

# 14. Yüzyılda Musiki Tasavvuru: Hasan Kâşânî'nin “Kenzü't-Tuhaf” Adlı Eseri

Zeynep Yıldız\*

**Öz:** 14. yüzyılda, İslam dünyasında musiki tasavvuru, kaynakların ve araştırmaların yetersizliği gibi sebeplerle, hakkında çok fazla çalışılma yapılmamış bir konudur. Ancak araştırmalara göre bu dönem, Safiyüddin Urmevî'nin sisteminin tartışılıp şerh edildiği, Merâğî gibi önemli bir musiki âliminin gelişine zemin hazırlayan önemli bir dönemdir. Ayrıca musiki perdelerinin isimleri, ilk defa bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu makalede, 14. yüzyılda Hasan Kâşânî tarafından yazılmış *Kenzü't-Tuhaf* isimli Farsça musiki risalesi üzerinden, dönemin musiki anlayışı, nazariyatı ve sazları konusu tartışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Kenzü't-Tuhaf, Hasan Kâşânî, Musiki Nazariyatı, Sazlar, Müzik Mitolojisi, Musikinin tesirleri, Müzikoloji, Etnomüzikoloji.

**Abstract:** Our knowledge of the musical vision of the fourteenth century in the Islamic world is very insufficient because of the lack of sources and relevant research. However, this century is a very important period in which the musical system of *Safiyüddin* was discussed and annotated, and so it prepared the ground for the coming of an important scholar such as *Meragî*. In addition, the names of the tones (*desâtin*) appear for the first time in a source. In this article, I have analyzed the understanding of music, music theory, and musical instruments of the fourteenth century, deriving information from a Persian treatise named *Kenzü't-Tuhaf* written by *Hasan Kâşânî* in the fourteenth century.

**Keywords:** Kenzü't-Tuhaf, Hasan Kâşânî, Music Theory, Musical Instruments, Music Mythology, Effects of Music, Musicology, Ethnomusicology.

\* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü  
İletişim: perizat.zy@gmail.com

Atf©: Yıldız, Z. (2011). 14. yüzyılda musiki tasavvuru: Hasan Kâşânî'nin “Kenzü't-Tuhaf” adlı eseri. *İnsan ve Toplum*, 1 (2), 87-109.

## Giriş

İslam dünyasının geçmiş dönemlerine ait yazılı musiki kaynaklarını inceleyip anlamaya çalışmak, onları bugünün insanının idrak dünyasında karşılık bulacak şekilde sunabilmek, kaynak yetersizliği ve mevcut kaynaklar üzerinde yapılan çalışmaların azlığı gibi önemli sebeplerle, diğer ilmi eserlerin yorumundan daha zor ve sonuçları itibarıyla de daha az tatmin edici olmaktadır. Buna rağmen, ortaya çıktıkça bizlere heyecan veren, meselenin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunan, olağanüstü nitelikte eserler, risaleler mevcuttur. *Kenzü't-Tuhaf* isimli eser de İslam musiki tarihi açısından, bu önemli eserlerden biridir. Musiki çalışmalarının tamamen Safiyyüddin Urmevî'nin gölgesinde seyrettiği bir dönemde yazılan bu eser, 13. yüzyılın sonunda yaşayan Urmevî ile 14. yüzyılın ortaları ile 15. yüzyılın başları arasında yaşamış büyük musiki âlimi Abdulkadir Merâgî'yi birbirine bağlamaktadır. *Kenzü't-Tuhaf*, aynı zamanda dönemin musiki tasavvuru konusunda derin ipuçları ihtiva eden, çalgılar ve müzik sistemi gibi konularda da teknik bilgiler veren, ayrıca perde isimlerinin zikredildiği bilinen en eski eserdir.

İran'da araştırmacı Taki Bîneş'in, üç musiki risalesi hakkında ayrıntılı bilgi vererek, bunların edisyon kritiğini yaptığı *Se Risâle der Mûsiki* adlı kitabı, *Kenzü't-Tuhaf* ı ilim dünyasına detaylı bir şekilde tanıtan tek çalışmadır. Bu kitapta yer alan üç risaleden ilki, İbn Sînâ'nın, *Dânişnâme-i 'Alâî* isimli eserindeki musiki bahisleri, ikincisi İhvân-ı Safâ'nın müzik risaleleri, üçüncüsü ise incelediğimiz eser olan *Kenzü't-Tuhaf*'tır (Bineş, 1992). Türkiye'de ise risaleye değinen eserler olmakla birlikte (Akdoğan, 1996, s. XII; Bardakçı, 1990, s. 30-34; İhsanoğlu, 2003, s.31; Uslu, 2000, s. 458; Uygun, 1990, s. 7) eser üzerine müstakil bir çalışma yapılmamıştır. Bu makalede *Kenzü't-Tuhaf*'ın müzik teorisi ve tarihi bağlamında bir konumlandırması yapılmaktadır. Buna ek olarak dönemin makamları, usulleri, çalgıları ve terminolojisi hakkında eserin sunduğu bilgiler değerlendirilerek dönemin musiki anlayışının bir çözümlenmesine ulaşılmaya çalışılmıştır. Bunun için, araştırmacı Nuri Uygun'un (1996) eser inceleme yöntemi takip edilmiş ve bazı noktalarda Ubeydullah Sezikli (2007), Ahmet Hakkı Turabi (1996, 2004) gibi diğer araştırmacıların incelemeleri örnek alınmıştır.

## 14. Yüzyıla Kadar İslam Dünyasında Musiki Kaynakları

İslam düşüncesinde musiki, diğer metafizik, dinî ve felsefi ilimlerle bir bütün olarak ele alınmıştır. Bu sebeple önde gelen âlimler, aynı zamanda musiki alanında da çalışmalar yapmış ve yeni fikirler üretmişlerdir. Özellikle Abbâsiler döneminde Yunus el-Kâtip (ö.765), Şair Halil (ö.786), Zelzel (ö.791), İshak el-Mevsilî (ö.850) gibi, çoğunun eserleri günümüze gelmemiş ilk dönem nazariyecilerinin ardından el-Kindî (ö.874), Fârâbî (ö.950) ve İbn Sînâ'nın (ö.1037) yanı sıra 10. yüzyıldaki İhvân-ı Safâ risaleleriyle musiki nazariyesi çalışmaları genişlemiştir. Bu isimlerden, eserleriyle ön plana çıkan el-Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ, İslam dünyasında musiki ilminin temelini atan üç isimdir.

Musikiye dair eserleri günümüze gelebilmiş ilk İslam filozofu Kindî'dir (801-873). Asıl adı Ebû Yusuf Ya'kub b. İshak olan Kindî, İslam dünyasında ve Latinceye çevrilen eserleriyle Batı'da da haklı bir üne kavuşmuştur (Turabi, 1996, s. 33). Birçok ilimde ihtisas sahibi olan Kindî'nin musiki sahasında; seslerin tertibi, beste yapma, musikinin unsurları, usul, musiki aletleri ve musiki-şiiir münasebetlerini konu alan on adet eseri tespit edilmiştir. Kindî, İslam dünyasında Pitagorasçı anlayışın güçlü bir temsilcisi olarak yer almaktadır. Bu bağlamda, gök cisimleri ile musiki arasında güçlü bir bağın varlığını ispat etmeye çalışmış, musiki düşüncesini "ethos doktrini" çevresinde şekillendirmiştir (Turabi, 2006, s. 110).

Felsefe dünyasında "Muallim-i Sâni" olarak tanınan Fârâbî (870-950), musiki tarihinde de birçok tarihçi ve musiki nazariyatçısı tarafından "Muallim-i Evvel" olarak kabul edilmiştir (Jebrini, 1995, s. 162). Fârâbî'nin İslam dünyası musiki nazariyatı konusunda en önemli risale kabul edilen *Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebîr* isimli eseri, musiki hakkında en kapsamlı eserler arasındadır. Ses ve musikinin fizik ve fizyolojik esaslarını tetkik şekli ve çalgılar hakkında verdiği bilgiler bakımından dönemin en önemli eseridir (Farmer, 1978, s. 681). Gerek İhvân-ı Safâ, gerekse Kindî'de görülen Pitagoras ekolünün yansıması Fârâbî'de görülmez. Gök cisimleriyle sayılar arasında güçlü bağlar kuran bu düşünceye Fârâbî yer vermemiştir (Turabi, 2006, s. 111).

İslam musiki teorisi açısından diğer bir önemli isim ise İbn Sînâ'dır. Musikiyi riyazi ilimler arasında sayan İbn-i Sînâ'nın *eş-Şifâ* ve *en-Necât* adlı eserlerinde yer alan musikiye dair bilgiler, 11. yüzyılın musiki anlayışını aksettirmesi bakımından değerlidir. İbn-i Sînâ'nın musikideki ilmî seviyesi, gerek kendi zamanında gerekse daha sonraki devirlerde birçok ilim adamının ilgi odağı olmuş ve bu eserlerindeki metotla ileri sürdüğü fikirler, asırlar boyunca musiki nazariyatçılarına rehberlik etmiştir (Turabi, 1999, s. 336). İbn Sînâ, Müslüman Pitagorasçılara karşı Fârâbî'nin tarafında yer almaktadır. Hatta eserinin musiki bahsini ele aldığı kısmın mukaddimesinde, musiki ile gök cisimleri arasında da bağ kuran düşünceyi açık bir şekilde eleştirmektedir.

Bu üç önemli filozofun İslam musiki tasavvuruna en büyük katkısı, ilmî bir ekolün kurulması ve müzik kaidelerinin sistemli bir şekilde ele alınmasıdır. Özellikle müzik terimleri konusunda ilk adımlar, bu filozoflar tarafından atılmıştır. Öte yandan musiki hakkında felsefi ve estetik açıdan yeni yorumlar ve söylemler geliştiren bu filozoflar sayesinde, musiki bir ilim dalı olarak incelenmiş ve layık olduğu değeri görmüştür.

#### 14. Yüzyılda İslam Dünyasında Musiki Çalışmaları ve Genel Özellikleri

Kindî, Fârâbî ve İbn Sînâ'dan sonra, İslam dünyasında musikinin bir ilim dalı olarak incelenmeye başlanmasıyla, bu alanda yazdıkları eserlerde müzik sistemleri geliştirerek ve bunlar üzerinde tartışmalar, şerhler gerçekleştirerek müzik biliminin bu bölgeler-

de yükselişine katkı sağlayan pek çok ilim adamı ortaya çıkmıştır. İslam dünyası musiki tarihinin en önemli isimlerinden biri olan Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî, yüzyıllarca kullanılmış bir musiki sistemi ortaya koymuş ve eserleri kendisinden sonra pek çok müellif tarafından şerh edilmiştir. Musikiye etkileri halen süren, eserleri hakkında halen çalışmalar yapılan bu önemli musikişinas, 1294 tarihinde, yani 14. yüzyıla girmeden altı yıl önce vefat etmiştir (Arslan, 2007, s. 18).

Tam adı Safiyyüddin Abdülmü'min b. Yusuf b. Fâhir el-Urmevî olan Safiyyüddin, hicri 613- miladi 1216 yılında Urumiye'de doğmuştur. Kaynaklarda, Safiyyüddin'in çocuk yaşta Bağdat'a gittiği ve zamanın en önemli ilim merkezi olan Mustansiriyye Medresesi'nde eğitim gördüğü yer almaktadır. Burada çağın en önemli ilimlerini öğrenmiş ve musikide de ileri seviyeye gelmiştir. Safiyyüddin, Abbasi Halifesi Musta'sım Billah'ın yanında, sarayda kurulan yeni kütüphanede müstensih ve müdür olarak görev yaptı. Daha sonra İlhanlı veziri Şemseddin el Cüveynî'nin oğullarının mürebbiliği ile görevlendirildi. *Kitâbü'l-Edvâr fi Ma'rifeti'n-Negâmî ve'l-Evtâr* ve *Er-Risâletü'ş-Şerefiyye fi Nisebi't-Te'lifiyye* isimli iki eseri mevcuttur (Uygun, 1996, s. 18).

14. yüzyıl, musiki tarihi açısından oldukça önemli bir dönemdir. Hem Arap ve Fars coğrafyalarında gelişen musiki, hem de Anadolu ve Orta Asya'da gelişen musiki, estetik ve sistematik açıdan önemli aşamalardan geçmiş, doğunun kültür ve sanat tarihinde önemli bir konuma ulaşmıştır. Bu dönemde siyasi sınırların sık sık değişmesi, sanatkârların isteyerek veya istemeden yer değiştirmesine ya da sanatın merkezi durumundaki şehirlerin farklı hâkimiyetler altına girmesine yol açmıştır. Böyle bir ortamda, musikinin siyasi sınırlar ve milletler içerisinde sınıflandırılması (Türk musikisi, İran musikisi vb.) çok mümkün görünmemektedir. En azından bu dönemde söz konusu coğrafyada musiki sanatının İslam toplumları tarafından ortaklaşa geliştirdiğini ve bu milletlerin ortak bir musiki karakterine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bunda şüphesiz musikinin bir sanat olarak görülmesinden çok, riyazi ilimler içerisinde yer alan bir ilim dalı olarak görülmesinin etkisi de büyüktür. Matematik ya da astronomi gibi ilimler, kesin kurallara bağlıdır ve ortaktır. Bu ilimlerde yeni şeyler keşfeden bir ilim adamının keşifleri, kuşkusuz diğer âlimler tarafından da siyasi ya da millî bir ayırım gözetilmeksizin kullanılacaktır. Musiki de tıpkı bu ilimler gibi dönemin âlimleri tarafından önemli çalışmalarla yeni keşiflere olanak vermiş, riyazi (hesaba dayalı) bir ilim dalı olarak görülmektedir (Çetinkaya, 1995, s. 21). Bütün bu sebeplerden dolayı, en azından 15. yüzyıla kadar olan yazılı kaynaklarla ilgili olarak ortak bir makam musikisi tarihinden söz etmenin zaruri olduğu görülmektedir.

14. yüzyıl, makam musikisi tarihi açısından iki önemli ismin arasında kalan bir dönemdir. Safiyyüddin'den sonra pek çok musikişinas onun eserlerine şerhler yazmış, onun ortaya koyduğu musiki sistemini açıklamaya çalışmışlardır. Safiyyüddin'den sonra musiki tarihinin önemli isimlerinden biri olan Abdulkadir Merâğî'nin (d.1350-1360?) bestelerinin yer aldığı *Kenzü'l-Elhân* isimli eseri, günümüze ulaşmasa da eserleriy-

le kendi dönemine ve kendinden sonraki dönemlere çok önemli bilgiler bırakmıştır (Sezikli, 2007, s. 21). Bu iki önemli musiki âliminin eserleriyle aydınlatıldığı bu dönemde, çok önemli eserler vermiş olmalarına rağmen diğer musikîşinaslar, Safiyyüddin ve Merâgî'nin gölgesinde kalmışlardır.

14. yüzyıldan 16. yüzyıl ortalarına kadar Safiyyüddin'in bu iki eseri üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalarla, Safiyyüddin'in sistemi hem geliştirilmiş hem de incelenip şerh edilmiştir (Uygun, 1996, s. 18-28). Azerbaycan bölgesinde, Artuklu ülkesinde yaşadığı anlaşılan musikîşinas ve edebiyatçı Hatib el-Erbilî (ö.1331), Arapça manzum eseri *Urcüzetü'l-Engâm* (1329) ve onun şerhi *Cevâhirü'n-Nizâm fi Ma'rifeti'l-Engâm* (1329)'ında; Tebrizli sanatçı hattat Şehâbettin Abdullah Sayrafî (ö.1344-45?)'nin Safiyyüddin'in *Kitâbü'l-Edvâr*'ını açıklayarak Celayirli hükümdarı Sultan Üveys'e ithafen yazdığı *Hülâsatü'l-Efkâr fi Ma'rifeti'l-Edvâr* adlı eserinde; çağın matematikçisi Cemalettin Abdullah el-Mardinî (ö.1378), *Mukaddimetün fi İlm-i Kavânini'l-Engâm* ile onu açıkladığı *Urcüzetü fi Şerhi'n-Nağamât* adlı eserinde yine Celayirli ülkesinden Celâleddin Fazlullah el-Ubeydî, Safiyyüddin'in iki eserini ayrı ayrı açıkladığı kitaplarında bu sistemi incelemiş ve geliştirmişlerdir.

Kutbuddîn Mahmut Şirâzî (ö.1317), bu dönemin önemli âlimlerindedir. Sezikli (2007, s. 12), onun *Dürretü't Tâc li Gurreti'd Dîbâc* adlı ilimler ansiklopedisinin musiki ile ilgili bölümünde, Safiyyüddin'in yolundan ayrılmadığını kaydetmiştir. Sezikli (2007, s. 12), Abdulkadir Merâgî'nin de bazı konularda Safiyyüddin'e itiraz ederken Şirâzî'yi de zikretmekte ve bu ilmi pratik olarak icra etmediğinden hataya düştüğünü söylemektedir. Safiyyüddin Urmevî'nin *Kitâbü'l-edvâr* isimli eseri, daha önce Şihâbeddin Abdullah Sayrafî, Fazlullah el-Ubeydî, Fahreddin Muhammed Hocendî, Lütfullah Semerkandî gibi musiki bilginlerince Arapça ve Farsça şerh edilmiş olmakla birlikte, Amasyalı Şükruallah Çelebi tarafından yirmi bir bölüm ilavesi ile Türkçeye tercüme edilmiştir (Uygun, 1996, s. 15).

Eserleriyle musiki dünyasını kendisinden sonra yüzyıllarca etkilemiş olan Abdulkadir Merâgî, bugün İran sınırları içerisinde bulunan Merâğa şehrinde doğmuştur. Merâğa, dönemin önemli bir ilim ve sanat merkezidir. Doğum tarihi kesin olarak belli değilse de araştırmacılar çeşitli değerlendirmeler yapmış, 1350 ile 1360 arasında tarihler vermişlerdir (Sezikli; 2007, s. 21, Özcan, 1988, s. 242). Diğer ilimlerle birlikte musikiyi de babasından öğrendikten sonra doğum yeri olan Merâğa'yı terk etmiş, Tebriz, Erdebil ve Bağdat gibi başkentlerde, sırasıyla Safevî şeyhi Şeyh Sadreddin'e, Sultan Hüseyin'e, Şehzade Şeyh Ali'ye, Celâyir Hükümdarı Sultan Ahmet Bahâdır'a ve Ahmed bin Üveys'e intisap etmiştir (Özcan, 2002, s. 109). 1386 yılında, Timur'un Azerbaycan'ı zapt etmesiyle onun himayesine giren Merâgî için ikinci bir dönem başlamıştır. Timur'un vefatıyla da onun yerine tahta oturan Sultan Halil'e intisap etmiştir. Abdulkadir'in hamiliğini yapan son padişah, 1409'da Semerkant'ı zapt edip Halil'i tahttan indiren Timur'un dördüncü oğlu Şahruh'tur. Şahruh'a intisabının ardından Merâgî, Herat'a yerleşmiş-

tir. 1435 yılında, Herat'ta büyük bir veba salgınından dolayı 82 yaşında vefat etmiş ve orada defnedilmiştir (Özcan, 1988, s. 243; Sezikli, 2007; s. 33). Eserleri, *Câmi'u'l-Elhân*, *Makâsıdu'l-Elhân*, *Şerh-i Kitâbu'l-Edvâr*, *Risâle-i Fevâid-i Aşere*, *Zübdetü'l Edvâr*, *Kenzü'l-Elhân*'dır. *Zübdetü'l Edvâr* ve *Kenzü'l-Elhân* isimli eserleri kayıptır. Abdulkadir Merâgî, bu eserleriyle hem kendinden önceki çalışmalarla ilgili değerlendirmelerde bulunmuş, hem de kendinden sonraki döneme çok önemli bir ışık tutmuştur. Dönemin musiki sistemi, makam anlayışı, 'îkâlar, terimler, sazlar hakkında verdiği bilgiler, kendinden önceki yüzyıllar için de önemli bir ayna vazifesi görmüştür.

### **Kenzü't-Tuhaf'ta Musiki Tasavvuru**

14. yüzyılın musiki tasavvuru ile ilgili yapılan çalışmalar oldukça sınırlıdır. Türkiye'de bu konuda sadece Nuri Özcan'ın *Osmanlı Ansiklopedisi*'nde yer alan "Osmanlılarda Mûsiki" başlıklı makalesinden birkaç ipucu elde edilebilmektedir (Özcan, 1996). Yapılan çalışmalarda, bu döneme ait kaynaklardan sadece Kutbuddin Şîrâzî'nin *Dürretü't-Tâc* isimli ilimler ansiklopedisinin musiki bölümünün varlığından bahsedilmekte; fakat bu bölümde nelerin yer aldığı konusunda bir bilgiye yer verilmemektedir. Bunun dışında İran'da Taki Bineş, *Kenzü't-Tuhaf*'ın edisyon kritiğine de yer verdiği eseri *Se Risâle der Mûsiki* isimli kitabında, bu konudan yine *Kenzü't-Tuhaf* bağlamında söz etmiştir. Genel olarak bu dönem, araştırmacılar tarafından, Safiyüddin Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr*'ının etkisi altında, bu eserin şerh edildiği bir dönem olarak zikredilmektedir.

*Kenzü't-Tuhaf*, 14. yüzyılın yalnız müzik hakkında yazılmış tek risalesi olması ve dönemin musiki tasavvurunu aktarması bakımından önemli bir kaynaktır. Özellikle perdelerin ilk olarak bu kaynakta isimlendirilmesi, dönemin çalgıları hakkında verdiği ayrıntılı bilgiler ve çizimler, musiki astronomi ilişkisi, müziğin insan üzerindeki tesiri, müzisyenlere öğütler gibi konularda edebî bir üslupla yer alan geniş bölümler bu risalenin önemini arttırmaktadır.

İsim olarak "Hediyeler hazinesi" anlamına gelen *Kenzü't-Tuhaf*, 1355 yılında İsfahan'da yazılmış Farsça bir musiki risalesidir. Kaynaklarda eserin yazarı olarak, Hasan Kâzerûnî, Hasan Kâşânî gibi farklı isimler yer aldığı gibi, çoğunlukla anonim olarak nitelendirilmiştir. Ancak müellifin Kâşânî olduğu fikri daha makul temellere sahiptir (Yıldız, 2011, s. 17).

*Kenzü't-Tuhaf*'ın *British Library* (Londra), *Leiden University Library* (Hollanda), *Bibliothèque Nationale de France* (Paris), *East India Office Library* (Londra), *Cambridge University Library* ve *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi*'nde birer tane olmak üzere toplam altı nüshası bulunmaktadır.<sup>1</sup> Eserin *British Museum Library* (Londra) nüshası, or2361 numarada toplu halde kayıtlı birden fazla yazmanın içinde bulunmakta-

1 Bu nüshalar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Yıldız (2011, s. 25-27).

dir. Diyanet Han olarak bilinen Şah Kubad b. Abdül Celil el-Hariti el-Badakşi için yazılmıştır. Bu şahsın ölüm tarihi hicri 1083 olduğundan, eserin bu dönemde yazılmış olduğu anlaşılmaktadır. *Leiden University Library* (Hollanda) nüshasının istinsah tarihi ile ilgili her hangi bir bilgi ya da ipucu yoktur. *Bibliothèque Nationale de France* (Paris) nüshasının müstensihisi Emir b. Hızır Mali el-Karamani'dir ve eseri hicri 838 yılında İstanbul'da istinsah etmiştir. *East India Office Library* (Londra) nüshası, kütüphanenin Farsça yazmalar kataloğunda 2763 numaralı yazma olarak kayıtlı görünmektedir. Ancak bu nüsha, *India Office Library*'nin kapatılmasıyla birlikte, şu anda *British Library*'de 2067 numaralı yazma olarak yer almaktadır. Bu nüshanın, müellif nüshası olma ihtimali kuvvetlidir; zira eserin yazım tarihini veren ve şairin bizzat eserin müellifi olduğunu belirten sondaki manzum tarih, bu nüshada yer almaktadır. Bu tarih, miladi 1355 veya okunuşa göre 1363 tarihlerine işaret etmektedir. Bunun dışında bir istinsah tarihine rastlanmamıştır; ancak yine de nüshanın müellif nüshası olduğu bilgisi kesin değildir. Son nüsha olan *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi*'nde bulunan nüshası ise bizim tespit ettiğimiz bir nüsha olup *East India Office Library* nüshasının Rauf Yekta Bey'in el yazısıyla istinsahıdır ve istinsah tarihi, 1920'dir.

*Kenzü't-Tuhaf*, doğuda ve batıda pek çok müellifin dikkatini çekmiş ve araştırmalarda kendisinden söz edilmiştir, ancak hakkındaki tek çalışma, İran'lı müzikolog Taki Bineş'e aittir. Taki Bineş, *Se Risale-i Fârisî der Mûsikî* adlı üç musiki risalesini incelediği kitabında, *Kenzü't-Tuhaf*'ın Cambridge nüshası ve İstanbul nüshası hariç, diğer dört nüshayı inceleyerek edisyon kritiğini yapmış ve hakkında kısa bir inceleme yazısına yer vermiştir (Bineş, 1992). *Kenzü't-Tuhaf*'ın bu edisyon kritiği üzerinden Türkçeye çevirisi ve incelenmesi, tarafımızdan gerçekleştirilmiştir (Yıldız, 2011).

*Kenzü't-Tuhaf*, güzel ve fasih bir üslupta yazılmıştır. Ayrıca müellif, yer yer Farsça ve Arapça şiirler, misaller, kinayeler, istiareler, benzetmeler ve Kuran-ı Kerim'den örneklerle eseri donatmıştır. Enverî (ö.1189?), Sâdi (ö.1292), Şemseddin Tıbsî (veya Şems Tıbsî), Kemaleddin İsmail (ö.1240?), Hâce Nasiruddin Tûsî (ö.1274) gibi meşhur şairlere de yer vermiştir. Bunların yanında eserde az duyulmuş şairlerden Feridun Horasânî ve pek çok "La-muellife" olarak zikredilen bilinmeyen şair yer almıştır ki bütün bunlar risalenin değerini oldukça yükseltmektedir. Nesirdeki göze çarpan sadelik ve fasihlik, musiki sanatının konuları açısından çok faydalı bir durumdur. Öyle ki aralıklar, taksim, teller, kompozisyon gibi bu sanatın en zor bahislerinde bile metni kolayca anlamak ve faydalanmak mümkündür. İranlı araştırmacı Taki Bineş, eserin bu yönünü, Kutbuddin Şirazi'nin *Dürretü't-Tâc*, Abdulkadir Merâğî'nin *Makâsîdü'l-Elhân* ve *Câmiü'l-Elhân* kitaplarıyla kıyasladığında, *Kenzü't-Tuhaf*'ı daha üstün gördüğünü söylemektedir (Bineş, 1992, s. 56).

Dönemin musiki ilmini anlatan kitaplardaki konular, birbirine çok benzeyen başlıklar altında incelenmiştir. Besmele ve hamdeleden sonra kitabın ismi ve eserin yazılmasına vesile olanlara rahmet talep eden dualar ve eserin kısa tanıtımı, seslerin mahiyeti, tiz-

lik ve pestlik sebepleri, seslerde uyum, sesler arasındaki oranlar, makamlar ve usullerin devirleri, telli müzik aletlerinden bilhassa ud ve tanburun akordu, transpozisyon cetvelleri, musikinın insan üzerindeki etkisi, makamların astroloji ile ilgisi, musiki meclislerinde uyulması gereken davranış kuralları gibi konuların ardından, bazılarında uygulama bölümleri yer alır (Uygun, 1996, s. 12). Kâşânî de eserini bu geleneğe uyarak kaleme almış, başlıkları büyük oranda bu sırayı takip ederek oluşturmuştur. Genel olarak *Kenzü't-Tuhaf*'ın üç ana başlık etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz. Bunlardan ilki, ses, aralık, perde, îkâ, kompozisyon gibi, musikinın nazari ve teknik konularıdır. İkincisi, sazların ölçüleri, ağacı, telleri gibi konularda ayrıntılı bilgilerin yer aldığı sazlar kısmıdır. Üçüncüsü ise, musikîşinaslara öğütler, musikinın insan üzerindeki tesiri ve mitolojikle ilişkisi gibi, yazarın felsefi bilgilerine ve kişisel fikirlerine dayanan bilgileri içeren kısımdır.

### ***Kenzü't-Tuhaf'ta Nazari Konular***

Eser, nazari konuları anlattığı kısımlarda, diğer kısımlarda olduğu kadar iddialı değildir. Genel olarak değerlendirsek, daha önce nazari sistemi kurmuş olan ve uzun yıllar bu sisteme göre şerhleri yapılmış olan, Safiyüddin'in *Kitabu'l-Edvâr*'ının etkisi altında bir sistem ortaya konmuştur. Klasik edvar kitaplarında olduğu gibi, *Kenzü't-Tuhaf'ta* da nazari konular, Musiki Kelimesinin Anlamı, Sesin ve Nağmenin Tarifi, Desâtîn (Musiki Perdeleri), Eb'âd (Musiki Aralıkları), İkâ'nın Tarifi gibi başlıklar altında incelenmiştir.

Hasan Kâşânî, eserinde musiki kelimesini etimolojik açıdan incelerken, öncelikle "musiki" kelimesinin "Musi" ve "Ki" kelimelerinin birleşiminden oluştuğunu söyler. "Musi" güzel nağme veren, "ki" ise uyumlu anlamına gelmektedir. Bu durumda "musiki" kelimesi uyumlu, güzel nağmeler anlamına gelir. Müellife göre, musiki iki kısımdan oluşmaktadır. İlki nağmelerden meydana gelir ve müellif bunun "Te'lif" yani kompozisyonu oluşturan kısım olduğunu söyler. İkinci kısım, bu nağmelerin kendi aralarındaki uyumdur. Bu kısmın ise "İkâ" yani usul, ritim kısmı olduğu belirtilmektedir. Müellife göre te'lif ve îkâ, birbirine bağlı iki ilimdir. Te'lif ve îkâ'nın musikinın iki kısmı olarak incelenmesi, Kâşânî'den önceki ve sonraki eserlerde benzer şekilde yer almıştır. İbn-i Sînâ, müziği "sesleri ve bu sesler arasına giren zaman sürelerini" araştıran bir matematik ilmi olarak değerlendirmiştir. Bu da melodi ve ritim demektir (Turabi, 2004, s. 6).

Hasan Kâşânî'ye göre ses, iki cismin havada çarpışmasından ortaya çıkan titreşimdir. Bu tarif, diğer musiki risalelerindeki uzun ve ayrıntılı tariflere göre oldukça kısa ve özdür. Abdülkadir Merâgî de sesi benzer şekilde tarif etmiş, iki cismin havada birbirine vurmasının şekli ve çeşitleri hakkında daha detaylı bilgi vermiştir (Sezikli, 2007, s. 53). Ancak Safiyüddin'in genel tariflerden farklı bir görüşü vardır. Sesi, hava ve cisim ilişkisiyle açıklar. Ses, havanın cisimler arasında sıkışmasından veya cisimlerin havaya yaptığı baskıdan meydana gelir. Bu yüzden havada iki cismin çarpışmasından başka, tek cismin havayla çarpışmasından da ses çıkabilir. Kırbacın havada çıkardığı ses, buna örnektir (Arslan, 2007, s. 48).

Müellif, sesi tarif ederken, bir cisme vurduktan sonra çıkan sesin kuvvetinin o cismin hacminin büyüklüğüne bağlı olduğunu söylemektedir. Bu fikri desteklemek için hayvanların seslerinden örnekler verir. Hayvanların nefes borusu ve akciğeri daha büyük olanların sesi daha kuvvetlidir. Örneğin devenin karaciğeri ve boynu büyük olduğu için sesi de güçlüdür. Karaciğeri ve boynu olmayan hayvanların ise sesi yoktur, balık ya da arı gibi. Yazar, arı ya da sinek gibi hayvanlardan çıkan sesin havada dolaşmalarından dolayı oluştuğunu belirterek, ses bahsini sonlandırır. Bu bahse, aynı makalenin üçüncü kısmında, "Sesin Miktarı Hakkındadır" başlığı altında tekrar değinir ve bunun iki türlü olduğunu söyler. İlki sesin sürekli olması, ikincisi ise aralıklı olmasıdır. Bîşe türü nefesli çalgılarda, nefes almak için sese aralık verildiğini, ancak mizmar gibi çalgılarda nefes almak gerekmediğinden sürekli ses çıkarılabileceğini belirtir.

Nağme ise eserde iki sesin birbirine göre durumu olarak görülmektedir. Bu seslerden biri diğerine göre pest, diğeri ise tizdir. Yani pestlik ve tizlikleri, ancak birbirine göre olur ve bir arada nağmeyi oluştururlar. Kâşânî, bu seslerin havada doğal olarak uzatılmasının nağmenin oluşması için yeterli olduğunu söyler. Ancak bir arada bulunan bu seslerin nağme olabilmesi için, aralarında bir uyum olması gerektiğini söyleyen müellifler de vardır. Safiyyüddin Urmevî, bu konuda kendinden önceki Farâbî, İbn-i Sînâ gibi müelliflere karşı çıkmış ve "Yerde sürüklenen bir cisimden de çeşitli tizlik ve pestlikte sesler duyarız ancak bu düzensiz ve dağınık sesler nağme olamaz." diyerek nağmenin diğer seslerden farklı olduğunu belirtmiştir (Arslan, 2007, s. 5). Kâşânî'nin görüşü, bu konuda Farâbî'ye daha yakın görünmektedir.

Müellif, her sesin oktavında bir benzeri olduğunu da nağme tanımı içerisinde belirtmiştir. Öyle ki biri diğerine göre tiz; ama aslında frekans değeri iki katı olan sesler kompozisyonda birbirinin yerini tutmaktadır. Müellifin bu ifadesi, "oktav" teriminin karşılığıdır.

Eski nazariyat kitaplarında, musiki perdesine "Destân" perdelere ise "Desâtîn" denirdi. "Mutlak Veter" denilen bir açık telin varlığı kabul edilir ve bu telin bir ucuna (A) diğer ucuna da (M) konulurdu. (A) "Cânibü'l-Enf" (burun tarafı) ya da "Taraf-ı Eşkal" (pest taraf) denilen pest taraftaki son noktayı, (M) noktası ise, "Cânibu'l-Muşt" (eşik tarafı) ya da "Taraf-ı Ehad" (tiz taraf) denilen tiz taraftaki son noktayı temsil ederdi (Sezikli, 2007, s. 56). Kâşânî de *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserinde, perdeleri tarif ederken aynı sistemi kullanmıştır.

Kâşânî'ye göre destan, yani perde, telli sazların sapından nağme çıkmasına yarayan işaretlerdir. Müzik, bu nağmeler üzerinden gider. Kâşânî, bir telin 17 ses çıkarabildiğini belirtmiştir. Bu teli, klasik kaynaklarda olduğu gibi, uzun bir çizgi olarak düşünmüş; çizginin bir ucuna A işareti, diğer ucuna M işareti koymuştur. A, burun tarafı, M ise eşik tarafıdır. Daha sonra tel üzerinde bölmeler ve işaretlendirmeler yaparak diğer perdelerin yerini bulmuştur. Kâşânî, tel üzerinde bu işlemleri yaparken perdelerin isimlerini zikretmemiştir. Ancak daha sonra, eserin ikinci makalesinin yedinci faslında, mürekkepleri anlatırken perdelerin ismini vermeyi gerekli görmüştür. Ud üzerindeki parmak pozis-

yonlarına göre verdiği bu isimler, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh ve hüseyindir (Yıldız, 2011, s. 110). Eserde daha önce bahsedilen perdelerin tamamının isimleri verilmemiş olsa bile, eserin yazıldığı dönemde bu isimlerin mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Bu yüzden, perde isimlendirmesinin yapıldığı bilinen en erken kayıt, *Kenzü't-Tuhaftır* diyebiliriz. Tel üzerindeki bu işlemlerin, Safiyyüddin'in eserindeki ilgili kısımlarla, özellikle ilk beş maddede örtüştüğü görülmektedir. Nuri Uygun, Safiyyüddin'in ses sistemini açıkladığı araştırmasında A sesine rast diyerek diğer perdelerin isimlerini bulmuştur (Uygun, 1996, s. 136).<sup>2</sup> Murat Bardakçı ise Merâgî'nin ses sistemini açıkladığı araştırmasında, ilk ses yani A sesine Yegâh demiştir ve diğer perdeleri buna göre hesaplamıştır. Dolayısıyla Uygun'un ve Bardakçı'nın seslere verdikleri isimler farklılık göstermektedir. Kâşânî ise eserinde, mürekkepler ile ilgili bölümlerde, tele işaret parmağıyla basılan perdeye Düğâh dediği için ilk ses yani A sesi, rast kabul edilmek zorundadır. (Yıldız, 2011, s. 46)

Kâşânî'ye göre, bir çizgi çizmeye nasıl nokta ile başlanırsa aralık da nağmenin başlangıcıdır. Biri tizde, diğeri ona göre pestte olan iki sesin birbirine göre uyumuna aralık denir. Fakat farklı tellerin akordu aynı sese çekilirse buna aralık denmez, bunlar bir ses olur. Aralık olması için birbirine göre tiz veya pest iki farklı ses gerekmektedir. Kâşânî, ayrıca aralıkları uyumlu ve uyumsuz olmak üzere ikiye ayırmıştır. Uyumlu aralığın nefste lezzet yarattığını, uyumsuz aralığın ise bunun zıddı olduğunu söylemiştir. Bunun sebebi olarak da iki ses arasındaki oranın uyumsuz, kötü olmasını göstermiştir.

Cins (dörtlü aralık) ve Cem' (özel aralıklar), eserde özel bir orana sahip aralıkların isimleri olarak belirtilmiştir. Melodi ise cins ve cem'lerin, uyumlu nağmelerle ve uyumlu usullerle değişik şekillerde kullanılması olarak tarif edilmiştir. Kâşânî, daha sonra aralıkların isimlerini içeren bir tabloyla birlikte, bu aralıkların açıklamasını yapmıştır.

Hasan Kâşânî, bütün edvarlarda ve musiki risalelerinde olduğu gibi, musiki ile ilgili bazı nazari meseleleri ud üzerinden açıklamıştır. Ud tellerinin isimleri, Kindî'den itibaren bütün edvar ve risalelerdeki isimleriyle, Kâşânî'de de kullanılmıştır. Bu isimleri şöyle sıralayabiliriz: 1.tel: Bam, 2.tel: Misles, 3.tel: Mesnâ, 4.tel: Zîr ve 5.tel: Had. Bu isimlendirme ve sıralama, Kindî (Turabi, 1996, s. 69), İbn-i Sînâ (Turabi, 2004, s. 113), Safiyyüddin (Uygun, 1996, s. 216) ve Merâgî'de (Bardakçı, 1986, s. 102) aynı şekilde yer almaktadır.

Ayrıca Kâşânî, Ud tellerinden her birinin anâsır-ı erba'a, yani dört elementten birini temsil ettiğini söylemektedir ki benzer bir açıklamaya Lâdikli Mehmet Çelebi'nin "*Risâletü'l-Fethiyye*" isimli eserinde de rastlanabilir (el-Hâc Haşim Muhammed er-Recep, 1986, s. 178). Buna göre Zir telini temsil eden element ateş, Mesnâ telini temsil eden element hava, Misles telini temsil eden element su, Bam telini temsil eden element ise topraktır.

2 Kâşânî'nin verdiği ses sistemini Safiyyüddin'in sistemiyle de karşılaştırarak değerlendirmesi, musiki tasavvuru konusunu aştığından makalemizde yer almayacaktır ancak ayrıntılı bilgiye, konuyla ilgili tezde ulaşılabilir (Yıldız, 2011, s. 32-38).

Klasik nazariyat kitaplarında, musikinin iki önemli unsurundan biri olan ritmik kalıpları ve bunların türlerini ifade etmek için İkâ terimi kullanılmıştır ve bu konuya çok geniş bölümler ayrılmıştır. Fârâbî, sırf bu konuyu anlattığı, *Kitab-ı Fi'l-İkâ'at* ve *Kitab-ı İhsâü'l-ikâ'at* adlı iki eser yazmıştır. Hasan Kâşânî, İkâ terimini, "Birbirine uygun aralıkları olan zaman uzunlukları" olarak tarif etmiştir. Eserin genel üslubuna uygun olarak, kısa ve öz bir tarif olan bu cümle, diğer müelliflerin tariflerinin özeti gibidir. Safiyyüddin'in ikâ tanımı ise şöyledir: "İkâ, belirli zamanların araya girdiği vuruşlar topluluğudur. Bu vuruşlar, bir takım oranlara ve birbirine eşit devirlere sahiptirler" (Arslan, 2007, s. 91).

Müellif, ikâ'ı muttasıl ve munfasıl, yani sürekli ve aralıklı olarak ikiye ayırmıştır. Bu ayrım muvassal ve mufassal, yani bitişik ve ayrı olmak üzere Safiyyüddin'de de yer almaktadır. (Arslan, 2007, s. 91) İbn-i Sînâ'nın ayrımı da Safiyyüddin'in ayrımı gibidir (Turabî, 2004, s. 80). Ancak bu iki kısmın alt başlıkları, Kâşânî'den oldukça farklıdır. Kâşânî, bu kısımda meşhur yedi ikâ'nın tanım ve tarifine değinmektedir. Konunun başında, "Mevlânâ Safiyyüddin Baridallah'dan rivâyetle" diyerek Safiyyüddin Urmevî'den yararlandığını bildirmiş olur. Yedi ikâ'nın bilinen isimleri şu şekilde verilmektedir: 1.Sakîl-i evvel, 2.Sakîl-i sâni, 3.Hafif sakîl-i evvel, 4.Hafif sakîl-i sâni, 5.Remel, 6.Hafif remel, 7.Hezec.

"Devir" kelimesinin çoğulu ve "devirler" demek olan "edvar"lar, Türkçe, Farsça ve Arapça musiki nazariyatı kitaplarında önemli bir konudur. Çünkü makamlar, perdeler ve bilhassa usuller, bu kitaplarda daire şeklinde şemalarla gösterilir. Kâşânî de usulleri daireler vasıtasıyla göstererek bu geleneğe uymuştur.

### **Kenzü't-Tuhaf'ta Sazlar**

Müellif, *Kenzü't-Tuhaf*'da sazlar konusuna ayrı bir bölüm açmış ve sazları iki kısımda incelemiştir: Kâmil (tam, olgun) sazlar ve nâkis (kusurlu, eksik) sazlar. Bu ayrım, Abdülkadir Merâğî'de benzer bir şekilde (Mukayyedât ve Mutlakât) ve eserinin sazlar bölümünü tamamen *Kenzü't-Tuhaf*'dan tercüme eden Ahmedoğlu Şükrullah'da aynı şekilde yer almaktadır. Şükrullah, Pişe'yi anlattıktan sonra, "Bu yazılan sazlar kâmil sazlardır. Amma bir kaç dahi vardır ki üstadlar katında ol sazlara eksik saz derler ve ol eksik sazlar dörttür." (Kamiloğlu, 2007, s. 146) diyerek çalgıları ikiye ayırmıştır. "Eksik sazlar" diye belirtilen çeng, nüzhe, kanun ve mugnî, Abdülkadir Merâğî'nin "mutlakat" adını verdiği açık telli çalgılardandır ve Bardakçı'ya göre terkedilen ilk çalgılar bunlar olmuştur (Bardakçı, 1986, s. 100). Eksik sazların zaafı, çalınan makamdaki perdelerin seslendirilebilmesi için her makam değişiminde yeniden akort edilmeye ihtiyaç duyulmasıdır. Bir eserin içinde makam geçkileri yok ise bu çalgıların kullanılması görece olarak daha kolaydır. İçinde makam geçkilerinin bulunduğu eserlerin seslendirilmesinde bu çalgılar yetersiz kaldıkları için, "üstatlar katında" bunlara itibar edilmediği anlaşılmaktadır. 19. yüzyılda, mandal sistemi sayesinde tüm sesleri icra edebilecek bir yapıya kavuşturulmuş olan kanunun ise bu şekilde yok olmaktan kurtulmuş olduğundan bahsediliyor olsa da bu bilgi, o döneme kadar kullanımdan kalkmamasının sebebini açıklama-

maktadır (Pekin, 2003, s. 1008-1043). Kanununun 18. yüzyılda kullanıldığına ilişkin kayıtlar, aslında 19. yüzyıla kadar da kullanılmaya devam ettiğini göstermektedir (Soydaş, 2007, s. 68).

Eserin üçüncü makalesi olan bu bölüm boyunca işlenen dokuz sazın her biri için, ayrıntılı olarak şekil tarifi, yapım esasları gibi konulara değinen müellif, bölüm sonunda, saz yapımında kullanılan tellerin cinsleri ve özellikleri hakkında bilgi vermiştir. Sazları tarif ederken karış, parmak ve açık parmak gibi doğal ölçü birimleri kullanmıştır. Kâmil sazlar içinde sıraladığı sazlar: Ud, Gışek, Rebab, Mizmar ve Bîşe; nakıs sazlar içinde sıraladığı sazlar ise Çeng, Nüzhe, Kanun ve Mugni'dir. Bu sazların bir kısmı artık günümüzde kullanılmamaktadır. Günümüzde kullanılanları ise ölçülerine ve çizimlerine bakıldığında, günümüzdeki hallerinden oldukça farklılık göstermektedir. Elbette bu kıyaslama, eserin yazıldığı coğrafyaya bakılarak ve günümüzde bu coğrafyalarda kullanıldığı bilinen sazlar göz önüne alınarak yapılmıştır.

*Ud*: Müellifin "Kâmil Sazlar" arasında saydığı ilk saz Ud'dur. *Kenzü't-Tuhafta* udun tarifine ağacının niteliğinden başlanmış ve ölçülerine geçilmiştir. Ölçülere bakıldığında, bugün kullanılabilecek kıyasla oran açısından daha basık ve uzun tekneye sahip bir ud olduğu anlaşılmaktadır. Teller ise bugünkü tellerden bir eksiktir ve beş adet olarak sıralanmıştır. İlk tel olan bam telinin bağırsaktan yapıldığı söylenmiştir ancak bugün, bu tel ipek üzerine gümüş sarım tekniğiyle yapılır. *Kenzü't-Tuhafta* ud tellerinin sırası, kalından inceye doğru yer almaz. Günümüzdeki Türk müziğinde kullanılan udlar, kalın tel den ince tele doğru sıralanır ve buna göre akortlanır. Ancak *Kenzü't-Tuhafta* bu durum farklıdır. Bunda eski Yunan teorilerinin etkisi olduğu düşünülebilir.

*Gışek*: Risalede gışek ismiyle yer alan saz, Türk kaynaklarında görülen ıklığ isimli sazla birebir aynıdır. Nitekim Ahmedoğlu Şükrullah, eserindeki çalgılar bölümünü *Kenzü't-Tuhafta* tan tercüme ederken gışek yerine ıklığ ismini kullanmıştır. Rebabın günümüzdeki formuyla da oldukça benzerlik teşkil eden gışek, yaylı bir sazdır. Bu sazla ilgili en ayrıntılı tarif, *Kenzü't-Tuhafta* ta yer almaktadır. Gövdenin ve sapın ölçülerinin ayrıntılı olarak verildiği eserde, biri kalın, diğeri daha ince olan 2 telden bahsedilir. Nağmeler, ince olan telle çalınır ve kalın tel, yani bam teli, nağmeye eşlik ederek ahenk oluşturmaya yarar.

*Rebab*: Günümüz Türkiyesinde rebab deyince akla gelen saz, bir üst başlıkta gışek olarak verilen sazla şeklen birebir aynıdır. Yani günümüz Türk müziği rebabı, yaylı bir sazdır. Ancak *Kenzü't-Tuhafta* nın "Kâmil Sazlar" bahsinde yer verdiği rebab isimli saz ise mızrapla çalınan ve yapısı da farklı olan bir sazdır. Abdulkadir Merâğî'nin de rebab sazını ud gibi akort edilen üç dört telli bir saz olarak tarif ettiği görülür (Bardakçı, 1986, s. 104). Dolayısıyla sazın belli bir dönemden önce mızrapla çalınan bir saz olduğu genellemesini yapmak yerine, bu ikisinin tamamen farklı iki saz olduğunu ve meselenin isimlendirme tercihindən ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü bahsi geçen iki isimden de daha

önce yaşamış olan Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin oğlu Sultan Veled'in bazı eserlerinde, rebabın yaylı bir saz olduğu belirtilmektedir. Yine aynı şekilde risalenin telif tarihinden çok önce yaşamış olan İbn-i Sinâ da rebabdan yaylı bir saz olarak bahseder (Turabi, 2004, s. 108). Ayrıca günümüzde, İran'da, risaledeki şekline biraz benzeyen rebab isimli, mızraplı bir saz çalınmaktadır (Mousavi, 2006a). Bu saza "Afgan rebabı" isminin verildiği de duyulmuştur.

Bu durumda coğrafi bir sınıflandırmaya gitmek mümkündür. Rebab, Anadolu bölgesinde en erken Selçuklu döneminden beri yaylı bir saz olarak bilinirken *Kenzü't-Tuhaf*'ın yazıldığı bölgeyi de içine alan Fars bölgesinde, risalede anlatıldığı gibi mızraplı bir sazdır. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki hem risalede bahsi geçen saz, hem de bugün İran'da çalınan saz, şekil itibarıyla Hindistan bölgesinde çalınan Sarod isimli sazla oldukça fazla benzerlik göstermektedir.

*Mizmar*: İçine nefes üfleyerek icra edilen bir sazdır (Farmer, 1993, s. 206). Bir kısmı tahtadan, bir kısmı kamıştan yapılan bu sazın adına, pek çok kaynakta rastlamak mümkündür.

Risalede bu sazdan bahsedilirken "Siyah Ney (Nây-ı Siyeh)" şeklinde bir giriş yapılmıştır. Abdülkadir Merâğî'de de Siyah Ney ve Beyaz Ney olmak üzere iki Neyden bahsedilmektedir. Merâğî'nin Siyah Ney tanımı çok ayrıntılı değildir; yalnız icra özelliklerinden ve Beyaz Ney'in yarısı kadar olduğundan bahsedilmiştir (Bardakçı, 1986, s. 107). *Kenzü't-Tuhaf*'ta ise bir parçası tahta, bir parçası kamış olan iki parçadan oluştuğunu belirttiikten sonra, bu ikisinin birbirine nasıl birleştirildiği uzun uzun anlatılır. Mizmarın ölçüleri deliklere varıncaya kadar verildikten sonra, sazın şekli çizilmiştir. Şekilden de anlaşıldığı üzere saz, günümüzde daha çok Azerbaycan bölgesinde kullanılan Balaban ya da Düdük ile oldukça benzerlik arz etmektedir (Mousavi, 2006b).

*Bîşe*: Bu nefesli sazın, *Kenzü't-Tuhaf*'ta bîşe olarak ve Ahmedoğlu Şükrullah'ın *Kitabu'l-Edvâr*'ında pîşe olarak bahsedildikten sonra, başka hiç bir kaynakta yer almaması ilginçtir. Risaledeki tarifinden anladığımız kadarıyla, sadece kamıştan yapılan ve yaklaşık 26-27 cm olan bu saz, günümüzdeki Ney'in oldukça küçük bir örneğidir.

*Çeng*: Risalede, eksik sazlar kısmında ilk olarak zikredilen saz Çeng'dir. Çeng, risalede eksik sazlardan ve Merâğî'nin de "mutlakat" adını verdiği sazlardan olması sebebiyle, en çabuk unutilan müzik aletlerinden biri olmuştur. Müzikle ilgili hemen her minyatürde karşımıza çıkan, edebiyatta adına eser yazılmış olan çengin 18. yüzyıldan sonra Osmanlı müziğinde terk edildiği bellidir (Pekin, 2003, s. 1036; Soydaş, 2007, s. 74). *Kenzü't-Tuhaf*'da çeng bahsine, kâmil (tam) sazlara göre nakıs (eksik), ancak nakıs sazlara nisbeten daha kâmil olduğu zikredilerek başlanmıştır. Sazın ağacının cinsinden ve yapımından bahsedildikten sonra, icra şekline de yer verilmiştir. Çengin tel sayısı üçerli dizilmiş 24 ya da son tel bam teli olmak üzere 25 olarak verilmiştir.

*Nüzhe: Kenzü't-Tuhaf* risalesinde, nüzhenin Safiyyüddin tarafından icad edilmiş bir saz olduğu belirtilir. 108 telli olduğu söylenen bu sazın yapım aşamaları sırasıyla anlatılmıştır. Diğer sazların yapımlarına göre daha karışık bir yol izlendiği görülür. Basit bir tarifle, birbirine sırt sırta dayanmış kanun biçiminde iki levhanın üzerine gerilmiş, yanlara açılan deliklerden geçirilmiş tellerden oluşmaktadır. Tıpkı kanunda olduğu gibi her üç tel bir arada akord edilir. Sazın çizimine baktığımızda, dikdörtgen şeklinde bir alan ve üzerinde simetrik olarak dizilmiş, eşik olduğu anlaşılan küçük noktalar bulunduğunu görmekteyiz. Bunların üzerine de sırayla teller gerilmiştir.

*Kanun:* Günümüzde ufak değişikliklerle de olsa, halen kullanılan bir saz olması sebebiyle, risalenin en ilgi çekici başlıklarından biridir. *Kenzü't-Tuhaf*'da, kanun için çok ayrıntılı bir tarif yapılmamıştır. Nasıl nüzhe iki kanundan ibaret olarak tarif edilmişse kanun da nüzhenin yarısı olarak tarif edilmiştir. Ancak ölçüleri ve yapımı hakkında ayrıntılı bilgiler verilir. Bir yanı eğri bir dikdörtgen olduğu ve zerdali ağacından yapıldığı zikredilir. Risalede zikredilen boyutlara bakıldığında, yaklaşık olarak bugün kullanılan kanun boyutlarında olduğu söylenebilir. Ancak bugünkünden farklı olarak yamuğun eğimi, yani burguların takıldığı kenar ile uzun kenar arasındaki açı daha fazladır. Bunu, verilen ölçülerde uzun kenarın 3 karış, karşısındaki kısa kenarın 1,5 karış olmasından anlıyoruz. Yani kısa kenarın uzun kenara oranı  $\frac{1}{2}$  olarak verilmiştir. Günümüzde ise uzun kenar yaklaşık 86 cm, kısa kenar yaklaşık 25 cm uzunluğunda yapılmaktadır. Yani oran  $\frac{1}{3}$  den biraz daha eksiktir. Risalede 64 telli olarak zikredilen kanun için üç cins telden bahsedilir: bam, misles ve mesna. Teller, tıpkı bugünkü gibi, her üç tel bir ses verecek şekilde akort edilir. Ancak tellerin takılması sırası, günümüz kanununa göre farklıdır. İki misles telin ortasına bir bam teli takılması gerektiği zikredilir. Kanun için verilen şekle baktığımızda da günümüzdeki kanuna oldukça benzeyen, ancak dikdörtgene daha yakın, mandalları ve deri bölgesi olmayan bir kanunla karşılaşıyoruz.

*Mugni:* İsmi Arapça "gına", şarkı söylemek fiilinden türeyen mugni, Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî tarafından icad edilmiş olan ikinci sazdır (Uygun, 1996, s. 36). Safiyyüddin'in, bu sazı rebab, kanun ve nüzheden geliştirdiği söylenmektedir (Usbeck, 1970, s. 27). *Kenzü't-Tuhaf*'da ise mugni, Safiyyüddin'in İsfahan'a geldiğinde icad ettiği bir saz olarak tanımlanır. Bu sazın, rebab, kanun ve nüzhenin birleşiminden oluştuğu, bu risalede belirtilmektedir. Tarifine bakıldığında, bir çanak ve dikdörtgen şeklinde bir sapın birleşiminden oluştuğu anlaşılmaktadır.

### **Öğütler, Musikinin Tesirleri ve Müzik Mitolojisi**

*Kenzü't-Tuhaf* isimli risalenin en dikkate değer taraflarından biri, müzisyenlerin ahlaki açıdan nasıl davranmaları, toplu ortamlarda (meclislerde) nelere dikkat etmeleri gerektiğine dair uzunca bir bölüm içermesidir. Hasan Kâşânî, eserinin dördüncü makalesinin, sekiz fasıldan oluşan birinci kısmını tamamen bu konuya ayırmıştır. Klasik edvar kitaplarında böyle bir bölüm olması adettendir; ancak *Kenzü't-Tuhaf*'da bu bölüm, oldukça edebî bir üslupla ve ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Birinci fasıl, "Müzisyenlere Öğütler Hakkındadır" başlığı altında, müzisyenlerin uyması gereken temel kurallardan bahseder. Kâşânî, uzun paragraflar halinde temel olarak kendi mensup olduğu millet ve mezhebin gereklerine riayet etmeyi, daima ibadet ve salahiyet halinde olmayı, edepli olmayı, arsız olmamayı, nefse uymaktan, az yemekten, az uyumaktan kaçınmayı, cahillerle çok fazla bir arada olmayı alışkanlık haline getirmemeyi, Zühre yıldızı için yazılmış duaları okumayı (bu dualar daha sonra müellif tarafından veriliyor), dünya hayatından yapabildiği kadar uzak durmayı, sürekli temiz ve güzel kokulu elbiseler giymeyi, daima güler yüzlü olmayı tavsiye etmektedir. Bu öğütler arasında ilgi çekici olanlarından biri, sohbetlerde kullanmak için pek çok şey ezberlenmesi yönündeki öğüdüdür. Mesela güzel misaller, iyi remizler, latif kısa hikâyeler, sevilen rubailer ve görülmemiş tek beyitler hatırdadır tutulmalıdır. Yine ilgi çekici öğütlerden biri, kendisinden daha iyi bir zatla karşılaşırsa, üzülmemeli ve o zat kiskanılmamalıdır. Daha çok çalışmalı ve ondan daha iyi bir mertebeye ulaşmalıdır ve bu sanatı çalıştığını cahillerden sakınmalıdır. Ayrıca tercih edilecek sazlarla ilgili de öğütler veren Kâşânî, "Ud gibi kâmil sazları çalmalıdır, avama ait çeng, ney gibi sazlara daha az itibar etmelidir." diyerek o dönemde çeng, ney gibi sazların avam tarafından kullanıldığına dair bir ipucu vermiştir.

Hasan Kâşânî, müzisyenlere genel olarak bu öğütleri sıraladıktan sonra, "Meclis ve Mahfillerin Âdâbı Hakkındadır" başlığı ile yazdığı diğer fasılda, müzisyenlerin topluluk içinde nasıl davranması gerektiğini, yine uzun paragraflar halinde aktarır. Bunlardan ilgi çekici birkaç maddeyi şöyle sıralayabiliriz: "En alçak yerde oturmaya özen göstermelidir. Herkese, mertebe sırasına göre hatır sormalıdır. Mekâna hanende olarak gelmiş olan kişiyle daha fazla konuşmalıdır. Vakitlere riayet edilmelidir. Her perdenin hangi vakit çalındığı bilinmelidir. Meclisteki en önemli kişinin mizacına uygun şarkılar okumalıdır. Eğer mecliste iki kişi kavga ederse sazi bırakıp kavganın sebebini gidermelidir. Meclistikilerin ruh haline göre sevinçli ya da üzüntülü şeyler çalmalıdır. Eğer hazır bulunduğu mecliste kendisine benzeyen bir başka kişi de bulunuyorsa onunla çekişmemelidir. Eğer o kişi mertebeye kendisinden üstünse ve meclistikiler ona tabi olurlarsa katiyen hoşnutsuz olmamalı ve haset duymamalıdır. Açlığını belli etmemelidir, susadığını veya sıcakladığını söylememelidir. Başka bir tabaktan meyve ya da yemiş almamalıdır. Bir mecliste anlatılan bir şeyi başka bir mecliste anlatmamalıdır." Bütün bunlar, musiki meclislerinin o dönemdeki usul ve adabıyla ilgili ilginç ipuçları içermektedir.

Kâşânî'nin eserinde sıklıkla bahsettiği bir diğer konu, müziğin insanlar üzerindeki tesiridir. Eserin çeşitli yerlerinde yer alan küçük hikâyelerden bazıları, müziğin insan üzerinde ne tür etkiler yapabileceğine dair mesajlar içermektedir. Yine bazı makalelerin fasıllarında da çeşitli makamların, vakitlere göre insan üzerinde nasıl etkili olacağını ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır.

Hasan Kâşânî, eserinin bazı yerlerinde küçük hikâyelere yer vererek, okuyucunun daha çok zevk almasını sağlamıştır. Bu hikâyelerden birine göre, Davut Peygamber, Allah'a

dua edeceği zaman, bazı sazlar hazırlar ve hoş bir sesle dua edermiş. Hoş nağmeler ile eşlik eder ve yardım dilemiş. Kâşânî'ye göre mescit ve türbelerde türlü türlü nağmelerle Kur'an okunması, bu geleneğin bir devamı niteliğindedir. Öyle ki mescitte bazıları gönlünün yumuşaklığından ağlar, feryat eder, elbisesini yırtar ve bazıları da oynamaya başlar. Kâşânî, bu davranışların sebebini musikinin tesiriyle nefiste üflet ve muhabbet ortaya çıkması olarak değerlendirir. Musikinin tesiriyle o kişiye, o yüce âlemden sevgi ve yakınlık kokusu gelir. Çünkü nefis ve can, geldiği yeri arzu eder ve bedeni harekete geçirir; ancak tenin ağırlığından can yukarı çıkamaz. Nitekim Kâşânî'nin Eflatun'dan naklettiği bir söz şu şekildedir; "Her kim ki sazı doğru bir şekilde iştirse, dans ederek ölür ve bu hal, ibadet yerlerinde çok sık meydana gelir." (Yıldız, 2011, s. 99).

Kâşânî'nin, başka bir fasılda İbn Sinâ'dan naklettiğini ifade ettiği bilgilere göre, musiki, sihrin bir şubesidir ve insan tabiatında var olan heyecan, muhabbet onunla ortaya çıkar. Kadınların musikiye daha meyilli olduğunu ifade eden Kâşânî, musikiden zevk alındığında insanda görünen şeyleri şu şekilde sıralar: yüzün rengi değişir ve istemsiz olarak başlarını sağa sola sallamaya başlarlar.

Kâşânî'nin küçük hikâyelerinden biri, meclistikilerin kavga etmesi durumunda onları yatıştırmak gerektiğini söylediği öğüdünden hemen sonra yer alır. Hikâyeye göre, Farâbî bir mecliste bulunmaktaydı ve meclisteki iki kişi birbirine çok eskiden beri kinliydi. Fakat Farâbî, öyle bir perdeden okudu ki, yani makamı oradaki ortama ve ruh halilerine o kadar iyi uydurdu ki bu iki düşmanın birbirine olan kini yok oldu. Birbirlerine güldüler, yaklaştılar ve gülüşerek barıştılar. Bu küçük hikâye, musikinin insanların psikolojileri üzerinde yapabileceği değişiklikleri gösteren ve o dönemde musikinin etkisini anlatan, önemli bir hikâyedir.

Kâşânî, eserinde müzik ve astroloji ilişkisine dair pek çok bilgiye yer vermiştir. Bu bilgiler arasında en öne çıkanı, Zühre yıldızının müzikle ilişkisine dair olanlardır. Bundan da önce, müziğin kaynağına dair, mitolojik bilgiler olarak niteleyebileceğimiz bazı iddialarda bulunur. Kâşânî, müziği sınıflandıran ilk âlim olarak Pisagor (Pythagoras) ismini işaret eder. Bu isim pek çok musiki âlimi tarafından da musiki ilminin kurucusu kabul edilmektedir.<sup>3</sup> Yine benzer bir şekilde, Pisagor'un öğrencilerine, "Ben bu nağmelerin bazılarını, gezegenlerin hareketinde işitiyorum, o yüzden biliyorum." dediğini, Kâşânî de rivayet eder. Bu ilmi ilk sınıflandıranların, Pisagor'dan sonra sırasıyla Eflâtun, Aristoteles ve Batlamyus olduğunu ve daha sonra gelen âlimlerin bu sınıflandırmaları kabul ettiğini bildirmiştir.

Eserin müzisyenlere öğütler kısmında belirtilen "Zühre yıldızı için yazılmış duaları okumalıdır." ibaresi ve sonraki kısımlarda Zühre yıldızına edilecek dualarla ilgili ayrıntılı bilgiler, diğer edvar kitaplarında rastlanmayan bilgilerdir. Sadece Ahmedoğlu Şükruallah, *Kenzü't-Tuham*'ın bu bölümünü aynen tercüme ederek eserine almıştır. Zühre yıldızı

3 Bu konuda geniş bilgi için bkz. Çetinkaya (1995, s. 42)

zı, doğu mitolojisinde pek çok efsaneye konu olan, Tan ya da çoban Yıldızı olarak adlandırılan, Batıda "Venüs" ismi verilen yıldızdır. Türk edebiyatı ve doğu edebiyatı kaynaklarında bu yıldızla ilgili olumlu ve olumsuz pek çok niteleme ve benzetme yapılmıştır. İnan edebiyatında, özellikle Mevlânâ'nın *Divân-ı Kebir*'inde ve *Mesnevî*'sinde Zühre yıldızının müzik ve kadınla ilgili efsanelerine telmihte bulunan pek çok nazım örneğine rastlamak mümkündür.<sup>4</sup> 15. yüzyıl şairi Ahmed Paşa'nın güneş kasidesi de Zühre yıldızına rastladığımız Türkçe şirlerden biridir. Prof. Ahmet Atilla Şentürk, bu kasidenin şerhini yaparken Zühre yıldızıyla ilgili şunları söylemiştir: "Eskilerin inancına göre, gökyüzündeki gezegenlerden "Zühre" [= Venüs] musiki ve iştretin sembolü ve etkileyicisidir. Her seyyareye bir şahsiyet izafe edilen doğu minyatürlerinde elinde kopuz, çeng vb. bir musiki aleti tutan bir kız şeklinde resmedilir. Edebî metinlerde gökyüzünde iştret meclisi kurmuş, saz çalıp iştret eden bir şahıs olarak işlenmiştir." (Şentürk, 2004, s. 57).

Zühre yıldızının kadın olarak resmedilmesi ve Zühre duasında da bu şekilde (şehinşâh-ı nisâ) nitelendirilmesi ise Kur'an-ı Kerim'in bir ayetinde isimleri yer alan<sup>5</sup> Hârût ve Mârut adlı meleklerle ilgili, halk arasında ve diğer yazılı kaynaklarda yaygın bir hikâyeye gönderme olarak düşünülebilir. Bu hikâyeye, Kur'an-ı Kerim'de ismi geçen Hârût ve Mârut ile ilgili olmasına rağmen, ana hatlarıyla efsanevi ve destansı bilgilerden ibarettir. Hikâyeye göre Hârut ve Mârut, yeryüzündeki insanoğlundan daha takvalı olduklarını söyleyerek kibirlendikleri için, Allah tarafından cezalandırılarak yeryüzüne gönderilen iki melektir. Allah, onları Babil'de çok güzel bir kadın suretine bürünmüş olan Zühre ile imtihan eder. İki meleğin bu kadına meyletmeleri, hem cinayet işlemelerine hem de zina yapmalarına sebep olur. Hârut ve Mârut, Babil kuyusuna atılırlar ve Zühre de bir yıldız olarak gökyüzüne çıkarılır (Demirci, 1997, s. 263). Bu efsanenin çeşitli kaynaklarda çeşitli varyasyonlarına rastlamak mümkündür. Ancak genel itibarıyla kaynakların tamamında, Zühre'nin gökyüzüne çıkarılmış, zevki, eğlenceyi ve müziği temsil eden bir kadın olduğu çıkarımı yapılabilir.

*Kenzü't-Tuhal*'ın müellifi de eserinin dördüncü makalesinin üçüncü faslını tamamen Zühre yıldızına ayırmıştır. Ünlü İslam filozofu Şihabeddin Maktul'den naklen, Zühre yıldızı doğduğunda yapılması gerekenleri anlatır ve eserinde Nasiruddin Tûsî'den uzunca bir şiire, Zühre yıldızı doğduğunda okunması gereken bir dua olarak yer verir. Bu şiir boyunca, Zühre yıldızının övülmesi ve ona "kadınların şehinşâhı" ve "Nahit" olarak hitap edilmesi dikkat çekmektedir. Ayrıca şiirin sonunda şairin Zühre yıldızına, kendisini sevdiğinden ayırmaması şeklinde dua ettiği görülür.

4 Bu konuda geniş bilgi için Bkz. Gölpınarlı (1957)

5 (Bakara 102) "Kur'an-ı Kerim'de Hârût ve Mârut'un zikredildiği ayet, Hz. Süleyman'a atılan iftiralarla Hârut ve Mârut'un sihir öğretisi hakkında iki ana konuya ait bilgi verir. Müfessirler, bu ayetlerin sihir öğrenmenin ve öğretmenin sakıncalarını vurguladığı konusunda ittifak etmişlerdir. Hârut ve Mârut'la ilgili âyette yer alan yegâne bilgi, onların Babil'de buldukları ve günah konusunda uyarıda bulunarak insanlara sihir öğrettikleri şeklindedir. Bununla birlikte tarih ve tefsir kitapları özellikle İsrailiyyat'ın etkisiyle konuyu ayrıntılı bir biçimde anlatmaktadır. Hârut ve Mârut'la ilgili sahih hiç bir hadis yoktur." (Demirci, 1997, s. 263).

## Sonuç ve Değerlendirme

14. yüzyıla gelinceye kadar İslam dünyasında musiki tasavvuru açısından pek çok önemli aşamalar kaydedilmiştir. Musiki, bir ilim dalı olarak ele alınmaya başlanmış, Kindî, Farâbî, İbn Sînâ gibi önemli filozoflar bu alanla ilgilenip kitaplarında geniş bölümler ayırmış, musiki terimleri ortaya çıkmış ve benimsenmiş, Batı'dan tercüme edilen eserler yorumlanmış ve bu konuda geniş kitaplar yazılmıştır. 14. yüzyıla yaklaştığında ise musiki dizilerinin dairelerle anlatıldığı geniş ve ayrıntılı eserlerle karşılaşırız. Safiyüddin Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr'ı*, bu türdeki ilk kitaplardan sayılabilir. 14. yüzyıl, Safiyüddin Urmevî'nin sisteminin tartışılıp şerh edildiği, Merâgî gibi önemli bir musiki âliminin gelişine zemin hazırlayan, İslam musiki tarihi açısından önemli bir dönemdir.

Bu döneme yaklaştığında musiki, ilmî kitaplarda ve risalelerde belli bir sistematik çerçeve içerisinde çeşitli yönleriyle incelenen bir ilim dalıydı. Musiki, hem riyazi ilimler içinde ele alınan, nazari yönlerinin matematiksel hesaplarla açıklandığı güçlü bir fizik, matematik ve geometri konusu, hem de icra yönünün tamamen sanatçı ve meşk odaklı açıklandığı, makamların insan üzerindeki tesirlerinden, müzisyenlerin icra sırasındaki ahlaki davranışlarına kadar çok geniş bir çerçevede ele alınan disiplinler arası bir konuydu. Bunun yanında, bugün organoloji olarak isimlendirilen çalgı bilimi kapsamında ele alınanlar, yine bu dönemin eserlerinde yer alan, musikişinasların tartışıp yorumlarda bulunduğu konulardandı.

Bu dönemin musiki risalelerinden *Kenzü't-Tuhaf*, İslam dünyasındaki musiki tasavvurunu anlatması bakımından oldukça önemlidir. Her şeyden önce nazari sistemi Safiyüddin'in sisteminin etkisinde kurarak, bu dönem için önemli bir ayna vazifesini görmektedir. Musiki kelimesinin tanımı ve ses hakkındaki fikirleri de yine bu dönemdeki yaygın kanaatlerin birer özeti gibidir. Nazari konularda verdiği bilgiler açısından en önemli özelliği, perde isimlerinin zikredildiği bilinen en eski kaynak olmasıdır. Sazlar hakkında da bize kendi döneminde ve yakın dönemlerde yazılmış bütün eserlerden daha fazla bilgi vermektedir. Bu açıdan eşsizdir. Sazları kâmil ve nakıs olarak ikiye ayırmış ve bu gruplardaki bütün sazları, şekilleriyle, ölçüleriyle, yapım malzemeleri ve icra şekilleriyle ayrıntılı olarak ele almıştır. Bu sayede biz, bu sazların günümüzdeki şekline farklarını görebildiğimiz gibi, günümüzde terk edilmiş sazlar hakkında da fikir sahibi olabilmekteyiz.

*Kenzü't-Tuhaf*'ta yer alan musikişinaslara öğütler kısmı, pek çok risalede yer alan ancak bu kadar edebî ve ayrıntılı bir şekilde ele alınmayan bir konudur. İçerdiği ilginç tespitlerle, dönemin musiki ortamları hakkında, ilim meclislerinde musikişinasların yeri hakkında önemli ipuçları barındırmaktadır. Yine musikinin tesirleri ve müzik mitolojisi gibi konularda da benzerine az rastlanır bir içeriğe rastlıyoruz. Musikinin günümüzdeki algılanış biçiminden çok uzakta ve zihinlerde çok farklı bir konuma sahip olduğu-

nu anladığımız bu bölümler, bize dönemin musiki tasavvurunu iletmesi açısından risalenin en mühim ve ilgi çekici bölümleridir.

Genel olarak İslam dünyasında musiki tasavvuru ele alınırken günümüz müzik algısına paralel bir ifade biçimi bulmaya çalışılıp eserler, bu şekilde yorumlansa da, esasında bahsi geçen dönemlerdeki tasavvurun ve musikiyi ele alış biçiminin çok daha genel ve diğer ilimlerle ilişkilerinin çok daha yüksek düzeyde olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Bu durumda her şeyden önce musiki, sadece icra yönüyle var olan bir sanat olarak değil, aynı zamanda matematik, estetik, fizik, metafizik, mitoloji, astroloji gibi ilimlerle iç içe geçmiş ve bu ilimlerle alışverişi çok fazla olan, üst düzey bir inceleme sahası olarak görülmelidir. Bu şekilde bakıldığında, İslam dünyasında önemli eserler ve fikirler üretmiş filozofların musikiye verdikleri önem çerçevesinde yaptıkları çalışmalar ve öne sürdükleri fikirler, çok daha iyi anlaşılacaktır.

## Kaynakça

- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şirvani ve 'Mecelletü'l Fi'l Mûsika' adlı eserinin 15.yy Türk mûsikisi nazariyatındaki yeri*. Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Arslan, F. (2007). *Safiyüddin-i Urmevi ve Şerefiyye Risâlesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdulkadir*. İstanbul: Pan.
- Bardakçı, M. (1990). XV. yüzyılda yaşamış bir Türk müzisyeninden öğütler. *Tarih ve Toplum*, 13 (78), 30-34.
- Bineş, T. (1992). *Se Risâle-i Fârisî der Mûsikî*. Tahran: Iran University Press.
- Çetinkaya, Y. (1995). *İhvân-ı Safâ'da müzik düşüncesi*. İstanbul: İnsan.
- Demirci, K. (1997). Harut ve Marut. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (c.16, s. 262- 264). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Farmer, H. G. (1978). Mûsikî. *İslam Ansiklopedisi* içinde (c. 8, s. 679-681). İstanbul: MEB.
- Farmer, H. G. (1993). Mizmâr. In *The Encyclopaedia of Islam* (C. E. Bosworth et al. [Eds.], Vol. 7, pp. 206-10), Leiden: E. J. Brill.
- Gölpınarlı, A. (1957). *Mevlana Celeleddin Rumi, Divan-ı Kebir*. İstanbul: Remzi.
- el-Hâc Haşim Muhammed er-Recep. (1986). *Muhammed b. Abdulaziz el-Lâdikî, er-Risâletü'l-Fethiyye*. Kuveyt: y.y
- İhsanoğlu, E. (2003). *Osmanlı mûsikî literatürü tarihi*. İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi (Research Centre for Islamic History Art & Culture).
- Jebrini, A. (1995). Fârâbî (Mûsikî). *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (c. 12, s. 162-163). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmedoğlu Şükruallah ve "Edvâr-ı Mûsikî" adlı eseri*. Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kurtuluş, R. (1995). Emir Hüsrev-i Dihlevî. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (c.11, s.135-137). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

- Mousavi, A. (2006). Rebab, plucked strings instruments. In *Ney-Nava, The Encyclopedia of Persian (Iranian) Musical Instruments*. Retrieved 24 February, 2010 from <http://nay-nava.blogfa.com/post-28.aspx>
- Mousavi, A. (2006). Balaban. Wind Instruments. In *Ney-Nava, the encyclopedia of Persian(Iranian) musical instruments*. Retrieved 24 February, 2010 from <http://nay-nava.blogfa.com/post-28.aspx>
- Özcan, N. (1988). Abdülkadîr-i Merâgî. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (c.1, s.242–244). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özcan, N. (1996). Osmanlılarda müzikî. *Osmanlı Ansiklopedisi* içinde (c. 3, s. 215). İstanbul: Ağaç.
- Özcan, N. (2001). *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Müsikisi ders notları* [Yayımlanmamış çalışma].
- Özcan, N. (2002). Türk müsikisinin abide şahsiyetlerinden Abdulkadir-i Merâgî. *Türkler Ansiklopedisi* içinde (c. 8, s.109). Ankara: Yeni Türkiye.
- Pekin, E. (2003). Kuram, çalgı ve müzik. H. İnalçık ve G. Renda (Ed.), *Osmanlı uygarlığı* içinde (c. 2, s. 1008-1043). İstanbul: Kültür Bakanlığı.
- Rauf Yektâ Bey. (1986). *Türk müsikisi* (çev. O. Nasuhioğlu). İstanbul: Pan.
- Sachs, C. (2006). *The history of musical instruments*. London: Dover Publications.
- Sezikli, U. (2007). *Abdulkadir Merâgî ve Cami'ü'l-Elhân'ı*. Yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Soydaş, M. E. (2007) *Osmanlı sarayında çalgılar*. Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şentürk, A. A. (2004). *Osmanlı şiiri antolojisi*. İstanbul: YKY.
- Turabi, A. H. (1996). *el-Kindî'nin Müsikî Risâleleri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turabi, A. H. (1999). İbn-i Sînâ (Müsiki). *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (c. 20 s.336-337). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Turabi, A. H. (2004). *İbn-i Sînâ "Müsiki"*. İstanbul: Litera.
- Turabi, A. H. (2006). Klasik İslam düşüncesinde musiki tasavvuru. *Sanat ve Klasik* içinde (s. 99-118). İstanbul: Klasik.
- Usbeck, H. (1970). Türklerde musiki aletleri. *Musiki Mecmuası*,240, 27-28.
- Uslu, R. (2000). 15.yy'da yazılmış Türkçe musiki nazariyatı eserleri. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, 36, 453-466.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadızade Tirevi ve Müsikî risalesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l Edvâr'ı*. İstanbul: Kubbealtı.
- Yıldız, Z. (2011). *Hasan Kâşânî'nin Kenzü't-Tuhaf adlı eseri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

## Perception of Music in the Fourteenth Century: Hasan Kâşânî's "*Kenzu't-Tuhaf*"

Zeynep Yıldız\*

Our knowledge on the musical vision of the fourteenth century in the Islamic world is quite insufficient because of the lack of sources and relevant research. However, this century is a very important period in which the musical system of Safiyyüddîn was discussed and annotated, and it prepared the ground for the arrival of an important scholar such as Meragî. In addition, the names of the tones (desâtîn) appear for the first time in a source.

Music in the Islamic tradition of thinking was discussed as a whole with other metaphysical, religious, and philosophical sciences. Al-Kindi, Farabi and Ibn Sina laid the foundation of musical knowledge in the Islamic world. The major contribution of these three important philosophers to the vision of Islamic music is its establishment as a scientific discipline and the discussion of its rules in a systematic way. Thanks to these philosophers, music was examined as a branch of science and its well-deserved value was appreciated (Farmer, 1978, p. 681; Turabi, 1999, p 336; 2006, p.110).

Safiyyuddin Abdulmu'min Urmevî revealed a musical system that has been used for centuries after him, and his treatises has been annotated by many authors (Arslan, 2007, p. 18; Uygun, 1996, p.18). Abdulkadir Meragi transferred a significant amount of information of critical importance, both in his period and subsequent periods, through his works (Sezikli, 2007, p. 21). Despite their output of very important works, many other musicians were often overshadowed by Safiyyüddin and Meragi's reputation, and their names were mentioned rarely in the history of music when it comes to this period that was illuminated by the works of these two significant musicians.

"Edvâr", meaning "circles", is the plural form of the word "devir" and is of Arabic origin. It is a term that is often encountered in the titles of Turkish, Arabic, and Persian theoretical music treatises, because in these books maqams, tones, and especially rhythm patterns are shown in circular shapes. After Safiyyüddin Urmevi, this form of expres-

\* PhD. Candidate, Marmara University, Department of History of Islamic Art  
Correspondence: perizat.zy@gmail.com

sion was continued by many scholars such as Abdülkadir Merâgî, Ladikli Mehmed Çelebi, and Hızır bin Abdullah, but in late periods, there were no written works following this methodology in the expression of theory (Uygun, 1996, p. 9).

Perhaps the most important work written on music theory during the 14th century is *Kenzü't-Tuhaf*. This treatise has already drawn the attention of many specialists due to its comprehensive treatment of musical instruments and unique illustrations of them. However, this treatise deserves more attention.

*Kenzü't-Tuhaf* is a significant treatise, which not only includes important clues about the vision of music in its time, providing technical information on topics such as musical instruments and music system, but also gives the names of tones for the first time in the history of Islamic music. The only detailed introductory work on *Kenzü't-Tuhaf* is the book "*Se Risale-i Farisi der Musiki*", written by Taki Binesh in Iran. This book includes critical editions of three music treatises and detailed information about them (Binesh, 1992). In Turkey, an independent and thorough examination was not conducted on the treatise before; only its title has been mentioned with related topics (İhsanoğlu, 2003, p. 31; Bardakçı, 1990, p. 30-34; Akdoğan, 1996, p. XII; Uygun, 1990, p. 7; Uslu, 2000, p. 458).

Meaning of the title *Kenzü't-Tuhaf* is "treasure of rarities", and this music treatise was written in Persian around 1355 in Isfahan. Hasan Kashani has been identified as its author; however, almost nothing is known about him (Yıldız, 2011, p. 17). There are six copies of *Kenzü't-Tuhaf* in the following: British Library (London), Leiden University Library (Netherlands), Bibliothèque Nationale de France (Paris), East India Office Library (London), Cambridge University Library, and İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi.

*Kenzü't-Tuhaf* comprises three main topics. The first of these topics is theoretical and technical issues of Islamic music. The second is the part on musical instruments. And the third one includes great amount of information based on the author's philosophical knowledge and personal ideas, such as advices to musicians, the influence of music on people, and the relationship with mythology.

Devoting whole chapters to topics such as "the description of musical instruments and their constructions", "how to spin different types of strings", "the effect of different drugs on the quality of voice", "the performance causing tears", "the entertaining performance," has made this treatise almost unique. Regarding the definition and explanation of modes (*edvâr*) and rhythm (*ikâ'at*), the treatise is, however, based on Safiyüddin's approach to these musical elements, and the author does not present any new ideas or approaches concerning these elements, and therefore, to this extent, the work is not pioneering. However, the most interesting and significant parts of the treatise are the third and fourth discourses where new topics, i.e. "musical instru-

ments" and "practical advice to music students", are introduced. Moreover, *Kenzü't-Tuhaf* is the first work that returns to the tradition in treating such topics as "how a musician should behave before audience", "what a musician should play in different situations". In other words, the work is the first surviving treatise on music theory in Persian that absorbs the didactic texts on musical theory.

*Kenzü't-tuhaf* is, indeed, an important source concerning the fourteenth-century musical instruments of the Islamic world. The nine musical instruments described in detail are as follows: the *ud* (a short necked lute), *gıçek* (a spiked fiddle), *rebab* (a skin-belly lute), *mizmar* (a double-reed pipe), *bişe* (an end-blown flute), *çeng* (an angular harp), *nüzhe* (a rectangular psaltery), *kânün* (a trapezoidal psaltery), and the *muğnî* (a combination of the *rebab*, the *kanun* and the *nuzhe*).

Generally, during the examination of the music vision of the Islamic world, one must consider the fact that music had much higher levels of interaction with other disciplines as well as the fact that the approach towards music was less restrictive in the past periods than today. In this regard, music must be seen not only as an art which is performed, but also one that is

involved with lots of disciplines such as mathematics, aesthetics, physics, metaphysics, mythology and astrology, and thus, constitutes a deep field of research. From this perspective, we can better understand the work and ideas of the noted philosophers in the Islamic world, concerning the importance they associate with music.

