

Derviş Kernâl İkîdî adlı Noktavî önderleri tarafından "ermin" pâyesi verildi. Safevî tarihçilerine göre Şah Abbas'ın Noktavîliğe meyletmesi onları kontrol altında tutmak amacıyla yöneliktir. Noktavîler, Şah Tahmasb'ı mehdî ilân etmeye teşebbüs ettiler ve onun kimliğiyle zaman teorileri arasında ilişki kurdular. Bu durum, Şah Abbas'ın Safevî Devleti'nin yeni ideolojik ilkelere belirlerken fırkanın doktrinlerini kullanmayı düşünmesine sebep oldu. Ancak Şah Abbas'la Derviş Hüsrev arasındaki iyi ilişkiler Luristan'da çıkan Noktavî isyanları yüzünden bozuldu. İsyancıları bastırmak için sefere çıkan hükümdar, fırka liderlerinden tahttan inmesi konusunda kendisine gönderilen uyarılar üzerine kumandanlarından Mâlik Ali'ye Kazvin'deki Noktavîleri tutuklamasını emretti. Derviş Hüsrev ve Derviş Kûçik'in de aralarında bulunduğu bütün Kazvin Noktavîleri tutuklanarak isyanların önü alındı. Ulemâ tarafından sorgulanan Derviş Hüsrev üç gün boyunca halkın gözü önünde işkenceye uğradı ve idamından sonra cesedi bir hafta boyunca darağacında teşhir edildi.

Bu olayların ardından gökte beliren bir kuyruklu yıldız saray müneccimi Celâled-dîn-i Yezdî, Şah Abbas'ın 1002 yılının Zilkade ayının 7'siyle 10'u arasında (25-28 Temmuz 1594) ölüm tehlikesiyle karşılaşacağı şeklinde yorumladı ve bu üç gün müddetince tahta bir başkasının vekâlet etmesini önerdi. Bunun üzerine Şah Abbas, Derviş Yûsufî Tarkîş-dûz adındaki Noktavî bir esire kuyruklu yıldızın neye işaret olduğunu sordu, yakında bir Noktavî'nin idareyi ele geçireceği cevabını aldı. Yapılan müzakerelerden sonra Derviş Yûsufî'nin taht için en uygun kişi olduğu kararına varıldı, Derviş Yûsufî üç günlük sultanlığının ardından tahttan indirilerek darağacına gönderildi. Kâşân'da şair Mîr Seyyid Ahmed-i Kâşî'nin evrakları arasında Noktavî ileri gelenlerinin ve mensuplarının adlarını bildiren bir listenin bulunması Şah Abbas'a Noktavîler'in kökünü kazıma imkânını sağladı. Şah Abbas devrinde idam edilen son Noktavî bir müneccim olan Molla Ayâz'dır (ö. 1020/1611).

Noktavîler, I. Şah Abbas'ı kendilerinden biri olarak görmüş ve olgunlaşmama âlâmeti şeklinde değerlendirdikleri kendilerine yönelik düşmanlığına inanmamışlarsa da baskıların sürmesi üzerine Hindistan'a iltica etmek zorunda kalmışlardır. Mülteciler arasında Vukûf-i Nişâbü'ri, Hayâtî-i Kâşânî, Ali Ekber Teşbîhî-i Kâşânî, Molla Sûfî Mâzenderânî (Âmûlî), Hakîm İbâdullâh-ı Kâşânî ve Abdülganî-i Yezdî gi-

bi şairler yer almaktadır. Noktavîler, Hindistan'da Ekber Şah'ın hoşgörüsüyle karşılaştılar ve ona destek oldular. Noktavî müntesibi Mîr Şerîf Âmûlî "dîn-i ilâhî" kültünü ayrıntılarıyla temellendiren kişidir. Ekber Şah'ın baş sırdaşı Ebû'l-Fazl Allâmî'nin Noktavîliğe meyilli olduğu kaydedilmektedir. Cihangir de Noktavîler'e müsahahalı davrandı, ancak Noktavîlik Hindistan'da varlığını uzun süre devam ettiremedi.

Noktavîlik, İran'da Şah Safî devrinde kısa süre de olsa yeniden bir canlılık kazandı. Bu dönemde Kazvin'de Derviş Rızâ adında bir Noktavî mehdî olduğunu iddia etti; vekili büyük bir taraftar kitlesini etrafında topladı. İsyan hareketi kanlı şekilde bastırıldı ve Derviş Rızâ'nın başı kesildi (1041/1631). Bu olay Noktavîliğin sonunu getirdi. Yaklaşık otuz yıl sonra Raphaël du Mans, İsfahan'da kendilerine Mahmûdîler denilen pejmürde kılıklı dervişler gördüğünü (*Estat de la Perse en 1660*, s. 87-88), ancak baskı altında olduklarını aktarmaktadır.

Safevîliğin sonraki dönemlerinde de Noktavîyye'nin izleri görülmektedir. Bâbilîğin kurucusu Mirza Ali Muhammed Bâb, Mâkû'daki hapsi esnasında Noktavî görüşleriyle tanışmış, *Beyân*'ına doğrudan bu doktrinleri dahil etmiştir. XIX. yüzyılın ilk yarısında Ni'metullahiyye tarikatına mensup sûfî Zeynelâbidîn-i Şîrvânî kendilerini sûfî kılığında gizleyen Noktavîler'le karşılaştığını söylemektedir. Çağdaş müelliflerden Nûreddîn Müderrisî Çehârdihî, Bihbehân'da kendini Noktavî olarak tanıtan Baba Muhammed adında münzevi biriyile tanıştığını ifade etmektedir.

BİBLİYOGRAFYA :

Abdülkâdir Bedâûnî, *Müntehabû't-tevârîh* (nşr. Mevlevî Ahmed Ali - W. N. Lees), Calcutta 1864-69, II, 286-288; III, 204-206, 378-379; İskender Bey Münşî, *Târîh*, I, 473-477; a.m.f., *History of Shâh 'Abbâs The Great* (trc. R. M. Savory), Boulder 1978, II, 646-650; Zeynelâbidîn-i Şîrvânî, *Bus-tânü's-siyâha*, Tahrân, ts. (Kitâbhâne-i Senâî), s. 181-182; Hidâyet, *Ravzatü's-şâfa*, VIII, 273-278; Mübed Keyhüsrev-i İsfendiâr, *Debistân-i Mezâhib* (nşr. Rahîm Rızâzâde-i Melik), Tahrân 1362 hş., I, 273-278; II, 231-236; Raphaël du Mans, *Estat de la Perse en 1660* (ed. Ch. Schefer), Paris 1890, s. 87-88; Muhammed Yûsuf, *Zeyl-i Târîh-i 'Âlemârâ-yı 'Abbâsî* (nşr. Süheylî Hânsârî), Tahrân 1317 hş., s. 83-85, 240; Sâdik Kiyâ, *Noktavîyân yâ Pasihânîyân*, Tahrân 1320 hş., s. 73-132; Nasrullâh-i Felsefî, *Zindegânî-yi Şâh 'Abbâs-ı Evvel*, Tahrân 1334 hş./1955, II, 338-344; III, 40-51; Ma'sûm Ali Şah, *Tarâ'ik*, III, 136; Z. Kulizâde, *Khurufizm i ego predstaviteli v Azerbaydzhanе*, Bakû 1970, s. 249-255; Mahmûd b. Hidâyetullah Afûstâzî Natanzî, *Nuķâvetü'l-âşâr fi zikri'l-aḥyâr* (nşr. İhsan İsrâkî), Tahrân 1350 hş., s. 507-528; S. A. A. Rizvî, *Religious and Intel-*

lectual History of the Muslims in Akbar's Reign, New Delhi 1975, s. 431; Nûreddîn Müderrisî Çehârdihî, *Seyrî der Taşavvuf der Şerḥ-i Hâl-i Meşâyih ve Aḫtâb*, Tahrân 1361 hş./1982, s. 312-329; Abdülhüseyn Zerrînkûb, *Dûnbâle-i Cüstü-cû der Taşavvuf-i İrân*, Tahrân 1363 hş., s. 237-239; Meryem Mîr Ahmedi, *Din ve Mezheb der 'Aşr-ı Şafevî*, Tahrân 1363 hş., s. 93-99; Said Amir Arjomand, *The Shadow of God and the Hidden Imam*, Chicago 1984, s. 198-199; B. S. Amoretti, "Religion in the Timurid and Safavid Periods", *CHIr.*, VI, 644-646; M. İbrâhim Bâstânî-yi Pârîzî, *Siyâset ve İktisâd der 'Aşr-ı Şafevî*, Tahrân 1367 hş./1988, s. 31, 46, 54-56; Farhad Daftary, *The Ismâ'îlis: Their History and Doctrines*, Cambridge 1990, s. 455-456; Abbas Amanat, "The Nuqtavi Movement of Mahmud Pisikhanî and his Persian Cycle of Mystical Materialist Thought", *Mediaeval Isma'ili History and Thought* (ed. Farhad Daftary), Cambridge-New York 1996, s. 281-297; K. Babayan, *Mystics, Monarchs and Messiahs: Cultural Landscapes of Early Modern Iran*, Cambridge 2002, s. 57-117; Menûçehr Mînovî, "Saltanat-ı Yûsufî-yi Terkiş-dûz", *Yağmâ*, II, Tahrân 1328 hş., s. 310-314; K. K. Kutsiya, "İz istorii sotsial'nykh dvizhenii v gorodakh sefevidskogo gosudastva: dvizhenie nuktaviev", *NAA*, II (1966), s. 69-75; Azis Ahmad, "Safavid Poets and India", *Iran*, XIV, London 1976, s. 131; Ali Rızâ Zekâvetî Karâgözlü, "Negâh-i Tâze'î be Menâbî-i Noktavîyye", *Tah-kikât-ı İslâmî*, II/2 (1366 hş./1988), s. 31-39; Hamid Algar, "Nuķâviyya", *ELP* (Ing.), VIII, 114-117.

 HAMİD ALGAR

NOTA

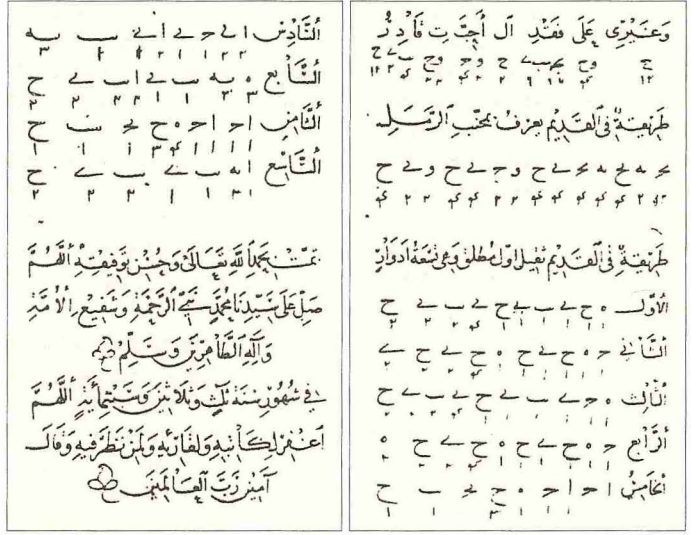
Özel yazılı işaretlerle müziğin yansımaya verilen ad.

Latince olan nota kelimesi sözlükte "yazı, yazılı işaret", müzik sanatında ise "sesin grafiksel (görsel) temsili, müzik yazısı" anlamına gelmektedir. İngilizce ve Fransızca'da "nota yazısı" mânâsında kullanılan notation kelimesinin Türkçe çevirisinde "yazının yazılması" veya "müzik yazısının yazılması" gibi bir anlamın ortaya çıktığı görülmektedir. Müzik sanatında nota kelimesi ve nota anlayışı XVII. yüzyıldan itibaren Avrupa'da XIX. yüzyıldan itibaren Osmanlılar'da ve diğer kültürlerde yaygınlaşmaya başlamıştır. Daha önceki dönemlerde uluslararası nitelikte bir nota yazısı henüz bilinmiyor, onun yerine her kültürün icat ettiği çeşitli semboller, grafikler, işaretler, çizgiler, harfler, imler kullanılıyordu. Aynı durum, yani geleneksel nota görüntüsünden farklı olan yazı yöntemleri XX. yüzyıldan itibaren çağdaş müziğin yazı sisteminde de görülmektedir. Bu sebeple "nota yazısı" yerine "müzik yazısı" ifadesinin kullanılması daha uygun sayılır.

Müzik diğer sanat dallarından farklı olarak işitsel, zaman içinde ilerleyen, müzikal seslerle düşünceleri aktaran ve duygu-

lara hitap eden ruhsal bir sanattır. Zaman sanatı olan söz sanatı ile benzerliği varsa da sözün somut olması, belli bir şekli ve anlayışı taşıması onunla müzik arasındaki önemli bir farkı göstermektedir. Çünkü bir müzik eseri dinleyicinin hafızasında kendine has, farklı bir hayal meydana getirir. Müziğin tabiatında mevcut olan bu özelliklerle birlikte insan belleğinin ve hatırlama gücünün yetersizliği, eserlerin zamanla çoğalması (çeşitlenmesi) ve zorlaşması ile meşk usulünün artık yetersiz kalması, eserin unutulmaması, tekrar icra edilmesi imkânı ve başkalarına da öğretilmesi gereği müziğin bir tesbit aracının, dolayısıyla yazı sisteminin gerekliliğini ortaya koymuştur. Böylece değişik kültürlerde ve değişik çağlarda birbirinden farklı müzik yazıları geliştirilmiştir. Müzik yazısının ilk defa ne zaman ve nerede ortaya çıktığı konusunda ilgili kaynaklarda çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Sumerler'in milâttan önce 2000 yıllarında müziklerini yazmayı başardıkları; Fenikeliler, Bâbilliler, Eski Mısırlılar, İbrânîler ve daha sonra Habeşler gibi diğer Sâmi kavimlerinin müzik yazısı kullandıkları; Uygurlar, Çinliler ve Hintliler'in de milâdın ilk yıllarında müzik yazılarını oluşturdukları; milâttan önce V. yüzyılda Yunanlılar ve milâttan önce II. yüzyılda Romalılar'ın değişik birer müzik yazısı geliştirdikleri bilimsel araştırmala-

Safiyüddin el-Urmevî'nin ebced sisteminin yazılmış bestesinden bir bölüm (Kitâbü'l-Edvâr, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3653/1, vr. 47^b-48^a)



rın farazyeleri olarak tarih biliminde kabul edilmektedir.

Müzik yazısı tarihi incelendiğinde her kültürün ilkel döneminde aynı tip yazı aşamasını geçirdiği ve ortak bir yöntem olan harf yazısı yöntemini kullandığı görülmektedir. Harf yazısının özelliği seslerin (perdelere) her halkın diline, alfabesine özgü harfler veya harflerden türetilmiş imlerle gösterilmesidir. Bunlar arasında Avrupa'nın en eski (m.ö. X.-III. yüzyıllar) Grek harf yazısını, Fransa'nın "notation alphabetique"ini, Almanya'nın "buchstabennotation"unu, Doğu ve Osmanlı kültürlerinde Arap alfabesinden türetilmiş özel imler ve ebced sistemiyle diğer örnekleri göstermek mümkündür. Harfler ve bunlardan sonra kullanıma giren heceler belirli bir ses yüksekliğini değil basamakları adlandırmak, sesler arasındaki oranları, aralıkları tesbit ederek müziğin orijinaline yakın icra edilmesini sağlamak için kullanılıyordu. Meselâ A harfi ile gösterilen herhangi bir başlangıç sesinin günümüzdeki la, re, sol veya do seslerine karşılık olarak kabul edilmesi mümkündür. Burada önemli olan, ilk sesle ardından gelen diğer sesler arasında ilişkileri, aralıkları koruyarak ezginin doğru bir şekilde seslendirilmesidir. Zamanımızda da notalarla tesbit edilen müzik parçaları bazan farklı icracıların farklı ses genişliğine (diapazon) bağlı olarak farklı başlangıç sesinden (transpoze) uygulanmaktadır. Harf yazısının değişik yöntemleri günümüzde de kullanılmaktadır. Batı müzik sanatında çok defa gam seslerini, eserin bestelenmiş olan tonu (gami) göstermek için eskiden olduğu gibi Latin harflerinden oluşan özel müzik alfabesi ve Latince kelimeler kullanılır. Nitekim Mozart'ın meşhur "Türk marşı" A dur (la major) to-

nunda, Beethoven'ın piyano için bestelediği 14. sonat ("ay ışığında") cis moll (=do # minör) tonunda yazılışı harf sistemiyle belirlenir. Burada "dur" kelimesi Latince'de "sert", "moll" ise "yumuşak" anlamına gelmektedir. Bu kelimeler zamanla oluşan ses dizilerinin değişik yapı formüllerinden ileri gelmiştir. Aynı zamanda "moll" kelimesi pesleştirici (bemol) işaretinin oluşumunda da kullanılmıştır. Öyle ki ses dizisinin ikinci sesi alfabenin ikinci harfiyle (B) işaretlenmiştir. Fakat dönemin intonasyon özelliğine göre bu tonun iki tür seslenişi vardı: pest, "yumuşak" (moll) ve sert. Bu iki farklı seslenişi yazıda göstermek için aynı sesin (b) iki tür im, çizim şekli uygulanırdı: İmlerin yuvarlak şeklinde olanı pest, yumuşak sesi (b moll), "kare" (köşeli) şeklindeki ise (b kare) daha sert naturel sesi göstermek için kullanılıyordu. Zamanla işaretlerin yuvarlak ve kare olan çizimleri hemen hemen değişmezken müzikteki görevleri değişmiştir. Artık bunlar, belli bir sese bağlı olmadan günümüzün nota yazısında kullanılan pesleştirici "bemol" ve değiştirici işaretini iptal eden "bekar" (natural) imleri olarak müzik sanatında kullanılmaktadır.

Doğuştan genel olarak tek sesli (monodi) olan müzik Hıristiyanlığın gelişmesiyle çok sesliliğe doğru ilerledi. Dini temsil eden "kutsal üçlü" ilkesinin müzik varlığıyla etken bir şekilde yaygınlaşmasını amaçlayarak kilise ve manastırlarda üçlüğü yansıtan üç sesli akorsal müziğin uygulama çalışmaları başladı. IX. yüzyılda Hıristiyanlığa özgü Gregoryenler'in icat ettiği "neumatik" müzik yazısı günümüzün nota sisteminin temelini oluşturdu. Neumalar (nöm) Ortaçağ Avrupası'nda kullanılan müzik yazısı sembolleridir. Ortaçağ kilise ve ma-

punctum	• (•)
virga	/ /
tractulus	—
pes (podatüs)	∨ ∨
flexa (clivis)	∩ ∩
scandicus	! !
climacus	∩ ∩ ∩
torculus	∩ ∩ ∩
poorrectus	∩ ∩
trigon	∩
bi-punctum	••
bi-virga	//
clivis praepunctis	∩ ∩
clivis subpunctis	∩ ∩
clivis resupina	∩ ∩
pes flexus	∩
epiphonus	∩ ∩
liquescens	∩ ∩
ancus	∩
quillisma	∩ ∩
oriscus	∩ ∩
sallicus	∩
pes stratus	∩
apostrophe	∩
distropha	∩ ∩
tristropha	∩ ∩ ∩

Neumalar

nastırlarındaki koro şefleri elleriyle yaptıkları hareketlerle tempoyu, ezginin hareketini, vurgularını ve ezginin özelliklerini gösteriyorlardı. Aynı hareketler şarkıcıların ellerinde bulunan kâğıda yazılmış sözlerin üzerinde taklit edici çizgilerle, virgül ve noktalarla işaretlenmiştir. Eski Yunan tiyatrosu ve koro sanatından kaynaklanan bu yöntem "khevronomie" (el kanunu) adıyla da bilinirdi. XI. yüzyılda neumalar dizelerin üzerine yazılmaya başlandı. Aynı dönemde İtalyan müzik teorisyeni, Benedictine Manastırı rahibi Guido d'Arezzo dört çizgili portreyi ve okumayı kolaylaştıran renkli çizgileri kullandı, bu da açkılı dizek yazısının başlangıcı oldu. Arezzo'nun diğer önemli bulgularından biri günümüzde de öğretilen "sol-fa" (solfeccio, solmization) okuma metodudur. Altı basamaklı dizinin (hexachord) kilise ilâhîsinin sözlerinin ilk heceleri ve sesleriyle okunması onun müzik ve nota sisteminin temelini oluşturdu. Dizi (gam) basamaklarının adları şu sözlerin hecelerinden türetilmiştir: **Ut** (sonradan do) **queant** **laxis**, **resonare** **fibris**, **mira** **gestorum**, **famuli** **tuorum**, **solve** **polluti**, **labii** **reatum**. Yedinci satırda kullanılan **Sancte** **Iohannes** (Johannes) isminin ilk harfleri bazı kaynaklara göre gamın sonradan icat edilen yedinci sesin si olarak adlandırılmasına sebep olmuştur. Müzik tarihinde birkaç neuma sistemi mevcuttu, bunların farklı kültürlerde müzik yazılarının icadında ve gelişmesinde etkileyici rolü bilinmektedir. Ermeniler'de "khaz", Ruslar'da "kryuk", Osmanlılar'da "Hamparsum" notası ve diğer müzik yazıları bunların arasındadır.

Ermeni müziği icadı olarak tanıtılan "khaz" (haz) yazısının adı tesbitlerimize göre Arap kökenli **hat** (çizgi) kelimesinden türetilmiştir. Bu ad khaz yazısının özelliğini (çizgiler üzerinde kurulmasını) yansıtmaktadır. Khazlarla tesbit edilmiş Ortaçağ şar-

kırları ise şarkı kelimesinden oluşturulan "şaraknots" mecmuasında toplanmıştır (şarkı kelimesinin eski Ermenice şekli "şarakan" dir). Bazı eski Göktürk-Orhon-Uygur harflerinin khaz (neuma) şekilleriyle olan benzerlikleri dikkat çekicidir. Bu benzerliklerin daha önce tesbit edilmemesi ve incelenmemesi, müzik yazısının menşei ve genel olarak müzik tarihindeki etkileşim problemlerinin henüz yeterince araştırılmamış olduğunu göstermektedir.

XIII-XVI. yüzyıllarda çok sesliliğin gelişmesiyle seslerin süresini, müziğin ritmini gösteren "menzural" (ölçeksel) nota yazısı gelişti. 1496 yılında Franchino Gafori, "semibrevis" (bugünkü sekizli) olarak adlandırılan ritim biriminin uzunluğunu "dinlenmiş adamın nabzı" (60-80 atış) olarak tesbit etti. Zamanla gelişen çok seslilikle XVII. yüzyıl müzik yazısında ses yüksekliğini gösteren "kare", "baklava", daha sonra "yuvarlak" şeklinde olan imlerle nota gözleri oluşmaya başladı. Günümüzde kullanılan uluslararası nota yazısı tarih boyunca kullanılan en gelişmiş müzik yazılarından biridir. İçerdiği imler, rakamlar, kelimeler vb. öğelerle seslerin süresini, yüksekliğini, eserin hızını, gürlüğü, her türlü anlatımsal özelliği belirleyebilmektedir. Batı müziğinin dinî, tarihî sebeplerle giderek tek sesliden akorsal, armonizeli, melodi ve biçim açısından daha yoğun şekline alması müzik yazısının çeşitli yapıtsal işlevlerin taşımalarını da beraberinde getirmiştir. Notalama sistemi müzik eserinin tasarlanma ve biçimleştirilmesini, müziğin dinleyiciye ulaşmasını, eseri "belgelendirerek" incelenmesini sağlayan işlevlerinde büyük rol oynar. XX. yüzyılda gelişen çağdaş müzik türleri uluslararası nota yazısının sınırlarını aşmış ve yeni yazılar belirleme yöntemlerini geliştirmiştir. Fakat bütün bunlara rağmen müzik yazısının bütün tarihî aşamalarında müziği yan-



Abdülkâdir-i Merâgî'nin ebced sistemi ile yazılmış 12 makam ses dizileri (Risâle-i Fevâ'id-i 'Aşere, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3651/2, vr. 70^a)

sıtmayan gölgeli bölgeleri kalmaktadır; bu ise müziğin tabiatından ileri gelmektedir.

Doğu, Türk Müziğinde Kullanılan Yazılar. Tarihî kaynaklar müzik sanatının Türkler'in yaşamında daima önemli bir yer tuttuğunu gösterir. İslâm öncesi ve İslâmî dönemde Türk müsikînasları, icracıları, bestecileri ve bilginleri çeşitli devlet ve imparatorluklarda faaliyet göstermişler, müzik sanatının gelişmesinde önemli katkılarda bulunmuşlardır. Fârâbî, Sa'fîyüddin el-Urmevî, Abdülkâdir-i Merâgî gibi müzik bilginleri olağan üstü yetenekleriyle yaşadıkları dönemin sınırlarını aşan bir ün kazanmışlardır. Doğu geleneksel müzik sanatı tarihinde müzik yazısının yeri, önemi ve türlerinin açıklanmasından önce Afrika'dan Çin-Hindistan'a kadar uzanan alanın müzik niteliğine değinmek gerekir. Geleneksel müzik eserleri, makam üzerinde bestelenen parçalar, ezgi ve ritim açısından tamamlanmış eserler ve belli kurallara dayanan, fakat serbest ölçülü, icranın her bir seferinde yeni ezgi oluşturan, doğaçlama tarzında bestelenen bölümler olmak üzere iki unsura dayalıdır. Eserlerin büyük ölçüde doğaçlama kısımlarını içermesi müzik yazısının özelliklerine de yansımıştır. Diğer doğaç-

Ali Ufki Bey'in
Mecmûa-i
Sâz u Sözünden
bir sayfa
(British Museum,
Sloane,
nr. 3114, s. 19)

Vegâh	Asıran	Acem-asıran	Irak	Cevest
ه	ش	ع	ق	شت
Rast	Zengüle	Dügâh	Kürdi	Segâh
ر	زیر	د	ک	س
Büselik	Cârgâh	Sabâ	Hicaz	Nevâ
ب	ج	جن	ز	ن
Şûri	Hisar	Hüseyinî	Acem	Evç
و	حصر	ح	ع	و
Mâhur	Gerdâniye	Şehnaz	Muhayyer	Sünbüle
ما	کر	شه	مر	له
Tiz segâh	Tiz büselik	Tiz cârgâh	Tiz sabâ	Tiz hicaz
س	ب	ج	جن	ز
Tiz nevâ	Tiz şûri	Tiz hisar	Tiz hüseyinî	
ن	و	حصر	ح	

Nâyî Osman
Dede'nin
müzik
yazısı
sistemi

lama türlerinde (caz, uzun hava) olduğu gibi burada da müziğin gelişmesine dair sadece bazı ip uçlarını belirten imler, anlatımlar kullanılmaktadır. Müzik yazısının bu tarzda oluşu Doğu geleneksel sanat felsefesinden ileri geliyordu. Ortaçağ müzik kitaplarının yazarları bir müzik kuramını anlattıktan sonra bazan kısa bir örnek verirler, devamını -bir gelenek olarak- icracının kendi yetenek, istek ve zevkine bırakırlardı. Ortaçağ müziğinin öğretim metodu uzun yıllar hoca-talebe ilişkisi, yani defalarca tekrarlanan, hâfızaya alınan eserlerin meşk yoluyla sonraki kuşaklara intikal ettirilmesi şeklindedir, bu da müziğin özelliklerinden kaynaklanıyordu. Diğer taraftan hâfızanın ve eseri bilen insanların ömrünün yetersizliği, bazan da dönemin sanata bakışının yozlaşması veya başka sebepler yüzyıllar içinde binlerce eserin değişmesine veya unutulup yok olmasına yol açmıştır. Bu durum (gelenek ve zaman çelişkisi) müzisyenlerin çoğunun sanatta daha kolay ve sathî yolu seçerek ilerlemesi dönemin önemli sanatçıları kaygılandırmıştı. Meselâ XIV-XV. yüzyılların ünlü müzik bilgini Abdülkâdir-i Merâgî kendisinin bestelediği birçok eserin icra edilmesi için seviyeli, bilgili müzisyenleri artık bulamadığını, bazı icracıların ise zor parçaların öğrenilmesi karşısında âciz kaldıkları için onun müzik eserlerinin giderek unutulup yok olduğunu belirtmiştir (*Câmi'ü'l-elhân*, vr. 135^{a-b}). Bu örnek meşk metodunun zayıf taraflarını da göstermektedir. Merâgî, bu problemin kısmen çözüme kavuşturulması için bütün müzik eserlerini *Kenzü'l-elhân* adlı kitabında toplamış, ancak müzik tarihi ve yazısı için çok değerli olan bu kitap günümüze ulaşmamıştır.

Türkler'de müzik yazısının ilk defa ne zaman ve nerede kullanıldığına dair kesin bir tesbit bulunmamaktadır. Müzik yazısı Doğu Türk müzik çevrelerinde pek yay-

gın olmadığı için hakkında mevcut kaynak ve belgeler de çok kısıtlıdır. III. yüzyıldan itibaren Sâsânî İrani'nda geliştirilmiş bir sistem olan Mani müzik yazısını Büyük Türk Hakanlığı'na geçen Uygurlar'ın kullandığı söylenmektedir.

Ortaçağ Uygur müzik medeniyetinin gelişmesi hakkındaki bilgiler günümüze kadar ulaşan ender yazılı kaynaklarda bulunmaktadır. XII. yüzyılda meçhul bir mütercim tarafından Çağatayca'dan Farsça'ya çevrilen ve XIII. yüzyılda Tebriz'de istinsah edilen *Tanksuknâme* adlı eserde (s. 24) Hırtay Türkleri'nin icat ettiği nota hakkında bilgi verilerek Hırtaylı müzisyenlerin daha önce hiç duymadıkları bir müziği her ses için kabul edilmiş bir şekil, bir çeşit nota gibi özel işaretlerle tesbit edilmiş yazıya bakarak üç defa çalıp tamamen öğrendikten sonra ezbere ve düzgün biçimde icra ettiklerinden bahsedilir. Ayrıca *Divânü lugâti't-Türk*'te ve diğer eski Türk diyalekt sözlüklerinde Çin-Uygur dillerinden gelen "neuma" kelimesi çeşitli anlamları yanında "yazı, kural" olarak da ifade edilmiştir. Bu da Avrupa'nın neuma kelimesini çağrıştıran Ortaçağ Türk müzik sanatında sadece ustanın ağzından/elinden işitip görerek değil aynı zamanda yazıp okuyarak da farklı bir öğrenim/icrâ yönteminin uygulandığını göstermektedir.

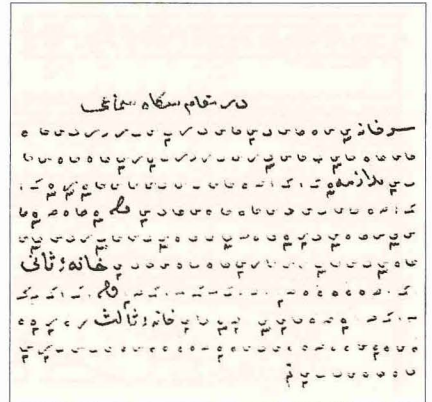
Türk müzik yazısıyla ilgili bazı yayınlarda, Mîr Haydar Meczub'un (XIV-XV. yüzyıl) ve Ali Şîr Nevâî'nin (XV. yüzyıl) Çağatayca şiirlerinde "güzel ses, şarkı / türkü, hoş âvaz" gibi anlamlara gelen "ayalgu" kelimesinin yanlış biçimde "nota" olarak yorumlanmış/çevrilmiş olduğu görülmektedir. XVI. yüzyılda yazılan *Abuşka Lugatı* adlı Çağatayca sözlükte bu kelime "şarkı/türkü, güzel ses" mânalarında kullanıldığı gibi kelimeye "makamın kalıp/karar sesleri" anlamında bir yorum da katılabilir. Daha sonra Şeyh Süleyman el-Buhârî, Radloff ve Gazimihal gibi müellifler kelimeye "nota" mânası da eklemişler ve günümüzde rastlanan, müzikal sesle o sesin görsel yazı sembolü olan notanın eş anlamlı kelimeler gibi yorumlanması şeklinde bir terim karışıklığına sebebiyet vermişlerdir.

İslâmiyet'in kabulüyle birlikte Arap alfabesi çeşitli halkların yazı ve müzik yazısının temelini oluşturdu. Bu döneme ait müzik risâlelerinde zamanın müzik kuramlarını ve müzik örneklerini yansıtan çeşitli harf yazıları, çizgi, hat, daire, tablo, şemalar, perde ve usul adları, ritim ve sesleri

gösteren çeşitli imlerin hepsi birer müzik yazısı aracıydı. Bu çeşitliliğin kullanılması, müzik yazarlarının yaşadığı döneme, müzik nazariyatçısının geliştirdiği veya kabul ettiği yönetime, hedeflenen amaca bağlıydı. Ses sistemini oluşturan kısımların (dizilerin, aralıkların) veya bütün sistemin açıklanması, ritim teorisi, usullerin genel şekilde veya ayrıntılarıyla belirtilmesi, parçalardan örneklerin aktarılması için farklı yöntemler kullanılırdı. Ortaçağ Doğu müziğinin gözde çalgısı ve IX-X. yüzyıllardan itibaren müzik nazariyatında görsel örnek olarak kullanılan dört-beş telli ud şeması, telleri üzerinde nokta ve harflerle gösterilen perdeler Batı müziğinde sonraları kullanılan dört beş hatlı porte çizgisini hatırlatmaktadır.

İbn Miscah (ö. 96/715 [?]) ilk defa ud çalgısının perdelerini parmakların (pozisyon) adıyla isimlendirmiş (mutlak: açık tel perdesi, sebbâbe: işaret parmağı, vustâ: orta parmak, hınsır: yüzük parmağı, bınsır: küçük parmak perdeleri) ve sonradan dört telin adlarıyla (bam, masnâ, mesles, zîr) birleştirerek sekiz makamın dizilerini tesbit etmeyi başarmıştır. Parmak isimleriyle belirlenen perdeler XV. yüzyıla kadar müzik yazısında kullanıldı. Ancak müziğin gelişmesiyle ses ve makam dizilerini yeni perde isimleri eklendi. IX. yüzyılda yaşamış İslâm filozofu Ya'küb b. İshak el-Kindî harflere dayalı olan ve ondan sonraki dönemde müzik sanatında yüzyıllar boyunca uygulanan özel ebced yazısını icat etti. Ebced sisteminde her harf veya harf grubu bir sese karşılık gelmektedir. Ses-

Kantemiroğlu'nun müzik yazısından bir örnek (*Kitâbü İlmî'l-mûsîkî alâ vechi'l-hurûfât*, İÜ Türkîyat Araştırmaları Enstitüsü Ktp., Hüseyin Sadeddin Arel Armağanı, nr. Y. 2768, s. 129)



Hamparsum
notası

lerin uzatılma kıymetleri ise harflerin altına konulan rakamlarla gösterilirdi. Ebced yazısını *Risâle fi ħubri te'îfî'l-elĥân* adlı eserinde kullanan Kindî, tabulatür (perde-tel isimleri) metodunu da uygulayarak ud çalgısı üzerinde icra edilen ve çalışma niteliğini taşıyan ritmik melodilerin örneklerini vermiş, ayrıca müzik usullerinin adlarını yazarak bu çalışmaların ritmik şeklini göstermeye çalışmıştır. Bu çalışma örneklerinin başka çeşitleri sonraları Fârâbî ve Abdülkâdir-i Merâgî'nin kitaplarında kaleme alınmıştır. Ses sisteminin gelişip genişlemesiyle ebced sisteminde de kullanılan harfler çoğalmaktaydı. Fârâbî ve İbn Sînâ ses dizileri üzerine yaptıkları denemeleri ve icatlarını yeni imler, çeşitli şema, ebced, harf ve rakamlarla göstermişlerdir.

XIII. yüzyılda sistemci ekolün kurucusu Safiyyüddin el-Urmevî, Doğu müzik dünyasında büyük önem taşıyan buluşlarını, geliştirilmiş ebced sistemiyle *Kitâbü'l-Edvâr* ve *Şerefiyye* adlı eserlerinde açıklamıştır. Bir sekizliyi on yedi sese bölerek bunların her birini ayrı harf ya da harf birleşimiyle tesbit etmiş, müzik sanatına ait makam, ritim, tellerin ve dizilerin düzenlenmesi, sözlü parçaların özellikleri gibi birçok konuyu çeşitli görsel yazım metotlarıyla ayrıntılı biçimde ve örnekleriyle göstermiştir. Urmevî'de perdelerin adları yine eski tarzda Fârâbî'de olduğu gibi parmak baskıları şeklindedir. Günümüz müzikoloji biliminde, Urmevî'nin müzik yazılarını çağdaş makam sistemine uyarlama çalışmaları mevcuttur. Bu arada çeşitli kitaplarda bu müziğin farklı makam düzeni çerçevesinde açıklandığı görülmektedir. Bu farklılık, Ortaçağ bilginlerinin müzik yazısında belli bir ses yüksekliğini değil, sesler arasındaki aralıkları göstermek istemelerinden kaynaklanmaktadır.

Abdülkâdir-i Merâgî, Safiyyüddin el-Urmevî'nin teorisini esas alarak müzik yazısı alanında çeşitli yöntemleri kullanmıştır. Merâgî, Urmevî'nin sistemini geliştirip pra-

tik müzikte / icrada mevcut olan yirmi dört şubeyi bir sistem olarak ebced yöntemiyle açıklamış, ebced yazısı dışında diğer yazı yöntemlerini de kullanmıştır. Ezgilerin hareketlerini harf, mızrap vuruşlarının çeşitliliğini ise özel çizgi imleriyle açıklamıştır. Müziğin gerçek seslendirilmesine yakınlığını sağlamak için ezgi örneklerinde birkaç saptama yöntemini bir araya getirmiştir. Sesleri ebcedle, her bir sesi simgeleyen harfin üzerinde parçada kullanılan sözlerin hecelenmiş şeklini ve aralıkların adlarını kısaltılmış şekilde harflerle, ayrıca rakamlarla oranları göstermiştir. Harf seslerin altındaki rakamlar sesin süresini, usulün adını ve ritmini belirleyen sözcükler ise (atanın) uygulanan ritmi ve tempo-yu göstermektedir. Bütün bu ayrıntılar daha önce meşk usulüyle müziği öğrenmiş icracı için faydalı bir hatırlatmaydı. Doğu Türk müziğinde önce eser kulaktan meşkedilerek öğrenilir, sonra yazıya bakarak hatırlanır; Batı müziğinde ise daha önce hiç duyulmayan bir eser notaya bakarak öğrenildikten sonra ezbere alınır.

XV. yüzyılda müzik yazısında yeni yöntemin kullanıldığı görülür. Önceleri ses dizileri ve tellerin üzerindeki perdeler parmak adıyla ya da ebced harfleriyle şemalarda gösterilirdi. Sonra ise, perdeler sadece makam adıyla isimlendirilmeye başlandı. Bu yöntemin başlangıcı XIV. yüzyılda kaleme alınan *Kenzü't-tuĥaf*'ta görülmektedir. Fakat XV. yüzyıldan itibaren Yûsuf Kırşehrî, Bedr-i Dilşâd, Hızır b. Abdullâh, Seydî, Lâdikli Mehmed Çelebi ve diğer edvâr yazarları teori ve icra kuramlarını "makam, âvâz / âvâze, terkîb" adlarını kullanarak açıkladılar. Bu döneme ait diğer değişiklik, edvâr kitaplarında makam dizilerinin aralıklarının matematiksel tarzda nâdiren gösterilmesi, makamların sadece ağırlıklı sesleriyle kabaca anlatılması veya hiç anlatılmaması, yine makamların duygusal / estetik yönlerine ağırlık verilmesiydi.

XVII. yüzyıl, müzik yazısı tarihinde önemli bir aşama sayılabilir. Polonya asıllı Ali Ufki Bey (Albert Bobowski), 1650 yılında yazdığı *Mecmûa-i Sâz ü Söz* adlı eserinde sağdan sola doğru yazılan özel bir Batı müziği nota sistemiyle 550 civarında eseri (türkü, varsağı, yelteme vb.) yayımlamıştır. Bu çalışma Batı notasının Türk müziğinde kullanıldığı ilk örnek olmuştur. Fakat bu yöntem de diğer müzik yazıları gibi Türk müziğinde yaşamadı. XVII. yüzyılın diğer önemli müzik bilgini Moldova Prensi Dimitri Kantemir'dir (Kantemiroğlu). Kantemiroğlu, geliştirdiği nota sistemiyle 350 dolayında peşrev ve saz semâsinin belgelenmesini sağlamış, *Kitâbü İlmi'l-mûsiki alâ vecĥi'l-hurûfât* adlı eserinde dönemine ait makam ve usuller hakkında geniş bilgi vermiştir. Kantemiroğlu ezgileri harflerle, süreleri ise rakamlarla göstermiştir. Onun müzik yazısını ebced yazısından ayıran önemli özellik, harflerin ebced düzenine göre değil perde adlarını çağrıştıracak biçimde seçilmiş olmasıdır. Bu sebeple Kantemiroğlu'nun müzik yazısını bir çeşit ebced notası diye adlandırmak yanlıştır, onun notası bir harf ya da kısaltılmış perde adlarıdır. Bu arada Galata Mevlevihânesi şeyhi Nâyî Osman Dede, Kantemir yazısına benzer bir çeşit harf yazısını geliştirmiştir.

Türk müsik yazısı tarihinde III. Selim döneminin önemli bir yeri vardır. III. Selim'in emriyle Abdülbâki Nâsır Dede ve Hamparsum Limonciyan birer müzik yazısı sistemi geliştirerek hükümdara sunmuşlardır. Abdülbâki Nâsır Dede ebced yazısını gününe uyarlamış ve bazı besteleri *Tahririyye* adlı eserinde toplayarak bunların yok olmasını önlemiştir. Ancak Abdülbâki Nâsır Dede'nin müzik yazısı beklenen râğbeti görmemiş, Hamparsum'un kendi adıyla anılan yazı sistemi, gerek öğrenimde gerek uygulamadaki kolaylığı se-

Yegâh	Pest bayatî	Pest hisar	Asıran	Acem-aşıran
ا	ب	د	ع	ه
Irak	Gevest	Rast	Sûri	Zengüle
و	ز	ح	ط	ی
Dügâh	Kürdi	Segâh	Büselik	Cârgâh
یا	یب	یح	ید	یه
Sabâ	Hicaz	Nevâ	Bayatî	Hisar
یو	یز	یح	یط	ک
Hüseynî	Acem	Evc	Mâhur	Gerdâniye
کا	کب	کج	کد	که
Şehnâz	Muhayyer	Sünbûle	Segâh	Büselik
کو	کز	کج	کط	ل
Tiz cârgâh	Tiz sabâ	Tiz hicaz	Tiz nevâ	Tiz bayatî
لا	لب	لج	لد	له
Tiz nîm-hisar		Tiz hüseynî		
لو		لز		

Abdülbâki
Nâsır
Dede'nin
nota alfabeti

ff ff mf f p ff

poco a poco st [sul tasto] st sp [sul pont.] st

V-ni I
V-ni II
V-la
V-c.

[pp]

Çağdas müzik yazısı

bebiyle geniş ölçüde benimsemiş ve Batı notası yerleşinceye kadar XIX. yüzyıl boyunca kullanılmış, bu yüzyıldan itibaren yaygınlaşarak binlerce Türk müziği eserinin zamanımıza intikalini sağlamıştır. Günümüzde de bilinen ve kullanılan bu sistem, Ortaçağ Avrupası'nda kilise ve manastırlarda müzik icra edilirken ezginin iniş-çıkışlarını göstermek amacıyla güftelelerin üzerlerine konulan işaretlere (neuma) benzeyen yedi işaret üzerine kurulmuştur.

Türk müziğinin yazımında Avrupa nota yazısına geçiş II. Mahmud dönemine rastlar. Bu geçiş geleneksel müziğin yazım sorunlarının yok edilmesi anlamına gelmiştir. Türk müziğinin yeni notalama sistemine uygulanması Rauf Yektâ Bey, Hüseyin Sadeddin Arel, Mehmet Suphi Ezgi, Salih Uzdilek, Mustafa Nezih Albayrak Gültekin Oransay, Ekrem Karadeniz ve diğer müzikologların yeni Türk müziği sistemi üzerindeki çalışmaları ile bağlantılıdır. Avrupa müziğine has olan on iki eşit perdeli sekizlinin çerçevesine 24, 41 (diğer rakamlar da mevcut) eşit olmayan perdeli dizilerin sıralanması, yeni sistemlerin Türk müziğini ne derecede gerçeğe yakın bir şekilde yansıttığı, makamların özel seslerini gösteren yeni imlerin eklenmesi ve şekilleri, geleneksel müziğe özgü aralıkların yazıda doğru saptanması, müzik yazısını etkileyen ve yazım türünden etkilenen birçok diğer Türk müziği problemleri günümüzde de araştırma ve tartışma konusudur.

BİBLİYOGRAFYA :

Divânü lügati't-Türk Tercümesi, III, 137; *Abuşka Lügati veya Çağatay Sözlüğü* (haz. Besim Atalay), Ankara 1970, s. 31-33; Süleyman Efendi, *Lugat-ı Çağatay ve Türki-Osmâni*, İs-

tanbul 1298, s. 45; Radloff, *Versuch*, I, 213-214; Ahmet Caferoğlu, *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul 1968, s. 137; Mahmut Ragıp Gazimihal, *Musiki Sözlüğü*, İstanbul 1961, s. 25-26; *Tanksuknamei İhan der Fünunu Ulûmu Hatai Mukaddimesi* (trc. Abdülbaki Gölpınarlı), İstanbul 1939, s. 24; Safiyyüddin el-Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr*, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3651, vr. 47^b; Abdülkâdir-i Merâği, *Risâle-i Fevâ'id-i Aşere*, Nuruosmaniye Ktp., nr. 3651/2, vr. 70^b; a.mlf., *Câmi-ü'l-elhân*, Bodleian Library, Marsh, nr. 282, vr. 135^{a-b}; Ali Ufkî Bey, *Mecmûa-i Sâz ü Söz* (nşr. Şükrü Elçin), İstanbul 1976, s. 19; Kantemiroğlu, *Kitâbü'l-İlmî'l-müsiki alâ vechi'l-hurûfât: Müsikiyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İliminin Kitabı* (haz. Yalçın Tura), İstanbul 2001, II, 463; ayrıca bk. hazırlayanın girişi, I, s. XLI-LVI; H. Rieman, *Dictionnaire de musique*, Paris 1931, s. 928-929; Suphi Ezgi, *Nazarî-Amelî Türk Musikisi*, İstanbul 1953, V, 526-535; Mahmut Gazimihal, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara 1975, s. 19-20, 23; Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986, s. 55-86; a.mlf., "Ayalgu", *Focus*, sy. 3, İstanbul 1995, s. 89; Mehmet Nuri Uygun, *Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvâr*, İstanbul 1999, s. 216-247; Gülay Karahamutoğlu, "Hamparsum Limonciyan ve Notalama Sistemi", *Müzik ve Bilim*, sy. 1 (2004) (<http://www.muzikbilim.com>); Öztuna, *TMA*, II, 96-100; Suraya Agayeva, "Not Yazısı", *Azerbaycan Sovet Ensiklopediyası*, Bakü 1983, VII, 297-298; "Müzik Yazılan", *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara 1991, III, 876, 890-948; *Muzikalny Entsiklopedičeskiy Slovar*, Moskova 1990, s. 130, 281, 376, 386, 594.



SÜREYYA AGAYEVA

NOTER

Bazı Batı dillerinde ve günümüz Türkçesinde kullanılan **noter** (Fr. notaire) kelimesinin aslı "not tutan, süratli yazı yazan" anlamındaki Latince **notari**dir. Hukuk güvenliğini sağlamak ve anlaşmazlıkları önlemek amacıyla belirli işlemleri belgelen-dirme, belgelerin sûretlerini onaylama vb.

işlerle görevli olan noterin işlevini yerine getiren kimseler için fıkıh literatüründe **kâtib-i adl**, **kâtibü'l-adl**, **kâtibü'l-vesâik**, **müvessik** gibi terimler kullanılmıştır. Kâtib-i adlin temel görevlerini, "yazılı bir belgeyi yazım kurallarına ve hukukun aradığı şart ve niteliklere uygun biçimde tanzim etme" ve "ispat vasıtası olarak mahkemeye sunulan bir belgenin içeriği hakkında şahitlik etme" şeklinde iki noktada toplamak mümkündür.

İslâmiyet'ten önce okuma yazma bilenlerin sayısının az olduğu Arap toplumunda sınırlı da olsa yazı dinî ve edebî hayatta, kabileler arası antlaşmalarda ve günlük muamelelerde kullanılıyordu. Kur'an-ı Kerim'in (el-Bakara 2/282; el-Kalem 68/1; el-İnfitâr 82/11; el-Alak 96/1-5) ve Hz. Peygamber'in tavsiye ve teşvikleri neticesinde İslâm toplumunda kısa zamanda okuma yazma bilenlerin sayısında büyük bir artış meydana geldi. İslâmiyet'in başlangıcından itibaren yazı, müslümanlar tarafından dinî bildirimlerin ve ilmî birikimin tesbit ve neşir vasıtası olması yanında siyasi ve idarî tasarrufların disiplin altına alınması ve hukukî muamelelerden doğan kişisel hakların korunması amacıyla geniş biçimde kullanılmıştır. Resûl-i Ekrem zamanından beri hukukî işlemleri yazıyla belgeleme geleneğinin bulunduğunu ifade eden Serahsî, Resûlullah'ın siyasi, idarî, hukukî vb. alanlarda kâtiplerine kaydettirdiği bazı yazılı belgeleri bu konuda örnek olarak göstermektedir (*el-Mebsût*, XXX, 168-169). Yine tabakat kitapları başta olmak üzere ilgili kaynaklarda Hulefâ-yi Râşidîn döneminde idarî tasarrufların ve hukukî muamelelerin yazıyla tesbit edildiği belirtilmekte ve Medine'de akidleri yazıya geçirip belgelendiren Abdullah b. Erkam, Alâ b. Ukbe, Mugire b. Şu'be, Husayn b. Nümeyr, Hârice b. Zeyd, Talha b. Abdullah gibi kimselerin isimleri zikredilmektedir.

Kur'an-ı Kerim'de haksız kazanç elde etmekten kaçınılması, borç ilişkisinde dürüst davranılması, verilen söze uymada hassasiyet gösterilmesi istenmiş (el-Bakara 2/177; el-Mâide 5/1; el-İsrâ 17/34-35), bununla birlikte yükümlülüğünü yerine getirmeyen, borcunu inkâr eden veya araya zaman girdiği için borcunun miktarını, vadesini unutan borçluların bulunabileceği ihtimaline binaen borç ilişkisinin ispatını kolaylaştıran tedbirlerin alınması üzerinde önemle durulmuştur. Bir bakıma noterlik müessesesinin esaslarını ortaya koyduğu görülen Bakara sûresinin 282. âyetinde, ileride meydana gelebilecek ihtilâf-