayanarak da onun 1494'ten önce yaşamış olması gerektiği sonucuna varmaktadır.⁶ Shiloah'ın değinmediği, *Keşşâf*'in Lindesiana nüshasının içinde bulunduğu mecmuadaki bir derkenar notunda da yakın bir tarih (987/1491) görülebilir.⁷ Haskefi'nin yaşadığı ve eserini yazdığı döneme ilişkin daha kesin bilgi vermek için *Keşşâf*'in ithaf kısmına bakmak gerekir. Shiloah, eserin isimsiz bir hükümdara ithaf edildiğini ifade eder. Gerçekten de Haskefi, eserinin ithaf kısmında *es-sultânü'l-âdil ve ebü'l-mefâhir Süleymânü'z-zemân* gibi, belirli bir isimden ziyade birtakım sıfatlar zikreder.⁸ Ancak bu sıfatların içinde mündemiç bir Hasankeyf hükümdarının adı kolaylıkla fark edilebilir. Bu hükümdar, kuvvetle muhte-

5 Muzaffer Haskefi, *el-Keşşâf fi 'İlmi'l-engâm* (Berlin Staatsbibliothek, no. 1738), 127a. Nüshanın başlangıç kısmındaki yaklaşık altı varak eksik.

6 Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, 127.

7 Muzaffer Haskefi, *el-Keşşâf fi 'İlmi'l-engâm* (Bibliotheca Lindesiana, Oriental MS Collection, no. 676), 9a.

8 Muzaffer Haskefi, *el-Keşşâf fi 'İlmi'l-engâm* (Universitäts und Forschungsbibliothek, Erfut/Gotha, no. 1350/8), 28b, 7-9.

mel 780-827/1378-1424 arasında hüküm sürmüş el-Melikü'l-‘Âdil Fahreddin Süleyman’dır (ö. 827/1424).⁹ Haskefi’nin, eserini ithaf ettiği Fahreddin Süleyman döneminde yaşadığı var sayıldığında, metnin yazılış tarihiyle ilgili olarak Shiloah’ın verdiği tarih aralığından daha muayyen bir aralık da verilebilir. Bu ise XIV. yüzyılın son çeyreğiyle XV. yüzyılın ilk çeyreğine tekabül etmektedir.

Haskefi’nin eseri yalnızca Gotha nüshalarından birinde *Mukaddime fi ‘ilmi’l-mûsikıyye* olarak isimlendirilmektedir.¹⁰ Bunun dışındaki nüshalarda *Risâletü’l-keşşâf fi ‘ilmi’l-engâm* başlığı bulunur. Bu eserin başlığındaki *keşşâf*, girişteki ifadelerle bakılırsa, dirayet tefsir geleneğinin önemli isimlerinden biri olan Zemahşeri’nin (ö. 538/1144) *Keşşâf* adlı tefsirine nispetle seçilmiş bir kelimedir.¹¹ Hakikatin kapalı kalmış bütün yönlerini tüm çıplaklığıyla keşfedip açığa çıkarma anlamına gelen bu sözcüğün Haskefi’nin eserinin başlığında yer alması, onun kendisini musiki ilminde son derece iddialı gördüğü şeklinde yorumlanabilir.

Haskefi’nin eseri yapısal olarak incelendiğinde, onun eserini makamların nasıl oluşturulduğuna ilişkin sanata (*sınâ’atü terkîbi’l-engâm*) hasrettiği görülebilir.¹² Bu çerçevede o, *beyt* ismini verdiği yapılardan dört ana makamın (*usûlü’l-engâm*) oluştuğunu ifade etmektedir. Ardından bu dört ana makamdan, kendisinin *berdâvât* olarak adlandırdığı sekiz makamın türediğini belirtmektedir. Haskefi toplamda on iki olan asıl ve *berdâvât* makamlardan ise altı *âvâzenin* çıktığını göstermektedir. Son olarak da üç asıl makamla ilişki olarak ortaya çıkan yirmi sekiz *ebhur* makamı ele almaktadır. Haskefi’nin makamların oluşturulması (*terkib*) ve türetilmesine (*iştikâk*) ilişkin açıklamalarını ise, metnin sonunda tasavvufi bir referansla gündeme getirdiği müzik felsefesi (*hikmetü’l-engâm*) bahsi takip etmektedir.

9 Yusuf Baluken, “Hasankeyf Eyyûbileri (630-866/1232-1462)” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2016), 187.

10 Muzaffer Haskefi, *Mukaddime fi ‘ilmi’l-mûsikıyye* (Universitäts und Forschungsbibliothek, Erfut/Gotha, no. 1353/1), 1b.

11 Haskefi, *el-Keşşâf fi ‘ilmi’l-engâm* (no. 1350/8), 27b, 3-7.

12 Haskefi, *el-Keşşâf fi ‘ilmi’l-engâm* (no. 1350/8), 30a, 7-9.

Haskefi; Farabi'nin,¹³ İbn Sina'nın,¹⁴ Urmevi'nin¹⁵ eserlerinde ve dönemin benzeri nazariyat metinlerinde takip edilen organizasyon şemasını (nota aralıkları, notaların birbirine nispetini, uyumlu-uyumsuz aralıkları vb.) sıkı sıkıya takip etmez.¹⁶ Yine söz konusu metinlerden farklı olarak, ritim (*îkâ'l-durûb*) konusuna eserinde hiçbir şekilde değinmez. Ancak, Haskefi eksik bırakılmış hususların farkında olduğunu kendi eserini okumadan önce musiki ilmiyle ilgili bilinmesi gereken bazı konulara işaret ederek hissettirmektedir. Nitekim Haskefi eserinin başında musiki ilmiyle meşgul olan kimselerin, *a'dâd* ilmi (*fe'hfaz 'ilme'l-a'dâd*) hakkında bilgi sahibi olması gerektiğini söyler, fakat bu ilmi eserinde ayrıntılı olarak açıklamaz.¹⁷ *A'dâd* teriminin ilk bakışta sayılarla ilgili matematiksel bir anlama sahip olduğu düşünülse de, Anas Ghrab'ın verdiği bilgi dikkate alındığında, Haskefi'nin döneminde bu terimin aynı zamanda *eb'âd* yani aralıklar (*intervals*) olarak da yorumlanması mümkündür (de mème que 'ab'âd, intervalles, la terme *a'dâd*, nombres, prend en réalité le sens de note).¹⁸ Dahası Shiloah, Haskefi'de geçen *a'dâd* terimini, dizideki her bir notanın konumu (disposition of the note in the scale) olarak yorumlamaktadır.¹⁹ Dolayısıyla, Haskefi'nin eserini, müzikolojinin bütün unsurlarını en ince ayrıntısına kadar açıklamak üzere kurgulamadığı ve muhataplarından müzik teorisinin temelini oluşturan notaların konumlarına ya da aralıklar bahsine vakıf olmalarını beklediği söylenebilir.

Haskefi'nin kitabının yapısı Memlûk çevresi musiki teorisyenlerinden biri olan İbn Kurr ile arasında bir ilişki olduğunu düşündürmektedir. Haskefi gibi İbn Kurr da *Gâyetü'l-matlûb fi 'ilmi'l-edvâr ve'd-durûb* adlı eserinde aralıklara hiçbir şekilde yer vermemek-

13 Farabi, *Kitâbü'l-Mûsîka'l-kebîr*, haz. Gutas A. Haşebe (Kahire: Dârü'l-Kitâbi'l-'Arabî li't-Tıbbâ'ati ve'n-Neşr, 1967).

14 İbn Sina, *Mûsikî*, çev. Ahmet H. Turabi (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2013).

15 Safiyyüddin Urmevi, *Kitâbü'l-Edvâr fi'l-mûsîkâ*, haz. Gutas A. Haşebe (Kahire: el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb, 1986); "er-Risâletü's-Şerefiyye," *Safiyyüddîn-i Urmevi ve Şerefiyye Risâlesi*, haz. ve çev. Fazlı Arslan (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2007), 99-386.

16 XV. asırdaki müzikoloji metinlerinin genel yapısı hakkında bkz. M. Cihat Can, "XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı" (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2001), 12.

17 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 30a, 9-30b, 2.

18 Ghrab, "Livre de la générosité dans la connaissance des modes," 112.

19 Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, 127.

tedir.²⁰ Bunun yerine, her biri belirli bir uyumlu melodik yapıya (*negamât mülâime*) işaret ettiği anlaşılan toplamda yirmi üç *tabakayı* makam teorisinin merkezine yerleştirmektedir.²¹ Haskefi'nin eserinin başlığındaki bir diğer sözcük olan *engâm* da onun İbn Kurr'la olan ilişkisine işaret etmektedir. Nitekim İbn Kurr, eserinin '*ilmü'l-engâma* hasredilen ikinci bölümünün başında *engâm* sözcüğünün *negamın* çoğulu olduğunu, *negam* sözcüğünün ise istilâh olarak uyumlu melodileri kapsayan hareketli yapıdaki tam *savt* olduğunu (*el-engâm cem'u negam, ve'n-negam hüve's-savtü'l-kâmilü'l-müteharrik fî istilâh... yeştemilü 'alâ negamât mülâime*) ifade etmektedir.²² *Savtın* ise onun terminolojisinde müstakil makamları betimleyen bir kavram olarak (*savt yestekillü bizâtihi*) tanımlanması mümkündür.²³ Bu açıklamalar İbn Kurr'un *negam/engâm* kullanımının günümüzdeki makam/mode tanımına uygun olduğunu gösterir.²⁴ Benzer bir kullanım, XIV. yüzyıl Memlük çevresinde yaşamış olan Saydâvi'nin²⁵ *Kitâbü'l-În'âm fî ma'rifeti'l-engâm* adlı *urcûzesinin* başlığında ve içeriğinde de görülebilir.²⁶ Haskefi eserinde *negam/engâm* ile ilgili herhangi bir tanım vermesi de onun bu kavramlara ilişkin kullanımlarının, tıpkı İbn Kurr ve Saydâvi'de gördüğümüz gibi, "belirli bir melodik yapıyı yansıtan ve takip eden müzikal yapı" anlamında "makam" olarak yorumlanması mümkündür.

HASKEFİ'DE BEYT KAVRAMI: PERDE Mİ DİZİ Mİ?

Haskefi toplamda on bir *beyt* adı zikreder. Rast, Dügâh ve Segâh beytlerinden türemiş olan bu on bir *beyt* pesten tize doğru şu şekilde sıralanabilir: *Esfel, Zeyl, Rukn, Evvel, Sâni, Sâlis, Râbi, Hâmis,*

20 Owen Wright, "The gâyat al-matlûb fî 'ilm ad-adwâr wa al-đurûb by Ibn Kurr," *Music Theory in Mamluk Cairo*, haz. Owen Wright (Burlington: Ashgate, 2014), 14-15.

21 İbn Kurr, "Gâyetü'l-matlûb fî 'ilmi'l-edvâr ve'd-durûb," *Music Theory in Mamluk Cairo*, 331.

22 İbn Kurr, *Gâyetü'l-matlûb fî 'ilmi'l-edvâr ve'd-durûb*, 327, 3-5.

23 İbn Kurr, *Gâyetü'l-matlûb fî 'ilmi'l-edvâr ve'd-durûb*, 351, 3.

24 Wright, *Music Theory in Mamluk Cairo*, 220.

25 Amnon Shiloah, "The Study of Arabic Musical Sources: A Quest for Concealed and Symbolic Meaning," *Iskusstvo Muziki Teoriya i Istorija* 9 (2014): 58.

26 Ghrab, "Livre de la g n rosit  dans la connaissance des modes," 118.

Tâzî, '*Uluvv* ve *İntihâ*'.²⁷ Böyle bir beyt sıralaması Haskefi'nin selefi ve çağdaşı olan isimlerde bu şekliyle bulunamamıştır. Ancak, İbn Kurr'un metninde, en pest perde için *Esfel*, en tiz için de '*Uluvv* tabirinin kullandığı görülmektedir.²⁸ Bu ise Haskefi'nin eserinde gördüğümüz bu türden isimlendirmelerin Memlûk müzikoloji çevresinden geldiğine ilişkin bir ihtimali gündeme getirmektedir.

Haskefi ile Memlûk çevresi arasındaki muhtemel irtibatla ilgili olarak değerlendirilebilecek bir diğer kavram da *beyt/büyût*tur. Nitekim İbn Kurr'da da Haskefi'de sıklıkla karşımıza çıkan beyt/büyût kavramına rastlanmaktadır.²⁹ Wright ise bu kavramın İbn Kurr bağlamında nota/perdeye tekabül ettiğini ifade etmektedir.³⁰ Haskefi'nin de eserinin ilk kısmında, müzik ve hatt ilmi arasında benzerlik kurarken beyt kavramına, perde anlamına tekabül edecek şekilde işaret ettiği görülmektedir. Haskefi'nin ilgili ifadeleri şöyledir:

“Bilmelisin ki makam sanatı yazı sanatı gibidir. Yazı sanatında, terkip olmaksızın yalnızca hece harflerini bilenler, terkibi ve tertibi bilmeksizin okuyanlar, güzel okumaksızın [güzel] yazanlar ve sanatlı, yetkin bir şekilde hem yazıp hem okuyanlar vardır. O hâlde terkip olmaksızın hece harflerini bilen, herhangi bir makamın ne olduğunu [kendisi tespit edemeyip] başkasından öğrenen kimse gibidir. Tıpkı “Zübtü ya habibi” [şarkısının] Nevâ makamında olduğuna ilişkin meşhur örnekte olduğu gibi: Bu kişi [şarkının Nevâ makamında olduğunu öğrense de] bu makamın öncesini ve sonrasını bilmez. Terkibi ve tertibi güzel olmaksızın güzel okuyan, tıpkı kendisine herhangi bir makamın ne olduğu söylenen ve bunu hissedip bu makamı terkibi ve tertibiyle idrak eden kimse gibidir. Bu kimse bu makamın nereden türediğini ve nasıl oluşturulduğunu bilmez. Güzel okumaksızın yazan kişi ise tıpkı müzikle ilgili kitaplara ve filozofların kitaplarına bakan ve onlar hakkında bilgisi ve yetkinliği olmaksızın kendince (*bi-lisânih*) konuşan kimse gibidir. Yetkinlikle yazan ve okuyan ise sayıların, beytlerin, türetme ve terkibin ilmini bütün ayrıntılarıyla bilen kimse gibidir. Makamlardaki beytler, yazıdaki harflere benzer. Nasıl ki harflerden Zeyd, Amr ve diğer isimler terkip ediliyorsa beytlerden de Rast, Irak ve diğer isimler terkip edilir.”³¹

27 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'İlmi'l-engâm* (no. 1350/8), 40a, 3-6.

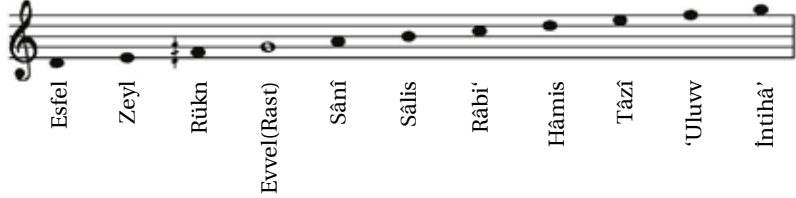
28 İbn Kurr, *Gâyetü'l-matlûb fi 'İlmi'l-edvâr ve'd-durûb*, 327, 9, 329, 1; Wright, *Music Theory in Mamluk Cairo*, 209.

29 İbn Kurr, *Gâyetü'l-matlûb fi 'İlmi'l-edvâr ve'd-durûb*, 360, 21.

30 Wright, *Music Theory in Mamluk Cairo*, 210.

31 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'İlmi'l-engâm* (no. 1350/8), 30b, 2-31b, 4.

Bu pasajda Haskefi, yazı sanatındaki harflerle, musiki sanatındaki beyti birbirine benzetmektedir. Harfler tek başına bir kelime ya da cümle ifade etmediği gibi beyt de aynı şekilde müzikal bir ifade taşımaz. Öte yandan, nasıl ki kelimeler ya da cümleler harflerin belirli bir düzen içinde bir araya gelmesinden oluşuyorsa, müzikal ifadeler ya da melodik cümleler de beytlerin belirli bir kompozisyon içinde bir araya gelmesinden oluşur. Bu benzetme, Haskefi’de beyt kavramının açık bir şekilde nota/perdeye tekabül ettiğini göstermektedir. Nitekim Ghrab, bu pasajdaki ifadeleri dikkate alarak, Haskefi’nin beyt kavramını tutarlı olarak nota/perde anlamında kullanan tek isim olduğunu söyler.³² Shiloah da benzer şekilde Haskefi’nin beyt kavramıyla dizideki dereceleri (degree of scale) kastettiğini vurgulamaktadır.³³ Dahası Shiloah, on bir beytin bir *oktav* ile bu *oktavın* altındaki dört dereceye denk geldiğini savunur: (G-G + G-D). Ancak Shiloah, bu aralıklar arasındaki nispetlere ilişkin herhangi bir bilgi vermediği gibi, beytleri porte üzerine aktarmaz. Fakat yine de Shiloah’ın verdiği bilgi ve Haskefi’nin beyt sıralamasından hareketle beytler porteye bir yorum olarak şu şekilde aktarılabilir:



Bu aktarımı bir yorum olarak da olsa mümkün kılan husus, Haskefi’nin birinci beyti Rast olarak isimlendirmesidir. Nitekim Haskefi eserinde şöyle der: “Hükema, Rast makamının beytini hissi olarak idrak ettiğinde ona tıpkı onun verdiği his gibi iki derece daha ilave etmişler ve Rast’a birinci beyt adını vermişlerdir. İlave ettikleri birinci dereceye ikinci beyt, diğerine ise üçüncü beyt adını vermişlerdir.”³⁴ Haskefi her ne kadar İranlıların birinci beyti *Yegâh* olarak isimlendirdiğini belirtse de kendi tercihinin Rast’tan yana olduğunu ifade etmektedir.³⁵ Nuri Uygun’a göre, Rast isminin

32 Ghrab, “Livre de la générosité dans la connaissance des modes,” 113.

33 Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings*, 127-28.

34 Haskefi, *el-Keşşâf fi ‘ilmi’l-engâm* (no. 1350/8), 33a, 1-4.

35 Haskefi, *el-Keşşâf fi ‘ilmi’l-engâm* (no. 1350/8), 40b, 6-8.

Yegâh'ın yerini alması ilk kez XV. yüzyılda gerçekleşmiştir. Yine bu yüzyılda Rast makamının “makamların anası” (*ümmü'l-makâmât*) olarak ifade edilmesi,³⁶ bize Haskefi'nin XV. yüzyılda müzik sisteminde ortaya çıkan yenilikleri takip ettiğini göstermektedir. Nitekim Haskefi de Rast makamını “makamların aslı” olarak nitelendirmektedir.

Öte yandan Haskefi'nin metninde beyt kavramının dizi anlamını da çağrıştırdığı pasajların yer aldığı görülür. Haskefi'nin metnin ilerleyen bölümlerindeki ilgili ifadesi şöyledir:

“Bilmelisin ki makamların kaynağı bir beytten oluşur. Bu da Rast beytidir. Rast beytinden ise diğer iki beyt türetilir ve terkip edilir. Bunlar Dügah ve Segah'tır. Sonrasında bütün bunlardan sekiz beyt terkip edilir. [...Dört asıl makam, sekiz *berdâvât* ve altı *âvâzenin* toplamı olan] on sekiz makamın türetilmesi ve terkibi bu on bir beytten meydana gelir.”³⁷

Haskefi'nin bu pasajda kullandığı beyt kavramı, derece/perde/notadan ziyade dizi anlamını çağrıştıır. Çünkü bir perdeden, buradaki örnekte Rast perdesinden, başka perdelerin elde edilmesi mümkün değildir. Ancak, belirli bir melodik cümle olarak bir dizinin içinden, söz gelimi Rast dizisinden, başka makamlara ait dizilerin elde edilmesi mümkündür. Bir önceki pasajda yer alan, Haskefi'nin hat-müzik analogisi üzerinden düşündüğümüzde, bir harften bir başka harf türetilemez; ancak bir kelimedenden bir başka kelime pekala türetilir. Dahası klasik müzikolojik metinlerde, söz gelimi Urmevi'de, bir oktav üzerinde on bir değil, on yedi perde bulunur. Haskefi beytleri tarif ederken makamları oluşturan beytlerin sayısının aslında yetmiş yedi olduğunu zikretse de onun isimlerini verdiği beyt sayısı yalnızca on birdir.³⁸ Bütün bu hususlar Haskefi'deki beyt kavramının tutarlı olarak nota/perdeye tekabül ettiğini söylememizi güç kılmaktadır. Dolayısıyla Haskefi'nin, özellikle son pasaj dikkate alındığında, beyt kavramıyla kimi zaman diziye de kastetmiş olma ihtimalini gözden kaçırmamak gerekmektedir.

36 Nuri Uygun, “Safiyüddin Abdülmu'min Urmevi ve 'Kitabu'l-Edvâr'ı” (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1996), 56-58.

37 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 31b, 4-32a, 1.

38 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 39b, 7-8.

ASIL VE TÜREMİŞ MAKAMLAR: USÛLÜ'L-ERBA'A, BERDÂVÂT, ÂVÂZÂT, EBHUR

Rast makamının diğer bütün makamların kendisinden oluştuğu makam olduğunu (*enne negame'r-rast ra'sü'l-engâm ve aslühâ*) düşünen Haskefi, bu makamdan sırasıyla Irak, Zirefkend ve Isfahan olmak üzere üç makam türediğini ifade etmektedir.³⁹ Haskefi'ye göre bu dört makam, diğer makamlara asıl (*usûl*) teşkil eder.⁴⁰ Bu makamlardan öncelikle Haskefi'nin *berdâvât* adını verdiği ikişer makam türer. Onun verdiği listeye göre *berdâvât* makamlar, Rast'tan türeyen Zengûle ve Uşşâk, Irak'tan türeyen Mâye ve Bûselik, Zirefkend'den türeyen Rehâvî ve Büzürg ile Isfahan'dan türeyen Nevâ ve Hüseyinî'dir.⁴¹

Haskefi'nin dört asıl makam ve sekiz *berdâvât* makam olarak belirlediği makam teorisi, Haskefi'den bir asır önce yaşayan Saydâvi'nin analiziyle büyük ölçüde benzerlik arz etmektedir. Saydâvi, Haskefi'de de gördüğümüz gibi, öncelikle dört ana makam (*usûl erba'*) belirlemiştir. Bunlar, Zirefkend'le ilgili isimlendirme tercihi dışarıda tutulacak olursa, Haskefi'deki gibi Rast, Irak, Zervekend ve Isfahan olarak tayin edilmiştir.⁴² Ardından söz konusu dört ana makamdan sekiz makam türediğini belirten Saydâvi, bu sekiz makama *furû'* adını vermekte ve bazı teorisyenlerin, tıpkı Haskefi'nin eserinde görüldüğü gibi, türemiş makamları *berdâvât* olarak da adlandırdığını sözlerine ilave etmektedir.⁴³ Saydâvi'nin eserinde bu sekiz makam, Bûselik'le ilgili isimlendirme tercihi dışında, tıpkı Haskefi'deki gibi sıralanmaktadır: Rast'tan türeyen Zengûle ve Uşşâk, Irak'tan türeyen Mâye ve Ebûselik, Zervekend'den türeyen Büzürg ve Rehâvî, Isfahan'dan türeyen Nevâ ve Hüseyinî.⁴⁴ Haskefi'nin dört asıl ve sekiz *berdâvât*tan oluşan on iki makam anlayışı, çağdaşı Cemâleddin Mardini'de de görülebilir. Urmevi'nin teorisini incelemiş olan Mardini,⁴⁵ coğrafi olarak Hasankeyf'e komşu Şam ve Kahire'de yaşamış bir matema-

39 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 32b, 8-9.

40 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 33a, 7-34a, 4.

41 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 34a, 5-8.

42 Ghrab, "Livre de la générosité dans la connaissance des modes," 12-15, 31

43 Saydâvi, *Kitâbü'l-In'âm fi ma'rifeti'l-engâm*, 33, 16-17.

44 Saydâvi, *Kitâbü'l-In'âm fi ma'rifeti'l-engâm*, 33, 18-21.

45 Zeynep Yıldız, "Hasan Kâşânî'nin *Kenzü't-tuhaf* Adlı Eseri" (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2011), 11.

tikçi ve musikişinastır.⁴⁶ O, *Mukaddime fi kavânîni'l-engâm* olarak da isimlendirilen urcûzesinde berdâvât makam kategorisini bir ad olarak zikretmese de Rast makamını en başa koyarak Haskefi ve Saydâvi'deki gibi dört asıl makamı ve ardından bu dört makamın her birinden ikişer tane türeyen berdâvât makamlarını sıralamaktadır.⁴⁷ Mardini'nin listesini Haskefi'den ayıran tek nüans, Zirefkend'in Zilkend olarak isimlendirilmesidir.

Saydâvi, Mardini ve Haskefi'de gördüğümüz dört asıl makam ile bunlardan türeyen sekiz berdâvât makamın oluşturduğu on iki makam büyük oranda Urmevi'nin *Kitâbü'l-Edvâr*'ının dokuzuncu faslında açıkladığı on iki meşhur makama (*el-edvârü'l-meşhûre*) tekabül eder. Haskefi'deki gibi dört ana makam ve bunlardan türeyen *furû'/berdâvât* makamlar ayrımına yer vermeyen Urmevi'nin listesinde, söz konusu makamlar şu şekilde sıralanmaktadır: Uşşâk, Nevâ, Bûselik, Rast, Irak, Isfahan, Zirefkend, Büzürg, Zengûle, Rehâvî, Hüseyîni ve Hicâzî.⁴⁸ Bu listede, isimlendirme tercihleri bir kenara bırakılacak olursa, Saydâvi, Mardini ve Haskefi'nin ortak listesinde gördüğümüzden farklı olarak, makamlar arasındaki sıralamanın değiştiği ve en başta Rast değil, Uşşâk makamının yer aldığı göze çarpar. Dahası, sıralamadan daha önemli bir diğer fark olarak, Urmevi'nin on ikilik makam sisteminde Saydâvi ve Haskefi'nin *furû'/berdâvât* listesinde yer alan Mâye'nin yerine Hicâzî'nin yerleştirildiği görülür.

Haskefi usûl ve berdâvâttan oluşan on iki makamı verdikten sonra, *âvâzelere* ilişkin açıklamalarda bulunur. Âvâzeler, bir asıl makamdan iki makamın türetildiği berdâvâttan farklı olarak, iki asıl ya da berdâvâttan bir makam türetilmesiyle oluşur. Dolayısıyla on iki makamdan altı âvâze türetilir. Bunlar Rast ve Irak'tan oluşan Nîrûz, Zirefkend ve Isfahan'dan oluşan Geveşt, Zengûle ve Uşşâk'tan oluşan Hicâz, Mâye ve Bûselikten oluşan Zirkeşi, Rehâvî ve Büzürg'den oluşan Şehnaz ve son olarak Nevâ ve Hüseyîni'den oluşan Selmek makamlarıdır.⁴⁹

Haskefi'nin âvâze şeması Saydâvi'yle mukayese edildiğinde, her ikisinde de âvâzelerin toplam sayıları, isimleri ve türetilme yön-

46 İhsan Fazlıoğlu, "Cemâleddin Mardini," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* 28: 52.

47 Cemâleddin Mardini, *Urcûze fi'l-Mûsikî* (Milli Kütüphane, Samsun İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu, no. 55Hk 970/19), 102a, 9-14.

48 Urmevi, *Kitâbü'l-Edvâr fi'l-mûsikâ*, 235.

49 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 35b, 4-36a, 2.

temlerinin aynı olduğu; bununla birlikte Haskefi'nin Saydâvi'den bazı önemli farklar taşıdığı görülebilir. Nitekim Saydâvi, Haskefi gibi birinci âvâzenin Rast ve Irak'tan oluşan Nîrûz olduğunu belirtse de; ondan farklı olarak ikinci âvâzenin Zervekend ve Isfahan'dan oluşan Şehnaz, üçüncü âvâzenin Büzürg ve Zengûle'den oluşan Selmek, dördüncü âvâzenin Rehâvî ve Hüseyinî'den oluşan Zirkeşî, beşinci âvâzenin Mâye ve Ebûselik'ten oluşan Hicâz ve nihayet altıncı âvâzenin Nevâ ve Uşşâk'tan oluşan Geveşt makamı olduğunu ifade etmektedir.⁵⁰

Mardini'nin âvâze listesi ise hem Haskefi hem de Saydâvi'nin listesinden önemli ölçüde farklıdır. Mardini; Rast ile Irak'tan Nevrûz, Isfahan ile Zilkend'den Şehnaz, Uşşâk ile Zengûle'den Selmek, Mâye ile Bûselik'ten Hicâz, Nevâ ile Hüseyinî'den Zirkeşî, Büzürg ve Rehâvî'den ise Geveşt âvâzelerinin türediğini belirtir.⁵¹ Mardini'nin listesindeki âvâzelerin toplam sayısı, Zilkend ile ilgili adlandırma tercihi dışındaki isimleri ile türetilme yöntemleri Saydâvi ve Haskefi'yle aynıdır. Ancak Mardini'de *âvâzelerin* kendilerinden türedikleri ikili kaynak makamların Saydâvi ve Haskefi'den tamamen farklı olarak listelendiği görülmektedir.

Urmevi'nin, on iki makam teorisinde olduğu gibi, âvâzeler konusunda da Saydâvi, Mardini ve Haskefi'ye büyük ölçüde kaynaklık ettiği görülebilir. Ancak, Urmevi'nin âvâzelerin türetilmesine ilişkin yaklaşımı Saydâvi, Mardini ve Haskefi'den farklıdır. O, âvâzeleri makamların oluşumuyla ilgili olarak kendisinin geliştirdiği on iki adet beşli aralık ile yedi adet dörtlü aralığın çarpılması sonucu elde edilen seksen dörtlük *dâire* sisteminden⁵² ve on iki makamın bir kısmından hareketle açıklar. Buna göre Geveşt, yetmiş birinci dâireye, Gerdâniye, kırk altıncı dâireye tekabül eder. Selmek, Zengûle'den; Nevrûz ise bir perde eksik olarak Hüseyinî'den oluşur. Âvâzelerin son iki üyesi olan Mâye ve Şehnaz'ın ise doğrudan tekabül ettiği bir dâire ya da kendisinden oluştuğu bir makam yoktur. Urmevi'ye göre bu iki âvâze dâire ve makamlardaki takdim-tehir yoluyla oluşur.⁵³ Bu açıklamaların ardından Urmevi ud sazı üzerinde, dile getirdiği her bir âvâzenin dizisini açıklar.⁵⁴ Urmevi'nin listesindeki

50 Saydâvi, *Kitâbü'l-În'âm fi ma'rifeti'l-engâm*, 33, 22-28.

51 Mardini, *Urcûze fi'l-Mûsikî*, 102a, 15-23.

52 Urmevi, *Kitâbü'l-Edvâr fi'l-mûsikâ*, 147.

53 Urmevi, *Kitâbü'l-Edvâr fi'l-mûsikâ*, 242-43.

54 Urmevi, *Kitâbü'l-Edvâr fi'l-mûsikâ*, 244-45.

altı âvâzenin üçü Saydâvi ve Haskefi'nin listesinde bulunurken, diğer üçü ise yer almaz. Ortak olanlar Geveşt, Şehnaz ve Selmek; farklı olanlar ise Nevrûz, Gerdâniye ve Mâye'dir. Mâye, Saydâvi ve Haskefi'nin berdâvât listesinde bulunduğu için âvâzeler içinde yer almaz; bunun yerine, Urmevi'nin on iki makam içinde saydığı Hicâzî âvâzeler listesinde görülür. Öyle görünüyor ki Saydâvi ve Haskefi, Urmevi'nin listesinde Mâye ile Hicâz'ın yerlerini değiştirmişlerdir. Urmevi'nin âvâze listesindeki diğer iki farklı makamdan biri olan Nevrûz, Haskefi'nin *ebhur* listesinde Dügâh makamının, Gerdaniye ise Rast'ın bir *bahri* olarak kendisine yer bulmaktadır.

Haskefi dört asıl, sekiz berdâvât ve altı âvâzeden oluşan on sekizlik makam sistemini açıkladıktan sonra kendisinin ebhur olarak adlandırdığı makamlarla ilgili bilgiler vermektedir. Ona göre, on dördü daha önceki asıl, berdâvât ve âvâzât listesinde geçen, geri kalan on dördü ise ilk kez bu kategoride karşımıza çıkan ebhur makamlar, üç ana makamın –Rast, Irak ve Dügâh– sınırları içinde değerlendirilebilir. Rast'ın içinde bulunan yedi ebhur makam, onun verdiği sıraya göre, Segâh, Çargâh, Pencgâh, Zengüle, Uşşâk, Geveşt ve Gerdâniye'dir. Bu makamlardan Zengüle ve Uşşâk daha önce zikredilen berdâvât listesinde Rast'tan türeyen iki makam olarak, Nevâ ise Isfahan'dan türeyen makamlardan biri olarak zikredilmişti. Geveşt ise yine Haskefi'nin âvâzât listesinde Zirefkend ve Isfahan makamlarının birlikte oluşturduğu bir makam olarak yer almaktaydı. Bunlar dışındaki diğer üç makam ise Haskefi'nin ebhur listesinde ilk kez karşımıza çıkmaktadır. Irak makamının içinde olan on iki ebhur makam ise sırasıyla Bûselik, Hicâz, Bûzürg, Zirefkend, Rehâvî, Uzzal, Mâye, 'Abkerî, Hârezmî, Nîrûzî, Nühüft ve Şehnaz'dır. Bunlardan Zirefkend dört asıl makamdan biri olarak zikredilmişti. Bûselik ve Mâye Irak'tan türeyen iki makam, Rehâvî ve Bûzürg ise Zirefkend'den türeyen iki makam olarak berdâvât listesinde yer almaktaydı. Hicâz; Zengüle ve Uşşâk'ın, Şehnaz ise Rehâvî ve Bûzürg'ün birlikte oluşturduğu birer makam olarak âvâzât listesinde bulunmaktaydı. Geri kalan beş makam ise Haskefi'nin ebhur listesinde ilk olarak karşımıza çıkmaktadır. Haskefi Dügâh makamının için yer alan ebhurla ilgili olarak sekiz makam zikreder. Bunlar sırasıyla Müstear, Zirkeşi, Hüseyinî, Isfahan, Nevrûz, Reml, Zevâlî ve Selmek'tir. Bu makamlardan Isfahan Haskefi'nin asıl makamlar listesinde de yer almaktadır. Hüseyinî ise, Isfahan'dan türeyen bir makam olarak, onun berdâvât listesin-

de bulunmaktadır. Zirkeşî; Zengûle ve Uşşâk'ın, Selmek ise Nevâ ve Hüseyin'nin bir araya gelerek oluşturduğu âvâzât listesinde yer almaktadır. Bunların dışındaki dört makam ise Haskefi'nin ebhur listesinde ilk olarak ortaya çıkmaktadır.⁵⁵

Makam teorisinde Haskefi'yi etkilediği anlaşılan Saydâvi de *Kitâbü'l-În'âm* adlı urcûzesinde ebhurla ilgili açıklamalarda bulunur. Fakat Saydâvi'nin ebhur listesi Haskefi'ye göre daha sınırlıdır. Çünkü o, Haskefi'deki gibi, yarısı tekrarlı ve yarısı tekrarsız olmak üzere yirmi sekiz makamdan oluşan bir ebhur listesi sunmaz. Saydâvi bu kategoride, kaynak makam zikretmeksizin yalnızca yedi makam saymakta ve bu makamlar da onun daha önceki makam sınıflamalarında yer almamaktadır. Saydâvi'nin ebhur listesinde bulunan makamlar sırasıyla Yegâh, Dügâh, Segâh, Çargâh, Pençgâh, Şeştgâh, Heftgâh'tır.⁵⁶ Bu makamlardan yalnızca Segâh, Çargâh ve Pençgâh Haskefi'yle müşterektir. Haskefi bu makamları Rast ebhuru arasında saymıştır. Saydâvi'deki geri kalan dört makam ise Haskefi'de makam olarak yer almamaktadır.

Haskefi ve Saydâvi'de gördüğümüz ebhur kategorisinin Urmevi'de doğrudan bir karşılığı yoktur. İlk bakışta Urmevi'nin makamların yapısal oluşumuyla ilgili olarak geliştirdiği dâire sistemiyle ebhur arasında bir ilişki kurulabilirse de bu ilişki muhtemelen geçerli olmayacaktır. Nitekim Urmevi *Kitâbü'l-Edvâr*'ında, sekiz dört dâire hakkında bilgi verdikten sonra bunların bazen ebhur olarak da isimlendirildiğini sözlerine ilave etmektedir (*hâzihi'd-devâir bi-esrihâ, ... ve kad tûsemâmâ "el-ebhur"*).⁵⁷ Ne var ki dâire, Urmevi'de yalnızca mürekkep makamlarda değil; hem on iki meşhur makam, hem altı âvâze hem de diğer mürekkep makamların açıklanmasında devreye girmektedir. Dolayısıyla Urmevi'nin kastettiği ebhur, Haskefi ve Saydâvi'de gördüğümüzden daha farklı bir anlama sahip olmalıdır.

HASKEFİ'NİN ESERİNDE SEYİR ÖRNEKLERİ

Haskefi usûl, berdâvât ve âvâzât makamlardan her birinin yapıyla ilgili açıklamalarda bulunmakta ve kendisine has seyir tarifleri

55 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 42a, 8-45b, 3.

56 Saydâvi, *Kitâbü'l-În'âm fi ma'rifeti'l-engâm*, 55-59.

57 Urmevi, *Kitâbü'l-Edvâr fi'l-mûsikâ*, 225, 1-2.

yapmaktadır. Beyt kavramını perde olarak kabul ettiğimiz takdirde, makamların kaynağı olduğu ifade edilen Rast makamı Rast, Dügâh ve Segâh perdelerinden oluşan bir makam ya da makam oluşturmaya yarayan bir diziye tekabül eder.⁵⁸ Rast gibi diğer makamlar da bu üç perdeden oluşur. Bu makamlar arasında Haskefi'nin en ayrıntılı seyir örneği verdiği Uşşâk'tır.

Uşşâk Seyir Örneği

Haskefi'nin Uşşâk'la ilgili ifadesi şöyledir:

“Uşşâk makamı, sekiz beytten oluşur. Bu makamın terkiibinde incelikli bir sanat vardır. Bu makama birinci beytten başlanır (*yübtede*), ikinci ve üçüncü beyte, ardından da dördüncü ve beşinciye çıkılır (*yus'ad*). Sonra, beşinci beytten peste doğru (*ile'l-hubûl*); dördüncü, üçüncü, ikinci, birinci beyte, rûkn, zeyl ve esfel beytlere in. Bu makamı birinci beytte bitir/karar kıl (*ve'ntehî*).”⁵⁹

Haskefi'nin verdiği bu seyir örneğindeki perdeler, daha önce de dile getirildiği gibi, aralıklar ve aralarındaki nispetler belirlenmediği için söz konusu örnek üzerinde yalnızca karşılaştırmalar yoluyla bir fikir yürütülebilir. Bu çerçevede, musiki nazariyatında güçlü etkiler bırakan Urmevi'yle Haskefi arasında yapılacak bir mukayese Haskefi'nin, bu pasaj da dahil olmak üzere, aralıkların nispetleriyle ilgili olarak bıraktığı boşluğu bir ölçüde kapatabilir. Urmevi, *Kitâbü'l-Edvâr*'ında birbirine nispetleri açıklanmış perdelerden oluşan bir Uşşâk dizisi vermektedir.⁶⁰ Bu mukayeseyi yapabilmek için en azından Haskefi'nin perde sıralamasını nasıl yaptığını tespit etmek gerekir. Haskefi “birinci beyt” ifadesiyle Rast, “ikinci beyt” ifadesiyle Dügâh, “üçüncü beyt” ifadesiyle de Segâh beyt/perdesine işaret ettiğini açıkça belirtmektedir. Onun söz konusu perdelerle ilişkili olarak yaptığı beyt/perde sıralamasından hareketle bu pasajdaki ifadelerin günümüz notasına aktarmak bir yorum olarak mümkündür.

Haskefi'nin verdiği Uşşâk seyir örneği, yukarıda alıntılanan Uşşâk makamı tarifinden hareketle günümüz notasına şu şekilde aktarılabilir:

58 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 31b, 5-7.

59 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 37b, 4-38a, 1.

60 Urmevi, *Kitâbü'l-Edvâr fi'l-mûsikâ*, 158.



Urmevi'nin verdiği Uşşâk dizisinin günümüz notasına aktarımı ise şöyledir:⁶¹



Haskefi'nin Uşşâk dizisinin perdeleriyle örtüştüğü görülen bu dizi, Uygun'a göre, hiç arıza almayan temel bir dizidir. Her ikisi de bugün "Acemli Rast" olarak isimlendirilen ve Türk musikisinin temel dizisi olarak kabul edilen diziyeye tekabül eder. Bu ikisi arasındaki en dikkat çeken fark, Urmevi'nin Uşşâk makamıyla ilgili karar sesi tayin etmemesidir.⁶² Bu ise verilen dizinin seyre nasıl yansıtılacağıyla ilgili olarak bir belirsizlik oluşturduğu için makamın tam olarak anlaşılmasını güç kılar. Öte yandan Haskefi, makamın hem başlangıç hem de karar sesini Rast olarak belirlemiştir. Ona göre seyre Rast perdesinden başlanır, beşinci perdeye çıkılır ve tekrar Rast perdesine inilir. Ardından pest bölgedeki Esfel perdesine kadar sırasıyla bütün perdeler gösterilir ve Rast perdesinde karar kılınır.

Uşşâk makamında yoruma dayalı olarak değerlendirdiğimiz, Urmevi'yle olan bu benzerlik Haskefi'nin seyir örneği verdiği diğer makamlarda bulunmamaktadır. Haskefi toplamda on üç makamın seyrini anlatır. Bunlar arasında Büzürg, Rehâvî, Şehnaz ve Hüseyinî seyir örnekleri, terkiplerinde verilen beyt çeşitliliği açısından diğerlerine nispetle temsil kabiliyeti daha yüksek olarak değerlendirilebilir. Daha önce de bahsedildiği gibi Haskefi'nin makam anlatımı klasik musiki nazariyatında rastladığımız dörtlü-beşli dizilerin birleşmesiyle kurulmaz. Bunun yerine o, sadece hangi perdelerde gezinileceğine, başlangıç ve karar seslerine ilişkin bilgiler verir. Seyrini verdiği makamlardan Uşşâk, Şehnaz ve Hüseyinî dışındaki-

61 Oya Levendoğlu, "XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri" (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2002), 189.

62 Uygun, "Safiyün Abdülmu'min ve *Kitabu'l-Edvâr*," 58.

lerin bugünkü anlamda bir makamdan ziyade makam oluşturmaya yarayan dizilere tekabül ettiği söylenebilir. Haskefi, aralıklarla ve seslerin birbirine oranlarıyla ilgili herhangi bir bilgi vermediği için Uşşâk makamı dışındaki makamların günümüz notasına aktarımında da sadece yukarıda on bir *beyti*/perdeyi verdiğimiz portedeki değiştirme işaretini (§) kullanmakla yetindik. Bu bağlamda vereceğimiz seyir örnekleri, aralıkların bütünüyle doğru konumlandığı bir seyir olarak değil, Haskefi'nin makam anlayışına dair küçük de olsa bir fikir verebilecek, başlangıç-karar seslerinin ifade edildiği ve makama ait seslerin portedeki yerlerinin gösterildiği örnekler olarak değerlendirilebilir.

REHÂVÎ SEYİR ÖRNEĞİ

Haskefi'ye göre Rehâvî'nin seyri şöyledir:

“Rehâvî makamı dört beytten oluşur. Bu makama dördüncü beytle başlanır (*yübtede*) ve beşinci beyte [çıkılır]. Ardından tersi istikamette (*yü'kes*) dördüncü, üçüncü ve ikinci beyte [inilir] ve üçüncü beyte dönülür (*yürca*) ve burada karar edilir (*yüstekarr 'aleyh*):”⁶³



Büzürg Seyir Örneği

Haskefi Büzüg makamının seyrini şu ifadelerle anlatır:

“Büzürg makamı beş beytten oluşur. Dördüncü beytten başlanır (*yübtede*). Üçüncü, ikinci, birinci beyte ve ardından rükn beytine [inilir] ve burada durulur/karar verilir (*ve yekif 'aleyh*):”⁶⁴



63 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 38a, 5-10. Krş. Levendoğlu, “XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri,” 168-74.

64 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 38a, 9-38b, 2. Krş. Levendoğlu, “XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri,” 69-76.

Hüseynî Seyir Örneği

Haskefi Hüseynî hakkında şöyle yazar:

“Hüseynî makamı beş beytten oluşur. Onun başlangıcı (*mübtedahî*) dördüncü beyttir. Sonra beşinci ve tâzî beytine [çıkılır]. Ardından tersi istikamette (*yü'kes*) beşinci, dördüncü ve üçüncü beyte [inilir]. Bu makam ikinci beytte sona erer (*intehâ*). Bu makamın terkinde akleden için güzel bir sanat (*sinâ'atın hasene*) vardır.”⁶⁵



Şehnaz Seyir Örneği

Haskefi'nin Şehnaz seyir örneğini anlattığı ifadeleri ise şöyledir:

“Şehnaz makamı, sekiz beytten oluşur. Bu makama İntihâ beytiyle başla (*fe'bde*). [Ardından] 'uluv, tâzî, beşinci, dördüncü, üçüncü, ikinci, birinci ve rükn beytlere [in] ve bu beytte makamı bitir/karar kıl (*ve'ntehî*):”⁶⁶



Haskefi'nin, makamları tarif ederken kullandığı kavramlar makamların genel seyir özelliklerini, başlangıç ve karar seslerini, inici ya da çıkıcı bir özelliğe sahip olup olmadığını açıklayacak niteliktedir. Bu çerçevede Haskefi, seyir örneği verdiği makamların başlangıç sesini belirtirken *yübde' / ibde'*, seyrin pest bölgeye gidişini anlatmak için *hübût*, tize doğru çıkışını gösterirken *yus'ad*, iki ya da daha fazla beytten oluşan diziyi tizden peste ya da pestten tize döndürmek anlamında *yü'kes* ve *yürca'*, karar kılmak ya da seyri sonlandırmak için de *yakif*, *yüstekarr*, *intehâl / intehî* ifadelerini kullanmaktadır. Bu kavramları kullanması, onun makam anlatımında –bugünkü kadar ayrıntılı olmasa da– diziden çok seyir örneklerine

65 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 38b, 4-9. Krş. Levendoğlu, “XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri,” 104-109.

66 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 39a, 9-39b, 3. Krş. Levendoğlu, “XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri,” 182-89.

yer verdiğini göstermektedir. Seyirde karar perdesi dışındaki perdelerde kalışları belirten açık bir ifadesine rastlanmasa da, yü'kes ifadesini kullandığı bağlam dikkate alındığında, bazı makamlarda karar sesi dışındaki bir seste kalışı gösterme ihtimalini gündeme getirir. Nitekim Haskefi'nin Hüseyinî makamı seyirinde Tâzî beytini gösterdikten sonra yü'kes ifadesiyle tekrar pest bölgeye yönelimi ifade etmesi, Tâzî beytinde yapılacak bir kalışa işaret etme ihtimalini akla getirir.

Haskefi seyir örneği verirken daha önce makamların oluşumuna ilişkin yaptığı usûl, berdâvât, âvâzât ve ebhur sınıflandırmasındaki sıralamayı takip etmez. Bunun yerine, seyir tarifi verdiği her bir makamı müstakil bir makam hüviyetinde betimler. Sözelimi, daha önce berdâvât kategorisindeki Rehâvî ve Büzürg makamlarından oluştuğu ifade edilen âvâze sınıfındaki Şehnaz makamının tarifinde bu iki makamdan bahis geçmez. Ayrıca berdâvâtтан türeyen bazı âvâzelerin beyt sayıları, kendisinden türediği makamların beyt sayılarıyla tutarlı değildir. Her ne kadar yukarıda seyir örneği verilen Şehnaz makamının beyt sayısı, onu oluşturan Rehâvî ve Büzürg makamlarının beyt sayısının toplamına eşit olsa da bu tutarlılık, örnek olarak, üçer beytten oluşan berdâvât kategorisindeki Nevâ ve Bûselik'ten türemiş âvâze sınıfındaki Selmek makamında bulunmamaktadır. Çünkü Haskefi, Selmek makamını yalnızca üç beytten ibaret görmektedir.⁶⁷ Bu anlatım, Haskefi'nin makamların oluşumuna ilişkin yönteminde bazı belirsizliklere yol açmaktadır. Bu belirsizlikler, Haskefi'nin *Keşşâf*'ını müzikolojik olarak çözümlemeyi zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte, *Keşşâf* verdiği makam seyri örnekleri, bu seyirlerin anlatımında içerdiği özgün kavramlar ve makam metodolojisiyle ilgili sunduğu bilgiler açısından Haskefi'nin yaşadığı dönem ve coğrafya için önemli bir müzikolojik kaynak olarak düşünülmelidir.

MÜZİK FELSEFESİ

Haskefi, ana makamları ve nihayetinde bu makamlardan türeyen berdâvât, avâzât ve ebhur makamları ve bunlarla ilgili seyir örnekleri verdikten sonra risalesinin son kısmını musikinin hikmeti meselesine ayırmaktadır. Haskefi'nin müzikte var olan gizli hikmetle

67 Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm* (no. 1350/8), 36a, 1-2, 39b, 3-5.

ilgili olarak iki noktaya işaret ettiği görülmektedir. Bunlardan ilki, başlangıç ve karar perdeleri bakımından birbirine benzese de dinleyicide farklı hisler uyandıran makamlardaki sırla ilgiliyken, diğeri müziğin insan ruhu ve davranışlarında sahip olduğu açıklanamaz etkidir. Haskefi'nin ilgili ifadeleri şöyledir:

“Bil ki makamlarda, Hakîm ve Habîr olan Allah'tan gelen bir hikmet vardır. Ancak hiç kimse bu hikmeti tam olarak kavrayamaz (*leyse li-ehadin 'aleyhâ ittulâ*). Bunun delili ise her ne kadar dinleyende farklı duygular uyandırsa da aynı beytte başlayıp aynı beytte nihayete eren Isfahan, Nîrûz ve Zirkeşî makamlarındaki incelikli [sırdır]. Bunun yanı sıra bu hikmetle ilgili lisan-ı hâlimizin ortaya koyduğu bir diğere delil de büyük üstat Şehabeddin Sühreverdi –Allah onu rahmeti ve rızasıyla kuşatsın– tarafından dile getirilmiştir: Makamların mahiyetine göre bizde hem maddi hem de ruhani yönümüzü harekete geçiren bir güç ortaya çıkar. Kuşkusuz hem maddi hem de ruhani âlemi harekete geçiren Yüce Allah, [makamlarla birlikte ortaya çıkan] bu duyguyu dünyaya yerleştirmiş ve bu duygunun içinde insanların fitratlarının, kalplerinin, zihinlerinin kendisine meyledeceği bir hikmet yaratmıştır. Şayet böyle olmasaydı, insanların zihin ve fitratları taş gibi donuk olurdu. Bu söylediğimizin en açık delili ise şudur: İnsanların en olgunu ve en akıllısı bile izzet ve ihtişam sahibi eşrafla dolu bir düğün yemeğinde oturduğunda ve güzel sesli bir musikişinas sanatını onun önünde icra ettiğinde vecde gelir (*tevâcede*) ve gayriihtiyari olarak huşu halinden çıkıncaya dek [kendisinden beklenmeyen] hareketlerde bulunur. Bu ise ancak Aziz ve Cebbar olan Allah'ın insana yerleştirdiği bir sırdan dolayı olabilir. Bu kişinin halindeki değişim (*tegayyür*), musikişinasın sesinin güzelliğinden ve nağmelerin hareket ettirmesinden değil, bilakis Yüce Allah'ın ihsan ettiği bir hikmetten ileri gelir. Allah ise bu hikmeti o kişide yarattığı his vasıtasıyla açığa çıkarır.”⁶⁸

Haskefi'nin pasajın başındaki müziğin hikmetine ilişkin birinci delili, Isfahan, Nîrûz ve Zirkeşî gibi bazı makamlarındaki seyir özelliklerinin benzerliğine rağmen, uyandırdıkları hislerdeki farklılıktır. Seyir özelliklerindeki benzerliği görmemiz için bizi metnin ilgili kısmına yönlendiren Haskefi'nin, burada verdiği bilgiye göre dört beytten oluşan Isfahan ve Zirkeşî makamları beşinci beytten başlayıp, sırasıyla dördüncü, üçüncü ve ikinci beyt üzerinde karar vererek seyrini tamamlar. Ancak Haskefi'nin burada verdiği bilgi, bu makamların hangi bakımdan birbirlerinden farklı olduğuna ilişkin bir ipucu sunmaz. Dahası Haskefi'nin Isfahan ve Zirkeşî makamlarına benzer olarak sunduğu Nîrûz makamı dört beytten oluşsa

da seyirindeki beytler diğer iki makamdan farklıdır. Nitekim onun verdiği bilgiye göre Nîrûz makamı ikinci beytten başlayıp birinci beyte, ardından rûkn beytine seyrederek ve zeyl beytinde sona erer.

Haskefi'nin burada öne sürdüğü delilin tam olarak değerlendirilebilmesi için klasik müzik teorisyenlerinin; sözgelimi Farabi, İbn Sina ve Safiyyüddin Urmevi'nin yaptığı gibi ses lokasyonları, ses aralıkları, aralıklar arasındaki nispetler, uyumlu ve uyumsuz aralıklar gibi makamların dayandığı matematik zeminle ilgili bilgiler vermiş olması gerekirdi. Ancak, onun eserinde bu konulara hiç değinilmeden, doğrudan asıl makamlar ile bunlardan tedrici olarak türeyen berdâvât, avâzât ve ebhur makamlar ve sıra perde isimleri hakkında bilgiler verildiği görülür. Zikrettiği beytlerin ya da perdelerin bir enstrümanda, örnek olarak bir ud sazında nerede konumlandığı, perdeler arasındaki aralıkların tam (*tanînî*) aralık mı yoksa yarım (*mücenneb* ya da *bakiyye*) aralık mı olduğu açık değildir. Yine de müziğin hikmetine ilişkin Haskefi'nin dile getirdiği bu delil ilginçtir. Nitekim gümünüz musiki nazariyatında, Beyâtî ve Uşşâk makamları örneğinde olduğu gibi, karar perdesi ve dizisi aynı olan ve seyir özellikleri birbirine benzeyen, fakat aynı zamanda seyirdeki nüanslardan dolayı farklı hisler uyandıran makamlar bulunmaktadır.

Haskefi'nin bu risalede müzik felsefesiyle ilgili serdettiği ikinci delil ise musikinin insanın ruhunda ve davranışlarında yarattığı etkilerle ilgilidir. Onun musikinin bu yönüyle ilgili açıklamasında kendisine atıfta bulunduğu isim tasavvuf tarihinin önemli isimlerinden biri olan Şehabeddin Sühreverdî'dir (ö. 632/1234). Nitekim Sühreverdî '*Avârifü'l-me'ârif*' adlı tasavvufi eserinin "Semâ'" bahsinde Haskefi'nin ifadelerine kaynak oluşturabilecek açıklamalarda bulunmaktadır.

Sühreverdî söz konusu başlık altında öncelikle semâ'nın insan- da ortaya çıkan *vecd* hâliyle ilişkilisini ortaya koymakta, ardından onun insanda esas itibarıyla içsel (*bâtınî*) bir etkisi olsa da, tıpkı *vecd* hâlinde olduğu gibi, bu etkinin insanın dışsal (*zâhirî*) davranışlarında da müşahade edilebileceğini belirtmektedir. Sühreverdî semâ'ya muhatap olan insanın hâlden hâle geçtiğini düşünmektedir.⁶⁹ Sühreverdî'ye göre ruhun bir çığılığı olan *vecd* bazen zuhur eden anlamları kavramakla ilişkili iken, bazen de salt musikiyle (*engâm ve elhân*) ilgili olur. Tek başına musikiyle ilgili olduğun-

69 Şehabeddin Ö. Sühreverdî, '*Avârifü'l-me'ârif*', 2 cilt, haz. Ahmed A. Sâiyih ve Tevfik A. Vehbe (Kahire: Mektebetü's-Sekâfeti'd-Dîniyye, 2006), 1: 8-10, 23.

da ise semâ' için soyutlanan ruhun, nağmelerden aldığı zevk onu bütün güzellikleri bir arada toplayan ruhani âleme yönlendirmektedir. Sühreverdi'ye göre bu yönelim, suretlerdeki uyuma ilişkin insan ruhunda var olan bir farkındalık düzeyiyle ilgilidir. Bu farkındalık ise insan ruhuna ilahi nefesten miras kalmıştır. Dolayısıyla insan ne zaman zevk veren nağmeler ile uyumlu melodiler dinlerse kendi türsel varlığı bakımından etkilenir.⁷⁰

Sühreverdi'nin bu ifadelerini Haskefi'yle ilişkili olarak düşüdüğümüzde, musikinin hikmetine ilişkin bu yazarlar arasında iki ortak nokta dikkat çeker. Bunlardan ilki, musikinin insanın içine Allah tarafından yerleştirilmiş olmasıdır. Haskefi bunu Allah'ın insanda yarattığı ve insanın musikiye meyletmesini sağlayan sır olarak nitelerken, Sühreverdi ruhani âlemden insana miras kalan ve böylece insanlık doğasının bir gereği olan uyumlu nağmelerin doğurduğu zevk ve etkilenme diye işaret etmektedir. Diğer müşterek nokta ise musikinin insanda oluşturduğu etkinin tasavvuftaki vecd hâliyle ilişkilendirilmesidir. Vecd, bir sufinin seyrüsülük esnasında beşeri vasıflarından soyutlanmasına yol açan ve aşk sarhoşluğu içinde kendisinden geçmesine neden olan bir hâl olarak tanımlanabilir.⁷¹ Haskefi'nin, musikinin insan üzerinde yarattığı etkiyi vecdle ilişkilendirmesi, hem vecdten türeyen *tevâcede* sözcüğünü kullanımında hem de musiki dinleyen bir insanın hâl ve davranışlarında müşahade edilen değişimi bu kelime ile ifade etmesinde görülebilir. Öte yandan, Sühreverdi vecd hâlinin doğrudan musikiyle ilişkili olabileceğini söylemektedir. Ona göre, musikinin insan üzerindeki etkisi insanın zahirî ve bâtnî şeyleri işitmesi anlamındaki semâ' için ruhun soyutlanmasına ve vecd hâline gelmesine benzer.⁷² Haskefi ile Sühreverdi'nin açıklamaları arasındaki bu ortak noktalar, Haskefi'nin musikinin hikmeti bağlamında Sühreverdi'ye yaptığı atfı açıklamaktadır.⁷³

70 Sühreverdi, *'Avârifü'l-me'ârif*, 1: 1-11, 214.

71 Pehlül Düzenli, *İslam Kültür Tarihinde Musiki* (İstanbul: Kayhan Yayınları, 2014), 254-59.

72 Süleyman Uludağ, *İslam Açısından Müzik ve Semâ* (İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2004), 168-77.

73 Haskefi'nin musikinin etkisi bağlamında Sühreverdi'ye yaptığı atf söz konusu düşüncenin tasavvuf çevrelerinde sadece Sühreverdi'ye mahsus olduğunu düşündürmemelidir. Nitekim tasavvufi düşünce geleneğinde musikiyle ilgili yorumlarda bulunan, hatta musikiyi hakikatın keşfinde ve ifadeye dökülmesinde önemli bir araç olarak değerlendiren bir çok mutasavvıf vardır. Tasavvuf düşüncesinde musikiyle ilgili yapılan açıklama ve yorumlar

Özetlersek Haskefi, kendi döneminin tasavvufi birikiminden faydalanarak musikideki hikmeti insanın hâlden hâle girmesine neden olma olarak tanımlamış, tasavvufi anlamda vecdle ilişkilendirmiş ve bunun insana Allah tarafından yerleştirilen bir hisle doğrudan irtibatlı olduğunu düşünmüştür. Haskefi'nin bu tasavvufi yorumu klasik dönemden bu yana tasavvufun, İslam dünyasındaki diğer düşünce geleneklerine nispetle musikiye özel ilgisi ile alakalı olsa gerektir. Fakat, şunu belirtmemiz gerekir ki Haskefi musikinin bütünüyle belirli bir dile indirgeyerek anlamlandırılmasına taraf tar değildir. Yukarıda alıntılanan pasajın başında geçen musikideki hikmetin tam olarak kavranamayacağına (*leyse li-ehadin 'aleyhâ ittulâ*) ilişkin kaydı, musikiyi bütünüyle kuşatılamaz ve herhangi bir açıklamaya birebir indirgenemez bir yapıda gördüğüne de işaret etmektedir.

SONUÇ

Haskefi'nin *Keşşâf* adlı eseri, özellikle yaşadığı bölge olan Hasankeyf'te XIV. ve XV. yüzyıllardaki müzik teorisi ve felsefesinin durumunun anlaşılması açısından değerli bir kaynaktır. Ayrıca bu metin, söz konusu coğrafyanın etkileşim içinde olduğu muhtemel kültür havzalarının tespiti için de önem arz etmektedir. Bu çerçevede *Keşşâf*'taki müzik teorisinin hem zaman-bölge itibarıyla Haskefi'ye yakın olan Memlük çevresinden İbn Kurr, Saydâvi ve Cemaleddin Mardini gibi isimlerden izler taşıdığı, hem de XIII. yüzyıldan itibaren Urmevi'yle birlikte ortaya çıkarak, XV. yüzyılda olgunlaşan sistemci okulun müzik kuramından etkilendiği söylenebilir.

Haskefi'nin İbn Kurr'la olan ilişkisi engâm, beyt, esfel ve 'uluvv gibi bazı ortak müzikolojik kavramları aynı ya da benzer anlamda kullanmasında görülebilir. Ayrıca her iki isim de eserlerini yapısal olarak inşa ederken; aralıklar, aralıklar arası nispetler, uyumlu-uyumsuz aralıklar gibi temel konulara yer vermeden makam teorilerini ortaya koymaktadır. Ancak bu ortaklıklar Haskefi'yi İbn

için bkz. Fadlou Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam* (Leiden: Brill, 1995), 159-62; Amnon Shiloah, *Music in the World of Islam* (Aldershot: Scholar Press, 1995), 40-43; Düzenli, *İslam Kültür Tarihinde Musiki*, 245-59; Yalçın Çetinkaya, "Mevlevilikte Müzik Felsefesi: *Mesnevî*'de Aşk, Mûsikî, Ney," *İnsan ve Toplum* 1/2 (2001): 57-85.

Kurr'la aynı müzikoloji geleneği içinde konumlandırmak için yeterli düzeyde değildir. O, Saydâvi ve Mardini'ye İbn Kurr'a nispetle daha yakın bir teorik çerçeve benimser.

Haskefi dört asıl, sekiz berdâvât ve altı âvâze makam kategorisinde, türetilen makamların kaynaklarındaki farklılıklara rağmen, Saydâvi ve Mardini'ninkine benzer bir yaklaşım benimsemektedir. Tek fark, Haskefi ve Saydâvi'nin âvâze listesindeki Nîrûz yerine, Mardini Nevrûz'a yer vermiştir. Geri kalan on iki makamlık şemada, Bûselik ve Zirefkend'le ilgili isimlendirme tercihleri dışında, herhangi bir fark yoktur. Haskefi'nin Saydâvi ve Mardini'yle olan bu ortaklığının temelinde kuşkusuz Urmevi yatmaktadır. Her ne kadar Urmevi, dört asıl makam ve bunlardan türeyen sekiz berdâvât kategorisine yer vermese de ortaya koyduğu on iki makam ve altı âvâze şeması Haskefi, Saydâvi ve Mardini'nin eserlerinde birkaç fark dışında bulunabilir. Bu farkların başında Haskefi, Saydâvi ve Mardini'nin âvâze listesindeki Hicâz'ın, Urmevi'nin on iki makam listesinde Hicâzî onun yer alması, Zirkeşî'nin ise Urmevi'nin on sekiz makam listesinde bulunmamasıdır. Bunun yanı sıra, Haskefi ve Saydâvi'nin âvâze listesinde gördüğümüz Nîrûz'un Urmevi ve Mardini'nin listesinde Nevrûz olarak yer alması bir diğer farka işaret etmektedir. Mardini'nin Urmevi'yle olan bu ortaklığı, onun Urmevi'nin eserlerini doğrudan incelemiş olmasından kaynaklanıyor olabilir. Haskefi'nin, yarısı tekrarlı yarısı tekrarsız, toplamda yirmi dört makamdan oluşan ebhur listesi ise ilişki içinde olduğu isimler arasından, yedi adet olarak yalnızca Saydâvi'de bulunabilir.

Haskefi'nin eserinde verdiği seyir örneklerindeki makam açıklaması, klasik musiki nazariyatında ve sistemci okulda rastladığımız dörtlü-beşli dizilerin birleşmesiyle oluşan bir yöntemle yapılmaz. Bunun yerine, makamı oluşturan sesler, başlangıç ve karar sesleri, makamın inici-çıkıcı karakteri gibi bilgiler vererek bir makam anlatımı sunar. Yöntem ve mahiyet itibarıyla sistemci okuldan ve Memlûk çevresinden önemli ölçüde farklı olan bu anlatım, Haskefi'nin en özgün ve dikkate değer yönlerinden birini oluşturur.

Haskefi'nin eserinin sonuna eklediği musikin hikmeti bahsi de ilişki içinde olduğu teorisyenlerin metinlerinde bulunmaz. Haskefi bu bakımdan da özgün sayılabilir. Haskefi'nin musikin hikmeti bahsinde öncelikli olarak dile getirdiği husus, aynı diziye sahip makamların dinleyicide farklı hisler uyandırmasıdır. Ancak bu husus, perdeler arası nispetlerin tespitinin güçlüğünden dolayı büyük ölçüde belirsiz kalmaktadır. Haskefi'nin aynı bağlamda işaret ettiği

bir diğer husus musikinin, Allah'ın insana yerleştirdiği bir sır olarak, sufilerin vecd hâliyle ilişkilendirilmesidir. Bu yaklaşımın kaynağı muhtemelen Şehabeddin Sühreverdi'nin *'Avârifü'l-me'ârif* isimli eserinde yer alan musikinin etkisine dair açıklamalarıdır. Bununla birlikte Haskefi'nin, musikideki hikmetin sadece tasavvufi bakımdan açıklanmasına taraftar olmadığı, onun tam olarak kuşatılamayacağını düşündüğü belirtilmelidir.

Bu çalışma, XIV. ve XV. yüzyıl Arap müzikolojisi bağlamında daha ileri düzeyde yapılacak çalışmalara duyulan ihtiyacı gün yüzüne çıkarmaktadır. Bu çerçevede, Haskefi'yle yakın zaman ve coğrafyalarda ortaya çıkan müzikolojik eserlerin incelenmesi gerekmektedir. Çünkü Haskefi, metninde özellikle perdeler konusunda okuyucuya yeterince açık bir zemin sunma gereği duymaz. Onun beyt kavramını perde anlamını çağrıştıracak bir bağlamda kullanması da beytler arası nispetler ve beytlerin bir enstrümandaki lokasyonları gibi hususlara hiç değinmediğinden, perdeler konusundaki belirsizliği bütünüyle ortadan kaldırmaz. Bu belirsizlikten dolayı Haskefi'nin metni dönemin ve bölgenin müzikolojisini dört başı mamur bir surette ortaya çıkarmaya kabil değildir. Fakat yine de bu çalışmanın ortaya koyduğu bulgularla birlikte, ilgili dönem ve bölgenin müzik teorisi hakkında bir fikir edinilebilir ve daha ileri düzeyde yapılacak çalışmalara bir ölçüde zemin oluşturulabilir.

KAYNAKÇA

- Baluken, Yusuf. "Hasankeyf Eyyübîleri (630-866/1232-1462)." Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2016.
- Can, M. Cihat. "XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi Nazariyatı." Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2001.
- Çetinkaya, Yalçın. "Mevlevilikte Müzik Felsefesi." *İnsan ve Toplum* 1/2 (2011): 57-85.
- Düzenli, Pehlül. *İslâm Kültür Tarihinde Musîki*. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2014.
- Farabi. *Kitâbü'l-mûsîka'l-kebîr*. Haz. G. A. Haşebe. Kahire: Dârü'l-Kitâbi'l-'Arabî li't-Tıbbâ'ati ve'n-Neşr, 1967.
- Farmer, Henry G. *The Sources of Arabian Music*. Leiden: Brill, 1965.
- Fazlıoğlu, İhsan. "Cemâleddin Mardinî." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* 28: 52.
- Ghrab, Anas. "Livre de la générosité dans la connaissance des modes." Yüksek Lisans Tezi, Université Lumière-Lyon, 2002.
- Haskefi, Muzaffer. *el-Keşşâf fî 'ilmi'l-engâm*. Bibliotheca Lindesiana, Oriental MS Collection, istinsah tarihi 987/1491, no. 676: 1b-7a.
- . *el-Keşşâf fî 'ilmi'l-engâm*. Berlin Staatsbibliothek, istinsah tarihi: 990/1494, no. 1738: 113b-127a.
- . *el-Keşşâf fî 'ilmi'l-engâm*. Universitäts und Forschungsbibliothek, Erfut/Gotha, no. 1350/8: 27a-47b.
- . *Mukaddime fî 'ilmi'l-mûsikîyye*. Universitäts und Forschungsbibliothek, Erfut/Gotha, no. 1353/1: 1b-8b.
- İbn Kurr. "Gâyetü'l-matlûb fî 'ilmi'l-edvâr ve'd-durûb." *Music Theory in Mamluk Cairo*. Haz. Owen Wright. Burlington: Ashgate, 2014: 290-361.
- İbn Sina. *Mûsikî*. Çev. A. H. Turabi. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2013.
- Levendoğlu, N. Oya. "XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri." Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2002.
- Mardinî, Cemâleddin. *Urcûze fî'l-Mûsikî*. Milli Kütüphane, Samsun İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu, no. 55Hk 970/19: 101b-103a.
- Saydâvî, Şemseddin. "Kitâbü'l-İn'âm fî ma'rifeti'l-engâm." *Livre de la générosité dans la connaissance des modes*. Haz. Anas Ghrab. Yüksek Lisans Tezi, Université Lumière-Lyon, 2002: 27-108.
- Shehadi, Fadlou. *Philosophies of Music in Medieval Islam*. Leiden: Brill, 1995.
- Shiloah, Amnon. *Music in the World of Islam a Socio-Cultural Study*. California: Wayne State University Press, 1995.

- . *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*. München: Henle 1979.
- . “The Study of Arabic Musical Sources: A Quest for Concealed and Symbolic Meaning.” *Iskusstvo Muziki Teoriya i Istorija* 9 (2014): 53-61.
- Sühreverdi, Şehabeddin. *‘Avârifü'l-me‘ârif I*. Haz. Ahmed A. Sâyah ve Tefvik A. Vehbe. 2 cilt. Kahire: Mektebetü's-Sekâfeti'd-Dîniyye, 2006.
- Uludağ, Süleyman. *İslam Açısından Müzik ve Semâ*. İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2004.
- Urmevi, Safiyyüddin. *Kitâbü'l-Edvâr fi'l-mûsikâ*. Haz. Gutas A. Haşebe. Kahire: el-Hey'etü'l-Mısıriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb, 1986.
- . “er-Risâletü'ş-şerefiyye.” *Safiyyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*. Haz. Fazlı Arslan. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2007: 99-386.
- Uygun, Nuri. “Safiyyüddin Abdülmu'min Urmevî ve “Kitabu'l Edvâr”ı.” Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1996.
- Wright, Owen. “The gâyat al-maflûb fi 'ilm ad-adwâr wa al-çurûb by Ibn Kurr.” *Music Theory in Mamluk Cairo*. Haz. Owen Wright. Burlington: Ashgate, 2014.
- Yıldız, Zeynep. “Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-tuhaf Adlı Eseri.” Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2011.

EKLER

Resim-1: Muzaffer Haskefi, *el-Keşşâfi 'ilmi'l-engâm*, Bibliotheca Lindesiana, Oriental MS Collection, 676: 1b.



Resim-2: Muzaffer Haskefi, *el-Keşşâf fi 'ilmi'l-engâm*, Universitäts und Forchungsbibliothek, Erfut/Gotha, no. 1350/8: 27a.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
اللَّهُ أَحْمَدُ حَمْدُ مَنْ ابْتَهَلَ إِلَيْهِ وَاسْتَعِينَهُ وَأُؤْمِنُ
بِهِ وَأَتَوَكَّلُ عَلَيْهِ وَالصَّلَاةَ وَالسَّلَامَ الْإِنْتِزَاعَ
الْإِكْمَالَ عَلَى أَفْضَلِ مَنْ نَطَقَ بِالصَّوَابِ
مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَأَصْحَابِهِ صَلَاةً لَا يَنْقُطُ عَنْهُمْ
إِلَى يَوْمِ الْحِسَابِ وَبَعْدُ فَإِنْ أضعُفَ
عِبَادِ اللَّهِ تَقَالِي الْمَصُورِ مُظَفَّرِ بْنِ الْحُسَيْنِ
بِْنِ الْمُظَفَّرِ الْمَوْسِقِيِّ الْحَصْنِيِّ قَدْ صَنَّفَ
رِسَالَةً فِي عِلْمِ الْأَسْتِقَاقِ وَالْتَرَكِيبِ فَالطَّائِعُ

Tablo-1: Haskefi’de Ana Makamlar ve Âvâzeler

Dört Asıl Makam	(Ana Makam)		Rast’tan Türeyen Üç Diğer Asıl							
	Rast		Irak		Zirefkend		Isfahan			
Asıl Makamlardan Oluşan Sekiz Berdâvât Makam	Zengûle	Uşşak	Mâye	Bûselik	Rehâvî	Büzürg	Nevâ	Hüseyinî		
Altı âvâze	Hicaz		Zirkeşî		Sehnaz		Selmek		<i>Rast ve Irak’ tan:</i> Nîrûz	<i>Zîrefkend ve Isfahan’ dan:</i> Geveşt
	Sekiz Berdâvât’tan Türeyen Âvâzeler								Dört Asıldan Oluşan Âvâzeler	

Tablo-2: Haskefi'de *Ebhur* Makamlar

<i>Ebhur</i> Makamlar	İlişkili Oldukları Asıl Makamlar
1. Segâh	RAST
2. Çargâh	
3. Pencgâh	
4. Zengûle	
5. Uşşâk	
6. Nevâ	
7. Gevest	
8. Gerdâniye	
9. Bûselik	IRAK
10. Hicâz	
11. Büzürg	
12. Zîrefkend	
13. Rehâvî	
14. Uzzâl	
15. Mâyê	
16. 'Abkerî	
17. Harezmi	
18. Nîrûzî	
19. Nühüft	DÜGÂH
20. Şehnaz	
21. Müsteâr	
22. Zirkeşî	
23. Hüseyinî	
24. Isfahan	
25. Nevrûz	
26. Reml	
27. Zevâfî	
28. Selmek	

Tablo-3: On iki Ana Makam ve Altı Âvâzenin Karşılaştırmalı Tablosu

		Haskefî	Mardinî	Saydâvî	Urmevî		Urmevî'deki Sıralama		
On iki Ana makam	1	<i>Rast</i>	<i>Rast</i>	<i>Rast</i>	<i>Rast</i>	4			
	2	<i>Irak</i>	<i>Irak</i>	<i>Irak</i>	<i>Irak</i>	5			
	3	<i>Zîrefkend</i>	<i>Zîrefkend</i>	<i>Zîrefkend</i>	<i>Zîrefkend</i>	7			
	4	<i>İsfahan</i>	<i>İsfahan</i>	<i>İsfahan</i>	<i>İsfahan</i>	6			
	Dört Asıl Makam	5	<i>Zengûle</i>	<i>Zengûle</i>	<i>Zengûle</i>	<i>Zengûle</i>		9	
		6	<i>Uşşâk</i>	<i>Uşşâk</i>	<i>Uşşâk</i>	<i>Uşşâk</i>		1	
		7	<i>Mâyê</i>	<i>Mâyê</i>	<i>Mâyê</i>	<i>Hicâzî</i>		12	
		8	<i>Bûselik</i>	<i>Bûselik</i>	<i>Bûselik</i>	<i>Bûselik</i>		3	
	Dört Asıldan Türeyen Sekiz Makam	9	<i>Rehâvî</i>	<i>Rehâvî</i>	<i>Rehâvî</i>	<i>Rehâvî</i>		10	
		10	<i>Büzürg</i>	<i>Büzürg</i>	<i>Büzürg</i>	<i>Büzürg</i>		8	
		11	<i>Nevâ</i>	<i>Nevâ</i>	<i>Nevâ</i>	<i>Nevâ</i>		2	
		12	<i>Hüseynî</i>	<i>Hüseynî</i>	<i>Hüseynî</i>	<i>Hüseynî</i>		11	
Altı Âvâze	1	<i>Nirûz</i>	<i>Nevrûz</i>	<i>Nirûz</i>	<i>Nevrûz</i>	4			
	2	<i>Geveşt</i>	<i>Geveşt</i>	<i>Geveşt</i>	<i>Gevest</i>	1			
	3	<i>Hicaz</i>	<i>Hicaz</i>	<i>Hicaz</i>	<i>Mâyê</i>	5			
	4	<i>Zirkeşî</i>	<i>Zirkeşî</i>	<i>Zirkeşî</i>	<i>Gerdâniye</i>	2			
	5	<i>Şehnaz</i>	<i>Şehnaz</i>	<i>Şehnaz</i>	<i>Şehnaz</i>	6			
	6	<i>Selmek</i>	<i>Selmek</i>	<i>Selmek</i>	<i>Selmek</i>	3			

A MUSICOLOGICAL TREATISE FROM FOURTEENTH/FIFTEENTH-CENTURY HASANKAYF: MUZAFFAR AL-HASKAFI'S WORK *AL-KASHSHAF FI 'ILM AL-ANGHAM*

ABSTRACT

This article aims to explore the work *al-Kashshaf fi 'ilm al-Angham*, written by Muzaffar al-Haskafi in fourteenth/fifteenth-century Hasankayf under the Ayyubids, and evaluate its place in the classical musicological literature. Al-Haskafi develops his ideas in relation with those of his predecessors and contemporaries, such as Safi al-Din al-Urmawi (d. 693/1294), Ibn Kurr (d. 759/1357), Shams al-Din al-Saydawi, and Jamal al-Din al-Mardini (d. 809/1406). Al-Haskafi does not write about the concept of rhythm, intervals, ratios between intervals, or concordant and dissonant intervals, which are among the fundamentals of a music theory. Al-Haskafi differs from his predecessors and contemporaries by using an ambiguous concept of *bayt* to explain the composition of the modes. He also gives examples of the melodic development of the modes. He devotes the last part of his work to the philosophy of music, and there offers a mystical account of music's influence and affective power.

Keywords: al-Haskafi, Arab Musicology, al-Saydawi, al-Mardini, Ibn Kurr, al-Urmawi, Philosophy of Music, Modes (*maqam*).