

TARİH İÇİNDE UD-I

Yrd. Doç. M. Cihat CAN*

Neşe CAN**

Dünya üzerinde çok geniş bir alanda, daha çok müslüman topluluklarda yaygınlık kazanmış bir çalgı olan ud'un adı Arapça'dan gelmektedir (Wehr, 1980: 654). Bu kelime ud veya ut şeklinde Türkiye Türkçesi'nin yanı sıra, Azerbaycan, Kazak, Kırgız, Özbek, Türkmen ve Uygur Türkçelerinde de kullanılmaktadır (Ercilasun, 1992: 920). Ud, Arapça'da ağaç, tahta manasına geldiği ve enstrümana ağaçtan yapıldığı için bu adın verildiği yaygın olarak kabul gören bir görüştür. Değişik bölgelerde, az veya çok telli, mızrap veya parmaklarla çalınan, perdeli, perdesiz, göğsü deri veya ağaçtan, çeşitli boylarda bir çok ud türüne rastlanmaktadır. Bununla birlikte udu, telli veya parmakların basılacağı bir sapa sahip, gitar veya keman gibi diğer bazı çalgılardan ayıran en karakteristik özellikler teknenin armut şeklindeki yapısı, gövdeden daha kısa bir sap ve geriye doğru kıvrık burgu kutusudur. Çin'de pipa, İran'da barbat, çeşitli Arap ülkeleri, Polonya, Rusya ve Balkanlar'da khobza, kobza, koboz... adı verilen çalgılar bu özelliklere büyük ölçüde uygun çeşitli ud tipleridir (Farmer, 1986:7), (Mehdi, 1972:57). Orta Asya'nın birçok yerinde hemen hemen ikibin yıl öncesinin kalıntılarında içi oyulmuş tek bir ağaç gövdeli, sapa ve burgu kutusuna doğru sivrilen armut biçiminde ud şekillerine rastlanmaktadır. Semerkant heykelticileri, Airtam frizleri, Gandhara heykelleri, Çin Türkistan'ı fresklerinde bu çalgıyı sık sık görmek mümkündür. Bunlar arasında en eski belge M.Ö.VIII. Yüzyıl'da Batı Türkistan'da pişmiş topraktan yapılmış bir heykeltiktir. Çalgı buradan Doğu'da Çin'e ve Japonya'ya geçmiş, Batıda da Arap kültür merkezlerine yayılmıştır (Jenkins, 1976:33), (Picken 1975:583). Çin udu Pipa, M.Ö.II. Yüzyıl civa-

rında Çin'e girmiştir. Han Dönemi (M.Ö.206-M.S.25) sonlarında toprak, nüfus ve güç bakımından çağdaşı Roma İmparatorluğu'nu geride bırakan Çin'de, Orta Asya ve Kuzey Hindistan'dan dönen tüccar ve askerler tarafından ülkeye sokulmuştur (Malm, 1967:115). 568 yılında Çin imparatoru Wu-ti ile evlenen bir Türk prensesi, Farmer'ın açıklarken Türkmen Barbat'ı karşılığını kullandığı 4 telli bir pipa çalan Su-ch'i-p'o adında Kuça'lı bir müzikiyi de yanında Çin'e götürmüştür. Bu dönemde Hotan, Kuça ve Turfan gibi ticaret merkezlerinden yayılan müzik akımları Çin'i çok etkilemiş, bilhassa Kuzey Çin'de Batı Türkistan müziği hakim olmuştur (Malm, 1967:115), (Farmer, 1939:4-5), (Eberhard, 1987:188), (Picken, 1975:604-606). Çinlilerin Han sülalesi devrinden beri kullandıkları pipa, XIII. Yüzyılda Moğollar yoluyla Mezopotamya'ya yayılmıştır (Farmer, 1986:7). Günümüzün Çin pipasının eski özelliklerini büyük bildirmiş olduğu pipa ile günümüz Çin pipası özelliklerini büyük çapta koruduğu görülmektedir. Meragalı Abdülkadir'in (ö.1435) bildirmiş olduğu pipa ile günümüz Çin pipası özellikle tel sayısı ve akordu bakımından birbirlerine çok benzemektedir, (Farmer, 1984:236), (KFMA, 1987:87). Uygurlarda IX ve XI. yüzyıllardan kalma mağara mabedleri duvar resimlerinde bu tip udları görebilmek mümkündür. B. Ögel, bu resimlerde görülen Uygur udlarının, Çin udlarına göre teknesinin uzun ve sapının da kısa olduğunu ifade etmiştir (Ögel, 1991:228-230).

İranlılar uda barbat (veya barbut) adını vermişlerdir (Steingass, 1975:166, 170, 190). X. yüzyılda Mefâti'hü'l-Ulûm isimli esere göre bunun sebebi, çalgının ördek-kaz göğsüne benzemesidir (Farmer, 1939:79). Firdevsi'nin ünlü Şehnâme'sinde geçen çalgılar arasında barbat'a da rastlanılmaktadır (Lugal, 1992:446). Bu ad aynı zamanda bu çalgıyı II.

* Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü.

** Gazi Üniversitesi Müzik Öğretmeni.

Keyhüsrev'in (590-628) sarayında çalmış olan ünlü bir müzikçinin de adidir.

Khobza, kobza, koboz... adı verilen ud tipleri çok geniş bir alanda yaygın olarak görülmektedir. Türklerde kopuz kelimesi aralarında udun da bulunduğu geniş bir enstrüman yelpazesi için kullanılmıştır. XI. yüzyılda Divân-u Lûgatî't-Türk'ün yazarı Kaşgarlı Mahmud, "kopuz" çalgısını uda benzer bir çalgı şeklinde tanımlayarak kopuz sözcüğünün karşılığını eserin çeşitli yerlerinde sürekli ud olarak vermiştir (Atalay, 1986a:365). Kaşgarlı'nın buç, buç kopuz çalgısı için verdiği karşılık ise, "inleyen utlardan bir ut, kaz gösü (barbat) adı verilen sazlardan bir saz" şeklindedir (Atalay, 1986b:173). Kopuz, XI.-XV. yüzyıllar arasında Karadeniz'in kuzeyinde hakimiyet kurmuş olan Kuman Türkleri'nin sözlüğü olan 1303 tarihini taşıyan Codex Cumanicus'da da mevcuttur (Grönbech, 1992:113-114). Günümüzde, bu bölgeyle bağlantılı olan Rusya, Polonya, Macaristan ve Balkanlarda kopuzla rastlamak mümkündür.

İlk fetihlerle genişleyen İslam dünyasında ilim ve sanat alanında hızlı bir yükselme dönemi başlamış, IX. ve XI. yüzyıllar arasında İslam ilimleri en parlak devrini yaşamıştır. 762 yılında Abbasiler tarafından başşehir yapılan Bağdat, devrin önemli bir kültür ve sanat merkezi haline gelmiştir. Bu dönemde ud öylesine itibar görmüştür ki, ünlü matematikçi İbn Yunus (ö.1009) "Kitâbu'l-Udûd ve's-Su'ûd fi Evsâful-'ûd" başlıklı bir eser yazmıştır. Buna benzer El-Nuveyrî'nin (ö.1322) "Nihâyetu'l-Arab"ı ve Şihabeddin Muhammed İbn İsmail'in (ö.1857) "Sefinetu'l-Mülk"ü gibi başka eserler de mevcuttur (Farmer, 1939:88). Profesyonel icracılarının yetiştigi ve üzerinde müzik teorisinin geliştirildiği ud, diğer enstrümanlar arasındaki popülerliği nedeniyle bazı yazarlarca çalgılar kraliçesi sayılmış, Antik Çağ ve Greklerin "lir" ve "kıtara"sına benzetilmiştir (Farmer, 1939:88), (Miquel, 1991:221). Ancak bazı yazarların İslam medeniyetine ait bütün sanat unsurlarını Araplara bağlamaları gibi, bu çalgıyı da bir Arap müzik kültür ürününden ibaret görmek doğru değildir. Yakın ve Orta Doğu'da Arap ve İslam imparatorluklarının parlak dönemlerinde gelişen medeniyetin genellikle Arap medeniyeti olarak bilinmesine rağmen, B. Lewis'in işaret ettiği gibi, bu medeniyet, alınan yerlere çöllerden gelen Araplar tarafından

hazır vaziyette getirilmemiş, fetihlerden sonra aralarında müslümanların yanı sıra Hıristiyan, Yahudi ve Zerdüşterlerin de bulunduğu Arap, İran, Mısır... gibi çeşitli toplumların elbirliği ile geliştirilmiştir. (Lewis, 1968:131). Bir çok kaynak pagan Arapların ileri seviyede bir müziğe sahip olmadığı konusunda hemfikirken, İslamiyetin ilk yıllarından itibaren, Arap, Grek, İran, Türk... müzik unsurlarının birbirine karışmasıyla hızlı bir şekilde gelişip ilerleyen yeni bir müzik yükselmeye başlamıştır (Ugan, 1988:432-437), (Nicholson, 1985: 236). C. Sachs, "Eğer Arap müziği denilse Berberler, İranlılar, Türkler, Pakistanlılar Arap değil, İslam müziği denilse Mısır, Suriye ve Lübnan'da bulunan Araplar arasında önemli bir grup Hıristiyan..." diyerek bu müziği adlandırmanın zorluğunu ifade etmiştir (Sachs, 1953:83). Bu sıralarda İran'da yaygın olan ud tipi Arap ülkelerine yayılmıştır. Klasik kaynaklarda nakledilen bir rivayete göre udu Mekke'ye getirip yayan kişi, Peygambere muhalefet ederek düzenlediği toplantılarda halkın itibar ve beğenisini kendi üzerine çekmeye çalışan saz şairi en-Nadr ibn'ül-Hâris'dir (ö.824). Bir diğer rivayet ise udu Hicaz'a getiren kişi olarak babası Türk olan İbn Sureyc'i göstermektedir. Aynı zamanda icra sırasında özel bir değneğin şef tarafından kullanılması âdetini ilk olarak getiren kişi olduğu ifade edilen İbn Sureyc, bu rivayete göre udu Kâbeyi tamir etmek üzere 684'de İran'dan getirtilen iççilerin elinde görmüştür. Ud olarak adlandırılan bu yeni çalgı eski mızhar ve benzeri çalgıların yerini almıştır (Farmer, 1929:18-19), (Hitti, 1989:424). Ud bu dönemde orkestraların en önde gelen sazı haline gelmiştir. Bazı kaynaklarda çok sayıda udun yer aldığı çalgı topluluklarından bahsedilmektedir. Ağân'de, asil bir İranlı aileden gelen İbrahim el-Mevsilî'nin, yönetmiş olduğu 30 kişilik böyle bir ud orkestrasının içinde ud'u yanlış akortlanmış bir kız sanatçısını anlayıp udunun ikinci telini sıkması için onu ikaz etmesinden bahsedilmektedir. Hârûn Reşid, el-Me'mûn ve el-Mütevekkil gibi halifeler müziği ve aralarında İbrahim el-Mevsilî ve Mülâhiz gibi ünlü ud sanatçıların da bulunduğu müzikçileri teşvik edip korumuşlardır. Bu halifeler arasında yüz kadar eser bestelemiş olan el-Vâsik (ö.847) gibi aynı zamanda ud çalan müziyenlere de rastlanmaktadır. Ondan sonra gelen el-Muntasır

(861-2), el-Mu'taz (866-9) ve el-Mu'temid (870-92) de müzikle uğraşmış olan halifelerdir. VIII. yüzyılda İnan udundan sonra bir kol ve ayrı bir rezonans sandığı kullanılarak Zalzal tarafından geliştirilen bir başka ud tipi daha çok beğenilmiştir. Zalzal bu çalgıya aynı adı taşıyan balığa benzediği için uđú's-sabbüt adını vermiştir. Ud tarihi içindeki önemli şahsiyetlerden biri olan ünlü müziki Zalzal (ö. 791), İbn Abd Rabbihi (940)ye göre, telli sazları çalanlar arasında en çok beğenileni olup devrinden önce ve sonra kendisine ulaşılamamıştır. (Farmer, 1986 b: 507). Ünlü müziki İbrahim el-Mevsili'den eğitim görmüş olan Zalzal'ın udunda ilk kez görülen ve bugünün Doğu Müziklerinde de yaygın olarak kullanılan bir takım perdeler müzik tarihine Zalzal perdeleri olarak geçmiştir. Dönemin ud sanatçıları arasında İbrahim el-Mevsili'nin oğlu İshak el-Mevsili (767-850) de bulunmaktadır. Dayısı Zalzal tarafından uda başlatılan İshak el-Mevsili, babasının ölümünden sonra saray müzikkilerinin başına geçmiştir. Öğrencisi Yahya bin ebü Mansür (ö.912) tarafından bildirildiğine göre İshak el-Mevsili'nin udunda perdeler şöyledir (Farmer, 1939:47).

	Bam	Maslas	Masna	Zir
Eşik	0	498	996	294
1. Parmak (sebbábe)	204	702	1200	498
2. Parmak (vustá)	294	792	90	588
3. Parmak (binsir)	408	906	204	702
4. Parmak (hinsir)	498	996	294	792

Ud, müslümanların 710-13 yıllarında İspanya'da gerçekleştirdiği fetihlerle birlikte Avrupa'ya geçmiştir. Birkaç yüzyıllık bir dönem içinde, Cordoba, Toledo, Malaga, Seville ve Granada gibi yerlerden yayılan müzik fikir ve bilgileri Avrupa'da etkili olmuştur (Jenkins, 1976: 86). Müslümanların Endülüs'te açtığı ilk müzik okullarına şarkı söylemek, enstrüman çalmak ve müzik öğrenmek için Fransa, İngiltere ve Avrupa'nın diğer ülkelerinden öğrenciler gelmişlerdir (Shawan, 1973: 33). (Farmer, 1929: 110). Lute ve rebec isimleri verilen ud ile rebab sazları o dönemin Avrupa'sında benimsenerek kullanılmıştır. Bu sanat hıızla yayılarak XII. ve XIII. Yüzyıl Fransa'sının besteci şairleri "troubadour" ve "trouvere"lerin ilham kaynağı olmuştur. Gitarın atası olan ud, İspanya'ya çok daha er-

ken girmiş olmasına rağmen, Rönesans'tan önce diğer Avrupa ülkelerinden fazla kullanılmamıştır. Ud'un Avrupa'da yayılmasının İspanya dışında bir diğer sebebi de Haçlı seferleridir. Bu seferlere katılan askerler Doğu çalgıları içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olan udu da tanıma fırsatı bulmuşlardır. Önceleri daha çok troubadourlar arasında popüler bir çalgı olan ud, daha sonra 1565'de Striggio ve Cortecchia, 1581'de Balthasarini, 1600'de Peri'dekiler gibi ilk orkestralarda kullanılan çalgılar arasında yer almış, Rönesans döneminin evlerde kullanılan en popüler solo çalgısı haline gelmiştir (Groud, 1988: 84, 208). Udun vihuela de mano denilen İspanyol tipinin gövdesi gitara benzerken, c-c-f-a-d'-g' seslerini veren bir tek ve beş çift teli olan standart tip armudi şeklindedir. Ayrıca dört telli küçük chitarra veya chiterna'ların yanı sıra normal boyun iki katını aşabilen, 24 telliye kadar theorbo veya archlute ve chitarrone gibi büyük tipleri yapılmıştır (Prat 1956: 77). Ud icracıları tabulature denilen özel bir çeşit nota yazısı kullanmışlardır. Bach ve Handel zamanına kadar kullanılmış olan ud, ona klasik orkestrasında yer vermeyi reddeden Haydn'dan sonra pek kullanılmamıştır. Bach'ın ud için yazmış olduğu müzikler günümüzde başka enstrümanlar için uyarlanmıştır (Thompson 1944: 1050). Avrupa'da Bologna, Venedik gibi merkezlerde, Laux ve Sigismond Maler, Hans Frei, Nikolaus, Schonfeld ve Tieffenbrucker ailesi gibi ünlü ud yapımcıları yetişmiştir (Cooper, 1958: 284).

İspanya'da İslam müziğini geliştirip yayan ilk önemli kişilerin başında Ziriyab (ö.809) gelmektedir. Ziriyab, şarkı söyleyişi dışında kendi yapmış olduğu udda, kullandığı tarzla Halife Harun'u çok etkilediği için diğer müzisyenlerin kıskançlıkları yüzünden Bağdat'tı terketmek zorunda kalmış ve İspanya'ya gitmiştir. Ziriyab, Kordoba'da Endülüs müziğinin konservatuarı sayılabilecek bir müzik okulu açmıştır. Ziriyab'ın Halife Harun'un sarayında kullanmış olduğu ud, genel olarak kullanılan diğer udlarla aynı ölçülerde olmasına rağmen üçte bir daha hafiftir. Udda ipek tellerin ilk defa Ziriyab tarafından kullanıldığı görülmektedir ve bunlar Adet olduğu üzere sıcak suda sarınamıştır. Kullanmış olduğu bağır sak teller ise aslan yavrusunun bağır saklarından yapılmıştır. Ona göre bu bağır saklar hem daha temiz sesler vermekte ve ısı deği-

şimlerinden etkilenmemekte ve hem de mızrap vuruşlarından elde edilen sesleri daha fazla sürdürmektedir. Ziryab mızrab yapısında eskiden kullanılan ağaç yerine kartal tırnağı kullanmıştır. Ziryab, aynı zamanda uda beşinci teli ilave etmesi ile de tanınmaktadır. O zamana kadar, en tiz tel, zir, (sarı); ikinci tel, masnâ (kırmızı); üçüncü tel, maslaş, (beyaz) ve en kalın tel, bam, (siyah) olmak üzere udun sadece dört teli bulunmaktadır. Ziryab beşinci teli, ikinci ve üçüncü teller arasına yerleştirmiştir ve bu Doğu udları için yenilik sayılabilecek bir gelişmedir (Farmer, 1939:90), (Farmer, 1986c:578).

Arapça ilk müzik teorisi yazarlarından biri olan el-Kindî (ö.874) yazmış olduğu eserlerde dönemin udu hakkında önemli bilgiler vermiştir. Kindî'ye göre, udun derinliği en geniş kısımdaki eninin yarısı kadardır. Bu geniş kısım tellere vuruş yapılırdır. El-Kindî'nin vermiş olduğu bilgilerden mızrabın ince göğüs tahtasına zarar vermesini önlemek için günümüz udlarındaki koruyucu plaka (mızraplık) gibi buraya o zamanlar kaşlumbağa kabuğundan bir parça takıldığı anlaşılmaktadır. Enstrümandaki en fazla rezonans bu en geniş kısımda bulunduğu için bunun eşikten uzaklığı 6.75 cm. (3 parmak) mesafededir. Bu mesafe eşikten baş eşiğe kadar olması gereken 67.5 cm.lik tel boyunun onda biridir. Kindî'ye göre, udun gövdesi mümkün olduğu kadar ince olmalıdır ve arkasında herhangi bir yer bir diğerinden daha ince ya da kalın olmamalıdır. Kısımların incelik ve kalınlıklarındaki farklılık sesin düzgünlüğünü ve notaların uyumunu karıştıracağından durum göğüste de aynı şekildedir. Kindî, tellerin yapıldığı malzeme ve kalınlıkları hakkında da şu bilgileri vermektedir:

"Tellere gelince, sayıları dördttür. Bunların ilki en pesti olan bam'dır. Dört iplik halinde ince bağırşığın birarada sarılmasıyla yapılır. Kalınlık ve incelik bakımından her kısım eşittir. Bundan sonraki maslâs (üçüncü tel) bam teli gibidir, fark üç iplikten yapılmasıdır. Daha sonraki masnâ (ikinci tel) maslâs kadar kalın değildir ve yalnızca iki iplikten sarılır. Ancak ipektendir, fakat sanki iki bağırşak iplikten yapılmış gibi aynı ölçüdedir. Sonraki zir en ince teldir ve bir ipliklidir, fakat sanki bir bağırşak iplikten yapılmış gibi aynı ölçüdedir. Kalın seslerin hançerenin en geniş kısmından meydana gelişi gibi bam teli de

kalın notaların başlangıcı olduğu için dört iplikten sarılır. Masna ve zir'in bam ve maslat'tan farklı olarak ipekten yapılmasının iki sebebi vardır. Birincisi gerilen ipeğin daha kaliteli ses vermesidir. İkincisi ise, gerilen bu ipek tellerin verdiği tiz seslerin uzunluğunu bir veya iki bağırşaktan sarılanların verememesidir" (Farmer, 1939:91).

Çok iyi Grekçe bilen el-Kindî, el-Me'mun ve Mu'tasım zamanında Grek felsefesine ait eserlerin çevirmenlik ve editörlüğü hizmetinde bulunmuştur. Grek yazmalarından epey etkilenmiş olan el-Kindî, Greklerin müzik teorisini de üstünde ilk uygulamaya çalışanlardandır. O, Ziryab'ın uda eklediği beşinci teli Greklerin mükemmel büyük sistemindeki el-cema'at'ü't-tamma) iki oktavı elde edebilmek için Doğu'da ilk benimsemiş olanların başında yer almıştır. Fisagor sistemini yansıtan el-Kindî'ye ait aşağıdaki ud perdelerinde 90 sentlik limma (bakiyye) perdesi (1) pest taraftaki oktavda, 114 sentlik apatom (infisâl) perdesi (2) ise tiz taraftaki oktavda kullanılmaktadır (Farmer, 1939:48).

	Bam	Maslâs	Masnâ	Zir	Had
Eşik	0	498	996	294	792
Mücenneb (1)	90	588	1086	384	882
Mücenneb (2)	114	612	1110	408	906
1. Parmak (sebbûbe)	204	702	1200	498	996
2. Parmak (vusûf)	294	792	90	588	1086
3. Parmak (binsir)	408	906	204	702	1200
4. Parmak (hinsir)	498	996	294	792	90

750 ve 1258 yılları arasındaki Abbasiler devrinin en önemli olayı bu devirde, İslami olmayan İran, Hind ve Yunan ilimlerinin felsefesinin tercüme yoluyla İslamiyet'e girmiş olmasıdır. Bu devirde Grekçe ile birlikte Süryanice, Farsça ve Hindce'den çeviriler yapılmıştır. Hâlid bin Yezid zamanında başlayan tercüme, Mervan bin Hakem ve Abdülmelik zamanında devam etmiştir. II. Abbasi halifesi Mansur (762) sarayındaki bilginlere özellikle hendese, yıldızlar, felekler ve tabiat elemanlarına ait eserleri tercüme ettirmiştir. Harun Reşid zamanında Bağdat'ta bir kitaplık ve akademi kurulmuş, eserlere önem veren Me'mun, Rum diyarına, Kıbrıs'a ve başka yerlere heyetler göndererek felsefe kitapları getirtmiş ve bir tercüme evi açmıştır (Sunar, 1972:42-43). Bu çevirilerle eski Grek müzik

teorisi ve felsefesini tanıma fırsatı bulan İslam dünyası müzik nazariyatçıları eski Grek müzik sistemindeki bazı unsurları İslam müziğine adapte etmeye çalışmış, bir takım Grekçe terimlere Arapça karşılıklar bulmuşlardır. Bu döneme ait nazariyat kitaplarında Grek, Bizans ve Harran Sabiileri tarafından geliştirilmiş olan bir takım felsefi görüşlerin müzikle bağlantısı açıkça belli olmaktadır. Alt ve üst sistemler arasında bağlantı olduğuna ve yeryüzündeki hemen her şeyin gökyüzü ile ilişkisi bulunduğuna inanan Grek ethos doktrini çerçevesinde 4 temel eleman, 7 gezegen, 12 burç'la... müzik unsurları arasında ilişkiler kurulmuştur. Bu yapının bir parçası olarak üzerinde teorilerin uygulanıp geliştirildiği, gözde çalgı ud da bu anlayıştan etkilenmiştir. Udun 4 burgusu, 4 perdesi ve 4 teli ile 12 burç birbirleriyle bağdaştırılmış, tellerle 4 temel eleman, mevsimler, rüzgarlar, renkler... arasında bağlantılar kurulmuştur (Farmer, 1929:110), (Shiloah, 1979:255). Kindî zamanında Arapçaya çevrilmiş olan Aristoxenus, Euclid, Ptolemy ve Nicomachus gibi nazariyatçıların eserleri İslam dünyasında müzik teorisi alanında yazılan eserlerin temel taşını oluşturmuşlardır. Antik Çağ'da bilinen 5 gezegen Venüs (Zühre), Merkür (Utarid), Mars (Merih), Jüpiter (Müşteri) ve Saturn (Zuhal) ile birlikte Güneş ve Ay'dan oluşan gökyüzü sistemi bütün Ortaçağ boyunca Rönesans'a, Kopernik'e kadar etkili olmuştur (Birand, 1987:82). Nicomachus tarafından, notalarla (lir telleri) bu gezegenler arasında Saturn Hypate'ye, Jupiter Parthypate'ye, Lichanos veya Hypernese Mars'a, Güneş Mese'ye, Merkür Paramese'ye, Venüs Paraneate'ye ve Ay Neate'ye karşılık gösterilecek bağ kurulurken, bu düşüncelerin fazlasıyla etkisi altında kalan el-Kindî de aynı bağ ud perdeleri ile kurmuştur (Kalender, 1982:9) (Helmholtz, 1954:241). El-Kindî'ye göre, Zuhal Mutlaku'l-bam'a [Bam teli aşkiken (egikten) çıkan nota], Müşteri Sebbabetü'l-bam'a, Merih Vusta el-bam'a, Güneş Hınır el-bam'a, Zühre Sebbabetü'l-müselles'e (üçüncü telden (maslas) işaret parmağı basılarak elde edilen nota), Utarid Vusta el-müselles'e ve Arz Hınır el-müselles'e karşılıktır. Kindî ayrıca 12 burç içinde değişik karakterli olanları udun burgularına, sabit karakterli olanları da perdelerle benzetmiştir. Daha sonra Fârâbî ve İbn-i Sina gibi bilgiler yeryüzü

ve gökyüzü arasında bağlantılar kuran bu düşünceleri kabul etmemişlerdir.

X. yüzyılın İhvânü's-Safâ risalelerinde, sadece iki ince telin ipekten yapılmasını tavsiye eden El-Kindî'den farklı olarak, bütün tellerin ipekten yapıldığı görülmektedir. Bu eserde özellikle enstrümanın fiziki yapısı bakımından önem taşıyan şu bilgiler verilmiştir (Farmer, 1939:92-93): "Söylenilmiştir ki: Her sanat, kendi uğraşanlarından yardım umsun.' Böylece müzik sanatıyla uğraşanlar, ud adı verilen ağaç çalgıyı, en mükemmel boy, en ve derinlik oranlarında biz yapmalıyız demişlerdir. Bu oranlara göre, boy, enin olduğundan yarısı kadar fazla, derinlik ise enin yarısı olmalıdır. Sap, uzunluğun dörtte biri olmalıdır. Dillimler ince olmalıdır ve hafif ağaçtan yapılmalıdır. Göğüs, çalınan sesin (iyi) tınlaması için ince, sert ve hafif ağaçtan olmalıdır. Daha sonra hangi telin bir diğerinden en mükemmel oranda kalın olduğu gelir. Bu oranlara göre; bam telinin kalınlığı, maslas'tan üçte bir daha fazladır. Maslas, masna'dan üçte bir ve masna da zir'den üçte bir daha kalındır. Bam 64, maslas 48, masna 36 ve zir de 24 ipek iplikten yapılacaktır."

El-Kindî'den sonra Fârâbî (870-950) ve İbn-i Sina (980-1037) ile müzik teorisinde büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. Müziğin yanı sıra bir çok ilim dalında eserler vermiş olan ünlü Türk bilgini Fârâbî, aynı zamanda iyi bir ud icracısıdır. Kitâbü'l-Müsak'îl-Kebîr isimli eserinde udu, diğer müzik enstrümanları arasında en mükemmeli diye tanımlamışlardır (D'Erlander, 1930:44). Fârâbî'nin bildirdiği udda Grek müzik teorisindeki perdelerinden farklı olarak daha önceki dönem uduklarında görülmeyen ve uygulamada kullanıldığı anlaşılan bazı perdeler dikkat çekmektedir. Farabi zamanında kullanılan 5 telli udda perdeler ve değerleri (sent cinsinden) şöyledir (Farmer, 1939:49).

	Bam	Maslas	Masna	Zir	Had
Eğik	0	498	996	294	792
Müceñneb	90	588	1086	384	882
Fars Müceñnebi	145	643	1141	439	937
Zalzal Müceñnebi	168	666	1164	462	960
1. Parmak (nebbâbe)	204	702	1200	498	996
Eski 2. Parmak	294	792	90	588	1086
Fars 2. Parmak	304	801	99	597	1095
Zalzal 2. Parmak	355	853	151	649	1147
3. Parmak (hınır)	408	906	204	702	1200
4. Parmak (hınır)	498	996	294	792	90

Buradaki herhangi bir açık teldeki dörtlü bölünmesi ile, besteci araştırmacı Yalçın Tura tarafından bildirilen günümüz halk müziğinde kullanılan bağlamalardaki açık telde ilk dörtlünün bölünmesi arasında büyük bir benzerlik göze çarpmaktadır (Tura, 1988: 159). Fars ve Zalzal mücennebi perdeleri pratikte ortalama değeri 150 sent civarında olan orta ikililerdir. Ortalama değeri 300 sent civarında 294 ve 303 sentlik aralıklarda aynı şekilde hemen hemen aynı karakterde küçük üçlü aralıklardır. Bağlamalardaki 50 sent ve 50 sentin katları şeklinde giden perde dizilimi Fârâbî udunda da mevcuttur. Eğer açık tel (eşik) la kabul edilirse; Mücenneb perdesi si bemol'ü, ortalama değeri 150 sent civarında olan Fars ve Zalzal mücenneb perdelerinden melodik yapıya göre seçilecek herhangi birisi si bemol 2'yi, 1. Parmak perdesi si'yi, ortalama değeri 300 sent civarında olan Eski 2. Parmak veya Fars 2. Parmağı perdelerinden seçilecek herhangi birisi do'yu, Zalzal 2. Parmağı perdesi do diyez 3'ü, 3. Parmak perdesi do diyez'i ve 4. Parmak perdesi de re'yi verecektir. Burada açık telle Fars mücennebi perdeleri arasındaki 145 sent değeri, aynı zamanda, tanbur sanatçısı Necdet Yaşar'ın tanburunda Washington Üniversitesinde yapılan ölçümlerde elde edilen düğâh-uşşâk perdeleri arasındaki 145 sentlik değerle de aynıdır (Signell, 1986: 158). Birbirinden 8.7 sent farklı 18:17 ve 256:243 değerleri hem Fârâbî udunda hem de bağlamalarda bulunmaktadır. 50 ve 50'nin katları şeklindeki gidış daha sonraki seslerde de devam ettiğinden bu tip bağlara sahip günümüz bağlamalarındaki repertuarın Fârâbî udunda da icrası perde yapıları bakımından mümkün gözükmektedir (Can, 1993: 93).

Bu yılların bir başka önemli bilgini İbn-i Sina, Kitâbu'ş-Şifâ isimli eserinde ud ve perde bağları hakkında bilgi verirken, bu çalgının diğerleri içinde, en çok tanınan ve tercih edilene olduğunu ve bundan daha asil bir sazın daha henüz bilinmediğini ifade etmiştir. İbn-i Sina'nın bildirdiği udda perdeler ve değerleri (sent cinsinden) şöyledir (Farmer 1939: 56):

İslam dünyasında Türklerin ağırlığının iyice hissedildiği Selçuklu döneminde ud yine önemli çalgılardan biri olmuştur. Bu dönemde Selçuklu kontrolündeki Horasan, Irak, Anadolu, Suriye gibi bölgelerde ilim ve sanat-

	Bam	Maales	Masna	Zir	Had
Eşik	0	498	996	294	792
Eski Fars Mücennebi	90	588	1086	384	882
[Diyanoetik] Mücenneb	112	610	1108	406	904
Zalzal Mücennebi	139	637	1185	433	931
1. Parmak	204	702	1200	498	996
Eski Fars 2. Parmağı	294	792	90	588	1086
Zalzal 2. Parmağı	343	841	139	637	1185
3. Parmak	408	906	204	702	1200
4. Parmak	498	996	294	792	90

ta gelişme devam etmiştir. Selçuklu saraylarının himayesi veya onların vakfettikleri müesseselerle bir çok alim, filozof, riyaziyece, tabib, sanatkar edip ve şairler yetişmiştir. Bunlar arasında Fahreddin Râzî, Muhammed İbnü'l-Hakem ve İbn Man'a, Ebu'l-Hakem el-Bâhilî gibi müzik nazariyatçıları da bulunmaktadır. Selçuklularda, günlük eğlencelerden başka, bayram ve düğünlerde, çöl ve zafer merasimlerinde, misafir hükümdarların ve elçilerin kabulünde saray ve şehir süslenerek yapılan şenliklerde birbirine karışan şehir ve saray müzikiçileri (Mutribân-ı şehir, ve hâss) tarafından çeng, rebab ve barbat gibi çalgılar çalınmaktadır. Selçuklu sarayında müzisyenlerin tayinine dair bir menşûr (rütbe dağıtımını gösteren ferman) günümüze kadar ulaşmıştır (Turan, 1993: 396). Sultan Sencer (1117-58) döneminde saray müzikiçilerinin başında bulunan Kemâlû'z-Zamân ud çalgısındaki ustalığıyla adından bahsettirmiştir (Farmer 1929: 213). Bir diğer ud sanatçısı Irak Selçuklularında İspanya'dan gelerek Sultan Mahmûd'un himayesine giren ve aynı zamanda tıp, matematik, edebiyat ve müzikte itibar sahibi Ebû'l-Hakem el-Bâhilî'dir. Bu döneme ait bir udu 1204 veya 1206 yılında İsmail bin Razzaz El-Cezeri tarafından yazılan bol şekilli ünlü Kitâb fi Ma'rifetü'l-Hiyalü'l-Hendesiyye'de resmedilmiş çalgılar arasında görmek mümkündür. Buradaki armudî şekilli ve sapın ucundaki burğu kutusu geriye doğru kıvrık ud, devrinin önde gelen bir teknolojist ve mühendisi olan Razzaz'ın tasarladığı otomatlardan biri üzerinde iki vurmali ve bir nefesli sazla birlikte dört kişilik bir çalgı grubu içerisinde yer almıştır (Cezeri, 1990: 88).

XIII. Yüzyıl'da, Safiyuddin Abdülmümin Urmevi (1217-1294), yazmış olduğu Şerefiye ve Kitâbu'l-Edvâr adlı önemli iki eserle müzik dünyasında büyük ilgi uyandırmıştır. Ün-

lü müzikçi Chioggia'lı Gioseffe Zarlino (1517-1590)ya izafete Şarkın Zarlino'su diye adlandırılan Safiyuddin, kendisinden sonraki teorisyenler üzerinde özellikle kendi adıyla bilinen 17 sesli dizisiyle büyük etki yapmıştır. İyi ud çalan Safiyuddin'in bu dizisini geliştirmede çalgı çalması etkili olduğu ifade edilmiştir. H. Helmholtz, Riemann gibi nazariyeciler tarafından takdir edilen Safiyuddin dizisine göre udda perdeler "sent" cinsinden şöyledir (Farmer, 1987: 683):

	Bam	Maslas	Masna	Zir	Had
Eşik	0	498	996	294	792
Zayd	90	588	1086	384	882
Mücenneb	180	637	1135	433	981
1. Parmak	204	702	1200	498	996
Eski Fars 2. Parmağı	294	792	90	588	1086
Zalzal 2. Parmağı	384	841	139	637	1135
3. Parmak	408	906	204	702	1200
4. Parmak	498	996	294	792	90

Safiyuddin'nin ud perdelerindeki en belirgin özellik, İbn-i Sina ve Fârâbî udlarından farklı olarak Zalzal perdelerinin tam dörtlülerden (veya beşlilerden) oluşan bir Fisagor zinciri içine alınmış olmasıdır. SafiyudNin ayrıca mugni adında ud'a benzer bir çalgı yapmıştır.

XIV. Yüzyıl'da İbn el-Tahhân tarafından yazılan Hâvî el-Fünûn ve Salvatül-Mahzûn adlı eserde udun fiziki yapısı ve yapılışı hakkında bilgiler bulunmaktadır. Tahhân'a göre udun göğsü çok ince bir biçimde kuru ve çatlaksız karaçam'dan yapılmalı, bir parçadan çok iki veya üç parça olması tercih edilmelidir. Eserde tarif edilen udun teknesi dilimlidir. Arkası için yan yana yerleştirilmek üzere eşit boyda ince dilimler (parça, yaprak) kesilmektedir. Tahhân, arasıra 13 yaprak kullanılmasına rağmen güzel bir şekil elde etmek için en iyi udların 11 yapraktan yapıldığını ifade etmektedir. Bu yaprakları içeriden birbirine tutturmak için kullanılan kağıdın en iyisi mansûr'dir. Yazar, sap, burgular, eşik ve ölçüler konusunda da şu bilgileri vermiştir: "Tutulduğu zaman elin kavrayabilmesi için sap ince olmalıdır. Burgular ve burgu kutusu sağlam yapılmalıdır. Her ikisi de önem taşıyan eşik ve baş eşişe dikkat edilmelidir. Göğüs süsleme nakışları temiz bir şekilde yapılarak dikkatlice takılmazsa dördüncü parmak basıldığı zaman cızırtılı ses çıkacaktır.

Bu süsler yüksek olmamalı, düzleştirilmelidir. Udun sesini sağırlaştıracağından köprü ağır olmamalı ve fildişi, abanoz, altın veya herhangi bir kıymetli şeyden yapılmamalıdır." Tahhân'ın vermiş olduğu ölçüler Farmer'in hesaplamalarına göre şöyledir; uzunluk 180 cm. (=40 asâbi' mazmûma), genişlik 72 cm. (=16 asâbi' mazmûma), derinlik 27 cm. (=12 asâbi'), köprü alttan itibaren yaklaşık 4.5 cm. (=2 asâbi' civarında), sap 29.25 cm. (=1 şibr + 1 'akd), burgu kutusu 29.25 cm. uzunluğundadır. Farmer bu ölçülerin normal udlara göre fazla olması sebebiyle bu çalgının bir archlute olduğunu ileri sürmüştür. Çalgının burgu sayısı eğer bir zir had teli varsa 10, olmadıysa sürece 8'dir. Tahhân'a göre en iyi udlar oyma olmayanlar, bir çeşit ağaçtan yapılanlar ve süsüz olanlardır, abanozla süsleme arzu edildiğinde ise bu mümkün olduğunca ince ve hafif olmalıdır. Yazar ayrıca çarpma, vurma, aşırı sıcak ve soğuk, deniz havası, ter, ateş, güneş ve sıkıca sarma gibi nedenlerin udu bozacağını söyleyerek enstrümanın bakımına dikkat çekmiştir (Farmer, 1939: 93-94).

XIV. Yüzyıl'da Farsça Kenzüt-Tuhâf (1355) adlı ansiklopedik eserde de benzer şekilde udun fiziki yapısı ve yapılışıyla ilgili olarak şu bilgiler verilmiştir.

"Udun yapıldığı ağaç orta ağırlıkta olmalıdır. Bu ağaç olgun olmalı ve yaş olmamalıdır. Arasıra Sart ağacı uygun bulunursa da, en iyisi Derya-bâr'dan elde edilen "Şah" ağacıdır. Ölçülere gelince; boy 162 cm. (=36 enguş munzam), en 33.75 cm. (=15 enguş), ve derinlik 16.875 cm. (=7.5 enguş) olmalıdır. Köprü 13.5 cm. (=6 enguş) olmalıdır. Bir başka otorite udun boyunun eninden bir buçuk kat fazla ve derinliğinin de eninden yarısı kadar az olduğunu söylemektedir. Sap uzunluğu udun uzunluğunun dörtte biri olmalı ve sapın yüzüne parmakların basıldığı yere bir levha yerleştirilmelidir. Teller ipek veya bağırsaktan yapılr. İpek teller beyaz, pürüzsüz, eşit ölçülirdir ve son şekilleri iyi verilmiş olmalıdır. Bunlar kül ve su ile kaynatıldıktan sonra, iki veya üç kere temiz suda yıkanarak gölgede kurutulurlar. Bam teli 64, maslas 48, masna 32, zir 24 ve had 16 iplikten bükülür. Tutkal ve biraz safran özünden orta kıvamda bir macun hazırlanarak teller kuruduğu zaman bir bez parçası ile bütün kısımlarına nüfuz edecek şekilde sürülür. Bağırsak tellere

gelince, koyun bağırsağı keçininkinden daha iyidir. Bazıları ak koyun bağırsağının karadan daha iyi olduğunu söylerse de bu bir abartmadır. Eğer bağırsak ince ise bam teli 3, o da olmazsa 2 kattan yapılır. Kimisi maslas'ı da aynı şekilde yapar, ancak bam telinden bir kat eksik olmalıdır." (Farmer 1939: 96).

Osmanlı ülkesinde Amasyalı Şükrullah Çelebi, çağın müzik nazariyatına ait Farsça eserlerden faydalanarak yazdığı Türkçe edvarda *Kenzü't-Tuhâf*'ın bazı bölümlerini Türkçeye çevirmiş ve bu eserdeki içlerinde udun da yer aldığı çalgılarla ilgili bölüm Rauf Yekta tarafından Milli Tetebbular Mecmuası'nda tefrika edilmiştir (Yekta, 1915: 137-139). Osmanlı ülkesi dışındaki kaynaklara dayanmasa rağmen, R. Yekta ve H. B. Yönetken gibi yazarlar Şükrullah Çelebi'nin bu çalışmasını Türk organografyası açısından önemli saymışlardır (Yekta, 1912: 135), (Yönetken, 1987: 22) Şükrullah Çelebi'ye göre ud, ayaktayken kendiliğinden kurumuş olan, orta ağırlıkta bir ağaçtan yapılmalıdır. Bunun için en uygun ağaç deniz kenarından gelen Şah çöp'tür. Şükrullah Çelebi'nin edvarındaki bu deniz kenarı ifadesi yerine *Kenzü't-Tuhâf*'ta kullanılmış olan *Derya-bâr Laharistan ve Kerman'nın güney kıyı bölgesinin adıdır* (Stiengass, 1975: 517). Şükrullah Çelebi eğer şahçöp bulunmazsa servi ağacının iyi netice vereceğini, bu da bulunmazsa seçilecek ağacın benzer ağırlık ve sertlikte olması gerektiğini ifade etmiştir. Ölçüler Farmer'ın *Kenzü't-Tuhâf*'tan naklettikleri ile sayı bakımından aynıdır. Farmer, kendi hesaplarına göre normalin üzerinde ölçülere sahip olan bu çalgının daha önceki *Havî el-Fünûn ve Salvatü'l-Mahzûn* adlı eserde olduğu gibi arhlute veya chitarrone tipi büyük bir ud olması gerektiğini ileri sürmüştür (Farmer, 1939, 96). Şükrullah Çelebi daha sonra, sapın üzerine gayet sert bir ağaçtan ince bir parça takılması ve teller gibi konularla *Kenzü't-Tuhâf*'taki benzer bilgiler vermiştir.

Anadolu'da siyasi birliğin sağlanmasından sonra Osmanlı Devletinde, XV. Yüzyıl'da, Kürşehirli Nizameddin oğlu Yusuf Dede, Hızır bin Abdullah, Amasyalı Şükrullah Çelebi, Lâdikli Mehmed Çelebi gibi müzikerlerin çalışmalarlarıyla nazariyat alanında bir canlılık göze çarpmaktadır. Sultan II. Murad Han (1421-1444), (1445-1451)'in müziğe olan sevgisi ve himayesi, çevresinde bir çok değerli

müzikçinin toplanmasını sağlamıştır. Ud, bu yüzyıl Osmanlı müzik hayatının önde gelen çalgılarından biridir. II. Murad'ın çevresindeki müzikerlerden Hızır bin Abdullah'ın anlatıklarından udun *Nây-ı 'Irâkı, Kemânçe* gibi dönem sazları arasında en makbul sayılanı olduğu anlaşılmaktadır. Hızır bin Abdullah padişaha sunduğu *Kitâbu'l-Edvâr*'ında, udu bütün sazların anası olarak tanımlamış, musiki ilminin bu sazı bilmek üzerine kurulduğunu ifade etmiştir (Özçimi, 1989: 186). Fatih Sultan Mehmed zamanı olaylarını anlatan *Târîh-i Ebû'l-Feth* isimli eserinde tarihçi Turusun Bey, düğün eğlencesinde kullanılan, udla birlikte şestâr, tanbur, rebab, barbut nay ve çeng gibi sazlar bildirmiştir (Tulum, 1977: 90). Eldeki tek yazması XVI. Yüzyıl'ın sonunda istinsah edilmiş, ancak dil özellikleri bakımından XIV. Yüzyıl başında yazıldığı anlaşılan bir manzum hikaye olan Ahmed Haramî Destanında da uda bir düğün tasviri içerisinde rastlanılmaktadır (Akaydın, ? : 118).

Başlangıç döneminden itibaren Divan şairleri şiirlerinde sık sık ud'a yer vermişlerdir. Divan şiirinde ud terimi çalgı mânâsıyla birlikte ağaç manasında da kullanılmıştır. Bazı şairler ud'u âteş, od, nâr, micmer gibi terimlerle birlikte kullanarak ağacın yanabime özelliğinden istifade ederken, bazıları ise suskunluk ve hareketsizlik ifade etmek için ud tabirini kullanmışlardır. Divan şiirinde benzer şekilde el, pençe mânâsında çeng ve kural, nizam, kaide mânâsında kanun gibi diğer çalgı adlarına da rastlanılmaktadır. Bir çok şair ud'un ses tonunu ifade edebilmek için *efgân, figân, nâle, nâlan, nevâ* gibi tabirlerden faydalanmıştır. Aşağıda bazı şairlerinin eserlerinden örnekler verilmiştir.

Kadı Burhaneddin:

Cânunu saçı kılı yahar üd gibi çün

Kânûnu budur her neyi ki çenge getürdi

(Ergin, 1980: 15)

Lebûni görelî demden bu gözlerüm ahıdur hân

Oduna üd olmağı bana hak eyledi kânûn"

(Ergin, 1980: 144)

Çeng birahâi çengine üd birahâi odına

Bâd-ı hevâîyle gelün bir yini söza gideliüm

(Ergin, 1980: 145)

Nesimi

Çeng ü def hem üd u ney sermest olup efgân eder

Bu harabâtın içinde söylenen güftar mesî"

(Ayan, 1990: 86)

Ahmedî

İşkun odunda ürem üd bigi dem ney-isem

Perdede râst kılam nâlemi herdem ney-isem

(Akdoğan, 1988:38)

N'ola çün Ahmedî üd oldı yanar
Kılarsa ney gibi nâle dem-â-dem"
(Canpolat, 1982: 102)

Aynî

Rûbâb-ü üd-ü mâsikâr-ü tanbûr
Girift-ü sârnây-ü tabl-u santur
Ney-â hanûn ile strakemânî
Kuddüm-ü def-fî deblek dinle anı
Beilham-ı Cenab-ı Rab-bi Ma'bud
O Davûd-ı nebdîr mücîd-i üd
(Levend, 1984: 242)

Cem Sultan

Zâri-i dil iriçdi zülfünden
İşiden dir ne hoş bu nâle-i üd
(Ersoylu, 1989: 82)

Ömer

Bugün bu düğüne gelmiş eger çengî ve ger deffâf
Çalılar üd u şestâlar dutub âhengi deflerden
(Canbolat, 1982:45)

Tâci

Dilersen üd bigi hoş-dem olmak
Düşe gör ış odına hem-çü micmer
(Canbolat, 1982: 96)

Şeyhî

Düşmedi çengime nice yandımsa üd-veş
Bir hem-nefes çü ney ki deminde hanin ola
(İsen 1990: 253)

Ahmed Paşa

Gamunla kılca kulub cânım oldı kaddüm çeng
Dilümi üd kulub niçün itmeyem âheng
(Tarlan, 1966: 63)

Necâti Bey

Mısrûb-ı üd-ı şevk iken bülbülün dili
İşüm zeburını okuyamaz dili çalar
(Tarlan, 1963: 226)

Firdevsî-i Rûmî

Sohbetümde cümle mahlûk oldı şâdan olmadı
Fakhte giryân üd nâlan meyde bi-leb neyde zâr
(Olgun, 1980: 104)

Hayâlî

Çeng kessün saçını yansun firâk odına üd
Kılmasun bu mâteme feryâd ol nâ-sâzlar
(Tarlan, 1945: 81)

Zâtî

Aceb mi üd-veş avvâd-ı gam çenginde zâr olsam
Beni ol micmer-i bezm-i belâ nârına üd eyler
(Tarlan, 1967: 166)

Helâkî

Sâz u söz ister ise çıkma inen kânûndan
Ney gibi âha çalış üd gibi nâleye çek
(Çavuşoğlu, 1982: 82)

Yahya Bey

Kemançerün sanemi sındı yandı âteşe üd
Yıkıldı yerlere çengün livâ-yı şeytânı
(Çavuşoğlu, 1977: 38)

Fuzûlî

Muhâlif devrden gül-gün şarâbı kana değgirdim
Sürûdün çeng ü âdın nâle vü efgâne değgirdim
(Akyüz, 1990: 232)

Bakî

Kaddimi çeng eškimi rûd eyledin
Cismim öteş cânımı üd eyledin"
(Ergun, 1935: 293)

Muhibbî

Üstühânım nâya döndü dem-be-dem eyler figân
Anıncün üd u kânûn u rebâba bakmazuz
(Çabuk, 1982: 187)
Çeng ile üdâ amel virdi mey-t engür ile
Eyledi zühâ ü salâhı cümle târümâr gül
(Çabuk, 1982: 255)
Bu günün ferdâya salma zâyı itme ömrünü
Dir bu sözü çok işitdim çeng ü nây ü üddan
(Çabuk, 1982: 321)

Bursalî Lâmfî

Mutribâ söz u söze âhenk it
Yansun odunla üd u çeng ü rebâb
(Burmaoğlu, 1989: 90)

Nev'î

Sol denli itdi nâleyi bezmünde çeng ü üd
Çıkıdı simâke na' re ve cüş eyledi semek
(Sefercioğlu, 1990: 355)

Arif Efendî

Terâne senc-i neşât oldı mutrib-i ikbâl
Güsiete kalmış iken üd-ı şevkun evtârı
(Abdulkadiroğlu, 1985:316)

Sâbit

Sürud-ı mutrib-i gam sâz-nâk ü muhrîkdür
Nevâ-yı nâle-i pür-sâzı üd âteşdür
(Karacan, 1991: 390)

Nev'î-zâde Atâyî

Çalınan hep kulağa nağme-i üd
Târlar nakş-ı mistar-ı maksûd
(Karacan, 1974: 319)

Nefî

Mutrib alın eline üd u yanınca biz de
Yanalım yakulalım bir dem-i dilâz edelim
(Kocatürk, 1947: 72)

Sâmi

Mutrib ittike nihâvendî sürûd
Bûy-ı te'siri virir nağme-i üd
(Levend, 1984: 247)

Seyyid Vehbî

Aşıkız mâye-i temyiz bize sâziştir
Gâyîyâ biz reg-i üd içre nâhûfte bûyûz
(Kocatürk, 1947: 110)

Yahya Kemal

Tambur, ut ile kalbim delik delik
Yıllarca bitmesin pehânbûsâselli
(Yücebaş, 1979: 13)

(Devamı 27. Sayıda...)