

Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *er-Risâletü'l-Fethiyye fi'l-Mûsîkâ* Adlı Eserinde Gelenekçi ve Yenilikçi Mukayesesi

Semra ŞAHİN

Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi,

İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı

PhD Student, Marmara University, Faculty of Theology,

Department of Islamic History and Arts

Istanbul / Türkiye

semra.sahin@mku.edu.tr

orcid.org/0009-0004-5162-3619

Ahmet Hakkı TURABİ

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi,

İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı

Professor, Marmara University, Faculty of Theology,

Department of Islamic History and Arts

Istanbul / Türkiye

ahturabi@yahoo.com

orcid.org/0000-0001-8327-3693

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Types: Araştırma Makalesi /Research Article

Geliş Tarihi / Received: 8 Mayıs / May 2025

Kabul Tarihi / Accepted: 3 Haziran / June 2025

Yayın Tarihi / Published: 30 Aralık / December 2025

Yayın Sezonu / Pub. Date Season: Aralık / December

Sayı / Issue: 27 **Sayfa /Page:** 1-34

Atıf / Cite as: Şahin, Semra – Turabi, Ahmet Hakkı. “Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *er-Risâletü'l-Fethiyye fi'l-Mûsîkâ* Adlı Eserinde Gelenekçi ve Yenilikçi Mukayesesi [Comparison of Traditionalists and Modernists in Lâdiqlî Muhammad Chalabî's work titled *al-Risâlah al-Fathîyah fi al-Mûsîqâ*]. *Amasya İlahiyat Dergisi-Amasya Theology Journal* 27 (December 2025): 1-34.

<https://doi.org/10.18498/amailad.1695358>

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Telif Hakkı ve Lisans / Copyright & License: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

Comparison of Traditionalists and Modernists in Lâdiqlî Muhammad Chalabî's work titled *al-Risâlah al-Fathîyah fî al-Mûsîqâ*

Abstract

Lâdikli Mehmed Çelebi's *er-Risâletü'l-Fethiyye fî'l-Mûsikâ* is among the most significant theoretical works on Turkish music that have survived to the present day. Written in the last quarter of the 15th century, this work is notable both for representing the classical theoretical tradition and for reflecting the intellectual transformation in music thought during the late Ottoman period. As one of the final Arabic-written examples of the edvâr tradition that began with Safiyyüddîn 'Abd al-Mu'min al-Urmawî, *Fethiyye* also complements another major work of Lâdikli's, *Zeynu'l-Elhân*, which stands as one of the earliest Turkish-written examples within the same tradition. Together, these works demonstrate Lâdikli's dual contribution to the theoretical legacy of Islamic music. *Fethiyye* addresses foundational theoretical subjects in detail, including the definition and scope of music, the formation of notes, reasons for pitch variation, classification of intervals, the structure of pitches, maqâm, âvâz, shu'ba, and îqâ'. The work's originality lies primarily in its systematic comparison of the approaches of earlier music theorists and his contemporaries. Another notable feature of the treatise is that Lâdikli includes not only theoretical insights but also practical observations regarding musical performance. While grounding his thought in the systems of classical theorists such as al-Fârâbî, Ibn Sînâ, and al-Urmawî, he also incorporates the perspectives and innovations of his contemporaries. This blend allows him to reinterpret the traditional framework and offer a theoretical structure responsive to the needs of his time. Believing that music is not merely a mathematical abstraction but also an aesthetic, auditory, and spiritual experience, Lâdikli engages with cosmological associations—such as the links between maqâms and planetary spheres, and between âvâzes and the four elements—yet treats such ideas cautiously. In this context, the treatise identifies numerous differences between the traditional and innovative approaches, such as the increase in consonant intervals, new classifications of instruments, the addition of a sixth string to the 'ūd, alternative terminologies, the inclusion of the yegâh pitch into the theoretical system, the emergence of melodic progression (seyir) as a distinguishing element in maqâm construction, and the introduction of numerous new îqâ' patterns alongside the abandonment of earlier ones. Several of the innovations identified by Lâdikli have had a lasting influence on the development of Turkish music in the centuries that followed. This article aims to answer the following key questions: How did Lâdikli navigate the balance between tradition

and innovation? Which theorists and performers did he classify as traditionalist or innovative, and on what grounds? How does his comparative methodology situate him within the broader continuity of Turkish music theory? In light of these questions, the article first identifies Lâdikli's place within the tradition of Ottoman-Turkish music theory. Then, the theoretical explanations found in Fethiyye are evaluated through a comparative analysis within the historical development of Turkish music thought. The theoretical framework of the work is explained by comparing it with contemporary texts, and the similarities and differences with classical sources—particularly those of Urmawî, Marāghî, and others—are systematically revealed. Ultimately, *Fethiyye* emerges not merely as a text of transmission but as a foundational work that restructures tradition and responds meaningfully to the theoretical demands of its era.

Keywords: Turkish Religious Music, Lâdikli Mehmed Çelebi, *er-Risâletü'l-Fethiyye fî'l-Mûsîkâ*, Qudamâ and Muta'akhhirûn, Tradition and Modernism.

Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *el-Risâletü'l-Fethiyye fî'l-Mûsîkâ* Adlı Eserinde Gelenekçi ve Yenilikçi Mukayesesi

Öz

Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *er-Risâletü'l-Fethiyye fî'l-Mûsîkâ* adlı eseri, geçmişten günümüze ulaşan en önemli Türk mûsikîsi nazariyatı kitapları arasında yer almaktadır. 15. yüzyılın son çeyreğinde kaleme alınan bu eser, hem klasik nazarî geleneği temsil etmesi hem de dönemin mûsikî düşüncesindeki dönüşümün izlerini yansıtması bakımından dikkate değerdir. Safiyyüddîn Abdülmü'min el-Urmevî (öl. 1294) ile başlayan ve “edvâr geleneği” olarak anılan mûsikî nazariyatı çizgisinin Arapça kaleme alınmış son örneği olan *er-Risâletü'l-Fethiyye*, aynı zamanda bu geleneğin Türkçe yazılmış ilk örneklerinden biri olan *Zeynü'l-Elhân*, Lâdikli'nin iki önemli eseridir. Bu eserler, Lâdikli'nin nazarî mirasa katkısını iki yönlü olarak ortaya koymaktadır. *Fethiyye*, mûsikînin tanımı, konusu, notaların oluşumu, sesin tizlik ve pestlik nedenleri, perdelerin taksimi, aralıkların hesaplanması ve sınıflandırılması, makam, âvâze, şû'be, îkâ' gibi temel konuları detaylı biçimde ele alırken; eserin asıl özgünlüğü, klasik dönem mûsikî nazariyecileri ile çağdaşı olan teorisyenler arasındaki yaklaşım farklarını sistematik şekilde tespit edip okuyucuya sunmasından kaynaklanmaktadır. Eserin dikkat çeken yönlerinden biri de müellifin sadece teorik görüşleri değil, aynı zamanda mûsikî icrasına dair pratik gözlemleri de hesaba katmasıdır. Lâdikli, Fârâbî, İbn Sînâ ve Urmevî gibi klasik dönem teorisyenlerinin sistemlerini temel almakla birlikte, çağdaşı olan nazariyatçılardan ve icrâcılardan da

etkilenmiş; bu sayede geleneği yeniden yorumlayan, çağının ihtiyaçlarına cevap veren bir teori çerçevesi sunmuştur. Müziğin sadece soyut bir matematiksel yapı değil, aynı zamanda estetik, işitsel ve ruhsal bir deneyim olduğuna inanan müellif, makamlar ile gezegenler, âvâzeler ile unsurlar arasında bağ kuran yaklaşımları temkinli bir şekilde yorumlamıştır. Bu bağlamda gelenekle yenilik arasında uyumlu ses aralıklarının sayısı, çalgıların tasnifi, uda yeni bir tel eklenmesi, ıstılahlar konusunda yapılan farklı tercihler, yegâh perdesinin nazârî sisteme dahil edilmesi, makamsal yapılarda seyir kavramının ayırt edici bir unsur olarak ön plana çıkması, çok sayıda yeni îkâ' çeşidinin kullanıma girip, eskilerinin büyük ölçüde terkedilmesi gibi önemli farklılıklar olduğu ortaya çıkmıştır. Lâdikli'nin tespit ettiği yeniliklerin bir bölümünün, geçen yüzyıllar içerisinde günümüz Türk müziğine de tesir ederek, onu önemli ölçüde şekillendirdiği ve zenginleştirdiği anlaşılmaktadır. Bu çalışmanın temel soruları şunlardır: Lâdikli, mûsikîde gelenek ve yenilik arasında nasıl bir denge kurmuştur? Hangi nazariyeci ve icrâcılar gelenekçi ya da yenilikçi olarak değerlendirmiştir? Bu ayrımı hangi esaslara dayandırmış ve nasıl temellendirmiştir? Ayrıca Lâdikli'nin benimsediği bu karşılaştırmalı yaklaşım, kendisinden önceki ve sonraki dönemlerin teorik birikimiyle nasıl bir ilişki içerisindeydi? Bu sorular ışığında, makalede öncelikle Lâdikli'nin Osmanlı Türk mûsikî nazariyesindeki yeri tespit edilmekte; ardından *Fethiyye'*de yer alan teorik açıklamalar, Türk mûsikî düşüncesinin gelişim süreci içinde karşılaştırmalı analiz yöntemiyle değerlendirilmektedir. Eserdeki teorik yapı, çağdaş eserlerle kıyaslanarak açıklanmış; özellikle Urmevî, Merâğî ve diğer klasik kaynaklarla olan benzerlikler ve farklılıklar sistematik biçimde ortaya konulmuştur. Sonuç olarak Lâdikli'nin *Fethiyye'*si, sadece geleneği nakleden bir kaynak değil; onu yeniden yapılandıran ve çağdaş nazârî ihtiyaçlara cevap veren bir kurucu metin olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Din Mûsikîsi, Lâdikli Mehmed Çelebi, *er-Risâletü'l-Fethiyye fi'l-Mûsikâ*, Kudema ve Müteahhirûn, Gelenek ve Yenilik.

Giriş*

Lâdikli'nin *Fethiyye*'si mûsikînin tarifi, konusu, notaların oluşumu, sesin pestlik ve tizlik nedenleri, perdelerin taksimi, notaların yerlerinin perdeler üzerinde belirlenmesi, uyumlu aralıklar, uyumsuzluğun nedenleri, aralıkların birbirine eklenmesi ve birbirinden çıkarılması, aralıkların bölünmesi, *makam*, *âvâze* ve *şu'be*ler, *îkâ'* gibi klasik Türk mûsikîsi nazariyatı konularını genişçe ele almış ve bunları *ebced nota sistemi*¹ kullanarak, ilmî bir üslupla detaylıca anlatmıştır. Kendisinden önce telif edilen *edvâr*² kitaplarında da benzer konulara yer verilmekle birlikte, Lâdikli'nin eserini, diğerlerinden ayıran çok önemli bir hususiyeti vardır: Nazarî ve icraya ilişkin meseleleri, her iki zümreye göre ayrı ayrı izah eden ve böylece okuyucuya farklı bir perspektif sunan eser, bu yönüyle ilktir. Diğer klasik kaynaklar üzerinde yaptığımız incelemeler ve *Fethiyye* ile söz konusu eserler arasında yaptığımız mukayeseler bu eserin, Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi nazariyesinde gelenek ile çağdaş yaklaşımlar arasında kurulan ilişkileri anlamak açısından ne denli önemli olduğunu bir kez daha ortaya koymuştur. Hâşim Receb'in Lâdikli hakkında yaptığı *vasıl hemzesi* benzetmesi de onun, iki zümre arasında üstlendiği bu rolü çarpıcı şekilde ifade eden bir tespittir.³

Müellif, kendisinden önce gelen klasik mûsikî teorisyenlerinin görüşlerini titizlikle aktarırken, aynı zamanda kendi döneminin teorik ve pratik ihtiyaçlarına uygun yeni yorumlar geliştirmiştir. Bu yönüyle

* Bu makale, Semra Şahin tarafından Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi danışmanlığında yazımı devam eden “Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *er-Risâletü'l-Fethiyye fî'l-Mûsîkâ* Adlı Eseri (Müzikal İncele ve Araştırma)” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

¹ Mustafa İsmet Uzun, “Ebced”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1994), 10/68-70.

² Mûsikînin iki ana unsurunu teşkil eden ses ve usul Arapça *devr* (dönme, dönüş) kelimesinin çoğulu olan *edvâr* ile adlandırılarak mûsikî nazariyatı eserlerinin genel adı olmuş, bu konuda yazılan eserlere de “*Kitâbü'l-edvâr*” denilmesi bir teamül halinde devam etmiştir. Bk. Mehmet Nuri (Uygun), “*Kitâbü'l-Edvâr*”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2002).

³ Arapçada sâkin bir harfle başlayan kelimeyi okutmaya yarayan *vasıl hemzesi*, bu yolla iki kelime arasında bağ kurmaya yarar. Hâşim Receb bu benzetme ile Lâdikli'nin iki kesimi birbirine bağlayan bir misyon üstlendiğini imâ etmektedir. Bk. Hâşim Receb, *er-Risâletü'l-Fethiyye fî'l-Mûsîkâ (Şerh ve Tahkîk)* (Kuveyt: es-Silsiletü't-Türâsiyye, 1986), 5.

Lâdikli, sadece bir aktarıcı değil; teorik düşüncüyü kendi çağına uyarlayan ve özgün katkılar sunan bir kuramcı olarak öne çıkar.

Bu çalışmanın amacı, Lâdikli'nin kudema ve müteahhirûn ayrımını nasıl temellendirdiğini, bu iki zümre arasında ne tür farklılıklar gördüğünü, bu farkların mûsikî nazariyesine ve pratiğine nasıl yansıdığını analiz etmektir.

Lâdikli'nin *Fethiyye'si*, kudema ve müteahhirûna ait görüşleri karşılaştırmalı biçimde ele alması yönüyle Türk mûsikîsi nazariyesinde özgün bir yere sahiptir. Eserde yalnızca teorik bilgiler değil, aynı zamanda icrâ pratiğine dair ipuçları da yer almaktadır. Lâdikli hem kudema hem de müteahhirûn görüşlerini karşılaştırırken tarafsız bir duruş sergilemeye özen göstermiş, böylelikle ilmî miras ile çağdaş ihtiyaçları birlikte değerlendiren dengeli bir yaklaşım geliştirmiştir.

Bu çalışma, Lâdikli'nin mûsikî nazariyesinde ortaya koyduğu bu yaklaşımı sistematik biçimde analiz ederek onun hem geleneğe bağlılığını hem de yenilikçi yönünü ortaya koymayı hedeflemektedir. Böylece, *Fethiyye'nin* dönemin teorik yapısı içindeki yerini belirlemek ve bugünkü Türk mûsikîsi nazariyatına etkilerini daha net biçimde değerlendirmek mümkün olacaktır.

Bu çalışmada, Lâdikli'nin *Fethiyye* adlı eseri, nitel araştırma yöntemlerinden döküman incelemesi tekniğiyle ele alınmıştır. Eserde yer alan nazarî açıklamalar, kudema ve müteahhirûn ayrımı çerçevesinde karşılaştırmalı analiz yöntemiyle değerlendirilmiş; her iki grubun yaklaşım farklılıkları, özellikle terminoloji, aralık sistemleri, îkâ' yapıları ve gök cisimleriyle kurulan ilişkiler gibi ana başlıklar altında incelenmiştir. Lâdikli'nin hem nazarî hem de amelî vurguları, dönemin mûsikî düşüncesi ve icrası açısından değerlendirilmiş; böylece eserin sadece teorik değil, aynı zamanda pratik yansımaları da dikkate alınmıştır.

Elde edilen bulgular, hem klasik mûsikî nazariyesinin Osmanlı'daki sürekliliğini hem de 15. yüzyılda yaşanan teorik dönüşümü gözler önüne sermekte ve Lâdikli'nin bu iki gelenek arasında nasıl bir yol izlediğini ortaya koymaktadır.

İslam ilim ve düşünce tarihinde kudema ve müteahhirûn ayrımı, özellikle tefsir, hadis, kelam, fıkıh gibi alanlarda farklı dönemlerdeki entelektüel eğilimleri ve metodolojik yaklaşımları tanımlamak için kullanılmıştır.

Kudema, İslam düşüncesinin ilk dönemlerinde yaşayan ve ilmî-felsefî esasların temellerini atan âlimleri ifade eder. Bu dönemde Yunan felsefesiyle sentezlenen düşünceler ışığında felsefe, mantık, matematik, astronomi ve mûsikî gibi alanlarda ilk gelişmeler yaşanmıştır. Müteahhirûn ise kudemanın kurduğu temelleri sistematikleştiren ve geliştiren âlimleri kapsar. Bu dönemde özellikle tasavvuf, mantık, kelim ve hukuk gibi alanlarda yeni teoriler ve yöntemler öne çıkmıştır. Bu ayrım yalnızca kronolojik değil, aynı zamanda teorik, metodolojik ve içerik yönüyle farklılıkları da yansıtır.

Ayrımın ortaya çıkış sebepleri fikrî ve ilmî gelişmelerin zamanla derinleşmesi, metodolojik değişimler, ilmî temellerin güçlenmesi, kültürel ve coğrafi etkileşimlerin artması, dinî ve felsefî yorumların çeşitlenmesi olarak özetlenebilir.

İslam düşüncesinin evrimini ve farklı dönemlerdeki yaklaşım farklılıklarını anlamada önemli bir araç olan bu ayrım, mûsikî için de söz konusu olmuştur. Mûsikî özelinde bu ayrımın kullanılan ıstılahlar, perde sistemleri, makam sınıflamaları ve îkâ' gibi dinamiklere göre nasıl şekillendiği ayrıca değerlendirilecektir.

1. Türk Mûsikîsi Nazariyesinde Gelenekçi ve Yenilikçi Ayrımının Tarihi Temelleri

İslâm geleneğinde fıkıh, kelim, mantık ve diğer disiplinlerde olduğu gibi zamanla mûsikî nazariyesinin gelişim sürecinde de bu sürecin evrelerini ve bu ilimdeki farklı yaklaşımları anlamamıza yardımcı olan gelenek-yenilik ayrımının ortaya çıktığını daha önce ifade etmiştik.

Muallim-i Sâni lakabıyla anılan ilk İslam filozofu Ebû Nasr Muhammed el-Fârâbî (öl. 339/950), *Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebîr* adlı ünlü eserinin mukaddimesinde, eseri iki bölüm olarak telif ettiğini belirtmekte ve "... ikinci bölümde bu sanatın meşhurları ve araştırmacılarından bize intikal etmiş olan görüşlerini tespit ettik; anlaşılmayan ifadelerini açıkladık, her bir görüşü bir bir kontrol ettik..." demektedir. Eserin ikinci bölümü günümüze ulaşmamış olsa da anlaşıldığı kadarıyla Fârâbî bu sözleriyle, kendi döneminde kudema sayılan Grek müellifleri kastetmektedir.⁴

⁴ Ahmet Hakkı Turabi, "Fârâbî'nin Mûsikî Alanındaki Görüşleri ve Eserleri", *Uluslararası Fârâbî Sempozyumu Bildirileri* (İstanbul: Elis Yayınları, 2005), 52-53.

Mûsikî ilminin önde gelen kuramcılarından Safiyyüddin Abdülmü'min el-Urmevî (öl. 693/1295) de zaman zaman “kudemaya göre” ifadesini kullanmakta,⁵ muhtemeldir ki bu ifadeyle, eserlerinde kaynak olarak istifade ettiği Fârâbî ve İbn Sînâ'yı (öl. 428/1037) işaret etmektedir. Abdülkâdir Merâğî (öl. 838/1435) eserlerinde, farklı dönemlerdeki farklı nazarî ve amelî yaklaşımları ifade ederken, satır aralarında “öncekiler” ve “sonrakiler” diyerek kudema ve müteahhirûn arasındaki bazı görüş ayrılıklarına dikkat çekmektedir.⁶

Lâdikli, *Fethiyye*'de Fârâbî, İbn Sînâ, Urmevî ve Merâğî'den farklı olarak, bu iki kesim arasındaki teorik ve icraya ilişkin farklı yaklaşımları ve yenilikleri, sistematik ve kategorik bir şekilde ele almıştır. Bu nedenle *Fethiyye*, Türk mûsikîsi nazariyesinde kudema ve müteahhirûn arasındaki etkileşimi anlamak açısından önemli bir kaynak niteliğindedir. Bu mukayeseyi yaparken sadece nazarî tespitlerle yetinmeyen Lâdikli, her iki kesimin icracıları (ehl-i amel) tarafından ortaya konan mûsikî pratiğine dair de önemli bilgiler vermiştir. Bu durum onun, mûsikînin hem teorik hem de pratik yönüne hakimiyetini ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir.

Lâdikli eserin ilk bölümünün dördüncü makalesini tamamen kudemanın görüşüne göre meşhur devirler, bu devirlerdeki ortak notalar ve tabakalar, altı âvâze ve şu'beler, teller arasındaki alışlagelmiş eşlik oranları (akortlar) konusuna ayırmışken; beşinci makalede son dönem alimlerince kullanılan meşhur elhân ve bu elhânın, şahıslar ve vakitlerin hususiyetlerine göre tesirlerinden bahsetmiştir. Aynı şekilde eserin îkâ' bahsine ayırdığı ikinci bölümünün ilk makalesinde îkâ' hakkında genel bilgiler verdikten sonra, ikinci makaleyi kudema nezdinde kullanılan îkâ'lara, üçüncü makaleyi de son dönem alimlerince kullanılan îkâ'lara ayırmıştır.

Lâdikli, Fârâbî ile başlayıp, İbn Sînâ, Urmevî ve Merâğî ile devam eden dönemde kabul gören ve zamanla bir ekole dönüşen nazariyat kaidelerini “kudemanın görüşü” olarak aktarır; eserinde, bu şahsiyetlerin isimlerini yer yer zikrederek, onları kendisine kaynak ittihaz ettiğini belirtir. Aynı zamanda kudema döneminin meşhur icracılarından Mansur

⁵ Safiyyüddin Abdülmü'min el-Urmevî, *er-Risâletü's-Şerefiyye* (İstanbul: Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Veliyyüddin Efendi, V2167), 49b.

⁶ Abdülkâdir b Gaybî el-Hâfız Merâğî, *Câmiu'l-Elhân*, 3644 (İstanbul: Nuruosmaniye Kütüphanesi, 3644, 118 yk.), 12a.

b. Zelzel (öl. 175/791) ile *şahrûd*⁷ sazının mûcidi İbn Ahvas'ın (öl. [?]) isimlerine de eserinde yer verir. Yine meşhur icracılardan Ebû Yahyâ Ubeydullah b. Süreyc (öl. 98/716 [?]), Ebû'l-Kâsım İsmâîl b. Câmî' b. Abdillâh (öl. 192/808), İbrahim el-Mevsılî (öl. 188/804), İshak el-Mevsılî (öl.235/850), Ziryâb (öl. 238/852) gibi önemli icracıları ismen zikretmese de mûsikî ilminde bu derece derinleşmiş biri olarak Lâdikli'nin, bu şahsiyetlerin icra tekniklerinden imkanlar ölçüsünde haberdar olduğu ve eserini telif ederken bu icralara dair kendisine ulaşan bilgilerden de istifade ettiği muhakkaktır. Çünkü eserinde yer yer "kudema dönemi icracıları" şeklinde ifadelere rastlanmaktadır.⁸

Lâdikli "son dönem alimleri" ifadesiyle tam olarak kimleri kastettiğini, isim vererek zikretmese de hem yaşadıkları dönemden hem de bu kesimin nazârî görüşleri ve mûsikî icraları ile alâkalı tespitlerinden hareketle, bu şahsiyetlerin kim olduklarını saptamak zor değildir. Örneğin eserinde son dönem alimlerinin on iki makam, altı âvâze ve yirmi dört şu'beyi, kudemadan farklı olarak gök cisimleriyle bağdaştırdıklarını ifade etmektedir. Dolayısıyla eserlerinde söz konusu makam, âvâze ve şu'beleri bu şekilde aktaranları son dönem alimleri diye nitelendirmiştir, diyebiliriz. Yine son dönem alimlerinin, makam, şu'be ve âvâzelerin yanında, *terkîb* adı verilen yeni bir kategori oluşturduğu bilgisi de iki zümreyi kolayca ayırmamızı sağlamaktadır. Bu bağlamda kendi çağdaşı olan Kırşehirli Yusuf bin Nizâmeddin (öl. 829/1425 [?]), Kadızâde Tirevî

⁷ Şahrûd: Uzunluğu udun iki mislidir ve teknesi uda benzer. Uddan bir oktav pest ses verir, beş çift tel takılır. Bkz. Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkâdir* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986), 104.

Şahrûd (Şehrûd), ud veya barbat çalgılarına benzeyen ancak çok daha büyük boyutlu, kısa saplı bir lavta türüdür. Bu çalgı, Osmanlı dönemine ait önemli bir minyatür eser olan Surnâme-i Hümayûn'da resmedilmiştir. Büyük boyutlu yapısı sayesinde daha derin ve rezonanslı bir ses aralığına sahiptir, modern mandola veya mandobass gibi çalgılarla karşılaştırılabilir. Bk. Turkish music portal, "Instruments Turkish Classical Music Sehrud", Erişim tarihi 30.03.2025.

Farabi'nin *Kitâbü'l-Mûsikî el-Kebîr* adlı eserinde, şahrûdun dört oktavlık geniş bir ses aralığı sunduğundan bahsedilmektedir. Bk. Fazlı Arslan, *Safiyüddîn Abdülmümin el-Urmevî ve er-Risâletü's-Şerefiyye'si* (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2004), 236. Ayrıca bk. Cemal Karabaşoğlu, *Abdülkâdir Merâğî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010), 217.

⁸ Mehmed Çelebi Lâdikli, *er-Risâletü'l-Fethiyye fî'l-Mûsikâ* (İstanbul: İBB, Atatürk Kitaplığı, K23), 63a.

(öl. 899/1494 [?]), Hızır b. Abdullah (öl. [?]), Fethullah Şîrvânî (öl. 891/1486), Ahmed oğlu Şükrullah (öl. 894/1489) Seydî (öl. 905/1500) ve Alişah b. Hacı Büke (öl. 905/1500 [?]) bu gruba dahil edilebilir. Nazarî alanda saydığımız bu isimlerin yanında, kendi dönemine yakın tarihlerde yaşamış olan Abdülkâdir Merâğî ile oğlu Abdülaziz Derviş Üdî (öl. 808/1485-1486 [?]), Merâğî'nin torunu Mahmud Çelebi (öl. [?]), Şemseddin Nahîfî (öl. 899/1494), Şeyh Vefâ Efendi (öl. 895/1490) gibi meşhur icracılardan da ilham aldığı anlaşılmaktadır.

2. er-Risâletü'l-Fethiyye'deki Kudema ve Müteahhirûn Mukayesesinde Öne Çıkan Unsurlar

Lâdikli'nin *Fethiyye*'de gelenekçi ve çağdaş alimler arasında yaptığı kıyaslama yakından incelendiğinde, iki kesim arasında bazı hususlarda bir takım yeni yaklaşımlar söz konusu olduğu görülür. Son dönem alimlerinin hem nazarî hem de icraya dönük olarak ortaya koyduğu bu yenilikler, kudemadan devralınan mûsikî mirasının geliştirilmesine ve zenginleştirilmesine katkıda bulunmuştur.

2.1. Aralıklar Konusundaki Yenilikler

Lâdikli'nin *Fethiyye*'de sözünü ettiği yeniliklerden biri aralıklar konusundadır. Onun ifade ettiğine göre bu aralıklar belli bir sayı ile sınırlandırılmayacak kadar çok olmakla birlikte kudema nezdinde en çok kullanılan dokuz aralık vardır. Urmevî *Kitâbü'l-Edvâr*'ında bu dokuz aralığı zikretmekte; iki oktavın üzerindeki aralıklara yer vermemektedir.⁹ İbn Sînâ ve Merâğî'de de durum aynıdır.¹⁰ Bunlar bakiyye ve fadla, mücenneb, tanini, dörtlü aralık, beşli aralık, oktav aralığı, oktav ve dörtlü aralığı, oktav ve beşli aralığı ile iki oktav aralıklarıdır.¹¹

Lâdikli, eserinin birinci bölümünde *Perdelerin Taksimi, Uyumlu Aralıkların İncelenmesi ve Bu Aralıkların Tellerin Uzunluklarından Elde Edilme Oranları* başlığı altında Urmevî'nin, büyük aralıkları iki oktav ile sınırlandırdığını, ancak kendisinin bu iki oktava ilâveten üçüncü oktav alanına girerek müzikal yapıyı daha da zenginleştirdiğini belirtmektedir.

⁹ Safiyyüddîn Abdülmü'min el-Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr* (İstanbul: Fatih, Süleymaniye Kütüphanesi, 3662), 5a.

¹⁰ Ahmet Hakkı Turabi, "İbn Sînâ ve Müzik", *Uluslararası İbn Sînâ Sempozyumu Bildirileri* (İstanbul: İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2008), 205; Abdülkâdir b Gaybî el-Hâfız Merâğî, *Makâsıdü'l-Elhân* (COinS, 79 yk.), 13a.

¹¹ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 29b.

Lâdikli'ye göre Urmevî'nin bu sınırlandırmayı yapmasının sebebi, "insan sesinin iki oktavın üstüne çıkmasının mümkün olmaması" düşüncesidir.¹² Çünkü o, icra edilemeyen bir alanı teoriye dahil etmeyi uygun görmemiştir. Ancak iki oktavın üstüne çıkmak, insan gırtlığıyla değilse bile *şahrûd* gibi bazı enstrümanlarla mümkün olduğu için, Lâdikli iki oktavın üzerindeki büyük aralıkları da bahse değer görmüştür.¹³ Merâğî de *Câmiu'l-Elhân*'da iki oktavın üzerindeki aralıklara yer vermemiş olsa da *şahrûd* adlı çalgının bu özelliğinden söz etmiştir.¹⁴

Lâdikli'nin bu tercihi, onun mûsikî düşüncesinde yalnızca insan sesiyle sınırlı kalmayan, daha kapsamlı bir icra perspektifi benimsediğini ve nazarî çerçeveyi buna göre yeniden şekillendirdiğini göstermektedir. Böylece nazarî yapı, dönemin çalgı gerçekliğiyle daha uyumlu hale gelirken, aynı zamanda geleceğe dönük bir gelişme eğilimi de sergilenmiştir.

Lâdikli, kudemanın tespit ettiği dokuz uyumlu aralığın yanında kendi döneminde bunlara beş aralık daha ilave edildiğini; böylece toplam on dört uyumlu aralığın müzikal icrada kullanıldığını belirtmektedir.¹⁵ Bu beş uyumlu aralık ise hicaz cinsinde bulunan A-h (♯-) aralığı, mâye cinsinde bulunan A-V (♭-) aralığı,¹⁶ iki oktav ve dörtlü aralığı, iki oktav ve beşli aralığı ile üç oktav aralıklarıdır. Günümüz Türk müziğinde artık ikili (A2) olarak bilinen aralığın karşılığını "h" aralığı olarak Türk müziği sisteminde ilk defa, Kutbüddîn Şîrâzî'nin (öl. 710/1311) dizi yapımında kullandığı tespit edilmiştir.¹⁷ Lâdikli'nin çağdaşı olan Fethullah Şîrvânî de mûsikîye dair eserinde bu on dört aralıktan bahseder.¹⁸

¹² Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 27b.

¹³ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 28a.

¹⁴ Merâğî, *Câmiu'l-Elhân*, 11a.

¹⁵ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 29b.

¹⁶ Ebced nota sisteminde A-h ve A-V harfleriyle ifade edilen bu iki aralık, Arel-Ezgi Uzdilek sisteminde 12-13 komaya karşılık gelen ve *artık ikili* tabir edilen aralıklara denk gelmektedir.

¹⁷ Ahmet Çakır, "Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ında Devir ve Cem'-i Kâmiller", *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 37 (2014), 94.

¹⁸ Bayram Akdoğan, *Fethullah Şîrvânî ve "Mecelletun Fi'l-Mûsîkâ" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri* (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1996), 109.

*Fethiyye'*de küçük lahnî¹⁹ aralıkları (süperpartiküler aralık) ayrı bir başlık altında incelerken kudemanın, *bakiyye*, *mücenneb* ve *tanini* olmak üzere üçle sınırlandırdığı bu aralıklara, son dönem alimlerinin, hicaz cinsinde bulunan A-h ve mâye cinsinde bulunan A-V aralıklarını da eklediklerinin altını bir kez daha çizer. Böylece çağdaşı olan nazariyatçılara göre süperpartiküler aralıkların sayısı beş olarak tespit edilmiştir.²⁰

Mûsikî sanatının temel gayesi uyumlu sesler elde etmektir ve bu da ancak notalar arasındaki uyumlu aralıklarla mümkündür. Uyumlu aralıkların sayıca artması, o aralıklardan elde edilen nağmelerin de zenginleşmesi anlamına gelir ki bu aynı zamanda beste kompozisyonlarının da çeşitlenmesi demektir. Melodik aralık sistemindeki bu genişleme hem nazarî düşüncenin derinleşmesini hem de pratikle olan bağın güçlenmesini mümkün kılmıştır. Bu noktadan hareketle, her ne kadar iki zümrenin icraları arasında mukayese yapmamıza imkân tanıyacak eserler günümüze ulaşmamış olsa da müteahhirûn döneminde, kudema dönemine kıyasla melodik açıdan daha zengin ve icra tekniği bakımından daha ileri seviyede eserler ortaya konduğunu söylemek yanlış olmaz.

2.2. Çalgıların Tasnifinde Yenilik

Son dönem alimlerinin getirdiği bir diğer yenilik, çalgıların tasnifi ile ilgilidir. Lâdikli'nin ifadesine göre kudema, çalgıları telli ve üflemeli olmak üzere iki gruba ayırırken son dönem alimleri bu sınıflamaya vurmali çalgıları da dahil etmişlerdir.²¹ Hem nazarî hem de amelî müzik anlayışında dikkate değer bir dönüşümün izlerini taşıyan ve önemli bir genişleme sürecine işaret eden bu gelişme, öncelikle müzik nazariyatında daha kapsayıcı bir yaklaşımın benimsendiğini göstermektedir.

Şöyle ki: Klasik dönem müzik düşüncesinde îkâ' kavramı, ritmik yapıların nazarî temellerini açıklamak üzere erken dönemlerden itibaren yer almakta; Fârâbî, İbn Sînâ, Urmevî ve Merâgî gibi alimlerin eserlerinde detaylı biçimde izah edilmektedir. Ancak kudemanın eserlerinde îkâ'ın teorik varlığına karşın, bu ritimlerin icrasında kullanılan vurmali

¹⁹ Elhân (الحن) *lahin* (الحن) kelimesinin çoğuludur. Kudemaya göre tarifi şöyledir: Tizlik ve pestlik açısından farklı, birbiriyle uyumlu şekilde düzenlenmiş notalar topluluğudur. Bk. Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 8b.

²⁰ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 35a.

²¹ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 85a.

çalgıların Lâdikli dönemine kadar, nazarî sistem içerisinde bağımsız bir kategori olarak sınıflandırılmadığı anlaşılmaktadır.

Fârâbî, enstrümanları hançere, küçük dil, burun, geniz ve dudaklardan oluşan doğal enstrümanlar ile; ud, ney ve tanburdan oluşan yapay enstrümanlar şeklinde ikiye ayırırken,²² sistematikçi bir filozof olan İbn Sîna telli, yaylı ve nefesli olmak üzere üç sınıfa ayırır.²³ Urmevî, sesin oluşumunu insan hançeresi, telli ve nefesli çalgılar üzerinden açıklarken, vurmali çalgılardan söz etmez.²⁴ Yani onların tasnifinde de vurmali çalgılar henüz ayrı bir başlık altında değerlendirilmemektedir. Çalgılar konusunda oldukça detaylı bilgiler veren Merâğî'de bile doğrudan "vurmali çalgılar" adında bir kategoriye rastlanmaz.²⁵

Bu bağlamda Lâdikli'nin, kendi çağdaşlarının çalgı sınıflandırılmasında "vurmali çalgılar"ı ayrıca zikrettiklerini ifade etmesi, önceki dönemlerden ayrılan dikkat çekici bir yaklaşımdır. Bu durum, onun döneminde ritmik unsurun yalnızca îkâ' kalıplarıyla değil, bu kalıpları icra eden çalgılarla birlikte teorik çerçevede ele alınmaya başlandığını ve böylece vurmali çalgıların ilk kez sistematik bir şekilde nazarî düzlemde tanımlandığını göstermektedir.

Öte yandan bu değişim, dönemin icra geleneğinde yaşanan zenginleşmeyle de ilişkilendirilebilir. Vurmali çalgıların artan görünürlüğü, müzikte sadece melodik değil, ritmik örgünün de önem kazandığını, dolayısıyla icranın îkâ'daki çeşitlilikle daha da zenginleştiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda seslerin sadece perde ve seyir düzenine göre değil, zaman içerisindeki akışlarına ve îkâ' yapılarına göre de değerlendirildiği bütüncül bir anlayış söz konusudur.

2.3. Uda Yeni Bir Tel Eklenmesi

İncelediğimiz edvâr ve mûsikî risâlelerinde adı geçen çalgılar içerisinde, gerek çok eski tarihlerden beri kullanılagelmesi gerekse mûsikî sahasındaki nazarî malumatın, onun üzerinden izah edilip uygulanması cihetiyle ud, diğer çalgıların önüne geçmektedir. Fazlî Arslan udun, İhvân-ı Safâ'da aletlerin en mükemmeli; Fârâbî'de, aletlerin en meşhuru olarak adlandırıldığını ve aynı görüşün daha sonraki kitaplarda da

²² Turabi, "Fârâbî'nin Mûsikî Alanındaki Görüşleri ve Eserleri", 48.

²³ Turabi, "İbn Sînâ ve Müzik", 211.

²⁴ Arslan, *Safiyüddîn Abdülmümin el-Urmevî ve er-Risâletü's-Şerefiyye'si*, 52.

²⁵ Karabaşoğlu, *Abdülkâdir Merâğî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri*, 75.

zikredildiğini ifade etmekte; ud-i kâmil denmesinin sebebini ise bütün sesleri ihtiva etmesi şeklinde açıklamaktadır.²⁶ Urmevî de *Şerefiyye*'de "Bilesin ki aletlerin en meşhuru ve mükemmeli, üzerinde beş teli bulunan uddur." der.²⁷

Lâdikli *Fethiyye*'de Pitagoras'ın, bir zemin üzerine ibrişim (ipek tel) gererek icat ettiği bir telli çalgıdan söz eder. Öyle anlaşıyor ki bu alet, zamanla yeni teller eklenerek geliştirilen udun atası ve en ibtidâî halidir. Udun Hz. Adem'in torunu Lâmek tarafından icat edildiğine dair rivayetler de vardır.²⁸ Kindî'nin eserlerinde ikinci oktavı gösterebilmek amacıyla farazî olarak *hâdd* veya *zîr-i sâni* adıyla beşinci telden söz edilse de pratikte böyle bir tel mevcut değildir.²⁹ Uddaki beşinci tel, Endülüslü ünlü mûsikîşinas Ziryâb (öl. 238/852) tarafından eklenmiş; böylece ud bugünkü formuna bir adım daha yaklaşmıştır.³⁰

Yüzyıllar sonra Lâdikli, kendi döneminde udda ortaya konan büyük bir yenilikten de bahseder: Buna göre son dönem icracıları, kudema zamanında kullanılan ve beş teli bulunan *kâmil ud*'a, altıncı tel eklemişler ve adına *ekmel ud* demişlerdir.³¹ Adından da anlaşılacağı gibi *en mükemmel* diye nitelendirdikleri bu ud ile mükemmel icralar yapmayı hedeflemişlerdir.

Udun tellerinin zamanla arttırılması hem çalgı yapısındaki teknik gelişmeye hem de müziksel ihtiyaçlardaki değişime işaret etmektedir. Uddaki her tel, belli bir perde aralığında ses verir. Tel sayısının artması, icracıya daha fazla perdeye ulaşma imkânı tanır. Bunun yanında her telin kendine özgü bir rezonansı ve tınısı vardır. Dolayısıyla tel sayısının artması farklı tınıların ortaya çıkması anlamına gelir ki bu da daha zengin bir müzik icrası demektir. Seyir esnekliği ve perde geçişlerinde kolaylık sağlaması da tel sayısını arttırmanın yararlarındandır.

²⁶ Fazlı Arslan, "Safiyyüddîn Abdülmümin el-Urmevî'nin er-Risâletü'l-Şerefiyye'sinde Mûsikî Matematiği", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 46/2 (2005), 296.

²⁷ Urmevî, *er-Risâletü'l-Şerefiyye* (Veliyyüddîn Efendi, V2167), 32b.

²⁸ Ahmet Hakkı Turabi, *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Müzikle Tedavi* (İstanbul: Rağbet Yayınları, 2005), 127-128.

²⁹ Ahmet Hakkı Turabi, *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996), 70.

³⁰ Fazlı Arslan - Fatih Erkoçoğlu, "Ziryâb", *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 44/464-465.

³¹ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 87b.

Diğer yandan tel sayısının artması, sadece icra açısından değil, çalgı yapımcılığı (organoloji) açısından da bir ilerlemeyi gösterir. Bu, udun daha gelişmiş bir saz haline geldiğini, müzikteki ihtiyaçlara cevap verecek şekilde evrildiğini göstermesi bakımından da önemlidir.

2.4. İstılahlar Konusundaki Farklılıklar ve Yenilikler

Lâdikli, iki zümre arasında bazı istılah farklılıkları bulunduğunu belirtir. Bu, *Fethiyye'*deki mukayesede, en geniş yer tutan konudur. Son dönem alimlerin kullandıkları elhâna ayırdığı birinci kısımdaki beşinci makalede, söz konusu alimlerin kendi dönemlerindeki bazı lahinleri *makam*, bazılarını *âvâze*, bazılarını *şu'be* bazılarını da *terkîb* diye adlandırdıklarını dile getirir ve şöyle der: "...bu nevilerin her bir sınıfını, kendine özgü isimlerle isimlendirdiler... Çünkü istılahlar konusunda tartışılmaz; yeni bir adlandırma hususunda münakaşa edilmez." ³²

Geçmişten günümüze makam, şu'be, âvâze ve terkib gibi müzikal yapıların adlandırılmaları hem teorik hem kültürel süreçlerle şekillenmiştir. Bu adlandırmalar bazen, *çargâh* makamında olduğu gibi o makamın perde düzeni, seyrindeki aralıklar vb. yapısal özelliklerinden hareketle yapılabildiği gibi bazen de tabiattan ilham alınarak konmuştur. *Nevâ* (yeni ses) ve *sabâ* (sabâh rüzgârı) makamlarının adları böyledir. *Hicaz* ve *acem* gibi yer veya bölge adlarının etkisiyle yapılan isimlendirmeler de vardır. Dolayısıyla Lâdikli'ye göre bir müzikal yapıyı ilk vaz' eden kişinin, onu adlandırmak konusunda tasarruf hakkına sahip olması son derece tabîdir. Bunun yanında bazen aynı makamın, farklı yörelerde farklı isimlerle anıldığı da olur. Mesela nevâ makamına Anadolu'da *bâhûr*, İsfahan makamına Irak'ta *muhâlif*, düğâh makamına Horasan'da *mihri* denmesi gibi. ³³

Lâdikli'nin yukarıdaki ifadesinde dikkat çeken bir diğer husus, kudema nezdinde *terkibler* adında bir sınıflama yokken, son dönem alimlerin böyle bir kategori oluşturulduğudur.

Terkib, kelime olarak "birleştirme, bileşik yapma" anlamı taşır. Bu kavramın teoride yer bulması, artık makamların yalnızca tek bir seyir ya da diziye dayalı olarak değil, birden çok unsurun birleşimiyle

³² Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 90b.

³³ Akdoğan, *Fethullah Şîrvânî ve "Mecelletun Fi'l-Mûsîkâ" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, 226.

oluşabildiğinin kabul edildiğini gösterir. Bu da müzik teorisinin gelişiminde bir tekâmül göstergesi şeklinde yorumlanabilir.

Kindî'nin mûsikî risâlelerinde üç cins ve bunların yardımıyla ortaya çıkan sekiz makam mevcuttur.³⁴ Urmevî, eserlerinde dörtlü ve beşli aralıkların farklı kombinasyonlarıyla elde edilen çok sayıda devirden bahsetmiş ancak bunları âvâze, şû'be, terkîb gibi alt sınıflara ayırmamıştır.³⁵ Merâğî ise eserlerinde Lâdikli gibi on iki makam, altı âvâze ve yirmi dört şû'beyi izah etmiş, terkîb adında ayrı bir başlığa yer vermemiştir.³⁶

Lâdikli'nin çağdaşı olan Kadızâde Tirevî *Mûsikî Risâlesi*'nde, on iki makam, yedi âvâze, dört şû'be ve kırk sekiz terkîbin açıklamasını yapmaktadır.³⁷

Klasik sistemde makamları açıklamak için genellikle âvâzeler ve şû'belere yeterli olurken, zamanla bu sınıflandırmalar, bazı makamları tam olarak izah etmekte yetersiz kalmıştır. Birden fazla makam, âvâze veya şû'benin unsurlarını bir arada barındıran ve *terkib* adı verilen bu yeni yapıların, icrada kullanılmakta olduğu halde, nazarî olarak âvâze/şûbe kategorilerine tam oturmaması böyle bir nazarî açılımı gerekli kılmıştır. Bunun yanında bazı âvâze ve şû'be isimlerinin, zaman içerisinde yeni oluşturulan makamlara ad olarak verilmesi, beraberinde yeni adlandırmalar ve sınıflandırmaları da zorunlu kılmıştır.

Terkiblerin yeni bir kategori olarak izah edilmeye başlanması, aynı zamanda tekâmülünü sürdüren nazarî sistemin icraya göre şekillendiğini göstermesi bakımından da oldukça önemlidir.

Sayılamayacak kadar çok terkîb bulunduğunu belirten ve bunlardan o dönem meşhur olan otuz farklı terkibin izahını yapan Lâdikli, kudemânın bunlardan dokuzunu şû'be sınıfına dahil ettiğini; ancak farklı

³⁴ Ahmet Hakkı Turabi, "Bağdat'ta Bir Mûsikî Nazariyatçısı: Ya'kub b. İshâk el-Kindî", *İslam Medeniyetinde Bağdat* (İstanbul: M. Ü. İlahiyat Vakfı Yayınları, 2011), 644.

³⁵ Bk. Mehmet Nuri Uygun, *Safiyüddîn Abdulmu'min Urmevî ve "Kitâbu'l-Edvâr"* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1996), 169; Arslan, *Safiyüddîn Abdülmümin el-Urmevî ve er-Risâletü's-Şerefiyye'si*, 94.

³⁶ Bk. Ubeydullah Sezikli, *Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu'l-Elhân'ı* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007); Karabaşoğlu, *Abdülkâdir Merâğî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri*.

³⁷ Mehmet Nuri Uygun, *Kadızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1990), 22.

kategorilerde olsalar da hakikatte hepsinin aynı olduğunu ifade eder.³⁸ Hızır b. Abdullah da “Terkîbler; makam âvâze ve şu‘beleri bir araya getirip karıştırmaktan meydana gelir ve üstatların terkîblerde ziyade etmesi caizdir.” der ve yüz kırk dört terkîbin tarifini yapar.³⁹

Son dönem alimlerine göre rast, ırak, uşşak, bûselik, ısfahan, zirefkend, büzürg, zengûle, râhevî, hicaz, hüseyinî ve nevâdan ibaret olan on iki makamı açıkladıktan sonra sarfettiği “Bunlar son dönem alimleri nezdindeki makamlardır ki kiminde ittifak etmişlerdir, kiminde ihtilafa düşmüşlerdir.”⁴⁰ cümlesi, ıstılahlar konusundaki görüş ayrılıklarının sadece iki kesim arasında değil; son dönem alimlerinin kendi içinde de var olduğunu göstermektedir. Şîrvânî âvâzelere de şu‘be denebildiğini belirtmektedir.⁴¹

Temel dörtlülerin adlandırılması konusundaki farkı da şöyle izah eder:

Temel dörtlülerden kudemaya göre şu‘be olanlar vardır; son dönem alimlerine göre terkîb ve âvâze olanlar vardır; adlandırılmamış bazı uyumlu dörtlüler de vardır. Kudema meşhur devirleri makam, perde, şed⁴² diye adlandırırken son dönem alimleri bu adlandırmaların tamamını değil sadece ilkini (makam) kullanmışlardır.⁴³

Bir dörtlüden elde edilen yedi uyumlu cinsi anlatırken bu cinslerden uşşak, rast ve ısfahanın iki kesim tarafından aynı adla anıldığını ifade eder. Rast cinsi için de şu notu düşer: “Kudema bu cinsi, başlangıç noktası

³⁸ Son dönem alimlerine göre terkîbler: 1. Aslî pençgâh 2. Zâid pençgâh 3. Muhayyer 4. Eviç 5. Büyük mâhur 6. Küçük mâhur 7. Bestenigâ r 8. Müberka’ 9. Aşîrân (Bu dokuzu kudemaya göre şu‘bedir.) 10. Sünbüle 11. Uzzâl 12. Nühüft 13. Küçük nîriz 14. Büyük nîriz 15. Büyük nihâvend 16. Küçük nihâvend 17. Karcıgar 18. Acem 19. İsfahânek 20. Râhatü’l-ervah 21. Zâvilî segâh 22. Zâvilî ısfahan 23. Nigâr 24. Nişâbürek 25. Hûzî 26. Hucest 27. Zemzeme 28. Humâyûn 29. Müsteâr 30. Nigârnîk. Bk. Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 96a-99b.

³⁹ Binnaz Başar Çelik, *Hızır b. Abdullah’ın Kitâbü’l-Edvârında Makamlar* (İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2001), 22.

⁴⁰ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 94b.

⁴¹ Akdoğan, *Fethullah Şîrvânî ve “Mecelletun Fi’l-Mûsîkâ” Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, 226.

⁴² Eski mûsikîciler arsında “edvâr-ı meşhûre ” olarak tanınan on iki makama, Safiyyüddîn “şed” adını vermiştir. Abdülkâdir ise bu şedlere “makam” ismini koymuştur ve bu isim bütün mûsikî tarihimiz boyunca hiç değişmeden devam edegelmiştir. Bk. Turabi, *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Müzikle Tedavi*, 109.

⁴³ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 94b.

pest taraftan olması durumunda rast diye adlandırır. Son dönem alimleri için de bu böyledir. Ancak bir şartla ki inici seyirde tize çıkılmalıdır.”

Bu durumda kudema nezdindeki rast makamının aslı, son dönem alimlerinin rast tarifinden, aralıklar yönüyle değil sadece nota sayıları itibarıyla farklıdır.⁴⁴

TCC⁴⁵ aralıklarından meydana gelen ve kudemanın *küçük aslî nevrûz* diye adlandırdığı cinsin, müteahhirûn tarafından *nevâ* diye adlandırıldığını; kudemanın TBT⁴⁶ aralıklarından oluşan ve dörtlü aralıklardan elde edilen yedi cinsten ikincisine denk gelen cinse *nevâ* adını verdiğini ifade eder.⁴⁷

Aslî küçük nevrûzun ikinci tabakada icra edilmesi durumunda kudemanın buna *büyük nevrûz* adını verdiğini, müteahhirûnun ise bir isim vermediğini belirtir.

Kudemanın, *hicaz* adını verdikleri yapının CTC aralıklarından ve HVCA (ا ج و ح) notalarından oluştuğunu belirtirken; son dönem alimlerinin ise BA-hC aralıklarından ve HZCA (ا ج ز ح) notalarından oluşan yapıya bu adı verdiklerini ifade eder.⁴⁸ Böylece kudema döneminde kullanımda olmayıp, son dönem alimlerince ihdas edilen A-h aralığı, makamsal yapılarda görünür olmaya başlamıştır.

Lâdikli'nin ifadesine göre bir aralık, her ne kadar uyumlu olsa da bazen ruh daha uyumlu olanı işittiğinde doğal olarak ona yönelir ve ilkinden yüz çevirir.⁴⁹ Kudemanın uyumlu dairelerden hicaz ismini verdiği elli sekizinci dairenin hicaz dörtlüden daha uyumlu ve daha noksansız olması nedeniyle kullanımda öne çıkması ve bunun bir sonucu olarak da hicaz dörtlünün zamanla terk edilmesi bu yüzdendir.⁵⁰

İcrada karşılaştığımız *daha güzel olana temâyül arzusu* İbn Sînâ'nın şu sözlerinde ifade ettiği düşüncüyü hatırlatmaktadır: “Mûsikî hep daha güzel olan üzerine kurulu bir iştir; zira o kişisel hazzın ifadesidir. Onun kastettiği güzellik, mükemmelliktir.”⁵¹

⁴⁴ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 64a.

⁴⁵ T: tanini; C: Mücenneb aralığı.

⁴⁶ B: Bakiyye aralığı.

⁴⁷ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 64a.

⁴⁸ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 64a.

⁴⁹ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 52b.

⁵⁰ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 94a.

⁵¹ Turabi, “İbn Sînâ ve Müzik”, 199.

Bu sebeptendir ki gerek nazariyatçı gerekse icracı olarak mûsikî sahasında faaliyet gösteren şahsiyetler, daima bu *daha güzel olanı* arama gayreti içerisinde olmuşlardır. Kudemadan müteahhirûna intikal eden mûsikî mirasındaki tekâmül de bu gayretin bir sonucudur.

Bir beşliden elde edilen uyumlu on üç cinsin adlandırılması hususunda da dörtlü cinslere benzer durumlar söz konusudur. Yani bu cinslerden *aslî pençgâh*, *pençgâh*, *büzürg* ve *küçük mâhur* gibi bazılarının isimleri iki kesim arasında ortak iken bazılarının ki de farklıdır. Mesela kudema, BTT aralıklarından oluşan dörtlü aralığa *bûselik* adını verirken, son dönem alimleri bu aralığa bir tanini eklemek suretiyle elde ettikleri beşli aralığı (TBTT) bu isimle adlandırmışlardır.⁵² Bazı adlandırmalar da yalnızca bir kesime özeldir. Sadece son dönem alimleri tarafından *uzzâl* diye adlandırılan beşli ile sadece kudema tarafından *küçük nîriz* diye adlandırılan beşli bunun örneğidir. Belli bir isimle isimlendirilmeyen beşliler de vardır.⁵³

Lâdikli, birinci tabakada yer alan yedi uyumlu dörtlü cins ile ikinci tabakada yer alan on üç uyumlu beşli cinsi birbiriyle eşleştirerek, doksan bir daire elde eder. Bunların adlandırmaları konusunda iki kesim arasında farklılıklar olduğunu bir kez daha vurgular. Bunun yanında son dönem icracılarının, bu uyumlu cinsler dışında da tam uyumlu yeni cinsler elde ettiklerini ve bunlardan doksan bir daireye ilaveten, başka uyumlu daireler tertip ettiklerini belirtir. Dolayısıyla daire sayıları bakımından da iki kesim arasında farklılık bulunmaktadır. Bu bilgilerden hareketle, daha önce de vurguladığımız gibi müteahhirûn döneminde daha fazla makam tertip edildiğini, böylece kudema devrine kıyasla daha zengin bir mûsikî icrasının söz konusu olduğunu söylemek mümkündür.

Kudema, *büyük nevrûz* adını verdiği CCTCCT aralıklarından, tiz taraftaki taniniyi çıkararak, yeni oluşan ve dörtlünün katı olan yapıya *hüseynî* adını verirken; son dönem alimleri beşli aralıktan elde edilen ve CCTT aralıklarından oluşan yapıya *hüseynî* demişlerdir.⁵⁴ Arel-Ezgi-Uzdilek sistemindeki hüseynî dizisinin aynısı olan bu yapının tespiti, kökleri Fârâbî, İbn Sînâ, Urmevî ve Merâğî'ye kadar uzanan günümüz Türk müziğinin, Lâdikli döneminde bugün kullandığımız şekline dönüşmeye başladığını ispat etmesi bakımından çok dikkat çekicidir.

⁵² Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 64a-65a.

⁵³ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 66a.

⁵⁴ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 64a.

Bunun yanında günümüz Türk müziğini anlamak için Lâdikli'nin müzik nazariyesini iyi bilmenin gerekliliğini bir kez daha, güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır.

Kudemaya göre şu'beleri açıklarken, düğâh şu'besinin, pest taraftan değil tiz taraftan kullanılması halinde son dönem alimlerince *hüzzân* (حُزَّان) veya *vasf-ı yegâh* diye adlandırıldığını ifade eden Lâdikli, bu adlandırmanın son dönem alimlerine mahsus olduğunu belirtir. Yine şu'belere bahsinde kudemanın *dörtlü çargâh* adını verdiği yapının, pest taraftan icra edilmesi durumunda, son dönem alimlerince *rast* diye adlandırıldığını dile getirir.⁵⁵

İki kesim arasında makam, âvâve ve şu'beleri adlandırma konusunda bazı farklılıklar olduğunu ifade eder. Mesela âvâzelerden *geveşt*, *gerdâniye*, *mâyê* ve *şehnaz* hakkında kudema ve son dönem alimleri arasında ittifak varken; *nevrûz* ve *selmek* böyle değildir. Son dönem alimleri bu ikisine âvâzeler arasında bir isim vermemişlerdir. Bunun yanında kudemaya göre âvâzeler altı iken, son dönem alimleri bunlara *hisarı* da ilave ederek âvâze sayısını yediye çıkarmıştır.⁵⁶

Lâdikli'nin ifade ettiğine göre son dönem alimleri, kudemanın zikrettiği yirmi dört şu'benin bazılarını eski adlarıyla kullanırken, bazılarınınkini ise tamamen terk etmişlerdir. İlk isimleriyle kullandıkları *muhayyer* ve *evîç* gibi bazı şu'beleri terkîb; *düğâh* ve *segâh* gibi bazılarını da şu'be kabul etmişlerdir. Bunların içinden, kullanımda yalnızca terkîb addedilen bazılarına *nühüft* ve *uzzâl* gibi geçmişteki şu'belerin isimlerini verirken, bazılarını da yeni isimler koymuşlardır.⁵⁷

İki zümre arasındaki tüm bu farklı adlandırmalar, sadece terminolojik değişiklikler değil, aynı zamanda makam yapılarında algı değişimlerini de yansıtmaktadır.

2.5. Yegâh Perdesine Dair Tutum Farkı

Fethiyye'de yegâh perdesi hakkında şu cümleler yer almaktadır: Düğâhtan daha pest olan her notadır ki bir aralığı yoktur. Tabiatı sudur. Genellikle düğâh için bir başlangıç noktası olur. Kudemanın eserlerinde yegâhın bahsi geçmeyince bazı dar görüşlüler bu perdeyi son dönem alimlerinin icat ettiği gerekçesiyle, tümüyle reddettiler.⁵⁸

⁵⁵ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 79b.

⁵⁶ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 95a-95b.

⁵⁷ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 96a-96b.

⁵⁸ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 95b-96a.

Yegâh perdesi, dügâhtan daha pest bir ses olarak tanımlanmakta ve özellikle seyir bağlamında dügâh perdesinin başlangıç noktası olarak işlev görmektedir. Kadîm eserlerde adına rastlanmaması, onun gelenekte yer almadığı anlamına gelmez; aksine bu tür yenilikler, nazarî sistemin durağan olmadığını, ihtiyaçlara göre güncellendiğini göstermektedir. Lâdikli'nin çağdaşı olan son dönem nazariyatçılarından Hızır b. Abdullah, Kadızâde Tirevî ve Kırşehirli Yusuf da yegâh perdesini birinci şu'be olarak zikretmişlerdir.⁵⁹ Böylece bu perdeyi, pratikteki işlevini dikkate alarak sistem içine dahil etmişler ve bu suretle nazari çerçeveyi genişletmişlerdir.

Kimi çevrelerin yegâh perdesini, kudemanın eserlerinde yer almadığı gerekçesiyle tümünden reddetmeleri, mûsikî nazariyatının gelişimsel doğasını göz ardı eden tutucu bir yaklaşımdır. Yeniliklere açık bir şahsiyet olan Lâdikli, böylesi bir tutum içinde olanları “dar görüşlü” diye nitelendirmiştir.

2.6. Makam Seyri Konusundaki Yaklaşım Farkı

Seyir, bir makamın karakterini ortaya koyan, onun çıkıcı, inici veya karma yapısını belirleyen, dolayısıyla makamın anlaşılmasını ve doğru icra edilmesini sağlayan temel nazarî unsurlardan biridir. Modern Türk müziğinde de seyir kavramı, gelenekten devralınan önemli bir yapı taşı olarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle meşk sistemi içinde seyir bilgisi, teorik şemaların ötesine geçerek pratikte karşılık bulan, makamın “ruhu”nu taşıyan bir yapı olarak görülür. Bu bağlamda seyir, hem makama ayırt edici bir özellik kazandırmakta hem de geleneksel icra anlayışının sürekliliğini sağlamaktadır. Dolayısıyla seyir, modern Türk müzik nazariyesinde teorik bilginin icra ile buluştuğu bir köprü işlevi görmektedir.

Makamların dizi ve aralıklarının yanı sıra perde adları ve seyir özelliklerinin verilmeye başlanması ilk Türkçe müzik yazmalarıyla birlikte ortaya çıkmıştır.⁶⁰

⁵⁹ Çelik, Hızır, 45; Uygun, *Kadızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi*, 26; Ramazan Kamiloğlu, *Şehrî Kırşehrî el- Mevlevî Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikî'sinin Transkribe ve Değerlendirilmesi* (Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1998), 29.

⁶⁰ N. Oya Levendoğlu Öner, “Osmanlı Dönemi 15. Yüzyıl Müzik Yazmalarında Makam Tanımları, Sınıflamaları ve Bir Geçiş Dönemi Kuramcısı: Lâdikli Mehmet Çelebi”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi* 8/2 (2011), 802.

Kudemanın eserlerinde seyir (intikâl) kavramı, nazari bir başlık olarak bulunsa da makamsal bir işleve sahip değildir.⁶¹ *Fethiyye'*de Urmevî'den nakledilen seyir çeşitlerinin tarif edildiği bir bölüm vardır. Ancak bu bölümde makamlarla seyir çeşitleri arasında bir bağdan söz edilmez; sadece sesler arasında dolaşırken yapılan geçişlerin nerede başladığı, nerede bittiği, dönüşte takip edilen yol gibi bazı hususlar dikkate alınarak yapılan isimlendirmeler aktarılır. *Kitâbü'l-Edvâr*'da geçen şu cümle Urmevî'nin, Türkçede de kullandığımız *intikal* (انتقال) kelimesiyle ifade ettiği bu kavramı, makamsal bir özellik olarak değil *bir notadan diğerine geçmek* anlamında kullandığını göstermektedir:

...Bu durumda devirlerin bu akortla çıkarılabilmesi, ud çalmada çok maharetli olmayan kişiler için mümkün değildir. Bu konuda mahir olanlar için ise mümkündür. Nağmelerin çıkış yerleri bilinir ve kişinin de sürat-i intikâli ve mahareti iyi olursa o zaman bu mümkün olur.⁶²

Merâğî de notalar arası geçişlerden detaylıca bahsetmekle birlikte, seyir kavramından makamsal bir özellik olarak söz etmemektedir.⁶³ Bu da o dönem makam icrasında, seyir kavramının makamlar arasında ayırt edici güçlü bir unsur olarak kullanılmadığını; sonraları gerek nazariyat gerekse icra sahasında yaşanan gelişim ve değişimle birlikte bu hususun, makamların ayrılmaz bir unsuru haline geldiğini göstermektedir.

Kudema nezdinde meşhur devirlerin tarifinde, seyirle ilgili bir vurguya rastlanmazken; son dönem alimlerince kullanılan makamların her birinde çok detaylı olmasa da makamın seyri de belirtilmiş; *inici* (هابط) ve *çıkıcı* (صاعد) kavramları kullanılmıştır.⁶⁴ Lâdikli ile aynı yüzyılda yaşayan Hızır b. Abdullah'ın *Kitâbü'l-Edvâr* ve Kırşehirli Nizâmeddin'in

⁶¹ Detaylı bilgi için bk. Ahmet Hakkı Turabi, *İbn Sînâ Müzik* (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2004), 57.

⁶² Uygun, *Urmevî*, 111.

⁶³ Sezikli, *Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu'l-Elhân'ı*, 214; Karabaşoğlu, *Abdülkâdir Merâğî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri*, 182.

⁶⁴ Lâdikli *Fethiyye'*sinde diğer nazari konularda olduğu gibi seyir kavramını tarif ederken de udu referans almıştır. Ancak bugün bizim porte üzerinde pest seslerden tiz seslere doğru yaptığımız ve adına *çıkıcı* dediğimiz seyre; kullanım sırasında udun sap kısmının yukarıda olması ve pest seslerin de bu bölgede bulunması dolayısıyla *inici*; tiz seslerden pest seslere doğru yapılan ve *inici* dediğimiz seyir çeşidine de uddaki tiz seslerin, sapın alt kısmında olup, pest seslere doğru geçişte, yukarıdaki perdelere doğru çıkıldığı için *çıkıcı* demıştır. Bk. Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 89a.

Risâle-i Mûsikî adlı eserlerinde, kısa seyir açıklamalarına rastlanmaktadır.⁶⁵ Kadızâde Tirevî *Mûsikî Risâlesi*'nde ve Ahmed oğlu Şükrullah *Edvâr-ı Mûsikî*'de makamların seyirleri hakkında da bilgi vermiştir.⁶⁶ Şîrvânî'ye ait şu ifadeler de makamlarda seyrin önemsendiğine işaret etmektedir: "Şüphesiz makamlardan bazıları nağmelerin ve aralıkların hepsinde ortaktır ve bu makamlar arasında sadece başlangıç yerleri (seyir) dışında bir fark yoktur."⁶⁷

Seyir hususunda iki zümre arasındaki farklı tutumu gözler önüne seren bir örnek verelim: Lâdikli, bir rast dörtlünün, pest taraftan değil tiz taraftan seslendirildiğinde bunun *dörtlü çargâh* diye adlandırıldığını; kudema tarafından, sadece başlangıç noktaları farklı olan bu iki icranın da (rast dörtlü ile çargâh dörtlün) aynı şey kabul edildiğini ancak son dönem alimlerinin, bu ikisinin aynı şey olduğu görüşüne katılmadığını ifade eder.⁶⁸ Çünkü kudema sesler arasındaki matematiksel oranı ön planda tutarak, oranlar değişmedikçe aralıkların da değişmediğini, dolayısıyla başlangıç noktası ne olursa olsun, seslerin aynı olduğunu kabul eder.

Ancak Lâdikli ve onu takip eden son dönem nazariyatçılar, aralığın başlangıç noktasına göre isimlendirilmesini tercih ederler. Yani aralık, oranı aynı kalsa da pestten veya tizden başlayıp başlamamasına yani yaptığı seyre göre farklı adlarla adlandırılabilir.

Bu yaklaşım, son dönem alimlerinin, makamlardaki seyir konusuna ne denli önem atfettiklerini göstermesinin yanında, nazarî sistemin icra gerçekliğine daha duyarlı hale geldiğini ve Türk müziği nazariyatının durağan bir yapıdan çıkıp pratikle iç içe geçmiş, icra merkezli bir anlayışa evrildiğini göstermesi bakımından da önemlidir.

⁶⁵ Ayşe Başak İlhan Harmancı, "Türk Mûsikîsinde Seyir Kavramı ve Yeni Bir Form: Seyir-i Nâtık", *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 11/2 (2011), 220.

⁶⁶ Uygun, *Kadızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi*, 23; Ramazan Kamiloğlu, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Mûsikî" Adlı Eseri* (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007), 32.

⁶⁷ Akdoğan, *Fethullah Şîrvânî ve "Mecelletun Fi'l-Mûsikâ" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*, 226.

⁶⁸ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 91b.

2.7. Kozmolojik Bağlantılar ve Gök Cisimleriyle İlişkilendirme

Söz konusu iki kesim arasındaki en önemli farklardan biri de makam, âvâze ve şû'beleri dört unsur⁶⁹ ve gök cisimleriyle ilişkilendirme konusudur.

Kudemadan, mûsikî ile gök cisimleri arasında ezelden lâhûtî bir bağ olduğunu savunanlar vardır ancak bununla birlikte makamların gök cisimleriyle spesifik herhangi bir ilişkisinden bahsetmezler. Mûsikî ile gök cisimleri arasında var olduğu düşünülen bu ilişkiden ilk söz eden kişi, bu ilmin kurucusu kabul edilen Pitagoras'tır, denebilir. Lâdikli'nin, eserinde yer verdiği şu cümleler, bu gerçeği ortaya koymaktadır: “(Pitagoras söyle derdi:) Gök cisimlerinin hareketlerinden hoş nağmeler ve tatlı şarkılar duyuyorum. Bu nağmeler hayalimde ve benliğimde yer etti.”⁷⁰ Fârâbî ve İbn Sînâ, mûsikî ile gök cisimleri arasında irtibat kuran düşünceden tamamen uzaktır.⁷¹ Kindî ise bu bağın varlığını kabul eder ve bu konuda detaylı açıklamalar yapar.⁷²

Buna karşın son dönem alimleri makamlar ile burçlar; âvâzeler ile gezegenler; şû'belere ile unsurlar arasında manevî bir bağ ve alâka olduğunu iddia etmişlerdir.⁷³ Kırşehirli Yusuf ve Kadızâde Tirevî eserlerinde bu bağdan söz eden son dönem alimlerindendir.⁷⁴

Lâdikli son dönem alimlerinin mûsikî ile gök cisimleri arasında kurduğu bu bağı “...her ne kadar bu bağlar başkalarının malumu olmasa da...” notuyla paylaşır. Bu cümle onun bu meseleye şüpheyile yaklaştığı izlenimi vermektedir. Bunun yanı sıra *Zeynü'l-Elhân*⁷⁵ adlı eserinde benzer bir cümleye yer verdiği şu ifadeler dikkat çekicidir: “... Her ne kadar bu

⁶⁹ Eskiden, maddî âlemin esâsını teşkil ettiğine inanılan ve basit cisim olarak kabul edilen dört unsur: Su, hava, ateş, toprak. Bk. İlhan Ayverdi, *Kubbealtı Lugatı* (İstanbul: Kubbealtı Vakfı, 2024), “anâsır-ı erbaa”.

⁷⁰ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 11a.

⁷¹ Turabi, *İbn Sînâ Müzik*, VIII-IX.

⁷² Turabi, *el-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*, 149-156.

⁷³ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 91a.

⁷⁴ Kamiloğlu, *Şehrî Kırşehrî el- Mevlevî Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikî'sinin Transkribe ve Değerlendirilmesi*, 26; Uygun, *Kadızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi*, 25.

⁷⁵ Lâdikli Mehmed Çelebi'nin mûsikî nazariyatına dair yazdığı ilk eserdir. Bk. Recep Uslu, “Zeynü'l-Elhân”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 44/373-375.

bağlar bizce malum olmasa da bu bağların semeresi bize malumdur ki o da kalpleri cezbetme ve nefislere boyun eğdirmeye bilgisidir.”⁷⁶

Bu sözlerden anlaşıldığı kadarıyla Lâdikli, kendisinden önce gelen nazariyatçıların makamlar ile gök cisimleri arasında kurduğu ilişkiyi doğrudan reddetmemekle birlikte, bu bağın mahiyetine dair kesin bilgiye sahip olunamayacağını ifade etmektedir. Ona göre mesele, bu bağın mahiyetini anlamaktan çok, ne sonuç doğurduğuna bakmaktır. Onun bu meseleye yaklaşımı, nazarî temellerin bilinemezliğine karşın müziksel etkinin insanda bıraktığı izlerin açıkça gözlemlenebilir olduğuna işaret etmektedir. Bu tutum, metafizik açıklamalara temkinli yaklaşan fakat müziğin ruha tesir eden gücünü teslim eden bir tavidir. Lâdikli'ye göre önemli olan, makamların hangi kozmik ilkeye karşılık geldiğinden ziyade, insan kalbinde nasıl bir tesir bıraktığıdır. Böylece Lâdikli, gelenekteki bilgeliği ve sezgisel doğruluğu reddetmeden, nazarî bilgiyi pratikteki etkisine göre değerlendiren işlevsel bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Bu yaklaşımıyla, müzikte sayılardan ziyade duyuma önem veren Fârâbî ile aynı çizgide olduğu söylenebilir.⁷⁷

Lâdikli'nin “kalpleri cezbetme ve nefislere boyun eğdirmeye bilgisi” şeklinde tanımladığı müziksel etki, sadece estetik bir zevki değil, aynı zamanda ruhun terbiyesi ve yönlendirilmesini de içeren daha derin bir anlam taşır. Bu yaklaşım, İhvân-ı Safâ'nın *Mûsikî Risâlesi*'nde müziğin işlevine dair ortaya koyduğu düşünceyle büyük ölçüde örtüşmektedir.⁷⁸ İhvân-ı Safâ'ya göre, müzik peygamberler ve bilge kimseler tarafından ibadetlerde, tövbe, dua ve yakarış anlarında; insan nefisini yumuşatmak, kalpleri huzura erdirmek ve ilahî emirlere yönlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Hristiyanların kiliselerinde, Müslümanların mescitlerinde ve eski peygamberlerin mabetlerinde müziğin melodik formlar içinde yer alması da bu işlevsel boyutun bir göstergesidir. Bu anlayışa göre müzik,

⁷⁶ Mehmed Çelebi Lâdikli, *Zeynü'l-Elhân* (Ankara: Milli Kütüphane, Yazmalar, 611784), 40b.

⁷⁷ Fârâbî, sayıları kâinatın birer anahtarı olarak gören ve müziği de sayılarla açıklama yoluna giden Pitagoras ve takipçilerinin aksine, Aristoteles'in öğrencilerinden Aristoxenes'in sayıları bir kenara bırakarak, duyumu ön plana çıkaran tutumunu benimsemiştir. Aristoxenes'e göre işitme, zekâ ve hâfıza, müziği anlamada büyük rol oynar ve müziksel duyum sesler arasındaki aralıkların matematiksel hesaplarından daha önemlidir. Bk. Turabi, “Fârâbî'nin Mûsikî Alanındaki Görüşleri ve Eserleri”, 50.

⁷⁸ Ahmet Hakkı Turabi, *İhvân-ı Safâ* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012), 1/133.

sadece işitsel bir güzellik değil, insanı nefsin arzularından uzaklaştırarak ilahî hakikate yönlendiren güçlü bir araçtır. Lâdikli'nin bu geleneği devralıp “semere” vurgusuyla yeniden ifade etmesi, onun müzik anlayışında metafizik arka plana yer verdiğini ve mûsikînin sadece teorik değil, ruhsal bir yönü de olduğuna inandığını göstermektedir.

2.8. İkâ' Sistemindeki Farklılıklar

Sözlükte “yapma, yaptırma, meydana getirme, oluşturma” anlamlarına gelen kelime, bir mûsiki terimi olarak batı müziğindeki “ritim” karşılığında kullanılmıştır. Türk mûsikisinin nağmeyle (melodi) beraber iki ana unsurunu teşkil eder. Günümüz Türk mûsikisi terminolojisinde genellikle *düzüm* yanında az da olsa *tartım* kelimesiyle de ifade edilmektedir.⁷⁹

Urmevî'nin tarifine göre ikâ' “belli oranları ve pozisyonları olan, miktarları belirlenmiş zaman dilimlerinin araya girdiği nakreler (vuruşlar) topluluğudur.”⁸⁰

Lâdikli, ikâ' bahsinde kudema ve müteahhirûn arasındaki bazı ayrımlara şu şekilde yer verir:

Lafzî ikâ'ın üç çeşidinden biri olan *veted*, kendi arasında ikiye ayrılmaktadır: Birincisi *tenen* (تنن) ve *mefâ* (مفأ) örneğinde olduğu gibi üç harften oluşup sonu sakın olan *mecmû'*dur. İkincisi de *tâni* (تنن) ve *fâ'i* (فأ) örneklerinde olduğu gibi üç harfli olup ortası sakın olan *mefrûktur*. Kudema *mecmû'* *veted*ler ile iktifa edip ekseriyetle *mefrûk* *veted*leri kullanmayı terk etmişlerdir.⁸¹

Kudemanın kullandığı ve *Altı Arap Vuruşu* diye adlandırılan altı (bunlara bir devri, hezec-i sağırin iki devrine denk gelen *remel*in de eklenmesi durumunda yedi) ikâ'ya ilaveten, Fârisîlerin kullandığı ve *fahte*⁸² adını verdikleri ikâ'ın üç farklı çeşidini de tafsilatlı şekilde izah ettikten sonra kendi çağında bunların çoğunun terk edildiğini, yalnızca sakîl-i evvel ve fahte-i sağırin hala kullanılmaya devam edildiğini ifade etmektedir.⁸³

⁷⁹ İsmail Hakkı Özkan, “İkâ'”, *TDV İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/13.

⁸⁰ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 101b.

⁸¹ Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 104a.

⁸² Arapça karşılığı الفأخي (el-fâhî).

⁸³ Kudema döneminde kullanılan meşhur ikâ' çeşitleri: 1. Sakîl-i evvel 2. Sakîl-i sâni 3. Hafif-i sakîl 4. Sakîl-i remel 5. Hafif-i remel 6. Hezec. Bk. Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 108b-113a.

İbn Sînâ Lâdikli'nin kudema nezdinde meşhur olduğunu ifade ettiği altı îkâ'ya ilaveten *mâhûrî* ve *şîir* adını verdiği iki îkâ'dan daha söz etmektedir.⁸⁴ Merâğî de *darb-ı fetih*, *devr-i şâhî*, *kameriyye*, *darb-ı cedîd*, *devr-i mieteyn*, *muhammes* ve *Türki-i asl* îkâ'larını zikreder ki Lâdikli, bunların yaygın olarak kullanılmadığını belirtmektedir.⁸⁵

Kendi döneminde kullanılan on altı îkâ'yı, örnekleriyle zikrettikten sonra eserini, kullanımı yaygın olmayan on iki îkâ' devrini açıklayarak sona erdirir.

Şîrvânî, *Mecelle fi'l-Mûsîkâ*'da Urmevî'nin zikrettiği altı Arap îkâna ilaveten, kendi döneminde kullanılmakta olan îkâ'larla birlikte toplam yirmi bir îkâ'yı açıklar. Bunların önemli bir kısmı Lâdikli'nin Fethiyye'de zikrettiği îkâ' çeşitleriyle örtüşmektedir.⁸⁶

Kudema ve müteahhirûn arasında ortak kullanılan îkâ' çeşitlerinin yalnızca iki ile sınırlı kaldığı göz önüne alındığında, bu hususta iki dönem arasında ciddi icra farklılıkları ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

Buraya kadar üzerinde durduğumuz hususlardan hareketle son dönem nazariyatçıların, mûsikî nazariyesine getirdiği yenilikleri ses sistemine yeni aralıklar dahil etmek, udun tel sayısını arttırmak, vurmali çalgıları ayrı bir kategoride değerlendirmek, makam, âvâze ve şû'benin yanında bir de terkîb adı altında bazı yapılar oluşturmak, seyir kavramını makamın alâmet-i fârikası olarak görmeye başlamak, yegâh perdesini nazarî sisteme katmak, çok sayıda yeni îkâ' tertip etmek şeklinde özetleyebiliriz. Bu yenilikler sadece ses sistemini değil, aynı zamanda bu seslerin nasıl düzenleneceği ve hangi yapılar içinde kullanılacağı sorusunu da gündeme getirmiştir. Bu bağlamda, vurmali çalgıların bağımsız bir kategori olarak kabul edilmesi, îkâ' sisteminin pratikle yeniden buluşturulmasını mümkün kılmıştır.

Müteahhirûn döneminde kullanılan îkâ' çeşitleri: 1. Sakîl 2. Hafîf 3. Se darb 4. Evsat 5. Çar darb 6. Küçük fahte 7. Darb-engîz 8. Amel 9. Uzun remel 10. Kısa remel 11. Serandâd 12. Semâî 13. Cerr-i sakîl 14. Ezec 15. Revân 16. Muhaccel 17. Darb-ı fetih 18. Berefşân. Bk. Lâdikli, *Fethiyye* (Atatürk Kitaplığı, K23), 116b-121b.

⁸⁴ Turabi, "İbn Sînâ ve Müzik", 209.

⁸⁵ Karabaşoğlu, *Abdülkâdir Merâğî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri*, 75.

⁸⁶ Şîrvânî'nin kendi döneminde kullanımda olduğunu ifade ettiği îkâ'lar: Hafîf-i hezec, sakîl-i hezec, fahte, uzun remel, hafîf, sakîl, darb-ı peşrev, darb-ı evsat, aslî Türkî, cihâr-ı darb, darb-ı fetih, darb-ı rabî', şâh-ı darb, darb-ı mieteyn. Bk. Çelik, *Hızır*, 242-259.

Lâdikli'nin îkâ' bahsinde kadîm ritimlerden sadece ikisinin kullanıldığını, buna karşın kendi döneminde bu ikisi dışında on altı yeni îkâ' düzeninin uygulamada olduğunu belirtmesi de bu dönüşümün açık bir göstergesidir. Dolayısıyla, yeni perdelerin ve çalgıların tanımlanması ile birlikte ritmik yapıların yeniden inşası, sadece icraya değil, nazarî sistemin bütününe dair daha işlevsel ve çağının ihtiyaçlarına cevap veren bir yapılanmayı ortaya koymuştur.

Aşağıda Lâdikli'ye göre kudema ve müteahhirûn arasındaki farkları özetleyen bir tablo verilmiştir:

Alan	Kudemanın Yaklaşımı	Müteahhirûnun Yaklaşımı
Aralık Sistemi	Matematiksel oranlara dayalı, sabit oranlar esas alınır.	İcra temelli, bağlamsal kullanım öne çıkar.
Seyir Anlayışı	Henüz makamsal bir unsur olarak kullanılmamaktadır.	Makamsal bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir.
Terminoloji	Genellikle ortak ve sabit kavramlar tercih edilir.	Yeni kavramlara ve terminolojik çoğulluğa açıktır.
Îkâ'	Çok sayıda îkâ' tanımlanmış ancak büyük kısmı kullanım dışı kalmıştır.	On sekiz îkâ' aktif olarak kullanılır, sistem sadeleşmiş ve işlevselleşmiştir.
Çalgı Yaklaşımı	Telli ve nefesli çalgılar temel alınır, vurmahılar sistem dışıdır.	Vurmali çalgılar sistem içinde değerlendirilir.
Kozmolojik Bağlantı	Makamsal yapı ile gök cisimleri arasında teorik ilişki kurulmuştur.	Bu bağların mahiyeti sorgulanır ama etkileri kabul edilir.

Tablo 1: Lâdikli'ye göre kudema ve müteahhirûn arasındaki farklar

Sonuç

Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *er-Risâletü'l-Fethiyye fî'l-Mûsîkâ* adlı eseri, Türk mûsikîsi nazariyatının temel konularını kapsamlıca izah etmesinin yanı sıra, mûsikî nazariyesinde kudema ve müteahhirûn ayrımını sistematik bir şekilde ele alan ilk eserdir. Çalışmamızda, Lâdikli'nin kudema ve müteahhirûn ayrımını nasıl temellendirdiği, hangi nazariyatçıları bu kategorilere dâhil ettiği ve bu kesimler arasındaki temel farkları nasıl ortaya koyduğu incelenmiştir. Elde edilen bulgular, Lâdikli'nin yalnızca bir aktarıcı değil, aynı zamanda kendi döneminin ihtiyaçlarına cevap verebilecek nazarî açılımlar geliştiren yenilikçi bir nazariyatçı olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte o, herhangi bir tarafın savunucusu olmaktan ziyade kudema ve müteahhirûn görüşlerini mukayeseli bir şekilde sunmayı tercih etmiştir.

Arapça edvâr geleneğinin, yerini Türkçe eserlere bırakmaya başladığı bir dönüm noktasında hem Arapça hem de Türkçe eser vererek iki devir arasında adeta bir köprü vazifesi gören Lâdikli *Fethiyye'*sinde mûsikî nazariyesine dair konuları aktarırken klasik otoriteleri büyük bir dikkatle takip etmiş ancak görüşlerini onların çizdiği sınırlara hapsedmemiştir. Özellikle ses aralıklarındaki genişlemeler, terkîb kavramının nazarî zemine dâhil edilmesi, çalgı sınıflandırmalarındaki değişiklikler ve îkâ' sisteminde gözlenen çeşitlilik gibi pek çok noktada müteahhirûn anlayışını etraflıca değerlendirmiştir. Bu tutumu, onun hem nazarî derinliğini hem de çağının icra gerçekliğine duyarlılığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Lâdikli müzik konusundaki bu eserinde geleneği reddetmemiş, modern olana vukûfiyeti ile Türk müziği konusunda çok önemli bir vizyon çizmiştir.

Lâdikli'nin tespitlerinden anladığımız kadarıyla müteahhirûn, bir yandan asırlar boyunca ortaya konan mûsikî mirasına sahip çıkarken, öbür yandan günün ihtiyaçlarına cevap verecek ve nazarî ve amelî boşlukları dolduracak bazı yenilikler getirmiştir. Lâdikli'nin bu yaklaşımı, Osmanlı ilmî geleneğinde kudema ve müteahhirûn arasındaki ilişkiyi sadece bir ayrım olarak değil, aynı zamanda ilmî bir süreklilik olarak değerlendirmemiz gerektiğini ortaya koymaktadır.

Kudema ve müteahhirûn arasında yapılan mukayese yakından incelendiğinde, iki kesim arasında kullanılan ıstılahlar konusunda da bazı farklılıklar dikkat çekmektedir. Makam, âvâze ve şu'be gibi müzikal yapıların, aralıklar aynı kalsa da zaman zaman farklı isimlendirildiği

görülmektedir. Bu, salt kelimelerden ibaret bir farklılık değil, beraberinde yeni yaklaşımlar açığa çıkaran bir tercihtir. Yeni makamlar ve terkîbler, bu farklı yaklaşımların neticesinde doğmuş ve gelişmiştir.

Lâdikli'nin müzik nazariyesine yaklaşımında dikkat çeken hususlardan biri, teorik bilgiyi dönemin icra pratikleriyle birlikte ele almasıdır. Onun eserinde yer alan aralık sistemleri, çalgı sınıflamaları, udun tel sayısındaki değişim ya da îkâ'ların kullanımı gibi konular yalnızca teorik bilgi aktarımları değil; aynı zamanda sahadaki icranın yansımalarıdır. Bu durum, müzik teorisinin tek başına soyut bir sistem olmadığını; icra ile birlikte şekillendiğini göstermektedir.

Modern müzikoloji de benzer şekilde, teorik bilgilerin icra süreçlerinden bağımsız düşünülmemeyeceğini, özellikle terminolojik veya yapısal dönüşümlerin çoğu zaman uygulamadaki ihtiyaçlardan kaynaklandığını vurgular. Bu yönüyle Lâdikli, Türk mûsikî düşüncesinde yalnızca geleneksel teorileri aktaran bir isim değil, dönemin pratik bilgilerini teorik çerçeveye uyarlayan bir nazariyatçı olarak öne çıkar.

Fethiyye'de zikredilen, son dönem alimlerinin yaptığı başlıca yenilikler hâlihazırda kullanılmakta olan dokuz uyumlu aralığa, beş aralık daha ilave etmek; udun tel sayısını arttırmak; telli ve üflemeli çalgıların yanında, vurmali çalgıları da ayrı bir kategori olarak değerlendirmek; makam, âvâze ve şû'belere ilaveten terkîb adı altında bazı yapılar oluşturmak; yegâh perdesini nazarî sisteme katmak; seyir kavramını makamsal bir unsur olarak ön plana çıkarmak ve çok sayıda yeni îkâ' sistemi oluşturmaktır. Lâdikli'nin hüseyinî dizisini, bugün kullandığımız şekliyle tespit etmiş olması da dikkat çeken bir diğer husustur.

Sonuç olarak *Fethiyye*, Osmanlı-Türk mûsikîsi düşüncesinde hem geçmişin birikimini muhafaza eden hem de yeniliğe kapı aralayan özgün bir Türk mûsikîsi nazariyat kitabı olarak değerlendirilmelidir. Lâdikli Mehmed Çelebi, bu eserinde sadece iki farklı dönemi kıyaslamakla kalmamış, aynı zamanda nazarî düşüncenin dinamik ve gelişmeye açık bir alan olduğunu da güçlü biçimde ortaya koymuştur. Bu yönüyle onun eseri, geçmiş ile gelecek arasında köprü kuran bir düşünsel miras olarak bugünün müzik teorisi çalışmalarına da ışık tutmaktadır. Bu çerçevede *Fethiyye*, Türk mûsikî nazariyesinin dün ve bugününü anlamaya çalışan araştırmacılar için önemli bir referans olmaya devam etmektedir.

Kaynakça

- Akdoğan, Bayram. *Fethullah Şîrvânî ve "Mecelletun Fi'l-Mûsîkâ" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1996.
- Arslan, Fazlı. *Safiyyüddîn Abdülmümin el-Urmevî ve er-Risâletü's-Şerefiyye'si*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2004.
- Arslan, Fazlı. "Safiyyüddîn Abdülmümin el-Urmevî'nin er-Risâletü'l-Şerefiyye'sinde Mûsikî Matematiği". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 46/2 (2005), 296. https://doi.org/10.1501/Ilhfak_00000000025
- Arslan, Fazlı - Erkoçoğlu, Fatih. "Ziryâb". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 44/464-465. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.
- Ayverdi, İlhan. *Kubbealtı Lugati*. İstanbul: Kubbealtı Vakfı, 2024. <https://lugatim.com/s/anas%C4%B1r->
- Bardakçı, Murat. *Maragalı Abdülkâdir*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986.
- Çakır, Ahmet. "Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-Tâc'ında Devir ve Cem'-i Kâmiller". *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 37 (2014), 75-96. <https://doi.org/10.17120/omuifd.43129>
- Çelik, Binnaz Başar. *Hızır b. Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvârında Makamlar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2001.
- Harmancı, Ayşe Başak İlhan. "Türk Mûsikîsinde Seyir Kavramı ve Yeni Bir Form: Seyr-i Nâtık". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 11/2 (2011), 217-238.
- Kamiloğlu, Ramazan. *Ahmed Oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Mûsikî" Adlı Eseri*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007.
- Kamiloğlu, Ramazan. *Şehrî Kırşehir el-Mevlevî Yusuf İbn Nizameddin İbn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikî'sinin Transkribe ve Değerlendirilmesi*. Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1998.
- Karabaşoğlu, Cemal. *Abdülkâdir Merâğî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2010.

- Lâdikli, Mehmed Çelebi. *er-Risâletü'l-Fethiyye fi'l-Mûsikâ*. İstanbul: İBB, Atatürk Kitaplığı, K23, 125 yk.
- Lâdikli, Mehmed Çelebi. *Zeynü'l-Elhân*. Milli Kütüphane, Yazmalar, 611784, 122 yk.
- Levendoglu Öner, N. Oya. "Osmanlı Dönemi 15. Yüzyıl Müzik Yazmalarında Makam Tanımları, Sınıflamaları ve Bir Geçiş Dönemi Kuramcısı: Lâdikli Mehmet Çelebi". *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi* 8/2 (2011), 794-816.
- Merâğî, Abdulkâdir b Gaybî el-Hâfız. *Câmiu'l-Elhân*. Yazma. İstanbul: Nuruosmaniye Kütüphanesi, 3644, 118 yk.
- Merâğî, Abdulkâdir b Gaybî el-Hâfız. *Makâsıdü'l-Elhân*. Yazma. COinS, 79 yk.
- Özkan, İsmail Hakkı. "Îkâ". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 22/13. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.
- Receb, Hâşim. *er-Risâletü'l-Fethiyye fi'l-Mûsikâ (Şerh ve Tahkîk)*. Kuveyt: es-Silsiletü't-Türâsiyye, 1986.
- Sezikli, Ubeydullah. *Abdulkâdir Merâğî ve Câmiu'l-Elhân'ı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2007.
- Turabi, Ahmet Hakkı. "Bağdat'ta Bir Mûsikî Nazariyatçısı: Ya'kub b. İshâk el-Kindî". *İslam Medeniyetinde Bağdat*. İstanbul: M. Ü. İlahiyat Vakfı Yayınları, 2011.
- Turabi, Ahmet Hakkı. *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1996.
- Turabi, Ahmet Hakkı. "Fârâbî'nin Mûsikî Alanındaki Görüşleri ve Eserleri". *Uluslararası Fârâbî Sempozyumu Bildirileri*. 47-63. İstanbul: Elis Yayınları, 2005.
- Turabi, Ahmet Hakkı. *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Müzikle Tedavi*. İstanbul: Rağbet Yayınları, 2005.
- Turabi, Ahmet Hakkı. *İbn Sînâ Müzik*. İstanbul: Litera Yayıncılık, 1. Basım, 2004.
- Turabi, Ahmet Hakkı. "İbn Sînâ ve Müzik". *Uluslararası İbn Sînâ Sempozyumu Bildirileri*. 195-216. İstanbul: İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Yayınları, 2008.
- Turabi, Ahmet Hakkı. *İhvân-ı Safâ*. 5 Cilt. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.

- Urmevî, Safiyyüddîn Abdülmü'min el-. *er-Risâletü'ş-Şerefiyye*. İstanbul: Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Veliyyüddîn Efendi, V2167, 55 yk.
- Urmevî, Safiyyüddîn Abdülmü'min el-. *Kitâbü'l-Edvâr*. İstanbul: Fatih, Süleymaniye Kütüphanesi, 3662, 27 yk.
- Uslu, Recep. "Zeynü'l-Elhân". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 44/373-375. İstanbul: TDV Yayınları, 2013. <https://islamansiklopedisi.org.tr/zeynul-elhan>
- Uygun, Mehmet Nuri. *Kadıızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1990.
- Uygun, Mehmet Nuri. "Kitâbü'l-Edvâr". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 26/97-98. İstanbul: TDV Yayınları, 2002.
- Uygun, Mehmet Nuri. *Safiyyuddîn Abdulmu'min Urmevî ve "Kitâbu'l-Edvâr"ı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1996.
- Uzun, Mustafa İsmet. "Ebced". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 10/68-70. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.